



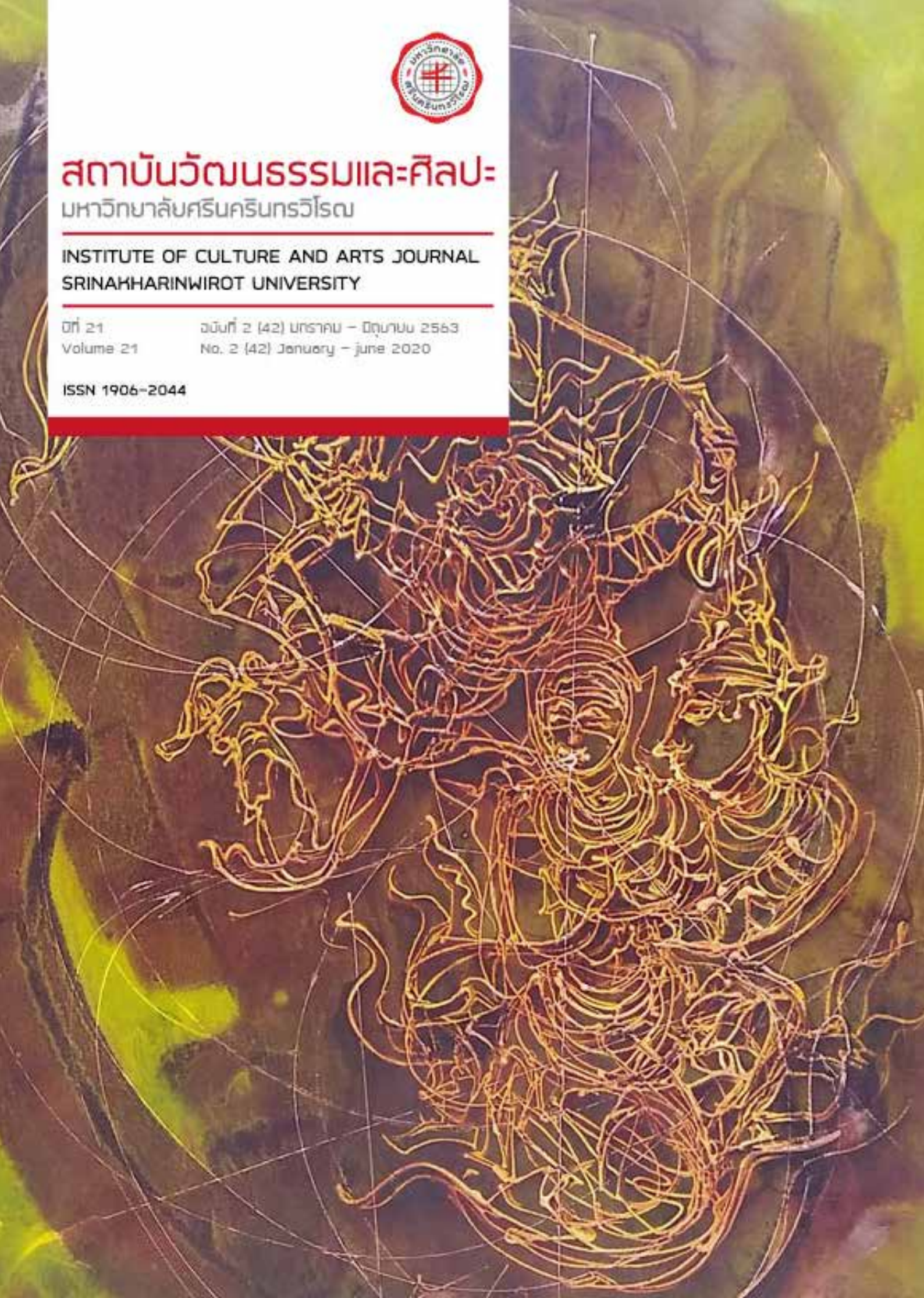
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

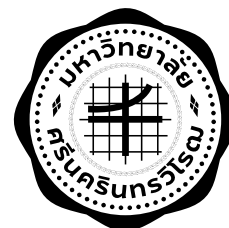
INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS JOURNAL
SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

ปีที่ 21
Volume 21

ฉบับที่ 2 (42) มกราคม - มิถุนายน 2563
No. 2 (42) January - June 2020

ISSN 1906-2044





วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
INSTITUTE OF CULTURE AND ARTS JOURNAL
SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

ปีที่ 21 ฉบับที่ 2 (42) มกราคม - มิถุนายน 2563
Vol.21 No.2 (42) January - June 2020
ISSN 1906-2044



หลักการและเหตุผล

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะเป็นวารสารวิชาการสาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ที่ดำเนินงานอย่างต่อเนื่องเป็นประจำทุกปี ตั้งแต่ปี 2542 โดยจัดพิมพ์เป็นวารสารวิชาการรายครึ่งปี (ปีละ 2 ฉบับ) โดยพิจารณาเผยแพร่บทความที่มีเนื้อหา ดังต่อไปนี้

1. ชาติพันธุ์
2. ประวัติศาสตร์ - โบราณคดี
3. ปรัชญา - ศาสนา
4. แฟชั่น - เครื่องแต่งกาย - เครื่องประดับ
5. ภาษา - วรรณกรรม
6. ศิลปกรรม - สถาปัตยกรรม
7. วัฒนธรรม - สังคม
8. สารสนเทศ - การสื่อสาร
9. ศิลปะ - ศิลปศึกษา - ศิลปะการแสดง

วัตถุประสงค์

1. เพื่อส่งเสริมงานทำนุบำรุงวัฒนธรรมและศิลปะ และงานบริการวิชาการแก่สังคม
2. เพื่อเผยแพร่บทความวิชาการ บทความวิจัย บทความวิจัย บทความปริทัศน์และบทความวิจารณ์หนังสือที่มีคุณภาพ
3. เพื่อส่งเสริมให้อาจารย์ นิสิตและผู้สนใจทั่วไปมีโอกาสเผยแพร่ผลงานวิชาการ
4. เพื่อเป็นสื่อกลางในการแลกเปลี่ยนความรู้ ความคิดเห็นด้านวัฒนธรรมและศิลปะ

กำหนดการเผยแพร่

ปีละ 2 ฉบับ : ฉบับที่ 1 (กรกฎาคม - ธันวาคม) ฉบับที่ 2 (มกราคม - มิถุนายน)

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ (Institute of Culture and Arts Journal) ได้จัดทำเป็นรูปแบบอิเล็กทรอนิกส์ (online)

ภาพปก: “สู้รบ พบรัก”

ที่มา: อารี สุทธิพันธุ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (จิตรกรรม)

- บทความวิชาการและวิจัยทุกเรื่องได้รับการพิจารณากลั่นกรองโดยผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer reviewers) จากภายในและภายนอกมหาวิทยาลัย ไม่น้อยกว่า 2 ท่าน/บทความ
- บทความ ข้อความ ภาพประกอบและตารางที่ลงพิมพ์ในวารสารเป็นความคิดเห็นส่วนตัวของผู้เขียน กองบรรณาธิการไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยเสมอไป และไม่มีส่วนรับผิดชอบใดๆ ถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียน แต่ผู้เดียว
- บทความจะต้องไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน และไม่อยู่ระหว่างการพิจารณาของวารสารฉบับอื่น หากตรวจสอบพบว่ามีการตีพิมพ์ซ้ำซ้อน ถือเป็นความรับผิดชอบของผู้เขียนแต่เพียงผู้เดียว
- บทความใดที่ผู้อ่านเห็นว่าได้มีการลอกเลียนหรือแอบอ้างโดยปราศจากการอ้างอิงหรือทำให้เข้าใจผิดว่าเป็นผลงานของผู้เขียน กรุณาแจ้งให้กองบรรณาธิการวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะทราบจะเป็นพระคุณยิ่ง
- บทความที่ส่งถึงกองบรรณาธิการ ของสงวนลิขสิทธิ์ไม่สงวน

กองบรรณาธิการวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

ปีที่ 21 ฉบับที่ 2 (42) มกราคม – มิถุนายน 2563 Vol. 21 No.2 (42) January – June 2020 ISSN 1906 – 2044

ที่ปรึกษา

อธิการบดีมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
รองอธิการบดีฝ่ายบริหาร
รองอธิการบดีฝ่ายวิชาการ
รองอธิการบดีฝ่ายวางแผนและพัฒนา
รองอธิการบดีฝ่ายวินัยและกฎหมาย
รองอธิการบดีฝ่ายทรัพยากรบุคคล
รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนากิจการเพื่อสังคม
รองอธิการบดีฝ่ายวิเทศสัมพันธ์และสื่อสารองค์กร
รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนากายภาพและสิ่งแวดล้อม
รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนาองค์กรวิจัย
รองอธิการบดีฝ่ายพัฒนาศักยภาพนิสิต

บรรณาธิการบริหาร

อาจารย์ ดร.ปรารถนา คงสำราญ
ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

บรรณาธิการ

อาจารย์ ดร.ปวีตน์ชัย สุวรรณคังคะ
รองผู้อำนวยการฝ่ายบริหาร สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
อาจารย์ กิตติศักดิ์ เขาวานานนท์
รองผู้อำนวยการฝ่ายวิชาการและวิจัย
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

บรรณาธิการ

ภายนอกมหาวิทยาลัย

ศาสตราจารย์กิตติคุณ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์
อุปนายกราชบัณฑิตยสภา สำนักงานราชบัณฑิตยสภา
ศาสตราจารย์ ดร.วีระชาติ เปรมานนท์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ศาสตราจารย์ ดร.ดวงมน จิตรจำนงค์
ราชการบำนาญ คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปัญญกริชต์
วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
รองศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

รองศาสตราจารย์ ดร. ปัญญา เทพสิงห์
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
รองศาสตราจารย์ ดร. รัฐไท พรเจริญ
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ
คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
รองศาสตราจารย์ ดร. วารุณี หวัง
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
รองศาสตราจารย์ ดร.ศิริมงคล นาฏยกุล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม
รองศาสตราจารย์ สน สิมাত্রัง
คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร
รองศาสตราจารย์ สุภาวดี โพธิเวชกุล
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ เสาวภา ไพทยวัฒน์
สาขาวิชาการจัดการทางวัฒนธรรม คณะมนุษยศาสตร์
และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา
รองศาสตราจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล
ราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กิตติศักดิ์ อริยะเครือ
คณะอุตสาหกรรมสิ่งทอและออกแบบแฟชั่น
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. กุณพลชัย ไวกะหวณิช
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นิพนธ์ คุณารักษ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. โผน นามณี
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตล้านนา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.บุษบา สิทธิการ
สำนักวิชาการจัดการ การวางแผนและการจัดการท่องเที่ยว
การจัดการและการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงพื้นที่อย่างยั่งยืน
มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิสิทธิ์ กอบบุญ
คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วรากร ทรัพย์วิระปกรณ์
ภาควิชาวิจัยและจิตวิทยาประยุกต์ คณะศึกษาศาสตร์
มหาวิทยาลัยบูรพา
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุทัศน์ สุทธิพิศาล
คณะกรรมการจัดการการท่องเที่ยว
สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ นุชนารถ รัตนสูงค์ชัย
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
หม่อมราชวงศ์จักรธร จิตรพงศ์
ประธานมูลนิธิมนตรี ตราโมท ในพระราชูปถัมภ์
สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
และประธานมูลนิธิธรรมาวุธดิวิงค์และราชสกุลจิตรพงศ์
อาจารย์เผ่าทอง ทองเจือ
อาจารย์พิเศษคณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บรรณาธิการ

ภายในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รองศาสตราจารย์ ดร.จรรุวรรณ ข้าเพชร
คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภักดิ์ มหาวรากร
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อัญชลี จันทร์เสมอ
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภาณุพงศ์ อุดมศิลป์
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิธิดา พรอำไพสกุล
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพดล อินทร์จันทร์
วิทยาลัยนวัตกรรมการสื่อสารสังคม
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ระวีวรรณ วรรณวิไชย
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปิยวดี มากพา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

อาจารย์ปิยวรรณ กุลมัย
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ฝ่ายพิสูจน์อักษร

รองศาสตราจารย์ ผกาศรี เย็นบุตร
คณะมนุษยศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุภักดิ์ มหาวรากร
คณะมนุษยศาสตร์
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นิธิดา พรอำไพสกุล
คณะมนุษยศาสตร์
อาจารย์ปิยวรรณ กุลมัย
คณะมนุษยศาสตร์

ฝ่ายจัดการวารสาร

น.ส. พิมพ์พัชญา โรจนสังวร สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
น.ส. กนกนัจ บงกชศุภภา สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
น.ส. ภัทรพรรณ พิซเงิน สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
น.ส. สโรชา เมฆอรุณ สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
น.ส. พิจนันทน์ ทองพรรณกุล สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
น.ส. กิตติยา ชูชมฉาย สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
นายภานุมาศ พุกกลิ่น สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

การติดต่อกองบรรณาธิการ

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
อาคารประสานมิตร (อาคาร 3) ชั้น 2
114 สุขุมวิท 23 เขตวัฒนา กรุงเทพฯ 10110
โทรศัพท์ (02) 649-5000 ต่อ 12062
โทร./โทรสาร (02)261-2096
E-mail: culture.artsjournal@gmail.com
ติดต่อ : นางสาวพิมพ์พัชญา โรจนสังวร
เว็บไซต์: <http://ica.swu.ac.th/>

วารสารอิเล็กทรอนิกส์ในฐานข้อมูลวารสาร ThaiJO ของ
TCI : <http://www.tci-thaijo.org/index.php/jic>

 สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

การส่งใบสมัครและบทความ
สามารถดำเนินการดาวน์โหลด และ Submit
ผ่านระบบฐานข้อมูลวารสาร ออนไลน์ ทางเว็บไซต์



บทบรรณาธิการ

ในช่วงปัจจุบันนี้ คงหลีกเลี่ยงไม่ได้กับการปรับตัวในชีวิตวิถีใหม่ New Normal เป็นแนวทางที่สังคมไทยอาจจะต้องปรับเปลี่ยนพฤติกรรมการใช้ชีวิต ในขณะที่ไวรัสโควิด 19 ตัวนี้ออกมาระบาด มีการเปลี่ยนชีวิตเราไปอีกนาน ทำให้เราต้องปรับเปลี่ยนรูปแบบวิถีชีวิตไปพร้อมกันทั่วโลก จากที่เราเคยออกจากบ้าน เพื่อไปทำงาน ไปโรงเรียน เราต้องหันมาทำทุกอย่างที่บ้าน หากมีความจำเป็นต้องออกจากบ้าน หรือแม้กระทั่งไปพบแพทย์ เราต้องใส่หน้ากากเพื่อป้องกันโรค ต้องเว้นระยะห่างสำหรับบุคคล ล้างมือบ่อยๆ เช็ดมือด้วยแอลกอฮอล์ รวมถึงการปรับเปลี่ยนทางด้านธุรกิจและบริการต่าง ๆ ให้ทันต่อสถานการณ์ปัจจุบัน จึงต้องปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตไปสู่การทำธุรกรรมผ่านออนไลน์ต่างๆ การใช้ระบบซื้อขายและบริการทางออนไลน์ ซึ่งเกิดเป็นวิถีใหม่ในการดำรงชีวิต ทั้งหมดนี้ก็ได้กลายเป็น New Normal ในสังคมไทยต่อไป

ถึงแม้การเปลี่ยนแปลงหรือการปรับตัวในกระแสสังคมปัจจุบันจะเปลี่ยนไปอย่างไร การจัดการวัฒนธรรมและศิลปะ นั้น แต่ยังคงมีรากเหง้าและวิถีที่เป็นของเดิมยังคงอยู่ แต่ก็มีปรับตัวด้วยเช่นกัน โดยปรับวิธีการเรียนรู้ การถ่ายทอด การสร้างสรรค์ตามวิถีของแต่ละท้องถิ่น แม้กระทั่งระบบการศึกษาของไทยยังคงมีการอนุรักษ์ สืบสาน และสร้างสรรค์ทางด้านวัฒนธรรมและศิลปะอย่างต่อเนื่อง โดยคำนึงถึงรากฐานของวัฒนธรรมและศิลปะของชาติ ให้คงอยู่แบบตามทันกระแสสังคมโลก กระแสสังคมไทย และตามยุทธศาสตร์การพัฒนาชาติทางด้านทำนุบำรุงวัฒนธรรมและศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นนาฏศิลป์ไทย สร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธนู, การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ, การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา, พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเรือนไทยคู่ บ้านคลองน้ำใส จังหวัดสระแก้ว, การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ เป็นต้น

ดังนั้น ไม่ว่าจะมีการปรับตัวในชีวิตวิถีใหม่ New Normal ที่สังคมไทยมีการเปลี่ยนพฤติกรรมการใช้ชีวิตในขณะที่ไวรัสโควิด 19 แพร่ระบาดนั้น วัฒนธรรมและศิลปะยังคงอยู่เสมอ เหมือนกับคุณภาพของวารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ ที่ต้องการจะพัฒนาวารสารให้มีคุณภาพและพร้อมพัฒนาให้วารสารให้ได้ผ่านการพิจารณาการรับรองคุณภาพของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ให้มีคุณภาพสม่ำเสมอ จึงนับเป็นความสำเร็จในการพัฒนามาตรฐานวารสารวิชาการทางสายสังคมศาสตร์ ในฐานะสื่อกลางในการรวบรวมองค์ความรู้ด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่มีคุณภาพสู่สาธารณะ กองบรรณาธิการต้องขอกราบขอบพระคุณท่านผู้ทรงคุณวุฒิ ที่โปรดกรุณาช่วยกลั่นกรองงานวิชาการที่มีคุณภาพ เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้อันมีคุณค่ายิ่ง สู่การพัฒนาสังคมและวัฒนธรรมที่ยั่งยืนต่อไป

อาจารย์ ดร.ปรารถนา คงสำราญ
ผู้อำนวยการสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
บรรณาธิการบริหาร

รายชื่อผู้ทรงคุณวุฒิผู้ประเมินบทความ

วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ

ปีที่ 21 ฉบับที่ 2 (42) มกราคม – มิถุนายน 2563

ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอกมหาวิทยาลัย

รองศาสตราจารย์ ดร. ขวัญจิต ศศิวงศาโรจน์

รองศาสตราจารย์ ดร. ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์

รองศาสตราจารย์ ดร. นพดล ตั้งสกุล

รองศาสตราจารย์ ดร. วารุณี หวัง

รองศาสตราจารย์ ดร. รัฐไท พรเจริญ

รองศาสตราจารย์ ดร. ศิริมงคล นาฎยกุล

รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์

รองศาสตราจารย์ ดร. ศุภชัย จันทร์สุวรรณ

รองศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมศักดิ์ พิภูลศรี

รองศาสตราจารย์ กฤษรา วัชรวิริษา

รองศาสตราจารย์ ฤทธิรงค์ จิวากานนท์

รองศาสตราจารย์ ฉันทนา เอี่ยมสกุล

รองศาสตราจารย์ สุธิ คุณาวิชยานนท์

รองศาสตราจารย์ เสาวภา ไพทยวัฒน์

รองศาสตราจารย์ อำนาจ เ็นสบาย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ทรงยศ วีระทวีมาศ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. บุษบา สิทธิการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดลฤทัย โกวรรธนกุล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เพิ่มศักดิ์ สุวรรณทัต

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ลุ้ย กานต์สมเกียรติ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วีรานันท์ ดำรงสกุล

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พิระ พันลูกท้าว

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. คมกริช การินทร์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สมบูรณ์ พนเสาวภาคย์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ วรินทร์พร ทับเกตุ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ สุพิชชา ชีวพฤกษ์

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชาศิลปการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ราชการบำนาญ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

เกษียณอายุราชการ ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะและชุมชน

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

สำนักวิชาการจัดการ การวางแผนและการจัดการท่องเที่ยว

การจัดการและการพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงพื้นที่อย่างยั่งยืน

มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

สาขาวิชาท่องเที่ยว คณะบริหารธุรกิจและการบัญชี

มหาวิทยาลัยขอนแก่น

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเอเชีย มหาวิทยาลัยมหิดล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิทยาลัยเทคโนโลยีอุตสาหกรรม

มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าพระนครเหนือ

ผู้ทรงคุณวุฒิภายในมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ระวีวรรณ วรรณวิไชย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปิยะวดี มากพา

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สารบัญ

จ่าง แซ่ตั้ง : ตัวตนกับการสร้างผลงานศิลปะ

TANG CHANG : THE STUDY OF SELF AND WORK

นาวุญ แซ่ตั้ง / NAWAPOOH SAE-TANG _____ 10

แนวคิดการนำมิติทางวัฒนธรรมสู่การออกแบบสร้างสรรค์ที่สับสน

CULTURAL DIMENSION APPROACH CONCEPT TO CONFUSING CREATIVE DESIGN

กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค / KITTIPONG KEATIVIPAK _____ 20

การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ

SCRIPT WRITING FOR THE ELDERLY

สุรินทร์ เมทะนี / SURIN MEDHANE _____ 42

พัฒนาการสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรม และการดำรงอยู่ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร

THE DEVELOPMENT INTO ARTS AND CULTURE LEARNING CENTERS AND

THE EXISTENCE OF THE THAWEE RAJANEKORN'S GALLERY

ศรีสุคต พรหมโส / SRISUKHON PROMSO

สิริกกา วรรณจันทร์ / SISIKKA WANNAJUN _____ 55

การสร้างสรรคานาฏยศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ

THE CREATION OF A DANCE FROM GENDER CONTROVERSY

วิทวัส กรมณีโรจน์ / VITAVAT KORNMANEEROJ _____ 68

แผนที่ชุมชนและการออกแบบเส้นทางท่องเที่ยวโดยชุมชนในเขตทุ่งครุ กรุงเทพมหานคร

COMMUNITY MAP AND COMMUNITY-BASED TOURISM ROUTING DESIGN :

THUNG KHURU DISTRICT, BANGKOK

ศิริพันธ์ นันสุนานนท์ / SIRIPHAN NUNSUNANON _____ 83

การสร้างสรรคานาฏยศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

THE CREATION OF A DANCE FROM THE AUM SYMBOL IN BRAHMINISM-HINDUISM

อภิโชติ เกตุแก้ว / APICHOT KATEKEAW _____ 94

กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ กรณีศึกษาครูรัฐระพล น้อยนิตย์

THE TECHNIQUE OF MALAYU DRUM PERFORMANCE IN NANG HONG SONG:

A CASE STUDY OF KRU THIRAPOL NOINID

วีระ พันธุ์เสื่อ / VEERA PHANSURE _____ 111

แนวความคิดหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์

CONCEPT AFTER IN THE CREATION OF A DANCE REFLECTING ETHICS IN DANCE RESEARCH

ลักขณา แสงแดง / LUCKANA SAENGDAENG _____ 122

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธูรัต THAI DRAMATIC ARTS CREATING “CHUY CHAY PHANTHURAT” พิสิษฐ์ บัวงาม / PISIT BUANGAM	136
การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย THE SYNTHESIS OF RESEARCH RELATED TO THE DEVELOPMENT OF LOCAL MUSEUMS IN THAILAND วิศิษฐ์ศยา ศุภสาร / WISANSAYA SUPPASAN อรศิริ ปาณินท์ / ORNSIRI PANIN สุวัฒนา ธาดานิติ / SUWATTANA THADANITI	147
การศึกษาการออกแบบเลขศิลป์ที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่น เพื่อประยุกต์ใช้ในการพัฒนาบรรจุภัณฑ์กล้วยตาก จังหวัดพิจิตร THE STUDY OF GRAPHIC DESIGN AS A LOCAL IDENTITY FOR PACKAGING DEVELOPMENT OF DRIED BANANA PICHIT PROVINCE สุรเชษฐ์ มีฤทธิ์ / SURACHES MEERITH	157
การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา A THAI CULTURAL MANAGEMENT FOR HIGHER EDUCATION INSTITUTES นิชาภัทร จาวีสูตร / NICHAPAT JAVISOOT	167
พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเขื่อนไถญ้อ บ้านคลองน้ำใส จังหวัดสระแก้ว THE CULTURAL SPACE OF TAI-YOH’S HOUSE IN KLONGNAMSAI VILLAGE, SAKAEO PROVINCE อัศวิน โรจน์สง่า / ASAWIN ROJSANGA	177
การวิเคราะห์บทบาทของไฟเพื่อการพิสูจน์จากวรรณกรรมและงานนาฏศิลป์ ANALYSIS OF THE ROLE OF FIRE FOR THE PROOF FROM LITERATURE AND DANCING ART WORK ดวงพร มีทรัพย์ / TUANGPORN MEESUP	190

จ่าง แซ่ตั้ง : ตัวตนกับการสร้างผลงานศิลปะ

TANG CHANG : THE STUDY OF SELF AND WORK

นวกู แซ่ตั้ง / NAWAPOOH SAE-TANG

นักวิชาการอิสระ

INDEPENDENT SCHOLAR

Received: January 10, 2019

Revised: March 12, 2020

Accepted: March 17, 2020

บทคัดย่อ

บทความนี้ให้ความสนใจไปที่การศึกษาจากข้อเขียนและบันทึกของจ่างในฐานะคลังข้อมูลส่วนบุคคล (personal archive) อันสะท้อนให้เห็นมุมมอง ทศนคติ และตัวตนของจ่าง แซ่ตั้ง ศิลปินคนสำคัญผู้ไม่ได้ผ่านการศึกษาในระบบการศึกษาศิลปะ โดยต้องการเสนอให้เห็นถึงแนวคิดเบื้องหลังในการสร้างผลงานศิลปะของจ่าง ซึ่งการสร้างผลงานศิลปะโดยเฉพาะศิลปะนามธรรมของจ่างเป็นเจตจำนงและความตั้งใจของจ่างที่ถูกหล่อหลอมจากความเป็นคนไทยเชื้อสายจีนและการให้ความสำคัญกับการริเริ่มสร้างสรรค์โดยปัญญาของตนเอง จ่างเสนอแนวคิดเรื่องศิลปะบริสุทธิ์ในฐานะของการเป็นผลงานศิลปะที่บริสุทธิ์จากการลอกเลียนแบบหรือทำซ้ำผู้อื่น ซึ่งแนวความคิดดังกล่าวถือเป็นพื้นฐานในการสร้างผลงานโดยเฉพาะงานจิตรกรรมนามธรรมอันเป็นผลงานสร้างชื่อให้กับจ่าง

คำสำคัญ : จ่าง แซ่ตั้ง, คลังข้อมูลส่วนบุคคล, ศิลปะนามธรรม

Abstract

This article focuses on the study from documents and memoirs of Tang Chang as a personal archive. The documents and memoirs showed the view, attitude and the self of Tang Chang, an important artist who has not been educated in the formal art education system. This article aims to show the concept behind the work of art by Tang Chang. Tang Chang's abstract paintings are a product of his will that was instructed by his Chinese descent and his belief of the human talent of creativity. He introduced the concept of pure art as a pure form the imitation or reproduction from other works. This concept was the basis for the creation of works, especially the abstract paintings.

Keywords : Tang Chang, Personal archive, Abstract art

บทนำ จ่าง แซ่ตั้ง ในฐานะศิลปินนอกสายตา

จ่าง แซ่ตั้ง (Tang Chang, also known as Chang Sae-tang) เป็นศิลปินไทยผู้มีชีวิตอยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2477-2533 โดยจ่างเกิดในครอบครัวชาวจีนอพยพ และไม่เคยเข้ารับการศึกษาทางศิลปะในสถาบันใดๆ ทั้งนี้ จ่าง แซ่ตั้ง เกิดในประเทศไทย ย่านตลาดสมเด็จ ริมแม่น้ำเจ้าพระยาฝั่งธนบุรี โดยบิดาอพยพมาจากประเทศจีน ส่วนมารดาเป็นชาวจีนที่อยู่ในประเทศไทย จ่างสมรสกับนางเจี๊ยะ แซ่ตั้ง

(เสียชีวิต) มีบุตรชาย 4 คน บุตรสาว 3 คน จ่างสร้างผลงานศิลปะควบคู่ไปกับการค้าขายเพื่อเลี้ยงครอบครัว โดยไม่ได้ขายผลงานศิลปะแม้แต่ชิ้นเดียวในขณะที่มีชีวิตอยู่

ไม่มีหลักฐานที่ชัดเจนว่าจ่างเริ่มเป็นที่รู้จักตั้งแต่วัยใด แต่จากหลักฐานจากสื่อสารมวลชนต่างๆ ชื่อเสียงของจ่างเป็นชื่อเสียงที่เกิดขึ้นในหมู่มิตรทั่วปวงวงการศิลปะในฐานะของศิลปินที่มีลักษณะแปลกประหลาด มีแนวทางการใช้ชีวิตที่แตกต่างไปจากคนอื่นๆ ซึ่งสถานะของจ่างไม่ได้รับ

การยอมรับสำหรับศิลปินและคนในวงการศิลปะในขณะนั้น แต่อย่างไรก็ตาม ชื่อเสียงของจ่างในฐานะของศิลปินและความสำคัญของผลงานของจ่างก็ได้รับภายหลังจากมรณกรรมของเขาโดยนักวิชาการต่างประเทศและนักวิชาการไทยกลุ่มหนึ่ง เช่น John Clark, สมพร รอดบุญ, อำนาจ เย็นสบาย, วิรุณ ตั้งเจริญ ซึ่งพยายามจะเสนอว่า ผลงานของจ่างมีความสำคัญในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ แต่ด้วยวาทกรรมของศิลปะไทยสมัยใหม่ในกระแสหลักที่ผูกติดอยู่กับการเกิดขึ้นผ่านการวางรากฐานของศิลป์พีระศรี และการเกิดขึ้นของการศึกษาศิลปะในมหาวิทยาลัย ศิลปากร จ่างจึงไม่ได้รับการพูดถึงมากนักในฐานะศิลปินไทย ผู้สร้างศิลปะสมัยใหม่

ในปี พ.ศ. 2560 ผลงานของจ่างได้รับการคัดเลือกเข้าร่วมแสดงในนิทรรศการ Misfits : Pages from Loose-leaf Modernity ร่วมกับ Bagyi Aung Soe ชาวเมียนมาร์ และ Rox Lee ชาวฟิลิปปินส์ ณ Haus der Kulturen der Welt กรุงเบอร์ลิน ประเทศเยอรมนี โดยมี เดวิด เทห์ (David Teh) ภัณฑารักษ์และนักวิชาการชาวออสเตรเลียผู้สนใจงานศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์ เป็นภัณฑารักษ์ ในคำประกาศของภัณฑารักษ์ในนิทรรศการดังกล่าว เทห์อธิบายว่า นิทรรศการนี้เป็นการแสดงผลงานของศิลปินสามคนที่ทำงานอยู่ที่ชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ (fringes of modernism) ในสถานการณ์ต่างกัน ทั้งสามคนเป็นที่รู้จักในท้องถิ่นที่พวกเขาอาศัยอยู่ แต่ด้วยเหตุผลบางประการ พวกเขาจึงมีพื้นที่ไม่มากนักในประวัติศาสตร์ศิลปะป็นพหุวัฒนธรรมของชาติ อาจกล่าวได้ว่าพวกเขาเป็นศิลปินนอกสายตา (outsiders) ในเวลาที่พูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในระดับชาติ ภูมิภาค และนานาชาติ (Teh, 2017a : 7) เทห์จะชี้ให้เห็นว่า ภาวะไม่ลงรอยของจ่างเป็นเพราะจ่างได้รับแรงบันดาลใจจากวัฒนธรรมต่างประเทศ โดยเฉพาะวัฒนธรรมจีน ผลงานของเขาจึงแตกต่างไปจากสิ่งที่เรียกว่า แบบพิมพ์แห่งชาติ (national forms) (Teh, 2017a : 15-19) ทว่าอีกนัยหนึ่ง แบบพิมพ์แห่งชาติก็เป็นผลผลิตจากอิทธิพลวัฒนธรรมต่างประเทศ ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยกระแสหลักที่ให้ความสำคัญกับความเป็นชาติ (national canon) ได้กล่าวถึงความเกี่ยวข้องกับ “ตะวันตก” “ศิลปะตามหลักวิชา” “สถาบันการศึกษา” และ “ความเป็นไทย” ควบคู่กันไปเสมอ ซึ่งประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักนี้เองทำให้ศิลปินบางคน เช่น จ่าง มีภาวะของการไม่ลงรอยอย่างมีนัยสำคัญ ความเป็นลูกจีนและความไม่

ลงรอยกับประวัติศาสตร์ศิลปะกระแสหลักของจ่างส่งผลให้ เทห์พยายามจัดวางจ่างไว้กับศิลปินสิงคโปร์อย่าง Cheo Chai-Hiang ที่ทำงานจิตรกรรมโดยได้รับอิทธิพลจากการเขียนอักษรจีน และเป็นศิลปินที่ไม่ได้รับการยอมรับในสิงคโปร์ ทว่าอย่างไรก็ตามปัจจุบัน Cheo ได้รับการพูดถึงอย่างกว้างขวางในการศึกษาที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะสิงคโปร์ (Teh, 2017b : 44) ซึ่งแตกต่างจากกรณีของจ่างและประเทศไทย

ในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ จ่างมักจะถูกกล่าวถึงในฐานะของศิลปินผู้สร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรม โดยไม่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และในฐานะของศิลปินผู้สร้างงานที่เกี่ยวข้องกับขบวนการศิลปะเพื่อชีวิตอันสัมพันธ์กับเหตุการณ์ทางการเมืองในช่วงปลายทศวรรษที่ 2510 สุธิคุณาวิชยานนท์ (2545 : 72, 93) ได้กล่าวถึงจ่างในฐานะศิลปินไร้สังกัดที่เริ่มสร้างชื่อเสียงในวงการตั้งแต่ต้นทศวรรษที่ 2500 จ่างศึกษาค้นคว้าศิลปะโดยไม่ได้ผ่านสถาบันศึกษาศิลปะใดๆ ทั้งสิ้น สุธิเสนอว่าจ่างเป็นจิตรกรไทยคนแรกที่สร้างงานนามธรรมโดยปราศจากภาพตัวแทนของสิ่งมีชีวิตหรือวัตถุใดๆ ในโลกที่เรารู้จัก งานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างเป็นงานที่เน้นการแสดงออกอย่างฉับพลันด้วยฝีแปรง แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของงานเขียนพู่กันจีน และมีความเชื่อมโยงกับพุทธศาสนา ลัทธิเซน และเต๋า อันมีที่มาจากการศึกษาที่มีเชื้อสายจีนและมีความสนใจในปรัชญาและกวีนิพนธ์จีน

บทความนี้ต้องการเสนอให้เห็นถึงแนวคิดเบื้องหลังในการสร้างผลงานศิลปะของจ่าง โดยให้ความสนใจที่การศึกษาจากข้อเขียนและบันทึกของจ่างในฐานะคลังข้อมูลส่วนบุคคล (personal archive) อันสะท้อนให้เห็นมุมมอง ทศนคติ และตัวตนของจ่าง ตั้งแต่ตั้งแต่วัยผลงานศิลปะจะมีปฏิบัติการทางความหมายในตัวของมันเองระหว่างตัวผลงานและผู้ชม แต่ปฏิเสธไม่ได้ว่าผลงานศิลปะเป็นส่วนหนึ่งที่เกิดขึ้นจากตัวตนและความคิดของศิลปิน การศึกษาตัวตนและทศนคติของจ่างต่อการสร้างผลงานจะเป็นประโยชน์ในการเข้าใจผลงานของจ่างที่มีอยู่มากมายได้อย่างดียิ่งขึ้น

เจตจำนงขบถและศิลปะบริสุทธิ์

จ่าง แซ่ตั้ง เป็นคนเชื้อสายจีนที่เกิดในประเทศไทย ย่านฝั่งธนบุรีในปี พ.ศ. 2477 ซึ่งเป็นช่วงคาบเกี่ยวกับสงครามโลกครั้งที่ 2 ด้วยสาเหตุดังกล่าวการศึกษาของจ่างจึงจำกัดอยู่เพียงชั้นมูล เนื่องจากการเกิดขึ้นของสงครามโลก

ครั้งที่ 2 ทำให้จำต้องออกจากการศึกษาในโรงเรียนเทศบาล 2 (วัดพิชัยญาติ) (จำง แซ่ตั้ง, 2533) ประเด็นสำคัญที่ปรากฏอยู่ในข้อมูลดังกล่าวไม่ใช่เพียงแค่ประวัติการศึกษาของจำง หากแต่ความเป็นคนเชื้อสายจีนของจำงก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่สำคัญในการพูดถึงความไม่ลงรอยของจำงกับกระแสศิลปะไทยสมัยใหม่ที่ปรากฏอยู่

สังคมจีนในประเทศไทยได้ถูกปฏิรูปเพื่อขจัดความแตกต่างทางการปกครองชั้นพื้นฐานระหว่างชาวจีนและชาวไทยมาตั้งแต่ช่วงทศวรรษที่ 2450 ซึ่งโดยหลักการแล้ว การปฏิรูปดังกล่าวทำให้การเผชิญหน้าระหว่างทัศนคติทางสังคมของชาวจีนและชาวไทยลดน้อยลง และทางเลือกที่จะแสดงตัวของชาวจีนในประเทศไทยมากขึ้น ชาวจีนที่เกิดในประเทศไทยขณะนั้นจึงอยู่กึ่งกลางระหว่างวัฒนธรรมของทั้งสองสังคม ได้แก่ สังคมของชาวจีนอพยพและสังคมไทย ซึ่งชาวจีนที่เกิดในประเทศไทยควรจะเติบโตขึ้นโดยไม่ได้รับผลกระทบจากความบีบคั้นทางสังคมที่เกี่ยวข้องกับอคติทางเชื้อชาติ แต่ จี. วิลเลียม สกินเนอร์ (2529 : 303) (-) (304) กลับเห็นว่านั่นเป็นเพียงจุดมุ่งหมายในอุดมคติ แท้จริงแล้วยังมิได้เกิดขึ้น ในช่วงปี พ.ศ. 2491 – 2499 บุคคลที่อยู่ระหว่างกลางดังกล่าวแสดงตัวว่าเป็นชาวจีนในบางสถานะสังคม และในอีกสถานะหนึ่งก็แสดงตัวเป็นคนไทย โดยทั่วไปจะมีทั้งชื่อจีนและชื่อไทยโดยใช้ทั้ง 2 ชื่อตามความเหมาะสม และสามารถพูดภาษาไทยและจีนได้คล่องเท่าเทียมกัน นั่นแสดงให้เห็นว่าสถานะของกลุ่มชาติพันธุ์จีนในประเทศไทยก็ยังมีได้เท่าเทียมกับกลุ่มคนเชื้อสายไทยโดยแท้จริง คนเชื้อสายจีนจำนวนหนึ่งเลือกที่จะปรับตัวให้กลมกลืนกับวิถีชีวิตของคนไทย และเลือกแสดงตัวตามความเหมาะสม แต่สำหรับจำงแล้ว มันอาจแตกต่างออกไป ถึงแม้ว่าจำงจะศึกษาภาษาไทยด้วยตนเองและใช้ชีวิตท่ามกลางสังคมของคนไทย แต่จำงก็ไม่ได้ปฏิเสธหรือพยายามปกปิดสถานะความเป็นคนเชื้อสายจีนของตนเอง นอกจากการสร้างผลงานศิลปะ จำงยังแปลหนังสือและคัมภีร์เล่มสำคัญของจีนมาเป็นภาษาไทยอยู่ตลอด ไม่ว่าจะ เป็นบทกวีจีน คัมภีร์เต๋าเต๋อจิง อภิปรัชญาศิลปะของท่านเต๋าฉี หรือตำราพิชัยสงครามของซุนวู ตลอดจนหนังสือเรื่อง อา Q ซึ่งต่อมาได้ถูกประกาศเป็นหนังสือต้องห้ามในปี พ.ศ. 2523 (ภายหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม 2519) ในประกาศกระทรวงมหาดไทยที่ลงนามโดย นายประเทือง กิริติบุตร รัฐมนตรีว่าการกระทรวงมหาดไทยในขณะนั้น ท่ามกลางกระแสหวาดกลัว

ความคิดทางการเมืองแบบคอมมิวนิสต์อันมีประเทศจีนเป็นหนึ่งในประเทศที่เผยแพร่ความคิดดังกล่าว จำงพูดถึงชีวิตตนเองไว้ว่า

“ฉันเกิดวันกรรมกรพอดี พ่อชื่อซ่ง แม่ชื่อเฮียง เป็นครอบครัวชาวจีน ที่มีอาชีพค้าขาย ฐานะไม่ค่อยจะดีนัก เลยมีโอกาสได้เรียนหนังสือแค่ชั้นมูล หรืออนุบาลจากโรงเรียนวัดพิชัยญาติ ธนบุรี ช่วงนั้นพอดีเกิดสงครามโลกครั้งที่สองด้วยก็เลยต้องออกมาช่วยพ่อแม่ค้าขาย ตอนอายุ 9 ขวบนี่ก็เริ่มรู้จักเขียนรูปแล้ว” (จำง แซ่ตั้ง, 2533 : 18)

คำพูดของจำงแสดงให้เห็นถึงความไม่ปิดบังและยืนยันในความเป็นคนเชื้อสายจีนของตนเองอย่างชัดเจน ข้อเขียนที่ยกมาเป็นส่วนหนึ่งของหนังสืออนุสรณ์ในงานศพของจำงซึ่งรวบรวมคำพูดของจำงในขณะที่ทำให้สัมภาษณ์กับสื่อมวลชน การพูดถึงภูมิหลังของตนเองโดยมิได้พยายามปกปิดความเป็นชาวไทยเชื้อสายจีนนั้นยืนยันว่าจำงเองก็ตระหนักในเชื้อชาติและภูมิหลังของตนอยู่ตลอดเวลา ในขณะเดียวกัน จำงก็ได้ปฏิเสธสังคมไทยเสียทีเดียว เขายังคงเรียนรู้ภาษาไทยเพื่อประโยชน์ในการสื่อสารและเรียนรู้ตลอดจนการเขียนหนังสือให้ “ผู้อื่นได้มีโอกาสร่วมกันศึกษาเพื่อเพิ่มพูนความรู้ร่วมกัน” (จำง แซ่ตั้ง, 2533 : 13) มากยิ่งขึ้น น่าสนใจว่าท่ามกลางความขัดแย้งทางชาติพันธุ์ตลอดจนสถานะของคนเชื้อสายจีนที่มีอยู่ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จำงเลือกที่จะไม่ปิดบังความเป็นคนเชื้อสายจีนของตนเองในแง่หนึ่งอาจคิดได้ว่า ด้วยสถานะทางสังคมของจำงที่ถึงแม้จะเป็นที่รู้จัก แต่จำงก็เป็นเพียงแคศิลปินจ๋าๆ และยังใช้ภาษาไทยที่ป็นสำเนียงจีน จำงก็คงไม่สามารถปิดบังสถานะของตนเองได้ แต่การไม่ปิดบังก็มิได้หมายความว่า เป็นการเปิดเผย ในการให้สัมภาษณ์จำงสามารถเลือกที่จะไม่กล่าวถึงความจำเป็นของตนเองอย่างชัดแจ้งได้เช่นกัน แต่จำงก็เลือกที่จะยืนยันและกล่าวออกมาอย่างชัดเจนถึงความเป็นจีนของตนเอง สิ่งนั้นอาจแสดงให้เห็นเจตจำนงของจำงในการยืนยันความเป็นอื่นของตนเองในสังคมไทยท่ามกลางกระแสความเป็นไทยที่เชี่ยวกราก เพราะความเป็นจีนของจำงมิใช่เพียงแคคำพูด แต่ยังปรากฏอยู่ในตัวทุกอณูของผลงานของจำงตลอดชั่วชีวิต

สิ่งที่ยืนยันในเจตจำนงของจำงที่ยืนยันความเป็นตัวของตัวเองที่มีลักษณะเป็นอื่นในสังคม ไม่จำเพาะเจาะจง

แต่ในบริบทของความเป็นชาวไทยเชื้อสายจีนเท่านั้น ในโลกศิลปะนั้นช่างก็ยืนยงถึงเจตจำนงในการปฏิเสธกระแสของโลกศิลปะสมัยใหม่อันได้รับอิทธิพลจากตะวันตก ในขณะที่เดียวกันก็เป็นการยืนยันในจุดยืนการทำงานของตนที่แตกต่าง จ่างเขียนถึงเรื่องนี้ไว้ว่า

“หลายปีผ่านมา เราได้เห็นแต่ผลงานที่สร้างขึ้นใหม่โดยเพียงการขโมยลอกเลียนแบบตามประเทศอื่นเท่านั้น ขาดการสร้างสรรค์ด้วยตนเองเป็นที่ตั้ง และหลงใหลอยู่กับการค้าขายได้เป็นที่ตั้ง อาศัยพวกเดียวกันอุปโลกน์กัน แล้วว่านั่นคือผลงานศิลปกรรมที่มีคุณค่า มันช่างเป็นความน่าละอาย อย่างเดียวกับครูบาอาจารย์ที่ไม่ยอมศึกษาและสร้างสรรค์ ได้แต่เอาตำราเก่าแก่ที่พื้นสมัยลอกเด็กเด็กไปวันวัน หาตำแหน่งฐานะเพื่อประโยชน์ตนเองไปวันวัน เหตุผลอย่างนี้มันช่างเป็นเรื่องน่าละอายตั้งแต่บุคคลไปถึงประเทศชาติ ไปถึงมนุษยชาติ (จ่าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 24)

หากพิจารณาในบริบทของศิลปะไทยสมัยใหม่ ข้อเขียนนี้จ่างชี้ให้เห็นว่าในบริบทของการสร้างศิลปะไทยสมัยใหม่ช่วงเวลานั้นซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกเป็นหลัก โดยเฉพาะในเชิงเทคนิควิธีการ อิทธิพลเหล่านั้นกลายเป็นกระแสหลักที่ส่งผลต่อวิธีการสร้างผลงานศิลปะ โดยจ่างเห็นว่าการสร้างผลงานศิลปะในลักษณะที่อาศัยเทคนิคแบบตะวันตกเป็นหลักเป็นเพียงการลอกเลียนแบบตามประเทศอื่น ซึ่งมันมิใช่ผลงานศิลปกรรมที่มีคุณค่า ถึงแม้จ่างจะไม่ได้ปฏิเสธอิทธิพลของศิลปะตะวันตกเสียทีเดียว แต่จ่างก็ยืนยงถึงเจตจำนงตนเองว่าการสร้างผลงานศิลปะโดยที่ทำได้เพียงแค่ลอกเลียนแบบศิลปะตะวันตกโดยมิได้สร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆ เพิ่มเติมจากความคิดหรือศักยภาพของศิลปินนั้นไม่ได้เป็นหนทางที่ถูกต้องสำหรับการทำงานศิลปะ

“ฉันหมกมุ่นกับการขีดเขียนเขียนมาสิบห้าปี จนถึงในปี 1958 ปีนั้นฉันเริ่มมีโอกาสสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่ฉันพอใจและมีผลเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์ของตนเอง ในระหว่างนั้นช่างเขียนในกรุงเทพฯ เท่าที่ฉันได้เห็นจากการแสดงในที่ต่างๆ ในกรุงเทพฯ ส่วนมากก็เป็นวิวิธทัศน์ ลอกเลียนแบบฝรั่งหรือยุโรป ซึ่งเป็นไปในการทำงานเหมือนจริงหรือแบบอิมเพรสชันลหลายหลายคนชอบเขียนตามแบบ

จิตรกรเอกของยุโรปจนหลายหลายคนว่ามันเป็นแบบฝรั่ง” (จ่าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 44)

ข้อเขียนที่ยกมาเป็นอีกจุดหนึ่งที่แสดงให้เห็นถึงการที่จ่างวิพากษ์วิจารณ์อิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตกที่ส่งผลต่อการสร้างศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยอย่างชัดเจนในปี 1958 ซึ่งเป็นปีที่จ่างเริ่มต้นสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมชิ้นแรก จ่างเห็นว่างานศิลปะนามธรรมเป็นผลงานที่แสดงถึงตัวตนของเขา และเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์และแตกต่างจากวิธีการสร้างสรรค์งานที่ปรากฏอยู่ในเวลานั้น น้ำเสียงของจ่างแสดงออกในเชิงวิพากษ์วิจารณ์อย่างชัดเจนในขณะเดียวกัน มิใช่เพียงอิทธิพลจากศิลปะตะวันตก แต่จ่างก็ตั้งคำถามกับความเป็นไทยที่ดำรงอยู่และเป็นอีกกระแสหนึ่งที่ครอบงำวิธีการสร้างผลงานศิลปะด้วยเช่นกัน เพราะการเกิดขึ้นของศิลปะไทยสมัยใหม่ส่วนหนึ่งคือการปรับเปลี่ยนอิทธิพลแบบศิลปะตะวันตกให้ผสมผสานกับศิลปะแบบไทยประเพณีที่ดำรงอยู่ในอดีต ซึ่งความเป็นไทยดังกล่าวก็ครอบงำวิธีการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินบางกลุ่มด้วยเช่นกัน จ่างให้ความเห็นเกี่ยวกับการสร้างผลงานศิลปะในลักษณะของศิลปะแบบไทยประเพณีไว้ว่า

“ภาพเขียนลายไทยก็ร้อยปีมาแล้ว แต่นี่ผ่านมาก็ร้อยปีแล้วไทยของเราจะมีเพียงป่าหิมพานต์ป่านี้ ป่าเดียวหรือ ป่าปัญญาของเราจะมีเกิดขึ้นได้ทุกยุคทุกสมัย ป่าหิมพานต์ใหม่ย่อมมีเกิดขึ้นใหม่และมากขึ้น ฉันจึงอยากให้ทัศนะปัญญากว้างขวางยิ่งขึ้นกว่านี้” (จ่าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 32)

สิ่งที่ต้องชี้ให้เห็นเพิ่มเติมก็คือ การปฏิเสธทั้งอิทธิพลศิลปะตะวันตกและอิทธิพลของศิลปะไทยประเพณีของจ่างนั้นน่าสังเกตว่าจ่างไม่ได้ปฏิเสธศิลปะแบบตะวันตกหรือความเป็นไทยเลยเสียทีเดียว ในข้อเขียนของจ่างแทบไม่มีจุดใดที่จ่างวิพากษ์ไปที่ผลงานศิลปะตะวันตกหรือความเป็นไทยโดยตรง หากแต่เพียงวิพากษ์วิธีการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินไทยในขณะนั้นที่ได้รับอิทธิพลจากตะวันตก โดยส่งอิทธิพลอย่างมากต่อวิธีการทำงาน ในขณะเดียวกันจ่างก็เห็นว่าการทำงานศิลปะในแบบตะวันตกโดยที่ไม่ได้สร้างเทคนิค วิธีการ หรือเนื้อหาใหม่ๆ นอกเหนือไปจากการภาพวาดทิวทัศน์แบบสัจนิยม (realism) หรืออิมเพรสชันนิสม์ (impressionism) นั้นจะเป็นแนวทางที่เหมาะสมในการสร้างผลงานศิลปะ จ่างเห็นว่าสิ่งที่สมควรจะเป็นในการ

สร้างผลงานศิลปะคือการสร้างสิ่งที่เรียกว่า “ศิลปะบริสุทธิ์” ซึ่งสำหรับจางแล้ว การสร้างศิลปะบริสุทธิ์นั้นมีความหมายถึงศิลปะที่บริสุทธิ์จากการลอกเลียนแบบ และเป็นแนวทางที่จางยึดถือในการสร้างผลงานศิลปะ จางอธิบายถึงศิลปะบริสุทธิ์ไว้ว่า

“อะไรคือศิลปะบริสุทธิ์ ตามทัศนะของฉัน ศิลปะบริสุทธิ์คือผลงานศิลปะที่สร้างสรรค์ด้วยปัญญาสร้างสรรค์ของตน โดยไม่ไปขโมยรูปแบบความคิดของคนอื่นโดยขาดความคิดสร้างสรรค์ของตน

ในที่นี้จะยกตัวอย่างอย่างหนึ่งเพื่อให้ผู้อ่านมีการเข้าใจ ผิด มืออยู่ว่าเมื่อศิลปินเอกคนหนึ่งไปประทับใจผลงานของศิลปินโบราณ แล้วอยากได้ผลงานรูปเรื่องนั้น มาสร้างสรรค์เป็นผลงานปัญญาของตน โดยศิลปินเอกผู้นั้นเพียงนำเรื่องราวและรูปเรื่องที่ประทับใจนำมาแล้วสร้างสรรค์ให้เป็นรูปปัญญาแสดงออกของตน ในรูปลักษณะของตน ผลงานเช่นนี้นับว่ามีการสร้างสรรค์ มีคุณค่าศิลปะแสดงออก ถ้าผู้นั้นลอกเลียนตามรูปแบบ เรื่องราว สีเส้น ตามตามกัน ก็นับว่าผลงานนั้นขาดการสร้างสรรค์” (จาง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 44)

จะเห็นได้ว่าคำว่า “ศิลปะบริสุทธิ์” ของจางไม่ใช่การปฏิเสธอิทธิพลจากสิ่งอื่นๆ โดยสิ้นเชิง เพราะในความเป็นจริงแล้ว การสร้างผลงานศิลปะโดยเฉพาะศิลปะสมัยใหม่เป็นการสร้างผลงานศิลปะจากสิ่งที่อยู่ในกระแสสำนึกของศิลปิน (stream of consciousness) ซึ่งหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะได้รับอิทธิพลจากสิ่งภายนอกที่กระทบ รวมถึงศิลปะตะวันตกและศิลปะไทยประเพณี แต่จางเรียกร้องให้ผู้ที่ศิลปินคิดและไตร่ตรองอิทธิพลเหล่านั้น ตลอดจนนำมาคิดสร้างสรรค์ในรูปแบบของตนเองอย่างมีคุณค่า มิใช่เพียงแค่การได้รับแรงบันดาลใจและนำแรงบันดาลใจเหล่านั้นมาสร้างผลงานศิลปะโดยฉาบฉวยและไม่ได้ผ่านกระบวนการทางปัญญา

“แต่เท่าที่ความคิดของฉันมีในปัจจุบัน ก็ไม่ได้หมายความว่าให้เราลอกเลียนขโมยรูปแบบอย่างผิวเผิน แต่เป็นรูปแบบปัญญาอันยิ่งใหญ่สำหรับตัวอย่างให้พลังแก่เรา เพื่อให้เราตั้งหน้าสร้างสรรค์งานอย่างฉาบฉวย ไม่ว่าจะผลงานศิลปกรรมหรือวรรณกรรมหรือดนตรี หรืออื่นอื่น ก็ย่อมไม่ใช่ผลงานที่ไร้ปัญญาการ

สร้างสรรค์ด้วยความสามารถของตน ทุกยุคทุกสมัยทุกคน ผู้สร้างสรรค์ก็ตกอยู่ในฐานะต้องสร้างสรรค์สิ่งใหม่ เพื่อให้รูปปัญญาใหม่เกิดขึ้นในวงการศิลปกรรม หรือวงการวรรณกรรมหรืออื่นอื่น เพื่อเป็นพลังสร้างเสริมให้เห็นว่ามนุษย์ทุกยุคทุกสมัยนั้น ไม่ได้ไร้ปัญญา (จาง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 20-21)

ในความเป็นจริงแล้ว จางก็ศึกษาผลงานศิลปะของทั้งตะวันตกและตะวันออก แต่ด้วยบริบทแห่งยุคสมัย การเข้าถึงข้อมูลของศิลปะในโลกตะวันตกคงมีใ้เรื่องง่ายนัก ในขณะที่เดียวกันช่วงปลายทศวรรษที่ 1950 จนถึงต้นทศวรรษที่ 1960 การเรียนการสอนศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรเริ่มเป็นระบบมากขึ้น และเกิดการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน สันนิษฐานว่าในช่วงนั้นจางน่าจะได้ศึกษางานศิลปะแบบตะวันตกมากขึ้น (เพราะข้อเขียนของจางที่นำมาศึกษาในงานวิจัยฉบับนี้ ถึงแม้จะยังไม่มีการรวมเล่มตีพิมพ์อย่างแน่ชัด แต่ข้อเขียนส่วนใหญ่ถูกเขียนขึ้นในช่วงต้นทศวรรษที่ 1970) โดยเฉพาะงานศิลปะแบบสำนึกนิยมหรืองานศิลปะแบบอิมเพรสชันนิสม์ซึ่งค่อนข้างเป็นที่นิยมและส่งเสริมต่อการสร้างงานของกลุ่มศิลปินไทยในขณะนั้น ส่วนผลงานศิลปะนามธรรมนั้น นอกจากจางแล้ว ศิลปินไทยจะเริ่มต้นสร้างผลงานลักษณะดังกล่าวในช่วงต้นทศวรรษที่ 1960 (หลังทศวรรษที่ 2500) โดยเริ่มต้นจากผลงานศิลปะแบบกึ่งนามธรรมในแบบศิลปะคิวบิสม์ในยุโรป ศิลปินไทยที่มีชื่อเสียงนิยมสร้างผลงานในรูปแบบดังกล่าว คือ เพื่อทธิพิทักษ์ และ สวัสดิ์ ตันติสุข (อำนาจ เย็นสบาย, 2524 : 211-212) ซึ่งเป็นแนวทางที่แตกต่างไปจากผลงานศิลปะนามธรรมของจางที่ถูกจัดว่าเป็นศิลปะในแบบที่ใกล้เคียงกับศิลปะแบบเอกซ์เพรสชันนิสม์ (abstract expressionism) ที่ในขณะนั้นยังไม่เป็นที่นิยมในการสร้างผลงานของศิลปินไทยมากนัก เมื่อพิจารณาประกอบกับบริบทของยุคสมัยและอุปสรรคทางภาษาของจางในการที่จะเข้าถึงข้อมูลของโลกตะวันตก นักวิชาการเช่น เดวิด เทห์ (Teh, 2017a ; Teh, 2017b) จึงเห็นว่าผลงานศิลปะนามธรรมของจางเป็นงานศิลปะนามธรรมที่อยู่บนฐานทางปรัชญาแบบตะวันออกมากกว่าการได้รับอิทธิพลจากตะวันตก

แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้จางจะได้ศึกษาผลงานศิลปะของศิลปินคนอื่น ๆ แต่จางยังคงยืนยันแนวทางการสร้างงานของเขาที่ให้ความสำคัญกับปัญญาแสดงออกและ

ศักยภาพของศิลปินผู้สร้างซึ่งยังเป็นแก่นสารของสิ่งที่จ้าง
เรียกว่าศิลปะบริสุทธิ์ จ้างเขียนถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

“ยามเมื่อฉันศึกษาผลงานศิลปะกรรมของโลก
ช่างเขียนเอกของโลก ฉันก็ยกย่องนิยมชมชอบความ
สามารถและปัญญาแสดงออกและพลังของเขามาก
แต่ยามสร้างสรรค์ฉันจำเป็นต้องละปัญญาความ
สามารถของผู้อื่นให้หมดสิ้น คงเหลือแต่ปัญญาความ
สามารถและปัญญาของตนเอง ไม่ให้มีของใครอื่นมา
แทรกซ้อนเป็นอันตราย ไม่ว่าจะทางปัญญา รูปความคิด
เรื่องราว และเทคนิควิธีทำ

.....

เมื่อฉันวิจยวิจารณ์ผลงานของฉัน ถ้าพบว่าอันใด
เป็นการถูกแทรกซ้อน ผลงานชิ้นนั้นก็ป็นอันต้องพัง
ไป ทั้งทั้งฉันรักในขบวนการสร้างสรรค์อื่นอื่นของฉัน
ในขณะนั้น แต่จะทำอย่างไรได้ ก็ต้องทำลายทิ้งเสีย
ก็เหมือนบทกวีที่ฉันเขียน ถ้ามีข้อบกพร่องของคนอื่นหรือ
รูปความคิดของคนอื่น เข้ามาในบทกวีของฉันฉันก็
ต้องทำลายทิ้ง อย่างนี้ถ้าเหลือไว้ไม่ใช่ของฉัน แล้ว
จะเรียกว่าบทกวีของฉันได้อย่างไร บทกวีของฉันก็
ต้องเป็นของฉันทั้งหมดด้วยปัญญาความสามารถ
ของฉันทั้งขบวนการ” (จ้าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี :
35-36)

นอกจากเจตจำนงของจ้างในการทำงานที่แตกต่าง
จากศิลปินคนอื่นแล้ว สิ่งที่ทำให้จ้างเป็นที่รู้จักอีกประการหนึ่ง
คือการที่เขาไม่ยอมขายผลงานศิลปะที่เขาสร้าง ซึ่งตลอดชีวิต
ของจ้างไม่เคยขายผลงานศิลปะชิ้นใดออกไปเลย ในแง่หนึ่ง
การไม่ขายผลงานศิลปะของจ้างเป็นส่วนหนึ่งของสิ่งที่จ้าง
เรียกว่า “ศิลปะบริสุทธิ์” ซึ่งเป็นเสมือนหลักการที่จ้างยึดถือ
ตลอดชีวิตการทำงานของเขา เพราะศิลปะบริสุทธิ์ในทัศนะ
ของจ้างคือศิลปะที่อาศัยพลังปัญญาและการสร้างสรรค์โดย
อาศัยปัญญาของศิลปิน ในทัศนะของจ้างแล้ว ผลงาน
สร้างสรรค์ทางปัญญาเหล่านั้นเป็นเสมือนการฝึกฝนตนเองให้
เห็นค่าของปัญญามนุษย์มากกว่าการทำเพื่อเงินทอง

“เรื่องราวเกี่ยวกับการซื้อขาย เกี่ยวกับเงินทองใน
กรุงเทพฯ มีมากมาย เกี่ยวกับการขายภาพเขียน ชื่อ
ภาพเขียน มันไม่ผิดกฎหมาย ไม่ผิดศีลธรรม เพราะ
เป็นของของเรา เราสร้างเองทำเองไม่ได้ไปขโมยของ
ใคร ขโมยของคนอื่น

ครอบครัวของฉันมาลงทุนด้วยชีวิต แต่ฉันเอามาขาย
เป็นสตางค์ ชีวิตของฉันช่างมีค่าเหลือเกิน มีค่าเพียง
สตางค์ที่คนจะซื้อขายกันเท่านั้น การสร้างผลงาน
ศิลปะกรรม คือการสร้างสรรคผลงานปัญญา ไม่ใช่การ
ทำเฟอร์นิเจอร์หรือช่างไม้ หรือคนทำอาหารไว้ขาย
เป็นเงินเป็นทอง คนเขียนบทกวีไม่ใช่คนเป็นเสมียน
หรือคนเขียนหนังสือขาย ต่างคนต่างความต้องการ
การสร้างสรรคศิลปะเป็นการสร้างสรรคผลงาน
คุณค่าปัญญาของมนุษย์ ไม่ใช่การกระทำที่หมกมุ่น
อยู่กับอามิส พุดไปมันก็เหมือนคนบวช แต่การบวช
ของฉันไม่ต่างกับการบวชเรียนอย่างอื่น การสละของ
ฉันก็คงไม่ต่างกับการสละอื่นอื่น” (จ้าง แซ่ตั้ง, ไม่
ปรากฏปี : 39)

ในขณะที่จ้างสร้างผลงานศิลปะและไม่ขายผลงาน
ของตนเองตลอดเวลาที่เขาใช้ชีวิตอยู่ จ้างก็อาศัยอาชีพอื่นใน
การหาเลี้ยงครอบครัว กิจการอย่างหนึ่งของจ้างที่มีชื่อเสียง
คือการทำแก๊กฮวยสำเร็จรูป ซึ่งจ้างได้ทำออกขายในช่วงต้น
ทศวรรษที่ 2520 และมีการโฆษณาในหนังสือนิตยสารต่างๆ
ในชื่อ แก๊กฮวย ตรา ครอบครัว จ้าง แซ่ตั้ง ซึ่งในปี พ.ศ. 2543
คาราบาวได้แต่งเพลงชื่อว่า จ้าง แซ่ตั้ง ในอัลบั้ม คนสร้างชาติ
และได้เน้นย้ำถึงการไม่ขายงานศิลปะของจ้าง และการเลี้ยง
ครอบครัวด้วยกิจการแก๊กฮวย แต่อย่างไรก็ตาม ถึงแม้จ้าง
จะไม่ขายผลงาน แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าจ้างจะปฏิเสธหรือ
มองการขายงานศิลปะในแง่ลบ เพราะสำหรับจ้างแล้ว
การขายงานไม่ใช่เรื่องผิดศีลธรรม แต่การไม่ขายผลงานศิลปะ
เป็นทางเลือกของจ้างบนเป้าหมายในการทำงานของเขา
ในข้อเขียนต่างๆ ของจ้าง ได้เขียนถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

“ฉันก็เคยพบเคยเห็นคนมุ่งเขียนภาพขาย เขาก็มี
ชีวิตอย่างหนึ่ง คนเป็นพ่อค้าก็มีชีวิตอีกอย่างหนึ่ง คน
เป็นลูกจ้างนายจ้างก็มีชีวิตอีกอย่างหนึ่ง แต่ผลที่สุด
ทุกคนมีอะไรเหลือบ้างในชีวิต และเราต่างคนต่างมี
ไม่เหมือนกัน เขามีทรัพย์สมบัติเงินทองที่คน
อุปโลกน์ ฉันมีผลงานศิลปะกรรมที่ฉันสร้างหรือ
ผลงานปัญญาของฉัน องค์พระองค์เจ้าท่านก็มีอีกอย่าง
หนึ่งของท่าน” (จ้าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 39-40)

“ฉันบอกกับบางคนว่า การคิดจะค้าขายรูปของ
ตนเองผลงานของตนเอง หรือสมบัติของตนนั้นไม่ผิด

กฎหมาย และก็ไม่ผลิตศิลปะด้วย ค่าขายได้” (จ่าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 80)

จะเห็นได้ว่าการสร้างผลงานของจ่าง แซ่ตั้ง เกิดขึ้นจากเจตจำนงของจ่างที่ต้องการจะสร้างสรรค์ผลงานศิลปะในแนวทางใหม่ๆ โดยจ่างเห็นว่าผลงานศิลปะเป็นเรื่องราวของการสร้างสรรค์ที่จำเป็นต้องสร้างขึ้นมาจากพลังปัญญาของศิลปินมากกว่าการเลียนแบบหรือลอกเลียนแนวทางจากศิลปินคนอื่น และเจตจำนงในการสร้างสรรค์นั้นต้องเป็นเจตจำนงที่ปราศจากการคิดถึงอามิสหรือผลประโยชน์ ทั้งนี้จ่างมีลักษณะเป็นปัจเจกนิยม (individualism) และยืนยันความเป็นตนเองผ่านการเป็นคนไทยเชื้อสายจีนในลักษณะเดียวกันกับการสร้างผลงานศิลปะที่แตกต่างจากคนอื่น ด้วยทัศนคติดังกล่าวจึงเป็นพื้นฐานที่นำไปสู่การสร้างผลงานจิตรกรรมนามธรรมที่มีชื่อเสียงของจ่าง

งานศิลปะนามธรรม

งานศิลปะนามธรรมเป็นงานชุดหนึ่งที่ตั้งชื่อให้กับจ่าง สู่ชิ คุณาวิชยานนท์ (2545 : 72, 93) เสนอว่าจ่างเป็นจิตรกรไทยคนแรกที่สร้างงานนามธรรมโดยปราศจากภาพตัวแทนของสิ่งมีชีวิตหรือวัตถุใดๆ ในโลกที่เรารู้จัก ในขณะที่ อภินันท์ โปษยานนท์ (Poshayananda, 1992 : 135 - 137, 162) อธิบายว่าความสนใจของจ่างอยู่บนฐานของการศึกษารวมชาติ ปรัชญาจีน และกวีนิพนธ์ ดังนั้นนิยามของงานจิตรกรรมนามธรรมของจ่างจึงสัมพันธ์กับปรัชญาเซน เต๋า และพุทธ อภินันท์เชื่อมโยงผลงานของจ่างเข้ากับศิลปะแบบสำแดงพลังอารมณ์นามธรรม (abstract expressionism) และกัมมันตจิตรกรรม (action painting) โดยชี้ให้เห็นถึงกระบวนการสร้างผลงานของจ่างที่มักจะทำสร้างงานอย่างฉับพลันผ่านชิ้นส่วนของร่างกายต่างๆ ไม่ว่าจะเป็น นิ้ว มือ แขน หรือเข่า นอกจากนี้จ่างยังมีอิทธิพลถึงศิลปินในรุ่นถัดมา เช่น สมบูรณ์ หอมเทียนทอง, สมยศ หาญอนันท์สุข, จุมพล อภิสุข และนิตยา คัคดีเจริญ อีกด้วย

ชัดเจนว่ากระแสศิลปะสมัยใหม่เป็นสิ่งที่เกิดจากอิทธิพลของความคิดสมัยใหม่ของตะวันตก จอห์น คลาร์ก (Clark, 1993 : 5) ชี้ให้เห็นว่าศิลปะสมัยใหม่ในอุษาคเนย์มีความเกี่ยวข้องในเชิงวาทวิทยา (genealogy) กับความคิดสมัยใหม่ของตะวันตก แต่เมื่อมันเข้ามาสู่วัฒนธรรมของอุษาคเนย์แล้ว ศิลปะสมัยใหม่กลายเป็นวาทกรรมที่รวมถึง

การยอมรับกับการเปลี่ยนรูปเชิงท้องถิ่น (local transformation) ของรูปแบบทางศิลปะ ทำให้ผลงานศิลปะสมัยใหม่ในบริบทของอุษาคเนย์มีความแตกต่างไปจากตะวันตก เดวิด เทห์ (Teh, 2017a : 33-34) ยืนยันความคิดนี้ของคลาร์กโดยชี้ให้เห็นว่าการพูดถึงศิลปะสมัยใหม่ในบริบทอุษาคเนย์เป็นสิ่งที่ต้องถูกอธิบายโดยคำนึงถึงความเป็นเอกเทศของแต่ละรัฐชาติ ในขณะที่เดียวกันมันก็ยังสัมพันธ์กับภูมิภาค (regional) และนานาชาติ (international) ในทัศนะของเทห์และคลาร์ก ศิลปะสมัยใหม่ในบริบทอุษาคเนย์จึงมีความสัมพันธ์กับบริบทของรัฐชาติอย่างแยกไม่ออก ในกรณีของศิลปะไทยสมัยใหม่เงื่อนไขหนึ่งของการถูกยอมรับในฐานะของศิลปินผู้สร้างศิลปะไทยสมัยใหม่จึงหมายถึงความสัมพันธ์กับความเป็นไทย ซึ่งนั่นเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏทั้งในตัวตนและผลงานของจ่าง (Teh, 2017a : 42)

ในความเป็นจริงแล้ว การที่ตัวตนและผลงานของจ่างแปลกแยกจากกระแสศิลปะไทยสมัยใหม่นั้นไม่ได้หมายความว่าจ่างไม่ได้ตระหนักถึงชนบทการสร้างผลงานศิลปะในขณะนั้น จากการศึกษาจากข้อเขียนของจ่างชี้ให้เห็นว่าจ่างไม่ได้ปฏิเสธความเป็นไปของยุคสมัย ซึ่งจ่างชี้ให้เห็นว่ามันมีอยู่ แต่ไม่ได้เป็นแนวทางที่จ่างเลือกที่จะทำตามในตอนหนึ่ง จ่างเขียนถึงบริบทการทำงานของตนเองในขณะนั้นว่า

“ฉันคนเดียวเท่านั้นที่บ้าอย่างของฉัน เพื่อนเพื่อนไม่ชอบเขียนแต่ชอบเขียนอย่างฝรั่ง ลอกแบบหนังสือบ้างก็ออกไปเขียนตามธรรมชาติ ทิวทัศน์ แม่น้ำจะไปด้วยฉันก็เขียนอย่างที่ผมชอบ เพื่อนก็ว่าออกมาเขียนข้างนอกแล้วเขียนอย่างนี้ไปหาอะไร ฉันก็ได้แต่พอใจสร้างอย่างฉันชอบ แล้วฉันก็ค่อยศึกษา ภายหลังมีหนังสือของต่างประเทศมาเยอะ ก็มีพวกงานแอบสแตรค เพื่อนเห็นคล้ายกับของฉันก็เลยเรียกว่าของฉันเป็นพวกงานแอบสแตรค ฉันก็ไม่ว่าอะไร แต่ฉันก็ดูของต่างประเทศ ของเขาเขียนกันยังมีรูปร่างเป็นทิวทัศน์ เป็นตัวอะไรอะไร บางทีก็เป็นตัวคนอย่างที่ผมปัจจุบันเรียกว่ากึ่งแอบสแตรค แต่ของฉันทันทีไม่กึ่งกันละ ของฉันมันไปกันเลย” (จ่าง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 45-46)

ข้อเขียนดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงลักษณะปัจเจกนิยมของจ่างอย่างชัดเจน โดยจ่างเลือกที่จะสร้างผลงานใน

แนวทางของศิลปะนามธรรมตามความต้องการของเขา ในขณะที่เพื่อนของเขาปรับตัวสร้างผลงานศิลปะในแนวทางอื่นที่จำงเรียกว่าเป็นการเขียนอย่างฝรั่ง ข้อเขียนดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าจำงมิได้สร้างผลงานศิลปะโดยที่ไม่ทราบถึงแนวทางและวิธีการสร้างผลงานศิลปะแบบอื่นที่มีอยู่ในบริบทของยุคสมัยที่เขาใช้ชีวิตอยู่ และในข้อเขียนตอนอื่นๆ แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนว่า จำงมิได้ไม่มีความรู้หรือไม่มีความสนใจใดๆ ต่อโลกภายนอกและกระแสตะวันตกที่เขยวราก ในขณะเดียวกันจำงก็ได้เป็นเพียงลูกจินพลัดถิ่นที่ไม่ใส่ใจต่อวัฒนธรรมไทยประเพณี แต่จำงเลือกที่จะสร้างผลงานศิลปะในแนวทางของตนเองโดยมองว่าสิ่งที่เขาทำเป็นการสร้างสรรค์ ในทัศนะของจำงดูเหมือนว่าศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์มิได้มีหน้าที่เพียงสร้างสรรค์งานศิลปะโดยอาศัยแรงบันดาลใจเพียงเท่านั้น แต่จำงเรียกร้องให้ศิลปินหรือผู้สร้างสรรค์ทำหน้าที่ในการสร้างสรรค์จรรโลงสิ่งใหม่ๆ ที่หนีห่างไปจากสิ่งที่มีอยู่ อันเป็นการสร้างพื้นที่ใหม่ๆ กับการทำงานศิลปะ

“ปัจจุบัน ถ้าเราลอกเลียนยุโรป แล้วเราเป็นอะไร ก็ขี้ข้ายโรบ่งละ ถ้าเราลอกเลียนของไทยสมัยโบราณของเรา แล้วเราเป็นอะไร ก็อายลูกหลานไร้ปัญญาของบรรพบุรุษ ฉันรู้ว่าการที่เราเองไม่สามารถสร้างสรรค์ก็เป็นเพียง ‘เศษ’ เศษอะไร ก็เศษปัญญาเศษขี้ข้า แล้วความสามารถของตนอยู่ที่ไหน ไม่มีหรือ ความสามารถสร้างสรรค์ไม่มี แล้วจะอ้างว่าสร้างสรรค์ไปทำไม สร้างสรรค์อะไร จะเป็นการสร้างสรรค์ได้อย่างไร”

.....

อย่างเดียวกับผลงานประติมากรรม พระพุทธรูปสมัยสุโขทัยปางลีลา ซึ่งมีรูปเส้นนอกอย่างงดงาม ลัมพันธ์อย่างสูง ปริมาตรอันงดงาม แสดงออกในความงดงามของนามธรรมแสดงออกอย่างสูง ซึ่งฉันยังไม่เคยเห็นประติมากรรมชิ้นไหนของโลกจะงดงามเท่า เท่านี้เราก็คงมีโอกาสรู้เห็นคุณค่าของผลงานศิลปกรรมอย่างสูงด้วยปัญญาสร้างสรรค์ของบรรพบุรุษ แล้วปัจจุบันลูกหลานอย่างเราสร้างสรรค์อะไร ได้แต่เทียวลอกเลียนขโมยปัญญาของผู้อื่น แล้วอ้างเป็นของตน นำอายุ บ้างก็ไม่ยอมสร้างสรรค์

เทียวอ้างเพื่อหากินไปวันวัน ยิ่งนำอายุ” (จำง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 98-99)

การสร้างผลงานจิตรกรรมของจำงจึงมีลักษณะเป็นการทดลองสร้างสรรค์และเป็นการเดินทางไปสำรวจเส้นพรมแดนของโลกศิลปะ ทั้งในแง่ของโลกศิลปะที่สัมพันธ์กับสิ่งที่เคยมีอยู่แล้ว หรือในแง่ของโลกในฐานะประสบการณ์ส่วนตัว ผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจำงจึงมีอยู่นอกจากในฐานะการเจริญสติ ประสบการณ์ทางจิตวิญญาณ ตามที่ได้กล่าวมาแล้ว ผลงานของจำงยังเป็นเครื่องมือในการสำรวจถึงสภาวะความรู้สึกของตน และการค้นคว้าสำรวจเส้นพรมแดนของความรู้สึกและโลกศิลปะ จำงเขียนถึงประเด็นนี้ไว้ว่า

“แต่สิ่งที่ฉันจะพูดหรือเขียน ฉันชอบเรื่องราวเกี่ยวกับศิลปะ อยู่กับตัวฉันได้กับตัวฉัน ไม่ว่าเรื่องศิลปะนั้นจะเป็นสิ่งที่ฉันค้นพบเอง หรือสิ่งค้นพบไปตรงกับเรื่องราวศิลปะที่เคยมีอยู่ (แต่อันนี้ไม่ใช่ได้มาจากตำรา แต่ได้มาโดยตรง)

.....

เป็นเวลาหลายปีมาแล้ว นับแล้วก็เป็นเวลาสี่สิบเก้าปีสำหรับฉัน ตั้งแต่ฉันอายุเก้าขวบ จนเดี๋ยวนี้อายุสามสิบเจ็ด ในช่วงเก้าขวบถึงอายุยี่สิบสี่ปี ตลอดช่วงนั้นฉันยังอยู่ในช่วงศึกษาไม่รู้อะไรมากนัก ตั้งแต่อายุยี่สิบสี่ถึงสามสิบเจ็ด ฉันก็เริ่มสร้างผลงานเป็นของตัวเองได้ ในป็นนั้นพอดีถึงปี 1958 ฉันสร้างผลงานศิลปกรรมในรูปแบบนามธรรมได้เป็นชิ้นแรก แล้วก็สร้างมาตลอดสิบสามปีที่ผ่านมา ช่างไม่ใช่เรื่องง่ายเลย สำหรับผลงานชิ้นแรกและชิ้นต่อไป เพราะแต่ละชิ้นต่อไปนั้นหมายถึงจะได้อะไรขึ้นมาใหม่ จะได้อะไรขึ้นมาใหม่ทุกทุกชิ้นตลอดมา ไม่ใช่สักแต่จะทำซ้ำทำซากกันโดยไม่มีอะไรดีขึ้นมาอีก เริ่มตั้งแต่ปัญหาทาง่ายง่ายจนยากแสนยาก เริ่มตั้งคำถามว่าเขียนทำไม (สร้างทำไม) จนมีอะไรดี มีประโยชน์อย่างไร มีคุณค่าประโยชน์อย่างไร” (จำง แซ่ตั้ง, ไม่ปรากฏปี : 32-35)

โอเรียนนา แคชซิโอเน่ (Cacchione, 2018 : 8-9) ชี้ให้เห็นว่างานจิตรกรรมนามธรรมของจำงสามารถถูกอ้างไปถึงการเขียนพู่กันจีน (calligraphy) ได้ โดยในงานที่มี

ลักษณะเป็นกัมมันตจิตรกรรม (action painting) มีลักษณะคล้ายกับการเขียนพู่กันจีนที่ถูกขยายขนาดจากขนาดเล็ก กลายมาเป็นขนาดใหญ่ และในขั้นตอนการสร้างผลงานมีลักษณะคล้ายกันคือเป็นส่วนหนึ่งของการรวบรวมสมาธิและการฝึกจิต โดยจางอาศัยร่างกายของเขาในฐานะพู่กันสำหรับจางแล้ว เขายืนยันว่าการสร้างผลงานศิลปะนามธรรมเป็นกระบวนการที่สำคัญสำหรับเขา มันคือการถ่ายทอดอารมณ์และพลังงานออกมาสู่ตัวผลงาน จางอธิบายถึงการสร้างผลงานนามธรรมของเขาว่า

“งานนามธรรมที่ฉันสร้าง ในนั้นจะมีพลังงาน เวลาที่เรามองดูมันจะมีการเคลื่อนไหว ตั้งแต่มวลใหญ่ๆ จนกระทั่งอนุเล็กๆ นอกจากพลังงานแล้วยังมีภาวะสัมพันธ์ ไม่ใช่ป้ายซีซีวี หรือป้ายเปะเปะ แบบนั้นฉันไม่เอา เพราะมันไม่ได้ป้ายด้วยสติปัญญา และพร้อมกันนั้นยังมีพลังงานที่เกินกว่าธรรมชาติจะสร้างได้ สิ่งนี้แหละ คือนามธรรมสำคัญ” (จาง แซ่ตั้ง, 2533 : 20)

ผลงานนามธรรมของจางจึงเป็นผลผลิตของความตั้งใจและตระหนักถึงบริบทของวงการศิลปะในขณะที่จางกำลังสร้างผลงานศิลปะ ซึ่งการเกิดขึ้นของผลงานจิตรกรรมนามธรรมของจางนั้นเป็นเสมือนคำประกาศของจางในการแสดงตัวในฐานะผู้สร้างสรรค์และไม่สนใจต่อชนบการสร้างผลงานในช่วงเวลาที่มีมาก่อนหน้า

ตัวตน สถานะ และศิลปะสมัยใหม่

ถึงแม้ว่าจางไม่ได้มีพื้นที่มากนักในประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสมัยใหม่ เช่นเดียวกับที่มีนักวิชาการหลายๆ คนจัดให้จางเป็นศิลปินที่ทำงานอยู่ชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ แต่ในความเป็นจริงแล้วนั้นอาจไม่ใช่ปัญหาในการที่จะทำความเข้าใจผลงานของจาง เพราะจากข้อเขียนต่างๆ ชี้ให้เห็นว่าจางตระหนักถึงสถานะของตนเองแม้กระทั่งในขณะที่สร้างงานและจัดวางตัวเองบนพื้นที่ที่แตกต่างจากศิลปินร่วมสมัยคนอื่นๆ

เหตุผลหลักที่จางจัดวางสถานะตัวเองบนพื้นที่ที่แตกต่างจากศิลปินร่วมสมัยคนอื่นตลอดจนแบบพิมพ์แห่งชาติอันเป็นผลผลิตจากการเกิดขึ้นของศิลปะสมัยใหม่ในประเทศไทยซึ่งเกิดจากการวางรากฐานโดยศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี ผ่านศิลปะในรูปแบบตะวันตกและถูกนำมาผสมผสานกับความเป็นไทย ในแง่หนึ่งคือการที่จางมองว่าปฏิบัติการของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเป็นเรื่องของการสร้างผลงานที่มาจากตัวตนและพลังปัญญาของศิลปินมากกว่าการให้ความสำคัญกับบริบทและอิทธิพลวิธีการสร้างงานจากศิลปินคนอื่น จางเห็นว่าการสร้างผลงานศิลปะควรเป็นการสร้างศิลปะบริสุทธิ์ กล่าวคือเป็นศิลปะที่บริสุทธิ์จากการลอกเลียนแบบ ในขณะที่เดียวกันก็เป็นศิลปะที่บริสุทธิ์จากอามิสและผลประโยชน์ นั่นทำให้ตลอดชีวิตของจางได้มีการขายผลงานใดๆ แม้แต่ชิ้นเดียว

การตระหนักถึงตัวตนและเจตจำนงของจางในการสร้างผลงานศิลปะนอกจากจะทำให้เห็นบริบทของจางที่สัมพันธ์กับวงการศิลปะในช่วงเวลานั้นชัดเจนมากขึ้นแล้ว การเข้าใจถึงเจตจำนงของจางยังทำให้เห็นถึงต้นกำเนิดของผลงานของจางในฐานะของสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อมั่นในพลังปัญญาของมนุษย์ ตลอดจนวิถีทางอันสำคัญของความเป็นสมัยใหม่โดยการตระหนักถึงตัวตนของตนเองและตั้งคำถามถึงสถานะของตนเอง นอกจากนี้การสร้างผลงานศิลปะจากพลังปัญญาของศิลปินในแนวคิดที่ว่าด้วยศิลปะบริสุทธิ์ของจางยังเน้นย้ำถึงลักษณะสำคัญของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งก็คือการถ่ายทอดสิ่งที่อยู่ในกระแสสำนึกของศิลปินออกมาเป็นผลงานศิลปะ ถึงแม้การทำงานของจางจะเป็นชายขอบของความเป็นสมัยใหม่ในบริบทของศิลปะไทยสมัยใหม่ แต่ผลงานของจางก็สะท้อนให้เห็นความเป็นสมัยใหม่ในอีกแนวทางหนึ่งที่แตกต่างออกไปจากสิ่งที่เป็นอยู่ในศิลปะไทยสมัยใหม่ที่ถูกเข้าใจในขอบของประวัติศาสตร์ศิลปะในแบบดั้งเดิม

เอกสารอ้างอิง

- จำง แซ่ตั้ง. (ไม่ปรากฏปี). **ทัศนศิลป์ - ทัศนกิจ**. นครปฐม : พิพิธภัณฑน์ จำง แซ่ตั้ง (เอกสารอัดสำเนา).
- จำง แซ่ตั้ง. (2533). **ทัศนศิลป์ กวีนิพนธ์**. กรุงเทพฯ : รุ่งแสงการพิมพ์.
- จี วิลเลียม สกินเนอร์. (2529). **สังคมจีนในประเทศไทย : ประวัติศาสตร์เชิงวิเคราะห์**. (พรณี ฉัตรพลรักษ์ และคณะ, ผู้แปล). กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.
- สุธี คุณาวิชยานนท์. (2545). **จากสยามเก่า สู่ไทยใหม่ : ว่าด้วยความพลิกผันของศิลปะจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2524). **ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมร่วมสมัยของรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : หน่วยศึกษานิตเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.
- Cacchione, Orianna. (2018). **Tang Chang The Painting That is Painted with Poetry is Profoundly Beautiful**. Chicago : Smart Museum of Art.
- Clark, John. (1993). **Modernity in Asian Art**. Sydney : Wild Peony.
- Poshyananda, Apinan. (1992). **Modern art in Thailand : Nineteenth and Twentieth Centuries**. New York : Oxford University Press.
- Teh, David. (2017a). **The Preter-National: The Southeast Asian Contemporary and What Haunts It**. ARTMargins, 6(1), 33-63.
- _____ (2017b). **Misfits : Pages from loose-leaf modernity**. Berlin : Haus der Kulturen der Welt.

แนวคิดการนำมิติทางวัฒนธรรมสู่การออกแบบสร้างสรรค์ที่สับสน

CULTURAL DIMENSION APPROACH CONCEPT TO CONFUSING CREATIVE DESIGN

กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค / KITTIPONG KEATIVIPAK

สาขาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

INDUSTRIAL CRAFTS DESIGN, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, THAMMASAT UNIVERSITY

Received: January 18, 2019

Revised: April 25, 2019

Accepted: May 1, 2019

บทคัดย่อ

วัฒนธรรมและภูมิปัญญาเป็นสิ่งบ่งชี้สังคมและมนุษย์ สื่อสัญลักษณ์ของสังคมถึงความเจริญและความเสื่อม วัฒนธรรมจึงเป็นเครื่องแสดงถึงบุคลิกลักษณะของชาติ และเป็นเครื่องกลมเกลียวจิตใจของมนุษย์ ประเทศใดมีวัฒนธรรมดี จะส่งผลต่อความเจริญของคนในสังคม โดยปัจจุบันวัฒนธรรมและภูมิปัญญากำลังได้รับความสนใจมากขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว การตื่นตัวอันเป็นผลของการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ เนื่องจากกระแสการผลิตเพื่อจำหน่ายตามกลไกของตลาด จากทิศทางดังกล่าวทำให้แกออกแบบสร้างสรรค์ รวมถึงนักวิชาการที่เกี่ยวข้องในปัจจุบัน ได้สนใจนำแนวคิดการใช่มิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของชาติ มาเป็นเครื่องมือในการพัฒนาผลงาน เพื่อให้เกิดจุดขาย และสร้างความแตกต่าง รวมถึงการยึดโยงวัฒนธรรมและภูมิปัญญาสู่การต่อยอดให้เป็นผลิตภัณฑ์ในรูปแบบใหม่ แต่นั่นกลับก่อให้เกิดปัญหาจากความมั่งง่าย การขาดองค์ความรู้ที่เพียงพอในการนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไปใช้ประโยชน์ การนำไปใช้ออกแบบที่ไม่เหมาะสมกับบริบททางวัฒนธรรมเดิม สิ่งเหล่านี้ล้วนแล้วส่งผลกระทบต่อทุนวัฒนธรรมดั้งเดิม ซึ่งนั่นอาจเป็นการทำลายมากกว่าการสร้างสรรค์ จากบทความจึงสะท้อนตัวอย่างการอธิบายและวิเคราะห์ข้อมูลจากผลงานที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน เพื่อให้เกิดความเข้าใจและสามารถนำวัฒนธรรมไปปรับใช้ประโยชน์ได้อย่างถูกต้องเหมาะสม

คำสำคัญ: วัฒนธรรม, ภูมิปัญญา, การออกแบบ

Abstract

Culture and wisdom are indicators of society and humans as they are the symbols of prosperity and deterioration. The culture itself is a symbol of national characteristics. The culture influences the development of the human mind. Countries with cultures results in the prosperity of people in society. Culture and wisdom have gained more attention from rapid changes in early 2000s. People's full alertness is a result of the current push into the production for sale according to the market mechanism. Due to this trend, creative designers and involved scholars are interested in applying the concept of cultural dimensions and national wisdom to be a tool for design development to create a selling point and make a difference, including to weave the culture and wisdom into the development of the new products, but this, instead, caused problems from the carelessness, lack of sufficient knowledge to applying culture and wisdom to use. The use of designs that are not suitable for the original cultural context affected the original cultural capital. It was more destructive than creative; therefore, the article presented examples,

explanation and analysis of the data from the current work in order to better understand and appropriately apply culture and wisdom.

Keyword: Cultural Wisdom Design

บทนำ

แนวความคิดการนำมิติทางวัฒนธรรม(Culture) และ ภูมิปัญญา (Wisdom) เพื่อนำมาใช้สู่การออกแบบในแขนงต่างๆ เริ่มมีบทบาทมากขึ้นในวงการออกแบบในปัจจุบัน เพื่อทำการกระตุ้นเศรษฐกิจและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมภายในประเทศสู่สากล ซึ่งปัจจุบันได้รับการตอบรับที่ดีในตลาดโลก¹ นักวิชาการและนักออกแบบจึงมีแนวความคิดการนำมิติทางวัฒนธรรมและองค์ความรู้ทางภูมิปัญญาที่มีเข้าสู่กระบวนการสร้างสรรค์มากขึ้น มีการพยายามสร้างชุดทฤษฎีหรือกรอบแนวความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ แต่กระนั้นแนวคิดที่นำมาใช้ในการวิเคราะห์หรือเป็นชุดทฤษฎี นักวิชาการและนักออกแบบหลากหลายท่านไม่มีความลุ่มลึก ไม่เข้าใจในทฤษฎีฐานราก และไม่สามารถสื่อสารถึงการนำมิติทางวัฒนธรรมมาใช้ได้อย่างเหมาะสม กลายเป็นเพียงดึงภาพลักษณ์หรือความงาม(ในบางส่วน) มาใช้การออกแบบสร้างสรรค์ เพียงคำนึงถึงผลลัพธ์ของผลิตภัณฑ์ให้เกิดความแตกต่าง น่าสนใจ และพยายามแสดง คำว่า **“มิติทางวัฒนธรรม”** เป็นต้นกำเนิดความคิด (ว่ามาจากที่ใด) ทั้งที่เนื้อหาใจความสำคัญของวัฒนธรรมและภูมิปัญญาที่สั่งสมที่เป็นองค์ความรู้กลับถูกลบเลือนมองข้ามไป ซึ่งแนวความคิดการนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญาใช้ในการออกแบบมิใช่ความงดงามที่เห็นด้วยสายตาเพียงเท่านั้น **การศึกษาวัตถุเพื่อทำความเข้าใจวัฒนธรรม การค้นหาชุดความเชื่อ แนวความคิด ทศนคติของชุมชนหรือสังคม ณ ช่วงเวลาที่**

ผลิตภัณฑ์ของวัตถุชิ้นนั้นๆ ที่มีความจำเป็นต่อการศึกษา ก่อนที่จะนำไปต่อยอดและพัฒนา ไม่เช่นนั้นแล้วสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้นจะเป็นการทำลายมากกว่าการสร้างสรรค์ อันจะทำให้เกิดผลเสียมากกว่าผลดีในระยะยาว

เนื้อหา

วัฒนธรรม หมายถึง วิธีการดำเนินชีวิตของคนในส่วนใหญ่ของสังคมแต่ละท้องถิ่นซึ่งมีแนวประพฤติปฏิบัติร่วมกันมาอย่างยาวนานนับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เช่น วัฒนธรรมพื้นบ้านทางภาคเหนือ วัฒนธรรมพื้นบ้านทางภาคอีสาน และวัฒนธรรมพื้นบ้านทางภาคใต้ เป็นต้น วัฒนธรรมพื้นบ้านของแต่ละภาคจึงเป็นแนวประพฤติปฏิบัติของคนในภาคนั้นๆที่สืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ทำให้มีชีวิตอยู่ได้จนถึงปัจจุบัน² ซึ่งอาจจะมีคล้ายคลึงหรือแตกต่างกันไปจากวัฒนธรรมพื้นบ้านท้องถิ่นอื่นๆ ก็ได้ วัฒนธรรมพื้นบ้านจึงเป็นมรดกท้องถิ่นการบอกเล่ากันต่อมา จารึกเขียนไว้เป็นลายลักษณ์อักษร หรือปฏิบัติเป็นแบบอย่างต่อกัน จนเป็นที่ยอมรับร่วมกัน (ประชิด สุกฤษณ์พัฒน์,วิมล จิโรจพันธ์และกนิษฐา เขยทีวงศ์. 2551:19) ดังนั้นชุมชนหรือท้องถิ่นแต่ละแห่งจะมีวิถีชีวิตของผู้คนในแต่ละชุมชนหรือแต่ละท้องถิ่นแตกต่างกันไปตามสภาพวัฒนธรรมชุมชนหรือท้องถิ่นนั้นๆ กล่าวคือ ในสังคมเมืองหรือสังคมท้องถิ่นที่มีความเจริญ จะมีความหลากหลายสลับซับซ้อน เนื่องจากเป็นที่รวมของผู้คนหลากหลายประเภทที่แตกต่างกัน ทั้งด้านเชื้อชาติ ศาสนา

¹ ศิลปะและหัตถกรรม (Art & Craft) งานฝีมือและหัตถกรรมของประเทศไทยสามารถสร้างมูลค่าถึง 87,306 ล้านบาทในปี 2557 เมื่อนำมาผนวกกับทิศทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยในปัจจุบันแล้วนั้น อุตสาหกรรมศิลปะและหัตถกรรมจะเป็นหนึ่งในอุตสาหกรรมที่มีความโดดเด่น โดยต้องเน้นการสร้างมูลค่าเพิ่มผ่านการใช้ประโยชน์จากจุดเด่นของแต่ละภูมิภาค ประสานกระบวนการผลิตแบบใหม่เข้ากับทักษะฝีมือดั้งเดิมอย่างเข้าใจ (www.marketingoops.com/news/biz-news/tcdc-9-industry-trending. 2561) [Online]

² คำว่า “วัฒนธรรม” ถอดศัพท์มาจากคำว่า Culture เป็นคำที่ พลตรี พระเจ้าวรวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ ทรงบัญญัติไว้ โดยมาจากการรวมกันของสองคำ คือ “วัฒนธรรม” มาจาก “วัฒนธรรม” ในภาษาบาลี หมายถึง ความเจริญงอกงาม และ “ธรรม” มาจาก ธรรม ในภาษาสันสกฤต หมายถึงสภาพความจริงที่เป็นอยู่ รวมความแล้ว หมายถึงสภาพที่แสดงถึงความเจริญงอกงามหรือความมีระเบียบวินัย แต่ในภาษาอังกฤษ คำว่า Culture มาจากคำเดิมในภาษาละตินว่า “Cultula” ซึ่งมีความหมายหลายอย่าง เช่น การเพาะปลูก, การปลูกฝัง, การปลูกพืช, การทำให้ดีกว่าเดิม จากกรอบหรือฝึกหัด ซึ่งตรงกับความหมายของวัฒนธรรมอันหมายถึง ความเจริญงอกงามเสมือนการเจริญเติบโตของพืช ดังนั้นสิ่งใดก็ตามหากมีการเจริญขึ้นด้วยการศึกษา อบรม จะอยู่ในขอบข่ายความหมายของคำว่าวัฒนธรรมได้ทั้งสิ้น (วรวิฑูร์ สุวรรณฤทธิ์และคณะ. 2549 : 45-46)

ภาษา การศึกษา และอาชีพ จึงเกิดการผสมปนเปกันทางวัฒนธรรม จนยากจะเห็นเอกลักษณ์ที่แท้จริงของชุมชนและท้องถิ่นนั้นได้ แต่ส่วนในสังคมชนบทหรือท้องถิ่นที่มีความเจริญแบบสังคมเมืองเข้าไปไม่ถึงหรือยังเข้าไปถึงน้อย วิธีของผู้คนจะเรียบง่าย ไม่ค่อยมีความสลับซับซ้อน สภาพทางวัฒนธรรมในสังคมชนบทจึงมีเอกลักษณ์แห่งวิถีของชาวบ้านได้อย่างเด่นชัด กล่าวสรุป วัฒนธรรมจึงหมายถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้น นับตั้งแต่ภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศาสนา กฎหมาย ศิลปะ จริยธรรม ภูมิปัญญา ตลอดจนวิทยาการและเทคโนโลยีต่างๆ สามารถกล่าวได้ว่า วัฒนธรรมเป็นเครื่องมือที่มนุษย์คิดค้นขึ้นมาเพื่อช่วยให้มนุษย์สามารถดำรงต่อไปได้เพราะการจะดำรงชีวิตอยู่ มนุษย์จะต้องรู้จักประโยชน์จากธรรมชาติและจะต้องควบคุมความประพฤติของมนุษย์ด้วยกัน วัฒนธรรมจึงเป็นคำตอบที่มนุษย์ในสังคมคิดค้นขึ้นมาเพื่อแก้ปัญหาเหล่านี้ (วรวิธ สุวรรณฤทธิ์และคณะ. 2549 : 47)

ดังนั้นประเด็นที่สำคัญในการนำมาตีความทางวัฒนธรรม มาใช้ในการสร้างสรรค์เพื่อก่อให้เกิดความเหมาะสม คือ **“การจัดการความรู้ทางวัฒนธรรม”** เพื่อให้องค์ความรู้ทางวัฒนธรรมที่ได้ศึกษามานั้น ได้รับการศึกษา กลั่นกรอง และเรียบเรียงให้มีความถูกต้องเหมาะสมเสียก่อน เนื่องจากภายใต้บริบททางสังคมที่ถูกกระแสทุนนิยมเข้าครอบงำ ความรู้ทางวัฒนธรรมเหล่านี้กำลังสูญหายไปเพราะขาดการสืบทอด และพัฒนาให้เกิดประโยชน์อย่างเป็นพลวัต ดังนั้นแนวคิดเกี่ยวกับการจัดการความรู้มาใช้ในการทำงานในเรื่อง วัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น จึงเป็นแนวคิดและยุทธศาสตร์สำหรับการสร้างสุขภาวะของชาติ อย่างไรก็ตาม การศึกษาและเข้าใจความหมายของวัฒนธรรมและภูมิปัญญา มีนัยสำคัญอย่างยิ่งต่อการจัดการความรู้อย่างมาก มิฉะนั้นอาจทำให้พลาดเป้าหมายไป หรือไม่สามารถดึงเอาวัฒนธรรมและภูมิปัญญานั้นออกมาเป็นสาระได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องของเป้าหมายหรือทิศทางในการพัฒนา ถือเป็นประเด็นสำคัญ เพราะเป็นการสะท้อนถึง

กระบวนการทัศน์ วิถีคิด ที่กำหนดวิธีการจัดการในเรื่องต่างๆซึ่งในวิถีของชาวตะวันออกมักสะท้อนให้เห็นถึงวิธีการความรู้ทางเทคโนโลยีที่มีลักษณะเรียบง่าย ราคาไม่แพง ทุกคนสามารถเข้าถึงหรือทำเองได้ สามารถพึ่งพาตนเองได้ และสามารถดำรงอยู่ร่วมกันกับสรรพชีวิตอื่นและธรรมชาติอย่างเกื้อกูล เป็นความรู้ที่สะท้อนปรัชญาต่างจากสังคมทางโลก ตะวันตกที่มุ่งเอาชนะธรรมชาติและเป็นความรู้แบบครอบงำ (เอกวิทย์ ฌ กลางและคณะ. 2546 : 2)

จากข้อความข้างต้นการนำมิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาสู่แนวคิดการออกแบบสร้างสรรค์ มิได้หมายความว่าคัดค้านหรือต่อต้านความเป็นสมัยใหม่ หรือต้องการดึงสังคมให้หวนกลับไปเป็นสังคมโบราณ แต่แนวคิดการสร้างสรรค์ในสังคมสมัยใหม่ควรจะต้องเรียนรู้และจัดการความรู้ทางวัฒนธรรม ให้เกิดปัญญาแห่งการอยู่ร่วมกันได้อย่างดุลยภาพ ทั้งมนุษย์ ธรรมชาติและสังคม ต้องแยกระหว่าง **“การเรียนรู้กับการเลียนแบบ”** การเรียนรู้สำคัญกว่าการเลียนแบบ การเลียนแบบคือการทำให้เหมือนเดิม ซึ่งอาจไม่เหมาะสมกับสถานการณ์ใหม่ แต่การเรียนรู้ทำให้สามารถปรับตัวได้ในสถานการณ์ใหม่ ๆ ทุกสถานการณ์ในการเรียนรู้ (เอกวิทย์ ฌ กลาง. 2545 : 10) ฉะนั้นฐานคิดในการมองถึงเป้าหมายของการจัดการความรู้ **“วัฒนธรรมและภูมิปัญญา”** จึงเป็นเรื่องสำคัญ ที่จะต้องตั้งคำถามที่ถูกต้อง และชัดเจนว่าจะจะเป็นไปในทิศทางใด ซึ่งการนำมิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่นมาทำการประยุกต์ใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ ควรปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับความต้องการในสังคมปัจจุบัน แต่ยังคงถึงแบบแผน จารีต ขนบธรรมเนียม หรือมิติทางสังคมที่ผ่านมาในอดีต แต่ไม่ใช่การเอาสิ่งที่เหลือเป็น **“ทุนทางสังคม”** ของคนไทยไปเป็นจุดขายใหม่ เพื่อรับใช้กระแสทุนนิยมอย่างที่ผ่านมา ซึ่งจะไม่ช่วยแก้ปัญหาอะไร มิหนำซ้ำยังจะทำให้สังคมไทยไปอยู่ในร่องรอยเดิมของการพัฒนาที่เมื่อถึงจุดหนึ่งก็จะนำพาสังคมไทยไป สู่วิกฤต โดยเฉพาะนักออกแบบสร้างสรรค์รุ่นใหม่ ๆ ในยุค Post Modern³ (เอกวิทย์ ฌ กลางและคณะ. 2546 : 3)

³ Post Modern คือแนวความคิดที่มีมาหลังจากยุค Modern ซึ่งเป็นช่วงหลังการปฏิวัติอุตสาหกรรม ที่อะไรต่าง ๆ ถูกกำหนดอยู่ในหลักเกณฑ์และทฤษฎี แต่ยุค Post Modern เป็นยุคที่ปฏิเสธสิ่งเดิม ๆ ในยุค Modern โดยเน้นเสรีภาพและอิสระของบุคคล ไม่เชื่อในโลกของความจริง ไม่เชื่อเรื่องความเป็นสากล เพราะเชื่อว่าแต่ละคนแต่ละวัฒนธรรมนั้นมีเหตุผลของตัวเอง ไม่ควรจะให้ใครมาตัดสินว่าอันไหนสิ่งใดดีที่สุด แล้วคิดว่าสิ่งนั้นต้องดีสำหรับคนอื่นด้วย ดังนั้นจึงไม่คิดว่าสังคมที่คิดว่าเป็นสากลนั้นไม่มีจริง โดยแนวคิดหลังสมัยใหม่เป็นกระแสที่แสดงถึงปฏิกิริยาที่ตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงของการเติบโตของเศรษฐกิจและสังคม การถูกครอบงำด้วยสื่อและเทคโนโลยีที่ทำให้การถ่ายเทข่าวสารข้อมูลอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมเป็นเรื่องล้าสมัย (จรัสพิมพ์ วังเย็น, 2554: 20) (<http://pioneer.chula.ac.th/~yongyudh/papers/postmodern.htm>. 2561) [Online]

ดังนั้นการจัดการความรู้โดยใช้ “มิติทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญา” จึงไม่ใช่เป็นการเก็บรวบรวมเนื้อหา ของวัฒนธรรมและภูมิปัญญาทั้งหมด เพราะโดย สภาพข้อเท็จจริงดังกล่าวล้วนมีความหลากหลาย มีข้อมูล มากมายและมีการพัฒนาอยู่ตลอดเวลา แต่สามารถทำให้รู้ อย่างกว้าง ๆ ว่า มีเนื้อหาครอบคลุมเรื่องใดบ้าง เช่น ใครทำ อยู่ที่ไหน ใช้วัสดุอะไร มีลักษณะการใช้งานอย่างไร มีขนาด สัดส่วนหรือภาพลักษณะอย่างไร หรือสามารถวางแผนการ สืบค้นจากที่ใด หากแต่สิ่งที่ต้องมองทะลุลงไปคือ กระบวนการได้มาของความรู้ กระบวนการทางสังคม ความเชื่อ ที่แฝงอยู่หรือปรัชญาแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังความรู้นั้นๆ เช่น งานศิลปหัตถกรรมที่แสดงออกทางวัฒนธรรม ในกรอบ ของชนบประเพณี แต่แฝงลักษณะเฉพาะตนค่านิยมและ สุนทรียภาพและภูมิปัญญาของผู้สร้าง โดยมีชนบประเพณี วัฒนธรรม ความเชื่อ และค่านิยมของกลุ่มชนเป็นองค์ ประกอบกำหนด “รูปแบบ” ซึ่งสื่อความหมายด้วยรูปเชิง สัญลักษณ์ต่างๆ อาทิ การใช้ดอกไม้ไม้อาสนาขัดกันอย่าง ง่าย ๆ เป็น “เฉลว” เพื่อปกหรือแขวนไว้ ป้องกันภูตผีหรือ สิ่งอัปมงคลเข้าบ้าน หรือใช้เป็นเครื่องป้องกันสิ่งชั่วร้าย หรือ ปักเพื่อแสดงสิทธิ์ (ดังภาพที่ 1), การใช้ด้ายผ้า มาประดิษฐ์ เป็นตุ้มหรือธงในประเพณีทานตุ้ม ใช้ด้ายและผ้าแพร ทำเป็น “ตุ้มใจ หรือ ธงชัยขนาดใหญ่” เพื่อแขวนเป็นพุทธานุชาตาม หน้าวัด หรือสิ่งปลูกสร้างที่ทำการฉลองในงานปอยหลวง⁴ บางทีทำด้วยผ้าไหมปักกลดลายงดงาม ตุ้มชนิดนี้จะมี ความยาวประมาณ 3-4 วา กว้างประมาณ 20 นิ้ว ซึ่งถ้ามีความยาว มากยิ่งดี จะถือว่าได้อานิสงส์ผลบุญมาก ชาวล้านนาใช้ “ตุ้มสามหาง หรือ ธงสามหาง” ซึ่งทำด้วยผ้าขาว มีสามหาง เป็นเครื่องหมายของความตายและเป็นสัญลักษณ์ของพุทธ ศาสนาตามความเชื่อของพุทธศาสนิกชนที่เชื่อว่าจะช่วยให้ ผู้ตายไปสู่สุคติ โดยถือว่าผ้าสีขาวที่นำมาทำเป็นตุ้มนั้นคือ ความบริสุทธิ์ดุจชีวิตของคนตายแล้ว และขนาดความยาว ของตุ้มจะเท่ากับความสูงของผู้ตายซึ่งก็แสดงความเป็น เจ้าของตุ้มเชิงสัญลักษณ์นั่นเอง ส่วนการทำตุ้มให้มีสามหาง ก็เปรียบเสมือนพระรัตนตรัยของพุทธศาสนา อันเป็นเครื่อง ยึดถือของวิญญูณตามความเชื่อของพุทธศาสนิกชน เป็นต้น

(ดังภาพที่ 2) หรืออีกตัวอย่างหนึ่งคือ “ผ้าพานช้าง” เป็น ผ้าทอมือชนิดหนึ่งของภาคใต้ โดยเฉพาะที่บ้านนาหมื่นศรี อ.เมือง จ.ตรัง ผ้าทอชนิดนี้ทอขึ้นเพื่อใช้ในพิธีศพ โดย เจ้าภาพจะทอผ้าพานช้างต่อกันสามผืน ยาวประมาณ 1-2 เมตร ลวดลายที่ทอ มักทอเป็นตัวหนังสือ เป็นคำโคลง เป็นประวัติ ผู้ตาย หรือเป็นมรณานุสติ ผ้าพานช้างนี้จะใช้คลุมหีบศพ ขณะแห่ศพไปเผา และเมื่อเสร็จพิธีแล้วจะตัดออกเป็นผืน เล็กๆ ถวายพระ เพื่อใช้เป็นผ้าเช็ดหน้า เช็ดมือ หรือเช็ดปาก ต่อไป การทอผ้าชนิดนี้จึงเป็นวัฒนธรรมพื้นบ้านที่ยังคง ปรากฏอยู่และทำสืบต่อกันมาจนปัจจุบัน (ดังภาพที่ 3) สิ่ง เหล่านี้ล้วนเป็นวัตถุประสงคในการสร้างงานหัตถกรรมของ มนุษย์เพื่อสนองความต้องการทางจิตใจที่สืบทอดกันมานับ เป็นพันๆปี (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2542 : 19-122) ดังนั้นในการ ศึกษาข้อมูล เช่นตุ้มล้านนา ผู้ศึกษาต้องเข้าใจให้ลึกซึ้ง ชัดเจนว่าตุ้มประเภทใดสื่อความหมายเป็น ตุ้มมงคล และตุ้ม ประเภทใดเป็นตุ้มอวมงคล ในจารีตวัฒนธรรม รวมถึง ลักษณะการนำตุ้มไปใช้ในพิธีกรรมต่างๆ มิใช่เห็นเพียงว่าน่า สนใจ เพียงแค่รูปร่างรูปทรงงดงาม กรรมวิธีภูมิปัญญา ที่น่าดึงดูด และสีสัน ลวดลายตกแต่งสวยงาม จึงนำไปใช้ในการ ออกแบบเพียงเพื่อให้ได้มาซึ่งคำว่า เป็นแนวคิดการใช้มิติ ทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญาในการออกแบบสร้างสรรค์

จากข้อมูลข้างต้น สรุปได้ว่าวัฒนธรรมและ ภูมิปัญญาเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์สร้างขึ้น นับตั้งแต่ ภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี ศาสนา กฎหมาย ศิลปะ ตลอดจนวิทยาการและเทคโนโลยีต่างๆ สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็น เครื่องมือที่มนุษย์คิดค้นขึ้นมา เพื่อช่วยให้มนุษย์สามารถ ดำรงอยู่ต่อไปได้ เนื่องจากการใช้ชีวิตมนุษย์จะต้องรู้จักใช้ ประโยชน์จากธรรมชาติ และต้องรู้จักควบคุมความประพฤติ ของมนุษย์เช่นเดียวกัน จากรูปแบบของวัฒนธรรมที่เป็น พลวัต (มีความยืดหยุ่นและเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา) ส่งผลให้ภูมิปัญญาในแต่ละท้องถิ่น เกิดการสังสรรค์ เรียน รู้และพัฒนาเพื่อแก้ไข สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลง ภูมิปัญญาต่างๆของชนชาติจึงเป็นสิ่งที่มีความค่า มีองค์ความรู้ การสะสมแนวคิดและการแก้ไขปัญหาในการดำรงชีวิต จากการถ่ายทอดประสบการณ์ที่ยาวนานจากรุ่นสู่รุ่น

⁴ งานปอยหลวง งานบุญที่ยิ่งใหญ่ของคนภาคเหนือ ซึ่งจัดเป็นประจำของทุกๆปี เพื่อเป็นการจัดฉลองที่ยิ่งใหญ่ของวัด คำว่า “ปอย” มา จากคำว่า “ประเพณี” หมายถึง งานฉลองรื่นเริง ส่วนคำว่า “หลวง” หมายถึง “ยิ่งใหญ่” ดังนั้นคำว่า “ปอยหลวง” จึงเป็นงานฉลองที่ ยิ่งใหญ่หรืองานฉลองที่ใหญ่โต ซึ่งเป็นการฉลองถาวรวัตถุ ของวัดหรือฉลองสิ่งก่อสร้างของวัด ที่ประชาชนช่วยกันทำขึ้น เพื่อประโยชน์ แก่สาธุชน (http://www.chiangmainews.co.th/page/archives/581205. 2561) [Online]



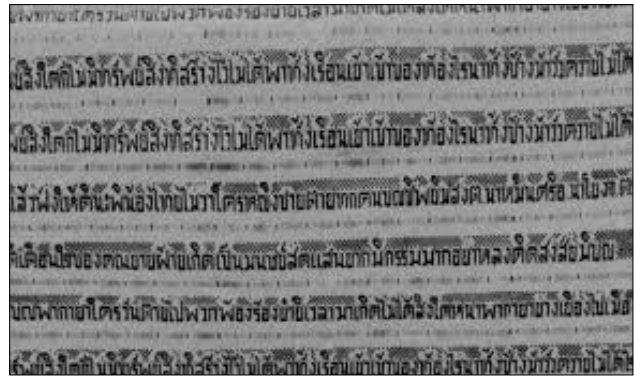
ภาพที่ 1 “เถลว หรือ ฉลิว” ภาษาถิ่นภาคเหนือเรียกว่า ตาเหลว หรือตาเหลว และภาษาถิ่นใต้ว่ากะหลิว เป็นเครื่องหมายทำด้วยเส้นตอกไม้ไผ่ หรือหวายเส้น หักขีดกันเป็นมุมตั้งแต่สามมุมขึ้นไป โบราณใช้เถลวในงานต่างๆ ดังนี้ ใช้แสดงบอกสัญลักษณ์ว่าเป็นร้านขายของ, ใช้แสดงบอกสัญลักษณ์ว่าเป็นที่ตั้งด่านเก็บภาษี, ใช้บอกอาณาเขตการจับจองที่นาโดยการปักเถลวไว้ที่สี่มุมของที่ดินเป็นเจ้าของ, ปักไว้ที่ที่แสดงว่าเป็นบริเวณที่หวงห้ามต่างๆหรือบอกเตือนให้ระวังอันตราย (โดยลายเถลวแต่ละแฉก จะมีความหมายที่แตกต่างกันอีกด้วย)

ที่มา : https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siam_Society_-_Bangkok. [Online] ; ไทยรัฐออนไลน์. 2557 [Online] ; ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2550). เล่าเรื่องเมืองใต้ : ภาษา วรรณกรรม ความเชื่อ. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์, หน้า 95-96.



ภาพที่ 2 “ตุงสามหาง” เป็นตุงอวมงคล เป็นตุงที่อาจเรียกชื่อว่า ตุงรูปคนหรือตุงผีตาย ใช้สำหรับนำหน้าศพ สู่สุสานหรือเชิงตะกอน เป็นตุงที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อรวมลักษณะแทนตัวคนเราไว้ด้วยกัน คือส่วนหัวและลำตัว คือส่วนที่กางออกเป็นแขนขาซึ่งบางท่านกล่าวว่าเป็นคตินิยมเกี่ยวกับการเวียนว่ายตายเกิด เพื่อเน้นธรรมานุสติถึงความหลุดพ้น ได้แก่ อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา ตุงชนิดนี้บางท้องที่ (ลำปาง) เรียกตุงฮ่างคนหรือตุงอ่องอ่อง

ที่มา : http://computertong.blogspot.com/p/blog-page_18.html. 2561[Online]; วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2542). ศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น. กรุงเทพฯ : คอมแพคท์พริ้น, หน้า 34.



ภาพที่ 3 “ผ้าพานช้าง” เป็นผ้าทอมือชนิดหนึ่งของภาคใต้ โดยเฉพาะที่บ้านนาหมื่นศรี อ.เมือง จ.ตรัง ผ้าทอชนิดนี้ทอขึ้นเพื่อใช้ในพิธีศพ โดยเจ้าภาพจะทอผ้าพานช้างต่อกันสามผืนยาวประมาณ 1-2 เมตร ลวดลายที่ทอ มักทอเป็นตัวหนังสือ เป็นคำโคลง เป็นประวัติผู้ตายหรือเป็นมรณานุสติ ซึ่งจากเหตุผลดังกล่าวอาจสันนิษฐานได้ว่า ในการออกแบบลวดลายจากการทอผ้าจึงไม่มีนิยมทอผ้าเป็นตัวหนังสือหรือข้อความ แม้กระทั่งการออกแบบลวดลายกราฟิกที่เป็นตัวอักษรต่างๆ

ที่มา : http://computertong.blogspot.com/p/blog-page_18.html. 2561 [Online] ; วิบูลย์ ลี้สุวรรณธ. (2542). ศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น. กรุงเทพฯ : คอมแพคท์พริ้น, หน้า 121-122.

เอกวิทย์ ฤ กลาง (2544 :10-11) ได้สรุปใจความสำคัญ ที่น่าสนใจของวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไว้ว่า “วัฒนธรรมเป็นภูมิปัญญาที่สะสมมาจากการปฏิบัติจริงและถ่ายทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน ความรู้ที่ได้เกิดจากการทดลองปฏิบัติจริงในท้องทดลองทางสังคม คือความรู้กระแสวัฒนธรรม หรือความรู้ดั้งเดิม (Tradition Knowledge) หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน เป็นมรดกทางปัญญาของมนุษย์ (Human Heritage)” จากข้อมูลสามารถจำกัดใจความสำคัญได้ว่า สิ่งดังกล่าวเหล่านี้คือ แนวคิด “**ทฤษฎีฐานราก (Grounded Theory)**” ซึ่งเป็นแนวคิดประเภทหนึ่งในลักษณะงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Grounded Theory Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างทฤษฎี หรือแนวคิด ซึ่งเริ่มต้นจากการเก็บรวบรวมข้อมูล ผ่านการสังเกต การสัมภาษณ์ การทดลอง และการบันทึก ที่เกี่ยวข้องกับการเหตุการณ์ การกระทำหรือกลุ่มคน เพื่อสร้างกรอบแนวคิดทางทฤษฎีหรือสมมุติฐานชั่วคราวจากข้อมูล จากนั้นก็ย้อนกลับไปเก็บข้อมูลเพิ่มเติมเรื่อยๆ เพื่อทดสอบแนวคิดทางทฤษฎีหรือสมมุติฐานดังกล่าวอีกครั้ง ดำเนินกระบวนการนี้เป็นวงจรไปเรื่อยๆ จนกระทั่งคิดว่าทฤษฎีหรือสมมุติฐานที่สร้างขึ้นนั้นถึงจุดอิ่มตัว สามารถอธิบายได้อย่างลึกซึ้งภายใต้กรอบที่ต้องการศึกษา แล้วจึงสรุปเป็น “ทฤษฎีฐานราก (Grounded Theory)” (วรรณิ์ แกมเกตุ. 2555 : 191) (ดังภาพที่ 4)

ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดเชิงวัฒนธรรมและภูมิปัญญาของ วิบูลย์ ลี้สุวรรณธ (2542 : 122 - 123) ที่กล่าวว่า

ภูมิปัญญาท้องถิ่น (Local Wisdom) หรือภูมิปัญญาชาวบ้าน ซึ่งสะสมกันมาเป็นเวลาช้านาน นับร้อยปี นับพันปี **ภูมิปัญญานี้มีใช้ความรู้เป็นสิ่งที่สูงกว่า** เพราะได้ผ่านการกลั่นกรอง ต้องสะสมมาแต่อดีตจนได้ผลลัพธ์ที่สมบูรณ์กับการใช้สอย สอดคล้องกับวิถีชีวิตและวัฒนธรรมท้องถิ่น โดยเฉพาะศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน แม้จะเป็นเพียงสิ่งธรรมดาสามัญ แต่ถ้าพิจารณาให้ลึกซึ้งแล้วจะเห็นว่าศิลปหัตถกรรมหลายชนิด มีตั้งแต่หัตถกรรมที่สร้างขึ้นด้วยกรรมวิธีที่เรียบง่ายไปจนถึงหัตถกรรมที่มีกรรมวิธีที่ซับซ้อน

ในปัจจุบันวัฒนธรรมและภูมิปัญญา กำลังได้รับความสำคัญและความสนใจมากขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงอันรวดเร็วของการพัฒนาทางเศรษฐกิจและสังคม การตื่นตัวเรื่องภูมิปัญญาไทยเป็นผลของการพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมของประเทศ เนื่องจากกระแสการผลักดันให้ชาวชนบทต้องปรับตัวเข้าสู่เศรษฐกิจทุนนิยมเสรี อันมีกลไกซับซ้อนชาวบ้านจึงต้องเปลี่ยนมาเป็นผลิตเพื่อขายตามกลไกของตลาดที่เกี่ยวข้องกับความต้องการผลผลิตในต่างประเทศ จากเหตุผลข้างต้นโดยเฉพาะในวงการผู้รับผิดชอบ (นักวิชาการและนักวิจัย) และเห็นคุณค่าเรื่องวัฒนธรรมและภูมิปัญญา ทั้งนี้ด้วยความหวังว่า ความรู้ ความเข้าใจและการเข้าถึงคุณค่าของเรื่องภูมิปัญญา จะนำไปสู่ทางออกอันพึงประสงค์ในการกำหนดทิศทาง ตลอดจนสาระของการพัฒนาสังคมไทยให้สอดคล้องกับพื้นฐานทางวัฒนธรรมในอนาคต ซึ่งก่อให้เกิดแนวคิดการนำเอาวัฒนธรรมและภูมิปัญญา มาใช้ประโยชน์และบูรณาการให้เกิดการ



ภาพที่ 4 แนวคิด “ทฤษฎีฐานราก (Grounded Theory)”
 ที่มา : วรรณิ แกมเกตุ. (2555). *วิธีวิทยาการวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, หน้า 191.

สร้างสรรค์ สอดคล้องกับการอนุรักษ์หัตถกรรมไทยให้ สืบทอด ดำรงอยู่ คงความเป็นเอกลักษณ์ของศิลปวัฒนธรรม ประจำชาติ รวมถึงการส่งเสริมและพัฒนาหัตถกรรมไทยทั้ง ด้านการผลิต ระบบอุตสาหกรรมและด้านการตลาด เพื่อ ทำการขยายบทบาทหัตถกรรมไทยให้มีความสำคัญต่อ เศรษฐกิจของประเทศมากขึ้น (กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. 2543 : 2) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการตลาดกับมรดกทาง วัฒนธรรม (Culture Heritage) ที่ว่าด้วยทุนทางวัฒนธรรม เป็นอัตลักษณ์ยึดโยงแก่นคุณค่าความเป็นไทยไว้ จำต้องส่งเสริมการบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ ปัจจุบันกระแส วัฒนธรรมรำลึกชวนให้คนจำนวนมากโหยหาอดีต รวมถึงสิ่ง ที่เป็นภูมิปัญญา อัตลักษณ์ หรือประวัติศาสตร์ ประกอบกับ แนวโน้มเศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์ ยิ่งผลักดันให้ผู้ประกอบการหันมาให้ความสนใจกับการส่งเสริมคุณค่าวัฒนธรรม อัน เป็นจุดแข็งของประเทศชาติเราแบบหาเอาจากที่อื่นไม่ได้ ง่ายๆ (กฤตินี ฦภูริวิสุทธิ. 2554 : 162)

จากข้อมูลสอดคล้องกับแนวคิดอุตสาหกรรม สร้างสรรค์โลกยุคปัจจุบันในการสร้างมูลค่า ที่ได้กล่าวมา จากกระแสโลกที่เปลี่ยนผันในทุกปี ส่งผลกระทบโดยตรงต่อ

แนวโน้มพฤติกรรมผู้บริโภค อันนำมาซึ่งการเปลี่ยนแปลง ทางธุรกิจ ซึ่งศูนย์สร้างสรรค์งานออกแบบในฐานะศูนย์กลาง แห่งการจุดประกายความคิดสร้างสรรค์ให้สังคมไทย จึงได้ทำการ รวบรวมข้อมูลเทรนด์ใหญ่ของโลก กระแสโลก นักวิจัย และสรุปสู่การประยุกต์ใช้จริงทางธุรกิจและในชีวิตประจำวัน เพื่อเผยแพร่ความรู้ที่เป็นประโยชน์แก่สังคมไทย โดยในปี นี้ได้ทำการเจาะลึกถึง 9 อุตสาหกรรมสร้างสรรค์ของโลก ยุคปัจจุบัน ที่สามารถสร้างมูลค่าและเป็นที่ยอมรับของกระแส โลก โดยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ที่เป็นอันดับ 1 คือ ศิลปะ และหัตถกรรม (Art & Craft) โดยสินค้าหมวดหมวตงานฝีมือ และหัตถกรรมของประเทศไทย สามารถสร้างมูลค่าถึง 87,306 ล้านบาท ในปี 2557 เมื่อนำมาผนวกกับทิศทาง เศรษฐกิจสร้างสรรค์ของประเทศไทยในปัจจุบันแล้วนั้น อุตสาหกรรมศิลปะ และหัตถกรรมจะเป็นหนึ่งใน อุตสาหกรรมที่มีความโดดเด่น โดยต้องเน้นการสร้างมูลค่า เพิ่มผ่านการใช้ประโยชน์จากจุดเด่นของแต่ละภูมิภาค ประสานกระบวนการผลิตแบบใหม่เข้ากับทักษะฝีมือดั้งเดิม อย่างเข้าใจ รองลงมาได้แก่ ความงามและแฟชั่น (Beauty & Fashion) และสุขภาพและความเป็นอยู่ (Health & Wellbeing) ตามลำดับ(www.marketingoops.com/

news/biz-news/tcdc-9-industry-trending. 2561)
[Online]

ดังนั้นการจะนำศิลปะและหัตถกรรม (Art & Craft) จากวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ ศาสตร์องค์ความรู้หนึ่งที่มีความน่าสนใจ และสามารถนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไปใช้ในการสร้างสรรค์ต่อยอดคือ “การออกแบบหัตถอุตสาหกรรม”⁵ โดยแนวคิดนี้เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่มีกระบวนการคิดและผลิตจากการผสมผสานระหว่างทักษะภูมิปัญญา วัฒนธรรมและความเชี่ยวชาญเชิงศิลปหัตถกรรม⁶ ผนวกกับความคิดเชิงสร้างสรรค์ทางการออกแบบและกระบวนการวิธีเชิงอุตสาหกรรม เพื่อก่อให้เกิดแบบลักษณะที่มีความทันสมัย เหมาะสมกับรูปแบบวิถีชีวิต รสนิยมร่วมสมัยโดยมีกลิ่นอายทางวัฒนธรรมและจิตวิญญาณของมนุษย์ ทำให้การออกแบบผลิตภัณฑ์หัตถอุตสาหกรรมมีความเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นต่อยอดทักษะเชิงช่างและพึ่งพาตนเองได้อย่างยั่งยืน

ซึ่งแนวทางการออกแบบหัตถอุตสาหกรรมนี้ ก็เปรียบเสมือนดาบสองคมเช่นเดียวกันหากนำไปใช้อย่างไม่ถูกต้อง เหมาะสม จากกรณีที่นักวิชาการและนักออกแบบไม่มีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งเพียงพอ ศึกษาประเด็นและชุดทฤษฎีข้อมูลทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง ผังอยู่ไม่ชัดเจนเมื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์แล้วจะก่อให้เกิดผลกระทบมากมาย ทั้งทางวัฒนธรรม สังคมและความเชื่อ โดยนักออกแบบบางกลุ่มพยายามออกแบบผลงานทาง

หัตถอุตสาหกรรม โดยใช้แนวคิดการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมที่เรียกว่าการไขว้วัฒนธรรม (Cross Culture) มาใช้อยู่บ่อยครั้งในปัจจุบัน แต่ผลงานที่ได้นั้นบ่อยครั้งไม่สามารถสื่อ หรือตอบสนองความเข้าใจในเชิงวัฒนธรรมและภูมิปัญญานั้นได้เลย สุดท้ายเป็นเพียงคำกล่าวอ้างและดึงวัฒนธรรม ภูมิปัญญา มาใช้สร้างสรรค์ ยุกระดับวัฒนธรรมตามความคิดของตนเองเท่านั้น โดยไม่คำนึงถึงชุดข้อมูลที่สั่งสมมาในอดีต ทั้งนี้เกิดขึ้นก็เพราะนักวิชาการและนักออกแบบ นำความรู้ ความคิด และวิธีการต่างๆที่เรียกว่า “ภูมิปัญญาสมัยใหม่” มาใช้ร่วมกับ “ภูมิปัญญาสั่งสม” อย่างไม่ประสานสอดคล้องกัน จึงเกิดความสับสนและขัดแย้งนานาประการตามมา (กิตติพงษ์เกียรติวิภาค. 2561) สอดรับกับแนวคิดของ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2542 : 92-93) กล่าวว่าผลงานศิลปหัตถกรรม การนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาสร้างสรรค์ จำเป็นต้องมีเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งจำเป็นต้องรักษาไว้ มิควรทำลายด้วยการพัฒนาเพื่อสนองความต้องการของผู้บริโภค หรือสนองความต้องการของตลาดอย่างฉาบฉวย เพราะสิ่งเหล่านั้นต้องใช้เวลาสั่งสมหลายชั่วอายุคน ต้องใช้ทักษะของช่างขัดเกลาให้เกิดความสมบูรณ์มาเป็นเวลาช้านาน แนวคิดดังกล่าวสามารถนิยามได้ว่าการนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาสร้างสรรค์นั้นสามารถกระทำได้ แต่ควรเป็นลักษณะที่ว่า “เก่าแบบตามโลก และใหม่อย่างมีกาลเทศะ”

ดังนั้นในการแก้ปัญหา ลดความสับสน และไม่ชัดเจน การนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญาไปใช้ในการ

⁵ การออกแบบหัตถอุตสาหกรรม (Industrial Crafts Design) เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์พัฒนาหัตถกรรมไทยสู่แนวคิดสากล เป็นการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่มีลักษณะการผลิต ซึ่งผสมผสานระหว่างกระบวนการทางหัตถกรรมที่ต้องอาศัยความประณีต ทักษะเชิงช่าง ภูมิปัญญาจากฝีมือของผู้สร้างสรรค์และขบวนการผลิตเชิงอุตสาหกรรมโดยอาศัยวัสดุ เครื่องจักรและเทคโนโลยีในปัจจุบัน ซึ่งผลิตภัณฑ์ที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้น ในแนวทางหัตถอุตสาหกรรมนั้นมีลักษณะรูปแบบที่ทันสมัย เหมาะกับวิถีชีวิตร่วมสมัย แต่ในขณะเดียวกันก็ยังคงกลิ่นอายของวัฒนธรรมและสามารถสร้างความต้องการในเชิงการตลาดได้ ลักษณะการออกแบบมีเพียงแต่จะใช้ทักษะเชิงช่างหรือภูมิปัญญาเพียงอย่างเดียว ทั้งนี้ยังรวมถึงการนำวัสดุพื้นถิ่นมาใช้ประโยชน์, การดึงเอกลักษณ์, อัตลักษณ์, สัญญาทางขนบธรรมเนียม ประเพณี และวัฒนธรรมมาใช้ประยุกต์สร้างสรรค์เพื่อสร้างกลิ่นอาย การรับรู้ ความรู้สึกนึกคิด, การประยุกต์ใช้วัสดุพื้นถิ่นและวัสดุทางอุตสาหกรรม, การประยุกต์ใช้ศาสตร์เทคนิคเชิงช่างและการปรับเปลี่ยนรูปแบบโดยใช้วัสดุอุตสาหกรรมมาผนวกกับเทคนิคเชิงช่าง เป็นต้น (สาขาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม. 2559)

⁶ การสร้างงานหัตถกรรมให้มีความสวยงามน่าใช้ โดยใช้กระบวนการทางศิลปะเข้ามามีบทบาทและเป็นองค์ประกอบในการสร้างสรรค์ จึงทำให้ผลงานหัตถกรรมบางชิ้นกลายเป็นงาน “ศิลปหัตถกรรม” แต่กระนั้นงานศิลปหัตถกรรมจะแตกต่างไปจากกระบวนการสร้างงานศิลปกรรม ซึ่งศิลปินตั้งใจให้งานศิลปะของตนเป็นสื่อแสดงออก ความรู้สึกนึกคิด แนวคิด ปรัชญาและสุนทรียภาพตามกระบวนการสร้างสรรค์ของตน ต่างไปจากงานศิลปหัตถกรรมที่ใช้ประสบการณ์ความสามารถของตนขัดเกลาและพัฒนาผลงานอย่างค่อยเป็นค่อยไปที่ประสานสอดคล้องกับคตินิยมขนบประเพณีของชุมชน จึงเห็นได้ว่างานศิลปหัตถกรรมมีความสัมพันธ์กับชีวิตความเป็นอยู่ ความเชื่อ และวัฒนธรรมของผู้ผลิตและผู้ใช้ ทำให้ช่างในผลงานศิลปหัตถกรรมไม่สามารถแสดงออกได้อย่างอิสระเหมือนศิลปินผู้สร้างงานวิจิตรศิลป์ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542 : 19)

สร้างสรรค์ นักวิชาการและนักออกแบบต้องทำความเข้าใจ กระบวนทัศน์⁷ ในการพัฒนา (Development Paradigm) ก่อนที่จะนำไปใช้ การศึกษาค้นคว้าตรวจสอบว่า อะไรผิด อะไรถูก อะไรควรอะไรไม่ควร อะไรคือความพอดีอะไรคือ ขาดเกิน กระบวนทัศน์ทางวัฒนธรรม อะไรคือแก่นและ รากเหง้าที่นำมาพิจารณาปรับใช้ได้ เป็นการศึกษาวัตถุประสงค์เพื่อ ทำความเข้าใจวัฒนธรรม การค้นหาชุดความเชื่อ แนวความคิด ทศนคติ ของชุมชนหรือสังคม ณ ช่วงเวลาที่ผลิตสิ่งของ วัตถุชิ้นนั้นๆ ทั้งนี้เพื่อนำไปสู่การปรับแนวทางการพัฒนา ให้สอดคล้องกับพื้นฐานและภูมิปัญญาสั่งสม ก่อเกิดงานที่มีคุณค่า และมีประโยชน์ต่อสังคมปัจจุบันและอนาคต (เอกวิทย์ ณ ถลาง. 2544 : 23) สอดคล้องกับแนวคิดการพัฒนา วัฒนธรรมร่วมสมัย (Contemporary, Create) ของ กฤตินี ณัฐวุฒิสวัสดิ์ (2554 : 172) ที่กล่าวว่า การพัฒนาวัฒนธรรม ร่วมสมัยมีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อสร้างสรรค์ ทูตทาง วัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะสังคมสมัยใหม่ โดยในกระบวนการพัฒนาต้องมีการพิจารณาถึงผลกระทบ ที่อาจเกิดขึ้นรอบด้าน โดยเฉพาะที่อาจเกิดขึ้นกับทุน วัฒนธรรมดั้งเดิม เพื่อมิให้เกิดการลบเลือน หรือทำลาย อัตลักษณ์วัฒนธรรมอันทรงคุณค่ามาแต่ครั้งอดีต

จากความสับสนและความไม่ชัดเจน ในการศึกษา ชุดองค์ความรู้ทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญา ที่นำมาใช้ในการ สร้างสรรค์ ทำให้ผลลัพธ์ผลิตภัณฑที่หลุดอุตสาหกรรมที่ได้มา จากแนวคิดนั้นๆ ไม่สามารถสื่อและส่งผ่านวัฒนธรรมและ ภูมิปัญญาเหล่านั้นได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ นักวิชาการและ นักออกแบบ เมื่อขาดข้อมูลที่เพียงพอ สิ่งที่ตามมาคือการ ตีความที่บกพร่อง ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญเพราะนักคิดที่ดีต้อง ตีความ (Interpretation) สิ่งที่ศึกษาให้ครอบคลุมตาม ขอบเขตการศึกษาที่ต้องการนำไปใช้ (โดยเฉพาะอย่างยิ่งการ

ตีความหมายของวัฒนธรรม) และถึงแม้ว่าวัฒนธรรมและ ภูมิปัญญาจะมีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ตามอิทธิพล ภายนอกเข้าไปกระทบ แต่การเปลี่ยนแปลงนั้นบางที่ เปลี่ยนแปลงเพียงรูปแบบภายนอก แต่เนื้อหาหรือคติ แนวคิดยังคงเดิมไม่เปลี่ยนแปลง (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. 2542 : 27-28)

ที่ผ่านมา มีนักวิชาการและนักออกแบบหลาย ท่านพยายามที่จะสร้างแนวคิดจากฐานข้อมูล เพื่อนำมา สร้างชุดทฤษฎีที่เกี่ยวกับการนำเอาวัฒนธรรมหรือ ภูมิปัญญา มาใช้ในการสร้างสรรค์ หรืองานออกแบบ โดย กล่าวอ้างข้อมูลต่างๆจากหลากหลายสำนัก เพื่อนำมาปรับ ประยุกต์ใช้เป็นแบบแผนหรือกรอบแนวความคิด⁸ หากเพียงสร้างขึ้น แต่ไม่ได้ทดลองใช้จริง หรือนำไปทำการ วิเคราะห์ - สังเคราะห์ชุดข้อมูลดังกล่าวอย่างจริงจังผ่าน งานวิจัย หรือแม้กระทั่งนำไปทดลองใช้จริงแล้วเห็นผลใน เชิงประจักษ์และได้รับการยอมรับในเชิงวิชาการ รวมถึงได้ รับการยอมรับจากชุมชนและสังคมของวัฒนธรรมนั้นๆที่ ถูกสร้างขึ้น แนวคิดดังกล่าวจึงเป็นเพียงแนวคิดที่อยู่ใน กระดาษ ลอยลมแต่ไม่สามารถหยิบจับลงมาใช้งานได้อย่าง เป็นรูปธรรม เพราะทุนทางวัฒนธรรมเป็นอัตลักษณ์ยึดโยง แก่นคุณค่าความเป็นไทยไว้ จึงต้องส่งเสริมการบริหาร จัดการอย่างเป็นระบบ ไม่อาจปล่อยให้เป็นการไหลไปตาม กระแสเศรษฐกิจการค้าแบบเสรีเช่นที่ผ่านมาได้ (กฤตินี ณัฐวุฒิสวัสดิ์, 2554 : 173) จากกรณีดังกล่าวจึงขอยก ตัวอย่างแนวความคิดและกรอบแนวคิด จากการนำมิติทาง วัฒนธรรมและภูมิปัญญาของนักวิชาการที่ได้คิดค้นและ พยายามสร้างขึ้น และผลงานการออกแบบของนัก ออกแบบ มาอภิปรายให้เห็นถึงการนำมิติทางวัฒนธรรมสู่ การออกแบบสร้างสรรค์ที่สับสน ดังนี้

⁷ กระบวนทัศน์ หมายถึง วิธีการหรือมุมมองต่อปรากฏการณ์ที่แสดงความสัมพันธ์ต่างๆที่ได้รับการยอมรับ (ทั้งมุมมองทางด้าน วิทยาศาสตร์, ความเชื่อ, คติชุมชนและสังคม, ศาสนาและมิติวัฒนธรรม เป็นต้น) ต่อแนวคิดการออกแบบที่ต้องการศึกษา ซึ่งนำไปสู่การ วิจัยและการปฏิบัติ ช่วยให้เกิดความเข้าใจปรากฏการณ์ ประเด็นปัญหา แนวทางแก้ไข และเกณฑ์ ในการพิสูจน์ข้อสันนิษฐาน

⁸ กรอบแนวคิด หมายถึงการนำแนวความคิดหรือทฤษฎีต่างๆที่มีอยู่มาใช้เป็นเครื่องมือในการกำหนดประเด็นปัญหาให้แคบลง จนเหลือจุด ที่มีความละเอียดที่สามารถนำมาใช้ได้สูงสุด คือจุดที่มองเห็นประเด็นหรือสภาพปัญหาที่วิจัยอยู่ในรูปของตัวแปร เห็นถึงกระบวนการ คิดวิเคราะห์และสังเคราะห์ได้อย่างชัดเจน ทฤษฎีคือชุดของหลักการและคำจำกัดความที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กัน โดยทำหน้าที่จัดระเบียบ อย่างเป็นระบบ ทฤษฎีครอบคลุมถึงข้อสมมุติฐานพื้นฐาน(Assumption) และความเป็นจริงที่ปรากฏ(Axiom) (โดยมีต้องพิสูจน์) อาจ ถือว่าเป็นกฎทางวิทยาศาสตร์ ถ้าสามารถพิสูจน์ได้เพียงพอและยอมรับกันอย่างกว้างขวาง (พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง. 2545 : 90)

ตัวอย่างที่ 1



ภาพที่ 5 ภาพกรอบความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมร่วมสมัย สู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบงาน ศิลปหัตถกรรมผ้าทอท้องถิ่น
ที่มา: บทความวิชาการ เรื่องวัฒนธรรมร่วมสมัยสู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบ งานศิลปหัตถกรรมท้องถิ่น. ศิลปกรรมสาร. 2559, หน้า11.

ผู้คิดค้น (ดังภาพที่ 5) ได้สรุปข้อมูลภาพกรอบความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมร่วมสมัยสู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบงานศิลปหัตถกรรมผ้าทอท้องถิ่น ได้ว่า “ความหลากหลายทางวัฒนธรรมในยุคโลกาภิวัตน์ ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็วในทุกมิติ รวมถึงมิติของเวลาท่ามกลางโลกาภิวัตน์ในปัจจุบัน เป็นวัฒนธรรมที่สร้างสรรค์แบบข้ามแดนรวมการผสมผสานทางด้านารรับรู้ ด้านแนวคิด ด้านรูปแบบและด้านรสนิยม ซึ่งส่งผลต่อการปรับเปลี่ยนรูปแบบของศิลปหัตถกรรมผ้าทอท้องถิ่น เพื่อให้สอดคล้องกันกับบริบทภายนอกชุมชนและบริบทภายในชุมชน จากการผสมผสานทางวัฒนธรรมสู่แนวทางของรูปแบบงานศิลปหัตถกรรมผ้าทอท้องถิ่น ภายใต้บริบททาง**วัฒนธรรมร่วมสมัย**” (กัมพล แสงเอี่ยม. 2559 : 11)

ผลการวิเคราะห์ของผู้เขียน พบว่า เมื่อพิจารณาภาพกรอบความสัมพันธ์นี้ เราจะมึวิธีปรับเปลี่ยนรูปแบบงานศิลปหัตถกรรมไปในทิศทางใด และจะใช้ความสัมพันธ์ลักษณะไหน มาใช้ในการวิเคราะห์เพื่อนำข้อมูลสู่การสร้างสรรค์ ดังนั้นภาพกรอบความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นเพียงเพื่อทำความเข้าใจ ว่าข้อมูลใดสัมพันธ์กันอย่างไรเท่านั้น แต่ไม่สามารถนำไปใช้ในการปรับเปลี่ยนรูปแบบใดๆได้ (ทั้งนี้ยังไม่เข้าใจว่าเพราะเหตุใด Diagram กรอบความสัมพันธ์ดังกล่าวจึงต้องถูกตัด แบ่งแยกออกจากกันในวงกลมกลายเป็นครึ่งวงกลม ซึ่งในการออกแบบนี้เป็น Diagram แบบโดนัทอันเป็นแผนภาพที่ต้องการใช้อธิบายความสัมพันธ์ระดับสูง

ต่ำที่แตกต่างกันของแต่ละหัวข้อ หรืออธิบายความแตกต่างของระดับความรุนแรง ซึ่งถ้า Diagram แบบโดนัท ถูกตัดออกจากกันหมายความว่า การเขียนดังกล่าวเป็นลักษณะของการคิดที่ไม่เกี่ยวข้องกัน หรือเป็นชุดข้อมูลขาดออกจากกัน ไม่สามารถเชื่อมต่อกันได้ (Jun Sakurada แปลโดย ณิชมน ธีรฤพฤกษ์. 2558 : 93)

ซึ่งจากข้อมูลของผู้คิดค้น Diagram ได้เขียนไว้ในบทความวิชาการว่า “วัฒนธรรม ร่วมสมัย คือการผสมผสานทางความคิดและวัฒนธรรมภายนอกของวัฒนธรรมตนเอง และเกิดการคัดสรรของวัฒนธรรมต่างๆ **หล่อหลอมเป็นวัฒนธรรมใหม่** ที่สอดคล้องกับบริบททางสังคมนั้นๆ จากวัฒนธรรมเดิมรวมเข้ากับวัฒนธรรมใหม่สู่วัฒนธรรมร่วมสมัย จะเห็นได้ชัดจากการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมแตงตัวของผู้คนในสังคมต่างๆ ที่เปลี่ยนไปตามกระแสภายนอกและความเป็นสากลมากขึ้น” (กัมพล แสงเอี่ยม. 2559 : 5) จากข้อมูลนี้เราสามารถตอบโจทย์ได้หรือไม่ว่า การหล่อหลอมวัฒนธรรมใหม่นั้น จะสอดคล้องกับบริบทของสังคมนั้นได้อย่างแท้จริง และมีการพิสูจน์จากการวิจัยทฤษฎีฐานราก (Grounded Theory) หรือพิสูจน์ตามหลักการของสังคมศาสตร์โดยสามารถอ้างได้ว่าเป็นข้อเท็จจริง และนำไปใช้ได้เหมาะสม โดยการศึกษาความสัมพันธ์เพื่อก่อให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ก่อนนำไปใช้ในการปรับปรุงรูปแบบงานศิลปหัตถกรรม ควรต้องทำการศึกษาให้ลึกซึ้ง ซึ่งต้องพิจารณาตามแนวคิดและวิธีศึกษาทั้ง 2 แนวทาง คือ แนว

จารีตท้องถิ่น และแนวประวัติศาสตร์ (Historical Approach)⁹ เพราะการได้มาของการหล่อหลอมวัฒนธรรมใหม่ จะต้องมีหลักฐานที่สะท้อนมุมมองท้องถิ่น และการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่นจำเป็นต้องเข้าถึง “ความรู้จากภายใน” ต้องทำการวิเคราะห์ และพิสูจน์ความสัมพันธ์ของบริบททางสังคมนั้น เพื่อไขความรู้ที่จมอยู่ออกมาใช้สร้างสรรค์ ได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน (สรวิชาติ อ่องสกุล. 2549 : 1-3) สรุปได้ว่า ภาพกรอบความสัมพันธ์ดังกล่าวเป็นเพียงแค่แสดงความเกี่ยวพันของข้อมูลหนึ่งถึงข้อมูลหนึ่งเท่านั้น แต่ไม่สามารถนำไปใช้ในการปรับเปลี่ยนรูปแบบงานศิลปหัตถกรรมได้

อีกประเด็นคือ แนวคิดหล่อหลอมวัฒนธรรมใหม่ หรือวัฒนธรรมร่วมสมัย **มีความจำเป็นจริงหรือไม่** การออกแบบสร้างสรรค์โดยใช้มิติทางวัฒนธรรมควรแสดงออกถึงความเป็นอัตลักษณ์ ความเป็นตัวตน รากเหง้า สัญลักษณ์ทางขนบธรรมเนียม ประเพณี และวัฒนธรรมในชุมชนหรือสังคมนั้นแฝงอยู่ในผลงาน ตัวอย่างเช่น ศิลปหัตถกรรมการถักทอหรือการทอผ้าของแต่ละกลุ่มชน จะช่วยให้วัฒนธรรมการแต่งกายของผู้คนในแต่ละกลุ่มชนเป็นไปตามขนบประเพณี และแบบแผนที่สืบทอดกันมา จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่มชน เช่นงานหัตถกรรมการทอผ้าของกลุ่มชนพื้นบ้านเชื้อสายลาวพวน ไม่ว่าจะเป็กลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวพวนในบริเวณตำบลหาดเสี้ยว อำเภอศรีสัชชนาลัย จังหวัดสุโขทัย หรือกลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวพวนบริเวณอำเภอบ้านไร่ จังหวัดอุทัยธานี จะทอผ้าขึ้นตีนจกที่มีลวดลายและสีสันทึบคล้ายคลึงกันแทบทั้งสิ้น ที่เป็นเช่นนี้เพราะกลุ่มชุมชนดังกล่าวมีจุดร่วมวัฒนธรรม อันเดียวกันจึงได้สร้างสรรค์งานหัตถกรรมที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกัน และมีเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มชนที่แตกต่างไปจากจีนหรือผ้าทอของกลุ่มชนพื้นบ้านอื่น คือขึ้นตีนจกของกลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวพวนจะต่างไปจากขึ้นตีนจกของกลุ่มชนไทยเชื้อสายไทยยวน ที่อาศัยในภาคเหนือ ซึ่งแม้ว่าจะทอขึ้นจกเป็นส่วนเสริมแต่งเชิงหรือขึ้นขึ้นเช่นเดียวกันก็ตาม แต่รูปแบบของลวดลายจะต่างไปจากขึ้นตีนจกของกลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวพวน คือขึ้นตีนจก

จะแคบกว่าและมีพื้นสีแดงเป็นแถบสีพื้นในส่วนล่างสุดของขึ้นตีนจกค่อนข้างมาก ในขณะที่ขึ้นตีนจกของกลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวพวน จะทอเป็นลวดลายกว้างกว่าและมักทอไปจนสุดตีนหรือเชิงขึ้น นอกจากนี้การวางลายบนตัวขึ้นหรือส่วนกลางของขึ้นยังต่างกันคือ กลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวพวนหรือกลุ่มชนไทยเชื้อสายลาวอื่นๆ นิยมทอเป็นลายตามลำตัวหรือลายตั้ง ในขณะที่ขึ้นของกลุ่มชนไทยเชื้อสายไทยยวนจะนิยมทอลายขวางตามลำตัว ดังนั้นรูปแบบของผ้าขึ้นตีนจกที่แตกต่างกันของกลุ่มชนทั้งสอง แสดงให้เห็นว่าการทอผ้าเป็นศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านประเภทหนึ่ง ที่เป็นองค์ประกอบเสริมให้กลุ่มชนนั้นมีวัฒนธรรมที่เป็นอัตลักษณ์เป็นของตนเอง (วิบูลย์ ลีสุวรรณ. 2542 : 115-116)

จากข้อมูลแสดงให้เห็นว่า แนวคิดการพัฒนาทุนวัฒนธรรมดั้งเดิมสามารถกระทำได้ ถ้ามีการศึกษาอย่างลึกซึ้งเพียงพอ สามารถแสดงออกถึงการนำมิติทางวัฒนธรรมความเป็นอัตลักษณ์ของท้องถิ่นสื่อผ่านไปยังผลงานสร้างสรรค์ ได้อย่างเหมาะสม รวมถึงเป็นผลงานออกแบบที่มีเรื่องราวมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ดังนั้นกระบวนการในการศึกษาความเป็นมาและแนวโน้มความเปลี่ยนแปลงของศิลปหัตถกรรมและการสร้างสรรค์ผลงานออกแบบหัตถอุตสาหกรรม จำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องพิจารณาควบคู่ไปกับความเป็นมาและแนวโน้มที่เปลี่ยนแปลงไปของวัฒนธรรมไทยด้วย เพราะวัฒนธรรมต่างๆมีส่วนสัมพันธ์กับชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชน ผู้สร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมและนักออกแบบ เมื่อวัฒนธรรมเปลี่ยนย่อมมีผลกระทบต่อถึงการสร้างสรรค์ด้วย ซึ่งส่งผลถึงการกำหนดรูปแบบและลักษณะเฉพาะถิ่นอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ผู้คิดค้น(ดังภาพที่ 6)ได้สรุปกรอบแนวคิดนี้ว่า “การศึกษาความสัมพันธ์ของไฝ่กับงานหัตถกรรมในอดีตของการสร้างสรรค์งานหัตถกรรม ที่มีความสัมพันธ์ต่อมนุษย์กับธรรมชาติที่หล่อหลอมขึ้นมาเป็นวิถีการดำรงชีวิต ไฝ่กับงานหัตถกรรมยังคงตกทอดจากภูมิปัญญาบรรพบุรุษ ที่สืบทอดต่อกันมาจากอดีตจวบจนถึงปัจจุบัน เป็นรากฐานที่สำคัญของงานหัตถกรรมที่ยั่งยืน จากความสัมพันธ์ของสามมิติคือ

⁹ แนวจารีตท้องถิ่น หรือแนวตำนาน การศึกษาและเขียนประวัติศาสตร์ตามแนวนี้เริ่มตั้งแต่ ปลายศตวรรษที่ 20 จนถึงปัจจุบัน เป็นการศึกษาดูตามจารีตโบราณที่มีความสืบเนื่องอย่างมากและมีอิทธิพลต่อภูมิภาคหรือสังคมนั้นๆ ในปัจจุบันผู้รู้ในท้องถิ่นยังศึกษาประวัติศาสตร์ตามจารีตโบราณโดยปราศจากวิธีการทางประวัติศาสตร์ (Historical Approach) ซึ่งเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์ตามแนววิชาการสมัยใหม่ ที่สร้างความก้าวหน้าแก่การศึกษาประวัติศาสตร์สู่สากล ด้วยความแตกต่างทางด้านวิธีการศึกษา ทำให้ผู้รู้ในท้องถิ่นส่วนหนึ่งยอมรับผลการค้นคว้าใหม่ของนักประวัติศาสตร์ได้ยาก หรือไม่ยอมรับเลย (สรวิชาติ อ่องสกุล. 2549 : 1-2)

ตัวอย่างที่ 2

มิติด้านสิ่งแวดล้อม ทุกสิ่งที่อยู่รอบตัวมนุษย์ ทั้งที่มีชีวิตและไม่มีชีวิตเกี่ยวโยงสัมพันธ์กันเป็นระบบนิเวศ ที่สามารถให้คุณและให้โทษต่อมนุษย์ได้ขึ้นกับความสมดุลหรือไม่สมดุลของระบบนิเวศ โดยมนุษย์มีส่วนสำคัญในการสร้าง และจัดระเบียบให้อยู่ร่วมกับสิ่งแวดล้อมธรรมชาติได้อย่างลงตัว และเกื้อหนุนซึ่งกันและกัน

มิติด้านเศรษฐกิจ ทำให้เกิดดุลยภาพของการพัฒนาด้านเศรษฐกิจ ที่มีรากฐานมั่นคง มีขีดความสามารถในการแข่งขันและสามารถพึ่งตนเองได้ โดยมีเศรษฐกิจพอเพียงตามแนวพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เป็นแนวคิดหลัก เพื่อวางทิศทางของงานหัตถกรรมให้ยังคงสานต่อไปได้



มิติด้านสังคม ด้านวัฒนธรรมและภูมิปัญญาท้องถิ่น ซึ่งเป็นระเบียบวิถีชีวิตของคนในสังคม ที่ให้มนุษย์ปรับตัวและดำรงชีวิตอยู่กับสิ่งแวดล้อมของท้องถิ่นได้ โดยไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม

ภาพที่ 6 ภาพกรอบแนวคิดความยั่งยืนที่มีความสัมพันธ์ระหว่าง มิติด้านสังคม มิติด้านเศรษฐกิจและมิติด้านสิ่งแวดล้อม ที่ส่งผลต่อไผ่กับงานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัย

ที่มา: บทความวิชาการเรื่องไผ่กับงานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัย. ศิลปกรรมสาร.2558,หน้า17-18.

มิติด้านเศรษฐกิจ มิติด้านสังคม และมิติด้านสิ่งแวดล้อม ที่สอดคล้องกันได้อย่างลงตัว”

ผลการวิเคราะห์ของผู้เขียน พบว่า ภาพกรอบแนวคิดความยั่งยืนที่มีความสัมพันธ์ระหว่าง มิติด้านสังคม มิติด้านเศรษฐกิจ และมิติด้านสิ่งแวดล้อม ที่ส่งผลต่อไผ่กับงานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัยและคำอธิบายข้างต้น ผู้เขียนไม่เข้าใจและไม่สามารถอธิบายได้ว่า เพราะเหตุใดข้อมูลทั้งสามส่วนนี้จึงต้องเกี่ยวพันกัน (ทำไมต้องเกี่ยวพันกัน เพราะถ้าเกี่ยวพันกันจริงต้องอธิบายได้ตามข้อเท็จจริง หรือแปรผลเป็นลักษณะเชิงประจักษ์ เช่น รูปแบบวงจรสี่ในทฤษฎีสี่ เป็นต้น) และมีเพียงข้อมูลทั้งสามมิตินี้เท่านั้นหรือไม่ ที่จะทำให้เราสามารถออกแบบผลงานหัตถกรรมร่วมสมัยได้อย่างลงตัว (ผลงานที่ได้ใช้กรอบแนวคิดดังกล่าว ต้องส่งผลต่องานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัยได้จริงตามที่ผู้คิดค้นได้กล่าวอ้าง) และอีกประเด็นหนึ่งคือ ข้อมูลที่อยู่ตรงกลาง จากการออกแบบ Diagram¹⁰ คือ ข้อมูลองค์รวมหรือองค์ความรู้สุดท้ายอันเกิดมาจากการ

หล่อหลอมข้อมูลจากความสัมพันธ์ทั้งสามมิติเข้าด้วยกัน นั่นคือความยั่งยืน (Sustainable) แต่ในคำอธิบายภาพประกอบกลับเป็นการนำเข้าสู่การออกแบบร่วมสมัย (ซึ่งไม่มีข้อมูลส่วนดังกล่าวใน Diagram) สุดท้ายแล้ว เราสามารถออกแบบงานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัยได้อย่างไร จากกรอบแนวความคิดนี้

ซึ่ง Diagram ดังกล่าว เป็นรูปแบบ Venn Diagram เป็นลักษณะการอธิบายเงื่อนไขในการทำงานทำหน้าที่สื่อสารข้อมูลให้เข้าใจง่าย ต้องเข้าใจการคัดเลือกสิ่งที่สำคัญและทั้งสิ่งที่ไม่จำเป็นในกองข้อมูล มีการเรียบเรียงและแบ่งประเภทข้อมูลและเรียงลำดับความสำคัญให้เหมาะสม และที่สำคัญคือ **ชุดความหมายจากจตุรวม** อันที่เกิดช่องว่างจากการเกี่ยวพัน สัมพันธ์กันของวงกลมข้อมูล (ซึ่งต้องเป็นความจริงและเชื่อถือได้) (Jun Sakurada แปล โดย ณิชมน ทิรัญพฤกษ์. 2558 : 10,51,93)

จากการวิเคราะห์ กรอบแนวคิดความยั่งยืนที่มีความสัมพันธ์ระหว่าง มิติด้านสังคม มิติด้านเศรษฐกิจและ

¹⁰ แผนภาพ (Diagrams) ตามความหมายที่บัญญัติในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2542 “แผนภาพ หมายถึง ภาพหรือเค้าโครงที่เขียนขึ้นเพื่อช่วยในการอธิบายเรื่องราว” แผนภาพเป็นวัสดุกราฟิกที่ใช้ถ่ายทอดความรู้ ความเข้าใจ ความคิดเห็น หรือเรื่องราวต่าง ๆ โดยแสดงความสัมพันธ์ของชิ้นส่วนของวัตถุหรือโครงสร้าง โดยแสดงส่วนประกอบและระบบการทำงานที่ซับซ้อนของสิ่งต่างๆ เพื่อให้เข้าใจชัดเจนง่ายขึ้น ด้วยการใช้ภาพเหมือนหรือภาพลายเส้น และสัญลักษณ์อื่นประกอบ เพื่อแสดงลักษณะเฉพาะหรือโครงสร้างที่สำคัญเท่านั้น โดยไม่มีรายละเอียดอื่นที่ไม่จำเป็น (<https://dict.longdo.com/search/diagram.2561>)[Online]

มิติด้านสิ่งแวดล้อมที่ส่งผลต่อไผ่กับงานหัตถกรรมที่ยั่งยืน
สู่การออกแบบร่วมสมัย ทำให้ทราบว่ากระบวนการหา
ความรู้ (Literature Review) เพื่อนำมาใช้ในการสร้าง
กรอบแนวคิดนั้นยังไม่สมบูรณ์ เมื่อนำมาใช้ในการวิเคราะห์
และเกิดความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กัน จนเกิดเป็นการตัดซึ่ง
กันและกัน (Intersection) อันไม่มีข้อมูลสนับสนุนลุ่มลึก
เพียงพอต่อการนำไปใช้จริง ทำให้กรอบแนวคิดที่สร้างขึ้น
มานั้นกว้างและไม่สามารถทำให้องค์ความรู้ที่แคบลงจน
นำไปใช้ในการสร้างสรรค์ได้ อาทิเช่น **มิติทางเศรษฐกิจและ
มิติทางสังคม ก่อเกิดจุดร่วมเป็นคำว่าร่วมสมัย** ซึ่ง
เศรษฐกิจและสังคมมีมิติความหมายที่กว้างกว่านั้นมาก มิใช่
แค่ร่วมสมัย เพราะจุดร่วมทั้งสองสิ่งเกี่ยวพันถึงสิ่งต่าง ๆ
รอบตัวซึ่งมีปัจจัยแวดล้อมทั้งวัฒนธรรม การเมือง การศึกษา
อันตรงกับปรมาจารย์ด้านการตลาด Prof. Philip Kotler ได้
ให้นิยามของเศรษฐกิจด้านการตลาดไว้ว่า “marketing is
the social and managerial by which individual and
group obtain what they need and want through
creating, offering, and exchanging product of value
with others.” ซึ่งจากนิยามจะเห็นได้ว่า งานด้านการตลาด
เป็นกระบวนการบริหาร จัดการ ทั้งทางด้านธุรกิจและสังคม
ที่คำนึงถึงคุณค่า อันสามารถตอบสนองความต้องการ การ
สร้างความพึงพอใจให้กับลูกค้า ต้องอาศัยทั้งความเข้าใจ
การตลาดและผู้บริโภค รวมไปถึงความเข้าใจสภาวะสังคม
และประชากรและปัจจัยแวดล้อมต่างๆ ทั้ง เศรษฐกิจ
การค้า การตลาด วัฒนธรรม การเมือง การปกครอง สิ่งแวดล้อม
เทคโนโลยีและการศึกษา (กฤตินี ญัฏฐวุฒิสิทธิ์, 2554 : 14)
ดังนั้นจุดร่วมที่ผู้คิดค้นเป็นความร่วมมือ จึงเป็นเพียงการ
กำหนดจุดร่วมที่แคบเกินไปและไม่มีคำอธิบายให้เกิดความ
ชัดเจน ซึ่งความร่วมมือที่เกิดขึ้นนี้จึงถูกกดทับแค่เรื่อง
ศิลปะเท่านั้น อีกทั้งคำว่าร่วมสมัยก็เป็นคำกลางๆอยู่ที่ผู้อ่าน
จะตีความหมายได้อย่างไร ซึ่งอาจไม่ตรงกับสิ่งที่ผู้คิดค้น
ต้องการสื่อในการใช้กรอบแนวคิดนี้ไปวิเคราะห์ สรุปได้ว่า
กรอบแนวคิดนี้กว้างเกินไป สามารถตีความหมายได้กว้างมาก
จนยากที่จะวิเคราะห์ข้อมูลหรือชุดทฤษฎีจริง ๆ นำมา
ใช้ได้ ถ้าผู้อ่านมีความเข้าใจที่ต่างกัน ก็จะมีนักคิดและ
วิเคราะห์ที่ปะปนละทางกัน ซึ่งไม่ใช่นิยามความหมายของการ
ออกแบบและสร้างกรอบแนวคิดที่ต้องการการนำแนว
ความคิดหรือทฤษฎีต่างๆที่มีอยู่มาใช้เป็นเครื่องมือในการ

กำหนดประเด็นปัญหาให้แคบลงจนเหลือจุดที่มีความ
ละเอียดที่สามารถนำมาใช้ได้สูงสุด คือจุดที่มองเห็นประเด็น
หรือสภาพปัญหาที่วิจัยอยู่ในรูปของตัวแปรเห็นถึง
กระบวนการคิดวิเคราะห์และสังเคราะห์ได้อย่างชัดเจน
ทฤษฎีคือชุดของหลักการและคำจำกัดความที่เกี่ยวข้อง
สัมพันธ์กัน โดยทำหน้าที่จัดระเบียบอย่างเป็นระบบ ทฤษฎี
ครอบคลุมถึงข้อสมมุติฐานพื้นฐาน (Assumption) และ
ความเป็นจริงที่ปรากฏ (Axiom) (โดยมิต้องพิสูจน์) รูปร่าง
ของทฤษฎีประกอบด้วยข้อเสนอที่ประกอบขึ้นเป็นทฤษฎี
อาจถือว่าเป็นกฎทางวิทยาศาสตร์ ถ้าสามารถพิสูจน์ได้เพียง
พอและยอมรับกันอย่างกว้างขวาง (พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง.
2545 : 90)

จากตัวอย่างเป็นการศึกษาข้อมูลเพียงเพื่อใช้ในการ
การเชื่อมโยงแบบจับแพะชนแกะ แล้วนำมาเกี่ยวพันให้เกิด
ความสัมพันธ์ร่วมกัน เพื่อให้ก่อเกิดเป็นข้อมูลที่ซ่อนอยู่ ซึ่ง
ขอบเขตของการศึกษาข้อมูลนั้นไม่ผิด แต่การนำขอบเขต
ของข้อมูล หรือขอบเขตองค์ความรู้ (Cognitive Domain)
ที่กว้างจนเกินไปมาจับใส่โยงโย หาความสัมพันธ์ซึ่งกันและ
กัน ทำให้แก่นแท้ที่ต้องการศึกษาให้ถึงจุดที่ต้องการสื่อ
(งานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัย) อยู่ตรงส่วนไหน
และไม่สามารถหาข้อเท็จจริงส่วนต่าง ๆ มาใช้ปฏิสัมพันธ์กัน
ได้ นักวิชาการหรือนักออกแบบจะสามารถนำกรอบความ
คิดนี้ไปใช้ในงานวิชาการในลักษณะใด และจะนำไปใช้
วิเคราะห์อย่างไร(นักวิชาการและนักออกแบบต้องนำไปใช้
ในการวิเคราะห์ได้เนื่องจากเป็นกรอบแนวคิด)

ซึ่งขั้นตอนในการศึกษาข้อมูลเพื่อนำมาใช้ในการ
สร้างกรอบแนวคิดนั้น ต้องมีการศึกษาองค์ความรู้เพื่อ
ทำการคัดเลือกข้อมูลให้เกิดเป็นตัวแทนของประเด็นต่าง ๆ
ตามสมมุติฐาน และทำการเรียบเรียงข้อมูลพื้นฐานได้อย่าง
เป็นระบบ เรียบเรียงงานค้นคว้าให้เกิดความเชื่อมโยง
ทั้งการยอมรับข้อมูลด้วยเหตุผลที่ยอมรับ การตั้งข้อสงสัย
จากข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูลจากการณปัจจุบัน (แต่อย่า
อคติและหักล้าง) เช่น การที่จะตอบคำถามให้ได้ว่า ข้อมูลมี
ความสัมพันธ์กันอย่างไร มีคนเคยค้นคว่าก่อนคุณอย่างไรใน
ทิศทางเดียวกัน แล้วคุณจะค้นคว่าและดำเนินการศึกษา
อย่างไร เพื่อทำให้เกิดเป็นการเรียบเรียงว่าจะพรรณนา
ทำการวิเคราะห์ วิพากษ์ มีความสัมพันธ์ ไม่สัมพันธ์กัน
อย่างไร และเชื่อมโยงกันอย่างไร เป็นต้น

จากประเด็นดังกล่าว ผู้เขียนบทความจึงขอทำการทดลองอธิบายแนวคิดอีกมุมมองหนึ่ง จากการศึกษาและ
พัฒนาการออกแบบงานหัตถกรรมร่วมสมัย ดังนี้



ภาพที่ 7 แผนภาพกระบวนการศึกษาและขั้นตอนการหาข้อมูลสู่กระบวนการออกแบบงานหัตถกรรมร่วมสมัย
ที่มา : ออกแบบโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 18 มกราคม 2562

จากประเด็นแนวความคิดจำเป็นต้องทำการจำกัดความในหัวข้อดังกล่าวให้แคบลงและชัดเจนยิ่งขึ้น เพื่อการศึกษาข้อมูลจะได้เกิดผลลัพธ์ได้ตรงกับสิ่งที่ต้องการที่สุด (เนื่องจากกรอบแนวคิดจากตัวอย่างนั้นเป็นการศึกษาในมิติที่กว้างเกินไป ไม่สามารถจำกัดและสรุปประเด็นเนื้อหาที่ต้องการในการนำข้อมูลไปใช้สู่การสร้างสรรคได้) ซึ่งในการออกแบบชุดข้อมูลเพื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ไม่ใช่กรอบแนวคิดแต่เป็นการศึกษากระบวนการและขั้นตอนการหาข้อมูล (ขอบเขตของการศึกษา) เพื่อนำข้อมูลที่ได้ไปวิเคราะห์หาขอบเขตของการออกแบบก่อนนำไปเข้าสู่กระบวนการออกแบบงานหัตถกรรมร่วมสมัย โดยเป็นการออกแบบ Diagram แบบอธิบายลำดับขั้นตอน ซึ่งแผนภาพชนิดนี้เหมาะสำหรับการอธิบายเรื่องราวที่เกิดขึ้นตามลำดับหรือแจกแจงความสัมพันธ์ระหว่างเรื่องต่างๆ ซึ่งเป็นแนวคิดเพื่อจัดระเบียบข้อมูลที่ต้องการรวบรวมซึ่งสามารถเปลี่ยนข้อมูลที่มีอยู่ให้กลายเป็นข้อมูลที่ดีขึ้นได้ เป็นการศึกษาภาพรวมให้ครบทุกด้านและทำการตัดสินใจว่าอันไหนควรเก็บอันไหนควรทิ้งเพื่อให้เกิดการตัดสินใจที่ดีที่สุด เราจึงควรรวบรวมข้อมูลให้ได้มากที่สุดเช่นกัน (Jun Sakurada แปลโดย ณิชมน หิรัญพฤกษ์. 2558 : 71,93) จากภาพที่ 7 สามารถอธิบายได้ดังนี้

1. อย่างแรกคือยกประเด็นความยั่งยืน (Sustainable) ออกจากกลุ่มไปก่อน เนื่องจากแนวคิดความยั่งยืนนั้นมีลักษณะของข้อมูลที่กว้างและมีการนำไปใช้ในทุกภาคส่วนในการออกแบบและพัฒนาอยู่แล้ว ตั้งแต่ต้นน้ำจนถึงปลายน้ำ นักออกแบบและนักพัฒนาจำเป็นต้องศึกษา

มีจิตสำนึกและตระหนักถึงสิ่งที่จะต้องเกิดขึ้นและรับทราบข้อกำหนด เงื่อนไขต่าง ๆ ที่จะมีผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมและใช้เป็นกรอบแนวคิดในการทำงานอยู่เสมอ ดังนั้นแนวคิดความยั่งยืนจึงเปรียบเสมือนหลักการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่ต้องปฏิบัติเป็นคู่ขนานกับการพัฒนาตั้งแต่เริ่มต้นจนผลงานเสร็จสิ้นเช่นเดียวกัน ซึ่งประเด็นความยั่งยืน (Sustainable) ในแผนภาพนี้จะหมายถึงการตระหนักถึงแนวคิดในการออกแบบและสร้างผลิตภัณฑ์อย่างเป็นระบบ จากจุดเริ่มต้น การคิดถึงผลลัพธ์ที่ตามมาหลังจากผลิตภัณฑ์นั้นหมดสภาพหรือสิ้นอายุในการใช้งาน สุดท้ายมิใช่เป็นเพียงขยะที่ไม่สามารถย่อยสลายได้ การคิดถึงระบบจะนำมาในการช่วยลดขยะและลดมลพิษจึงเป็นประเด็นหลัก ไม่ใช่เพียงคิดเพื่อหยุดยั้งหรือชะลอผลที่ตามมาให้ช้าลง แต่เป็นการคิดเพื่อริเริ่มสิ่งใหม่ให้สิ่งที่ได้มานั้นสามารถหมุนเป็นวงกลมเข้าสู่วัฏจักรได้อย่างครบวงจรโดยไม่มีผลข้างเคียงตามมา เป็นแนวคิดแบบมวลรวมของการออกแบบและใช้ประโยชน์ของสิ่งใดสิ่งหนึ่งให้เกิดประโยชน์ที่มากที่สุดและเกิดขยะน้อยที่สุด

ในการออกแบบและพัฒนาจำเป็นต้องศึกษามุมมองการแก้ไขปัญหาแบบสะท้อนกลับ ซึ่งใจความสำคัญคือการมองถึงปัญหาที่เกิดขึ้นในระบบ (ไม่ว่าจะเป็นปัญหาในการผลิต วัสดุ ขั้นตอนเป็นการค้นหาข้อเท็จจริงหรือการแก้ไขอย่างเป็นระบบ) ซึ่งนักออกแบบไม่สามารถปฏิเสธได้ว่าในการทำงานแต่ละครั้งจะมีระบบและขั้นตอนในการดำเนินงาน ซึ่งในแต่ละช่วงตอนย่อมมีปัญหาหรือความขัดข้องในการทำงานเกิดขึ้น ต้องหาหนทางถึงวิธีการแก้ไข

ปัญหา การวางแผนในการมองปัญหา การย้อนกลับทีละขั้น เพื่อหาต้นตอของปัญหา และแก้ปัญหาก็ทำได้ โดยอย่ามองสิ่งนั้น ๆ ว่าไม่มีปัญหา การแก้ปัญหาก็สามารถแก้ได้ทั้งหมดก็จริง แต่การแก้ไขให้มากก็คือสิ่งที่ ดีที่สุด (The more is the better) การมองย้อนถึงระบบ และขั้นตอน จะทำให้สามารถเห็นปัญหาได้อย่างชัดเจนยิ่งขึ้น ให้พบถึงสาเหตุในเชิงลึก และมีความละเอียดรอบคอบมากขึ้น ในการดำเนินงาน (William McDonough and Michael Braungart. 2002)

2. การศึกษาแนวคิดและทฤษฎี ในการส่งเสริม การปรับทิศทางของการสร้างสรรค์พัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ หัตถกรรมไทยให้มีความสอดคล้องและเป็นทิศทางที่เหมาะสม โดยทำการศึกษาค้นคว้าของกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม (2543 : 7) ที่ได้รวบรวมข้อมูลไว้ว่าในการพัฒนาผลงาน ออกแบบหัตถกรรมไทยให้เกิดความเหมาะสมกับเวลา ยุคสมัยที่เปลี่ยนแปลงไป โดยต้องคำนึงถึงความสมดุลและความสัมพันธ์ในองค์ประกอบที่สำคัญ 3 ประการอันได้แก่ มนุษย์ ธรรมชาติ และสังคม หมายถึง ผลิตภัณฑ์หัตถกรรม ไทยควรที่จะสนองความต้องการใช้สอยของ “มนุษย์” ทั้ง ร่างกายและจิตใจ คือมีประโยชน์และความงามทางศิลปะ เพื่อยกระดับจิตใจให้มนุษย์มีคุณธรรม ความดีงาม โดยการ พัฒนาคุณภาพหัตถกรรมให้ได้มาตรฐานที่ดี ขณะเดียวกันก็ จะต้องคำนึงถึงเรื่อง “ธรรมชาติ” ความรู้เท่าทัน และเข้าใจ ในคุณสมบัติของวัตถุดิบจากทรัพยากรธรรมชาติที่นับวันจะ เหลือน้อยลงและมีอยู่อย่างจำกัด จึงควรที่จะมีการคิดค้น พัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมให้ประหยัดการใช้วัสดุ และใช้ให้เกิดประโยชน์คุ้มค่าสูงสุด ตลอดจนการสะท้อนให้เห็นถึงคุณค่าของวัตถุดิบหัตถกรรมที่มาจากทรัพยากรธรรมชาติ สำหรับองค์ประกอบด้าน “สังคม” นั้น หมายรวมถึงวัฒนธรรม ภูมิปัญญาและระบบการต่าง ๆ ที่จัดสรรการดำรงอยู่ของ ชีวิตมนุษย์ ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมไทยจึงควรจะมีรูปแบบของ เอกลักษณะ และอัตลักษณ์ ที่องถิ่นอันเป็นส่วนหนึ่งของ วัฒนธรรมไทยด้วยเช่นกัน

3. การศึกษาแนวทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) เป็นลักษณะแนวคิดทางการตลาด กับมรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage) ทุนวัฒนธรรม เป็นอัตลักษณ์ยึดโยงแก่นคุณค่าความเป็นไทยไว้ จึงต้อง ส่งเสริมการบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ ฉะนั้นการศึกษามีติ



ภาพที่ 8 หลักการความสัมพันธ์ในองค์ประกอบที่สำคัญ 3 ประการอันได้แก่ มนุษย์ ธรรมชาติ และสังคม ที่ส่งผลถึงการ พัฒนาผลงานทางออกแบบหัตถกรรม

ที่มา : ออกแบบโดย ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 18 มกราคม 2562

ของการตลาดกับมรดกวัฒนธรรมในที่นี้หมายถึง “**ตัวผลงานหรือผลิตภัณฑ์**” เนื่องจากปัจจุบันกระแสเศรษฐกิจเชิงสร้างสรรค์ มีทิศทางที่ตึขึ้นและเป็นที่ยอมรับ ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์สินค้าเชิงวัฒนธรรมเพื่อการบริโภคในประเทศ หรือเป็นการส่งเสริมด้านการส่งออก ซึ่งผู้คนทั่วโลกต่างให้ความสนใจกับการเรียนรู้วัฒนธรรมที่หลากหลาย โดยเฉพาะ วัฒนธรรมแถบเอเชียที่เป็นกระแสในวงการแฟชั่น ในการวางแผนการตลาดทางมรดกวัฒนธรรมเหล่านี้ ต้องคำนึงถึง การบริหารจัดการทางวัฒนธรรมที่เหมาะสม ทั้งจากทุน วัฒนธรรมที่มีอยู่ดั้งเดิม (Traditional) และทุนทางวัฒนธรรม ร่วมสมัยที่เพิ่งเกิดขึ้นใหม่ (Contemporary) แนวทางในการ ทำงานอาจแบ่งออกได้เป็นการสร้างสรรค์ (Create) หรือการ คงรักษา (Maintain) ซึ่งจะนำไปสู่แนวทางการบริหารจัดการ แนวคิดทางการตลาดกับมรดกทางวัฒนธรรมใน 4 รูปแบบ ได้แก่

3.1) การสร้างความตระหนัก ความเข้าใจ และ เข้าถึงทุนวัฒนธรรมดั้งเดิม (Traditional, Maintain)

สำหรับทุนวัฒนธรรมที่มีอยู่ดั้งเดิม (Traditional Cultural Capital) จากการสังสมมานับว่าเป็นแหล่งทรัพยากรที่สำคัญยิ่ง หากแต่ขาด กระบวนการบริหารจัดการที่ดี ส่งผลให้คนบางกลุ่มละเลย หรือหลงลืมวัฒนธรรมที่มีโดยเฉพาะในยุคที่มีการไหลเวียน เปลี่ยนแปลงของวัฒนธรรมข้ามชาติอย่างสูง การบริหารจัดการจึงควรดำเนินไปในทิศทางที่การคงรักษาคุณค่า (Maintain) การสร้างความตระหนักถึงอัตลักษณ์วัฒนธรรมไทย อันจะนำไปสู่ความภูมิใจ ความผูกพัน และแรงบันดาลใจให้อยากเรียนรู้ สร้างเสริมความเข้าใจในแก่นคุณค่า วัฒนธรรม

การประยุกต์แนวคิดดังกล่าวกับการสร้างสรรค์สินค้า ได้แก่การสนับสนุนถ่ายทอดภูมิปัญญาการผลิตจากรุ่นสู่รุ่น ควบคู่กันกับกระบวนการจัดการความรู้ เพื่อให้ทุนภูมิปัญญาอยู่ในรูปแบบที่เป็นที่เข้าใจ และเข้าถึงได้สะดวกโดยไม่จำกัดเพียงการถ่ายทอดความรู้โดยบุคคลซึ่งอาจมีการสูญหาย บิดเบือนไปตามกาลเวลา นอกจากนั้นยังเพื่อเป็นการส่งเสริมมาตรฐานในการผลิตสินค้าเชิงวัฒนธรรม หากพิจารณาตัวอย่างในระดับชาติเป็นที่ชัดเจนว่าประเทศไทยมีทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญมาแต่ดั้งเดิม ปรากฏในรูปของงานศิลปะ ขนบธรรมเนียม จารีตและประเพณีต่าง ๆ หากแต่ยังต้องอาศัยกระบวนการจัดการให้เกิดการเข้าถึงในวงกว้างขึ้น เช่นการส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่ได้เล็งเห็นและชื่นชมในคุณค่าศิลปวัฒนธรรมไทย โดยการนำเสนอผ่านสื่อหรือช่องทางร่วมสมัย เป็นต้น

3.2) การพัฒนาทุนวัฒนธรรมดั้งเดิม (Traditional, Create)

แนวคิดนี้เป็นการพัฒนาทุนทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ดั้งเดิม (Traditional) โดยการสร้างสรรค์ (Create) ให้อยู่ในรูปแบบที่สอดคล้องกับบริบทหรือกลุ่มเป้าหมาย สร้างความน่าสนใจนำไปสู่การต่อยอด ขยายผลได้ ตัวอย่างการจัดการความรู้ของภูมิปัญญาท้องถิ่น เช่น ตำรับยาสมุนไพรไทยที่สามารถนำมาค้นคว้าวิจัยเป็นการแพทย์แผนทางเลือกได้นำไปสู่ข้อวิเคราะห์ในเชิงวิทยาศาสตร์ สามารถส่งเสริมให้เป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวาง สร้างโอกาสการพัฒนาเป็นองค์ความรู้และนำไปใช้ในระดับสากลได้

3.3) การศึกษาติดตามวัฒนธรรมร่วมสมัย (Contemporary, Maintain)

กระแสไหลเวียนเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมและยุคสมัยที่เปลี่ยนไป ได้นำไปสู่การก่อเกิดวัฒนธรรมใหม่ทั้งที่เกิดขึ้นโดยธรรมชาติและที่เกิดขึ้นจากการวางแผนอย่างเป็นระบบ ดังปรากฏจากตัวอย่างความนิยมวัฒนธรรมบันเทิงของเกาหลี K-Pop ในปัจจุบัน วัฒนธรรมร่วมสมัย (Contemporary) เหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งของทุนวัฒนธรรมโดยภาคส่วนต่าง ๆ ในสังคมสามารถศึกษา เพื่อทำความเข้าใจถึงที่มา แก่นคุณค่า รวมถึงผลกระทบต่าง ๆ ทั้งเชิงโอกาสและอุปสรรคต่อสังคมไทย ในการวางแผนผลิตภัณฑ์ต้องวิเคราะห์และติดตามลักษณะวัฒนธรรมร่วมสมัยเหล่านี้อยู่ตลอดเวลา เพื่อสามารถเกาะกระแสหรือคาดการณ์ความเปลี่ยนแปลงที่อาจเกิดขึ้น จึงจะนำไปสู่การรักษาสถานภาพทางการแข่งขันในตลาดไว้ได้

3.4) การพัฒนาวัฒนธรรมร่วมสมัย (Contemporary, Create)

การพัฒนาวัฒนธรรมร่วมสมัยมีจุดมุ่งหมายสำคัญเพื่อสร้างสรรค์ทุนทางวัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กับลักษณะสังคมสมัยใหม่ โดยในกระบวนการพัฒนาต้องมีการพิจารณาถึงผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นรอบด้าน โดยเฉพาะที่อาจเกิดขึ้นกับทุนวัฒนธรรมดั้งเดิม เพื่อมิให้เกิดการลบเลือนหรือทำลายอัตลักษณ์วัฒนธรรมอันทรงคุณค่ามาแต่ครั้งอดีต

วัฒนธรรมร่วมสมัยที่สามารถนำมาใช้เป็นทุนทางวัฒนธรรม ควรจะมีลักษณะเปิดกว้างไม่ยึดติด (ที่ว่าต้องเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่ไม่ไปทางบ่งชี้ถึงความเชื่อ ศาสนา ความศรัทธาหรือความคิดเชิงจารีต) เช่น แนวคิดการผสมผสานที่เป็นลักษณะของยุคหลังสมัยใหม่ (Post Modern) ซึ่งสามารถนำมาประยุกต์ใช้ได้เป็นอย่างดีในการสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์ อาทิ อาหารแบบฟิวชั่น หรือเสื้อผ้าสไตล์มิกซ์แอนด์แมทช์ การตลาดกับมรดกทางวัฒนธรรม (Cultural Heritage) ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบของ People, Place หรือ Product เป็นเรื่องละเอียดอ่อน ที่ต้องอาศัยการพิจารณาความสัมพันธ์องค์รวมของสังคม มิใช่เพียงการคำนึงถึงประโยชน์ทางการค้าเพียงเท่านั้น เพราะทุนทางวัฒนธรรมเป็นอัตลักษณ์ยึดโยง แก่นคุณค่าความเป็นไทยไว้ จึงต้องส่งเสริมการบริหารจัดการอย่างเป็นระบบ ไม่อาจปล่อยให้เป็นการไหลไปตามกระแสเศรษฐกิจการค้าแบบเสรีเช่นที่ผ่านมาได้ ที่สำคัญที่สุดคือคนไทยต้องรักและภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรมที่มี จึงจะสามารถผลักดันการตลาดมรดกวัฒนธรรมไปสู่ความสำเร็จในระดับสากล (กฤตินี ณีภูฏวณิชสิทธิ์, 2554 : 162-173)

จากตัวอย่าง การทดลองกระบวนการศึกษาและขั้นตอนการหาข้อมูลสู่กระบวนการออกแบบ งานหัตถกรรมร่วมสมัยที่ได้อธิบายไปข้างต้นทั้ง 3 ข้อ (การเข้าใจความยั่งยืน ความสมดุล และความสัมพันธ์สู่การปรับทิศทาง การปรับพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรม และการศึกษาแนวทางเศรษฐกิจสร้างสรรค์ (Creative Economy) จึงเป็นแนวทางการศึกษาข้อมูลอีกแนวทางหนึ่ง ซึ่งนักออกแบบสามารถนำไปใช้เป็นกระบวนการศึกษาในการเก็บรวบรวมข้อมูล เพื่อนำไปใช้ในการวิเคราะห์สู่การออกแบบได้ ทั้งนี้ อาจจะมีชุดทฤษฎีอีกหลากหลายประเด็นในการศึกษาที่มีความเกี่ยวข้องในเชิงลึกเพื่อใช้ในกระบวนการออกแบบสร้างสรรค์ เช่น เรื่องของผลิตภัณฑ์ที่ต้องการ กลุ่มคนหรือ

ผู้บริโภค สถานที่ ประโยชน์ใช้สอยหรือแม้กระทั่งเรื่องความงามและแรงบันดาลใจ ซึ่งข้อมูลบางส่วนถ้าวิเคราะห์ให้ลึกซึ้งแล้ว ก็จะสามารถเรียบเรียงข้อมูลดังกล่าวเข้าสู่แนวคิดกระบวนการศึกษาและขั้นตอนการหาข้อมูลสู่กระบวนการออกแบบงานหัตถกรรมร่วมสมัยที่กล่าวมาได้ เช่น การศึกษาวัฒนธรรม (Culture) มาใช้ประยุกต์ให้เกิดแนวความคิดสร้างสรรค์และผลงานออกแบบใหม่ ๆ แต่ยังคงคำนึงถึงการรักษาวัฒนธรรมเดิม (Traditional) การดูแลการคงรักษา (Maintain) เพื่อให้เกิดความร่วมมือ (Contemporary) และคงเป็นผลงานที่มีความสมดุลกับมนุษย์(ทั้งร่างกายและจิตใจ) ธรรมชาติ (จากการใช้วัสดุและกรรมวิธีการผลิต) และเหมาะกับสังคมนั้นๆ ทั้งหมดนี้นักออกแบบจำเป็นต้องศึกษาหาข้อมูลในหัวข้อ หรือประเด็นที่ต้องการออกแบบ ให้ชัดเจนเหมาะสมก่อนนำไปใช้ในการออกแบบในขั้นตอนถัดไป

การที่นักวิชาการหรือนักออกแบบมีความต้องการที่จะทำการพัฒนา ปรับปรุงเปลี่ยนแปลง แนวคิดการนำมิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาใช้ในการสร้างสรรค์นั้นเป็นสิ่งที่ดีและควรส่งเสริม แต่มักจะเลยไม่ใส่ใจในการศึกษาแนวโน้ม และความเปลี่ยนแปลงที่เหมาะสมในด้านการอนุรักษ์ ความเป็นอัตลักษณ์หรือตัวตนที่แฝงอยู่ การดำรงอยู่ รวมถึงการศึกษาให้เข้าใจถึง “แนวคิดว่าวัฒนธรรมที่ส่งผ่านวัตถุสิ่งของ (Material Culture)” จนก่อให้เกิดแนวคิดหยาบฉวย มั่งง่าย เอาแต่ความงามตามทัศนะ

(แต่มักจะกล่าวอ้างถึงมิติทางวัฒนธรรมในการออกแบบอยู่เสมอเพื่อดึงดูดความน่าสนใจจากผู้บริโภค) ดึงเพียงความโดดเด่นที่เห็นประโยชน์ในเชิงการค้า หรือแนวความคิดแบบวัฒนธรรมร่วมสมัยมากจนเกินขอบเขตของการนำมิติทางวัฒนธรรมไปใช้อย่างเหมาะสม ซึ่งนั่นอาจรวมถึงแก่นความคิด ความเชื่อ ความศรัทธา รากทางสังคม กลุ่มชน และการจัดการความรู้ทางวัฒนธรรมนั้นถูกบิดเบือนออกไปตามสินค้าหรือผลงานนั้นที่ครอบงำอยู่ นั่นเป็นการส่งผลเสียโดยตรงกับการดำรงคงไว้ทางวัฒนธรรมที่อยู่คู่กับประเทศไทยนับพัน ๆ ปี หลายชั่วอายุคน

จากข้อมูลข้างต้น ผู้เขียนจึงยกตัวอย่างรูปแบบผลงานออกแบบ จากการนำเอามิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาใช้ที่ไม่เหมาะสม สับสน และขาดความรู้ความเข้าใจในการศึกษาข้อมูล สำหรับนำมาใช้สร้างสรรค์ยังไม่เพียงพอ ถึงแม้ว่าแนวคิดการออกแบบร่วมสมัย สามารถนำมาใช้เป็นทุนทางวัฒนธรรมให้เกิดผลงานออกแบบสร้างสรรค์ได้ และควรมีลักษณะที่เปิดกว้างและไม่ยึดติด แต่การนำวัฒนธรรมและภูมิปัญญาใช้นั้น (ในกรณีที่ใช้เป็นแนวคิด โดยมีการกล่าวอ้างและดึงข้อมูลมาใช้อย่างชัดเจน ทั้งรูปแบบผลงานและลายลักษณ์อักษร) ผู้ออกแบบต้องพิจารณาถึงผลกระทบที่อาจเกิดขึ้นรอบด้าน โดยเฉพาะที่อาจเกิดขึ้นกับทุนวัฒนธรรมและภูมิปัญญาดั้งเดิม เพื่อไม่ให้เกิดความลบล้างหรือเป็นการทำลายอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่ามาแต่ครั้งอดีต (ดังตารางที่ 1 – 2)

ตารางที่ 1 ตัวอย่างรูปแบบผลงานออกแบบ จากการนำเอามิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาใช้ที่ไม่เหมาะสม

ผลงานออกแบบ	คำอธิบาย
<p>ตัวอย่างรูปแบบที่ 1</p> 	<p>หนังสือใหญ่เป็นการแสดงที่เกิดจากการเอาศิลปะแขนงต่างๆ คือ หัตถศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และวรรณศิลป์ มาผสมผสานกันให้สอดคล้องเหมาะสมเพื่อความบันเทิงแก่ผู้ชม อันแสดงให้เห็นถึงอัจฉริยภาพทางการแสดงของบรรพบุรุษของศิลปินไทยทั้งหมดมาเล่น เพื่อเป็นการเผยแพร่รวมเกียรติให้คนทั่วไปได้รู้จักจะได้เคารพ ยกย่องพระเจ้าแผ่นดินว่าเปรียบเสมือนพระรามหรือพระนารายณ์ โดยหนังสือหรือหนังสือครุเป็นตัวอย่างที่ใช้สำหรับพิธีไหว้ครูไม่ใช่แสดง มี 3 ตัว คือ พระฤาษี พระอิศวรหรือพระนารายณ์ และทศกัณฐ์ (หนังสืออิศวรหรือพระนารายณ์ และทศกัณฐ์ เรียกว่า “พระเพลง” เพราะหนังสือทั้งสองภาพเป็นท่าเพลงศร) ซึ่งการนำพระนารายณ์ อันเป็นหนึ่งในหนังสือหรือหนังสือครุ มาออกแบบต่างหู เป็นงานออกแบบแฟชั่น มีความเหมาะสมดีแล้วหรือไม่ มีแนวคิดหรือการนำบริบททางวัฒนธรรมมาใช้ได้อย่างเหมาะสมหรือไม่</p> <p>ที่มา https://archive.clib.psu.ac.th/online-exhibition/nangyai/page4.html.2561 [Online]</p>
<p>ตัวอย่างรูปแบบที่ 2</p> 	<p>ความสำคัญของวัดพระบรมธาตุไชยาอยู่ที่ สถูปเจดีย์พระบรมธาตุไชยาซึ่งบรรจุพระบรมสารีริกธาตุของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า อันเป็นที่เคารพสักการะของพุทธศาสนิกชนและเป็นพุทธสถานเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย ที่ยังคงรักษาความเป็นเอกลักษณ์ของศิลปกรรมสมัยศรีวิชัยไว้ได้อย่างสมบูรณ์แบบวัดพระบรมธาตุไชยาจึงเป็นวัดที่มีสำคัญคู่บ้านคู่เมืองชาวไชยาและสุราษฎร์ธานีมานานนับแต่โบราณกาล เจดีย์พระบรมธาตุไชยาเป็นสถาปัตยกรรมแบบศรีวิชัยเป็นองค์เดียวที่ยังอยู่ในสภาพที่ดีที่สุด สันนิษฐานว่าสร้างขึ้นประมาณพุทธศตวรรษที่ 13-14 แต่ไม่ปรากฏประวัติการสร้างและผู้สร้าง เข้าใจว่าสร้างในขณะที่เมืองไชยาสมัยศรีวิชัยกำลังเจริญรุ่งเรืองสูงสุด จากหลักฐานที่ยืนยันถึงอาณาจักรศรีวิชัยอายุไม่ต่ำกว่า 1,200 ปี โดยที่จังหวัดสุราษฎร์ธานีได้ใช้ภาพของเจดีย์พระบรมธาตุนี้เป็นสัญลักษณ์ในดวงตราประจำจังหวัด และเป็นสัญลักษณ์ในธงประจำกองและผ้าพันคอลูกเสือด้วย</p> <p>ที่มา https://clib.psu.ac.th/southerninfo/content/1/5d4f24ad.2561 [Online]</p>

ตารางที่ 2 ตัวอย่างรูปแบบผลงานออกแบบ จากการนำเอามิติทางวัฒนธรรมและภูมิปัญญามาใช้ที่ไม่เหมาะสม

ผลงานออกแบบ	คำอธิบาย
<p>ตัวอย่างรูปแบบที่ 3</p>  <p>รูปดอกบัวเจ็ดดอก หมายถึง ประสูติ รูปสิงห์หรือวัว หมายถึง ศากยวงศ์ หรือ โคตมโคตร รูปม้ากัณฐกะ หรือม้า หมายถึง ทรงออกผนวช รูปกล้วยมีข้าว หมายถึง ข้าวมธุปายาส (ทรงรับจากนาง สุชาดาก่อนตรัสรู้) รูปต้นโพธิ์, ศรีมหาโพธิ์ หรือ โพธิ์บัลลังก์ หมายถึง ตรัสรู้ ธรรมจักร มีรูปดอกห้าดอก หมายถึง ปฐมเทศนา รูปดอกมณฑารพ หมายถึง ปรีณิพพาน รูปจิตกาธาน หรือกองเพลิง หมายถึง ประชุมเพลิง และ รูปเจดีย์ หมายถึง พระสารีริกธาตุ</p> <p>ลายพุ่มดอกบนหม้อที่เป็นลายก้านขดทั่วไปจะมีพิเศษ คือจะประดับพระพิมพ์ลงไปให้ดูศักดิ์สิทธิ์ขึ้น จะให้มีจำนวนตาม ความเชื่อถือว่าเป็นมงคลด้วย</p> <p>ที่มา : ศาลาจริยธรรม หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่น จังหวัดพะเยา</p>	<p>หม้อบุรณฆฎะ ไทดอกบัว หรือ ปุรณะฆฎะ (ปุรณะ แปลว่า เต็ม,สมบูรณ์, ฆฎะ แปลว่า หม้อ) แปลว่า หม้อที่แสดงถึง ความสมบูรณ์ซึ่งหมายถึงความเจริญรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาใน ล้านนา รูปหม้ออันปรากฏในรอยพระพุทธรบาท เป็นหนึ่งในมงคล ร้อยแปด เรียกว่า “อัฐฐรสตะมงคล” ที่พรรณนาไว้ในคัมภีร์ ปฐมสมโพธิกถา ช่างศิลป์ในล้านนาสมัยโบราณนิยมนำมาตกแต่ง พุทธสถานกันมากไม่ว่าจะเป็นลายรดน้ำ ลายจำหลักไม้ ลายฉลุแผง และหน้าบรรณ ซึ่งมักเรียกว่า ลายหม้อน้ำดอก ลายหม้อน้ำคำ โดย ลวดลายตัวหม้อบุรณฆฎะจะเขียนรูปสัญลักษณ์ทางศาสนา เช่น ช้าง อันหมายถึงความว่า ปฏิสนธิ จับเหตุการณ์ตอนพุทธมารดาทรงสุบิน เป็นช้างเผือก</p> <p>รูปดอกบัวเจ็ดดอก หมายถึง ประสูติ รูปสิงห์หรือวัว หมายถึง ศากยวงศ์ หรือ โคตมโคตร รูปม้ากัณฐกะ หรือม้า หมายถึง ทรงออกผนวช รูปกล้วยมีข้าว หมายถึง ข้าวมธุปายาส (ทรงรับจากนาง สุชาดาก่อนตรัสรู้) รูปต้นโพธิ์, ศรีมหาโพธิ์ หรือ โพธิ์บัลลังก์ หมายถึง ตรัสรู้ ธรรมจักร มีรูปดอกห้าดอก หมายถึง ปฐมเทศนา รูปดอกมณฑารพ หมายถึง ปรีณิพพาน รูปจิตกาธาน หรือกองเพลิง หมายถึง ประชุมเพลิง และ รูปเจดีย์ หมายถึง พระสารีริกธาตุ</p> <p>ลายพุ่มดอกบนหม้อที่เป็นลายก้านขดทั่วไปจะมีพิเศษ คือจะประดับพระพิมพ์ลงไปให้ดูศักดิ์สิทธิ์ขึ้น จะให้มีจำนวนตาม ความเชื่อว่าเป็นมงคลด้วย</p> <p>ที่มา : ศาลาจริยธรรม หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่น จังหวัดพะเยา</p>
<p>ตัวอย่างรูปแบบที่ 4</p>  <p>“ฉัตร”เป็นเครื่องสูงสำหรับแฉวน ปัก ตั้ง หรือเชิญเข้า กระบวนแห่เพื่อเป็นเกียรติยศ ฉัตรมีรูปร่างคล้ายร่มที่ซ้อนกันเป็น ชั้นๆ ฉัตรถือเป็นของสูงเปรียบเสมือนสวรรค์ซึ่งเป็นศูนย์รวม จักรวาล</p> <p>ที่มา : https://facebook/Royal World Thailand. 2561 [Online]</p>	<p>“ฉัตร”เป็นเครื่องสูงสำหรับแฉวน ปัก ตั้ง หรือเชิญเข้า กระบวนแห่เพื่อเป็นเกียรติยศ ฉัตรมีรูปร่างคล้ายร่มที่ซ้อนกันเป็น ชั้นๆ ฉัตรถือเป็นของสูงเปรียบเสมือนสวรรค์ซึ่งเป็นศูนย์รวม จักรวาล</p> <p>ที่มา : https://facebook/Royal World Thailand. 2561 [Online]</p>

บทสรุป

จากแนวคิดที่กล่าวมา การวิเคราะห์ทั้งแนวคิด กรอบความสัมพันธ์ และตัวอย่างผลงานการออกแบบที่อ้าง มิติทางวัฒนธรรมมาประยุกต์ใช้นั้น สอดรับกับแนวคิดของ วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2542 : 139-141) ซึ่งได้ให้ข้อคิดเห็นเกี่ยวกับแนวทางการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปหัตถกรรมไว้ว่า ในปัจจุบันเป็นที่ยอมรับกันว่างานศิลปหัตถกรรมได้รับความสนใจมากกว่าแต่ก่อนทั้งในด้านการศึกษาค้นคว้า จากบรรดานักวิชาการและนักพัฒนาไปจนถึงนักธุรกิจการค้า ด้านนี้ แต่ตลอดเวลาที่ผ่านมามองเห็นได้ว่ายังไม่ประสบผลดีเท่าใดนัก ทั้งนี้อาจจะยังไม่มี ความประสานร่วมมือกันอย่างจริงจังระหว่างบุคคลกลุ่มต่าง ๆ จึงทำให้ทิศทางการอนุรักษ์ และการพัฒนาส่งเสริมงานศิลปหัตถกรรมดำเนินไปในทิศทาง ที่ดีที่ควร ในด้านการอนุรักษ์และส่งเสริมนั้นน่าจะประกอบด้วยบุคคลสองกลุ่ม คือกลุ่มหนึ่งเป็นนักวิชาการที่ทำงานใน ด้านการศึกษา ค้นคว้า และวิจัย เพื่อเข้าใจถึงความเป็นมา และคุณค่าของศิลปวัฒนธรรมอย่างลึกซึ้ง ให้เข้าใจถึงการ กำเนิดรูปแบบดั้งเดิมและความสัมพันธ์ของสิ่งเหล่านั้นกับการดำรงชีวิตของประชาชน ทั้งนี้อาจจะศึกษารวบรวมเก็บ รักษาไว้ในลักษณะมรดกของชาติ เพื่อการศึกษาของคนรุ่น หลังและเป็นหลักฐาน เป็นข้อมูลให้บุคคลอีกกลุ่มหนึ่งนำไป ดำเนินการพัฒนา ปรับปรุงและส่งเสริมให้งานเหล่านั้นได้ พัฒนาไปในทิศทางที่ถูกที่ควรบนพื้นฐานของลักษณะ เฉพาะถิ่นและเอกลักษณ์ประจำชาติของเราไว้ ถ้าการทำงานของ บุคคลทั้งสองกลุ่มดังกล่าวดำเนินไปจนบรรลุเป้าหมายและ ผลสำเร็จเท่าที่ควรแล้วก็เชื่อว่างานศิลปหัตถกรรมของเรา ที่ถูกทอดทิ้ง ถูกมองข้ามเป็นเวลาอันช้านานเพราะเราไป พะวงถึงงานศิลปะชั้นสูงเสียเป็นส่วนใหญ่ ทั้งๆที่งานพื้นบ้าน พื้นเมือง เป็นมรดกของประชาชนส่วนใหญ่ของประเทศ และ ถ้าการอนุรักษ์และการพัฒนาส่งเสริมประสบผลดีแล้ว งานเหล่านี้ อาจเป็นสินค้าที่ทำรายได้เข้าประเทศไม่น้อยหรือ อาจทำให้สภาพเศรษฐกิจและการดำรงชีวิตของประชาชนดี ขึ้นด้วย แม้ในช่วงที่ผ่านมา มีการตื่นตัวเรื่องศิลปวัฒนธรรม กันมากก็ตาม แต่มักเกิดแนวคิดที่ขัดแย้งสองแนวคิดคือ แนว หนึ่งมุ่งเน้นการอนุรักษ์เพื่อให้คงสภาพเดิมไว้ด้วยวิธีการ สืบทอด การศึกษาวิจัยการรวบรวมหลักฐานและข้อมูลไว้ แนวคิดนี้เป็นการอนุรักษ์ของเดิมให้คงสภาพไม่เปลี่ยนแปลง ซึ่งความจริงแล้วเป็นไปได้ยาก เพราะขัดกับวิถีทางของความ

เปลี่ยนแปลงทางสังคม ส่วนอีกแนวคิดหนึ่งอยากให้มีการ พัฒนาและประยุกต์ให้เข้ากับยุคสมัยซึ่งมักเปลี่ยนแปลงไป **ในทางที่สูญเสียเอกลักษณ์** ทำให้เกิดปัญหาว่าจะเป็นการ ทำลายเอกลักษณ์และลักษณะเฉพาะถิ่นของศิลปหัตถกรรม แต่การพัฒนาในลักษณะนี้อาจจะทำให้เกิดผลเสียมากกว่า ผลดีในระยะยาว ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ จรัสพิมพ์ ว่างเย็น (2554: 21) โดย ได้ให้ข้อมูลไว้ว่าสิ่งที่เกิดขึ้น ณ ขณะนี้แสดงให้เห็นถึงความตระหนักในผลกระทบแห่งโลกสมัยใหม่ของ ไทย การเกิดแนวคิด “หลังสมัยใหม่” เป็นสัญญาณแห่งความ เสื่อมศรัทธาของ “สังคมสมัยใหม่” หรืออาจเป็นความ ก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ที่ทำลายสิ่งแวดล้อมและภูมิปัญญา แห่งการพึ่งพาธรรมชาติ

จากการอธิบายและยกตัวอย่างการนำวัฒนธรรม และภูมิปัญญา มาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์นั้น ควร ตระหนักและไตร่ตรององค์ความรู้และการนำไปใช้ให้ดี การ รับรู้หรือค้นคว้าข้อมูลเพียงผิวเผินไม่ทราบรายละเอียดเชิง ลึกที่แท้จริงอาจทำให้เกิดความเข้าใจที่ผิดและนำไปใช้อย่าง รู้เท่าไม่ถึงการณ์ ทั้งนี้การเปลี่ยนแปลงตามกระแสสังคมที่ หมุนไปข้างหน้า ทำให้เราต้องก้าวให้ทันกับการหมุนเปลี่ยน ตามยุคสมัย เป็นการพัฒนาสร้างสรรค์ตามกระแสสังคม แต่ ภาระนั้นเราเองก็ควรยึดมั่น ให้ความเคารพ มีจิตสำนึกต่อ วัฒนธรรมตนเอง ดำรงความเป็นตัวตนของเราด้วยเช่นกัน ในการศึกษาวัฒนธรรมหรือภูมิปัญญาใหม่ ๆ ที่รับเข้ามาจาก โลกภายนอก มิได้เข้ามาทดแทนวัฒนธรรมหรือภูมิปัญญา สิ่งสมที่พัฒนาไว้เดิมทั้งหมด ภูมิปัญญาสิ่งสมจะได้รับการ ทดสอบ เลือกเฟ้นและดัดแปลงให้สามารถแก้ปัญหาหรือ ตอบสนองความต้องการในการปรับตัวตามบริบททาง เศรษฐกิจและสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป และทำหน้าที่เป็นฐาน เพื่อรองรับภูมิปัญญาใหม่ ๆ หรือแนวคิดในการสร้างสรรค์ ใหม่ ๆ ที่เข้ามาผสมผสานอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ นักวิชาการ นักออกแบบหรือผู้ที่สนใจทางการออกแบบหัตถอุตสาหกรรม ควรที่จะหมั่นศึกษา หาความรู้และนำมาปรับใช้หรือ ประยุกต์ใช้ให้สอดคล้องกับภูมิปัญญาเดิมเพื่อให้เกิดเป็นการ สร้างสรรค์ในบริบทใหม่ ในลักษณะการผลิตซ้ำทาง วัฒนธรรมให้เกิดขึ้นเหมาะสม ไม่ก่อให้เกิดความสับสนและ เกิดองค์ความรู้ ที่สามารถส่งผ่านข้อมูลทางมิติทางวัฒนธรรม และภูมิปัญญาที่ดีที่ถูกต้องได้ในอนาคต

เอกสารอ้างอิง

- กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรม. (2543). **รูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมไทย**. กรุงเทพฯ : กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.
- กฤตินี ณัฏฐาพิสิทธ์. (2554). **Marketing Panorama การตลาดมุมมองกว้าง**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กรุงเทพฯธุรกิจ.
- กัมพล แสงเอี่ยม. (2558), เดือนกรกฎาคม – ธันวาคม 2558. “ไผ่กับงานหัตถกรรมที่ยั่งยืนสู่การออกแบบร่วมสมัย”. **วารสารศิลปกรรมสาร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**. 10(2) : 1-18.
- กัมพล แสงเอี่ยม. (2559), เดือนมกราคม – มิถุนายน 2559. “วัฒนธรรมร่วมสมัยสู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบงานศิลปหัตถกรรมผ้าทอท้องถิ่น” **วารสารศิลปกรรมสาร มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**. 11(1) : 1-12.
- กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค. (2561), เดือนตุลาคม 2560 – มีนาคม 2561. “ออกแบบหัตถอุตสาหกรรม(กวม).” **วารสารสหวิทยาการมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์**. 15(1) : 70-103.
- จรัสพิมพ์ วังเย็น. (2554). **แนวคิดหลังสมัยใหม่ : การย้อนสู่โลกแห่งภูมิปัญญา**. วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. 13(1) : 20-23.
- จุน ชากุระตะ. (2558). **Basic Infographic**. แปลโดย ณิชนน หิรัญพฤกษ์. นนทบุรี: ไอดีซี พรีเมียร์จำกัด
- ประชิด สกุนะพัฒน์, วิมล จิโรจพันธ์, กนิษฐา เขยทีวงศ์. (2551). **มรดกทางวัฒนธรรมทางภาคเหนือ**. กรุงเทพฯ: แสงดาว.
- ประชิด สกุนะพัฒน์, วิมล จิโรจพันธ์, กนิษฐา เขยทีวงศ์. (2551). **มรดกทางวัฒนธรรมทางภาคกลางและภาคตะวันออกเฉียงเหนือ**. กรุงเทพฯ: แสงดาว.
- ประพนธ์ เรืองณรงค์. (2550). **เล่าเรื่องเมืองใต้ : ภาษา วรรณกรรม ความเชื่อ**. กรุงเทพฯ: สถาพรบุ๊คส์.
- พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง. (2545). **วิธีวิทยาการวิจัยการออกแบบผลิตภัณฑ์**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วรรณิ แกมเกตุ. (2555). **วิธีวิทยาการวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วรวิธ สุวรรณฤทธิ์และคณะ. (2549). **วิถีไทย**. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.
- วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2542). **ศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น**. กรุงเทพฯ : คอมแพคท์พรีน.
- สาขาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์. (2559). **คู่มือหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาออกแบบหัตถอุตสาหกรรม**. เชียงใหม่ : สมาร์ทโคตติง.
- สร้อยศรี อ่องสกุล. (2549). **ประวัติศาสตร์ล้านนา**. พิมพ์ครั้งที่4. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.
- เอกวิทย์ ณ กลาง. (2544). **ภูมิปัญญาชาวบ้านกับกระบวนการเรียนรู้และปรับตัวของชาวบ้านไทย**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.
- เอกวิทย์ ณ กลาง, นิธิ เอียวศรีวงศ์, วิจารย์ พานิช, รสนา โตสิตระกูล และนางคราญ ชมพูนุช. (2546). **ภูมิปัญญาท้องถิ่นกับการจัดการความรู้**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.
- Braungart, M. and McDonough, W. (2002). **Cradle to Cradle**. New York : North Point Press.
- แนวคิดอุตสาหกรรมสร้างสรรค์โลกปัจจุบันในการสร้างมูลค่า.” (2561). [online]. Available: www.marketingoops.com/news/biz-news/tcdc-9-industry-trending-2561.
- “ฉัตร.” (2561). [online]. Available: <https://facebook/Royal World Thailand>. 2561.
- ศาลาจริยธรรม หน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมศิลปกรรมท้องถิ่น จังหวัดพะเยา
- “ฐานข้อมูลท้องถิ่นภาคใต้.” (2561). [online]. Available: <https://clib.psu.ac.th/southerninfo/content/1/5d4f24ad.2561>.
- “ประเพณี ศิลปวัฒนธรรม ความเชื่อ ความเป็นอยู่.” (2561). [online]. Available: <https://archive.clib.psu.ac.th/online-exhibition/nangyai/page4.html.2561>.
- “สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.” (2561). [online]. Available:http://computertong.blogspot.com/p/blog-page_18.html. 2561.
- “Siam Society.” (2561). [online]. Available: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Siam_Society-_Bangkok.
- “เฉลว.” (2557). [online]. Available: ไทยรัฐออนไลน์. 2557.

- “งานปอยหลวง.” (2561). [online]. Available: <http://www.chiangmainews.co.th/page/archives/581205>. 2561.
- “Post Modern.” (2561). [online]. Available: <http://pioneer.chula.ac.th/-yongyudh/papers/postmodern.htm>. 2561.
- “ศิลปะและหัตถกรรม (Art & Craft). (2561). [online]. Available: www.marketingoops.com/news/biz-news/tcdc-9-industry-trending. 2561.

การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ

SCRIPT WRITING FOR THE ELDERLY

สุรินทร์ เมทะนี / SURIN MEDHANE

สาขาวิชาอุตสาหกรรมสร้างสรรค์การดนตรีและศิลปะการแสดง คณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต
DEPARTMENT OF MUSIC AND PERFORMING ARTS CREATIVE INDUSTRY RATTANABUNDIT UNIVERSITY

Received: November 7, 2018
Revised: January 24, 2019
Accepted: February 5, 2019

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาขั้นตอนการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ ประชากรที่ใช้ในการศึกษาในครั้งนี้ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง คือ ผู้สูงอายุชายและหญิง เจ้าหน้าที่ของสถานพยาบาลนครินทร์อัสซิงโฮม นิสิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต จำนวน 80 คน เครื่องมือในการวิจัยได้แก่ แบบวิเคราะห์สาระแบบสอบถามความพึงพอใจ และแบบสัมภาษณ์ไม่มีโครงสร้าง วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์สาระ สถิติ ค่าเฉลี่ย และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน ผลการวิจัยพบว่ามืองค์ประกอบที่สำคัญ 4 ด้านคือ 1. ด้านองค์ประกอบของบทละคร ได้แก่ 1) แนวคิด 2) การเลือกเรื่อง 3) การศึกษาค้นคว้า 4) การจัดลำดับข้อมูล 5) ความยาว และ 6) การวางเค้าโครงเรื่อง 2. ด้านความต้องการของผู้สูงอายุในช่วงวัยต่างๆ ได้แก่ 1) ช่วงไม่ค่อยแก่ อายุประมาณ 60-69 ปี 2) ช่วงแก่ปานกลาง อายุประมาณ 70-79 ปี 3) ช่วงแก่จริง อายุประมาณ 80-90 ปี 4) ช่วงแก่จริงๆ อายุประมาณ 90-99 ปี 3. ด้านการรับรู้ของผู้สูงอายุ ได้แก่ 1) การตระหนักรู้ด้านความแตกต่างของบุคคล: 2) เรียนรู้จากการปฏิบัติ 3) การเสริมแรงและการสะท้อนกลับ และ 4) การสร้างความหมายของบุคคล 4. ด้านการส่งเสริมสุขภาพและการดูแลผู้สูงอายุด้านอารมณ์ 1) การแสดงออกทางอารมณ์ของผู้สูงอายุ 2) การเลือกกิจกรรม 3) การมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น 4. ด้านทฤษฎีแห่งความสุข ประกอบด้วย 1) รอยยิ้ม 2) หัวเราะ และ 3) อารมณ์ดี

มีผู้เข้าชมการแสดงและตอบแบบสอบถามทั้งหมด 80 คน เป็นเพศชายร้อยละ 30 เพศหญิงร้อยละ 50 ช่วงอายุเรียงตามลำดับมากไปน้อยคือ 20 ถึง 30 ปี คิดเป็นร้อยละ 40 รองลงมาคือ อายุระหว่าง 71 ถึง 80 ปี อายุระหว่าง 61 ถึง 70 ปี และอายุระหว่าง 71 ถึง 80 ปี มีจำนวนเท่ากันคิดเป็นร้อยละ 11.25 และอันดับที่สามคือ อายุต่ำกว่า 20 ปี คิดเป็นร้อยละ 8.75 สถานภาพของผู้ชมเรียงตามลำดับคือ นิสิตร้อยละ 64 ผู้สูงอายุร้อยละ 60 และเจ้าหน้าที่สถานพยาบาลร้อยละ 22 ในด้านความเหมาะสมของบทละคร ภาพรวมของละครทำให้ผู้ชมมีความสุขคือ 4.68 การแสดงลีลาประกอบมีความเหมาะสม 4.54 และ ผู้ชมได้รับความสนุกสนานและคล้อยตามมากที่สุด 4.51 เนื้อหาของละครมีความเหมาะสม 4.48 ภาพรวมของบทละครมีความเหมาะสมมากที่สุดคือ 4.44

ผู้สูงอายุมีความต้องการเป็นส่วนหนึ่งของสังคมปัจจุบันไม่ต้องการถูกตัดขาดจากสังคม ในขณะที่วัยเกษียณยังมีภาพจำความสุขในอดีตที่ทำให้รู้สึกว่ายังเคยมีตัวตนอยู่

คำสำคัญ การเขียนบทละครเวที ผู้สูงอายุ

Abstract

The objective of this research was to study the process of play writing for the elderly. The population used in this study was selected by the specific method and the population was elderly men and women from Navasri nursing Home Staff and 80 students from performing arts Rattanaabundit University.

The research tools were satisfactory questionnaires and unstructured interviews. Data was analyzed by means of percentage analysis, mean and standard deviation. The research found that there were 4 main components: firstly, the elements of play, consisting of 1) idea & main Idea 2) style 3) research 4) analysis 5) length and 6) plot; secondly, the needs of the elderly in various ages, which were 1) the young old 60-69 year, 2) the middle aged old 70-79 year, 3) the old - old 80-90 year, 4) the very old-old 90-99 year; next, the perception of the elderly, including 1) awareness of the difference of the person, 2) learning from practice, 3) reinforcement and reflection, 4) the meaning of the person; lastly, the health of promotion and elderly care for emotion, including 1) emotional expression of the elderly, 2) activity selection, 3) interaction with others and 4) theory of happiness, which is smile – laugh - good mood.

There were 80 visitors and 80 respondents which were male for 30% and female for 50%. The age range in descending order was 20 to 30 years account for 40%. The mean age between 71 and 80 years old, between 61 and 70 years of age, and between 71 and 80 years of age were 11.25%. The third was under 20 years old, representing 8.75%. The number of students was 64%. The elderly people were 60% and 22% of hospital staff. The appropriateness of the plays showed that the overall picture of the drama average was for 4.68. The performance was 4.54 and the audience was most entertained and entertained at 4.51. The content of the drama was appropriate at 4.48. The overall picture of the play was most appropriate at 4.44.

In brief, the elderly has a desire to be a part of the society today. They do not want to be cut off from society. At the same time, there are images of past happiness that make them feel their existence.

Keyword: Script Writing Elderly

บทนำ

สังคมไทยในปัจจุบันให้ความสำคัญกับการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างประชากรในประเทศไปสู่โครงสร้างทางอายุเป็นประชากรสูงวัย พบว่าในช่วง 20-30 ปีที่ผ่านมา ทั้งจำนวนและสัดส่วนของประชากรไทยในวัยเด็กที่อายุต่ำกว่า 15 ปีลดลง ในขณะที่จำนวนของประชากรในวัยแรงงานอายุ 15-29 ปี ยังคงเพิ่มขึ้น สำหรับประชากรสูงอายุหรือประชากรที่มีอายุ 60 ปี ขึ้นไปมีจำนวนและสัดส่วนเพิ่มขึ้น และมีแนวโน้มที่จะเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วในอนาคต กล่าวคือ ประชากรสูงอายุจะเพิ่มจากประมาณ 5 ล้านคนในปัจจุบัน เป็นประมาณ 10 ล้านคนในอีก 20 ปีข้างหน้า และเป็นที่น่าสังเกตว่าอัตราเพิ่มของประชากรสูงอายุ จะเร็วกว่าประชากรโดยรวมทั้งหมด ดังจะเห็นได้จากกระหว่างปี 2523 ถึงปี 2533 ประชากรสูงอายุจะเพิ่มเป็นร้อยละ 47 แต่เมื่อเปรียบเทียบการเพิ่มระหว่างปี 2523 ไปจนถึงปี 2563 จะพบว่า ประชากรสูงอายุ จะเพิ่มสูงถึงกว่าร้อยละ 300 (กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์. 2561:ออนไลน์)

ในปัจจุบันผู้สูงอายุมีจำนวนเพิ่มขึ้น มีการ

ประมาณว่าในปี 2563 จะมีประชากรที่มีอายุตั้งแต่ 60 ปี อยู่ราว 1 ใน 6 ของประชากรทั้งหมด เนื่องมาจากคนไทยมีอายุยืนยาวขึ้น ดังนั้น การส่งเสริมให้ผู้สูงอายุสามารถดูแลตนเองได้จะช่วยทำให้การมีอายุยืนยาว มีความสุขทั้งทางกาย ใจ และอยู่ในสังคมได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือเป็นทั้งผู้ให้และผู้รับประโยชน์ในสังคมอย่างมีศักดิ์ศรีมากกว่าการมีชีวิตยืนยาวแต่ต้องใช้ชีวิตส่วนใหญ่อยู่กับความเจ็บป่วย ทำให้เพิ่มเวลาของความทุกข์และภาวะจำทน (วิพรรณ ประจวบเหมาะ. 2542:6)

ปัญหาที่สำคัญของผู้สูงอายุกับสังคมรอบตัวคือการเปลี่ยนแปลงทางอารมณ์และจิตใจของผู้สูงอายุ ส่วนหนึ่งเป็นผลจากสภาพร่างกายที่เสื่อมลง บางรายก็อาจพบกับความสูญเสียบุคคลใกล้ชิดในช่วงนี้ อีกส่วนเป็นผลจากสภาพทางสังคมที่เปลี่ยนไปเพราะความสูงอายุ ชนิดของอารมณ์ที่ผู้สูงอายุมักแสดงออกที่ผิดปกติและพบได้บ่อยคือ อารมณ์เศร้า เบื่อหน่าย ท้อแท้ เหนื่อย ร้องไห้ง่าย น้อยใจ บ่อย ซึมเศร้า แยกตัว อารมณ์วิตกกังวล มักแสดงออกโดยห่วงใยลูกหลานมากขึ้น บางครั้งจะมีอาการเครียด หงุดหงิด

ง่าย บ่นมากขึ้น อาการทางจิตที่รุนแรง เช่น หูแว่ว ประสาทหลอน หรือหลงผิด หวาดระแวง พบได้บ้างบางครั้ง จะมีการสับสนเรื่องวัน เวลา สถานที่และบุคคล กลางคืนไม่นอน เดินวนวาย หรือมีอาการขับถ่ายผิดปกติ พฤติกรรมเป็นเด็กทารก หรือมีพฤติกรรมทางเพศที่ไม่เหมาะสม ในกรณีที่สมองเสื่อมมาก

บทบาทและความสำคัญของผู้สูงอายุในสังคมมักถูกจำกัดให้ลดลง ทั้งนี้เนื่องจากถูกมองว่าสุขภาพไม่แข็งแรง เกิดภาวะความเจ็บป่วย หรือเกิดอุบัติเหตุได้ง่าย การสื่อสารกับคนทั่วไปทำได้ลำบาก มีผลให้ผู้สูงอายุต้องอยู่ในบ้าน และมีความรู้สึกว่าตนเองไม่มีประโยชน์ หมดคุณค่า เป็นภาระให้ลูกหลาน โดยเฉพาะผู้สูงอายุที่เคยพึ่งตนเอง หรือเป็นที่พึ่งให้สมาชิกในครอบครัว ต้องเปลี่ยนบทบาทเป็นผู้รับการช่วยเหลือ และถ้าผู้ใกล้ชิดไม่ให้ความสนใจ จะส่งผลให้ผู้สูงอายุเกิดอาการซึมเศร้าอย่างรุนแรง ถึงขั้นทำร้ายตนเองได้ การสร้างเสริมความเข้มแข็งของครอบครัวและชุมชนจึงเป็นสิ่งที่ควรสนับสนุนและส่งเสริม เพื่อให้สถาบันครอบครัวและหน่วยงานต่างๆ สามารถดูแลปัญหาผู้สูงอายุได้ด้วยตัวเอง ด้วยการจัดกิจกรรมนันทนาการ กิจกรรมด้านการบันเทิงต่างๆ เสริมให้ผู้สูงอายุได้มีความผ่อนคลายและเรียนรู้ชีวิตผ่านศิลปะการแสดงประเภทต่างๆ (อำไพนิษัฏ์ สมานวงศ์ไทย, 2552:ออนไลน์)

ศิลปะการแสดง เป็นคำที่ใช้เทียบคำภาษาอังกฤษว่า Performing Arts หมายถึง ศิลปะที่เกี่ยวข้องกับการแสดง ซึ่งเป็นได้ทั้งแบบดั้งเดิมหรือแบบประยุกต์ ได้แก่ การละคร การดนตรี และการแสดงพื้นบ้าน นอกจากนี้ ยังมีผู้ให้คำจำกัดความของคำว่าศิลปะการแสดงอีกหลายรูปแบบ อาทิ อริสโตเติล (Aristotle) นักปราชญ์ชาวกรีก ให้คำนิยามคำว่า “ศิลปะการแสดง คือ การเลียนแบบธรรมชาติ” ศิลปะการแสดงจึงเปรียบเสมือนเป็นเครื่องมือที่มนุษย์เราใช้เป็นตัวกลางในการเชื่อมโยงอารมณ์ ความรู้สึก ความคิดของตน เพื่อถ่ายทอดให้บุคคลอื่นได้เข้าใจรับรู้ถึงสิ่งที่ตนต้องการจะแสดงออก การแสดงถือเป็นศิลปะของการสื่อสารที่ปรากฏภาพเป็นรูปธรรม ซึ่งผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจได้ง่ายโดยไม่ยุ่งยากในการตีความ ส่วนอารมณ์ความรู้สึกแม้จะอยู่ในรูปลักษณะที่เป็นนามธรรมก็จริง แต่ผู้ชมทุกๆ ไปสามารถสื่อสารสัมผัสได้โดยตรงจากผู้แสดง (สดใส พันธุ์โกมล, 2542:12)

การชมศิลปะการแสดงช่วยขัดเกลาความคิดและจิตใจให้ได้รับความสุขจากสุนทรียรสที่หลากหลายจากการ

แสดง ส่งผลให้เกิดความประทับใจในบทบาทและพฤติกรรมของตัวละครในเรื่องราวที่แสดง ตลอดจนเหตุการณ์ การดำเนินเรื่องราว คำพูด การกระทำของตัวละครและเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้อง สิ่งเหล่านี้มีผลต่อความคิดความรู้สึกของผู้ชม ทำให้ผู้ชมเกิดการคิดวิเคราะห์ จากสิ่งที่พบเห็นในเรื่องราวของละคร ผู้ชมจะเกิดการเลือกเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการคิด การเลียนแบบ และนำมาปรับใช้กับตนเองในที่สุด จึงถือได้ว่าศิลปะการละครมีประโยชน์และคุณค่าในสุนทรียภาพและสุนทรียรสที่เกี่ยวกับมนุษย์และสังคม (สุณิสสา ศิริรักษ์, 2559:15)

ผู้สูงอายุหลายคนไม่สามารถใช้เทคโนโลยีได้ เช่น โทรศัพท์มือถือ คอมพิวเตอร์ได้ ยังนิยมใช้การชมละครเพื่อความบันเทิงผ่านสื่อรายการโทรทัศน์ และละครเวทีที่จัดแสดงทั่วไปมีเนื้อหาไม่เหมาะสมกับความต้องการของผู้สูงอายุ หากชมได้ยาก นอกจากนี้ผู้สูงอายุหลายคนไม่สะดวกในการเดินทางไปชมละครเวทีนอกสถานที่เนื่องจากปัญหาสุขภาพ และการจราจร

จากความสำคัญของปัญหาผู้สูงอายุในสังคมไทยดังกล่าว ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะพัฒนาบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ เพื่อทำการสร้างสรรค์ละครเวทีที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุในยุคปัจจุบัน และสามารถนำไปจัดแสดงนอกสถานที่ให้กับผู้สูงอายุในหลายๆ ได้ นอกจากนี้ยังสามารถนำบทละครนี้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาผู้เรียนสาขาวิชาศิลปะการแสดงให้มีความสามารถในการใช้ทักษะด้านการแสดงเพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งของการประกอบอาชีพด้านอุตสาหกรรมบันเทิงเพื่อการพัฒนาสังคมต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อศึกษาขั้นตอนการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ

คำถามการวิจัย

บทละครเวทีที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุควรมีเนื้อหาและเรื่องราวอย่างไร

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ โดยการศึกษาวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงบรรยาย (Descriptive Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาขั้นตอนการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ โดยการสำรวจความ

พึงพอใจในการเลือกชมละครประเภทต่างๆ นำข้อมูลที่ได้มาสร้างเป็นบทละคร และจัดแสดงเพื่อหาข้อสรุปในการพัฒนาวิธีการเขียนบทละครสำหรับผู้สูงอายุ

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ประชากรที่ใช้ในการศึกษาในครั้งนี้ใช้วิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive sampling) คือกลุ่มผู้ชมละคร ได้แก่ ผู้สูงอายุชายและหญิง เจ้าหน้าที่จำนวน 50 คน ที่อยู่ในความดูแลของสถานพยาบาลผู้สูงอายุ นวศรีเนิสซิงโฮม และนิสิตชั้นปีที่ 3 สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต จำนวน 25 คน และประชาชนทั่วไป รวม 100 คน

ตารางที่ 1 แสดงจำนวนกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย

ผู้ชม ผู้ให้ข้อมูล	สถานพยาบาลนวศรีเนิสซิงโฮม
ผู้สูงอายุ	25
นิสิต	25
เจ้าหน้าที่	25
ประชาชนทั่วไป	5
รวม	80

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แบบวิเคราะห์สาระ (Content Analysis) เป็นแบบที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อวิเคราะห์สาระสำคัญของประเด็นที่ศึกษาแล้วทำการสังเคราะห์เนื้อหาเพื่อให้ได้ข้อมูลไปสู่กระบวนการพัฒนาการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ

2. แบบสอบถามความพึงพอใจการชมละครสร้างสรรค์ (Satisfaction Questionnaire) เป็นแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อสอบถามความพึงพอใจของผู้ชมและความเหมาะสมในการจัดแสดงละครสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงอายุประกอบด้วยข้อมูล 3 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 สอบถามข้อมูลทั่วไป ส่วนที่ 2 สอบถามความพึงพอใจของการชมละครสร้างสรรค์ และ ส่วนที่ 3 สอบถามความพึงพอใจในตัวละคร

3. แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) เป็นแบบสอบถามที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อสอบถามถึงความต้องการในการชมละครของผู้สูงอายุ เพื่อนำมาวิเคราะห์ในกระบวนการละครและสอบถาม

ผลการประเมินการรับรู้ของผู้สูงอายุเมื่อได้เข้าร่วมชมกิจกรรมละครแล้ว

การเก็บรวบรวมข้อมูลและการวิเคราะห์ข้อมูล

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลด้วยแบบวิเคราะห์สาระ ได้แก่ ข้อมูลเชิงคุณภาพที่ได้จากเอกสารเฉพาะทาง เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ใช้การวิเคราะห์เนื้อหา เพื่อให้ได้ข้อสรุปต่างๆ ในการศึกษาองค์ประกอบของการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ

2. การรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์และยืนยันข้อมูล มีทั้งที่เดินทางไปสัมภาษณ์ที่ปฏิบัติงานจริงด้วยตนเอง สัมภาษณ์ผ่านทางโทรศัพท์ สถานพยาบาลผู้สูงอายุ นวศรีเนิสซิงโฮม จดหมายอิเล็กทรอนิกส์ กลุ่มข้อความในกลุ่มเฟซบุ๊กและเก็บข้อมูลในพื้นที่ เพื่อให้ได้ข้อสรุปต่างๆ ในด้านสิ่งแวดล้อม และ ผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในการพัฒนาบทละครสำหรับผู้สูงอายุ

3. การรวบรวมข้อมูลจากการสังเกตการณ์มีส่วนร่วมในการปฏิบัติงานในตำแหน่งผู้อำนวยการสร้าง ติดตามและควบคุมการดำเนินงานทุกขั้นตอนด้วยตนเองแบบเต็มเวลาตลอดระยะเวลาที่เก็บรวบรวมข้อมูล

4. การตรวจสอบกระบวนการพัฒนาละครสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงอายุนำกระบวนการและกิจกรรมที่ได้นำเสนอผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปะการละครและผู้เชี่ยวชาญด้านการพัฒนาและส่งเสริมสุขภาพของผู้สูงอายุพิจารณาให้ข้อเสนอแนะเพิ่มเติม

การวิเคราะห์ข้อมูลและสถิติ

1. ข้อมูลที่ได้จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากการสังเกตและการสัมภาษณ์ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์สาระ (Content Analysis) เพื่อให้ได้ประเด็นของกระบวนการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ

2. ข้อมูลเชิงปริมาณจากแบบสอบถามเพื่อสำรวจความพึงพอใจในการชมละครสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงอายุ วิเคราะห์ข้อมูลด้วยโปรแกรมสำเร็จรูป สถิติที่ใช้ ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน การแปลค่าของมาตราส่วน และการประมาณค่า

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ มีผลการวิเคราะห์ข้อมูลนำเสนอตามวัตถุประสงค์การวิจัย คือ เพื่อศึกษาขั้นตอนการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ ดังนี้

1. องค์ประกอบของบทละครที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ ในงานวิจัยเรื่อง การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ จากการศึกษาข้อมูลเอกสารและงานที่เกี่ยวข้องพบว่า องค์ประกอบของบท ครอบคลุมด้วยปัจจัย 6 ด้านด้วยกันคือ 1) โครงเรื่อง (Plot) 2) ตัวละคร (Character) 3) ความคิด (Theme) 4) ภาษา (Theme) 5) เสียง (Sound and Song) และ 6) ภาพ (Spectacle) ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้ทำการสำรวจความต้องการในการชมละครเวทีของผู้สูงอายุเพื่อนำ

มาพัฒนาให้มีเนื้อหาใหม่ให้สอดคล้องกับการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ โดยทำการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นกับกลุ่มผู้สูงอายุในช่วงแก่ปานกลาง (The middle-aged old) อายุประมาณ 70-79 ปี ช่วงแก่จริง (The old-old) อายุประมาณ 80-90 ปี ที่สถานพยาบาลผู้สูงอายุนวศรีเนอส์ซิงโฮม ซอยรามคำแหง 21 สามารถสรุปเป็นตารางที่ 2 ดังนี้

ตารางที่ 2 แสดงผลความต้องการในการชมละครเวทีของผู้สูงอายุ

รายการ	จำนวน	ร้อยละ
1. เพศ		
ชาย	6	12
หญิง	44	88
รวม	50	100
2. อายุ		
70-79 ปี	33	66
80-90 ปี	15	30
90 ปีขึ้นไป	2	4
รวม	50	100
3. แนวละคร		
ตลกสนุกสนาน	37	74
ละครเพลง	12	24
สะเทือนใจ	1	2
รวม	50	100
4. เนื้อหาของละคร		
สะท้อนสังคมปัจจุบัน	39	78
การใช้ชีวิตในครอบครัว	6	12
การเตือนภัยในสุขภาพ	5	10
รวม	50	100
5. ยุคของละครที่ต้องการชม		
ยุคปัจจุบัน	45	90
ยุครัตนโกสินทร์	5	10
ยุคกรุงศรีอยุธยา	-	-
รวม	50	100

จากตารางที่ 2 สามารถอธิบายข้อมูลได้ว่า มีผู้ตอบแบบสอบถามทั้งหมด 50 คน เป็นเพศชาย ร้อยละ 6 เพศหญิงร้อยละ 44 ช่วงอายุเรียงตามลำดับมากไปน้อยคือ 70-79 ปี คิดเป็นร้อยละ 66 ช่วงอายุ 80-90 ปี คิดเป็นร้อยละ 34 และ 90 ปีขึ้นไปคิดเป็นร้อยละ 6 แนวละครที่ต้องการชมมากที่สุดคือ ตลกสนุกสนาน คิดเป็นร้อยละ 74 ละครเพลงร้อยละ 24 และสะท้อนใจร้อยละ 2 ในส่วนของเนื้อหาของละครมีความต้องการให้สะท้อนสังคมปัจจุบันคิดเป็นร้อยละ 78 การใช้ชีวิตครอบครัวร้อยละ 6 และการเตือนภัยในสุขภาพคิดเป็นร้อยละ 5 ในส่วนของยุคสมัยของละครมีความต้องการให้เป็นยุคปัจจุบันร้อยละ 45 ยุครัตนโกสินทร์ร้อยละ 5

จากข้อมูลที่ได้สามารถนำมาวิเคราะห์ได้ว่าผู้สูงอายุในช่วงแก่ปานกลาง (The middle-aged old) อายุประมาณ 70-79 ปี และช่วงแก่จริง (The old-old) อายุประมาณ 80-90 ปี มีความต้องการชมละครที่มีเนื้อหาสนุกสนานต้องการรับรู้เรื่องราวของสังคมปัจจุบันมากกว่าเพราะไม่ต้องการถูกตัดจากสังคมในขณะเดียวกันก็ยังมีสภาพจำในอดีตที่ทำให้รู้สึกว่ายังเคยมีตัวตนอยู่ จากนั้นผู้วิจัยสรุปให้เป็นองค์ประกอบของบทละครที่มีความเหมาะสมกับการรับรู้ของผู้สูงอายุตามกรอบแนวคิดในประเด็นการส่งเสริมสุขภาพและการดูแลผู้สูงอายุด้านอารมณ์ ด้วยการหัวเราะและการยิ้ม (ส่วนอนามัยผู้สูงอายุ สำนักส่งเสริมสุขภาพ กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข. 2560) ดังปรากฏในตารางที่ 3 ดังนี้

ตารางที่ 3 แสดงกระบวนการพัฒนาบทละครที่เหมาะสมกับผู้สูงอายุ

องค์ประกอบของบทละคร	การรับรู้ของผู้สูงอายุ	การส่งเสริมสุขภาพและการดูแลผู้สูงอายุด้านอารมณ์	ตัวชี้วัด	พัฒนาเป็นบทละคร
<ol style="list-style-type: none"> แนวคิดหลัก (Idea & Main Idea) การเลือกเรื่อง (Style) การศึกษาค้นคว้า (Research) การจัดลำดับข้อมูล (Analysis) ความยาว (Length) การวางเค้าโครงเรื่อง (Plot) 	<ol style="list-style-type: none"> การตระหนักรู้ด้านความแตกต่างของบุคคล: ผู้สูงอายุแต่ละคนจะเรียนรู้ในเฉพาะทางและเรียนรู้ไม่เหมือนกัน เรียนรู้จากการปฏิบัติ: ผู้สูงอายุเรียนรู้ได้ดีที่สุดเนื่องมาจากการลงมือกระทำและขึ้นอยู่กับกิจกรรม ใช้การเสริมแรงกับผู้สูงอายุ ให้ปฏิบัติตามสิ่งที่ปรารถนา และให้ผลสะท้อนกลับถึงความก้าวหน้าหรือควรแก้ไข เปิดโอกาสให้เจ้าหน้าที่ผู้ดูแลและชุมชนมีส่วนร่วมในการพัฒนาผู้สูงอายุร่วมกัน 	<ol style="list-style-type: none"> เน้นการเรียนรู้แบบบูรณาการ ทักษะการคิดพื้นฐาน เน้นกระบวนการเรียนรู้ทางสังคมและพื้นฐานความเป็นมนุษย์ การเพิ่มแรงจูงใจในการตอบสนองความต้องการการดูแลตนเอง ช่วยให้ ผู้สูงอายุคงความสามารถในการดูแลตนเองได้ การมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่นเป็นเหมือนเป็นแรงสนับสนุนทางสังคมที่จะช่วยส่งเสริมพฤติกรรมดูแลตนเอง 	<ol style="list-style-type: none"> การตอบสนองทางอารมณ์และการเคลื่อนไหวร่างกายเมื่อได้ชมละคร แสดงการเคลื่อนไหวที่สะท้อนอารมณ์ของตนเองอย่างอิสระ แสดงท่าทางง่ายๆ เพื่อสื่อความหมายแทนคำพูด สามารถบอกสิ่งที่ตนเองชอบ จากการดูหรือร่วมการแสดง 	<ol style="list-style-type: none"> มีกระบวนการพัฒนาจากเรื่องเล่าในอดีต เนื้อหาบางส่วนของละครมาจากช่วงเวลาและสถานการณ์ที่ผู้ชมมีประสบการณ์การรับรู้ร่วมกัน ให้ความสำคัญในการสื่อสารด้วยการเคลื่อนไหวประกอบจังหวะ โดยการทำให้เป็นละครเพลง สอดแทรกเนื้อหาและทักษะการใช้ชีวิตของผู้สูงอายุในบทละคร

จากข้อมูลในตารางที่ 2 และตารางที่ 3 ผู้วิจัยได้นำมาพัฒนาบทละครเวทีสำหรับผู้สูงวัยช่วงแก่ปานกลาง (The middle-aged old) อายุประมาณ 70-79 ปี ช่วงแก่จริง (The old-old) อายุประมาณ 80-90 ปี โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับผู้สูงวัยหญิง 2 คนเป็นเพื่อนกันในอดีต วันเวลาทำให้ทั้งสองแยกจากกันไป คนหนึ่งอยู่อย่างพอเพียงฐานะปานกลาง มีชีวิตครอบครัวมีความสุข อีกคนเคยอยู่อย่างสบายแล้วก็ลำบากไม่มีครอบครัว ทั้งสองกลับมาเจอกันอีกครั้งในวัยชราและสัญญาว่าจะดูแลกันและกันตลอดไป

เมื่อได้โครงเรื่องและองค์ประกอบของการทำละครที่สอดคล้องกับการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงวัยตลอดจนตัวชี้วัดแล้ว ผู้วิจัยได้พัฒนาเป็นการสร้างละครสร้างสรรค์ในลำดับต่อไป

2. การพัฒนาเป็นละครสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงวัย การสร้างละครสร้างสรรค์มีแนวคิดในการสร้าง 2 ประการคือ

2.1 การนำละครไปแสดงในชุมชน

ผู้วิจัยเลือกสถานพยาบาลนวนครีเนอส์ซึ่งโฮมเป็นสถานพยาบาลประเภทรักษาผู้ป่วยไว้ค้างคืน ซึ่งได้รับการ

รับรองจากกระทรวงสาธารณสุข สามารถรองรับผู้ป่วยและผู้สูงอายุ เป็นจำนวน 50 เตียงโดยผู้วิจัยได้ทำการสอบถามและสัมภาษณ์ผู้ดูแลสถานพยาบาลถึงปัญหาที่สัมพันธ์กับภูมิหลัง ต้นทุนทางวัฒนธรรมและสังคมของผู้สูงอายุเพื่อพัฒนาเป็นบทละคร พบว่าผู้สูงอายุต้องการชมละครที่มีเนื้อหาเรื่องราวในยุคสมัยที่ผู้สูงอายุได้มีประสบการณ์ร่วมจากอดีตมาจนถึงปัจจุบัน มีแนวเรื่องสนุกสนาน มีเพลงประกอบ ตลก และสนุกสนาน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการพัฒนาบทให้ผู้มีความสุขจากเสียงหัวเราะจากส่วนอนามัยผู้สูงอายุ และสำนักส่งเสริมสุขภาพ กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุขผ่านการแสดงละครสร้างสรรค์ เรื่อง “Adamson Nightclub” โดยนิสิตชั้นปีที่ 3 จากสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต

2.2 เนื้อหาสะท้อนความคิดสาระที่เป็นประโยชน์ต่อผู้ร่วมกระบวนการละครและผู้ชม

จากการสัมภาษณ์รวบรวมข้อมูลประเด็นดังกล่าว สามารถสรุปเป็นตารางสะท้อนสาระแสดงความสัมพันธ์ของผู้สูงอายุและเนื้อหาสาระของกระบวนการละครดังนี้

ตารางที่ 4 แสดงความสัมพันธ์ของความต้องการในการชมละครและเนื้อหาสาระของบทละคร

ลำดับที่	ความต้องการของผู้ชม	เนื้อหาในบทละคร	กระบวนการละคร
1	แนวละครตลกสนุกสนาน	- ความสัมพันธ์ของผู้สูงอายุ 2 คนที่กลับมาเจอกันและเล่าความหลังสู่กันฟัง	- บทพูดของนักแสดงทุกคนที่สอดแทรกจังหวะและมุขตลกต่างๆ
2	เนื้อหาของละครสะท้อนสังคมปัจจุบัน/การใช้ชีวิตในครอบครัว/การเตือนภัยในสุขภาพ	- ตัวละครประกอบอาชีพสุจริต รายได้ปานกลาง พอใจในสิ่งที่ตนมี - มีความอบอุ่น สามัคคีแม้ไม่ใช่คนในครอบครัวเดียวกัน มีความเอื้อเพื่อแก่สังคมคนรอบข้าง - เนื้อหาละครสอดแทรกการใช้ชีวิตการกินอาหารที่มีประโยชน์ของผู้สูงอายุ	- การออกแบบเครื่องแต่งกายเป็นชุดที่ใส่ในชีวิตประจำวันเน้นสีสดใส - การออกแบบฉากเน้นสีสดใส
3	สถานที่และเวลาอยู่ในยุคสมัยปัจจุบัน	- เป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 9 ตอนต้นจนถึงปัจจุบันแหล่งบันเทิงอยู่ที่ถนนราชดำเนิน	- มีการเล่าเรื่องสลับไปมาระหว่างปัจจุบันกับอดีต - ใช้วิธีการเปิดปิดม่านเพื่อแบ่งยุคอดีตกับปัจจุบัน
4	มีเพลงและมีการเต้นประกอบในละคร	- มีฉากในสถานบันเทิงยามกลางคืน มีการร้องเต้นประกอบเพลง	- นักแสดงเล่าเนื้อหาบางส่วนในชีวิตด้วยบทเพลงสนุกสนาน - จบการแสดงด้วยเพลงสนุกสนานให้กำลังใจกับบทบาทนักแสดงในละครและผู้ชมทุกคน

จากตารางที่ 4 สามารถอธิบายได้ว่า การนำประเด็นความต้องการของผู้ชมมาพัฒนาเป็นบทละครโดยใช้กระบวนการแสดงของละครเชื่อมโยงความเป็นจริงเพื่อสะท้อนให้เห็นคุณค่าของการมีชีวิตอยู่ การพึ่งพากัน การไม่ทอดทิ้งต่อชีวิต การให้กำลังใจซึ่งกันและกันในยามชรา

3. ผลการวิเคราะห์ความพึงพอใจจากการจัดแสดงละครสร้างสรรค์ เรื่อง “Adamson Nightclub”

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การเขียนบทละครเวทีเพื่อผู้สูงอายุ” ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยแบ่งผลการวิเคราะห์ประกอบด้วยข้อมูล 2 ตอนดังนี้

3.1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

เป็นกลุ่มผู้ให้ข้อมูลด้านความพึงพอใจจากการชมการแสดง ได้แก่ จำนวนประชากรผู้ตอบแบบสอบถามมีทั้งหมด 80 คน ดังตารางที่ 5

ตารางที่ 5 ข้อมูลทั่วไปของผู้เข้าชมการแสดง

รายการ	จำนวน	ร้อยละ
1. เพศ		
ชาย	30	37
หญิง	50	63
รวม	80	100
2. อายุ		
ต่ำกว่า 20 ปี	7	8.75
20 ถึง 30 ปี	32	40
31 ถึง 40 ปี	9	11.25
41 ถึง 50 ปี	2	2.50
51 ถึง 60 ปี	5	6.25
61 ถึง 70 ปี	9	11.25
71 ถึง 80 ปี	9	11.25
81 ถึง 90 ปี	5	6.25
91 ถึง 100 ปี	2	2.50
รวม	80	100
3. สถานภาพ		
นิสิต	32	64
ผู้สูงอายุ	30	60
เจ้าหน้าที่	11	22
ประชาชนทั่วไป	7	14
รวม	80	100

จากตารางที่ 5 สามารถอธิบายข้อมูลได้ว่ามีผู้เข้าชมการแสดงและตอบแบบสอบถามทั้งหมด 80 คน เป็นเพศชาย ร้อยละ 30 เพศหญิงร้อยละ 50 ช่วงอายุเรียงตามลำดับมากไปน้อยคือ 20 ถึง 30 ปี คิดเป็นร้อยละ 40 รองลงมาคือ อายุระหว่าง 71 ถึง 80 ปี อายุระหว่าง 61 ถึง 70 ปี และอายุระหว่าง 71 ถึง 80 ปี มีจำนวนเท่ากันคิดเป็นร้อยละ 11.25 และอันดับที่สาม คือ อายุต่ำกว่า 20 ปี คิดเป็นร้อยละ 8.75 สถานภาพของผู้ชมเรียงตามลำดับคือนิสิต ร้อยละ 64 ผู้สูงอายุร้อยละ 60 และเจ้าหน้าที่ร้อยละ 22

3.2 ความพึงพอใจจากการชมละครสร้างสรรค์

ข้อมูลเชิงปริมาณจากแบบสอบถามเพื่อสำรวจกระบวนการพัฒนาละครประยุกต์สำหรับเด็กปฐมวัย วิเคราะห์ข้อมูลด้วยโปรแกรมสำเร็จรูปสถิติที่ใช้ได้แก่ ค่าร้อยละ ค่าเฉลี่ย ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน การแปลค่าของมาตราส่วน ประมาณค่า ผลการวิเคราะห์ข้อมูลปรากฏในตารางที่ 6 ดังนี้

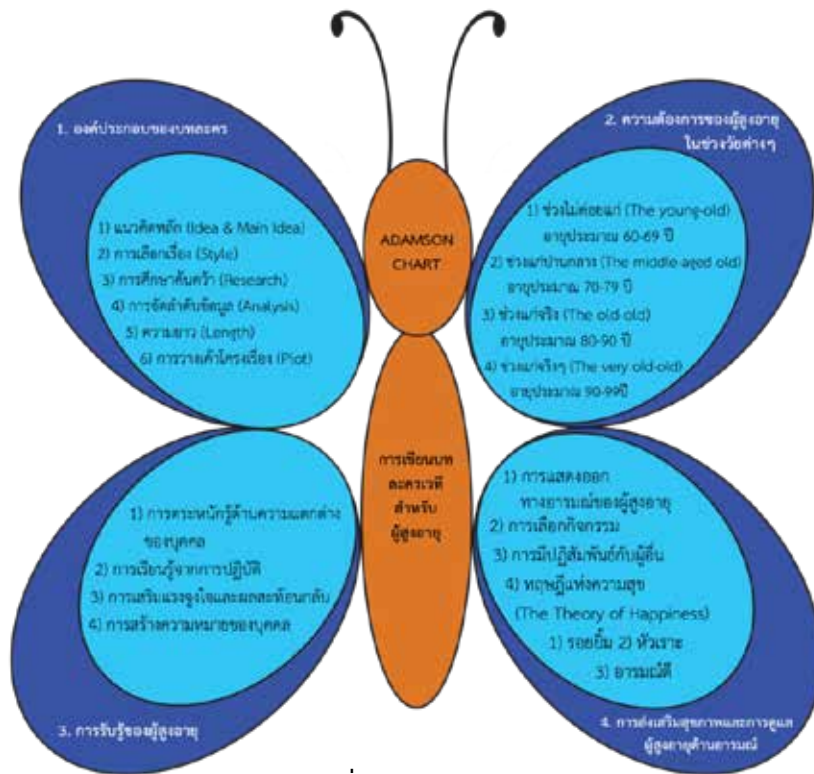
ตารางที่ 6 ระดับความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมกิจกรรม

ลำดับ	รายการ	\bar{x}	S.D	ระดับความคิดเห็น
1	นักแสดงสามารถถ่ายทอดบทบาทได้มากน้อยเพียงใด	4.50	0.59	มากที่สุด
2	เนื้อหาของละครมีความเหมาะสมกับผู้ชม	4.48	0.65	มากที่สุด
3	ระยะเวลาในการจัดการแสดงมีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด	4.30	0.04	มากที่สุด
4	ความยาวในการจัดแสดงมีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด	4.20	0.80	มากที่สุด
5	สถานที่ในการแสดงมีความเหมาะสม	4.30	0.83	มากที่สุด
6	ผู้ชมได้รับความสนุกสนานและคล้อยตามมากน้อยเพียงใด	4.51	0.63	มากที่สุด
7	เพลงประกอบมีความเหมาะสม	4.46	0.69	มากที่สุด
8	เนื้อหาของละครทำให้ผู้ชมเข้าใจเรื่องการใช้ชีวิตในวัยสูงอายุ	4.41	0.74	มากที่สุด
9	การแสดงลีลาประกอบมีความเหมาะสม	4.54	0.55	มากที่สุด
10	ภาพรวมของละครทำให้ผู้ชมมีความสุข	4.68	0.52	มากที่สุด
สรุปภาพรวม		4.44	0.22	มากที่สุด

จากตารางที่ 6 พบว่าผู้ตอบแบบสอบถามมีระดับความคิดเห็นเรียงตามลำดับดังนี้ ภาพรวมของละครทำให้ผู้ชมมีความสุขค่าเฉลี่ย 4.68 การแสดงลีลาประกอบมีความเหมาะสมค่าเฉลี่ย 4.54 และ ผู้ชมได้รับความสนุกสนานและคล้อยตามมากที่สุดค่าเฉลี่ย 4.51 นอกจากนี้ผู้ชมยังให้ระดับความพึงพอใจในตัวละครต่างๆ โดยเลือกตอบในแบบสอบถามสามารถเลือกได้มากกว่า 1 ตัวละคร คิดเป็นอันดับ ดังนี้ 1. เจ็ศรี 2. ลมโซย 3. ฉัตรแก้ว 4. ซูซี่และเชอริ

5. เสี่ยปิ่น 6. ลุงอ้อต

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อพัฒนาการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ ข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการทำวิจัยโดยการวิเคราะห์ข้อมูล เก็บข้อมูลจากแบบสอบถามและการปฏิบัติงานจริง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลเหล่านั้นมาสร้างเป็นกรอบแนวคิดในการพัฒนาการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ ดังแผนภูมิต่อไปนี้



แผนภูมิที่ 1 Adamson chart

สรุปและอภิปรายผล

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงบรรยาย (Descriptive Research) ผู้วิจัยได้นำกระบวนการขององค์ประกอบของบทละคร การส่งเสริมสุขภาพและการดูแลผู้สูงอายุด้านอารมณ์ (ส่วนอนามัยผู้สูงอายุ สำนักส่งเสริมสุขภาพ กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข, 2560) ประเภทของผู้สูงอายุมาเป็นหลักการและเหตุผล เพื่อพัฒนาการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุจากผลการวิจัยมีประเด็นอภิปรายผลการวิจัยดังนี้

การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุการวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงบรรยาย (Descriptive Research) ผู้วิจัยได้นำกระบวนการของการพัฒนา องค์ประกอบของบทละคร การรับรู้ของผู้สูงอายุ ความต้องการของผู้สูงอายุในช่วงวัยต่างๆ การส่งเสริมสุขภาพและการดูแลผู้สูงอายุด้านอารมณ์ ทฤษฎีแห่งความสุข และแนวคิดในการบริหารอารมณ์ของผู้สูงอายุมาเป็นหลักการและเหตุผลในการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุที่เหมาะสม จากผลการวิจัยมีประเด็นอภิปรายผลการวิจัยการการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุดังนี้

ละคร (Plays) คือ ศิลปะการแสดงที่สร้างขึ้นเพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ชีวิตของมนุษย์ให้กับมนุษย์ มนุษย์กลุ่มแรกได้แก่ ผู้แสดง ส่วนกลุ่มหลังคือ ผู้ชม มาอยู่รวมกันในเวลาเดียวกัน สถานที่เดียวกัน หมายถึงสถานที่จัดแสดงไม่ว่าจะเป็นบนเวทีละคร หรือที่ใดๆ โดยเรื่องราวที่แสดงนั้นจะมีแง่มุมที่เกี่ยวข้องกับชีวิตของมนุษย์ ผู้ชมได้แบ่งปันประสบการณ์ที่ตนเองเคยมีกับประสบการณ์ในละคร โดยการฟัง รับรู้ข้อมูล รู้สึกตาม มีอารมณ์ร่วม มีปฏิกริยากับสิ่งที่เกิดขึ้นในการแสดง

สดใส พันธุมโกมลกล่าวว่า การแสดงอย่างจริงจังเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดไม่ว่าจะเป็นการแสดงละครในประเภทใดแนวใด และในยุคสมัยใด นักแสดงต้องคำนึงถึงเรื่องราวหรือความเป็นจริงของตัวละคร (สดใส. (ปี). อ้างถึง ประวัน แพทยานนท์. 2556: 79)

การเขียนบท (Script writing) เพื่อการแสดงจึงเป็นการกำหนดเนื้อเรื่อง เป็นการกำหนดการเชื่อมโยงเหตุการณ์ และตัวละครต่างๆ เข้าด้วยกันสร้างเรื่องราวความเป็นจริงของตัวละคร โดยผ่านกระบวนการ ค้นหา รวบรวม จัดเรียบเรียง และตกแต่งปรับเข้าร่วมกับการเขียนบทละคร

เวทีสำหรับผู้สูงอายุ มีกระบวนการพัฒนาโดยเริ่มจาก นำความต้องการของผู้สูงอายุในช่วงวัยนั้นๆ มาเป็นแนวคิดในการพัฒนาเรื่องตามหลักในการเขียนบทละครที่ควรประกอบด้วย 1) แนวคิดหลัก (Idea & Main Idea) 2) การเลือกเรื่อง (Style) 3) การศึกษาค้นคว้า (Research) 4) การจัดลำดับข้อมูล (Analysis) 5) ความยาว (Length) 6) การวางเค้าโครงเรื่อง (Plot)(ชัยพร ธรรมโยธิน. 2556: ออนไลน์)

การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุในงานวิจัยนี้ได้สำรวจความต้องการของผู้สูงอายุจากพระราชบัญญัติผู้สูงอายุ พ.ศ. 2546 กำหนดว่าผู้สูงอายุ หมายถึง บุคคลที่มีสัญชาติไทยและมีอายุตั้งแต่ 60 ปีบริบูรณ์ขึ้นไป ทั้งนี้ผู้สูงอายุมีได้มีลักษณะเหมือนกันหมดแต่จะมีความแตกต่างกันไปตามช่วงอายุ (กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์. 2556: ออนไลน์) และแบ่งช่วงอายุตามนักชราวิทยา ออกเป็น 4 ช่วงคือ 1) ช่วงไม่ค่อแก่ (The young-old) อายุประมาณ 60-69 ปีเป็นช่วงที่ต้องประสบกับความเปลี่ยนแปลงของชีวิตที่เป็นภาวะวิกฤตหลายด้าน เช่น การเกษียณอายุ การจากไปของมิตรสหาย คู่ครอง โดยทั่วไปยังเป็นคนที่แข็งแรงแต่อาจต้องพึ่งพิงผู้อื่นบ้าง สำหรับบุคคลที่มีการศึกษา รู้จักปรับตัว ยังเข้าร่วมกิจกรรมต่างๆทางสังคม ทั้งในครอบครัวและนอกครอบครัว 2) ช่วงแก่ปานกลาง (The middle-aged old) อายุประมาณ 70-79 ปี เป็นช่วงที่คนเริ่มเจ็บป่วย เข้าร่วมกิจกรรมของสังคมน้อยลง 3) ช่วงแก่จริง (The old-old) อายุประมาณ 80-90 ปี ความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมยากขึ้น เพราะสิ่งแวดล้อมที่เหมาะสมสำหรับคนอายุขั้นนี้ต้องมีความเป็นส่วนตัวมากขึ้น ผู้สูงอายุต้องการความช่วยเหลือจากผู้อื่นมากกว่าวัยที่ผ่านมา เริ่มย้อนนึกถึงอดีตมากขึ้น 4) ช่วงแก่จริงๆ (The very old-old) อายุประมาณ 90-99ปี ผู้ที่มีอายุยืนถึงขั้นนี้มีจำนวนค่อนข้างน้อย เป็นระยะที่มักมีปัญหาทางสุขภาพ ผู้สูงอายุในวัยนี้ควรทำกิจกรรมที่ไม่ต้องมีการแข่งขัน ควรทำกิจกรรมอะไรที่ตนเองมีความสนใจ และต้องการทำ (สุภาวดี พุฒิน้อย, 2561: ออนไลน์)

ขั้นตอนการเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ 1) กำหนดวัตถุประสงค์ของการเขียน เขียนไปเพื่ออะไร ต้องการให้อะไรกับผู้ชม เช่น ความคิด ความรู้ ความบันเทิง เปลี่ยนเจตคติ สร้างค่านิยมที่ดี ปลูกฝังความสำนึกที่ติงาม หรือให้เกิดทักษะและความชำนาญในด้านใด เสร็จแล้วต้อง

วิเคราะห์ผู้ชมกลุ่มเป้าหมายนั้นคือเขียนเพื่อใครการศึกษาสภาพสังคม เศรษฐกิจและคุณลักษณะอื่นๆ เช่นไร มีการกำหนดกลุ่มเป้าหมายหลัก (Target group) เพื่อให้ผู้ผลิตสามารถเลือกใช้สื่อได้ตรงตามที่กลุ่มเป้าหมายเปิดรับสามารถกำหนดเนื้อหา และรูปแบบได้ตรงตามที่กลุ่มเป้าหมายสนใจ ซึ่งจะทำให้การผลิตประสบความสำเร็จ 2) กำหนดหัวข้อเรื่อง เมื่อทราบเงื่อนไขต่างๆ ดังที่กล่าวมาในตอนต้นแล้ว จะทำให้กำหนดหัวข้อเรื่อง 3) กำหนดขอบข่ายเนื้อหา เมื่อกำหนดวัตถุประสงค์และวิเคราะห์กลุ่มเป้าหมายแล้วผู้เขียนบทต้องศึกษาค้นคว้าวิจัย รวบรวมข้อมูล เนื้อหาสาระต่างๆ มาวิเคราะห์แยกย่อยหัวข้อเรื่องประเด็น กำหนดขอบเขตเนื้อหา ให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์และกลุ่มเป้าหมาย 4) ลงมือเขียนบท การเขียนบทถือเป็นหัวใจของขั้นก่อนการผลิต (Pre - Production) และกระบวนการผลิตทั้งหมด เนื่องจากบทบาทหน้าที่เสมือนแบบแปลนในการสร้างบ้าน นอกจากนั้นแล้วบทเป็นจุดชี้วัดจุดแรกที่บอกได้ว่าสื่ออื่นๆ จะประสบความสำเร็จหรือไม่ (ชัยพร ธรรมโยธิน. 2556: ออนไลน์)

นอกจากนี้แล้วการเพิ่มองค์ประกอบของเพลง (Song) ซึ่งเพลง หมายถึง ศิลปะการถ่ายทอดเรื่องราว และความคิดของผู้ประพันธ์ออกมา บทเพลงที่ตัวละครจะต้องขับร้อง รวมไปถึงเสียงต่างๆ ที่เกิดขึ้นบนเวที และความเงียบ (ในแง่ละคร) ในการใช้เพลงจะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กับองค์ประกอบหลายอย่าง และพยายามกำหนดเพลงให้เป็นส่วนหนึ่งของบทละครเช่นเดียวกับบทเจรจา ก็มีความสำคัญในการนำมาประกอบการเขียนบทละครสำหรับผู้สูงอายุ (ภาควิชาศิลปะการละคร คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. 2537)

เนื่องจากกระบวนการนำเสนอละครสร้างสรรค์สำหรับผู้สูงอายุเป็นการนำเสนอละครเพื่อช่วยพัฒนาผู้สูงอายุในด้านการทำกิจกรรมที่มีความหมาย ใช้การใช้เวลาว่างเป็นเครื่องมือในการบรรลุเป้าประสงค์ และสร้างประสบการณ์ในการใช้เวลาว่างไปหาสิ่งที่มีความหมายมองเห็นความต้องการในการดำรงชีวิต เป็นกระบวนการที่มีการแลกเปลี่ยนอย่างน้อย 2 คน ขึ้นไป ได้แก่ ผู้กระทำโดยความสมัครใจ และมิตรภาพ มีกิจกรรมและการพักผ่อน การเลือกกิจกรรมให้ร่างกายได้เคลื่อนไหวออกกำลังกายและการพักผ่อนอย่างเหมาะสม ในวัยสูงอายุจะมีเวลาว่างมากขึ้นหาเวลาว่างได้ง่ายขึ้น กิจกรรมในเวลาว่างไม่ว่าเพื่อนันทนาการ

หรือการเรียนรู้ใหม่ๆ หรือให้บริการผู้อื่น เป็นเรื่องที่สำคัญ ซึ่งนำความสุขมาให้ ทำให้ผู้สูงอายุยังคงมีบทบาทและสถานภาพทางสังคม กิจกรรมที่เหมาะสมควรมีรูปแบบเพื่อให้เกิดความเพลิดเพลินซึ่งจะทำให้ร่างกายมีการเคลื่อนไหวอย่างอิสระ เช่น การอ่านหนังสือ ฟังวิทยุ ดูโทรทัศน์ ปลูกต้นไม้ สังสรรค์กับเพื่อนฝูง การเข้าร่วมกิจกรรมในชมรมผู้สูงอายุ การออกกำลังกายอย่างนุ่มนวล ไม่หักโหมหรือรีบเร่งจนเหน็ดเหนื่อยเกินไป การออกกำลังกายควรทำในที่ที่มีอากาศถ่ายเทสะดวก ควรเว้นเมื่อเจ็บป่วย ในขณะที่เดียวกันควรพักผ่อนอย่างเพียงพอ และการใช้เวลาเป็นส่วนตัวกับการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น ผู้สูงอายุควรจัดแบ่งเวลาให้เหมาะสมในแต่ละวัน โดยจัดช่วงเวลาสำหรับการอยู่ตามลำพังเพื่อที่จะได้มีเวลาเป็นของตัวเองตามความต้องการในแต่ละวัน และในขณะที่เดียวกันควรได้สังสรรค์กับครอบครัว และเพื่อนฝูง เช่น การทำกิจกรรมร่วมกันกับเพื่อนๆ ในชมรมผู้สูงอายุ ทั้งนี้เพราะการมีปฏิสัมพันธ์กับบุคคลอื่น เป็นเหมือนแรงสนับสนุนทางสังคมที่จะช่วยส่งเสริมพฤติกรรมดูแลตนเอง โดยการเพิ่มแรงจูงใจในการตอบสนองความต้องการ การดูแลตนเอง ช่วยให้ผู้สูงอายุคงความสามารถในการดูแลตนเองได้ (สิริพร สุธัญญา. 2550:31-34)

การเขียนบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ จึงควรประกอบไปด้วยด้านที่สำคัญ 4 ด้านตามแผนภูมิที่ 1 คือ 1. องค์ประกอบของบทละคร (Elements of Play) ประกอบด้วย 1) แนวคิดหลัก (Idea & Main Idea) 2) การเลือกเรื่อง (Style) 3) การศึกษาค้นคว้า (Research) 4) การจัดลำดับข้อมูล (Analysis) 5) ความยาว (Length) และ 6) การวางเค้าโครงเรื่อง (Plot) 2. ความต้องการของผู้สูงอายุในช่วงวัยต่างๆ (The needs of the elderly in various ages) ประกอบด้วย 1) ช่วงไม่ค่อนแก่ (The young-old) อายุประมาณ 60-69 ปี 2) ช่วงแก่ปานกลาง (The middle-aged) การพัฒนากิจกรรมผู้สูงอายุไปในทิศทางเดียวกัน

เอกสารอ้างอิง

- กระทรวงการพัฒนาสังคมและความมั่นคงของมนุษย์. (2561). **สถานการณ์ผู้สูงอายุ 2559**. [ออนไลน์] แหล่งที่มา : http://www.dop.go.th/download/knowledge/th1512367202-108_0.pdf สืบค้นเมื่อ 20 กรกฎาคม 2561.
- ชัยพร ธรรมโยธิน. (2556). **การเขียนบท**. [ออนไลน์] แหล่งที่มา : <https://sites.google.com/site/chaipon4256/khwam-ru-keiyw-kab-kar-kheiyng-bth-beuxng-tn> สืบค้นเมื่อ 15 กรกฎาคม 2561.
- ภาควิชาศิลปะการละคร. (2537). **องค์ประกอบของละคร**. เอกสารประกอบการสอน คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

old) อายุประมาณ 70-79 ปี 3) ช่วงแก่จริง (The old-old) อายุประมาณ 80-90 ปี และ 4) ช่วงแก่จริงๆ (The very old-old) อายุประมาณ 90-99ปี 3. การรับรู้ของผู้สูงอายุ (Perception of the elderly) ประกอบด้วย 1) การตระหนักรู้ด้านความแตกต่างของบุคคล: 2) เรียนรู้จากการปฏิบัติ: 3) การเสริมกำลังและแรงสะท้อนกลับ และ 4) ความหมายของบุคคล: 4. การส่งเสริมสุขภาพและการดูแลผู้สูงอายุด้านอารมณ์ (Health promotion and Elderly Care for Emotional) ประกอบด้วย 1) การแสดงออกทางอารมณ์ของผู้สูงอายุ 2) การเลือกกิจกรรม 3) การใช้เวลาเป็นส่วนตัวกับการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้อื่น 4) ทฤษฎีแห่งความสุข (The Theory of Happiness) ประกอบด้วย 1) รอยยิ้ม 2) หัวเราะ 3) อารมณ์ดี

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. ควรนำข้อมูลที่ได้ไปใช้เพื่อสนับสนุน ส่งเสริม และพัฒนาการเขียนบทละครสำหรับผู้สูงอายุที่มีอยู่ในปัจจุบันและอนาคต
2. ควรนำผลที่ได้ไปใช้ในการพัฒนาการเรียนการสอนสาขาวิชาศิลปะการแสดงในระดับต่างๆ ในรายวิชาที่เกี่ยวข้อง เช่น การเขียนบท การกำกับการแสดง หรือ ละครเพื่อการศึกษา เป็นต้น

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยในครั้งต่อไป

1. การพัฒนาบทละครเวทีสำหรับผู้สูงอายุ ควรมีลักษณะการพัฒนาเป็นละครสร้างสรรค์และละครประยุกต์ร่วมกัน กล่าวคือ เน้นให้ผู้สูงอายุมีปฏิสัมพันธ์ กิจกรรมการเคลื่อนไหว และมีส่วนร่วมในละครให้มากขึ้น
2. ควรมีการศึกษาและวิจัยร่วมกันระหว่างผู้วิจัยและเจ้าหน้าที่ผู้ดูแลผู้สูงอายุเพื่อปรับกระบวนการความคิดใน

- ปรวิ้น แพทยานนท์. (2556, มกราคม-มิถุนายน). ตัวละครและสไตล์การแสดงในบริบทและวัฒนธรรมไทย : กรณีศึกษา ภาพยนตร์ไทยที่ได้รับรางวัลแห่งชาติสุพรรณหงส์. ใน *วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ*. 14(1): 79.
- วิพรรณ ประจวบเหมาะ. (2542) การส่งเสริมสุขภาพกับปีศาจกว่าด้วยผู้สูงอายุปี 2542. (เอกสารประกอบการอภิปราย) กรุงเทพฯ : วิทยาลัยประชากรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- สดใส พันธุมโกมล. (2542). ศิลปะการแสดง (ละครสมัยใหม่) . พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย .
- ส่วนอนามัยผู้สูงอายุ สำนักส่งเสริมสุขภาพ กรมอนามัย กระทรวงสาธารณสุข. (2561). *ความต้องการของผู้สูงอายุ*. [ออนไลน์] แหล่งที่มา : <http://hp.anamai.moph.go.th/soongwai/statics/health/prepared/topic002.php> สืบค้นเมื่อ 20 กรกฎาคม 2561.
- สิริพร สุทธิญา. (2550). *พฤติกรรม การดูแลตนเองกับความพึงพอใจในชีวิตของผู้สูงอายุในสวนรมณีนาถ กรุงเทพมหานคร*. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาจิตวิทยาพัฒนาการ คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- สุณิสสา ศิริรักษ์. (2559). *องค์ประกอบของศิลปะการแสดง*. [ออนไลน์] แหล่งที่มา : skruart.skru.ac.th/2014/TH/download/12.pdf สืบค้นเมื่อ 9 กรกฎาคม 2561.
- สุภาวดี พุฒิน้อย. (2561). *ผู้สูงอายุและกิจกรรมสำหรับผู้สูงอายุ*. [ออนไลน์] แหล่งที่มา : <https://www.gotoknow.org/posts/551126> สืบค้นเมื่อ 15 กรกฎาคม 2561.
- อำไพชนิษฐ์ สมานวงศ์ไทย. (2552). *สังคมผู้สูงอายุ*. [ออนไลน์] แหล่งที่มา : <http://suwanna12.blogspot.com/2012/07/blog-post.html> สืบค้นเมื่อ 9 กรกฎาคม 2561.

พัฒนาการสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรม และการดำรงอยู่ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร

THE DEVELOPMENT INTO ARTS AND CULTURE LEARNING CENTERS AND THE EXISTENCE OF THE THAWEE RAJANEKORN'S GALLERY

ศรีสุכל พรหมโส / SRISUKHON PROMSO

สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

DEPARTMENT OF CULTURAL SCIENCE, FACULTY OF CULTURAL SCIENCE, MAHASARAKHAM UNIVERSITY

ชิลิกกา วรรณจันทร์ / SISIKKA WANNAJUN¹

สาขาวิชาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

DEPARTMENT OF CULTURAL SCIENCE, FACULTY OF CULTURAL SCIENCE, MAHASARAKHAM UNIVERSITY

Received: November 27, 2018
Revised: April 25, 2019
Accepted: May 14, 2019

บทคัดย่อ

การศึกษาค้นคว้านี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาพัฒนาการสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมและการดำรงอยู่ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร โดยใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ทำการศึกษาวិเคราะห์ข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของการวิจัย ลงพื้นที่สำรวจภาคสนาม ทำการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ให้ข้อมูลจำนวน 30 คน ทำการวิเคราะห์โดยนำข้อมูลมาจำแนกหมวดหมู่ ตีความ และสร้างข้อสรุป

ผลการวิจัยพบว่า หอศิลป์ทวี รัชนิกร มีพัฒนาการแบ่งออกเป็น 4 ยุค ได้แก่ ยุคที่ 1 ยุคบุกเบิกหอศิลป์แห่งแรกของเมืองโคราช ยุคที่ 2 ยุคศิลปะเฟื่องฟู ยุคที่ 3 ยุคปรับตัวจากหอศิลป์ที่แสดงงานศิลปะของตนเองสู่หอศิลป์เพื่อสาธารณชน และยุคที่ 4 ยุคสู่แหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรม โดยปัจจัยของการดำรงอยู่ของ หอศิลป์ทวี รัชนิกร ได้แก่ ความมุ่งมั่นของศิลปิน การเป็นที่ยอมรับของสังคม การได้รับการสนับสนุนจากเครือข่าย และนโยบายของภาครัฐที่ส่งเสริม และสนับสนุนบ้านศิลปินแห่งชาติ ในฐานะแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชน

คำสำคัญ : พัฒนาการของหอศิลป์ แหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม การดำรงอยู่ หอศิลป์ทวี รัชนิกร

ABSTRACT

This qualitative research aimed to study the development of Thawee Rajaneekorn's gallery into an arts and culture learning center. The data of this qualitative study was gathered from documents and related research; field survey, participant and non-participant observations, and in-depth interviews with 30 knowledgeable informants. The data was categorized, interpreted and concluded.

¹ รองศาสตราจารย์ ดร. สาขาวัฒนธรรมศาสตร์ คณะวัฒนธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

The research found that the development into an arts and culture learning center of Thawee Rajaneekorn's gallery can be divided into 4 phrases: 1) pioneering the first gallery of Nakhon Ratchasima; 2) the booming art; 3) transforming from a private gallery to a public gallery; and 4) movement toward becoming an arts and culture learning center. Factors for continuity of Thawee Rajaneekorn's gallery are the artist's commitment, social acceptance, and the support from the network and the government policies that encourage national artist's houses to become Arts and Culture Learning Centers for the community.

Keywords : Development of art gallery, arts and culture learning centers, existence, Thawee Rajaneekorn's gallery

บทนำ

ศิลปะ คือ ผลแห่งพลังความคิดสร้างสรรค์ของมนุษย์ ที่แสดงออกในรูปลักษณะต่างๆ ให้ปรากฏ ซึ่งสุนทรีย์ภาพ ความประทับใจ หรือ ความสะเทือนอารมณ์ตามอัจฉริยภาพ พุทธิปัญญา ประสบการณ์ รสนิยม และทักษะของแต่ละคน เพื่อความพอใจ ความรื่นรมย์ ขนบธรรมเนียม จารีต ประเพณี หรือความเชื่อในลัทธิศาสนา (พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2530 : 324) นอกจากนั้นแล้วศิลปะยังแสดงถึงคุณค่า (Values) ที่ประณีตงดงามอย่างเป็นเลิศ อย่างดีเยี่ยม (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2555 : 14) ความหลากหลายของศิลปะสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปของสังคมวัฒนธรรมที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา ผ่านรูปแบบผลงาน ที่จัดแสดงผ่านสื่อและนิทรรศการต่างๆ และที่เห็นเป็นรูปธรรม คือ หอศิลป์ หรือห้องแสดงผลงานศิลปะ

หอศิลป์ หรือห้องแสดงผลงานศิลปะ เป็นสถานที่ที่มีความจำเป็นต่อวงการศิลปะ มีหน้าที่อนุรักษ์ เผยแพร่และส่งเสริมงานศิลปะและศิลปินเจ้าของผลงาน ในอดีตการส่งเสริมศิลปะจะเป็นผลให้วัฒนธรรมของชาติสูงส่งขึ้นด้วยเพราะศิลปะเป็นสิ่งซึ่งแสดงออกทางวิญญาณและภูมิปัญญาของชาติ (ศิลป์ พีระศรี, 2545 : 69) การจัดแสดงนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์ศิลปะหรือหอศิลป์ สามารถช่วยปลูกฝังการมีศิลปะ เพิ่มพูนสนับสนุนสุนทรีย์ะ ประสบการณ์ทางศิลปะให้แก่บุคคลในสังคม อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมการเรียนการสอนศิลปะในสถานศึกษาได้เป็นอย่างดี (เดชา วราชน, 2540 : 55-56) ที่ผ่านมา ประเทศไทยมีหอศิลป์ทั้งภาครัฐและภาคเอกชนเพียงไม่กี่แห่ง ซึ่งไม่เพียงพอต่อสภาพความต้องการของวงการศิลปะ และหอศิลป์ที่มีอยู่นั้น ส่วนใหญ่ตั้งอยู่ในเขตกรุงเทพมหานคร (ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์, 2543 : 90-91)

จึงมีความพยายามจากทุกภาคส่วน โดยเฉพาะศิลปินเองที่จะสร้างหอศิลป์ของตนเองขึ้น เพื่อใช้สำหรับเป็นที่จัดแสดงผลงานศิลปะของตนเอง แต่ในปัจจุบันบทบาทหน้าที่ของหอศิลป์ นอกจากจะเป็นสถานที่อนุรักษ์ เผยแพร่และส่งเสริมงานศิลปะแล้ว ยังเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมอีกด้วย

นายทวี รัชนิกร เป็นศิลปินที่ทุ่มเทในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมมาโดยตลอด ผลงานระยะแรกแสดงออกให้เห็นความงามของธรรมชาติที่ผสมผสานความคิดจนเกิดรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะตัวและระยะต่อมาได้เสนอภาพสะท้อนภาวะของสังคม วิถีชีวิต ความเชื่อ ความเป็นท้องถิ่นและเรื่องราวสะท้อนใจที่มีต่อประชาชน โดยเสนอทัศนคติต่อสังคมให้ตระหนักถึงความยุติธรรมและความจริงของมนุษย์ที่จะมอบให้แก่กันและกัน ผลงานของนายทวีได้รับรางวัลและเกียรติคุณจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติหลายครั้ง อีกทั้งยังเป็นผู้บุกเบิกการสร้างงานเครื่องปั้นดินเผาด้านเกวียนให้แก่ศิลปินและวงการวิชาการที่ศึกษาทางด้านนี้ จนเกิดการพัฒนารูปแบบมาจนถึงปัจจุบัน นับได้ว่าผลงานศิลปะและงานวิชาการทางศิลปะต่างๆ ได้ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติเป็นอย่างมาก นายทวีจึงได้รับการยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2548 นอกจากนี้นายทวียังมีบทบาทสำคัญต่อวงการศิลปะของจังหวัดนครราชสีมา เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนศิลปะในภาคอีสาน และจุดประกายให้เกิดหอศิลป์แห่งแรกของเมืองโคราชอีกด้วย โดยแนวคิดเรื่องการสร้างหอศิลป์เพื่อแสดงผลงานศิลปะนั้น ได้รับการปลูกฝังจากอาจารย์ศิลป์ พีระศรี ผู้เป็นต้นแบบในการดำเนินชีวิต โดยกว่า 50 ปีที่ผ่านมาได้พยายามก่อตั้งหอศิลป์ขึ้นถึง 3 ครั้ง จนกระทั่งปีพุทธศักราช

2546 หอศิลป์ทีวี รัชนิกร จึงเกิดขึ้น และสามารถดำรงอยู่ มาจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งนายทวีกล่าวว่า หอศิลป์ 2 ครั้งแรก มุ่งมั่นที่จะแสดงงานศิลปะอย่างเดียว ซึ่งไม่ยั่งยืนและไม่มี ชีวิตชีวา จึงได้ปรับเปลี่ยนจากเดิมที่เป็นเพียงแค่ห้องแสดง งานศิลปะ สู่แหล่งเรียนรู้ที่มีความหลากหลายมากขึ้น

“...หอศิลป์ฯ มิได้เป็นสถานที่สำหรับศิลปินหรือคน ทำงานศิลปะเท่านั้น แต่คนที่ไม่เคยเรียนรู้ศิลปะ มาก่อนก็สามารถเข้ามาเยี่ยมชม แลกเปลี่ยนเรียนรู้กัน ได้ จากที่แต่ก่อนมีแค่แสดงนิทรรศการผลงานศิลปะ ของตนเอง หลังๆ ก็ปรับเปลี่ยนมาเรื่อยๆ เริ่มมี การนำศิลปะการแสดงพื้นบ้าน เพลงโคราชเข้ามา ซึ่งแน่นอนว่า คนที่เข้ามาร่วมกิจกรรมนั้น ต้องได้ ซึมซับงานศิลปะที่จัดแสดงอยู่และเพิ่มเติมกิจกรรม ด้านอื่นๆ ไปด้วย ผมมองว่าเกิดประโยชน์มากนะ บางทีคนที่ชอบร้องเพลง อาจจะไม่รู้ว่าตนเองก็ สนใจงานศิลปะ และอาจได้รับแรงบันดาลใจจากที่ นี้ก็เป็นได้...” (ทวี รัชนิกร. สัมภาษณ์ : 2561)

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงเกิดประเด็น คำถามที่ว่า การเปลี่ยนรูปแบบจากห้องแสดงงานศิลปะสู่การ เป็นแหล่งเรียนรู้ที่มีความหลากหลายนั้น หอศิลป์ทีวี รัชนิกร มีพัฒนาการเป็นอย่างไร อะไรคือปัจจัยสู่การเปลี่ยนแปลง ดังกล่าว และเหตุผลที่หอศิลป์ทีวี รัชนิกร สามารถดำรงอยู่ได้ จนถึงทุกวันนี้คืออะไร เพื่อนำผลการศึกษาที่ได้มาเป็น แนวทางในการส่งเสริมและพัฒนาหอศิลป์เอกชนอื่นๆ โดยเฉพาะบ้านศิลปินแห่งชาติ ประเภทหอศิลป์ ให้สามารถเป็น แหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชน สังคม และของประเทศชาติอย่างยั่งยืนและภาคภูมิใจ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1) เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการของหอศิลป์ทีวี รัชนิกร สู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม
- 2) เพื่อศึกษาปัจจัยในการดำรงอยู่ได้ของหอศิลป์ทีวี รัชนิกร

ประโยชน์ของการวิจัย

- 1) เพื่อทราบถึงพัฒนาการของหอศิลป์ทีวี รัชนิกร สู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม
- 2) เพื่อทราบถึงปัจจัยในการดำรงอยู่ได้ของ หอศิลป์ทีวี รัชนิกร

3) เพื่อนำผลการวิจัยดังกล่าวมาเป็นแนวทางใน การส่งเสริมและพัฒนาหอศิลป์เอกชนอื่นๆ ให้สามารถเป็น แหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญ ของชุมชน สังคม และของประเทศชาติต่อไป

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการวิจัยเชิง คุณภาพ เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทาง ด้านศิลปะและวัฒนธรรมและปัจจัยในการดำรงอยู่ได้ของ หอศิลป์ทีวี รัชนิกร โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) **พื้นที่วิจัย** ผู้วิจัยได้ทำการเลือกหอศิลป์ทีวี รัชนิกร เลขที่ 203 ซอยเพชรมาตุคลา 4 หมู่ 10 ถนนเพชรมาตุคลา ตำบลหัวทะเล อำเภอเมืองนครราชสีมา จังหวัดนครราชสีมา ที่ก่อตั้งโดยนายทวี รัชนิกร ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2548 เป็นพื้นที่ที่ใช้ในการ วิจัย เนื่องจากหอศิลป์แห่งนี้มีความสำคัญในฐานะบ้าน ศิลปินแห่งชาติ และเป็นหอศิลป์ของนายทวี รัชนิกร ศิลปิน แห่งชาติ ผู้มีคุณูปการต่อวงการศิลปะภาคอีสาน เป็นผู้เป็น ผู้บุกเบิกการเรียนการสอนศิลปะในภาคอีสาน และจุด ประกายให้เกิดการพัฒนาเครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียน เป็น ครูผู้สร้างศิลปินผู้มีชื่อเสียงและปัจจุบันก็ยังสร้างสรรค์งาน ศิลปะอย่างต่อเนื่องมาโดยตลอด อีกทั้งนโยบายของ กระทรวงวัฒนธรรมที่จะสนับสนุนให้ราชเป็นเมืองศิลปะ โดยส่งเสริมกิจกรรมของหอศิลป์ในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งรวมถึงหอศิลป์ทีวี รัชนิกรด้วย

2) **วิธีการวิจัย** ผู้วิจัยทำการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล จากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประเด็นของการวิจัย ลงพื้นที่สำรวจภาคสนาม ทำการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและ ไม่มีส่วนร่วม และการสัมภาษณ์เชิงลึกจากผู้ให้ข้อมูลทั้งสิ้น 30 คน ได้แก่ 1) นายทวี รัชนิกร 2) ผู้ที่เกี่ยวข้องกับหอศิลป์ทีวี รัชนิกร จำนวน 3 คน 3) จากเครือข่ายด้านศิลปะและ วัฒนธรรมของหอศิลป์ทีวี รัชนิกร จำนวน 6 คน และ 4) กลุ่มผู้เข้ามาทำกิจกรรม ณ หอศิลป์ทีวี รัชนิกร จำนวน 20 คน เพื่อสอบถามในประเด็นต่างๆ ดังนี้ 1) ประวัติและ ผลงานของนายทวี รัชนิกร 2) ข้อมูลของหอศิลป์ที่ก่อตั้งโดย นายทวี รัชนิกร ในแต่ละครั้ง เพื่อทราบถึงประวัติความเป็น มา รูปแบบหอศิลป์ และการบริหารจัดการ เพื่อให้เห็นถึง พัฒนาการของหอศิลป์ที่ก่อตั้งโดยนายทวี รัชนิกร ในพื้นที่ ต่างๆ จนมาถึง หอศิลป์ทีวี รัชนิกร ในปัจจุบัน และ 3) ปัจจัย

ที่ทำให้หอศิลป์ทวี รัชนิกร ดำรงอยู่มาจนถึงทุกวันนี้

3) การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษาในทุกรูปแบบมาจัดหมวดหมู่ และแยกแยะข้อมูล เพื่อตรวจสอบความสมบูรณ์ ทำการวิเคราะห์ แปรผล ตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูล โดยใช้เทคนิคสามเส้า และวิพากษ์ประเด็นที่สำคัญ โดยนำเสนอผลการศึกษาด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัย

ข้อค้นพบจากการศึกษาของพัฒนาการสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมและการดำรงอยู่ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร มีดังนี้

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาประวัติ การสร้างสรรค์ผลงานและประวัติในการก่อตั้งหอศิลป์แต่ละครั้งของนายทวี รัชนิกรเพื่อให้ทราบถึงพัฒนาการของหอศิลป์ทวี รัชนิกร สู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะ และวัฒนธรรม และปัจจัยในการดำรงอยู่ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร ดังนี้

ประวัติของนายทวี รัชนิกร

นายทวี รัชนิกร เกิดเมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 2477 ที่จังหวัดราชบุรี เข้าศึกษาในระดับประถมศึกษาที่อำเภอแม่กลอง จังหวัดสมุทรสงคราม นายทวีเป็นคนที่มีความสนใจในศิลปะมาตั้งแต่เด็ก โดยเฉพาะลายไทยจะมีความสนใจเป็นพิเศษ ไม่ว่าจะเป็นภาพหุ่นมาน ทศกัณฐ์ ตัวพระ ตัวนาง ก็จนกระทั่งเรียนจบในระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 จึงมีโอกาสได้เข้าเรียนทางด้านศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างและจนจบปริญญาตรีศิลปบัณฑิต (จิตรกรรม) จากมหาวิทยาลัยศิลปากรในปี พ.ศ. 2503 โดยมีเพื่อนร่วมรุ่น ได้แก่ มานิตย์ ภู่อารีย์ ลาวณีย์ ดาวราย เสวต เทศน์ทัณฑ์ สันต์ สารากรบริษัท ในช่วงที่เป็นนักศึกษาชั้นปีที่ 3 นายทวีได้รับรางวัลจากการประกวดศิลปกรรมแห่งชาติ ต่อเนื่องกันถึง 4 ปี ได้แก่ รางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองแดง จากผลงานจิตรกรรมชื่อ “ซาก” ในปี พ.ศ. 2501 รางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองแดง จากผลงานจิตรกรรมชื่อ “ชีวิตในเรื่อง” ในปี พ.ศ. 2502 รางวัลเกียรติยศอันดับ 2 เหรียญเงิน จากผลงานจิตรกรรมชื่อ “ต้นไม้” และรางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองแดง จากผลงานภาพพิมพ์ชื่อ “คนแก่กับเด็ก” ในปี พ.ศ. 2503 และ รางวัลเกียรติยศอันดับ 3 เหรียญทองแดง จากผลงานจิตรกรรมชื่อ “ครอบครัว” ในปี พ.ศ. 2504 ซึ่งถือได้ว่าเป็นศิลปินรุ่นใหม่

ที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก ภายหลังจากเรียนจบ นายทวีจึงอาสาไปเป็นครูสอนศิลปะที่วิทยาลัยเทคโนโลยีอาชีวศึกษา วิทยาเขตตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2504 ซึ่งปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสาน นายทวีรับราชการครูจนเกษียณอายุราชการในปี พ.ศ. 2537 นอกจากเป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนศิลปะในภาคอีสานแล้ว นายทวี ยังเป็นผู้จุดประกายให้เกิดการพัฒนาเครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียน และสร้างชุมชนบ้านด่านเกวียนให้เติบโตขึ้น จนเกิดการพัฒนารูปแบบมาจนถึงปัจจุบัน นับได้ว่าผลงานศิลปะและงานวิชาการทางศิลปะต่างๆ ของนายทวี ได้ก่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมและประเทศชาติเป็นอย่างมาก จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2548 นายทวีจึงได้รับยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม)



ภาพที่ 1 ภาพ “ต้นไม้” ได้รับรางวัลเกียรติยศอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรม จากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11 ในปี พ.ศ. 2503

ที่มา : ภาพถ่าย โดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2561

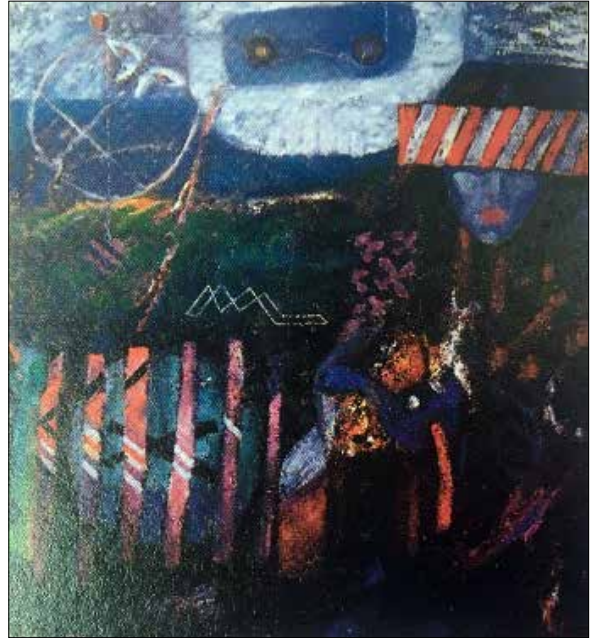
การสร้างสรรค์ผลงานของนายทวี รัชนิกร

นายทวีเป็นคนที่มีความคิดก้าวหน้า ลักษณะนิสัยเป็นคนอ่อนโยนและอ่อนไหวต่อสิ่งต่างๆ ที่มากระทบจิตใจ ได้ง่ายเหตุการณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะป็นด้านดีหรือไม่ดีก็ตาม ก็จะเกิดการส่งผ่านความคิด และความรู้สึกถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานศิลปะที่นายทวีได้สร้างสรรค์ตลอดการดำเนินชีวิตที่ผ่านมา (สาธิต ทิมวัฒน์บรรเทิง, 2552) ซึ่งเรื่องดังกล่าวเป็นปัจจัยที่ส่งผลต่อแนวทางการทำงานศิลปะของนายทวีเป็นอย่างมาก ในช่วงที่ยังเป็นนักศึกษามหาวิทยาลัยศิลปากร นายทวีเริ่มวาดภาพแนวเสมือนจริง ภาพคน ภาพต้นไม้ เป็นต้น เนื่องจากเป็นหลักสูตรที่ต้องเรียน พอช่วงใกล้

จบการศึกษา อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ให้อิสระในการทำงาน นายทวิ จึงหันมาทำงานศิลปะในแนวอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism)² โดยวาดภาพบุคคล (Portrait) ทิวทัศน์ (Landscape) เป็นต้น งานที่สร้างชื่อเสียงในช่วงเวลานั้น ได้แก่ ผลงานชื่อ “ต้นไม้” ซึ่งได้รับรางวัลเกียรติคุณอันดับ 2 เหรียญเงิน ประเภทจิตรกรรมจากการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 11 เมื่อปี พ.ศ. 2503 พอจบการศึกษาและอาสาเป็นครูสอนศิลปะที่โคราชนั้น เป็นช่วงที่เกิดสงครามเวียดนาม กองทัพอากาศสหรัฐได้เข้ามาตั้งฐานทัพอากาศในประเทศไทยระหว่างปี พ.ศ. 2504 - 2518 เพื่อใช้เป็นฐานปฏิบัติการโจมตีประเทศเวียดนามเหนือ ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เมื่อโคราชจากที่มีสภาพสังคมเป็นแบบชนบทก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไป ธุรกิจก่อสร้าง การค้าขาย สร้างรายได้และความเจริญเป็นอย่างมาก แต่จิตใจของคนกลับเสื่อมทรามลง การสร้างสรรค์ผลงาน จึงเป็นไปในแนวทางการแสดงออกเพื่อเสียดสีและสะท้อนสังคมเป็นส่วนใหญ่ ยกตัวอย่างเช่น ภาพ “เด็กสาวชนบท” เป็นต้น พอหมดยุคสงครามเวียดนามแล้วก็เกิดเหตุการณ์ที่สำคัญทางการเมืองขึ้น ในช่วงปี พ.ศ. 2519 (เหตุการณ์ 6 ตุลา) แผนกวิชาศิลปกรรมที่นายทวิสอนอยู่ ถูกเจ้าหน้าที่ของรัฐบุกค้นและทำลายเอกสาร หนังสือ และภาพต่างๆ เป็นจำนวนมาก นายทวิ โดนจับในข้อหาทำลายความมั่นคงของชาติ โดนขังอยู่ 7 วันก็ได้รับการปล่อยตัว นายทวิจึงใช้ภาพวาดเป็นสื่อแทนความรู้สึกที่ไม่เป็นธรรมทางสังคม ยกตัวอย่างเช่น ภาพ “ในสังคมแห่งความหวาดกลัว” “เผด็จการ” เป็นต้น หลังจากเหตุการณ์ช่วง 6 ตุลา นายทวิ หยุดเขียนภาพไประยะหนึ่งและกลับมาเขียนอีกครั้ง ในปี พ.ศ. 2524 ซึ่งแนวทางการทำงานยังคงเป็นไปในแบบอิมเพรสชันนิสม์ ที่สะท้อนความเป็นไปของสังคมมาจนถึงทุกวันนี้ นับเป็นผู้สร้างสรรค์งานศิลปะที่มั่นคงและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

“...ผมชอบทำงานในแนว อิมเพรสชันนิสม์ สีแรงๆ ความรู้สึกแรงๆ สะท้อนสังคมในทุกยุคทุกสมัย ช่วงสงครามเวียดนามผมก็วาดรูปทหารอเมริกัน รูปโสเภณี ช่วง 16 ตุลา ผมก็วาดเกี่ยวกับเผด็จการณ์

เป็นต้น รูปที่ผมวาด มันออกมาเองจากความรู้สึกจริงๆ ของผม...” (ทวิ รัชนีกร. ล้มพลาญ : 2561)



ภาพที่ 2 - 3 ภาพผลงานจิตรกรรมแนว อิมเพรสชันนิสม์ ของนายทวิ รัชนีกร
ที่มา : ภาพถ่าย โดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 20 มีนาคม 2561

ก่อนที่จะมาเป็นหอศิลป์ทวิ รัชนีกร เมื่อปี พ.ศ. 2504 นายทวิ รัชนีกร อาสาเป็นครูสอนศิลปะที่วิทยาลัยเทคโนโลยีอาชีวศึกษา วิทยาเขตตะวันออกเฉียงเหนือ จังหวัดนครราชสีมา (มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลอีสานในปัจจุบัน) นายทวิ เป็นครู

2 อิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) คือ ลักษณะของภาพวาดแบบลัทธิประทับใจคือการใช้พู่กันตัวด้อย่างเข้ม ๆ ใช้สีสว่าง ๆ มีส่วนประกอบของภาพที่ไม่ถูกบีบ เน้นไปยังคุณภาพที่แปรผันของแสง (มักจะเน้นไปยังผลลัพธ์ที่เกิดจากการเปลี่ยนแปลงของเวลา) เนื้อหาของภาพเป็นเรื่องธรรมดา ๆ และมีมุมมองที่พิเศษ

ผู้มุ่งมั่นในการสอน มีความรัก ศรัทธาในจิตวิญญาณความเป็นครู โดยมีอาจารย์ศิลป์ พีระศรี เป็นต้นแบบในการดำเนินชีวิต นอกจากนี้เป็นผู้บุกเบิกการเรียนการสอนศิลปะในภาคอีสานแล้ว นายทวี ยังมีความตั้งใจแน่วแน่ที่จะสร้างห้องแสดงงานศิลปะหรือหอศิลป์มาโดยตลอด เพื่อให้เด็กเยาวชน คนรุ่นใหม่หันมาสนใจและให้ความสำคัญกับงานด้านศิลปะมากขึ้น ซึ่งก่อนที่จะมีหอศิลป์ทวี รัชนิกร นายทวี เคยก่อตั้งหอศิลป์มาแล้ว 2 ครั้ง ดังนี้

1) S.C. Gallery (พ.ศ. 2510-2511)

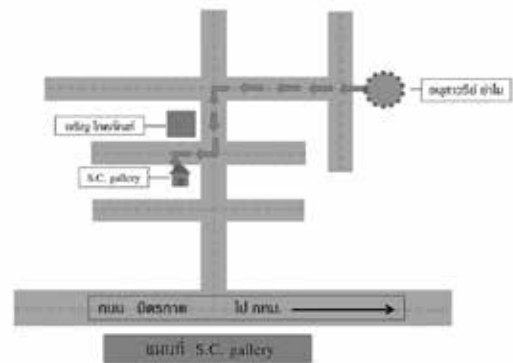
เมื่อปี พ.ศ. 2510 นายทวี รัชนิกร ร่วมกับ ดำรง วงศ์อุปราช และไพฑูริย์ คงคา ก่อตั้งหอศิลป์ S.C. Gallery ซึ่งเป็นหอศิลป์แห่งแรกของเมืองโคราช โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อเป็นสถานที่สำหรับจัดแสดงงานศิลปะของศิลปินในยุคสมัยนั้น เช่น ทวี รัชนิกร ดำรง วงศ์อุปราช ประพันธ์ ศรีสุตา ช่วง มูลพินิจ จ่าง แซ่ตั้ง เป็นต้น รูปแบบของหอศิลป์ เป็นอาคารพาณิชย์ 2 ชั้น ด้านล่างเปิดเป็นร้านขายอุปกรณ์ไฟฟ้า ด้านบนทำเป็นห้องแสดงงานศิลปะ ลักษณะเป็นห้องสี่เหลี่ยมขนาด 4 x 12 เมตร ใช้ผนังห้องเป็นที่ติดตั้งผลงานกิจกรรมในหอศิลป์มีเพียงการจัดแสดงนิทรรศการผลงานศิลปะเท่านั้น การแสดงนิทรรศการส่วนใหญ่เป็นแบบหมุนเวียน มีทั้งการแสดงเดี่ยวและแสดงแบบกลุ่ม ระยะเวลาในการแสดงคราวละประมาณ 1- 2 เดือน โดยก่อนแสดงงานจะมีพิธีเปิดนิทรรศการ รูปแบบการติดตั้งผลงานจะใช้ผนังห้องและบอร์ดตั้งบริเวณตรงกลางห้อง เว้นที่สำหรับให้ผู้ชมสามารถเดินชมได้ ในการจัดนิทรรศการแต่ละครั้งศิลปินจะร่วมกันออกค่าใช้จ่ายเอง ส่วนค่าใช้จ่ายต่างๆ ของหอศิลป์ นายไพฑูริย์ คงคา เป็นผู้ออกทั้งหมด

หอศิลป์ S.C. Gallery ปิดตัวลงภายหลังจากเปิดได้เพียงปีกว่าๆ เนื่องจาก นายดำรง วงศ์อุปราช 1 ในผู้ร่วมก่อตั้ง ต้องเดินทางไปศึกษาต่อต่างประเทศ ประกอบกับบรรยากาศการเมืองในสมัยนั้นที่ถึงแม้เศรษฐกิจในช่วงนั้นจะดี แต่ความนิยมในด้านศิลปะยังมีน้อย

“...อาจารย์ศิลป์ พีระศรี ได้กล่าวไว้ว่าศิลปะร่วมสมัย จะเกิดขึ้นไม่ได้ถ้าไม่มีหอศิลป์ เหมือนกับคนทำขนม แต่ไม่มีเวทีให้เล่น ผมจึงร่วมกับ ดำรง วงศ์อุปราช และไพฑูริย์ คงคา เปิด หอศิลป์ S.C. Gallery เพื่อแสดงศิลปะให้คนโคราชได้ดู ถึงแม้จะเปิดได้เพียงปีเดียว แต่ผมก็ไม่ล้มเลิกความตั้งใจ

ถ้ามีโอกาสก็จะทำหอศิลป์อีก ผมคิดว่าอะไรที่เป็นประโยชน์และสร้างความเจริญให้กับศิลปะเราก็อยากทำ...” (ทวี รัชนิกร, สัมภาษณ์ : 2561)

“...หอศิลป์ S.C. Gallery เกิดขึ้นประมาณช่วงปี พ.ศ.2510 ยุคนั้น ทวี รัชนิกร โดดเด่นมากเนื่องจากได้รับรางวัลระดับชาติหลายรางวัล ซึ่งในประเทศไทยไม่มีกี่คน ทวีจึงเป็นที่รู้จักแพร่หลายโดยเฉพาะกลุ่มของศิลปินด้วยกัน ประกอบกับที่ดำรง วงศ์อุปราช มาทำงานที่โคราชด้วย จึงชวนกันทำหอศิลป์ แถวๆ บริเวณเยื้องโรงแรมไทยโกกกันท์ เพื่อจัดแสดงผลงานศิลปะในแบบร่วมสมัยของกลุ่มศิลปินที่ถือว่าเป็นแนวหน้าพอสมควรในสมัยนั้น ...” (ไพฑูริย์ คงคา, สัมภาษณ์ : 2561)



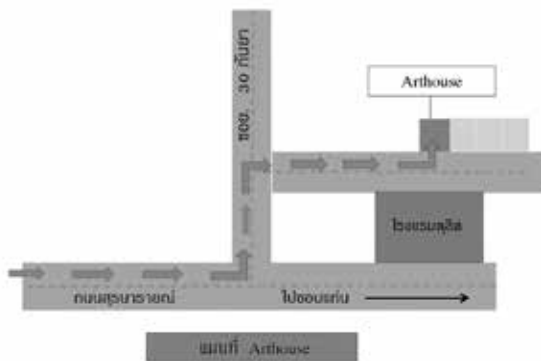
ภาพที่ 4 แผนที่แสดงที่ตั้งหอศิลป์ S.C.Gallery
ที่มา : ออกแบบโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 24 มีนาคม 2561

2) Art house (พ.ศ. 2535-2545)

ในยุคสมัยที่พลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ เป็นนายกรัฐมนตรี (พ.ศ. 2531 – 2534) เศรษฐกิจของประเทศอยู่ในช่วงเฟื่องฟูด้วยการพัฒนาแบบเสรีนิยม เกิดการลงทุนอย่างมากภายในประเทศโดยเฉพาะในธุรกิจสังหาริมทรัพย์ มีการสร้างอาคาร คอนโดมิเนียมในรูปแบบสถาปัตยกรรมสมัยใหม่หลายรูปแบบ รสนิยมใหม่ก่อให้เกิดความต้องการงานศิลปะเพื่อประดับประดาไปจนถึงการสะสมผลงานทั้งด้วยใจรัก ฟังใจในคุณค่าและการเก็งกำไร ศิลปินทุกๆ กลุ่มได้รับโอกาสในการขายผลงานอย่างกว้างขวาง (สรเสรีธนะ มิลินทสุต, 2551) แม้ว่าเมืองไทยตกอยู่ภายใต้รัฐบาลทหารเกือบ ทศวรรษ ถึงกระนั้นการเติบโตทางเศรษฐกิจยังดำเนินไปอย่างรวดเร็ว สืบเนื่องมาจากแผนพัฒนาเศรษฐกิจที่เน้นถึงความก้าวหน้าตามแผนตะวันตก เศรษฐกิจแบบทุนนิยม

ทำให้ทุกอย่างกลายเป็นสินค้า (Commodification) รวมถึงงานศิลปะ กลายเป็นสิ่งที่มีมูลค่าสามารถแลกเปลี่ยนซื้อขายอย่างเป็นระบบ การสะสมงานศิลปะเพิ่มขึ้นตามเศรษฐกิจของประเทศทั้งภาครัฐและเอกชน (ชญาน์วิัต ปัญญาเพชร, 2558) นายทวิกล่าวว่า เศรษฐกิจของประเทศมีผลกระทบต่อวงการศิลปะ โดยเฉพาะในช่วงที่เศรษฐกิจดี คนมีกำลังทรัพย์มากก็สามารถซื้อหาสิ่งของเพื่อตอบสนองรสนิยมและความชอบของตนเองได้มากขึ้น งานศิลปะเริ่มเป็นที่ศรัทธก ไม่ใช่แค่เพียงเพราะว่าศิลปินขายงานได้ แต่สิ่งที่ได้มากกว่านั้น คือ ศิลปะเริ่มเป็นที่รู้จักในวงกว้าง คนเริ่มให้ความสนใจมากขึ้น ถือว่าเป็นโอกาสที่ดี แต่สำหรับตนแล้ว ช่วงเวลาดังกล่าวยังคงเป็นครูที่สอนงานศิลปะไม่ได้ขายงานจนร่ำรวยอะไร แต่เพราะนำความรู้ความสามารถที่มีไปประกอบอาชีพเสริมอื่น นอกเหนือจากงานราชการที่ทำอยู่ ทำให้มีรายได้เพิ่มขึ้น พอตั้งตัวได้ก็เก็บเงินซื้ออาคารพาณิชย์แถวโรงแรมดุสิต สร้างหอศิลป์ขึ้นอีกครั้งในปี พ.ศ. 2535 ชื่อว่า Art house

“...ศิลปินส่วนใหญ่ถ้ามีโอกาสก็อยากจะเปิดหอศิลป์กันทุกคน พอเราตั้งตัวได้ จึงเปิด Art house ขึ้น เพราะตอนนั้นยังเป็นหนุ่มไฟแรง สร้างงานได้เยอะจนไม่มีที่เก็บงานแล้ว...” (ทวิ รัชนิกร. สัมภาษณ์ : 2561)



ภาพที่ 5 แผนที่แสดงที่ตั้งหอศิลป์ Art house
ที่มา : ออกแบบโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 24 มีนาคม 2561

Art house เป็นอาคารพาณิชย์ 2 ชั้น ขนาด 4 x 12 เมตร กิจกรรมในหอศิลป์มีเพียงการจัดแสดงนิทรรศการผลงานศิลปะเท่านั้น โดยแบ่งห้องแสดงงานเป็น 2 โซน โซนที่ 1 ชั้นบนของตึกเป็นที่จัดแสดงนิทรรศการถาวรเฉพาะผลงานของนายทวิ รัชนิกร ส่วนโซนที่ 2 ชั้นล่าง เป็นที่จัดแสดง

นิทรรศการหมุนเวียนสำหรับศิลปินท่านอื่นที่มาขอใช้สถานที่ หรือถ้าไม่มี นายทวิ ก็จะใช้จัดแสดงงานของตนเอง ค่าใช้จ่ายต่างๆ ของหอศิลป์ นายทวิเป็นผู้ดูแลทั้งหมด ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นค่าน้ำ ค่าไฟ และการดูแลรักษาอาคารเป็นต้น

ด้วยปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และประสบการณ์จากการทำหอศิลป์ S.C. Gallery ทำให้หอศิลป์แห่งนี้ 2 ปี เปิดตัวได้นานถึง 10 ปี จนกระทั่งปี พ.ศ. 2540 จึงปิดตัวลงเพราะนายทวิต้องการจะสร้างหอศิลป์ใหม่ให้อยู่ใกล้บ้านพักของตนเองเพื่อสะดวกในการบริหารจัดการ ภายหลังจากเกษียณอายุราชการ และต้องการพัฒนารูปแบบหอศิลป์ให้มีความทันสมัยและสร้างประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะได้มากขึ้น

หอศิลป์ทวิ รัชนิกร



ภาพที่ 6 ภาพแสดงผังที่ตั้งของหอศิลป์ทวิ รัชนิกร
ที่มา : ออกแบบโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 24 มีนาคม 2561

ในปี พ.ศ. 2540 เกิดปัญหาทางเศรษฐกิจในยุคฟองสบู่แตก ตลาดงานศิลปะเจียบเหงา อันเนื่องมาจากวิกฤติเศรษฐกิจของประเทศไทย ส่งผลกระทบต่อความเป็นอยู่และการใช้จ่ายใช้สอยของคนเป็นอย่างมาก ทำให้ความเฟื่องฟูทางพาณิชย์ของวงการศิลปะชะงักลง แต่ปัญหาดังกล่าวมิได้เกิดผลกระทบกับนายทวิ รัชนิกรมากนัก เนื่องจากภายหลังจากเกษียณอายุราชการ นายทวิได้รับเงินบำนาญและขายงานศิลปะได้อย่างต่อเนื่อง จนสามารถสร้างหอศิลป์แห่งใหม่ตามที่ตั้งใจไว้ได้ในปี พ.ศ. 2546 โดยตั้งชื่อว่า หอศิลป์ทวิ รัชนิกร (หอ 1) มีลักษณะเป็นอาคารโล่ง ชั้นเดียว ขนาด 150 ตารางเมตร ใช้เป็นสถานที่จัดแสดงและเผยแพร่ผลงานที่เก็บไว้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันของตน นายทวิเปิดหอศิลป์ได้ประมาณ 2 ปี ก็ได้รับการประกาศ

ยกย่องจากกระทรวงวัฒนธรรมให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (จิตรกรรม) ประจำปีพุทธศักราช 2548 ประกอบกับสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (กรมส่งเสริมวัฒนธรรมในปัจจุบัน) ในฐานะหน่วยงานที่มีบทบาทในการส่งเสริมและสนับสนุนการดำเนินงานของศิลปินแห่งชาติ รวมทั้งส่งเสริม สนับสนุน และพัฒนาศักยภาพ ของแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมได้ริเริ่มโครงการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติขึ้น ซึ่งหอศิลป์ทิว รัชนิกร ได้เข้าร่วมโครงการดังกล่าวและเป็นบ้านศิลปินแห่งชาติแห่งที่ 7 ที่ได้รับการเปิดอย่างเป็นทางการ เมื่อปี พ.ศ. 2550 ซึ่งภายหลังจากเข้าร่วมโครงการดังกล่าวแล้ว กรมส่งเสริมวัฒนธรรมยังได้ร่วมกับหอศิลป์ทิว รัชนิกร จัดกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้หอศิลป์ทิว รัชนิกร เป็นที่รู้จักในวงกว้าง นอกจากนั้นยังมีคนในวงการศิลปะและการศึกษา มาขอใช้สถานที่จัดแสดงนิทรรศการ แต่เนื่องจากนายทิว ได้ติดตั้งผลงานของตนเองจนเต็มพื้นที่ ทำให้ผู้อื่นต้องตั้งเต็นท์จัดแสดงงานบริเวณด้านนอก ซึ่งประสบปัญหาเวลาที่ฝนตกหรือลมแรง นายทิวจึงเกิดความคิดที่จะขยายหอศิลป์เพิ่มเพื่อรองรับการจัดแสดงนิทรรศการหมุนเวียนของผู้ที่จะมาขอใช้สถานที่ อีกทั้งเพื่อให้หอศิลป์มีความพร้อมในการเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมในฐานะบ้านศิลปินแห่งชาติ อีกด้วย

ในช่วงปี พ.ศ. 2551 – 2561 นายทิว รัชนิกร ได้พัฒนาและสร้างหอศิลป์เพิ่มเติม ดังนี้

1) หอ 2 สร้างเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2553 มีลักษณะเป็นอาคารชั้นเดียว เนื้อที่ 180 ตารางเมตร เพื่อติดตั้งผลงานของตนเอง เนื่องจาก หอ 1 มีพื้นที่ไม่เพียงพอโดยแนวความคิดในการออกแบบต้องมีความต่อเนื่องและเป็นไปในแนวทางเดียวกับหอศิลป์ 1 เนื่องจากตัวอาคารอยู่ในบริเวณเดียวกันแต่มีประโยชน์ใช้สอย (Function) เพิ่มขึ้น โดยในตัวอาคารของหอศิลป์ 2 จะเพิ่มพื้นที่ส่วนหนึ่งเป็นห้องแสดงภาพของอาจารย์ศิลป์ พีระศรี และมีสวนโถงด้านนอกจะทำเป็นสถานที่ทำงาน (Studio outdoor) ของนายทิว รัชนิกร และห้องพักรับรองแขกของหอศิลป์ด้วย

2) หอ 3 สร้างเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2557 มีลักษณะเป็นอาคารชั้นเดียว รูปทรงทันสมัย ลักษณะเปิดโล่ง มีพื้นที่ใช้สอย 150 ตารางเมตร และพื้นที่โล่งด้านหน้า 50 ตารางวา สำหรับทำกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมอื่นๆ เช่น การเรียนรู้การเผาดินเผา การเรียนร้องเพลงโคราช

เป็นต้น ส่วนตัวอาคารที่เปิดโล่งจะแบ่งเป็น 3 ส่วน ได้แก่ ส่วนแสดงนิทรรศการ ส่วนห้องพักรับรอง และส่วนทำงาน ศิลปะของนายทิว รัชนิกร หอ 3 มีวัตถุประสงค์ในการสร้างเพื่อเป็นสถานที่สำหรับจัดนิทรรศการหมุนเวียนแสดงผลงานของบุคคลอื่นที่มาขอความอนุเคราะห์ใช้สถานที่ ซึ่งส่วนใหญ่คือลูกศิษย์หรือบุคคลคนที่รู้จัก ซึ่งนายทิวไม่เคยเก็บค่าธรรมเนียมการใช้สถานที่เลย ด้วยความตั้งใจให้หอศิลป์แห่งนี้ เป็นศูนย์กลางศิลปะที่สำคัญของจังหวัดนครราชสีมา และจังหวัดใกล้เคียงของภาคอีสาน ที่ผ่านมามีการจัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมหลายครั้ง

3) หอ 4 ก่อตั้งเมื่อปี พ.ศ. 2560 ลักษณะอาคารเป็นแบบทาวเฮาส์ 2 ชั้น มีเนื้อที่ประมาณ 25 ตารางวา ทาสีขาวทั้งหลัง นายทิว ตั้งชื่อหอศิลป์ 4 ว่า Art house มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นสถานที่เก็บงานเป็นหลัก ยังไม่ได้เปิดให้เข้าชมอย่างเป็นทางการ ด้วยข้อจำกัดของพื้นที่ จึงต้องปรับปรุงเพื่อให้เอื้อต่อการติดตั้งงานจิตรกรรมและประติมากรรมขนาดเล็ก โดยส่วนหนึ่งติดตามฝาผนังและบางส่วนก็วางกองที่พื้น

ในปี พ.ศ. 2561 นี้ นายทิว รัชนิกร มีแนวคิดที่จะสร้างพิพิธภัณฑ์แสดงผลงานศิลปะของตนเอง และอาจมีงานของเพื่อนศิลปินที่เก็บไว้ จัดเป็นนิทรรศการถาวร เพื่อจัดแสดงให้คนรุ่นหลังได้เห็นวิวัฒนาการของงานศิลปะ โดยได้จัดเตรียมสถานที่ไว้แล้ว บริเวณใกล้เคียงกับหอศิลป์ทิว รัชนิกร ซึ่งนายทิวคาดว่า จะดำเนินการแล้วเสร็จในช่วง 1-2 ปีนี้ ประกอบกับกระทรวงวัฒนธรรมนำโดย นายวีระ โรจน์พจนรัตน์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรมในขณะนั้นมีนโยบายในการส่งเสริมสนับสนุนการนำทุนทางวัฒนธรรมมาต่อยอดให้เป็นอุตสาหกรรมวัฒนธรรมเชิงสร้างสรรค์ เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มทางเศรษฐกิจ โดยสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัยได้จัดทำโครงการโคราชเมืองศิลปะ ดำเนินการศึกษาพื้นที่จังหวัดนครราชสีมาถึงความเป็นไปได้ในการส่งเสริมให้เป็นเมืองศิลปะ มีการลงพื้นที่หอศิลป์ร่วมสมัยในพื้นที่จังหวัดนครราชสีมา ซึ่งรวมถึงหอศิลป์ทิว รัชนิกรด้วย นายทิวจึงเตรียมการที่จะขยายและพัฒนาให้หอศิลป์ทิว รัชนิกร มีความพร้อมสามารถรองรับและขับเคลื่อนงานศิลปวัฒนธรรม ร่วมกับภาครัฐได้อย่างเหมาะสมต่อไป

ซึ่งข้อค้นพบจากการศึกษาถึงพัฒนาการสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม และการดำรงอยู่ของหอศิลป์ทิว รัชนิกร อาจกล่าวได้ดังนี้

1. พัฒนาการของหอศิลป์ทวี รัชนิกร สู่อำนาจแห่งการเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม อาจกล่าวได้ว่า หอศิลป์ทวี รัชนิกร มีพัฒนาการแบ่งออกเป็น 4 ยุค ตามเหตุการณ์ที่สำคัญในแต่ละช่วง

ยุคที่ 1 ยุคบุกเบิกหอศิลป์แห่งแรกของเมืองโคราช (พ.ศ. 2505 – 2530) ในยุคนี้ นายทวี รัชนิกร และนายดำรง วงศ์อุปราช นักศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากร ที่มีโอกาสได้เรียนกับอาจารย์ศิลป์ พีระศรี เดินทางมาทำงานที่จังหวัดนครราชสีมา พร้อมความมุ่งมั่นที่จะสร้างประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะโดยการกระตุ้นให้ศิลปะเป็นที่รู้จักของคนโคราช จึงได้ก่อตั้งหอศิลป์ S.C. Gallery ขึ้น การทำหอศิลป์เป็นไปในลักษณะเรียบง่าย ใช้พื้นที่ว่างชั้นบนของอาคารพาณิชย์เป็นสถานที่แสดงผลงานทางศิลปะ งานที่จัดแสดงส่วนใหญ่เป็นงานจิตรกรรมที่เสียดสีและสะท้อนความเป็นไปของสังคมในขณะนั้น เนื่องจากเกิดเหตุการณ์ที่ส่งผลต่อจิตใจของนายทวี ถึง 2 ครั้ง ได้แก่ สงครามเวียดนาม (พ.ศ. 2504–2518) และเหตุการณ์ 6 ตุลา (พ.ศ. 2519) หอศิลป์ S.C. Gallery เปิดทำการได้เพียงปีเศษก็ปิดตัวลง เนื่องจากปัจจัยภายในที่นายดำรง วงศ์อุปราช ผู้ร่วมก่อตั้งต้องเดินทางไปเรียนต่อต่างประเทศ ประกอบกับงานศิลปะไม่ได้รับความนิยม เนื่องจากเป็นเรื่องแปลกใหม่ของคนในสมัยนั้น

ยุคที่ 2 ยุคศิลปะเฟื่องฟู (พ.ศ. 2531 - 2540) ด้วยปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจที่เติบโตอย่างรวดเร็ว ส่งผลกระทบต่อวงการศิลปะทั้งทางตรงและทางอ้อม ทางตรงคือศิลปินขายงานได้ เกิดแรงกระตุ้นให้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะอย่างต่อเนื่อง ส่วนทางอ้อมคือศิลปะเริ่มเป็นที่รู้จักและได้รับความสนใจจากคนในสังคมมากขึ้น เมื่อศิลปะเริ่มกว้างขวาง หอศิลป์จึงได้รับการตอบรับดีขึ้นในยุคนี้ นายทวี ได้สร้างหอศิลป์อีกครั้ง ชื่อว่า Art house ด้วยปัจจัยทางด้านเศรษฐกิจ สังคม และประสบการณ์จากการทำหอศิลป์ S.C. Gallery ทำให้หอศิลป์แห่งนี้ 2 เปิดได้นานถึง 10 ปี

ยุคที่ 3 ยุคปรับตัวจากหอศิลป์ที่แสดงผลงานศิลปะของตนเองสู่อำนาจแห่งการเรียนรู้ (พ.ศ. 2541 - 2550) ถึงแม้จะเจอวิกฤติเศรษฐกิจ ในปี พ.ศ. 2540 ก็มิได้เกิดผลกระทบกับนายทวี รัชนิกร มากนัก นายทวีสามารถสร้างหอศิลป์แห่งใหม่ตามที่ตั้งใจไว้ได้ในปี พ.ศ. 2546 โดยตั้งชื่อว่า หอศิลป์ทวี รัชนิกร (หอ 1) เพื่อจัดแสดงและเผยแพร่ผลงานที่เก็บไว้ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันของตน การได้รับการประกาศยกย่องให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปิน (จิตรกรรม) ในปี พ.ศ. 2548 และการเข้าร่วมโครงการ

เปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ ส่งผลให้หอศิลป์ทวี รัชนิกร เป็นที่รู้จักในวงกว้าง นายทวี รัชนิกร จึงวางแผนขยายและพัฒนาหอศิลป์เพิ่มขึ้น เพื่อให้เหมาะสมสำหรับการเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมตามความตั้งใจอันแน่วแน่ที่จะทำหอศิลป์เพื่อเป็นสถานที่แสดงผลงานและเป็นแหล่งแลกเปลี่ยนเรียนรู้กิจกรรมทางด้านศิลปะที่สำคัญของจังหวัดนครราชสีมาและจังหวัดใกล้เคียง อีกทั้งการได้รับการสนับสนุนงบประมาณจากภาครัฐ โดยเฉพาะกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ในการจัดกิจกรรมต่างๆ อย่างต่อเนื่อง ซึ่งเป็นปัจจัยที่สำคัญของการเปลี่ยนแปลงของหอศิลป์ทวี รัชนิกร ในยุคนี

ยุคที่ 4 ยุคสู่แหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะวัฒนธรรม (พ.ศ. 2551 – 2561) ในยุคนีบทบาทหน้าที่ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร เริ่มเปลี่ยนแปลงจากห้องแสดงผลงานศิลปะสู่แหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างจริงจัง นายทวี สร้างหอศิลป์เพิ่มเติม เพื่อรองรับการจัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมต่างๆ ที่จะจัดขึ้น ซึ่งนอกจากความมุ่งมั่นและการได้รับการสนับสนุนจากครอบครัวแล้ว ยังมีปัจจัยอื่นที่สนับสนุนสู่การเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ได้แก่ 1) การสนับสนุนให้เครือข่ายใช้สถานที่โดยไม่คิดค่าใช้จ่ายใดๆ เพื่อจัดแสดงนิทรรศการ ผลงานศิลปกรรมต่างๆ ทั้งงานจิตรกรรม ประติมากรรม และจัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม ทำให้มีกิจกรรมที่หลากหลาย ส่งผลให้เด็ก เยาวชนและผู้ที่มีใจเข้ามาเยี่ยมชมและร่วมกิจกรรมที่หอศิลป์ทวี รัชนิกร อย่างต่อเนื่อง 2) การได้รับการสนับสนุนจากทุกภาคส่วน ในการดำเนินกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม โดยเปิดโอกาสให้หอศิลป์ทวี รัชนิกร เข้าไปมีบทบาทในโครงการต่างๆ อย่างเช่น โครงการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติและโครงการพัฒนาบ้านศิลปินแห่งชาติให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชน ของกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม หรือ โครงการโคราชเมืองศิลปะ ของสำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม เป็นต้น 3) การได้รับการสนับสนุนจากนักท่องเที่ยวนักเรียน ครู อาจารย์ และนักศึกษาที่มาดูงานและร่วมกิจกรรมกับหอศิลป์ทวี รัชนิกร ในรูปแบบการเข้าร่วมกิจกรรมอย่างสม่ำเสมอ เวลามีเทศกาลสำคัญต่างๆ ก็เดินทางมาอวยพรและเยี่ยมเยียนนายทวีและครอบครัว พร้อมทั้งช่วยประชาสัมพันธ์หอศิลป์ผ่านสื่อโซเชียลต่างๆ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ ส่งผลต่อขวัญกำลังใจ

ใจ และเป็นแรงผลักดันให้นายทวี และครอบครัว มีความมุ่งมั่นที่จะพัฒนาหอศิลป์ทวี รัชนิกร ให้ดียิ่งขึ้นไป

2. ปัจจัยในการดำรงอยู่ได้ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากการลงพื้นที่สัมภาษณ์เชิงลึกจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ นายทวี รัชนิกร ผู้ที่เกี่ยวข้องกับหอศิลป์ทวี รัชนิกร เครือข่ายด้านศิลปะและวัฒนธรรมของหอศิลป์ทวี รัชนิกร และกลุ่มผู้เข้ามาทำกิจกรรม ณ หอศิลป์ทวี รัชนิกร สรุปได้ว่า

2.1 ความมุ่งมั่นของนายทวี รัชนิกร ที่จะสร้างประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะ โดยการสร้างห้องแสดงงานศิลปะหรือหอศิลป์ เพื่อให้เด็ก เยาวชน คนรุ่นใหม่หันมาสนใจและให้ความสำคัญกับงานด้านศิลปะมากขึ้น ด้วยความตั้งใจอันแน่วแน่ของนายทวี รัชนิกร รวมทั้งการสนับสนุนจากคนในครอบครัว นายทวีจึงทุ่มเททั้งแรงกายแรงใจและกำลังทรัพย์ส่วนตัวในการบริหารจัดการหอศิลป์ให้เกิดความพร้อมในด้านต่างๆ ดังนี้

2.1.1 ความพร้อมด้านบริหารจัดการ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน หอศิลป์ทวี รัชนิกร มีรูปแบบการบริหารเป็นระบบครอบครัว ดูแลกันเองโดยสมาชิกในบ้าน รายได้ส่วนใหญ่มาจากการจำหน่ายงานศิลปะ เงินบำนาญข้าราชการ และเงินสวัสดิการรายเดือนศิลปินแห่งชาติ ของนายทวี การจำหน่ายของที่ระลึก ณ ร้านกาแฟ Coffee Time ซึ่งเป็นธุรกิจของครอบครัว ซึ่งเป็นแนวทางหนึ่งที่นายทวีวางไว้ เพื่อเป็นแหล่งรายได้ ที่จะนำมาบริหารจัดการหอศิลป์อีกทางหนึ่ง

2.1.2 ความพร้อมด้านอาคารสถานที่ หอศิลป์ทวี รัชนิกร มีการพัฒนาด้านอาคารสถานที่โดยการสร้างและขยายพื้นที่บริเวณหอศิลป์อย่างต่อเนื่อง ซึ่งตั้งแต่เริ่มต้นก่อสร้างหอศิลป์ทวี รัชนิกร เมื่อปี พ.ศ. 2546 จนถึงปัจจุบัน มีการเพิ่มหอศิลป์ถึง 5 ครั้ง ดังนี้ หอ 1 เมื่อปี พ.ศ. 2546 หอ 2 เมื่อปี พ.ศ. 2553 หอ 3 เมื่อปี พ.ศ. 2557 หอ 4 เมื่อปี พ.ศ. 2560 และหอ 5 ดำเนินการในปี พ.ศ. 2561 นอกจากนี้ยังเพิ่มพื้นที่จอดรถ และห้องน้ำให้เพียงพอต่อความต้องการใช้สถานที่อีกด้วย

2.1.3 ความพร้อมด้านการให้ความรู้ การส่งเสริมและเผยแพร่ทางด้านทัศนศิลป์นั้น นายทวีได้จัดแสดงนิทรรศการถาวรของตนเอง ที่หอศิลป์ 1 และ หอศิลป์ 2 ซึ่งมีทั้งผลงานด้านจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ ซึ่งเป็นผลงานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อแสดงให้เห็นถึง

พัฒนาการของงานศิลปะของนายทวีในแต่ละยุคสมัย เปิดให้เข้าชมตั้งแต่วันพุธถึงวันอาทิตย์ (หยุดวันจันทร์-วันอังคาร) ระหว่างเวลา 10.00 – 16.00 น. โดยนายทวี รัชนิกร จะเป็นผู้นำชมและให้ความรู้ด้วยตนเอง และยังเปิดโอกาสให้นักเรียน นักศึกษา หรือผู้ที่สนใจงานด้านศิลปะมาศึกษาดูงานที่หอศิลป์ด้วย ยกตัวอย่างเช่น โรงเรียน ในทุกระดับ ตั้งแต่อนุบาลจนถึงอุดมศึกษา ได้ได้เดินทางมาเยี่ยมชมหอศิลป์ทวี รัชนิกร ตลอดทั้งปี ถ้าเป็นกลุ่มเล็กเฉลี่ย 5 คน / ครั้ง ถ้าเป็นกลุ่มใหญ่ เฉลี่ย 80 คน/ครั้ง ความถี่ในการเข้าชม เฉลี่ยเดือนละ 20 ครั้ง (กมลวรรณ พิชัย, สัมภาษณ์ : 2561)

2.2 การเป็นที่ยอมรับของคนในสังคม ทั้งบทบาทของครุศิลปะที่ประสบความสำเร็จในการเปิดแผนกวิชาศิลปกรรมแห่งแรกในส่วนภูมิภาค ก่อเกิดศิลปินในส่วนภูมิภาคที่มีผลงานเป็นที่ยอมรับในระดับประเทศหลายคน เป็นผู้บุกเบิกและพัฒนาเครื่องปั้นดินเผาด่านเกวียนจนสร้างอาชีพและรายได้ให้แก่ชาวบ้านในละแวกนั้น อีกทั้งบทบาทในฐานะศิลปินผู้มีแนวการสร้างสรรค์ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ผลงานได้รับรางวัลระดับประเทศหลายครั้ง ปัจจุบันถึงนายทวี จะอายุกว่า 80 ปี ก็ยังคงสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างต่อเนื่อง นับว่าเป็นศิลปินผู้สร้างประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะของประเทศอย่างอเนกอนันต์ จนได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี พุทธศักราช 2548

2.3 ภาครัฐมีนโยบายในการส่งเสริมและสนับสนุนบ้านศิลปินแห่งชาติในฐานะแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชน โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้สถานที่หอศิลป์ทวี รัชนิกร เป็นพื้นที่จัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมที่หลากหลายทั้งงานด้านทัศนศิลป์ วรรณศิลป์ และศิลปะการแสดง ยกตัวอย่างเช่น กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม จัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม เฉลี่ย 2 ครั้ง/ปี (กมลวรรณ พิชัย, สัมภาษณ์ : 2561) อีกทั้งการได้รับการประกาศยกย่องเป็นศิลปินแห่งชาติและการเข้าร่วมโครงการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติกับกรมส่งเสริมวัฒนธรรม ทำให้ นายทวี รัชนิกร และหอศิลป์ทวี รัชนิกร เป็นที่รู้จักและมีผู้เข้ามาเยี่ยมชมเป็นจำนวนมาก

2.4 เครือข่ายของนายทวี รัชนิกร มาขอความอนุเคราะห์ใช้สถานที่เพื่อจัดแสดงนิทรรศการแสดงผลงานศิลปกรรมต่างๆ ทั้งงานจิตรกรรม และประติมากรรม และจัดกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรมอย่างต่อเนื่อง ซึ่งนายทวี

รัชนิกร ได้เปิดโอกาสให้ใช้ หอ 3 ภายหลังจากสร้างเสร็จ ในปี พ.ศ. 2557 ซึ่งในช่วงแรกๆ ยังไม่ค่อยมีการจัดแสดง เนื่องจากยังมีการปรับปรุงเป็นระยะ จนกระทั่งในปี พ.ศ. 2560 หอศิลป์เห็นว่าเพื่อเป็นการวางดำเนินงานและแผนการประชาสัมพันธ์กิจกรรมต่างๆ ของหอศิลป์ ได้อย่าง

กว้างขวาง จึงให้เครือข่ายแจ้งความประสงค์ขอใช้หอ 3 ล่วงหน้า เพื่อจัดตารางการใช้งานได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ ตารางการแสดงนิทรรศการ ณ หอ 3 ของ หอศิลป์ทิว รัชนิกร ในปี พ.ศ. 2561 มีดังนี้

ตารางที่ 1 แสดงปฏิทินการจัดกิจกรรม ณ หอ 3 ของหอศิลป์ทิว รัชนิกร

วันที่	ชื่อนิทรรศการ/ศิลปินเจ้าของผลงาน
7 มกราคม 2561 - 3 กุมภาพันธ์ 2561	นิทรรศการ “ดร.ทิว รัชนิกร และต้นกล้าศิลปะ” ดำเนินการโดยกระท่อมแขวน ภาพ “ลูกพิมพ์ แม่พิมพ์ พ่อพิมพ์”
25 มิถุนายน – 5 กรกฎาคม 2561	นิทรรศการ ‘บันทึกเรื่องราวร่องรอยสังคมเมืองโดยวัตถุทอดทิ้ง’ (Record of story from traces city by found object) โดย ทองไมย เทพราม
14 กรกฎาคม – 11 สิงหาคม 2561	นิทรรศการศิลปะ น้ำผึ้งแผ่นดิน – น้านมแม่ธรณี โดย นายสุรพล ปัญญาวิริยะ
18 – 31 สิงหาคม 2561	นิทรรศการผู้สูงอายุ “ในใจ ตา-ยาย” โดย Art Therapy Gallery/Elders korat
8 - 30 กันยายน 2561	นิทรรศการศิลปะ 100 อารมณ์ ร้อยสีสัน โดย นายจักรี หาญสุวรรณ
20 ตุลาคม – 1 พฤศจิกายน 2561	นิทรรศการ “84 ปี อาจารย์ทิว รัชนิกร” ในวันที่ ซึ่งจะมีพิธีเปิดในวันเสาร์ที่ 20 ตุลาคม 2561 โดย ศิษย์เก่าศิลปกรรม มทร.อีสาน
1 ธันวาคม – 30 ธันวาคม 2561	นิทรรศการ”เบิกฟ้าแผ่นดิน ออนซอนถิ่นอีสาน” หนุมปั้นดินเผา สาวฮูปแต้มแนวอีสาน โดย เดช นานกลาง วิชาญ ประมุขศรี และพิมพ์ไสว หุ้มกระโทก
2 มีนาคม – 20 เมษายน 2562	นิทรรศการศิลปกรรมร่วมสมัยกลุ่ม เดินดินอีสาน “สะท้อน สะท้อน กาลเวลา” เต็มแน่นด้วยเนื้อหาและรูปแบบของ 16 ศิลปิน

ที่มา : ผู้วิจัย เมื่อวันที่ 24 มีนาคม 2561

สรุปและอภิปรายผล

จากการศึกษา ผู้วิจัยขอสรุปผลการศึกษา เป็น 2 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. พัฒนาการของหอศิลป์ทิว รัชนิกร สู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ผลการวิจัยพบว่า หอศิลป์ทิว รัชนิกร มีพัฒนาการแบ่งออกเป็น 4 ยุค ได้แก่ ยุคที่ 1 ยุคบุกเบิกหอศิลป์แห่งแรกของเมืองโคราช อยู่ในช่วง พ.ศ. 2505 - 2530 ในยุคนี้ เกิดปรากฏการณ์ทางศิลปะที่สำคัญในระดับภูมิภาค มีการก่อตั้งสถาบันสอนศิลปะซึ่งนับได้ว่าเป็นสถาบันที่เปิดสอนศิลปะแห่งแรกของภาคอีสาน และเกิดหอศิลป์แห่งแรก โดยนายทิว รัชนิกร ด้วยความมุ่งมั่นที่จะสร้างหอศิลป์เพื่อให้วงการศิลปะ

พัฒนาไปข้างหน้า ซึ่งสอดคล้องกับ โอนิทัย อุปคำ (2558) ที่กล่าวว่าปัญหาการขาดแคลนหอศิลป์หรือพิพิธภัณฑ์ศิลปะร่วมสมัยทำให้วงการศิลปะไทยไม่ได้พัฒนาอย่างครบวงจร ถึงแม้จะมีเหตุการณ์ความไม่สงบของบ้านเมือง ถึง 2 ครั้ง แต่ก็ไม่ได้ส่งผลกระทบต่อหอศิลป์เท่าใดนัก เนื่องจากผู้ก่อตั้งมิได้หวังทำหอศิลป์เพื่อประโยชน์ในทางการธุรกิจ แต่ทำเพื่อก่อให้เกิดประโยชน์แก่วงการศิลปะของเมืองไทยในขณะนั้น หอศิลป์เปิดได้เพียง 1 ปี ก็ต้องปิดเนื่องจาก 1 ในผู้ก่อตั้ง ต้องเดินทางไปเรียนต่อต่างประเทศ ยุคที่ 2 เป็นยุคศิลปะเฟื่องฟู อยู่ในช่วง พ.ศ. 2531 - 2545 อันเนื่องมาจากความเฟื่องฟูทางเศรษฐกิจของประเทศ มีการซื้องานศิลปะเพื่อนำไปตกแต่งอาคารที่พักอาศัยตลอดจนซื้อ เพื่อ

สะสมและสนับสนุนศิลปินในฐานะของนักสะสมผลงาน ศิลปะ ส่งผลให้ศิลปินชายงานได้ ศิลปะเริ่มเป็นที่รู้จัก ในสังคมมากขึ้น ซึ่งสอดคล้องกับวิฤชณะ ศุภนคร และคณะ (2560) ที่กล่าวว่า ในช่วง พ.ศ. 2531 – 2540 เป็นยุคทองของหอศิลป์เอกชน เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจที่ดีขึ้น ในยุคนี้ เกิดหอศิลป์แห่งที่ 2 ของนายทวี รัชนิกร ซึ่งเปิดทำการได้นานถึง 10 ปี จึงปิดตัวลง ยุคที่ 3 ยุคปรับตัวจากหอศิลป์ที่แสดงงานศิลปะของตนเองสู่หอศิลป์ เพื่อสาธารณชน อยู่ในช่วง พ.ศ. 2541 - 2550 เป็นยุคที่เริ่มมีศิลปินอื่นๆ เข้ามาขอใช้หอศิลป์จัดแสดงงาน ถึงแม้ จะยังไม่มีความพร้อมเพียงพอ แต่นี่คือจุดเริ่มต้นในการพัฒนาหอศิลป์ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะ และวัฒนธรรม และยุคที่ 4 ยุคแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปวัฒนธรรม อยู่ในช่วง พ.ศ. 2551 จนถึงปัจจุบัน ในยุค ที่ 4 นี้ หอศิลป์ทวี รัชนิกร ได้พัฒนาการจากห้องแสดงงานศิลปะสู่การเป็นแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะ และวัฒนธรรมอย่างสมบูรณ์ โดยปัจจัยที่สนับสนุนหลักในยุคนี้ ได้แก่ การได้รับการสนับสนุนจากทุกภาคส่วน ทั้งภาครัฐ เอกชน และจากผู้คนที่มีส่วนร่วมกิจกรรม ณ หอศิลป์ทวี รัชนิกร

2. ปัจจัยในการดำรงอยู่ได้ของหอศิลป์ทวี รัชนิกร โดยปัจจัยหลักได้แก่ 1) ความมุ่งมั่นของศิลปิน ที่ต้องการสร้างประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะ โดยการสร้างหอศิลป์ทำการปรับปรุงและพัฒนาให้เกิดความพร้อม ทั้งด้านการบริหารจัดการ อาคารสถานที่ และการให้ความรู้ ซึ่งสอดคล้องกับ เสริชย์ โชติพานิชย์ และ บัณฑิต จุลาสัย (2547) ที่กล่าวว่าหลักการบริหารทรัพยากรกายภาพ (Facility Management) ที่ดีควรมุ่งเน้นให้เกิดความสอดคล้องในการทำงานร่วมกันระหว่าง ผู้คน (People) การทำงาน (Process) และ อาคารสถานที่ (Place) เพื่อให้บรรลุตามเป้าหมายขององค์กร 2) การเป็นที่ยอมรับของสังคมของนายทวี รัชนิกร ด้วยบทบาทการเป็นครูศิลปะที่สร้างประโยชน์ให้แก่วงการศิลปะมายาวนาน และการเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง มีแนวการสร้างสรรค์ผลงานที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ช่วยดึงดูดให้คนที่สนใจเข้ามาศึกษาดูงานและเยี่ยมชมหอศิลป์ อย่างต่อเนื่อง 3) หอศิลป์มีความเคลื่อนไหว

และมีกิจกรรมสม่ำเสมอและต่อเนื่อง จากการจัดแสดงนิทรรศการทางด้านศิลปะ และการจัดกิจกรรมทางด้านวัฒนธรรมอื่นๆ ที่มีตารางกิจกรรมตลอดทั้งปี และการเปิดสถานที่ให้เป็นที่พักศึกษา ดูงาน และแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ทำให้หอศิลป์ไม่เงียบเหงา มีคนเดินทางมาเยี่ยมชมและร่วมกิจกรรมอย่างต่อเนื่อง นายทวี และครอบครัวก็มีกำลังใจในการที่จะพัฒนาหอศิลป์ให้ดียิ่งขึ้นไป 4) ภาครัฐมีนโยบายในการส่งเสริม และสนับสนุนบ้านศิลปินแห่งชาติในฐานะแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะ และวัฒนธรรมที่สำคัญของชุมชน โดยการสนับสนุนด้านงบประมาณ การประชาสัมพันธ์ การใช้พื้นที่หอศิลป์ ทำกิจกรรมทางด้านศิลปวัฒนธรรม เป็นต้น โดยเฉพาะกรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม ในฐานะหน่วยงานที่มีบทบาทในการส่งเสริมและสนับสนุนการดำเนินงานของศิลปินแห่งชาติ รวมทั้งส่งเสริม สนับสนุน และพัฒนาศักยภาพของแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรม ที่ได้ประกาศยกย่องให้นายทวี เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) เมื่อปี พ.ศ. 2548 และทำการเปิดบ้านศิลปินแห่งชาติ หลังที่ 7 ณ หอศิลป์ทวี รัชนิกร ทำให้นายทวี และหอศิลป์ทวี รัชนิกร เป็นที่รู้จัก มีผู้เข้ามาเยี่ยมชมเป็นจำนวนมาก

ข้อเสนอแนะ

1. จากข้อค้นพบที่ได้จะเห็นได้ว่าการสนับสนุนจากรัฐบาลคือปัจจัยหนึ่งที่ทำให้หอศิลป์ทวี รัชนิกร ดำรงอยู่ ดังนั้นรัฐบาลควรให้ความสำคัญและทำการสนับสนุนอย่างต่อเนื่องในทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นการประชาสัมพันธ์และการมีส่วนร่วมในการจัดกิจกรรมทางศิลปะและวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งการสนับสนุนด้านงบประมาณ เพราะจากการศึกษาจะเห็นว่า ค่าใช้จ่ายในการบริหารจัดการของหอศิลป์ทวี รัชนิกรนั้น เป็นเงินรายได้จากนายทวี เป็นหลัก ซึ่งในอนาคตอาจส่งผลกระทบต่อดำรงอยู่ของหอศิลป์ได้

2. ควรมีการศึกษาหอศิลป์ของศิลปินแห่งชาติแห่งอื่นเพิ่มเติม เพื่อนำมาเป็นข้อมูลสำหรับพัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม และทำให้ผลงานวิจัยมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

เอกสารอ้างอิง

- กมลวรรณ พิชัย. ผู้จัดการ หอศิลป์ ทวี รัชนิกร. สัมภาษณ์. 24 มีนาคม 2561.
- ชญานันต์ ปัญญาเพชร. (2558, มกราคม – มิถุนายน). ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ 1990. **วารสารวิจิตรศิลป์**. 6(1): 86-127.
- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์. (2543). **หอศิลป์ในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ: โครงการวิจัยกาญจนาภิเษกสมโภชน์ ภาควิชาศิลปกรรมศาสตร์และฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เดชา วราชน. (2540, มิถุนายน – พฤศจิกายน). ชมเบื้องหลังความเป็นพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะ. ใน **วารสารวิชาการศิลปกรรมบูรพา**. 1(1): 55-56.
- ทวี รัชนิกร. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์. 20 มีนาคม 2561.
- ไพฑูรย์ คงคา. สัมภาษณ์. 20 มีนาคม 2561.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2530). **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.
- วิภูษณะ สุภนกร, สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง, และวิรุณ ตั้งเจริญ. (2560, ฉบับพิเศษ เดือนมกราคม). หอศิลป์เอกชนในกรุงเทพมหานคร: การจัดการและการดำรงอยู่ ในบริบทของศิลปวัฒนธรรมไทยร่วมสมัย. ใน **วารสารวิจัยและพัฒนาฉบับมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา**. 9 (3): 105-122.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2555, ธันวาคม-กรกฎาคม). การเรียนรู้และการสร้างสรรค์. ใน **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ**. 14(1): 14-20.
- ศิลป์ พีระศรี. (2545). “ศิลปะ”. ใน **ข้อเขียนและงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี**. กรุงเทพฯ: หอศิลป์มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- สรรเสริญ มลิณทสุด. (2561). **พื้นที่ศิลปะร่วมสมัยความเป็นไปได้ที่ไม่ยั่งยืน**. สืบค้นเมื่อ 19 ตุลาคม 2561, จาก http://www.bu.ac.th/knowledgecenter/epaper/jan_june2008/Sanlasern.pdf
- สาธิต ทิมวัฒนบรรเทิง. (2552). องค์ความรู้ศิลปินแห่งชาติ : ทวี รัชนิกร. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ**. 13(1): 16-37.
- เสรีชัย โชติพานิช และ บัณฑิต จุลาสัย. (2547). **การบริหารทรัพยากรกายภาพ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- อโณทัย อุปคำ. (2558, พฤษภาคม-สิงหาคม). บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจกต์ 304 ที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไทย. **วารสาร Veridian E-Journal ฉบับภาษาไทย มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์และศิลปะ**. 8(2): 2906-2921.

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ¹

THE CREATION OF A DANCE FROM GENDER CONTROVERSY

วิทวัส กรมณีโรจน์ / VITAVAT KORNMANEEROJ

สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE AND APPLIED ARTS PROGRAM, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY

นราพงษ์ จรัสศรี / NARAPHONG CHARASSRI²

ศาสตราจารย์วิจัย / จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

RESEARCH PROFESSOR, CHULALONGKORN UNIVERSITY

Received: December 26, 2018

Revised: February 28, 2019

Accepted: March 1, 2019

บทคัดย่อ

งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ” มีรูปแบบในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและแนวคิดหลังการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ โดยศึกษาปรากฏการณ์ของข้อถกเถียงเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ นาฏศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบัน ศิลปะแบบสมัยใหม่และแบบหลังสมัยใหม่ที่ส่งผลต่องานนาฏศิลป์ เพื่อเป็นพื้นฐานประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ จากนั้นผู้วิจัยได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ตลอดจนวิเคราะห์ข้อมูล สรุปผล และนำเสนอผลงานวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์เป็นการนำเสนอเรื่องราวของข้อถกเถียงเรื่องเพศมาสร้างสรรค์เป็นงานนาฏศิลป์เพื่อส่งคมลักษณะหนึ่ง ซึ่งเป็นการแสดงข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา สามารถจำแนกตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ทั้งหมด 8 ประการ ได้แก่ 1) **บทการแสดง** สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ภายใต้ลักษณะของข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา แบ่งออกได้ทั้งหมด 4 องค์ ได้แก่ องค์ 1 เพศกำหนด (Sex determination) องค์ 2 จิตวิญญาณ (Soul) องค์ 3 พื้นที่การแสดงออก (Space) และองค์ 4 การเคลื่อนไหวของเพศวิถี (Sexuality Movement) 2) **นักแสดง** มีความรู้ ความเข้าใจและความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ รวมถึงมีประสบการณ์เกี่ยวกับเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ 3) **ลีลานาฏศิลป์** นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยการนำแนวคิดของมาธา เกรแฮม (Matha Graham) ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) และพินา บาช (Pina Bausch) ในการเคลื่อนไหวการเต้นสด การใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน และการแสดงอารมณ์ทางการเคลื่อนไหว 4) **เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง** ได้รับการสร้างสรรค์และประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ สามารถสื่อความหมายและสื่อสารอารมณ์ 5) **เครื่องแต่งกาย** ใช้การออกแบบจาก 3 แนวคิด คือ หลักศิลปะมินิมอลลิสม์ (Minimalism) หลักทฤษฎีน้อยดีกว่ามาก (Less is more) และแนวคิดแบบอวองการ์ด (Avant-garde) 6) **สถานที่** นำเสนอการแสดงบนพื้นที่ที่ไม่ใช่ลักษณะโรงละคร โดยจัดแสดงบริเวณพื้นที่แบบเปิด และมีมุมมองรอบด้านลักษณะ

¹ บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ” หลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² ศาสตราจารย์ ดร. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

วงกลม 7) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีในการนำเสนอเรื่องราว อารมณ์ และความรู้สึก 8) อุปกรณ์ประกอบการแสดง ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ เน้นความเรียบง่าย และสื่อสารได้ง่าย อีกทั้งมีแนวคิดหลังการสร้างสรรค์ผลงาน 7 ประการ ได้แก่ 1) แนวคิดเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ 2) แนวคิดข้อถกเถียงเรื่องเพศในปัจจุบัน 3) แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏศิลป์ 4) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏศิลป์ 5) แนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) แนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ 7) แนวคิดการสะท้อนสภาพสังคมผ่านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสังคม ซึ่งผลการวิจัยทั้งหมดนี้มีความสอดคล้องและตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

การวิจัยครั้งนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลองค์ความรู้เพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ รวมถึงการผนวกและบูรณาการศาสตร์แขนงอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับข้อถกเถียงเรื่องเพศ เพื่อนำมาเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ อีกทั้งยังประโยชน์เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ นาฏศิลป์ เพศ ข้อถกเถียง ข้อถกเถียงเรื่องเพศ

Abstract

The research “The Creation of a Dance from Gender Controversy “ was a study conducted through qualitative and creative research method aimed to study the forms of the creation of a dance from gender controversy and to study the concepts behind the creation of a dance from gender controversy. This study explored the situation of sexuality and human equality rights, the controversy of sexuality and human equality rights, current creation of a dance, modern dance and postmodern dance that has an effect on dancing. The result of this study has provided the information to use as the knowledge basis for the creation of the dance. The data was collected from documents, interviews, and media, then analyzed, synthesized, summarized and presented in the creation of a dance.

The study found that the creative process of dance which was an interpretation of gender controversy was one of various forms of dancing for society, representing the gender controversy in sexuality and human equality rights according to the viewpoint of science, anthropology, and sociology. The creation of the dance from this research was classified into 8 forms of performance which were, firstly, the play, creating from scratch in the form of the gender controversy in sexuality and human equality rights according to science, anthropology, and sociology. There were 4 acts including (1.1) Act 1: ‘Sex determination’ (1.2) Act 2: ‘Soul’ (1.3) Act 3: ‘Space’ and (1.4) Act 4: ‘Sexuality Movement’. The second was the performers, knowledgeable, understandable and talented in dancing and experienced in sexuality and human equality rights. The third was the movement presenting in the form of postmodern dance using the concept of Matha Graham, Doris Humphrey, Paul Taylor and Pina Baush in movement of improvisation, everyday movement and emotion. The fourth was the sound and music for the performance, creating and composing to interpret the meaning and emotion. The fifth was the costumes, designed using 3 concepts which were minimalism, less is more and avant-garde. The sixth was the space, using the space other than the theatre, performed in an opening space and arena theatre. The seventh was the lighting, using color theories to tell a story of emotions and feelings. The last one was the performing equipment, using simple concept and easy to communicate. Furthermore, there were 6 concepts for the creation of the dance: 1) sexuality and human equality rights 2) gender controversy in current affairs 3) creativity in the creation of a dance 4) symbolism in dance performance 5) theory of dance, musical and visual arts 6) the concept of postmodern dance 7) reflection on the state of society

through the dance for the society. The results of this study were directly related to all the purpose of the study.

This study is the collection of data and knowledge to develop a creation of dance including the integration of various science on the gender controversy. In addition, it can be used as the inspiration to create the dance and for the concept of the further study of dance.

Keywords: The Creation of a Dance, Dance, Gender, Controversy, Gender Controversy

บทนำ

ปัจจุบันในสังคมที่ยอมรับและเข้าใจความหลากหลายทางเพศ คำว่า “เพศ” หรือ “อัตลักษณ์ทางเพศ” ซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับ การแสดงออก เพศกำเนิด หรือแรงดึงดูดทางกายและทางใจใด ๆ ส่งผลให้นิยามของชายและหญิงในอดีตนั้นถูกทำลายทิ้ง และความเป็นชายและความเป็นหญิงเป็นคำที่มีความยืดหยุ่นและเปิดกว้างมากกว่าเดิม หากแต่ความแตกต่างทางวิถีทางเพศ การแสดงออก หรือความไม่ตรงกันระหว่างอัตลักษณ์ทางเพศกับเพศกำเนิด จึงก่อให้เกิดข้อถกเถียงทางเพศในแง่มุมต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นการยอมรับในความหลากหลายทางเพศของครอบครัว ความหลากหลายทางเพศเป็นเรื่องผิดศีลธรรม กฎหมายการสมรสระหว่างเพศเดียวกัน และสิทธิเสรีภาพ ความเสมอภาคทางเพศ นอกจากนี้รักต่างเพศ รักเพศเดียวกัน ยังเป็นชุดวาทกรรมของสังคมที่ถูกสร้างขึ้น ผลิตซ้ำ และส่งผ่านโดยอำนาจค่านิยมโดยสถาบันต่าง ๆ ทางสังคม ไม่ว่าจะเป็นการเมือง การปกครอง การแพทย์ กฎหมาย จิตวิทยา ศาสนา รวมไปถึงวัฒนธรรม กระทั่งได้กลายเป็นมายาคติฝังลึกอยู่ในความคิด และทำหน้าที่ในการจำกัดขอบเขตการแสดงออกทางอัตลักษณ์ทางเพศของบุคคลในสังคม (Felski, 1994: 1-2) ด้วยข้อถกเถียงเรื่องเพศจากความแตกต่างที่ถูกสร้างขึ้นในสังคมทำให้การมีพื้นที่สถานะและศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ไม่เท่าเทียมกัน แม้ว่าสังคมปัจจุบันที่เปิดกว้างให้อิสระแก่กลุ่มความหลากหลายทางเพศปรากฏในข้อเขียนหลายชิ้น และในความเห็นทั่วไปในสังคมจากการศึกษาที่มีมากขึ้น แต่ไม่สามารถทำให้เกิดความเท่าเทียมในมนุษย์ได้ เนื่องจากอำนาจภายใต้ระบอบของความแตกต่างนั้นได้สร้างอัตลักษณ์ทางเพศให้เชื่อและยอมรับเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างเพศในชีวิตประจำวัน ผ่านความรู้ในสถาบันต่าง ๆ ตามโครงสร้างของสังคม

แม้ว่าในอดีตจนถึงปัจจุบันจะมีสื่อต่าง ๆ ที่รณรงค์ให้ความรู้เกี่ยวกับเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์

เพื่อก่อให้เกิดการยอมรับและความเสมอภาคทางเพศ เช่นละคร ภาพยนตร์ โฆษณา ศิลปะ แฟชั่น เพิ่มมากขึ้น หากแต่ผู้วิจัยมีความคิดเห็นว่าการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์เพื่อสังคมเป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่สามารถสร้างความรู้ ความเข้าใจให้กับสังคมได้ง่าย อีกทั้งยังประโยชน์ของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศนี้ จะก่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจในสาระของมิติเรื่องเพศอย่างลึกซึ้งมากยิ่งขึ้น ภายใต้ลักษณะที่เป็นธรรมชาติของเรื่องเพศ เพื่อเสริมสร้างความรู้ ความเข้าใจในความเท่าเทียมและความหลากหลายทางเพศในสังคมมากยิ่งขึ้น และกล่าวได้ว่าเป็นการริเริ่มสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ในลักษณะงานเกี่ยวกับข้อถกเถียงเรื่องเพศในแนวทางของภาพตัวแทนความเป็นมนุษย์

ดังนั้นผู้วิจัยมุ่งศึกษาเกี่ยวกับปรากฏการณ์เรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ และศึกษาข้อถกเถียงเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ ตลอดจนนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบัน และศิลปะแบบสมัยใหม่และแบบหลังสมัยใหม่ที่ส่งผลต่องานนาฏศิลป์ เพื่อเป็นพื้นฐานประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและไม่เคยปรากฏที่ใดมาก่อน อีกทั้งยังประโยชน์เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานและพัฒนาการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสังคม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษารูปแบบการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ
2. เพื่อศึกษาแนวคิดหลังการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ” ผู้วิจัยมีรายละเอียดของกระบวนการวิจัยและวิธีดำเนินการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. ระเบียบวิธีวิจัย การวิจัยเรื่องนี้อาศัยรูปแบบของงานวิจัยเชิงคุณภาพ ผสมผสานกับงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยบูรณาการองค์ความรู้จากศาสตร์หลากหลายแขนงด้วยกัน ได้แก่ วิทยาศาสตร์ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ มีขั้นตอนดำเนินการวิจัย คือ 1) การศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง 2) การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้อง 3) การสังเกตการณ์หรือสำรวจภาคสนาม 4) การวิเคราะห์และสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ 5) การตรวจสอบและปรับปรุงผลงานนาฏยศิลป์ และ 6) การนำเสนอผลงานนาฏยศิลป์ และการวิพากษ์ผลงานอย่างอิสระ

2. เครื่องมือการวิจัย งานวิจัยนี้มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยโดยการสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสำรวจข้อมูลภาคสนาม สื่อสารสนเทศอื่นๆ แบบสอบถาม โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความวิชาการต่างๆ ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความหมาย ความสำคัญของข้อถกเถียงเรื่องเพศ ข้อถกเถียงเรื่องเพศในความเชื่อของทฤษฎีทางด้านวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยา สังคมวิทยา นาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ และนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ เป็นต้น

2.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมีอยู่หลากหลายสาขาทั้งในประเทศและต่างประเทศทางด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับข้อถกเถียงเรื่องเพศ และศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้มาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม

2.3 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม ศึกษาข้อมูลและสังเกตการณ์เกี่ยวกับข้อถกเถียงเรื่องเพศ โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลและร่วมกิจกรรม ศิลปะการแสดง นาฏยศิลป์กับสถาบันต่าง ๆ เช่น สมาคมฟ้าสีรุ้งแห่งประเทศไทย กลุ่มศิลปะการแสดงนาฏยศิลป์ เป็นต้น

2.4 สื่อสารสนเทศอื่นๆ ศึกษาสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ” และการแสดงนาฏยศิลป์ร่วมสมัยทั้งในประเทศและต่างประเทศ อาทิ การแสดงสด ภาพยนตร์ นิทรรศการศิลปะ วิทยุทัศน์ เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

2.5 แบบสอบถาม ผู้วิจัยได้สร้างแบบสอบถามเกี่ยวกับรูปแบบและแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปินและผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3. การวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูล จากการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สำรวจข้อมูลภาคสนาม และแบบสอบถาม ผู้วิจัยได้ทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลแบบวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์

4. ระยะเวลาในการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆ เพื่อทำการวิเคราะห์ข้อมูล สังเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงานตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2560 ถึง เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2562

5. การสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงาน การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ” มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงาน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 ทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ ได้ผ่านการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อทดลองและพัฒนาคุณภาพของผลงานนาฏยศิลป์

5.2 การตรวจสอบผลงาน ขั้นตอนการตรวจสอบผลงานผ่านการตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ อีกทั้งทำการประเมิน และนำเสนอข้อคิดเห็น แนวทางในการปรับปรุง พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

5.3 การจัดแสดงผลงานและนิทรรศการ ผู้วิจัยจัดแสดงผลงานและนิทรรศการต่อสาธารณชน ตลอดจนมีการประเมินจากแบบสอบถามและการสัมภาษณ์

5.4 การประเมินผล ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ มาทำการประเมินวิเคราะห์ข้อมูล และอภิปรายผล

5.5 การจัดทำเอกสารการวิจัย จากการตรวจสอบ และการประเมินของคณะกรรมการผู้เชี่ยวชาญ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยจึงจัดพิมพ์รูปเล่มวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ส่วนที่ 1 วิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ รูปแบบของผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ตามองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ 8 องค์ประกอบ

1) การออกแบบบทการแสดง การออกแบบบทการแสดงมีความสำคัญมากที่สุดในกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ เพราะจะเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานและมีความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานเช่นกัน ทั้งนี้บทการแสดงเป็นสิ่งที่กำหนดเรื่องราว ลำดับเหตุการณ์ และเนื้อหาของละครการแสดงนั้น ๆ อีกด้วย ซึ่งในการออกแบบบทการแสดงนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายถึงหลักสำคัญในการออกแบบบทการแสดง โดยกล่าวไว้ว่า “การออกแบบบทการแสดง ผู้สร้างสรรค์ผลงานสามารถตีความได้ในหลายแง่มุม ซึ่งจะต้องมีพื้นฐานมาจากแก่นของเรื่องที่จะนำมาเป็นผลงานการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ อีกทั้งการออกแบบบทการแสดง ผู้สร้างสรรค์ผลงานจะต้องมีความรู้ ความเข้าใจถึงประเด็นสำคัญในการวางโครงร่างของบทการแสดงทั้งหมดเพื่อให้เห็นภาพรวม แล้วจึงลงรายละเอียดในแต่ละองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2561) การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศเป็นการนำเสนอประเด็นมุมมองและปัญหาของข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา โดยเป็นการนำเสนอสาระสำคัญดังนี้

องค์ 1 เพศกำหนด (Sex Determination) นำเสนอรูปแบบของข้อถกเถียงเรื่องเพศในประเด็นต่าง ๆ จากแนวคิดเรื่องเพศตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มุ่งประเด็นเรื่องเพศที่เกิดขึ้นตามกำหนดลักษณะของอวัยวะเพศที่มนุษย์มี ซึ่งแบ่งตามวิทยาศาสตร์แบบชีววิทยาเมื่อแรกเกิด ผู้วิจัยจึงกำหนดโครงสร้างบทการแสดงมาจากการกำหนดเพศที่เป็นข้อถกเถียงที่มีความสัมพันธ์ระหว่างเพศวิถี ความเท่าเทียมกันในมนุษย์และสิทธิมนุษยชน

องค์ 2 จิตวิญญาณ (Soul) นำเสนอรูปแบบของข้อถกเถียงเรื่องเพศในประเด็นต่าง ๆ จากแนวคิดเรื่องเพศตามทฤษฎีของมานุษยวิทยา มุ่งประเด็นเกี่ยวกับมุมมองเรื่องเพศสรีระหรือเพศสภาพ ผู้คนในคนสังคมที่มีการมองเพียงแค่อัตลักษณ์ภายนอกมากกว่าความสำคัญของอัตลักษณ์ทางเพศ โดยผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างบทการแสดงมาจากประเด็นปัญหาของกฎหมายพระราชบัญญัติชีวิต หรือการสมรสระหว่างเพศเดียวกัน โดยผู้วิจัยได้ใช้วิธีการสื่อสารการแสดงในด้านการนำเสนอภาพตัวแทนของอัตลักษณ์ทางเพศ ซึ่งนำแนวคิดในเรื่องการตีความเชิงสัญลักษณ์ (Sign) เรื่องเพศสรีระมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

องค์ 3 พื้นที่การแสดงออก (Space) นำเสนอรูปแบบของข้อถกเถียงเรื่องเพศในประเด็นต่าง ๆ จากแนวคิดเรื่องเพศตามทฤษฎีของสังคมวิทยา มุ่งประเด็นเกี่ยวกับชุดวาทกรรมเรื่องเพศทางโครงสร้างของสังคมที่ขั้วต ดัดสินจัดประเภท ตีตรา กัดข่มข่มเหง ตลอดจนละเมิดสิทธิเสรีภาพทางเพศและพื้นที่การแสดงออกทางอัตลักษณ์ทางเพศของผู้ที่มีพฤติกรรมในกลุ่มที่มีความหลากหลายทางเพศ โดยผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างบทการแสดงมาจากสิทธิ เสรีภาพทางเพศ และพื้นที่ในการแสดงออกทางด้านอัตลักษณ์ทางเพศในสังคม ทั้งนี้ผู้วิจัยนำแนวคิดของชุดวาทกรรมสถาบันทางสังคมในมิติเรื่องข้อถกเถียงเรื่องเพศ ที่มนุษย์หรือบุคคลได้ถูกกำหนดและสร้างความเป็นอื่นด้วยอำนาจแห่งโครงสร้างทางสังคม ซึ่งนำไปสู่การก่อให้เกิดปัญหาและข้อถกเถียงเรื่องเพศในสังคม

องค์ 4 การเคลื่อนไหวทางเพศวิถี (Sexuality Movement) นำเสนอรูปแบบข้อถกเถียงมาสร้างสรรค์โดยใช้ทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ทศนศิลป์ และการสร้างสรรค์นาฏศิลป์มาเป็นหลักสำคัญในการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้บูรณาการองค์ความรู้ต่าง ๆ มาวิเคราะห์แนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหว การสร้างและจัดวางองค์ประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ เพื่อให้การผลงานสื่อถึงการตั้งคำถามต่อสังคมในความเข้าใจเรื่องความเท่าเทียม และยอมรับในตัวตนซึ่งกันและกันของความ เป็นอื่นเรื่องเพศในสังคมปัจจุบัน อีกทั้งเพื่อให้สังคมได้ตระหนักและตั้งคำถามถึงความคิดเรื่องเพศในการทำความเข้าใจเกี่ยวกับเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ที่เป็นแรงขับเคลื่อนของสังคมอย่างหนึ่งต่อไป

2) การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยคัดเลือกนักแสดงแบบทรายเอาท์ (Tryout) จากคุณสมบัติและคุณลักษณะอันพึงประสงค์ของการเป็นนักแสดงที่ดีและมีคุณภาพ โดยการคัดเลือกจากผู้ที่มีความรู้ ความเข้าใจและความสามารถในการปฏิบัติทางด้านนาฏศิลป์ร่วมสมัยได้เป็นอย่างดี รวมไปถึงการมีความรู้ ความเข้าใจเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ ซึ่งจะช่วยให้การเคลื่อนไหวและการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกของนักแสดง จะสามารถสื่อสารออกมาได้อย่างมีคุณภาพ ทั้งนี้ผู้วิจัยคำนึงถึงการสร้างภาพลักษณ์เรื่องเพศให้กับนักแสดงโดยให้ความสำคัญที่เท่าเทียมกันในทุก ๆ เพศ ดังที่ธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวไว้ว่า “ผู้ออกแบบต้องไม่ละเลยการสร้างภาพลักษณ์ของนักแสดง ต้องไม่เอนเอียงไปในบทบาทของบุรุษหรือสตรีมากเกินไป” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัยได้คัดเลือกนักแสดงทั้งหมดจำนวน 8 คน ซึ่งทั้งหมดเป็นศิลปิน นักออกแบบท่าเต้น นักเต้นและนักแสดงอิสระ

3) การออกแบบลีลานาฏศิลป์ ขั้นตอนของการออกแบบลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญเกี่ยวกับประเด็น มุมมองและปัญหาของข้อถกเถียงเรื่องเพศเป็นสำคัญ ซึ่งเป็นเรื่องราวที่มีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ ผู้วิจัยจึงเลือกใช้แนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ในการออกแบบลีลานาฏศิลป์ โดยเฉพาะแนวคิดการเคลื่อนไหวลีลาของมาธา เกรแฮม (Masha Graham) มีแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายแสดงอาการกระตุก สะดุ้ง การยึดและการหดกล้ามเนื้อ (Contraction and Release) ดอริส ฮัมเฟรย์ (Doris Humphrey) มีแนวคิดการเคลื่อนไหวจากการล้มลงสู่พื้น (Fall) การพยุงตัวลุกขึ้น (Recovery) การหยุดนิ่ง (Motionless) และกฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of Gravity) ส่วนพอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) มีแนวคิดเคลื่อนไหวร่างกายจากท่าทางในชีวิตประจำวัน และพิน่า บาช (Pina Bausch) มีแนวคิดการเคลื่อนไหวโดยใช้ส่วนต่าง ๆ ของร่างกายให้เคลื่อนไหวการเต้นสด การใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน และการแสดงอารมณ์ทางการ

เคลื่อนไหว กล่าวได้ว่าเป็นการบูรณาการความหลากหลายไว้กับการแสดง ทั้งนี้ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการออกแบบลีลานาฏศิลป์ในเชิงสัญลักษณ์ และการแสดงอารมณ์ความรู้สึกของนักแสดงโดยตรงไปตรงมาเพื่อให้เกิดสุนทรียะทางการแสดง ความสมดุลระหว่างลีลานาฏศิลป์และการแสดงความรู้สึก นอกจากนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ผ่านการเคลื่อนไหวร่างกายและลีลานาฏศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้สร้างความชัดเจนให้กับการแสดงในทุก ๆ องค์ของการแสดงตามแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ตลอดจนการวิเคราะห์และพิจารณาองค์รวมของการแสดงให้มีความเป็นเอกภาพ และสร้างความรู้ ความเข้าใจ และการยอมรับทางด้านสิทธิเสรีภาพทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ได้อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงอธิบายการออกแบบลีลานาฏศิลป์ ทั้ง 4 องค์ของการแสดง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

องค์ 1 เพศกำหนด (Sex Determination)

นำเสนอถึงเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ ซึ่งผู้วิจัยใช้การออกแบบลีลาบนพื้นฐานของหลักและแนวคิดจากลีลานาฏศิลป์หลังสมัยใหม่และการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวันมาใช้ในการแสดง โดยใช้แนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายแสดงอาการกระตุก สะดุ้ง การยึดและการหดกล้ามเนื้อ (Contraction and Release) เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ในการแสดง สอดคล้องกับทฤษฎีของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวถึง “การออกแบบลีลานาฏศิลป์สามารถทำได้โดยการนำรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) และออกแบบลีลานาฏศิลป์รูปแบบการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวัน (Every Movement) รวมไปถึงการออกแบบลีลาแบบไม่คาดคิด เรียกได้ว่า อันสเปคเตดท์ อาร์ต (Unexpected Art) เพื่อที่จะได้การเคลื่อนไหวและการออกแบบลีลานาฏศิลป์แบบใหม่เกิดขึ้น” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 1 องค์กร 1 การเคลื่อนไหวลีลา นาฏศิลป์แสดงข้อถกเถียงเรื่องเพศในประเด็นต่าง ๆ จากแนวคิดเรื่องเพศตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ โดยการเคลื่อนไหวร่างกายแสดงอาการกระตุก สะดุ้ง การยึดและการหดกล้ามเนื้อ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

องค์กร 2 จิตวิญญาณ (Soul) นำเสนอถึงเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของมานุษยวิทยาเรื่องเพศสรีระ และการสมรสกลุ่มเพศเดียวกัน ซึ่งผู้วิจัยใช้การออกแบบลีลาบนพื้นฐานของหลักและแนวคิดจากการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน และลีลา นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ในการแสดงองค์กร 2 เช่น การหยุดนิ่ง (Motionless) กฎของแรงโน้มถ่วงของโลก (Law of Gravity) เคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการดันสัด การแสดง

อารมณ์ทางการเคลื่อนไหว เป็นต้น เพื่อให้มีความเหมาะสมกับบทการแสดงที่ว่าด้วยเรื่องของเพศสรีระ สอดคล้องกับทฤษฎีของธรากร จันทนสาโร ที่ได้กล่าวถึงการออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายที่มีแนวคิดหรือแรงบันดาลใจมาจากเรื่องมนุษย์ ไว้ว่า “ความเท่าเทียม เพศวิถี หรือที่เข้าใจว่าเป็นแบบยูนิเซ็ก (Unisex) นั้น ควรคำนึงถึงปัจจัย 2 ประการ ประการแรก คือ ความแปลกใหม่ ซึ่งอาจหมายถึง ความคิดสร้างสรรค์ที่ผู้ออกแบบได้คิดและประดิษฐ์หรือกำหนดเอาไว้ ส่วนประการที่สองคือ การสื่อสาร มีนัยถึงประเด็นและสาระที่ผู้ออกแบบต้องการส่งไปยังผู้ชม การออกแบบการเคลื่อนไหวสามารถปฏิบัติได้หลากหลายแนวทาง เช่น การดันสัด การใช้ทักษะจากนาฏศิลป์สกุลต่าง ๆ หรือการนำท่าทางการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน” (ธรากร จันทนสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)





ภาพที่ 2 องค์ 2 การเคลื่อนไหวลีลา นาฏศิลป์แสดงข้อถกเถียงเรื่องเพศในประเด็นต่าง ๆ จากแนวคิดเรื่องเพศตามทฤษฎีของมานุษยวิทยา โดยการหยุดนิ่ง และเคลื่อนไหวร่างกายด้วยวิธีการด้นสด
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

องค์ 3 พื้นที่การแสดงออก (Space) นำเสนอถึงเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของสังคมวิทยา ได้ใช้การออกแบบลีลาบนพื้นฐานของหลักและแนวคิดจากการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน เช่น การล้มลงสู่พื้น (Fall) การพุงตัวลุกขึ้น (Recovery) เป็นต้น เพื่อสื่อสารกับผู้ชมอย่างตรงไปตรงมา รวมไปถึงให้ความสำคัญกับข้อถกเถียงเรื่องเพศทางสังคมวิทยา ที่มีประเด็นปัญหาและมุมมองที่แสดงให้เห็นถึงสิทธิและเสรีภาพทางเพศ รวมถึงชุดวาทกรรมและอำนาจของสถาบันทางสังคมที่ปิดกั้นทางด้านสิทธิและเสรีภาพทางสังคม ดังที่ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทฤษฎีเกี่ยวกับการออกแบบลีลาไว้ว่า “การออกแบบการเคลื่อนไหวร่างกายที่นำแนวคิดมาจากเรื่องมนุษย์ ความเท่าเทียม เพศวิถี มีสาระสำคัญที่ผู้ออกแบบต้องการเล่าไปยังผู้ชมนั้น อาจสื่อสารผ่านท่าทางโดยตรงก็ได้ หรืออาจสื่อสารผ่านองค์ประกอบอื่น ๆ ในการสร้างงานนาฏศิลป์ก็ได้เช่นกัน เป็นต้นว่าดนตรี อุปกรณ์การแสดง หรือเครื่องแต่งกาย” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 21 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 3 องค์ 3 การเคลื่อนไหวลีลา นาฏศิลป์แสดงข้อถกเถียงเรื่องเพศในประเด็นต่าง ๆ จากแนวคิดเรื่องเพศตามทฤษฎีของสังคมวิทยา โดยการล้มลงสู่พื้น และการพุงตัวลุกขึ้น
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

องค์ 4 การเคลื่อนไหวทางเพศวิถี (Sexuality Movement) นำเสนอถึงเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของมานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้การออกแบบลีลาบนพื้นฐานของหลักและแนวคิดจากการเคลื่อนไหวในชีวิตประจำวัน และแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยมีแนวคิดการออกแบบลีลานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์อนันต์ (∞) แทนความหมายว่า ไม่มีสิ้นสุด ไม่มีขอบเขต เป็นอนันต์ ที่มีนัยสำคัญในการแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของเพศ

วิธีมีการเปลี่ยนแปลงเสมอ มาใช้ในการแสดงองค์ 4 เพื่อแสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของเพศวินที่ไม่มีวันที่สิ้นสุด และความสมดุล ความเท่าเทียมกันทางเพศในสังคม



ภาพที่ 4 องค์ 4 การเคลื่อนไหวลีลาานาฏศิลป์แสดงข้อถกเถียงเรื่องเพศ สื่อถึงเพศวินที่ไม่มีวันที่สิ้นสุด และความสมดุล ความเท่าเทียมกันทางเพศในสังคม โดยมีแนวคิดการออกแบบลีลาานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์อนันต์ (∞)

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

4) การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยทำการทดลองวิเคราะห์หาแนวทางการสร้างสรรค์ดนตรีทั้งหมด 3 ครั้ง จากนั้นจึงหาข้อสรุปสร้างสรรค์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ เพื่อสะท้อนให้เห็นถึงเพศวินและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ โดยมีแนวคิดข้อถกเถียงเรื่องเพศเป็นสำคัญ

เครื่องดนตรีที่ใช้ในการทดลองการสร้างสรรค์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลมีนัยยะเรื่องเพศหรือสัญลักษณ์ทางเพศแอบแฝงอยู่ในการแสดงทั้ง 4 องค์ เช่น จะเข้ กลองทัด เซลโล และไวโอลิน เป็นต้น ผู้วิจัยได้นำหลักการบูรณาการความหลากหลายทางวัฒนธรรมมาใช้ในการสร้างสรรค์ดนตรีโดยใช้เครื่องดนตรีไทย เครื่องดนตรีตะวันตก และเครื่องดนตรีสังเคราะห์ มาผสมผสานกันโดยไม่เน้นความชัดเจนของทำนองและจังหวะ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์ดนตรีรูปแบบใหม่ สอดคล้องกับทฤษฎีของศุภฤกษ์ พุฒสโร ศิลปิน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะดนตรี ได้กล่าวถึง “การสร้างสรรค์เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศด้วยการสร้างแนวดนตรีที่ไม่เน้นถึงทำนอง หรือจังหวะที่ชัดเจนตลอดการแสดง ส่งเสริมความรู้สึกไม่แน่นอน สับสน และยุ่งยากในเรื่องของโครงสร้างทางด้านเสียงประสานจะส่งเสริมความรู้สึกดังกล่าวเช่นกัน” (ศุภฤกษ์ พุฒสโร, สัมภาษณ์, 29 สิงหาคม 2561) ทั้งนี้การออกแบบเสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง ผู้วิจัยคำนึงถึงความเหมาะสมกับบทการแสดงและนักแสดง ดังที่ คูเปอร์ (Cooper) กล่าวถึงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงไว้ว่า “เสียงเป็นตัวกระตุ้นสำหรับการเคลื่อนไหวร่างกายและการแสดงลีลาานาฏศิลป์ นักออกแบบท่าเต้นหลายคนร่วมมือกับนักประพันธ์เพลงในการสร้างเพลงใหม่ๆ ปัจจัยหนึ่งที่เพลงส่วนใหญ่เหมาะสมสำหรับการเต้นที่มีเหมือนกันคือไม่มีความยาวมากจนเกินไป การเคลื่อนไหวจะถูกจับและดูซึมได้เร็วกว่าเสียง” (Cooper, 1998: 35)

5) การออกแบบเครื่องแต่งกาย ผู้วิจัยออกแบบเครื่องแต่งกายเพื่อสื่อความหมายด้วยสี และรูปแบบของเครื่องแต่งกาย โดยมีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจาก 3 แนวคิด คือ 1) หลักศิลปะมินิมอลลิสม์ (Minimalism) เพื่อนำมาใช้โดยการสื่อสารผ่านการเลือกใช้สีเครื่องแต่งกายและรูปแบบที่เรียบง่าย การออกแบบเครื่องแต่งกายแบ่งระดับชั้นและลักษณะทางกายภาพระหว่างเพศ 2) หลักทฤษฎีน้อยดีกว่ามาก (Less is more) ผู้วิจัยมีแนวคิดในการออกแบบเครื่องแต่งกายโดยใช้สีเนื้อแทนความหมายของร่างกาย

มนุษย์ และสื่อสารการแสดงให้กับผู้ชมได้ง่าย และ 3) แนวคิดแบบอวองการ์ด (Avant-garde) ผู้วิจัยได้นำแนวคิดนี้มาออกแบบเครื่องแต่งกายให้มีความแปลกใหม่ โดยมีขนาดใหญ่เกินจริงตามบทการแสดง เพื่อแสดงให้เห็นถึงพลังและอำนาจของโครงสร้างทางสังคม โดยใช้สีขาวแทนความหมายของอำนาจที่ไม่มีอยู่จริง ซึ่งส่งเสริมให้การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ครั้งนี้มีความสมบูรณ์มากขึ้น สอดคล้องกับทฤษฎีของพุทธี ศุภเศรษฐศิริ ได้แสดงทฤษฎีเกี่ยวกับการออกแบบเครื่องแต่งกายสำหรับการแสดงจะเป็นสิ่งที่แยกแยะกลุ่มคน รสนิยมของบุคคลแต่ละคน รวมทั้งระดับชั้น ถิ่นฐานที่อยู่ ภูมิฐานะ หรือแม้แต่ยุคสมัย ไม่มีการแสดงใดที่ปราศจากเครื่องแต่งกายการแสดง (พุทธี ศุภเศรษฐศิริ, 2545: 24)



ภาพที่ 5 การออกแบบเครื่องแต่งกายองค์ 1 โดยใช้หลักทฤษฎีน้อยดีกว่ามาก (Less is more)
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562



ภาพที่ 6 การออกแบบเครื่องแต่งกาย องค์ 2 โดยใช้หลักศิลปะมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่มุ่งเน้นความเรียบง่าย
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562



ภาพที่ 7 การออกแบบเครื่องแต่งกาย องค์ 3 โดยใช้แนวคิดอวองการ์ด (Avant-garde) ที่มุ่งเน้นความแปลกใหม่
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562



ภาพที่ 8 การออกแบบเครื่องแต่งกาย องค์ 4 โดยใช้หลักศิลปะมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่มีรูปแบบเรียบง่าย
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

6) การออกแบบสถานที่ ผู้วิจัยออกแบบสถานที่สำหรับนั่งชมการแสดงในลักษณะวงกลม ผู้ชมสามารถรับชมการแสดงได้ทุกทิศทาง เพื่อสร้างบรรยากาศให้สามารถพูดคุย สนทนา และถกเถียงในกลุ่มผู้ชมการแสดงได้ ซึ่งผู้วิจัยเลือกใช้พื้นที่บริเวณด้านในโรงอาคารคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นสถานที่จัดการแสดงเนื่องจากเป็นพื้นที่เปิดโล่ง และสามารถรับชมการแสดงได้รอบด้าน โดยมีแนวคิดการออกแบบสถานที่จากรูปแบบเวทีอะเรนา (Arena) รวมถึงทิศทางและการเคลื่อนย้ายตำแหน่งของนักแสดง สอดคล้องกับทฤษฎีของกฤษรา (ชูโรมาน) วัชรภากริช โดยกล่าวไว้ว่า “การเคลื่อนไหวบนเวทีอะเรนา สามารถมองเห็นได้ทุกด้านเหมือนชีวิตจริง ตัวละครจะเคลื่อนที่และมีกิจกรรมสำคัญในการแสดง (Action) ได้เป็นอย่างดีตลอดเวลา การเคลื่อนไหวนี้จะช่วยเปลี่ยนองค์ประกอบของภาพให้หมุนเวียนไปรอบ ๆ เพื่อคนดูทุกด้านจะได้ชัดเจน” (กฤษรา (ชูโรมาน) วัชรภากริช, 2551: 183) ทั้งนี้รภาพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทฤษฎีเกี่ยวกับการออกแบบสถานที่ไว้ว่า “การออกแบบสถานที่แสดงให้เหมาะกับการ

สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์นั้น ต้องคำนึงถึงการสร้างพื้นที่ในการแสดง ซึ่งบางครั้งอาจจะไม่จำเป็นต้องแสดงบนเวทีหรือโรงละครเสมอไป รวมไปถึงการจัดสถานที่ให้มีความน่าสนใจและแปลกใหม่ ที่มีความเหมาะสมกับแก่นของผลงานสร้างสรรค์ เพื่อให้เกิดการสร้างสรรคการแสดงผลแบบใหม่ได้” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 1 มิถุนายน 2561)

7) การออกแบบแสง ผู้วิจัยทำการออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ ให้มีความสัมพันธ์กับทุกองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งฤทธิรงค์ จิวากานนท์ ได้อธิบายถึงความสำคัญของแสงไว้ว่า “แสงมีความสำคัญในการสร้างภาพรวมบนเวทีเป็นอย่างมาก นอกจากจะให้แสงสว่างทำให้เรามองเห็นแล้ว แสงยังสร้างจุดสนใจ จำกัดมุมมองและพื้นที่ใดพื้นที่หนึ่ง หรือที่ตัวละครใดตัวหนึ่ง อีกทั้งยังเน้นจังหวะและโครงสร้างของละคร แสงเป็นตัวแปรสำคัญทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงบรรยากาศแวดล้อม (Mood) สร้างความเสมือนจริง (Realistic Elements) บอกเวลา อากาศ ฤดู และลักษณะแวดล้อมอื่นๆที่เข้ากับละคร ความเป็นธรรมชาติ และสมจริง” (ฤทธิรงค์ จิวากานนท์, 2558: 158) ทั้งนี้วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ คือการนำเสนอถึงประเด็นข้อถกเถียงเรื่องเพศในสังคม ผู้วิจัยได้ทำการออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ โดยใช้ไฟฉายที่มีขนาดและรูปแบบของแสงที่มีความแตกต่างกัน ด้วยการฉายไฟจากรอบทิศทางของพื้นที่การแสดง เพื่อก่อให้เหมาะสมกับการใช้พื้นที่ของการแสดง และสื่อถึงการสืบ การค้นหา คำตอบ การตั้งคำถามต่อความรู้ ตั้งคำถามในการแสดง การตั้งคำถามกับผู้ชม และการตั้งคำถามจากผู้ชมกับการแสดงในการทำความเข้าใจเรื่องความเท่าเทียม และยอมรับในตัวตนซึ่งกันและกันของความเป็นอื่นเรื่องเพศในสังคมปัจจุบัน เพื่อให้เหมาะสมและสร้างบรรยากาศให้กับการแสดง สื่อถึงเข้าใจความเท่าเทียม และยอมรับในตัวตนซึ่งกันและกันของความเป็นอื่นเรื่องเพศในสังคมปัจจุบัน



ภาพที่ 9 การออกแบบแสงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ

ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

8) การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผู้วิจัยออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการทดลองปฏิบัติการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ โดยพิจารณาถึงเรื่องราวการใช้สัญลักษณ์เป็นหลักสำคัญในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง จะต้องสอดคล้องกับความหมายและวัตถุประสงค์ของการแสดง เพื่อทำให้เกิดความเข้าใจ ทิศทางในการสร้างสรรค์ผลงานมากขึ้น (อภิชาติ เกตุแก้ว, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561) ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้เลือกใช้ 1) โคมไฟ นำเสนอถึงการตั้งครุฑและการกำหนดเพศ 2) ผ้าตาข่ายสีน้ำตาล นำเสนอถึงการปกปิด ความคลุมเคลือของเพศสรีระ และ3) กระดาษหลากหลายสี นำเสนอถึงการสร้างพื้นที่ของอัตลักษณ์ทางเพศในสังคม มาเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง เพื่อนำมาเป็นสัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ที่สื่อให้เห็นถึงความคลุมเครือในเพศสภาพ พื้นที่การสร้างอัตลักษณ์ทางเพศ ความไม่จริง และความไม่เที่ยงแท้





ภาพที่ 10 นักแสดงใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงสำหรับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม 2562

ส่วนที่ 2 การวิเคราะห์แนวคิดหลังการสร้างสรรค นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศทั้ง 7 ประการ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) แนวคิดเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ ผู้วิจัยนำประเด็นเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ทั้ง 3 ศาสตร์ ได้แก่ 1) วิทยาศาสตร์ ผู้วิจัยศึกษาจากชุดวาทกรรมที่สร้างมาคาดิเกี่ยวกับการกำหนดเพศ 2) มานุษยวิทยา ผู้วิจัยศึกษาและคัดเลือกจากแนวคิด ประเด็น มุมมองเรื่องเพศสรีระ และ 3) สังคมวิทยา ผู้วิจัยศึกษาข้อถกเถียงเรื่องเพศผ่านโครงสร้างสังคม ซึ่งทั้ง 3 ศาสตร์มีความสัมพันธ์กับเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ในการอธิบายและผลิตซ้ำชุดวาทกรรมเรื่องเพศให้กับสังคมตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันทางด้านการแสดงออกทางอัตลักษณ์ทางเพศ สิทธิและเสรีภาพทางเพศ ซึ่งมีประเด็นมุมมองและปัญหาที่มีความซับซ้อนและมีการเคลื่อนไหวอยู่เสมอ สอดคล้องกับเปรมปรีดา ปราโมช ณ อยุธยา ได้กล่าว

ไว้ว่า “ประเด็นเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์จะต้องไม่เป็นการตีกรอบเรื่องเพศ เนื่องจากประเด็นหรือมุมมองที่เกี่ยวกับเรื่องเพศ เป็นเรื่องที่มีความซับซ้อนละเอียดอ่อน รวมถึงมีความเคลื่อนไหวอยู่เสมอ ซึ่งต้องศึกษาค้นคว้า หาข้อมูลและทำความเข้าใจ หรือหามุมมองใหม่ ๆ เพื่อวิเคราะห์ สังเคราะห์ และหามุมมองใหม่ ๆ ในการอธิบายให้สังคมได้รับรู้และเข้าใจเกี่ยวกับประเด็นเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์” (เปรมปรีดา ปราโมช ณ อยุธยา, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2561)

2) ข้อถกเถียงเรื่องเพศในปัจจุบัน ผู้วิจัยเลือกประเด็น มุมมอง และปัญหาข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา ทั้งนี้ข้อถกเถียงเรื่องเพศ เกิดขึ้นจากชาย หญิง และผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศ ไม่เข้าใจในบทบาท สิทธิและเสรีภาพทางเพศซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดข้อถกเถียงเรื่องเพศที่หลากหลายมุมมอง อีกทั้งยังมีความเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงตามกาลเวลา เหตุการณ์ สถานการณ์ต่าง ๆ อยู่เสมอ นอกจากนี้ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นความสำคัญกับข้อถกเถียงเรื่องเพศของทุกมิติเพศทางสังคมในการออกแบบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ เช่น การกำหนดเพศ การสมรสในกลุ่มเพศเดียวกัน พื้นที่การแสดงออกทางเพศ สิทธิและเสรีภาพทางเพศ เป็นต้น ดังที่ดนัย ลิงจรงค์รัตน์ กล่าวไว้ว่า “ในปัจจุบันข้อถกเถียงเรื่องเพศ เกิดขึ้นจากชาย หญิง และผู้ที่มีความหลากหลายทางเพศ ไม่เข้าใจในบทบาท สิทธิและเสรีภาพทางเพศซึ่งกันและกัน ทำให้เกิดขึ้นข้อถกเถียงเรื่องเพศที่หลากหลายมุมมอง ไม่ว่าจะเป็น พระราชบัญญัติคู่ชีวิต การเปลี่ยนค่านามานาม การข้ามเพศ ฯลฯ ซึ่งเกี่ยวกับเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ทั้งสิ้น” (ดนัย ลิงจรงค์รัตน์, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2561)

3) ความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏศิลป์ การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับเพศ การเรียกร้องสิทธิ หรือยุติความรุนแรง มีศิลปินและนักออกแบบทำเด่นได้สร้างสรรค์เป็นผลงานมาแล้วหลายครั้ง และมีรูปแบบที่มีความหลากหลายเป็นอย่างมาก ทั้งนี้ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง การออกแบบลีลานาฏศิลป์ การออกแบบ

เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง การออกแบบเครื่องแต่งกาย การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง เป็นต้นที่นำเสนอถึงประเด็น มุมมองและข้อถกเถียงเรื่องเพศที่มีความแตกต่างจากผลงานการแสดงอื่น ๆ เพื่อก่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่มีความแตกต่าง แปลกใหม่และมีความน่าสนใจแก่ผู้ชมสอดคล้องกับ อภิโชติ เกตุแก้ว กล่าวไว้ว่า “ความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏศิลป์ จะต้องเป็นความคิดสร้างสรรค์ผลงานที่แปลกใหม่และมีความน่าสนใจ ทั้งนี้ความคิดสร้างสรรค์นี้จะต้องเกิดคุณค่ามากกว่าความสวยงามในผลงาน รวมไปถึงเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นใหม่ โดยไม่มีผลงานใดใช้แนวคิดความสร้างสรรค์แบบนี้มาก่อน” (อภิโชติ เกตุแก้ว, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

4) การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏศิลป์ การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏศิลป์ ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ในการสื่อความหมายอย่างตรงไปตรงมาตามแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) เนื่องจากการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศครั้งนี้ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏศิลป์ผ่านการออกแบบลีลานาฏศิลป์ โดยออกแบบให้มีความหมายอยู่ในลีลานาฏศิลป์ การเคลื่อนไหวร่างกาย และการใช้สัญลักษณ์ผ่านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ซึ่งมีพื้นฐานของความเรียบง่ายซึ่งโครงสร้างทางเพศสรีระ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นมนุษย์ของบุคคลในสังคม นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้ออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อมีส่วนช่วยสนับสนุนในการสื่อความหมาย และการสื่อสารทางการแสดงให้กับผู้ชมได้ดีความ และมีความเข้าใจได้ง่ายสอดคล้องกับคัมภีร์ พสุริจันทรแดง ซึ่งทำการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ผ่านพัฒนาการด้านปรัชญาในเรื่องพระมหาชกนได้อธิบายเรื่องการใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏศิลป์ไว้ว่า “การใช้สัญลักษณ์เป็นรูปแบบการแสดงที่สามารถสื่อถึงความ เป็นนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ได้เป็นอย่างดี เป็นการสื่อสารเพื่อให้ผู้ชมได้เกิดความรู้ และมีส่วนร่วมในการตีความหมาย ซึ่งแต่ละคนอาจจะตีความออกมาได้ไม่เหมือนกันแล้วแต่มุมมองของแต่ละคน” (คัมภีร์ พสุริจันทรแดง, 2556: 266)

5) แนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ความสัมพันธ์ระหว่างทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ มีความสำคัญเป็นอย่างมากในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้าน

นาฏศิลป์ เพื่อก่อให้เกิดสุนทรียภาพทางการแสดง ซึ่งในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศในครั้งนี้ ผู้วิจัยคำนึงถึงการนำทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์มาบูรณาการในการสร้างสรรค์ผลงาน และสอดคล้องกับแนวคิดเกี่ยวกับข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา เพื่อสร้างความ เป็นเอกภาพและความสมบูรณ์ของการแสดง ดังที่อภิโชติ เกตุแก้ว กล่าวไว้ว่า “การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์เป็นการบูรณาการ หรือผสมผสานองค์ความรู้จากทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์เสมอ มา รวมไปถึงการนำศาสตร์อื่น ๆ ที่มีความเชื่อมโยงกับเนื้อหาของการแสดงที่ต้องการนำเสนอ นำมาบูรณาการใช้ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ให้เกิดเป็นรูปธรรม มีความน่าสนใจ และมีเอกลักษณ์เฉพาะตนของศิลปินได้อีกด้วย” (อภิโชติ เกตุแก้ว, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

6) แนวคิดของนาฏศิลป์ หลังสมัยใหม่ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นให้ความสำคัญกับการนำเสนอความเรียบง่ายและการสื่อสารอย่างตรงไปตรงมาตามแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ เช่น จำนวนนักแสดง ลีลานาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เป็นต้นตามหลักการเคลื่อนไหว และแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานของศิลปินนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ เพื่อนำมาพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานให้สื่อสารการแสดงกับผู้ชมได้เข้าใจ และเข้าถึงในวัตถุประสงค์ของผู้วิจัยได้กำหนดไว้ ดังที่ธรากร จันทนสาโร ได้กล่าวถึงแนวคิดของนาฏศิลป์สมัยใหม่ โดยกล่าวไว้ว่า “ไม่มุ่งเน้นการเล่าเรื่อง แต่จะเล่าหรืออธิบายความเป็นนามธรรม นามธรรมในที่นี้ก็คือ สิ่งที่ยากแก่การอธิบายหรือเป็นความเข้าใจที่ไม่มีคำตอบที่แน่นอนตายตัว หรือหากมีคำตอบเพียงหนึ่งเดียว คำตอบนั้นก็อาจตีความได้หลากหลายแบบตามมุมมองของศิลปิน นามธรรมมักเกี่ยวข้องกับอารมณ์ ความรู้สึก จิตใต้สำนึก สภาวะอารมณ์ เพศธรรมชาติ เพศทางเลือก ปรัชญาการณ วิทยาศาสตร์ ฯลฯ” (ธรากร จันทนสาโร, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2561)

7) การสะท้อนสภาพสังคมผ่านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสังคม การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ถือเป็นส่วนหนึ่งของผลงานทางด้านศิลปะที่สามารถสะท้อนให้เห็นถึงสภาพการณ์ สถานการณ์หรือความเป็นมา

ของในสังคมในแต่ละยุคสมัย ดังนั้นผู้วิจัยจึงคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมผ่านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสังคม ในการนำเสนอข้อถกเถียงเรื่องเพศที่สามารถหาข้อยุติ และที่สิ้นสุดลงได้ อีกทั้งยังประโยชน์เพื่อความความรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับการยอมรับ ความเคารพสิทธิและเสรีภาพทางเพศในความเป็นมนุษย์ที่มีความเท่าเทียมกันของสังคมมากยิ่งขึ้น ดังที่ธรากร จันทนสาโร กล่าวไว้ว่า “การใช้งานศิลปะ กล่อมเกล่าและกระตุ้นเตือนจิตสำนึกของสังคม ก็เป็นอีกหนึ่งบทบาทสำคัญของงานศิลปะ โดยเฉพาะการใช้ศิลปะ การเคลื่อนไหวร่างกายเป็นสื่อแสดงออก ย่อมสร้างเสริมจินตนาการ ความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ที่เหนือจินตนาการให้แก่ผู้ชมงานนาฏศิลป์นั้น ๆ ดังนั้นหากจะสร้างงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนกลับความนึกคิด ความผันแปร ความเห็นต่าง ภายใต้กรอบความคิดหลักแนวกระแสนิยมที่สังคมเป็นอยู่ ก็ น่าตั้งข้อสังเกตว่า คนในสังคมจะประเมินค่าของงานนาฏศิลป์นั้นในลักษณะใด ขึ้นกับมุมมองร่วมกันของศิลปินและผู้ชม ไม่มีถูกหรือผิด” (ธรากร จันทนสาโร, สัมภาษณ์, 6 สิงหาคม 2561)

สรุปและอภิปรายผล

การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ ผู้วิจัยได้ศึกษาเพื่อรูปแบบและแนวคิดหลังการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์ โดยผู้วิจัยได้มีแรงบันดาลใจจากข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา อีกทั้งยังศึกษาตามหลักการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้ 1) แนวคิดเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ 2) ข้อถกเถียงเรื่องเพศในปัจจุบัน 3) ความคิดสร้างสรรค์ในผลงานนาฏศิลป์ 4) การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงนาฏศิลป์ 5) แนวคิดทฤษฎีทางด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ 6) แนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ และ 7) การสะท้อนสภาพสังคมผ่านการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสังคม นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์ผลงานตามองค์ประกอบการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ทั้ง 8 องค์ประกอบ โดยคัดเลือกและเลือกสรรจากความเชื่อมโยงกับข้อถกเถียงเรื่องเพศทั้งสิ้น ซึ่งการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ มีทั้งหมด 4 องค์ โดยมียุคแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่และการเคลื่อนไหวร่างกายในชีวิตประจำวัน สื่อความหมาย อารมณ์

และความรู้สึกสะท้อนผ่านข้อถกเถียงเรื่องเพศทางด้านเพศวิถีและความเท่าเทียมกันในมนุษย์ตามทฤษฎีของวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยาและสังคมวิทยา รวมไปถึงการตีความ การใช้สัญลักษณ์ในการแสดงผ่านลีลานาฏศิลป์ เครื่องแต่งกาย อุปกรณ์ประกอบการแสดง เสียงและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง เพื่อช่วยในการสื่อสารแสดงทางอารมณ์ ความรู้สึกและสร้างความเข้าใจแก่ผู้ชมได้ง่าย ทั้งนี้การสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์นี้ เป็นการผนวกและบูรณาการแนวคิดทางวิทยาศาสตร์ มานุษยวิทยา สังคมวิทยา และศิลปกรรมศาสตร์ ก่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ มีคุณภาพทางด้านวิชาการและความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งบรรลุตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้ทุกประการ ซึ่งผลการวิจัยดังกล่าวข้างต้นสอดคล้องกับ ดาริณี ชำนาญหม่อ ที่ได้แสดงทฤษฎีเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อสังคม ในงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง” ไว้ว่า บทบาทนาฏศิลป์สามารถสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปของสภาพสังคมตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนั้นในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จึงควรสร้างสรรค์การแสดงที่สามารถสื่อสารมุมมองหรือแนวคิดที่เป็นประโยชน์แก่สังคม โดยนำเสนอมุมมองความคิดที่ก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่คนในสังคมได้ ซึ่งถือเป็นการสร้างคุณค่าให้ผลงานนาฏศิลป์มีบทบาทรับใช้สังคมได้อีกด้วย (ดาริณี ชำนาญหม่อ, 2557: 189)

ข้อเสนอแนะ

1. การสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากเรื่องเพศวิถีและความเท่าเทียมในมนุษย์ ควรได้รับการส่งเสริมและเผยแพร่สู่สาธารณชน เพื่อให้สังคมได้รับรู้ถึงสิทธิและความเท่าเทียมกันในมนุษย์มากยิ่งขึ้น
2. ผลงานการสร้างสรรคนาฏศิลป์จากข้อถกเถียงเรื่องเพศ สามารถเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์เพื่อสังคมในเรื่องอื่น ๆ ต่อไป

กิตติกรรมประกาศ

1. ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาแนะนำ ตรวจสอบและแก้ไขให้งานวิจัยทั้งรูปเล่ม

วิทยานิพนธ์และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มี
 ความสมบูรณ์ ตลอดจนการผลักดันให้กำลังใจ และมุมมอง
 เกี่ยวกับการครองตนให้เป็นบุคคลที่มีคุณสมบัติและ

คุณลักษณะอันพึงประสงค์ในการเป็นนักวิชาการและศิลปิน
 2. ขอขอบพระคุณทุนอุดหนุนวิทยานิพนธ์สำหรับ
 นิสิตบัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เอกสารอ้างอิง

- กฤษรา (ซูไรมาน) วริศราภุริชา. (2551). **งานจากละคร 2**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- คมชวีชัย พสุริจันทร์แดง. (2558). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์ผ่านพัฒนาการด้านปรัชญาในเรื่อง พระมหาชนก**. วิทยานิพนธ์
 ปริญญาตรีบัณฑิต กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัยย ลินจงรัตน์. (2561). ผู้อำนวยการ สมาคมฟ้าสีรุ้งแห่งประเทศไทย. สัมภาษณ์วันที่ 6 สิงหาคม 2561.
- ดาริณี ชำนาญหมอ. (2557). **การสร้างสรรค์นาฏศิลป์เพื่อผู้หญิงกับการยุติความรุนแรง**. วิทยานิพนธ์ปริญญาตรีบัณฑิต
 สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ธรากร จันทนสาโร. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์วัน
 ที่ 21 มิถุนายน 2561, 6 สิงหาคม 2561
- นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์วิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์วันที่ 1 มิถุนายน 2561
- เปรมปรีดา ปราโมช ณ อยุธยา. อุปนายกสมาคมฟ้าสีรุ้งแห่งประเทศไทย. สัมภาษณ์วันที่ 6 สิงหาคม 2561.
- พฤทธิ ศุภเศรษฐศิริ. (2545). **เครื่องแต่งกายเพื่อการแสดง ในการแสดงและการออกแบบ**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสแควร์
- ฤทธิรงค์ จิวากานนท์. (2558). ภาพบนเวที. ใน นพมาส แวหวงส์ (บรรณาธิการ) **ปริทัศน์ศิลปะการละคร**. กรุงเทพฯ: คณะ
 อักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ศุภฤกษ์ พนมสโร. ศิลปิน การประพันธ์ดนตรี และนักแต่งเพลงอิสระ. สัมภาษณ์วันที่ 29 สิงหาคม 2561
- อภิชาติ เกตุแก้ว. นิสิตปริญญาเอก ศิลปกรรมศาสตร์ดุริยางค์บัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์
 วันที่ 8 มิถุนายน 2561
- Cooper.S (1998). **Staging Dance**. Theatre Arts Book/Routledge: New York
- Felski, Rita. (1994). **Sexology in Culture**. Introduction in Lucay Bland and Laura Doan (eds). Chicago,
 The University of Chicago Press.

แผนที่ชุมชนและการออกแบบเส้นทางท่องเที่ยวโดยชุมชนในเขตทุ่งครุ กรุงเทพมหานคร

COMMUNITY MAP AND COMMUNITY-BASED TOURISM ROUTING DESIGN : THUNG KHURU DISTRICT, BANGKOK

ศิริพันธ์ นันสุนานนท์ / SIRIPHAN NUNSUNANON

สายวิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีพระจอมเกล้าธนบุรี

SOCIAL SCIENCES AND HUMANITIES, SCHOOL OF LIBERAL ARTS, KING MONGKUT'S UNIVERSITY OF TECHNOLOGY, THONBURI.

Received: January 3, 2019

Revised: June 25, 2019

Accepted: July 1, 2019

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) สำรวจแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของเขตทุ่งครุโดยการจัดทำแผนที่ทางวัฒนธรรม และ 2) ออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวภายในของชุมชน โดยการศึกษาได้ใช้ระเบียบการวิจัยเชิงปริมาณและคุณภาพ ซึ่งมีกลุ่มตัวอย่างสำหรับการเก็บข้อมูล มีจำนวน 30 คน ได้แก่ ผู้นำชุมชน อิหม่าม พระ นักพัฒนาชุมชนเขตทุ่งครุ ครูในโรงเรียนโดยใช้วิธีการเจาะจง ด้วยวิธีการแบบสอบถาม สัมภาษณ์ การสนทนากลุ่ม และบันทึกภาพ ในการเก็บข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา และนำเสนอข้อมูลด้วยการพรรณนาเชิงวิเคราะห์ ผลการศึกษาพบว่า 1) เขตทุ่งครุ มีแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่หลากหลายที่เกี่ยวข้องกับเกษตรกรรมมาตั้งแต่อดีต มีความอุดมสมบูรณ์ของทรัพยากรดิน และน้ำที่ดึงดูดให้คนกลุ่มต่าง ๆ เข้ามาตั้งหลักแหล่ง ก่อให้เกิดความเป็นพหุทางวัฒนธรรม (Multiculture) ที่หลากหลายของผู้คนในพื้นที่ที่ปรากฏในรูปของศาสนสถาน ได้แก่ วัด มัสยิด ศาลเจ้า ฯลฯ และแหล่งภูมิปัญญาทางอาชีพ เช่น แปลงปลูก ส้ม ทุเรียน เป็นต้น 2) การออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม ตามแนวคิดการท่องเที่ยวโดยชุมชน ซึ่งชุมชนเป็นเจ้าของทุนทางวัฒนธรรมร่วมกัน จากข้อมูลพบว่าชุมชนในเขตทุ่งครุบางส่วนที่ยังคงสภาพเป็นชุมชนดั้งเดิมเช่น หมู่ 3 หมู่ 5 บางมด มีแนวโน้มที่สามารถจัดรูปแบบเส้นทางการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมแบบครึ่งวันและเต็มได้ ซึ่งเหมาะแก่เยาวชนและนักเรียน เพื่อให้เกิดการเรียนรู้และยอมรับในความแตกต่างทางวัฒนธรรม ตลอดจนผู้ที่ชื่นชอบในวัฒนธรรมเชิงจิตวิญญาณที่ต้องการหาที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ

คำสำคัญ : ความหลากหลายทางวัฒนธรรม, การท่องเที่ยวโดยชุมชน

Abstract

The objective of research were to explore the cultural learning resources of Thung Khru District with a cultural map and to design the travel routes within the community. The study was quantitative and qualitative research. There were 30 sample groups including community leaders, imams, monks, government officers, teachers in Thung Khru District, Bangkok. The data was collected through the questionnaire, interview method, focus group and then, the data was analyzed and presented with analytical description.

The study found that Thung Khru District had a variety of cultural learning resources related to a way of agricultural life for many years. There were plenty of soil and water resources

that attracted various groups of people to settle in the area. A multicultural diversity of people appeared in various places of worship, including temples, mosques, shrines, among others, and they were professional sources of wisdom, such as fruit farming and livestock. The study also showed that cultural tourism routes was designed by the concept of community-based tourism, using the community owned the cultural capital. The data showed that some communities in Thung Khru District that remain as traditional communities, such as Moo 3, Moo 5 Bang Mot, were possible to hold half-day and full day cultural tourism routes for youth and students to learn and accept cultural differences; as well as, those who like the spiritual culture.

Keyword : Multiculturalism, Community-based Tourism

บทนำ

การท่องเที่ยวโดยชุมชนถือเป็นการท่องเที่ยวที่แสดงให้เห็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่น ที่หมายรวมถึงแหล่งวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตชุมชนพร้อม ๆ กับการทำให้เกิดรูปแบบที่เอื้อต่อกระบวนการเรียนรู้โดยผ่านกิจกรรมการท่องเที่ยวในวิถีชีวิต ชนบทธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรมท้องถิ่นที่หลากหลาย ความเป็นชาติพันธุ์ ในท้องถิ่นอันเป็นการช่วยเพิ่มพูนความรู้ ประสบการณ์ ความประทับใจต่อนักท่องเที่ยว

เขตทุ่งครุอยู่ทางตอนใต้ของกรุงเทพฯ และถือว่าเป็น 1 ใน 50 เขตการปกครองของกรุงเทพมหานคร ได้รับการจัดตั้งเมื่อวันที่ 14 ตุลาคม 2540 มีพื้นที่ 26.84 ตารางกิโลเมตร (16,775 ไร่) และมีอาณาเขตติดต่อกับเขตราชบุรีบูรณะทิศเหนือ ทิศตะวันออกและทิศใต้ติดกับจังหวัดสมุทรปราการ และทิศตะวันตกติดกับเขตจอมทองและเขตบางขุนเทียน จังหวัดกรุงเทพมหานคร (ศูนย์การศึกษาออกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัย เขตทุ่งครุ, 2559) จากการสำรวจประชากรของมิกูนายน พ.ศ. 2561 เขตทุ่งครุมีประชากรทั้งหมด 122,178 คน มีจำนวนบ้าน 51,614 หลังคาเรือน มีความหนาแน่นของประชากร 4,552.08 ซึ่งในเขตทุ่งครุ แบ่งเป็น 2 แขวงคือ แขวงบางมด และแขวงทุ่งครุ ส่วนลักษณะการใช้พื้นที่แบ่งเป็นพื้นที่อยู่อาศัยของประชากรที่มีความหนาแน่นอยู่ในระดับปานกลางและน้อย และพื้นที่ในบางส่วนเป็นเกษตรกรรม

สำนักงานเขตทุ่งครุได้มีการจัดตั้งชุมชนทั้งหมดในเขต 29 ชุมชนเพื่อตอบสนองกับความต้องการของประชาชน เพื่อพัฒนาคุณภาพชีวิต ที่อยู่อาศัย อนามัย ภูมิปัญญาท้องถิ่น ศิลปวัฒนธรรม และสังคมของชุมชนตลอดจนตอบรับกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมด้วย โดยมีพื้นที่ทั้งหมด 1,244 ไร่

คิดเป็นร้อยละ 7.41 ของพื้นที่เขตทุ่งครุทั้งหมดของชุมชนที่ได้ รับการจัดตั้งตามกฎหมาย มีจำนวนประชากร 25,434 คน จำนวนบ้าน 6,015 หลังคาเรือน โดยแบ่งเป็นชุมชนแออัด 1 แห่ง ชุมชนเมือง 22 แห่ง ชุมชนชานเมือง 5 แห่ง และมีอาคารสูง 1 แห่ง ส่วนกรรมสิทธิ์ที่ดินส่วนใหญ่เป็นของตนเอง มุลินีทางศาสนา (วากัฟ) และเช่า ส่วนใหญ่จะเป็นชาวไทยพุทธและมุสลิม รวมถึงคนไทยเชื้อสายจีนที่ได้เข้ามาผสมผสานทางวัฒนธรรม ต่อมามีการอพยพจากคนกรุงเทพฯ ตอนในที่ออกมาจับจองบ้านเพิ่มขึ้น เนื่องจากที่ ทุ่งครุไม่ประสบภัยน้ำท่วมใหญ่ พ.ศ. 2554 และการอพยพ ทางการเมืองของคนจากภูมิภาคต่าง ๆ เช่น ภาคอีสาน ใต้ (โดยเฉพาะแถบสตูลและ 3 จังหวัดชายแดนใต้) ภาคเหนือ และภาคกลาง รวมทั้งชาวต่างด้าว เช่น เขมร เมียนมา ฯลฯ และผู้ที่ไร้บ้านที่ดินเข้ามาตั้งหลักแหล่งทั้งชั่วคราวและถาวร (สำนักพัฒนาสังคม กรุงเทพมหานคร, 2561)

ปัจจุบันสภาพสังคมของเขตทุ่งครุมีลักษณะเปลี่ยนแปลงเป็นเมืองที่ขยายตัวเพิ่มขึ้น พร้อมกับการเติบโตทางเศรษฐกิจที่รวดเร็ว อันเป็นผลมาจากการขยายตัวของ โครงข่ายคมนาคม และการพัฒนาทางเศรษฐกิจอย่าง กว้างขวาง ทำให้เกิดการอพยพของจำนวนประชากรที่ความ ต้องการพื้นที่เพื่อการอยู่อาศัยเพิ่มขึ้น และมีการประกอบ กิจการพาณิชย์ รวมทั้งความต้องการทางสาธารณูปโภคที่ สูงขึ้น และปัญหาด้านสิ่งแวดล้อมต่อพื้นที่เกษตรกรรมดั้งเดิม ซึ่งปัจจัยทั้งหมดที่กล่าวมาแล้วนั้น ทำให้วิถีชีวิตในอดีตที่ กำลังจะเลือนหายไปจากสังคม การศึกษาและสำรวจ เรื่องราวประวัติศาสตร์วิถีชีวิตชุมชน จึงเป็นเรื่องที่จำเป็นและมีความสำคัญ เพื่อสร้างความเข้าใจและความหมายของ อัตลักษณ์แห่งวิถีชีวิตความเป็นพหุวัฒนธรรมของแต่ละชุมชน ในเขตทุ่งครุ ผ่านการจัดทำแผนที่ชุมชนทางวัฒนธรรมเพื่อ

รวบรวมวิถีชีวิตของชุมชน เมื่อได้ข้อมูลของวิถีชุมชนแล้ว เพื่อเป็นการเพิ่มคุณค่าทางวัฒนธรรมแต่ละชุมชนโดยการออกแบบเป็นเส้นทางการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมในรูปแบบของการท่องเที่ยวโดยชุมชนต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อสำรวจแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของเขตทุ่งครุ ด้วยการจัดทำเป็นแผนที่แสดงมรดกทางวัฒนธรรม
2. เพื่อจัดทำออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมชุมชนของเขตทุ่งครุ กรุงเทพมหานคร

แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่อง แผนที่มรดกทางความหลากหลายทางวัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยวโดยชุมชนในเขตทุ่งครุ กรุงเทพมหานคร มีแนวคิด และทฤษฎีที่เกี่ยวข้องดังนี้

1. แนวคิดเรื่องพหุวัฒนธรรม

แนวคิดเรื่องพหุวัฒนธรรม เป็นแนวคิดที่เริ่มต้นขึ้นในช่วงปลายทศวรรษที่ 1970 ที่ประเทศออสเตรเลีย และแคนาดา อันเป็นผลมาจากนโยบายการกีดกันทางวัฒนธรรมของรัฐที่กีดกันชนพื้นเมือง ผู้อพยพใหม่ และผู้ที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างจากวัฒนธรรมกระแสหลัก ซึ่งในปัจจุบันพหุวัฒนธรรมได้เป็นแนวคิดที่สำคัญที่เผยแพร่ออกไปอย่างกว้างขวาง และส่งผลกระทบต่อกลุ่มคนและวัฒนธรรมต่าง ๆ ต่อมาแนวคิดนี้ได้พัฒนาเป็นประเด็นมนุษยชนสากล ที่ช่วยสนับสนุนการเคลื่อนไหวทางการเมือง ในการต่อสู้เรียกร้อง ยืนยันสถานะทางสังคมและวัฒนธรรมของกลุ่มต่าง ๆ ที่พัฒนาไปสู่ประเด็นสิทธิทางวัฒนธรรม และสิทธิชุมชนพื้นเมืองดั้งเดิม ทั้งนี้คำว่าพหุวัฒนธรรม หมายถึง การเปิดโอกาสและยอมรับในลักษณะเด่นของวัฒนธรรมอื่นที่อยู่ในสังคม รวมทั้งยังสามารถใช้ในบริบทของการสร้างความแตกต่างระหว่างการกลืนกินวัฒนธรรม อันเป็นแนวคิดแบบผสมผสานพันทางที่มองอัตลักษณ์ของวัฒนธรรมกลุ่มต่าง ๆ ไม่ได้ชัดเจนตายตัวและไม่ได้เป็นหนึ่งเดียว แต่ผสมผสานซ้อนทับกันอยู่ (กิตติกาญจน์ หาญกุล, 2560: 202-205)

2. การท่องเที่ยวโดยชุมชน

เป็นการท่องเที่ยวที่คำนึงถึงความยั่งยืนของสิ่งแวดล้อม สังคมและวัฒนธรรม ซึ่งชุมชนมีบทบาทการเป็นเจ้าของ (การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย, 2560) ซึ่งการท่องเที่ยวโดยชุมชนมีลักษณะสำคัญคือ การนำเอาทรัพยากรท่องเที่ยว

ที่อยู่ในท้องถิ่น ทั้งด้านธรรมชาติ ประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม ประเพณี รวมทั้งวิถีชีวิตความเป็นอยู่และวิถีการผลิตของชุมชนมาใช้เป็นปัจจัยหรือต้นทุนสำคัญในการจัดการท่องเที่ยวที่เหมาะสม เพื่อก่อให้เกิดประโยชน์ต่อท้องถิ่นของตนเอง โดยชุมชนเป็นผู้ดำเนินการ และตั้งอยู่บนฐานคิดที่ว่าชาวบ้านทุกคนเป็นเจ้าของทรัพยากรและเป็นผู้มีส่วนได้ส่วนเสียจากการท่องเที่ยว แบบการท่องเที่ยวเชิงชุมชนได้แก่ การท่องเที่ยวเชิงการศึกษาวัฒนธรรม เป็นต้น ในการออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวโดยทั่วไปแล้ว การออกแบบการท่องเที่ยวมี 3 รูปแบบดังนี้ คือ รูปแบบ Hub and Spoke รูปแบบ Circle และรูปแบบ Open Jaw ตามความต้องการของนักท่องเที่ยว (ฉันทซ์, 2552: 88-90)

ในการศึกษาครั้งนี้ ได้มุ่งอธิบาย 1) การสำรวจแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของเขตทุ่งครุ โดยจัดทำเป็นแผนที่แสดงมรดกทางวัฒนธรรม และ 2) จัดทำออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมชุมชนของเขตทุ่งครุ กรุงเทพฯ

เครื่องมือวิจัยและวิธีการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยแบบผสมทั้งปริมาณและคุณภาพ ประชากรกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 30 คน ประกอบด้วยผู้นำชุมชนในเขตทุ่งครุ นักพัฒนาชุมชน ราษฎรชาวบ้าน พระ อีหม่าม และครูในโรงเรียน โดยใช้วิธีแบบเจาะจง เพื่อหาข้อมูลเกี่ยวแหล่งเรียนรู้เชิงวัฒนธรรมในเชิงลึก และออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวตามแนวทางการท่องเที่ยวโดยชุมชน โดยใช้เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ การทำแบบสอบถาม การสัมภาษณ์ การสนทนากลุ่มย่อย และการทำแผนที่ชุมชน สำหรับการเก็บรวบรวมข้อมูลโดยข้อมูลทั้งหมดนำมาวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และอธิบายเชิงพรรณนาตามวัตถุประสงค์ที่กำหนด



รูปที่ 1 การลงสัมภาษณ์ตรวจสอบแผนที่ชุมชน
ที่มา ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 28 สิงหาคม 2560

ผลการวิจัย/การวิเคราะห์ข้อมูล

1. เขตทุ่งครุจากชุมชนเกษตรกรรม สู่วิถีชีวิตที่หลากหลายในเขตทุ่งครุ

ชุมชนเขตทุ่งครุเริ่มต้นจากชุมชนเกษตรกรรม โดยลักษณะการตั้งถิ่นฐานของคนรุ่นแรก ๆ เป็นการตั้งถิ่นฐานบริเวณสองฝั่งคลอง “River Linear Settlement” (สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร, 2561) โดยชุมชนแรกเริ่มประกอบอาชีพเกษตรกรรมทำนา และกสิกรรม ที่อาศัยน้ำจากคลองบางมดสำหรับการอุปโภคบริโภค ซึ่งคลองบางมดถือว่าเป็นคลองประวัติศาสตร์ที่สำคัญและมีความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับวิถีชีวิตผู้คนในอดีต นอกจากนี้ คลองบางมดถือเป็นคลองย่อยในระบบคลองด่านและคลองบางขุนเทียน ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในฐานะของการเป็นเส้นทางสัญจรคมนาคมระหว่างบางกอกกับหัวเมืองทางตะวันตกและปักซีได้ในอดีต และยังเป็นทางระบายน้ำในฤดูน้ำหลาก ปัจจุบันคลองบางมดครอบคลุมในเขตจอมทอง ทุ่งครุและบางขุนเทียน กรุงเทพมหานคร (สำนักรักษาความสะอาด กรุงเทพมหานคร, 2546) มีความยาวประมาณ 15,800 เมตร ตามรูปที่ 2 ยังคงมีความสำคัญในด้านการคมนาคมของคนในชุมชน



รูปที่ 2 คลองบางมดในปัจจุบัน
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม 2560

นอกจากนี้ชุมชนเขตทุ่งครุยังมีแหล่งทรัพยากรดินที่อุดมสมบูรณ์ โดยเป็นดินจืดที่มาจากตะกอนแม่น้ำที่ไหลลงมาและความเค็มของน้ำทะเลอ่าวไทย จึงเป็นดินลักษณะพิเศษที่เรียกว่าดินล็กจืดล็กเค็ม ในอดีตพื้นที่บริเวณแถบนี้เป็นแหล่งเพาะปลูกข้าวที่สำคัญ ซึ่งในสมัยอดีตนั้นจะมีพื้นที่ส่วนหนึ่งว่านาหลวง ต่อมาเมื่อผู้นำพันธุ์ส้มบางกอกน้อยมาปลูกและได้ผลดี ทำให้ผู้คนหันมา

ประกอบอาชีพทำสวนส้มบางมด ซึ่งคนในพื้นที่ได้มีการทำสวนยกร่องที่มีชื่อเสียงว่าส้มบางมด ลักษณะของส้มบางมดมีรสชาติเปรี้ยวอมหวาน และมีซังมาก เปลือกบาง ต่อมาเมื่อการอพยพจับจองพื้นที่ของผู้คนที่เข้ามาประกอบอาชีพเป็นชาวสวนส้มมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ชาวสวนได้ประสบปัญหาน้ำท่วมหลายครั้ง จนกระทั่งเกิดน้ำท่วมใหญ่ เมื่อ พ.ศ. 2526 จึงทำให้เกิดการละทิ้งอาชีพชาวสวน และหันไปประกอบอาชีพอื่นแทน

ต่อมาเมื่อมีการขยายตัวของเมืองโดยมีการตัดถนนถนนประชาอุทิศ และมีการสร้างทางด่วนเฉลิมมหานคร เมื่อ พ.ศ. 2525 ที่เชื่อมระหว่างดินแดง ท่าเรือและดาวคะนอง การตั้งถิ่นฐานเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงไปสู่การตั้งถิ่นฐานบริเวณสองฝั่งถนน ที่เรียกว่า “Road Linear Settlement” (สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร, 2561) เนื่องจากถนนเป็นเส้นทางคมนาคมที่สะดวกและรวดเร็วกว่าทางน้ำ ถนนจึงเป็นปัจจัยที่ดึงดูดให้คนจากกรุงเทพมหานครในและต่างจังหวัดเข้ามาตั้งถิ่นฐานมากขึ้นเรื่อย ๆ ภายหลังจากมีการตัดถนนเพิ่มเติมคือ ถนนพุทธบูชา และถนนกาญจนาภิเษก หรือวงแหวนอุตสาหกรรมทางตอนใต้ รวมทั้งเป็นพื้นที่ดอน น้ำไม่ท่วมเมื่อครั้งเกิดอุทกภัยเมื่อ พ.ศ. 2554 ทำให้ชุมชนทุ่งครุได้ขยายกลายเป็นชุมชนเมืองที่มีขนาดใหญ่ขึ้น

ข้อมูลเชิงปริมาณ

กลุ่มตัวอย่าง ส่วนใหญ่เป็นผู้ชาย จำนวน 22 คน คิดเป็น 73.33 มีอายุตั้งแต่ 45 ปี ขึ้นไป จำนวน 25 คน คิดเป็นร้อยละ 83.33 จบการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จำนวน 19 คน คิดเป็นร้อยละ 63.33 นับถือศาสนาอิสลาม จำนวน 16 คน คิดเป็นร้อยละ 53.33 ประกอบอาชีพเกษตรกร จำนวน 8 คน คิดเป็นร้อยละ 26.67 มีประสบการณ์ทำงานในการประกอบอาชีพ ตั้งแต่ 11 ปี ขึ้นไป จำนวน 18 คน คิดเป็นร้อยละ 60.00 ส่วนใหญ่อาศัยในเขตทุ่งครุ ตั้งแต่ 11 ปีขึ้นไป จำนวน 16 คน คิดเป็นร้อยละ 53.33

ข้อมูลเชิงคุณภาพ

ความเป็นพหุวัฒนธรรมในชุมชนเขตทุ่งครุ พบว่ามีชุมชนพุทธ 16 ชุมชน ชุมชนมุสลิม 4 ชุมชน และชุมชนผสมผสานระหว่างพุทธและอิสลาม จำนวน 9 ชุมชน ตามแผนที่ชุมชน โดยใช้สัญลักษณ์เป็นสีเหลี่ยม ห้าเหลี่ยมและวงกลมตามลำดับ ตามรูปที่ 3

จากการสำรวจชุมชนและการสัมภาษณ์เชิงลึกพบว่า การตั้งถิ่นฐานของคนในชุมชน ในอดีตมาจากปัจจัยการชักชวนกันจากความสัมพันธ์ครอบครัวและเพื่อนฝูง เช่น ชุมชนมุสลิมที่ย้ายมาเป็นครอบครัวจากชุมชนปากลัดจังหวัดสมุทรปราการ เข้ามาตั้งหลักแหล่งที่ชุมชนคลองรางจากบุรีลุดดาและชุมชนหมู่ 5 บางมด ชุมชนมอญที่มาจากพระประแดงเข้ามาตั้งหลักชุมชนบริเวณวัดทุ่งครุ และบริเวณหลังวัดกลางนา เป็นต้น อีกปัจจัยหนึ่งมาจากทางเศรษฐกิจ เช่น ชาวไทยพุทธที่ย้ายจากการไล่ที่จากกรุงเทพฯ

ตอนในเข้ามาอาศัยในชุมชนอิตตวา เป็นต้น โดยแต่ละกลุ่มมาเข้าตั้งหลักแหล่งก็จะทำการประกอบอาชีพตามถนัด เช่น เกษตรกรรม หรือรับจ้าง ทำการค้าเล็ก ๆ น้อย ๆ อย่งไรก็ดี เรื่องการย้ายถิ่นฐานก็ยังคงพบว่า แนวโน้มมากขึ้นในกลุ่มคนไทยพุทธ และไทยจีน เนื่องจากเผชิญปัญหาความเสื่อมโทรมทางสิ่งแวดล้อม และการกว้านซื้อที่ดินจากนายทุนภายนอกชุมชน ยกเว้นชุมชนมุสลิมที่มีการย้ายถิ่นฐานค่อนข้างน้อย



รูปที่ 3 แผนที่แสดงแหล่งวัฒนธรรมภูมิปัญญาของเขตทุ่งครุ
ที่มา : ออกแบบโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 4 กันยายน 2561

เนื่องจากมีความสัมพันธ์เชิงครอบครัวที่ค่อนข้างเหนียวแน่นตามหลักศาสนา ปัจจุบันในเขตทุ่งครุได้มีแรงงานต่างชาติเข้ามาอาศัยชั่วคราว เช่น เมียนมา เข้ามาทำงานเป็นแรงงานก่อสร้าง และอื่น ๆ

ด้านสังคมและเครือข่ายชุมชนพบว่าลักษณะชุมชนในเขตทุ่งครุมีทั้งลักษณะชุมชนเมือง ชานเมืองแออัดและอาคารสูง โดยคนในชุมชนแออัดและอาคารมีลักษณะเหมือนชุมชนเมือง มีความเป็นปัจเจกยิ่งขึ้น ส่วนชุมชนชานเมือง ยังคงความเป็นวิถีชาวสวนดั้งเดิม มีระบบความสัมพันธ์แบบเครือญาติ เนื่องจากอาศัยอยู่ร่วมกันมานาน และมีบ้านเรือนใกล้ชิดกัน ส่วนเครือข่ายชุมชนพบว่า แต่ละชุมชนมีการจัดตั้งเครือข่ายในรูปแบบต่าง ๆ เช่น อาสาสมัครสาธารณสุข อาสาสมัครป้องกันสาธารณภัย ซึ่งทำหน้าที่ในการให้ข้อมูลและช่วยเหลือคนในชุมชน

ความเป็นอัตลักษณ์ตัวตนในชุมชนสามารถเห็นได้จากแหล่งวัฒนธรรมชุมชนที่ปรากฏในชุมชน จะเห็นว่าศาสนสถาน เป็นศูนย์กลางของกิจกรรมของคนในชุมชนในการประกอบกิจกรรมทางศาสนา การเป็นศูนย์กลางของการพบปะของคนในชุมชน เป็นศูนย์กลางของแหล่งภูมิปัญญาทางวัฒนธรรม รวมทั้งประเพณีพิธีกรรมทางศาสนาที่แสดงให้เห็นตามแต่ละลักษณะของวัฒนธรรมชุมชนดังนี้

ชุมชนพุทธ การตั้งหลักแหล่งของชุมชนไทยพุทธทั่วไป จะมีวัดจะเป็นศูนย์กลางในการจัดกิจกรรมตามวันสำคัญทางศาสนา เช่น กิจกรรมเวียนเทียน ฯลฯ รวมถึงพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับชีวิต เช่น งานศพ ฯลฯ และเป็นศูนย์กลางการติดต่อพูดคุยพบปะของคนในชุมชน ซึ่งในเขตทุ่งครุมีวัดทั้งหมด 4 แห่ง โดยวัดเหล่านี้ วัดยังเป็นศูนย์กลางของภูมิปัญญาทางงานศิลปกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปท้องถิ่นจากที่ต่าง ๆ เช่น วัดบางมดโสรธาราม (วัดกลางนา) ที่มีศิลปะสุโขทัย ลพบุรีและอยุธยา ที่แสดงให้เห็นถึงการหลอมรวมของความงามทางพุทธศิลป์ อย่างไรก็ตาม วัดยังมีบทบาทเป็นพื้นที่ทางเศรษฐกิจด้วย เช่น วัดพุทธบูชา มีพื้นที่สำหรับการจัดตลาดนัดชุมชน ในวันพุธของเดือน ตามรูปที่ 4



รูปที่ 4 ตลาดบกที่วัดพุทธบูชา
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม 2560

ส่วนชุมชนมุสลิมนั้น การตั้งหลักแหล่งตั้งแต่ชุมชนหมู่ 2 บางมดที่ถนนประชาอุทิศ ซอยประชาอุทิศ 28 จนกระทั่งถึงถนนเลียบทางด่วนวงแหวนอุตสาหกรรมอีกบริเวณหนึ่งก็เป็นบริเวณถนนพุทธบูชา ซอย 36 ซึ่งโดยส่วนใหญ่ ชุมชนมุสลิมจะมีมัสยิดเป็นศูนย์กลางของชุมชนในการประกอบกิจการทางศาสนา เช่น การละหมาด การทำพิธีการในงานสำคัญ เช่น งานวันเมาลิด งานอิซกีโบร์ งานตรุษ เป็นต้น รวมทั้งยังเป็นสถานที่เรียนรู้เช่น สอนหลักธรรมและภาษาอาหรับ ฯลฯ ในบางชุมชนอาจจะเป็นการสร้างบาแลก่อนที่จะมีการจัดสร้างมัสยิด จากการสัมภาษณ์กลุ่มมุสลิมกลุ่มแรก ๆ ได้แก่ ตระกูลบุญมาและทองทา ได้อพยพเข้ามาอยู่ในเขตทุ่งครุมาจากระประแดง โดยตั้งแหล่งอยู่บริเวณถนนครุโน เข้ามาบุกเบิกทำนา ทำสวน ภายหลังจึงมีการจัดตั้งมัสยิด เพื่อใช้ประกอบศาสนกิจต่าง ๆ ตามที่กล่าวข้างต้น ดังนั้นมัสยิดถือเป็นจุดศูนย์รวมจิตใจของคนมุสลิม และยังเป็นสถานที่พบปะทางสังคม และศูนย์กลางการทำกิจกรรมของพี่น้องมุสลิม ปัจจุบันเขตทุ่งครุมีทั้งหมด 10 แห่งโดยมัสยิดที่เก่าแก่และสำคัญ คือมัสยิดดารุนนออีมและนัรูลฮุดดา นอกจากนี้ยังมีมัสยิดอัลอิสติกอมาห์ (มัสยิดอาจารย์แข็ง) ที่ถือว่าเป็นมัสยิดที่มีสัปบุรุษมากที่สุดในเขตทุ่งครุ ตามรูปที่ 5



รูปที่ 5 มัสยิดอัลอิสติคอมาห์ ที่มีสัปบุรุษมากที่สุด
ที่มา : ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 สิงหาคม 2560

ชุมชนสำหรับคริสต์ศาสนานั้น ในเขตทุ่งครุมีชาวคริสต์น้อยมาก โดยส่วนใหญ่เป็นกลุ่มนิกายของโปสเทสแตนท์ มีจำนวนโบสถ์คริสต์ 5 แห่ง มีลักษณะเป็นการเช่าอาคารพาณิชย์ จึงทำให้เกิดการย้ายตำแหน่งอยู่เสมอ สำหรับการเข้าร่วมพิธีกรรมทางศาสนาจะเกิดจากการสร้างความสัมพันธ์ส่วนตัวระหว่าง คริสตชนที่จะร่วมกิจกรรมของโบสถ์ต่าง ๆ นั้น

ส่วนศาลเทพารักษ์จีนและไทย เกิดจากการรวมกลุ่มของผู้ที่มีความศรัทธาร่วมกัน ในบางครั้งการจัดสร้างสำหรับชาวไทยจีนก็มีความเกี่ยวข้องทางตระกูล (แซ่) ด้วย ซึ่งศาลเทพารักษ์นี้จะมีการจัดงานพิธีทางศาสนาอย่างน้อยปีละ 1 ครั้ง เช่น งานเทศกาล เพื่อเป็นการรักษาประเพณีความเชื่อที่สืบทอดต่อกันมา ในอดีตชาวจีนที่เข้ามาอยู่แรกเริ่มส่วนมากทำการเกษตรกรรม และทำการค้าโดยเป็นพ่อค้าคนกลางระหว่างชุมชนและภายนอก จึงมีการสร้างศาลเทพารักษ์หรือศาลเจ้าเพื่อเป็นเสมือนที่พึ่งทางจิตใจของคนจีน ซึ่งรวมถึงคนไทยในชุมชนที่จะมาทำกิจกรรมร่วมกันที่ศาลเทพารักษ์เพื่อเป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจในการขอพรในการทำมาหากิน เพื่อเป็นการแก้บนและขอโชคลาภ ในเขตทุ่งครุมีศาลเทพารักษ์ทั้งหมด 9 แห่ง ศาลเทพารักษ์ส่วนมากตั้งอยู่บนที่ดินของเอกชน แบ่งเป็นศาลเทพารักษ์จีน 7 แห่ง และศาลเทพารักษ์ไทย 2 แห่ง โดยเทพารักษ์จะมีทั้งไทยและจีน ได้แก่ หลวงพ่อโอสถีสี เจ้าแม่ทับนาง เจ้าแม่กวนอิม เจ้าแม่ลิ้มกอเหนี่ยว จิ้งจก ปิ้งเจ้ากวง และเจ้าแม่ทับทิมริมคลองบางมด ตามรูปที่ 6



รูปที่ 6 ศาลเจ้าแม่ทับทิมริมคลองบางมด
ที่มา : ถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 31 กรกฎาคม 2560

ในเขตทุ่งครุยังมีภูมิปัญญาความรู้ด้านต่าง ๆ ที่ยังคงสะท้อนให้เห็นถึงสภาพวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของคนในอดีต เช่นอาชีพเกษตรกรรม เช่นการปลูกส้มบางมด ฯลฯ หรือวัฒนธรรมงานอดิเรก ได้แก่ การเลี้ยงนกเขา ไก่ชน เป็นต้น ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมแหล่งภูมิปัญญา 4 กลุ่ม ได้แก่ 1) ประเภทเกษตรกรรม ได้แก่ สวนส้มบางมด (ชุมชนหมู่ 3 บางมด) กลุ่มสหกิจเลี้ยงแพะ (ชุมชนดาริซีน) บริษัทกล้วยไม้ไทย จำกัด (ชุมชนหมู่ 3 บางมด) ประเภทหัตถศิลป์ ได้แก่ งานทำหัวโขนเล็ก (ชุมชนคลองแก้วห้อง) หล่อทองเหลือง (ชุมชนหมู่ 3 บางมด) เป็นต้น 2) ประเภทวัฒนธรรมท้องถิ่น เช่น ลีเกี๊ยะ (ชุมชนคลองรางจาก) กระบี่กระบอง (ชุมชนคอลลิติน) วงปี่พาทย์ (ชุมชนหมู่ 5 ทุ่งครุ) กลุ่มเลี้ยงไก่ชน (ชุมชนได้สะพานโชน 1) ชมรมนกเขาชวา (ชุมชนคอลลิติน) 3) ประเภทอาหารและขนมไทย เช่น ชุมชนหมู่ 5 บางมด 4) ประเภทเครื่องใช้ เช่น ผลิตภัณฑ์จากกะลามะพร้าวและการทำวาว (ชุมชนหลังสวนธนบุรีรมย์) การต่อเรือ (ชุมชนหมู่ 5 บางมด) การทำยกยอ (ชุมชนดารุ์ลือบาตะห์)

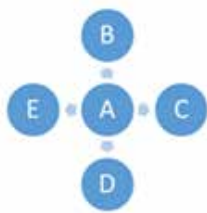

จะเห็นว่าในเขตทุ่งครุมีมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความหลากหลาย ทั้งที่เป็นสถาปัตยกรรมและประเพณีวิถีชีวิต อาชีพ ความเป็นอยู่ที่จับต้องไม่ได้ด้วย จึงถือว่าเป็นอนุสรณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ควรเพิ่มมูลค่าโดยพัฒนาทั้งวิถีชีวิตและพื้นที่ผ่านด้วยการท่องเที่ยวโดยชุมชน (Community-based Tourism) ถือเป็นทางเลือกหนึ่งของการพัฒนาชุมชนให้มีความเข้มแข็งต่อไป

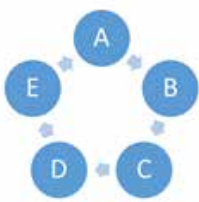

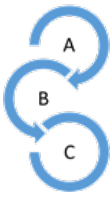

2. การออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยวโดยชุมชน

จากการสำรวจแหล่งภูมิปัญญาและมรดกทางวัฒนธรรมของเขตทุ่งครุ พบว่าชุมชนชานเมือง เช่น ชุมชน หมู่ 3 หมู่ 5 บางมด และนุรุลสุตา มีความน่าสนใจในการออกแบบเส้นทางการท่องเที่ยว เนื่องจากมีแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมและยังคงธำรงวิถีชีวิตแบบดั้งเดิมอยู่ และมีแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่ถือเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สำคัญในการจัดการท่องเที่ยวโดยชุมชน ได้แก่ วัดหลวงพ่อโอภาสี เป็นได้รับความเคารพศรัทธาจากคนในชุมชนมาก รวมถึงประชาชนใกล้เคียง ซึ่งจะเห็นได้จากการมีการจัดตั้งศาลจำลองหลายแห่ง ทั้งในพื้นที่เขตทุ่งครุและในจังหวัดใกล้เคียงอย่างสมุทรสาครด้วย วัดพุทธบูชาเป็นศูนย์รวมของวัดฝ่ายธรรมยุติที่สำคัญของชุมชน มัสยิดนุรุลสุตาเป็นเพียง

มัสยิดแห่งเดียวที่ยังคงรักษาสภาพโครงสร้างเดิมจากไม้ศาลเจ้าแม่ทับทิมริมคลองบางมดที่มีรูปสลักไม้เจ้าแม่กวนอิมตามคำบอกเล่าจากคนในท้องถิ่นว่าอัญเชิญขึ้นมาจากน้ำสวนส้มและสวนมะพร้าวในชุมชนหมู่ 3 บางมด ตลาดนัดมดตะนอยที่จัดทุกวันอาทิตย์ สัปดาห์ที่ 2 ของเดือน เป็นต้น จากที่กล่าวจะพบว่า ชุมชนชานเมืองในเขตทุ่งครุมีทุนทางวัฒนธรรมและสังคมที่สามารถจัดรูปแบบการท่องเที่ยวโดยการจัดทำเป็น 3 รูปแบบ (ฉันทิช, 2552: 88-90) โดยเส้นทางการท่องเที่ยวทั้งหมดนี้ โดยอาศัยแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในเขตทุ่งครุ ซึ่งเป็นเส้นทางที่เหมาะสมแก่นักเรียนและผู้ที่มีสนใจในเรื่องศาสนา โดยเส้นทางทัศนศึกษาเพียง 1 หรือครึ่งวันได้ตามความต้องการของนักท่องเที่ยวตามตารางที่ 1

ตารางที่ 1 แสดงการออกแบบการท่องเที่ยว

ประเภทของรูปแบบ	เส้นทางการท่องเที่ยวแหล่งวัฒนธรรม	หมายเหตุ
<p>1) การจัดรูปแบบเส้นทางนำเที่ยวแบบ Hub and Spoke</p> 	 <p>ใช้ชุมชนหมู่ที่ 3 เป็นศูนย์กลาง ไปยังที่ต่าง ๆ คือ ศาลเจ้าแม่ทับทิม วัดหลวงพ่อโอภาสี และมัสยิดนุรุลสุตา</p>	<p>เหมาะสำหรับการอยู่ค่ายพักแรมที่ไม่ไกลจากแหล่งท่องเที่ยวเรียนรู้ได้</p>

<p>2) การจัดรูปแบบเส้นทางนำเที่ยวแบบ Circle</p> 	 <p>เริ่มจากวัดหลวงพ่โอภาสี ศาลเจ้าแม่ทับทิม สวนส้ม ศาลเจ้าแม่ทับทิมลิ้มไต้ฮวง ภูมิปัญญาประติมากรรมทองเหลือง และกลับมาที่วัดโอภาสี</p>	<p>เป็นการจัดการท่องเที่ยวเปลี่ยนสถานที่ไปเรื่อย ๆ เป็นวงกลม</p>
<p>3) การจัดรูปแบบเส้นทางนำเที่ยวแบบ Open Jaw</p> 	 <p>เริ่มจากวัดพุทธบูชา ศาลเจ้าบึงเต้าก และมัสยิดอัลอิสติกอมาห์</p>	<p>เป็นการจัดการท่องเที่ยวที่มีชื่อเสียงของพื้นที่ โดยอาจจะไม่แวะสถานที่อื่นที่นักท่องเที่ยวไม่สนใจก็ได้</p>

สรุปและอภิปรายผล

1. **ความเป็นพหุวัฒนธรรมในชุมชนทุ่งครุ** จากการศึกษาสะท้อนให้เห็นถึง อัตลักษณ์บนความเป็นตัวตนบนความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Multiculturalism) ของชุมชนทั้ง 29 ชุมชนในเขตทุ่งครุ มีลักษณะสภาพสังคมที่เป็นพหุวัฒนธรรมตามแนวคิดทางศาสนาพุทธ อิสลาม คริสต์ศาสนาและจีน ที่ได้สร้างความเข้มแข็งแก่ตนเองจากการตั้งศาสนสถานและประเพณีต่าง ๆ ซึ่งสอดคล้องกับงานของพัชรินทร์ (พัชรินทร์, 2546) ภาพลักษณ์และอัตลักษณ์ของวิถีชีวิตคนในชุมชนมาจากองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมและองค์ประกอบทางประเพณี พิธีกรรมที่สามารถสัมผัสได้และเป็นที่ยอมรับของคนในชุมชนที่ปฏิบัติสืบทอดต่อกัน รวมทั้งมีการเรียนรู้ปรับเปลี่ยน และ

ผสมผสานอยู่ร่วมกันกับวัฒนธรรมชาติพันธุ์อื่น เช่น การทำอาหารไทยโดยมุสลิม (ชุมชนหมู่ 5 บางมด) ซึ่งสอดคล้องกับงานของนพวรรณและวรวิทย์ ที่ (นพวรรณและวรวิทย์, 2561) ว่า ความเป็นพหุวัฒนธรรมควรมีการส่งเสริมเรียนรู้เพื่อคงคุณค่าของกลุ่มชาติพันธุ์นั้น ๆ เช่น ชุมชนมุสลิมที่มีการตั้งถิ่นในเขตทุ่งครุ มาจากการชักชวนกันของเครือข่ายครอบครัว ซึ่งสอดคล้องกับงานของสมาน (สมาน, 2531) ชุมชนมุสลิมในกรุงเทพมหานครมาจากกระจายตัวจากที่เดิมไปสู่ที่ตั้งใหม่ (Neighborhood effect) แต่ลักษณะของชุมชนมุสลิมในเขตทุ่งครุพิเศษกว่าคือ ที่มีลักษณะเป็นรูปเดือนเสี้ยวตามรูปที่ 7 ซึ่งเป็นประเด็นที่น่าสนใจสำหรับการศึกษาต่อไป



รูปที่ 7 ที่ตั้งของมัสยิดในเขตทุ่งครุ
ที่มา ออกแบบโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 4 กันยายน 2561

2. การออกแบบเส้นทางท่องเที่ยวโดยชุมชน ถึงแม้ว่า ชุมชนในเขตทุ่งครุจะมีแนวโน้มที่เป็นลักษณะชุมชนเมืองมากขึ้น แต่ก็ยังมีชุมชนชานเมืองที่ยังคงรักษารวิถีชีวิตแบบชาวสวนดั้งเดิม มีแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมที่เป็นหลากหลายทั้งพุทธ มุสลิม และจีนอย่างลงตัว ถือเป็นต้นทุนสำคัญของชาวบ้านในชุมชนที่เป็นเจ้าของทรัพยากรร่วมกันในการจัดการท่องเที่ยวโดยชุมชน โดยเส้นทางท่องเที่ยวทั้ง 3 เส้นทางเป็นเส้นทางที่ยึดหลักในเรื่องของแหล่งวัฒนธรรมการเรียนรู้ในชุมชน ซึ่งสอดคล้องกับงานของ มณีวรรณ (มณีวรรณ, 2555) ในการจัดการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมเพื่อให้เห็นอัตลักษณ์และคุณค่าของแต่ละชุมชน อย่างไรก็ตาม การวิจัยนี้เป็นเพียงจุดเริ่มต้นของการจัดการท่องเที่ยวโดยชุมชนที่ต้องมีการศึกษาเพิ่มเติมต่อไป

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

หน่วยงานภาครัฐโดยเฉพาะสำนักงานพัฒนาชุมชน เขตทุ่งครุควรมีบทบาทในการเป็นผู้ประสานระหว่างชุมชนกับหน่วยงานต่าง ๆ ในการกระตุ้นและส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยชุมชน โดยเน้นการคงอยู่ของความเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน และความเป็นพหุวัฒนธรรมของชุมชนในเขตทุ่งครุ นอกจากนี้ หน่วยงานภาครัฐควรให้การสนับสนุนงบประมาณเกี่ยวกับกิจกรรมพัฒนาอาชีพทางการท่องเที่ยวให้กับชุมชนด้วย

ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติ

สำนักพัฒนาชุมชน เขตทุ่งครุ โรงเรียนในชุมชน และชุมชนสามารถนำผลการวิจัยไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาอาชีพทางการท่องเที่ยว และเป็นแหล่งการเรียนรู้ของชุมชน อย่างไรก็ตาม สำนักงานพัฒนาชุมชน และชุมชนควรมีการศึกษาลงเพิ่มเติมเกี่ยวกับความต้องการของนักท่องเที่ยวและรูปแบบการบริหารจัดการของการท่องเที่ยวโดยชุมชน เพื่อให้ชุมชนได้เข้าใจในความสนใจของนักท่องเที่ยวและบทบาทหน้าที่ของชุมชนเอง นอกจากนี้ ส่วนโรงเรียนและสถาบันการศึกษาควรมีการจัดกิจกรรมการเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในชุมชน เพื่อให้เยาวชนได้เรียนรู้วัฒนธรรมภายในท้องถิ่นที่มีความหลากหลายในเขตทุ่งครุ

เอกสารอ้างอิง

- กิตติกาญจน์ หาญกุล. (2560). จริยธรรมการอยู่ร่วมกันของชุมชนพหุวัฒนธรรม : กรณีศึกษาปฏิบัติทางสังคมของชุมชน
คลองหกในเขตชลประทานทุ่งรังสิต จังหวัดปทุมธานี. ใน **แรงงานเพื่อนบ้านกับคนไทย : ทำงานและอยู่ร่วมกัน
ด้วยความเข้าใจ**. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยพัฒนศาสตร์ป๋วย อึ๊งภากรณ์.
- การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย (2561). **การท่องเที่ยวโดยชุมชนอย่างยั่งยืน**. สืบค้นเมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม 2561, จาก
<http://www.tatreviewmagazine.com/article/cbt-thailand/>
- ฉันทิช วรรณถนอม. (2552). **การวางแผนและการจัดนำเที่ยว**. กรุงเทพฯ: สามลดา.
- นพวรรณ ตรีศิลป์และวรัรักษ์ สุเมธ. (2561, กรกฎาคม-ธันวาคม). การจัดการภูมิทัศน์วัฒนธรรมเพื่อการท่องเที่ยว กรณี
ศึกษากาดบ้านฮ่อม ชุมชนมุสลิมบ้านฮ่อม จังหวัดเชียงใหม่. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ มหาวิทยาลัย
ศรีนครินทรวิโรฒ**. 20(1): 47-48.
- พัชรินทร์ เวียงชัย. (2546). **แนวความคิดในการอนุรักษ์ชุมชนไท-โคราช : กรณีศึกษาหมู่บ้านพระเพลิง**. สถาปัตยกรรม
ศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มนีวรรณ ชาตวณิช. (2555, กรกฎาคม-ธันวาคม). การจัดการแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมในชุมชนตลาดพลู เขตธนบุรี.
วารสารกระแสวัฒนธรรม. 13(14): 22.
- ศูนย์การศึกษานอกระบบและการศึกษาตามอัธยาศัยเขตทุ่งครุ. (2561). **รายงานการประเมินตนเองของสถานศึกษา
ปีงบประมาณ 2559** สืบค้นเมื่อวันที่ 31 ธันวาคม 2561 จาก [http://202.29.172.133/sar/
sar/1210490000_2559.pdf](http://202.29.172.133/sar/sar/1210490000_2559.pdf)
- สมาน ธีรวัฒน์. (2531). **การตั้งถิ่นฐานของชาวไทยมุสลิมในกรุงเทพมหานคร** อักษรศาสตรมหาบัณฑิต. สาขาวิชาภูมิศาสตร์.
คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร. (2561). **รายงานโครงการจัดทำแผนแม่บทการปรับปรุง พื้นที่ และอนุรักษ์ ย่านใน
กรุงเทพมหานคร**. สืบค้นเมื่อวันที่ 31 ธันวาคม 2561 จาก [www.bma-cpd.go.th/files/admin/Inhouse
ProgressReport5301.html](http://www.bma-cpd.go.th/files/admin/InhouseProgressReport5301.html)
- สำนักรักษาความสะอาด กรุงเทพมหานคร (2546). **คู่มือประชาชนคนรักคลอง**. กรุงเทพมหานคร : มปท.
- สำนักพัฒนาสังคม กรุงเทพมหานคร. (2561). **ข้อมูลชุมชนกรุงเทพ**. สืบค้นเมื่อวันที่ 11 กรกฎาคม 2561 จาก [http://www.
bangkok.go.th/social/page/sub/3607/](http://www.bangkok.go.th/social/page/sub/3607/)

การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนา พราหมณ์-ฮินดู¹

THE CREATION OF A DANCE FROM THE AUM SYMBOL IN BRAHMINISM-HINDUISM

อภิโชติ เกตุแก้ว / APICHOT KATEKEAW

สาขาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE DEGREE OF DOCTOR FINE AND APPLIED ARTS PROGRAM, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY

นราพงษ์ จรัสศรี / NARAPONG CHARASSRI²

ศาสตราจารย์วิจัย / จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

RESEARCH PROFESSOR, CHULALONGKORN UNIVERSITY

Received: December 27, 2018

Revised: February 28, 2019

Accepted: March 6, 2019

บทคัดย่อ

งานวิจัยในครั้งนี้มีจุดประสงค์เพื่อศึกษารูปแบบและแนวคิดหลังในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีรูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ โดยศึกษาจากแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญลักษณ์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม นาฏศิลป์สร้างสรรค์ รวมถึงองค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์แบบสหสาขาวิชา อาทิ นาฏศิลป์ ทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ รวมไปถึงได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย สื่อสารสนเทศอื่น ๆ สืบค้นข้อมูลภาคสนาม ตลอดจนวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ สรุปผล และนำเสนอผลการวิจัย

ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบการแสดงมีองค์ประกอบทั้งหมด 8 ประการ ได้แก่ 1) บทการแสดง โดยวิเคราะห์จากแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏบนสัญลักษณ์โอมและนำมาเชื่อมโยงให้สอดคล้องกับความหมายของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของตรีมูรติ แบ่งเป็น 3 องค์ ประกอบไปด้วย องค์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) องค์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) และองค์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) โดยผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบและวิธีการเรียงร้อยเรื่องด้วยภาพการแสดงจากแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) 2) นักแสดง คัดเลือกจากผู้มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์อินเดียและตะวันตก อีกทั้งสามารถสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึก 3) การเคลื่อนไหวลีลา นำเสนอผ่านรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยการนำแนวคิดของนาฏศิลป์ตะวันตก ได้แก่ อิสตอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ในแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ (Free Spirit), พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) แนวคิดการใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement), สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) แนวคิดการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายในแบบต้นสด

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” หลักสูตรศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² ศาสตราจารย์ ดร. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

(Body Contact Improvisation) และนาฏศิลป์พื้นบ้านชาวตะวันออก ได้แก่ อาครัมคาน (Akram Khan) โดยเคลื่อนไหวใช้ทักษะทำทางนาฏศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับนาฏศิลป์แบบตะวันตก, หลินหวายหมิน (Lin Hwai-Min) ในการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้การควบคุมลมหายใจพร้อมกับการใช้กล้ามเนื้อที่แสดงให้เห็นถึงพลัง 4) เสี่ยงเป็นการแสดงแบบดนตรีสดโดยใช้เครื่องดนตรีที่สามารถสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึก 5) อุปกรณ์การแสดง ใช้แนวคิดสัญลักษณ์ที่เน้นความเรียบง่าย สามารถสื่อสารความหมายอย่างชัดเจนและเข้าใจง่าย 6) เครื่องแต่งกาย เป็นการลดทอนการแต่งกายของอินเดียโดยการนำแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย 7) พื้นที่ ได้นำแนวคิดศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) มาปรับเปลี่ยนเป็นพื้นที่การแสดง 8) แสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาสื่อสารความหมายของเรื่องราวอารมณ์และความรู้สึก และมีแนวคิดหลังในการแสดง 6 ประการ คือ 1) แนวคิดสัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 2) แนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏศิลป์ 4) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ 5) แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ 6) แนวคิดการใช้พหุวัฒนธรรม ซึ่งผลการวิจัยนี้มีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการรวบรวมองค์ความรู้เพื่อพัฒนาผลงานทางด้านนาฏศิลป์มาบูรณาการร่วมกับศาสตร์แขนงอื่นๆ เพื่อนำมาป็นสื่อทางความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อีกทั้งยังเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไป

คำสำคัญ: สัญลักษณ์โอม, ศาสนาพราหมณ์-ฮินดู, การสร้างสรรค์นาฏศิลป์, นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

Abstract

The purpose of this research is aimed to study the form and concept of the creation of a dance from The AUM symbol in Brahminism-Hinduism. The research is conducted using the quantitative research method and creative research method. Studying the AUM symbol in Brahminism-Hinduism, semantics in Brahminism-Hinduism, the concept of visual elements in the AUM symbol, and the creative dance. Furthermore, studying the knowledge of Fine Arts in multidisciplinary art including dance, visual arts, and music. Along with the collection of data from documentary information, interviewing the people involved in this research, other media, and field survey. Then analyze the information to use as a concept of the creation of the dance, conclude and present the result.

The research found that there are 8 forms of performance which is 1) The Play; analyzing the concept of visual elements that presented in the AUM symbol and integrating into the meaning of The AUM symbol according to the belief of Trimurti divided into 3 acts, there are (1.1) Act 1; Starting Point, (1.2) Act 2; The Curve of Protection, and (1.3) Act 3; End Point. The researcher has used the concept and composing the visual performance using collage art technique. 2)The Performers; select the performer who has a talent in Indian and Western dance, proficient in expressing feeling and emotion 3)The Movement; presenting through the form of postmodern dance using the concept of western dance artist including Isadora Duncan; the concept of Free spirit, Paul Taylor; the concept of Everyday Movement, Steve Paxton; the concept of Body Contact Improvisation and eastern dance artist including Akram Khan; the movement using the skill of Indian dance with the combination of western dance, Lin Hwai-Min; the body movement using the breath control and the power of muscle. 4) The Sound and Music; perform using the live musical performance to present the feeling and emotion 5. The Equipment; using the simple symbol that can communicate clearly and easily to understand 6) The Costumes; reducing the Indian costume design using the Minimalism concept which focuses on simplicity. 7) The Space; using the concept of Site-Specific

Art to transform the performance space 8) The Lights; using the concept of color theory to present the meaning of feeling and emotion. Moreover, there is the concept after the performance that can be classified into 6 categories 1) The concept of The AUM symbol in Brahminism-Hinduism. 2) The concept of simplicity according to postmodern dance. 3) The concept of creativity in dance performance. 4) The concept of the symbol in the dance, 5) The concept of using the theory of fine arts, and 6) The concept of multiculturalism. The result of this research is related to all the purpose of the research.

This research is the collection of knowledge aimed to develop the creation of the dance integrated with other sciences to use as a tool to present the idea of the creation of the dance from the AUM symbol in Brahminism-Hinduism. Additionally, this research can be used as a guideline for further creation of a dance.

Keywords: The AUM symbol, Brahminism-Hinduism, The Creation of a Dance, Post-Modern dance

บทนำ

โอม (ॐ) เป็นสัญลักษณ์ทางความเชื่อของอารยธรรมอินเดียมาอย่างยาวนาน ปรากฏหลักฐานอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัทที่ถือได้ว่าเป็นคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ที่สุดของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อันเป็นบทส่วนสุดท้ายของคัมภีร์พระเวท สัญลักษณ์โอมถือเป็นศาสนสัญลักษณ์แทนความหมายของเสียงแห่งพลังอันศักดิ์สิทธิ์และเป็นสัญลักษณ์รูปทางจิตวิญญาณของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู “โอมมีลักษณะเป็นตัวอักษรเทวนาครี โดยมีตัวอักษรประกอบด้วย 3 คำ ได้แก่ 1) มะ(M) 2) อะ(A) 3) อุ(U) ซึ่งเป็นการนำทั้ง 3 คำ เมื่อมาสมาสมารวมกันและออกเสียงเป็นคำว่า “โอม” (AUM หรือ Om)” (สุชาติ กิจชัยพร, 2545: 41-42) แต่ความหมายตรงและความหมายโดยนัยของโอมย่อมมีความแตกต่างกันระหว่างแต่ละสำนักและระหว่างประเพณีต่าง ๆ อาทิ โอมเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวของจักรวาล เป็นสิ่งที่ควบคุมสภาวะทั้ง 4 โอมยังเป็นเสียงแห่งสมาธิที่เป็นเครื่องช่วยกำหนดลมหายใจเข้า-ออกที่แรงสั้นสะเทือนเกิดจากการเปล่งเสียงปราวนา (Pravana) ก่อให้เกิดพลังงานจักระ (Chakra) คือ การสัมผัสถึงพลังภายในตนเองและเข้าใจถึงจักรวาล “สัญลักษณ์โอมถือเป็นสัญลักษณ์ภาพตัวแทนขององค์มหาเทพอันสูงสุดของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้แก่ 1) พระพรหม 2) พระวิษณุ 3) พระศิวะ หรือที่เรียกว่าตรีมูรติ (Trimurati)” (กรรณา-เรืองอุไร กุศลาสัย, 2547: 307-308) ซึ่งถือเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจของผู้ที่เลื่อมใสศรัทธาต่อองค์มหาเทพอย่างสูงสุดในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

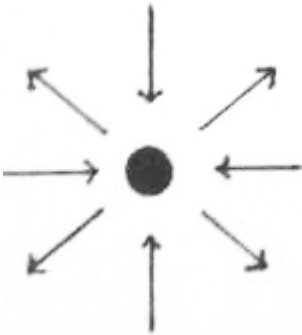





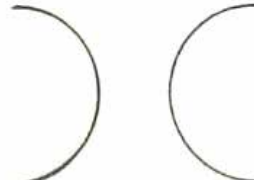



ภาพที่ 1 ภาพสัญลักษณ์โอม ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้
ที่มา: ภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 16 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561

ในการออกแบบสร้างสรรค์นาฏศิลป์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดหลักการโครงสร้างองค์ประกอบทัศนศิลป์ (Structure of Visual Art) และแนวคิดทัศนธาตุ (Visual Element) มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์หลายเส้นบนสัญลักษณ์โอม โดยประกอบไปด้วย 2 ส่วน ได้แก่ 1) จุด (Dot) 2) เส้นโค้ง (Curve Line) ได้แก่ เส้นโค้งแบบคลื่น เส้นโค้งวงกลม เส้นโค้งกันหอยและเส้นโค้ง 2 เส้นแบบเข้าหา “จุดและลายเส้นต่าง ๆ มีความหมายและความสำคัญเชิงสัญลักษณ์ที่แสดง ให้เห็นถึงอารมณ์และความรู้สึกผ่านแนวคิดทางทัศนธาตุ ที่มีการเชื่อมโยงทางการสื่อสาร รวมถึงการสะท้อนตามคติความเชื่อของศาสนา” (ชลุต นิมเมสมอ, 2557: 29 -30)

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงนำแนวความคิดที่ได้จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์รูปแบบผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีลักษณะเฉพาะ โดยมีแนวคิด แรงบันดาลใจ วิธีการแนวความคิดของนาฏศิลป์ และทฤษฎีของผู้เชี่ยวชาญที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ โดยสรุปความคิดรวบยอดของการกระจายความหมายสัญลักษณ์โอม ได้ดังตารางต่อไปนี้

ตารางที่ 1 ตารางสรุปและเปรียบเทียบแนวคิดทัศนธาตุที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม

ภาพที่	องค์ประกอบทางทัศนศิลป์	ทัศนธาตุที่ปรากฏ ในสัญลักษณ์โอม	อารมณ์ความรู้สึก ผ่านแนวคิดทัศนธาตุ
1	 จุด		แสดงให้เห็นถึงจุดเริ่มต้น และจุดสิ้นสุดในเวลาเดียวกัน ทำให้เกิดความรู้สึกที่แสดงถึงแรงดึงดูดกับแรงผลักดัน
2	 เส้นโค้งวงกลม		ให้ความรู้สึกที่มีการเปลี่ยนทิศทางที่ตายตัวซ้ำ ๆ
3	 เส้นโค้งแบบก้นหอย		ให้ความรู้สึกเหมือนถูกบีบ และในขณะที่เดียวกันทำให้ความรู้สึกที่เคลื่อนไหวคลี่คลาย เติบโต ไม่มีที่สิ้นสุด
4	 เส้นโค้ง 2 เส้น แบบด้านโค้งเข้าหากัน		ให้ความรู้สึกเหมือนถูกบีบรัด

ที่มา: ตารางโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2561

เมื่อกล่าวถึงสัญลักษณ์โอมที่ปรากฏในผลงานทางศิลปกรรมศาสตร์ส่วนใหญ่พบเห็นได้จากงานด้านทัศนศิลป์ จิตรกรรม สถาปัตยกรรม ประติมากรรม ที่สะท้อนสัญลักษณ์ทางความเชื่อของศาสนาเสียมากกว่า ผู้วิจัยจึงมีความคิดเห็นว่าการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ถือเป็นการออกแบบสร้างสรรค์อีกวิธีหนึ่งที่สามารถต่อยอดพัฒนาทางความคิด ในการนำเสนอสัญลักษณ์โอมให้เกิดความแปลกใหม่ เกิดมุมมองในการนำเสนอให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น และมีความแตกต่างจากผลงานโดยทั่วไปที่มีความเกี่ยวข้องเพียงเฉพาะแค่ความหมายเชิงปรัชญา ความเชื่อและพิธีกรรมทางศาสนาเท่านั้น

ทั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แนวคิดองค์ประกอบทางทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม แนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ที่มีอิทธิพลต่องานนาฏศิลป์ รวมถึงศึกษานาฏศิลป์สร้างสรรค์ในปัจจุบัน มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์โดยมุ่งเน้นให้เกิดความแปลกใหม่ ไม่เคยปรากฏที่ใดมาก่อนและมีเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยมีแรงบันดาลใจจากวิธีการ แนวความคิดของนาฏศิลป์ป็นผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งเป็นประโยชน์และเป็นแนวทางในการพัฒนาความคิดในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

- 1 เพื่อศึกษารูปแบบผลงานสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
- 2 เพื่อศึกษาแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

อุปกรณ์และวิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ซึ่งงานวิจัยนี้มีรูปแบบในลักษณะการวิจัยเชิงคุณภาพและการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ โดยมีรายละเอียดดังนี้

1. **ระเบียบวิธีวิจัย** งานวิจัยนี้ได้ค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร และข้อมูลที่ได้จากสื่อสารสนเทศอื่น ๆ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้าน

นาฏศิลป์ประกอบไปด้วย

1.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ศึกษาข้อมูลเอกสารจากหนังสือ ตำราและบทความวิชาการต่าง ๆ ในประเด็นที่เกี่ยวข้องสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สัญลักษณ์ในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม และนาฏศิลป์สร้างสรรค์ เป็นต้น

1.2 สื่อสารสนเทศอื่น ๆ ศึกษาสื่อสารสนเทศอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ “การสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” และการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ เช่น วิทยุทัศน์ นิทรรศการศิลปะ การชมภาพยนตร์ การชมแสดงสด เป็นต้น เพื่อหาแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์

2. เครื่องมือการวิจัย

2.1 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ทั้งในด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์โอมและศิลปะการแสดงในแต่ละด้าน ข้อมูลที่ได้มาจากการดำเนินการสัมภาษณ์ทั้งในเชิงลึกแบบรายบุคคล และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม รวมถึงลักษณะของการสัมภาษณ์เป็นแบบปลายเปิดและปลายปิด

2.2 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม โดยการลงพื้นที่สำรวจข้อมูล เพื่อทำการสังเกตการณ์และเข้าร่วมพิธีกรรมของเทวสถานศาสนาฮินดูทั้งในประเทศอินเดีย ประเทศไทย และเข้าร่วมการชมสัมมนางานนาฏศิลป์ที่มีความเกี่ยวข้องกับการวิจัย

3. การวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูล จากการศึกษาเก็บรวบรวมข้อมูลในรูปแบบงานวิจัยเชิงคุณภาพ และงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสำรวจข้อมูลภาคสนาม และทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์

4. ระยะเวลาในการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการวิจัยในการเก็บรวบรวมข้อมูลต่าง ๆ การวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูล ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงานตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2560 ถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2562

5. การสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงาน
การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง “การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู” ได้มีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงานโดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 ทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน
การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ได้ผ่านการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อทดลองและพัฒนาคุณภาพของผลงานนาฏศิลป์

5.2 การตรวจสอบผลงาน ขั้นตอนการตรวจสอบผลงานผ่านการตรวจสอบโดยผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ อีกทั้งทำการประเมิน และนำเสนอข้อคิดเห็น แนวทางในการปรับปรุง พัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

5.3 การจัดแสดงผลงานและนิทรรศการ ผู้วิจัยได้จัดแสดงผลงานและนิทรรศการต่อสาธารณชน ตลอดจนมีการประเมินจากแบบสอบถาม การสัมภาษณ์อีกด้วย

5.4 การประเมินผล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ มาทำการประเมินวิเคราะห์ข้อมูล และอภิปรายผล

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้ **ส่วนที่ 1 การวิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม** ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งคำนึงถึงองค์ประกอบทางการแสดง 8 ประการ ได้แก่ 1) การออกแบบบทการแสดง 2) การคัดเลือกนักแสดง 3) การออกแบบลีลา 4) การออกแบบเสียง 5) การออกแบบอุปกรณ์ 6) การออกแบบเครื่องแต่งกาย 7) การออกแบบพื้นที่ และ 8) การออกแบบแสง โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. การออกแบบบทการแสดง ผู้วิจัยได้วิเคราะห์บทบาทการแสดงจากการแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏรูปแบบ (Form) บนสัญลักษณ์โอม (ॐ) และนำมาเชื่อมโยงให้สอดคล้องกับความหมาย (Content) ของสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของตรีมูรติ ดังที่อรุณศักดิ์ กิ่งมณี ได้กล่าวไว้ว่า สัญลักษณ์โอม ประกอบไปด้วยตัวอักษร 3 ตัว ได้แก่ 1) ตัว มะ (म्) คือ พระพรหมเป็นผู้สร้าง

2) ตัว อุ (उ) คือ พระวิษณุแทนเป็นผู้ปกป้องดูแล และ 3) ตัว อะ (अ) คือ พระศิวะเป็นผู้ทำลาย (อรุณศักดิ์ กิ่งมณี, 2551: 19) ผู้วิจัยได้ใช้รูปแบบและวิธีการเรียงร้อยภาพในการแสดงจากแนวคิดการปะติดภาพ (Collage) “การปะติดภาพเป็นวิธีการนำแนวคิดทางทัศนศิลป์สามารถมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบภาพประกอบการแสดง โดยไม่จำเป็นต้องเป็นเรื่องราวที่ต่อเนื่องกันหรือเชื่อมติดกัน แต่ภาพที่นำเสนอจะต้องแสดงให้เห็นถึงเรื่องราววัตถุประสงค์ของผู้ออกแบบว่าต้องการนำเสนออะไรอย่างชัดเจน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561) โดยได้นำเสนอสาระสำคัญดังต่อไปนี้

องค์ 1 จุดเริ่มต้น (Starting Point) นำเสนอภาพที่มีความหมายและเกี่ยวข้องกับจุดเริ่มต้นของสัญลักษณ์โอม จากแนวคิดเรื่ององค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม และนำมาบูรณาการกับแนวคิดสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีจำนวนทั้งหมด 4 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพการจุดไฟในพิธีกรรมการบูชาอารตี 2) ภาพวิธีการเจิมจุดกลางหน้าผาก 3) ภาพวิธีการวาดจุดในแนวคิดทางทัศนศิลป์ 4) ภาพวิธีการเปล่งเสียงเทคนิคก่อนการร้องเพลง ด้วยการบริกรรมด้วยคำว่า มะ อุ อะ และสิ้นสุดด้วยคำว่า “โอม”

องค์ 2 เส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล (The Curve of Protection) นำเสนอภาพเส้นโค้งที่มีความหมายถึงการปกป้องดูแลจากแนวคิดเรื่องสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู โดยมีการนำความหมายของสัญลักษณ์โอมมาตีความในเชิงสัญลักษณ์ (Sign) แล้วนำมาผนวกกับแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์เพื่อใช้ในการออกแบบองค์ประกอบการแสดง โดยมีจำนวน 3 ภาพ ได้แก่ 1) ภาพวิธีการวาดเส้นในแนวคิดทางทัศนศิลป์ 2) ภาพการล้อมที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แทนเส้นโค้งที่ให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล 3) ภาพนารายณ์บรรทมสินธุ์

องค์ 3 จุดสิ้นสุด (End Point) นำเสนอภาพจุดสิ้นสุดของสัญลักษณ์โอม จากแนวคิดเรื่องพุทธธรรมมาบูรณาการกับแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งผู้วิจัยมุ่งเน้นการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ โดยปฏิเสธระเบียบโครงสร้างสกุลจารีตเดิม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดปรัชญาศิลปะหลังสมัยใหม่ ผู้วิจัยจึงได้เลือกเทคนิคทางการเต้นที่แสดงให้เห็นถึงท่าทางการใช้จุดบนพื้นด้วยวิธีการกระทบเท้าที่ทำให้เกิดเสียง โดยเลือกรูปแบบการเต้นใน

แถบทางตะวันตกและตะวันออก ได้แก่ นาฏยศิลป์อินเดีย (Indian Classical Dance) การเต้นบัลเลต์ (Ballet) และการเต้นสเปน (Spanish Dance) มาออกแบบลีลาที่มีลักษณะของท่าทางการใช้จุดบนพื้น เช่น การตบเท้า การเต้นบนปลายเท้า และการกระทบเท้าบนพื้นให้เกิดเสียงเป็นจังหวะ เป็นต้น และนำมาประกอบสร้างจากแนวคิดศิลปะการจัดวาง (Installation Art) โดยนำเสนอภาพการเต้นแต่ละประเภทที่มีความแตกต่างแต่สามารถนำมาจัดวางรวมกันได้ ผสมกับแนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม โดยแบ่งออกเป็นจำนวน 3 ภาพ ได้แก่

- 1) ภาพการตบเท้าบนพื้นในรูปแบบนาฏยศิลป์อินเดีย
- 2) ภาพการขึ้นบนปลายเท้าในรูปแบบการเต้นบัลเลต์
- 3) ภาพการกระทบเท้าบนพื้นในรูปแบบการเต้นสเปน

2. การคัดเลือกนักแสดง ผู้วิจัยได้ทำการคัดเลือกนักแสดงด้วยวิธีการแบบทราายเอาท์ (Tryout) โดยการเลือกผู้ที่มีความสามารถทักษะทางด้านนาฏยศิลป์อินเดียและตะวันตก ซึ่งจะทำให้การออกแบบเคลื่อนไหวลีลาและการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึกของนักแสดง จะสามารถสื่อสารออกมาตามวัตถุประสงค์ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ ดังนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “นักเต้นที่มีความเป็นศิลปินทางการแสดง (Artistic) ที่สามารถถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกในเรื่องราวของผู้ออกแบบการแสดงต้องการนำเสนอได้เป็นอย่างดี มากกว่าการเต้นโดยใช้เทคนิคเพียงอย่างเดียว และเลือกนักแสดงที่เป็นผู้ใฝ่รู้ และยอมรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ถือว่าเป็นนักแสดงมืออาชีพ” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 2 สิงหาคม 2561) โดยมีนักแสดงทั้งหมดจำนวน 19 คน แบ่งออกเป็นนักแสดงชาย 9 คน และนักแสดงหญิง 10 คน

3. การออกแบบลีลา ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลา โดยกำหนดไว้ 3 ลักษณะ คือ จุดเริ่มต้น เส้นโค้ง และจุดสิ้นสุด โดยออกแบบให้มีความสอดคล้องกับบทการแสดง จึงได้นำแนวคิดทางนาฏยลักษณ์พื้นฐานทางนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับการใช้ทักษะนาฏยศิลป์ทางตะวันตกมาใช้ในการออกแบบท่าทางการเคลื่อนไหวลีลา เนื่องจากสัญลักษณ์โอมเป็นสัญลักษณ์แทนความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ซึ่งมีอิทธิพลมาจากอารยธรรมอินเดีย

ส่วนวิธีการสร้างสรรค์ได้นำรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่เป็นแนวคิดมาจากแถบตะวันตกมาเป็นหลักในการออกแบบลีลาในองค์ 1 องค์ 2 และองค์ 3 ซึ่งเป็นการ

นำวัฒนธรรมหรือแนวคิดจากตะวันตกและตะวันออกมาผสมผสาน ผู้วิจัยจึงเลือกใช้แนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ โดยเฉพาะแนวคิดของอิสตอรา ดันแคน (Isadora Duncan) ในแนวคิดการเคลื่อนไหวร่างกายอย่างอิสระ (Free Spirit), พอล เทย์เลอร์ (Paul Taylor) แนวคิดการใช้ท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement), สตีฟ แพกซ์ตัน (Steve Paxton) แนวคิดการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้ปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายในแบบต้นสด (Body Contact Improvisation) และนาฏยศิลป์ป็นชาวตะวันออก ได้แก่ อาครัมคาน (Akram Khan) โดยเคลื่อนไหวใช้ทักษะท่าทางนาฏยศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับนาฏยศิลป์แบบตะวันตก, หลินหวายหมิน (Lin Hwai-Min) ในการเคลื่อนไหวร่างกายโดยใช้การควบคุมด้วยลมหายใจพร้อมกับการใช้กล้ามเนื้อที่แสดงให้เห็นถึงพลัง จากแนวคิดที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงได้บูรณาการองค์ความรู้จากนาฏยศิลป์ทั้งตะวันตกและตะวันออก โดยนำมาเป็นแนวทางในการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ในเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อสารอย่างตรงไปตรงมา เน้นการเคลื่อนไหวลีลาที่เรียบง่ายและให้เกิดความแปลกใหม่ ดังพรรณษะของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “แนวคิดการสร้างสรรค้งานในรูปแบบของนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ (Post-modern Dance) เป็นวิธีการนำเอาเรื่องหรือสิ่งที่ไม่สามารถเข้ากันได้เข้ามาอยู่ร่วมกันได้ จนเกิดงานที่สร้างสรรค์ใหม่ที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน เช่น การนำเอาเรื่องราวของวัฒนธรรมที่มีความหลากหลายแตกต่างกันมาออกแบบให้อยู่ร่วมกันโดยนำเสนอเข้าไปอยู่ในเนื้อหาของนาฏยศิลป์สร้างสรรค์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2561) ทั้งนี้ผู้วิจัยประยุกต์การเคลื่อนไหวลีลาไว้หลายรูปแบบ ได้แก่ การนำอากัฏริยาของผู้เข้าบูชาพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู มานำเสนอเป็นลีลา การนำวิธีการวาดจุดและเส้นในองค์ประกอบทัศนศิลป์มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบลีลา และการนำท่าทางของนาฏยลักษณ์ของนาฏยศิลป์ทั้งตะวันออกและตะวันตกมาผสมผสานเพื่อให้เกิดความหลากหลาย แปลกใหม่และความเป็นไปได้ โดยใช้กระบวนการคิดสร้างสรรค์มาเป็นแนวทางการออกแบบลีลาตั้งแต่องค์ 1 ถึง องค์ที่ 3 ดังจะเห็นภาพประกอบการออกแบบลีลาต่อไปนี้

องค์ 1 การออกแบบลีลาโดยคำนึงภาพที่แสดงถึงจุดเริ่มต้น ผู้วิจัยจึงได้ออกแบบลีลาจากการสังเกตการณ์ในพิธีกรรมการบูชาอารตีไฟและการเจิมหน้าผาก ซึ่งถือเป็น

ส่วนหนึ่งจุดเริ่มต้นการทำพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู และได้นำทำทางวิธีการวาดจุดเชื่อมต่อเป็นเส้นที่ปรากฏใน สัญลักษณ์โอมตามแนวคิดทางทัศนศิลป์ มาออกแบบลีลา โดยผ่านแนวคิดการใช้ทำทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) มาผสมผสานกับมูทรา (Mudra) ภาษามือของ นาฏยศิลป์อินเดีย สอดคล้องกับทฤษฎีของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “แนวคิดนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มุ่งเน้น ความเรียบง่าย แบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่นำการ เคลื่อนไหวในกิจวัตรประจำวันโดยมุ่งเน้นทำทางที่น้อย ไม่เน้นการใช้ทักษะทางการแสดงขั้นสูง” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561) อีกทั้งยังใช้แนวคิดของ หลินหวายหมิน (Lin Hwai-Min) ในการเคลื่อนไหวร่างกาย โดยใช้การควบคุมด้วยลมหายใจ เพื่อสื่อให้เห็นถึงการเคลื่อนไหว ทำทางที่ ทำให้เกิดสมาธิ การออกแบบลีลาในองก์ 1 จึง เป็นการเคลื่อนไหวทำทางในรูปแบบนาฏยศิลป์หลังสมัยใหม่



ภาพที่ 2 ภาพการออกแบบลีลาในองก์ที่ 1 โดยการนำเสนอภาพ จุดเริ่มต้น

ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562

องก์ 2 การออกแบบลีลาผู้วิจัยได้อธิบายเรื่อง โจทย์ของการแสดงที่ต้องแสดงลีลาที่สื่อถึงการวาดเส้นโค้ง ควบคู่กับการวางพื้นฐานทักษะทางนาฏยศิลป์อินเดีย ได้แก่ ทำทางการใช้แขน (Hand Movement) การใช้เท้า (Foot work) ทางเส้นโค้ง (Preservation) และการแสดงออกทาง สีหน้าแวตอาภินยยา (Abhinaya) มาออกแบบมาผสม ผสานกับการใช้ทักษะนาฏยศิลป์ทางตะวันตก เช่น การหมุน (Turn) การเคลื่อนไหวด้วยการทรงตัวความสมดุล (Symmetry) โดยการให้นักแสดงเคลื่อนไหวร่างกายอย่าง อิสระ (Free spirit) ตามแนวคิดของอิสตอรา ดันแคน (Isadora Duncan) มาผสมผสานกับแนวคิดกับการ เคลื่อนไหวร่างกายอย่างมีปฏิสัมพันธ์แบบต้นสด ดังที่ นราพงษ์ จรัสศรี ได้ให้ข้อเสนอแนะไว้ว่า “สตีฟ แพกซ์ ตัน (Steve Paxton) ถือเป็นบิดาแห่งการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้ ปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายในแบบต้นสด (Body Contact Improvisation) เป็นการเต้นรำที่ใช้การถ่ายเทน้ำหนัก ความสัมพันธ์ของร่างกายกับแรงโน้มถ่วงของโลก” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2548: 139) การออกแบบลีลาในองก์ 2 จึงเป็นการ

เคลื่อนไหวท่าทางในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ด้วยการผสมผสานทักษะของนาฏศิลป์อินเดียกับนาฏศิลป์ตะวันตก เช่น การเตะขา การโค้งตัว การหมุน การกระโดด เป็นต้น ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของอาครัมคาน (Akram Khan) ที่ให้ความสำคัญของการเคลื่อนไหวลีลา โดยใช้ทักษะท่าทางนาฏศิลป์อินเดียมาผสมผสานกับนาฏศิลป์แบบตะวันตก



ภาพที่ 3 ภาพการแสดงในองค์ 2 การนำเสนอภาพลีลาการวาดเส้นโค้งในสัญลักษณ์โอม โดยใช้แนวคิดการเคลื่อนไหวลีลาโดยใช้การปฏิสัมพันธ์ระหว่างร่างกายแบบต้นสด (Body Contact Improvisation)

ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562

องค์ 3 การออกแบบลีลาโดยนำเสนอท่าทางที่เกี่ยวข้องกับจุดสิ้นสุดบนสัญลักษณ์โอม ผู้วิจัยจึงได้เลือกลักษณะของเทคนิคการเต้นที่ใช้ทักษะท่าทางเกี่ยวกับจุดบนพื้นมา 3 ประเภท ได้แก่ การตบเท้าตามหลักทักษะของนาฏศิลป์อินเดีย การเต้นบนปลายเท้าของทักษะการเต้นบัลเลต์ และการเคาะจังหวะของรองเท้าที่ทำให้เกิดเสียงจากการกระทบเท้าบนพื้นในรูปแบบการเต้นสเปน มาออกแบบลีลาบนพื้นที่อันจำกัดอยู่บริเวณตำแหน่งจุดของตนเอง สอดคล้องกับทฤษฎีของนราพงษ์ จรัสศรี กล่าวไว้ว่า “การให้ความสำคัญกับสิ่งที่แตกต่างคลุมเครือระหว่างสิ่งของ วัตถุ ดนตรี เครื่องแต่งกาย วัฒนธรรมประเพณี หรือ รูปแบบการเต้นประเภทต่าง ๆ ที่แตกต่างกันแต่ละทวีปสามารถนำมารวมและจัดวางรวมกันทำให้เกิดงานสร้างสรรค์งานใหม่ขึ้น โดยไม่คำนึงถึงความกลมกลืน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 28 มิถุนายน 2561) ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดทางพุทธวัฒนธรรม ดังที่อานันท์ กาญจนพันธุ์ได้อธิบายไว้ว่า “แนวคิดพุทธวัฒนธรรมเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงการยอมรับความแตกต่างของศาสนา และการปรับเปลี่ยนพัฒนาของ

วัฒนธรรมได้อย่างมีเสรีภาพ” (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2544: 244) การออกแบบลีลาในองค์ 3 เป็นการเคลื่อนไหวในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ที่มีความสำคัญกับท่าทางการกระทบเท้าบนพื้นอย่างมีจังหวะตามนาฏลักษณ์ของนาฏศิลป์แต่ละประเภทเพื่อสื่อถึงจุดสิ้นสุด



ภาพที่ 4 การออกแบบลีลาองค์ 3 โดยใช้แนวคิดพุทธวัฒนธรรม มาออกแบบลีลาที่สะท้อนถึงจุดสิ้นสุด

ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562

4. การออกแบบเสียง ผู้วิจัยออกแบบเสียงโดยการคำนึงถึงเสียงที่ทำให้เกิดสมาธิ เช่น การใช้ความเงียบพร้อมกับการควบคุมลมหายใจของนักแสดง การเคาะขันทิเบต (Singing Bowl) เชลโล่ (Cello) กลองต๊อบลา (Tabla) กลองไทโกะ (Tai-ko) เป็นต้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ถือเป็นมนตราแห่งสมาธิ โดยเน้นการเล่นเครื่องดนตรีแบบน้อยชิ้นตามแนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) แสดงให้เห็นถึงความเรียบง่าย โดยผู้วิจัยนำหลักการบูรณาการจากแนวคิดเรื่องพุทธวัฒนธรรมมาใช้ในการเลือกเครื่องดนตรีโดยต้องการให้เกิดความหลากหลาย โดยใช้เครื่องดนตรีตะวันตกและตะวันออก ผู้วิจัยได้เลือกวิธีการเล่นดนตรีแบบแสดงสดเพื่อเป็นการสื่อถึงอารมณ์และความรู้สึกที่สอดคล้องกับจุดและลายเส้นในแนวคิดทางทัศนธาตุ ซึ่งมีความแตกต่างกันตามแต่ละองค์ของการแสดงอย่างชัดเจน ดังที่ สุรพงษ์ บ้านไกรทอง ได้กล่าวไว้ว่า “ข้อดีของการแสดงดนตรีสด มักพบในการแสดงประกอบละครเวที หรือการแสดงบนเวทีคอนเสิร์ต ซึ่งทำให้ผู้ชมได้เกิดอารมณ์สในการรับชม เพิ่มความตื่นตัวเร้าใจ ชาบซึ้ง หรือเพื่อต้องการให้ผู้ชมเข้าถึงเรื่องราวที่ต้องการนำเสนอ และสามารถเป็นส่วนช่วยให้นักแสดงถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกในการแสดงได้มากขึ้น” (สุรพงษ์ บ้านไกรทอง, สัมภาษณ์, 6 มิถุนายน 2561) ผู้วิจัย

ได้เลือกเครื่องดนตรีประกอบการแสดง ได้แก่ ขันทิเบต กลองดับบลู เซลโล่ และกลองโทโกะ องค์กร 1 ได้กล่าวถึงจุดเริ่มต้น การออกแบบเสียงจึงเริ่มจากใช้ความเงียบเพื่อสื่อถึงความสงบของการเริ่มต้นของเคลื่อนไหวสายบนสัญลักษณ์โอม หลังจากนั้นผู้วิจัยได้เลือกเครื่องดนตรีที่ใช้แสดงให้เห็นจุดเริ่มต้น คือ ขันทิเบต ที่มีไว้ประกอบการฝึกจิตใจให้เกิดสมาธิ องค์กร 2 เส้นโค้งที่ให้ความหมายการปกป้องดูแลใช้เสียงกลองดับบลู และเสียงของเซลโล่ ที่สื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกของการปกป้องดูแล และการเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องของเส้นโค้ง องค์กร 3 ใช้กลองโทโกะ เพื่อสื่อถึงพลังแห่งจุดสิ้นสุด การทำลายที่ทรงพลัง ดุดัน โดยการแสดงให้เห็นการสั่นสะเทือนของการเคลื่อนไหวอย่างรวดเร็ว

5. การออกแบบอุปกรณ์การแสดง จัดเป็นส่วนประกอบสำคัญอย่างหนึ่งในการออกแบบงานในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งเป็นการใช้อุปกรณ์ในแนวคิดเชิงสัญลักษณ์ในการบอกความหมายโดยนัยที่ผู้ออกแบบต้องการนำเสนอไว้ในผลงาน ดังที่รักษิณี อัครศวะเมฆ ได้กล่าวไว้ว่า “รูปแบบงานนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่มีการนำอุปกรณ์มาใช้ สามารถนำอุปกรณ์ที่อยู่ในชีวิตประจำวันหรืออุปกรณ์ธรรมดานำมาสร้างสรรค์ผลงานการแสดงได้ แต่บางอุปกรณ์จะต้องเข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน” (รักษิณี อัครศวะเมฆ, สัมภาษณ์, 30 สิงหาคม 2561) โดยผู้วิจัยเลือกร่มหรือฉัตร ตามแนวคิดของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูที่ถือว่าร่มเป็นสัญลักษณ์เพื่อยกย่องบุคคลสำคัญ เช่น องค์เทพกษัตริย์ คนชั้นสูง เป็นต้น มาออกแบบให้เกิดความสร้างสรรค์แปลกใหม่โดยเลือกเฉพาะโครงสร้างที่สำคัญของร่ม ได้แก่ เส้นโค้งที่ปกป้องแสงแดดและเส้นตรงของด้ามจับ ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีของนราพงษ์ จรัสศรี ได้กล่าวไว้ว่า “เมื่อนึกถึงเส้นโค้งและให้ความหมายถึงการปกป้องดูแล การใช้ร่มถือเป็นสัญลักษณ์แทนความถึงการปกป้อง ดูแลได้อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถสื่อให้เห็นถึงเส้นโค้งในสัญลักษณ์โอมได้ทั้งรูปแบบ (Form) และความหมาย (Content) ในเวลาเดียวกัน” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)



ภาพที่ 5 การออกแบบอุปกรณ์ โดยได้รับแรงบันดาลใจมาจากร่ม มาเป็นสัญลักษณ์แทนเส้นโค้งแห่งการปกป้องดูแล
ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562

6. การออกแบบเครื่องแต่งกาย เป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยให้เรื่องราวต้องการนำเสนอเกิดความชัดเจนในเนื้อเรื่องบทบาทของนักแสดง เป็นต้น อีกทั้งการออกแบบเครื่องแต่งกายที่ดีจะมีส่วนช่วยส่งเสริมให้นักแสดงมีการเคลื่อนไหวลีลาได้อย่างมีประสิทธิภาพ ดังที่ วิชชุดา วุธาติย์ ได้แสดงทฤษฎีไว้ว่า “การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ โดยเฉพาะการนำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ จะต้องพิจารณาเครื่องแต่งกายที่มีความเรียบง่ายแต่ให้ความหมายที่เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน โดยผ่านกระบวนการออกแบบในเชิงลึกซึ่งอาจมีการแฝงความหมาย

โดยนัยที่ผู้สร้างสรรค์ต้องการนำเสนอ โดยเฉพาะการคำนึงถึงเอกภาพในเรื่องของรูปทรง ยุคสมัย เชื้อชาติหรือวัฒนธรรมบนเครื่องแต่งกาย รวมถึงการเลือกสีของเครื่องแต่งกายมีผลต่อการกระตุ้นอารมณ์ความรู้สึกที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวตามวัตถุประสงค์ของงานนั้น ๆ” (วิชชุดา ฐาติศย์, สัมภาษณ์, 31 สิงหาคม 2561) ผู้วิจัยจึงออกแบบเครื่องแต่งกายคำนึงถึงความเป็นเอกภาพโดยสะท้อนเอกลักษณ์ที่มาของแนวคิดเรื่องสัญลักษณ์โอมอย่างตรงไปตรงมาด้วยวิธีการลดทอนลักษณะเครื่องแต่งกายของอารยธรรมอินเดียตามที่มาการกำเนิดของสัญลักษณ์โอม นำมาออกแบบให้เกิดความเรียบง่ายตามแนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) ที่ให้ความสำคัญกับความเรียบง่าย สะดวกต่อการสวมใส่ มีน้ำหนักเบาเพื่อให้สะดวกต่อการเคลื่อนไหวลีลา สีที่เลือกใช้คือสีขาวล้วนเพื่อสื่อสมาธิ ความบริสุทธิ์ ความสงบ ซึ่งเป็นแก่นแท้ของสัญลักษณ์โอมอีกทั้งสีขาวทำให้เกิดความพุ่งเมือไปกระทบแสงบนเวที



ภาพที่ 6 การออกแบบเครื่องแต่งกายที่ลดทอนจากการแต่งกายของคนอินเดียและใช้สีขาวเพื่อสื่อให้เห็นถึงสมาธิ

ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ. 2562

7. การออกแบบพื้นที่ ผู้วิจัยเลือกใช้พื้นที่สำหรับการแสดง คือ บริเวณห้องโถง ชั้น 1 ด้านในของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยมีพื้นที่บริเวณเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีมิติทั้งความกว้างความลึกที่มีลักษณะพื้นที่แบบกึ่งปิดกึ่งเปิด บริเวณรอบ ๆ ประกอบด้วย

ตะแกรงเหล็กที่มีความแปลกตา สมพร รอดบุญ ให้ทรรศนะการออกแบบพื้นที่การแสดงไว้ว่า “งานศิลปะสามารถสร้างขึ้นในพื้นที่เฉพาะเจาะจง (Site Specific) หรือเป็นพื้นที่แห่งไหนก็ได้ ซึ่งสามารถแปรสภาพสถานที่ให้เป็นส่วนหนึ่งของงานแต่จะต้องมีความหมายแปรเปลี่ยนไปจากเดิม ถือเป็น การสร้างพื้นที่ขึ้นมาใหม่ให้มีความสร้างสรรค์งานศิลปะตามจินตนาการของศิลปิน” (สมพร รอดบุญ, 2551: 147) ผู้วิจัยได้ออกแบบพื้นที่สี่เหลี่ยมบริเวณห้องโถงให้เป็นพื้นที่ใช้ในการแสดง ตามแนวคิดศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ เพื่อให้เกิดมุมมองและความแปลกใหม่

8. การออกแบบแสง ผู้วิจัยได้ออกแบบแสงโดยคำนึงถึงความสอดคล้องกับเนื้อหาของบทการแสดง สอดคล้องกับทรรศนะของธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวไว้ว่า “แสงมีหน้าที่บอกเล่าบรรยากาศหรือขยายอารมณ์ความรู้สึกเรื่องราวของผู้แสดง อีกทั้งยังเป็นส่วนช่วยบอกในเรื่องของเวลา เหตุการณ์ต่าง ๆ ให้ผู้ชมได้เกิดความคล้อยตามกับการแสดงนั้น ๆ เพิ่มมากยิ่งขึ้น” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 217) ดังนั้นผู้วิจัยจึงเลือกใช้แสงสีโทนเย็น ได้แก่ สีขาว สีเหลือง สีฟ้า เพื่อให้สื่อถึงบรรยากาศแห่งสมาธิ แสงแห่งการเริ่มต้น ในช่วงองก์ 1 เชื่อมต่อไปถึงแสงที่สื่อถึงความอบอุ่นจากการปกป้องดูแล ในองก์ 2 ส่วนในองก์ 3 ได้คำนึงถึงสีโทนร้อน ได้แก่ สีแดง สีส้ม เพื่อใช้สื่อความหมายถึงจุดสิ้นสุดการทำลาย การเปลี่ยนแปลงที่รวดเร็ว

ส่วนที่ 2 แนวคิดหลังในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ปรากฏแนวคิด 6 ประการ ได้แก่ 1) แนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู 2) แนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ 3) แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏศิลป์ 4) แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ 5) แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ และ 6) แนวคิดพหุวัฒนธรรม โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. แนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลเอกสารและงานที่เกี่ยวข้อง พบว่าสัญลักษณ์โอมถือเป็นศาสนาสัญลักษณ์ทางจิตวิญญาณทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่สะท้อนให้เห็นถึงปรัชญาศาสนา ความเชื่อวิถีชีวิตของอารยธรรมอินเดีย ดังที่ ศิลป์ชัย เชาว์เจริญรัตน์

กล่าวว่า “สัญลักษณ์โอมถือเป็นสิ่งแทนความถึง 3 มหาเทพ ได้แก่ พระพรหม คือ ผู้สร้าง พระวิษณุ คือ ผู้ปกป้องดูแล และพระศิวะ คือผู้ทำลายหรือผู้พิพากษาผู้ที่กระทำความผิด” (ศิลป์ชัย เชาวน์เจริญรัตน์, สัมภาษณ์, 8 ตุลาคม 2561) นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานการแสดงของนราพงษ์ จรัสศรี ได้อธิบายไว้ว่า “การแสดงเรื่องนารายณ์อวตาร เป็นการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยที่ยังคงให้ความสำคัญต่อการรักษาเอกลักษณ์ทรงคุณค่าของวรรณกรรม ขนบธรรมเนียม ประเพณีทางความเชื่อ โดยยังคงรักษาคติธรรมข้อคิดของเรื่องไว้อย่างชัดเจน อีกทั้งยังมีใช้แนวคิดสัญลักษณ์ในความ

เชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบฉาก อุปกรณ์ในการแสดงเพื่อสื่อให้เห็นถึงพระนารายณ์” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561) ทั้งนี้ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดที่ได้จากการศึกษานี้มาสร้างสรรค์ในรูปแบบผลงานทางนาฏศิลป์ และเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ บทการแสดง ลีลา และอุปกรณ์ จากแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู อันเป็นประโยชน์ต่อยอดทางแนวคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์อื่น ๆ ต่อไป

ตารางที่ 2 ตารางการเปรียบเทียบภาพการแสดงที่คำนึงถึงแนวคิดสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู



ภาพการแสดงนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย เรื่อง นารายณ์อวตาร ในการออกแบบเป็นการแสดงนาฏศิลป์ ของ นราพงษ์ จรัสศรี
ที่มา: ภาพส่วนตัวของ นราพงษ์ จรัสศรี



ภาพการแสดงการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู
ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ.2562

2. แนวคิดความเรียบง่ายตามแนวนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับการนำเสนอถึงความเรียบง่ายแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) โดยการลดทอนและคงเหลือสิ่งที่สำคัญองงานศิลปะให้คงอยู่ ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานการแสดงของธรากร จันทนะสาโร ได้อธิบายไว้ว่า “การคำนึงถึงความประหยัด เรียบง่าย มักจะพบในงานศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งมีการหลีกเลี่ยงความจำเจจากกฎเกณฑ์ตามอุดมคติของความเป็นแบบแผนคลาสสิกและสมัยใหม่” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 83) จึงได้นำแนวคิดมาใช้ในส่วนของการออกแบบเคลื่อนไหวลีลาเป็นอันดับแรกด้วยการนำท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday

Movement) การนำท่าทางที่อยู่ในพิธีกรรมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู การนำวิธีการวาดจุดและเส้นตามแนวคิดของทัศนศิลป์ อากัปกิริยาที่ทำให้เกิดสมาธิออกแบบเคลื่อนไหวลีลา อีกทั้งการออกแบบ เครื่องแต่งกายที่ให้ความสำคัญกับรูปแบบวิธีการนุ่งผ้าของอินเดียตัดดอกรวมใส่เครื่องประดับภายนอก การออกแบบอุปกรณ์ได้คำนึงถึงความประหยัดแต่ยังคงให้ความหมายที่ชัดเจน ส่วนการออกแบบดนตรี ได้ใช้แนวคิดความเรียบง่ายโดยเลือกเครื่องดนตรีน้อยชิ้น แต่สามารถสื่อความหมายตรงตามบทการแสดงที่วางไว้

ตารางที่ 3 ตารางการเปรียบเทียบภาพการแสดงที่คำนึงถึงแนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

 <p>ภาพการแสดงนาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาของ ธรรกร จันทนะสาโร ที่มา: (ธรรกร จันทนะสาโร, 2557 : 335)</p>	 <p>ภาพการแสดงเรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ.2562</p>
---	--

3. แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏศิลป์ จากการศึกษารวบรวมข้อมูลทั้งเอกสารและสังเกตการณ์ภาคสนาม พบว่ามีศิลปินเป็นจำนวนมากที่ได้นำสัญลักษณ์โอมมาสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะแขนงต่าง ๆ โดยส่วนใหญ่จะพบในงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม นฤมิตศิลป์ ฯลฯ ผู้วิจัยจึงเกิดแรงบันดาลใจในการนำสัญลักษณ์โอมมาเสนอในรูปแบบของงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์โดยใช้วิธีการเคลื่อนไหวลีลามายาถ่ายทอดและสื่อสารความหมายที่ลึกซึ้งของสัญลักษณ์อันเป็นนามธรรมทำให้เกิดเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น อีกทั้งผู้วิจัยได้ผนวกแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์มาวิเคราะห์ผ่านลายเส้นที่ปรากฏในสัญลักษณ์แล้วจึงนำมาออกแบบเป็นบทการแสดงการออกแบบลีลา จึงเป็นการพัฒนารูปแบบของงานศิลปะที่เกี่ยวกับสัญลักษณ์โอมให้มีความแตกต่างแปลกใหม่และมีความน่าสนใจมากขึ้น โดยมุ่งเน้นวิธีการหาสิ่งใหม่ ๆ ที่ยังคง

อยู่บนพื้นฐานทางความเชื่อของอารยธรรมอันดิงาม จากการศึกษาผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของ นราพงษ์ จรัสศรี เรื่อง พระมหาชนก ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า “การแสดงชุด พระมหาชนก ถือเป็นการแสดงที่ใช้หลักการทางความงามของแนวคิดทางองค์ประกอบศิลป์มาสร้างสรรค์ออกแบบองค์ประกอบในการแสดงเพื่อให้เกิดภาพที่ประหนึ่งเทพนิยายให้ความรู้สึกความขลังความศักดิ์สิทธิ์ โดยให้ความสำคัญกับแนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏศิลป์ให้เกิดความแปลกใหม่ ที่ไม่ซ้ำจำเจ อีกทั้งเพิ่มความตื่นตาตื่นใจด้วยการออกแบบฉาก แสงสี ฆสานเทคนิคเทคโนโลยีที่ทันสมัย มีการออกแบบดนตรีผ่านบทเพลงที่มีการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ โดยให้ผู้แสดงเป็นผู้ขับเนื้อเรื่องมีการแฝงปรัชญา คติธรรมที่เป็นประโยชน์ในการนำไปปรับใช้ให้แก่ปวงชนชาวไทย” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 8 มิถุนายน 2561)

ตารางที่ 4 ตารางการเปรียบเทียบภาพการแสดงที่คำนึงถึงแนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

 <p>ภาพการแสดงเรื่อง พระมหาชนกของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของ ของ นราพงษ์ จรัสศรี</p>	 <p>ภาพการแสดงเรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ.2562</p>
---	---

4. แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์
การใช้สัญลักษณ์เพื่อนำเสนอเรื่องราวถือเป็นวิธีการที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ที่นำสัญลักษณ์มาใช้ในการสื่อสารความหมายอย่างตรงไปตรงมา ผู้วิจัยจึงเลือกวิธีการนำเสนอผ่านสัญลักษณ์ ได้แก่ 1) สัญลักษณ์ทางอุปกรณ์ คือ ร่ม โดยนำโครงสร้างของร่มที่มีลักษณะเป็นเส้นโค้งตรงกับรูปแบบ (Form) มาออกแบบให้เกิดความสร้างสรรค์ที่มีความสอดคล้องกับความหมาย (Content) ถึงการปกป้องดูแลของสัญลักษณ์โอม 2) สัญลักษณ์ทางเสียง เช่น เสียงของเชลโล่ เสียงซันทิเบต และเสียงกลอง เป็นต้น 3) สัญลักษณ์ทางสี ได้แก่ สีขาวในการ

ออกแบบเครื่องแต่งกาย สัญลักษณ์ที่ได้ทำการกล่าวมาได้มีการถอดความหมายอย่างมีเหตุผลและลึกซึ้งตามแนวคิดแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ศึกษาผลงานของธรากร จันทนะสาโร ได้กล่าวไว้ว่า “ในงานวิจัยเรื่อง นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” ได้คำนึงการใช้สัญลักษณ์นำเสนอผ่านการสื่อความหมายเชิงประจักษ์อย่างตรงไปตรงมา ได้แก่ ดอกบัวและเทียนไข ร่วมกับเปลวไฟ อีกทั้งยังใช้สีสัญลักษณ์คือ สีขาว ในการสร้างสรรค์เครื่องแต่งกายเพื่อให้เกิดความสอดคล้องและสัมพันธ์กับแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 245-246)

ตารางที่ 5 ตารางการเปรียบเทียบภาพการแสดงที่คำนึงถึงแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์

 <p>ภาพการแสดงนาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาของ ธรากร จันทนะสาโร ที่มา: (ธรากร จันทนะสาโร, 2557 : 330)</p>	 <p>ภาพการแสดงเรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ.2562</p>
--	--

5. แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์
ในการวิจัยในครั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ มาบูรณาการในส่วนของการออกแบบองค์ประกอบการแสดง ได้แก่ 1) ด้านการออกแบบบทการแสดง ได้ใช้แนวคิดทางทัศนศิลป์มาวิเคราะห์ในการแบ่งบทการแสดงออกเป็น 3 องก์ 2) ด้านการออกแบบลีลาได้นำแนวคิดทัศนธาตุซึ่งเป็นแนวคิดทางทัศนศิลป์มาบูรณาการควบคู่กับแนวคิดทางนาฏศิลป์ในการออกแบบการเคลื่อนไหวของนักแสดง 3) ด้านการออกแบบเสียงได้นำแนวคิดทางดุริยางคศิลป์มาวิเคราะห์เสียงและเลือกเครื่องดนตรีในการประกอบการแสดง 4) อุปกรณ์การแสดง โดยการใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) มาออกแบบอุปกรณ์ในการสื่อสารทางความหมาย 5) ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ได้นำแนวคิดทาง

ทฤษฎีของสี และวิธีการลดทอนมาออกแบบรูปแบบของเครื่องแต่งกายที่เรียบง่ายประหยัด และสะดวกต่อการเคลื่อนไหว 6) การออกแบบพื้นที่ โดยนำแนวคิดโครงสร้างทางทัศนศิลป์มาออกแบบและจัดพื้นที่ในการแสดง 7) การออกแบบแสง ที่ใช้แนวคิดการผสมแสงสีเพื่อสื่อความหมายทางอารมณ์และความรู้สึกควบคู่ไปกับการเคลื่อนไหวทางนาฏศิลป์ในการคำนึงถึงทฤษฎีทางทัศนศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และนาฏศิลป์ มาใช้เป็นแนวคิดในการองค์ประกอบองค์ประกอบแสดง ทำให้เห็นถึงพลังแห่งการขับเคลื่อนทางความเชื่อ ค่านิยม วิวัฒนาการ ของวัฒนธรรมและความสัมพันธ์ที่มีความเกี่ยวเนื่องซึ่งกันและกันของแนวคิดทางศิลปกรรมศาสตร์ได้เป็นอย่างดี จากการศึกษาผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ของนราพงษ์ จรัสศรี ในพิธีเปิด-ปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ ครั้งที่ 13 ได้ให้ทรรศนะไว้ว่า

“ในการแสดงครั้งนี้ได้บูรณาการแนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ นำมาออกแบบสร้างสรรค์เรื่องราวให้เกิดความชัดเจนให้เป็นรูปธรรม โดยเฉพาะการแสดงชุดบรูพประทีปที่มีการใช้องค์ประกอบทัศนศิลป์ในการออกแบบอุปกรณ์โดยใช้โคมไฟที่เป็นดอกบัวแสดงเป็นสัญลักษณ์แทนสติปัญญาที่มีความเป็นผู้นำสู่การเป็นผู้รู้แจ้ง ผ่านการ

เคลื่อนไหวลีลาและการแปรแถวที่เป็นเส้นโค้ง เส้นตรง วงกลมสอดคล้องกับดนตรีประกอบการแสดงและมีการใช้รูปสัญลักษณ์ของการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์มาเป็นแรงบันดาลใจในการแสดงชุดนี้” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 22 มิถุนายน 2561)

ตารางที่ 6 ตารางการเปรียบเทียบภาพการแสดงที่คำนึงถึงแนวคิดทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์

 <p>ภาพการแสดงชุด บรูพประทีป ในพิธีเปิดในการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 ของ นราพงษ์ จรัสศรี ที่มา: ภาพถ่ายส่วนตัวของ ของ นราพงษ์ จรัสศรี</p>	 <p>ภาพการแสดงเรื่องการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ.2562</p>
--	---

6. แนวคิดพหุวัฒนธรรม แนวความคิดของการแสดงที่เกี่ยวข้องสัญลักษณ์โอมถือเป็นวัฒนธรรมทางความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู รูปแบบการแสดงได้นำเสนอในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ซึ่งมีลีลาการเคลื่อนไหวที่ใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) กับท่าทางในชีวิตประจำวัน (Everyday Movement) ซึ่งเป็นแนวคิดแบบตะวันตกมาผสมผสานกับลีลาการเคลื่อนไหวของนาฏศิลป์อินเดีย ได้แก่ ภาษามือ (มุทรา) การแสดงออกทางสีหน้า (อภินยยา) การตบเท้า การหมุน มีการออกแบบเสียงโดยเลือกใช้เครื่องดนตรีในวงออเคสตรา (Orchestra) คือ เชลโล (Cello) ของตะวันตก และเครื่องดนตรีของตะวันออก ได้แก่ กลองไทโกะ (Tai-ko) ของประเทศญี่ปุ่น ขันทิเบต (Singing Bowl) กลองตบปลา (Tabla) โดยมีการออกแบบทำนองเพลงให้มีเสียงคล้ายคลึงกับดนตรีอินเดียความหลากหลายวัฒนธรรมของการแสดงชุดนี้จึงมีวัฒนธรรมของตะวันออก

และวัฒนธรรมของตะวันตกผสมผสานอยู่ในการแสดง ผู้วิจัยทำการศึกษาผลงานของวรรณวิภา มัชฌมพันธ์ ซึ่งทำการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ โดยอธิบายถึงการใช้นาฏศิลป์พหุวัฒนธรรมในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไว้ว่า “ได้คำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรมที่ประกอบไปด้วยวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมตะวันตก และวัฒนธรรมอินเดีย โดยนำแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับพระนารายณ์ที่มีวัฒนธรรมความเชื่อของศาสนาเกี่ยวกับการศรัทธาพระนารายณ์ นำเสนอรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย ซึ่งมีลีลาการเคลื่อนไหวมีแบบนาฏศิลป์ไทยและการเคลื่อนไหวส่วนท้ายแบบตะวันตก การออกแบบเสียงดนตรีด้วยเครื่องที่ใช้เครื่องสายผสมปี่พาทย์ ทำนองเพลงให้เสียงคล้ายคลึงกับดนตรีอินเดีย” (วรรณวิภา มัชฌมพันธ์, 2558: 245)

ตารางที่ 7 ตารางการเปรียบเทียบภาพการแสดงที่คำนึงถึงแนวคิดพหุวัฒนธรรม

 <p>ภาพการแสดงเรื่องการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์ ของวรรณวิภา มัชฌมพันธ์ ที่มา: (วรรณวิภา มัชฌมพันธ์, 2558: 266)</p>	 <p>ภาพการแสดงเรื่องการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 6 มกราคม พ.ศ.2562</p>
---	---

สรุปและอภิปรายผล

ผู้วิจัยได้นำเสนอผลการวิเคราะห์การสร้างสรรค์ผลงานทางนาฏศิลป์ที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู ร่วมกับการใช้แนวคิดเรื่องสัญลักษณ์ แนวคิดองค์ประกอบทัศนศิลป์ นาฏศิลป์สร้างสรรค์และศิลปกรรมศาสตร์ ผ่านการถ่ายทอดในรูปแบบนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยมีการแสดงทั้งหมด 3 องค์ ตามแนวคิดองค์ประกอบการแสดง 8 ประการ ดังนี้ ด้านการออกแบบบทการแสดง เป็นการวิเคราะห์ จากแนวคิดทางทัศนศิลป์ที่ปรากฏในสัญลักษณ์โอม ได้แก่ จุดและเส้นโค้ง มาผนวกกับความหมายของแนวคิดสัญลักษณ์โอมที่ประกอบไปด้วยตัวอักษร 3 คำ ได้แก่ มะ (M) อะ(A) อุ (U) ด้านการคัดเลือกนักแสดง คัดเลือกจากผู้มีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์อินเดียและตะวันตก อีกทั้งยังสามารถสื่อสารทางอารมณ์และความรู้สึก ด้านการออกแบบลีลา ได้รับแรงบันดาลใจจากแนวคิดของนาฏศิลป์อินเดียตะวันตกและตะวันออก ด้านการออกแบบเสียง เป็นการแสดงดนตรีสด โดยเลือกเครื่องดนตรีขึ้นเดี่ยวที่มีเสียงทำให้เกิดสมาธิ ด้านการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง นำแนวคิดการใช้สัญลักษณ์ เน้นความหมายที่สื่อสารแบบตรงไปตรงมาและความเรียบง่าย ด้านการออกแบบเครื่องแต่งกาย ออกแบบโดยใช้แนวคิดมินิมอลลิสม์ (Minimalism) โดยเน้นความเรียบง่าย ลดทอนรูปทรงของลักษณะวิธีการแต่งกายของอินเดียแต่ยังคงความเป็นเอกภาพ ด้านการออกแบบพื้นที่ ได้นำแนวคิดศิลปะกับพื้นที่เฉพาะ (Site Specific) มาปรับเปลี่ยนพื้นที่การแสดงให้ใน

รูปแบบอื่น ที่ไม่จำกัดแค่ในโรงละคร เพื่อให้เกิดมุมมองและความแปลกใหม่ ด้านการออกแบบแสง ใช้แนวคิดทฤษฎีของสีมาสื่อสารทางความหมายของเรื่องราว อารมณ์และความรู้สึก นอกจากนี้ได้ใช้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ 6 ประเด็น ได้แก่ แนวคิดสัญลักษณ์โอมในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู แนวคิดความเรียบง่ายตามแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ แนวคิดความคิดสร้างสรรค์ในการแสดงนาฏศิลป์ แนวคิดการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ แนวคิดการใช้พหุวัฒนธรรม จากการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอม ในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดูครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานในแนวคิดนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (Postmodern Dance) โดยคำนึงถึงความเรียบง่าย และการนำสัญลักษณ์มาใช้ในการสื่อสารความหมายอย่างตรงไปตรงมา ซึ่งผลงานครั้งนี้บรรลุตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ ผลการวิจัยดังกล่าวมีความสอดคล้องกับธรากร จันทนะสาโร ที่ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับการสร้างสรรค์นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ “ในงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา พบว่า นาฏยลักษณ์หลายประการที่เป็นลักษณะโดยรวมของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ เมื่อพิจารณาถึงวิธีการเคลื่อนไหวร่างกายในลักษณะที่พัฒนาจากวิถีคิดแบบมินิมอลลิสม์ (Minimalism) พบว่า สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในผลงานนาฏศิลป์ประเภทอื่น ๆ หรือศิลปะการแสดงที่มีความใกล้เคียงกันได้” (ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 295)

ข้อเสนอแนะ

1. การสร้างสรรค์ผลงานด้านนาฏศิลป์ที่มีการบูรณาการจากแนวคิดทางองค์ประกอบทัศนศิลป์ผนวกกับแนวคิดทางนาฏศิลป์ สามารถนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ในรูปแบบอื่นต่อไปได้
2. แนวคิดหลังการสร้างสรรค์การแสดงทั้ง 6 ประการ ของผลงานการสร้างสรรคานาฏศิลป์จากสัญลักษณ์โอมในความเชื่อของศาสนาพราหมณ์-ฮินดู สามารถเป็นแนวทางในการต่อยอดสร้างสรรค์ผลงานทางด้านศิลปะแขนงอื่น ๆ ที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากแนวคิดในรูปแบบสัญลักษณ์หรือรูปแบบอื่น ๆ ต่อไปได้

เอกสารอ้างอิง

- กรุณา-เรืองอุไร กุศลาสัย. (2547). **ภารตวิทยา**. กรุงเทพฯ: ศยาม.
- ชลุต นิมเสมอ. (2557). **องค์ประกอบศิลปะ**. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.
- ธรากร จันทนะสาโร. (2557). **นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นราพงษ์ จรัสศรี. (2548). **ประวัตินาฏศิลป์ตะวันตก**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์วิจัย สังกัดจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์วันที่ 8 มิถุนายน 2561. 22 มิถุนายน 2561. 2 สิงหาคม 2561.
- รักษ์สินี อัครศวะเมฆ. อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์วันที่ 30 สิงหาคม 2561.
- วรรณวิภา มัชฌมนันท์. (2558). **นาฏศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- วิษชุดา วุธาติยศ. ข้าราชการบำนาญ สังกัดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์วันที่ 31 สิงหาคม 2561.
- ศิลป์ชัย เขาว์เจริญรัตน์. นักวิชาการด้านศาสนวิทยา ศาสนศาสตร์ ปรัชญา มนุษยวิทยา และรัฐศาสตร์. สัมภาษณ์วันที่ 8 ตุลาคม 2561.
- สุชาติ กิจชัยพร. (2545). **มหาเทพ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ส.พิจิตร.
- สุรพงษ์ บ้านไกรทอง. อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา. สัมภาษณ์วันที่ 6 มิถุนายน 2561.
- สมพร รอดบุญ. (2551). ศิลปะในรูปแบบอินสตอลเลชัน (Installation Art). **บทความตีพิมพ์ในสูจิบัตรการแสดงศิลปกรรมแห่งชาติ ครั้งที่ 54. : 147**. คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- อรุณศักดิ์ กิ่งมณี. (2551). **ตรีมูรติ อภิมหาเทพของฮินดู**. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.
- อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2528). **วัฒนธรรมกับการพัฒนา: มิติของพลังที่สร้างสรรค์**. กรุงเทพฯ: สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

กิตติกรรมประกาศ

1. ขอกราบขอบพระคุณศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์เป็นอย่างสูง ที่คอยส่งสอนผลักดันพร้อมให้คำแนะนำในการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้ ตลอดจนเป็นผู้ถ่ายทอดองค์ความรู้การสร้างสรรคงานทางด้านนาฏศิลป์อย่างไม่มีที่สิ้นสุด
2. ขอขอบพระคุณทุนอุดหนุนการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา 72 พรรษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ กรณีศึกษาครูฐิระพล น้อยนิตย์

THE TECHNIQUE OF MALAYU DRUM PERFORMANCE IN NANG HONG SONG: A CASE STUDY OF KRU THIRAPOL NOINID

วีระ พันธุ์เสื่อ / VEERA PHANSURE

สาขาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

DEPARTMENT OF THAI AND ASIAN MUSIC FACULTY OF FINE ARTS SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received: March 18, 2019

Revised: April 29, 2019

Accepted: May 1, 2019

บทคัดย่อ

กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ กรณีศึกษาครูฐิระพล น้อยนิตย์ มีจุดมุ่งหมายของการวิจัยดังนี้ 1. เพื่อศึกษาแนวคิดการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ของครูฐิระพล น้อยนิตย์ 2. เพื่อศึกษากลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ของครูฐิระพล น้อยนิตย์ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพโดยการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการและรวบรวมข้อมูลเพื่อใช้ในการวิเคราะห์ผลการศึกษาพบว่า 1) ครูฐิระพล น้อยนิตย์ เป็นผู้ที่มีภูมิรู้ทางด้านดนตรีไทย ได้สร้างผลงานดนตรีไว้อย่างเป็นที่ประจักษ์ โดยเฉพาะผลงานการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ชุดแรกไว้ถึง 12 เรื่อง ในการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 12 เรื่องนั้น ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ได้คำนึงถึงลูกตกของเพลงสามชั้นที่มีความหลากหลายของเสียง คือ ลูกตกเสียงโต เร มี และเสียงลา แล้วหาเพลงเร็วที่มีเสียงสัมพันธ์กับลูกตกกับเพลงสามชั้น โดยมีความสัมพันธ์การเชื่อมต่อเพลงคือ รูปแบบลูกตกห้องที่ 8 ของเพลงสามชั้นกับเพลงเร็ว มีลูกตกเสียงเดียวกันพบ 6 ครั้ง มีลูกตกไม่ตรงกันพบ 6 ครั้ง มีการสัมผัสเสียงจากลูกตกสุดท้ายของเพลงสามชั้นกับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 4 และจากลูกตกสุดท้ายของเพลงสามชั้นกับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 8 เป็นคู่เสียงที่พบมากที่สุดคือ คู่สนิท 2) กลวิธีตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 12 เรื่อง ครูฐิระพล น้อยนิตย์ได้สร้างสรรค์เทคนิคต่างๆ ไว้คือ การตีกลองในเพลงนางหงส์สองชั้น กับสามชั้น ยึดการตีกลองตามแบบดั้งเดิม ในเพลงนางหงส์หกชั้นมีการตีหน้าทับประกอบการเดี่ยวเครื่องมือ 3 หน้าทับ ได้แก่ หน้าทับนางหงส์หกชั้น หน้าทับนางหงส์สามชั้น และหน้าทับบัวลอย การตีกลองในเพลงสามชั้นจะให้ความสำคัญกับการเข้าเพลงและการบรรเลงตลอดทั้งเพลง การใช้หน้าทับนางหงส์กับทำนองเพลงในรูปแบบต่างๆ และการตีหน้าทับในทำนองจบของเพลง และการตีกลองในเพลงเร็วถือว่ามี การสร้างสรรค์ จังหวะกลอง โดยใช้หน้าทับกลองนำก่อนการตีเข้าทำนองเพลงเร็ว กลองตีหน้าทับตามทำนองเพลง การตีที่บรรเลงทำนองเพลงเร็วไปก่อนแล้วหน้าทับกลองเข้าตีในระหว่างทำนองเพลง การนำทำนองเพลงเร็วมาขยายแล้วใส่หน้าทับกลองให้เข้ากับทำนอง

การตีกลองมลายูนั้นผู้ตีกลองจะต้องมีทักษะที่ใกล้เคียงกับคู่ที่ตีด้วยกันและต้องเข้าใจในทำนองเพลงด้วย ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ได้ออกแบบการตีกลองไว้แล้ว หากผู้ที่นำไปปฏิบัติทำให้ถูกต้องก็จะทำให้การบรรเลงเพลงเรื่องนางหงส์เกิดความไพเราะ

คำสำคัญ : กลองมลายู, เพลงเรื่องนางหงส์, ฐิระพล น้อยนิตย์

Abstract

The aims of this research were to study the arrangement of Nang Hong song and to study the technique of Malayu Drum performance in the Nang Hong song arranged by Kru Thirapol Noinid. The qualitative research methodology was utilized in this study.

Kru Thirapol Noinid is the expert in Thai music and has produced the work of Thai music especially the arrangement of Nang Hong song. The first series of Nang Hong song was divided into 12 series. The technique concerned in arrangement was Look Tok of Sam Chan song which was various, i.e. Do (C), Re (D), Me (E), and La (A). Then, the Pleng Raw relating to Look Tok was collected in Sam Chan song. As the result, the relation and combination of songs were categorized into: 1) Look Tok in 8th room of Sam Chan and Pleng Raw had the same Look Tok and 2) different Look Tok and they were found 6 times. There was touching sound from the last Look Tok of Sam Chan song with Look Tok of Pleng Raw in the 4th room and from the last Look Tok of Sam Chan with Look Tok of Pleng Raw in the 8th room. These were frequently found in Khu sa nit's work.

In Nang Hong song, Kru Thirapol Noinid has contributed techniques of Malayu drum performance as following: firstly, song Chang and Sam Chan followed by original version but in Hok Chan, Nar Tab was played with three solo instruments: Nar Tab Nang Hong Hok Chan, Nar Tab Nang Hong Sam Chan, and Nar Tab Nang Hong Sam Chan. The most important technique of Drum performance in Sam Chan song was based on Song entrance to Nar Tab Nang Hong playing, using Nar Tab Nang Nai with various rhythms of songs, and played Nar Tab in the final rhythm of song. There were many techniques of drumming in Pleng Raw which was Nar Tab leader drumming before fast rhythm entrance, Nar Tab followed by rhythm, performance Pleng Raw before Nar Tab drumming during rhythm, and expanding fast song and putting Nar Tab drumming with rhythm accordingly.

Finally, to perform Malayu drum, performers need to work closely with grand public partners and to truly understand the rhythm. Kru Thirapol Noinid has designed drumming. The performance will be beautiful and smooth when the performers properly follow his pattern.

Keyword : Malayu Drum, Nang Hong Song, Thirapol Noinid

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การพัฒนารูปแบบวงปี่พาทย์นางหงส์เพื่อบรรเลงได้รับอิทธิพลมาจากวงปี่พาทย์ในงานพระราชพิธี โดยมีเครื่องดนตรีที่สำคัญคือ ปี่โฉม และกลองชนะ บรมครูทางดนตรีไทยได้นำเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มาประยุกต์เป็นวงบัวลอยหรือที่เรียกกันว่า “ตีบัวลอย” ในอดีตใช้ปี่พาทย์ในงานศพเจ้านาย ภายหลังจากนำมาบรรเลงในงานศพของบุคคลสำคัญทางดนตรีหรือบุคคลสำคัญทางสังคม ต่อมามีการพัฒนาเป็น “วงปี่พาทย์นางหงส์” โดยเกิดจากการนำวงปี่พาทย์มาประสมกับวงบัวลอย ซึ่งใช้ปี่ขวาแทนปี่นอกและปี่ใน และใช้กลองมลายู 1 คู่ เป็นตัวเดินจังหวะหน้าทับแทนเครื่องหนังทุกชนิดที่เคยใช้ในวงปี่พาทย์มาแต่เดิม สมัยโบราณการบรรเลงของวงปี่พาทย์นางหงส์บรรเลงเฉพาะแต่เพลงเรื่องนางหงส์สองชั้นเพลงเดียว จนสมัยที่เกิดเพลงประเภทสามชั้นขึ้นมีผลทำให้เพลงในเรื่องนางหงส์ถูกคีตกวีนำไปดัดแปลงขยายขึ้นเป็นสามชั้น และการบรรเลง

เพลงเรื่องนางหงส์สามชั้นก็วิวัฒนาการออกไป เริ่มด้วยเพลงนางหงส์สามชั้นแล้วบรรเลงเพลงสามชั้นอื่น ๆ ซึ่งกลองมลายูตีประกอบก็จะตีหน้าทับนางหน้าย แล้วออกเพลงเร็วและเพลงเบ็ดเตล็ดอีกเพลงหนึ่งจึงออกลูกหมด หรือเริ่มด้วยเพลงนางหงส์สามชั้น เพลงเร็ว และเพลงสามชั้นอื่น ๆ และออกเพลงเร็ว ต่อจากนั้นจะออกเพลงฉิ่ง กราวนอก แล้วออกภาษาต่าง ๆ เช่น จีน เขมร ตะลุง พม่า ฯลฯ สุดท้ายก็ลงเพลงเร็วอีกครั้งจึงออกลูกหมด (มนตรี ตรีโมท, 2530: 50)

คีตกวีผู้เรียบเรียงเพลงเรื่องประเภทนางหงส์จะต้องเป็นผู้ที่มีความฉลาดรอบรู้ กว้างขวางในแนวทางเพลงอย่างลึกซึ้ง และมีหลักในการพิจารณาเกี่ยวกับสำนวนเพลงที่นำมาเชื่อมโยงระหว่างเพลงต่าง ๆ เป็นพิเศษ ซึ่งแต่ละคนอาจจะวางหลักเกณฑ์ที่มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันไป (เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์; ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา; และ อานันท์ นาคคง. 2539: 41) บุคคลที่เป็นที่รู้จักและยอมรับกันว่ามีกระบวนการเรียบเรียงเพลงเรื่องนางหงส์อย่างเป็นระเบียบ

น่าสนใจ ได้แก่ ครูบุญยงค์ เกตุคง ครูพินิจ ฉายสุวรรณ นอกจากนี้ ครูรัฐระพล น้อยนิตย์ เป็นอีกบุคคลหนึ่งที่ได้รับการยอมรับ เพราะนอกจากจะรักษาแบบแผนโบราณแล้วยังบรรจเพลงใหม่แทรกในเพลงเรื่องนางหงส์ และสร้างรูปแบบสำหรับการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ไว้อีกด้วย ถือเป็น การสร้างสรรค์ที่น่าศึกษา

ครูรัฐระพล น้อยนิตย์ ได้รับการถ่ายทอดทางดนตรี จากครูประสิทธิ์ ถาวร (ศิลปินแห่งชาติ) ครูพริ้ง กาญจนผลิน ครูเทียบ คงลายทอง ครูบาง หลวงสุนทร ครูจิมลิม ธนาคม ครูประสงค์ พิณพาทย์ ครูสมาน น้อยนิตย์ จากการศึกษา ด้านดนตรีและประสบการณ์การบรรเลงดนตรีทำให้ ครูรัฐระพล น้อยนิตย์ มีความเชี่ยวชาญในศาสตร์ของดนตรีไทย และยังเป็นผู้เรียบเรียงเพลงเรื่องนางหงส์ไว้จำนวนมาก

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงทำการศึกษา แนวคิดในการผูกเพลงเรื่องนางหงส์และศึกษากลวิธีการ ตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ของครูรัฐระพล น้อยนิตย์ เพื่อเป็นประโยชน์แก่ผู้ศึกษาศาสตร์ดนตรีไทยที่เกี่ยวกับ เพลงเรื่องนางหงส์ นอกจากนี้ยังเป็นการอนุรักษ์และสืบทอด ภูมิปัญญาที่ทรงคุณค่าไว้เป็นมรดกของชาติสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวความคิดการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ของ ครูรัฐระพล น้อยนิตย์
2. เพื่อศึกษากลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่อง นางหงส์ของครูรัฐระพล น้อยนิตย์

วิธีการดำเนินการวิจัย

ขั้นรวบรวมข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย บทความและเอกสารสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง
2. รวบรวมข้อมูลด้านทำนองเพลงเรื่องนางหงส์ จากการสัมภาษณ์ข้อมูลบุคคล ได้แก่ ครูรัฐระพล น้อยนิตย์
3. บันทึกภาพเคลื่อนไหวจากการอบรมกลวิธีการ ตีกลองมลายูจากครูรัฐระพล น้อยนิตย์

ขั้นศึกษาข้อมูล

1. นำข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย บทความและเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ มาแยกประเภทจัดเป็น หมวดหมู่ตามประเภทของข้อมูล และจัดลำดับให้มีความ สัมพันธ์กัน

2. นำข้อมูลเพลงเรื่องนางหงส์ที่ผูกโดยครูรัฐระพล น้อยนิตย์ บันทึกเป็นโน้ตไทย

3. ศึกษาการผูกเพลงเรื่องนางหงส์และกลวิธีการ ตีกลองมลายูของครูรัฐระพล น้อยนิตย์ ที่ได้จากการสัมภาษณ์ และการอบรมกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลจากการจัดสัมมนาเชิงปฏิบัติการการ ตีกลองมลายู โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการ วิเคราะห์ข้อมูล โดยมีรายละเอียดตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. แนวคิดการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ของครูรัฐระพล น้อยนิตย์

2. กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์

ขั้นนำเสนอข้อมูล

ผลการวิจัยเรื่องกลวิธีการตีกลองมลายูในเพลง เรื่องนางหงส์ กรณีศึกษา ครูรัฐระพล น้อยนิตย์ ผู้วิจัยนำเสนอ งานวิจัยด้วยการเขียนแบบพรรณนาวิเคราะห์ โดยแบ่งข้อมูล เป็นบท 5 บท ในรูปแบบของเอกสารที่เป็นรูปเล่มสมบูรณ์

สรุปผลการวิจัย

1. แนวคิดการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ของครูรัฐระพล น้อยนิตย์

ครูรัฐระพล น้อยนิตย์ ได้ผูกเพลงเรื่องนางหงส์ ชุดแรกไว้ถึง 12 เรื่อง เพื่อใช้สำหรับบรรเลงใน 1 งาน โดย ได้รับแนวคิดการผูกเพลงนางหงส์มาจากการการสั่งสม ประสบการณ์อย่างยาวนาน จากความสามารถด้านการเรียน เครื่องหนัง และการเป็นคนระนาดที่ชอบบรรเลงเพลง นางหงส์ รวมทั้งประสบการณ์ในการได้เห็นครูผู้ใหญ่คือ ครูสอน วงฆ้อง ได้บรรเลงและถ่ายทอดเพลงนางหงส์ให้กับรุ่นพี่ที่ เรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์เพื่อไปบรรเลงในงานฌาปนกิจแม่ ของนายจิรัฐ อาจณรงค์ (ศิลปินแห่งชาติ) ที่วัดบางช้างใต้ และที่สำคัญคือเทพบันทึกเสียงและวิดีโอจากนายสมาน น้อยนิตย์ เป็นข้อมูลพื้นฐานสำคัญเพื่อสนับสนุนแนวความคิด การผูกเพลงนางหงส์ โดยมีครูพริ้ง กาญจนผลิน คอยแนะนำ แนวทางเรื่องเพลงและการใช้หน้าทับ

1.1 โครงสร้างของเพลงเรื่องนางหงส์

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงเรื่องนางหงส์ที่ ผูกโดยครูรัฐระพล น้อยนิตย์ ทั้ง 12 เรื่อง พบว่ามีขนาดรูปแบบที่มีความยาวต่างกัน โดยแบ่งเป็น 3 ประเภท ได้แก่

1.1.1 โครงสร้างเพลงเรื่องนางหงส์ขนาดเล็ก มี 4 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงนางหงส์เรื่องเทพนิมิต 2) เพลงนางหงส์เรื่องย่องหิด 3) เพลงนางหงส์เรื่องอัปสรสำอากค์ 4) เพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม เพลงเรื่องนางหงส์ขนาดเล็กจะประกอบไปด้วยเพลงสามชั้น เพลงเร็ว เพลงภาษาออกลูกหมด ใช้บรรเลงในช่วงระยะเวลาสั้น ๆ ก่อนที่จะเริ่มประกอบพิธีกรรม

1.1.2 โครงสร้างเพลงเรื่องนางหงส์ขนาดกลาง มี 5 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาท (ไม่มีเพลงฉิ่ง) 2) เพลงนางหงส์เรื่องอาหนู 3) เพลงเรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ 4) เพลงเรื่องเทพไสยาสน์ (ไม่มีเพลงฉิ่ง) 5) เพลงนางหงส์เรื่องแสนเสนาะ (ไม่มีเพลงฉิ่ง) เพลงเรื่องนางหงส์ขนาดกลางจะประกอบไปด้วยเพลงสามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่งและไม่มีเพลงฉิ่ง เพลงเร็ว เพลงภาษาออกลูกหมด ใช้บรรเลงในช่วงที่มีเวลาพอประมาณที่ว่างจากพิธีกรรม

1.1.3 โครงสร้างเพลงเรื่องนางหงส์ขนาดใหญ่ มี 3 เพลง ประกอบด้วย 1) เพลงเรื่องชมสวนสวรรค์ ประกอบด้วยเพลงชมสวนสวรรค์ สามชั้น (เพลงใหญ่) เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว เพลงภาษาออกลูกหมด 2) เพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น ประกอบด้วยเพลงนางหงส์ สามชั้น เพลงสามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว เพลงภาษาออกลูกหมด 3) เพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น ประกอบด้วยเพลงนางหงส์ หกชั้น (เดี่ยวระนาดเอก ซ้องวงใหญ่ ซ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม) เพลงสามชั้น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงเร็ว เพลงภาษาออกลูกหมด เพลงเรื่องนางหงส์ขนาดใหญ่ผู้บรรเลงจะต้องมีทักษะการบรรเลงขั้นสูงใช้บรรเลงเพื่ออวดความสามารถของผู้บรรเลง

1.2 ความสัมพันธ์การเชื่อมต่อเพลง

การศึกษาเพลงเรื่องนางหงส์ที่ผูกโดยครูจื้อระพลน้อยนิตย์ ทั้ง 12 เรื่องสามารถสรุปความสัมพันธ์การเชื่อมต่อเพลงได้ ดังนี้

1.2.1 ความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงสามชั้นกับเพลงเร็ว

จากการศึกษาความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงสามชั้นกับเพลงเร็วทั้ง 12 เรื่อง พบว่า เพลงสามชั้นที่มีลูกตกเสียงโด มีจำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงเทพบรรทม เพลงแสนเสนาะ เพลงอาหนู เพลงภริมย์สุรางค์ เพลงเทพนิมิต เพลงเทพไสยาสน์ เพลงสาวสอดแหวน และ

เพลงสาวน้อยเล่นน้ำ เพลงสามชั้นที่มีลูกตกเสียงเร มีจำนวน 2 เพลง ได้แก่ เพลงแสนสุดสวาท กับเพลงชมสวนสวรรค์ เพลงสามชั้นที่มีลูกตกเสียงมี มีจำนวน 1 เพลง คือ เพลงย่องหิด และเพลงสามชั้นที่มีลูกตกเสียงลา มีจำนวน 1 เพลง คือ เพลงอัปสรสำอากค์

1.2.2 ความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงเร็วกับเพลงเร็ว

จากการศึกษาความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงเร็วกับเพลงเร็วที่มี 2 เพลงเรียงติดต่อกัน พบลักษณะความสัมพันธ์ของลูกตก และการสัมผัสเสียงจากลูกตกเพลงเร็วห้องสุดท้ายของเพลงแรก กับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 4 ของเพลงหลัง และจากลูกตกเพลงเร็วห้องสุดท้ายของเพลงแรกกับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 8 ของเพลงหลัง สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

ความสัมพันธ์ของลูกตกเพลงเร็วกับเพลงเร็ว พบว่าทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงโด มีจำนวน 4 เพลง และทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงซอล มีจำนวน 4 เพลง โดยเพลงที่นำมาเชื่อมต่อกันอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน และมีจำนวนการสัมผัสเสียงจากลูกตกเพลงเร็วห้องสุดท้ายของเพลงแรกกับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 4 ของเพลงหลัง และจากลูกตกเพลงเร็วห้องสุดท้ายของเพลงแรกกับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 8 ของเพลงหลัง ดังนี้ คู่สนิท (คู่แปด) จำนวน 7 ครั้ง / คู่เสนาะ (คู่ห้า) จำนวน 2 ครั้ง / คู่สนัท (คู่สี่) จำนวน 2 ครั้ง / คู่สนาน (คู่สาม) จำนวน 2 ครั้ง / คู่กระด้าง (คู่หกกับคู่เจ็ด) จำนวน 1 ครั้ง

1.2.3 ความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงเร็วกับเพลงฉิ่งและเพลงฉิ่งกับเพลงเร็ว

จากการศึกษาความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงเร็วกับเพลงฉิ่งและเพลงฉิ่งกับเพลงเร็ว พบลักษณะความสัมพันธ์ และการสัมผัสเสียงจากลูกตกเพลงเร็วห้องสุดท้ายกับลูกตกเพลงฉิ่งห้องที่ 4 กับห้องที่ 8 และจากลูกตกเพลงฉิ่งห้องสุดท้ายกับลูกตกเพลงเร็วห้องที่ 4 กับห้องที่ 8 สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

ความสัมพันธ์ของลูกตกเพลงเร็วกับเพลงฉิ่ง พบว่าทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงโด มีจำนวน 5 เพลง และทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงฟา มีจำนวน 1 เพลง โดยเพลงที่นำมาเชื่อมต่อกันอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน และมีจำนวนการสัมผัสเสียงจากลูกตกเพลงเร็วห้องสุดท้าย กับลูกตกเพลงฉิ่งห้องที่ 4 กับห้องที่ 8 ดังนี้ คู่สนิท จำนวน 4 ครั้ง

/ คู่สนม (คู่สอง) จำนวน 4 ครั้ง / คู่เสน่ห์ จำนวน 3 ครั้ง / คู่เสนาะ จำนวน 1 ครั้ง

ความสัมพันธ์ของลูกตลกเพลงฉิ่งกับเพลงเร็วพบว่าทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงโด มีจำนวน 3 เพลง และทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงฟา มีจำนวน 1 เพลง โดยเพลงที่นำมาเชื่อมต่อกันอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน และมีจำนวนการสัมผัสเสียงจากลูกตลกเพลงฉิ่งห้องสุดท้ายกับลูกตลกเพลงเร็วห้องที่ 4 กับห้องที่ 8 สามารถสรุปได้ดังนี้ คู่สนิท จำนวน 3 ครั้ง / คู่สนม จำนวน 3 ครั้ง / คู่เสน่ห์ จำนวน 1 ครั้ง / คู่สนาน จำนวน 1 ครั้ง

1.2.4 ความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงเร็วกับเพลงภาษา

จากการศึกษาความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงเร็วกับเพลงภาษา พบลักษณะความสัมพันธ์ของลูกตลก และการสัมผัสเสียงจากลูกตลกเพลงเร็วห้องสุดท้าย กับลูกตลกเพลงภาษาห้องที่ 4 และจากลูกตลกเพลงเร็วห้องสุดท้ายกับลูกตลกเพลงภาษาห้องที่ 8 ดังต่อไปนี้

ความสัมพันธ์ของลูกตลกเพลงเร็วกับเพลงภาษา พบว่าทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงโด มีจำนวน 10 เพลง และทำนองเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงฟา มีจำนวน 2 เพลง โดยเพลงที่นำมาเชื่อมต่อกันอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน และมีจำนวนการสัมผัสเสียงจากลูกตลกเพลงเร็วห้องสุดท้ายกับลูกตลกเพลงภาษาห้องที่ 4 และจากลูกตลกเพลงเร็วห้องสุดท้ายกับลูกตลกเพลงภาษาห้องที่ 8 สามารถสรุปได้ดังนี้ คู่สนิท จำนวน 9 ครั้ง / คู่เสน่ห์ จำนวน 6 ครั้ง / คู่เสนาะ จำนวน 3 ครั้ง / คู่สนาน จำนวน 3 ครั้ง / คู่กระด้าง จำนวน 1 ครั้ง

1.2.5 ความสัมพันธ์การเชื่อมต่อระหว่างเพลงภาษากับลูกหมุด

เพลงลูกหมุดที่นำมาผูกในเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 12 เรื่อง สามารถแบ่งได้ 4 ประเภท ดังนี้

- 1) ลูกหมุดไทย แบ่งเป็น 3 รูปแบบ ดังนี้
 - ลูกหมุดไทย เสียงโด

เพลงภาษาที่ใช้ลูกหมุดไทยเสียงโด มีดังนี้ / ภาษาลาว เพลงไทรน้อย ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม / ภาษาแขก เพลงยะวาใหม่ ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์ / ภาษาฝรั่ง เพลงมาร์ชสีนวล ในเพลงนางหงส์เรื่องชมสวนสวรรค์ / ภาษาแขก เพลงไม่ทราบชื่อ ในเพลงนางหงส์เรื่องแสนเสนาะ

ลูกตลกสุดท้ายของเพลงภาษาทั้ง 4 เพลง ที่ใช้กับลูกหมุดไทยเสียงโด นั้น มีลูกตลกเสียงโดตรงกับเสียงเสียงแรกของลูกหมุด การสัมผัสเสียงจึงเป็นการสัมผัสเสียง คู่สนิท กับคู่สนม

- ลูกหมุดไทยเสียงซอล

เพลงภาษาที่ใช้ลูกหมุดไทยเสียงซอลมีดังนี้ / ภาษาแขก เพลงบุกันตานิเฆะ ในเพลงนางหงส์เรื่องย่องหัด / ภาษาลาว เพลงลาวกระแต ในเพลงเรื่องนางหงส์หกชั้น

ลูกตลกสุดท้ายของเพลงภาษาทั้ง 2 เพลง ที่ใช้กับลูกหมุดไทยเสียงซอล นั้น มีลูกตลกเสียงมีกับเสียงซอล การสัมผัสเสียงจึงเป็นการสัมผัสเสียง คู่เสน่ห์กับคู่กระด้าง และคู่สนมกับคู่เสนาะ

ลูกหมุดไทยที่เอาทำนอง 4 ห้องแรกของเพลงภาษามาบรรเลงแทน 4 ห้องแรกของลูกหมุดไทย พบในภาษาลาว เพลงเซลามาขั้นเดียว ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพนิมิต

ลูกตลกสุดท้ายของเพลงเซลามาขั้นเดียว มีลูกตลกเสียงลา การสัมผัสเสียงจึงเป็นการสัมผัสเสียงคู่สนิท กับคู่เสน่ห์

- 2) ลูกหมุดสำเนียงเขมร เพลงเขมรดำข้าวเปลือกในเพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาท

ลูกตลกสุดท้ายของเพลงเขมรดำข้าวเปลือก มีลูกตลกเสียงเร การสัมผัสเสียงจึงเป็นการสัมผัสเสียงคู่เสนาะ กับคู่สนิท

- 3) ลูกหมุดสำเนียงจีน เพลงภาษาจีนชุดกั้งเหลียง ในเพลงนางหงส์เรื่องอัปสรสำอางค์ กับเพลงไปิยกั้งเหลียง ในเรื่องนางหงส์สามชั้น

ลูกตลกสุดท้ายของเพลงภาษาทั้ง 2 เพลง มีลูกตลกเสียงโดกับเสียงซอล การสัมผัสเสียงจึงเป็นการสัมผัสเสียงคู่สนมกับคู่กระด้าง และคู่เสนาะกับคู่เสน่ห์

- 4) ลูกหมุดสำเนียงญวน เพลงไม่ทราบชื่อในเพลงนางหงส์เรื่องอาหนุกับเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ

ลูกตลกสุดท้ายของเพลงภาษาทั้ง 2 เพลง มีลูกตลกเสียงเร การสัมผัสเสียงจึงเป็นการสัมผัสเสียงคู่สนมกับคู่กระด้าง และคู่สนิทกับคู่สนิท

2. กลวิธีการติ๊กองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์

การบรรเลงเพลงนางหงส์ในรูปแบบเดิมจะใช้กลองทัดตีประกอบจังหวะ เมื่อเพลงนางหงส์มีการพัฒนามา

บรรเลงในรูปแบบเพลงเรื่อง โดยนำกลองมลายูมาบรรเลง ประกอบจังหวะจึงมีวิธีการตีกลองโดยใช้ไม้ตี อีกนัยหนึ่ง คิดว่าได้รับอิทธิพลมาจากการตีกลองขณะในวงประโคมงาน พิธีหลวง หน้าทับกลองมลายูได้ถูกออกแบบมาใช้บรรเลงกับ เพลงนางหงส์และเพลงเรื่องนางหงส์สามารถสรุปได้ดังนี้

2.1 กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น สามชั้น และหกชั้น

เพลงนางหงส์แต่เดิมมีแค่อัตราจังหวะสองชั้น เท่านั้น มีการนำกลองมลายูมาตีแทนกลองทัด เมื่อวงขับพาทย์ นางหงส์ได้รับความนิยมมากขึ้นจึงมีการนำเพลงนางหงส์ใน ส่วนของเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนกับเพลงสาวสอดแหวน มาขยายทำนองออกเป็นเพลงเรื่องนางหงส์สามชั้น และหกชั้น (บางตำราเรียกสี่ชั้น) เมื่อเพลงถูกขยายหน้าทับก็ย่อมขยาย ตามเช่นกัน จากการศึกษาการตีกลองมลายูสำหรับเพลง เรื่องนางหงส์สองชั้น สามชั้น และหกชั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

2.2.1 การตีกลองมลายูสำหรับการเข้า หน้าทับในทำนองชั้นเพลงเรื่องนางหงส์สองชั้น สามชั้น และ หกชั้นมีดังนี้

1) ตีหน้าทับ | - - ต ต | - ท - ท | ห้องที่ 7-8 ในทำนองบรรทัดแรกของเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน ในเพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น

2) ตีหน้าทับ | - - ต ต | - ท - ท | ห้องที่ 7-8 ในทำนองบรรทัดที่ 1 และบรรทัดที่ 2 ของเพลง พราหมณ์เก็บหัวแหวนในเพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น

3) ตีหน้าทับ | - - ต ต | - ท - ท | ห้องที่ 7-8 ในทำนองบรรทัดที่ 1 บรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 ของ เพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวนในเพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น

2.2.2 การตีหน้าทับกลองมลายูในทำนอง ชั้นเพลงเรื่องนางหงส์สองชั้น สามชั้น และหกชั้น มีดังนี้

1) เพลงเรื่องนางหงส์ สองชั้น ตีหน้าทับ ตามหน้าทับทับนางหงส์ สองชั้น

2) หน้าทับเพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น ตีหน้าทับตามหน้าทับทับนางหงส์ สองชั้น

3) หน้าทับเพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น ในเพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น ผู้เรียบเรียงได้วางแนวทางการ บรรเลงโดยไว้ดังนี้

- เดี่ยวระนาดเอกเพลงพราหมณ์ เก็บหัวแหวนอัตราจังหวะหกชั้น ท่อน 1 เที้ยว 1 หน้าทับ นางหงส์ หกชั้น

- เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงพราหมณ์เก็บ หัวแหวนอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 เที้ยว 2 หน้าทับ นางหงส์ สามชั้น

- เดี่ยวฆ้องวงเล็กเพลงสาวสอดแหวน อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 เที้ยว 1 หน้าทับบัวลอย

- เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสาวสอดแหวน อัตราจังหวะสามชั้น ท่อน 1 เที้ยว 2 หน้าทับบัวลอย

2.2 กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงสามชั้น

เพลงสามชั้นที่นำมาบรรเลงเป็นเพลงเรื่อง นางหงส์นั้นเดิมจะเป็นหน้าทับปรบไก่อหรือหน้าทับสองไม้ แต่เมื่อ นำมาบรรเลงเป็นเพลงเรื่องนางหงส์จะใช้หน้าทับนางหน่าย โดยกลวิธีตีกลองมลายูในเพลงสามชั้นสามารถสรุปได้ดังนี้

2.2.1 การเข้าเพลง

การนำหน้าทับมาตีในช่วงขึ้นเพลงถือว่าเป็น ทักกะสำคัญที่คนกลองจะต้องมีความเข้าใจในวรรคเพลง ต้องคำนวณการนับจังหวะให้ถูกต้องตามวรรค รูปแบบการ เข้าเพลงของหน้าทับมีดังนี้

1) ตีหน้าทับ | - - ต ต | - ท - ท | ห้องที่ 7-8 ในทำนองบรรทัดที่ 1 และตีหน้าทับ | - - ต ต | - ท - ท | ห้องที่ 3-4 กับห้องที่ 7-8 ในทำนองบรรทัดที่ 2 ในเพลง สามชั้นประเพลงปรบไก่อ

2) การเข้าหน้าทับในเพลงสามชั้นประเภท เพลงสองไม้

แบบที่ 1 ตีหน้าทับ | - จ - ท | - ท - ท | - จ - ท | - ท - ท | ห้องที่ 5-8 ในทำนองบรรทัดที่ 2

แบบที่ 2 ตีหน้าทับ | - จ - ท | - ท - ท | - จ - ท | - ท - ท | ห้องที่ 5-8 ในทำนองบรรทัดที่ 1 กับ บรรทัดที่ 2

3) ตีหน้าทับ | - - ต ต | - ท - ท | ห้องที่ 7-8 ในทำนองบรรทัดที่ 2 ในเพลงสามชั้นที่เป็นเพลงขนาดใหญ่ (เพลงชมสวนสวรรค์) แล้วตีหน้าทับบัวลอยในท่อน 1 ทั้งหมด

4) ตีหน้าทับ | - ต - ต | - จ - จ | - ต - ต | - จ - จ | - - - พลัง | - พลัง-พลัง | - - - พลัง | - พลัง-พลัง | ในทำนองบรรทัดที่ 1 กับบรรทัดที่ 2 ในเพลงภริมย์สุรางค์ ที่บรรเลงต่อจากเพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น

5) ตีหน้าทับนางหน่าย | - ต - ต | - จ - จ | - ต - ต | - จ - จ | - ต - - | - ท - ต | - ท - ต | - ต - ท | ทำนองเพลงสาวสอดแหวน สามชั้น (ทางครูลหวางประดิษฐ์

ไพเราะ) ที่บรรเลงต่อจากเดี่ยวระนาดทุ้ม ในเพลงเรื่องนางหงส์ ทกชั้น ดังนี้

2.2.2 การตีหน้าทับในเพลงสามชั้น

จากการศึกษาการตีกลองมลายูทั้ง 12 เรื่อง และจากเพลงสามชั้นที่นำมาบรรเลงในเพลงเรื่องนางหงส์ ทั้ง 3 รูปแบบสามารถสรุปได้ดังนี้

1) ตีหน้าทับ | - ต - ต | - จ - จ | - ต - ต | - จ - จ | - - - พลัง | - พลัง-พลัง | - - - พลัง | - พลัง-พลัง | ก่อนเข้าหน้าทับหลัก พบในเพลงย่องหงิด

2) การตีหน้าทับนางหน่าย

การตีหน้าทับนางหน่ายในเพลงเพลงสามชั้น นั้น มีวิธีการพลิกเพลงการนำหน้าลูกมาตีสลับกับหน้าทับหลักได้หลายรูปแบบสามารถสรุปได้ดังนี้

- การตีหน้าทับหลักไปตลอดทั้งเพลง ตัวอย่างในเพลงย่องหงิด

- การตีหน้าทับหลักสลับกับหน้าทับลูก ตัวอย่างในเพลงอาหนู

- การตีหน้าทับบัวลอยกับหน้าทับนางหน่าย ตัวอย่างในเพลงชมสวนสวรรค์

2.2.3 การตีหน้าทับในทำนองจบเพลงสามชั้น

จากการศึกษาการตีกลองมลายูในทำนองจบเพลงสามชั้น พบว่ามีการบรรเลงทำนองจบเพลงสามชั้น 2 รูปแบบดังนี้

1) การจบแบบทอดจังหวะให้ช้าลง พบในเพลงย่องหงิด เพลงอัปสรสำอางค์ และเพลงชมสวนสวรรค์ มีรูปแบบการบรรเลงดังนี้

- ท ต ท	ต ท ต ต	จ - จ ต	- ต - ต	- จ ต จ	ต ท ต ต	ท - ท ต	- จ - ต
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

2) เพลงเร็วสร้อยสน (ฝั่งธน) ในเพลงนางหงส์เรื่องชมสวนสวรรค์ ก่อนที่จะเข้าทำนองเพลงเร็วมีหน้าทับนำมาก่อน ดังนี้

- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ท - ท	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ท - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

แบบที่ 1 ตีหน้าทับ | - ต - ต | - จ - จ | - ต - ต | - จ - จ | - ต - - | - - - ท | - ท - ต | - ต - ท | ทำนอง 4 ห้องสุดท้ายของเพลงให้ทอดจังหวะช้าลง

แบบที่ 2 ตีหน้าทับ | - ต - ต | - จ - จ | - ต - ต | - จ - จ | - - - ต ต | - ท - ท | - ท - ต | - ต - ท | เร่งแนวบรรเลงให้สุดใน 4 ห้องแรกแล้วถอนจังหวะใน 4 ห้องหลัง

2) การจบแบบถอน คือบรรเลงเร่งแนวให้เร็วสุดจนจบเพลง พบการจบเพลงรูปแบบนี้ในเพลงแสนสุดสาวท เพลงเทพบรรทม เพลงเทพนิมิต เพลงเทพไผ่ยาสน์ เพลงอาหนู เพลงภริมย์สุรางค์ เพลงแสนเสนาะ เพลงสาวสอดแหวน และเพลงสาวน้อยเล่นน้ำ มีรูปแบบตีหน้าทับ | - ท - ต ต | - ท - ต ต | - ท - ต ต | - ท - ต ต | - - - ท ต | ท ต ต | - ท - ต | - ต - ท |

2.3 กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเร็ว

จากการศึกษาการตีกลองมลายูในเพลงเร็ว นั้นผู้วิจัยได้แบ่งรูปแบบการตีกลองออกเป็น 2 ส่วนดังนี้

2.3.1 กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเร็ว ที่บรรเลงต่อเนื่องจากเพลง 3 ชั้นสามารถสรุปรูปแบบการบรรเลงได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 เมื่อจบเพลง 3 ชั้น มีหน้าทับกลองนำก่อนเข้าทำนองเพลงเร็ว พบในเพลงเรื่องนางหงส์ ดังต่อไปนี้

1) เพลงเร็ว 4 ภาษา ในเพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสาวท ก่อนที่จะเข้าทำนองเพลงเร็ว 4 ภาษา มีหน้าทับนำมาก่อน ดังนี้

- ท ต ท	ต ท ต ต	จ - จ ต	- ต - ต	- จ ต จ	ต ท ต ต	ท - ท ต	- จ - ต
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ท - ท	- ท - ต	- ต - ต	- ท - ต	- ท - ท
---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------	---------

รูปแบบที่ 1 กลองตีหน้าทับตามทำนองเพลง พบในเพลงเรื่องนางหงส์ ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็วใบ้คัล้ง ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม
- 2) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวผู้) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพนิมิต
- 3) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวเมีย) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์
- 4) เพลงเร็วแขกเห่ ในเพลงนางหงส์เรื่องอาหุ
- 5) เพลงเร็วแรงกระพือปีก ในเพลงนางหงส์เรื่องอัปสรสำอางค์

รูปแบบที่ 2 บรรเลงทำนองเพลงเร็วไปก่อนแล้วหน้าทับกลองเข้าในระหว่างทำนองเพลง พบในเพลงเรื่องนางหงส์ ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็วปลายมัดตีนหมู ในเพลงนางหงส์เรื่องย่องหงิด
- 2) เพลงเร็วแมลงภู่ทอง ในเพลงเรื่องนางหงส์ 3 ชั้น ออกเพลงภริมย์สุรางค์
- 3) เพลงเร็วจิ้นแส ในเพลงนางหงส์เรื่องแสนเสนาะ
- 4) เพลงเร็วสร้อยสน ในเพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น

รูปแบบที่ 3 การนำทำนองเพลงเร็วมาขยาย แล้วใส่หน้าทับกลองให้เข้ากับทำนองนั้น พบในเพลงเรื่องนางหงส์ ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็ว (ไม่ทราบชื่อ) ในเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ ขยายทำนองท่อน 1 ทั้งท่อน
- 2) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวเมีย) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์ ขยายทำนองเฉพาะบรรทัดที่ 1

2.3.2 กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงเร็วในส่วนที่ต่อจากเพลงเร็ว สามารถสรุปรูปแบบการบรรเลงได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 บรรเลงหน้าทับหลัก (สองไม้) ของเพลงเร็ว หลังจากบรรเลงส่วนที่บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้นแล้ว ให้ทำนองเพลงบรรเลงก่อนแล้วจึงบรรเลงหน้าทับพบในเพลงเรื่องนางหงส์ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็ว (ไม่ทราบชื่อ) ในเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ
- 2) เพลงเร็วใบ้คัล้ง ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม
- 3) เพลงเร็วปลายมัดตีนหมู ในเพลงนางหงส์เรื่องย่องหงิด

รูปแบบที่ 2 บรรเลงหน้าทับหลัก (สองไม้) ของเพลงเร็ว หลังจากบรรเลงส่วนที่บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้นทันที โดย ไม่มีการเว้นจังหวะก่อนที่จะบรรเลงหน้าทับหลักพบในเพลงเรื่องนางหงส์ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวเมีย) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์
- 2) เพลงเร็ว 4 ภาษา ในเพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาท ท่อน 2
- 3) เพลงเร็วจิ้นแส ในเพลงนางหงส์เรื่องแสนเสนาะ ท่อน 1 เทียวกลับ

รูปแบบที่ 3 หลังจากบรรเลงส่วนที่บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้นแล้ว ให้ทำนองเพลงบรรเลงก่อนแล้วจึงบรรเลงหน้าทับตรงทำนองโยนของท่อน 2 เพลงเร็วแขกเห่ในเพลงนางหงส์เรื่องอาหุ

รูปแบบที่ 4 บรรเลงหน้าทับนางหน้าย ชั้นเดียวต่อจากส่วนที่บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้น พบในเพลงเรื่องนางหงส์ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็วแมลงภู่ทอง ในเพลงเรื่องนางหงส์ 3 ชั้น ออกภริมย์สุรางค์
- 2) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวผู้) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพนิมิต

รูปแบบพิเศษ นอกจากเพลงเร็วในส่วนที่บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้นของแล้ว ในท่อนหลัง ๆ ของเพลงเร็วหรือในช่วงกลางเพลงยังมีการบรรเลงหน้าทับกลองแบบพิเศษ ซึ่งสามารถสรุปรูปแบบการบรรเลงได้ดังนี้

รูปแบบที่ 1 หน้าทับกลองให้มีความกลมกลืนกับทำนองเพลง พบในเพลงเรื่องนางหงส์ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็วทวอย ในเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ
- 2) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวเมีย) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์

รูปแบบที่ 2 ทำนองเพลงกับหน้าทับกลองมีกระสวนต่างกัน พบในเพลงเรื่องนางหงส์ดังต่อไปนี้

- 1) เพลงเร็วทวอย ในเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ
- 2) เพลงเร็วแขกมัดตีนหมู (ตัวเมีย) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์
- 3) เพลงเร็วแขกเห่ในเพลงนางหงส์เรื่องอาหุ

2.4 กลวิธีการตีกลองมลายูในเพลงภาษา

เพลงภาษาที่นำมาผูกในเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 12 เรื่อง แบ่งเป็นประเภทเพลงสำเนียงภาษาได้ 6 ภาษา สามารถสรุปได้ดังนี้

2.4.1 ภาษาฝรั่ง เพลงมาร์ชสีนวลอยู่ใน เพลงนางหงส์เรื่องชมสวนสวรรค์

2.4.2 ภาษาลาว พบอยู่ในเพลงเรื่อง นางหงส์ 3 เรื่อง โดยทั้ง 3 เพลง ใช้หน้าทับลาวอัตราจังหวะ 2 ชั้น ดังนี้

เพลงสาลิกาแก้วกับ เพลงไทรน้อย ใน เพลงนางหงส์เรื่องเทพบรรทม

เพลงภาษาลาวกระแต ในเพลงเรื่อง นางหงส์ ทกชั้น

เพลงลำปางใหญ่ เพลงเซลาเมา เพลง เซลาเมา ชั้นเดียว (หน้าทับซุ่ม) ในเพลงนางหงส์เรื่องเทพนิมิต

2.4.3 ภาษาแขก พบอยู่ในเพลงเรื่อง นางหงส์ 3 เรื่อง โดยทั้ง 3 เพลง ใช้หน้าทับบรรเลง ดังนี้

1) เพลงภาษาแขก ชื่อ ยะวาใหม่ ในเพลง นางหงส์เรื่องเทพไสยาสน์ใช้หน้าทับประกอบได้ 2 หน้าทับ (ผู้บรรเลงเลือกบรรเลงได้ 1 หน้าทับ) คือ หน้าทับสะดายง 2 ชั้น หรือหน้าทับสะดายง ชั้นเดียว

2) เพลงภาษาแขก ชื่อ เพลงสมารังกับ เพลงบุกันตาโม๊ะ ในเพลงนางหงส์เรื่องย่องหงิดใช้หน้าทับ รูปแบบที่ 1 คือ

----	- จ - จิ	- จ - จิ	- ต - ท	- จ - จิ	- ต - ท	- ต - ท	- จ - จิ
------	----------	----------	---------	----------	---------	---------	----------

รูปแบบที่ 2 คือ

จ จิ ต ท	จ จิ จิ จิ	ต ท จ จิ	ต ท ต ท
----------	------------	----------	---------

ทั้งนี้ ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลงจะเลือกใช้ โดยหน้าทับ รูปแบบที่ 2 ถ้าใช้กับทำนองท่อนที่ 2 จะทำให้จังหวะกระชับ เชื่อมต่อกับลูกหมัดได้กลมกลืนยิ่งขึ้น

2.5 กลวิธีการตีกลองมลายูในลูกหมัด

การตีกลองมลายูในเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 12 เรื่อง สามารถสรุปรูปแบบการบรรเลงได้ดังนี้

2.5.1 การตีโดยใช้หน้าทับซุ่ม โดยมีวิธีการ หน้าทับซุ่มตลอดลูกหมัด กับการตีหน้าซุ่มสลับกับเทคนิคที่

ประกอบได้ 2 หน้าทับ คือ หน้าทับสะดายง 2 ชั้น หรือ หน้าทับสะดายง ชั้นเดียว

3) เพลงแขก (ไม่ทราบชื่อ) ในเพลง นางหงส์เรื่องแสนเสนาะ ใช้หน้าทับได้ 2 รูปแบบ ตามแต่ ผู้บรรเลงจะนำมาใช้ คือ

3.1) หน้าทับสะดายง ชั้นเดียว

3.2) หน้าทับเจ้าเซ็น

2.4.4 ภาษาจีน พบอยู่ในเพลงเรื่อง นางหงส์ 2 เรื่อง โดยทั้ง 2 เพลง ใช้หน้าทับภาษาจีนบรรเลง ดังนี้

1) เพลงสำเนียงจีนในชุดเป็ยกังเหล้ง ในเพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น

2) เพลงสำเนียงจีนในชุดเป็ยกังเหล้ง ในเพลงนางหงส์เรื่องอัปสรสำอางค์

2.4.5 ภาษาญวน พบอยู่ในเพลงเรื่อง นางหงส์ 2 เรื่อง ใช้หน้าทับภาษาญวนบรรเลง ดังนี้

1) เพลงภาษาญวน (ไม่ทราบชื่อ) ในเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ

2) เพลงภาษาญวน (ไม่ทราบชื่อ) ในเพลงนางหงส์เรื่องอาหนู

2.4.6 ภาษาเขมร เพลงเขมรดำข้าวเปลือก ในเพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาทสามารถใช้หน้าทับ บรรเลงได้ 2 รูปแบบ ดังนี้

ประดิษฐ์ขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่จะบรรเลงแนวเดียวกับเพลงภาษา มีเพียงเพลงภาษาในเพลงนางหงส์เรื่องสาวน้อยเล่นน้ำ ที่ทอดจังหวะลงจบ แล้วตั้งแนวบรรเลงเพลงลูกหมัดใหม่

2.5.2 ตีหน้าทับเข้ากับทำนองเพลงสลับ กับหน้าทับซุ่ม พบในลูกหมัดเพลงนางหงส์เรื่องแสนสุดสวาท

2.5.3 ตีหน้าทับเล่นกับทำนองลูกหมัด สำเนียงจีน พบในลูกหมัดเพลงนางหงส์เรื่องอัปสรสำอางค์ และลูกหมัดในเพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น

อภิปรายผล

เพลงเรื่องนางหงส์นี้จะเริ่มด้วยเพลงพราหมณ์ เก็บหัวแหวน ต่อด้วยเพลงสาวสอดแหวน เพลงกระบอกทอง เพลงแมลงปอทอง และเพลงแมลงวันทอง จากการศึกษา แนวคิดการผูกเพลงเรื่องนางหงส์ทั้ง 12 เรื่องของครูฐิระพล น้อยนิตย์ นั้นพบว่าจะคงรูปแบบโครงสร้างของเพลงที่นำมา ร้อยเรียงกันมี 4 รูปแบบคือ 1) เพลงสามชั้น + เพลงเร็ว + เพลงภาษา + เพลงลูกหมัด มีจำนวน 7 เพลง 2) เพลงสามชั้น + เพลงเร็ว + เพลงฉิ่ง + เพลงเร็ว + เพลงภาษา + เพลง ลูกหมัด มีจำนวน 3 เพลง 3) เพลงนางหงส์ สามชั้น + เพลง สามชั้น + เพลงเร็ว + เพลงฉิ่ง + เพลงเร็ว + เพลงภาษา + เพลงลูกหมัด 4) เพลงนางหงส์ หกชั้น + เพลงสามชั้น + เพลงเร็ว + เพลงฉิ่ง + เพลงเร็ว + เพลงภาษา + เพลง ลูกหมัด ซึ่งสอดคล้องกับการกล่าวถึงโครงสร้างของเพลง เรื่องนางหงส์ของ ฌรงค์ชัย ปิฎกักรัตน์ (2557: 28-317) การ เชื่อมต่อของเพลงในแต่ละประเภทพบว่าผู้เรียบเรียงให้ความสำคัญไปที่ลูกตกสุดท้ายของเพลงแรกกับลูกตกประโยคแรก ของเพลงที่นำมาเชื่อมต่อ จะพบการสัมผัสเสียงในคู่สนธิมากที่สุด ซึ่งเป็นคู่สัมผัสที่เป็นเสียงเดียวกัน เมื่อบรรเลงทำนอง ออกมาแล้วจะมีความกลมกลืนกัน

ในเพลงเรื่องนางหงส์ยึดแนวทางการตีหน้าทับกลอง มลายูตามโครงสร้างของหน้าทับกลองทัด ในเพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้นกับเพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น หน้าทับกลองกลองมลายู ที่ใช้ตีประกอบใช้หลักการขยายจากหน้าทับนางหงส์ของเดิม ตามทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยโดยมีความยาวดังนี้ เพลง เรื่องนางหงส์ สองชั้น หน้าทับยาว 2 บรรทัด เพลงเรื่องนางหงส์ สามชั้น หน้าทับยาว 4 บรรทัด และเพลงเรื่องนางหงส์ หกชั้น หน้าทับยาว 8 บรรทัด ในเพลงสามชั้นจะใช้หน้าทับบางหน่วย เป็นหลัก ผู้ตีกลองสามารถพลิกเพลงหน้าทับบางหน่วยได้ ตามทำนองเพลงและศักยภาพของคู่บรรเลง ในเพลงสามชั้น ที่เป็นเพลงใหญ่ (เพลงชมสวนสวรรค์) สามารถนำหน้าทับ

บัวลอยมาบรรเลงได้ในส่วนท่อน 1 เทียวแรก ทั้งนี้เพื่อให้ ทำนองเพลงดูสง่างามและเป็นการอวดภูมิรู้ของคนกลอง การตีกลองมลายูในเพลงเร็วพบว่ามีโครงสร้างกลวิธีตีกลอง ไว้หลายรูปแบบซึ่งสรุปได้ดังนี้ 1) เมื่อจบเพลง 3 ชั้น มีหน้าทับ กลองนำก่อนเข้าทำนองเพลงเร็ว 2) กลองตีหน้าทับตาม ทำนองเพลง 3) บรรเลงทำนองเพลงเร็วไปก่อน แล้วหน้าทับ กลองเข้าในระหว่างทำนองเพลง 4) การนำทำนองเพลงเร็ว มาขยาย แล้วใส่หน้าทับกลองให้เข้ากับทำนองนั้น

เพลงเรื่องนางหงส์เป็นการนำเพลงหลายประเภท มาบรรเลงติดต่อกันการตีกลองมลายูนั้นต้องคำนึงถึงการ เข้าเพลง การตีหน้าทับในเพลงให้สอดคล้องเหมาะสมกับ ทำนองเพลง การตีหน้าทับในส่วนที่จบเพลง ถ้าคนกลองมี ความเข้าใจในทำนองเพลง แนวการบรรเลง รูปแบบของ ทำนองจบในแต่ละส่วนหรือในแต่ละเพลงก็จะทำให้ การบรรเลงออกมาสวมบูรณ์ เรียบร้อย น่าฟัง

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาการตีกลองมลายูในเพลงเรื่อง นางหงส์ ฌณีศึกษาครูฐิระพล น้อยนิตย์ผู้วิจัยได้ ดำเนินการ ศึกษาเพื่อให้เกิดประโยชน์กับการศึกษาวิชาดนตรีไทยซึ่ง วงปีพาทย์นางหงส์นั้นถือว่ามีความสำคัญกับสังคมนตรี ไทย จากการศึกษาในครั้งนี้ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะในการศึกษา วงปีพาทย์นางหงส์ต่อไปดังนี้

1. ผู้ที่สนใจควรศึกษาเพลงเรื่องนางหงส์และกลวิธี การตีกลองจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีในสำนักต่าง ๆ เพื่อเป็นการอนุรักษ์และนำไปปฏิบัติได้ตรงตามแบบแผนการ บรรเลงต่อไป
2. สถาบันการศึกษาควรบรรจุเพลงนางหงส์ไว้ใน หลักสูตรการศึกษาดนตรี
3. ผู้สอนควรสร้างค่านิยมการบรรเลงเพลงเรื่อง นางหงส์ให้ถูกต้อง ไพเราะ

เอกสารอ้างอิง

ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2557). เพลงเรื่องกับการพัฒนาศักยภาพนักดนตรีไทย. ใน **หนังสือที่ระลึก 84 ปี ปุชนิยาจารย์ ครูพินิจ ฉายสุวรรณ (ศิลปินแห่งชาติ)**.

มนตรี ตราโมท. (2527). วงดนตรีไทย. ใน **โสมส่องแสง ชีวิตดนตรีไทยของ มนต์รี ตราโมท**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เวียนแก้ว การพิมพ์.

เสถียร ดวงจันทร์ทิพย์; ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา; และ อานันท์ นาคคง. (2539). ปี่พาทย์นางหงส์และเพลงนางหงส์. ใน **หนังสือที่ระลึกงานไหว้ครูดนตรีไทย ประจำปีการศึกษา 2539 ภาควิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย**. กรุงเทพฯ: ห้องภาพสุวรรณ.

แนวความคิดหลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรม ทางการวิจัยนาฏศิลป์¹

CONCEPT AFTER IN THE CREATION OF A DANCE REFLECTING ETHICS IN DANCE RESEARCH

ลักขณา แสงแดง / LUCKANA SAENGDANG

สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE DEGREE OF DOCTOR OF FINE AND APPLIED ARTS PROGRAM, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY

นราพงษ์ จรัสศรี / NARAPHONG CHARASSRI²

ศาสตราจารย์วิจัย / จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

RESEARCH PROFESSOR, CHULALONGKORN UNIVERSITY

Received: December 27, 2018

Revised: March 18, 2019

Accepted: March 20, 2019

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ซึ่งมีวัตถุประสงค์เพื่อค้นหาแนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ โดยมีวิธีดำเนินการวิจัยด้วยรูปแบบการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่ผ่านกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยเครื่องมือที่ประกอบไปด้วย ข้อมูลทางเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย การสังเกตการณ์ การสัมภาษณ์ในชั้นเรียน การสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมทางการวิจัย สื่อสารสนเทศ และเกณฑ์มาตรฐานศิลปิน ผู้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่ให้ความสำคัญกับแนวความคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผลการวิจัยพบว่าแนวความคิดที่ได้หลังจากสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ได้ให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานใหม่มี 10 ประการ โดยการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์เป็นสาระสำคัญอันดับแรก ภายหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ รองลงมาคือการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ เพื่อผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏศิลป์ การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ การคำนึงถึงศิลปะการละครกับการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ รวมทั้งการคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ ตามลำดับ ซึ่งผลที่ได้จากการวิจัยนั้นตรงตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยทุกประการ

คำสำคัญ: จริยธรรมการวิจัย นาฏศิลป์สร้างสรรค์ การลักลอกงานวิชาการ การละเมิดจริยธรรมการวิจัยนาฏศิลป์ นาฏศิลป์

¹ บทความวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “การสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์” หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

² ศาสตราจารย์ ดร. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

Abstract

This research article is a part of Doctor of Fine and Applied Arts research entitled, “The Creation of a Dance Research”, aimed to clarify the concept behind the creation of a dance reflecting ethics in dancing. This study was completed by creative and qualitative methodology. The data was collected by analyzing with previous research, expert interviewing and relevant respondents including self-experiences, observation and class seminar about ethics in research, multimedia and also artist standards. These ideas could lead to the creation of dance with hidden concepts.

The research results indicated that the creation of dance a dance reflecting ethics in dance had paid much attention to the creation of new styles with ethic research as the priority, then reflecting ethic in dance followed by ethic concept, creativity for whoever correlated with Thai dancing, social reflection, creative style, post-modern dance, drama performance and Thai dancing, uniqueness, dance theory, the art of playing music and visual art and also artistic performance based respectively. Consequently, the results were closely correlated with all research objectives.

Keywords: Ethics In Dance Research, Creative Dance, Plagiarism, Poor Ethics In Dance Research, Dance

บทนำ

จริยธรรมประกอบไปด้วยคำทั้งสองคำ คือ จริย หมายถึง ความประพฤติที่พึงประสงค์ และคำว่า ธรรม หมายถึง ความประพฤติดี คุณความดี ความชอบ (ประทีป ฉัตรสุรางค์; ภทรียา กิจเจริญ และดรุณี ภูขาว, 2559: 3) ในขณะที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ปี พุทธศักราช 2554 ได้ให้คำนิยามไว้ว่า จริยธรรม หมายถึง ธรรมที่เป็นข้อประพฤติปฏิบัติ ศิลธรรม หรือกฎศีลธรรม (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2554: ออนไลน์) นอกจากนี้สาโรช บัวศรี ได้ให้คำนิยามไว้ว่า จริยธรรม หมายถึง หลักความประพฤติที่อบรมกิริยา และปลูกฝังลักษณะนิสัยให้อยู่ในครรลองของคุณธรรมหรือศีลธรรม เป็น แนวทางการประพฤติในสิ่งที่ดีงาม เป็นที่ยอมรับของสังคม และตนเอง (สาโรช บัวศรี, 2552 อ้างถึงใน ประทีป ฉัตรสุรางค์ และคณะ, 2559: 3)

ทั้งนี้ สภาพสังคมไทยในปัจจุบันมีปัญหาด้าน จริยธรรมเป็นปัญหาสำคัญ แม้ว่าปัญหาด้านจริยธรรมเป็น ปัญหาที่ยากจะแก้ไข หรืออาจสายเกินไปที่จะแก้ไข แต่ก็มีความจำเป็นต้องแก้ไข เพราะเป็นเรื่องที่ทุกคนควร จะร่วมมือกันทำ ทั้งนี้เพราะปัญหาด้านจริยธรรมจะส่งผลกระทบต่อบริบททางสังคมในทุก ๆ ด้าน จนอาจลุกลามกลายเป็น ปัญหาระดับสังคม ประเทศชาติ และห่มวลมนุษยชาติได้ ในที่สุด

ปัจจุบันสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ได้มุ่งเน้นให้มีการ ผลิตผลงานวิจัยที่มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง แต่ สิ่งสำคัญที่ควรตระหนักถึงมีใช่ว่าจำนวนของงานวิจัยที่มีแนวโน้ม เพิ่มมากขึ้น หากแต่เป็นคุณภาพของผลงานนั้น ซึ่งสิ่งที่จะ ทำให้ผลงานดังกล่าวมีคุณภาพที่สมบูรณ์และทรงคุณค่าทาง ภูมิปัญญาอย่างแท้จริง คือ จริยธรรมทางการวิจัย ซึ่งนราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงความคิดเห็นไว้ว่า “ธรรมหรือกฎที่เป็นข้อ ประพฤติปฏิบัติ สำหรับการสืบค้น ค้นคว้า สอบสวน รวบรวมข้อมูล ตลอดจนวิธีการหรือขั้นตอนต่าง ๆ เพื่อให้ได้ มาซึ่งคำตอบ โดยผ่านกระบวนการตามหลักของการวิจัยที่ ดี” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2560: 12) ซึ่งสอดคล้องกับสถาบัน การศึกษาที่มีหลักสูตรการจัดการเรียนการสอนทางด้าน นาฏยศิลป์ ต่างก็มุ่งเน้นให้มีการผลิตผลงานวิจัยเพิ่มมากขึ้น ทั้งในรูปแบบของงานสร้างสรรค์ทางนาฏยศิลป์ และการวิจัย ในรูปแบบเอกสาร แต่กลับมิได้มุ่งเน้นในการสร้างความ ตระหนักเรื่องจรรยาบรรณของผู้วิจัยที่ดีควบคู่กันไป ซึ่งอาจ ทำให้ประเด็นเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์นั้น ถูกละเลยไป ทั้งในมุมมองของผู้วิจัย ผู้ประเมิน ตลอดจนผู้ที่มี ส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทุกภาคส่วน

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าการให้ความสำคัญ กับเรื่องของจริยธรรมทางการวิจัย มีความสำคัญอย่าง มากต่อการขับเคลื่อนความเจริญก้าวหน้าของศาสตร์แขนง

ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ก็ถือว่าเป็นอีกหนึ่งด้านของงานศิลปะที่แวดวงวิชาการต้องตระหนัก และให้ความสำคัญเทียบเท่ากับศิลปวิทยาการอื่น ๆ ในปัจจุบันสถาบันการศึกษาระดับอุดมศึกษาในประเทศไทยที่จัดการเรียนการสอนทางด้านนาฏศิลป์ในระดับปริญญาบัณฑิต มีการจัดรายวิชาเกี่ยวกับการวิจัยทางนาฏศิลป์โดยตรง หรือรายวิชาที่เป็นส่วนหนึ่งของการวิจัยทางนาฏศิลป์ เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้กระบวนการขั้นตอน และลงมือปฏิบัติการทำวิจัยที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ นอกจากนี้อีกหลายสถาบันที่จัดการเรียนการสอนในระดับบัณฑิตศึกษา ได้กำหนดให้ผู้เรียนต้องผ่านการนำเสนอผลงานนิพนธ์ที่เรียกว่าวิทยานิพนธ์ เพื่อใช้ขอสำเร็จการศึกษา หรือแม้แต่ผู้ที่ปฏิบัติงานเป็นอาจารย์ในมหาวิทยาลัย จะต้องขอกำหนดตำแหน่งทางวิชาการที่สูงขึ้น ซึ่งต่างก็ต้องอาศัยผลงานวิจัยเป็นหนึ่งในผลงานที่ใช้ประกอบการพิจารณาด้วยเช่นกัน

แต่ในขณะที่เดียวกันจะเห็นได้ชัดเจนว่า แวดวงวิชาการด้านนาฏศิลป์กลับมุ่งเน้นแต่จำนวนผลผลิตของงานวิจัยและงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่เพิ่มมากขึ้น แต่กลับมิได้มุ่งเน้นในการสร้างความตระหนักเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ควบคู่กันไป ส่งผลให้สภาพปัญหาของการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ยังสามารถพบเห็นได้อยู่เป็นระยะ ทั้งจากที่เกิดจากความตั้งใจหรือไม่ได้ตั้งใจ ส่วนหนึ่งก็คือการนำเสนอข่าวสารที่เกี่ยวกับบทลงโทษของผู้ละเมิดจริยธรรมการวิจัย หรืออาจเรียกได้ว่าเป็นการคัดลอกทางวิชาการ (Plagiarism) อันเป็นส่วนหนึ่งของจริยธรรมการวิจัย โดยมีการนำเสนอข่าวออกสู่สาธารณชนทั้งในประเทศและต่างประเทศ และอีกจำนวนไม่น้อยที่รู้จักเฉพาะวงจำกัดเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยก็มีประสบการณ์โดยตรงที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับกรณีการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์อีกด้วย ทั้งนี้ ประเด็นอันน่าสนใจที่เกิดขึ้นจากการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์นั้นพบว่า (นราพงษ์ จรัสศรี. 2560) สาเหตุปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ทั้งสิ้น 10 ประการ ได้แก่ ระบบอาวุโส ระบบพวกพ้อง ผลประโยชน์ส่วนตน การเกรงกลัวต่ออำนาจที่เหนือกว่า การทำผิดกระบวนการ การละเมิด การปิดบังซ่อนเร้นข้อมูลเพื่อประโยชน์อันมิชอบในงานวิจัย การเอื้อประโยชน์ให้กับผู้ที่มี

อิทธิพล การใช้พื้นที่ในงานวิจัยเพื่อทำลายผู้อื่น และการละเว้นหน้าที่ของกรรมการ

จากความสำคัญของสภาพปัญหาจริยธรรมทางการวิจัย และผลการวิจัยเกี่ยวกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ดังที่ได้นำเสนอมาข้างต้นนี้ ผู้วิจัยจึงเกิดแนวทางในการนำประเด็นดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์ โดยพิจารณาด้านการออกแบบองค์ประกอบการแสดง และการค้นหาแนวความคิดที่ได้ภายหลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ อีกทั้งจากการที่ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ระดับดุษฎีบัณฑิตในประเทศไทยนั้นพบว่า ยังไม่ปรากฏการนำแนวคิดเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์มาใช้เป็นเครื่องมือที่สะท้อนสภาพปัญหาของสังคมการศึกษาในระดับอุดมศึกษามาก่อน ดังนั้นการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ครั้งนี้จึงเป็นอีกหนึ่งเครื่องมือทางศิลปะที่จะช่วยกระตุ้นเตือนสะท้อน และเปิดโลกทัศน์ใหม่ ๆ ให้กับกลุ่มผู้ชม เช่น นักเรียน นิสิต นักศึกษา ครู อาจารย์นักวิชาการ และบุคคลทั่วไป ได้เห็นถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ที่อาศัยผลงานศิลปะเป็นตัวขับเคลื่อนและนำเสนอ ทั้งนี้ก็เพื่อเป็นการสร้างเกราะกำบังทางวิชาการ และให้ผู้เกี่ยวข้องได้มีส่วนร่วมในการตระหนักรู้การป้องกัน และการแก้ไขปัญหาดังกล่าว ซึ่งเป็นแนวทางของการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไปในอนาคต อีกทั้งยังเป็นการเปิดมุมมองใหม่ ๆ ต่อแวดวงการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์อีกด้วย

ดังนั้นวงการศึกษาด้านนาฏศิลป์ควรตระหนักรู้ถึงปัญหา แสวงหาแนวทางป้องกัน ตลอดจนการร่วมมือกันแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น เพื่อผลักดันให้เกิดการดำเนินการเกี่ยวกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์อย่างเป็นรูปธรรม รวมทั้งเป็นการสร้างขวัญกำลังใจ และส่งเสริมให้นักวิจัยหรือผู้สร้างสรรค์ผลงานได้สร้างผลงานที่มีคุณค่า แก่วงการนาฏศิลป์สืบต่อไป โดยมุ่งเน้นการพัฒนาความรู้คู่คุณธรรม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อค้นหาแนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยด้วยรูปแบบการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ และการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยผ่านกระบวนการวิเคราะห์ข้อมูลด้วยเครื่องมือต่าง ๆ ซึ่งมีรายละเอียดของกระบวนการวิจัยและวิธีดำเนินการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. ระเบียบวิธีวิจัย การวิจัยเรื่องนี้อาศัยรูปแบบของงานวิจัยเชิงคุณภาพผสมผสานกับงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ ด้วยการบูรณาการองค์ความรู้จากศาสตร์หลากหลายแขนงด้วยกัน ได้แก่ มนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปกรรมศาสตร์ โดยมีขั้นตอนดำเนินการวิจัย คือ 1) การศึกษาจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 2) การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย 3) การสังเกตการณ์หรือการสำรวจภาคสนาม 4) การวิเคราะห์และการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ 5) การตรวจสอบและปรับปรุงผลงานนาฏศิลป์ และ 6) การนำเสนอผลงานนาฏศิลป์สู่สาธารณชน และการวิพากษ์ผลงานอย่างอิสระ

2. เครื่องมือการวิจัย งานวิจัยนี้มีเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยดังต่อไปนี้

2.1 การสำรวจข้อมูลเชิงเอกสาร ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง อาทิ การวิจัยนาฏศิลป์ จริยธรรมทางการวิจัย จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ จริยศาสตร์ประยุกต์กับประเด็นปัญหาจริยศาสตร์เรื่องการละเมิดลิขสิทธิ์และการลอกเลียนผลงานทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ จรรยาบรรณนักวิจัย ผลงานนาฏศิลป์ และศิลปะการแสดงที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เป็นต้น

2.2 การสัมภาษณ์ผู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทั้งการสัมภาษณ์ในเชิงลึกแบบเดี่ยว และการสัมภาษณ์แบบกลุ่ม ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยนาฏศิลป์

2.3 การสำรวจข้อมูลภาคสนาม ผู้วิจัยได้เข้าร่วมการสัมมนาในชั้นเรียน เรื่อง จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ในรายวิชาการบริหารจัดการทางศิลปกรรม จัดโดย นิสิตระดับดุษฎีบัณฑิต หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ (นาฏศิลป์) คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และการสัมมนาทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประเด็นจริยธรรมทางการวิจัย

2.4 สื่อสารสนเทศอื่นๆ ผู้วิจัยได้ศึกษาสื่อสารสนเทศที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอประเด็นจริยธรรมในแง่มุมต่าง ๆ โดยมุ่งเน้นเนื้อหาสาระที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ อาทิ วิกิพีเดีย และสื่อออนไลน์ เป็นต้น

2.5 แบบสอบถาม ผู้วิจัยได้สร้างแบบสอบถามเกี่ยวกับรูปแบบและแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากแบบสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ ศิลปิน และผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3. การวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ข้อมูลและสังเคราะห์ข้อมูล โดยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) เพื่อนำมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ จากการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย การสำรวจข้อมูลภาคสนาม และแบบสอบถาม

4. ระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการดำเนินการวิจัย ตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2560 ถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2562

5. การสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงาน ผู้วิจัยมีกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานและเผยแพร่ผลงาน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

5.1 ทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยดำเนินการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อพัฒนาคุณภาพของผลงานนาฏศิลป์จากการทดลองและปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานรวมทั้งสิ้น 5 ครั้ง

5.2 การตรวจสอบผลงาน การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ มีขั้นตอนการตรวจสอบผลงานจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ ด้วยการประเมินผลงาน การนำเสนอข้อคิดเห็น และแนวทางในการปรับปรุงผลงาน เพื่อนำมาพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

5.3 การจัดแสดงผลงานและนิทรรศการ ผู้วิจัยได้จัดการแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ และนิทรรศการต่อสาธารณชน ตลอดจนมีการประเมินผลจากแบบสอบถาม และการสัมภาษณ์อีกด้วย

5.4 การประเมินผล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์มาทำการประเมินวิเคราะห์ข้อมูล และอภิปรายผลที่ได้มาจากแบบสอบถาม การสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์

การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิจัยโดยอาศัยระเบียบวิธีวิจัย เครื่องมือการวิจัย และการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งอาศัยองค์ความรู้จากผลการวิจัยของนราพงษ์ จรัสศรี เรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ เมื่อปี พ.ศ. 2560 ที่ได้ศึกษาปัจจัยสำคัญที่ส่งผลให้เกิดการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์มาเป็นกรอบแนวคิดหลักในการวิจัย ร่วมกับการศึกษาประเด็นของการลักลอกทางวิชาการ (Plagiarism) และการสัมภาษณ์ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ทำให้ผู้วิจัยพบว่าแนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ควรคำนึงถึงความสำคัญในการออกแบบผลงานในอนาคต ซึ่งจำแนกออกเป็น 10 ประเด็น ดังรายละเอียดต่อไปนี้

1) การคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย

ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงาน คือ การคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย เหตุเพราะประเด็นดังกล่าวมีความสำคัญเป็นอันดับแรกที่นักวิจัยและนักวิชาการต้องตระหนักอย่างยิ่ง อันเป็นประโยชน์ต่อการขับเคลื่อนความก้าวหน้าทางวิชาการของศาสตร์ต่าง ๆ โดย ธรากร จันทนะสาโร ได้สนับสนุนความคิดเรื่องการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย หลังจากการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า “การคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย เป็นประเด็นสำคัญเป็นอันดับแรก ๆ ที่ผู้วิจัยจะต้องสร้างให้เกิดขึ้นกับผู้ชม อย่างน้อยก็เป็นการดีแม้ว่าผลเสียที่เกิดขึ้นเป็นเช่นไร เพื่อกระตุ้นให้สังคมทางการศึกษาในสถาบันอุดมศึกษาได้กลับมาตระหนักเรื่องนี้อย่างจริงจัง ป้องกัน หาทงออก และการแก้ไขหรือเยียวยาผู้ที่ได้รับผลกระทบโดยตรง” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์. 25 ตุลาคม 2561) ในขณะเดียวกัน ดียนยา ภูติพันธุ์ ได้แสดงความคิดเห็นในลักษณะเดียวกันไว้ว่า “จริยธรรมและจรรยาบรรณในงานวิจัยทางศิลปกรรมมีความสำคัญมากที่สุด เพราะนอกจากจะเป็นเครื่องหมาย

แสดงถึงการเป็นผู้มีศีลธรรมและจริยธรรมที่ดีแล้ว ยังสะท้อนถึงการให้เกียรติต่อตนเอง และผู้ร่วมสายอาชีพด้วย และยังส่งผลถึงอนาคต และการดำรงอยู่ของสายอาชีพทางศิลปกรรมนั้น ๆ อย่างมีนัยสำคัญ” (ดียนยา ภูติพันธุ์, อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2560: 38)

ส่วนสำคัญอีกประการหนึ่งของการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย ผู้วิจัยวิเคราะห์ได้ว่าปัจจุบันกระแสเรื่องการตื่นตัวต่อเรื่องการลักลอกงานวิชาการ (Plagiarism) เริ่มขยายเป็นวงกว้างมากขึ้น อีกทั้งยังมีการนำเสนอข่าวสารเกี่ยวกับบุคคลที่ถูกลงโทษจากผลของการลักลอกงานวิชาการ ทั้งจากสื่อในประเทศและสื่อต่างประเทศ และอีกจำนวนไม่น้อยที่ไม่มีมีการเผยแพร่ข่าวสารสู่สาธารณชน แต่รับรู้กันอยู่อย่างจำกัดในวงแคบ ประเด็นนี้จึงเป็นการอธิบายได้ว่า ภายหลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ผู้วิจัยและกลุ่มผู้ชมต่างก็ตระหนักถึงผลเสียที่อาจเกิดขึ้นภายหลัง ทั้งในฐานะของผู้ถูกละเมิดและผู้ละเมิด ทั้งที่ตั้งใจหรือไม่ตั้งใจ

แนวคิดเรื่องการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย จึงเป็นภาพสะท้อนสำคัญของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านองค์ประกอบสำคัญทางด้านนาฏยศิลป์ คือ บทการแสดง กล่าวคือ ในส่วนของบทการแสดง ผู้วิจัยมีการนำเสนอเนื้อหาหรือปัจจัยสำคัญที่มีต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ผ่านโครงเรื่องที่แบ่งออกเป็น 2 องก์ คือ องก์ที่ 1 สัมมนาเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ และองก์ที่ 2 คำสาป ในขณะที่ลีลานาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่อิงมาจากบทการแสดง โดยสะท้อนถึงผลกระทบที่เกิดจากการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ รวมทั้งการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่สะท้อนให้เห็นถึงปัญหาจริยธรรมทางการวิจัยเรื่อง การลักลอกงานวิชาการ (Plagiarism) นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 87 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็นเรื่องการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัย เป็นสาระสำคัญอันดับแรกภายหลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์

ทั้งนี้จริยธรรมทางการวิจัยกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์สำหรับงานวิจัยฉบับนี้มีประเด็นสำคัญที่แตกต่างกันกล่าวคือ จริยธรรมทางการวิจัยผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญกับจรรยาบรรณนักวิจัยตามที่สำนักงานคณะ

กรรมการวิจัยแห่งชาติได้กำหนดไว้ แต่ในส่วนของจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์คือ ผลที่ได้จากการวิจัยเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ที่กล่าวถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ทั้ง 10 ประการ ซึ่งผู้วิจัยจะได้อธิบายไว้ในลำดับต่อไป

2) การคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์

ในการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงาน คือ การคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ เหตุเพราะประเด็นดังกล่าวมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการสร้างสรรค์งานนาฏยศิลป์ครั้งนี้ ทั้งนี้เพราะประเด็นเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ คือ แรงบันดาลใจของผู้วิจัยจากสิ่งเร้า ซึ่งก็คือผลการวิจัยจากงานวิจัยเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี โดยผลการวิจัยได้ระบุถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ 10 ประการ ได้แก่ ระบบอาวุโส ระบบพวกพ้อง ผลประโยชน์ส่วนตัว การเกรงกลัวต่ออำนาจที่เหนือกว่า การทำผิดกระบวนการ การละเมิด การปิดบังซ่อนเร้นข้อมูลเพื่อประโยชน์อันมิชอบในงานวิจัย การเอื้อประโยชน์ให้กับผู้มีอิทธิพลการใช้พื้นที่ในงานวิจัยเพื่อทำลายผู้อื่น และการละเว้นหน้าที่ของกรรมการ ซึ่งผู้วิจัยได้นำปัจจัยดังกล่าวทั้ง 10 ประการมาใช้เป็นแนวทางในการค้นหารูปแบบการแสดง ผ่านกระบวนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ โดยการออกแบบองค์ประกอบในการแสดง ได้แก่ การออกแบบการแสดง และการออกแบบลีลานาฏยศิลป์ เป็นต้น กล่าวคือ ในส่วนของบทบาทการแสดง ผู้วิจัยมีการนำเสนอเนื้อหาหรือปัจจัยสำคัญทั้ง 10 ประการที่มีต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ผ่านโครงเรื่องที่แบ่งออกเป็น 2 องก์ คือ องก์ที่ 1 สัมมนาเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ และองก์ที่ 2 คำสาป ในขณะที่ลีลานาฏยศิลป์นั้นผู้วิจัยได้นำเสนอลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่อิงมาจากบทบาทการแสดง โดยสะท้อนถึงเหตุปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ซึ่งการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ในครั้งนี้จะเป็นการนำร่องการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่ผนวกแนวความคิดทางด้านจริยธรรมและศิลปกรรมศาสตร์เข้าไว้ด้วยกัน

ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับสาระของจริยธรรมในการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์มากยิ่งขึ้น

ทั้งนี้ ธีรกร จันทนะสาโร ได้สนับสนุนความคิดเรื่องการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ภายหลังจากการสร้างสรรคผลงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า “งานวิจัยด้านนาฏยศิลป์มักเป็นการรวบรวมข้อมูลจากแหล่งเอกสารการสัมภาษณ์นาฏยศิลป์หรือเป็นการผลิตงานแสดง ซึ่งมีความแตกต่างจากสภาพปัญหาการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยของศาสตร์แขนงอื่น ๆ ดังนั้นต้องเป็นการนำเสนอหรือชี้ให้เห็นผลเสีย หรือการลงโทษ ไม่ทางใดก็ทางหนึ่งเพื่อกระตุ้นเตือนมิให้การละเมิดนั้นเป็นเรื่องปกติวิสัยของสถาบันอุดมศึกษา” (ธีรกร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์. 25 ตุลาคม 2561) ในขณะเดียวกัน ณรงค์ คุ้มมณี ได้แสดงความคิดเห็นในลักษณะเดียวกันไว้ว่า “ผู้วิจัยจะต้องคำนึงถึงคุณธรรมและจริยธรรมในการวิจัย เพราะหากผู้วิจัยทุกคนมีความรับผิดชอบ ไม่ลักลอกงานของผู้อื่นไปเป็นของตนเองนั้น ก็จะเป็นการส่งเสริมและสร้างสรรค์ผลงานนาฏยศิลป์ให้ก้าวหน้าต่อไป” (ณรงค์ คุ้มมณี, อ้างถึงใน นราพงษ์ จรัสศรี, 2560: 42) นอกจากนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้สนับสนุนความคิดเรื่องการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ไว้ว่า “จริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์เป็นเสมือนหนึ่งแผนที่สำหรับใช้แนวทาง เพื่อตรวจสอบหรือชี้วัดถึงพัฒนาการขององค์ความรู้ทางนาฏยศิลป์ได้อย่างถูกต้องเหมาะสม และเป็นหลักสากล” (นราพงษ์ จรัสศรี, 2560: 67) กล่าวคือจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อวงการศึกษาศาสตร์ของประเทศชาติ ในฐานะดัชนีชี้วัดความก้าวหน้าทางวิชาการ ซึ่งควรมีการเผยแพร่จริยธรรมในการวิจัยทางด้านนาฏยศิลป์สู่สาธารณชน โดยการใช้องค์ความรู้แบบสหสาขาวิชา รวมทั้งมีหลักการและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนสามารถนำการแสดงผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ออกเผยแพร่สู่ระดับสากลบนเวทีนานาชาติ ให้สาธารณชนสามารถเข้าใจได้ด้วยลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวผ่านงานนาฏยศิลป์ นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 79 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็นเรื่องการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่งภายหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์

3) การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ เพื่อผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์

ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน คือ การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ เพื่อผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ ทั้งนี้การแสดงสร้างสรรค์สำหรับงานวิจัยฉบับนี้ คือ ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ โดยให้ความสำคัญกับการแสดงสร้างสรรค์ที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ ที่มีได้คำนึงถึงความบันเทิงหรือผลประโยชน์ในเชิงพาณิชย์แต่อย่างใด ดังนั้นคุณค่าของงานศิลปะเพื่อศิลปะจึงให้ความสำคัญกับเรื่องความคิดสร้างสรรค์เป็นหลัก ซึ่งผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ครั้งนี้ คือ กลุ่มผู้ชมที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ อาทิ นักวิจัย นิสิต นักศึกษา และเยาวชนรุ่นใหม่ เป็นต้น ผู้วิจัยมุ่งเน้นให้งานนาฏศิลป์ชุดนี้เป็นสื่อทางความคิดเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ เพื่อสื่อสารเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์แก่ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยนาฏศิลป์ในแวดวงวิชาการด้านนาฏศิลป์โดยตรง ได้แก่ นักวิจัย นักวิชาการ อาจารย์ นิสิต และนักศึกษาทุกระดับชั้นปริญญา ทั้งนี้เพราะในปัจจุบันสถานการณ์การศึกษาต่าง ๆ ที่มีหลักสูตรการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ในประเทศไทย มีการผลิตผลงานวิจัยและผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์เพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง แต่สิ่งสำคัญที่ควรตระหนักถึงมิใช่จำนวนของงานวิจัย และผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ที่มีแนวโน้มเพิ่มมากขึ้น หากแต่เป็นคุณภาพของผลงานนั้น ซึ่งก็คือจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ อันเป็นสิ่งที่ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ควรตระหนักและให้ความสำคัญในทุกขั้นตอนของการดำเนินการวิจัย

ทั้งนี้ ธารกร จันทนะสาโร ได้สนับสนุนความคิดเรื่องการคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ เพื่อผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ภายหลังจากการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ไว้ว่า “งานสร้างสรรค์นี้ ควรจะสะท้อนภาพลักษณ์โดยตรงต่อผู้ที่ศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ ทั้งที่เป็นครูอาจารย์ นักเรียน นักศึกษา หรือนาฏศิลป์ปิน โดยเฉพาะการนำเสนอประเด็นเรื่องการละเมิดจริยธรรม มาใช้ในการออกแบบงานนาฏศิลป์ เพราะด้วยสาระที่เป็นด้านลบแต่นำมาใช้สร้างงานศิลปะ จึงได้ผลงานศิลปะที่มีพลังด้าน

บวก ในการแสดงออกของศิลปะเข้าไปผสมผสาน” (ธารกร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561) ในขณะเดียวกัน นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงความคิดเห็นในลักษณะเดียวกันไว้ว่า “งานสร้างสรรค์นี้ควรสะท้อนให้เห็นถึงประเด็นการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยที่ส่งผลกระทบต่อผู้ที่เกี่ยวข้อง หรือสิ่งที่ศึกษาในงานวิจัย ยกตัวอย่างเช่น หากเป็นการบิดเบือนข้อมูลที่ได้จากวิจัย หรือการเขียนข้อมูลที่ไม่เป็นความจริงในงานวิจัย จะทำให้ผู้อื่นเกิดความเข้าใจผิดได้” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, กันยายน 2561) ทั้งนี้ผู้วิจัยได้นำปัจจัยดังกล่าวทั้ง 10 ประการ ซึ่งเป็นผลจากการวิจัยเรื่อง จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ของนราพงษ์ จรัสศรี มาใช้เป็นแนวทางในการค้นหารูปแบบการแสดงผ่านกระบวนการปฏิบัติการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยการออกแบบองค์ประกอบในการแสดง ได้แก่ การออกแบบบทการแสดง และการออกแบบลีลานาฏศิลป์ เป็นต้น กล่าวคือ ในส่วนของบทการแสดง ผู้วิจัยมีการนำเสนอเนื้อหาหรือปัจจัยสำคัญทั้ง 10 ประการที่มีต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ผ่านโครงเรื่องที่แบ่งออกเป็น 3 ฉาก ตามแนวคิดในการออกแบบการแสดงสร้างสรรค์ โดยนำแนวคิดการออกแบบบทการแสดงแบบภาพปะติด หรือ คอลลาจ (Collage) ซึ่งผู้วิจัยได้ร้อยเรียงภาพการแสดงแต่ละฉากให้มีความต่อเนื่องกัน อาทิ ฉากการแสดงเบิกโรงออกแขกในช่วงการเปิดงานสัมมนา ฉากการสัมมนาทางวิชาการเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ฉากการประกวดนางงามมิสจริยธรรม ฉากกระบี่กระบอง และจบลงด้วยฉากของการสาปแช่ง ในขณะที่ลีลานาฏศิลป์นั้นผู้วิจัยได้นำเสนอลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่อิงมาจากบทการแสดงในแต่ละฉาก โดยสะท้อนถึงเหตุปัจจัยที่ส่งผลให้เกิดการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 65 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็นเรื่องการคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสรรค์ เพื่อผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่งภายหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์

4) การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏศิลป์

ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ประเด็นสำคัญอีกประการ

หนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรค์ผลงาน คือ การคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ ซึ่งในงานวิจัยนี้มุ่งเน้นการสะท้อนสภาพสังคมไทยในปัจจุบันเรื่องปัญหาด้านจริยธรรมในบริบทของสังคมไทยด้านการศึกษา เป็นปัญหาสำคัญ ทั้งนี้ผู้วิจัยมุ่งเน้นในประเด็นปัญหาจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ เพราะจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์เป็นสิ่งที่มีความจำเป็นอย่างยิ่งต่อวงการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ของประเทศชาติ แต่กลับพบว่ามีการทุจริตเกี่ยวกับการกระทำความผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ประเด็นปัญหาที่เกิดขึ้น ได้แก่ การคัดลอกงานวิชาการและวรรณกรรม โดยที่ไม่มีการอ้างอิงแหล่งข้อมูล (Plagiarism) การบิดเบือนข้อมูล และการใช้งานวิจัยเป็นเครื่องมือที่ใช้แสวงหาผลประโยชน์โดยมิชอบ เป็นต้น ตามที่ผลการวิจัยเรื่อง จริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้ศึกษาวิเคราะห์เกี่ยวกับปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อ การกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ 10 ประการ อันเป็นการนำเสนอประเด็นใหม่ที่สะท้อนสภาพสังคมของแวดวงวิชาการในปัจจุบันได้อย่างชัดเจน ได้แก่ การมีอยู่ของระบบอาวุโสแบบไทยโบราณในสังคมไทยปัจจุบัน การมีระบบพวกพ้องในองค์กรที่มีความเกี่ยวข้องกับกระบวนการวิจัยทางนาฏยศิลป์ การคาดหวังผลประโยชน์จากบุคคลหรือองค์กรใด ๆ จนทำให้เกิดการทำงานวิจัยที่มีผลเบี่ยงเบนที่เอื้อประโยชน์กับตัวบุคคลหรือองค์กรนั้น ๆ การเกรงกลัวในอำนาจที่เหนือกว่าในสังคมไทย การนำระเบียบวิธีวิจัยมาสวมใส่กับงานที่ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นมาจากกรรมวิธีของการวิจัย การเอางานของผู้อื่นมาเป็นงานของตน โดยที่ไม่ขออนุญาต และไม่มีการอ้างอิง การมีพฤติกรรมของการเขียนข้อมูลไม่ครบ โดยการจงใจสร้างข้อมูลเท็จ ตลอดจนการเลือกเผยแพร่ข้อมูลที่เอื้อประโยชน์ให้กับผู้ที่มีอิทธิพลมากกว่า เนื่องมาจากการเกรงกลัวต่ออิทธิพล ดังนั้นแนวคิดเรื่องการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ จึงเป็นภาพสะท้อนสำคัญอีกประการหนึ่งของผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏยศิลป์ โดยนำเสนอผ่านองค์ประกอบสำคัญทางด้านนาฏยศิลป์ คือ บทการแสดง และลีลานาฏยศิลป์ ในส่วนของบทการแสดง ผู้วิจัยมีการนำเสนอเนื้อหาหรือปัจจัยสำคัญที่มีต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ผ่านโครงเรื่องที่แบ่งออกเป็น 2 องค์ คือ องค์ที่ 1 สัมมนาเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ และองค์ที่ 2 คำสาปซึ่งบทการแสดงได้สะท้อนถึงความต่างพร้อมทางวิชาการที่

เกิดขึ้นจริงในแวดวงวิชาการทางด้านนาฏยศิลป์ จากปัจจัยที่ส่งผลกระทบต่อ การกระทำความผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ซึ่งเป็นผลจากการวิจัยเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ของนราพงษ์ จรัสศรี ในขณะที่ลีลานาฏยศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่อิงมาจากบทการแสดง โดยสะท้อนถึงผลกระทบที่เกิดจากการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์

นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 59 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่ประเด็นเรื่องการคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่ง ภายหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ทั้งนี้ ณรงค์ คุ้มมณี ได้สนับสนุนความคิดเรื่องการคำนึงถึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏยศิลป์ไว้ว่า “นาฏยศิลป์ที่มุ่งเน้นเรื่องสภาพสังคม มักจะเป็นงานศิลปะที่เข้าถึงผู้ชมส่วนใหญ่ได้เป็นอย่างดี เพราะเป็นเรื่อง ความคิดเห็นหรือสิ่งที่คนส่วนใหญ่ให้ความสนใจ หรือมีความรู้ในเรื่องนั้น ๆ” (ณรงค์ คุ้มมณี, 2559: 140) นอกจากนี้ ธีรกร จันทนะสาโร ได้แสดงความคิดเห็นที่สอดคล้องกันไว้ว่า

สภาพสังคมที่เกิดขึ้น ควรเป็นสังคมในแวดวงการศึกษาทางด้านนาฏยศิลป์เป็นสำคัญ เมื่อการแสดงเสร็จสิ้น เหล่าผู้มีส่วนได้ส่วนเสียก็บังควรศึกษาด้านนาฏยศิลป์ต้องตระหนักรู้ ตื่นตัว และหันกลับมาให้ความสำคัญเกี่ยวกับการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยด้านนาฏยศิลป์มากขึ้น เพื่อเป็นการสร้างมาตรการป้องกัน บทลงโทษ และผลเสียที่มีได้ส่งผลเฉพาะผู้ใดผู้หนึ่งเท่านั้น แต่ผลเสียดังกล่าวมีผลต่อมาในระยะยาว และยิ่งปัจจุบันเป็นยุคแห่งเทคโนโลยี การเสาะหาข้อมูล หรือการถูกเปิดเผยข้อมูล จึงไม่ใช่เรื่องที่เป็นไปได้ยากอีกต่อไป สังคมการศึกษาระดับอุดมศึกษาจะต้องเป็นรากฐานที่มั่นคงในเรื่องนี้ (ธีรกร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561)

ดังนั้นวงการศึกษาด้านนาฏยศิลป์ควรตระหนักรู้ถึงปัญหา แสวงหาแนวทางป้องกัน ตลอดจนการร่วมมือกันแก้ไขปัญหาที่เกิดขึ้น เพื่อผลักดันให้เกิดการดำเนินการเกี่ยวกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์อย่างเป็นทางการรวมทั้งเป็นการสร้างขวัญกำลังใจและส่งเสริมให้นักวิจัยหรือ

ผู้สร้างสรรค์ผลงาน ได้สร้างผลงานที่มีคุณค่าแก่วงการนาฏศิลป์สืบต่อไป โดยมุ่งเน้นการพัฒนาความรู้คู่คุณธรรม

5) การคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์

ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน คือการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์ โดยพิจารณาว่าความคิดสร้างสรรค์มีความจำเป็นอย่างไรในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งนับเป็นคุณสมบัติอย่างหนึ่งที่ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์พึงมีนับตั้งแต่การหาแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานจากสิ่งเร้าต่าง ๆ การค้นหารูปแบบการแสดง การค้นหาแนวความคิดที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ การปฏิบัติการสร้างสรรคผลงานนาฏศิลป์ ตลอดจนแนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์ เป็นต้น ทั้งนี้ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการเลือกประเด็นที่สะท้อนสภาพสังคม เรื่อง จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ มานำเสนอผ่านองค์ประกอบด้านบทการแสดง ผ่านการนำเสนอการแสดงตามแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ เริ่มจากองค์ที่ 1 สัมมนาเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้นำเสนอการแสดงในรูปแบบของงานสัมมนา เริ่มด้วยการแสดงเบิกโรงเป็นปฐมฤกษ์ในการจัดงานสัมมนา ต่อด้วยการสัมมนาเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ จากประเด็นอันน่าสนใจจากงานวิจัยเรื่อง จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ของนราพงษ์ จรัสศรี ที่ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ถึงสาเหตุปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำความผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ทั้งสิ้น 10 ประการ ได้แก่ ระบบอาวุโส ระบบพวกพ้องผลประโยชน์ส่วนตน การเกรงกลัวต่ออำนาจที่เหนือกว่า การทำผิดกระบวนการ การละเมิด การปิดบังซ่อนเร้นข้อมูลเพื่อประโยชน์อันมิชอบในงานวิจัย การเอื้อประโยชน์ให้กับผู้มีอิทธิพล การใช้พื้นที่ในงานวิจัยเพื่อทำลายผู้อื่น และการละเว้นหน้าที่ของกรรมการ นอกจากนี้ภายในงานสัมมนายังมีการประกวดนางงามจริยธรรม เพื่อค้นหาางงามที่มีคุณค่าคู่ควรกับตำแหน่งางงามจริยธรรม ต่อด้วยการแสดงในองค์ที่ 2 คาสาป ผู้วิจัยได้นำเสนอเรื่องราวความต่างพริ้วทางวิชาการที่เกิดขึ้นจริงในแวดวงวิชาการทางด้านนาฏศิลป์ และจบลงด้วยจุดจบของผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการกระทำ ความผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ โดยผู้วิจัยมี

แนวคิดการออกแบบบทการแสดงแบบภาพปะติด หรือ คอลลาจ (Collage) ซึ่งเป็นการร้อยเรียงภาพการแสดงแต่ละฉากให้มีความต่อเนื่องกัน ทำให้ผู้วิจัยสามารถสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ในรูปแบบใหม่ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อน

ทั้งนี้ นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงทรรศนะที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์ของผู้วิจัยไว้ว่า “สำหรับการออกแบบงานนาฏศิลป์ขึ้นมาชุดหนึ่ง ผู้สร้างงานควรต้องคำนึงถึงความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์เป็นอันดับแรก และในกระบวนการออกแบบก็ต้องไม่ให้เกิดความรู้สึกต่อผู้ชมในลักษณะที่ว่าเป็นผลงานที่ซ้ำกัอดีต หรือไม่มีสิ่งแปลกใหม่เกิดขึ้น ดังนั้นในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จึงจำเป็นต้องมีการคิดอย่างแยบยล” (นราพงษ์ จรัสศรี, อ้างถึงใน ธรากร จันทนะสาโร, 2557: 84) นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 52 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็นเรื่องการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในงานนาฏศิลป์เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่งภายหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์

6) การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่

ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน คือการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ดังที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในการออกแบบลีลานาฏศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงความเรียบง่ายในการออกแบบลีลานาฏศิลป์ตามแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ โดยการนำลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวจากกิจวัตรประจำวันทั่วไปมาใช้ในการสร้างสรรค์ ประกอบกับการออกแบบลีลาและการเคลื่อนไหวร่างกายแบบการทำซ้ำ (Repetitive Movement) โดยมีลีลานาฏศิลป์แบบเรียบง่าย และกระทำซ้ำไปซ้ำมา เพื่อเน้นย้ำในสิ่งที่ผู้วิจัยต้องการสื่อสารและนำเสนอต่อผู้ชม รวมทั้งการออกแบบลีลานาฏศิลป์ด้วยการด้นสด (Improvisation) นอกจากนี้ในด้านการถ่ายทอดสาระสำคัญของเรื่องราวการแสดงที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์นั้น ซึ่งประเด็นจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์นับเป็นสิ่งที่แปลกใหม่ โดยผู้วิจัยได้มุ่งเน้นการแสดงออกอย่างตรงไปตรงมา ในด้านการออกแบบเครื่องแต่งกายก็มุ่งเน้นความเรียบง่าย โดยภาพการแสดงที่ปรากฏตามท้องเรื่องจะเป็นการจัด

สัมมนาเชิงวิชาการ เรื่อง จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์
ตั้งนั้นผู้วิจัยจึงมีการออกแบบเครื่องแต่งกายของนักแสดงให้
มีความสอดคล้อง เหมาะสม และสมจริงอย่างตรงไปตรงมา
ตามบทบาทของนักวิชาการที่ปรากฏอยู่จริงในชีวิตประจำวัน
เป็นต้น

ทั้งนี้ ณรงค์ คும்มณี ได้สนับสนุนความคิดเรื่องการ
คำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ ไว้ว่า “การ
สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ที่ได้นำแนวคิดของ
นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่มาใช้ จะให้ความสนใจไปกับความ
เรียบง่าย สามารถใช้แนวคิดนี้ได้กับทุกองค์ประกอบของการ
สร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์” (ณรงค์ คும்มณี,
2559: 144) นอกจากนี้ ธารกร จันทนะสาโร ได้แสดงความ
คิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์ของผู้วิจัยไว้ว่า

*นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ปัจจุบันหลีกเลี่ยงไม่ได้ที่จะ
เป็นการสร้างงานตามแนวคิดหลังสมัยใหม่ แม้ว่าผู้
สร้างงานอาจไม่คาดคิดมาก่อนว่าผลงานนั้นจะเข้า
ข่ายงานนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ก็ตาม ส่วนสำคัญ
ของงานนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่คือการแสดง
ความหมาย การเล่าเรื่อง การอธิบายประเด็นที่ผู้สร้างงาน
สนใจอย่างตรงไปตรงมา โดยอาศัยลักษณะสำคัญ
ของแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่ที่ว่าด้วย การเกิดขึ้น
ที่ใดก็ได้ เป็นสิ่งใดก็ได้ และตีความอย่างไรก็ได้ มา
เป็นส่วนประกอบ งานนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ จึง
เป็นเสมือนกับทางออกของนาฏศิลป์ในปัจจุบัน
ผู้ที่มีภูมิความรู้มากพอที่จะจำกัด และกำหนดผลงาน
ของตนให้เป็นงานนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ (ธารกร
จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561)*

นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 49 ให้ความ
คิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่า
ประเด็นเรื่องการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลัง
สมัยใหม่เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่ง ภายหลังจากการ
สร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัย
นาฏศิลป์

7) การคำนึงถึงศิลปะการละครกับการสร้างสรรค์ งานนาฏศิลป์

การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึง
จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงความ
สำคัญของการนำศิลปะการละครมาใช้ในการสร้างสรรค์งาน

นาฏศิลป์ เพื่อให้การแสดงสามารถสื่อสารกับผู้ชมได้ชัดเจน
มากยิ่งขึ้น โดยอาศัยการผสมผสานระหว่างศาสตร์ทางด้าน
ศิลปะการละครมาผสมผสานกับศาสตร์ทางด้านนาฏศิลป์
ดังปรากฏอย่างเด่นชัดในการออกแบบบทการแสดงโดยการ
ร้อยเรียงเป็นเรื่องราวของการจัดงานสัมมนา ซึ่งผู้วิจัยได้นำ
แรงบันดาลใจมาจากปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิด
จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ 10 ประการ จากผลการ
วิจัยเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี
ได้แก่ ระบบอาวุโส ระบบพวกพ้อง ผลประโยชน์ส่วนตน
การเกรงกลัวต่ออำนาจที่เหนือกว่า การทำผิดกระบวนการ
การละเมิด การปิดบังซ่อนเร้นข้อมูลเพื่อประโยชน์อันมิชอบ
ในงานวิจัย การเอื้อประโยชน์ให้กับผู้ที่มีอิทธิพล การใช้พื้นที่
ในงานวิจัยเพื่อทำลายผู้อื่น และการละเว้นหน้าที่ของ
กรรมการ ดังนั้นในการวางโครงสร้างบทการแสดงนั้น ผู้วิจัย
จึงยังคงรักษาความสำคัญของปัจจัยทั้ง 10 ประการดังกล่าว
ไว้เช่นเดิม ประกอบกับยังคงรักษาการวางโครงสร้างบทการแสดง
จากประสบการณ์ของผู้วิจัยในบรรยากาศของชั้นเรียน
รายวิชาการบริหารจัดการทางศิลปกรรม หลักสูตรศิลปกรรม
ศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย ที่ในช่วงสุดท้ายของการจัดการเรียนการสอน
ได้มีการนำเสนอผลงานหน้าชั้นเรียนเป็นรายบุคคล ในรูป
แบบของการจัดงานสัมมนาทางวิชาการหัวข้อเรื่องจริยธรรม
ทางการวิจัย ทั้งนี้ผู้วิจัยต้องการสร้างความน่าสนใจให้กับ
การแสดง โดยการนำเสนอภาพการแสดงในรูปแบบของ
ศิลปะการละครผ่านการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ ใน
บรรยากาศตามท้องเรื่องของการจัดงานสัมมนาทางวิชาการ
แต่ได้เพิ่มเติมบทการแสดงในฉากการประกวดนางงาม
มิสจริยธรรมสอดแทรกเข้าไปด้วย เนื่องจากผู้วิจัยได้ออกแบบ
บทการแสดงโดยการคำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลัง
สมัยใหม่ ที่มีได้มุ่งเน้นเรื่องความกลมกลืนของแต่ละองค์
ประกอบในการแสดงทางด้านนาฏศิลป์แต่อย่างใด ดังที่
นราพงษ์ จรัสศรี ได้แสดงความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการ
วิเคราะห์ของผู้วิจัยเกี่ยวกับการออกแบบบทการแสดงใน
ฉากการประกวดนางงามมิสจริยธรรม ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของ
ภาพการแสดงที่ปรากฏไว้ว่า “นาฏศิลป์หลังสมัยใหม่จะไม่
มุ่งเน้นเรื่องความกลมกลืน ไม่มีอุดมคติ มีสิ่งที่กัดกัน ชัดกัน
หรือไม่เข้ากันเลย ดังนั้นเรื่องการประกวดนางงามกับเรื่อง
จริยธรรมเป็นเรื่องที่ไม่ได้มีความสอดคล้องหรือสัมพันธ์กัน

ซึ่งเป็นไปตามแนวคิดของนาฏยศิลป์หลังสมัย และการนำเสนอเรื่องของนางงามกับจริยธรรมก็เป็นสิ่งที่น่าสนใจแปลกใหม่ และหายาก” (นราพงษ์ จรัสศรี, สัมภาษณ์, 3 กันยายน 2561)



ภาพที่ 1: การประกวดนางงามมิสจริยธรรม
ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย 5 กันยายน พ.ศ. 2561

ทั้งนี้สิ่งสำคัญที่สุดที่ผู้วิจัยคำนึงถึงคือ บทการแสดงจะต้องครอบคลุมสาระสำคัญของเรื่องอย่างครบถ้วน โดยอาศัยการเล่าเรื่องตามแบบศิลปะการละครที่ผสมผสานผ่านการออกแบบสร้างงานนาฏยศิลป์อย่างลงตัว ในขณะที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงทรรศนะเกี่ยวกับแนวคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ เรื่อง การคำนึงถึงศิลปะการละครกับการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ ไว้ว่า

การใช้ตัวช่วยจากศาสตร์ทางการละครเข้ามาในงานนาฏยศิลป์ มิใช่เรื่องแปลกใหม่ ในวงการนาฏยศิลป์ต่างประเทศก็มีกระบวนการนำเสนอในทำนองนี้เช่นเดียวกัน จุดที่น่าสนใจคือ ผลงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ น่าจะประสบผลสำเร็จ หากมีการผสมผสานทักษะการแสดงหลาย ๆ แบบไว้ด้วยกัน ก็จะทำให้การแสดงดูเข้าถึงกลุ่มผู้ชมได้ง่ายขึ้น ขณะเดียวกันก็เป็นความสร้างสรรค์ ที่พบได้ไม่บ่อยนักในงานนาฏยศิลป์ (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561)

นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 45 ให้ความสนใจที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าการประเด็นเรื่องการคำนึงถึงศิลปะการละครกับการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่ง ภายหลังจาก

การสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ซึ่งจะช่วยให้ผู้ชมสามารถรับรู้และเข้าใจประเด็นเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยต้องการจะสื่อสารแก่ผู้ชมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

8) การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์

การสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน คือ การที่ผู้วิจัยคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ ทั้งนี้เพราะการสื่อสารสาระสำคัญของการแสดงบางประการนั้น ผู้วิจัยไม่สามารถสื่อสารผ่านการแสดงโดยตรงได้ เพราะประเด็นการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ที่ผู้วิจัยต้องการนำเสนอ อาจจะมีผลกระทบในการพาดพิงถึงบุคคลใดบุคคลหนึ่ง หรือเหตุการณ์ที่พบว่าปรากฏขึ้นจริงในสังคม ดังที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง ในฉากการประกวดนางงามมิสจริยธรรม ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงข้อควรระวังในการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ชุดนี้ เพื่อมิให้มีการพาดพิงถึงบุคคลใดที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับประเด็นของการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยที่อาจเกิดขึ้นจริงในสังคม โดยการออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดงในเชิงสัญลักษณ์ให้นางงามผู้เข้าประกวดถือป้ายประท้วงที่ระบุเป็นลายลักษณ์อักษรเกี่ยวกับการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงการต่อต้านการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ แต่มิได้ระบุอย่างเฉพาะเจาะจงไปที่บุคคลใดบุคคลหนึ่ง ซึ่งสอดคล้องกับความคิดเห็นของชวิตรา ตันติมาลา ที่ได้กล่าวไว้ว่า “ในการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ ที่สามารถสืบค้นไปจนถึงการกระทำผิดของบุคคลใดได้นั้นต้องพึงระวัง เปรียบเหมือนกับการดูละครที่อ้างอิงชีวิตจริงของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ทำให้บุคคลที่ถูกอ้างอิงถึงนั้นได้รับผลกระทบอย่างหลีกเลี่ยงมิได้ ดังนั้นศิลปินผู้สร้างสรรคผลงานต้องระมัดระวัง เพื่อหลีกเลี่ยงการตัดสินหรือการตีตราว่าใครคือผู้ผิด เพราะไม่ใช่สิ่งที่ศิลปินผู้สร้างสรรคผลงานพึงกระทำ ซึ่งอาจมีความเสี่ยงในเรื่องการกระทำผิดกฎหมาย” (ชวิตรา ตันติมาลา, สัมภาษณ์, 19 มิถุนายน 2561) ในขณะที่ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงความคิดเห็นเกี่ยวกับการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ไว้ว่า “สัญลักษณ์นั้นต้องผ่านกระบวนการออกแบบและคัดเลือกให้เหมาะสม สัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นควรต้องเป็น

ความหมายซ่อนเร้น” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561)



ภาพที่ 2: การออกแบบอุปกรณ์ประกอบการแสดง คือ ป้ายประท้วง การกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์

ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย, วันที่ 5 กันยายน พ.ศ. 2561

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ออกแบบลีลานาฏยศิลป์โดยคำนึงถึงการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ ผ่านลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวในเชิงสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงปัจจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ทั้ง 10 ประการ ผ่านการออกแบบสร้างสรรค์ลีลานาฏยศิลป์ที่เป็นท่าหลักได้แก่ ระบบอาวุธ ระบบพวกพ้อง ผลประโยชน์ส่วนตัว การเกรงกลัวต่ออำนาจที่เหนือกว่า การทำผิดกระบวนการ การละเมิด การปิดบังซ่อนเร้นข้อมูลเพื่อประโยชน์อันมิชอบในงานวิจัย การเอื้อประโยชน์ให้กับผู้ที่มีอิทธิพลการใช้พื้นที่ในงานวิจัยเพื่อทำลายผู้อื่น และการละเว้นหน้าที่ของกรรมการ เป็นต้น



ภาพที่ 3: ตัวอย่างการออกแบบลีลาและท่าทางการเคลื่อนไหวที่สื่อให้เห็นถึงระบบพวกพ้อง

ที่มา: ภาพถ่ายโดยผู้วิจัย, วันที่ 6 กันยายน พ.ศ. 2561

ทั้งนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 41 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็น

เรื่องการคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่ง ภายหลังจากการสร้างสรรคงานนาฏยศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์ซึ่งจะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏยศิลป์โดยมุ่งเน้นการคำนึงถึงความคิดสร้างสรรค์ในการใช้สัญลักษณ์ในงานนาฏยศิลป์ รวมทั้งการสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏยศิลป์ที่คำนึงถึงจริยธรรมของศิลปินในการนำเสนอผลงาน ซึ่งควรจะหลีกเลี่ยงผลกระทบของการเล่าเรื่องราวประเด็นการละเมิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏยศิลป์เพื่อมิให้เป็นการละเมิดสิทธิ์ของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง

9) การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้หลังจากการสร้างสรรคผลงาน คือ การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ ซึ่งเป็นองค์ความรู้ทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ ที่ผู้วิจัยนำมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงาน เพื่อให้การแสดงมีความสมบูรณ์และชัดเจนมากยิ่งขึ้น ผ่านการค้นหารูปแบบการแสดงจากองค์ประกอบในการแสดงทางด้านนาฏยศิลป์ อาทิ การออกแบบแสงเพื่อเพิ่มมิติของภาพการแสดงที่ปรากฏอยู่บนพื้นที่แสดง ตลอดจนการนำทฤษฎีทางด้านดุริยางคศิลป์มาใช้ประกอบในการสร้างสรรค์ผลงานเรื่องการออกแบบเสียง เป็นต้น ทั้งนี้ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงความคิดเห็นเรื่อง การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏยศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ไว้ว่า

เป็นความหลากหลายที่เกิดขึ้นได้กับงานนาฏยศิลป์ เพราะงานนาฏยศิลป์จะต้องอาศัยองค์ประกอบเชิงทฤษฎี หรือแนวคิดจากศาสตร์ใกล้เคียงนั้น จึงทำให้ผลงานนาฏยศิลป์นั้น ๆ มีลักษณะเฉพาะบางอย่าง นาฏยศิลป์ไม่อาจนำเสนอได้ด้วยตัวเอง ก็จำเป็นต้องอาศัยแนวคิดจากศาสตร์อื่น ๆ มาช่วย ซึ่งการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ จะต้องคำนึงเรื่องการผลิตผลงานแนวคิดศาสตร์อื่น ๆ ด้วย ย่อมสร้างปรากฏการณ์ให้กับนาฏยศิลป์ในมิติที่แตกต่างไป และเป็นแนวทางให้การสร้างงานอื่น ๆ ในอนาคตด้วย (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561)

ในขณะที่ ณรงค์ คุ้มมณี ได้แสดงความคิดเห็นที่สอดคล้องกันไว้ว่า “การนำแนวคิดทางด้านนาฏศิลป์ที่สำคัญมาใช้ จะช่วยในเรื่องของการถ่ายทอดลีลา ดุริยางคศิลป์จะช่วยสร้างความรู้สึกที่เกี่ยวกับการได้ยิน ส่งเสริมให้การแสดงมีความสมจริง และทฤษฎีทัศนศิลป์จะช่วยในเรื่องการจัดวาง การออกแบบฉาก และการเลือกใช้สี เป็นต้น” (ณรงค์ คุ้มมณี, 2559: 143)

นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 38 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็นเรื่องการค้าหนังถึงทฤษฎีด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่ง ภายหลังจากการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์

10) การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ

ประเด็นสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยค้นพบได้ หลังจากการสร้างสร้งผลงาน คือ การคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะในการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ โดยผู้วิจัยให้ความสำคัญกับประเด็นเรื่องคุณธรรมจริยธรรม ซึ่งการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนประเด็นคุณธรรมจริยธรรมไปด้วยนั้น จะส่งผลให้การสร้างสร้งงานนาฏศิลป์มีคุณค่าและมีลักษณะเฉพาะตน ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ชุดนี้เป็นปรากฏการณ์ของการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ โดยสร้างความแปลกใหม่ในเรื่องของประเด็นจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ที่น่าเสนอผลป้จจัยที่ส่งผลต่อการกระทำผิดจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ จากงานวิจัยเรื่องจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ของนราพงษ์ จรัสศรี ซึ่งเป็นประเด็นทางสังคมที่มีผู้คนอีกจำนวนมากไม่ได้รับรู้กันเฉพาะในวงจำกัดเท่านั้น ประกอบกับการสร้างสรรค์การแสดงในประเด็นสำคัญนี้ยังไม่เคยปรากฏที่ใดมาก่อน ทั้งนี้ ธรากร จันทนะสาโร ได้แสดงความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์ของผู้วิจัย ไว้ว่า “นาฏศิลป์ก็เช่นเดียวกัน ความงดงามที่เกิดขึ้นหาใช่จากองค์ประกอบที่ปรากฏแวตล้อมเพียงอย่างเดียว แต่เป็นความภาคภูมิใจของบรรพชน ที่ได้ร่วมกันขัดเกลางานนาฏศิลป์ จนสามารถสื่อ ตอบสนอง และให้อะไรไว้เบื้องหลังกับสังคมหรือผู้ชม การทำงานนาฏศิลป์เพื่อนาฏศิลป์ จึงเป็นปรัชญาที่สำคัญ ซึ่งควรปรากฏอยู่ในงานสร้างสร้ง

นาฏศิลป์ทุกผลงาน” (ธรากร จันทนะสาโร, สัมภาษณ์, 25 ตุลาคม 2561)

นอกจากนี้ยังพบว่ากลุ่มผู้ชมร้อยละ 31 ให้ความคิดเห็นที่สอดคล้องกับการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน โดยเห็นว่าประเด็นเรื่องการค้าหนังถึงการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะ เป็นสาระสำคัญอีกประการหนึ่ง ภายหลังจากการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์

อภิปรายผล

แนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ผู้วิจัยได้มุ่งเน้นการสร้างสร้งใหม่ โดยการนำเสนอเนื้อหาและรูปแบบในการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ผ่านการสร้างสร้งเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ของรูปแบบ (Form) และแบบอย่าง (Style) บนพื้นฐานแนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ และจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ซึ่งผลการวิจัยพบว่า ภายหลังจากการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ผู้วิจัยควรคำนึงถึงแนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ ซึ่งมุ่งเน้นถึงประเด็นจริยธรรมทางการวิจัยเป็นอันดับแรก ทั้งนี้ เพราะจริยธรรมทางการวิจัยเป็นสิ่งสำคัญที่สะท้อนถึงคุณภาพและคุณค่าของงานวิชาการ ซึ่งนักวิจัยและนักวิชาการต้องตระหนักถึงอยู่เสมอ อันเป็นประโยชน์ต่อการขับเคลื่อนความก้าวหน้าทางวิชาการของศาสตร์ต่าง ๆ รองลงมาคือการคำนึงถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ การคำนึงถึงการแสดงที่สร้างสร้ง เพื่อผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการวิจัยทางนาฏศิลป์ การคำนึงการสะท้อนสภาพสังคมโดยใช้นาฏศิลป์ การคำนึงถึงความคิดสร้างสร้งในงานนาฏศิลป์ การคำนึงถึงแนวคิดของนาฏศิลป์หลังสมัยใหม่ การคำนึงถึงศิลปะการละครกับการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ การคำนึงถึงสัญลักษณ์ในงานนาฏศิลป์ การคำนึงถึงทฤษฎีด้านนาฏศิลป์ ดุริยางคศิลป์ และทัศนศิลป์ รวมทั้งการคำนึงถึงการสร้างสรรค์การแสดงที่เป็นศิลปะเพื่อศิลปะตามลำดับ ทั้งนี้การได้มาซึ่งแนวความคิดหลังการสร้างสร้งผลงานที่ได้กล่าวมาในข้างต้นนั้น มีความสอดคล้องกับแนวคิดและทฤษฎีที่นำมาใช้ในการสร้างสร้งงานนาฏศิลป์ อาทิ แนวคิดเรื่องความคิดสร้างสร้งในการแสดง แนวคิด

การใช้ความหลากหลายของรูปแบบการแสดง แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางการสื่อสารการแสดง แนวคิดการใช้สัญลักษณ์เพื่อการสื่อสาร แนวคิดการใช้ทฤษฎีทางด้านศิลปกรรมศาสตร์ แนวคิดการสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคม แนวคิดการคำนึงถึงคุณธรรมจริยธรรม และแนวความคิดหลากหลายทางวัฒนธรรม เป็นต้น ซึ่งพบว่ามีการนำแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ อาทิ ผลงานสร้างสรรค์ทางด้านนาฏศิลป์ในรูปแบบดุष्ฎิณีพนธ์ ของดุष्ฎิณีบัณฑิตหลักสูตรศิลปกรรมศาสตร์ดุष्ฎิณีบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งได้รับอิทธิพลในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์มาจากนราพงษ์ จรัสศรี ศิลปินผู้บุกเบิกนาฏศิลป์ร่วมสมัยในประเทศไทย นอกจากนี้ในอนาคตศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานอาจมีการนำแนวความคิดที่ได้หลังจากการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ดั้งที่ได้กล่าวมาข้างต้น มาบูรณาการในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ชุดอื่น ๆ อย่างเหมาะสม

เอกสารอ้างอิง

- ชวิตรา ตันติมาลา. อาจารย์ประจำคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม. สัมภาษณ์วันที่ 19 มิถุนายน 2561.
- ธรากร จันทนะสาโร. อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์วันที่ 25 ตุลาคม 2561.
- ธรากร จันทนะสาโร. อาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. สัมภาษณ์วันที่ 28 ตุลาคม 2561.
- ธรากร จันทนะสาโร. (2557). **นาฏศิลป์จากแนวคิดไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนา**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ฎิณีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ คุ่มมณี. (2559). **บทอัครจรย: นาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากแนวคิดในวรรณคดีไทย**. วิทยานิพนธ์ปริญญาดุष्ฎิณีบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นราพงษ์ จรัสศรี. ศาสตราจารย์วิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. สัมภาษณ์วันที่ 3 กันยายน 2561.
- นราพงษ์ จรัสศรี. (2560). **จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์**. กรุงเทพฯ: โครงการสนับสนุนยุทธศาสตร์ ด้านการวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นราพงษ์ จรัสศรี. (2560, กรกฎาคม-ธันวาคม). **จริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์**. ใน **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ**. 19 (1) : 65-71.
- ประทีป ฉัตรสุมางค์; ภัทริยา กิจเจริญ และดร.ณิ ภู่อว. (2559). **จริยธรรมในวิชาชีพอาจารย์มหาวิทยาลัย**. นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. (2554). สืบค้นเมื่อ 1 สิงหาคม 2561, จาก <http://www.royin.go.th/dictionary/>.

ซึ่งจะส่งผลให้เกิดการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ที่มีความแปลกใหม่ มีความหายาก และไม่เคยปรากฏมาก่อน

ข้อเสนอแนะ

1. ผลการวิจัยครั้งนี้จะเป็นการนำเสนอแนวความคิดหลังที่ได้จากการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ซึ่งสามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาหรือสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ที่สะท้อนถึงจริยธรรมในประเด็นอื่น ๆ ตลอดจนเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ต่อไปในอนาคต
2. การวิจัยในครั้งนี้เป็นการเพิ่มตำราหรือเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับจริยธรรมทางการวิจัยนาฏศิลป์ ซึ่งผู้วิจัยค้นพบว่าจะไม่เคยปรากฏมาก่อน ทั้งนี้ผู้ศึกษาทางด้านนาฏศิลป์และผู้สนใจทั่วไปจะมีแหล่งค้นคว้าทางวิชาการเกี่ยวกับจริยธรรมทางการวิจัยเพิ่มมากขึ้นอีกด้วย ซึ่งเป็นผลดีต่อการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องตามระเบียบวิธีวิจัย

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธูรัต¹

Thai Dramatic Arts Creating “Chuy Chay Phanthurat”

พิสิษฐ์ บัวงาม / PISIT BUANGAM

สาขาวิชานาฏศิลป์ไทยศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

PROGRAM IN THAI CLASSICAL DANCE EDUCATION, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, RAJAMANGALA UNIVERSITY OF TECHNOLOGY THANYABURI

Received: March 26, 2019
Revised: December 24, 2019
Accepted: January 31, 2020

บทคัดย่อ

นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธูรัต มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและอัตลักษณ์ของนางพันธูรัต เพื่อออกแบบนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ประเภทรำเดี่ยวชุด ฉุยฉายพันธูรัต โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพในรูปแบบนาฏประดิษฐ์ชุดสร้างสรรค์ใหม่ ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ สรุปผล และนำเสนอเป็นงานวิจัยครั้งนี้

ผลการวิจัยพบว่า ผลงานการสร้างสรรคการแสดงชุด ฉุยฉายพันธูรัต มีแนวคิดในการออกแบบนาฏศิลป์จากประสบการณ์การแสดงของผู้สร้างสรรค์และแรงบันดาลใจจากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญโดยใช้หลักการออกแบบกระบวนท่ารำ 2 ประการ ได้แก่ 1. การตีบท ใช้บท ตามคำร้อง และทำนองเพลง เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์ 2. การสร้างสรรค์โดยใช้ท่ารำในท่าแม่บทและแม่ท่ายักษ์ ในรูปแบบของการรำตีบท ตามคำร้องและรำตามเพลงหน้าพาทย์ โดยเรียบเรียงกระบวนท่ารำใหม่อย่างมีเอกลักษณ์ตามจารีตที่เป็นท่ารำมาตรฐานในการรำฉุยฉาย ลักษณะของกระบวนท่ารำชุดนี้จะมีความนุ่มนวลอ่อนช้อยผสมผสานกับความเข้มแข็งในรูปแบบของนางยักษ์ที่เป็นนางกษัตริย์ ใช้วงปี่พาทย์ไม่แข็งบรรเลงประกอบการแสดง ผู้แสดงแต่งกายด้วยชุดยี่นเครื่องนางยักษ์ วาดพลายักษ์บนหน้า สวมกระบังหน้าในการแสดงตามรูปแบบของการแสดงละครนอก

คำสำคัญ นาฏศิลป์ไทย, นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์, พันธูรัต, รำฉุยฉาย

Abstract

Objective of the research Thai Dramatic Arts Creating “Chuy Chay Phanthurat” is for studying a history and characteristic of the character Phanthurat in order to create the new series of Thai classical dance called Chuy Chay Phanthurat by investigating from involved research papers. It is a qualitative research in the form of the new invented Thai Dramatic Arts series by means of using knowlegdes which received from analysing, synthesising and concluding the papers material, and then, it is represented as the research paper.

As the results, it is found that, inspirations of creating the performing posture of the project of Thai Dramatic Arts Creating “Chuy Chay Phanthurat” are from the researcher’s performing experiences and interviewing some national artists and experts. Principle of creating the dancing posture consists of

¹ งานวิจัยนี้ได้รับทุนสนับสนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

two things as follow: 1. interpreting from the drama play by means of following the dialogue, songs and melodies 2. adapting from a general fundamental Thai traditional dance and a specific skill of Yaksa (Titan) in the form of dancing by interpreting the lyrics, and dancing by following the melody of a Thai traditional music Nah-Part. From following concepts as mentioned, researcher creates the new performance which is characteristically, but still conserves the tradition of the classical performance Chuy Chay. The new performance represents the gentleness and delicacy, mixing with the strongness in the style of a blue blooded lady titan who is originally from the titan royalty. The performance will be accompanied by Thai traditional musical ensemble Pi-Part Mai Khaeng. Performer will dress a standard Yaksa costume with a tiara and also painted on the face as the tradition of the performance Rakorn Nork.

Keywords: Thai dramatic arts, Thai dramatic arts creating, Phanturat, Chuy Chay performance.

บทนำ

ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีศิลปวัฒนธรรมที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ เป็นที่ชื่นชอบของนานาประเทศที่ได้พบเห็นความงามในศิลปวัฒนธรรมไทย แต่สิ่งหนึ่งที่คนไทยยังสามารถอนุรักษ์และสืบทอดได้มาอยู่จนทุกวันนี้ก็คือ “นาฏศิลป์” (วีระ บัวงาม, 2561 : 11) อันเป็นศิลปะประจำชาติของไทย นาฏศิลป์เป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติไทยที่ได้รับการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องควบคู่กับประวัติศาสตร์ของชนชาติไทย นาฏศิลป์ไทยมีบทบาทสำคัญในการรับใช้สังคมไทยในทุกระดับ และสอดแทรกเข้าไปอยู่ในวงจรชีวิตของคนไทยในด้านต่าง ๆ เช่น ความเชื่อ พิธีกรรม การอบรมศีลธรรม การศึกษา และการบันเทิง (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : คำนำ) นาฏศิลป์ของไทยแบ่งออกเป็น 4 ประเภท คือ รำ ระบำ โขน และละคร (สุมนมาลย์ นิมนต์พันธ์, 2543 : 94)

การแสดงละครได้จำลองบทบาทของมนุษย์ในชีวิตจริงมาแสดงให้ดูบนเวที ละครไทยมีคุณค่ามากเป็นที่รวมศิลปะสาขาต่างๆ ซึ่งเป็นศิลปะแห่งความงามที่มุ่งตอบสนองความต้องการทางอารมณ์ สติปัญญาก่อให้เกิดความสะเทือนใจ หรือมุ่งแสดงสุนทรียะโดยตรง (สุมนมาลย์ นิมนต์พันธ์, 2539 : 6) บทบาทของพระมหากษัตริย์ไทยในฐานะผู้ปกครองแผ่นดินต้องทรงมีความรู้ในศิลปะศาสตร์ทั้งปวง และในฐานะเอกอัครศิลปิน มีส่วนสำคัญที่สุดต่อวิวัฒนาการของนาฏศิลป์ไทย อันยังผลให้สิ่งใหม่ ๆ เกิดขึ้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 374)

พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นสมัยที่ถือว่าเป็นยุคทองของวรรณคดี พระองค์ทรงสนพระทัยในการละครอย่างแท้จริง เมื่อทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่องใด ก็ทรงโปรดให้เจ้าฟ้ากรมหลวงพิทักษ์มนตรี ผู้ทรงรอบรู้ในกระบวนท่ารำ นำไปทดลองรำดูก่อน ถ้าตอนใดท่ารำขัดข้องไม่ได้ท่ารำที่งดงาม ก็ทรงแก้ไขปรับปรุงบทใหม่ จนกว่าจะกลมกลืนจึงยุติ ได้ทรงศึกษาการแต่งกาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ ทรงฝึกหัดศิลปะการดนตรี และทรงเป็นกวีประจำราชสำนักผู้หนึ่ง ทรงพระราชนิพนธ์ทั้งบทละครในและบทละครนอก บทละครใน ได้แก่ เรื่องอิเหนา เรื่องรามเกียรติ์ บทละครนอก จำนวน 5 เรื่อง ได้แก่ เรื่องไกรทอง เรื่องคาวี เรื่องไชยเชษฐา เรื่องมณีพิชัย และเรื่องสังข์ทอง เพื่อใช้เล่นในราชสำนัก จึงเรียกละครชนิดนี้ว่า “ละครนอกแบบหลวง” (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 316)

ละครนอกแบบหลวงเป็นละครนอกที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ปรับปรุงจากละครนอกของชาวบ้าน ที่เล่นกันนอกวังให้มีความประณีตเหมาะสมกับที่สตรีในราชสำนักจะแสดงได้ และละครนอกที่กรมศิลปากรจัดแสดง ณ โรงละครแห่งชาติ จัดเป็นละครนอกแบบหลวงแทบทั้งสิ้น (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2549 : 164) ละครนอกแบบหลวงแม้จะเรียกว่าละครนอก แต่มีลักษณะผสมผสานระหว่างละครในและละครนอกของชาวบ้าน ทำให้มีลักษณะเฉพาะเป็นละครอีกชนิดหนึ่ง กล่าวคือมีการดำเนินเรื่องช้ากว่าละครนอก แต่เร็วกว่าละครใน การดำเนินเรื่องในแต่ละตอนเน้นเหตุการณ์ในท้องเรื่องอย่างละครนอก ไม่เน้นบทบาทเดี่ยวของตัวเอกในตอนนั้น ๆ อย่างละครใน ซึ่งตัวเอกหรือตัวท้าวพระยามหากษัตริย์สามารถพูดจาเล่นตลกกับพวกเสนาจำวอดได้ แต่ไม่ถึงเป็นตลกไปกฮายอย่างละครนอก และไม่มีการเล่นตลกยืดยาวอย่าง

ละครนอก ตัวตลกจะเล่นตลกกับเจ้านายในลักษณะของการ สอพลอเท่านั้น แสดงกิริยามารยาทและอารมณ์อย่างเปิดเผย แบบละครนอก ไม่เก็บความรู้สึกอย่างละครใน (สุรพล วิรุฬห์ รักษ์, 2547 : 98-99) ส่วนละครนอกของหลวงในสมัยรัชกาล ที่ 2 นั้นใช้ผู้หญิงแสดง ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 เมื่อมี ประกาศว่าด้วยเรื่องละครผู้หญิงแล้ว จึงมีทั้งหญิงและชาย แสดง ประสมโรงเล่นกัน (ทรงศักดิ์ ปรากฏวัฒนากุล, มปป. : 112) ผู้แสดงจะต้องมีฝีมือมาตรฐานตามแบบละครใน มีการรำน่าพาทย์เท่าที่จำเป็นในการแสดงอารมณ์และการ เข้าออก เช่น เพลงโอด เพลงเสมอ ฯลฯ ซึ่งไม่ใช่เพลงหน้า พาทย์ชั้นสูง เพราะตัวละครไม่ใช่เทพจึงไม่จำเป็นต้องใช้หน้า พาทย์ชั้นสูง สำหรับการรำใช้บทที่ประณีตอย่างละครใน ผู้แสดงจะแยกหน้าที่รำกับร้องออกจากกัน ผู้รำจึงไม่ร้องเอง แต่ผู้รำเจรจาทวนบทได้อย่างมีเสริกว่าละครใน คือ อาจด้น เองได้ และเจรจากันเป็นเวลานาน ๆ ได้ ในบางครั้งการแสดง ละครนอกแบบหลวงยังคงรักษาประเพณีการแสดงระเบียบ ธรรมเนียมในราชสำนักอย่างเคร่งครัดเช่นเดียวกับละครใน (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2547 : 98-99)

ผู้วิจัยจึงได้เล็งเห็นคุณค่าและความสำคัญของการ แสดงละครนอกแบบหลวง เพื่อเป็นการอนุรักษ์การแสดง ละครนอกแบบหลวงไว้มิให้สูญหาย ผู้สร้างสรรคจึงได้นำตัว ละครในเรื่องสังข์ทอง คือ นางพันธุรัต บทพระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 มาคิด ประดิษฐ์สร้างสรรคการแสดงรำชุด ฉุยฉายพันธุรัต ขึ้นใหม่ เนื่องจากในการรำฉุยฉายของนางยักษ์ในการแสดงละคร นอกแบบหลวงหรือละครนอกในนาฏศิลป์ไทยนั้น ยังไม่มี ผู้ใดได้ทำการประดิษฐ์สร้างสรรคขึ้น ผู้วิจัยจึงเห็นสมควรที่จะ สร้างสรรคการแสดงชุดนี้ขึ้น เพื่อให้เห็นกระบวนการรำอวด ฝีมือของนางยักษ์ ในรูปแบบฉุยฉาย โดยนำอัตลักษณ์ของ นางพันธุรัตในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง บทพระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และจากการ สัมภาษณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ มาเป็น หลักในการออกแบบกระบวนการทำรำ ซึ่งในการรำเพลง ฉุยฉาย พันธุรัต เป็นการรำฉุยฉายเต็มรูปแบบตามมาตรฐานที่ กำหนดไว้ คือรำเพลงฉุยฉาย 2 บท และรำเพลงแม่ศรี 2 บท ฉุยฉายในแต่ละบทมี 3 คำร้อง ส่วนของแม่ศรีแต่ละบทมี 2 คำร้อง ซึ่งจบแต่ละคำร้อง ผู้แสดงจะต้องรำตามปีที่เป่าเสียง เสียงคำร้องทุกคำและต้องรำตามปีพาทย์รับเพลงฉุยฉาย

2 บท และรำตามปีพาทย์รับแม่ศรี 2 บท จบท้ายด้วยรำเพลง เร็ว – ลา โดยจะใช้หลักการออกแบบกระบวนการทำรำ 2 ประการ ดังนี้ 1. การตีบท ใช้บท ตามคำร้อง และทำนอง เพลง เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์, 2. การสร้างสรรคโดยใช้ท่ารำในท่าแม่บท และท่าแม่ท่าของยักษ์ คือการนำท่ารำ ในแม่บทมาประดิษฐ์สร้างสรรคท่ารำ เพื่อสื่อความหมาย ตามบทร้อง คำร้องและเรียบเรียงกระบวนการทำรำใหม่อย่างมี เอกลักษณะ ในรูปแบบท่ารำที่เป็นท่ารำมาตรฐานที่มีความ นุ่มนวลอ่อนช้อยผสมผสานกับความเข้มแข็งของนางยักษ์ ออกมาเป็นกระบวนการทำรำของ นางพันธุรัต ซึ่งจะตีบทตาม บทขับร้องและรำตามเพลงหน้าพาทย์ โดยใช้วงปีพาทย์ ไม้แข็งบรรเลงประกอบการแสดง ผู้แสดงจะแต่งกายด้วยชุดยีน เครื่องนางยักษ์วาดพลายักษ์สวมกระบังหน้า ตามรูปแบบ ของการแสดงละครนอก เพื่อเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมและ ยังประโยชน์แก่การศึกษาและถ่ายทอดท่ารำให้กับนักศึกษา ให้ได้รับการสืบทอดต่อไปมิให้สูญหาย และเป็นแบบอย่างใน การคิดสร้างสรรค การแสดงนาฏศิลป์ไทย (รำเดี่ยว) ต่อไป

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

การวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรคชุด ฉุยฉาย พันธุรัต มีวัตถุประสงค์ของการวิจัย ดังต่อไปนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและอัตลักษณ์ ของนางพันธุรัต
2. เพื่อออกแบบนาฏศิลป์ไทยและสร้างสรรคการ แสดง ชุดฉุยฉายพันธุรัต

ขอบเขตของการวิจัย

ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรคชุด ฉุยฉาย พันธุรัต ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตเนื้อหาประวัติความเป็นมา และอัตลักษณ์ของนางพันธุรัต จากบทละครนอก เรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

ขอบเขตแหล่งข้อมูล

การวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรคชุด ฉุยฉาย พันธุรัต ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตแหล่งข้อมูลของการ สร้างสรรค ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญ โดย การเก็บรวบรวมข้อมูลมาวิเคราะห์วิธีการสร้างสรรคผลงาน ดังนี้

1. ด้านเครื่องแต่งกาย ศึกษาจากข้อมูลและการสัมภาษณ์และตรวจสอบจากผู้เชี่ยวชาญดังนี้

1.1 นางสาวรณิ ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)

1.2 นางธานิต ศาลากิจ นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.3 นางวัชนี เมษมา นักรับราชการบำนาญครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

1.4 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร

1.5 รองศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์ (ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขมยักข์)

2. ด้านเนื้อร้องและการบรรเลง ผู้สร้างสรรค์ได้นำข้อมูลอัตลักษณ์ของนางพันธุรัต จากบทพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทอง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และจากการสัมภาษณ์ มาประพันธ์บท และเรียบเรียงปรับปรุง โดยศึกษาจากการสัมภาษณ์และตรวจสอบเนื้อร้องและการบรรเลงจากผู้เชี่ยวชาญดังนี้

2.1 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร

3. ด้านสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำ รวบรวมข้อมูลจากการศึกษา สัมภาษณ์ และตรวจสอบกระบวนการท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญดังนี้

3.1 นางสาวรณิ ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติ ปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย)

3.2 นางนพรัตน์ ศุภากร หวังในธรรม ผู้เชี่ยวชาญการสอนนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมและศิลปินแห่งชาติ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3.3 นางธานิต ศาลากิจ นาฏศิลป์อาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทบาทนางยักษ์)

3.4 นางวัชนี เมษมา นักรับราชการบำนาญครูชำนาญการ (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทบาทนางยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

3.5 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร

3.6 รองศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์ (ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขมยักข์)

3.7 รองศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์ (ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์)

ด้านการสร้างสรรค์กระบวนการท่ารำ ที่ผู้สร้างสรรค์ได้ศึกษาข้อมูลและวิเคราะห์ข้อมูล จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 7 ท่าน ร่วมกับประสบการณ์การแสดงของผู้วิจัย ในการแสดงบทบาทนางยักษ์ในละครนอก มาใช้วิเคราะห์สร้างสรรค์กระบวนการท่ารำ และนำกระบวนการที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ให้ผู้เชี่ยวชาญทั้ง 7 ท่านที่กล่าวมาข้างต้นตรวจสอบท่ารำให้ถูกต้องตามแบบแผนตามจารีตของนาฏศิลป์ไทย

วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยเรื่อง นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต ได้ใช้ระเบียบวิธีการดำเนินงานวิจัยแบบคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลจากเอกสาร สิ่งพิมพ์ งานวิจัย หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ที่เกี่ยวข้องกับนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต การสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ จากนั้นจึงนำข้อมูลมาทำการวิเคราะห์ และสังเคราะห์ข้อมูล ออกแบบกระบวนการท่ารำ สรุปผล และนำเสนอโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัย

การวิจัยเรื่องนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต ผู้วิจัยได้ดำเนินงานตามกระบวนการวิจัย เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและอัตลักษณ์ของนางพันธุรัต และออกแบบกระบวนการท่ารำ นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์และผ่านการตรวจสอบท่ารำจากศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด 7 ท่านตามที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยขอสรุปผลจากการวิจัย โดยมีรายละเอียด ดังนี้

วัตถุประสงค์ที่ 1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาและอัตลักษณ์ของนางพันธุรัต

ประวัติความเป็นมาของนางพันธุรัต

นางพันธุรัต เป็นตัวละครตัวหนึ่งในบทละครนอกเรื่องสังข์ทอง บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นนางยักษ์ที่เป็นนางกษัตริย์แต่เป็นมายสามิตาย ไม่มีบุตร มีฤทธิ์เดชมาก มีของวิเศษดังนี้ เกือกแก้ว ไม้เท้าวิเศษ และหน้ากากเงาะ

อัตลักษณ์ของนางพันธุรัต

อัตลักษณ์ของนางพันธุรัต จากการศึกษาจากบทละครนอก เรื่องสังข์ทองบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยและจากการสัมภาษณ์ ดร.สุวรรณี ชลาณเคราะห์ศิลปินแห่งชาติปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) (สัมภาษณ์ วันที่ 9 กันยายน 2561) นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร (สัมภาษณ์วันที่ 11 กันยายน 2561) นางธานิต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทนางยักษ์) (สัมภาษณ์วันที่ 15 กันยายน 2561) นางวัชณี เมฆมาน ข้าราชการบำนาญครูชำนาญการ (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทนางยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (สัมภาษณ์วันที่ 18 กันยายน 2561) และรองศาสตราจารย์คารณ สุนทรานนท์ (ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขงยักษ์) (สัมภาษณ์วันที่ 14 กันยายน 2561) สามารถสรุปอัตลักษณ์ของนางพันธุรัต ออกมาได้ 4 ลักษณะดังนี้ คือ 1. เป็นนางยักษ์ใจดี รับเลี้ยงดูพระสังข์และรักพระสังข์เหมือนลูก 2. เชื่อกับความคิดของตนเองเป็นใหญ่ไม่เชื่อคำทัดทานของใคร 3. หนีความเป็นจริงกลัวว่าพระสังข์จะรู้ว่าตัวเองเป็นยักษ์จึงได้คิดแปลงกายเป็นมนุษย์เพื่อไม่ให้พระสังข์กลัว และ 4. เสียสละเพื่อลูกอย่างแท้จริงเมื่อนางพันธุรัตเห็นพระสังข์ไม่ยอมลงมามากแล้ว นางก็เขียนมหาจินตามณีไว้ให้ เพื่อเป็นการเตรียมการให้พระสังข์ไปผจญกับอุปสรรคและใช้แก้ไขอุปสรรคได้

วัตถุประสงค์ที่ 2 เพื่อออกแบบนาฏศิลป์ไทยและสร้างสรรค์การแสดงชุด ฉุยฉายพันธุรัต

การออกแบบนาฏศิลป์ไทยและสร้างสรรค์การแสดงชุด ฉุยฉายพันธุรัต ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูล ศึกษาข้อมูลแล้วนำมาวิเคราะห์ข้อมูล จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและศิลปินแห่งชาติ ทั้งหมด 7 ท่าน และได้วิเคราะห์ข้อมูลออกมา จึงได้กำหนดรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต ให้อยู่ในรูปแบบของการแสดงประเภทรำเดี่ยวชุด ฉุยฉาย เนื่องจากในการแสดงละครนอกแบบหลวงนั้น เป็นการแสดงที่เน้นกระบวนท่ารำเหมือนอย่างการรำละครข้างในราชสำนัก และเพลงร้องในการแสดงละครข้างในราชสำนักมาใช้ในการแสดงละครนอก ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะสร้างสรรค์ชุดการแสดงออกมาโดยได้กำหนดรูปแบบการแสดง ฉุยฉายพันธุรัต โดย

ยึดหลักการแสดงแบบละครนอกแบบหลวง ที่เน้นความสวยงาม กระบวนท่ารำเป็นหลัก มีการแต่งกายที่งดงามตามจารีตของการแสดงละครนอกแบบหลวง ในการแสดงชุดนี้ มีการใช้อุปกรณ์ คือ กระจบอง เข้ามาประกอบการแสดง เพื่อให้การแสดงดูสวยงามและเห็นภาพพจน์ความเป็นนางยักษ์ของนางพันธุรัตที่ชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยสร้างสรรค์กระบวนท่ารำจากท่ารำแม่บท แม่ท่าของยักษ์ และการรำฉุยฉายของตัวยักษ์ มาเป็นพื้นฐานในการสร้างสรรค์กระบวนท่ารำ เพื่อสื่อความหมายให้ชัดเจน เพื่อให้ผู้ชมได้รับบรรยากาศในการชมการแสดง

รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ฉุยฉายพันธุรัต

รูปแบบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต ผู้วิจัยได้แบ่งช่วงของการแสดงออกเป็น 3 ช่วงดังนี้

ช่วงที่ 1 ออกด้วยเพลงรัว คือการรำเปิดตัวละคร รำออกหน้าเวที

ช่วงที่ 2 บทร้อง คือการรำเพลงฉุยฉาย 2 บท ซึ่งจบแต่ละคำร้องต้องรำตามปีที่เป่าเสียงเสียงคำร้องทุกคำ และต้องรำตามปีพาทย์รับเพลงฉุยฉาย 2 บทจบแล้วรำในเพลงแม่ศรี 2 บท ซึ่งจบแต่ละคำร้องต้องรำตามปีที่เป่าเสียงเสียงคำร้องทุกคำและรำตามปีพาทย์รับแม่ศรี 2 บท

ช่วงที่ 3 รำตามทำนองเพลง คือ การรำในเพลงเร็วตามกระบวนท่าและเข้าในเพลงลา

บทที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต

จากการวิจัยและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันธุรัต ผู้สร้างสรรค์ได้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครดนตรี ทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร (สัมภาษณ์วันที่ 4 ตุลาคม 2561) กล่าวว่า การแสดงในรูปแบบละครนอกแบบหลวง จะต้องดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็วตามแบบของละครนอกแต่มีการพรรณนารายละเอียดรวมทั้งภาษาที่เลือกสรรให้เหมาะสมแก่เนื้อความตามจารีตของการแสดงละครนอกแบบหลวง ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้คิดสร้างสรรค์ โดยนำเอาอัตลักษณ์ของนางพันธุรัตในเรื่องสังข์ทอง พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และจากการสัมภาษณ์ ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ ผู้วิจัยนำเอาอัตลักษณ์ของนางพันธุรัต มาสร้างสรรค์บทประพันธ์ขึ้นใหม่และกำหนดเพลงร้องและทำนองเพลง โดย

ผ่านการตรวจสอบจาก นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการ
ละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร กระทรวง
วัฒนธรรม ซึ่งมีบทบาทประกอบการแสดงและลักษณะคำ

ประพันธ์ ดังต่อไปนี้

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง

นายชวลิต สุนทรานนท์ ตรวจแก้ไข บรรจุเพลง

ปีพาทย์ทำเพลงเร็ว

ร้องเพลงฉุยฉาย

ฉุยฉายเอ๋ย
ร่างผัวรักลูกเลี้ยง ยอมเสี่ยงชีวา
ของวิเศษคู่นคร ต้องแอบซ่อนให้ห่างไกล
เจ็ดวันเอ๋ย
เจ็ดวันหาเสปียง มาหล่อเลี้ยงชีวิตหลัก
กล้ากลืนฝืนปกปิด กลัวมีมิตรคิดห่างกาย

พันรุ้งตั๊กมิชิณี ชีวีน่าเวทนา
อดทนกายา รักษาความลับไว้
เกรงเจ้าสุดททัย ตกใจหวาดกลัว
เป็นมนุษย์สุดสวาท ไม่ยอมคลาดพระลูกรัก
เหนียวอ่อนไม่ผ่อนพัก สุดเยื้องย่างเจียนจะตาย
มิคงอยู่สู้อวดวาย ถ้าสาบสูญไปจากจร

ร้องเพลงแม่ศรี

ความรักเอ๋ย
แม่ยักษ์กับลูกมนุษย์
กรรมเวรพันผูก
สร้างสรรค์กันมา
แม่ศรีเอ๋ย
ขอเทิดอวยสวัสดิ์
ยอมตายถวายขนม
สุดยอดนารี

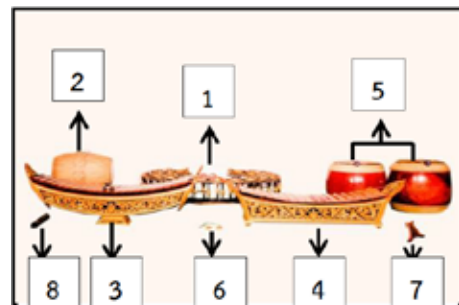
ความรักบริสุทธิ์
ยากยุคร้างลา
แม่ลูกสองอรุรา
ใช้เวรทำให้สิ้นเอ๋ย
แม่ศรีพันรุ้ง
น้อมมนัสสศุติ
ด้วยรักล้นทันทวี
ในวรรณคดีเรื่องสังข์ทอง

ปีพาทย์ทำเพลงเร็ว ลา

จบการแสดง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง

การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉาย
พันรุ้ง ผู้วิจัยได้เลือกใช่วงปีพาทย์เครื่องห้า โดยใช้ไม้แข็ง
ในการบรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากการแสดง
รำฉุยฉายต้องใช้ปีในบรรเลงรับท่วงรคที่ร้องจึงต้องใช้
ไม้แข็งในการบรรเลงเพื่อให้มีเสียงดังกังวานในการแสดง



ภาพที่ 1 ภาพวงปีพาทย์เครื่องห้า

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 12 พฤศจิกายน 2561

หมายเลข 1	ฆ้องวงใหญ่
หมายเลข 2	ตะโพน
หมายเลข 3	ระนาดเอก
หมายเลข 4	ระนาดทุ้ม
หมายเลข 5	กลองทัด
หมายเลข 6	ฉิ่ง
หมายเลข 7	กรับพวง
หมายเลข 8	ปี่ใน

เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย สร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง

ฉุยฉายเป็นเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา แต่เดิมการร้องเพลงฉุยฉายใช้ดนตรีรับ 1 – 2 เที้ยวทุก ๆ ท่อน ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ดร.ชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากร (สัมภาษณ์วันที่ 4 ตุลาคม 2561) กล่าวว่า ในปัจจุบันนิยมใช้ปี่รับเพียงเที้ยวเดียว ตามปกติเพลงฉุยฉายจะมีเพลง 2 เพลงรวมอยู่ด้วยกัน คือเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรี โดยที่ในตอนแรกจะร้องเพลงฉุยฉายก่อน ร้องหมดท่อนหนึ่งก็มีปี่เป่าเลียนทำนอง และเสียงร้องเพียงขึ้นเดียวก่อน แล้วจึงบรรเลงรับต่อด้วยเพลงแม่ศรีติดต่อกันไป การที่ต้องร้องเพลงฉุยฉายและเพลงแม่ศรีติดต่อกันนั้น เพราะถือว่าเพลงฉุยฉายเป็นเพลงช้า เพลงแม่ศรีเป็นเพลงเร็วซึ่งเป็นเพลง 2 ชั้น เรียกตามหน้าทับว่า “สองไม้” การบรรเลงดนตรีจะเริ่มด้วยเพลงเร็ว ร้องเพลงฉุยฉาย และเพลงแม่ศรี จบด้วยเพลงเร็ว – ลา ดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า โดยใช้ไม้แข็ง บรรเลงจะประกอบไปด้วย ระนาด ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด ฉิ่ง และปี่ใน เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ได้แก่ เพลงเร็ว เพลงฉุยฉาย เพลงแม่ศรี เพลงเร็ว และเพลงลา นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง นั้นเป็นแบบฉุยฉายเต็ม ซึ่งตัวละครจะออกด้วยเพลงเร็ว แล้วร้องต่อด้วยเพลงฉุยฉาย 2 บท และเพลงแม่ศรี 2 บท จบด้วยเพลงเร็ว - ลา ดังนั้นการบรรเลงและการขับร้องของการรำ ฉุยฉายพันรุ้ง จึงมี 2 ลักษณะ ดังนี้

ลักษณะที่ 1 เพลงหน้าพาทย์

เพลงเร็ว เป็นเพลงหน้าพาทย์เบื้องต้น ใช้สำหรับการแสดงฤทธิ์หรือการเกิดปรากฏการณ์โดยฉับพลัน เช่น ใช้เพลงเร็วเพื่อให้ผู้แสดงวิ่งออกมาจากหลังเวที

เพลงเร็ว เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการ

แสดงกิริยาการเดินอย่างนวนายนาด

เพลงลา เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงต่อจากเพลงเร็ว เมื่อจบการรำ การแต่งกาย

ลักษณะที่ 2 เพลงขับร้อง

เพลงฉุยฉาย เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบกิริยาของตัวโขนและละครแสดงถึงความภาคภูมิใจในความงาม

เพลงแม่ศรี เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงกิริยาสนุกสนาน ร่าเริง แสดงอารมณ์ และความภาคภูมิใจในความงาม

ดนตรีและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง พบว่าเพลงที่ใช้ในการบรรเลง ใช้เพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประกอบด้วย เพลงออกใช้เพลงเร็วเปิดตัวละคร แล้วจึงรำในเพลงฉุยฉาย 2 บท และเพลงแม่ศรี 2 บท จบคำร้องทุกคำร้องปี่จะเป่าเลียนเสียงคำร้อง และจบเพลงฉุยฉายแต่ละบท ปี่พาทย์จะบรรเลงรับเพลงฉุยฉาย จบเพลงแม่ศรีแต่ละบทปี่พาทย์จะบรรเลงรับเพลงแม่ศรีและเพลงเข้าใช้เพลงเร็ว – ลา

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย สร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง

จากการศึกษาพบว่า การแต่งกายการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด ฉุยฉายพันรุ้ง ใช้เครื่องแต่งกายแบบยืนเครื่อง ได้พบว่า มีรายละเอียดเครื่องแต่งกายตามหลักจารีตและลักษณะของตัวละครที่ปรากฏดังนี้ จากการสัมภาษณ์ นางสุวรรณี ชลานุเคราะห์ ศิลปินแห่งชาติปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) (สัมภาษณ์วันที่ 11 ตุลาคม 2561) นางธานิต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทนางยักษ์) (สัมภาษณ์วันที่ 15 ตุลาคม 2561) และนางวัชณี เมฆมาน ข้าราชการบำนาญครูชำนาญการ (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทบาทนางยักษ์) วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม (สัมภาษณ์วันที่ 17 ตุลาคม 2561) กล่าวสรุปได้ว่าการแต่งกายยืนเครื่องนางยักษ์ นางพันรุ้งมีลักษณะเป็นนางยักษ์ มีการกำหนดสีกายคือสีแดง โดยเสื้อแขนยาวที่ใส่ก่อนใส่ผ้าท่มนางจะต้องเป็นสีพื้นไม่มีลวดลายเพราะบ่งบอกว่าเป็นสีกายของนางพันรุ้งซึ่งในงานวิจัยครั้งนี้กำหนดให้สีกายของนางพันรุ้งคือสีแดงและผู้แต่งหน้าเป็นนางยักษ์สวมกระบังหน้าตามรูปแบบการแสดงของกรมศิลปากร

จากการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์คำรณ สุนทรานนท์ (ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทยโขนยักษ์)

(สัมภาษณ์วันที่ 19 ตุลาคม 2561) กล่าวว่า เครื่องแต่งกาย นับเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้การแสดงมีความสวยงามอลังการ เป็นเครื่องแสดงฐานะ ลักษณะของตัวละคร บ่งบอกให้รู้ถึง ลำดับศักดิ์ และเชื้อชาติ ทำให้ผู้ชมเห็นภาพพจน์ที่เด่นชัด จากการสัมภาษณ์ นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละคร ดนตรีทรงคุณวุฒิ (สัมภาษณ์วันที่ 4 ตุลาคม 2561) กล่าวว่า เครื่องแต่งกายที่ใช้ในการแสดงละครนอกแบบหลวง มักเลียนแบบมาจากเครื่องต้นหรือเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ ที่มีรูปแบบเฉพาะอันเป็นศิลปะสร้างสรรค์ในแบบฉบับที่ ประดิษฐ์ขึ้นด้วยความประณีตวิจิตรตรงงาม ยังแบ่งได้เป็น 3 ประเภทคือ

1. ศิราภรณ์ เป็นองค์ประกอบของตัวละครที่ บ่งบอกถึงประเภท ฝ่าย ชั้น วรรณะ ของตัวละครในการแสดง

เครื่องแต่งกายนางพันธุรัต



ภาพที่ 2 ภาพเครื่องแต่งกายนางพันธุรัต (ด้านหน้า ด้านหลัง)
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 12 พฤศจิกายน 2561

กระบวนการรำในการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด อยุธยาพันธุรัต

แนวคิดการประดิษฐ์ทำรำนานาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด อยุธยาพันธุรัต ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาจากข้อมูลและจากการสัมภาษณ์พบว่า การรำอยุธยาของนางยักษ์ที่เป็นนาง กษัตริย์ ยังไม่มีผู้เชี่ยวชาญท่านใดได้คิดประดิษฐ์ขึ้นเป็นแบบ อย่างของการรำขึ้นไว้ ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้กำหนดกรอบแนวคิด ในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย ชุด อยุธยาพันธุรัตขึ้นใหม่ ในรูปแบบการรำอยุธยาแบบเต็ม โดยผู้แสดงจะรำในเพลง อยุธยา 2 บทและเพลงแม่ศรี 2 บท โดยในการรำเพลง อยุธยาบทแรก ช่วงรับปีผู้แสดงจะรำทวนคำตีบทตามคำร้อง

ชุดนี้นางพันธุรัตใช้วิธีการสวมกระบังหน้าตามจารีตของ การแสดงละครนอก

2. พัสตราภรณ์ คือ ชุดยืนเครื่องซึ่งในงานวิจัยครั้งนี้ใช้เครื่องพัสตราภรณ์ ชุดยืนเครื่องฝ่ายนางยักษ์ การแสดง ครั้งนี้ตัวนางพันธุรัตใช้ผ้าห่มนางยักษ์ เพื่อแสดงให้เห็นว่าเป็นนางยักษ์และเสื่อตัวในเป็นเสื่อสีแดงไม่มีลวดลายบ่งบอก ถึงสีกายของนางพันธุรัต

3. ถนิมพิมพาภรณ์ คือ ส่วนที่เป็นเครื่องประดับ ร่างกายทั้งหมด องค์ประกอบส่วนนี้จะเป็นส่วนที่ช่วยเสริม ให้การแต่งกายยืนเครื่อง มีความงดงามหรูหรามากขึ้นกว่า เดิมได้ จะใช้แต่ของเลียนแบบเท่านั้น ในการแสดงครั้งนี้ถนิม พิมพาภรณ์ใช้เครื่องประดับโลหะชุบทองทั้งหมด

ส่วนเพลงอยุธยา บทที่ 2 ช่วงรับปีผู้แสดงจะรำใช้ทำรำ รำตามทำนองเพลง พอเข้าสู่เพลงแม่ศรีในการรำบทแรกช่วง รับปี ผู้แสดงจะใช้ทำรำรำตามทำนองเพลง และในเพลงแม่ ศรีบทที่ 2 ช่วงรับปีผู้แสดงจะรำรับแบบทวนคำร้อง ตาม จารีตการแสดงอยุธยาที่มีมาแต่โบราณ ซึ่งแต่เดิมการแสดง อยุธยาแบบเต็ม จะมีการรำรับปีในเพลงอยุธยาและเพลงแม่ ศรีโดยใช้กระบวนการรำทวนคำและใช้ทำรำรำตามทำนอง เพลงในทั้งสองเพลง เช่น อยุธยานาฏดุริยางคศาสตร์ แต่ใน ปัจจุบัน การรำในเพลงอยุธยาทั้ง 2 บท ส่วนใหญ่จะรำแบบ รำทวนคำไม่ใช้ทำรำรำตามทำนองเพลง และการรำในเพลง แม่ศรีทั้ง 2 บท จะเป็นการรำแบบใช้ทำรำรำตามทำนอง

เพลงไม่ร่าทวนคำ ส่วนในการร่าเพลงเร็วของการแสดงชุดนี้ ผู้วิจัยได้นำท่าในแม่ท่างั่งไหว้ในการฝึกหัดพื้นฐานของ ดัวัยักษ์และท่าร่าเพลงเร็วของตัวนาง มาผสมผสานกระบวน ท่าร่าและเรียบเรียงกระบวนท่าร่าขึ้นใหม่ในช่วงทำนองเพลง เร็ว เพื่อให้เห็นอัตลักษณ์ของความเป็นนางยักษ์ที่ชัดเจน ท่าที่นำมาจากแม่ท่างั่งไหว้ของดัวัยักษ์ ได้แก่ ท่าแจกไม้ เป็นต้น และผู้วิจัยยังสอดแทรกความเป็นนางยักษ์ในการร่า เพลงลาโดยใช้การการกระเทีบเท้า การตะลึงตึก และการ เหนี่ยวหน้าผ้า ก่อนที่จะก้าวเท้าตามจังหวะหน้าทับของเพลง ในเพลงลาทั้งไม้เดินและไม้ลา

กระบวนท่าร่าที่ใช้ในการตีบทตามบทขับร้อง ใน เพลงอุยฉาย เพลงแม่ศรี และร่าตามเพลงหน้าพาทย์ในเพลง ร้ว เพลงเร็วและเพลงลา ผู้วิจัยใช้หลักการออกแบบกระบวน ท่าร่าจากหลัก 2 ประการ ได้แก่

1. การตีบท ใช้บท ตามคำร้อง และทำนองเพลง เพื่อสื่อความหมายและอารมณ์การแสดงนาฏศิลป์ไทย สร้างสรรค์ ชุด อุยฉายพันธุรัต เป็นการร่าตีบทประกอบการ ขับร้องเพลงอุยฉายและเพลงแม่ศรี ซึ่งเป็นเพลงอัตรา จังหวะ 2 ชั้น การตีบทตามบทขับร้องผู้แสดงจะตีบททุกคำ เพื่อสื่อความหมายและสื่ออารมณ์ของตัวละครขณะนั้น ใน เพลงเพลงหนึ่งอาจใช้ได้มากกว่า 1 อารมณ์ เช่น อารมณ์เศร้า ที่พระสังข์หนี และอารมณ์รักลูกของนางพันธุรัต เป็นต้น ขึ้น อยู่กับสถานการณ์หรือความเหมาะสมของบทประพันธ์นั้นๆ ดังนั้นผู้แสดงจะต้องทำความเข้าใจในบทและตีบทให้ สอดคล้องกับอารมณ์เพลง เช่น ทำรัก ในคำร้องเพลงอุยฉาย คำร้องที่ว่า “รักลูกเลี้ยง” ปฏิบัติตามภาพดังนี้



ภาพที่ 3 ภาพนางพันธุรัตร่าในเพลงอุยฉาย คำร้องที่ว่า “รักลูกเลี้ยง”
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2561

2. การสร้างสรรค์โดยใช้ท่าร่าในท่าแม่บท และท่า แม่ท่าของยักษ์ ในรูปแบบของการร่าตีบทตามคำร้องและร่า ตามเพลงหน้าพาทย์ คือการนำท่าร่าในท่าแม่บท มา ประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่าร่า เพื่อ สื่อความหมายตามบทร้อง และทำนองเพลงและเรียบเรียงกระบวนท่าร่าใหม่อย่างมี เอกลักษณ์ เป็นท่าร่ามาตรฐานที่มี ความนุ่มนวลอ่อนช้อย ผสมผสานกับความเข้มแข็งของนางยักษ์ออกมาเป็น กระบวนท่าร่าของ นางพันธุรัต ดังนี้

2.1. การสร้างสรรค์โดยใช้ท่าร่าในท่าแม่บท ประดิษฐ์สร้างสรรค์ท่าร่า เพื่อสื่อความหมาย ตามบทร้อง เช่น ท่าพระลักษมณ์ ในเพลงแม่บทใหญ่ ในคำร้องเพลง อุยฉาย คำร้องที่ว่า “เอื้องยัก” ดังนี้



ภาพที่ 4 ภาพนางพันธุรัต ร่าในเพลงอุยฉาย คำร้องที่ว่า “เอื้องยัก”
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2561

2.2. ท่าร่าในท่าแม่ท่าของยักษ์ มาประดิษฐ์ สร้างสรรค์ท่าร่า เพื่อสื่อความหมายตามบทร้อง คำร้องและ ทำนองเพลง และเรียบเรียงกระบวนท่าร่าใหม่อย่างมี เอกลักษณ์ เช่น ท่าในเพลงเร็ว ผู้วิจัยได้นำท่าร่าในเพลง แม่ท่ายักษ์ ท่าแจกไม้ ในแม่ท่างั่งไหว้ของยักษ์ มาใช้ ประกอบการร่าในเพลงเร็ว ให้เห็นอัตลักษณ์ของความเป็น นางยักษ์ที่ชัดเจน ปฏิบัติตามภาพ ดังนี้



ภาพที่ 5 ภาพนางพันธุรัต ในเพลงเร็ว ท่าที่ 12
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 9 กุมภาพันธ์ 2561

นอกจากนี้ในการรำอุยฉายพันธุรัต ในช่วงของ เพลงลา ผู้วิจัยได้เรียบเรียงกระบวนการทำรำ โดยยึดหลักการ เรียงท่ารำจากท่าต่ำไปหาท่าสูงจนหมดหน้าทับของเพลง ตามไม้เดินและไม้ลาของเพลงลา ซึ่งเป็นการรำตามเพลง หน้าพาทย์ล้วน ๆ

หลังจากคิดสร้างสรรค์กระบวนการทำรำเรียบร้อยแล้ว ผู้สร้างสรรค์จึงได้นำกระบวนการทำรำที่สร้างสรรค์ขึ้น ให้ศิลปิน แห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ จำนวน 7 ท่าน ตาม ที่กล่าวไว้ในขอบเขตข้อมูล ตรวจสอบกระบวนการทำรำ โดย มีการปรับท่ารำจากผู้เชี่ยวชาญ 2 ท่าน ดังนี้

1. ท่ารำในคำร้องอุยฉาย เนื้อร้องที่ว่า “เกรงเจ้า” ปรับท่ารำโดย นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละคร ดนตรีทรงคุณวุฒิ (ปรับท่ารำวันที่ 4 ตุลาคม 2561)



ภาพที่ 6 ภาพปรับท่ารำในเพลงอุยฉาย คำร้องที่ว่า “เกรงเจ้า”
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 4 ตุลาคม 2561

2. ท่ารำในคำร้องแม่ศรี เนื้อร้องที่ว่า “นารี” ปรับ ท่ารำโดย นางธานีต ศาลากิจ ข้าราชการบำนาญ กรม ศิลปากร (ผู้เชี่ยวชาญการแสดงบทนางยักษ์) (ปรับท่ารำใน วันที่ 15 ตุลาคม 2561)

หลังจากปรับแก้ไขกระบวนการทำรำเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้นำผลงานวิจัย ให้ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิและ ผู้เชี่ยวชาญประเมินผลงานวิจัย มีผลการประเมิน ดังนี้

1. แบบประเมินความสามารถในการสร้างสรรค์ ผลงานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ชุดการแสดงอุยฉายพันธุรัต ได้ค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 5$)

2. แบบประเมินความคิดเห็นต่อผลงานสร้างสรรค์ ทางด้านนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด อุยฉายพันธุรัต ได้ค่า เฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 5$)



ภาพที่ 7 ภาพปรับท่ารำในเพลงแม่ศรี คำร้องที่ว่า “นารี”
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 15 ตุลาคม 2561

จากผลการประเมิน ศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ และผู้เชี่ยวชาญ ทั้ง 7 ท่าน จึงออกไปรับรองผลงาน สร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด อุยฉายพันธุรัต ให้สามารถนำออกแสดงเผยแพร่ได้



ภาพที่ 6 ภาพใบรับรอง ผลงานวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุดอุยฉายพันธุรัต
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 15 กุมภาพันธ์ 2562

ผู้วิจัยจึงนำชุดการแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด อุยฉายพันธุรัต ออกเผยแพร่ในงานโครงการ การนำเสนอ ผลงานวิจัยระดับชาติด้านศิลปะการแสดง ครั้งที่ 2 ในวันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2562 ณ วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี ดังนี้



ภาพที่ 7 ภาพการนำเสนอในรูปแบบการแสดง ผลงานวิจัยนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด อยุธยาพันธุรัต ในโครงการการนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติด้านศิลปะการแสดงครั้งที่ 2

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย, วันที่ 28 กุมภาพันธ์ 2562

ผู้วิจัยได้ทำการประเมินความพึงพอใจต่อการแสดงสร้างสรรค์ ชุด อยุธยาพันธุรัต จากแบบสอบถามความพึงพอใจ จำนวน 100 ชุด คิดเป็นร้อยละ 100 จากเพศหญิง 45% เพศชาย 55% รวมเป็น 100% โดยผลความพึงพอใจของผู้ชมการแสดง มีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.53$) โดยมีความพึงพอใจในแต่ละด้านเรียงจากมากไปน้อย ดังนี้

เอกสารอ้างอิง

- คำรณ สุนทรานนท์, รองศาสตราจารย์, คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี. สัมภาษณ์ วันที่ 24 กันยายน 2561, วันที่ 1 ตุลาคม 2561.
- ชวลิต สุนทรานนท์, นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ, กรมศิลปากร. สัมภาษณ์วันที่ 11 กันยายน 2561, วันที่ 10 ตุลาคม 2561,
- ทรงศักดิ์ ปรารงค์วัฒนากุล, ผศ., ม.ป.ป. การละครไทย. กรุงเทพฯ : อมรรการพิมพ์.
- ธานีต ศาลากิจ, ข้าราชการบำนาญกรมศิลปากร, กรมศิลปากร. สัมภาษณ์ วันที่ 15 ตุลาคม 2558, สัมภาษณ์ วันที่ 15 กันยายน 2561, วันที่ 15 ตุลาคม 2561.
- วีระ บัวงาม . (2561, กรกฎาคม-ธันวาคม). นาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ ชุด สามนักราชเครื่อง. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ**. 1(39) : 10-23.
- วิชณี เมฆมาน, ข้าราชการบำนาญครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป์. สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์ วันที่ 18 กันยายน 2561, วันที่ 17 ตุลาคม 2561.
- สุนนมาลย์ นิมเนตพันธ์. 2543. **การละครไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.
- สุรพล วิรุฬห์รักษ์,ศ. (เกียรติคุณ), ดร. 2547. **นาฏศิลป์รัชกาลที่ 9**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- _____. 2549. **นาฏศิลป์ปริทรรศน์**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สุวรรณี ชลานุเคราะห์,ศิลปินแห่งชาติปี 2533 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย). กระทรวงวัฒนธรรม. สัมภาษณ์ วันที่ 9 กันยายน 2561, วันที่ 11 ตุลาคม 2561.

- ด้านความพึงพอใจต่อชุดการแสดง ชุด อยุธยาพันธุรัต ในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.57$)
- ด้านความพึงพอใจต่อประโยชน์ที่ได้รับในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.52$)
- ด้านความพึงพอใจต่อการนำความรู้ไปใช้ประโยชน์ มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด ($\bar{x} = 4.43$)

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

1. ควรรอนุรักษ์การแสดงนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด อยุธยาพันธุรัต ในรูปแบบการเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณชนเพื่อเป็นการรักษารูปแบบการแสดงการรำ อยุธยาของนางยักษ์ที่เป็นนางกษัตริย์ชุดนี้ไว้
2. เพื่อประโยชน์ต่อการเรียนการสอนของนักศึกษาสาขาวิชานาฏศิลป์ไทย ในรายวิชาทักษะปฏิบัติ นาฏศิลป์ไทย สามารถนำไปใช้ประโยชน์ในการเรียนการสอนเพื่อให้ นักศึกษารู้หลักการรำอยุธยาของนางยักษ์

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

นำนาฏศิลป์ไทยสร้างสรรค์ชุด อยุธยาพันธุรัต ไปพัฒนาประยุกต์สร้างสรรค์การรำอยุธยาในรูปแบบอื่นๆ ต่อไป

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย

THE SYNTHESIS OF RESEARCH RELATED TO THE DEVELOPMENT OF LOCAL MUSEUMS IN THAILAND

วิศัลย์ศยา ศุภสาร / WISANSAYA SUPPASAN

นิสิตปริญญาเอก / สาขาวิชาสิ่งแวดล้อมสรรค์สร้าง / คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
DOCTOR OF PHILOSOPHY / BUILT ENVIRONMENT / FACULTY OF ARCHITECTURE KASETSART UNIVERSITY

ศาสตราจารย์ อรศิริ ปาณินท์ / ORNSIRI PANIN

อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก / สาขาวิชาสิ่งแวดล้อมสรรค์สร้าง คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
ADVISOR / BUILT ENVIRONMENT / FACULTY OF ARCHITECTURE KASETSART UNIVERSITY

รองศาสตราจารย์ ดร.สุวัฒนา ธาดานิติ / SUWATTANA THADANITI

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม / สาขาวิชาสิ่งแวดล้อมสรรค์สร้าง คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
CO-ADVISOR / BUILT ENVIRONMENT / FACULTY OF ARCHITECTURE KASETSART UNIVERSITY

Received: May 17, 2019

Revised: October 10, 2019

Accepted: October 31, 2019

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์เพื่อสำรวจสถานะองค์ความรู้ด้านการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย 3 ด้าน ได้แก่ ด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย ด้านวิธีวิทยาการวิจัย และด้านผลการศึกษา ด้วยการใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพซึ่งมีกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยเป็นงานวิจัยระดับปริญญาเอก ระดับปริญญาโท และรายงานการวิจัย จำนวน 15 เรื่อง ในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 จากแหล่งข้อมูล 3 แห่งคือ Thai Library Integrated System (ThaiLIS) E-Library สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และศูนย์ข้อมูลการวิจัย Digital สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ผลการวิจัยพบว่าด้านแนวคิดทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัยมี 11 ทฤษฎีและแนวคิดหลัก เช่น แนวคิดเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์สถานและพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ทฤษฎีการมีส่วนร่วมของชุมชน ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับการเรียนรู้ แนวคิดเกี่ยวกับการบริหารจัดการ เป็นต้น ด้านวิธีวิทยาการวิจัย พบว่า มีการใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ มากที่สุด (40.0%) รองลงมาเป็นการวิจัยแบบผสมผสาน (33.3%) ด้านผลการศึกษา พบว่า สามารถแบ่งเป็น 3 ด้านหลัก ได้แก่ ด้านการวิเคราะห์การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ด้านการออกแบบและการจัดการเรียนรู้ของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น และด้านการมีส่วนร่วมของชุมชนในการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น

คำสำคัญ: การสังเคราะห์งานวิจัย, การพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น, งานวิจัยพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น

Abstract

This research aimed to explore the status of knowledge in the development of local museums in Thailand in 3 areas; meta-theory, meta-method and meta-data analysis with qualitative research, in which there were 15 samples used in the research from dissertations, theses and research reports between 2012-2018 from 3 data sources; Thai Library Integrated System (ThaiLIS) E-Library, The Thailand Research Fund and

National Research Council of Thailand. The results of the research found that the meta-theories used in the research were 11 theories and key concepts such as museums and local museums theories, community participation theories, learning theories, management theories, etc. In meta-method, it was found that the most qualitative research model (40.0%) was followed, followed by mixed research method (33.3%). In the results of the meta-data analysis, it can be divided into 3 main areas, namely, analysis of local museum management, the design and learning management of local museums and community participation in the operation of local museums.

Keywords: Research synthesis, Local museum development, Local Museum Research

บทนำ

ในช่วง 30 ปีที่ผ่านมา พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทยมีลักษณะการเติบโตและเพิ่มจำนวนแบบก้าวกระโดด จากฐานข้อมูลพิพิธภัณฑ์ในประเทศไทยของศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร (องค์การมหาชน) บันทึกเมื่อวันที่ 19 ตุลาคม 2561 พบว่ามีรายชื่อพิพิธภัณฑ์ในประเทศไทย 1,512 แห่ง เป็นพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ 43 แห่ง และพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นอื่น ๆ ที่มีรูปแบบองค์กรที่บริหารจัดการพิพิธภัณฑ์แตกต่างกัน 7 รูปแบบคือ บริหารจัดการโดยชุมชน วัดและชุมชน สถานศึกษา องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น หน่วยงานราชการ มูลนิธิและองค์กรไม่แสวงกำไร และเอกชน ด้วยบทบาทที่สำคัญของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นคือการเป็นแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิตทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญต่อชุมชน ด้วยเป็นสถานที่เก็บรวบรวมและสงวนรักษาสิ่งของและนำเสนอเรื่องราวของชุมชนในด้านต่าง ๆ (รัชฎาพร เกตานนท์ แนวแห่งธรรม. 2556) และพิพิธภัณฑ์จะต้องเล่าเรื่องอดีต ปัจจุบัน และสิ่งที่เปลี่ยนแปลงในอนาคตด้วย เพื่อให้เห็นพัฒนาการของชุมชนในท้องถิ่นนั้น ๆ ว่ามีความเป็นมาอย่างไร มีชีวิตความเป็นอยู่อย่างไร และในอนาคตจะเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร (ศรีศักร วัลลิโภดม. 2544) ซึ่งในปัจจุบัน พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของไทยที่ก่อตั้งขึ้นเป็นจำนวนมากยังมีได้เป็นแหล่งความรู้ที่สามารถเรียนรู้ได้อย่างเพลิดเพลิน เมื่อเข้าชมแล้วได้ความรู้ถึงขั้นเกิดปัญญาและแรงบันดาลใจในการเรียนรู้อย่างต่อเนื่อง (ปราโมทย์ เหลาลาภะ และกาญจนา เสี่ยงผล. 2555) รวมถึงอุปสรรคในการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ไทยในด้านการบริหารจัดการ ระบบการบริหาร และด้านคุณภาพของบุคลากร (โครงการพิทักษ์มรดกสยาม. 2554) หรือพิพิธภัณฑ์บางแห่งไม่ทราบแนวคิดที่เน้นการสร้างความรู้ที่เป็นของคนท้องถิ่นเพื่อสร้างพลังในการรู้จักตนเองและเท่าทันสังคมระดับชาติและระดับ

ประเทศ แต่ทำเพราะเป็นกระแสความนิยม จนเป็นช่องทางในการใช้งบประมาณในการจัดทำพิพิธภัณฑ์ตามท้องถิ่นต่าง ๆ ให้กลายเป็นธุรกิจเชิงวิชาการ (วัลย์ลักษณ์ ทรงศิริ. 2556)

เมื่อเกิดประเด็นและข้อคำถามเกี่ยวกับทิศทางและแนวทางในการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นที่หลากหลายอันสืบเนื่องมาจากการมีพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นจำนวนมากและการบริหารจัดการที่แตกต่างกัน ดังนั้นการศึกษาวิจัยทั้งในเชิงปริมาณและคุณภาพเพื่อให้เกิดแนวทางที่ชัดเจนในการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของไทยจึงเป็นวิธีการอย่างหนึ่งที่น่ามาใช้ในการแสวงหาองค์ความรู้ที่เป็นประโยชน์ต่อการดำเนินงานด้านพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของไทย เพราะพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นมีคุณประโยชน์ (Functions) ในฐานะที่เป็นทั้งเครื่องมือและวิธีการ (Means) ในกระบวนการพัฒนาชุมชนโดยมีกิจกรรมที่เสริมสร้างศักยภาพและฟื้นฟูพลังของชุมชนท้องถิ่น ให้สามารถจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมชุมชนของตนได้เป็นเครื่องมือในการส่งเสริมให้สมาชิกของชุมชนมีส่วนร่วมในกระบวนการจัดการ ก่อให้เกิดกระบวนการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ระหว่างคนในชุมชนกับนักวิชาการ และนักพัฒนาจากภายนอก รวมถึงก่อให้เกิดความเสียสละ ความเอื้ออารี เกื้อกูลแก่กันและกันในกลุ่มสมาชิกของชุมชน และการเป็นเจ้าของร่วมกัน ทำให้ชาวบ้านมีความภาคภูมิใจในชุมชนรักถิ่นฐานบ้านเกิด ทำให้คนในชุมชนมีศักดิ์ศรี พร้อมกันนี้พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นยังเป็นเครื่องมือสำคัญในกระบวนการสร้างความรู้และฟื้นฟูภูมิปัญญาที่นำไปสู่การพัฒนาชุมชนให้สามารถพึ่งตนเองทุก ๆ มิติได้อย่างแท้จริง (สายันต์ ไพรชาญจิตร. 2548)

นงลักษณ์ วิรัชชัย และสุวิมล ว่องวาณิช (2541) กล่าวว่า การสังเคราะห์งานวิจัย (Research Synthesis) ที่เป็นงานวิจัยที่เสร็จสิ้นสมบูรณ์ในตัว ผลจากการสังเคราะห์

งานวิจัยแบบนี้เป็นประโยชน์ต่อการหาคำตอบปัญหาวิจัยที่เป็นข้อยุติสุดท้าย ซึ่งนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อวงวิชาการและเป็นประโยชน์ต่อมวลมนุษยและสังคมได้อย่างกว้างขวาง และ ปรานี พิพัฒน์สถิตกุล (2556) กล่าวว่า การสังเคราะห์งานวิจัย เป็นระเบียบวิธีการศึกษาหาข้อเท็จจริงเพื่อตอบปัญหาเรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยเป็นการนำข้อค้นพบที่ได้จากการวิจัยหลายเรื่องที่ศึกษาปัญหาวิจัยเรื่องเดียวกันมาสรุปให้ได้เป็นคำตอบที่เป็นข้อสรุปการวิจัยที่ต้องการ ทำให้เกิดความเข้าใจปรากฏการณ์อย่างลุ่มลึกเกินกว่าระดับความรู้ความเข้าใจที่นักวิจัยจะได้จากงานวิจัยแต่ละเรื่อง นอกจากนี้ ธีระพร วีระถาวร (2545) ระบุว่า การสังเคราะห์งานวิจัยมีความจำเป็นในปัจจุบันที่งานวิจัยที่มีความซ้ำซ้อนกันมากขึ้น เพราะจะทำให้แก่นวิจัยรุ่นหลังสามารถนำการสังเคราะห์งานวิจัยที่เป็นระบบมาเป็นฐานของการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องต่อไปได้

จากเหตุผลที่กล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวกับการพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นของไทย โดยใช้การสังเคราะห์งานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Synthesis) ด้วยกระบวนการสังเคราะห์อภิธาน (Meta-synthesis) ซึ่งเป็นกระบวนการที่จะนำมาซึ่งข้อค้นพบต่อประเด็นและข้อคำถามเกี่ยวกับทิศทางและแนวทางในการพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่น ซึ่งผู้วิจัยคาดหวังว่าองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยในครั้งนี้จะเป็นฐานองค์ความรู้ที่ผู้ที่เกี่ยวข้องหรือผู้ที่สนใจงานด้านพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นจะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการศึกษาและพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นในประเทศไทยได้อย่างเหมาะสมต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อสำรวจสถานะองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นในประเทศไทย 3 ด้าน ได้แก่ ด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย (Meta-theory) ด้านวิธี

วิทยาการวิจัย (Meta-method) และด้านผลการศึกษา (Meta-data analysis)

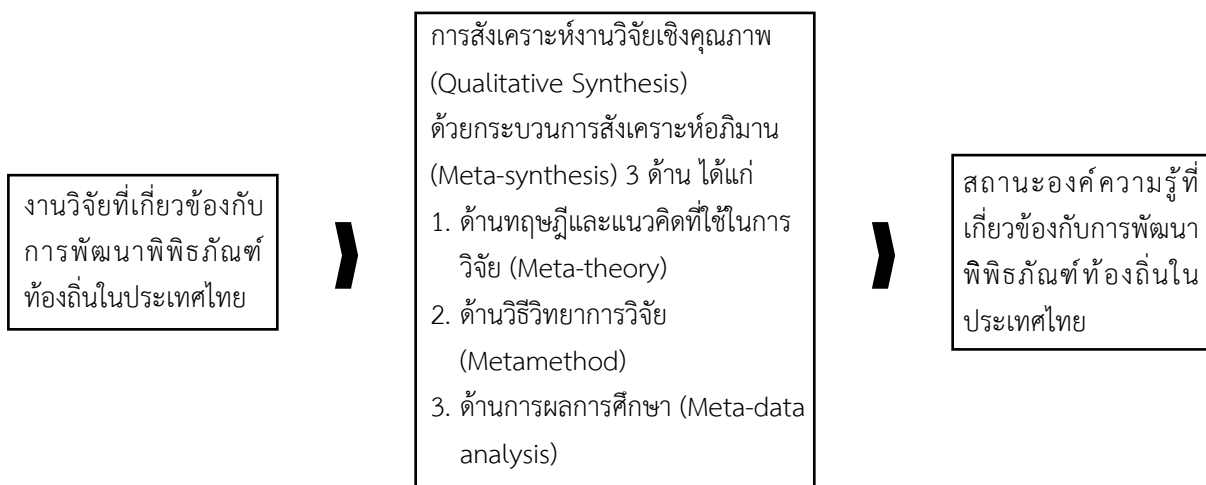
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ทราบแนวโน้มการพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นในประเทศไทย เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาด้านการพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นของไทยในมิติต่าง ๆ ในอนาคต รวมถึงการวางนโยบายหรือทิศทางการปรับตัวของพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นของไทยสู่บทบาทด้านการพัฒนาที่สอดคล้องกับบริบทของชุมชนในปัจจุบันมากยิ่งขึ้น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑท์ท้องถิ่นในประเทศไทย ผู้วิจัยใช้กระบวนการสังเคราะห์อภิธาน คือ กระบวนการที่รวบรวมงานวิจัยมาจากสาขาวิชาที่แตกต่างกันในงานวิจัยเชิงคุณภาพเป็นหลัก โดยอาจใช้เชิงปริมาณร่วมด้วยหากมีประเด็นเดียวกัน นำมาวิเคราะห์ในกระบวนการเชิงคุณภาพ เพื่อนำไปสู่การอธิบายประเด็นที่สนใจ และมีเป้าหมายเพื่อนำไปสู่การสร้างสิ่งใหม่ เช่น นโยบาย เป็นต้น (นิติบิต ศุขเจริญ และวิญญู อยุ่ในศิล. 2557) ใน 3 ด้าน ได้แก่

1. ด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย (Meta-theory) คือ การวิเคราะห์และการอธิบายทฤษฎี ปรัชญา และองค์ความรู้ตามทัศนคติ แหล่งสืบค้น และข้อสมมติฐานที่ได้จากงานวิจัยเชิงคุณภาพหลายเรื่อง
2. ด้านวิธีวิทยาการวิจัย (Meta-method) คือ การวิเคราะห์และการอธิบายวิธีการที่ได้จากงานวิจัยเชิงคุณภาพหลายเรื่อง
3. ด้านผลการศึกษา (Meta-data analysis) คือ การวิเคราะห์และการอธิบายข้อค้นพบที่ได้จากงานวิจัยเชิงคุณภาพหลายเรื่อง ดังแสดงในภาพที่ 1



ภาพที่ 1 ภาพกรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: ออกแบบโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 20 เมษายน 2562

ด้วยกรอบแนวคิดในการวิจัยข้างต้น การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทยด้วยกระบวนการสังเคราะห์ห่อภิมานในด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยเพื่อทราบถึงทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ด้านวิธีวิทยาการวิจัยที่มีการอธิบายวิธีการของงานวิจัย รวมถึงด้านผลการศึกษามีการอธิบายข้อค้นพบที่ได้จากงานวิจัยนั้น ล้วนเป็นกระบวนการสำคัญที่ทำให้ทราบถึงสถานะองค์ความรู้และข้อค้นพบที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑสถานที่มีประโยชน์ต่อการพัฒนาพิพิธภัณฑสถานของไทยอย่างแท้จริง

วิธีดำเนินการวิจัย

1. ประชากร

ประชากรที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้เป็นงานวิจัยในระดับปริญญาเอก ปริญญาโท และรายงานการวิจัย จำนวน 15 เรื่อง ในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 โดยถือการสำรวจครั้งสุดท้ายเมื่อสิ้นเดือนกันยายน 2561 เป็นเกณฑ์

2. ขั้นตอนในการวิจัย

2.1 สืบค้นงานวิจัยจากแหล่งข้อมูล 3 แห่งคือ Thai Library Integrated System (ThaiLIS) E-Library สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และศูนย์ข้อมูลการวิจัย Digital สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) เนื่องด้วยทั้ง 3 แหล่งข้อมูลเป็นฐานสืบค้นงานวิจัยที่สำคัญในประเทศ โดยค้นคว้าในช่วงเวลา 7 ปี ย้อนหลังที่ผ่านมาคือในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 จำนวน 15 เรื่อง

2.2 กำหนดประเด็น/คำสำคัญ (Keywords)

ที่ต้องการศึกษาจากงานวิจัย

2.3 ศึกษาและทำความเข้าใจลักษณะ/สาระ

ทฤษฎีและแนวคิด วิธีการวิจัย และผลการศึกษาของงานวิจัยที่เป็นประชากรในการศึกษา

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยและการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือ

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบบันทึกข้อมูล (Record Form) การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑสถานในประเทศไทย ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการทำการวิจัยเอกสาร (Documentary Research) โดยบันทึกข้อมูลที่ได้มาจากแหล่งทุติยภูมิ (Secondary Data) มีการดำเนินการดังนี้

3.1 ศึกษาตำราและเอกสารเกี่ยวกับการสังเคราะห์งานวิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างแบบสรุปลักษณะรายละเอียดของงานวิจัยที่ศึกษา

3.2 สร้างแบบบันทึกข้อมูลเพื่อบันทึกรายละเอียดของงานวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นต่อการสังเคราะห์งานวิจัย

3.3 นำแบบบันทึกข้อมูลให้ผู้เชี่ยวชาญจำนวน 3 ท่านทำการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity)

3.4 ปรับปรุงแก้ไขแบบบันทึกข้อมูลตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ

4. การวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกข้อมูลในแบบบันทึกข้อมูลมาวิเคราะห์ด้วยการวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) แบบหน่วยบริบท (Contextual Unit) โดยการแบ่งรูปแบบของหัวเรื่อง (Categories) ที่ทำการวิเคราะห์ โดยนำผลการวิเคราะห์มาสังเคราะห์ผลและเขียนรายงานผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะต่อไป

ผลการวิจัย

1. ข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัย

จากการสืบค้นงานวิจัยจากแหล่งข้อมูล 3 แห่งคือ Thai Library Integrated System (ThaiLIS) E-Library สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.) และศูนย์ข้อมูลการวิจัย Digital สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 พบว่า มีงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย จำนวน 15 เรื่อง โดยมีข้อมูลพื้นฐานดังตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ข้อมูลพื้นฐานของงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561

ลำดับที่	ชื่อผู้วิจัย	ชื่องานวิจัย	ประเภทของเอกสาร	ปี พ.ศ. ที่เผยแพร่
1	วรรณนา ศิลประเสริฐ	การศึกษาคุณค่าและกระบวนการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อเป็นศูนย์การเรียนรู้ชุมชน: กรณีศึกษาพิพิธภัณฑ์สถานบ้านคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี	วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท	2555
2	ชนนชนก พลสิงห์	มาตรการภาษีในการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น	วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท	2555
3	นพรัตน์ แก้ววงษ์ษา	แนวทางการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น จังหวัดเลย	วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท	2556
4	อัจฉรานันท์ นิยมไทย	การมีส่วนร่วมของชุมชนในการดำเนินงานพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นวัดพรหมราช ตำบลตุม อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา	วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท	2556
5	ศิขรินทร์ เสวตวิหारी	การจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นวัดร่องเม้งอย่างมีส่วนร่วมของชุมชน	วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท	2556
6	อลงกรณ์ จุฑาเกตุ	การมีส่วนร่วมของชุมชนในการพัฒนาแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต: พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นกรุงเทพมหานคร	วิทยานิพนธ์ ปริญญาเอก	2556
7	รัชฎาพร เกตานนท์ แนวแห่งธรรม	การพัฒนาารูปแบบพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ในการสร้างความเข้มแข็งสู่ชุมชน	วิทยานิพนธ์ ปริญญาเอก	2556
8	ศักดิ์ชาย พวงจันทร์และคณะ	รูปแบบพิพิธภัณฑ์อัตโนมิติเพื่อเยาวชนในพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น: กรณีศึกษาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นจังหวัดเลย	รายงานการวิจัย	2556
9	กอบเกียรติ สุพรรณพงศ์	การอนุรักษ์บ้านตระกูลศิริรัตน์และสภาพแวดล้อมเพื่อจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ณ ชุมชนทุ่งค่าย อำเภอย่านตาขาว จังหวัดตรัง	วิทยานิพนธ์ ปริญญาโท	2557

ลำดับที่	ชื่อผู้วิจัย	ชื่องานวิจัย	ประเภทของเอกสาร	ปี พ.ศ. ที่เผยแพร่
10	ศิริบุญ จงวุฒิเวศย์ มาเรียม นิลพันธุ์ และววรรณภา แสงวัฒนะกุล	รูปแบบการพัฒนานวัตกรรมการเรียนรู้แบบมีส่วนร่วมกับชุมชนโดยใช้พิพิธภัณฑ์และแหล่งเรียนรู้ในท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้เชิงสร้างสรรค์	รายงานการวิจัย	2557
11	พระครูปลัดสุวัฒนเจริญคุณและสุดฤทัย จันทร์วงษ์	การจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของวัดในจังหวัดพะเยา	รายงานการวิจัย	2557
12	ศิริบุญ จงวุฒิเวศย์	การศึกษากระบวนการเรียนรู้และการถ่ายทอดความรู้ของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในจังหวัดนครปฐม	รายงานการวิจัย	2558
13	จินดา เนื่องจำนงค์	การออกแบบพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นสำหรับการเรียนรู้แบบสหวิทยาการ จังหวัดฉะเชิงเทรา	วิทยานิพนธ์ ปริญญาเอก	2559
14	วรลัญจก์ บุญยสุรัตน์ สมหวัง ฤทธิเดช และคณะ	โครงการพิพิธภัณฑ์วัดเกตการามให้เป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิตย่านวัดเกต พิพิธภัณฑ์วัดเกตการามให้เป็นส่วนหนึ่งของพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิตย่านวัดเกต	รายงานการวิจัย	2559
15	ภัทราวดี ศิริวรรณและจิราภรณ์ เอื้อศิริพรฤทธิ์	การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น จังหวัดนนทบุรี	รายงานการวิจัย	2559

จากตารางที่ 1 พบว่างานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 ที่ค้นจากแหล่งข้อมูลทั้ง 3 แห่ง มีจำนวนทั้งสิ้น 15 เรื่อง โดยแบ่งเป็นประเภทของเอกสารงานวิจัย ได้แก่ วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก จำนวน 3 เรื่อง วิทยานิพนธ์ระดับปริญญาโท จำนวน 6 เรื่อง และรายงานการวิจัย จำนวน 6 เรื่อง ซึ่งแต่ละเรื่องมีพื้นที่ศึกษาที่แตกต่างกันและกระจายอยู่ทุกภาคทั่วประเทศ

2. ด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย (Meta-theory)

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 จำนวน 15 เรื่อง สามารถสังเคราะห์และจำแนกข้อค้นพบเกี่ยวกับทฤษฎีและแนวคิดที่ผู้ศึกษาวิจัยนำมาใช้เป็นกรอบแนวคิดในการศึกษา ดังนี้

2.1 แนวคิดเกี่ยวกับพิพิธภัณฑ์สถานและพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น

- 2.2 ทฤษฎีการมีส่วนร่วมของชุมชน
- 2.3 ทฤษฎีและแนวคิดเกี่ยวกับการเรียนรู้
- 2.4 แนวคิดเกี่ยวกับการบริหารจัดการ
- 2.5 แนวคิดเกี่ยวกับนิทรรศการในพิพิธภัณฑ์
- 2.6 ทฤษฎีเกี่ยวกับการแพร่กระจายทางวัฒนธรรม
- 2.7 แนวคิดเรื่องแหล่งการเรียนรู้ทางวัฒนธรรม
- 2.8 แนวคิดเรื่องแหล่งการเรียนรู้ตลอดชีวิต
- 2.9 ทฤษฎีบทบาทหน้าที่
- 2.10 แนวคิดเรื่องมาตรการภาษี/นโยบายของรัฐ
- 2.11 แนวคิดเรื่องการออกแบบ

3. ด้านวิธีวิทยาการวิจัย (Meta-method)

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทยในช่วงปี พ.ศ. 2555-2561 สามารถจำแนกข้อค้นพบเกี่ยวกับวิธีวิทยาการวิจัยซึ่งผู้วิจัยในแต่ละงานวิจัยนำมาใช้เป็นกรอบการศึกษา ได้แก่

การออกแบบการวิจัย ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง การเก็บรวบรวมข้อมูล เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

3.1 การออกแบบการวิจัย พบว่า รูปแบบการวิจัยประกอบด้วย 5 รูปแบบ ได้แก่ การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) การวิจัยแบบผสมผสาน

ตารางที่ 2 รูปแบบการวิจัยที่ใช้ในการดำเนินการวิจัย

การออกแบบการวิจัย	จำนวน	ร้อยละ
การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research)	6	40
การวิจัยแบบผสมผสาน (Mix Methodology Research)	5	33.3
การวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research)	2	13.3
การวิจัยเชิงพัฒนา (Developmental Studies Research)	1	6.7
การวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research)	1	6.7
รวม	15	100.0

3.2 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง พบว่า สามารถจัดกลุ่มแบ่งได้เป็น 2 กรณี คือ กรณีที่เป็นการวิจัยเชิงผสมผสานที่มีการเก็บข้อมูลในเชิงปริมาณ ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่เกี่ยวข้องจะเป็นกลุ่มประชาชนที่ใช้บริการของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ทั้งนี้จำนวนของประชากรและกลุ่มตัวอย่างจะมีปริมาณที่แตกต่างกันขึ้นกับขอบเขตที่ผู้วิจัยต้องการศึกษา และมีการเลือกกลุ่มตัวอย่างทั้งด้วยรูปแบบการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่ไม่เป็นไปตามโอกาสทางสถิติ (Non-Probability Sampling) ด้วยวิธีการสุ่มตัวอย่างแบบบังเอิญ (Accidental Sampling) และการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่เป็นไปตามโอกาสทางสถิติ (Probability Sampling) ด้วยวิธีการสุ่มอย่างง่าย (Simple Random Sampling) โดยภาพรวมพบว่ามีการศึกษากับกลุ่มตัวอย่างระหว่าง 175 – 390 คน และกรณีที่เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ประชากรและกลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยประกอบไปด้วย ผู้ดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ผู้แทนชุมชน นักเรียน นักวิชาการผู้เชี่ยวชาญ และมีการเลือกกลุ่มตัวอย่างด้วยรูปแบบการเลือกกลุ่มตัวอย่างที่ไม่เป็นไปตามโอกาสทางสถิติ (Non-Probability Sampling) ด้วยวิธีการสุ่มแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีการศึกษากับประชากรและกลุ่มตัวอย่างตั้งแต่ 10 คนขึ้นไป

(Mix Methodology Research) การวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) การวิจัยเชิงพัฒนา (Developmental Studies Research) และการวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) โดยมีการใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพมากที่สุด รองลงมาคือ การวิจัยแบบผสมผสาน และเรียงตามลำดับ ดังตารางที่ 2

3.3 การเก็บรวบรวมข้อมูล พบว่า กรณีที่เป็นการวิจัยเชิงผสมผสานที่มีการเก็บข้อมูลในเชิงปริมาณ จะใช้แบบสอบถามในการเก็บรวบรวมข้อมูล ส่วนในการวิจัยเชิงคุณภาพใช้การสัมภาษณ์เชิงลึกทั้งโดยแบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและแบบไม่มีส่วนร่วม และการสนทนากลุ่มในการเก็บรวบรวมข้อมูล

3.4 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย พบว่า กรณีที่เป็นการวิจัยเชิงผสมผสานที่มีการเก็บข้อมูลในเชิงปริมาณ ใช้แบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า (Rating Scale) 5 ระดับ คือ มากที่สุด มาก ปานกลาง น้อย และน้อยที่สุดและมีการวิธีการตรวจสอบความเชื่อมั่นของแบบสอบถาม (Reliability) ด้วยวิธีสัมประสิทธิ์แอลฟาของครอนบาร์ค กรณีการวิจัยเชิงคุณภาพใช้แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและแบบไม่มีโครงสร้าง แบบสังเกต และแถบบันทึกเสียง กล้องถ่ายภาพและสมุดบันทึกเป็นเครื่องมือในการเก็บข้อมูลการวิจัยและมีการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมืองานวิจัยทุกเรื่องจะใช้วิธีการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบ

3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล พบว่า กรณีที่เป็นการวิจัยเชิงผสมผสานที่มีการเก็บข้อมูลในเชิงปริมาณใช้สถิติเชิงพรรณนาในการวิเคราะห์ข้อมูลประกอบด้วยโปรแกรมสำเร็จรูปทางสถิติ การวิเคราะห์ร้อยละ การหาค่าเฉลี่ย และการหาค่าเบี่ยงเบนมาตรฐานในการวิเคราะห์ข้อมูลของการวิจัย ส่วนกรณีเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) และสรุปความตามประเด็นที่ทำการวิเคราะห์

4. ด้านผลการศึกษา (Meta-data analysis)

การสังเคราะห์งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย ทั้ง 15 เรื่อง สามารถจำแนกข้อค้นพบที่ชัดเจนเกี่ยวกับผลการศึกษเป็น 3 ด้าน ได้แก่ การวิเคราะห์การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น การออกแบบและการจัดการเรียนรู้ของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น และการมีส่วนร่วมของชุมชนในการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ดังนี้

4.1 การวิเคราะห์การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น พบว่าการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นต้องมีนโยบาย พันธกิจหรือวัตถุประสงค์ และการวางแผนการดำเนินงานอย่างชัดเจน เพื่อให้การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์เป็นไปอย่างมีระเบียบและมีเป้าหมายที่ชัดเจน ในด้านการสื่อสารและการจัดการภายในองค์กร ผู้บริหารและผู้บริหารปฏิบัติการต้องมีการสื่อสารและแลกเปลี่ยนแนวคิดหรือปัญหาในการดำเนินงานระหว่างกันอยู่เสมอเพื่อให้เกิดเป็นแนวทางการจัดการพิพิธภัณฑ์ที่เหมาะสมของพิพิธภัณฑ์และด้านทรัพยากรบุคคล เนื่องด้วยบุคลากรที่มีความรู้ในด้านการจัดการพิพิธภัณฑ์ยังมีน้อย การที่เจ้าหน้าที่ปฏิบัติงานของพิพิธภัณฑ์ได้รับเงินเดือนและสวัสดิการที่เหมาะสมจะช่วยกระตุ้นและสร้างแรงใจในการทำงานและมีประสิทธิภาพการทำงานที่ดี

4.2 การออกแบบและการจัดการเรียนรู้ของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น พบว่าการจัดการออกแบบตำแหน่งที่ตั้งสิ่งของที่มาจัดแสดงต้องมีวิธีการจัดแสดงและการเล่าเรื่องราวภายในพิพิธภัณฑ์อย่างมีขั้นตอนและมีการจัดป้ายชื่อที่ถูกต้องหรือคำบรรยายที่เหมาะสมประกอบเพื่อให้ความรู้แก่ผู้เยี่ยมชมเป็นสิ่งที่สำคัญและเอื้อต่อการเรียนรู้ด้วยตนเองของผู้ชม และการจัดกิจกรรมภายในพิพิธภัณฑ์ที่เน้นการเรียนรู้ควบคู่กับความบันเทิงจะก่อให้เกิดการเรียนรู้ได้มากขึ้น ตลอดจนการให้บริการความรู้ด้วยเอกสาร หนังสือ

หรือของที่ระลึกสามารถสร้างการจดจำและความประทับใจแก่ผู้เยี่ยมชมได้ดี

4.3 การมีส่วนร่วมของชุมชนในการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น พบว่า การเปิดโอกาสให้คนในชุมชนร่วมดำเนินกิจกรรมของพิพิธภัณฑ์ตั้งแต่การเสนอแนวคิด การวางแผนดำเนินกิจกรรม การร่วมรับประโยชน์ และการมีส่วนร่วมในการประเมินผลจะช่วยขับเคลื่อนพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นให้ดำเนินไปได้อย่างดี และการมีส่วนร่วมของชุมชนต่อพิพิธภัณฑ์สะท้อนให้เห็นถึงพลังของชุมชนในการช่วยเหลือเกื้อกูลซึ่งกันและกัน มีความสามัคคีและเป็นหนึ่งเดียวในการร่วมกันพัฒนาชุมชน และกระตุ้นให้เกิดความสำนึกรักผูกพันในท้องถิ่น

สรุปและอภิปรายผล

1. สถานะองค์ความรู้ การพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย ด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัย (Meta-theory)

ข้อค้นพบที่ได้จากงานวิจัยในด้านทฤษฎีและแนวคิดที่ใช้ในการวิจัยจากทั้ง 15 เรื่อง มีความตรงและเหมาะสมกับหัวข้อวิจัยในแต่ละเรื่อง อาจเนื่องมาจากทฤษฎีและแนวคิดด้านพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นมีความชัดเจนและตรงประเด็น ซึ่งแนวคิดและทฤษฎีที่ผู้วิจัยในแต่ละเรื่องค้นคว้าไว้จะส่งผลกระทบต่อกรอบแนวคิดในการทำวิจัย ตลอดจนการกำหนดรูปแบบการวิจัย การสร้างเครื่องมือการเก็บรวบรวมข้อมูล และการวิเคราะห์ข้อมูล มีเพียงบางเรื่องที่ไม่ได้นำแนวคิดและทฤษฎีที่ทบทวนมาใช้ประโยชน์ในการสร้างกรอบแนวคิดทั้งหมดซึ่งอาจทำให้งานวิจัยขาดความเชื่อมโยงที่ชัดเจน นอกจากนี้ยังพบว่าประเด็นที่งานวิจัยส่วนใหญ่ยังไม่ได้กล่าวถึงมากนัก คือ แนวคิดหลักการพัฒนาที่ยั่งยืน (Sustainable Development) ที่มีความสำคัญต่อแนวทางการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของประเทศไทยอย่างยั่งยืน

2. สถานะองค์ความรู้การพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย ด้านวิธีวิทยาการวิจัย (Meta-method)

ข้อค้นพบที่ได้จากงานวิจัยทั้ง 15 เรื่องในด้านวิธีวิทยาการวิจัย พบว่ารูปแบบการวิจัยที่ซ้มาที่สุดคือการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) รองลงมา คือ การวิจัยแบบผสมผสาน (Mix Methodology Research) และมีการออกแบบการวิจัย (Research Design) ที่ให้ความสำคัญ

กับการสำรวจสภาพที่เกิดขึ้นจริงของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นและเน้นการเก็บข้อมูลในเชิงลึกด้วยการสัมภาษณ์และแบบสอบถามที่ตรงประเด็นเพื่อให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องชัดเจน ข้อค้นพบที่สำคัญอีกเรื่อง คือ จำนวนประชากรที่งานวิจัยทั้ง 15 เรื่องทำการศึกษามีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มตัวอย่างที่หลากหลายและทุกระดับ ตั้งแต่ระดับผู้บริหาร ผู้ปฏิบัติการ ผู้นำชุมชน นักเรียน นักวิชาการ ผู้เชี่ยวชาญ และประชาชนทั่วไปที่มีความเกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ ทำให้ข้อมูลที่ได้มีความน่าเชื่อถือสูง เนื่องจากการเก็บรวบรวมข้อมูลมีความครบถ้วนในทุกมิติทั้งจากบุคคลภายในและบุคคลภายนอกที่มีบทบาทและความเชื่อมโยงกับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น

3. สถานะองค์ความรู้การพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นในประเทศไทย ด้านผลการศึกษา (Meta-data analysis)

จากการศึกษาผลงานวิจัยทั้ง 15 เรื่อง พบว่า ผลการศึกษาของงานวิจัยสามารถเป็นกรณีศึกษาและเป็นประโยชน์ต่องานวิจัยอื่น ๆ ต่อไปได้อย่างดี ทั้งในด้านการวิเคราะห์การบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นที่แจ่มแจ้ง ผลการศึกษาในแต่ละด้านไว้อย่างชัดเจน ทั้งด้านนโยบาย พันธกิจ การวางแผนการดำเนินงานที่ดีของพิพิธภัณฑ์ ตลอดจนการสื่อสารระหว่างผู้บริหารและผู้ปฏิบัติงาน รวมทั้งการดูแลบุคลากรด้านพิพิธภัณฑ์ซึ่งเป็นผู้ที่มีหน้าที่สำคัญในการดำเนินงานพิพิธภัณฑ์ให้เป็นพิพิธภัณฑ์ที่มีชีวิตและเชื่อมโยงกับชุมชนได้อย่างแท้จริง ด้านการออกแบบและการจัดการเรียนรู้ของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น จากงานวิจัยส่วนใหญ่ชี้ให้เห็นว่าการออกแบบและการจัดการเรียนรู้เป็นกลไกขับเคลื่อน

เอกสารอ้างอิง

- โครงการพิทักษ์มรดกสยาม. (2554). **บทสรุปการเสวนาเรื่อง พิพิธภัณฑ์ไทย: ศักยภาพที่น่าใช้ให้เกิดผล**. สืบค้นเมื่อ 7 ตุลาคม 2561, จาก http://www.siamese-heritage.org/pdf/Museum_summary.pdf
- ธีระพร วีระถาวร. (2545, กันยายน-ธันวาคม). การเชื่อมโยงองค์ความรู้จากการวิจัยด้วยการวิเคราะห์ห่อภิมาน. ใน **วารสารวิธีวิทยาการวิจัย**. 15 (3) : 323 - 325.
- นงลักษณ์ วิรัชชัย และสุวิมล ว่องวาณิช. (2541). **รายงานการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์งานวิจัยทางการศึกษาด้วยการวิเคราะห์ห่อภิมาน และการวิเคราะห์เนื้อหา**. ถ่ายเอกสาร
- นิติบดี ศุขเจริญ และวิฑูรย์ อยู่ไศล. (2557, กันยายน-ธันวาคม). การวิเคราะห์ห่อภิมานและการสังเคราะห์ห่อภิมาน. ใน **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏมหาสารคาม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์**. 8 (3) : 43-51.
- ปราณี พิพัฒน์สถิตกุล. (2556). **การสังเคราะห์งานวิจัยด้านนวัตกรรมเพื่อพัฒนาทักษะการคิดวิเคราะห์กลุ่มสาระการเรียนรู้ภาษาไทยของนักเรียนระดับการศึกษาขั้นพื้นฐาน : การวิเคราะห์ห่อภิมาน**. ปรินญาการศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาการศึกษาและพัฒนาศึกษภาพมนุษย์. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นที่สำคัญอย่างยิ่ง และการมีส่วนร่วมของชุมชนในการดำเนินงานของพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ผลการศึกษาจากงานวิจัยได้เน้นย้ำถึงผลของการมีส่วนร่วมของชุมชนที่นำไปสู่การสำนึกรักท้องถิ่นและสร้างความเข้มแข็งแก่ชุมชนได้

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติ

งานวิจัยที่ได้ทำการศึกษาทั้งหมดเป็นงานวิจัยที่มีข้อมูล ข้อค้นพบ และสารประโยชน์ที่เกี่ยวข้องกับการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของประเทศไทยในด้านต่าง ๆ และในบริบทที่แตกต่างกันในเชิงพื้นที่ ข้อค้นพบที่ได้จึงสามารถใช้เป็นฐานข้อมูลในการคาดการณ์ วางแผนงาน ปรับมุมมอง และทิศทางการพัฒนางานด้านที่เกี่ยวข้องกับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นได้ หากองค์กรหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้องนำไปศึกษาหรือทดลองปฏิบัติจะสร้างประโยชน์และทำให้เกิดการพัฒนาในวงการพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของไทยได้ต่อไป

ข้อเสนอแนะเชิงวิชาการ

หากนักวิจัยหรือผู้ที่เกี่ยวข้องสามารถเข้าถึงแหล่งข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องอื่น ๆ ได้ เช่น แหล่งข้อมูลจากสถาบันการศึกษา สถาบันวิจัยต่าง ๆ เพื่อการค้นคว้าและทำการต่อยอดองค์ความรู้จากการสังเคราะห์งานวิจัยด้านการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นของประเทศไทยไปสู่งานวิจัยที่สามารถขยายผล สร้างองค์ความรู้ใหม่และเหมาะสมต่อการพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นอย่างยั่งยืนในมิติอื่น ๆ จะทำให้พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นส่งผลต่อความเข้มแข็งของชุมชนไทยได้มากขึ้น

- ปราโมทย์ เหลลาลาภะ และกาญจนา เส็งผล. (2555, มกราคม-มิถุนายน). การพัฒนาพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมการศึกษา
เชิงสร้างสรรค์: พิพิธภัณฑ์วัดพระปฐมเจดีย์ราชวรมหาวิหาร จังหวัดนครปฐม. ใน วารสารศิลปการศึกษาศาสตร์
วิจัย. 4(1) : 36-49.
- รัชฎาพร เกตานนท์ แนวแห่งธรรม. (2556). การพัฒนารูปแบบพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้ในการสร้างความ
เข้มแข็งสู่ชุมชน. วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพัฒนศึกษา. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศิลปากร.
- วลัยลักษณ์ ทรงศิริ. (2556). **จับกระแสพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่นควรสร้างเพื่อใคร**. สืบค้นเมื่อ 28 ตุลาคม
2561, จาก <http://lek-prapai.org/home/view.php?id=1006>
- ศรีศักร วัลลิโภดม. (2544). กระบวนการเรียนรู้ร่วมกัน. ใน เอกสารประกอบการสัมมนาหัวข้อพิพิธภัณฑ์ไทยในศตวรรษ
ใหม่. กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร. หน้า 2-7.
- สายันต์ ไพรชาญจิตร. (2548). **กระบวนการโบราณคดีชุมชน : การวิจัยเชิงปฏิบัติการพัฒนาแบบมีส่วนร่วมเพื่อเสริม
สร้างความสามารถของชุมชนท้องถิ่นในการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมในจังหวัดน่าน**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

การศึกษาการออกแบบเลขศิลป์ที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่น เพื่อประยุกต์ใช้ในการพัฒนาบรรจุภัณฑ์กล้วยตาก จังหวัดพิจิตร

THE STUDY OF GRAPHIC DESIGN AS A LOCAL IDENTITY FOR PACKAGING DEVELOPMENT OF DRIED BANANA PICHIT PROVINCE

สุรเชษฐ์ มีฤทธิ์ / SURACHES MEERITH

ศูนย์ศึกษาพัฒนาจิตอาสาและกิจการเพื่อสังคม วิทยาลัยโพธิวิชชาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

CENTER OF VOLUNTEER DEVELOPMENT AND SOCIAL ENTERPRISE, BODHIVIJALAYA COLLEGE, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received: September 6, 2019

Revised: January 31, 2020

Accepted: February 20, 2020

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาแนวทางการออกแบบเลขศิลป์ที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร และนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์กล้วยตากชาละวันแล้วประเมินผลคุณลักษณะและความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์กล้วยตากชาละวัน ซึ่งในงานวิจัยนี้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Methods Research) โดยในขั้นตอนแรกผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร และเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) โดยการศึกษาตำนาน เรื่องเล่า งานประติมากรรม งานจิตรกรรม และสัมภาษณ์ปราชญ์ชาวบ้านและผู้เชี่ยวชาญ ใน 3 พื้นที่ด้วยกัน ได้แก่ 1) พื้นที่วัดถ้ำชาละวัน อำเภอเมืองพิจิตร 2) พื้นที่ถ้ำชาละวันข้างวัดมหาธาตุ อุทยานเมืองเก่าพิจิตร อำเภอเมืองพิจิตร และ 3) พื้นที่วัดอัมพวันเจติยาราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาสรุปผลการศึกษาวิเคราะห์องค์ประกอบทางด้านภาพประกอบ โทนสี และลวดลาย แล้วนำไปประยุกต์ใช้ในการงานออกแบบเครื่องหมายการค้าและงานออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์กล้วยตากชาละวัน จากนั้นนำไปประเมินความเหมาะสมของรูปแบบเครื่องหมายการค้าโดยผู้เชี่ยวชาญด้านเลขศิลป์ 3 ท่าน พบว่ารูปแบบเครื่องหมายการค้า แบบที่ 1 มีคะแนนคุณลักษณะเหมาะสมที่จะเป็นเครื่องหมายการค้า กล้วยตากชาละวัน จังหวัดพิจิตร และสามารถแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรได้อย่างชัดเจน และมีความอ่อนช้อย เป็นมิตรมากกว่าแบบอื่น ๆ มีค่าคะแนนที่ได้คือ 64 คะแนน จากนั้นผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ผลิตภัณฑ์กล้วยตากชาละวัน และเก็บข้อมูลความคิดเห็นจากผู้บริโภคที่เข้ามาซื้อของในศูนย์จำหน่ายสินค้า OTOP บริเวณบึงสีไฟ อำเภอเมืองพิจิตร โดยใช้การสุ่มโดยบังเอิญ (Accidental Sampling) จำนวน 45 คน และประเมินผลคุณลักษณะและความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์กล้วยตากจังหวัดพิจิตร พบว่าคุณลักษณะทางด้านกรออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ มีความสะท้อนถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรเหมาะสมมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.60

คำสำคัญ: ออกแบบเลขศิลป์, บรรจุภัณฑ์กล้วยตาก, อัตลักษณ์ท้องถิ่น

Abstract

This research has objectives to study the design guidelines of graphic design that show the local identity of Phichit Province and applied on Banana sun dried packaging and evaluating the characteristics and opinions of consumers. In this research, using mixed methods research. In the first step, the researcher visits the area to study the local identity of Phichit province. And field study by studying the legends, stories, sculpture, painting, and interview with the villagers and experts in 3 areas, including 1) The area of Tham

Chalawan Temple Muang Phichit District 2) Thamcha Wan, beside Wat Mahathat Phichit Old Town Park And Muang, Phichit District, and 3) Amphawan Wat Chetiyaram Temple, Amphawa District, Samut Songkhram Province After that, the data obtained is summarized and analyzed in composition, color tone and pattern and then applied to trademark design and graphic design on Banana sun dried packaging. After that, it was evaluated the suitability of the trademark format. By 3 graphic desinger experts, it was found that the type 1 of trademark style had the appropriate characteristics qualifying as a trademark. Banana sun dried Pichit province and can clearly show the local identity of Phichit province and have tenderness More friendly than others with a score of 64 points. After that, the researcher carried out the design on the Banana sun dried packaging slice and collecting feedback from consumers who came to shop at the OTOP distribution center in Bueng Si Fai Mueang Phichit District by using accidental sampling of 45 people and evaluating the characteristics and opinions of consumers towards the banana sun dried packaging. Found that the design features of banana sun dried packaging reflecting the local identity of Phichit province most suitable, with an average of 4.60

Keywords: Graphic Design, Banana Sun Dried Packaging, Local Identity

บทนำ

ประเทศไทยเป็นประเทศแห่งเกษตรกรรม ซึ่งคนไทยสืบทอดอาชีพเกษตรกรรมกันมายาวนาน มีการทำเกษตรกรรมในรูปแบบต่าง ๆ โดยผลผลิตทางการเกษตรนั้นสามารถสร้างรายได้ให้กับเกษตรกรโดยการส่งออกและบริโภคภายในประเทศ ไม่ว่าจะเป็นผลิตภัณฑ์ปฐมภูมิ เช่น ข้าว ยางพารา มันสำปะหลัง และผลไม้ หรือผลิตภัณฑ์แปรรูปจากผลผลิตทางการเกษตร ซึ่งการนำผลผลิตทางการเกษตรมาแปรรูปจะช่วยป้องกันการล้นตลาดของผลิตผลสดซึ่งช่วยยกระดับเพิ่มมูลค่าราคาผลผลิตทางการเกษตร ซึ่งการส่งเสริมให้เกษตรกรแปรรูปผลิตภัณฑ์ทางการเกษตรให้เป็นที่ยอมรับ จะสามารถขยายตลาดการค้าออกไปสู่ต่างประเทศ และจะช่วยเพิ่มพูนรายได้ให้แก่ประเทศได้เป็นอย่างดี สิ่งหนึ่งที่มีความสำคัญต่อผลิตภัณฑ์แปรรูปทางการเกษตรนั้นคือ คือ บรรจุภัณฑ์ เนื่องจากสินค้าที่จะเข้าสู่กลไกตลาดจำเป็นต้องมีบรรจุภัณฑ์ห่อหุ้มสินค้า และฉลากแสดงชื่อสินค้าและรายละเอียดต่าง ๆ ตามข้อกำหนดของทางหน่วยงานภาครัฐ ทั้งนี้เพื่อให้สามารถ สื่อความหมายผลิตภัณฑ์ และดึงดูดความสนใจของผู้บริโภค การออกแบบบรรจุภัณฑ์ให้แสดงออกถึงอัตลักษณ์ของท้องถิ่นจะสามารถสร้างความน่าจดจำและความจำเพาะของสินค้าประเภทนั้น ๆ ได้ ซึ่งอัตลักษณ์เป็นสิ่งที่แสดงถึงความเป็นตัวตนของชุมชน ที่ถูกสร้างขึ้นบนพื้นฐานความเหมือนกันทั้งด้านวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิตความเป็นอยู่ และเกิดการ

ยอมรับร่วมกันของชาวชุมชน และมีปฏิสัมพันธ์สืบต่อกันมามีลักษณะเฉพาะของชุมชน นิรมล ชมหวาน (2557)

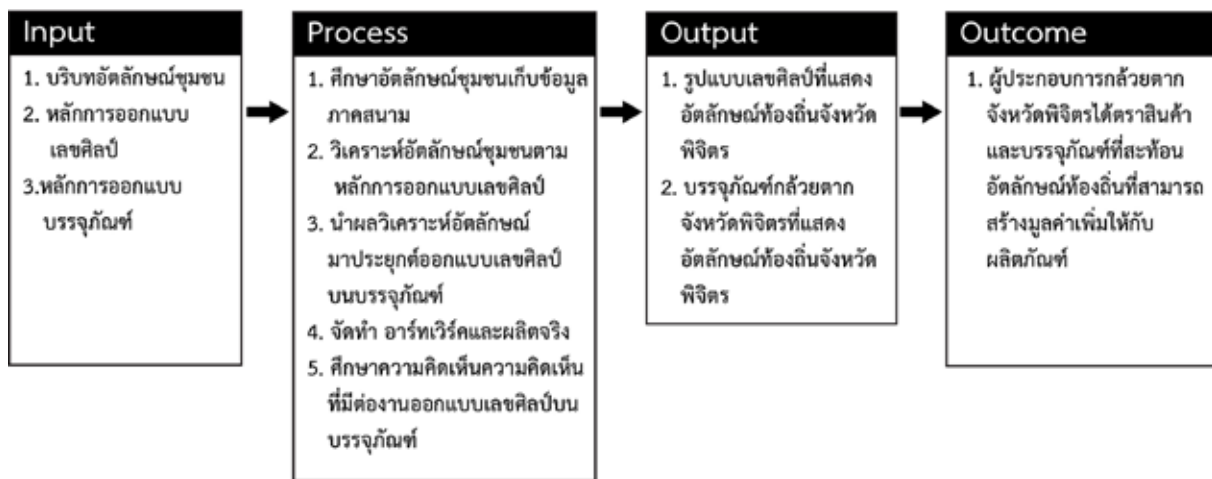
จังหวัดพิจิตร เป็นจังหวัดเก่าแก่มาจังหวัดหนึ่งของประเทศไทย ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นราชธานี เป็นแหล่งรวมศิลปวัฒนธรรมต่าง ๆ ไว้มากมาย ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นเองโดยธรรมชาติ และอัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นโดยเจตนาสร้างจากชุมชนท้องถิ่น ซึ่งจากการศึกษาคุณลักษณะที่สำคัญของอัตลักษณ์ และจากการศึกษาเอกสารวิชาการพบว่า อัตลักษณ์ที่เกิดขึ้นโดยเจตนาสร้างจากชุมชนท้องถิ่น โดยอาศัยการกระทำหรือบอกกล่าวเรื่องราว ๆ มายาวนาน คือการส่งสารให้ผู้รับสารจดจำสร้างภาพจำในหมู่คนทั่วไป อาทิเช่น เรื่องราวของ ตำนานจระเข้ชालะวัน เป็นจระเข้ใหญ่เลี้ยงชื่อแห่งแม่น้ำน่านเก่าเมืองพิจิตร ซึ่งพบงานจิตรกรรมฝาผนัง ที่บอกเล่าตำนานเรื่อง ไกรทอง กับ พญาจระเข้ชาละวัน ที่วัดอัมพวันเจติยาราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม อีกทั้งพบประติมากรรมปูนปั้น ถ้ำชาละวันข้างวัดมหาธาตุ อุทยานเมืองเก่าพิจิตร ต.เมืองเก่า อ.เมืองพิจิตร จ.พิจิตร อัตลักษณ์เรื่องตำนานจระเข้ชาละวัน นี้เป็นที่จดจำของประชาชนที่มีต่อจังหวัดพิจิตร และความเหมาะสมต่อการศึกษาค้นคว้าของคณาจารย์ทางทัศนธาตุ เพื่อนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ แสดงความชัดเจน เด่นชัด ของรูปร่าง รูปทรง สี การผสมกันของเส้น ที่เป็นองค์ประกอบของงานออกแบบเลขศิลป์

กล้วยตาก เป็นผลิตภัณฑ์แปรรูปของเกษตรกรสวนกล้วยทั่วประเทศโดยเฉพาะจังหวัดพิจิตร ซึ่งมีเกษตรกรที่ปลูกกล้วยกันมากโดยเฉพาะกล้วยน้ำว้าพันธุ์มะลิอ่อน กล้วยชนิดนี้จะมีหวานในตัวเหมาะที่จะนำมาทำกล้วยตาก ซึ่งในจังหวัดอื่น ๆ ก็สามารถปลูก และแปรรูปได้เช่นเดียวกัน ทำให้ผู้วิจัย มีความสนใจที่จะศึกษาแนวทางการออกแบบ เลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ เพื่อสร้างความแตกต่างให้กับรูปแบบของผลิตภัณฑ์กล้วยตากของจังหวัดมีความโดดเด่นและแตกต่างจาก ผลิตภัณฑ์กล้วยตากที่มีจำหน่ายในท้องตลาดทั่วไป ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญในการประยุกต์

นำเอาอัตลักษณ์ของชุมชนท้องถิ่นจังหวัดพิจิตร มาออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ ซึ่งจะสามารถทำให้ กล้วยตากจังหวัดพิจิตรเป็นสินค้าที่มีคุณค่า ช่วยเพิ่มรายได้เกษตรกรในจังหวัดพิจิตรต่อไป

กรอบแนวคิดในการออกแบบ

การออกแบบเลขศิลป์ที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่น เพื่อประยุกต์ใช้ในการพัฒนาบรรจุภัณฑ์กล้วยตาก จังหวัดพิจิตร เป็นการดำเนินการออกแบบโดยใช้กระบวนการวิจัยแบบผสมผสาน โดยแสดงกรอบแนวคิดในการดำเนินงานได้ดังนี้



วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวทางการออกแบบเลขศิลป์ที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร
2. เพื่อออกแบบพัฒนาบรรจุภัณฑ์กล้วยตากให้แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร
3. เพื่อประเมินผลคุณลักษณะและความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์กล้วยตากจังหวัดพิจิตร

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยแบบผสมผสาน (Mixed Methods Research) โดยขั้นตอนที่ 1 ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative methods Research) โดยดำเนินการลงพื้นที่จังหวัดพิจิตร เพื่อเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field Study) ศึกษาอัตลักษณ์ของชุมชน ได้แก่ 1) วัดถ้ำชาละวัน อำเภอเมืองพิจิตร 2) ถ้ำชาละวันข้างวัดมหาธาตุ อุทยานเมืองเก่าพิจิตร อำเภอเมืองพิจิตร 3) วัดอัมพวันเจติยาราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม จากนั้นนำ

ข้อมูลที่ได้มาสรุปผลการศึกษาใช้การบรรยายเชิงพรรณนาวิเคราะห์รูปแบบเลขศิลป์ ที่สอดคล้องกับอัตลักษณ์ชุมชนของจังหวัดพิจิตร และนำแนวทางที่ได้มาไปประยุกต์ใช้ในงานออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ ทำการสัมภาษณ์เกษตรกรกลุ่มผู้ผลิตกล้วยตากจังหวัดพิจิตร ซึ่งผู้วิจัยคัดเลือกจากเกษตรกรในอำเภอเมืองพิจิตร จากการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) นำผลการวิเคราะห์อัตลักษณ์ชุมชนท้องถิ่นที่ได้มา มาประยุกต์ออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ เครื่องหมายการค้า และรูปแบบโครงสร้างบรรจุภัณฑ์แล้วนำไปประเมินความคิดเห็นกับผู้เชี่ยวชาญด้านการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์และการออกแบบบรรจุภัณฑ์ 3 ท่าน เพื่อทำการปรับปรุงแก้ไข และพัฒนาผลงานการออกแบบมาสร้างเป็นต้นแบบบรรจุภัณฑ์ต้นแบบขั้นตอนที่ 2 ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงปริมาณ (Quantitative methods research) ในการเก็บข้อมูลความคิดเห็นด้านการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์และการออกแบบรูปลักษณ์บรรจุภัณฑ์ ของผู้บริโภคที่เข้ามาซื้อของใน

ศูนย์จำหน่ายสินค้า OTOP บริเวณบึงสีไฟ อำเภอเมืองพิจิตร โดยใช้การสุ่มโดยบังเอิญ (Accidental Sampling) จำนวน 45 คน เพื่อนำข้อมูลมาสรุปผลการวิจัย

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลการศึกษารูปแบบเลขศิลป์ที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร

1.1 ผลการศึกษาพื้นที่ วัดถ้ำชาละวัน อำเภอเมืองพิจิตร

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ คือปราชญ์ชาวบ้าน และเจ้าอาวาสวัดถ้ำชาละวัน จังหวัดพิจิตร และจากการลงพื้นที่ในการถ่ายภาพ จดบันทึก และการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและตำราได้ผลการศึกษา ดังนี้ตามเรื่องราวพญาชาละวัน เล่าสืบต่อกันมาว่า วัดถ้ำชาละวัน เป็นวัดที่ตั้งอยู่บริเวณริมแม่น้ำพิจิตร ซึ่งเชื่อว่าเป็นถ้ำที่อยู่ของ พญาจระเข้ชาละวัน จระเข้ยักษ์กินคน จึงปั้นรูปพญาชาละวัน ไว้เพื่อแสดงถิ่นกำเนิด อีกทั้งหน้าบันซุ้มประตูวัดยังปั้นลายเป็นพญาจระเข้ ไว้เล่าเรื่องราว



ภาพที่ 1 ภาพรูปปั้นและซุ้มประตู วัดถ้ำชาละวัน
ที่มา : <http://www.sbl.co.th>

ผลการศึกษางานศิลปะประกอบเลขศิลป์ด้าน “ลวดลาย”

จากการศึกษาลวดลายปูนปั้น พบว่ามีลักษณะเน้นความเข้มแข็งของกล้ามเนื้อ รูปลักษณ์ของพญาชาละวัน เป็นผู้ทรงศีลบำเพ็ญเพียร เกรงครัดในพระธรรมคำสอน มีการทรงเครื่อง นุ่งผ้าโจงกระเบน ซึ่งเป็นอัตลักษณ์และภาพจำที่ถูกสร้างขึ้นของพญาจระเข้ชาละวัน เป็นงานฝีมือของช่างพื้นบ้านในจังหวัดพิจิตร โดยพัฒนาลวดลายมาจากคำบอกเล่า และตำนานพื้นบ้าน ผสานกับจินตนาการของช่างปั้น ในขณะนั้น ส่วนซุ้มประตูวัดเป็นลายปั้นปูนต่ำที่เน้นรูปร่างจระเข้ ผสานอยู่ในลายก้านขด ปั้นโดยช่างพื้นบ้านเช่นกัน

ผลการศึกษางานศิลปะประกอบเลขศิลป์ด้าน “โทนสี”

ผู้วิจัยได้เก็บค่าสี จากรูปปั้น และหน้าบรรณซุ้มประตู แล้วดำเนินการเทียบสีหลักจากสีมาตรฐาน CMYK ในโปรแกรมกราฟิก Illustrator และได้ค่าสีมาตรฐาน และเทียบเคียงโปรแกรมการใช้งานออกแบบกราฟิกสิ่งพิมพ์เป็นค่า Pantone ใน swatch Library mode color books ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานออกแบบเลขศิลป์ ได้แก่



ภาพที่ 2 ภาพแสดงค่าสีระบบ CMYK ตามลักษณะโทนสีโดยรวมของรูปปั้นพญาชาละวัน และซุ้มหน้าประตู วัดถ้ำชาละวัน จังหวัดพิจิตร

1.2 ผลการศึกษาพื้นที่ ถ้ำชาละวันข้างวัดมหาธาตุ อุทยานเมืองเก่าพิจิตร อำเภอเมืองพิจิตร

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ คือปราชญ์ชาวบ้าน พบว่า ลักษณะถ้ำชาละวันอยู่ข้างวัดมหาธาตุ ถูกสร้างขึ้นตามวรรณคดีไทยเรื่องไกรทอง ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 2 โดยมีลักษณะเป็นถ้ำลึกลงไปใต้ดิน ด้านหน้ามีรูปปั้นไกรทองและจระเข้ชาละวันที่ทางจังหวัดได้สร้างไว้ โดยผู้เชี่ยวชาญได้เล่าว่า มีเรื่องเล่าที่ชาวบ้านเล่าเป็นตำนานสืบต่อกันมา เมื่อประมาณ 65 ปีมาแล้ว มีพระภิกษุวัดนครชุมรูปหนึ่ง จุดเทียนไขเดินเข้าไปในถ้ำ จนหมดเทียนเล่มหนึ่งก็ยังไม่ถึงก้นถ้ำ จึงไม่ทราบว่าจะภายในถ้ำชาละวันจะสวยงามวิจิตรพิสดารเพียงใด ซึ่งปัจจุบันดินพังทลายทับถมจนตื้นเขิน



ภาพที่ 3 ภาพถ้าชาละวัน ช้างวัดมหาธาตุ อุทยานเมืองเก่าพิจิตร อำเภอมืองพิจิตร
ที่มา : <https://www.facebook.com/UnseenThailand/posts/1924961927516210>

ผลการศึกษาคู่ประกอบเลขศิลป์ด้าน “ลวดลาย”

จากการศึกษาลวดลายปูนปั้น ที่ตัวจระเข้มีลักษณะเป็นรูปปั้นแบบลอยตัวเน้นความดูร้าย เน้นกล้ามเนื้อของตัวจระเข้ พื้นผิวหนังเด่นชัดเป็นเกล็ด เป็นงานฝีมือของงานช่างพื้นบ้านในจังหวัดพิจิตร โดยพัฒนาลวดลายมาจากจระเข้จริงที่อยู่ในธรรมชาติ ผสานกับจินตนาการของช่างปั้น ส่วนรูปปั้นไกรทองกำลังต่อสู้กับชาละวัน ลักษณะลายเป็นโครงสร้างมนุษย์ทั่วไปตามธรรมชาติ นุ่งโจงกะเบน คาดผ้าประเจียด ไม่มีลวดลายที่มีลักษณะเด่นชัดประการใด

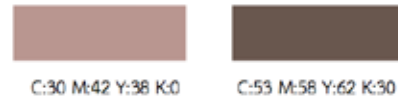
ผลการศึกษาคู่ประกอบเลขศิลป์ด้าน “โทนสี”

ผู้วิจัยได้เก็บค่าสี จากรูปปั้นจระเข้ จากนั้นดำเนินการเทียบสีหลักจากสีมาตรฐาน CMYK ในโปรแกรมกราฟิก Illustrator และได้ค่าสีมาตรฐาน และเทียบเคียงโปรแกรมการใช้งานออกแบบกราฟิกสิ่งพิมพ์เป็นค่า



ภาพที่ 5 ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องไกรทอง วัดอัมพวันเจติยาราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม
ที่มา : <https://th.m.wikipedia.org>

Pantone ใน swatch Library mode color books ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานออกแบบเลขศิลป์ ได้แก่



ภาพที่ 4 ภาพแสดงค่าสีระบบ CMYK ตามลักษณะโทนสีโดยรวมของรูปจระเข้ ภาพถ้าชาละวัน

1.3 ผลการศึกษาพื้นที่ วัดอัมพวันเจติยาราม

อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

ผลการวิเคราะห์ข้อมูลจากการลงพื้นที่ และศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง พบว่าวัดอัมพวันเจติยาราม ถูกสร้างขึ้นมาในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จุดเด่นของพระอุโบสถนั้นมีความคล้ายคลึงกับวัดสุวรรณดารามที่อยู่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ด้านในของอุโบสถนั้นมีจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งกรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้วาดเกี่ยวกับเรื่องราวของพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และอีกทางด้านหนึ่งเป็นเรื่องราวของบทพระราชนิพนธ์เรื่องสังข์ทอง ไกรทอง อิเหนาและคาวี ลักษณะการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นแบบอย่างตามอุดมคติของจิตรกรรมไทยแบบประเพณี และเป็นขนบธรรมเนียมที่เป็นเอกลักษณ์ไทย เป็นภาพ 2 มิติตัดเส้น และลงสีในตัวละครเพื่อแสดงวรรณะสูงต่ำของแต่ละตัวภาพ ให้สอดคล้องกับเนื้อหา ได้แก่ ภาพเทวดา ภาพมนุษย์ ภาพสถาปัตยกรรม ภาพแม่น้ำลำคลอง ภาพต้นไม้ ภาพภูเขา ภาพสัตว์ และยานพาหนะ โดยภาพมุมหนึ่งด้านขวาหลังพระประธาน จะเป็นภาพจิตรกรรมเรื่องไกรทอง ตอนปราบชาละวันและหลงถ้ำ

ผลการศึกษาคู่ประกอบเลขศิลป์ด้าน “ภาพประกอบ”

จากการวิเคราะห์พบว่าเป็นภาพจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิมบอกเล่าเรื่องราวตามพระราชนิพนธ์เรื่องไกรทอง ในรัชกาลที่ 2 มีลักษณะเด่นงามสง่าด้วยสีลาอันชดช้อย แสดงอารมณ์ความรู้สึกตามเนื้อเรื่อง ลักษณะของพญาจระเข้ชาละวันมีเกล็ดเป็นลายกระเบื้องและอู้ง่ามีลักษณะเหมือนภาพลายไทยนรสิงห์ ในชุดป่าหิมพานต์ พญาชาละวันมีลักษณะดุร้ายออกอาละวาด กัดกินผู้คน ส่วนร่างจำแลงเป็นมนุษย์ของพญาชาละวันนั้นแต่งทรงเครื่องพระตามแบบฉบับจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ลักษณะทางกายภาพอ่อนช้อยงดงาม

ผลการศึกษาคู่ประกอบเลขศิลป์ด้าน “โทนสี”

ผู้วิจัยได้เก็บค่าสี จากรูปปั้นจระเข้ จากนั้นดำเนินการเทียบสีหลักจากสีมาตรฐาน CMYK ในโปรแกรมกราฟิก Illustrator และได้ค่าสีมาตรฐาน และเทียบเคียงโปรแกรมการใช้งานออกแบบกราฟิกสิ่งพิมพ์เป็นค่า Pantone ใน swatch Library mode color books ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานออกแบบเลขศิลป์ ได้แก่



ภาพที่ 6 ภาพแสดงค่าสีระบบ CMYK ตามลักษณะโทนสีโดยรวมของภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องไกรทอง วัดอัมพวันเจติยาราม อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม

2. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อประยุกต์ใช้รูปแบบเลขศิลป์ในงานออกแบบบรรจุภัณฑ์น้ำพริกที่แสดงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร



แบบที่ 1



แบบที่ 2



แบบที่ 3



แบบที่ 4

2.1 ผลการปฏิบัติการด้านการออกแบบเครื่องหมายการค้า

จากการศึกษาพบว่า ผลิตภัณฑ์ก๊วยตาทากที่เป็นตัวแทนที่ชัดเจนของจังหวัดพิจิตร นั่นคือ ก๊วยตาทากชาละวัน ของแม่ขวัญ ตำบลคลองคเชนทร์ จังหวัดพิจิตร ผู้วิจัยได้ประยุกต์ภาพพญาจระเข้ชาละวันจากการศึกษาในชั้นตอนที่ 1 มาสร้างภาพเลขศิลป์โดยนำเอาลักษณะลวดลายโทนสี รูปลักษณ์ มาตัดทอนให้มีลักษณะร่วมสมัยแต่ยังคงรับรู้ได้ถึงอัตลักษณ์ดั้งเดิมของจังหวัด โดยใช้โปรแกรมออกแบบกราฟิก ประเภท Vector สร้างเป็นเครื่องหมายการค้า ซึ่งเป็นลักษณะของตัวแทนผลิตภัณฑ์ก๊วยตาทาก จากจังหวัดพิจิตร จากนั้นให้ผู้เชี่ยวชาญประเมินความเหมาะสมด้านเลขศิลป์ 3 ท่าน โดยกำหนดเกณฑ์ในการประเมินดังนี้

ค่าคะแนน	ความหมาย
9 - 10	ภาพเลขศิลป์มีความเหมาะสมมากที่สุด
7 - 8	ภาพเลขศิลป์มีความเหมาะสมมาก
5 - 6	ภาพเลขศิลป์มีความเหมาะสมพอใช้
3 - 4	ภาพเลขศิลป์มีความเหมาะสมน้อย
1 - 2	ภาพเลขศิลป์ไม่มีความเหมาะสม

จากนั้นสรุปผลการประเมินความเหมาะสม โดยสรุปได้ว่ารูปแบบเครื่องหมายการค้า แบบที่ 1 มีคะแนนคุณลักษณะเหมาะสมที่จะเป็นเครื่องหมายการค้า ก๊วยตาทากชาละวัน จังหวัดพิจิตร และสามารถแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรได้อย่างชัดเจน และมีความอ่อนช้อย เป็นมิตรมากกว่าแบบอื่น ๆ มีค่าคะแนนที่ได้คือ 64 คะแนน

ตารางที่ 1 สรุปผลการประเมินความเหมาะสมของรูปแบบเครื่องหมายการค้า ก๊วยตากล้วยวัน ที่แสดงออกถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร

ที่	คุณลักษณะความคิดเห็น	แบบที่ 1	แบบที่ 2	แบบที่ 3	แบบที่ 4
1	สามารถสื่อความหมายที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตร	7	1	3	5
2	สามารถนำไปใช้ได้บนบรรจุภัณฑ์	6	6	2	6
3	มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว	5	3	2	4
4	มีความเป็นสากล สามารถสื่อความหมายได้	6	5	4	2
5	มีความสวยงาม และเป็นเอกภาพ	7	2	4	1
6	สามารถสร้างการจดจำในตราสินค้าได้	7	4	6	2
7	การใช้สีมีความเหมาะสมกับลักษณะผลิตภัณฑ์	5	5	5	3
8	สามารถสร้างความเชื่อถือได้สำหรับผลิตภัณฑ์	6	6	2	2
9	สามารถนำไปใช้ได้ในเรื่องโฆษณาประชาสัมพันธ์ชนิดอื่น ๆ	7	4	4	1
10	เหมาะสมกับกลุ่มเป้าหมายของผลิตภัณฑ์	8	4	3	1
คะแนนรวม		64	40	35	27

2.2 ผลการปฏิบัติการด้านเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์และโครงสร้างบรรจุภัณฑ์

ในด้านการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ ผู้วิจัยได้ประยุกต์นำเอาองค์ประกอบของ พญาจรเข้ ซาละวัน ลวดลายและโทนสี มาจัดวางองค์ประกอบทางศิลปะให้มีความโดดเด่นแต่ยังแสดงออกถึงตัวผลิตภัณฑ์ ซึ่งผู้วิจัยได้คำนึงถึงบริบทในการทำการตลาด ณ จุดขาย ที่บรรจุภัณฑ์ต้องบ่งบอกถึงสินค้าที่ถูกห่อหุ้มอยู่ด้านในได้ อีกทั้งต้องสะดุดตาผู้บริโภค เรียกความสนใจให้ผู้บริโภค เข้ามาหยิบจับ จนพัฒนาไปถึงการซื้อในที่สุด การกำหนดสัดส่วนของการออกแบบเลขศิลป์นั้นผู้วิจัยได้นำเอาพื้นผิวที่เป็นอัตลักษณ์ของพญาจรเข้ซาละวัน มากำหนดสัดส่วนในปริมาณร้อยละ 30 และภาพผลิตภัณฑ์มีสัดส่วนอยู่ในปริมาณร้อยละ 30 เช่นกัน ส่วนองค์ประกอบที่เป็นข้อมูลจำเพาะของผลิตภัณฑ์กำหนดสัดส่วนในปริมาณร้อยละ 20 และที่เหลือ

ผู้วิจัยทิ้งที่ว่างไว้เพื่อนำทางเพื่อให้ผู้บริโภคกวาดสายตจากเครื่องหมายการค้านำไปสู่ตัวผลิตภัณฑ์ สำหรับวัสดุบรรจุภัณฑ์ ผู้วิจัยใช้ซองพรอย์แบบมีซิปล็อค กั้นตั้งได้ขนาด กว้าง 6 นิ้ว สูง 8.6 นิ้ว เพื่อห่อหุ้มและปกป้องผลิตภัณฑ์ อีกทั้งยังสะดวกต่อการขนส่งและการวางจัดจำหน่าย ในด้านราคาของซองพรอย์ดังกล่าว มีราคาถูกสามารถสั่งผลิตพร้อมจัดพิมพ์ได้ในระบบการพิมพ์ กราเวียร์ โดยผู้วิจัยได้ตรวจสอบราคางานพิมพ์จากโรงพิมพ์ 3 โรงพิมพ์ด้วยกัน มีค่าเฉลี่ยในการพิมพ์ ตกราคาถูกละ 5-7 บาท ซึ่งต้องพิมพ์ในจำนวน 10,000 ซอง ราคาไม่รวมค่าแม่พิมพ์ ซึ่งการเลือกใช้บรรจุภัณฑ์ดังกล่าวจะสามารถลดต้นทุนให้กับผู้ประกอบการได้ เมื่อเทียบกับ บรรจุภัณฑ์แบบกล่องกระดาษพิมพ์ลายที่บรรจุกล้วยแบบแยกชิ้นใส่ซองแบบซุนซิลกลาง และกล่องกระปุก PET ฝาเกลียวติดฉลากสติ๊กเกอร์



ภาพที่ 7 ภาพแสดงต้นแบบ Artwork ผลิตภัณฑ์กล้วยตากชาละวัน ที่สะท้อนอัตลักษณ์ของจังหวัดพิจิตร ที่ปรับปรุงและแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญแล้ว

3. ผลการวิเคราะห์ข้อมูลเพื่อประเมินผลคุณลักษณะและความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อบรรจุภัณฑ์กล้วยตากจังหวัดพิจิตร

ในการดำเนินการประเมินผลคุณลักษณะและความคิดเห็นของผู้บริโภคนั้น ผู้วิจัยได้นำบรรจุภัณฑ์ที่ผ่านการปรับปรุงแก้ไขตามคำแนะนำของผู้เชี่ยวชาญ ไปเก็บข้อมูลโดยการนำผลิตภัณฑ์กล้วยตากชาละวันบรรจุใส่บรรจุภัณฑ์ดังกล่าวไปวางจำหน่ายที่ ศูนย์กระจายสินค้า OTOP บริเวณบึงสีไฟ อำเภอเมืองพิจิตร แล้วเก็บข้อมูลจากผู้บริโภคที่เข้ามาซื้อของในศูนย์ จำนวน 45 คน โดยเลือกใช้วิธีการสุ่มแบบบังเอิญ (Accidental Sampling) โดยแบ่งการประเมินออกเป็น 2 ส่วนได้แก่ ด้านคุณลักษณะทางด้านการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ และคุณลักษณะความคิดเห็นที่ผู้บริโภคมีต่อรูปแบบโดยรวมของบรรจุภัณฑ์

ผลการประเมินพบว่าคุณลักษณะทางด้านการออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ มีความสะท้อนถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.60 สามารถสื่อสารข้อมูลของผลิตภัณฑ์ได้มาก มีค่าเฉลี่ย 3.8 ภาพประกอบบนบรรจุภัณฑ์มีความเหมาะสมมาก มีค่าเฉลี่ย 3.65 โทนสีของบรรจุภัณฑ์สะดุดตาสามารถดึงดูดความสนใจของผู้บริโภคมีความเหมาะสมมาก มีค่าเฉลี่ย 3.60

ตัวอักษรอ่านง่าย ชัดเจนมีความเหมาะสมปานกลาง มีค่าเฉลี่ย 3.35 และผลการประเมินคุณลักษณะความคิดเห็นของผู้บริโภคที่มีต่อรูปแบบโดยรวมของบรรจุภัณฑ์ พบว่า ลักษณะโดยรวมของบรรจุภัณฑ์มีความเหมาะสมกับผลิตภัณฑ์มากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.57 ลักษณะของบรรจุภัณฑ์มีความสะดวกต่อการบริโภคมีความเหมาะสมมากที่สุด มีค่าเฉลี่ย 4.7 ลักษณะบรรจุภัณฑ์สามารถยกระดับให้ผลิตภัณฑ์มีมูลค่ามากยิ่งขึ้นได้ มีความเหมาะสมมาก มีค่าเฉลี่ย 3.6

สรุปและอภิปรายผล

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่ศึกษา สอบถามข้อมูลจากชาวบ้าน ผู้เชี่ยวชาญ และศึกษาจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง พบว่าอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรได้ถูกสร้างขึ้นโดยเจตนาสร้างจากชุมชนท้องถิ่น ผ่านการบอกกล่าวเรื่องราวซ้ำ ๆ มายาวนาน สร้างภาพจำในหมู่คนทั่วไป โดยเฉพาะเรื่องราวของ ตำนานจระเข้ชาละวัน เป็นจระเข้ใหญ่เลี้ยงชื่อแห่งแม่น้ำน่านเก่าเมืองพิจิตร ประกอบกับภายหลังสมัยรัชกาลที่ 2 ได้ทรงพระราชนิพนธ์เป็นบทละครสำหรับละครนอก เรื่องไกรทอง และได้รับความนิยมนกย่องเป็นฉบับมาตรฐานฉบับหนึ่ง ซึ่งเป็นเรื่องราวความรักเกี่ยวกับคนและจระเข้ โดยเค้าโครงเรื่องมาจากตำนานเรื่องเล่า

จากที่เกิดขึ้นที่จังหวัดพิจิตร ตำนานพญาชาละวันจึงเป็น
อัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรไปโดยปริยาย โดยผู้คนทั่วไป
มักจะกล่าวกันว่า “พิจิตรเมืองชาละวัน” ผู้วิจัยจึงได้
วิเคราะห์องค์ประกอบทางเลขศิลป์ ของพญาพระเจ้าชาละวัน
ที่มีลักษณะเฉพาะ ทั้งทางด้านรูปร่าง รูปทรง พื้นผิว โทนสี
และลายเส้น และพิจารณาความเหมาะสม ตัดทอนให้
สามารถนำไปออกแบบเครื่องหมายการค้า และเลขศิลป์
บนบรรจุภัณฑ์ สอดคล้องกับงานวิจัยของ รัชนิกร
วงษ์สุวรรณ. (2550) ที่กล่าวไว้ว่า แนวทางการออกแบบ
เครื่องหมายการค้า ที่มีองค์ประกอบเฉพาะสามารถที่จะสื่อ
ความหมายภาพลักษณ์ได้อย่างชัดเจนและมีความแตกต่าง
จากเครื่องหมายการค้าในกลุ่มสินค้าประเภทอื่น ซึ่งในการ
ออกแบบตราสัญลักษณ์ ผลิตภัณฑ์กล้วยตากชาละวันนั้น
ผู้วิจัยออกแบบภาพสัญลักษณ์ที่เป็นตัวแทนในการสื่อความหมาย
ที่เป็นภาพสัญลักษณ์ไอคอน (Icon Sign) ซึ่งภาพสัญลักษณ์
ดังที่ได้กล่าวมา มีระดับความเป็นนามธรรมน้อยที่สุดและสามารถ
สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่นของจังหวัดพิจิตรและส่งผลที่
รวดเร็วและชัดเจนในการรับรู้ของผู้บริโภค สอดคล้องกับงาน
วิจัยของ สุรัตน์ชัย ชื่นตา. (2555) ที่กล่าวว่าในการออกแบบ
ภาพสัญลักษณ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพจะต้องศึกษาความ
สัมพันธ์ของโครงสร้างทั้งหมดที่ภาพสัญลักษณ์จะต้องนำไปใช้
งานความหมายของภาพและความสามารถในการตีความ
หมายของกลุ่มเป้าหมายเป็นหลัก ส่วนในด้านการออกแบบ
เลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์กล้วยตากชาละวันจังหวัดพิจิตรนั้น
ผู้วิจัยได้ออกแบบโดยคำนึงถึงความสามารถสื่อสาร สื่อความหมาย
ความเข้าใจ ในผลิตภัณฑ์ ซึ่งจะมีผลทางจิตวิทยาต่อผู้บริโภค
และแจ้งถึงสรรพคุณ คุณประโยชน์ของผลิตภัณฑ์
ยี่ห้อผลิตภัณฑ์ผู้ผลิต ด้วยการใช่วิธี การออกแบบ การจัดวาง
รูปตัวอักษร ถ้อยคำ โฆษณา เครื่องหมายและสัญลักษณ์
ทางการค้า และอาศัยหลักองค์ประกอบทางศิลปะในการ

จัดภาพให้เกิดการประสานกลมกลืนกันให้สวยงาม และสามารถ
สื่อสารได้ อีกทั้งผู้วิจัยได้สร้างภาพ เลขศิลป์โดมพลังงาน
แสงอาทิตย์พาราโบลา และภาพถ่ายผลิตภัณฑ์ที่สวยงาม
นารับประทานเพื่อแสดงให้เห็นถึง ความใส่ใจในการผลิตของ
ผลิตภัณฑ์ และความรับผิดชอบต่อผู้ผลิตและผู้บริโภค เพื่อ
สื่อสารไปยังผู้บริโภคอื่นจะส่งผลให้ผู้บริโภคเกิดทัศนคติที่ดี
งามต่อผลิตภัณฑ์ ตลอดทั้งสร้างการเชื่อถือในคุณภาพ
กระทั่งเกิดความศรัทธาเชื่อถือในผู้ผลิต สอดคล้องกับงาน
วิจัยของ นภสร ลีมีไชยวัฒน์. (2545) ที่กล่าวไว้ว่า การ
ออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์สินค้าที่ดี มีผลในด้านการ
ดึงดูดความสนใจ ความชอบ และความตั้งใจซื้อของผู้บริโภค
ในการที่จะตัดสินใจเลือกซื้อสินค้าประเภทนั้น ๆ ได้ และ
งานวิจัยของ จิตรพร ลิละวัฒน์. (2548). ที่กล่าวไว้ว่า
องค์ประกอบที่มีความสำคัญเป็นอันดับหนึ่งนั้นคือ การมี
ภาพเลขศิลป์สีสันสดใส สะดุดตาบน บรรจุภัณฑ์ และหรือ
ภาพถ่ายสินค้า ซึ่งอาศัยการออกแบบบรรจุภัณฑ์โดยใช้
ศิลปะท้องถิ่น สามารถแสดงถึงภาพลักษณ์ของผลิตภัณฑ์
และสามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์ได้

ข้อเสนอแนะ

ในการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาและสร้างสรรค์
เลขศิลป์ที่สะท้อนอัตลักษณ์ท้องถิ่น มาใช้เป็นแนวทางใน
การออกแบบเลขศิลป์บนบรรจุภัณฑ์ ทำให้ได้ทราบถึง
แนวทางที่จะสามารถค้นหา วิเคราะห์ อัตลักษณ์ท้องถิ่นที่
สามารถนำมาสื่อสารกับผู้บริโภค และสร้างคุณลักษณะ
เฉพาะตัวของผลิตภัณฑ์ได้ ซึ่งแนวทางนี้สามารถนำไปเป็น
ประโยชน์ต่อนักออกแบบและผู้สนใจ และนำเอาผลการ
วิจัยในครั้งนี้ไปประยุกต์ใช้ต่อไป อีกทั้งวิธีการวิจัยลักษณะนี้
อาจนำไปสู่การศึกษาการออกแบบเลขศิลป์โดยอาศัยภูมิหลัง
ทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ความเชื่อ ภูมิปัญญา เป็นฐาน
การคิด และประยุกต์ใช้ในการออกแบบผลิตภัณฑ์อื่น ๆ ได้

เอกสารอ้างอิง

- นภสร ลีมีไชยวัฒน์. (2545). **ประสิทธิภาพของการออกแบบกราฟิกบนบรรจุภัณฑ์ที่มีต่อผู้บริโภค**. วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต
สาขานิเทศศาสตร์ (การโฆษณา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- นิรมล ขมหวาน. (2557). **อัตลักษณ์ของชุมชนตลาดโบราณบางพลี จังหวัดสมุทรปราการ**. ปทุมธานี : **วารสารวไลยอลงกรณ์
ปริทัศน์**, 2554 4(2): 1-3.
- จิตรพร ลิละวัฒน์. (2548). **การศึกษาปัจจัยความสำเร็จในการออกแบบบรรจุภัณฑ์ที่มีผลต่อการตัดสินใจซื้อผลิตภัณฑ์
อาหาร : กรณีศึกษาประเภทธุรกิจขนาดกลางและขนาดย่อม (SMEs)**. รายงานการวิจัย กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัย
ศรีปทุม.

- รัชนีกร วงษ์สุวรรณ. (2550). **การศึกษาแนวทางในการออกแบบเครื่องหมายการค้าของสินค้าประเภทเครื่องประดับอัญมณีเพื่อการส่งออก**. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์. นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.
- สุรัตน์ชัย ชื่นตา. (2555). **วิเคราะห์การออกแบบตราสัญลักษณ์ไทยที่ชนะเลิศจากการประกวด**. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาการออกแบบนิเทศศิลป์. นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบัน อุดมศึกษา

A THAI CULTURAL MANAGEMENT FOR HIGHER EDUCATION INSTITUTES

ณิชาทรร จาวิสูตร¹ / NICHAPAT JAVISOOT

จักรกฤษณ์ โปณะทอง² / CHAKRIT PONATHONG

จตุพล ยงศรี³ / CHATUPOL YONGSORN

ภาควิชาการบริหารการศึกษาและการอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ADMINISTRATION OF FACULTY OF EDUCATION SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received: May 27, 2019

Revised: July 8, 2019

Accepted: July 12, 2019

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสภาพการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา จากมหาวิทยาลัยในกำกับของรัฐในเขตกรุงเทพมหานคร ที่มีหน่วยงานรับผิดชอบงานด้านศิลปวัฒนธรรมโดยตรงจำนวน 5 แห่ง คือ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยสวนดุสิต และมหาวิทยาลัยมหิดล จำนวน 380 คน โดยการสุ่มแบบแบ่งชั้น (Stratified random sampling) โดยมีเครื่องมือในการวิจัยเป็นแบบสอบถามแบบมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ซึ่งมีค่าความเชื่อมั่นเท่ากับ .986 และสถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล ได้แก่ ค่าคะแนนเฉลี่ย (\bar{X}) และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) ผลการวิจัยพบว่า การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษาโดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง (\bar{X} = 3.50 S.D. = 0.76)

คำสำคัญ การบริหารจัดการ, ศิลปวัฒนธรรม, การจัดการวัฒนธรรม

ABSTRACT

The purpose of this research was to study a Thai cultural management for higher education institutes. The sample group was 380 people of 5 national universities i.e. Srinakharinwirot University, Chulalongkorn University, Silpakorn University, Suan Dusit University and Mahidol University, selected by using Stratified random sampling. A questionnaire was used as an instrument in this study with the reliability of .986. the data was analyzed by mean and standard deviation. Results revealed that a Thai cultural management for higher education institutes in overall at a moderate level (\bar{X} = 3.50 S.D. = 0.76).

Keyword Management, Art and culture, Cultural Management

¹ นิสิตปริญญาเอก สาขาการบริหารและการจัดการการศึกษา แขนงวิชาการบริหารการอุดมศึกษา ภาควิชาการบริหารการศึกษาและการอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

^{2,3} ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาการบริหารการศึกษาและการอุดมศึกษา คณะศึกษาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทนำ

สังคมและวัฒนธรรมเป็นวิถีชีวิตของมนุษย์ ซึ่งมีความสำคัญในคุณค่าการเป็นมนุษย์ วัฒนธรรมเป็นเครื่องผูกประสานคนในสังคมเดียวกัน เป็นสิ่งที่ช่วยให้โครงสร้างของสังคมดำรงอยู่ นักวิชาการนิเวศวัฒนธรรมชี้ให้เห็นว่าสภาพแวดล้อมและฐานทรัพยากรมีอิทธิพลต่อการดำเนินชีวิต ความเป็นอยู่ของคนในแต่ละพื้นที่ จึงทำให้แต่ละพื้นที่มีวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน วิธีการผลิตและวัฒนธรรมการผลิตของคนในแต่ละพื้นที่ แต่ละชาติพันธุ์แตกต่างกันและมีความเชื่อมโยงกับโครงสร้างสังคมและวัฒนธรรมของพื้นที่ และชาติพันธุ์นั้นๆ (อูตร วงษ์ทับทิม. 2554: 41) สอดคล้องกับประเวศ วะสี (2538: 11) กล่าวว่าวัฒนธรรมนั้นมีความหลากหลายไปตามท้องถิ่น วัฒนธรรมคือการปฏิบัติ หรือวิถีชีวิตสะท้อนภูมิปัญญาของชุมชนหรือสังคม ซึ่งได้มาจากการประสบการณ์จริง เลือกรสร กลั่นกรอง ลองใช้ และถ่ายทอดด้วยการปฏิบัติสืบต่อกันมา วัฒนธรรมเกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม สิ่งแวดล้อมแต่ละแห่งแตกต่างกัน วัฒนธรรมท้องถิ่นต่างๆ จึงแตกต่างกัน

วัฒนธรรมไทยในปัจจุบันกลับพบปัญหาที่เด็กรุ่นใหม่ไม่ให้ความสนใจในวัฒนธรรมไทย ไม่เข้าใจความเป็นไทย มองเป็นเรื่องล้าหลังล้าสมัย ดังเช่นประภัสสร โพธิ์ศรีทอง (2556: ออนไลน์) กล่าวว่าคนต่างวัยมีมุมมองด้านวัฒนธรรมที่ต่างกัน คนรุ่นเก๋ามองในเรื่องของการรักษาวัฒนธรรมแบบเดิม ในขณะที่คนรุ่นใหม่มองเรื่องของการสร้างสรรค์ศิลปวัฒนธรรมใหม่ เด็กรุ่นใหม่จะรู้ว่าของเก่านั้นมีคุณค่าแต่ไม่มีความน่าสนใจ สิ่งนี้คือปัญหาของงานด้านศิลปวัฒนธรรม ดังที่ณิชาภัทร จาวิสูตร (2557: 47) กล่าวว่า นิสิตจำเป็นต้องมีความรู้ในการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมในเรื่องต่างๆ ได้แก่ ความรู้ด้านการจัดการศิลปวัฒนธรรม ความรู้ด้านการสร้างสรรค์และพัฒนาศิลปะภูมิปัญญาไทย ความรู้ด้านพหุวัฒนธรรม เพื่อช่วยส่งเสริมให้นิสิตมีความเข้าใจในงานศิลปวัฒนธรรมมากขึ้น ซึ่งส่งผลต่อการเปลี่ยนมุมมอง เปลี่ยนแนวคิดในการสร้างกิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบใหม่ และมีความรู้เรื่องพหุวัฒนธรรมซึ่งเป็นเรื่องที่จะต้องปรับตัวของสังคมยุคปัจจุบัน และไม่ทอดทิ้งเรื่องของภูมิปัญญาไทย ภูมิปัญญาท้องถิ่น เพื่อนำมาผสมผสานให้เกิดศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย

กรมศิลปากร (2541: 83-84) ได้เสนอแนวคิดในการพัฒนาการบริหารจัดการศิลปวัฒนธรรมไทยให้ประสบ

ผลสำเร็จต้องเน้นการดำเนินงานในด้านการบริหารจัดการให้มีคุณภาพ มีการจัดตั้งศูนย์ปฏิบัติการเฉพาะเรื่องเพื่อดำเนินการพัฒนาศิลปวัฒนธรรมไทยโดยเฉพาะในแต่ละท้องถิ่นและภูมิภาค โดยผู้บริหารต้องจริงจังกับนโยบาย การจัดทำแผน การเน้นแผนปฏิบัติการ การนำแผนสู่การปฏิบัติ การระดมใช้ทรัพยากรเพื่อการณรงค์ การมอบภาระส่วนรวมเป็นตัวนำการสนับสนุน ด้วยกำลังคนและงบประมาณ การให้กำลังใจ สร้างแรงผลักดันแก่ผู้อนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมอันเป็นมรดกไทย

นอกจากนี้ธนิก เลิศชาญฤทธ์ (2550: 31) กล่าวถึงการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมประกอบด้วย 2 คำ คือ คำว่า “การจัดการ” หมายถึง ศาสตร์และศิลป์ในการดำเนินการบูรณะอย่างหนึ่งอย่างใด และคำว่า “ทรัพยากร” หมายถึง บางสิ่งบางอย่างที่มีอยู่แล้ว และมีศักยภาพที่นำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ ดังนั้น การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม ก็คือ ศาสตร์และศิลป์แห่งการดำเนินการเกี่ยวกับบางสิ่งบางอย่างที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์ โดยกระบวนการในการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรมมี 3 ขั้นตอน ได้แก่

1. การประเมินความสำคัญ (Assessing significance) คือ การแปลความหมาย ความสำคัญของทรัพยากรวัฒนธรรม
2. การวางแผนการจัดการ (Planning for management) เป็นการกำหนดแผนการปฏิบัติงานหรือแผนการจัดการที่เหมาะสม ในแผนการปฏิบัติงานควรจะมียุทธวิธีในการจัดการทรัพยากรที่กำหนดเป็นระยะยาว และผลลัพธ์ที่คาดว่าจะได้รับการจัดการ
3. การกำหนดรายการการจัดการ (Management program) คือ การจัดการตามข้อเสนอแนะ และลำดับความสำคัญของทรัพยากรวัฒนธรรมที่ประเมินไว้ในขั้นตอนแรก โดยคำนึงถึงผลกระทบต่อสภาพแวดล้อม ธรรมชาติและวัฒนธรรมในพื้นที่

ในประเทศไทยนอกเหนือจากกระทรวงวัฒนธรรม กรมศิลปากรที่รับผิดชอบบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมโดยตรงแล้ว ยังมีสถาบันอุดมศึกษาที่มีหน้าที่ในการศึกษาค้นคว้าวิจัยทางศิลปวัฒนธรรมตามมาตรฐานการอุดมศึกษาที่กำหนดการบริหารจัดการงานด้านศิลปวัฒนธรรมไว้ในมาตรฐานอุดมศึกษา โดยปัจจุบันคณะกรรมการการอุดมศึกษาได้ปรับปรุงมาตรฐานการอุดมศึกษา พ.ศ.2561 เพื่อให้สอดคล้องกับมาตรฐานการศึกษาของชาติ พ.ศ.2561

โดยกำหนดมาตรฐานการอุดมศึกษา 5 ด้าน ได้แก่ มาตรฐานที่ 1 ด้านผลลัพธ์ผู้เรียน มาตรฐานที่ 2 ด้านการวิจัยและนวัตกรรม มาตรฐานที่ 3 ด้านการบริการวิชาการ มาตรฐานที่ 4 ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย และมาตรฐานที่ 5 ด้านการบริหารจัดการ จะเห็นได้ว่า เรื่องศิลปวัฒนธรรม ถูกกำหนดเป็นมาตรฐานที่ 4 ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย โดยสถาบันอุดมศึกษาต้องมีการจัดการเรียนรู้ การวิจัย หรือการบริการวิชาการซึ่งนำไปสู่การสืบสาน การสร้างความรู้ ความเข้าใจในศิลปวัฒนธรรม การปรับและประยุกต์ใช้ศิลปวัฒนธรรมทั้งของไทยและต่างประเทศอย่างเหมาะสม ตามศักยภาพและอัตลักษณ์ของประเภทสถาบัน ผลลัพธ์ของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมทำให้เกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทย หรือการสร้างโอกาสและมูลค่าเพิ่มให้กับผู้เรียน ชุมชน สังคม และประเทศชาติ (กระทรวงศึกษาธิการ. 2561: 19 – 21) ทั้งนี้สถาบันอุดมศึกษาควรให้ความสำคัญในเรื่องการร่วมมือกับชุมชน โดยผู้บริหารสถาบันอุดมศึกษาควรเปิดโอกาสให้ชุมชนเข้าร่วมโครงการเกี่ยวกับการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษา สร้างความไว้วางใจให้กับชุมชน และชี้ให้ชุมชนเห็นความสำคัญและประโยชน์ที่จะได้รับจากการเข้ามามีส่วนร่วม เพื่อให้เกิดความร่วมมือและทำงานร่วมกับชุมชนเพื่อพัฒนาศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นเพิ่มขึ้น (ณชาภัทร จาวิสูตร, สุรัชย์ ทูหมัด และปวีตน์ชัย สุวรรณคังคะ. 2562)

ปัจจุบันมีสถาบันอุดมศึกษาเพียงไม่กี่แห่งที่สามารถบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมจนสามารถสร้างสรรค์ผลงานให้เป็นที่รู้จักในสังคม เช่น มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยมหิดล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เป็นต้น สถาบันอุดมศึกษาส่วนใหญ่ยังไม่ประสบความสำเร็จหรือดำเนินงานได้ไม่ครอบคลุมทุกระบวนการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรม สถาบันอุดมศึกษาเองยังคงดำเนินการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมในรูปของกิจกรรม โครงการที่เกี่ยวข้องกับศาสนา ประเพณี การจัดงานศิลปกรรม กิจกรรมทางวัฒนธรรม และการอนุรักษ์ เพื่อให้สามารถตอบโจทย์การประกันคุณภาพการศึกษา อันมีตัวชี้วัดที่มุ่งเน้นผลประจักษ์ในเชิงปรากฏการณ์และเชิงปริมาณ ซึ่งประเมินได้สะดวกกว่า เป็นรูปธรรมมากกว่าการประกันคุณค่า และการสร้างมูลค่าเพิ่ม (สถาบันคลังสมองของชาติ. 2560) ทั้งนี้สุมิตรา วิริยะและอัจฉรา ไชยูปถัมภ์ (2557: 93 – 110) ศึกษา เรื่อง การพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาศิลปะ

สถาบันอุดมศึกษาด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม พบว่าภารกิจด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษามีการดำเนินการที่ยังไม่ชัดเจนและไม่เป็นรูปธรรมเท่าที่ควรจะเป็น ขาดความชัดเจนทางนโยบาย การกำหนดกลยุทธ์ไม่ทันสมัยโลกาภิวัตน์ กรอบการดำเนินงานกว้างเกินไป ไม่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้ ทั้งปัญหาด้านงบประมาณที่ไม่เพียงพอและบุคลากรขาดความสามารถ

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้นทำให้ทราบว่าสถาบันอุดมศึกษายังมีปัญหาในเรื่องการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมที่ยังไม่ชัดเจน ไม่เป็นระบบ ยังไม่ครอบคลุมการบริหารจัดการงานด้านศิลปวัฒนธรรมที่นอกเหนือจากการจัดกิจกรรมเพื่อการอนุรักษ์ สืบสาน ไม่สามารถดำเนินการเพื่อเป็นส่วนหนึ่งในการชี้นำชุมชน สังคมในการส่งต่อคุณค่า สร้างสรรค์นวัตกรรมและต่อยอดทางศิลปวัฒนธรรม โดยเฉพาะศิลปวัฒนธรรมไทยที่เป็นเอกลักษณ์ของชาติ เพื่อให้เกิดความภาคภูมิใจในความเป็นไทย เกิดการสร้างสรรค และนำไปประยุกต์ได้อย่างสอดคล้องและเหมาะสมกับบริบทของสังคมไทย รวมทั้งยังขาดการร่วมมือกับชุมชน หน่วยงานอื่น ๆ เพื่อนำศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นมาเป็นฐานในการพัฒนาต่อยอดเพื่อสร้างคุณค่าและมูลค่าเพิ่มทางศิลปวัฒนธรรมให้แก่ชุมชน

ทั้งนี้ผู้วิจัยสนใจศึกษาสภาพการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษาในกำกับของรัฐ เขตกรุงเทพมหานคร ทั้ง 5 แห่ง เนื่องจากสถาบันอุดมศึกษาอยู่ในบริบทชุมชนเมือง ซึ่งสามารถรับวัฒนธรรมต่างชาติได้ง่ายและห่างไกลจากชุมชนที่มีศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น แต่เป็นสถาบันอุดมศึกษาที่มีองค์ความรู้ และมีบุคลากรที่มีศักยภาพ และเป็นสถาบันอุดมศึกษาที่มีหน่วยงาน หรือผู้รับผิดชอบดูแลการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย และแหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมโดยเฉพาะ ซึ่งแต่ละสถาบันอุดมศึกษามีลักษณะเด่นที่แตกต่างกัน เพื่อนำผลการวิจัยไปพัฒนาการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยให้มีประสิทธิภาพ และสามารถขับเคลื่อนศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยได้อย่างยั่งยืน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา

2. เพื่อพัฒนารูปแบบการบริหารจัดการงานด้าน ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา

3. เพื่อประเมินความเหมาะสมของรูปแบบการบริหารจัดการงานด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา

อุปกรณ์และวิธีดำเนินการวิจัย

ประชากร

1.1 วัตถุประสงค์ที่ 1 เพื่อศึกษาสภาพ ปัจจุบันในการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและ ความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา

ประชากรที่ใช้เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันของ การบริหารจัดการงานด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ได้แก่ คณาจารย์ บุคลากรในมหาวิทยาลัยในกำกับของรัฐ ในเขตกรุงเทพมหานคร ที่มีหน่วยงานรับผิดชอบงานด้าน ศิลปวัฒนธรรมโดยตรง ได้แก่ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยสวนดุสิต และมหาวิทยาลัยมหิดล จำนวน 39,039 คน

1.2 วัตถุประสงค์ที่ 2 เพื่อพัฒนารูปแบบการ บริหารจัดการงานด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ของสถาบันอุดมศึกษา

ประชากรที่ใช้เป็นผู้มีความรู้ ประสบการณ์ มีความเชี่ยวชาญด้านการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรม และความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา หรือมี ประสบการณ์ในการจัดการองค์การทางวัฒนธรรม จำนวน 7 คน

1.3 วัตถุประสงค์ที่ 3 เพื่อประเมินความ เหมาะสมของรูปแบบการบริหารจัดการงานด้านศิลป วัฒนธรรมและความเป็นไทย ของสถาบันอุดมศึกษา

ประชากรที่ใช้ประกอบด้วย ผู้บริหารที่มี อำนาจในการตัดสินใจจากมหาวิทยาลัยในกำกับของรัฐ ในเขตกรุงเทพมหานคร ที่มีหน่วยงานรับผิดชอบงานด้าน ศิลปวัฒนธรรมโดยตรง 5 แห่ง โดยเป็นผู้แทนผู้บริหารระดับสูง ผู้แทนระดับคณะ ผู้แทนระดับหน่วยงานที่รับผิดชอบงาน ด้านศิลปวัฒนธรรม จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร มหาวิทยาลัยสวนดุสิต และมหาวิทยาลัยมหิดล แห่งละ 10 คน จำนวนทั้งสิ้น 50 คน

กลุ่มตัวอย่างในการวิจัย

เพื่อศึกษาสภาพปัจจุบันในการบริหารจัดการด้าน ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา กลุ่มตัวอย่างที่ใช้จากการเปิดตารางสำเร็จรูปของเครจซี่และ มอร์แกน (Krejcie & Morgan, 1970 อ้างใน ธีรวุฒิ เอกะกุล, 2543) โดยการสุ่มแบบแบ่งชั้น (Stratified random sampling) จำนวนทั้งสิ้น 380 คน ดังตาราง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้เพื่อเก็บข้อมูลศึกษาสภาพปัจจุบัน ของการบริหารจัดการงานด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็น ไทยของสถาบันอุดมศึกษา เป็นแบบสอบถามที่สร้างขึ้นจาก การสัมภาษณ์เชิงลึก และจากการทบทวนวรรณกรรม ดังนี้ ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม ตอนที่ 2 สอบถามความคิดเห็นที่มีต่อสภาพ ปัจจุบันของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็น ไทยของสถาบันอุดมศึกษา โดยผู้วิจัยได้กำหนดเกณฑ์ การแบ่งระดับคะแนนค่าเฉลี่ยตามบุญชม ศรีสะอาด (2541: 161) ในการพิจารณา ดังนี้

คะแนน 4.51-5.00 หมายถึง ระดับมากที่สุด

คะแนน 3.51-4.50 หมายถึง ระดับมาก

คะแนน 2.51-3.50 หมายถึง ระดับปานกลาง

คะแนน 1.51-2.50 หมายถึง ระดับน้อย

คะแนน 1.00-1.50 หมายถึง ระดับน้อยที่สุด

ส่วนแบบสอบถามปลายเปิดเกี่ยวกับข้อเสนอแนะ หรือความคิดเห็นเพิ่มเติมให้ผู้ตอบแบบสอบถามแสดงความ คิดเห็นได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ได้นำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นไป ทดลองใช้ (Try out) กับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 30 คน เพื่อ วิเคราะห์หาค่าอำนาจจำแนกเป็นรายข้อด้วยการทดสอบที (t-test) (Ferguson. 1981: 180) แล้วนำมาหาค่าความ เชื่อมั่นของแบบสอบถามทั้งฉบับ (Reliability) โดยใช้วิธีหาค่าสัมประสิทธิ์แอลฟาของ ครอนบาค (Cronbach. 1984: 161) โดยแบบสอบถามมีค่าความเชื่อมั่นทั้งฉบับเท่ากับ α .986

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยเก็บแบบสอบถามจากคณาจารย์ และ บุคลากรจากสถาบันอุดมศึกษา 5 แห่ง ได้แก่ มหาวิทยาลัย ศรีนครินทรวิโรฒ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัย ศิลปากร มหาวิทยาลัยสวนดุสิต และมหาวิทยาลัยมหิดล จำนวน 380 คน โดยผู้วิจัยดำเนินการแจกและเก็บรวบรวม

แบบสอบถามคืนด้วยตนเอง และได้รับแบบสอบถามที่
ข้อมูลมีความสมบูรณ์ จำนวน 380 ฉบับ โดยคิดเป็นอัตรา
การตอบกลับ ร้อยละ 100

การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้วิเคราะห์ข้อมูลด้วยการใช้สถิติเชิง
พรรณนาเพื่ออธิบายผลการศึกษ ได้แก่ การวิเคราะห์ข้อมูล
จากแบบสอบถามข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม โดย
ใช้ความถี่ (Frequency) และร้อยละ (Percentage) และ
วิเคราะห์สภาพปัจจุบันของการบริหารจัดการด้านศิลปะ
และวัฒนธรรมและความเป็นไทย โดยหาค่าคะแนนเฉลี่ย
(\bar{X}) และค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

สรุปและอภิปรายผล

สรุปผล

ส่วนที่ 1 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลทั่วไป

กลุ่มตัวอย่างการวิจัยครั้งนี้ คือ คณาจารย์ และ
บุคลากรจากสถาบันอุดมศึกษา 5 แห่ง ได้แก่ มหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัย
ศิลปากร มหาวิทยาลัยสวนดุสิต และมหาวิทยาลัยมหิดล
จำนวน 380 คน สามารถจำแนกข้อมูลทั่วไปได้ ดังนี้ เพศ
พบว่า เป็นเพศชาย 108 คน ร้อยละ 28.4 เพศหญิง 272
คน ร้อยละ 71.6 ผู้บริหาร 3 คน ร้อยละ 0.8 บุคลากรสาย
วิชาการ 68 ร้อยละ 17.9 บุคลากรสายสนับสนุนวิชาการ
309 คน ร้อยละ 81.3 มีประสบการณ์การทำงานในสถาบัน
อุดมศึกษา พบว่า ระยะเวลา 1-5 ปี 179 คน ร้อยละ 47.1
ระยะเวลา 6-10 ปี 88 คน ร้อยละ 23.2 ระยะเวลา 11-15
ปี 45 คน ร้อยละ 11.8 ระยะเวลา 16 ปีขึ้นไป 68 คน
ร้อยละ 17.9 ตามลำดับ

ส่วนที่ 2 ผลการวิเคราะห์ความคิดเห็นที่มีต่อ สภาพปัจจุบันของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรม และความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา

จากการศึกษาความคิดเห็นต่อสภาพปัจจุบันของ
การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของ
สถาบันอุดมศึกษาทั้ง 11 ด้าน มีรายละเอียดดังตารางที่ 1

ตาราง 1 ค่าคะแนนเฉลี่ยและค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐานของความคิดเห็นของบุคลากรที่มีต่อสภาพปัจจุบันของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา โดยรวมและรายด้าน

ด้านที่	รายการ	N = 380		ระดับ ความคิดเห็น
		\bar{X}	S.D.	
1	ความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.44	0.47	ปานกลาง
2	การวางแผนและนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.54	0.74	มาก
3	การกำหนดผู้รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.54	0.75	มาก
4	การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.64	0.92	มาก
5	การสืบทอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.46	0.84	ปานกลาง
6	การสนับสนุน ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.52	0.89	มาก
7	การวิจัย สร้างสรรค์ พัฒนาต่อยอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.46	0.91	ปานกลาง
8	การสร้างเครือข่ายความร่วมมือด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.48	0.94	ปานกลาง
9	การจัดพิพิธภัณฑ์ / แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.49	0.88	ปานกลาง
10	การจัดการงบประมาณด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.38	0.88	ปานกลาง
11	การประชาสัมพันธ์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย	3.58	0.93	มาก
	รวม	3.50	0.76	ปานกลาง

จากตาราง 1 แสดงว่า ความคิดเห็นของบุคลากรที่มีต่อสภาพปัจจุบันของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา โดยรวมมีค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลาง ($\bar{X} = 3.50$ S.D. = 0.76) เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า ด้านความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการวิจัย สร้างสรรค์พัฒนาต่อยอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการสร้างเครือข่ายความร่วมมือด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการจัดพิพิธภัณฑ์ / แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย และด้านการจัดการงบประมาณด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับปานกลางเช่นกัน ($\bar{X} = 3.44$ S.D. = 0.47, $\bar{X} = 3.46$ S.D. = 0.84, $\bar{X} = 3.46$ S.D. = 0.91, $\bar{X} = 3.48$ S.D. = 0.94, $\bar{X} = 3.49$ S.D. = 0.88 และ $\bar{X} = 3.38$ S.D. = 0.88 ตามลำดับ) สำหรับด้านการวางแผนและนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการกำหนดผู้รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ด้านการสนับสนุนส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย และด้านการประชาสัมพันธ์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีค่าคะแนนเฉลี่ยอยู่ในระดับมาก ($\bar{X} = 3.54$ S.D. = 0.74, $\bar{X} = 3.54$ S.D. = 0.75, $\bar{X} = 3.64$ S.D. = 0.92, $\bar{X} = 3.52$ S.D. = 0.89 และ $\bar{X} = 3.58$ S.D. = 0.93 ตามลำดับ)

อภิปรายผล

จากการศึกษาความคิดเห็นต่อสภาพปัจจุบันของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษา พบว่า การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของสถาบันอุดมศึกษาโดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง เมื่อพิจารณาเป็นรายด้าน พบว่า

1. ด้านความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการอยู่ในระดับปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ ผู้บริหารสถาบันอุดมศึกษา ยังไม่ได้ให้ความสำคัญกับการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยในทุกๆระดับ จึงไม่มีการสื่อสารถึงบุคลากรของสถาบันอุดมศึกษาให้รับทราบแนวทางและเห็นความสำคัญของการบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย รวมถึงไม่มีกระบวนการประเมินคุณค่าและความสำคัญของ

ทรัพยากรศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยที่ตนเองมี เพื่อใช้เป็นศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยตามเอกลักษณ์ของสถาบันอุดมศึกษา ซึ่งสอดคล้องกับทิพย์อนงค์ เลื่อนพุกวัฒน์ (2546) ทำการวิจัยเรื่อง รูปแบบการดำเนินงานด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมในสถาบันอุดมศึกษา พบว่า ผู้ปฏิบัติงานด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมไม่เห็นความสำคัญ และไม่เข้าใจในบทบาทภารกิจของสถาบันอุดมศึกษาด้านการทำนุบำรุงศิลปะและวัฒนธรรม รวมทั้งผู้บริหารส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับภารกิจด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมน้อยกว่าภารกิจด้านอื่น

2. ด้านการวางแผนและนโยบายด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสถาบันอุดมศึกษามีการกำหนดวิสัยทัศน์ นโยบาย วัตถุประสงค์ และเป้าหมายที่ชัดเจน มีการกำหนดแผนทั้งระยะสั้นและระยะยาว กำหนดโครงสร้างการบริหารจัดการที่ชัดเจน แผนมีความยืดหยุ่น ปรับเปลี่ยนได้ตามสถานการณ์ รวมถึงแต่งตั้งคณะกรรมการกำกับติดตามการดำเนินงานตามแผน มีระบบกำกับติดตามรายงานแผนอย่างสม่ำเสมอ สอดคล้องกับธิดารัตน์ นาคบุตร (2553: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่องการบริหารจัดการแหล่งเรียนรู้สาขาทัศนศิลป์ : กรณีศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก พบว่า ในด้านการบริหารจัดการองค์กรมีการดำเนินนโยบายและวัตถุประสงค์โดยภาพรวมในระดับดี แต่ขาดความพร้อมในเรื่องของสถานที่ ครุภัณฑ์ งบประมาณ และบุคลากรที่จะเข้ามาดำเนินการควรเป็นผู้มีความรู้ ความเข้าใจ และควรมีรูปแบบกิจกรรมของศูนย์สู่ชุมชน

3. ด้านการกำหนดผู้รับผิดชอบด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสถาบันอุดมศึกษามีการกำหนดหน่วยงาน เช่น สถาบัน สำนัก เป็นต้น เพื่อรับผิดชอบดูแลด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยที่ชัดเจน หรือมีการบริหารจัดการในรูปของคณะกรรมการดำเนินงานด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย โดยบุคลากรที่รับผิดชอบมีความรู้ ความสามารถ ประสบการณ์การทำงานด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย และมีกระบวนการกำกับดูแลการปฏิบัติงานของบุคลากร รวมถึงการพัฒนาบุคลากรเพื่อให้มีความเชี่ยวชาญมากขึ้น และมีความรู้ที่ทันสมัย สอดคล้องกับ พิศรวีส ภูทอง และอัมพัลย์ วิศวธีรานนท์

(2559: 2 - 221) ศึกษาเรื่องรูปแบบการจัดการแหล่งเรียนรู้
ในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ : กรณีศึกษาหอศิลป์วัฒนธรรม
โดยเสนอแนวทางการดำเนินงานหอศิลป์วัฒนธรรมที่เหมาะสม
ควรมีการกำหนดโครงสร้างการบริหารงาน มียุทธศาสตร์การ
บริหารงานที่ชัดเจน ซึ่งหน่วยงานที่ทำหน้าที่บริหารต้องมี
บุคลากรที่มีความรู้ความเข้าใจและประสบการณ์ด้าน
ศิลปวัฒนธรรม

4. ด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและความเป็น
ไทย มีการดำเนินการอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ
สถาบันอุดมศึกษามีแผนการดำเนินงานอนุรักษ์ศิลป
วัฒนธรรมและความเป็นไทยที่ชัดเจน มีโครงการ กิจกรรม
เพื่ออนุรักษ์ ฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย พร้อมทั้ง
สร้างความรู้ ความเข้าใจการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและ
ความเป็นไทยให้แก่บุคลากร นิสิต นักศึกษา และชุมชน
สอดคล้องกับ ธรรมนูญ จันทรปลั่ง (2550: 287) การศึกษา
วิวัฒนาการภารกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบัน
อุดมศึกษาไทย (พ.ศ.2459 - 2549) พบว่า สถาบัน
อุดมศึกษาในยุคโลกาภิวัตน์ให้ความสำคัญกับภารกิจทำ
นุบำรุงศิลปวัฒนธรรมในรูปแบบการจัดรายวิชาทางด้านศิลป
วัฒนธรรมเป็นวิชาพื้นฐานสำหรับนิสิต นักศึกษาทุกคน
การสร้างให้มีศิลปวัฒนธรรมในวิถีชีวิตมหาวิทยาลัย จัดให้มี
โครงการศึกษาวิจัยในเรื่องที่เกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรม
รวบรวม บันทึกเรื่องราว ข้อความรู้ทางวัฒนธรรมไว้เป็น
หลักฐานเพื่อการอนุรักษ์และการสืบทอด

5. ด้านการสืบทอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็น
ไทยมีการดำเนินการอยู่ในระดับปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็น
เพราะสถาบันอุดมศึกษายังไม่ให้ความสำคัญในเรื่องนี้เท่าที่
ควร ไม่ได้กำหนดแผนการดำเนินงาน และกระบวนการ
สืบทอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยที่ชัดเจน ไม่มี
กระบวนการสรรหาผู้เชี่ยวชาญเพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้แก่น
นิสิต นักศึกษา บุคลากร อาจารย์ ทั้งนี้ การสนับสนุนให้นิสิต
ได้เรียนรู้ สืบทอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยจากการ
ลงพื้นที่ การปฏิบัติจริงยังมีน้อย ส่งผลให้ศิลปวัฒนธรรม
ท้องถิ่นสูญหายไป สอดคล้องกับ สุมิตรา วิริยะและอัจฉรา
ไชยอุปถัมภ์ (2557: 93 - 110) ศึกษาเรื่องการพัฒนากลยุทธ์
การพัฒนาบทบาทสถาบันอุดมศึกษาด้านการทำนุบำรุงศิลป
วัฒนธรรม พบว่า สถาบันอุดมศึกษามีแผนกลยุทธ์การพัฒน
บทบาทด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมเพียงบางส่วน
แม้ว่าสถาบันอุดมศึกษาจะมีภารกิจด้านการทำนุบำรุงศิลป

วัฒนธรรม แต่การดำเนินการด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม
ยังไม่ชัดเจนและเป็นรูปธรรมเท่าที่ควรจะเป็น

6. ด้านการสนับสนุน ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมและ
ความเป็นไทย มีการดำเนินการอยู่ในระดับมาก ทั้งนี้อาจเป็น
เพราะ สถาบันอุดมศึกษาสนับสนุน ส่งเสริมให้นิสิต นักศึกษา
มีส่วนร่วมด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย โดยเปิด
โอกาสให้นิสิต นักศึกษาได้แสดงผลงานด้านศิลปวัฒนธรรม
และความเป็นไทย ทั้งยังส่งเสริมให้บุคลากรในมหาวิทยาลัย
มีทัศนคติที่ดีในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมและความเป็น
ไทย ส่งเสริมและเปิดโอกาสให้ชุมชนเข้าร่วมกิจกรรม เข้าถึง
งานด้านศิลปวัฒนธรรมและได้ถ่ายทอด สอดคล้องกับ
ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์และคณะ (2548) ที่กำหนดดัชนีด้าน
การทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ประกอบด้วย 5 มาตรฐาน คือ
ด้านนโยบาย ด้านการส่งเสริม ด้านการสนับสนุน ด้านการ
สร้างมาตรฐานและด้านการเผยแพร่และบริการสู่สังคม

7. ด้านการวิจัย สร้างสรรค์ พัฒนาต่อยอดศิลป
วัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการอยู่ในระดับ
ปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ สถาบันอุดมศึกษา มีแหล่งทุน
สนับสนุนการวิจัย สร้างสรรค์ พัฒนาต่อยอดศิลปวัฒนธรรม
และความเป็นไทยไม่เพียงพอ ยังขาดบุคลากรที่มีความรู้
สามารถให้คำปรึกษา แนะนำด้านการวิจัย สร้างสรรค์
พัฒนาต่อยอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ขาดการนำ
ทุนทางศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของท้องถิ่นมา
พัฒนาต่อยอด สร้างสรรค์ให้เกิดผลงานใหม่ สร้างมูลค่าเพิ่ม
แก่ชุมชนได้ สอดคล้องกับจรัสวัฒน์ พิระสันต์และ วิรุณ
ตั้งเจริญ (2542: 25 - 36) ได้ศึกษาเรื่องการพัฒนาแบบ
ภารกิจของมหาวิทยาลัยในการพัฒนาศิลปกรรมท้องถิ่น:
กรณีศึกษามหาวิทยาลัยนเรศวร พบว่า รูปแบบด้านการวิจัย
ควรมีการกำหนดวิสัยทัศน์และนโยบายด้านวิจัยศิลปกรรม
ท้องถิ่น โดยวางแผนและกำหนดโครงสร้างเพื่อดำเนินการ
วิจัยในลักษณะของกระบวนการเรียนรู้ร่วมกันและค้นหา
องค์ความรู้ใหม่

8. การสร้างเครือข่ายความร่วมมือด้านศิลป
วัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการในระดับ
ปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ สถาบันอุดมศึกษาขาดการ
สร้างเครือข่ายความร่วมมือกับชุมชน หน่วยงานอื่นๆ และ
ความร่วมมือระหว่างนานาชาติ ระบบการดำเนินงานเครือข่าย
ความร่วมมือยังไม่ชัดเจน ไม่มีกระบวนการใช้ทรัพยากร
ร่วมกัน การแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันที่ชัดเจน สอดคล้อง

กับชาวนรณรงค์ พรุ่งโรจน์และคณะ (2548) ให้ความเห็นว่า มหาวิทยาลัยควรเร่งพัฒนาคุณภาพอาจารย์ให้มีศักยภาพสูงขึ้น ควรสร้างเครือข่ายการศึกษาศิลปวัฒนธรรม มีการจัดประชุมวิชาการ หรือกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ รวมทั้งการแลกเปลี่ยนทางด้านศิลปวัฒนธรรมทั้งในระดับชาติและนานาชาติ พัฒนาความร่วมมือเพื่อสนับสนุนให้เกิดการแลกเปลี่ยนระหว่างสถาบันการศึกษา อันจะทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม

9. การจัดพิพิธภัณฑ์ / แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการในระดับปานกลาง ทั้งนี้อาจเป็นเพราะสถาบันอุดมศึกษายังขาดบุคลากรที่มีความรู้ในการบริหารจัดการพิพิธภัณฑ์/แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย ทำให้การบริหารจัดการสถานที่ที่ไม่เหมาะสมกับประเภทของศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย จึงไม่สามารถเป็นพิพิธภัณฑ์/แหล่งเรียนรู้แก่ชุมชนสังคมได้ สอดคล้องกับอำนาจ เย็นสบาย (2548: 70 - 85) ได้ศึกษาการจัดการเรียนรู้ของแหล่งเรียนรู้ตลอดชีวิตด้านหอศิลป์ ได้เสนอว่า หอศิลป์ควรสร้างบทบาทและสร้างกระบวนการเรียนรู้ที่หลากหลาย มีความเคลื่อนไหว มีชีวิตชีวาทั้งนิทรรศการ การให้การศึกษาแก่กลุ่มเป้าหมายต่างๆ ควรมีการจัดการแบบมืออาชีพด้วยคนที่มีฐานความรู้จริง ตามองค์ประกอบของมาตรฐานหอศิลป์ ทั้งยังต้องมีฐานคิดที่ยอมรับความหลากหลายทางอัตลักษณ์ เป็นแหล่งสะท้อนความคิด การเคลื่อนไหวทางความคิด เป็นพื้นที่เปิดให้มีบรรยากาศการวิพากษ์ศิลปวัฒนธรรมในสังคมเพื่อผลักดันให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในเชิงสร้างสรรค์

10. การจัดการงบประมาณด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการในระดับปานกลาง ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะสถาบันอุดมศึกษาขาดการวางแผนหาแหล่งทุนจากภายนอกเพื่อสนับสนุนงบประมาณ การจัดสรรงบประมาณด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยยังไม่เพียงพอ ไม่มีการบริหารจัดการงบประมาณในรูปแบบของกองทุน หน่วยงาน สอดคล้องกับธิดารัตน์ นาคุบุตร (2553: บทคัดย่อ) ศึกษาเรื่องการบริหารจัดการแหล่งเรียนรู้สาขาทัศนศิลป์ : กรณีศึกษาคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี โดยการสัมภาษณ์เชิงลึกพบว่า ในด้านการบริหารจัดการองค์กรมีการดำเนินนโยบายและวัตถุประสงค์โดยภาพรวมในระดับดี แต่ขาดความพร้อมในเรื่องของสถานที่ ครุภัณฑ์ งบประมาณ และบุคลากรที่จะ

เข้ามาดำเนินการควรเป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจ และควรมีรูปแบบกิจกรรมของศูนย์สู่ชุมชน และสุมิตรา วิริยะและอัจฉรา ไชยูปถัมภ์ (2557: 93 - 110) ศึกษาเรื่องการพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาบทบาทสถาบันอุดมศึกษาด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม พบว่า ปัจจัยที่เกี่ยวกับสภาพปัจจุบันและปัญหาของสถาบันอุดมศึกษาด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมที่เป็นสาเหตุหรือเงื่อนไขสำคัญที่มีต่อภารกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษาไทย พบว่า การทำงานด้านทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมขาดความชัดเจนทางนโยบายและกรอบการดำเนินงานกว้างเกินไป ไม่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม ปัญหาด้านงบประมาณไม่เพียงพอ ขาดบุคลากรที่มีความสามารถ

11. การประชาสัมพันธ์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย มีการดำเนินการในระดับมาก ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะสถาบันอุดมศึกษามีแผนการดำเนินงานประชาสัมพันธ์ เผยแพร่งิจกรรมด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยอย่างต่อเนื่อง ทั้งภายในสถาบัน และต่อสาธารณชน โดยใช้สื่อประชาสัมพันธ์เผยแพร่ที่หลากหลาย ช่องทาง และทันสมัยสามารถเข้าถึงประชาชนได้ทุกกลุ่มเป้าหมาย ทั้งนี้แตกต่างกับงานวิจัยของ พัชรพร วรจักร และคณะ (2560: 131 - 140) ที่ศึกษารูปแบบการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมชุมชนของสถาบันอุดมศึกษาในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่า ชุมชนมีความต้องการใช้เทคโนโลยีและการจัดทำเว็บไซต์ให้คำแนะนำกับชุมชน เพื่อแก้ไขปัญหาการให้ออกาสคนในชุมชน

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์

การวิจัยครั้งนี้พบว่า ตัวแปรที่มีการดำเนินงานในระดับปานกลาง ผู้บริหารสถาบันอุดมศึกษาควรให้ความสำคัญ และมุ่งเน้นการบริหารจัดการในด้านนั้น ได้แก่ ความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย การสืบทอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย การวิจัย สร้างสรรค์ พัฒนาต่อยอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย การสร้างเครือข่ายความร่วมมือด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย การจัดพิพิธภัณฑ์ / แหล่งเรียนรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย และการจัดการงบประมาณด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย เพื่อให้ศิลปวัฒนธรรมและ

ความเป็นไทยเกิดความยั่งยืน และสถาบันอุดมศึกษา
มีส่วนช่วยในการชี้นำชุมชน สังคม ในการอนุรักษ์ สืบทอด
พัฒนาต่อยอดศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทย

ข้อเสนอแนะสำหรับการทำวิจัยในอนาคต

การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาสภาพปัจจุบันของการ
บริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของ
สถาบันอุดมศึกษา ซึ่งกำหนดเป็นสถาบันอุดมศึกษาในกำกับ

ของรัฐ ในเขตกรุงเทพฯและปริมณฑลเท่านั้น การวิจัยใน
ครั้งต่อไปควรวิจัยสถาบันอุดมศึกษากลุ่มอื่น เช่น สถาบัน
อุดมศึกษาเอกชน สถาบันอุดมศึกษาในภูมิภาคต่างๆ เพื่อ
นำมาสังเคราะห์เป็นแนวทางการบริหารจัดการด้านศิลป
วัฒนธรรมและความเป็นไทย หรือศึกษาเพื่อพัฒนารูปแบบ
การบริหารจัดการด้านศิลปวัฒนธรรมและความเป็นไทยของ
สถาบันอุดมศึกษาต่อไป

เอกสารอ้างอิง

- กรมศิลปากร. (2541). การศึกษาวัฒนธรรมท้องถิ่นกับการเพิ่มประสิทธิภาพของสถาบันส่งเสริมศิลปวัฒนธรรมของกรม
ศิลปากรและการท่องเที่ยวกับการพัฒนาทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: บริษัทประชาชน.
- กระทรวงศึกษาธิการ. (2561, 17 สิงหาคม). ราชกิจจานุเบกษา. เล่ม 135 ตอนพิเศษ 199. หน้า 19 – 21.
- จิรวัดน์ พิระสันต์ และวิรุณ ตั้งเจริญ. (2548). “การพัฒนารูปแบบภารกิจของมหาวิทยาลัยในการพัฒนาศิลปกรรมท้องถิ่น
: กรณีศึกษามหาวิทยาลัยนเรศวร”. วารสารมหาวิทยาลัยนเรศวร. 12(1) : 25-36.
- ชาญณรงค์ พรุ่งโรจน์และคณะ. (2548). ดัชนีบ่งชี้และเกณฑ์ประเมินคุณภาพด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ
: สำนักงานรับรองมาตรฐาน และประเมินคุณภาพการศึกษา (องค์การมหาชน).
- นิชาภัทร จาวิสูตร. (2557). รายงานวิจัย การสำรวจความต้องการจำเป็นเพื่อเสริมสร้างภาวะผู้นำด้านศิลปวัฒนธรรม
สำหรับนิสิตสโมสรนิสิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- นิชาภัทร จาวิสูตร, สุรัชย์ ทูหมัด และปวีณ์ชัย สุวรรณคังคะ. (2562). ปัจจัยที่ส่งผลต่อการมีส่วนร่วมกับโครงการด้านศิลป
วัฒนธรรมแก่ชุมชน : กรณีศึกษา โครงการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. วารสาร
สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ. 20(2) 135 - 144.
- ทิพย์อนงค์ เลื่อนพุกวัฒน์. (2546). รูปแบบการดำเนินงานด้านการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมในสถาบันอุดมศึกษา. ปริญญา
นิพนธ์ กศ.ด.(การอุดมศึกษา). กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ธนิศ เลิศชาญฤทธ์. (2550). การจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- ธัญรัตน์ จันทร์ปลั่ง. (2550). การศึกษาวิวัฒนาการภารกิจทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมของสถาบันอุดมศึกษาไทย (พ.ศ.2459
– 2549). วิทยานิพนธ์ ค.ด.(อุดมศึกษา). กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธิดารัตน์ นาคบุตร. (2553). การบริหารจัดการแหล่งเรียนรู้สาขาทัศนศิลป์ : กรณีศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์
มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี. วิทยานิพนธ์ ศศ.ม.(การบริหารงานวัฒนธรรม). กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ธีรวิมล เอกะกุล . (2543). ระเบียบวิธีวิจัยทางพฤติกรรมศาสตร์และสังคมศาสตร์. อุบลราชธานี: สถาบันราชภัฏอุบลราชธานี.
- บุญชม ศรีสะอาด. (2541). วิธีการทางสถิติสำหรับการวิจัย 1. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สุวีริยาสาส์น.
- ประเวศ วะสี. (2538). “วัฒนธรรมกับการพัฒนา” ใน โครงการสืบสานวัฒนธรรมไทยเรื่องภูมิปัญญาไทยมิติใหม่ในการพัฒนา
ที่ยั่งยืน. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- ประภัสสร โพธิ์ศรีทอง. (2556). โลกาวัดกับการจัดการวัฒนธรรม. สืบค้นเมื่อ 17 สิงหาคม 2561 จาก <http://oknation.nationtv.tv/blog/print.php?id=887666>.
- พัชรินทร์ วรจักร และคณะ. (2560). รูปแบบการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมชุมชนของสถาบันอุดมศึกษา ในภาคตะวันออกเฉียง
เหนือ. วารสารบริหารการศึกษา มหาวิทยาลัยขอนแก่น. 13(1) : 131-140.

- พิศรวีส ภูทอง และอัมพัลย์ วิศวธีรานนท์. (2559, กรกฎาคม – ธันวาคม). “รูปแบบการจัดการแหล่งเรียนรู้ในสถาบันอุดมศึกษาของรัฐ : กรณีศึกษาหอศิลป์และวัฒนธรรม” *วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น*. 8(2) : 2-21.
- สถาบันคลังสมองของชาติ. (2560). ปักหมุดพื้นที่วัฒนธรรม: ฐานการพัฒนาพื้นที่. *รายงานการสัมมนาภารกิจที่ 4 ณ โรงแรมเซ็นจูรี พาร์ค กรุงเทพฯ. 15 มีนาคม 2560.*
- สุมิตรา วิริยะ และอัจฉรา ไชยูปถัมภ์. (2557). “การพัฒนากลยุทธ์การพัฒนาศูนย์พัฒนาเด็กเล็กสถาบันอุดมศึกษาดำเนินการดำเนินงานบำรุงศิลปวัฒนธรรม”. *วารสารครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย*. 42(3) : 93 – 110.
- อุดร วงษ์ทับทิม. (2554). *พลวัตชุมชนละวาลุ่มน้ำโขงและสาละวิน : การศึกษาตลอดชีวิตสู่โลกาภิวัตน์*. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
- อำนาจ เย็นสบาย. (2548). *รายงานการวิจัยการจัดการเรียนรู้ของแหล่งเรียนรู้ตลอดชีวิต : หอศิลป์*. กรุงเทพฯ : กระทรวงศึกษาธิการ.
- Ferguson, George A. (1981). *Statistical Analysis in Psychology and Education*. 5 th ed. Singapore : McGraw-Hill International Book Co.
- Cronbach, L. J. (1984). *Essential of psychology testing*. New York: Harper.

พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเขื่อนไทยอุ้อ บ้านคลองน้ำใส จังหวัดสระแก้ว

THE CULTURAL SPACE OF TAI-YOH'S HOUSE IN KLONGNAMSAI VILLAGE, SAKAEO PROVINCE

อัศวิน โรจน์สง่า / ASAWIN ROJSANGA

สาขาวิชาศิลปวัฒนธรรม คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
DEPARTMENT OF ARTS AND CULTURE, FACULTY OF FINE ARTS, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผศ.ดร.กิตติกรณ์ นพอุดมพันธ์ / ASST. PROF. DR. KITTIKORN NOPUDOMPHAN

สาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
DEPARTMENT OF PERFORMING ARTS, FACULTY OF FINE ARTS, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รศ.ดร.วารุณี หวัง / ASSOC. PROF. DR. WARUNEE WANG

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น
FACULTY OF ARCHITECTURE, KHONKAEN UNIVERSITY

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม รศ.ดร.จารุวรรณ ขำเพชร / ASSOC. PROF. DR. JARUWAN KUMPETCH

คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
FACULTY OF SOCIAL SCIENCES, SRINAKHARINWIROT UNIVERSITY

Received: September 21, 2019
Revised: December 16, 2019
Accepted: December 19, 2019

บทคัดย่อ

วัฒนธรรมการใช้พื้นที่ในเรือนพื้นถิ่นเป็นภาพสะท้อนถึงวิถีชีวิตความเป็นอยู่และภูมิปัญญาของชาวบ้าน ซึ่งถูกถ่ายทอดผ่านกระบวนการเรียนรู้จากบรรพบุรุษจากรุ่นสู่รุ่น ปัจจุบันการเติบโตทางด้านเศรษฐกิจและสังคมทำให้ความเจริญมุ่งไปสู่พื้นที่ในชนบทอย่างรวดเร็ว ส่งผลต่อรูปแบบเรือนพื้นถิ่นและวัฒนธรรมการใช้พื้นที่จนทำให้การใช้งานของพื้นที่ภายในเรือนเปลี่ยนไป และอาจจะถูกมองข้ามจนทำให้คุณค่าทางวัฒนธรรมสูญหายไป โดยเฉพาะกลุ่มชาวไทยอุ้อ บ้านคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ซึ่งมีความสำคัญเพราะถือเป็นกลุ่มชาติพันธุ์แรกที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ในพื้นที่ ซึ่งมีคุณลักษณะเฉพาะในการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรม การศึกษานี้มีความมุ่งหมายเพื่ออธิบายคุณลักษณะเฉพาะในการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเขื่อนไทยอุ้อ บ้านคลองน้ำใส ข้อมูลในบทความนี้เป็นข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามในหมู่บ้านคลองน้ำใส อำเภอรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว ในช่วงปี พ.ศ. 2560-2562 จากการสำรวจภาคสนาม ด้วยการสังเกตการณ์ บันทึกภาพ บันทึกเสียง และสัมภาษณ์ เจ้าของและสมาชิกในเขื่อนไทยอุ้อ ซึ่งข้อมูลที่ได้รับมาจะถูกนำมาเรียบเรียง วิเคราะห์ และสรุปผล ผลการศึกษาพบว่า พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเขื่อนไทยอุ้อ มี 3 มิติที่ซ้อนกันอยู่ มิติแรก คือ พื้นที่ทางกายภาพที่จับต้องได้ ซึ่งได้แก่ ครัวไฟ ห้องนอน (ส่วม) ระเบียง (เขีย หรือ โนเบียง) ขาน และใต้ถุน มิติที่ 2 คือ พื้นที่ทางความคิด เช่น ความผูกพันกับพื้นที่ และมีมิติสุดท้าย คือพื้นที่ทางสังคมที่สะท้อนตัวตนและคุณลักษณะของการเข้าไปใช้พื้นที่ และพบว่าการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเขื่อนไทยอุ้อ มีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลาอย่างต่อเนื่องตามพลวัตทางสังคม ทั้งนี้พบว่าคติความเชื่อทางสังคมวัฒนธรรม เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนดพื้นที่ทางด้านกายภาพและพื้นที่ใช้สอยที่เป็นแบบแผน รวมถึงการแสดงออกทางด้านทัศนคติและคติความเชื่ออันเป็นลักษณะเฉพาะของชุมชนไทยอุ้อ บ้านคลองน้ำใส

คำสำคัญ: เขื่อนไทยอุ้อ, ชาวไทยอุ้อ, พื้นที่ทางวัฒนธรรม, การเปลี่ยนแปลงการใช้พื้นที่

Abstract

The culture of space usage in a vernacular house is a reflection of folk lifestyle, livelihood and wisdom that is blended in a house's space and has passed from generation to generation. Nowadays, the growth and expansion of the economy and society have rapidly expanded to rural areas which cause vernacular house and the cultural of space usage to make the function changed that they have been overlooked and lost the significant cultural values, especially the Tai-Yoh ethnic group in Klongnamsai village which is considered as the first ethnic group to immigrate to live in this area with unique characteristics in term of using the culture of space. This study emphasizes to research and understand the specific characteristics of using the cultural spaces of Tai-Yoh's house in Klongnamsai village, Aranyaprathet District, Sakaew Province during the year 2017 to 2019 from field survey via observing, photo recording, audio recording and interview the Tai-Yoh's House residents. The received information has been arranged, analyzed, interpreted and summarized. The results from the study appears that the cultural spaces of Tai-Yoh's house are overlapping 3 dimensions. The first one is tangible physical space such as kitchen, bedroom (Swum), balcony (Sia or Nai-Baing), terrace (Chaan), and basement. The second dimension is the intangible mental space such as the reminiscence area. And the last dimension is the social space that reflects the identity and the characteristics of the space. Moreover, it is found that the characteristics of the culture of using the space in Tai-Yoh's house are constantly changing according to social dynamic. The study shows the principle of cultural social's beliefs is an important factor to decide the conventions of physical space and functional space, including the psychological expression, attitude and beliefs which represent the characteristics of the Tai-Yoh's community in Klongnamsai village.

Keywords: Tai-Yoh's House, Tai-Yoh, Cultural space, Space usage changing

บทนำ

ท่ามกลางกระแสของความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยี ทำให้รูปแบบการดำเนินชีวิตและการอยู่อาศัยของคนในพื้นที่ชนบททั้งด้านกายภาพและสังคมแบบท้องถิ่นดั้งเดิมเปลี่ยนแปลงไป ชุมชนไทยอู้อ บ้านคลองน้ำใส อำเภออรัญประเทศ จังหวัดสระแก้ว เป็นหนึ่งในพื้นที่ที่เห็นชัดว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านกายภาพและวิถีชีวิตตามรูปแบบของเมืองใหญ่ ส่งผลทำให้วัฒนธรรมท้องถิ่นถูกลดคุณค่าลงไป หรือสูญหายไปทั้งด้านกายภาพและด้านวิถีสังคม กลุ่มชาวไทยอู้อ บ้านคลองน้ำใส เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ที่มีความสำคัญในพื้นที่เพราะถือว่าเป็นกลุ่มชาติพันธุ์แรกที่อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในอรัญประเทศและมีคุณลักษณะทางวัฒนธรรมเฉพาะเป็นของตนเอง (สุจิตต์ วงษ์เทศ. 2551: 84) กลุ่มชาวไทยอู้อ บ้านคลองน้ำใส คือ กลุ่มวัฒนธรรมของกลุ่มลาวเวียงที่มีลักษณะเช่นเดียวกับกลุ่มไทยอู้อ ที่อำเภอท่าอุเทน จังหวัดนครพนม โดยเฉพาะวัฒนธรรมในการใช้พื้นที่ที่แสดงคุณลักษณะร่วมกัน อาทิ การใช้บนเรือนเป็นพื้นที่ในการ

ประกอบพิธีกรรม งานบุญต่างๆ แต่ก็พบว่ามียุทธศาสตร์บางประการที่มีความแตกต่างกัน มีข้อสันนิษฐานว่ากลุ่มไทยอู้อบริเวณอำเภออรัญประเทศ เป็นกลุ่มไทยอู้อเดียวกันที่ได้อพยพมาจากเมืองเวียงจันทน์หรือแถบท่าอุเทน ในช่วงพุทธศักราช 2369 สมัยรัชกาลที่ 3 (จากรูฐ พัฒนช. 2521: 6) ในปัจจุบันพบว่า แผนพัฒนาทางเศรษฐกิจและสังคมของประเทศส่งผลต่อการเปลี่ยนแปลงทั้งรูปแบบทางกายภาพของเรือนและวิถีการดำรงอยู่ของชาวบ้านในชุมชน และส่งผลให้คุณลักษณะเฉพาะของพื้นที่เรือนและวัฒนธรรมถูกตัดทอนลดคุณค่าและบางส่วนได้สูญหายไป จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่า วัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวไทยอู้อมีพื้นฐานเริ่มต้นมาจากการใช้พื้นที่ในเรือนเป็นจุดเริ่มต้นของการดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรม อาทิ การเกิด ประเพณีแต่งงาน งานบวช งานสวดศพ พิธีสงฆ์ ประเพณีสงกรานต์ ประเพณีบุญแจก ประเพณีบุญข้าวประดับดิน เป็นต้น เหล่านี้ล้วนมีความผูกพันกับการใช้พื้นที่ภายในเรือน ดังนั้นวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ในเรือนของไทยอู้อ บ้านคลองน้ำใส ถือได้ว่ามี

คุณลักษณะเฉพาะในรูปแบบของตน ปัจจุบันการใช้พื้นที่ของ
เรือนไทย บ้านคลองน้ำใส ได้มีการปรับตัวเพื่อความ
เหมาะสมและดำรงไว้เพื่อเป็นพื้นที่ที่ใช้ดำเนินกิจกรรมทาง
วัฒนธรรมต่างๆ ถูกถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นโดยผ่านการจัดการ
การจัดระเบียบแบบแผนของการจัดการพื้นที่หรือการปลูก
เรือน บทความนี้ผู้วิจัยต้องการนำเสนอการศึกษาและ
ทำความเข้าใจความสำคัญของการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมใน
เรือนไทยว่ามีความสำคัญอย่างไร มีคุณค่าอย่างไร มีการ
เปลี่ยนแปลงอย่างไร และด้วยสาเหตุใด

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

เพื่อศึกษาคุณลักษณะเฉพาะของการใช้พื้นที่ทาง
วัฒนธรรม ทั้งในมิติทางกายภาพ มิติทางความรู้สึกนึกคิด
และมิติทางสังคม ในเรือนไทย บ้านคลองน้ำใส จังหวัด
สระแก้ว

ขอบเขตของการวิจัย

ศึกษาพื้นที่ทางวัฒนธรรมในเรือนไทย บ้าน
คลองน้ำใส จังหวัดสระแก้ว ในช่วงปี พ.ศ.2560-2562 โดย
การลงพื้นที่เก็บข้อมูลด้วยวิธีการสังเกตการณ์ บันทึกภาพ
บันทึกเสียง และสัมภาษณ์ ผู้อยู่อาศัยสมาชิกภายในเรือน
ไทย และปราชญ์ชาวบ้านในพื้นที่

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการ
เก็บข้อมูลต่างๆ ได้แก่ ข้อมูลจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย
ต่างๆ การวัดผังเรือนและพื้นที่เรือนไทย การสังเกตการณ์
การสัมภาษณ์ โดยสัมภาษณ์แบบเชิงลึกรายบุคคล ทั้ง
เจ้าของเรือน สมาชิกภายในเรือน ปราชญ์ชาวบ้าน และ
สนทนากลุ่มของชาวบ้านที่อาศัยในชุมชน มีระเบียบวิธีวิจัย
ในการศึกษาตั้งบนพื้นฐานการหาคุณลักษณะเฉพาะการใช้
พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเรือนไทย บ้านคลองน้ำใส จังหวัด
สระแก้ว โดยแบ่งไว้ 3 รูปแบบ ได้แก่

1. การสังเกตการณ์ ได้ทำการลงพื้นที่สุ่มเลือก
ตัวอย่างการศึกษาแบบเจาะจง จากกลุ่มตัวอย่างเรือนไทย
แบบดั้งเดิมที่เป็นเรือนไม้พื้นที่เดิมตั้งอยู่บริเวณริมคลองน้ำ
ใส บริเวณชายแดนไทย-กัมพูชา มีอายุราว 70-80 ปี
เนื่องจากภาวะสงคราม ตัวเรือนถูกรื้อมาตั้งในพื้นที่ปัจจุบัน
ในช่วงปีพุทธศักราช 2518-2531 โดยใช้ข้อมูลจากการ
รวบรวมข้อมูลภาคสนามในช่วงปี พ.ศ. 2560-2562 ศึกษา

พื้นที่บ้านคลองน้ำใส เพื่อสำรวจเรือนไทยที่มีเจ้าของเรือน
และผู้ร่วมพักอาศัยเป็นกลุ่มชาติพันธุ์ไทย ซึ่งยังดำเนินวิถี
ชีวิตแบบดั้งเดิมของชาวบ้านในชุมชน การศึกษานี้เป็นการ
เก็บข้อมูลจากการสังเกตและสัมภาษณ์ลักษณะวัฒนธรรมที่
ใช้พื้นที่ในเรือนของตน ประกอบกับการสังเกตการจัดผังของ
เรือนไทยจำนวน 10 หลัง

2. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ดำเนินการ
วิจัยดังนี้

1) การสัมภาษณ์เชิงลึก โดยได้กำหนดกลุ่ม
คนที่เป็นคนไทยอยู่ในพื้นที่ ที่จะทำการศึกษาและสัมภาษณ์
เจาะลึกจากการเล่าเรื่องราวของตนเอง และวิถีการใช้ชีวิต
ผ่านการใช้พื้นที่ของตัวเรือน โดยมีการเตรียมแบบสัมภาษณ์
ที่แบ่งคำถามออกเป็น 2 ส่วน คือ ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ถูก
สัมภาษณ์ และข้อมูลเกี่ยวกับการใช้พื้นที่ในชีวิตประจำวัน
ที่เกี่ยวข้องกับเรือนไทย รวมทั้งคติความเชื่อ ประเพณี
พิธีกรรมต่างๆ รวมถึงกิจกรรม และวิถีชีวิตที่เกี่ยวข้อง

2) การสังเกตการณ์ ทำให้ผู้ที่ถูกสังเกตการณ์
เกิดความไว้วางใจกับผู้วิจัยสามารถถ่ายทอดข้อมูลที่เป็น
ความจริงได้ใกล้เคียงมากที่สุด โดยการร่วมในบุญประเพณี
พิธีกรรมที่สำคัญต่างๆ เป็นการรวบรวมข้อมูลที่ชัดเจนในมุมมอง
ที่เห็นภาพชีวิตของผู้คนตามวันเวลา และสถานที่ที่เกิด
ขึ้นจริง

3) เครื่องบันทึกข้อมูล อาทิ กล้องถ่ายรูป
เครื่องบันทึกเสียง สมุดบันทึก เพื่อใช้สำหรับบันทึกข้อมูลให้
มีความสมบูรณ์และจัดเก็บเป็นหลักฐาน

3. การเก็บรวบรวมข้อมูล

1) ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการเก็บ
ข้อมูลภาคสนาม เป็นข้อมูลที่สำคัญทางวัฒนธรรมของกลุ่ม
คนในชุมชน ในมุมมองที่เห็นภาพชีวิตของผู้คนตามวันเวลา
และสถานที่ที่เกิดขึ้นจริงเพื่อใช้สำหรับประกอบการ
วิเคราะห์ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

2) ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นการสำรวจข้อมูล
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเบื้องต้นเพื่อเป็นองค์ความรู้
ที่มีแนวคิด ทฤษฎีเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของชุมชนไทย
เรือนไทย วิถีชีวิตและวัฒนธรรมชาวไทย อาทิ แนวคิด
เรื่องพื้นที่ สถาปัตยกรรมพื้นถิ่น อัตลักษณ์ และการ
ปฏิสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์
ข้อมูล

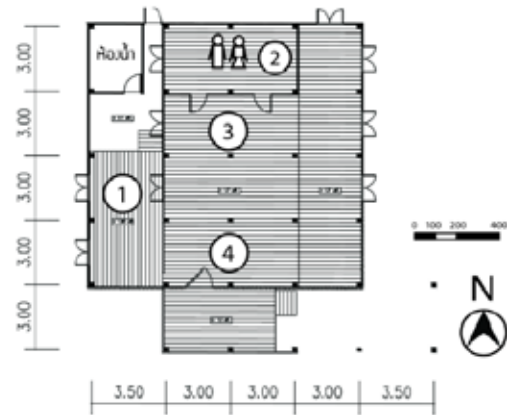
การวิเคราะห์ข้อมูล

เขื่อนพื้นถิ่น หรือเรือนพื้นถิ่นเป็นสถาปัตยกรรมที่ไม่ได้เกิดจากการออกแบบและก่อสร้างตามองค์ความรู้ทางสถาปัตยกรรมที่ถูกสอนในระบบการศึกษา แต่เกิดจากภูมิปัญญาของคนในท้องถิ่นนั้นๆ สืบทอดและถูกถ่ายทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น เรือนพื้นถิ่นจึงเป็นรูปแบบสถาปัตยกรรมที่ยั่งยืนในบริบทเดิม แต่เมื่อสภาพทางเศรษฐกิจและสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป รูปแบบของเรือนพื้นถิ่นจึงได้เปลี่ยนแปลงไปตามพลวัตของสังคม (ปณิตา วงศ์มหาดเล็ก, 2548: 17)

เขื่อนใหญ่ บ้านคลองน้ำใส จังหวัดสระแก้ว เป็นเขื่อนพื้นถิ่นมีลักษณะเป็นเขื่อนไม้ยกใต้ถุนสูง หลังคาทรงจั่ว มุงหลังคาสังกะสี ติฝ้าไม้กระดานหรือฝาฟาก (ฝ้าไม้ไม่ทึบ) มีระเบียง หรือเขีย หรือชาวบ้านเรียกในเบียง ขนาดใหญ่ ตามคติความเชื่อ ตัวเขื่อนจะวางตามแนวตะวันออกไปทางตะวันตก บันไดทางขึ้นหลักจะไม่วางขวางตะวัน ครัวไฟจะแยกออกมาจากเขื่อนนอนโดยมีชานเป็นพื้นที่เชื่อมต่อดูเป็นพื้นที่เดียวกัน นอกจากนี้ยังมีการเล่นระดับความสูงของพื้นที่เขื่อนแตกต่างกัน พื้นที่ต่างๆที่เป็นองค์ประกอบของเขื่อนจะมุ่งเน้นในด้านประโยชน์ใช้สอยในการใช้งานเป็นหลัก โดยยึดกับคติความเชื่อตามแบบอย่างที่ถูกถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ จากการสำรวจและตามคำบอกเล่าของชาวบ้านสามารถจำแนกรูปแบบเขื่อนเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ เขื่อนแบบดั้งเดิม และเขื่อนประยุกต์

เขื่อนดั้งเดิม หรือชาวบ้านเรียก “เขื่อนเก่า” จากการสัมภาษณ์พบว่าเขื่อนเก่าเป็นเขื่อนไม้ที่ถูกปลูกสร้างบริเวณริมคลองน้ำใสในอดีต ปัจจุบันคือพื้นที่บริเวณใกล้รอบวัดหลักคำ ริมคลองน้ำใส อายุของเขื่อนดั้งเดิมก่อนถูกรื้อมาปลูกใหม่จะมีอายุเขื่อนอยู่ระหว่าง 55-80 ปี แต่เนื่องด้วยจากภาวะสงครามและพื้นที่ที่ตั้งติดชายแดน ตัวเขื่อนจึงถูกรื้อมาปลูกสร้างใหม่ในพื้นที่ตำบลคลองน้ำใสในปัจจุบัน เขื่อนที่ตั้งในพื้นที่ใหม่มีอายุระหว่าง 30-50 ปี ดังนั้นอายุเขื่อนเก่าที่ยังปรากฏในพื้นที่ปัจจุบันจะมีอายุของเขื่อนระหว่าง 85-130 ปี ลักษณะทางกายภาพเป็นเขื่อนไม้ยกใต้ถุนสูงประกอบไปด้วย ครัวไฟ ห้องนอน (ส่วน) ระเบียง (เขีย, ในเบียง) ชาน และได้ถุนมีหลังคาทรงจั่วผืนใหญ่คลุมทั้งหลัง มุงด้วยหลังคาสังกะสี ครัวไฟจะแยกออกมาจากพื้นที่ห้องนอนแต่เชื่อมด้วยชานดูเป็นพื้นที่เดียวกัน ห้องนอนทางเข้าห้องเป็นประตูบานเปิดคู่ 2 ชุดวางหัวและท้ายตามแนว

ยาวของห้องนอน ห้องนอนมีลักษณะโล่งเป็นห้องเดียว ประตูถูกปิดไว้ตลอดเวลา มีช่องหน้าต่างขนาดเล็ก (ป่องเอี่ยม) ใช้สำหรับเปิดดูคนผ่านไปมา ฝ้าเขื่อนมีลักษณะเป็นฝ้าไม้ตีเกล็ดมีทั้งแนวนอนและแนวตั้ง ในบางเขื่อนยังพบใช้ฝ้าไม้ฟากแบบดั้งเดิม พื้นที่ภายในเขื่อนบริเวณระเบียง และชานมีแนวแผงระแนงไม้ตีปิดโดยรอบ แต่มีลักษณะโปร่งระบายลมได้ดี มีประตูสามารถปิดเปิดได้เพื่อความปลอดภัย (ภาพที่ 1)



ภาพที่ 1 ภาพผังเขื่อนใหญ่แบบดั้งเดิม ที่ตั้งหมู่ 11 อายุเขื่อน 112 ปี ที่มา : ภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 9 ธันวาคม 2562

ระดับพื้นเรือนจะมีการยกระดับพื้นให้มีความสูงแตกต่างกันเกิดเป็นช่องที่ลมสามารถพัดผ่าน นอกจากจะช่วยระบายอากาศและความชื้นเพื่อลดความร้อนในพื้นที่ภายในเขื่อนแล้ว ยังมีนัยเรื่องความหมายของพื้นที่ เป็นการกำหนดพื้นที่สำหรับคนในครอบครัว หรือพื้นที่ที่เป็นที่สาธารณะซึ่งสามารถรับเป็นพื้นที่เปิดต้อนรับเพื่อนบ้านหรือผู้มาเยือนเมื่อมีพิธีกรรมที่เกิดขึ้นบนเขื่อน นอกจากนี้พบว่าห้องนอนจะเป็นห้องที่มีระดับความสูงของพื้นสูงที่สุด และลดหลั่นความสูงระดับพื้นลงมาเป็นพื้นที่ระเบียง ครัวไฟ และชาน แต่ลักษณะที่น่าสนใจพบว่าชานเป็นระดับพื้นที่ต่ำที่สุดแต่มีพื้นที่ขนาดใหญ่ และเชื่อมพื้นที่ส่วนอื่นๆของตัวเขื่อนเข้าเป็นพื้นที่เดียวกัน ชานจึงเป็นพื้นที่อรรถประโยชน์ที่ใช้ในชีวิตประจำวัน และเป็นพื้นที่สำหรับรวบรวมคนจัดงานบุญประเพณี หรือมีพิธีกรรมต่างๆ และรับรองคนที่มาร่วมงาน เช่น ใช้เป็นพื้นที่ประกอบพิธีตั้งโต๊ะสำหรับตักบาตร เป็นพื้นที่ประกอบพิธีสงฆ์ในพิธีการต่างๆ เป็นต้น (ภาพที่ 2.1)

เขื่อนเก่า ถึงแม้มีการปรับเปลี่ยนไปบ้างตามสภาพการเสื่อมของวัสดุและอายุการใช้งาน โดยลักษณะการต่อเติมส่วนมากใช้วัสดุทดแทนที่หาได้ง่ายตามยุคสมัย หรือ

การเพิ่มเติมห้องน้ำห้องสุขาเพื่อความสะดวกและสุขอนามัย แต่เรือนเก่าโดยมากยังพบว่ายังคงลักษณะทางกายภาพของเรือนแบบดั้งเดิมไว้มากเท่าที่เจ้าของเรือนสามารถดูแลไว้ได้

เรือนประยุกต์ เป็นเรือนที่มีอายุการปลูกสร้างอายุประมาณ 30-35 ปีลงมา จากการสำรวจพื้นที่การศึกษา และสัมภาษณ์สามารถจำแนกย่อยเรือนประยุกต์ออกมาได้ 2 รูปแบบ คือ รูปแบบที่ 1 เป็นลักษณะเรือนไม้ที่มีการใช้ไม้ที่ถูกรื้อจากเรือนเก่าบางส่วนนำมาใช้เป็นส่วนประกอบในการสร้างเรือนใหม่เป็นหลัก สืบเนื่องมาจากชว่นนโยบายการพัฒนาเศรษฐกิจของประเทศไทย ที่เปลี่ยนสนามรบให้ เป็นสนามการค้า ช่วงปี พ.ศ. 2531 สมัยรัฐบาลพลเอกชาติชาย ชุณหะวัณ ส่งผลให้ความเจริญและเทคโนโลยีในด้านต่างๆเข้ามาสู่พื้นที่ชนบท ส่งผลให้รูปแบบที่ 2 เป็นเรือนที่สร้างใหม่โดยใช้วัสดุร่วมสมัยเป็นหลักและอาจใช้ไม้บางส่วนที่รื้อมาจากเรือนเก่านำมาประกอบ ซึ่งเป็นกลุ่มรูปแบบที่มีมากและเพิ่มจำนวนมากขึ้นเพราะ วัสดุหาได้ง่ายในท้องตลาด ดูแลรักษาง่าย และประหยัดกว่า นอกจากนี้ยังพบว่า การขยายตัวทางเศรษฐกิจท่องเที่ยว และการเข้าถึงของเทคโนโลยีสมัยใหม่ ทำให้ค่านิยมบางอย่างถูกปรับเปลี่ยนไปให้เหมาะสมกับยุคสมัย

ลักษณะทางกายภาพของเรือนประยุกต์ เป็นเรือนไม้ หรือบางเรือนใช้ไม้ประกอบกับคอนกรีต ยกได้ถุนแต่ไม่สูงเท่าเรือนแบบดั้งเดิม บนเรือนประกอบไปด้วย ส่วนห้องนอน มีการแบ่งห้องนอนออกเป็นห้องเล็กๆเป็นสัดส่วนชัดเจน โดยมากพบว่ามี 2 ห้องนอน หรือเป็นห้องนอนใหญ่ห้องเดียวแล้วกันห้องเป็นพื้นที่ย่อย โดยใช้หลังตู้เสื้อผ้า คล้ายคลึงกับลักษณะเรือนเก่า ระเบียงขนาดเล็กลง มีการปิดล้อมพื้นที่โดยมีระแนงไม้เป็นรั้วโดยรอบ มีชานหน้าบ้านใช้เป็นพื้นที่อรรถประโยชน์โดยมากจะเป็นพื้นที่ใช้นั่งเล่นกินข้าว จักสาน และรับแขกในเวลากลางวัน ส่วนครัวไฟจะแยกออกมาจากตัวเรือนเพื่อป้องกันควันไฟ และอัคคีภัย ระดับความสูงของพื้นครัวไฟจะตั้งอยู่บนระดับพื้นดินโดยยังมีชุดหลังคาคลุมยาวมาจากเรือนหลักเชื่อมพื้นที่เข้าไว้ด้วยกัน ขนาดของเรือนจะมีพื้นที่ที่กระชับหรือเล็กกว่าเรือนเก่า เนื่องด้วยกิจกรรมทางวัฒนธรรมโดยมากจะถูกจัดที่วัด หรือกรณีที่จัดที่เรือนจะใช้พื้นที่ลานหน้าบ้านข้างบ้านจัดตั้งเป็นพื้นที่ชั่วคราวในการจัดงาน หรือพิธีกรรมต่างๆ (ภาพที่ 2.2)



ภาพที่ 2.1 ภาพชานเรือนแบบดั้งเดิมให้เห็นถึงอรรถประโยชน์ในการใช้พื้นที่

ภาพที่ 2.2 ภาพชานเรือนแบบประยุกต์ให้เห็นเป็นพื้นที่สำหรับนั่งเล่นและต้อนรับแขก

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 4 มีนาคม 2562

จากการศึกษาพบว่าพื้นที่ในเรือนไทยอยู่ นอกจากจะคำนึงถึงประโยชน์ใช้สอยเป็นหลักแล้ว ทางด้านจิตใจและความผูกพันของเจ้าของเรือนและสมาชิกภายในเรือนยังพบว่าการแฝงการสื่อความหมายในด้านสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในพื้นที่ แสดงออกถึงความมีตัวตนของเจ้าของเรือนและสมาชิกภายในเรือนที่มีต่อพื้นที่ที่เกิดขึ้นภายในใจ โดยมีพื้นที่ทางสังคมเป็นส่วนผูกโยงเข้าไว้ด้วยกัน อ็องรี เลอเฟบวร์ (Henri Lefebvre) ได้ให้ความหมายของพื้นที่ โดยแบ่งออกเป็น 3 ระดับ ได้แก่ ระดับแรก คือพื้นที่ทางกายภาพ (Physical space) เป็นพื้นที่ที่เป็นกายภาพตามธรรมชาติที่มองเห็น ระดับที่สอง เป็นพื้นที่ทางความรู้สึกนึกคิด (Mental space) เป็นพื้นที่ที่สามารถรับรู้ได้ทางจิตใจ เช่น ความรู้สึกผูกพันกับพื้นที่ หรือความรู้สึกสบายในพื้นที่ สุดท้ายคือ พื้นที่

ทางสังคม (Social space) คือ พื้นที่ที่ถูกกำหนดให้ใช้ประกอบกิจกรรม ปฏิบัติงาน การใช้เชิงสัญลักษณ์ ผสานพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่ทางจิตใจเข้าด้วยกันเกิดพื้นที่การสร้างอุดมคติในสังคม (Henri Lefebvre, 1991, อ้างอิงจาก สันต์ สุวัจนราภินันท์. 2557: 132)

ดังนั้น ลักษณะเฉพาะพื้นที่ทางวัฒนธรรมในเรือนไทยอู่ จึงมี 3 ปัจจัยสำคัญในการสื่อความหมายได้แก่ พื้นที่ทางกายภาพ พื้นที่ทางความรู้สึกนึกคิด และพื้นที่ทางสังคม อันก่อให้เกิดความหมายทางวัฒนธรรมที่มีคุณลักษณะเฉพาะของชุมชนไทยอู่ บ้านคลองน้ำใส จังหวัดสระแก้ว

ลักษณะเฉพาะพื้นที่ทางวัฒนธรรมในเรือนไทยอู่และความหมายทางวัฒนธรรม

ครัวไฟ จากการสัมภาษณ์ ครัวไฟจะเป็นพื้นที่ที่สำคัญที่สุดในเรือนไทยอู่ เพราะผูกโยงเข้ากับวิถีการกินและวิถีการอยู่แบบไทยอู่ ที่ควบคู่ไปกับการดำเนินชีวิตและประเพณีวัฒนธรรมต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการกินอยู่ตั้งแต่เกิดจนตายไม่สามารถแยกออกจากกันได้ ครัวไฟเป็นพื้นที่แยกออกมาจากเรือนนอนโดยมีชานเชื่อมให้ต่อเนื่องเป็นพื้นที่เดียวกัน จากการศึกษาในพื้นที่เรือนเก่าพบว่าไม่ว่าเรือนไทยอู่จะมีพื้นที่ขนาดเล็กหรือขนาดใหญ่ เมื่อเข้าไปในครัวไฟจะพบว่ามีการจัดพื้นที่ได้เหมือนหรือใกล้เคียงกัน โดยมีพื้นที่หุงหาอาหารโดยใช้ท่อนไม้กันเป็นพื้นที่ขนาดกว้างประมาณ 2 คอก ยาวประมาณ 3-4 คอก เป็นกระบะไม้รองด้วยดินเหนียวและซีเมนต์ ตั้งหินหรืออิฐเป็นสามเส้าสำหรับวางภาชนะหุงอาหาร ด้านบนเหนือเตาไฟจะมีห้องไม้ไผ่สานไว้สำหรับเก็บอุปกรณ์ต่างๆ รวมถึงอาหารแห้งที่ถูกถนอมด้วยความร้อนและควันไฟ (ภาพที่ 3.1) มีการหมักเก็บปลาร้าไว้กินกันเองในทุกครัวเรือน “ปลาร้านี้ต้องมีทุกบ้าน...หมักเองทำเอง สมัยก่อนปลาเยอะเยอะ มีแค่เกลือเอามาหมักใส่อาหารทุกอย่าง บ้านญี่นี่ขาดปลาร้าไม่ได้... ไม่เหมือนสมัยนี้ใส่แต่ผงชูรส” (มณี บุญเจือ, เสียงม เกษชม, วงศ์รักษ์ เกษชม, 2561 : สัมภาษณ์) ไทยอู่ บ้านคลองน้ำใสจะรับประทานอาหารสุก ไม่รับประทานของสุกๆดิบๆ นิยมทานข้าวเจ้ามากกว่าข้าวเหนียว มีความแตกต่างจากไทยอู่ในพื้นที่ทางภาคอีสาน แสดงถึงลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมการกินที่สืบทอดกันมา ครัวไฟบางเรือนจะมีพื้นที่ชานเล็กๆยื่นออกมาจากครัวไฟเป็นชานเปียกไว้สำหรับล้างถ้วยชาม และมีบันไดทอดขึ้นมาจากพื้นดินมายังชานเปียก ครัวไฟจะเป็นพื้นที่ที่ใช้งานเกือบทั้งวันเพราะต้องเป็นพื้นที่ประกอบ

อาหารและเก็บถนอมอาหาร และเมื่อมีกิจกรรมงานบุญต่างๆก็เป็นพื้นที่รวบรวมคนในชุมชนมา“เอาแอง” (ร่วมลงแรง) ในการช่วยในงานต่างๆให้ลุล่วง ทำให้พื้นที่ครัวไฟจึงมีขนาดใหญ่และมีชานต่อทอดมาพื้นที่ระเบียงไว้สำหรับรองรับคนจำนวนมากที่มาใช้พื้นที่บนเรือน

ครัวไฟจึงเป็นพื้นที่ที่สมาชิกทุกคนในเรือนมีความผูกพันกับวิถีชีวิตที่ดำรงอยู่ ในระดับความรู้สึกจึงเป็นพื้นที่ก่อให้เกิดความสัมพันธ์กับสมาชิกในครอบครัวรวมถึงความเชื่อ คติที่สืบทอดกันมา จากการสัมภาษณ์ปราชญ์ชาวบ้านในชุมชนพบว่าการปลูกเรือนในสมัยก่อน นอกจากจะให้ความสำคัญกับตำแหน่งทิศทางการปลูกเรือนแล้ว พื้นที่ของครัวไฟจะถูกกำหนดเป็นพื้นที่แรกโดยให้ความสำคัญมาก่อนพื้นที่อื่น จากสำนวน “การกินอยู่หลับนอน” จะเห็นลักษณะความสำคัญของพฤติกรรมซึ่งสอดคล้องกับการจัดพื้นที่ในเรือนตามลำดับความสำคัญตามพื้นฐานของมนุษย์ “ตอนตาขึ้นเรือนหลังนี้ โบราณเขาถือว่าต้องขึ้นเรือนให้เสร็จวันเดียว ห้องแรกที่แม่เขาบอกต้องมีก่อน...ก็ครัวนี้แหละ ตรงที่นอน ตาวางกระดานพาดอันเดียวกันนอนได้แล้ว” (คำไพ เกตชม, 2561 : สัมภาษณ์) นอกจากนี้ในอดีตก่อนที่จะมีสถานีอนามัย หรือโรงพยาบาล ครัวไฟยังเป็นพื้นที่ที่ให้การกำเนิดสำหรับสมาชิกใหม่ในครอบครัว ครัวไฟจึงเสมือนเป็นพื้นที่เริ่มต้นของชีวิตและมีความผูกพันกับสมาชิกทุกคนในเรือน “แม่พี่เล่าให้ฟังว่า ลูกทุกๆ คนก็เกิดตรงนี้แหละในครัว ตรงหน้าเตาไฟนี้แหละ ตมน้ำร้อน เก็บกวาดเช็ดล้างเสร็จก็ปล่อยชะล้างลงใต้ถุนเรือน...สะดวงดี” (บุญเรือง บวบหอม, 2560 : สัมภาษณ์)

ปัจจุบันผู้อยู่อาศัยส่วนใหญ่ที่เป็นผู้สูงอายุและสมาชิกในบ้านที่ทำหน้าที่ประกอบอาหารยังคงใช้พื้นที่ครัวไฟในชีวิตประจำวัน พบว่าครัวไฟเกือบทั้งหมดถูกเพิ่มเติมในส่วนของเขาแก๊ส หรือเตาไฟฟ้า แต่บางเรือนยังคงมีเตาแบบกระบะไม้ หรือเตาอังโล่ที่ใช้ถ่านไม้เป็นเชื้อเพลิงอยู่ ซึ่งอุปกรณ์ในการหุงหาอาหารอาจจะมีการปรับเปลี่ยนมาบ้างตามยุคสมัยเพื่อความสะดวกสบาย แต่ยังคงพบภาพของอาหารและวัฒนธรรมการกินที่ใช้เตาถ่านเป็นเชื้อเพลิงในการหุงหาอาหารยังคงถูกสืบทอด (ภาพที่ 3.2) นอกจากนี้ ครัวไฟในเรือนไทยอู่ยังทำหน้าที่เป็นพื้นที่ทางสังคมวัฒนธรรม โดยเป็นพื้นที่สนับสนุนงานบุญประเพณีต่างๆของสมาชิกภายในเรือนกับคนในชุมชน อาทิ งานขึ้นบ้านใหม่ งานทำบุญฉลองอัฐิ งานบวชนาค เป็นต้น “ตอนปลูกเรือน

แม่บอกพ่อเลยว่าขอครัวไฟใหญ่ๆ... ขอให้พื้นที่โล่งๆ เพราะแม่ทำกับข้าวทุกวัน ตอนงานบุญ ญาติพี่น้องมาช่วยงานจะได้ไม่คับแคบ...” (อนงค์รัตน์ ชื่นทองขาว, 2562 : สัมภาษณ์) แต่ครัวไฟในเรือนประยุกต์ พบว่าครัวไฟยังคงเป็นพื้นที่สำคัญและมีขนาดพื้นที่ใหญ่ ยกได้สูงและไม่สูงและติดกับลานโล่งข้างบ้านเข้าออกสะดวกมากกว่าด้านระเบียง เพราะระเบียงเรือนที่สร้างใหม่จะเป็นพื้นที่ปิดล้อมมิดชิดมีความเป็นส่วนตัวมากกว่ารูปแบบเรือนเก่า



ภาพที่ 3.1 ภาพครัวไฟในเรือนเก่า
ภาพที่ 3.2 ภาพครัวไฟในเรือนประยุกต์
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2560

หากพิจารณาเปรียบเทียบครัวไฟเรือนเก่า กับ ครัวไฟเรือนประยุกต์ จะพบว่าพื้นที่ทางกายภาพทั้ง 2 ลักษณะยังให้ความสำคัญของพื้นที่ครัวไฟอย่างชัดเจน โดยการให้พื้นที่ของครัวไฟยังคงมีขนาดพื้นที่ที่ใหญ่ ส่วนในมุมมองระดับความรู้สึกพบว่ายังคงเป็นพื้นที่สำหรับเชื่อมโยงสมาชิกภายในเรือนให้พบปะพูดคุยกันด้วยวัฒนธรรมการกิน แต่ในพื้นที่ลักษณะทางกายภาพที่ใช้ประโยชน์นอกเหนือจากการประกอบอาหารแล้ว แทบจะไม่ถูกกล่าวถึงอีกเลย

อาทิ การให้กำเนิดบุตรไม่มีความสำคัญในส่วนนี้หลงเหลืออยู่เพราะจากความเจริญทางด้านสาธารณสุขและการแพทย์ที่เข้ามาแทนที่ แต่ในส่วนพื้นที่หลักในการประกอบอาหารพื้นที่ในด้านสังคมยังคงเห็นในแง่การดำเนินอยู่ยังเห็นถึงวิถีชีวิต และกิจกรรมทางสังคมวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในรูปแบบการร่วมกันมาทำบุญ การจัดงานในพิธีกรรม หรือเทศกาลต่างๆ และสะท้อนความเป็นสังคมแบบการช่วยเหลือและเกื้อกูลกันในชุมชน

ห้องนอน หรือ ส้วม ทางกายภาพเป็นพื้นที่ห้องโล่งขนาดใหญ่เป็นที่นอนของสมาชิกในครอบครัวใช้ร่วมกัน โดยเป็นพื้นที่นอนสำหรับเจ้าของเรือนและลูกสาวลูกชายที่ยังเล็ก ห้องนอนของไทยในอดีตถูกเน้นเป็นพื้นที่สำคัญถึงแม้ช่วงที่ใช้เป็นห้องหอสำหรับคู่บ่าวสาวห้องนอนก็จะถูกกั้นเป็นห้องนอนขนาดเล็ก (ส้วม) ด้วยการใช้หลังตู้เสื้อผ้า ผ้าม่าน หรือ แผงไม้ฟาก เพื่อเกิดสัดส่วนและความเป็นส่วนตัว (ภาพที่ 4.1) แม้เวลาการหลับนอนคู่สามีภรรยา สมาชิกภายในเรือนก็จะรู้เท่าทันกันโดยอาศัยมารยาทความคุ้นชิน และเวลาที่ต้องรับรู้กันเอง ห้องนอนจึงสงวนให้พ่อแม่ คู่บ่าวสาวที่แต่งงานใหม่ ลูกๆที่ยังเล็ก ส่วนลูกชายเมื่อเติบโตขึ้นจะแยกออกมาอนบริเวณระเบียง หรือพื้นที่ที่สะดวกของแต่ละคน “ที่ๆน้องๆตอนเล็กๆก็นอนในห้องกับพ่อแม่ แต่วันไหนที่อากาศร้อนๆก็พากันออกมาอนเรียงกันตรงระเบียง โตมาหน่อยเที่ยวเล่น ทำนาได้แล้วก็ไปเล่นไปนอนบ้านเพื่อนตามประสา ถ้าที่บ้านอยากนอนมุมไหนก็เลือกนอนตรงนั้นได้เลย...” (คำไพ เกตขม, 2561 : สัมภาษณ์)

ภายในห้องนอนโดยทั่วไปจะแบ่งพื้นที่ออกเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ โดยพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์โดยมากจะวางทางทิศตะวันออก มีหิ้งบูชาพระที่ผนังหรือตั้งโต๊ะหมู่บูชาขนาดเล็กใกล้หรือติดกับบริเวณส่วนนอนของเจ้าของเรือนที่เป็นฝั่งด้านที่นอนของพ่อบ้านมากที่สุด และเรียงลำดับภรรยา ลูกเล็กตามลำดับ จากการสัมภาษณ์ผู้อยู่อาศัยและสมาชิกภายในเรือนพบว่า เจ้าของเรือนส่วนใหญ่เมื่อมีอายุมากขึ้นจะย้ายออกมาใช้พื้นที่นอกเรือนนอน เช่น พื้นที่ระเบียงจะถูกปรับเป็นพื้นที่นอนเพื่อความสะดวกในการใช้ชีวิตประจำวันและการเข้าห้องน้ำ (ภาพที่ 4.2) “พอกับแม่ชอบนอนข้างนอกแบบนี้ มันเย็นดี เข้าห้องน้ำก็สะดวก โล่งๆไม่อึดอัด...” (เสงี่ยม เกษขม, 2561 : สัมภาษณ์) ซึ่งจะยกพื้นที่ในห้องนอนให้ลูกสาวคนโต หรือ สมาชิกในเรือนโดยมากเป็นลูกสาวที่ยังไม่ออกเรือนเสมือนเป็นการส่งต่อพื้นที่ที่สำคัญ

ของเจ้าของเฮือนให้สมาชิกในเฮือน หรือผู้ที่พ่อแม่ได้ไว้ใจ เปรียบเสมือนเป็นนัยให้เป็นผู้ดูแลและสืบทอดต่อไป ส่วนของพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ยังคงสงวนคงไว้ในห้องนอนเช่นเดิม จนกว่าเจ้าของเฮือนผู้เป็นพ่อจะตายจากไป จากการสัมภาษณ์พบว่าในกรณีที่ถูกหลานสมาชิกภายในบ้านไม่ต้องการทำการเคารพบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์สืบต่อจากเจ้าของเฮือน ผู้ที่บูชาจะเสี่ยงให้ลูกหลานนำสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่เคยบูชาเผาตามกันไปในปีธันวาคม

พื้นที่และตำแหน่งของห้องนอนยังคงแสดงถึงพฤติกรรมที่ถูกถ่ายทอดทัศนคติมาสู่รุ่นลูกหลานว่าให้ความสำคัญในพื้นที่ห้องนอนให้มีความเป็นส่วนตัวมากที่สุดโดยจะเห็นว่าตำแหน่งห้องนอนจะอยู่ลึกในสุดของเฮือน ใครจะเข้าไปในพื้นที่ได้ต้องได้รับการอนุญาตจากเจ้าของเฮือนก่อน ในด้านประโยชน์ใช้สอยจะพบว่าใช้เป็นที่นอนและเก็บของใช้ส่วนตัว ห้องนอนจะไม่มีของประดับตกแต่งอะไร มีเพียงปองเอี่ยม ไว้ส่องดูบริเวณรอบๆนอกเฮือนในเวลากลางคืน “กลางวันไม่มีใครเข้าไปอยู่หรือหมั่นร้อน ออกมานั่งเล่นตรงระเบียงตรงชานหน้าเฮือนดีกว่า ใครผ่านไปมาจะได้แวะมาคุยกัน...” (เสี้ยม เกษขม, 2561 : สัมภาษณ์)



ภาพที่ 4.1 ภาพการแบ่งพื้นที่ในห้องพักให้เกิดความส่วนตัวโดยการใช้ตู้เสื้อผ้าเป็นตัวแบ่งพื้นที่

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2560



ภาพที่ 4.2 ภาพการปรับเปลี่ยนบริเวณระเบียงให้เป็นส่วนนอนของพ่อแม่สูงอายุ

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2560

ชาวไทญ้อ บ้านคลองน้ำใส มีธรรมเนียมการลำดับตำแหน่งพื้นที่ในห้องพักสำหรับสมาชิกคนในครอบครัว และพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ กรณีที่ไม่มีฝักันห้องภายในเฮือนนอนทุกคนจะนอนเรียงกันตามอาวุโสโดยเรียงจากพ่อแม่ และลูกเล็ก จะพบว่าตำแหน่งส่วนที่นอนของลูกสาวที่บรรลุนิติภาวะแล้วจะอยู่ใกล้กับครัวไฟเพื่อสะดวกในการตื่นมาแต่เช้ามีดเพื่อสะดวกในการเข้าครัวเพื่อประกอบอาหาร ตำแหน่งที่พระเจ้าจะอยู่ใกล้กับตำแหน่งที่นอนของพ่อเป็นสัญลักษณ์ให้ความสำคัญของเจ้าเฮือนที่ทุกคนต้องเคารพ ในกรณีที่ห้องถูกแบ่งกันไม่ว่าจะเป็นหลังตู้เสื้อผ้า ฝาฟาก หรือม่านกันบริเวณหิ้งพระและหิ้งสิ่งศักดิ์สิทธิ์จะเว้นเป็นพื้นที่ไว้ไม่มีใครนอน และตำแหน่งที่นอนพ่อจะอยู่ใกล้กับพื้นที่ที่หิ้งพระส่วนปลายสุดจะเป็นพื้นที่ส่วนของห้องลูกสาว ในคติความเชื่อทิศของการนอน จะไม่นอนขนานตามแนวสันหลังคาหรือการวางตำแหน่งลักษณะนี้จะพบเห็นเฉพาะกรณีมีการจัดงานศพ จะตั้งหีบศพจะวางบริเวณพื้นที่ของระเบียงโดยจะวางหีบศพขนานกับแนวสันหลังคาของเฮือน “ทิศการนอนคนญ้อจะถือว่าคนเป็นนอนขวางตามแนวสันหลังคา ส่วนคนตายจะนอนขนานตามแนวสันหลังคา...ยกเว้นบ้านไหนที่อยู่ติดเขาน้อยไม่ว่าทิศหัวนอนจะไปด้านไหนจะไม่นอนหันปลายเท้าไปทางวัดเขาน้อย” (ชูศรี เกษสี, 2560 : สัมภาษณ์)

ระเบียง (เขีย) หรือที่ชาวบ้านเรียกกันว่า “โนเปียง” เป็นพื้นที่บริเวณด้านยาวหน้าห้องนอนเป็นระเบียงเปิดโล่งที่มีขนาดใหญ่ มีหลังคามุงพาดต่ำลงมาจากเฮือนนอน และเป็นพื้นที่หน้าเฮือนที่ดีที่สุดทั้งเรื่องตำแหน่งมุมมอง การรับแสงแดด ลม เป็นจุดศูนย์กลางของเฮือน

เพื่อเชื่อมต่อพื้นที่ส่วนอื่นๆ ทั้ง ครัวไฟ ขาน และห้องนอน ใช้เป็นพื้นที่อรรถประโยชน์ของสมาชิกในครอบครัว รวมทั้ง เป็นพื้นที่รวบรวม และต้อนรับญาติพี่น้อง สมาชิกในชุมชน เมื่อยามมีงานเทศกาลงานบุญ หรือพิธีกรรมต่างๆ จุดเด่นของระเบียบเฮือนไทญ้อ คือการเล่นระดับของพื้นที่มีระดับแตกต่างกัน ในด้านประโยชน์ใช้สอยทำให้เกิดช่องลม เป็นการช่วยระบายความร้อน ทำให้เกิดภาวะอยู่สบายภายในเฮือน นอกจากนี้การที่ระดับพื้นระเบียบมีความแตกต่างกันของระดับพื้นของขานจึงเสมือนเป็นเครื่องเรือนเป็นที่นั่งภายในตัว ระดับพื้นของระเบียบที่สูงกว่าระดับพื้นของขานเป็นการช่วยแบ่งแยกส่วนแห่งส่วนเปียกให้กับพื้นที่อย่างชัดเจน (ภาพที่ 5.1) การเล่นระดับของพื้นระเบียบที่ต่างระดับกันยังสื่อถึงนัยระดับความหมายของพื้นที่ เพื่อแสดงการให้เกียรติ การลำดับความสำคัญของบุคคล (Hierarchy) ในการใช้พื้นที่และการเข้าถึงพื้นที่ภายในเฮือน จะเห็นได้ว่าการเชื่อเชิญต้อนรับจะใช้คำว่า “ขึ้นเฮือน” เป็นเสมือนการบอกระดับของการขึ้นเฮือนจากบันไดขึ้นสู่ตัวขาน จากตัวขานขึ้นมาสู่ระเบียบ จากระเบียบเข้ามาสู่ห้องนอนซึ่งจะมีการถ่ายระดับความสำคัญและแฝงความหมายของพื้นที่สำหรับคนในครอบครัวหรือสำหรับคนภายนอกตามลำดับการเข้าถึง โดยเปรียบเสมือนว่าบุคคลเหล่านั้นที่ถูกเชิญจะมีลำดับความสำคัญและความสนิทสนมมากน้อยเพียงใดในการถูกเชื่อเชิญขึ้นมาบนเฮือน นอกจากนี้จะเห็นได้ว่าในพื้นที่เดียวกันยังถูกแบ่งลำดับความสำคัญของพื้นที่โดยใช้ความสูงหรือกรอบของวัตถุเป็นตัวบอกความสำคัญ อาทิ การใช้ასსระองนั่งสำหรับพระสงฆ์แม้จะวางในพื้นที่ระดับเดียวกันแต่สร้างความหมายใหม่ว่าเป็นพื้นที่เฉพาะของสงฆ์ ซึ่งมีลำดับที่สูงกว่า ในลักษณะเดียวกันการให้ความหมายพื้นที่ของเฮือนไทญ้อจะสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามลักษณะการใช้งานให้เกิดความหมายที่แตกต่างได้ เช่น พื้นที่ผู้อาวุโสกับพื้นที่ผู้อ่อนอาวุโส พื้นที่คนในเฮือนกับพื้นที่คนนอกเฮือน พื้นที่ของพระสงฆ์กับพื้นที่ของฆราวาส ซึ่งเป็นที่น่าสนใจว่าเป็นพื้นที่ร่วมกัน แต่มีลำดับความสำคัญแตกต่างกันเมื่อมีตัวแปรเรื่องวัฒนธรรมการใช้พื้นที่และตัวบุคคลที่จะเข้ามาใช้พื้นที่เข้ามาเกี่ยวข้อง

นอกจากนี้ระเบียบเป็นพื้นที่แสดงสถานะทางสังคม เพราะเป็นพื้นที่อรรถประโยชน์ที่สามารถปรับเปลี่ยนลักษณะการใช้งานของพื้นที่ได้หลากหลาย เป็นทั้งพื้นที่นั่งเล่น พักผ่อน รับประทานอาหาร และรับรองแขกในช่วงเวลา

กลางวัน และในเวลากลางคืนสามารถปรับเป็นพื้นที่สำหรับนอนของลูกชาย ญาติพี่น้อง หรือแขกที่มาพักค้างคืน นอกจากนี้ระเบียบยังเปลี่ยนเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เมื่อมีงานบุญหรือพิธีกรรมทางศาสนา อาทิ งานบวช งานแต่งงาน งานฉลองอัฐิ หรือแม่แต่งงานศพ พื้นที่จะถูกปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับลักษณะของกิจกรรม พิธีกรรมต่างๆ ตอบสนองทั้งประโยชน์ใช้สอย และแสดงให้เห็นถึงพื้นที่ทางสังคม วัฒนธรรมที่สะท้อนวิถีของคนในชุมชน (ภาพที่ 5.2) ส่วนระเบียบรูปแบบเฮือนประยุกต์พบว่าระเบียบจะมีรูปแบบทางกายภาพมีความสัมพันธ์กับพื้นที่อื่นๆ ในลักษณะใกล้เคียงลักษณะเดิม แต่มีพื้นที่ขนาดเล็กลงเพื่อสะดวกในการดูแลรักษาและมีความเป็นส่วนตัวมากขึ้น จากลักษณะการปิดล้อมของระแนงไม้ที่โปร่งตีปิดทึบโดยรอบพื้นที่เนื่องจากเหตุผลเรื่องความปลอดภัย ในเวลากลางวันสมาชิกในครอบครัวชอบจะมานั่งพักผ่อนนอกบ้านบริเวณขานที่มีชายคาหรือใต้ร่มไม้ ปัจจุบันระเบียบยังใช้เป็นพื้นที่นอนสำหรับลูกชายในเวลากลางคืน “ยายชอบเฮือนแบบนี้ ถึงจะสร้างใหม่แต่ก็โล่งๆ ลูกหลานเดินผ่านไปมาก็เห็นกัน อยู่แต่ในบ้านมันเหงา ไม่มีอะไรทำ หิวก็เดินไปหาของกินในครัวข้างๆนี่แหละ...” (เสงี่ยม เกษชม, 2561 : สัมภาษณ์)



ภาพที่ 5.1 ภาพกายภาพของพื้นที่ระเบียบของเฮือนไทญ้อ
ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2561



ภาพที่ 5.2 ภาพการใช้พื้นที่ระเบียงบนเรือนใหญ่ในงานทำบุญฉลอง
อัฐิ

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 15 กรกฎาคม 2561

ปัจจุบันพื้นที่ระเบียงถูกปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องตามวิถีการใช้ชีวิตแบบเมืองใหญ่มากขึ้นที่เน้นเป็นพื้นที่ความเป็นส่วนตัวมากขึ้น มีความเป็นพื้นที่ส่วนตัวมากขึ้นทั้งด้านกายภาพและความรู้สึก ส่วนพื้นที่ที่ทำกิจกรรมต่างๆ ถูกปรับเปลี่ยนไปใช้พื้นที่ลานหน้าบ้าน ลานข้างบ้านที่เป็นพื้นที่โล่งบริเวณโดยรอบในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ ทำให้พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ในเรือนถูกลดสถานะความสำคัญลงไป ส่วนความสัมพันธ์ของระเบียงกับพื้นที่หลักส่วนอื่นๆ ได้แก่ ครัวไฟ ซานห้องนอน ยังคงเห็นมิติการเชื่อมต่อในการจัดวางตำแหน่งและความสัมพันธ์ของพื้นที่ในการใช้งาน ใกล้เคียงกับรูปแบบเดิม

ซาน เป็นพื้นที่พักก่อนเข้าสู่ระเบียง โดยมีบันไดพาดขึ้นมาจากพื้นดินหน้าเรือนมาที่ซานก่อนเข้ามาสู่ด้านในของตัวเรือน ทั่วไปพบว่าซานจะเชื่อมต่อพื้นที่ส่วนต่างๆ เข้าด้วยกัน ซานจะมีระดับที่ต่ำกว่าระเบียงเป็นที่นั่งเล่นรองรับแขก นั่งทำงานหัตถกรรมในยามว่าง หรือเป็นพื้นที่ซ่อมแซมเครื่องมือการเกษตรกรรม นอกจากนี้ในช่วงฤดูฝนซานยังทำหน้าที่เป็นตัวแยกพื้นที่เปียกกับพื้นที่แห้งให้เกิดความสะอาดก่อนเดินเข้ามาสู่ภายในตัวเรือน ในความหมายของพื้นที่ระดับความรู้สึกนึกคิด ซานเป็นพื้นที่ต้อนรับแขกที่เจ้าของเรือนไม่ต้องการเชื่อเชิญให้เข้ามาด้านในพื้นที่ยังเรือนมากเกินไปแสดงถึงกลไกการให้ความสนทสนมและลำดับความสำคัญของผู้ถูกเชื่อเชิญขึ้นไปบนเรือนว่ามีความเป็นกันเองหรือคุ้นเคยมากน้อยเพียงใด

ปัจจุบันพบว่าพื้นที่ของซานจะมีการเชื่อมต่อหลังจากจากระเบียงทอดยาวมาคลุมเหนือซาน และคลุมถึง

พื้นที่ส่วนบันไดหน้าเรือน ใช้เป็นที่นั่งสำหรับผู้สูงอายุ ใช้นั่งเล่นยามเย็นคอยพูดคุยและต้อนรับลูกหลานละแวกบ้านและเพื่อนบ้านที่ผ่านไปมา นอกจากนี้ซานยังเป็นพื้นที่สำหรับนั่งทำงานหัตถกรรมต่างๆ หลังเวลาว่างจากงาน เช่นจักสาน เหลาทางมะพร้าว หรือเป็นพื้นที่เตรียมอุปกรณ์ในงานประเพณีทำบุญต่างๆ (ภาพที่ 6.1) “ถ้าตาไม่ออกไปนาก็ชอบออกมานั่งเล่นที่นี้แหละ ลูกหลานผ่านไปมาได้ทักทาย...” (คำไพ เกตชม, 2560 : สัมภาษณ์) ในกรณีของเรือนประยุกต์จะพบลักษณะซานที่เปิดคล้ายกับเรือนแบบเก่า แต่มีขนาดเล็กกว่ามีการตีกันเป็นแผงผนังไม้ระแนงโดยรอบมีผนังเปิดโล่งหนึ่งด้าน หรือมีประตูสามารถปิดเปิดมิดชิดและแน่นหนา (ภาพที่ 6.2) บางเรือนจะทำศาลาหรือเพิงเล็กๆ หรือวางแคร่ไต้ร่มไม้ ไว้สำหรับการต้อนรับแขกบริเวณลานข้างบ้าน หรือหน้าบ้านแทน



ภาพที่ 6.1 ภาพซานในเรือนรูปแบบดั้งเดิม

ภาพที่ 6.2 ภาพแสดงซานในรูปแบบเรือนประยุกต์

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2560

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2560

“สมัยก่อนแม่อยู่กับลูกเล็กๆ ตอนพ่อกับแม่ไปทำนา บางทีต้องไปนอนที่เถียงนา... แม่ก็กลัว บ้านแม่เลยมีระแนง ล้อมรอบ กลางคืนปิดลงกลอนได้แม่ถึงรู้สึกว่าจะปลอดภัย บางคืนเวลานอนแม่ยังต้องลงมานอนห้องลับที่ขุดไว้ใต้ถุนบ้านเลย...” (อนงค์รัตน์ ชันทองขาว, 2561 : สัมภาษณ์) เมื่อพิจารณาพบว่ารูปแบบพื้นที่ของชนที่มีการเปลี่ยนแปลงไป เนื่องจากความต้องการความเป็นส่วนตัวมากขึ้น และความต้องการความปลอดภัยที่ต้องการเพิ่มมากขึ้น

ใต้ถุน เือนไทยเื้อเก่า เป็นเือนยกใต้ถุนสูง สามารถเดินผ่านศึระษะไม้ชนกับโครงสร้างของ ตัวเือน ใช้สำหรับเป็นที่ระบายน้ำและเศษอาหารที่ทิ้งลงมาจาก บนเือนลงมาด้านล่าง นอกจากนี้ยังเป็นแหล่งหาอาหารของ สัตว์เลี้ยงใต้ถุนบ้าน อาทิ เป็ด ไก่ หรือเป็นที่อยู่ของสัตว์เลี้ยง ที่ใช้ประโยชน์ทางด้านเกษตรกรรม เป็นที่เก็บอุปกรณ์ทาง เกษตรกรรม (ภาพที่ 7.1) ทำให้พื้นที่ใต้ถุนเือนไทยเื้อดู เหมือนเป็นพื้นที่ที่ไม่ได้ใช้ประโยชน์แต่เมื่อวิเคราะห์จากการ สัมภาษณ์กับเจ้าของและสมาชิกในเือน พบว่านอกจากด้าน ลักษณะทางกายภาพที่ใต้ถุนยกสูงเพื่อเพิ่มความเป็นส่วนตัว และความปลอดภัยแล้ว ยังพบว่าเป็นพื้นที่ให้เกิดความสมดุล ของการอยู่อาศัยระหว่างคนสมาชิกภายในเือน และสัตว์ เลี้ยงภายในเือน เช่น ทำให้เกิดเป็นพื้นที่ส่วนตัวบนเือน กับความเป็นพื้นที่เปิดสาธารณะใต้ถุนเือน ระดับความสูง ของเือนกับระดับความต่ำของพื้นดินทำให้เกิดความโปร่ง ลมพัดผ่านทำให้พื้นที่บนเือนเย็นสบายและพื้นที่ใต้ถุน ไม่อับชื้นจนเกินไป แบ่งพื้นที่บนเือนเป็นที่อยู่อาศัยของคนกับ พื้นที่ใต้ถุนเป็นพื้นที่อยู่อาศัยของสัตว์เลี้ยง พื้นที่บนเือน เป็นพื้นที่ชะล้างพื้นที่ใต้ถุนเป็นพื้นที่ย่อยสลาย บนเือนจึง เป็นพื้นที่สะอาดและใต้ถุนเป็นพื้นที่สกปรก เป็นต้น พื้นที่ ใต้ถุนจึงเสมือนเป็นพื้นที่เปรียบเทียบกับเห็นลักษณะความ แตกต่างกันในความสมดุลของพื้นที่เือนไทยเื้อ “จะให้แม่ เอาใต้ถุนไปทำอะไร... ใต้ถุนมันสกปรก เขาไม่เอาไว้ทำอะไร ทรอกนนอกจากเลี้ยงเป็ดไก่... กับเททิ้งของเสียลงใต้ถุน” (อ่อนคำ เกษสี, กองมี เกษชม, 2560 : สัมภาษณ์)



ภาพที่ 7.1 ภาพแสดงพื้นที่ใต้ถุนเือนไทยเื้อแบบเก่า บ้านคลองน้ำ ใส จังหวัดสระแก้ว

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2560



ภาพที่ 7.2 ภาพแสดงพื้นที่ใต้ถุนเือนไทยเื้อแบบประยุกต์ บ้านคลอง น้ำใส จังหวัดสระแก้ว

ที่มา : ถ่ายภาพโดยผู้วิจัย เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2560

ปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงพื้นที่ใต้ถุนเือนแบบ ประยุกต์จะมีลักษณะการยกใต้ถุนสูงขึ้นมาจากระดับพื้นดิน เพียงเล็กน้อยประมาณ 2-3 คอก ยังใช้เป็นที่ระบายของเสีย จากบนเือนและเลี้ยงเป็ดไก่ และให้ลมพัดผ่านใต้ถุนเพื่อให้ รู้สึกเย็นสบายเมื่ออยู่บนเือน (ภาพที่ 7.2)

สรุปและอภิปรายผล

ผลการศึกษาสรุปได้ว่าคุณลักษณะเฉพาะของการ ใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเือนไทยเื้อ บ้านคลองน้ำใสจังหวัด สระแก้ว เป็นผลผลิตทางวัฒนธรรมที่สื่อให้เห็นมิติของการ ใช้พื้นที่ทางกายภาพ เพื่อประโยชน์ใช้สอยเป็นหลัก และมีการแสดงนัยของพื้นที่จนเกิดเป็นภาพตัวแทน ให้ความหมาย ของพื้นที่ทางความรู้สึกนึกคิด เกิดเป็นคุณลักษณะ และ

ความเชื่อที่ปฏิบัติตามกันมาผ่านพื้นที่ทางกายภาพส่งผลทำให้เกิดความหมาย เกิดความเข้าใจในปรากฏการณ์ต่างๆ ร่วมกันในพื้นที่และปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับพลวัตของสังคม ซึ่งมีความสอดคล้องกับแนวคิดของ วอเตอร์สัน ที่กล่าวถึงความสัมพันธ์ของพื้นที่กับประสบการณ์ของมนุษย์ว่า การที่มนุษย์เข้าไปมีปฏิสัมพันธ์ในการใช้งานกับพื้นที่ไม่ใช่เพียงแต่เป็นการใช้พื้นที่ แต่เป็นการแสดงให้เห็นถึงการผสมผสานและความสัมพันธ์ระหว่าง พื้นที่ของมนุษย์ กับพื้นที่ธรรมชาติ (Waterson. 1991: Xviii) ความสัมพันธ์นี้สะท้อนผ่านกลุ่มของเฮือนเก่าที่ยังคงดำเนินกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่มีลักษณะใกล้เคียงกับรูปแบบเดิมที่สืบกันมา ซึ่งยังคงพบในพื้นที่ทางกายภาพที่ยังคงใช้งานในปัจจุบัน ทำให้เห็นว่าพื้นที่ในเฮือนของตนสามารถประกอบพิธีกรรมต่างๆ ตามรูปแบบ คติความเชื่อ วิถีทางสังคมตามที่บรรพบุรุษที่ได้ปฏิบัติสืบทอดต่อกันมาได้อย่างถูกต้องและมีแบบแผน

ทั้งนี้พบว่าในพื้นที่ทางวัฒนธรรมทั้งในเฮือนเก่าและเฮือนประยุกต์ พื้นที่ทางกายภาพถูกนำมาใช้ในการดำเนินชีวิตประจำวันในลักษณะเดียวกัน โดยพื้นที่ต่างๆที่เป็นองค์ประกอบของเฮือนเก่า ไม่ว่าจะเป็น ครัวไฟ ห้องนอน ระเบียง ชาน และได้ถูกลง ยังคงปรากฏให้เห็นทางกายภาพในเฮือนประยุกต์ที่ปลูกสร้างใหม่ เพียงแต่พื้นที่ถูกปรับเปลี่ยนขนาดให้เหมาะสมตอบสนองกับความต้องการในการใช้ชีวิตประจำวันตามยุคสมัยเพิ่มมากขึ้น เช่น การลดขนาดของระเบียง มีการปิดกั้นพื้นที่เพื่อความเป็นส่วนตัวเพื่อความปลอดภัยมากขึ้น ลดขนาดความสูงของใต้ถุน เป็นต้น ในส่วนของพฤติกรรมและลักษณะการใช้งานพบว่าเฮือนประยุกต์จะปรับพื้นที่ที่จะใช้งานไปใช้พื้นที่ลานข้างบ้านหรือลานหน้าบ้านแทน โดยใช้เป็นพื้นที่ชั่วคราวในการประกอบพิธีกรรมทางศาสนา หรืองานบุญต่างๆ ด้านคติความเชื่อที่สะท้อนผ่านพื้นที่ทางความรู้สึคนึกคิดยังพบในกลุ่มชาวไทยยังมีความเชื่อที่สืบทอดกันมาอย่างเคร่งครัด อาทิ การกำหนดตำแหน่ง วันเวลา และทิศทางของการปลูกเฮือน พื้นที่สิ่งศักดิ์สิทธิ์ พื้นที่ของคน การให้ลำดับความสำคัญความอาวุโสในครอบครัว ทั้งการกำหนดตำแหน่ง ทิศทางการนอน การกำหนดทิศทางในพิธีการต่างๆทางศาสนาอันเป็นแบบอย่างความเชื่อแต่เดิมที่สืบกันมา พื้นที่ด้านสังคมพบว่าการแสดงสถานะและการมีตัวตนในสังคมจะถูกสร้างขึ้นอย่างมีนัยเมื่อมีงานบุญประเพณี เทศกาลต่างๆ พื้นที่ภายในบ้านจะถูกเตรียมเปลี่ยนแปลงไปให้

เกิดเป็นพื้นที่สาธารณะขนาดใหญ่ ที่สามารถรองรับทั้งญาติพี่น้องและคนในชุมชนให้มาร่วมงานได้เป็นจำนวนมาก รวมทั้งเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับให้บุคคลอื่นเข้ามาใช้พื้นที่ได้ถือเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งในการประกาศความมีตัวตนในชุมชนให้รับรู้ และยังเป็นการบ่งบอกถึงสถานะและฐานะอย่างหนึ่งในสังคม

จากแนวคิดของ เลอร์แพร์ ที่ว่า ภายใต้สภาพแวดล้อมเดียวกัน การมีรากเหง้าทางประวัติศาสตร์ร่วมกัน มีสังคมและวัฒนธรรมร่วมกันจะแสดงคุณลักษณะบางประการร่วมกัน (Lefebvre. 1991: 48-50) พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเฮือนไทย บ้านคลองน้ำใส ทั้งในรูปแบบเฮือนเก่าและเฮือนประยุกต์ มีการสื่อความหมายของการใช้พื้นที่อันเป็นคุณลักษณะเฉพาะที่ยังคงแสดงให้เห็นการสืบทอดภูมิปัญญาและการเรียนรู้จากบรรพบุรุษ โดยพบว่าพื้นที่ความรู้สึคนึกคิด เป็นพื้นที่ที่ต้องไม่ได้ที่ผูกกับคติความเชื่อเดิมที่สืบทอดกันมา เป็นพื้นที่ทางวัฒนธรรมที่มีคุณลักษณะชัดเจนมากกว่าพื้นที่ทางกายภาพและพื้นที่ทางสังคม ที่เป็นพื้นที่รูปธรรมสามารถจับต้องได้จึงถูกปรับเปลี่ยนไปโดยง่ายตามความเหมาะสมของสังคมที่เปลี่ยนไป พื้นที่ความรู้สึคนึกคิดจึงสะท้อนออกมาในความรู้สึกผูกพัน ความคุ้นเคย การอยู่สบาย ส่งผลให้เกิดการปฏิสัมพันธ์กับคนในครอบครัวและคนในชุมชน สิ่งเหล่านี้แสดงถึงคุณลักษณะทางวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมาจนปัจจุบัน ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดของ คีดด์ ที่กล่าวว่า อัตลักษณ์สามารถบ่งบอกลักษณะเฉพาะ มีความเป็นปัจเจก มีลักษณะพิเศษที่บอกถึงตัวตนหรือสิ่งนั้น เป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นและเปลี่ยนแปลงได้ ไม่ใช่สิ่งที่เกิดตามธรรมชาติหรือติดตัวมาแต่กำเนิด (Kidd. 2002: 2-3)

แม้ว่าวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ของชาวไทย บ้านคลองน้ำใส จะถูกปรับเปลี่ยนไปบ้างตามกาลเวลา และอิทธิพลของการเปลี่ยนแปลงของเศรษฐกิจและสังคม แต่การใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมยังคงปรากฏให้เห็นในปัจจุบัน สมาชิกในเฮือนที่เป็นลูกหลานคนรุ่นใหม่ที่ได้เติบโตมาในเฮือนเก่าได้เรียนรู้หล่อหลอมวิถีชีวิตการใช้พื้นที่ในเฮือนเก่าก่อเกิดความคุ้นเคย และปรับตัวให้เกิดรูปแบบประยุกต์ในพื้นที่ใหม่แต่ยังคงแสดงถึงพฤติกรรมที่สะท้อนการใช้งานบางประการที่ตอบถึงการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมตามแบบอย่างที่เคยดำเนินมาในอดีต เกิดการปฏิสัมพันธ์รูปแบบวัฒนธรรมแบบดั้งเดิมกับวิถีชีวิตรูปแบบวัฒนธรรมสมัยใหม่ แสดงถึงความสัมพันธ์ของวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ด้านกายภาพ พื้นที่ทางความรู้สึ

นึกคิด และเกิดเป็นพื้นที่สังคมร่วมกัน ดังปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่บ้านคลองน้ำใสแสดงให้เห็นว่าชาวบ้านมองเห็นความสำคัญในการจัดการพื้นที่ทางวัฒนธรรม แม้ว่าจะมีการปลูกเรือนในรูปแบบใหม่ แต่การมองเห็นคุณค่าลักษณะของการใช้พื้นที่ที่เคยอยู่อาศัยมาสามารถนำมาปรับใช้กับพื้นที่ทางวัฒนธรรมในรูปแบบปัจจุบันได้ อันการแสดงออกถึงคุณลักษณะเฉพาะของการปรับตัวในการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมในเรือนของชาวไทยอู บ้านคลองน้ำใส ที่ยังคงมีการสืบทอดมาจนปัจจุบัน

เอกสารอ้างอิง

- เกรียงไกร เกิดศิริ. (2553). **ทรงคนะอุษาคเนย์**. กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์.
- คำไพ เกตชม. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 8 กันยายน 2561.
- จำรูญ พัฒนสร. (2521). **ประวัติเมืองอรัญ (ตอน1)**. ปราจีนบุรี: โรงพิมพ์ประเสริฐศิริ. ถ่ายเอกสาร.
- ชูศรี เกษสี. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 7 เมษายน 2561.
- บุญเรือง บวบหอม. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 15 มีนาคม 2560.
- พงษ์ เกษชม. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 15 มีนาคม 2560.
- มณี บุญเจือ; และคนอื่นๆ. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 14 เมษายน 2561.
- ปณิตา วงศ์มหาดเล็ก; และคนอื่นๆ. (2548). **วัสดุและการก่อสร้างเรือนพื้นถิ่นในการอยู่ยั่งยืนของไทย**. ม.ป.ท.: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- รีด, แอนโทนี. (2548). **เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในยุคการค้า ค.ศ. 1450-1680 เล่ม 1 ดินแดนใต้ลม**. แปลโดย พงษ์ศรีเลขาวัฒนะ. เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม.
- เริงวุฒิ มิตรสุริยะ. (2557). **“อุษาคเนย์” ประวัติศาสตร์อาเซียนฉบับประชาชน**. กรุงเทพฯ: ยิปซี.
- วันดี พิณจวรสิน. (2555). **สองสถาน...บ้าน-เรือนลาวเวียง**. กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์.
- ศิริกมล สายสร้อย; และคนอื่นๆ. (2545). **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นและกลุ่มชาติพันธุ์ในเขตจังหวัดสระแก้ว**. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.
- สันต์ สุวัจนารักษ์. (2557). **ว่าด้วยทฤษฎีสถาปัตยกรรม: พื้นที่สาธารณะและพื้นที่ทางสังคม**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
- สุจิตต์ วงษ์เทศ. (2551). **ชื่อบ้านนามเมือง จังหวัดสระแก้ว ลุ่มน้ำบางปะกง สุดพรมแดนตะวันออก**. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- สุพัทธรา สุภาพ. (2549). **สังคมและวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- เสงี่ยม เกษชม. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 2 ตุลาคม 2560.
- อนงค์รัตน์ ชันทองขาว. ชาวบ้านบ้านคลองน้ำใส. สัมภาษณ์วันที่ 8 มีนาคม 2562.
- Carr, David; & Chan-Fai, Cheung. (2004). **Space, Time, and Culture**. Netherlands: Kluwer Academic Publishers.
- Hillier, Jean & Rooksby, Emma. (2005) **Habitat: A Sense of Place**. England: Ashgate.
- Kidd, Warren. (2002). **Culture and Identity**. Great Britain: Antony Rowe.
- Lefebvre, Henri. (2003). **The Production of Space**. Oxford: Blackwell.
- Oliver, Paul. (2006). **Built to meet Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture**. Routledge.
- Waterson, Roxana. (1991). **The Living House An anthropology of Architecture in South-East Asia**. Oxford New York: Oxford University Press.

การศึกษาครั้งนี้พบประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในพื้นที่ จึงเสนอแนะในมิติ 2 ด้าน ดังนี้ ด้านมิติทางด้านกรพื้นที่วัฒนธรรม ทำให้เกิดความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการปรับตัวเพื่อความคงอยู่ของวัฒนธรรมการใช้พื้นที่ใหญ่ และมิติทางการสืบทอดคติความเชื่อที่ยังสอดคล้องกับบริบทใหม่ เพื่อการดำรงอยู่ถึงคุณลักษณะของการใช้พื้นที่ทางวัฒนธรรมเรือนใหญ่ให้สอดคล้องกับพลวัตทางสังคมให้สืบทอดต่อไป

การวิเคราะห์บทบาทของไฟเพื่อการพิสูจน์จากวรรณกรรมและงานนาฏศิลป์

ANALYSIS OF THE ROLE OF FIRE FOR THE PROOF FROM LITERATURE AND DANCING ART WORK

ดวงพร มีทรัพย์ / TUANGPORN MEESUP

สาขาวิชาศิลปกรรมศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
THE DEGREE OF DOCTOR FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY

พัชรินทร์ สันติอัครวรรณ / PHATCHARIN SUNTIATCHAWAN, Ph.D.

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
LECTURER, FACULTY OF FINE AND APPLIED ARTS, CHULALONGKORN UNIVERSITY

Received: March 3, 2019

Revised: May 13, 2019

Accepted: May 24, 2019

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์เรื่อง การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากความสัมพันธ์ระหว่างไฟ กับมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญคือ 1. เพื่อหาแนวทางในการสร้างรูปแบบการแสดงผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ภายใต้หัวข้อ การตีความ การแสดงเรื่องไฟกับมนุษย์ในวรรณกรรมไทย และ 2. เพื่อนำผลการวิเคราะห์ที่ได้มาเป็นแนวทางในการสร้างรูปแบบการแสดง ผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ภายใต้หัวข้อ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากความสัมพันธ์ระหว่างไฟกับมนุษย์ โดยมีวิธีการดำเนินการวิจัยเชิงสร้างสรรค์และการวิจัยเชิงคุณภาพดังนี้ 1. เก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร 2. เก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ 3. เก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามแบบมีส่วนร่วม 4. สื่อสารสนเทศ 5. เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน และ 6. ประสพการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัย

ผลการวิจัยพบว่า ไฟที่มีความสัมพันธ์กับมนุษย์ในวรรณกรรม ผู้วิจัยสังเกตเห็นถึงการแฝงความหมาย รวมไปถึงใช้ไฟ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ต่าง ๆ ไว้ในวรรณกรรม เช่น การใช้ไฟเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความจงรักภักดี เพื่อเป็นตัวแทนของความบริสุทธิ์ เพื่อการเสียสละ เพื่อการอุบาย และเพื่อการชุบชีวิต เป็นต้น ผู้วิจัยค้นพบแนวทางการสร้างรูปแบบการสร้างสรรค์ ผลงานโดยเลือกนำเอาไฟที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แห่งการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ในด้านวรรณกรรมเป็นตัวตั้งต้น ดำเนินการศึกษา จากวรรณกรรมที่มีสาระสำคัญของการใช้ไฟในการพิสูจน์ต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงการนำความร้อนของไฟมาใช้เป็นบททดสอบความบริสุทธิ์ จนได้รูปแบบการแสดงที่น่าสนใจเพื่อนำไปสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ต่อไป

ในงานนาฏศิลป์ป้องกันที่ 1 ผู้วิจัยมุ่งเน้นการนำเอาลักษณะเด่นของไฟในด้านการใช้เพื่อพิสูจน์ ความบริสุทธิ์ จากวรรณกรรมมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยนำเค้าโครงเรื่องจากการศึกษาวรรณกรรมเรื่อง ขุนช้าง ขุนแผน ตอนนางสร้อยฟ้าศรีมาลาลุยไฟ ที่ต้องเข้าร่วมพิธีลุยไฟจากการให้ร้ายของผู้อื่น และกระบวนการในการเข้าพิธีลุยไฟ จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน พระรามเชิญนางสีดากลับ อโยธยาด้วยกัน กล่าวคือด้วยพลังแห่งความบริสุทธิ์ส่งผล ให้ผู้พิสูจน์เดินผ่านกองไฟไปอย่างง่ายดาย จากการศึกษาวรรณกรรมเรื่องขุนช้าง ขุนแผน ตอนนางสร้อยฟ้าศรีมาลาลุยไฟ ผู้วิจัยเห็นความสำคัญของแนวคิด ที่ได้จากการศึกษามาสร้างสรรค์ตอนท้ายของการแสดง โดยกำหนดให้เมื่อเสร็จสิ้นพิธีแล้ว เหล่าคนที่ใส่ร้ายจึงถูกถ่างานของกองไฟนั้นเผาทำลายตนเอง นับเป็นการตีประเด็นสะท้อนสังคมที่สำคัญจากวรรณกรรม มาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์ที่แสดงให้เห็นว่าสังคมในปัจจุบันแม้มีผู้คิดร้าย สุดท้ายก็จะแพ้แก่คุณความดีและความถูกต้องในที่สุด

คำสำคัญ: การสร้างสรรค์นาฏศิลป์, ไฟกับมนุษย์, วรรณกรรมไทย

ABSTRACT

This research is a part of a thesis of Creation of Dancing Art titled “the Relation between Fire and Human”. The important objectives of the study were to find a guideline to produce a creative performance of dancing art under the acting interpretation of fire and human in Thai literature, and to utilize analytical results as a guideline to create a form of dance performance from the relationship between fire and human in Thai literature. This creative research was completed by the qualitative research methodology. The data was collected from documentaries, interviews, participative fieldwork, media, criteria of artist’s standard and researcher’s personal experience.

The results of research showed that fire was closely related to human being in the literature. The researcher noted the denotation of meaning as well as the usage of the fire as various symbols in the literature, for example; the use of the fire as a symbol of loyalty, a substitute of purity, a choice by drawing lots, a trick and revival, among others. The researcher produced a guideline to create a form of the work performance creation by choosing fire as a symbol of proof of purity. In Thai literature, fire was used as various proofs in order to communicate that the heat of fire was used as a test of purity and this idea has made such an interesting acting form that is taken for the creation of dancing art work performance further.

In the dancing art work of the 1st act, the researcher focused on highlighting the dominant feature of fire in the literature field as a proof of purity as the inspiration for the work performance creation. The researcher studied the framework from Khun Chang Khun Phaen in the episode of Soifa and Srimala in fire walk as they must participate in the fire walk ceremony because of the defamation, and the process of entering into the fire walk ceremony, from Ramakien in the episode that Rama invites Sita to go back to Ayodhya together, among others. With the power of purity, the proving person can walk through the bonfire easily. According to Khun Chang Khun Phaen in the episode of Soifa and Srimala in fire walk, the researcher noted the importance of point of view at the end of the acting and it is determined that various defamatory persons were therefore burnt and destroyed by ashes of the bonfire when the ceremony finished. The important issue of the society from the literature was reflected for producing a dancing art work performance showing that malicious persons will eventually lose to virtue and uprightness.

Keywords: Creation of Dancing Art, Fire and Human Being, Thai Literature

บทนำ

ในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ ภายใต้หัวข้อ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากความสัมพันธ์ระหว่างไฟกับมนุษย์ เป็นการสร้างสรรค์ผลงานเกี่ยวกับไฟที่ผูกพันกับมนุษย์ ทั้งทางรูปธรรม ได้แก่ การใช้ไฟให้ความอบอุ่น การหุงหาอาหาร การให้แสงสว่าง การใช้ไฟประกอบพิธีกรรมต่าง ๆ เป็นต้น และทางด้านนามธรรมคือ การให้ความสำคัญหรือให้ความหมายกับไฟนั้น ๆ โดยผู้วิจัยมีความสนใจในการศึกษาบริบทของไฟในวรรณกรรมไทย เพื่อนำมาเป็นส่วนหนึ่งในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ในครั้งนี้

ในด้านงานนาฏศิลป์พบว่ามี การนำวรรณกรรม ในตอนที่เกี่ยวข้องกับไฟมาจัดทำเป็น การแสดงด้วยเช่นกัน เช่น การแสดงชุดสีดาลุยไฟ ปรากฏในวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามเชิญนางสีดากลับอโยธยาด้วยกัน การแสดงโขน ตอนนางลอย ปรากฏในวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนหนุมานขอขึ้นสูตรรูปศพ การแสดงชุดตราสวาท ปรากฏในวรรณกรรมเรื่องอิเหนา ตอน ดรสาธิต และ การแสดงชุดบุษบาเสียงเทียน ปรากฏในวรรณกรรม เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาไหว้พระปฏิมา เป็นต้น นอกจากนี้ ยังพบการแสดงอีกมากที่มีการนำเอาความสำคัญของไฟจาก วรรณกรรมมาจัดทำเป็น การแสดง โดยมีนัยยะสำคัญที่แฝง อยู่ในรูปธรรม ของไฟนั้น ๆ แตกต่างกันไป

จากการศึกษาบริบทของไฟที่ปรากฏใน วรรณกรรม ผู้วิจัยได้ตีความเรื่องไฟที่สัมพันธ์กับมนุษย์ใน วรรณกรรมได้ว่า นอกเหนือจากการใช้รูปธรรมของไฟให้ ความร้อนเพื่อใช้ในต่าง ๆ แล้ว ผู้วิจัยพบว่าใน วรรณกรรมที่ปรากฏตัวอย่างการใช้ไฟดังกล่าว นั้น มีเพียงนำ เอาความร้อนของไฟมาใช้เป็นเครื่องมือประกอบการแสดง เท่านั้น แต่มีการแฝงความหมายโดยนัยไว้ด้วย เช่น การใช้ ไฟเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความจงรักภักดี ใช้ไฟเพื่อเป็น ตัวแทนของความบริสุทธิ์ การใช้ไฟเพื่อการเสียหาย ไฟแห่ง กลอุบาย และไฟแห่งการชุบชีวิต เป็นต้น นอกจากนี้ผู้วิจัย ยังได้ทำการค้นหาแนวทางการกำหนดรูปแบบการ สร้างสรรค์ผลงานโดยเลือกนำเอาไฟที่ใช้เป็นสัญลักษณ์แห่ง การพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ในด้านวรรณกรรมเป็นตัวตั้งต้น ดำเนินการศึกษาจากวรรณกรรมที่มีสาระสำคัญของการใช้ ไฟในการพิสูจน์ต่าง ๆ เพื่อสื่อถึงการนำสัญลักษณ์ความร้อน ของไฟมาใช้เป็นบททดสอบความบริสุทธิ์ในแต่ละบริบท ซึ่ง

จะนำไปสู่การค้นพบรูปแบบในการออกแบบสร้างสรรค์การ แสดงที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อไฟกับมนุษย์ต่อไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. วิเคราะห์บทบาทของไฟเพื่อการพิสูจน์จาก วรรณกรรมและงานนาฏศิลป์
2. เพื่อนำผลการวิเคราะห์ที่ได้มาเป็นแนวทางใน การสร้างรูปแบบการแสดงผลงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ภายใต้หัวข้อ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากความสัมพันธ์ระหว่าง ไฟกับมนุษย์

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการกำหนดแผน และวิธีการดำเนินการวิจัย ซึ่งเป็นการศึกษาวิเคราะห์จาก ข้อมูลที่ไม่สามารถวัด เป็นปริมาณได้ โดยวิธีการในการ ดำเนินการวิจัยสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสาร ศึกษาจาก หนังสือ ตำรา งานวิจัย เอกสารทางวิชาการ ตลอดจนสื่อ สังคมออนไลน์ที่เกี่ยวข้อง กับไฟในแง่มุมต่าง ๆ เพื่อค้นหา แรงบันดาลใจ และแนวทางในการวิจัย
2. การเก็บรวบรวมข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ทำการสัมภาษณ์เชิงลึกผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ และ ผู้เชี่ยวชาญในศาสตร์แขนงอื่น ๆ โดยผู้วิจัยมุ่งเน้นไปในมม มองสำคัญที่เกี่ยวกับไฟที่สัมพันธ์ กับชีวิตมนุษย์ใน วรรณกรรมไทย ทั้งการสัมภาษณ์นักวิชาการ อาจารย์ ศิลปิน ทางด้านนาฏศิลป์ เป็นต้น
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนามแบบมีส่วนร่วม ผู้วิจัยได้เข้าร่วมสังเกตการแสดงงานนาฏศิลป์ต่าง ๆ รวมถึงงานศิลปกรรมด้าน อื่น ๆ เพื่อให้ได้มาซึ่งแนวความคิดประกอบ การสร้างสรรค์ผลงาน นอกจากนี้ผู้วิจัยยังใช้วิธี การเก็บข้อมูลแบบมีส่วนร่วม โดยการเป็นส่วนหนึ่งของผล งานการแสดงทางนาฏศิลป์ต่าง ๆ ด้วย
4. สื่อสารสนเทศ ศึกษาจากสื่อสารสนเทศที่ เกี่ยวข้องกับไฟที่สัมพันธ์กับมนุษย์ในวรรณกรรมไทย และ ผลงานทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
5. เกณฑ์มาตรฐานศิลปิน พิจารณาประเมิน ศิลปินต้นแบบที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยโดยใช้เกณฑ์มาตรฐาน ศิลปิน รวมไปถึงทำการสำรวจเกณฑ์มาตรฐานศิลปินที่ ครอบคลุมผลงานสร้างสรรค์ของผู้วิจัย

6. ประสบการณ์ส่วนตัวของผู้วิจัยประสบการณ์

จากการศึกษาทางด้านนาฏศิลป์ไทย และประสบการณ์จากการแสดงนาฏศิลป์ร่วมสมัย นำมาใช้ในการออกแบบสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ภายใต้หัวข้อ การสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากความสัมพันธ์ระหว่างไฟกับมนุษย์

ผลการวิจัย

ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลที่ปรากฏความสัมพันธ์ของไฟกับมนุษย์ในวรรณกรรมไทย โดยได้นำความรู้ที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลมาทำการตีความเรื่องไฟกับมนุษย์ในวรรณกรรมไทย โดยจากการวิเคราะห์ข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยนำข้อมูลจากการศึกษานี้มากำหนดเป็นรูปแบบการแสดง ปรากฏในการแสดงในช่วงไฟแห่งการพิสูจน์ ซึ่งเป็นตอนหนึ่งในองค์ของไฟแห่งรูปธรรม

ในการสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์นี้ นอกจากผู้วิจัยจะได้รับแรงบันดาลใจจากไฟ ในความหมายแล้วนั้น สิ่งสำคัญอีกสิ่งหนึ่งที่เป็นต่อการทำงานวิจัยเพื่อใช้ประกอบการวิเคราะห์ สังเคราะห์ข้อมูลเพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานคือการศึกษาค้นคว้าทฤษฎีจากศาสตร์แขนงต่าง ๆ เพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้น และเพื่อสร้างความน่าเชื่อถือแก่ผลงาน โดยผู้วิจัยได้นำเอาบางช่วง บางตอนของวรรณคดีที่สำคัญโดยมีเนื้อหาที่สัมพันธ์กับไฟในวรรณกรรมไทย มาประกอบการสร้างแนวความคิด ซึ่งเป็นกลุ่มตอนของวรรณกรรมไทย ที่มีการใช้ไฟเพื่อสื่อความหมายต่าง ๆ โดยผู้วิจัยคัดเลือกวรรณกรรมที่เป็นที่รู้จักของสาธารณชน โดยจัดเป็นหมวดหมู่ ได้แก่ ไฟแห่งการพิสูจน์ ความบริสุทธิ์ ไฟแห่งความจงรักภักดี ไฟแห่งการเสียสละ ไฟแห่งกลอุบาย และไฟแห่งการชุบชีวิต อธิบายข้อมูลได้ดังต่อไปนี้

ไฟแห่งการพิสูจน์ กล่าวถึงการใช้ไฟเพื่อประกอบการพิสูจน์ความจริง หรือเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของตัวละคร ดังตัวอย่างวรรณกรรมต่อไปนี้

1) **วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามเชิญนางสีดากลับโยธยาด้วยกัน** เป็นวรรณกรรมเรื่องหนึ่งที่มีเนื้อหาบางช่วงบางตอนกล่าวถึงไฟที่ใช้เพื่อการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ดังบทประพันธ์ที่ว่า

เมื่อนั้น

นางสีดาเยววยอดเส่นหา
เห็นเพลิงเรืองโรจน์โชติฟ้า
แสงกล้าดั่งหนึ่งไฟกาล

น้อมเศียรอภิวาทสามิ

เทวีตั้งจิตพิชฐาน

กล่าวคำสัตย์สาบาน

ต่อเทวามัฆวานพร้อมพัตร์

ขอเทพท้าวทุกองค์

เป็นทิพย์พยานให้ประจักษ์

แมน้ข้าระคนรสรัก

ด้วยทศพัทตร์แลชายใด

นอกออกไปจากพระจักรกฤษณ์

มาตรแมน้จิตพิสมัย

ไม่เชื่อต่อเบื้องบาทภูวนัย

ประกอบการสิ่งใดที่ไม่ดี

ของจงพระเพลิงเจ้าสังหาร

ชนมารข้าม้วยอยู่ที่นี้

ให้ตกรอกเวจี

แสนกลบัพันปือยาพันทุกซ์

แมน้ข้าคงครองสัจธรรม

เทวีจงช่วยให้เป็นสุข

จะเหยียบย่างเข้าไปในเพลิงลุก

ทุกก้าวย่ำร้อนบาทา

แล้วเคารพจบกองอัคนี

ทั้งพระธรรมใส่เกศตา

ครั้นเสร็จซึ่งตั้งสัตยา

ก็เสด็จลีลาลุยไฟ ๆ

(ศุภกิจ นิมมานนรเทพ และจงจิต นิมมานนรเทพ, 2552: 453)



ภาพที่ 1 นางสีดาลุยไฟถวายสัตย์
ที่มา : นิดดา หงษ์วิวัฒน์, 2545: 85

เนื่องจากหลังเสร็จสิ้นสงครามที่ยืดเยื้อ เป็นเวลานาน พระรามเชิญนางสีดากลับโยธยาด้วยกัน แต่พระองค์ไม่อยากให้ผู้ใดมาโน้มน้าวว่าร้ายนางสีดาที่ไปอยู่แดนศัตรูถึง 14 ปี นางสีดาจึงขอลุยไฟต่อหน้าพระรามและเหล่าเทวดา เพื่อแสดงความบริสุทธิ์ พระรามจึงให้สุครีพนำเชื้อไฟมา กองไว้หน้าพลับพลาต่อหน้าเหล่าเทวดา แล้วทรงแผลงศรเป็นไฟลุกขึ้น ก่อนลุยไฟนั้นนางสีดาตั้งสัตย์อธิษฐานว่าหากนางชื่อสัตย์ต่อสามีขอย่าให้มีความร้อน เมื่อสิ้นคำอธิษฐานแล้วนางสีดาจึงทำการลุยไฟ โดยมีดอกบัวบานผุดขึ้นรองรับทุกก้าว ไฟกาฬเหล่านั้นก็พ่ายแพ้ต่อแรงอธิษฐานของนางสีดา

ผู้วิจัยพบความสำคัญของไฟในวรรณกรรมช่วงตอนนี้คือ ไฟมีบทบาทหน้าที่ในการเป็นเครื่องมือที่ใช้เพื่อการพิสูจน์ อาจด้วยความร้อน ของไฟตามหลักการวิทยาศาสตร์ หรือด้วยความเชื่อที่ว่าไฟเป็นสื่อถึงเทพเจ้า ทั้งนี้ทั้งนั้นล้วนเป็นหน้าที่สำคัญของไฟที่มีต่อวรรณกรรมตอนดังกล่าวทั้งสิ้น

2) วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน พระพรต พระสัตรุดจะเดินเข้ากองไฟ ปรากฏช่วงตอนที่กล่าวถึงการพิสูจน์ซึ่งความซื่อสัตย์ของน้อง ที่มีต่อพี่ตั้งบทประพันธ์ที่ว่า

มาจะกล่าวบทไป
ถึงพระพรตพระสัตรุดเรื่องศรี
ครั้นครบกำหนดสิบสี่ปี
ไม่เห็นพระจักรีสีกร
เสด็จกลับคืนเข้ามา
ให้เราร้อนอรุณดังต้องศร
ต่างแสนโศกาอาวรณ์
ภูธรแต่ปรับทุกข์กัน
บัดนี้ก็ครบกำหนดแล้ว
องค์พระจักรแก้วรังสรรค์
กับพระลักษมณ์นางสีดาลาวัญย์
ไม่คืนเขตขัณฑ์ตั้งสัญญา
ตัวเราจะเข้ากองไฟ
สิ้นชีवाल้วยเสียดีกว่า
อย่าให้ใครโลกล่วงนินทา
ว่าเสียซึ่งสัจปฏิญาณ
คิดแล้วก็พากันยุรยาตร
ลงจากปราสาทฉายฉาน
เสด็จด้วยสนมบริวาร
มาสถานนิเวศน์พระชนนี ฯ

(ศุภกิจ นิมมานนรเทพ และจงจิต นิมมานนรเทพ, 2552: 526)

พระพรต อนุชาของพระรามผู้ซึ่งเคยกล่าวคำสัตย์ไว้ว่า หากครบ 14 ปี พระรามยังไม่กลับ จากการออกเดินทาง พระพรตจะขอกระโดดเข้า กองไฟเพื่อเผาตนเอง ครั้นครบตามกำหนด 14 ปีแล้ว พระรามยังไม่เสด็จกลับเมือง พระพรตจึงรื้อฟื้น คำสัตย์ ทูลลาขอกระโดดเข้ากองไฟ เพื่อพิสูจน์ว่าตนเองนั้นเป็นเพียงผู้พิทักษ์ราชสมบัติ แต่มิได้ยึดติดกับการครอบครองราชบัลลังก์แห่งโยธยา ซึ่งเมื่อพระสัตรุดได้ฟังเช่นนั้นก็เสนอตนจะกระโดดเข้ากองไฟตามพระพรตไปด้วย

จากวรรณกรรมช่วงตอนข้างต้น ปรากฏความสำคัญของบทบาทของไฟที่พบคือการพิสูจน์คำสัตย์เช่นเดียวกัน ในบริบทดังกล่าว ไฟคือ ความร้อน และคือสื่อกลางที่ถูกใช้เพื่อให้เห็นถึงความจริงจิ่ง มุ่งมั่นตั้งใจของตัวละคร ซึ่งนับเป็นวิธีหนึ่งในการพิสูจน์คำพูดเช่นกัน

3) วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางลอย ปรากฏการใช้ไฟเพื่อการพิสูจน์ความจริงในตอนเผาศพนางสีดาที่ลอยน้ำมา ดังคำประพันธ์ว่า

บัดนั้น
วายุบุตรรูดีไกรใจกล้า
ก้มเกล้าสนองพระบัญชา
ผ่านฟ้าจึงได้ปราณี
สำคัญมีมาก็จริงอยู่
พิเคราะห์ดูเป็นกลยักษี
ธรรมดาสัตว์สิ้นชีวี
มิได้เนาพองอย่าฟังคิด
อันศพนี้สดไม่มีกลิ่น
จะลอยวารินนั้นเห็นผิด
ทั้งพลับพลาพระองค์ทรงฤทธิ์
สถิตเหนือลงกากรุงไกร
เหตุไฉนจึงรูปศพนี้
จะลอยทวนวาริขึ้นมาได้
ข้าขอเอาขึ้นบนกองไฟ
ชั้นสุตรดูให้ประจักษ์ตา
แม้ว่าเป็นรูปกลอุบาย
จะไม่ทนเพลิงแสงกล้า
ถ้าองค์อัครราชชายา
เห็นว่าจะสิ้นกับอัคคี
พระองค์จงลงโทษกรรม
พันพอนตัดเกล้าเกศี

ข้าผู้ล่วงราชวาที

ให้ม้วยชีวีไปตามกัน ฯ

(ศุกกิจ นิมมานนรเทพ และจจจิต นิมมานนรเทพ, 2552: 224-225)

ผู้วิจัยพบความสำคัญในการใช้ไฟเพื่อการพิสูจน์ใน บทประพันธ์นี้ ซึ่งเมื่อวิเคราะห์ตาม บทกลอนแล้ว ในบทนี้ หนุมานต้องการขอให้ใช้ ความร้อนของไฟเผาร่างศพของ นางสีดา เพื่อพิสูจน์ให้ทราบว่าร่างที่ลอยน้ำมานี้ เป็นเพียง กลอบาย ของทศกัณฐ์เท่านั้น ด้วยการเติมพจน์ที่ว่าถ้าเป็นเพียง แขนงหลอกลวง ร่างนางตรงหน้านี้จะไม่สามารถทนเพลิงไหม้ ได้ แต่หากเมื่อเผาแล้วเป็นร่างของ นางสีดาอย่างแท้จริง ศพนางจะติดไฟลุกและมอดไหม้ไปกับกองเพลิง เมื่อเป็นเช่นนั้น แล้วหนุมานจะยอมให้พระรามตัดศีรษะของตนเพื่อเป็นการ ลงโทษที่ล่วงเกินต่อพระชายาของพระราม ให้ตนตาย ตามไปก็ยินยอม กล่าวว่าการนำไฟอันเป็นรูปธรรม ได้แก่การเผาไหม้เพื่อการพิสูจน์

ในช่วงตอนนี้ปรากฏความสำคัญของไฟ ที่ใช้เพื่อ การพิสูจน์เผาไหม้ ใช้ไฟในการทำลายร่างเพื่อให้เห็นซึ่งความ จริง ผู้วิจัยจึงจัดให้ไฟในช่วงตอนของวรรณกรรมดังกล่าวอยู่ใน ลักษณะของการใช้ไฟเพื่อการพิสูจน์เช่นกัน

4) วรรณกรรมเรื่อง ขุนช้าง-ขุนแผน ตอน นางสร้อยฟ้าศรีมालาลุยไฟ ปรากฏพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความ บริสุทธิ์เช่นกัน โดยนางสร้อยฟ้าและนางศรีมालา ที่ต้องเข้า พิธีเพื่อยืนยันความบริสุทธิ์ของตน ในคำประพันธ์ดังนี้

ครานั้นสร้อยฟ้าศรีมालา

ได้ยืนตรัสสั่งไม่ช้าได้

เข้าคนละข้างหัวรางไฟ

ถวายบังคมไปมิได้ช้า

เขาโบกพัดพัดไฟให้ถ่านแดง

นางสร้อยฟ้าแสงเป็นหนักหนา

ศรีมालาเพราะพริ้มยิ้มแยมมา

บังคมแล้วโคลคลาเข้ารางไฟ

ลีลาศดั่งราชเหมหงส์

เยื้องย่างเหยียบลงหาร้อนไม่

นางมิได้หวาดหวั่นพรั่นฤทัย

ลุยมาลุยไปได้สามที

เทวดารักษาด้วยความสัตย์

พระพายชายพัดอยู่อยู่เรื่อยรี่

ต้องนางอย่างทิพวารีย์

เสียงคนชมมีไปทั้งกอง ฯ

ในบทแรกนั้นได้กล่าวถึงนางศรีมालา ซึ่งเป็น ผู้บริสุทธิ์ เดินเข้ากองไฟโดยไม่กังวล ต่างจาก นางสร้อยฟ้า ดังคำกลอนที่ว่า

สร้อยฟ้ากระดากอยู่ป่ากราง

เปลวไฟร้อนนางยืนจดวง

ให้ครั้นคร้ามกลัวไฟจะไหม้พอง

แข็งใจเยื้องย่องชมขานมา

เหยียบไฟลงได้สองสามก้าว

ตัวสั่นท้าวท้าวไหม้ดินฉ่า

โจนจากรางไฟไม่ได้ช้า

อัสยิ่งร้อนหนาวจะขาดใจ

อโห่เข้าคร่ำพาลากดู

ดินแดงเป็นลูกหนูเจียวข้าไหว้

ผู้คนฉาวฉ่าฮาก้องไป

พระหมื่นไวยขบฟันตัวสั่นมา

เอาเท้าปายสี่ข้างเข้าดั่งผลง

ขุนนางห้ามยุงว่าอย่าอย่า

พระไวยว่าไว้ทำไม

เอาไปฆ่าเสียหัวตะแลงแกง ฯ

(ขุนช้างขุนแผนฉบับชำระใหม่, 2559: 1017)



ภาพที่ 2 นางสร้อยฟ้าและนางศรีมालาลุยไฟพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ที่มา : รื่นฤทัย สัจจพันธุ์, 2544: 179

เมื่อสมเด็จพระพันวษาต้องการชำระความนางสร้อยฟ้านางศรีมาลา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เรื่องเป็นชู้กับพลายชุมพล นางศรีมาลากราบทูลว่า เมื่อตอนที่พลายชุมพลออกตามหาบิดานั้นอายุเพียงเจ็ดขวบ จึงเป็นการใส่ร้ายที่น่าอัปยศมาก สมเด็จพระพันวษาได้ฟังแล้วจึงทรงปรึกษากับเจ้าพระยา เสนามาตย์ ตกลงว่าจะให้พิสูจน์กันด้วยการลุยไฟตามข้อเสนอของนางศรีมาลา เมื่อถึงวันพิธีทุกอย่างพร้อมแล้วนางสร้อยฟ้าและนางศรีมาลาจึงเริ่มลุยไฟ

ความสำคัญของไฟในวรรณกรรมตอนนี้มีลักษณะคล้ายไฟในวรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนพระรามพานางสีดากลับโยธยาด้วยกัน กล่าวถึงนางสีดาทำพิธีเดินลุยไฟพิสูจน์คำสัตย์ ซึ่งในบริบทของไฟในช่วงตอนนี้นั้น นับเป็นอีกหนึ่งวรรณกรรมที่มีการใช้ไฟเพื่อการแสดงออกซึ่งความบริสุทธิ์

ไฟแห่งความจงรักภักดี นอกจากนี้ยังพบอีกนัยหนึ่งที่เกี่ยวกับไฟซึ่งปรากฏอยู่ในวรรณกรรมไทย คือการใช้ไฟเป็นสื่อกลางของความจงรักภักดี โดยวิธีการต่าง ๆ ดังตัวอย่างวรรณกรรมไทยต่อไปนี้

1) วรรณกรรมเรื่อง อิเหนา ตอน ดรสาแบหลา
ปรากฏคำประพันธ์ที่กล่าวถึงนางดรสา ที่ต้องแสดงความจงรักภักดีต่อระตูปุศลินาผู้เป็นสามีผู้ลวงลับด้วยการเข้าพิธีแบหลา ดังบทประพันธ์ต่อไปนี้

เมื่อนั้น
นวลนางดรสามารถศรี
กำสรดโคกคัลย์พันทวี
อัญชลีทั้งสองกษัตรา
แล้วทูลว่าพระองค์ผู้ทรงเดช
จงได้โปรดเกศเสคา
ข้าน้อยขอถวายบังคมลา
ตายตามภัสตาด้วยภักดี
ขอฝากบิดราขมาตรงค์
ทั้งประยูรญาติวงศ์ในกรุงศรี
อันศฤงคารของข้าบรรดามี
ถวายไว้ได้รู้ลืบาทา
ทูลพลางประณตบเทรศ
สองกษัตริย์ทรงเดชเชษฐา
บังคมบรมศพัสดา
แล้วก็ลยทักซิณเวียนไป
ครั้นครบคํารบสามรอบ

นบนอบน้อมมองคลงกราบไหว้
จึงชักเอากริชภูวไนย
มาทูลไว้เหนือเกล้าเมหาพี
กันแสงพลางทางสมาลงธิกรณ
ภูธรได้เคืองบพศรี
ด้วยกายกรรมแลวจี
ขอย่อมมีเวราผูกพัน
ประการหนึ่งซึ่งข้าสุจริต
สู้ตายมิได้คิดบิดผัน
เดชะความสัตย์ของข้านั้น
แม้ทรงธรรมจะตกไปแห่งใด
ขอให้ได้พบสบประสงค์
บำเรอบาทบงสังข์ได้
ให้ร่วมสุขร่วมทุกข์ร่วมฤทัย
อย่าให้รู้ในราศคลาดคลา
ครั้นเสร็จตั้งจิตอธิษฐาน
เยวมาลย์กราบงามสามท่า
เห็นเพลิงพลุ่งรุ่งโรจน์โชตนา
ก็แบหลาโจนเข้าในอัคคี
(เพชรกระรัต, 2554: 127-128)

จากบทดังกล่าวจะเห็นได้ว่านางดรสา กระทำพิธีแบหลา ด้วยความจงรักภักดีต่อสามี โดยมีอาจขัดขึ้นได้ การเข้าพิธีแบหลาของนางดรสาตามคำประพันธ์ข้างต้น กล่าวถึงความสัตย์ซื่อสุจริตของนางที่ยอมเข้ากองเพลิงให้ตายเพื่อขอติดตามไปปรนนิบัติรับใช้ เป็นผู้ร่วมทุกข์ร่วมสุขกับสามี ไม่ว่าจะเป็นที่ใดก็ตาม

ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการใช้ไฟในวรรณกรรมช่วงตอนดังกล่าวว่า ไฟถูกใช้ เพื่อเป็นสื่อกลางของการนำสิ่งหนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่ง ซึ่งในบริบทของวรรณกรรมอาจกล่าวถึงอีกภพภูมิหนึ่ง จึงนับเป็นความสำคัญของไฟในช่วงตอนนี้ที่มีบทบาทสำคัญต่อเนื้อหาสาระของวรรณกรรม

ไฟแห่งการเสี่ยงทาย บทบาทของไฟในอีกด้านหนึ่ง คือการถูกใช้เป็นเครื่องมือในการเสี่ยงทาย ซึ่งเป็นอิทธิพลของความเชื่อส่วนหนึ่ง ดังตัวอย่างวรรณกรรมดังนี้

วรรณกรรมเรื่อง อิเหนา ตอนนางบุษบาไหว้พระปฏิมา ในตอนนี้ปรากฏบทประพันธ์ที่กล่าวถึงมะเดหวีพานางบุษบาไปไหว้พระในวิหารบนเขา แล้วทำพิธีเสี่ยงทาย

ทำนายว่าดวงชะตาของนางจะคู่กับอิเหนาหรือจรรกา โดยวิธี
เสี่ยงทายนั้นใช้เทียนสามเล่ม เล่มหนึ่งเป็นบุษบา ปักตรง
หน้าของนาง อีกเล่มเป็นอิเหนา ปักทางขวา และข้างซ้าย
เป็นจรรกา

ครั้นถึงจึงถวายนมัสการ

อธิษฐานตามความปรารถนา

แล้วจึงจุดเทียนมีทันช้า

กัลยาออกนามตามจำนง

เล่มหนึ่งเทียนระเด่นบุษบา

ปักลงตรงหน้านวลหง

เล่มหนึ่งเทียนอิเหนาสूरีย่วงศ์

ปักลงเบื้องขวาเทวี

เล่มหนึ่งเทียนท้าวจรรกา

อยู่เบื้องซ้ายบุษบามารศรี

เทียนทองทั้งสามเล่มนี้

ของจงเป็นที่เสี่ยงทาย

(ศุภกิจ นิมมานนรเทพ และจงจิต นิมมานนรเทพ,

2554: 150)

จากนั้นมะเดหวีสอนให้บุษบากล่าวอธิษฐานว่า

แม่นจะได้ข้างไหนแน่

ให้ประจักษ์แท้จงหนักหนา

แม่นจะได้ข้างระตูจรรกา

ให้เทียนพี่ยานันดับไป

บุษบาแม้จะละอายใจเต็มทีแต่ก็จำต้องทำตาม
มะเดหวี แล้วก็มีเสียงจากพระปฎิมาว่า

อันนางบุษบานงเยาว์

จะได้แก่อิเหนาเป็นแม่นมั่น

จรรกาในช่วงศ์เทวัญ

แม่นได้ครองกันจักอันตราย

บุษบาแปลกใจที่พระพุทธรูปพูดได้ อิเหนาเห็นเป็น
โอกาสจึงให้น้องไปเป่าเทียนของจรรกา จนดับไป

ผู้วิจัยพบว่า การทำนายดวงชะตามีมาตั้งแต่สมัย
โบราณ ไม่ว่าจะด้วยวิธีใด ๆ ก็ตาม แต่หากวิเคราะห์ตามบท
ประพันธ์วรรณกรรมเรื่อง อิเหนา ตอน บุษบาไหว้พระปฎิมา
นี้ ผู้วิจัยพบว่าบทบาทของไฟในวรรณกรรมข้างต้นนั้น คือ
การเป็นตัวแทนแห่งการเสี่ยงทาย ดังคำกล่าวที่นางบุษบาได้
อธิษฐานไว้ ว่าหากจรรกาเป็นคู่ครองของตนก็ขอให้เทียนเล่ม

ที่เป็นตัวแทนของอิเหนานั้นดับลงไป นับได้ว่าไฟใน
วรรณกรรมตอนนี้เป็นอีกหน้าที่หนึ่งของไฟ ที่น่าสนใจที่
ปรากฏการใช้ในวรรณกรรม

ไฟแห่งกลอุบาย วรรณกรรมบางเรื่องยังมีการนำ
เอาไฟมาใช้เพื่อเป็นกลอุบายหลอกล่อในรูปแบบต่าง ๆ
ทั้งในการหลอกเพื่อทำลาย และหลอกเพื่อการเอาตัวรอด
ดังตัวอย่างวรรณกรรมดังนี้

**1) วรรณกรรมเรื่อง रामเกียรติ์ ตอน หนุมาน
เผากรุงลงกา** ในตอนนี้ปรากฏการใช้ไฟเพื่อเป็นกลอุบาย
หลอกล่อ เมื่อหนุมานลานางสีดา ณ กรุงลงกาแล้ว ก็คิดจะ
ลองฤทธิ์กับเหล่ายักษ์ หนุมานแกล้งทำเป็นเปลี่ยงพล้ำยอมให้
อินทรชิตเอาโซ่เหล็กมัดไปพบทศกัณฐ์ ทำออกอุบายว่าตน
แสนทรमानขอให้ทศกัณฐ์ฆ่าตนเสีย ทศกัณฐ์ไม่รู้วิธีฆ่า
จึงถามจากหนุมาน ได้ความว่าให้ใช้ไฟเผา ทศกัณฐ์จึงสั่งให้
นำเชื้อเพลิงมาพันรอบตัวหนุมาน แล้วจุดไฟด้วยหอกแก้ว
สุรกาณฑ์ หนุมานได้ที่จึงกระโจนไปตามปราสาทให้ไฟติด
ไปทั่วทุกบริเวณ

เมื่อนั้น

ท้าวทศกัณฐ์ใจหาญ

จึงทรงหอกแก้วสุรกาณฑ์

ชัชวาลตั้งดวงมณี

กลอกกลับกระหับกวดแกว่ง

เป็นประกายพรายแสงรัศมี

ก็เสด็จย่างเยื้องจรรลี

จุดเข้าที่กายวานร

เกิดเป็นเปลวเพลิงเริงโรจน์

ช่วงโชติจรัสประกายสร

ร้อนแรงยิ่งแสงทินกร

ด้วยฤทธิ์ร้อนหอกชัย

บัดนั้น

คำแหงหนุมานทหารใหญ่

ครั้นเพลิงติดขึ้นก็ตีใจ

วิงโผนเข้าในไฟขยนต์

เที่ยวจุดปราสาทราชฐาน

เพลิงกาลรุ่งโรจน์โพยมทน

โรงช้างโรงม้าเรือนพล

อลวนไปทั้งธานี

(ศุภกิจ นิมมานนรเทพ และจงจิต นิมมานนรเทพ,

2553: 163)



ภาพที่ 4 หนุมานกระโจนไปทั่วปราสาท เพื่อให้ติดไฟ
ที่มา : นิตดา หงษ์วิวัฒน์, 2545: 35

จากคำประพันธ์ดังกล่าว ผู้วิจัยพบว่า นอกเหนือไปจากการเผาไหม้แล้ว ไฟมีบทบาทหน้าที่ที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งในการลอบกล่อ ด้วยกลอุบาย ดังที่หนุมานได้ใช้ไปเป็นตัวทำลาย กรุงลงกา โดยไฟในช่วงตอนนี้ถูกกำหนดให้อยู่ในแผนแห่งกลอุบายของหนุมาน นับว่าเป็นอีกบทบาทหน้าที่ของไฟที่พบไม่บ่อยนัก เป็นข้อมูลใหม่ที่ได้ จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่นำเสนอ

2) **วรรณกรรมเรื่อง พระสุธน - มโนราห์ ตอน มโนราห์บูชาขัณฑ์** ปรากฏการใช้ไฟ ในการประกอบพิธีเช่นกัน กล่าวคือพิธีบูชาขัณฑ์ ซึ่งในวรรณกรรมตอนนี้กล่าวถึงท้าวอาทิตย์วงศ์ ทรงพระสุบินว่าพระองค์ถูกสาวไส้ออกมาโอบจักรวาลไว้ บุโรหิตมีจิตคิดอิจฉาริษยาพระสุธน จึงทำนายว่าจะเกิดภัยพิบัติอย่างใหญ่หลวง ต้องทำพิธีแก้อัปมงคลด้วยการทำพิธีบูชาขัณฑ์ต่าง ๆ 4 อย่าง คือ สัตว์สองเท้า สัตว์สี่เท้า คน และคนธรรพ์ สิ่งที่ยากที่สุดคือคนธรรพ์ บุโรหิตจึงออกอุบายให้นางมโนราห์มาบูชาขัณฑ์แทนคนธรรพ์ เนื่องจากเป็นอวมมุขย์มาจากหิมพานต์เช่นเดียวกัน

นางมโนราห์เสียใจเป็นอย่างมาก แต่ก็คิดอุบายในการเอาตัวรอดจากการเข้าพิธีบูชาขัณฑ์ ในครั้งนี้ โดยนางได้ขอปีกและหางคิน เพื่อประดับให้เต็มยศของนาง เมื่อกองไฟในพิธีรุ่งโรจน์โชติช่วงขึ้น นางทำการร้ายรำถวายพระอัคคีเมื่อได้โอกาสเหมาะก็บินขึ้นฟ้าหนีไป

(กินรี: สุนทรียภาพในงานศิลปะและวรรณกรรม, 2549: 173-174)

ในวรรณกรรมนี้ ไฟมีความสำคัญในขั้นแรก คือ เป็นสื่อกลางในการเผาส่งสิ่งหนึ่งไปยังอีกสถานที่หนึ่ง กล่าวคือการนำนางมโนราห์มาเข้าพิธีบูชาขัณฑ์เพื่อเช่นสรวงต่อ

สิ่งศักดิ์สิทธิ์ หากแต่ในขั้นต่อไปบริบทของไฟได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นส่วนหนึ่งใน กลอุบายที่นางมโนราห์ได้วางแผนไว้ จึงนับว่าไฟ ที่ปรากฏในวรรณกรรมตอนนี้เป็นหนึ่งในไฟที่ใช้เพื่อเป็นกลอุบาย

ไฟแห่งการชุบชีวิต

1) **วรรณกรรมเรื่อง รามเกียรติ์ ตอน มณโฑหุงน้ำทิพย์สำเร็จ** ในตอนนี้ปรากฏการใช้ไฟเพื่อประกอบพิธีปรุงน้ำทิพย์ของนางมณโฑ เมื่อทศกัณฐ์รู้ว่าทัพของนางสาธิตายจึงปรึกษา นางมณโฑ ทำให้นางนึกถึงพิธีหุงน้ำทิพย์เมื่อครั้งที่พระอูมาเคยสอนไว้ว่า หากใครได้กินน้ำนี้จะไม่ตาย โดยใช้เวลาในการหุงน้ำทิพย์ 7 วันจึงสำเร็จ

เมื่อนั้น

ฝ่ายนางมณโฑมเหสี

สำรวมใจทำกิจพิธี

ถึงที่กำหนดเจ็ดวัน

เดชะพระเวทชัยชาญ

บันดาลปลถพิเลื่อนลั่น

น้ำทิพย์ก็เกิดขึ้นพร้อมกัน

ในหม้อแก้วสุวรรณอำไพ

กลยาชื่นชมโสมนัส

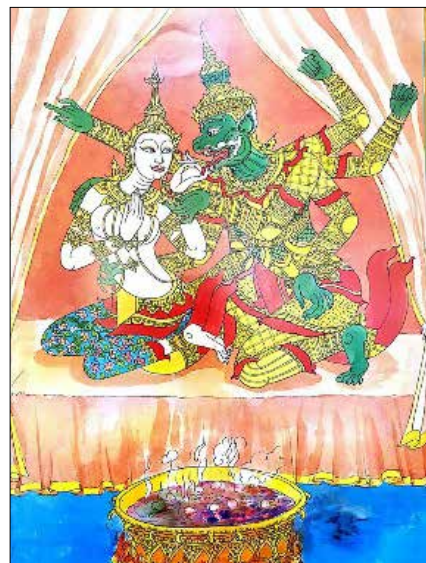
พูนสวัสดิ์ไม่มีที่เปรียบได้

ก็ให้มโหทรปรีชาไว

เอาไปถวายพระสามี

(ศุภกิจ นิมมานนรเทพ และจงจิต นิมมานนรเทพ,

2553: 328)



ภาพที่ 5 ภาพหนุมานแปลงเป็นทศกัณฐ์เข้าทำลายพิธีหุงน้ำทิพย์
ที่มา : สุมาลี วีระวงศ์, 2549: 104

ในตอนนี้อยู่วิจัยพบว่า ไฟถูกใช้ในบทบาทหน้าที่ของการเป็นส่วนหนึ่งในการช่วยให้พื้นดินมีชีวิตได้ ซึ่งหากกล่าวในเบื้องต้นอาจนึกถึงเป็นการใช้ไฟเพื่อหุงหาอาหาร หากแต่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์เหตุผล และผลของคำประพันธ์จากวรรณกรรมแล้ว จึงสามารถเข้าใจได้ว่าไฟในชั้นตอนดังกล่าวมีบทบาทสำคัญคือการเป็นไฟที่ถูกใช้เพื่อการมีชีวิต

จากตัวอย่างวรรณกรรมและบทละครดังที่ได้กล่าวมาทั้งหมด ได้แก่ ไฟแห่งการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ ไฟแห่งความจงรักภักดี ไฟแห่งการเสียสละ ไฟแห่งกลอุบาย และไฟแห่งการชุบชีวิต ผู้วิจัยได้พบความสำคัญของการใช้ไฟในแต่ละรูปแบบแตกต่างกันออกไปตามบริบทต่าง ๆ ซึ่งจากข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวมานั้น ในองค์การแสดงส่วนที่ 3 ผู้วิจัยจึงเลือกบทบาทหน้าที่ของไฟที่ใช้ในการพิสูจน์ความบริสุทธิ์มาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เนื่องด้วยพิธีกรรมการลุยไฟเป็นพิธีที่เป็นที่รู้จักมากที่สุด จากข้อมูลที่ผู้วิจัยศึกษาข้อมูลมา ผนวกกับผู้วิจัยพบว่าการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ผ่านความร้อนและเปลวไฟเป็นการนำเอาความเชื่อในเรื่องที่ว่าไฟคือสื่อกลางถึงเทพเจ้า “เนื่องจากในความเชื่อของศาสนาฮินดูมักจุดไฟก่อนทำพิธีต่าง ๆ เพื่อสื่อสารถึงเทพเจ้าก่อน” (อภิโชติ เกตุแก้ว, สัมภาษณ์: 12 กันยายน 2561) มาเชื่อมโยงกับพลังความร้อน ที่มีในตัวของไฟ ซึ่งเป็นข้อมูลที่น่าสนใจ จึงเป็นที่มาของการนำวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับการใช้ไฟในการพิสูจน์ความบริสุทธิ์มาเป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์ โดยอธิบาย พอสังเขปได้ดังนี้

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ในองค์การแสดงที่ 1 ไฟแห่งการพิสูจน์ ผู้วิจัยนำเอาวรรณกรรมเป็นต้นแบบ จุดร่วมของวรรณกรรมที่ศึกษาและงานนาฏศิลป์สร้างสรรค์ในองค์นี้คือ การนำเอารูปแบบของพิธีลุยไฟเพื่อพิสูจน์ความบริสุทธิ์มาใช้ในการสร้างสรรค์และการแสดงโดยเพิ่มความน่าสนใจในกระบวนการต่าง ๆ ให้มากยิ่งขึ้น เริ่มต้นด้วย การคัดเลือกนักแสดงที่มีความสามารถทั้งทางด้านนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ตะวันตก ใช้รูปแบบการเคลื่อนไหวที่ชัดเจน เรียบง่าย และไม่ซับซ้อน เพื่อผลักดันให้ท่าที่มีความหมาย และท่าที่เป็นสัญลักษณ์ที่นักแสดงต้องการแสดงออกโดดเด่นออกมา (วรรณวิภา มัชฌิมนันท์, 2561: 86.) โดยผู้วิจัยกำหนดเรื่องราวคือ สตรีผู้ที่จะต้องเข้าพิธีลุยไฟเพื่อแสดงความบริสุทธิ์ของตนแสดงท่าที่มั่นใจแม้ว่าจะมีความวิตกเล็กน้อย ในขณะที่บุคคลอื่น ๆ กำลังนำเชื้อเพลิงต่าง ๆ มา

ปูทางเพื่อจุดไฟ ด้วยพลังแห่งความบริสุทธิ์ผู้พิสูจน์เดินผ่านกองไฟไปอย่างง่ายดายราวกับไม่มีความร้อนใด ๆ เกิดขึ้น เหล่าคนที่ใส่ร้ายจึงถูกเถาถ่านของกองไฟนั้นเผาทำลายตนเอง เฉกเช่นเป็นผู้แพ้ยตนเองนั่นเอง

จากการศึกษาการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน สีดาลุยไฟ ผู้วิจัยได้เห็นถึงกระบวนการที่งดงามเป็นแบบแผนในด้านลีลาท่ารำ ฉาก และอุปกรณ์ประกอบการแสดงที่งดงาม นำมาสู่การสร้างรูปแบบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ในองค์ที่ 1 ไฟบริสุทธิ์ โดยผู้วิจัยทำการออกแบบในด้านลีลา ให้มีความชัดเจนในการสื่อความหมายมากยิ่งขึ้น กล่าวคือการใช้ท่าทางที่ไม่ซับซ้อน แสดงออกทางอารมณ์ให้ผู้ชมเข้าใจง่าย ทั้งทางสีหน้าและท่าทาง สร้างความแปลกใหม่เพิ่มเติมจากการแสดงแบบดั้งเดิมด้วยการใช้เทคนิคของนาฏศิลป์สกุลอื่น ๆ รวมถึงการใช้อุปกรณ์ประกอบการแสดงเพื่อเพิ่มสัญลักษณ์สื่อความหมายในการแสดง ผสมผสานเพื่อให้เกิดความตื่นตาตื่นใจ และมีความร่วมสมัยมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 6 ภาพนางสีดาลุยไฟ ส่วนหนึ่งในการสร้างสรรค์นาฏศิลป์จากความสัมพันธ์ระหว่างไฟกับมนุษย์
ที่มา: ผู้วิจัย 13 กุมภาพันธ์ 2562

จากภาพเป็นผลงานการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์จากความสัมพันธ์ระหว่างไฟกับมนุษย์ ในองค์การแสดงที่ 1 ไฟแห่งการพิสูจน์ ซึ่งผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากวรรณกรรมไทย เรื่องรามเกียรติ์ ตอน สีดาลุยไฟ นำมาสร้างสรรค์ให้มีองค์ประกอบที่แปลกใหม่ โดยเนื้อหาการแสดงเป็นการกล่าวถึงความครุ่นคิดต้องการพิสูจน์ความบริสุทธิ์ของนางสีดา ลีลาที่ใช้เป็นรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยลักษณะเด่นของตอนดังกล่าวที่ผู้วิจัยนำมาสร้างสรรค์คือการใช้อุปกรณ์ผ้าแดงปูเป็นทางยาวให้นางสีดาเดิน สื่อถึงความทรนทานจากความร้อนของไฟที่แหม่มากเพียงใดนางสีดาผู้บริสุทธิ์ก็สามารถผ่านพ้นไปได้

สรุป

ในการดำเนินงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษา ข้อมูลเรื่องบทบาทของไฟที่ปรากฏในวรรณกรรมไทยใน บริบทต่าง ๆ แล้วจึงคัดเลือกประเด็นไฟในสัญลักษณ์ของ การพิสูจน์ความบริสุทธิ์มาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากเมื่อศึกษาข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยมีความสนใจในพิธีกรรม ที่เป็นการพิสูจน์ความจริง พิธีกรรมนี้ปรากฏหลักฐานทาง วรรณกรรม หากแต่ในปัจจุบันก็มีการเดินลุยไฟในเทศกาล ต่าง ๆ ซึ่งสาระสำคัญของการประกอบพิธีนี้อาจได้มีการ เปลี่ยนแปลงไป ผู้วิจัยจึงนำประเด็นการใช้ไฟเพื่อพิสูจน์ ความบริสุทธิ์มาใช้เป็นต้นแบบในการสร้างสรรค์ผลงาน นาฏยศิลป์ที่น่าสนใจตามกระบวนการในการสร้างสรรค์ที่ เหมาะสมต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาในครั้งนี้คือ บทบาทหน้าที่ของไฟ ยังคงมีอีกมากมายหลายประเด็น ซึ่งหากผู้ที่สนใจได้ทำการศึกษา

เอกสารอ้างอิง

- นิดดา หงษ์วิวัฒน์. (2545). **เล่าเรื่องรามเกียรติ์จากจิตรกรรมฝาผนังรอบพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แสงแดดเพื่อเด็ก.
- บทละครเรื่องอิเหนา พระราชนิพนธ์ใน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย**. (2554). พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เพชรกระรัต.
- พรชีวิน มลิพันธุ์. (2549). **กวี:สุนทรียภาพในงานศิลปะและวรรณกรรม**. พระนคร: สำนักพิมพ์สยาม.
- รีนฤทัย สัจจพันธุ์. (2549). **เล่าเรื่องขุนช้าง ขุนแผน จากเสภาเรื่องขุนช้าง ขุนแผน**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ธารปัญญา.
- วรรณวิภา มัชฌมพันธ์. (2561, มกราคม-มิถุนายน 2561). การสร้างสรรค์นาฏยศิลป์จากแนวคิดการแบ่งภาคของพระนารายณ์. **วารสารสถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ**. 19(2): 83-93.
- ศุภกิจ นิมมานนรเทพ และ จงจิต นิมมานนรเทพ. (2553). **บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 2**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ.
- _____. (2553). **บทละครเรื่อง รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เล่มที่ 3**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บรรณกิจ.
- สำนักหอสมุดแห่งชาติ. (2559). **ขุนช้างขุนแผนฉบับชำระใหม่**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ แสงดาว.
- อภิชาติ เกตุแก้ว. **ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์อินเดียและนาฏศิลป์ร่วมสมัย**. สัมภาษณ์วันที่ 12 กันยายน 2561.

เพิ่มเติมประกอบกับการวิเคราะห์อย่างถี่ถ้วนแล้ว จะได้ข้อมูลที่ น่าสนใจในบริบทของไฟในรูปแบบต่าง ๆ อีกมากมาย เช่น วิวัฒนาการและการให้ความหมายของการใช้ไฟในแต่ละ ยุคสมัย การใช้ไฟในการสื่อสารในบริบทต่าง ๆ ไฟที่ใช้ในประเพณี ไฟที่ใช้ประกอบในงานนาฏยศิลป์ ไฟในการดำรงชีวิต ของ มนุษย์ และไฟในมุมมองของแต่ละศาสนา เป็นต้น

ข้อควรคำนึงในการทำการแสดง คือ ควร ระมัดระวังการใช้วรรณกรรมในการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัย ไม่ควรบิดเบือนประเด็นหลักของวรรณกรรมให้ผิดเพี้ยนไป เนื่องจากวรรณกรรมเป็นศิลปะที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์ การเลือกใช้เป็นกรณีศึกษาผู้วิจัยจึงควรสร้างสรรค์ผลงาน อย่างรอบคอบ เพื่อคงไว้ซึ่งหัวใจสำคัญของวรรณกรรม การเพิ่มเติมหรือลดทอนใจความต่าง ๆ ต้องระมัดระวังในเรื่อง สาระสำคัญของวรรณกรรมนั้น ๆ รวมทั้งสอบถามกับผู้เชี่ยวชาญ เพื่อเป็นการอนุรักษ์ไว้ให้ดำรงอยู่ และทำให้ผลงาน นาฏยศิลป์สร้างสรรค์มีคุณค่าทั้งในด้านของศิลปะการแสดง และในด้านของวรรณศิลป์สืบไป



การติดต่อผู้เขียนบทความ

นาวุญ แซ่ตั้ง	Nawapooch Sae-Tang	nawapooch@gmail.com
กิตติพงษ์ เกียรติวิภาค	Kittipong Keativipak	Keativipak@yahoo.com
สุรินทร์ เมทะนี	Surin Medhanee	bird20@hotmail.com
ศรีสุศล พรหมโส	Srisukhon Promso	ssrisuko_th@hotmail.com
วิทวัส กรมณีโรจน์	Vittavat Kornmaneeroj	gems_seven@hotmail.com
ศิริพันธ์ นันสุนานนท์	Siriphan Nunsunanon	siriphan.nun@kmutt.ac.th
อภิโชติ เกตุแก้ว	Apichot Katekeaw	tuidance9624@gmail.com
วีระ พันธุ์เสื่อ	Veera Phansue	veerap@swu.ac.th
ลักขณา แสงแดง	Luckana Saengdaeng	luckana.chula@gmail.com
พิสิษฐ์ บัวงาม	Pisit Buangam	veera_aaa@hotmail.com
วิศัลย์ศยา ศุภसार	Wisansaya Suppasan	wisansaya.sup@gmail.com
สุรเชษฐ์ มีฤทธิ์	Suraches meerith	suraches@g.swu.ac.th
นิชาภัทร จาวิสูตร	Nichapat Javisoot	javi_nicha@hotmail.com
อัศวิน โรจน์สง่า	Asawin Rojsanga	asawinta@hotmail.com
ดวงพร มีทรัพย์	Tuangporn Meesup	tuangporn.poy@gmail.com



สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

**สถาบันวัฒนธรรมและศิลปะ
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
(Institute of Culture and Arts)**

114 Sukhumvit 23, Bangkok 10110, Thailand
Prasanmitr Building

Tel : (662) 649-5000 ext 15651, 12062

Fax : (662) 261-2096

Website <http://ica.swu.ac.th/>

<https://www.tci-thaijo.org/index.php/jica/issue/view/14609>