378.007
ก482ค







การประชุมวิชาการเพื่อนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ประจำปี 2551

29 สิงหาคม 2551 ณ โรงแรมอมารีเอเทรียม กรุงเทพมหานคร

378.007
ก462ค

บริจาค

เอกสารประกอบการประชุม

โครงการนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์

ณ โรงแรมอมารีเอเทรียม ถนนเพชรบุรี กรุงเทพฯ

วันที่ 29 สิงหาคม 2551

3 ก.ย. 2551

ดำเนินงานโดย

ฝ่ายวิชาการและวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

พ.ศ. 2551

S345921

สารจากคณบดี

นับตั้งแต่คณะศิลปกรรมศาสตร์เริ่มก่อตั้งปี พ.ศ. 2536 เป็นเวลา 16 ปีจวบจนปัจจุบัน มีหลักสูตรตามสาขาวิชาทั้งสิ้น 8 สาขาวิชา ถึง 15 หลักสูตรในระดับปริญญาตรี และหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา ปริญญาโท 4 หลักสูตร และปริญญาเอก 1 หลักสูตร และเพื่อเป็นการเผยแพร่ผลงานการศึกษาของนิสิตระดับบัณฑิตศึกษานั้น คณะศิลปกรรมศาสตร์จึงจัดให้มีโครงการการรวบรวมผลงานปริญญานิพนธ์ผู้สำเร็จการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาขึ้น ซึ่งครั้งนี้จะเป็นการตีพิมพ์เผยแพร่ผลงานปริญญานิพนธ์เป็นครั้งที่ 1 การดำเนินงานครั้งนี้เป็นส่วนหนึ่งองยุทธศาสตร์การผลิตบัณฑิตระดับบัณฑิตศึกษาให้มีคุณภาพ ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ โดยรองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัยและทีมงานฝ่ายวิชาการ และมีลำดับการดำเนินการตีพิมพ์อย่างมีมาตรฐาน

การดำเนินงานครั้งนี้นับเป็นการเริ่มต้นในการพัฒนาคุณภาพทางการศึกษาและจะต้องดำเนินการอย่างต่อเนื่องเป็นแผนการดำเนินการทางวิชาการและเป็นปฏิทินประจำปี ผลงานของนิสิตได้รับการคัดเลือกและกลั่นกรองตามระบบมาตรฐานของสำนักงานการอุดมศึกษา

ท้ายนี้ต้องขอขอบคุณรองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัยและทีมงานฝ่ายวิชาการที่ได้ดำเนินงานอย่างเข้มแข็งและเป็นระบบ และคาดว่าคณะศิลปกรรมศาสตร์จะสามารถก้าวไปสู่มาตรฐานวิชาการที่ยั่งยืน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์สินีนาถ เลิศไพรวัน)

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

กำหนดการ

โครงการนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์

ณ โรงแรมอมารีเอเทรียม ถนนเพชรบุรี กรุงเทพฯ

วันที่ 29 สิงหาคม 2551

09.00-09.30 น. ลงทะเบียน

09.30-10.00 น. พิธีเปิดโครงการ โดยคณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

10.00-10.20 น. รับประทานอาหารว่าง

10.20-10.40 น. การใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

ณัฐธัญ พัฒนศรี

10.20-10.40 น. สื่อภาพนูนสำหรับนักเรียนตาบอด : กรณีศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น

อนุชัย ทองชุบ

10.40-11.00น. ภาพถ่ายบุคคลของไทยสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

พงศา รวมทรัพย์

11.00-11.20น. การศึกษาเชิงวิเคราะห์ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึง 2548

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

11.20-11.40น. การศึกษาวิเคราะห์ผลิตภัณฑ์เครื่องจักสานผักตบชวาหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ของกลุ่มแม่บ้านเกษตรกรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม ในจังหวัดอ่างทอง

ปรารถนา คงสำราญ

11.40-12.00น. ผ้าไหมยกทอง1000ตะกอ:กรณีศึกษากลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์โสมา"จังหวัดสุรินทร์

นัชรี จิระนคร

12.00-13.00น. รับประทานอาหารกลางวัน

13.00-13.20น. ศึกษาเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์และเหรียญกษาปณ์

ราตรี แสงวัฒน์

13.20-13.40น. การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ในบริบทศิลปะร่วมสมัย ไทย

สิทธิเดช โรหิตะสุข

13.40-14.00น. เพลงเจ้าขาว:เพลงพื้นบ้านชุมชนมอญเกาะเกร็ดอำเภอปากเกร็ดจังหวัดนนทบุรี

เมธี พันธุ์วราทร

14.00-14.20น. รับประทานอาหารว่าง

14.20-16.30น. สรุปผลการนำเสนอผลงานวิจัย

สารบัญ

การใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียน ชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 1
ณัฐธัญ พัฒนศรี

สื่อภาพนูนสำหรับนักเรียนตาบอด : กรณีศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 5
อนุชัย ทองชุบ

ภาพถ่ายบุคคลของไทยสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ 16
พงศา รวมทรัพย์

การศึกษาเชิงวิเคราะห์ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึง 2548 30
พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

การศึกษาวิเคราะห์ผลิตภัณฑ์เครื่องจักสานผักตบชวาหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ ของกลุ่มแม่บ้านเกษตรกรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม ในจังหวัดอ่างทอง 39
ปรารถนา คงสำราญ

ผ้าไหมยกทอง 1000 ตะกอ : กรณีศึกษากลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" จังหวัดสุรินทร์ 47
นัชรี จิระนคร

ศึกษาเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์ 56
ราตรี แสงวัฒน์

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย 64
สิทธิเดช โรหิตะสุข

เพลงเจ้าขาว : เพลงพื้นบ้านชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี 78
เมธี พันธุ์วราทร

ภาคผนวก

การใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3

THE USE OF THAI CHILDREN'S PLAY ACTIVITIES TO DEVELOP CREATIVE THINKING OF PRATHOM SUKSA III STUDENTS

ณัฐธัญ พัฒนศรี
NATTAN PHATHANASRI

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ กลุ่มตัวอย่างเป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ภาคเรียนที่ 2 ปีการศึกษา 2548 โรงเรียนสวัสดีวิทยา สังกัดกรุงเทพมหานคร คัดเลือกโดยวิธีสุ่มอย่างง่ายจำนวน 30 คน (1 ห้องเรียน) ระยะเวลาในการทดลอง 5 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 ครั้ง ครั้งละ 2 ชั่วโมง รวมเวลาในการทดลอง 10 ครั้ง เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยประกอบด้วย โปรแกรมกิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ และแบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์โดยใช้รูปภาพ แบบ ก. ของทอร์แรนซ์ การศึกษาครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงทดลอง (Experiment Research) ซึ่งผู้วิจัยดำเนินการทดลองตามแบบแผนการทดลอง One Group Pretest – Posttest Design การวิเคราะห์ข้อมูลใช้วิธีหาค่าเฉลี่ย ค่าความเบี่ยงเบนมาตรฐาน และค่า t – test แบบ Dependent Sample

ผลการวิจัยพบว่า

1. ความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 หลังจากการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ เพิ่มสูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01
2. องค์ประกอบทั้ง 4 ด้านของความคิดสร้างสรรค์ คือ ความคิดริเริ่ม ความคิดคล่องแคล่ว ความคิดยืดหยุ่น และความคิดละเอียดลออ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 หลังจากการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ เพิ่มสูงขึ้นอย่างมีนัยสำคัญทางสถิติที่ระดับ .01

ผลการวิจัยในรายละเอียดพบว่า

การใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ เป็นโปรแกรมกิจกรรมพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ซึ่งสอดคล้องกับแนวทฤษฎีความคิดสร้างสรรค์ของกิลฟอร์ดและทอร์แรนซ์ โดยนักเรียนได้ทำกิจกรรมผ่านกระบวนการละเล่นของเด็กไทย และสร้างเป็นผลงานศิลปะ กิจกรรมสามารถช่วยพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ให้สูงขึ้นได้ นอกจากนี้ การละเล่นของเด็กไทยซึ่งเป็นวัฒนธรรมที่มีคุณค่า เป็นการเล่นที่นักเรียนมีความคุ้นเคย มีการเคลื่อนไหว มีความสุข สนุกสนาน ช่วยพัฒนาการเรียนรู้อย่างอิสระ เป็นตัวของตัวเอง มีการเปิดโอกาสให้นักเรียนได้ทดลอง ฝึกคิด แก้ไขปัญหา และลงมือปฏิบัติทำ เหล่านี้เป็นการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ให้สูงขึ้นด้วย

คำนำ

ในการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้า ไม่ว่าจะเป็นความเจริญในด้านใดก็ตาม สิ่งสำคัญที่จะต้องดำเนินการก่อนเป็นอันดับแรกก็คือ การพัฒนาคุณภาพของมนุษย์ซึ่งถือว่าเป็นทรัพยากรที่มีค่าที่สุดที่จะเป็นกำลังของประเทศ ในอันที่จะช่วยพัฒนาการด้านอื่น ๆ ต่อไป

มนุษย์เป็นทรัพยากรที่สำคัญของชาติ การพัฒนาประเทศชาติจำเป็นต้องพัฒนามนุษย์ตั้งแต่เด็ก เพราะกระบวนการพัฒนาในวัยเด็กนั้นจะเป็นพื้นฐานอันมั่นคงสำหรับความสำเร็จในวัยผู้ใหญ่ ดังนั้นหากจะพัฒนาประเทศชาติควรพัฒนาเด็กในด้านต่าง ๆ ให้สมบูรณ์ตามศักยภาพ

ความคิดสร้างสรรค์ นับเป็นความสำคัญอย่างหนึ่งในการพัฒนามนุษย์ ซึ่งจะนำไปสู่การแสดงออกทางความคิดใหม่ ๆ และการแก้ปัญหาต่าง ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ อันเป็นปัจจัยจำเป็นอย่างยิ่งในการส่งเสริมความเจริญก้าวหน้าของประเทศชาติ

กิลฟอร์ด (กรมวิชาการ.2535 : 2 ; อ้างอิงจาก Guiford. 1959) กล่าวว่า "...ความคิดสร้างสรรค์เป็นความสามารถทางสมอง เป็นความสามารถที่จะคิดได้หลายทิศทางหรือแบบอเนกนัยและความคิดสร้างสรรค์นี้ประกอบด้วยความคิดคล่องในการคิด ความคิดยืดหยุ่นและความคิดที่เป็นของตนเองโดยเฉพาะ คนที่มีลักษณะดังกล่าวจะต้องเป็นคนกล้าคิดไม่กลัวถูกวิพากษ์วิจารณ์และมีอิสระในการคิดด้วย..."

ทอแรนซ์ (กรมวิชาการ. 2535 : 2 ; อ้างอิงจาก Torrance. 1972)ได้ให้ความหมายของความคิดสร้างสรรค์ไว้ว่า "...ความคิดสร้างสรรค์เป็นการรวบรวมประสบการณ์ทั้งหมดที่ผ่านมา เพื่อสร้างรูปแบบใหม่ความคิดใหม่ ๆ หรือผลผลิตใหม่ ๆ..."

กล่าวได้ว่าความคิดสร้างสรรค์ คือ ความสามารถมองเห็นถึงความสัมพันธ์ของสิ่งต่าง ๆ จากประสบการณ์เดิมเพิ่มเติมด้วยประสบการณ์ใหม่ ก่อให้เกิดความคิดใหม่ต่อเนื่องกันไป เป็นความคิดที่หลากหลายคิดได้กว้างไกลหลายแง่หลายมุม เป็นความคิดที่มีประโยชน์และมีคุณค่าต่อตนเองและสังคม ซึ่งสามารถนำไปใช้ในการแก้ปัญหา และปรับประยุกต์ใช้กับสถานการณ์ ต่าง ๆ ได้ ซึ่งความคิดสร้างสรรค์นั้นไม่จำเป็นต้องเป็นการค้นคว้าประดิษฐ์สิ่งใหม่ ๆ หรือสร้างทฤษฎีใหม่เสมอไป อาจเป็นการแสดงออกของตนเอง หรือการคิดพัฒนาวิธีการทำงานของตนเองอย่างสร้างสรรค์

ดังนั้นการมีความคิดสร้างสรรค์ในตัวบุคคลจึงเป็นสิ่งที่สำคัญและมีคุณค่ามาก เป็นเป้าหมายสำคัญที่สุดที่จะต้องให้ความสนใจให้การสนับสนุนเป็นพิเศษ โดยควรมีการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ให้แก่เด็กตั้งแต่เยาว์วัย จึงได้พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ให้กับเด็กชั้นประถมปีที่ 3 ซึ่งเป็นวัยที่ซึ่งสามารถปรับตัวเข้ากับสิ่งแวดล้อมภายในโรงเรียน วิธีการสอน และกฎระเบียบของโรงเรียนได้เป็นอย่างดี เป็นวัยที่กำลังต้องการแสดงออกทางความคิดทักษะ ชอบสำรวจค้นคว้า ด้วยตัวเอง ซึ่งสอดคล้องกับหน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู (2521 : 21) ที่ทำการวิจัยเพื่อศึกษาความคิดสร้างสรรค์ของเด็กไทยพบว่า ความคิดสร้างสรรค์จะพัฒนาสูงขึ้นอย่างชัดเจน เมื่อเด็กเรียนอยู่ในระดับชั้นประถมศึกษาที่ 3

การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์สามารถเกิดขึ้นได้จากการสร้างสรรค์งานศิลปะ เนื่องจากมีลักษณะที่เน้นการแสดงออกทางจินตนาการ ความคิด และการกระทำ และโดยธรรมชาติของเด็กประถมชอบที่จะเล่น ซึ่งพฤติกรรมการเล่นและการเรียน ของเด็กเป็นสิ่งที่แยกออกจากกันโดยเด็ดขาดได้ยาก การที่เด็กถูกบังคับให้เรียนแต่เพียงอย่างเดียวอาจทำให้เด็กเกิดความคับข้องใจ ไม่เต็มใจที่จะเรียน ซึ่งเป็นการฝืนธรรมชาติของเด็ก ดังนั้นครูต้องอาศัยธรรมชาติในการชอบเล่นเป็นสื่อเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ อีกทั้งการเล่นเป็นวิธีการหนึ่งที่ใช้ส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์ได้เหมาะกับธรรมชาติ และความสนใจของวัยเด็ก

การละเล่นของเด็กไทย เป็นการละเล่นรูปแบบหนึ่งซึ่งแสดงเอกลักษณ์ความเป็นไทย เป็นการละเล่นที่สนุกสนานไม่มีกติกาซับซ้อน เล่นง่ายมีคุณค่าส่งเสริมทางด้านวัฒนธรรม สังคม และภาษา และการละเล่นของเด็กไทย ยังช่วยส่งเสริม พัฒนาการของเด็กทั้งด้านร่างกาย อารมณ์ สติปัญญา และความคิดสร้างสรรค์ และเป็นการเตรียมความพร้อมในการเรียนรู้ให้กับเด็กด้วย

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้สร้างกิจกรรมการเรียนรู้โดยผ่านกระบวนการการละเล่นของเด็กไทยและสร้างเป็นผลงานศิลปะ เพื่อเป็นสื่อให้เด็กได้พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ทั้งนี้ได้นำวิธีการสังเคราะห์จากแนวคิด ทฤษฎี ผลงานวิจัยเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ของ ทอร์แรนซ์ กิลฟอร์ด และอารี รังสินันท์ เป็นพื้นฐานความคิดในการสร้างกิจกรรม โดยใช้ชื่อว่า "การใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์"

เครื่องมือและวิธีการ

เครื่องมือที่ใช้ในการทดลองครั้งนี้มี 2 ฉบับ คือ

1. แบบทดสอบความคิดสร้างสรรค์โดยใช้รูปภาพ แบบ ก. ของทอร์แรนซ์

2. โปรแกรมการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ จำนวน 8 กิจกรรม

วิธีดำเนินการ

1 สุ่มนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 เข้าสู่กลุ่มตัวอย่าง จำนวน 1 ห้องเรียน รวม 30 คน โดยใช้วิธีสุ่มตัวอย่างอย่างง่าย (Simple Random Sampling) จากจำนวน 3 ห้องเรียน รวม 90 คน

2 ทดสอบก่อน (Pretest) ใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ โดยใช้แบบทดสอบวัดความคิดสร้างสรรค์โดยใช้รูปภาพแบบ ก. ของทอร์แรนซ์ กับกลุ่มตัวอย่าง

3 ดำเนินการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ โดยผู้วิจัยดำเนินการทดลองด้วยตนเอง โดยนำกิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ มาทดลองใช้กับกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 8 กิจกรรม รวมทั้งสิ้น 5 สัปดาห์ สัปดาห์ละ 2 ครั้ง ครั้งละ 2 ชั่วโมง

4 เมื่อสิ้นสุดการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ แล้ว ทำการสอบ (Posttest) โดยใช้แบบทดสอบวัดความคิดสร้างสรรค์โดยใช้รูปภาพแบบ ก. ของทอร์แรนซ์ ซึ่งเป็นชุดเดียวกับที่ใช้ทดสอบก่อนใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์

5 นำคะแนนที่ได้จากการตรวจแบบวัดความคิดสร้างสรรค์ใช้รูปภาพแบบ ก. ของ ทอร์แรนซ์ มาวิเคราะห์โดยวิธีทางสถิติ เพื่อตรวจสอบสมมติฐานต่อไป

ผลการศึกษาและวิจารณ์

จากการวิจัยการใช้กิจกรรมการละเล่นของเด็กไทยเพื่อพัฒนาความคิดสร้างสรรค์ ของนักเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3 ปรากฏว่า นักเรียนมีพัฒนาการทางความคิดสร้างสรรค์สูงกว่าก่อนทำกิจกรรมอย่างมีนัยสำคัญที่ระดับ .01 ทั้งนี้อาจเป็นเพราะ กิจกรรมมีเนื้อหาและขั้นตอนที่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์อย่างต่อเนื่อง มีการกระตุ้นให้นักเรียนเกิดความสนใจและอยากตอบสนอง การละเล่นของเด็กไทยเป็นรูปแบบการทำกิจกรรมที่เกี่ยวกับการเคลื่อนไหว สนุกสนาน ส่งเสริมให้นักเรียนเกิดความรู้สึกอิสระ เป็นตัวของตัวเอง ทำให้นักเรียนกล้าแสดงออกทางความคิดในแง่มุมต่าง ๆ นักเรียนเกิดการเรียนรู้จากการเล่นและลงมือปฏิบัติสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานศิลปะภายใต้บรรยากาศที่อบอุ่นเป็นกันเอง มีการยอมรับและเคารพในความคิดเห็นของนักเรียน ไม่นำผลงานของนักเรียนมาเปรียบเทียบโดยให้นักเรียนใช้จินตนาการและความคิดเห็นของตนเองอย่างเต็มที่ พร้อมทั้งให้คำชมเชยเพื่อเป็นการเสริมแรงให้นักเรียนเกิดกำลังใจในการสร้างสรรค์ผลงาน และคำแนะนำ เพื่อส่งเสริมการสร้างสรรค์ผลงานของนักเรียนให้พัฒนาอย่างต่อเนื่อง

นอกจากนี้ในขั้นสรุป นักเรียนได้มีโอกาสสรุปผลงานของตนเอง ซึ่งเป็นการทบทวนการทำงานด้วยการเล่าถึงผลงานของตนเอง เป็นการกระตุ้นให้นักเรียนเกิดความคิด จินตนาการ ส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์

อีกทั้งนักเรียนยังมีโอกาสได้แสดงผลงานของตนแก่เพื่อน ๆ โดยผู้วิจัยนำผลงานของนักเรียนไปติดแสดงที่ป้ายนิเทศ ซึ่งเป็นการส่งเสริมความสำเร็จให้กับนักเรียนได้เป็นอย่างดี

สรุป

ความคิดสร้างสรรค์สามารถพัฒนาได้ด้วยการสอน ฝึกฝน และปฏิบัติที่ถูกวิธีอย่างต่อเนื่อง โดยอาศัยสื่อกลางจากกระบวนการละเล่นของเด็กไทยและสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานศิลปะ ทำให้นักเรียนได้มีอิสระและกล้าที่จะแสดงออกทางความคิด จินตนาการ มีโอกาสได้ลงมือแก้ไขปัญหาด้วยตนเองจากประสบการณ์ตรงของกิจกรรม ส่งผลให้เป็นคนคิดเป็น ทำเป็น และแก้ไขปัญหาเป็น ซึ่งก่อให้เกิดเป็นพลังแห่งการเรียนรู้ การดำเนินชีวิตในสังคม และพัฒนาประเทศชาติที่ดีต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กรมวิชาการ. (2521). *สรุปผลการวิจัยเรื่องความคิดสร้างสรรค์ของเด็กไทยในระดับ อนุบาล– ป.4*. กรุงเทพฯ: หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู. อัดสำเนา.

----------. (2535). *ความคิดสร้างสรรค์ หลักการ ทฤษฎี การเรียนการสอน การวัดผลประเมินผล*. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

ผะอบ โปษกฤษณะ. (2522). *การเล่นของเด็กภาคกลาง*. กรุงเทพฯ: สำนักเลขาธิการคณะรัฐมนตรี.

เลิศ อานันทนะ. (2523). *ศิลปะในโรงเรียน*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กราฟิกอาร์ต.

วิชัย วงศ์ใหญ่. (2528, สิงหาคม). ปรัชญาและวัตถุประสงค์ของการสอนศิลปะในระดับมัธยมศึกษา. *สารพัฒนาหลักสูตร*. หน้า 41.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2526). *ศิลปศึกษา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์วิณอาร์ต.

----------. (2525). เด็กกับศิลปะ. ใน *เอกสารประกอบการสอนชุดพฤติกรรมวัยเด็กหน่วยที่*

อารี รังสินันท์. (2532). *ความคิดสร้างสรรค์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ข้าวฟ่าง.

อารี สุทธิพันธ์; และวิรุณ ตั้งเจริญ. (2518). *กิจกรรมสร้างสรรค์*. กรุงเทพฯ: มิติ.

Guilford.J.P. (1967). *The Nature of Human Intelligence*. New York: McGraw –Hill Book Company.

Torrance, E.Paul. (1964). *Education and Creative Potental*. Minneapolis: The Lund Press, Inc.

สื่อภาพนูนสำหรับนักเรียนตาบอด : กรณีศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น

RAISED PICTURE FOR BLIND STUDENT : A CASE STUDY OF SECONDARY SCHOOL STUDENTS ' S LEARNING ACHIEVEMENT IN ART HISTORY

อนุชัย ทองชุบ
ANUCHAI THONGCHOOB

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมาย 1. เพื่อศึกษาทดลองสร้างสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ สำหรับนักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 2.เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ จากสื่อภาพนูน และความสามารถในการถ่ายทอดสิ่งที่รับรู้ผ่านการวาดภาพ 3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจต่อการใช้สื่อภาพนูนของนักเรียนตาบอด

กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ นักเรียนตาบอด ที่กำลังศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2548 โรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพฯ มูลนิธิช่วยคนตาบอดแห่งประเทศไทยในพระบรมราชินูปถัมภ์ มีระดับสติปัญญาปกติ และไม่มีความพิการซ้ำซ้อน คัดเลือกโดยกรณีศึกษาแบบเจาะจง จำนวน 18 คน เป็นเด็กตาบอดสนิท และเป็นนักเรียนอยู่ประจำที่โรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ การวิจัยในครั้งนี้ดำเนินการวิจัยในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2548 จากจำนวนกลุ่มตัวอย่าง 18 คน ทดลองจากการสัมผัสสื่อภาพนูนคนละ 15 ภาพ เป็นเวลา 5 สัปดาห์ และสัมภาษณ์นักเรียนตาบอด แล้วนำผลของการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูนมาวิเคราะห์เป็นรายบุคคล เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย 1 สื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ 2 แบบบันทึกสังเกตการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูน ของนักเรียนตาบอด 3 แบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจของนักเรียนตาบอด ต่อสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ การวิเคราะห์ข้อมูลเป็นการวิเคราะห์เชิงบรรยาย

ผลการวิจัยพบว่า นักเรียนตาบอดทั้ง 18 คน ได้สัมผัสสื่อภาพนูนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นปรากฏว่าสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ ทำให้นักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 18 คน เกิดความเข้าใจในเรื่องราว ความหมาย เนื้อหาหลัก และลักษณะเด่นของสื่อภาพนูนที่ต้องการสื่อ และสามารถถ่ายโยงการรับรู้สู่การแสดงออกด้วยการวาดภาพได้ รวมถึงมีผลการรับรู้คุณลักษณะที่ปรากฏในสื่อภาพนูนเป็นอย่างดี

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ของนักเรียนตาบอดทั้ง 18 คน มีนักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม A คือมีคะแนนระหว่าง 80-100 คะแนน จำนวน 5 คน นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม B+ คือมีคะแนน 70-79 คะแนน จำนวน 8 คน นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม B คือมีคะแนน 60-69 คะแนน จำนวน 2 คน และนักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม C คือมีคะแนน 0-60 คะแนน มี 3 คน

ด้านผลความพึงพอใจต่อการใช้สื่อภาพนนูนของนักเรียนตาบอด ปรากฏว่า นักเรียนตาบอดทั้ง 18 คน มีความพึงพอใจที่ดี ต่อสื่อภาพนูนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น

ABSTRACT

The purpose of this study was three - fold. First, it aimed to develop raised picture in art history for lower secondary school blind student, second, to examine learning achievement through that of raised picture and ability to transfer that of perception through raised picture, and third, to investigate blind student satisfaction on raised picture. The subjects consisted of 18 blind boarding students with normal intelligence and without complicated impairing studying in lower secondary school level in 2005 academic year, at the Bangkok School for Blind, Foundation for the Blind in Thailand under the Patronage of H.M. the Queen, through purposive random sampling. The researcher let each subjects touch 15 raised pictures within 5 weeks and then interviewed their perception about the raised pictures before analyzed the results. The instrument for collecting data included raised picture in Art History, observation scale and interviewing record concerning their satisfaction toward the raised picture. Then data were descriptive analyzed.

The results revealed that After touching the raised pictures, the students could understand the story, meaning, core content and outstanding characteristic of raised picture and also transferred their expression into drawing resulting the characteristic appeared in the raised picture. Learning achievement of 18 blind students could be classified in to 4 levels, namely, there were 5 blind students in 80 – 100 score - interval (group A), 8 blind students in 70 – 79 score - interval (group B+), 2 blind students in 60 – 69 score - interval (group B), and 3 blind students in 0 – 60 score - interval (group C). According to the interview of blind student satisfaction, it was found that all 18 blind students were well satisfied with the raised pictures contributed by the researcher.

คำนำ

การศึกษาของคนตาบอดในประเทศไทย ได้เริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2482 จากโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ เป็นแห่งแรก โดยมิสเจนีวิฟ คลอฟิลด์ (Miss Genevieve Caufield) สตรีตาบอดชาวอเมริกัน ซึ่งตาบอดเนื่องจากอุบัติเหตุตั้งแต่อายุ 3 เดือน เธอจบการศึกษาจากมลรัฐโคลัมเบีย ได้ไปทำงานเป็นครูสอนภาษาอังกฤษให้แก่ชาวญี่ปุ่นเป็นเวลา 17 ปี ต่อมาได้เดินทางมาอยู่ในประเทศไทย และเป็นผู้ก่อตั้งโรงเรียนและเป็นผู้ก่อกำเนิดการศึกษาให้คนตาบอดไทย ให้มีโอกาสได้รับการศึกษาอย่างทั่วถึง โดยได้นำคนตาบอดที่อยู่เฉยๆแต่ในบ้าน มาฟื้นฟูสมรรถภาพทั้งร่างกาย จิตใจ สภาพความเป็นอยู่ สอนหลักสูตรสายสามัญในแต่ระดับชั้นการศึกษา รวมถึงให้ข้อมูลและสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการช่วยเหลือคนตาบอดอย่างถูกวิธี แก่ผู้ปกครองและผู้ที่ใกล้ชิดคนตาบอด มิสเจนนีวิฟ คอฟิลด์ เป็นผู้อบรมสั่งสอนคนตาบอดจนประสบความสำเร็จจบการศึกษาและได้ประกอบอาชีพ มีรายได้สามารถหาเลี้ยงตนเองได้เป็นอย่างดี โดยไม่ต้องเป็นภาระแก่ครอบครัวและสังคม

ภายหลังได้มีการโยกย้ายโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ หลายครั้งจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2492 กรมประชาสงเคราะห์ในรัฐบาลสมัยจอมพล ป.พิบูลสงครามได้อนุมัติให้ใช้สถานที่ทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์เป็นที่ตั้งโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ ซึ่งเป็นโรงเรียนประจำและอยู่ในความอุปถัมภ์ของมูลนิธิคนตาบอดแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์ สังกัดสำนักงานคณะกรรมการการศึกษาเอกชน ในปี พ.ศ. 2498 (มูลนิธิช่วยคนตาบอดแห่งประเทศไทย. 2547)

สำหรับประเทศไทยมีการสำรวจคนตาบอดระดับชาติ ในปี.2530 พบว่า มีคนตาบอดร้อยละ 0.56 แต่ไม่มีรายงานของคนสายตาเลือนลาง (ทวีกิจ นิ่มวรพันธ์, ศุภา คงแสงไชยและสกาวรัตน์ คุณาวิรุต. 2538 : 99) ในปี 2537 พบว่าอัตราคนไทยตาบอดลดลงเหลือร้อยละ 0.31 และมีคนสายตาเลือนลาง ร้อยละ 0.80 (สกาวรัตน์ คุณาวิศรุต. 2540 : 318) และจากสถิติการศึกษาของคนตาบอดในประเทศไทย พบว่ามีคนตาบอดจำนวนเกือบ 2,000,000 กว่าคน แต่พบว่าสถิติการศึกษาของคนตาบอดที่ได้มารวมทั้งหมด 11,396 คน สถิติเด็กตาบอดในโรงเรียนเฉพาะมีทั้งหมด 1,006 คน และสถิติเด็กเรียนร่วม 10,319 คน (สมาคมคนตาบอดแห่งประเทศไทย. 2547) นอกจากคนตาบอดจะศึกษาอยู่ในโรงเรียนเฉพาะแล้ว คนตาบอดยังได้ออกไปเรียนร่วมกับคนปกติในโรงเรียนปกติ การเรียนร่วมของคนตาบอดเริ่มเมื่อปี พ.ศ. 2498 โดยโรงเรียนเซ็นคาเบรียล เป็นโรงเรียนแห่งแรกที่รับคนตาบอดเข้าไปเรียนโดยมีคนตาบอดรุ่นแรกเข้าไปเรียนทั้งหมด 4 คนและต่อมาก็มีโรงเรียนนราธิวาสและโรงเรียนอื่นๆที่ได้รับคนตาบอดเข้าเรียนร่วม และในปี พ.ศ.2507 คนตาบอดได้เข้าศึกษาในระดับอุดมศึกษาโดยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยเป็นมหาวิทยาลัยแห่งแรกที่คนตาบอดเข้าไปศึกษาในคณะอักษรศาสตร์ คือ นายวิรัช ศรีตุลานนท์ ซึ่งเป็นบัณฑิตตาบอดคนแรกของประเทศไทย ในปัจจุบันคนตาบอดได้มีโอกาสได้รับการศึกษากันมากขึ้นตั้งแต่ระดับอนุบาลไปจนถึงระดับอุดมศึกษาและระดับการศึกษาขึ้นสูงสุด และยังได้รับโอกาสเข้าไปศึกษาในหลากหลายสาขาวิชาทั้งในและต่างประเทศ แต่ก็มีบางสาขาวิชาที่คนตาบอดไม่สามารถเข้าไปศึกษาได้ (มูลนิธิช่วยคนตาบอดแห่งประเทศไทย)

คำจำกัดความของเด็กตาบอดนั้น หมายถึง เด็กที่สูญเสียการเห็นมากจนต้องสอนให้อ่านอักษรเบรล์หรือใช้วิธีการฟังเทปหรือแผ่นเสียง หากตรวจวัดความชัดของสายตาข้างดีเมื่อแก้ไขแล้ว (เช่น ใช้แว่นสายตา) อยู่ในระดับ 6 ส่วน 60 หรือ 20 ส่วน 200 ลงมาจนถึงบอดสนิท (หมายถึง คนตาบอดสามารถมองเห็นวัตถุเดียวกันได้ในระยะ 60 เมตร หรือ 200 ฟุต) หรือหากตรวจวัดลานสายตาจะมีลานสายตาแคบกว่า 20 องศา หมายถึง สามารถมองเห็นได้กว้างน้อยกว่า 20 องศา ซึ่งมีความแตกต่างจากเด็กที่สามารถเห็นเลือนลาง ซึ่งหมายถึง เด็กที่สูญเสียการเห็นแต่ยังสามารถอ่านอักษรตัวพิมพ์ที่ขยายใหญ่ได้หรือต้องใช้แว่นขยายอ่าน หากตรวจวัดความชัดของสายตาข้างดีเมื่อแก้ไขแล้วอยู่ในระดับระหว่าง 6 ส่วน 18 หรือ 20 ส่วน 70 ถึง 6 ส่วน 60 หรือ 20 ส่วน 200 หรือมีลานสายตาแคบกว่า 30 องศา (สถาบันราชภัฏสวนดุสิต. 2547)

ในด้านการจัดการเรียนการสอนสำหรับเด็กตาบอดอาจจะมีความแตกต่างจากการสอนเด็กที่มีสายตาปกติ หรือ เด็กที่มองเห็นเลือนลาง ก็เพราะนักเรียนตาบอดไม่สามารถใช้สายตาในการเรียนได้เลย แต่ต้องใช้ประสาทสัมผัสในส่วนอื่นแทนได้แก่ ประสาทสัมผัสทางหู ประสาทสัมผัสทางการดมกลิ่น ชิมรส และประสาทสัมผัสทางกาย สำหรับหลักสูตรสามารถเรียนโดยใช้หลักสูตรของเด็กปกติได้ เพียงแต่ต้องปรับปรุงวิธีการ ขั้นตอนและวัสดุอุปกรณ์ที่จำเป็น เพื่อให้สอดคล้องกับความสามารถ และความต้องการของเด็ก และเพิ่มทักษะที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้ของเด็กตาบอดสามารถเรียนได้เช่นเดียวกับเด็กปกติ ซึ่งวิธีการและทักษะที่จำเป็นสำหรับเด็กตาบอดได้แก่ การเขียน อ่านอักษรเบรลล์ ประสบการณ์เบื้องต้นในการดำรงชีวิต ทักษะการเคลื่อนไหว การใช้สื่ออุปกรณ์ต่างๆ ที่มีความแตกต่างไปจากเด็กปกติตลอดจนดัดแปลงเนื้อหาหรือวิธีการสอนให้เหมาะสมกับเด็ก (โครงการเพื่อน (ตาดี) ช่วยเพื่อน (ตาบอด).2547)

ชูชีพ อ่อนโคกสูง ได้กล่าวในเรื่องพัฒนาการด้านการรับรู้และความคิดรวบยอดของเด็กตาบอด ความว่า

> การรับรู้ของเด็กตาบอดนั้นจะมีเรื่องพัฒนาการด้านการรับรู้และความคิดรวบยอด เกี่ยวกับสิ่งที่เป็นนามธรรม เพราะความคิดรวบยอดของเด็กตาบอดจะแตกต่างจากเด็กปกติมาก แต่ด้านความคิดเรื่องรูปธรรมจะไม่ค่อยแตกต่างกันมากนัก เด็กตาบอดจะขาดประสบการณ์ในการเรียนรู้ที่จำเป็นบางอย่างไป เพราะขาดการรับรู้ทางการเห็นแต่จะรับรู้ทางการสัมผัส การเคลื่อนไหว และการได้ยินเท่านั้นจึงมีข้อจำกัดในการับรู้เรื่องวัตถุที่มีขนาดใหญ่ เช่นขนาดของภูเขา ท้องฟ้า

ดวงดาว เมฆ ความกว้างใหญ่ของทะเล หรือสิ่งมีชีวิตที่มีขนาดเล็กมาก เช่นแบคทีเรีย ดังนั้นการอธิบายจะต้องอาศัยการเปรียบเทียบหรือสอนในเรื่องอัตราส่วนในขอบเขตที่สามารถรับรู้ได้ มีการศึกษารูปแบบการคิดของเด็กตาบอดและเด็กที่ตาปกติก็พบว่า เด็กตาบอดมีรูปแบบการคิดซึ่งเรียกว่า Global cognitive style คือการคิดรวมๆ ไม่สามารถรับรู้ในส่วนที่ละเอียดได้นั่นเอง ส่วนเด็กที่มีสายตาเป็นปกตินั้น รูปแบบการคิดจะเป็นแบบ Articulated cognitive style ซึ่งเป็นการคิดอย่างละเอียดทั้งในส่วนที่ละเอียดปลีกย่อยสามารถวิเคราะห์ และเข้าใจถึงโครงสร้างของสิ่งที่กำลังคิดได้ ทั้งนี้เพราะพวกเขามีประสบการณ์ทั้งที่เป็นส่วนรวมทั้งหมด และทั้งที่เป็นรายละเอียดปลีกย่อยของสิ่งเร้าต่างๆ ในขณะเดียวกันนั่นเอง ได้มีการทดลองให้เด็กตาบอดและเด็กสายตาปกติ ฝึกฝนแยกแยะสิ่งของต่างๆ ให้เป็นหมวดหมู่ พบว่าถ้าเด็กตาบอดได้รับการฝึกฝน เพิ่มมากขึ้น ความสามารถในการแยกแยะสิ่งของจะไม่แตกต่างจากเด็กที่สายตาปกติ ความเข้าใจและการรับรู้เกี่ยวกับระยะทาง จึงขาดความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์กับระยะทางได้ โดยใช้ประสาทสัมผัสอื่น เช่น การรับรู้ระยะทางโดยการเดิน เป็นต้น (ชูชีพ อ่อนโคกสูง. 2527 : 115 -116)

ปัจจุบันมีการเรียนร่วมระหว่างเด็กที่มีความบกพร่องทางการมองเห็น คือ แบ่งเป็นเด็กตาบอด กับเด็กสายตาเลือนลาง การเรียนร่วมเป็นเรื่องของความเท่าเทียมทางการได้รับการศึกษา และเป็นเรื่องของกฎหมายตาม พ.ร.บ การศึกษาแห่งชาติ พ.ศ. 2542 มาตราที่ 10 การเรียนร่วมนั้นเป็นเป็นการช่วยให้เด็กที่ตาบอดได้รู้สึกว่าพวกเค้า ต้องการการสัมผัสรับรู้จริงจากการเรียนในลักษณะที่เด็กปกติเรียน และเกิดคุณค่าที่จะอยู่ร่วมกับเด็กปกติได้ และต้องการพัฒนาการด้านสังคมพร้อมๆไปกับเด็กปกติ

การเรียนการสอนศิลปะกับเด็กที่มีสายตาปกตินั้น ก็คือการนำจินตนาการมาเชื่อมกับการสัมผัสรับรู้จากสภาพจริง ซึ่งการเรียนการสอนศิลปะนั้น มักเกี่ยวข้องกับคำว่า ทัศนศิลป์ (Visual art) คือเป็นศิลปะที่สื่อสารด้วยตาสามารถมองเห็นได้ด้วยจักษุประสาท โดยยึดถือโลกหรือวัตถุที่ปรากฏได้เป็นแรงกระตุ้นที่จะนำไปสู่การแสดงออกทางศิลปะ ซึ่งทัศนศิลป์ก็ได้แยกสาขาออกเป็นแขนงของงานศิลปะมากมาย เช่น สถาปัตยกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ จิตรกรรม ฯลฯ ซึ่งในระบบการศึกษานั้น ศาสตร์ต่างๆเหล่านี้สามารถศึกษาได้กับเด็กปกติที่อยู่ในระบบการเรียนการสอนปัจจุบัน แต่สำหรับเด็กที่มีความบกพร่องทางการมองเห็น หรือเด็กตาบอดนั้น อาจเป็นการยากที่ศิลปะจะพาให้เด็กเหล่านั้นบรรลุได้ตามที่หลักสูตรกำหนดไว้

ในการจัดเรียนการสอนศิลปะปัจจุบันนั้น มักยึดตามแนวคิดพื้นฐานการศึกษาในเรื่องศักยภาพของสมองและพหุปัญญา และแนวคิดศิลปศึกษาร่วมสมัย หรือ DBAE (Discipline Based Art Education) ที่ว่าด้วยการสอนศิลปะจากหลักพื้นฐาน 4 แกน คือ สุนทรียศาสตร์ ศิลปวิจารณ์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ และศิลปะปฏิบัติ ซึ่ง ทั้ง 4 แกน ดังกล่าว เรื่องประวัติศาสตร์ศิลป์ดูจะเป็นเรื่องยากที่สุดในการที่เด็กตาบอดจะเข้าใจและรู้สึกซาบซึ้ง เพราะเป้าหมายของ DBAE นั้นคือการพัฒนาความสามารถในความเข้าใจและซาบซึ้งเห็นคุณค่าของศิลปะ ซึ่งเป็นเรื่องของความรู้ และความสามารถในการรับรู้เป็นการให้ความสำคัญพอๆกับการสร้างสรรค์ศิลปะ ดังนั้นเด็กตาบอดจึงมักมีปัญหาในการที่จะเข้าใจประวัติศาสตร์ศิลป์ เพราะประวัติศาสตร์ศิลป์นั้นมีลักษณะเป็นพลวัตร คือต้องอาศัยความเข้าใจในกระบวนการเคลื่อนตัว การปรับเปลี่ยนของยุคสมัย ดังนั้นการเข้าใจในประวัติศาสตร์ศิลป์จึงจำเป็นต้องใช้การรับรู้ หรือศึกษาภาพประกอบตามช่วงเวลาของการเปลี่ยนแปลง

จากที่กล่าวมานั้น ถ้าเด็กตาบอดจะได้เรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ และให้เกิดภาพของการพัฒนาศิลปะข้ามยุคข้ามสมัย จึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องมีสื่อการสอนที่จะช่วยให้เด็กตาบอดเกิดความเข้าใจในการเรียนรู้ สื่อภาพนูนจึงเป็นสื่อประเภทหนึ่ง ซึ่งจะทำให้เด็กตาบอดเกิดความเข้าใจและทำให้เกิดจินตนาการถึงรูปร่าง ลักษณะของผลงานศิลปะต่างๆได้ ซึ่งที่ผ่านมายังไม่มีการผลิตสื่อประเภทนี้ใช้ในการเรียนการสอนวิชาศิลปะ อาจเป็นเพราะความเข้าใจในศิลปะนั้นถูกมองว่าเป็นเรื่องของนามธรรมมากกว่ารูปธรรม การสร้างสื่อภาพนูนที่ใช้ในการเรียนการสอนศิลปะจึงมักถูกมองข้าม

ข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้น จะเห็นได้ว่า การเรียนการสอนประวัติศาสตร์ศิลป์นั้น สื่อภาพนูน เป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่ง เพราะเด็กตาบอดต้องการการสัมผัส เพื่อนำสู่การรับรู้ ซึ่งผู้วิจัยจึงสนใจที่จะทำการศึกษาวิจัยเรื่อง สื่อภาพนูนสำหรับนักเรียนตาบอด : กรณีศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น เพื่อที่ต้องการพิสูจน์ผลสัมฤทธิ์ในการเรียนรู้ของนักเรียนตาบอด ที่ได้รับการสัมผัสสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ ว่ามีผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์มากน้อยเพียงไร

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาทดลองสร้างสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ สำหรับนักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น

2. เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ จากสื่อภาพนูน และความสามารถในการถ่ายทอดสิ่งที่รับรู้ผ่านการวาดภาพ

3. เพื่อศึกษาความพึงพอใจต่อการใช้สื่อภาพนูนของนักเรียนตาบอด

เครื่องมือและวิธีการวิจัย

1 สื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์

2 แบบบันทึกสังเกตการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูน ของนักเรียนตาบอด

3 แบบสัมภาษณ์ความพึงพอใจของนักเรียนตาบอด ต่อสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์

การสร้างสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ ผู้วิจัยได้ศึกษาถึงกลุ่มตัวอย่างเป็นหลัก โดยพยายามศึกษาลักษณะการรับรู้ของนักเรียนตาบอด การสัมผัส การวิเคราะห์ภาพนูนจากวิชาต่าง ๆที่มีในโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ เช่น วิทยาศาสตร์ สังคม เป็นต้น ซึ่งสื่อภาพนูนนี้จะสร้างขึ้นจากแนวคิดด้านการสัมผัสของนักเรียนตาบอด คือการสัมผัสแบบอักษรเบรลล์ ที่ใช้ลักษณะของจุดที่มี 6 จุด ต่อตัวอักษร ซึ่งแล้วแต่จะวางลงตำแหน่งใด เพื่อให้เด็กตาบอดสามารถรับรู้ในเชิงภาพรวมของสื่อภาพนูนได้ ผู้วิจัยจึงใช้หลักการทางเส้น มาใช้สร้าง เพราะเด็กตาบอดจะสามารถรับรู้ขนาด รูปร่าง และสัดส่วนต่าง ๆได้จากการสัมผัสเส้นโดยรวมแล้ววิเคราะห์เปรียบเทียบกันเป็นภาพรวม

จากการศึกษาทดลองพบว่า การสร้างภาพต้นฉบับ ต้องสร้างให้เป็นลักษณะภาพ 3 มิติ คือมีความกว้าง ยาว และหนาซึ่งความหนาสามารถหนาได้ไม่เกิน 3 มิลลิเมตร เพราะกระดาษเบรลลอนซึ่งเป็นแผ่นพลาสติกบางจะสามารถทนการยืดหยุ่นจากความร้อนได้ไม่เกิน 3 มิลลิเมตร ดังนั้นการผลิตภาพต้นฉบับของภาพนูนต้องคำนึงถึงเรื่องนี้ด้วย

วัสดุที่ใช้เป็นภาพต้นฉบับในการสร้างสื่อครั้งนี้คือ กระดาษทราย กระดาษลูกฟูกกระดาษแข็งที่มีความหนาไม่เกิน 2 มิลลิเมตร เส้นลวดตะกั่ว ผ้า เป็นต้น ซึ่งวัสดุที่เลือกใช้ในการสร้างสื่อภาพนูน จะคำนึงถึงพื้นผิวที่แตกต่างกันเป็นหลัก เพื่อเอื้อให้นักเรียนตาบอดสามารถวิเคราะห์ภาพและจำแนกรูปร่างในภาพได้

เมื่อทำภาพต้นฉบับเสร็จแล้ว ก็จะนำภาพภาพต้นฉบับ ไปวางบนแท่นอัดของเครื่องอัดเทอร์โมฟอร์ม เพื่อวางการกำหนดขอบเขตของกระดาษเบรลลอน แล้วจึงตั้งค่าเวลาในการอัดด้วยความร้อนของเครื่องที่ 1 นาที จากการอัดแต่ละครั้ง สามารถอัดได้ครั้งละ 1 ชิ้นงานเท่านั้น แต่สามารถอัดภาพนูนได้ไม่มีจำกัดจากภาพภาพต้นฉบับที่สร้างขึ้น

เมื่อตั้งค่าความร้อนของเครื่องอัดเทอร์โมฟอร์ม ในการอัดกระดาษเบรลลอนแล้วก็กดฝาของเครื่องอัดลง และรอประมาณ 1 นาที แล้วจึงนำภาพนูนที่ผ่านการอัดแล้วออกมาใช้งานได้

ผู้วิจัยใช้การบันทึกสังเกตการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูน ซึ่งเป็นแบบการบันทึกสังเกตผลของผู้วิจัย โดยประเมินการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูนของนักเรียนตาบอด โดยเน้นทักษะที่ครอบคลุม ดังนี้

1. บอกลักษณะของภาพ

1.1 สามารถบอกลักษณะองค์ประกอบของภาพได้

1.2 สามารถบอกรายละเอียดหรือส่วนประกอบหลักในภาพได้

1.3 สามารถบอกลักษณะพื้นผิวที่มีอยู่ได้

2. บอกเนื้อหาเรื่องราวของภาพ

2.1 สามารถบอกเนื้อหาเรื่องราวของภาพอย่างคร่าว ๆได้

3. ถ่ายทอดการรับรู้สัมผัสจากภาพ

3.1 โดยให้นักเรียนแสดงออกด้วยการวาดภาพ โดยใช้ดินสอเขียนลงบนกระดาษ เพื่อวิเคราะห์ถึงการถ่ายโอนการรับรู้จากสื่อภาพนูนสู่การวาดภาพของนักเรียนตาบอด

การดำเนินการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้ดำเนินการวิจัยในภาคเรียนที่ 1 ปีการศึกษา 2548 จากจำนวนกลุ่มตัวอย่าง 18 คน ทดลองการสัมผัสสื่อภาพนูนคนละ 15 ภาพ เป็นเวลา 5 สัปดาห์ โดยใช้เวลาหลังเลิกเรียนของนักเรียนตาบอดที่อยู่ประจำ เวลาประมาณ 16.00-17.00 น. แล้วนำผลของการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูนมาวิเคราะห์เป็นรายบุคคล

การวิเคราะห์ข้อมูล

วิเคราะห์ข้อมูลเชิงบรรยาย เป็นรายบุคคล จาก

1 ผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์จากการใช้สื่อภาพนูน

2 ศึกษาผลการรับรู้ จากการบอกเล่า การอธิบายภาพลักษณ์ของชิ้นงาน ของนักเรียนตาบอด

3 ความพึงพอใจต่อสื่อภาพนูนของนักเรียนตาบอด จากการสัมภาษณ์นักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ

ผลการศึกษาและวิจารณ์

ในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาทดลองสร้างสื่อภาพนูน ประกอบการสอนประวัติศาสตร์ศิลป์สำหรับนักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น เพื่อศึกษาผลสัมฤทธิ์ในการเรียนประวัติศาสตร์ศิลป์ จากสื่อภาพนูน และความสามารถในการถ่ายทอดสิ่งที่รับรู้ผ่านการวาดภาพ และ เพื่อศึกษาความพึงพอใจต่อการใช้สื่อภาพนูนของนักเรียนตาบอด ซึ่งนักเรียนตาบอดทั้ง 18 คน ได้สัมผัสสื่อภาพนูนที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ปรากฏว่า สื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ ทำให้นักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น 18 คน เกิดความเข้าใจในเรื่องราว ความหมายเนื้อหาหลัก และลักษณะเด่นของสื่อภาพนูนที่ต้องการสื่อเป็นอย่างดี ทั้งนี้ อาจเป็นเพราะสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นได้รับการปรับให้มีความเหมาะสมกับการรับรู้สัมผัสของนักเรียนตาบอด ซึ่งในรายละเอียดต่าง ๆที่อยู่ในภาพ ผู้วิจัยจะเน้นความสำคัญที่พื้นผิวสัมผัส ที่มีความแตกต่างกันในแต่ละรายละเอียดของภาพ สื่อภาพนูนทั้ง 15 ภาพ จะมีความหลากหลายทั้งในเนื้อหาเรื่องราว และลักษณะเด่น รวมทั้งรายละเอียดต่าง ๆ ผู้วิจัยจะสรุปอภิปราย ดังนี้

กระบวนการสร้างสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์

การสร้างสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์นั้น ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญในลักษณะของการวิจัยและทดลอง คือจะใช้การปรับเปลี่ยนพื้นผิวรวมทั้งรายละเอียดในสื่อภาพนูน ได้ศึกษาถึงกลุ่มตัวอย่างเป็นหลัก โดยพยายามศึกษาลักษณะการรับรู้ของนักเรียนตาบอด การสัมผัส การวิเคราะห์ภาพนูนจากวิชาต่าง ๆที่มีในโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ เช่น วิทยาศาสตร์ สังคม เป็นต้น ซึ่งสื่อภาพนูนนี้จะสร้างขึ้นจากแนวคิดด้านการสัมผัสของ

นักเรียนตาบอด คือการสัมผัสโดยใช้การวิเคราะห์แบบอักษรเบรลล์ หรือการอ่านเบรลล์ ที่ใช้ลักษณะของจุดที่มี 6 จุด ต่อตัวอักษร ซึ่งแล้วแต่จะวางลงตำแหน่งใด

จากหลักการของวิธีการอ่านเบรลล์ เพื่อให้เด็กตาบอดสามารถรับรู้ในเชิงภาพรวมของสื่อภาพนูนได้ ผู้วิจัยจึงใช้หลักการเรื่องเส้น และพื้นผิวมาใช้สร้าง แทนค่าของการวางตำแหน่งของอักษรเบรลล์ เพราะเด็กตาบอดจะสามารถรับรู้ขนาด รูปร่าง และสัดส่วนต่างๆได้จากการสัมผัสเส้นโดยรวมแล้ววิเคราะห์เปรียบเทียบกันเป็นภาพรวม

ในการสร้างภาพต้นแบบนั้นผู้วิจัยได้ศึกษาและทำการทดลองอยู่หลายครั้ง เนื่องจากยังขาดความรู้เกี่ยวกับการอัดแม่แบบรวมถึงการรับรู้ วิเคราะห์ภาพนูนของนักเรียนตาบอด คือการสร้างมักสร้างออกมาในแบบที่คนตาดีคาดหวังคือ มีการวางลำดับของรูปทรงลดหลั่นตามลำดับพื้นผิว เหมือนการปั้นเหรียญที่ลักษณะเป็น 3 มิติ แบบนูนสูง ซึ่งผู้วิจัยคาดการว่าน่าจะทำให้การสัมผัสวิเคราะห์ภาพของนักเรียนตาบอดเป็นไปได้ง่าย แต่เมื่อมีการทดลองกับกลุ่มตัวอย่างแล้วปรากฏว่า รูปแบบดังกล่าวไม่ได้ผลอย่างมากกับนักเรียนตาบอดที่ผู้วิจัยทำการศึกษา

ผู้วิจัยจึงทำเปลี่ยนรูปแบบภาพต้นฉบับให้มีลักษณะที่เป็นโครงสร้างเส้น และเน้นความแตกต่างในรายละเอียดที่พื้นผิวในภาพ คือจะใช้วัสดุที่มีมีแตกต่างทางพื้นผิวมาเป็นรายละเอียดและใช้เส้นเป็นโครงสร้างหลัก ซึ่งจะไม่เน้นที่มิติที่มีความต่างระดับ แต่จะใช้ลักษณะพื้นผิวแทน ซึ่งวิธีดังกล่าวก็ได้พัฒนาจากหลักการของการสร้างอักษรเบรลล์ ที่ใช้ลักษณะของการวิเคราะห์ และการสัมผัสแบบภาพรวม คือภาพจะมีความหนาไม่มาก จุดที่หนาที่สุดกับจุดที่ต่ำที่สุดต่างกันเพียง 1-2 มิลลิเมตร ทำให้นักเรียนตาบอดสัมผัสและวิเคราะห์ภาพได้ง่ายขึ้น เพราะนักเรียนตาบอดจะใช้ทักษะการคิดวิเคราะห์ภาพนูนที่เรียกว่า Global cognitive style คือการคิดรวมๆ ไม่สามารถรับรู้และถ่ายทอดในส่วนที่ละเอียดได้ ซึ่งแตกต่างจากนักเรียนตาดี ที่การรับรู้เป็นไปแบบรับรู้จากสายตา คือใช้สายตาเป็นประโยชน์ ดังนั้นการสร้างภาพนูนต้นแบบจึงสร้างตามความต้องการและลักษณะการรับรู้สัมผัสของนักเรียนตาบอดเป็นหลัก ซึ่งหลังจากการทำภาพนูนต้นแบบและทดลองใช้กับนักเรียนตาบอดก็ปรากฏว่าได้ผลเป็นอย่างดี

อีกประเด็นหนึ่งที่การสร้างภาพนูนมีความจำกัดด้านรูปแบบ เพราะว่า กระดาษเบรลลอนที่เป็นแผ่นพลาสติก คือเป็นชนิดพลาสติกแบบพอลิสไตรีน แผ่นพลาสติกชนิดนี้ มักจะเป็นกระดาษพิเศษ มีลักษณะส่วนผสมของพลาสติกอ่อน และรับการยืดหยุ่นเมื่อโดนความร้อนได้เพียง 3 มิลลิเมตร กระดาษเบรลลอนจะรับน้ำหนักการอัดด้วยความร้อนของอัดเทอร์โมฟอร์ม ได้300 ไมครอน น้ำหนักที่กำหนดจะเป็นมาตรฐานของการยืดหยุ่นความนูนของกระดาษเบรลลอน ที่ใช้กับเครื่องอัดเทอร์โมฟอร์มของโรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ ซึ่งจะต้องพอดีกับการรับน้ำหนักและความร้อนในเวลาที่พอเหมาะ ซึ่งถ้าน้ำหนักและความร้อนมากเกินไปจะทำให้กระดาษขาดและละลายได้ ดังนั้นในการสร้างสื่อภาพนูนของผู้วิจัยก็ต้องสร้างโดยคำนึงถึงคุณสมบัติข้อนี้ของกระดาษเบรลลลอนด้วย ข้อแตกต่างระหว่างแผ่นพลาสติก และ กระดาษเบรลลอน คือ ความหนา และ ลักษณะการม้วนพับกล่าวคือ คือพลาสติกที่มีหน้ากว้างและมีลักษณะผิวเรียบ มีความหนาน้อยกว่า 0.5 มิลลิเมตร นอกจากนี้สามารถม้วนได้โดยไม่มีการผิดรูปอย่างถาวร แต่ แผ่นกระดาษเบรลลอน จะมีความหนามากกว่า 0.25 มิลลิเมตร และการม้วนพับจะทำให้เกิดการผิดรูปอย่างถาวร อันเป็นคุณสมบัติที่ต้องระวัง กระดาษเบรลลอนจะมาในรูปกระดาษที่มีขนาดสำเร็จคือขนาด 30 X 31 เซนติเมตร ซึ่งจะเป็นขนาดที่พอดีกับแท่นอัดของเครื่องอัดเทอร์โมฟอร์ม

จากประเด็นการสร้างสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ผู้วิจัยอภิปรายสรุปได้ว่า สื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ในการวิจัยครั้งนี้ จำนวน 15 ภาพ สามารถใช้ได้ดีกับการสัมผัสของนักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น และผลของการสัมผัส ตลอดถึงความพึงพอใจของนักเรียนตาบอดที่ได้สัมผัสสื่อ มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่ดี เกิดความเข้าใจในเนื้อหา สามารถช่วยสร้างจินตนาการให้กับนักเรียนตาบอดได้สมจริงมากขึ้น รวมถึงการมีส่วนให้นักเรียนตาบอดเกิดความเข้าใจเกี่ยวกับผลงานศิลปะจากสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์

ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ของนักเรียนตาบอดต่อสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์

หลังจากที่ผู้วิจัยใช้การบันทึกสังเกตการรับรู้จากการสัมผัสสื่อภาพนูนของนักเรียนตาบอด ทั้ง 18 คน สามารถแบ่งกลุ่มนักเรียนตาบอดออกเป็น 4 กลุ่ม จากการทดสอบการสัมผัสและซักถามผลการรับรู้ การบอกอธิบายลักษณะของชิ้นงานในสื่อภาพนูน ตามลำดับคะแนน ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม A คือมีคะแนนระหว่าง 80-100 คะแนน จำนวน 5 คน นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม B+ คือมีคะแนน 70-79 คะแนน จำนวน 8 คน นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม B คือมีคะแนน 60-69 คะแนน จำนวน 2 คน และนักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม C คือมีคะแนน 0-60 คะแนน มี 3 คน

นักเรียนคนที่	ผลการรับรู้ จำแนกเป็นคะแนน A / B / B + / C		คะแนนเต็ม 100 คะแนน	ข้อสังเกตุเพิ่มเติม (อายุ)
นักเรียนคนที่ 5	A	กลุ่ม A	85	13
นักเรียนคนที่ 6	A		85	16
นักเรียนคนที่ 15	A		85	17
นักเรียนคนที่ 2	A		82	19
นักเรียนคนที่ 1	A		80	17
นักเรียนคนที่ 14	B+	กลุ่ม B+	78	19
นักเรียนคนที่ 17	B+		78	17
นักเรียนคนที่ 3	B+		75	18
นักเรียนคนที่ 4	B+		75	17
นักเรียนคนที่ 9	B+		75	16
นักเรียนคนที่ 10	B+		75	16
นักเรียนคนที่ 13	B+		75	17
นักเรียนคนที่ 16	B+		75	17
นักเรียนคนที่ 8	B	กลุ่ม B	69	18
นักเรียนคนที่ 12	B		68	15
นักเรียนคนที่ 11	C	กลุ่ม C	55	22
นักเรียนคนที่ 18	C		55	19
นักเรียนคนที่ 7	C		50	20

จากการแบ่งกลุ่ม โดยใช้คะแนนผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ของนักเรียนตาบอด มีนักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม A คือมีคะแนนระหว่าง 80-100 คะแนน จำนวน 5 คน นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม B+ คือมีคะแนน 70-79 คะแนน จำนวน 8 คน นักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม B คือมีคะแนน 60-69 คะแนน จำนวน 2 คน และนักเรียนตาบอดที่อยู่กลุ่ม C คือมีคะแนน 0-60 คะแนน มี 3 คน

จากการสังเกตของผู้วิจัย สามารถอภิปรายสรุปเกี่ยวกับผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ จากการบอกเล่าอธิบายการรับรู้ได้คือ นักเรียนที่มีคะแนนอยู่ในกลุ่ม A จะเป็นนักเรียนตาบอดที่มีความตั้งใจในการสัมผัสสื่อภาพ

นูน สามารถวิเคราะห์ภาพนูนและอธิบาย บอกเล่าลักษณะของชิ้นงานได้ดี สามารถจำแนกพื้นผิว ความต่างของลักษณะที่ปรากฏในสื่อภาพนูน รวมถึงสามารถตั้งข้อสังเกตของลักษณะเด่นที่ปรากฏในสื่อภาพนูนได้ ซึ่งนักเรียนในกลุ่ม A มักจะเป็นนักเรียนที่มีทักษะในการสัมผัสสื่อภาพนูน พูดเก่ง อธิบายและบอกเล่าเป็นระยะๆ มีอายุโดยเฉลี่ยน้อยกว่ากลุ่มอื่นๆ คือเป็นเด็กนักเรียนที่ลักษณะสนใจ ใคร่รู้ มีความสนใจในการปฏิบัติกิจกรรมร่วมกับผู้วิจัย

นักเรียนที่อยู่ในกลุ่ม B+ จะเป็นนักเรียนตาบอดที่มีลักษณะผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ จากการบอกเล่าอธิบายการรับรู้โดยรวมคล้ายกับกลุ่ม A เพียงแต่การอธิบายบางอย่างในสื่อภาพนูน ยังไม่ชัดเจนตามสภาพจริง ยังมีความสับสนในการอธิบายลักษณะของชิ้นงานที่ปรากฏ เช่น สามารถจำแนกพื้นผิวในชิ้นงานได้ถูกต้อง แต่ไม่ครบ หรือการเชื่อมโยงคุณลักษณะของสื่อไปสู่การอธิบายยังไม่ตรงกัน เป็นต้น นักเรียนกลุ่ม B + มีอายุโดยเฉลี่ยอยู่ที่ 16-19 ปี และเป็นกลุ่มที่มีจำนวนมากที่สุดคือ 8 คน

นักเรียนที่อยู่ในกลุ่ม B มีจำนวน 2 คน คือนักเรียนคนที่ 8 (อายุ 18 ปี) และคนที่ 12 (อายุ 15 ปี) มีผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่ค่อนข้างเรียบง่าย ไม่มีการอธิบายถึงจุดเด่นหรือข้อสังเกตใดๆในสื่อภาพนูนที่ได้สัมผัส มักเป็นการบอกเล่าที่เรียบง่าย เช่น การบอกจำนวนของพื้นผิว บอกลักษณะของเส้น หรือการบอกแค่สิ่งที่ปรากฏในสื่อภาพนูน ไม่อธิบายถึงข้อสังเกตที่แสดงออกถึงการวิเคราะห์ในสื่อแต่อย่างใด ผลการรับรู้จึงออกมาเรียบง่ายและบอกได้เฉพาะส่วนที่เป็นกายภาพที่ปรากฏในสื่อภาพนูนเท่านั้น

นักเรียนที่อยู่ในกลุ่ม C มีจำนวน 3 คน จากการสังเกตของผู้วิจัยพบว่า นักเรียนทั้ง 3 คน จะเป็นนักเรียนตาบอดที่มีอายุมากกว่านักเรียนตาบอดโดยทั่วไป คือมีอายุระหว่าง 19-22 ปี เป็นนักเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 มีความเป็นผู้ใหญ่และความเป็นส่วนตัวสูง ผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนรู้ที่ออกมาคือไม่สามารถอธิบายคุณลักษณะของชิ้นงานในสื่อภาพนูนได้เท่าที่ควร อาจเป็นเพราะนักเรียนกลุ่ม C มีความสนใจน้อย ขาดสมาธิในการสัมผัสสื่อภาพนูน และมักไม่ชอบแสดงออกถึงการรับรู้โดยการตอบคำถาม การอธิบาย การบอกเล่า ผู้วิจัยคิดว่า นักเรียนตาบอดในกลุ่ม C มีลักษณะที่ค่อนข้างไม่ใส่ใจในการสัมผัสสื่อ จึงทำให้การรับรู้มีผลที่ออกมาไม่ชัดเจน คือไม่พยายามที่จะทำความเข้าใจในลักษณะที่ปรากฏในสื่อภาพนูน

ด้านการแสดงออกโดยการวาดภาพของนักเรียนตาบอด

สำหรับผลการแสดงออกโดยการวาดภาพของนักเรียนตาบอด ปรากฏว่า นักเรียนตาบอดทั้ง 18 คน สามารถแสดงออกด้วยการวาดภาพได้ ซึ่งภาพที่ออกมานั้นมีทั้งภาพที่สามารถแสดงออกด้วยการวาดภาพได้คล้ายภาพต้นแบบ และ ภาพที่ไม่มีลักษณะคล้ายภาพต้นแบบแม้แต่น้อย ซึ่งการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ให้ความสำคัญที่การบอกเล่า อธิบายลักษณะที่ปรากฏในสื่อภาพนูนหรือการแสดงความเข้าใจในการถ่ายทอดลักษณะของสื่อภาพนูน หรือเข้าใจในพื้นผิว รายละเอียด หรือลักษณะเด่นของสื่อภาพนูน หลังจากการได้สัมผัสสื่อแล้วมีการพูดคุยซักถามถึงเรื่องราวในสื่อ ซึ่งสิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งสำคัญมากว่าและผู้วิจัยถือว่าเป็นหัวใจในการใช้สื่อภาพนูนกับการเรียนการสอนของนักเรียนตาบอด เป็นตัวชี้วัดถึงความสำเร็จว่าสื่อที่สร้างมีประสิทธิภาพเพียงใดเมื่อมีการนำมาใช้จริงกับนักเรียนตาบอด หรืออาจเรียกได้ว่า สื่อภาพนูนที่ดีต้องทำให้นักเรียนตาบอดเข้าใจทางกายภาพของสื่อที่จะบอกความหมายและลักษณะของสื่อภาพนูน ซึ่งไม่จำเป็นต้องให้ความสำคัญในการวาดภาพของนักเรียนตาบอด การถ่ายทอดออกมาเป็นภาพวาดเป็นเพียงการวัดความเข้าใจหรือทวนความเข้าใจโดยการถ่ายทอดออกมาเป็นภาพวาด ควรเน้นความสำคัญไปที่ความเข้าใจ เพราะการถ่ายทอดภาพแล้วนำมาวิเคราะห์นั้นเป็นเรื่องของคนตาดี เพราะคนสายตาปกติสามารถที่จะวาดภาพให้สวยงามได้เนื่องจากใช้ทักษะมือกับสายตาที่มองแล้วถ่ายทอดไปสู่สมองในการจำและสมองจะสั่งการไปที่มือให้ลากเส้นที่ต้องสัมพันธ์กันระหว่างมือและตาหรือที่เรียกว่าการรับรู้แบบ Perception ซึ่งทักษะกระบวนการดังกล่าวจะไม่ปรากฏในนักเรียนที่ตาบอดสนิท

จากข้อมูลดังกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นว่า สื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์สำหรับนักเรียนตาบอดระดับมัธยมศึกษาตอนต้น ช่วยสร้างจินตนาการให้กับนักเรียนตาบอดได้สมจริงมากขึ้น และยังทำให้นักเรียนตาบอดมี

ผลการรับรู้ ความเข้าใจเกี่ยวกับผลงานศิลปะประวัติศาสตร์ศิลป์ ซึ่งจากการวิจัยครั้งนี้แสดงให้เห็นว่า สื่อภาพนูนนั้นเป็นสื่อการเรียนการสอนที่ดีสำหรับการจัดการเรียนการสอนให้กับนักเรียนตาบอด สื่อภาพนูนเป็นเสมือนวัสดุอุปกรณ์ที่จำเป็น กับความสามารถในการใช้ประสาทสัมผัส และความต้องการของนักเรียนตาบอดที่ต้องการการเรียนรู้ เพื่อเพิ่มทักษะที่จำเป็นสำหรับการเรียนรู้ เช่นเดียวกับนักเรียนปกติที่ต้องการสื่อการเรียนการสอนเช่นกัน

สรุป

สื่อภาพนูนนั้นเป็นเสมือน การจัดประสบการณ์ให้กับนักเรียนตาบอด เป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งที่ทำให้กระบวนการเรียนการสอนครบบริบูรณ์และยังอาจกล่าวได้ว่าเป็นตัวชี้ถึงประสิทธิภาพของการเรียนการสอนในครั้งนั้น ๆ เพราะตัวสื่อภาพนูนจะเป็นตัวความสำคัญที่นำเอาความรู้และประสบการณ์เข้าไปเพิ่มการรับรู้ของนักเรียนตาบอด ซึ่งความสมบูรณ์ของกระบวนการเรียนการสอนจำเป็นต้องให้ความสำคัญในองค์ประกอบของแต่ละส่วน โดยเฉพาะในส่วนของสื่อ เพราะสื่อภาพนูนจะช่วยทำให้ความเป็นนามธรรมในเนื้อหา กลายสู่ความเป็นรูปธรรมจากการสัมผัส และทำให้นักเรียนตาบอด ได้บรรลุจุดมุ่งหมายในการเรียนการสอนอย่างมีประสิทธิภาพต่อไป

การเก็บข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้ นักเรียนตาบอดให้ความสนใจเป็นอย่างมาก อาจเป็นเพราะเรื่องสื่อภาพนูนประวัติศาสตร์ศิลป์เป็นเรื่องที่แปลกใหม่ และเนื้อหาในภาพก็เป็นเรื่องที่นักเรียนตาบอดให้ความสนใจ ผู้วิจัยสังเกตเห็นว่านักเรียนเกือบทั้งหมด ชอบที่จะพูดคุยซักถามเกี่ยวกับเรื่องราวของภาพ ความหมายของภาพ ที่มา การสร้าง ที่ตั้ง รายละเอียดของศิลปินที่สร้างงาน หรือแม้แต่ยุคสมัยของงานศิลปะนั้น ซึ่งทำให้การเก็บข้อมูลและผลที่ได้นำมาวิเคราะห์เป็นข้อมูลที่ดี และมีความหลากหลาย และส่งผลดีสู่งานวิจัย

บรรณานุกรม

กรมสามัญศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการประถมศึกษาแห่งชาติ/สำนักบริหารการศึกษาท้องถิ่น. (2547). *นิยามศัพท์ของการศึกษาพิเศษ*. (ออนไลน์). แหล่งที่มา : กรมสามัญศึกษา. วันที่สืบค้น 15 พฤศจิกายน 2547.

กระทรวงศึกษาธิการ ศูนย์เทคโนโลยีการศึกษาเพื่อคนพิการ (2547). (ออนไลน์). แหล่งที่มา : http://www. Braille-cet.in.th.ส่วนส่งเสริมการผลิตสื่อการศึกษาเพื่อคนพิการ. วันที่สืบค้น 20 ตุลาคม 2547.

โครงการ เพื่อน(ตาดี) ช่วยเพื่อน (ตาบอด). (2547). *ประเภทของเด็กที่มีความบกพร่องทางการศึกษา*. (ออนไลน์). แหล่งที่มา : http : //cc.domaindlx.com/for friend 4 // link. html. วันที่สืบค้น 20 กันยายน 2547.

ชูชีพ อ่อนโคกสูง. (2527) *จิตวิทยาเด็กปกติ*. ภาคพัฒนาตำรา และเอกสารวิชาการ หน่วยศึกษานิเทศก์ กรมการฝึกหัดครู.

ทองย้อย เชียงทอง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, อนุชัย ทองชุบ เป็นผู้สัมภาษณ์, ณ โรงเรียนสอนคนตาบอดกรุงเทพ. เมื่อ 19 พฤษภาคม 2547.

บริษัท เลิศศิษฏ์ อุตสาหกรรม จำกัด. (2547). *การขึ้นรูปแผ่นพลาสติก โดยเทคนิคเทอร์โมฟอร์ม (Sheet Thermoforming Processes)*. (ออนไลน์). แหล่งที่มา : http://www.lersit.com. วันที่สืบค้น 20 กันยายน 2547.

ศรียา นิยมธรรม และประภัสร นิยมธรรม. (2520) *การสอนเพื่อบรรดิการ*. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วน

จำกัด อักษรบัณฑิต.

ATC, American Thermoform Corporation. (2546) *CE Certified EZ-Form - Ideal for basic braille duplication.* (Online). Available : ATC EZ-Form, American Thermoform Corporation.htm. Retrieved September 10, 2004.

Sanford & A Lifetime of Color's Art Education Resources. (1999.) Technique Demo: Blind Contour Drawing. (Online). Available : Sanford & A Lifetime of Color's Art Education Resources.htm. Retrieved September 10, 2004.

ภาพถ่ายบุคคลของไทยสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์

Thai Portrait Photography in Monarchy Period

พงศา รวมทรัพย์

Pongsa Ruamsup

บทคัดย่อ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง ภาพถ่ายบุคคลของไทยสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อเพื่อศึกษาคุณลักษณะของภาพถ่าย รวมถึงผลของการสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายบุคคล ที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมไทยในระหว่าง พ.ศ.2399 – พ.ศ.2475 ประชากรได้แก่ภาพถ่ายบุคคลของไทยในช่วงเวลาดังกล่าว ซึ่งคัดเลือกเป็นกลุ่มตัวอย่างตามคุณลักษณะของภาพได้รวม 181 ภาพ โดยแบ่งเป็น 3 ยุคสมัยคือ ยุคที่ 1 เป็นระยะแรกเริ่มของการการถ่ายภาพในประเทศไทย(พ.ศ.2399- พ.ศ. 2446) ยุคที่ 2 เป็นช่วงเวลาที่การถ่ายภาพได้รับความนิยมและแพร่หลายทั่วไป (พ.ศ.2447- พ.ศ. 2453) และยุคที่ 3 เป็นช่วงเวลาที่บ้านเมืองมีการปรับตัวเคลื่อนไหวไปสู่ระบอบการปกครองแบบประชาธิปไตย เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลคือแบบตรวจสอบคุณลักษณะของภาพถ่ายที่ผู้วิจัยสร้างขึ้น ผลการศึกษาวิเคราะห์ สรุปได้ดังนี้

ในการศึกษาคุณลักษณะของภาพถ่ายพบว่า ในช่วงเวลาดังกล่าวส่วนมากปรากฏภาพถ่ายบุคคลเต็มตัวในท่านั่ง การจัดแสงส่วนใหญ่ใช้แสงธรรมชาติที่มาจากด้านหน้า ไม่พบว่ามีการใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพจึงทำให้ภาพมีระยะชัดไปตลอดทั้งภาพ ภาพส่วนใหญ่ปรากฏการจัดวางมือของผู้เป็นแบบ และการหันหน้ามองตรงกล้อง ซึ่งต่อมาได้ปรับเปลี่ยนการหันหน้าไปในทิศทางอื่นๆมากขึ้นจากยุคที่ 2 จนถึงยุคที่ 3 ส่วนภาพถ่ายบุคคลหมู่ส่วนใหญ่มีลักษณะไม่แตกต่างจากภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว เว้นแต่มีการหันหน้าของตัวแบบไปต่างทิศทางกัน การแต่งกายส่วนใหญ่เป็นการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาส และนิยมใช้ฉากแบบเรียบร่วมกับอุปกรณ์ประกอบฉาก ด้านการสร้างสรรค์ผลงานภาพถ่ายบุคคล ที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมไทย พบว่าภาพถ่ายบุคคลมีความสัมพันธ์กับสังคมไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์อย่างยิ่ง โดยพระมหากษัตริย์ทรงเป็นผู้นำ และทรงมีอิทธิพลต่อความนิยมในการถ่ายภาพของชนชั้นสูงและประชาชนทั่วไป รวมทั้งทรงใช้ภาพถ่ายเป็นเครื่องมือทางการทูตที่ประสบความสำเร็จอย่างดี

พัฒนาการของการถ่ายภาพในประเทศไทยนั้นมีมาเป็นเวลายาวนานและต่อเนื่อง เชื่อได้ว่ามีข้อมูลและหลักฐานอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ยังขาดการจัดการเพื่อให้มีความครบถ้วนในรายละเอียดและยังมีการเผยแพร่อยู่ในวงจำกัดเฉพาะผู้ที่สนใจประวัติการถ่ายภาพเท่านั้น รวมทั้งยังมีการศึกษาค้นคว้าค่อนข้างน้อย ผู้ที่มีแหล่งข้อมูลและหลักฐานอยู่จึงควรจัดการทรัพยากรความรู้นั้นให้เป็นประโยชน์ได้มากยิ่งขึ้น สถาบันการศึกษาควรสนับสนุนให้มีการศึกษาและวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการ ของการถ่ายภาพของไทยและประเทศอื่นในทวีปเอเชียและศึกษาเปรียบเทียบคุณลักษณะทางศิลปะของภาพถ่ายกับศิลปะประเภทอื่น

ABSTRACT

The purpose of the research was to study the photographic characters of Thai portrait photographs and their impact to Thai social context during A.D. 1856 -1932. The sample of 181 photographs exposed during that periods were selected and classified in to 3 periods, the period 1 ; the initial of photography in Thailand (A.D.1856-1903), period 2 ; the familiarity and popularity of photography (A.D.1904-1910), and period 3 ; photography during the political transition (A.D.1911-1932).

The researcher developed the check-list of artistic character of photographs that used as a data collecting tool. The data was analized and presented as follows.

Since the first period, most of portrait photographs were shown the model in sitting position, with their hands appeared and tend to look straight at the camera which latter were gradually developed by turn to other directions. The only main lighting was the natural light that directly hit the model in the front. The models usually dress up in their best costume and set in front of plain background with some props. These characters were the same for the group portrait, except that the groups appeared to turn their face in varied directions. Noticing that there was no depth of field at all, so everything was sharp throughout the photograph. The photographs were applied to many usages by the monarchy and very success when applied to the politics policy. The monarchy was the leader in photography and influenced the Thais to familiarization of the portrait photography.

Photography was developed in Thailand more than the century, but the evidents and useful historic information are not well organized and still concerning by small group of people. The researcher suggested that anyone who possess the evidents and information should organize and publicize to the public, together with the promotion of studies and researches about the development of photography both in the individual Asian countries and comparative studies that conducted by the involved higher education institutions.

คำนำ

การถ่ายภาพ สามารถสื่อความหมายให้เกิดความเข้าใจในอารมณ์และความรู้สึกต่าง ๆ เช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่น ๆ อีกทั้งยังเป็นกิจกรรมที่สำคัญอย่างหนึ่งของมนุษย์ เพราะเป็นการบันทึกเหตุการณ์ต่าง ๆ เก็บไว้เป็นหลักฐาน นอกจากภาพถ่ายจะเป็นการแสดงออกและสร้างสรรค์งานทางศิลปะแล้ว ในปัจจุบันจะพบได้ว่ามีการนำเอาภาพถ่ายไปใช้ประโยชน์ในหลาย ๆ ด้านด้วยกัน เช่น ด้านการศึกษา, การค้นคว้าวิจัยและด้านการโฆษณาประชาสัมพันธ์เป็นต้น

การถ่ายภาพบุคคล เป็นการถ่ายภาพโดยเน้นบุคคลในภาพเป็นองค์ประกอบสำคัญหากมีสิ่งใดร่วมอยู่ในภาพ ก็เพื่อมาเสริมให้บุคคลในภาพเด่นน่าสนใจมากขึ้นเท่านั้น ฉะนั้นการถ่ายภาพบุคคลจึงเปรียบเสมือนตัวแทนบุคคลที่ถูกถ่ายทั้งในด้านความนึกคิดและลักษณะท่าทาง

การถ่ายรูปได้เริ่มแพร่เข้ามายังสยามประเทศตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โดยเมื่อ พ.ศ. 2388 บาทหลวงลาร์โนดีชาวฝรั่งเศสได้นำกล้องเข้ามาตามคำสั่งของสังฆราชปาเลอกัวซ์และเริ่มถ่ายรูปกันเป็นครั้งแรกนับแต่ครั้งนั้น (เอนก นาวิกมูล. 2541:5)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงเป็นผู้นำขุนนางและประชาชนไม่ให้เชื่อในสิ่งที่งมงาย เกี่ยวกับการถ่ายภาพว่าจะเป็นการลดอายุให้สั้นลงและพระองค์ยังเป็นพระมหากษัตริย์พระองค์แรกของประเทศไทยที่ได้ฉายพระรูปและส่งไปให้ประมุขประเทศต่าง ๆ หลายคราวด้วยกัน ในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้เริ่มมีคนไทยที่สามารถถ่ายรูปได้บ้างแล้วเช่นกรมหมื่นอลงกฎกิจปรีชา (พระเจ้าน้องยาเธอในรัชกาลที่ 4) พระยากระสาปน์กิจโกศล (โหมด อมาตยกุล) และพระปรีชากลการ (สำอาง อมาตยกุล) ซึ่งเป็นบุตรชายของนายโหมด ส่วนร้านถ่ายรูปนั้นปรากฏอยู่ 2 ร้านด้วยกันคือร้านของนายจิตร หรือขุนสุนทรสารทิศลักษณ์ และร้านของนาย เอ. แซกเลอร์

ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงสนพระทัยในวิทยาการสมัยใหม่ทุกด้าน บ้านเมืองได้รับการพัฒนาให้เจริญยิ่งขึ้นในแทบทุกทาง ตลอดจนกระทั่งเครื่องใช้และวิทยาการที่แปลก

ใหม่มากมาย การถ่ายภาพก็ได้รวมอยู่ในนั้นด้วย ซึ่งการถ่ายภาพนั้นพระองค์อาจจะทรงสนพระทัยมาบ้างแล้วเมื่อมีพระชนมายุในวัยหนุ่ม ดังมีหลักฐานเป็นรูปถ่ายฝีพระหัตถ์ ซึ่งได้ถ่ายไว้ในปี พ.ศ. 2411 แต่หลังจากนั้นก่อน พ.ศ. 2447 ก็ไม่พบที่จะกล่าวว่าทรงถ่ายรูปด้วยพระองค์เองอีก มีเฉพาะให้ผู้อื่นฉายพระรูป จึงต้องอนุมานว่าในเวลานั้นยังมิได้สนพระทัยเล่นกล้องถ่ายรูปอย่างจริงจัง ทรงเพิ่งมาเล่นกล้องเป็นเรื่องเป็นราวเมื่อประมาณปี พ.ศ. 2447 เป็นต้นมา (เอนก นาวิกมูล. 2541: 55) ในปี พ.ศ. 2447 เริ่มมีหลักฐานปรากฏมากมายว่าพระองค์ทรงสนพระทัยในเรื่องของการถ่ายรูปอย่างจริงจังเพราะว่ามีกิจกรรมหลายอย่างด้านการถ่ายรูปเกิดมากขึ้นในช่วงเวลานับแต่นั้นมา (ศักดา ศิริพันธุ์. 2535 : 92-93) เช่นทรงโปรดเกล้า ฯ ให้จัดอวดรูปขึ้นในงานวัดเบญจมบพิตร ฯ และในปีต่อมา คือปี พ.ศ. 2448 ได้ปรับให้เป็นการประชันรูป ซึ่งมีรูปส่งเข้าประกวดมากถึง 1184 รูป และหลังจากนั้นเมื่อพระองค์เสด็จไป ณ ที่ใด ๆ ก็จะทรงมีกล้องถ่ายรูปติดไปด้วยแทบทุกครั้ง

การถ่ายรูปในสมัยรัชกาลที่ 6 พระองค์ทรงสืบทอดการสนับสนุนการถ่ายรูปต่อจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยทรงใช้การถ่ายภาพบันทึกชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชน และทรงสนับสนุนกิจการถ่ายภาพโดยโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งร้านถ่ายรูปฉายานรสิงห์ และยังทรงจัดตั้งสตูดิโอถ่ายรูปขึ้นในงานฤดูหนาวที่พระราชวังสราญรมย์ ซึ่งพระองค์ทรงฉายภาพด้วยพระองค์เอง และในสมัยของรัชกาลที่ 7 พระองค์ทรงสนราชหฤทัยในด้านของการถ่ายภาพยนตร์เป็นหลัก แต่ก็มีหลักฐานว่าพระองค์ทรงสนพระทัยในเรื่องของการถ่ายรูปมาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ อีกทั้งยังทรงสะสมกล้องถ่ายภาพที่มีคุณค่าไว้มากมาย ในยุคสมัยของรัชกาลที่ 6 นั้นได้มีร้านถ่ายรูปเปิดดำเนินการมากขึ้นทั้งของชาวต่างชาติและของไทยเอง ให้ บริการทั้งการถ่ายรูปและจำหน่ายวัสดุอุปกรณ์การถ่ายรูปแก่ลูกค้าเรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 7 ซึ่งปรากฏอยู่ในโฆษณาตามหน้าหนังสือต่าง ๆ

ในปี พ.ศ. 2475 อำนาจการปกครองสูงสุดของประเทศที่เคยอยู่ภายใต้การปกครองของพระมหากษัตริย์ในระบอบการปกครองแบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ได้เปลี่ยนแปลงมาเป็นการปกครองแบบประชาธิปไตย ทำให้พระมหากษัตริย์ และประชาชนมีสิทธิที่เท่าเทียมกันภายใต้กฎหมายรัฐธรรมนูญ

จากที่กล่าวมาแล้วในข้างต้นจะเห็นได้ว่าการถ่ายรูปของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ที่ได้เริ่มมีมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพัฒนาการต่อเนื่องกันมาเป็นลำดับ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสนใจศึกษาเกี่ยวกับการถ่ายภาพบุคคล (Portrait) ในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ โดยศึกษาวิเคราะห์ภาพถ่ายบุคคลในด้านวิธีการถ่ายภาพ และการจัดองค์ประกอบของภาพเพื่อให้เห็นพัฒนาการของการถ่ายภาพบุคคลของไทย เพื่อเป็นแนวทางในการพัฒนาการถ่ายภาพบุคคลสำหรับผู้สนใจการถ่ายภาพ และเป็นประโยชน์สำหรับการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับการถ่ายภาพบุคคล (Portrait) ในยุคก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทย

เครื่องมือและวิธีการ

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้วิธีศึกษาจากผลงานภาพถ่ายบุคคลของไทย ที่พบหลักฐานภาพถ่ายตั้งแต่เริ่มที่มีการถ่ายภาพเข้ามายังประเทศไทยและสามารถระบุปีที่ถ่ายภาพได้ ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ 4 (พ.ศ.2399) จนถึงสมัยรัชกาลที่ 7 ในช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองของไทย ในปี พ.ศ. 2475 จำนวน 181 ภาพ ซึ่งเลือกโดยใช้วิธีแบบเฉพาะเจาะจง โดยแบ่งออกได้เป็น 3 ยุคด้วยกันคือ

- ยุคที่ 1 ภาพถ่ายบุคคลตั้งแต่เริ่มที่มีการถ่ายภาพเข้ามายังประเทศไทยและสามารถระบุปีที่ถ่ายภาพได้ ซึ่งตรงกับสมัยรัชกาลที่ 4 (พ.ศ.2399) จนถึง พ.ศ. 2446 เนื่องจากเป็นยุคแรกเริ่มที่ภาพถ่ายเข้ามายังประเทศไทย จำนวน 65 ภาพ

- ยุคที่ 2 ภาพถ่ายบุคคลตั้งแต่พ.ศ. 2447 จนถึง พ.ศ. 2453 (สิ้นรัชกาลที่ 5) เนื่องจากเป็นยุคที่ภาพถ่ายมีความเฟื่องฟูเป็นอย่างมาก จำนวน 52 ภาพ

- ยุคที่ 3 ภาพถ่ายบุคคลตั้งแต่เริ่มรัชกาลที่ 6 จนถึง พ.ศ. 2475 (สิ้นสุดยุคการปกครองระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์) เนื่องจากเป็นยุคที่การถ่ายภาพได้ลดความนิยมลงไปจากในยุคของรัชกาลที่ 5 จำนวน 64 ภาพ

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์นั้น เป็นเครื่องมือที่ผู้วิจัยได้สร้างขึ้นเอง สามารถแบ่งออกได้เป็น

เครื่องมือที่ 1 เครื่องมือการศึกษายุคสมัยในการถ่ายภาพบุคคลของไทย

เครื่องมือที่ 2 เครื่องมือการศึกษาประเภทของการถ่ายภาพบุคคล

เครื่องมือที่ 3 เครื่องมือการศึกษาคุณลักษณะของภาพถ่าย

ผลการศึกษาและวิจารณ์

จากการศึกษา วิเคราะห์ผลงานภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ สามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

ประเภทของภาพถ่ายบุคคล

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมด พบว่าประเภทของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. ภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว เป็นภาพที่มีปรากฏมากที่สุดถึงร้อยละ 77.3 จากจำนวนภาพถ่ายทั้งหมด

2. ภาพถ่ายบุคคลหมู่ ซึ่งเป็นภาพที่ปรากฏผู้ที่เป็นแบบในภาพมากกว่าสองคนขึ้นไป ร้อยละ 22.7 จากจำนวนภาพถ่ายทั้งหมด

จากภาพหมู่ทั้งหมดสามารถแยกจำนวนผู้ที่เป็นแบบในภาพได้ดังนี้ ปรากฏผู้เป็นแบบในภาพ 2 คน คิดเป็นร้อยละ 65.9 จากจำนวนภาพถ่ายทั้งหมด ปรากฏผู้เป็นแบบในภาพ 3 คนขึ้นไปคิดเป็นร้อยละ 34.1 จากจำนวนภาพถ่ายทั้งหมด

คุณลักษณะของภาพถ่าย

ลักษณะภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าลักษณะภาพของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. ลักษณะภาพในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว พบว่าทั้ง 3 ยุคปรากฏภาพเต็มตัว มากกว่าภาพครึ่งตัว

2. ลักษณะภาพในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ภาพทั้งหมดเป็นภาพเต็มตัว ส่วน ในยุคที่ 2 และในยุคที่ 3 พบภาพเต็มตัว มากที่สุด และรองลงมาคือภาพครึ่งตัว

ท่าทางในภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าท่าทางในภาพถ่ายของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. ท่าทางในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ทั้ง 3 ยุคพบว่า ปรากฏท่านั่งมากที่สุด รองลงมาคือท่ายืน และปรากฏท่าทางประเภทอื่น ๆ น้อยที่สุด

2. ท่าทางในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ปรากฏท่านั่งมากที่สุด และ รองลงมาเป็นท่าประเภทอื่น ๆ ในยุคที่ 2 ปรากฏท่านั่งมากที่สุด รองลงมาคือท่ายืน และปรากฏท่าทางประเภทอื่น ๆ น้อยที่สุด และในยุคที่ 3 ปรากฏภาพถ่ายท่าทางประเภทอื่น ๆ มากที่สุด รองลงมาคือท่านั่ง และปรากฏท่ายืนน้อยที่สุด



ท่าทางในภาพประเภทอื่น ๆ
(มีทั้งท่านั่งและท่ายืนในภาพเดียวกัน)



ท่าทางในภาพประเภทอื่น ๆ (ท่านอน)

การจัดแสงของภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าการจัดแสงของภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. การจัดแสงของภาพ ของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1 และยุคที่ 2 พบว่าภาพถ่ายที่ปรากฏส่วนใหญ่เป็นแสงด้านหน้า รองลงมาคือแสงด้านข้าง และปรากฏการจัดแสงด้านบนน้อยที่สุด ส่วนในยุคที่ 3 ปรากฏแสงที่ใช้ในการถ่ายภาพโดยใช้แสงด้านหน้ามากที่สุด รองลงมาคือแสงด้านข้าง และปรากฏการจัดแสงประเภทอื่น ๆ น้อยที่สุด

2. การจัดแสงของภาพ ของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 และยุคที่ 3 พบว่ามีการใช้แสงด้านหน้า มากที่สุด รองลงมาคือแสงด้านข้าง และในยุคที่ 2 ปรากฏแสงด้านหน้ามากที่สุด รองลงมาเป็นแสงด้านบน และไม่ปรากฏการจัดแสงด้านข้าง



การจัดแสงของภาพประเภทอื่น ๆ
(มีการจัดแสงสองประเภทอยู่ในภาพเดียวกัน คือแสงที่ตัวแบบและแสงที่บริเวณเส้นผม)

การใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าการใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. การใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1 และยุคที่ 2 ปรากฏภาพที่ถ่ายชัดทั้งตัวแบบและฉากหลัง มากกว่า ภาพถ่ายที่ถ่ายตัวแบบชัดแต่ฉากหลังพร่ามัว ส่วนในยุคที่ 3 ภาพทั้งหมดเป็นภาพที่ถ่ายชัดทั้งตัวแบบและฉากหลัง

2. การใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ปรากฏภาพที่ถ่ายชัดทั้งตัวแบบและฉากหลัง มากกว่า ภาพถ่ายที่ถ่ายตัวแบบชัดแต่ฉากหลังพร่ามัว ส่วนในยุคที่ 2 และยุคที่ 3 ทั้งหมดเป็นภาพที่ถ่ายชัดทั้งตัวแบบและฉากหลัง

ลักษณะของใบหน้าในการถ่ายภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าลักษณะของใบหน้าในการถ่ายภาพ ของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. ลักษณะของใบหน้าในการถ่ายภาพ ของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1 และยุคที่ 3 ปรากฏภาพถ่ายหน้าตรงมากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายหน้าทำมุม3/4กับกล้อง และพบภาพถ่ายหน้าด้านข้างน้อยที่สุด ส่วนในยุคที่ 2 ปรากฏภาพถ่ายหน้าทำมุม3/4กับกล้องมากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายหน้าตรง ภาพถ่ายหน้าด้านข้าง และภาพถ่ายลักษณะของใบหน้าประเภทอื่น ๆ ตามลำดับ

2. ลักษณะของใบหน้าในการถ่ายภาพ ของภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ปรากฏภาพถ่ายลักษณะของใบหน้าประเภทอื่น ๆ มากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายหน้าทำมุม3/4กับกล้อง และพบภาพถ่ายหน้าตรงน้อยที่สุด ยุคที่ 2 พบภาพถ่ายลักษณะของใบหน้าประเภทอื่น ๆ มากที่สุด และภาพถ่ายหน้าตรง และ ภาพถ่ายหน้าทำมุม3/4กับกล้อง ในจำนวนที่เท่ากัน ยุคที่ 3 ปรากฏภาพถ่ายหน้าทำมุม3/4กับกล้องมากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายลักษณะของใบหน้าประเภทอื่น ๆ และปรากฏภาพถ่ายหน้าตรงน้อยที่สุด



ภาพถ่ายหน้าทำมุม ¾ กับกล้อง



ลักษณะของใบหน้า
ในการถ่ายภาพประเภทอื่น ๆ (มีทั้งหน้าตรงและหน้าทำมุม ¾ กับกล้องในภาพเดียวกัน)

การสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าการสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. การสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1 ปรากฏภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบสบตากับกล้องมากกว่าภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบไม่สบตากับกล้อง ส่วนในยุคที่ 2 และยุคที่ 3 พบว่าปรากฏภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบไม่สบตากับกล้อง มากกว่าภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบสบตากับกล้อง

2. การสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ปรากฏภาพถ่ายประเภทอื่น ๆ มากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบสบตากับกล้อง และภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบไม่สบตากับกล้องซึ่งมีจำนวนที่เท่ากัน ยุคที่ 2 ปรากฏภาพถ่ายประเภทอื่น ๆ มากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบสบตากับกล้อง และภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบไม่สบตากับกล้องตามลำดับ ยุคที่ 3 ปรากฏภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบสบตากับกล้องมากที่สุด รองลงมาคือภาพถ่ายประเภทอื่น ๆ และปรากฏภาพถ่ายที่ผู้เป็นแบบไม่สบตากับกล้องน้อยที่สุด



การสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพประเภทอื่น ๆ
(มีทั้งสบตาและไม่สบตาในภาพเดียวกัน)

การปรากฏมือในการถ่ายภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าการปรากฏมือในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. การปรากฏมือในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1, ยุคที่ 2 และยุคที่ 3 มีภาพถ่ายที่ปรากฏมือ มากกว่าภาพถ่ายที่ไม่ปรากฏมือ

2. การวางตำแหน่งของมือในการถ่ายภาพ ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ในยุคที่ ปรากฏว่าภาพทั้งหมดเป็นภาพถ่ายที่ปรากฏมือ ส่วนในยุคที่ 2 และยุคที่ 3 พบว่ามีภาพถ่ายที่ปรากฏมือ มากกว่าภาพถ่ายที่ไม่ปรากฏมือ

การแต่งกายของผู้ที่เป็นแบบในการถ่ายภาพ

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าการแต่งกาย ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. การแต่งกาย ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1 ปรากฏการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาสมากที่สุด รองลงมาคือการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ และพบ

การแต่งกายแบบไม่เป็นทางการน้อยที่สุด ส่วนในยุคที่ 2 ปรากฏการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ และการแต่งกายแบบไม่เป็นทางการ ที่มีจำนวนเท่ากัน ส่วนการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาสพบน้อยที่สุด และในยุคที่ 3 ปรากฏการแต่งกายแบบไม่เป็นทางการ มากที่สุด รองลงมาคือการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาส และการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบตามลำดับ

2. การแต่งกาย ในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ปรากฏการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาสมากที่สุด รองลงมาคือการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ และพบการแต่งกายแบบไม่เป็นทางการน้อยที่สุด ส่วนในยุคที่ 2 ปรากฏการแต่งกายแบบไม่เป็นทางการ มากที่สุด รองลงมาคือการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ และการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาสที่มีจำนวนที่เท่ากัน และในยุคที่ 3 ปรากฏการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาสมากที่สุด รองลงมาคือการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ และการแต่งกายแบบไม่เป็นทางการตามลำดับ



การแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ



การแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาส



การแต่งกายแบบไม่เป็นทางการ

ฉากหลัง

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าฉากหลังในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. ฉากหลังในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ในยุคที่ 1 ปรากฏฉากหลังเรียบมากที่สุด รองลงมาคือฉากหลังที่เป็นลวดลาย และปรากฏฉากในสถานที่จริงน้อยที่สุด ส่วนในยุคที่ 2 ปรากฏฉากหลังเรียบมากที่สุด รองลงมาคือฉากในสถานที่จริง และพบฉากหลังที่เป็น

ลวดลายน้อยที่สุด และในยุคที่ 3 ปรากฏฉากหลังที่เป็นลวดลายมากที่สุด รองลงมาคือฉากหลังเรียบ และไม่ปรากฏฉากในสถานที่จริง

2. ฉากหลังในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 และยุคที่ 2 ปรากฏฉากหลังเรียบมากที่สุด รองลงมาคือฉากหลังที่เป็นลวดลาย และพบฉากในสถานที่จริงน้อยที่สุด และในยุคที่ 3 ปรากฏฉากหลังเรียบ และฉากหลังที่เป็นลวดลายในจำนวนที่เท่ากัน และไม่ปรากฏฉากในสถานที่จริง



ฉากหลังที่เป็นลวดลาย (ลายเขียนทางด้านหลัง)



ฉากในสถานที่จริง

อุปกรณ์ประกอบฉาก

เมื่อพิจารณาภาพถ่ายทั้งหมดตามเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า พบว่าอุปกรณ์ประกอบฉากในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์สามารถแบ่งออก ได้ดังนี้

1. อุปกรณ์ประกอบฉากในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ทั้ง 3 ยุคจะพบภาพที่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก มากกว่า ภาพที่ไม่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก

2. อุปกรณ์ประกอบฉากในภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ประเภทภาพถ่ายบุคคลหมู่ ในยุคที่ 1 ภาพทั้งหมดเป็นภาพที่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก ส่วนในยุคที่ 2 และยุคที่ 3 ทั้ง 2 ยุคจะพบภาพที่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก มากกว่า ภาพที่ไม่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก



ภาพถ่ายปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก



ภาพถ่ายไม่ปรากฏอุปกรณ์ประกอบฉาก

2. การวิเคราะห์ความสอดคล้องระหว่างภาพถ่ายบุคคลของไทยกับสภาพสังคมไทยตั้งแต่ สมัยเริ่มต้นที่มีการถ่ายภาพในประเทศไทย จนถึงยุคการเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองในรัชสมัยของรัชกาลที่ 7 (พ.ศ.2475)

การถ่ายภาพของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ที่ได้เริ่มมีมาตั้งแต่ปลายรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (พ.ศ. 2475) ในช่วงต้นภาพถ่ายได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่ง ในหลาย ๆ ด้านที่แสดงให้ชาติตะวันตกเห็นว่าชาติไทยไม่ได้เป็นชาติที่ด้อยพัฒนาหรือล้าหลัง โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ภาพถ่ายได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งในด้านการฑูต หลังจากนั้นการถ่ายภาพในประเทศไทยได้พัฒนามาอย่างต่อเนื่องจากยุคเริ่มต้นจนมาถึงยุคเฟื่องฟูในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีการโชว์รูปและประชันรูปขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งเหตุการณ์ในครั้งนั้นทำให้การถ่ายภาพได้รับการเผยแพร่ไปสู่ประชาชนอย่างกว้างขวาง

ในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2394 – พ.ศ. 2475 นั้น สภาพสังคมไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด นับตั้งแต่การปกครอง เศรษฐกิจ วัฒนธรรม เมื่อพิจารณาจากภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ทั้งหมดที่ผู้วิจัยได้ทำการวิจัย สามารถสรุปผลการวิเคราะห์ความสอดคล้องระหว่างการสร้างสรรค์ศิลปะภาพถ่ายกับสภาพสังคมไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2394 – พ.ศ. 2475 โดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วงระยะเวลาดังนี้

1. ยุคต่อต้านการล่าอาณานิคม (พ.ศ. 2394 – 2453)

ในช่วงเวลานี้ ประเทศในเอเชียถูกมหาอำนาจตะวันตกคุกคาม พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเห็นว่าไทยจะต้องเปลี่ยนวิเทโศบายให้เหมาะสมกับกาลเวลา ดังจะเห็นได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมและวัฒนธรรมหลายประการ โดยที่ต้องการเน้นให้เห็นว่าประเทศไทยเป็นประเทศที่มีอารยะธรรมประเทศหนึ่งจนเป็นที่ยอมรับของนานาชาติ

การเปลี่ยนแปลงทางด้านสังคมและวัฒนธรรมเพื่อที่จะทำให้ประเทศไทยเป็นประเทศที่มีอารยะธรรมทัดเทียมกับนานาชาติดังกล่าว สืบเนื่องมาจนถึงรัชสมัยของสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงยึดถือพระราโชบายพื้นฐานของพระบรมราชชนกเป็นหลักในอันที่จะปฏิรูปราชการแผ่นดินให้ทันสมัยทัดเทียมนานาอารยะประเทศ ในรัชสมัยของรัชกาลที่ 5 นี้ ประเทศไทยได้มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ ๆ อันได้แก่ การเลิกทาส ซึ่งการมีทาสนั้นเป็นเครื่องถ่วงความเจริญของประเทศ, ทรงการจัดการทหารตามแบบแผนของยุโรป, ทรงสร้างโรงพยาบาลสำหรับรักษาผู้ป่วยอย่างเป็นทางการ และทรงโปรดฯ ให้สร้างทางรถไฟเป็นครั้งแรก เป็นต้น ในรัชกาลนี้ได้ทรงเริ่มแต่งตั้งอัครราชทูตไปประจำตามประเทศต่าง ๆ ทำให้การดำเนินงานทางด้านการทูตมีประสิทธิภาพมากขึ้น นอกจากนั้นยังทรงส่งพระราชโอรสไปศึกษาในยุโรป หลายพระองค์หลายสาขา และภายหลังต่อมาพระราชโอรสของพระองค์ก็ได้นำความรู้กลับมาพัฒนาประเทศไทยให้เจริญรุ่งเรือง

ในช่วงเวลานี้มีการใช้ภาพถ่ายเพื่อประโยชน์ทางการทูตหลายครั้งด้วยกัน เช่นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อพระองค์ได้ส่งคณะทูตออกไปต่างประเทศ จะทรงมีพระราชหัตถเลขาแนะนำลู่ทางต่าง ๆ หรือย้ำเตือนให้คณะทูตปฏิบัติงานอย่างระมัดระวัง พร้อมกันนั้นก็ทรงส่งพระบรมฉายาลักษณ์ของพระองค์ไปให้ประมุขของประเทศต่าง ๆ ที่ทรงผูกสัมพันธไมตรีได้รู้จัก เป็นการประชาสัมพันธ์ไปในตัว นับว่าทรงเป็นกษัตริย์ไทยพระองค์แรกที่ส่ง "รูปถ่าย" รวมไปกับเครื่องราชบรรณาการอื่น ๆ พระองค์ทรงให้ความสำคัญแก่การถ่ายรูปไม่น้อย ดังได้ทรงฉายพระรูปในพระอิริยาบถต่าง ๆ ตั้งแต่ต้นรัชกาลไปจนถึงวาระสุดท้าย (เอนก นาวิกมูล. 2548: 152-153)

เมื่อสมัยรัชกาลที่ 5 ภาพถ่ายก็ได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งทางการทูตด้วยเช่นกัน กล่าวคือ หลังจากเกิดวิกฤตการณ์ ร.ศ. 112 นั้น สยามมีข้อพิพาทต่าง ๆ มากมายซึ่งหาข้อยุติไม่ได้กับฝ่ายฝรั่งเศส พระปิยมหาราช

ตัดสินพระทัยเสด็จมายังทวีปยุโรป เพื่อทรงขอการสนับสนุนจากพระประมุขที่มีอิทธิพลอยู่ในขณะนั้นและเพื่อเจรจาตกลงกับผู้นำของฝรั่งเศสด้วยพระองค์เอง

ในเดือนกรกฎาคมศกนั้น พระปิยมหาราชเสด็จไปเข้าเฝ้าพระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ 2 พระสหายเก่าถึง กรุง เซนต์ปีเตอร์สเบิร์ก เพื่อทูลขอให้พระเจ้าซาร์รับเป็นผู้ตัดสินในการไกล่เกลี่ยความขัดแย้งกับทางฝรั่งเศส ระหว่างเสด็จประทับอยู่ที่พระราชวังปีเตอร์ฮอฟนั้น พระเจ้าซาร์ทูลเชิญให้พระปิยมหาราชฉายพระรูปคู่กับพระองค์ไว้เป็นที่ระลึก รูปประวัติศาสตร์นั้นถูกนำไปตีพิมพ์ขึ้นหน้าปกหนังสือพิมพ์ ลิลลุสตราซิอง เผยแพร่ไปทั่วยุโรป

เรื่องทั้งหมดเกิดขึ้นในขณะที่รัฐบาลฝรั่งเศสกำลังมีกรณีพิพาทติดพันอยู่กับเมืองไทย ทำให้พวกฝรั่งเศสซึ่งผูกมิตรอยู่กับอภิมหาอำนาจรัสเซีย เกิดความเกรงพระทัยพระเจ้าซาร์ เลยทำให้บรรยากาษทางการเมืองที่ตึงเครียดอยู่ดูผ่อนคลายลงเป็นอันมาก (ไกรฤกษ์ นานา . 2546 : 230 - 231)

การถ่ายภาพในประเทศไทยได้พัฒนามาอย่างต่อเนื่อง จากยุคเริ่มต้นที่ผู้คนไม่ค่อยมีใครยอมถ่ายรูปกันเพราะกลัวว่าจะเอาไปใช้ทำร้ายด้วยเวทมนตร์ จนมาถึงยุคเฟื่องฟูในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในปี พ.ศ. 2447 ได้มีการอวดรูปหรือโชว์รูปขึ้นเป็นครั้งแรกและในปีถัดมาคือปี พ.ศ. 2448 ในงานเดียวกันก็ได้มีการจัดประชันรูปขึ้นเป็นครั้งแรก

เมื่อพิจารณาผลงานภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ในช่วงปี พ.ศ. 2394 – 2453 ผลงานภาพถ่ายบุคคลที่พบส่วนมากจะเป็นภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว ภาพของพระมหากษัตริย์, พระบรมวงศ์ศานุวงศ์ หรือ แม้แต่ขุนนาง ส่วนใหญ่ที่พบจะมีการแต่งกายตามแบบชาติตะวันตก ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านการแต่งกายเพื่อที่จะแสดงให้ต่างชาติเห็นว่า ชาติไทยไม่ได้เป็นชาติที่ล้าหลังหรือป่าเถื่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเริ่มมีการแต่งกาย ที่ใช้ในการถ่ายภาพหลากหลายยิ่งขึ้น จะเห็นได้จากมีการแต่งแฟนซีในการถ่ายภาพด้วย

ในสมัยนี้จะหาภาพของชาวบ้านประชาชนธรรมดาได้น้อยมาก เนื่องจากการถ่ายภาพเป็นเรื่องที่ต้องใช้เงินมาก ดังนั้น การถ่ายภาพจึงเป็นเรื่องของ บรรดา พระมหากษัตริย์, พระบรมวงศ์ศานุวงศ์ , ขุนนาง และบรรดาพ่อค้าที่ร่ำรวยเท่านั้น

2. ยุคแห่งการเปลี่ยนแปลง (พ.ศ. 2453 – พ.ศ. 2475)

ในช่วงเวลานี้การขยายอิทธิพลของจักรวรรดินิยมตะวันตกคลายความตึงเครียดลง ขณะเดียวกับความเจริญก้าวหน้าทางวิทยาการได้หลั่งไหลเข้าสู่ประเทศมากขึ้น ทำให้อิทธิพลของลัทธิชาตินิยม ลัทธิสังคมนิยมและแนวความคิดทางการเมืองแบบประชาธิปไตยปรากฏเด่นชัดขึ้นในสังคมไทย แต่รัชกาลที่ 6 ยังคงทรงเห็นว่า ยังไม่ถึงเวลาที่เมืองไทยจะมีการปกครองระบอบนี้

เมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 ขึ้น ในตอนต้นของสงคราม ประเทศไทยได้ประกาศตนเป็นกลางแต่ต่อมารัชกาลที่ 6 ได้ทรงมีพระบรมราชโองการประกาศสงครามกับเยอรมนี และออสเตรีย-ฮังการี เพื่อรักษาสิทธิของประเทศ และเพื่อความเที่ยงธรรมของโลกเป็นส่วนรวม และได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ส่งทหารไทยอาสาสมัครไปร่วมรบในสมรภูมิด้วย การเข้าร่วมสงครามในครั้งนี้เป็นผลดีแก่ประเทศไทยอย่างยิ่ง ในฐานะผู้ชนะสงคราม ประเทศไทยสามารถเจรจากับประเทศมหาอำนาจขอแก้ไขสนธิสัญญาสิทธิสภาพนอกอาณาเขต และสนธิสัญญาจำกัดอำนาจการเก็บภาษีของประเทศไทย ทำให้ประเทศไทยพ้นสภาพการเสียเปรียบในด้านการศาลและสามารถดำเนินนโยบายด้านภาษีได้โดยอิสระ

พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นครองราชย์ในปี พ.ศ. 2469 ซึ่งเป็นช่วงที่เศรษฐกิจทั่วโลกกำลังตกต่ำ เนื่องจากผลของสงครามโลกครั้งที่หนึ่ง ทำให้รัฐต้องหาทางเพิ่มพูนรายได้ แต่ผลสะท้อนกลับทำให้บุคคลบางกลุ่มมีทัศนคติไม่ดี แปลงเจตนาของพระองค์ไปในทางไม่ยุติธรรม การเก็บภาษีอากรถูกกล่าวหาว่าขูดรีดเงินจากประชาชนที่ยากจน ซึ่งต่อมาภายหลังเป็นสาเหตุทำให้เกิดประท้วงเรียกร้องประชาธิปไตย

เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยในเรื่องของการละคร ดังนั้น นอกเหนือจากการบันทึกภาพการเดินทางขณะไปเยี่ยมราษฎร รูปปูชนียสถาน และรูปทิวทัศน์แล้ว ยังมีการถ่ายภาพการแสดงละครอีกด้วยและถัดมาในสมัยรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากพระองค์ทรงสนพระทัยในด้านของการถ่ายภาพยนตร์ อีกทั้งประเทศไทยประสบปัญหามาจากเศรษฐกิจตกต่ำอันเนื่องมาจากสงครามโลก จึงทำให้การถ่ายภาพซบเซาลงเป็นอย่างมาก

ในช่วงระยะเวลานี้ วัฒนธรรมการถ่ายภาพได้เป็นที่นิยมในสังคมไทยอย่างกว้างขวางทำให้ชาวบ้านประชาชนมีโอกาสที่จะถ่ายรูปได้มากยิ่งขึ้น การถ่ายภาพในช่วงเวลานี้พบว่ารูปถ่ายต่าง ๆ มักใช้ฉากหลังเป็นวิวบ้าง วัดวาอารามต่าง ๆ บ้าง การแต่งตัวของผู้หญิงก็เริ่มเอาแบบอย่างการแต่งตัวของชาวตะวันตกกันมากขึ้น หญิงสาวชาวไทยเริ่มเปลี่ยนทรงผมจากทรงดอกกระทุ่ม มาเป็นผมโป่งหรือแสกกลาง มีริบบิ้นคาดหน้าผากหรือมีเครื่องประดับผม สวมนาฬิกาข้อมือเป็นต้น

สรุป

จาการศึกษาภาพถ่ายบุคคลของไทยในสมัยสมบูรณาญาสิทธิราชย์ ภาพถ่ายโดยส่วนใหญ่เป็นภาพถ่ายบุคคลเดี่ยว และเป็นภาพเต็มตัวเสียส่วนใหญ่เนื่องจาก ความเชื่อทางด้านไสยศาสตร์และภูตผี ที่คนไทยยังคงฝังแน่นในความเชื่อเหล่านี้ เนื่องจากกลัวว่าจะเอารูปไปใช้ทำร้ายด้วยกฤตยาคม หรือการถ่ายภาพครึ่งตัว จะเป็นการตัดตัวให้เป็นอันตราย

จากความเชื่อในเรื่องไสยศาสตร์และภูตผี ของคนไทยไม่เพียงแต่พบในเรื่องการถ่ายภาพเต็มตัวเท่านั้น ในการวิจัยในครั้งนี้ยังพบได้จากภาพถ่ายที่ปรากฏมือของผู้เป็นแบบได้อีกด้วย ซึ่งภาพถ่ายโดยส่วนใหญ่แล้วเป็นภาพถ่ายที่ปรากฏมือของผู้เป็นแบบ จะปรากฏภาพที่ไม่ปรากฏมือของผู้เป็นแบบอยู่จำนวนน้อยมาก ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเชื่อดังที่กล่าวมาแล้วได้อย่างชัดเจน

การจัดท่าทางในภาพ ส่วนใหญ่ที่พบจะเป็นท่านั่งมากกว่าท่ายืนและท่าทางประเภทอื่น ๆ อาจเป็นเพราะการจัดท่าทางในการถ่ายภาพ โดยใช้ท่านั่งนั้นทำให้ผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพสามารถแสดงท่าทางในการถ่ายภาพ ได้หลายหลากกว่าท่ายืนและท่าทางประเภทอื่น ๆ

การจัดลักษณะของใบหน้า การจัดลักษณะของใบหน้าของผู้เป็นแบบในยุคที่1 และยุคที่ 3 จะพบว่ามีส่วนคล้ายกันคือส่วนใหญ่เป็นภาพหน้าตรง รองลงมาคือภาพถ่ายหน้าทำมุม3/4กับกล้อง และพบภาพถ่ายใบหน้าด้านข้างน้อยที่สุด ส่วนรูปแบบของการจัดลักษณะของใบหน้าในการถ่ายภาพในยุคที่ 2 นั้นจะแตกต่างออกไปคือจะพบว่านอกจากการจัดลักษณะของใบหน้าทั้งหน้าตรง,หน้าด้านข้างและหน้าทำมุม ¾ กับกล้อง มีความใกล้เคียงกันแล้ว ยังพบว่ามีการจัดจัดลักษณะของใบหน้าในการถ่ายภาพประเภทอื่น ๆ อีกด้วย นั่นแสดงให้เห็นถึงความแพร่หลายและเฟื่องฟูในวงการถ่ายภาพเป็นอย่างมาก จนทำให้ช่างถ่ายภาพในยุคนั้นพยายามที่จะหารูปแบบในการถ่ายภาพให้แตกต่างไปจากเดิม

การจัดแสงของภาพ การจัดแสงของภาพที่ปรากฏโดยส่วนใหญ่แล้วเป็นแสงด้านหน้า นั่นอาจเป็นเพราะข้อจำกัดในการถ่ายภาพในสมัยโบราณนั่นก็คือต้องอาศัยแสงจากดวงอาทิตย์ในการถ่ายภาพเท่านั้น ดังนั้นแสงที่ใช้ในการถ่ายภาพที่จะสามารถเผยถึงรายละเอียดบนใบหน้าของผู้เป็นแบบได้อย่างชัดเจน นั่นก็คือแสงที่มาจากด้านหน้านั่นเอง ซึ่งอาจเป็นแสงแดดในเวลาเช้าหรือเวลาเย็น แต่ถ้าเป็นแสงแดดที่ส่องจากด้านบนศีรษะจะทำให้เกิดเงาดำบริเวณใต้ตาของผู้เป็นแบบ ทำให้ภาพที่ได้ออกมานั้นแสดงถึงใบหน้าของผู้เป็นแบบได้อย่างไม่ชัดเจนนัก

สิ่งที่พบเพิ่มเติมในยุคที่ 2 นั่นคือ พบว่าได้มีการถ่ายรูปในเวลากลางคืนโดยใช้การจุดแมกนีเซียมให้ลุกไหม้วาบขึ้นเข้ามาใช้ในการถ่ายภาพด้วย

สิ่งที่พบเพิ่มเติมในเรื่องการจัดแสงในยุคที่ 3 นั่นก็คือนอกจากไฟหลัก(Main light) ที่ใช้ในการถ่ายภาพแล้ว ยังได้มีการใช้ไฟส่องผม (Hair Light) เข้ามาใช้ในการถ่ายภาพด้วย ซึ่งไฟส่องผมไม่เพียงแต่จะเพิ่มรายละเอียดให้กับบริเวณผมเท่านั้น แต่ยังช่วยแบ่งแยกตัวแบบออกจากฉากหลังได้ดีอีกด้วย

ฉากหลัง ฉากหลังที่พบโดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นฉากหลังเรียบ ส่วนในยุคที่ 3 นั้น จะพบว่าการถ่ายภาพโดยใช้ฉากหลังเขียนลวดลายนั้น ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย

อุปกรณ์ประกอบฉาก อุปกรณ์ประกอบฉากที่พบโดยส่วนใหญ่แล้ว จะเป็นอุปกรณ์ประกอบฉากแบบเคลื่อนย้ายได้ นั่นอาจเป็นเพราะการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากแบบเคลื่อนย้ายได้ นั้นสะดวกต่อการสับเปลี่ยนเคลื่อนย้าย ทำให้ง่ายต่อการเปลี่ยนอุปกรณ์ประกอบฉากให้เข้ากับผู้ที่จะมาเป็นแบบในการถ่ายภาพ

สิ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับการใช้อุปกรณ์ประกอบฉากนั่นคือ ภาพถ่ายในยุคที่ 2 เป็นภาพในงานวัดเบญจมบพิตร พ.ศ. 2447 ในร้านถ่ายรูปหลวง พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดฯ ให้เจาะฉากเป็นช่องหน้าต่างหรือทำเป็นบานกรอบรูปจำลอง แล้วให้ผู้ที่ประสงค์จะถ่ายรูปไปยืนอยู่ข้างหลังฉาก หรือบางภาพทรงให้โพสท่าในอิริยาบถต่างๆ

การใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพ การใช้ทัศนมิติของเลนส์ในการถ่ายภาพ ส่วนใหญ่เป็นภาพที่ถ่ายชัดทั้งตัวแบบและฉากหลัง นั่นอาจเป็นเพราะภาพถ่ายที่ปรากฏโดยส่วนใหญ่แล้วเป็นภาพถ่ายที่มีการกั้นฉากหลัง ไม่ว่าจะเป็นฉากหลังเรียบ หรือฉากหลังเขียนลวดลายก็ตาม ซึ่งระยะห่างระหว่างตัวแบบกับฉากหลังเป็นระยะที่เลนส์สามารถเก็บความคมชัดของภาพได้อยู่ ซึ่งต่างจากภาพที่มีการจัดฉากถ่ายภาพแบบฉากกลางแจ้ง จะพบว่าเป็นภาพที่ตัวแบบชัดแต่ฉากหลังพร่ามัว นั่นอาจเป็นเพราะฉากหลังอาจอยู่ในช่วงที่พ้นจากระยะโฟกัสของเลนส์ออกไป จึงทำให้ฉากหลังพร่ามัวดังที่ปรากฏ

การสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพ การสบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพ ในประเภทภาพถ่ายบุคคลเดี่ยวนั้นภาพถ่ายที่ปรากฏการสบตา และไม่สบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพมีความใกล้เคียงกันมาก จะมีเพียงแต่ในยุคที่ 1 เท่านั้นที่ปรากฏว่ามีภาพที่สบตามากกว่าภาพที่ไม่สบตาอย่างชัดเจน นั่นอาจเป็นเพราะการถ่ายภาพในยุคที่ 1 นั้น ผู้ที่เป็นแบบในการถ่ายภาพนั้นต้องการที่จะแสดงให้เห็นถึงใบหน้าอย่างชัดเจน จึงทำให้ภาพส่วนใหญ่ เป็นภาพที่ผู้เป็นแบบนั้นสบตากับกล้องดังที่ปรากฏ แต่สำหรับภาพถ่ายบุคคลหมู่นั้นจะพบว่ามีการสบตา และไม่สบตากับกล้องของผู้เป็นแบบในการถ่ายภาพอยู่ในภาพเดียวกันเสียส่วนใหญ่ นั่นอาจแสดงให้เห็นถึงความคิดสร้างสรรค์ หรือความต้องการให้ผู้เป็นแบบแสดงความเป็นธรรมชาติโดยที่ไม่ต้องยึดติดว่าต้องสบตากับกล้องหรือไม่สบตากับกล้อง ของช่างภาพในยุคนั้นก็อาจเป็นได้

การแต่งกายในการถ่ายภาพ การแต่งกายในการถ่ายภาพที่พบโดยส่วนใหญ่แล้ว จะพบว่าเป็นการแต่งกายที่ใช้เฉพาะโอกาส และการแต่งกายแบบเป็นเครื่องแบบ ซึ่งเป็นการแต่งกายที่ดูเป็นทางการ นั่นอาจเป็นเพราะการถ่ายภาพบุคคลในยุคแรกนั้นโดยส่วนใหญ่นิยมนำไปมอบให้ผู้รู้จัก เช่นข้าราชการชั้นผู้น้อยมอบให้ขุนนางผู้ใหญ่ หรือพระบรมวงศานุวงศ์ทรงมอบรูปให้แก่กัน หรือถวายแด่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว สิ่งที่สำคัญที่พบคือการแต่งกายส่วนใหญ่ที่พบจะมีการแต่งกายตามแบบชาติตะวันตก ซึ่งเป็นการแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงทางด้านการแต่งกายเพื่อที่จะแสดงให้ต่างชาติเห็นว่า ชาติไทยไม่ได้เป็นชาติที่ล้าหลังหรือป่าเถื่อน แต่เมื่อถึงในยุคที่ 2 และยุคที่ 3 ซึ่งการถ่ายรูปเป็นที่นิยมแพร่หลายขึ้น จะพบได้ว่าผู้ที่มาถ่ายรูปนั้นได้ใช้การแต่งกายแบบไม่เป็นทางการเข้ามาถ่ายรูปมากขึ้นด้วยเช่นกัน

เอกสารอ้างอิง

กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร. (2543). *ภาพถ่ายฝีพระหัตถ์ ร.5 ในงานวัดเบญจมบพิตร ร.ศ.123 .* กรุงเทพ ฯ : รุ่งแสงการพิมพ์.

จิตต์ จงมั่นคง. (2543, สิงหาคม-ตุลาคม). "*ภาพวิจิตรศิลป์ Pictorial Photography*," แว่นแก้ว.

ชมรมศิลปะการถ่ายภาพ เกษตรศาสตร์. (2531) . *หนังสือรวมภาพงานประกวดภาพถ่ายนักศึกษาทั่วประเทศ ครั้งที่ 21*. กรุงเทพฯ : มปพ.

ประยุทธ สิทธิพันธ์. (2514). *ตามรอยบาทพระพุทธเจ้าหลวง*. กรุงเทพ ฯ : สยาม .

ประวิทย์ สิมมาทัน. (2548). *เทคนิคการถ่ายภาพบุคคล*. สืบค้นเมื่อ 27 ตุลาคม 2548, จาก http://www.rmu.ac.th/~prawit/web/sara/protrait.htm.

ปัทมวดี จารุวร. (2528). *การถ่ายภาพบุคคล* . กรุงเทพ ฯ : สงวนกิจการพิมพ์ .

พูน เกษจำรัส. (2541). *ถ่ายภาพเรียนเร็ว*. กรุงเทพ ฯ : เยลโล่การพิมพ์ .

ไพบูลย์ มุสิกโปดก. (2527). *ความสุขกับการถ่ายภาพบุคคล*.ม.ป.ป.

ลิขิต ธีรเวคิน. (2541). *วิวัฒนาการ การปกครองของไทย*. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ .

วนิดา จึงประสิทธิ์. (2529). *เทคนิคการถ่ายภาพ*. กรุงเทพ ฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร .

วิมล พงษ์พิพัฒน์. (2525).*เหตุการณ์สมัยรัตนโกสินทร์* . กรุงเทพ ฯ : เมืองโบราณ.

ศักดา ศิริพันธุ์. (2535) . *กษัตริย์ & กล้อง วิวัฒนาการการถ่ายภาพในประเทศไทย พ.ศ. 2388 – 2535* . กรุงเทพ ฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์ .

สุธาทิพย์ หอมสุวรรณ . (2547).*การศึกษาผลงานภาพถ่ายประเภทภาพเอกรงค์และภาพสี ที่ได้รับ รางวัลในงานประกวดภาพถ่ายทั่วประเทศ โดยสมาคมถ่ายภาพแห่งประเทศไทย ในพระ บรมราชูปถัมป์ ตั้งแต่ พ.ศ. 2502 – 2543*. วิทยานิพนธ์ (กศ.ม.) กรุงเทพฯ : บัณฑิต วิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สุรชาติ ทินานนท์. (มปป.) . *เอกสารประกอบการสอน อ.ศ. 231 ศิลปะภาพถ่าย 1*. กรุงเทพ ฯ : คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เอนก นาวิกมูล . (2536). *ประมวลภาพพระปิยมหาราช*. กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด .

---------- . (2541ก) . *เล่าเรื่องถ่ายรูป* . กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด .

---------- . (2541ข) . *ถ่ายรูปเมืองไทยสมัยแรก* . กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด .

---------- . (2541ค) . *ปกิณกะ ร 5* . กรุงเทพ ฯ : สำนักพิมพ์แสงแดด .

---------- . (2548). *ประวัติการถ่ายรูปยุคแรกของไทย*. กรุงเทพฯ : สารคดี.

Kodak. (2005 . August). *Groups & portraits*. Retrieved August 24, 2005,from http://www.kodak.com/eknec/PageQuerier. jhtml?pq-path=339&pq-locale=en_US

การศึกษาเชิงวิเคราะห์ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทย ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึง 2548

An Analitical Study of Male Homosexual Images in Thai Films from 1985 to 2005.

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ
Panchana Soonthornpipit

บทคัดย่อ

ปริญญานิพนธ์ เรื่อง การศึกษาเชิงวิเคราะห์ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึง 2548 มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ถูกนำเสนอผ่านสื่อภาพยนตร์ในฐานะที่ภาพยนตร์ทำหน้าที่เป็นสื่อสารมวล ชน จึงมีหน้าที่หลักในฐานะของการเป็นสื่อกลางในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการสร้างความเข้าใจ การเป็นผู้นำเสนอและชี้นำแนวความคิดต่อสังคม ในขณะที่ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่เป็นตัวละครเฉพาะตัวละครหนึ่ง ที่มักจะมีการนำเสนอผ่านผลงานภาพยนตร์ไทยอยู่อย่างสม่ำเสมอกลับถูกเน้นอยู่แต่เพียงการเป็นตัวแทนของความตลกขบขัน ซึ่งลักษณะของปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นนั้นแสดงให้เห็นถึงการผูกโยงความคิดที่เกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกันเข้าสู่ระบบการสร้างความหมายเพียงความหมายเดียว

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงได้เก็บข้อมูล โดยการรวบรวมผลงานภาพยนตร์ไทยที่มีการนำเสนอตัวละครในลักษณะของชายรักเพศเดียวกัน จากภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกัน และภาพยนตร์ที่ไม่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกัน แต่ปรากฏตัวละครในลักษณะของชายรักเพศเดียวกัน เพื่อศึกษาถึงพัฒนาการการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียว กันในภาพยนตร์ไทย ตลอดจนพัฒนาการในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันกับสังคมไทย โดยผลการศึกษาวิจัยปรากฏดังนี้

ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการทางด้านภาพลักษณ์ พบว่าการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 - 2548 นั้น มีการนำเสนอพัฒนาการด้านภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่หลากหลายมากขึ้น โดยเฉพาะในด้านลักษณะภายนอกของตัวละคร แต่ทั้งนี้ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยส่วนใหญ่ ก็ยังคงวนเวียนอยู่กับความคิดความเชื่อที่ว่าภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันนั้น ผูกโยงเข้ากับการเป็นตัวแทนของความตลกขบขันแต่เพียงอย่างเดียว

ในส่วนของพัฒนาการในเชิงความสัมพันธ์ของตัวละคร ที่เกี่ยวข้องกับสังคมพบว่าการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 – 2548 นั้น แม้จะมีความพยายามในการสะท้อนภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่หลากหลายมากขึ้น แต่กระนั้นภาพยนตร์ก็ยังคงแสดงลักษณะของแนวความคิดในแบบที่สะท้อนถึงมายาคติ และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชายรักเพศเดียวกันตามความคิด ความเชื่อในกรอบของความคิดที่มีลักษณะแบบสองเพศ คือ ความเป็นชาย และ ความเป็นหญิงเท่านั้นเป็นหลัก จนทำให้ประเด็นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหาพื้นที่ที่เน้นในเรื่องของดำรงอยู่ของความเป็นชายรักเพศเดียวกันในสังคมกลายเป็นประเด็นรอง และพบว่า แม่ เป็นตัวละครสำคัญที่ภาพยนตร์นำเสนอในฐานะของการเป็นตัวแทนของความเข้าอกเข้าใจ และการเป็นสื่อกลางในการสร้างความยอมรับในตัวตนของชายรักเพศเดียวกันต่อบุคคลอื่นในสังคม ตรงข้ามกับตัวละคร พ่อ ที่ภาพยนตร์มักจะนำเสนอในการเป็นภาพแทนของการไม่ยอมรับและความไม่เข้าใจที่มีต่อชายรักเพศเดียวกัน

ABSTRACT

The purpose of this research aimed to study the images of Male homosexual in Thai films from 1985 to 2005. From the idea that film can be the representation of a mass communication, the important duty of film towards the spectators is to deliver and guide them to understand the basic construction of society. Meanwhile the male homosexual character is one most popular character that always present in Thai films from a very long time but theirs images are still the stock character and can be only a representation of a comic characters in most of Thai films. This phenomenon can explain the idea that there is only one system of meaning giving to Male homosexual character.

For this research, the data was collected by the collection of Thai films that included the Male homosexual characters presented with or without the context of homosexuality presented in the films.

The idea of this research is to study the development of male homosexual images in Thai films and to observe the relationship between the images of Male homosexual with the others factors in Thai society for example family context and Thai way of thinking about Male homosexual.

In terms of the development of the images of Male homosexual presented in Thai films from 1985 to 2005, there is a progress of variation of the images of Male homosexual characters. Still most of the Male homosexual characters are related only to the comical images.

In the development of the relationship between Male homosexual images and Thai society. Even the images of Male homosexual presented in Thai films show the progress of the variation of characters, the context of the films are still base on mythology and believes in Thai way of thinking., mostly in the terms of the male / female system. That formula way of thinking reject the main purpose of the use of films as a direct communication to Male homosexual spectators in the concept of the existence of oneself in society.

And from the family point of view, the Mother characters presented in Thai homosexual films are the representation of a protector and a supporter towards Male homosexual characters, besides the Father characters presented in Thai homosexual films are the representation of the concept of rejection and misunderstanding towards Male homosexual characters.

คำนำ

ภาพยนตร์นับเป็นสื่อบันเทิงราคาถูกที่เป็นที่นิยม และได้รับการยอมรับแพร่หลายอย่างมากในปัจจุบัน ไม่ว่าจะในบทบาทพื้นฐานของการเป็นกิจกรรมที่ให้ความบันเทิงในวงกว้าง ที่มีความสำคัญต่อการผ่อนคลายผู้ชมจากสภาพปัญหาที่รุมเร้าจากสังคมภายนอกให้ก้าวไปสู่โลกจินตนาการบนจอภาพยนตร์ หรือในฐานะบทบาทของการเป็นสื่อที่ให้ความรู้ข่าวสาร ไปจนกระทั่งในฐานะบทบาทที่เกี่ยวข้องกับการโน้มน้าวให้เกิดความคิดความเชื่อ แม้ กระทั่งความสามารถที่จะกลายเป็นส่วนหนึ่งของการปลุกสร้างกระแส ที่เป็นดังรากฐานของวัฒนธรรมในการดำเนินชีวิตให้เกิดขึ้นได้ในหมู่ผู้ชมและผู้รับสาร

เนื้อหาอันหนึ่งท่ามกลางเนื้อหาที่ได้รับความนิยมและกลายมาเป็นปรากฏการณ์ในการนำเสนอผ่านผลงานภาพยนตร์ไทยหลังกระแสความนิยมภาพยนตร์ไทยฟื้นตัวตั้งแต่ปี พ.ศ. 2540 นั้น ได้แก่ ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกัน ซึ่งแท้ที่จริงหากจะมองย้อนกลับไปในอดีตที่ผ่านมา ถึงแม้ว่าภาพของชายรักเพศเดียวกันจะได้รับการนำเสนอผ่านทางสื่อที่เกี่ยวข้องกับสื่อบันเทิงกระแสหลัก เช่น ในภาพยนตร์นั้น จะ

ไม่ใช่เรื่องใหม่ แต่เท่าที่ผ่านมาภาพลักษณ์ของตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่ถูกนำเสนอผ่านทางสื่อภาพยนตร์นั้น กลับถูกจำเพาะอยู่ในบทบาทรอง หรือบทสนับสนุน ที่เป็นเพียงแค่ส่วนประกอบหนึ่งของเรื่องราวทั้งหมด จนกระทั่งในช่วงปีพ.ศ. 2537 – 2538 ที่บทบาทการก้าวเข้ามาแสวงหาพื้นที่ในสังคมของกลุ่มชายรักเพศเดียวกันเริ่มที่จะเพิ่มความสำคัญมากยิ่งขึ้น การเกิดกระบวนการเคลื่อนไหวดังกล่าวได้ส่งผลให้ภาพของชายรักเพศเดียวกันขยายวงกว้างมากขึ้นนอกเหนือจากสื่อบันเทิงที่เกี่ยวข้องกับสิ่งพิมพ์ ไปยังรูปแบบของการดำเนินชีวิต และเป็นผลให้เกิดปรากฏการณ์ทางภาพยนตร์ที่มักจะนำเสนอทั้งเนื้อหา และมีตัวละครเอกของเรื่องที่มีลักษณะของความเป็นชายรักเพศเดียวกันอย่างชัดเจนเปิดเผย เช่น ในภาพยนตร์เรื่องเพลงสุดท้าย ซึ่งกำกับการแสดงโดย พิศาล อัครเศรณี ภาพยนตร์เรื่องดังกล่าวกลายเป็นประเด็นให้เกิดการกล่าวถึงทั้งจากผู้ชมชายรักเพศเดียวกันและสื่อสาธารณะอื่นๆ เพลงประจำภาพยนตร์กลายเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมทางสถานีวิทยุจน และจนกระทั่งกลายเป็นเพลงประจำในการแสดงโชว์สาวประเภทสองตามสถานบันเทิง ซึ่งนับได้ว่าเป็นประสบการณ์อันเกี่ยวเนื่องกับชายรักเพศเดียวกันที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในประวัติศาสตร์ภาพยนตร์ไทย ที่จะสามารถสร้างปรากฏการณ์ทางด้านรายได้และกระแสความนิยมที่ส่งผลสู่มวลชนในวงกว้างนอกเหนือจากกลุ่มชายรักเพศเดียวกันที่เป็นเป้าหมายแรกเริ่ม

หลังจากภาพยนตร์เรื่อง เพลงสุดท้าย ภาพของชายรักเพศเดียวกันถูกนำเสนออีกครั้งในภาพยนตร์ภาคต่อเรื่อง รักทรมาน ในปีเดียวกัน แต่กลับไม่ได้รับความสำเร็จเท่าที่ควร ซึ่งความล้มเหลวนั้นอาจเป็นเพราะผู้สร้างไม่อยากที่จะเสี่ยงในการผลิตภาพยนตร์ที่ทำขึ้นเพื่อตอบสนองเฉพาะกลุ่มคนดูชายรักเพศเดียวกันโดยเฉพาะ ดังนั้นผู้สร้างหัวคิดอนุรักษ์นิยมที่ไม่ได้เป็นเกย์จึงพยายามที่จะยึดแนวคิดอันผูกติดกับการนำเสนอแนวความคิดและภาพเดิมๆแบบสุดขั้วของชายรักเพศเดียวกัน ซึ่งเป็นที่น่าเสียดายที่หลังจากนั้นก็ไม่ปรากฏการนำเสนอภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกันอีกเลยจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2543 (Intramart & Allyn. 2003 : online) จากการประสบความสำเร็จทางด้านรายได้ของภาพยนตร์เรื่อง สตรีเหล็ก ถึง 100 ล้านบาทในปี พ.ศ.2543 นั้น ได้สร้างกระแสของการผลิตภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับชายรักเพศเดียวกันตามออกมาอีกมากไม่ว่าจะเป็นเรื่อง สตรีเหล็กภาค 2, ว้ายบึ้ม เซียร์กระหึ่มโลก, Go 6 : โกหกปลิ้นปล้อนกระล่อนตอแหล, พรางชมพู, Beautiful Boxer, ปล้นนะยะ รวมไปจนถึงภาพยนตร์จากผู้กำกับที่ได้รับรางวัล Uncertain Regard จากเทศกาลภาพยนตร์เมืองคานส์ ประเทศฝรั่งเศสถึง 2 เรื่องได้แก่ หัวใจทรนง (The Advanture of Iron Pussy) และ สัตว์ประหลาด (Monster) อีกทั้งการผลิตหนังแผ่นในรูปแบบของภาพยนตร์ที่สร้างเสนอต่อผู้ชมผ่านแผ่นบันทึกภาพแบบวีซีดี ทำให้ปรากฏการณ์ภาพยนตร์ไทยที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกัน ก็ยังเป็นประเด็นที่มีการนำเสนออย่างต่อเนื่องและหลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นเรื่อง Miss Queen Thailand, ทางรักสีรุ้ง, ผู้ชายสีม่วง

สิ่งเหล่านี้นับเป็นปรากฏการณ์ที่น่าสนใจยิ่งของการแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างภาพยนตร์ไทย กับกลุ่มชายรักเพศเดียวกัน เพราะหลังจากที่ภาพของชายรักเพศเดียวกันห่างหายไปจากวงการภาพยนตร์ไทยเป็นเวลานานและไม่เคยได้รับการนำเสนอผ่านทางเนื้อหาที่มีลักษณะเฉพาะกลุ่มในจำนวนมากเช่นนี้ ภายใต้สังคมไทยที่การยอมรับกลุ่มบุคคลรักเพศเดียวกันยังอยู่ในรูปแบบที่ผิวเผิน การปรากฏขึ้นของสื่อบันเทิงที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกันจำนวนมากนั้น จึงเป็นที่น่าสนใจว่าปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นได้อย่างไรและเป็นเพราะเหตุใด นอกจากนี้ยังเป็นที่น่าสนใจว่ามุมมองทางด้านภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ถูกนำเสนอต่อสังคมและมุมมองที่สังคมไทยมีต่อชายรักเพศเดียวกันผ่านทางการนำเสนอของภาพยนตร์ไทยนั้นเป็นไปในรูปแบบใด มีความเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นบ้างหรือไม่ คำถามเหล่านี้นับเป็นประเด็นปัญหาที่น่าสนใจต่อการศึกษาวิเคราะห์เป็นอย่างยิ่ง โดยเฉพาะในสังคมไทยร่วมสมัยภายใต้แนวความคิดแบบหลังสมัยใหม่ ที่การอยู่ร่วมกันท่ามกลางอัตลักษณ์ที่แตกต่าง การยอมรับในความหลากหลายของแต่ละบุคคลเป็นเรื่องที่สมควรให้ความสำคัญ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นของการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่มีหลากหลายในภาพยนตร์ไทยปัจจุบันนั้น จึงเป็นเพียงการแสดงถึงการยอมรับกลุ่มบุคคลรักเพศเดียวกันว่ามีพื้นที่ร่วมในสังคมเดียวกัน หรือ เป็นเพียงการนำ

ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันมาแปลงเป็นสินค้าที่ขายได้ในวงกว้าง ในเมื่อสินค้าถูกพัฒนากลายเป็นสัญลักษณ์ในสังคม ผู้บริโภคสื่อดังกล่าวจึงเลือกบริโภคเพื่อความหมายมากกว่าบริโภคเพราะความต้องการแบบเดิม การประสบความสำเร็จของภาพยนตร์รักเพศเดียวกันเรื่องสตรีเหล็ก อันเป็นที่มาของการเกิดขึ้นของกระแสภาพยนตร์ที่นำเสนอภาพชายรักเพศเดียวกันและการประสบความสำเร็จทางด้านรายได้อย่างต่อเนื่องนั้น จึงยังเป็นประเด็นที่ยังจำต้องศึกษาวิเคราะห์ในด้านลึกต่อไป

เครื่องมือและวิธีการ

ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยในลักษณะของ " การวิจัยเชิงคุณภาพ " โดยเป็นการค้นหาในส่วนที่เกี่ยวข้องกับ การสะท้อนของภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันผ่านสื่อภาพยนตร์ ทั้งนี้จะใช้การวิเคราะห์ตัวบท (Textual Analysis) ที่มีทฤษฎีสัญวิทยา (Semiology) เป็นกรอบความคิดใหญ่ในการศึกษา รวมไปจนถึงแนวคิดต่างๆที่เกี่ยวข้องกับการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏผ่านสื่อ แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับความสัมพันธ์ของภาพยนตร์กับสังคม แนวคิดที่เกี่ยวข้องกับเพศสภาพ (Gender Study) และแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับคนรักเพศเดียวกัน (Queer Study) โดย

ประชากรที่ใช้ในงานวิจัยครั้งนี้ ประกอบด้วยกลุ่มประชากรที่เป็นผลงานภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกันในฐานะของตัวละครเอกและตัวละครรอง รวมทั้งภาพยนตร์ไทยที่ไม่ได้มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกัน แต่ปรากฏตัวละครในเรื่องที่มีลักษณะแบบชายรักเพศเดียวกัน โดยคัดเลือกจากภาพยนตร์ที่ปรากฏในรูปแบบของแผ่นบันทึกภาพที่นำออกฉายในโรงภาพยนตร์ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึงปี พ.ศ. 2548 เป็นระยะเวลาทั้งหมด 20 ปี จำนวน 34 เรื่องรวมไปถึงผลงานภาพยนตร์ไทยที่นำเสนอเนื้อหาเกี่ยวข้องกับชายรักเพศเดียวกันในฐานะของตัวละครเอก และตัวละครรองที่ปรากฏในรูปแบบของภาพยนตร์วีซีดีที่ผลิตสู่ผู้ชมโดยตรง

ผลการศึกษาและวิจารณ์

การศึกษาในครั้งนี้ใช้ลักษณะของการศึกษาใน 2 ประเด็นหลัก คือ

1. การศึกษาวิเคราะห์ด้านภาพลักษณ์ของตัวละคร แบ่งเป็น

1.1 ภาพลักษณ์ภายนอก ประกอบด้วย กลุ่มอายุ และระดับการนำเสนอความเป็นเพศของตัวละครผ่านทางเครื่องแต่งกาย เช่น การแต่งหน้า อากัปกิริยา ท่าทาง การใช้คำพูดและน้ำเสียง ด้วยลักษณะของการจัดกลุ่มที่บ่งบอกถึงการนำเสนอความเป็นชาย หรือความเป็นหญิงในพฤติกรรมแบบชายรักเพศเดียวกันของตัวละคร พบว่าปรากฏมีการนำเสนอภาพลักษณ์ภายนอกของตัวละครตามลำดับต่อไปนี้

1.1.1 ตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่มีการนำเสนอในลักษณะภาพลักษณ์ของความเป็นหญิง เป็นกลุ่มภาพลักษณ์ที่พบมากที่สุด กล่าวคือปรากฏในภาพยนตร์ 16 เรื่อง มีจำนวน 23 ตัวละคร

1.1.2 ตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ที่มีการนำเสนอในลักษณะที่ยังคงมีภาพลักษณ์ของความเป็นชาย แต่มีการแสดงออกถึงลักษณะของการเลียนแบบความเป็นหญิงทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแต่งกาย และกิริยาท่าทาง ปรากฏในภาพยนตร์ 12 เรื่อง จำนวน 20 ตัวละคร

1.1.3 กลุ่มตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่มีการนำเสนอในลักษณะภาพลักษณ์ของความเป็นชาย ปรากฏในภาพยนตร์ 10 เรื่อง จำนวน 14 ตัวละคร

1.1.4 ตัวละครที่ไม่ได้มีความเป็นชายรักเพศเดียวกันและมีการนำเสนอในภาพลักษณ์ของความเป็นชาย แต่มีการแสดงออกถึงลักษณะของพฤติกรรมโน้มเอียงไปสู่ความเป็นชายรักเพศเดียวกัน ปรากฏในภาพยนตร์ 9 เรื่อง มีจำนวน 12 ตัวละคร

1.1.5 ตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ที่มีการนำเสนออย่างชัดเจนถึงการเปลี่ยนแปลงภาพลักษณ์ภายนอกจากความเป็นชายไปสู่ความเป็นหญิง เป็นกลุ่มภาพลักษณ์ที่พบน้อยที่สุดกล่าวคือ ปรากฏในภาพยนตร์ 3 เรื่อง จำนวน 3 ตัวละคร

1.2 ภาพลักษณ์ในเชิงความสัมพันธ์ของตัวละครกับสังคม ประกอบด้วยภูมิหลังที่เกี่ยวข้องกับระดับการศึกษาและอาชีพของตัวละคร รวมถึงสถานภาพทางสังคม ฐานะ และบทบาทความสัมพันธ์ของตัวละครที่ปรากฏในสังคม พบกลุ่มภูมิหลังของตัวละครที่ปรากฏตามลำดับดังต่อไปนี้

1.2.1 ตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่ประกอบอาชีพนอกเหนือจากงานด้านการแสดงหรือในสถานบันเทิง โดยมีลักษณะของอาชีพที่โน้มเอียงไปสู่ความเป็นชายสูง เช่น นักกีฬา ตำรวจ นักโทษ อาจารย์มหาวิทยาลัย เป็นกลุ่มอาชีพที่ปรากฏมากที่สุด ปรากฏในภาพยนตร์ 16 เรื่อง 27 ตัวละคร

1.2.2 ตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่ประกอบอาชีพที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับงานด้านการแสดงหรือสถานบันเทิง เช่น นักแสดงคาบาเรต์ ช่างแต่งหน้า หรือ บุคคลที่ทำงานในวงการแฟชั่น กล่าวคือ ปรากฏในภาพยนตร์ 10 เรื่อง 16 ตัวละคร

1.2.3 ตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่ประกอบอาชีพนอกเหนือจากงานด้านการแสดงหรือในสถานบันเทิง โดยมีลักษณะของอาชีพที่โน้มเอียงไปสู่ความเป็นหญิงสูง เช่น เจ้าของร้านเสริมสวย เลขานุการ พนักงานเสิร์ฟ สาวใช้ ปรากฏในภาพยนตร์ 8 เรื่อง 11 ตัวละคร

1.2.4 ตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่ไม่ได้มีการประกอบอาชีพใดๆอย่างชัดเจน หรือลักษณะอาชีพไม่ปรากฏความเป็นเพศ ปรากฏในภาพยนตร์ 10 เรื่อง 20 ตัวละคร

2. การศึกษาวิเคราะห์ด้านมุมมองและพัฒนาการ แบ่งเป็น

2.1 ด้านมุมมองของภาพยนตร์ที่มีต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกัน ด้านมุมมองของภาพยนตร์ ที่มีต่อการนำเสนอลักษณะของภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกัน ประกอบด้วย การนำเสนอตัวละครในลักษณะที่มีความสมจริง และสอดคล้องกับภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในสังคม การนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกันในลักษณะที่แสดงถึงความไม่มั่นใจ และความรู้สึกผิดบาปในจิตใจที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชายรักเพศเดียวกัน การนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกันในลักษณะตลกขบขัน และการนำเสนอตัวละครในลักษณะของการเป็นผู้ร้ายหรือมีอาการผิดปกติทางจิตใจ ซึ่งผลการศึกษาพบว่าภาพยนตร์ไทยมีมุมมองที่เกี่ยวข้องกับภาพลักษณ์ของตัวละครชายรักเพศเดียวกันตามลำดับดังต่อไปนี้

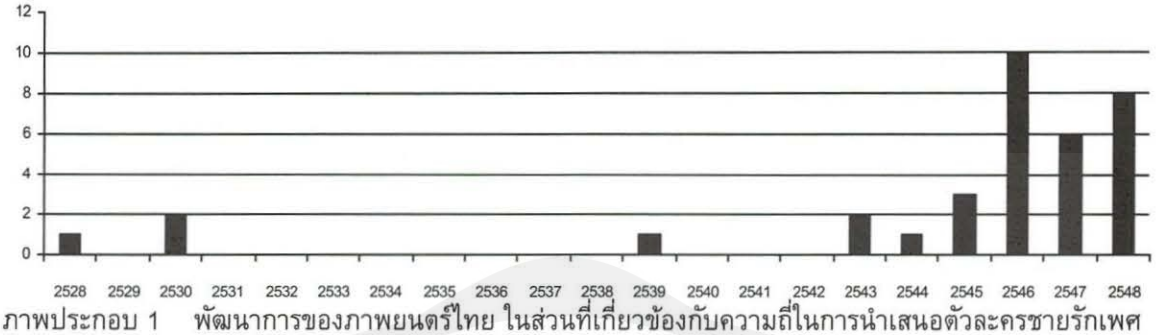
2.1.1กลุ่มภาพยนตร์ที่มีการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ในลักษณะของภาพลักษณ์ที่มีความสมจริง หรือใกล้เคียงกับภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในสังคม

2.1.2 กลุ่มภาพยนตร์ที่มีประเด็นการนำเสนอเกี่ยวกับเรื่องของความเป็นเพศ หรือมีตัวละครชายรักเพศเดียวกันในลักษณะที่แสดงถึงความสับสนในความเป็นเพศของตน รวมถึงความรู้สึกผิดบาปในจิตใจที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชายรักเพศเดียวกัน

2.1.3กลุ่มภาพยนตร์ที่มีการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ในลักษณะของภาพลักษณ์ตัวแทนของความตลกขบขัน

2.1.4 กลุ่มภาพยนตร์ที่มีการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ในลักษณะของตัวละครผู้ร้าย หรือตัวละครที่แสดงความผิดปกติทางจิต

2.2การศึกษาด้านพัฒนาการของภาพยนตร์ที่มีต่อการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกัน พบว่าด้านพัฒนาการของภาพยนตร์ไทยในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความถี่ในการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ทั้งในลักษณะของตัวละครเอก และ/หรือ ตัวละครรอง ปรากฏดังแผนภูมิต่อไปนี้

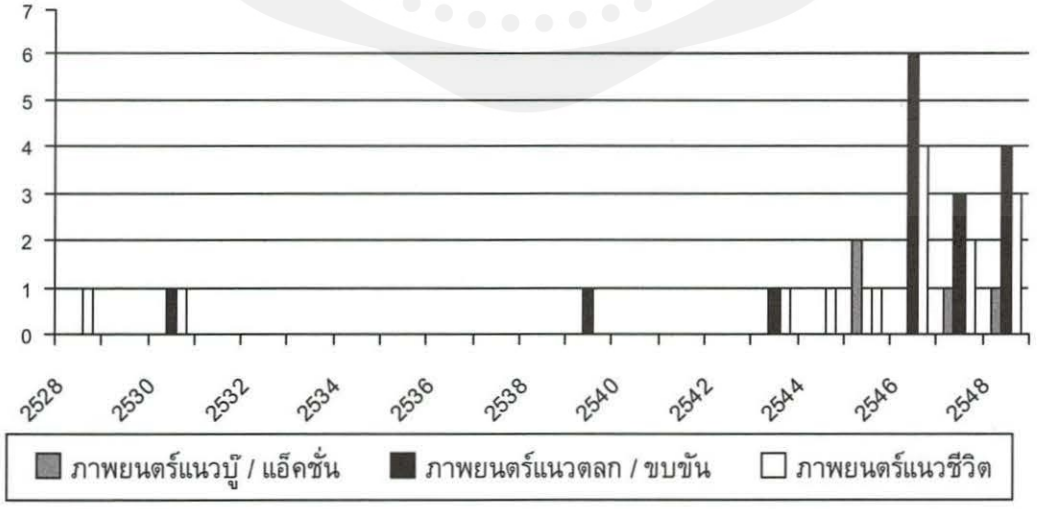


ภาพประกอบ 1 พัฒนาการของภาพยนตร์ไทย ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับความถี่ในการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ทั้งในลักษณะของตัวละครเอก และ/หรือ ตัวละครรอง

ซึ่งจากแผนภูมินั้นสามารถที่จะแบ่งการปรากฏขึ้นของตัวละครที่มีพฤติกรรมแบบชายรักเพศเดียวกันในภาพยนตร์ไทยได้เป็น 2 ระยะ กล่าวคือ

- ระยะที่หนึ่งครอบคลุมตั้งแต่ปีพ.ศ. 2528 ถึง 2539 ปรากฏภาพยนตร์ที่มีการนำเสนอตัวละครที่มีพฤติกรรมแบบชายรักเพศเดียวกันทั้งหมด 4 เรื่อง 16 ตัวละคร
- ระยะที่สองครอบคลุมตั้งแต่ปีพ.ศ. 2543 ถึง 2548 อันเป็นช่วงหลังจากความนิยมที่เกิดขึ้นจากภาพยนตร์สตรีเหล็ก ปรากฏภาพยนตร์ที่มีการนำเสนอตัวละครที่มีพฤติกรรมแบบชายรักเพศเดียวกันทั้งหมด 30 เรื่อง 55 ตัวละคร

และในส่วนที่เกี่ยวกับ พัฒนาการของภาพยนตร์ไทยด้านประเด็นเนื้อหาของภาพยนตร์ที่นำเสนอผ่านตัวละครชายรักเพศเดียวกัน ปรากฏดังแผนภูมิต่อไปนี้



ภาพประกอบ 2 พัฒนาการของภาพยนตร์ไทย ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเนื้อหาของภาพยนตร์ที่นำเสนอผ่านตัวละครชายรักเพศเดียวกัน

จากแผนภูมิพบว่าในส่วนที่เกี่ยวข้องกับประเด็นเนื้อหาของภาพยนตร์ สามารถที่จะจำแนกการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันในภาพยนตร์ไทย ได้ดังต่อไปนี้

- ภาพยนตร์แนวชีวิต นับเป็นประเด็นเนื้อหาแรกที่ภาพยนตร์ไทยเริ่มที่จะนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกัน และมีการนำเสนอต่อมาอย่างต่อเนื่อง ทั้งนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 – 2548 ปรากฏภาพยนตร์แนวชีวิตที่นำเสนอตัวละครแบบชายรักเพศเดียวกันทั้งหมด 14 เรื่อง

- ภาพยนตร์แนวตลก / ขบขัน เป็นอีกประเด็นเนื้อหาหนึ่งที่ภาพยนตร์มักจะเลือกใช้ในการนำเสนอตัวละครแบบชายรักเพศเดียวกัน รวมทั้งยังเป็นแนวทางที่ได้รับความนิยมอย่างมากทั้งจากในส่วนของผู้สร้างและผู้ชมภาพยนตร์ ทั้งนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 – 2548 ปรากฏภาพยนตร์แนวตลก / ขบขัน ที่นำเสนอตัวละครแบบชายรักเพศเดียวกันทั้งหมด 16 เรื่อง โดยในปี พ.ศ. 2546 พบว่ามีภาพยนตร์ที่นำเสนอตัวละครชายรักเพศดียวกันมากที่สุดถึง 6 เรื่อง

- ภาพยนตร์แนวบู๊ / แอ็คชั่น เป็นประเด็นเนื้อหาที่ภาพยนตร์เลือกนำเสนอตัวละครแบบชายรักเพศเดียวกันน้อยที่สุด โดยเริ่มปรากฏการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกันในภาพยนตร์ลักษณะดังกล่าวเป็นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2545 ทั้งนี้ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 – 2548 ปรากฏภาพยนตร์แนวบู๊ / แอ็คชั่น ที่นำเสนอตัวละครแบบชายรักเพศเดียวกันทั้งหมด 4 เรื่อง

สรุป

จากการศึกษาเชิงวิเคราะห์ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 ถึง 2548 พบว่า

1. ในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับพัฒนาการในเชิงประวัติศาสตร์ ในส่วนของการนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปีพ.ศ. 2528-2548 นั้น พบว่าได้มีการนำเสนอพัฒนาการด้านภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่หลากหลายมากขึ้น ทั้งในส่วนที่เกี่ยวข้องกับลักษณะภายนอกของตัวละคร ไม่ว่าจะเป็นด้านอาชีพ ชนชั้น กลุ่มสังคม รวมไปจนถึงด้านเครื่องแต่งกาย กิริยาท่าทาง และการใช้คำพูดของตัวละคร นอกจากนี้ภาพยนตร์ยังนำเสนอมุมมองของความพยายามในการที่จะสำรวจถึงความรู้สึกผิดบาปที่เกิดขึ้นกับตัวละครในประเด็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชายรักเพศเดียวกัน และมีการสนับสนุนในเรื่องของการยอมรับตนเองเพิ่มมากขึ้นจากเดิม แต่ทั้งนี้ในขณะเดียวกันภาพยนตร์ก็ละเลยในส่วนของการอธิบายซึ่งที่มาและสาเหตุของพฤติกรรมแบบชายรักเพศเดียวกันของตัวละคร โดยมุ่งเน้นแต่ความสำคัญในส่วนที่เกี่ยวข้องกับผลของการเป็นชายรักเพศเดียวกันมากกว่า และนอกจากนี้ภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่อดีตจนปัจจุบัน ก็ยังคงวนเวียนอยู่กับความคิดความเชื่อที่ว่าภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันนั้น ผูกโยงเข้ากับการเป็นตัวแทนของความตลกขบขันแต่เพียงอย่างเดียวเท่านั้น

2. ในประเด็นของพัฒนาการในเชิงความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับภาพลักษณ์ของตัวละครชายรักเพศเดียวกันที่เกี่ยวข้องกับสังคม พบว่า การนำเสนอภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ปรากฏในภาพยนตร์ไทยตั้งแต่ปีพ.ศ.2528-2548 นั้น แม้จะมีความพยายามในการสะท้อนภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่หลากหลายและสอดคล้องกับการเกิดขึ้นของตัวตนทางเพศในความหมายของการเป็นชายรักเพศเดียวกันในสังคมมากขึ้น แต่กระนั้นภาพยนตร์ก็ยังคงแสดงลักษณะของแนวความคิดในแบบที่สะท้อนถึงมายาคติและความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับความเป็นชายรักเพศเดียวกันตามความคิด ความเชื่อ ของคนในสังคมที่ปรากฏอยู่ในกรอบของความคิดที่มีลักษณะแบบสองเพศ คือ ความเป็นชาย และ ความเป็นหญิงเท่านั้นเป็นหลัก ซึ่งแนวความคิดดังกล่าวไม่สอดคล้องกับลักษณะของภาพลักษณ์ของชายรักเพศเดียวกันที่ดำรงอยู่จริงในสังคม สาเหตุดังกล่าวทำให้ประเด็นในส่วนที่เกี่ยวข้องกับการแสวงหาพื้นที่ที่เน้นในเรื่องของดำรงอยู่ของความเป็นชายรักเพศเดียวกันในสังคมกลายเป็นข้ออ่อนด้อย ที่ไม่ได้รับการสนับสนุนให้เกิดเป็นประเด็นหลักในภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับชาย

รักเพศเดียวกัน ในขณะที่ภาพยนตร์ที่มีเนื้อหาเน้นหนักในเรื่องของความเป็นชายรักเพศเดียวกัน และมุ่งนำเสนอต่อกลุ่มผู้ชมชายรักเพศเดียวกัน ก็มักจะแสดงความเป็นส่วนตัวของผู้สร้างสรรค์หรือผู้กำกับการแสดงสูง จนทำให้เนื้อหาของภาพยนตร์กลายเป็นประเด็นรอง ทั้งนี้ในส่วนของการนำเสนอตัวละครชายรักเพศเดียวกันสัมพันธ์กับระบบของครอบครัวอันถือเป็นรากฐานของสังคมนั้น พบว่า แม่ เป็นตัวละครสำคัญที่ภาพยนตร์นำเสนอในฐานะของการเป็นตัวแทนของความเข้าอกเข้าใจ และการเป็นสื่อกลางในการสร้างความยอมรับในตัวตนของชายรักเพศเดียวกันต่อบุคคลอื่นในสังคม ตรงข้ามกับตัวละคร พ่อ ที่ภาพยนตร์มักจะนำเสนอในการเป็นภาพแทนของการไม่ยอมรับ และความไม่เข้าใจที่มีต่อชายรักเพศเดียวกัน

เอกสารอ้างอิง

กรองกาญจน์ ชนะเสรีชัย. (2543). *การรับรู้ และ ทัศนคติของกลุ่มรักต่างเพศและกลุ่มรักร่วมเพศที่มีต่อโฆษณารักร่วมเพศในสื่อสิ่งพิมพ์และพฤติกรรมรักร่วมเพศในสังคมไทย.* วิทยานิพนธ์ นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต. (การโฆษณา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

เกษม เพ็ญภินันท์. (2549). *สู่พรมแดนความรู้...เรื่องวัฒนธรรมบริโภค.* (เอกสารประกอบการสัมมนา). กรุงเทพฯ : อัดสำเนา.

ไกรวุฒิ จุลพงศธร. (2549, กุมภาพันธ์). The history of Queer Cinema 101 ประวัติเบื้องต้นของภาพยนตร์เกย์และ เลสเบี้ยน. *Bioscope.* ฉบับที่ 51 : หน้า 40-52.

บาร์ต, โรล็องด์. (2547). *มายาคติ.* แปลโดย วรรณวิมล อังคศิริสรรพ. กรุงเทพฯ : คบไฟ.

พิเชฐ สายพันธ์. (มปป.) *เกย์ : ในฉากชีวิตแห่งสีลมสถาน* ชีวิตชายขอบตัวตนกับความหมาย. กรุงเทพฯ : ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร.ฟูโกต์, มิแช็ล. (2547). *ร่างกายใต้บงการ.* แปลโดย ทองกร โภคธรรม. กรุงเทพฯ : คบไฟ.

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ (2549) *เกย์ลอกคราบ.* กรุงเทพฯ : วัฒนสาส์น .

มอริส, โรซาลีน ซี. (2547) สามเพศสรีระและสี่เพศวิถี : การปรับโฉมใหม่ของวาทกรรมเพศสภาพและเพศวิถีในยุคสังคมไทยร่วมสมัย. แปลโดย วิลาสินี พิพิธกุล ใน *เพศวิถี : วันวาน วันนี้และ วันพรุ่งที่จะไม่เหมือนเดิม* . กาญจนา แก้วเทพ และ พริศรา แซ่ก้วย บรรณาธิการ. หน้า 85-143. กรุงเทพฯ : ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

รักใจ จินตวิโรจน์. (2541). *การนำเสนอภาพชายรักร่วมเพศในภาพยนตร์ไทยและอเมริกัน.* วิทยานิพนธ์ นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต. (การสื่อสารมวลชน). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

วิชชา สันทนาประสิทธิ์. (2543). *การนำเสนอภาพความเป็นชายในภาพยนตร์ไทยระหว่างปี พ.ศ. 2541-2542.* วิทยานิพนธ์ นิเทศศาสตรมหาบัณฑิต. (การสื่อสารมวลชน). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

สมเกียรติ คู่ทวีกุล (2545) *ภาพสะท้อนชายรักเพศเดียวกันในนวนิยายไทยในสามรอบทศวรรษ (พ.ศ.2513-2543) การศึกษาศักยภาพ ข้อจำกัด และทางออกของนักเขียนหญิง.*กรุงเทพฯ :มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

สุพร เกิดสว่าง (2546) *ชายรักชาย หนังสือสำหรับคนที่อยากรู้จัก เกย์ กะเทย.* กรุงเทพฯ : สามเจริญพาณิชย์.

เอสเตอร์ริค, เพ็นนี แวน. (2547) การสร้างตัวแบบเพศภาวะในสังคมไทย. แปลโดย เหมือนมาด มุกข์ประดิษฐ์ และ เนื่องน้อย บุณยเนตร ใน *เพศภาวะ : การท้าทายร่าง การค้นหาตัวตน.* สุชาดา ทวีสิทธิ์ บรรณาธิการ.หน้า205-243.กรุงเทพฯ:ศูนย์สตรีศึกษา คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

Bruzzi, Stella. (1997). *Undressing Cinema : Clothing and Identity in the movies.* New York : Routledge.

Dyer, Richard .(1993). *The Matter of Images : Essays on representations*. London : Routledge Inc.

HomosexualityinFilm.(Online).(24,May).AvailableTelnet :http://www.sonyclassics.com/celluloid/misc/history .html

Jackson, Peter A. (1999). Tolerant But Unaccepting : The Myth of a Thai " Gay Paradise " in *Genders & Sexualities in Modern Thailand*. Jackson, Peter A ;& Cook, Nerida M. ed. Bangkok : Silkwom Books.

Jackson, Peter A. and Sullivan, Gerard , ed.(1999). *Ladyboys Tomboys Rentboys : Male and Female Homosexuality in Contemporary Thailand.* Bangkok : O.S Printing House.

Intramart, Chanon ;& Allyn, Eric. (2003) *Ladyboys, Drag Queens, and Gay Men on the Thai Silver Screen.* (Online) Available : http://www.floatinglotus.com/tmot/thaimovies4.html

Nardi, Peter M., ed.(2000). *Gay Masculinities.* California : Sage Publications.

การศึกษาวิเคราะห์ผลิตภัณฑ์เครื่องจักสานผักตบชวาหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ ของกลุ่มแม่บ้านเกษตรกรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม ในจังหวัดอ่างทอง

AN ANALYSIS STUDY OF OTOP HANDICRAFT FROM WATER HYACINTH IN BAAN MAHANAM VILLAGE, ANGTHONG PROVINCE

ปรารถนา คงสำราญ
PRATTANA KONGSUMRAN

บทคัดย่อ

ปริญญานิพนธ์เรื่องการศึกษาวิเคราะห์ผลิตภัณฑ์เครื่องจักสานผักตบชวาหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ ของกลุ่มแม่บ้านเกษตรกรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม ในจังหวัดอ่างทอง มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์งานหัตถกรรมจักสานผักตบชวาในประเด็น กระบวนการผลิตและขั้นตอนการผลิต รูปแบบผลิตภัณฑ์ ลวดลายและการใช้สี กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้และการสร้างช่างใหม่ในชุมชนของช่างพื้นบ้านต่อชนรุ่นหลัง ผลการศึกษาพบว่า

กระบวนการผลิตงานหัตถกรรมจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม ขั้นตอนการผลิตมีลักษณะการผลิตทั้งแบบดั้งเดิมและแบบพัฒนา ผลิตงานแบบภายในครอบครัวและภายในชุมชน ทั้งนี้พบว่าผู้ผลิตไม่นิยมการสั่งซื้อวัตถุดิบจากโรงงาน ทว่าจะดำเนินการผลิตเองทุกขั้นตอน ผลิตภัณฑ์มีทั้งลักษณะผลงานที่ใช้สีเดิมจากต้นผักตบชวาและผลิตภัณฑ์ที่ใช้สีเคมีในการย้อมต้นผักตบชวา ผลิตภัณฑ์มีรูปแบบและลวดลายทั้งแบบดั้งเดิม ได้แก่ กระเป๋ารูปทรงสี่เหลี่ยมลายขัด ตระกร้าทรงสีเหลี่ยมมีหูลายขัด ผลิตภัณฑ์แบบพัฒนาได้แก่กระเป๋าทรงกลมลายผูก แจกันทรงสูงปากบานลายไทยรูปแบบผลิตภัณฑ์ผักตบชวาและลวดลายผลิตภัณฑ์เพื่อให้ได้ผลิตภัณฑ์ตรงตามความต้องการของตลาด สินค้าส่วนใหญ่ส่งจำหน่ายตลาดในประเทศและต่างประเทศ

ผลจากการศึกษาครั้งนี้จะเห็นว่า พัฒนาการรูปแบบของผลิตภัณฑ์มีการผลิตตรงตามความต้องการของตลาด ก่อให้เกิดการพัฒนาการรูปแบบของผลิตภัณฑ์ ผสมผสานกับรูปแบบสร้างสรรค์สมัยใหม่ เป็นสินค้าไทยสู่ตลาดโลกในนามของ OTOP (หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์)

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาท้องถิ่นและการสร้างช่างใหม่ คือการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ เรียนรู้จากผู้อาวุโสที่มีประสบการณ์ในการผลิตมาก่อน และการเรียนรู้จากบุคคลภาย นอกชุมชนที่ทางภาครัฐให้การสนับสนุน งานหัตถกรรมจักสานผักตบชวาบ้านมหานามสร้างความภูมิใจและสร้างรายได้ให้กับคนในชุมชนตามศักยภาพและความสามารถของช่างแต่ละคน ที่สามารถสืบทอดด้วยการฝึกฝนประสบการณ์ ความคิดสร้างสรรค์ เพื่อให้ได้งานผลิตภัณฑ์จักสานผักตบชวาที่มีคุณภาพ เราจึงควรที่จะอนุรักษ์ส่งเสริมงานหัตถกรรมจักสานผักตบชวาให้คงอยู่คู่กับชุมชนท้องถิ่นและคนรุ่นหลังต่อไป

ABSTRACT

The objective of this research is to study and analyge the process of weaving handicraft products from water hyacinth in the original styles and developed styles this handicraft are in-house products and whole community products. The craftmen are preferred to make every process of handicraft by themselves, not ordered material from factories ; such as dye colour, they used the colour of water hyacinth for natural and used chemical colour for other colour. The original styles of water

hyacinth handicraft are striped square handbag and handbasket. The developed styles are in round shape bag and vase. Almost of products were distributed in our country and ordered for exporting.

The researcher find that the development of design can respouse the market and lead the products to world wide in name of OTOP (One Tambol One Product) The process to transmiting knowledge and production to new generation are come from their ancestor, from experienced people and from technician supported by government sector. Water hyacinth weaving handicraft products build the pride and come to their community, so these products should be conserved and promote to community and to future generation.

คำนำ

คนไทยรู้จักทำงานหัตถกรรมพื้นบ้านขึ้น เพื่อใช้สอยในชีวิตประจำวันและเพื่อสนองความเชื่อ ประเพณี และศาสนา โดยใช้ทรัพยากรจากธรรมชาติที่หาได้ง่ายตามท้องถิ่น เช่น ไม้ไผ่ หวาย ดิน และวัสดุตามธรรมชาติ อื่นๆตามที่มีในท้องถิ่นของตน โดยได้รับการพัฒนาและมีการถ่ายทอดต่อเนื่องกันในชุมชนหรือครอบครัวเป็นเวลา ช้านานจนทำให้เกิดเป็นเอกลักษณ์ของท้องถิ่นนั้นๆ

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ (2533:38) ได้กล่าวถึงสังคมไทยที่เกี่ยวข้องกับงานหัตถกรรมไว้ว่าสังคมไทยเป็นสังคม เกษตรกรรม ที่ผู้คนสามารถผลิตสิ่งของเครื่องมือเครื่องใช้ต่างๆโดยใช้วัสดุจากธรรมชาติเพื่อตอบสนองวิถีชีวิต การดำรงชีพของตนเองและชุมชนจนกลายมาเป็นเครื่องใช้ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะชุมชนของตน โดยเฉพาะ งานจักสาน หรือเครื่องจักสานเป็นงานหัตถกรรมที่มีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยมาช้านาน ซึ่งทำได้ไม่ยากและใช้วัตถุดิบที่หาได้ในท้องถิ่นมาจักสานเป็นภาชนะทำเป็นเครื่องมือเครื่องใช้ในครัวเรือนทำเป็นเครื่องใช้ในการ ประกอบอาชีพ และทำเป็นเครื่องจับสัตว์น้ำ การถ่ายทอดภูมิปัญญาจากรุ่นพ่อสู่รุ่นลูกสืบทอดเอกลักษณ์ ตลอดจน ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของชุมชนไว้จนถึงปัจจุบัน กลายเป็นงานหัตถกรรมที่งดงาม สามารถ สนองประโยชน์ใช้สอยได้เป็นอย่างดี และแฝงด้วยขนบธรรมเนียมประเพณีของแต่ละชุมชน

การสร้างเครื่องใช้สอยเพื่อประกอบการดำรงชีวิตย่อมจะมีกำเนิดขึ้นและมีวิวัฒนาการควบคู่กับการ ดำรงชีวิตของผู้คนในชุมชนหนึ่งๆ หากสืบค้นไปถึงต้นกำเนิดก็จะพบว่ามนุษย์ได้สร้างสิ่งต่างๆขึ้นตามพฤติกรรม ทางการสร้างสรรค์เพื่อตอบสนองความต้องการทางกาย คือเพื่อประโยชน์ใช้สอยเป็นอย่างแรก แล้วจึงค่อย ปรับปรุงให้มีความงดงามขึ้นเพื่อสนองความต้องการทางอารมณ์และสนองความต้องการทางสังคมเป็นลำดับไป (อภัย นาคคง. 2523:1)

สินค้าหัตถกรรมมีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของคนไทยทั้งทางตรงและทางอ้อมมาเป็นเวลาช้านาน แต่ เดิมการผลิตใช้วัตถุดิบและทรัพยากรที่อยู่ในท้องถิ่นผสมผสานกับฝีมือที่แสดงถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมที่สืบ ต่อกันมาจากบรรพบุรุษตลอดจนการใช้อุปกรณ์การผลิตแบบพื้นบ้านสร้างสรรค์ผลงานที่มีเอกลักษณ์ประจำถิ่น จากรากฐานสังคมเกษตร การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะจะออกมาในรูปแบบที่สอดคล้องกับสภาพความเป็นอยู่ ภูมิประเทศตลอดจนสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติโดยผสมผสานกับวัฒนธรรมประเพณีความเชื่อถือที่สืบทอดมา จากบรรพบุรุษประดิษฐ์ผลงานเพื่อการใช้สอยเป็นหลัก (กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.2544:2)

การส่งเสริมพัฒนาคุณภาพของผลิตภัณฑ์ให้ได้มาตรฐานตามความต้องการของตลาดทั้งในและ ต่างประเทศก็เป็นอีกแนวทางหนึ่งที่จะช่วยให้ประเทศมีความเจริญทางเศรษฐกิจกรมส่งเสริมอุตสาหกรรม โดย กองอุตสาหกรรมในครอบครัว แผนกงานเส้นใยพืชซึ่งมีหน้าที่ให้การฝึกอบรมอาชีพจักสานเส้นใยพืช เช่นใบลาน กก กระจุด เชือกกล้วย ป่าน ศรนารายณ์ ปาหนัน ใบเตย ฯลฯ มาเป็นเวลานาน ต่อมาในปีพ.ศ.2521ได้จัดทำ โครงการทดลองนำผักตบชวามาใช้ประโยชน์เนื่องด้วยผักตบชวาเป็นพืชลอยอยู่ในแม่น้ำ ลำคลอง เป็นพืชใบเลี้ยง

เดี่ยว ที่มีวงจรชีวิตสั้น แต่สามารถแพร่พันธุ์ได้อย่างรวดเร็วด้วยการแตกหน่อ แยกต้น เมล็ดและดอก เป็นวัชพืชที่ทำความเสียหายให้แก่การชลประทาน การประมงการเกษตรและการสัญจรทางน้ำและด้านเศรษฐกิจเป็นอย่างมาก ทำให้รัฐต้องสูญเสียงบประมาณในการกำจัดผักตบขวานี้เป็นจำนวนมาก (เพยาว์ อุ่นศิริ. 2534 :1)

โดยทั่วไปการกำจัดผักตบชวาสามารถทำได้หลายวิธี เช่น การใช้สารเคมีกำจัดย่อมทำให้เกิดมลภาวะเป็นพิษต่อสิ่งแวดล้อม การกำจัดโดยนำมาใช้ประโยชน์แทน จากการศึกษาพบว่าผักตบชวาสามารถนำมาใช้ประโยชน์ ได้หลากหลายวิธี คือ นำมาใช้เป็นอาหารสัตว์ การทำปุ๋ยหมัก การทำแปลงเพาะปลูก และสิ่งหนึ่งที่ผักตบชวาถูกนำมาใช้ให้เป็นประโยชน์โดยมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับภูมิปัญญาไทยในการทำงานหัตถกรรมนั่น คือ การนำผักตบชวามาผลิตเป็นเครื่องจักสาน

การจักสานผลิตภัณฑ์จากผักตบชวา การนำเอาผักตบชวามาทำเป็นผลิตภัณฑ์เครื่องจักสาน นับเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยลดปัญหาการเพิ่มจำนวนของวัชพืชอีกทั้งยังเป็นการเพิ่มรายได้แก่ราษฎรของชุมชนนั้นๆ ที่มาทำงานจักสานช่วงหลังจากการทำนา ทำไร่ การจักสานผลิตภัณฑ์จากผักตบชวาเริ่มที่จังหวัดพะเยา เพราะในขณะนั้นจังหวัดพะเยามีปัญหาผักตบชวาขึ้นอยู่หนาแน่นที่บริเวณกว๊านพะเยา ทำให้เกิดปัญหาการใช้น้ำเป็นอย่างมาก จากนั้นจึงจัดฝึกอบรมการทำผลิตภัณฑ์ผักตบชวาให้แก่ราษฎร เพื่อเป็นอาชีพเสริม การนำเส้นใยจากผักตบชวามาพัฒนาให้เกิดเป็นงานหัตถกรรม ประดิษฐ์เป็นเครื่องจักสาน เช่นอุปกรณ์เครื่องใช้ภายในบ้าน เฟอร์นิเจอร์ อุปกรณ์ตกแต่งบ้าน ซึ่งเป็นที่นิยมมากในนักท่องเที่ยวทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติ (ลำเพา มะนะ. 2543 : 1)

อย่างไรก็ดีภาคกลางของประเทศไทยนับเป็นแหล่งที่มีการผลิตงานหัตถกรรมเครื่องจักสานมาช้านาน จนเป็นที่รู้จักและยอมรับกันโดยทั่วไป อีกทั้งยังมีการผลิตเครื่องจักสานผลิตภัณฑ์จักสานจากวัสดุจากธรรมชาติที่นำมาใช้จักสานหลายชนิด เช่นไม้ไผ่ หวาย ย่านลิเภา และรวมทั้งผักตบชวา ในบรรดาเครื่องจักสานที่ใช้วัสดุจากธรรมชาติ งานหัตถกรรมผักตบชวา เป็นหัตถกรรมที่มีชื่อเสียงและผลิตกันอย่างแพร่หลายอย่างหนึ่ง ในปัจจุบันมีกลุ่มสตรีจำนวนมากประกอบการผลิตผลิตภัณฑ์จากผักตบชวาเป็นอาชีพหลักและอาชีพเสริมเพิ่มรายได้ให้แก่ตนเองและครอบครัวในหลายจังหวัด และมีแหล่งผลิตที่สำคัญ 9 จังหวัดได้แก่ จังหวัดพะเยา พิษณุโลก พิจิตร ชัยนาท สิงห์บุรี อ่างทอง สุพรรณบุรี ปทุมธานีและจังหวัดนครปฐม จนได้รับเป็นสินค้าหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ซึ่งจำหน่ายทั้งในประเทศและต่างประเทศ

ในบรรดาแหล่งผลิตเครื่องจักสานในภาคกลาง จังหวัดอ่างทองนับเป็นจังหวัดหนึ่งที่มีชื่อเสียงด้านงานหัตถกรรมจักสาน ปีพ.ศ.2534 วัตถุดิบเริ่มขาดแคลน จึงต้องหาวัตถุดิบอื่นมาทดแทน ในปีนั้นแม่น้ำลำคลองเต็มไปด้วยผักตบชวา และทำให้เกิดผลเสียการคมนาคม ทางหน่วยงานของรัฐได้ให้ผู้เชี่ยวชาญมาให้ความรู้การจัดเก็บผักตบชวามาทำงานหัตถกรรมจักสาน เนื่องจากหาได้ง่าย ต้นทุนถูก และช่วยแก้ปัญหาการแพร่พันธ์

ในปัจจุบันที่นอกเหนือไปจากเครื่องจักสานจากหวายและไม้ไผ่แล้ว งานจักสานจากผักตบชวาก็นับว่าเป็นกลุ่มงานเครื่องจักสานที่น่าสนใจอยู่ไม่น้อย อีกทั้งเกิดกลุ่มที่ผลิตงานหัตถกรรมประเภทนี้อยู่หลายกลุ่มซึ่งส่วนใหญ่ก็เป็นการรวมตัวของเกษตรกรที่มาสร้างสรรค์งานเพื่อ
ให้ได้มา ซึ่งรายได้อันนอกเหนือไปจากรายได้หลักของกลุ่มสตรีงานหัตถกรรมผักตบชวา ได้แก่ กลุ่มแม่บ้านเกษตรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม 19 หมู่ 3 ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง 14140 ของนางประสิทธิ์ ทับทิมศรี ซึ่งเป็นแหล่งที่ใหญ่ที่สุดในจังหวัดอ่างทอง

ในแหล่งนี้ เป็นแหล่งผลิตงานเครื่องจักสานผักตบชวาหนึ่งตำบล หนึ่งผลิตภัณฑ์ที่มีชื่อเสียงในกลุ่มผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์อยู่ในระดับ 5 ดาว

ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษารูปแบบผลิตภัณฑ์เครื่องจักสานผักตบชวาหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ ในจังหวัดอ่างทองของกลุ่มแม่บ้านเกษตรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม 19 หมู่ 3 ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง ของนางประสิทธิ์ ทับทิมศรี ด้านกระบวนการผลิต รูปแบบของผลิตภัณฑ์ ลวดลายของผลิตภัณฑ์ การ

ถ่ายทอดภูมิปัญญา เกิดการหมุนเวียนของรายได้ภายในชุมชนเอง เป็นการอนุรักษ์ภูมิปัญญาไทยให้ดำรงสืบต่อไป อีกทั้งเพื่อให้เกิดคุณภาพของผลิตภัณฑ์งานหัตถกรรมของไทย ให้เป็นที่ยอมรับในตลาดโลกต่อไป

วัตถุประสงค์

เพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานหัตถกรรมจากผักตบชวาหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ของกลุ่มแม่บ้านเกษตรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม 19 หมู่ 3 ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง ในประเด็น กระบวนการผลิต รูปแบบ รูปทรง ลวดลาย การใช้สี และกระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาในด้านการจักสาน

เครื่องมือและวิธีการ

การศึกษางานหัตถกรรมจากผักตบชวาในจังหวัดอ่างทองครั้งนี้ ผู้วิจัยมุ่งจะศึกษาในขอบเขตพื้นที่ในจังหวัดอ่างทอง ที่เป็นแหล่งผลิตหัตถกรรมจากผักตบชวาที่สำคัญและใหญ่ที่สุด

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตของกลุ่มประชากรและพื้นที่การศึกษาไว้ 1 พื้นที่ คือ

1 กลุ่มผู้ผลิตงานหัตถกรรมจากผักตบชวาบ้านมหานาม 19 หมู่ 3 ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง

วิธีเก็บรวบรวมข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการเก็บรวบรวมข้อมูลไว้ดังนี้ คือ

1 ขั้นสำรวจ รวบรวมและศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้อง โดยการสำรวจ รวบรวมและศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่จะศึกษาจากแหล่งเอกสารต่างๆ เช่น

1.1 เอกสารที่เกี่ยวกับหัตถกรรมพื้นบ้าน

1.2 เอกสารที่เกี่ยวกับเครื่องจักสาน

1.3 เอกสารที่เกี่ยวกับผักตบชวาและงานหัตถกรรมจากผักตบชวา

1.4 เอกสารที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่ศึกษา คือ เอกสารที่เกี่ยวกับกลุ่มแม่บ้านเกษตรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม 19 หมู่ 3 ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง เพื่อนำมาเป็นความรู้พื้นฐานและเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2 ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับหัตถกรรมผักตบชวา กลุ่มแม่บ้านเกษตรจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม 19 หมู่ 3 ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทอง ด้วยการสังเกตสัมภาษณ์ และบันทึกเสียง ตลอดจนถ่ายภาพขั้นตอนกรรมวิธีการผลิต ลายสาน การใช้สี รูปแบบและรูปทรงของผลิตภัณฑ์ รวมทั้งการ ถ่ายทอดความรู้ ประสบการณ์และการสร้างช่างใหม่ของชุมชนตำบลไชยภูมิ อำเภอเมือง จังหวัดอ่างทองในเรื่องหัตถกรรมผักตบชวา

3 ขั้นจัดกระทำข้อมูล นำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลจากภาคสนามและจากเอกสารที่เกี่ยวข้องมาศึกษา ตรวจสอบ โดยจำแนกตามประเด็นตามขอบเขตด้านเนื้อหา

4 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล วิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นขอบเขตด้านเนื้อหา

5 ขั้นเสนอผลการศึกษาค้นคว้า เสนอผลการศึกษาค้นคว้า ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์และมีภาพประกอบในบางตอน

ผลการศึกษาและวิจารณ์

จากการศึกษางานหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม ตำบลไชยภูมิ อำเภอไชโย จังหวัดอ่างทองพบว่า

1. กระบวนการผลิต

เริ่มจากการคัดเลือกต้นผักตบชวาและเตรียมเส้นผกตบชวา ซึ่งเป็นวัตถุดิบที่สำคัญในการผลิตหัตถกรรมจักสาน เพราะผักตบชวาเป็นวัชพืชที่หาง่าย ที่พบมากในบริเวณแหล่งน้ำทั่วไปจึงไม่จำเป็นต้องสั่งซื้อจากโรงงาน อุปกรณ์ที่ใช้ในการเตรียมเส้นผักตบชวา ได้แก่ มีดใช้สำหรับจักเส้นผักตบชวา กรรไกร ฆ้อน เข็มหมุดเล็ก เครื่องรีดเส้นผักตบชวา หุ่นสำหรับขึ้นรูปผลิตภัณฑ์ อุปกรณ์สำหรับการอบ ได้แก่ ตู้อบ กำมะถันเพื่อป้องกันเชื้อรา อุปกรณ์การย้อมสีเส้นผักตบได้แก่ เตา กระทะ สีเคมีย้อมกก ภาชนะสำหรับแช่และล้างเส้นผักตบชวา อุปกรณ์การเคลือบเงาได้แก่ น้ำมันวานิช น้ำมันสน อุปกรณ์ตัดเย็บเพื่อประกอบและตกแต่งผลิตภัณฑ์ ได้แก่ จักรเย็บผ้า เข็มด้าย เข็มหมุด ผ้า ซิป และไม้สำหรับประกอบหูหิ้วกระเป๋าประเภทต่างๆ กรรมวิธีการผลิตนั้นนอกจากทางการจะให้คำแนะนำขั้นตอนต่างๆ อาจมีการผิดพลาดได้ เช่น สีตก ผลิตภัณฑ์เป็นเชื้อรา ทางกลุ่มแม่บ้านก็จะหาวิธีโดยการลองผิดลองถูก จนได้ผลิตภัณฑ์ที่มีคุณภาพออกมา จะเห็นได้ว่ากลุ่มงานหัตถกรรมจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม เป็นกลุ่มหนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ในเขตจังหวัดอ่างทอง มีกระบวนการผลิตขึ้นอยู่กับทักษะความชำนาญ เทคนิคและฝีมือช่างจักสานเป็นสำคัญ

ช่างที่ทำงานหัตถกรรมจักสานผักตบชวาที่ศึกษาส่วนมากเป็นคนในชุมชน คนในครอบครัว ญาติพี่น้องเป็นสำคัญ พื้นฐานการศึกษาส่วนใหญ่จบการศึกษาระดับประถมศึกษาประสบการณ์ในการผลิต เป็นผลจากการทำโดยตรง การเรียนรู้จากการปฏิบัติ ฝึกฝน ที่ผ่านประสบการณ์จากการจักสานไม้ไผ่มาก่อน คงมีเพียงช่างบางคนรุ่นหลังที่เริ่มจากการเรียนที่ทางกรมเกษตรสหกรณ์ส่งผู้เชี่ยวชาญมาสอนให้

2.รูปแบบของผลิตภัณฑ์

จากการศึกษากลุ่มหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทอง พบว่า กลุ่มผู้ผลิตยังคงพัฒนาผลิตภัณฑ์อย่างต่อเนื่อง เพราะมีการส่งออกผลิตภัณฑ์ตามความต้องการของตลาดทั้งในประเทศและต่างประเทศ จึงเกิดผลิตภัณฑ์ขึ้นใหม่ เมื่อภาครัฐให้ความสำคัญในการส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่นของไทยการสร้างรายได้เพิ่มให้กับชุมชน โดยการสนับสนุนให้เกิดการรวมตัวภายในชุมชน ผลิตภัณฑ์จึงมีเอกลักษณ์ของชุมชนนี้ นอกจากนี้ภาครัฐได้ส่งผู้เชี่ยวชาญเข้าไปให้คำแนะนำทางด้านการออกแบบลวดลายและปรับปรุงรูปแบบผลิตภัณฑ์ให้สอดคล้องกับความต้องการของตลาดอีกด้วย

จากการศึกษารูปแบบผลิตภัณฑ์กลุ่มหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทองพบว่า รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่ผลิตกันอยู่มี 4 ประเภท ได้แก่ 1.กระเป๋า 2.ตระกร้า 3.แจกัน 4.หมอน รูปแบบหลักที่กลุ่มผู้ผลิตนิยมทำมากที่สุดได้แก่ กระเป๋า เพราะเป็นที่ต้องการของตลาดมากที่สุด กระเป๋าก็จะจำแนกตามรูปทรงได้ดังนี้ รูปแบบทรงสี่เหลี่ยม รูปทรงกลม เป็นต้น ทางกลุ่มผู้ผลิตพยายามผลิตสินค้ารูปแบบใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม เพื่อให้ตรงตามความต้องการของตลาด

3.ลวดลายและการใช้สี

จากการศึกษาลวดลายและการใช้สีในการผลิตหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทองพบว่ามีลวดลายโบราณที่ใช้จักสานอยู่ทั้งสิ้น 17 ลายได้แก่ 1.ลายเปียคู่ขัดต้น 2.ลายเกลียวทั้งรูป 3.ลายขัดเม็ดแตง 4.ลายสอง 5.ลายขัดต้นเว้นช่อง 6.ลายขัดสลับเปีย 7.ลายเฉลียง 8.ลายดอกพิกุล 9.ลายดอกแก้ว 10.ลายข้าวหลามตัดดอกใหญ่ 11.ลายเปียโปร่งหนึ่งชั้น 12.ลายเปียคู่เกลียว 13.ลายก้นหอย 14.ลายเปียคู่ 15. ลายเปียคู่เกลียวโปร่งสองชั้น 16.ลายลบน้ำ 17.ลายเกลียวสองขัดสาม และพบลายประยุกต์ 7 ลาย ได้แก่ 1.ลายมาคาเม่ 2.ลาย

เม็ดมะยมชิด 3.ลายไทย 4.ลายรวงข้าว 5. ลายเม็ดมะยมมีก้าน 6.ลายผูกสี่เหลี่ยม 7.ลายขัดเกลียวโปร่ง นอกจากนี้ยังมีลวดลายเบ็ดเตล็ด แต่ไม่ได้รับความนิยมทางกลุ่มผู้ผลิตจึงเลิกทำ ลวดลายที่ได้รับความนิยมมากที่สุดห้าอันดับแรกได้แก่ ลายดอกพิกุล ลายกันหอย ลายไทย ลายเปียทั้งรูปและลายมาคาเม่

การใช้สีในการย้อมเส้นผักตบชวาพบว่า กลุ่มผู้ผลิตใช้สีสดได้แก่ สีแดง สีน้ำเงิน สีเขียว สีน้ำตาล สีม่วง สีชมพู เป็นต้นและพบการประยุกต์การใช้สี ได้แก่ สีมัดย้อม การใช้สีในงานหัตถกรรมผักตบชวานั้นเป็นการใช้สีกลมกลืนและสีคู่ตรงข้ามกัน แบบสองสี สามสี สี่สี ส่วนการใช้สีอื่นๆแตกต่างกันไปตามรสนิยมของช่างแต่ละคนและขึ้นอยู่กับความต้องการของลูกค้า

4.การถ่ายทอดองค์ความรู้และการสร้างช่างใหม่

จากการศึกษากลุ่มหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทอง พบว่ากระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาเป็นแบบภายในครอบครัวและชุมชน มีการถ่ายทอดความรู้และทักษะในการผลิตงานหัตถกรรมจักสานผักตบชวามาตั้งแต่บรรพบุรุษ จากผู้สูงวัยถ่ายทอดกระบวนการผลิต โดยที่ผู้เรียนได้ปฏิบัติจริงและฝึกหัดทำไปจนเกิดความชำนาญ

มีการเรียนรู้และประสบการณ์จากเพื่อนบ้าน บางครอบครัวแต่ละบ้านมีความถนัดในการทำผลิตภัณฑ์แต่ละชนิดไม่เหมือนกัน จึงต้องมีการแลกเปลี่ยนความรู้กัน วิธีการถ่ายทอดเป็นการรวมกลุ่มกันที่ศูนย์ สอนโดยการปฏิบัติจริง บอกเล่าโดยไม่มีการปิดบังกัน

การเรียนรู้จากบุคคลภายนอกชุมชน ได้รับการส่งเสริมจากทางภาครัฐ ได้แก่ กรมส่งเสริมการเกษตร กรมส่งเสริมอุตสาหกรรมได้ส่งผู้เชี่ยวชาญมาฝึกอบรมให้กับกลุ่มหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม เช่นรูปแบบรูปทรง การย้อมสี และลวดลาย

จากการศึกษาการถ่ายทอดองค์ความรู้และการสร้างช่างใหม่ของกลุ่มหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทอง พบว่า กลุ่มช่างร้อยละ 80 อายุจะอยู่ในช่วง 40 – 50 ปี (จากการสำรวจกลุ่มหัตถกรรมจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทอง จำนวน 30 คน)
พบช่างจักสานที่ อายุ 30-39 ปี จำนวน 2 คน เป็นช่างจักสานที่รับงานจากศูนย์ไปทำที่บ้าน โดยทำเป็นอาชีพหลักและอาชีพเสริม อย่างไรก็ดีกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้ยังคงเป็นกระบวนการสอนแบบฝึกทักษะ เป็นการสอนแบบให้ทำตามแบบเป็นสำคัญ

สรุป

จากการศึกษาค้นคว้าหัตถกรรมผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทอง พบว่าเป็นกลุ่มที่ผลิตเป็นผลิตภัณฑ์หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์ นับเป็นงานหัตถกรรมหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อชุมชน สร้างรายได้แก่ชุมชน เป็นการผลิตในระดับครัวเรือนและชุมชน ส่วนทางด้านการตลาดสินค้าประเภทนี้ยังอยู่ในระดับที่น่าพอใจ และเป็นที่ต้องการของตลาดทั้งภายในประเทศ โดยมีแหล่งใหญ่ของกลุ่มลูกค้าที่สั่งซื้อ ได้แก่ ตลาดจตุจัก กลุ่มเป้าหมายคือวัยรุ่นและวัยทำงาน ส่วนตลาดในต่างประเทศ ได้แก่ ญี่ปุ่น ที่สำคัญภาครัฐ หน่วยงาน ชุมชนที่เกี่ยวข้องให้ความสนใจที่จะพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่ใช้ความเป็นไทย เป็นเอกลักษณ์ของสินค้าในตลาดปัจจุบันและอนาตคต่อไป

จากการศึกษารูปแบบ รูปทรง พบว่า มีเป้าหมายในการผลิตที่ชัดเจน กล่าวคือผู้ผลิตมุ่งผลิตสินค้าที่คงอนุรักษ์รูปแบบ รูปทรงพื้นฐาน เช่นกระเป๋ารูปทรงสี่เหลี่ยม ตะกร้ารูปทรงกลม เป็นต้น มีการนำวัสดุสมัยใหม่มาประดับตกแต่งผลิตภัณฑ์ เช่น หูไม้ หูสายหนัง กระดุมไม้และพลาสติกเพื่อให้เกิดความสวยงามและให้ทันสมัยตรงความต้องการของตลาด โดยสมาชิกในกลุ่มจะเป็นผู้
พัฒนา ดัดแปลงวิธีการจักสานเพื่อให้เกิดผลิตภัณฑ์ใหม่ๆตรงตามประโยชน์การใช้สอยและกลุ่มลูกค้า

จากการศึกษาลวดลายและการใช้สีของผลิตภัณฑ์ มีทั้งลวดลายโบราณผสมผสานกับลวดลายประยุกต์ ผลิตภัณฑ์มีลวดลายและการใช้สีสมัยใหม่ มีการใช้สีสด การใช้สีแบบตัดกัน แบบสีกลมกลืนและแบบสีมัดย้อม จึงเกิดลวดลายและการใช้สีรูปแบบใหม่ๆได้ด้วยตนเอง โดยมีประธานกลุ่มเป็นผู้ให้คำแนะนำ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความต้องการของตลาดเป็นสำคัญ

กระบวนการถ่ายทอดภูมิปัญญาและการสร้างช่างใหม่เป็นการถ่ายทอดแบบครอบครัวและภายในชุมชน โดยการถ่ายทอดจากผู้ชำนาญในครัวเรือนและชุมชน ใช้เวลาว่างร่วมกันในการผลิตหัตถกรรมจักสาน ส่งผลให้มีปฏิสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน สร้างความสัมพันธ์ในชุมชนซึ่งเกิดจากการรวมกลุ่มผลิตภัณฑ์จักสาน มีการบริหารจัดการโดยกลุ่มสมาชิกภายในหมู่บ้าน มีการแบ่งงานตามความถนัด ความสนใจ เช่น ลูกกลุ่มบางคนจะรับงานไปถักเปียอย่างเดียว สานอย่างเดียว พันเกลียวอ่างเดียว เป็นต้น เพราะมีรายการสั่งซื้อผลิตภัณฑ์เข้ามาเป็นจำนวนมาก จึงทำให้ประธานกลุ่มต้องจ่ายงานตามความถนัดของลูกกลุ่ม ส่งผลให้เกิดความสามัคคี การช่วยเหลือเกื้อกูลของสมาชิก แต่ปัญหาช่างจักสานส่วนใหญ่จะมีอายุมาก เนื่องจากคนรุ่นใหม่ที่มีอายุน้อยจะมีการศึกษาสูง ไม่นิยมที่จะมาฝึกเรียนให้เป็นอาชีพหลัก ส่วนใหญ่ใช้เวลาว่างเป็นอาชีพเสริม อาจจะทำให้ขาดช่างรุ่นใหม่ในอนาคต

อย่างไรก็ดีกลุ่มหัตถกรรมจักสานผักตบชวาบ้านมหานาม จังหวัดอ่างทอง เป็นชุมชนที่เข้มแข็งในการสร้างงานหัตถกรรมประเภทนี้ ได้รับการถ่ายทอดจากบุคคลภายนอกชุม โดยได้รับความช่วยเหลือของทางภาครัฐ ทำให้ผลิตภัณฑ์มีการพัฒนาตรงกับกระแสของตลาดได้เป็นอย่างดี

เอกสารอ้างอิง

กระทรวงอุตสาหกรรม. (2525). **ผลิตภัณฑ์หัตถกรรมไทย.** กรุงเทพฯ: อักษรไทยกรมศิลปากร. **(2537).** องค์เอกอัครอุปถัมภ์ มรดกช่างศิลป์ไทย. **กรุงเทพฯ: เซเว่น พริ้นติ้ง กรุ๊ป.**

กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม. (2544). **แนวทางการพัฒนาสินค้าหัตถกรรม ไทยเพื่อการส่งออกตลาดญี่ปุ่น.** กรุงเทพฯ: อักษรไทย.

_____. (2525). **แม่ลายจักสาน.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม

_____. (2529). **การฟอกและย้อมสีกระจูด.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม

เพยาว์ อุ่นศิริ. (2534). **ผลิตภัณฑ์จักสานผักตบชวา.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2539). **ศิลปะพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

มาโนช กงกะนันท์. (ม.ป.ป.). **เครื่องจักสานจังหวัดราชบุรี.** กรุงเทพฯ: กราฟิคอาร์ต.

ราชาวดี งามสง่า. (2535). **อาชีพช่างจักสาน งานหัตถกรรมพื้นบ้านที่พัฒนาเป็นอาชีพ.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ

รุ่งนภา พัฒนวิบูลย์และคณะ. (2544). **ไม้ไผ่ในประเทศไทย.** กรุงเทพฯ: ชุมนุมสหกรณ์.

ลออรัตน์ ศรีเทียมทอง. (2537). **ผักตบชวาพืชเศรษฐกิจ.** กรุงเทพฯ: กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม.

ลำเพา มะนะ. (2543). **ผักตบชวา.** กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์

วรรณี วิบูลย์สวัสดิ์ แอนเดอร์สัน. (2531). **ศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น.** ใน พื้นถิ่นพื้นบ้าน. หน้า 30 - 39.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2541). **ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: คอมแพคพริ้นท์.

_____. (2544). **มรดกวัฒนธรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ 1999.

_____. (2536). **มรดกพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์.

_____. (2536). **เครื่องจักสานในประเทศไทย,วัฒนธรรมพื้นบ้าน : ศิลปกรรม.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2540). **เครื่องจักสานไทย.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ 1999.

_____. (2544). **พจนานุกรมหัตถกรรมและอุตสาหกรรมพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

อภัย นาคคง. (2523). **หัตถกรรมพื้นบ้านและงานหัตถกรรมพื้นบ้านของสังคมไทย.** สงขลา: สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

อรพินท์ พานทอง. (2532). **เครื่องปั้นดินเผา.** กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เอกวิทย์ ณ ถลาง. (2544). **ภาพรวมภูมิปัญญาไทย.** กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พริ้นติ้ง.

ผ้าไหมยกทอง 1000 ตะกอ : กรณีศึกษากลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" จังหวัดสุรินทร์

("1000 Heddles" Gold Brocade Textile : a Case Study of "Chan Soma" Group, Surin Province)

นัชรี จิระนคร

Natcharee Chiranakorn.

บทคัดย่อ

ปริญญานิพนธ์เรื่อง ผ้าไหมยกทอง 1000 ตะกอ : กรณีศึกษากลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" จังหวัดสุรินทร์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับลวดลาย การใช้สี และกระบวนการทอผ้าไหมยกทอง 1000 ตะกอ ผลการศึกษาวิจัยปรากฏดังนี้

ลักษณะที่ปรากฏเด่นชัดของผ้า คือ การแบ่งองค์ประกอบ ลวดลาย และการใช้สี ที่ออกแบบขึ้นใหม่จากพื้นฐานของงานทอแบบราชสำนักสยามโบราณ และใช้รูปแบบศิลปกรรมไทยชั้นสูง โดยใช้เส้นไหมน้อยซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของผ้าไหมสุรินทร์และไหมทองที่ต้องสั่งซื้อจากประเทศอินเดียไม่ต่างจากในสมัยโบราณ

ลวดลาย พบว่าลวดลายผ้ามีความถูกต้องสมบูรณ์ตามแบบกระบวนลายไทย ทั้งนี้เนื่องจากผู้ออกแบบ วีรธรรม ตระกูลเงินไทยมีพื้นฐานการศึกษาโดยตรงด้านจิตรกรรมไทย ทำให้สามารถออกแบบงานขึ้นมาใหม่ภายใต้กรอบประเพณีและแบบแผนดั้งเดิมได้อย่างลงตัว

การใช้สี พบว่าใช้แม่สีหลัก 3 สี โดยการย้อมสีธรรมชาติจากวัสดุย้อมเพียง 5 ชนิด ซึ่งเป็นวัสดุย้อมที่หาได้ในท้องถิ่นและไม่เป็นพิษต่อสิ่งแวดล้อม ด้วยเทคนิคกระบวนการแบบพื้นบ้านดั้งเดิม ได้แก่ รังครั่งย้อมสีแดง เปลือกไม้ประโหดย้อมสีเหลืองมะนาว (Lemon Yellow) แต่ส่วนใหญ่นิยมใช้ย้อมสีเขียวโดยนำไปย้อมทับด้วยคราม แก่นไม้แกแลย้อมสีเหลืองทอง (Yellow Cambodge) เปลือกผลทับทิมย้อมสีเหลืองดิน (Yellow Orche) และต้นครามย้อมสีน้ำเงิน นอกจากนั้นยังพบว่าสีที่ปรากฏอยู่ในผ้าไหมยกทองของกลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" จังหวัดสุรินทร์ เป็นการใช้สีที่พบได้ในศิลปกรรมไทยชั้นสูงแขนงอื่น ๆ ด้วย

เทคนิคกระบวนการทอ เป็นการทอผ้ายกทองที่ออกแบบลวดลายอย่างซับซ้อนตามแบบศิลปกรรมชั้นสูงของไทย ด้วยกี่ทอมือแบบพื้นบ้านดั้งเดิม ทั้งนี้พบว่าลวดลายที่ใช้มีผลอย่างยิ่งต่อการเลือกใช้เทคนิคในการทอ สามารถกล่าวได้ว่าเทคนิคทุกเทคนิคที่กลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์ โสมา" ใช้นั้น ในสมัยโบราณมีอยู่แล้ว ทั้งนี้หลักสำคัญในการสร้างลวดลายของผ้ายกซึ่งทำให้เกิดลวดลายยกนูนขึ้นเหนือพื้นผ้า คือ การเสริมเส้นพุ่งพิเศษ ซึ่งสามารถเลือกใช้เส้นไหมธรรมชาติย้อมสีต่างๆ ตามต้องการหรือเลือกใช้เส้นไหมทอง และยังพบว่ามีการสร้างลวดลายด้วยการเสริมเส้นพุ่งพิเศษทั้งชนิดที่เสริมเข้าไปยาวตลอดหน้าผ้า และชนิดที่เสริมเข้าไปเป็นช่วงเป็นจังหวะได้แก่ การใช้เทคนิคจกและเกาะ เป็นต้น เป็นการนำมาผสมผสานกับเทคนิคกระบวนการและเครื่องมือทอผ้าแบบพื้นบ้านของตน เพื่อให้ผลงานบรรลุถึงความงามตามที่ออกแบบไว้

การถ่ายทอดความรู้ พบว่ายังคงมีกระบวนการถ่ายทอดความรู้ในหมู่เครือญาติ และมีการแลกเปลี่ยนความรู้จากผู้ใหญ่สู่เด็กในหมู่ช่างทอบ้าง แต่ส่วนใหญ่เป็นการถ่ายทอดความรู้จากหัวหน้ากลุ่มสู่สมาชิกในกลุ่ม ทั้งนี้สิ่งหนึ่งที่กล่าวได้ว่ากลุ่มผู้ออกแบบได้เรียนรู้จากช่างทอ คือ กระบวนการย้อมสี

ABSTRACT

The research objective is to endive into the ornament, color utilization and weaving process of "1000 Heddles" Gold Brocade Textile of "Chan Soma" Group at Surin Province. The result were listed as the following :

The distinctive quality of textile is new design (composition, ornaments, color utilization) based upon a touch of Siamese Court and a pattern of exquisite Thai arts. The usage of Mai Noi silk yarn, the delicate yarn from the very last set of yarn, is the very specific style of Surin's silk. The gold silk yarn is imported from India similar to those in the old time.

The ornament of textile is identical to indigenous Thai motif since Mr. Veeradham Trakulngernthai, the designer, has an education background in Thai Painting. Therefore, his new creative design is influenced by conventional style.

There are only three main colors used in the process of this group, which are red, yellow and blue. Those three colors can be developed from five kind of materials, mostly available locally in South eastern part of Thailand which is environmental friendly. Red was dyed with Coccus lacca insect. Lemon yellow made from Prahod tree's bark; mixed with indigo blue for green. Yellow cambodge made from Kaelae tree's heartwood (Yellow wood) and Pomegranate fruit peel for yellow orche. Blue was dyed with indigo plant. Moreover, color in gold brocade textile of "Chan Soma" group is the same color which has long exquisite Thai arts.

The weaving technique especially used by "Chan Soma" group has derived from ancient Thai. The gold brocade textile weaving process with indigenous loom is based on a pattern of exquisite and complicated Thai arts. The design effects the way the weaving technique is used. The elaborate brocade textile called "Pha Yok" is woven by using extra weft threads for a raised pattern. The extra weft threads which are clearly visible from the background can be woven with luxuriant gold threads, silk threads, or silver threads. Some decorate and cover the entire surface of the textile; which is technically refer to "weft brocade" and "discontinuous brocade", mudmee , chok and koh (discontinuous supplementary weft), khit (continuous supplementary weft). Such a brocade technique affords the weaver the greatest possible in creating design, patterns and randomly decorated fabrics. Each time a brocade yarn is required, it is placed in plain woven shed alongside the regular weft yarn. When the pattern area is completed the brocade yarn can be tied off and cut or if it is into appear again, carried across the back of the fabric to the next pattern area. As a matter of fact, the "1000 Heddles" Gold Brocade Textile of "Chan Soma" Group is special and out standing because of its ornamental designs and traditional usage. At the present, by introducing which is between weaving techniques and a traditional handloom to a modern style of textile, the group continue to preserve their exquisite design.

The knowledge interchange, The knowledge passed on relatives still exists, the group member can rarely get the special technique among member but mostly the knowledge has been passed on from group leader to group members or occasionally from senior weavers to young generation. It is definitely claimed that a dyeing process is the knowledge passed on from weavers to designers.

คำนำ

จังหวัดสุรินทร์เป็นจังหวัดหนึ่งที่มีการสืบทอดวัฒนธรรมการทอผ้าไหมซึ่งมีเอกลักษณ์ของตนเอง ที่ส่งผลต่อการทอผ้าไหมไม่ว่าจะเป็นลวดลายเฉพาะตัวที่ดัดแปลงจากธรรมชาติอย่างง่ายๆไม่มีความสลับซับซ้อน การผลิตเส้นไหมน้อยที่สืบทอดวิธีการมาแต่โบราณ จนกระทั่งถึงวิธีการทอ ที่หลากหลาย เช่น มีการทอผ้าไหมมัดหมี่พร้อมกับยกดอกไปในตัว เป็นต้น ซึ่งทั้งหมดนี้ได้สืบทอดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมมาช้านาน

เป็นที่น่าสนใจว่าที่หมู่บ้านท่าสว่าง ตำบลท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ วีระธรรม ตระกูลเงินไทยได้รวมกลุ่มนักออกแบบ และรวบรวมช่างทอผ้า ชาวบ้านท่าสว่างมาทอผ้ายามว่างจากการทำไร่ทำนา โดยจัดตั้งกลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์ โสมา" เมื่อประมาณปีพ.ศ.2540 ผ้าไหมของกลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์ โสมา" เป็นการผสมผสานระหว่างการทอผ้าแบบราชสำนักกับเทคนิคการทอแบบพื้นบ้าน ส่วนการย้อมสี การทำเส้นไหมเป็นเทคนิคโบราณของชุมชนดั้งเดิมของจังหวัดสุรินทร์และที่บ้านท่าสว่าง

การศึกษาการทอผ้าไหมยกทอง 1,000 ตะกอของกลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" จึงเป็นการศึกษาวัฒนธรรมและการถ่ายทอดความรู้ของชาวบ้านท่าสว่างโดยตรง ดังที่ณัฏฐภัทร จันทวิช; พนมบุตร จันทรโชติ; และเรียม พุ่มพงษ์แพทย์. (2540 : 12-13) กล่าวไว้ในการศึกษาเรื่องผ้าพื้นเมืองว่า สามารถใช้เป็นสื่อในการศึกษาถึงกลุ่มชนท้องที่ต่างๆได้ดีสื่อหนึ่ง และรัตนา ตุงคสวัสดิ์ (กมลรัตน์ หนองรั้ง. 2547 : 2 ; อ้างอิงจาก รัตนา ตุงคสวัสดิ์. 2528 : 35) ได้ชี้ให้เห็นว่าการถ่ายทอดวัฒนธรรมเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสังคมประพฤติ (socialization) ซึ่งมีความหมายว่า "กระบวนการซึ่งบุคคลได้รับความรู้ ทักษะ ลักษณะ และคุณค่าต่างๆ รวมทั้งบุคลิกภาพจากการติดต่อสัมพันธ์ในสังคม ซึ่งสามารถทำให้เขาเป็นสมาชิกที่ดี และมีประสิทธิภาพของสังคม มีคุณธรรม จริยธรรม และมีวัฒนธรรม" ส่วนอมรา พงศาพิชญ์ (กมลรัตน์ หนองรั้ง. 2547 : 2 ; อ้างอิงจาก อมรา พงศาพิชญ์. 2538 : 25) กล่าวถึงการถ่ายทอดวัฒนธรรมไว้ว่า "วัฒนธรรม คือ สิ่งที่มนุษย์จะต้องเรียนรู้ และจะต้องมีการถ่ายทอด การถ่ายทอดวัฒนธรรมที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด คือ การที่พ่อแม่สอนลูกว่าอะไรควรทำ อะไรไม่ควรทำ และการสอนให้คนรุ่นหลังรู้ถึงระบบสัญลักษณ์ของสังคม และที่สำคัญคือพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลปัจจุบันทรงมีพระราชดำรัสเกี่ยวกับวัฒนธรรมว่า "การรักษาวัฒนธรรม คือ การรักษาชาติ" (บ้านดุลาไทย. 2547 : ออนไลน์)

ดังนั้นในสภาวการณ์ที่ศิลปวัฒนธรรมของชาติต้องสูญหายไป เพราะคนรุ่นใหม่ไม่เห็นคุณค่า จึงเป็นที่น่าเสียดายหากภูมิความรู้ที่มีอยู่ในปัจจุบันขาดการบันทึกไว้ หรือการปล่อยให้ต่างชาติศึกษาไปเพื่อผลประโยชน์ส่วนตน ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าการทอผ้าไหมยกทอง 1000 ตะกอ ของกลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" บ้านท่าสว่าง ตำบลท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ จะเป็นแหล่งเรียนรู้ที่สำคัญยิ่งแห่งหนึ่งในการศึกษากระบวนการทอผ้าแบบพื้นบ้านประเภทต่างๆ งานทอผ้ายกทองแบบราชสำนักโบราณที่มีรูปแบบกระบวนลายสอดคล้องกับงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ ตลอดจนเทคนิคงานทอประเภทต่างๆที่สูญหายไปแล้วถูกรื้อฟื้นค้นคว้าขึ้นใหม่และเทคนิคใหม่ๆที่ต้องคิดค้นเพื่อให้งานทอบรรลุผลที่ออกแบบไว้ อีกทั้งยังได้เห็นการถ่ายทอดแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างกลุ่มนักออกแบบซึ่งเป็นคนรุ่นใหม่กับช่างทอพื้นบ้าน อันจะเป็นประโยชน์ต่อกระบวนการพัฒนาระบบการเรียนรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานทอผ้าไหมในอีกทางหนึ่ง

เครื่องมือและวิธีการ

ในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยในลักษณะของ " การวิจัยเชิงคุณภาพ " ประชากรคือผ้าไหมทอยกทองของกลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์ โสมา" บ้านท่าสว่าง ตำบลท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

ซึ่งใช้การเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยพิจารณาจากผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กลุ่ม ได้แก่ ผลงานที่รัฐบาลคัดเลือกเป็นของขวัญสำหรับมอบแก่ผู้นำประเทศและคู่สมรสในการประชุมเอเปก 2003 และของทูลพระขวัญเพื่อทูลเกล้า ฯ ถวายแด่สมเด็จพระราชินีและพระชายาของพระราชอาคันตุกะที่เสด็จ ฯ มาร่วมงานพระราชพิธีฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี รวมทั้งผ้ายกทองแบบสั่งทอพิเศษ รวมจำนวนทั้งสิ้น 77 ผืน

เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และทำการสัมภาษณ์ (interview) ผู้ออกแบบและควบคุมการผลิตและช่างทอ ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือสัมภาษณ์ คือ การสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ (information–interview) เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคและกระบวนการทอผ้าไหมยกทอง 1,000 ตะกอ ตลอดจนกระบวนการถ่ายทอดแลกเปลี่ยนความรู้ บันทึกกระบวนการทอผ้าไหมยกทอง ตั้งแต่การเตรียมเส้นไหม การฟอกย้อม จนถึงการทอ โดยการสังเกตการณ์ (observation)

วิเคราะห์ข้อมูลและสรุปผลตามประเด็นที่ตั้งไว้ คือ

1. ศึกษาวิเคราะห์กลุ่มตัวอย่างของผ้าไหมยกทองที่คัดเลือกไว้ ในด้านต่างๆ ดังนี้
   1.1 ศึกษาภาพรวม องค์ประกอบและโครงสร้างของผ้ายกทอง กลุ่ม "จันทร์ โสมา"
   1.2 วิเคราะห์ลวดลายและการใช้สี ของตัวอย่างแต่ละชิ้นอย่างละเอียด
2. ศึกษาวิเคราะห์เทคนิค และกระบวนการทำงาน ของกลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์ โสมา" ซึ่งเป็นช่างทอผ้า ชาวบ้านบ้านท่าสว่าง ตำบลท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์

ผลการศึกษาและวิจารณ์

จากการศึกษาภาพรวม องค์ประกอบและโครงสร้างผ้าไหมยกทอง กลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" พบว่ามีความสอดคล้องและสืบเนื่องกับวัฒนธรรมการใช้ผ้าในราชสำนักโบราณ โดยการเลือกใช้ลวดลาย การแบ่งองค์ประกอบผ้า ตลอดจนการใช้วัตถุดิบ ดังนี้

ลวดลายและการใช้สีของผ้าไหมยกทอง กลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" มีความสอดคล้องสัมพันธ์กับรูปแบบศิลปกรรมไทยทุกแขนง โดยผู้ออกแบบสามารถเลือกใช้รูปแบบ ลวดลาย นำมาออกแบบสร้างสรรค์ผสมผสาน และใช้เทคนิคที่เหมาะสมในการสร้างงานให้บรรลุผลที่ออกแบบไว้ ตลอดจนไม่ละเลยขนบแบบแผนและข้อห้ามตามโบราณราชประเพณี

ผลการศึกษาเรื่องลวดลาย สามารถจำแนกได้ดังนี้

- ท้องผ้า ปรากฏลายตัวภาพในผ้าที่ออกแบบเป็นพิเศษสำหรับบุคคลสำคัญ พบลายกระหนกมากที่สุดทั้งในผ้าสำหรับบุคคลสำคัญและบุคคลทั่วไป นอกจากนี้ยังมีลายเรขาคณิตพบน้อยที่สุดออกแบบสำหรับบุคคลทั่วไป

การต่อลายจะเป็นลักษณะของลายเนื่องคือสามารถขยายออกไปได้ทุกทิศทุกทาง โดยใช้โครงสร้างแบบตารางเส้นโค้งหรือลายโคมมากที่สุด นอกจากนี้ยังมีโครงสร้างแบบวงกลมต่อกันทางแนวตั้งและแนวนอนในผ้ากลุ่มที่ 1 โครงสร้างแบบวงกลมทับซ้อนกันมีจำนวน 2 ผืน และโครงสร้างที่พบน้อยที่สุดเพียงผืนเดียวคือแบบริ้วแนวตั้ง

- สังเวียน ออกแบบโดยใช้ลายหน้ากระดานเป็นหลัก เนื่องจากพื้นที่และองค์ประกอบงานเป็นตัวกำหนดรูปแบบ ลายที่ใช้บรรจุพบลายกระหนกมากที่สุด ส่วนลายตัวภาพใช้ออกแบบงานสำหรับบุคคลสำคัญ
- กรวยเชิง เนื่องจากพื้นที่และองค์ประกอบงานเป็นตัวกำหนดรูปแบบลวดลายที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นลายหน้ากระดาน ที่สำคัญคือชุดลายกรวยเชิง ซึ่งประกอบด้วยลายกรวยเชิงซึ่งต้องเป็นลวดลายในรูป 3 เหลี่ยมปลายแหลม แม่ลาย ลูกขนาบ ช่อแทงท้องตามลำดับ ทั้งนี้ชุดกรวยเชิง ไม่ว่าจะเป็น 1 ชั้น 2 ชั้น หรือ 3 ชั้น ยังมีความสัมพันธ์กับงานและความสำคัญผู้ใช้ สำหรับลวดลายที่นำมาบรรจุนั้นพบพบลายกระหนกมากที่สุด ส่วนลายตัวภาพใช้ออกแบบงานสำหรับบุคคลสำคัญ

จากการวิเคราะห์ลวดลายของกลุ่มตัวอย่างและการสัมภาษณ์ยังพบว่า ผู้ออกแบบนิยมใช้ลวดลายศิลปกรรมสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ซึ่งเป็นสมัยอยุธยาตอนปลายอันเป็นระยะหัวเลี้ยวหัวต่อสำคัญของศิลปะที่ได้มีศิลปะแบบอื่นเข้ามาผสมผสานด้วย โดยจะสังเกตได้ว่าลักษณะพิเศษของลวดลายสมัยอยุธยาตอนปลายทั่วไป คือ ก้านของลายเป็นเส้นเล็กแบบบาง ตลอดจนการทำลายไทยแต่ปลายขมวดเป็นลายผักกูดซึ่งเป็นแบบแผนที่เลียนมาจากศิลปะแบบยุโรปนั่นเอง

และยังปรากฏลวดลายสมัยรัชกาลที่ 3 และ 4 ซึ่งในยุคนั้นนิยมศิลปะจีนมาก แต่ทั้งนี้และทั้งนั้นก็ให้เป็นที่สังเกตอีกเช่นกันว่าภายหลังลวดลายแบบจีนได้กลายเป็นแบบแผนของศิลปกรรมรัตนโกสินทร์ผสมผสานกับแบบแผนลวดลายไทยที่สืบช่วงมาจากสมัยอยุธยา นับเป็นศิลปะลูกผสมที่งดงามชนิดหนึ่ง

ด้านการใช้สี ผ้าไหมยกทองของกลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" พบว่าใช้แม่สีหลัก 3 สี โดยการย้อมสีธรรมชาติจากวัสดุย้อมเพียง 5 ชนิดเป็นหลัก อันได้แก่

1.รังครั่ง ให้สีแดง

2.เปลือกไม้ประโหด ให้สีเหลืองสดอย่างเหลืองมะนาวแต่เหมาะสำหรับใช้ย้อมสีผสม มากกว่า

3.แก่นแกแล ให้สีเหลืองทอง

4.เปลือกผลทับทิม ให้สีเหลืองดิน

5.ต้นคราม ให้สีครามหรือสีน้ำเงิน

โดยสามารถย้อมไหมได้เฉดสีต่าง ๆ กัน ได้แก่ สีแดง สีเม็ดมะขามแก่และสีชมพู สีเหลืองทองแบบ Yellow Cambodge สีเหลืองดินแบบ Yellow Orche สีคราม สีน้ำเงินอ่อน-แก่ ไปจนถึงสีฟ้า และหากเป็นสีที่สดเกินไปเช่นสีเหลืองมะนาวจากเปลือกประโหดก็จะใช้ย้อมผสมเป็นสีขั้นที่ 2 เช่น นำไปย้อมทับด้วยครามให้เป็นสีเขียว ทั้งอ่อนและแก่ จนถึงสีเขียวตอง หรืออาจออกแบบบรรจุไว้ในเส้นลวดที่เป็นพื้นที่เล็กๆ สำหรับสีย้อมขั้นที่ 2 เช่น สีม่วงอาจใช้เป็นสีหลักบ้างแต่มักจะปรากฏในลายหน้ากระดานส่วนที่เป็นแม่ลายและลูกขนาบมากกว่า

ทั้งนี้ผ้าที่ออกแบบสำหรับการตัดเย็บจะเป็นสีในลักษณะสีเอกรงค์ คือ ใช้สีเฉดเดียวกันโดยการจกทองเป็นจังหวะซ้ำ ๆ กันในลวดลายที่ต่างกันทำให้ไม่เบื่อ

แม้ว่าจะมีการใช้สีตรงกันข้ามในผ้าผืนเดียวกันก็มิได้ลดคุณค่าของงานลง เนื่องจากองค์ประกอบหลักของผ้า คือ ท้องผ้าส่วนใหญ่เป็นสีเดียวหรือสีเหลือบที่เกิดจาการกำหนดเส้นยืนและเส้นพุ่งต่างสีกัน การใช้สีตรงกันข้ามในส่วนประกอบอื่นของผ้าจึงเป็นไปในลักษณะการใช้สีขัดจังหวะ กลับช่วยทำให้งานเกิดความเคลื่อนไหวและแลดูสว่างขึ้น

ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นว่าลวดลายและการใช้สีของผ้าไหมยกทอง กลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" มีความสอดคล้อง สัมพันธ์กับรูปแบบศิลปกรรมไทยทุกแขนง ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรม ประติมากรรม ตลอดจนงานสถาปัตยกรรม ยกตัวอย่างเช่น ลวดลายกรวยเชิงเป็นลวดลายที่เป็นส่วนหนึ่งของงานปูนปั้น งานศิลปกรรมประดับเสา ไปจนกระทั่งถึงงานทองคำลงยาที่เป็นประกับคัมภีร์พระไตรปิฎกในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (พบที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม) และพบความคล้ายคลึงกันกับผ้าในราชสำนักโบราณ แต่ปรากฏชัดเจนว่าผ้าไหมยกทองของกลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" ส่วนใหญ่เป็นการออกแบบและผูกลายขึ้นมาใหม่ บนพื้นฐานวัฒนธรรมดั้งเดิมของราชสำนักสยาม

ทั้งนี้สิ่งบ่งชี้ถึงวัฒนธรรมราชสำนัก คือ

1.ลวดลาย

2.การแบ่งองค์ประกอบ

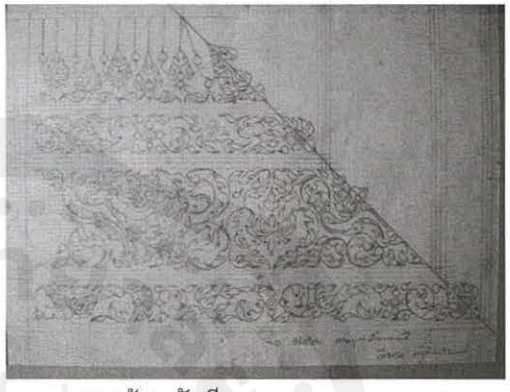
ทำให้กล่าวได้ว่าลวดลายและองค์ประกอบที่ปรากฏอยู่ในงานศิลปกรรมชั้นสูงของชาติ ไม่ว่าจะเป็นงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และอื่น ๆ มีปรากฏอยู่ในผ้าไหมยกทองของกลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์

โสมา" โดยไม่พบในผ้าทอพื้นเมือง แต่ผ้าในราชสำนักโบราณเองก็ใช้ลวดลายตระกูลนี้และมีการแบ่งองค์ประกอบเช่นนี้

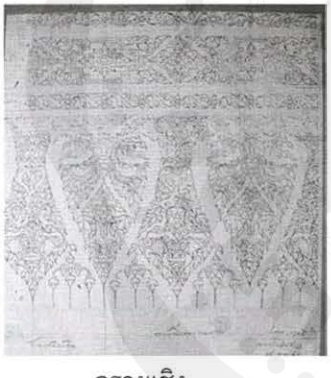
ลวดลายเป็นปัจจัยสำคัญที่สัมพันธ์กับเทคนิคการทอ การวิจัยในครั้งนี้ทำให้ทราบว่ากลุ่มทอผ้ายกทอง "จันทร์ โสมา" ได้นำงานทอพื้นบ้านมาปรับปรุง โดยที่กระบวนการฟอก ย้อมยังคงใช้เทคนิคดั้งเดิมของบ้านท่าสว่าง อำเภอเมือง จังหวัดสุรินทร์ ตั้งแต่เรื่องสี การย้อม การทำเส้นยืน เส้นพุ่งรวมทั้งเทคนิคอื่น ๆ เป็นเทคนิคโบราณของบ้านท่าสว่างทั้งหมด สิ่งเดียวที่เปลี่ยนแปลงไปจากงานทอพื้นบ้านดั้งเดิมคือลวดลาย



ท้องผ้า



กรอบผ้า : สังเวียน



กรวยเชิง



ตราสัญลักษณ์ฯ : ลายพิเศษ

ต้นแบบร่างเส้นดินสอโดยวีรธรรม ตระกูลเงินไทย เป็น Free Hand Sketch ซึ่งผู้ออกแบบกล่าวว่าตอนลายผ้าชุดนี้ออกแบบครั้งแรกตั้งแต่ปี 2541 สำหรับเป็นงานปัก ภายหลังจึงปรับแบบเพื่อใช้เป็นงานทอ ซึ่งงานที่สมบูรณ์จะต้องมีกรวยเชิง 3 ชั้นแต่ปรับแบบนำมาใช้เพียงชั้นเดียว



ท้องผ้า



กรอบผ้า : สังเวียน



กรวยเชิง

ต้นแบบลงสีที่ใช้นำเสนอผลงานต่อรัฐบาล


ท้องผ้า


กรอบผ้า : สังเวียน


กรวยเชิง


ตราสัญลักษณ์ฯ

ถ่ายแบบแปลงลงช่องกราฟโดยนิรันดร์ ไทรเล็กทิม





ลายพิเศษ : ตราสัญลักษณ์ฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี

การย้อมสีไหม

ใช้วัสดุย้อมที่มีในท้องถิ่น ได้แก่ รังครั่งย้อมสีแดง เปลือกไม้ประโหดย้อมสีเหลืองมะนาว (Lemon Yellow) แต่ส่วนใหญ่นิยมใช้ย้อมสีเขียวโดยนำไปย้อมทับด้วยคราม แก่นไม้แกแลย้อมสีเหลืองทอง (Yellow Cambodge) เปลือกผลทับทิมย้อมสีเหลืองดิน (Yellow Orche) และต้นครามย้อมสีน้ำเงิน ส่วนตัวติดสีและส่วนประกอบอื่นๆ ล้วนเป็นวัสดุธรรมชาติที่ไม่เป็นพิษต่อสิ่งแวดล้อมทั้งสิ้น

ทั้งนี้กระบวนการตั้งแต่เตรียมเส้นไหม ฟอกสีไหม การสกัดสี การย้อมล้วนเป็นวิธีการพื้นบ้านที่สืบทอดกันมาแต่โบราณ โดยได้ความรู้จากช่างย้อมในหมู่บ้านท่าสว่าง นำมาทดลองเรียนรู้จนเกิดความชำนาญประกอบกับนำความรู้จากการศึกษาค้นคว้าเกี่ยวกับผ้าทอโบราณมาประยุกต์ใช้ด้วย

เทคนิคการทอ

หลักการสร้างลวดลายของผ้ายก ไม่แตกต่างจากการทอผ้ายกในแหล่งอื่น ที่ทำให้เกิดลายนูนขึ้นเหนือพื้นผ้า คือ การเสริมเส้นพุ่งพิเศษ ซึ่งสามารถเลือกใช้เส้นไหมย้อมสี หรือเลือกใช้ไหมทองซึ่งปัจจุบันนี้ยังต้องสั่งซื้อจากประเทศอินเดีย ทั้งนี้เส้นไหมที่ใช้ ทางกลุ่มไม่ได้เลี้ยงเองต้องซื้อจากชาวบ้าน ซึ่งส่วนใหญ่เป็นไหมที่ผลิตได้ในท้องถิ่นภาคอีสาน โดยใช้ไหมน้อยทั้งหมด แต่ในบางครั้งใช้ไหมจุลทั้งนี้ขึ้นอยู่กับงานที่ทอและเงื่อนไขในการทำงานอันเป็นปัจจัยในการเลือกใช้วัสดุ นอกจากนั้นจะต้องจัดหาไหมทองให้ได้ขนาดที่เท่ากันอีกด้วย

ในการทอ ใช้กี่ทอมือแบบพื้นบ้านตามวัฒนธรรมท้องถิ่น และใช้ตะกอสำหรับแบ่งกลุ่มของเส้นยืนในการทอเนื้อผ้าตั้งแต่ 2 ถึง 3 ตะกอขึ้นไป ทำให้ได้เนื้อผ้าที่เป็นเงามันแบบผ้าแพรเพราะจำนวนเส้นยืนปรากฏขึ้นมากกว่าเส้นพุ่ง ซึ่งมีลักษณะคล้ายผ้าต่วนหรือซาตินของจีน ในขั้นตอนนี้นับว่าแตกต่างจากผ้ายกในสมัยโบราณและผ้ายกของแหล่งอื่น ซึ่งมีเอกสารระบุว่าผ้ายกจากหัวเมืองทางใต้นั้นใช้ตะกอสำหรับแบ่งกลุ่มของเส้นยืนในการทอเพียง 2 ตะกอเท่านั้น สำหรับลายผ้าจำนวนตะกอสำหรับคัดลายผ้าจะมากน้อยเพียงไรขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของลวดลายซึ่งขั้นตอนนี้ไม่แตกต่างกับผ้ายกโบราณ

และพบว่าช่างทอสามารถสร้างลวดลายได้ทุกรูปแบบอย่างไม่มีขีดจำกัดนับตั้งแต่ลายเลขาคณิต ลายพรรณพฤกษา ลายกระหนก และลายตัวภาพ ส่วนใหญ่สร้างลวดลายด้วยการเสริมเส้นพุ่งพิเศษชนิดที่เสริมเส้นพุ่งพิเศษเข้าไปยาวต่อเนื่องกันตลอดหน้าผ้า และชนิดที่เสริมเข้าไปเป็นช่วงจังหวะ ได้แก่ การจก การทอเกาะเป็นต้น ซึ่งมีทั้งการเสริมเส้นพุ่งพิเศษแบบธรรมดาที่ปรากฏลายให้เห็นทั้งด้านหน้าและด้านหลัง และการเสริมเส้นพุงพิเศษที่ปรากฏลวดลายเฉพาะด้านหน้า โดยด้านหลังทอเก็บจนมองไม่เห็นเส้นพุ่งพิเศษ ซึ่งอาจแตกต่างจากผ้ายกโบราณที่ผลิตขึ้นภายในประเทศ แต่สามารถพบในผ้ายกที่ราชสำนักสยามสั่งทอจากต่างประเทศ

สำหรับด้านกระบวนการทำงาน การถ่ายทอดองค์ความรู้ของกลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์โสมา" จังหวัดสุรินทร์นั้นพบว่า บุคคลสำคัญในกระบวนการทอผ้าไหมยกทอง 1000 ตะกอ กลุ่มทอผ้ายกทอง"จันทร์ โสมา" คือ ผู้นำกลุ่ม วีรธรรม ตระกูลเงินไทย ตั้งแต่กระบวนการออกแบบ ลวดลายออกแบบการทำงานโดยแบ่งเป็นกลุ่มเป็นแผนก วางแผนควบคุมการผลิต เตรียมการทอ การเก็บตะกอลาย ไปจนกระทั่งเริ่ม สมาชิกส่วนใหญ่และช่างทอกล่าวตรงกันว่าได้เรียนรู้เพิ่มมากขึ้นโดยมีอาจารย์วีรธรรมเป็นผู้สอน

ทั้งนี้จากการศึกษาในครั้งนี้ทำให้กล่าวได้ว่าสิ่งเดียวที่ผู้ออกแบบต้องเรียนรู้จากช่างทอพื้นบ้านคือกระบวนการย้อมสีไหม

เอกสารอ้างอิง

จิรา จงกล. (2525). ศิลปจากผ้าและการแต่งกาย. ใน *ศิลปวัฒนธรรมไทยเล่มที่ 5 : ศิลปวัตถุ กรุงรัตนโกสินทร์.* หน้า 277-320. กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. (2521). *ผ้าโบราณ.* กรุงเทพ ฯ : กระทรวงศึกษาธิการ.

ณัฏฐภัทร จันทวิช; พนมบุตร จันทรโชติ; และเรียม พุ่มพงษ์แพทย์. (2540). *ผ้าพื้นเมืองอีสาน.* กรุงเทพ ฯ : สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. (2545ก). *ผ้าพิมพ์ลายโบราณในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ.* กรุงเทพ ฯ : สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. (2545ข). *ผ้าและการแต่งกายในสมัยโบราณ จากจิตรกรรมฝาผนังบนพระที่นั่งพุทธไธสวรรย์.* กรุงเทพ ฯ : สำนักโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ณัฏฐภัทร จันทวิชและเรียม พุ่มพงษ์แพทย์. (2547). *ผ้าทอพื้นเมืองภาคเหนือ.* กรุงเทพ ฯ : สำนักพิพิธฑภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร.

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล และแพทรีเซีย แน่นหนา. (2533). *ผ้าล้านนา : ยวน ลื้อ ลาว.* พิมพ์ครั้งที่ 3. เชียงใหม่ : โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ธีรพันธุ์ จันทร์เจริญ. (2536). *การศึกษาบทบาทและความสำคัญของผ้ายกนครศรีธรรมราช และผ้ายกพุมเรียง ระหว่าง พ.ศ.2325 – 2453.* สารนิพนธ์ศิลปศาสตร์บัณฑิต.(โบราณคดี). กรุงเทพ ฯ : คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

ปิยวรา ทีขะระ. (2546). *การศึกษาโครงสร้างลวดลายของสมปักปูมในช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น.* สารนิพนธ์ศิลปศาสตร์บัณฑิต. (ประวัติศาสตร์ศิลปะ). กรุงเทพ ฯ : คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. ถ่ายเอกสาร.

พระเทวาภินิมมิต. (2486). *สมุดตำราลายไทย.* กรุงเทพ ฯ : นครเขษมบุ๊คสโตร์.

พูลทรัพย์ สวนเมือง ตุลาพันธุ์และคนอื่นๆ. (2542). *การย้อมสีไหมด้วยวัสดุธรรมชาติในภาคอีสานของไทย.* กรุงเทพ ฯ : สมาคมเทคโนโลยีที่เหมาะสม.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, บรรณาธิการ. (2530). *ผ้าไทย : พัฒนาการทางอุตสาหกรรมและสังคม.* กรุงเทพ ฯ : บรรษัทเงินทุนอุตสาหกรรมแห่งประเทศไทย.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2531). *ผ้าไทย.* กรุงเทพ ฯ : องค์การค้าของคุรุสภา.

สมพงษ์ ทิมแจ่มใส, บรรณาธิการ. (2543). *ผ้าทอพื้นเมืองในภาคใต้ โครงการพัฒนาผ้าพื้นเมืองในทุกจังหวัดของประเทศ.* กรุงเทพ ฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม. (2539). *กระหนกในดินแดนไทย.* กรุงเทพ ฯ : มติชน.

อุบลศรี อรรถพันธุ์. (2529). *การศึกษาเรื่องการทอผ้าไหมพุมเรียง.* สงขลา : สถาบันทักษิณคดีศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา. ถ่ายเอกสาร.

ศึกษาเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์

A STUDY OF GOLD JEWELRY PAVILLION OF REGALIA ROYAL DECORATIONS AND COINS

ราตรี แสงวัฒน์
RATRE SANGVAT

บทคัดย่อ

ปริญญานิพนธ์เรื่องศึกษาเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์ มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาโครงสร้าง ลวดลาย การออกแบบ และกรรมวิธีการผลิต

ผลการศึกษาพบว่า เครื่องประดับทองเป็นเครื่องประดับที่ใช้ประกอบเครื่องยศ ของขุนนางผู้ใหญ่ในอดีต มีรูปลักษณ์โครงสร้างทั้งภายนอกและภายในส่วนใหญ่จะเป็นรูปทรงกลม ลวดลายมีการเลือกใช้ลวดลายที่หลากหลายโดยเฉพาะลายไทยที่เป็นพื้นฐานของการออกแบบ ผสมผสานกับโครงสร้าง และฝีมือของช่างผู้มีความชำนาญ โครงสร้าง และลวดลายขึ้นอยู่กับรสนิยม กับยุคนั้นสมัยนั้นรวมถึงการเลือกใช้วัสดุ ประกอบกับเครื่องมือที่มีการพัฒนา การออกแบบใช้ลายซ้ำๆเพื่อทดแทนพื้นที่ว่าง กับการเว้นพื้นที่ว่างให้เป็นจังหวะลื่นไหล เพื่อให้เกิดความกลมกลืนมีเอกภาพ มีจุดเด่นในการใช้สีตัดกันอย่างชัดเจนสดใสและขนาดเพื่อเน้นให้ชิ้นงานมีความโดดเด่นเรียกจุดสนใจ ส่วนกรรมวิธีการผลิตก็ยังคงสืบทอดต่อๆกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันจากการศึกษาก็ยังพบว่ามีการ หลอม การตี การชักลวด การถัก การขึ้นกระเปาะ การเชื่อมที่มีน้ำประสานทองโดยใช้ความร้อน การเจาะ การฉลุ การเกาะ การฝัง ตบแต่งโดยใช้การทำไข่ปลา การใช้ตะไบ และการทำความสะอาดเครื่องประดับทองที่ดีมีคุณค่าต้องสามารถ บ่งบอกถึงการมีเอกลักษณ์และวัฒนธรรมของความเป็นไทย

คำนำ

วัฒนธรรมทอง เป็นคุณค่าคู่อารยธรรมของมวลมนุษย์ชาติมานานนับพันๆปี ความเป็นอมตะของทองนอกจากประกายเปล่งปลั่งสุกใสไม่มัวหมอง ทองยังเป็นโลหะธาตุชนิดเดียวที่มนุษย์ยกย่องให้คุณค่าสูงส่งมาทุกยุคทุกสมัยทองคำเป็นเครื่องแสดงถึงความมั่งคั่งร่ำรวย ความเป็นอารยะ และศักดิ์ศรีเกียรติภูมิของมหาอาณาจักร ทองคำเป็นเครื่องยศประดับพระเกียรติของพระมหากษัตริย์และเป็นเครื่องปูนบำเหน็จคู่ควรกับผู้ประกอบคุณงามความดีให้แผ่นดิน ทองเป็นเครื่องบรรณาการสานความสัมพันธ์ทั้งทางการค้า และการทูตในเวทีการค้านานาชาติ ทองมีบทบาทสำคัญทั้งในฐานะที่เป็นสินค้านำเข้าและสินค้าส่งออก ตลอดจนถึงการนำไปบูชาสูงสุดในพุทธศาสนาก็ใช้ทองเป็นสื่อแทน ทองคำเป็นตัวแทนกิริยาบุญที่แสดงถึงความศรัทธาสื่อถึงความมั่งคั่งร่ำรวยของพระเกียรติยศและบุญบารมี แห่งองค์พระมหากษัตริย์ เหล่าช่างยังได้นำทองคำไปรังสรรค์ให้เป็นชิ้นงานด้วยฝีมืออย่างประณีตเป็นเครื่องประดับที่แสดงถึงความมั่งคั่ง ทองยังถูกนำมาเป็นเครื่องบำเหน็จและเครื่องประกอบยศ ตอบแทนผู้กระทำความดีความชอบในงานราชการสำคัญ ใช้เป็นเครื่องแสดงยศตำแหน่ง บ่งบอกชาติกำเนิดและฐานันดรศักดิ์พระมหากษัตริย์ทรงใช้เครื่องทองเป็นเครื่องราชูปโภค บำเหน็จ เครื่องยศ เครื่องราชบรรณาการ นอกจากนั้นยังมีเครื่องต้น ประกอบด้วยฉลองพระองค์ และเครื่องประดับต่างๆ อาทิ กรองศอ สังวาล ทับทรวง สร้อย พาหุรัด ทองพระกร กำไล ธำมรงค์ มงกุฎลักษณะต่างๆ รวมถึงเครื่องประดับแสดงพระอิสริยยศอื่นๆ (สุเนตร ชุตินธรานนท์. 2543 :19)

ในอดีต การใช้เครื่องประดับทอง จะใช้เฉพาะแต่พระมหากษัตริย์เท่านั้น สามัญชน จะต้องไม่สวมใส่เครื่องประดับที่ทำด้วยทอง ยกเว้นต่างหูที่เป็นห่วงบางๆ ห้ามมิให้แต่งกาย หรือสวมใส่เครื่องประดับเสมอเหมือนกษัตริย์หรือเจ้านายชั้นสูง (เสนอ นิลเดช. 2543 : 109) พระมหากษัตริย์จะฉลองเครื่องทรง สำหรับเสด็จออก

รับแขกบ้านแขกเมือง และ พระราชกิจที่ต้องทรงปฏิบัติเท่านั้น รวมทั้งพระราชพิธีต่างๆ ที่มีความสำคัญลดหลั่นกันไป ต้องมี เครื่องทรง เครื่องต้นเลือกใช้ให้เหมาะกับงาน บรรดาเครื่องทรงแต่ละชิ้นก็เป็นของมีค่า และทำขึ้นด้วยทองคำอย่างปราณีต เครื่องประดับที่พระมหากษัตริย์นำมาใช้ประดับพระยศ พระอิสริยยศนั้น แต่ละชิ้นมีรูปแบบ และลวดลายที่บ่งบอกถึงงานศิลปวัฒนธรรมไทยโดยแท้ บ่งบอกถึงชาติที่มีประวัติศาสตร์ที่ยาวนาน เป็นชาติที่มีวัฒนธรรมอันเก่าแก่ดั้งเดิมของบรรพบุรุษที่บรรจงปลูกสร้างไว้ในอดีตเครื่องประดับทองจึงมีความสำคัญยิ่ง ใช้เป็นเครื่องประดับอิสริยยศสำหรับพระมหากษัตริย์ เพื่อใช้ประกอบในพระราชพิธีต่างๆ เช่นพระราชพิธีบรมราชาภิเษก พระราชพิธีศรีสัจจะปาลกาล และพระราชพิธีโสกันต์เป็นต้น (สันต์ ท. โกมลบุตร. 2517 : 46) หลังจากนั้นได้มีการใช้เครื่องประดับทองกันเรื่อยมา โดยเฉพาะในชนชั้นพระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนางผู้ใหญ่ ข้าราชการ และสามัญชนทั่วไปการใช้เครื่องประดับทอง มักจะสวมใส่เฉพาะในงานมงคล เครื่องประดับทองจะมีลักษณะรูปแบบที่มีความแตกต่างกันออกไปตามสมัย มีลักษณะลวดลายที่ละเอียด มีความปราณีต อ่อนช้อยด้วยลวดลายและลีลาที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์วัฒนธรรมไทย โดยฝีมือช่างที่มีความชำนาญทั้งด้านการออกแบบรูปแบบฝีมือ และคุณภาพเพื่อสนองความต้องการ การใช้ทองที่แตกต่างหลากหลาย ของคนในแต่ละชนชั้นของสังคม ทั้งการใช้สอย ประดับประดา เป็นเครื่องยศ ต้องเป็นช่างที่มีความเชี่ยวชาญประกอบกับ ฝีมือคือช่างทองหลวงในยุคนั้น

ต่อมา ประเทศไทยได้มีการติดต่อค้าขายกับชาวต่างชาติมากขึ้น โดยมีการเจริญสัมพันธไมตรีกับชาวยุโรป มีชาวฝรั่งเข้ามาพร้อมกับวัฒนธรรมต่างแดนที่ติดตัว ที่มีอิทธิพลต่อแผ่นดินไทย ทำให้วัฒนธรรมของไทยเริ่มสั่นคอน มีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้นอย่างฉับพลัน อย่างเห็นได้ชัดเจนในเรื่องของการแต่งกายของชาวไทย ด้านเครื่องประดับ จากเดิมเราเคยนุ่งโจงกระเบน มาเปลี่ยนเป็นใส่กางเกง และกระโปรงแทน วัฒนธรรมของชาวต่างชาติที่เข้ามา ไม่เพียงแต่เฉพาะการแต่งกายและเครื่องประดับที่เป็นวัตถุนิยมเท่านั้น แม้กระทั่งวัฒนธรรมการกินอยู่ก็ถูกปรับเปลี่ยน เช่น จากการรับประทานอาหารด้วยมือ เปลี่ยนมาเป็นใช้ช้อนแทน

ในอดีต เครื่องประดับทองที่ใช้ประกอบเครื่องยศคือสิ่งของเครื่องใช้บางชนิดที่พระมหากษัตริย์ทรงโปรดเกล้าฯ พระราชทานเป็นบำเหน็จความชอบในราชการแผ่นดิน เป็นเครื่องแสดงเกียรติยศของผู้ได้รับพระราชทาน มีทั้งเจ้านายขัตติยราชสกุล ประเพณีพระราชทานเครื่องยศนี้มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เครื่องยศประกอบด้วยสิ่งของหลายอย่างโดยแบ่งออกเป็น7หมวดมี หมวดเครื่องสิริมงคล หมวดเครื่องศิราภรณ์ หมวดเครื่องภูษณาภรณ์ หมวดเครื่องศาสตราวุธ หมวดเครื่องอุปโภค หมวดเครื่องสูงและหมวดยานพาหนะ (กรมธนารักษ์.2537:20)

ผู้วิจัยจึงศึกษาเฉพาะหมวดเครื่องศิริมงคลคือเครื่องประดับทองที่มีอยู่ในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์และเหรียญกษาปณ์ บ่งบอกถึงศิลปวัฒนธรรมไทย ที่เป็นเอกลักษณ์ในลักษณะของเครื่องประดับทองได้อย่างชัดเจนซึ่งเป็นแรงบันดาลใจ ให้เข้ามาศึกษา เพื่อให้อนุชนรุ่นหลังได้ตระหนักถึงคุณวัตถุของวัฒนธรรมที่เป็นรากเหง้าของชนชาวไทยมาแต่โบราณกาล โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างภายนอกและภายในลวดลายการออกแบบ และกรรมวิธีการผลิตเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศเครื่องราชอิสริยาภรณ์และเหรียญกษาปณ์ในพระบรมมหาราชวัง

ABSTRACT

This study aimed to investigate golden jewelry in the Royal Thai Decorations and Coin Pavilion as to structure, design, and production process. The results revealed that golden jewelry was used in accordance with insignia of rank by ancient nobles. Most of the jewelry had circle structures both internal and external. Various Thai designs were selected, mixing to the structure and expertise handicrafts. Its structure and design relied on taste of people in that ages including materials used. Furthermore, the developed tool for designing resulted repetitive designs replaced on vacant space and used that vacant space as rhythm in order to make unity harmony. Contrast color was obvious and prominent while the size was made aiming at fascinating. The production process was past descending to the present through molding, beating, drawing,braiding mounting, welding with soldering flux through heat, drilling, carving, sticking, setting with design of the spawn, filling, and cleaning. These good quality golden jewelries could identify Thai unique identify and culture.

เครื่องมือและวิธีการ

การศึกษาครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้เลือกประชากรและกลุ่มตัวอย่างมี ดังนี้

ประชากร คือเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์และเหรียญกษาปณ์ในพระบรมมหาราชวัง จำนวนทั้งหมด 30 ชิ้น

กลุ่มตัวอย่าง คือเครื่องประดับทอง โดยแบ่งออกเป็นประเภทดังนี้

1. เครื่องประดับทองประเภทสร้อยคอเครื่องราง จำนวน 7 ชิ้น
2. เครื่องประดับทองประเภททับทรวง จำนวน 4 ชิ้น
3. เครื่องประดับทองประเภทหัวประดับ จำนวน 6 ชิ้น
4. เครื่องประดับทองประเภทพระธำรงค์ จำนวน 3 ชิ้น
5. เครื่องประดับทองประเภทแหวนประดับพลอย จำนวน 6 ชิ้น
6. เครื่องประดับทองประเภทแหวนนพรัตน์ จำนวน 1 ชิ้น
7. เครื่องประดับทองประเภทพาหุรัด จำนวน 2 ชิ้น
8. เครื่องประดับทองประเภทสร้อยสังวาลย์ จำนวน 1 ชิ้น

การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลในการวิจัยมีดังนี้

1. ภาพถ่ายเครื่องประดับทอง

2. สัมภาษณ์ (Interview) บุคคลที่มีความรู้ความชำนาญในการประกอบกิจการทางด้านเครื่องประดับทอง เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูล ใช้วิธีการสัมภาษณ์เป็นรายบุคคล โดยกำหนดหัวข้อสำคัญด้านต่าง ๆเพื่อนำมา

พรรณนา ประวัติเครื่องประดับทองของแต่ละสมัย กระบวนการผลิต การออกแบบลวดลาย โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงกับกล้องถ่ายรูป พร้อมสมุดจดบันทึกข้อมูล

3. การเก็บข้อมูลตามขั้นตอนดังนี้

ศึกษาจากเอกสารสิ่งพิมพ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์เครื่องประดับทองในอดีต
2. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติศาสตร์เครื่องประดับทองสมัยรัตนโกสินทร์
3. เอกสารที่เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเครื่องประดับทอง

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. วิเคราะห์ โครงสร้างภายนอกและโครงสร้างภายในของเครื่องประดับทอง
2. วิเคราะห์ลวดลายของเครื่องประดับทอง
3. วิเคราะห์การออกแบบของเครื่องประดับทอง
4. วิเคราะห์กรรมวิธีการผลิตของเครื่องประดับทอง

ผลการศึกษาและวิจารณ์

1. เครื่องประดับทองประเภทสร้อยคอเครื่องราง

สร้อยคอเครื่องรางทั้ง7ชิ้นเป็นสร้อยลายถักหกเสาที่เหมือนกันเห็นได้จำนวน5ชิ้นเป็นสร้อยประกอบตะกรุดพร้อมลูกคั่นจำนวน1ชิ้นและเป็นสร้อยประคำจำนวน1ชิ้น ลูกคั่นมีทั้งแบบเกลี้ยงประดับด้วยพลอยและลงยาราชาวดี ส่วนตะกรุดมีทั้งแบบเกลี้ยงประดับด้วยเพชร พลอยและลงยาราชาวดี แตกต่างกันออกไป การออกแบบมีลักษณะการจัดวางทั้งลูกคั่นและตะกรุดในขนาดและระยะที่เท่ากันในชิ้นงานเดียวกัน การ ใช้สีของสีลงยาราชาวดีมีสามสีมีสีเขียว สีแดงและสีน้ำเงินให้มีความสดใสสวยงาม

2. เครื่องประดับทองประเภททับทรวง

ทับทรวงสี่ชิ้นเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมจำนวน3ชิ้นเป็นลายไทยประจำยามกระจังใบเทศ แม่ลายดาวส่วนแม่ลายพุ่มเป็นรูปทรงหัวใจ1ชิ้น เป็นลายรูปดอกไม้จำนวน1ชิ้นมีการฝังเพชรซีกกับประดับด้วยอัญมณีและลงยาราชาวดี ประกอบด้วยลูกคั่นทรงกลมลงยาราชาวดีเป็นลายประจำยามกับลายเส้น การออกแบบใช้การวางทับซ้อนกันเป็นมิติสูงจากพื้นระนาบ มีจุดศูนย์กลางอยู่ตรงกลางใช้ความสมดุลย์ตามแกนรัศมี มีระยะซ้ายขวาบนและล่างที่เท่ากันการใช้ลายไทยเป็นพื้นฐานในการออกแบบ การใช้สีเน้นสีแดง ส่วนลูกคั่นใช้เป็นส่วนประกอบเพื่อเพิ่มชิ้นงานให้มีเนื้องานมากขึ้น เพิ่มความโดดเด่นให้กับทับทรวง

3. เครื่องประดับทองประเภทรัดพระองค์และหัวประดับ

รัดพระองค์เป็นรัดพระองค์ทรงแบนยาวจำนวน6ชิ้น ชิ้นงานที่แข็งสามารถทรงตัวได้ด้วยลายโซ่เอี้ยว ลูกโซ่ และลายดอกไม้มีจำนวน3ชิ้น ชิ้นที่นิ่มเลื่อนไหลไปมาด้วยเส้นสายลายทอของไข่ปลามี1ชิ้น และเส้นที่อ่อนตัวด้วยเส้นลวดทองคำเป็นสายลายถักสี่เสามีจำนวน2ชิ้น ความต่างกันอยู่ที่ชนิดของลาย ส่วนหัวประดับมีโครงสร้างเป็นรูปทรงเรขาคณิต ทั้งสามแหลี่ยม สี่เหลี่ยม หกเหลี่ยม แปดเหลี่ยม และทรงกลมประดับด้วยเพชรซีกและพลอยพร้อมลงยาราชาวดี การออกแบบมีจุดศูนย์กลางยกสูงจากพื้นระนาบใช้ความสมดุลย์ตามแกนรัศมีโดยมีระยะและบริเวณว่างที่เท่ากัน ลวดลายที่ใช้เป็นลายไทยกระจังใบเทศ กระจังตาอ้อยแม่ลายพุ่มกับแม่ลายดาว และลายแบบตะวันตกเป็นรูปดอกไม้ ล้อมด้วยลวดลายที่เชื่อมโยงกันเป็นเอกภาพ

4. เครื่องประดับทองประเภทพระธำรงค์

พระธำรงค์3ชิ้นเป็นทรงมณฑปโครงสร้างเป็นแหวนทรงกลมประดับด้วยอัญมณีเม็ดใหญ่ ล้อมรอบด้วยเพชรซีกและอัญมณีเป็นบริวาล ตัวเรือนยังประดับด้วยอัญมณีเนื้อเดียวในชิ้นงานเดียวกันทั้ง 2 ข้าง เพื่อเพิ่ม

เนื้องานให้มีความแน่นในชิ้นงาน การออกแบบใช้ความสมดุลย์ในขนาดของเพชรและอัญมณีที่มีขนาดเท่ากันในแกนรัศมีโดยรอบจะแตกต่างกันที่สีของอัญมณีและลักษณะของการเจียรนัยเม็ดอัญมณีที่มีการเจียรนัยกลมแบบหลังเต่า กลมวงรี และมีเหลี่ยม มีความสวยงามเป็นแหวนประจำวันที่ใช้ประกอบเครื่องยศ

5. เครื่องประดับทองประเภทแหวนประดับหัวพลอย

เป็นแหวนประดับพลอย6ชิ้น เป็นทรงรังแตนจำนวน3ชิ้น ทรงดอกไม้จำนวน2ชิ้นและทรงลายเส้นจำนวน 1 ชิ้น ประดับด้วยเม็ดพลอยเป็นหลักใช้เพชรซีกล้อมเป็นบริวาล การออกแบบใช้พลอยเม็ดใหญ่เป็นจุดศูนย์กลางให้ความสมดุลย์ตามแกนรัศมีโดยรอบ ตกแต่งเรือนก้านด้วยลายไทยประดับด้วยพลอยทั้งซ้ายขวา ส่วนทรงดอกไม้เน้นที่ลวดลายที่เลียนแบบธรรมชาติที่ทำด้วยไข่ปลาล้อมรอบพลอยเม็ดใหญ่ให้ดูสง่างาม

6. เครื่องประดับทองประเภทแหวนนพรัตน์

เป็นแหวนวงกลมแบนทรงปลอกมีดหรือเรียกอีกชื่อว่าแหวนพิรอด ที่ประกอบไปด้วยพลอยเก้าสีมีเพชร ทับทิม มรกต บุษราคัม โกเมน นิล มุกดา เพทายและไพฑูรย์ ใช้เม็ดพลอยทั้งเก้าเป็นตัวเอก โดยมีบริวารเป็นเพชรซีกเม็ดเล็กที่ล้อมเป็นรูปวงกลม การออกแบบเป็นลักษณะเรียบง่ายเป็นแหวนแนวนอน ไม่มีเรือนยอดตั้งจุดเด่นของแหวนอยู่ที่สีของเม็ดพลอย เป็นแหวนประดับเครื่องยศ ใช้สอดในรัดประคดหรือใช้สวมนิ้วมือขวาในพระราชพิธีมงคล

7. เครื่องประดับทองประเภทพระพาหุรัด

มีโครงสร้างเป็นรูปทรงตามลวดลาย โดยใช้วงกลม3วงวางเรียงซ้อนกันในแนวนอน วงซ้ายและวงขวาเท่ากันใช้วงใหญ่อยู่ตรงกลาง เขียนลวดลายไปตามส่วนโค้งของรูปใช้พลอยเม็ดใหญ่เป็นจุดศูนย์กลางของชิ้นงาน ลายที่ใช้เป็นลายแบบตะวันตกเป็นดอกไม้วางเรียงซ้อนกันเป็นมิติการออกแบบเน้นบริเวณว่างเพื่อเป็นจุดสนใจของชิ้นงานตามโครงของลวดลาย ลักษณะโค้งงอให้เข้ากับต้นแขนทั้ง 2 ข้าง ประดับด้วยทับทิมที่เรียงร้อยได้อย่างกลมกลืนเนียนนุ่มเหมือนเม็ดถั่วเขียว เปล่งปลั่งมีสีสันสวยงามโดยเฉพาะการจัดวางเม็ดทับทิมที่ลื่นไหลไปตามเนื้อลายตลอดสาย ให้ความพลิ้วไหว มีลักษณะซ้ายขวาที่เหมือนกันรวมไปถึงขนาดและน้ำหนัก การเรียงซ้อนของเม็ดที่แต่งแต้มไปตาม เนื้อหาได้อย่างสมบูรณ์

8. เครื่องประดับทองประเภทสร้อยสังวาลย์

เป็นสร้อยสายประกอบด้วยลูกคั่นประดับด้วยเพชรซีกเป็นลายดอกไม้ ใช้ลูกคั่นเป็นตัวเชื่อมดอกให้เป็นเส้นยาว เป็นเครื่องประดับประกอบเครื่องยศการออกแบบลวดลาย ใช้ลวดลายที่ซ้ำๆ ในขนาดที่เท่ากันมาร้อยเชื่อมต่อกันด้วยห่วงลวดทอง การใช้บริเวณว่างเพื่อช่วยแก้ปัญหาเป็นการสร้างจุดเด่น ไม่มีจุดใดที่โดดเด่นกว่ากัน การใช้สีเน้นสีทองเป็นสีเอกของชิ้นงาน ให้มีคุณค่าของความงาม

กรรมวิธีการผลิต

ประกอบด้วยดังนี้

1. การหลอมทอง
2. การตีทอง
3. การชักลวด การชักหลอด
4. การสานหรือการถัก
5. การเชื่อม
6. การดัด
7. การแกะ และการดุน
8. การฉลุ
9. การติดผลึก
10. การฝังผลึก

11. การเกาะ

12. การตกแต่ง

สรุป

จากการศึกษาเครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์ในพระบรม มหาราชวัง เป็นเครื่องประดับทอง ที่ใช้ประกอบเครื่องยศในสมัยอดีต ของพวกขุนนางผู้ใหญ่ที่มีความดีความชอบให้กับแผ่นดิน โดยเฉพาะเครื่องศิริมงคลได้แก่สังวาลย์ ตะกรุด ประคำ108เม็ดสายดิ่งและแหวนมงคล เช่นแหวนนพรัตน์ ส่วนประคำ108เม็ด สายดิ่งนั้น เป็นเครื่องเตือนใจให้ผู้ที่ได้รับพระราชทานให้ปฏิบัติหน้าที่ด้วยความซื่อสัตย์สุจริต และเที่ยงธรรม

ผลจากการศึกษาข้อมูล การใช้เครื่องประดับทองมีมาตั้งแต่อดีต ดังปรากฏมีหลักฐานทางโบราณคดี เช่น หลักฐานจารึกสุโขทัยจากวรรณคดีทางพุทธศาสนา หลักฐานจากงานศิลปกรรมสมัยสุโขทัยและยังสืบทอดมาถึงสมัยอยุธยาจวบจนถึงปัจจุบัน ในสมัยอยุธยาพบว่ามีช่างทองหลวงมีการสืบทอดการทำทองไปยังจังหวัดเพชรบุรี จนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์ พบว่ามีกระบวนการผลิตเหมือนกันกับช่างทองเพชรบุรี จากที่ผู้วิจัยได้ไปลงพื้นที่ ที่นั่นได้สัมภาษณ์ช่างทองด้วยเหตุนี้ชิ้นงานทุกชิ้นน่าจะเป็นฝีมือช่างทองที่สืบทอดมาจากช่างทองสมัยอยุธยาเช่นกัน ดังโครงสร้างลวดลายและการออกแบบที่มีความคล้ายกัน ส่วนรูปแบบมักจะเปลี่ยนไปตามยุคตามสมัยและการเลือกใช้วัสดุกับเทคนิคขึ้นอยู่กับการนำไปใช้

โครงสร้างของเครื่องประดับทอง เช่นสร้อยเครื่องรางทุกเส้นต้องใช้เป็นสร้อยถักหกเสาเพราะเชื่อว่าใช้สวมเฉพาะผู้ที่เป็นผู้ชายต้องการความคงทนแข็งแรงมั่นคง และยังประกอบด้วยลูกคั่นพร้อมตะกรุดดวัยความเชื่อเพื่อเป็นเครื่องเตือนใจ เครื่องประดับทองทุกชิ้นจะมีนาดใหญ่โดยฉพาะแหวนมณฑป จะมีวงแหวนที่ใหญ่โตมากเป็นแหวนประจำวันและต้องใช้สวมเฉพาะนิ้วโป้งเท่านั้น ลักษณะของการออกแบบที่โดดเด่นคือจะมีพลอยเม็ดใหญ่อยู่ตรงกลางเพื่อที่จะสามารถมองเห็นสีของพลอยได้ชัดเจนว่าผู้ที่สวมนั้นเกิดวันอะไร ลักษณะของการออกแบบทั่วไปที่โดดเด่นของโครงสร้าง จะใช้รูปทรงทางเรขาคณิต โดยการนำรูปทรงนั้นมาจัดวางผสมผสานกันให้เป็นรูปทรงที่ต้องการ นอกจากนี้ยังพบการใช้รูปทรงวงรี รูปทรงรูปหัวใจและสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบโครงสร้างให้มีความแตกต่างได้เป็นอย่างดี และยังมีการใช้สีที่ตัดกันอย่างรุนแรงซึ่งเป็นสีคู่ตรงกันข้ามกันคือสีแดงกับสีเขียวเพื่อเน้นให้เกิดจุดเด่น

การออกแบบลวดลายมีการเลือกใช้ลายไทยที่เป็นพื้นฐานของการออกแบบ มีการใช้ลายซ้ำๆเพื่อทดแทนบริเวณว่างและเน้นลายให้เกิดจุดเด่นให้ชัดเจน การเขียนลายที่เลียนแบบตามธรรมชาติที่ผู้ออกมีความสัมพันธ์กับสิ่งต่างๆรอบตัว ด้วยความเชื่อและความศรัทธาทำให้มีแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ซึ่งเป็นแนวคิดที่สอดคล้องกับวรรณรัตน์ ตั้งเจริญ และวัฒนะ จูฑะวิภาคได้กล่าวว่าลวดลายทองรูปพรรณล้วนเลียนแบบหรือสร้างสรรค์มาจากธรรมชาติรอบข้างทั้งสิ้น เช่นการเลียนแบบพืช และสัตว์เป็นต้น เครื่องประดับทองบางชิ้นมีการใช้ลายแบบตะวันตกสันนิฐานว่าเป็นช่วงที่เครื่องประดับของฟาแบร์เช่ได้เข้ามาดังที่จาริยา เกรียงไกรเดชกล่าวว่า ผลงานของฟาแบร์เช่ในประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นทรัพย์สินส่วนพระองค์ พระบรมวงศานุวงศ์หรือบุคคลที่เกี่ยวข้องกับข้าราชการชั้นสูงในสมัยรัชกาลที่5

ส่วนกรรมวิธีการผลิต พบว่า เป็นเครื่องประดับทองที่เป็นงานช่างฝีมือที่มีความประณีต ในทุกด้าน เช่น การถัก การแกะ การขึ้นกระเปาะ การเชื่อมติด การฉลุและการฝังหุ้มอัญมณี มีการเจียรไนแบบหลังเต่า แบบเหลี่ยม แบบกลม แบบเม็ดถั่วเขียวเพราะอยู่ในช่วงสมัยที่มีเครื่องมือทันสมัย อัญมณีที่นำมาใช้มี บุษราคัม ทับทิม มรกต มุกดา นิล เพชร โกเมน เพทาย และไพฑูรย์เป็นต้น ส่วนเครื่องมือที่ใช้เหมือนกันกับช่างทองสมัยอยุธยา

จากคำกล่าวของวรรณรัตน์ ตั้งเจริญ เครื่องประดับในสมัยกรุงศรีอยุธยาที่แสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สันนิษฐานว่า การผลิตเครื่องประดับสมัยกรุงศรีอยุธยามีดังนี้

1. การตัดหรือฉลุโครงสร้างเครื่องประดับ ด้วยการใช้ของมีคม เช่น กรรไกร หรือเลื่อยฉลุ

2. การใช้ความร้อนด้วยวิธีเชื่อม ให้ทองคำหลอมละลายติดกัน โดยใช้เครื่องเป่าแล่นหรือเครื่องเป่าไฟ เป็นเครื่องมือโบราณที่ใช้มานาน แต่ไม่มีหลักฐานว่าใช้ครั้งแรกในสมัยใด

3. การแกะสลักใช้เครื่องมือที่ทำด้วยเหล็ก ประเภทสิ่ว แกะสลักให้เกิดเป็นลวดลายนูนสูงและนูนต่ำ

4. การดุนด้วยเครื่องมือให้เกิดเป็นลวดลาย เครื่องมือที่ใช้ ได้แก่ เหล็กปลายมน งาช้างหรือเขาสัตว์

5. การทุบเคาะขึ้นรูปด้วยเครื่องมือประเภทค้อน

6. การฝังอัญมณีแบบหุ้มขอบ

เครื่องมือที่ใช้ทำเครื่องประดับสมัยกรุงศรีอยุธยาสันนิษฐานว่า ใช้เครื่องมือทำทองแบบช่างทองเมืองเพชรบุรี เพราะช่างทองเมืองเพชรสืบทอดการทำเครื่องประดับจากสมัยอยุธยา มีการนำรูปแบบลวดลายมาใช้ ด้วยลักษณะของช่างไทย นิยมที่จะทำงานเลียนแบบต่อกัน ซึ่งรวมถึงการใช้เครื่องมือต่างๆ ด้วย เครื่องมือที่ช่างทองเมืองเพชรใช้ทำเครื่องประดับ ได้แก่ โต๊ะทำทอง เครื่องมือเป่าแล่น หรือเครื่องเป่าไฟ เครื่องตีทอง เครื่องมือและวัสดุการชักลวด เครื่องมือแกะทอง เครื่องมือตัดทอง เครื่องมือช่วยการจับทอง เครื่องมือช่วยในการทำส่วนประกอบต่างๆ และเครื่องชั่งทอง

ดังนั้นจะเห็นว่า เครื่องประดับทองในศาลาเครื่องราชอิสริยยศ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ และเหรียญกษาปณ์ มีโครงสร้างและลวดลายทั้งแบบไทยและแบบตะวันตกที่ผสมผสานกันออกมาเพื่อความเหมาะสมและสวยงาม มีการออกแบบสร้างสรรค์แบบทับซ้อนกันในเรื่องของลวดลายได้อย่างกลมกลืน แต่ก็ยังคงรูปแบบของไทย มีการใช้เพชรแบบตะวันตกที่ได้รับอิทธิพลทางสังคม ชิ้นงานบางชิ้นได้รับการออกแบบเป็นไทยชัดเจน ส่วนบางชิ้นได้รับการออกแบบเป็นแบบตะวันตก ซึ่งจะเห็นว่าวัฒนธรรมไทยกับวัฒนธรรมตะวันตกได้มีการเชื่อมสัมพันธ์กัน เพราะวัตถุสามารถบ่งบอกถึงอารยธรรมได้ชัดเจน

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2518). *ศิลปและโบราณคดีในประเทศไทย เล่ม 2.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา

กระทรวงศึกษาธิการ.(ม.ป.ป.). *เครื่องเงินเครื่องทอง.* กรุงเทพฯ : กองวัฒนธรรม กระทรวงฯ.

กัลยาณี กาญจนดุล. (2536). *พื้นฐานการออกแบบกราฟิค.* กรุงเทพฯ :ภาควิชาออกแบบทัศนศิลป์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร.

จริยา เกรียงไกรเดช. (2511). *เครื่องประดับศีรษะ. วารสารศิลปกรรมศาสตร์* 11(5) : 16 - 28.

โชติ กัลยาณมิตร. (2520). *ผลงาน 6 ศตวรรษของช่างไทย.* กรุงเทพฯ : กรรมาธิการอนุรักษ์ศิลปสถาปัตยกรรม สมาคมสถาปนิกสยามฯ.

ณัฏฐภัทร จันทวิช. (2534). *เครื่องใช้และเครื่องประดับที่ทำด้วยแก้วก่อนพุทธศตวรรษที่18.* กรุงเทพฯ : สำนักพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ กรมศิลปากร

นาตยา อิงคนารถ. (2529). *ประวัติศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์โอเดียนสโตร์.

แน่งน้อย ปัญจพรรค์. (2534). *เครื่องเงินในประเทศไทย.* กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เริงรมย์.

บุญเตือน ศรีวรพจน์. (2542). *เครื่องทองรัตนโกสินทร์.* กรุงเทพฯ : บริษัท สตาร์ปรินทร์ จำกัด.

ประทุม ชุ่มเพ็งพันธุ์. (ม.ป.ป). *เครื่องทองกรุงศรีอยุธยา.* กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

วัฒนะ จูฑะวิภาต. (2535). *ศิลปหัตถกรรมของช่างทองเมืองเพชร.* กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์

พริ้นติ้ง กรุ๊ป จำกัด

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2527). *ศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน*. กรุงเทพฯ : ปาณยา.

วิยะดา ทองมิตร. (2522). *จิตรกรรมแบบสากลสกุลช่างขรัวอินโข่ง*. กรุงเทพฯ: ศูนย์ส่งเสริมและค้นคว้าศิลปวัฒนธรรมไทย.

วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ. (ม.ป.ป). *ศิลปเครื่องประดับ*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์วิฒวลอาร์ต.

วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ (2544). *รายงานการวิจัยเรื่อง การออกแบบและกระบวนการผลิตเครื่องประดับ ในสมัยอยุธยา*กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

การศึกษาแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

A STUDY OF CONCEPT AND PROCESS OF CREATIVITY INTERACTIVE ART IN THAI CONTEMPORARY ART CONTEXT

สิทธิเดช โรหิตะสุข
SITTIDECH ROHITASUK

บทคัดย่อ

งานวิจัยฉบับนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษา วิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทย 10 ท่าน ในประเด็นเนื้อหา แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานและกระบวนการสร้างการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม รวมทั้งสิ้น 29 ชุดโครงการ จากนั้นนำผลของการวิจัยไปพัฒนาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในรูปแบบของผู้วิจัย

ผลจากการศึกษาเนื้อหา แนวความคิดในผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่เป็นกรณีศึกษา พบว่า เนื้อหา/แนวความคิดจากผลงานทั้งหมดนั้น เป็นการใช้เนื้อหาเชิงสังคม (Social Function) ที่มีประเด็นทางสังคมวัฒนธรรม การเมือง การวิพากษ์และต่อต้านสถาบันทางศิลปะหรือรัฐ การต่อต้านหลักวิชาทางศิลปะ เงื่อนไขและกฎข้อบังคับของพิพิธภัณฑ์ทางศิลปะ ประเด็นเรื่องเพศ สิทธิมนุษยชน แนวความคิดเรื่องพุทธศาสนา สุขภาพและการรักษาร่างกายและจิตใจด้วยสมุนไพร เป็นต้น

ส่วนในด้านการมีปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมนั้น ศิลปินใช้กระบวนวิธีที่มีความเฉพาะตนโดยไม่ได้อิงกับการอาศัยกลวิธีหรือการสื่อสานงานผ่านอุปกรณ์หรือระบบเทคโนโลยีทันสมัยเสมอไปดังเช่นศิลปะปฏิสัมพันธ์ที่สร้างสรรค์ในบริบทศิลปะตะวันตก หากแต่ใช้วัสดุจากรอบๆท้องถิ่น ชุมชน กลวิธีปฏิสัมพันธ์ก็เป็นกระบวนการที่ผู้ชมสามารถส่วนร่วมได้โดยง่าย ส่วนมากศิลปินจะนำกลวิธีมาจากกิจกรรมที่เกิดขึ้นในการดำเนินชีวิตประจำวันที่ผู้ชมมีประสบการณ์

ในส่วนของการพัฒนาการสร้างสรรค์นั้น ผู้วิจัยได้นำผลและข้อมูลจากการวิเคราะห์มาเป็นแรงผลักดันในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ในแนวทางของผู้วิจัย โดยเนื้อหา แนวความคิด มีโครงสร้างหลักเป็นการนำเสนอเรื่องราวของวัฒนธรรม ความแตกต่างทางวัฒนธรรม และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ความสนใจในเรื่องราวของปัญหาของสิ่งแวดล้อมซึ่งเป็นผลกระทบจากการก่อตั้งโรงไฟฟ้าถ่านหินและโรงงานอุตสาหกรรมที่ไร้ความรับผิดชอบต่อชุมชน และพื้นที่การทำประมงชายฝั่งหรือเกษตรกรรมของชุมชนชายฝั่งภาคตะวันออก โดยมีกระบวนการสร้างสรรค์ที่ใช้กลวิธีการแลกเปลี่ยนสิ่งของ การสร้างเงื่อนไขการติดต่อระหว่างผู้ชมด้วยกัน และการสร้างพื้นที่หรือสถานการณ์จำลอง เพื่อมุ่งให้เกิดปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์ โดยนำเสนอการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์เป็นจำนวนทั้งสิ้น 4 ชุดโครงการ

ABSTRACT

The Purpose of this research was to study and analyse Interactive Art works from 10 Thai Contemporary Artists on the issue of content / concept of creativity Interactive Process . The Sampling groups were 29 projects Interactive Art from 10 Thai Contemporary Artists. As a result of the research will be apply to create research 's Interactive Art in a appropriate projects.

The Results of studying about content / concept in all sampling works , Artists used the form of social function to present their process of the works, such as Social , Cultural , Politics , Social critical ,

Anti- Art or State Institute , Anti-Academic Art or Dealer System and Anti the rules of Art Museums , Gender , Human Right , Concept of Buddhism or Religion , Health and heal the body and mind by using herb.

A part of Interactive process which artists used to play the role to people , they used the individual process and non –Media equipments . Mostly they are using local material , Found Object or Ready-made around the community for their process into Interactive Art project or even set a new role of space to comfort their works . The Process of Interactive Art which in case study it's very basically for the people to participated because it's part of daily life to apply for Interactive Art process.

The Researcher created four Interactive Art projects. The Content and Concept of creativity art the social theme . The project present about the cultural issued in different angel of cultural background in the term of Environment Problematic in their community. The Project dealing with the idea of researcher using the process of Exchange object to link between the people who decided to participated within activity which its to persured the Interactive condition will bring the people to interpret by their own experiences .

คำนำ

หากสังเกตสภาวะของสังคมไทยในปัจจุบัน สิ่งหนึ่งที่เรามิอาจจะปฏิเสธได้ ก็เห็นจะเป็นสภาพของการก่อรูปขึ้นของปรากฏการณ์หรือสถานการณ์ต่างๆ ที่มีผลในการครอบคลุมวิถีการดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคม ซึ่งปรากฏการณ์ที่กล่าวนั้น ล้วนแล้วแต่มีที่มาจากเหตุปัจจัยที่ต่างกัน ทั้งปรากฏการณ์ในเชิงสังคม วัฒนธรรม หรือการเมือง ปรากฏการณ์ดังกล่าวได้พัฒนาตนเองด้วยความรวดเร็วจนกลายสภาพเป็น"กระแส" ที่เป็นที่กล่าวถึงของประชากรหมู่มากในช่วงเวลาไม่นานนัก ไม่ว่าจะเป็นเรื่องราวประเด็นทางการเมือง สังคม ข่าวสารสนเทศ หรือแม้กระทั่งข่าวในวงการบันเทิงต่างๆ กระแสดังกล่าวได้ถูกเรียกขานกันในลักษณะที่ว่าเป็นสภาวะของ" ทอล์ก ออฟ เดอะ ทาวน์ " (talk of the Town) หรือความเป็น " ฟีเวอร์ " (fever) ที่แพร่ขยายไปรวดเร็ว ทั้งนี้ยังรวมไปถึงกระแสที่เกิดขึ้นจากความ"อื้อฉาว" ดังเช่นกรณีของการบันทึกแอบถ่าย กิจกรรมทางเพศหรือกิจกรรมที่ควรซ่อนเร้นของผู้คนที่มีหน้ามีตาในสังคม ซึ่งเป็นการรุกล้ำและเข้าไปจัดการกับ"พื้นที่ส่วนตัว" ของผู้อื่นเพื่อสร้างกระแสในอันที่จะเกิดประโยชน์ในเชิงการตลาดที่ไร้จริยธรรม ตกทอดจนพื้นที่ส่วนตัวที่ว่า กลายเป็นผลิตภัณฑ์สาธารณะราคาต่ำที่มีวางขายเป็นที่แพร่หลายในท้องตลาด

กระแสอีกประเภทหนึ่งที่ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึง และเชื่อว่ากระแสดังกล่าวได้กลายเป็นวัฒนธรรมอีกชุดหนึ่งที่จะพัฒนาต่อไปในอีกหลายแนวทาง กระแสนั้นก็คือ "กระแสแห่งการมีส่วนร่วม" อันที่จริงแล้วหากว่าไปการมีส่วนร่วมของผู้คนในสังคมต่อเรื่องราวต่างๆ นั้น เกิดขึ้นควบคู่กับกระบวนการในการพัฒนาสังคมอยู่ตลอดเวลา หากแต่มีความต่างในเรื่องของความเปลี่ยนแปลงทางยุคสมัย การเปลี่ยนแปลงทางสภาพสังคม วัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ เหตุนี้มีผลทำให้ "รูปแบบ" ของการมีส่วนร่วมก็ถูกปรับเปลี่ยนไปด้วยเช่นเดียวกัน ทั้งกลวิธีและเครื่องมือที่ผู้คนจะเข้าไปมีส่วนร่วม

หากย้อนไปถึงเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์ของสังคมการเมืองไทย อย่างเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 หรือเหตุการณ์พฤษภาทมิฬ พ.ศ. 2535 อย่างในอดีต เหตุการณ์ที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นกระบวนการของภาคประชาชนที่การมีส่วนร่วมเข้าไปมีบทบาทอย่างเข้มข้น ในเชิงของการเคลื่อนไหว เรียกร้อง ต่อสู้ กับเผด็จการทางการเมือง และความไม่ชอบธรรมที่เกิดขึ้นในสังคม ช่วงยุคที่สังคมก่อเกิดความเคลื่อนไหวหรือการมีส่วนร่วมในการต่อสู้ทางการเมืองของภาคประชาชนนั้น รูปแบบและ

เป้าหมายของการมีส่วนร่วมค่อนข้างจะมีโครงสร้างที่ชัดเจน ในอันที่จะให้การมีส่วนร่วมนั้น เป็นน้ำหนักต่อการผลักดันเป้าหมายของการเคลื่อนไหว เรียกร้อง ให้สำเร็จตามที่ตั้งไว้

การมีส่วนร่วมในบริบทสังคมร่วมสมัย อาจไม่ได้เป็นไปเพื่อขับเคลื่อนปรากฏการณ์ต่างๆ หรือเป้าหมายในเชิงการขับเคลื่อนอุดมการณ์ทางสังคมอย่างเดียวอีกต่อไป หากแต่สื่อ และอุตสาหกรรมการผลิตโฆษณาชวนเชื่อ ต่างล้วนแล้วแต่หยิบใช้การมีส่วนร่วมของภาค ประชาชนเป็นเครื่องมือในการสร้างการขยายตัวทางการตลาดหรือสร้างเม็ดเงินให้เพิ่มขึ้น การมีส่วนร่วมบางครั้งจึงแปรสภาพเป็นอีกพื้นที่หนึ่งที่สร้างความตื่นตาตื่นใจให้กับแก่ภาคประชาชนในสังคมร่วมสมัย ดังจะเห็นได้จากการมีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นต่อประเด็นต่างๆ ทางสังคมผ่านระบบการสื่อสารแบบอินเตอร์เนต หลากหลายกลวิธี ไม่ว่าจะเป็น การส่งข้อความจากโทรศัพท์มือถือ เพื่อร่วมโหวตให้คะแนน โหวตเพื่อส่งความเห็น เลือก หรือแสดงทัศนะตามแต่ประเด็นที่รายการโทรทัศน์ วิทยุหรือในเวบไซต์ (Website) ทั้งเชิงการวิเคราะห์หรือเพื่อความบันเทิง ที่เปิดพื้นที่ในหน้าจอ แสดงข้อความที่เป็นความคิดเห็นจากผู้ชมทางบ้านให้ได้ชมทั่วกัน การปรากฏข้อความทางจอโทรทัศน์มีส่วนในการกระตุ้นเร้าให้เกิดการมีส่วนร่วมในอันที่จะร่วมแสดงความคิดเห็นทั้งที่สอดคล้องหรือแตกต่างกันยิ่งขึ้น

การมีส่วนร่วมที่กล่าวมาพอสังเขปนั้น จึงได้กลายเป็นวัฒนธรรมที่อาจถือได้ว่าจัดอยู่ในกระแสหลักเป็นพื้นที่ๆผู้คนต่างล้วนแล้วแต่เคยสัมผัสหรือต่างเคยร่วมปฏิบัติกันแล้วแทบทั้งสิ้น ตามความถนัดและประสบการณ์ของแต่ละคน ทั้งนี้การมีส่วนร่วมไม่ว่าจะเกิดขึ้นในแนวทางใดก็ตาม ผู้วิจัยเชื่อว่ายังคงเป็นฐานหลักต่อการพัฒนาสังคม หากแต่ต้องขึ้นอยู่กับการพิจารณาและวิเคราะห์ของภาคประชาชนที่จะให้การมีส่วนร่วมนั้นมีผลหรือเป็นส่วนในการชี้แนวทางในเรื่องต่างๆ มากน้อยเพียงใด

การมีส่วนร่วมนั้น มีความเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์ทางศิลปวัฒนธรรมอยู่เช่นเดียวกัน ทั้งในอดีตและปัจจุบัน เพราะหากย้อนไปในอดีตศิลปะในฟากฝั่งตะวันตกที่ดำเนินควบคู่ไปกับกระแสสังคมโลก ได้แสดงให้เห็นว่าศิลปินให้ความสำคัญกับการสร้างสรรค์งานศิลปะเพื่อเชื่อมโยงกับเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมอยู่ตลอดเวลา ซึ่งการนำศิลปะมาเชื่อมโยงกับเรื่องราวทางสังคมนั้น ถ้าลองวิเคราะห์จากเบื้องต้น เราคงมิสามารถจะปฏิเสธได้ว่า ศิลปินไม่ได้เพียงต้องการแค่จะให้งานศิลปะนั้น เป็นสื่อทางความคิด หรือสื่อเพื่อสะท้อนถึงเรื่องราวต่างๆ เป็นกระบอกเสียงให้แก่ผู้คนในสังคมเท่านั้น หากแต่ยังหมายถึงการให้ชิ้นงานนั้น เป็นส่วนกระตุ้น "การมีส่วนร่วม" ให้กับคนในสังคมได้มีบทบาทต่อการ เสพรับ วิพากษ์ วิจารณ์ รวมตัวเคลื่อนไหว หรือแม้กระทั่งการมีส่วนร่วมในเชิงการโต้แย้งทางความคิด ถกเถียงเพื่อหาข้อสรุป หรือหาประเด็นข้อคำถามต่อๆ ไป

หากลองย้อนไปในบางช่วงยุคสมัยของการสร้างงานศิลปะในอดีต ก็ทำให้เราพบเห็นว่า แม้การมีส่วนร่วมนั้น จะไม่ได้เป็นในเชิงการเข้าไปมีบทบาท ปฏิสัมพันธ์ทั้งทางความคิดและทางกายภาพอย่างที่ปรากฏในศิลปะปฏิสัมพันธ์ (Interactive Art) ดังที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษาครั้งนี้ หรือไม่ได้มีเครื่องมือเพื่อสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ อย่างสื่อหลากหลายดังเช่นที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบันนี้ แต่การมีส่วนร่วม การมีปฏิสัมพันธ์ ก็เป็นการมีปฏิสัมพันธ์ในเชิงของการมีบทบาทในด้านต่างๆแก่ผู้คนในสังคม อาทิ ในช่วงคริสตศตวรรษที่ 14-16 ซึ่งเป็นช่วงเวลาของ"ศิลปะยุคฟื้นฟูศิลปวิทยา" (Renaissance) ในช่วงเวลาดังกล่าว ผลงานศิลปะอาจเข้าไปมีส่วนร่วมในการตอบสนองเรื่องของการสร้างภาพลักษณ์หรือการเป็นเครื่องมือต่อการบันทึกปรากฏการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมชั้นสูง ชนชั้นปกครอง หรือเป็นศิลปะที่แนบอิงอยู่กับสังคมแบบระบบอุปถัมภ์ (patronage) มีส่วนร่วมซึ่งกันและกัน เพราะ ชนชั้นปกครองหรือผู้อุปถัมภ์ เป็นผู้กำหนดทิศทางของการสร้างสรรค์ผลงานให้แก่ศิลปิน ศิลปินนั้นถือได้ว่าเป็นผู้ที่คอยรับเงื่อนไข หรือเป็นส่วนหนึ่งของกลไกทางสังคมของชนชั้นปกครองนี้ มีบทบาทในการผลิตผลงานที่นัยหนึ่งก็เป็นเสมือนการสร้างภาพลักษณ์ในเชิงการ"โฆษณาชวนเชื่อ" ให้แก่เหล่าผู้มีอำนาจทั้งในทางการเมืองและบทบาทในวงการศาสนา

หากแต่เมื่อผ่านเวลามาจนถึงช่วงต้นและปลายของคริสตศตวรรษที่ 19 จึงเกิดความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญอีกครั้งหนึ่ง เมื่อกระบวนการของภาคผู้สร้างสรรค์ ได้เริ่มปฏิเสธการสร้างงานที่ต้องตกอยู่ภายใต้การกำหนด

ทิศทางของราชสำนักหรือระบบอุปถัมภ์ เมื่อเป็นเช่นนี้ ศิลปะสัจนิยม (Realism) จึงก่อรูปขึ้น ทั้งในวงการวรรณกรรมและทัศนศิลป์ ศิลปินเริ่มเข้าไปมีส่วนร่วมในการสังเกตการณ์สิ่งที่เกิดขึ้นจริงในสังคม ทั้งเรื่องของชีวิตผู้ใช้แรงงาน ความลำบากยากแค้นของประชาชนในชนบท ในสังคมเกษตรกรรม และการถูกเอารัดเอาเปรียบจากชนชั้นปกครอง หรือ ภาวะแห่งความคับแค้นจากสังคมที่ถูกโอบล้อมด้วยภาวะสงคราม เป็นผลทำให้ศิลปินสร้างผลงานเพื่อที่จะให้ประชาคมได้มีส่วนร่วมหรือสามารถมีส่วนร่วมกับเนื้อหา บริบท หรือสิ่งที่ปรากฏอยู่ในผลงานศิลปะได้มากขึ้น จากจุดนี้ถือได้ว่าเป็นอีกส่วนที่สำคัญต่อการเริ่มต้นของกระแสโลกศิลปะยุค “ศิลปะสมัยใหม่” (Modern Art)

ผลงานศิลปะถูกนำเสนอในพื้นที่ของ”หอศิลป์” และ “ พิพิธภัณฑ์ “ ผู้ชมเป็นผู้เดินเข้าไปเสพชมผลงานที่แขวนติดตั้งบนกำแพงหรือผลงานประติมากรรมที่วางอยู่บนฐานติดตั้งงาน ซึ่งทำให้การมีส่วนร่วมระหว่างศิลปิน ศิลปะกับสังคมนั้น เกิดการปฏิสัมพันธ์กันในมิติที่ไม่กว้างขวางมากเท่าใดนัก ยิ่งในประเทศที่ขาดวัฒนธรรมหรือขาดการสร้างความรู้ ความเข้าใจที่หลากหลายด้านการศึกษาศิลปะแก่ประชาชน จนทำให้เกิดการเกรงกลัวหรือไม่มีวัฒนธรรมการชมงานศิลปะ กลวิธีการนำเสนอผลงานจึงไม่อาจจะเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนหรือสังคมได้อย่างแท้จริง

การศึกษา ของผู้วิจัยในครั้งนี้ มีจุดเริ่มมาจากความสนใจในแง่ของการมีส่วนร่วมระหว่างผลงานศิลปะกับผู้ชม หรือชุมชน เพื่อที่จะร่วมศึกษา หาแนวทาง ทิศทางหรือปัญหาและความเป็นไปได้ของการเกิดศิลปะปฏิสัมพันธ์ ที่สอดคล้องกับบริบทศิลปะและสังคมของไทย โดยมุ่งหวังที่จะให้กระบวนการศึกษาหรือผลทางการศึกษาบางส่วนสามารถที่จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจ ในอันที่จะนำมาเป็นฐานข้อมูล ความรู้ และนำข้อมูล ผลการวิเคราะห์ของผู้วิจัยไปใช้ต่อการ”สร้างแรงผลักดัน”ในการศึกษา ค้นคว้า วิเคราะห์ หรือต่อประเด็น โต้แย้งและวิพากษ์ในส่วนที่ผู้วิจัยนำเสนอและมีความบกพร่องหรือขาดความชัดเจนต่อไปได้

เครื่องมือและวิธีการ

การศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ของศิลปินร่วมสมัยไทยในประเด็นกระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ กรณีศึกษาจากกลุ่มตัวอย่างศิลปินร่วมสมัยไทยที่สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ อย่างต่อเนื่อง และมีบทบาทในการเคลื่อนไหว การแสดงผลงานศิลปะ ปฏิสัมพันธ์ ทั้งในประเทศและเวทีศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ โดยเกณฑ์ในการคัดเลือกศิลปินไทยและชุดหรือชิ้นผลงานเพื่อมาเป็นกรณีศึกษาในผลงานวิจัยชิ้นนี้นั้น ผู้วิจัยได้คัดเลือกกลุ่มศิลปิน ทั้งหมดจำนวน 10 คน ซึ่งผู้วิจัยได้คัดเลือกมาจาก ศิลปินร่วมสมัยไทยที่ปรากฏให้เห็นถึงการเป็นผู้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ อย่างต่อเนื่อง รวมถึงเป็นผู้ที่ถูกกล่าวถึงในเอกสารทางวิชาการศิลปะ บทวิจารณ์ทัศนศิลป์ บทความเชิงวิชาการทัศนศิลป์ หนังสือศิลปะร่วมสมัยต่างๆ และเบื้องต้นเป็นศิลปินที่ได้รับการยอมรับในวงการศิลปะร่วมสมัยของไทย ได้รับเชิญให้เข้าร่วมการแสดงนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยครั้งสำคัญ ทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งศิลปินทั้ง 10 คน นี้ประกอบไปด้วยมณเฑียร บุญมา พิณรี สัณฑพิทักษ์ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล สุธี คุณาวิชยานนท์
สุรสีห์ กุศลวงศ์ โฆษิต จันทราทิพย์ กมล เผ่าสวัสดิ์ จุมพล อภิสุข ไกรสร ประเสริฐ ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช โดยได้นำไปให้กับผู้เชี่ยวชาญได้ทำการเลือกอีกครั้งหนึ่งเป็นผู้คัดเลือกศิลปินไทยจากจำนวน 10 คน เพื่อที่จะใช้เป็นกลุ่มตัวแทนของศิลปินต่อการเป็นกรณีศึกษากระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยของไทย ในงานวิจัยชิ้นนี้

ทั้งนี้ศิลปินที่ได้ถูกเลือกมาเป็นกลุ่มตัวแทนเพื่อใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คนนี้ ผู้วิจัยจะได้ทำการวิเคราะห์ ถึง ที่มาแนวความคิด กระบวนการทางความคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยเบื้องต้นผู้วิจัยจะทำการรวบรวมผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้งหมดของศิลปินที่เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คนเพื่อจะทำการเลือก

คัดสรรค์ผลงานที่ผู้วิจัยจะใช้เป็นกลุ่มตัวอย่างในการวิเคราะห์ตามประเด็นที่ผู้วิจัยตั้งไว้ โดยในการเลือกกลุ่มประชากรผู้วิจัยจะเลือกผลงานทั้งหมดที่ปรากฏว่ามีลักษณะของศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตั้งแต่อดีตจนถึงผลงานที่ถูกสร้างมาในช่วงระยะเวลาไม่เกิน พ.ศ. 2548 และกลุ่มตัวอย่างที่จะใช้ในการศึกษา วิเคราะห์นั้น ผู้วิจัยใช้เกณฑ์ในการคัดเลือกคือ

คัดเลือกผลงานจาก ชิ้นหรือชุดโครงการที่มีความถี่สูงในการปรากฏและกล่าวถึงในเอกสารหรือหนังสือทางวิชาการ ผลงานทัศนศิลปวิจัย บทวิจารณ์ทางศิลปะ บทสัมภาษณ์ที่เกี่ยวข้องกับผลงาน

คัดเลือกโดยให้ผู้เชี่ยวชาญที่ผู้วิจัยเชิญในเบื้องต้นนั้น เป็นผู้เลือกและสุ่มตัวอย่างอีกครั้ง ซึ่งผู้เชี่ยวชาญทั้ง 6 คนนั้น เป็นผู้ที่มีประสบการณ์ทั้งในด้านวิชาการศิลปะ นักวิจารณ์ศิลปะ ภัณฑารักษ์ และมีบทบาทในวงการศิลปะร่วมสมัยไทย

ผลงานกลุ่มตัวอย่างที่ผู้วิจัยจะใช้ในการศึกษา วิเคราะห์

1. ผลงานชุด " อโรคยาศาล " (2539) โดยศิลปิน มณเฑียร บุญมา
2. ผลงานชุด " Temple of Mind : Nature Breath " (2539) โดยศิลปิน มณเฑียร บุญมา
3. ผลงานชุด " House of Hope " (2540) โดย ศิลปิน มณเฑียร บุญมา
4. ผลงานชุด " Melding Void " (2542) โดยศิลปิน มณเฑียร บุญมา
5. ผลงานชุด " Please Donate your ideas for a dispirited Artist (2536) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล
6. ผลงานชุด " Navin Production co.,LTD " (2537 – 2540) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล
7. ผลงานชุด " Navin Gallery Bangkok " (2538-2541) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล
8. ผลงานชุด " สุดขอบฟ้า " (2546 – 2548) โดย ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล
9. ผลงานชุด "หนุนนม" (2545) โดย ศิลปิน พินรี สัณฑ์พิทักษ์
10. ผลงานชุด " Temporary Insanity " (2548) โดย ศิลปิน พินรี สัณฑ์พิทักษ์
11. ผลงานชุด " ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 " (2540 – 1) โดยศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
12. ผลงานชุด " พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย " (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
13. ผลงานชุด " ตำนานแห่งท้องถิ่น " (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
14. ผลงานชุด " ช้างกระทืบโลง " (2540) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
15. ผลงานชุด " ห้องเรียนประวัติศาสตร์ " (2543-2544) โดย ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์
16. ผลงานชุด " นอน / ฤดูฝน " (2534 / 2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
17. ผลงานชุด " ไม่มีชื่อ " (คอร์ด ดี) , (2538 – 2547) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
18. ผลงานชุด " ไม่มีชื่อ " (ผัดไทย) , (2533 – 2548) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
19. ผลงานชุด " ไม่มีชื่อ " (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ่งนี้จะกลายเป็นแค่วันหนึ่งเท่านั้น) , (2545) โดย ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช
20. ผลงานชุด " หนีเสือปะจระเข้ " (2544) โดย ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์
21. ผลงานชุด " ยืน " (ตั้งแต่ 2543) โดย ศิลปิน จุมพล อภิสุข
22. ผลงานชุด " ในเส้นทาง – กระเป๋าเดินทาง " (2541 – 2543) โดยศิลปิน จุมพล อภิสุข
23. ผลงานชุด " Smell Like Arts " โดย ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
24. ผลงานชุด " ห้องน้ำกรุงเทพ ฯ " (2543) โดย ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
25. ผลงานชุด " Free for All (Massage) " โดย ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
26. ผลงานชุด " ตลาดนัด " โดย ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์
27. ผลงานชุด " Lily Ovary , February 14 " (2537) โดย ศิลปิน โฆษิต จันทราทิพย์
28. ผลงานชุด " จูบ " (2548) โดย ศิลปิน โฆษิต จันทราทิพย์

29. ผลงานชุด " ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แด่ คริสโตเฟอร์ แจ็ค เบญจกุล " (2544) โดย ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

4. นำผลที่ได้จากการศึกษา วิเคราะห์กระบวนการคิดและการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย มาเป็นข้อมูล องค์ความรู้ ในอันที่จะเป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาเป็นผลงานสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ตามแนวทางและแนวคิดของผู้วิจัย

วิธีการดำเนินการวิจัย

1.ศึกษาข้อมูล รวมถึงทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับที่มา รากความคิดหรือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับงานหรือแนวคิด ลัทธิทางศิลปะต่างๆ รวมถึงผลงานศิลปิน ที่สามารถเชื่อมโยงกับการศึกษา วิจัย ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ และที่เกี่ยวข้องกับศิลปินร่วมสมัยไทยที่เป็นกลุ่มตัวอย่างเพื่อใช้เป็นกรณีศึกษา ด้วยการสัมภาษณ์เก็บข้อมูล จากผู้เชี่ยวชาญ คือ นักวิชาการทางศิลปะ นักวิจารณ์ อาจารย์ผู้สอนศิลปะ ศิลปินและผู้ทรงคุณวุฒิ

2.ศึกษาข้อมูล รวมถึงทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับที่มา รากความคิดหรือเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในบริบทศิลปะร่วมสมัยไทย

3.ศึกษาข้อมูล รวมถึงทำการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับศิลปินร่วมสมัยไทยที่ผู้วิจัยได้เลือกมาเป็นกรณีศึกษา ทั้ง 10 คน

4.ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คน โดยวิเคราะห์ผลงานและชุดโครงการที่เลือกมาเป็นกลุ่มตัวอย่าง จากประชากรทั้งหมดที่เป็นผลงานในลักษณะศิลปะปฏิสัมพันธ์ วิเคราะห์ในประเด็นกระบวนการความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานหรือกลวิธีในการนำเสนอผลงาน โดยมีเกณฑ์ของการศึกษา วิเคราะห์ได้ดังนี้คือ

1.1.1 เนื้อหา / แนวความคิด ในผลงานหรือชุดโครงการความคิด

1.1.2 ลักษณะของการสร้างการมีส่วนร่วมหรือการมีปฏิสัมพันธ์ในตัวผลงานของศิลปินกับผู้ชมหรือชุมชน

5. ศึกษาข้อมูลชั้นรองจากหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ ศึกษาจากบทความทางวิชาการ บท วิจารณ์โดยนักวิจารณ์ที่ตีพิมพ์ในวารสารทางวิชาการทั้งในและต่างประเทศ

6. ศึกษา"ข้อมูลภาพ"จากหนังสือศิลปะทั้งในและต่างประเทศ เป็นข้อมูลชั้นรอง โดยผู้ศึกษาจะเป็นผู้ที่วิเคราะห์และพิจารณาคัดเลือกผลงานจากภาพ เพื่อความเหมาะสมในการทำการวิจัย

7. ศึกษาเกณฑ์ที่นำมาใช้วิเคราะห์ จากเอกสารซึ่งค้นคว้าได้จาก

การสัมภาษณ์ศิลปิน

การศึกษาจากเอกสารข้อมูลทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับผลงานของศิลปิน

ศึกษาจากข้อมูล บทวิจารณ์ทางทัศนศิลป์

ศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ นักวิชาการทางศิลปะ ศิลปิน ผู้ช่วยของศิลปิน และผู้ที่เกี่ยวข้องในผลงานของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คน

8.นำข้อมูลหรือองค์ความรู้ของการศึกษา ค้นคว้า วิจัย ที่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดและกระบวนการสร้างสรรค์ มาเป็นข้อมูล เพื่อที่จะทำการวิเคราะห์และสร้างผลงานสร้างสรรค์ของผู้ศึกษา ในเนื้อหาที่มีความสนใจและรวมถึงผู้วิจัยจะได้คัดเลือกใช้กลวิธีในการนำเสนอผลงานที่ได้จากการศึกษาผลงานของศิลปินร่วมสมัยไทยที่ใช้เป็นกรณีศึกษาทั้ง 10 คน ที่ผู้วิจัย"คัดสรรค์" และเห็นว่ามีความเหมาะสม รวมถึงสามารถเชื่อมโยงเข้ากับเนื้อหาในผลงานของผู้วิจัยได้ มาเป็นส่วนผลักดันต่อการสร้างผลงานในรูปแบบของผู้ศึกษาเอง

9.สรุปเรียบเรียงรายงาน ผลงานศึกษา ค้นคว้าวิจัย และพัฒนาผลงานสร้างสรรค์ศิลปะปฏิสัมพันธ์ ในรูปแบบของผู้วิจัย

ผลการศึกษาและวิจารณ์

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทย จำนวนทั้งหมด 29 ชุดผลงาน ผู้วิจัยสามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

1. เนื้อหา / แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของศิลปินไทยนั้น จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า เนื้อหา / แนวความคิด ที่ถูกนำมาใช้ในการสร้างและนำเสนอผลงานมีความเกาะเกี่ยวกับเนื้อหาเชิงสังคม วัฒนธรรม การเมือง การวิพากษ์วิจารณ์ระบบหรือสถาบันของรัฐและสถาบันทางศิลปะ ประเด็นการนำเอาบริบทหรือสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในวัฒนธรรมชุมชนท้องถิ่น สิทธิมนุษยชน พุทธศาสนา การวิพากษ์วิจารณ์วิกฤติเศรษฐกิจหรือความเปลี่ยนแปลงระบบของสังคมชุมชนจากเกษตรกรรมเป็นอุตสาหกรรม การสร้างประชาธิปไตยและโอกาสในการมีส่วนร่วมให้กับผู้ชมได้ชมและปฏิสัมพันธ์กับงานศิลปะ รวมไปถึงประเด็นเรื่องของเพศ ซึ่งทั้งหมดทุกชุดผลงานล้วนแล้วแต่มีความทับซ้อนกันและมีประเด็นเรื่องต่างๆที่มีความเชื่อมโยงกันอยู่

อย่างไรก็ดี ในทุกๆชุดผลงาน ล้วนเป็นการหยิบนำประเด็นต่างๆที่เกิดขึ้นในสังคมร่วมสมัยมานำเสนอมากกว่าที่จะนำเสนอเนื้อหาส่วนตัวของศิลปิน ในแง่นี้อาจจะมีบางชุดผลงานที่การสร้างสรรค์มีที่มาหรือจุดเริ่มของการสร้างมาจากเนื้อหาหรือประสบการณ์ส่วนตัวของศิลปิน อาทิ เรื่องของโรคภัยไข้เจ็บหรือสุขภาพ ในงานของมณเฑียร บุญมา ที่เกิดจากประสบการณ์ในการต้องเผชิญกับโรคร้ายด้วยตนเองและคนใกล้ชิด หรือ ผลงานของนาวิน ลาวัณย์ชัยกุล เกือบทุกชุดที่นำมาวิเคราะห์ ศิลปินมีที่มาในเนื้อหาหรือแนวความคิดจากเรื่องราวและประสบการณ์ใกล้ตัวในชุมชนของศิลปินหรือเป็นเรื่องส่วนตัวเช่นการเดินทางของ อินสนธ์ วงสาม ในงานชุด"สุดขอบฟ้า " หรือ เรื่องราวส่วนตัวต่อชีวิตและการเชิดชูการกระทำความดีของคริสโตเฟอร์ เบญจกุล ในผลงานของไกรสร ประเสริฐ หากแต่เนื้อหาที่มีที่มาจากเรื่องราวหรือประสบการณ์ส่วนตัวนี้ ในที่สุดมันได้ถูกแปรสภาพขยายความและมีขอบเขตสามารถเข้าไปเชื่อมโยงกับประเด็นร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในสังคม เป็นเนื้อหาส่วนตัวที่ต่อยอดกลายและถูกถ่ายเทให้กลายเป็นเนื้อหาเชิงสังคมไปโดยปริยาย

จากการศึกษา วิเคราะห์ผลงานทั้ง 29 ชุดผลงานครั้งนี้ จึงทำให้ทราบว่า ศิลปินทั้งหมดที่เป็นกลุ่มตัวอย่าง สร้างผลงานเป็นเนื้อหาในเชิงสังคม (Social Function) แทบทั้งสิ้น จะต่างกันก็เพียงประเด็นและกลวิธีในการนำเสนอเท่านั้น

การใช้เนื้อหาเชิงสังคมเพื่อมาสร้างเป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ หากวิเคราะห์แล้ว น่าจะมีผลมาจากเรื่องราวทางสังคมนั้น ผู้ชม ชุมชนหรือประชาชนนั้น สามารถเข้าใจ รับรู้ได้ง่ายกว่าการนำเอาเรื่องราวส่วนตัวมาสร้างผลงาน อีกทั้งประเด็นทางสังคมแต่ละประเด็นก็จะสามารถสร้างความสนใจและกระตุ้นให้เกิดการมีปฏิสัมพันธ์จากผู้ชมที่มีความแตกต่างหลากหลายกลุ่มกันไป แตกต่างกันไปทั้งความคิดและเชิงปริมาณจำนวนผู้ชมที่เข้าร่วมปฏิสัมพันธ์

2. การสร้างกลวิธีการมีปฏิสัมพันธ์ของศิลปินต่อผู้ชมผลงาน

การสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างของศิลปินไทยที่ทำการศึกษา วิเคราะห์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า การสร้างการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินนั้น มีการใช้กลวิธีที่แตกต่างหลายวิธีด้วยกัน ซึ่งสามารถแยกออกได้ดังนี้

2.1 การสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านอุปกรณ์ เครื่องมือที่อยู่ภายในวัตถุศิลปะ วัสดุทางธรรมชาติ หรือ ประติมากรรม ที่ศิลปินสร้างขึ้น ประกอบด้วยผลงาน 14 ชุดดังนี้

2.1.1 อโรคยาศาล (2539) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา

2.1.2 Temple of Mind : Nature Breath (2539) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา

2.1.3 House of Hope (2540) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา

2.1.4 Melding Void (2542) ศิลปิน มณเฑียร บุญมา

2.1.5 Navin Production co,.ltd (2537-2540) ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

2.1.6 Navin Gallery Bangkok (2538-2541) ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

2.1.7 หนุนนม (2545) ศิลปิน พินรี สัณฑพิทักษ์

2.1.8 Temporary Insanity (2548) ศิลปิน พินรี สัณฑพิทักษ์

2.1.9 ความซ้ำซากอันเป็นนิรันดร์ 1-2 (2540- 1) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

2.1.10 พยัคฆ์ร้ายแห่งเอเชีย (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

2.1.11 ตำนานแห่งท้องทุ่ง (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

2.1.12 ช้างกระทืบโลง (2540) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

2.1.13 ห้องเรียนประวัติศาสตร์ (2543-2544) ศิลปิน สุธี คุณาวิชยานนท์

2.1.14 ในเส้นทาง-กระเป๋าเดินทาง (2541-2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข

2.2 การสร้างการมีปฏิสัมพันธ์ผ่านการจำลองพื้นที่หรือการสร้างสถานการณ์จำลองของศิลปินเพื่อให้เกิดปฏิกิริยาเชิงปฏิสัมพันธ์จากผู้ชม ประกอบด้วยผลงาน 17 ชุดดังนี้

2.1.15 Please Donated your ideas for a dispirited Artist (2536) ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

2.1.16 Navin Production Co.ltd (2537-2540) ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

2.1.17 Navin Gallery Bangkok (2538-2541) ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

2.1.18 สุดขอบฟ้า (2546-2548) ศิลปิน นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล

2.1.19 นอน / ฤดูฝน (2534/2545) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

2.1.20 ไม่มีชื่อ (คอร์ด ดี) (2538-2547) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

2.1.21 ไม่มีชื่อ (ผัดไทย) (2533-2548) ศิลปินฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

2.1.22 ไม่มีชื่อ (พรุ่งนี้จะหยุดพูดและจากไป , พรุ่งนี้จะกลายเป็นแค่วันหนึ่งเท่านั้น)(2545) ศิลปิน ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช

2.1.23 หนีเสือปะจระเข้ (2544) ศิลปิน กมล เผ่าสวัสดิ์

2.1.24 ยืน (ตั้งแต่ 2543) ศิลปิน จุมพล อภิสุข

2.1.25 ในเส้นทาง-กระเป๋าเดินทาง (2541-2543) ศิลปินจุมพล อภิสุข

2.1.26 Smell like Arts ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์

2.1.27 ห้องน้ำกรุงเทพฯ (2543) ศิลปินสุรสีห์ กุศลวงศ์

2.1.28 Free –For-All (Massage) ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์

2.1.29 ตลาดนัด ศิลปิน สุรสีห์ กุศลวงศ์

2.1.30 Lily Ovary ,February 14 (2537) ศิลปิน โมษิต จันทราทิพย์

2.1.31 ศิลปะเชิดชูพลเมืองดี แด่ ครสิโตเฟอร์ แจ๊ค เบญจกุล (2544) ศิลปิน ไกรสร ประเสริฐ

จะเห็นได้ว่า บางชุดผลงานลักษณะการสร้างการปฏิสัมพันธ์ของศิลปินให้แก่ผู้ชม ก็มีลักษณะที่คล้ายคลึงหรือมีประกอบอยู่ทั้ง 2 ประเด็น

3. การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงาน

การมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงาน สามารถแบ่งเป็นระดับการมีปฏิสัมพันธ์ได้ 3 ระดับ คือ

- ระดับน้อย คือ สามารถทำได้ด้วยการชม หรือการเข้าไปในบริเวณผลงานเพื่อรับเสียง รับกลิ่น ต่างๆ จากผลงานได้ อาทิ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของมณเฑียร บุญมาในทุกๆชุด
- ระดับปานกลาง คือ ผู้ชมสามารถที่จะเลือกเข้าไปมีปฏิสัมพันธ์หรือร่วมกับสถานการณ์ของศิลปิน หรือไม่ก็ได้ แต่ถ้าร่วมก็จะเกิดความเปลี่ยนแปลงในผลงาน ความหมายหรือการตีความ อาทิผลงานของ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล ในทุกชุด ผลงานของสุธี คุณาวิชยานนท์ ผลงานของจุมพล อภิสุข ผลงานของไกรสร ประเสริฐ
- ระดับสูง คือ ศิลปินสร้างเงื่อนไขหรือสถานการณ์เพื่อให้ผู้ชมมิสามารถหลีกเลี่ยงต่อการมีปฏิสัมพันธ์ หรือให้ตกอยู่ในฐานะผู้ร่วมแสดงในผลงานของศิลปิน ไม่ว่าจะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม อาทิ ในผลงานของ นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล (Navin Gallery Bangkok) ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช กมล เผ่าสวัสดิ์ พินรี สัณฑพิทักษ์ (หนุนนม) หรือ สุรสีห์ กุศลวงศ์ (ในทุกชุด)

ผลจากการศึกษา วิเคราะห์ ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์กลุ่มตัวอย่างจำนวน 29 ชิ้น จากศิลปินไทยจำนวน 10 ท่าน ที่ได้กล่าวมานั้น ได้นำมาสู่การใช้ผลจากการศึกษามาเป็นแรงผลักดันในการพัฒนาสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ตามแนวทางและรูปแบบของผู้วิจัยจำนวน 4 ชุดโครงการ สามารถสรุปได้ดังนี้

1. แนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้วิจัยสร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยมีการใช้แนวคิดและที่มาของแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ 3 ประเด็นด้วยกัน คือ

1.1 การนำเสนอเรื่องราวความแตกต่างเชิงบริบททางวัฒนธรรม โดยในการพัฒนาผลงานได้เน้นถึงความแตกต่างเชิงวัฒนธรรมระหว่างวัฒนธรรมไทย วัฒนธรรมญี่ปุ่น และวัฒนธรรมจาก 2 ประเทศที่มีการทับซ้อนของผสม มี 2 ชุดผลงาน คือ

1.1.1 ผลงานชุด “Please sent to me 2005” At Nagoya University of Arts”

1.1.2 ผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิดะ” (Some Story of Yoshida Tanaka)

1.2 การนำเสนอเรื่องราวของความรัก ความสัมพันธ์อันดีต่อการปฏิสัมพันธ์ทางสังคม และสันติภาพมี 1 ชุด ผลงานคือ

1.2.1 ผลงานชุด “peace sent to me 2005” at pridi banomyong institute

1.3 การนำเสนอเรื่องราวของการวิพากษ์วิจารณ์ ปัญหาเรื่องสิ่งแวดล้อม ผลกระทบของภาคอุตสาหกรรมต่อชุมชนท้องถิ่น มี 1 ชุด ผลงานคือ

1.3.1 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

2. กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ โดยใช้กระบวนการและกลวิธีในการนำเสนอ สามารถแบ่งเป็นประเด็นในเรื่องของกลวิธีในการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชมใน 3 กลวิธีหลักด้วยกัน คือ

2.1 กระบวนการสร้างการปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชมด้วยกลวิธีการส่งของ การสร้างเงื่อนไข การแลกเปลี่ยนผ่านการติดต่อด้วยสื่อต่าง ๆ มี 2 ชุดผลงานคือ

2.1.1 ผลงานชุด “please sent to me 2005” At Nagoya University of Arts

2.1.2 ผลงานชุด “peace sent to me 2005” At Pridi Banomyong Institute

2.2 กระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชมด้วยกลวิธีการสร้างจำลองพื้นที่ หรือสถานการณ์ในพื้นที่เฉพาะให้เป็นผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ มี 2 ชุด ผลงาน คือ

2.2.1 ผลงานชุด “บางเรื่องของคุณโยชิดะ” (some story of yoshida tanaka)

2.2.2 ผลงานชุด “ลูกไก่ในกำมือ”

2.3 กระบวนการสร้างปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชมด้วยกลวิธีการใช้สื่อเทคโนโลยีร่วมสมัย เช่น วีดีโอศิลปะ หรือเสียงให้ผู้ชมสามารถชม ฟัง และโต้ตอบตามเงื่อนไขที่ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้มี 1 ชุด ผลงานคือ

2.3.1 ผลงานชุด "ลูกไก่ในกำมือ"

สำหรับระดับในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชมกับผลงานในผลงานทั้ง 4 ชุดโครงการของผู้วิจัยนั้น ประมวลจากการภาพรวมหลังจากที่จัดกิจกรรมในทุกๆ ครั้งแล้ว สามารถกล่าวได้ว่า อยู่ในระดับที่มีการปฏิสัมพันธ์ในแบบที่ผู้ชม สามารถตัดสินใจด้วยตนเองได้ว่า จะมีปฏิสัมพันธ์หรือไม่ และจะมีปฏิสัมพันธ์ครบตามเงื่อนไขหรือไม่อย่างไร

- ในผลงานชุด **Please Sent to Me 2005 At Nagoya University of Arts** ผู้ชมสามารถเลือกที่จะหยิบซองที่ผู้วิจัยติดตั้งไว้หรือไม่ก็ได้ โดยการหยิบนั้น ผู้ชมสามารถเลือกเองอย่างเสรีด้วยเช่นกันว่า จะมีส่วนร่วมในการติดต่อสื่อสารหรือมีปฏิสัมพันธ์ต่อหรือไม่ ถ้าไม่ก็เก็บซองนั้นกลับบ้านไปเป็นที่ระลึก แต่ถ้าต้องการที่จะมีปฏิสัมพันธ์ก็ส่งสิ่งของ ติดต่อแลกเปลี่ยนกันต่อไป ส่วนผู้รับก็สามารถกระทำตามเสรีภาพต่างๆ ในการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยเช่นเดียวกัน

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัย วิเคราะห์ว่า เป็นที่พื้นที่การแสดงงานที่เป็นพื้นที่ในหอศิลป์ของมหาวิทยาลัย ซึ่งถือว่า มีจำนวนผู้ชมน้อยไม่หลากหลายกลุ่มเท่าที่ควร จนเป็นเหตุทำให้เกิดการตอบรับน้อย รวมถึง การที่ผู้ชมต้องแบกรับภาระในการจ่ายค่าส่งของ แลกเปลี่ยนของผ่านระบบไปรษณีย์ด้วยตนเอง แม้จะไม่ใช่ค่าใช้จ่ายที่สูงมากนัก แต่ก็อาจเป็นภาระที่กลายเป็นองค์ประกอบที่ผู้ชมไม่สามารถมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างเต็มที่

- ในผลงานชุด **peace sent to me 2005 At pridi Banomyong Institute** ผู้ชมสามารถเลือกซองที่ตนเองต้องการได้อย่างเสรี สามารถเลือกและทดลองเปิดซองแต่ละซอง ถ้าไม่ชอบซองใดก็สามารถติดกลับคืนได้ การแจกซองผลงานมิได้มีเงื่อนไขใดๆ ต่อจากนั้น ผู้วิจัยลดความซับซ้อนของกระบวนการลงมากกว่างานชุดแรก แต่มุ่งเน้นสื่อสารเนื้อหาให้สอดคล้องกับวาระการครบรอบ 60 ปี สันติภาพไทย : สันติภาพโลก ตามความประสงค์ของผู้จัดงาน และเพื่อมุ่งสื่อสารถึงตัวความหมายจากสื่อวัสดุที่นำมาแจกต่างๆ มากกว่า โดยใช้บทบาทการแพร่กระจายผ่านการแจก หรือผ่านการสร้างเงื่อนไขในการสร้างปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชม

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัยพบว่า ผลงานชุดนี้ แม้ว่าจะมีความต่อเนื่องในเรื่องของการส่งของ ให้แก่ผู้ชม หากแต่การสร้างสรรค์ของผู้วิจัยต่างหากที่ไม่มีความต่อเนื่อง เพราะ ผลงานชุดแรก พบปัญหาว่าภาระในการส่งอาจจะมีมาก เพราะเป็นการส่งของข้ามประเทศ แต่กับผลงานชุดนี้ เป็นการจัดแสดงในประเทศไทย ผู้วิจัยกลับเลือกที่จะหยุดการส่งของแลกเปลี่ยนระหว่างผู้ชม น่าจะมีการทดลองต่อแต่ก็ไม่ได้ทำ ซึ่งเป็นปัญหาของผู้วิจัยเอง สำหรับการแจกของ ก็ยังคงพบปัญหาว่า ด้วยพื้นที่หอศิลป์ แม้จะมีผู้เข้ามาร่วมปฏิสัมพันธ์ด้วยการหยิบซองไปเป็นจำนวนมาก แต่ก็เป็นเพียงกลุ่มผู้ชมที่แคบ และมีความคุ้นเคยกับสถานที่การแสดงเป็นอย่างดีอยู่แล้ว

- ในผลงานชุด **"บางเรื่องของคุณโยชิดะ" (some story of yoshida tanaka)** จัดได้ว่าเป็นผลงานที่มีระดับการสร้างปฏิสัมพันธ์กับผู้ชม "น้อยที่สุด" เพราะเป็นเพียงการสร้างพื้นที่และสถานการณ์การพูดคุยระหว่างผู้วิจัยกับคุณโยชิดะจำลองขึ้นมาอย่างเรียบง่ายภายในพื้นที่มุมเล็กๆ ของห้องแสดงงาน ผู้ชมสามารถที่จะเข้ามาชม บางคนชมด้วยสายตาจากภายนอก แต่บางคนก็เข้ามานั่งอยู่ในชุดรับแขกที่จัดเตรียมไว้ สักระยะเพื่ออ่านข้อความของคุณโยชิดะ ชมภาพรอบๆ

กลุ่มผู้ชมบางกลุ่ม ก็อาศัยพื้นที่นั้น เป็นที่พักผ่อน นั่งพัก หลังจากชมผลงานของศิลปินผู้อื่น

การมีปฏิสัมพันธ์ในผลงานชุดนี้ จึงเป็นเพียงการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการที่ผู้วิจัยทำเพียงสร้างพื้นที่ส่วนตัวของคุณโยชิดะ จำลองสถานการณ์การพูดคุยมาเพื่อให้วัสดุเหล่านั้นทำหน้าที่ "เชื้อเชิญ" ผู้ชมอย่างเรียบง่าย และไม่มีเงื่อนไขการแลกเปลี่ยนใดๆ เพิ่มเติมมากไปกว่าการเข้ามาในพื้นที่เพื่อชมและอ่านความคิดเชิงสังคม วัฒนธรรม การเมือง ฯลฯ ของคุณโยชิดะ

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัยพบว่า เบื้องต้นผู้ชมโดยมากไม่เข้าใจว่าเหตุใดผู้วิจัยจึงเลือกนำเสนอเรื่องราวของคุณโยชิดะ จนต้องอาศัยการอธิบายในวันเปิดนิทรรศการ ซึ่งในกรณีนี้ อาจสร้างความเข้าใจลำบากสำหรับผู้ชมที่มาชมนิทรรศการในภายหลัง

-ในผลงานชุด **"ลูกในกำมือ"** เป็นผลงานที่มีการสร้างเงื่อนไขต่างๆ เพื่อเพิ่มระดับของการมีปฏิสัมพันธ์ให้แก่ผู้ชมให้มากที่สุด โดยเริ่มจากการเลือกที่ใช้วีดีโอทางศิลปะที่มีทั้งภาพเคลื่อนไหวและเสียงเพื่อให้ผู้ชมได้มีโอกาสมีปฏิสัมพันธ์ตั้งแต่ก้าวเข้ามาเป็นพื้นที่จำลองของผู้วิจัย รวมถึงการเข้าที่จะมาชมผลงานวีดีโอทางศิลปะ ผู้วิจัยก็ปูพื้นด้วยผ้าขนาด 6 x 6 เมตร ที่บนผืนผ้ามีการลากเส้นให้เป็นแนวตามตามแนวแผนที่ของบริเวณชุมชนตำบลมาบตาพุด ผู้ชมจึงเลี่ยงมิได้ที่จะต้องเดินเข้ามาในผืนผ้าใบนั้น จึงเป็นการเพิ่มระดับการมีปฏิสัมพันธ์ด้วยการขยายขอบเขตของพื้นที่จำลอง ให้มีการสร้างเงื่อนไขในการมีปฏิสัมพันธ์แก่ผู้ชมให้มากขึ้น ส่วนเรื่องของการที่ผู้ชมเหล่านั้นจะเขียน จะวาดภาพใดๆ ลงไปในผืนผ้าหรือไม่ และเขียนไปในแนวทางใดก็สามารถทำได้อย่างเป็นอิสระ

ปัญหาในการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผู้วิจัยพบว่า งานชุดนี้ มีปัญหาในส่วนของตัวสื่อวีดีโอศิลปะที่ผู้วิจัยนำมาฉายมากกว่า เพราะ เบื้องต้นผู้วิจัยมีความต้องการจะนำเสนอเรื่องราวผลกระทบทางสิ่งแวดล้อมของชุมชนชาวเลจากโรงงานอุตสาหกรรมที่ปล่อยมลภาวะมาสู่ชุมชน หากแต่ภาพต่างๆที่นำมาฉายและผ่านการตกแต่งด้วยเทคนิคแอนนิเมชั่น (animation) นั้น ทำให้ภาพออกมาดูสว่าง มีสีที่ดึงดูดผู้คน และจากการสอบถามผู้ชมในระหว่างการจัดแสดงนิทรรศการ ผู้ชมโดยมากชมภาพแล้วไม่สามารถรับรู้หรือเห็นได้ถึงความเสื่อมโทรมของพื้นที่ริมชายฝั่ง ทำให้ในส่วนของเนื้อหานั้นไม่สามารถสื่อความหมายได้ตรงตามที่ผู้วิจัยต้องการนัก สำหรับในส่วนของการมีปฏิสัมพันธ์ของผู้ชม ผลงานชุดนี้ได้รับการตอบรับค่อนข้างมาก เพราะดูได้จาก ผืนผ้าขนาด 6x6 ที่ปูไว้ให้คนเหยียบ นั่ง และสามารถเขียนข้อความลงไปได้ มีผู้ชมให้ความสนใจเป็นอย่างมากเพราะมีข้อความทั้งที่เขียนความเห็นถึงเรื่องราวของสิ่งแวดล้อม เขียนเล่นโดยไม่สัมพันธ์กับเนื้อหาในงาน หรือเขียนวิจารณ์ผลงานก็มี

สรุป

การพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัยผ่านงานทั้ง 4 ชุดโครงการนั้น เป็นการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานที่มีที่มาและระยะเวลาที่ใช้ตลอดช่วงของการศึกษาวิเคราะห์ ค้นคว้า เรื่องราวตามหัวข้อที่ตั้งไว้ของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ โดยใช้ฐานข้อมูลที่ได้จากการศึกษา ค้นคว้า การวิเคราะห์ผลงาน และแนวคิดในการสร้างสรรค์ของผู้วิจัยเองเป็นแรงผลักดันต่อการพัฒนาและสร้างสรรค์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ดังกล่าว

ทั้งนี้ ผลงานทั้ง 4 ชุดโครงการ ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องเลือกโอกาสและวาระสำคัญที่มีประเด็นต่างๆ และมีพื้นที่ที่มีความแตกต่างกัน เพื่อหวังผลในการขยายกลุ่มผู้ชมทั้งต่างพื้นที่ ต่างวัฒนธรรม ด้วยเหตุนี้จึงเป็นเหตุให้ผลงานชื่อโครงการทั้ง 4 ชุด เป็นผลงานที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ในการทำปริญญานิพนธ์ พร้อมควบคู่ไปกับเป็นการสร้างเพื่อร่วมจัดแสดงในหอศิลป์ต่างๆ ตามวาระที่ได้รับโอกาสด้วย

การเลือกที่จะนำเสนอผลงานภายใต้แนวคิดของความแตกต่าง การแลกเปลี่ยน การส่ง การติดต่อระหว่างกัน เพื่อสื่อสารเรื่องของความสัมพันธ์ ความแปลกแยกทางวัฒนธรรม เป็นความสนใจของผู้วิจัยทั้งโดยส่วนตัว และมีความสนใจเพราะเหตุที่มาจากการได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์จากกลุ่มตัวอย่าง

แนวคิดและเนื้อหาทั้งเรื่องของสังคม วัฒนธรรม สันติ หรือปัญหาสิ่งแวดล้อม เป็นเนื้อหาที่ใกล้ตัวประชาชน สามารถสื่อสารแนวความคิดและกระตุ้นการร่วมมีปฏิสัมพันธ์ได้ง่าย และมีความร่วมสมัย กระตุ้นต่อการรับรู้ เข้าใจ และสามารถตีความตามประสบการณ์ของผู้ชม หลังจากมีปฏิสัมพันธ์ได้อย่างหลากหลาย

ผู้วิจัย สร้างผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ทั้ง 4 ชุดโครงการ นอกจากเพื่อพัฒนาการสร้างสรรค์ตามระเบียบวิจัยและพัฒนาของการนำปริญญานิพนธ์เพื่อสื่อสารความคิดตามที่สนใจแล้ว ยังเพื่อการให้ผลงานศิลปะปฏิสัมพันธ์ของผู้วิจัย เป็นการทดลองเพื่อพัฒนากระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะในแนวทางศิลปะปฏิสัมพันธ์เอง และมุ่งหวังที่จะให้ผลงานสร้างความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชมและผลงานศิลปะ ให้กระบวนการของศิลปะปฏิสัมพันธ์สามารถส่งผลให้เกิดการลดช่องว่างระหว่างผลงานศิลปะ ศิลปินและผู้ชมได้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กฤติยา กาวีวงศ์. (2544). จากบทเพลงศิลปะที่ตายแล้ว ถึง หนีเสือปะจรเข้ , ใน *Dilemma* .กรุงเทพ ฯ : Project304

_____. (2547). สี่แยกระหว่างพระพุทธเจ้ากับดูชองป์ , ใน *สูจิบัตรประกอบนิทรรศการไร้แก่นสาร*.เชียงใหม่ : หอศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่

----------. (2548, 10 ธันวาคม). กฤติยา กาวีวงศ์ สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข. ที่Project 304 กรุงเทพฯ

กณิกนันท์ สุลิสา. (2546). *บทวิจารณ์ผลงานศิลปะของไกรสร ประเสริฐ* . กรุงเทพ ฯ : เอกสารประกอบยังไม่ได้รับการตีพิมพ์

จันทนี เจริญศรี. (2544). *โพสต์โมเดิร์น และ สังคมวิทยา*.กรุงเทพ ฯ : วิภาษา

จุมพล อภิสุข. (2545). *Mystory* . กรุงเทพฯ : หอศิลป์ตาดู

_____. (2548). เอเซียโทเปีย , ใน *สูจิบัตรประกอบเทศกาลเอเซียโทเปีย ประจำปี 2548* . นนทบุรี : ศูนย์บ้านดึก

ไชยรัตน์ เจริญสินโอพาร. (2543). *วาทกรรมการพัฒนา*. กรุงเทพฯ : วิภาษา

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. (2543). ศิลปะและพื้นที่ , ใน *ศิลปะและพื้นที่* . กรุงเทพ ฯ : สันติศิริการพิมพ์

ตติยา สาครพันธ์. (2548). *ศิลปะสร้างสรรค์ : กรณีศึกษาผลงานศิลปะของบาร์บารา ครูเกอร์.* กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ถนอม ชาภักดี. (2539). นาวิน ลาวัณย์ชัยกุล กับ ศิลปะแบบ Process Art ,ใน *เนชั่น สุดสัปดาห์* , 2-8 กุมภาพันธ์ 2539 .กรุงเทพฯ : เนชั่นสุดสัปดาห์

_____. (2539). เชียงใหม่จัดวางสังคม ในบริบทของศิลปิน , ศิลปะ , วัฒนธรรม และสังคม , ใน *ดอกเบี้ยการเมือง* ฉบับวันที่ 10 พฤศจิกายน – 16 ธันวาคม 2539 .กรุงเทพฯ : ดอกเบี้ยการเมือง

_____. (2542). เมืองมีขา มหกรรมการตำพริกละลายแม่น้ำ ภายใต้เงื่อนไขทางทัศนศิลป์ , ใน *เนชั่นสุดสัปดาห์* ฉบับวันที่ 21-27 ตุลาคม 2542 , ฉบับวันที่ 28 ตุลาคม-3 พฤศจิกายน 2542 ฉบับวันที่ 4-10 พฤศจิกายน 2542 และ 11-17 พฤศจิกายน 2542 .กรุงเทพฯ : เนชั่นสุดสัปดาห์

_____. (2545). *ศิลปปริทัศน์ เชิงอรรถการวิจารณ์* . กรุงเทพฯ : เนชั่นบุ๊ค

ธนากร ด่วนสิริ. (2548). *การศึกษาผลงานของมณเฑียร บุญมา และ กมล เผ่าสวัสดิ์ เพื่อสร้างสรรค์งานศิลปะสะท้อนสังคม*. กรุงเทพ ฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ธนาวิ โชติประดิษฐ์. (2548). สังเกตการณ์เอเชียโทเปีย (2541-2547) , ใน *สูจิบัตรประกอบเทศกาลเอเชียโทเปีย ประจำปี 2548*.นนทบุรี : ศูนย์บ้านดึก

ธีรยุทธ บุญมี. (2546). *โลก Modern and Post Modern* . กรุงเทพฯ : สายธาร

นพพร สุวรรณพานิช. (2547). เต้านมอาหรับ ฮินดู ไทยและคริสเตียน , ใน *ตะวันตก-ตะวันออก.* กรุงเทพฯ : แสงดาว

นิพันธ์ โอพารนิเวศน์. (2546). บทนำโครงการนิทรรศการศิลปกรรม แบรนด์ นิว ใน *สูจิบัตรประกอบนิทรรศการแบรนด์ นิว 2546* . กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

บัณฑิต จันทร์โรจนกิจ. (2548). กว่าจะรู้สึกร่วมสมัย : สุนทรียศาสตร์การเมืองในงานศิลปะของฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช , ใน *สูจิบัตรประกอบนิทรรศการไร้แก่นสาร.* เชียงใหม่ : หอศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่

_____. (2549). ให้สัมภาษณ์กับสิทธิเดช โรหิตะสุข เมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2549 ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์ กรุงเทพฯ

ปิ่นอนงค์ ปานศิริ. (2542). จะเป็นอย่างไรนะ..ถ้ากรุงเทพฯ มีขา , ใน *กรุงเทพธุรกิจ* ฉบับวันที่ 10 ตุลาคม 2542. กรุงเทพ ฯ : กรุงเทพธุรกิจ

พินรี สัณฑพิทักษ์.(2540). *Egg , Breast , Bodies , I , Electra* .กรุงเทพฯ : About Café

_____. (2543). *Womanly Abstract.* กรุงเทพฯ : นำทองแกลเลอรี่

_____. (2549). ให้สัมภาษณ์กับ สิทธิเดช โรหิตะสุข เมื่อวันที่ 9 มิถุนายน 2549 ณ บ้านพักซอย ซอยสวนพลู กรุงเทพฯ

ไพศาล ธีรพงศ์วิษ. (2539). อุทิศ อติมานะ เสี้ยวหนึ่งของคลื่นขบวนจัดวางสังคม , ใน *นิตยสารสีสัน* ปีที่ 8 ฉบับที่ 5 มกราคม 2539 . กรุงเทพฯ : สีสันแม็กกาซีน

_____. (2539). การกลับมาอีกครั้งของ สุรสีห์ กุศลวงศ์ , ใน *นิตยสารสีสัน* ปีที่ 8 ฉบับที่ 9 มิถุนายน 2539. กรุงเทพฯ : สีสันแม็กกาซีน

_____. (2540). ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช หนุ่มไทยในกระแสเคลื่อนไหวของศิลปะอเมริกา , ใน *นิตยสาร สีสัน* ปีที่ 9 ฉบับที่ 5 มีนาคม-เมษายน 2540.กรุงเทพฯ : สีสันแม็กกาซีน

_____. (2541). ฝนตกขี้หมูไหล และ สุธี คุณวิชยานนท์ , ใน *นิตยสารสีสัน* ปีที่ 10 ฉบับที่ 7 สิงหาคม 2541.กรุงเทพฯ : สีสัน แม็กกาซีน

ไพศาล เปลี่ยนบางช้าง. (2547, 10 ตุลาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ เวทีกิจกรรมท้องสนามหลวง กรุงเทพฯ

ยุทธศักดิ์ รัตนปัญญา. (2546). *การศึกษาวิเคราะห์ผลงานศิลปะของมณเฑียร บุญมา.* กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ยุรฉัตร บุญสนิท. (2546) "ภาวะสังคมหลังสมัยใหม่" , ใน *วารสารปาริชาติ* . ปีที่ 15 ฉบับที่ 2 ตุลาคม 2545-มีนาคม 2546. สงขลา : มหาวิทยาลัยทักษิณ

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. (2539). *โลกศิลปะ* .กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่

วิทยากร เชียงกูล. (2536). *ขบวนการนักศึกษาไทย 2475 ถึง 14 ตุลาคม 2516.* กรุงเทพฯ : ต้นอ้อแกรมมี่

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2547). *ศิลปะหลังสมัยใหม่* . กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว

_____. (2548). *ทัศนศิลปศึกษา* .กรุงเทพฯ : อีแอนด์ไอคิว

วรรณจิภา บุญยสุรัตน์. (2547). ศิลปินสนทนา, ใน *สูจิบัตรประกอบนิทรรศการไร้แก่นสาร.* เชียงใหม่ : หอศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่

สุธี คุณาวิชยานนท์. (2549, 20 มิถุนายน) สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่สำนักงานหอศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร กรุงเทพฯ.

สมพร รอดบุญ. (2548, 23 ธันวาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร

วังท่าพระ กรุงเทพฯ

อำนาจ เย็นสบาย.(2543). สังคมท่ามกลางความแปรผัน ศิลปะท่ามกลางความเปลี่ยนแปลง กับกระแสศิลปะหลังสมัยใหม่ในบริบทสังคมไทย , ใน *ศิลปะและพื้นที่* .กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์

อุทิศ อติมานะ. (2548). " เกริ่นนำถึง คามิน เลิศชัยประเสริฐ และฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช " , ใน *สูจิบัตรประกอบนิทรรศการไร้แก่นสาร.* เชียงใหม่ : หอศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่

อภินันท์ โปษยานนท์. (2544). คำสั่งจากคุณหมอ , ใน *Dilemma* . กรุงเทพฯ : Project 304

อรรฆย์ ฟองสมุทร. (2546). คุณชอบยี่ห้ออะไร ? , ใน *สูจิบัตร ประกอบนิทรรศการ แบรนด์ นิว 2546* กรุงเทพฯ : หอศิลป์มหาวิทยาลัยกรุงเทพ

_____. (2548} 26 ธันวาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ Rose Court สาธร กรุงเทพฯ

ฤกษ์ฤทธิ์ ตีระวนิช. (2549, 19 กรกฎาคม). สัมภาษณ์โดย สิทธิเดช โรหิตะสุข ที่ ณ Gallery Ver กรุงเทพ ฯ

Bourriaud,Nicolas. (2548). " Relational Aesthetics " ใน *เข้านอก-ออกใน* .กรุงเทพฯ : สเกล

Chapakdee ,Thanom. (2006). " Public Art and Collaboration : The Role of Intergration " in *Public Art In (ter) Vention* : Thailand : Fly with me Project

Demavivas,Karen. (2548). ฐานปฏิบัติการยูโทเปีย , ใน *เข้านอก-ออกใน* .กรุงเทพฯ : สเกล

Devanport,Rhana .(2004) ." Repetition and the Sensual Form " (Translated by Alisa Phuchaum) In *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W Thomson Foundation

Lenzi,Lola.(2004) . No HARD LINES Gender Politics in Contemporary Southeast Asian Visual art : does woman's vernacular exist ? (Translated by Alisa Phuchaum) in *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W.Thomson Foundation

Milford –Lutzker, Mary-Ann. (2004). Metaphor and Meaning in the Art of Pinnaree Sanpitak (Translated by Alisa Phuchaum) In *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W Thomson Foundation

Poshyananda,Apinan. (2004)." Harmony and Hysteria through the eye of FBI (Female Body Inspector ,Translated by Alisa Phuchaum) in *Temporary Insanity* . Bangkok : The James H.W.Thomson Foundation

Sans, Jerome. (2002) . *Surasi Kusolwong* . Thailand : Alliance francaise

เพลงเจ้าขาว : เพลงพื้นบ้านชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี
PLENG CHAO KAOW : THE ETHNIC FOLK SONGS OF MON PEOPLE IN KO KRET , PAK KRET DISTRICT , NONTHABURI PROVINCE

เมธี พันธุ์วราทร
Metee Punvaratorn

บทคัดย่อ

เพลงเจ้าขาว : เพลงพื้นบ้านชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้กระบวนการศึกษาทางมานุษยดุริยางควิทยา โดยมีจุดมุ่งหมายดังนี้
1. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์เพลงเจ้าขาว 2. เพื่อศึกษาบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงเจ้าขาว

ผลการศึกษาวิจัยพบว่าเพลงเจ้าขาวเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของชาวมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เป็นเพลงที่ใช้บอกบุญชักชวนให้ผู้คนมาทำบุญร่วมกัน โดยจัดขึ้นในฤดูกฐิน เพลงบอกบุญนี้แต่เดิมมีบทร้องเป็นภาษามอญต่อมาพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ได้ทรงพระนิพนธ์ทำนองและบทร้องเป็นภาษาไทย เนื่องจากพระนามเดิมของพระองค์คือ“พระองค์เจ้าขาว” เพลงบอกบุญนี้จึงเรียกต่อมาว่า “เพลงเจ้าขาว”

วิธีการและขั้นตอนประเพณีการร้องเพลงเจ้าขาวเริ่มจากเวลากลางคืนชาวบ้านชุมชนมอญเกาะเกร็ดทั้งชายและหญิงจะมาพบกันในที่นัดหมายเพื่อลง“เรือเจ้าขาว”บริเวณหัวเรือจุดตะเกียงเจ้าพายุเพื่อให้แสงสว่างและวางบาตรพระไว้รับเงินบริจาคในเรือมีปี๊ปหรือกระบุงสำหรับไว้รับข้าวสารและสิ่งของอื่นกลางลำเรือจะจัดวางเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงประกอบการร้องทุกคนช่วยกันพายเรือพอถึงบ้านที่จะทำการบอกบุญก็จะจอดเรือที่หัวบันไดบ้านแล้วจะร้องเพลงเป็นทำนองเพื่อบอกบุญเชิญชวนให้ทำบุญร่วมกันเมื่อเจ้าของบ้านได้ยินเพลงก็จะลงมาทำบุญสุดท้ายพ่อเพลงแม่เพลงจะร้องเพลงอวยพรให้แก่เจ้าของบ้าน แล้วจึงพายเรือไปยังบ้านอื่นๆ ต่อไป

ทำนองเพลงที่ใช้ในประเพณีเพลงเจ้าขาวมีอยู่ด้วยกัน 2 ทำนองคือ ทำนองเจ้าขาว และ ทำนองมอญดูดาวระหว่างการขับร้องพ่อเพลงแม่เพลงสามารถเลือกว่าจะขับร้องทำนองใดก็ได้บทร้องเพลงเจ้าขาวนี้มีลักษณะเป็น “กลอนตลาดหัวเดียว” ไม่มีการบังคับจำนวนคำในแต่ละวรรค จะบังคับแต่การสัมผัสเสียง โดยเสียงสุดท้ายของวรรครับและวรรคส่งจะต้องเป็นสระเสียงเดียวกันซึ่งบทขับร้องนี้พ่อเพลงแม่เพลงจะคิดขึ้นในลักษณะการด้นกลอนสด

ด้านบริบททางวัฒนธรรมเพลงเจ้าขาวยังคงมีบทบาทและหน้าที่ในการเป็นเพลงพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนซึ่งใช้ในประเพณีการบอกบุญแฝงไปด้วยคติคำสอนในทางพระพุทธศาสนา ในด้านความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม ชุมชนมอญเกาะเกร็ดอำเภอปากเกร็ดจังหวัดนนทบุรียังคงมีความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมเนื่องจากชุมชนมีความเป็นอยู่ในระบบครอบครัวมีความเอื้ออาทรให้แก่ผู้คนรอบข้างมีการปลูกฝังความรู้ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและประเพณีทั้งแบบมุขปาฐะและแบบครูพักลักจำยังผลให้ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของชาวมอญยังคงแพร่กระจายอยู่ในกระแสความนิยม

ABSTRACT

PLENG CHAO KAOW : THE ETHNIC FOLK SONGS OF MON PEOPLE IN KO KRET , PAK KRET DISTRICT , NONTHABURI PROVINCE is a Ethnomusicology study research. The propose of the research are

1.To study and analyze " Pleng Chao Kaow"

2. To study cultural contexts that deal with " Pleng Chao Kaow"

From the research, it reveals that Pleng Chao Kaow is the old folk song of Mon people in Ko Kret, Pak Kret district , Nonthaburi Province. It is used for inducing people to make merit in Kathin season. At first, the original lyrics of this song are written in Mon language. Then His Highness Watchareewong composes melody and lyrics later in Thai language. Regarding his old name "Phra Onk Chao Kaow", the name of this song is called "Pleng Chao Kaow".

The procedures of traditional singing of "Pleng Chao Kaow" starts from the night. Both male and female of Mon people go to the meeting place to get on "Chao Kaow Boat". They light a pressure lantern and set an alms bowl on the bow to receive donations. In the boat, it has wicker baskets or buckets to collect rice or consumer goods. It also has musical instruments in the middle of the boat to perform for singing. Everyone is united to paddle. When they arrive to each house, they will moor at the top of the stairs. Then they will sing a song to convince people to make merit together. When the house's owners hear the song, they will go down to make merit. After that, the singers will sing to give a blessing to the house's owners and paddle to another house.

The tradition "Chao Kaow" has 2 melodies. The first one is "Chao Kaow melody" and the second one is "Mon Doo Dow melody". When they sing, they can choose one of them each as they prefer. The lyrics of " Pleng Chao Kaow" are "Klon Tarat Hua Deaw". "Klon Tarat Hua Deaw" doesn't limit the number of words in each phrase but it constrains rhyming vowels. The last vowel of the second phrase "Wak Rub" and the forth phrase "Wak Song" must be the same vowel. which the singers will compose new lyrics all the time when they sing like "Don Klon Sod" form.

As regard with the culture, Pleng Chao Kaow still have role and function to be the Ethnic Folk Song that shows the identity of their community. It is used in traditional solicitation for charity that conceals a Buddhist Doctrine. As for the strength of culture, Mon people in Ko Kret, Pak Kret district, Nonthaburi Province still have very strong culture because of their family lives. They help each other. They transfer their knowledge about arts, culture and tradition to their children. by Oral Traditional and by themselves. That 's the reason why Mon culture and tradition is still popular in their groups.

คำนำ

เกราะเกร็ดเป็นตำบลหนึ่งของอำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เดิมชื่อ บ้านแหลม มีสภาพเป็นป่าในสมัยพระเจ้าท้ายสระ (พ.ศ.2252 - 2275) ได้โปรดเกล้าให้ขุดคลองผ่านในปี พ.ศ.2265 และเรียกว่าคลองลัดเกร็ดน้อยมีความกว้าง 6 วา ใช้สำหรับย่นระยะทางเดินทางในการเดินทาง การขุดคลองในครั้งนั้นเป็นการขุดเพื่อเชื่อมแอ่งน้ำทั้งสองข้าง โดยสภาพคลองขุดใหม่เป็นคลองไม่กว้างนักแอ่งน้ำจึงกลายเป็นเกร็ดไป (เกร็ดคือแอ่งน้ำที่เชื่อมลำน้ำใหญ่ทั้งสองข้าง) และจากการที่กระแสน้ำเปลี่ยนทิศทางทำให้คลองขยายกว้างขึ้น เพราะถูกความแรงของกระแสน้ำเซาะตลิ่งพังจึงกลายเป็นแม่น้ำลัดเกร็ด และกัดเซาะจนมีสภาพเป็นเกาะดังเช่นทุกวันนี้ (เอ็ด ภิรมย์. 2548 : 17 - 19)

ชาวมอญที่อาศัยอยู่ในเขตอำเภอปากเกร็ด หรือเกาะเกร็ด อพยพย้ายถิ่นฐานมาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราช (พ.ศ.2311 - 2325) โดยได้เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารและกระจัดกระจายอยู่ที่บริเวณจังหวัดนนทบุรี พระสุเมธาจารย์ (เถ้า) ซึ่งเป็นพระเถระผู้ใหญ่จากเมืองมอญ เห็นว่าเกาะเกร็ดนั้นมีชัยภูมิเหมาะสมจึงสร้างวัดขึ้นที่ปากคลองลัด ชื่อวัดปากอ่าว (วัดปรมัยยิกาวาส ในปัจจุบัน) และสร้างเจดีย์ทรงรามัญ (พระเจดีย์มุเตา) ไว้เป็นสำคัญ

เมื่อมอญอพยพเข้ามาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่สอง (พ.ศ. 2352 - พ.ศ. 2367) โดยครัวมอญชุดนี้เป็นชุดใหญ่ซึ่งล้วนแต่เป็นตระกูลขุนนางมอญเก่าทั้งสิ้น รวมทั้งพวกมอญที่ถูกกวาดต้อนไปสมัยเสียกรุงศรีอยุธยา มอญกลุ่มนี้เป็นมอญพวกพระยารัตนจักร (หงส์ทอง) อพยพเข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภาร ในรัชกาลที่ 2 เมื่อ พ.ศ.2358 โดยหนีมาจากเมืองเมาะตะมะ ด้วยเหตุผลคือถูกกดขี่ข่มเหงจึงพากันจับกรมการเมืองที่เป็นพม่าฆ่าเสีย แล้วหนีเข้าไทยหลายทางเป็นจำนวนถึง 40,000 คน พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้าฯ ทรงทราบข่าว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอเจ้าฟ้ามงกุฎ พร้อมด้วยกรมหลวงพิทักษ์มนตรี พระเจ้าน้าเสด็จไปรับครัวมอญที่กาญจนบุรี โปรดฯให้เจ้าพระยาอภัยภูธรที่สมุหนายกขึ้นไปรับที่เมืองตาก โปรดฯให้สมเด็จพระบวรราชเจ้าฯมหาเสนานุรักษ์ วังหน้า เสด็จขึ้นไปคอยรับที่เมืองนนทบุรี และโปรดฯ ให้ตั้งภูมิลำเนาที่เมืองนนทบุรีบ้าง เมืองสามโคก และเมืองนครเขื่อนขันธ์

ด้วยเหตุที่พระสุเมธาจารย์ (เถ้า) ได้สร้างเจดีย์มอญที่หัวเกาะและสร้างวัดปากอ่าวขึ้น จึงกำหนดเจดีย์ทรงรามัญ (พระเจดีย์มุเตา) เป็นศูนย์กลางของชาวรามัญในภูมิลำเนาเกาะเกร็ดและขยายอาณาเขตออกทั้งสองด้าน ในสมัยรัชกาลที่ 5 เกาะเกร็ดมีชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่าเกาะศาลากุน แต่ชาวบ้านนิยมเรียกว่าเกาะเกร็ด

ในปัจจุบันเกาะเกร็ดมีสภาพเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม มีการจัดแสดงผลิตภัณฑ์สินค้าหัตถกรรมต่าง ในบริเวณรอบๆ เกาะ อีกทั้งมีการจัดการท่องเที่ยวในเชิงธรรมชาติ เชิงเกษตรกรรม ซึ่งนำรายได้และความเจริญมาสู่ชุมชนอีกทางหนึ่ง

เพลงเจ้าขาวเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เป็นเพลงที่ใช้สำหรับบอกบุญ ชักชวนให้คนมาทำบุญร่วมกัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเทศกาลทอดกฐิน ซึ่งเป็นเวลาที่ระดับน้ำในแม่น้ำ ลำคลอง เอ่อล้นตลิ่ง ชาวบ้านจะออกบอกบุญทางเรือ ด้วยการพายเรือไปตามหมู่บ้านต่างๆ พร้อมกับร้องเพลงบอกบุญชวนผู้มีจิตศรัทธาร่วมทำบุญด้วยกัน โดยจะพายไปตามบ้าน ถึงบันไดบ้านใครก็ร้องเพลงเชิญให้เจ้าบ้านมาทำบุญ เมื่อเจ้าของบ้านทำบุญแล้วก็จะร้องเพลงให้พรแก่เจ้าของบ้าน จากนั้นก็พายต่อไปยังบ้านอื่นๆ เรือเจ้าขาวจะออกบอกบุญคราวละหลายๆ คืน จนเมื่อเห็นว่าบรรดาสิ่งของที่ได้รับบริจาค ไม่ว่าจะเป็นข้าวสาร กล้วย อ้อย มะพร้าว ฯลฯ รวมทั้งเงินได้พอทอดกฐินแล้ว การบอกบุญก็หยุด (พิศาล บุญผูก. 2547 : 48 - 50)

เครื่องมือและวิธีการ

การศึกษาเพลงเจ้าขาว ซึ่งเป็นวัฒนธรรมดนตรีบทเพลงพื้นบ้านของชุมชนเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ในครั้งนี้เป็นการวิจัยทางมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งอาศัยกระบวนการขั้นตอนนับแต่การรวบรวมข้อมูลซึ่งผู้วิจัยจัดกระทำการรวบรวมและศึกษาเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการละเล่นพื้นบ้าน ทฤษฎีทางวัฒนธรรม ข้อมูลพื้นฐานพื้นที่เป้าหมาย และการรวบรวมข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามโดยใช้เครื่องมือคือ การสัมภาษณ์และสำรวจแบบมีโครงสร้าง (Structured Interview and Survey), การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informant Interview), การสังเกตการณ์แบบมีส่วนร่วม (Participant Observation), การใช้อุปกรณ์สื่อโสตทัศนูปกรณ์อาทิ เครื่องบันทึกภาพนิ่ง/ภาพเคลื่อนไหว และเครื่องบันทึกเสียงทั้งในระบบอนาล็อค (Analog) และระบบดิจิตอล (Digital) เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลอันพึงประสงค์สำหรับงานวิจัยในครั้งนี้

โดยในขั้นศึกษาข้อมูล ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากรวบรวมและศึกษาเอกสารตำราและงานวิจัยทั้งหมดมาลำดับเนื้อหาสาระและจัดเป็นหมวดหมู่ตามความสำคัญ พร้อมกับเรียงขั้นตอนให้เป็นระเบียบอย่างต่อเนื่อง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่รวบรวมได้จากการลงพื้นที่ภาคสนามมาเรียบเรียงตามหมวดหมู่เดียวกับข้อมูลเอกสารตำราและงานวิจัย โดยมีประเด็นศึกษาดังนี

- ประวัติความเป็นมาของเพลงเจ้าขาว
- วิธีการและขั้นตอนประเพณีการร้องเพลงเจ้าขาว
- บทร้องและทำนองเพลง
- ขนบและความเชื่อเกี่ยวกับเพลงเจ้าขาว
- กระบวนการสืบทอดและการถ่ายทอดเพลงเจ้าขาว
- บทบาทและหน้าที่ของเพลงเจ้าขาวที่ปรากฏในสังคมและวัฒนธรรม
- ประวัติพ่อเพลงแม่เพลง

เมื่อจัดหมวดหมู่ของเนื้อหาข้อมูลเสร็จสิ้น จึงเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์ตามประเด็นหัวข้ออันเกี่ยวเรื่องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย โดยสรุปผลการวิจัยในรูปแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์บรรยายเป็นความเรียง

ผลการศึกษาและวิจารณ์

จุดประสงค์ข้อที่ 1 ศึกษาและวิเคราะห์เพลงเจ้าขาว

ประวัติความเป็นมาของเพลงเจ้าขาว

เพลงเจ้าขาวเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ของชาวมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี เป็นเพลงที่ใช้บอกบุญชักชวนให้ผู้คนมาทำบุญร่วมกัน โดยจัดประเพณีขึ้นหลังวันออกพรรษา ช่วงฤดูกฐิน (วันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 - วันขึ้น 14 ค่ำ เดือน 12) เพลงบอกบุญนี้แต่เดิมเนื้อร้องเพลงเป็นภาษามอญ จนเมื่อรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ได้ออกเสด็จฯ ประพาสต้นเยี่ยมชาวไทยรามัญที่เข้ามาตั้งบ้านเรือนที่เมืองนนทบุรี และเมืองสามโคกหลายครั้ง โดยครั้งหนึ่งหม่อมเจ้าชายขาว (ต่อมาได้รับสถาปนาในรัชสมัยรัชกาลที่ 5 ให้ดำรงพระยศเป็น พระองค์เจ้าวัชรีวงศ์) พระเจ้าหลานยาเธอในรัชกาลที่ 2 พระโอรสในกรมพระเทเวศน์วัชรินทร์ (พระองค์เจ้าชายกลาง) พระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 กับเจ้าจอมมารดาน้อยระนาด ต้นราชสกุล “วัชรีวงศ์ ณ อยุธยา” ได้ออกตามเสด็จฯ และทรงทราบถึงประเพณีการร้องเพลงบอกบุญนี้ พระเจ้าหลานเธอพระองค์นี้จึงได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องและทำนองพลงบอกบุญเป็นภาษาไทย เพื่อให้คนมอญชุมชนมอญเกาะเกร็ดได้ร้องบอกบุญแก่คนไทยได้อีกทางหนึ่ง ต่อมาจึงเรียกชื่อทำนองเพลงและบทร้องที่แต่งขึ้นมาใหม่ว่า “เพลงเจ้าขาว” ตามพระนามเดิมของพระองค์คือ “พระองค์เจ้าขาว”

วิธีการและขั้นตอนของเพลงเจ้าขาว

เพลงเจ้าขาวเป็นบทเพลงพื้นบ้านที่จัดกระทำขึ้นหลังวันออกพรรษา ช่วงฤดูกฐิน (วันแรม 1 ค่ำ เดือน 11 - วันขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12) ซึ่งในเวลากลางคืนประมาณเวลา 1 ทุ่ม ถึงเที่ยงคืน ชาวไทยเชื้อสายมอญชุมชนมอญเกาะเกร็ดทั้งชายและหญิงจะตามความสะดวกสบายของแต่ละบุคคล หากแต่ทุกคนจะมีผ้าโพกหัวสำหรับกันน้ำค้าง เนื่องจากช่วงระยะเวลาที่ออกทำการออกบุญนั้นเป็นฤดูหนาว มีทั้งคนหนุ่มและคนแก่คณะหนึ่งจะมาพบกันที่วัดหรือที่นัดหมายเพื่อลงเรือมาดหรือเรือสำปั้นซึ่งจะเรียกว่า "เรือเจ้าขาว" บริเวณหัวเรือจุดตะเกียงเจ้าพายุเพื่อให้แสงสว่างและวางบาตรพระไว้รับเงินบริจาค ในเรือมีปี๊ปหรือกระบุง สำหรับไว้รับข้าวสารและสิ่งของอื่น ๆ กลางลำเรือจะจัดวางเครื่องดนตรี ได้แก่ ซอ จะเข้ ขลุ่ย ฉิ่ง กลองสองหน้า ระนาดเอก ตามแต่สะดวก สำหรับบรรเลงประกอบการร้อง(ปัจจุบันนิยมใช้เพียง ฉิ่ง กลองสองหน้า และปรบมือเข้าจังหวะ) จัดให้พ่อเพลงแม่เพลงอยู่บริเวณกงเรือ ส่วนคนอื่นนั่งเรียงถัดไป ทุกคนช่วยกันพายเรือไปตามบ้านทั่วไป พอถึงบ้านที่จะทำการบอกบุญก็จะจอดเรือที่หัวบันไดบ้านแล้วก็จะร้องเพลงเป็นทำนองเพื่อบอกบุญเชิญชวนให้ทำบุญร่วมกัน เมื่อเจ้าของบ้านได้ยินเพลงก็จะทราบได้ทันทีว่าเป็นการมาบอกบุญเพื่อรวบรวมข้าวสาร สิ่งของต่างๆ เพื่อนำไปทอดกฐิน จากนั้นเจ้าบ้านจะนำข้าวสารและข้าวของต่างๆ ลงมาให้ที่เรือพร้อมยกมือไหว้เป็นการอนุโมทนาด้วย คณะเรือเจ้าขาวก็จะร้องเพลงให้พรเจ้าของบ้าน แล้วจึงพายเรือไปยังบ้านอื่นๆ ต่อไป คณะเรือเจ้าขาวจะออกบอกบุญครั้งละหลายๆ คืน จนกว่าเห็นว่าข้าวของที่ได้มาเพียงพอที่จะทอดกฐินแล้วจึงยุติ

บทร้องและทำนองเพลง

จากการศึกษาบทเพลงที่ใช้ในเพลงพื้นบ้านเจ้าขาวของชุมชนมอญเกาะเกร็ดนั้น พบว่าในประเพณีการออกบอกบุญทางเรือเจ้าขาวนั้น มีการบรรเลงขับร้องบทเพลงด้วยกัน 2 ทำนองคือ ทำนองเจ้าขาว และ ทำนองมอญดูดาว ซึ่งมีประเด็นของการศึกษาคือ

- รูปแบบการขับร้องเพลงเจ้าขาว เป็นการศึกษารูปแบบขั้นตอนของการขับร้อง
- บทร้อง เป็นการศึกษาฉันทลักษณ์ รูปแบบการประพันธ์บทขับร้อง
- ทำนองเพลง เป็นการศึกษาแนวทำนองเพลง

รูปแบบของเพลงเจ้าขาวเป็นเพลงที่มีรูปแบบการแสดงไม่สลับซับซ้อน มี 2 ทำนองคือ ทำนองเจ้าขาว และ ทำนองมอญดูดาว การร้องจะนั่งร้องบน "เรือเจ้าขาว" ซึ่งเป็นชื่อที่ตั้งขึ้นสำหรับเรือมาดหรือเรือสำปั้นหรือเรือยนต์ที่ใช้ในการออกบอกบุญทางน้ำ โดยจะมีพ่อเพลงแม่เพลงฝ่ายละไม่น้อยกว่า 1 คน และนักดนตรีสำหรับบรรเลงระนาดเอก ฉิ่ง กลองสองหน้า และเครื่องดนตรีอื่นๆ ตามแต่จะจัดหา โดยจะนั่งบนเรือเจ้าขาว โดยจะช่วยกันพายเรือไปยังบ้านที่ต้องการบอกบุญ เมื่อถึงหัวบันไดบ้านก็จะเริ่มการแสดงเพลงพื้นบ้านเจ้าขาว โดยแบ่งช่วงของการขับร้องเป็น 3 ตอนด้วยกันคือ ตอนที่ 1 เป็นการบอกถึงมาการของเรือเจ้าขาวใช้ทำนองมอญดูดาว ตอนที่ 2 เป็นการชักชวนให้เจ้าบ้านออกมาทำบุญ บอกถึงจุดประสงค์ของการออกเรี่ยไร บอกถึงอานิสงค์ผลบุญในลักษณะต่างๆ จะร้องทำนองเจ้าขาว หรือทำนองมอญดูดาวก็ได้ และตอนที่ 3 เป็นการอวยพรให้แก่เจ้าบ้านในสิ่งอันเป็นมงคล

บทร้องของเพลงเจ้าขาว เป็นบทประพันธ์ลักษณะ "กลอนตลาดหัวเดียว" ไม่มีการกำหนดจำนวนคำตายตัวในแต่ละวรรค การประพันธ์เนื้อร้องนี้จะกระทำโดยการด้นกลอนสด ผูกกลอนว่าดอกโดยพ่อเพลงแม่เพลง

ในลักษณะของทำนอง ทำนองเจ้าขาวเป็นทำนองที่มีความยาว 32 ห้องโน้ตเพลงไทย มีทั้งสิ้น 4 บรรทัด เป็นเพลงจังหวะสองชั้น ความยาว 8 หน้าทับมอญ ส่วนทำนองมอญดูดาวเป็นทำนองเพลงจากเพลงไทยเดิมนำมาดัดแปลงจากเดิมในทำนองเพลงไทยเดิมมีความยาว 11 หน้าทับ แต่ในเพลงเจ้าขาวนี้ ทำนองมอญดูดาวมีความยาวเพียง 9 หน้าทับ จำนวน 36 ห้องโน้ตเพลงไทย

จุดประสงค์ข้อที่ 2 บริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงเจ้าขาว

ในการศึกษาบริบททางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลงเจ้าขาวในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยแยกออกเป็นประเด็นดังนี้

- บทบาทและหน้าที่ของเพลงเจ้าขาวที่ปรกฏในสังคมและวัฒนธรรม
- ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี โดยใช้ทฤษฎีรากแก้วของวัฒนธรรมของรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์

1.บทบาทและหน้าที่ของเพลงเจ้าขาวที่ปรากฏในสังคมและวัฒนธรรม

ในด้านบทบาทและหน้าที่ของเพลงเจ้าขาวพบว่า เพลงเจ้าขาวเป็นเพลงที่ใช้ในประเพณีการบอกบุญช่วงออกพรรษาที่ยังคงมีบทบาทและหน้าที่ในสังคมชุมชนมอญเกาะเกร็ด การร้องเจ้าขาวนี้เป็นประเพณีหนึ่งในประเพณีของชนชาติมอญ ที่คนโบราณสร้างสรรค์ขึ้น ซึ่งประกอบไปด้วยกุศลเจตนา รูปแบบพิธี กรรมการปฏิบัติ และผลสัมฤทธิ์ ที่มุ่งหมายให้ผู้คนเกิดจิตกุศลดี ประกอบกรรมดี ก่อให้เกิดความศรัทธา ความสามัคคี และความเชื่อในหมู่ชนชาวมอญเกาะเกร็ด โดยมีจุดมุ่งหมายที่จะพยุงรักษาพระพุทธศาสนา และประเพณีให้ดำรงคงอยู่ในสังคมชาวมอญเกาะเกร็ดตลอดไป

หากแต่ประสบปัญหาขาดผู้ที่จะมาสืบทอดวัฒนธรรมประเพณีการร้องเพลงเจ้าขาว ด้วยกระบวนการสืบทอดและการถ่ายทอดเพลงเจ้าขาวนั้นจากการสัมภาษณ์พบว่าในด้านพ่อเพลงแม่เพลงที่สืบทอดมาจากกระบวนการ “มุขปาฐะ” ในพื้นที่ชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี พบเพียงแม่เพลงคือ นางสาวทวีวรรณ สงวนนาม ซึ่งทำหน้าที่เป็นทั้งแม่เพลงและพ่อเพลง เนื่องด้วยพ่อเพลงแม่เพลงอาวุโสท่านอื่นๆ ต่างล้มหายตายจากโดยมิได้ทำการถ่ายทอดในบทเพลงเจ้าขาวไว้ให้แก่อนุชนรุ่นหลัง

2.ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ในด้านความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมโดยใช้ทฤษฎีรากแก้วของวัฒนธรรมของรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ นั้นผลการศึกษาพบว่า

1.อยู่อย่างไทย - มอญ

เพลงเจ้าขาวเป็นหนึ่งในบทเพลงพื้นบ้านของชุมชนเกาะเกร็ด มีลักษณะเป็นเพลงพื้นบ้านที่กระทำในหน้าน้ำ กฐิน ผ้าป่า ออกพรรษา แต่เดิมเพลงบอกบุญที่ใช้ภาษามอญ จนกระทั่งพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ (หม่อมเจ้าชายขาว) ได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องและทำนองเป็นภาษาไทยให้แก่ชาวมอญเกาะเกร็ดเพื่อจะได้สามารถบอกบุญทางเรือนี้แก่คนไทยที่อาศัยอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยาได้ จากการที่มีบทขับร้องเพลงเจ้าขาวเป็นภาษาไทยนี่เอง ทำให้ประชาชนคนไทยที่อาศัยในเกาะเกร็ด และบริเวณรอบเกาะเกร็ด ได้รับรู้ถึงประเพณีการบอกบุญผ่านบทเพลงพื้นบ้านเจ้าขาวนี้ ทำให้เกิดความรู้จักคุ้นเคยเกิดขึ้น มีการขยายสังคมจากเดิมที่มีแต่สังคมคนมอญด้วยกันเอง กลายเป็นสังคมที่กว้างขวางขึ้นทั้งคนไทย คนอิสลาม หรือชนชาติอื่นๆ ที่อาศัยอยู่โดยรอบเกาะเกร็ด อีกทั้งทำให้คนมอญเกาะเกร็ดได้รับการยอมรับในสังคมไทย อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากองค์ความรู้ที่คนมอญเกาะเกร็ดมีอยู่ในด้านศิลปวัฒนธรรม ประเพณี อาหารการกิน อาทิ เครื่องปั้นดินเผา รำมอญ เพลงเจ้าขาว ปี่พาทย์มอญ ข้าวแช่ ขนมหวานอาหารชาววัง สถาปัตยกรรมและงานช่างฝีมือมอญ ฯลฯ รวมถึงลักษณะนิสัยที่นอบน้อม รักความสงบ และยึดมั่นในพระพุทธศาสนา

2. ใฝ่ใจศึกษา

ชาวมอญยังมีกุศโลบายในการสร้างความรักษ์ในวัฒนธรรมประเพณีให้แก่เยาวชนโดยวิธีการ "ออกวัด" โดยจะให้เด็กมาอยู่วัดเพื่อรับใช้พระสงฆ์ โดยพระสงฆ์จะมีหน้าที่บ่มเพาะคุณธรรมจริยธรรม และสรรพวิชาของมอญ นอกจากนี้ยังนิยมพาเยาวชนไปเข้าวัดฟังธรรม เด็กๆ ชาวมอญเกาะเกร็ดนั้น พ่อแม่ผู้ปกครองจะนิยมพา

ลูกหลานเข้าวัดฟังธรรม โดยอาศัยวิธีการเช่น ในวันอาทิตย์เมื่อพ่อแม่ผู้ปกครองทำบุญตักบาตรเสร็จก็จะมาฟังเทศน์ที่วัด แต่ว่าพ่อแม่ผู้ปกครองมักจะให้ลูกหลานเอาน้ำหวานเครื่องดื่มหรือสิ่งของที่ตนต้องการนำมาให้แก่ตนที่วัดขณะฟังเทศน์ฟังธรรม ด้วยวิธีการดังกล่าวเด็กๆ เยาวชนมอญก็จะได้รับธรรมะอันเกิดการจากฟังเทศน์ฟังธรรม เกิดแนวคิดปฏิบัติที่ดีไม่มากก็น้อยตามแต่เด็กคนนั้นๆ พึงคิดได้ อาทิ รู้จักหลักการปฏิบัติตนเมื่อเข้าวัดฟังธรรม ได้ยินบทสวดมนต์บ่อยครั้งก็อาจสวดตามได้ เป็นผู้ที่มีจิตใจสงบเนื่องบจากมีสติ ซึ่งวิธีการเหล่านี้เป็นการกระทำให้วัฒนธรรมและประเพณีที่ดีค่อยๆ ซึมซับสู่ตัวเด็กเยาวชน อันเป็นผลให้เกิดความเข้าใจในการปฏิบัติและสามารถธำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมประเพณีของชนชาติมอญสืบต่อไปได้

ด้วยการที่เพลงเจ้าขาวเป็นบทเพลงที่มีหน้าที่กล่อมเกลาจิตใจของผู้คน จากการเป็นบทเพลงที่ร้องเล่นกันมาโดยตลอดและเป็นระยะเวลานานเมื่อยามหน้าน้ำฤดูกฐินทุกปี ซึ่งในแต่ละปีอาจออกบอกบุญมากกว่าหนึ่งหน จึงส่งผลให้ประชากรเชื้อสายมอญในเขตพื้นที่เกาะเกร็ดรู้และเข้าใจถึงลักษณะทำนอง บทบาท และหน้าที่ของเพลงเจ้าขาวได้เป็นอย่างดี นอกจากนั้นเนื้อหาของบทร้องยังเป็นการกล่าวถึงวิถีชีวิตประจำวันของผู้คน การประกอบคุณความงามความดี รวมถึงผลกุศลบุญ โดยจะขับร้องในลักษณะด้นกลอนสดทำให้เจ้าบ้านหรือผู้คนละแวกใกล้เคียงนั้น จำเป็นต้องตั้งใจฟังว่าพ่อเพลงแม่เพลงจะขับร้องเช่นไร และจะผูกกลอนเดินเรื่องในลักษณะไหน ฝากคำสอนเรื่องใดไว้ในคำกลอน จึงกลายเป็นลักษณะการเรียนการสอนศึกษาภูมิปัญญาจากบทเพลงพื้นบ้านเพลงเจ้าขาวอย่างไม่มีที่สุด

3 เสาะหาความรู้

เพลงเจ้าขาวเป็นบทเพลงพื้นบ้านที่มีเรื่องราวในบทขับร้องเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวัน มีการแทรกคำสอนต่างๆ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดการเรียนรู้จากบทขับร้องนั้นๆ ด้วยเหตุนี้พ่อเพลงแม่เพลงจะต้องทำการศึกษาเรื่องราวต่างๆ เพื่อมาผูกเป็นกลอนใช้ในการขับร้องอยู่เป็นประจำ อันนำมาซึ่งภูมิปัญญาแก่บุคคลและท้องถิ่น

4.เข้าสู่ค่านิยม

เพลงเจ้าขาวเป็นบทเพลงพื้นบ้านที่ร้องเพื่อการออกบอกบุญเรี่ยไรข้าวสาร สิ่งของ เงินทองเพื่อไปทอดกฐินยังวัดที่ศรัทธา ซึ่งเป็นการกระทำที่แฝงไปด้วยเจตนาที่ดี เพลงเจ้าขาวนี้มีมาตั้งแต่สมัยโบราณกล่าวกันว่า อาจสืบมาจากเมืองมอญ จนกระทั่งคนมอญได้อพยพย้ายถิ่นฐานจากเหตุต่างๆ เข้ามาสู่ประเทศไทย ก็ได้นำเอาวัฒนธรรมประเพณีการบอกบุญเช่นนี้เข้ามาด้วย หากแต่ในขณะนั้นยังไม่มีชื่อเรียกและยังคงร้องเป็นภาษามอญ จนกระทั่งพระองค์เจ้าวัชรีวงศ์ (หม่อมเจ้าชายขาว) ได้ทรงพระนิพนธ์บทร้องและทำนองให้แก่ชาวมอญเกาะเกร็ดเพื่อไว้ใช้บอกบุญในหมู่คนไทย จึงได้เรียกชื่อบทเพลงว่า “เพลงเจ้าขาว” และยังคงสืบสานประเพณีวัฒนธรรมการบอกบุญมาจนถึงปัจจุบัน จะเห็นว่าการที่เพลงเจ้าขาวยังคงปฏิบัติมาจนถึงปัจจุบันนี้ ก็ด้วยเป็นการค่านิยมที่ดี มีกุศลเจตนา สร้างความสมัครสมานในชุมชน อีกทั้งแฝงไปด้วยความเชื่อที่ดี จึงเป็นปัจจัยเสริมให้เกิดมโนคติที่ดีแก่ผู้ได้พบได้เห็น เกิดค่านิยมที่ดีสืบต่อไป

5.สร้างสมอุดมการณ์

ชาวมอญเกาะเกร็ดเป็นชุมชนที่เข้มแข็งในอุดมการณ์ในการความรักชาติ ศาสนา และผู้ปกครองประเทศ อันนำมาสู่การเกิดอุดมการณ์อื่นๆ ตามมาอีกอาทิ อุดมการณ์ที่จะสั่งสอนสรรพวิชาความรู้เรื่องราวของมอญให้แก่ผู้คนทั้งหลายไม่ว่าจะเป็นเชื้อสายมอญหรือไม่ก็ตาม เพื่อให้เป็นผู้ที่มีความรู้ดี มีเจตคติที่ดี ไม่ก่อให้เกิดปัญหาใดๆ ในสังคม มีการทำมาหากิน เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ช่วยเหลือ เกื้อกูลซึ่งกันและกัน ยังผลให้ค่านิยมประเพณีการออกบอกบุญทางเรือในบทเพลงพื้นบ้านเพลงเจ้าขาวนั้น ยังคงปรากฏอยู่ในสังคมชุมชนมอญเกาะเกร็ดจนถึงปัจจุบัน

6.สืบสานวัฒนธรรม

ด้านวัฒนธรรม ชาวมอญที่อาศัยอยู่ในชุมชนมอญเกาะเกร็ด อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี มีวัฒนธรรมที่หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมด้านภาษา การแต่งกาย อาหารการกิน ดนตรีและนาฏศิลป์ และยังคงสืบปฏิบัติมาจนทุกวันนี้เนื่องด้วยการให้ความสำคัญในวันธรรมประจำชนชาติมอญของตนสืบเนื่องมาจาก

อุดมการณ์ที่มีความรักชาติรักวัฒนธรรมประเพณีของชนชาติตนถึงแม้คนมอญจะไม่มีประเทศอยู่แต่ด้วยความรักในวัฒนธรรมของตนเองจึงยังคงหวงแหนและรักษาไว้อย่างเหนียวแน่น

7.จดจำประเพณี

ชนชาติมอญเป็นอีกชนชาติหนึ่งที่มากด้วยประเพณีอาทิประเพณีส่งข้าวสงกรานต์, ประเพณีการเล่นสะบ้า, ประเพณีแห่หงส์ - ธงตะขาบ, ประเพณีค้ำต้นโพธิ์, ประเพณีแห่นก – แห่ปลา, ประเพณีจองโอะห์ต่าน, ประเพณีตักบาตรดอกไม้, ประเพณีตักบาตรน้ำผึ้ง ประเพณีรำเจ้า ฯลฯ ที่ยังคงปฏิบัติมาจนปัจจุบัน

8.ของดีศาสนา

ชาวมอญเป็นชนชาติที่นับถือศาสนาพุทธโดยในชุมชนมอญเกาะเกร็ดนั้นประชาชนกับวัดมีความผูกพันกันอย่างแยกไม่ออกในลักษณะการอาศัยเกื้อกูลกันจนกล่าวได้ว่าเป็นวิถีชีวิตของวิถีของสังคมชุมชนมอญเกาะเกร็ดอย่างแท้จริง เนื่องด้วยความสัมพันธ์ที่ทุกเรื่องตั้งแต่เกิด เติบโต เล่าเรียน ประกอบอาชีพการงาน มีครอบครัว การประสบความสุขและความทุกข์ในการดำเนินชีวิต ไปจนถึงวาระสุดท้ายของชีวิต

เพลงเจ้าขาวเป็นองค์ประกอบหนึ่งในการที่จะดำรงไว้ซึ่งพุทธศาสนา ด้วยเจตนาร้องเล่นเพื่อนำข้าวสาร สิ่งของ เงินทองที่ได้รับจากการออกบอกบุญออกเรี่ยไรทางเรือนั้น มาทำนุบำรุงกระทำกิจกรรมให้แก่วัด อันเป็นการดำรงไว้ซึ่งประเพณีและเจตจำนงค์ที่สืบทอดมาแต่ครั้งบรรพบุรุษโดยจะแฝงหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาไว้ในบทขับร้อง ดังเนื้อหาที่ได้กล่าวไว้ในบทขับร้องเพลงเจ้าขาวในข้างต้น

สรุป

การจากศึกษาบริบททางวัฒนธรรมของเพลงเจ้าขาวสรุปได้ว่าเพลงเจ้าขาวยังคงบทบาทและหน้าที่ในสังคมของชุมชนมอญเกาะเกร็ดอำเภอปากเกร็ดจังหวัดนนทบุรีในการเป็นเพลงพื้นบ้านอันแสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ของชุมชนซึ่งมีหน้าที่กล่อมเกลาจิตใจของผู้คนให้ประพฤติในทางที่ดีผ่านบทร้องที่แฝงไปด้วยความหมายในเชิงคำสอนของพุทธศาสนาประเพณีและกิจกรรมที่มุ่งให้ผู้คนในสังคมมีกิจกรรมกระทำร่วมกันก่อให้เกิดความรักความสามัคคีในชุมชน

ในด้านการความเข้มแข็งทางวัฒนธรรม เนื่องจากชุมชนมอญเกาะเกร็ดมีความเป็นอยู่ในระบบครอบครัวมีความเอื้ออาทรให้แก่ผู้คนรอบข้าง มีการปลูกฝังความรู้ ถ่ายทอดความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมและประเพณี ทั้งแบบมุขปาฐะจากพ่อสู่ลูกพี่สู่น้องและแบบครูพักลักจำยังผลให้ศิลปวัฒนธรรมและประเพณีของชาวมอญยังคงแพร่กระจายอยู่ในกระแสความนิยม

ระบบการดำเนินชีวิตของชาวมอญเกาะเกร็ดเป็นไปตามแบบวิถีชนมีอุดมการณ์และสืบสานวัฒนธรรม พิธีกรรม รวมทั้งมีการจัดกระทำในเรื่องต่างๆ แล้วจัดแสดงในงานประเพณีทุกปีเสมอมา ซึ่งรวมถึงเพลงเจ้าขาว ที่ยังคงปรากฏในสังคมชุมชนมอญเกาะเกร็ดในปัจจุบันนอกจากนี้ชาวมอญในชุมชนมอญเกาะเกร็ดยังมีความนิยมเลื่อมใสในศาสนาที่เป็นที่ยึดเหนี่ยวจิตใจ

ในบางโอกาสกระแสของสังคมอาจทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงบริบททางวัฒนธรรมจากเดิมที่มีเพียงเอกลักษณ์จนกระทั่งของความเป็นชาติมอญกลายมาเป็นพหุลักษณ์ที่ได้รับวัฒนธรรมชาติอื่นมาปนจนทำให้การถ่ายโยงวัฒนธรรมเชิงบริโภคมีการปรับเปลี่ยนไปตามโอกาสหากแต่ความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมของชุมชนมอญเกาะเกร็ดอำเภอปากเกร็ดจังหวัดนนทบุรียังคงอยู่และมีกระบวนการปรับเปลี่ยนวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของตนเพื่อให้วัฒนธรรมมอญเกาะเกร็ดดำรงอยู่ และทำให้เกิดกระแสเลื่อนไหลของวัฒนธรรมต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2512).มอญที่เกี่ยวกับไทย.กรุงเทพมหานคร . ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงชุติมา สุริยสัตย์ จ.จ. ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส วันที่ 23 มกราคม พ.ศ. 2512).

_____. (2520). พงศาวดารมอญ พม่า คัดจากประชุมพงศาวดารภาคที่ 1. กรุงเทพมหานคร : บริษัทประชาชน จำกัด(พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพอำมาตย์ศรีหลวงบริณัยจรรยาราษฎร์ (มณฑล คชสนี) ณ เมรุวัดมกุฏกษัตริยาราม วันจันทร์ที่ 26 ธันวาคม พุทธศักราช 2520).

กลุ่มอนุรักษ์ศิลปะวัฒนธรรมครองแครง (มป.ป) เพลงพื้นบ้าน. (http://www.krongkrang.th.gs/web-k/rongkrang/cul0.htm)

กฤษณา แสงทอง. (2540). เพลงปฏิพากย์: วัฒนธรรมการดนตรีและภาพสะท้อนทางสังคมของ ชาวตำบลเขาทอง อำเภอพยุหคีรีจังหวัดนครสวรรค์.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2526). การเปรียบเทียบผลสัมฤทธิ์ทางการเรียนเรื่อง เพลงพื้นบ้านภาคกลาง ในระดับปริญญาตรีโดยใช้โมดูลกับการสอนปกติ. ปริญญานิพนธ์.

---------- (2532). การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน.วารสารมนุษย์ศาสตร์ปริทรรศน์ ปีที่ 11 ฉบับที่ 2 ประจำภาคเรียนที่ 2. 2532.

---------- (2540). เทคนิคการขับร้องเพลงไทย.ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

---------- (2525). แนวการศึกษาเพลงพื้นบ้าน. ดนตรีไทยมัธยมศึกษาครั้งที่ 8 โรงละครแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร.

----------(2540).พื้นฐานมานุษยดุริยางควิทยาภาควัฒนธรรม.เอกสารคำสอนคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

----------(2521).เพลงพื้นบ้าน.ที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 11มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ กรุงเทพมหานคร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์, มานพ วิสุทธิแพทย์ และเมธี พันธุ์วราทร. (2543).การศึกษาวิเคราะห์เพลงระบำบ้านนา ตำบลบางลูกเสือ อำเภอองค์รักษ์ จังหวัดนครนายก.สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ.

จารุเกตุ กาญจนาภา. (2515). ประเพณีสามัญในอำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ วิทยานิพนธ์ ศศ.ม. นครปฐม : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จิตตยา เป็นเพ็ชร์. (2546). การศึกษาเพลงลูกทุ่งหมอลำของ บานเย็น รากแก่น. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

จรินทร์ เทพสงเคราะห์. (2540). การศึกษาบทเพลงดนตรีกาหลอในจังหวัดสงขลา ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

เด่นดวง พุ่มศิริ. (2542). การศึกษาและวิจัยวัฒนธรรมพื้นบ้านในแนวศิลปกรรม. ที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ. กรุงเทพฯ, กองโรงพิมพ์ กรมสารบรรณทหารอากาศ.

ธนพชร นุดสาระ.(2546).การแสดงจ้าดไตคณะบ้านห้วยขานอำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน. ปริญญานิพนธ์ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ณัชชาโสคติยานุรักษ์.(2544).สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.กรุงเทพฯ. :สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บัวผัน สุพรรณยศ. (2535). การวิเคราะห์เพลงอีแซวของจังหวัดสุพรรณบุรี. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์บัณฑิต

มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ประเทือง คล้ายสุบรรณ. (2522). ร้อยกรองชาวบ้าน , พระนครศรีอยุธยา : ภาควิชาภาษาไทย วิทยาลัยครูพระนครศรีอยุธยา.

ประเวศ วะสี. (2537). วัฒนธรรมกับการพัฒนา. กรุงเทพฯ, สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

ปาหนัน คำฝอย. (2546). บทเพลงและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมของหนังตะลุงกรณี ศึกษา คณะนครินทร์ ชาทอง.ปริญญานิพนธ์ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา).กรุงเทพฯ:บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พรรณราย คำโสภา. (2542). การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกันตรึมของหมู่บ้านดงมัน. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

พวน รามัญวงศ์. (2548). พจนานุกรมมอญ – ไทย ฉบับมอญสยาม.สำนักพิมพ์มติชน. กรุงเทพฯ.

พิทยวัฒน์ พันธะศรี. (2546). การศึกษาบทเพลงของวงมโหรีอีสานหมู่บ้านเทียมแข้ จังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา).กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พิศาล บุญผูก. (2547). เพลงเจ้าขาว. ผนึกสัมพันธ์รามัญ – ไทย. สำนักพิมพ์เลี่ยงเซียง. กรุงเทพฯ.

พิสัณห์ ปลัดสิงห์.(2531). คนมอญ. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แสงแดด.

มหาช่วงโชติปาโล.(มปป:)ประเพณีวัฒนธรรมของชาวไทยเชื้อสายมอญ12เดือน,หนังสืออนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพพระครูปทุมธรรมรัต (อำภา) อาทิตโต. กรุงเทพฯ.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มานะ ธานี. (2546). การศึกษาความเข้มแข็งวัฒนธรรมการบรรเลงปี่พาทย์จังหวัดสิงห์บุรี. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วินัยใจเอื้อ.(2546).การศึกษาวิธีการร้อง"หมอลำ"ของฉวีวรรณดำเนิน.ปริญญานิพนธ์ศป.ม.(มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิบูลย์ ศรีคำจันทร์. (2537). เพลงพวงมาลัย : การศึกษาเชิงวิเคราะห์. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม (ภาษาไทย) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุกัญญา สุจฉายา. (2525). เพลงปฏิพากย์ : บทเพลงแห่งปฏิภาณของชาวบ้านไทย. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ .

สุจริตลักษณ์ ดีผดุง. และคนอื่นๆ. (2538). มอญบทบาทด้านสังคม วัฒนธรรม ความเป็นมา และความเปลี่ยนแปลงในรอบ 200 ปี ของกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร : สหธรรมมิก จำกัด.

สุพัตรา สุภาพ. (2539). สังคมวิทยา. พิมพ์ครั้งที่ 19. กรุงเทพฯ, บริษัทโรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิชจำกัด.

สุภรณ์ โอเจริญ. (2519). ชาวมอญในประเทศไทย : วิเคราะห์ฐานะและบทบาทในสังคมไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนกลางถึงสมัยรัตนโกสินทร์. วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุมลมาลย์ เรืองเดช. (2517). เพลงพื้นเมืองจากพนมทวน. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุภาภรณ์ จินดามณีโรจน์ (2549). "มอญบ้านโป่ง-มอญโพธาราม" www.monstudies.com : http://www.monstudies.com/show_content.php?topic_id=82&main_menu_id=2

สำรวย ฉ่ำกมล. (2532). เพลงพื้นบ้านจากตำบลลานดอกไม้: การวิเคราะห์เนื้อหาเกี่ยวกับความรัก. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต มศว. พิษณุโลก.

องค์ บรรจุน. (2549) "มอญเข้าสู่ประเทศไทยสมัยใด" . www.monstudies.com: http://www.monstudies.com/ show_content.php?topic_id=34&main_menu_id=1

อารุณ พันธุ์เสือ. (2546). การศึกษาเพลงกล่อมเด็กชาวไทยเขมรบ้านตาหยวก ตำบลทุ่งหลวง อำเภอสุวรรณภูมิ จังหวัดร้อยเอ็ด. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เอนก นาวิกมูล. (2527). เพลงนอกศตวรรษ. พิมพ์ครั้งที่ 3. สำนักงานคณะกรรมวัฒนธรรมแห่งชาติ. กรุงเทพฯ, บริษัทธรรมสาร.

เอ๊ด ภิรมย์. (2548). เกาะเกร็ด. พิมพ์ครั้งที่ 2. บริษัท เอ็น.พี.สกรีนพริ้นติ้ง จำกัด.

Independent Mon News Agency. (2008). www.monnews-imna.com

ภาคผนวก

ข้อมูลผู้นำเสนอผลงาน

ณัฐธัญ พัฒนศรี
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2548
นักวิชาการอิสระ

อนุชัย ทองชุบ
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2548
อาจารย์ประจำโรงเรียนสามเสนนอก

พงศา รวมทรัพย์
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2550
อาจารย์ประจำสาขาวิชา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์

พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2550
อาจารย์ประจำสาขาวิชาศิลปะการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปรารถนา คงสำราญ
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2549
อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

นัชรี จิระนคร
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2550
เจ้าหน้าที่วิทยากร 5 กองศิลปาชีพ สำนักราชเลขาธิการ

ราตรี แสงวัฒน์
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2550
นักวิชาการอิสระ

สิทธิเดช โรหิตะสุข
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2549
อาจารย์ประจำ มหาวิทยาลัยชุมชน มศว ตรอน

เมธี พันธุ์วราทร
มหาบัณฑิตวิชาเอกศิลปศึกษา ปีการศึกษา 2550
อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตรศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

โครงการนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์

ณ โรงแรมอมารีเอเทรียม ถนนเพชรบุรี กรุงเทพฯ

วันศุกร์ที่ 29 สิงหาคม 2551

หลักการและเหตุผล

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒเป็นหน่วยงานที่มีภาระหน้าที่ด้านการสอน ผลิตบุคลากรเพื่อรองรับการพัฒนาประเทศในศาสตร์ด้านศิลปกรรมทั้งในระดับปริญญาตรี โท และเอก อีกทั้งมีหน้าที่ในการผลิตงานวิจัย กล่าวเฉพาะหลักสูตรในระดับปริญญาโทที่เปิดสอน4สาขาคือศิลปศึกษา ศิลปะสมัยใหม่ มานุษยดุริยางควิทยาและนวัตกรรมการออกแบบ ซึ่งในทุกหลักสูตรมีการทำวิจัย ด้วยเล็งเห็นว่าภาระหน้าที่สำคัญประการหนึ่งของสถาบันการศึกษาคือการแสวงหาความรู้ใหม่ด้วยการวิจัย ผลงานวิจัยจะช่วยให้เกิดองค์ความรู้ใหม่หรือนำทฤษฎีที่มีอยู่มาประยุกต์ใช้ โดยจะส่งผลในการพัฒนาเศรษฐกิจ สังคม การศึกษาของประเทศ

การจัดประชุมนำเสนอผลงานทางวิชาการเป็นกิจกรรมที่เชื่อมโยงสอดรับกับการทำงานวิจัย ในการเผยแพร่ผลงานวิจัย ดังนั้นคณะศิลปกรรมศาสตร์จึงจัดโครงการนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ขึ้น เพื่อเผยแพร่ผลงานวิชาการของ มหาบัณฑิต และเป็นเวทีให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ศาสตร์ทางศิลปะแขนงต่างๆ อันจะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ทางศิลปกรรมศาสตร์ต่อไปในอนาคต

วัตถุประสงค์

เพื่อนำเสนอผลงานปริญญานิพนธ์ของมหาบัณฑิต คณะศิลปกรรมศาสตร์

ผู้รับผิดชอบโครงการ

ฝ่ายวิชาการและวิจัย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ผู้เข้าร่วมสัมมนา

คณาจารย์ นักวิชาการ และ มหาบัณฑิตของคณะศิลปกรรมศาสตร์ และผู้สนใจประมาณ 60 ท่าน

วัน เวลา และสถานที่

วันศุกร์ที่ 29 สิงหาคม 2551 เวลา 09.00-16.00น ณ โรงแรมอมารีเอเทรียม ถนนเพชรบุรี กรุงเทพฯ

งบประมาณ

ใช้งบประมาณเงินรายได้จากบัณฑิตศึกษา ภาคพิเศษ ปีพ.ศ.2551 จำนวน 150,000.00 บาท

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เป็นการส่งเสริมให้มีการเผยแพร่งานวิจัยในด้านศิลปกรรมศาสตร์ทุกสาขา
2. เป็นการส่งเสริมให้เกิดการพัฒนาผลงานวิจัยของคณาจารย์ นักวิชาการ และมหาบัณฑิตทุกสาขา

3. สร้างบรรยากาศทางวิชาการในการที่นักวิจัยได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้องค์ความรู้จากการวิจัย

คณะกรรมการดำเนินงาน

ที่ปรึกษา

คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

รองศาสตราจารย์วรรณรัตน์ ตั้งเจริญ

รองศาสตราจารย์พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ

รองศาสตราจารย์ศรีวรรณ เจนหัตถการกิจ

รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์

รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์

ประธาน

รองคณบดีฝ่ายวิชาการและวิจัย

กรรมการ

ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุรชาติ ทินานนท์

ผู้ช่วยศาสตราจารย์เลิศศิริร์ บวรกิตติ

อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงสาร

อาจารย์สุชาติ ทองสิมา

อาจารย์จารุนี อารีรุ่งเรือง

อาจารย์พันธุ์ชนะ สุนทรพิพิธ

อาจารย์พรพิมล พจนาพิมล

อาจารย์ศุภวิช อิศรางกูร ณ อยุธยา

อาจารย์สิชฌน์เศก ย่านเดิม

อาจารย์เมธี พันธุ์วราทร

เลขานุการคณะศิลปกรรมศาสตร์

นางศิริศศิธร กัญโส

นางสาวนิภา ว่องไว

กรรมการและเลขานุการ

อาจารย์ปรารถนา คงสำราญ

กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

นางมาลา วงษ์งาม

นางกรกนก คล้ายสินธุ์

นางสาวนิศากร อุสาพรหม

