ภาพทศชาติชาดก ภาพสะท้อนการสืบทอดศาสนาในจิตรกรรมอีสานช่างท้องถิ่น กรณีศึกษาจังหวัดร้อยเอ็ด

The ten incarnations of the Buddha on mural paintings: A display of how the artists in north-eastern Thailand preserved their religion. A case study in Roi Et province

[1] นงนุช ภู่มาลี
Nongnuch Phoomalee

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาทัศนศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

บทคัดย่อ

ภาพทศชาติชาดก ภาพสะท้อนการสืบทอดศาสนาในจิตรกรรมอีสานช่างท้องถิ่น กรณีศึกษาจังหวัดร้อยเอ็ด โดยภาพรวมทั้งหมดเป็นภาพจิตรกรรมที่มีอายุไม่เก่าเกินไปกว่า ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 จำแนกออกได้เป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มอิทธิพลศิลปะกรุงเทพผสมศิลปะพื้นบ้าน และแบบพื้นบ้านแท้ ทั้งหมดเป็นฝีมือช่างพื้นถิ่นที่ว่าจ้างโดยชาวบ้านผู้มีจิตศรัทธามีส่วนรวมในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสร้างบุญกุศลแก่ตนเองให้ถึงนิพพานและอุทิศญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ

ทศชาติชาดกมีรูปแบบศิลปะโดยรวมสามารถเปรียบเทียบหรืออ้างอิงได้กับจิตกรรมไทยประเพณี แต่เมื่อเทียบช่วงระยะเวลาการสร้างรูปแบบตัวอย่างจิตรกรรมทั้งหมดจึงเป็นการย้อนไปเขียนรูปแบบและระเบียบอย่างเก่าครั้งสมัยจิตรกรรมประเพณีได้รับความนิยม ด้วยเนื้อหาส่วนรายละเอียดบางช่วงตอนของเวสสันดรชาดกที่ช่างพื้นถิ่นเน้นเขียนต่างออกไปได้แสดงถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นแบบพื้นบ้านแท้จริงของจิตรกรรมอีสาน อิทธิพลและความสัมพันธ์ทางวรรณกรรมและประเพณีท้องถิ่นที่มีบทบาทส่งผลกับงานฮูปแต้มอีสาน จึงเห็นได้ว่าการใช้วรรณกรรมพื้นถิ่นที่แตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น ย่อมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะแต่ละท้องถิ่นนั้นซึ่งมีความสำคัญแตกต่างด้านวัฒนธรรม ความเชื่อ และยังช่วยสนับสนุนหรือชี้ข้อมูลให้เห็นว่าช่างผู้สร้างสรรค์หรือบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องเป็นบุคลในท้องถิ่นนั้นด้วย

คำสำคัญ: จิตรกรรม, จิตรกรรมไทยประเพณี, จิตรกรรมอีสาน

Abstract

The ten incarnations of the Buddha on mural paintings: A display of how the artists in north-eastern Thailand preserved their religion. A case study in Roi Et province. All the murals in this case study are from after the late 25th – early 26th Century B.E.The people in north-east

Thailand believed that painting the story of the Buddha would create good karma and help them and their families reach Nirvana someday. Local artists were hired to create the murals.

The murals were painted with a Rattanakosin (Bangkok) art style and can be separated into 2 groups. The first group shows the same story as traditional Bangkok murals, and the second group shows a slightly different story. After some research, we found that the differences mainly occur in the last story of "The ten incarnations of the Buddha" (Vessantara Jataka). The murals definitely show influences from local literature, culture, beliefs, artists and important people of the time.

Keywords: Painting, Thai Traditional mural, Esan murals

บทนำ

บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิจัยเรื่อง "ภาพทศชาติชาดก ภาพสะท้อนการสืบทอดศาสนาในจิตรกรรมอีสานช่างท้องถิ่น กรณีศึกษาจังหวัดร้อยเอ็ด"

ข้อมูลในอดีตกล่าวถึง เมืองร้อยเอ็ด ที่ปรากฏชื่อครั้งแรกในนิทานขุนบรม หรือที่กล่าวถึงหัวเมืองทางตอนใต้ของเขตอาณาจักรล้านช้างซึ่งตั้งอยู่ในประเทศไทย ในสมัยเจ้าฟ้างุ้ม กษัตริย์ในอาณาจักรล้านช้าง (ครองราชย์ราว พ.ศ. 1896-1936) ยกทัพไปตีเมืองร้อยเอ็ดประตูก่อนยกทัพไปรบกับกรุงศรีอยุธยา (สุรศักดิ์ ศรีสำอาง : 2545) และในตำนานอุรังคธาตุกล่าวถึงชื่อเดิมว่าคือ เมืองสาเกตุนคร โดยกล่าวว่าเป็นเมืองที่มีความเจริญในพุทธศาสนา (อุรังคธาตุ: 2537)

งานศิลปกรรมอีสานที่ปรากฏการสืบทอดเป็นหลักฐานสู่ในสมัยปัจจุบันนั้น ยังแสดงถึงความเชื่อมโยงประวัติศาสตร์และศิลปกรรมในอดีตทั้งแขนงสถาปัตยกรรม ประติมากรรมและจิตรกรรม

ภาพจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถหรือฮูปแต้มบนผนังสิมเฉพาะในพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดนั้น เท่าที่สำรวจพบมีอยู่จำนวนหนึ่ง บางส่วนมีสภาพยังพอให้ศึกษาได้ ขณะ

เดียวกันอีกส่วนหนึ่งก็ชำรุดเลือนลางไปมากเกินกว่าจะศึกษาตีความได้เช่นกัน เรื่องราวที่พบใช้แสดงออกในภาพรวมของจิตรกรรมอีสานทั่วไป หากแบ่งกลุ่มตามลักษณะทางวรรณกรรม คือ กลุ่มที่เป็นวรรณกรรมพุทธศาสนา ได้แก่ พุทธประวัติ ทศชาติ พระมาลัย นรกภูมิ เวสสันดรชาดก ปริศนาธรรม ส่วนวรรณกรรมพื้นบ้าน ได้แก่ สินไซ ส่วนภาพวิถีชีวิตต่าง ๆ ที่แสดงถึงประเพณีท้องถิ่นที่เป็นเอกลักษณ์ มักจะสอดแทรกไว้ส่วนต่าง ๆ ของภาพ(ไพโจน์ สโมสร : 2532) สันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายถึงรูปแบบจิตรกรรมอีสานว่าส่วนใหญ่จะแสดงอิทธิพลทางด้านรูปแบบศิลปะจากกรุงเทพแต่ด้วยเป็นช่างฝีมือพื้นบ้าน เนื้อหาที่นำมาวาดจึงมีอยู่ไม่น้อยที่นำมาจากวรรณกรรมท้องถิ่น (สันติ เล็กสุขุม : 2536) จุดประสงค์สำคัญของการเขียนภาพจิตรกรรมนั้นเพื่อสอดแทรกคำสอนทางศาสนา และถ่ายทอดนิทานพื้นบ้านไว้ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาเป็นสำคัญ(วิบูลย์ ลี้สุวรรณ : 2525)

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องทศชาติชาดก

จากหลักฐานงานฮูปแต้มในสิมพื้นถิ่นอีสานที่พบเป็นภาพเล่าเรื่องทศชาติแบบครบถ้วนทุกตอนนั้นพบจำนวนไม่มากนัก จากจำนวนทั้งหมดที่สำรวจปรากฏพบงานมีเพียงจำนวน 5 วัดเท่านั้นที่อยู่ในประเด็นศึกษานี้ คือ วัดกลางมิ่งเมือง (ภาพที่ 1,2) วัดประตูชัย(ภาพที่ 3) วัดพุทธสีมา (ภาพที่ 4,5) วัดใต้สูงยาง (ภาพที่ 6) และวัดราษฎร์ศิริ (ภาพที่ 8) เมื่อพิจารณาข้อมูลส่วนต่าง ๆ เช่น ประวัติตั้งวัด การซ่อมบูรณะงานศิลปกรรมระยะที่ผ่านมา วัดที่มีข้อมูลอายุการสร้างเก่าแก่ที่สุด ได้แก่ วัดกลางมิ่งเมือง ตั้งวัดเมื่อ พ.ศ. 2084 แต่รูปแบบสิมในปัจจุบันหลังการบูรณะได้กำหนดอายุได้ราวต้นรัตนโกสินทร์ ส่วนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องทศชาติที่มีอายุการสร้างระบุเวลาเก่าที่สุดได้แก่ วัดประตูชัย (บ้านคำไฮ) เขียนไว้เมื่อพ.ศ. 2464 ดังนั้นจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมดที่กล่าวมาจึงกำหนดอายุไม่ควรเก่าไปกว่าปลายพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว ทั้งหมดมีลักษณะร่วมกันทางศิลปะคือ เป็นงานของช่างพื้นบ้านทั้งหมด วัตถุประสงค์การสร้างจิตกรรมฝาผนังในช่วงเวลานั้นปรากฏในจารึกกล่าวว่า ชาวบ้านผู้มีจิตศรัทธาสามารถมีส่วนรวมในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสร้าง

บุญกุศลแก่ตนเองเพื่อให้ถึงนิพพาน และอุทิศบุญกุศลนี้แก่ญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ ตำแหน่งที่พบหลักฐานเขียนไว้ที่ฝาผนังทั้งภายในและภายนอกหรือทั้งสองแบบ และเขียนไว้ที่ในตำแหน่งครึ่งผนังบน ด้านล่างเป็นพื้นที่ว่าง ไม่แสดงถึงกฎระเบียบชัดเจนในเรื่องการกำหนดตำแหน่งเรื่องราว เช่น บางที่ดำเนินเรื่องเวียนซ้าย บางที่เวียนขวา

ภาพที่ 1 *ภาพจิตรกรรมฝาผนังผนังด้านทิศใต้ วัดกลางมิ่งเมือง*

ภาพที่ 2 *ภาพจิตรกรรมฝาผนังทิศตะวันตก วัดกลางมิ่งเมือง*

ภาพที่ 3 *ภาพจิตรกรรมผนังด้านทิศเหนือ วัดประตูชัย*

ภาพที่ 4 *จิตรกรรมผนังด้านทิศตะวันออก วัดพุทธสีมา*

ภาพที่ 5 *ขบวนเสด็จในนครกัณฑ์ วัดพุทธสีมา*

ภาพที่ 6 *ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน วัดใต้สูงยาง*

ภาพที่ 7 *ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน เรื่องนครกัณฑ์ วัดใต้สูงยาง*

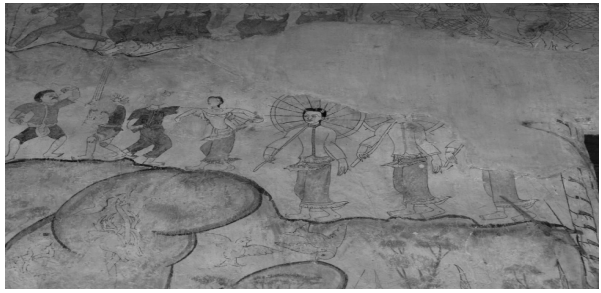
ภาพที่ 8 *ภาพจิตรกรรมผนังด้านใน เรื่องนครกัณฑ์ วัดราษฎร์ศิริ*

ด้านรูปแบบโดยรวมกล่าวคือ มีลักษณะที่เรียบง่าย สมถะ ไม่มีกฎระเบียบเกณฑ์ที่ชัดเจนนัก กล่าวคือ ฉากสำคัญในตอนต่าง ๆช่างเขียนจะยึดถือเนื้อความตามท้องเรื่อง มีเฉพาะองค์ประกอบหลักที่มีตามวรรณกรรมระบุอย่างตรงไปตรงมา เน้นตัวละคร สถานที่ในเหตุการณ์ตอนสำคัญ มักจะไม่เสริมจินตนาการเพิ่ม ซึ่งลักษณะ

การเขียนภาพแบบตรงประเด็นตามท้องเรื่องแบบนั้นเป็นแบบอุดมคติเป็นลักษณะขนบนิยมแบบโบราณ ส่วนฉากหรือภาพวิถีชีวิตที่วาดสอดแทรกไว้ในจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีนั้นเริ่มเด่นชัดมากในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา (สันติ เล็กสุขุม : 2548) ฮูปแต้มมีกลวิธีการวาดหรือระบายบนพื้นผนังสีอ่อน ใช้สีจำนวนน้อยสีมีที่มาจากธรรมชาติ รูปแบบแผนการเขียน ตัวพระ ตัวนาง บุคคลสำคัญที่ยังคงอ้างอิงแบบไทยประเพณีได้ แต่ต่างที่ช่างพื้นถิ่นมิได้ลงรายละเอียดด้านลวดลายหรือ ตัดเส้นและระบายสีอย่างเค้าโครงโดยรวม เช่น สังวาลย์ มงกุฎ กรองศอ ทับทรวง ลายภูษา เป็นต้น (ภาพที่ 9) ข้าราชบริพาร ทหาร นางกำสนมกำนัล ชาวบ้าน ปรากฏสอดแทรกไว้อยู่ในตอนต่าง ๆ ที่ไม่ใช่ภาพหลัก การแต่งกายแตกต่างกันไปตามบุคคลิกในท้องเรื่องนั้น และยังแสดงถึงความเป็นลักษณะเฉพาะพื้นถิ่นในภาพบุคคลที่กลุ่มข้าราชบริพารและชาวบ้านด้วย (ภาพที่ 10)

ภาพทิวทัศน์โดยรวมยึดถือฉากและสถานที่ในตอนนั้น ๆ เป็นสำคัญ คือ สถานที่เดียวกันแต่เขียนร่วมไว้หลายตอน พื้นที่ส่วนมากยังคงปล่อยให้เป็นพื้นฉากหลังเป็นสีขาวนวลของผนัง ดังนั้นจึงทำให้ภาพรวมของจิตรกรรมทั้งผนังค่อนข้างโปร่งและสว่าง การเขียนต้นไม้ผสมเทคนิคกลวิธีทั้งแบบตัดเส้นลงสีทีละใบและการแตะพู่กันเป็นพุ่มเน้นส่วนรับแสงและเงาแบบสมจริง ซึ่งวิธีการอย่างแรกเป็นแบบเก่ามีมาแล้วอย่างน้อยในจิตรกรรมสมุดภาพไตรภูมิสมัยกรุงธนบุรี (สันติ เล็กสุขุม : 2548) มีทั้งต้นไม้ทั่วไปที่ไม่เจาะจงประเภทจนดูคล้ายคลึงไปเสียทั้งหมด ส่วนต้นไม้ที่ระบุชนิดได้เป็นต้นไม้ที่พบได้ในท้องถิ่นเขียนไว้อย่างสมจริง เช่น ต้นกล้วย ต้นมะพร้าว โดยมากมักเขียนต้นเดี่ยวไม่เรียงตัวหนาทึบ ดูเหมือนว่าต้นไม้ในภาพฮูปแต้มนี้ก็เหมือนเป็นหน้าที่เสริมตัวภาพหรือทำหน้าที่แทรกระหว่างภาพเท่านั้น (ภาพที่ 11) การเขียนส่วนท้องฟ้าโดยมากจะใช้สีพื้นผนังสีอ่อนวาดนกบินเพื่อสื่อความเข้าใจว่าตำแหน่งนั้นหมายถึงเป็นท้องฟ้า หรือวาดก้อนเมฆ ขดวนแบบประดิษฐ์ ตัวอย่างเช่น วัดราษฎร์ศิริ (ภาพที่ 12) ภาพผืนน้ำช่างมักใช้กลวิธีอยู่สองแบบด้วยกันคือ แบบแรกภาพผิวน้ำที่สงบนิ่งจะระบายสีเรียบ แบบที่สองภาพผืนน้ำที่เป็นระลอกคลื่นอย่างประดิษฐ์ (ภาพที่ 18) ซึ่งการระบายสีเรียบได้เริ่มนิยมกันมาแล้วในสมัยรัชกาลที่ 3 (สันติ เล็กสุขุม : 2548)

ภาพที่ 9 *ตัวอย่างการเขียนภาพบุคคลชั้นสูง*



ภาพที่ 10 *ตัวอย่างการเขียนภาพบุคคลชั้นสูง*

ภาพที่ 11 *ภาพต้นไม้สมจริง*

ภาพที่ 12 *ก้อนเมฆ ขดวนแบบประดิษฐ์*

ภาพที่ 13 *ปราสาทราชวัง*

ภาพที่ 14 *ภาพทหารม้า*

ภาพที่ 15 *เส้นแบ่งภาพ*

ภาพที่ 16 *เส้นแบ่งภาพ*

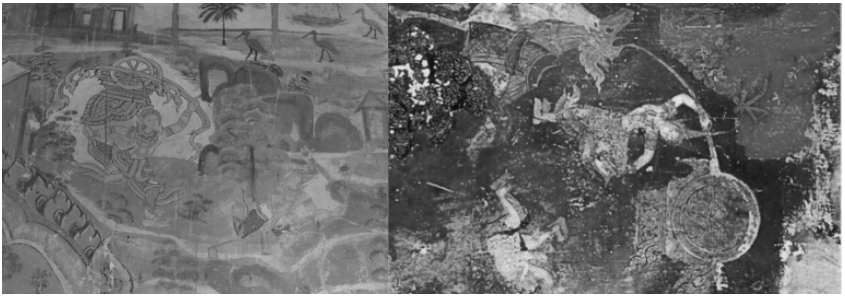
ภาพสถาปัตยกรรมในภาพฮูปแต้มได้แก่อาคาร (ภาพที่ 13) ประเภทปราสาทราชวัง กำแพงเมือง ศาลา พลับพลา เจดีย์ และเรือนพื้นถิ่น ซึ่งสิ่งเหล่านี้แม้เป็นภาพเขียนที่ขนาดใหญ่และเป็นจุดเด่น แต่ก็เป็นเพียงส่วนเสริมภาพตัวบุคคลเพื่อบอกสถานะและสถานที่ โดยไม่ได้คำนึงเรื่องสัดส่วนความเป็นจริง เหตุผลความถูกต้องของมุมมองทางทัศนียภาพ รูปแบบปราสาทเขียนอ้างอิงตามแบบไทยประเพณี โดยวาดโครงสร้างเท่าที่เป็นไปได้ มีเสา หลังคาทรงจั่วซ้อนชั้น มุงด้วยเกล็ดเต่า ลวดลายประดับประดา บริเวณหน้าบรรพ กรอบหน้าบรรพ เป็นต้น ด้วยเป็นฝีมือช่างพื้นถิ่นจึงลดทอนรายละเอียดไปมาก รูปแบบจึงมีความต่างและคลี่คลายไปจากต้นแบบจิตรกรรมไทยประเพณี สันติ เล็กสุขุม กล่าวว่า แม้ส่วนนี้ในจิตรกรรมไทยประเพณีเองด้านรูปแบบมีพัฒนาการน้อยเพราะผูกพันกับแบบอย่างขนบธรรมเนียม (สันติ เล็กสุขุม : 2548) ส่วนที่เป็นเรือนพื้นถิ่นของชาวบ้านจะเขียนไว้ให้ต่างไป โดยเขียนไว้นอกเขตกำแพงเมืองเน้นโครงสร้างและวัสดุที่เป็นจริงมากกว่า ภาพสัตว์หากมีตามท้องเรื่อง(ภาพที่14)เช่น ช้าง ม้า ละมั่ง จะเขียนแบบสองมิติตัดเส้นลงสีด้วยโครงสร้างแบบเรียบง่ายไม่เน้นกล้ามเนื้อความเป็นจริงทางกายวิภาค แสดงท่าทางเคลื่อนไหวคล้ายคลึงกันด้วยท่วงท่าอย่างเนิบช้า หากเป็นสัตว์อื่น ๆ ที่เขียนเสริมจากเนื้อเรื่องหลักหรือเป็นสัตว์ที่มีอยู่จริงในพื้นถิ่นนั้น ๆ จะเขียนแสดงท่าทางอาการที่สมจริงมากกว่า เช่น นก สุนัข ไก่ เป็นต้นเส้นแบ่งเรื่องที่ปรากฏในงานจิตรกรรมอีสานจากตัวอย่างกรณีศึกษานี้จะมีสองลักษณะคือ 1. เส้นแบ่งเรื่องตามสภาพลักษณะผนังสิม (ภาพที่ 8) 2. เส้นแบ่งเรื่องในรายละเอียดของภาพเช่น ที่ว่างรอบกลุ่มภาพต้นไม้ใหญ่ โขดหิน และเส้นแถบสีเข้ม เช่น สีน้ำเงิน ซึ่งส่วนนี้มีรูปแบบทั้งเส้นตรงและเส้นหยักคดโค้งแบบไม่สม่ำเสมอ บางที่โอบล้อมเรื่องราว หรือบางที่ก็ลากเส้นยาวเป็นระนาบแนวนอน อย่างแน่ชัดว่าเส้นเหล่านี้ทำหน้าที่ในการคั่นเรื่องราวแต่ละฉากออกจากกัน ขณะเดียวกันเส้นที่เขียนคั่นไว้เป็นแนวนั้นอาจมีความหมายใช้ทดแทนส่วนพื้นดิน โขดหิน เนินดินและภูเขาด้วย (ภาพที่15, 16) ส่วนภาพประเพณีและวิถีชีวิต หัวข้อนี้จะพบแทรกไว้เป็นรายละเอียดย่อยของตอนต่าง ๆ โดยเฉพาะเรื่องพระเวสสันดรชาดกเป็นส่วนมาก เช่น ภาพงานศพชูชก (สันติ เล็กสุขุม : 2536) และภาพ

วิถีชีวิตพื้นถิ่นอื่นช่างมักจะเขียนประกอบไว้ในเรื่องเดียวกันในส่วนขบวนเสด็จของเหล่ากษัตริย์ซึ่งเป็นเนื้อเรื่องตอนหนึ่งของฉากนครกัณฑ์ เช่น สักขาลาย การเล่นดนตรีพื้นเมือง การแต่งกาย หัวล้านชนกัน เป็นต้น เมื่อพิจารณาจากองค์ประกอบเนื้อเรื่อง รูปแบบ รวมถึงลักษณะการเขียนของจิตกรรมฝาผนังเรื่องทศชาติแล้วยังสามารถจำแนกตามลักษณะเฉพาะทางรูปแบบของภาพทศชาติชาดกเหล่านี้ได้คือ

กลุ่มอิทธิพลศิลปะกรุงเทพผสมศิลปะพื้นบ้าน

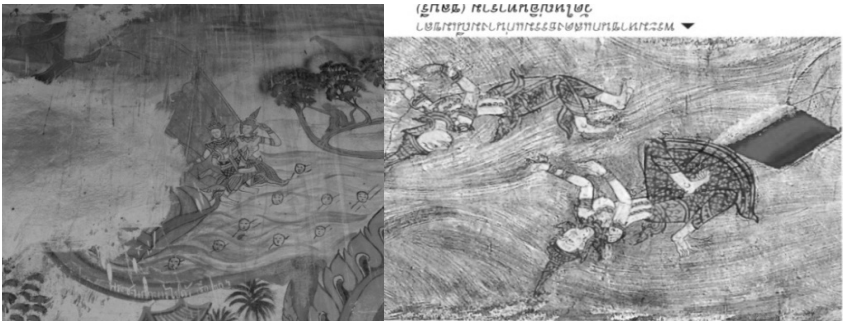
กลุ่มนี้จากการศึกษารายละเอียดข้างต้นจะเห็นได้ว่าเน้นเขียนเรื่องทศชาติชาดก ในจังหวัดร้อยเอ็ดพบตัวอย่างได้ค่อนข้างน้อย(ไพโรจน์ สโมสร : 2532) วัดในกลุ่มตัวอย่างนี้คือ วัดกลางมิ่งเมืองซึ่งเป็นพุทธสถานเก่าแก่กลางใจเมืองขนาดใหญ่มีประวัติความเป็นมาในอดีตที่มีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับผู้สร้างที่มีความสำคัญ เช่น เจ้าเมือง งานจิตรกรรมฝาผนังรูปแบบปัจจุบันมาจากการบริจาคทรัพย์ในการซ่อมแซมของผู้มีฐานะดีในชุมชน เหตุผลขนาดทางสถาปัตยกรรมสนับสนุนการวางองค์ประกอบเรื่องใดเรื่องหนึ่งไว้อย่างครบถ้วน การว่าจ้างช่างเขียนเป็นช่างพื้นถิ่นที่ได้รับการเรียนรู้ ฝึกฝนงานฝีมือมาจากแหล่งอื่น เช่น มีโอกาสฝึกฝีมือจากครูวิโรจน์ รัตนโนบลที่วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี(สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม : 2548) ลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มนี้คือ เนื้อเรื่องที่นำมาเขียนคือ ทศชาติชาดกและพระเวสสันดรชาดก เขียนไว้ครบถ้วนทั้งสิบพระชาติ ใช้ สัดส่วนพื้นที่ครึ่งหนึ่งของผนังทั้งหมดย่อมจะอธิบายถึงความระดับความสำคัญของเนื้อเรื่องที่นำมาเขียน โดยแต่ละพระชาติยกเอาเฉพาะเนื้อความตอนสำคัญ ๆ ยึดถือเนื้อความตามท้องเรื่อง มีเฉพาะองค์ประกอบหลักที่มีตามวรรณกรรม ระบุอย่างตรงไปตรงมา เน้นตัวละคร สถานที่ในเหตุการณ์ตอนสำคัญ มักจะไม่เสริมจินตนาการเพิ่ม ซึ่งลักษณะการเขียนภาพแบบตรงประเด็นตามท้องเรื่องแบบนั้นเป็นแบบอุดมคติเป็นลักษณะขนบนิยมแบบโบราณ(สันติ เล็กสุขุม : 2548) และการเลือกช่วงหรือตอนสำคัญมาเขียนมีความละม้ายคล้ายคลึงและอ้างอิงได้กับภาพจิตรกรรมทศชาติชาดกในจิตรกรรมไทยประเพณี ตัวอย่างเช่น

เตมียชาดก ภาพนายสารถีสุนันทะรับพระราชโองการ โดยให้นำพระเตมียกุมารไปฝังให้สิ้นพระชนม์ในป่า ระหว่างที่นายสุนันทะขุดหลุมอยู่ พระเตมียกุมารก็เล็กทำเป็นใบ้และง่อยแสดงพระองค์ว่ามีพระวรกายแข็งแรง (ภาพที่ 17)



ภาพที่ 17 *เตมียชาดกของวัดกลางมิ่งเมือง และวัดสุวรรณาราม (กรุงเทพ)*

พระมหาชนกชาดก ในตอนที่พระมหาชนกเดินทางไปในมหาสมุทรเมื่อเรือจมลงด้วยกำลังคลื่นจัด พระมหาชนกว่ายน้ำอยู่ 7 วัน 7 คืน เทพธิดาเห็นความพยายามของพระองค์จึงทรงอุ้มจากมหาสมุทรและนำสู่เมืองมิถิลา (ภาพที่ 18)



ภาพที่ 18 *พระมหาชนกชาดกของวัดกลางมิ่งเมืองและวัดใหญ่อินทราราม (ชลบุรี)*

สำหรับลักษณะหรือรูปแบบการเขียนนั้นดังที่กล่าวมาส่วนก่อนแล้วจะเห็นได้ว่าช่างได้ยึดถือและผสมผสานขนบธรรมเนียมจิตรกรรมไทยประเพณีตั้งแต่ก่อน

จนกระทั่งรูปแบบจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งเทคนิควิธีการ การเขียนภาพบุคคล สถาปัตยกรรม ภาพทิวทัศน์ ภาพผืนน้ำ ท้องฟ้า สัตว์และการแบ่งคั่นภาพ แต่ด้วยที่เป็นงานช่างท้องถิ่นลักษณะงานพื้นบ้านจึงแสดงออกในรูปแบบที่คลี่คลายจากต้นแบบ ด้วยการผสมผสานนี้จึงเป็นลักษณะเฉพาะหนึ่งของช่างท้องถิ่น

ซึ่งหากพิจารณาดูรูปแบบงานศิลปกรรมในช่วงเวลาการสร้างงานจิตรกรรมของวัดกลางมิ่งเมืองนั้นงานจิตรกรรมกลุ่มนี้ตามหลักฐานระบุเขียนขึ้นใหม่เมื่อปี พ.ศ. 2484 ซึ่งตรงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ศิลปกรรมทุกแขนงเปลี่ยนแปลงไปตามสภาพสังคมและกระแสรูปแบบอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก งานแนวจิตรกรรมไทยประเพณีไม่ได้รับความนิยมเช่นสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ผ่านมา การที่ช่างเขียนพื้นถิ่นจะยังนิยมเขียนภาพเล่าเรื่องทางศาสนา เช่น ทศชาติชาดก หรือ พุทธประวัติ ตอนมารผจญ เทพชุมนุม ร่วมภายในวัดเดียวกันนี้ถือได้ว่าเป็นความต้องการย้อนไปทำรูปแบบอย่างเก่า ซึ่งหากพิจารณาตรวจสอบข้อมูลส่วนที่เป็นวรรณกรรมท้องถิ่นประกอบ กลับจะเห็นได้ว่าวรรณกรรมศาสนาภาคอีสานประเภทชาดกในเรื่องทศชาติไม่ได้จัดอยู่ในหมวดวรรณกรรมอีสานประเภทพุทธศาสนาประเภทชาดก (โครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม : 2553)เมื่อตรวจสอบจึงไม่พบหลักฐานทางด้านเอกสารแพร่หลายในเขตพื้นเขตจังหวัดร้อยเอ็ดและจังหวัดใกล้เคียง เมื่อเปรียบเทียบกับเรื่องพระเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นพระชาติอันดับสุดท้ายที่นิยมเขียนและจารไว้เรื่อยมาอย่างแพร่มาก ดังข้อมูลหลักฐานเล่มเก่าสุดระบุปีการสร้าง พ.ศ. 2428 ชื่อ “มหาเวสสันดร” ของวัดโพธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด กรณีวัดกลางมิ่งเมืองนี้ผนังอีกส่วนหนึ่งเขียนเรื่องเวสสันดรชาดกเมื่อพิจารณาแล้วถือว่าเป็นรูปแบบร่วมในแบบพื้นบ้านแท้ดังอธิบายรวมในส่วนต่อไป

แบบพื้นบ้านแท้

จากการศึกษารายละเอียดข้างต้น ลักษณะเฉพาะของกลุ่มนี้คือ นิยมเขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดกครบทุกกัณฑ์ จะเห็นได้ว่าวัดในกลุ่มตัวอย่างนี้มีตัวอย่างจำนวนค่อนข้างมากกว่าแบบแรก ดังนี้คือ วัดประตูชัย วัดพุทธสีมา วัดใต้สูงยาง และ

วัดราษฎร์ศิริ และเรื่องเวสสันดรชาดกของวัดกลางมิ่งเมืองก็จัดว่าเป็นแบบพื้นบ้านแท้นี้ด้วย โดยมากเป็นเขียนไว้กับสิมขนาดเล็กในชุมชนมีพื้นที่ในการสร้างงานจำกัดกว่า ข้อมูลบางส่วนที่กล่าวถึงช่างเขียนระบุว่าเป็นช่างเขียนพื้นถิ่นเช่นเดียวกัน และชาวบ้านผู้มีจิตศรัทธามีส่วนรวมในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสร้างบุญกุศลแก่ตนเองให้ถึงนิพพานและอุทิศญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ จากตัวอย่างศึกษาสามารถกำหนดจิตรกรรมกลุ่มนี้ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 โดยมีลักษณะเฉพาะของกลุ่มนี้คือ เน้นเขียนเฉพาะพระเวสสันดรชาดกเป็นเรื่องหลักของผนัง เรียงลำดับครบทุกกัณฑ์อย่างละเอียด อาจจะกล่าวว่าเป็นเรื่องหลักสำคัญของผนังสิม แม้บางสิมจะมีเรื่องรองอื่น ๆ ร่วมด้วยก็เป็นสัดส่วนน้อยลงไป รูปแบบเทคนิควิธีการเขียนภาพบุคคล สถาปัตยกรรม ทิวทิศน์ สัตว์ไม่ต่างจากกลุ่มแรกสามารถอ้างอิงได้กับจิตรกรรมไทยประเพณี แต่รูปแบบการเขียนโดยรวมมีความเรียบง่ายกว่าและคลี่คลายไปมากกว่ากลุ่มแรก จิตรกรรมรุ่นหลังที่วัดราษฎร์ศิริเขียนแตกต่างไปจากที่ผ่านมาสมจริงมากขึ้นใช้ทัศนียภาพแบบลวงตาแบบสามมิติ ไล่ระดับสีตัวภาพ แต่แสดงความเป็นพื้นบ้านในรายละเอียดอย่างแท้จริงที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเรื่องราวส่วนหนึ่งของพระเวสสันดรที่แสดงในฮูปแต้มจะมีแนวปฏิบัติในการเขียนคล้ายคลึงกันหมด คือ ขบวนเสด็จพระเวสสันดรในนครกัณฑ์ และตอนงานศพชูชก **ขบวนเสด็จพระเวสสันดรในนครกัณฑ์** มีลักษณะการเขียนที่เป็นเอกลักษณ์อย่างเป็นแถวเป็นแนวคล้ายคลึงกัน มักประกอบไปด้วย ขบวนช้างม้าของกษัตริย์ ราชรถ ทหารเดินเท้า ทหารม้า ข้าราชบริพารชาย ข้าราชบริพารหญิง และภาพส่วนประกอบเสริมแสดงวิถีชีวิตพื้นถิ่น เช่น การสักขาลาย หัวล้านชนกัน การดื่มสุรา เครื่องแต่งกายของชาวบ้านพื้นถิ่น ทหารสมัยใหม่ ซึ่งฉากหรือภาพวิถีชีวิตที่วาดสอดแทรกไว้เป็นรูปแบบที่เด่นชัดมากในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา (สันติ เล็กสุขุม : 2548) รูปขบวนที่ต้องเขียนเป็นแนวยาวต่อเนื่องกันไปและจะเห็นได้ว่าขบวนเหล่านี้มักเขียนในทิศทางกลับกันหรือตรงกันข้ามกับภาพเล่าเรื่องที่ดำเนินมาแล้วก่อนหน้าหมายถึงทิศทางขบวนเสด็จนี้จะวกกลับไปหาเป้าหมายภาพส่วนต้นที่อาจหมายถึงนครเชตุดร (ภาพที่ 19)

ภาพที่ 19 *ภาพขบวนเสด็จพระเวสสันดร*

ภาพที่ 20 *ภาพงานศพชูชก*

ด้วยองค์ประกอบภาพที่เป็นแถวขบวนแล้วลักษณะที่เด่นชัดในฉากตอนนี้อีกส่วน คือ เส้นแบ่งเรื่องจะมักเขียนเป็นเส้นแถบสีเข้ม เช่น สีน้ำเงิน ซึ่งมีทั้งเส้นตรงและเส้นหยักคดโค้งแบบไม่สม่ำเสมอ บางที่โอบรอบเรื่องราวเพื่อจำกัดเนื้อหาแต่ละตอนนั้น หรือบางที่ก็ลากเส้นยาวเป็นระนาบแนวนอน อย่างแน่ชัดว่าเส้นเหล่านี้ทำหน้าที่ในการคั่นเรื่องราวแต่ละฉากออกจากกัน เส้นโค้งเส้นหยักคดโค้ง ฉวัดเฉวียนแบบไม่สม่ำเสมอแบบจิตรกรรมอีสานนั้นบางครั้งทำให้นึกถึงรูปแบบเส้นแถบริ้วคด

โค้งแบบ “ลายฮ่อ” คือลักษณะเส้นคั่นที่มาจากแบบอย่างศิลปะจีนนำมาใช้ในงานจิตรกรรมไทยประเพณีช่วงในสมัยรัชกาลรัชกาลที่ 3 (สันติ เล็กสุขุม : 2548) เป็นเส้นที่มีวงโค้งขึ้นลง ระยะวงโค้งใกล้ๆ กัน ใช้แบ่งฉากแบ่งตอนในเรื่องเดียวกันให้เป็นสัดส่วนแต่ไม่ขาดออกจากกันโดยสิ้นเชิง ส่วนเส้นแบ่งแบบอีสานนั้นเป็นเส้นแบบหยักคดโค้ง ฉวัดเฉวียนมีวงโค้งแบบไม่สม่ำเสมอ บางที่โอบล้อมเรื่องราวเพื่อจำกัดเนื้อหาแต่ละตอนหรือบางที่ก็ลากเส้นยาวเป็นระนาบแนวนอน อย่างแน่ชัดว่าเส้นเหล่านี้ในจิตรกรรมอีสานทำหน้าที่ในการคั่นเรื่องราวแต่ละฉากออกจากกัน หากช่างเขียนได้ที่มาของต้นแบบดังกล่าวมาใช้ในงานฮูปแต้มของตน ด้วยรูปแบบที่พบคงอธิบายว่าได้คลี่คลายไปมากแล้ว ขณะเดียวกันเส้นที่เขียนคั่นไว้อาจมีความหมายทดแทนพื้นดิน โขดหิน เนินดินและภูเขาด้วยซึ่งเป็นกลวิธีหนึ่งที่เข้ามาเสริมภาพทำให้เป็นแถวเป็นแนวมากขึ้น (ภาพที่ 15)

งานศพชูชก (ภาพที่ 20) ดังพบใน วัดกลางมิ่งเมือง วัดพุทธสีมา วัดราษฎร์ศิริ ในเรื่องพระเวสสันดร ดูเหมือนว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังอีสานแบบพื้นบ้านนี้ให้ความสนใจและให้ความสำคัญกับเรื่องชูชก ตั้งแต่การเขียนบุคลิกให้โดดเด่นกว่าตัวละครอื่นและเขียนแต่ละตอนโดยละเอียด โดยเฉพาะตอนชูชกละโมบกินอาหารเกินขนาดจนกระทั่งท้องแตกตายและฉากงานศพชูชก ถือว่านิยมเขียนไว้เกือบทุกวัดที่เขียนเรื่องเวสสันดรชาดก ภาพอธิบายถึงประเพณีการเผาศพคนอีสานในอดีต โดยช่างจะเขียนภาพโลงศพวางบนกองฟอนมีพระภิกษุสงฆ์นำไปจุดไฟทำพิธีทางศาสนา ซึ่งประเพณีการเผาศพของชูชกเป็นประเพณีเผาศพแบบชาวบ้าน ตามประเพณีอีสานจะเผาศพ ต่อหีบหรือใส่โรง ใส่ศพหรือที่เรียกว่า “ส่งสะการ” คนที่บ้านยากจนก็ใช้แคร่ที่ทำด้วยไม้ไผ่บ้าน 2 ลำ เอาโลงตั้งขันชเนาะหามข้างละ 3-4 คน เอาเท้าศพไปก่อน ใช้ด้ายหรือเชือกจูงศพ มีพระสงฆ์หรือเณรนำเข้าป่าช้า หว่านข้าวสารหรือข้าวตอกไปตลอดทาง ผู้ร่วมขบวนถือธง 4 อันเพื่อนำไปปักบูชาพระภูมิเจ้าที่ ทั้ง 4 ทิศ บางคนถือผลน้ำเต้าบรรจุน้ำหอมไว้ภายในเพื่อนำไปราดศพก่อนเผา เมื่อถึงที่เผาหาฟืนมากองรวมกันเรียกว่า”กองฟอน” ปักธง 4 หลักที่มุมทั้งสี่เรียกว่า”หลักสะกอน”หามศพเวียนซ้ายรอบกองฟอน 3 ครั้งก่อนทำการเผา (จรัส พยัคฆราชศักดิ์ :

2534) ดังที่กล่าวว่าเป็นฉากที่มีลักษณะเฉพาะในจิตรกรรมอีสาน เพราะไม่พบในจิตรกรรมภาคกลาง (สันติ เล็กสุขุม : 2536) ฉะนั้นเมื่อตรวจสอบทางวรรณกรรมเรื่องเวสสันดรชาดกทางภาคกลางไม่พบเนื้อหากล่าวรายละเอียดถึงตอนนี้เช่นกัน แต่ในทางกลับกันข้อมูลทางวรรณกรรมพุทธศาสนาอีสาน เรื่องพระเวสสันดรชาดกกลับมีอย่างแพร่หลายมากกว่า เอกสารใบลานเรื่องพระเวสสันดรชาดกนี้เขียนไว้ชื่อต่างกัน ๆ เช่น ลำมหาชาติ มหาชาติ มหาเวสสันดร ปกิณกะพระเวสสันดรชาดก เป็นต้น เฉพาะในเขตพื้นที่จังหวัดร้อยเอ็ดหรือจังหวัดใกล้เคียงที่สำรวจพบโดยโครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม เล่มเก่าสุดระบุปีการสร้าง พ.ศ. 2428 ชื่อ “มหาเวสสันดร” ของวัดโพธาราม จังหวัดร้อยเอ็ด และพระเวสสันดร ฉบับล่องรัก วัดสว่างอรุณ จังหวัดร้อยเอ็ด จารไว้เมื่อ พ.ศ. 2432 และยังปรากฏการจารเรื่อยมาดังปรากฏหลักฐานใบลานที่ระบุปี พ.ศ. 2504 (โครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม : 2553) ตัวอย่างเนื้อความบางส่วนของฉบับกลาง คือ ฉบับที่สำนักพิมพ์ ส. ธรรมภักดี นำมาพิมพ์เป็นอักษรไทยเมื่อ พ.ศ.2504 ชื่อว่าลำมหาชาติที่ใช้เทศน์กันทั่วไปแถบบริเวณ จังหวัดมหาสารคามและจังหวัดใกล้เคียง มักเขียนจารไว้ด้วยอักษรธรรม(ธวัช ปุณโนทก: 2522) และสืบทอดมาจากวรรณกรรมล้านช้าง ซึ่งคนอีสานก็ยึดถือใช้กันต่อมาก็ยึดถือสืบต่อกันเรื่อยมา(จารุวรรณ ธรรมวัตร: 2538) สำนวนบอกลักษณะการกินของชูชกไว้ดังนี้

“...เฒ่ารีบคั่วกิน ผักตบนิลเต็มปาก ซิ่นปลามากยู้กิน เฒ่าพาโลโลภพ้น เก็บใสพ้นประมาณ บ่พิจารณ์เก็บใส่ เก็บขาหมูใส่ลีไล้ลีไล้ เก็บขาไก่ใส่ลีลันลีลัน...” และในตอนที่บรรยายถึงภิกษุที่มาสวดในงานศพของชูชก *“...เขาไปอาราธนา พระสังฆราชาเพิ่น เพือนก้ว่าเจ็บท้อง ไปไหว้เจ้าหัวพี่น้อง เพื่อนก้ว่าบ่สำบาย...”* และ *“...มหาเถรเจ้าจึงสูตรกุสลาธัมมา หลับตาเห็นคะยุ่ม ๆ เป็นเสียงดังอีลุ่มและนกเค้า พระตาเฒ่าเสียงบ่ดี สูตรกรณีก็บ่ได้ ไม้เท้าต่อยตีโลง ว่าอีตาลุงพราหมณ์เอย เจ้าอย่าได้หลองกองบุญกองทานขึ้นเมืองฟ้า ให้ก้มหน้าต่ออเวจีเน้อ อีตาลุงพราหมณ์เอย อย่าได้คิดถึงนางผู้ดีแก่นเหง้า อย่าได้คิดถึงเมียมิ่งเจ้าอมิตตา มันจำลุงมาตาย ในที่บ่ประกอบด้วยคองธรรม มันบ่ยำคำลุงสอนสั่ง...”*

เวสสันดรชาดกนั้นในภาคอีสานใช้เทศน์ในประเพณี “บุญผเวด”หรือทางภาคกลางเรียก “เทศน์มหาชาติ”ชาวบ้านจะได้รับรู้เรื่องเวสสันดรชาดกผ่านการเทศน์จากพระสงฆ์(ไพโรจน์ สโมสร : 2532) งานบุญมหาชาติ จัดขึ้นในเดือน 4 โดยมีความเชื่อว่าเมื่อจัดงานบุญผเวดแล้วจะได้รับอานิสงฆ์ คือ ฝนจะตกต้องตามฤดูกาล วัตถุประสงค์ความอุดมสมบูรณ์นี้ จึงเกี่ยวข้องกับภาพวิถีชีวิตที่แทรกไว้เช่น การละเล่นหัวล้านชนกันซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของพิธีขอฝน อีกด้วย(ไพโรจน์ สโมสร : 2532)

ดังที่กล่าวมาจะเห็นว่า ภาพทศชาติชาดก ภาพสะท้อนการสืบทอดศาสนาในจิตรกรรมอีสานช่างท้องถิ่น กรณีศึกษาจังหวัดร้อยเอ็ด โดยภาพรวมทั้งหมดเป็นภาพจิตรกรรมที่มีอายุไม่เก่าเกินไปกว่า ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 จำแนกออกได้เป็นสองกลุ่มคือ กลุ่มอิทธิพลศิลปะกรุงเทพผสมศิลปะพื้นบ้าน และแบบพื้นบ้านแท้ ทั้งหมดเป็นฝีมือช่างพื้นถิ่นที่ว่าจ้างโดยชาวบ้านผู้มีจิตศรัทธามีส่วนรวมในการสร้างจิตรกรรมฝาผนังเพื่อสร้างบุญกุศลแก่ตนเองให้ถึงนิพพานและอุทิศญาติพี่น้องผู้ล่วงลับ ทศชาติชาดกมีรูปแบบศิลปะโดยรวมสามารถเปรียบเทียบหรืออ้างอิงได้กับจิตกรรมไทยประเพณี แต่เมื่อเทียบช่วงระยะเวลาการสร้างรูปแบบตัวอย่างจิตรกรรมทั้งหมดจึงเป็นการย้อนไปเขียนรูปแบบและระเบียบอย่างเก่าครั้งสมัยจิตรกรรมประเพณีได้รับความนิยม ด้วยเนื้อหาส่วนรายละเอียดบางช่วงตอนของเวสสันดรชาดกที่ช่างพื้นถิ่นเน้นเขียนต่างออกไปได้แสดงถึงลักษณะเฉพาะที่เป็นแบบพื้นบ้านแท้จริงของจิตรกรรมอีสาน อิทธิพลและความสัมพันธ์ทางวรรณกรรมและประเพณีท้องถิ่นที่มีบทบาทส่งผลกับงานฮูปแต้มอีสาน จึงเห็นได้ว่าการใช้วรรณกรรมพื้นถิ่นที่แตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น ย่อมแสดงให้เห็นถึงลักษณะเฉพาะแต่ละท้องถิ่นนั้นซึ่งมีความสำคัญแตกต่างด้านวัฒนธรรม ความเชื่อ และยังช่วยสนับสนุนหรือชี้ข้อมูลให้เห็นว่าช่างผู้สร้างสรรค์หรือบุคคลสำคัญที่เกี่ยวข้องเป็นบุคคลในท้องถิ่นนั้นด้วย

เอกสารอ้างอิง

กรมการศาสนา. (2537). **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร เล่มที่ 13**. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์การศาสนา.

กรมศิลปากร. (2533). **จิตรกรรมไทยประเพณี.** กรุงเทพ : ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย.

โครงการอนุรักษ์ใบลานในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, **การสำรวจรวบรวมเอกสารใบลาน** [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อวันที่ เมื่อ 10 สิงหาคม 2553, เข้าถึงได้จากhttp://www.bl.msu.ac.th/gps/bl.php?page=2&P=&q=%E0%C7%CA%CA%D1%B9%B4%C3&q_province=&ap=&tp=

จรัส พยัคฆราชศักดิ์.(2534).**อีสาน 1 ศาสนาและวรรณกรรมนิยมในท้องถิ่น.** กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

จารุวรรณ ธรรมวัตร. (2521). **ลักษณะวรรณกรรมอีสาน**. มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

_____. (2538). **วรรณกรรมท้องถิ่น กรณีอีสานล้านช้าง.** ม.ป.ท.: ม.ป.พ..

จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา.(2544).“ความสัมพันธ์ระว่างล้านนา-ล้านช้าง,” ใน **ความสัมพันธ์ระหว่างล้านนาล้านช้าง กรณีศึกษาศิลปกรรมในเมืองเชียงใหม่และหลวงพระบาง**. เชียงใหม่ : นพบุรี.

เติม วิภาคย์พจนกิจ.(2542).**ประวัติอีสาน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ธวัช ปุณโณทก. (2522). **วรรณกรรมอีสาน.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์.

ไพโรจน์ สโมสร. (2532). **จิตรกรรมฝาผนังอีสาน.** กรุงเทพมหานครฯ: ศูนย์วัฒนธรรมอีสาน มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

บุญมี คำบุศย์. (2543). “วัดกลางมิ่งเมือง.” ใน **อดีตระลึก**, 9 - 13. ร้อยเอ็ด: นำอักษรการพิมพ์.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติร้อยเอ็ด. (2548). **เมืองร้อยเอ็ด.** พิมพ์ครั้งที่ 2. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา.

มหาสิลา วีระวงศ์.(2535).**ประวัติศาสตร์ลาว.** เชียงใหม่ : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ.(2525). **ศิลปะน่ารู้ในสองศตวรรษ. กรุงเทพ : โรงพิมพ์ปาณยา.**

วิโรฒ ศรีสุโร.(2536). **สิมอีสาน.** กรุงเทพฯ : มูลนิธิโตโยต้า.

ศูนย์วัฒนธรรมจังหวัดร้อยเอ็ด.(2545).**สถาปัตยกรรมพุทธสถานพื้นถิ่นอีสาน.** ร้อยเอ็ด : ประสานการพิมพ์.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์.(2551).“ศิลปะลาวหรือศิลปะล้านช้างโดยสังเขป.” ใน **ศิลปะในกลุ่มประเทศเอเชียอาคเนย์**. กรุงเทพมหานคร: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

_____.(2551). **ศิลปะสมัยล้านช้างที่พบในประเทศไทย (ระว่างพุทธศตวรรษที่ 19 -23**. ม.ป.ท..

สันติ เล็กสุขุม. **กระหนกในดินแดนไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, 2545.

_____. **จิตรกรรมไทย สมัยรัชกาลที่ 3 ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม.** กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, 2548.

_____.(2536). **รายงานสำรวจศิลปะลาวในประเทศไทย: โครงการวิจัยศิลปะลาวในประเทศไทยปีที่ 1 สำรวจเก็บข้อมูล มี.ค.2535-ต.ค. 2536**. สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร.

สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชิตกรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (2548). **เมืองร้อยเอ็ด.** พิมพ์ครั้งที่ 2.ขอนแก่น: โรงพิมพ์คลังนานาวิทยา. **อุรังคธาตุ** (ตำนานพระธาตุพนม). (2537) พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

พิมพ์เนื่องในการสัมมนาวิชาการเรื่องวรรณกรรมสองฝั่งโขง วันที่ 30 มิถุนายน – 1 กรกฎาคม 2537.