จิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง: ข้อคิดเห็นใหม่ในการกำหนดอายุและคติการสร้าง[1]

received 11 APR 2019 **revised** 29 JUN 2019 **accepted** 30 AUG 2019

ปาริสุทธิ์ เลิศคชาธาร
นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต
สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (อาจารย์ที่ปรึกษา)
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี
มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

จิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวงได้รับอิทธิพลบางประการจากรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยานจนถึงสมัยคองบองตอนต้น ซึ่งครอบคลุมระยะเวลาตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ทั้งนี้ไม่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดหรือคติความเชื่อของพม่าในช่วงเวลาที่เขียนภาพ ผสมผสานเข้ากับแบบอย่างของวัฒนธรรมล้านนาหรือกลุ่มชนอื่น ๆ ที่เข้ามาอยู่ในล้านนาจนกลายเป็นงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีคุณค่าทั้งด้านความงามและฝีมือเชิงช่างสูง จึงน่าจะได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นปกครองของเมืองลำปางในช่วงที่บ้านเมืองเริ่มมีความมั่นคงมากขึ้น คือ ช่วงราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 และยังเป็นช่วงที่มีการอุปถัมภ์วัดพระธาตุลำปางหลวงอย่างมาก อันน่าจะเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสมต่อการเขียนจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม อีกทั้งอาจได้รับอิทธิพลด้านเนื้อเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังจากทางกรุงเทพฯ คือ เรื่องมฆมาณพหรือประวัติพระอินทร์และเรื่องพระนางสามาวดี ซึ่งเขียนขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก อันเป็นช่วงที่ตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชสำนักสยามมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน แต่ได้มีการนำไปปรับใช้ในท้องถิ่นเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อและบริบททางสังคมร่วมสมัย ดังนั้น จากอิทธิพลรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของพม่าที่มีอายุตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 ที่มีต่อจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม คติความเชื่อทางพุทธศาสนาเถรวาทในท้องถิ่น สภาพสังคมของเมืองลำปางความสัมพันธ์ระหว่างตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชวงศ์จักรีตอนต้นในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ล้วนมีผลต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวงทั้งสิ้น ซึ่งน่าจะเขียนขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว

คำสำคัญ: จิตรกรรมฝาผนัง, วิหารน้ำแต้ม, วัดพระธาตุลำปางหลวง, จิตรกรรมฝาผนังพม่า

[1] บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “ประวัติศาสตร์สังคมจากจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดลำปางช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงทศวรรษที่ 2540 สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ซึ่งกำลังอยู่ในขั้นตอนดำเนินการศึกษา (เมษายน 2562)

New Suggestions for Dating and Concept Interpretation of Murals in Wiharn Nam Taam, Wat Prathat Lampangluang

Parisut Lerdkachatarn
Ph.D. student in Department of Art History,
Faculty of Archaeology, Silpakorn University

Professor Dr. Sakchai Saisingha (Advisor)
Department of Art History,
Faculty of Archaeology, Silpakorn University

Abstract

The murals in Wiharn Nam Taam, Wat Prathat Lampangluang was some influenced by Burmese murals dating from Nyongyan to early Konbaung styles (assumed about early 17th to the second half of 18th century). But it does not concern Burmese concept and believe in that time. These Burmese styles influences were mixed in Lanna culture included the others ethnic groups who immigrated to Lanna. Therefore, the murals in Wiharn Nam Taam appears the specific characteristic which full of aesthetic and high skill. The painters might be patronaged by the ruler class of Lampang during the beginning of stable moment about the late of 18th to early of 19th century. In that time, there were also many evidences about the patroness this temple by Chao Chet Ton family and others. So, it was the time suitably to create the murals in Wiharn Nam Taam. Besides, the story of the rise of Indra and the story of Samawadi in some murals of Bangkok created in King Rama I period might be influences to murals in Wiharn Namtaam because of the close relation between of Chao Ched Ton family and Chakkri Dynasty in the early Rattanakosin period. The local painters in Lampang adapted these narrative paintings and the styles to be harmonious to the local believes and social situation in that time. All of reasons as the influences from Burmese murals assumed about the early 17th to the second half of the 18th century, the social and political condition of Lampang and the relationship between Lanna and Siam in the second half of 18th century as mentioned can assume that the murals in Wiharn Nam Taam created about the second half of 18th century.

Keywords: Murals, Wiharn Namtaam, Wat PraThat Lampang Luang, Burmese murals

ภาพที่ 1 จิตรกรรมบนฝาย้อยด้านทิศเหนือในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง เขียนเรื่องมฆมาณพหรือประวัติพระอินทร์ (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

ภาพที่ 2 จิตรกรรมบนฝาย้อยด้านทิศใต้ในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง เขียนเรื่องพระนางสามาวดี (© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)

จิตรกรรมฝาผนังประเภทภาพเขียนสีเล่าเรื่องที่เก่าแก่ที่สุดของจังหวัดลำปางเท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบัน สันนิษฐานว่าเป็นจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา (ภาพที่ 1 และ 2) ซึ่งแสดงถึงอิทธิพลรูปแบบศิลปะพม่าและกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่มในล้านนา ผสมผสานเข้ากับแบบอย่างของวัฒนธรรมล้านนาบางประการจนกลายเป็นงานที่มีลักษณะเฉพาะตน จากการศึกษาที่ผ่านมา ได้มีผู้สันนิษฐานถึงช่วงเวลาในการเขียนจิตรกรรมแห่งนี้ไว้หลายช่วง คือ 1) ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยศึกษาจากสภาพทางสังคม ลักษณะตัวอักษรธรรมล้านนาและรูปแบบจิตรกรรม ซึ่งมีทั้งลักษณะจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยานและช่วงต้นสมัยคองบองของพม่า[2] (Khanthasaibua 1985, 109 - 114) 2) ราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 23 (Laohasom 1998, 38) และ 3) ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23 (Saisingha 2013, 330) โดยศึกษาเปรียบเทียบด้านแบบแผนการจัดภาพ รูปแบบ และเทคนิคจิตรกรรมของพม่าในสมัยราชวงศ์นยองยานที่เขียนขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำวิปัสสนาติโลกกูรูบนเนินเขาเมืองสะกาย ซึ่งส่วนใหญ่เชื่อว่ามีอายุราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 23 (ราว พ.ศ. 2215 - 2249)[3] พบว่า มีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกับที่ปรากฏในวิหารน้ำแต้ม เช่น การแต่งกายของชนชั้นสูง การแบ่งคั่นเหตุการณ์ หรือการเน้นตัวภาพด้วยเส้นโค้งแบบลูกคลื่น ตลอดจนการนิยมเขียนภาพนกนานาชนิดบนหลังคาปราสาทราชวัง เป็นต้น ดังนั้นจากการศึกษาที่ผ่านมาจึงได้สันนิษฐานอายุของจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มไว้ในระยะเวลาดังกล่าวสำหรับในการศึกษาครั้งนี้ได้เสนอข้อสันนิษฐานไว้ว่า อาจเขียนขึ้นในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 โดยวิเคราะห์ถึงสภาพทางการเมืองของลำปางที่เริ่มมีความมั่นคงขึ้น และความสัมพันธ์ระหว่างตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชวงศ์จักรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งในขณะนั้นวัดพระธาตุลำปางหลวงยังคงความสำคัญมาอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งพิจารณาถึงรูปแบบศิลปกรรมของพม่าตั้งแต่สมัยราชวงศ์นยองยานถึงสมัยคองบองตอนต้นที่ส่งอิทธิพลให้แก่งานจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม ตลอดจนการวิเคราะห์ถึงบริบทแวดล้อมของสังคมและความเชื่อของท้องถิ่นล้านนาในขณะนั้น โดยมีประเด็นการศึกษาดังรายละเอียดต่อไปนี้

[2] ราชวงศ์นยองยานปกครองช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 22 - พ.ศ. 2295 และราชวงศ์คองบองปกครองระหว่าง พ.ศ. 2295 - 2428

[3] นักวิชาการหลายท่านสันนิษฐานถึงปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำติโลกกูรู แตกต่างกันไปเล็กน้อย เช่น Andrew Ranard สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นใน พ.ศ. 2215 (Ranard 2009, 16) ส่วน Alexandra Green เชื่อว่าเขียนขึ้นราว พ.ศ. 2243 (Green 2002, 67) และ U Tin Lwin เชื่อว่าเขียนขึ้นราว พ.ศ. 2249 (U Tin Lwin 2017) เป็นต้น ซึ่งการกำหนดอายุดังกล่าวล้วนอยู่ในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 23 แต่ Christophe Munier-Gaillard สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นราว พ.ศ. 2153 - 2163 (Munier-Gaillard et al. 2017, 134) อย่างไรก็ตาม ช่วงเวลาทั้งหมดนี้ก็ยังคงอยู่ในสมัยราชวงศ์นยองยานทั้งสิ้น

1. ความเป็นไปได้ของช่วงเวลาการเขียนจิตรกรรมที่สัมพันธ์กับสภาพทางการเมืองในลำปาง

จิตรกรรมฝาผนังบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง นับเป็นผลงานของช่างที่มีฝีมือระดับสูง มีความสมบูรณ์ทั้งในด้านสุนทรียศาสตร์และการเป็นภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งน่าจะได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นสูงในท้องถิ่น ดังนั้นช่วงเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานอาจเป็นช่วงที่เมืองลำปางอยู่ในภาวะที่ไม่วุ่นวายมากนัก แม้ว่าช่วงที่พระยาสุลวะลือไชยสงครามหรือหนานทิพย์ช้างเป็นเจ้าเมืองลำปาง (พ.ศ. 2275 - 2302) จะมีความสงบลงบ้าง แต่ยังเป็นช่วงที่ล้านนาส่วนใหญ่ยังคงอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า บ้านเมืองจึงยังไม่มั่นคง การทำนุบำรุงงานด้านศาสนาคงกระทำกันไปตามสภาพเท่าที่พอจะทำได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระธาตุลำปางหลวงอันเป็นวัดศูนย์กลางของบ้านเมืองภายหลังจากที่เสื่อมโทรมลงเมื่อครั้งที่กลายเป็นศูนย์บัญชาการของทัพลำพูนภายใต้การปกครองของพม่าและเป็นสมรภูมิรบระหว่างชาวลำปางกับกองทัพลำพูน เมื่อเกิดการล้มตายขึ้นภายในวัด จึงต้องสะเดาะเคราะห์เรียกขวัญกำลังใจแก่ราษฎรด้วยการสร้างบุญกุศลถวายเป็นพุทธบูชาและเพื่อขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภายในวัด ในตำนานพระธาตุลำปางหลวงจากคัมภีร์ใบลานวัดพระสิงห์ ตำบลเวียง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ได้กล่าวว่าใน พ.ศ. 2281 หมื่นมโนปัญญาซึ่งเป็นชาวบ้านลำปาง เกรงว่าบรรดาเจ้านายทั้งหลายจะนำที่ดินของวัดพระธาตุลำปางหลวงซึ่งอุทิศให้พระพุทธศาสนาแล้วไปใช้ผิดวัตถุประสงค์ จึงได้ชี้แจงถึงเขตแดนของวัดให้แก่บรรดาเจ้านายทั้งหลายได้รับทราบ (Ongsakul 2015, 60 - 61) ซึ่งอาจหมายรวมถึงพระยาสุลวะลือไชยสงครามด้วย และน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เกิดการทำนุบำรุงวัดนี้ด้วย แต่คงเป็นเพียงการซ่อมแซมส่วนที่ชำรุดทรุดโทรมมากกว่าที่จะเน้นในด้านศิลปะการตกแต่ง จึงเข้าใจว่ายังไม่มีการเขียนจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มในช่วงเวลานี้

เมื่อพญาจ่าบ้านและเจ้ากาวิละหันมาสวามิภักดิ์ต่อสยามเพื่อร่วมกันขับไล่พม่าออกไปจากเชียงใหม่ได้สำเร็จใน พ.ศ. 2317 สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีจึงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งพระยาจ่าบ้าน เจ้าเมืองลำปางเป็นพระยาเมืองเชียงใหม่ เจ้ากาวิละโอรสของเจ้าฟ้าชายแก้วเป็นพระยาเมืองนคร (ลำปาง) ส่วนน้องของพระยากาวิละอีก 6 คน ให้ช่วยราชการที่เมืองลำปาง สภาพเมืองลำปางในช่วงเวลานี้มีความมั่นคงกว่าเชียงใหม่ เนื่องจากในช่วงที่เชียงใหม่ถูกพม่ายึดครอง เมืองลำปางได้กลายเป็นฐานที่มั่นสำคัญของฝ่ายไทยและกลุ่มเจ้าเจ็ดตน หลังจากนั้นเพียง 2 เดือน พม่าก็ยกทัพมาล้อมเมืองอีก 8 เดือน เชียงใหม่จึงขอกำลังจากพระยากาวิละที่เมืองลำปางมาช่วยขับไล่ทัพพม่าจนแตกพ่ายไป ผู้คนในเชียงใหม่ต่างกระจัดกระจายแยกย้ายไปตามที่ต่าง ๆ ส่วนพระยาเชียงใหม่ได้อพยพครอบครัวไปอยู่ที่เมืองลำปางจนเชียงใหม่กลายเป็นเมืองร้าง (Wichienkeaw and Wyatt 2004, 148 - 149) ไปถึง 20 ปี ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเมืองลำปางปลอดจากอำนาจของพม่าและมีความมั่นคงปลอดภัยในระดับหนึ่ง

หลังการปราบดาภิเษกของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกใน พ.ศ. 2325 พระยากาวิละได้นำเจ้านายพี่น้องลงมาเข้าเฝ้าประกอบกับการที่ท่านตีเมืองเชียงแสนได้และได้นำครัวเชลยจำนวนหนึ่งพร้อมทั้งสิ่งของต่าง ๆ มาถวาย จึงเป็นที่พอพระราชหฤทัยอย่างมาก โปรดเกล้าฯ แต่งตั้งพระยากาวิละขึ้นเป็น “พระยาวชิรปราการ” เจ้าเมืองเชียงใหม่ (พ.ศ. 2325 - 2358) พระราชทานเครื่องยศอย่างเจ้าประเทศราชทรงตั้งเจ้าคำสมน้องที่ 1 เป็นพระยานครลำปาง (พ.ศ. 2325 - 2337) (Chronicle Annals 1963, 91 - 92) ส่วนน้องที่เหลือก็ได้โปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้มีตำแหน่งปกครองในระดับสูงของเมืองเชียงใหม่ ลำพูน ลำปางซึ่งต่างก็ให้ความช่วยเหลือซึ่งกันและกัน

ตั้งแต่เจ้าคำสม (พ.ศ. 2325 - 2337) และเจ้าหอคำดวงทิพ (พ.ศ. 2337 - 2368) ครองเมืองลำปาง เจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนได้ทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาด้วยการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์ศาสนวัตถุสถาน และอุปถัมภ์วัดพระธาตุลำปางหลวงอย่างต่อเนื่อง ดังหลักฐานจารึกต่าง ๆ ภายในวัด เช่น ศิลาจารึกอักษรธรรม พ.ศ. 2339 ซึ่งตั้งอยู่ท้ายวิหารหลวง กล่าวว่าเจ้ากาวิละทรงเป็นประธานพร้อมพระมารดา เจ้าเมืองลำปาง และวงศานุวงศ์ร่วมกันสร้างรั้วเหล็กรอบเจดีย์พระธาตุลำปางหลวง (Thongkhumwan 1965, 228 - 230) ส่วนจารึกอักษรธรรมบนเสาในวิหารพระพุทธลงรักปิดทอง กล่าวว่า พ.ศ. 2345 เจ้ากาวิละสาธุเจ้านารทและสาธุเจ้ามโนเป็นประธานเชิญชวนศิษยานุศิษย์ทุกคนประดับลายเสา (Duangkum 1987, Interview) สำหรับพระบฏไม้ลงรักปิดทองภาพพระพุทธเจ้าประทับยืนตั้งอยู่เบื้องหลังพระประธานในวิหารน้ำแต้มก็มีจารึกว่าสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2345 แม้ว่าจะไม่ระบุชื่อผู้สร้าง แต่จากลักษณะทางศิลปะและฝีมือช่างที่ละเอียดอ่อนก็อาจเป็นไปได้ว่าได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นสูงในท้องถิ่น ส่วนระฆังสำริดที่ตั้งอยู่ในศาลาบนลานด้านทิศใต้ของวิหารหลวงมีจารึกว่าเจ้าผู้ครองนครลำปางเป็นประธานในการหล่อใน พ.ศ. 2355 (Duangkum 1987, Interview)

นอกจากนี้บรรดาครูบาเจ้า ชนชั้นปกครอง ตลอดจนชาวบ้านก็ยังได้สร้างศาสนวัตถุและการบูรณะปลีกย่อยภายในวัดอีกหลายรายการ เจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนยังให้การอุปถัมภ์วัดพระธาตุลำปางหลวงด้วยการประกอบพิธีบำเพ็ญกุศลและกิจกรรมสำคัญ ๆ อันแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของวัดที่ยังคงสืบเนื่องมาในฐานะวัดหลวงของเมืองลำปาง เมื่อพิจารณาถึงสภาพเมืองลำปางที่เริ่มมีความมั่นคงมากขึ้น แม้ว่าจะยังมีการสู้รบกับพม่าอีกหลายครั้งก็ตาม แต่ก็คงไม่อาจหยุดยั้งความศรัทธาของผู้คนที่มีต่อวัดสำคัญแห่งนี้ได้จึงปรากฏหลักฐานการบูรณปฏิสังขรณ์และการสร้างศาสนวัตถุอย่างต่อเนื่องในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ช่วงเวลาดังกล่าวจึงน่าจะเหมาะสมในการเขียนจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มโดยช่างที่มีฝีมือสูงและมีความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมของพม่า แม้จะไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรระบุถึงช่วงที่เขียนจิตรกรรมก็ตาม แต่จากรูปแบบจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มมีลักษณะบางประการคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งของพม่าที่เขียนขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 23 จนถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 (ดังจะได้กล่าวต่อไป) และยังปรากฏภาพสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ของล้านนาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อีกด้วย

2. อิทธิพลจากรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของพม่า

จิตรกรรมฝาผนังบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้มมีลักษณะบางประการคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยานหลายแหล่ง เช่น จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำติโลกกูรู (ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 23) จิตรกรรมฝาผนังวัดอ่องไต้ก์ดี เมืองเยซาโจ่ (ราว พ.ศ. 2213 - 2263) (Munier-Gaillard et al. 2017, 134) วัดต่องบิโอะจ่าวง์ เมืองพุกาม (พ.ศ. 2249) (Green 2012, 22) ถ้ำโป่หวิ่งต่อง เมืองโมนยวา ซึ่งมีอายุอยู่ในช่วง พ.ศ. 2273 - 2313 (Munier-Gaillard et al. 2017, 134) รวมทั้งจิตรกรรมฝาผนังที่จัดอยู่ในกลุ่มเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโป่หวิ่งต่อง ซึ่งส่วนใหญ่ตั้งอยู่ตามลำน้ำชินด์วิน และมีอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้น (ซึ่งแม้ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 จะเข้าสู่สมัยราชวงศ์คองบองแล้วก็ตาม แต่ยังคงปรากฏรูปแบบศิลปะสมัยนยองยานอยู่ เนื่องจากช่วงเริ่มต้นราชวงศ์คองบองพม่ายังคงอยู่ในภาวการณ์ดิ้นรนเพื่อกอบกู้สถานภาพของประเทศ พัฒนาการทางศิลปกรรมจึงอาจหยุดชะงัก) ในขณะเดียวกันก็พบว่าอาจได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบบางประการมาจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่าที่เขียนขึ้นในสมัยคองบองตอนต้นด้วย เช่น จิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ (ราว พ.ศ. 2321 - 2329) (Falconer et al. 2000, 159) ในอุโบสถอุบาลีเต็ง ราว พ.ศ. 2337 และวัดกัมมะจ่าวง์อู ราว พ.ศ. 2333 (Munier-Gaillard 2013, 235) เป็นต้น ซึ่งวัดทั้ง 3 แห่งตั้งอยู่ในเมืองพุกาม

รูปแบบของจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มในส่วนที่เห็นอย่างชัดเจนว่าได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่า ได้แก่ การจัดองค์ประกอบภาพ การเขียนภาพบุคคล ภาพสถาปัตยกรรม ในขณะเดียวกันก็มีการผสมผสานเข้ากับลักษณะของท้องถิ่นด้วยเช่นกัน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 การจัดองค์ประกอบภาพ

จิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยานตามแหล่งต่าง ๆ ที่กล่าวมา มักเป็นภาพเรื่องราวในพุทธศาสนา โดยแบ่งออกเป็นแถว ๆ ซ้อนกันหลายชั้น ลำดับเรื่องยาวต่อเนื่องไปตามแนวระนาบของแต่ละชั้น ทั้งจากซ้ายไปขวาหรือขวาไปซ้าย ซึ่งง่ายต่อการอ่านเนื้อเรื่อง และใช้พื้นที่ของแนวเส้นแบ่งภาพแต่ละแถวเขียนคำบรรยายประกอบภาพ (ภาพที่ 3) ในขณะที่ภาพเล่าเรื่องของวิหารน้ำแต้มเขียนอยู่บนฝาย้อยและบนเสาปูนระหว่างแต่ละแผง ซึ่งรวมแล้วมีพื้นที่ไม่มากนักจึงนำเสนอเฉพาะเหตุการณ์สำคัญ ๆ ของเนื้อเรื่อง และลำดับเรื่องราวที่มีทิศทางไม่แน่นอน แต่ช่างเขียนได้พยายามลำดับภาพไปตามเนื้อเรื่องให้ได้มากที่สุด ในขณะเดียวกันก็ต้องพิจารณาความเหมาะสมของพื้นที่ที่มีจำกัดด้วย คำบรรยายภาพเขียนเป็นวลีหรือประโยคสั้น ๆ ด้วยตัวเมืองแทรกอยู่ในตำแหน่งที่สัมพันธ์กับตัวภาพ (ภาพที่ 4) พบร่องรอยการใช้สีแดงเป็นพื้นหลังอยู่บางส่วน ซึ่งคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังของพม่าที่ใช้พื้นหลังสีแดงหรือน้ำตาลแดงเป็นส่วนใหญ่

ภาพที่ 3 การจัดแบ่งพื้นที่จิตรกรรมบริเวณทางเข้าวัดหมายเลข 1 วัดโมนเหย่ว เมืองส่าเหล่งจี รูปแบบสมัยนยองยาน อายุราว พ.ศ. 2273 - 2313 (© Munier-Gaillard et al. 2017, pic. 114)

ภาพที่ 4 อักษรตัวเมืองที่เขียนกำกับอยู่ตามพื้นที่จิตรกรรมบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

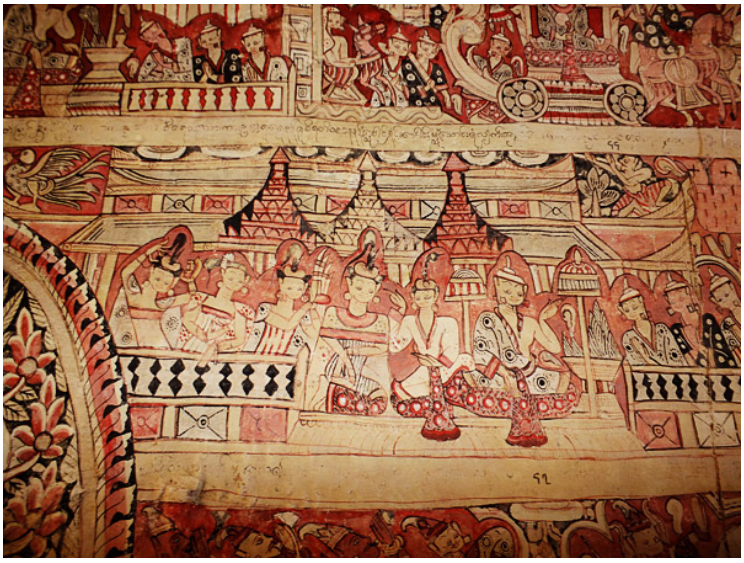
วิหารอานันทะโอะจ่าวง์ เมืองพุกาม สมัยคองบองตอนต้น (ภาพที่ 5) ซึ่งแม้จะมีการแบ่งพื้นที่จิตรกรรมเป็นแนวระนาบซ้อนเป็นแถว ๆ ก็ตาม แต่พื้นที่ของแต่ละชั้นมีความสูงกว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนยองยาน ดังนั้นการลำดับเรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ จึงอาจไม่ได้เรียงไปเป็นลำดับตามแนวระนาบขวาไปซ้ายหรือซ้ายไปขวาเสมอไป บางส่วนเขียนภาพแต่ละเหตุการณ์อยู่ด้านบนหรือด้านล่างของอีกเหตุการณ์หนึ่งก็ได้

ภาพที่ 5 จิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ เมืองพุกาม (ราว พ.ศ. 2321 - 2329) แสดงการลำดับภาพและการจัดองค์ประกอบบางประการคล้ายกับในวิหารน้ำแต้ม (© Falconer et al. 2000, pic. 159)

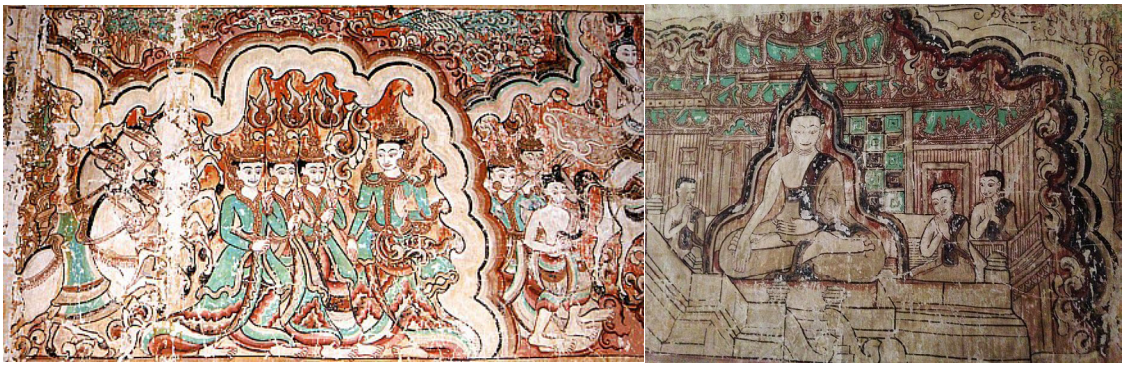
2.2 การแบ่งภาพโดยใช้เส้นโค้งแบบลูกคลื่น

การใช้เส้นโค้งแบบลูกคลื่นเป็นลอน ๆ ล้อมกลุ่มภาพเพื่อแบ่งคั่นเหตุการณ์ หรือเพื่อเน้นกลุ่มภาพให้เกิดความโดดเด่นถือเป็นลักษณะสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน หากเป็นกรอบที่ล้อมบุคคลจำนวนลอนโค้งมักล้อไปตามแต่ละบุคคล หรือใช้ล้อมบุคคลเพียงคนเดียวโดยเป็นลอนโค้งล้อไปตามสรีระ พื้นหลังมักเป็นสีแดงสดหรือสีส้มสดหรือสีดำ (ภาพที่ 6 และ 7) การใช้กรอบเส้นโค้งในลักษณะนี้ยังคงใช้ต่อมาในจิตรกรรมฝาผนังสมัยคองบองตอนต้นในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 แต่มีรายละเอียดที่แตกต่างกันไปบ้างตามการสร้างสรรค์ของช่างเขียน โดยจิตรกรรมฝาผนังในสมัยคองบองตอนต้นมีการใช้เส้นโค้งเป็นลอนที่ถี่กว่าและลื่นไหลคล้ายก้อนเมฆ รวมทั้งครอบคลุมพื้นที่ที่กว้างกว่าและล้อมตัวสถาปัตยกรรมได้เด่นชัดกว่าจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน ดังตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบาลีเต็ง เมืองพุกาม (ภาพที่ 8 และ 9)

ภาพที่ 6 จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำติโลกกูรู นิยมลงสีพื้นหลังด้วยสีแดงและการใช้เส้นโค้งเป็นลอนล้อไปตามภาพบุคคลหรือกลุ่มภาพ สร้างมิติโดยการจัดวางภาพบุคคลให้ซ้อนเหลื่อมกันเล็กน้อย (source: flickr, online)



ภาพที่ 7 เส้นกรอบโค้งที่ล้อไปตามบุคคลแต่ละคนและถมพื้นสีแดงในจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโป่หวิ่งต่อง (source: bloggang, online)



ภาพที่ 8 และ 9 การเขียนเส้นโค้งลูกคลื่นล้อมตัวกลุ่มภาพของจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบาลีเต็ง เมืองพุกาม ราว พ.ศ. 2337 (source: photodharma, online)

ส่วนจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มมีการใช้กรอบเส้นโค้งเป็นลอนลูกคลื่นเพื่อล้อมภาพบุคคลหรือกลุ่มบุคคลบางกลุ่มและภาพสถาปัตยกรรมเช่นกัน ทำให้กลุ่มภาพเหล่านี้แลดูเด่นชัดและเสมือนเป็นการเน้นความสำคัญของกลุ่มภาพ (ภาพที่ 10) มีการใช้สีดำหรือแดงระบายถมพื้นที่ภายในกรอบเส้นโค้ง ซึ่งคงเป็นวินิจฉัยของช่างที่คำนึงถึงความงามมากกว่าแสดงความหมายของกาลเวลา (Sarikawanich 1998, 39) การใช้กรอบเส้นโค้งในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้มีระเบียบแบบแผน หากเป็นเส้นกรอบโค้งที่ล้อมภาพบุคคลหรือกลุ่มบุคคลจำนวนลอนโค้งด้านบนจะล้อไปตามจำนวนบุคคลแต่ละคนและถมพื้นสีแดง (ภาพที่ 11) คล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน เช่น ในถ้ำติโลกกูรูและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกับถ้ำโป่หวิ่งต่อง หากล้อมภาพสถาปัตยกรรมก็จะเน้นลอนโค้งขึ้น - ลงอย่างเด่นชัดล้อไปตามองค์ประกอบสถาปัตยกรรมและถมพื้นสีดำคล้ายกับการล้อมภาพสถาปัตยกรรมบางตำแหน่งของจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบาลีเต็ง เส้นกรอบโค้งเหล่านี้ยังทำให้ตัวภาพดูมีความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องอีกด้วย

ภาพบุคคลในจิตรกรรมบนฝาย้อยวิหารน้ำแต้มมีขนาดเล็ก หากเขียนอยู่ภายในอาคารจะแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างขนาดของอาคารกับบุคคลอย่างเหมาะสม เช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังในสมัยคองบองตอนต้น ซึ่งแตกต่างไปจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยานที่เขียนภาพบุคคลมีขนาดค่อนข้างใหญ่ เมื่อต้องเขียนเส้นโค้งลูกคลื่นล้อไปตามภาพบุคคล พื้นที่ภายในเส้นโค้งเหล่านี้จะไปทับหรือบดบังตัวอาคารบางส่วน ซึ่งช่างเขียนคงต้องการแสดงให้เห็นว่าบุคคลเหล่านี้กำลังอยู่ภายในตัวอาคารมิใช่อยู่ด้านหน้าหรือด้านนอกอาคาร

ภาพที่ 10 และ 11 จิตรกรรมบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม มีการใช้เส้นโค้งเป็นลอนล้อไปตามภาพบุคคลหรือกลุ่มภาพ และร่องรอยการใช้ลงสีพื้นหลังด้วยสีแดงหรือชมพูในจิตรกรรมบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)

2.3 การเขียนภาพบุคคล

ภาพกลุ่มบุคคลในเหตุการณ์เดียวกันของจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยาน มักเขียนเรียงเป็นแถวหน้ากระดาน โดยให้บุคคลมีการซ้อนเหลื่อมกันเล็กน้อยเพื่อให้เกิดระยะ แต่ละคนแสดงท่าทางอากัปกิริยาคล้ายคลึงกัน เห็นใบหน้าและร่างกายเต็มหรือมากกว่า 2 ใน 3 ส่วน ซึ่งลักษณะเหล่านี้พบอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมบนฝาย้อยวิหารน้ำแต้มเช่นกัน แต่มีการแสดงความเคลื่อนไหวและอากัปกิริยาที่ดูเป็นธรรมชาติมากกว่าจิตรกรรมฝาผนังพม่า อันเกิดจากการใช้เส้นโค้งของสรีระของบุคคลที่ดูนุ่มนวลกว่า ซึ่งลักษณะนี้กลับไปคล้ายกับภาพบุคคลในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์และในอุโบสถอุบาลีเต็ง (ภาพที่ 12 และ 13)

ภาพที่ 12 และ 13 ภาพบุคคลแสดงท่าทางที่ดูเป็นธรรมชาติและนุ่มนวลในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ (ซ้าย: © Ranard 2009, pic. 17) และลักษณะการเขียนภาพในอุโบสถอุบาลีเต็ง

หรือนำมาเปรียบเทียบกับอิทธิพลศิลปะพม่าได้อย่างเป็นรูปธรรมที่สุดคือ การแต่งกาย ซึ่งในจิตรกรรมฝาผนังของวิหารน้ำแต้มและของพม่าในกลุ่มที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบ ส่วนใหญ่เป็นการแต่งกายตามสมัยนิยมมากกว่าที่จะเป็นแบบประดิษฐ์หรืออุดมคติ ในจิตรกรรมของวิหารน้ำแต้มพบว่ามีการแต่งกายทั้งแบบพม่าหรือแบบที่มีอิทธิพลบางประการจากพม่าในช่วงตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 และแบบที่แตกต่างไปจากพม่า ในขณะเดียวกันมีรูปแบบเครื่องแต่งกายที่แสดงถึงเอกลักษณ์เฉพาะกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่มในพม่าและล้านนา รวมทั้งเครื่องแต่งกายแบบท้องถิ่นล้านนาหรือลำปาง โดยเฉพาะการแต่งกายของสตรีทุกชนชั้นนั้น แตกต่างไปจากการแต่งกายของสตรีชาวพม่าอย่างชัดเจน

ภาพที่ 14 จิตรกรรมบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม แสดงการเขียนภาพบุคคลด้วยเส้นที่อ่อนโค้งและการจัดวางภาพบุคคลคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์และในอุโบสถอุบาลีเต็งเมืองพุกาม (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

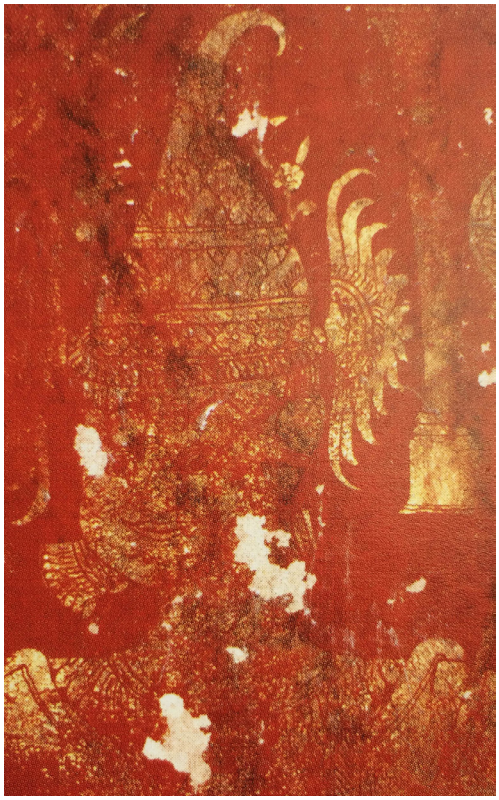
เครื่องทรงของกษัตริย์ในจิตรกรรมบนฝาย้อยวิหารน้ำแต้ม คล้ายฉลองพระองค์แบบติงดายง์[4] และคงนุ่งต่าวง์เฉ่ปะโซ[5] แบบพม่า สวมกรองศอเป็นรูปโค้งอยู่เหนือหน้าอก มีรัดสะเอวที่ชักชายเป็นปีกยกงอนขึ้นทั้ง 2 ข้าง (ภาพที่ 15 และ 16) คล้ายกับฉลองพระองค์บางชุดของชนชั้นกษัตริย์ในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำติโลกกูรู (ภาพที่ 17 และ 18) และภาพเทพที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโป่หวิ่งต่อง แต่ไม่มีชักชายที่รัดสะเอว ส่วนศิราภรณ์ของกษัตริย์ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้มเป็นศิราภรณ์ซ้อนชั้นเป็นทรงกรวยแหลม มีกรรเจียกจอนที่ตวัดปลายด้านล่างทั้ง 2 ข้างให้งอนขึ้นคล้ายช่อกระหนก ซึ่งศิราภรณ์ซ้อนชั้นทรงกรวยแหลมในลักษณะนี้คล้ายกับของเทพในจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งสมัยราชวงศ์นยองยานที่มีอายุในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 - ปลายพุทธศตวรรษที่ 23 (ภาพที่ 19)

ภาพที่ 15 และ 16 เครื่องทรงของกษัตริย์ในจิตรกรรมบนฝาย้อยในวิหารน้ำแต้ม (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

[4] thindaing เป็นฉลองพระองค์แบบคอป้ายตัวยาวคลุมสะโพก แขนยาวถึงข้อศอกลงมา (U Tin Lwin 2017)

[5] taungshei pahso เป็นผ้านุ่งสำหรับชายชาวพม่าในยุคจารีต ใช้สวมใส่อย่างเป็นทางการ เป็นผ้าที่มีความยาวมากราว 4 เมตร และยาวลงมาเหนือข้อเท้าเล็กน้อย นุ่งโดยพันรอบเอว และรวบชายพกขนาดใหญ่พับจับจีบให้โป่งพองและปล่อยยาวลงมาทางด้านหน้า หรือนำมาพาดไว้บนแขน

ภาพที่ 17 และ 18 เครื่องทรงบางชุดของชนชั้นกษัตริย์ในจิตรกรรมฝาผนังของถ้ำติโลกกูรู ฉลองพระองค์แบบติงดายง์และนุ่งตาวง์เฉ่ปะโซ คล้ายกับในจิตรกรรมวิหารน้ำแต้มแต่สวมศิราภรณ์ที่แตกต่างกัน
(source: tripadvisor, online)



ภาพที่ 19 ศิราภรณ์ของพระอินทร์ในจิตรกรรมฝาผนังของวัดอ่องไต้ก์ดี เมืองเยซาโจ่ สมัยนยองยาน ราว พ.ศ. 2213 - 2263 คล้ายกับศิราภรณ์ของกษัตริย์ในจิตรกรรมวิหารน้ำแต้ม (© Munier-Gaillard 2013, pic. 263)

แต่ศิราภรณ์ของกษัตริย์ในวิหารน้ำแต้มไม่มีผ้าโพกมวยผมยอดแหลมแสดงให้เห็นว่าชนชั้นสูงฝ่ายชายชาวล้านนาไม่เกล้าผมมวยสูงแบบพม่า ในพระหัตถ์ถือแส้ขนหางจามรีแบบเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำติโลกกูรู ส่วนเครื่องแต่งกายของบุคคลชั้นสูงฝ่ายชายในจิตรกรรมของวิหารน้ำแต้ม (ภาพที่ 20) และขุนนางฝ่ายชายในจิตรกรรมฝาผนังของถ้ำติโลกกูรู (ภาพที่ 21) สวมเสื้อคล้ายกัน สวมเครื่องประดับศีรษะที่แตกต่างกัน

ภาพที่ 20 (ซ้าย) เครื่องแต่งกายของบุคคลชั้นสูงในจิตรกรรมของวิหารน้ำแต้ม (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)
ภาพที่21 (ขวา) เครื่องแต่งกายของขุนนางฝ่ายชายในจิตรกรรมฝาผนังของถ้ำติโลกกูรู (© Green and Blurton 2002, pic. 75)
แตกต่างกัน (ขวา: © Green and Blurton 2002, pic. 75)

ส่วนเครื่องแต่งกายของชนชั้นสูงฝ่ายชายแบบที่พบเพียงภาพเดียว ปรากฏอยู่ในเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม (ภาพที่ 22) คือ สวมเสื้อพอดีตัวแขนยาวผ่าหน้าหรืออิ่งจีอาจสวมทับเสื้อตัวใน นุ่งตาวง์เฉ่ปะโซลายขวางที่ชักชายผ้าขนาดใหญ่ออกมาทางด้านหน้ายาวลงมาในระดับเดียวกับเชิงปะโซสวมศิราภรณ์คล้ายชฎาที่มียอดแหลม มีกรรเจียกจอนตวัดปลายเป็นช่อกระหนก ซึ่งการแต่งกายและศิราภรณ์ในลักษณะนี้ไม่พบในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน แต่จะไปปรากฏเป็นเครื่องแต่งกายของกษัตริย์หรือเทวดาบางภาพในจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบาลีเต็ง (ภาพที่ 23) และวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ (ภาพที่ 24) เมืองพุกามตรงกับสมัยคองบองช่วงต้น ๆ

ภาพที่ 22 เครื่องแต่งกายของชนชั้นสูงฝ่ายชายในแบบที่ 3 (คนซ้ายสุด) จากเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015) เปรียบเทียบกับ
ภาพที่ 23 (กลาง) การแต่งกายของเจ้าชายสิทธัตถะ ในอุโบสถอุบาลีเต็ง
และ **ภาพที่ 24 (ขวา)** ศิราภรณ์ของกษัตริย์หรือเทพในจิตรกรรมฝาผนังของวิหารอานันทะโอะจ่าวง์
(ขวาและกลาง: source: alamy, online)

ภาพที่ 25 การแต่งกายของเสนาบดีแบบพม่าในวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)

ภาพเสนาบดีในจิตรกรรมบนฝาผนังวิหารน้ำแต้ม มักปรากฏอยู่ในขบวนเสด็จของกษัตริย์ (ภาพที่ 25) การแต่งกายของกลุ่มเสนาบดีแบบที่มีลักษณะโดดเด่นที่สุดเป็นเครื่องแต่งกายแบบพม่าแท้ คือ สวมเสื้อคลุม (หวุตโลง) สีขาวตัวหลวมยาวลงมาเกือบถึงชายต่าวง์เฉ่ปะโซ แขนเสื้อยาวถึงข้อมือ คอเสื้อป้ายทบค่อนข้างมิดชิด ตัวเสื้อจากเอวลงมาจะแหวกออกแลเห็นการรวบชายผ้าขนาดใหญ่ทางด้านหน้าที่ยาวลงมาเท่ากับชายของปะโซที่มีหลายหลากลวดลาย เครื่องสวมศีรษะทรงสูงตั้งขึ้นเป็นยอดแหลมคล้ายลอมพอก ปลายยอดสุดแตกออกเป็นแฉก คงทำจากผ้าสำหรับครอบมวยผม ตกแต่งฐานเป็นวงโดยรอบ ถือพัดใบตาล (ยัต) (Falconer et al. 2000, 186) แบบด้ามสั้น สวมต่างหูทรงถ้วยก้านยาว (นาด่องมีกวิ่น) การแต่งกายของเสนาบดีแบบพม่าในลักษณะนี้คงเป็นแบบเต็มยศ ซึ่งไม่พบอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน เนื่องจากเป็นเครื่องแต่งกายในสมัยคองบองตั้งแต่ระยะต้น ๆ จนสิ้นสุดระบบกษัตริย์ ซึ่งอาจมีการดัดแปลง การลด หรือเพิ่มองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายไปบ้างตลอดระยะเวลาดังกล่าว ดังปรากฏในจิตรกรรมที่เขียนโดยชาวพม่าและชาวตะวันตกตลอดจนภาพถ่ายในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ลักษณะการแต่งกายของเสนาบดีแบบพม่าดังกล่าว คล้ายกับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (Prince Damrongrachanubhap 1974, 183) ได้ทรงกล่าวไว้ใน “เที่ยวเมืองพม่า” ว่า

“...พิเคราะห์ดูเครื่องแต่งตัวเต็มยศขุนนางพม่า ดูเป็นเค้าเดียวกันกับเครื่องแต่งตัวขุนนางไทยแต่โบราณ คือนุ่งผ้าสวมเสื้อครุยใส่ลอมพอก เพี้ยนกันแต่พม่านุ่งลอยชาย เสื้อครุยเป็นผ้าหนา มีสายรัดเอว (เหมือนเสื้อ Dressing gown ฝรั่ง) และลอมพอกตอนยอดทำรุปป่องไม่รัดแหลมเหมือนของไทย คงเป็นเพราะพม่าไว้ผมเกล้าจุก แต่มีแปลกอย่างหนึ่งที่ขุนนางพม่า เวลาแต่งเต็มยศถือพัดใบตาลปิดทองด้ามยาว (เหมือนอย่างที่นางพัดงานโสกันต์ถือ) เป็นเครื่องยศด้วย...

ลักษณะการแต่งกายดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงบรรยาย คงเป็นเครื่องแต่งกายของเสนาบดีมาตั้งแต่สมัยพระเจ้าโบดอพญา (พ.ศ. 2325 - 2362) เป็นอย่างน้อย จนถึงสมัยของพระเจ้าธีบอ (พ.ศ. 2421 - 2428) ซึ่งชุดในลักษณะนี้จะสวมสร้อยทองคำเส้นยาวสะพายพาดเฉียงลำตัว (ซาลเหว่) โดยจำนวนเส้นจะแตกต่างกันไปตามลำดับยศศักดิ์ ถือพัดใบตาลด้ามยาวมาก สวมหมวกทรงสูงที่เรียกว่า “บ่องกัดดิบะ” ทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีแดง ตกแต่งฐานโดยรอบด้วยแผ่นทองคำดุนลายเป็นรูปดอกไม้กลมรองรับแผ่นทองรูปใบไม้ตั้งขึ้นอยู่โดยรอบ และมีส่วนยอดโค้งมนหรืออาจม้วนเป็นก้นหอยเพื่อปิดมวยผม แตกต่างไปจากเครื่องสวมศีรษะของเสนาบดีในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม ซึ่งมียอดสูงแหลมคล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังของถ้ำติโลกกูรูและจิตกรรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกับถ้ำโป่หวิ่งต่อง (ภาพที่ 26) อีกทั้งไม่มีการประดับสายสร้อยสะพาย และถือพัดใบตาลที่มีขนาดเล็กกว่าและด้ามสั้นกว่า อย่างไรก็ตามพัดใบตาลที่เสนาบดีถือในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้มก็ยังมีขนาดใหญ่กว่าที่กษัตริย์ทรงถือในจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยาน

ภาพที่ 26 ผ้าครอบมวยผมทรงสูงของกษัตริย์และขุนนางพม่าจากจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโป่หวิ่งต่อง
(soruce: Munier and Myint Aung 2007, pic. 32)

ภาพที่ 27 ภาพลายเส้นของชาวตะวันตกที่แสดงภาพเสนาบดีหรือขุนนางพม่าสมัยคองบอง อายุราว พ.ศ. 2338
(source: Wikipedia, online)

จากภาพลายเส้นของชาวตะวันตกที่เขียนขึ้นราว พ.ศ. 2338 แสดงภาพเสนาบดีหรือขุนนางพม่าสมัยคองบอง (ภาพที่ 27) เห็นได้ว่าเครื่องแต่งกายในลักษณะดังกล่าวมีสายสร้อยสะพาย ถือพัดด้ามสั้นขนาดเดียวกับในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม และสวมบ่องกัดดิบะแล้ว จึงสันนิษฐานว่าเครื่องแต่งกายแบบเต็มยศของเสนาบดีในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้มน่าจะอยู่ในช่วงก่อน พ.ศ. 2338 โดยมีการผสมผสานรูปแบบเครื่องแต่งกายสมัยนยองยานตอนปลายกับสมัยคองบองตอนต้น

ภาพที่ 28 (ซ้าย) ศิราภรณ์ของข้าราชบริพารฝ่ายชาย (ชายคนที่ 2 จากหัวแถว) จากวิหารน้ำแต้ม (© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015) เปรียบเทียบกับ **ภาพที่ 29 (ขวา)** ของชนชั้นกษัตริย์และเทพในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโป่หวิ่งต่อง ส่วนชายหัวแถวสวมหมวกปีกที่เชิดขึ้นเล็กน้อย คล้ายกับภาพชายผู้มีฐานะและชายชาวต่างชาติสวมหมวกปีกในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโป่หวิ่งต่องและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกัน (© Premwadee Sarikawanich 13/11/2017)

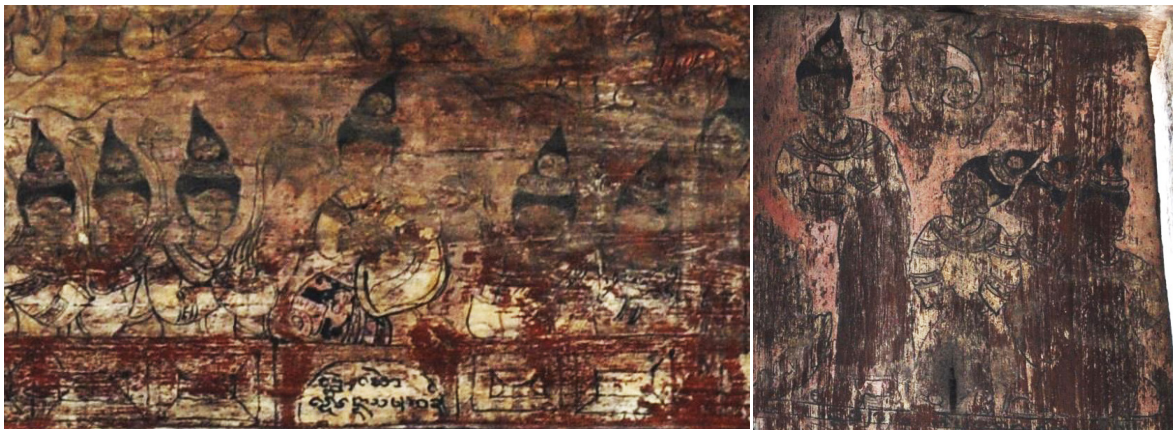
จิตรกรรมเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม มีภาพข้าราชบริพารฝ่ายชายสวมศิราภรณ์เป็นแถบใหญ่รอบศีรษะที่มีส่วนบนเป็นรูปสามเหลี่ยมเรียงรายอยู่โดยรอบ (ภาพที่ 28) คล้ายกับของชนชั้นสูงและเทพในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโป่หวิ่งต่อง (ภาพที่ 29) แต่ที่วิหารน้ำแต้มไม่มีผ้าโพกมวยผมแบบสูงแหลม ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าชายชาวพื้นเมืองล้านนาไม่เกล้าผมมวยแบบพม่า ในขณะที่บางคนสวมเครื่องแต่งกายลักษณะเดียวกับเสนาบดี แต่สวมหมวกปีกที่เชิดขึ้นเล็กน้อยคล้ายกับหมวกของผู้มีฐานะดีในหลาย ๆ ภาพของจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโป่หวิ่งต่องและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกัน แต่ปีกของหมวกแผ่กว้างและปลายงอนขึ้นมากกว่าในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม (ภาพที่ 30)

ภาพที่ 30 ภาพชายผู้มีฐานะและชายชาวต่างชาติสวมหมวกปีกในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโป่หวิ่งต่อง (source: bloggang, online)

ภาพที่ 31 การแต่งกายของชายชาวบ้านในจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)

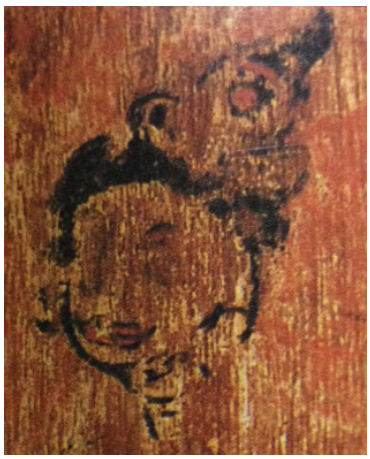
ภาพชายชาวบ้านส่วนใหญ่นุ่งผ้าโจงยาวถึงหัวเข่าหรือยาวกว่านั้นเล็กน้อย ไม่สวมเสื้อ (ภาพที่ 31) ทรงผมส่วนใหญ่คล้ายกับมุ่นมวยผมยกเป็นปีกต่ำ ๆ 2 ข้าง ไว้จอนยาวซึ่งภาษาทางลำปางเรียกว่า “มุ่นสองจ็อกยอยริมหู” (Rattanachai et al. 1996, 4) (ภาพที่ 32) ชายบางคนมีพวงมาลัยคล้องที่มวยผมด้านใดด้านหนึ่งหรือเรียกว่า “ผมปีกมาลัยข้าง” (ภาพที่ 33) และทุกคนสวมต่างหูรูปกลม ซึ่งอาจเป็นลานหูที่นิยมกันในหมู่ชาวล้านนารวมถึงชาวพม่า การแต่งกายแบบดังกล่าวคงเป็นลักษณะทั่ว ๆ ไปของชายชาวบ้านในล้านนาที่ช่างเขียนได้ถ่ายทอดตามความเป็นจริงที่ได้เห็นโดยไม่จำเป็นต้องอ้างอิงมาจากอิทธิพลจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่า ในขณะเดียวกันลักษณะของผ้าโจงและการตกแต่งทรงผมก็แตกต่างไปจากที่พบในจิตรกรรมฝาผนังของพม่าที่มักเขียนเป็นผ้าโจงด้วยเส้นที่แข็งกระด้างดังเช่นในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน หรือไม่ก็ด้วยเส้นที่อ่อนย้วยเกินจริง ดังที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยคองบองตอนต้น

ภาพที่ 32 (ซ้าย) ทรงผมของชายชาวบ้านแบบที่เรียกว่า มุ่นสองจ็อกยอยริมหู
ภาพที่ 33 (ขวา) ทรงผมของชายชาวบ้านแบบที่เรียกว่า ผมปีกมาลัยข้าง
(© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)



ภาพที่ 34 และ 35 การแต่งกายของสตรีในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้มที่ดูคล้ายกับชุดของสตรีชั้นสูงในรัฐฉาน
(© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)

การแต่งกายของสตรีในจิตรกรรมวิหารน้ำแต้มต่างไปในจิตรกรรมฝาผนังของพม่าอย่างชัดเจน หากเป็นสตรีชั้นสูงในราชสำนักมักสวมเสื้อตัวสั้นหลวม ๆ สีขาวแขนยาวและกว้าง แขนเสื้อมีลวดลายเป็นแถวโดยรอบบริเวณต้นแขนและข้อศอก หรืออาจต่ำจากข้อศอกลงมาเล็กน้อยหรืออาจไม่มีลวดลาย นุ่งผ้าซิ่นยาวถึงข้อเท้า (ภาพที่ 34) ถ้าเป็นนางกษัตริย์จะสวมกรองศอรูปโค้งหรือรูปสามเหลี่ยม มีกำไลข้อมือ แหวน และต่างหู (ภาพที่ 35) สตรีในราชสำนักทุกคนเกล้าผมทรงพุ่มสูงแหลมพุ่มเดียว ฐานมวยผมรัดด้วยเกี้ยว และมีเครื่องประดับรูปกลม หรือลายดอกไม้ หรือรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนทางด้านหน้าของมวยผมหรือเรียกว่าผมเกล้าชฎาจอนงอน (ภาพที่ 36) ซึ่งแตกต่างไปจากทรงผมของสตรีชั้นสูงของพม่าที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยานและคองบองตอนต้นที่มีการเกล้าผมสูงที่ดูซับซ้อนกว่ามาก หากเป็นสตรีในราชสำนักที่มียศศักดิ์ต่ำลงมาจะสวมเสื้อคอป้ายไม่มีกรองศอ (ภาพที่ 37) ซึ่งทั้งหมดนี้คล้ายกับเครื่องแต่งกายของสตรีในราชสำนักเชียงตุงในรัฐฉาน (ภาพที่ 38 และ 39) อาจเป็นไปได้ว่าช่างเขียนคุ้นเคยกับเครื่องแต่งกายของสตรีของกลุ่มชาติพันธุ์ดังกล่าวมากกว่าเครื่องแต่งกายของสตรีในราชสำนักพม่าซึ่งไม่สามารถจะพบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน



ภาพที่ 36 ทรงผมของสตรีชั้นสูงแบบผมเกล้าชฎาจอนงอน
ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

ภาพที่ 37 เสื้อของสตรีในราชสำนักที่มีลำดับยศศักดิ์
ระดับล่างจากจิตรกรรมในวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

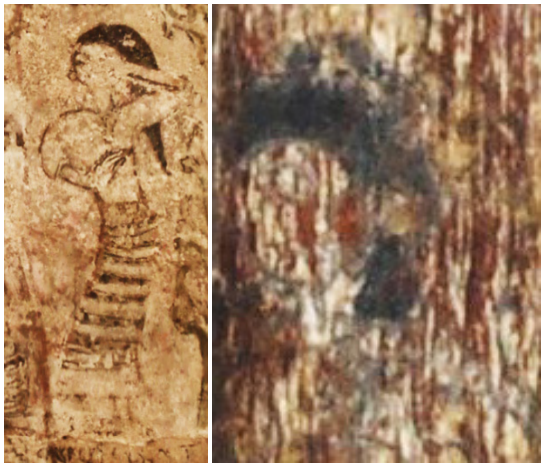
ภาพที่ 38 (ซ้าย) เครื่องทรงของเจ้านางแว่นทิพย์ ณ เชียงตุง (พระธิดาในเจ้าฟ้ารัตนะก้อนแก้ว อินแถลง) (source: i.pinimg, online)

ภาพที่ 39 (ขวา) เครื่องแต่งกายของสตรีในราชสำนักเชียงตุงในภาพเป็นชุดในงานแต่งเจ้านางแว่นทิพย์กับเจ้าห่มฟ้าเมืองแสนหวี (source: i.pinimg, online)

ส่วนสตรีชาวบ้านสวมเสื้อแขนสั้นหรือแขนยาวทั้งคอป้ายและคอกลมแต่ไม่มีเครื่องประดับคอเสื้อ เสื้อในลักษณะนี้สวมใส่กันทั่วไปสำหรับสตรีล้านนา ไทลื้อ และในรัฐชาวฉาน บางคนห่มสไบเฉียงทับเสื้อ สวมต่างหู ทรงผมเป็นแบบ “สองจ๊อกแซมเกี้ยว” คือ ยกผมขึ้นเป็นปีกต่ำ ๆ 2 ข้าง คาดด้วยเครื่องประดับบริเวณเหนือหน้าผาก (ภาพที่ 40)

ภาพที่ 40 การแต่งกายของสตรีชาวบ้าน ทรงผมเป็นแบบสองจ๊อกแซมเกี้ยว (© Rattanachai et al. 1996, pic. 5)

นอกจากนี้ยังพบภาพสตรีบางคนปล่อยผมยาวโดยหวีผมเสยทางด้านหลัง (ภาพที่ 41) และบางคนมัดรวบผมไว้บริเวณหลังท้ายทอย (ภาพที่ 42) คล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ ซึ่งถือว่าเป็นทรงผมในมิติใหม่ของสตรีชาวพม่าในช่วงต้นราชวงศ์คองบอง (ภาพที่ 43 และ 44)



ภาพที่ 41 (ซ้าย) และ 42 (ขวา) ทรงผมของสตรีอีกรูปแบบหนึ่งในวิหารน้ำแต้ม โดยหวีผมเสยไปทางด้านหลังและมัดรวบไว้บริเวณหลังหู คล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์
ซ้าย: (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015) / ขวา: (source: alamy, online)

ภาพที่ 43 (ขวา) และ 44 (ซ้าย): ภาพสตรีชาวบ้านบางคนปล่อยผมยาว โดยหวีผมเสยทางด้านหลังในเรื่องพระนางสามาวดีในวิหารน้ำแต้มคล้ายกับที่สตรีชาวบ้านในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ เมืองพุกาม
ซ้าย: (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015) / ขวา: (source: alamy, online)

จะเห็นได้ว่า ลักษณะการแต่งกายของบุคคลในจิตรกรรมบนฝาย้อยวิหารน้ำแต้ม มีทั้งลักษณะที่คล้ายกับในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน เช่น ในถ้ำติโลกกูรู (ประมาณ พ.ศ. 2215 - 2244) และในกลุ่มเดียวกับในถ้ำโป่หวิ่งต่อง (ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 24) ในขณะเดียวกันก็ยังปรากฏลักษณะบางประการที่คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจ่าวง์ (ประมาณ พ.ศ. 2321 - 2329) และในอุโบสถอุบาลีเต็ง (ราว พ.ศ. 2337) รวมทั้งเอกลักษณ์ในท้องถิ่นและกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่ม หรือจากสิ่งที่ช่างเขียนได้รู้ได้เห็นจากความเป็นจริง ดังนั้นหากกำหนดอายุจิตรกรรมฝาผนังบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มจากเครื่องแต่งกายของบุคคลก็อาจสันนิษฐานว่าคงเขียนขึ้นในช่วงต้นหรือราวครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 อย่างไรก็ตามจำเป็นที่จะต้องศึกษาข้อมูลประเภทอื่นประกอบด้วย

ภาพที่ 45 และ 46 ภาพพระราชมณเฑียรในเรื่องมฆมาณพ (ซ้าย) และเรื่องพระนางสามาวดี (ขวา) ในจิตรกรรมบนฝาย้อยวิหารน้ำแต้ม (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

2.4 การเขียนภาพสถาปัตยกรรม

ภาพสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นในจิตรกรรมฝาผนังบนฝาย้อยวิหารน้ำแต้ม คือ ภาพปราสาทราชวังขนาดใหญ่แบบพม่า (ภาพที่ 45) ซึ่งแสดงองค์ประกอบสถาปัตยกรรมไว้ค่อนข้างละเอียดและใช้เส้นที่อ่อนช้อยประกอบกับการใช้เส้นโค้งแบบลูกคลื่นล้อไปตามองค์ประกอบสถาปัตยกรรมอย่างลื่นไหล (ภาพที่ 46) แตกต่างไปจากภาพสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยานที่เขียนด้วยเส้นสายที่แข็งกระด้างกว่ามาก อีกทั้งไม่แสดงรายละเอียดขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมมากนัก สะท้อนให้เห็นว่าช่างเขียนอาจพยายามถ่ายทอดรูปแบบสถาปัตยกรรมตามความเป็นจริงมากกว่าที่จะอ้างอิงผ่านภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังของพม่า ภาพสถาปัตยกรรมทั้งในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารน้ำแต้มและของพม่า แลเห็นเป็นรูปด้านและรูปตัดไปพร้อม ๆ กัน ไม่มีการใช้เส้นทัศนียวิสัย โดยภาพปราสาทราชมณเฑียร (เซาง์) มักเขียนเป็นอาคารขนาดใหญ่ทอดตัวไปเป็นแนวยาว หลังคาซ้อนชั้น ยกคอสองของแต่ละชั้นขึ้นสูง หรือที่เรียกว่า “หลังคาทรงยวน” หรือ “ญ่น” ซึ่งหมายถึง “ไทยวน” ที่อาศัยอยู่ทางภาคเหนือของสยาม คงเป็นอิทธิพลของไทยวนที่ส่งต่อให้พม่า เนื่องจากพม่าเคยมีอิทธิพลเหนือดินแดนล้านนามานานกว่า 200 ปี และช่างฝีมือไทยวนก็เคยถูกกวาดต้อนไปพม่า (Jaturawong 2007, 59) หลังคาทรงยวนพบทั้งในพระราชวังและวิหาร (เจาง์) ของไทใหญ่และพม่า เป็นวิหารที่มีกุฏิสงฆ์ในหลังเดียวกัน

ภาพที่ 47 ภาพปราสาทราชมณเฑียรในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโป่หวิ่งต่อง (source: alamy, online)

ภาพที่ 48 ภาพพระราชมณเฑียรในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำติโลกกูรู (source: Falconer et al. 2000, pic. 158)

รูปทรงหลังคาซ้อนชั้นในลักษณะดังกล่าวพบอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเดียวกับถ้ำโป่หวิ่งต่อง (ภาพที่ 47) ภาพช่อฟ้าก็คล้ายกับช่อฟ้าของปราสาทราชมณเฑียรในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม แต่สิ่งที่แตกต่างกันอย่างมากคือ หางหงส์ จิตรกรรมฝาผนังพม่ากลุ่มเดียวกับถ้ำโป่หวิ่งต่อง แสดงภาพหางหงส์ที่เชิดขึ้นเป็นรูปสามเหลี่ยมมุมฉาก ส่วนภาพหางหงส์ที่ถ้ำติโลกกูรูทำเป็นรูปกระจัง (ภาพที่ 48) ในขณะที่ในวิหารน้ำแต้มจะเป็นหางวันแบบศิลปะล้านนา ซึ่งหางวันนี้ไม่พบว่าใช้เป็นองค์ประกอบปลายป้านลมในสถาปัตยกรรมของพม่าในสมัยนยองยานและคองบองตอนต้น

ภาพที่ 49 (ซ้าย) หางวันที่บริเวณปลายกรอบซุ้มประตูของพระราชวังในจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำติโลกกูรู
ภาพที่ 50 (กลาง) หางวันที่ปลายพนักบันไดวิหารชเวนันดอ เมืองมัณฑะเลย์
(© Premwadee Sarikawanich 13/11/2017)

แต่พบว่ามีการใช้หางวันที่บริเวณปลายกรอบซุ้มประตูของพระราชวัง เช่น ในจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำติโลกกูรู (ภาพที่ 49) รวมทั้งใช้เป็นหัวและปลายพนักบันไดของสถาปัตยกรรมหลายประเภทตลอดสมัยราชวงศ์คองบอง อาทิ เรือน ปราสาทราชมณเฑียร และวิหาร เป็นต้น (ภาพที่ 50)

ภาพที่ 51 รายละเอียดของหลังคาพระราชมณเฑียรที่มีภาพนกเกาะอยู่ จากจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

สิ่งที่แสดงให้เห็นว่าการเขียนภาพสถาปัตยกรรมประเภทปราสาทราชมณเฑียรในวิหารน้ำแต้มได้รับอิทธิพลจากพม่า คือ การเขียนภาพนกนานาชนิดเกาะอยู่ตามส่วนต่าง ๆ ของหลังคา (ภาพที่ 51) และภาพปราสาทราชมณเฑียรที่มีหลังคามุขเป็นปราสาทยอดซ้อนชั้นแบบพม่าหรือ “ปยี๊ตตี๊ด” (ปยาทาต) ซึ่งพบอยู่มากในจิตรกรรมฝาผนังของพม่าตามแหล่งต่าง ๆ ที่ได้นำมาศึกษาเปรียบเทียบ

อย่างไรก็ตาม อิทธิพลศิลปะพม่าที่ปรากฏในจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม เป็นเพียงอิทธิพลทางด้านรูปแบบบางประการเท่านั้น โดยไม่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดหรือคติความเชื่อของพม่า ในช่วงเวลาที่เขียนภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความแตกต่างของเนื้อหาเรื่องราวและรายละเอียดปลีกย่อยอื่น ๆ อันแสดงให้เห็นถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตลอดจนแสดงถึงบริบททางสังคมและสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นล้านนาหรือของเมืองลำปาง

3. เนื้อหาเรื่องราวในจิตรกรรม

จิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม มีเนื้อเรื่องที่แตกต่างกันไปจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่าทั้งในสมัยนยองยานและสมัยคองบองหรือแม้แต่ในจิตรกรรมฝาผนังในล้านนา จากอักษรตัวเมืองที่เขียนประกอบภาพและรายละเอียดของภาพเล่าเรื่อง ทำให้ทราบว่าบนฝาย้อยด้านทิศเหนือเป็นเรื่องมฆมาณพหรือประวัติพระอินทร์ ส่วนบนฝาย้อยด้านทิศใต้เป็นเรื่องพระนางสามาวดี โดยมีคำว่า “นางสามาวดี” “จูฬมาคันธิยะ” “โฆสกะเศรษฐี” “พระยาปรันปัฐฐะนคร” “โกตุหลิก” เป็นต้น ซึ่งล้วนเป็นตัวละครในเรื่องพระนางสามาวดีทั้งสิ้น รวมทั้งคำอธิบายเหตุการณ์ในหลายตำแหน่ง ทำให้แน่ใจว่าเป็นเรื่องพระนางสามาวดี (Kruekun 1988, Interview) ทั้ง 2 เรื่องเป็นนิทานในอรรถกถา หมวดอัปปมาทวรรค ซึ่งในล้านนาพบอยู่เฉพาะในวิหารน้ำแต้มแห่งเดียวเท่านั้น คงไม่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลจากแนวคิดและศิลปะพม่า อีกทั้งไม่ใช่เรื่องในท้องถิ่น แต่มีที่มาจากพระไตรปิฎก แสดงให้เห็นถึงความสืบเนื่องของพระพุทธศาสนาแบบแผนจากประเพณีหลวงโดยตรง (Damrikul 2018, 221) เพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมและคติความเชื่อทางศาสนาในช่วงเวลาที่เขียนภาพ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 อิทธิพลจากประเพณีหลวงสู่จิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่น

จากการวิเคราะห์จิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มด้วยรูปแบบศิลปะที่สัมพันธ์กับการรับอิทธิพลจากศิลปะพม่าและความเป็นไปได้ของช่วงเวลาที่เขียนภาพ โดยกำหนดอายุการเขียนภาพไว้เบื้องต้นว่าอยู่ในราวต้นหรือครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 มาแล้ว ซึ่งจัดว่าเป็นผลงานของช่างเขียนที่มีฝีมือสูง จึงน่าจะเขียนอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของชนชั้นสูงที่มีบทบาทในท้องถิ่น ในขณะเดียวกันจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมฆมาณพและพระนางสามาวดีไม่เคยพบมาก่อนในท้องถิ่นล้านนาและในพม่า ดังนั้นจึงน่าจะได้รับอิทธิพลแนวคิดมาจากภายนอก ซึ่งในช่วงต้นหรือครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ได้ปรากฏความสัมพันธ์ทางสังคมและบริบททางการเมืองระหว่างเจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชวงศ์จักรีทางกรุงเทพฯ อยู่มาก ในขณะเดียวกันก็พบว่าจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมฆมาณพหรือประวัติพระอินทร์ปรากฏอยู่เพียงแห่งเดียวบนผนังด้านขวาของหอนอนในหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกภายหลังจากที่พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์หอไตรใน พ.ศ. 2331 ไม่นาน (Haripitak 1970, 2) (ภาพที่ 52) ส่วนเรื่องพระนางสามาวดีบางตอน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของภาพเล่าเรื่องพุทธประวัตินั้น มีอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ของวังหน้าในกรุงเทพฯ เขียนขึ้นในรัชสมัยเดียวกัน อาจเป็นไปได้ว่าเจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนซึ่งได้เดินทางมาเข้าเฝ้ายังราชสำนักที่กรุงเทพฯ หลายครั้ง อาจได้เห็นหรือรับรู้ถึงเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ อย่างน้อยคงได้มาเยี่ยมเยียนเจ้าศรีอโนชา ซึ่งเป็นเจ้าพี่เจ้าน้องกันในพระราชวังบวรสถานมงคลอยู่บ้าง แต่ได้มีการนำไปปรับใช้ในท้องถิ่นเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อและบริบททางสังคมร่วมสมัยด้วยอิทธิพลรูปแบบของศิลปะพม่าผสานเข้ากับลักษณะของฝีมือช่างท้องถิ่นก่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนที่แตกต่างไปจากฝีมือช่างหลวง

ภาพที่ 52 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องมฆมาณพ ขณะสร้างศาลาเป็นทานกับเพื่อน ๆ ในหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ (source: reurnthai, online)

3.2 ความสัมพันธ์ของเนื้อเรื่องในจิตรกรรมกับความเชื่อทางพุทธศาสนา

3.2.1 เรื่องมฆมาณพ (ประวัติการกำเนิดของพระอินทร์)

เรื่องราวเกี่ยวกับพระอินทร์ในพุทธศาสนาเถรวาท มีกล่าวอยู่ทั้งในพระไตรปิฎกและอรรถกถาเป็นจำนวนมาก ปรากฏด้วยคำว่า “ท้าวสักกะ” “ท้าวสักกเทวราช” “พระอินทร์” มีบทบาทเป็นเทพผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนพระพุทธศาสนาที่มีความศรัทธาและคอยช่วยเหลือพระพุทธเจ้าและพระภิกษุสงฆ์ เป็นผู้ช่วยเหลือผู้ตกทุกข์ได้ยาก ขวนขวายในการบำเพ็ญบุญกุศล เป็นผู้ใฝ่ในธรรม มีปัญญา เป็นผู้มีภูมิธรรม และปฏิบัติจนบรรลุธรรมในชั้นโสดาบันอีกด้วย ส่วนเรื่องการกำเนิดพระอินทร์ดังปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องในวิหารน้ำแต้มมีกล่าวอยู่ในคัมภีร์อรรถกถาซึ่งเป็นคัมภีร์ที่ช่วยอธิบายขยายความคัมภีร์พระไตรปิฎก คือ ในอรรถกถาทีฆนิกาย ชื่อ สุงมังควิลาสินี เล่ม 2 อรรถกถามัชฌิมนิกาย ชื่อ ปปัญจสุทนี เล่ม 2 อรรถกถาขุททกนิกายธรรมบท ชื่อ ธัมมปทัฏฐกถา ภาค 2 ซึ่งได้อธิบายความเป็นมาของการกำเนิดพระอินทร์อย่างละเอียด (Sirarojjananan 2018, 46 - 47) เริ่มจากชายหนุ่ม ชื่อ มฆมาณพได้ร่วมกับเพื่อน ๆ อีก 32 คน สร้างบุญกุศลโดยช่วยกันสร้างสิ่งก่อสร้างอันเป็นสาธารณประโยชน์หลายประการ แม้จะถูกผู้ใหญ่บ้านกลั่นแกล้ง เพราะไปขัดผลประโยชน์ด้วยการแจ้งความจับมฆมาณพพร้อมพวกข้อหากบฏต่อพระราชา พระองค์ทรงหลงเชื่อจึงรับสั่งให้ประหารชีวิตด้วยการให้ช้างเหยียบ มฆมาณพได้แนะนำเพื่อน ๆ ให้ตั้งจิตเป็นเมตตา ไม่ผูกอาฆาตจองเวรต่อผู้ที่กระทำการครั้งนี้ ด้วยอำนาจของเมตตาทำให้ช้างไม่กล้าเหยียบ ท้ายที่สุดมฆมาณพก็พ้นมลทินและได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้ใหญ่บ้านแทน มฆมาณพมีภรรยา 4 คน คือ นางสุชาดา นางสุธรรมา นางสุจิตรา นางสุนันทา ภรรยาทั้ง 3 ยกเว้นนางสุชาดาณ ได้ช่วยสามีสร้างศาลาที่พักและสระน้ำพร้อมทั้งสวนสาธารณ ส่วนนางสุชาดาไม่คิดจะทำอะไรด้วยคิดว่าบุญกรรมที่สามีทำก็คงทำเพื่อภรรยาด้วย มฆมาณพได้ประกอบคุณงามความดีมาตลอดชีวิต รวมทั้งยึดมั่นในการบำเพ็ญหลักวัตตบท 7 เมื่อตายไปจึงได้ไปเกิดเป็นพระอินทร์หรือท้าวสักกะในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ส่วนเพื่อน ๆ ที่ร่วมกันทำความดีในครั้งเป็นมนุษย์ทั้ง 32 คนเมื่อตายไปแล้วก็ได้เกิดเป็นเทพบุตร ส่วนนางสุชาดายังต้องเวียนว่ายตายเกิดอีก 3 ภพ แต่นางก็ได้รักษาศีลมาโดยตลอดส่งผลให้ในที่สุดก็ได้ไปได้อยู่ร่วมกับท้าวสักกะในตำแหน่งหัวหน้านางเทพอัปสรของพระองค์ (ภาพที่ 53 และ 54)

ภาพที่ 53 ภาพเล่าเรื่องมฆมาณพบนฝาย้อยแผงที่ 1 (ห้องในสุดด้านทิศเหนือ) ของวิหารน้ำแต้ม
(source: Krueraya 2008, pic. 103)

ภาพที่ 54 ภาพเล่าเรื่องมฆมาณพบนฝาย้อยแผงที่ 2 ของวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

ก. มฆมาณพซึ่งจุติเป็นท้าวสักกะได้ไปเยี่ยมนางสุชาดาซึ่งไปเกิดเป็นนกกระยาง ณ ซอกเขาแห่งหนึ่ง และบอกนางให้หมั่นรักษาศีล

ข. ท้าวสักกะนำทางนางนกกระยางไปพบกับสหายเก่า คือ นางสุธรรมา นางสุจิตรา และนางสุนันทา บริเวณสระโบกขรณีในเทวโลก

ค. นางสุชาดาไปเกิดเป็นธิดาช่างปั้นหม้อหลังจากสิ้นชีวิตจากการเป็นนกกระยาง

ง. เมื่อธิดาช่างปั้นหม้อแห่งเมืองพาราณสีอายุได้ 15 - 16 ปี ท้าวสักกะได้นำแก้วเจ็ดประการบรรทุกใส่ยานน้อย (ในภาพแสดงเป็นภาพเกวียน) ลงมาหานางเพื่อมอบให้นาง แล้วเตือนให้รักษาศีลต่อไป ปรากฏภาพคนขับเกวียนและคนชี้ทาง มีขบวนของเหล่าสตรีชั้นสูงติดตาม

จ. แสดงภาพจักรวาลตามคติไตรภูมิในพุทธศาสนา ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ มีพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งมหานทีสีทันดร ซึ่งคงต้องการสื่อถึงเขาพระสุเมรุอันเป็นที่ประทับของท้าวสักกะ

ฉ.แสดงภาพเรือนที่มีบุคคลชั้นสูงทั้งชายและหญิงนั่งอยู่ แวดล้อมด้วยบริวาร อาจหมายถึงเทวสภาที่ชื่อ “สุธรรมา” ของนางสุธรรมา ภายในมีบัลลังก์ทองสำหรับเป็นที่ประทับของท้าวสักกะ บุคคลสำคัญในภาพจึงอาจหมายถึงท้าวสักกะและนางสุธรรมา

จิตรกรรมบนฝาย้อยเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในการนับถือพระอินทร์ในฐานะเป็นเทพสูงสุดในพุทธศาสนาเถรวาท ด้วยความเชื่อที่ว่าบุคคลธรรมดาสามารถไปเกิดเป็นพระอินทร์ได้ หากบำเพ็ญคุณงามความดีอย่างแรงกล้า ดังที่มฆมาณพได้ปฏิบัติเมื่อครั้งยังเป็นมนุษย์

นอกจากนี้พระอินทร์ยังเป็นเทพผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนพระพุทธศาสนา เป็นผู้ช่วยเหลือคนตกทุกข์ได้ยาก เทพสูงสุดบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตลอดจนการสิ้นบุญและการดำรงตำแหน่งของพระอินทร์ ล้วนเป็นความเชื่อหลักโดยทั่วไปของชาวพุทธในพม่า ไทย และลาว สำหรับชาวพม่านั้นยกย่องพระอินทร์เป็นนัตสูงสุดหรือที่เรียกว่า“สะจาเมง” ผู้เป็นเจ้าแห่งปวงเทวดา และยังเป็นผู้ดูแลพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าภายหลังปรินิพพาน โดยสะจาเมงจะคอยสอดส่องดูแลให้มนุษย์และเทวดาทั้งหลายประพฤติปฏิบัติตามพระธรรมคำสั่งสอน รวมทั้งรับผิดชอบดูแลชีวิตความเป็นอยู่ของมนุษย์ทั้งหลาย (Khin Myo Chit 2002, 98 - 99) ดังปรากฏบทบาทต่าง ๆ เหล่านี้ในทั้งคัมภีร์พระไตรปิฎกและอรรถกถา

หากพิจารณาถึงช่วงปลายของการทำสงครามกับพม่าก่อนที่จะเข้าสู่ความสงบนั้น การนำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติพระอินทร์ อาจเป็นการสื่อสารกับผู้คนเพื่อเรียกขวัญกำลังใจในการที่จะบำเพ็ญคุณงามความดีเพื่อให้เกิดความสุขความสงบในชีวิตและสังคม ดังนั้นพระอินทร์จึงเป็นสัญลักษณ์สำคัญแทนความดี ความงาม ความถูกต้อง และความสุขในทางโลก ทั้งยังแทนการรู้แจ้งในหลักธรรมอันลึกซึ้งของพระพุทธองค์ ซึ่งนำสู่หนทางหลุดพ้น คือ พระนิพพาน อันเป็นสัญลักษณ์ในทางธรรม

3.2.2 เรื่องพระนางสามาวดี

เรื่องพระนางสามาวดีมีกล่าวอยู่ในอรรถกถา ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท หมวดอัปปมาทวรรควรรณา ไม่ปรากฏว่าเคยเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังแบบเต็มเรื่องในที่ใดมาก่อน มีเพียงเขียนเป็นส่วนหนึ่งในเรื่องพุทธประวัติ คือ จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ ฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 1 ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว สำหรับในวิหารน้ำแต้มมีการบรรยายเนื้อเรื่องค่อนข้างละเอียดในส่วนที่สำคัญ เรื่องพระนางสามาวดีเป็นการนำเสนอแนวคิดตามคติพุทธศาสนาที่ปรากฏเด่นชัด คือ แนวคิดเรื่องบุญ กรรม บาป และการเวียนว่ายตายเกิด ชีวิตในอดีตชาติสนับสนุนชาตินี้และชาตินี้มีผลต่อชาติหน้า เป็นเนื้อเรื่องที่กินใจสามารถน้อมนำให้ผู้คนเข้าใจถึงหลักธรรมดังกล่าวได้ง่าย จุดประสงค์ในการเขียนเรื่องนี้ในวิหารน้ำแต้มคงไม่แตกต่างไปจากเรื่องมฆมาณพมากนัก ในแง่ของการนำหลักธรรมมาถ่ายทอดผ่านรูปแบบจิตรกรรมเล่าเรื่องที่งดงาม เพื่อให้ผู้ชมให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาและปฏิบัติตามหลักธรรม เพื่อความสงบสุขของตนเองและสังคม

จิตรกรรมเรื่องพระนางสามาวดีในที่นี้ เขียนภาพเต็มพื้นที่ มีรายละเอียดของเนื้อเรื่องมากและเต็มไปด้วยภาพบุคคลที่เป็นตัวละครในเรื่องรวมทั้งตัวภาพประเภทอื่น แต่สามารถเข้าใจเรื่องได้ง่าย เนื่องจากแต่ละตอนแสดงภาพเหตุการณ์อย่างชัดเจน รวมทั้งมีอักษรตัวเมืองเขียนประกอบภาพไว้หลายแห่ง (ภาพที่ 55 และ 56) ต่างก็อยู่ในอรรถกถา หมวดอัปปมาทวรรค ซึ่งว่าด้วยเรื่องความไม่ประมาท เป็นเหตุให้บรรลุนิพพานปราศจากกิเลสอย่างสิ้นเชิง

ภาพที่ 55 การจัดลำดับเนื้อเรื่องในจิตรกรรมเรื่องพระนางสามาวดีไม่ซับซ้อนมากนัก มีอักษรตัวเมืองเขียนกำกับไว้เกือบทุกตอน เป็นเรื่องราวของโฆสกะเศรษฐี ตอนที่พระเจ้าอุเทนเสด็จประพาสอุทยาน และตอนที่เรือนของพระนางสามาวดีถูกวางเพลิง และภาพตอนที่นางมาคันทิยาและพรรคพวกที่ร่วมกันวางเพลิงถูกพระเจ้าอุเทนสั่งประหารชีวิต (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

ภาพที่ 56 แผงฝาย้อยแผงนี้ แสดงเรื่องราวในเรื่องพระนางสามาวดีช่วงต้นเรื่อง ตั้งแต่เรื่องราวของพระราชเทวีของพระเจ้าปรันตนะและพระกุมารอุเทนที่มาอาศัยอยู่กับอัลลกัปปะดาบส ไปจนถึงการขึ้นครองราชย์ของพระเจ้าอุเทนและเรื่องราวของโกตุหลิก (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

เป็นการนำเสนอเรื่องราวในรูปแบบใหม่ที่ทำให้ชาวบ้านเข้าใจได้ง่ายกว่าภาพสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา อาจเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคมของท้องถิ่นซึ่งกำลังจะผ่านพ้นวิกฤต โดยชักนำให้ผู้คนกระทำคุณงามความดีอย่างแรงกล้า เสนอเรื่องราวที่สะท้อนให้เห็นถึงผลของการบำเพ็ญคุณงามความดีและผลของกรรมชั่วอย่างเด่นชัด และไม่ครองตนด้วยความประมาทอันจะนำมาซึ่งความหายนะต่าง ๆ ดังที่ได้เกิดมาแล้วในอดีต

3.3 ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังกับองค์พระธาตุลำปางหลวง

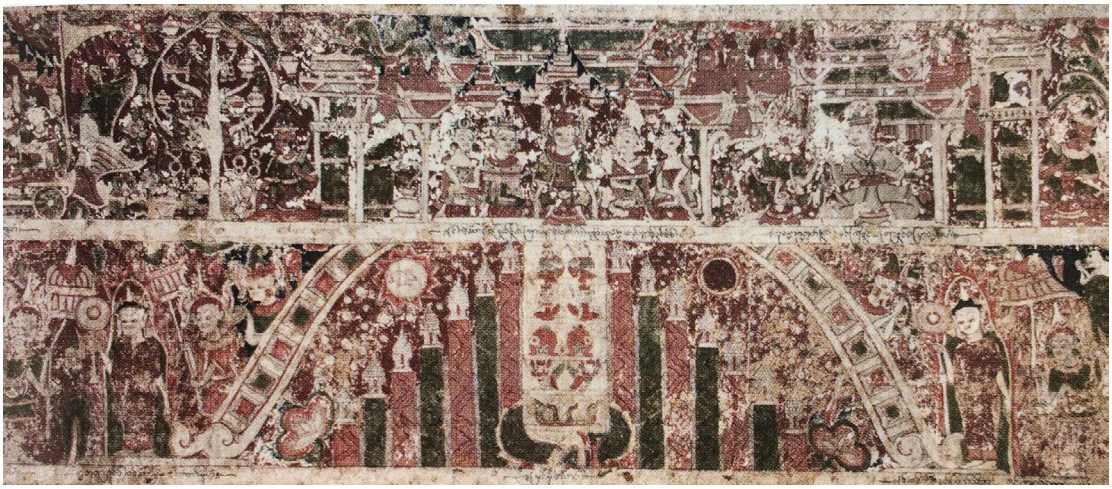
คติการสร้างพระธาตุศักดิ์สิทธิ์ในล้านนาในฐานะศูนย์กลางของพระนครหรือศูนย์กลางของจักรวาล พบว่าส่วนใหญ่ตั้งอยู่บนเนินหรือภูเขา ซึ่งสมมติเป็นเขาพระสุเมรุ อันเป็นที่ตั้งของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังนั้นองค์พระธาตุเจดีย์ซึ่งเป็นประธานของวัด จึงน่าจะเป็นการจำลองเจดีย์จุฬามณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระธาตุลำปางหลวง อันเป็นที่ประดิษฐานพระเกศาธาตุเช่นเดียวกับพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ตามที่มีกล่าวไว้ในวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิ (ภาพที่ 57) คติเรื่องจักรวาลในพุทธศาสนามักเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าและพระอินทร์ ซึ่งในกรณีของวัดพระธาตุลำปางหลวง สัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าแสดงออกด้วยองค์พระบรมธาตุซึ่งหมายถึงเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อันเป็นประทับของพระอินทร์ ดังนั้นการเขียนภาพเรื่องประวัติพระอินทร์ในวิหารน้ำแต้มจึงสัมพันธ์กับองค์พระบรมธาตุ

ภาพที่ 57 เจดีย์ประธาน วิหารหลวง ซุ้มประตูโขง และศาลาบาตร วัดพระธาตุลำปางหลวง
(© Parisut Lerdkachatarn 5/4/2010)

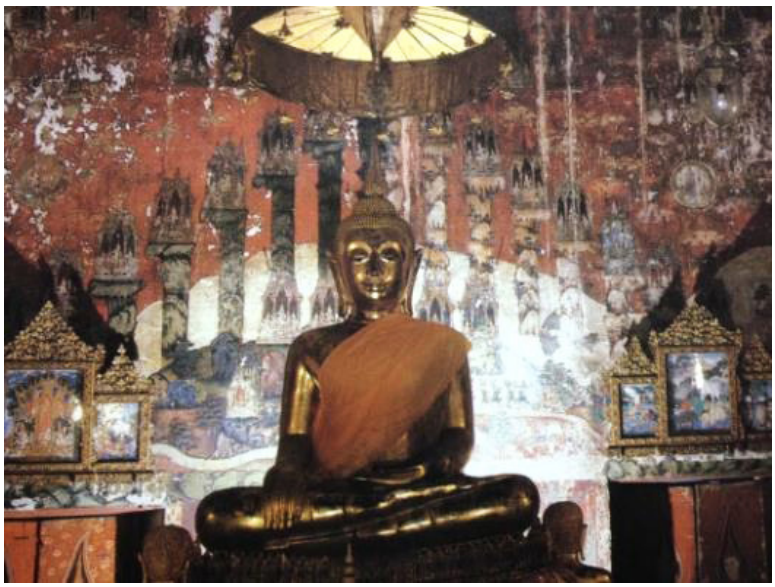
แม้ว่าสถาปัตยกรรมในเขตพุทธาวาสของวัดพระธาตุลำปางหลวงจะไม่ได้สร้างขึ้นพร้อม ๆ กันทั้งหมดในคราวเดียว แต่การสร้างอาคารต่าง ๆ เพิ่มเติมภายหลังยังคงยึดเอาองค์พระธาตุเจดีย์ซึ่งมีอยู่แต่เริ่มแรกแล้วเป็นศูนย์กลางของแผนผัง ดังนั้นอาคารที่สร้างเพิ่มขึ้นจึงต้องอยู่โดยรอบของศูนย์กลางนี้ ทำให้เกิดการแปลความหมายในภายหลังว่าแผนผังทั้งหมด คือ โครงสร้างของภูมิจักรวาล ในขณะเดียวกันก็ยังปรากฏเป็นสัญลักษณ์ของเมืองพระอินทร์ซ้อนอยู่ในแผนผังด้วย คือ เมื่อองค์พระธาตุเจดีย์ของวัดนี้เปรียบได้กับพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งพระอินทร์ได้นำพระเมาลีของพระพุทธเจ้ามาประดิษฐานไว้เมื่อครั้งเสด็จออกผนวช การนมัสการพระเจดีย์วัดพระธาตุลำปางหลวงจึงเสมือนการนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีเช่นกัน ดังนั้นการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม จึงน่าจะสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องพระเจดีย์จุฬามณี รวมทั้งภูมิจักรวาลในไตรภูมิ ซึ่งในจิตรกรรมฝาผนังได้ปรากฏภาพภูมิจักรวาลนี้ด้วยเช่นกัน โดยเป็นภาพเขาพระสุเมรุอันเป็นที่ประทับของพระอินทร์ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ที่โผล่พ้นมหานทีสีทันดร อีกทั้งยังมีพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งสัตว์หิมพานต์ที่ส่วนล่างของภาพด้วย (ภาพที่ 58)

ภาพที่ 58 ภาพเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ที่โผล่พ้นมหานทีสีทันดร มีพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งสัตว์หิมพานต์ที่ส่วนล่างของภาพ (ในเรื่องมฆมาณพ จิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม)
(© Parisut Lerdkachatarn 5/4/2010)

รูปแบบการเขียนภาพจักรวาลในวิหารน้ำแต้มอาจได้รับอิทธิพลแบบอย่างมาจากจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งของพม่า เช่น ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากดาวดึงส์ในจิตรกรรมฝาผนังวัดอ่องไต้ก์ดี เมืองเยซาโจ่ (ราว พ.ศ.2213 - 2263) (ภาพที่ 59) หรือที่อื่นที่มีลักษณะใกล้เคียงกัน โดยนำมาปรับใช้และลดทอนลงให้เหลือเพียงสัญลักษณ์ที่สำคัญ ๆ ของจักรวาล โดยมีเขาพระสุเมรุที่เกี่ยวข้องกับพระอินทร์เป็นศูนย์กลาง หรืออาจเป็นไปได้ว่าช่างเขียนได้รับแรงบันดาลใจในการเขียนภาพภูมิจักรวาลมาจากแบบประเพณีทางกรุงเทพฯ ในสมัยรัชกาลที่ 1 ดังเช่นที่วัดดุสิดาราม กรุงเทพฯ เป็นต้น (ภาพที่ 60)



ภาพที่ 59 ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากดาวดึงส์ จากจิตรกรรมฝาผนังวัดอ่องไต้ก์ดี เมืองเยซาโจ่ (© Munier-Gaillard et al. 2017, pic. 67)



ภาพที่ 60 จิตรกรรมฝาผนังภาพภูมิจักรวาลในไตรภูมิบนผนังเบื้องหลังพระประธานในพระอุโบสถวัดดุสิดาราม กรุงเทพฯ (© Kanokpongchai 1983, pic. 61)

จากการศึกษาสถานการณ์ของเมืองลำปาง พบว่าช่วงที่บ้านเริ่มมีความมั่นคงมากขึ้น คือ ช่วงที่ปกครองโดยเจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตน โดยเฉพาะตั้งแต่สมัยของเจ้าคำสม (พ.ศ. 2325 - 2337) และเจ้าหอคำดวงทิพ (พ.ศ. 2337 - 2368) ตามลำดับ และเป็นช่วงที่มีการอุปถัมภ์วัดพระธาตุลำปางหลวงอย่างมาก อันน่าจะเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสมต่อการเขียนจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้ม อีกทั้งอาจได้รับอิทธิพลด้านการนำเสนอเรื่องราวจากทางกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นช่วงที่ตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชสำนักสยามมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ในขณะเดียวกันก็พบว่า รูปแบบจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มมีลักษณะบางประการที่คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งของพม่าในรูปแบบสมัยนยองยานที่เขียนขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 23 จนถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมัยราชวงศ์คองบอง และยังปรากฏภาพสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ของล้านนาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อีกด้วย อย่างไรก็ตาม จิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มได้แสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะตนอย่างสูงในบางประการ ซึ่งเป็นรูปแบบที่ต่างไปจากที่พบในจิตรกรรมฝาผนังของพม่า อันแสดงถึงบริบทแวดล้อมของสังคม การปกครอง การเมือง และความเชื่อของท้องถิ่นในขณะนั้น จากการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดจึงสันนิษฐานว่าจิตรกรรมบนฝาย้อยของวิหารน้ำแต้มได้ว่า คงเขียนในครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24

References

Damrikul, S. *Prawattisat Lae Silpa Lanna*. [Lanna History and Art]. Bangkok: Muang Boran, 2018.

Damrong Rajanubhap, HRH Prince. *Taew Mueng Pamar.* [Journey through Burma]. Bangkok: Klang Wittaya, 1974.

Duangkum, C. Interviewed by Lerdkachatarn, P. Wat Prathat Lampang Luang, Lampang. December 12, 1987.

Falconer, John et al. *Burmese Design & Architecture.* Singapore: Periplus Editions (HK), 2000.

Green, A. and Blurton, T. Richard. eds. *Burma Art and Archaeology*. Chicago: Art Media Resources, 2002.

Green, A. "Chak Thongkum Plaew Su Kumpee Puttaprawat: Kaumkeawkong Kub BhuPumipak Tawan-ok Thi Pob Nai Ngan Jittakumfapanang Pamar Yuklang". [From Gold Leaf to Buddhist Hagiographies: Contact with Regions to the East Seen in Late Burmese Murals]. *Journal of Fine Arts 3*, no. 2 (July - December, 2012): 22.

Green, A. "Narrative models in late seventeenth to early nineteenth-century Burmese wall painting". *Burma Art and Archaeology.* Chicago: Art Media Resources, 2002), 67.

Haripitak, Fue. *Phap Kien Nai Hor Pratripidok Wat Rakangkositaram.* [Murals in Tripitaka Hall, Wat Rakangkositaram]. Bangkok: Thai Wattana Panich, 1970.

Jaturawong, C. "Wa Thi Wat Pamar Nai Jangwat Chiang Mai Lae Lampang". [Myanmar Temple in Chiang Mai and Lampang Provinces]. *NAJUA: History of Architecture and Thai Architecture 5*, no. 5 (September, 2007): 38 - 65.

Kanokpongchai, S. *Wat Dusitaram*. [Dusitaram temple]. Bangkok: Muang Boran, 1983.

Khanthasaibua, S. “Phap Kien Si Pai Nai Wiharn Nam Taam Wat Phra That Lampang Luang”. [Murals Paintings of Wiharn Nam Taam in Wat Phra That Lampang Luang]. *Muang Boran Journal 11*, no. 3 (July - September, 1985): 109 - 114.

Khin Myo Chit. 5 Area Studies Project. Vol. 10, *Colourful Myanmar*. Translated by Hom Klayanonta. Bangkok: The Thailand Research Fund (TRF) and 5 Area Studies Project (5 ASP), 2002.

Kruekan, S. Interviewed by Lerdkachatarn,P. Wat Prathat Lampang Luang, Lampang. February 19, 1988.

Krueraya, T. refered in Patipat Pumpongpattaya. Wat Prathat Lampangluang Restoration Report. Nan: Department of Fine Arts, 2005.

Laohasom, P. *Jittrakam Faphanang Laanna.* [Lanna Mural Paintings]. Bangkok: Muang Boran, 1998.

Munier-Gaillard, C. “Kaumsampan Rawang Jittrakamfapanang Siam Lae Lanna Rawang Kristasatawat thi 17 – Ton Kristasatawat thi 19”. [17th to Early 19th Century Burmese Murals in Relation to Murals of Siam and Lanna]. *Journal of Fine Arts 4*, no. 2 (July - December, 2013): 235 - 297.

Munier-Gaillard, C. et al., *La Vei du Bouddha: Peintures murals de Haute-Birmanie* (Saint-Amand-Montrond (France): Editions Findakly, (2017): 67.

Ranard, A. *Burmese Painting A linear and lateral history*. Chiang Mai: Silkworm Books, 2009.

Rattanachai, S. et al. *Sue Pha Nung Mueng Wattanadham Karn Tangkai Mueng Lampang* [Costume Culture of Mueng Lampang]. Lampang: Lampang Cultural Council and Lampang Cultural Center, 1996.

Saisingha, S. *Silpa Lanna.* [Lanna Art]. Bangkok: Matichon, 2013.

Sarikawanich, P. “Kunka Chak Ngan Jittakam Nai Wiharn Nam Taam Wat Prathat Lampangluang”. [The Worth of Murals in Wiharn Nam Taam Wat Prathat Lampangluang]. *Silpathat Journal*: Faculty of Fine Arts, Rangsit University, 2 (1998): 33 - 46.

Sirarojjananan, M. “Pra-in Nai Kampee Buddhasatsana Theravada”. [Indra in Theravada Buddhist Texts]. *Mahachula Academy Journal* 5, no. 1 (2018): 46 - 47.

Ongsakul, S. *History of Lanna*. 10th ed. Bangkok: Amarin, 2014.

_____. *Pinit Tamnan Lampang.* [Examine in the Legend Lampang]. Lanna Study Center, Faculty of Humanities, Chiang Mai University, 2015.

Thongkhumwan, C. “Lak Thi 78 Silajareuk Thi Wat Prathat Lampangluang Changwat Lampang Jor Sor 1158 (Por Sor 2339)”. [Stone Inscription no. 78 at Wat Prathat Lampangluang 1796 A.D.]. *Stone Inscription Annals,* no. 3. Bangkok: Office of the Prime Minister’s House, 1965.

Wichienkeaw, A. and David K. *Wyatt Tam Nan Pauen Meung Chiang Mai.* [Native Legend of Chiang Mai]. Rev. 2nd ed. Chiang Mai: Silkworm Books, 2004.

U Tin Lwin. “Old Burmese Painting”. Accessed May 19, 2017. http://www.oriens-extremeus.deinhaltpdf21oe21_16pdf.

“Pongsaowadan Mueng Chiang Mai Mueng Lampang Mueng Lampoonchai”. [The Chronicles of Chiang Mai, Lampang and Lampoonchai]. *Chronicle Annals.* Vol. 3. Bangkok: Kurusapa Business Organization, 1963.