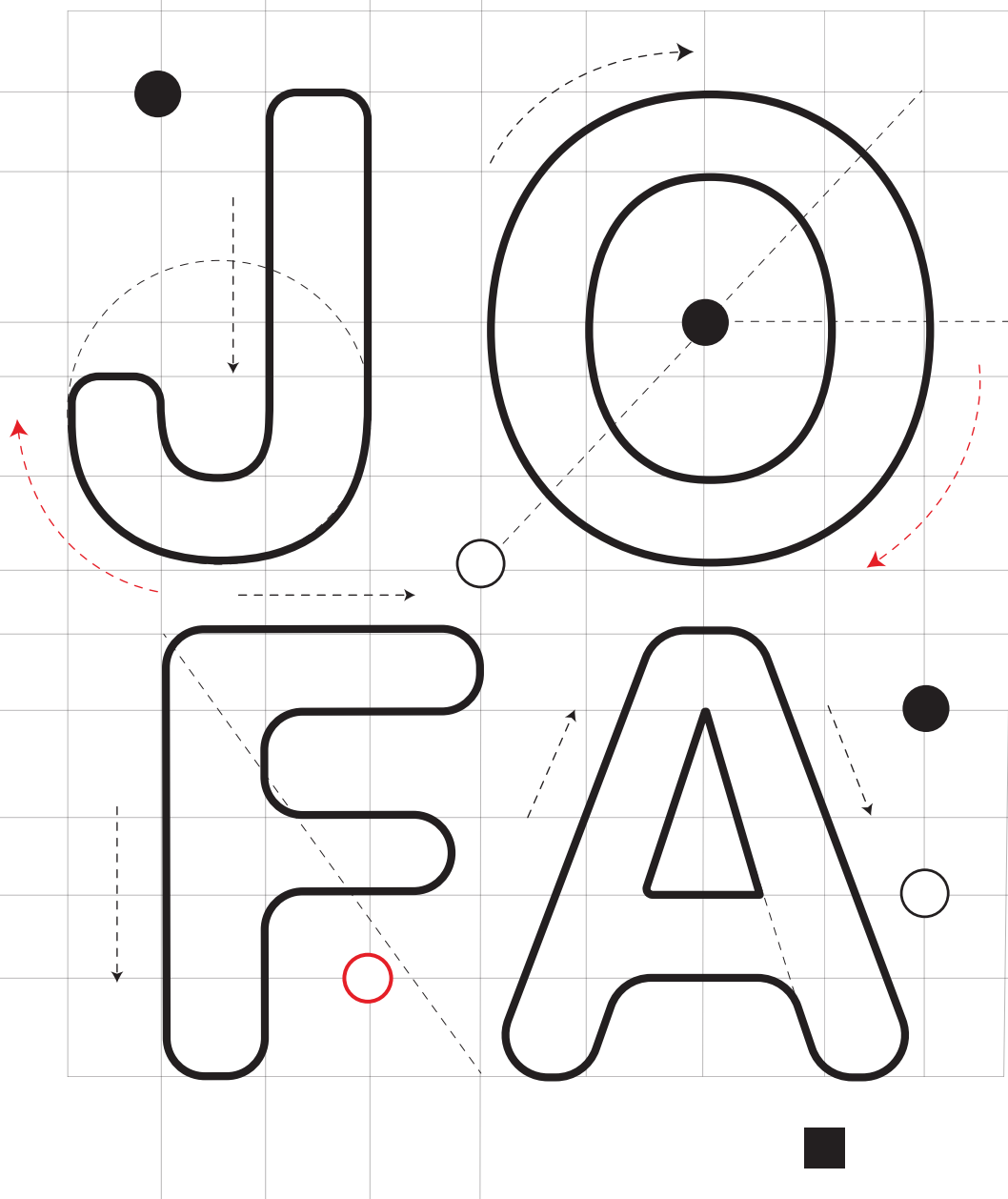




ที่ปรึกษา

Advisory Board

รองศาสตราจารย์อศวิณี หวานจริง

คณบดีคณะจิตรศิลป์

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Asawinee Wanjing

Dean, Faculty of Fine Arts

Chiang Mai University, Chiang Mai

รองศาสตราจารย์ ดร.รณรงค์ อนันตสันต์

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Rongkakorn Anantasanta, D.F.A.

Deputy Dean for Academic Affairs, Faculty of Fine Arts

Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ช่วยศาสตราจารย์รัชชัย หงษ์แพง

ผู้ช่วยคณบดี

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Assistant Professor Thatchai Hongphaeng

Assistant Dean, Faculty of Fine Arts

Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.กรกฎ ไกรักษ์

หัวหน้าภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Assistant Professor Korakot Jairak, D.F.A.

Head of Department of Media Arts and Design

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ศาสตราจารย์เกียรติคุณรสนิน กาสต์

ภาควิชาทัศนศิลป์

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor Rossalin Garst

Department of Visual Arts

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

รองศาสตราจารย์ ดร.ฉลองเดช คูพานุมต

ภาควิชาสื่อศิลปะและการออกแบบสื่อ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Chalongdej Kuphanumat, Ph.D.

Department of Media Arts and Design

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

รองศาสตราจารย์พิชญ์ สุ่มจินดา

ภาควิชาศิลปะไทย

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Pitchaya Soomjinda

Department of Thai Art

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

กองบรรณาธิการ

Editors

บรรณาธิการ

Editor

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor M.L. Surasawasdi Sooksawasdi
Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ

Editorial for Academic Affairs

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม
บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏ อุตรธานี

Emeritus Professor Santi Leksukhum, Ph.D.
Graduate Studies, Udon Thani Rajabhat University,
Udon Thani

ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เกาทอง
ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Emeritus Professor Preecha Thaonthong
Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture
and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล
ภาควิชาศิลปะไทย
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor Surapol Damrikul
Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก
ภาควิชาจิตรกรรม คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Emeritus Professor Itthipol Thangchalok
Department of Painting, Faculty of Painting Sculpture
and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์พิเศษ ดร.ปิริยะ ไกรฤกษ์
มูลนิธิปิริยะ ไกรฤกษ์ กรุงเทพมหานคร

Professor Piriya Krairiksh, Ph.D.
Piriya Krairiksh Foundation, Bangkok

ศาสตราจารย์ ดร.พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง
ภาควิชาอนุศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Professor Pornsanong Vongsingthong, Ph.D.
Department of Creative Arts, Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

Professor Sakchai Saisingha, Ph.D.
Department of Art History, Faculty of Archaeology
Silpakorn University, Bangkok

กองบรรณาธิการ

ศาสตราจารย์เกียรติศักดิ์ ชานนารณ

ภาควิชาวิจิตรศิลป์ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์

สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง

Professor Kiattisak Chanonnart

Department of Fine Arts, Faculty of Architecture

King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok

ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี

คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Professor Vichoke Mukdamanee

Faculty of Painting, Sculpture and Graphic Arts

Silpakorn University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา หงษ์อุเทน

ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Associate Professor Krisana Honguten, Ph.D.

Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture

and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี

ภาควิชาดนตรีและการแสดง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

Associate Professor Chalernsak Pikulsri, Ph.D.

Department of Music and Performing Arts

Faculty of Fine and Applied Arts

Khon Kaen University, Khon Kaen

รองศาสตราจารย์ ดร.ชาตรี ประกิตนันทการ

ภาควิชาศิลปสถาปัตยกรรม

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Associate Professor Chatri Prakitnonthakan, Ph.D.

Department of Related Art

Faculty of Architecture, Silpakorn University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.สุกรี เกษรเกศรา

ภาควิชาทัศนศิลป์

คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Sugree Gasornngatsara, Ph.D.

Department of Visual Arts

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สันต์ สุวัจนารินทร์

สำนักวิชาสถาปัตยกรรมศาสตร์

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Assistant Professor Sant Suwatcharapinun, Ph.D.

Department of Architecture

Faculty of Architecture, Chiang Mai University, Chiang Mai

อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

Sayan Daengklom, Ph.D.

Lecturer, Department of Art History

Faculty of Archaeology, Silpakorn University, Bangkok

Editors

กองบรรณาธิการฝ่ายประสานงาน

เมวิกา หาญกล้า

หัวหน้างานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สายชล นพพันธุ์

พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

เสาวนีย์ ทิพย์เนตร

พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Editorial Coordinator

Meviga Han-gla

Head of Research Administration, Academic Services
and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

Saichon Noppa

Officer of Research Administration, Academic Services
and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

Saowanee Tippayanet

Officer of Research Administration, Academic Services
and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

กองบรรณาธิการฝ่ายศิลปกรรม

อาจารย์กิตติ ไชยพาน

ภาควิชาศิลปะไทย
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Editorial for Artwork

Kitti Chaiyaparn

Lecturer, Department of Thai Art
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

สายธาร มานะศรี

พนักงานปฏิบัติงาน
งานบริหารงานวิจัย บริการวิชาการ และวิเทศสัมพันธ์
คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Saithan Manasri

Officer of Research Administration, Academic Services
and International Relations Section
Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, Chiang Mai

ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาบทความประจำฉบับ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณสุรพล ดำริห์กุล

ภาควิชาศิลปะไทย

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Emeritus Professor Surapol Damrikul

Faculty of Fine Arts,

Chiang Mai University, Chiang Mai

ศาสตราจารย์ ดร.ธนารักษ์ธีระมั่นคง

สถาบันเทคโนโลยีนานาชาติสิรินธร

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

Professor Thanarak Theeramunkong, Ph.D.

Sirindhorn International Institute of Technology,

Thammasat University, Bangkok

ศาสตราจารย์ ดร.นราพงษ์ จรัสศรี

ภาควิชานาฏศิลป์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Professor Narapong Charassri, Ph.D.

Dance Department, Faculty of Fine and Applied Arts,

Chulalongkorn University, Bangkok

ศาสตราจารย์ ดร.เสมอชัย พูลสุวรรณ

คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์

Professor Samerchai Poolsuwan, Ph.D.

Faculty of Sociology and Anthropology,

Thammasat University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.นิรัช สุตสังข์

สาขาวิชาศิลปะและการออกแบบ

คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

Associate Proffessor Nirat Soodsung, Ph.D.

Department of Arts and design,

Faculty of Architecture, Naresuan University, Phitsanulok

รองศาสตราจารย์ ดร.เนื่ออ่อน ขว้ทองเขียว

คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์

มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนดุสิต

Associate Professor Nuaon Khrouthongkhieo, Ph.D.

Faculty of Humanities and Social Sciences,

Suan Dusit University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.รัฐไท พรเจริญ

สาขาการออกแบบผลิตภัณฑ์

คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

Associate Professor Ratthai Poencharoen, Ph.D.

Faculty of Decorative Arts,

Silpakorn University, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ

คณะศิลปนาฏดุริยางค์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

Associate Professor Supachai Chansuwan, Ph.D.

Faculty of Music and Drama,

Bunditpatanasilpa Institute, Bangkok

รองศาสตราจารย์ ดร.สืบศักดิ์ แสนยาเกียรติคุณ

ภาควิชาศิลปะไทย

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

Associate Professor Suebsak Sanyakiatikun, Ph.D.

Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts,

Chiang Mai University, Chiang Mai

Peer-Reviewer

รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์

คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

Associate Professor Sutee Hunavichayanont

Department of Thai Art, Faculty of Painting
Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, Bangkok

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เกียรติศักดิ์ บังเพลิง

ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Associate Professor Supachai Chansuwan, Ph.D.

Faculty of Humanities and Social Sciences
Mahasarakham University, Mahasarakham

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชาติ มณีโชติ

ภาควิชาประวัติศาสตร์
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม

Associate Professor Somchat Maneechot, Ph.D.

Faculty of Humanities and Social Sciences,
Mahasarakham University, Mahasarakham

ดร.เทพชัย ทรัพย์นิธิ

ศูนย์เทคโนโลยีอิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ

Dr.Thepchai Supnithi

National Electronics and Computer Technology Center,
Bangkok

อาจารย์ ดร.ติก แสนบุญ

คณะศิลปประยุกต์และการออกแบบ
มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

Lecturer Tik Sanboon, Ph.D.

Faculty of Applied Arts and Design,
Ubon Rajathane University

อาจารย์ ดร.วิชุดา วุฑฒิตย์

ภาควิชานาฏศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

Lecturer Vijjuta Vudhadya, Ph.D.

Department of Dance, Faculty of Fine & Applied Arts,
Chulalongkorn University, Bangkok

อาจารย์ ดร.วิภาช ภูริชานนท์

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร

Lecturer Vipash Purichanont, Ph.D.

Department of Art History, Faculty of Archeology,
Silpakorn University, Bangkok

อาจารย์ ยุทธนาวารากร แสงอร่าม

ภัณฑารักษ์ชำนาญการ
สำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร

Lecturer Yutthanawarakorn Saengaram

Curator, Professional Level, The Office of National Museum,
The Fine Arts Department, Bangkok

บทบรรณาธิการ

วารสารวิจิตรศิลป์ดำเนินมาถึงฉบับที่ 2 ของปีที่ 11 ซึ่งถือเป็นฉบับสุดท้ายแห่งปี พ.ศ. 2563 ที่กำลังจะผ่านพ้นไป ในครึ่งปีหลังนี้ประเทศไทยยังเผชิญกับสถานการณ์การระบาดของโรคโควิด-19 ที่แม้ในประเทศเราจะพอควบคุมได้ หากแต่ประเทศรอบข้างและในทวีปอื่น ๆ กลับมีการระบาดที่ค่อนข้างรุนแรง ผู้คนล้มตายเป็นจำนวนมาก ส่งผลกระทบและความเสียหายในวงกว้าง ทั้งในเรื่องของการศึกษา การเงินและเศรษฐกิจ การท่องเที่ยว ฯลฯ เกิดการปรับตัวและเปลี่ยนแปลงวิถีการดำเนินชีวิตในแบบ “วิถีใหม่” หรือ “New normal” ซึ่งกำลังจะเป็นวิถีปกติที่เราท่านคุ้นชินกันไปแล้ว ขอถือโอกาสนี้ส่งกำลังใจและความปรารถนาดีให้กับทุกท่านหวังไว้ว่าปีหน้าสถานการณ์ต่าง ๆ จะคลี่คลายไปในทิศทางดีขึ้นตามลำดับ

ในวารสารฉบับนี้ประกอบไปด้วย 8 บทความ มีเนื้อหาทั้งในเรื่องของประวัติศาสตร์ศิลป์ สื่อศิลปะ การแสดง การออกแบบ และทัศนศิลป์ ที่จะร่วมกันสร้างบรรยากาศแห่งวิชาการศาสตร์ศิลปะแขนงต่าง ๆ คละเคล้ากัน เริ่มจากบทความ “จิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง: ข้อคิดเห็นใหม่ในการกำหนดอายุและคติการสร้าง” ของ ปาริสุทธิ์ เลิศศุขธาร ที่กล่าวถึงอิทธิพลในการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังของพม่าร่วมกับคติความเชื่อทางพุทธศาสนาเถรวาทในท้องถิ่น เมืองลำปาง รวมถึงความสัมพันธ์ระหว่างตระกูลเจ้าเจ็ดตนและราชวงศ์จักรี ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 23 – 24

บทความของ วีระพันธ์ จันทร์หอม ที่นำความชำนาญเชี่ยวชาญด้านสื่อเทคโนโลยี มาถ่ายทอดเป็นบทความภายใต้ชื่อ “การพัฒนาออนไลน์โบราณวัตถุเพื่อการสืบค้นและเข้าถึง” โดยใช้หลักการออนไลน์ในการสร้างความสัมพันธ์เชิงความหมายทางประวัติศาสตร์และพัฒนาเว็บไซต์ เพื่อออกแบบและพัฒนาออนไลน์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เหมาะสมกับบริบทข้อมูลและการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนา รวมทั้งเพื่อสร้างแหล่งสืบค้นความรู้ทางประวัติศาสตร์ล้านนาผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม

ประวัติศาสตร์ของสังคมเมืองเพชรที่ ชนัญญ์ เมฆหมอก สนใจและถูกนำมาเผยแพร่ผ่านบทความ “ธรรมาสัน สำนักร้างวัดเกาะ: ประวัติศาสตร์วัตถุในบริบทวัฒนธรรมกรรมพิธีเมืองเพชร” โดยตั้งสมมติฐานถึงการเฟื่องฟูและล่มสลายของงานช่างเมืองเพชรที่มีความสัมพันธ์กับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ผ่านการศึกษาธรรมาสันไม้แกะสลักช่างเพชรบุรีของกลุ่มช่างวัดเกาะในช่วงปีต่าง ๆ

“ชมพู่เพชรสายรุ้ง” เป็นผลการสร้างสรรค์ด้านนาฏศิลป์ซึ่งมีที่มาจากชมพู่เพชรบุรีของ ศิริวัฒน์ ขำเกิด โดยนำองค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาอัตลักษณ์และข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับชมพู่เพชรสายรุ้งมาใช้ในการออกแบบองค์ประกอบต่าง ๆ ในการแสดงผสมผสานกับการนำนาฏศิลป์ของอินเดียมาปรับประยุกต์ใช้ร่วมกับนาฏศิลป์ไทย เพื่อสร้างสรรค์เป็นศิลปะการแสดงในชุดนี้

บทความ “การศึกษาลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี เพื่อพัฒนาการออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง” โดย นัตดาวดี บุญญะเดช เกิดขึ้นจากการศึกษา รวบรวม และวิเคราะห์ลวดลายปูนปั้นของวัดอุโปสถารามร่วมกับการสำรวจสถานที่ เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังร่วมกับข้อมูลต่าง ๆ จากผู้ประกอบการผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง และผู้บริโภคเป็นข้อมูลในการออกแบบผลิตภัณฑ์ต้นแบบ

พระมหาเศรษฐศิริ ปภสสโร และศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตรี นำเสนอผลการศึกษาวิเคราะห์อายุสมัยการสร้างพระธาตุพนม ในบทความ “ประวัติศาสตร์พระธาตุพนมในตำนาน ควรเริ่มที่ พ.ศ. 1 หรือ พ.ศ. 8” โดยศึกษาจากหลักฐานตำนานการประดิษฐานพระธาตุในดินแดนล้านนา ล้านช้าง

ดอกเอื้อง ดอกไม้สำคัญในวัฒนธรรมล้านนาที่มีได้มีแต่เพียงความงดงาม หากแต่ยังส่งอิทธิพลไปอย่างกว้างขวาง ทั้งในด้านศิลปกรรม ประเพณีความเชื่อ พิธีกรรม นาฏศิลป์ วรรณกรรมในพุทธศาสนา ด้านสังคม และวัฒนธรรม ที่ ฐานาภรณ์ เครือระยา ได้ทำการศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ ภูมิปัญญาของดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ถูกนำเสนอผ่านบทความ “ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ และวัฒนธรรมล้านนา”

จักรพันธ์ เชาวปรีชา วรวิภา วัฒนสุนทร และณิชา ไตรวรรณเกษม นำเสนอบทความ “การเรียนรู้แบบทวิวัจนผ่านการสร้างสรรค์สตรีทอาร์ต” นำการเรียนรู้แบบทวิวัจนที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนยอมรับและเข้าใจความเห็นต่างระหว่างบุคคล โดยการใช้สตรีทอาร์ตเป็นสื่อกลางศิลปะ ในการมีส่วนร่วมและการแสดงออกทางความคิดที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัว

หวังไว้ว่าบทความอันหลากหลายในวารสารเล่มนี้จะช่วยให้ผู้อ่านได้รับองค์ความรู้จากศาสตร์ศิลปะแขนงต่าง ๆ มุมมองการวิเคราะห์ของผู้เขียนร่วมกับความเพลิดเพลินที่ได้รับจากการอ่าน ควบคู่ไปกับการดำเนินชีวิตในรูปแบบ “วิถีใหม่” ท่ามกลางสถานการณ์ในปัจจุบัน

รองศาสตราจารย์ ดร. รงครร อนันตสานต์

รองคณบดีฝ่ายวิชาการ

รักษาการแทนบรรณาธิการ

สารบัญ

-12-

จิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง:

ข้อคิดเห็นใหม่ในการกำหนดอายุและคติการสร้าง

New Suggestions for Dating and Concept Interpretation of Murals in

Wiharn Nam Taam, Wat Prathat Lampangluang.

ปาริสุทธิ์ เลิศคชาธาร: Parisut Lerdkachatarn

-50-

การพัฒนาออนโทโลยีโบราณวัตถุเพื่อการสืบค้นและการเข้าถึง

The Development of Cultural Artifact Ontology for Information

Access and Retrieval.

วีระพันธ์ จันทร์หอม: Weeraphan Chanhom

-73-

ธรรมาสน์สำนักช่างวัดเกาะ: ประวัติศาสตร์วัตถุในบริบทวัฒนธรรมกะเหรี่ยงพืเมืองเพชร

Wat Koh Traditional Woodcraft School Preaching Canopies: Historical Objects in

Phetchaburi Bourgeoisie Cultural Context.

ชนัญญ์ เมฆหมอก: Chanan Mekmok

-102-

นาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพู่เพชรสายรุ้ง

Creative dramatic arts dance: Chompoo Phet Sai Rung.

ศิริวัฒน์ ขำเกิด: Siriwat Kamgert

Table of Content

-130-

**“การศึกษาลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี เพื่อพัฒนาการออกแบบ
ผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง**

The study of stucco patterns at Wat Uposatharam, Uthai Thani province for
the development of leather product designs.

นัตดาวดี บุญญะเดช: Naddawadee Boonyadacho

-156-

ประวัติศาสตร์พระธาตุพนมในตำนาน ควรเริ่มที่ พ.ศ. 1 หรือ พ.ศ. 8

History of the Bhra Dhad Bha Nom in its legend should start at BE 1 or BE 8

พระมหาเศรษฐศิริ ปภุสสร: Phra Phramahaset Siri Paputsaro
ศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตรี: Sirisak Apisakmontree

-177-

ดอกเอื้องในพิธีกรรม ความเชื่อและวัฒนธรรมล้านนา

Wild Orchids in Rites and Beliefs in Lanna Culture.

ฐาปกรณ์ เครือระยา: Thapakorn Khruearaya

-207-

การเรียนรู้แบบทวิวัจนผ่านการสร้างสรรค์สตรีทอาร์ต

Dialogic Pedagogy through Creating Street Art.

จักรพันธ์ เชาว์ปรีชา: Jakraphan Chaopreecha
วรวิภา วัฒนสุนทร: Voravika Wattanasoontorn
นิชา ไตรวรรณเกษม: Nicha Tovankasame

-234-

หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ในวารสารวิจิตรศิลป์

Criteria for Article for the Publication on Journal of Fine Arts.

จิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง: ข้อคิดเห็นใหม่ในการกำหนดอายุและคติการสร้าง¹

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

ปาริสุทธิ์ เลิศชาธาร

นักศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต

สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์ (อาจารย์ที่ปรึกษา)

ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทคัดย่อ

จิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวงได้รับอิทธิพลบางประการจากรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนโยงยานจนถึงสมัยคองบองตอนต้น ซึ่งครอบคลุมระยะเวลาตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 แต่ทั้งนี้ไม่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดหรือคติความเชื่อของพม่าในช่วงเวลาที่เขียนภาพ ผสมผสานเข้ากับแบบอย่างของวัฒนธรรมล้านนาหรือกลุ่มชนอื่น ๆ ที่เข้ามาอยู่ในล้านนา จนกลายเป็นงานที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีคุณค่าทั้งด้านความงามและมีชื่อเสียงสูง จึงน่าจะได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นปกครองของเมืองลำปางในช่วงที่บ้านเมืองเริ่มมีความมั่นคงมากขึ้น คือ ช่วงราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 และยังเป็นช่วงที่มีการอุปถัมภ์วัดพระธาตุลำปางหลวงอย่างมาก อันน่าจะเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสมต่อการเขียนจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้ม อีกทั้งอาจได้รับอิทธิพลด้านเนื้อเรื่องของจิตรกรรมฝาผนังจากทางกรุงเทพฯ คือ เรื่องมขมาณพหรือประวัติพระอินทร์และเรื่องพระนางสามาวดี ซึ่งเขียนขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก อันเป็นช่วงที่ตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชสำนักสยามมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน แต่ได้มีการนำไปปรับใช้ในท้องถิ่นเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อและบริบททางสังคมร่วมสมัย ดังนั้น จากอิทธิพลรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของพม่าที่มีอายุตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 ที่มีต่อจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้ม คติความเชื่อทางพุทธศาสนาเถรวาทในท้องถิ่น สภาพสังคมของเมืองลำปางความสัมพันธ์ระหว่างตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชวงศ์จักรีตอนต้นในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ล้วนมีผลต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมบนฝาผนังในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวงทั้งสิ้น ซึ่งน่าจะเขียนขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว

คำสำคัญ: จิตรกรรมฝาผนัง, วิหารน้ำแต้ม, วัดพระธาตุลำปางหลวง, จิตรกรรมฝาผนังพม่า

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ระดับดุษฎีบัณฑิต เรื่อง “ประวัติศาสตร์สังคมจากจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดลำปาง ช่วงพุทธศตวรรษที่ 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 จิตรกรรมบนฝาผนังด้านทิศเหนือในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง
เขียนเรื่องมฆมาณพหรือประวัติพระอินทร์ (© Parisut Lerdkachataarn 4/5/2015)



ภาพที่ 2 จิตรกรรมบนฝาผนังด้านทิศใต้ในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง เขียนเรื่องพระนางสามาวดี
(© Parisut Lerdkachataarn 17/11/2015)

จิตรกรรมฝาผนังประเภทภาพเขียนสีเล่าเรื่องที่เก่าแก่ที่สุดของจังหวัดลำปางเท่าที่ปรากฏหลักฐานในปัจจุบัน สันนิษฐานว่าเป็นจิตรกรรมบนฝ้าย่อยของวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา (ภาพที่ 1 และ 2) ซึ่งแสดงถึงอิทธิพลรูปแบบศิลปะพม่าและกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่มในล้านนา ผสมผสานเข้ากับแบบอย่างของวัฒนธรรมล้านนาบางประการจนกลายเป็นงานที่มีลักษณะเฉพาะตน จากการศึกษาที่ผ่านมา ได้มีผู้สันนิษฐานถึงช่วงเวลาในการเขียนจิตรกรรมแห่งนี้ไว้หลายช่วง คือ 1) ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยศึกษาจากสภาพทางสังคม ลักษณะตัวอักษรธรรมล้านนาและรูปแบบจิตรกรรม ซึ่งมีทั้งลักษณะจิตรกรรมฝาผนังสมัยนโยนยานและช่วงต้นสมัยคองบองของพม่า² (Khanthasaibua 1985, 109 - 114) 2) ราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 23 (Laohasom 1998, 38) และ 3) ราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23 (Saisingha 2013, 330) โดยศึกษาเปรียบเทียบด้านแบบแผนการจัดภาพ รูปแบบ และเทคนิคจิตรกรรมของพม่าในสมัยราชวงศ์นโยนยานที่เขียนขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 22 - 23 โดยเฉพาะอย่างยิ่งจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำวิปัสสนาติโลกกูรูบนเนินเขาเมืองสะกาย ซึ่งส่วนใหญ่เชื่อว่ามีอายุราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 23 (ราว พ.ศ. 2215 - 2249)³ พบว่า มีลักษณะหลายประการที่คล้ายคลึงกับที่ปรากฏในวิหารน้ำแต้ม เช่น การแต่งกายของชนชั้นสูง การแบ่งคั่นเหตุการณ์ หรือการเน้นตัวภาพด้วยเส้นโค้งแบบลูกคลื่น ตลอดจนการนิยมเขียนภาพนกนานาชนิดบนหลังคาปราสาทราชวัง เป็นต้น ดังนั้นจากการศึกษาที่ผ่านมาจึงได้สันนิษฐานอายุของจิตรกรรมบนฝ้าย่อยของวิหารน้ำแต้มไว้ในระยะเวลาดังกล่าวสำหรับในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้ได้เสนอข้อสันนิษฐานไว้ว่า อาจเขียนขึ้นในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 โดยวิเคราะห์ถึงสภาพทางการเมืองของลำปางที่เริ่มมีความมั่นคงขึ้น และความสัมพันธ์ระหว่างตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชวงศ์จักรี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยรัชกาลที่ 1 ซึ่งในขณะนั้นวัดพระธาตุลำปางหลวงยังคงความสำคัญอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งพิจารณาถึงรูปแบบศิลปกรรมของพม่าตั้งแต่สมัยราชวงศ์นโยนยานถึงสมัยคองบองตอนต้นที่ส่งอิทธิพลให้แก่งานจิตรกรรมบนฝ้าย่อยของวิหารน้ำแต้ม ตลอดจนการวิเคราะห์ถึงบริบทแวดล้อมของสังคมและความเชื่อของท้องถิ่นล้านนาในขณะนั้น โดยมีประเด็นการศึกษาดังรายละเอียดต่อไปนี้

² ราชวงศ์นโยนยานปกครองช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 22 - พ.ศ. 2295 และราชวงศ์คองบองปกครองระหว่าง พ.ศ. 2295 - 2428

³ นักวิชาการหลายท่านสันนิษฐานถึงปีที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโลกกูรู 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 ช่วงเวลาทั้งหมดนี้ก็ยังคงอยู่ในสมัยราชวงศ์นโยนยานทั้งสิ้น

1. ความเป็นไปได้ของช่วงเวลาการเขียนจิตรกรรมที่สัมพันธ์กับสภาพทางการเมืองในลำปาง

จิตรกรรมฝาผนังบนฝ้าย้อยในวิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง นับเป็นผลงานของช่างที่มีฝีมือระดับสูง มีความสมบูรณ์ทั้งในด้านสุนทรียศาสตร์และการเป็นภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมได้ในระดับหนึ่ง ซึ่งน่าจะได้รับการอุปถัมภ์จากชนชั้นสูงในท้องถิ่น ดังนั้นช่วงเวลาในการสร้างสรรค์ผลงานอาจเป็นช่วงที่เมืองลำปางอยู่ในภาวะที่ไม่วุ่นวายมากนัก แม้ว่าช่วงที่พระยาสุลวะลือไชยสงครามหรือหนานทิพย์ช้างเป็นเจ้าเมืองลำปาง (พ.ศ. 2275 - 2302) จะมีความสงบลงบ้าง แต่ยังเป็นช่วงที่ล้านนาส่วนใหญ่ยังคงอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า บ้านเมืองจึงยังไม่มั่นคง การทำนุบำรุงงานด้านศาสนาคงกระทำกันไปตามสภาพเท่าที่พอจะทำได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระธาตุลำปางหลวงอันเป็นวัดศูนย์กลางของบ้านเมืองภายหลังจากที่เสื่อมโทรมลงเมื่อครั้งที่กลายเป็นศูนย์บัญชาการของทัพพม่าภายใต้การปกครองของพม่า และเป็นสมรภูมิรบระหว่างชาวลำปางกับกองทัพพม่า เมื่อเกิดการล้มตายขึ้นภายในวัด จึงต้องเสาะหาเครื่องสักการะบูชาและเพื่อขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ภายในวัดในตำนานพระธาตุลำปางหลวงจากคัมภีร์ใบลานวัดพระสิงห์ ตำบลเวียง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย ได้กล่าวว่าใน พ.ศ. 2281 หมื่นมโนปัญญาซึ่งเป็นชาวบ้านลำปาง เกรงว่าบรรดาเจ้านายทั้งหลายจะนำที่ดินของวัดพระธาตุลำปางหลวงซึ่งอุทิศให้พระพุทธศาสนาแล้วไปใช้ผิดวัตถุประสงค์ จึงได้ชี้แจงถึงเขตแดนของวัดให้แก่บรรดาเจ้านายทั้งหลายได้รับทราบ (Ongsakul 2015, 60 - 61) ซึ่งอาจหมายถึงพระยาสุลวะลือไชยสงครามด้วย และน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เกิดการทำนุบำรุงวัดนี้ด้วย แต่คงเป็นเพียงการซ่อมแซมส่วนที่ชำรุดทรุดโทรมมากกว่าที่จะเน้นในด้านศิลปะการตกแต่ง จึงเข้าใจว่ายังไม่มีจิตรกรรมบนฝ้าย้อยของวิหารน้ำแต้มในช่วงเวลานี้

เมื่อพญาเจ้าบ้านและเจ้ากาวิละหันมาสวามิภักดิ์ต่อสยามเพื่อร่วมกันขับไล่พม่าออกไปจากเชียงใหม่ได้สำเร็จใน พ.ศ. 2317 สมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีจึงโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งพระยาเจ้าบ้าน เจ้าเมืองลำปางเป็นพระยาเมืองเชียงใหม่ เจ้ากาวิละโอรสของเจ้าฟ้าชายแก้วเป็นพระยาเมืองนคร (ลำปาง) ส่วนน้องของพระยาภาวิละอีก 6 คน ให้ช่วยราชการที่เมืองลำปาง สภาพเมืองลำปางในช่วงเวลานี้มีความมั่นคงกว่าเชียงใหม่ เนื่องจากในช่วงที่เชียงใหม่ถูกพม่ายึดครอง เมืองลำปางได้กลายเป็นฐานที่มั่นสำคัญของฝ่ายไทยและกลุ่มเจ้าเจ็ดตน หลังจากนั้นเพียง 2 เดือน พม่ายกทัพมาล้อมเมืองอีก 8 เดือน เชียงใหม่จึงขอกำลังจากพระยาภาวิละที่เมืองลำปางมาช่วยขับไล่ทัพพม่าจนแตกพ่ายไป ผู้คนในเชียงใหม่ต่างกระจัดกระจายแยกย้ายไปตามที่ต่าง ๆ ส่วนพระยาเชียงใหม่ได้อพยพครอบครัวไปอยู่ที่เมืองลำปางจนเชียงใหม่กลายเป็นเมืองร้าง (Wichienkeaw and Wyatt 2004, 148 - 149) ไปถึง 20 ปี ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเมืองลำปางปลอดภัยจากอำนาจของพม่าและมีความมั่นคงปลอดภัยในระดับหนึ่ง

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

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

นอกจากนี้บรรดาครูบาเจ้า ชนชั้นปกครอง ตลอดจนชาวบ้านก็ยังได้สร้างศาสนวัตถุและการบูรณะปฏิสังขรณ์ภายในวัดอีกหลายรายการ เจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนยังให้การอุปถัมภ์วัดพระธาตุลำปางหลวงด้วยการประกอบพิธีบำเพ็ญกุศลและกิจกรรมสำคัญ ๆ อันแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของวัดที่ยังคงสืบเนื่องมาในฐานะวัดหลวงของเมืองลำปาง เมื่อพิจารณาถึงสภาพเมืองลำปางที่เริ่มมีความมั่นคงมากขึ้น แม้ว่าจะยังมีการสู้รบกับพม่าอีกหลายครั้งก็ตาม แต่ก็คงไม่อาจหยุดยั้งความศรัทธาของผู้คนที่มีความเลื่อมใสศรัทธาแห่งนี้ได้จึงปรากฏหลักฐานการบูรณปฏิสังขรณ์และการสร้างศาสนวัตถุอย่างต่อเนื่องในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ช่วงเวลาดังกล่าวจึงน่าจะเหมาะสมในการเขียนจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มโดยช่างที่มีฝีมือสูงและมีความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมของพม่า แม้จะไม่มีหลักฐานเป็นลายลักษณ์อักษรระบุถึงช่วงที่เขียนจิตรกรรมก็ตาม แต่จากรูปแบบจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มมีลักษณะบางประการคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งของพม่าที่เขียนขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 23 จนถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 (ดังจะได้กล่าวต่อไป) และยังปรากฏภาพสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ของล้านนาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อีกด้วย

2. อิทธิพลจากรูปแบบจิตรกรรมฝาผนังของพม่า

จิตรกรรมฝาผนังบนฝ้าย้อยในวิหารน้ำแต้มมีลักษณะบางประการคล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนโยนหลายแหล่ง เช่น จิตรกรรมฝาผนังในถ้ำติโลกกูรู (ราวครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 23) จิตรกรรมฝาผนังวัดอ่องไต้กัตี เมืองเยซาโจ (ราว พ.ศ. 2213 - 2263) (Munier-Gaillard et al. 2017, 134) วัดตองปิโอะจาวัง เมืองพุกาม (พ.ศ. 2249) (Green 2012, 22) ถ้ำโปหังตอง เมืองโมนยวา ซึ่งมีอายุอยู่ในช่วง พ.ศ. 2273 - 2313 (Munier-Gaillard et al. 2017, 134) รวมทั้งจิตรกรรมฝาผนังที่จัดอยู่ในกลุ่มเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโปหังตอง ซึ่งส่วนใหญ่ตั้งอยู่ตามลำน้ำชินด์วิน และมีอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23 ถึง ต้นพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้น (ซึ่งแม้ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 จะเข้าสู่สมัยราชวงศ์คองบองแล้วก็ตาม แต่ยังคงปรากฏรูปแบบศิลปะสมัยนโยนอยู่ เนื่องจากช่วงเริ่มต้นราชวงศ์คองบองม่ายังคงอยู่ในภาวะการถดถอยเพื่อปกป้องสถานะภาพของประเทศ พัฒนาการทางศิลปกรรมจึงอาจหยุดชะงัก) ในขณะเดียวกันก็พบว่า อาจได้รับอิทธิพลทางด้านรูปแบบบางประการมาจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่าที่เขียนขึ้นในสมัยคองบองตอนต้นด้วย เช่น จิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันตะโอะจาวัง (ราว พ.ศ. 2321 - 2329) (Falconer et al. 2000, 159) ในอุโบสถอุบาลีเต็ง ราว พ.ศ. 2337 และวัดกัมมะจาวังอู ราว พ.ศ. 2333 (Munier-Gaillard 2013, 235) เป็นต้น ซึ่งวัดทั้ง 3 แห่งตั้งอยู่ในเมืองพุกาม

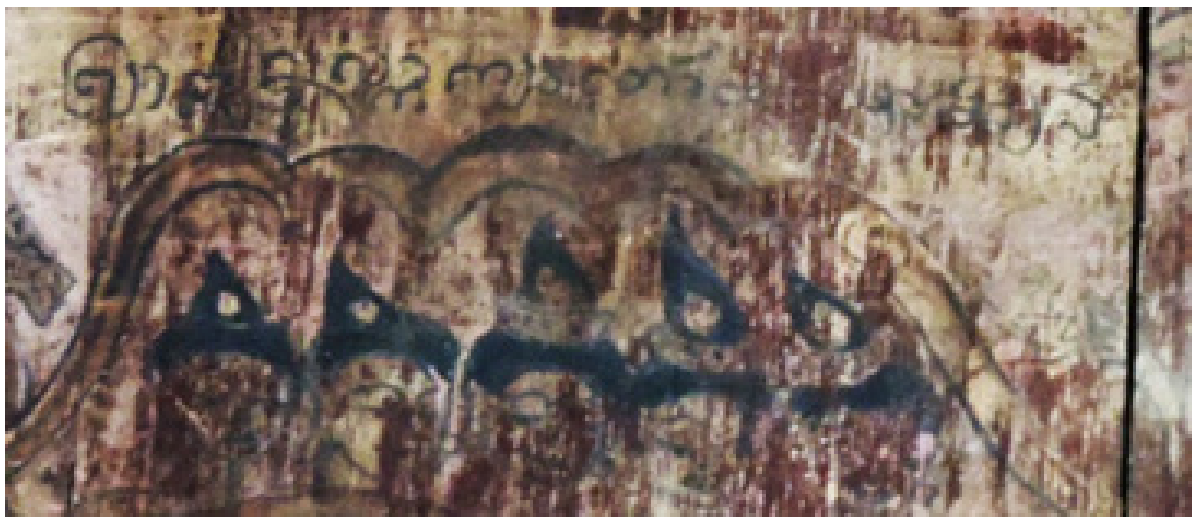
รูปแบบของจิตรกรรมบนฝ้าย้อยของวิหารน้ำแต้มในส่วนที่เห็นอย่างชัดเจนว่าได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่า ได้แก่ การจัดองค์ประกอบภาพ การเขียนภาพบุคคล ภาพสถาปัตยกรรม ในขณะเดียวกันก็มีการผสมผสานเข้ากับลักษณะของท้องถิ่นด้วยเช่นกัน โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

2.1 การจัดองค์ประกอบภาพ

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



ภาพที่ 3 การจัดแบ่งพื้นที่จิตรกรรมบริเวณทางเข้าวัดหมายเลข 1 วัดโมณเฑศวร์ เมืองสาละลังจี รูปแบบสมัย
นยองยาน อายุราว พ.ศ. 2273 - 2313 (© Munier-Gaillard et al. 2017, pic. 114)



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

วิหารอานันทะโอะจาวัง เมืองพุกาม สมัยคองบองตอนต้น (ภาพที่ 5) ซึ่งแม้จะมีการแบ่งพื้นที่จิตรกรรมเป็นแนวระนาบซ้อนเป็นแถว ๆ ก็ตาม แต่พื้นที่ของแต่ละชั้นมีความสูงกว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนยองยาน ดังนั้นการลำดับเรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจาวัง จึงอาจไม่ได้เรียงไปเป็นลำดับตามแนวระนาบขวาไปซ้ายหรือซ้ายไปขวาเสมอไป บางส่วนเขียนภาพแต่ละเหตุการณ์อยู่ด้านบนหรือด้านล่างของอีกเหตุการณ์หนึ่งก็ได้



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

2.2 การแบ่งภาพโดยใช้เส้นโค้งแบบลูกคลื่น

การใช้เส้นโค้งแบบลูกคลื่นเป็นลอน ๆ ล้อมกลุ่มภาพเพื่อแบ่งคันเหตุการณ์ หรือเพื่เน้นกลุ่มภาพให้เกิดความโดดเด่นถือเป็นลักษณะสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน หากเป็นกรอบที่ล้อมบุคคลจำนวนลอนโค้งมักล่อไปตามแต่ละบุคคล หรือใช้ล้อมบุคคลเพียงคนเดียวโดยเป็นลอนโค้งล่อไปตามสรีระพื้นหลังมักเป็นสีแดงสดหรือสีส้มสดหรือสีดำ (ภาพที่ 6 และ 7) การใช้กรอบเส้นโค้งในลักษณะนี้ยังคงใช้ต่อมาในจิตรกรรมฝาผนังสมัยคองบองตอนต้นในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 แต่มีรายละเอียดที่แตกต่างกันไปบ้างตามการสร้างสรรค์ของช่างเขียน โดยจิตรกรรมฝาผนังในสมัยคองบองตอนต้นมีการใช้เส้นโค้งเป็นลอนที่ถี่กว่าและเส้นไหลคล้ายก้อนเมฆ รวมทั้งครอบคลุมพื้นที่ที่กว้างกว่าและล้อมตัวสถาปัตยกรรมได้เด่นชัดกว่าจิตรกรรมฝาผนังสมัยนยองยาน ดังตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบาลีเต็ง เมืองพุกาม (ภาพที่ 8 และ 9)



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



ภาพที่ 7 เส้นกรอบโค้งที่ล่อไปตามบุคคลแต่ละคนและถมพื้นสีแดงในจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโปหังตอง (source: bloggang, online)



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

ส่วนจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มมีการใช้กรอบเส้นโค้งเป็นลอนลูกคลื่นเพื่อล้อมภาพบุคคลหรือกลุ่มบุคคลบางกลุ่มและภาพสถาปัตยกรรมเช่นกัน ทำให้กลุ่มภาพเหล่านี้แลดูเด่นชัดและเสมือนเป็นการเน้นความสำคัญของกลุ่มภาพ (ภาพที่ 10) มีการใช้สีดำหรือแดงระบายถมพื้นที่ภายในกรอบเส้นโค้ง ซึ่งคงเป็นวินิจัยของช่างที่คำนึงถึงความงามมากกว่าแสดงความหมายของกาลเวลา (Sarikawanich 1998, 39) การใช้กรอบเส้นโค้งในจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้มีระเบียบแบบแผน หากเป็นเส้นกรอบโค้งที่ล้อมภาพบุคคลหรือกลุ่มบุคคลจำนวนลอนโค้งด้านบนจะล่อไปตามจำนวนบุคคลแต่ละคนและถมพื้นสีแดง (ภาพที่ 11) คล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนอญ เช่น ในถ้ำติโลกูรูและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกับถ้ำโปหวิ่งตอง หากล้อมภาพสถาปัตยกรรมก็จะเน้นลอนโค้งขึ้น - ลงอย่างเด่นชัดล่อไปตามองค์ประกอบสถาปัตยกรรมและถมพื้นสีดำคล้ายกับการล้อมภาพสถาปัตยกรรมบางตำแหน่งของจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบลีเต็ง เส้นกรอบโค้งเหล่านี้ยังทำให้ตัวภาพดูมีความเคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องอีกด้วย

ภาพบุคคลในจิตรกรรมบนฝาผนังวิหารน้ำแต้มมีขนาดเล็ก หากเขียนอยู่ภายในอาคารจะแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างขนาดของอาคารกับบุคคลอย่างเหมาะสม เช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังในสมัยคองบองตอนต้น ซึ่งแตกต่างไปจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนอญที่เขียนภาพบุคคลมีขนาดค่อนข้างใหญ่ เมื่อต้องเขียนเส้นโค้งลูกคลื่นล่อไปตามภาพบุคคล พื้นที่ภายในเส้นโค้งเหล่านี้จะไปทับหรือบดบังตัวอาคารบางส่วน ซึ่งช่างเขียนคงต้องการแสดงให้เห็นว่าบุคคลเหล่านี้กำลังอยู่ภายในตัวอาคารมิใช่อยู่นอกอาคาร



ภาพที่ 10 และ 11 จิตรกรรมบนฝาผนังในวิหารน้ำแต้ม มีการใช้เส้นโค้งเป็นลอนล่อไปตามภาพบุคคลหรือกลุ่มภาพ และร่องรอยการใช้ลงสีพื้นหลังด้วยสีแดงหรือชมพูในจิตรกรรมบนฝาผนังในวิหารน้ำแต้ม

(© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015)

2.3 การเขียนภาพบุคคล

ภาพกลุ่มบุคคลในเหตุการณ์เดียวกันของจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยาน มักเขียนเรียงเป็นแถวหน้ากระดาน โดยให้บุคคลมีการซ้อนเหลื่อมกันเล็กน้อยเพื่อให้เกิดระยะ แต่ละคนแสดงท่าทางอากัปกริยาคล้ายคลึงกัน เห็นใบหน้าและร่างกายเต็มหรือมากกว่า 2 ใน 3 ส่วน ซึ่งลักษณะเหล่านี้พบอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมบนฝ้าย่อยวิหารน้ำแต้มเช่นกัน แต่มีการแสดงความเคลื่อนไหวและอากัปกริยาที่ดูเป็นธรรมชาติมากกว่า จิตรกรรมฝาผนังพม่า อันเกิดจากการใช้เส้นโค้งของสรีระของบุคคลที่ดูนุ่มนวลกว่า ซึ่งลักษณะนี้กลับไปคล้ายกับภาพบุคคลในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันตะโอะจ้าวังและในอุโบสถอุบาลีเต็ง (ภาพที่ 12 และ 13)



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

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



ภาพที่ 14 จิตรกรรมบนฝาผนังในวิหารน้ำแต้ม แสดงการเขียนภาพบุคคลด้วยเส้นที่อ่อนโค้งและการจัดวางภาพบุคคลคล้ายกับ จิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันทะโอะจาวังและในอุโบสถอุบลีตังเมืองพุกาม (© Parisut Lerdkachataarn 4/5/2015)

เครื่องทรงของกษัตริย์ในจิตรกรรมบนฝาผนังวิหารน้ำแต้ม คล้ายฉลองพระองค์แบบตึงตายง⁴ และคองุ่นต่าวังเฉปะโซ⁵ แบบพม่า สวมกรองศอเป็นรูปโค้งอยู่เหนือหน้าอก มีรัดสะเอวที่ซักซายเป็นปีกยกงอนขึ้นทั้ง 2 ข้าง (ภาพที่ 15 และ 16) คล้ายกับฉลองพระองค์บางชุดของชนชั้นกษัตริย์ในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำติโลกกูรู (ภาพที่ 17 และ 18) และภาพเทพที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโปหวิ่งต่อง แต่ไม่มีซักซายที่รัดสะเอว ส่วนศิราภรณ์ของกษัตริย์ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้มเป็นศิราภรณ์ซ้อนชั้นเป็นทรงกรวยแหลม มีกรเจียกจอนที่ตัวปลายด้านล่างทั้ง 2 ข้างให้งอนขึ้นคล้ายช่อกระหนก ซึ่งศิราภรณ์ซ้อนชั้นทรงกรวยแหลม ในลักษณะนี้คล้ายกับของเทพในจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งสมัยราชวงศ์นยองยานที่มีอายุในราวปลายพุทธศตวรรษที่ 22 - ปลายพุทธศตวรรษที่ 23 (ภาพที่ 19)



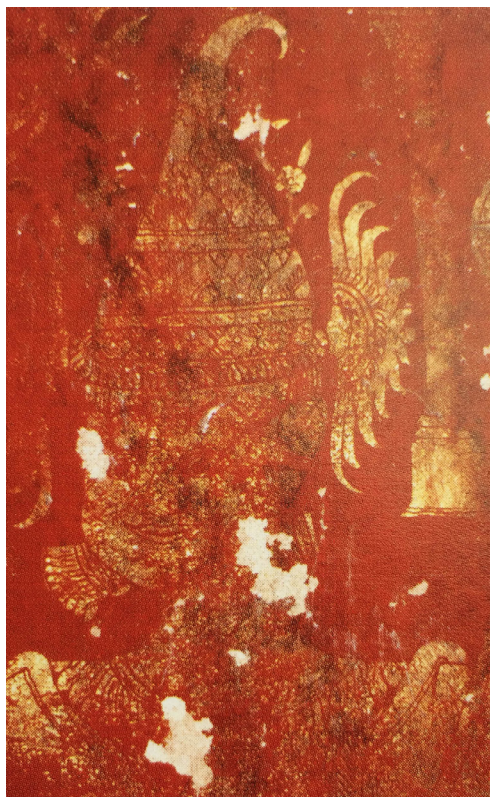
ภาพที่ 15 และ 16 เครื่องทรงของกษัตริย์ในจิตรกรรมบนฝาผนังในวิหารน้ำแต้ม (© Parisut Lerdkachataarn 4/5/2015)

⁴ thindaing เป็นฉลองพระองค์แบบคอป้ายตัวยาวคลุมสะโพก แขนยาวถึงข้อศอกลงมา (U Tin Lwin 2017)

⁵ taungshei pahso เป็นผ้านุ่งสำหรับชายชาวพม่าในยุคจารีต ใช้สวมใส่อย่างเป็นทางการ เป็นผ้าที่มีความยาวมากกว่า 4 เมตร และยาวลงมาเหนือข้อเท้าเล็กน้อย นุ่งโดยพันรอบเอว และรวบชายพกขนาดใหญ่พับจับจีบให้โป่งพองและปล่อยยาวลงมาทางด้านหน้า หรือนำมาพาดไว้บนแขน



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



ภาพที่ 19 ศิราภรณ์ของพระอินทร์ในจิตรกรรมฝาผนังของวัดอ่องใต้กั๊ต เมืองเยซาโจ สมัยนโยงยาน 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 Lerdkachataarn 4/5/2015)
ภาพที่ 21 (ขวา) เครื่องแต่งกายของขุนนางฝ่ายชายในจิตรกรรมฝาผนังของถ้ำติโลกกูรู (© Green and Blurton 2002, pic. 75)
แตกต่างกัน (ขวา: © Green and Blurton 2002, pic. 75)

ส่วนเครื่องแต่งกายของชนชั้นสูงฝ่ายชายแบบที่พบเพียงภาพเดียว ปรากฏอยู่ในเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม (ภาพที่ 22) คือ สวมเสื้อพอดิตัวแขนยาวผ่าหน้าหรืออิงจือจวมทับเสื้อตัวใน นุ่งตาวงเฉ่ปะโซลายขวางที่ชักชายผ้าขนาดใหญ่ออกมาทางด้านหน้ายาวลงมาในระดับเดียวกับเชิงปะโซสวมศิราภรณ์คล้ายขลุ่ยที่มียอดแหลม มีการเจียกจอนตัวดัดปลายเป็นช่อกระหนก ซึ่งการแต่งกายและศิราภรณ์ในลักษณะนี้ไม่พบในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนอญยอน แต่จะไปปรากฏเป็นเครื่องแต่งกายของกษัตริย์หรือเทวดาบางภาพในจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถอุบาลีเต็ง (ภาพที่ 23) และวิหารอานันทะโอะจาวัง (ภาพที่ 24) เมืองพุกามตรงกับสมัยคองบองช่วงต้น ๆ



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



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

ภาพเสนาบตีในจิตรกรรมบนฝาผนังวิหารน้ำแต้ม มักปรากฏอยู่ในขบวนเสด็จของกษัตริย์ (ภาพที่ 25) การแต่งกายของกลุ่มเสนาบตีแบบที่มีลักษณะโดดเด่นที่สุดเป็นเครื่องแต่งกายแบบพม่าแท้ คือ สวมเสื้อคลุม (หุตุโลง) สีขาวตัวหลวมยาวลงมาเกือบถึงชายต่าวงเฉ่ปะโซ แขนเสื้อยาวถึงข้อมือ คอเสื้อป้ายทบค่อนข้างมิดชิด ตัวเสื้อจากเอวลงมาจะแหวกออกแลเห็นการรวบชายผ้าขนาดใหญ่ทางด้านหน้าที่ยาวลงมาเท่ากับชายของปะโซที่มีหลายหลากลวดลาย เครื่องสวมศีรษะทรงสูงตั้งขึ้นเป็นยอดแหลมคล้ายลอมพอก ปลายยอดสุดแตกออกเป็นแฉก คงทำจากผ้าสำหรับครอบมวยผม ตกแต่งฐานเป็นวงโดยรอบ ถือพัดใบตาล (ยัต) (Falconer et al. 2000, 186) แบบด้ามสั้น สวมต่างหูทรงถ้วยก้านยาว (นาต้องมิกวีน) การแต่งกายของเสนาบตีแบบพม่าในลักษณะนี้คงเป็นแบบเต็มยศ ซึ่งไม่พบอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนอญยาน เนื่องจากเป็นเครื่องแต่งกายในสมัยคองบองตั้งแต่ระยะต้น ๆ จนสิ้นสุดระบบกษัตริย์ ซึ่งอาจมีการดัดแปลง การลด หรือเพิ่มองค์ประกอบของเครื่องแต่งกายไปบ้างตลอดระยะเวลาดังกล่าว ดังปรากฏในจิตรกรรมที่เขียนโดยชาวพม่าและชาวตะวันตกตลอดจนภาพถ่ายในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ลักษณะการแต่งกายของเสนาบตีแบบพม่าดังกล่าว คล้ายกับที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ (Prince Damrongrachanubhap 1974, 183) ได้ทรงกล่าวไว้ใน “เที่ยวเมืองพม่า” ว่า

“...พิเคราะห์ดูเครื่องแต่งตัวเต็มยศขุนนางพม่า ดูเป็นเค้าเดียวกันกับเครื่องแต่งตัวขุนนางไทยแต่โบราณ คือนุ่งผ้าสวมเสื้อครุยใส่ลอมพอก เพียนกันแต่พม่านุ่งลอยชาย เสื้อครุยเป็นผ้าหนา มีลายรัดเอว (เหมือนเสื้อ Dressing gown ฝรั่ง) และลอมพอกตอนยอดทำรูปป้อมไม่รัดแหลมเหมือนของไทย คงเป็นเพราะพม่าไว้ผมเกล้าจุก แต่มีแปลกอย่างหนึ่งที่ขุนนางพม่า เวลาแต่งเต็มยศถือพัดใบตาลปิดทองด้ามยาว (เหมือนอย่างที่นั่งพัดงานโสกันต์ถือ) เป็นเครื่องยศด้วย...

ลักษณะการแต่งกายดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงบรรยาย คงเป็นเครื่องแต่งกายของเสนาบดี มาตั้งแต่สมัยพระเจ้าโบตอพญา (พ.ศ. 2325 - 2362) เป็นอย่างน้อย จนถึงสมัยของพระเจ้าธิบอ (พ.ศ. 2421 - 2428) ซึ่งชุดในลักษณะนี้จะสวมสร้อยทองคำเส้นยาวสะพายพาดเฉียงลำตัว (ซาลเหว) โดยจำนวนเส้น จะแตกต่างกันไปตามลำดับยศศักดิ์ ถือกัณฑ์ใบตาลด้ามยาวมาก สวมหมวกทรงสูงที่เรียกว่า “บ่องกัณฑ์บะ” ทำด้วยผ้ากำมะหยี่สีแดง ตกแต่งฐานโดยรอบด้วยแผ่นทองคำดูคล้ายเป็นรูปดอกไม้กลมรองรับแผ่นทองรูปใบไม้ ตั้งขึ้นอยู่โดยรอบ และมีส่วนยอดโค้งมนหรืออาจม้วนเป็นก้นหอยเพื่อปิดมวยผม แตกต่างไปจากเครื่องสวมศีรษะ ของเสนาบดีในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม ซึ่งมียอดสูงแหลมคล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนัง ของถ้ำติโลกกูรูและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกับถ้ำโปหวิ้งตอง (ภาพที่ 26) อีกทั้งไม่มีการประดับสายสร้อย สะพาย และถือกัณฑ์ใบตาลที่มีขนาดเล็กกว่าและด้ามสั้นกว่า อย่างไรก็ตามกัณฑ์ใบตาลที่เสนาบดีถือในจิตรกรรม ฝาผนังวิหารน้ำแต้มก็ยังมีขนาดใหญ่กว่าที่กษัตริย์ทรงถือในจิตรกรรมฝาผนังของพม่าสมัยนยองยาน



ภาพที่ 26 ผ้าครอบมวยผมทรงสูงของกษัตริย์และขุนนาง พม่าจากจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโปหวิ้งตอง

(source: 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 ถือกัณฑ์ด้ามสั้นขนาดเดียวกับ ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม และสวมบ่องกัณฑ์บะแล้ว จึงสันนิษฐานว่าเครื่องแต่งกายแบบเต็มยศของเสนาบดี ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต่มาน่าจะอยู่ในช่วงก่อน พ.ศ. 2338 โดยมีการผสมผสานรูปแบบเครื่องแต่งกาย สมัยนยองยานตอนปลายกับสมัยคองบองตอนต้น



ภาพที่ 28 (ซ้าย) ศิราภรณ์ของข้าราชการฝ่ายชาย (ชายคนที่ 2 จากหัวแถว) จากวิหารน้ำแต้ม (© Parisut Lerdkachatarn 17/11/2015) เปรียบเทียบกับ ภาพที่ 29 (ขวา) ของชนชั้นกษัตริย์และเทพในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโปหังต่อง ส่วนชายหัวแถวสวมหมวกปีกที่เขตรันเล็กน้อย คล้ายกับภาพชายผู้มีฐานะและชายชาวต่างชาติสวมหมวกปีกในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโปหังต่องและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกัน (© Premwadee Sarikawanich 13/11/2017)

จิตรกรรมเรื่องมขมาณพในวิหารน้ำแต้ม มีภาพข้าราชการฝ่ายชายสวมศิราภรณ์เป็นแถบใหญ่รอบศีรษะที่มีส่วนบนเป็นรูปสามเหลี่ยมเรียงรายอยู่โดยรอบ (ภาพที่ 28) คล้ายกับของชนชั้นสูงและเทพในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโปหังต่อง (ภาพที่ 29) แต่ที่วิหารน้ำแต้มไม่มีผ้าโพกมวยผมแบบสูงแหลม ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่าชายชาวพื้นเมืองล้านนาไม่เกล้าผมมวยแบบพม่า ในขณะที่บางคนสวมเครื่องแต่งกายลักษณะเดียวกับเสนาบดี แต่สวมหมวกปีกที่เขตรันเล็กน้อยคล้ายกับหมวกของผู้มีฐานะดีในหลาย ๆ ภาพของจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำโปหังต่องและจิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มเดียวกัน แต่ปีกของหมวกแผ่กว้างและปลายงอนขึ้นมากกว่าในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม (ภาพที่ 30)



ภาพที่ 30 ภาพชายผู้มีฐานะและชายชาวต่างชาติสวมหมวกปีกในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโปหังต่อง
(source: bloggang, online)

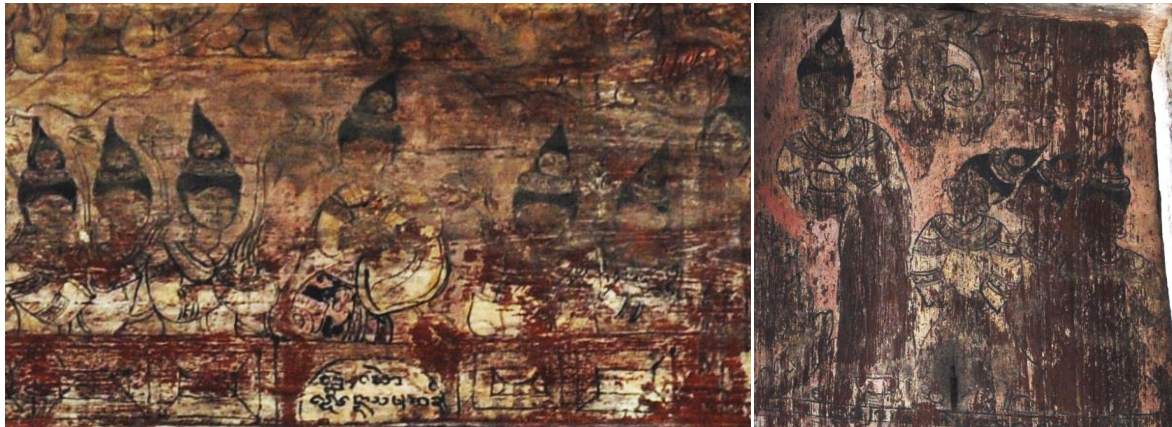


ภาพที่ 31 การแต่งกายของชายชาวบ้านในจิตรกรรมบนฝ้าย่อยของวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachataorn 17/11/2015)

ภาพชายชาวบ้านส่วนใหญ่แต่งผ้าโจงยาวถึงหัวเข่าหรือยาวกว่านั้นเล็กน้อย ไม่สวมเสื้อ (ภาพที่ 31) ทรงผมส่วนใหญ่คล้ายกับมุ่นมวยผมยกเป็นปีกต่ำ ๆ 2 ข้าง ไว้จอนยาวซึ่งภาษาทางลำปางเรียกว่า “มุ่นสองจ็อกยอยริมหู” (Rattanachai et al. 1996, 4) (ภาพที่ 32) ชายบางคนมีพวงมาลัยคล้องที่มวยผม ด้านใดด้านหนึ่งหรือเรียกว่า “ผมปีกมาลัยข้าง” (ภาพที่ 33) และทุกคนสวมต่างหูรูปกลม ซึ่งอาจเป็นลานหู ที่นิยมกันในหมู่ชาวล้านนารวมถึงชาวพม่า การแต่งกายแบบดังกล่าวคงเป็นลักษณะทั่ว ๆ ไปของชายชาวบ้าน ในล้านนาที่ช่างเขียนได้ถ่ายทอดตามความเป็นจริงที่ได้เห็นโดยไม่จำเป็นต้องอ้างอิงมาจากอิทธิพลจากจิตรกรรม ฝาผนังของพม่า ในขณะที่ลักษณะของผ้าโจงและการตกแต่งทรงผมก็แตกต่างไปจากที่พบในจิตรกรรม ฝาผนังของพม่าที่มักเขียนเป็นผ้าโจงด้วยเส้นที่แข็งกระด้างดังเช่นในจิตรกรรมฝาผนังสมัยนโยงยาน หรือไม่ก็ ด้วยเส้นที่อ่อนย้วยเกินจริง ดังที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสมัยคองบองตอนต้น

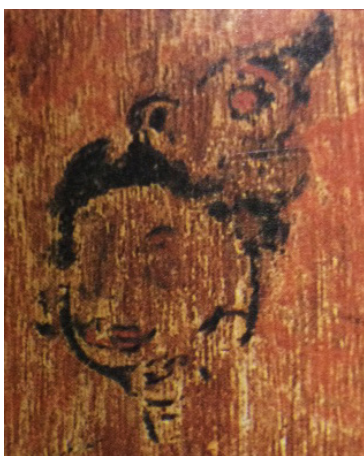


ภาพที่ 32 (ซ้าย) ทรงผมของชายชาวบ้านแบบที่เรียกว่า มุ่นสองจ็อกยอยริมหู
ภาพที่ 33 (ขวา) ทรงผมของชายชาวบ้านแบบที่เรียกว่า ผมปีกมาลัยข้าง
(© Parisut Lerdkachataorn 17/11/2015)



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

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



ภาพที่ 36 ทรงผมของสตรีชั้นสูงแบบผมเกล้าชฎาจอนนอน
ในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม
(© Parisut Lerdkachataorn 4/5/2015)



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



ภาพที่ 38 (ซ้าย) เครื่องทรงของเจ้านางแว่นทิพย์ ณ เชียงตุง (พระธิดาในเจ้าฟ้ารัตนก้องแก้ว อินแถลง)

(source: i.pinimg, online)

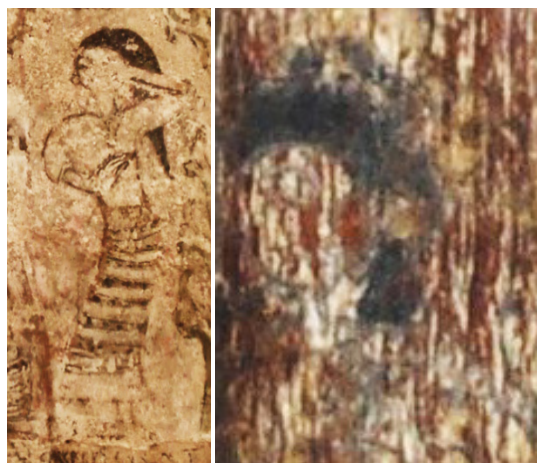
ภาพที่ 39 (ขวา) เครื่องแต่งกายของสตรีในราชสำนักเชียงตุงในภาพเป็นชุดในงานแต่งเจ้านางแว่นทิพย์กับเจ้าหม่อมฟ้าเมืองแสนหวิ (source: i.pinimg, online)

ส่วนสตรีชาวบ้านสวมเสื้อแขนสั้นหรือแขนยาวทั้งคอป้ายและคอกลมแต่ไม่มีเครื่องประดับคอเสื้อ
เสื้อในลักษณะนี้สวมใส่กันทั่วไปสำหรับสตรีล้านนา ไทลื้อ และในรัฐชาวนาน บางคนห่มสไบเฉียงทับเสื้อ
สวมต่างหู ทรงผมเป็นแบบ “สองจ็อกแซมเกี้ยว” คือ ยกผมขึ้นเป็นปึกต่ำ ๆ 2 ข้าง คัดด้วยเครื่องประดับ
บริเวณเหนือหน้าผาก (ภาพที่ 40)



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

นอกจากนี้ยังพบภาพสตรีบางคนปล่อยผมยาวโดยหิวผมเสียทางด้านหลัง (ภาพที่ 41) และบางคนมัดรวบผมไว้บริเวณหลังท้ายทอย (ภาพที่ 42) คล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันตะโอะจาวัง ซึ่งถือว่าเป็นทรงผมในมิติใหม่ของสตรีชาวพม่าในช่วงต้นราชวงศ์คองบอง (ภาพที่ 43 และ 44)



ภาพที่ 41 (ซ้าย) และ 42 (ขวา) ทรงผมของสตรีอีกรูปแบบหนึ่งในวิหารน้ำแต้ม โดยหิวผมเสียไปทางด้านหลัง และมัดรวบไว้บริเวณหลังท้ายทอย คล้ายกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันตะโอะจาวัง
ซ้าย: (© Parisut Lerdkachataarn 4/5/2015) / ขวา: (source: alamy, online)



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

จะเห็นได้ว่า ลักษณะการแต่งกายของบุคคลในจิตรกรรมบนฝาถ้ำวิหารน้ำแต้ม มีทั้งลักษณะที่คล้ายกับในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา เช่น ในถ้ำติโลกกูรู (ประมาณ พ.ศ. 2215 - 2244) และในกลุ่มเดียวกับในถ้ำโปหังตอง (ราวกลางพุทธศตวรรษที่ 23 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 24) ในขณะเดียวกันก็ยังปรากฏลักษณะบางประการที่คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังในวิหารอานันตะโอะจาวัง (ประมาณ พ.ศ. 2321 - 2329) และในอุโบสถอุบาลีเต็ง (ราว พ.ศ. 2337) รวมทั้งเอกลักษณ์ในท้องถิ่นและกลุ่มชาติพันธุ์บางกลุ่ม หรือจากสิ่งที่ช่างเขียนได้รู้ได้เห็นจากความเป็นจริง ดังนั้นหากกำหนดอายุจิตรกรรมฝาผนังบนฝาถ้ำของวิหารน้ำแต้มจากเครื่องแต่งกายของบุคคลก็อาจสันนิษฐานว่าคงเขียนขึ้นในช่วงต้นหรือราวครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 อย่างไรก็ตามจำเป็นที่จะต้องศึกษาข้อมูลประเภทอื่นประกอบด้วย



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

2.4 การเขียนภาพสถาปัตยกรรม

ภาพสถาปัตยกรรมที่โดดเด่นในจิตรกรรมฝาผนังบนฝาผนังวิหารน้ำแต้ม คือ ภาพปราสาทราชวังขนาดใหญ่แบบพม่า (ภาพที่ 45) ซึ่งแสดงองค์ประกอบสถาปัตยกรรมไว้ค่อนข้างละเอียดและใช้เส้นที่อ่อนช้อย ประกอบกับการใช้เส้นโค้งแบบลูกคลื่นล่อไปตามองค์ประกอบสถาปัตยกรรมอย่างสิ้นไหล (ภาพที่ 46) แตกต่างไปจากภาพสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาที่เขียนด้วยเส้นสายที่แข็งแกร่งกว่ามาก อีกทั้งไม่แสดงรายละเอียดขององค์ประกอบสถาปัตยกรรมมากนัก สะท้อนให้เห็นว่าช่างเขียนอาจพยายามถ่ายทอดรูปแบบสถาปัตยกรรมตามความเป็นจริงมากกว่าที่จะอ้างอิงผ่านภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังของพม่า ภาพสถาปัตยกรรมทั้งในจิตรกรรมฝาผนังในวิหารน้ำแต้มและของพม่า แลเห็นเป็นรูปด้านและรูปตัดไปพร้อม ๆ กัน ไม่มีการใช้เส้นทึบวิวิธ โดยภาพปราสาทราชมนเฑียร (เข้าง) มักเขียนเป็นอาคารขนาดใหญ่ทอดตัวไปเป็นแนวยาว หลังคาซ้อนชั้น ยกคอสองของแต่ละชั้นขึ้นสูง หรือที่เรียกว่า “หลังคาทรงยวน” หรือ “ญุ่น” ซึ่งหมายถึง “ไทยวน” ที่อาศัยอยู่ทางภาคเหนือของสยาม คงเป็นอิทธิพลของไทยวนที่ส่งต่อให้พม่า เนื่องจากพม่าเคยมีอิทธิพลเหนือดินแดนล้านนากว่า 200 ปี และช่างฝีมือไทยวนก็เคยถูกกวาดต้อนไปพม่า (Jaturawong 2007, 59) หลังคาทรงยวนพบทั้งในพระราชวังและวิหาร (เจ้าง) ของไทใหญ่และพม่า เป็นวิหารที่มีกุฏิสงฆ์ในหลังเดียวกัน



ภาพที่ 47 ภาพปราสาทราชมนเฑียรในจิตรกรรมฝาผนังถ้ำโปหวิ่งต่อง (source: alamy, online)



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

รูปทรงหลังคาซ้อนชั้นในลักษณะดังกล่าวพบอยู่ทั่วไปในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเดียวกับถ้ำโปหวิ่งต่อง (ภาพที่ 47) ภาพซ่อฟ้าก็คล้ายกับซ่อฟ้าของปราสาทราชมนเฑียรในจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม แต่สิ่งที่แตกต่างกันอย่างมากคือ ทางหงส์ จิตรกรรมฝาผนังพม่ากลุ่มเดียวกับถ้ำโปหวิ่งต่อง แสดงภาพทางหงส์ที่ เชิดขึ้นเป็นรูปสามเหลี่ยมมุมฉาก ส่วนภาพทางหงส์ที่ถ้ำตีโลกกูรูทำเป็นรูปกระจิง (ภาพที่ 48) ในขณะที่ในวิหาร น้ำแต้มจะเป็นทางวันแบบศิลปะล้านนา ซึ่งทางวันนี้ไม่พบว่าใช้เป็นองค์ประกอบปลายบ้านลมในสถาปัตยกรรม ของพม่าในสมัยนโยงยานและคองบองตอนต้น



ภาพที่ 49 (ซ้าย) หางวันที่บริเวณปลายกรอบซุ้มประตูของพระราชวังในจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำต้อโลกกูรู

ภาพที่ 50 (กลาง) หางวันที่ปลายพนักบันไดวิหารชเวนนดอ เมืองมณฑลพะเยา

(© Premwadee Sarikawanich 13/11/2017)

แต่พบว่ามีการใช้หางวันที่บริเวณปลายกรอบซุ้มประตูของพระราชวัง เช่น ในจิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำต้อโลกกูรู (ภาพที่ 49) รวมทั้งใช้เป็นหัวและปลายพนักบันไดของสถาปัตยกรรมหลายประเภทตลอดสมัยราชวงศ์คองบอง อาทิ เรือน ปราสาทราชมนเฑียร และวิหาร เป็นต้น (ภาพที่ 50)



ภาพที่ 51 รายละเอียดของหลังคาพระราชมณเฑียรที่มีภาพนกเกาะอยู่ จากจิตรกรรมบนฝ้าย่อยของวิหารน้ำแต้ม

(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

สิ่งที่แสดงให้เห็นว่าการเขียนภาพสถาปัตยกรรมประเภทปราสาทราชมนเฑียรในวิหารน้ำแต้มได้รับอิทธิพลจากพม่า คือ การเขียนภาพนกนานาชนิดเกาะอยู่ตามส่วนต่าง ๆ ของหลังคา (ภาพที่ 51) และภาพปราสาทราชมนเฑียรที่มีหลังคามุขเป็นปราสาทยอดซ้อนชั้นแบบพม่าหรือ “ปยัตตัต” (ปยาทาด) ซึ่งพบอยู่มากในจิตรกรรมฝาผนังของพม่าตามแหล่งต่าง ๆ ที่ได้นำมาศึกษาเปรียบเทียบ

อย่างไรก็ตาม อิทธิพลศิลปะพม่าที่ปรากฏในจิตรกรรมบนฝ้าย่อยของวิหารน้ำแต้ม เป็นเพียงอิทธิพลทางด้านรูปแบบบางประการเท่านั้น โดยไม่เกี่ยวข้องกับแนวความคิดหรือคติความเชื่อของพม่า ในช่วงเวลาที่เขียนภาพ โดยเฉพาะอย่างยิ่งความแตกต่างของเนื้อหาเรื่องราวและรายละเอียดปลีกย่อยอื่น ๆ อันแสดงให้เห็นถึงแนวความคิดในการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตลอดจนแสดงถึงบริบททางสังคมและสภาพแวดล้อมของท้องถิ่นล้านนาหรือของเมืองลำปาง

3. เนื้อหาเรื่องราวในจิตรกรรม

จิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้ม มีเนื้อเรื่องที่แตกต่างกันไปจากจิตรกรรมฝาผนังของพม่าทั้งในสมัยนโยยานและสมัยคองบองหรือแม้แต่ในจิตรกรรมฝาผนังในล้านนา จากอักษรตัวเมืองที่เขียนประกอบภาพและรายละเอียดของภาพเล่าเรื่อง ทำให้ทราบว่าบนฝาผนังด้านทิศเหนือเป็นเรื่องมขมาณพหรือประวัติพระอินทร์ ส่วนบนฝาผนังด้านทิศใต้เป็นเรื่องพระนางสามาวดี โดยมีคำว่า “นางสามาวดี” “จุฬามคันธ์ยะ” “โสมสะเครษฐี” “พระยาปรีณปัฐธนะคร” “โกตุลลิก” เป็นต้น ซึ่งล้วนเป็นตัวละครในเรื่องพระนางสามาวดีทั้งสิ้น รวมทั้งคำอธิบายเหตุการณ์ในหลายตำแหน่ง ทำให้แน่ใจว่าเป็นเรื่องพระนางสามาวดี (Kruekun 1988, Interview) ทั้ง 2 เรื่องเป็นนิทานในอรรถกถา หมวดอัปมาทวรรค ซึ่งในล้านนาพบอยู่เฉพาะในวิหารน้ำแต้มแห่งเดียวเท่านั้น คงไม่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลจากแนวคิดและศิลปะพม่า อีกทั้งไม่ใช่เรื่องในท้องถิ่น แต่มีที่มาจากพระไตรปิฎก แสดงให้เห็นถึงความสืบเนื่องของพระพุทธศาสนาแบบแผนจากประเพณีหลวงโดยตรง (Damrikul 2018, 221) เพื่อให้สอดคล้องกับบริบททางสังคมและคติความเชื่อทางศาสนาในช่วงเวลาที่เขียนภาพ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

3.1 อิทธิพลจากประเพณีหลวงสู่จิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่น

จากการวิเคราะห์จิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มด้วยรูปแบบศิลปะที่สัมพันธ์กับการรับอิทธิพลจากศิลปะพม่าและความเป็นไปได้ของช่วงเวลาเขียนภาพ โดยกำหนดอายุการเขียนภาพไว้เบื้องต้นว่าอยู่ในราวต้นหรือครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 มาแล้ว ซึ่งจัดว่าเป็นผลงานของช่างเขียนที่มีฝีมือสูง จึงน่าจะเขียนอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์ของชนชั้นสูงที่มีบทบาทในท้องถิ่น ในขณะเดียวกันจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมขมาณพและพระนางสามาวดีไม่เคยพบมาก่อนในท้องถิ่นล้านนาและในพม่า ดังนั้นจึงน่าจะได้รับอิทธิพลแนวคิดมาจากภายนอก ซึ่งในช่วงต้นหรือครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ได้ปรากฏความสัมพันธ์ทางสังคมและบริบททางการเมืองระหว่างเจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชวงศ์จักรีทางกรุงเทพฯ อยู่มาก ในขณะเดียวกันก็พบว่าจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมขมาณพหรือประวัติพระอินทร์ปรากฏอยู่เพียงแห่งเดียวบนผนังด้านขวาของหอนอนในหอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม กรุงเทพฯ ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช หลังจากที่พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้มีการบูรณปฏิสังขรณ์หอไตรใน พ.ศ. 2331 ไม่นาน (Haripitak 1970, 2) (ภาพที่ 52) ส่วนเรื่องพระนางสามาวดีบางตอน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติ นั้น มีอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ของวังหน้าในกรุงเทพฯ เขียนขึ้นในรัชสมัยเดียวกัน อาจเป็นไปได้ว่าเจ้านายในตระกูลเจ้าเจ็ดตนซึ่งได้เดินทางมาเข้าเฝ้ายังราชสำนักที่กรุงเทพฯ หลายครั้ง อาจได้เห็นหรือรับรู้ถึงเรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ อย่างน้อยคงได้มาเยี่ยมเยียนเจ้าศรีอินทรา ซึ่งเป็นเจ้าพี่เจ้าน้องกันในพระราชวังบวรสถานมงคลอยู่บ้าง แต่ได้มีการนำไปปรับใช้ในท้องถิ่นเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อและบริบททางสังคมร่วมสมัยด้วยอิทธิพลรูปแบบของศิลปะพม่าผสานเข้ากับลักษณะของฝีมือช่างท้องถิ่นก่อให้เกิดเอกลักษณ์เฉพาะตนที่แตกต่างไปจากฝีมือช่างหลวง



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

3.2 ความสัมพันธ์ของเนื้อเรื่องในจิตรกรรมกับความเชื่อทางพุทธศาสนา

3.2.1 เรื่องมขมาณพ (ประวัติการกำเนิดของพระอินทร์)

เรื่องราวเกี่ยวกับพระอินทร์ในพุทธศาสนาเถรวาท มีกล่าวอยู่ทั้งในพระไตรปิฎกและอรรถกถาเป็นจำนวนมาก ปรากฏด้วยคำว่า “ท้าวสักกะ” “ท้าวสักกเทวราช” “พระอินทร์” มีบทบาทเป็นเทพผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนพระพุทธศาสนาที่มีความศรัทธาและคอยช่วยเหลือพระพุทธเจ้าและพระภิกษุสงฆ์ เป็นผู้ช่วยเหลือผู้ตกทุกข์ได้ยาก ขวนขวายในการบำเพ็ญบุญกุศล เป็นผู้ไฝ่ในธรรม มีปัญญา เป็นผู้มีภูมิธรรม และปฏิบัติจนบรรลุธรรมในชั้นโสดาบันอีกด้วย ส่วนเรื่องการกำเนิดพระอินทร์ดังปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องในวิหารน้ำแต้มมีกล่าวอยู่ในคัมภีร์อรรถกถาซึ่งเป็นคัมภีร์ที่ช่วยอธิบายขยายความคัมภีร์พระไตรปิฎก คือ ในอรรถกถาที่ขนิทาย ชื่อ สุมังควิลาสินี เล่ม 2 อรรถกถามัชฌิมนิกาย ชื่อ ปปัญจสุทนี เล่ม 2 อรรถกถาขุททกนิกายธรรมบท ชื่อ ธัมมปัทฏฐกถา ภาค 2 ซึ่งได้อธิบายความเป็นมาของการกำเนิดพระอินทร์อย่างละเอียด (Sirarojjananan 2018, 46 - 47) เริ่มจากชายหนุ่ม ชื่อ มขมาณพได้ร่วมกับเพื่อน ๆ อีก 32 คน สร้างบุญกุศลโดยช่วยกันสร้างสิ่งก่อสร้างอันเป็นสาธารณประโยชน์หลายประการ แม้จะถูกผู้ใหญ่บ้านกลั่นแกล้ง เพราะไปขัดผลประโยชน์ ด้วยการแจ้งความจับมขมาณพพร้อมพวกข้อหาทักท้วงต่อพระราชา พระองค์ทรงหลงเชื่อจึงรับสั่งให้ประหารชีวิตด้วยการให้ช้างเหยียบ มขมาณพได้แนะนำเพื่อน ๆ ให้ตั้งจิตเป็นเมตตา ไม่ผูกอาฆาตจองเวรต่อผู้ที่กระทำการครั้งนี้ ด้วยอำนาจของเมตตาทำให้ช้างไม่กล้าเหยียบ ท้ายที่สุดมขมาณพก็พ้นมลทินและได้รับแต่งตั้งให้เป็นผู้ใหญ่บ้านแทน มขมาณพมีภรรยา 4 คน คือ นางสุชาดา นางสุธรรมา นางสุจิตรา นางสุนันทา ภรรยาทั้ง 3 ยกเว้นนางสุชาดาได้ช่วยสามีสร้างศาลาที่พักและสระน้ำพร้อมทั้งสวนสาธารณะ ส่วนนางสุชาดาไม่คิดจะทำอะไรด้วยคิดว่าบุญกรรมที่สามีทำก็คงทำเพื่อภรรยาด้วย มขมาณพได้ประกอบคุณงามความดีมาตลอดชีวิต รวมทั้งยึดมั่นในการบำเพ็ญหลักวัตรบท 7 เมื่อตายไปจึงได้ไปเกิดเป็นพระอินทร์หรือท้าวสักกะในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ส่วนเพื่อน ๆ ที่ร่วมกันทำความดีในครั้งนี้เป็นมนุษย์ทั้ง 32 คนเมื่อตายไปแล้วก็ได้เกิดเป็นเทพบุตร ส่วนนางสุชาดายังต้องเวียนว่ายตายเกิดอีก 3 ภพ แต่นางก็ได้รักษาศีลมาโดยตลอดส่งผลให้ในที่สุดก็ได้ไปได้อยู่ร่วมกับท้าวสักกะในตำแหน่งหัวหน้านางเทพอัปสรของพระองค์ (ภาพที่ 53 และ 54)

เรือนและช้างที่มขมานพได้รับ
พระราชทานจากพระราชา



มขมานพและเพื่อน ๆ ถากทางและ
ต้นไม้เพื่อทำหนทางสู่รมณียสถานถัด
ลงมานางสุนันทาสรางสรโบกขรณี
ส่วนล่างสุดนางสุธรรมาร่วมสร้างศาลา

มขมานพและเพื่อนถูกผู้ใหญบ้านกลั่นแกล้ง ด้วยการแจ้ง
ความจับในข้อหากบฏต่อพระราชา พระองค์ทรงหลงเชื่อ
จึงรับสั่งให้ประหารชีวิตด้วยการให้ช้างเหยียบ

พระราชวังของพระราชาอาจเป็นตอนที่ผู้ใหญบ้าน
เข้าเฝ้าเพื่อกราบทูลเรื่องราวของมขมานพ

ภาพที่ 53 ภาพเล่าเรื่องมขมานพบนฝาฉลุผนังที่ 1 (ห้องในสุดด้านทิศเหนือ) ของวิหารน้ำแต้ม

(source: Krueya 2008, pic. 103)



ภาพที่ 54 ภาพเล่าเรื่องมฆมาณพบนฝ้ายอยแผงที่ 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 ปรากฏภาพคนขับเกวียนและคนขี่ทาง มีขบวนของเหล่าสตรีชั้นสูงติดตาม
- จ. แสดงภาพจักรวาลตามคติไตรภูมิในพุทธศาสนา ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ มีพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งมหานทีสี่พันตร ซึ่งคงต้องการสื่อถึงเขาพระสุเมรุอันเป็นที่ประทับของท้าวสักกะ
- ฉ. แสดงภาพเรือนที่มีบุคคลชั้นสูงทั้งชายและหญิงนั่งอยู่ แวดล้อมด้วยบริวาร อาจหมายถึงเทวสภาที่ชื่อ “สุธรรมา” ของนางสุธรรมา ภายในมีบัลลังก์ทองสำหรับเป็นที่ประทับของท้าวสักกะ บุคคลสำคัญในภาพจึงอาจหมายถึงท้าวสักกะและนางสุธรรมา

จิตรกรรมบนผ้าย่อยเรื่องมฆมาณพในวิหารน้ำแต้ม สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อในการนับถือพระอินทร์ในฐานะเป็นเทพสูงสุดในพุทธศาสนาเถรวาท ด้วยความเชื่อที่ว่าบุคคลธรรมดาสามารถไปเกิดเป็นพระอินทร์ได้ หากบำเพ็ญคุณงามความดีอย่างแรงกล้า ดังที่มฆมาณพได้ปฏิบัติเมื่อครั้งยังเป็นมนุษย์

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

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

3.2.2 เรื่องพระนางสามาวดี

เรื่องพระนางสามาวดีมีกล่าวอยู่ในอรรถกถา ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท หมวดอัปมาทวรรคธรรมา ไม่ปรากฏว่าเคยเขียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังแบบเต็มเรื่องในที่ไหนมาก่อน มีเพียงเขียนเป็นส่วนหนึ่งในเรื่องพุทธประวัติ คือ จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ กรุงเทพฯ ฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 1 ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว สำหรับในวิหารน้ำแต้มมีการบรรยายเนื้อเรื่องค่อนข้างละเอียดในส่วนที่สำคัญ เรื่องพระนางสามาวดีเป็นการนำเสนอแนวคิดตามคติพุทธศาสนาที่ปรากฏเด่นชัด คือ แนวคิดเรื่องบุญ กรรม บาป และการเวียนว่ายตายเกิด ชีวิตในอดีตชาติสนับสนุนชาตินี้และชาตินี้มีผลต่อชาติหน้า เป็นเนื้อเรื่องที่กินใจสามารถน้อมนำให้ผู้คนเข้าใจถึงหลักธรรมดังกล่าวได้ง่าย จุดประสงค์ในการเขียนเรื่องนี้ในวิหารน้ำแต้มคงไม่แตกต่างไปจากเรื่องมฆมาณพมากนัก ในแง่ของการนำหลักธรรมมาถ่ายทอดผ่านรูปแบบจิตรกรรมเล่าเรื่องทั้งดงาม เพื่อให้ผู้ชมให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาและปฏิบัติตามหลักธรรม เพื่อความสงบสุขของตนเองและสังคม

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



ภาพที่ 55 การจัดลำดับเนื้อเรื่องในจิตรกรรมเรื่องพระนางสามาวดีไม่ซับซ้อนมากนัก มีอักษรตัวเมืองเขียนกำกับไว้เกือบทุกตอน เป็นเรื่องราวของโฆสกะเศรษฐี ตอนที่พระเจ้าอุเทนเสด็จประพาสอุทยาน และตอนที่เรือนของพระนางสามาวดีถูกวางเพลิง และภาพตอนที่นางมาคันทิยาและพรรคพวกที่ร่วมกันวางเพลิงถูกพระเจ้าอุเทนสั่งประหารชีวิต

(© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)



ภาพที่ 56 แผงฝ้ายย่นแผงนี้ แสดงเรื่องราวในเรื่องพระนางสามาวดีช่วงต้นเรื่อง ตั้งแต่เรื่องราวของพระราชเทวีของพระเจ้าปรีณตะและพระกุมารอุเทนที่มาอาศัยอยู่กับอัลลกับปะดาบส ไปจนถึงการขึ้นครองราชย์ของพระเจ้าอุเทน และเรื่องราวของโกตุหลัก (© Parisut Lerdkachatarn 4/5/2015)

เป็นการนำเสนอเรื่องราวในรูปแบบใหม่ที่ทำให้ชาวบ้านเข้าใจได้ง่ายกว่าภาพสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา อาจเพื่อให้สอดคล้องกับสภาพสังคมของท้องถิ่นซึ่งกำลังจะผ่านพ้นวิกฤต โดยชักนำให้ผู้คนกระทำความดี ความดีอย่างแรงกล้า เสนอเรื่องราวที่สะท้อนให้เห็นถึงผลของการบำเพ็ญคุณงามความดีและผลของกรรมชั่ว อย่างเด่นชัด และไม่ครองตนด้วยความประมาทอันจะนำมาซึ่งความหายนะต่าง ๆ ดังที่ได้เกิดมาแล้วในอดีต

3.3 ความสัมพันธ์ระหว่างจิตรกรรมฝาผนังกับองค์พระธาตุลำปางหลวง

คติการสร้างพระธาตุศักดิ์สิทธิ์ในล้านนาในฐานะศูนย์กลางของพระนครหรือศูนย์กลางของจักรวาล พบว่าส่วนใหญ่ตั้งอยู่บนเนินหรือภูเขา ซึ่งสมมติเป็นเขาพระสุเมรุ อันเป็นที่ตั้งของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ดังนั้นองค์พระธาตุเจดีย์ซึ่งเป็นประธานของวัด จึงน่าจะเป็นการจำลองเจดีย์จุฬามณี โดยเฉพาะอย่างยิ่งพระธาตุลำปางหลวง อันเป็นที่ประดิษฐานพระเกศาธาตุเช่นเดียวกับพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ตามที่กล่าวไว้ในวรรณกรรมเรื่องไตรภูมิ (ภาพที่ 57) คติเรื่องจักรวาลในพุทธศาสนาเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าและพระอินทร์ ซึ่งในกรณีของวัดพระธาตุลำปางหลวง สัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าแสดงออกด้วยองค์พระบรมธาตุซึ่งหมายถึงเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อันเป็นประทับของพระอินทร์ ดังนั้นการเขียนภาพเรื่องประวัติพระอินทร์ในวิหารน้ำแต้มจึงสัมพันธ์กับองค์พระบรมธาตุ



ภาพที่ 57 เจดีย์ประธาน วิหารหลวง ชุ่มประตู่โขง และศาลาบาตร วัดพระธาตุลำปางหลวง

(© Parisut Lerdkachatarn 5/4/2010)

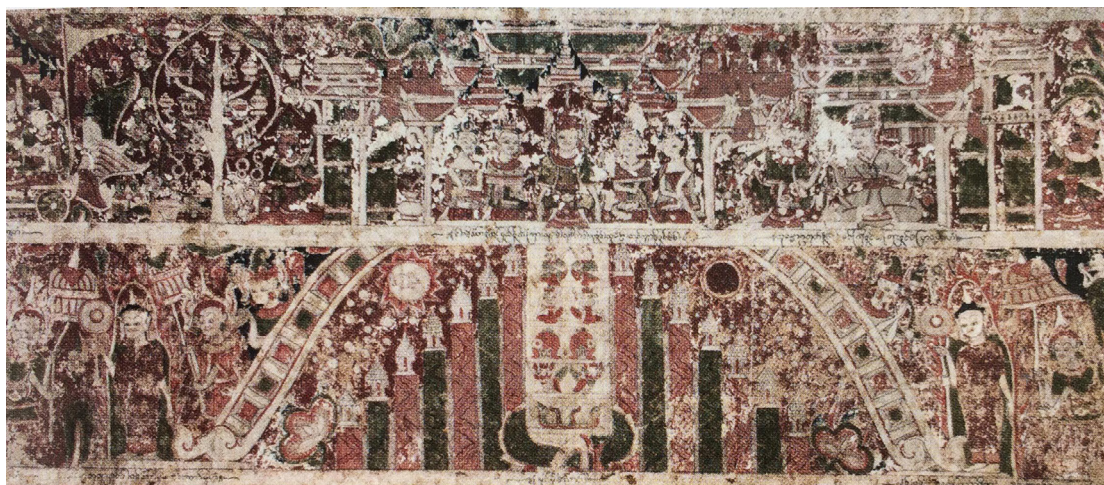
แม้ว่าสถาปัตยกรรมในเขตพุทธาวาสของวัดพระธาตุลำปางหลวงจะไม่ได้สร้างขึ้นพร้อม ๆ กันทั้งหมดในคราวเดียว แต่การสร้างอาคารต่าง ๆ เพิ่มเติมภายหลังยังคงยึดเอาองค์พระธาตุเจดีย์ซึ่งมีอยู่แต่เริ่มแรกแล้วเป็นศูนย์กลางของแผนผัง ดังนั้นอาคารที่สร้างขึ้นจึงต้องอยู่โดยรอบของศูนย์กลางนี้ ทำให้เกิดการแปลความหมายในภายหลังว่าแผนผังทั้งหมด คือ โครงสร้างของภูมิจักรวาล ในขณะเดียวกันก็ยิ่งปรากฏเป็นสัญลักษณ์ของเมืองพระอินทร์ซ้อนอยู่ในแผนผังด้วย คือ เมื่อองค์พระธาตุเจดีย์ของวัดนี้เปรียบได้กับพระเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งพระอินทร์ได้นำพระเมสสิของพระพุทธเจ้ามาประดิษฐานไว้เมื่อครั้งเสด็จออกผนวช การนมัสการพระเจดีย์วัดพระธาตุลำปางหลวงจึงเสมือนการนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีเช่นกัน ดังนั้นการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องมขมาณพในวิหารน้ำแต้ม จึงน่าจะสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องพระเจดีย์จุฬามณี รวมทั้งภูมิจักรวาลในไตรภูมิ ซึ่งในจิตรกรรมฝาผนังได้ปรากฏภาพภูมิจักรวาลนี้ด้วยเช่นกัน โดยเป็นภาพเขาพระสุเมรุอันเป็นที่ประทับของพระอินทร์ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ที่โผล่พ้นมหานทีสีทันดร อีกทั้งยังมีพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งสัตว์หิมพานต์ที่ส่วนล่างของภาพด้วย (ภาพที่ 58)



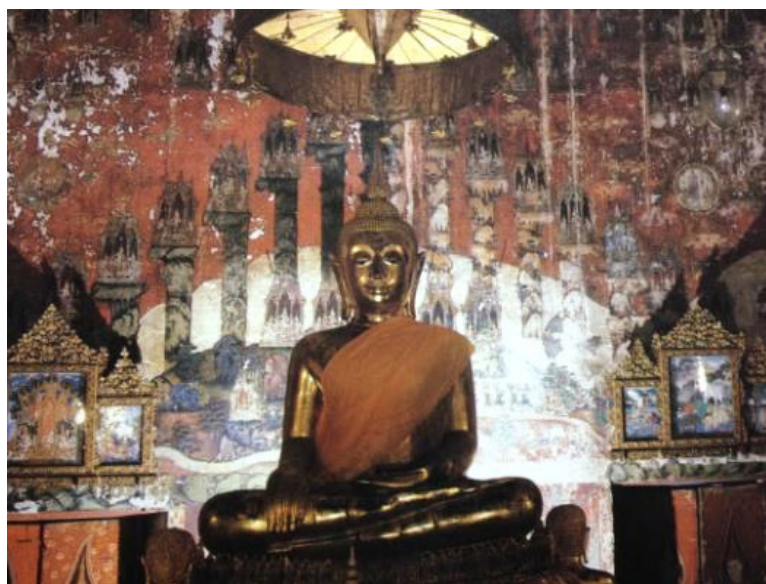
ภาพที่ 58 ภาพเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ที่โผล่พ้นมหานทีสีทันดร มีพระอาทิตย์และพระจันทร์ รวมทั้งสัตว์หิมพานต์ที่ส่วนล่างของภาพ (ในเรื่องมขมาณพ จิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้ม)

(© Parisut Lerdkachatan 5/4/2010)

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



ภาพที่ 59 ภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดาและเสด็จลงจากดาวดึงส์ จากจิตรกรรมฝาผนังวัดอ่องไต้กั๊ต เมืองเยซาโจ (© 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 อันน่าจะเป็นช่วงเวลาที่เหมาะสมต่อการเขียนจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้ม อีกทั้งอาจได้รับอิทธิพลด้านการนำเสนอเรื่องราวจากทางกรุงเทพฯ ซึ่งเป็นช่วงที่ตระกูลเจ้าเจ็ดตนกับราชสำนักสยามมีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกัน ในขณะเดียวกันก็พบว่า รูปแบบจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มมีลักษณะบางประการที่คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งของพม่าในรูปแบบสมัยนโยงยานที่เขียนขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 23 จนถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 ในสมัยราชวงศ์คองบอง และยังปรากฏภาพสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมของกลุ่มชนต่าง ๆ ของล้านนาในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 24 อีกด้วย อย่างไรก็ตาม จิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มได้แสดงออกถึงเอกลักษณ์เฉพาะตนอย่างสูงในบางประการ ซึ่งเป็นรูปแบบที่ต่างไปจากที่พบในจิตรกรรมฝาผนังของพม่า อันแสดงถึงบริบทแวดล้อมของสังคม การปกครอง การเมือง และความเชื่อของท้องถิ่นในขณะนั้น จากการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดจึงสันนิษฐานว่าจิตรกรรมบนฝาผนังของวิหารน้ำแต้มได้ว่า คงเขียนในครั้งแรกของพุทธศตวรรษที่ 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. referred in Patipat Pumpongpataya. 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.

การพัฒนาออนไลน์โบราณวัตถุเพื่อการสืบค้นและการเข้าถึง¹

received 8 FEB 2019 revised 18 JUL 2019 accepted 30 AUG 2019

วีระพันธ์ จันทร์หอม

ผู้ช่วยศาสตราจารย์

สาขาวิชาศิลปและการออกแบบสื่อ

คณะจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้ได้นำเสนอความสัมพันธ์เชิงความหมายประวัติศาสตร์ล้านนาผ่านการศึกษาข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมของพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เพื่อเพิ่มมูลค่าของข้อมูลโบราณวัตถุในพิพิธภัณฑ์ สำหรับการสืบค้นความรู้ประวัติศาสตร์ล้านนา ออกแบบด้วยหลักการออนไลน์สร้างความสัมพันธ์เชิงความหมายทางประวัติศาสตร์และพัฒนาเว็บไซต์ เพื่อทดสอบประสิทธิภาพการสืบค้น

ผลการวิจัยพบว่า 1) ออนไลน์ที่ออกแบบสามารถใช้กับการสืบค้นเชิงความหมายของสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับความรู้ประวัติศาสตร์ล้านนาได้เป็นอย่างดี สามารถสืบค้นตรงตามความต้องการ 2) จากผลการประเมินประสิทธิภาพการสืบค้นจากผู้เชี่ยวชาญโดยรวม พบว่า อยู่ในเกณฑ์ดี ที่ค่าเฉลี่ย 4.50 ระบบที่พัฒนาขึ้นตอบสนองต่อการใช้งานของผู้เชี่ยวชาญได้เป็นอย่างดี เมื่อพิจารณาในรายการที่มีนัยสำคัญจากหัวข้อที่ได้เกณฑ์ดีมาก ที่ค่าเฉลี่ย 5 คือ “ผลการสืบค้นทรัพยากรสารสนเทศเป็นไปตามความต้องการ” จากการประเมินผลการสืบค้นแสดงให้เห็นว่าการสืบค้นข้อมูลตามออนไลน์ที่ออกแบบทำให้สามารถตอบสนองต่อความต้องการสืบค้นอยู่ในระดับดีมาก จากผลการวิจัย งานวิจัยนี้เป็นประโยชน์ต่อแหล่งจัดเก็บสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมได้มีเครื่องมือสำหรับการจัดการความรู้ เพิ่มคุณค่าของข้อมูลที่มีอยู่ให้เป็นความรู้เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาและการพัฒนาสังคมอย่างยั่งยืนต่อไป

คำสำคัญ: ออนไลน์, สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม, ประวัติศาสตร์ล้านนา, การจัดการความรู้

¹ โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยงบประมาณมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ประจำปี 2558

The Development of Cultural Artifact Ontology for Information Access and Retrieval

Weeraphan Chanhom

Assistant professor,

Media Arts and Design Department

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

Abstract

This research presents the meaningful relationship of Lanna history which study through the cultural artifact content of the National Museum, to increase the value of Lanna historical data knowledge for study. The principle of ontology was used to design and create historical meaningful. The results of ontology evaluation are as follows: 1) the ontology that are designed can be used with the semantic search of cultural artifacts that are in line with Lanna historical knowledge. 2) Based on the evaluation of overall search efficiency from experts, it was found that the average value was 4.50, the system was developed to respond to the use of experts as well. When considering the items that are significant from the topics that are very good at the average 5, such as “Search results of information resources are in accordance with the requirements” from the evaluation of the search results show that the search of information based on ontology.

The design that makes it very responsive to the search needs Therefore; from the research results, this research is beneficial to the museum, there are tools for knowledge management. Increasing the value of existing information to be knowledgeable, beneficial to education and sustainable social development

Keywords: Ontology, Cultural Atifact, Lanna history, Knowledge Management

บทนำ

การศึกษาประวัติศาสตร์ช่วยเพิ่มศักยภาพในการดำรงชีพ การปรับตัวเองเข้ากับสภาพแวดล้อมอย่างมีคุณภาพ ทั้งด้านวัตถุและจิตใจ มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการพัฒนาสังคมทั้งในปัจจุบันและอนาคต จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่มีอยู่มากมายบนแผ่นดินล้านนา บ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรือง ความสง่างามทางวัฒนธรรม หลักฐานทางประวัติศาสตร์เหล่านั้นล้วนบอกเล่าเรื่องราวของการเมืองการปกครอง สังคม เศรษฐกิจ และความก้าวหน้าทางด้านเทคโนโลยีของสังคมผู้เป็นเจ้าของหลักฐานชิ้นนั้นในยุคสมัยเดียวกัน สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมเป็นสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นจากธรรมชาติ หรือฝีมือมนุษย์มีความเชื่อมโยงกับวิถีชีวิตของคนในสังคม แต่ละยุคสมัยถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์อย่างหนึ่งที่มีจำนวนมากและมีระบบการจัดเก็บที่ดี ในปัจจุบันสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมในภูมิภาคล้านนาระบายไปตามแหล่งเรียนรู้ทางด้านวัฒนธรรมต่าง ๆ เช่น พิพิธภัณฑ์ หรือวัดจากการสำรวจข้อมูลเบื้องต้น ข้อมูลของแต่ละแหล่ง ยังขาดการบูรณาการ ขาดการเชื่อมโยงข้อมูล การจัดการข้อมูลด้วยเครื่องมือแบบเดิมไม่สามารถตอบสนองต่อความต้องการต่อการศึกษาในยุคปัจจุบัน โดยเฉพาะพฤติกรรมของคนในยุคปัจจุบันที่เทคโนโลยีได้เข้ามามีบทบาทต่อวิถีชีวิตมากขึ้น ดังนั้น การบูรณาการข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งจำเป็นของแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรม เพื่อเพิ่มมูลค่าของแหล่งข้อมูลที่มีอยู่ให้เกิดประโยชน์ในการศึกษาอย่างสูงสุด

งานวิจัยฉบับนี้ได้นำเสนอแนวทางการบูรณาการข้อมูลประวัติศาสตร์ล้านนาผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม เพื่อเพิ่มศักยภาพของข้อมูลโบราณวัตถุที่ถูกจัดเก็บในแต่ละแหล่ง ให้เป็นต้นแบบของศูนย์กลางการสืบค้นข้อมูล สำหรับการศึกษาวัฒนธรรมล้านนา ผ่านการออกแบบและพัฒนาออนไลน์ สำหรับเชื่อมความสัมพันธ์ข้อมูลเชิงความหมาย เทคโนโลยีเว็บแอปพลิเคชัน ในงานวิจัยครั้งนี้ได้รับความร่วมมือด้านฐานข้อมูลจาก 3 พิพิธภัณฑ์ที่มีความสัมพันธ์กันด้านประวัติศาสตร์ในล้านนาและยังทำงานร่วมกันเป็นเครือข่ายพิพิธภัณฑ์สำหรับการพัฒนาคุณค่าของแหล่งข้อมูลทางวัฒนธรรม คือ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหริภุญไชย และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงแสน เครื่องมือที่สำคัญใช้ในการวิจัยในครั้งนี้ คือ ต้นแบบออนไลน์และเว็บไซต์ที่พัฒนาขึ้น และแบบประเมินประสิทธิภาพการสืบค้นข้อมูล

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อออกแบบและพัฒนาออนไลน์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เหมาะสมกับบริบทข้อมูลและการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนา
2. เพื่อสร้างแหล่งสืบค้นความรู้ทางประวัติศาสตร์ล้านนาผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม

ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยฉบับนี้พัฒนาต่อยอดจากงานวิจัยเดิมของผู้วิจัย เรื่อง “พิพิธภัณฑ์ไร้กำแพง” (Chanhom 2015) โดยอ้างอิงการกำหนดคำอธิบายข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมในพิพิธภัณฑ์ล้านนา โดยวิจัยเพิ่มเติมหัวข้อเรื่องการออกแบบออนไลน์สำหรับการเชื่อมโยงความหมายสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกเก็บสะสมหรือจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์รวมถึงการพัฒนาส่วนของการสืบค้นเชิงความหมายจากพิพิธภัณฑ์กรณีศึกษา คือ (1) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ (2) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหริภุญไชย และ (3) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงแสน การสำรวจและออกแบบออนไลน์ให้กับข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม โดยมีขอบเขตการดำเนินงานดังต่อไปนี้

ศึกษากลุ่มตัวอย่างข้อมูลจากพิพิธภัณฑ์กรณีศึกษา 4 แห่งจากโบราณวัตถุที่จัดเก็บและจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์เป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ของแต่ละท้องถิ่น ประกอบด้วยกลุ่มข้อมูล รวมทั้งหมด 200 รายการ คัดเลือกข้อมูลโดยภัณฑารักษ์ประจำพิพิธภัณฑ์ จากนั้นผู้วิจัยดำเนินการออกแบบออนไลน์บนพื้นฐานข้อมูลระบบงาน ออกแบบออนไลน์เชื่อมโยงความหมายข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม รวบรวมข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมจากพิพิธภัณฑ์ตัวอย่าง เข้าสู่ระบบ และออกแบบส่วนการสืบค้นเชิงความหมาย เชิงพื้นที่ ข้อมูลจากแหล่งมรดกทางวัฒนธรรม ประกอบด้วยพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติประจักษ์ภูมิภาคในภาคเหนือ คือ (1) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ (2) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหริภุญไชย และ (3) พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงแสน

ประโยชน์ที่ได้รับ

1. ผลจากการวิจัยเป็นประโยชน์ต่อแหล่งข้อมูลด้านมรดกทางวัฒนธรรม คือ พิพิธภัณฑ์ได้ต้นแบบออนไลน์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เหมาะสมกับบริบทการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนา และพิพิธภัณฑ์มีระบบบริหารจัดการสารสนเทศที่มีมาตรฐานสำหรับการแลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างพิพิธภัณฑ์
2. ผู้มีส่วนร่วมกับการวิจัยได้รับความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับความรู้ทางประวัติศาสตร์ล้านนาจากการศึกษาความสัมพันธ์ผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม
3. เป็นแหล่งกระจายความรู้ทางด้านประวัติศาสตร์ล้านนาผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เก็บสะสมไว้จากหลากหลายแหล่งข้อมูลในพิพิธภัณฑ์แต่ละแห่ง โดยที่ไม่ส่งผลกระทบต่อฐานข้อมูลเดิมของพิพิธภัณฑ์ที่จัดเก็บจึงทำให้พิพิธภัณฑ์ยังเป็นเจ้าของลิขสิทธิ์ข้อมูลโดยสมบูรณ์
4. เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลที่มีความชาญฉลาดของการสืบค้นผ่านแนวคิดออนไลน์ ไม่เฉพาะการสืบค้นผ่านคำกลุ่มคำ (keyword) อย่างเช่นที่พบเห็นในปัจจุบัน จะมีการสืบค้นเชิงความหมายจะเชื่อมโยงเนื้อหาที่มีความหมาย (facet)

5. ทำให้ข้อมูลพื้นฐานของแต่ละพิพิธภัณฑ์สามารถใช้ประโยชน์ร่วมกัน แบ่งปัน และเชื่อมโยงความหมายตามสถานการณ์และองค์ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรม

บทความนี้ได้ลำดับการนำเสนอต่อไปนี้ ในส่วนที่ 2 ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยสำหรับทำความเข้าใจเกี่ยวกับทฤษฎีแนวคิดก่อนการทำงานวิจัย ส่วนที่ 3 กระบวนการวิจัยและการพัฒนาระบบ ส่วนที่ 4 การประเมินผลประสิทธิภาพ และส่วนที่ 5 สรุปผลการวิจัย

แนวคิด ทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

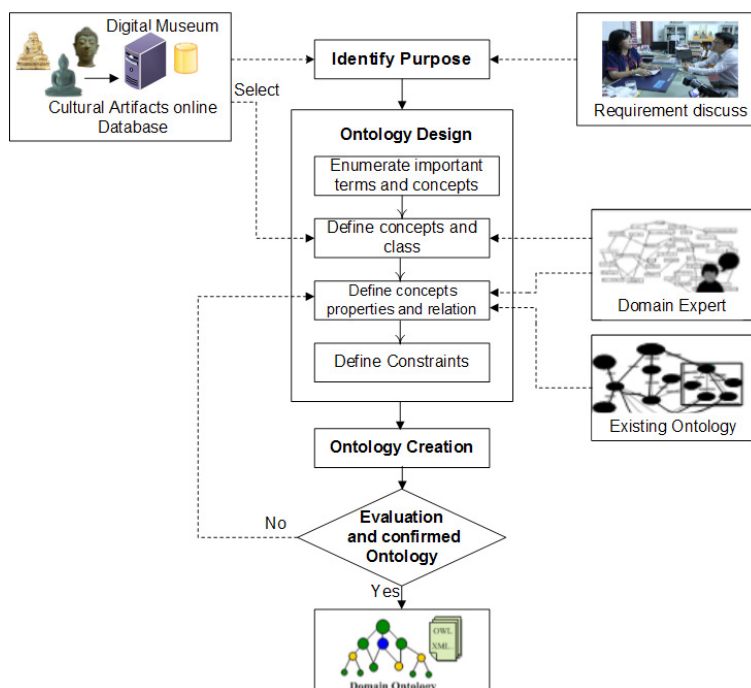
ผู้วิจัยได้ทบทวนวรรณกรรม เพื่อเป็นพื้นฐานความรู้ ความเข้าใจ สำหรับใช้เป็นแนวทางในการวิจัยตามหัวข้อดังต่อไปนี้

แนวคิดเกี่ยวกับการออกแบบออนโทโลยี

ออนโทโลยี (ontology) เป็นการให้ความหมายออกแบบรูปแบบโครงสร้างของสิ่งที่อยู่ในขอบเขตความสนใจ ให้มีความสัมพันธ์ของข้อมูลก่อให้เกิดความรู้ขึ้นจากความหมายของความสัมพันธ์นั้น ออนโทโลยีเป็นการแสดงโครงสร้างของแนวคิดที่บรรยายขอบเขตขององค์ความรู้เรื่องใดเรื่องหนึ่ง โดยในปัจจุบันได้มีการนำออนโทโลยีไปประยุกต์ใช้ทางด้านงานวิจัยที่หลากหลาย ออนโทโลยีประกอบไปด้วยการนิยามความหมายหรือแนวคิด (concepts) ซึ่งเป็นพื้นฐานสำคัญในการสร้างฐานความรู้ (Corazzon 2019) โดยแนวคิดเหล่านี้จัดเรียงอยู่ในลำดับชั้นการถ่ายทอดความสัมพันธ์ดังนี้

1. คอนเซ็ปต์ (concepts) หมายถึง ขอบเขตของความรู้ที่สามารถทำการอธิบายรายละเอียดได้
2. คุณสมบัติ (properties) หมายถึง คุณสมบัติต่าง ๆ ที่นำมาอธิบายรายละเอียดของแนวความคิด
3. ความสัมพันธ์ (relationships) หมายถึง รูปแบบการแสดงความสัมพันธ์ระหว่างแนวความคิด

ออนโทโลยีที่ออกแบบขึ้นจะต้องมีการนิยาม จัดหมวดหมู่ความรู้ (terminology) ต้องสามารถถูกใช้ซ้ำได้ (reuse) มีวิธีการจัดการ (methodology) และสามารถแลกเปลี่ยนกับภายนอก (interchange) จัดการการออกแบบออนโทโลยี โดยสรุปจะมีขั้นตอนและกิจกรรมที่ต้องกระทำ คือ การกำหนดวัตถุประสงค์ขอบเขตของความรู้ จะเริ่มต้นจากการทำการรวบรวมจัดสร้างฐานความรู้ (knowledge acquisition) การใช้งานฐานความรู้ (knowledge representation) โดยการเก็บความต้องการจากกลุ่มผู้เกี่ยวข้อง การออกแบบออนโทโลยี การพัฒนาออนโทโลยี รวมทั้งการประเมินออนโทโลยี กระบวนการการออกแบบออนโทโลยีแสดงดังภาพที่ 1



ภาพที่ 1 กระบวนการพัฒนาออนโทโลยี
(Process 2006, Online)

ภาพที่ 1 แสดงถึงวิธีการออกแบบออนโทโลยี ซึ่งการออกแบบออนโทโลยีเป็นการบรรยายคอนเซ็ปต์ ขอบเขต ความสนใจ (โดเมน) ใด ๆ ในรูปของสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ภายในขอบเขตและความสัมพันธ์ระหว่างสิ่งเหล่านั้น ซึ่งสามารถแสดงออกมาในรูปของระบบสัญลักษณ์ที่เป็นสื่อกลางให้คอมพิวเตอร์เข้าใจได้นิยาม โดยที่คอนเซ็ปต์ คือ แนวความคิด กรอบความคิด นั้นเอง

วิธีการออกแบบออนโทโลยีประกอบด้วย

1. Identify purpose: คือ การกำหนดสาขา และขอบเขต (domain and scope)
2. Ontology design: คือ การกำหนดคอนเซ็ปต์ (concept) กำหนดความสัมพันธ์ระหว่างคอนเซ็ปต์ กำหนดคุณสมบัติของคอนเซ็ปต์ (property) และระบุข้อกำหนดของคุณสมบัติ (constraints)
3. Ontology creation: คือ การสร้างออนโทโลยีขึ้นมาด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ ในงานวิจัยนี้ใช้โปรแกรม Hozo-Ontology Editor ซึ่งเป็นโปรแกรมที่พัฒนาขึ้นโดยมหาวิทยาลัยโอซากา (Osaka University) ประเทศญี่ปุ่นเป็นโปรแกรมเครื่องมือสนับสนุนการพัฒนาออนโทโลยี (Ontology Editor) (KOZAKI, online)
4. Evaluation and confirmed ontology: คือ เป็นการประเมินและตรวจสอบความถูกต้องของผลที่ได้จากการสืบค้นข้อมูลที่ได้จากการเชื่อมต่อด้วยออนโทโลยี

การพัฒนาการสืบค้นด้วยเทคโนโลยีออนไลน์จะสามารถทำได้รวดเร็วโดยไม่ต้องกระทบกระเทือนต่อฐานข้อมูลเดิม สามารถพัฒนาระบบการสืบค้นข้อมูลได้ตรงกับความต้องการที่เฉพาะของผู้ใช้ มีระบบแนะนำเชิงเหตุผล และเหมาะกับการเชื่อมโยงกลุ่มความรู้อื่น ๆ ในระบบออนไลน์

พิพิธภัณฑ์และสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม

พิพิธภัณฑ์สำหรับสาธารณชนที่เกิดขึ้นในสมัยแรกในแต่ละประเทศ ส่วนใหญ่เป็นพิพิธภัณฑ์ที่พัฒนามาจากพิพิธภัณฑ์ส่วนพระมหากษัตริย์ที่ตกทอดมาเป็นของรัฐบาลกลาง เช่นเดียวกับพิพิธภัณฑ์สถานของไทยในประเทศไทยพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หมายถึง พิพิธภัณฑ์ที่ประกาศจัดตั้งอยู่ในราชกิจจานุเบกษา รัฐบาลกลางจัดสรรและสนับสนุนงบประมาณ บริหารจัดการโดยกรมศิลปากร มีหน้าที่รวบรวม สงวนรักษาโบราณวัตถุ ศิลปวัตถุที่เป็นทรัพย์สินแผ่นดิน ตามพระราชบัญญัติโบราณสถาน โบราณวัตถุ ศิลปวัตถุ และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พ.ศ. 2504 นำผลการศึกษาวิจัยและเผยแพร่ให้คนไทยได้มีองค์ความรู้เกี่ยวกับความเป็นคนไทยในทุกแง่มุม จึงต้องมีศักยภาพในการเป็นสถาบันเพื่อการอนุรักษ์สมบัติวัฒนธรรมของชาติที่มีระบบการบริหารจัดการที่เป็นมาตรฐานสากลสำหรับพิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น เป็นสถานที่จัดตั้งขึ้นและบริหารจัดการโดยองค์การบริหารส่วนท้องถิ่น (เมือง จังหวัด เทศบาล ตำบล ฯลฯ) เพื่อการประชาสัมพันธ์เรื่องราวของท้องถิ่น และ/หรือเรื่องราวที่ท้องถิ่นนั้น ๆ สนใจ และยังเป็นสถานที่จัดกิจกรรมด้านต่าง ๆ ของท้องถิ่น เช่น พิพิธภัณฑ์เมือง เป็นต้น ปัจจุบันเมื่อกิจการพิพิธภัณฑ์โดยรัฐบาลกลางได้วางรากฐานในการอนุรักษ์สมบัติวัฒนธรรมของชาติได้เข้มแข็งขึ้น ความสนใจและแนวคิดในการอนุรักษ์สะสม สืบสาน และสืบทอดในภูมิปัญญาไทย จึงขยายไปสู่คนไทยทั่วไปมากขึ้น จึงทำให้เกิดการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์ลักษณะนี้มากขึ้น โดยคนหรือหน่วยงานในท้องถิ่นนั่นเอง (Charoen Phot 2007) ในปัจจุบันมีพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติจำนวน 43 พิพิธภัณฑ์ กระจายไปทั่วประเทศไทย สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมในแต่ละยุคแต่ละสมัยจะถูกจัดเก็บสะสมและจัดแสดงไว้ในพิพิธภัณฑ์ มีการจัดการข้อมูลไว้อย่างดีด้วยระบบพิพิธภัณฑ์ที่ได้มาตรฐานในแต่ละภูมิภาค ซึ่งจะสะท้อนประวัติศาสตร์ของแต่ละพื้นที่ โดยรวมคือประวัติศาสตร์ที่มีความสัมพันธ์กันทั้งเชิงพื้นที่และเวลา



ภาพที่ 2 ตัวอย่างโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)



ภาพที่ 3 ตัวอย่างโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)



ภาพที่ 4 ตัวอย่างโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)

ภาพที่ 2 – 4 แสดงตัวอย่างสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมสำหรับเป็นแหล่งศึกษาประวัติศาสตร์ของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน ตามลำดับ การบูรณาการข้อมูลระหว่างพิพิธภัณฑที่ที่มีความเกี่ยวข้องกันเชิงเนื้อหาทางประวัติศาสตร์ล้านนาเป็นประเด็นสำคัญที่งานวิจัยนี้สนใจ

จากการสำรวจการจัดเก็บข้อมูลในพิพิธภัณฑ์พบว่า รูปแบบการลงทะเบียนโบราณวัตถุ จะมีรูปแบบการจัดเก็บที่เหมือนกันของทั้ง 3 พิพิธภัณฑ์ ซึ่งจะประกอบไปด้วยเขตข้อมูล คือ ชื่อวัตถุ เลขทะเบียน รายละเอียด ประวัติ ยุคสมัย วัสดุ และแบบศิลปะ ตัวอย่างข้อมูลการลงทะเบียนโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ แสดงดัง ตารางที่ 1

ตารางที่ 1 ตัวอย่างการเก็บข้อมูลโบราณวัตถุ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่

	เขตข้อมูล	ข้อมูล
	ชื่อ	พระพุทธรูป
	เลขทะเบียน	88/2500
	รายละเอียด	พระพุทธรูปปางสมาธิ แสดงลักษณะศิลปะล้านนา คือ รูปพระพักตร์ค่อนข้างกลม พระรัศมีเป็นดอกบัวตูม ประทับนั่งขัดสมาธิราบเหนือฐานหน้ากระดาน
	ประวัติ	ได้จากบริเวณฐานชุกชี ในการขุดแต่งโบราณสถาน เขตเวียงกุมกาม จังหวัดเชียงใหม่ และหน่วยศิลปากรที่ 4 เชียงใหม่ นำส่งเมื่อวันที่ 29 ตุลาคม 2529
	ยุคสมัย	พุทธศตวรรษที่ 20 ถึง 21
	วัสดุ	สำริด
	แบบศิลปะ	ศิลปะล้านนา

จากข้อมูลการลงทะเบียนโบราณวัตถุตารางที่ 1 สามารถนำมาออกแบบจัดเก็บในรูปแบบตารางฐานข้อมูลได้ดังนี้

ตารางที่ 2 ฐานข้อมูลการลงรายการโบราณวัตถุพิพิธภัณฑ์

เขตข้อมูล	รายละเอียดและตัวอย่าง
Accession id	เลขวัตถุ เช่น 251/48 ลห. 0073/50 บด. 01/001/48
Title	ชื่อวัตถุ เช่น พระพุทธรูป
Description	ลักษณะวัตถุ เช่น จานเคลือบสีขาว ทรงแบน ปากกว้าง มีลายดอกไม้สีชมพูที่ขอบด้านใน
History	ประวัติวัตถุ เช่น จานเคลือบใบนี้ เดิมเป็นสมบัติของอดีตเจ้าอาวาสในยุคแรกของวัดการาม ใช้สำหรับรองถ้วยเคลือบ
Period	ยุคสมัย เช่น ยุคสมัยล้านนา
Date	ช่วงเวলাกำเนิด เช่น พุทธศตวรรษที่ 21
Material	วัสดุ เช่น ดินเผาเคลือบ แก้ว ไม้ เหล็ก สำริด ทอง เงิน หิน ผ้า กระดาษ OIL ON CANVAS พลาสติก ไม้ เครื่องถมปิด เครื่องทอง เครื่องดิน แก้ว
Dimensions	ขนาด เช่น สูง 80.5 กว้าง 65.5 (หน่วยเป็น เซนติเมตร)
Arts style	แบบศิลปะ สกุลช่าง เช่น จีนโบราณ ล้านนา สุโขทัย ลพบุรี

แนวคิดเกี่ยวกับพิพิธภัณฑภัณฑ์ออนไลน์

ผลจากการสำรวจพบว่า พิพิธภัณฑภัณฑ์ออนไลน์สามารถแบ่งออกเป็นสามประเภทของการใช้งานบนอินเทอร์เน็ต คือ พิพิธภัณฑภัณฑ์โบว์ชัวร์ พิพิธภัณฑภัณฑ์เนื้อหา และพิพิธภัณฑภัณฑ์การเรียนรู้ (1) พิพิธภัณฑภัณฑ์โบว์ชัวร์ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้ข้อมูลการวางแผนการเดินทางของผู้ชมที่ต้องการเข้าชมเป็นข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับพิพิธภัณฑภัณฑ์ ด้วยข้อมูลพื้นฐาน เช่น ที่ตั้ง เวลาเปิด ปิด และตารางเวลากิจกรรมต่าง ๆ วัตถุประสงค์เพื่อสร้างแรงจูงใจให้นักท่องเที่ยวเข้ามาเยี่ยมชมพิพิธภัณฑภัณฑ์จริง เป็นเครื่องมือทางการตลาดเป็นส่วนใหญ่ (2) พิพิธภัณฑภัณฑ์เนื้อหา คือ เว็บไซต์ของพิพิธภัณฑภัณฑ์ที่สร้างขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อนำเสนอข้อมูลเกี่ยวกับคอลเลกชันที่สะสมในพิพิธภัณฑภัณฑ์ โดยใช้ฐานข้อมูลเพื่อจัดการเก็บข้อมูลและนำเสนอด้วยแนวทางเดิมของวัตถุจริง (3) พิพิธภัณฑภัณฑ์การเรียนรู้ เป็นเว็บไซต์พิพิธภัณฑภัณฑ์ซึ่งนำเสนอการเข้าถึงข้อมูลที่แตกต่างมีสื่อเชิงโต้ตอบในลักษณะเสมือนจริงตอบสนองต่อความต้องการของผู้ชมทั้งที่หลากหลาย เช่น อายุ และพื้นฐานความรู้ของผู้ชม พิพิธภัณฑภัณฑ์เสมือนสามารถสร้างประสบการณ์โดยผู้ชมสามารถโต้ตอบกับวัตถุโบราณได้ เมื่อเปรียบเทียบกับระหว่างพิพิธภัณฑภัณฑ์จริงและพิพิธภัณฑภัณฑ์เสมือน แล้วยังมีประเด็นสำคัญหลาย ๆ ประเด็นที่ต้องแก้ปัญหา ต้องมีการประสานงานและร่วมมือระหว่างผู้เชี่ยวชาญทางมรดกวัฒนธรรม (ภัณฑารักษ์ นักประวัติศาสตร์ นักโบราณคดี ฯลฯ) และผู้เชี่ยวชาญทางด้านเทคโนโลยีสารสนเทศเพื่อเข้าถึงผลลัพธ์ที่ดีที่สุด ดังนั้น การพัฒนาโปรแกรมประเภทสำหรับใช้งานในงานประเภทนี้ โอเพ่นซอร์สจึงเหมาะที่จะถูกเลือกในการพัฒนามากกว่าโปรแกรมประเภทที่มีลิขสิทธิ์ทางการค้า เพราะผู้เชี่ยวชาญทางด้านเนื้อหาจะสามารถร่วมพัฒนา ดำเนินการได้เองเป็นอิสระจากโปรแกรมที่มีราคาสูง แต่อย่างไรก็ตาม ในความคิดเห็นของผู้เขียน พิพิธภัณฑภัณฑ์เสมือนก็ยังไม่สามารถที่จะทดแทนที่พิพิธภัณฑภัณฑ์จริงทั้งปัจจุบันและอนาคต แต่สามารถเป็นตัวแทนของพิพิธภัณฑภัณฑ์จริงสามารถส่งเสริมการขยายของพิพิธภัณฑภัณฑ์จริง ซึ่งทำให้เห็นภาพแนวคิดของพิพิธภัณฑภัณฑ์ที่มีวัตถุประสงค์หลัก คือ การสำรวจการจัดเก็บสะสมและการเผยแพร่ได้ชัดเจนยิ่งขึ้น (Larue 2012)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในปัจจุบันนักวิจัยจากหลากหลายสาขาวิชาได้นำเทคโนโลยีออนไลน์มาใช้เป็นเครื่องมือการวิจัยสำหรับการบูรณาการข้อมูลเชิงความหมายจากแหล่งข้อมูลที่มีความหลากหลายทางรูปแบบการจัดเก็บการเพิ่มประสิทธิภาพของการสืบค้นเชิงความหมายจากแหล่งข้อมูลเชิงเดียว อย่างเช่นมีงานวิจัยที่เกี่ยวกับการสร้างออนโทโลยีเครื่องมือที่ใช้ งานวิจัยที่ใกล้เคียงที่มีกระบวนการหรือเทคนิคที่ต่างไปกับงานวิจัยนี้ ดังนี้

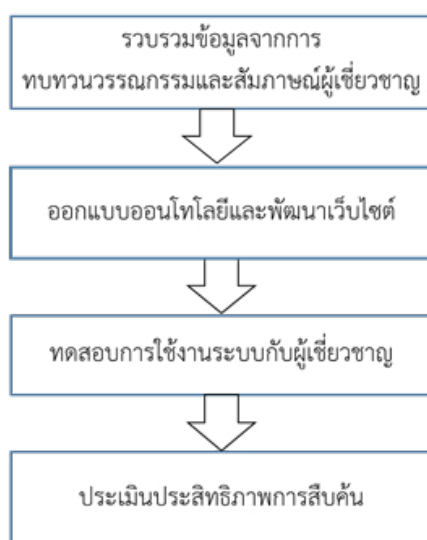
การพัฒนาออนโทโลยีนิทานพื้นบ้านอีสานเพื่อการสืบค้นและเข้าถึง โดยการวิเคราะห์เอกสาร (document analysis) เพื่อวิเคราะห์เนื้อหา (content analysis) คำศัพท์ แนวคิด ที่ปรากฏในนิทานพื้นบ้านอีสาน สังเคราะห์เนื้อหาเพื่อหาขอบเขตโครงสร้างความรู้เกี่ยวกับนิทานพื้นบ้านอีสาน โดยใช้แนวทางการจัดหมวดหมู่ (library classification) สามารถจัดกลุ่มความรู้ ได้ 8 กลุ่มความรู้ คือ ความรู้เกี่ยวกับนิทานนิทาน ความเชื่อ ประเพณี ค่านิยม พิธีกรรม สถานที่ ตัวละคร และประเมินความเหมาะสมของกลุ่มความรู้จากผู้เชี่ยวชาญ (Chan tha det 2018, 191 - 206)

การพัฒนาฐานความรู้ออนโทโลยีสำหรับภาษาชนเผ่า แหล่งโบราณคดีบ้านเชียง จังหวัดอุดรธานี วัตถุประสงค์ของงานวิจัย เพื่อพัฒนาฐานความรู้ออนโทโลยีสำหรับการสืบค้นความรู้ภาษาชนเผ่าบ้านเชียง โดยเก็บรวบรวมจากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติบ้านเชียง และจากการสัมภาษณ์เชิงลึกบุคลากรที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลในพิพิธภัณฑ์ จากนั้นได้พัฒนาออนโทโลยีอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างข้อมูล นำไปใช้ในการพัฒนาระบบสืบค้นสำหรับภาษาชนเผ่าแหล่งโบราณคดีบ้านเชียง ผลของการออกแบบมีคลาสหลักจำนวน 4 คลาส ประกอบด้วย คลาสข้อมูลทางลักษณะ คลาสข้อมูลอายุสมัย คลาสข้อมูลรูปทรง และคลาข้อมูลลวดลาย และมีคลาสร้อย จำนวน 25 คลาส และดำเนินการประเมินความพึงพอใจของผู้ใช้ระบบการสืบค้น (Thip Sēnā 2018)

จากงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกระบวนการและเทคนิคที่ใช้ในกระบวนการวิจัยจะคล้าย ๆ กัน คือ การวิจัยและพัฒนา โดยการศึกษาวิเคราะห์ทำความเข้าใจกับเนื้อหาของความรู้ที่ต้องการออกแบบออนโทโลยี ออกแบบออนโทโลยีจากเนื้อหาที่วิเคราะห์และดำเนินการประเมินออนโทโลยี ซึ่งอาจจะประเมินจากความเหมาะสมจากผู้เชี่ยวชาญ หรือจากผู้ใช้งานการสืบค้น เครื่องมือในการออกแบบออนโทโลยีจะมีความแตกต่างกันไป เช่น โปรแกรมโปรตีเจ หรือโปรแกรม HOZO สำหรับงานวิจัยนี้ผู้วิจัยได้ใช้กระบวนการวิจัย คือ การวิจัยและพัฒนา ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับงานวิจัยที่พบทวนมาและมีการพัฒนาระบบการสืบค้นด้วย OAM ซึ่งเป็นระบบการสืบค้นเชิงความหมายที่มีประสิทธิภาพของศูนย์อิเล็กทรอนิกส์และคอมพิวเตอร์แห่งชาติ (Būrana rat 2019)

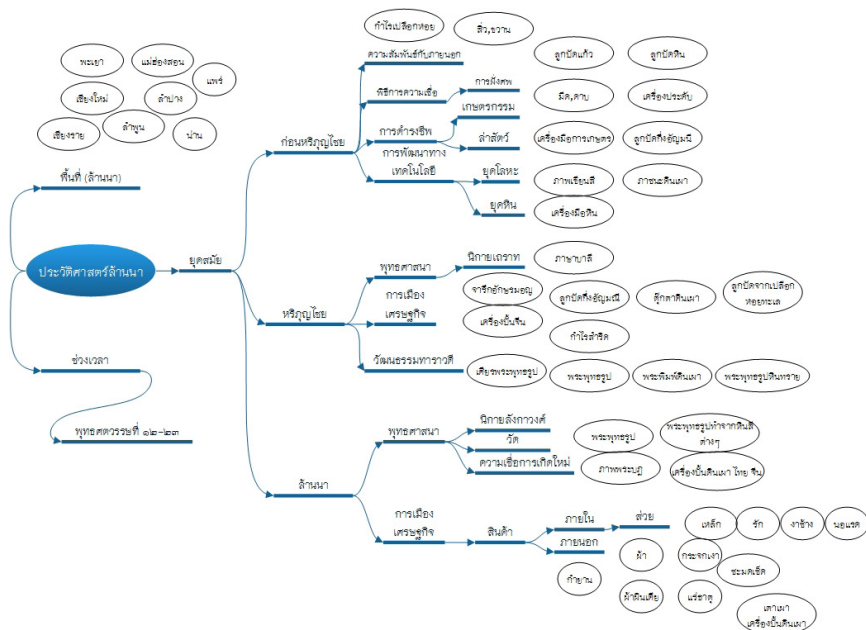
กระบวนการวิจัยและการออกแบบพัฒนาระบบ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยและพัฒนาออกแบบออนโทโลยีและพัฒนาเว็บไซต์เพื่อรองรับการจัดเก็บข้อมูลและการสืบค้นข้อมูล เพื่อการทดสอบประสิทธิภาพการสืบค้นข้อมูลจากออนโทโลยี ได้ทดลองให้ผู้เชี่ยวชาญได้ทดลองใช้ระบบ จากนั้นได้ทำการประเมินผลประสิทธิภาพการสืบค้นในระบบนำมาสู่การวิเคราะห์และสรุปผลการวิจัย รายละเอียดแสดงดังภาพที่ 5



ภาพที่ 5 กรอบการทำงานการวิจัย (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)

เพื่อให้เกิดความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ล้านนา จากการศึกษาผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม ซึ่งมีความจำเป็นต่อการความเข้าใจต่อการวิจัยของงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทบทวนวรรณกรรมจากหนังสือโครงการ ล้านนาคดี เขียนโดย รองศาสตราจารย์อุษณีย์ ธงไชย (Thongchai 2014) ที่เขียนเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ ล้านนา มีเนื้อหา ดังนี้ “อาณาจักรล้านนา คือ ดินแดนในเขตภูมิภาคตอนบนของดินแดนไทยปัจจุบัน ประกอบด้วยจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน จากการศึกษาหลักฐานของภูมิภาค ในแถบนี้ พบว่า ก่อนที่จะพัฒนามาเป็นอาณาจักรล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 19 นั้น ดินแดนนี้เป็นเขตที่อยู่อาศัย ของมนุษย์นานนับแสนปีมาแล้ว โดยเริ่มจากสมัยไพลสโตซีนตอนกลางต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบันหรือจากสมัยที่ ประชากรยังดำรงชีพด้วยการหาของป่าล่าสัตว์ในเขตเทือกเขาสูง ไม่ตั้งหลักแหล่งถาวร ใช้หินทำเครื่องมือ เครื่องใช้.....” จากเนื้อหาประวัติศาสตร์ล้านนาข้างต้นนั้น ทำให้เห็นถึงองค์ประกอบสำคัญที่เกี่ยวข้องกันระหว่าง วิถีชีวิตกับสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมต่าง ๆ ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้ในการดำเนินชีวิตในยุคสมัยนั้น ๆ จนในปัจจุบัน ได้กลายมาเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ และสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมเหล่านั้นถูกจัดเก็บไว้ในพิพิธภัณฑ์ สะสมเป็นมรดกทางวัฒนธรรมเป็นแหล่งเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ จากเนื้อหาดังกล่าวมาข้างต้นผู้วิจัยได้ถอด ความสัมพันธ์ระหว่างเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์กับสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องจากภาคเอกสารแสดง ดังภาพที่ 6



ภาพที่ 6 ความสัมพันธ์วิถีชีวิตล้านนากับหลักฐานทางประวัติศาสตร์กับสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม

(© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)

ภาพที่ 6 นำเสนอประวัติศาสตร์ล้านนามีความสัมพันธ์หลักแบ่งเป็น ช่วงเวลา เชิงพื้นที่ และยุคสมัย ช่วงเวลา ล้านนาอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 12 - 23 ประกอบด้วยพื้นที่ของจังหวัดเชียงราย ลำพูน น่าน ลำปาง เชียงใหม่ พะเยา และแม่ฮ่องสอน ในปัจจุบันแบ่งเป็นยุคสมัย 3 ยุค คือ ยุคก่อนทวารวดี ยุคทวารวดี และยุคล้านนา ความสัมพันธ์กับสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตแต่ละยุคสมัย คือ ยุคก่อนทวารวดี

ประกอบไปด้วยเครื่องมือและอุปกรณ์ที่มาจากธรรมชาติ เช่น หิน ดิน ทราย ในยุคทริอูไนซ์เริ่มมีศาสนา เศรษฐกิจ สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมจะประกอบไปด้วยพระพุทธรูป และสิ่งที่สอดคล้องกับเศรษฐกิจ เช่น กำไล ลูกปัด และในยุคล้านนาซึ่งเป็นยุคที่มีความเจริญเข้ามารวมทั้งเทคโนโลยีวัสดุที่ใช้ประกอบสร้างสิ่งประดิษฐ์ก็เริ่มทันสมัยขึ้น เช่น เหล็ก เป็นต้น

สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ

หลักการเลือกผู้เชี่ยวชาญ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ดำเนินการสัมภาษณ์เก็บข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญที่มีความเกี่ยวข้องกับข้อมูลทางด้าน สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมของพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ แบ่งเป็น 2 กลุ่มคือ ผู้อำนวยการ และภัณฑารักษ์ จากพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติทริอูไนซ์ และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ จำนวน 10 คน และนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมล้านนาที่ดำเนินการสอนหรือทำวิจัย เกี่ยวข้องกับโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ จำนวน 10 คน เพื่อให้ได้มาซึ่งความต้องการองค์ความรู้ ด้านศิลปวัฒนธรรมล้านนาสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาผ่านสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่ถูกจัดเก็บ ในพิพิธภัณฑ์

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญได้ข้อคิดเห็นจากจากผู้เชี่ยวชาญเพื่อใช้ในการออกแบบออนโทโลยีที่สอดคล้อง กับขั้นตอนทฤษฎีการออกแบบออนโทโลยี (Natalya 2012) ดังนี้

1. การกำหนดสาขา และขอบเขต (domain and scope) ออนโทโลยี คือ “สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมล้านนา” โดยออนโทโลยีนี้มีวัตถุประสงค์ คือ “นำไปสนับสนุนการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนา” และออนโทโลยีนี้จะช่วย ตอบคำถาม เช่น มีโบราณวัตถุใดอยู่ใน “ช่วงเวลา” เดียวกันกับพระแสนแซว โบราณวัตถุใดมี “รูปแบบทาง ศิลปะ” แบบเดียวกัน โบราณวัตถุใดที่เหมาะสมกับการจัดนิทรรศการในหัวข้อเดียวกันที่กำหนด โบราณวัตถุใด ที่อยู่ใน “ยุคสมัย” เดียวกัน โบราณวัตถุใดที่ทำมาจาก “วัสดุ” เดียวกันที่มีความสอดคล้องกับยุคสมัย ฯลฯ

2. กำหนดคอนเซ็ปต์หลัก คือ กลุ่มของสิ่งที่มีคุณสมบัติเหมือน ๆ กัน โดยจัดกลุ่มข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม สำหรับการศึกษาศิลปวัฒนธรรมล้านนา โดยรวบรวมคำสำคัญที่ปรากฏในข้อมูล การจัดเก็บสิ่งประดิษฐ์ทาง วัฒนธรรม จัดกลุ่มคำสำคัญ และทำการระบุคำสำคัญอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องเพิ่มเติมได้ดังต่อไปนี้

2.1 คอนเซ็ปต์ โบราณวัตถุ (physical object) เป็นคลาสหลักที่อธิบายรายการสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม เช่น พระพุทธรูป หม้อ ดุง คลาส material (วัสดุ) เป็นคลาสที่อธิบายรายการวัสดุที่ใช้สร้างสิ่งประดิษฐ์ ทางวัฒนธรรม เช่น สำริด ไม้ หิน ปูน ผ้า

2.2 คอนเซ็ปต์ ช่วงเวลา (time) เป็นคลาสที่อธิบายยุคสมัยของการสร้างสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม เช่น พุทธศตวรรษที่ 20

2.3 คอนเซ็ปต์ ยุคสมัย (period) เป็นคลาสที่อธิบายถึงยุคสมัยที่เกิดขึ้นในประวัติศาสตร์ เช่น อยุธยา ล้านนา สุโขทัย อโยธยา

2.4 คอนเซ็ปต์ เทคนิค (technique) เป็นคลาสที่อธิบายเทคนิควิธีสร้างวัตถุ เช่น การปั้น การหล่อ การฉลุ

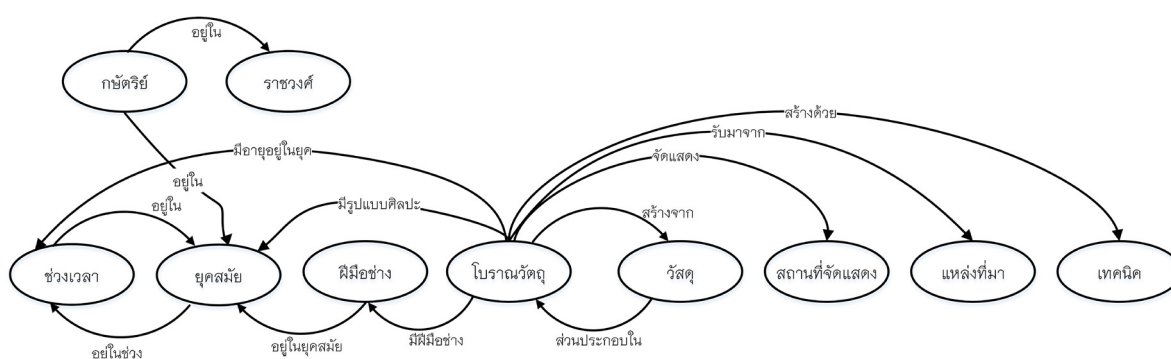
2.5 คอนเซ็ปต์ สถานที่จัดเก็บหรือจัดแสดง (place) เป็นคลาสที่ใช้อธิบายสถานที่ที่จัดแสดงสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม เช่น พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่

2.6 คอนเซ็ปต์ กษัตริย์ (king) เป็นคลาสที่ใช้อธิบายกษัตริย์ที่เป็นผู้สร้างวัตถุ เช่น พระยามังราย ซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับราชวงศ์

2.7 คอนเซ็ปต์ ฝีมือช่าง (craftsmanship) เป็นคลาสที่ใช้อธิบายฝีมือช่างที่ผลิต เช่น ช่างเขียนเส้น ช่างพะเยา ช่างเชียงใหม่

2.8 คอนเซ็ปต์ แหล่งที่มา (source) เป็นคลาสที่ใช้อธิบายถึงแหล่งที่มาของวัตถุก่อนจะนำมาจัดเก็บในพิพิธภัณฑ์แห่งนั้น ๆ เช่น วัดพระธาตุหริภุญไชย วัดพระสิงห์

จัดความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างขอบเขตข้อมูลที่มีการเชื่อมโยงกันไปตามความหมายที่เกี่ยวข้องกัน ตามความคิดเห็นของผู้เชี่ยวชาญ พบว่า หมวดย่อยต่าง ๆ นั้นมีความสัมพันธ์กันเชิงความหมาย ดังนี้



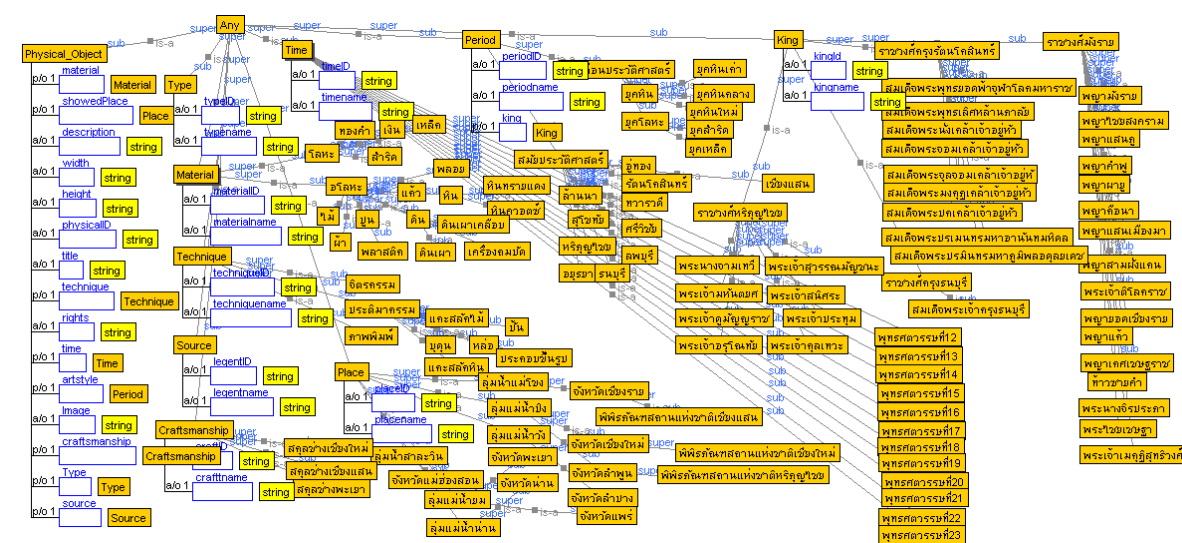
ภาพที่ 7 ความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างคอนเซ็ปต์หลัก (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)

ภาพที่ 7 สามารถสร้างความสัมพันธ์จากโบราณวัตถุเป็นศูนย์กลางของความสัมพันธ์ไปยังวัสดุที่ใช้ ฝีมือช่างเทคนิคที่สร้าง ยุคสมัยและช่วงเวลา รวมถึงสถานที่จัดแสดง และแหล่งที่มา

ออกแบบออนโทโลยีและพัฒนาเว็บไซต์

ในการพัฒนาออนโทโลยีสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาในงานวิจัยนี้ ได้บูรณาการข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมที่จัดเก็บกระจายไปตามพิพิธภัณฑ์ที่เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลทางประวัติศาสตร์สำหรับการศึกษาศิลปวัฒนธรรมล้านนาผ่านการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ ซึ่งจากการสำรวจแต่ละแหล่งเก็บข้อมูลจะเก็บข้อมูลการลงทะเบียนวัตถุไว้ในรูปแบบไฟล์เอ็กเซล (.xls) และมีการกำหนดเขตข้อมูลในการจัดเก็บที่แตกต่างกัน ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องดำเนินการปรับเขตข้อมูลให้ตรงกันโดยการสัมภาษณ์และสร้างข้อตกลงกับภัณฑารักษ์เจ้าของข้อมูล โดยใช้มาตรฐานการจัดเก็บข้อมูลของ Dublin core เป็นหลักในการออกแบบเมทาตาทา (แสดงในตารางที่ 2) เพื่อให้ข้อมูลสามารถเชื่อมโยงกันได้ จากนั้นออกแบบออนโทโลยีที่สามารถสืบค้นข้อมูลได้ครอบคลุมความรู้ล้านนาในขอบเขตที่ได้จากผู้เชี่ยวชาญ เช่น ความสัมพันธ์ของราชวงศ์ของกษัตริย์ผู้ครองนครตามยุคสมัยของโบราณวัตถุ ซึ่งความสัมพันธ์นี้จะไม่ปรากฏในฐานข้อมูลเดิมและยังสามารถแก้ไขออนโทโลยีได้อย่างรวดเร็วตามความต้องการโดยไม่กระทบกับฐานข้อมูลเดิม

จากนั้นดำเนินการ ออกแบบและพัฒนาออนโทโลยีด้วยโปรแกรม Hozo-Ontology Editor (Kozaki 2019) แสดงดังภาพที่ 8



ภาพที่ 8 ออนโทโลยีสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมพัฒนาด้วยโปรแกรม Hozo (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)

ภาพที่ 8 เป็นการนำเอาคอนเซ็ปต์และความสัมพันธ์เชิงความหมายในภาพที่ 7 มาสร้างออนโทโลยีในโปรแกรม HOZO เพื่อทำให้อยู่ในรูปแบบไฟล์ที่ประมวลผลด้วยระบบคอมพิวเตอร์ โดยใช้หลักการการเชื่อมความสัมพันธ์ ชนิด “จัดเป็น” (IS - A) “เป็นส่วนประกอบของ” (part-of) และ “คุณสมบัติ” (attribute of) ตามหลักการออกแบบออนโทโลยีของโปรแกรม HOZO

สรุปการออกแบบออนโทโลยีในงานวิจัยนี้ได้ คลาสหลัก ๆ ทั้งหมด 9 คลาส ประกอบด้วย คลาสโบราณวัตถุ (physical Object) คลาสวัสดุ (material) คลาสช่วงเวลา (time) คลาสยุคสมัย (period) คลาสเทคนิค (technique) คลาสสถานที่ (place) คลาสกษัตริย์ (king) คลาสฝีมือช่าง (craftsmanship) และคลาสแหล่งที่มา (source) โดยที่ทั้งหมดเกิดจากการวิเคราะห์จากข้อมูลการลงทะเบียนโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ ความรู้ประวัติศาสตร์ล้านนาจากตำรา ความต้องการเผยแพร่ข้อมูลของภัณฑารักษ์ และความต้องการใช้งานของผู้ใช้จากนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ล้านนาและวัฒนธรรมล้านนา

การทดสอบการใช้ระบบ

ในงานวิจัยนี้ได้ดำเนินการทดสอบระบบโดยการเชื่อมออนโทโลยีที่ออกแบบด้วยโปรแกรม Hozo เข้าสู่ระบบโปรแกรม OAM พัฒนาขึ้นโดยศูนย์เทคโนโลยีและคอมพิวเตอร์แห่งชาติ (NECTEC) เพื่อให้สามารถทดสอบการสืบค้นข้อมูลที่ใช้สำหรับการทดสอบจาก 4 พิพิธภัณฑ์ ดังนี้

ค้นหาขั้นสูง : Get API

Path: Physical_Object Label Property

Condition: artstyle Is A ล้านนา ค้นหา

จำนวนเรคอร์ด (74)

เลขทะเบียน	รูปแบบศิลปะ	คำอธิบาย	การใช้งาน	ประวัติ	รูปประกอบ	แหล่งที่มา	วัสดุ	ยุคสมัย	สถานที่จัดแสดง	กรรมวิธีสร้าง	ชื่อวัตถุ	ประเภทวัตถุ
	1/2502	ล้านนา	พระพุทธรูปปางนาคปรก ทำปางสมาธิ	พิธีกรรมในศาสนาพุทธ	-	-	สำริด	-	พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงแสน	-	พระพุทธรูป	เครื่องสักการะในพุทธศาสนา

ภาพที่ 9 เว็บไซต์สำหรับการทดสอบการสืบค้นข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม (© Weeraphan Chanhom 21/08/2019)

ภาพที่ 9 แสดงตัวอย่างหน้าอินเทอร์เฟซหน้าจอผลลัพธ์การทดสอบโดยการให้ผู้เชี่ยวชาญทดลองสืบค้นตามโจทย์คำถามที่กำหนดและสังเกตผลการสืบค้นว่าได้ตรงกับสิ่งที่คาดหวังหรือถูกต้องตามความเป็นจริงหรือไม่ ตัวอย่างโจทย์การสืบค้น ดังนี้

โบราณวัตถุ (physical object)

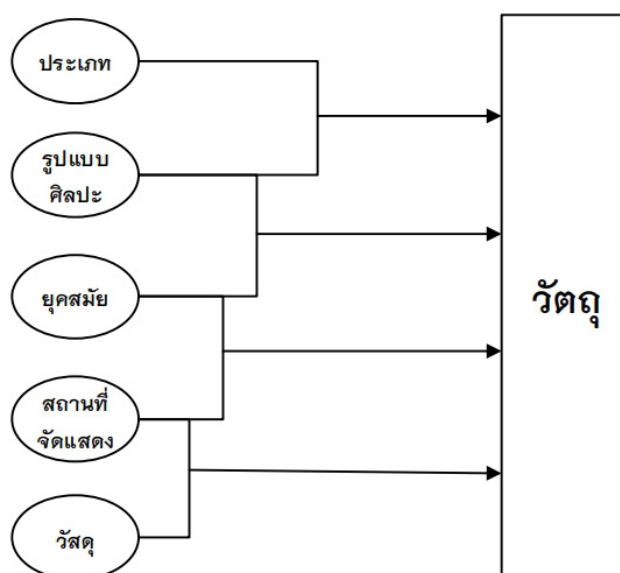
รูปแบบศิลปะ (period) = ล้านนา

วัสดุ (material) = โลหะ

จัดแสดง (place) = จังหวัดเชียงใหม่

ช่วงเวลา (time) = พุทธศตวรรษที่ 20

ระบบจากสืบค้นตามเงื่อนไขที่ถูกกำหนดด้วยฐานความรู้ เพื่อค้นหาข้อมูลจากฐานข้อมูลที่มีความเชื่อมโยงกันกับรายการแรก que เลือก การค้นข้อมูลของผู้ใช้โดยส่วนใหญ่ คือ ความสัมพันธ์ของความหมายของวัตถุ และองค์ประกอบเนื้อหาในคลาสย่อยในบริบทแวดล้อม



ภาพที่ 10 แนวทางการสืบค้นความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างคอนเซ็ปต์ (ที่มา)

จากภาพที่ 10 จะสามารถสืบค้นหาวัตถุโดยใช้เงื่อนไขกรองข้อมูลตามหัวข้อ ยกตัวอย่างเช่น ต้องการสืบค้นโบราณวัตถุใน “ช่วงเวลา” และ “ฝีมือช่าง” หรือ “ฝีมือช่าง” และ “ยุคสมัย” หรือ “ยุคสมัย” และ “สถานที่จัดแสดง” หรือ “สถานที่จัดแสดง” และ “วัสดุ” เชื่อมของชื่อกลุ่มข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างแหล่งข้อมูลที่กำหนดในเงื่อนไขที่ออกแบบ เช่น ความสัมพันธ์ลำดับขั้นระหว่างคลาสย่อยที่ใช้สร้างความสัมพันธ์ของกลุ่มข้อมูลในงานวิจัยนี้ ดังนั้นระบบจะสามารถสืบค้นหาข้อมูลตามแบบโครงสร้างความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างคอนเซ็ปต์ที่ได้ออกแบบไว้ ซึ่งจะรวมไปถึงความสัมพันธ์ของกษัตริย์และราชวงศ์ด้วย แต่ไม่สามารถสืบค้นที่นอกเหนือไปจากโครงสร้างความสัมพันธ์ที่ได้ออกแบบไว้ ซึ่งถ้าต้องการสืบค้นนอกเหนือไปจากนี้ต้องเพิ่มความสัมพันธ์ในโครงสร้างออนโทโลยีต่อไป

การประเมินผลประสิทธิภาพการสืบค้น

งานวิจัยนี้ได้ดำเนินการออกแบบออนไลน์โพลีและการสืบค้นผ่านเว็บเบราว์เซอร์ตามกระบวนการการวิจัยที่ได้กำหนด ตั้งแต่การวางแผนสำรวจความต้องการ การออกแบบ ออนไลน์โพลี การสร้างเว็บไซต์ และประเมินผลประสิทธิภาพการสืบค้นข้อมูล ในส่วนนี้ผู้วิจัยดำเนินการประเมินผลของการใช้ระบบในส่วนของการสืบค้นข้อมูลจากผู้เชี่ยวชาญ ประกอบด้วย 1) การสื่อความหมาย 2) ความถูกต้อง 3) ความชัดเจน และ 4) ความครอบคลุม ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากแบบประเมินมาวิเคราะห์หาค่าทางสถิติค่าความถี่ (X) และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เพื่อหาค่าความคิดเห็นของผู้ประเมินในแต่ละส่วน โดยมีการกำหนดค่าช่วงคะแนนเกณฑ์ระดับคุณภาพ 5 ระดับ (น้อยที่สุด น้อย ปานกลาง มาก มากที่สุด) แบบสอบถามได้แบ่งออกเป็น 2 ตอนคือ (1) ข้อมูลของผู้ประเมินระบบ และ (2) ประสิทธิภาพการใช้งานเว็บไซต์

ตารางที่ 3 ข้อมูลของผู้ประเมินระบบ

ผู้ประเมิน	รายละเอียด
ผู้เชี่ยวชาญจากพิพิธภัณฑ์	
เพศ (%)	หญิง (3, 100%) ชาย (0, 0%)
การศึกษา	ปริญญาโท (3, 100%)
ตำแหน่ง	ผู้อำนวยการ (1, 33%) หัวหน้าพิพิธภัณฑ์ (2, 66%)
ประสบการณ์การทำงาน พิพิธภัณฑ์	> 15 ปี (3, 100%)
สถานที่ทำงาน	พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย และ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่
นักวิชาการ	
เพศ (%)	หญิง (3, 30%) ชาย (7, 70%)
อายุเฉลี่ย (ปี)	50
ระดับการศึกษา	ปริญญาโท (5, 50%) ปริญญาเอก (5, 50%)
ความเชี่ยวชาญ	ประวัติศาสตร์ (5, 50%) โบราณคดี (4, 40%) ศิลปกรรม (1, 10%)
สถานที่ทำงาน	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ตารางที่ 4 ผลการประเมินประสิทธิภาพ ค่าความถี่ ค่าเฉลี่ยและส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

รายการ	$\bar{X}$	S.D.
ด้านการสืบค้นทรัพยากรสารสนเทศ		
1) การสื่อความหมาย	4.8	1.1
2) ความถูกต้องของข้อมูล	4.6	0.55
3) ความชัดเจนของผลการสืบค้น	4.4	0.55
4) ความครอบคลุมของข้อมูล	4.6	0.55
5) ผลการสืบค้นทรัพยากรสารสนเทศเป็นไปตามความต้องการ	5	0
6) สามารถลดระยะเวลาการค้นข้อมูล	4.8	1.64
7) ทางเลือกในการสืบค้นทรัพยากรสารสนเทศมีความเหมาะสม	4.8	0.45
8) ระยะเวลาในการรอผลการสืบค้น	4.8	0.45
9) สืบค้นจากสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมตามรายการขอบเขตข้อมูล		
ชื่อวัตถุ (title) เช่น “พระพุทธรูป”	4.8	1.1
ประเภทของวัตถุ (type) เช่น “เครื่องสักการะในพุทธศาสนาพุทธ”	4.8	0.45
ยุคสมัย (period) เช่น “20”	4.8	0.45
วัสดุ (material) เช่น “สำริด”	4.8	0.45
แบบศิลปะหรือสกุลช่าง (art style) เช่น “ล้านนา”	4.8	0.45
กรรมวิธี เทคนิคการสร้าง (technique) เช่น “ปั้น”	4.8	0.45
การใช้งาน (event) เช่น “พิธีกรรมในศาสนาพุทธ”	4.8	0.45
สถานที่จัดแสดง (showplace) เช่น “ลำพูน”	4.8	0.45
แหล่งที่มา (legend) เช่น “วัดพระสิงห์”	4.8	0.45
10) สืบค้นจากความสัมพันธ์เชิงความหมายระหว่างขอบเขตข้อมูลบนฐานความรู้ที่มีการเชื่อมโยงกันไปตามความหมายที่เกี่ยวข้องกัน :		
โบราณวัตถุ (physical object) → รูปแบบศิลปะ (art style) = ล้านนา → วัสดุ (material) = โลหะ	4.6	0.89

รายการ	$\bar{X}$	S.D.
โบราณวัตถุ (physical object) → รูปแบบศิลปะ (art style) = ล้านนา → วัสดุ (material) = อโลหะ → จัดแสดง (showplace) = จังหวัดเชียงใหม่	4.6	0.89
โบราณวัตถุ (physical object) → รูปแบบศิลปะ (art style) = ล้านนา → วัสดุ (material) = อโลหะ → จัดแสดง (showplace) = จังหวัดเชียงใหม่	4.6	0.89
โบราณวัตถุ (physical object) → รูปแบบศิลปะ (art style) = ล้านนา → วัสดุ (material) = อโลหะ → จัดแสดง (show place) = จังหวัดเชียงใหม่ → ยุคสมัย (period) = พุทธศตวรรษที่ 20	4.6	0.89
	4.5	0.64

จากตาราง 2 พบว่าผู้เชี่ยวชาญ มีความเห็นว่าการสืบค้นในภาพรวมด้านผลการสืบค้นทรัพยากรสารสนเทศ เป็นไปตามความต้องการมีประสิทธิภาพในระดับมากที่สุด ($\bar{X} = 5$, S.D. = 0) ด้านความชัดเจนของผลการสืบค้น น้อยที่สุด ($\bar{X} = 4.4$, S.D. = 0.55)

ข้อเสนอแนะเพิ่มเติมจากผู้เชี่ยวชาญ

จากการทดสอบออนไลน์โดยการป้อนข้อมูลจริงลงในออนไลน์และทดลองสืบค้น ผู้เชี่ยวชาญมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

1. ชื่อเรื่อง (title) ควรกำหนดตัวเลือกให้ผู้เลือกใช้ควบคู่กับการสืบค้นด้วยคีย์เวิร์ด เนื่องจากคำเรียกวัตถุของกลุ่มคนแต่ละกลุ่มต่างกัน เช่น นักวิชาการเรียก พระพิมพ์ คนทั่วไปเรียก พระเครื่อง เป็นต้น
2. วัสดุ (material) ควรมีการแยกย่อยของวัสดุหลักอีกหนึ่งชั้น เช่น หิน→หินทราย, หินอาเกต นอกจากนี้แล้ว คำว่า ศิลาลง ไม่นิยมใช้ หินลง ซึ่งเป็นปัญหาเรื่องการใช้คำศัพท์ตามความนิยมกับเชิงวิชาการ
3. ยุคสมัยและแบบศิลปะ กรณีศิลปะล้านนายุคไม่เกิน 200 ปีมีความยากและซับซ้อนต่อการเรียกให้ชัดเจน เนื่องจากหมดยุคสมัยจริงของล้านนาไปแล้ว บ้านเมืองเป็นส่วนหนึ่งของสยามหรือรัตนโกสินทร์แต่ฝีมือช่างยังเป็นล้านนาในส่วนนี้ขอให้เพิ่มคำอธิบาย “ล้านนา” ให้ละเอียดว่ามีหลายนิยาม
4. เกี่ยวกับแบบศิลปะนอกประเภท ควรเพิ่มไว้ด้วย เช่น ศิลปะจีน แม้วัตถุจะพบในล้านนาแต่แหล่งผลิตเป็นการนำเข้าจากต่างประเทศ

5. ชื่อวัตถุศิลปะมีชื่อเรียกหลายชื่อตามผู้ใช้ เช่น พระพุทธรูปเชียงแสน พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปล้านนา พระพิมพ์ พระรอด พระคง หรือพระสิบสอง

6. การค้นหา เช่น พระพุทธรูปเชียงแสน ควรปรากฏรูป ลำดับกลุ่มสกุลช่าง เช่น เชียงแสน1 เชียงแสน2 เชียงแสน3

สรุปผลการวิจัย

การพัฒนาออนไลน์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์ล้านนาค้นพัฒนาขึ้นเพื่อบริณาการข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมจัดเก็บกระจายไปตามพิพิธภัณฑ์ เป็นแหล่งสืบค้นข้อมูลทางประวัติศาสตร์สำหรับการศึกษาศิลปวัฒนธรรมล้านนาผ่านการใช้เทคโนโลยีร่วมสมัย โดยเฉพาะการออกแบบและพัฒนาออนไลน์สร้างความสัมพันธ์เชิงความหมาย ผู้วิจัยสรุปผลการดำเนินงานและผลการประเมินประสิทธิภาพ ดังต่อไปนี้

ผู้วิจัยได้ออกแบบและพัฒนาออนไลน์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมโดยเริ่มต้นจากการสำรวจข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรม ที่ถูกเก็บสะสมไว้ในพิพิธภัณฑ์ ทั้ง 3 แห่ง คือ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติหริภุญไชย และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงแสน รวมทั้งได้รวบรวมข้อมูลเพื่อใช้ในการวิจัยจำนวน 200 รายการ ซึ่งข้อมูลในแต่ละแห่งจะมีส่วนของการจัดเก็บที่มีความแตกต่างกันไปของแต่ละแห่ง ผู้วิจัยจึงได้พัฒนาเว็บไซต์สำหรับการบูรณาการข้อมูลจากแหล่งข้อมูลทั้ง 3 แห่ง โดยปรับให้ใช้รูปแบบเมทาเดตาเดียวกัน จัดเก็บในฐานข้อมูลเดียวกัน สำรวจข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ เพื่อหาความต้องการประเด็นการสืบค้นเชิงความหมายจากคลังข้อมูลที่ได้รวบรวมมา นำมาออกแบบออนไลน์ตามแนวทางการออกแบบมาตรฐาน และพัฒนาออนไลน์ด้วยโปรแกรม HOZO และเชื่อมออนไลน์เข้ากับระบบ OAM เป็นซอฟต์แวร์แพลตฟอร์มสำหรับการจัดการโปรแกรมประยุกต์ออนไลน์สำหรับการพัฒนาเว็บเชิงความหมาย จากนั้นผู้วิจัยได้ดำเนินการออกแบบยูสเซอร์อินเตอร์เฟซส่วนการสืบค้นผ่านเว็บไซต์ และทดสอบประสิทธิภาพการใช้งานโดยผู้เชี่ยวชาญ

ผลการทดสอบจากผู้เชี่ยวชาญ 10 คน ในการประเมินความคิดเห็นต่อประสิทธิภาพการใช้งานการสืบค้นข้อมูลสิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมด้วยการออกแบบออนไลน์ พบว่า ผลการประเมินโดยรวม ค่าเฉลี่ย 4.5 และค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน 0.64 ซึ่งถือว่าระบบมีประสิทธิภาพค่อนข้างสูงและมีความน่าเชื่อถือ การทดสอบประสิทธิภาพของการสืบค้นของผู้เชี่ยวชาญถือว่ายอมรับได้ที่ความเบี่ยงเบนมาตรฐาน ไม่เกิน 1

จากการประเมินการใช้งานระบบยังพบอีกว่า ผู้เชี่ยวชาญยังให้ความสำคัญของหัวข้อการสืบค้นตามชื่อวัตถุ วัสดุ รูปแบบศิลปะ และปีพุทธศตวรรษ ตามลำดับ ส่วนในหัวข้อ กษัตริย์ เทคนิคการสร้าง และโอกาสการใช้งาน นั้นยังให้ความสนใจน้อยต่อการสืบค้น

การพัฒนาออนไลน์สิ่งประดิษฐ์ทางวัฒนธรรมในครั้งนี้ได้บูรณาการข้อมูลจากแหล่งข้อมูล 3 แหล่งข้อมูล ซึ่งได้ดำเนินการโดยใช้วิธีการทดลองโดยการคัดลอกข้อมูลจากฐานข้อมูลมารวมกันในส่วนกลาง ดังนั้น เมื่อมีการเพิ่มเติม แก้ไขข้อมูลจากแหล่งข้อมูลจึงจำเป็นต้องคัดลอกข้อมูลอีกครั้งเพื่อให้ข้อมูลทันสมัยอยู่เสมอ ซึ่งโอกาสในการพัฒนาครั้งต่อไปควรเชื่อมโยงข้อมูลให้อยู่ในรูปแบบอัตโนมัติโดยใช้เทคโนโลยีการเชื่อมโยงข้อมูลออนไลน์ (linked data) ซึ่งจะทำให้ข้อมูลนั้นทันสมัยเสมอ

โอกาสในการพัฒนาในอนาคต (1) พัฒนาออนไลน์เชิงลึกในแต่ละส่วนเจาะประเด็นความรู้ด้านวัตถุกับบริบทการใช้งานที่มีความสัมพันธ์กัน เช่น ประเพณี พิธีกรรม หรือหน้าที่การใช้งานของวัตถุร่วมกับวัตถุอื่น ๆ (2) พัฒนาต่อยอดให้ผู้เชี่ยวชาญสามารถให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมข้อมูลบนตัววัตถุและนำข้อมูลนั้นมาจัดความสัมพันธ์ (3) พัฒนาเพิ่มเติมในส่วนของการนำเสนอข้อมูลในรูปแบบนิทรรศการออนไลน์

References

- Būrana rat, M. "Ontology Application Management". National Electronics and Computer Technology Center. Accessed February 7, 2019. <http://lst.nectec.or.th/oam/index.php>.
- Chanhom, W. "Phiphitthaphan Rai Kamphāeng". [Museum without walls]. Research report, Faculty of Finearts, Chiang Mai University, 2015.
- Čharǎn Phot, S. "Khwāmrū Thūapai Kīeokap Phiphitthaphan Khūmū Phiphitthaphan Thōngthin". [General knowledge about the museum local museum guide]. Bangkok: Graphic format, 2007.
- Čhan tha dēt, A. "Kānphatthanā 'ōn thōlōyī nithān phūnbān 'Īsān phūa kān sūpkhon læ khaothung". [The Development of Isan Folktale Ontology for Information Access and Retrieval]. *Journal of Srinakharinwirot Research and Development*, 10, no. 20 (2018): 191 - 206.
- Thip Sēnā, R. "Kānphatthanā Thān Khwāmrū 'Ōnthōlōyī Samrap Phāchana Din Phao Lāeng Bōrānnakhadī Bān Čhāng Čhangwat 'Udōn Thānī". [Development of an ontological knowledge base for pottery at Ban Chiang Archaeological Site Udon Thani Province]. *TLA Research Journal*, 11, no. 1 (2018): 16 - 32.
- Thongchai, U. "Khrōngkān Lān Nāk Dī Suksā". [Lanna Study Project]. Chiang Mai University, 2014.
- Kozaki, K. "Hozo - Ontology Editor". Accessed January 27, 2019. <http://www.hozo.jp>.
- Larue, F. "From the Digitization of Cultural Artifacts to the Web Publishing of Digital 3D Collections: an Automatic Pipeline for Knowledge Sharing". *Journal of multimedia*: Issue 7, no. 2 (2012): 132 - 139.
- Natalya, F. Noy and Deborah L. "McGuinness. A Guide to Creating Your First Ontology". Stanford, CA, 94305: Stanford University, 2012
- Corazzon, R. "Definitions of Ontology". Accessed January 28, 2019. <https://www.ontology.co/ontology-definitions-one.htm>.

ธรรมเนียมสำนักช่างวัดเกาะ: ประวัติศาสตร์วัตถุในบริบทวัฒนธรรม กระแสมืองเพชร¹

received 18 APR 2019 revised 28 JUL 2019 accepted 4 FEB 2019

ชนัญญ์ เมฆหมอก

นักศึกษาปริญญาเอก สาขาสหวิทยาการ

วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

ศาสตราจารย์ ดร. เสมอชัย พูลสุวรรณ (อาจารย์ที่ปรึกษา)

คณะสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

บทคัดย่อ

บทความชิ้นนี้ต้องการทำความเข้าใจประวัติศาสตร์สังคมเมืองเพชรบุรีในช่วงของการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในวงการงานช่างในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 ผ่านการศึกษาจากธรรมเนียมไม้แกะสลักสกุลช่างเพชรบุรีของกลุ่มช่างวัดเกาะ จำนวน 4 หลัง เพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาความสัมพันธ์ของบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ผู้เขียนได้ตั้งข้อสมมติฐานไว้ว่า การเฟื่องฟูและล่มสลายของงานช่างเมืองเพชรมีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของเมืองเพชรในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 และในปลายพุทธศตวรรษเดียวกันตามลำดับ พบว่า กลุ่มผู้ประกอบการช่างเป็นกระแสมืองในพื้นที่ที่สร้างฐานะของตนเองขึ้นมาในช่วงของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจเพื่อการส่งออก พวกเขาสร้างฐานะจากการค้าขายข้าว น้ำตาล และให้เข้าที่นาจนมีฐานะที่มั่นคง โดยใช้การถวายปัจจัยเพื่อการทำบุญในพระพุทธศาสนาเป็นช่องทางในการแสดงถึงความมีตัวตนด้วยการสร้างธรรมเนียมทรงบุษบกถวายวัด ธรรมเนียมของกลุ่มช่างวัดเกาะที่นำมาใช้เป็นวัตถุของการศึกษา มีการสร้างในช่วงปี 2465 - 2509 กระจ่ายอยู่ทั่วไปตามระบบความสัมพันธ์ทางสังคมของวัดที่สร้างกลุ่มช่างและผู้อุปถัมภ์ ซึ่งแสดงให้เห็นมิติทางสังคมวัฒนธรรมในหลายแง่มุม ทั้งวัฒนธรรมงานช่างในบริบทของวัฒนธรรมกระแสมืองเพชร การดำรงอยู่ของกลุ่มผู้อุปถัมภ์ และเครือข่ายทางสังคมที่รองรับเข้าไว้ด้วยกัน ผู้เขียนมีความเห็นว่า การอุปถัมภ์งานช่างในพื้นที่เป็นช่องทางที่สำคัญอย่างหนึ่งในการศึกษาทำความเข้าใจการดำรงอยู่ของกลุ่มกระแสมืองเพชรในช่วงเวลาดังกล่าว

คำสำคัญ: ธรรมเนียม, สำนักช่างวัดเกาะ, ประวัติศาสตร์วัตถุ, วัฒนธรรมท้องถิ่นเพชรบุรี

¹ บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของวิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต สาขาสหวิทยาการ วิทยาลัยสหวิทยาการ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ เรื่อง “สำนักช่างเมืองเพชร: การก่อตัวและพลวัตภายใต้บริบทเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรม ช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 25” มี ศาสตราจารย์ ดร. เสมอชัย พูลสุวรรณ เป็นที่ปรึกษา

Wat Koh Traditional Woodcraft School Preaching Canopies: Historical Objects in Phetchaburi Bourgeoisie Cultural Context

Chanan Mekmok

Ph.D. student in Integrated Science
College of Interdisciplinary Studies,
Thammasat University

Professor, Samerchai Poolsuwan, Ph.D. (Advisor)

Professor of Faculty of Sociology and
Anthropology, Thammasat University

Abstract

The article investigates Phetchaburi social history during important craftsmanship period in the last 25 Buddhist centuries. The researcher studied 4 pieces of Wat Koh traditional woodcraft school preaching canopy to study complexity of sociocultural local context in assumption that the flourished and collapsed of Phetchaburi traditional craftsmanship was connected to economic changing in the former and latter in 25 Buddhist centuries. The results showed that the groups of craftsmanship patrons were a bourgeois that made their status in economic export by rice and sugar trade and land rent. They made merit by dedicate preaching canopy for religious to make their status. Wat Koh traditional woodcraft school preaching canopy had been made around 1922 - 1966 (A. D.) spread away by social relational network between temple, craftsman, and patrons. This study found various socio-cultural dimensions; For instance, traditional craftsmanship culture, patron's social existence, and social relationship network that bound them up. The craftsman patronage in local context is a significant channel to understand Phetchaburi bourgeois social existence in this period.

Keywords: Preaching canopy, Wat Koh traditional woodcraft school, History of thing, Phetchaburi local culture

1. บทนำ

ในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนต้องการทำความเข้าใจประวัติศาสตร์สังคมเมืองเพชรบุรีในช่วงของการเปลี่ยนแปลงงานช่างครั้งสำคัญในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 ผ่านการศึกษาจากธรรมาสน์ไม้แกะสลักสกุลช่างเพชรบุรีของกลุ่มช่างวัดเกาะ จำนวน 4 หลัง เพื่อใช้เป็นส่วนหนึ่งในการศึกษาความสลับซับซ้อนของบริบททางสังคมวัฒนธรรมที่ผู้เขียนได้ตั้งข้อสมมติฐานไว้ว่า การเฟื่องฟูและล่มสลายของงานช่างเมืองเพชรมีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจของเมืองเพชรในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 และในปลายทศวรรษเดียวกันตามลำดับ โดยพบว่าในช่วงหลังการทำสนธิสัญญาเบาว์ริงและการยกเลิกระบบเกณฑ์แรงงานในสมัยรัชกาลที่ 5 ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงจากการผลิตเพื่อยังชีพไปสู่การผลิตเพื่อส่งออก ส่งผลให้เมืองเพชรกลายเป็นแหล่งเศรษฐกิจที่สำคัญแห่งหนึ่งของสยาม โดยเฉพาะการค้าข้าวและน้ำตาล ทำให้กลุ่มคนจำนวนหนึ่งในพื้นที่สามารถสร้างความมั่งคั่งของตัวเองขึ้นมาจากสภาพเศรษฐกิจที่กำลังเฟื่องฟูและแสดงออกถึงความเป็นกลุ่มกระฎุมพีผ่านการอุปถัมภ์งานช่าง มีหลักฐานปรากฏผลงานในพื้นที่จำนวนมาก ซึ่งต่างไปจากงานช่างยุคก่อนหน้าในสมัยอยุธยาตอนปลายลงมาที่อุปถัมภ์โดยพระมหากษัตริย์และชนชั้นขุนนาง

ความเปลี่ยนแปลงในวงการงานช่างเมืองเพชรครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 5 ลงมา ได้แสดงให้เห็นความรุ่งเรืองในงานช่างซึ่งมีความโดดเด่นแตกต่างไปจากที่อื่นในแง่ของการพัฒนาเป็นสำนักช่างขึ้นในวัดใหญ่รอบตัวเมืองเพชร อย่างน้อย 5 สำนัก คือ สำนักช่างวัดพลับพลาชัย สำนักช่างวัดเกาะ สำนักช่างวัดยาง สำนักช่างวัดใหญ่สุวรรณาราม และสำนักช่างวัดพระทรง ซึ่งเกิดขึ้นในบริบทของการทำบุญเนื่องในพระพุทธศาสนาของคหบดีหรือผู้มีฐานะที่อาศัยอยู่ในละแวกวัด โดยผู้เขียนได้เรียกงานช่างในยุคนี้ว่า “งานช่างยุคกระฎุมพีอุปถัมภ์” (Mekmok 2017) ที่ลักษณะและรูปแบบของงานช่างในยุคนี้มีความแตกต่างไปจากงานช่างหลวงที่ยึดถือขนบและจารีตอย่างเคร่งครัด ส่วนงานช่างยุคนี้จะสร้างขึ้นตามรสนิยมของผู้อุปถัมภ์เป็นหลัก การอุปถัมภ์ดังกล่าวได้แสดงให้เห็นว่าวัดเป็นสนามงานช่างที่อุดมไปด้วยปฏิสัมพันธ์ชุดต่าง ๆ ทั้งเรื่องขององค์ความรู้ทางพระพุทธศาสนา เทคโนโลยี ศิลปะ แรงงาน และที่สำคัญเป็นพื้นที่ให้ผู้คนได้เข้ามาใช้สร้างฐานะทางสังคมพร้อม ๆ กับการทำบุญอันเนื่องในพระพุทธศาสนา

ปรากฏการณ์การทำบุญถวายวัดด้วยการอุปถัมภ์สร้างงานช่างขึ้นครูของกลุ่มกระฎุมพีเมืองเพชร² แสดงให้เห็นพัฒนาการของการดำรงอยู่ที่สัมพันธ์ไปกับบริบททางเศรษฐกิจสังคมในช่วงเวลาดังกล่าว จึงน่าสนใจเป็นอย่างยิ่งว่า งานช่างอันเนื่องในพระพุทธศาสนาได้ถูกใช้เป็นช่องทางในการสร้างฐานะทางสังคมได้อย่างไร ผู้อุปถัมภ์แต่ละกลุ่มนั้นเป็นใคร และวัฒนธรรมงานช่างที่สัมพันธ์กับความนิยมในการทำบุญมีลักษณะอย่างไร ผู้เขียนพบว่า ในบรรดางานช่างทั้งหมดที่พบในพื้นที่ในช่วงเวลาเดียวกัน ธรรมาสน์เทศน์ทรงบุษบกเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่สามารถใช้เป็นช่องทางในการค้นคว้าเพื่อทำความเข้าใจบริบททางสังคมวัฒนธรรมในช่วงที่มีการสร้างและใช้ธรรมาสน์ได้เป็นอย่างดีที่สุด เพราะธรรมาสน์มีการบันทึกผู้สร้าง ปี และราคาไว้

² กระฎุมพีในความหมายที่ผู้เขียนใช้นั้น ไม่ได้หมายถึงเฉพาะผู้มีความมั่งคั่งมากเท่านั้น ยังรวมถึงคนกลุ่มอื่น ๆ ที่มีรายได้ของตัวเองและมีความพร้อมในการถวายปัจจัยแด่พระพุทธศาสนาด้วยการสร้างงานช่างตามวัดด้วยเช่นเดียวกัน

ผู้เขียนมองว่าธรรมาสน์เป็นเครื่องบันทึกเรื่องราวของสังคมในอดีต รวมถึงยังแสดงให้เห็น ผู้เขียนได้เลือกธรรมาสน์ที่สร้างขึ้นโดยสำนักช่างวัดเกาะมาเป็นกรณีศึกษา ด้วยเหตุที่ว่าธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดเกาะมีรายละเอียดของการบันทึกข้อมูลพื้นฐานเกี่ยวกับธรรมาสน์ไว้ชัดเจนที่สุด และธรรมาสน์ในกลุ่มนี้มีราคาที่สูงกว่าธรรมาสน์ของช่างกลุ่มอื่น ๆ ซึ่งราคาและกลุ่มช่างต่างมีความสัมพันธ์ไปกับกลุ่มผู้อุปถัมภ์อย่างมีนัยยะสำคัญ เพราะกลุ่มผู้อุปถัมภ์ของงานสร้างธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดเกาะต่างเป็นตระกูลคหบดีที่มีฐานะมากที่สุดในเมืองเพชร และเป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลทางสังคมในพื้นที่ด้วยเช่นกัน

2. ธรรมาสน์ในฐานะที่เป็นวัตถุทางวัฒนธรรม

“ธรรมาสน์” หมายถึง ที่นั่งสำหรับภิกษุขึ้นแสดงธรรม โดยทั่วไปมักสร้างด้วยไม้เป็นที่นั่งยกพื้นสูงกว่าระดับปกติ หรือรองรับด้วยฐานที่ตกแต่งอย่างวิจิตรเพื่อแสดงถึงสถานะสูงส่งของพระสงฆ์ในฐานะผู้ถ่ายทอดพระธรรมเทศนา ในวัฒนธรรมไทยภาคกลางนิยมสร้างธรรมาสน์เป็นทรงเรือนยอดปราสาทหรือบุษบก ทำด้วยไม้แกะสลัก ซึ่งเป็นรูปแบบสิ่งก่อสร้างที่มีฐานานุศักดิ์และเป็นของอวดประชันฝีมือช่าง มักถูกจำกัดการใช้งานแต่เฉพาะในราชสำนักหรือในทางศาสนา เป็นของเชิดหน้าชูตา มีราคา และประกวดประชันในเชิงฝีมือช่าง รวมถึงยังมีความสำคัญเชิงสัญลักษณ์ในแง่ของการเชิดชูพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าด้วย การสร้างธรรมาสน์บุษบกถวายวัดจึงเป็นกิจกรรมที่แสดงฐานะและบุญบารมีของทั้งผู้อุปถัมภ์การสร้างและวัดที่เป็นเจ้าของธรรมาสน์ไปพร้อม ๆ กันด้วย

ในบทความชิ้นนี้ ผู้เขียนมองธรรมาสน์ว่าเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มีฐานะเป็นหลักฐานหรือข้อมูลขั้นต้นในการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมวัฒนธรรม Jules David Prown นักประวัติศาสตร์ชาวอเมริกันเสนอว่า ในการทำความเข้าใจวัฒนธรรมผ่านวัตถุสามารถทำได้ 2 แนวทาง คือ แนวทางแรก มองว่าวัตถุตามธรรมชาติ (natural objects) ที่ถูกนำมาใช้เป็นส่วนประกอบของสิ่งต่าง ๆ ที่มีประโยชน์ต่อมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นกระดุกไก่ เปลือกหอย หรือไม้สัก ฯลฯ เพื่อใช้ในการสร้างเป็นวัตถุขึ้นมา วัสดุตามธรรมชาติดังกล่าวถูกนำมาดัดแปลงโดยมนุษย์ด้วยเงื่อนไขบางอย่างทางวัฒนธรรม แนวทางที่สอง มองว่างานศิลปะคือ รูปแบบพิเศษของสิ่งประดิษฐ์ เนื่องจากได้รวมเอาเรื่องของรสนิยมหรือมิติทางจิตวิญญาณเข้าไว้ด้วยเพื่อสื่อถึงเจตนาของผู้สร้างและความเชื่อในแต่ละวัฒนธรรมออกไปสู่สังคมภายนอก (Prown 1982, 2) การศึกษาธรรมาสน์จึงใช้แนวทางที่สองนี้สำหรับการศึกษา

การศึกษาระบบความเชื่อผ่านการศึกษาวัตถุทางวัฒนธรรมได้เปิดโอกาสให้ผู้ศึกษาสามารถจัดข้อจำกัดที่บดบังความคิดความเชื่อที่อยู่เบื้องหลังวัตถุผ่านการตีความของคนในวัฒนธรรมได้ แม้ว่าวัตถุดังกล่าวจะถูกสร้างขึ้นในอดีตก็ตาม แต่การดำรงอยู่ในปัจจุบันของวัตถุก็สามารถทำให้เราเข้าใจเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่ยังคงหลงเหลืออยู่ได้ (Prown 1982, 3) การได้สัมผัสและการตีความจากการรับรู้ที่มีต่อวัตถุของผู้คนในวัฒนธรรมในช่วงเวลาหนึ่งคือ สิ่งที่ยังหลงเหลืออยู่ให้ศึกษา เนื่องจากการผ่านเวลามายาวนานทำให้ความสมบูรณ์ของข้อมูลลดลง นอกจากนี้วัตถุทางวัฒนธรรมยังได้ถูกสร้างขึ้นมาด้วยความตั้งใจอย่างเป็นภววิสัยในอดีตอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ (Miller 1994, 398)

รูปแบบของวัตถุที่พบจึงเป็นผลรวมของความตั้งใจที่เฉพาะตัวในอดีตและจบลงไปแล้วการจะทำความเข้าใจแง่มุมต่าง ๆ จึงต้องทำผ่านการตีความอย่างรอบด้านด้วยตัววัตถุทางวัฒนธรรมจึงจะสามารถเชื่อมโยงมิติต่าง ๆ ที่แวดล้อมวัตถุเหล่านั้นในอดีตไม่ว่าจะเป็นเรื่องของเศรษฐกิจ การเมือง หรือวัฒนธรรมได้

ธรรมาสน์เป็นตัวอย่างหนึ่งของวัตถุทางวัฒนธรรมในแง่ของศิลปะที่ผสมผสานไปด้วยเรื่องของงานช่าง ความเชื่อทางศาสนา และรสนิยมของผู้คนที่มีต่อการสร้างธรรมาสน์ การศึกษาตีความมิติต่าง ๆ ที่แวดล้อมธรรมาสน์ในอดีต แสดงให้เห็นการสร้างศิลปกรรมภายใต้บริบทของการพัฒนา “สำนัก - สังคม - วัฒนธรรม” ของงานช่าง ในช่วงของการเติบโตทางเศรษฐกิจของกลุ่มกรรมพืเมืองเพชร ทั้งช่างและเจ้าภาพร่วมกันกำหนดรสนิยมทางศิลปะ ในกรณีของธรรมาสน์ที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบของศิลปกรรมที่โดดเด่นต่างไปจากงานช่างแขนงอื่น ๆ ในช่วงเวลาเดียวกัน ในแง่ที่ว่างานช่างแขนงอื่นพยายามเดินรอยตามแบบแผนของเมืองหลวง แต่การสร้างธรรมาสน์กลับเป็นการนำเอาแบบแผนทางศิลปะแบบอยุธยา ซึ่งถูกรับรู้ความหมายในฐานะที่เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของความเป็นท้องถิ่นมาใช้อย่างวิจิตรบรรจง (Mekmok 2018, 147) ธรรมาสน์จึงเป็นส่วนหนึ่งของหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สามารถใช้ศึกษาอดีตในมุมต่าง ๆ โดยเฉพาะประวัติศาสตร์สังคมของเมืองเพชรบุรี

3. ธรรมาสน์สำนักช่างวัดเกาะในบริบทวัฒนธรรมกรรมพืเมืองเพชร

สำนักช่างวัดเกาะมีชื่อเสียงในเชิงช่างหลายแขนง ทั้งงานโครงสร้างและงานแกะสลัก พบว่าในทศวรรษที่ 2460 พระครูญาณวิชัย (ยิด สุวณโณ) เป็นครูช่างคนสำคัญที่ทำการสอนเขียนและแกะสลักลวดลายต่าง ๆ และมีพระอาจารย์ผูกเป็นผู้สอนงานโครงสร้างทางสถาปัตยกรรม วัดเกาะจึงเป็นแหล่งรวมงานช่างที่สำคัญในทุกแขนง ทั้งงานเมรุ งานปลูกเรือน และงานแกะสลัก ฯลฯ วัดเกาะจึงมีลักษณะคล้ายโรงเรียนฝึกหัดช่างมีชาวบ้านจากที่ต่าง ๆ รอบเมืองเพชรมาบวชเรียนและฝึกงานช่าง เพื่อนำไปใช้ประกอบอาชีพต่อไป ลูกศิษย์ของวัดเกาะมีด้วยกันหลายรุ่น ออกไปประกอบอาชีพทางช่างเป็นจำนวนมาก แต่งานช่างที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของวัดเกาะก็คือ งานแกะสลักธรรมาสน์ มีบุคคลที่มีชื่อเสียงมากที่สุด 3 ท่าน คือ นายกลิ้ง อยู่โป่ง นายเล้ง เขยสุวรรณ และนายมะลิ ชูไพฑูรย์ ซึ่งเป็นผู้รับเหมาและธรรมาสน์ของช่างกลุ่มนี้มีราคาค่างวดที่ค่อนข้างสูงกว่าช่างกลุ่มอื่น ๆ ในช่วงเวลาเดียวกัน

ลักษณะที่โดดเด่นของธรรมาสน์วัดเกาะก็คือ เป็นการเลียนแบบงานศิลปกรรมสมัยอยุธยา มีการประดับลวดลายที่วิจิตร ตัวกระจังปฏิกุณและกระจังมูมที่มีลักษณะเป็น 3 มิติ ตามลักษณะของรัตนโกสินทร์ซึ่งแตกต่างจากสมัยอยุธยาและต่างจากธรรมาสน์ของช่างกลุ่มอื่น ๆ ในเมืองเพชร ตรงคูหาไม้สำหรับหวนาคแกะสลักอย่างสวยงามรายล้อมไปด้วยเทวดาถือพระขรรค์และลายกนก ส่วนยอดนิยมแบบทรงปราสาท ทั้งยอดและคูหาทำแบบแอ่นโค้งคล้ายงานสมัยอยุธยา บริเวณล่องถุนธรรมาสน์นิยมแกะสลักลวดลายเป็นเนื้อเรื่องตอนต่าง ๆ ในวรรณกรรมรามเกียรติ์ นิยมสร้างตัวแบกจำพวกลิง ครุฑ และนกประดับบริเวณมุมของล่องถุนธรรมาสน์ (ภาพที่ 1) และมีการประดับกระจกและปิดทองทั้งหลัง ด้วยราคาและความงดงามที่สร้างชื่อเสียงมากกว่างานช่างกลุ่มอื่น ๆ ทำให้การอุปถัมภ์งานช่างของกลุ่มช่างวัดเกาะจึงมักเกี่ยวข้องกับสัมพันธไมตรีกับตระกูลคหบดีที่มีความมั่งคั่งในละแวกวัดที่เป็นย่านการค้าที่สำคัญที่สุดของเมืองเพชร



ภาพที่ 1 กระजิงปฏิญาณ ธรรมาสน์วัดชีวประเสริฐ - หนุมานแบก ธรรมาสน์วัดลาดโพธิ์
(© Chanan Mekmok 26/05/2016)

ผู้เขียนได้นำธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดเกาะจำนวน 4 หลัง ประกอบด้วย ธรรมาสน์วัดเกาะ ปี 2465 ธรรมาสน์วัดลาดโพธิ์ ปี 2471 ธรรมาสน์วัดชีวประเสริฐ ปี 2473 และธรรมาสน์วัดถ้ำแก้ว ปี 2478 มาทำการศึกษาประวัติในแง่ของงานช่างและผู้อุปถัมภ์ เพื่อทำความเข้าใจมิติทางสังคมวัฒนธรรมและเศรษฐกิจที่เชื่อมโยงไปกับการสร้างธรรมาสน์แต่ละหลัง ซึ่งผู้เขียนเชื่อว่า ธรรมาสน์ในฐานะวัตถุทางวัฒนธรรมจะสะท้อนให้เห็นแง่มุมที่น่าสนใจที่จะช่วยให้เข้าใจสภาพสังคมเมืองเพชรในช่วงเวลาดังกล่าวได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น ด้วยข้อจำกัดในการสืบค้นข้อมูลที่มีมักจะไม่มีบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษร นอกเหนือไปจากจารึกบนล่องถุนธรรมาสน์ วิธีการศึกษาของผู้เขียนจึงจำเป็นต้องเรียกร่องการทำงานสนามเพื่อสืบค้นข้อมูลจากชาวบ้านในพื้นที่ โดยเฉพาะกลุ่มตระกูลผู้สร้างเพื่อนำเรื่องราวเหล่านั้นมาประกอบสร้างเป็นเรื่องราวสำหรับวิเคราะห์เพื่อทำความเข้าใจปรากฏการณ์อย่างรอบด้าน

ธรรมาสน์วัดเกาะ ปี 2465 (ภาพที่ 2)

ธรรมาสน์หลังนี้สร้างขึ้นภายหลังที่มีการสร้างศาลาการเปรียญในปี 2431 และได้มีการบูรณะศาลาการเปรียญในปี 2460 ทางวัดเกาะได้ทำการซ่อมแซมและต่อเติมส่วนประดับต่าง ๆ ทั้งดาวเพดานเขียนลายเสา และภาพจิตรกรรมแล้วเสร็จในปี 2468 มีพระครูญาณวิจิตร (ยิด สุวณฺโณ) สมัยเป็นรองเจ้าอาวาสเป็นผู้ออกแบบและควบคุมงาน ในช่วงเวลาเดียวกันนี้ได้มีการสร้างธรรมาสน์ขึ้นมา 1 หลัง เพื่อตั้งไว้บนศาลาการเปรียญ มีจารึกระบุนามผู้สร้างและปีที่สร้างไว้อย่างละเอียดบริเวณล่องถุนธรรมาสน์ความว่า “ฯ สร้างเมื่อปีจอ พระพุทธศักราชสองพันสี่ร้อยหกสิบห้าพรรษา เจ้าคุณวัดเกาะ (เหลื่อม) ได้สละทรัพย์แปดร้อยบาท นายครอง แม่หนูได้สละทรัพย์พันหกร้อยบาท ฯ กับพระภิกษุสงฆ์ และทายกทั้งหลายด้วย” ราคาธรรมาสน์หลังนี้รวมทั้งสิ้น 30 ชั่ง หรือ 2,400 บาท

ตามประวัติบอกเล่าสืบต่อกันมา ธรรมเนียมหลังนี้มีที่มั่งคั่งของวัดเกาะด้วยกัน 3 คน คือ นายกลิ้ง อยู่โป่ง เป็นผู้รับเหมาและออกแบบธรรมาสน์ มีนายเล้ง เขยสุวรรณ และนายมะลิ ชูไพฑูรย์ ร่วมกันสร้าง โดยนายมะลิ นั้น เป็นหลานของนายกลิ้ง อยู่ฝึกเรียนกับนายกลิ้งเป็นเวลานาน มีความสามารถในการแกะสลัก ในช่วงที่สร้างธรรมาสน์หลังนี้ นายมะลิเป็นผู้แกะสลักยอดธรรมาสน์ เนื่องจากเป็นบริเวณที่เหนือสายตา จึงเหมาะสำหรับการฝึกปรือฝีมือของช่างรุ่นใหม่ (Chāem Chan 1992, 183) ต่างจากบริเวณกระจังปัญญาณ และล่องถนนธรรมาสน์ที่จำเป็นต้องมีความสวยงามเป็นพิเศษ เนื่องจากอยู่ในระดับสายตาของผู้ที่เข้ามาพึ่งเทศน์ ซึ่งนิยมระบุนามของผู้สร้างและชื่อของช่างผู้รับเหมาบริเวณล่องถนนแผ่นที่จะหันหน้าเข้าหาผู้ชน เป็นที่ปรากฏแก่คนทั่วไปที่เข้ามาบนศาลาการเปรียญของวัด

การสร้างธรรมาสน์เกิดขึ้นจากพระครูเพชรโรหมคุณ (เหลื่อม จนทโชโต) ซึ่งเป็นเจ้าอาวาสในขณะนั้นเป็นผู้เรีย ไรหาปัจจัยในการสร้างธรรมาสน์หลังนี้ (Phannarā 2018, Interview) มีเจ้าภาพผู้อุปถัมภ์ คือ นายครอง วาดเวียงไชย ร่วมกับภรรยาของท่าน คือ นางหนู วาดเวียงไชย โดยนางหนูนั้นมีสกุลเดิม คือ พรณรายน์ เป็นหลานของหมื่นสุขประสารราชกูร์ (บ้าน สุขะพานิช คหบดีชื่อดังของเมืองเพชรในอดีต) ทำธุรกิจค้าข้าว น้ำตาล ให้เช่าที่นา และปล่อยเงินกู้ มีที่นาจำนวนมากกว่พันไร่ นายครองผู้นี้ ในอดีตถือเป็น คนที่มีบทบาททางสังคมสูงมาก เป็นที่รู้จักโดยทั่วไป ท่านได้สร้างถาวรวัตถุถวายวัดเกาะไว้จำนวนมากในช่วง ปี 2465 - 2480 เช่น ธรรมาสน์วัดเกาะ ปี 2465 ถวายปัจจัย 1,600 บาท โรงเรียนปริยัติธรรม ปี 2474 (สร้างขึ้นสำหรับบำเพ็ญกุศลศพนางหนู ภรรยาของท่าน ก่อนจะถวายเป็นโรงเรียนปริยัติธรรมในภายหลัง) ถวายปัจจัย 2,800 บาท และสร้างซุ้มทางขึ้นกุฏิ ในปี 2480 ราคา 700 บาท นายศฤงคาร วาดเวียงไชย บุตรชายของนายครองได้เล่าให้ผู้เขียนฟังถึงการทำธุรกิจของนายครองในอดีตว่า

“สมัยก่อนที่นาพ่อดีเยอะมาก ผมก็เารู้เขาบอกว่าอยู่แถวไหน รู้แต่ว่าคนจะเอาข้าวมาให้พ่อเป็นค่าเช่านา บางคนก็เอาโฉนดมาจำนอง ไม่มีเงินใช้ก็ยกที่ให้ พ่อเขาเอาข้าวมาส่ง จะมีน้ำขายคายนั่งจذبัญชีให้ว่าข้าว มาจากที่ตรงไหน ได้ข้าวเท่าไร คนเอาข้าวมาจะแบ่งข้าวกับพ่อคนละครึ่ง เห็นถนนใหม่ แต่ก่อนไม่มีรถหอก มีแต่เกวียน เขาเอาข้าวมาส่งโรงสี พ่อเอาข้าวไปขาย เขาก็เอาเงินมาให้พ่อ ส่วนใหญ่จะได้เป็นเงิน” (Wāt wīang chai 2018, Interview)



ภาพที่ 2 ธรรมาสน์วัดเกาะ

(© Chanan Mekmok 10/09/2017)

ธรรมาสน์วัดเกาะยังคงใช้ในการเทศนาธรรมจวบจนถึงปัจจุบัน ผ่านการดูแลรักษาอย่างดีบนศาลาการเปรียญ
สภาพโดยรวมค่อนข้างสมบูรณ์ แต่มีชิ้นส่วนหลายตัวได้ถูกขโมยไปในช่วงก่อนปี 2512 คือ ครุฑแบกทั้ง 4 ตัว
และฐานรองรับไธธรรมาสน์รูปเสือ 2 ตัว นอกจากนี้ทางวัดได้ทำการหล่อเรซินกระจังปฏิญาณและกระจังมูม
ไว้เป็นแบบสำหรับการอนุรักษ์ต่อไปในอนาคตด้วย

ธรรมาสน์วัดลาดโพธิ์ ปี 2471 (ภาพที่ 3)

ธรรมาสน์หลังนี้สร้างขึ้นภายหลังจากการสร้างศาลาการเปรียญของวัดในปี 2464 มีทีมงานของกลุ่มช่างวัดเกาะเป็นผู้จัดการสร้างทั้งหมด หลวงพ่อรวมเป็นผู้ดำเนินการสร้าง มีช่างวัดเกาะ คือ นายเล้ง เชยสุวรรณ นายกลิ้ง อยู่โปรง และพระอาจารย์บุญมาก น้องชายของหลวงพ่อรวมที่ไปบวชอยู่วัดเกาะก่อนจะย้ายมาอยู่วัดลาดโพธิ์ ร่วมกันสร้าง มีหลวงพ่อรวม พ่อยี่ แม่แน พ่อขัน แม่ส่าย แม่ฟอง และลูกตระกูลเครือนาค เป็นผู้ถวายปัจจัยร่วมกับทางวัด รวมทั้งสิ้น 2,400 บาท



ภาพที่ 3 ธรรมาสน์วัดลาดโพธิ์
(© Chanan Mekmok 10/06/2017)

“หลวงพ่อรวมเคยเล่าให้ฟังว่า ตอนที่วัดสร้างศาลาแล้ว (ปี 2464) ได้ว่าจ้างช่างวัดเกาะมาทำ พระอาจารย์บุญมากท่านไปเรียนที่วัดเกาะ รู้จักช่างกลิ้ง ช่างเล้ง ที่อยู่วัดเกาะ เลยให้มาทำที่วัด อาจารย์บุญมากท่านก็เป็นช่างไม้ แกะลายหน้าบันศาลาไว้ด้วยทำร่วมกับช่างกลิ้ง ตอนนั้นไม่มีใครฝีมือดีเท่า 2 คนนี้ได้ แกะลายสวยที่สุดแล้ว หลวงน้าก็เป็นศิษย์รุ่นเดียวกันที่วัดเกาะ ก็เลยเอาช่าง 2 คนนี้มาทำ หลวงพ่อรวมเป็นเจ้าภาพใหญ่ ร่วมกับพ่อชั้น แม่สาย พ่อยี่ แม่แน นามสกุลเครือนาค” (Em thip 2017, Interview)

ลักษณะสำคัญของธรรมาสน์หลังนี้ คือ มีตัวลิงแบกอยู่ครบทุกด้าน ลายแกะสลักประดับล่องถนนธรรมาสน์เป็นเรื่องราวเกียรติในศึกกุมภกรรณ ตอนหอกโมกขศักดิ์ (ภาพที่ 4) ประดับลวดลายอย่างวิจิตรบรรจงทุกด้าน ผู้รับเหมา คือ นายเล้ง เชยสุวรรณ



ภาพที่ 4 พระลักษมณ์ต้องหอกโมกขศักดิ์
(© Chanan Mekmok 10/06/2017)

ธรรมาสน์วัดชีวประเสริฐ ปี 2473 (ภาพที่ 5)

ธรรมาสน์วัดชีวประเสริฐตั้งอยู่บนศาลาการเปรียญของวัดที่ประดับไปด้วยภาพจิตรกรรมและลายประดับเสาต้นต่าง ๆ อย่างลงตัว ธรรมาสน์หลังนี้ว่ากันว่าถูกสร้างขึ้นเพื่อเป็นคู่เปรียบเทียบกับงานช่างชั้นครูของธรรมาสน์วัดเกาะ (Chăm chan 1992, 84) เนื่องจากสร้างขึ้นมาในช่วงเวลาใกล้เคียงกันคือในปี 2473 ภายหลังสร้างศาลาการเปรียญแล้วเสร็จในปี 2472 และเป็นผลงานของช่างที่มีชื่อเสียงอีกคนหนึ่งของสำนักช่างวัดเกาะ คือ นายเล้ง เขยสุวรรณ ช่างรับเหมาส่งธรรมาสน์ที่มีญาติเป็นโยมอุปฐากของวัดชีวประเสริฐ คือ ตระกูล บุรณพานิช และนายเล้งก็ได้บวชเรียนอยู่ที่วัดชีวประเสริฐด้วย



ภาพที่ 5 ธรรมาสน์วัดชีวประเสริฐ (© Chanan Mekmok 26/05/2016)

ประวัติการสร้างธรรมาสน์หลังนี้มีจารึกไว้ที่ล่องถนนธรรมาสน์ฝั่งหน้าเข้าหาพุทธบริษัทที่เข้ามาฟังธรรมบนศาลาการเปรียญ ความว่า “ปีมะเมีย พ.ศ. 2473 เจ้าอธิการตีและพ่อแยมเป็นต้นมีจิตรศรัทธาส่งธรรมาสน์หลังนี้ เจ้าอธิการตีกับทั้งพักพวกสละ 400 บาท แม่เฮียะสละ 200 บาท พ่อแยม แม่ลาว ลูกสาวเพียนสละ 1,800 บาท ขอให้สำเร็จแก่พระนิพพานเทอญ” (ภาพที่ 6) เมื่อมีการเทศนาธรรมและการถืออุโบสถศีลบรรดาญาติโยมต่างได้เห็นรายนามที่ระบุไว้ตรงหน้า ซึ่งล่องถนนด้านนี้จะไม่มีลวดลายประดับที่วิจิตรเหมือนล่องถนนด้านอื่น ๆ โดยล่องถนนด้านขวาของธรรมาสน์ จำหลักเป็นพระลักษณะต้องศรมีพวกพลลิงถูกศรนอนกลิ้งอยู่ด้วย ล่องถนนด้านซ้ายมือของธรรมาสน์ จำหลักเป็นภาพอินทรีชิตทำพิธีชุบศรพรหมมาศ ซึ่งปัจจุบันเป็นของทำใหม่ภายหลังถูกขโมยไปพร้อมแพะ 2 ตัว ที่เป็นฐานบันไดธรรมาสน์ ล่องถนนด้านหลังของธรรมาสน์ จำหลักเป็นภาพอินทรีชิตทรงช้างเอราวัณลอยละลื้อมาบนก้อนเมฆ การจารึกข้อความที่ล่องถนนด้านหน้า ซึ่งเป็นด้านที่หันเข้าหาพุทธบริษัทที่เข้ามาฟังธรรม ย่อมแสดงให้เห็นว่าธรรมาสน์หลังนี้ต้องการเน้นถึงตัวผู้สร้างเป็นสำคัญ อันมีพระอธิการตี พ่อแยม แม่ลาว และลูกสาว เป็นเจ้าภาพใหญ่ถวายปัจจัยร่วมกับทางวัด ในราคารวมทั้งสิ้น 2,400 บาท

พ่อแย้ม บุณพานิข ในอดีตประกอบอาชีพหลายอย่าง แต่อาชีพหลักคือ การค้าข้าวและน้ำตาล ให้เช่าที่นา และสร้างตึกแถวให้เช่าบริเวณบ้านของท่าน ซึ่งมีเนื้อที่จำนวนมากแถวตรอกต้นจันทน์ไปจนถึงฝั่งวัดชีวประเสริฐ ภรรยาของท่านคือ แม่ลาว (สกุลเดิม สุดหา) เป็นชาวบ้านโพพระแล้วได้ย้ายเข้ามาอยู่ในเมืองกับพ่อแย้ม สร้างครอบครัวอยู่แถวหัวถนน ตระกูลบุณพานิขเป็นผู้อุปถัมภ์หลักของวัดชีวประเสริฐเสมอมาจวบจนปัจจุบัน มีเจดีย์บรรจุอัฐิของบรรพบุรุษอยู่ที่วัดชีวประเสริฐด้วย นอกจากนี้ตระกูลบุณพานิขยังได้สร้างสิ่งปลูกสร้าง ถวายวัดไว้จำนวนมาก เช่น ศาลาการเปรียญของวัดชีวประเสริฐทั้งหลังพร้อมภาพจิตรกรรม ในปี 2473 - 2480 นอกจากนี้ยังได้สร้างกุฏิทรงไทยถวายเป็นวัดเกาะ 3 ห้อง 1 หลัง ถวายฝาและเครื่องบนไม้สักในปี 2470



ภาพที่ 6 จารึกถ่องถนธรรมาสน์วัดชีวประเสริฐ
(© Chanan Mekmok 26/05/2016)

ธรรมาสน์วัดถ้ำแก้ว ปี 2478

ธรรมาสน์วัดถ้ำแก้วถือเป็นผลงานของช่างชั้นครูของสำนักช่างวัดเกาะ (ภาพที่ 7) เนื่องจากผู้ออกแบบและควบคุมการสร้าง คือ พระครูญาณวิจิตร (ยิด สุวณฺโณ) อดีตเจ้าอาวาสและครูช่างของวัดเกาะ ทำงานร่วมกับนายเล้ง เขยสุวรรณ ผู้ถวายปัจจัยสร้าง คือ นายบ้าน ทองทวี เศรษฐีบ้านเขาพนมขวิด ซึ่งเป็นน้ำชายของพระครูญาณวิจิตร (ยิด) เป็นโยมอุปฐาก ตั้งแต่สมัยบรรพชาเป็นสามเณรที่วัดวังบัว อุปสมบทเป็นพระที่วัดลาดโพธิ์แล้วมาจำพรรษาที่วัดเกาะ และเมื่อพระครูญาณวิจิตร (ยิด) มรณภาพแล้ว นายบ้านผู้นี้ก็ได้สร้างกุฏิสงฆ์ถวายไว้ที่วัดเกาะด้วย

มูลเหตุของการสร้างธรรมาสน์หลังนี้มีความแปลกแตกต่างไปจากธรรมาสน์หลังอื่น ๆ อย่างน่าสนใจ กล่าวคือในเบื้องต้นผู้สร้างแม้ว่าจะต้องการสร้างธรรมาสน์เพื่อถวายวัดอยู่แล้ว แต่ต้องการนำธรรมาสน์ไปใช้ในหน้าที่อย่างอื่นก่อน โดยธรรมาสน์หลังนี้ถูกนำไปใช้ตั้งลูกโกศบรรจุศพ นางทองดี ทองทวี ภรรยาของท่าน (ภรรยาคนแรกมีนามว่านางชื่น) ก่อนจะนำไปถวายสำหรับเป็นพุทธบูชาตั้งไว้บนศาลาการเปรียญหลังเก่าของวัดถ้ำแก้ว

เนื่องด้วยนายบ้านและญาติพี่น้องตระกูลทองทวี ต่างมีจิตศรัทธาขึ้นต่อวัดถ้ำแก้วซึ่งอยู่ละแวกบ้านเขาพนมขวิด พระครูเพชรโรปนคุณ (เสียน จิตตญาโณ) อดีตเจ้าอาวาสวัดเกาะได้เขียนถึงเรื่องราวการบูรณปฏิสังขรณ์และสิ่งก่อสร้างในสมัยพระครูญาณวิจิตร (ยิด) ไว้ว่า

“พ.ศ. 2476 สร้างศาลาบำเพ็ญกุศล 1 หลัง ตั้งอยู่ทิศเหนือของวัด เหตุที่สร้างทำนองเดียวกับโรงเรียนพระปริยัติธรรม เนื่องจากสร้างเพื่อตั้งศพ นางทองดี ภรรยา นายบ้าน บ้านเขาพนมขวิดน้ำชายของท่าน (พระครูญาณวิจิตร (ยิด)) เอง และสร้างธรรมาสน์ 1 หลัง สำหรับเป็นที่ประดิษฐานศพภายในศาลา และได้ถวายไว้ ณ วัดถ้ำแก้ว” (Phrakhrūphētrōpom khun 2000, 34)



ภาพที่ 7 กระจังปฏิญาณธรรมาสน์วัดถ้ำแก้ว

(© Chanan Mekmok 30/03/2016)

ความน่าสนใจอีกประการหนึ่งของธรรมเนียมหลังนี้ คือ บริเวณล่องถนนธรรมาสันด้านหันหน้าเข้าหาพุทธบริษัทที่เข้ามาพึ่งเทศน์ที่วัด (ภาพที่ 8) ตามปกติจะจารึกรายนามผู้สร้างและประวัติของธรรมาสันอย่างเป็นทางการเป็นลายลักษณ์อักษร แต่ธรรมเนียมหลังนี้มีการนำเอารูปถ่ายของนายบ้านไปประดับไว้พร้อมสลักลายประดับจารึกชื่อผู้สร้างและปีที่สร้างไว้ ซึ่งการประดับรูปถ่ายของผู้สร้างไว้แบบนี้ยังไม่พบในธรรมาสันหลังอื่นเลยในเมืองเพชร ย่อมแสดงให้เห็นว่า นายบ้าน ทองทวี เป็นผู้บริจาคทรัพย์แต่เพียงผู้เดียวจึงสามารถประดับรูปในลักษณะนี้ได้ ซึ่งธรรมเนียมการประดับรูปเหมือนหรือรูปถ่ายในอาคารที่ตนสร้างเพื่ออุทิศน้ำจะแพร่หลายแล้วในช่วงเวลาเดียวกัน เช่น ตึกจักรพงษ์ โรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์ สร้างในปี 2466 หรือตึกอักษฎางค์ โรงพยาบาลศิริราช สร้างในปี 2471



ภาพที่ 8 ล่องถนนธรรมาสันวัดถ้ำแก้ว

(© Chanan Mekmok 30/03/2016)

นายบ้าน ทองทวีผู้นี้ เป็นเศรษฐีเก่ามีที่นาจำนวนมากบริเวณบ้านโพธิ์งาม ใกล้เขาพนมขุดด้านหลังโรงพยาบาลพระจอมเกล้าในปัจจุบัน ในอดีตเป็นทุ่งนาขนาดใหญ่ใกล้บริเวณโดยรอบพระนครคีรี พื้นที่บริเวณนี้จึงมีความสวยงามและเป็นที่สำหรับพักผ่อนหย่อนใจ ในอดีตถนนถ้ำแก้วรัชกาลที่ 4 เคยเสด็จมาทรงทำพระราชพิธีแรกนาขวัญที่นี่ด้วย (køet çharæn 1999, 65) นอกจากนี้ในท้องถิ่นก็มีต้นตาลสำหรับการทำน้ำตาลโตนด ซึ่งเป็นผลผลิตสำคัญของชาวบ้านบริเวณนี้ บุตรสาวคนเดียวของนายบ้านคือ นางอยู่ ทับทิมเทศ ในอดีตนางอยู่ผู้นี้คือ ผู้ที่ดูแลกิจการของครอบครัว เป็นผู้ดูแลที่นา ให้เช่าที่นาแล้วเก็บค่าเช่าเป็นข้าวเปลือก มีฉางข้าวเก็บข้าวสำหรับขายให้โรงสีแถววัดไชยสุรินทร์ นอกจากนี้การที่มีทรัพย์สินเงินทองจำนวนมาก จึงมีชาวบ้านมาขอกู้เงินท่านอยู่เป็นประจำ จนเป็นที่มาของคำพูดติดปากถึงเรื่องนี้ว่า “ไปหาเงินแม่อยู่หน่อย” (Krachang kæo 2018, Interview) ปัจจุบันที่นาได้ถูกจัดสรรและถูกขายทำเป็นบ้านจัดสรรไปหมดแล้ว

ตารางแสดงประวัติการสร้างธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดเกาะ

วัด	ผู้สร้าง	ปีที่สร้าง	ราคา (บาท)
วัดเกาะ	พระอธิการเหลื่อม 800 บาท นายครอง-แม่หนู คนอื่น ๆ 1,600 (ตระกูลวาดเวียงไชย)	2465	2,400
วัดลาดโพธิ์	หลวงพ่อร่ม, พ่ออี แม่แน พ่อชั้น แม่สาย แม่พอง 2,400 บาท (ตระกูลเครือนาค)	2471	2,400
วัดชีวประเสริฐ	พระอธิการดี 400 บาท แม่เฮียะ 200 บาท พ่อแยม แม่ลาว ลูกสาวเพียน 1,800 บาท (ตระกูลบุรณพานิช)	2473	2,400
วัดถ้ำแก้ว	นายบ้าน บ้านเขาพนมขุด (ตระกูลทองทวี)	2478	-
วัดโพธิ์พระใน	นายหลง แสงสว่าง นางลาภ พี่สาว (ตระกูลแสงสว่าง)	2500	4,035.75
วัดป้อม	-	2509	-

จากตาราง พบว่าการสร้างธรรมาสน์ตลอดระยะเวลา 44 ปี (พ.ศ. 2465 - 2509) ก่อนความนิยมในการสร้างธรรมาสน์จะลดลงไป ได้แสดงให้เห็นแง่มุมที่น่าสนใจในบริบทสังคมวัฒนธรรมของเมืองเพชร โดยมองว่าธรรมาสน์เป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่เป็นเครื่องบันทึกประวัติศาสตร์และบริบทแวดล้อม สามารถใช้เป็นเครื่องมือในการบอกเล่าเรื่องราวต่าง ๆ ในอดีตผ่านการศึกษาตัวธรรมาสน์ ซึ่งพบว่าการเกิดธรรมาสน์ขึ้นจำนวนมากเป็นปรากฏการณ์ที่มีความสัมพันธ์ไปกับบริบททางวัฒนธรรมของชุมชนที่เมืองเพชรที่ได้พัฒนาฐานะตัวเองขึ้นมาได้แล้วก่อนหน้านี้ ทั้งยังแสดงให้เห็นการดำรงอยู่ (social existence) ของพวกเขาผ่านการทำบุญอุทิศกัมมทานช่างเพื่อสร้างศาสนวัตถุและถาวรวัตถุในวัด

เมื่อศึกษารายานามของตระกูลที่อุปถัมภ์สร้างธรรมมาสน์แต่ละหลังของสำนักช่างวัดเกาะ พบว่า แต่ละตระกูลเป็นผู้มีฐานะมั่งคั่งในอดีต เป็นคหบดีที่สร้างฐานะขึ้นมาในช่วงต้นถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 จากการศึกษาประวัติของต้นตระกูลที่สามารถสืบสาวกลับไปได้ แสดงให้เห็นว่าตระกูลเหล่านี้ได้สะสมความมั่งคั่งจากการทำมาหากินในช่วงของการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจในเมืองเพชร โดยเฉพาะการจับจองที่ดิน การค้าข้าว การค้าน้ำตาล การให้เช่าที่นา และการปล่อยเงินกู้ ตระกูลเหล่านี้ต่างมีที่ดินอยู่ทั้งในตัวและรอบนอกเมืองเพชร โดยเกือบทั้งหมดมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติไปกับการโยกย้ายจากบ้านเดิมของตัวเอง เช่น นายแยม บุรณพานิช แต่งงานกับนางลาว สุธา จากบ้านโพพระแล้วย้ายเข้ามาอยู่ในบริเวณ “ถนนพานิชเจริญ” หรือตลาดเพชรในปัจจุบันเพื่อสะดวกต่อการค้าขายที่มีแม่น้ำเพชรเป็นช่องทางขนส่งสินค้าและการคมนาคมที่สำคัญประจวบกับเป็นช่วงเวลาที่เราสำนักได้เริ่มมีอิทธิพลในการสร้างความเจริญในเมืองเพชรในช่วงรัชกาลที่ 4 - 6 ทั้งการสร้างสะพานข้ามแม่น้ำเพชร สร้างถนน และสร้างสาธารณูปโภคต่าง ๆ สำหรับการพัฒนาทางเศรษฐกิจของเมืองเพชร (Sathāban thai khadī suksā 1985, Atsavinānon 1992 and Bradley 2012)

สำหรับธรรมมาสน์สำนักช่างวัดเกาะที่ผู้เขียนเลือกมาใช้เป็นกรณีศึกษา 4 หลังข้างต้น ได้แสดงให้เห็นเครือข่ายความสัมพันธ์ของกลุ่มช่าง กลุ่มผู้อุปถัมภ์ และวัดที่เป็นสนามของงานช่างอย่างน่าสนใจ กล่าวคือ การสร้างธรรมมาสน์แต่ละหลังจะต้องมีการเตรียมการก่อนว่าวัดต้องการจะสร้างอะไร โดยมีเจ้าอาวาสเป็นผู้รับผิดชอบ เมื่อทางวัดต้องการสร้างธรรมมาสน์ก็จะทำการบอกบุญเรียไรหาปัจจัยและเจ้าภาพ จากนั้นก็ทำการติดต่อว่าจ้างช่างผู้รับเหมา ซึ่งส่วนใหญ่มักจะหาจากลูกศิษย์ของวัดที่เมื่อออกไปทำงานเองแล้ว ทางวัดสามารถเรียกกลับมาทำงานได้เพราะความเชื่อใจในฝีมือและต้องกันด้วยรสนิยมทางศิลปะที่ได้ศึกษาร่ำเรียนไปก่อนหน้านี้ จึงพบว่ากลุ่มช่างวัดเกาะที่สร้างธรรมมาสน์แต่ละหลังจะมีความสัมพันธ์ที่สนิทชิดเชื้อกับวัดและเจ้าภาพด้วยกันแทบทั้งสิ้น

ตัวอย่างสำคัญของวัฒนธรรมช่างที่พบก็คือ การสร้างธรรมมาสน์วัดชีวีประเสริฐ สร้างโดย นายเล้ง เขยสุวรรณ ที่เป็นทั้งลูกศิษย์วัด เคยบวชเรียนอยู่ที่วัดชีวีประเสริฐ เป็นโยมอุปัฏฐากวัด และเป็นญาติกับเจ้าภาพใหญ่ในการสร้างธรรมมาสน์ คือ ตระกูลบุรณพานิช ซึ่งเป็นตระกูลที่อุปถัมภ์วัดชีวีประเสริฐมาตั้งแต่รุ่นต้นตระกูลจนถึงปัจจุบัน

อีกตัวอย่างคือ ธรรมมาสน์วัดลาดโพธิ์ มีหลวงพ่อรวมเป็นผู้จัดการเรียไรและหาช่าง ท่านก็เลือกเอาช่างกลุ่มวัดเกาะที่มีความคุ้นเคยกันดี กล่าวคือ พระอาจารย์บุญมาก น้องชายของหลวงพ่อรวมซึ่งได้เคยบวชเรียนและศึกษางานช่างอยู่ที่วัดเกาะก่อนจะกลับมาอยู่ที่วัดลาดโพธิ์ ได้พานายเล้ง เขยสุวรรณ มารับเหมาสร้างธรรมมาสน์ของวัดความคุ้นเคยและสนิทสนมจึงเป็นปัจจัยสำคัญในการเลือกกว่าใครจะเป็นผู้สร้างธรรมมาสน์ วัด กลุ่มช่างและผู้อุปถัมภ์งานช่างจึงเป็นตัวกำหนดรสนิยมทางศิลปะร่วมกันผ่านระบบความสัมพันธ์ดังกล่าว

นอกจากธรรมมาสน์จะเป็นที่สำหรับให้พระภิกษุขึ้นไปเทศนาธรรมและเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้านที่มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนาผ่านการเข้าวัดทำบุญและถือศีลแล้ว ยังเป็นวัตถุทางวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นการดำรงอยู่ของกลุ่มกระแสมุมพื้ผู้สร้างธรรมมาสน์นั้นด้วย กล่าวได้ว่าการทำบุญอุทิศแด่พระพุทธศาสนา

เพื่อหวังนิพพานเป็นช่องทางของการมีตัวตนของผู้สร้างในเวลาเดียวกัน อีกทั้งยังได้แสดงให้เห็นบริบททางสังคม วัฒนธรรมที่แวดล้อมตัวธรรมาสน์แต่ละหลังด้วย ในหัวข้อต่อไปผู้เขียนต้องการแสดงให้เห็นวัฒนธรรมงานช่างที่เกิดขึ้นในช่วงของความนิยมในการสร้างธรรมาสน์และบริบททางเศรษฐกิจสังคมที่รองรับงานช่าง เพื่อทำความเข้าใจความสลับซับซ้อนของประวัติศาสตร์สังคมในช่วงเวลานั้น

4. วัฒนธรรมงานช่างและบริบทเศรษฐกิจสังคมที่รองรับงานช่าง

การสร้างธรรมาสน์แต่ละหลังมีเหตุปัจจัยเบื้องหลังในแง่ของหน้าที่ใช้งานและความหมายที่ผู้คนรับรู้ร่วมกัน ธรรมาสน์ไม่ใช่เป็นเพียงวัตถุที่มีหน้าที่ในงานทางศาสนา หรือเป็นสินค้าทางความเชื่อเท่านั้น แต่ธรรมาสน์ยังเป็นความทรงจำหรือภาพสะท้อนมิติทางสังคม ธรรมาสน์จึงเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญที่สามารถเชื่อมโยงไปสู่มิติอื่น ๆ นอกเหนือไปจากตัววัตถุเพียงอย่างเดียวได้ หรือธรรมาสน์มีชีวิตทางสังคม (social lives) (Appadurai 1986, 3) ในหัวข้อนี้ ผู้เขียนต้องการแสดงความเชื่อมโยงของธรรมาสน์ไปสู่วัฒนธรรมงานช่างและบริบทแวดล้อมในช่วงของการสร้างและใช้ธรรมาสน์ ด้วยเหตุที่ธรรมาสน์เป็นของสวยงามมีคุณค่าและราคาสูง ในแง่ของการทำบุญอันเนื่องในพระพุทธศาสนาย่อมแสดงให้เห็นความเจริญรุ่งเรืองของงานช่างและสภาพเศรษฐกิจที่เฟื่องฟูของเมืองเพชรในช่วงเวลานั้นด้วย ผู้เขียนเห็นว่าวัฒนธรรมงานช่างและความเจริญรุ่งเรืองของงานช่างมีความสัมพันธ์ไปกับความเจริญก้าวหน้าทางเศรษฐกิจในแง่ของการสนับสนุนซึ่งกันและกัน ผู้อุปถัมภ์งานช่างได้ทำให้งานช่างดำรงอยู่ได้ และงานช่างก็ตอบแทนด้วยการเป็นช่องทางในการสร้างบุญและสร้างหน้าตาให้กับผู้อุปถัมภ์ วัดจึงเป็นสนามของการกำหนดรสนิยมทางศิลปะร่วมกันของช่างและผู้อุปถัมภ์งานช่าง

จากการศึกษารวบรวมข้อมูลงานช่างในพื้นที่ทำให้เห็นว่า ความนิยมสร้างธรรมาสน์ถวายเป็นวัดอยู่ในเวลาเดียวกันกับความเฟื่องฟูของสำนักช่างเมืองเพชรที่พัฒนาตัวเองจนสามารถยกระดับความรู้ในงานช่างสู่ความเป็นสถาบันช่างตามวัดใหญ่รอบตัวเมืองเพชร เป็นต้นว่า สำนักช่างวัดพลับพลาชัย สำนักช่างวัดยาง และสำนักช่างวัดเกาะ มีลักษณะเป็นเหมือนโรงเรียนฝึกหัดช่างในตัว โดยมี “พระช่าง” และ “ครูช่าง” ที่สังกัดอยู่ในสำนักช่างของแต่ละวัด เป็นผู้ควบคุมการก่อสร้าง และเป็นผู้ฝึกหัดลูกศิษย์ ซึ่งมีทั้งพระและฆราวาสที่เข้ามาร่ำเรียนวิชาทางช่างเพื่อออกไปประกอบอาชีพต่อไปในอนาคต (Mekmok 2017, 71) ปริมาณพระที่มามีบวชเรียนอยู่ในวัดมีมากเพียงพอต่อการสืบทอดวิชาช่าง เนื่องจากในอดีต พระแต่ละรูปมักจะบวชกันอย่างน้อย 3 - 10 พรรชานอกจากการท่องขัณฑ์พิธีและการศึกษาพระธรรมคำสอนแล้ว ยังได้วิชาช่างออกไปด้วย ความรู้ที่เกิดจากการปฏิบัติงานช่างในวัดสามารถนำออกไปใช้ประกอบอาชีพเลี้ยงตัวเองและครอบครัวได้ ดังปรากฏการมามีบวชเรียนเพื่อฝึกงานช่างของชาวบ้านในพื้นที่รอบเมืองเพชรจำนวนมาก วัดจึงเป็นแหล่งการเรียนรู้งานช่างที่สำคัญมากตัวอย่างสำคัญคือ การเกิดขึ้นของโรงเรียนช่างไม้วัดยาง ในปี 2478

ตามธรรมเนียมการสร้างธรรมาสน์แต่ละหลังขึ้นมามากเกิดควบคู่ไปกับการสร้างศาลาการเปรียญ เนื่องด้วยหน้าที่สำคัญของศาลาการเปรียญคือใช้เป็นที่พักศึกษาหลักธรรมคำสั่งสอนในพระพุทธศาสนาของพระและชาวบ้าน จึงมักพบว่ามีารออกแบบศาลาการเปรียญให้มีความสวยงาม พื้นที่ภายในศาลามีการจัดแบ่งส่วนให้ใช้ประโยชน์

ได้หลากหลาย ทั้งมีพื้นที่สำหรับการสวดมนต์ให้ศีลให้พรญาติโยม บางครั้งชาวบ้านจะมาถือศีลด้วยการมาปักค้ำแรมบนศาลาการเปรียญ หรือบางครั้งก็ใช้ศาลาเป็นที่สวดพระอภิธรรมศพด้วย ภายในอาคารบางหลังมีการประดับผนังด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวกับเรื่องพุทธประวัติ ลวดลายประดับเสาอาคาร และดาวเพดานบางวัดที่มีฐานะค่อนข้างสูงนิยมเขียนภาพทั้งผนังและบริเวณคอสองด้วย เช่น วัดจันทราวาส วัดเกาะวัดชีว์ประเสริฐ และวัดปากคลอง ซึ่งลวดลายประดับต่าง ๆ นั้นล้วนแล้วแต่มีผู้อุปถัมภ์ด้วยกันทั้งสิ้น ศาลาการเปรียญจึงเป็นแหล่งเรียนรู้ทางพระพุทธศาสนาและพุทธศิลป์ที่สำคัญ อีกทั้งยังเป็นพื้นที่สาธารณะอย่างหนึ่งที่ชาวบ้านสามารถเข้ามาทำบุญ เรียนรู้เกี่ยวกับพุทธประวัติตอนต่าง ๆ และซึมซับความงามของพุทธศิลป์ที่จิตรกรได้รังสรรค์ผลงานไว้อย่างดี

ภายหลังจากสร้างศาลาการเปรียญขึ้นเป็นที่เรียบร้อยแล้ว จะนิยมสร้างธรรมาสน์เพื่อนำมาตั้งไว้บนศาลาการเปรียญต่อไป เนื่องจากช่างจะต้องทำการออกแบบสัดส่วนต่าง ๆ ให้เข้ากับตัวศาลาให้มากที่สุด หรืออาจทำการออกแบบควบคู่กันไว้แต่ต้น ซึ่งแสดงให้เห็นระบบการจ้างงานที่เป็นกระบวนการต่อเนื่องกันไป โดยพบว่าช่างที่สร้างศาลาการเปรียญมักจะเป็นช่างเดียวกันกับที่สร้างธรรมาสน์ ดังตัวอย่างที่พบเช่น ที่วัดเกาะ วัดลาดโพธิ์ และวัดชีว์ประเสริฐ ในช่วงเวลาที่มีการสร้างศาลาการเปรียญและธรรมาสน์โดยทั่วไป ได้แสดงให้เห็นว่าการพึ่งเทศน์ที่วัดเป็นสิ่งที่พุทธศาสนิกชนในเมืองเพชรให้ความนิยมเป็นอย่างมากสืบมาแต่ยุคก่อนหน้า³

การสร้างธรรมาสน์กลุ่มช่างวัดเกาะที่สวยงามและมีราคาสูงมากในขณะนั้น คือ 2,400 บาท เทียบเท่ากับการสร้างอาคารด้วยคอนกรีต 1 หลัง (เช่น โรงเรียนปริยัติธรรมที่วัดเกาะ) มีความจำเป็นต้องเรียกกรรมการสหทรัพย์เพื่อนำมาสร้าง จึงมักพบว่าการเรียกรอหาปัจจัยโดยเจ้าอาวาสในแต่ละวัด ซึ่งบางครั้งจะเป็นการร่วมทำบุญจากชาวบ้านจำนวนมาก เช่นที่วัดลาด และวัดขุนตรา แต่โดยมากแล้วมักจะมีเจ้าภาพใหญ่เพียงกลุ่มเดียว ดังปรากฏในงานสร้างธรรมาสน์ของกลุ่มช่างวัดเกาะที่ผู้เขียนได้กล่าวถึงไว้ข้างต้น (ภาพที่ 9) ด้วยเหตุที่ธรรมาสน์ถือเป็นของมีคุณค่าและราคาสูง โดยมีความเชื่อว่าการได้ฟังพระธรรมเทศนาของพระพุทธเจ้าเป็นกุศลอันสูงยิ่ง การสร้างธรรมาสน์เพื่อการเทศนาธรรมนี้จึงเป็นช่องทางแสวงบุญอันสูงยิ่งด้วย จึงพบว่ารายนามผู้สร้างธรรมาสน์เป็นตระกูลคหบดีที่มีความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจสูงมากในยุคนั้น

³ มีเรื่องเล่าว่าวัดในเมืองเพชรมักจะผลิตพระนักเทศน์ออกมาจำนวนมาก บรรดาเจ้าอาวาสในเมือง เช่น วัดพระนอน วัดสามะโรง วัดคงคาราม ต่างเป็นนักเทศน์ที่มีชื่อเสียงมาก อีกทั้งยังได้รับการสนับสนุนจากทางราชสำนักที่ให้พระนักเทศน์ไปทำการเทศนาธรรมบนเขาวิ้ง หรือปลับพลาที่ประทับ และทุกครั้งที่มีการเทศน์ ก็จะมีการถวายวัดอุปัชฌาย์กลับมายังวัดเหล่านั้นด้วย ตัวอย่างสำคัญคือ ความสัมพันธ์กันของหลวงพ่อมิ ตรีภูมิ วัดพระทรง กับล้นเกล้ารัชกาลที่ 5 ที่มีการพระราชทานถวายสมณศักดิ์ “พระครูสุวรรณมณี” พร้อมด้วยสัญญาบัตรพัดยศให้แก่ท่าน หรืออย่างหลวงพ่อฟุ้ง วัดสามะโรงที่ไปเทศนาธรรม จนได้รับถวายเรือนไทยและเตียงนอนจากราชสำนัก เป็นต้น



ภาพที่ 9 พระครูญาณวิชัย (ยิต) - ช่างเล้ง เขยสุวรรณ

(© Chanan Mekmok 03/03/2016)

ความเจริญรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจเป็นปัจจัยสำคัญที่จะทำให้เข้าใจบริบทของการสร้างงานช่างในช่วงเวลาดังกล่าวได้ โดยการศึกษาชีวิตความเป็นอยู่ของกลุ่มผู้อุปถัมภ์งานช่าง ในกรณีนี้คือ กลุ่มผู้อุปถัมภ์การสร้างธรรมาส์ของกลุ่มช่างวัดเกาะ โดยพบว่าในช่วงปี 2400 - 2500 สังคมเมืองเพชรบุรีมีความเปลี่ยนแปลงไปตามบริบททางเศรษฐกิจและสังคมของประเทศไทย ในตัวเมืองได้เริ่มพัฒนามาเป็นแหล่งการค้าที่สำคัญ มีสาธารณูปโภคที่ช่วยสร้างความเจริญให้กับเมือง มีทั้งถนน คูคลอง ระบบชลประทาน และรถไฟ ฯลฯ ทำให้กลุ่มสังคมต่าง ๆ ต้องมีการปรับตัวให้เข้ากับการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น การทำความเข้าใจเมืองเพชรด้วยการเชื่อมโยงไปถึงการเป็นส่วนหนึ่งของเศรษฐกิจประเทศไทยและพื้นที่ใกล้เคียงจะทำให้เห็นภาพรวมของบรรยากาศและพลวัตของเมืองเพชรบุรีในช่วงเวลาดังกล่าวได้ดียิ่งขึ้น โดยเฉพาะนโยบายการเชื่อมโยงหัวเมืองต่าง ๆ เข้าสู่กรุงเทพฯ เพื่อการพัฒนาทางเศรษฐกิจด้วยการขุดคูคลองระลอกใหญ่ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ เช่น คลองสุนัขหอน และคลองดำเนินสะดวก สำหรับเป็นช่องทางลำเลียงสินค้าทางน้ำ

นโยบายการส่งออกสินค้าของรัฐบาลสยามและการเข้ามาของชนชั้นสูงได้ทำให้เมืองเพชรเกิดความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดในด้านต่าง ๆ นวลสวาท อัศวินานนท์ (Atwinanon 1992, 100) ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในเมืองเพชรในแง่ของภูมิศาสตร์กายภาพ ภายหลังที่ทางพระราชสำนักได้มองเมืองเพชรว่าเป็นเส้นทางการค้าและเป็นแหล่งพักผ่อนที่สำคัญ มีการสร้างพระราชวังบนภูเขา คือ พระนครคีรี ในสมัยรัชกาลที่ 4 และวังบ้านปืน ในสมัยรัชกาลที่ 5 ส่งผลให้กายภาพของเมืองเปลี่ยนแปลงไป โดยฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเพชรบุรี (ภาพที่ 10) อันเป็นที่ตั้งของพระราชวังทั้ง 2 แห่ง มีเขตวัดเก่า อย่างวัดพระนอน และวัดสระบัว เป็นพื้นที่ที่ทางราชการได้ดูแลรักษาและใช้ประโยชน์ ราษฎรจึงมาตั้งถิ่นฐานได้ไม่มากนัก ส่วนทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเพชรบุรี ซึ่งในอดีตเคยเป็นเขตเมืองเก่ามาแต่เดิม พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้สร้างสะพานแบบยุโรปเชื่อมฝั่งตะวันตกและตะวันออกเข้าด้วยกัน โดยฝั่งตะวันออกนั้น ได้โปรดเกล้าฯ ให้สร้าง “ถนน” และ “ตึกตลาด” ขึ้น 2 ฟากถนน (Atwinanon 1992, 100) ตึกตลาดเหล่านี้ในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ปรากฏมีอยู่ก่อนแล้ว สำหรับเป็นค้าขายสำคัญของเมือง โดยส่วนใหญ่จะเป็นร้านค้า และโรงต่าง ๆ เช่น ตึกขายถ้วยชามเบญจรงค์ ตึกขายหอม กระเทียม หรือตึกขายผ้า

ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเพชรบุรี (ภาพที่ 11) เป็นพื้นที่ที่ราษฎรตั้งบ้านเรือนอยู่กันอย่างหนาแน่น ถนนและตึกตลาดที่สร้างขึ้นเป็นแนวเริ่มที่จะมีความสำคัญมากในการขยายเมือง และเป็นเส้นทางการค้าที่สำคัญเชื่อมต่อเข้ากันด้วยแม่น้ำและถนน การเกิดขึ้นของตึกตลาดในสมัยรัชกาลที่ 4 ทำให้เกิดตึกเอกชนขึ้นมามากขึ้นจนถึงสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพบว่า บริเวณรอบแม่น้ำเพชรฝั่งตึกตลาดเป็นย่านการค้าที่สำคัญที่มีชาวจีนเข้ามาอาศัยทำมาค้าขายจำนวนมาก เนื่องจากกลุ่มชาวจีนในสมัยนั้นมีอิสระจากระบบไพร่ ได้รับการยกเว้นการเกณฑ์แรงงานด้วยการจ่ายเงิน “ผูกปิ่นม้อจีน” ให้กับรัฐแทน ด้วยเหตุนี้ บรรดาตึกตลาดและตึกเอกชนจึงเป็นแหล่งทำมาหากินที่สำคัญของคนจีนอย่างเห็นได้ชัด ตึกกรมบ้านช่องในบริเวณนี้จึงมีคนจีนหนาแน่น ประกอบอาชีพค้าขายในศูนย์กลางของชุมชน ดังปรากฏว่าในย่านตลาดซึ่งเป็นที่ตั้งชุมชนจีน มีทั้งร้านค้า โรงสุรา ช่าง บ่อนการพนัน และศาลเจ้า เช่น ศาลเจ้าวัดลาด ศาลเจ้าตันโพธิ์ประตูเมือง ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นย่านการค้าของชาวจีนและเป็นศูนย์กลางการค้าที่เชื่อมต่อชุมชนรอบเมืองเพื่อส่งออกสินค้าผ่านแม่น้ำเพชร

ส่วนพื้นที่ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำเพชรบุรีจะเป็นที่ตั้งของส่วนราชการที่เกี่ยวข้องกับสถาบันพระมหากษัตริย์ เช่น วังค่ายทหารต่าง ๆ มีการสร้างถนนเชื่อมโยงถนนเส้นอื่น ๆ มุ่งตรงสู่พระราชวัง ทำให้พื้นที่บริเวณนี้มีประชากรหนาแน่นค่อนข้างน้อย ต่างจากบริเวณที่อยู่อาศัยของกลุ่มประชากรที่กระจายตัวออกไปทางฝั่งตะวันออกเลยตึกตลาดเป็นแนวยาวออกไป โดยเฉพาะบริเวณถนนอมาตยวงศ์ที่จะผ่านวัดสำคัญอย่างวัดพระทรง วัดสนามพราหมณ์ วัดลาด วัดชีว์ประเสริฐ และวัดป้อม ฯลฯ บริเวณนี้เองเป็นบริเวณที่มีการเข้าไปตั้งบ้านเรือนอย่างหนาแน่น

“จนต้องมีการสร้างถนนใหม่เชื่อมบริเวณนี้เข้ากับถนนตลาดที่เป็นชุมชนเดิม ในช่วงเวลา ก่อน ปี 2452 ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จประพาสเมืองเพชรบุรี” (Atwinānon 1992, 106)

ในช่วงเวลานี้ได้พบการโยกย้ายของผู้คนเข้ามาอยู่ในเมืองเพื่อการค้าขาย บรรดาพ่อค้าคหบดีนิยมปลูกเรือนไว้ริมแม่น้ำเพชร เพื่อความสะดวกในการค้าขายและการคมนาคม ตลาดเพชรจึงมีความคึกคักเป็นอย่างมาก ชาวบ้านร้านตลาดเข้ามาค้าขาย บ้างหาบเร่ของขาย บ้างเอาปลาเอาผักมาขาย บ้างเอาผลไม้ขึ้นขึ้นจากเรือมาขาย โดยมีแม่น้ำเพชรเป็นเส้นทางการค้าสำคัญเชื่อมโยงตัวเมืองเพชรกับพื้นที่โดยรอบ คหบดีบางกลุ่มก็ปลูกห้องให้เช่า มีพ่อค้ามาเช่าเพื่อทำการค้าขาย ดังพบว่าแม้จะเป็นช่วงหลังไฟไหม้ตลาดเพชรครั้งใหญ่ในปี 2458 ก็ยังคงมีการปลูกเรือนขึ้นใหม่เป็นที่พักอาศัยริมน้ำและปล่อยให้เช่าอยู่ทั่วไป

การค้าขายที่เริ่มมีความรุ่งเรืองมาก จากการผลิตเพื่อการยังชีพในที่ดินของตัวเอง กลายมาเป็นการผลิตเพื่อการค้าขายตามความต้องการจากตลาดภายนอก ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงการลงทุนในหลายประเภท โดยมีคนจีนเป็นกลุ่มสำคัญที่จะทำให้เศรษฐกิจขยายตัวออกไป โดยเฉพาะการมีสินค้าส่งออกจำพวกข้าว⁴ น้ำตาล และเกลือ จากหลักฐานการเก็บเงินค่านาเมืองเพชรบุรีในปี 2428 ปรากฏว่าพื้นที่นาเมืองเพชรบุรีมีจำนวนทั้งสิ้น 212,275 ไร่ 1 งาน 31 วา ในขณะที่นาเดิมมีเพียง 161,196 ไร่ 3 งาน 97 วา (Nāi hon hūai 1992, 158 cited to Atwinānon 1992, 152) การขยายพื้นที่นาดังกล่าว ซึ่งส่วนใหญ่เกิดขึ้นในบริเวณฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเพชรบุรี ทำให้มีการเลี้ยงโคกระบือมากขึ้นเพื่อใช้ในการไถนา เเทียมเกวียนขนข้าว เเทียมคราด และนวดข้าว เพื่อทุนแรงงานคน และกลายมาเป็นการค้าโคกระบือ โดยเฉพาะในพื้นที่บ้านชะอำ บ้านวังไคร้และบ้านโพพระ ซึ่งเป็นเขตติดต่อกับชุมชนอื่น ๆ นอกเมืองเพชรออกไป

⁴ การค้าถือเป็นมูลเหตุสำคัญที่ทำให้มีการขยายพื้นที่เพาะปลูกขนาดใหญ่ ที่ดินที่รกร้างว่างเปล่าได้ถูกจับจองและแผ้วถางเพื่อใช้เป็นพื้นที่ปลูกข้าว ภายหลังการเซ็นสนธิสัญญาเบาว์ริงในสมัยรัชกาลที่ 4 ความต้องการข้าวจากต่างประเทศทำให้สยามต้องผลิตข้าวให้มากขึ้นสำหรับการส่งออก พบว่าในช่วงปี 2393 จนถึงปี 2498 - 99 พื้นที่เพาะปลูกได้เพิ่มขึ้นเป็น 9.1 ล้านไร่ อันเป็นผลมาจากคนที่คนเริ่มเห็นโอกาสหารายได้จากการปลูกข้าว จึงเริ่มมีการถากถางและเพาะปลูกในที่ดินแปลงใหม่ (Ingram 2009, 65) ซึ่งพื้นที่ส่วนใหญ่เกิดขึ้นในภาคกลางและได้ขยายต่อไปยังพื้นที่รอบนอก จากความสะดวกมากขึ้นของเส้นทางคมนาคม เช่น รถไฟ นอกจากนี้ยังมีโครงการขุดคลองสำหรับผันน้ำเข้านาและใช้เป็นเส้นทางขนส่งข้าวจากพื้นที่ต่าง ๆ ไปสู่กรุงเทพมหานครเพื่อทำการส่งออกต่อไป (Aā sa wai 1994).

สินค้าสำคัญอีกอย่าง คือ น้ำตาลโตนดที่เกิดขึ้นควบคู่กับการทำนาและการเลี้ยงโคกระบือ เนื่องจากพื้นที่ที่เคยเป็นแหล่งผลิตน้ำตาลโตนดโดยเฉพาะภาคตะวันตก ที่มี 9 เมือง คือ เมืองเพชรบุรี นนทบุรี ปทุมธานี สุพรรณบุรี อ่างทอง พรหมบุรี สิงห์บุรี สรรค์บุรี และชัยนาท เมื่อเมืองสุพรรณบุรีได้เลิกทำน้ำตาลโตนดหันไปทำนาเพียงอย่างเดียว จึงมีความจำเป็นต้องนำเข้าน้ำตาลโตนดจากที่อื่น เพชรบุรีจึงเป็นแหล่งผลิตน้ำตาลโตนดส่งออกไปตามเมืองอื่น ๆ และทำรายได้ให้กับทางราชการสูงมากมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวโดยในปี 2395 ภาษีน้ำตาลโตนดเป็นเงิน 173 ชั่ง และสูงถึง 205 ชั่ง 5 ตำลึงในปีถัดมา (National Archives of Thailand 1859, 32 cited to Atwinānon 1992, 155) และพบว่า น้ำตาลโตนดเมืองเพชรได้ถูกส่งออกไปถึงกรุงเทพฯ และอยุธยาอีกด้วย ทำให้เห็นว่าเมืองเพชรบุรีถือเป็นเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจของสยามที่สามารถส่งออกสินค้าจำนวนมากไปสู่ชุมชนอื่น ๆ รอบนอกได้ อีกทั้งภายในเมืองเพชรเองสภาพเศรษฐกิจก็เฟื่องฟูมากขึ้นจากการทำการค้าระหว่างเมืองกับชนบท ส่งผลให้บรรดาพ่อค้า คหบดีเป็นกลุ่มที่มีความมั่งคั่งสูง ดังที่ครูบุญเดิบเล่าให้ฟังว่า

“ฉันไปโรงสี ต้องไปช่วยแม่ตวงข้าว เรือขนข้าวมาจากนาพันสาม นาขลุ่ (ภาพที่ 12) มาขึ้นท่าที่โรงสี ตอนเด็ก ๆ ไปช่วยเขาตวง อาฉันก็ทำงานโรงสี ส่งลูกไปเรียนกรุงเทพฯ สมัยนั้นฉันยังเคยนั่งเรือไปทอดกฐินตามวัด เมื่อก่อนกังฉัน (นายครอง วาดเวียงไซ) มีเรือลำใหญ่ ๆ เขาเรียกเรือฉลอมใหญ่รีไจน์ี่ เอน้ำตาลจากที่นาตัวเองแถวนาพรหม นาพันสาม ใส่กระปุกเป็นถ้วย ๆ ส่งไปขายที่อยุธยา ตอนฉันอายุ 8 - 10 ขวบยังพอจำความได้ตอนหลังโรงสีก็เลิกทำ ไม่มีใครรับงานต่อจากกังเลย เขาเลยขายให้คนอื่นไป เป็นบ้านหลังใหญ่ทางเข้าวัดเกาะ” (Phannarā 2018, Interview)



ภาพที่ 12 พุงนบ้านนาขลุ่

(© Chanan Mekmok 23/11/2018)

ภาพรวมของบริบททางเศรษฐกิจและการสร้างความมั่งคั่งของกระแสมือเมืองเพชรมีความสัมพันธ์กัน อย่างเห็นได้ชัด กล่าวคือ กลุ่มกระแสมือเมืองเพชรที่เป็นผู้ประกอบการหลักในงานช่างตามวัด โดยเฉพาะการสร้าง ธรรมาส์ของกลุ่มช่างวัดเกาะ ต่างเป็นกลุ่มที่พัฒนาตัวเองขึ้นมาในช่วงต้นและกลางของพุทธศตวรรษที่ 25 โดยต้นตระกูลที่สามารถสืบย้อนกลับไปได้มากที่สุดนั้น เป็นผู้ที่มิที่ดินจำนวนมากอยู่ในตัวเมืองเพชร ผ่านการค้าขายและจับจองที่ดิน รวมถึงการซื้อหาเพิ่มเติมในภายหลัง ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวที่ดินถือเป็นสินทรัพย์ ที่มีค่าเป็นอย่างมากในแง่ของการผลิตโดยเฉพาะการทำนาข้าวดังปรากฏว่าตระกูลคหบดีเมืองเพชรจะมีอาชีพ ค้าขายข้าว ส่วนหนึ่งมาจากค่าเช่านาและอีกส่วนหนึ่งมาจากการรับซื้อข้าว ทุกบ้านจะมียุ้งฉางขนาดใหญ่ อยู่ในตลาดเมืองเพชร ชาวบ้านที่เช่านาแถบนาพันสาม นาขลุ่ย โพนพระ และดอนยาง ฯลฯ จะนำข้าวขึ้นเกวียน เดินทางมาส่งให้ถึงที่ บางคนก็นำข้าวไปขายแล้วเอาเงินมาจ่ายเป็นค่าเช่าตามอัตราที่กำหนดกันไว้ บางตระกูล เช่น ศุขะพานิช ทำการค้าข้าวด้วยการล่องเรือไปรับซื้อข้าวด้วยตัวเอง การค้าขายน้ำตาลโตนดก็เป็นสิ่งที่ แพร่หลายมากเช่นเดียวกัน ทุกบ้านจะมีโรงน้ำตาลเป็นของตนเอง เพื่อทำการรับผลผลิตจากที่นาของตนนำออกไป ขายยังตลาดและต่างจังหวัด เช่น บ้านวาดเวียงไชย บ้านศุขะพานิช และบ้านบุรณพานิช เป็นต้น นอกจากนี้ ยังมีการปลูกห้องแถวและตึกให้เช่าในที่ดินของตนด้วย เช่น นายบ้าน ทองทวี และนายแยม บุรณพานิช ที่มีอาคารให้เช่าอยู่จนถึงปัจจุบัน

สภาพเศรษฐกิจของประเทศไทยที่มีการเปลี่ยนแปลงขนานใหญ่ในเรื่องของการทำนาและส่งออกสินค้าออก ทำให้เศรษฐกิจเมืองเพชรมีความเจริญรุ่งเรืองเรื่องตามไปด้วย พ่อค้าคหบดีที่มีที่ทางจำนวนมาก ต่างเข้ามา อยู่ในตัวเมืองหรือตลาดเมืองเพชรเพื่ออยู่อาศัยในทำเลที่เป็นศูนย์กลางการค้าและการคมนาคมที่มีแม่น้ำเพชร เป็นเส้นทางหลัก (ภาพที่ 13) โดยปล่อยให้ที่ดินรอบนอกตัวเมืองของตนเป็นที่ให้เขาทำนาแล้วเก็บค่าเช่า เพื่อนำไปทำธุรกิจอย่างอื่นต่อไป ความมั่งคั่งจากการทำการค้าของกระแสมือเมืองเพชร ทั้งคนรวยและชาวบ้าน โดยทั่วไปสามารถสร้างฐานะของตนเองขึ้นมาได้ในความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจช่วงเวลานี้ ทำให้เห็นว่า ในช่วงของการสร้างบ้านแปลงเมืองในครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 นี้เอง ที่มีบ้านเรือนจำนวนมากเกิดขึ้น จากการหลั่งไหลเข้ามาของผู้คน ทำให้พื้นที่โดยรอบตัวเมืองเพชรมีความหนาแน่น ทั้งยังแสดงให้เห็นความเจริญ รุ่งเรืองของงานศิลปะตามวัดในเมืองเพชรบุรีช่วงนั้นด้วย



ภาพที่ 13 แม่น้ำเพชรบุรี

(© Chanan Mekmok 16/09/2016)

ความเจริญรุ่งเรืองของงานช่างเมืองเพชรในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 ได้สะท้อนให้เห็นผ่านวัตถุทางวัฒนธรรม อันเนื่องในพระพุทธศาสนา คือ ธรรมาสันที่มีความนิยมในการสร้างอย่างมาก ทั้งยังมีความวิจิตรสวยงาม มีด้วยกันหลากหลายฝีมือทั่วเมืองเพชร แสดงให้เห็นความรุ่งเรืองของตลาดงานช่าง ซึ่งมีความสัมพันธ์ไปกับ เศรษฐกิจที่เฟื่องฟู ดังที่พบว่า กลุ่มกระแหม่ที่เมืองเพชรต่างสะสมความมั่งคั่งของตัวเองขึ้นมาและส่งผล ต่อการอุปถัมภ์งานช่างของวัด เพื่อการสร้างฐานะทางสังคมและแสดงตัวตนของกลุ่มกระแหม่ที่ ปรากฏารายนาม ของตระกูลผู้สร้างบนล่องถนนธรรมาสันจำนวนมาก ในขณะเดียวกัน เมื่อสภาพเศรษฐกิจเมืองเพชรได้เปลี่ยนแปลง ไปช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 สำนักช่างเมืองเพชรได้ล่มสลายลงไปพร้อม ๆ กับการลดลงของความนิยมในการสร้างงานศิลปะที่สร้างสรรค์โดยช่างที่ผ่านการเรียนรู้จากวัฒนธรรมของสำนัก ช่างตามวัดในเมืองเพชร โดยเฉพาะธรรมาสันที่เริ่มหมดความนิยมในการสร้างและใช้งานลงไปทุกทีด้วย เช่นเดียวกัน

5. บทสรุป

ความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญในงานช่างเมืองเพชรช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 25 แสดงออกถึงรสนิยมทางศิลปะ ที่ต่างไปจากงานช่างสมัยอยุธยาตอนปลายที่ยังปรากฏหลักฐานผลงานอยู่จำนวนมากในพื้นที่ งานช่างที่เกิดขึ้น ในช่วงนี้ผู้เขียนเรียกว่า “งานช่างยุคกระแหม่ที่อุปถัมภ์” เนื่องจากงานช่างดำรงอยู่ได้ด้วยการอุปถัมภ์ ของชาวบ้านที่มีฐานะในพื้นที่ แสดงให้เห็นถึงการแยกออกมาเป็นอีกชนชั้นหนึ่งในสังคม การอุปถัมภ์งานช่าง ได้แสดงให้เห็นการพัฒนาขึ้นมาของสำนักช่างเมืองเพชร อย่างน้อย 5 สำนักตามวัดใหญ่รอบเมืองเพชร อีกทั้งยังพบว่า ในช่วงที่งานมีความเจริญรุ่งเรืองขึ้นมานั้นมีความสัมพันธ์กับความเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ ของเมืองเพชรที่เชื่อมโยงเข้ากับเศรษฐกิจของสยามภายหลังทำสนธิสัญญาเบาว์ริงส่งผลให้เกิดการขยายพื้นที่ ทำมาหากินขนานใหญ่ โดยเฉพาะการทำนาข้าว และการส่งออกสินค้าท้องถิ่น เช่น น้ำตาล เนื้อ และเกลือ ผ่านเส้นทางคมนาคมทางน้ำที่ได้มีการพัฒนาและขยายพื้นที่ติดต่อให้ง่ายต่อการขนส่ง

การศึกษาประวัติศาสตร์ผ่านเอกสารเพียงอย่างเดียวไม่เพียงพอต่อการทำความเข้าใจปรากฏการณ์ข้างต้นได้ อย่างลุ่มลึกเพียงพอ ผู้เขียนจึงให้ความสนใจไปกับศิลปกรรมงานช่างในพื้นที่ซึ่งมีด้วยกันหลายแขนงเป็นต้นว่า งานปูนปั้น งานเขียนภาพ และงานแกะสลัก ด้วยการมองว่าศิลปกรรมแต่ละแขนงจะสามารถใช้เป็นวัตถุ ทางวัฒนธรรมที่ช่วยแสดงให้เห็นมิติทางสังคมวัฒนธรรมที่ไม่สามารถเข้าถึงได้จากข้อมูลเอกสาร โดยผู้เขียน มุ่งความสนใจไปที่ธรรมาสันเทศน์ทรงบุษบกที่มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์แสดงถึงความนิยมในแบบ สกulptช่างเพชรบุรีเพื่อใช้เป็นวัตถุของการศึกษาประวัติศาสตร์สังคม ซึ่งพบว่า ธรรมาสันของกลุ่มช่างวัดเกาะ ที่นำมาใช้เป็นวัตถุของการศึกษา มีการสร้างในช่วงปี 2465 - 2509 กระจายอยู่ทั่วไปตามระบบความสัมพันธ์ ทางสังคมของวัดที่สร้างกลุ่มช่าง และผู้อุปถัมภ์ ซึ่งแสดงให้เห็นวัฒนธรรมงานช่างที่เกิดขึ้นในบริบทของวัฒนธรรม กระแหม่ที่เมืองเพชร โดยที่กลุ่มช่างและผู้อุปถัมภ์ต่างกำหนดรสนิยมทางศิลปะร่วมกันในเครือข่ายทางสังคม ที่รองรับพวกเขาเข้าไว้ด้วยกันกล่าวคือ การสร้างธรรมาสันแต่ละชิ้นจะต้องอาศัยความสัมพันธ์ระดับหนึ่ง

ซึ่งพบว่า วัดที่ต้องการสร้างธรรมาสน์จะต้องมีความเกี่ยวข้องกับสำนักช่างวัดเกาะไม่ว่าทางใดก็ทางหนึ่ง ทั้งการบวชเรียนที่วัดเกาะมาก่อนของเจ้าอาวาสแต่ละรูป การเป็นวัดที่ศิษย์วัดเกาะไปเป็นเจ้าอาวาสหรือไปเป็น โยมอุปฐากวัด หรือความสนิทส่วนตัวของผู้อุปถัมภ์กับช่างผู้สร้างธรรมาสน์

จากข้อมูลสนามทำให้เห็นว่าระบบความสัมพันธ์ดังกล่าว คือ สิ่งที่เป็นน้ำหล่อเลี้ยงและกระชับความสัมพันธ์ ของกลุ่มช่างและผู้อุปถัมภ์ นอกจากนี้ยังเห็นด้วยว่ากลุ่มกรรมกรในเมืองเพชรในฐานะชนชั้นใหม่ในสังคม ได้ใช้การอุปถัมภ์งานช่างสำหรับเป็นช่องทางในการแสดงออกถึงการดำรงอยู่ของพวกเขาด้วย

References

- Aphōn suwan, T. *Khwāmkhīt Kānmūāng Phraikradumphī Hāeng Krung Rattanakōsin*. [Political thinking of Proletarian Bourgeoisie of Rattanakosin period]. Bangkok: Matichon, 2006.
- Appadurai, A. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Ā sa wai, S. *Prawat Khlōng Rangsit: Kānphatthanā Thīdīn Læ Phonkrathop Tō Sangkhom 1888 - 1914*. [History of canals: land development and effect to society in 1888 - 1914]. Bangkok: Thammasat University Press and Foundation for the Promotion of Social Sciences and Humanities Textbooks Project, 1987.
- Atsawinānon, N. *Khwām Plānplāeng Thāng Sangkhom Læ Sētthakit Khōng Mūāng Phet Burī 1857 - 1917*. [The social and economic changes of Phetchaburi capital (1857-1917 A. D.)]. Master's Thesis. Bangkok: Chulalongkorn University. 1992.
- Bradley, Dan Beach. *Nung Satawat Nai Sayām 1828 - 1928: Prawat Sangkhēp Khōng Phantha Kit Khrittačhak Prōtēttāen Nai Sayām*. [One hundred year in Siam 1828 - 1923: a brief history of Protestant mission in Siam]. Bangkok: Inter publishing Enterprise, 2012.
- Bun Tāep Phannarā. Interview by Mekmok, C., October 11, 2018.
- Čhām čhan, B. *Chāng Mūāng Phet: Anusōn Nai Ngān Phrarātchathān Phlāeng Sop Phū Chūai Sāttrāčhān Būa Thai Chaemchan, June 21 1992*. [Phetchaburi craftsman: a memorial to the cremation of Asst. Prof. Chamchan, B. June 21, 1992]. Phetchaburi: Petchpoom. 1992.
- laosīwong, N. *Pākkai Læ Bai Rūa: Rūam Khwām Rīang Wādūai Wannakam Læ Prawattisāt Ton Rattanakōsin*. [Beak and sails: total treatise about literatures and history in an early Rattanakosin period]. Bangkok: Fadiaokan, 2012.

- Ingram, James c. *Kānplānplāng Thāng Sētthakit Nai Prathēt Thai 1850 - 1970*. [Economic change in Thailand since 1850 - 1970]. Bangkok: Toyota Thailand Foundation, The Foundation for the Promotion of Social Sciences and Humanities Textbooks Project, 2009.
- Kōēt Čharōēn, S. *Phrabāt Somdet Phra Čhōmklaō Čhaoyūhūa Kap Mūrang Phet Burī*. [King Mongkut and Phetchaburi city]. Phetchaburi: Phetchpoom, 1999.
- Lowe, Donald M. *History of Bourgeois Perception*. Chicago: University of Chicago Press. 1982.
- Miller, D. "Artifacts and the Meaning of Things". 1994. In Ingold, T. *Companion Encyclopedia of Anthropology*. London: Routledge, 2002.
- Mekmok, C. *Samnak Læ Kān Sūp Sān Ngān Čhāng Mai Sāi Sakun Čhāng mūrang phet*. [Schools and continuation of Phetchaburi traditional wooden craftsmanship]. The Thailand research Fund, 2017.
- _____. *Thammāt Mūrang Phet: Phonlawat Khōng Watthanatham Ngān Čhāng Mai Nai Bōribot Watthanatham Thōngthin*. [Phetchaburi peaching canopies: dynamic of traditional craftsmanship culture in local culture context]. *Walailak Journal of Social Science*. 11 (2) (July - December), 2018: 139 - 168.
- Na pāknam Nor. *Thammāt: Sak Læ Sī Hāng Sinlapa Thai*. [Peaching canopies: prestige of Thai art]. Bangkok: Mueng Boran, 2001.
- Nāi hon hūai . *Mōp Lat Bok Ru Ngō Sayām* . [Bradley and Siam society]. Bangkok: Ratchadarom, 1985.
- National Archives of Thailand. *Sāntrā Wādūai Nam Tang Nāi 'ākōn Tao Mōnam Tān*. [Deed about leading to tax farmer of fresh sugar pot stove]. Royal secretary, King Mongkut, stapled document, Ministry of defense 5/7 1859, 32.

Phetcharopamakhun. *Wat kɔ̌*. [History of Wat Koh]. In Phiboonsombat, B. (Ed.). *Wat Koh*, Phetchaburi. Phetchaburi: Petchpoom, 2000.

Prown, Jules D. "Mind in Matter: An Introduction to Material Culture Theory and Method". in *Winterhur Portfolio*, Vol. 17, No. 1. (Spring, 1982): 1 - 19.

Singkhān Wāt Wīang Chai. Interview by Mekmok, C., October 19, 2018.

Thai Khadi Research Institute . *Mōp Rat Lē Kap Sangkhom Thai*. [Bradley and Thai Society]. Bangkok: Thammasat University Press, 1985.

Thōngbai Krachang Kāo. Interview by Mekmok, C., December 28, 2018.

Ying Amēthi. Interview by Mekmok, C., July 28, 2017.

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุต ชมพูเพชรสายรุ้ง¹

received 25 FEB 2019 revised 29 JUL 2019 accepted 5 SEP 2019

ศิริวัฒน์ ขำเกิด

อาจารย์ประจำสาขาวิชานาฏดุริยางคศาสตร์
แขนงนาฏศิลป์ไทย คณะมนุษยศาสตร์และ
สังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี

สุภาวดี โพธิเวชกุล (อาจารย์ที่ปรึกษา)

รองศาสตราจารย์
ประธานหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาศิลปะการแสดง มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา

บทคัดย่อ

ชมพูเพชรสายรุ้งเป็นผลไม้ประจำท้องถิ่นของจังหวัดเพชรบุรีที่มีชื่อเสียง แต่ยังไม่มีใครนำมาสร้างสรรค์เป็นผลงานนาฏศิลป์ ผู้วิจัยเห็นควรสร้างสรรค์ผลงานนาฏศิลป์เพื่อเป็นเอกลักษณ์ประจำจังหวัด โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อ 1) ศึกษาอัตลักษณ์เกี่ยวกับชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งของจังหวัดเพชรบุรี และ 2) สร้างสรรค์นาฏศิลป์ชุตชมพูเพชรสายรุ้ง กลุ่มผู้ให้ข้อมูลพื้นฐานหลัก ได้แก่เจ้าของสวนชมพูที่มีประสบการณ์การปลูกชมพู 40 ปีขึ้นไป และอาศัยอยู่ในเขตตำบลหนองโสน อำเภอเมืองเพชรบุรี ซึ่งเป็นพื้นที่ต้นกำเนิดของชมพูเพชรสายรุ้ง ดำเนินการรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพแล้วใช้กระบวนการสามเ้าในการตรวจสอบความเที่ยงตรงของข้อมูล นำข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์มาออกแบบสร้างสรรค์เป็นนาฏศิลป์ชุตชมพูเพชรสายรุ้ง เมื่อออกแบบและฝึกซ้อมแล้วจึงนำผลงานเสนอต่อคณะผู้ทรงคุณวุฒิวิพากษ์และปรับแก้ไขให้สมบูรณ์

ผลการวิจัยพบว่า

1. อัตลักษณ์เกี่ยวกับชมพูเพชรสายรุ้งเด่นชัดที่สุดคือ ลักษณะผลทรงระฆังคว่ำ ผิวของผลเป็นสีเขียวอ่อนอมชมพูอ่อนถึงเข้มบริเวณฐานของผลขึ้นมาถึงกลางผล ความเข้มของสีชมพูผันแปรตามความเย็นของสภาพอากาศ ผิวของผลมีริ้วสีชมพูแนวตั้งรอบผลชมพูเรียกว่า “เส้นรุ้ง” เป็นที่มาของชื่อสายพันธุ์ เนื้อมีความกรอบและหวานไม่ต่ำกว่า 11 องศาบริกซ์ ที่สำคัญกลีบเลี้ยงที่ฐานผลชิดและงุ้มเข้าหากันเป็นช่องขนาดเล็กกว่านิ้วมือ และผลกลวงมีเมล็ดอยู่ภายในประมาณ 1 - 3 เมล็ด

¹ บทความนี้เรียบเรียงจากงานวิจัยเรื่อง “นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุต ชมพูเพชรสายรุ้ง” ได้รับทุนสนับสนุน จาก สถาบันวิจัยและส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ประจำปีงบประมาณ 2561

2. รูปแบบนาฏศิลป์ชุดชมพูเพชรสายรุ้งที่สร้างสรรค์ขึ้น มีลักษณะประยุกต์ผสมผสานนาฏศิลป์ไทยและนาฏศิลป์ “กถึก” ของอินเดีย ตามความเชื่อว่าอินเดียเป็นศูนย์กลางของการปลูกชมพูของโลก แบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ดุแลชมพู ช่วงที่ 2 ระบาย และช่วงที่ 3 การเก็บเกี่ยว ใช้เวลาแสดง 8 นาที ดนตรีประกอบเป็นแบบร่วมสมัยผสมวัฒนธรรมไทยและอินเดีย ใช้นักแสดงชาย 5 คน หญิง 6 คน ใช้สีชมพูและเขียวในการแต่งเปลือกตา ต่างหู สร้อยคอ และกระโปรง ปีนปักผมแบบเกสรชมพู เสื่อออกแบบตามลักษณะเปลือกไม้และใบของต้นชมพู ใช้ไม้ไผ่สื่อถึงนั่งร้านและผ้าสำหรับเป็นถุงห่อผลชมพูมาสร้างเป็นอุปกรณ์ประกอบการแสดง ข้อค้นพบการวิจัยแสดงให้เห็นว่า การนำเอกลักษณ์หรือสัญลักษณ์ของท้องถิ่นมาสร้างสรรค์ในรูปแบบการแสดง ส่งผลดีต่อท้องถิ่น สามารถนำไปร่วมแสดงในงานประจำปีของจังหวัดเพชรบุรีและงานอื่นๆ เพื่อการบริการและเผยแพร่เชิดชูท้องถิ่น

คำสำคัญ: นาฏศิลป์สร้างสรรค์, ชมพูเพชรสายรุ้ง

Creative dramatic arts dance: Chompoo Phet Sai Rung.

Siriwat Kamgert

Lecturer of the Performing arts and Musical Arts Department,
Faculty of Humanities and Social Sciences,
Phetchaburi Rajabhat University

Suphavadee Photivetchakun (advisor)

Associate Professor of Performing arts in Master of Arts Degree,
Suan Sunandha Rajabhat University

Abstract

Chompoo Phet Sai Rung is the well-known local rose apple of Phetchaburi. However, no one has ever taken its identity to create a performing dance. Therefore, the researcher intended to bring this idea to create a symbolic dance for Phetchaburi province by having the purposes to; 1) determine the identity and characteristic of Chompoo Phet Sai Rung and 2) create a performing dance of Chompoo Phet Sai Rung. The participants were the people who had the rose apple orchards with more than 40-year experienced in Nong Sanoie Sub-district, Mueang Phetchaburi District, the original growing area of the Chompoo Phet Sai Rung. The qualitative data were collected for synthesizing the base of the Chompoo Phet Sai Rung dance design and creation. Triangulation process was used for data validation. The design of the dance and performance practice were comment and criticized by the experts for improvement and finalization.

The results were as follows:

1. The identity and characteristic of Chompoo Phet Sai Rung was revealed that the fruit shape looks like a bell curve with light green and light to dark pink from top to lower part and dark green from the bottom to the middle of it. The pink color shade is varied by the cool weather. The fruit also has light-to-dark pink vertical stripe around the rose apple called “Sen Rung” or rainbow lines, which became the name of this rose apple.

In addition, its meat is juicy crispy with sweetness more than 11 degree Brix. More importantly, its bottom sepals are curled in closely forming a small hole. Also, the fruit is hollow containing 1 - 3 seeds of it inside.

2. The form of the performing dance of Chompoo Phet Sai Rung created in this study applied combination of Thai performing arts and Indian “Kathak” style because India is the origin of rose apple of the world. The performance dance consisted of 3 parts;

the first part depicted the plant nursery, the second one was the dance, and the third part was the harvesting. The dance lasted 8 minutes. The background music was composed with a contemporary style of Thai and Indian’s culture. The dance was composed of 5 male and 6 female dancers. The features of the rose apple was designed for the costume; green and pink for eye-lid makeup, earrings, necklace, and skirt. Hairpin was made portraying the pollen of the rose apple. The tree bark and leaves were uses for designing shirt and blouse. Bamboo scaffolding and wrap-cloth were used as props.

The research results showed that presenting the locality iconic identity as the creative of art performance could effect to the community positively. This creative performance dance could be a part of Phetchaburi provincial annual festive and other events, which serve as promotion and praise of the local’s identity.

Keywords: Creative Dramatic arts Dance, Chompoo Phet Sai Rung

ที่มาและความสำคัญของปัญหา

จังหวัดเพชรบุรี อยู่บริเวณภาคกลางตอนล่างของประเทศไทย ทิศเหนือติดกับจังหวัดสมุทรสงคราม และจังหวัดราชบุรี ทิศตะวันออกติดกับทะเลอ่าวไทย ทิศตะวันตกติดกับประเทศเมียนมาร์ ทิศใต้ติดกับจังหวัดประจวบคีรีขันธ์ เพชรบุรีมีลักษณะทางภูมิประเทศหลากหลาย ทั้งทะเล แม่น้ำ ภูเขา ป่าไม้ นอกจากความอุดมสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติแล้ว จังหวัดเพชรบุรียังมีประเพณีวัฒนธรรมวิถีชีวิตที่เป็นเอกลักษณ์ เช่น การแข่งขันวัวเทียมเกวียน การแข่งขันวัวลาน การทำสวนตาลโตนด ผลิตภัณฑ์แปรรูปจากไม้ตาล ขนหม้อแกง และขนมหวานต่าง ๆ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีภาษาเพชรบุรีหรือภาษาไทยสำเนียงเพชรบุรี ส่งผลให้จังหวัดเพชรบุรีมีเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่หลากหลาย หากกล่าวถึงจังหวัดเพชรบุรีความคิดลำดับแรก ๆ ที่ประชาชนส่วนใหญ่นึกถึง นอกจากขนมหม้อแกง ตาลโตนด ชายหาดชะอำ พระนครคีรี หรือเขาวัง ฯลฯ ผลผลิตทางการเกษตรที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดอีกหนึ่งอย่าง คือ ชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง ซึ่งปลูกได้ผลผลิตดีเฉพาะในพื้นที่จังหวัดเพชรบุรีเท่านั้น (Phetchaburi Provincial's Office 2018, online)

ชมพู่เพชรสายรุ้ง หรือที่ชาวบ้านในจังหวัดเพชรบุรีเรียกติดปากว่า “ชมพู่เพชร” มีลักษณะผลเป็นทรงระฆังคว่ำ สีผิวของผลมีสีเขียวอ่อน ถ้าสุกจัดหรือใกล้ถึงช่วงเก็บเกี่ยว บริเวณฐานของผลชมพู่จะมีสีชมพูปนสีแดงโดยรอบ และมีเส้นสีชมพูปนสีแดงลากผ่านบริเวณฐานของผลขึ้นมาบริเวณกลางผลเป็นแนวเส้นตรง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง ชมพู่เพชรสายรุ้งสร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดเพชรบุรีเป็นอย่างมาก ด้วยรสชาติที่อร่อย ถูกปากผู้บริโภค เนื้อชมพูกรอบ หวาน แน่น ทำให้กลายเป็นพืชเศรษฐกิจของจังหวัด แต่ด้วยการดูแลรักษาที่ต้องเอาใจใส่ค่อนข้างมาก ทำให้ราคาชมพู่เพชรสายรุ้งมีราคาสูงกว่าราคาชมพู่พันธุ์อื่น ๆ ถือได้ว่าเป็นชมพู่ที่มีราคาสูงที่สุดในโลก และด้วยคุณภาพด้านรูปลักษณ์และรสชาติ ชมพู่เพชรสายรุ้งเคยได้รับคัดเลือกเป็นของฝากมอบให้กับผู้นำอาเซียนในการประชุมอาเซียน เมื่อปี พ.ศ. 2552 ที่อำเภอชะอำ จังหวัดเพชรบุรีอีกด้วย นอกจากนี้ยังมีการส่งออกขายในต่างประเทศที่ห้างแฟร์แฟร์ ประเทศสิงคโปร์อีกด้วย (Muanglek 2018, online)

แต่ด้วยเหตุที่ว่าชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง ต้องการการดูแลที่ค่อนข้างมาก แม้กระทั่งการเก็บเกี่ยวเกษตรกรต้องสร้างนั่งร้านไม้ไผ่สูงประมาณ 3 - 4 เมตร ล้อมรอบต้นชมพู่ทุกต้นไว้สำหรับปีนขึ้นไปเก็บผลผลิต เพราะเรื่องผิวของผลชมพู่สำคัญหากผิวไม่สวยก็ขายไม่ได้ราคา เกษตรกรต้องคอยเปลี่ยนนั่งร้านไม้ไผ่ตามอายุการใช้งาน ซึ่งการเปลี่ยนนั่งร้านมีค่าใช้จ่ายที่สูงพอสมควร รวมถึงการดูแลที่ค่อนข้างมาก จึงทำให้เกษตรกรบางคนล้มเลิกและไปปลูกพืชอื่นแทนแม้ว่าชมพู่เพชรสายรุ้งจะราคาดีก็ตาม รวมถึงตลาดการค้าของชมพู่เพชรสายรุ้งมีน้อยกว่าชมพู่พันธุ์อื่น ๆ ซึ่งผลตรงนี้อาจทำให้ชมพู่เพชรสายรุ้งมีผู้ปลูกลดลงในอนาคต โดยมากแล้วชมพู่เพชรสายรุ้งจะรู้จักเฉพาะในท้องถิ่นและกลุ่มคนที่สนใจ แต่สำหรับเยาวชนรุ่นใหม่ในท้องถิ่นเองและประชาชนทั่วไปอีกมากที่รู้จักชมพู่เพชรสายรุ้งเพียงผิวเผิน และไม่รู้จักเอกลักษณ์หรืออัตลักษณ์ของชมพู่เพชรสายรุ้งอย่างถ่องแท้ ซึ่งหากชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้งเป็นที่รู้จักมากขึ้นก็จะส่งผลดีต่อเกษตรกรผู้ปลูกมากยิ่งขึ้น

ผู้วิจัยจึงต้องการที่จะนำชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง ซึ่งถือเป็นชมพู่ท้องถิ่นประจำจังหวัดเพชรบุรี มาทำการแสดงทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์เพื่อเป็นการแสดงที่เป็นเอกลักษณ์ของทางจังหวัดอีก 1 ชุด โดยผสมผสานกับนาฏศิลป์อินเดีย (กติก) ตามคำกล่าวที่ว่าชมพู่เป็นผลไม้เขตร้อน ที่มีต้นกำเนิดในประเทศอินเดียก่อนแพร่กระจายไปตามประเทศเขตร้อนต่าง ๆ (Na Songkhla 2003, 14) และกลายไปเป็นพันธุ์พื้นเมืองของประเทศนั้น ๆ การแสดงนี้ผู้วิจัยนำลักษณะท่าร่ายของนาฏศิลป์กติกเข้ามาผสมผสานกับนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัย รวมถึงด้านเครื่องแต่งกายและดนตรีประกอบการแสดง ผู้วิจัยต้องการให้นาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด ชมพู่เพชรสายรุ้ง เป็นอีกหนึ่งชุดการแสดงที่ประชาสัมพันธ์ ถึงเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของจังหวัดเพชรบุรี และเป็นชุดการแสดงที่เกิดขึ้นจากมหาวิทยาลัยในท้องถิ่น คือ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี ในโอกาสต่อไปจักได้นำการแสดงชมพู่เพชรสายรุ้งออกเผยแพร่ตามวาระต่าง ๆ รวมถึงสอดแทรกในกิจกรรมการเรียนการสอน เพื่อให้การแสดงคงอยู่และเป็นแนวทางให้กับบุคคลที่สนใจสร้างนาฏศิลป์จากวัฒนธรรมท้องถิ่นในภายหน้าสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาอัตลักษณ์ ลักษณะของชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้งจังหวัดเพชรบุรี
2. สร้างนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุด “ชมพู่เพชรสายรุ้ง”

ขอบเขตของการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยออกเป็น 3 ด้าน ประกอบด้วย ด้านเนื้อหา ด้านบุคคล และด้านเวลา และสถานที่ ดังนี้

ด้านเนื้อหา

ศึกษาเอกลักษณ์และลักษณะของชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง จากนั้นนำข้อมูลที่ได้มาเป็นพื้นฐานในการสร้างนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพู่เพชรสายรุ้ง

ด้านบุคคล

ผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติของผู้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง แบ่งออกเป็น 3 ข้อ ดังนี้

1. เป็นผู้ที่ประกอบอาชีพเกษตรกรปลูกชมพู่เพชรสายรุ้งมานานกว่า 40 ปี โดยใช้วิธีการสืบหาผู้ให้ข้อมูลแบบการสุ่มทางทฤษฎี Snowball
2. ผู้ให้ข้อมูลต้องมีส่วนชมพู่เพชรสายรุ้งเป็นของตนเองและมีประสบการณ์การทำสวนชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง 40 ปี ขึ้นไป

3. ผู้ให้ข้อมูลอาจเป็นเจ้าของหน้าที่สำนักงานเกษตรจังหวัดเพชรบุรี หรือเป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับในท้องถิ่นว่าเป็นปราชญ์ด้านชมพู่เพชรสายรุ้ง

ด้านสถานที่ และเวลา

ศึกษาเฉพาะสวนชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้งที่อยู่ในตำบลหนองโสน จังหวัดเพชรบุรีเท่านั้น สาเหตุที่เลือกตำบลหนองโสน อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี เพราะเป็นต้นกำเนิดของชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้ง

วิธีดำเนินการวิจัย

วิจัยนาฏยศิลป์สร้างสรรค์ ชุต ชมพู่เพชรสายรุ้ง ผู้วิจัยออกแบบวิธีดำเนินการวิจัย ออกเป็น 3 ขั้นตอนหลัก ๆ ได้แก่ ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล และวิธีสร้างสรรค์การแสดง

ขั้นเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลทั้งจากข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ ในส่วนของข้อมูลปฐมภูมิ ซึ่งมาจากการสัมภาษณ์ผู้ที่มีคุณสมบัติตามเกณฑ์ที่ผู้วิจัยได้กำหนดในขอบเขตของการวิจัยด้านบุคคล โดยใช้วิธีการสุ่มทางทฤษฎี Snowball (Sutthinarakorn 2013, 58) โดยแบ่งผู้ให้ข้อมูลออกเป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1 เกษตรกร กลุ่มที่ 2 เจ้าของที่เกษตรจังหวัด และกลุ่มที่ 3 ผู้ได้รับการยอมรับเสมือนเป็นปราชญ์ด้านชมพู่เพชรสายรุ้ง หรือหัวหน้ากลุ่มชมพู่เพชรสายรุ้ง สำหรับข้อมูลเชิงทุติยภูมิผู้วิจัย ได้สืบค้นจากเอกสาร ตำรา วิทยานิพนธ์ ข้อมูลสื่ออิเล็กทรอนิกส์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ข้อมูลที่ได้มาจากการรวบรวม ผู้วิจัยจำแนกหมวดหมู่ข้อมูลและตรวจทานความน่าเชื่อถือของข้อมูลด้วยการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) เพื่อให้ได้ข้อสรุปของข้อมูลที่น่าเชื่อถือ แล้วจึงมาใช้เป็นฐานในการสร้างสรรค์การแสดง

วิธีสร้างสรรค์การแสดง

ผู้วิจัยนำแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์การแสดงทางด้านนาฏศิลป์มาเป็นหลักในการสร้างผลงาน ประกอบด้วย ทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์งาน ทฤษฎีการออกแบบลวดลายผ้า และเครื่องแต่งกาย และแนวคิดสำหรับการสร้างสรรค์เพลงประกอบการแสดง

ผลการวิจัย

ประวัติชมพูเพชรสายรุ้ง

ชมพู มีถิ่นกำเนิดในประเทศอินเดียซึ่งนับเป็นเป็นศูนย์กลางของการปลูกชมพู หลังจากนั้นชมพูได้แพร่กระจายไปตามประเทศเขตร้อนต่าง ๆ เช่น มาเลเซีย อินโดนีเซีย ฟิลิปปินส์ ไทย และมีมากในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ชมพูอยู่ในตระกูลเดียวกับฝรั่งและหว่า (Na Songkhla 2003, 14) ชมพูที่นิยมปลูกเป็นพันธุ์การค้าในประเทศไทย มี 5 สายพันธุ์ ได้แก่ ชมพูพันธุ์ทูลเกล้า ชมพูพันธุ์ทับทิมจันทร์ ชมพูพันธุ์เพชรน้ำผึ้ง ชมพูพันธุ์เพชรสามพราน (เพชรสุวรรณ) และชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง (Pransilapa et al. 1999, 1 - 2)

ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งของจังหวัดเพชรบุรีถือเป็นชมพูที่มีราคาสูงกว่าชมพูทุกสายพันธุ์ที่กล่าวมา โดยชมพูเกรด A ขนาดลูกประมาณ 7 - 10 ลูกเท่ากับ 1 กิโลกรัม มีราคาขายอยู่ที่ประมาณ 300 - 350 บาท (Phewkum, R. 2018, Interview) รวมถึงการดูแลที่ค่อนข้างมาก จึงทำให้ชมพูเพชรสายรุ้งมีราคาสูงถึงจะมีราคาที่สูงแต่ผู้ปลูกก็นิยมปลูกน้อยลง เพราะต้องดูแลมากเป็นพิเศษและการสร้างนักร้านไม้ไผ่ล้อมรอบต้นชมพูในการเก็บเกี่ยวใช้ทุนค่อนข้างสูงและต้องเปลี่ยนนักร้านไม้ไผ่ทุก 2 - 3 ปีรวมถึงการเก็บผลผลิตที่ต้องปีนนักร้านขึ้นไปเก็บเพื่อให้ได้ชมพูผิวที่สวยงามเพื่อจะได้ราคาดี ทำให้เกษตรกรหันไปปลูกชมพูพันธุ์อื่น ๆ กันไม่น้อยถึงอย่างไร ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งก็ยังถือเป็นผลไม้ขึ้นชื่อและเป็นสัญลักษณ์ของจังหวัดเพชรบุรี เช่น การได้เป็นสินค้าที่มอบให้กับผู้นำประเทศกลุ่มอาเซียนที่มาประชุมอาเซียน เมื่อปี พ.ศ. 2552 ณ อำเภอบางแพ จังหวัดเพชรบุรี หรือการส่งออกไปขายในต่างจังหวัด กรุงเทพมหานคร หรือต่างประเทศ เช่น ประเทศสิงคโปร์ เป็นต้น (Satyam 2018, online)

สาเหตุที่ทำให้ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งมีราคาสูง เป็นเพราะรสชาติที่หวานจัด เนื้อกรอบแน่น เนื้อไม่หยาบ ผิวสวย การดูแลที่ต้องเอาใจใส่ และไม่มีพื้นที่อื่นใดที่จะสามารถปลูกและได้รสชาติอร่อยเท่าในจังหวัดเพชรบุรี ทำให้ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งได้รับการจดทะเบียนให้เป็นสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์จากกรมทรัพย์สินทางปัญญา GI (Geographical Indication) หมายถึง ตราสัญลักษณ์ที่ประกันได้ว่าสินค้าชนิดนั้น ๆ มาจากแหล่งผลิตที่เฉพาะเจาะจง เป็นผลผลิตจากพื้นที่ดังกล่าวเสมือนเป็นแบรนด์ของท้องถิ่นไม่มีที่ไหนสามารถผลิตให้เหมือนได้ ซึ่งบ่งบอกถึงคุณภาพและที่มาของสินค้า (Palangkaset 2018, online)

ที่มาของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง

ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง มีประวัติความเป็นมาแตกต่างกัน มีการสันนิษฐานแหล่งที่มาแบ่งออกเป็น 2 เรื่อง ดังนี้

1. ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง มาจากพระครูญาณวิมล (หลวงพ่อพ่วง)

พระครูญาณวิมล (หลวงพ่อพ่วง) เจ้าอาวาสองค์ที่ 2 ของวัดศาลาเชื่อน เป็นคนแรกที่นำชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งมาปลูกบริเวณหน้าวัดศาลาเชื่อน ตำบลตำหรุ อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ในปี พ.ศ. 2378 โดยได้รับพระราชทานต้นชมพู จำนวน 1 ต้น จากพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ชมพูที่ปลูกให้ผลผลิตที่มีรสชาติหวาน กรอบอร่อย ทำให้ผู้ที่ได้รับประทานรู้สึกชื่นชอบและมาขอตอนกิ่งต้นชมพูเป็นจำนวนมากและนำไปปลูกบริเวณบ้านของตน ต่อมาชมพูต้นนี้ได้ตายลง เมื่อ ปี พ.ศ. 2530 รวมอายุได้ 152 ปี ถือเป็นชมพูต้นแรกของจังหวัดเพชรบุรี (Kaenyook 2015, 85)

2. ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง มาจากนายหรั่ง แซ่โค้ว

นายหรั่ง แซ่โค้ว เกิดเมื่อปี พ.ศ. 2358 ตั้งบ้านเรือนอยู่ริมแม่น้ำเพชรบุรีฝั่งตรงข้ามวัดขุนตรา ซึ่งเดิมเรียกกันว่าบ้านสะพานยายนม นายหรั่งมีอาชีพค้าน้ำตาลทางเรือระหว่างเพชรบุรีและกรุงเทพต่อมานายหรั่งนำกิ่งพันธุ์ชมพู 3 กิ่ง (ไม่ปรากฏแหล่งที่มา) ซึ่งเป็นกิ่งพันธุ์ชมพูพันธุ์สายรุ้งรุ่นแรก มาปลูกไว้บริเวณริมแม่น้ำเพชรบุรี ซึ่งดินบริเวณริมแม่น้ำเพชรบุรีเป็นดินดีมาก เป็นดินที่มีความร่วนซุย มีปุ๋ยทางธรรมชาติมาก เรียกว่า ดินน้ำไหลทรายมูล เหตุนี้ชมพูจึงเจริญงอกงาม สีสวย รสชาติอร่อยต่างจากชมพูพันธุ์ที่มีอยู่แต่เดิม ต่อมาเมื่อมีคนมาขอพันธุ์ชมพูไปปลูกบ้าง แต่เจ้าของไม่ประสงค์จะขายให้ ชมพูพันธุ์สายรุ้งยังไม่ได้มีการขยายพันธุ์ไปสู่บุคคลภายนอก แต่ในช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 มีการตอนกิ่งชมพูจำหน่ายกิ่งละ 200 - 250 บาท ซึ่งถือว่าแพงมากในสมัยนั้น ภายหลังปี พ.ศ. 2500 กิ่งพันธุ์ชมพูพันธุ์สายรุ้งก็ได้แพร่ขยายไปทั่วจังหวัดเพชรบุรี (Muanglek 2018, online)

จากทั้ง 2 ตำนานที่มาของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งไม่สามารถสรุปได้อย่างแน่ชัดว่าชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งมีต้นกำเนิดมาจากที่ใดเป็นแห่งแรก เพราะจากคำกล่าวมีความแตกต่างด้านบริเวณพื้นที่ของตำนานคือ เป็นตำนานของคนละอำเภอ แต่จากการลงพื้นที่สัมภาษณ์เกษตรกรผู้ปลูกชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง ในตำบลหนองโสน อำเภอเมือง จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งเป็นกลุ่มเกษตรกรที่ปลูกชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งมากที่สุด และอยู่ในขอบเขตการวิจัยของผู้วิจัย โดยมากกล่าวว่า ชมพูพันธุ์สายรุ้งต้นแรกอยู่บริเวณริมน้ำวัดขุนตรา ซึ่งไปตรงกับคำกล่าวของนายหรั่ง แซ่โค้ว แต่ข้อมูลดังกล่าวเป็นเพียงของกลุ่มเกษตรกรในเขตพื้นที่ตำบลหนองโสนเท่านั้น และปัจจุบันต้นชมพูต้นแรกบริเวณดังกล่าวได้ถูกโค่นทิ้งไปแล้ว (Phewkum, S. 2018, Interview) แต่อย่างไรชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งก็ยังคงอยู่คู่กับจังหวัดเพชรบุรีมาจนปัจจุบัน

อัตลักษณ์และลักษณะชมพูเพชรสายรุ้ง

จากการสัมภาษณ์ นายสะเท็น ผิวขำ (เกษตรกรผู้ปลูกชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งในตำบลหนองโสน จังหวัดเพชรบุรี มากกว่า 40 ปี) และจากเอกสารตำราที่เกี่ยวข้องปรากฏว่าลักษณะที่โดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งที่แตกต่างอย่างเห็นได้ชัดที่สามารถสังเกตได้ชัดเจน แบ่งออกเป็น 2 สิ่งได้แก่ ลำต้น และผลชมพู ดังตารางต่อไปนี้

ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของชมพูเพชรสายรุ้ง	คำอธิบาย
ลำต้น 	ชมพูเพชรสายรุ้งมีลำต้นสูงใหญ่เป็นทรงพุ่ม เพราะเป็นไม้ผลที่อายุยืน เกษตรกรบางรายอาจตัดทอนกิ่งให้ลำต้นไม่สูงเกินไป แม้ว่าจะทอนกิ่งแล้วเกษตรกร ยังจำเป็นต้องสร้างนั่งร้านไม้ไผ่สำหรับการเก็บผลผลิตเกษตรกรต้องปีนนั่งร้านไม้ไผ่ขึ้นไปเก็บผลชมพูเพื่อให้ได้ผลที่มีผิวสวย เพราะหากใช้ไม้สอยผิวชมพูจะเป็นรอยไม่ได้ราคา วิธีการดูแลค่อนข้างมากกว่าชมพูสายพันธุ์อื่น ๆ
ผล 	ผลของชมพูเพชรสายรุ้งมีลักษณะทรงระฆังคว่ำลักษณะป้อมสี่เหลี่ยมอ่อน หากผลแก่ส่วนกันผลจะมีสีชมพูแล้วมีริ้วสีชมพูอ่อนเป็นเส้นลากจากด้านล่างผลขึ้นมาถึงกลางผล มีเมล็ดอยู่ภายในประมาณ 1 - 3 เมล็ดรสชาติหวานจัด เนื้อกรอบแน่น ลักษณะกันผลของชมพูเพชรสายรุ้งกลับกันจะชิดกันและจุ่มเข้าด้านใน หากกลับกันชมพูแยกบานออกด้านนอก หรือแม้ว่ากลับกันชมพูจะจุ่มเข้าด้านในแต่ระยะห่างของกลีบห่างไม่ชิด แม้ว่าจะมีสีผิวแบบเดียวกัน ชมพูนั้นคือ ชมพูพันธุ์เพชรสุวรรณ

ตารางที่ 1 แสดงลักษณะเด่นที่เป็นเอกลักษณ์ของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง

(© Siriwat Kamgert 11/02/2019)

ชมพูเพชรสายรุ้งและชมพูเพชรสุวรรณมีลักษณะเหมือนกันอย่างมาก โดยเฉพาะลักษณะของผลชมพู หากผู้บริโภคไม่ได้สังเกตหรือพิจารณาให้ดีอาจทำให้เข้าใจผิดได้ ความแตกต่างระหว่างชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง และชมพูพันธุ์เพชรสามพราน (เพชรสุวรรณ)



ภาพที่ 1 ความแตกต่างระหว่างชมพูพันธุ์เพชรสุวรรณและชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง
(© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

จากภาพที่ 1 จะเห็นว่าภาพที่มีหมายเลข 1 กำกับ มีกลีบบริเวณฐานของผลงุ้มเข้าด้านในเหมือนภาพที่มีหมายเลข 2 กำกับ แต่ภาพที่มีหมายเลข 1 กำกับกลีบบริเวณก้นผลจะห่างกันไม่ชิดกันเหมือนภาพที่มีหมายเลข 2 กำกับ แม้ว่าจะมีลักษณะผลและสีผลที่คล้ายกันมาก แต่ความหวานอร่อยจะแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิงและราคาก็ต่างกันมาก ภาพที่มีหมายเลข 1 กำกับ คือ ชมพูพันธุ์เพชรสุวรรณ และภาพที่มีหมายเลข 2 กำกับ คือ ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาถึงประวัติที่มาของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งแล้ว จึงนำข้อมูลดังกล่าวมาออกแบบและสร้างสรรค์เป็นการแสดงทางด้านนาฏศิลป์

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง

ผู้วิจัยได้สังเกตและวิเคราะห์ข้อมูลในเรื่องของประวัติ ขั้นตอนการปลูก พัฒนาการของชมพู ลักษณะเด่นของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งแล้ว จากนั้นจึงแบ่งหัวข้อของการสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง ออกเป็น 6 ข้อด้วยกัน ประกอบด้วย 1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน 2. เพลงและดนตรี 3. การแต่งหน้าประกอบการแสดง 4. เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ 5. การออกแบบท่ารำเต้น 6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง ซึ่งกระบวนการทั้งหมดนี้ถือเป็นขั้นตอนแรกของการสร้างนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง

1. แรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

ในขั้นต้น ผู้วิจัยต้องการสร้างผลงานทางด้านนาฏศิลป์สร้างสรรค์ที่สามารถเป็นเอกลักษณ์หรือสัญลักษณ์ของจังหวัดเพชรบุรี จึงได้เลือกชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง เนื่องจากเป็นผลไม้ที่สร้างชื่อเสียงให้กับจังหวัดเพชรบุรี รวมถึงชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งยังได้รับการจดทะเบียนให้เป็นสิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์จากกรมทรัพย์สินทางปัญญา

GI (Geographical Indication) หมายถึง สิ่งที่ประกันได้ว่าสินค้าชนิดนั้น ๆ มาจากแหล่งผลิตที่เฉพาะเจาะจง เป็นผลผลิตจากพื้นที่ดังกล่าว เสมือนเป็นแบรนด์ของท้องถิ่น (Phalangkaset 2015, online) ซึ่งไม่มีท้องถิ่นไหนจะผลิตให้มีคุณภาพเท่ากับจังหวัดเพชรบุรีและไม่สามารถลอกเลียนแบบซ้ำได้ แต่ประชาชนทั่วไปในต่างจังหวัดยังคงรู้จักชมพู่เพชรสายรุ้งไม่มากนัก จึงตั้งใจที่จะสร้างการแสดงผลเพื่อเผยแพร่ชมพู่เพชรสายรุ้ง ให้เป็นที่รู้จักมากขึ้นผ่านการนำไปแสดงตามวาระต่าง ๆ

ในขั้นต้นผู้วิจัยได้ลงพื้นที่เพื่อเก็บข้อมูล ในด้านพัฒนาการของชมพู่เพชรสายรุ้งตั้งแต่ช่วงที่เป็นเกสร จนถึงขั้นเป็นผลที่สมบูรณ์ ลักษณะการปลูก การดูแลรักษา ลักษณะของผลชมพู่ การเก็บเกี่ยวของเกษตรกร เมื่อได้ข้อมูลดังกล่าว จึงนำมาวางโครงเรื่อง และนำนาฏศิลป์กติกของอินเดียเข้ามาผสมกับท่าการรำไทย เพื่อให้ออกมาในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย ตามข้อมูลที่ว่า ชมพู่เป็นผลไม้เขตร้อนมีต้นกำเนิดในประเทศอินเดีย ซึ่งเป็นศูนย์กลางการปลูกชมพู่ จากนั้นชมพู่จึงแพร่กระจายไปตามประเทศเขตร้อนต่าง ๆ ก่อนที่จะกลายพันธุ์ไปตามความเหมาะสมในสภาพพื้นที่นั้น ๆ (Na Songkhla 2003, 14) แต่ผู้วิจัยไม่ได้หมายความว่า ชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้งมีต้นกำเนิดมาจากอินเดีย แต่นำเอาแนวคิดหรือทฤษฎีการกระจายพันธุ์ของชมพู่ มาเป็นแนวทางในการสร้างเรื่องราวใหม่เท่านั้น ผู้วิจัยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 การดูแลชมพู่เพชรสายรุ้ง ช่วงที่ 2 ระบายชมพู่เพชรสายรุ้ง และ ช่วงที่ 3 ถูเก็บเกี่ยว และใช้ระยะเวลาในการแสดงทั้งสิ้น ประมาณ 8 นาที

2. เพลงและดนตรี

ผู้วิจัยต้องการให้การแสดงเป็นในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย ผสมผสานระหว่างท่ารำไทยและท่ารำกติกของอินเดีย จึงได้ปรึกษาและขอคำแนะนำจากอาจารย์ปกป้อง ขำประเสริฐ (อาจารย์สาขาวิชานาฏดุริยางคศาสตร์แขนงดนตรีไทย คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี) โดยกำหนดระยะเวลาการแสดง คือ 8 นาทีโดยประมาณ และไม่ใช้จังหวะซ้ำเกินไปในการแสดง

เพื่อให้เข้ากับผู้ชมในยุคปัจจุบัน ดนตรีที่ได้จึงมีลักษณะเป็นดนตรีไทยร่วมสมัยผสมกับดนตรีกติกของนาฏศิลป์อินเดีย มีการนำเสียงเครื่องดนตรีทั้งของไทย กติกของอินเดีย และเครื่องดนตรีสากลเข้าด้วยกัน จนเกิดเป็นเพลงประกอบการแสดง

การสร้างสรรค์ดนตรีผู้วิจัยศึกษาจากประวัติของชมพู่เพชรสายรุ้งเป็นข้อมูลประกอบ โดยแบ่งดนตรีออกเป็น 3 ช่วงตามการแบ่งช่วงการแสดง ดังตารางต่อไปนี้

ดนตรีช่วงที่	ระยะเวลา	การสื่อความหมายผ่านดนตรี
1	00.00-01.20 01.21-03.22 03.23-04.11	- บรรยายภาพของเพชรบุรีในอดีต เป็นเมืองสงบร่มรื่น มีเสียงนกร้อง ในยามเช้าตรู่ เสียงระฆังที่ดังขึ้นเสมือนเหตุการณ์เกิดขึ้น ณ บริเวณวัด โดยศึกษาตามประวัติการเกิดชมพู่เพชรสายรุ้ง ซึ่งมีหลายตำนาน แต่โดยมากเกี่ยวข้องกับการปลูกชมพู่ต้นแรกในบริเวณวัดและบริเวณริมแม่น้ำใกล้กับวัดทั้งสิ้น - บรรยายภาพของวิถีชีวิตในชนบท การทำสวนชมพู่เพชรสายรุ้งของเกษตรกรในจังหวัดเพชรบุรี ทั้งการถอนวัชพืช การรดน้ำ การดูแลห่อลูกชมพู่เพื่อให้ได้ผลผลิตที่ดี - การพักผ่อนและรอคอยผลผลิตของเกษตรกร จนกระทั่งถึงวันที่ครบกำหนดในการเก็บเกี่ยวผลผลิต
2	04.12-06.08	- ระบายชมพู่เพชรสายรุ้ง เป็นการผสมผสานทำร้ายระหว่างนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยและนาฏศิลป์ก๊อกลักของอินเดีย
3	06.09-08.26	- บรรยายภาพการเก็บชมพู่เพชรสายรุ้ง โดยเกษตรกรต้องปีนนั่งร้านไม้ไผ่ขึ้นไปเก็บลูกชมพู่

ตารางที่ 2 รูปแบบและความหมายที่ต้องการสื่อผ่านเพลงประกอบการแสดง
นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุดชมพู่เพชรสายรุ้ง (© Siriwat Kamgert 11/02/2019)

3. การแต่งหน้าประกอบการแสดง

การแต่งหน้า เป็นส่วนประกอบหนึ่งที่จะทำให้การแสดงสมบูรณ์แบบมากยิ่งขึ้น และเพื่อให้เป็นไปในทิศทางเดียวกัน ผู้วิจัยได้นำสีของผลชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง อันได้แก่ สีเขียวและสีชมพูมาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบการแต่งหน้า โดยเฉพาะบริเวณเปลือกตาได้ลงสีเขียวและสีชมพู จากนั้นนำการแต้มจุดแดงบนหน้าผากของชาวอินเดีย ซึ่งในอดีตจะนิยมใช้สำหรับหญิงที่แต่งงานแล้วและป้องกันสิ่งไม่ดีให้กับหญิงที่แต่งงานแล้ว รวมถึงยังเชื่อว่าระหว่างหน้าผากเป็นที่อยู่ของปัญญา ชาวฮินดูจึงนิยมแต้มจุดเพื่อเป็นสิริมงคลแก่ตนเอง เรียกการแต้มจุดแดงบนหน้าผากว่า “บินดิ” (Siamganesh 2018, online) นอกจากนี้การแต้มบินดิยังเป็นแฟชั่นของหญิงอินเดียอีกด้วย ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดที่ว่าชมพูเป็นผลไม้ที่มีต้นกำเนิดมาจากประเทศอินเดียว่าวิเคราะห์และสร้างสรรค์เป็นรูปแบบการแต่งหน้าของนักแสดงหญิง



ภาพที่ 2 ลักษณะการแต่งหน้าประกอบการแสดงชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง

(© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

4. เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ

เครื่องแต่งกายประกอบการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพู์เพชรสายรุ้ง แบ่งนักแสดงออกเป็น 2 กลุ่ม ประกอบด้วย นักแสดงชาย รับบทเป็น เกษตรกร (ชาวสวนชมพู) และนักแสดงหญิง รับบทเป็น ชมพู์เพชรสายรุ้ง

(1) นักแสดงหญิง ผู้วิจัยนำรูปแบบของผลชมพู์เพชรสายรุ้ง เกสร ใบ และลำต้น มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับ ได้แก่ ปิ่นปักผมและต่างหู เสื้อ และกระโปรง ปิ่นปักผมและต่างหู ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากดอกและเกสรของชมพู์เพชรสายรุ้งที่มีลักษณะเป็นพู่สีเขียวยาวอ่อนปนขาว กลีบเลี้ยงของดอกมี 4 กลีบ จึงนำกลีบดอกและเกสรมาสร้างเป็นปิ่นปักผม โดยใช้ผ้าใยบัวสีขาวทำเป็นกลีบดอก และใช้เส้นด้ายสีขาวมาทำเป็นเกสร สำหรับต่างหู ผู้วิจัยนำเกสรที่มีลักษณะเป็นพู่มาออกแบบ และนำสีชมพูและเขียว ซึ่งเป็นสีของผลชมพู์เพชรสายรุ้งมาออกแบบเป็นต่างหู โดยใช้พลอยสังเคราะห์สีชมพูและเขียว มาเป็นส่วนประกอบ ดังภาพต่อไปนี้ ซึ่งจะเรียงจากทางซ้ายมือของผู้อ่านมายังทางด้านขวามือ ประกอบไปด้วย ภาพดอกและเกสรของชมพู์เพชรสายรุ้ง ปิ่นปักผม และต่างหู ประกอบการแสดง



ภาพที่ 3 การออกแบบปิ่นปักผมและต่างหู การแสดงชุด ชมพู์เพชรสายรุ้ง
(© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

เสื้อนักแสดงหญิง ผู้วิจัยนำลักษณะต้นชมพูเพชรสายรุ้งและใบมาออกแบบ ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งมีลำต้นสูงใหญ่ เปลือกของลำต้นมีสีน้ำตาลลักษณะหนาและขรุขระ ผู้วิจัยจึงเลือกผ้าที่มีสีน้ำตาล เนื้อสัมผัสไม่เรียบจนเกินไป มาใช้สำหรับตัดเสื้อ นอกจากนี้ผิวของต้นชมพูเพชรสายรุ้งมีความขรุขระและมีเส้นลายของไม้ที่เปลือกชัดเจน ผู้วิจัยจึงใช้ผ้าลูกไม้โทนสีน้ำตาลมาวางทับผ้าสีน้ำตาลอีกครั้ง เพื่อให้มีลักษณะเหมือนเปลือกไม้ โดยต้องการให้ ตัวเสื้อเหมือนลำต้นและกิ่งของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง นอกจากลำต้นและกิ่งแล้ว ผู้วิจัยสังเกตถึงลักษณะใบของชมพูเพชรสายรุ้ง และนำผ้าสีเขียวอ่อนและผ้าสีเขียวเข้มมาตัดตามรูปแบบใบของชมพูเพชรสายรุ้งและประดับลงไปบนตัวเสื้อเพื่อให้มีลักษณะคล้ายต้นชมพูเพชรสายรุ้ง



ภาพที่ 4 การออกแบบเสื้อ การแสดงชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง
(© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

กระโปรง ลักษณะผลของชมพูเพชรสายรุ้งมีลักษณะเป็นทรงระฆังคว่ำ ลักษณะของชมพูอ่อนผลมีสีเขียวอ่อนทั่วทั้งผล แต่เมื่อผลแก่หรือสุกพร้อมรับประทานจะมีสีชมพูปรากฏบริเวณรอบฐานของผลและมีเส้นสีแดงปนชมพูขึ้นริ้วในแนวตั้งที่ผลชมพู ซึ่งเรียกว่า เส้นรุ้ง สิ่งนี้คือเอกลักษณ์ของชมพูพันธุ์นี้ ผู้วิจัยจึงนำลักษณะดังกล่าวมาออกแบบเป็นกระโปรงประกอบการแสดง โดยแบ่งกระโปรงออกเป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ ชั้นชมพูอ่อนและชมพูสุก รวมถึงเมื่อนักแสดงหมุนตัวผู้วิจัยต้องการให้กระโปรงของนักแสดงเป็นทรงระฆังคว่ำเพื่อให้ตอบสนองกับรูปทรงของชมพูเพชรสายรุ้งมากที่สุด จึงได้เลือกสีและรูปแบบชมพูมาเป็นหลักในการออกแบบ



ภาพที่ 5 การออกแบบกระโปรง การแสดงชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง ซึ่งรูปที่กระโปรงเป็นสีเขียวอ่อนทั้งหมดสื่อถึงชมพูอ่อน และภาพที่กระโปรงมีสีชมพูปรากฏบริเวณฐาน สื่อถึง ชมพูสุก (© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

(2) นักแสดงชาย เสื้อผ้าเครื่องแต่งกายของนักแสดงชาย ผู้วิจัยนำผ้าขาวม้ามาใช้ในการออกแบบตัวเสื้อ เพราะผ้าขาวม้าเป็นผ้าที่เกษตรกรทุกครัวเรือนต่างมีไว้ติดบ้าน เนื่องจากสามารถใช้ประโยชน์ได้หลากหลาย เช่น การคลุมศีรษะเพื่อป้องกันแสงแดด การนุ่งเสมือนกางเกง หรือใช้สำหรับห่อของ เป็นต้น เรียกได้ว่าเป็นผ้าอเนกประสงค์ รวมถึงราคาไม่สูงมากนัก และผ้าขาวม้ายังสามารถสื่อถึงความเป็นอาชีพเกษตรกรได้ดี

สำหรับกางเกงของนักแสดงชาย ผู้วิจัยเลือกใช้กางเกงขาก๊วย เพราะจากการศึกษาประวัติของชมพู่เพชรสายรุ้ง มีตำนานกล่าวว่า นายหรั่ง แซ่โค้ว มีอาชีพค้าน้ำตาลระหว่างเพชรบุรีและกรุงเทพฯ นำกิ่งพันธุ์ชมพู่เพชรสายรุ้ง มาปลูกไว้บริเวณบ้านของตน (ซึ่งไม่ปรากฏที่มาของกิ่งพันธุ์) บริเวณริมน้ำวัดขุนตรา จังหวัดเพชรบุรี (Satyam 2018, online) เนื่องจากนายหรั่ง มีนามสกุลแซ่โค้ว ซึ่งมีเชื้อสายชาวจีน ผู้วิจัยจึงให้นักแสดงชายนุ่งกางเกงขาก๊วย เพื่อให้สามารถอ้างอิงได้จากข้อมูลที่มีมา นอกจากนี้ผู้วิจัยให้นักแสดงชายสวมหมวกที่สานจากใบตาล เพื่อสื่อถึงความเป็นจังหวัดเพชรบุรีมากยิ่งขึ้นเนื่องจากจังหวัดเพชรบุรีมีต้นตาลจำนวนมาก ประชากรในอดีต ประกอบอาชีพทำน้ำตาลหลายครัวเรือน ทำให้เพชรบุรีมีชื่อเสียงในเรื่องของน้ำตาลโตนด ผู้วิจัยจึงนำเรื่องราวในท้องถิ่นมาผูกเข้ากับการออกแบบเครื่องแต่งกาย



ภาพที่ 6 ลักษณะการแต่งกายของนักแสดงชาย ของการแสดงชมพู่เพชรสายรุ้ง

(© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

การออกแบบเสื้อผ้าให้ตรงกับข้อมูลที่ค้นคว้าเป็นสิ่งที่ จะช่วยให้การแสดงมีความน่าเชื่อถือ แต่นอกเหนือจากเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายแล้ว ลักษณะของท่ารำเต้นก็เป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้การแสดงสมบูรณ์มากขึ้น

5. การออกแบบท่ารำเต็น

ท่ารำเต็นสำหรับการแสดงชุด ชมพู์เพชรสายรุ้ง ผู้วิจัยต้องการให้ท่ารำเต็นออกมาในรูปแบบนาฏศิลป์ร่วมสมัย โดยนำท่ารำนานาฏศิลป์ไทย นาฏศิลป์กติกของอินเดีย และการเลียนแบบท่าทางจากธรรมชาติ มาผสมกัน ด้วยสาเหตุที่นำท่ารำนานาฏศิลป์กติกของอินเดียมาผสมเนื่องจากตามประวัติที่ว่า ชมพู์เป็นผลไม้เขตร้อน มีต้นกำเนิดในประเทศอินเดียซึ่งเป็นศูนย์กลางการปลูกชมพู์ จากนั้นชมพู์จึงแพร่กระจายไปตามประเทศเขตร้อนต่าง ๆ (Na Songkhla 2003, 14) รวมถึงนาฏศิลป์กติกเน้นการหมุนตัว เพื่อให้เกิดความสวยงาม ดังนั้น การหมุนตัวของนาฏศิลป์กติกจะทำให้การออกแบบท่ารำเต็นสื่อถึงความเป็นลูกชมพู์ได้ดียิ่งขึ้น เนื่องด้วยเวลานักแสดงหญิงหมุนตัวกระโปรงจะบานเป็นทรงระฆังคว่ำเสมือนเป็นลูกชมพู์



ภาพที่ 7 การนำท่าหมุนตัวของนาฏศิลป์กติกเข้ามาปรับใช้ในการออกแบบท่ารำเต็นในการหมุนตัวของนาฏศิลป์สร้างสรรค์ชุดชมพู์เพชรสายรุ้ง โดยภาพหมายเลขที่ 1 เป็น ลักษณะการหมุนตัวของนาฏศิลป์กติกของอินเดีย ภาพหมายเลข 2 เป็นลักษณะการหมุนตัวของนักแสดงชมพู์เพชรสายรุ้ง (source: Parpia 2016, online)

ผู้วิจัยนำโครงเรื่องของการแสดงมาจากวิธีการปลูก การดูแลชมพู การเก็บเกี่ยว และลักษณะผลของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง โดยแบ่งการแสดงออกเป็น 3 ช่วง ประกอบไปด้วย ช่วงที่ 1 การดูแลชมพู ช่วงที่ 2 ระบายชมพูเพชรสายรุ้ง ช่วงที่ 3 ถูเก็บเกี่ยว

ช่วงที่ 1 การดูแลชมพู การออกแบบท่ารำเต้นในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงการเจริญเติบโตของชมพูเพชรสายรุ้ง เริ่มต้นด้วยการเป็นผลอ่อน การดูแลชมพูเพชรสายรุ้งของเกษตรกร เช่น การกำจัดวัชพืช การรดน้ำ การห่อผลเพื่อป้องกันแมลงศัตรูพืช ดังตารางต่อไปนี้

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
 1  2	ภาพที่ 1 สื่อถึงการเจริญเติบโตของชมพูเพชรสายรุ้ง เริ่มต้นด้วยการเป็นต้นอ่อนและค่อย ๆ แตกกิ่งก้านสาขากลายเป็นต้นชมพูที่โตเต็มวัย (ตามภาพที่ 2) พร้อมออกเกสร (ใช้ปืนปักผมในการสื่อ) และเกิดผลชมพูอ่อน ซึ่งมีสีเขียวอ่อนทั้งผล (ซึ่งใช้กระโปรงในการสื่อถึงผลอ่อน)
 3  4	ผู้วิจัยสื่อถึง กลุ่มเกษตรกรเข้ามาดูแลสวนชมพูและดูแลชมพูโดยภาพที่ 3 สื่อถึงการถอนวัชพืช โดยการใช้มือถอนวัชพืชภายใต้โคนต้นชมพู ภาพที่ 4 สื่อถึงการรดน้ำ เพื่อให้ต้นชมพูมีความพร้อมในการออกผลที่สมบูรณ์ โดยนำทำการยึนรดน้ำต้นชมพูของเกษตรกรมาแปลงเป็นท่าทางของนาฏศิลป์ไทย ซึ่งในภาพที่ 4 นี้สื่อถึงการรดน้ำด้วยบัวรดน้ำของกลุ่มเกษตรกร

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	ภาพที่ 5 ผู้วิจัยสื่อถึง การห่อผลชมพู่อ่อน เพื่อป้องกันแมลงและให้ได้ผลผลิตที่สวยงามสมบูรณ์ ซึ่งนำมาจากวิธีการห่อผลชมพู่จากเกษตรกร แล้วนำมาปรับเป็นทำรำเต้น ภาพที่ 6 ผู้วิจัยสื่อถึงครบกําหนดในการแกะห่อชมพู่ เกษตรกรจึงได้ชมพู่ที่สวยงามเพื่อจะเก็บนำไปจำหน่ายต่อไป ในภาพที่ 6 ผู้วิจัยได้ใช้กระโปรงเป็นสัญลักษณ์ในการกลายเป็นผลที่สมบูรณ์ของชมพู่เพชรสายรุ้งตามข้อมูลในเรื่องของเอกลักษณ์ของผลชมพู่พันธุ์เพชรสายรุ้งซึ่งสีของผลจะมีสีชมพูสีชมพู่อ่อนเกิดขึ้นบริเวณฐานของผล ลากขึ้นมาจากด้านล่างถึงกลางผล

ตารางที่ 3 แสดงลักษณะการออกแบบทำรำเต้นและคำอธิบายการแสดงในช่วงที่ 1

(© Siriwat Kamgert 11/02/2019)

ช่วงที่ 2 ระบายชมพู่เพชรสายรุ้ง ในช่วงนี้ผู้วิจัยต้องการสื่อถึงความสวยงามของชมพู่เพชรสายรุ้ง เป็นการจับระเบียบที่ผสมผสานทำนาฏศิลป์กั๊ก นาฏศิลป์ไทย และนาฏศิลป์ร่วมสมัยเข้าไว้ด้วยกัน โดยเน้นการหมุนตัวเพื่อให้กระโปรงบานเป็นทรงระฆังเหมือนผลของชมพู่เพชรสายรุ้ง ดังตารางต่อไปนี้

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
	ภาพที่ 7 สื่อถึงการจับระเบียบรำของชมพู่เพชรสายรุ้ง ลักษณะทำในช่วงที่ 2 นี้ไม่ได้เล่าถึงเรื่องราวหรือเหตุการณ์แบบในการแสดงช่วงที่ 1 แต่สื่อถึงความงามและความพร้อมเพรียงของการแสดงระบำของเหล่าชมพู่เพชรสายรุ้ง ก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงที่ 3 ซึ่งสื่อถึงการเก็บผลผลิต ซึ่งการแสดงในช่วงนี้จะมีการนำทำรำนาฏศิลป์กั๊กของอินเดียเข้ามาผสมกับทำรำของนาฏศิลป์ไทย

ตารางที่ 4 แสดงลักษณะการออกแบบทำรำเต้นและคำอธิบายการแสดงในช่วงที่ 2

(© Siriwat Kamgert 11/02/2019)

ช่วงที่ 3 ฤดูเก็บเกี่ยว ในการแสดงนี้ผู้วิจัยสื่อถึงกรรมวิธีการเก็บชมพู่เพชรสายรุ้งซึ่งมีขนาดลำต้นที่สูงใหญ่ เกษตรกรมีการปีนนั่งร้านไม้ไผ่ขึ้นไปเพื่อเก็บผลชมพู่เพชรสายรุ้ง ดังตารางต่อไปนี้

ภาพการแสดง	คำอธิบาย
 9  10	ภาพที่ 9 ผู้วิจัยสื่อถึง เกษตรกรปีนนั่งร้านไม้ไผ่ขึ้นไปเก็บผลชมพู่เพชรสายรุ้งซึ่งอยู่บนกิ่งที่สูง ภาพที่ 10 ชมพู่แต่ละลูกอยู่บนต้นชมพู่ที่มีกิ่งที่สูงกับไม้สูงนักไล่ระดับกัน ซึ่งเกษตรกรต้องปีนขึ้นไปเก็บ การแสดงในช่วงนี้ นำไม้ไผ่มาสื่อถึง นั่งร้านไม้ไผ่ในการเก็บชมพู่เพชรสายรุ้ง
 11  12	ภาพที่ 11 การออกแบบท่ารำเดินต้องการสื่อว่า เกษตรกรปีนและเดินบนนั่งร้านไม้ไผ่ในการเก็บผลชมพู่เพชรสายรุ้ง ซึ่งผู้วิจัยนำมาจากการลงพื้นที่เก็บข้อมูล และแปลงเป็นท่าการแสดง ภาพที่ 12 เป็นการตั้งแถวกลุ่มจบของเกษตรกรและชมพู่ ต้องการสื่อถึงกว่าจะเป็นชมพู่เพชรสายรุ้งที่มีคุณภาพนั้น เกษตรกรต้องพิถีพิถันในการดูแลชมพู่อย่างมาก เพื่อให้ได้ผลผลิตที่ดี เช่น การนำแขนมาปาดเหงื่อของเกษตรกร เป็นต้น

ตารางที่ 5 แสดงลักษณะการออกแบบท่ารำเดินและคำอธิบายการแสดงในช่วงที่ 3

(© Siriwat Kamgert 11/02/2019)

6. อุปกรณ์ประกอบการแสดง

นาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพู่เพชรสายรุ้ง มีอุปกรณ์ประกอบการแสดง 2 สิ่งคือ ผ้าสำหรับห่อชมพู่ และไม้ไผ่ ในส่วนของผ้าห่อชมพู่ผู้วิจัยต้องการใช้เป็นสัญลักษณ์แทนถุงปูนหรือถุงแป้งซึ่งใช้ในการห่อชมพู่เพชรสายรุ้งจริง ๆ เพราะมีความคงทนและจะให้สีผลของชมพู่สวยกว่าถุงกระดาษหนังสือพิมพ์หรือถุงชนิดอื่น ๆ

ในส่วนของไม้ไผ่ ผู้วิจัยใช้ไม้ไผ่ทั้งหมด 4 ลำ สื่อแทนนั่งร้านไม้ไผ่ในสวนชมพู่เพชรสายรุ้ง ซึ่งเกษตรกรใช้นั่งร้านไม้ไผ่ในการเก็บชมพู่เนื่องจากชมพู่เพชรสายรุ้งมีลำต้นที่สูงใหญ่ การทำนั่งร้านไม้ไผ่จะช่วยให้เก็บผลผลิตสะดวกยิ่งขึ้น (Phewkum, S. 2018, Interview) ดังนั้นผู้วิจัยจึงนำผ้าและไม้ไผ่มาประกอบประกอบการแสดงเพื่อให้การแสดงเป็นไปตามข้อมูลและผู้ชมเห็นภาพไปในทิศทางเดียวกันกับผู้สร้างสรรค์ผลงาน



ภาพที่ 8 ภาพแสดงอุปกรณ์ประกอบการแสดง ผ้าห่อชมพู่และไม้ไผ่
(© Siriwat Kamgert 25/10/2018)

เมื่อผู้วิจัยออกแบบและเตรียมการแสดงเรียบร้อยแล้วจึงนำการแสดงเสนอต่อคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรี และการออกแบบเครื่องแต่งกายประกอบการแสดงรวม 5 ท่าน หลังจากคณะกรรมการได้วิพากษ์การแสดงแล้ว จึงปรับแก้ไขงานให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ซึ่งเปรียบได้กับแบ่งการสร้างนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ออกเป็น 3 ช่วง ได้แก่ ขั้นตอนเตรียมการแสดง ขั้นตอนการแสดง (การแสดงต่อหน้าคณะกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิ) และขั้นหลังการแสดง (การปรับปรุงแก้ไขงาน)

สรุปและอภิปรายผลการวิจัย

ที่มาของชมพูเพชรสายรุ้ง

สารสามารถแบ่งเป็น 2 ที่มาหลัก ๆ ได้แก่ 1. มาจากหลวงพ่อฟุ้ง วัดศาลาเขื่อน อำเภอบ้านลาด จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งได้รับพระราชทานกิ่งพันธุ์ชมพูเพชรสายรุ้งมาจากราชการที่ 4 แล้วนำมาปลูกไว้ที่วัดศาลาเขื่อน หลังจากนั้นชาวบ้านจึงไปขอตอนกิ่งพันธุ์มาปลูก 2. มาจากนายหรั่ง แซ่ควั้ว มีอาชีพค้าขายน้ำตาลล่องเรือค้าขายระหว่างเพชรบุรีถึงกรุงเทพฯ นำกิ่งพันธุ์ชมพูเพชรสายรุ้ง มาปลูกบริเวณริมแม่น้ำของวัดขุนตรา จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งไม่ปรากฏแหล่งที่มาแน่ชัด ข้อมูลด้านที่มาของชมพูเพชรสายรุ้งมีความสอดคล้องกับการลงพื้นที่สัมภาษณ์ นายสะเทิ้น ผิวขำ ซึ่งเป็นเกษตรกรปลูกชมพูเพชรสายรุ้งมากกว่า 40 ปี (Phewkum, S. 2018, Interview) นายสะเทิ้นกล่าวว่า ชมพูต้นแรกอยู่บริเวณริมแม่น้ำวัดขุนตรา สมัยตนเป็นเด็กมีโอกาสได้เก็บผลชมพูทาน แต่ปัจจุบันต้นชมพูได้โคนลงไปแล้ว รวมถึงชมพูต้นแรกของสวนที่นายสะเทิ้นปลูกอยู่ได้มาจากการขอตอนกิ่งชมพูในบริเวณตำบลหนองโสน อำเภอมืองจังหวัดเพชรบุรี แต่นายสะเทิ้นผู้มียายุ 82 ปี (ในปี พ.ศ. 2561) ก็พอทราบบ้างว่าที่วัดศาลาเขื่อนก็มีชมพูเพชรสายรุ้งเหมือนกัน แต่ไม่สามารถตัดสินใจได้ว่าที่ใดเป็นชมพูต้นแรกของจังหวัดเพชรบุรี นอกจากนี้ข้อมูลดังกล่าวสอดคล้องกับคำกล่าวของ นฤมล มานิพพาน (Manipphan 2012, 32) ในหนังสือการปลูกและขยายพันธุ์ชมพูที่ว่า หลวงพ่อฟุ้งแห่งวัดศาลาเขื่อนเป็นผู้นำชมพูเพชรสายรุ้งมาปลูก ซึ่งถือเป็นที่มาของชมพูเพชรสายรุ้ง จากการศึกษาค้นคว้าข้อมูลพอจะอธิบายได้ว่า ที่มาของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง ที่ถือเป็นต้นแรกของจังหวัดเพชรบุรีอาจจะสรุปตายตัวไม่ได้ว่าใครเป็นคนนำมาเนื่องจากหลักฐานที่ไม่แน่ชัด แต่สามารถสรุปได้ว่ามี 2 ที่มาหลัก ๆ แต่ถึงอย่างไรชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งก็ถือเป็นผลไม้ที่เกิดขึ้นในจังหวัดเพชรบุรีเท่านั้น และโดยมากนิยมกันในตำบลหนองโสน อำเภอมืองฯ จังหวัดเพชรบุรี เป็นหลัก

อัตลักษณ์และเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้ง

ลักษณะเด่นที่ถือเป็นอัตลักษณ์ของชมพูเพชรสายรุ้ง คือ มีรสชาติหวานจัด เนื้อกรอบแน่น ผลมีสีเขียวอ่อน บริเวณฐานของผลเป็นสีชมพูอ่อนตั้งแต่ฐานขึ้นมาบริเวณกลางผล หรือมีสีชมพูบริเวณใต้ฐานของผล และจะมีเส้นสีชมพูอ่อนลากเป็นริ้ว ในแนวตั้งที่ผล ซึ่งเส้นนี้เองเรียกว่า สายรุ้ง การจะเห็นเส้นสีชมพูหรือฐานเป็นสีชมพูขึ้นอยู่กับอายุของผลผลิตและสภาพอากาศ ถ้าอากาศเย็นหรือในฤดูหนาวเส้นสีชมพูจะเด่นชัดมากกว่าฤดูกาลอื่น ๆ ชมพูเพชรสายรุ้งมีลักษณะคล้ายกับชมพูเพชรสุวรรณอย่างมาก แต่สิ่งที่สังเกตได้ชัดเจนคือ บริเวณกลีบฐานของผลชมพูเพชรสายรุ้ง กลีบฐานจะชิดกัน แต่ชมพูเพชรสุวรรณกลีบฐานจะห่างกัน และในการปลูกชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งจะนิยมใช้รังไหมไผ่ล้อมรอบต้นชมพูไว้เพื่อความสะดวกต่อการเก็บเกี่ยว และสามารถเห็นรังไหมไผ่ได้แทบทุกบ้านที่ปลูกชมพู ในบริเวณตำบลหนองโสน อำเภอมือง จังหวัดเพชรบุรี เพราะรังไหมไผ่จะนิยมใช้กับชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งเป็นส่วนมาก เนื่องจากหากใช้เหล็กทำเป็นรังไหมเหล็กเป็นตัวนำความร้อนซึ่งจะทำให้ได้ผลผลิตไม่ดีเท่าที่ควรเพราะชมพูไม่ชอบความร้อน จึงเป็นสาเหตุให้เกษตรกรใช้ไหมไผ่ในการสร้างรังไหม ทำให้มีเรื่องราวเกี่ยวกับการซ่อมแซมรังไหมเข้ามาเกี่ยวข้อง

ซึ่งอาจจะเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ราคาของชมพูเพชรสายรุ้งสูงกว่าชมพูพันธุ์อื่น ๆ เพราะนั่งร้านไม้ไผ่ต้องตากแดด แดด และฝน ตลอดทั้งปี ทำให้เกิดการชำรุดเร็วกว่าปกติ ชมพูเพชรสายรุ้งถือเป็นชมพูที่มีราคาสูงที่สุดในบรรดา ชมพูทุกสายพันธุ์ และได้รับการจดทะเบียนสัญลักษณ์ GI สิ่งบ่งชี้ทางภูมิศาสตร์ ว่ามีเฉพาะในจังหวัดเพชรบุรีเท่านั้น โดยชมพูเพชรสายรุ้งนิยมปลูกกันมาก ในอำเภอเมือง อำเภอท่ายาง และอำเภอบ้านลาด ของจังหวัดเพชรบุรี

การสร้างสรรคผลงานทางด้านนาฏศิลป์ ชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง

ผู้วิจัยนำชมพูเพชรสายรุ้งซึ่งเป็นผลไม้ท้องถิ่นของจังหวัดเพชรบุรีมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ โดยนำเอกลักษณ์ ลักษณะเด่นของผลชมพู ทั้งเรื่องของสี รูปทรง ลักษณะของเกสร ใบ และลำต้น มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบเครื่องแต่งกาย ทำให้ได้เครื่องแต่งกายที่มีลักษณะคล้ายชมพูเพชรสายรุ้ง เช่น กระโปรงทรงระฆังคว่ำสีเขียวอ่อนชายกระโปรงเป็นสีชมพู ในขณะที่นักแสดงหมุนตัว กระโปรงจะค่อย ๆ พองตัวเสมือนเป็นผลชมพู ในส่วนของเสื้อออกแบบให้เหมือนกับลำต้นของชมพู และปิ่นปักผมที่ออกแบบ คล้ายเกสรดอกของชมพู ซึ่งการออกแบบหรือการสร้างสรรค์เสื้อผ้าสำหรับการแสดง สอดคล้องกับทฤษฎี การออกแบบลวดลายผ้าและเครื่องแต่งกายของ นวลจิตต์ เรืองศรีใส (Ruangtsai 2002, 15) ที่ว่า การออกแบบ ลวดลายผ้าและเครื่องแต่งกายเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติ การนำลวดลายหรือเอกลักษณ์ประจำท้องถิ่น มาออกแบบ เพื่อให้เกิดเป็นชิ้นงานที่มีความแปลกใหม่ถือเป็นหลักการออกแบบเช่นกัน

นอกจากเครื่องแต่งกายแล้ว การแต่งหน้าประกอบการแสดงผู้วิจัยได้นำสีของผลชมพูเพชรสายรุ้งมาออกแบบ ในการแต่งหน้านักแสดงหญิงโดยเน้นสีบริเวณเปลือกตาให้มีสีชมพูและสีเขียวตามสีของผลชมพูเพชรสายรุ้ง และแต้มจุดสีแดงบริเวณกลางหน้าผากแบบสตรีอินเดียที่เรียกว่า “บินดิ” เพื่อให้เกิดการผสมกับวัฒนธรรม อินเดียและเชื่อมโยงตามคำกล่าวที่ว่าอินเดียเป็นศูนย์กลางของการปลูกชมพูของโลก แต่ผู้วิจัยไม่ได้ หมายความว่า ชมพูพันธุ์เพชรสายรุ้งเกิดที่อินเดีย หากแต่หมายถึงชมพูแพร่กระจายมายังเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ จากนั้นชมพูที่แพร่กระจายมาจึงค่อย ๆ กลายพันธุ์ให้เกิดความเหมาะสมกับพื้นที่นั้น ๆ เพื่อให้มีการผสม ผสานทางวัฒนธรรมอินเดียผสมกับวัฒนธรรมไทย ซึ่งยังไม่เคยมีผู้ใดสร้างระบำชมพูเพชรสายรุ้ง โดยการผสมผสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมมาก่อน ทำให้เกิดความแปลกใหม่ของระบำชมพูเพชรสายรุ้งของ จังหวัดเพชรบุรี ซึ่งไม่เหมือนกับระบำชมพูเพชรสายรุ้งที่เคยมีมา

ในเรื่องของการออกแบบท่ารำเต้น ผู้วิจัยนำทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ของ สุรพล วิรุฬห์รักษ์ (Wirunrak 2004, 225 - 234) ที่เกี่ยวข้องกับการกำหนดรูปแบบนาฏศิลป์ของการสร้างสรรค์งาน มากำหนดให้เป็นการผสมผสาน หลายนาฏยจารีต คือ นาฏยศิลป์ไทยและนาฏยศิลป์กติกของอินเดีย เพื่อมุ่งเน้นให้การแสดงแปลกตา ไปจากเดิม โดยการนำวัฒนธรรมต่างจารีตตั้งแต่สองชนิดขึ้นไปมาผสมกัน ผู้วิจัยจึงนำนาฏยศิลป์กติกของอินเดีย ซึ่งจะเน้นการหมุนตัว เพื่อให้กระโปรงบานอย่างสวยงามเข้ามาผสมผสานกับทำนาฏศิลป์ไทยทำให้ลักษณะ ของท่ารำเต้นมีการผสมผสานมากกว่านาฏศิลป์หนึ่งจารีต ดังกรณีของชมพูเพชรสายรุ้ง เป็นต้น ที่มีการผสม ท่ารำเต้นระหว่างอินเดียและไทย โดยเน้นท่าหมุนตัวเพื่อสื่อถึงสัญลักษณ์ หรือสัญลักษณ์ว่าเป็นผลชมพูเพชรสายรุ้ง ให้เป็นภาพปรากฏบนเวที

สอดคล้องกับงานวิจัย ของ กิตติกรณ์ นพุดมพันธ์ (Nopudomphan 2011, 26) เรื่อง การสร้างสรรค์งานนาฏศิลป์ไทยร่วมสมัยจากสัญลักษณ์ดอกบัวในพุทธศาสนา กล่าวว่า การใช้สัญลักษณ์หรือสัญลักษณ์เป็นสื่อในการแสดงเป็นเรื่องปกติของงานทางด้านนาฏศิลป์ ซึ่งเกิดจากการเลียนแบบธรรมชาติแล้วนำมาประดิษฐ์ดัดแปลงให้เป็นสัญลักษณ์ลีลาทางศิลปะที่งดงาม การสร้างโครงเรื่องในการทำการแสดงแบ่งเป็น 3 ช่วง ในช่วงที่ 1 คือ การดูแลชมพู โดยผู้วิจัยลงพื้นที่ในการเก็บข้อมูลและนำขั้นตอนวิธีการดูแลชมพูเพชรสายรุ้งมาสร้างสรรค์เป็นการแสดงเริ่มตั้งแต่การกำจัดวัชพืช การรดน้ำ การห่อผล ช่วงที่ 2 คือ ระบายชมพูเพชรสายรุ้งหลังจากเกษตรกรแกะห่อชมพูเพื่อเตรียมเก็บผลผลิตในระหว่างที่เกษตรกรไปเตรียมตัวเก็บผลชมพูก่อนที่เกษตรกรจะออกมาจะเป็นระบายชมพูเพชรสายรุ้ง ช่วงที่ 3 เป็นการเก็บเกี่ยวผลผลิต เกษตรกรต้องป็นนักรั้วไม่ให้เข้าเก็บชมพู ซึ่งการคิดโครงเรื่องเป็นการนำแนวทางของทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์เข้ามาเกี่ยวข้อง

ในส่วนของเพลงผู้วิจัยปรับแต่งเพลงขึ้นใหม่โดยนำเสียงดนตรีกลัของอินเดียเข้ามาผสมกับดนตรีไทยร่วมสมัยเพื่อต้องการให้การแสดง มีการผสมของ 2 วัฒนธรรม ตามการออกแบบท่ารำและเครื่องแต่งกาย และเพื่อต้องการความหลากหลายของอารมณ์ดนตรี เพื่อให้เพลงมีอารมณ์ร่วมไปกับแต่ละช่วงของการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับแนวคิดการสร้างดนตรีประกอบการแสดงในทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ที่ว่า เพลงถือเป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้สำหรับการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ เพราะดนตรีสามารถช่วยให้การแสดงสมบูรณ์แบบมากขึ้นและช่วยส่งอารมณ์ของการแสดงไปยังผู้ชมได้เป็นอย่างดี รวมถึงการแต่งเพลงใหม่สำหรับการแสดงนั้น ๆ จะทำให้การแสดงและเพลงสื่ออารมณ์และความหมายได้ดีกว่าการใช้เพลงเก่า โดยเพลงจะต้องมีเอกภาพ ความกลมกลืน และความยาวที่พอเหมาะ ฯลฯ (Wirunrak 2004, 135 - 153) สำหรับอุปกรณ์ประกอบการแสดงผู้วิจัยนำผ้าขนาดความกว้าง 1.2 เมตร ยาว 2 เมตร มาเป็นสัญลักษณ์แทนถุงปูนที่ใช้ห่อผลชมพู และใช้ไม้ไผ่เส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 6 - 8 เซนติเมตร มาเป็นสัญลักษณ์แทนรั้วไม้ไผ่ในการปักเก็บผลผลิต ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีการสร้างผลงานทางศิลปะของ อารี สุทธิพันธุ์ (Sutipan 1989, 108 - 109) ที่ว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นกระบวนการทางสมองที่ต้องการหาสิ่งแปลกใหม่หรือสร้างความแตกต่างจากสิ่งเดิมที่มีอยู่ให้ดีขึ้น เช่น การสลับตำแหน่ง การเปลี่ยนหน้าที่ประโยชน์ใช้สอย การสร้างให้สับสน ทุกสิ่งล้วนเป็นหลักการสร้างสรรค์ที่สามารถใช้ได้กับงานศิลปกรรมทุกแขนง โดยผู้วิจัยมีการปรับเปลี่ยนถุงปูนในการห่อชมพูมาเป็นการใช้ผ้าสีใกล้เคียงกับถุงปูน และใช้ไม้ไผ่เป็นสัญลักษณ์แทนรั้วในการปักเก็บชมพู ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับออกแบบการแสดง

ในการสร้างสรรค์การแสดงในครั้งนี้ ผู้วิจัยนำทฤษฎีนาฏยประดิษฐ์ ทฤษฎีการสร้างผลงาน ทฤษฎีการออกแบบ ลวดลายผ้าและเครื่องแต่งกาย รวมถึงเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาใช้เพื่อเป็นข้อมูลและแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานและปรับให้เหมาะสมกับการสร้างงานของผู้วิจัยเอง จนเกิดมาเป็นการแสดงนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง

ข้อเสนอแนะ

การวิจัยนาฏศิลป์สร้างสรรค์ ชุด ชมพูเพชรสายรุ้ง เป็นการนำผลไม้ที่มีชื่อเสียงประจำจังหวัดเพชรบุรีมาสร้างเป็นการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานถือเป็นการช่วยประชาสัมพันธ์ให้ผู้ที่ไม่ได้อยู่ในวงการศิลปวัฒนธรรม หรือ กลุ่มคนทั่วไปได้ทราบถึงเอกลักษณ์ของจังหวัดเพชรบุรี ซึ่งอาจจะเป็นการช่วยส่งเสริมให้ผู้บริโภคหันมาสนใจชมพูเพชรสายรุ้งมากขึ้นในอนาคต

การนำศิลปวัฒนธรรม ประเพณี เอกลักษณ์ หรือภูมิปัญญาท้องถิ่นมาสร้างสรรค์และเผยแพร่ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใดก็ตามถือเป็นการช่วยให้สิ่งเหล่านั้นคงอยู่และอาจได้รับการสืบทอดต่อไป ในหลายพื้นที่ของประเทศไทยยังคงมีศิลปวัตถุ นิทานท้องถิ่น หรือประเพณีอีกมากที่ยังไม่ได้ทำการสร้างสรรค์เป็นรูปแบบนาฏศิลป์ หากมีการนำสิ่งเหล่านั้นมาวิจัยและสร้างสรรค์เป็นการแสดงก็จะช่วยให้ประชาชนทั่วไปเกิดความสนใจ เกิดความรักและหวงแหนในศิลปวัฒนธรรม อันทรงคุณค่าของท้องถิ่นมากขึ้น

References

- Kaenyook, N. “Nǎo Thāng Kān Phatthanā Chomphū Phet Sāi Rung Khōng Kasētrakōn Nai Čhangwat Phetchaburi”. [Guideline for Phet Sai Rung’ Roseapple Development of Farmers in Phetchaburi Province]. *Journal of Humanities and Social Sciences*, 1, no. 2 (June – September 2015): 81 – 92.
- Manipphan, N. *Kān Plūk Læ Khayāi Phan Chomphū*. [Planting and Propagate Species of Roseapple]. Bangkok: Petchkarats, 2012.
- Muanglek, Y. “Chomphū Phet Sāi Rung”. [Phet Sai rung Rose apple]. Technologychaoban. Accessed March 15, 2018. https://www.technologychaoban.com/agricultural-technology/article_14962.
- Na Songkhla, P. *Kān Longthun Tham Sūan Chomphū Yāng Mū ‘Āchīp*. [Make a Roseapple Garden like Professional]. Bangkok: Charoenrat, 2003.
- Nopudomphan, K. *Kān Sāng San Ngān Nāttayasin Thai Rūam Samai Čhāk Sanya Dokbua Nai Phut Tha Sātsanā*. [The Creation of Thai Contemporary Dance From Semiotics of Lotus in Buddhism]. A Dissertation Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Fine And Applied Arts Program in Fine and Applied Arts Faculty of Fine and Applied Arts Chulalongkorn University, 2011.
- Phalangkaset. “Chomphū Thapthim Čhan Nōk Rudū Mātrathān GAP”. [Standard Off Season Thapthimchan roseapple GAP]. Accessed March 15, 2018. <https://www.palangkaset.com/เมืองไม้ผล/ชมฟู้บ์ทิมจันทร์-ปลูก-1>.
- Phetchaburi Provincial’s Office. “Khōmūn Thūapai Læ Prawat khwām Pen Mā khōng Čhangwat Phetchaburi”. [General Information and History of Phetchaburi Province]. Phetchaburi Province. Accessed March 15, 2018. <http://www.phetchaburi.go.th/phet2/CODE/main#3>.
- Phewkum, R. Interview by Kamgert, S. Suan Lung Thoen, December 22, 2018.

Phewkum, S. Interview by Kamgert, S., Suan Lung Thoen, December 22, 2018.

Pransilapa, C., Butrarat, W., and Ninsandee, S. *Panhā Piset Rūrang Kān Suksā Chanit Khōng Watsadu thī Mōsom Samrap Kānhōphon Chomphū Petchaburi*. [The Study of Appropriate Bagging Materials of Rose apple]. A Special Project Submitted in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Bachelor of Science Department of Applied Statistics Faculty of Science King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, 1999.

Rūrang Sī Sai, N. *Kān 'Ōkbāp Lāi Phā*. [Textile Design]. Bangkok: Department of Industrial Promotion, 2002.

Satyam, C. "Phet Sai Rung Chomphū thī Phāng thī Sut Nai Lōk". [The Most Expensive Roseapple is Phet Sai Rung Roseapple]. *Posttoday*. Accessed March 15, 2018. <https://www.posttoday.com/local/scoop/366658>.

Siamganes. "Kān Čhēm Bindi tilux Kān Čhēm Nāphāk khōng Chāo 'Indīa Phū Būchā Ongthēp". [The Worship God of India]. Collection of Articles. Accessed April 20, 2018. <http://www.siamganes.com/hindu/archives/100>.

Sutipan, A. *Manut Kap Čhintanākān*. [Human with imagination]. Bangkok: Sangsilp, 1989.

Sutthinarakorn, W. *Kān Wičaj Chāng Khunnaphāp Kān Wičaj Nai Krabūan That Thāng Lūrak*. [Qualitative Research: Research of Alternative Paradigm]. Bangkok: Siamparitut, 2013.

Wirunrak, S. *Lak Kān Sadāng Nāttayasin Parithat*. [Principle of Performing arts]. Bangkok: Chulalongkorn, 2004.

“การศึกษาลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี เพื่อพัฒนาการออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง¹

received 10 MAY 2019 revised 30 JUL 2019 accepted 6 SEP 2019

นัตดาวดี บุญญะเดช

อาจารย์ ดร. ประจำสาขาวิชาแฟชั่น สิ่งทอ และเครื่องตกแต่ง

วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

บทคัดย่อ

การวิจัยในครั้งนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อ 1) ศึกษาและรวบรวม “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี 2) วิเคราะห์ “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี และ 3. ออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังที่มีอัตลักษณ์ “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี โดยมุ่งเน้นศึกษาและรวบรวมลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี จากการศึกษาเอกสาร งานวิจัย และลงพื้นที่สำรวจสถานที่จริง วิเคราะห์ลวดลายปูนปั้น เพื่อกำหนดกรอบแนวคิดรูปแบบต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังร่วมกับกลุ่มผู้ประกอบการทางด้านผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง ตรวจสอบคุณภาพต้นแบบผลิตภัณฑ์ จากกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องหนังและแฟชั่น สำนวจความพึงพอใจต้นแบบผลิตภัณฑ์จากกลุ่มผู้ชื่นชอบและบริโภคผลิตภัณฑ์เครื่องหนังทั่วไป ผลการศึกษาลวดลายปูนปั้น พบว่า ประติมากรรมลวดลายปูนปั้นภายในบริเวณวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี ส่วนใหญ่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตกแต่งอาคารบริเวณหน้าบ้าน อดุปักนก หน้ามุข ชุ่มหน้าต่าง ชุ่มประตู ฐานเสมา และเสาของพระอุโบสถ พระวิหาร มณฑปแปดเหลี่ยม และเจดีย์ 3 สมัย ลักษณะแบบอย่างสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ผสมผสานศิลปะแบบไทย จีน และยุโรป ลักษณะการสร้างสรรค์ลวดลาย สามารถแบ่งเป็น 4 ประเภทคือ

1) ลวดลายเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาและรูปเคารพ ลวดลายปรากฏอยู่บนบริเวณหน้าบ้าน อดุปักนกของพระวิหาร พระอุโบสถ และบริเวณหน้ามุขมณฑปแปดเหลี่ยม สะท้อนความเชื่อและอิทธิพลทางพุทธศาสนา ลวดลายทำหน้าที่เป็นประธานอยู่บริเวณจุดศูนย์กลางดูโดดเด่น เช่น ลวดลายปูนปั้นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ บริเวณหน้าบ้านพระวิหาร ลวดลายปูนปั้นพระพุทธรูปปางถวายเนตรอุ้มบาตรประทับยืนในกรอบโค้งของมณฑปแปดเหลี่ยม

¹ โครงการวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยงบประมาณรายได้คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประจำปี พ.ศ. 2560

2) ลวดลายเกี่ยวกับวรรณคดีและสัตว์หิมพานต์ แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางวรรณศิลป์ของชาติไทยที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ เช่น ลวดลายปูนปั้นเขียนสีตอนหนุมานและองค์ไปหลวงเอากล่องดวงใจของทศกัณฐ์จากฤๅษีโคบุตร บริเวณหน้าบันด้านหลังพระวิหาร ปูนปั้นรูปคชสีห์และราชสีห์บริเวณหน้าอุตปิกนกทางด้านหลังพระวิหาร

3) ลวดลายพรรณพฤษภ เป็นลวดลายประดับตกแต่งทำให้เกิดความสวยงามบริเวณหน้าบัน อุตปิกนก และซุ้มประตู ซุ้มหน้าต่าง ประกอบด้วย ดอกพุดตานใบเทศ และลายไม้เลื้อย

4) ลวดลายตามแบบลายไทย ประกอบด้วย ลวดลายบัวคว่ำ บัวหงาย ลายประจายาม ลายหน้ากระดานที่ใช้ประดับตกแต่งบริเวณเจดีย์ 3 สมัย และฐานใบเสมา ลายหน้าขบบริเวณซุ้มหน้าต่างทิศเหนือมณฑปแปดเหลี่ยม

ผลการประเมินต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังประเภทกระเป๋าโดยใช้เทคนิคการปักด้วยจักรระบบอุตสาหกรรมเพื่อสร้างลวดลาย จำนวน 5 รูปแบบ ประกอบด้วย 1) กระเป๋าถือทรงแปดเหลี่ยม 2) กระเป๋าทรงกระบอก 3) กระเป๋าสตางค์ทรงยาว 4) กระเป๋าสตางค์ใบสั้น และ 5) กระเป๋าใส่เหรียญและนามบัตร พบว่า ผู้บริโภคมีความพึงพอใจต่อภาพรวมต้นแบบคอลเลกชั่นผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง ในด้านต่าง ๆ อยู่ในระดับมากถึงมากที่สุด

คำสำคัญ: ผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง, มรดกวัฒนธรรม, ลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม

The study of stucco patterns at Wat Uposatharam, Uthai Thani province for the development of leather product designs.

Naddawadee Boonyadacho, Ph.D.

Lecturer, Department of Fashion,
Textiles and Accessories College of Creative Industry,
Srinakharinwirot University

Abstract

The objectives of this study were to 1) study and collect the stucco patterns at Wat Uposatharam, Uthai Thani province; 2) analyze the stucco patterns at Uposatharam, Uthai Thani province and 3) design the leather product using the identity of stucco patterns at Wat Uposatharam, Uthai Thani province.

The results showed that most stucco sculptures at Wat Uposatharam, Uthai Thani were created for decorating the gables, roof wings, porches, window façades, arches, bases of Sema and pillars of the main hall, ordination hall, octagonal mondop and the 3-era pagoda. These sculptures had the characteristics of the early Rattanakosin art with the combination of Thai, Chinese and European arts. The stucco patterns could be divided into four types: 1) Patterns related to religious beliefs and images which could be found on the gables, roof wings of the ordination hall, main hall and the octagonal mondop. These patterns reflected beliefs and Buddhist influences and served as the remarkable centers. These patterns were such as the statue of Indra riding Erawan elephant at the gable of the ordination hall, the Buddha statue in the attitude of looking holding an almsbowl and standing in the curved frame of the octagonal mandop;

2) Patterns related to literatures and Himmapan creatures demonstrating the value of Thai art created language that had been prosperous since ancient times. These patterns were such as painted stucco of Hanuman and Angada tricking and stealing Ravana's heart from Kobutra the hermit situated at the gable behind the ordination hall, the statue of Kodchasri and the Lion at the roof wings behind the ordination hall and 3) Flora and vegetative patterns, the decorative patterns at the gable, roof wings, window façades, arches consisting of cotton rose, leaves and climbing ivy; 4) Thai design patterns consist of inverted lotus, lotus, flower (Pra Jam Yam) and continuous pattern (Na Kra Dan) for decorating the 3-era pagoda and bases of Sema including face pattern (Na Khob) appeared on Northern window façades of the ordination hall.

The industrial embroidery machine was used to create patterns on the leather bag prototypes including 1) octagonal handbag, 2) cylinder bag, 3) long wallet, 4) wallet and 5) coin and card wallet. The evaluation showed that the overall preference of consumers toward the product prototypes were in range of high to highest level.

Keywords: leather product, cultural heritage, stucco patterns at Wat Uposatharam

บทนำ

อุทัยธานีเมืองพระชนกจักรี อยู่ระหว่างภาคเหนือตอนล่างและภาคกลางตอนบนของประเทศไทย เมืองรองการท่องเที่ยวและเมืองผ่านไปภาคเหนือ น้อยคนจะรู้จักและเคยสัมผัสบรรยากาศเงียบสงบและอบอุ่นไปด้วยวิถีชีวิตแบบพื้นบ้าน มีศิลปะเก่าแก่ ทั้งโบราณสถาน โบราณวัตถุ รวมไปถึงศิลปะที่รังสรรค์มาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น “วัดอุโปสถาราม” หรือ “วัดโบสถ์” เดิมทีมีชื่อว่า “วัดโบสถ์มโนรมย์” ศาสนสถานเก่าแก่คู่เมืองอุทัยธานีมาช้านาน เป็นจุดหมายตา (Landmark) ตั้งอยู่ริมแม่น้ำสะแกกรัง รายล้อมด้วยวิถีชีวิตชาวแพแบบโบราณบริเวณด้านหน้าวัด จากฝั่งตลาดสดเทศบาลจะมีสะพานข้ามแม่น้ำไปยังวัดอุโปสถาราม ได้มีศิลปวัฒนธรรมหลากหลาย ภายในพระอุโบสถมีจิตรกรรมฝาผนังพุทธประวัติที่วิจิตรงดงาม สถาปัตยกรรมภายนอกมี “เจดีย์สามสมัย” ที่มีลักษณะแตกต่างตั้งเรียงรายอยู่ในแนวระนาบเดียวกัน บริเวณภายนอกวัดอุโปสถารามอีกสิ่งหนึ่งที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวให้มาสัมผัส คือ มณฑปแปดเหลี่ยมสีขาวสถาปัตยกรรมทรงยุโรป โดยหลวงพิทักษ์ภาษา (บุญเรือง พัทธกษอรณนพ) สร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2442 เพื่อถวายแด่ พระสุนทรมนี (จัน) หรือพระครูอุททิศธรรม ผู้เคยเป็นเจ้าอาวาสวัดและเจ้าคณะจังหวัดอุทัยธานีในช่วงรัชกาลที่ 5 มีลักษณะผสมผสานแบบตะวันตก จีน และไทยเข้าด้วยกันได้อย่างวิจิตรกลมกลืน บนผนังด้านนอกตามซุ้มประตูหน้าต่างประดับด้วยลวดลายปูนปั้นอันอ่อนช้อยลักษณะคล้ายไม้เลื้อย มีพระพุทธรูปปางอุ้มบาตร (ประจำวันพุธ) สถักนูนสูงอยู่ด้านนอกอาคาร ประกอบไปด้วยลวดลายพรรณพฤกษา หงส์ฟ้า และนกกระสา ถือเป็นงานศิลป์แห่งแผ่นดินที่ทรงคุณค่าของชาวจังหวัดอุทัยธานี (Khana kammakān fāi pramūan ‘ēkkasān læ ḥhotmāihēt 1999, 62 - 63) วัดอุโปสถาราม ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมเป็นหลักฐานสะท้อนให้เห็นความเจริญรุ่งเรือง วิถีชีวิต ความงาม และความชาญฉลาดของบรรพบุรุษจากอดีตถึงปัจจุบัน เป็นสมบัติของชาติที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์สืบสานแห่งเกียรติและความภาคภูมิใจของชาวจังหวัดอุทัยธานี

อุตสาหกรรมเครื่องหนัง หนึ่งในอุตสาหกรรมแพชชั่นที่มีความสำคัญในระบบเศรษฐกิจของไทย เป็นอุตสาหกรรมที่ต่อยอดมาจากอุตสาหกรรมปศุสัตว์และอุตสาหกรรมฟอกหนัง สามารถสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับหนังสัตว์ได้เป็นอย่างมาก สร้างงานและรายได้ให้กับแรงงานและผู้ประกอบการไทยมานานนับสิบปี ประเทศไทยถือเป็นประเทศอันดับต้น ๆ ในภูมิภาคอาเซียนที่มีการส่งออกเครื่องหนังสูงสุด เนื่องจากเป็นแหล่งรับจ้างผลิตหนังฟอกเครื่องหนังให้กับประเทศแถบยุโรป โดยไทยมีความโดดเด่นในความคิดสร้างสรรค์ ความละเอียดในการผลิต ซึ่งทำให้คุณภาพของสินค้านั้นมีคุณภาพที่ดี และเป็นที่พอใจของประเทศผู้นำทางด้านเครื่องหนัง (The office of industrial economics 2011, 1 - 6) สุวัชชัย วงษ์เจริญสิน ประธานกรรมการ บมจ.ซีพีแอล กรุ๊ป (CPL) ประธานกลุ่มอุตสาหกรรมหนังและผลิตภัณฑ์หนัง สมาอุตสาหกรรมแห่งประเทศไทย กล่าวว่า อุตสาหกรรมเครื่องหนังไทย ยังมีปัญหาที่ต้องแก้ไขอยู่ 6 ประการ ได้แก่ 1. ทักษะทางความคิดสร้างสรรค์ในการออกแบบ 2. เครื่องมือและการสนับสนุนการวิจัยและพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องหนังที่ทันสมัย 3. แรงงานฝีมือในการออกแบบ ตัดเย็บ และประกอบ 4. แรงจูงใจ และแนวทางการส่งเสริมการตลาด 5. ปัญหาทางด้านพิกัดภาษีนำเข้าและส่งออกบางรายการ และ 6. ความหลากหลายทางการออกแบบด้านอุปกรณ์เพื่องานประกอบ (Wichensri 2019, online) เห็นได้ว่าประการสำคัญที่จะยกระดับอุตสาหกรรมเครื่องหนังไทยได้นั้น คือ ความคิดสร้างสรรค์และแรงสนับสนุนงานวิจัยจากหน่วยงานต่าง ๆ

จากที่กล่าวมาข้างต้น ผู้วิจัยเห็นถึงการนำมรดกวัฒนธรรมจากลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม ศาสนสถานสำคัญ
คู่มือจังหวัดอุทัยธานี มาพัฒนาต่อยอดสร้างสรรค์ออกแบบเป็นผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องหนังแฟชั่นในรูปลักษณะ
และลวดลายใหม่ที่มีเอกลักษณ์ สามารถจับต้องได้ นำไปใช้ในชีวิตประจำวันก็จะทำให้คนรุ่นใหม่ได้ใกล้ชิด
สัมผัสถึงความงามทางศิลปวัฒนธรรมและรู้จักจังหวัดอุทัยธานีมากยิ่งขึ้น โดยผ่านผลิตภัณฑ์แฟชั่นเครื่องหนัง
ที่เป็นอุตสาหกรรมสำคัญและขับเคลื่อนเศรษฐกิจของไทย ทั้งยังเป็นต้นแบบการออกแบบผลิตภัณฑ์
ที่แฝงไปด้วยคุณค่า สร้างความโดดเด่น และน่าจดจำ

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาและรวบรวม “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี
2. เพื่อวิเคราะห์ “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี
3. เพื่อออกแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังที่มีอัตลักษณ์ “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นที่ 1 (R1: Research ครั้งที่ 1) สืบหาข้อมูลพื้นฐาน ศึกษาเอกสาร งานวิจัย และลงพื้นที่สำรวจสถานที่จริง

1. ศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้ข้อมูลพื้นฐานบริบททั่วไป วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
2. สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง (Non-Structured interview) จากปราชญ์ชาวบ้าน โดยมี
พันเอกจร ศรีสุข มัคคุเทศก์กิตติมศักดิ์ เล่าถึงประวัติความเป็นมาและลักษณะโดดเด่น วัดอุโปสถาราม
จังหวัดอุทัยธานี ให้ฟังโดยสังเขป จดบันทึก และสังเกตร่วมกับการถ่ายภาพจากสถานที่จริง
3. วิเคราะห์ลวดลายปูนปั้นเพื่อกำหนดกรอบแนวคิดรูปแบบต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง

ขั้นที่ 2 (D1: Development ครั้งที่ 1) ออกแบบและพัฒนา (Design and Development) แบบ (ร่าง)
ผลิตภัณฑ์เครื่องหนังที่บ่งบอกอัตลักษณ์ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

1. สร้างแบบ (ร่าง) รูปแบบผลิตภัณฑ์
2. กำหนดแนวทาง ข้อจำกัดทางการผลิต ร่วมกับกลุ่มผู้ประกอบการที่มีประสบการณ์ทางด้านการผลิต
และออกแบบผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องหนังไม่ต่ำกว่า 10 ปี โดยวิธีการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive
Sampling) จำนวน 2 คน ประกอบด้วย นายโมลี มณีโชติ กรรมการผู้จัดการ บริษัท ดีไซน์ บาย มณีศิลป์ จำกัด
และนางสาวพรปวีณ์ ธรรมศิริ กรรมการผู้จัดการฝ่ายออกแบบ บริษัท วานิลลา วาเวีย จำกัด
3. เลือกแบบ (ร่าง) รูปแบบผลิตภัณฑ์ที่เหมาะสมเพื่อนำไปผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง

ขั้นที่ 3 (R2: Research ครั้งที่ 2) นำผลจากขั้นตอนที่ 2 มาพัฒนาต้นแบบ และสำรวจความพึงพอใจต่อผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง

1. ผลิตต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง จำนวน 5 รูปแบบ
2. ตรวจสอบคุณภาพและรับรองความเหมาะสมต้นแบบผลิตภัณฑ์ โดยกลุ่มผู้เชี่ยวชาญทางการออกแบบผลิตภัณฑ์ประเภทเครื่องหนังและแฟชั่น ที่มีประสบการณ์ทางด้านการออกแบบไม่ต่ำกว่า 10 ปี โดยวิธีการเลือกตัวอย่างแบบเจาะจง (Purposive Sampling) จำนวน 4 คน ประกอบด้วย 1. รองศาสตราจารย์ ดร.พัชรา อุทิศวรรณกุล รองคณบดีฝ่ายบริหาร อาจารย์ประจำสาขาแฟชั่นและสิ่งทอ ภาควิชาานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รวิเทพ มุสิกะปาน รักษาการแทนรองคณบดีฝ่ายวิชาการ, ประธานบริหารหลักสูตรศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาแฟชั่น สิ่งทอ และเครื่องตกแต่ง วิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 3. ดร. กรกมล คำสุข รักษาการแทนรองคณบดีฝ่ายนวัตกรรมทางปัญญา และวิจัย, ประธานบริหารหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขานวัตกรรมการออกแบบวิทยาลัยอุตสาหกรรมสร้างสรรค์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 4. ดร. นวัตร อุมาศิลป์ อาจารย์สาขาวิชาการออกแบบแฟชั่น และสิ่งทอ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย
3. ตรวจสอบความพึงพอใจผู้บริโภคจากการสุ่มตัวอย่างแบบไม่ใช้ทฤษฎีความน่าจะเป็น (Non-probability Sampling) โดยใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างแบบสะดวก (Convenience Sampling) จากการแจกแบบสอบถามด้วยตนเองร่วมกับการแจกแบบสอบถามผ่านทาง online จำนวน 200 กลุ่มตัวอย่าง

ขั้นที่ 4 (D2: Development ครั้งที่ 2) นำผลการวิเคราะห์ที่ได้มาสรุปผลการศึกษาและรวบรวม “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี ต้นแบบผลิตภัณฑ์รวมถึงผลการดำเนินงานต่างๆ จัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ จดสิทธิบัตรการออกแบบผลิตภัณฑ์และเผยแพร่บทความวิชาการตามลำดับ

การวิเคราะห์ข้อมูล

1. ผลการศึกษาและรวบรวม “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี

ผู้วิจัยได้ศึกษาลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถารามจากการลงพื้นที่จริง และรวบรวมเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (Pinsuwanbutr 2003, 7 - 6) ผลการศึกษาพบว่า ลวดลายปูนปั้นที่โดดเด่นจะอยู่บริเวณพระวิหาร พระอุโบสถ มณฑปแปดเหลี่ยม และเจดีย์ 3 สมัย ซึ่งมีลวดลายวิจิตรงดงามผสมผสานแบบไทย จีน และยุโรป อ้างอิงจากตำนาน วรรณกรรม พุทธศาสนา สัตว์หิมพาน และลวดลายพรรณพฤกษา มาประดับตกแต่งบริเวณหน้าบัน หน้ามุข กรอบซุ้มหน้าต่างและประตู โดยผู้วิจัยได้จัดรวบรวมลวดลายปูนปั้นบนสถาปัตยกรรมภายในวัดอุโปสถาราม ดังนี้

(1) พระวิหาร

อาคารขนาด 4 ห้อง ก่ออิฐถือปูนสร้างบนฐานไพทีพื้นยกสูง ผนังด้านทิศเหนือและทิศใต้ มีหน้าต่างด้านละ 3 ช่อง ฝาผนังด้านหน้ามีประตูทางเข้า 2 ช่อง มีบันไดทางขึ้น 2 ทาง ซุ้มประตูและหน้าต่างทำโค้งแบบยุโรปตกแต่งด้วยลวดลายพรรณพฤกษา



ภาพที่ 1 ซุ้มประตูหน้าต่างทรงโค้งแบบยุโรปบนพระวิหาร วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

เครื่องบนของพระวิหารประกอบด้วย โครงสร้างหลังคาเป็นจั่วมีหลังคาประธาน 1 ตับ มีชั้นซ้อน 1 ชั้น มีหลังคาปีกนกต่อจากหลังคาประธานและเครื่องล้อยอง หน้าบันด้านหน้าวิหารเป็นปูนปั้นเขียนสีรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณบนดอกพุดตานใบเทศ หน้าอุตูปีกนกเป็นปูนปั้นเขียนสีรูปยักษ์กายสีแดงทางทิศใต้ และยักษ์กายสีเขียวมีมนุษย์เดินตามทางทิศเหนือ หน้าบันด้านหลังเป็นปูนปั้นรูปรามเกียรติ์ บริเวณหน้าบันเป็นภาพจับของยักษ์กับหนุมาน ได้หน้าบันมีปูนปั้นตอนหนุมานและองค์ไปลงเฝ้าท้าวทศกัณฐ์จากฤๅษีโคบุตร หน้าอุตูปีกนกเป็นปูนปั้นรูปคชสีห์ทางทิศเหนือ และราชสีห์ทางทิศใต้



ภาพที่ 2 ลวดลายปูนปั้นบริเวณพระวิหาร วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

(2) พระอุโบสถ

อาคารก่ออิฐถือปูน ตัวอาคารขนาด 4 สร้างคู่กับพระวิหาร หอพระอุโบสถที่เก่าแก่และงดงามก่อสร้างบนฐานไพทีเดียวกันกับพระวิหารตั้งแต่เริ่มสร้างวัด หันหน้าไปทางทิศตะวันออกเช่นกัน ตอนหน้ามีมุขยื่นออกมา มีเสนาหันทรายสลักหน้าเดียวปักอยู่บนแท่นกลีบบัวรองรับด้วยขาสิงห์ เครื่องบนหลังคามีลักษณะคล้ายคลึงพระวิหาร หน้าบันด้านหน้าทำเป็นปูนปั้นรูปพระพุทธรูปปางสมาธิ ประทับนั่งบนปัทมอาสน์มีซุ้มแก้วล้อมรอบ หน้าอุ้ดปีกนกทั้งสองด้านออกซ่อเป็นลายเทพพนมเช่นเดียวกัน



ภาพที่ 3 เสนาหินและซุ้มหน้าต่างด้านข้างพระอุโบสถ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)



ภาพที่ 4 ลวดลายปูนปั้นบริเวณพระอุโบสถ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

(3) เจดีย์ 3 สมัย

ตั้งอยู่บนฐานไพทีเดียวกันกับพระวิหารและพระอุโบสถ ตั้งเป็นแนวเรียงกันด้านหลังพระวิหารและพระอุโบสถ สันนิษฐานว่าสร้างในคราวเดียวกันแต่มีรูปแบบที่แตกต่างกัน ได้แก่

(3.1) เจดีย์องค์ทางทิศเหนืออยู่ด้านหลังพระอุโบสถ เป็นเจดีย์หกเหลี่ยม ทรงอยุธยา ส่วนฐานประกอบด้วยฐานบัวแปดเหลี่ยมซ้อนกันสามชั้น ส่วนกลางของเจดีย์เป็นทรงระฆังแปดเหลี่ยมฉาบปูนเรียบ ส่วนยอดของเจดีย์ประกอบด้วยบัลลังก์ ก้านฉัตร บัวฝาละมี ปล้องไฉน บัวกลุ่ม และปลียอด

(3.2) เจดีย์องค์กลางอยู่ระหว่างวิหารและอุโบสถ เป็นเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง ทรงรัตนโกสินทร์ ส่วนฐานประกอบด้วยหน้ากระดานล่าง บัวคว่ำ ท้องไม้ ฐานเชิงรองรับฐานสิงห์อีกชั้นหนึ่ง ส่วนเรือนธาตุทำเป็นซุ้มจระนำประดิษฐานพระพุทธรูปปางต่าง ๆ คือ ทิศเหนือและทิศตะวันออกเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย ทิศตะวันตกเป็นพระพุทธรูปปางถวายเนตร ทิศใต้เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ เหนือซุ้มมียอดเจดีย์เล็ก 5 ยอด ประดับอยู่ต่อจากเรือนธาตุเป็นบัลลังก์รองรับบัวกลุ่ม ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังย่อไม้สิบสอง ส่วนยอดของเจดีย์เป็นบัวกลุ่มเกาปี่ ลูกแก้ว ปลียอด และเม็ดน้ำค้าง

(3.3) เจดีย์องค์ด้านทิศใต้ อยู่หลังพระวิหาร เป็นเจดีย์ทรงระฆังแบบทรงกลมฟาง ทรงสุโขทัย มีความสูงประมาณเท่าความสูงของพระวิหาร ส่วนฐานของเจดีย์ประกอบด้วยฐานเจียง ถัดขึ้นไปเป็นฐานบัว ตรงบัวหงายทำลวดลายปูนปั้นเป็นรูปกลีบบัวประดับอยู่โดยรอบ ส่วนกลางเจดีย์เป็นฐานเจียงซ้อนกันสองชั้น ถัดขึ้นไปเป็นรูปบัวคว่ำ ท้องไม้ บัวปากกระฆัง และองค์ระฆังทรงกลม ส่วนยอดของเจดีย์ประกอบด้วยบัลลังก์ เสาหอน บัวฝาละมี ปล้องไฉน กลุ่มบัวเถา ปลีลูกแก้ว ปลียอด และเม็ดน้ำค้าง (Thai Heritage Treasury 2018, online)



ภาพที่ 5 เจดีย์ 3 สมัยบนฐานไพทีเดียวกันกับพระวิหารและพระอุโบสถ วัดอุโบสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

(4) มณฑปแปดเหลี่ยม

สัญลักษณ์โดดเด่นของวัดอุโปสถาราม ตั้งอยู่ริมฝั่งแม่น้ำสะแกกรัง ใกล้ฐานไพที สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2452 มณฑปหลังนี้หลวงพิทักษ์ภาษา (บุญเรือง พิทักษ์อรณพ) ตั้งใจสร้างถวายให้พระสุนทรมุณี (จัน) เจ้าคณะจังหวัดอุทัยธานี (ฉายาเดิมเป็นพระครูอุทัยธรรมนิเทศ) เพื่อเป็นกุฏิจำพรรษา ปัจจุบันเป็นสถานที่ตั้งศพ ประดิษฐานอัฐิพร้อมทั้งสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ของท่าน ลักษณะเป็นตึก 8 เหลี่ยม 2 ชั้นทรงยุโรป มีบันไดขึ้น 2 ทาง และมุขขึ้น 2 ข้าง ตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นสวยงามผสมผสานแบบจีนและตะวันตก มีลายปูนปั้นพระพุทธรูปปางถวายเนตร อุ้มบาตรประทับยืนในกรอบโค้งล้อมด้วยลวดลายแบบจีน พรรณพฤกษา หงส์ และนกกระสา ถือเป็นโบราณสถานที่มีค่าทางจิตใจอยู่คู่ชาวอุทัยธานีมาช้านาน



ภาพที่ 6 ลวดลายปูนปั้นมณฑปแปดเหลี่ยมฝั่งด้านตะวันตกและด้านใต้ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)



ภาพที่ 7 ลวดลายปูนปั้นซุ้มหน้าต่าง มณฑปแปดเหลี่ยม วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

ผู้วิจัยใช้วิธีการคัดเลือกแบบเจาะจง โดยเลือกจากลวดลายปูนปั้นที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ เพื่อนำมาวิเคราะห์ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง และสีสันทัน จำนวน 5 รูปแบบ ดังนี้

มณฑปแปดเหลี่ยม



ภาพที่ 8 มณฑปแปดเหลี่ยมสองชั้น วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

ด้านลวดลาย

ด้านบนเหนือซุ้มหน้าต่างตรงกลางและเหนือหน้าต่างทั้ง 2 ฝั่ง มีลวดลายปูนปั้นคล้ายไม้เลื้อยและดอกไม้ที่กรอบหน้าต่าง เหนือกรอบหน้าต่างมีปูนปั้นลอยตัวคล้ายตัวมอมสัตว์ในตำนาน ลักษณะศิลปะผสมระหว่างไทยและจีน โดยมีโครงสร้างสมดุลแบบซ้ายขวาเท่ากัน

ด้านรูปร่าง

อาคารแปดเหลี่ยมสองชั้นทรงยุโรปมีบันไดขึ้นชั้นบนด้านนอกเป็นสองทางลักษณะสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก รูปทรงสี่เหลี่ยมที่ประกบกับทรงครึ่งวงกลมเป็นลักษณะของซุ้มหน้าต่าง ลวดลายปูนปั้นจะอยู่ในรูปทรงของครึ่งวงกลม ส่วนของหลังคามีลักษณะเป็นรูปทรงสามเหลี่ยม

ด้านรูปทรง

อาคารแปดเหลี่ยมสองชั้นทรงยุโรป ชั้นที่ 1 ของมณฑปแปดเหลี่ยมมีลักษณะเป็นทรงกระบอก ชั้นที่ 2 มีรูปทรงเป็นทรงปริซึมแปดเหลี่ยม ส่วนของหลังคามีลักษณะเป็นทรงพีระมิดแปดเหลี่ยมและส่วนของลวดลายปูนปั้นทั้งหมดเป็นลักษณะประติมากรรมนูนสูง

ด้านสีสันทัน

สีหลักของสถาปัตยกรรมมีพื้นผิวเป็นสีขาวทั้งตัวของมณฑปแปดเหลี่ยมและลวดลายปูนปั้น พื้นหลังของลวดลายปูนปั้นเป็นพื้นสีน้ำเงิน สีของหน้าต่างและหลังคาเป็นสีน้ำตาล

ลวดลายปูนปั้นซุ้มหน้าตักด้านทิศใต้ มณฑปแปดเหลี่ยม



ภาพที่ 9 ลวดลายปูนปั้นมณฑปแปดเหลี่ยมฝั่งด้านใต้ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

ซุ้มหน้าตักทิศด้านใต้ทำเป็นมุขยื่นออกมาเหนือกรอบหน้าต่าง ตกแต่งลวดลายด้วยปูนปั้นศิลปะผสมระหว่างไทยและจีน ลายพระพุทธรูปปางถวายเนตร รอบองค์พระพุทธรูปมีลักษณะเป็นลวดลายจีน ด้านนอกกรอบพระพุทธรูปล้อมรอบด้วยไม้เลื้อยพรรณพุกชา ดอกพุดตาน นกหงส์ฟ้า และนกกระสา

ด้านรูปร่าง

กรอบของพระพุทธรูปเป็นลักษณะของรูปทรงสี่เหลี่ยมและครึ่งวงกลมประกบกัน ด้านนอกส่วนลวดลายปูนปั้นเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยม ด้านบนส่วนลวดลายปูนปั้นเป็นรูปทรงครึ่งวงกลม

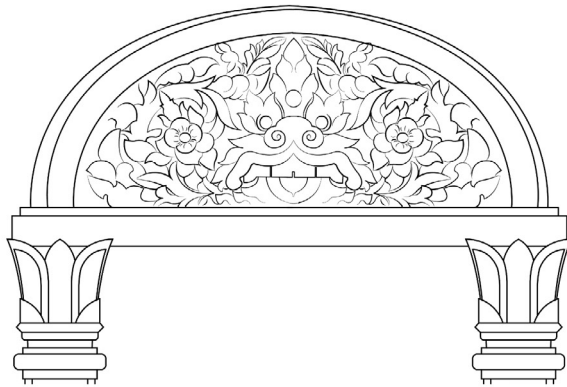
ด้านรูปทรง

ส่วนของลวดลายปูนปั้นทั้งหมด คือ พระพุทธรูป ลายไม้เลื้อย ดอกพุดตาน หงส์ และนกกระสา มีลักษณะเป็นประติมากรรมนูนสูง

ด้านสีสันท

สีหลักของสถาปัตยกรรมและลวดลายปูนปั้นมีพื้นผิวเป็นสีขาว พื้นหลังของลายปูนปั้นเป็นพื้นสีน้ำเงิน บนตัวของนกมีสีขนนกปรากฏอยู่เป็นสีแดงและน้ำเงิน บนดอกพุดตานมีสีแดงเช่นกัน

ซุ้มหน้าต่างทิศเหนือ มณฑปแปดเหลี่ยม จังหวัดอุทัยธานี



ภาพที่ 10 ลายบนซุ้มหน้าต่างทิศเหนือ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี
(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

ด้านลวดลาย

ปรากฏลวดลายไทย คือ ลายหน้าขบล้อมรอบไปด้วยไม้เลื้อยและดอกพุดตาน หัวเสาทั้ง 2 ข้างมีลายบัวหงาย

ด้านรูปร่าง

รูปร่างโดยรวมเป็นลักษณะสี่เหลี่ยมจากหน้าต่างต่อกับครึ่งวงกลมที่อยู่เหนือหน้าต่าง ซึ่งมีลวดลายปูนปั้นอยู่ภายใน

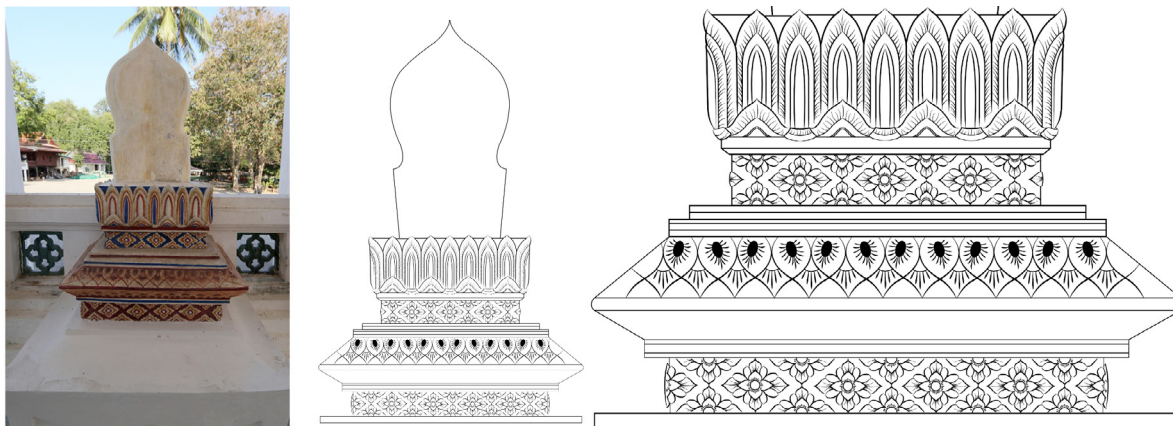
ด้านรูปทรง

ส่วนของลวดลายปูนปั้นทั้งหมด คือ ลายหน้าขบ ลายไม้เลื้อย และดอกพุดตาน มีลักษณะเป็นประติมากรรมนูนสูง เสาด้านข้างของหน้าต่างมีบัวหัวเสา

ด้านสี

สีหลักของสถาปัตยกรรมมีพื้นผิวเป็นสีขาว ส่วนของลวดลายปูนปั้นมีสีเหลืองครีม พื้นหลังของลายปูนปั้นเป็นพื้นสีน้ำเงิน

ใบเสมาด้านหน้าพระอุโบสถ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี



ภาพที่ 11 ใบเสมาด้านหน้าพระอุโบสถ วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

ด้านลวดลาย

ชั้นล่างสุดมีลายหน้ากระดานซึ่งเรียงด้วยลายประจำยาม ชั้นที่ 2 เป็นลวดลายบัวคว่ำและบัวหงาย ชั้นที่ 3 ลายหน้ากระดานซึ่งเรียงด้วยลายประจำยาม ชั้นที่ 4 เป็นลายบัวกาบ

ด้านรูปร่าง

เป็นลักษณะของชั้นสี่เหลี่ยมต่อกันเป็นชั้น ๆ ขึ้นไปเป็นฐานของป้าย

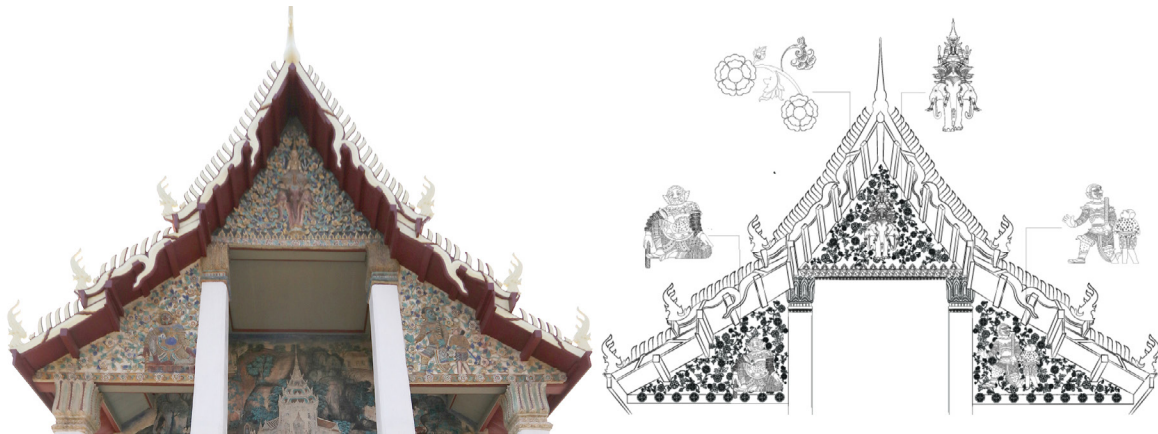
ด้านรูปทรง

มีลักษณะเป็นฐานที่ประกอบลาย โดยแต่ละด้านมีความที่เท่ากัน เป็นลักษณะของกล่อ่งสี่เหลี่ยมต่อกันเป็นชั้นที่ประกอบด้วยลวดลายไทย

ด้านสีสันท

ส่วนของลวดลายมีสีของปูนเป็นสีขาว ส่วนของลวดลายมีการตกแต่งด้วยสีน้ำเงิน สีแดง และสีน้ำตาล

หน้าบันพระวิหารวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี



ภาพที่ 12 หน้าบันวิหารวัดอุโปสถาราม วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

(© Naddawadee Boonyadacho 08/08/2017)

ด้านลวดลาย

หน้าบันด้านหน้าพระวิหารเป็นปูนปั้นเขียนสีพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณบนดอกพุดตานใบเทศหน้าอุตูปักนกทางทิศใต้ด้านหน้าของพระวิหารเป็นปูนปั้นเขียนสีรูปยักษ์กายสีแดงบนดอกพุดตานใบเทศหน้าอุตูปักนกทางทิศเหนือของพระวิหารเป็นปูนปั้นเขียนสียักษ์กายสีเขียว มีมนุษย์เดินตาม บนดอกพุดตานใบเทศ

ด้านรูปร่าง

รูปร่างโดยรวมเป็นลักษณะทรงสามเหลี่ยมที่ประกอบไปด้วยโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมไทยอย่างช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์

ด้านรูปทรง

ลวดลายปูนปั้นทั้งหมด คือ ลายไม้เลื้อยและดอกพุดตานมีลักษณะเป็นประติมากรรมนูนสูง

ด้านสีสันท

สีของช่อฟ้า ใบระกา และหางหงส์มีการทาสีขาวแต่โครงสร้างมีสีแดง ส่วนของลวดลายไม้เลื้อยและดอกพุดตานมีสีเขียว สีน้ำเงิน สีเหลือง และสีแดง ส่วนของพื้นหลังของลวดลายส่วนด้านบนมีพื้นหลังสีดำและพื้นหลังของลวดลายทั้งซ้ายขวามีสีขาว ปูนปั้นเขียนสีรูปยักษ์กายสีแดงบนดอกพุดตานใบเทศหน้าอุตูปักนกทางทิศเหนือของพระวิหารเป็นปูนปั้นเขียนสียักษ์กายสีเขียวมีมนุษย์เดินตาม

2. ต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังที่มีอัตลักษณ์ “ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม” จังหวัดอุทัยธานี

จากการพูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์ร่วมกับผู้ประกอบการผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง เกี่ยวกับความเป็นไปได้ของแบบร่างเพื่อใช้ในการผลิตและความต้องการของตลาดเครื่องหนังในปัจจุบัน พบว่า ผลิตภัณฑ์เครื่องหนังประเภทกระเป๋าที่มีความหลากหลายของการออกแบบ มีความแปลกใหม่ มีเอกลักษณ์ รูปแบบ และขนาดในการใช้งานที่หลากหลาย เป็นที่ต้องการของตลาดในปัจจุบัน โดยเลือกใช้เทคนิคการปักด้วยจักรระบบอุตสาหกรรม โดยผู้วิจัยถอดแบบอัตลักษณ์ลวดลายปูนปั้น วัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี จากการคัดเลือกแบบลวดลายปูนปั้นที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ จำนวน 5 รูปแบบ และนำมาดราฟลายเส้นลวดลายปูนปั้น เพื่อวิเคราะห์ลวดลาย รูปร่าง รูปทรง และสีสันทัน จากนั้นนำลวดลายมาจัดองค์ประกอบโดยคำนึงถึงหลักการจัดวางลวดลายต่างๆ เช่น การทับซ้อน การทำซ้ำ การจัดจังหวะให้เกิดช่องว่างความสวยงาม นำมาจัดวางบนแบบร่างรูปทรงต่างๆ และได้เป็นต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง ทั้ง 5 รูปแบบ มีดังนี้

รูปแบบที่ 1 กระเป๋าทรงกระบอก ตกแต่งด้วยเส้นสายลายปักพรรณพฤกษา ลายประจำยาม และลายกลีบบัวที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากลวดลายปูนปั้นบนฐานใบเสมา ดังนี้



ภาพที่ 13 รูปแบบที่ 1 กระเป๋าทรงกระบอก (© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)

รูปแบบที่ 2 กระเป๋าถือทรงแปดเหลี่ยม แร้งบันดาลใจจากรูปทรงอาคารแปดเหลี่ยมสองชั้นทรงยุโรป ของมณฑปแปดเหลี่ยมแต่เป็นลักษณะการมองจากมุมบน ตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นยักษ์และพรรณพฤกษา ให้มีความอ่อนหวานและประยุกต์ให้มีความร่วมสมัย ปักลวดลายลงบนด้านหน้ากระเป๋าและบริเวณมือจับ ดังนี้



ภาพที่ 14 รูปแบบที่ 2 กระเป๋าทรงแปดเหลี่ยม (© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)

รูปแบบที่ 3 กระเป๋าสตางค์ทรงยาวปักลายราชสีห์และลายกลีบบัวตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นพรรณพฤกษา ดังนี้



ภาพที่ 15 รูปแบบที่ 3 กระเป๋าสตางค์ทรงยาว (© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)

รูปแบบที่ 4 กระเป๋าตังค์ทรงสั้น ตกแต่งด้วยลวดลายหงส์ฟ้าและลวดลายพรรณพฤกษา ดังนี้



ภาพที่ 16 รูปแบบที่ 4 กระเป๋าตังค์ทรงสั้น (© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)

รูปแบบที่ 5 กระเป๋าใส่เหรียญ และนามบัตรขนาดกะทัดรัด ตกแต่งด้วยลายปักพรรณพฤกษาทั้งสองด้าน ดังนี้



ภาพที่ 17 รูปแบบที่ 5 กระเป๋าใส่เหรียญ (© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)



ภาพที่ 18 คอลเลกชันเครื่องหนังจากลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม
(© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)

ผู้วิจัยได้ทำแบบสอบถามเพื่อตรวจสอบคุณภาพและรับรองความเหมาะสมต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังจากผู้เชี่ยวชาญที่มีประสบการณ์ด้านแฟชั่น สิ่งทอ และเครื่องตกแต่ง ไม่ต่ำกว่า 10 ปี ได้ดังตารางต่อไปนี้

ผลการตรวจสอบคุณภาพและรับรองความเหมาะสมต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังจากผู้เชี่ยวชาญด้านแฟชั่น สิ่งทอ และเครื่องตกแต่ง พบว่า ด้านลวดลาย (pattern) การแสดงออกถึงเอกลักษณ์ลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม มีค่าเฉลี่ย 4.75 ในระดับมากที่สุด ด้านโครงสร้างผลิตภัณฑ์ (structure) เป็นต้นแบบที่แตกต่างและสร้างสรรค์ ด้านวัสดุที่ใช้ทำผลิตภัณฑ์ (material) แข็งแรงทนทานต่อการใช้งาน ด้านความสวยงาม (aesthetic) กระเป๋ามีรูปแบบทันสมัย ลวดลายสื่อถึงทุนทางวัฒนธรรม วัดอุโปสถาราม สามารถส่งเสริมภาพลักษณ์ สื่อความหมาย คุณค่าวัฒนธรรม มีค่าเฉลี่ย 4.50 ในระดับมากที่สุด ผู้เชี่ยวชาญได้ให้ความคิดเห็นเพิ่มเติมด้านลวดลายโดยวิธีการตัดทอน การสร้างลวดลายบนหนังด้วยวิธีตอกลาย ปั้นจม หรือพิมพ์บนพื้นหนัง เพื่อเพิ่มความหลากหลายให้กลุ่มผู้บริโภคในอนาคต รวมถึงการศึกษาเรื่องสัญลักษณ์นำสื่อวัฒนธรรมมาใช้ร่วมกับผลิตภัณฑ์อื่น ๆ ต่อไป

ผู้วิจัยได้จัดทำแบบสอบถามความพึงพอใจต่อรูปแบบการพัฒนาผลิตภัณฑ์เครื่องหนังจากกลุ่มผู้นักท่องเที่ยวและผู้บริโภคผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง จำนวน 200 คน พบว่า กลุ่มผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่เป็นเพศหญิง ร้อยละ 66.00 เพศชาย ร้อยละ 34.00 ส่วนใหญ่อายุน้อยกว่า 30 ปีจำนวนร้อยละ 60.00 อายุระหว่าง 31 - 40 ปีจำนวนร้อยละ 22.00 และอายุ 51 ปีขึ้นไป ร้อยละ 12 ตามลำดับ วุฒิกการศึกษาปริญญาตรี ร้อยละ 62.00 และปริญญาโท ร้อยละ 30.00 ตามลำดับ ประกอบอาชีพ นักเรียน/นักศึกษา ร้อยละ 36.00 พนักงานบริษัทเอกชน ร้อยละ 32.00 และธุรกิจส่วนตัว ร้อยละ 18.00 ตามลำดับ รายได้เฉลี่ยต่อเดือน 15,001 - 30,000 บาท ร้อยละ 36.00 และ 30,001 - 50,000 บาท ร้อยละ 32.00 ต่ำกว่าหรือเท่ากับ 15,000 บาท ร้อยละ 26.00 ตามลำดับ



ภาพที่ 19 รูปแบบและลวดลายผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง (© Naddawadee Boonyadacho 12/10/2018)

จากรูปแบบและลวดลายข้างต้นแสดงให้เห็นว่าผู้บริโภคส่วนใหญ่พึงพอใจต่อรูปแบบที่ 4 มากที่สุด ที่ค่าเฉลี่ย 4.26 ระดับมาก รองลงมาคือ รูปแบบที่ 1, 3 ค่าเฉลี่ยที่ 4.00 รูปแบบที่ 2 ค่าเฉลี่ยที่ 3.76 และรูปแบบที่ 5 ค่าเฉลี่ยที่ 3.36 ตามลำดับ ในด้านลวดลาย ผู้บริโภคส่วนใหญ่พึงพอใจต่อลวดลายที่ 4 ค่าเฉลี่ย 4.64 ในระดับมากที่สุด รองลงมาคือ ลวดลายที่ 2, 3, 1 และ 5 ตามลำดับ พึงพอใจอยู่ในระดับมาก

ผลการประเมินความพึงพอใจต่อภาพรวมต้นแบบคอลเลกชันผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง พบว่า ผู้บริโภคเห็นว่าสามารถส่งเสริมภาพลักษณ์ สื่อความหมาย ส่งเสริมคุณค่าวัฒนธรรม เพิ่มมูลค่าให้กับผลิตภัณฑ์มีค่าเฉลี่ยที่ 4.56 และ 4.6 ในระดับมากที่สุด มีการออกแบบ ความงดงาม เป็นต้นแบบที่แตกต่างและสร้างสรรค์ รูปแบบร่วมสมัย ส่งเสริมรูปแบบการใช้ชีวิตในปัจจุบัน การแสดงออกถึงเอกลักษณ์ลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม ความเหมาะสมในการเลือกวัสดุ เป็นต้นแบบที่แตกต่างและสร้างสรรค์ มีค่าเฉลี่ยที่ 4.42, 4.36, 4.38, 4.42 และ 4.44 อยู่ในระดับมาก โดยภาพรวมพึงพอใจต่อต้นแบบผลิตภัณฑ์ระดับมากที่สุด ที่ค่าเฉลี่ย 4.50

ผู้บริโภคส่วนใหญ่ให้ความคิดเห็นและข้อเสนอแนะไว้ว่า รูปแบบมีความคิดสร้างสรรค์ ลวดลายมีเอกลักษณ์ โทนสีทันสมัย มีความแตกต่าง บางรุ่นสามารถนำมาเพิ่มรูปแบบให้เข้ากับการใช้งานในชีวิตประจำวันได้มากขึ้น โดยการนำมอดทอนรูปทรงและลวดลาย เพื่อขยายไปยังกลุ่มลูกค้าเป้าหมายใหม่ ๆ อาทิ กลุ่มผู้บริโภคเพศชาย กลุ่มผู้บริโภคชาวต่างชาติได้เพิ่มขึ้น โดยรวมสวยงามมาก แต่ประโยชน์ใช้สอยอาจไม่ตรงกับตลาดระดับล่างถึงกลาง รูปแบบ ลวดลาย ความคิดสร้างสรรค์ดีอยู่แล้ว แต่อยากให้เพิ่มเรื่องความประณีตของงานของฝีมือฝัสด้าย เพื่อให้เหมาะกับลายแบบโบราณที่มีความประณีตมีความละเอียด น่าจะมีคำอธิบายประกอบแต่ละผลิตภัณฑ์ หากมีการประยุกต์ลวดลายเข้ากับฟังก์ชันการใช้งานจะทำให้ผลิตภัณฑ์มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

สรุปผลการวิจัย

จากผลการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี พบว่า ประติมากรรมลวดลายปูนปั้นภายในบริเวณวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี ส่วนใหญ่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อตกแต่งอาคารบริเวณหน้าบัน อดุปักนก หน้ามุข ชุ่มหน้าต่าง ชุ่มประตู ฐานเสมา และเสาชิงพระอุโบสถ พระวิหาร มณฑปแปดเหลี่ยม และเจดีย์ 3 สมัย ลักษณะแบบอย่างสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นผสมผสานศิลปะแบบไทย จีน และยุโรป ลักษณะการสร้างสรรค์ลวดลาย สามารถแบ่งเป็น 4 ประเภท ดังนี้

(1) ลวดลายเกี่ยวกับความเชื่อทางศาสนาและรูปเคารพ ลวดลายที่ปรากฏอยู่บนบริเวณหน้าบัน อดุปักนก ของพระวิหาร พระอุโบสถ และบริเวณหน้ามุขมณฑปแปดเหลี่ยม สะท้อนความเชื่อและอิทธิพลทางพุทธศาสนา ลวดลายทำหน้าที่เป็นจุดศูนย์กลางโดดเด่น ดังเช่น ลวดลายปูนปั้นพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณบริเวณหน้าบันพระวิหาร รูปพระพุทธรูปปางสมาธิประทับนั่งบนปัทมอาสน์มีชฎแก้วล้อมรอบบริเวณหน้าบันด้านหน้าพระอุโบสถ ปูนปั้นพระพุทธรูปปางปริณิพพาน (พระปางไสยาสน์) ตะแคงเบื้องขวา มีพระสงฆ์สาวก 7 องค์ หน้าบันด้านล่างเป็นปูนปั้นพระพุทธรูปเจ้าใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์มีพระสงฆ์สาวกรายล้อม 5 องค์บริเวณหน้าบันด้านหลังพระอุโบสถ ปูนปั้นรูปพระพุทธรูปปางสมาธิประทับนั่งบนปัทมอาสน์มีชฎแก้วล้อมรอบบริเวณหน้าต่างด้านข้างพระอุโบสถ ลายปูนปั้นพระพุทธรูปปางถวายเนตรอุ้มบาตรประทับยืนในกรอบโค้งของมณฑปแปดเหลี่ยม

(2) ลวดลายเกี่ยวกับวรรณคดีและสัตว์หิมพานต์ แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางวรรณศิลป์ของชาติไทยที่เจริญรุ่งเรืองมาแต่โบราณ ดังเช่น รูปปั้นยักษ์กายสีแดง ยักษ์กายสีเขียว มีมนุษย์เดินตามบริเวณด้านหน้าอดุปักนกของพระวิหาร ปูนปั้นเขียนสีรูปรามเกียรติ์ บริเวณหน้าบันเป็นภาพจับของยักษ์กับหนุมาน ปูนปั้นเขียนสีตอนหนุมานและองค์ไปลองเอากล่องดวงใจของทศกัณฐ์จากฤๅษีโคบุตรบริเวณหน้าบันด้านหลังพระวิหาร ปูนปั้นรูปคชสีห์และราชสีห์บริเวณหน้าอดุปักนกทางด้านหลังพระวิหาร และปูนปั้นรูปหงส์และนกกระสา ศิลปะแบบจีนบริเวณหน้ามุขของมณฑปแปดเหลี่ยม

(3) ลวดลายพรรณพฤกษา เป็นลวดลายประดับตกแต่งทำให้เกิดความสวยงามบริเวณหน้าบัน อดุปักนก และชุมประตู ชุ่มหน้าต่าง ประกอบด้วย ดอกพุดตานใบเทศ และลายไม้เลื้อย

(4) ลวดลายตามแบบลายไทย ประกอบด้วย ลวดลายบัวคว่ำ บัวหงาย ลายประประจำยาม ลายหน้ากระดานที่ใช้ประดับตกแต่งบริเวณเจดีย์ 3 สมัย และฐานใบเสมา ลายหน้าขบบริเวณชุมหน้าต่างทิศเหนือมณฑปแปดเหลี่ยม

จากการศึกษาลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี ผู้วิจัยขึ้นต้นแบบผลิตภัณฑ์เครื่องหนังประเภท กระเป๋าโดยใช้เทคนิคการปักด้วยจักรระบบอุตสาหกรรมเพื่อสร้างลวดลายจำนวน 5 รูปแบบ ประกอบด้วย

1. กระเป๋าถือทรงแปดเหลี่ยมตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นยักษ์และลวดลายพรรณพฤกษา 2. กระเป๋าทรงกระบอก ตกแต่งด้วยเส้นสายลายปักพรรณพฤกษา ลายประจายาม และลายกลีบบัวที่ได้รับแรงบันดาลใจจากลวดลายปูนปั้นบนฐานใบเสมา 3. กระเป๋าสตางค์ทรงยาวปักลายราชสีห์และลายกลีบบัวตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นพรรณพฤกษา 4. กระเป๋าสตางค์ใบสั้น ตกแต่งด้วยลวดลายหงส์ฟ้าและลวดลายพรรณพฤกษา และ 5. กระเป๋าใส่เหรียญและนามบัตรขนาดกะทัดรัด ตกแต่งด้วยลายปักพรรณพฤกษา พบว่า ผลการประเมิน ความพึงพอใจต่อภาพรวมต้นแบบคอลเลกชันผลิตภัณฑ์เครื่องหนัง ผู้บริโภคเห็นว่าสามารถส่งเสริมภาพลักษณ์ สื่อความหมาย ส่งเสริมคุณค่าวัฒนธรรม เพิ่มมูลค่าให้กับผลิตภัณฑ์ อยู่ในระดับมากที่สุด มีการออกแบบ ความงดงาม เป็นต้นแบบที่แตกต่างและสร้างสรรค์ รูปแบบร่วมสมัย ส่งเสริมรูปแบบการใช้ชีวิตในปัจจุบัน การแสดงออกถึงเอกลักษณ์ลวดลายปูนปั้นวัดอุโปสถาราม ความเหมาะสมในการเลือกใช้วัสดุเป็นต้นแบบ ที่แตกต่างและสร้างสรรค์อยู่ในระดับมาก โดยภาพรวมผู้บริโภคพึงพอใจต่อต้นแบบผลิตภัณฑ์ในระดับมากที่สุด

อภิปรายผล

จากข้อค้นพบการวิจัย เห็นได้ว่าลวดลายปูนปั้นที่ปรากฏบริเวณวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี เป็นศิลปะผสมผสาน ไทย จีน และยุโรป ประกอบด้วยลวดลายความเชื่อทางพุทธศาสนา วรรณคดี สัตว์หิมพานต์ประดับด้วยลวดลายพรรณพฤกษาและลายไทย เป็นประติมากรรมปั้นสูงต่ำทำให้เกิดมิติและความสวยงาม ลักษณะเด่นผลงานทัศนศิลป์สกุลช่างรัตนโกสินทร์ตอนต้น สอดคล้องกับงานวิจัยของ ชัยณรงค์ วิรุฬพัฒน์ (Wirunphat 2018, online) ศึกษาเรื่อง ภาพปูนปั้นบนฝาผนังในวิหารวัดบางกะพ้อม อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม สรุปได้ว่า เนื้อหาที่นำมาใช้ในภาพปูนปั้นนี้ เป็นเรื่องราวในพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ อันมีต้นเค้ามาจากพระไตรปิฎก ได้แก่ เรื่องพุทธประวัติจากพระสุตตันตปิฎก หรือจากพระปฐมโพธิกถา ส่วนเรื่องอื่นๆ ได้แก่ ตำนานพระพุทธรูป และเนื้อหาเกี่ยวกับจริยวัตรของสงฆ์ ได้แก่ อสุภ - กรรมฐาน รุดงค์วัตร เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีวิถีชีวิตประจำวันของคนในพื้นที่ปรากฏในภาพปูนปั้นด้วย ภาพปูนปั้นนอกจากจะมุ่งไปทางเนื้อหาโดยตรงและสุนทรียศาสตร์ในศิลปกรรมแล้ว ทว่ายังแสดงสัญลักษณ์ที่สร้างความหมายให้กับพุทธสถานและบริบทโดยรวมของสังคม ดังเช่น วิถีชีวิตประจำวัน ความเชื่อ และประเพณีของคนไทยในท้องถิ่น

รวมไปถึงประเด็นที่น่าสนใจ ในการใช้ลวดลายประดับองค์ประกอบผลิตภัณฑ์ด้วยลวดลายพรรณพฤกษา เช่นเดียวกับผลการวิจัยของ ดวงกมล บุญแก้วสุข ศึกษาเรื่อง พรรณพฤกษากับการออกแบบลวดลายปูนปั้นประดับหน้าบันอาคาร ในศิลปะสกุลช่างเพชรบุรี ที่แสดงให้เห็นว่า ลวดลายพรรณพฤกษาที่ได้แรงบันดาลใจจากธรรมชาติผสมผสานจินตนาการความหลากหลายทางความคิดของช่าง ทำให้เกิดลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ตามแต่ละท้องถิ่น สามารถส่งเสริมลวดลายหลักให้มีความงดงามโดดเด่น

ข้อเสนอแนะ

ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้

1. นำฐานข้อมูลลวดลายปูนปั้นไปประยุกต์ใช้ออกแบบผลิตภัณฑ์และของตกแต่งอื่นๆ
2. ทดลองการสร้างลวดลายบนผนังด้วยเทคนิคอื่นๆ อาทิ การต่อกลาย การปั๊มจม การพิมพ์ เป็นต้น

ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีพัฒนารูปแบบเครื่องหนังให้มีความหลากหลายและเข้าถึงผู้บริโภคกลุ่มอื่นมากขึ้น
2. ควรมีการศึกษาพฤติกรรมการใช้จ่ายใช้สอยสำหรับสินค้าประเภทเครื่องหนัง หรือสินค้าของที่ระลึกจากแหล่งท่องเที่ยวเพื่อหาแนวทางในการพัฒนาในลำดับต่อไป

References

- “Khana Kammakān Fāi Pramūan ‘Ēkkasān Læ Čhotmāihēt Nai Khana Kammakān ‘Amnūai Kān Čhat Ngān Chalēm Phrakīat Phrabātsomdetphračhaoyūhūa. Watthanatham Phatthanākān Thāng Prawattisāt ‘Ēkkalak Læ Phūmpanyā Čhangwat ‘Uthai Thānī”. [Culture History Development Identity and Wisdom of Uthai Thani]. Bangkok: Kurusapa Printing Ladphrao, 1999.
- Pinsuwanbutr, J. “Kānsuksā Phāp Čhitrakam Fā Phanang Wihān Wat ‘u Pōt Thā Rām Khwāmsamphan Kap Čhāo Lāo Nai Thōngthin Čhangwat ‘Uthai Thānī”. [A study of temple murals at Wat Upasatharam of relationships with local Laos people in Uthai Thani Province]. Department of Anthropology, Faculty of Archaeology, Silpakorn University, 2003.
- Thai Heritage Treasury. “Mōradok Thāng Phra Phut Sātsanā”. [Buddhist heritage]. Accessed January 30, 2018. <http://www.thaiheritage.net/nation/oldcity/uthaithani7.htm>.
- The office of industrial economics. ‘Ēkkasān Phāiphraē ‘Utsāhakam Nā Rū Khwām Rū Būrang-ton Kīeokap ‘Utsāhakam Rōngthao Læ Khrūang Nang. [Published documents on Introduction to the footwear and leather industry]. Bangkok: Wongsawang, 2011.
- Wichensri, N. “Klum Khrūang Nang Rēng Kāe Panhā Khačhat ‘Uppasak Samkhan Wang Raksā Tamnāng Sūnklāng Fāchan Nai ‘Ēchā”. [Leather based industry club. The Federation of Thai Industries accelerate problem-solving and eliminate important obstacles and hoping to maintain the position of fashion center in Asia]. Accessed July 29, 2019. <https://www.ryt9.com/s/iq03/2996406>
- Wirunphat, C. “Phāp Pūnpan Bon Fā Phanang Nai Wihān Wat Bāng Kaphō ‘Ōmō ‘Amphawā Čhangwat Samutsongkhram”. [Stucco decorated internal wall of vihara of Wat Bangkokom at Amphawa district in Samut Songkhram province]. *Veridian E-Journal Silpakorn University* 4 (2): 44 - 62.

ประวัติศาสตร์พระธาตุพนมในตำนาน ควรเริ่มที่ พ.ศ. 1 หรือ พ.ศ. 8

received 26 FEB 2019 revised 11 JUN 2019 accepted 17 SEP 2019

พระมหาเศรษฐศิริ ปภสสโร

นิสิตปริญญาเอก สาขาวิชาพระพุทธศาสนา

คณะพุทธศาสตร์

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วิทยาเขตเชียงใหม่

ดร. ศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตรี

นักวิจัยอิสระ

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งวิเคราะห์อายุสมัยการสร้างพระธาตุพนม โดยอาศัยหลักฐานจากตำนานการประดิษฐานพระธาตุต่าง ๆ ในดินแดนล้านนา ล้านช้าง พบว่า การประดิษฐานพระอัฐกธาตุในอุบมุงบนภูเก้าพร้าว แผ่นดินสุวรรณภูมิเกิดขึ้นใน พ.ศ. 1 ก่อนที่จะมีการกระทำปฐมสังคายนาในพระพุทธศาสนา มีพระมหากัสสปะเป็นประธานต่อมาใน พ.ศ. 8 จึงมีการตกแต่งอุบมุงให้สวยงาม มีพระอินทร์เป็นประธาน ภายหลังจึงมีการสร้างเจดีย์พระธาตุพนมครอบอุบมุง ในราว พ.ศ. 200 มีพระยาสุเมตธรรมวงศา ราชวงศ์ศรีโคตรบูร เมืองมรุกขนครเป็นประธาน

คำสำคัญ: พระธาตุพนม, ตำนาน, การกำหนดอายุ

History of the Bhra Dhad Bha Nom in its legend should start at BE 1 or BE 8.

Phra Phramahassetsiri Paputsaro

PhD student of Faculty of Buddhist Studies,
Mahachulalongkornrajavidyalaya University
Chiang Mai Campus

Dr. Sirisak Apisakmontree

Independent Researcher

Abstract

The aim of this article is to analyses the age of the Phra That Phanom construction by using the evidences of establishing the Phra That in the Lanna and Lan Chang kingdom. It is discovered that the Bhra Urungka Dhad in the Uop Mung on the Bhu Kampra on the Suvannabhumi land was built in BE 1 before the Buddhism's primary sorting out had happened, the president at that time was Bhra Mahagussapa. After that in BE 8, there was Phra-In as the president of decorating Uop Mung. In BE 200, Phra That Phanom Pagoda was built and the president at this time were Bhaya Sumiddhammawongsa and King Wongsrikoddhabunr of Marukhanakorn State.

Keywords: Phra That Phanom, Legend, Age Determination

บทนำ

ปัจจุบัน มีการกำหนดอายุสมัยการสร้างพระธาตุพนมจากหลักฐานประเภทตำนานพระธาตุไว้ที่ พ.ศ. 8 แต่การกำหนดอายุสมัยนี้ไม่สอดคล้องกับเนื้อหาในตำนานอรัญคธาตุที่มีอายุในปลายพุทธศตวรรษที่ 21 และถึงแม้ว่าตำนานพระธาตุพนมที่เขียนใน พ.ศ. 2381 ซึ่งได้ย่นย่อเนื้อหาจากตำนานอรัญคธาตุ จะระบุตอนต้นตำนานว่า พระธาตุสร้างใน พ.ศ. 8 ทว่าเนื้อหาด้านในกลับมีความขัดแย้งกัน ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์อายุสมัยการสร้างพระธาตุพนมใหม่ โดยอาศัยตำนานอรัญคธาตุและตำนานพระธาตุพนมเป็นหลัก และอาศัยตำนานพระธาตุอื่น ๆ ในล้านนาเป็นหลักฐานสนับสนุน เพื่อชี้ให้เห็นข้อเท็จจริงเกี่ยวกับอายุสมัยการสร้างพระธาตุพนมตามตำนาน รวมถึงโอกาสที่มีการนำพระธาตุมาประดิษฐานในดินแดนล้านช้าง ล้านนา

วัตถุประสงค์

เพื่อวิเคราะห์อายุสมัยในการสร้างพระธาตุพนม ตามเนื้อหาที่ปรากฏในตำนาน

เอกสารที่ใช้ในการวิเคราะห์อายุสมัยการสร้างพระธาตุพนม

1. อรัญคธาตุ ฉบับที่ใช้เป็นฉบับพิมพ์เนื่องในการสัมมนาทางวิชาการเรื่องวรรณกรรมสองฝั่งโขง พ.ศ. 2537 ตำนานอรัญคธาตุนี้ พระยาศรีไชยชมพู่เป็นผู้คัดลอกในสมัยพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช เมื่อปลายพุทธศตวรรษที่ 21 ต่อมาอาชญาเจ้าพระอุปราชาให้คัดลอกจากใบลานใน พ.ศ. 2404 และพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหลวงประจักษ์ศิลปาคมได้ประทานไว้สำหรับหอสมุดแห่งชาติ ตั้งแต่ พ.ศ. 2464 ภายหลังกรมศิลปากรให้นายสุด ศรีสมวงศ์ และนายทองดี ไชยชาติ ปรีวรต และจัดพิมพ์ครั้งแรกใน พ.ศ. 2483
2. ประชุมตำนานพระธาตุเล่ม 1 กรมศิลปากรพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน พ.ศ. 2485 ประกอบด้วย ตำนานพระธาตุดอยตุง เมืองเชียงแสน ตำนานพระธาตุหริภุญชัย ตำนานพระธาตุลำปางหลวง ตำนานพระธาตุจุมพิตนคร ตำนานพระธาตุดอยภูทับ เมืองลองและแหลมรี และตำนานพระธาตุช่อแฮ เมืองแพร่
3. ประชุมตำนานพระธาตุเล่ม 2 กรมศิลปากรพิมพ์เผยแพร่ครั้งแรกใน พ.ศ. 2510 ประกอบด้วย ตำนานพระธาตุพนม ตำนานพระธาตุเมืองนครศรีธรรมราช ตำนานพระธาตุดอยสุเทพ ตำนานพระธาตุแช่แห้ง เมืองน่าน
4. พระคัมภีร์ภูวงศ์ ตำนานว่าด้วยการสร้างพระสุปเจติย์ กรมศิลปากรพิมพ์ครั้งแรกใน พ.ศ. 2511 มีเนื้อหาเกี่ยวกับการสร้างพระเจดีย์ในลังกาเป็นหลัก

รุ่งเช้าเมื่อพระพุทธเจ้ากลับจากบิณฑบาตในเมืองศรีโคตรบูรแล้ว จึงเสด็จกลับภูมำพำร้าง กระทำพุทธทำนายครั้งที่ 2 ว่า ภายหลังจากการถวายพระเพลิงสรีระพระพุทธองค์แล้ว พระมหากัสสปะพร้อมด้วยพระอรหันต์ 500 องค์ จะนำพระอัฐิธาตุของพระพุทธองค์มาประดิษฐานไว้ที่ภูมำพำร้าง เพราะภูมำพำร้างเป็นสถานที่ประดิษฐานพระบรมธาตุของพระพุทธเจ้าทั้ง 5 ในภัทรกัป

พุทธทำนายทั้ง 2 ครั้ง ได้แสดงให้เห็นความสำคัญของภูมิกำพำตามคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา คือการเป็นสถานที่ประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าทั้ง 5 ในภักทรกัป จึงเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ และเมื่อประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าโคตมะแล้ว พระพุทธศาสนานบนภูมิกำพำก็จะเจริญรุ่งเรือง

ทั้งนี้ในตำนานอุรังคธาตุเรียก ภูมิกำพำ ด้วยคำบาลีว่า “กปฺปนคิริ” แปลไว้ว่า ดอยเขี้ยวใจเป็นกำพำ บางครั้งก็เรียกว่าดอยเขี้ยวใจภูมิกำพำรวมกัน (Fine Arts Department 1994, 66) พร้อมอธิบายที่มาของชื่อ “กปฺปนคิริ” ว่ามาจากอดีตชาติของพระยาโคตรบรูที่ได้นำลูกนก ไช้เต่า และไข่ตะกวด มากินและขายเลี้ยงชีวิต ครั้นเกิดมาบาปที่เคยกระทำไว้ส่งผลให้เป็นคนยากจนเขี้ยวใจ กำพำบิดา มารดา บุตร ภรรยา รวมถึงเสนาอำมาตย์ที่พึงใจ พระยาโคตรบรูนี้ปกครองเมืองสาเกต ภายหลังกำเนิดเป็นพระยาสุริยวงศา ปกครองเมืองสาเกต และเมื่อจุติจึงไปกำเนิดเป็นพระยาสุมิตตวงศาரச ปกครองเมืองมรุกขนคร

คำว่า “เขี้ยวใจ” (Royal Academy 2013, 204) คือ ยากจนข้นแค้น ส่วนคำว่า “กำพำ” (Royal Academy 2013, 124) คือ การไร้ผู้คนเคียงข้าง โดดเดี่ยว อาศัยความหมายดังกล่าว จึงสามารถอธิบายลักษณะอันโดดเด่นของภูมิกำพำได้ว่า เป็นภูมิตั้งอยู่โดดเดี่ยว เป็นกำพำ แยกออกจากสถานที่อื่น ๆ โดยรอบ เป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนาดังที่ได้อธิบายข้างต้น

เมื่อพิจารณาภูมิศาสตร์ของภูมิกำพำแล้ว เข้าใจว่ามีลักษณะเป็นจุดเชื่อมโยงทางการค้าจุดสำคัญบนแม่น้ำโขงสามารถเดินทางไปยังเมืองศรีโคตรบรู เมืองมรุกขนคร เมืองเวียงจันทน์ หรือเมืองโบราณในอำเภอศรีเชียงใหม่ เป็นต้น โดยความสำคัญในทางโบราณคดี ภูมิกำพำคือแหล่งที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการการอยู่อาศัยของมนุษย์ ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ผ่านวัฒนธรรมหินตั้ง และความสำคัญของภูมิกำพำทางมานุษยวิทยาคือ การเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในความเชื่อของชาวพื้นเมือง ก่อนที่พระพุทธศาสนาจะเข้ายังดินแดนแห่งนี้

ตำนานพระธาตุพนม

กรมศิลปากรได้จัดพิมพ์ตำนานพระธาตุพนมไว้ 2 สำนวน คือ อุรังคธาตุสำนวนหนึ่ง และตำนานพระธาตุพนมอีกสำนวนหนึ่ง สำนวนหลังเป็นการสรุปย่อเรื่องราวจากสำนวนแรก พร้อมทั้งได้มีการเพิ่มเติมเรื่องราวประวัติศาสตร์ล้านช้างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 23 ถึงพุทธศตวรรษที่ 24 ไว้ตอนท้ายของตำนาน อย่างไรก็ตาม พบว่าสำนวนที่ 2 นี้ มีเนื้อหาที่คลาดเคลื่อนไปจากสำนวนที่ 1 และมีเนื้อหาที่ขัดแย้งกันในประเด็นสำคัญ คือ เรื่องอายุสมัยการประดิษฐานพระธาตุพนม ดังจะได้แจกแจงรายละเอียดต่อไป

โครงสร้างเนื้อหาตำนานอุรังคธาตุ (สำนวนที่ 1)

ประกอบด้วยเนื้อหา 10 ส่วน

1. สุวรรณภูมิ และการเสด็จมาของพระพุทธเจ้า

ตำนานระบุว่าดินแดนสุวรรณภูมิคือที่อยู่แห่งนาคทั้งหลาย มีสุวรรณาคเป็นประธาน และเป็นที่อยู่ของผีเสื้อน้ำเสือบกยักษ์ทั้งมวล ประกอบด้วยสถานที่สำคัญ คือ เมืองสุวรรณภูมิของพระเจ้าจันทบุรี เมืองศรีสัตตนาคนาน้อยที่กัณโฑ เมืองศรีโคตรบอง ดอยกัปปนคีรีหรือภูเก้าพร้าว เมืองหนองหานหลวง เมืองหนองหานน้อย พระพุทธเจ้าทรงเสด็จมายังสุวรรณภูมิเพื่อประดิษฐานรอยพระพุทธบาท และกระทำพุทธทำนาย

เนื้อหาที่สัมพันธ์กับเรื่องราวของการประดิษฐานพระอุรังคธาตุ ปรากฏในตอนพระพุทธเจ้าประทับบนดอยลูกหนึ่งในเมืองหนองหานหลวง และทรงระลึกถึงพระมหากัสสปเถระ ในบัดนั้นพระมหากัสสปเถระก็เสด็จมาเฝ้าทันที พระศาสดาจึงตรัสกับพระมหากัสสปะว่า “... “อุรังคธาตุก กสสปคิริ อปุตตรา” แล้วจึงผินพระพักตร์ไปทางภูเก้าพร้าว และตรัสว่า ดูรากัสสป ตถาคตนิพพานแล้ว เธอจึงนำเอาอุรังคธาตุไว้ที่ภูเก้าพร้าวอย่าได้ละทิ้งคำตถาคตสั่งไว้...” (Fine Arts Department 1994, 49)

2. เหตุการณ์การปรินิพพานของพระพุทธเจ้า

เนื้อหาที่เล่าเรื่องการปรินิพพานของพระพุทธเจ้าในตำนาน มีส่วนเพิ่มเติมจากพุทธประวัติในพระไตรปิฎกที่พระมหากัสสปะเดินทางมานมัสการพระบรมศพ และพระศาสดาได้กระทำพระปาฏิหาริย์ให้พระบาทเบื้องขวายื่นออกจากหีบทอง เพื่อการสักการะของพระมหากัสสปะนั้น ในอุรังคธาตุเพิ่มเติมเนื้อหาต่อมาจากตอนนี้โดยมีจุดประสงค์แสดงให้เห็นความสำคัญของพระอุรังคธาตุและพระมหากัสสปะผู้ที่จะอัญเชิญพระธาตุพระพุทธรูปไปประดิษฐานบนภูเก้าพร้าวว่า “...ทันใดนั้น พระอุรังคธาตุที่หุ้มห่อด้วยผ้ากัมพลก็ปาฏิหาริย์เสด็จออกจากพระหีบทองมาประดิษฐานอยู่เหนือฝ่ามือเบื้องขวาแห่งพระมหากัสสปเถระอัศจรรย์ ทันทันนั้นไฟธาตุก็บังเกิดลุกเป็นเปลวขึ้นทำลายพระสรีระของพระศาสดา...” (Fine Arts Department 1994, 57) ภายหลังพระธาตุพระพุทธรูปได้แสดงปาฏิหาริย์ในลักษณะเดียวกันนี้อีกครั้งในเหตุการณ์ที่พระมหากัสสปะประดิษฐานพระอุรังคธาตุในอุบมุงบนภูเก้าพร้าว

3. เหตุการณ์การประดิษฐานพระอุรังคธาตุ

ภายหลังการถวายพระเพลิงพระพุทธรูป พระมหากัสสปะพร้อมพระอรหันต์ 500 นำพระอุรังคธาตุไปประดิษฐานที่ภูเก้าพร้าว มีพระยาสุวรรณภิงคาร พระยาคำแดง พระยาจุลมณีพรหมทัต พระยาอินทปัฐนคร พระยานันทเสน เป็นประธานในการก่ออุโมงค์เพื่อประดิษฐานพระอุรังคธาตุ ขณะนั้นพระอุรังคธาตุที่หุ้มห่อไว้ด้วยผ้ากัมพลทรงกระทำปาฏิหาริย์เสด็จออกมาประดิษฐานอยู่บนฝ่ามือกำขาของพระมหากัสสปเถระ

ทำให้พระมหากัสสปะระลึกขึ้นได้ถึงพระบัญชาของพระพุทธเจ้าว่า ให้ประดิษฐานธาตุของพระองค์ไว้ไม่ให้สูญหายไป... “...ครั้งนั้นพระมหากัสสปเถระเจ้าระลึกถึงพระพุทธวณะที่พระศาสดาตรัสสั่งไว้ว่าให้นำเอาพระอัฐธาตุไปประดิษฐานที่ภูเกาฬ พระศาสดาได้ทรงสั่งให้ฐานาไว้...” (Fine Arts Department 1994, 69) จึงประดิษฐานไว้เพียงอย่างเดียวไม่ฐานา พระยาทั้ง 5 แสดงความปรารถนาขอให้ได้เป็นพระอรหันต์ในชาติหน้า พระมหากัสสปเถระและพระอรหันต์ทั้ง 500 ก็เสด็จไปสู่เมืองราชคฤห์เพื่อกระทำปฐมสังคายนา (Fine Arts Department 1994, 71) ส่วนพระยาทั้ง 5 ได้แยกย้ายกลับเมืองของตน

4. การเสด็จมากระทำการสักการบูชาพระอัฐธาตุ

ภายหลังที่พระยาทั้ง 5 เสด็จกลับ พระอินทร์กับวิสุกรรมเทวบุตร (พระวิษณุ) จึงเสด็จมากระทำการสักการบูชาพระอัฐธาตุ พร้อมตกแต่งลวดลายให้สวยงาม แต่มีรูปเทวบุตร พระอินทร์ พระจันทร์ พระอาทิตย์ พระยาทั้ง 5 ไว้ในอุบมุง 4 ด้านภายนอก และแต่มีรูปอรหันต์ 500 พระยาศรีสุทโธณะ มหามายา วิสาขา เทวบุตรไว้ภายใน ทั้งนี้ในตำนานอัฐธาตุไม่มีการระบุ พ.ศ. ที่พระอินทร์เป็นประธานในการตกแต่งอุบมุง (Fine Arts Department 1994, 55 - 82)

5. พระยาสุริยวงศาธรรมิกราชเอกราช

เนื้อหาตอนนี้เล่าถึง ประวัติอันยาวไกลของพระยาสุริยวงศาธรรมิกราชเอกราช ว่าในอดีตชาติ คือ พระยาดิโคตรบุรุษ ปกครองเมืองสาเกต ภายหลังกำเนิดเป็นพระยาสุริยวงศา ปกครองเมืองสาเกต ทรงยังพระพุทธศาสนาให้เจริญรุ่งเรือง พระยาทั้งร้อยเอ็ดพระนครที่อยู่แคว้นเมืองสาเกตได้กระทำพิธีบรมราชาภิเษก และขนานนามพระองค์เป็น “พระยาสุริยวงศาธรรมิกราชเอกราช” (Fine Arts Department 1994, 82 - 90) เมื่อจุติจึงไปกำเนิดเป็นพระยาสุมิตตวงศาธิราช เมืองมรุกขนคร ร่วมสมัยกับพระยาจันทบุรี เมืองสุวรรณโคมคำ

6. การกำเนิดแม่น้ำสายต่าง ๆ โดยการกระทำของนาค

อธิบายที่มาของดินแดนต่าง ๆ ในสุวรรณภูมิ โดยผูกเป็นนาคนิทาน เริ่มจากการเล่าถึงนาคที่เป็นเพื่อนกัน 2 ตัว ในหนองแส คือ ธรรมุลนาคกับพินทโยนกวดินาค เมื่อทั้งสองทะเลาะกันจึงเป็นเหตุให้สัตว์ทั้งหลายในหนองแสตาย พระอินทร์จึงให้วิสุกรรมเทวบุตรลงมาขับไล่ นาค ธรรมุลนาคได้ขุดควักดินเพื่อหนีออกจากหนองแส ทางที่ขุดควักนั้นกลายเป็นแม่น้ำอู หรือแม่น้ำอูรังคนที ไปอยู่ใต้ดอยกับปณครี คือ ภูเกาฬว่า ต่อมาได้ขุดควักไปถึงเมืองกรุงธนกร แม่น้ำส่วนนี้ได้ชื่อว่า แม่น้ำมูลนที ส่วนพินทโยนกวดินาคขุดควักดินเป็นแม่น้ำพิง ส่วนนาคและเงือกอื่น ๆ ในหนองแสก็หนีไปตามแม่น้ำไปอาศัยอยู่ในที่ต่าง ๆ ดังนี้ ศรีสัตตนาคนปุตระเมืองมอญนันทกัณฐี สุวรรณนาคหนีไปอยู่ที่ภูเวียง พุทโธปนาคนาคอยู่ที่หนองบัวบาน ปัพพารนาคไปอยู่ที่ภูเขาหลวง สุกรขรนาคนาคขุดควักดินที่เวินหลอด ชีวายนาคได้ขุดควักจากแม่น้ำมูลนทีออกเป็นแม่น้ำอ้อมเมืองพระยามหาสุรอุทกที่กินเมืองหนองหานหลวง พร้อมทั้งเมืองขุนขอมนครหนองหานน้อยไปถึงเมืองกรุงธนกร ได้ชื่อว่า แม่น้ำชีวายนที (Fine Arts Department 1994, 90 - 92)

7. ประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าในดินแดนสุวรรณภูมิ

เล่าถึงการสถาปนาพระอุรังคธาตุของพระยาทั้ง 5 โดยทำความกลับไปในสมัยที่พระมหากัสสปะเดินทางกลับสู่เมืองราชคฤห์ภายหลังการประดิษฐานพระอุรังคธาตุแล้ว ที่เมืองราชคฤห์นั้น ท่านพบสามเณร 3 รูป ซึ่งต่อมาได้สำเร็จเป็นพระอรหันต์ ชื่อ พุทธรักขิต ธรรมรักขิต และสังฆรักขิต เมื่อทั้ง 3 รูป ออกจากเมืองราชคฤห์มาอยู่ที่หนองกกใกล้กับภูเขาลวง พระพุทธรักขิตจึงได้นำมหารัตนกุมาร 2 พี่น้องมาบวชในพระพุทธรูปศาสนา เช่นเดียวกับพระธรรมรักขิตที่ได้นำมหาสุวรรณปราสาท 2 พี่น้องเข้ามาบวช และพระสังฆรักขิตก็ได้ นำเจ้าสังขวิฑูมารเข้ามาบวช ภายหลังกุมารทั้งหมดได้เป็นพระอรหันต์ มีนามว่า มหารัตนเถระ จุลรัตนเถระ มหาสุวรรณปาทเถระ จุลสุวรรณปาทเถระ และสังขวิฑูเถระตามลำดับ โดยอดีตชาติของมหารัตนเถระคือ พระยาสุวรรณภิงคาร ปกครองเมืองหนองหานหลวง จุลรัตนเถระ คือ พระยาคำแดง ปกครองเมืองหนองหานน้อย มหาสุวรรณปาทเถระ คือ พระยาจุลณีพรหมทัต จุลสุวรรณปาทเถระ คือ พระยาอินทปัฐนคร สังขวิฑูเถระ คือ พระยานันทเสน ปกครองเมืองศรีโคตรบูร ซึ่งได้ร่วมประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้ากับพระมหากัสสปะ

ภายหลังพระอรหันต์ทั้ง 8 คือ อาจารย์ 3 ลูกศิษย์ 5 ได้เป็นผู้อัญเชิญพระบรมธาตุหัวเหน่าพระพุทธรูปเจ้า 29 องค์ ธาตุเขี้ยวฝาง 7 องค์ พระธาตุฝ่าตีนขวา 9 องค์ จากเมืองราชคฤห์ไปประดิษฐานยังสถานที่ต่าง ๆ ในดินแดนสุวรรณภูมิ ได้แก่ พระธาตุหัวเหน่าประดิษฐานที่ภูเขาลวง พระธาตุฝ่าตีนขวาประดิษฐานที่เมืองลาหนองคาย พระธาตุเขี้ยวฝางประดิษฐานที่เวียงจันทน์ 3 องค์ และที่หอแพ 4 องค์ ทั้งนี้เมื่อมีการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้านั้น ดำเนินว่าตรงกับสมัยพระยาจันทบุรี (Fine Arts Department 1994, 92 - 145)

8. สถาปนาเจดีย์พระธาตุพนม

พระยาสุเมตตวงศา หรือพระยาสุริยวงศา หรือพระยาดีโคตรบูร คือ ผู้สถาปนาเจดีย์พระธาตุพนมตามพุทธทำนายของพระพุทธรูปเจ้า ดังคำที่ พระอรหันต์ทั้ง 5 ทูลพระองค์ว่า “...ภูภำพรำนั้นได้ชื่อว่า ดอยกับปนคีรี พระพุทธรูปเจ้าเฉพาะซึ่งมหาราชเพื่อจะให้ได้สถาปนาพระอุรังคธาตุ พระยาสุเมตตธรรมทรงเลื่อมใสจึงตรัสว่าโยมจะไปก่อสร้างสถาปนา พระอรหันต์ทั้ง 5 ก็ถวายพระพระลาไปสู่ภูภำพรำ...” (Fine Arts Department 1994, 140) ในการสถาปนาขึ้น มีพระยาสุเมตตวงศาเป็นประธาน พร้อมด้วยพระยาปุตตจุลณีพรหมทัต พระยาจุลอินทปัฐนคร อมรฤาษี และโยธิฤาษี ในขณะที่เสด็จกลับเมืองมรุกขนคร ทรงทอดพระเนตรเห็นต้นรังที่พระพุทธรูปเจ้าประทับ จึงได้ก่ออุโมงค์เหมือนอุโมงค์ที่บรรจุพระอุรังคธาตุ ครั้นนั้นพระอรหันต์ทั้ง 5 จึงได้นำเอาพระบรมธาตุสันหลังของพระพุทธรูปเจ้ามาสถาปนาไว้ เมื่อพระยาสุเมตตวงศาจุติแล้ว ไปเป็นพระยาเมืองร้อยเอ็ดเจ้าประจวบพระพุทธรูปศาสนา แล้วจุติไปบังเกิดในเมืองพาราณสี ออกบวชเป็นฤาษี ชื่อ สุเมตตธรรมฤาษี อยู่ในป่าหิมพานต์ (Fine Arts Department 1994, 140 - 149)

9. พระเจ้าไชยเชษฐาธิราชบูรณะพระธาตุพนม

เนื้อหาช่วงนี้ เริ่มด้วยการกล่าวถึงที่มาของตำนานอุรังคธาตุว่า พระอรหันต์ทั้ง 5 เป็นผู้แต่ง สถานที่ที่แต่งคือ วัดแห่งหนึ่งในเมืองร้อยเอ็ดประตู ต่อมาวิสุกรรมเทวบุตรได้นำเอาไปจารึกใส่ลานทองไว้บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ครั้นถึงสมัยพระยาอภัยภูฏคามณีสรางโลหะปราสาทในเมืองลังกาทวีป วิสุกรรมเทวบุตรจึงนำลานทองไปไว้ในโลหะปราสาท และเมื่อพระพุทธโฆษาจารย์ไปเมืองลังกาจึงได้จำลองมาไว้ในเมืองอินทปัฐนคร ถึงสมัยพระเจ้าไชยเชษฐาธิราชทรงได้ทอดพระเนตรตำนานนี้ จึงได้เสด็จไปบูรณะพระธาตุพนม

10. อายุสมัยการคัดลอกตำนานอุรังคธาตุ

พระยาศรีไชยชมพู่เป็นผู้คัดลอกตำนานอุรังคธาตุ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 พ.ศ. 2404 อาญาเจ้าพระอุปราชาได้คัดลอกไว้ในพระพุทธรศาสนา พระยาศรีไชยชมพู่นี้ น่าจะมีชีวิตอยู่ในสมัยพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช ดังนั้น ตำนานอุรังคธาตุจึงควรมีอายุอย่างน้อยที่สุดในสมัยพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 21

โครงสร้างเนื้อหาตำนานพระธาตุพนม (สำนวนที่ 2)

แบ่งโครงสร้างเนื้อหาได้ 5 ส่วน ดังนี้

1. อายุการสร้างพระธาตุพนม

ตำนานเริ่มต้นด้วยการระบุว่า พระธาตุพนมสร้างขึ้นภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าปรินิพพานได้ 8 ปี ปลาย 7 เดือน ตรงกับเดือนสิบสอง ขึ้นวันพุธนักษัตรฤกษ์ชื่อว่า กัตติกา (Fine Arts Department 1967, 1) โดยเล่าเรื่องการเสด็จมาของพระมหากัสสปะพร้อมพระอรหันต์ 500 คน นำเอาพระอุรังคธาตุมาสู่ภูกำพร้าว แล้วจึงบรรจุไว้ในเค้าไม้โพธิ์ไทรก่อน จากนั้นพระยาทั้ง 5 จึงได้ก่ออุบมุงใส่อุรังคธาตุ โดยได้แสดงลำดับการก่อสร้างอุบมุง และการบรรจุสิ่งของมีค่าต่าง ๆ ในอุบมุงโดยพระยาทั้ง 5

เมื่อฐานปูนาอุรังคธาตุในอุบมุง พระธาตุจึงเสด็จออกผ้ามักพลมายอยู่ในฝ่ามือเบื้องขวาพระมหากัสสปะ ยามนั้นท่านได้ระลึกถึงพุทธวณะสั่งว่าให้เอาอุรังคธาตุไปไว้ที่ภูกำพร้าว จึงฐานปูนาพระธาตุบนภูกำพร้าวตามคำพุทธวณะ ดังว่า “...บัดนี้ เราทั้งหลายฝากฐานปูนาตั้งไว้เทอญ จึงตามคำพุทธวณะสนั่นเทอญ...” (Fine Arts Department 1967, 3) ยามนั้นพระอุรังคธาตุจึงเสด็จเข้าไปสู่อุบมุง พระยาทั้ง 5 แสดงความปรารถนาขอให้ได้เป็นพระอรหันต์ในชาติหน้า พระอรหันต์ทั้ง 500 มีพระมหากัสสปะเป็นประธานจึงเสด็จไปทางอากาศสู่เมืองราชคฤห์ “...เพราะว่าจะสังคายนาธรรม...” (Fine Arts Department 1967, 5) ในตำนานพระธาตุพนมฉบับนี้ได้รับว่าเป็นการฐานปูนา ไม่ใช่การประดิษฐานอย่างที่ปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ

2. การเสด็จมาของพระอินทร์เพื่อประดับตกแต่งอุบมุง

เล่าเรื่องภายหลังจากที่พระยาทั้ง 5 เสด็จกลับเมืองของตนแล้ว พระอินทร์และเทวดาจึงลงมาสู่ภูผาพราสาท ให้กรรมเทวบุตรแต่มีรณาลายดอกลายเครือ รูปเทวบุตร พระอินทร์ พระจันทร์ พระอาทิตย์ พระยาทั้ง 5 ไว้ในอุบมุง 4 ด้านภายนอก และแต่มีรูปอรหันต์ 500 พระเจ้าสุทโธทนะ พระนางมหายา นางวิสาขา และเทวบุตรไว้ภายใน รายละเอียดส่วนนี้เหมือนกับที่ปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ แต่ไม่ระบุ พ.ศ.

3. ประวัติศาสตร์การบูรณะพระธาตุพนม

ใน พ.ศ. 200 พระยาศรีธรรมโศกราชได้สร้างวิหารเจดีย์แปดหมื่นสี่พัน ยามนั้นพระยาพระยาสุเมตตวงศา ได้สร้างเจดีย์หลวงบนภูผาพราสาทตามคำแนะนำของพระอรหันต์ 5 รูป (Fine Arts Department 1967, 8) พระองค์สละข้าโอกาส 3,333 คน ไว้รักษาพระธาตุพนม โดยหลังจากที่พระยาทูลเกล้าฯ ถวายสร้างคูหาปราสาท ล่วงไปได้ 300 ปี พระยามิลินทและมหานาคเสนจึงกำเนิด ต่อมาใน พ.ศ. 500 นิรุทธราชได้เป็นพระยา เมืองมรุกขนครไม่นับถือพระรัตนตรัย สั่งให้กินปลากระเบนศีรชะเผือก เมืองจึงล่มเป็นหนองน้ำใหญ่ เนื้อความตอนหนองหล่มไม่ปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ

เมื่อพระยาทูลเกล้าฯ ถวายสร้างคูหาปราสาทนั้น พระวิสุกรรมได้นำลานทองที่เขียนตำนานอุรังคธาตุไปไว้ใน คูหาปราสาท ตรงกับเหตุการณ์ที่พระยาคันธพานิช (พระยาจันทบุรี) ตั้งเมืองหนองคันเทเชื่อน้ำ ต่อมา เมื่อพระพุทโธชาจารย์ไปเมืองลังกาจึงได้นำลานทองมาไว้ในเมืองอินทปัตถนคร ต่อมาใน จ.ศ. 882 (พ.ศ. 2063) พระโพธิสาราษฎมาร ลูกพระยาวิสุทธราชอายุ 15 ปี เป็นพระยาแทนพ่อได้ 7 ปี รับเอาตำนาน พระอุรังคธาตุที่ชาวเมืองอินทปัตถนครถวาย จึงเสด็จไปอุปัฏฐากพระเจดีย์ และสร้างวัดสวนเหนือภูผาพราสาท ต่อมาเมื่อพระไชยเชษฐาธิราชได้รู้ความในตำนานจึงเสด็จไปอุปัฏฐากพระเจดีย์

4. ลำดับประวัติศาสตร์ลาว และการบูรณะพระธาตุพนม (Fine Arts Department 1967, 13)

จ.ศ. 1052 (พ.ศ. 2233) เจ้าราชครูหลวงโพนชะเม็กมาสสร้างยอดพระธาตุพนม

จ.ศ. 1057 (พ.ศ. 2238) เจ้าจันทศรีสมุท ขึ้นครองราชย์ได้ 3 ปี

จ.ศ. 1060 (พ.ศ. 2241) พระไชยเข้าเมือง ทั้งนี้พระไชยน่าจะหมายถึงสมเด็จพระเจ้าไชยเชษฐาธิราชที่ 2

(พระไชยองค์แก้ว หรือพระไชยองค์แก้ว)

จ.ศ. 1068 (พ.ศ. 2249) จันทลงไปโขง

จ.ศ. 1069 (พ.ศ. 2250) น้ำท่วมใหญ่

- จ.ศ. 1070 (พ.ศ. 2251) ซ้อยสมุดทั้ง 2 มาเมืองคุกชายฟอง
- จ.ศ. 1072 (พ.ศ. 2252) ไฟไหม้ทรงฝน
- จ.ศ. 1075 (พ.ศ. 2256) ปีใส ครวขึ้นตั้งเมืองคุก
- จ.ศ. 1080 (พ.ศ. 2261) ปีเสร็จ เมืองสมคดจึงกวาดครวออกเมืองหนองบัว
- จ.ศ. 1088 (พ.ศ. 2269) ปีสง่า เลิกเพี้ยปู่ โดยเพี้ยเป็นบรรดาศักดิ์เจ้านายและขุนนางกรมการลาว
- จ.ศ. 1092 (พ.ศ. 2273) ปีเสร็จ (ธาตุ) พนมแตก ข้าโอกาสหนีมาจำปาศักดิ์ 2 ส่วนเหลือส่วนหนึ่ง
- จ.ศ. 1098 (พ.ศ. 2279) ปีคิพนม และผ้าขาวพรรณนาแตกที่ข้าเจ้าครูหลวงชะเม็ก จึงเอาครวขาวโอกาส
ทั้งหลายลงปาศักดิ์ ประมาณ 2 ส่วน ส่วนอยู่ค้ำบ้านแดนดินส่วนหนึ่ง
- จ.ศ. 1102 (พ.ศ. 2283) อาฆาณสุญตะวันมิต ปันนั้นเจ้าท่งนฤพาน เจ้าท่งนี้คงหมายถึงกษัตริย์เมืองท่ง
- จ.ศ. 1107 (พ.ศ. 2288) ปีเป่า เจ้าครูหลวงโพนชะเม็กนฤพาน
- จ.ศ. 1120 (พ.ศ. 2301) ปียี่ เมืองปาศักดิ์แตกศึก ศรีธาตุขาวโอกาสอันค้างอยู่ปาศักดิ์ ก็แตกพุ่งชาญ
เมืองใหญ่ทุกบ้านน้อยเมืองไปใหญ่ทุกแห่ง บางทีก็คืนมาธาตุพนม
- จ.ศ. 1134 (พ.ศ. 2315) ปีศรี ศีกอวพระเจ้าลงมาท่าแร่
- จ.ศ. 1140 (พ.ศ. 2321) แตกไทย (ศึกเวียงจันทร์กับธนบุรี) ปีเสร็จ
- จ.ศ. 1176 (พ.ศ. 2357) ปีกาพย์เดือน 5 ขึ้น 4 ค่ำ วัน 5 เมืองโงะไค่ พระยาหลวงนักระพิธิตะราชาพาณี
ศรีโคตรบองเจ้าเป็นประธาน สร้างกำแพงดินพระมหาธาตุ หอข้าวพระแท่นบูชา
4 ด้าน สร้างวัดกระต๊อบ สร้างก่อกำแพงอ้อมพระมหาธาตุเจ้ากับประตูโขงถวาย
ข้าโอกาสและกำหนดเขตแดนพระมหาธาตุเจ้า เนื้อหาดรงกับจารึกหลักศิลาเล็ก
ที่พิพิธภัณฑสถานโมลีศรีโคตรบูร
5. อายุสมัยการคัดลอกตำนานพระธาตุพนม (Fine Arts Department 1967, 15)
- จ.ศ. 1200 (พ.ศ. 2381) ปีกดีย์ เดือน 4 ขึ้น 9 ค่ำ วันอังคาร เจ้าหมื่นสุทธินพพานจารึก เจ้าหม่อมคำเป็นผู้เขียน
จอมหัวอกธาตุพนม และ พ.ศ. 2381 เจ้าสมเด็จขันตีเขียนสืบไว้

การวิเคราะห์โครงสร้างเนื้อหาของตำนานอุรังคธาตุและตำนานพระธาตุพนม

จากการแจกแจงโครงสร้างเนื้อหาตำนานอุรังคธาตุ พบว่า มีจุดประสงค์ที่จะอธิบายที่มาของบุคคลสำคัญ และสถานที่สำคัญอันเกี่ยวข้องกับการเกิดขึ้น ตั้งอยู่ เสื่อมสลาย และการบูรณะซ่อมแซมพระธาตุพนม โดยผูกเรื่องราวเข้ากับพุทธประวัติและประวัติพระพุทธศาสนา เป็นไปตามลำดับดังนี้ (1) การประดิษฐานพระอุรังคธาตุในอุบมุง มีพระมหากัสสปะเป็นประธาน ล้อกันไปกับพุทธประวัติตอนปรินิพพาน และประวัติพุทธศาสนาตอนปฐมสังคายนา (พ.ศ. 1) (2) การตกแต่งลวดลายอุบมุง (ไม่ระบุ พ.ศ.) (3) การสถาปนาเจดีย์พระธาตุพนม มีพระสมิตตธรรม เมืองมรุกขนครเป็นประธาน (ไม่ระบุ พ.ศ.)

จากการแจกแจงโครงสร้างเนื้อหาตำนานพระธาตุพนม พบว่า ตำนานฉบับนี้เป็นการย่อตำนานอุรังคธาตุ เป็นไปตามลำดับดังนี้ (1) การประดิษฐานพระอุรังคธาตุใต้โคนต้นโพธิ์ไทร โดยพระมหากัสสปะ (พ.ศ. 8) (2) การสถาปนาพระอุรังคธาตุในอุบมุง มีพระมหากัสสปะเป็นประธาน (พ.ศ. 8) (3) การตกแต่งลวดลายอุบมุง (พ.ศ. 8) (4) การสร้างเจดีย์พระธาตุพนมให้องค์ใหญ่ขึ้น มีพระสมิตตธรรม เมืองมรุกขนครเป็นประธาน (พ.ศ. 200) ล้อกับประวัติพระพุทธศาสนาตอนที่พระเจ้าอโศกมหาราชรวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าก่องเจดีย์ 84,000 องค์ ส่วนท้ายตำนานได้เพิ่มเหตุการณ์ประวัติศาสตร์สำคัญของล้านช้างมากระทั่งถึงสมัยที่มีการเรียบเรียงตำนาน

จากการแจกแจงโครงสร้างเนื้อหาตำนานทั้ง 2 เล่ม จะเห็นความไม่สอดคล้องกันของเนื้อหา โดยเฉพาะประเด็นเรื่องอายุสมัยในการประดิษฐานพระธาตุพนม อายุสมัยในการสถาปนาพระธาตุพนม ซึ่งจะได้วิเคราะห์เป็นลำดับถัดไป

ประวัติศาสตร์พระธาตุพนมในตำนาน ไม่ได้เริ่มเมื่อ พ.ศ. 8

เมื่อพิจารณาเนื้อหาเกี่ยวกับอายุสมัยการประดิษฐานพระอุรังคธาตุในตำนานทั้ง 2 เล่ม พบว่า แม้ในตำนานพระธาตุพนมจะระบุตอนต้นอย่างชัดเจนว่า “พระธาตุพนมสร้างใน พ.ศ. 8” แต่เมื่อตรวจสอบเนื้อหาในเล่มแล้วพบเรื่องราวที่เป็นหลักฐานสำคัญซึ่งขัดแย้งกับการกำหนดอายุสมัยข้างต้น กล่าวคือ เมื่อผู้แต่งตำนานพระธาตุพนมกล่าวถึงเหตุการณ์ภายหลังจากที่พระอรหันต์ 500 รูป อันมีพระมหากัสสปะเป็นประธาน พร้อมพระยาทั้ง 5 ได้สถาปนาพระอุรังคธาตุในอุบมุงแล้ว พระมหากัสสปะและพระอรหันต์จึงกลับเมืองราชคฤห์เพื่อสังคายนาธรรม (Fine Arts Department 1967, 5)

การสังคายนาธรรมนี้ หมายเหตุเฉพาะเจาะจงจะเป็นการสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งแรก กระทำขึ้นภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าปรินิพพานได้ 3 เดือน ที่ถ้ำสัตตบรรณคูหา ข้างเวภารบรรพต ใกล้กรุงราชคฤห์ มีพระมหากัสสปะเป็นประธาน มีพระเจ้าอชาตศัตรูเป็นองค์อุปถัมภ์ ใช้เวลาในการสังคายนารวบรวมพระธรรมวินัยอยู่ 7 เดือนจึงแล้วเสร็จ ดังนั้นระยะเวลาของการปฐมสังคายนาจึงเกิดขึ้นใน พ.ศ. 1 ดังนั้น การเสด็จมายังภูมิกำพร้าเพื่อบรรจุพระอัฐิธาตุในอุบมุงของพระมหากัสสปะที่เกิดขึ้นก่อนการสังคายนา ก็ต้องเกิดขึ้นในช่วง พ.ศ. 1 เช่นเดียวกัน

แม้ในตำนานพระธาตุพนมสำนวนที่ 2 จะระบุกว้าง ๆ เพียงเป็นการสังคายนาธรรมเท่านั้น ไม่ได้จำเพาะเจาะจงว่าเป็นครั้งใด แต่เมื่อพิจารณาเรื่องการสังคายนาในพระพุทธศาสนาแล้ว ก็ไม่ปรากฏว่ามีขึ้นใน พ.ศ. 8 หรือในระยะเวลาใกล้เคียงกัน โดยการสังคายนาครั้งที่ 2 มีขึ้นใน พ.ศ. 100 กระทำที่วาลิการาม เมืองเวสาลี แคว้นวัชชี พระสงฆ์มาประชุมร่วมกัน 700 รูป ดำเนินการอยู่เป็นเวลา 8 เดือน

ในตำนานอัฐิธาตุได้กล่าวถึงเหตุการณ์นี้อย่างเจาะจงลงไปว่าเป็นการสังคายนาครั้งที่ 1 ดังว่า “...แล้วพระอรหันต์ทั้ง 500 ก็เสด็จไปสู่เมืองราชคฤห์เพื่อกระทำปฐมสังคายนา...” (Fine Arts Department 1994, 71) ด้วยเหตุนี้ การสังคายนาอันเกี่ยวข้องกับพระมหากัสสปะที่ไม่ระบุชัดเจนในตำนานพระธาตุพนม จึงควรเป็นการกระทำปฐมสังคายนาใน พ.ศ. 1 เช่นกัน

ทั้งนี้ พระมหากัสสปะผู้เป็นประธานในการประดิษฐานพระอัฐิธาตุนั้น ยังปรากฏเป็นประธานในการประดิษฐานพระธาตุดุกด้ามืดเบี่ยงซ้าย (ไหปลาร้าข้างซ้าย) เกศาธาตุ (ผม) ทันทธาตุ (ฟัน) และโลมาธาตุ (ขน) ของพระพุทธเจ้าที่พระธาตุดอยตุง ตามที่ปรากฏในตำนานพระธาตุดอยตุงเมืองเชียงแสน ดังว่า “....มหากัสสปเถระเจ้าเอาธาตุพระพุทธเจ้า 500 พระองค์กับดุกด้ามืดและเกศาธาตุทันทธาตุโลมาธาตุ สรีรธาตุทั้งมวลใส่โกสแก้วบัพทมราตลูกหนึ่งใหญ่เท่าแม่พาด เอาผ้าจันทน์ลำหนึ่งยาว 8 วาอ่อนละเอียดนักห่อธาตุพระพุทธเจ้า ก็สอยขึ้นมาแต่ลงอากาศ มีอรหันต์ 500 เปนบริวาร มาถึงนครเมืองยวนเชียงแสน...” (Fine Arts Department 1942, 5) โดยเหตุการณ์นี้ ในตำนานพระธาตุดอยตุงเมืองเชียงแสนเองก็ระบุว่า เกิดขึ้นภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าปรินิพพาน และมีการแจกพระบรมสารีริกธาตุไปยังบ้านเมืองต่าง ๆ คือ ใน พ.ศ. 1 เช่นกัน

อาศัยเนื้อหาในตำนานอัฐิธาตุ และตำนานพระธาตุดอยตุงเมืองเชียงแสน พอจะอนุมานได้ว่าการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธเจ้า โดยมีพระมหากัสสปะเป็นประธานตามตำนานท้องถิ่นนั้น เกิดขึ้นใน พ.ศ. 1 โดยระบุช่วงเวลาเป็นภายหลังจากที่พระพุทธเจ้าปรินิพพาน และก่อนที่จะมีการกระทำปฐมสังคายนา

ประดิษฐานก่อนฐานา

เนื้อหาตอนหนึ่งในตำนานอุรังคธาตุ ระบุว่า การนำพระอุรังคธาตุมาไว้ในอุบมุงนั้น เป็นการประดิษฐานไว้ ไม่ใช่การฐานา ดังว่า “...ครั้งนั้นพระมหากัสสปเถระเจ้าระลึกถึงพระพุทธรูปที่พระศาสดาตรัสสั่งไว้ว่า ให้นำเอาพระอุรังคธาตุไปประดิษฐานที่ภูกัฬารั้ว พระศาสดามีได้ทรงสั่งให้ฐานาไว้...” จึงประดิษฐานไว้ เพียงอย่างเดียวไม่ฐานา (Fine Arts Department 1994, 69)

ส่วนเนื้อหาในตำนานพระธาตุพนม กลับระบุลงไว้อย่างชัดเจนว่า การบรรจุพระธาตุในอุบมุงเป็นการฐานา ดังว่า “...บัดนี้ เราทั้งหลายฝากฐานาตั้งไว้เทอญ จึงตามคำพุทธรูปนั้นนั้นเทอญ...” (Fine Arts Department 1967, 3)

คำสองคำนี้มีนัยที่ต่างกัน โดยคำว่า “ประดิษฐาน” หมายถึง การตั้งไว้ ใช่ว่าสิ่งใดที่เคารพนับถือ (Royal Academy 2002, 705) เช่น ประดิษฐานพระพุทธรูปไว้ในโบสถ์ คือ ตั้งพระพุทธรูปไว้ในโบสถ์ เป็นต้น ส่วนคำว่า “ฐานา” หมายถึง การก่อสร้าง การแต่งตั้ง การซ่อมแซม การตั้งขึ้น (Royal Academy 2013, 416) ด้วยเหตุนี้ การประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าตามความหมายของในตำนานอุรังคธาตุ คือ การวางหรือตั้งพระธาตุไว้ในอุบมุง ต่อมา จึงฐานาเจดีย์ครอบอุบมุงในภายหลัง แต่ในตำนานพระธาตุพนม การประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้ากระทำที่โคนต้นโพธิ์ไทรก่อน และฐานาไว้ในอุบมุง อย่างไรก็ตาม ในตำนานทั้ง 2 ก็ระบุไว้อย่างชัดเจนว่า มีการประดิษฐานก่อนแล้วจึงมีการฐานาเป็นลำดับถัดไป

ทำไม ประธานสงฆ์ในการประดิษฐานพระอุรังคธาตุต้องเป็นพระมหากัสสปะ

พระมหากัสสปะในพระพุทธศาสนานั้นมีหลายรูป รูปที่กล่าวถึงในตำนานอุรังคธาตุและตำนานพระธาตุพนม คือ พระมหากัสสปะที่มีนามเดิมว่า ปิณฑิ เป็นบุตรของกบิลพราหมณ์เกิดที่หมู่บ้านมหาดิตถะ ภรรยาชื่อ ภัททา ในวันที่ 8 หลังออกบวชได้บรรลุธรรม พระพุทธเจ้าทรงยกย่องเป็นเอตทัคคะด้านผู้ทรงอุดมคุณวิเศษพระองค์ทรงเป็นประธานทำสังคายนาครั้งที่ 1

เหตุผลที่ปรากฏในตำนาน อันแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าใน พ.ศ. 1 กับพระมหากัสสปะนั้น มีอยู่ด้วยกัน 2 เหตุผลสำคัญ คือ

1. เป็นไปตามที่พระพุทธเจ้าทรงกำหนดไว้ก่อนแล้ว

เหตุผลนี้ เป็นการระบุเจาะจงไปว่า ภารกิจนี้ต้องเป็นหน้าที่ของพระมหากัสสปะเท่านั้น เพราะเป็นคำบัญชาของพระพุทธเจ้า ดังปรากฏในตำนานอุรังคธาตุว่า “...เมื่อทรงระลึกถึงพระมหากัสสปเถระ ท่านก็เสด็จมาเฝ้าทันที พระศาสดาจึงตรัสเทศนาแก่พระมหากัสสปะว่า “อุรังคธาตุ กสสปคิริ อปุตตรา” ดังนี้แล้ว พระศาสดาจึงนิพนธ์พระพักตร์เฉพาะซึ่งภูกัฬารั้ว จึงตรัสว่า ดูรากัสสป ตถาคตนิพพานแล้ว เธอจึงนำเอาอุรังคธาตุไว้

ที่ภูมำพร้าที่นี้ อย่าได้ละทิ้งคำตาคัดสั่งไว้เสีย...” (Fine Arts Department 1994, 49) หรือในตำนานพระธาตุดอยตุงว่า “...เมื่อกาลตาคัดปรีณิพานไปแล้ว จึ่งห้อมหาก็สสประเจ้า เอามหาธาตุพระตาคตมาปะจุไว้มาก่อนนี้ซึ่งสันถานตั้งหมากนาวตัดเก็งที่นี้โทะ...” (Fine Arts Department 1942, 3) หินหมากนาวตัดกึ่ง คือ สถานที่ประดิษฐานพระธาตุดอยตุง ภายหลังการประดิษฐานพระธาตุดอยตุงแล้ว พระมหากัสสปะก็เสด็จกลับเมืองวิเทหรัญ ดังว่า “...มหากัสสประเจ้าก็ยกยอคุณพระพุทธเจ้า แล้วก็อธิณาคันจูงไว้บูชาธาตุเจ้าก็อยู่อุปถัมภ์ธาตุเจ้าแล้วสยงเมื่อเมืองวิเทหรัญ แล้วก็นิพนพานในถ้ำชื้อกุกุติสิขีศรีที่นั่น ก็มีตนบ่อนำตั้งหฺยุเปนปรกติ เทวดาอินทพรหมรักสา ดอกไม้กับเหี่ยวแห้งก็ยงหอมอยู่ประทีปก็ดับ จักตั้งหฺยุตราบต่อเท้าพระเมตไตรโพรสิสัต์เจ้า...” (Fine Arts Department 1942, 7)

พบข้อสังเกตบางประการในตำนานพระธาตุดอยตุง คือ การที่ผู้แต่งตำนานเรียกเมืองซึ่งพระมหากัสสปะไปนิพนพานว่า เมืองวิเทหรัญ แทนที่จะเรียกเมืองราชคฤห์ตามที่ปรากฏในพระไตรปิฎกนั้น เมืองวิเทหรัญนี้น่าจะหมายถึงเมืองวิเทหรัญ คือ เมืองหนองแส สันนิษฐานว่าหมายถึงเมืองฮ่อ หรือยูนนาน โดยในเมืองยูนนานมีภูเขาลูกหนึ่งชื่อว่า “จีจู้ซาน” แปลว่า เขาตีนไก่ ที่เชื่อว่าภายในถ้ำบนภูเขาลูกนี้ บรรจุพระสรีระของพระมหากัสสปะ ข้อความนี้เป็นหลักฐานทางวรรณกรรมอันแสดงให้เห็นคติความเชื่อร่วมกันระหว่างพุทธศาสนิกชนในยูนนานและชาวล้านนาในสมัยที่มีการแต่งตำนานนี้ เกี่ยวกับสถานที่นิพนพานของพระมหากัสสปะว่าคือ ภูเขากิจูซาน และเชื่อว่าเมืองยูนนาน คือ เมืองราชคฤห์ ซึ่งสะท้อนให้เห็นได้ว่าพุทธศาสนาในล้านนาโบราณได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาในอินเดีย

2. พระมหากัสสปะเป็นผู้รวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้า

เหตุผลนี้ ปรากฏในพระคัมภีร์อุปัฏฐกที่อ้างว่าพระมหากัสสปะเป็นผู้รวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้า ดังว่า “...ต่อมาพระมหากัสสปะเล็งเห็นว่าจะมีอันตรายแก่พระบรมธาตุจึงเข้าไปถวายพระพรต่อพระเจ้าอชาตศัตรูว่ามหาราชาเจ้าควรจะบรรจุพระบรมธาตุซ้อนไว้จึงจะพ้นอันตราย พระเจ้าอชาตศัตรูก็ตรัสว่า ที่พระคุณเจ้าว่านั่นดีแล้ว การจัดการบรรจุพระบรมธาตุซ้อนไว้ขอให้เป็นหน้าที่ของโยม แต่ว่าพระบรมธาตุนอกจากส่วนของโยมนั้น โยมจะเก็บรวบรวมได้อย่างไร พระเถระถวายพระพรตอบว่า มหาบพิตร การรวบรวมพระบรมธาตุมาไม่ใช่หน้าที่ของมหาบพิตร เป็นหน้าที่ของอาตมาภาพ...” (Fine Arts Department 1968, 38) เรื่องนี้ไม่ปรากฏในพระไตรปิฎกแต่อย่างใด มีจุดประสงค์เพื่ออธิบายที่มาของพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าซึ่งพระอโศกมหาราชได้ขุดพบและอัญเชิญไปบรรจุไว้ในพระเจดีย์ 84,000 องค์ในเวลาต่อมา

จากเนื้อความในตำนานพระธาตุต่าง ๆ จึงสรุปการให้เหตุผลของผู้แต่งตำนาน ที่แต่งให้พระมหากัสสปะเป็นประธานในการนำพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปประดิษฐานยังที่ต่าง ๆ ภายหลังจากที่พระพุทธรูปเจ้าปรีณิพานและก่อนที่จะมีการปฐมสังคายนา อาทิ พระธาตุดอยตุงกับพระธาตุพนมนี้ คือ การเป็นพระบัญชาของพระพุทธรูปเจ้าโดยตรง และการที่ท่านมีความเกี่ยวข้องในการเป็นผู้เก็บรวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าในสมัยพระเจ้าอชาตศัตรู ท่านจึงมีความชอบธรรมในการนำพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปประดิษฐานไว้ยังสถานที่ต่าง ๆ ที่พระพุทธรูปเจ้าได้ทรงทำนายไว้

ช่วงเวลาใดอีกบ้าง ที่เหมาะสมกับการอัญเชิญพระธาตุพระพุทธรูปเจ้ามาประดิษฐานไว้ในดินแดนต่าง ๆ

นอกจากช่วงเวลาของพระมหากัสสปะแล้ว ยังพบว่ามีการอัญเชิญพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปประดิษฐานตามพุทธรูปทำนวยอยู่ในตำนานพระธาตุต่าง ๆ ของล้านนาอีกช่วงเวลาหนึ่ง ซึ่งมีความสัมพันธ์กับประวัติพระพุทธศาสนา โดยประวัติพุทธศาสนาตอนสำคัญที่ปรากฏในตำนานพระธาตุหริภุญชัย (Fine Arts Department 1942, 34 - 35) มีดังนี้ว่า

- พ.ศ. 1 อรหันตเจ้าทั้งหลาย 500 คนมีพระมหากัสสปะเป็นประธานสังคายนาพระไตรปิฎก ใช้เวลา 7 เดือน
- พ.ศ. 3 พระยาอชาตศัตรูตบโอรานศักราช 420 ตั้งศาสนาจักรราชที่ 1
- พ.ศ. 100 ศาสนาจักรราชที่ 98 อรหันตเจ้าทั้งหลายได้ 700 คน มีพระยสและพระสัพพกามีเถระเป็นประธานสังคายนาพระธรรมวินัยครั้งที่ 2 นาน 8 เดือน
- พ.ศ. 218 ศาสนาจักรราชที่ 216 พระยาศรีธัมมาโคกราชขึ้นปกครอง
- พ.ศ. 226 ศาสนาจักรราชที่ 224 อรหันตเจ้าทั้งหลาย 1000 คน มีมหาโมคคัลลิตตสเถระเจ้าเป็นประธานสังคายนาพระธรรมวินัยครั้งที่ 3 นาน 9 เดือนจึงเสร็จ
- พ.ศ. 236 ศาสนาจักรราชที่ 234 มหามหินทเถระเจ้าไปลังกาทวีป
- พ.ศ. 400 ศาสนาจักรราชที่ 398 อรหันตเจ้าทั้งหลาย 500 กระทำอัฐถกถาพระวินัย ที่เมืองอันธนคร
- พ.ศ. 500 ศาสนาจักรราชที่ 498 พระยามิลินทเกิดมาชำระศาสนา
- พ.ศ. 600 ศาสนาจักรราชที่ 598 พระพุทธโฆษาจารย์ไปลังกาทวีป แบ่งวิสุทธิมัคแล้วแบ่งธรรมทั้งปวงในนครเป็นภาษาสี่หล
- พ.ศ. 623 ศาสนาจักรราชที่ 622 พระยาตรีจักษ์มราชตมมหาจักรราช
- พ.ศ. 1070 มหาจักรราชได้ 448 อภิเชกนางจามเทวีให้กินเมืองละพูน

แล้วลำดับเหตุการณ์ข้างต้น มีช่วงเวลาใดบ้างที่เหมาะสมให้เกิดการอัญเชิญพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปยังดินแดนต่าง ๆ

ทั้งนี้จากการตรวจสอบข้อมูลการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรเจ้าในตำนานพระธาตุลำปางหลวง พบช่วงเวลาในการประดิษฐานพระธาตุ ตรงกับ พ.ศ. 218 ดังว่า “...แล้วพระสั่งว่า เมื่อกุตถาคณิพพานไปนานได้ 218 ปี ยังมีพระอรหันต์ 2 ตน ๆ หนึ่งชื่อว่า กุมารกัสสปะ จักเอาธาตุหน้าผาก เมตติเถระจักเอาธาตุลำคอกูก้าหน้าก้าหลัง มาจุไว้ที่หมื่นชะแลเจดีย์ที่นี้จักผากตเปนเจดีย์คำจักได้ชื่อว่า ลัมพกัปป หมื่นชะแล...” (Fine Arts Department 1942, 62)

เช่นเดียวกับตำนานพระธาตุดอยปู่กูป เมืองลองและแหลมรี ที่ระบุการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรเจ้าในเจดีย์เมืองลองว่าตรงกับ พ.ศ. 220 ดังว่า “...ในเมื่อพระพุทธรเจ้านิพพานไปแล้วได้ 220 ปี นั้น ยังมีพระยาตนหนึ่งชื่อ สรีธมโศกราช กับพระยาเมืองน้อยทั้งหลายเปนบริวารกับทั้งอรหันต์เจ้า 500 ปลายตนหนึ่ง กับทั้งเทวดาทั้งหลายก็เอาเสลาดูเจ้า 3 องค์ ๆ หนึ่งอยู่กระหม่อมพระเจ้า สององค์นั้นอยู่จอมบ่าแห่งพระเจ้า มีสันถานเหมือนดังหินหัวปลาต่อปลาซ้อนนั้นแล ธาตุ 3 องค์นั้นไห้เท่าหน่วยหมากบ้าหนัก 5 บาท เอามาบรรจุไว้ในเมืองเวาทภาสิตคือว่าเมืองลองนั้นแล ในเมืองลองที่นี้มี 3 แห่งแล แห่งหนึ่งชื่อว่า เทวนิคม ไทยว่าดอยขวยปู่แช่ฟ้า แห่งหนึ่งชื่อ พัทธรัฐ ไทยว่าดอยภูทาบ มีปากน้ำก้าวันออกแห่งบ้านอัมพคาม ไทยว่าบ้านม่วงแล แห่งหนึ่งชื่อปุทธิปะกะ ไทยว่าดอยริเลียม คือว่าแหลมรีแล...” (Fine Arts Department 1942, 91)

ในตำนานพระธาตุช่อแฮเมืองแพร่เอง ก็ระบุว่า การประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรเจ้าในพระธาตุช่อแฮ มีขึ้นใน พ.ศ. 218 ดังว่า “...พระพุทธรเจ้านิพพานไปแล้วได้ 218 วัสสา ยังมีพระยาตนหนึ่งชื่อ ธัมมอสกราช กับท้าวพระยาทั้งหลายในสกลชมพูทวี ก็ก่อเจดีย์ได้ 84,000 หลัง แล้วก็หื้อชุมนุมอรหันต์ทั้งหลายมาแล้ว พระยาก็หื้อช่างเงินช่างคำแก้วแบ่งโกสแก้วโกสคำโกสเงิน แล้วก็เอาธาตุพระพุทธรเจ้าใส่ในโกสผุ่่งนั้น แล้วก็บูชาสักการะสิ้น 7 วัน แล้วพระยาและอรหันต์เจ้าทั้งหลายจึงอธิษฐานว่า เจ้ากูเมื่อยังทรมาณอยู่สั่งสอนสัตว์โลกวันนั้นไปในที่ใด ๆ หมายว่าจักไว้ธาตุแห่งตนเมื่อก่อนแลมีธาตุเจ้ากูจงไปตั้งอยู่ในที่นั้น ๆ เทอะ เมื่อพระยาและอรหันต์เจ้าอธิษฐานแล้วตั้งนี้ ธาตุพระพุทธรเจ้าก็เสด็จไปลงอากาศทางหา ไปตั้งอยู่ในที่นั้น ๆ ชุ่แห่งแล...” (Fine Arts Department 1942, 103 - 104)

“...เมืองเจื่องเรานี้มี 22 ชะอุบ คือว่า เมืองหริภุญชัยแห่งหนึ่ง ในดอยป่าบดายเมืองค้องแห่งหนึ่ง ในดอยยางแพ่าแห่งหนึ่ง ในดอยผาด่านแสนายแห่งหนึ่ง ในดอยถ้ำคุดแห่งหนึ่ง ในดอยเหียงเมืองเซ่งแห่งหนึ่ง ในดอยเต้าแห่งหนึ่ง ในดอยหลังเชียงฮายแห่งหนึ่ง ในพงกวาวเรียงแห่งหนึ่ง ในแม่ยางเจี้ยวแห่งหนึ่ง ในดอยชะเลียงทางน้ำแห่งหนึ่ง ในดอยแมดเมืองขันแห่งหนึ่ง ในบ้านเทิมเมืองพงแห่งหนึ่ง ในดอยปะเหียงละครแห่งหนึ่ง ในดอยโกสิยธัชชบรรพต เมืองพลนครแห่งหนึ่ง ทั้งหมดเปน 22 แห่งนี้แล...” (Fine Arts Department 1942, 104)

สำหรับตำนานพระธาตุแช่แห้งเมืองน่าน ระบุว่า มีการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรเจ้าที่เมืองน่านใน พ.ศ. 218 ดังว่า “...เมื่อพระเจ้านิพพานไปแล้วเหิงนาน ศาสนาพระองค์กาลล่วงได้ 218 ปี ยังมีมหากษัตริย์ตนหนึ่งเป็นชาติราชวงศ์ชื่อ อโศกราชเสวย เมืองปาตลีบุตร (ปาฏลีบุตร) ปราบชมพูทวีป มีศรัทธาสรางศาสนาชินธาตุแปดหมื่นสี่พันหลังไว้ทุกเมือง ถึงเมื่อนันทบุรีมาจุธาตุที่ภูเพียงถ้วย 3 ทีเล่าแล...” (Fine Arts Department 1967, 74)

พ.ศ. 218 มีเหตุการณ์สำคัญเกี่ยวกับประวัติศาสตร์พุทธศาสนาเหตุการณ์ใดเกิดขึ้น จึงได้มีการอัญเชิญพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปยังดินแดนต่าง ๆ ในช่วงเวลานี้

จากการวิเคราะห์ พบว่า ในช่วง พ.ศ. 200 หรือ พ.ศ. 218 หรือ พ.ศ. 220 นั้น เป็นช่วงเวลาที่มียุทธการพระเจ้าอโศกมหาราชรวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าแล้วสร้างเจดีย์บรรจุพระธาตุพระพุทธรูปเจ้า 84,000 องค์ ดังนั้น บางส่วนของพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าที่รวบรวมเหล่านี้ ได้เสด็จมายังล้านนาตามคำอธิษฐานของพระเจ้าอโศกมหาราชตามที่ปรากฏในตำนานพระธาตุช่อแฮเมืองแพร่ หรือมีพระอรหันต์นำมาประดิษฐานไว้ตามที่ปรากฏในตำนานพระธาตุลำปางหลวง และตำนานพระธาตุคอกยี่ปู้หับ เมืองลองและแหลมรี เป็นต้น

การให้ความสำคัญกับเหตุการณ์การเก็บรวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช ว่าเป็นสาเหตุสำคัญที่ให้เกิดการแพร่กระจายของพระธาตุไปยังดินแดนต่าง ๆ นี้ มีลักษณะเดียวกับการอธิบายเหตุผลของการแพร่กระจายพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าในสมัยพระมหากัสสปะ ว่าเกิดจากการเก็บรวบรวมของท่าน

ในตำนานเกี่ยวกับการสร้างพระธาตุพนมเอง ก็ปรากฏการเลือกที่จะกล่าวเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างประวัติพระพุทธรูปศาสนากับการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้า กล่าวคือ ในตำนานพระธาตุพนม ระบุว่าพระยาสุเมตตราได้สร้างเจดีย์พระธาตุพนม ใน พ.ศ. 200 (Fine Arts Department 1967, 8 - 9) ซึ่งกำหนดให้ตรงกับเวลาที่พระเจ้าอโศกมหาราชรวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าแล้วสร้างเจดีย์บรรจุพระธาตุพระพุทธรูปเจ้า 84,000 องค์ เช่นกัน

โอกาสในการประดิษฐานพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าในล้านนาและล้านช้าง

จากการวิเคราะห์ข้างต้น จึงพบว่าโอกาสหรือช่วงเวลาที่เหมาะสม ซึ่งจะมีการนำพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปประดิษฐานในดินแดนต่าง ๆ 2 ช่วงเวลา คือ

1. พ.ศ. 1 ภายหลังจากที่พระพุทธรูปเจ้าปรินิพพาน และภายหลังจากที่พระเจ้าอชาตศัตรูทรงให้พระมหากัสสปะรวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้า มีพระมหากัสสปะเป็นประธานนำพระธาตุพระพุทธรูปเจ้ามาประดิษฐานในพระธาตุคอกยี่ปู้ และพระธาตุพนม
2. พ.ศ. 200 หรือ พ.ศ. 218 หรือ พ.ศ. 220 ภายหลังจากที่พระเจ้าอโศกมหาราชได้รวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าจากที่ต่าง ๆ และสร้างเจดีย์ 84,000 องค์ เพื่อบรรจุพระธาตุพระพุทธรูปเจ้านั้น

ทั้งนี้ไม่ปรากฏในตำนานฉบับใด ว่ามีเหตุการณ์สำคัญทางพระพุทธศาสนาใน พ.ศ. 8 ที่จะเป็เหตุให้เกิดการนำพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปประดิษฐานยังที่ต่าง ๆ

พ.ศ. 8 ในตำนานพระธาตุพนม มาจากไหน

เช่นนั้นแล้ว ทำไมในตำนานพระธาตุพนม จึงระบุตั้งแต่ต้นว่า พระธาตุพนมประดิษฐานและสถาปนาพร้อมกัน ใน พ.ศ. 8 จากข้อเขียนของพระเทพรัตนโมลี อดีตเจ้าอาวาสวัดพระธาตุพนม ที่ท่านระบุว่า ได้พบหนังสือก๊อมนานพระธาตุพนมย่อ ซึ่งมีเนื้อหาตอนหนึ่งระบุว่า “...เมื่อพระพุทธเจ้าปรินิพพานแล้ว 7 ปี ปลาย 7 เดือน เดือน 12 เพ็ญ วันพุธ พญาอินทร์เป็นประธานนำหมู่เทพทั้งหลายทั่วสากลจักรวาลมาทำการฉลองสมโภชตลอดคืน แล้วสั่งให้เทวรักษา รักษาทั้ง 6 ทิศ คือ เพิ่มทิศเบื้องบนและเบื้องล่าง รวมทั้งหัวหน้าเป็น 4,006 พระองค์ มีเทพมหศักดิ์อีก 3 ตนรักษา...” (Phratheprattanamoli 1979, F) แม้ท่านจะไม่ได้ให้รายละเอียดของหนังสือก๊อมนานพระธาตุพนมย่อทั้งหมด แต่ก็เพียงพอทำให้มองเห็นได้ว่า พ.ศ. 8 ในตำนานพระธาตุพนม น่าจะได้รับอิทธิพลจากหนังสือก๊อมนานพระธาตุพนมย่อที่พระเทพโมลีแสดงไว้ จึงระบุว่าพระธาตุพนม สร้างใน พ.ศ. 8

ทว่าระยะเวลาในตำนานทั้งสองเล่ม ก็ยังมีข้อแตกต่างกันอยู่ กล่าวคือ ในตำนานพระธาตุพนม ระบุว่า เป็น พ.ศ. 8 ปลาย 7 เดือน แต่ในหนังสือก๊อมนานพระธาตุพนมย่อ ระบุว่า เป็น พ.ศ. 7 ปลาย 7 เดือน และไม่ใช้การสถาปนาพระธาตุพระพุทธเจ้าในอุบมุง ทว่าเป็นเหตุการณ์การตกแต่งอุบมุงที่มีพระอินทร์เป็นประธาน

ทั้งนี้ หากนำเหตุการณ์ในตำนานทั้ง 3 เล่ม มาเรียงลำดับเหตุการณ์สำคัญ 3 ตอนของประวัติศาสตร์พระธาตุพนม จะพบข้อมูลที่ค่อนข้างชัดเจน ดังนี้

ตำนานอุรังคธาตุ เริ่มจาก การประดิษฐานพระอุรังคธาตุในอุบมุง โดยพระมหากัสสปะเป็นประธาน (พ.ศ. 1) การตกแต่งอุบมุง โดยพระอินทร์ (ไม่ระบุ พ.ศ.) การสถาปนาเจดีย์พระธาตุพนม โดยพระยาสุมิตตราช (ไม่ระบุ พ.ศ.)

ตำนานพระธาตุพนม เริ่มจาก การประดิษฐานพระอุรังคธาตุใต้โคนโพธิ์ไทร โดยพระมหากัสสปะ (พ.ศ. 8) การสถาปนาพระอุรังคธาตุในอุบมุง โดยพระมหากัสสปะเป็นประธาน (พ.ศ. 8) การตกแต่งอุบมุง โดยพระอินทร์ (พ.ศ. 8) การบูรณะพระธาตุพนม โดยพระยาสุมิตตราช (พ.ศ. 200)

หนังสือก๊อมนานพระธาตุพนมย่อ เริ่มจาก การประดิษฐานพระอุรังคธาตุในอุบมุง โดยพระมหากัสสปะเป็นประธาน (พ.ศ. 1) การตกแต่งอุบมุง โดยพระอินทร์ (พ.ศ. 7 ปลาย 7 เดือน) การสถาปนาเจดีย์พระธาตุพนม โดยพระยาสุมิตตราช (พ.ศ. 500)

การที่ตำนานพระธาตุพนมย่อย่อเหตุการณ์สำคัญข้างต้นไว้ใน พ.ศ. 8 ทั้งหมดนั้น ถูกกระทำพร้อมกับการสร้างเนื้อหาที่เป็นคำอธิบายขึ้นมารองรับเพิ่มเติม กล่าวคือ ในตำนานพระธาตุพนมให้เหตุผลว่าการประดิษฐานพระธาตุที่เกิดขึ้นก่อนการสถาปนา นั้นถูกกระทำไว้ที่โคนโพธิ์ไทร ซึ่งเป็นเนื้อหาที่ไม่ปรากฏในตำนานอุรังคธาตุ และหนังสือก๊อมนานพระธาตุพนมย่อ และให้เหตุผลของการสถาปนาว่าเป็นคำบัญชาของพระพุทธเจ้า

ซึ่งเดิมในตำนานอีก 2 ส่วนหนึ่งที่เหลือระบุว่า คำบัญชาของพระพุทธเจ้าคือ การประดิษฐานไม่ใช่ฐานนาที่สำคัญในหนังสือกัณโถตำนานพระธาตุพนมย่อได้ระบุเหตุการณ์การตกแต่งอุบมุงว่าเป็น พ.ศ. 7 ปลาย 7 เดือน (พ.ศ. 8) โดยเมื่อพิจารณาลำดับเนื้อหาในช่วงนี้พบว่า มีลักษณะติดต่อกัน คล้ายกับเป็นเหตุการณ์ที่ต่อเนื่องกัน โดยไม่ถูกคั่นด้วยช่วงเวลา ด้วยเหตุนี้จึงสันนิษฐานว่าผู้แต่งตำนานพระธาตุพนมได้สรุปเหตุการณ์ทั้งหมดว่าเกิดขึ้นพร้อมกันในปี พ.ศ. 8 ส่งผลให้ผู้แต่งไม่อาจระบุการสังคายนาพระธรรมวินัยว่าเป็นครั้งที่เท่าไร เพราะหากระบุชัดเจนว่าเป็นปฐมสังคายนา ก็จะขัดแย้งกับเรื่องราวในพระไตรปิฎก ในส่วนเรื่องการฐานาเจดีย์พระธาตุพนมโดยพระยาสุเมตตราข ที่ตำนานพระธาตุพนมกำหนดไว้ใน พ.ศ. 200 และในหนังสือกัณโถตำนานพระธาตุพนมย่อ ระบุเป็น พ.ศ. 500 ก็เพื่อให้สอดคล้องกับประวัติพระพุทธศาสนาตอนที่พระเจ้าอโศกมหาราชรวบรวมพระธาตุพระพุทธเจ้าและสร้างเจดีย์บรรจุ ใน พ.ศ. 200 กับตอนที่พระนาคเสนเกิดใน พ.ศ. 500 ซึ่งทั้งสองถือเป็นเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาเช่นกัน แต่ความน่าจะเป็นไปได้น่าจะเป็น พ.ศ. 200 มากกว่าตามเหตุผลที่ได้อธิบายข้างต้น

เมื่อ พ.ศ. 8 ถูกระบุไว้ตอนต้นของตำนานพระธาตุพนม ประกอบกับในตำนานอุรังคธาตุก็ไม่ได้ระบุ พ.ศ. ที่ชัดเจน ผู้อ่านต้องตีความเองโดยอาศัยประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา ข้อความที่ชัดเจนซึ่งมองเห็นได้ง่ายโดยไม่ต้องตีความใด ๆ เกี่ยวกับอายุสมัยการสร้างพระธาตุพนมที่ระบุว่าสร้างใน พ.ศ. 8 ในตำนานพระธาตุพนมถูกทำให้ได้รับการยอมรับได้ง่ายกว่า ซึ่งจะเห็นได้ในบทวิเคราะห์ประวัติศาสตร์พระธาตุพนมในทางวิชาการอย่างเป็นระบบในอุรังคธาตุ (ตำนานพระธาตุพนม) ฉบับพิมพ์เนื่องในการสัมมนาทางวิชาการเรื่องวรรณกรรมสองฝั่งโขง พ.ศ. 2537 ที่ได้แจกแจงลำดับเหตุการณ์เริ่มจาก (1) ก่อนพระพุทธเจ้านิพพาน (2) หลังจากพระพุทธเจ้านิพพาน 8 ปี (3) ร่วมระยะเวลาเดียวกันกับพระเจ้าอโศก (4) สมัยราชอาณาจักรลาวล้านช้าง (Fine Arts Department 1994, 6 - 13) จึงเป็นการสรุปตอกย้ำเนื้อความที่ว่า พระธาตุพนมสร้างใน พ.ศ. 8 ให้มีความหนักแน่นมากยิ่งขึ้น แม้จะมีข้อสังเกตของพระเทพรัตนโมลี อดีตเจ้าอาวาสวัดพระธาตุพนม ออกมาในช่วงเวลานั้นว่า พ.ศ. 7 ปลาย 7 เดือน (พ.ศ. 8) เป็นปีที่มีการสลักรูปที่อุบมุงก็ตาม แต่ก็ไม่มีน้ำหนักมากพอที่จะทำให้ผู้คนในวงกว้างเชื่อถือได้ ถึงปัจจุบันก็เลยเชื่อกันว่าพระธาตุพนมสร้าง พ.ศ. 8

สรุป

ในการใช้หลักฐานประเภทตำนานวิเคราะห์อายุสมัยของประวัติศาสตร์พระธาตุพนม ได้ข้อสรุปดังนี้ว่า พระมหากัสสปะเป็นประธานอัญเชิญพระอุรังคธาตุมาประดิษฐานในอุบมุงบนภูกำพร้าวเมื่อ พ.ศ. 1 ก่อนการกระทำปฐมสังคายนา ต่อมาใน พ.ศ. 7 ปลาย 7 เดือน หรือ พ.ศ. 8 ปลาย 7 เดือน จึงมีการตกแต่งอุบมุงให้งดงาม มีพระอินทร์เป็นประธาน ต่อมาใน พ.ศ. 200 พระยาสุเมตตราข เมืองมรุกขนคร จึงได้ฐานาเจดีย์พระธาตุพนม

เหตุผลที่เชื่อว่าเป็น พ.ศ. 1 มี 2 เหตุผล คือ 1. เป็นไปตามเนื้อหาที่ระบุในอุรังคธาตุและตำนานพระธาตุพนมว่า เมื่อประดิษฐานพระธาตุพระพุทธเจ้าแล้ว พระมหากัสสปะได้เสด็จกลับไปกระทำปฐมสังคายนา ใน พ.ศ. 1

และ 2. ระเบียบเวลาที่มีการนำพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าไปประดิษฐานยังดินแดนต่าง ๆ อันเป็นแบบแผนการเขียนตำนานล้านนาล้านช้างพบว่า มี 2 ช่วงเวลา คือ พ.ศ. 1 ภายหลังจากพระพุทธรูปเจ้าปรีนิพพานโดยพระมหากัสสปะเป็นประธาน เช่น พระธาตุดอยตุง และพระธาตุพนม และใน พ.ศ. 200 หรือ พ.ศ. 218 หรือ พ.ศ. 220 ภายหลังจากที่พระเจ้าอโศกมหาราชได้รวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าและก่อเจดีย์ 48,000 องค์แล้ว เช่น พระธาตุหริภุญชัย พระธาตุลำปางหลวง พระธาตุเมืองแพร่ และพระธาตุเมืองน่าน เป็นต้น

เหตุผลที่พระมหากัสสปะต้องเป็นประธานในการอัญเชิญพระธาตุพระพุทธรูปเจ้ามาประดิษฐานบนภูภำพร้า มี 3 เหตุผล คือ 1. เป็นไปตามพระบัญชาของพระพุทธรูปเจ้าก่อนปรีนิพพาน 2. ท่านเป็นพระสงฆ์รูปเดียวในพระพุทธศาสนาที่ในขณะที่กราบพระสรีระพระพุทธรูปเจ้า พระพุทธรูปองค์ทรงแสดงปาฏิหาริย์ยืนพระบาทขวาออกจากหีบพระบรมศพ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของท่าน 3. ท่านเป็นผู้รวบรวมพระธาตุพระพุทธรูปเจ้าให้กับพระเจ้าอชาตศัตรู เพื่อรอเวลาที่พระธาตุจะแพร่กระจายออกไปอีกครั้งในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช

References

- Fine Arts Department. *Prachum Tamnan Phra That Phak Thi 1*. [Including the legend of relics vol.1]. Printed in funeral of Mrs. Khae Fusak. Phranakhon: phanitsuphaphon, 1942.
- _____. *Prachum Tamnan Phra That Phak Thi 2*. [Including the legend of relics vol.2]. Printed in funeral of police lieutenant colonel Salap Kiatsu. Phranakhon: phrachan, 1967.
- _____. *Phrakhamphi Thupwong Tamnan Wa Duai Kan Sang Phra Sathup Chedi*. [Thapa Wong, the legend of building a stupa]. Printed in funeral of Anu Thongkhaimuk. Phranakhon: nontha chai, 1968.
- _____. *Urangkha That Tamnan Phra That Phanom*. [Urangkhat, the legend of Phra That Phanom]. Printed in the Mekong Symposium academic seminar. Bangkok: Ruenkaew, 1994.
- Phratheprattanamoli. “The opinion of the Abbot of Wat Phra That Phanom”. pramuan hetkan, F.
- Phra That Phanom Hak Phang Lae Kan Sang Phra That Phanom Ong Mai Chut. [Process of Phra That Phanom is broken and the creation of the new Phra That Phanom]. Printed in the containment of the Urangkathat, Nakhon Phanom: Wat Phra That Phanom, 1979.
- Wadsanasong, P. “Thāt Phanom : Khat Chak Bang Ton Khong Khokhian Doi Re Chi Nan Loe Me”. [That Phanom: Excerpted from some parts of the writings by Reginand Lemay]. *Mueang Boran Journal Special edition That Phanom*, 1975.
- Pumpongphaet, V. “Khomun mai thi dai chak charuek nai phra that phanom”. [New information obtained from the inscriptions in Phra That Phanom]. *Silpakorn Journal* 20. No. 1 – 2 (May/July 1979).
- Royal Academy. *Photchananukrom Chabap Ratchabandit Sathan*. [Royal Society Dictionary]. Bangkok: Siriwatthana, 2012.
- _____. *Photchananukrom Chabap Ratchabandit Sathan*. [Royal Society Dictionary]. Bangkok: Siriwatthana, 2013.

ดอกเอื้องในพิธีกรรม ความเชื่อและวัฒนธรรมล้านนา¹

received 25 JUL 2019 revised 8 OCT 2019 accepted 29 OCT 2019

ฐาปกรณ์ เครือระยา

อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์

มหาวิทยาลัยแม่โจ้

บทคัดย่อ

การศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพศึกษาเพื่อสนองพระราชดำริภายใต้โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืช อันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งสามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปพัฒนาในรูปแบบของมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาในอนาคต โดยใช้วิธีการเขียนอธิบายความพรรณนาและบันทึกภาพถ่าย โดยใช้การวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม (Participatory Action Research-PAR) การลงพื้นที่ภาคสนามใน 3 จังหวัด ได้แก่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดลำปาง โดยเข้าไปคลุกคลีและมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนด้วยตนเองของนักวิจัย ซึ่งเป็นการวิจัยในลักษณะที่มุ่งสร้างความสำนึก และความตระหนักของคนในชุมชนให้มีส่วนร่วม

ผลการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา พบว่าในวัฒนธรรมล้านนานั้น ดอกเอื้องถือเป็นดอกไม้ที่มีความสำคัญ เพราะเป็นดอกไม้ที่แบ่งบานตามฤดูกาล ซึ่งดอกเอื้องบางชนิดสามารถใช้เป็นตัวกำหนดการจัดพิธีกรรมในล้านนาได้อีกด้วย เช่น พิธีกรรมพ่อนผี จะต้องอยู่ในช่วงฤดูร้อน ในช่วงที่ดอกเอื้องกำลังแบ่งบานและก็ต้องใช้ดอกเอื้องฝักในพิธีกรรมนี้ด้วย หรือการทำเครื่องสักการะล้านนาในงานพิธีสำคัญ ๆ พิธีกรรมอบรมสมโภชจะนิยมทำเครื่องสักการะซึ่งหนึ่งในนั้นจะเป็นต้นฝัก และใช้ฝักปักเป็นดอกเอื้องฝัก เป็นต้น

¹ บทความวิชาการนี้ ส่วนหนึ่งได้ข้อมูลจากการลงพื้นที่โครงการวิจัยการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา โดยได้รับอุดหนุนทุนวิจัยจากโครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืช อันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (อพ.สธ.) ประจำปีงบประมาณปี 2561

นอกจากนี้ในแต่ละพื้นที่ที่ศึกษา ยังมีอัตลักษณ์ในการใช้ดอกเอื้องที่ขึ้นในภูมิภาคตามสภาพภูมิประเทศ ในแต่ละพื้นที่จะมีการใช้ดอกเอื้องแต่ละชนิดแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับประเพณี พิธีกรรม จารีต โดยมีปัจจัยเป็นตัวกำหนดคือ ฤดูกาลและสภาพภูมิประเทศนั้น ๆ เช่น อำเภอแม่แจ่มนิยมใช้เอื้องเงิน ในงานพิธีกรรม ช่วงประเพณีปีใหม่เมือง อำเภอขุนยวม จังหวัดแม่ฮ่องสอนนิยมใช้เอื้องแซะ เพื่อพุทธบูชา ในพื้นที่จังหวัดลำปาง นิยมใช้ดอกเอื้องผึ้งในงานพิธีทั้งพุทธและผี ในช่วงระหว่างเดือนมีนาคมถึงเดือนพฤษภาคม ซึ่งทำให้เราเห็นว่า พิธีกรรมต่าง ๆ ในวัฒนธรรมล้านนานั้น ถ้ามองและศึกษาในเชิงลึกจะพบว่า ดอกเอื้องล้านนามีบทบาทและมีความสำคัญที่มีความเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมล้านนา

ด้านงานศิลปกรรม ที่รูปแบบของดอกเอื้องเข้าไปมีบทบาทที่กำหนดรูปแบบที่ทำให้ก่อเกิดงานศิลปะและศิลปกรรม ในพุทธศาสนามากมาย ทั้งในส่วนของลวดลายช่อดอกเอื้องที่ปรากฏเป็นงานเทคนิคลายคำประดับบนงาน พุทธศิลป์ต่าง ๆ เช่น ธรรมาสน์ หีบธรรม เป็นต้น นอกจากนี้ในส่วนของการหัตถกรรมที่รองรับกับนาฏกรรม ในฤดูกาลที่ไม่มีช่อดอกเอื้องก็จะมีงานดอกไม้ไหว้ที่ทำจากโลหะทองเหลือง ตัดประกอบเป็นช่อดอกเอื้อง ใช้งานแทนช่อดอกเอื้องสดและลวดลายผ้าทอของชาวไทยวนในล้านนา ที่มีลายผ้าทอชื่อ ลายเครือดอกเอื้อง และลายค้วะดอกเอื้อง โดยการสร้างสรรค์ลวดลายผ้าทอที่มีรูปแบบของดอกเอื้องเป็นต้นแบบ

ในส่วนของวรรณกรรมล้านนา ปรากฏในเทศน์มหาชาติภาคพายัพ สำนวนสร้อยสังกร เป็นการเทศน์มหาชาติ ฉบับล้านนาที่มีความงามทางวรรณศิลป์ในวรรณกรรมล้านนาที่กล่าวถึงดอกกล้วยไม้ในป่า เช่น กัณฑ์วรรณประเวศ กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน ที่พูดถึงในป่าว่ามีดอกเอื้องอะไรบ้างในระหว่างทาง ซึ่งนำไปสู่การตกแต่งซุ้มประตูป่า ที่เต็มไปด้วยบรรดาดอกเอื้อง ในประเพณีตั้งธรรมหลวง และการวาดภาพ รูปดอกเอื้องในตุ่มค่าธรรม ที่ใช้ประกอบการเทศน์ตั้งธรรมหลวงอีกด้วย

องค์ความรู้เหล่านี้ ถือได้ว่ามีความน่าสนใจมากในด้านของความหมาย บ่งบอกถึงที่มาของวัฒนธรรม ความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อและรูปแบบที่ก่อให้เกิดงานศิลปกรรมประยุกต์ การศึกษาครั้งนี้ได้ทำการจัดเก็บรวบรวมองค์ความรู้ด้านความเชื่อและพิธีกรรมล้านนา โดยมีดอกกล้วยไม้หรือดอกเอื้องล้านนา เป็นสัญลักษณ์ที่สื่อความหมาย ซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวถือเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เราเข้าใจสังคมและวัฒนธรรมล้านนา ที่ใช้ธรรมชาติเป็นตัวกำหนดกฎเกณฑ์ในหลายเรื่องและเป็นประโยชน์ในหลายด้าน ทั้งทางด้านงานศิลปกรรม ประเพณีความเชื่อ พิธีกรรม นาฏศิลป์ วรรณกรรมในพุทธศาสนา ด้านสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งองค์ความรู้เหล่านี้ ถือเป็นความเชื่อที่เกิดขึ้นในสังคมล้านนา ซึ่งเป็นการเผยแพร่องค์ความรู้ เพื่อที่จะสามารถนำไปพัฒนาและปรับใช้วิถีชีวิต วัฒนธรรมในอนาคตต่อไป

คำสำคัญ: ดอกเอื้อง, วัฒนธรรม, ความเชื่อ, ล้านนา

Wild Orchids in Rites and Beliefs in Lanna Culture²

Thapakon Kruaraya

Lecturer of Faculty of Liberal Arts,
Maejo University

Abstract

This study is the collection of bodies of knowledge relating to wild orchids (Uoeng) in rites and beliefs in Lanna culture. This research project is a qualitative one with the aim of responding to the idea of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn for the project of plant conservation. The bodies of knowledge concerning orchids in rites and beliefs in Lanna culture that are gleaned in this study can be developed as the cultural heritage of Lanna in the future. The knowledge is presented through descriptive writing and photographs. The research method is Participatory Action Research (PAR). The field works are conducted in 3 provinces, namely, Mae Hong Son, Chiang Mai and Lampang. The researcher has interactions with the locals. This research also aims at generating consciousness and awareness of the locals in order to urge them to participate in the conservation.

The findings from the collecting of bodies of knowledge relating to wild orchids (Uoeng) wisdoms in rites and beliefs in Lanna culture reveal that in Lanna culture, wild orchids are deemed important flowers because they blossom in seasonal manner. Thus, wild orchids of certain types are used for determining the arrangement of rites in Lanna culture.

²The content in this research is from a research survey under the research project of A study of the wisdom of the orchid (Dok Eurng) Appearing in the ritual Faith in Lanna Culture. The subsidies received research grants from the Plant Genetic Conservation Project Under the Royal Initiation of Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn (RSPG), Fiscal Year 2018.

For instance, the Fon Phi Rite (the rite to dance to worship sacred spirits) must be held during summertime when Uoeng Phueng (*Dendrobium lindleyi* Steud) are blossoming because Uoeng Phueng flowers are used in the rite. In addition, the flowers of this orchid are also used for making offerings in significant Lanna ceremonies or celebrations. For instance, in some ceremonies, one of the offerings is Ton Phueng which is wax mold into the shapes of Uoeng Phueng flowers.

In addition, each of the studied areas has identities in terms of the use of flowers of wild orchids that grow in each region in each particular geographic feature. People in an area use wild orchids that are different from those in another area, depending on traditions, rites and mores, with seasons and geographic features of each area being the dominant factors. For examples, in Mae Chaem District, Chiang Mai Province, people use Uoeng Ngoen (*Dendrobium draconis* Rchb.f.) in Lanna New Year's Ceremony whilst people in Kham Yuam District, Mae Hong Son Province, use Uoeng Sae (*Dendrobium scabrilingue* Lindl.) for worshipping Lord Buddha, and in Lampang Province, people use Uoeng Phueng in both Buddhist and Animist rites in the period between March and May. Therefore, it is apparent that, studied or looked in-depth, wild orchids play essential roles in rites and ceremonies in Lanna culture.

Concerning arts, shapes and forms of wild orchids play roles in creating a great number of art works and Buddhist art works, such as the Cho Uoeng (wild orchid bunch) motif created with Lai Kham (gold appliqué on black lacquer) technique that is used for decorating Buddhist art works such as Buddhist pulpits and hampers for keeping Buddhist inscriptions. In addition, there are handicrafts that are made due to the need for out-season wild orchid flowers in performing arts such as artificial metal wild orchid flower bunches made from brass (Dokmai Wai), which are used for substituting fresh wild orchid flowers, and motifs in Lanna hand-woven fabric such as Khrua Dok Uoeng and Khua Dok Uoeng motifs that are inspired by forms of wild orchid flowers.

In addition, concerning Lanna literatures, wild orchids are mentioned in Thet Mahachat Phak Phayap (Sermon of the Previous Life of Lord Buddha from the Northwest), Soi Sangkon Version, which is the Mahachat Sermon in Lanna Version with literal artistic features, which mentions wild orchids, such as Wannaprawet Chapter, Chulaphon Chapter and Mahaphon Chapter, which mention what wild orchids can be found during a trip in the forest. This literature has led to the norm to decorate a forest arch with orchid flowers in a Tang Tham Luang Ceremony (the custom whereby people listen to sermons of important stories such as

the previous lives of Lord Buddha), and the drawing of orchid pictures on Tung Khao Tham (flags for decorating temples in a Tang Tham Luang Ceremony).

All the aforementioned bodies of knowledge are interesting because they indicate both meanings and origins of culture and significance relating to beliefs and forms that lead to the creation of applied art works. In this study, bodies of knowledge of Lanna beliefs and rites that use wild orchids or Uoeng as symbols to manifest certain meanings. These bodies of knowledge have played important roles in enabling us to understand Lanna society and culture in which the nature is used for determining rules in several aspects and has various functions in terms of arts, tradition, beliefs, rites, performing arts, Buddhist literatures, social and culture. These bodies of knowledge reflect the beliefs that happen in Lanna society. Thus, the dissemination of such knowledge will lead to the development and the implementation to the aspects of living and culture in the future.

Keywords: Wild Orchid Flower, Culture, Belief, Lanna

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

การศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา เพื่อสนองพระราชดำริภายใต้โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืช อันเนื่องมาจากพระราชดำริสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา เพื่อนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปพัฒนาและเผยแพร่เป็นสื่อองค์ความรู้ ในรูปแบบนิทรรศการและหนังสือ

ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ประเทศไทยมีความหลากหลายทางชีวภาพของกล้วยไม้เป็นอย่างมาก กล้วยไม้ถือเป็นพืชวงศ์ใหญ่ที่สุดในบรรดาพรรณพืชทั่วโลก ปัจจุบันมีประมาณ 796 สกุล และมากกว่า 17,500 ชนิด และนับเป็นพืชวงศ์ใหญ่ที่สุดในประเทศไทย สลิล สิทธิสัจจธรรม (Sitthisadjathum 2006, 32) กล่าวไว้ในกล้วยไม้ป่าเมืองไทยว่าประเทศไทยถือเป็นแหล่งกำเนิดกล้วยไม้ที่มีถิ่นกำเนิดในเขตร้อนชื้นที่สำคัญแห่งหนึ่งของโลก มีกล้วยไม้ป่าหรือกล้วยไม้พันธุ์พื้นเมืองชนิดต่าง ๆ โดยมีการสำรวจพบแล้วทั้งสิ้น 168 สกุล และมากกว่า 1,170 ชนิด หรือเป็นหนึ่งในห้าของกล้วยไม้ที่พบทั่วโลก ทั้งชนิดที่เป็นช่อดอกรวมกันหลาย ๆ ดอกย่อย และชนิดดอกเดี่ยว ซึ่งแต่ละชนิดมีชื่อเรียกต่าง ๆ กันมากมาย เช่น รองเท้านารี ฟ้ามุ่ย วานหางช้าง กล้วยไม้สกุลหวายสายพันธุ์ต่าง ๆ เอื้องต่าง ๆ เป็นต้น

พันธุ์กล้วยไม้ สีสันสวยงาม โดยมีการนำกล้วยไม้ไปใช้จัดตกแต่งสถานที่ ใช้ในโอกาสงานพิธีสำคัญ ๆ เช่น งานพระราชพิธีต่าง ๆ งานวันเกิด งานแต่งงาน งานขึ้นบ้านใหม่ งานประเพณีไทย (ภาคเหนือนิยมใช้ดอกกล้วยไม้เอื้องต่าง ๆ บนดอยสูง เช่น กล้วยไม้สามปอย ใช้เป็นส่วนประกอบในพิธีกรรมและประดับตกแต่งอาคาร บ้านเรือน หรือตกแต่งทรงผม) ใช้จัดตกแต่งสวนสาธารณะ จัดตกแต่งสวนหย่อม ใช้เป็นสัญลักษณ์ ดอกกล้วยไม้ช่วยเพิ่มความงดงามและสุนทรียภาพบนโลกมนุษย์ เป็นต้น

ในวัฒนธรรมล้านนานั้น ดอกเอื้องถือเป็นดอกไม้ที่มีความสำคัญ เพราะเป็นดอกไม้ที่แบ่งบานตามฤดูกาล ซึ่งดอกเอื้องบางชนิดสามารถใช้เป็นตัวกำหนดการจัดพิธีกรรมในล้านนาได้อีกด้วย เช่น พิธีกรรมพ่อนผีจะต้องอยู่ในช่วงฤดูร้อน ในช่วงที่ดอกเอื้องฝั้กำลังแบ่งบานและก็ต้องใช้ดอกเอื้องฝั้ในพิธีกรรมนี้ด้วยหรือการทำเครื่องสักการะล้านนาในงานพิธีสำคัญ ๆ พิธีกรรมอบรมสมโภช จะนิยมทำเครื่องสักการะ ซึ่งหนึ่งในนั้นจะเป็นต้นฝั้ และใช้ฝั้เป็นต้นดอกเอื้องฝั้ เป็นต้น ซึ่งทำให้เราเห็นว่าพิธีกรรมต่าง ๆ ในวัฒนธรรมล้านนานั้น ถ้ามองและศึกษาในเชิงลึก จะพบว่าดอกเอื้องล้านนามีบทบาทและมีความสำคัญที่มีความเกี่ยวเนื่องกับพิธีกรรมล้านนา นอกจากนั้นยังเป็นรูปแบบที่ทำให้ก่อเกิดงานศิลปะและศิลปกรรมในพุทธศาสนามากมาย ทั้งในส่วนของลวดลาย ในส่วนของงานหัตถกรรมที่รองรับกับการพ่อนรำ และในส่วนของบทเทศน์มหาชาติล้านนาล้านนา องค์ความรู้ และสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ ถือได้ว่ามีความน่าสนใจมากในด้านของความหมายที่มาที่ไปของวัฒนธรรมความสำคัญที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อและรูปแบบที่ก่อให้เกิดงานศิลปกรรมประยุกต์

ดังนั้น การศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อ ในวัฒนธรรมล้านนา จึงเป็นเรื่องหนึ่งที่มีความสำคัญที่น่าจะได้รับการศึกษาอย่างเร่งด่วน ซึ่งจะได้เป็น การจัดเก็บรวบรวมองค์ความรู้ด้านความเชื่อและพิธีกรรมล้านนาที่ดอกกล้วยไม้หรือดอกเอื้องล้านนาเป็นสัญลักษณ์ ที่สื่อความหมายซึ่งองค์ความรู้ดังกล่าวถือเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้เราเข้าใจสังคมและวัฒนธรรมล้านนา ที่ใช้ธรรมชาติเป็นตัวกำหนดกฎเกณฑ์ในหลายๆเรื่อง ทั้งจะเป็นประโยชน์ในหลาย ๆ ด้าน ทั้งทางด้านงานศิลปกรรม ประเพณีความเชื่อ พิธีกรรม นาฏศิลป์ วรรณกรรมในพุทธศาสนา และด้านสังคมและวัฒนธรรม ซึ่งองค์ความรู้ เหล่านี้ ถือเป็นความเชื่อที่เกิดขึ้นในสังคมล้านนา และสามารถพัฒนาองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดังกล่าวออกมา ในรูปแบบมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาในอนาคตต่อไป

บทบาทดอกเอื้องในล้านนา

จากการศึกษาในเบื้องต้นนั้น พบว่า การศึกษารวบรวมดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ใช้ในพิธีกรรมและปรากฏ ในวัฒนธรรมล้านนายังไม่มีการทำการศึกษาที่ชัดเจนและเด่นชัด ทำให้การทบทวนวรรณกรรมในเบื้องต้น จะเป็นในลักษณะของงานที่มีความเกี่ยวข้องทั้งหมดดังนี้

ด้านศาสนาและพิธีกรรม

มานพ มานะแซม (Manasæm 2010, 24) กล่าวไว้ในภาษา อักษรณ พื่อนผี ถึงพิธีกรรมพื่อนผี ซึ่งเป็นประเพณี ที่สืบทอดกันมาช้านานของชาวล้านนา เชื่อกันว่าการพื่อนผีจะทำให้สามารถติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือญาติ พี่น้องที่ล่วงลับไปแล้วได้ เครื่องแต่งกายที่ใช้ในพิธีพื่อนผี จึงถือเป็นของสูงและศักดิ์สิทธิ์ หนังสือเล่มนี้จะเล่าถึง ความเชื่อดั้งเดิม อันเป็นแรงผลักดันให้เกิดเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ ไปจนถึงสิ่งประกอบต่าง ๆ เช่น การทัด เหน็บดอกเอื้องผึ่งของร่างทรง เป็นต้น ซึ่งช่วยเพิ่มความงามและสีสันอันน่าตื่นตาตื่นใจให้กับพิธีกรรม นอกจากนี้ ยังกล่าวถึงรูปแบบการแต่งกายในฐานะสิ่งที่สามารถเชื่อมโยงไปถึงภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ ตลอดจนความเปลี่ยนแปลงที่มาเยือนเมื่อสังคมล้านนามีการพัฒนา

ในเทศน์มหาชาติภาคพายัพ สำนวนสร้อยสังกร เป็นการเทศน์มหาชาติฉบับล้านนาที่มีความงามทางวรรณศิลป์ ในวรรณกรรมล้านนา โดยเป็นสำนวนสร้อยสังกรว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้มีการสืบทอดการตั้งธรรมหลวง ของล้านนาปัจจุบัน ข้อมูลที่ใช้ศึกษานำมาจากหนังสือมหาชาติภาคพายัพฉบับสร้อยสังกร สำนวนเอก สอบทาน และชำระโดย พระธรรมราชานุวัตร พิมพ์ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2498 วรรณกรรมล้านนา เรื่อง มหาชาติภาคพายัพ ซึ่งมีส่วนหนึ่งในกรรม ที่กล่าวถึงดอกกล้วยไม้ในป่า เช่น กัณฑ์วรรณประเวศ กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน ที่พูดถึงในป่าว่ามีดอกเอื้องอะไรบ้างในระหว่างทาง ซึ่งนำไปสู่การตกแต่งซุ้มประตูป่าที่เต็มไปด้วยบรรดา ดอกเอื้องในประเพณีตั้งธรรมหลวง เป็นต้น ซึ่งในมหาชาติจะมีแต่ละสำนวนที่ไม่เหมือนกัน และจะกล่าวถึงบรรดา เหล่าพันธุ์กล้วยไม้ หรือดอกเอื้องในล้านนาที่แตกต่างกันไป

สุรพล ดำริห์กุล (Dumrikul 2001, 354) กล่าวไว้ในลายคำล้านนา กล่าวถึงงานจิตรกรรมลายคำเป็นรูปแบบหนึ่งของงานลงรักปิดทอง ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปะล้านนา มีเนื้อหาเกี่ยวกับความเป็นมาพัฒนาการของรูปแบบ และลวดลายเกี่ยวกับลายคำ โดยเฉพาะลวดลายดอกประดิษฐ์ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 – 25 ที่ได้มีการลวดลายดอกไม้ประดิษฐ์ในงานลายคำได้เขียน ซึ่งหนึ่งในนั้นปรากฏลายดอกเอื้องด้วย ซึ่งจะทำให้เข้าใจความคิดและจิตวิญญาณของผู้คนชาวล้านนาได้ดีขึ้น

วิลักษณ์ ศรีป่าซาง (Sipasang 2004, 68) กล่าวไว้ในครัวหย้องของงามแม่ญิงล้านนาว่า การไปวัดในสมัยก่อนในวันบุญใหญ่คนสมัยนั้นจะนำดอกไม้ล้านนาชนิดที่ปลูกไว้ภายในบริเวณบ้าน รูป เทียน ใส่สวย (กรวย) ที่ทำมาจากใบตองใส่สลุเงิน (ขันเงิน) ไปวัด ผู้หญิงล้านนาที่ไผ่ผยาวจะเกล้ามวยผมให้สวยงามและจะนำดอกไม้มาเหน็บกับมวยผมตอนไปวัด ในการเหน็บดอกไม้ไปวัดนั้นเชื่อว่าเพื่อเป็นการบูชาหัว และเพื่อเวลาก็มหัวจะเป็นการบูชาพระเจ้า หรือเรียกว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” ของคนในกลุ่มชาวไต - ลาว ที่เชื่อว่าคนเรามีขวัญอยู่ทั้งหมด 32 ขวัญ การประดับดอกไม้จึงเป็นการบูชาขวัญบนกระหม่อม เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ตัว การเหน็บดอกไม้ไผ่นั้นสมัยก่อนนิยมใช้ดอกไม้สดหรือดอกไม้ที่มีกลิ่นหอม เช่น ดอกสะบันงา ดอกเอื้องแซะ ดอกพุทธรักษา ดอกมะลิ เป็นต้น ซึ่งในอดีตเป็นดอกไม้หายาก แต่เนื่องจากมีกลิ่นหอมสวย ๆ จึงนิยมหามาประดับมวยผม ขณะที่เอื้องผิ้งมักใช้ประดับเมื่อมีการฟ้อนและใช้บูชาผีปู่ย่า ส่วนเอื้องแซะที่มีกลิ่นหอมอ่อน ๆ มักใช้เป็นเครื่องบรรณาการแด่กษัตริย์

การปักปิ่น การเลือกปิ่นนั้นสะท้อนให้เห็นถึงกาลเทศะทางสังคม อย่างเช่น การเหน็บดอกไม้ไผ่ไปวัดกับการเหน็บดอกไม้ไผ่ของช่างฟ้อน ในการเหน็บดอกไม้ไผ่ไปวัดนั้นดอกไม้ที่นำมาจะเป็นดอกไม้หอมสิริบริบ ๆ และใช้เพื่อบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ส่วนดอกไม้ที่เหน็บผมช่างฟ้อนจะเป็นแบบใดก็ได้เหน็บเพื่อประดับตกแต่งเพิ่มความสวยงามให้มวยผม

ประเภทและแบบการวิจัย

งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นการศึกษาเพื่อสนองพระราชดำริภายใต้โครงการอนุรักษ์พันธุกรรมพืชอันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งสามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปพัฒนาในรูปแบบของมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาในอนาคต โดยใช้วิธีการเขียนอธิบายความพรรณนา และบันทึกภาพถ่าย โดยใช้การวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม (Participatory Action Research-PAR) ซึ่งเป็นการวิจัยในลักษณะที่มุ่งสร้างความสำนึกและความตระหนักของคนในชุมชนให้มีส่วนร่วมในการเห็นคุณค่าความสำคัญของดอกเอื้อง ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมชุมชนให้มีส่วนรับรู้และรักษาพันธุกรรมพืชไปพร้อม ๆ กับการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อที่เกิดขึ้น โดยการลงพื้นที่ภาคสนาม เข้าไปคลุกคลีและมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนด้วยตนเองของนักวิจัย โดยมีศึกษารวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา และสามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปพัฒนาในรูปแบบของมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาในอนาคต

โดยมีขอบเขตพื้นที่ศึกษาได้แก่ 3 จังหวัดในเขตภาคเหนือตอนบน ซึ่งได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน และจังหวัดลำปาง

กลุ่มประชากรในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ใช้กลุ่มประชากรที่เป็นรายบุคคลเพื่อการเก็บรวบรวมข้อมูล จำนวน 20 รูป/คน ดังนี้ กลุ่มผู้รู้ (Key Informant) ได้แก่ กลุ่มผู้ที่มีความรู้ความสามารถที่จะให้ข้อมูล อันเป็นประโยชน์และถูกต้อง ได้แก่ พระสงฆ์ภายในอำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ผู้นำท้องถิ่น (Local leaders) ได้แก่ ผู้ใหญ่บ้านกำนัน นายกองค์การบริหารส่วนตำบล ผู้ทรงคุณวุฒิ ได้แก่ ผู้ที่มีความรู้เกี่ยวกับประวัติ และความเป็นมาของการใช้ดอกกล้วยไม้ในพิธีกรรมในพื้นที่ที่ทำการศึกษา และประชาชนทั่วไป (General Informant) ชาวบ้านทั้งชายและหญิง มีภูมิลำเนาอยู่ในพื้นที่ที่ทำการศึกษา กลุ่มตัวอย่างในการศึกษาครั้งนี้ คัดเลือกจากชุมชนและเมืองที่มีพิธีกรรมและนำดอกเอื้องเข้าไปมีส่วนเกี่ยวข้อง โดยกำหนดพื้นที่ในการศึกษา ทั้งหมด 8 แหล่งข้อมูล ดังนี้ ชุมชนในเขตจังหวัดเชียงใหม่ 3 แห่ง ได้แก่พื้นที่ชุมชนบ้านช่างเคิ่ง ชุมชนบ้านยางหลวง อำเภอแม่แจ่ม และชุมชนเมือง อำเภอเมือง ชุมชนในเขตแม่ฮ่องสอน 2 แห่ง ได้แก่ ชุมชนในเขตอำเภอแม่สะเรียง และอำเภอเมืองแม่ฮ่องสอน ชุมชนในเขตจังหวัดลำปาง 3 แห่ง ได้แก่ ชุมชนบ้านท่ามะโอชุมชนบ้านปางสัก อำเภอเมืองลำปาง และชุมชนในเขตอำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง

วิธีการทำการวิจัย

สำรวจเพื่อบันทึกและจัดทำฐานข้อมูลแหล่งที่มีการใช้ดอกเอื้องในพิธีกรรม จากเอกสารรายงานที่เกี่ยวข้อง และการสอบถามผู้รู้ในท้องถิ่น การสัมภาษณ์โดยใช้ประกอบการวิจัยเพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับการนำดอกเอื้อง มาใช้ประกอบในพิธีกรรมตามความเชื่อ ระยะเวลา การสรรหา ตลอดจนค่านิยมของสังคมในแต่ละยุคสมัย และกล้องถ่ายภาพการใช้ดอกเอื้องในพิธีกรรม เพื่อใช้ประกอบการบรรยาย

เป็นการนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ศึกษาบริบททางด้านต่างๆ และพิธีกรรมความเชื่อที่มีดอกเอื้องเข้าไป มีบทบาทในแต่ละกิจกรรม รวมถึงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ประวัติความเป็นมา จาริตจากพื้นที่ที่ทำการศึกษา 3 จังหวัดภาคเหนือตอนบน ได้แก่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน จังหวัดเชียงใหม่ และจังหวัดลำปาง ซึ่งรูปแบบ การนำเสนอจะใช้วิธีการเขียนอธิบายความพรรณนาและแสดงภาพประกอบเพื่อการรับรู้และเข้าใจมากขึ้น โดยมีหัวข้อดังนี้

1. ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน
2. ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่
3. ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดลำปาง
4. ดอกเอื้องที่ปรากฏในงานพุทธศิลป์
5. ดอกเอื้องที่ปรากฏในงานหัตถศิลป์

1. ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน

จากการศึกษามีการกล่าวคือ ในสมัยที่พระเจ้าอินทวิชยานนท์เป็นเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ (พ.ศ. 2413 – 2439) ซึ่งเมืองแม่ฮ่องสอนในขณะนั้นเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักรล้านนา ดอกเอื้องแซะถือเป็นหนึ่งในเครื่องบรรณาการสู่ท้าวสุริยวงศาเชียงใหม่ และเป็นเครื่องบรรณาการของอาณาจักรล้านนา เพื่อบอกให้แก่อุปฮาดโกสินทร์ กลัวไม้สูงค่าถือเป็นดอกไม้ต้องห้ามของราชวงศ์ล้านนาเมื่อราว 700 กว่าปีที่ผ่านมา ถือเป็นเครื่องสักการะชั้นสูงใช้เป็นเครื่องบรรณาการ เพื่อแสดงถึงความเคารพและจงรักภักดี

ตามตำนานเล่าขานของคนเมืองยวม หรือแม่สะเรียง ในจังหวัดแม่ฮ่องสอนได้มีการบันทึกไว้ว่า ในสมัยโบราณ ดอกเอื้องแซะนี้เป็นหนึ่งในเครื่องบรรณาการที่ชาวละว้าที่อาศัยในดินแดนแถบเชียงใหม่ เชียงราย และแม่ฮ่องสอน โดยเฉพาะชาวละว้าแถบเมืองยวม (ปัจจุบันคือ อำเภอแม่สะเรียง) ได้ส่งมาถวายให้เจ้ามหาชีวิตหรือกษัตริย์ผู้ครองนครล้านนาแทนการเกณฑ์แรงงาน เป็นของสูงค่าจากผืนป่าสู่คุ้มหลวงแลหอคำ จนมีคำกล่าวว่า “เอื้องแซะ ของสูงค่า คนดำได้ลุ่มฟ้าย่าหมายได้ชมเชย”



ภาพที่ 1 ดอกเอื้องแซะ

(© Thapakorn Khruearaya 18/12/2018)

ดังปรากฏหลักฐานในโคลงนิราศระยะทางเมืองนครเชียงใหม่ ผู้ประพันธ์คือ พระยาราชสัมภารากร (เลื่อน สุรนันทน์) (suranun 1882, 145) ซึ่งได้ขึ้นมาเป็นข้าหลวงใหญ่รักษาราชการในสมัยรัชกาลที่ 5 ในช่วงปี พ.ศ. 2425 เป็นลักษณะของโคลงสี่สุภาพทั้งหมดรวม 378 บท โดยเนื้อหาของโคลงนิราศดังกล่าวมีเนื้อความกล่าวถึงการเดินทางไปราชการจากกรุงเทพถึงเชียงใหม่และเหตุการณ์ต่าง ๆ ขณะพำนักอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ ซึ่งมีการบันทึกถึงเหตุการณ์ที่ยึดถือเป็นประเพณีของชาวลัวะในการถวายดอกเอื้องแซะให้กับเจ้าเมืองเชียงใหม่ด้วย ถือกันว่าผู้ใดได้ตัดเห็นดอกเอื้องแซะ ผู้นั้นจะมีอายุยืนนาน ชาวลัวะจึงนิยมถวายแก่เจ้าเมือง และยึดเป็นประเพณีสืบมา ดังความที่ได้บันทึกเป็นโคลงสี่สุภาพ บทที่ 372 373 และ 374 ว่า

“.....เบญจทศกำหนดเอื้อง	แซะลู เข้าเเ
ลัวะสอยนำดอกจุ	เจื่องเจ้า
ขุนขบแ่งชิงอุ	สาหะดุด กล้องแฮ
แล้วดื่มน้ำขลุกเคล้า	ถ่มบัวน กลางดิน
ถือตัดดอกเอื้องจิม	เจริญชนม์ สุขเเ
เคี้ยวแ่งชิงสดปน	สุบกกล้อง
นำบัวนปากยล	เย็นเช็ด ย้าวนา
ผลพีชยื่นไต่ตอง	ติดตันปงงาม
กายพิธิกิจเมี้ยน	ลัวะกลับ คีนเเ
เจ้าเขตเจ้านายกลับ	หมู่เท้า
พระยาแสนลำราชนับ	นาอเนก
ไปวัดด้านทานเข้า	ใหม่ไขว้ آرام ”

จากเนื้อโคลงนิราศที่เขียนไว้ ได้บันทึกถึงเหตุการณ์การถวายดอกเอื้องแซะของชาวลัวะให้กับเจ้าเมืองเชียงใหม่ ได้อย่างชัดเจน ซึ่งช่วงระยะเวลาของพิธีนี้จะเป็นช่วงเดือนมกราคม โดยได้ตีความจากโคลงบทที่ 374 ที่ว่า เมื่อพิธีถวายดอกเอื้องแซะเสร็จในช่วงสาย ชาวลัวะก็กลับ เจ้านายและขุนนางก็ไปวัดเพื่อร่วมประเพณี ตานข้าวใหม่ต่อไป ซึ่งประเพณีตานข้าวใหม่นี้ก็จะจัดขึ้นทุกวัดพร้อมกันในช่วงเดือนมกราคมของทุกปี ซึ่งตรงกับช่วงที่ดอกเอื้องแซะในป่าเบ้งบานพอดี คือ ตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน ไปจนถึงเดือนมกราคม

นอกจากดอกเอื้องแซะจะเป็นเครื่องบรรณาการระหว่างแม่ฮ่องสอนสู่เมืองเชียงใหม่แล้ว ยังเป็นเครื่องบรรณาการของ “ล้านนา” เพื่อมอบให้แก่ “กรุงรัตนโกสินทร์” อีกด้วย ดังนั้น เอื้องแซะจึงเป็นสัญลักษณ์ที่ลึกลับ มีเสน่ห์เป็นดอกไม้ต้องห้าม เป็นของสูงบนภูสูง...”

แม่เลี้ยงสน ตาวากุล ซึ่งเป็นภรรยาของขุนจันตะ อดีตผู้ปกครองเมืองแม่สะเรียง ได้เล่าว่าในอดีตยุคที่ขุนจันตะยังเป็นผู้ปกครองเมืองแม่สะเรียง จัดส่งดอกเอื้องแซะไปให้เจ้านายเมืองเชียงใหม่อยู่ตลอด (Chunduang 2018, Interview) ซึ่งสามารถชี้ให้เห็นว่ายังมีประเพณีการจัดส่งดอกเอื้องแซะอยู่ แต่เปลี่ยนจากชาวลัวะที่จัดส่งดอกเอื้องแซะเป็นเครื่องบรรณาการให้กับเจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ก็กลายมาเป็นผู้ปกครองเมืองแม่สะเรียง ในตำแหน่งของราชการ จัดส่งดอกเอื้องแซะให้กับเจ้านายเมืองเชียงใหม่ในยุคหลัง ซึ่งเปลี่ยนไปตามบริบททางสังคม ซึ่งปัจจุบันธรรมเนียมปฏิบัตินี้ได้หายไปแล้ว



ภาพที่ 2 ดอกเอื้องแซะบูชาพระธาตุ
(© Thapakorn Khruearaya 2/1/2019)

2. ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่

การศึกษากล้วยไม้ในพิธีกรรมความเชื่อที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ได้นั้นได้ศึกษาในบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการใช้ดอกเอื้องสายพันธุ์พื้นเมืองที่ถูกนำมาประกอบใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ ในพื้นที่ ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) ใช้ในประเพณีพิธีกรรม และ 2) ใช้ในความเชื่อ โดยมีรายละเอียดเกี่ยวกับการใช้งานดังต่อไปนี้

ใช้ในประเพณีพิธีกรรม

ในประเพณีสงกรานต์จะมีพิธีกรรม กิจกรรมย่อยรองรับอยู่หลากหลายรูปแบบ ซึ่งในช่วงนี้เองเราจะพบว่ามี การนำดอกกล้วยไม้พันธุ์ต่าง ๆ ในท้องถิ่น นำมาใช้ประกอบกับพิธีกรรมในช่วงงานประเพณีดังกล่าว ได้อย่างน่าสนใจ

จากการลงพื้นที่อำเภอแม่แจ่ม หมู่บ้านช่างเคิ่ง บ้านยางหลวง ตำบลท่าผา อำเภอแม่แจ่ม พบว่า ในช่วงเดือน 7 เหนือ (เดือนเมษายน) ชาวกระเหรี่ยงบนดอยที่อาศัยอยู่ในป่าของเขตอำเภอแม่แจ่มจะสอย ดอกเอื้องเงินลงมาขายให้คนพื้นเมืองในตัวเมืองอำเภอแม่แจ่ม ตั้งแต่ระหว่างวันที่ 8 - 14 เมษายนของทุกปี (Phithakham 2018, Interview) เพราะชาวแม่แจ่มนิยมใช้ดอกเอื้องเงินในช่วงประเพณีปีใหม่เมือง พ่อศรีลา เจริญสุขอายุ 84 ปี ชาวบ้านช่างเคิ่งเล่าให้ฟังว่า ในอดีตชาวบ้านจะรวมตัวกันทั้งชายและหญิง เดินขึ้นป่าไปหาดอกเอื้องกันเมื่อใกล้วันปีใหม่เมือง ดอกเอื้องที่วันนี้ส่วนใหญ่จะเป็นดอกเอื้องเงิน เพราะมีเยอะ ในป่าแม่แจ่ม ดอกเอื้องอื่นก็มีบ้าง แต่นิยมที่สุดคือ ดอกเอื้องเงิน เพราะดอกขาวบริสุทธิ์ งาม และเหมาะกับการใช้ในงานบุญในวันพญาวัน (Charoensuk 2018, Interview) แต่ยุคหลังเมื่อ 20 ปีที่ผ่านมา คนเมืองไม่ได้ ขึ้นไปหาแล้วเพราะหายากต้องไปเอาในป่าลึก ชาวกระเหรี่ยงจึงเป็นคนสอยมาขายให้กับคนในพื้นที่แทน



ภาพที่ 3 ดอกเอื้องเงินที่วางขายตามท้องตลาดในแม่แจ่ม ช่วงสงกรานต์

(© Thapakorn Khruaraya 25/6/2018)

เช่นเดียวกันกับที่พ่อหนานอินคำ ธนชัย อายุ 91 ปี ปราชญ์ชาวบ้านหมู่บ้านพร้าวหนุ่มเล่าว่า ช่วงเดือนหก และเดือนเจ็ดเหนือ (ประมาณเดือนมีนาคม - เมษายน) ดอกเอื้องป่านาชนิดจะบานสะพรั่ง ชาวกะเหรี่ยง ก็จะทำการเด็ด ตัดมาขายในตลาดแม่แจ่ม เพื่อให้คนแม่แจ่มซื้อไปไหว้พระ โดยเฉพาะช่วงปีใหม่เมืองก็จะนำ ดอกเอื้องไปบูชาพระกัน โดยเฉพาะดอกเอื้องเงินมีความนิยมมาก เพราะเป็นดอกสีขาวและมีมากในป่าแม่แจ่ม ใช้ตั้งแต่ใส่กรวยดอกไม้ไปวัด ใส่ขันข้าวถวายพระ ใช้โปรดนํ้าดำหัว ใช้ในการไหว้ผี และใช้ปักเจดีย์ทราย ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นดอกเอื้องเงินแทบทั้งสิ้น (Thananchai 2018, Interview)



ภาพที่ 4 การใช้ดอกเอื้องเงินในวันพญาวันของชาวแม่แจ่ม
(© Mongkolchai Chaiwong 15/4/2018)

ใช้ในความเชื่อ

ในเรื่องของการใช้ดอกเอื้องในความเชื่อนั้น พบว่ามีหลายเรื่องในพื้นที่อำเภอแม่แจ่มและอำเภอใกล้เคียง เช่น อำเภอจอมทอง อำเภอสันป่าตอง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ คือเรื่องการตัดดอกไม้นามปี ซึ่งอาจจะพบความเชื่อดังกล่าวทั่วไปในล้านนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเทศกาลปีใหม่เมือง ก็เป็นอีกหนึ่งความเชื่อที่ดอกเอื้องนั้น มีบทบาทในการใช้ถูกกำหนดให้เป็นพญาดอกไม้ในปีนั้น ๆ ดังที่ เกริก อัครชินเรศ และคณะ (Akashinoores 2003, 15) ได้กล่าวในการชำระปฏิทินและหนังสือปีใหม่เมืองล้านนา (ประกาศสงกรานต์) ว่า หลังจากพิธีดำหัวเสร็จแล้วจะต้องแต่งเนื้อแต่งตัวด้วยเสื้อผ้าใหม่ หากเป็นผู้หญิงในวันนั้นก็จะตัดดอกไม้ อันเป็นนามปีหรือเป็นพญาดอกไม้ของปีนั้น ๆ ด้วย เช่นในปี พ.ศ. 2551 ได้แก่ ดอกแก้ว หรือดอกพิกุล เป็นพญาดอกไม้นามปี ควรตัดด้วยดอกแก้ว ปีพ.ศ. 2552 ดอกเก็ดตะหวา (ดอกซ้อน) เป็นพญาดอกไม้นามปี ควรตัดดอกเก็ดตะหวา การตัดดอกไม้อาจจะนำมาประดับมวยผมหรือแซมผม

การคำนวณหาดอกไม้นามปีให้เอาตัวเลขจุลศักราชปีใหม่ตั้ง หารด้วย 8 ได้เศษเท่าไร ทำนายตามนี้ เศษ 1 ดอกเอื้อง เศษ 2 ดอกแก้ว เศษ 3 ดอกซ้อน (มะลิ เก็ดตะหวา) เศษ 4 ดอกประดู่ เศษ 5 ดอกบัว เศษ 6 ดอกส้มสุก (โอศอก) เศษ 7 ดอกบุญนาศ เศษ 8 ดอกกำสะลอง (ดอกปีบ) เศษ 0 ดอกลีลา (ช่อนกลั่น) ตัวอย่างเช่น ใน พ.ศ. 2552 ลบด้วย 1182 คือ จุลศักราช 1370 หารด้วย 8 ได้เศษ 2.5 ปัดขึ้นเป็นเศษ 3 ดอกไม้นามปี ได้แก่ ดอกซ้อน หรือดอกเก็ดตะหวา ซึ่งการตัดดอกเอื้องนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเอื้องผึ้งหรือเอื้องคำ ในการใช้เป็นพญาดอกในปีใหม่ ตามธรรมเนียมที่ปฏิบัติกันมา



ภาพที่ 5 - 6 การตัดดอกเอื้องบนมวยผมของชาวบ้านอำเภอแม่แจ่ม
(© Mongkolchai Chaiwong 26/10/2018)

3. ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดลำปาง

ลงพื้นที่บ้านท่ามะโอ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง สอบถามข้อมูลจากพ่อหนานศรี วรรณศรี ปราชญ์ชาวบ้าน ชุมชนท่ามะโอ จังหวัดลำปาง ผู้สืบทอดสายผีเจ้านายจากคุ้มหลวงเมืองลำปาง จากการศึกษาพบว่า ในทุกปี ทุกตระกูลในลำปางจะจัดทำพิธีพืชมงคลพบุรุษ เพื่อเซ่นไหว้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งจะมีเครื่องพลีในพิธี หลายอย่าง หนึ่งในนั้นคือ ดอกเอื้องผึ้ง เพราะถือว่าดอกเอื้องคือพญาดอก ออกดอกปีละหนึ่งครั้งซึ่งจะตรงกับ ช่วงประเพณีพืชมงคล พร้อมกับบูชาด้วยกรวยดอกไม้ธูปเทียน โดยนำผูกติดกับต้นส้มดอก เพื่อสักการะในพิธีกรรม พืชมงคล (Wannasi 2018, Interview) ซึ่งเป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาช้านาน เชื่อกันว่าการพืชมงคลจะทำให้สามารถ ติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้วได้ เครื่องแต่งกายที่ใช้ในพิธีพืชมงคล จึงถือเป็นของสูง และศักดิ์สิทธิ์ ถึงความเชื่อดังเดิมอันเป็นแรงผลักดันให้เกิดเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับไปจนถึง สิ่งประกอบต่าง ๆ เช่น การทัดเหน็บดอกเอื้องผึ้งของร่างทรง เป็นต้น ช่วยเพิ่มความงามและสีสันอันน่าตื่นตา ตื่นใจให้กับพิธีกรรม นอกจากนี้ยังกล่าวถึงรูปแบบการแต่งกายในฐานะสิ่งที่สามารถเชื่อมโยงไปถึงภูมิหลัง ทางประวัติศาสตร์ ตลอดจนความเปลี่ยนแปลงที่มาเยือนเมื่อสังคมล้านนามีการพัฒนา



ภาพที่ 7 การใช้ดอกเอื้องผึ้ง ประกอบพิธีพืชมงคล ในจังหวัดลำปาง
(© Thapakorn Khruearaya 8/5/2018)



ภาพที่ 8 ต้นดอก มีดอกเอื้องผึ้งเป็นส่วนประกอบ หนึ่งในเครื่องพลีใช้ประกอบพิธีพืชมงคลของเมือง
ในจังหวัดลำปาง (© Thapakorn Khruearaya 8/5/2018)

นอกจากนี้ ประเพณีฟ้อนผีจะจัดขึ้นหลังออกพรรษา คือ ช่วงเดือนตุลาคมเป็นต้นไป ยาวไปจนถึงก่อนเข้าพรรษา ซึ่งตรงกับเดือนกรกฎาคม ช่วงนี้เองเป็นช่วงดอกเอื้องผึ้งบานโดยเฉพาะตั้งแต่เดือนมีนาคมไปจนถึงเดือนพฤษภาคม จึงทำให้นิยมดอกเอื้องผึ้งมาใช้ในประเพณีในฐานะหนึ่งในพญาดอกนั่นเอง

พิธีกรรมฟ้อนผี เชื่อกันว่าจะสามารถติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้วได้ เครื่องแต่งกายที่ใช้ในพิธีฟ้อนผีจึงถือเป็นของสูงและศักดิ์สิทธิ์ เหล่าลูกหลานหรือผู้ที่เคารพและเชื่อถือในพิธีกรรมนี้ จึงต้องสรรหาสิ่งของพิเศษมาเช่น ไห้วผีบรรพบุรุษ เพราะหนึ่งปีจะได้พบเจอกันหนึ่งครั้ง ดังนั้นทั้งเครื่องทรงเครื่องประดับ ล้วนต้องสรรหาคัดสรรมาเป็นอย่างดี รวมถึงสิ่งประกอบต่าง ๆ เช่น ช่อดอกเอื้องนานาชนิด เพื่อนำมาให้ร่างทรงในการใช้ทักเหินบดอกเอื้องของร่างทรง เป็นต้น นอกจากนี้ยังมองเห็นถึงพัฒนาการของช่อดอกเอื้องที่นำไปสู่ดอกไม้ไหว เพื่อการนำมาใช้นอกฤดูกาลช่วงนี้ดอกเอื้องไม่ออกช่อได้อีกด้วย



ภาพที่ 9 - 10 การทักดอกเอื้องสายพันธุ์ต่างๆ ของร่างทรงในพิธีฟ้อนผี ในจังหวัดลำปาง
(© Thapakorn Khruearaya 19/5/2018)

4. ดอกเอื้องที่ปรากฏในงานพุทธศิลป์

นอกจากดอกเอื้องที่ปรากฏในความเชื่อและพิธีกรรมล้านนาแล้ว การศึกษาค้นคว้ายังได้เห็นถึงดอกเอื้องนันทาพันธุ์ที่ปรากฏในวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โดยนำเสนอไว้ในเทศน์มหาชาติภาคพายัพ สำนวนสร้อยสังกร เป็นการเทศน์มหาชาติฉบับล้านนาที่มีความงามทางวรรณศิลป์ในวรรณกรรมล้านนา โดยเป็นสำนวนสร้อยสังกรว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้มีการสืบทอดการตั้งธรรมหลวงของล้านนาปัจจุบัน ข้อมูลที่ใช้ศึกษานำมาจากหนังสือมหาชาติภาคพายัพฉบับสร้อยสังกร สำนวนเอกสออบทานและชำระโดย พระธรรมราชา นวตฺร พิมพ์ครั้งที่ 1 ปี พ.ศ. 2498 วรรณกรรมล้านนาเรื่องมหาชาติภาคพายัพ ซึ่งมีส่วนหนึ่งในกรรมที่กล่าวถึงดอกกล้วยไม้ในป่า เช่น กัณฑ์วรรณประเวศ กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน ที่พูดถึงในป่าว่ามีดอกเอื้องอะไรบ้างในระหว่างทางซึ่งนำไปสู่การตกแต่งซุ้มประตูป่า ที่เต็มไปด้วยบรรดาดอกเอื้อง ในประเพณีตั้งธรรมหลวง เป็นต้น

ซึ่งในมหาชาติจะมีแต่ละสำนวนที่ไม่เหมือนกัน และจะกล่าวถึงบรรดาเหล่าพันธุ์กล้วยไม้ หรือดอกเอื้องในล้านนาที่แตกต่างกันไป ซึ่งนอกจากจะมีการนำเอาดอกกล้วยไม้นานาชนิด เช่น เอื้องช้างแดง เอื้องตักโศลาย เอื้องสาย เอื้องคำ เป็นต้น นำไปตกแต่งสถานที่ประกอบพิธีแล้ว ยังมีการวาดรูปดอกเอื้องไว้ในตุ่งค่าธรรมประกอบซึ่งปรากฏหลักฐานที่เห็นได้ชัดจากภาพตุ่งค่าธรรมวัดบ้านเอื้อม ตุ่งค่าธรรมวัดบ้านสีก ตำบลบ้านเอื้อม อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง เป็นต้น



ภาพที่ 11 ภาพตุ่งค่าธรรม กัณฑ์วรรณประเวศน์ ที่เขียนรูปดอกเอื้องสายพันธุ์ต่าง ๆ วัดบ้านสีก จังหวัดลำปาง

(© Thapakorn Khruaraya 16/1/2010)

นอกจากนี้ยังพบดอกเอื้องในงานจิตรกรรมลายคำ เป็นรูปแบบหนึ่งของงานลงรักปิดทองที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปะล้านนา โดยมีพัฒนาการของรูปแบบ และลวดลายเกี่ยวกับลายคำ โดยเฉพาะลวดลายดอกประติษฐ์ ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 – 25 ที่ได้มีลวดลายดอกไม้ประติษฐ์ในงานลายคำ ซึ่งหนึ่งในนั้นปรากฏลายดอกเอื้องด้วย ซึ่งจะทำให้เข้าใจความคิดและจิตวิญญาณของผู้คนชาวล้านนาได้ดีขึ้น



ภาพที่ 12 - 13 ลายเครื่องดอกเอื้องบนหีบธรรมล้านนา
(© Thapakorn Khruaray 26/7/2010)



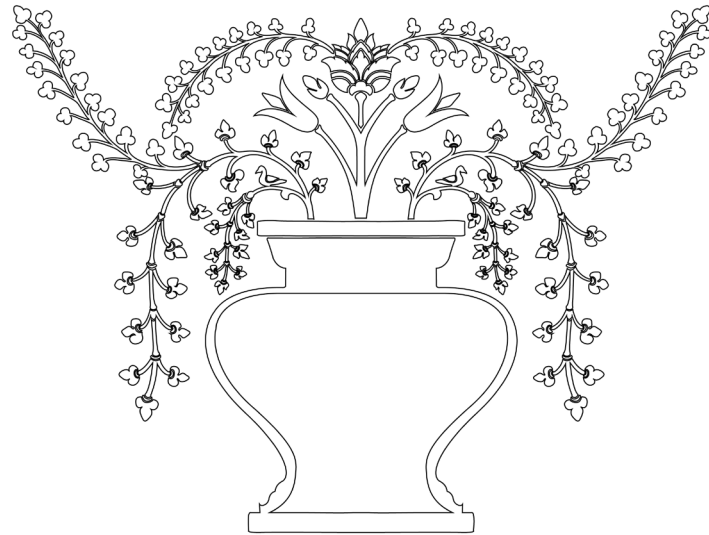
ภาพที่ 14 ลายเครื่องดอกเอื้องในหม้อดอก บนหีบธรรม วัดคดกเชียงม่วน จังหวัดลำปาง
(© Thapakorn Khruaray 30/7/2010)



ภาพที่ 15 ลายเครือดอกเอื้องในหม้อดอก เทคนิคปั้นรักกระหนะบนทึบธรรม วัดชมภูหลวง จังหวัดลำปาง
(© Thapakorn Khruearaya 19/2/2010)

จากการลงพื้นที่สำรวจงานศิลปกรรมด้านงานพุทธศิลป์ อันเกี่ยวเนื่องกับดอกเอื้อง ในเขตอำเภอเกาะคา ที่วัดไหล่หิน วัดพระธาตุลำปางหลวง เขตอำเภอแม่ทะ ที่วัดนาคตหลวง วัดบ้านหลุก ในเขตตำบลนาครี วัดดอนไฟ อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง พบการนำเอารูปแบบของช่อดอกเอื้องมาใช้ในการประดับงานพุทธศิลป์ โดยเฉพาะหีบธรรม โดยการใช้เทคนิคลายคำหรืองานปิดทองล่องชาด ซึ่งช่างออกแบบเป็นรูปช่อดอกเอื้องบานออกจากหม้อดอกปทุมฉลุ ซึ่งเป็นลวดลายมงคลที่แสดงถึงความเจริญงอกงาม

หลักฐานที่เด่นชัดที่สุดคือ ลายช่อดอกเอื้องในหม้อดอก และช่อดอกเอื้องที่อยู่ในมือของเทวดา บนหีบธรรม วัดหมื่นกาศ อำเภอมือง จังหวัดลำปาง ได้จารึกปีที่สร้าง คือ จุลศักราชได้ 1156 ตัว หรือปี พ.ศ. 2337 ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่ชี้ให้เห็นว่าลายดอกเอื้องนั้นเป็นลายที่เกิดขึ้นเมื่อ 200 กว่าปีมาแล้ว แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของคนล้านนากับดอกเอื้องได้ชัดเจนขึ้น



ภาพลายเส้นที่ 1 ลายเครือดอกเอื้องในหม้อดอก วัดหมื่นกาศ จังหวัดลำปาง
(© Thapakorn Khruearaya 11/6/2018)



ภาพลายเส้นที่ 2 ลายเทวดาถือช่อดอกเอื้อง วัดหมื่นกาศ จังหวัดลำปาง
(© Thapakorn Khruearaya 11/6/2018)

นอกจากหีบธรรม ธรรมาสน์ ที่ปรากฏลวดลายของดอกเอื้องแล้ว ในงานพุทธศิลป์ประเภทเครื่องสดที่ใช้ประกอบพิธีกรรมทางพุทธศาสนา ไม่ว่าจะเป็นงานประเพณีสงกรานต์น้ำพระธาตุ งานพิธีอบรมสมโภชพระพุทธรูปและงานอุปสมบทต่าง ๆ จะมีการทำเครื่องพิธีที่เรียกว่าเครื่องหลวง ซึ่งประกอบไปด้วย หมากสุม พลุสุม หมากเบ็ง ต้นผึ้ง ต้นเทียน และสุมดอก เครื่องสดที่กล่าวมานี้จะนำไปใช้ประกอบพิธีกรรม เพื่อใช้เป็นเครื่องสักการะ

ในวิถีวัฒนธรรมคนเมือง เครื่องสักการะดังกล่าวถือเป็นเครื่องสูงที่ใช้กันทั้งในพุทธศาสนาและพิธีกรรมความเชื่อปัจจุบันจากการศึกษา ซึ่งได้ข้อมูลจากพ่อครูแม่ครูด้านภูมิปัญญาล้านนา ทำให้ทราบว่าเราสามารถเข้ากับสมัยชนได้ แต่วิธีการใช้นั้นจะขึ้นอยู่กับแต่ละบุคคล รวมไปถึงพิธีการหรือช่วงประเพณีจะเป็นตัวกำหนดลักษณะการใช้สอยและจำนวนเครื่องสักการะล้านนา เช่น งานศพ งานบวช-อุปสมบท เทศกาลประเพณีสงกรานต์ (ปีใหม่เมือง) เป็นต้น



ภาพที่ 16 (ซ้าย) การประดับเครื่องสักการะด้วยดอกเอื้องผึ้ง

ภาพที่ 17 (ขวา) การประดับสุมดอก เครื่องสักการะด้วยดอกเอื้องผึ้ง (© Thapakorn Khruearaya 26/5/2012)

การตัดดอกเอื้องในฐานะดอกไม้นามปีและการบูชาขวัญทั้ง 32 รวมไปถึงเทวดารักษาตัวของผู้ที่ตัดดอกในวัฒนธรรมความเชื่อของชาวล้านนาแล้ว ดอกเอื้องยังมีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งาน คือ ดอกไม้ไหวที่ใช้ในการเหน็บตัดของช่างฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนในรวมถึงการใช้เป็นเครื่องประดับแบบถาวรแทนช่อดอกเอื้องนอกฤดูกาล

การประดับดอกไม้ไหว ซึ่งทำจากโลหะมีค่า ได้แก่ เงิน ทอง นั้นจะบ่งบอกถึงฐานะของผู้ใช้ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเจ้านายหรือผู้ที่มีฐานะในสังคม ดังนั้น การประดับตกแต่งผมด้วยสิ่งของเหล่านี้ จึงถือเป็นที่ยึดมั่นในสังคมวัฒนธรรมล้านนาช่วงหนึ่งร้อยปีให้หลังที่พึงมีความนิยมและถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาใช้ประดับ โดยมาจากการที่พระราชชายาเจ้าดารารัศมีได้รับพระราชทานดอกไม้ประดิษฐ์ทำจากโลหะมีค่า จากรัชกาลที่ 5 เมื่อครั้งที่พระองค์ทรงเสด็จประพาสชวา และเมื่อพระราชชายาทรงกลับมาประทับที่เมืองเชียงใหม่ จึงได้ให้ช่างทองถิ่นที่เมืองเชียงใหม่ประดิษฐ์ช่อดอกไม้โลหะนี้เป็นช่อดอกเอื้องเพื่อใช้ประดับศีรษะให้คนในคุ้มจนเป็นที่ได้รับความนิยมแพร่หลายตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา



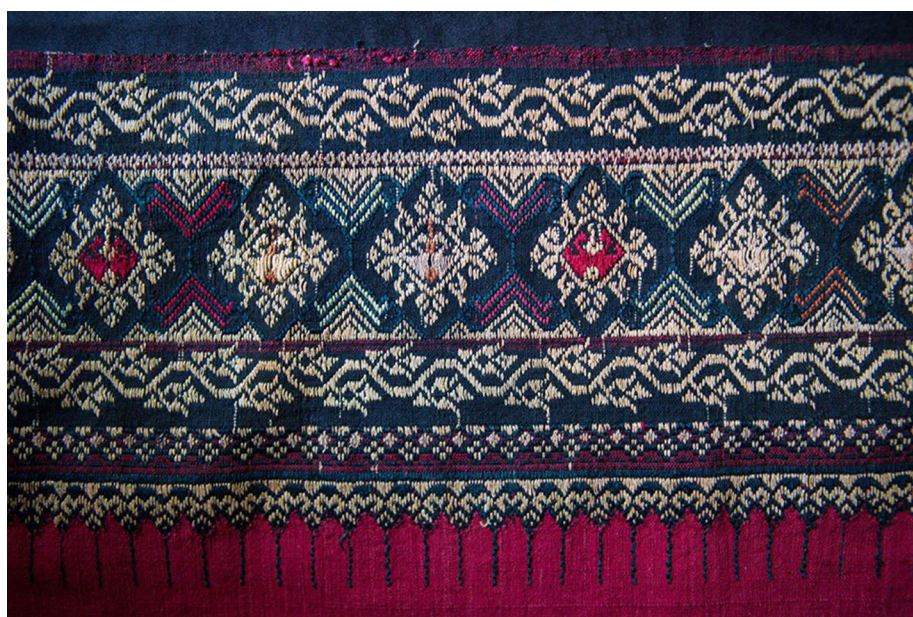
ภาพที่ 18 ดอกไม้ไหว

(© Thapakorn Khruearaya 19/7/2018)

ดอกไม้ไหว คือ ดอกไม้ที่ทำจากแผ่นโลหะหรือแผ่นทองเหลืองนำมาติดกับเส้นลวดที่ขดเป็นสปริง ทำให้ดอกไม้เคลื่อนไหวตามแรงสั่นหรือเคลื่อนไหว ใช้สำหรับประดับมวยผมเฉพาะผู้สูงศักดิ์ สำหรับชาวบ้านธรรมดาจะใช้ดอกไม้ในการประดับมวยผม แต่ปัจจุบันนิยมนำมาเป็นเครื่องประดับสำหรับช่างฟ้อนเล็บ หรือบุคคลทั่วไปประกอบกับการแต่งกายชุดพื้นเมือง

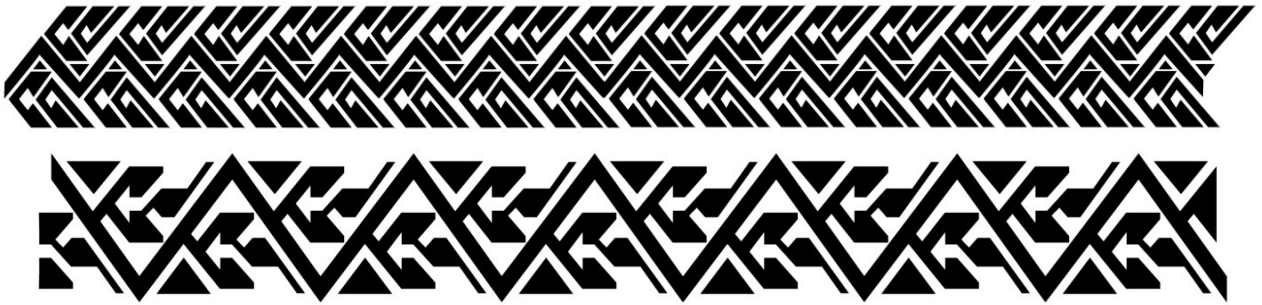


ภาพที่ 19 ผ้าซิ่นตีนจกเมืองลองโบราณ ทอลายค้วะดอกเอื้อง สมบัติของคุณแม่ประนอม ทาแบ่ง
(© KittikKorn nopudomphan 25/6/2018)



ภาพที่ 20 ผ้าซิ่นตีนจกเมืองลองโบราณ ลายค้วะดอกเอื้อง สมบัติของอาจารย์วิถี พานิชพันธุ์
(© Thapakorn Khruearaya 25/6/2018)

ซิ่นตีนจกที่กล่าวมาข้างต้นนั้น จะมีลายหลักเป็นลายโกมขอกหักนกคู่และมีลายประกอบ คือ เครือค้วะดอกเอื้อง ส่วนใหญ่จะใช้เทคนิคจกขม่นในการสร้างสรรค์ลวดลาย โดยปัจจุบันแหล่งผลิตสำคัญที่อำเภอลอง จังหวัดแพร่ ซึ่งจากการศึกษาทำให้เห็นว่าดอกเอื้องมีความเกี่ยวเนื่องและผูกพันกันกับวิถีชีวิตของคนล้านนาอย่างชัดเจน จนนำมาสร้างสรรค์ลวดลายที่ชื่อว่า ค้วะดอกเอื้อง โดยนำเอาลักษณะของดอกเอื้องตระกูลเอื้องสาย นำมาสร้างสรรค์งานได้อย่างสวยงามและน่าสนใจ



ภาพลายเส้นที่ 3 - 4 ลายค้วะดอกเอื้อง ที่ปรากฏบนผ้าตีนจกเมืองลอง
(© Thapakorn Khruearaya 17/6/2018)

บทสรุป

จากการศึกษารวบรวมองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนาเป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อสนองพระราชดำริภายใต้โครงการอนุรักษ์ พันธุกรรมพืช อันเนื่องมาจากพระราชดำริ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการรวบรวม องค์ความรู้เกี่ยวกับดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งสามารถ นำองค์ความรู้ดังกล่าวไปพัฒนาในรูปแบบของมรดกทางวัฒนธรรมล้านนาในอนาคต โดยใช้วิธีการเขียนอธิบาย ความพรรณนา และบันทึกภาพถ่าย โดยใช้การวิจัยเชิงปฏิบัติการอย่างมีส่วนร่วม (Participatory Action Research-PAR) ซึ่งเป็นการวิจัยในลักษณะที่มุ่งสร้างความสำนึกและความตระหนักของคนในชุมชน ให้มีส่วนร่วมในการเห็นคุณค่าความสำคัญของดอกเอื้อง ในฐานะเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมชุมชน ให้มีส่วนรับรู้และรักษาพันธุกรรมพืชไปพร้อม ๆ กับการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อที่เกิดขึ้น การลงพื้นที่ภาคสนามเข้าไปคลุกคลีและมีปฏิสัมพันธ์กับชุมชนด้วยตนเองของนักวิจัย เพื่อให้ได้องค์ความรู้ ที่เกี่ยวข้องกับการใช้ดอกเอื้องในพิธีกรรมล้านนา รวมทั้งการแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างผู้ทำวิจัยและคนในพื้นที่ อันเกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณีความเชื่อที่เกิดขึ้นในอนาคต

ว่าด้วยพื้นที่ทางวัฒนธรรม

ในการศึกษาครั้งนี้ ได้ลงพื้นที่ศึกษาได้แก่ 3 จังหวัดในเขตภาคเหนือตอนบน ซึ่งได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ จังหวัดแม่ฮ่องสอน และจังหวัดลำปาง ซึ่งแต่ละจังหวัดล้วนแล้วแต่มีองค์ความรู้ด้านภูมิปัญญาดอกกล้วยไม้ (ดอกเอื้อง) ที่ปรากฏในพิธีกรรม ความเชื่อ ที่แตกต่างกันออกไป ดังนี้

ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน

จากการศึกษาข้อมูลพบว่า พื้นที่ดังกล่าวในอดีตได้ใช้ดอกเอื้องและเป็นหนึ่งในเครื่องบรรณาการสู่เทพยดาหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ และเป็นเครื่องบรรณาการของอาณาจักรล้านนา เพื่อมอบให้แก่กรุงรัตนโกสินทร์ ถือเป็นเครื่องสักการะชั้นสูงใช้เป็นเครื่องบรรณาการ เพื่อแสดงถึงความเคารพและจงรักภักดีอย่างยิ่ง โดยชาวลัวะที่อาศัยในดินแดนแถบจังหวัดแม่ฮ่องสอนในอดีต โดยเฉพาะชาวลัวะแถบเมืองยวม (ปัจจุบันคือ อำเภอแม่สะเรียง) ได้ส่งมาถวายให้เจ้ามหาชีวิตหรือกษัตริย์ผู้ครองนครล้านนาแทนการเกณฑ์แรงงาน

ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่

การศึกษากลับมาในพิธีกรรมความเชื่อที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดเชียงใหม่ นั้น ได้ศึกษาในบริบทต่าง ๆ ที่เกี่ยวกับการใช้ดอกเอื้องสายพันธุ์พื้นเมืองที่ถูกนำมาประกอบใช้ในพิธีกรรมต่าง ๆ ในพื้นที่ ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) ใช้ในประเพณีพิธีกรรม และ 2) ใช้ในความเชื่อ

จากการลงพื้นที่เขตอำเภอแม่แจ่มพบว่า ในช่วงเดือน 7 เหนือ (เดือนเมษายน) ชาวกะเหรี่ยงบนดอยที่อาศัยอยู่ในป่าของเขตอำเภอแม่แจ่มจะสอยดอกเอื้องเงินลงมาขายให้คนพื้นเมืองในตัวเมืองอำเภอแม่แจ่ม ตั้งแต่วันที่ 8 - 14 เมษายนของทุกปี เพราะชาวมแม่แจ่มนิยมใช้ดอกเอื้องเงินในช่วงเทศกาลปีใหม่เมือง การนำดอกเอื้องเงินมาใช้ประกอบพิธีกรรมในประเพณีปีใหม่เมืองนั้น ทุกกิจกรรมในช่วงเวลาดังกล่าว โดยแต่ละช่วงวันเวลามีกิจกรรมที่นำดอกเอื้องเงินตั้งแต่วันที่ 13 เมษายนของทุกปีซึ่งเป็นวันสังขานต์ล่องไปจนถึงวันที่ 16 เมษายนโดยใช้ตั้งแต่การใส่กรวยดอกไม้ไปวัด การนำดอกเอื้องเงินใส่สวดส่งเคราะห์ นำดอกเอื้องเงินไปคำหัว และการใช้ดอกเอื้องเงินไปปักเจดีย์ทราย เพื่ออุทิศส่วนกุศลไปหาบรรพบุรุษผู้ล่วงลับไปแล้ว

นอกจากนี้ ยังมีการตัดดอกเอื้องไปวัดของผู้หญิงล้านนา เพื่อเป็นการบูชาหัวและเพื่อเวลาก้มหัวจะเป็นการบูชาพระเจ้า หรือเรียกว่าเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อเรื่อง “ขวัญ” ของคนในกลุ่มชาวไทย-ลาว ที่เชื่อว่าคนเรามีขวัญอยู่ทั้งหมด 32 ขวัญ การประดับดอกไม้จึงเป็นการบูชาขวัญบนกระหม่อม เพื่อเป็นสิริมงคลแก่ตัว

ดอกเอื้องในพิธีกรรมความเชื่อ ที่ปรากฏในพื้นที่จังหวัดลำปาง

ลงพื้นที่จังหวัดลำปาง พบพิธีพืชนผีบรรพบุรุษ เพื่อเซ่นไหว้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว ซึ่งจะมีเครื่องพลีในพิธีหลายอย่าง หนึ่งในนั้นคือ ดอกเอื้องผึ้ง พร้อมกับบูชาด้วยกรวยดอกไม้รูปเทียน โดยนำผูกติดกับต้นส้มดอก เพื่อสักการะในพิธีกรรมพืชนผี ซึ่งเป็นประเพณีที่สืบทอดกันมาช้านานของชาวล้านนา เชื่อกันว่าการพืชนผีจะทำให้สามารถติดต่อกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้วได้ และการถวายดอกเอื้องให้กับร่างทรง ทดเหน็บบนศีรษะก็เปรียบเสมือนเครื่องไหว้ของลูกหลานที่มอบให้กับบรรพบุรุษที่ล่วงลับไปแล้ว เพื่อแสดงความรักและเคารพอีกครั้ง

ดอกเอื้องที่ปรากฏในงานพุทธศิลป์

การศึกษาดอกเอื้องที่ปรากฏในความเชื่อและพิธีกรรมล้านนาแล้ว การศึกษารั้วนี้ยังได้มองถึงดอกเอื้องในวรรณกรรมทางพุทธศาสนา โดยนำเสนอไว้ในเทศน์มหาชาติภาคพายัพ สำนวนสร้อยสังกร เป็นการเทศน์มหาชาติฉบับล้านนาที่กล่าวถึงดอกเอื้องในป่า เช่น กัณฑ์วนประเวศน์ กัณฑ์จุลพน และกัณฑ์มหาพน ที่พูดถึงในป่าว่ามีดอกเอื้องอะไรบ้างในระหว่างทาง ซึ่งนำไปสู่การตกแต่งซุ้มประตูป่า ที่เต็มไปด้วยบรรดาดอกเอื้องและภาพวาดตุ๊กตาธรรมที่ใช้ในประเพณีตั้งธรรมหลวง เป็นต้น

นอกจากนี้ยังพบดอกเอื้องในงานจิตรกรรมลายคำ ลวดลายดอกประดิษฐ์ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 – 25 ที่ได้มีลวดลายดอกไม้ประดิษฐ์ลายช่อดอกเอื้อง

ดอกเอื้องที่ปรากฏในงานหัตถศิลป์

ดอกไม้ไหมที่ใช้ในการเห็บมัดของช่างฟ้อนเล็บ ฟ้อนเทียนในรวมถึงการใช้เป็นเครื่องประดับแบบถาวรแทนช่อดอกเอื้องนอกฤดูกาลในวัฒนธรรมล้านนา

มิติต่าง ๆ ระหว่างวัฒนธรรมกับดอกเอื้อง

จากการวิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการลงพื้นที่ พบว่า การใช้ดอกเอื้องในวัฒนธรรม ประเพณี และความเชื่อของคนล้านนานั้น สามารถมองออกเป็นมิติได้ดังนี้

มิติทางด้านจิตใจ การนำช่อดอกเอื้องมาใช้ในพิธีกรรมใด ๆ นั้น แสดงถึงคุณค่าทางด้านจิตใจ คือ ดอกเอื้องใช้เวลาออกช่อปีละครั้ง ซึ่งถ้าต้องตัดช่อแล้วนำมาใช้งาน สิ่งนั้นย่อมมีคุณค่าและเป็นที่ยึดถือของจิตใจ ซึ่งจากการเก็บข้อมูลและนำมาวิเคราะห์แล้ว คุณค่าที่กระทบต่อจิตเจตจำนงนี้มีอยู่ 3 ด้านคือ ด้านความเชื่อพุทธศาสนา ด้านความเชื่อการนับถือผี และด้านจิตวิญญาณ

มิติทางด้านสังคม พบว่า ดอกเอื้องในสังคมและวัฒนธรรมล้านนานั้น ถูกนำไปใช้แทนสัญลักษณ์หลากหลายรูปแบบ หนึ่งในนั้นคือ ด้านการเมืองการปกครอง กรณีของชาวกะเหรี่ยงและชาวลัวะที่ใช้ดอกเอื้องแซะเป็นเครื่องราชบรรณาการถวายให้กับเจ้าเมืองเชียงใหม่ อันเป็นสัญลักษณ์ของการเคารพและยอมรับในอำนาจที่เหนือกว่า

มิติทางด้านเศรษฐกิจ อาจจะพูดได้ว่าการนำดอกเอื้องป่ามาขายในแต่ละพื้นที่ ถือเป็นการสร้างรายได้ทางเศรษฐกิจให้กับครัวเรือนได้บ้าง เมื่อมองในเขตอำเภอแม่สะเรียง เมืองขุนยวม ที่มีการนำดอกเอื้องแซมมาขายแบบผิดกฎหมาย ตามธรรมเนียมที่เคยทำกันมา เมืองแม่แจ่มที่ชาวกะเหรี่ยงสอยดอกเอื้องเงินมาขายในช่วงสงกรานต์ทำให้เห็นถึงมูลค่า ดังนั้น ในอนาคตเมื่อมองเห็นช่องทางการใช้งานดอกเอื้องป่าเหล่านี้แล้วผู้ที่อยู่ในพื้นที่สามารถทำการเพาะปลูกเองบนที่นั่น ๆ เพื่อเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจและไม่ไปรบกวนระบบของดอกเอื้องป่าในธรรมชาติ

มิติทางวัฒนธรรม หมายถึง วิถีชีวิตของประชาชน การนิยมใช้ดอกเอื้องนั้น มีความยืนยาวและต่อเนื่องจนเกิดวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต เป็นส่วนหนึ่งในพิธีกรรม ความเชื่อ จนกลายเป็นอัตลักษณ์และพัฒนาเป็นสัญลักษณ์อย่างมากมายในสังคมภาคเหนือ ทั้งตราสัญลักษณ์ทางการค้า สัญลักษณ์ทางการท่องเที่ยว สัญลักษณ์ของพันธุ์ไม้บนที่สูง เป็นต้น ดังนั้นจะเห็นได้ว่าดอกเอื้องกับคนล้านนาได้ถูกผนวกรวมกันแล้วถูกมองเป็นวัฒนธรรมหนึ่ง

มิติทางด้านเวลา การใช้ดอกเอื้องในพิธีกรรมนั้นมักจะขึ้นอยู่กับช่วงเวลา กล่าวคือ ช่วงเข้าพรรษาจะไม่นิยมจัดงานบุญ แต่งานบุญส่วนใหญ่จะจัดขึ้นหลังออกพรรษาแทบทั้งสิ้น ซึ่งจะเริ่มตั้งแต่เดือนพฤศจิกายนไปจนถึงเดือนพฤษภาคมที่จะมีงานบุญใหญ่ ๆ เกิดขึ้นในสังคมวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งคาบเกี่ยวกับฤดูกาลระหว่างหนาวกับร้อน ดังนั้น ช่วงฤดูดังกล่าวนี้เองที่เป็นปฏิกิริยาต่อกล้วยไม้ป่าที่จะออกช่อในช่วงเดือนมกราคมเป็นต้นไป และเริ่มบานสะพรั่งเรื่อย ๆ จนถึงเดือนเมษายน ดังนั้นด้วยระยะเวลาของช่วงที่จัดงานกิจกรรมต่าง ๆ และช่วงเวลาที่เหมาะสมแก่การออกช่อดอกจึงบรรจบกัน จึงก่อให้เกิดการใช้ดอกเอื้องปานานาชนิดตามแต่ละพื้นที่ในช่วงเวลานั้น ๆ ได้อย่างลงตัว

มิติทางด้านความงามเชิงสัญลักษณ์ ในอดีตมีการเปรียบสาวเมืองเหนือเป็นเอื้องเมืองเหนือ เป็นการเปรียบเทียบความงามของมนุษย์ว่ามีความบริสุทธิ์งดงามเหมือนดอกเอื้องในป่า ถือเป็นคำพูดเชิงสัญลักษณ์หนึ่งที่เกิดขึ้นจากคนต่างถิ่นเมื่อเห็นสาวงามเมืองเหนือ

มิติทางด้านสุนทรียศาสตร์ การที่บุคคลใดมองเห็นถึงความงามของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง แล้วนำสิ่งเหล่านั้นมาปรับใช้ให้เกิดประโยชน์ โดยมุ่งเน้นให้เกิดความงามในมิติอื่น นั่นคือความเข้าใจในเรื่องของความงาม การมองเอื้องสาย แล้วนำความงามที่เกิดขึ้นมาออกแบบเป็นผ้าทอที่เรียกว่า สายคั้วดอกเอื้อง ลวดลายดอกเอื้องที่ถูกนำมาประดับหีบธรรมด้วยเทคนิคงานปิดทองล่องชาด เป็นการจำลองช่อดอกเอื้องจากธรรมชาติได้อย่างสวยงามและลงตัว การนำลายนี้มาเป็นส่วนหนึ่งของการประดับงานพุทธศิลป์ในทางพุทธศาสนานั้น นั่นคือการเข้าใจความงามทางสุนทรียศาสตร์

References

- Akchinoret, K. *Læ Khana Samnakngān Rāingānkānwičhai Kānchamrapatithinlæ Nangsūpīmaimūranglānnā (prakātsongkrant)*. [Lanna City Calendar and New Year Book Research Report (Songkran announcement)]. Bangkok: Sriprapai. 2003.
- Charoensuk, S. Interview by Khruearaya, T., Ban Ko, Tambon Chang Kaoeng, Aumphoe Mae Chaem, Chiang Mai, May 16, 2018.
- Chunduang, P. Interview by Khruearaya, T., Ban Mae Suek, Amphoe Mae Sariang, Mae Hong Son, May 20, 2018.
- Dumrikun, D. *Lāi Kham Lānnā*. [Lanna gold pattern]. Bangkok: Muang boran. 2001.
- Manasæm, M. *Phūsā 'Āphōn Fōn Phī*. [Clothes Costume Ghost dance]. Chiang Mai: Siwaem. 2010.
- Phithakham, T. Interview by Khruearaya, T., Ban Ko, Tambon Chang Kaoeng, Aumphoe Mae Chaem, Chiang Mai, May 16, 2018.
- Sipasang, W. *Khrūayōng Khōng-Ngām Māying Lānnā*. [Lanna Woman Jewelry]. Chiang Mai: Social Research Institute CMU. 2004.
- Sitthisadjathum, S. *klūaimai Pā Mūang Thai (Phim khrang thī 2)*. [Wild orchids in Thailand (2th ed.)]. Bangkok: Amarin. 2006.
- Suranan, L. *Khōngnirāt Rayathāng Mūang Nakorn Chīang Mai*. [Limerick Nirat, distance Chiang Mai city]. Chiang Mai: The Center for the Promotion of Arts and Culture, Chiang Mai University. 2000.
- Thananchai, I. Interview by Khruearaya, T., Ban Ko, Tambon Chang Kaoeng, Aumphoe Mae Chaem, Chiang Mai, May 16, 2018.
- Wannasi, S. Interview by Khruearaya, T., Chumchon Tha Ma-O, Tambon Wiang Nuea, Amphoe Mueang, Lampang, April 15, 2018.

การเรียนรู้แบบทวิวัจนผ่านการสร้างสรรค์สตอรี่บอร์ด

received 1 AUG 2019 revised 18 NOV 2019 accepted 12 DEC 2019

จักรพันธ์ เชาวน์ปรีชา และวริกา วัฒนสุนทร

อาจารย์ประจำสาขาวิชาการคอมพิวเตอร์

วิทยาลัยการคอมพิวเตอร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

นครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต

ณิชา ไตรวรรณเกษม

อาจารย์ประจำสาขาเอเชียศึกษา

คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์

วิทยาเขตภูเก็ต

บทคัดย่อ

การเรียนรู้แบบทวิวัจน (dialogic pedagogy) คือ การส่งเสริมให้ผู้เรียนยอมรับและเข้าใจความเห็นที่แตกต่างระหว่างบุคคล ผู้สอนจำเป็นต้องหาโจทย์ให้ผู้เรียนได้มีโอกาสแสดงออกและสร้างปฏิสัมพันธ์ต่อกัน สตอรี่บอร์ดเป็นศิลปะรูปแบบหนึ่งที่ถูกสร้างในที่สาธารณะ และสามารถเปิดโอกาสให้ผู้คนมีส่วนร่วมในการแสดงออกทางความคิด ทั้งทางเศรษฐกิจ การเมือง วัฒนธรรม และความเห็นส่วนตัวที่มีต่อปรากฏการณ์ทางสังคมต่าง ๆ รอบตัว ปัจจุบันสตอรี่บอร์ดเริ่มเป็นที่สนใจในวงกว้างเนื่องจากสามารถสร้างผลกระทบและนำไปเผยแพร่ได้ง่าย เมื่อภาพวาดบนผนังถูกถ่ายรูปและแชร์ในโซเชียลมีเดีย ด้วยเหตุนี้จึงทำการวิจัยโดยใช้สตอรี่บอร์ดเป็นโจทย์ให้นักศึกษาได้พัฒนาอัตลักษณ์ของตนเอง และอัตลักษณ์ของกลุ่มผ่านการทำงานร่วมกัน การสร้างผลงานเริ่มตั้งแต่ขั้นตอนออกแบบร่าง ขั้นตอนการวาดภาพบนผนัง จนถึงช่วงเวลาหลังจากผลงานเสร็จสิ้น ผู้วิจัยใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลพรรณนาโวหาร (ethnography) เพื่อบันทึกปรากฏการณ์ปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้มีส่วนร่วมในการสร้างผลงานสตอรี่บอร์ด และมุ่งศึกษากระบวนการสร้างอัตลักษณ์และการแสดงออกของแต่ละบุคคลในระหว่างการทำงานสร้างสรรค์ การเก็บข้อมูลใช้เวลาตั้งแต่ เดือนตุลาคม พ.ศ. 2561 จนถึงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2562 รวมเป็นเวลา 8 เดือน ผลการวิจัยพบว่า มีกระบวนการปะทะสังสรรค์ระหว่างนักศึกษาซึ่งให้ผลลัพธ์เป็นการพัฒนาอัตลักษณ์ในสองลักษณะ คือ 1. อัตลักษณ์ของบุคคล และ 2. อัตลักษณ์ที่พัฒนาภายใต้กรอบของสถาบัน ซึ่งเป็นกรอบสังคมที่บ่มเพาะความคิดของนักศึกษา ด้วยเหตุนี้บุคคลจึงพัฒนาอัตลักษณ์โดยมีการประนีประนอมความคิดของตนให้เข้ากับกรอบของสถาบัน นอกจากนี้จากการวิจัยยังพบว่า กระบวนการสร้างอัตลักษณ์ดังกล่าว สามารถแบ่งออกเป็นสี่ขั้นตอนดังนี้ 1) การเลือกใช้สัญลักษณ์ เป็นกระบวนการแสดงความคิดและมุมมองของบุคคลโดยมีการเลือกใช้สัญลักษณ์และภาพต่าง ๆ แทนเหตุการณ์ที่ตนเองสนใจ 2) การระบุบทบาทตนเองในสังคม เป็นขั้นตอนที่นักศึกษาเข้ามามีส่วนร่วมในการผลิตงานศิลปะโดยหาขั้นตอนที่เหมาะสมกับทักษะของตนเอง 3) การแสดงออกเชิงศิลปะ เป็นขั้นตอนที่นักศึกษาได้ทดลองวาด ลงสี 4) การยืนยันตำแหน่งทางสังคมของตนเอง เป็นขั้นตอนที่เกิดขึ้นหลังผลงานเสร็จสิ้นไปแล้ว นักศึกษามีความภูมิใจในงานที่ตนเองได้มีส่วนร่วมและบอกกล่าวต่อผู้อื่นผ่านเรื่องเล่า ภาพถ่าย และการแชร์เนื้อหาทางโซเชียลมีเดีย

คำสำคัญ : สตอรี่บอร์ด, การเรียนรู้แบบทวิวัจน, การศึกษาศิลปะ

Dialogic Pedagogy through Creating Street Art

Jakraphan Chaopreecha and

Voravika Wattanasoontorn

Lecturer, Department of Computing
College of Computing, Prince of Songkla
University, Phuket Campus

Nicha Tovankasame

Lecturer, Department of Asian Studies
Faculty of International Studies, Prince of
Songkla University, Phuket Campus

Abstract

Dialogic pedagogy is a teaching method to encourage individual learners to understand and accept different opinions without conflicts. Instructors have to bring up issues that provide opportunities to the learners to express themselves and have an interaction among peers. Street art is a project which is open publicly to different people to participate in sharing their ideas of economic situation, political disputes, cultural issues, and personal opinions on the social phenomena. Presently, street art widely attracts many audiences and have a huge impact since it can be easily disseminated from the wall art to photograph that share in social media. In this regard, the research utilizes street art project to encourage students to develop their personal identity and collective identity. The project started from design process, wall drawing and painting, until the ending process. In order to gather the data during the project, the researchers use ethnographic methodology to study a space-time of the project in which interactions among participants and their identities in the art creation are emerged. It was an 8-month data collection from October 2018 to May 2019. The outcomes found that there was an interactional process among students, resulting in 2 types of identity development: 1) personal identity; 2) collective identity appearing as a place of contestation where the creation of identities is limited under the institution bounds. Participants then reconcile the conflicts by develop their project conforming to both their personal needs and requirements of the institution. Moreover, there are 4 stages of identity development: 1) the symbol designation is the process of self-expression through the use of symbol and images to represent the self-identity; 2) positioning the self in the social structure is the process that students finding their own manners and skills in creating artwork;

3) art expression is the process that students experience in the drawing and painting on the

wall; 4) affirmation of social position occurred in the ending process when students finished their artwork and expressing their proudness in participating in the artwork through sharing their story, photograph, and related content on social media.

Keywords: Street Art, Dialogic Pedagogy, Art Education

1. บทนำ

การสอนศิลปะและการออกแบบต้องส่งเสริมให้ผู้เรียนได้สร้างสรรค์ผลงาน ที่มีคุณค่าในเชิงสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละบริบทสังคม ศิลปะในปัจจุบันกลายเป็นศิลปะร่วมสมัยที่เน้นการแสดงออกทางความคิด ศิลปินไทยจำนวนหนึ่งมีการพัฒนากระบวนการทางความคิดตามพัฒนาการสังคม ผลงานศิลปะจึงนำเสนอแนวคิดเชิงนามธรรมที่วิพากษ์สังคมไทยร่วมสมัย ได้แก่ ความไม่เท่าเทียมกันทางสังคม ปัญหาสิ่งแวดล้อม และประเด็นสภาพทางเพศ (Poshyanon 2006, 49) เป็นต้น ปรากฏการณ์ดังกล่าวทำให้เกิดศิลปะไทยร่วมสมัยที่มีความผสมผสานระหว่างเป็นความเป็นสากลและท้องถิ่น (Fillitz 2015, 310) และมีความผสมผสานระหว่างวัฒนธรรม (Akbut 2018, 121) ผลงานศิลปะร่วมสมัยจึงไม่ถูกจำกัดภายใต้รูปแบบและวัสดุเฉพาะ แต่อาจอยู่ในรูปแบบของการจัดแสดงชั่วคราว งานติดตั้ง หรืออยู่ในรูปแบบสื่อผสมที่มุ่งเน้นสื่อสารกับผู้ชมภายในระยะเวลาหนึ่ง ศิลปะยังถูกปรับเปลี่ยนให้เข้ากับวัฒนธรรมประชานิยม (popular culture) เพื่อสื่อสารถึงคนจำนวนมากในคราวเดียวกัน และกลายเป็นศิลปะประชานิยม (pop art) ด้วยเหตุนี้ ศิลปะจึงถูกผนวกเข้ากับการบริโภค (Dirk 2006, 8; Schroeder 1997) กลายเป็นสินค้าไลฟ์สไตล์ที่ผู้บริโภคสามารถสร้างอัตลักษณ์ของตนเองผ่านการเสพสื่อศิลปะ อาทิ เสื้อผ้า เครื่องประดับ การรับประทาน การถ่ายรูป หรือการท่องเที่ยว

ด้วยเหตุนี้ ศิลปะจึงนำเสนอความหมายเชิงซ้อนเมื่อถูกสื่อสารถึงผู้ชม และผ่านการผลิตซ้ำผ่านสื่อ หรือกลายเป็นสินค้า ศิลปินจึงต้องเข้าใจระบบสัญลักษณ์อันซับซ้อนที่ปรากฏในวัฒนธรรมการบริโภค และสามารถสื่อสารความคิดนั้นผ่านการสร้างงานศิลปะ การเรียนศิลปะจึงไม่ได้เป็นเพียงแค่การฝึกทักษะฝีมือช่าง ผู้เรียนศิลปะจึงควรถูกสนับสนุนให้แสดงออกแนวคิดของตนเองที่มีต่อประเด็นสังคมต่าง ๆ ผ่านการจัดสรร ร้อยเรียง และสร้างผลงาน (Chang et al. 2012, 24) เป็นการฝึกให้ผู้เรียนได้สำรวจ ตรวจสอบ ศึกษาวิถีชีวิตประจำวันของตนเองซึ่งมีความเชื่อมโยงอย่างแนบแน่นกับบริบทสังคม

สตรีทอาร์ตเป็นรูปแบบศิลปะร่วมสมัยแบบหนึ่ง¹ ที่ศิลปินไทยเลือกใช้เพื่อนำเสนอความคิดของตนเองที่มีต่อปรากฏการณ์สังคมไทย และเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะประชานิยม (Pop Art) ที่แพร่หลายในประเทศไทย ศิลปินมีอิสระในการวิพากษ์สังคมทั้งในเชิงเศรษฐกิจ สังคม มานุษยวิทยา สุนทรียภาพและวัฒนธรรม (Chanawut 2017, 260) สตรีทอาร์ตเริ่มได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายในช่วงครึ่งทศวรรษที่ผ่านมา เนื่องจากเกิดการแพร่หลายของดนตรีฮิปปี้ และถูกนำไปใช้เพื่อโปรโมทการท่องเที่ยวในหลายพื้นที่ อาทิ กรุงเทพฯ สงขลา ภูเก็ต เชียงใหม่ เป็นต้น ด้วยเหตุนี้สตรีทอาร์ตจึงเป็นรูปแบบศิลปะที่คนจำนวนมากให้ความสนใจ และสามารถสื่อสารกับผู้ชมจำนวนมากภายนอกกรอบพื้นที่ และการควบคุมโดยหอศิลป์ พิพิธภัณฑ์ และสถาบันการศึกษา ด้านศิลปะ

¹ งานวิจัยชิ้นนี้ให้ความเห็นว่าสตรีทอาร์ตไทยเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะร่วมสมัยด้วยเหตุผลสองประการ ประการที่หนึ่งศิลปะสตรีทอาร์ตในไทยเป็นการผสมผสานรูปแบบข้ามวัฒนธรรมจากตะวันตกสู่ไทย ประการที่สอง ศิลปินได้เปลี่ยนแปลงความหมายของสตรีทอาร์ตจากวัฒนธรรมต่อต้านในอเมริกาไปสู่วัฒนธรรมประชานิยมที่ตัวงานมีการวิพากษ์สังคม แบบประนีประนอมมากขึ้นตามบริบทสังคมไทย (Tengya 2016, 2436) และยังเปิดโอกาสให้คนจำนวนมากเสพผลงานในที่สาธารณะพร้อมทั้งตีความความหมายภาพตามความเห็นของตนเอง

ด้วยเหตุผลดังกล่าวสตรีทอาร์ตจึงถูกเลือกเป็นโจทย์ให้แก่นักศึกษาได้ทดลองบอกเล่าตัวตน ความคิดที่มีต่อสังคม ผ่านการสร้างผลงานศิลปะ โครงการนี้ถูกริเริ่มในรายวิชาการออกแบบเรขศิลป์ (graphic design) และได้รับทุนจากมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต เพื่อจัดเตรียมวัสดุอุปกรณ์ โดยนักศึกษาและอาจารย์ทุกคณะ ทุกสาขาวิชาได้รับคำเชิญให้เข้าร่วมกิจกรรมการวาดภาพสตรีทอาร์ตตามความสมัครใจ เนื่องจากไม่ได้ปิดกั้น การแสดงออกทางความคิด งานที่เกิดขึ้นจึงเป็นพื้นที่ปะทะระหว่างอัตลักษณ์ของสถาบันกับผู้ร่วมสร้างงาน การต่อรองและประนีประนอมทางความคิดจึงเกิดขึ้นในกระบวนการสร้างผลงาน ผู้วิจัยได้มีโอกาสศึกษา ปฏิภูมิ-เวลา ในช่วงที่นักศึกษาได้มีโอกาสแสดงออกแบบทวิวัจน (dialogic) คือ มีความเข้าใจและเคารพ ในตัวตน และการแสดงออกของผู้อื่น ทั้งยังสามารถดำรงสิ่งที่ตนเองต้องการแสดงออกในงานให้มากที่สุด

บทความนี้แบ่งเป็นสามส่วน ส่วนที่หนึ่งอธิบายกรอบแนวคิดที่ใช้ในการศึกษา ได้แก่ ความหมายของการเรียนรู้ แบบทวิวัจนและความหมายของสตรีทอาร์ตในบริบทสังคมไทย ส่วนที่สองเป็นข้อมูลกรณีศึกษาที่เกิดขึ้นระหว่าง โครงการ และส่วนที่สามเป็นบทสรุป

2. วิธีการศึกษา

งานวิจัยนี้ใช้วิธีเก็บข้อมูลพรรณนา (ethnography) ในมุมมองทางมานุษยวิทยา เพื่อทำความเข้าใจกระบวนการ ต่อดรองอัตลักษณ์ของนักศึกษากับระบบ วิธีการนี้เป็นการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพโดยมุ่งทำความเข้าใจ ความซับซ้อนของตัวแปรที่สัมพันธ์กันทั้งหมดภายใต้บริบทหนึ่ง เพื่อศึกษาการเปลี่ยนแปลงแนวคิด หรือปัจจัย ที่ก่อให้เกิดปรากฏการณ์ทางสังคม การเก็บข้อมูลเชิงพรรณนาเริ่มแรกถูกใช้ในกลุ่มนักมานุษยวิทยาเก็บข้อมูล โดยการสังเกตแบบมีส่วนร่วมและสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ นักวิจัยต้องฝังตัวในพื้นที่วิจัย (field) จนเป็นสมาชิกของชุมชนที่ศึกษา เพื่อได้รับข้อมูลที่เป็นจริงจากผู้ให้ข้อมูล เนื่องจากไม่มีความต่างของสถานะ ระหว่างผู้วิจัยและผู้ให้ข้อมูล ข้อมูลที่ถูกบันทึกเพื่อวิจัยเป็นบทสนทนา พฤติกรรม ความเห็น ข้อถกเถียง รวมถึง พื้นหลัง วัฒนธรรมและวิถีชีวิตของผู้ให้ข้อมูล การเก็บข้อมูลเชิงพรรณนายังถูกนำมาใช้ในการศึกษางานออกแบบ และศิลปะ² เนื่องจากเป็นวิธีที่สามารถทำความเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมในหลายมิติ

² ศึกษาเพิ่มเติม Gell, Alfred. Art and Agency: An Anthropological Theory. Oxford: Oxford University Press, 1998. และ Gunn, Wendy, Ton Otto, and Rachel Charlotte Smith. Design Anthropology: Theory and Practice. London: Bloomsbury, n.d.

งานวิจัยนี้ต้องการอธิบายการก่อร่างความหมายของชิ้นงานผ่านปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มผู้ร่วมสร้างงาน จึงใช้กระบวนการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพผ่านการสังเกตแบบมีส่วนร่วม (participant observation) และสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) แบ่งเป็นสามช่วงเวลา ดังนี้

2.1 เก็บข้อมูลจากการสังเกตและการสัมภาษณ์ ในช่วงการออกแบบร่างเดือนตุลาคม และพฤศจิกายน 2561

2.2 เก็บข้อมูลจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม จากกิจกรรมการวาดรูปสตรีทอาร์ตบนผนัง วันที่ 22 พฤศจิกายน ถึง 24 พฤศจิกายน 2561

2.3 เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์นักศึกษาเพื่อให้ทราบผลกระทบหลังการสร้างผลงาน ช่วงเดือนมกราคม ถึง พฤษภาคม 2562

3. กรอบแนวคิดวิจัย

3.1 สตรีทอาร์ต: จากวัฒนธรรมต่อต้านสู่ศิลปะเพื่อสังคม

ศิลปะบนท้องถนนนี้มีจุดเริ่มต้นจากการพ่นสีสเปรย์ไปบนผนัง ซึ่งอาจเป็นการทำลายทรัพย์สินในที่สาธารณะ โดยไม่ได้รับอนุญาต เริ่มต้นโดยกลุ่มแก๊งสเตอร์ (gangster) ในฟิลาเดลเฟียในทศวรรษ 2500 ที่ต้องการประกาศชื่อของตนเองผ่านกราฟฟิตี สตรีทอาร์ต และเผยแพร่ไปยังนิวยอร์กช่วงทศวรรษ 2510 พร้อม ๆ กับการเกิดวัฒนธรรมฮิปฮอป (Powers 1996, 139) การวาดสตรีทอาร์ตเดิมที่เป็นเทคนิคที่เรียกว่า แท็กกิง (tagging) ที่มีรูปแบบเป็นเพียงชื่อ โลโก้ หรือสัญลักษณ์ของกลุ่ม จากนั้นจึงถูกพัฒนาไปสู่กราฟฟิตี (graffiti) ที่มีรูปแบบซับซ้อนในการวางองค์ประกอบตัวอักษรกับการใช้สี รูปแบบกราฟฟิตียังขึ้นกับรูปแบบสถานที่ที่ถูกวาด (Tangnamo 2001) ได้แก่ โทรว์ (throw up) ที่ให้สีและรายละเอียดน้อย เพื่อสร้างงานขนาดใหญ่ในเวลาจำกัด พิช (piece) รูปแบบที่ความสวยงามสมบูรณ์ เพื่อดึงดูดผู้ชม และใช้เวลานานในการวาด โฮลคาร์ (whole car) การวาดบนรถไฟทั้งโบกี้ก็เป็นการทำงานร่วมกันในกลุ่มศิลปินที่มีการวางแผนมาอย่างดี เมื่อเทคนิคกราฟฟิตีถูกพัฒนาสร้างรายละเอียดได้มากขึ้นภายใต้ข้อจำกัดของสถานที่และเวลา ศิลปินจึงสามารถสร้างสรรค์ งานศิลปะที่เรียกว่า สตรีทอาร์ต คือ ศิลปะบนผนังที่ใช้ทั้งภาพและตัวอักษรสื่อความหมาย สตรีทอาร์ตกับกราฟฟิตีจึงถูกแยกออกจากกันได้ยากเนื่องจากมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันอยู่ หรืออาจมีการผสมรูปแบบเข้าด้วยกัน อย่างไรก็ตาม สตรีทอาร์ตจะมีลักษณะสำคัญที่ต่างจากกราฟฟิตี คือ การใช้สีหลากหลายชนิด อาทิ พู่กัน สีสเปรย์ สติกเกอร์

ในช่วงกลางทศวรรษ 2540 เป็นต้นมา สตรีทอาร์ตและกราฟฟิตีถูกมองว่าเป็นส่วนหนึ่งของเศรษฐกิจสร้างสรรค์ รัฐบาลท้องถิ่นในบางพื้นที่จึงโปรโมทเมืองในการปกครองของตนเองให้เป็นพื้นที่ของสตรีทอาร์ต (Mcauliffe 2012, 197) รัฐบาลเหล่านี้มุ่งหวังให้เกิดเมืองสร้างสรรค์ (creative city) ที่ใช้ศิลปะบนท้องถนนดึงดูดนักท่องเที่ยว ส่งเสริมกิจกรรมและปฏิสัมพันธ์ของคนในชุมชน ปรากฏการณ์นี้ส่งผลให้ความหมายของกราฟฟิตีและสตรีทอาร์ตถูกเปลี่ยนแปลงในช่วงทศวรรษที่ผ่านมา ซึ่งทำให้รูปแบบศิลปะนี้มีความคลุมเครือจากการทำผิดกฎหมายให้กลายเป็นถูกกฎหมาย กราฟฟิตีและสตรีทอาร์ตจึงถูกเปลี่ยนความหมายจากวัฒนธรรมต่อต้านไปสู่วัฒนธรรมประชานิยมในหลายบริบทสังคม เพราะเป็นศิลปะบนท้องถนนที่เข้าถึงผู้คนได้ง่ายและมีพลังในการสร้างแรงบันดาลใจ หลายชุมชนจึงใช้สตรีทอาร์ตเพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยว หรือสร้างแรงบันดาลใจให้ผู้คนในชุมชน³ เช่น ผลงานของ Alexface ที่ถูกวาดในเมืองเก่าจังหวัดพังงาเพื่อบอกเล่าเรื่องวัฒนธรรม และการสืบทอดประเพณีท้องถิ่น (Openphuketmag 2019) หรือ การเข้าร่วมสร้างสรรค์งานในอำเภอสุโขทัย-ลก จังหวัดนราธิวาส ของกลุ่มศิลปินนานาชาติ เพื่อฟื้นฟูการท่องเที่ยวในจังหวัดที่ประสบปัญหาความขัดแย้ง (Thaipost 2018)

รูปแบบของสตรีทอาร์ตจึงถูกนำมาใช้เป็นโซเชียลอาร์ต (social art) คำว่า โซเชียลอาร์ต หมายถึง งานศิลปะในพื้นที่สาธารณะที่เกิดจากการมีส่วนร่วมของสมาชิกชุมชน ผู้คนอาจมีปฏิสัมพันธ์กับผลงานได้ในหลายระดับ ขึ้นกับทักษะ บทบาทหน้าที่ในชุมชน และความสนใจส่วนตัว Joseph Beuys ศิลปินด้าน performance art ได้สร้าง social sculpture ที่เปิดโอกาสให้ผู้ที่ไม่ใช่ศิลปินเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ ผลงานดังกล่าวได้สร้างประเด็นถกเถียงในสังคมว่าทุกคนสามารถสร้างสรรค์งานศิลปะได้ ถึงแม้ไม่ได้เรียนศิลปะหลักวิชามาจากสถาบัน แนวคิดนี้ถูกเผยแพร่ในสังคมและสร้างการเปลี่ยนแปลงกระบวนการสร้างศิลปะ

³ สตรีทอาร์ตถูกนำเข้ามาสู่ประเทศไทยและเผยแพร่เฉพาะกลุ่มผู้นิยมวัฒนธรรมดนตรีฮิปฮอปและการเล่นสเก็ตบอร์ด ต่อมาเริ่มได้รับการยอมรับจากภาครัฐมากขึ้น เมื่อพบว่าสตรีทอาร์ตสามารถนำมาใช้ส่งเสริมการท่องเที่ยว ยกตัวอย่างกลุ่มจังหวัดท่องเที่ยวทางภาคใต้ที่ได้รับการสนับสนุนโดยภาครัฐ เกิดการสนับสนุนให้วาดสตรีทอาร์ตในหลายพื้นที่ โดยครั้งแรกได้รับอิทธิพลจากสตรีทอาร์ตในจอร์จทาวน์ ปีนัง มาเลเซีย ถูกวาดในปี พ.ศ. 2555 เมื่อได้รับความนิยมก็เริ่มแพร่หลายมาสู่โครงการภาพวาดสตรีทอาร์ตที่จังหวัดสงขลาในปี พ.ศ. 2558 (Thonglert 2017, 51) และในเมืองเก่า ภูเก็ตปี พ.ศ. 2559 ตามลำดับ ปัจจุบันสตรีทอาร์ตเพื่อการท่องเที่ยวยังพบเห็นได้ทั่วไปตามเมืองต่าง ๆ ทั่วประเทศไทย เช่น เชียงใหม่ แม่ฮ่องสอน ลำปาง นครสวรรค์ กาฬสินธุ์ อุบลราชธานี ร้อยเอ็ด จันทบุรี ฯลฯ (TAT Chiang Mai 2019)

ในแนวคิดโซเซียลอาร์ต⁴ การสร้างสรรค์ไม่ได้หมายถึงการใช้ทักษะหรือเทคนิคที่ฝึกฝน เพื่อสร้างผลงานศิลปะ แต่เพียงอย่างเดียว แต่เป็นการได้ร่วมแสดงออกทางความคิดอย่างอิสระ (Fortunati 2005, 167) ศิลปะมีพลังในการสร้างความสัมพันธ์ร่วมระหว่างกลุ่มคน ช่วงเวลาที่ผลงานศิลปะกำลังทำงาน เพื่อสื่อสารแนวคิด ผู้ชมจะหลงลืมความเป็นจริงในชีวิตประจำวันและกลายเป็นส่วนหนึ่งของชุมชนในพื้นที่แห่งนั้น (Rothenberg 1988, 65) ศิลปะจึงมีศักยภาพเป็นกลไกเพื่อสร้างความเป็นชุมชน หรือเชื่อมโยงเครือข่ายระหว่างผู้คน โซเซียลอาร์ตไม่ได้มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสุนทรียภาพในแบบศิลปะหลักวิชา ที่เน้นการถ่ายทอดผลงานด้วยทักษะฝีมือ แนวโน้มของสังคมที่เปลี่ยนไปโดยเปิดโอกาสให้ประชาชนได้แสดงความคิดเห็น อัตลักษณ์ และวิถีชีวิตของตนเองโดยอิสระ เป็นสิ่งชี้วัดความสำเร็จของโซเซียลอาร์ต (Niziolek 2018, 137) ภายใต้บริบทของการเมืองและสังคม ศิลปะถูกใช้แทนสัญลักษณ์เพื่อบอกกล่าวปัญหาและความต้องการของกลุ่มคนในสังคม เนื่องจากศิลปะมีพลังในการสื่อสารจากระดับล่างขึ้นบน (bottom - up) (Niziolek 2010, 152) และถูกนำมาใช้เพื่อแทนภาษาของเหล่าคนชายขอบที่มีวัฒนธรรม เชื้อชาติ เพศ ความเชื่อทางศาสนา และภาษาเป็นของตนเอง (Niziolek 2011, 175)

จากแนวคิดที่กล่าวมา ผู้วิจัยมีความเห็นว่าสตรีทอาร์ตได้เปลี่ยนแนวคิดหลักจากวัฒนธรรมต่อต้านมาสู่โซเซียลอาร์ตกลายเป็นรูปแบบที่ผู้คนยอมรับทั่วไปในสังคม และการสร้างสรรค์สตรีทอาร์ตน่าจะเป็นโจทย์ที่เชื้อเชิญให้คนจำนวนมากในสังคมเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสร้าง เสพ ใช้สอย และรักษาถึงแม้กลุ่มคนที่เข้าร่วมจะไม่มีทักษะเชิงช่างในการทำงานศิลปะเลยก็ตาม ในส่วนถัดไปผู้วิจัยได้ศึกษาแนวคิดการเรียนรู้แบบทวิวัจน์เพื่อหาแนวคิดที่ส่งเสริมให้นักศึกษาได้มีกระบวนการสร้างอัตลักษณ์ของตนเองอย่างเหมาะสม

3.2 สตรีทอาร์ตกับการเรียนรู้แบบทวิวัจน์ (dialogic pedagogy)

ในการสร้างสรรค์งานศิลปะและออกแบบ นักออกแบบต้องสามารถแสดงแนวคิดของตนเองออกมาอย่างอิสระ เพื่อให้เกิดชิ้นงานที่มีความคิดสร้างสรรค์ การส่งเสริมให้ผู้เรียนได้แสดงออกอย่างอิสระในชั้นเรียนจึงเป็นพื้นฐานของการเรียนการสอน บุคคลจะต้องมีพัฒนาการอัตลักษณ์สองด้านพร้อมกันคือ อัตลักษณ์ส่วนบุคคล (self-identity) และอัตลักษณ์ของกลุ่ม (collective identity) ซึ่งเกิดจากการปฏิบัติตามกฎระเบียบ จริยธรรม และข้อธรรมเนียมปฏิบัติของสังคมที่บุคคลเป็นสมาชิกร่วม (Golubović 2011, 30)

⁴ ปัจจุบันมีคำที่ถูกใช้สอดคล้องกันหลายคำ ได้แก่ social art, socially engaged art และ community art คำเหล่านี้ใช้อธิบายถึงงานศิลปะที่ไม่ได้ถูกสร้างสรรค์โดยเพียงศิลปิน แต่เกิดจากการมีส่วนร่วมของประชาชนทั่วไป ผู้วิจัยมีความเห็นว่าคำเหล่านี้มีความหมายแตกต่างกัน เช่น community art เน้นความสำคัญและบทบาทของสมาชิกชุมชนที่เป็นเป้าหมายหลัก ศิลปินต้องสนับสนุนให้ชุมชนสามารถแสดงอัตลักษณ์ ความรู้สึก หรือวัฒนธรรมของตนเองผ่านศิลปะ (Tate 2019) socially engaged art เน้นศึกษาการประยุกต์วิธีการจากศาสตร์ต่าง ๆ เช่น ศึกษาศาสตร์ มนุษยศาสตร์ และภาษาศาสตร์ เพื่อสร้างความร่วมมือระหว่างประชาชนกับศิลปิน (Helguera 2011, p. xiv) เนื่องจากงานวิจัยนี้เป็นการศึกษาการสร้างความร่วมมือระหว่างนักศึกษาและอาจารย์หลายกลุ่ม จึงเลือกใช้คำว่า social art ซึ่งเป็นคำที่ให้ความสำคัญของพื้นที่ศิลปะที่เปิดโอกาสให้คนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมมาร่วมแสดงออกอย่างเปิดกว้าง (Rothenberg 1988, 66) มากกว่าการศึกษาวិธีการ หรือให้ความสำคัญกับชุมชนใดชุมชนหนึ่ง

แต่ในความเป็นจริงแล้วอัตลักษณ์ของบุคคลถูกสร้างขึ้นจากทั้งวัฒนธรรมที่ปรากฏในกรอบสังคม และความคิดที่เป็นปัจเจกของตนเอง เนื่องจากการประนีประนอมกับความเป็นตัวตนเมื่อต้องอยู่ร่วมในสังคม (Sökefeld 1999, 423) ดังนั้น กระบวนการเรียนรู้ตัวตนของบุคคลจึงเป็นกระบวนการมีส่วนร่วมกับสังคม มีการถ่ายทอดความคิด และการรับรู้ผลกระทบของการแสดงออกผ่านการมีปฏิสัมพันธ์กับสมาชิกร่วมสังคม (Furunes & Lysaker 2011, 187)

บทสนทนา (dialogue) เป็นรูปแบบการสื่อสารที่ผู้คนในสังคมใช้ในการแสดงออกทางความคิดเป็นหลักการสื่อสารแบบทวิวัจนเป็นเครื่องมือในการสร้างประชาธิปไตย ที่เปิดโอกาสให้คนในสังคมได้มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็นการตัดสินใจและแก้ปัญหาาร่วมกันแบบชอบธรรม (Siroros 2009, 82) บทสนทนานี้ต้องแสดงออกถึงอัตลักษณ์และความคิดโดยไม่มุ่งคุกคามหรือทำลายความเห็นของอีกฝ่ายหนึ่ง เป็นการยอมรับฟังความแตกต่าง ความหมายที่แท้จริงของคำและประโยคจะปรากฏระหว่างกระบวนการสื่อสาร ศาสตราจารย์เจตนา นาควัชระ ได้แปลคำว่า dialogue เป็นคำว่า ทวิวัจนในภาษาไทย (ทวิ: สอง, วัจน: ถ้อยคำ, Royal Institute 2001) ซึ่งมีได้หมายความว่า การสนทนาระหว่างบุคคล 2 คน แต่ยังรวมถึงการสื่อสารข้ามพรมแดนของวัฒนธรรมทั้งกายภาพ และจินตภาพ (Nakwatchara 2017, 39) สายพิณ กุลกนกวรรณ อัมตานี แปลงานเขียนของ เปาโล เฟรรี โดยเลือกใช้คำว่า สานสนทนา แทนคำว่า dialogue หมายถึง การสนทนาระหว่างบุคคล โดยแต่ละฝ่ายมิได้มุ่งหวังเอาชนะ หรือพยายามให้ความคิดของตนเองอยู่เหนือผู้อื่น (Freire 2017, 129) งานวิจัยชิ้นนี้เลือกใช้คำว่าทวิวัจน เนื่องจากเน้นการสื่อสารข้ามพรมแดนทางความคิด การสร้างงานศิลปะและออกแบบมีการหยิบยืมทั้งเทคนิค รูปแบบ และกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานข้ามระหว่างวัฒนธรรม

การเรียนรู้แบบทวิวัจนเป็นกระบวนการเรียนการสอนที่พัฒนาโดย มิคาอิล บัคทิน (Mikhail Bakhtin) เกิดครั้งแรกในชั้นเรียนวรรณกรรมและการเขียน บัคทินเปิดโอกาสให้นักเรียนได้อธิบายความคิดของตนเองโดยอิสระ ครูผู้สอนสามารถถกเถียง และเรียนรู้จากความคิดที่หลากหลายของนักเรียนมากกว่าแสดงบทบาทเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้อง⁵ (Duncum 2008, 254) ในกระบวนการนี้ นักเรียนเริ่มต้นจากการฝึกเขียนประโยคเรียงง่าย (parataxic) จากนั้นจึงใส่คำสันธานเพื่อแปลงประโยคดังกล่าวให้กลายเป็นประโยคซับซ้อน (hypotaxic) เมื่อความหมายของประโยคเปลี่ยนไปจากการใส่คำสันธาน นักเรียนจะเริ่มถกเถียงถึงความหมายที่แท้จริงที่ต้องการสื่อสาร (Matusov 2004, 9) การเรียนรู้แบบทวิวัจนจึงมุ่งสร้างกระบวนการทัศน์ผ่านการถกเถียงและอันตรกิริยา (interaction) ของผู้เรียนโดยต้องลดบทบาทและอำนาจของผู้สอนให้มีความเท่าเทียมกันกับผู้เรียน (Mui 2013, 412) อย่างไรก็ตาม เป็นการยากที่ผู้สอนจะสนับสนุนผู้เรียนให้มีการแสดงออกอย่างอิสระเนื่องจากในกระบวนการเรียนการสอน ผู้เรียนมักจะถูกวางกรอบให้อธิบายความหมายของสิ่งที่กำลังเรียนรู้ภายใต้กฎระเบียบของสถาบันทางสังคม (institutional bounds) (Aukerman 2013, 14)

⁵ ในทางปฏิบัติบทบาทของครูมีอิทธิพลมากโดยเฉพาะในสังคมไทยที่นักเรียนถูกสอนให้เคารพและเชื่อฟังคำของครูผู้สอน ดังนั้นอำนาจ (authority) ของครูจึงแฝงอยู่ในทุกกระบวนการปฏิสัมพันธ์ระหว่างผู้และผู้เรียน ถึงแม้ผู้สอนจะพยายามให้นักเรียนได้แสดงออกอย่างเต็มที่ แต่คำพูดของครูก็จะส่งผลต่อพฤติกรรม การตัดสินใจของผู้เรียนไม่มากนักน้อย ปรากฏการณ์ดังกล่าวยังพบในงานวิจัยชิ้นนี้และเป็นประเด็นหนึ่งที่นำมาถกเถียงในบทสรุปของงานวิจัย

สถาบันทางสังคมมักจะสร้างกรอบความคิดเพื่อควบคุมความประพฤติของคนในสังคม เช่น การสร้างจริยธรรมผ่านสถาบันศาสนา การสร้างขนบธรรมเนียมผ่านสถาบันครอบครัว หรือการสร้างข้อปฏิบัติของความเป็นพลเมืองดีผ่านสถาบันการศึกษา เป็นต้น

กรอบความคิดนี้มีผลให้ผู้เรียนมีความคิดคล้อยตามสิ่งที่ตนเองได้เรียนรู้ และอาจจะไม่มีโอกาสได้วิพากษ์หรือสร้าง และทำความเข้าใจความหมายของข้อปฏิบัติที่กำหนดโดยสถาบัน อาจารย์ผู้สอนจึงต้องหาวิธีการที่ส่งเสริมให้ผู้เรียนได้มีโอกาสในการถ่ายทอดทวิวจน์

ศิลปะเองมีคุณสมบัติเป็นอีกทางเลือกหนึ่งในการถ่ายทอดทวิวจน์ โดยปราศจากความขัดแย้งต่อแนวคิดของสถาบันโดยตรง เนื่องจากศิลปะสามารถสื่อสารทั้งความงามและเนื้อหาผ่านการแสดงความหมายเชิงสัญลักษณ์ ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ศิลปะไม่ได้สื่อสารแค่เรื่องของสุนทรียภาพ (aesthetic) แต่ยังประกอบด้วยเรื่องราวของบริบทสังคมซึ่งนำไปสู่กระบวนการเรียนรู้ความหลากหลายทางวัฒนธรรม (Desai & Chalmers 2016, 8) การสื่อสารผ่านวรรณกรรมและงานศิลปะจะถูกตีความภายใต้บริบทสังคมของทั้งศิลปินและผู้ชม กระบวนการสื่อสารระหว่างผู้คนสร้างระบบแนวคิดร่วมซึ่งเป็นรากฐานของสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง (Ideology)

อย่างไรก็ตาม Ideology ไม่ใช่อุดมการณ์ร่วมแต่เป็นพื้นที่ขัดแย้งที่ความหมายของสัญลักษณ์ต่าง ๆ ถูกแย้งชิงใช้ประโยชน์ บิดเบือน และสะท้อนไปมาระหว่างคนในสังคม (Stewart 1983, 277) การสร้างงานศิลปะจึงไม่ใช่แค่การทำงานระหว่างศิลปินและวัตถุ แต่รวมถึงกระบวนการที่ศิลปินต้องทำความเข้าใจกับข้อถกเถียงของคนในสังคม และแสดงออกถึงความคิดเห็นของตนเองผ่านการจัดสรรทัศนธาตุ

ในการเลือกรูปแบบศิลปะมาใช้ในการเรียนแบบทวิวจน์ จำเป็นต้องเลือกรูปแบบที่ผู้เรียนมีความคุ้นเคย เข้าใจในกระบวนการสื่อความหมาย และเข้าใจความหมายแฝงที่เกิดจากการวางประกอบรูปร่างรูปทรง เพื่อให้ง่ายต่อการนำไปใช้ในกระบวนการสื่อสาร ผู้เรียนสามารถมุ่งเน้นไปที่กระบวนการคิด เพื่อแสดงออกมากกว่าการทำความเข้าใจเทคนิคและความหมาย ด้วยเหตุผลดังกล่าวกราฟฟิตีและสตรีทอาร์ตจึงเป็นรูปแบบศิลปะหนึ่งที่สามารถนำมาใช้ในการเรียนแบบทวิวจน์ เนื่องจากเป็นวัฒนธรรมของวัยรุ่นที่มีความคุ้นเคย และความรู้สึกร่วม (Whitehead 2004, 32) ศิลปะบนท้องถนนเป็นสิ่งที่ผู้เรียนได้รับรู้ผ่านสื่อ และพบเห็นได้จริงในสภาพแวดล้อมทั่วไป งานวิจัยชิ้นนี้จึงมีความเห็นว่า สตรีทอาร์ตมีความเหมาะสมในการเป็นโจทย์การเรียนรู้แบบทวิวจน์ ด้วยเหตุผลสองประการ ประการที่หนึ่ง สตรีทอาร์ตสามารถนำมาใช้เป็นโซเซียลอาร์ต ที่เปิดโอกาสให้ทุกคนเข้ามามีส่วนร่วมในกระบวนการสร้างงานศิลปะ การมีส่วนร่วมของคนที่มีความหลากหลายของพื้นฐานวัฒนธรรม ความคิดจะสร้างปฏิสัมพันธ์ของบุคคล และสร้างกระบวนการเรียนรู้แบบทวิวจน์ ในช่วงขณะที่ความคิดในการแสดงออกของบุคคลมีการปะทะสังสรรค์ในช่วงเวลาสร้างสรรค์ผลงาน กระบวนการนี้ต่างจากการสร้างงานศิลปะอย่าง จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ฯลฯ ที่ศิลปินมุ่งเน้นแต่การทำงานเฉพาะของตน

ประการที่สอง สตรีทอาร์ตมีความอิสระในเชิงเทคนิค ผู้สร้างผลงานสามารถใช้ลายเส้น สี โดยไม่ต้องคำนึงถึงรูปแบบมาตรฐาน หรือความสมบูรณ์ของการให้แสงและเงาในแบบศิลปะหลักวิชา⁶ ทักษะาดุเหล่านี้นั้นจะถูกเชื่อมโยงเข้าด้วยกันเช่นเดียวกับการสร้างประโยชน์สนทนา โดยที่ต่างคนต่างมีสิทธิในการแสดงออกด้วยภาษาต่าง ๆ กัน

งานวิจัยนี้จึงมุ่งทดลองนำสตรีทอาร์ตมาใช้ในการส่งเสริมให้ผู้เรียนได้แสดงออกแบบทวิวิจน์ และศึกษากระบวนการสร้างตัวตนของผู้เรียนในช่วงเวลาที่เกิดปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลและกลุ่ม ดังจะอธิบายในส่วนถัดไป

4. การเรียนรู้ผ่านการสร้างสรรค์สตรีทอาร์ต

4.1 จุดเริ่มต้นโครงการสตรีทอาร์ต

งานวิจัยนี้เกิดขึ้นเนื่องจากผู้วิจัยได้มีโอกาสเข้าไปมีส่วนร่วมในโครงการวาดภาพสตรีทอาร์ต บนผนังอาคารกีฬา มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ต โครงการนี้เป็นโครงการสุดท้ายในรายวิชาออกแบบเรขศิลป์ที่เปิดสอนในคณะเทคโนโลยีสารสนเทศ เพื่อให้นักศึกษาเรียนรู้การออกแบบกราฟิก เพื่อนำไปพัฒนาส่วนติดต่อผู้ใช้หรือออกแบบองค์ประกอบภาพที่เป็นส่วนประกอบของงานมัลติมีเดีย ด้วยเหตุนี้ นักศึกษาจำนวนมากที่ลงเรียนวิชานี้จึงไม่ได้เป็นกลุ่มที่มีพื้นฐานทางด้านศิลปะ วาดเส้น และการใช้สีในการออกแบบมาก่อน แต่อาจารย์ผู้สอนจำเป็นต้องสนับสนุนให้นักศึกษามีโอกาสแสดงความเห็นของตนเอง และมีความมั่นใจในการออกแบบภายในระยะเวลาการเรียนการสอนที่สั้นกว่าโปรแกรมการศึกษาด้านการออกแบบในหลักสูตรปกติ การเรียนแบบทวิวิจน์จึงถูกหยิบยกขึ้นมาเพื่อส่งเสริมการแสดงออกของนักศึกษาหลังจากนักศึกษาได้เรียนรู้พื้นฐานการออกแบบกราฟิก จุด เส้น ระบาย และการใช้สี

⁶ ศิลปะหลักวิชา หมายถึง การสร้างสรรค์ศิลปะตามหลักวิชาตะวันตกที่มีการรับรู้ความงามของภาพวัตถุที่ถูกวาดเลียนแบบธรรมชาติจนเสมือนจริง ความงามในเชิงสุนทรียะแบบนี้เป็นการเผยแพร่อิทธิพลความคิดจากตะวันตกสู่พื้นที่อื่น ๆ ทั่วโลก จึงทำให้ถูกตั้งคำถามในยุคหลังอาณานิคม (post colonialism) ว่าศิลปะหลักวิชาอาจไม่ได้แสดงออกถึงความงามที่เป็นที่สุด แต่ยังมีการรับรู้ความงามในรูปแบบอื่น ๆ ตามวัฒนธรรมท้องถิ่นต่าง ๆ ที่ควรแก่การให้คุณค่า

นอกจากนี้ สตรีทอาร์ตยังถูกหยิบยกมาเป็นโจทย์ด้วยเหตุผลว่าเป็นศิลปะที่สามารถผสมรวมแนวคิดและการแสดงออกของนักศึกษาแต่ละคนเข้าด้วยกัน ถึงแม้ว่านักศึกษาจะมีทักษะฝีมือที่แตกต่างกัน อย่างไรก็ตาม ผู้สอนได้คำนึงถึงการปะทะสังสรรค์กันระหว่างผลงานและอัตลักษณ์ของนักศึกษา ซึ่งมีความไม่เท่าเทียมกันทั้งด้านฝีมือ และความกล้าในการแสดงออก เป้าหมายหลักของการทำงานชิ้นนี้จึงเป็นการส่งเสริมให้เกิดการอยู่ร่วมกันของกลุ่มผลงานดังกล่าว จากการสัมภาษณ์ ผู้สอนวิชาเรขศิลป์ได้กล่าวว่า

“เพราะ [สตรีทอาร์ต] เป็นอาร์ตที่เราสามารถเอาอาร์ตของเราไปผสมกับของเพื่อนได้ แต่สุดท้ายก็จำเป็นต้องมีบางอันที่โดดเด่นออกมา มันอาจจะมีสัดส่วนเล็กใหญ่ [ของผลงานแต่ละคน] ไม่เท่ากัน สาเหตุเป็นเพราะว่า creativity ต้องเกิดจากสามองค์ประกอบ คือ imagination ฝีมือ และความกล้า เด็ก ๆ ที่มาร่วมงานบางคนมีฝีมือ ก็จะกลัวว่าใหญ่ ๆ บางคนมีฝีมือด้อยกว่า ก็จะวาดเล็ก ๆ แต่ก็ต้องมีความกล้าด้วย ที่นี้พอคนที่ฝีมือไม่ได้ดีมากนักได้เห็นงานของเพื่อนก็จะได้พัฒนาตนเอง มันเลยเป็นโจทย์ที่ดีที่จะให้เด็กได้ทดลองทำงานร่วมกัน แล้วหาทางพัฒนาฝีมือ” (Jom 2018, Interview)

ไม่เพียงการปะทะสังสรรค์ระหว่างอัตลักษณ์ของนักศึกษา แต่สตรีทอาร์ตชิ้นนี้ยังเป็นพื้นที่ปะทะภายใต้กรอบของสถาบันการศึกษา (institutional bounds) ซึ่งเป็นกรอบสังคมหลักที่นักศึกษาต้องเรียนรู้กฎเกณฑ์และหลักปฏิบัติ เนื่องจากโครงการนี้ต้องการใช้งบประมาณสนับสนุนเพื่อซื้ออุปกรณ์ จึงต้องขออนุญาตไปยังสำนักงานวิทยาเขต อาจารย์ผู้สอนจำเป็นต้องปรับเป้าหมายของโครงการให้ช่วยโปรโมท และแสดงอัตลักษณ์ของมหาวิทยาลัย ดังนั้น การออกแบบร่างขั้นต้นและนำแบบร่างเข้าที่ประชุมวิทยาเขตเพื่อขออนุญาต จึงเป็นขั้นตอนสำคัญก่อนสร้างชิ้นงานจริง

เนื้อหาของสตรีทอาร์ตเป็นการนำเสนออัตลักษณ์ของนักศึกษาในแต่ละคณะมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตภูเก็ตมี 4 คณะวิชาได้แก่ วิทยาลัยการคอมพิวเตอร์ College of Computing (CoC) คณะเทคโนโลยีและสิ่งแวดล้อม Technology and Environment (TE) คณะวิทยาศาสตร์ Faculty of International Studies (FIS) คณะการบริการและการโรงแรม Faculty of Hospitality and Tourism (FHT) นอกจากนี้ยังมีภาควิชาวิศวกรรมคอมพิวเตอร์ Department of Computer Engineering (CoE) ซึ่งถูกแยกออกมาจากคณะวิศวกรรมศาสตร์ที่วิทยาเขตหาดใหญ่ และภายหลังได้ยุบรวมเข้ากับ CoC

คณะวิชาเหล่านี้ถูกบริหารแบบรวมศูนย์กลางซึ่งเป็นการลดหน่วยงานที่ทำงานซ้อนทับกัน เช่น การเงิน การประกันคุณภาพ การจัดซื้อพัสดุ ให้รวมอยู่ในสำนักงานวิทยาเขตภูเก็ต (ภาพที่ 1)

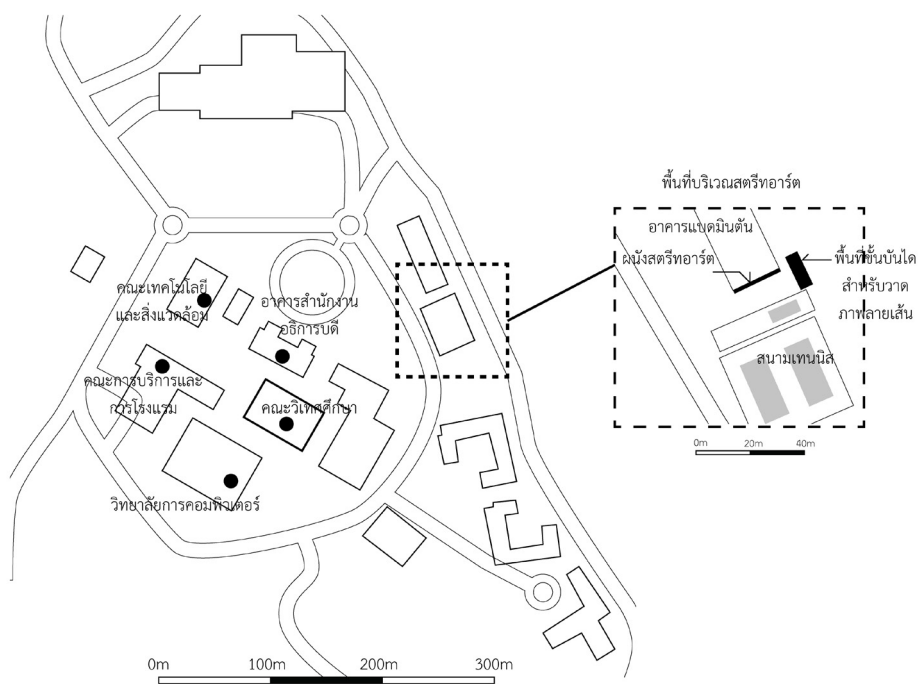
จากโครงสร้างสถาบันข้างต้น กรอบสังคมของสถาบันจึงเกิดจากระบบการบริหารมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ และการแบ่งคณะวิชาซึ่งทำให้นักศึกษามีการสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่มตามความสนใจในวิชาชีพ เช่น นักศึกษาวิชาเทคโนโลยีสารสนเทศจะมีไลฟ์สไตล์ที่เน้นการใช้อุปกรณ์มือถือ สมาร์ทวอตช์ สมาร์ทโฟน สนใจเทคโนโลยีใหม่ ๆ การเขียนโปรแกรม นักศึกษาการบริการและการโรงแรมจะมีไลฟ์สไตล์ที่สนใจการท่องเที่ยว การถ่ายรูป การสื่อสารเพื่อนำเสนอแหล่งท่องเที่ยวที่น่าสนใจ เป็นต้น ในขณะเดียวกันการจัดการแบบรวมศูนย์กลางทำให้นักศึกษาได้ประกอบกิจกรรมร่วมระหว่างคณะฯ

โดยต้องคำนึงถึงประเพณี อัตลักษณ์ และการปฏิบัติของมหาวิทยาลัย เช่น การทำประโยชน์เพื่อเพื่อนมนุษย์ (เป็นคำขวัญหลักที่นักศึกษานำมาเขียนในผลงานสตรีทอาร์ต) การพัฒนาท้องถิ่น ความเป็นนานาชาติ และการคำนึงถึงการแต่งกายและมารยาทภายใต้กฎระเบียบของมหาวิทยาลัย ด้วยเหตุนี้นักศึกษาจึงมีอัตลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นภายใต้กรอบสังคมที่ซ้อนทับกันทั้งในระดับคณะฯ และระดับวิทยาเขต บางครั้งนักศึกษาต้องเลือกปฏิบัติให้เหมาะสมกับพื้นที่ เช่น นักศึกษาสามารถใส่เสื้อซิปที่เป็นสีประจำสาขาวิชาได้ในเวลาเรียน แต่หากต้องเข้าร่วมกิจกรรมของวิทยาเขตนักศึกษาต้องใส่ชุดที่ถูกต้องตามระเบียบของวิทยาเขตเท่านั้น

มหาวิทยาลัย				
สำนักงานอธิการบดี (วิทยาเขตภูเก็ต)				สำนักงานอธิการบดี (วิทยาเขตหาดใหญ่)
คณะวิชา				
คณะเทคโนโลยี และสิ่งแวดล้อม Faculty of Technology and Environment (TE)	คณะการบริการ และการท่องเที่ยว Faculty of Hospitality and Tourism (FHT)	คณะวิทยาศาสตร์ Faculty of International Studies (FIS)	วิทยาลัยการคอมพิวเตอร์ College of Computing (COC)	
สาขาวิชา				
Environmental Geoinformatics (GEO) Environmental Technology and Management (ETM)	Hospitality Management(HPM) Tourism Management(TRM) Service Innovation Management (SIM)	International Studies (IS) International Business: China (IBC) Thai Studies (THS) European Studies (ES) Chinese Studies (CNS)	Software Engineering (SE) Information Technology (IT) Electronic Business (E-biz)	Computer Engineering (COE)

ภาพที่ 1 แผนผังแสดงหน่วยงานหลักในวิทยาเขต
(© Jakraphan Chaopreecha 17/11/2019)

ในขั้นตอนปฏิบัติงาน พื้นที่ว่างข้างสนามเทนนิสในวิทยาเขตถูกเลือกให้เป็นพื้นที่สร้างผลงาน (ภาพที่ 2) ผนังมีขนาดยาวประมาณ 18 เมตร สูง 5 เมตร เป็นพื้นที่ที่ถูกทิ้งร้างไม่ได้ใช้งาน แต่เป็นจุดที่ผู้คนผ่านทางสามารถมองเห็นได้ชัดเจน ฝั่งขวาของผนังมีลักษณะเป็นขั้นบันไดที่สามารถขึ้นนั่งชมกีฬาได้ ซึ่งเหมาะสมจะปรับเป็นเวทีให้นักศึกษาและอาจารย์จึงเลือกพื้นที่นี้ โดยคาดหวังว่าจะพัฒนาไปเป็นพื้นที่สร้างสรรค์ใช้สำหรับประกอบกิจกรรมต่อไป ขั้นตอนออกแบบร่างเริ่มต้นเดือนพฤศจิกายน 2561 เริ่มจากการให้นักศึกษาวาดภาพในกระดาษ จากนั้นเลือกแบบเพื่อไปพัฒนาในคอมพิวเตอร์ในลักษณะของดิจิทัลเพ้นท์ โจทย์ในการร่างแบบคือ การสร้างคาแรคเตอร์แทนคณะวิชาทั้งสี่คณะในวิทยาเขต ได้แก่ วิทยาลัยการคอมพิวเตอร์ วิทยาศาสตร์ เทคโนโลยีและสิ่งแวดล้อม และการบริการและการท่องเที่ยว คำขวัญประจำมหาวิทยาลัย “Our Soul is for the Benefit of Mankind” ถูกเลือกมาเป็นจุดสนใจหลักของงาน ส่วนเนื้อหาของงาน อาจารย์สนับสนุนให้นักศึกษามีโอกาสออกแบบคาแรคเตอร์ตามที่ตนเองชอบและสนใจ มีการสร้างคาแรคเตอร์หุ่นยนต์ชื่อ RD เพื่อแสดงแทนเทคโนโลยี และใช้รูปหมี่แพนด้าเป็นตัวแทนคณะต่าง ๆ



ภาพที่ 2 แผนผังแสดงตำแหน่งของผลงานสตรียาร์ด

(© Jakraphan Chaopreecha 17/11/2019)

แต่ต้องมีการแต่งกายหรือแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงคณะวิชา (ภาพที่ 3) พื้นที่เวทีด้านข้างถูกออกแบบให้วาดลายเส้นแบบดิวเดิล (doodle) เป็นลายเส้นสีเดียวให้นักศึกษาได้ลองฝึกใช้สีสเปรย์ก่อนลงสีจริงในพื้นที่ผนังใหญ่

ศิลปินสตรีทอาร์ต อามาน (Amann) ถูกรับเชิญให้เป็นที่ปรึกษาของงาน เนื่องจากอาจารย์และนักศึกษายังขาดประสบการณ์ในเชิงเทคนิค การคำนวณปริมาณ และเลือกใช้สเปรย์ให้เหมาะสมกับพื้นที่

ศิลปินอามานเข้าใจแนวคิดที่ต้องการให้นักศึกษาได้แสดงออกอย่างเต็มที่ จึงไม่ได้วางบทบาทในการปรับแก้แบบร่าง เพียงแต่พยายามแนะนำการเลือกใช้สีเพื่อสร้างมิติ และรายละเอียดของงาน อามานแนะนำให้ใช้สีสเปรย์สำหรับงานกราฟฟิตี ซึ่งไม่ได้มีส่วนผสมของทินเนอร์ และเลือกหัวพ่นที่มีรายละเอียดเส้นแตกต่างกัน ได้แก่ เส้นหนาขอบคม เส้นขอบเบลอ และหัวพ่นความละเอียดน้อยสำหรับลงสีในพื้นที่ใหญ่ ๆ อามานยังได้สร้างความมั่นใจให้กับนักศึกษาโดยการบรรยายถึงแนวคิดศิลปะร่วมสมัยที่ศิลปินต่างใช้ความคิดมากกว่าทักษะฝีมือ รวมถึงการแสดงออกในช่วงเวลาที่เหมาะสม เพื่อสื่อสารผลงานของตนเองออกไปในสังคม และตั้งคำถามที่ตนเองสนใจต่อผู้พบเห็น (Amann 2018, Interview)



ภาพที่ 3 ภาพสตรีทอาร์ต คาแรคเตอร์รูปหมีแพนด้าแต่งชุดต่างๆ แสดงถึงคณะวิชาภายในวิทยาเขต

(© Jakraphan Chaopreecha 25/11/2018)

โครงการนี้มีการออกแบบร่างในช่วงเดือนตุลาคมและพฤศจิกายน 2561 เพื่อนำแบบร่างไปขออนุมัติจากทางมหาวิทยาลัย ในการคิดแบบร่างนักศึกษามีการประนีประนอมระหว่างความชอบส่วนตัว ความเห็นของอาจารย์กับการสื่อความหมายที่เป็นไปตามความต้องการของมหาวิทยาลัย การแสดงออกจึงไม่ได้นำเสนอความเป็นตัวตนอย่างเด็ดขาดและรุนแรง

“ตอนแรกอาจารย์ต้องการให้ออกแบบคาแรคเตอร์ที่สื่อถึงคณะทั้ง 4 ครับ แกละยกตัวอย่างแพนด้ามาครับ ซึ่งตอนแรกตัวผมก็พยายามคิดคาแรคเตอร์ไว้บ้างแล้วครับ ส่วนตัวอย่างได้แนวน่ารัก ปุกปุย น่าเอ็นดู ๆ ดูกวน ๆ ประจวบกับอาจารย์ยกแพนด้ามา ก็เลยนำแพนด้ามาใช้ซะเลยครับ โดยคร่าว ๆ ที่คิดไว้คือ คณะ College of Computing (CoC) บวกกับ Department of Computer Engineering (COE) เป็นหมีอ้วน ซี้โมโห หน้าตาเหวี่ยง ๆ เหน็บโน้ตบุ๊ก สไตล์พวกเด็กคอมฯ คณะ Faculty of International Studies (FIS) หมีเนียน ๆ ใส่สูท ดูคุณชาย ๆ หน้อย ที่แรกอยากให้ถือพู่กันใหญ่ ๆ สื่อถึงสาขาจีน คณะ Faculty of Hospitality and Tourism (FHT) ที่แรกออกแบบมาเป็นกุกครึบกับอีกอย่างที่ว่าดไว้คือ ใส่สูท ถือแก้วน้ำสไตล์ ๆ เด็กการโรงแรม คณะ Technology and Environment (TE) หมีสายรักธรรมชาติ ไม่พ่นต้องใส่ชุดการ์ดรักโลก...ตัวละครมีความสื่อถึงตัวตนของเราครับ โดยส่วนตัวที่ชอบที่สุดก็คือ แพนด้า CoC ครับ ตามสไตล์เด็กคอมเซอร์ ๆ ซี้โมโห หงุดหงิดง่าย วัน ๆ หัวเสียอยู่แต่กับภาษาคอมพิวเตอร์” (TaochTeo 2019, Interview)

เหมือง นักศึกษาปี 3 เป็นอีกคนหนึ่งที่ได้รับหน้าที่ออกแบบตัวละครหลัก

“RABDA เป็นกระต่ายรวมกับแพนด้าและหุ่นยนต์ เนื่องจากเคยเลี้ยงกระต่ายในวัยเด็ก และตอนนั้นหลินปิง แพนด้าที่สวนสัตว์เชียงใหม่กำลังเป็นที่นิยม ผมเห็นว่าสอดคล้องกับโจทย์งานกราฟฟิตินี้ดีจึงเลือกเอามาใช้ แต่ก็มีมีการเปลี่ยนสีจากชมพูม่วงมาเป็นสีฟ้า ส่วนคาแรคเตอร์ฝั่งขวาก็ตัวไม่มีชื่อ ออกแบบตามโจทย์ของงานคือ สร้างมาสคอตที่มีความเป็นภูเก๊ตและ ม.อ. [ชื่อย่อของมหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์] ผมจึงเลือกเอามังกรมาแทนสัญลักษณ์” (Murang 2019, Interview)

นอกจากนี้ยังมีส่วนของการออกแบบร่างลายเส้นที่เปิดโอกาสให้นำเสนอเรื่องราวทั่วไป นักศึกษาจำนวนหนึ่งจึงคิดจะวาดรูปเพื่ออธิบายคำสำคัญที่เป็นปัญหาในรอบรั้วมหาวิทยาลัย ได้แก่ สถานที่สักการะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ ลิฟต์ของคณะที่ค้างเสียบ่อย ๆ ภูเขาที่พบได้รอบ ๆ อาคาร สติ๊กเกอร์ติตรถยนต์ที่เป็นประเด็นขัดแย้งระหว่างนักศึกษากับเจ้าหน้าที่ ชื่อวิชาที่นักศึกษามักจะสอบตก ชื่อสถานที่ในมหาวิทยาลัยที่ถูกตั้งชื่อให้ดูตลกขบขัน หรือไข่เลือดออกซึ่งระบาดอยู่ช่วงระยะเวลาหนึ่ง เป็นต้น นักศึกษายังเลือกเอาสื่อที่ตนเองรับรู้ผ่านมีเดียมาเขียนเป็นสัญลักษณ์ อาทิ รูปของนาฬิกา กลุ่มหมูป่าที่ติดอยู่ในถ้ำ เสือดำ หรือละครเรื่องเมีย 2018 ที่เพิ่งจบลงไป นักศึกษาให้เหตุผลว่า “เหตุการณ์เหล่านี้ถึงแม้จะไม่ได้เกิดขึ้นในภูเก๊ต แต่รู้สึกว่ามีส่วนร่วมในเรื่องราว เพราะได้ยินได้ฟังทุกวัน มันก็ชวนให้คิดว่าในหนึ่งปีมีเรื่องราวอะไรผ่านพ้นไปบ้าง” (7 พฤศจิกายน 2561) สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นว่าอัตลักษณ์ของบุคคลมีความสัมพันธ์กับเรื่องราว (narratives) ที่พวกเขาได้รับรู้และมีส่วนร่วม

4.2 สตริทอาร์ต: พื้นที่ของการสื่อสารแบบทวิวัจน

การทำงานจริงอยู่ในช่วงวันที่ 21 ถึง 24 พฤศจิกายน 2561 นักร้านติดตั้งก่อนหน้าวันเริ่มงานได้สองวัน ในช่วงเย็นของวันแรกโปรเจกเตอร์ถูกนำมาฉายภาพร่างบนผนัง งานแบ่งเป็นสองส่วนคือ ผนังหลักที่จะวาดภาพสตริทอาร์ต และพื้นที่อ้อมจันทร์ด้านข้างยกสูงประมาณหนึ่งเมตร พื้นที่ส่วนนี้จะถูกวาดเป็นลายดูเดิล (doodles) (ภาพที่ 4) ก่อนเพื่อให้นักศึกษาได้มีโอกาสทำความคุ้นชินกับการใช้สีสเปรย์ นักศึกษาแบ่งเป็นสองกลุ่มเพื่อเตรียมงาน กลุ่มหนึ่งซึ่งเชิกระหว่างนักร้านเพื่อให้มีที่ยึดเกาะ อีกกลุ่มหนึ่งทาสีรองพื้นสีขาวบริเวณอ้อมจันทร์ นักศึกษาชายส่วนใหญ่เลือกทำหน้าที่ขึ้นไปทำงานบนนักร้าน

หลังพระอาทิตย์ตกดิน นักศึกษานำโปรเจกเตอร์มาฉายภาพร่างลงบนผนังเพื่อเตรียมให้นักศึกษาวาดเส้นร่างตาม ศิลปินอามานสาธิตการใช้หัวสเปรย์แบบต่าง ๆ เป็นเวลาสิบนาที ก่อนที่จะแบ่งกลุ่มย่อยเพื่อแยกย้ายเขียนเส้นร่าง สีดำใช้เป็นสีหลัก สีเหลืองถูกนำมาใช้สำหรับเขียนตัวหนังสือ เมื่อนักศึกษาหญิงทาสีรองพื้นบริเวณอ้อมจันทร์เสร็จ ลายเส้นดูเดิลเริ่มถูกพ่นด้วยสีเหลือง ในช่วงแรกมีการแจกแบบร่างเพื่อให้ผู้ที่เข้ามามีส่วนร่วมได้วาดรูปตามแผนที่วางไว้ แต่ในทางปฏิบัติทุกคนเลือกที่จะวาดโดยอิสระ อาจารย์จากคณะวิศวกรรมศาสตร์เข้าร่วมด้วย โดยพ่นชื่อย่อมหาวิทยาลัย PSU รูปสุนัขกิล นาคีนา และแก้วกาแฟ นักศึกษาเริ่มเข้าร่วมด้วยโดยวาดรูปใบหน้า แสตน์ ลี นักวาดการ์ตูนชาวอเมริกันที่เพิ่งเสียชีวิต ภาพหมูป่า เครื่องแอปเปิล และรูปนาฬิกาที่ถูกเรียงร้อยกันหลาย ๆ เรือน



ภาพที่ 4 ภาพสตริทอาร์ตเมื่อเสร็จสมบูรณ์แล้ว
(© Jakraphan Chaopreecha 17/11/2019)

ชื่อย่อคณะถูกนำมาเขียน เช่น TE, FHT, FIS นักศึกษาจึงเริ่มนึกถึงสาขาย่อยของตนเองและเขียนอักษรย่อลงไป เช่น SE, COE, IT⁷ ทำให้นักศึกษาบางส่วนและอาจารย์ประจำวิชาถามขึ้นมาว่า ถ้าจะใส่ชื่อสาขาจำเป็นต้องใส่ให้ครบทั้งวิทยาเขตหรือไม่เพื่อให้ทุกคนมีส่วนร่วมอย่างเท่าเทียมกัน “อาจารย์มีสองทางเลือกให้คณะคือหนึ่งเขียนชื่อย่อของสาขาเพื่อนให้ครบทุกสาขา หรือสองลบชื่อย่อแล้วเขียน [สัญลักษณ์] อย่างอื่นแทน”⁸ (21 พฤศจิกายน 2561) นักศึกษาจึงลงความเห็นร่วมกันว่าให้ลบชื่อสาขาย่อยออก เพราะเกรงว่าจะเขียนชื่อหลักสูตรได้ไม่ครบ และแทนที่อัตลักษณ์ของแต่ละคณะด้วยภาพสิ่งของที่สัมพันธ์กับการเรียนการสอน เช่น คอมพิวเตอร์สำหรับคณะวิทยาการคอมพิวเตอร์ หอดูดาวดาราศาสตร์ แผนที่โลก ดาวเทียม สำหรับคณะเทคโนโลยีและสิ่งแวดล้อม ชุดเครื่องแบบของเซฟสำหรับคณะการบริการและการท่องเที่ยว และธงนานาชาติสำหรับคณะวิเทศศึกษา เป็นต้น

การทำงานดำเนินไปจนถึงกลางคืนของวันที่ 24 พฤศจิกายน 2561 ซึ่งเป็นกระบวนการเก็บงานชิ้นสุดท้าย การร่วมผลิตงานสตรีทอาร์ตได้ถูกขยายรูปแบบจากการวาดรูปไปสู่กิจกรรมดนตรี และสังสรรค์ ชมรมดนตรีใช้อัฒจันทร์ที่ถูกวาดเสร็จสิ้นก่อนเป็นเวทีแสดง นักศึกษาต่างคณะ รวมถึงคณาจารย์ได้เดินผ่านมา เข้าร่วมร้องเพลง และมีส่วนร่วมในการลงสีในส่วนย่อย ๆ นักศึกษาคณะกรรมการบริการและการท่องเที่ยวคนหนึ่งให้ข้อมูลที่สะท้อนให้เห็นว่าการทำงานศิลปะได้กลายเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง ถึงแม้จะเคยเป็นประสบการณ์ในอดีต และนักศึกษาได้หยิบยืมรูปแบบของกิจกรรมเพื่อบอกเล่าความเป็นตัวตนในอดีตต่อผู้อื่น

“อยากให้มีพื้นที่อย่างนี้มานานแล้วค่ะ เคยไปสอบเข้า [มหาวิทยาลัย] อยากเรียน interior design แต่สอบวาดรูปไม่ผ่าน เพราะตอนนั้นไปตีวาดรูปมาผิดประเภท ของมันชนศิลป์เค้าให้วาดภาพเหมือน แต่ที่ไปเรียนเป็นการวาด perspective วาดตึก วาดถนน” (Kõn 2018, Interview)

กระบวนการสุดท้ายจบลงหลังเที่ยงคืน โดยมีการเก็บรายละเอียดเพิ่มเติมเล็กน้อย นักศึกษาจึงถ่ายรูปร่วมกันและแยกย้ายกันกลับบ้าน อย่างไรก็ตามสตรีทอาร์ตได้เปลี่ยนการใช้สอยพื้นที่นี้ จากพื้นที่ว่างกลายเป็นพื้นที่กิจกรรม นักศึกษาแวะเวียนมาถ่ายรูป ลานบริเวณด้านหน้าภาพวาดกลายเป็นจุดเช็คอินใหม่ และมีการจัดกิจกรรมนักศึกษาผู้วิจัยได้มีโอกาสสัมภาษณ์นักศึกษากลุ่มหนึ่งหลังจากผลงานเสร็จสิ้นหลายเดือนถัดมา ซึ่งบทสนทนาแสดงให้เห็นว่านักศึกษามีการเลือกตำแหน่ง และบทบาทของตนเองในสังคม ในช่วงเวลาการผลิตงานสตรีทอาร์ต บทบาทนั้นนำมาสู่การพัฒนาอัตลักษณ์ที่มีส่วนผสมทั้งอัตลักษณ์ของกลุ่มและบุคคล โดยไม่สามารถแยกออกจากกันอย่างเด็ดขาดได้

⁷ Software Engineering (SE), Computer Engineering (CoE) และ Information Technology (IT)

⁸ งานวิจัยนี้ไม่ได้ตีบทบาทยของอาจารย์จากกระบวนการสร้างผลงาน เนื่องจากต้องการส่งเสริมการมีส่วนร่วมของทุกคนในวิทยาเขตทั้งอาจารย์บุคลากร และนักศึกษา ซึ่งตรงกับประเด็นหลักของการสร้าง social art อย่างไรก็ตามกลับพบว่าสถานะทางสังคมของบุคคลผู้มีส่วนร่วมกลับมีอิทธิพลต่อการตัดสินใจในการสร้างผลงาน นอกจากนี้อาจารย์ยังเป็นผู้ตั้งโจทย์การทำงานเพื่อให้งานสำเร็จลุล่วง บางครั้งจึงต้องวางสถานะเป็นผู้วางกรอบการทำงาน เนื่องจากการทำงานจริงต้องอยู่ภายใต้ข้อจำกัดของเวลาและทุน การปะทะระหว่างความเห็นของอาจารย์และนักศึกษาก็เป็นสิ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในบางครั้ง

- กัน: “หนูออกแบบตรงบันไดที่มีหลาย ๆ ภาพปนกัน กันร่างในคอมพิวเตอร์แล้วไปวาดจริงที่บันไดเลย เป็นรูปนางเงือกที่มีผมเป็นต้นไม้ออกมา...ตอนนั้นหนูเคยออกแบบไว้ก่อนแล้วในหัวข้อแมงกระพรุน เป็นภาพที่อยู่ใต้น้ำมีปลา มองหงายขึ้นมามีนางเงือกนั่งอยู่บนโขดหิน วาดนางเงือกเพราะว่าชอบ”
- เพ็ญ: “สิ่งที่ชอบและได้วาดลงไปคือรูปทิมหมูป่า เพราะตอนนั้นอินกับข่าวตามข่าวในโซเชียล พอไปถึงหน้างานก็วาดออกมาเลย ไม่ได้ร่างไว้ก่อน เพราะส่วนที่รับผิดชอบหลักคือ วาดสัญลักษณ์ที่แสดงถึงความเป็นภูเก็ต เช่น เรือ ตู๊กตา”
- นัท: “ส่วนใหญ่ผมจะไปวาดแซม ๆ เช่น บอมเบอร์แมน แล้วก็เสาโทรโข่งของตลาดใหญ่ [ตลาดใหญ่] อาจารย์บอกว่าให้เติมความเป็นภูเก็ต แล้วตัวเองชอบวัฒนธรรมญี่ปุ่นอยู่แล้ว เลยเอาเสาโทรโข่งไปใส่ นัทมองว่าพื้นที่ตลาดใหญ่เป็นพื้นที่ไร้พรมแดน มีความหลากหลายปะปนกัน ชาวต่างชาติ ตึกชิโนโปรตุกีส สตรีทอาร์ตมีงานฝีมือแล้วก็รู้สึกว่าเป็นพื้นที่ที่โอเพ่น”
- นักวิจัย: “จำเป็นต้องมีทักษะทางศิลปะไหม”
- กัน: “ไม่จำเป็น ต้องรู้เรื่องศิลปะมาบ้าง แต่ตอนเริ่มทำงานพี่อามานก็จะสอน ก็ทำตามพี่เค้า”
- นัท: “ผมว่าที่จำเป็นคือ แนวคิดทางศิลปะ”
- เพ็ญ: “บางคนมีความคิดดี บางคนวาดเก่ง ก็เลยน่าจะเอามารวมกัน อย่างน้องเหมียววาดรูปสวย แต่บางทีก็คิดไม่ออก ก็ต้องช่วยออกไอเดียบ้าง”
- นักวิจัย: “การช่วยวาดโดยไม่ได้ออกแบบถือว่าเป็นงานของตัวเองไหม?”
- เพ็ญ: “เรานับนะว่างานที่ลงสีก็เป็นงานของเราด้วย เพราะคนออกแบบไม่สามารถลงสีได้ทั้งหมด ถ้าเค้าทำไม่ได้งานก็ไม่เสร็จ เพราะฉะนั้นที่เราลงสีก็ถือว่าเป็นการสร้างงานด้วยกัน”
- นักวิจัย: “หลังจากเสร็จงานแล้วได้กลับไปดูไหม”
- นัท: “หลังจากนั้นก็กลับไปดู อยากรู้ว่ามีคนมาถ่ายรูปบ้างหรือปล่าว เพราะผมรู้สึกว่ามันสวยดีทุกครั้งที่ผ่านมา”
- กัน: “หนูรู้สึกว่าเป็นโปรเจกต์ใหญ่ที่หลายคนช่วยกันทำ แต่ทุกคนจะมีส่วนเล็ก ๆ ที่ได้ทำ ทุกคนถึงความภูมิใจเพราะมีพื้นที่ของแต่ละคน” (Nat, Kan, and Phlœng 2018, Interview)

จากการสำรวจข้อมูลระหว่างกระบวนการทำงานพบว่า พื้นที่ทำงานศิลปะเป็นพื้นที่ปะทะของความคิดเห็น และมีลักษณะเด่นที่สังเกตได้สามประการ 1) ในกระบวนการสร้างงานทุกคนต่างมีหน้าที่เท่าเทียมกัน คือ มุ่งสร้างผลงานให้สำเร็จโดยไม่ได้นิ่งนอนใจถึงสถานะว่าเป็นอาจารย์ นักศึกษา หรือศิลปิน ทุกคนจึงมีสิทธิ์พูดคุยก่อความเห็นระหว่างกระบวนการทำงาน 2) อย่างไรก็ตามแม้ผู้ร่วมสร้างผลงานจะมีสิทธิ์ในการออกความเห็นเท่าเทียมกัน น้ำหนักของความคิดเห็นกลับแตกต่างกันเนื่องจากสถานะทางสังคม นักศึกษามักไม่กล้าคัดค้านและมักคล้อยตามทางเลือกที่อาจารย์เสนอให้ ในขณะเดียวกันอาจารย์ก็ให้ความเชื่อถือศิลปินที่ได้รับเชิญมาเป็นที่ปรึกษาโครงการ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ปรากฏการณ์นี้เป็นลักษณะเฉพาะของสังคมไทยที่มีความเกรงใจและให้ความเคารพผู้มีอาวุโส และผู้มีความรู้จึงไม่อาจทำให้ความสัมพันธ์ของผู้ร่วมสร้างผลงานเท่าเทียมกันในแว่นตาได้โดยง่าย 3) ความกล้าในการแสดงออกของนักศึกษาในการสร้างผลงานศิลปะมีความแตกต่างกันไปตามทักษะที่ตนเองมี ถึงแม้กระบวนการทำงานจะเปิดโอกาสให้ทุกคนมีอิสระ แต่นักศึกษาที่ไม่มีความมั่นใจในการวาดและออกแบบก็จะเลือกทำหน้าที่เดิมซ้ำๆ ตัดเส้น หรือวาดรายละเอียดเล็ก ๆ เพื่อให้ภาพรวมสมบูรณ์ อย่างไรก็ตามนักศึกษากลับได้เรียนรู้การยอมรับความสามารถของตนเองและผู้อื่น และพยายามหาบทบาทในกระบวนการสร้างงานที่เหมาะสมกับตนเองซึ่งเป็นวัตถุประสงค์ของการเรียนรู้แบบทวิวัจน

5. ผลการวิจัย

ในระหว่างกระบวนการสร้างสรรค์สตรีทอาร์ต อัตลักษณ์ของนักศึกษาได้ถูกพัฒนา และถูกส่งเสริมให้แสดงออกถึงความคิดอย่างอิสระ อย่างไรก็ตามการปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นกระบวนการซับซ้อนซึ่งสามารถวิเคราะห์แบ่งเป็นขั้นตอนได้ดังนี้

5.1 การเลือกใช้สัญลักษณ์เพื่อแสดงความเป็นอัตลักษณ์ของบุคคล สัญลักษณ์เหล่านี้ถูกเลือกจากประสบการณ์เหตุการณ์ หรือสื่อที่บุคคลได้เคยมีส่วนร่วม โดยมีการสร้างความหมายใหม่ขึ้นมาจากสิ่งที่มีอยู่เดิม ได้แก่ นักศึกษากล่าวถึงความหลากหลายของวัฒนธรรมผ่านภาพประตูทริอิตี เป็นการผสมวัฒนธรรมญี่ปุ่นที่ตนเองรับรู้ผ่านสื่อโดยบอกเล่าสัญลักษณ์นี้ในบริบทของความเป็นภาคใต้ที่ตนเองอาศัยอยู่

5.2 การระบุบทบาทของตนเองในโครงสร้างสังคม ซึ่งโครงสร้างนี้ถูกสร้างขึ้นในช่วงเวลาของการสร้างสรรค์สตรีทอาร์ต การสร้างสรรค์ดังกล่าวมีลักษณะเช่นเดียวกับพิธีกรรมซึ่งถูกแปรเปลี่ยนไปเป็นช่องทาง (threshold) เปิดโอกาสให้บุคคลเข้าไปมีส่วนร่วมเป็นสมาชิกชุมชน (Turner 1969) การเข้าร่วมนี้บุคคลจำเป็นต้องเลือกหน้าที่ตามที่ตนเองมีความสามารถ ได้แก่ การผสมสี การวาดรูป การเย็บหมวก การวิจารณ์ภาพ หรือกระทั่งการมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่อเนื่อง เช่น การเล่นดนตรี การเล่นดนตรีจึงไม่ใช่แค่เพียงการร่วมสนุกแต่เป็นการขยายขอบเขตของช่องทางให้ผู้ที่มีความสามารถด้านอื่น ๆ นอกจากศิลปะเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน

5.3 การแสดงออกเชิงศิลปะผ่านระบบสัญลักษณ์ สำหรับบุคคลที่มีความสามารถในเชิงศิลปะ สามารถเลือกที่จะวาดภาพที่มีความเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกประสบการณ์ หรือความเห็นของบุคคล สัญลักษณ์นี้มีการปะทะต่อรอง และผสมผสานกันจนเกิดการประนีประนอมระหว่างบุคคลกับสถาบัน และบุคคลกับบุคคล

ได้แก่ ภาพหมึแพนด้าที่สวมชุดอันมีสัญลักษณ์ของสถาบัน หมึแพนด้าที่เกิดจากความชอบส่วนบุคคลถูกหลอมรวมเข้ากับสัญลักษณ์สถาบัน ซึ่งไม่ใช่การจำยอมแต่เป็นการประนีประนอม เพื่อให้สัญลักษณ์หลักของตนเองได้ดำรงอยู่ในพื้นที่ของการแสดงออก นอกจากนี้สัญลักษณ์ยังถูกจัดในโครงสร้างที่มีลำดับชั้น (hierarchical structure) ถึงแม้จะมีความพยายามให้นักศึกษาได้แสดงออกอย่างเท่าเทียมกัน เพราะบุคคลมีความแตกต่างในเรื่องการแสดงออก ความกล้า และเทคนิคฝีมือที่จะให้ผู้อื่นยอมรับ อย่างไรก็ตาม สิ่งที่เราเทียบกันกลับกลายเป็นโอกาสในการกลายเป็นส่วนหนึ่งของชุมชน หรือการร่วมสร้างอัตลักษณ์ของกลุ่ม ซึ่งนักศึกษาเองก็ให้ความสำคัญมากกว่าเพื่อร่วมสร้างผลงานอันเป็นเป้าหมายสูงสุด

5.4 การยืนยันตำแหน่งของตนในโครงสร้างสังคม นักศึกษามีการผลิตซ้ำการมีส่วนร่วมในผลงานของตนเองโดยการถ่ายภาพ แพร่ผ่านโซเชียลมีเดีย หรือจัดและร่วมกิจกรรมในพื้นที่ที่ถูกเปลี่ยนแปลงไปด้วยสตรีทอาร์ต กระบวนการนี้เป็นกระบวนการในสังคมร่วมสมัยที่มีการบอกกล่าวซ้ำและอาจจะให้ความหมายเพิ่มเติมเมื่อเรื่องราวการมีส่วนร่วมได้ถูกบอกเล่าในโลกออนไลน์ พื้นที่ของโลกออนไลน์ยังกลับมารื้อความหมายให้กับพื้นที่สตรีทอาร์ตเมื่อเวลาได้ผ่านไป แต่ภาพของการมีส่วนร่วมยังสามารถพบเห็นได้ในพื้นที่เสมือนจริง

กระบวนการทั้งสี่ขั้นตอนนี้ทำให้การสร้างสรรค์สตรีทอาร์ตกลายเป็นพื้นที่ว่างชั่วคราว (temporal space) ที่เปิดโอกาสให้นักศึกษาได้แสดงออก และยอมรับความคิดที่แตกต่างจนถึงหลอมรวมเอาสัญลักษณ์ของผู้อื่นและสถาบันเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของตน

6. อภิปรายผล

การใช้สตรีทอาร์ตเพื่อเป็นโจทย์ให้นักศึกษาได้แสดงออก โดยยอมรับและเรียนรู้ความเห็นของผู้อื่นเป็นวิธีการที่เหมาะสม เนื่องจากรูปแบบการทำงานเป็นพื้นที่ที่ยอมรับความแตกต่าง (inclusive) ให้ผู้มีส่วนร่วมได้เลือกวางตำแหน่งตนเองให้เหมาะสมกับความสามารถ และแนวทางการแสดงออก อย่างไรก็ตามการพัฒนาอัตลักษณ์ของบุคคลไม่สามารถแยกออกจากอัตลักษณ์กลุ่มได้อย่างเด็ดขาด ความสมดุลระหว่างการพัฒนาอัตลักษณ์ทั้งสองรูปแบบจึงมีสัดส่วนแตกต่างกันตามบุคลิกและความคิดของปัจเจกบุคคล การประนีประนอมระหว่างอัตลักษณ์ของสถาบันและอัตลักษณ์บุคคล เป็นปัจจัยหลักที่เกิดขึ้นในโครงการนี้ ซึ่งนักศึกษาสามารถปรับตัวโดยนำอัตลักษณ์สถาบันมาเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างอัตลักษณ์บุคคล

การเรียนรู้แบบทวิวัจนในสังคมไทยไม่ได้เป็นกระบวนการที่ปราศจากความสัมพันธ์ในแนวดิ่งโดยสิ้นเชิง เนื่องจากสังคมไทยมีการให้ความเคารพผู้อาวุโส ผู้มีความรู้ และคำนึงถึงสถานะทางสังคม การปฏิสัมพันธ์ระหว่างบุคคลภายใต้กรอบสังคมไทยจึงไม่สามารถทำให้ปราศจากการเมือง (apolitical) อย่างไรก็ตาม นักศึกษาประสบความสำเร็จในการพัฒนาอัตลักษณ์กลุ่ม และอัตลักษณ์บุคคล รวมทั้งมีความพึงพอใจที่ได้มีส่วนร่วมในการร่วมแรงสร้างผลงานถึงแม้ตนเองจะไม่ได้ถูกวางบทบาทเป็นผู้ออกแบบผลงานหลัก

งานวิจัยนี้พบว่า การทำงานมีผลลัพธ์ที่เกิดจากลักษณะสังคมไทยที่มีการประนีประนอมซึ่งกันและกัน และไม่ได้ทำการโต้แย้งต่อความเห็นของบุคคลอื่นอย่างชัดเจน แม้บางครั้งอาจแสดงการต่อต้านโดยอ้อม โดยการซ่อนข้อความหรือภาพที่สื่อความหมาย การประนีประนอมนี้เป็นลักษณะเด่นของสังคมไทย ทั้งยังปรากฏในสตรีทอาร์ตและกราฟฟิตี้ไทยทั่วไปที่ไม่ได้วิพากษ์ วิจารย์สังคมอย่างรุนแรง ต่างจากกราฟฟิตี้ในประเทศต้นกำเนิด

นอกจากนี้การเรียนรู้แบบทวิวัจนไม่ใช่เพียงฝึกการแสดงออกและยอมรับความคิดเห็นของผู้อื่น แต่ยังหมายถึงการรู้จักเรียนรู้และยอมรับตนเองทั้งในด้านความสามารถ ทักษะ และความคิด ในกระบวนการทำงานนักศึกษาหลายคนยอมที่จะเป็นผู้ทำงานสนับสนุน เช่น ลงสี ตัดเส้น เนื่องจากยอมรับว่าเพื่อนหลายคนมีทักษะในการออกแบบสูงกว่า ในกระบวนการนี้นักศึกษาได้เรียนรู้การยอมรับตนเองและพัฒนาอัตลักษณ์บุคคลควบคู่กันไปเมื่อนักศึกษาวางบทบาทที่เหมาะสมกับตนเองได้

การสร้างสตรีทอาร์ตมีจุดประสงค์เพื่อให้นักศึกษาได้แสดงออกความคิดของตนเอง อย่างไรก็ตามการทำงานทุกชิ้นย่อมมีเป้าหมายที่ชัดเจนคือ ความสำเร็จของงาน ดังนั้นอาจารย์และศิลปินรับเชิญต่างต้องวางบทบาทตนเองเบื้องหลัง เพื่อให้ผลงานเสร็จตามต้องการ ทั้งการจัดสรรเงินทุน ควบคุมระยะเวลา การแสดงออกความเห็นของศิลปินและอาจารย์ดังกล่าวอาจจะมีอิทธิพลต่อการตัดสินใจของนักศึกษา อาจารย์จึงจำเป็นต้องระมัดระวังในการมีส่วนร่วมในกระบวนการออกแบบและสร้างผลงาน แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องเป็นผู้สร้างพื้นที่ ศิลปะและต่อรองกับผู้ให้ทุนและสาธารณชน เพื่อให้เกิดความเข้าใจและยอมรับผลงานที่เกิดขึ้นสาธารณะชน เนื่องจากการทำงานส่วนหนึ่งเป็นการด้นสด (improvisation) และเปิดโอกาสให้หลายฝ่ายเข้ามามีส่วนร่วม ในช่วงเวลาสร้างผลงานจริงซึ่งอาจจะมีรายละเอียดบางส่วนที่ไม่สามารถควบคุมผลลัพธ์ได้

งานวิจัยนี้ยังพบว่า การใช้เทคนิคการใช้ข้อมูลเชิงพรรณนา (ethnography) สามารถนำไปปรับใช้ และขยายผลเพื่อทำความเข้าใจผลลัพธ์ของการสร้างสตรีทอาร์ตในพื้นที่ชุมชนอื่น ๆ ที่มีปฏิสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนที่แตกต่างกันในชุมชน อย่างไรก็ตาม งานวิจัยนี้ยังไม่ได้ทำการศึกษาภูมิหลังทางวัฒนธรรม (Cultural Background) ของผู้มีส่วนร่วมในการทำงานสตรีทอาร์ตในเชิงลึก เพียงใช้ข้อมูลเชิงพรรณนาเพื่อเข้าใจปฏิสัมพันธ์ของกลุ่มคนภายใต้ช่วงเวลาจำกัดของเหตุการณ์หนึ่ง การทำความเข้าใจพื้นหลังของผู้มีส่วนร่วม ทั้งด้านการรับสื่อความเห็นเชิงสังคม และแนวคิดในการแสดงออกในพื้นที่ส่วนรวมจะช่วยให้ทำความเข้าใจผลลัพธ์ของการสร้างสมดุลระหว่างอัตลักษณ์ตัวตน และอัตลักษณ์กลุ่มได้ดียิ่งขึ้น

References

- Akbut, W. *Læ Læo Khwāmrū Suk Rūamsamai Kō Prākot: Sinlapa Rūamsamai 101*. [The Emergence of Contemporary Feeling: Contemporary Art 101]. Bangkok: Common Books, 2018.
- Amann. Interview by Chaopreecha, J. Prince of Songkla University, Phuket Campus, November 7, 2018.
- Aukerman, M. “Rereading Comprehension Pedagogies: Toward a Dialogic Teaching Ethic that Honors Student Sensemaking”. *An International Online Journal*, 1 (2013): 1 - 31.
- Chanawut, C. “Kānsuksā Khunkhā Dān ‘attalak Khōng Sinlapa Khāng Thanon Phūa Kānsāng Mūnlakhā Sū Sētthakit Sāngsan”. [The Study of Street Art’s Identities for Creating Creative - economic Value]. *Journal of Humanities and Social Sciences*, 49, no. 3 (2017): 247 - 267.
- Chang, EunJung, Lim, Maria, and Kim, Minam. “Three Approaches to Teaching Art Methods Courses: Child Art, Visual Culture, and Issued-based Art Education”. *Art Education*, 65, no. 3 (2012): 17 - 24.
- Desai, Dipti, and Chalmers, Graeme. “Notes for a Dialogue on Art Education in Critical Times”. *Art Education*, 60, no. 5 (2016): 6 - 12.
- Dirk, Paesmans J. “Art in the Age of Digital Distribution”. In *New Media Art*, edited by Mark Tribe and Uta Grosenick, London: Tashen, 2006: 6 - 25.
- Duncum, P. “Thinking Critically about Critical Thinking: towards a Post-critical, Dialogic Pedagogy for Popular Visual Culture”. *International Education through Art*, 4, no. 3 (2008): 247 - 257.

- Freire, P. “Kānsuksā Khōng Phū Thūk Kotkhī: Chabap Khrop Rōp Hāsip Pī”. [Pedagogy of the Oppressed: 50th Anniversary]. Translated by Saiphin Kunkanokwan Hamdani. Bangkok: SuanNguenMeeMa, 2017.
- Fillitz, T. “Anthropology and Discourses on Global Art”. *Social Anthropology*, 23, no. 3 (2015): 299 - 313.
- Fortunati, A. “Utopia, Social Sculpture, and Burning Man”. In *After Burn: Reflection on Burning Man*, edited by Lee Gilmore and Mark Van Albuquerque: The University of New Mexico Press, 2005: 151 - 169.
- Furuness, Shelly, and Lysaker, Judith T. “Space for Transformation: Relational, Dialogic Pedagogy”. *Journal of Transformative Education*, 9, no. 3 (2011): 183 - 197.
- Gell, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- Golubović, Z. “An Anthropological Conceptualisation of Identity”. *Synthesis Philosophica*, 51, no. 1 (2011): 25 - 43.
- Gunn, Wendy, Ton Otto, and Rachel Charlotte Smith. *Design Anthropology: Theory and Practice*. London: Bloomsbury, n.d.
- Helguera, P. *Education for Socially Engaged Art: A Materials and Techniques Handbook*. New York: Jorge Pinto Books, 2011.
- Jom, K. Interview by Jakraphan, C., Prince of Songkla University, Phuket Campus, November 14, 2018.
- Kōn. Interview by Jakraphan, C., Prince of Songkla University, Phuket Campus, November 24, 2018.
- Matusov, Eugene. “Guest Editor’s Introduction: Bakhtin’s Dialogic Pedagogy”. *Journal of Russian & East European Psychology*, 42, no. 6 (2004): 3 - 11.

- Mcauliffe, Cameron. "Graffiti or Street Art? Negotiating the Moral Geographies of the Creative City". *The Journal of Urban Affairs Association*, 34, no. 2 (2012): 189 - 206.
- Mūrang. Interview by Jakraphan, C., Prince of Songkla University, Phuket Campus, January 18, 2019.
- Mui, Ma So. "Dialogic Pedagogy in Hong Kong: Introducing Art and Culture". *Arts & Humanities in Higher Education*, 12, no. 4 (2013): 408 - 423.
- Nakwatchara, J. "Thawiwatkhāmchāt: Kranīsuksāchǎeng‘atchawaprawatthāngwichākān". [Cross-Cultural Dialogue: Case Studies from an Intellectual Autobiography]. *Songklanakarin: Journal of Social Sciences and Humanities*, 23, no. 1 (2017): 5 - 43.
- Nat, Kan, and Phlǎeng. Interview by Jakraphan, C., Prince of Songkla University, Phuket Campus, May 1, 2018.
- Niziolek, Katarzyna. "Art as a Means to Produce Social Benefits and Social Innovations". *Art and the Challenge of Markets*, 2 (2018): 117 - 143.
- Niziolek, Katarzyna. "One World, Many People. Towards Art for Multiculturalism". *POGRANICZE Studia Społeczne*, 18 (2011): 156 - 178.
- Niziolek, Katarzyna. Art and Civil Society: From Protest to Cooperation. *LIMES: Cultural Regionalistics*, 3, no. 2 (2010): 145 - 160.
- Openphuketmag. "Pǎet Wāpa Sām Čhut Chek ‘Infin Wǎ Wǎ @ Phangngā Sanē Mūrang Rōng . Thī Mai Penrōng Khrai". [Three Check-in Locations at Phangngā: The Charm of Minor City as it Never be the Second]. Openphuketmag (April 1, 2019). Accessed May 5, 2019. <http://www.openphuketmag.com/2019/04/01/เปิดวาร์ป-3-จุดเช็คอินฟี>.
- Poshyanon, A. "Khawāmpen Thai: Hok Thotsawat Hǎeng Sinlapa Samai Mai Lǎ Rūamsamai". [Thainess: 6 Decades of Modern Art and Contemporary Art]. *An Exhibition in Honor of Majesty the King: The Art in the Reign of King Rama IX, 6 Decades of Thai Art*, 2006.
- Powers, Lynn A. "Whatever Happened to the Graffiti Art Movement?". *Journal of Popular Culture*, 29, no. 4 (1996): 137 - 142.

- Rothenberg, D. Social Art/ Social Action. *TDR*, 32, no. 1 (1988): 61 - 70.
- Royal Institute. "Photchanānukromchabaprāṭṭhabanthittayasathān 2011". [Royal Institute Dictionary]. Accessed March 3, 2019. <http://www.royin.go.th/dictionary>.
- Schroeder, Jonathan E. "Andy Warhol: Consumer Researcher". *Advances in Consumer Research*, 24 (1997): 476 - 482.
- Siroros, P. "Prachāthipatai Bāp Sān Sēwanā Khwām Chūa Khwām FanLæ Khwāmpenpaidai Nai Sangkhom Thai". [Dialogical Democracy: Beliefs, Dreams, and Possibilities in Thai Society]. *Journal of Management*, 26, no. 1 (2009): 75 - 90.
- Stewart, S. "Bakthin's Anti-linguistics". *Critical Inquiry*, 10 (1983): 265 - 281.
- Sökefeld, M. "Debating Self, Identity, and Culture in Anthropology". *Current Anthropology*, 40, no. 4 (1999): 417 - 447.
- Tangnamō, S. "Graffiti - Krāpfiti Kān Takōn Kōngrōng Hā Sērīphāp Khōng Khonthī Rai Tūaton". [Graffiti: The Expression of Freedom from the Marginalized]. Oknation (2001). Accessed April 25, 2019. <http://www.oknation.net/blog/ashitastudio/2007/07/06/entry-1>.
- Taoḥīeo. Interview by Jakraphan, C., Prince of Songkla University, Phuket Campus, January 16, 2019.
- TAT Chiang Mai. "Street Art...Art on the Walls EP.2". TAT Chiang Mai (March 9, 2019). Accessed November 4, 2019. <https://www.facebook.com/tatchiangmai/posts/2562687770472132>.
- Tate. "Art Term: Community Art". Tate (2019). Accessed November 4, 2019. <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/c/community-art>.
- Tengya, M. "chāk Watthanathamkrāpfitī Sū Ngān Sattrī Tha'āt Nai Prathēt Thai". [From Graffiti Cultures to Street Arts in Thailand]. *Veridian E-Journal*, 9, no. 2 (2016): 2424 - 2436.
- Thaipost. "Sīsan Chāidāen Tai Mūr Sattrī Tha'āt Thai Tāng Chāt Sāng chut Shek 'in Sungai – kalōk". [The Color of Southern-Thai Borderland: Foreign and Thai Street Artists Create Check-in Points at 'Sungai – kolōk']. Thaipost (December 24, 2018). Accessed May 15, 2019. <https://www.thaipost.net/main/detail/24929>.

Thonglert, G. “Phāp Sattrī Tha‘āt Phūa Kānsūsān Kānthōngthīeo Nai Khēt Phūnthī Yān Mūang Kao Pīnang Læ Song Khlā”. [Street Art for Communication in Tourism in the Old Towns, Penang and Songkla]. *The Review of Communication*, 1, no. 2 (2017): 49 - 62.

Turner, V. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. New York: Routledge, 1969.

Whitehead, Jessie L. “Graffiti: the Use of the Familiar”. *Art Education*, 57, no. 6 (2004): 25 - 32.

หลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความเพื่อพิจารณาเผยแพร่ ในวารสารวิจิตรศิลป์

วารสารวิจิตรศิลป์ (Journal of Fine Arts - JOFA) คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

กำหนดออกปีละ 2 ฉบับ ฉบับละ 8 บทความ

ฉบับที่ 1 มกราคม - มิถุนายน และ ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม



<https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal>

1. ประเภทของบทความที่เผยแพร่

1.1 บทความวิจัย บทความวิชาการ หรือบทความงานสร้างสรรค์ ที่นำเสนอองค์ความรู้ แนวคิด ทฤษฎี วิธีการ การวิจัย หรือกระบวนการอันเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์ เช่น ทัศนศิลป์ การออกแบบ ประยุกต์ศิลป์ ดนตรี การแสดง สื่อศิลปะ การออกแบบสื่อ ศิลปะการถ่ายภาพ ปรัชญาศิลป์สุนทรียศาสตร์ ประวัติศาสตร์ศิลป์ หรือโบราณคดี

1.2 บทความวิจารณ์หนังสือ (book review) หรือบทความปริทัศน์ (review article) ที่เกี่ยวข้องกับสาขาวิชาด้านศิลปกรรมศาสตร์เช่นที่ปรากฏในข้อ 1.1

ทั้งนี้ บทความควรเป็นงานเขียนวิชาการที่มีการกำหนดประเด็นซึ่งต้องการอธิบายหรือวิเคราะห์อย่างชัดเจนตามหลักวิชาการ หรือมีการสำรวจวรรณกรรมเพื่อสนับสนุน จนสามารถสรุปผลการวิเคราะห์ในประเด็นนั้นได้ อาจเป็นการนำความรู้จากแหล่งต่างๆ มาประมวลร้อยเรียงเพื่อวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ และผู้เขียนได้แสดงทัศนะทางวิชาการของตนไว้อย่างชัดเจน

2. การเตรียมต้นฉบับบทความ

2.1 แบบอักษร ต้นฉบับบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ให้ใช้ขนาดกระดาษ A4 แบบอักษร TH Sarabun New ขนาด 16 point และขนาด 14 point สำหรับเชิงอรรถอธิบาย สำหรับตัวเลขให้ใช้เลขอารบิกทุกกรณี

2.2 ไฟล์บทความ ให้ใช้ไฟล์ นามสกุล .docx

2.3 ไฟล์ภาพประกอบ ให้ใช้ไฟล์ภาพประกอบ นามสกุล .jpg, jpeg, RAW หรือ TIFF ความละเอียด 300 pixel/ high resolution ขึ้นไป ขนาดไฟล์ไม่ต่ำกว่า 500 KB พร้อมกำหนดเลขลำดับภาพให้ตรงกับเลขลำดับภาพในเนื้อหา

3. องค์ประกอบของต้นฉบับบทความ

องค์ประกอบของบทความเรียงตามลำดับ ดังนี้ 3.1 ชื่อบทความ ผู้เขียนบทความ บทคัดย่อ และ คำสำคัญ 3.2 เนื้อหา การอ้างอิง และภาพประกอบ 3.3 บรรณานุกรมและกิตติกรรมประกาศ

3.1 ชื่อบทความ ผู้เขียนบทความ บทคัดย่อ และคำสำคัญ

3.1.1 ชื่อบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย ชื่อบทความควรกระชับ ได้ใจความ หากประสงค์จะคงชื่อเดิมของรายงานวิจัยที่มีขนาดความยาว ให้ใส่ไว้ในเชิงอรรถอธิบายหน้าเดียวกับชื่อบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย

3.2.2 ผู้เขียนบทความ ต้องระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นผลงานภาคนิพนธ์ระดับบัณฑิตศึกษา ให้ใส่ชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานของอาจารย์ที่ปรึกษาถัดจากชื่อผู้เขียนบทความ

3.2.3 บทคัดย่อ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ความยาวตั้งแต่ 350 คำแต่ไม่เกิน 500 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

3.2.4 คำสำคัญ (keyword) ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย แยกตามบทคัดย่อภาษาอังกฤษและภาษาไทย จำนวนตั้งแต่ 3 คำ แต่ไม่เกินกว่า 5 คำ

3.2 เนื้อหา การอ้างอิง และภาพประกอบ

3.2.1 จำนวนคำ บทความต้องมีจำนวนคำเฉพาะในส่วนเนื้อหาของเนื้อหา (ไม่รวมจำนวนคำในบทคัดย่อทั้งภาษาไทยและภาษาอังกฤษ) ไม่ต่ำกว่า 5,000 คำ แต่ไม่เกินกว่า 10,000 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ) ไม่รับบทความที่มีลักษณะเป็นรายงานการประชุมวิชาการ (proceeding) ที่มีเนื้อหาสรุปย่อผลการวิจัยหรือภาคินพนธ์ในระดับบัณฑิตศึกษา ซึ่งไม่ได้เพิ่มเติมหรือขยายความจากเนื้อหาสาระเดิมให้สมบูรณ์สอดคล้องมาตรฐานของบทความวิชาการ

3.2.2 การอ้างอิง ประกอบด้วย 1) การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามหลักเกณฑ์ Turabian (ดูรายละเอียดใน คู่มือวารสารวิจัยศิลป์ <http://bit.ly/2VK4AEV>) 2) กรณีมีเชิงอรรถอธิบายให้ใช้การอ้างอิงแบบเชิงอรรถที่เรียงตามลำดับหมายเลขไว้ท้ายหน้ากระดาษ หากมีการอ้างอิงการอธิบายด้วยให้ใช้การอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ตามที่วารสารกำหนด

3.2.3 ข้อมูลประเภทภาพประกอบ แผนผัง แผนที่ แผนภาพ ฯลฯ ให้แทรกระหว่างเนื้อหาและอยู่หน้าเดียวกับเนื้อหาที่อ้างอิงถึง ทั้งนี้ ควรคำนึงถึงความง่ายเมื่ออ่านบทความ (readability) พร้อมระบุข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ เลขลำดับ คำอธิบาย และที่มา ด้วยการลงรายการอ้างอิงแบบแทรกในเนื้อหาหรือระบบนาม-ปี ให้ชัดเจน

กรณีผู้เขียนเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ให้ลงรายการเพื่อแสดงความเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ด้วย ดังนี้ (© ชื่อ-นามสกุล ภาษา อังกฤษ วัน/เดือน/ค.ศ. ที่ผลิต)

ตัวอย่าง (© Pitchaya Soomjinda 08/08/2018)

ทั้งนี้ ผู้เขียนควรเป็นผู้ทรงลิขสิทธิ์ในข้อมูลเหล่านี้ไม่น้อยกว่าร้อยละ 50 ของข้อมูลทั้งหมดที่เผยแพร่ในบทความ

3.3 บรรณานุกรมและกิตติกรรมประกาศ

3.3.1 บรรณานุกรม ใช้หลักเกณฑ์ตาม Turabian

(ดูรายละเอียดใน คู่มือวารสารวิจัยศิลป์ <http://bit.ly/2VK4AEV>)

3.3.2 กิตติกรรมประกาศ (ถ้ามี) ให้ลำดับต่อจากบรรณานุกรม และมีจำนวนคำไม่เกิน 150 คำ (การนับจำนวนคำถือตาม Microsoft Word version 2013 ขึ้นไปเป็นสำคัญ)

3.4 บทความวิจารณ์หนังสือหรือบทความปริทัศน์

3.4.1 ชื่อบทความ กรณีเป็นบทความวิจารณ์หนังสือ ให้ขึ้นต้นว่าบทวิจารณ์หนังสือ ตามด้วยชื่อหนังสือ และ

ชื่อ-นามสกุล ผู้เขียนหนังสือ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย กรณีเป็นบทความปริทัศน์ ให้ขึ้นต้นว่าบทความปริทัศน์ ตามด้วยชื่อบทความ และชื่อ-นามสกุลผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย ยกเว้นชื่อหนังสือหรือบทความภาษาอังกฤษไม่จำเป็นต้องใส่ชื่อภาษาไทย

3.4.2 ผู้เขียนบทความ ให้ระบุชื่อ-นามสกุล ตำแหน่งวิชาการ และหน่วยงานหรือสถานศึกษาของผู้เขียนบทความ ทั้งภาษาอังกฤษและภาษาไทย

3.4.3 ชื่อหนังสือหรือบทความ ให้ใช้ในรูปแบบของบรรณานุกรมและเป็นภาษาอังกฤษทั้งหมดตามหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดสำหรับหนังสือให้วงเล็บท้ายบรรณานุกรม ระบุหมายเลข ISBN ของหนังสือ และบทความให้วงเล็บท้ายบรรณานุกรม ระบุ Hyperlink หรือลง QR code ที่สามารถเชื่อมต่อกับบทความดังกล่าวได้โดยตรง (ถ้ามี)

4. การส่งต้นฉบับบทความและการติดต่อ

4.1 การส่งต้นฉบับบทความ

ผู้เขียนต้องส่งต้นฉบับบทความพร้อมกับแบบนำส่งบทความผ่านระบบวารสารวิจิตรศิลป์ออนไลน์ (ThaiJO) ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) กรณีผลงานภาคินิพนธ์ของนักศึกษาหรือนิสิตระดับบัณฑิตศึกษาให้แนบแบบรับรองคุณภาพบทความจากอาจารย์ที่ปรึกษาด้วย ทั้งนี้ ให้ถือวันที่ผู้เขียนส่งบทความเป็นวันรับบทความ (received)



<https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/submission/wizard>

4.2 การติดต่อ

เลขานุการบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์
กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์
คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
239 ถ.ห้วยแก้ว ต.สุเทพ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ 50200
โทรศัพท์ 0-5394-4829 โทรสาร 0-5321-1724
E-mail: journal_2011@finearts.cmu.ac.th

5. การพิจารณา การประเมิน และการเผยแพร่บทความ

5.1 การตอบรับหรือปฏิเสธบทความ

กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณาก่อนการรับบทความขึ้นต้น ตรวจสอบการคัดลอกบทความ (plagiarism) ด้วยโปรแกรม Turnitin และแจ้งผลการพิจารณาตอบรับหรือปฏิเสธบทความให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 15 วัน นับตั้งแต่วันที่ได้รับความบทความหากบทความมีรูปแบบหรือองค์ประกอบไม่ตรงตามหลักเกณฑ์การจัดทำต้นฉบับบทความที่วารสารกำหนด ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งต้นฉบับบทความให้ปรับปรุงแก้ไขใหม่ (revised) ภายใน 15 วันโดยฝ่ายประสานงานจะทำหน้าที่ประสานงานกับผู้ส่งบทความในทุกขั้นตอน

ต้นฉบับบทความอาจได้รับการปฏิเสธหากไม่ได้คุณภาพ ไม่ตรงกับประเภทของบทความที่จะตีพิมพ์ มีอัตราการซ้ำซ้อนสูงเกินร้อยละ 25 เมื่อตรวจด้วยโปรแกรม Turnitin หรือผู้เขียนบทความปฏิเสธไม่แก้ไขให้ตรงกับหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดและส่งกลับคืนมาภายในเวลาที่กำหนดข้างต้น

5.2 การประเมินบทความ

ฝ่ายประสานงานนำต้นฉบับบทความที่ผ่านการพิจารณาจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการแล้ว เสนอให้ผู้ประเมินพิจารณาบทความ (peer-reviewer) จำนวน 2 ท่าน ซึ่งกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการเป็นผู้เลือกจากผู้เชี่ยวชาญหรือเกี่ยวข้องกับสาขาวิชาที่สอดคล้องกับเนื้อหาบทความ เป็นผู้พิจารณาให้ความเห็นชอบ การเผยแพร่บทความภายใต้เกณฑ์ประเมินบทความที่วารสารกำหนด โดยเก็บข้อมูลทั้งหมดเป็นความลับและไม่เปิดเผย ชื่อ-นามสกุล รวมถึงหน่วยงานที่สังกัดทั้งของผู้เขียนและผู้ประเมินบทความ (double-blinded) จนกว่าต้นฉบับบทความจะได้รับการเผยแพร่ ใช้เวลาพิจารณาแต่ละบทความประมาณ 1 เดือน

5.3 ผลการประเมินบทความ

บทความที่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมินบทความ ต้องได้รับผลการประเมินในระดับดี ดีมาก หรือดีเด่น ตามความเห็นของผู้ประเมินบทความทั้ง 2 ท่าน หากได้รับการพิจารณาว่าไม่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมินทั้ง 2 ท่าน ถือว่าบทความดังกล่าวไม่ผ่านการประเมิน

สำหรับบทความที่ไม่ผ่านการประเมินจากผู้ประเมิน 1 ท่าน จากจำนวนทั้งหมด 2 ท่าน จะได้รับการประเมินจากผู้ประเมินท่านที่ 3 หากไม่ผ่านการประเมินอีกครั้งจึงถือว่าบทความดังกล่าวไม่ผ่านการประเมิน

ผลการพิจารณาของผู้ประเมินบทความถือเป็นสิ้นสุดและเคร่งครัด โดยไม่มีการทบทวนบทความที่ไม่ผ่านการประเมิน ทบทวนระดับผลการประเมินอีกครั้ง หรือเปลี่ยนแปลงผู้ประเมินบทความใหม่ไม่ว่ากรณีใด

5.4 การแจ้งผลการประเมินบทความ

ฝ่ายประสานงานของวารสารจะส่งผลการประเมินของผู้ประเมินทุกท่าน ให้ผู้ส่งบทความทราบภายใน 7 วัน นับตั้งแต่ได้รับผลการประเมินจากผู้ประเมินท่านสุดท้าย หากมีข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงจากผู้ประเมิน ให้ผู้ส่งบทความแก้ไขปรับปรุงแล้วนำส่งต้นฉบับบทความให้ฝ่ายประสานงานของวารสารภายใน 1 เดือน นับตั้งแต่วันที่ฝ่ายประสานงานแจ้งผลการพิจารณาให้ทราบ หากผู้ส่งบทความไม่เห็นด้วยกับข้อเสนอแนะหรือข้อแก้ไขปรับปรุงของผู้ประเมินให้ทำหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรชี้แจงรายละเอียดให้กองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการพิจารณา

5.5 การตอบรับการเผยแพร่บทความ

บทความที่ผ่านการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ประเมิน จะได้รับการพิจารณาอีกครั้งจากกองบรรณาธิการฝ่ายวิชาการ แต่เป็นการพิจารณาเฉพาะรูปแบบของบทความ การใช้ภาษา และการพิสูจน์อักษร โดยคำนึงถึง ความง่ายต่อการอ่านบทความ (readability) จากนั้นฝ่ายประสานงานจะแจ้งข้อเสนอของกองบรรณาธิการให้ผู้ส่งบทความแก้ไขปรับปรุง เมื่อการแก้ไขปรับปรุงเสร็จสมบูรณ์แล้ว ให้ถือวันที่บรรณาธิการให้ความเห็นชอบแก้ไขบทความครั้งสุดท้ายเป็นวันแก้ไขบทความ (revised) และให้ถือวันที่บรรณาธิการมีหนังสือเป็นลายลักษณ์อักษรแจ้งการเผยแพร่บทความ เป็นวันตอบรับการตีพิมพ์บทความ (accepted)

5.6 การเผยแพร่บทความ

บทความที่ได้รับหนังสือตอบรับการเผยแพร่จากบรรณาธิการวารสารแล้ว จะได้รับการเผยแพร่ผ่านระบบวารสารวิจิตรศิลป์ออนไลน์ (ThaiJO) ของศูนย์ดัชนีการอ้างอิงวารสารไทย (TCI) ภายใน 30 วันนับแต่วันออกหนังสือตอบรับการเผยแพร่ การเผยแพร่ให้เรียงลำดับก่อนหลังตามวันที่บรรณาธิการวารสารมีหนังสือแจ้งการตีพิมพ์ให้ผู้ส่งบทความทราบตามข้อ 5.5 ทั้งนี้ ลำดับการเผยแพร่ให้เป็นไปอย่างเคร่งครัด โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือทบทวนไม่ว่ากรณีใด

จริยธรรมการเผยแพร่บทความในวารสารวิชาการศิลป์

วารสารวิชาการศิลป์เป็นสื่อกลางในการเผยแพร่ผลงานวิจัย งานสร้างสรรค์ ข้อค้นพบหรือประเด็นใหม่ทางวิชาการ ด้านศิลปกรรมศาสตร์ ระหว่างนักวิจัย นักวิชาการ ศิลปิน นิสิต นักศึกษา ตลอดจนบุคคลทั่วไปที่สนใจ เพื่อให้การเผยแพร่งานวิชาการของวารสารเป็นไปอย่างถูกต้อง มีคุณภาพ โปร่งใส สามารถตรวจสอบได้ตามหลักธรรมาภิบาล เป็นหลักประกันคุณภาพผลงานวิชาการที่เผยแพร่ออกสู่สาธารณชนได้อย่างแท้จริง สอดคล้องกับมาตรฐานวิชาการในระดับนานาชาติ

ปรารถนาเหตุข้างต้น กองบรรณาธิการวารสารวิชาการศิลป์จึงได้กำหนดแนวทาง วิธีปฏิบัติที่ดี รวมถึงจริยธรรมของการเผยแพร่ผลงานวิชาการไว้สำหรับการดำเนินงานของวารสารและผู้เกี่ยวข้อง กำหนดบทบาทหน้าที่สำหรับบุคคล 3 กลุ่ม ที่อยู่ในวงจรปกติและหลักเกณฑ์ของการเผยแพร่วารสาร ได้แก่ ผู้เขียนบทความ (author) บรรณาธิการวารสาร (editor) และผู้ประเมินบทความ (peer-reviewer) ได้ศึกษา ทำความเข้าใจ และปฏิบัติตามข้อกำหนดดังกล่าว ดังนี้

บทบาทและหน้าที่ของผู้เขียนบทความ

1. ผู้เขียนบทความต้องรับรองว่าผลงานที่เผยแพร่เป็นผลงานใหม่และไม่เคยตีพิมพ์เผยแพร่ที่ไหนมาก่อน
2. ผู้เขียนบทความต้องเขียนบทความให้ถูกต้องตามองค์ประกอบ รูปแบบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด
3. ผู้เขียนบทความต้องอ้างอิงผลงานของผู้อื่นถ้ามีการนำผลงานเหล่านั้นมาใช้ในบทความของตนเองผ่านการอ้างอิงและบรรณานุกรมทุกครั้งเพื่อแสดงหลักฐานการค้นคว้า
4. ผู้เขียนบทความต้องรายงานข้อเท็จจริงที่เกิดขึ้นจากการทำวิจัยหรือการค้นคว้าทางวิชาการ ด้วยความซื่อสัตย์ทางวิชาการ ไม่บิดเบือนข้อมูล หรือให้ข้อมูลเท็จ ไม่คำนึงถึงผลประโยชน์ทางวิชาการจนละเลยหรือละเมิดสิทธิส่วนบุคคลหรือสิทธิมนุษยชน
5. ผู้เขียนบทความต้องไม่นำผลงานของตนเองในเรื่องเดียวกัน ไปเผยแพร่ในวารสารวิชาการมากกว่าหนึ่งฉบับ รวมถึงไม่คัดลอกข้อความใดจากผลงานเดิมของตน โดยไม่อ้างอิงผลงานเดิมตามหลักวิชาการในลักษณะที่ทำให้เข้าใจได้ว่าเป็นผลงานใหม่
6. ผู้เขียนบทความต้องระบุแหล่งทุนที่สนับสนุนการวิจัยในบทความ
7. ผู้เขียนบทความที่มีชื่อปรากฏในบทความทุกคน ต้องมีส่วนในการวิจัย ค้นคว้า และเขียนบทความร่วมกันจริง

8. ผู้เขียนบทความต้องแจ้งผลประโยชน์ทับซ้อนที่มีในบทความให้กองบรรณาธิการทราบ ตั้งแต่เริ่มส่งต้นฉบับบทความ
9. ผู้เขียนบทความต้องยื่นหลักฐานแสดงการอนุญาตจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยของสถาบันที่ดำเนินการหรือหน่วยงานอื่นที่เกี่ยวข้อง หากบทความมีการใช้ข้อมูลจากการทำวิจัยในคนหรือสัตว์
10. ผู้เขียนบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด
11. วารสารที่ไม่ผ่านการพิจารณาจากผู้ประเมินให้เป็นอันตกไป ไม่สามารถนำมาประเมินใหม่หรือนำเสนอใหม่ได้อีกครั้งไม่ว่ากรณีใด ถึงแม้ว่าจะมีการแก้ไขปรับปรุงตามข้อเสนอของผู้ประเมินแล้วก็ตาม

บทบาทและหน้าที่ของบรรณาธิการ

1. บรรณาธิการมีหน้าที่พิจารณากลับกรองคุณภาพของบทความเพื่อเผยแพร่ในวารสารที่รับผิดชอบ
2. บรรณาธิการมีหน้าที่เผยแพร่บทความในวารสารให้เป็นไปตามรูปแบบ องค์กรประกอบ และหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนด
3. บรรณาธิการต้องไม่เปิดเผยข้อมูลของผู้เขียนบทความและผู้ประเมินบทความ ให้แก่บุคคลอื่นที่ไม่เกี่ยวข้องในช่วงระยะเวลาของการประเมินบทความ
4. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความที่เคยตีพิมพ์เผยแพร่แล้ว
5. บรรณาธิการต้องลำดับการเผยแพร่บทความให้เป็นไปตามหลักเกณฑ์ที่กำหนดไว้อย่างเคร่งครัด
6. บรรณาธิการต้องไม่เผยแพร่บทความของตนเองในวารสารที่รับผิดชอบขณะเป็นบรรณาธิการ
7. บรรณาธิการต้องไม่มีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความ ผู้ประเมิน และผู้บริหาร
8. บรรณาธิการต้องมีหน้าที่กำกับดูแลไม่ให้เกิดการแทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

บทบาทและหน้าที่ของผู้ประเมินบทความ

1. ผู้ประเมินบทความมีหน้าที่รักษาความลับและไม่เปิดเผยข้อมูลบางส่วนหรือทั้งหมดของบทความ
2. ผู้ประเมินบทความต้องแจ้งให้บรรณาธิการวารสารทราบและปฏิเสธการประเมินบทความ หากพบว่า มีผลประโยชน์ทับซ้อนกับผู้เขียนบทความที่ตนเป็นผู้ประเมิน เช่น เป็นผู้ร่วมโครงการที่ปรึกษา หรือเหตุผลอื่นที่ไม่อาจให้ข้อคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอย่างอิสระได้
3. ผู้ประเมินบทความควรประเมินบทความในสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเชี่ยวชาญ พิจารณาจากความสำคัญของเนื้อหาในบทความที่มีต่อสาขาวิชาหรือเรื่องที่ตนเป็นผู้ประเมิน รวมถึงคุณภาพของการวิเคราะห์และความเข้มข้นของผลงาน
4. ผู้ประเมินบทความต้องประเมินบทความตามหลักเกณฑ์ที่วารสารกำหนดภายใต้หลักวิชาการ ปราศจากอคติ ประเมินบทความตามข้อเท็จจริง ไม่จงใจเบี่ยงเบนผลการประเมิน และไม่ถือความคิดเห็นส่วนตนที่ไม่มีข้อมูลมารองรับอย่างเพียงพอ เป็นเกณฑ์ในการตัดสินผลการประเมินบทความ
5. ผู้ประเมินบทความต้องประเมินและวิจารณ์เนื้อหาเชิงวิชาการและให้ข้อคิดเห็นเชิงวิชาการที่เป็นประโยชน์ต่อผู้เขียนบทความในเชิงรายละเอียด เพื่อการปรับปรุงแก้ไขบทความ โดยคำนึงถึงความก้าวหน้าทางวิชาการเป็นสำคัญ
6. ผู้ประเมินบทความต้องระบุผลงานวิจัยหรือผลงานวิชาการสำคัญที่สอดคล้องกับเนื้อหาของบทความที่ประเมิน แต่ผู้เขียนบทความไม่ได้อ้างถึงเข้าไปในการประเมินบทความ หากมีส่วนใดส่วนหนึ่งหรือทั้งหมดของบทความที่เหมือนหรือมีลักษณะซ้ำซ้อนกับผลงานชิ้นอื่นที่เคยมีผู้ศึกษาไว้แล้ว ต้องแจ้งให้บรรณาธิการทราบ
7. ผู้ประเมินบทความต้องไม่แทรกแซงกระบวนการพิจารณาบทความ การประเมินบทความ และการดำเนินงานของวารสารไม่ว่าทางหนึ่งทางใด

Criteria for Article for the Publication on Journal of Fine Arts

Journal of Fine Arts (JOFA), Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

For 2 Issues per Year, 8 Articles per Issue

Issue 1 January - June and Issue 2 July - December



<https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal>

1. Categories of Publicized Articles

1.1 Research Articles, Academic Articles or Articles on Creative Work Project that present bodies of knowledge, concepts, theories, methodologies, research works or processes that are related to subjects of liberal arts such as visual art, designing, applied art, music, performance art, art media, media designing, photographic art, philosophic art, aestheticism, art histories or archaeology

1.2 Book Reviews or Article Reviews that are related to subject of liberal arts as mentioned in Item 1.1

Each article should have specific agendum that need clears description or analysis in accordance with academic principles, or should be supported with literature review that enables the conclusion of the analysis on such an agendum, which might be the collection and processing of knowledge from various sources , which allow systematic analysis. In addition, the author should clearly express his/her academic opinion clearly.

2. Preparation of Article

2.1 Font Style: The article, in both Thai and English languages, must be composed on A4 paper, with TH Sarabun New Font in the size of 16 point. Footnotes should be written with the same font in the size of 14 point. In all cases, all the numbers used must be written with Arabic Numbers.

2.2 Article File: Each File should be a '.docx' file.

2.3 Image Files: All image files should be '.jpg', '.jpeg', '.RAW' or '.TIFF' files with the resolution of 300 pixels or higher. The size of each file should not be inferior to 500 KB. The number that shows the order of each image must concur with the number mentioned in the contents.

3. Compositions of Article

Compositions of an article must be in the following order: 3.1 Title, Author, Abstract and Keywords; 3.2 Contents, References and Images; and 3.3 Bibliography and Acknowledgment.

3.1 Title, Author, Abstract and Keywords

3.1.1 Title should be written in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. A title should be concise and comprehensible. If the long title of the original research report is used, such a title should be shown as a descriptive footnote on the same page of the English and Thai title.

3.2.2 Author should indicate first name - family name, academic title and work unit or academic institute of the author, written in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. In case of an individual study written by a student in the graduate level, the first name - family name, academic title and work unit of the advisor should be indicated after the name of the author.

3.2.3 Abstract must have Thai and English versions with at least 350 but no more than 500 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version).

3.2.4 Keywords should be in Thai and English languages, separated for Thai and English language abstracts. There should be at least 3 and no more than 5 keywords.

3.2 Contents, References and Images

3.2.1 Number of Words for each article, for the content only (not including number of words in Thai and English language abstract), there should be no less than 5,000 words and no more than 10,000 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version). An article that is the proceeding of an academic conference with the content that is the conclusion and summary of the findings from a research work or individual study in the graduate level, which has no addition or extension from the original content to be complete and concurrent to the standards for an academic article, is not accepted.

3.2.2 References include 1) in-text references in the name-year system in Turabian style (see also JOFA's Handbook <http://bit.ly/2VK4AEV>), and 2) footnotes in the orders of the numbers at the bottom of each page; if a footnote has a reference, the reference is in the form of an in-text reference or the one in the name-year system.

3.2.3 Images, Charts, Maps, Graphics and so on should be inserted in the context. Each image must be in the same page of the part of the content that refers to it with the consideration of readability, with the related data such as number of order, description and source clearly shown in the same system as the in-text reference, or name-year system.

In case where the author of an article owns a copyright of data, the copyright ownership must be shown as follows: '© first name-family name in English language Date/Month/A.D. of the creation of the data).

For example, (© Pitchaya Soomjinda 08/08/2018).

The author should be the owner of the copyright of at least 50 percent of all of such data in the publicized article.

3.3 Bibliography and Acknowledgment

3.3.1 Bibliography should be written in accordance with Turabian style: (see also **JOFA's Handbook** <http://bit.ly/2VK4AEV>).

3.3.2 Acknowledgment (if any) must follow the Bibliography and contain no more than 150 words (based on the Word Count function of Microsoft Word version 2013 or any newer version).

3.4 Book Review or Article Review

3.4.1 Title of a Book Review should begin with “Book Review of” phrase, followed by the title of the book and first name - family name of the author of the reviewed book in Thai and English language. In case of an article review, the title should begin with “Review of Article of” phrase, followed by the title of the article and first name - family name of the author of the article in both Thai and English languages. If the title of the reviewed book or article is in English language, it is unnecessary to add Thai title.

3.4.2 Author of the Article's first name - family name, and academic title and work unit or academic institute must be indicated in both Thai and English languages.

3.4.3 Title of Book or Article is to be in the form of bibliography and in English language in accordance with all the requirements set by the Journal. If it is referring to a book or article in Thai language, the Thai title should be romanized in accordance with the rules set by the Royal Institute of Thailand; and the name of the references in the bibliography should be translated into English language.

As for a book, put parentheses at the end of the reference. In the parentheses, identify ISBN number of the book. As for an article, put parentheses at the end of the reference, in the parentheses, add Hyperlink or QR Code that leads to the article directly (if any).

4. Submission of Article and Contact

4.1 Submission of Article

The Author should submit the genuine copy of the Article, attached with the Article Submission Form, through Thai Journals Online (Thai JO) System of Thai-journal Citation Index (TCI) Center. As for a thesis of individual study of a graduate level student, the article should be submitted together with the Quality Assurance Form from the advisor. It is agreed that the day on which the Author submits the article is the day of the receipt of the article.



<https://www.tci-thaijo.org/index.php/fineartsJournal/submission/wizard>

4.2 Contact

Secretary of Fine Art Journal

Publication Department, Journal of Fine Arts

Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University

239 Huai Kaeo Road, Suthep Sub-district, Mueang District, Chiang Mai Province 50200

Telephone Number: +66-5394-4829; Fax Number: +66-5321-1724

E-mail: journal_2011@finearts.cmu.ac.th

5. Consideration, Evaluation and Publication of the Article

5.1 Acceptance or Denial for Article

The Academic Unit of the Publication Department will initially consider and screen the submitted articles, check the plagiarism with the Turnitin software and report the outcome to accept or deny each article to each author within 15 days from the day on which the article is received. If an article has pattern or compositions that do not meet the requirements.

The Journal's Coordinator will return the article to the author and the author has to submit the revised article within 15 days. The Coordination Unit will coordinate with the author in step by step.

The article with the quality that does not meet the requirements or does not fit in any category of the publicized articles or over 25% similarity index detected by Turnitin software, or is not revised to meet the requirements of the Journal will be denied and given back to the author within the given period of time.

5.2 Evaluation of Article

The Coordination Unit will present the article accepted by the Academic Unit of the Publication Department to 2 peer reviewers, who are experts or people related to the contents of the article, chosen by the Academic Unit of the Publication Department, for approval for the publication of the article in accordance with the evaluation criteria set by the Journal. All the information, the author's and the reviewing peers' first names - family names, and work units are kept secret (double-blinded) until the article is publicized. The period of time spent on the consideration on each article is 1 month.

5.3 Result from Article Consideration

Each article that passes the evaluation by peer viewers must be evaluated to be in the Good, Very Good or Excellent Levels. If the article is evaluated by the two viewers to fail the evaluation, it is granted that that article does not meet the evaluation for the criteria.

As for an article that is evaluated not to pass the evaluation by 1 from the 2 peers will be evaluated by the third peer and if the article is still evaluated not to pass the evaluation, it is granted not to pass the evaluation.

The result from the evaluation by the peer viewers is deemed ultimate and strictly binding. An article that does not pass the evaluation will not be reviewed again by either same reviewers or new ones in any case.

5.4 Notification of the Result from Article Evaluation

The Coordination Unit of the Journal will send the result of the evaluation by each of all the reviewers to the author of the article within 7 days from the day on which the unit receives the result from the evaluation by the last reviewer. If there is any suggestion or recommendation for improvement from reviewers, the author of the article should revise the article and submit the revised article within 1 month from the day on which the Coordination Unit notifies the result from the evaluation. Disagreeing with the suggestions or advice on improvement by the reviewers, the author should submit a letter to give detailed explanation to the Academic Unit of the Publication Department for consideration.

5.5 Acceptance of Article

An article that has been revised in accordance with the suggestions by the reviewers will be considered again by the Academic Unit of the Publication Department. However, this consideration focuses only on the pattern, language and proofreading on the basis of readability. Afterward, the Coordination Unit will inform the author of the article to make adjustments in accordance with the instructions from the Publication Department. After the adjustments, it is granted that the day on which the editor approve the final version of the article is the article revision day and the day on which the Publication Department literally notifies the day of the publication of the article is regarded as the day on which the article is accepted.

5.6 Article Publication

An article that is literally accepted by the Publication Department of the Journal will be publicized through Thai Journals Online (Thai JO) System of Thai-journal Citation Index (TCI) within 30 days from the day of the issuance of the letter of the article acceptance. The publication of articles must be in the order of the days on which the Editor-in-Chief of the Journal literally informs the authors of the publication as in Item 5.5. The order of publication is fixed and robust and subjects to no change or review in any case.

Ethics for the Publication of Articles in Journal of Fine Arts

Journal of Fine Arts is the medium that publicizes research works, relative works, discoveries or new academic issues in the field of arts by researchers, academics, artists, students and people who are interested in the subject in order to ensure that the publication of academic works by the Journal is accurate, with quality, transparent and accountable in accordance with the principle of good governance, which can truly guarantee the quality of the academic works that are publicized, in accordance with international academic standards.

Based on the aforementioned rationale, the Publication Department of the Journal of Fine Arts sets the code of conducts, good practices and ethics for the publication of academic works for the operations by the Journals and all the related parties which are the responsibilities for 3 groups of people, namely, authors of articles, editors of the Journal and peer reviewers, to study on, understand and follow, as follows.

Roles and Responsibilities of Article Author

1. Each author has to confirm that each of their publicized works is new and has never been published or publicized anywhere else before.
2. Each author has to compose his/her articles accurately in accordance with the compositions, pattern and criteria set by the Journal.
3. Each author has to refer to others' works in case where such works are used in his/her article, through the references and bibliography in order to show the evidence of the research and study efforts.
4. Each author must report all the facts that happen from the research or academic study with academic integrity without corrupting the data or giving false data and without the overwhelming focus on academic advantages until causing ignorance or violation to individuals' personal rights or human rights.

5. Each author must not publicize articles with the same title in more than 1 academic journal nor should each author plagiarize any statement from any of his/her former works without referring to the former work in accordance with the academic principle until there is the misleading that it is a new work.
6. Each author must indicate sources of fund for his/her research project in his/her article.
7. Each of all the authors of an article, whose names are shown in the article, must truly take parts in researching, studying and composing the article.
8. Since the beginning of the submission of his/her article, each author has to inform the Publication Department of any conflict of interests.
9. Each author must submit the evidence to prove the permission from the Research Ethical Committee of the institute that conducts the operation or any other related work unit in case where the article relies on information from the research works on human beings or animals.
10. Each author must not interfere or intervene in the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.
11. Any article that does not pass the evaluation by peer reviewers should be denied and cannot be evaluated again or presented again in any case although it has been adjusted in accordance with the suggestions from reviewers.

Roles and Responsibilities of Editor

1. Each editor has to screen the articles to assure the quality of articles to be publicized in the Journal that he/she is in-charge of.
2. Each editor has the publicize articles in the Journal in accordance with the pattern, compositions and criteria set by the Journal.
3. Each editor must not disclose data of authors and reviewers of articles to any other irrelevant individual during the periods of article evaluation.

4. Each editor must not publicize any article that has been publicized before.
5. Each editor must set the order of the publication of articles with strict adherence to the predetermined criteria.
6. Each editor must not publicize his/her own article in the Journal that he/she is in-charge of while being the editor.
7. Each editor must not have any conflict of interest with any author, reviewer or administrator.
8. Each editor must supervise and manage to ensure that there is no intervention to the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

Roles and Responsibilities of Article Reviewer

1. Each reviewer is responsible for keeping the entire information of an article or any part there of secret without being disclosed.
2. Each reviewer must inform the editor of the Journal and deny to evaluate an article if finding out that he/she has any conflict of interest with the author of the article that he/she will evaluate, such as a case where he/she is the advisor of the project or a case of any other cause that disables him/her from giving suggestions or advice in the free manner.
3. Each reviewer should evaluate an article in the field or subject that he/she has expertise, considering the significance of the contents of the article that he/she reviews, as well as the quality of the analysis and the depth of the work.
4. Each reviewer should evaluate each article in accordance with the criteria set by the Journal under academic principles, and without bias; and should evaluate each article on the bases of facts without intention to deviate the result from the evaluation and without using personal assumption that is not sufficiently supported by data as a criterion for the evaluation for any article.

5. Each reviewer must evaluate and critique contents in the academic manner and give academic opinions that are useful for the author of an article in details in order to facilitate the adjustment of the article, with the main focus on academic advancement.
6. Evaluating an article, each reviewer must indicate any key research work or academic work that is concurrent with the contents of the article he/she reviews but the author of the article does not refer to. If the entire article or any part thereof is similar to or can be assumed to plagiarize any other work, the reviewer must notify the editor immediately.
7. Each reviewer must not interfere or intervene in the process of article consideration or evaluation or any execution by the Journal in any way.

ทัศนะและข้อคิดเห็นในวารสารแต่ละฉบับเป็นของผู้เขียนบทความแต่ละท่าน มิใช่เป็นความคิดเห็นของ
กองบรรณาธิการวารสารวิจิตรศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กองบรรณาธิการวารสารวิจิตร
ศิลป์หรือคณะวิจิตรศิลป์ ไม่จำเป็นต้องเห็นด้วยกับความคิดเห็นดังกล่าวเสมอไป

Statements of fact and opinion are made on the responsibility of the authors alone and do
not represent the views of the editors or the Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University. In any
case, the editors and the Faculty of Fine Arts reserve the right to either agree or disagree with
those facts and opinions.

ดาวน์โหลด คู่มือวารสารวิจิตรศิลป์ เพื่อดูรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับการจัดทำฉบับ template รูปแบบ
การอ้างอิงและบรรณานุกรมตามหลักเกณฑ์ Turabian และแบบประเมินต้นฉบับวารสารได้ที่



<http://bit.ly/2VK4AEV>

Download JOFA's Handbook for more details about template for manuscript preparation,
Turabian citation guide, and manuscript evaluation form