จิตรกรรมบนผืนผ้าศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง[1]

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี[2]

ดินแดนเขตภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย ปรากฏหลักฐานงานศิลปกรรมแบบพม่าอย่างชัดเจนกว่าภูมิภาคอื่นของประเทศ โดยเฉพาะในเขตเมืองลำปางมีการสร้างวัดตามแบบศิลปะพม่าอยู่หลายแห่ง เช่น วัดพระแก้วดอนเต้า วัดศรีชุม วัดท่ามะโอ เป็นต้น ศิลปะพม่าที่พบในล้านนาจำนวนมากล้วนเป็นงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม ปูนปั้น และ งาน แกะสลักไม้ ส่วนงานจิตรกรรมแบบศิลปะพม่านั้นปรากฏหลักฐานเหลืออยู่ไม่มากนักในปัจจุบัน ดังเช่นงานจิตรกรรมที่วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง ที่มีลักษณะการสร้างงานที่พิเศษ คือ เป็นงานจิตรกรรมที่เขียนด้วยสีฝุ่นบนผืนผ้าขึงบนกรอบไม้ ขนาดประมาณ ๑ เมตร X ๓.๕ เมตร ซึ่งปัจจุบันเหลือจิตรกรรมบนผืนผ้าเพียง ๒ ผืนพร้อมกับสภาพที่ชำรุดตัวผลงานจิตรกรรมติดตั้งอยู่ในตอนบนของเสาที่รายรอบห้องโถง ภายในพระวิหารไม้สันนิษฐาน ว่าเขียนเล่าเรื่องตามคัมภีร์ ทางพุทธศาสนา เรื่อง พรหมนาถชาดก โดยใช้แบบศิลปะพม่าเช่นที่ปรากฏภาพปราสาทตามแบบศิลปะพม่า ลักษณะการแต่งกายของตัวละครในภาพที่เป็นแบบพม่า งานจิตรกรรมบนผืนผ้าของวัดม่อนปู่ยักษ์แห่งนี้ นับเป็นหลักฐานทางศิลปกรรมที่มีความสำคัญต่อประเทศไทย เพราะนอกจากจะสันนิษฐานว่าเป็นจิตรกรรมแบบศิลปะพม่าบนผืนผ้าเพียงที่เหลือปรากฏเป็นหลักฐานอยู่ในปัจจุบัน

จิตรกรรมแบบศิลปะพม่าในรูปแบบดังกล่าวนี้ มีข้อสันนิษฐานว่าได้ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจแก่ช่างชาวล้านนา ต่อการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา ดังที่พบภายใน วิหารลายคำ วัดพระสิงห์เมืองเชียงใหม่ เมื่อราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ และ ยังพบว่าปรากฏงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนาที่มีรูปแบบงานจิตรกรรมซึ่งได้รับแรงบันดาลใจจากรูปแบบของจิตรกรรมพม่าอีกหลายวัด จากการสังเกตถึงลักษณะของสถาปัตยกรรมที่พบในงานจิตรกรรม ฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์

บันไดนาคทางขึ้นวัดม่อนปู่ยักษ์ ปรากฏภาพวิหารไม้ (จอง) และเจดีย์ศิลปกรรมพม่า

เช่น ปรากฏภาพปราสาทศิลปะพม่า รวมถึงการใช้คู่สี แดงชาด-ส้ม และ คู่สีฟ้า-น้ำเงิน ซึ่งรูปแบบการใช้สีได้มีปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมบนผืนผ้าที่วัดม่อนปู่ยักษ์ อันแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของงานจิตรกรรมศิลปะพม่าที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ และรูปแบบศิลปะพม่าดังกล่าวได้เข้ามามีบทบาทต่องานศิลปกรรมล้านนาแห่งอื่นโดยต่อเนื่องอีกหลายลักษณะ

จิตกรรมบนผืนผ้าที่ม่อนวัดปู่ยักษ์นับว่าเป็นหลักฐานสำคัญที่จะยืนยันถึงการเข้ามาซึ่งบทบาท ของจิตรกรรมศิลปะพม่าที่มีต่อล้านนา และในฐานะที่ วัดม่อนปู่ยักษ์เป็นวัดพม่าซึ่งมีความสำคัญแห่งหนึ่งของเมืองลำปาง สถานที่ตั้งของวัดอยู่บนเนินเขาขนาดเล็กทางทิศตะวันออกของตัวเมืองลำปางในปัจจุบัน ศิลาจารึกโบราณที่จารึกด้วยภาษาพม่า ได้เรียกชื่อเนินเขาแห่งนี้ว่า “บีลู” (เป็นภาษาพม่าแปลว่ายักษ์) ภายในวัดแห่งนี้มีสิ่งก่อสร้างที่งดงามตามแบบศิลปะพม่า เช่น พระอุโบสถ วิหารไม้ และ เจดีย์ นอกเหนือจากจิตรกรรมบนผืนผ้าที่กล่าวถึงนั้นแล้ว ภายในวัดยังปรากฏจิตรกรรมฝาผนังเป็นศิลปะแบบพม่า ภายในพระวิหารก่ออิฐถือปูนด้วยศิลปกรรมดังกล่าวนับว่า เป็นหลักฐานที่ยืนยันอดีตอันรุ่งโรจน์ เมื่อราวร้อยกว่าปีก่อน จากข้อมูลพอสังเขปเบื้องต้นเป็นที่มาของการศึกษาเพื่อให้ทราบถึงประวัติความเป็นมา รูปแบบ องค์ประกอบ ตลอดจนความสัมพันธ์กับศิลปกรรมต่างๆ ของงานจิตรกรรมบนผืนผ้าศิลปะแบบพม่าวัดม่อนปู่ยักษ์ จังหวัดลำปาง

ผลการศึกษา

ในอดีต เมืองนครลำปางถือได้ว่ามีความเจริญรุ่งเรืองทางศาสนาและวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก ประชาชนส่วนใหญ่เป็นคนใจบุญ ถือศีล ครองธรรม เลื่อมใสในพระพุทธศาสนา และเอาใจใส่ต่อวัดวาอารามเป็นอย่างดี ผู้มีฐานะดีต่างก็พากันสร้างวัดด้วยความศรัทธา จึงสามารถพบวัดเป็นจำนวนมากปรากฏอยู่ บริเวณหมู่บ้านป่าขาม ในปัจจุบัน มีถึง ๔ วัด คือ วัดม่อนสัณฐาน(ปู่ยักษ์) วัดม่อนจำศีล วัดจองคำ และวัดโพธิ์งาม(ป่าขาม) และห่างออกไปไม่ไกลทางทิศตะวันตกเฉียงใต้ คือวัดพระบาท ซึ่งทุกวัดมีความสำคัญทางจิตใจต่อชาวบ้านมาก

1 บทความนี้เป็นส่วนหนึ่งของงานวิจัยเรื่อง จิตรกรรมบนผืนผ้าศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง,ซึ่งได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ พ.ศ.2549

2 ภาควิชาภาพพิมพ์ จิตรกรรมและประติมากรรม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ภาพวิหาร(จอง)ไม้ศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ อำเภอเมือง จังหวัดลำปาง

วัดม่อนสัณฐานเดิมเรียกว่าวัดม่อนปู่ยักษ์ ตั้งอยู่ในหมู่บ้านป่าขาม ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของเมืองนครลำปาง ในอดีตกล่าวกันว่าบริเวณรอบๆวัดแห่งนี้เป็นป่าไม้ เมื่อถึงฤดูฝน จะมีพืชล้มลุกขึ้นแซมจำนวนมากแลดูหนาแน่นไปหมด ส่วนฤดูแล้งจะแล้งมาก พืชล้มลุกทั้งหลายก็จะเหี่ยวแห้งตายเพราะทนความร้อนไม่ไหว คงเหลือแต่ต้นไม้ใหญ่เท่านั้น ส่วนมากจะเป็นต้นมะขามเพราะทนความแล้งได้ดี และมีจำนวนมากมาย ชาวบ้านจึงเรียกว่า “ป่าขาม” และด้วยเหตุที่มีต้นมะขามมากนี้เอง บรรดาพ่อค้าไม้สมัยนั้น จึงพากันอพยพมาตั้งรกรากเป็นที่อยู่อาศัย เพื่อใช้ป่านี้เป็นที่เลี้ยงช้าง โดยปล่อยให้ช้าง เสาะหาอาหารกันตามลำพัง ฝักมะขามของช้าง ส่วนมะขามเปียกนั้นเป็นนั้นเป็นอาหารชนิดหนึ่งยาของช้าง[3] สันนิษฐานกันว่า ก่อนจะสร้างวัดม่อนปู่ยักษ์นั้น ชาวบ้านได้สร้างเป็นศาลาใช้สำหรับบูชา กราบไหว้อยู่ก่อนแล้วถือว่าเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ แต่เริ่มปรับที่ปรับทางสร้างกันในราวปี พุทธศักราช ๒๓๓๕ – ๒๓๓๘ โดยมีพี่น้อง ๔ คน คือ จางนันติ จางวิชชะ จางปัญจุม และจางอินต๊ะ (จางเป็นคำนำหน้าเรียกชื่อผู้สร้างวัดในสมัยนั้น) ทั้ง ๔ คน เป็นพ่อค้าไม้ มีฐานะร่ำรวย พร้อมใจกันกับชาวบ้านป่าขาม บนบานขอบุกเบิกม่อนแห่งนี้ เพื่อสร้างเป็นวัด โดยอาศัยแรงงานจาก คน และช้าง ม้า วัว ควาย ช่วยกันแผ้วถางป่าปรับที่ให้แลดูสวยงาม สง่างาม กล่าวกันว่าการจะเข้าไปช่วยกันทำงานนั้นเต็มไปด้วยความยากลำบาก

ผู้เฒ่าจองนันตาแกง

การสร้างโบสถ์ วิหาร เจดีย์ ตลอดจนกำแพงรอบๆ เจดีย์และกำแพงรอบบริเวณวัด ได้ช่างฝีมือจากประเทศพม่าวัสดุที่ใช้ในการตกแต่ง เพื่อให้ สวยงาม วิจิตรตระการตาบางอย่างก็นำเข้ามาจากประเทศพม่ารูปทรง โดยรวมแล้วจึงเป็นศิลปะแบบพม่า ชื่อ และ

3 คำหมั้น มณีนันทน์. วัดม่อนปู่ยักษ์. ลำปาง : ประดู่ชัยการพิมพ์, ๒๕๓๖.

ภาพตำแหน่งที่ติดตั้งงานจิตรกรรมบนผืนผ้า วัดม่อนปู่ยักษ์ จังหวัดลำปาง
(จิตรกรรมถูกผ้าขาวบางปิดเพื่อป้องกันชิ้นส่วนที่ชำรุดตกหล่นสูญหาย โดยคุณภัทรุตม์ สายะเสวี)

ประวัติของวัดม่อนปู่ยักษ์ได้จารึกไว้ถึงสี่ภาษา ในจารึกกล่าวถึงประวัติการสร้างวัดเมื่อปี ๒๔๔๔ เป็นภาษาไทใหญ่ซึ่งเป็นภาษาของจองนันตาแกง ผู้สร้างวัด

อีกเหตุผลหนึ่งที่สนับสนุนว่าการก่อสร้างควรจะสร้างในปี พ.ศ.๒๔๔๔ ก็คือการเกิดกบฏในเมืองแพร่เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๕ ไม่มีเหตุผลว่าการก่อสร้างวัดจะสามารถดำเนินต่อไปหลังจากการเกิดจลาจล หรือหลังเหตุการณ์สงบลงในที่สุด และจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารแสดงภาพทหารอังกฤษแต่งเครื่องแบบและถืออาวุธปืน ที่ใช้ในปลายคริสต์สตวรรษที่ ๑๙ (พุทธศตวรรษที่ ๒๔)

จิตรกรรมที่ปรากฏในวิหารไม้แบบศิลปะพม่านั้น ช่างเขียนใช้วิธีการเขียนบนผืนผ้าที่ขึง โดยมีการสานไม้ไผ่ขัดรองรับผืนผ้าด้านหลังซึ่งมีขนาดเท่ากันและติดด้วยกรอบไม้ทั้งสี่มุม ติดตั้งด้านบน ระหว่างเสารอบโถงของวิหาร เดิมทั้งหมดมีจำนวน ๙ ภาพ แต่ปัจจุบันเหลือให้ศึกษาเพียงจำนวน ๒ ภาพด้วยสภาพชำรุดมาก มีการฉีกขาดหายไป สีที่ถูกแมลงกินผ้าชำรุดหลุดลอก ในการศึกษาเรื่องราวจึงจำเป็นต้องค้นหาหลักฐานที่อ้างอิงให้มากที่สุด

จากการสัมภาษณ์ท่านเจ้าอาวาส พระอธิการสมชัย จิตสำโร ท่านอธิบายว่า ภาพเรื่องราวดังกล่าว อาจจะเป็นภาพเรื่องราวชาดกตอนใดตอนหนึ่ง ในพระพุทธศาสนา เพราะในงานจิตรกรรมปรากฏภาพพระโพธิสัตว์ในลักษณะลอยอยู่บนท้องฟ้า คือภาพบุคคลครองจีวร และ ประทับอยู่ในปราสาท เป็นประธานของภาพโดยมีสตรีพนมมือกราบไว้อยู่ แต่ภาพดังกล่าวมีสภาพที่ชำรุดมาก การวิเคราะห์เรื่องราวรูปแบบ และองค์ประกอบงานจิตรกรรมบนผืนผ้า ทั้ง ๒ ผืน จำเป็นต้องอาศัยผู้เชี่ยวชาญด้านวรรณกรรม และด้านประวัติศาสตร์ล้านนา เพื่อช่วยวิเคราะห์เรื่องราวงานจิตรกรรมบนผืนผ้าทั้งสองผืนดังกล่าว

ภาพเต็มงานจิตรกรรมบนผืนผ้าชิ้นที่ ๑ วัดม่อนปู่ยักษ์ จังหวัดลำปาง ขนาด ๑๐๐ ซม. X ๓๕๐ ซม.

ภาพจิตรกรรมชิ้นที่ ๑ แสดงกลุ่มบุคคลสวมเสื้อแขนกว้างทรงกระบอก มีผ้าผาดไหล่ สวมหมวก

การวิเคราะห์ลักษณะรูปแบบที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมบนผืนผ้า ในวิหารไม้วัดม่อนปู่ยักษ์

จิตรกรรมบนผืนผ้า ชิ้นที่ ๑

สถานที่ติดตั้ง : ด้านบนติดเพดานระหว่างเสารอบโถงซ้ายมือพระประธาน วิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์

ขนาด : กว้าง ๑๐๐ เซนติเมตร ยาว ๓๕๐ เซนติเมตร
เทคนิค : เขียนสีฝุ่นผสมกาวธรรมชาติบนผืนผ้า

ลักษณะภาพที่ปรากฏหลักฐาน : ประธานของภาพคือ บริเวณกลางภาพปรากฏอาคารปราสาทเครื่องยอดซ้อนชั้นตั้งอยู่บนฐานยกพื้นสูงมีระเบียงไม้โดยรอบ มีบันไดทอดขึ้นสู่ปราสาท ภายในปราสาทเครื่องยอดมีภาพบุคคลครองจีวรประทับนั่งอยู่บนบัลลังค์

ภายในภาพระหว่างเสามีผ้าม่านลายดอกไม้กั้นปิดบังสายตาและเปิดไว้ชายม่านผูกติดเสาของตัวปราสาทโค้งรับกับภาพของบุคคลที่พนมมือหมอบกราบทั้งสองข้างพร้อมเพรียงกัน บริเวณลานตัวอาคารปรากฏภาพของบุคคลสวมเสื้อแขนยาวสวมหมวกนั่งหมอบเรียงเป็นแถวซ้ายขวา

ในบริเวณลานหน้าปราสาทปรากฏภาพบุคคลหญิงกำลังก้มลงหมอบพนมมือไหว้อยู่ด้านขวาประธานของภาพ จำนวน ๔ คน และด้านซ้ายเป็นกลุ่มผู้ชาย ๔ คน กำลังก้มลงหมอบพนมมือไหว้เช่นกัน ถัดไปเป็นกลุ่มบุคคลสวมเสื้อแขนกว้างทรงกระบอก มีผ้าผาดไหล่ ไว้หนวด มวยผมเก็บไว้พร้อมสวมหมวก กำลังแหงนหน้า ดูบนท้องฟ้าพร้อมยกมือชี้ไปที่ท้องฟ้าด้วยสีหน้าที่ตกใจ บางคนที่คาดศีรษะหลุด บ้างก็หมวกหลุด เพราะการเงยหน้าดูบนท้องฟ้า มีภาพบุคคลครองจีวรลอยอยู่บนอากาศ พื้นที่ภาพโดยรอบช่างเขียนได้เขียนแนวกำแพงก่ออิฐถือปูน ถัดจากต้นไม้และฉากท้องฟ้า

ภาพเต็มงานจิตรกรรมบนผืนผ้าชิ้นที่ ๒ วัดม่อนปู่ยักษ์ จังหวัดลำปาง ขนาด ๑๐๐ ซม. X ๓๕๐ ซม.

ภาพรายละเอียดงานจิตรกรรมบนผืนผ้าชิ้นที่ ๒ บริเวณประธานของภาพซึ่งมีสภาพชำรุด

จิตรกรรมบนผืนผ้า ชิ้นที่ ๒

สถานที่ติดตั้ง : ด้านบนติดเพดานระหว่างเสารอบโถงซ้ายมือพระประธาน วิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์

ขนาด : กว้าง ๑๐๐ เซนติเมตร ยาว ๓๕๐ เซนติเมตร
เทคนิค : เขียนสีฝุ่นผสมกาวธรรมชาติบนผืนผ้า

ลักษณะภาพที่ปรากฏหลักฐาน : ประธานของภาพคือกระบวนเสด็จของชนชั้นสูง ซึ่งประทับบนคอช้างและมีผู้ถือกลดกางกลั้นให้ บริเวณคอช้างเป็นที่ประทับของสตรีสูงศักดิ์ถือพานที่มือซ้าย ไว้ผมยาว สวมเสื้อแขนยาวทรงกระบอก พร้อมผ้าพาดไหล่ ผ้าถุงแบบพม่า

บริเวณหน้าขบวนปรากฏคนแต่งกายสวมเสื้อนุ่งโสร่ง มีผ้าพาดบ่า ถือธงนำขบวน ถัดจากขบวนก็มีคนถือพาน ถือหอก ทางขวามือซึ่งเป็นส่วนหน้าขบวนปรากฏภาพชายซราไม่สวมเสื้อ นุ่งโสร่งช่วยกันแบกฆ้อง (ภาพดังกล่าวได้หลุดล่วงและได้สูญหายไป) สำหรับด้านท้ายของขบวนปรากฏ ขบวนม้า โดยมีผู้ขี่ม้า นุ่งโสร่งสีแดงลายขาวไม่สวมเสื้อ มีผ้าคาดบ่า ไว้หนวด ปรากฏลวดลายสักสีดำที่ขา และมวยผม กำลังขี่ม้าลัดเลาะโขดหินวิ่งตามกันเป็นแถว เป็นรูปแบบการเดินทางที่ติดตามกัน ฉากเหตุการณ์นั้นเป็นภาพรวมเป็นธรรมชาติของป่า มีภูเขา โขดหิน ต้นไม้ และท้องฟ้า

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบทางศิลปกรรมของงานจิตรกรรมบนผืนผ้า

วิหารวัดม่อนปู่ยักษ์ จากการเก็บและจำแนกข้อมูล สามารถแยกรูปแบบที่ปรากฏชัดได้ตามลำดับดังนี้

๑. เป็นภาพแบบเล่าเรื่อง จิตรกรรมจะเสนอเรื่องราวติดต่อกัน มีการเขียนตัวเอกและตัวประกอบที่สำคัญในเรื่องเพียงไม่กี่รูป ทำให้ผู้ดูได้ทราบเรื่องราวโดยสมบูรณ์คล้ายกับการได้อ่านชาดกหรือวรรณคดีตลอดเรื่อง ภาพเขียนจึงเสมือนตำราขนาดใหญ่ นอกจากจะทำให้เข้าใจเรื่องราวของพุทธประวัติ ชาดก และวรรณคดีแล้ว ยังได้เห็นความงาม ความเป็นอยู่ จารีตประเพณี

๒. เป็นภาพเขียนแบบ ๒ มิติ การจัดวางภาพในงานจิตรกรรมบนผืนผ้ามีการจัดวางภาพในลักษณะการมองจากมุมสูงที่เรียกว่า (Bird Eyes View) มุมมองที่ช่างเขียนพยายามเขียนให้ภาพมีเอกภาพและเนื้อหาที่ครบถ้วนภายในพื้นที่ ที่จำกัดได้อย่างลงตัวทั้งสองผืน

๓. สร้างความกลมกลืนระหว่างคุณค่าทางเรื่องราวและทรงคุณค่าทางรูปทรง จิตรกรรมสามารถแสดงจุดสำคัญของเรื่องราวทางศาสนาและตำนานทั่วไปที่คนเห็นและเข้าใจได้ง่าย นอกจากนั้นสามารถแสดงอารมณ์ได้ลึกซึ้งกว่าภาพที่เป็น ๓ มิติ

๔. รูปแบบอุดมคติผสมอารมณ์ความเป็นจริง ได้แก่รูปทรงของปราสาท สถาปัตยกรรม ช่อฟ้า ระเบียง หรือกำแพง ใกล้เคียงกับความเป็นจริงมาก การทำงานระหว่างรูปทรงสถาปัตยกรรมและรูปทรงคนเริ่มมีการบังทับกันเพื่อสร้างให้เกิดความรู้สึกว่ารูปทรงนั้นอยู่ภายในสถาปัตยกรรมอย่างเป็นจริงในธรรมชาติ และรูปทรงที่ทำหน้าที่เชื่อมลดความขัดแย้งระหว่างรูปทรงปราสาทราชมนเทียรกับรูปทรงอาคารบ้านเรือน และกำแพงป้อมปราสาทในงานจิตรกรรม ช่วยเพิ่มให้เกิดความกลมกลืนกันมากขึ้นในองค์ประกอบ ตลอดจนรูปทรงของภาพบุคคลที่ลอยอยู่บนท้องฟ้า

การวิเคราะห์เนื้อหาและการจัดองค์ประกอบงานจิตรกรรมบนผืนผ้า

การจัดองค์ประกอบในงานจิตรกรรมบนผืนผ้า นั้นช่างเขียนจะต้องถ้าอาศัยชั้นเชิงความสามารถในการวางองค์ประกอบของเรื่องราวให้มีความสัมพันธ์กันกับพื้นที่เฉพาะ คือ บริเวณด้านบนระหว่างเสาที่มีลักษณะเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า ขนาดกว้าง ๑ เมตร และยาว ๓.๕ เมตร ดังนั้นด้วยข้อจำกัดดังกล่าว จึงทำให้ช่างเขียนต้องใช้จินตนาการประกอบกับความสามารถด้านการวางภาพ หรือการจัดองค์ประกอบของภาพให้มีความงดงาม พร้อมกับเนื้อหา ของเรื่องราวที่ครบถ้วน ประกอบกับการวางตำแหน่งของรูปทรงที่เป็นโครงสร้างหลักของภาพ ให้สอดคล้องกับเนื้อหาได้อย่างกลมกลืน เมื่อ จะพิจารณาตามความหมายของศิลปะ ศิลปะคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อแสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด หรือความงาม โดยมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่สองส่วนคือส่วนที่มนุษย์สร้างขึ้น ซึ่งได้แก่โครงสร้างทางวัตถุที่มองเห็นได้ หรือรับรู้ได้ด้วยปราสาทสัมผัสส่วนหนึ่ง กับส่วนที่เป็นการแสดงออกอันเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุนั้นอีกส่วนหนึ่ง เราเรียกองค์ประกอบส่วนแรกว่า รูปทรง (Form) หรือองค์ประกอบรูปธรรม และเรียกส่วนหลังว่า เนื้อหา(Content) หรือองค์ประกอบทางนามธรรม ดังนั้นองค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักของศิลปะ ก็คือ รูปทรงกับเนื้อหา[4] การวิเคราะห์การจัดองค์ประกอบของงานจิตรกรรมทั้งสองผืน จะทำการวิเคราะห์ในส่วนของ รูปทรง (สิ่งที่มองเห็นได้ในทัศนศิลป์) และเนื้อหา (องค์ประกอบที่เป็นนามธรรม หรือโครงสร้างทางจิต)

การจัดองค์ประกอบเพื่อสร้างความสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรง

ลักษณะความสัมพันธ์ของรูปทรงกลุ่มต่างๆ ได้แก่ กลุ่มคนและสถาปัตยกรรม

1. ความสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงพระหรือนาง เป็นการสะท้อนภาพจารีตประเพณี ระเบียบแบบแผน และความเป็นอยู่ของชนชั้นสูง (ชั้นพระยามหากษัตริย์ของสังคม) ในงานจิตรกรรมทั้งสองชิ้น ช่างได้แสดงให้เห็นสถานภาพ ความสำคัญของบุคคลชนชั้นสูง เช่น การแต่งกาย ที่แตกต่าง ตำแหน่งที่อยู่ในจุดที่เด่นชัดที่สุดของภาพ ตลอดจนองค์ประกอบของกลุ่มภาพเหล่านี้แสดงความประสานสัมพันธ์กับกลุ่มบุคคลอื่นภายในภาพ

2. ความสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงด้วยเส้นที่สัมผัสได้ด้วยความรู้สึก เส้นที่กล่าวมาคือเส้นของกลุ่มภาพ เป็นเส้นที่ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า จังหวะของเส้นโครงสร้างจะมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันทั้งภาพ จะสามารถสังเกตได้ว่าในงานจิตรกรรมทั้งสองภาพจะมีเส้นที่ ช่างเขียนควบคุมนำสายตาผู้ชมให้เข้าใจในเนื้อหาเรื่องราวที่นำเสนอ

ความสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงคนกับสถาปัตยกรรมเป็นความสัมพันธ์ของรูปทรงคนในระดับต่างๆกับสถาปัตยกรรมที่เป็นปราสาท กำแพง ประตู และบันได เนื่องจากรูปทรงได้สร้างแบบอุดมคติ เหนือเหตุผลความเป็นจริงมีการทำงานร่วมกันในองค์ประกอบ

4 ชลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๔.

ภาพการวิเคราะห์องค์ประกอบจิตรกรรมบนผืนผ้าชิ้นที่ ๑

ภาพการวิเคราะห์องค์ประกอบจิตรกรรมบนผืนผ้าชิ้นที่ ๒

โดยการใช้วิธีเชื่อมกันระหว่างรูปทรงต่อรูปทรงโดยมิบังทับกัน เมื่อมองภาพจิตรกรรมจะเห็นรูปทรงพระหรือนางลอยอยู่หน้าปราสาท โดยมีส่วนล่างของขาหรือหน้าตักชนเสมอกับส่วนเหนือของฐานสถาปัตยกรรม มิได้อยู่ภายในปราสาทตามความเป็นจริงในธรรมชาติ เป็นการเชื่อมกันระหว่างรูปทรงต่อรูปทรงโดยมิบังทับกันเป็นการทำงานร่วมกันในลักษณะ ๒ มิติ แบบหนึ่ง

3. ความสัมพันธ์ของกลุ่มรูปทรงกับกำแพง ประตู โขดหิน หน้าที่ของกำแพง ประตู มีหน้าที่เป็นฉากหลังกำหนดทิศทาง เว้นช่องว่างเพื่อควบคุมการทำงานของกลุ่มภาพ ทั้งกลุ่มบุคคลให้เป็นไปตามความต้องการของช่างเขียน นอกจากมีการปิดกั้นพื้นที่ว่างแล้ว การเดินเข้าออกในภาพเป็นอีกวิธีหนึ่งที่กำหนดทิศทางเพื่อเชื่อมประสานจากกลุ่มหนึ่งไปยังอีกกลุ่มหนึ่ง เป็นการเปิดองค์ประกอบให้ การเกี่ยวเนื่องกันขององค์ประกอบแต่ละกลุ่มบนงานจิตรกรรม นั้นมีผลจากการทำงานของสถาปัตยกรรมประตู กำแพง และรูปทรงของคนเป็นตัวเชื่อมโยงองค์ประกอบเหล่านี้ ในภาพงานจิตรกรรมชิ้นที่ ๑ มีการวางองค์ประกอบโดยมีกลุ่มสถาปัตยกรรมปราสาท สองแห่ง และได้ใช้ประตูเป็นทางเชื่อมองค์ประกอบสองกลุ่มให้เข้าหากันพร้อม การเปิดองค์ประกอบโดยใช้ช่องว่างของทางเดินเชื่อมปราสาท แสดงการทำงานที่สัมพันธ์กันระหว่างกลุ่มคนในปราสาทหลังเล็กสู่ปราสาทหลังใหญ่ ซึ่งเป็นประธานของภาพ นับเป็นการเคลื่อนไหวต่อเนื่องของสายตา

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของงานจิตรกรรม

งานจิตรกรรมบนผืนผ้า วิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์ จำนวน ๒ ภาพ นับว่ามีความสำคัญมาก เพราะเป็นงานจิตรกรรมที่มีรูปแบบทางศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์ชัดเจนคือ รูปแบบงานศิลปะพม่าที่ยังไม่รับอิทธิพลจากตะวันตก ดังเช่นที่พบในอาคารพระวิหารก่ออิฐถือปูน งานจิตรกรรมบนจอง(วิหารไม้)ทั้งสองชิ้นที่เหลืออยู่สันนิษฐานว่าเป็นทศชาติชาดก ชิ้นแรก แสดงพรหมนารถชาดก แต่สิ่งที่พิเศษสำหรับภาพชุดนี้คือ การส่งอิทธิพลหรือแบบอย่างให้กับช่างเขียนล้านนา ซึ่งจะปรากฏชัดเจนที่วิหารลายคำ ในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง ซึ่งพบว่ามีแบบอย่างของการเขียนเลียนแบบหรือหยิบยืมแบบอย่างมาโดยตรง[5] และที่สามารถเปรียบเทียบรูปแบบทางศิลปกรรม อีกแห่งหนึ่งคือ งานจิตรกรรมฝา

5 ภานุพงษ์ เลาหสม. จิตรกรรมฝาผนังล้านนา. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๔๑.

ผนังวิหาร วัดบวกครกหลวง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ นับได้ว่ารูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏทั้งสองแห่งนั้นมีการรับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรมบนผืนผ้าทั้งสองภาพ[6] อาทิเช่น การเขียนภาพบุคคลทั้งบุคคลชั้นสูง(ตัวพระ) และกลุ่มตัวภาพชาวพม่า-ไทใหญ่ ภาพปราสาท รั้วลูกกรงและบันได ตลอดจนรายละเอียดต่างๆอีกมาก ฉะนั้นจึงคิดว่างานจิตรกรรมพม่าสกุลช่างอมรปุระ น่าจะเป็นที่รู้จักกันแพร่หลายและนิยมยกย่องกันในหมู่ช่างพื้นเมืองมาแล้ว อย่างน้อยตั้งแต่ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕[7]

จิตรกรรมบนผืนผ้าทั้งสองภาพ ณ วัดม่อนปู่ยักษ์ จ.ลำปาง จึงนับว่าเป็นหลักฐานสำคัญ ที่แสดงให้เห็นถึงการติดต่อสัมพันธ์อาณาจักรล้านนากับอาณาจักรพม่า หรือช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ การเผยแพร่ดังกล่าวเนื่องมาจากการค้าขาย ทำกิจการด้านป่าไม้สัก และเมื่อมีฐานะดีขึ้นจากการค้าไม้มากขึ้นก็มี จิตใจใฝ่ไปในทางกุศล อนึ่งด้วยความศรัทธาจากการนับถือพระพุทธศาสนาของชาวไทยและชาวพม่า-ไทใหญ่ ในช่วงเวลาดังกล่าว จึงมีการสร้างถาวรวัตถุถวายเป็นพุทธบูชาแก่วัด หรือไม่ก็สร้างวัดขึ้นใหม่ ในช่วงเวลาดังกล่าวงานศิลปกรรมพม่าได้รับอิทธิพลจากตะวันตกก่อนที่จะเข้ามาเผยแพร่ในดินแดนล้านนา มีชาวพม่าได้เดินทางมาทำสัมปทานป่าไม้ที่เมืองลำปางในสมัยนั้นมาก จึงทำให้เกิดการสร้างวัดที่มีรูปแบบศิลปกรรมพม่า-ไทใหญ่ อยู่หลายแห่ง ในเมืองลำปาง ดังปรากฏหลักฐานที่วัดศรีรองเมือง วัดม่อนจำศีล วัดศรีชุมในเมืองลำปาง และวัดป่าเป้า วัดทรายมูล ในเมืองเชียงใหม่ และที่สำคัญรูปแบบงานจิตรกรรมบนผืนผ้า ปรากฏหลักฐานที่พบในขณะเวลานี้ที่วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง เพียงแห่งเดียวเท่านั้น และไม่ปรากฏอิทธิพลของงานศิลปกรรมแบบตะวันตก

งานจิตรกรรมของศิลปกรรมพม่านั้นมีที่มาและแรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดีย เช่นเดียวกันกับศิลปะไทย จิตรกรรมแรกเริ่มสุดเท่าที่มีการพบหลักฐานในปัจจุบันนั้นล้วน เป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีอยู่ในศิลปะพม่าสมัยเมืองพุกาม (Pagan) ลงมา ซึ่งมีอายุเริ่มต้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 16 ลงมาทั้งสิ้น[8] สามารถพบจิตรกรรมฝาผนังในสมัยพุกามมากมาย โดยมากเขียนตกแต่งฝาผนังและเพดานของสถูปเจดีย์ เพราะที่เมืองพุกามนั้นยังคงเหลือสถูปเจดีย์ที่อยู่ในสภาพสมบูรณ์นับพันองค์ โดยจิตรกรรมพม่าสมัยเมืองพุกามนั้นได้รับอิทธิพล มาจากศิลปะอินเดียสมัยปาละ (pala) จากอินเดียเหนือ[9]

เนื้อเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยเมืองพุกามนั้นที่นิยมเขียน เช่น อดีตพระพุทธเจ้า ชาดก ๕๐๐ชาติ (นิบาตชาดก), คติจักรวาล รอยพระพุทธบาท (Buddha Footprints), พุทธประวัติ และในส่วนบน ซึ่งจะเป็นส่วนของเพดานซุ้มโค้ง (Vaults) นั้น มักจะตกแต่งด้วยลวดลายซ้ำๆกัน ในลักษณะที่คล้ายลายผ้า มักนิยมลายช่อดอกไม้และลายที่มีลักษณะคล้ายลายเรขาคณิต ตัวอย่างของจิตรกรรมพม่าสมัยเมืองพุกาม มีมากมาย เช่นที่ สถูปเจดีย์ Hpaya-thon-zu, สถูปเจดีย์ Thet-Kyamuni ซึ่งมีอายุพุทธศตวรรษที่ ๑๘[10]

สีที่ใช้ในงานจิตรกรรมพม่า สมัยเมืองพุกามมี สีดำ ขาว เหลือง แดง และน้ำตาล พบสีเขียวและสีน้ำเงิน เพียงเล็กน้อย สีต่างๆ มักมีที่มา มาจากแร่ธาตุต่างๆ หรือดิน (Clays) ส่วนเทคนิคในการเขียนนั้น คือ เทคนิคสีฝุ่น (Tempara) บนผนังที่แห้งแล้ว คล้ายคลึงกับเทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในศิลปะไทย

เนื่องจากรูปแบบที่ปรากฏของงานจิตรกรรมบนผืนผ้าทั้ง๒ ผืนนั้นมีการใช้สีที่พบ มีสี แดง เขียว ขาว ดำ และสีน้ำเงิน ซึ่งการใช้สีดังกล่าวสามารถพบได้ที่วิหารลายคำวัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และวิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ จึงเป็นประเด็นหนึ่งที่ สามารถนำมาวิเคราะห์และเปรียบเทียบในงานวิจัยครั้งนี้ แต่สิ่งที่แตกต่างของงานจิตรกรรมบนผืนผ้าทั้ง สองภาพกับงานจิตรกรรมฝาผนังนั้นทั้งสองแห่ง คือ ขนาดของพื้นที่ ที่มีเงื่อนไขจำกัดเฉพาะ ในการเขียนภาพจิตรกรรมให้ติดตั้งไว้ส่วนบนของเสาภายในวิหารไม้ นั้นมี พื้นที่ว่างกว้างประมาณ ๑๐๐ เซนติเมตร ยาว ๓๕๐ เซนติเมตร ช่างเขียนจึงต้องใช้จินตนาการในการสร้างภาพให้อยู่ในพื้นที่ดังกล่าว ซึ่งจะมีความแตกต่างกับงานจิตรกรรมบนฝาผนัง ที่มีพื้นที่กว้างและสูงมากกว่าและสัมพันธ์ไปกับโครงสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังกับงานสถาปัตยกรรม ซึ่งการจินตนาการหรือนำเสนอเรื่องราวของช่างจะสามารถ อิสระมากกว่าการเขียนภาพในพื้นที่จำกัดอย่างงานจิตรกรรมบนผืนผ้า แต่สิ่งที่สังเกตพบว่างานจิตรกรรมบนผืนผ้าทั้ง สองภาพมีการองค์ประกอบที่เหมือนกันคือการวางประธานของภาพไว้กลางภาพ เพื่อเป็นจุดเด่นและสำคัญที่สุดของภาพโดยมีองค์ประกอบย่อยอื่นมาเชื่อมด้วยขนาดและปริมาณที่เท่ากันทั้งสองข้างของประธาน ในส่วนดังกล่าวจะไม่ปรากฏในงานจิตรกรรมที่วิหารลายคำและวิหารวัดบวกครกเนื่องจากพื้นที่ของงานจิตรกรรมมีพื้นที่มากกว่า การวางองค์ประกอบของงานจิตรกรรมช่างจึงมีจินตนาการเรื่องราวที่มีจังหวะที่ล้อรับส่งกันของตัวละคร และโครงสร้างงานสถาปัตยกรรม ซึ่งบางครั้งช่างได้ใช้จินตนาการให้ภาพจิตรกรรมประสานสัมพันธ์กับงานโครงสร้างงานสถาปัตยกรรมหรือโครงสร้างวิหาร อาทิเช่น บริเวณซื่อประตู หน้าต่าง ที่ช่างต้องใช้จินตนาการดำเนินเรื่องราวที่ล้อรับส่งภาพจิตรกรรมให้สัมพันธ์ได้เป็นอย่างดีในงานจิตรกรรมทั้งสองแห่ง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระสิงห์ และวัดบวกครกหลวง ซึ่งเขียนราวสมัยรัชกาลที่ ๕ และอีกแห่งหนึ่งคือภาพวาดที่วัดป่าแดด อ.แม่แจ่ม ซึ่งเข้าใจว่าจะอยู่ในสมัยรัชกาลที่ ๕ นับเป็นศิลปะสกุลช่างล้านนาด้วยกันก็ตาม แต่งานจิตรกรรมทั้งสามแห่งนี้ก็ยังมีรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างกัน[11] ซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าวงานจิตรกรรมได้รับอิทธิพลรูปแบบงานศิลปกรรมของพม่าเนื่องจากเมืองเชียงใหม่เคยตกอยู่ภายใต้การปกครองของประเทศพม่า ในขณะเดียวกันก็เคยถูกปกครองจากอาณาจักรศรีสัตตนาคนหุต(ลาว)บ้าง และอาณาจักรทางภาคกลาง คืออยุธยาและรัตนโกสินทร์บ้าง มีการติดต่อค้าขายกับประเทศจีนบ้าง จึงทำให้รูปแบบงานศิลปกรรมของจิตรกรรมมีการผสมผสานกันมากแต่สิ่งหนึ่งที่ปรากฏชัดคืออิทธิพลของศิลปะพม่า ที่พบมากในการสร้างงานศาสนสถานในดินแดนล้านนา จิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระสิงห์นั้นถือได้ว่าเป็นงานชิ้นเยี่ยมของเชียงใหม่ การใช้เส้นและการจัดกลุ่มภาพมีลักษณะพิเศษไม่เหมือนที่อื่นและได้ส่งอิทธิพลนี้ให้แก่ภาพวาดที่วัดบวกครกหลวงและข้ามไปถึงภาพวาดที่วัดภูมินทร์ จ.น่าน โครงสีของภาพเขียนที่วัดพระสิงห์นั้นเป็นสีหนักและค่อนข้างใช้สีดำมาก แต่จิตรกรรมที่วัดนี้ก็ได้สำแดงคุณค่าในการใช้เส้นการเยื้องกรายของผู้คนด้วยเส้นอันอ่อนหวาน ไม่ใช้เส้นสินเทา การแบ่งภาพก็ใช้ภาพซ้อนเหลื่อมกันแบบวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พยายามเน้นในส่วนรายละเอียดต่างๆ[12]

จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกเขียนขึ้นภายในวิหารค่อนข้างใหญ่ ซึ่งแต่เดิมไม่มีหน้าต่างการถ่ายเทอากาศจะอาศัยช่องเปิดผนังด้านข้าง โดยทำเป็นลูกกลึงไม้ตลอดแนว แสงที่ผ่านเข้ามาทางนี้จึงเป็นแสงสะท้อนจากลานทรายภายนอกที่ทำให้เกิดความสว่างภายในเป็นบรรยากาศนุ่มนวลกว่าแสงตรงทั่วไป[13]

จิตรกรรมวัดบวกครกหลวงมีรูปแบบเป็นงานฝีมือช่างไทยใหญ่ ที่มีคุณค่าและน่าสนใจหลายประการ อาทิ การจัดองค์ประกอบ การใช้สี และวิธีการระบายภาพเขียนภายในวิหารวัดบวกครกหลวง อยู่ระหว่างช่องลม(ด้านบนติดหลังคา)กึ่งกลางหน้าต่าง(สันนิษฐานว่าเจาะภายหลัง) ช่างเขียนลายเป็นกรอบรูปเรียงชิดติดต่อกัน การเขียนรูปทรงสถาปัตยกรรมและการเขียนเครื่องทรงของกษัตริย์ภายในภาพได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่าอย่างชัดเจน และใช้เส้นสินเทาเป็นเส้นโค้งแตกต่างจากภาคกลางที่นิยมใช้เส้นหยักฟันปลา และใช้สีดำเป็นสีพื้นด้านหลังรูปทรงสถาปัตยกรรมที่มีลักษณะแตกต่างไม่เหมือนกับที่อื่นๆ การจัดองค์ประกอบ มีมุมมองที่แสดงมิติของรูปทรงได้อย่างน่าสนใจ การระบายโดยใช้รอยฝีแปรงอย่างอิสระ กล้าหาญ มีพลัง และมีลักษณะพิเศษเฉพาะตนไม่เหมือนใคร

การวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของงานจิตรกรรมบนผืนผ้าในงานวิจัยชิ้นนี้ จึงเลือกงานจิตรกรรมที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ เนื่องจากงานจิตรกรรมทั้งสองแห่ง ได้ปรากฏการสร้างสรรค์รูปแบบงานที่มีความใกล้เคียงกันหลายอย่าง โดยเฉพาะการใช้รูปทรงทางสถาปัตยกรรม

6 ปฐม พัวพันสกุล. สัมภาษณ์. เชียงใหม่ ๒๐ พฤศจิกายน ๒๕๕๐.

7 ภานุพงษ์ เลาหสม. จิตรกรรมฝาผนังล้านนา. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๔๑.

8 สน สีมาตรัง. **โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา สาระสังเขปเกี่ยวกับการงานวิจัย เรื่องโครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา.** สนับสนุนทุนวิจัยโดยมูลนิธิโตโยต้า ๒๕๒๓.

9 Murari Krishna. **Cultural Heritag of Burma**. (New-Delhi : Inter-India, 1983), 172.

10 Sylvia Fraser – **Lu. Burmese crafts past and present.** (Kuala Lumper : oxford University Press, 1994), 56.

11 น. ณ ปากน้ำ. **วัดพระสิงห์**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๒๖.

12 เรื่องเดียวกัน.

13 สน สีมาตรัง. **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างไทยล้านนาในฐานะเป็นเพชรน้ำหนึ่งของวงการจิตรกรรมฝาผนังไทยที่ถูกลืม.** วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ ๓,ฉบับที่ ๑ (กรกฎาคม-ธันวาคม ๒๕๒๒) หน้า ๔๙.

ภาพการเขียนใบหน้า จิตรกรรมบนผืนผ้า วัดม่อนปู่ยักษ์ จ.ลำปาง

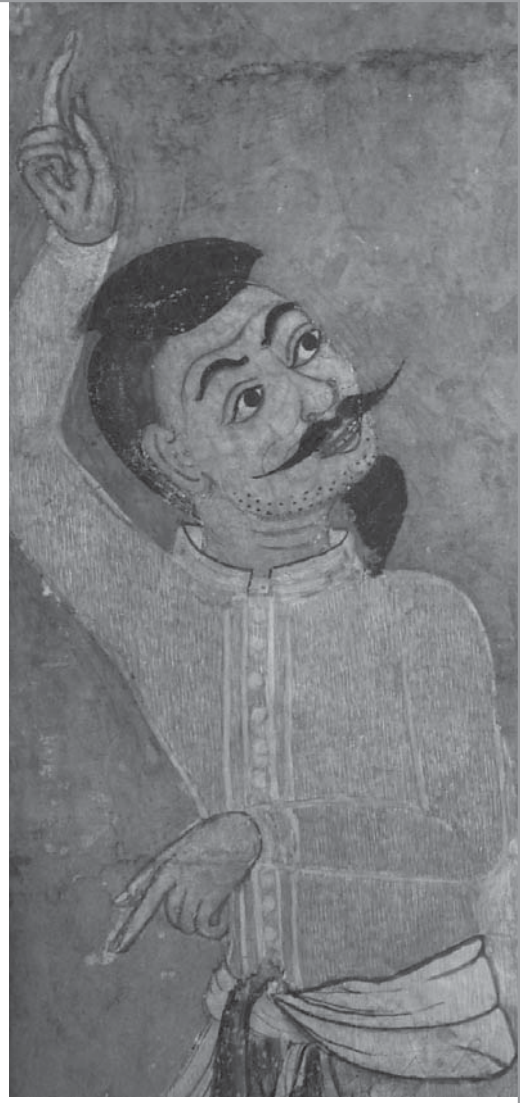
การเขียนเครื่องแต่งกาย

การแต่งกายมีหลายรูปแบบเพราะเรื่องราวประกอบด้วยหลายชนชั้น เครื่องแต่งกายคือสิ่งที่ช่างเขียนได้อธิบายตำแหน่งสถานะแยกประเภทของชนชั้น ทำให้สามารถเข้าใจเรื่องราวได้ง่ายขึ้น อาทิ เช่นการเขียนเครื่องแต่งกายของชนชั้นกษัตริย์ที่หรือชนชั้นสูง ในอดีตประเพณีการแต่งกายของพม่าชนชั้นสูงจะแต่งกายแตกต่างจากชนชั้นอื่น คือ การสรวมเครื่องประดับและเครื่องแต่งกายที่หรูหรา ประดับด้วยกรองศอ และสร้อยสังวาล สรวมมงกุฎ หรือชฎาทรงสูงมีจอนหู ประดับลวดลายตามเสื้อผ้าด้วยลายประจำยาม ลายลอนลูกคลื่นเหมือนเกล็ดปลา การแต่งกายลักษณะดังกล่าวปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา

ในส่วนของเนื้อหาของงานจิตรกรรมของงานจิตรกรรมทั้งสามแห่งมีความแตกต่างกัน เนื่องจากเหตุปัจจัยของคติความเชื่อในแต่ละยุคสมัยย่อม ต้องการแสดงออกแตกต่างกันออกไป แต่สิ่งหนึ่งที่ช่างเขียนได้คิดคือการสร้างภาพเพื่อ สืบทอดอนุรักษ์ความเชื่อแบบพุทธไว้ซึ่งนอกเหนือจากหลักธรรม คำสอนของพระพุทธเจ้าแล้ว การสัมผัสภาพจิตรกรรมด้วยสายตาเป็นการสอนคติความเชื่อด้วยภาพ ซึ่งจะสามารถอธิบายให้เข้าใจเรื่องราวที่ มีเนื้อหาแก่นธรรม กล่อมเกลาจิตใจ ให้สงบและมีความเชื่อในหลักธรรมคำสอนขององค์สัมมาสัมพุทธเจ้า

การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นเพื่อแสดงให้เห็นคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมที่มีความหมายต่อประวัติศาสตร์ศิลป์ในยุคต่อมา ถึงแม้ว่าจะเป็นงานศิลปกรรมพม่าที่สร้างขึ้นในดินแดนล้านนาแต่ได้มีข้อสันนิษฐานว่าก่อให้เกิดแรงบันดาลใจต่องานศิลปกรรมล้านนา ซึ่งในการศึกษาครั้งนี้ได้กล่าวถึงงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา ปรากฏที่วิหารลายคำวัดพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ งานจิตรกรรมทั้งสองแห่งนี้ได้สะท้อนภาพเรื่องราวที่สืบทอดพระพุทธศาสนาแตกต่างกันในส่วนของเนื้อหา ซึ่งมีรูปแบบการเขียนภาพจิตรกรรมที่มีความคล้ายคลึงกันกับงานจิตรกรรมบนผืนผ้าที่วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง แต่สิ่งที่พิเศษของงานจิตรกรรมบนผืนผ้าวัดม่อนปู่ยักษ์คือองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมบนผืนผ้า ซึ่งในยุคสมัยดังกล่าวหลักฐานงานจิตรกรรมส่วนมากจะพบว่าถูกเขียนไว้บนฝาผนังพระวิหารหรือพระอุโบสถ เมื่อได้ศึกษาถึงประวัติความเป็นมา จากการสำรวจงานวิจัยเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทำให้ทราบถึงความสำคัญของงานจิตรกรรมบนผืนผ้า ว่ามีความพิเศษด้านการคิดเทคนิคสร้างสรรค์งานจิตรกรรมบนผืนผ้ามีความแตกต่างจากงานจิตรกรรมในที่ต่างๆและได้มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมยุคสมัยต่อมาของงานจิตรกรรมในดินแดนล้านนา

จากการศึกษาหลักฐานปฐมภูมิจากศิลาจารึกเป็นภาษาไทใหญ่ ที่พบว่าตั้งอยู่ข้างองค์เจดีย์ประธานข้างพระวิหารปูน ได้มีการปริวรรตเป็นภาษาไทยโดย James Gardner เมื่อปี ๒๕๔๒นั้นได้ปรากฏชื่อผู้สร้างวัดเพื่ออุทิศถวายเป็นทานหวังมรรคผลนิพาน คือ จอง นันตาแกง ผู้สร้างได้เดินทางมาจากบ้านเกิด ในจารึกระบุชื่อ หมู่บ้าน Nan-Por-Chi หมู่บ้านของชาวไทใหญ่ที่มาจากรัฐฉาน ของประเทศพม่า มายังล้านนาเมื่อปี จ.ศ. ๑๒๓๓ อักษรที่ได้จารึกไว้สี่ภาษาได้กล่าวถึงประวัติการสร้างวัดและชื่อของจอง นันตาแกง วัดแห่งนี้ถูกสร้างขึ้นเมื่อปี พ.ศ. ๒๔๔๔ จารึกเป็นภาษาไทใหญ่ ซึ่งเป็นภาษาของจอง นันตาแกง เป็นเหตุให้รูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏจึงมีศิลปะพม่าอย่างชัดเจนและงานสถาปัตยกรรมที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกผสมผสานกับสถาปัตยกรรมแบบพม่า ข้อมูลด้านประวัติความเป็นมาอีกส่วนหนึ่งได้มาจากการ เข้าไปสัมภาษณ์ ท่านเจ้าอาวาสวัดม่อนปู่ยักษ์ ท่านอธิการสมชัย จิตตุสังวโร ซึ่งได้กล่าวถึงเรื่องราวของงานจิตรกรรมบนผืนผ้า ตามประสบการณ์ที่ท่านได้พบมาว่าเดิมก่อนที่ท่านจะมาเป็นเจ้าอาวาสนั้น มีงานจิตรกรรมบนผืนผ้าติดบนเสาเหนือเพดานวิหาร มากกว่า ๒ ภาพที่เหลืออยู่ แต่เมื่อสภาพที่ชำรุดเปื่อยยุ่ย จึงทำให้ภาพจิตรกรรมชำรุดและสูญหายไป เมื่อท่านมาเป็นเจ้าอาวาสก็พบว่าเหลืออยู่เพียง สองภาพเท่านั้น ดังนั้นงานจิตรกรรมที่เหลืออยู่เพียง สองภาพจึงมีคุณค่าต่อประวัติศาสตร์ความเป็นมาของบ้านเมืองในยุคนั้นและมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ที่ถ่ายทอดอิทธิพลแก่งานศิลปกรรมในยุคต่อมา



ภาพการเขียนใบหน้า จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จ.เชียงใหม่

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

คำหมั้น มณีนันทน์. วัดม่อนปู่ยักษ์. ลำปาง : ประตูชัยการพิมพ์, ๒๕๓๖.

ชลูด นิ่มเสมอ. องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๔.

ธิดา สาระยา. มัณฑเลย์ นคราชธานีศูนย์กลางแห่งจักรวาล. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๓๘.

น. ณ ปากน้ำ. วัดพระสิงห์. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๒๖.

พิริยะ ไกรฤกษ์. ประวัติศาสตร์ศิลปะ ฉบับคู่มือนักศึกษา. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๘.

ภานุพงษ์ เลาหสม. สถานภาพการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังเชียงใหม่. เมืองโบราณ มกราคม-ธันวาคม ๒๕๓๘.

วรรณิภา ณ สงขลา. การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๑๘.

_____. จิตรกรรมไทยประเพณี. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๓๓.

_____. จิตรกรรมไทยประเพณีเล่ม ๑. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, ๒๕๓๓.

สงบ ฉินพลีย์. อิทธิพลศิลปะพม่าที่มีต่อโบราณสถานในจังหวัดลำปางในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปกร, ๒๕๒๙.

สน สีมาตรัง. "ข้อคิดเห็นการศึกษาประวัติศาสตร์ลานนาจากจิตรกรรมฝาผนังลานนา". เมืองโบราณ กรกฎาคม–กันยายน, ๒๕๒๘.

_____. โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา สาระสังเขปเกี่ยวกับการวิจัยเรื่องโครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา. สนับสนุนทุนวิจัยโดยมูลนิธิโตโยต้า พ.ศ. ๒๕๒๓ - ๒๕๒๕.

_____. จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างไทยล้านนาในฐานะเป็นเพชรน้ำหนึ่งของวงการจิตรกรรมฝาผนังไทยที่ถูกลืม. วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ปีที่ ๓,ฉบับที่ ๑ (กรกฎาคม - ธันวาคม ๒๕๒๒)

_____. ภาพอดีตพุทธเจ้าเป็นบุคลาธิษฐานโลกทัศน์ล้านนา วารสารมหาวิทยาลัยศิลปกร. ปีที่ ๑๐ ฉบับที่ ๒ ธันวาคม - พฤษภาคม ๒๕๓๓.

สันติ เล็กสุขุม. หริภุญชัย-ล้านนา. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๓๘.

สมชาติ มณีโชติ. จิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : โอ เอส พริ้นติ้งเฮ้าส์ฯ, ๒๕๒๙.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. เอกสารประกอบการสอน คติความเชื่อในงานศิลปกรรมไทย. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปกร, ๒๕๓๗.

สุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์. "จิตรกรรมฝาผนังวัดบ้านปงหน้าประวัติศาสตร์สังคมล้านนาที่ขาดหายไป". กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๓๗.

ภาษาอังกฤษ

James Gardner, Stone Inscription at Monpuyak Monastery Lampang Thailand , 1999.

Murari Krishna. Cultural Heritag of Burma. (New-Delhi : Inter-India, 1983), 172.

Sylvia Fraser – Lu. Burmese crafts past and present. (Kuala Lumper : oxford University Press, 1994), 56.

การสัมภาษณ์

ปฐม พัวพันสกุล (อดีต) อาจารย์ประจำสาขาวิชาจิตรกรรม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

สมชัย จิตตฺสังวโร (เจ้าอาวาสวัดม่อนปู่ยักษ์ อ.เมือง จ.ลำปาง) (เก็บข้อมูลช่วงการศึกษาวิจัย เรื่องจิตรกรรมบนผืนผ้าแบบศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง ๑๕ ตุลาคม ๒๕๔๘)

Myanmar Cloth Paintings at Wat Monpooyak Lampang Province

This research project titled "MYANMAR CLOTH PAINTINGS AT WAT MONPOOYAK , LAMPANG PROVINCE." aims at studying the importance of painting on cloth that generated from the intellect and crativity of craftsmen in ancient times. This kind of painting is important evidence that shows esteem and faith in Buddhism by continuing the ways of thingking in the creation of paintings as Buddhist offerings. The artistic and aesthetic value of these 2 painting on cloth becomes evident through the composition , the use of color, the choice of material as well as the creative method which influenced Lanna painting in times to follow.

Asst. Prof. Thippawan Tungmungmee