Received: 04/25/2024 Revised: 12/29/2024 Accepted: 12/30/2024

นวัตกรรมการลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์สู่การสร้างอาชีพ

Innovation in Cold Enameling on Contemporary Thai Painting Designs for Career Development

ประภัสสร ภู่ประเสริฐ
Praphatsorn Phooprasert
มหาวิทยาลัยมหาวิทยาลัยชินวัตร
Shinawatra University
Corresponding Author, Email: sorn_slip@yahoo.com

บทคัดย่อ

บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์ 3 ข้อ คือ 1) เพื่อศึกษาแนวคิดการลงยาสีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน 2) เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์ 3) เพื่อบูรณาการองค์ความรู้การลงยาสีผ่านกิจกรรมปฏิบัติการสู่การสร้างอาชีพให้กับชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่เน้นการศึกษาแนวคิดและการประยุกต์องค์ความรู้ผ่านกิจกรรมปฏิบัติการ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงการบูรณาการความรู้ไปสู่การสร้างอาชีพในชุมชน

ผลการศึกษาพบว่า 1) การลงยาสีเป็นเทคนิคที่มีพัฒนาการต่อเนื่องจากอดีต โดยเน้นความสำคัญด้านอนุรักษ์ควบคู่กับการพัฒนาเทคโนโลยี 2) กระบวนการวิจัยนำไปสู่การออกแบบลวดลายจิตรกรรมไทยที่ประยุกต์เอกลักษณ์ดั้งเดิมเข้ากับเทคนิคการลงยาสีเย็นก่อให้เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว 3) การจัดกิจกรรมปฏิบัติการในชุมชนเป็นส่วนสำคัญในการถ่ายทอดความรู้และทักษะ ผู้เข้าร่วมสามารถเรียนรู้กระบวนการทั้งหมดตั้งแต่การออกแบบ การเตรียมวัสดุ ไปจนถึงการลงยาสี ผลจากกิจกรรมส่งผลให้ชุมชนสามารถนำความรู้ไปพัฒนาผลิตภัณฑ์สร้างรายได้ และเกิดการอนุรักษ์วัฒนธรรมท้องถิ่นควบคู่ไปกับการสร้างอาชีพที่ยั่งยืน งานวิจัยนี้จึงมีความสำคัญทั้งในมิติของศิลปะ วัฒนธรรม และการพัฒนาเศรษฐกิจในระดับชุมชน

คำสำคัญ: นวัตกรรม; การลงยาสีเย็น; จิตรกรรมไทยประยุกต์

Abstract

This research article aims to achieve three objectives: 1) to study the concept of enamel application from the past to the present, 2) to design and create innovative cold enamel works inspired by Thai applied mural patterns, and 3) to integrate enamel application knowledge through practical activities for career development in Huai Sak Sub-district, Mueang District, Chiang Rai Province. This study adopts a qualitative research approach, emphasizing the exploration of concepts and the application of knowledge through hands-on activities. The research employs a creative methodology to design and develop innovative works, as well as to integrate knowledge into sustainable community-based career development.

The findings revealed that 1) enamel painting is a technique with continuous development from the past, emphasizing conservation alongside technological advancement. 2) The research process led to the design of mural patterns that combine traditional Thai elements with cold-enamel techniques, resulting in unique creative works. 3) Additionally, the community-based activities played a significant role in knowledge and skill transfer. Participants were able to learn the entire process, from designing and material preparation to the application of enamel painting. The outcomes of these activities empowered the community to utilize the acquired knowledge to develop products for income generation and contributed to preserving local culture while creating sustainable livelihoods. This research holds significance in the dimensions of art, culture, and community-level economic development.

Keywords: Innovation; cold enameling; contemporary Thai painting

บทนำ

การลงยาสีมีใช้อยู่ในหลายประเทศและหลายรูปแบบ ประเทศไทยนิยมในแบบที่เรียกว่า กลัวซอนเน (cloisonné) หรือที่จีนเรียกว่า ฟาลัง (fa-lang) ซึ่งนิยมกันมาตั้งแต่อียิปต์ กรีก เปอร์เซีย โรมัน และตะวันออกกลาง ตลอดจนประเทศในเอเชียด้วย กรรมวิธีการลงยาสีของไทยนั้น ชาวเปอร์เซียคงเป็นผู้นำเข้ามาเผยแพร่ตั้งแต่สมัยอยุธยา จึงนิยมอยู่ในหมู่ข้าราชการและราชสำนัก และคงไม่มีสีมากเท่าปัจจุบันเพราะปรากฏในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงโปรดปรานลงยาสีชนิดที่เรียกว่า ราชาวดี โดยเป็นสีฟ้าสีเดียว ดังนั้น เครื่องราชูปโภคหลายชิ้นจึงลงยาราชาวดี ซึ่งตัวยาสีนี้คือแก้วสีที่หลอมละลายกับแร่ธาตุที่มีสีต่าง ๆ ได้เป็นสีใสตามเนื้อแก้ว ถ้าต้องการให้ขุ่นจะผสมออกไซด์ของดีบุกหรือพลวง สิ่งของที่จะลงยาสีตรงส่วนใดจะต้องทุบตรงส่วนนั้น ๆ ให้บุบลงเล็กน้อย หรือกั้นขอบด้วยลวดโลหะชนิดเดียวกับสิ่งของนั้น แล้วนำเอาผงแก้วผสมกับน้ำในถ้วยเล็ก ๆ ใช้ลวดเล็กทุบปลายแบนตักเอาตัวยาใส่ลงตามตำแหน่งที่ต้องการแต่ละสี ถ้าเป็นของเล็กมากจะใช้เมือกจากเมล็ดแมงลักผสม เพราะมีความเหนียวพอแก่การทำให้ติดลงในร่องหรือเนื้อที่เล็ก ๆ ได้ง่าย หลังจากนั้นใช้ชายผ้าเปียกจุ่มลงไปเพื่อดูดซับน้ำออก แล้วให้ความร้อนซึ่งจะทำให้ตัวยาละลายเยิ้มติดกับพื้นสิ่งของนั้น ทิ้งไว้ให้เย็นจึงขัดด้วยหินไฟเพื่อให้เรียบเสมอเนื้อโลหะ การขัดนี้จะทำให้ตัวยาสีหมองไม่ใส ต้องใช้ความร้อนโฉบหรืออบอีกครั้งเพื่อให้ตัวยากลับเป็นเงาวับและสดใสขึ้นอีก จากสิ่งของ เครื่องใช้ หรือเครื่องประดับที่เดิมมีความสวยงามอยู่แล้ว เมื่อมีการประดับตกแต่งด้วยกรรมวิธีลงยาสี ก็จะยิ่งเพิ่มความสวยงามและทำให้มีมูลค่าเพิ่มขึ้นด้วย (สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2552, ออนไลน์) ซึ่งจากสิ่งของเครื่องใช้ หรือเครื่องประดับที่เดิมมีความสวยงามอยู่แล้ว เมื่อมีการประดับตกแต่งด้วยกรรมวิธีลงยาสี ก็จะยิ่งเพิ่มความสวยงามและทำให้มีมูลค่าเพิ่มขึ้นด้วย คนต่างชาติก็ชื่นชอบกันมาก นับเป็นภูมิปัญญาไทยที่ควรภูมิใจและอนุรักษ์ไว้สืบไป (เพ็ญสิริ ชาตินิยม, 2550: 280)

ในช่วงระยะเวลาที่ผ่านมานับแต่อดีต ความหลากหลายของวิธีการลงยา ได้มีการพัฒนาให้ดีขึ้น ไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการเตรียมความพร้อมของโลหะ และกระบวนการบางอย่างที่มีการนำเอาการลงยาสีมาประยุกต์ใช้ในเวลาต่อมา มีเทคนิคที่สำคัญ ๆ เช่น Basse Taille ซึ่ง Karen L. Cohen. ได้อธิบายเกี่ยวกับการลงยาสีวิธีที่มาจากภาษาฝรั่งเศส เรียกวิธีการนี้ว่า Low cut เป็นเทคนิคที่ต้องอาศัยการสร้างแพทเทิร์นที่มีแบบแผนในการสร้างพื้นผิวของพื้นที่บริเวณที่บุหรือรองพื้นผิวของโลหะ Camaieu การลงยาสีวิธีนี้บางครั้งก็เรียกว่า en

camaieu การลงยาวิธีนี้มีมาตั้งแต่สมัยกลางศตวรรษที่ 18 ซึ่งมีวิธีการสร้างงานเหมือนกันกับเทคนิค Grisaille ซึ่งจะต้องมีการลงยาสีสีขาวก่อนเป็นอันดับแรก ก่อนที่จะสร้างสรรค์การลงสีอื่น ๆ (Karen L. Cohen, 2019: 9) Champlevé การลงยาสีวิธีนี้ บางครั้งก็เรียกว่า Raised field หรือ Raised plain เป็นเทคนิคที่ยาสีจะฝังตัวเข้าไปในรอยบุ๋ม รอยเว้า หรือรอยกด ที่ยุบตัวลงไปของเนื้อโลหะที่ไม8มีการกำบัง หรือกั้นไว้อันเกิดจากความคิดสร้างสรรค์ของผู้สร้างงานอย่างมีแบบฉบับ และนิยมทำกันโดยกระบวนการการแกะสลัก โดยใช้ของเหลวหรือกรดกร่อน การลงยาวิธีนี้เกิดขึ้นครั้งแรกเมื่อ 300 ปี หลังคริสตกาล โดยการใช้เพื่อตกแต่งโล่ และชุดเกราะของพวก Celts ซึ่งเป็นวิธีการลงยาอันเป็นที่ชื่นชอบกันอย่างมากในสมัยนั้น Jinks Mcgrath (2003 : 64) ได้อธิบายเสริมเกี่ยวกับการลงยาสีวิธีนี้ว่า Champleve (ชองเผลอเว่) นั้นหมายถึง สูงกว่าบริเวณโดยรอบ ๆ อาณาเขต และเมื่อนำมาประยุกต์ใช้กับการลงยาสี Cloisonné การลงยาสีวิธีนี้บางครั้ง เรียกว่า Cloison หรือ Cell เป็นเทคนิคที่นำเอาลวดโลหะที่รีดเป็นลวดมาดัดงอให้เป็นรูปร่างรูปทรงตามที่ได้ออกแบบไว้ หลังจากที่ลงยาสีจะฝังตัวเข้าไปในบริเวณนั้นผลลัพธ์ที่ได้คือ คลัวซอนเน่ Ginbari Foil การลงยาสีวิธีนี้นี้ได้ถูกพัฒนาขึ้นในญี่ปุ่น โดยใช้กระดาษฟอยล์ที่ออกแบบ กับสลักลายนูนพิมพ์บนแผ่นโลหะ วิธีการนี้เป็นเทคนิคที่ยอดเยี่ยมสำหรับการทำสำเนาที่ได้ออกแบบไว้แบบสลักลายนูนแผ่นโลหะที่สลักลายนูน Grisaille การลงยาสีวิธีนี้บางครั้ง เรียกว่า Greyness เป็นรูปแบบของการลงยาสี ซึ่งใช้สีขาว-ดำ เป็นศิลปะการวาดภาพโดยใช้สีเป็นพื้นหลัง และลงทับด้วยสีขาว Jinks Mcgrath ได้อธิบายเสริมเกี่ยวกับการลงยาสีวิธีนี้ว่า การลงยาสีวิธีนี้เกี่ยวข้องกับการใช้สีพื้น เป็นยาสีสีดำ และชั้นของยาสีสีขาวที่ละเอียด และมีความบางมาก ๆ จะถูกปัดแปรงลงบนผิวหน้าตามแบบที่ได้ร่างเอาไว้ (Jinks Mcgrath, 2003: 62-3) เป็นต้น

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 พระองค์ท่านทรงโปรดปรานการลงยาสีมาก จึงมีชื่อกำเนิด ยาสีชนิดที่เรียกว่า “ราชาวดี” โดยเป็นสีฟ้าเพียงสีเดียว หรือเรียกอีกอย่าง ว่า “สีขี้นกการะเวก” ดังนั้น เครื่องราชูปโภคหลายชนิดในสมัยนั้นจึงลงยาสีราชาวดีหรือสีฟ้าเป็นส่วนใหญ่ ซึ่งตัวยาสีนี้คือ แก้วสีที่หลอมละลายกับแรjธาตุที่มีสีต่าง ๆ ได้เป็นสีใสตามเนื้อแก้ว ถ้าต้องการให้ขุ่นจะผสมออกไซด์ของดีบุกหรือพลวงเพิ่มเข้าไป (สุรพงษ์ ปัญญาทา, ภัทรา ศรีสุโข และ ภัทรบดี พิมพ์กิ, 2564: 18) ศิลปะงานลงยาสีมีความรุ่งเรืองถึงขีดสุดคือในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 เครื่องราชูปโภคจะมีสีสันและมีลวดลายบนชิ้นงานมากขึ้น รวมทั้งจะเริ่มมีสีแดง สีเขียว และสีน้ำเงิน

3 สี นี้เป็นหลักโดยเฉพาะ

อย่างไรก็ตาม ชิ้นงานลงยาสีในปัจจุบันแม้จะมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงไป และบางอย่างยังคงใช้เทคนิคกระบวนการทำเช่นเดียวกับในอดีต แต่จะมีการต่อยอดสร้างสรรค์ในเรื่องของการวางโครงสีและรูปแบบของต้นแบบที่จะนำมาลงยาสีให้มีความง่ายและไม่ยุ่งยากซับซ้อนมากขึ้น กล่าวคือ มีความเป็นอิสระมากขึ้น ซึ่งเกี่ยวกับยาสีนั้น จะมีทั้งยาสีร้อน (Enamel) และยาสีเย็น (Resin) ซึ่งการลงยาสีร้อน จะมาเป็นแบบแท่งหรือแบบก้อน คล้าย ๆ ก้อนหิน หรือก้อนแร่ (ภาพที่ 2) ยาสีร้อนไม่ได้เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ แต่มาจากกระบวนการที่ผลิตในรูปแบบอุตสาหกรรม ด้วยกระบวนการผสมผสานระหว่างเคมีต่าง ๆ จนได้ออกมาเป็นก้อนยาสี โดยเมื่อมีเทคโนโลยีเข้ามา ปัจจุบันจึงได้มีนวัตกรรมการผลิตยาสีแบบเย็นนั่นเอง

ภาพที่ 1 ยาสีร้อนแบบแท่ง

ส่วนเทคนิคการลงยาสีเย็น (Cold Enameling Technique) เป็นวิธีการหนึ่งที่ช่วยเพิ่มสีสันลงบนตัวเรือนเครื่องประดับ ทำให้เกิดความสวยงาม มีความทนทานต่อการขีดข่วน เพิ่มมูลค่าและคุณค่าให้กับงานเครื่องประดับ รวมทั้งยังเป็นอีกทางเลือกหนึ่งในการสร้างสรรค์งานเครื่องประดับให้มีความหลากหลาย การลงยาสีเย็นเป็นการใช้สารเคมีใส่ลง

ในพื้นที่ที่เป็นร่องระหว่างลวดลาย โดยกระบวนการเตรียมงานควรอยู่ในห้องที่ปิดมิดชิดเพื่อป้องกันฝุ่นตกลงไปปะปนกับยาสีเย็น เนื่องจากยาสีเย็นมีลักษณะที่เป็นของเหลว ดังนั้นเส้นขอบและร่องบนตัวเรือนเครื่องประดับจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นในการกั้นให้สีอยู่ในพื้นที่ที่ต้องการ ก่อให้เกิดลวดลายบนตัวเรือนเครื่องประดับตรงตามที่ได้ออกแบบไว้ หากเส้นขอบร่องกั้นสีมีระยะของขอบที่บางเกินไปอาจทำให้สีไหลมารวมกัน และหากเส้นขอบร่องกั้นสีมีความหนาเกินไปอาจทำให้ลวดลายที่ออกแบบไว้ไม่ชัดเจนเนื่องจากมีระยะห่างของลายที่กว้างเกิน รวมถึงขนาดของลวดลายซึ่งหากมีขนาดที่เล็กเกินไปจะทำให้ยากต่อการนำสีหยอดใส่ลงไปในร่อง การทำเส้นขอบร่องสาหรับลงยาสีนั้น สามารถทำได้หลายวิธี เช่น การสลักดุน การปั๊ม การใช้น้ำยาเคมีกัดหรือเรียกว่าการกัดกรด รวมถึงการใช้เทคโนโลยีในการทำร่องยาสี เช่น การเลเซอร์ การเขียนแบบด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ 3 มิติร่วมกับการใช้เทคโนโลยีการพิมพ์ 3 มิติ (ภัทรบดี พิมพ์กิ และคณะ, 2566: 3) แต่เดิม ส่วนประกอบพื้นฐานยาสีร้อน (Enamel) คือผงซิลิกา (Powder Silica) ที่มีการผสมผสานเข้ากับผงตะกั่ว และโซเดียมคาร์บอเนต ซึ่งจะละลายภายใต้ความร้อนสูงในระดับ 800 องศาเซลเซียส จากนั้นจะถูกนำออกจากเตาเผาเพื่อเติมสารแต่งสีก่อนที่อุณหภูมิจะลดลง เช่น การเติมผงโคบอลต์เพื่อให้ได้สีฟ้า เติมผงโครเมียมเพื่อให้ได้สีเขียว หรือการเติมผงไอโอดีนเพื่อให้ได้เป็นสีแดงเข้ม โดยกระบวนการผลิตสีแต่ละสีจะใช้เวลาเป็นชั่วโมง ซึ่งมีความยุ่งยากซับซ้อน ด้วยเหตุนี้ จึงได้มีการคิดผลิตยาสีเย็นขึ้นมา ซึ่งมีวิธีการและขั้นตอนที่ไม่ยุ่งยาก

ในด้านกระบวนการสร้างงาน แม้จะมีความแตกต่างอยู่บ้าง แต่ผลลัพธ์ที่ได้จากการยาสี “เย็น” จะไม่แตกต่างกันมากนัก กล่าวคือ การเกลี่ยสีให้สม่ำเสมอ และเมื่อชิ้นงานเสร็จสมบูรณ์ลักษณะงานโดยรวมของยาสีเย็นจะมีความคล้ายคลึงกับยาสีร้อน คือมีความใสและมีความนูนของตัวยาสีที่ไม่แตกต่างกันมากนัก แต่ความแตกต่างระหว่างยาสีร้อนและยาสีเย็นที่เห็นได้ชัดก็คือ ยาสีร้อนจะเล่นกับไฟ ส่วนยาสีเย็นจะไม่เล่นกับไฟ เพราะตัวยาสีเย็นพัฒนามาจากยาสีร้อนคือ ทำให้เป็นทางเลือกที่ใช้ได้ง่ายและสะดวกขึ้นไม่ซับซ้อนมาก ข้อดีของยาสีเย็นจะมีตัวเลือกเฉดสีมากกว่ายาสีร้อน แต่ความทนทานจะไม่เท่ายาสีร้อน ยาสีเย็นมีส่วนผสมมาจากเรซิ่น ผสมสี แล้วนำไปอบด้วยเครื่องอบที่ใช้ความร้อน ส่งผลให้ความทนทานลดน้อยลงนั่นเอง

ผู้วิจัยสนใจศึกษาแนวคิดการลงยาสีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อให้เห็นคุณค่าของการลงยาสีซึ่งเป็นหนึ่งในกระบวนการผลิตที่เน้นงานฝีมือ และความประณีต ที่ปัจจุบัน

เทคนิคเหล่านี้ผู้คนไม่ค่อยให้ความสนใจและอาจเลือนหายไปได้ในอนาคต ในการศึกษาวิจัยนี้นอกจากเป็นการศึกษาเพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้รับมาออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์แล้ว ยังเป็นการบูรณาการองค์ความรู้การลงยาสีผ่านกิจกรรมปฏิบัติการสู่การสร้างอาชีพให้กับชุมชนอีกด้วย

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาแนวคิดการลงยาสีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน
2. เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์
3. เพื่อบูรณาการองค์ความรู้การลงยาสีผ่านกิจกรรมปฏิบัติการสู่การสร้างอาชีพให้กับชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย

ระเบียบวิธีวิจัย

1. รูปแบบการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ที่เน้นการศึกษาแนวคิดและการประยุกต์องค์ความรู้ผ่านกิจกรรมปฏิบัติการ โดยใช้กระบวนการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ (Creative Research) เพื่อออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงการบูรณาการความรู้ไปสู่การสร้างอาชีพในชุมชน

2. ขั้นตอนการดำเนินการวิจัย

2.1 การศึกษาเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้อง ศึกษาแนวคิดและกระบวนการลงยาสีเย็นจากอดีตจนถึงปัจจุบัน รวบรวมข้อมูลจากหนังสือ เอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง วิเคราะห์ลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบ

2.2 การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงาน ออกแบบลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์สำหรับการลงยาสีเย็น ทดลองสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบโดยใช้เทคนิคและกระบวนการลงยาสีเย็น

2.3 การจัดกิจกรรมปฏิบัติการในชุมชน จัดกิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการลงยาสีเย็นและการออกแบบให้กับคนในชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย ฝึกปฏิบัติ

จริงในการสร้างผลงานเพื่อเพิ่มทักษะและความชำนาญ สร้างแนวทางการนำผลงานไปพัฒนาสู่การสร้างอาชีพ

2.4 การประเมินผล เก็บรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ การสังเกต และการสอบถามผู้เข้าร่วมกิจกรรม วิเคราะห์ผลการเรียนรู้และการพัฒนาทักษะของผู้เข้าร่วม ประเมินผลความเป็นไปได้ในการสร้างอาชีพจากผลงานที่พัฒนาขึ้น

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง (Semi-Structured Interview) แบบสังเกตพฤติกรรมและกระบวนการปฏิบัติ และแบบสอบถามความคิดเห็นของผู้เข้าร่วมกิจกรรม

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการลงยาสีเย็นและลวดลายจิตรกรรมไทย การสังเกตและบันทึกกระบวนการปฏิบัติในกิจกรรมเชิงปฏิบัติการ และการเก็บข้อมูลผลลัพธ์และความคิดเห็นจากผู้เข้าร่วมกิจกรรม

5. การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) จากเอกสารและข้อมูลที่เกี่ยวข้อง วิเคราะห์ผลการประเมินจากการจัดกิจกรรมปฏิบัติการในชุมชน และสรุปผลการวิจัยเพื่อพัฒนาแนวทางการประยุกต์ใช้สู่การสร้างอาชีพ

ผลการวิจัย

1. แนวคิดการลงยาสีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

การเคลือบลงยาหรือการลงยาสี (Enamel) เป็นวิธีหนึ่งซึ่งได้รับความนิยมสูงสุดในการเพิ่มสีสันให้กับงานออกแบบเครื่องประดับ และได้รับการยกระดับจากการเป็นเพียงเทคนิคตกแต่งมาเป็นเคลือบเพื่อปกป้องพื้นผิวและช่วยเพิ่มมิติใหม่ให้เครื่องประดับทองและเงิน โดยวิธีการลงยามีมากมาย และมีความน่าสนใจและโดดเด่นไม่แพ้กันสำหรับตัวสารที่ใช้ลงยานั้น ทำมาจากสารสีคล้ายแก้วธรรมชาติ ซึ่งปกติจะประกอบด้วยผงโปรแตสเซียม และซิลิก้าผสมกับน้ำมัน ทำให้เกิดสีสันที่สวยงามด้วยการใส่เมคะลิคอ็อกไซด์ และนำสารดังกล่าวไปใช้กับกระเบื้องเคลือบ ทอง เงิน ทองแดง แก้ว และอื่นๆ ขณะที่ตกแต่งพื้นผิว ด้วยการเผาอุณหภูมิต่ำ การลงยา (Enameling) เป็นเทคนิคการตกแต่งวัสดุหลากชนิด การใช้การลงยาหรือการเคลือบบนพื้นผิว เพื่อวาดฉาก รูปร่าง หรือการจารึก หรือการทำร่องหรือการทำให้เกิดรอยเว้าเข้าไปในโลหะด้วยการอุดเฉพาะพื้นที่ (The Gem and Jewelry Institute of Thailand (Public Organization), 2556: ออนไลน์) ประวัติความเป็นมาของลงยาสีมีมา

ตั้งแต่อียิปต์ตั้งแต่ 1,600 ปี ก่อนคริสตศักราช และตั้งแต่ยุคไมซีเนียน เมืองไมซีนี่ ซึ่งเป็นเมืองโบราณ ทางตอนใต้ของกรีก จากช่วง 1,400 ปี ก่อนคริสตศักราชวิธีนี้ใช้กันอย่างจำกัดในกรีก แต่ใช้กันอย่างแพร่หลาย ต่อมาหลังจากยุครุ่งเรืองในช่วงเวลาของจักรวรรดิไบแซนไทน์ เมืองไบแซนเที่ยม ในช่วงศตวรรษที่ 6 และภายใต้การปกครองโดยอาณาจักรออตโตมัน ชิ้นงานจำนวนมากได้หลั่งไหลพรั่งพรูจากเปอร์เซีย โดยภายหลังจากช่วงเวลานั้น กลุ่มคนที่ทำงานและศึกษาในงานยาสี ได้แพร่หลายในหลาย ๆ ประเทศของยุโรป ในเมืองเวนิซตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 และที่อื่นๆ ในยุโรปตั้งแต่ศตวรรษที่ 16 โดยเฉพาะที่ลิโมเกส ซึ่งได้กลายมาเป็นศูนย์กลางของการตกแต่ง ด้วยเครื่องเคลือบลงสี เทคนิคนี้ถูกนำมาใช้ในอังกฤษ ตั้งแต่ศตวรรษที่ 9 และโดยเฉพาะตั้งแต่ปี 1750 เป็นต้นไป มีความเด่นชัดมากในประเทศเยอรมนี ฝรั่งเศส และอิตาลี การลงยาสีแบบรัสเซียได้มีการพัฒนาจนเรียกได้ว่า เป็นยุคแห่งความรุ่งเรืองของงานลงยาสี นอกจากนี้ ยังมีการทำการลงยาสีในแถบเอเชีย จีน อินเดีย และญี่ปุ่น ซึ่งประเทศเหล่านี้มีความเป็นอิสระทางวัฒนธรรมและจริยธรรมในการสร้างสรรค์งานค่อนข้างสูง ไม่ขึ้นกับใคร ส่งผลให้การพัฒนางานลงยาสีมีความก้าวหน้าและมีวิวัฒนาการของเทคนิคการลงยาสีที่ดีมากขึ้น ด้วยเหตุนี้เอง จึงเรียกได้ว่าเป็นการเพิ่มความสำคัญของมรดกที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษของการทำยาสีอย่างมีวิธีการและมีระบบ (Jeanne Werge-Hartley, 2005 : 9) เทคนิคนี้ถูกนำไปใช้ตกแต่งเครื่องประดับ ด้วยวิธีการทั้งหมดที่กล่าวไปแล้วข้างต้น โดยใช้ทั้งกับทองคำเงินหรือทองแดง บางครั้งก็ใช้กับเหล็กหรือทองเหลือง เพื่อใช้กับการเคลือบแบบทึบแสง นอกจากนี้ยังมีการนำไปใช้บนแก้ว หรือผลึกแก้ว (Crystal) หรือบนรูปทรงต่าง ๆ หรืองานภาพนูนแกะสลัก เทคนิคนี้ได้แพร่หลายเข้ามาในดินแดนประเทศไทยโบราณหนึ่งที่น่าสนใจและสามารถนำมาตกแต่งเครื่องประดับให้สวยงาม มีคุณค่าและเป็นการเพิ่มมูลค่าได้ เนื่องจากเป็นศิลปะบนเครื่องใช้หรือเครื่องประดับที่แสดงออกถึงเอกลักษณ์ไทย ซึ่งเป็นงานฝีมือที่พัฒนามาจากการทำเครื่องทอง เครื่องเงินในสมัยอยุธยา วิชาช่างที่สืบทอดกันมาหลายร้อยปี ความวิจิตรบรรจงของเส้นสายลายไทย แต่งแต้มด้วยยาสีหลากสีสันกับจินตนาการอันไร้ขอบเขตของช่างฝีมือไทย ช่วยเพิ่มคุณค่า ความมีชีวิตชีวา สร้างความงดงามอย่างมีศิลปะบนเครื่องใช้หลากหลายชนิด (สุรพงษ์ ปัญญาทา, ภัทรา ศรีสุโข และ ภัทรบดี พิมพ์กิ, 2565: 16-17)

สรุป การลงยาสีเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะเครื่องใช้และเครื่องประดับมาตั้งแต่สมัยอยุธยา โดยมีความประณีตในลวดลายไทยที่วิจิตรบรรจงและหลากสีสัน เทคนิคนี้ได้รับการพัฒนาจากงานช่างทองและช่างเงินที่สืบทอดมาหลายร้อยปี ช่างฝีมือไทยนำเทคนิคนี้มา

ตกแต่งเครื่องประดับและเครื่องใช้ต่าง ๆ สร้างเอกลักษณ์ที่สะท้อนความงามและจินตนาการไร้ขอบเขต การลงยาสีเป็นศิลปะที่สะท้อนถึงความคิดสร้างสรรค์และฝีมือช่างในแต่ละยุคสมัย มีการพัฒนาและวิวัฒนาการมาตลอดตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ทั้งในแง่ของวัสดุ เทคนิค และรูปแบบการใช้งาน ทำให้เทคนิคนี้เป็นส่วนหนึ่งของการเพิ่มมูลค่าและคุณค่าทางศิลปะในงานเครื่องประดับและเครื่องใช้หลากหลายชนิด

2. การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์

การวิจัยนี้ มีวิธีการวิจัยร่วมกับการปฏิบัติการภาคสนามในพื้นที่แบบเฉพาะเจาะจง คือชุมชนตำบลห้วยสัก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย โดยมีวิธีการวิจัยและการดำเนินงานตามลำดับต่อไปนี้

1) การจัดเตรียมอุปกรณ์สำหรับการลงยาสี ได้แก่ ตะแกรงพร้อมขาตั้ง ตัวพ่นไฟ (ตะ) เลื่อยฉลุพร้อมใบเลื่อย น้ำมันหรือเทียนไข ค้อนเหล็กและค้อนยาง ตะไบ แปรงทองเหลืองแปรงทองเหลือง กรดกำมะถันหรือซันฟูริค ปากคีบปลายแปลม ถ้วยผสมสี และครกเล็กหรือโกร่งบดยาพู่กันปลายเล็ก ต้นแบบสำหรับลงยาสีและแท่งยาสี โดยนำแท่งยาสีมาบดให้ละเอียดด้วยโกร่งบดยา และนำไปล้างให้สะอาดด้วยน้ำจะได้ยาสีสำหรับการสร้างงาน (ภาพที่ 2-4)

ภาพที่ 2 ขั้นตอนการจัดเตรียมยาสีร้อนแบบแท่ง

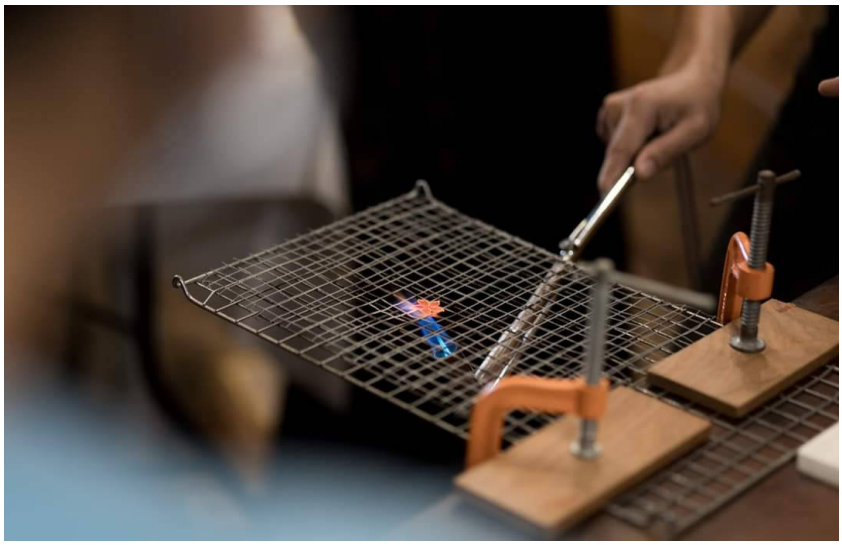
ภาพที่ 3 ขั้นตอนการจัดเตรียมยาสีร้อนแบบแท่ง

ภาพที่ 4 ต้นแบบดอกมะลิก่อนลงยาสีเย็น

2) นำชิ้นงานที่ออกแบบและขึ้นรูปไว้จัดเตรียมให้อยู่ในสภาพที่เรียบร้อยและพร้อมสำหรับการลงยาสีไปตามลวดลายที่กำหนด จากนั้นเทส่วนผสมยูวีเรซิ่นกับสีที่ต้องการใช้ลงในจานผสม โดยใช้อัตราส่วน 1:1 ใช้ไม้คนให้เข้ากัน เมื่อส่วนผสมเข้ากันจะได้เป็นยาสีตามที่ต้องการ ในขั้นตอนนี้ให้ใช้พู่กันปลายเล็กหรือไม้แหลมขนาดเล็กแตะที่ยาสี และนำมาหยอดลงบนชิ้นงาน จากนั้นจึงค่อย ๆ เกลี่ยยาสีให้ทั่วชิ้นงานด้วยไม้ที่สะอาดอีกครั้ง ก่อนนำไปอบในเครื่องอบ UV รอบแรก ใช้ระยะเวลา 99 วินาที (เครื่องอบ UV ความร้อน 220 วัตต์)

3) นำชิ้นงานออกจากเครื่องอบ ใช้ UV เรซิ่น หยอดลงบนชิ้นงาน แล้วค่อย ๆ ใช้ไม้เกลี่ยให้ทั่วชิ้นงาน จากนั้นให้นำชิ้นงานเข้าอบครั้งที่สองโดยใช้เวลา 99 วินาที ทั้งนี้เพื่อเป็นการเคลือบตัวชิ้นงานให้มีความแข็งแรง ซึ่งจะทำให้ชิ้นงานมีความสวยงาม คงทน (ภาพที่ 5-12)

ภาพที่ 5 กระบวนการลงยาสี



ภาพที่ 6 กระบวนการลงยาสี

ภาพที่ 7 ผลงานก่อนและหลังการลงยาสี

ภาพที่ 8 ผลงานที่ลงยาสีเรียบร้อยแล้ว

ภาพที่ 9 บรรยากาศการปฏิบัติการลงยาสี ณ มหาวิชชาลัยพุทธเศรษฐศาสตร์ อ.เมือง จ.เชียงราย

ภาพที่ 10 บรรยากาศการปฏิบัติการลงยาสี ณ มหาวิชชาลัยพุทธเศรษฐศาสตร์ อ.เมือง จ.เชียงราย

ภาพที่ 11 บรรยากาศการปฏิบัติการลงยาสี ณ มหาวิชชาลัยพุทธเศรษฐศาสตร์ อ.เมือง จ.เชียงราย

ภาพที่ 12: บรรยากาศการปฏิบัติการลงยาสี ณ มหาวิชชาลัยพุทธเศรษฐศาสตร์ อ.เมือง จ.เชียงราย

3. การบูรณาการองค์ความรู้การลงยาสีผ่านกิจกรรมปฏิบัติการสู่การสร้างอาชีพให้กับชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย

จากการศึกษาวิจัยและการปฏิบัติการสร้างสรรค์ “นวัตกรรมการลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์” พบว่า การบูรณาการองค์ความรู้สามารถดำเนินการในรูปแบบต่าง ๆ ได้ดังนี้

1) การให้ความรู้พื้นฐานและสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับการลงยาสี กิจกรรมเริ่มต้นด้วยการถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและพัฒนาการของการลงยาสีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้เรียนรู้ถึงแนวคิดสำคัญที่เน้นการอนุรักษ์ควบคู่กับการพัฒนาทางเทคโนโลยี ตลอดจนการทำความเข้าใจถึงขั้นตอนการลงยาสีอย่างละเอียด เพื่อให้เกิดความเข้าใจในกระบวนการทำงานและความสำคัญของการลงยาสีในบริบทของศิลปะไทย

2) การออกแบบลวดลายใหม่โดยผสมผสานจิตรกรรมไทยประยุกต์ กระบวนการสร้างสรรค์เน้นการออกแบบลวดลายใหม่ที่ผสมผสานเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิมเข้ากับกระบวนการลงยาสีเย็น ผู้เข้าร่วมกิจกรรมได้มีโอกาสทดลองออกแบบและผลิตชิ้นงานจริง ซึ่งเป็นการสร้างนวัตกรรมด้านการออกแบบที่ช่วยให้ผลิตภัณฑ์มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว

3) การจัดกิจกรรมปฏิบัติการเพื่อการเรียนรู้ในชุมชน กิจกรรมปฏิบัติการจัดขึ้นในชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงใหม่ โดยเปิดโอกาสให้ผู้ที่สนใจเข้าร่วมเรียนรู้และฝึกปฏิบัติจริงในทุกขั้นตอน ตั้งแต่การเตรียมวัสดุ ออกแบบลวดลาย ไปจนถึงกระบวนการลงยาสีบนชิ้นงาน ผลจากกิจกรรมพบว่าผู้เข้าร่วมสามารถพัฒนาทักษะและความรู้จนสามารถนำไปต่อยอดในการสร้างรายได้

4) การสร้างอาชีพและการพัฒนาเศรษฐกิจในชุมชน กิจกรรมนี้ช่วยเสริมสร้างความมั่นใจให้กับผู้เข้าร่วมในการนำทักษะที่ได้รับไปพัฒนาผลิตภัณฑ์ใหม่ ๆ ซึ่งสามารถจำหน่ายในตลาดหรืองานแสดงสินค้าชุมชน ส่งผลให้เกิดการสร้างอาชีพและรายได้ที่ยั่งยืน รวมถึงการเสริมสร้างความภาคภูมิใจในมรดกทางวัฒนธรรม

สรุป การบูรณาการองค์ความรู้การลงยาสีเย็นผ่านกิจกรรมปฏิบัติการในชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย ไม่เพียงแต่ช่วยอนุรักษ์และพัฒนาศิลปะไทย แต่ยังช่วยยกระดับคุณภาพชีวิตของคนในชุมชนผ่านการสร้างรายได้และการพัฒนาทักษะที่สามารถต่อยอดไปสู่การสร้างอาชีพได้ในระยะยาว

อภิปรายผล

จากการศึกษาของ สุรพงษ์ ปัญญาทา, ภัทรา ศรีสุโข และ ภัทรบดี พิมพ์กิ (2565: 15) เกี่ยวกับองค์ประกอบของยาสีร้อนสีเขียวที่มีตะกั่วและซิลิกาเป็นองค์ประกอบหลัก ชี้ให้เห็นถึงความสำคัญของการใช้สารเคมีเพื่อสร้างคุณสมบัติที่เหมาะสมของยาสี เช่น การทำให้เกิดความเป็นแก้วและสีสันเฉพาะตัว งานวิจัยนี้ยังแสดงให้เห็นถึงศักยภาพในการพัฒนาสูตรยาสีที่สามารถใช้งานได้จริงบนแผ่นโลหะทองแดง โดยไม่มีปัญหาการแตกร้าวหรือหลุดล่อน ซึ่งเป็นข้อพิสูจน์ถึงความก้าวหน้าในการปรับปรุงวัสดุเพื่อเพิ่มความคงทนและคุณภาพของงานลงยาสี การลงยาสีในบริบทของไทยเน้นความวิจิตรบรรจงและการสร้างสรรค์ลวดลายไทยที่สอดคล้องกับวัฒนธรรม ในขณะที่การศึกษาทางวิทยาศาสตร์เกี่ยวกับองค์ประกอบของยาสีช่วยสนับสนุนให้เทคนิคนี้คงอยู่และพัฒนาได้ในเชิงเทคนิคและการใช้งาน งานวิจัยด้านองค์ประกอบเคมีของยาสี เช่น การใช้โครเมียมออกไซด์หรือเหล็กออกไซด์เพื่อให้เกิดสีที่เฉพาะเจาะจง ช่วยเพิ่มศักยภาพในการสร้างสรรค์เฉดสีใหม่ที่มีความหลากหลาย ตรงนี้สอดคล้องกับแนวคิดการพัฒนาการลงยาสีในเชิงเทคนิคเพื่อตอบสนองความต้องการของตลาด เทคนิคการ

ลงยาสีแบบดั้งเดิมที่เน้นความงามและเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม สามารถนำมาผสมผสานกับการพัฒนาสูตรเคมีที่เหมาะสม เพื่อสร้างชิ้นงานที่มีความงามคงทนและตอบโจทย์การใช้งานในปัจจุบัน การลงยาสีเป็นทั้งศิลปะและวิทยาศาสตร์ที่สามารถพัฒนาได้พร้อมกัน การอนุรักษ์ลวดลายและเอกลักษณ์ไทยควบคู่กับการปรับปรุงวัสดุและกระบวนการผลิตในเชิงเทคนิค ช่วยให้การลงยาสีสามารถตอบสนองต่อความต้องการทั้งในด้านการสร้างสรรค์งานศิลปะและการใช้งานเชิงพาณิชย์ ซึ่งจะนำไปสู่การเพิ่มมูลค่าให้กับงานเครื่องประดับและเครื่องใช้ รวมถึงการสร้างอาชีพและพัฒนาเศรษฐกิจชุมชนในระยะยาว

การออกแบบและสร้างสรรค์ผลงานลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์สอดคล้องกับการศึกษาภัทรบดี พิมพ์กิ และคณะ (2566: 3) พบว่า การใช้เทคนิคลงยาสีเย็นในการสร้างสรรค์ผลงาน โดยเน้นการเคลือบพื้นผิวเพื่อเพิ่มความแข็งแรง คงทน และความงดงามของชิ้นงาน การออกแบบลวดลายที่มีเอกลักษณ์ ทั้งการออกแบบลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์และลวดลายเสื่อสมเด็จฯ มุ่งเน้นความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ซึ่งสะท้อนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมผ่านงานออกแบบ การคำนึงถึงขนาดและสัดส่วนของลวดลาย การให้ความสำคัญกับการปรับลดขนาดและรายละเอียดของลวดลายให้เหมาะสมกับชิ้นงาน เพื่อให้สอดคล้องกับเทคนิคการลงยาสีและขนาดของพื้นที่ในการลงสี และการพัฒนาชิ้นงานด้วยกระบวนการทดลองและการมีส่วนร่วม มีการจัดกิจกรรมหรือสนทนากลุ่มร่วมกับผู้ที่เกี่ยวข้อง เช่น ผู้ประกอบการและช่างฝีมือ ส่วนความแตกต่าง คือ รูปแบบลวดลายที่ใช้ งานลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์มีจุดเน้นที่การผสมผสานลวดลายไทยดั้งเดิมกับนวัตกรรมการลงยาสี ส่วนงานลวดลายเสื่อสมเด็จฯ เน้นการเชื่อมโยงกับแนวคิด Geo-Design และแรงบันดาลใจจากยุค Art Deco โดยมีความร่วมสมัยสูงและรูปทรงเรขาคณิตเป็นจุดเด่น กลุ่มเป้าหมาย ลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์เน้นการอนุรักษ์และส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่นผ่านการทำงานในชุมชน ส่วนลวดลายเสื่อสมเด็จฯ มีการออกแบบผลิตภัณฑ์ที่เจาะจงกลุ่มลูกค้าในเชิงพาณิชย์ เช่น ผู้หญิงในช่วงอายุที่แตกต่างกัน การใช้วัสดุและอัญมณี ลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์เน้นการใช้วัสดุพื้นฐานสำหรับลงยาสี เช่น โลหะและเรซิ่น UV ส่วนลวดลายเสื่อสมเด็จฯ เพิ่มมูลค่าผลงานด้วยการใช้อัญมณีแท้ เช่น ไพลิน เพทาย และไข่มุก รวมถึงการชุบโลหะเงินด้วยทอง การผลิตและการพัฒนาชิ้นงาน ลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์ใช้วิธีการปฏิบัติการในพื้นที่ชุมชนเพื่อส่งเสริมการเรียนรู้และสร้างรายได้ให้กับคนในพื้นที่ ส่วนลวดลายเสื่อสมเด็จฯ มุ่งเน้นการผลิตเชิงพาณิชย์ร่วมกับผู้ประกอบการ โดยพัฒนาผลิตภัณฑ์ที่เหมาะกับตลาดเครื่องประดับ

อย่างไรก็ตาม ทั้งสองแนวทางมีเป้าหมายในการสร้างสรรค์งานที่มีเอกลักษณ์และเพิ่มมูลค่า แต่มีจุดเน้นที่ต่างกันในด้านกลุ่มเป้าหมาย วัสดุ เทคนิคการนำเสนอ และบริบทของการสร้างผลงาน การออกแบบลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์เหมาะกับการส่งเสริมภูมิปัญญาท้องถิ่นและการสร้างอาชีพในชุมชน ขณะที่ลวดลายเสื่อสมเด็จฯ เน้นการออกแบบเชิงพาณิชย์และความร่วมสมัยที่ตอบสนองตลาดเฉพาะกลุ่ม

ความสอดคล้องทั้งกระบวนการ “นวัตกรรมการลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์” และงานศึกษาของ จันจิรา กว้างนอก (2558: จ) และ ธนกฤต ใจสุดา (2564: 138-139) ต่างให้ความสำคัญกับการอนุรักษ์และพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมผ่านกระบวนการสร้างสรรค์งานหัตถกรรม โดยมีการเน้นองค์ประกอบสำคัญ ดังนี้

1. การอนุรักษ์ควบคู่การพัฒนา การลงยาสีเย็นในบริบทของไทยพยายามสร้างสมดุลระหว่างการอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมและการพัฒนาเทคนิคใหม่ เช่นเดียวกับการออกแบบเครื่องประดับทองสุโขทัยในงานของจันจิรา ที่ปรับลวดลายดั้งเดิมให้ร่วมสมัยเพื่อเพิ่มความเข้าถึงได้ของกลุ่มเป้าหมาย

2. การสร้างเอกลักษณ์ผ่านการออกแบบ กรณีศึกษาเน้นความสำคัญของการออกแบบลวดลายที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์วัฒนธรรม เช่น ลวดลายจิตรกรรมไทยที่นำมาผสมผสานในกระบวนการลงยาสี หรือการใช้ลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ของทองสุโขทัย

3. การพัฒนาศิลปะให้สอดคล้องกับความต้องการของผู้บริโภค งานของธนกฤต ใจสุดา ชี้ให้เห็นว่าการออกแบบที่ตอบสนองต่อพฤติกรรมผู้บริโภคช่วยสร้างมูลค่าและเพิ่มความนิยมในผลิตภัณฑ์ เช่นเดียวกับการจัดกิจกรรมปฏิบัติการลงยาสีเย็นในชุมชน ที่มุ่งเน้นให้ผู้เข้าร่วมสามารถสร้างรายได้จากผลิตภัณฑ์ที่ตอบโจทย์ตลาด

ส่วนความแตกต่าง แม้ว่าจะมีความสอดคล้องในด้านแนวคิดหลัก แต่รายละเอียดในแต่ละกรณีมีความแตกต่างที่โดดเด่น ดังนี้

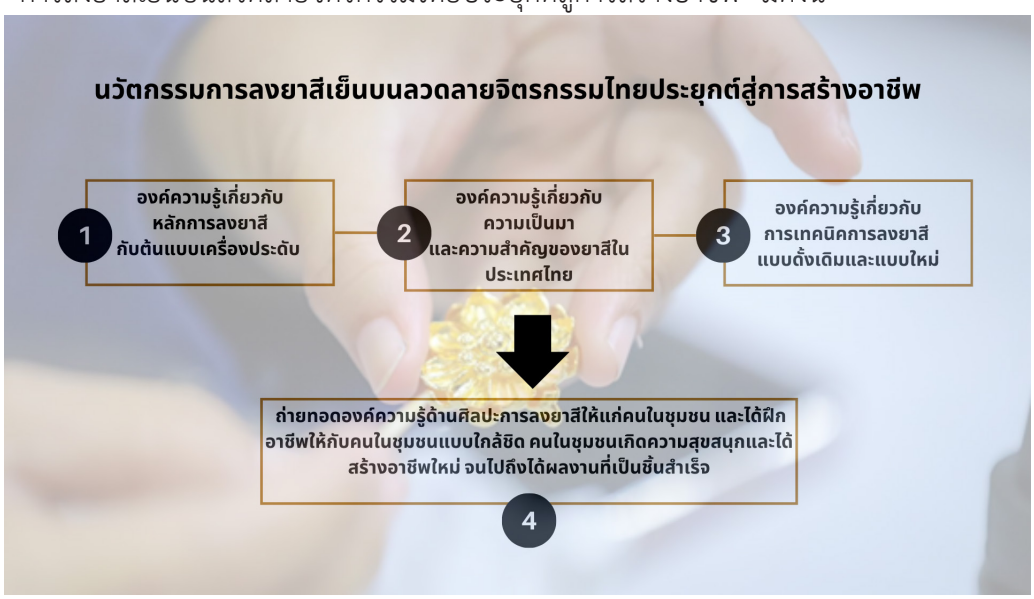
1. บริบทและจุดเน้น กิจกรรมการลงยาสีเย็นในชุมชน ต.ห้วยสัก มุ่งเน้นการพัฒนาทักษะของผู้เข้าร่วมกิจกรรมเพื่อสร้างอาชีพและส่งเสริมเศรษฐกิจชุมชน โดยมุ่งเน้นการปฏิบัติการจริง งานศึกษาของจันจิรา กว้างนอก เน้นการสร้างความร่วมสมัยในเครื่องประดับสุโขทัย โดยผสมผสานความงามของลวดลายดั้งเดิมเข้ากับสไตล์การใช้งานในชีวิตประจำวัน และงานศึกษาของธนกฤต ใจสุดา มุ่งเน้นกระบวนการออกแบบเชิงศิลปะและพาณิชย์ โดยนำมรดกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้มาตีความให้เป็นรูปธรรม

2. ผลลัพธ์และเป้าหมาย กิจกรรมปฏิบัติการใน ต.ห้วยสัก มุ่งเน้นผลลัพธ์เชิงสังคมและเศรษฐกิจ โดยสร้างรายได้และพัฒนาชีวิตความเป็นอยู่ของชุมชน ส่วนงานของจันจิรา กว้างนอก และธนกฤต ใจสุดา เน้นผลลัพธ์ในเชิงศิลปะและเชิงพาณิชย์ ผ่านการออกแบบที่สร้างเอกลักษณ์และเพิ่มมูลค่าให้ผลิตภัณฑ์

การเปรียบเทียบระหว่างการวิจัย “นวัตกรรมการลงยาสีเย็น” และงานศึกษาของจันจิรา กว้างนอก และธนกฤต ใจสุดา แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการอนุรักษ์และพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมผ่านงานศิลปะและหัตถกรรม ทั้งยังเน้นให้เห็นถึงวิธีการที่แตกต่างกันในการแปลความคิดและสร้างมูลค่า ทั้งในเชิงเศรษฐกิจ สังคม และศิลปะ

องค์ความรู้จากงานวิจัย

องค์ความรู้ที่ได้รับจากการศึกษาวิจัยและปฏิบัติการสร้างสรรค์ “นวัตกรรมการลงยาสีเย็นบนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์สู่การสร้างอาชีพ” มีดังนี้



ภาพที่ 12 องค์ความรู้จากงานวิจัย

สรุป

จากการศึกษาวิจัยและปฏิบัติการสร้างสรรค์ “นวัตกรรมการลงยาสี (เย็น) บนลวดลายจิตรกรรมไทยประยุกต์สู่การสร้างอาชีพ” พบว่าเกิดความเข้าใจและรู้ถึงความเป็นมา ขั้นตอนวิธีทำ และแนวคิดการลงยาสีตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ซึ่งมีแนวคิดและเป้าหมายที่สอดคล้องกัน โดยเน้นไปที่การให้คุณค่าเชิงอนุรักษ์ควบคู่ไปกับการพัฒนาทางด้านเทคโนโลยีในด้านต้นแบบสำหรับการลงยาสี จากการออกแบบลวดลายใหม่ผสมผสายกับลวดลายจิตรกรรมไทย ถือเป็นการประยุกต์ลวดลายจิตรกรรมไทยแบบดั้งเดิมเข้ากับกระบวนลงยาสี ซึ่งทำให้เกิดเป็นรูปแบบใหม่ของงานสร้างสรรค์ ซึ่งถือเป็นนวัตกรรมด้านการออกแบบลงยาสี นอกจากนั้น การจัดกิจกรรมและร่วมปฏิบัติการสร้างสรรค์กับผู้คนที่สนใจเข้าร่วม ณ ชุมชน ต.ห้วยสัก อ.เมือง จ.เชียงราย พบว่า ผู้เข้าร่วมอบรมได้รับทักษะความรู้และสามารถนำไปต่อยอกสร้างรายได้ให้เกิดขึ้นได้ในอนาคตอีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการส่งเสริมด้านการตลาด เช่น การจัดแสดงสินค้าในงานนิทรรศการ การขายผ่านแพลตฟอร์มออนไลน์ และการเชื่อมโยงกับแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เพื่อเพิ่มโอกาสทางการค้าและขยายกลุ่มเป้าหมายทั้งในและต่างประเทศ

2. ควรพัฒนาเนื้อหาการฝึกอบรมเพิ่มเติม โดยเน้นเทคนิคการออกแบบและสร้างเอกลักษณ์ที่ตอบโจทย์ตลาดในปัจจุบัน เช่น การออกแบบที่เน้นการใช้งานในชีวิตประจำวัน หรือการผสมผสานกับศิลปะแบบร่วมสมัย เพื่อสร้างมูลค่าเพิ่มให้ผลิตภัณฑ์

3. ควรส่งเสริมความร่วมมือระหว่างชุมชนผู้ผลิต ภาคธุรกิจ และสถาบันการศึกษา เพื่อสร้างระบบสนับสนุนที่ยั่งยืน เช่น การจัดหาวัสดุที่มีคุณภาพ การพัฒนาช่องทางการจำหน่าย หรือการถ่ายทอดเทคโนโลยีที่ทันสมัย เพื่อลดต้นทุนและเพิ่มคุณภาพของผลิตภัณฑ์

บรรณานุกรม

จันจิรา กว้างนอก. (2558). เครื่องประดับร่วมสมัยที่ได้รับแรงบันดาลใจจากทองสุโขทัย. **ศิลปะนิพนธ์ปริญญาศิลปบัณฑิต.** คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ธนกฤต ใจสุดา. (2564). การออกแบบเครื่องประดับจากมรดกทางวัฒนธรรม. **เอกสารคำสอนและเอกสารประกอบการสอน**. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เพ็ญสิริ ชาตินิยม. (2550). **กรรมวิธีตกแต่งผิวเครื่องประดับ.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 366227 ภาควิชาออกแบบเครื่องประดับ คณะมัณฑนศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภัทรบดี พิมพ์กิ และคณะ. (2566). การสร้างสรรค์เครื่องประดับภายใต้แรงบันดาลใจจากลวดลายเสื่อสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณีด้วยคอมพิวเตอร์เพื่อการออกแบบสาหรับเทคนิคการลงยาสีเย็น**. Journal of Digital Business and Social Sciences.** 9(1), 1-17.

สุรพงษ์ ปัญญาทา, ภัทรา ศรีสุโข และ ภัทรบดี พิมพ์กิ. (2564). การประดิษฐ์ยาสีร้อนสำหรับงานเครื่องประดับจากการใช้วัตถุดิบหลัก (แร่ควอตซ์) ในแหล่งจังหวัดจันทบุรี. **รายงานวิจัย.** มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณ

สุรพงษ์ ปัญญาทา, ภัทรา ศรีสุโข และ ภัทรบดี พิมพ์กิ. (2565). การประดิษฐ์ยาสีร้อนสำหรับงานเครื่องประดับจากการใช้วัตถุดิบหลัก (แร่ควอตซ์) ในแหล่งจังหวัดจันทบุรี. **วารสารวิชาการสมาคมสถาบันอุดมศึกษาเอกชนแห่งประเทศไทย (สสอท.).** 11(1), 15-28.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2552). **ลงยาสี.** ข้อมูลออนไลน์จาก http://legacy.orst.go.th/?knowledges =ลงยาสี-3-ธันวาคม-2552 [3 ธันวาคม 2552].

Jeanne Werge-Hartley. (2005). **Enamelling on precious matals.** Malaysia: The Crowood Press Ltd.

Jinks Mcgrath. (2003). **First step in Enameling**. North America. Krause Publication.

Karen L. Cohen. (2019). **The art of fine enameling second edition.** Landham Maryland, United State. The Rowman & Littlefield Publishing Group, Inc.

The Gem and Jewelry Institute of Thailand (Public Organization). (2556). **กระแสความนิยมเครื่องประดับลงยา.** ข้อมูลออนไลน์จาก https://git.or.th/th/information-service/27/77/detail/866 [26 มีนาคม 2556].

Received: 12/06/2024 Revised: 12/25/2024 Accepted: 12/27/2024

Buddhist Art: Interpreting Beauty in the Dimension of Wisdom

Yueng Pannengpetch
Mahachulalongkornrajavidayalaya University
Corresponding Author, Email: yuengp@hotmail.com

Abstract

This article focuses on studying and analyzing the concept of beauty within the framework of Buddhist philosophy, emphasizing its significance beyond mere visual perception to encompass spiritual values such as goodness, truth, and tranquility, which are reflected through the Dhamma. Buddhist art, including Buddha images, murals, and achitecture, serves as a crucial medium for cultivating the mind and wisdom. Beauty in Buddhist philosophy is categorized into two main dimensions: natural beauty (*Sabhāva-Sundara*), which reflects impermanence and facilitates contemplation of the Dhamma, and mental beauty (*Citta-Sundara*), expressed through virtues and a tranquil mind. These aspects of beauty function as tools for mindfulness cultivation and inspire reflection, forming a fundamental part of life development.

The article also proposes ways to integrate the concept of beauty in Buddhist philosophy into contemporary art, such as creating artworks that emphasize the profundity of the Dhamma to promote spiritual values in modern contexts. Additionally, it suggests comparative studies between Buddhist philosophical art and Western philosophy to foster deeper understanding and advance art that reflects spirituality and wisdom. This article highlights the role of beauty in Buddhist philosophy and art as a powerful tool for fostering inner peace and wisdom in everyday life.

Keywords: Beauty in Buddhist Philosophy, Buddhist Art, Mental Beauty, Natural Beauty, Spirituality

The Significance of Beauty in the Perspective of Buddhist Philosophy

The concept of beauty (*Sundara*) extends beyond mere visual aesthetics. From the perspective of Buddhist philosophy, beauty is not confined to sensory perception but embodied profound values, expressing harmony, the interconnectedness of humanity and nature, and the deep truths inherent in the Dhamma. In the Rāhulovāda Sutta (Majjhima Nikāya 62; PTS: M.i.420–426), the Buddha instructed Rāhula to contemplate the impermanence of all phenomena. This teaching highlights the idea that the beauty found in nature serves as an integral aspect of cultivating wisdom (*paññā*) and mindfulness (*sati*).

Buddhist philosophy emphasizes the cultivation of mindfulness and wisdom as essential paths towards the ultimate goal of liberation from suffering (*Nibbāna*). Within this framework, beauty becomes a crucial tool for developing concentration (*samādhi*) and engaging in contemplative inquiry (*dhamma-vicaya*). Beauty connected to the *Dhamma* enables individuals to access deeper truths about life. This profound connection is elaborated in the *Dhammacakkappavattana Sutta* (*Saṃyutta Nikāya 56.11; PTS: S.v.420*), which explains the realization of the *Dhamma* through the understanding of the Four Noble Truths (*Ariyasacca*).

By aligning beauty with mindfulness and insight, Buddhist philosophy transforms the aesthetic into a medium for spiritual growth and a pathway to understanding the ultimate truths of existence.

Beauty in Art and Its Spiritual Connection

Art in Buddhism plays a pivotal role in bridging physical beauty with spiritual beauty. A prominent example is the depiction of Buddha images in various postures (*mudrās*), which not only display aesthetic excellence but also embody virtues and teachings of the *Dhamma*. For instance, the *Dhyāna Mudrā* represents serenity and meditative focus, while the *Dharmacakra Mudrā* symbolizes the dissemination of wisdom (*Payutto, 1995,34*).

Murals within Buddhist temples, such as those illustrating the Buddha's life and *Jātaka* tales, present *Dhamma* in accessible forms. These works of art inspire viewers to reflect on the deeper truths of life (*Dīgha Nikāya 22; PTS: D.ii.290–315*). Furthermore, art in Buddhist philosophy transcends tangible creations, encompassing the appreciation of natural beauty. For example, the lotus flower in a pond serves as a metaphor for the purity of the mind, unsullied by the challenges of the world. This spiritual beauty encourages profound mental development and contemplation (*Harvey, 2000, 65*).

Through its symbolic and reflective qualities, Buddhist art not only enhances aesthetic appreciation but also fosters spiritual growth, providing a path to deeper understanding and transformation.

True Beauty in the Context of Buddhist Philosophy: Goodness, Truth, and Peace

In Buddhist philosophy, true beauty encompasses three essential values: goodness (*Kusala*), truth (*Sacca*), and peace (*Santi*). These elements represent the core attributes of a life aligned with spiritual development and liberation.

1. Goodness (*Kusala*)

Beauty rooted in goodness arises from virtuous conduct and righteous

actions, such as adherence to the Five Precepts (*Pañca Sīla*). This moral foundation fosters a sense of harmony and nurtures beauty in daily life (*Rahula, 1974, 94*).

2. Truth (Sacca)

Beauty associated with truth reflects a deep understanding of life's impermanent nature and the release from attachments. This perspective is exemplified in the *Khandha Sutta* (*Saṃyutta Nikāya 22.79; PTS: S.iii.86*), which underscores the contemplation of impermanence as a pathway to insight.

3. Peace (Santi)

The beauty of peace manifests in a mind free from defilements and sufferings. It emerges through the cultivation of concentration (samādhi) and wisdom (paññā), as illustrated in the Ānāpānasati Sutta (Majjhima Nikāya 118; PTS: M.iii.78–88), which describes mindfulness of breathing as a method to achieve inner tranquility and ultimate happiness (Harvey, 2000,102).

In this context, beauty in Buddhist philosophy and art transcends sensory perception. It becomes a profound process of mental and spiritual development. Buddhist art, such as Buddha images and temple murals, acts as a bridge connecting individuals to the *Dhamma* and spiritual values. This form of beauty serves as a tool for attaining inner peace and gaining a deep understanding of life's truths.

Beauty in the Perspective of Buddhist Philosophy

The Definition of Beauty in Buddhism

In Buddhist philosophy, the concept of beauty (*Sundara*) transcends mere visual perception, encompassing inner values and a way of life that leads to happiness and wisdom. Beauty in this context is integrally connected to truth (*Sacca*), goodness (*Kusala*), and peace (*Santi*), which are regarded as the ultimate goals of life. The Buddhist definition of beauty emphasizes the contemplation

of phenomena as they arise in the present moment, alongside an acceptance of impermanence (*anicca*, suffering (*dukkha*), and non-self (*anattā*). In the *Rāhulovāda Sutta* (*Majjhima Nikāya 62; PTS: M.i.420–426*), the Buddha teaches that reflecting on beauty can lead to a deeper understanding of profound truths (*Harvey, 2000,57*).

In this view, beauty is not confined to sensory pleasure but served as a tool for practitioners to cultivate wisdom (*paññā*) and gain a profound understanding of life's nature. Beauty in Buddhist philosophy, therefore, plays a crucial role in mental development and the cultivation of mindfulness (*sati*) in everyday life (*Payutto, 1995 ,89*).

By linking beauty with the realization of ultimate truths, Buddhist philosophy frames it as a pathway to not only aesthetic appreciation but also spiritual growth and enlightenment.

Natural Beauty (Sabhāva-Sundara)

Natural beauty (*Sabhāva-Sundara*) refers to inherent beauty that exists without artificial embellishment. This form of beauty is exemplified in nature, such as the elegance of a lotus blooming in a pond. In Buddhist philosophy, the lotus symbolizes purity and liberation from sufferings (*Rahula, 1974, 94*). Despite its origin in muddy waters, the lotus remains clean and beautiful, reflecting the development of the mind that transcends defilements and sufferings.

Natural beauty also serves as a reminder of life's impermanence. All elements in nature are subject to change over time. Contemplating the transient nature of beauty in the natural world fosters mindfulness (*sati*) and wisdom (*paññā*), encouraging a deeper understanding of life's nature and the practice of non-attachment (*Gombrich, 1988, 118*).

Mental Beauty (*Citta-Sundara*)

Mental beauty (*Citta-Sundara*) is expressed through virtues and a pure mind. This type of beauty manifests in acts of kindness, compassion, and forgiveness. It plays a crucial role in spiritual development, as practices like observing the Five Precepts (*Pañca Sīla*) or Eight Precepts (Aṭṭha Sīla) promote beauty in daily life and cultivate social harmony (*Harvey, 2000,65*).

In Buddhist philosophy, a calm and steady mind embodies a deeper beauty than external appearances. A mind free from greed (*lobha*), anger (*dosa*), and delusion (*moha*) is considered profoundly beautiful and powerful, capable of attaining enlightenment (*Payutto, 1995,90*). Mental beauty is not only a value worth striving for but also a critical goal of living according to the Buddhist path.

The Role of Beauty in the Development of Mind and Wisdom

Beauty as a Tool for Cultivating Mindfulness

Beauty plays a significant role in cultivating mindfulness (*sati*), a key component of the Noble Eightfold Path. Contemplating beauty—whether in nature or Buddhist art—helps foster concentration (*samādhi*) and tranquility of the mind. For instance, reflecting on the beauty of a lotus blooming in water can remind practitioners of the purity and liberation inherent in life devoid of suffering (*Rahula, 1974, 95*).

Additionally, appreciating beauty, such as observing Buddha images or listening to soothing music, draws the mind's attention to the present moment. Such practices enhance mindfulness and reduce mental distractions (*Harvey, 2000, 102*). This meditative engagement not only calms the mind but also serves as a pathway to deeper wisdom (*paññā*).

Consequently, beauty, whether natural or mental, serves as a profound instrument in Buddhist philosophy for cultivating mindfulness, fostering inner tranquility, and guiding practitioners toward deeper wisdom. By engaging with beauty as a spiritual tool, individuals can transcend surface-level aesthetics and develop a more profound understanding of life and liberation.

Beauty as a Catalyst for Contemplation of the Dhamma

In Buddhist philosophy, beauty plays a vital role in stimulating contemplation of the *Dhamma* (*Dhamma-vicaya*), one of the factors of enlightenment (*Bojjhaṅga*). Beauty that inspires such contemplation, for example, might include observing the impermanence of a wilting flower or the cyclical changes of the seasons. These observations encourage individuals to reflect on the truths of life, fostering an understanding of impermanence (*anicca*) and non-attachment (*Gombrich, 1988, 120*).

In this context, beauty transcends mere sensory pleasure, functioning instead as a crucial tool for comprehending the nature of existence and its profound truths. Contemplating the *Dhamma* through beauty fosters wisdom (*paññā*) and elevates the mind to higher levels of spiritual development (*Payutto, 1995, 93*).

Thus, in Buddhist philosophy, beauty is not confined to sensory satisfaction but serves as an essential means for mental and intellectual cultivation. Natural beauty (*Sabhāva-Sundara*) and mental beauty (*Citta-Sundara*) connect individuals with the natural world and the Dhamma. Furthermore, beauty functions as an indispensable instrument for cultivating mindfulness (*sati*) and fostering contemplation of the Dhamma—processes that lead to inner tranquility and the ultimate realization of liberation (*Nibbāna*).

The Interpretation of Beauty in Buddhist Art

Buddhist art embodies profound philosophical and spiritual depth, transcending physical aesthetics to reflect the *Dhamma* and the essence of life. It serves as a vital medium for enabling individuals to access the *Dhamma* and develop their minds through appreciation and symbolic reflection. This section examines the forms, characteristics, and symbolic beauty in Buddhist art, accompanied by examples that highlight its role in disseminating the *Dhamma* and fostering spiritual growth.

Forms and Characteristics of Buddhist Art Reflecting Buddhist Philosophy

Buddhist art emphasizes conveying philosophical and spiritual meanings through symbols and simple yet elegant forms. Its defining characteristics include balance, tranquility, and a reflection of the Dhamma, such as impermanence (*anicca*) and peace (*santi*) (Gombrich, 1988, p. 105).

1. Simplicity and Balance

Buddhist art avoids opulence and complexity, instead embracing simplicity. Structures like stupas (cetiya) and Buddha images feature harmonious proportions, symbolizing liberation from mental distraction and turmoil (Snodgrass, 1985, p. 210)

Use of Symbols

Buddhist art incorporates symbols such as the Dharmachakra (Wheel of Dhamma), the lotus flower, and the Bodhi tree to signify the Dhamma and enlightenment (Payutto, 1995, p. 145).

1. The Dharmachakra: Represents the turning of the Wheel of Dhamma, symbolizing the spread of the Buddha's teachings.

2. The Lotus Flower: Serves as a metaphor for purity and spiritual awakening, as it grows unstained in muddy waters.

3. The Bodhi Tree: Symbolizes the place of the Buddha's enlightenment and serves as a reminder of the pursuit of wisdom.

Hence, Buddhist art transcends mere visual appeal, serving as a profound medium that reflects Buddhist philosophy and spiritual values. Its simplicity, balance, and symbolic richness not only inspire but also guide individuals in contemplating the deeper truths of the Dhamma and striving toward spiritual growth and enlightenment.

Architectural Art in Buddhism: Stupas and Temples

Buddhist architectural art plays a significant role in reflecting beliefs and the principles of the *Dhamma*.

1. Stupas

Stupas symbolize enlightenment and Nibbāna. Their structures are often designed with simplicity yet possess profound symbolism. For instance, bell-shaped stupas commonly found in Thailand reflect tranquility and balance. A prominent example is the Phra Pathom Chedi in Nakhon Pathom Province, which signifies the connection between humanity and nature (Snodgrass, 1985, 210).

2. Temples

Temples serve as spaces where art and faith converge. Their symmetrical layouts represent order and harmony. An example is Wat Phra That Doi Suthep in Chiang Mai Province, perched on a mountaintop, symbolizing spiritual elevation and the pursuit of higher consciousness (Snodgrass, 1985, 215).

Pictorial and Sculptural Art Reflecting the *Dhamma*

1. Murals

Murals in Buddhist temples often narrate stories from the Buddha's

life, such as his birth, enlightenment, and Parinibbāna. An example is the murals at Wat Suthat Thepwararam in Bangkok, which profoundly depict the life of the Buddha. These artworks not only offer visual beauty but also encourage viewers to contemplate the Dhamma on a deeper level (Snodgrass, 1985, p. 223).

2. Buddha Images

Buddha images serve as representations of virtues and the Dhamma. For example, Buddha images in the meditative posture (Dhyāna Mudrā) convey serenity and concentration. A notable example is the Emerald Buddha (Phra Buddha Maha Mani Rattana Patimakorn) in Bangkok, which symbolizes elegance and self-reliance (Snodgrass, 1985, p. 210).

Symbolic Beauty in Buddhist Art

Buddhist art emphasizes the use of symbols to reflect the *Dhamma* and spiritual concepts. Key symbols include:

1. Dharmachakra (Wheel of Dhamma)

The *Dharmachakra* symbolizes the turning of the Wheel of the *Dhamma* and the dissemination of the Buddha's teachings. A notable example is the *Dharmachakra* at Sarnath, the site of the Buddha's first sermon.

2. Lotus Flower

The lotus represents purity and enlightenment. A blooming lotus signifies a mind free from defilements and attachment.

3. Bodhi Tree

The Bodhi tree symbolizes enlightenment, as the Buddha attained enlightenment beneath it. An example is the Bodhi tree at Mahabodhi Temple in Bodh Gaya.

The Use of Symbols to Convey the *Dhamma*

1. *Dharmachakra* in Architecture

The *Dharmachakra* is often incorporated into architectural elements, such as adorning temple gates, symbolizing the guiding role of the *Dhamma* in life (*Gombrich, 1988, 120*).

2. Lotus Base of Buddha Images

Buddha images in the meditative posture are frequently placed on a lotus base, symbolizing a calm and pure mind.

3. Other Symbols

1. Bell-shaped stupas: Represent the unity of the four elements—earth, water, fire, and air.

2. Radiant halo around the Buddha's head: Signifies enlightened wisdom illuminating all ignorance.

Accordingly, Buddhist architectural, pictorial, and sculptural arts transcend mere visual appeal, serving as profound tools to reflect and disseminate the *Dhamma*. Through simplicity, balance, and rich symbolism, these artworks inspire contemplation, foster mindfulness, and guide individuals on their spiritual journey. By integrating art with the *Dhamma*, Buddhist aesthetics become a vehicle for both personal and communal spiritual growth.

Examples and Analysis

1. Wat Phra Kaew (Temple of the Emerald Buddha)

The architecture and art of Wat Phra Kaew exemplify both aesthetic and spiritual beauty. The Emerald Buddha (*Phra Buddha Maha Mani Rattana Patimakorn*) embodies tranquility and balance, serving as a focal point for spiritual reflection.

2. Murals at Wat Pho

The murals at Wat Pho narrate stories from the *Traibhumi* (Three Worlds), guiding viewers to understand the law of karma and its effects. These artistic depictions inspire reflection on moral principles and the cyclical nature of existence.

3. Shwedagon Pagoda

The Shwedagon Pagoda in Myanmar is a remarkable example of how physical beauty is intertwined with devotion to the *Dhamma*. Its golden spire radiates not only material splendor but also profound spiritual significance.

The emphasis on **simplicity** and **balance** in Buddhist art is central to its role in conveying deeper moral and spiritual values. In Buddhist philosophy, beauty is not defined solely by visual appeal but by its ability to reflect and communicate the teachings of the Dhamma. **Simplicity** in Buddhist art allows for clarity and focus on spiritual messages, avoiding distractions that could obscure the core teachings. The design of Buddhist art—whether in sculptures, murals, or architecture—often uses minimalistic forms to express profound truths in a way that is easy to comprehend and meditate upon (Snodgrass, 1985).

Balance in Buddhist art represents harmony within the universe and the individual's life, reflecting the Buddhist principle of the Middle Way, which avoids extremes and fosters equilibrium. Symmetry, proportionality, and harmonious design in Buddhist art symbolize inner peace and the balance between material and spiritual realms. For example, in Buddha images, balanced proportions often symbolize the equilibrium that leads to mental clarity, calmness, and enlightenment (Gombrich, 1988).

Through these qualities, Buddhist art does more than provide aesthetic pleasure—it serves as a gateway to understanding the Dhamma, guiding individuals towards greater mindfulness and spiritual development (Payutto, 1995).

The Dimension of Wisdom in Beauty

Art as a Tool for Cultivating Wisdom and Spiritual Growth

Buddhist art plays a pivotal role in fostering wisdom and spiritual growth. Its beauty goes beyond visual pleasure, functioning as a medium that connects the viewer with the Dhamma. Key examples include Buddha images and temple murals, which are designed to embody profound ethical and spiritual principles.

Art fosters wisdom by encouraging contemplation and reflection on the Dhamma. For instance, observing the symbolism of Buddha images or the Dharmachakra (Wheel of the Dhamma) inspires insights into life's truths. The Dharmachakra, representing the Noble Eightfold Path (D.ii.184; PTS Edition), serves as a reminder of the path toward enlightenment. Such art stimulates mindfulness and concentration, essential components for developing wisdom (Payutto, 1995, p. 147).

Perception of Beauty Leading to Enlightenment

In Buddhist philosophy, the perception of beauty is not confined to external admiration but served s a gateway to profound contemplation of the *Dhamma*. Beauty in the dimension of wisdom (*paññā*) aids individuals in recognizing the impermanent and interdependent nature of existence. For example, contemplating a lotus flower's journey from muddy waters to pristine bloom symbolizes the spiritual progress from suffering to liberation (*A.i.10; PTS Edition*).

Beauty also functions as a meditative tool. Practices such as visualizing serene objects like Buddha images or contemplating harmonious temple architecture promote mental calmness and concentration (*Harvey, 2000, 157*). This perception fosters inner tranquility and lays the foundation for wisdom, ultimately leading to liberation from suffering.

These insights reveal how Buddhist art integrates beauty with wisdom, serving as both a reflective medium and a practical tool for spiritual advancement. Through its symbolic depth and contemplative value, beauty becomes a transformative force that guides individuals toward enlightenment.

Examples of Art Reflecting the Dimension of Wisdom

Buddha Images in Different Postures Depicting Specific Virtues

Each Buddha image is meticulously designed to symbolize particular virtues and teachings of the *Dhamma*. Key examples include:

1. Meditation Posture (Samadhi Mudra)

The meditation posture portrays the Buddha in deep contemplation during his enlightenment beneath the Bodhi tree (*D.i.1; PTS Edition*). This posture symbolizes tranquility and mental equilibrium, qualities essential for cultivating wisdom. Viewing this image inspires a sense of serenity and concentration in the observer.

2. First Sermon Posture (Dharmachakra Mudra)

This posture depicts the Buddha delivering the first sermon, the *Dhammacakkappavattana Sutta*, which symbolizes compassion and the dissemination of the *Dhamma*. The depiction highlights the role of wisdom as a tool for spreading truth (*S.v.420; PTS Edition*).

3. Parinirvana Posture

The *Parinirvana* posture represents the Buddha's final passing into Nirvana, symbolizing liberation from the cycle of birth and death (*samsara*) and ultimate peace. Observing this posture encourages reflection on impermanence and the importance of detachment in daily life (*D.ii.156; PTS Edition*).

Murals Depicting Stories from the Buddha's Life

Murals in Buddhist temples serve as a profound medium connecting aesthetic beauty with moral and spiritual lessons. These artworks, depicting events from the Buddha's life such as enlightenment, teaching, and *Parinirvana*, impart ethical values and inspire contemplation.

Key examples include:

1. The Story of Vessantara Jataka

This mural portrays the selflessness of Prince Vessantara, a previous life of the Buddha, who exemplifies ultimate generosity and compassion. These virtues are foundational for the cultivation of wisdom (*J.vi.481; PTS Edition*).

2. The Buddha's Enlightenment under the Bodhi Tree

This artwork often emphasizes the Buddha's calmness while confronting Mara, representing the triumph of wisdom over defilements. Such depictions inspire viewers to emulate the Buddha's path of perseverance and insight (*D.ii.6; PTS Edition*).

3. The Seven Weeks after Enlightenment (Sattamahasthana)

Murals depicting the seven locations where the Buddha meditated post-enlightenment highlight the significance of mindfulness and reflective practice. They serve as a visual guide for meditative focus and self-awareness (*Vin.i.1; PTS Edition*).

The dimension of wisdom in Buddhist art transcends mere physical beauty, functioning as a vital instrument for fostering intellectual and spiritual growth. Through Buddha images and murals, art not only inspires but also provides an opportunity for individuals to contemplate the *Dhamma*. This engagement with art enables deeper understanding of life's truths and the realization of the ultimate goal of liberation.

Conclusion

Buddhist philosophy and art share a profound interconnection, serving as complementary tools for reflecting life's truths and guiding humanity toward spiritual peace. While Buddhist philosophy emphasizes contemplation and mental cultivation to realize ultimate truth, Buddhist art acts as a medium for individuals to appreciate beauty and spiritual values.

A prime example is the creation of Buddha images, which encompass both physical beauty and philosophical depth. Different postures of Buddha images, such as the **Meditation Posture (Dhyāna Mudrā)** and the **First Sermon Posture (Dharmachakra Mudrā)**, not only display artistic finesse but also convey profound teachings of the *Dhamma*. These images serve as reminders of the importance of concentration and wisdom in daily life (*Gombrich, 1988, 118*).

In Buddhism, beauty is not confined to visual appeal but embodies the profundity of the *Dhamma*. The *Dhamma* represents the ultimate truth, the essence of life. Consequently, beauty in Buddhist philosophy signifies awareness of impermanence (*anicca*), suffering (*dukkha*), and non-self (*anattā*), enabling individuals to detach from clinging and attain peace.

For example, in the *Rāhulovāda Sutta* (*Majjhima Nikāya 62; PTS: M.i.420-426*), the Buddha teaches Rahula to reflect on the impermanence of all phenomena. Such contemplation fosters inner beauty by freeing the mind from greed, hatred, and delusion. Similarly, the *Dhammacakkappavattana Sutta* illustrates the turning of the Wheel of *Dhamma* and the dissemination of truth. Here, beauty resides not in words or presentation but in the profound truth that illuminates wisdom and inner tranquility (*Dhammapada, PTS: Dhp. vv. 277-279*).

Beauty in Buddhist philosophy plays a pivotal role in enhancing life, both individually and socially. Contemplating natural beauty, such as the purity of a lotus flower growing unstained from the mud, inspires individuals to recognize the potential for inner purity and growth, even amidst challenging

circumstances.

In the Ānāpānasati Sutta (Majjhima Nikāya *118; PTS: M.iii.78-88*), the Buddha underscores the development of mindfulness through breathing contemplation, fostering concentration and wisdom that lead to lasting peace.

Buddhist art, such as murals depicting the Buddha's life, exemplifies how beauty facilitates life development. These stories not only impart knowledge but also inspire viewers to reflect on the *Dhamma* and live virtuously (*Harvey, 2000, 102*).

Thus, beauty in Buddhist philosophy transcends sensory pleasure, serving as a profound tool for cultivating mindfulness, wisdom, and ethical living, ultimately guiding humanity toward the realization of truth and spiritual liberation.

Buddhist art serves as a vital medium for cultivating the human mind and intellect, bridging sensory beauty with deeper spiritual insight. A quintessential example is the Buddha statues enshrined in temples, which not only enhance the aesthetic appeal of their surroundings but also act as focal points for meditation and reflection on the *Dhamma*.

The *Tipiṭaka* (Pali Canon) highlights the role of art in guiding humanity toward liberation. Activities such as chanting and listening to sermons are described as the "art of speech," fostering wisdom and comprehension of the *Dhamma*. This concept is exemplified in the *Mahāsatipaṭṭhāna Sutta* (*Dīgha Nikāya 22; PTS: D.ii.290-315*), which emphasizes mindfulness practice in every action. These practices, steeped in both beauty and depth, encourage individuals to engage with life in a more mindful and enlightened manner.

Beyond personal development, Buddhist art plays a significant role in fostering harmony within communities. Architectural works like stupas and communal activities such as religious festivals serve as vehicles for shared reflection on the *Dhamma*. These collective experiences strengthen social cohesion and nurture inner peace among participants (*Payutto, 1995, 90*).

Thus, Buddhist art transcends its physical form to become a profound tool for cultivating mindfulness, wisdom, and unity, demonstrating its enduring relevance in both individual and societal contexts.

References

Gombrich, R. F. (1988). **Theravāda Buddhism: A social history from ancient Benares to modern.** Colombo. Routledge.

Harvey, P. (2000). **An introduction to Buddhism: Teachings, history, and practices.** Cambridge University Press.

Payutto, P. A. (1995). *Buddhadhamma: Natural laws and values for life*. Buddhadhamma Foundation.

Rahula, W. (1974). **What the Buddha taught**. Grove Press.

Snodgrass, A. (1985). **The symbolism of the stupa**. Motilal Banarsidass.

Pali Text Society. (1885-1900). **The Pali Text Society's Pali-English dictionary.** London: PTS.

Dīgha Nikāya (D.i, D.ii). (n.d.). *The Pali Text Society*.

Majjhima Nikāya (M.i, M.iii). (n.d.). *The Pali Text Society*.

Saṃyutta Nikāya (S.v). (n.d.). *The Pali Text Society*.

Jātaka. (n.d.). *The Pali Text Society*.

Received: 12/05/2024 Revised: 12/24/2024 Accepted: 12/27/2024

การสืบสานประเพณีตั้งธรรมหลวงจากศิลป์สู่ธรรมผ่านการแสดงภาพพระบฏ

The Preservation of the Tradition of Tang Tham Luang through Phra Bot Paintings

ลิปิกร มาแก้ว
Lipikorn Makaew
มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา
Rajamangala University of Technology Lanna
Corresponding Author, Email: lipikornart@gmail.com

บทคัดย่อ

ประเพณีตั้งธรรมหลวงเป็นพิธีกรรมสำคัญในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งสะท้อนถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและการรักษาขนบธรรมเนียมที่สืบทอดกันมายาวนาน พิธีกรรมนี้มีจุดเด่นที่การเทศน์มหาชาติ โดยเฉพาะเรื่องเวสสันดรชาดก ที่มุ่งปลูกฝังคุณธรรม เช่น การบำเพ็ญทานบารมี ความอดทน และความเมตตา นอกจากนี้ ยังใช้ภาพพระบฏ ซึ่งเป็นจิตรกรรมบนผืนผ้า เป็นสื่อศิลปะในการถ่ายทอดพุทธประวัติ ทศชาติชาดก และหลักธรรมคำสอน ทำให้เข้าใจง่ายและเข้าถึงได้มากขึ้น ภาพพระบฏยังเพิ่มบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์ในพิธีกรรม และช่วยสร้างความประทับใจแก่ผู้ร่วมงาน

ความสัมพันธ์ระหว่างประเพณีตั้งธรรมหลวงและชุมชนปรากฏชัดเจนผ่านการมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น การเตรียมสถานที่ การแสดงภาพพระบฏ และการฟังธรรม กิจกรรมเหล่านี้ส่งเสริมความสามัคคีในชุมชนและการถ่ายทอดวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น พิธีกรรมนี้ยังเป็นเวทีที่ชุมชนสามารถรวมตัวเพื่อแสดงความเคารพและสนับสนุนศาสนา

ในยุคปัจจุบัน การนำเทคโนโลยีดิจิทัลมาช่วยเผยแพร่ภาพพระบฏและสาระจากประเพณีตั้งธรรมหลวง ทำให้มรดกทางวัฒนธรรมนี้ยังคงมีชีวิตชีวาและสอดคล้องกับวิถีชีวิตร่วมสมัย การปรับตัวดังกล่าวไม่เพียงช่วยอนุรักษ์ประเพณีเก่าแก่ แต่ยังสร้างแรงบันดาลใจให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้คุณค่าของศิลปะ ศาสนา และความสามัคคีในชุมชน

คำสำคัญ: ศิลปกรรม, ประเพณีตั้งธรรมหลวง, ภาพพระบฏ

Abstract

The *Tung Tham Luang* tradition is a significant ritual in Lanna culture, reflecting profound faith in Buddhism and the preservation of long-standing customs. Central to this tradition is the preaching of the *Maha Chat* (Great Birth Story), particularly the *Vessantara Jataka*, which aims to instill virtues such as generosity, patience, and compassion. Moreover, the ritual incorporates *phra bot*-painted cloth banners-as an artistic medium to convey Buddhist narratives, including the life of the Buddha, the *Ten Jataka Tales*, and core teachings. These visual aids enhance comprehension and accessibility while enriching the sacred atmosphere of the ceremonies, leaving a lasting impression on participants.

The connection between the *Tung Tham Luang* tradition and the community is evident through collective participation in activities such as venue preparation, displaying *phra bot*, and listening to sermons. These practices foster unity within the community and facilitate the intergenerational transmission of cultural heritage. The ritual also serves as a platform for communal expression of reverence and support for Buddhism.

In contemporary times, the integration of digital technology has played a vital role in disseminating *phra bot* imagery and the essence of the *Tung Tham Luang* tradition, ensuring its continued vibrancy and relevance to modern lifestyles. This adaptation not only aids in preserving this ancient tradition but also inspires younger generations to appreciate the values of art, religion, and communal harmony.

Keywords: Art, Tang Tham Luang Tradition, Phra Bot Paintings

บทนำ

ประเพณีตั้งธรรมหลวงเป็นพิธีกรรมที่สำคัญในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งสะท้อนถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและการรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีที่สืบทอดกันมายาวนาน ในพิธีนี้มักมีการจัดกิจกรรมทางศาสนาเพื่อถ่ายทอดหลักธรรมคำสอน รวมถึงการแสดงภาพพระบฏ ซึ่งเป็นสื่อสำคัญในการถ่ายทอดพุทธประวัติและคติธรรมแก่พุทธศาสนิกชน โดยเฉพาะในงานเทศน์มหาชาติที่เน้นการเล่าเรื่องราวของเวสสันดรชาดก ภาพพระบฏจึงกลายเป็นเครื่องมือสำคัญที่เชื่อมโยงชุมชนเข้ากับศาสนาและศิลปะพื้นบ้าน

ประเพณีตั้งธัมม์หลวง (มณี พยอมยงค์, 2542: 2340-2341) ประเพณี 12 เดือนของชาวล้านนาที่สัมพันธ์กับเวสสันดรชาดก ก็คือประเพณียี่เป็ง (เดือน 12 ภาคกลาง) นอกจากจะลอยกระทง ล่องสำเภา ตามประทีป ปล่อยโคมไฟแล้ว ในเดือนนี้ หลายวัด หลายชุมชน จะประกอบพิธีฟังเทศน์ เรื่องพระเวสสันดร ที่เรียกว่า **“ตั้งธัมม์หลวง”** หมายถึงการฟังพระธรรมเทศนาเรื่องใหญ่หรือเรื่องสำคัญ เพราะธัมม์หลวงที่ใช้เทศน์มักจะเป็นเวสสันดรชาดก อันเป็นพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ก่อนจะได้มาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า มหาเวสสันดรชาดกสอนในเรื่องการให้ทาน การบริจาค ความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ผลจากการซึมซับรูปแบบของคนดีน้ำใจงามจากพระเวสสันดร หล่อหลอมให้ชาวล้านนานับแต่โบราณกาลจวบปัจจุบันมีอัธยาศัยงดงาม โอบอ้อมอารี อ่อนโยน อ่อนหวาน มีไมตรีจิตกับทุกคน ธรรมเวสสันตรชาดกล้านนามีหลายสำนวน สื่อถึงความนิยมฟัง ด้วยเหตุที่เทศน์มหาชาติเป็นที่นิยมมากนับแต่อดีต จึงมีนักปราชญ์ล้านนา แต่งธรรม(เรียบเรียงด้วยสำนวนล้านนา) มีจำนวนประมาณ 237 สำนวน (สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2552: 259-294) เช่น ฉบับวิงวอนน้อย วิงวอนหลวง วิงวอนดอนกลาง หิ่งแก้วมโนวอน ท่าแป้น ริมศง สร้อยสังกร ล้านช้างเวียงจันทน์ พุกามพระงาม แม่กุ เมืองหาง พระสิงห์ โคมคำ เชียงของ น้ำดั้นท่อ ไผ่แจ้เรียวแดง พร้าวไกวใบ พร้าวหนุ่ม อินทร์ลงเหลา ป่าซาง สะเภาน้อย ฯลฯ และที่นิยมอย่างมากในปัจจุบันได้แก่ฉบับ สร้อยสังกร แต่งโดยพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (ฟู อตฺตสิโว) ได้รวมเอากัณฑ์ที่เด่นๆของฉบับต่างๆมารวมกัน เป็นฉบับใหม่ เป็นต้น ส่วนฉบับที่เป็นภาษาบาลีล้วนเรียกว่า คาถาพัน และฉบับที่แปลคาถาพันเรียกว่า จริยา

ส่วนภาพพระบฏเป็นจิตรกรรมล้านนาที่สร้างสรรค์บนผืนผ้า ซึ่งมักใช้แขวนในอุโบสถ วิหาร หรือศาลาการเปรียญในช่วงพิธีทางศาสนา เช่น งานบุญเทศน์มหาชาติ โดยภาพเหล่านี้จะเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติ ทศชาติชาดก หรือเวสสันดรชาดก ซึ่งมีเนื้อหา

และสัญลักษณ์ที่สื่อถึงหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนา การแสดงภาพพระบฏในงานตั้งธรรมหลวงจึงเป็นการสร้างความเข้าใจในหลักธรรมแก่ผู้เข้าร่วมพิธี รวมทั้งส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและศาสนาในบริบทของชุมชนไทย ในยุคที่วัฒนธรรมท้องถิ่นต้องเผชิญกับความเปลี่ยนแปลงจากการพัฒนาเมือง การศึกษาประเพณีตั้งธรรมหลวงช่วยให้เห็นถึงวิธีการที่ชุมชนสามารถรักษาความเชื่อมโยงกับศาสนาและศิลปะ การสืบสานประเพณีตั้งธรรมหลวงผ่านการแสดงภาพพระบฏมีวัตถุประสงค์เพื่ออนุรักษ์และถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมไทยแก่คนรุ่นหลัง อีกทั้งยังช่วยเสริมสร้างความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและสร้างสำนึกร่วมในชุมชน โดยภาพพระบฏทำหน้าที่เป็นสื่อกลางที่ผสมผสานระหว่างศิลปะและศาสนา เพื่อปลูกฝังคุณธรรมจริยธรรมในชีวิตประจำวัน นอกจากนี้ การอนุรักษ์ภาพพระบฏยังเป็นการเก็บรักษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์และภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สะท้อนถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมของชาติไทย

ประวัติและความหมายของประเพณีตั้งธรรมหลวง

ประเพณีตั้งธรรมหลวงมีต้นกำเนิดจากความศรัทธาของพุทธศาสนิกชนที่ต้องการแสดงความเคารพและความสำนึกในพระคุณของพระพุทธเจ้า โดยเป็นส่วนหนึ่งของพิธีกรรมในพระพุทธศาสนาไทยที่มีมาแต่โบราณ วัตถุประสงค์เริ่มแรกคือการถ่ายทอดธรรมะผ่านการแสดงธรรมเทศนาและกิจกรรมต่าง ๆ เช่น การเทศน์มหาชาติ และการเล่าเรื่องพระพุทธประวัติ ประเพณีนี้พัฒนาขึ้นในแต่ละยุคตามสภาพสังคม โดยเพิ่มการใช้ศิลปะ เช่น ภาพพระบฏ เข้ามาเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ช่วยเสริมให้การถ่ายทอดเรื่องราวมีความเข้าใจง่ายและน่าสนใจยิ่งขึ้น

พระมหาเวสสันตรทีปนี หรือ เวสสันตรทีปนี เป็นคัมภีร์ประเภท “ทีปนี” คือ คำอธิบายเรื่องใดเรื่องหนึ่งในพระไตรปิฎกออกไปอย่างพิสดาร และมีการอ้างอิงจากคัมภีร์ต่างๆ เป็นเครื่องประกอบ พระสิริมังคลาจารย์แต่ง เวสสันตรทีปนี เมื่อ พ.ศ. 2060 ตั้งใจว่าจะให้เป็นหนังสือส่องเนื้อความ(อธิบายเนื้อหา)เวสสันดรชาดกทั้ง 13 กัณฑ์ อาศัยอรรถกถาเวสสันดรชาดกเป็นโครงหลัก ขยายคำ และความออกไปอย่างพิสดาร เพื่อความปิติปราโมทย์ของสาธุชน

มหาเวสสันตรชาดก พระสังคีติกาจารย์ ได้รวบรวมร้อยกรอง เป็นคาถาล้วนๆ เพื่อเป็นการจดจำแก่นของเรื่อง มีจำนวน 1,000 คาถา บันทึกในพระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย ชาดก มหานิบาต เล่ม 28 บทประพันธ์เรื่องมหาเวสสันดรชาดกที่แต่งเป็นคาถาภาษาบาลีล้วน

ๆ พันบทนี้ว่า“คาถาพัน” ถ้านำไปเทศน์มหาเวสสันดรชาดกเฉพาะคาถาบาลีล้วน ๆ ก็เรียกว่า “เทศน์คาถาพัน” เนื้อความในมหาเวสสันตรชาดก ที่มี 1,000 คาถา แยกเนื้อหาออกเป็น 13 กัณฑ์ หรือ 13 ปัพพะ(ตอน) (เวสสันตรทีปนี ภาคภาษาบาลี) เรื่องจบแต่ละตอน เมื่อขึ้นตอนใหม่ ความเชื่อมเรื่องตามลำดับก็หายไป ตัดตอนไปอย่างรวดเร็วดุจฉากในภาพยนตร์ ผู้อ่านต้องปะติดปะต่อเรื่องราวในรายละเอียดเอาเอง ก็จะสามารถลำดับความติดตามเรื่องได้ ดังจะได้ยกมาพอเป็นตัวอย่าง คาถาแรก กับ คาถาสุดท้าย (มหาเวสฺสนฺตรชาตกำ, 2523: เล่ม 28 ข้อ 1045 -1269 หน้า 365-453) ของแต่ละกัณฑ์/ปัพพะ และจำนวนคาถาในแต่ละกัณฑ์ นอกจากนี้ พระสังคีติกาจารย์ ได้รวบรวมเนื้อเรื่องพระเวสสันดรโดยย่อกว่าไว้อีกที่หนึ่ง เรียกว่า “เวสสันตรจริยา” (พระไตรปิฎกบาลี เล่มที่ 33, 2523: ข้อ 9, หน้า 559-565) ว่าด้วยพระจริยาวัตรการสร้างทานบารมีของพระเวสสันดร

ภาพพระบฏ: สื่อกลางในการแสดงธรรม

พระบฏเป็นผืนผ้าที่วาดภาพจิตรกรรมเพื่อเล่าเรื่องราวในพุทธศาสนา เช่น พระพุทธประวัติ ทศชาติชาดก และเรื่องราวของพระเวสสันดรชาดก ภาพเหล่านี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเป็นพุทธานุสติและใช้ในการกราบไหว้บูชา โดยมากมักจะนำไปแขวนในสถานที่สำคัญ เช่น อุโบสถ วิหาร หรือศาลาการเปรียญ วัฒนธรรมการสร้างพระบฏสะท้อนถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและเป็นมรดกสำคัญของชาติที่แสดงถึงภูมิปัญญาและความสามารถของช่างศิลป์

พระบฏ คือ ผืนผ้าขนาดยาวที่เขียนภาพพระพุทธเจ้า และเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธประวัติ หรือทศชาติชาดกต่างๆ ใช้แขวนหรือห้อยไว้ภายในอุโบสถ วิหาร หรือศาลาการเปรียญ มีขนาดแตกต่างกันไปตามคติและความนิยมในแต่ละยุคสมัย ในคติเดิมมักวาดเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับยืนพระองค์เดียว หรือ ขนาบข้างด้วยพระอัครสาวก ต่อมาเริ่มมีรายละเอียดมากขึ้นโดยปรากฏภาพเล่าเรื่องเกี่ยวกับพระพุทธประวัติ และที่นิยมอีกเรื่องหนึ่ง คือ เรื่องพระมาลัย ต่อมาระยะหลังรูปแบบของพระบฏ ขนาดผืนผ้ายาว ได้คลี่คลายไปเหลือเพียงผืนผ้าขนาดประมาณ 50 x 50 เซนติเมตร เน้นถ่ายทอดเรื่องราวจบเป็นตอนๆ ดังที่นิยมกันก็คือ เรื่องเกี่ยวกับเวสสันดรชาดก ที่นิยมสร้าง จำนวน 13 ผืน ตามเนื้อหาของเวสสันดรชาดก 13 กัณฑ์ ใช้แขวนตกแต่งวิหารหรือศาลาการเปรียญในงานบุญเทศน์มหาชาติ ในพจนานุกรมฉบับ

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า บฏ หมายถึง ผ้าทอ ผืนผ้า พระบฏ คือ ผืนผ้าที่มีรูปพระพุทธเจ้าเป็นต้น แขวนไว้เพื่อบูชา มีรากศัพท์ในภาษาบาลีว่า ปฏ (อ่านว่า ปะ-ตะ)" (ราชบัณฑิตยสถาน, 2539: 558)

ประวัติความเป็นมาเก่าแก่ตั้งแต่สมัยหลังพุทธกาล เมื่อปรากฏมีการสร้างเคารพองค์ศาสดา เป็นศิลปกรรมที่แพร่หลายอยู่ในหลายวัฒนธรรม อาทิ อินเดีย จีน ธิเบต ญี่ปุ่น เกาหลี และไทย ภาพม้วนที่เก่าแก่ที่สุดในตอนนี้ คือ ภาพม้วนของจีน ชนชาติจีน ถือได้ว่าเป็นผู้นำในการเขียนภาพบรรยาย มีอายุเก่าแก่ ตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 4 และภาพเขียนแบบนี้ยังเอาไว้ใช้สอนศีลธรรมในพระพุทธศาสนาอีกด้วย ภาพเขียนแบบนี้ได้รับการพัฒนามาจนถึงขีดอยู่ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 7 ธิเบต เรียกว่า "ทังกา" หรือ จิตรกรรมทังกา (Thangka painting) ตรงกับความหมายในภาษา ไทยว่า "พระบฏ" คำว่า "ทังกา" ในภาษาอังกฤษมีการเขียนสะกดไว้หลายแบบ เช่น Tangka, Thanka และ Tanka ในภาษาจีนเรียกว่า "ถังข่า (Tangka)" เป็น งานจิตรกรรมบนผ้าฝ้ายหรือบนผ้าไหม ทำให้บางครั้งจึงนิยมเรียกจิตรกรรมทังกา ว่า "ภาพจิตรกรรมแบบม้วนแขวน (Scroll-painting)" โดยทั่วไปแล้ว สันนิษฐาน ว่า "ทังกา" มาจากคำว่า "Thang Ka" หมายถึง สาสน์แห่งบันทึก (recorded message) หรือ การส่งสารแห่งข้อความไปสู่ผู้ฝึกจิตปฏิบัติตน เป็นเช่นดั่งการช่วยให้พระธรรมคำสอนสามารถส่งถึงจิตสมาธิของผู้ปฏิบัติให้บรรลุธรรมได้โดยพลัน ภาพจิตรกรรมทังกาจึงล้วนต้องวาดในเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาวัชรยานแบบทิเบต และนับเป็นเอกลักษณ์ทางศิลปะเฉพาะตัวของชาวทิเบตที่ รู้จักกันไปทั่วโลกในปัจจุบัน นักวิชาการฝ่ายจีนมีความเชื่อกันว่า รูปแบบการวาดภาพทังกาซึ่งเป็นภาพวาดบนผ้าไหมและใช้การม้วนแขวนเพื่อประดับและสามารถนำพาไปยังที่ต่าง ๆ ได้โดยสะดวกนั้นมาจากอิทธิพลของการการวาดภาพจิตรกรรมจีนประเพณี (Traditional Chinese painting) ซึ่งมีการวาดในลักษณะดังกล่าวมาตั้งแต่ ปลายราชวงศ์ฮั่นถึงราชวงศ์จิ้น และรุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์ถัง ทำให้ศัพท์คำว่า ทังกาสำหรับชาวจีนแล้ว ใช้ออกเสียงเรียกกันว่า "ถังข่าแปลความหมาย ตามรูปศัพท์คือ "แผ่นภาพแบบสมัยถัง" (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2558: 74 -75)

ส่วนในประเทศไทย หลักฐานทางวรรณกรรมเกี่ยวกับพระบฏที่เก่าแก่ที่สุดในสมัยสุโขทัย ปรากฏในจารึกหลักที่ 106 ซึ่งพบที่วัดช้างล้อม หรือที่เรียกว่า จารึกวัดช้างล้อม กล่าวถึงชีวประวัติของพระภิกษุชื่อว่าพนมไสคำ ซึ่งเป็นสามีของแม่นมเทศ ผู้ใกล้ชิดของสมเด็จพระมหาธรรมราชาที่ 1 (พญาลิไทย) ในจารึกมีการกล่าวถึงการทำพระบฏไว้ ในปีพุทธศักราชที่ 1927 ซึ่งตรงกับสมัย สุโขทัย ดังนี้ " ศักราชแต่พระเจ้าเนียรพานได้ พันเก้าร้อยยี่สิบเจ็ด ในปี

ชวด เดือน 6 บวรณมี พุทธ พาร พนมไสดำ เอาใจตั้ง สปรรธา หรรษาดิเรก อเนกไมตรี ศรีสักยะ เพื่อจักใคร่ข้ามจากสงสาร เมือ เนียรพานที่มั่น อันพรรณนาเถิงศิล เพียร ประหญา ฯลฯ” นอกจากนั้นยังมีข้อความกล่าวถึงการสร้างพระบดจีนอุทิศแก่สมเด็จพระมหาธรรมราชา และได้บอกถึงขนาดของพระบฏซึ่งมีขนาดสูง 7 เมตร ไว้อย่างชัดเจนว่า “ พระบดอันหนึ่ง ด้วยสูงได้ 14 ศอก กระทำให้บุญไปแก่สมเด็จมหาธรรมราชา ” (กรมศิลปากร, 2527: 25)

การสร้างพระบฏในคติดั้งเดิมมีจุดมุ่งหมายในการแขวนห้อยประดับไว้ภายในศาสนสถาน เพื่อการตกแต่งให้สวยงามและใช้เป็นสื่อในการสั่งสอนหรือเล่าเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาให้แก่พุทธศาสนิกชน เป็นคตินิยมของพุทธศาสนิกชนที่ต้องการสืบทอดพระพุทธศาสนา พร้อมกับการอุทิศบุญกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับ รวมทั้งเพื่อเป็นอานิสงส์หรือศิริมงคลแก่ตนเองและครอบครัว บนพื้นฐานของความเชื่อที่ว่าเมื่อตายไปแล้วจะได้ขึ้นสวรรค์ และได้ไปเกิดในยุคของพระศรีอาริยเมตไตรย ดังจะเห็นได้จากตรงส่วนล่างของผืนผ้าพระบฏที่มักปรากฏข้อความกล่าวถึงผู้สร้างและปีที่สร้าง หรือบางครั้งเขียนเป็นคติธรรมสั่งสอนให้ทำแต่ความดี ละเว้นความชั่ว ต่อมาความมุ่งหมายในการสร้างพระบฏในระยะหลังๆ เปลี่ยนไป กล่าวคือ นอกจากจะสร้างถวายวัดเพื่ออุทิศส่วนบุญกุศลแล้ว ยังสร้างไว้เพื่อบูชาสักการะภายในบ้านเรือน เมื่อมีผู้ต้องการพระบฏมากขึ้น จึงเริ่มกลายเป็นงานพุทธศิลป์เชิงพาณิชย์ มีการซื้อการขาย เป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้บทบาทของพระบฏเปลี่ยนแปลงไป รวมทั้งรูปแบบ วัสดุที่ใช้และเรื่องราวที่เขียน ตามความนิยมและความต้องการของตลาด นับตั้งแต่พุทธศักราช 2471 เป็นต้นมา การทำพระบฏเปลี่ยนแปลงไปจากเดิมมาก จากการเขียนภาพลงบนผืนผ้า เปลี่ยนเป็นการเขียนแล้วจัดพิมพ์ลงบนกระดาษขนาดเล็กแต่ยังคงเรียกว่าพระบฏอยู่เช่นเดิม สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานิวัตติวงศ์ ทรงมีลายพระหัตถ์กล่าวถึงเรื่องนี้ไว้ว่า “กรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจ ทรงพระดำริทำพระบฏเล็กๆ ขาย ให้พระวรรณวิจิตร (ทอง) เขียนตัวอย่างเป็นปางมารประจญ แล้วส่งออกไปตีพิมพ์ที่เมืองนอก ครั้นได้เข้ามาก็ส่งไปจำหน่ายตามร้าน เป็นที่ต้องตาต้องใจคนมาก ขายดี เล่าลือจนทราบถึงพระกรรณ (พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ตรัสถามถึงลักษณะพระบฏนั้น ฉันจึงไปซื้อมาถวายแผ่นหนึ่ง ก็พอพระราชหฤทัย ต่อมา กรมหลวงสรรพสาตรศุภกิจเห็นว่าขายดีมีกำไรมาก จึงทรงจัดให้ช่างเขียนขึ้นหลายแบบส่งออกไปทำเข้ามาอีก แล้วคนอื่นก็สั่งทำเข้ามาขายด้วย ต่างคิดค้นหาแบบเก่าใหม่ ที่หวังว่าคนจะชอบ ส่งไปเป็นตัวอย่าง เป็นการแย่งขายแย่งประโยชน์กันตามเคย พระบฏต่างๆ จึงมีทอยๆ กันเข้ามามาก...” (น. ณ ปากน้ำ, 2528)

ส่วนพระบฏในดินแดนล้านนา มีความพิเศษตรงที่ไม่ได้มีอยู่แต่เพียงในวรรณกรรมหรือตำนาน แต่ปรากฏหลักฐานเป็นพระบฏโบราณให้ได้ศึกษา ดังที่ศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี ได้กล่าวถึงพระบฏที่นับว่าเก่าแก่ที่สุดที่พบในประเทศไทยว่า ได้มาจากการสำรวจทางโบราณคดีเหนือเขื่อนภูมิพล เมื่อปี พ.ศ. 2503 ในกรุพระเจดีย์วัดดอกเงิน ตำบลฮอด อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ (ศิลป พีระศรี, 2515: 33-39) และในต่อมามีการค้นพบพระบฏเพิ่มเติมที่วัดเจดีย์สูง อำเภอฮอดเช่นกัน (สันติ เล็กสุขุม, 2534: 88) ดังได้กล่าวแล้วว่าพระบฏทำจากผ้าซึ่งเป็นวัสดุที่ชำรุดเสียหายได้ง่าย เว้นแต่ว่าจะเก็บรักษาไว้อย่างดีมากๆ จึงทำให้พบภาพที่มีอายุยาวนานจำนวนน้อยมาก นับว่ายังโชคดีที่การสำรวจในครั้งนั้นทำให้พบ โบราณศิลปวัตถุของล้านนาจำนวนมาก โดยพระบฏที่พบเป็นภาพเขียนขนาดใหญ่ที่พับและม้วนเก็บไว้ในหม้อดินเผา ทำให้ยังคงหลงเหลือภาพพระบฏโบราณให้ทำการศึกษาได้ ทั้งนี้เพราะความแห้งของกรุ และการบรรจุภาพเขียนตั้งขึ้นตรงในหม้อดิน จึงช่วยให้สามารถเก็บรักษาพระบฏให้คงสภาพดีกว่าการเก็บไว้ในสถานที่อื่นๆ (ศิลป พีระศรี, 2515: 34) ลักษณะของภาพพระบฏในกรุพระเจดีย์วัดดอกเงิน มีขนาดกว้าง 177 เซนติเมตร ยาวหรือสูง 338.5 เซนติเมตร ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า จ.กรุงเทพมหานคร (พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์, 2542: 97) มีลักษณะการเขียนภาพแบบพหุรงค์ที่เก่าแก่ที่สุดเท่าที่มีการค้นพบมา ซึ่งนอกจากจะใช้สีดินเหลือง แดง ดำ และขาว ที่ใช้กันตามปกติแล้ว ยังมีการใช้สีเขียวและสีน้ำเงินแท้ผสมกับสีอื่นเพื่อให้เกิดความหลากหลาย และกลมกลืนกันของภาพด้วย รวมทั้งมีการปิดทองเฉพาะที่ภาพพระพุทธองค์ ลงไปบนบริเวณสีแดง ซึ่งช่วยขับให้ทองสุกใสยิ่งขึ้น แต่เนื่องจากภาพถูกทบกันตรงกลาง จึงทำให้ตรงกลางภาพเสียหายค่อนข้างมาก (ศิลป พีระศรี, 2515: 38)

ภาพพระบฏดังกล่าวเป็นเรื่องราวพุทธประวัติตอนที่พระพุทธองค์เสด็จลงมาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์หลังจากเทศนาโปรดพระพุทธมารดา ตรงกลางเป็นภาพพระพุทธองค์ขนาดใหญ่ เป็นการเน้นความสำคัญในฐานะประธานของภาพ แสดงอิริยาบถลีลาย่างก้าวลงจากบันไดสวรรค์ มีภาพดอกไม้สวรรค์หลากหลายชนิด พร้อมทั้งมีภาพฉากหลังเป็นเพชรนิลจินดาโปรยปรายอยู่ทั่วไป ภาพดอกไม้ในพระบฏมีอิทธิพลของศิลปะจีน ด้านข้างของภาพพระพุทธองค์ ขนาบข้างด้วยภาพขั้นบันไดซึ่งมีพื้นที่เล็กกว่าเป็นทางลงของพระพรหม พระอินทร์และเหล่าวิทยาธรซึ่งมีขนาดเล็กลงตามลำดับ พื้นที่ถัดไปด้านข้างที่เหลือขนาบอยู่เป็นภาพเทวดาชั้นรองเหาะตามในขบวนเสด็จ ภาพส่วนบนเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน เป็น

ภาพสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ที่พระพุทธองค์เสด็จลงมาหลังเทศนาโปรดพระพุทธมารดา มีพระเจดีย์จุฬามณี เทวดาที่มานมัสการ รวมทั้งภาพปราสาทไพชยนต์ของพระอินทร์ประกอบอยู่ในภาพด้วย พื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอนด้านล่างของภาพคือบุคคลชั้นสูง รวมทั้งพระสงฆ์ พระสาวกที่หน้าประตูเมืองสังกัสสะที่รอการเสด็จกลับลงมาของพระพุทธองค์ นับเป็นองค์ประกอบที่พิเศษของภาพพระบฏดังกล่าว

จะเห็นได้ว่า ภาพดังกล่าวเป็นตอนหนึ่งในพุทธประวัติ หรือปฐมสมโพธิ ในตอนที่เรียกว่า เทศนาปริวรรต กล่าวคือ เป็นตอนที่พระพุทธเจ้าเสด็จสู่สวรรค์ชั้นดาวดึงส์เพื่อโปรดพุทธมารดา แล้วเสด็จกลับสู่โลกมนุษย์ ลักษณะการสร้างงานศิลปกรรม มักจะแสดงภาพตอนที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงบันไดจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ปลายบันได คือสังกัสสะนคร (สันติ เล็กสุขุม, 2549: 160) บันไดในภาพมี 3 อัน กล่าวคือ พระพุทธเจ้าเสด็จโดยใช้บันไดแก้ว เป็นบันไดที่อยู่ตรงกลาง พระอินทร์เสด็จโดยใช้บันไดทองที่อยู่ด้านขวาของพระพุทธเจ้า และพระพรหมเสด็จโดยใช้บันไดเงินที่อยู่ด้านซ้ายและถือฉัตรกางกั้นถวายแด่พระพุทธองค์ โดยมีเหล่าเทวดาตามมาส่งเสด็จด้วย เรียกอีกอย่างว่าเป็นพระพุทธประวัติตอนเปิดโลก เป็นตอนที่เสด็จจากดาวดึงส์สู่มนุษยโลกและทรงบันดาลให้เทพ มนุษย์และสัตว์เดียรฉาน สัตว์นรกทั้งหลาย ได้มองเห็นซึ่งกันและกัน (วรรณิภา ณ สงขลา, 2534: 10)

จะเห็นได้ว่า ภาพพระบฏมีหลายรูปแบบ โดยอาจมีลักษณะเป็นผืนผ้าขนาดยาวหรือขนาดเล็กที่เล่าเรื่องราวจบในตอนเดียว ภาพที่นิยมสร้างมักเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธประวัติหรือชาดก เช่น เวสสันดรชาดก ซึ่งจัดทำเป็นชุด 13 ผืนเพื่อใช้ในพิธีเทศน์มหาชาติ ภาพเหล่านี้มักมีการจัดองค์ประกอบอย่างพิถีพิถัน โดยมีภาพพระพุทธเจ้าเป็นจุดเด่น พร้อมด้วยรายละเอียดของฉากหลังที่สะท้อนบรรยากาศของเรื่องราว เช่น สวรรค์ ดาวดึงส์และป่าหิมพานต์ การสร้างภาพพระบฏเริ่มจากการใช้ผ้าฝ้ายสีขาวที่รองพื้นด้วยดินสอพองผสมกาวเพื่อให้ภาพทนทานและสามารถม้วนเก็บได้ง่าย จากนั้นจึงเขียนและระบายด้วยสีจากแร่ธรรมชาติ เช่น ดิน หิน และโลหะ การสร้างภาพอาจใช้วิธีการปรุลายเพื่อลอกแบบลงบนผืนผ้า ก่อนจะลงสี ปิดทอง และตัดเส้นเพื่อเพิ่มรายละเอียดขั้นสุดท้าย การจัดทำภาพพระบฏในอดีตเป็นการผสมผสานเทคนิคทางศิลปะที่หลากหลาย สะท้อนถึงฝีมือและความคิดสร้างสรรค์ของช่างศิลป์ในยุคนั้น พระบฏไม่เพียงเป็นงานศิลปะที่งดงาม แต่ยังมีบทบาทสำคัญในฐานะสื่อกลางในการเผยแพร่หลักธรรมทางพระพุทธศาสนา และช่วยเสริมสร้างความศรัทธาของพุทธศาสนิกชนในแต่ละยุคสมัย

คติการสร้างพระบฏในประเพณีตั้งธรรมหลวง

อิทธิพลพระบฏในภาคเหนือ พระบฏล้านนามีชื่อเสียงมากขึ้นจากจุดกำเนิดของงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมเลี้ยงดง หรือเลี้ยง “ผีปู่แสะย่าแสะ” ผู้เป็นผีบรรพบุรุษของชาวลัวะ ซึ่งแต่เดิมเป็นเผ่าพันธุ์ที่กินเนื้อคนหรือเนื้อสัตว์ แต่ต่อมาเมื่อหันมาเข้ารีตนับถือศาสนาพุทธแล้ว ได้มีปณิธานที่จะไม่ฆ่าสัตว์ตัดชีวิต ยกเว้นพิธีเซ่นสังเวยเนื้อควายสดให้แก่ผีบรรพบุรุษปีละหนึ่งครั้ง ภายในเดือน 8 เหนือ หรือเดือนพฤษภาคม งานดังกล่าวชาวลัวะจะใช้ภาพพระบฏเขียนภาพพระพุทธรูปขนาดใหญ่ห่มจีวรสีแดง ในปางเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ท่ามกลางพระอัครสาวกซ้าย-ขวา คือพระโมคคัลลานะกับพระสารีบุตร มาปักแสดงเขตการประกอบพิธีกรรม โดยถือว่าพระบฏที่มีพระพุทธรูปสีแดงขนาดใหญ่นี้มีค่าเท่ากับพระพุทธรูปองค์หนึ่งตามลักษณะของมหาบุรุษ 32 ประการ ใช้เป็นรูปเคารพแทนพุทธองค์ในกรณีที่มีการประกอบศาสนพิธีกลางแจ้ง เป็นสัญลักษณ์แสดงการต่อสู้ระหว่างพระพุทธเจ้ากับผู้อยู่นอกศาสนา เป็นนัยว่าหลังจากชาวลัวะสมาทานรับเอาพระพุทธศาสนาแล้ว ก็ได้นำเอาไปผนวกกับความเชื่อดั้งเดิมในพิธีไหว้ผีปู่แสะย่าแสะ ด้วยการเพิ่มเนื้อหาว่า พระพุทธเจ้าเสด็จมาโปรดและขอให้ยักษ์ทั้งสองตนลดการฆ่าสัตว์ ตรัสถึงบาปโทษในการฆ่าสัตว์ ซึ่งยักษ์ทั้งสองก็เชื่อฟังและปฏิบัติตาม เป็นประเพณีจนถึงปัจจุบันว่างานเลี้ยงผีต้องมีภาพวาดพระบฏพระพุทธเจ้าปางเสด็จลงจากดาวดึงส์มาอยู่ร่วมในพิธีกรรมด้วยเสมอ กาลเวลาผ่านไป คตินิยมการทำพระบฏสีแดงของชาวลัวะค่อยๆ เลือนหายไป เมื่อเข้าสู่ยุคฟื้นฟูล้านนา ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 24-25 ร่วมสมัยกับกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น เกิดความนิยมใหม่ในการสร้าง “ตุงค่าวธรรม” หรือจิตรกรรมพระบฏที่เขียนเรื่องเวสสันดรเป็นชุดๆ หลายผืน พบมากในกลุ่มชาติพันธุ์ไทลื้อ ไทยอง-ไทใหญ่ โดยเฉลี่ยตุงค่าวธรรมแต่ละผืนกว้างประมาณ 80-100 เซนติเมตร ยาวประมาณ 140-160 เซนติเมตร ทำเป็นชุดจำนวน 23- 28 ผืน ถูกสอดร้อยด้วยไม้นำมาแขวนภายในพระวิหาร ซึ่งมักทำผนังเรียบไม่มีภาพจิตรกรรมฝาผนังใดๆ ยาวตลอดทั้ง 2 ฝั่งของพระวิหารในระหว่างพิธีตั้งธรรมหลวงหรือเทศน์มหาชาติชาดก 13 กัณฑ์ หรือพระเวสสันดรชาดกเป็นเรื่องที่นิยมกันมากเพราะถือว่าเป็นพระชาติที่ยิ่งใหญ่ เรียกว่า มหาชาติ เพราะเป็นพระชาติ ที่ทรงบำเพ็ญบารมีครบทั้ง 10 ประการ คือ เนกขัม (ความอดทน) วิริยะ เมตตา อธิษฐาน ปัญญา ศีล ขันติ อุเบกขา สัจจะ และ ทาน โดยเฉพาะการบำเพ็ญทานบารมีซึ่งเป็นจุดเด่นของพระชาตินี้ โดยมีฉากประจำพระชาติทั้งหมด 13 กัณฑ์ กล่าวคือ

1) กัณฑ์ทศพร คือ ภาพตอนที่พระอินทร์ได้ประทานพร 10 ประการ แก่พระนางสิริมหามายา

2) กัณฑ์หิมพานต์ ฉากพระเวสสันดรบริจาคสิ่งของกับช้างปัจจัยนาเคนทร์ซึ่งเป็นช้างคู่บารมีของพระองค์

3) กัณฑ์ทานกัณฑ์ คือภาพตอนพระเวสสันดรบำเพ็ญทานครั้งใหญ่ คือสัตสดกมหาทาน ได้แก่ ช้าง ม้า รถ ทาสชาย ทาสหญิง โคนม และนางสนม อย่างละ 700 อานิสงค์

4) กัณฑ์วนปเวสน์ คือภาพตอนพระเวสสันดร พระนางมัทรี เจ้าหญิงกัณหา และเจ้าชายชาลี ทั้งสี่ พระองค์ทรงบำเพ็ญตนอยู่ในเขาวงกต ป่าหิมพานต์

5) กัณฑ์ชูชก ภาพชูชกกับนางอมิตดา

6) กัณฑ์จุลพน ภาพชูชกถูกสุนัขที่พรานเจตบุตรเลี้ยงไว้ไล่กัดขึ้นคบไม้ เมื่อไปถึงปากทางเข้าป่าที่พระเวสสันดรอยู่

7) กัณฑ์มหาพน ภาพชูชกฟังพระอัจจุตฤาษีบรรยายเส้นทางในป่าใหญ่

8) กัณฑ์กุมาร คือภาพตอนที่เจ้าหญิงกัณหา และเจ้าชายชาลีหนีไปซ่อนอยู่ใต้ใบบัว พระเวสสันดรเรียกพระโอรสธิดากัณหาชาลีได้ฟังก็ขึ้นมาหมอบอยู่แทบพระบาท

9) กัณฑ์มัทรี คือภาพเทพบุตรสามองค์จำแลงกายเป็น ราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลืองไปขวางทางพระนางมัทรีไว้จนกว่าจะเย็น และให้คอยพิทักษ์รักษาไม่ให้พระนางเป็นอันตรายจากสัตว์ใดใด

10) กัณฑ์สักกบรรพ คือภาพตอนที่พระเวสสันดร ยกนางมัทรีให้พราหมณ์ ซึ่งก็คือ พระอินทร์จำแลงมา ทรงจับพระกรพระนางมัทรี ไว้ด้วยพระหัตถ์ข้างหนึ่ง อีกข้างทรงจับน้ำเต้าหลั่งน้ำลงบนมือของพราหมณ์

11) กัณฑ์มหาราช ชูชกพาเจ้าหญิงกัณหาและเจ้าชายชาลีเดินทางไปในป่า พอถึงกลางคืนก็ผูกสองราชกุมารทั้งสองไว้ใต้ต้นไม้ใหญ่ ตัวชูชกปีนขึ้นไปนอนบนคาคบไม้เพื่อให้พ้นจากสัตว์ป่า และทุกคืนมีเทพบุตรเทพธิดาแปลงกายเป็นพระเวสสันดรและพระนางมัทรีมาแก้มัดและดูแลทั้งสองพระองค์

12) กัณฑ์ฉกษัตริย์ คือตอนที่พระเจ้าสัญชัยและพระนางผุสดี พระราชบิดาและพระราชมารดาของพระเวสสันดรพร้อมข้าราชบริพาร เสด็จพาพระกุมารกัณหาชาลีไปหาพระเวสสันดรและพระนางมัทรีที่บรรณศาลาเพื่อทูลเชิญพระเวสสันดรให้เสด็จกลับครองราชดังเดิม

13) กัณฑ์นครกัณฑ์ ภาพขบวนเสด็จพระเวสสันดรกลับกรุงเชตุดร เฉลิมฉลองการเสด็จกลับพระนครของพระเวสสันดร

ในงานประเพณียี่เป็ง เดือนพฤศจิกายน ขึ้น 15 ค่ำ เดือน 12 ยังปฏิบัติสืบจวบปัจจุบันแต่ไม่มีการแขวนพระบฏในระหว่างพิธีการเทศน์มหาชาติอีกแล้ว เนื่องจากพระวิหารของวัดแต่ละแห่งได้รับการบูรณะให้ใหญ่โตโอ่โถงขึ้นและหลายแห่งได้วาดจิตรกรรมพระเวสสันดรชาดกทั้ง 13 กัณฑ์ไว้ที่ผนังโดยรอบแล้ว ภาพพระบฏของวัดหลายแห่งจึงถูกเก็บรักษาณ กุฏิเจ้าอาวาส บางแห่งนำเก็บรักษาหรือจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ของวัด เวสสันดรเป็นเรื่องราวของการสั่งสมบารมีของพระโพธิสัตว์ในชาติสุดท้ายที่บำเพ็ญทานบารมีก่อนที่จะจุติเป็นพระพุทธเจ้า โดยเป็นชาดกเรื่องสุดท้ายที่ปรากฏในนิบาตชาดก ในคัมภีร์ขุททกนิกายชาดกอรรถกถาชาดก ของพุทธศาสนานิกายเถรวาท และในพุทธศตวรรษที่ 21 พระสิริมังคลาจารย์ ยังได้รจนาเรื่องเวสสันตรทีปนี ขึ้นในล้านนาอีกด้วย และยังปรากฏเวสสันดรชาดกสำนวนท้องถิ่นในคัมภีร์ใบลานสืบเนื่องต่อมาทั่วไปในล้านนา

จิตรกรรมภาพพระบฏที่เขียนเป็นชุดรวม 20-30 ผืน เป็นภาพเล่าเรื่องเวสสันดรชาดก ครบทั้ง 13 กัณฑ์ ประกอบด้วยกัณฑ์ทุติมาลัย กัณฑ์ปฐมมาลัย กัณฑ์ทศพร กัณฑ์หิมพานต์ ทานกัณฑ์ กัณฑ์วนประเวศน์ กัณฑ์ชูชก กัณฑ์จุลพน กัณฑ์มหาพน กัณฑ์กุมารบรรพ์ กัณฑ์มัทรี กัณฑ์สักกบรรพ์ กัณฑ์มหาราช กัณฑ์ฉกษัตริย์ และนครกัณฑ์ โดยมิได้เล่าเรื่องราวต่อเนื่องกันเป็นผืนเดียว แต่แบ่งออกเป็นตอนย่อย แยกเขียน แต่ละผืนมีรูปแบบในการจัดองค์ประกอบของภาพที่เขียนลงบนกรอบช่องสี่เหลี่ยม ที่มีลาย “กรวยเชิง” หรือ “กรุยเชิง” ห้อยลงมาในด้านล่างของภาพ และมีอักษรธัมม์ล้านนาเขียนกำกับเนื้อเรื่องในจิตรกรรม ทำให้เราสามารถนำมาเรียบเรียงลำดับเหตุการณ์แต่ละตอนอย่างต่อเนื่อง

การออกแบบ หรือจัดวางองค์ประกอบภาพที่มีลายกรวยเชิงตอนล่างเช่นนี้สอดคล้องกับที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังที่สร้างโดยกลุ่มช่างไทใหญ่ที่พบในเขตจังหวัดเชียงใหม่ เช่น จิตรกรรมในวิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอสันกำแพง วัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง และวัดป่าแดด อำเภอแม่แจ่ม ซึ่งล้วนแต่สร้างขึ้นในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 โดยทั้งหมดนี้เขียนภาพบนผนังภายในกรอบช่องสี่เหลี่ยม มีการทำลายกรวยเชิงด้านล่าง อีกทั้งรูปทรงรูปร่างของการเขียนพื้นดิน ทิวเขา ท้องฟ้า เป็นลายเส้นคดโค้งคล้ายลอนลูกคลื่น โดยเฉพาะอย่างยิ่งการระบายด้วยสีฝุ่นแบบบางเบาซึ่งเน้นการใช้คู่สีหลัก คือ สีน้ำเงิน (ฟ้า) กับแดง (ส้ม) บนพื้นขาว ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นรูปแบบที่คล้ายคลึงกันอย่างยิ่งระหว่างภาพพระบฏวัดต่างๆ กับ

จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างไทใหญ่

มีข้อน่าสังเกตว่า การปรากฏเรื่องพระมาลัยที่ได้เสด็จไปนรกและสวรรค์แล้วได้พบพระศรีอาริยเมตไตรยด้วยนั้น สามารถตั้งข้อสังเกตว่า น่าจะเกี่ยวข้องกับคติและความเชื่อที่ว่า หากได้ฟังเวสสันดรชาดกครบ 13 กัณฑ์ในวันเดียว ย่อมได้พบพระศรีอาริยเมตไตรย ตามความปรากฏบนจารึกที่ตัวพระบฏเอง ซึ่งคงจะเกี่ยวข้องโดยตรงกับหน้าที่การใช้งานของพระบฏเรื่องเวสสันดรในอดีตที่มักจะแขวนภาพพระบฏประกอบในพิธีกรรมการเทศน์มหาชาติ

การติดตั้งภาพพระบฏ หรือภาพตุงค่าวธรรมนี้ มีลักษณะคล้ายกับงานจิตรกรรมฝาผนังชั่วคราว จะแขวนเรียงรายโดยรอบภายในหรือภายนอกพระวิหาร ถือเป็นการเน้นให้การเทศน์มีบรรยากาศและอารมณ์ครบถ้วนสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ตลอดจนเป็นการเสริมสร้างให้พื้นที่ประกอบพิธีมีความหมายเฉพาะ โดยมีภาพเป็นตัวกำหนดส่วนหนึ่ง และเมื่อเสร็จพิธีตั้งธรรมหลวงแล้ว ผ้าเหล่านี้จะถูกม้วนเก็บ ไม่มีการนำมาดูหรือติดประดับในที่ใดๆ อีกทั้งสิ้น ภาพพระบฏตุงค่าวธรรมนี้จึงนับว่าเป็นวัตถุจัดแสดงอันเนื่องในพิธีกรรมตั้งธรรมหลวงอย่างแท้จริง แต่ภายหลังได้คลี่คลายมาเป็นภาพวาดหรือภาพพิมพ์ของบริษัท ส.ธรรมภักดี ขายสำหรับตกแต่งวัดไปทั่วประเทศไทย

สมัยก่อนการฟังเทศน์มหาชาติซึ่งมีทั้งหมด 13 กัณฑ์ ต้องใช้เวลาสวดและฟังกันหลายคืน และเชื่อว่าถ้าผู้ใดได้ฟังเทศน์ครบทุกกัณฑ์จะมีอานิสงส์ผลบุญนำพาให้ไปเกิดในยุคพระศรีอาริยเมตไตรย แต่ปัจจุบันได้ตัดทอนให้เหลือเพียงหนึ่งวันหนึ่งคืน

คุณค่าของภาพพระบฏ ทำให้เราศึกษาถึงการแต่งกายของชาวบ้านเช่นพรานป่านำทาง จะมีการสักหมึกดำ (สับหมึก) ตามต้นขาดังที่เรียกว่า “ลาวพุงดำ” ซึ่งพบทั่วไปในสังคมชาวบ้าน ที่น่าสนใจคือขบวนแถวของไพล่พลทหารเดินเท้าด้านหน้า มีการแสดงภาพขุนนางสยามที่แต่งกายด้วยเสื้อราชปะแตนกับผ้าโจงกระเบน สวมหมวกทรงพู่ห้อยกลุ่มหนึ่ง กับอีกกลุ่มสวมเสื้อแขนยาว กางเกงแบบตะวันตก สวมหมวกแบน ถือปืนยาว ซึ่งน่าจะเกี่ยวข้องกับรูปแบบเครื่องแต่งกายของฝรั่งหรือข้าราชการที่มาจากสยามในช่วงรัชกาลที่ 5 ในด้านการแต่งกายของตัวภาพ ตัวละคร ในกลุ่มบุคคลชั้นสูงทั้งตัวพระ ตัวนาง เช่น พระเวสสันดร และพระนางมัทรี สวมอาภรณ์ชุด “มหาลดา” คือคล้องสังวาลไขว้ ที่บ่ามีอินทร์ธนู ภูษามีลายลอนลูกคลื่น (ผ้าลุนตะยาอาฉิก) พร้อมชฎาทรงสูง คล้ายคลึงกับภาพบุคคลชั้นสูงที่พบในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองภายในวิหารลายคำวัดพระสิงห์เช่นเดียวกัน

ในขณะเดียวกัน แบบของอาคารเรือนยอดทรงปราสาทที่พบพระบฏเหล่านี้ ก็มีความละม้ายกับสถาปัตยกรรมแบบพม่า-ไทใหญ่ (ทรงพญาธาตุ- Pya That หรือ “เปี๊ยะดั๊ด”) แสดงให้เห็นว่าช่างเขียนคุ้นเคยกับสถาปัตยกรรมแบบศิลปะพม่าสมัยเมืองมัณฑะเลเป็นอย่างดี ซึ่งรูปแบบสถาปัตยกรรมพม่าเช่นนั้นก็เป็นสิ่งที่พบเห็นได้แพร่หลายในล้านนา ในช่วงที่ชาวพม่าได้เข้ามาทำการสัมปทานป่าไม้สักในล้านนา และได้สร้างวัดแบบศิลปะพม่ามากมายในล้านนา ที่มีทั้งอาคารทรงปราสาท และเจดีย์แบบศิลปะพม่า สามารถเปรียบเทียบได้กับสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทองภายในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่

จิตรกรรมบนผืนผ้าหรือพระบฏถือเป็นหลักฐานสำคัญ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ ความสืบเนื่อง และพัฒนาการของจิตรกรรมล้านนา ระหว่างเมืองต่างๆ อย่างกว้างขวาง มีความเชื่อมโยงทั้งกับจิตรกรรมสกุลช่างไทใหญ่ ซึ่งสัมพันธ์กับศิลปะพม่าที่พบในเชียงใหม่-ลำพูน-ลำปาง ขณะเดียวกันยังเป็นบันทึกหลักฐานทางประวัติศาสตร์ สังคมล้านนาในอดีต ทั้งด้านสถาปัตยกรรม การแต่งกาย พิธีกรรม การดำรงชีวิต และความเปลี่ยนแปลงสมัยใหม่ที่มาจากตะวันตกส่งผ่านกรุงรัตนโกสินทร์หรือสยามอันมีผลกระทบต่อล้านนา

พระบฏกับงานบุญประเพณีในท้องถิ่น บทบาทของพระบทยังคงมีอยู่ในประเพณีที่สำคัญของชาวพุทธในประเทศไทย แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ เท่าที่รวบรวมได้ มีดังต่อไปนี้

1) ประเพณีการแห่ผ้าขึ้นธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ในตำนานพระบรมธาตุนครศรีธรรมราช กล่าวถึงการบูชาพระบรมธาตุด้วยผ้าพระบฏ ซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา และในสมัยรัชกาลที่ 2 ของกรุงรัตนโกสินทร์ มีหลักฐานเล่าถึงการแห่ผ้าพระบฏในวันวิสาขบูชา ขึ้น 15 ค่ำเดือน 6 ต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมี พระราชประสงค์ให้พุทธศาสนิกชนจัดพิธีในวันสำคัญทางพุทธศาสนาเพิ่มขึ้นอีกหนึ่งวัน คือ วันมาฆบูชา ขึ้น 15 ค่ำเดือน 3 ประเพณีการแห่ผ้าขึ้นธาตุในนครศรีธรรมราชราช จึงมี 2 วัน คือ วันวิสาขบูชา และ วันมาฆบูชา และบางครั้งก็มีการจัดในวาระพิเศษ เช่น ในตอนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 เสด็จประพาสแหลมมลายู พ.ศ. 2554 ทรงแห่พระบฏมัสการพระบรมธาตุนครศรีธรรมราชด้วยเช่นกัน (จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ, 2468: 212)

ลักษณะผ้าพระบฏของเมืองนครศรีธรรมราชเป็นผ้าสีขาวผืนยาว ระยะแรกนิยมเขียนภาพ พระพุทธเจ้าในพระอิริยาบถต่างๆ ตามแนวนอน ต่อมาเริ่มมีเรื่องพระพุทธประวัติ มีการประดับตกแต่งด้วยแถบผ้าสีและลูกปัดสีต่างๆ และถ้าผ้าพระบฏมีความยาวไม่พอกับ

จำนวนคนในขบวนแห่ ก็จะใช้วิธีนำผ้าขาว หรือผ้าสีแดง สีเหลือง มาผูกต่อ ในปี พ.ศ. 2530 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้พระราชทาน ผ้าพระบฏให้แก่จังหวัดนครศรีธรรมราช ในประเพณีการแห่ผ้าขึ้นธาตุ วันมาฆบูชา มีลักษณะเป็นผ้าสีขาวยาว 30 เมตร เขียน ด้วยสีน้ำและสีน้ำมัน มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระพุทธประวัติเรียงกันไปในแนวนอน รวมทั้งสิ้น 30 ภาพ (ฉัตรชัย ศุภระกาญจน์, 2539: 39-40)

2) งานบุญเทศน์มหาชาติ งานบุญเทศน์มหาชาติ เป็นประเพณีที่สำคัญในพุทธศาสนามาตั้งแต่สมัยสุโขทัย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2524: 5-7) เป็นวันที่พุทธศาสนิกชนทำบุญฟังเทศน์มหาชาติ เรียกอีกอย่างว่า เทศน์คาถาพัน เพราะแต่เดิมแต่งด้วยคาถาภาษาบาลีจำนวนพันคาถา เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับพระเวสสันดรชาดก โดยมีความเชื่อว่าหากฟังจนจบครบทั้ง 13 กัณฑ์ ได้ในวันเดียวจะได้อานิสงส์มาก สำหรับเทศมหาชาติฉบับภาษาไทยที่มีความเก่าแก่ที่สุด คือ มหาชาติคำหลวง ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยพระเจ้าบรมไตรโลกนาถ พ.ศ. 2025 แต่เหลือตกทอดมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ เพียง 5 กัณฑ์ คือ หิมพานต์ ทานกัณฑ์ จุลพน มัทรี สักกบรรพ และฉกษัตริย์ ต่อมาในปี พ.ศ. 2358 รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 โปรดฯ ให้แต่งเติมจนครบทั้ง 13 กัณฑ์ (กรมศิลปากร, 2516: 3-5)

งานบุญเทศน์มหาชาติ จะจัดขึ้นภายในอาคารที่กว้างขวางและโล่ง เช่น ศาลาการเปรียญ เพื่อรองรับพุทธศาสนิกชนที่มาร่วมงานเป็นจำนวนมาก มีการตกแต่งสถานที่จำลองให้เป็นเหมือนสภาพป่าบริเวณเขาวงกตที่พระเวสสันดรพักอยู่ แล้วประดับด้วยผ้าพระบฏหรือผ้าพระเวส ทั้ง 13 ผืน ตามจำนวนกัณฑ์เทศ 13 กัณฑ์ ดังนั้น งานบุญเทศน์มหาชาติจึงมีชื่อเรียกว่า งานบุญพระเวส หรือ งานบุญผะเหวด ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ปัจจุบันวัดบางแห่งยังคงรักษาระเบียบประเพณีไว้เป็นอย่างดี และเก็บรักษาผ้าพระเวสไว้เป็นสมบัติสำคัญของวัด บางพื้นที่มีการให้ยืมระหว่างวัดในละแวกเดียวกันเพื่อให้งานเทศน์มหาชาติของวัดนั้นๆ ครบถ้วนและสมบูรณ์

3) งานบุญผะเหวดในภาคอีสาน ดังได้กล่าวแล้วข้างต้นว่า คำว่า ผะเหวด เป็นการออกเสียงตามสำเนียงภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งเพี้ยนมาจากคำว่า พระเวส ในภาษากลาง งานบุญผะเหวด ก็คือ งานบุญพระเวสหรือเทศน์มหาชาติ นั่นเอง แต่ต่างกันที่ในภาคอีสานนั้นจะจัดขึ้นเป็น ประจำในวันขึ้น 15 ค่ำเดือน 4 ถือเป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่ เป็นหนึ่งในฮีต 12 โดยมีความเชื่อว่าหากได้ฟังเทศน์บุญผะเหวดครบทั้ง 13 กัณฑ์ในวันเดียว และจัดพิธีเครื่องบูชาได้ถูกต้อง อานิสงส์ก็คือจะได้ไปเกิดในยุคของพระศรีอารยิเมตไตรย

ผ้าผะเหวดในแถบตะวันออกเฉียงเหนือ มีทั้งที่เขียนบนผืนผ้าขนาดเล็กเล่าเรื่องให้จบในแต่ละกัณฑ์ต่อผืน และมีทั้งเขียนภาพต่อเนื่องกันไปตามแนวนอนเป็นผืนเดียว ตั้งแต่กัณฑ์แรก คือ ทศพร จนจบกัณฑ์ที่ 13 คือ นครกัณฑ์ ตัวอย่างเช่น ผ้าผะเหวด ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ อุบลราชธานี มีความกว้าง 40 เซนติเมตร และยาวถึง 3,520 เซนติเมตร เป็นต้น

4) ตุงพระบฏล้านนา ในคติของล้านนานิยมสร้างตุง หรือ ธง ประดับในงานเทศกาลและงานพิธีต่างๆ ทั้งงานมงคลและงานอวมงคล โดยมีวัตถุประสงค์และจุดมุ่งหมายหลายประการ เช่น เพื่อเป็นพุทธบูชา สร้างกุศลให้ตนเองและอุทิศส่วนกุศลให้แก่ผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว เพื่อเป็นการเฉลิมฉลองในงานบุญหรือที่เรียกว่า “งานปอยหลวง” ฉลองศาสนสถาน ศาสนวัตถุในวัด หรืออาคารสาธารณประโยชน์ต่างๆ ตลอดจนเพื่อเป็นการสะเดาะเคราะห์ ต่ออายุ สืบชะตา และเพื่อใช้ในพิธีกรรมและเทศกาลอื่นๆ เช่น พิธีสวดพระพุทธมนต์ การตั้งธรรมหลวง ประเพณีสงกรานต์ และ ประเพณีเกี่ยวกับคนตาย เป็นต้น ตุงมีรูปแบบที่หลากหลายตามความหลากหลายของการใช้งาน วัสดุที่ใช้ทำตุงที่สำคัญ ได้แก่ กระดาษ ผ้า ไม้ เหล็ก แผ่นเงิน แผ่นทอง ตะกั่ว เป็นต้น นอกจากนั้นยังมีชื่อเรียกแตกต่างกันไป (ศิลปากร, กรม, 2539: 114-115)

ในเชิงศาสนา ประเพณีตั้งธรรมหลวงมีความหมายเชิงการปลูกฝังหลักธรรมคำสอนในพระพุทธศาสนา โดยเน้นให้พุทธศาสนิกชนได้เข้าใจและนำไปปฏิบัติในชีวิตประจำวัน เช่น ความเมตตา การให้ทาน และความอดทน ประเพณีนี้ยังส่งเสริมการสร้างบุญกุศลแก่ตนเองและผู้ล่วงลับ ในเชิงสังคม ประเพณีตั้งธรรมหลวงถือเป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมความสามัคคีในชุมชน เนื่องจากเป็นงานที่ต้องการการมีส่วนร่วมของทุกคน ทั้งการจัดเตรียมงาน การฟังธรรม และการชื่นชมศิลปวัฒนธรรมร่วมกัน ประเพณีตั้งธรรมหลวงสะท้อนความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะและศาสนาอย่างชัดเจน โดยการใช้ภาพพระบฏซึ่งเป็นงานจิตรกรรมล้านนาแบบดั้งเดิมที่มีความวิจิตรบรรจงในการถ่ายทอดเรื่องราวทางศาสนา ภาพเหล่านี้มักแสดงพระพุทธเจ้า ทศชาติชาดก หรือเรื่องราวในพุทธประวัติ ช่วยให้ผู้ร่วมพิธีเข้าใจและซาบซึ้งในหลักธรรมมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ ศิลปะในรูปแบบอื่น เช่น การประดับตกแต่งสถานที่และการจัดแสดงยังมีบทบาทในการสร้างบรรยากาศที่ศักดิ์สิทธิ์และงดงาม ส่งเสริมให้ผู้เข้าร่วมพิธีเกิดความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนาและความภาคภูมิใจในวัฒนธรรม

บทบาทของภาพพระบฏในประเพณีตั้งธรรมหลวง

การใช้ภาพพระบฏเพื่อสื่อสารหลักธรรม ภาพพระบฏถือเป็นสื่อศิลปะที่ใช้ในการสื่อสารหลักธรรมคำสอนในพุทธศาสนาได้อย่างทรงพลังและสร้างสรรค์ ภาพพระบฏส่วนใหญ่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับพระพุทธประวัติ ทศชาติชาดก หรือเรื่องราวในคัมภีร์พุทธศาสนา โดยภาพเหล่านี้จะช่วยให้พุทธศาสนิกชนเข้าใจถึงคำสอนและข้อธรรมะได้ง่ายขึ้น ทั้งยังสามารถจดจำเนื้อหาต่าง ๆ ผ่านภาพได้อย่างยาวนาน นอกจากนี้ ภาพพระบฏยังใช้ในพิธีกรรมสำคัญ เช่น งานบุญเทศน์มหาชาติ ซึ่งช่วยสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมกับการเรียนรู้หลักธรรมอีกด้วย

เรื่องราวหนึ่งที่นิยมนำมาวาดเป็นภาพจิตรกรรมก็คือเรื่องราวของพุทธเจ้าเมื่อครั้งยังเสวยพระชาติเป็นพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติ ในแต่ละชาติมีบทบาทที่แตกต่างกันไป ตั้งแต่มีสติปัญญาน้อยจนถึงสติปัญญาลึกซึ้ง ทรงบำเพ็ญบารมีอย่างหยาบไปจนถึงละเอียดประณีต จนพระชาติสุดท้ายที่ตรัสรู้เป็นสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ตามคัมภีร์ชาดกได้เล่าถึงชีวิตของพระโพธิสัตว์ในอดีตชาติ ว่ามีถึง 547 พระชาติ แบ่งได้เป็น 4 กลุ่มใหญ่ คือ เสวยพระชาติเป็นมนุษย์ เสวยพระชาติเป็นเทวดา เสวยพระชาติเป็นสัตว์ และเสวยพระชาติเป็นยักษ์ (สมชาติ มณีโชติ, 2529: 70) และที่สำคัญคือ ในมหานิบาตชาดกมีอยู่ 10 เรื่อง ที่เรียกว่า “ทศชาติชาดก” หรือที่เรียกกันว่า “พระเจ้าสิบชาติ” ซึ่งได้รับการยกย่องเป็นพระชาติทั้ง 10 ชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ ก่อนที่จะตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า โดยเฉพาะพระชาติสุดท้ายที่เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดรนั้นได้รับการยกย่องว่าเป็นพระชาติที่สำคัญที่สุด จึงได้ ชื่อว่า “มหาชาติ” ทศชาติดังกล่าว ได้แก่ (อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย, 2548: 25)

1) เตมียชาดก เสวยพระชาติเป็นพระเตมีย์ บำเพ็ญเนกขัมมบารมี โดยมีฉากประจำ พระชาติ คือ ภาพตอนพระเตมีย์ยกรถ หมายถึงการยืนยันความเข้มแข็งที่จะประกาศอิสรภาพและ เป็นสัญลักษณ์แสดงการบรรลุจุดหมายที่อดทนมาทั้งหมด

2) มหาชนกชาดก เสวยพระชาติเป็นพระมหาชนก บำเพ็ญวิริยบารมี โดยมีฉากเรือแตก ฝูงปลาพากันกัดกินผู้คนซึ่งมักวาดเป็นคนหลากหลายเชื้อชาติตามธรรมดาของคนที่ทำการค้าทางทะเล พระมหาชนกกำลังแหวกว่ายอยู่กลางมหาสมุทร มีนางเมขลา ลอยอยู่ใกล้ๆ หรือไม่ก็เป็นภาพนางเมขลากำลังอุ้มพระมหาชนก ลอยอยู่เหนือน้ำ”

3) สุวรรณสามชาดก เสวยพระชาติเป็นสุวรรณสาม บำเพ็ญเมตตาบารมี ฉากประจำพระชาติ คือ ภาพสุวรรณสาม ผู้มีเมตตาจนสัตว์เล็กสัตว์น้อยทั้งหลายในป่าพากันเดินติดสอยห้อยตาม โดยเฉพาะภาพฝูงกวางอยู่กับคนในงานจิตรกรรม ซึ่งในที่นี้คือสุวรรณสามนั่นเอง

4) เนมิราชชาดก เสวยพระชาติเป็นพระเนมิราช บำเพ็ญอธิษฐานบารมี ถ้าเป็นงานชิ้นเล็กๆ เช่น สมุดข่อย ฉากประจำพระชาติก็มักจะวาดเป็นรูปพระเนมีทรงรถ แต่ถ้าเป็นจิตรกรรมฝาผนัง จะแสดงออกเป็นภาพพระเนมีทรงรถหรือไม่ก็กำลังแสดงธรรมเทศนาอยู่บนสวรรค์ โดยมีรูปนรกอยู่ด้านล่าง

5) มโหสถชาดก เสวยพระชาติเป็นพระมโหสถ บำเพ็ญปัญญาบารมี โดยมีฉากประจำ พระชาติ คือ ฉากการประลองธรรมยุทธ แสดงปัญญานุภาพประชันปัญญา หรือไม่ก็เป็นฉากพระมโหสถห้ามทัพ

6) ภูริทัตชาดก เสวยพระชาติเป็นพระภูริทัต บำเพ็ญศีลบารมี ภาพที่นิยมวาด คือ พระภูริทัตในร่างของนาคที่ขดอยู่รอบจอมปลวก

7) จันทกุมารชาดก เสวยพระชาติเป็นพระจันทกุมาร บำเพ็ญขันติบารมี โดยมีฉากประจำพระชาติคือ ฉากการบูชายันต์

8) พรหมนารทชาดก เสวยพระชาติเป็นพระนารท บำเพ็ญอุเบกขาบารมี นิยมวากพระนารทในเครื่องทรงเทวดา แบกถาดแบกคนโทหรือบางภาพแบกทอง

9) วิธุรบัณฑิตชาดก เสวยพระชาติเป็นพระวิธุรบัณฑิต บำเพ็ญสัจบารมี มักเป็นภาพพระวิธูรเกาะหางม้าห้อยไปในอากาศเป็นหลัก อีกภาพที่มักจะเห็นคือภาพที่พนันสกาและบางครั้งทำเป็นรูปปุณณกยักษ์กำลังจับพระวิฑูรยกขึ้นเหนือศีรษะเตรียมจะฟาดกับภูเขา

10) พระเวสสันดรชาดก เสวยพระชาติเป็นพระเวสสันดร บำเพ็ญทานบารมี โดยมีฉาก ประจำพระชาติทั้งหมด 13 กัณฑ์ กล่าวคือ

(1) กัณฑ์ทศพร คือ ภาพตอนที่พระอินทร์ได้ประทานพร 10 ประการ แก่พระนางสิริมหามายา

(2) กัณฑ์หิมพานต์ ฉากพระเวสสันดรบริจาคสิ่งของกับช้างปัจจัยนาเคนทร์ซึ่งเป็นช้างคู่บารมีของพระองค์

(3) กัณฑ์ทานกัณฑ์ คือภาพตอนพระเวสสันดรบำเพ็ญทานครั้งใหญ่ คือสัตสดกมหาทาน ได้แก่ ช้าง ม้า รถ ทาสชาย ทาสหญิง โคนม และนางสนม อย่างละ 700 อานิสงค์

(4) กัณฑ์วนปเวสน์ คือภาพตอนพระเวสสันดร พระนางมัทรี เจ้าหญิงกัณหาและเจ้าชายชาลี ทั้งสี่ พระองค์ทรงบำเพ็ญตนอยู่ในเขาวงกต ป่าหิมพานต์

(5) กัณฑ์ชูชก ภาพชูชกกับนางอมิตดา

(6) กัณฑ์จุลพน ภาพชูชกถูกสุนัขที่พรานเจตบุตรเลี้ยงไว้ไล่กัดขึ้นคบไม้ เมื่อไป

ถึงปากทางเข้าป่าที่พระเวสสันดรอยู่

(7) กัณฑ์มหาพน ภาพชูชกฟังพระอัจจุตฤาษีบรรยายเส้นทางในป่าใหญ่

(8) กัณฑ์กุมาร คือภาพตอนที่เจ้าหญิงกัณหา และเจ้าชายชาลีหนีไปซ่อนอยู่ใต้ใบบัว พระเวสสันดรเรียกพระโอรสธิดากัณหาชาลีได้ฟังก็ขึ้นมาหมอบอยู่แทบพระบาท

(9) กัณฑ์มัทรี คือภาพเทพบุตรสามองค์จำแลงกายเป็น ราชสีห์ เสือโคร่งและเสือเหลืองไปขวางทางพระนางมัทรีไว้จนกว่าจะเย็น และให้คอยพิทักษ์รักษาไม่ให้พระนางเป็นอันตรายจากสัตว์ใดใด

(10) กัณฑ์สักกบรรพ คือภาพตอนที่พระเวสสันดร ยกนางมัทรีให้พราหมณ์ ซึ่งก็คือ พระอินทร์จำแลงมา ทรงจับพระกรพระนางมัทรี ไว้ด้วยพระหัตถ์ข้างหนึ่ง อีกข้างทรงจับน้ำเต้าหลั่งน้ำลงบนมือของพราหมณ์

(11) กัณฑ์มหาราช ชูชกพาเจ้าหญิงกัณหาและเจ้าชายชาลีเดินทางไปในป่า พอถึงกลางคืนก็ผูกสองราชกุมารทั้งสองไว้ใต้ต้นไม้ใหญ่ ตัวชูชกปีนขึ้นไปนอนบนคาคบไม้เพื่อให้พ้นจากสัตว์ป่า และทุกคืนมีเทพบุตรเทพธิดาแปลงกายเป็นพระเวสสันดรและพระนางมัทรีมาแก้มัดและดูแลทั้งสองพระองค์

(12) กัณฑ์ฉกษัตริย์ คือตอนที่พระเจ้าสัญชัยและพระนางผุสดี พระราชบิดาและพระราชมารดาของพระเวสสันดรพร้อมข้าราชบริพาร เสด็จพาพระกุมารกัณหาชาลีไปหาพระเวสสันดรและพระนางมัทรีที่บรรณศาลาเพื่อทูลเชิญพระเวสสันดรให้เสด็จกลับครองราชดังเดิม

(13) กัณฑ์นครกัณฑ์ ภาพขบวนเสด็จพระเวสสันดรกลับกรุงเชตุดร เฉลิมฉลองการเสด็จกลับพระนครของพระเวสสันดร

ตัวอย่างของการนำเรื่องราวของทศชาติชาดกมาวาดในภาพพระบฏ มักปรากฏให้เห็นในลักษณะภาพพระพุทธเจ้าประทับยืนพร้อมอัครสาวกทั้ง 2 องค์ ส่วนล่างเป็นเรื่องของทศชาติ หรือบางครั้งเป็นภาพพระพุทธเจ้าทรงเครื่องประทับยืนพร้อมอัครสาวก ภายในเรือนธาตุ ส่วนครึ่งล่างของภาพเป็นชาดกตอนสุวรรณสาม ว่าด้วยการบำเพ็ญเมตตาบารมี เป็นต้น

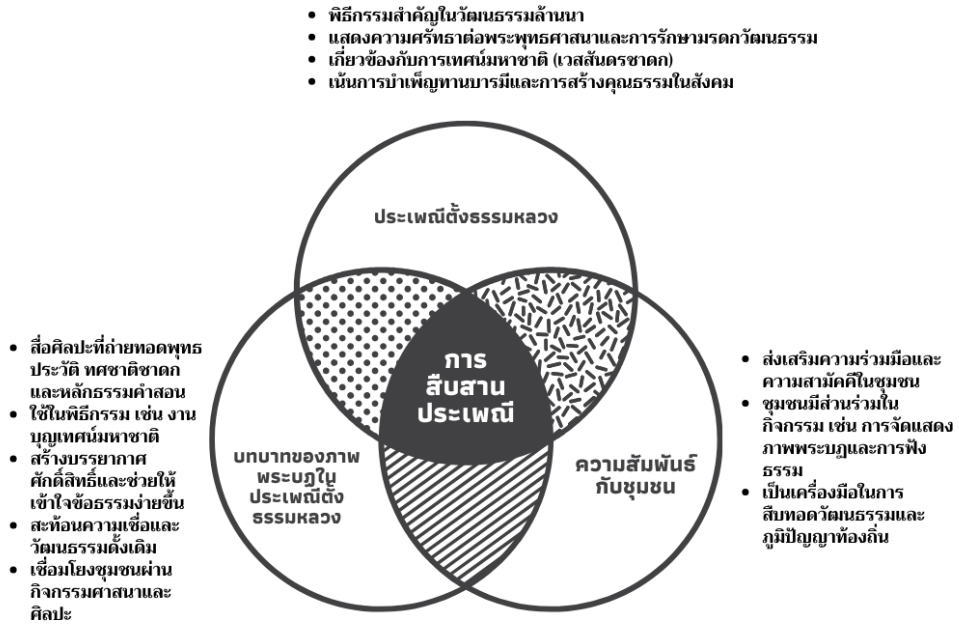
พระบฏที่เป็นผืนผ้ามีทั้งแนวตั้งและแนวนอน ส่วนที่เป็นแนวตั้ง มีตั้งแต่ขนาดประมาณ 50 x 70 เซนติเมตร หรือ 50 x 50 เซนติเมตร นิยมเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องตั้งแต่พุทธประวัติ และชาดกต่างๆ ซึ่งส่วนใหญ่นิยมวาดเรื่องพระเวสสันดรชาดกในแต่ละกัณฑ์จบลงใน

แต่ละผืน รวมทั้งหมด 13 ผืน เรียกว่าผ้าพระเวส บางทีก็เป็นภาพแนวนอนซึ่งในบางภูพื้นที่มีการนำมาวาดเป็นภาพต่อเนื่องกันยาวๆ ประดับตกแต่งด้วยลูกปัด ซึ่งพบในเกือบทุกภาคของประเทศไทย ในภาคใต้พบพระบฏแบบนี้ในประเพณีแห่ผ้าขึ้นพระธาตุ ในภาคกลางและภาคเหนือ พบในงานบุญเทศน์มหาชาติ และ ในภาคอีสานงานบุญผะเหวด

ภาพพระบฏไม่ได้เป็นเพียงงานศิลปะเชิงศาสนา แต่ยังมีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงชุมชนเข้าด้วยกัน การจัดแสดงพระบฏในงานบุญหรือพิธีกรรม เช่น ประเพณีตั้งธรรมหลวง ทำให้ชุมชนมีส่วนร่วมในกิจกรรมทางศาสนาและวัฒนธรรม สมาชิกในชุมชนต่างมีโอกาสร่วมกันจัดเตรียมสถานที่ ประดับตกแต่ง และศึกษาเนื้อหาที่ปรากฏในภาพพระบฏ กิจกรรมเหล่านี้ช่วยส่งเสริมความสามัคคีและการถ่ายทอดมรดกทางวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น ในยุคปัจจุบันภาพพระบฏยังคงได้รับการอนุรักษ์อย่างต่อเนื่อง แต่ด้วยความเปลี่ยนแปลงของสังคมและเทคโนโลยี รูปแบบของพระบฏบางส่วนได้รับการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับความต้องการในยุคใหม่ เช่น การใช้เทคนิคการพิมพ์แทนการเขียนมือ หรือการสร้างภาพพระบฏในรูปแบบดิจิทัลเพื่อเผยแพร่ในวงกว้าง นอกจากนี้ ยังมีการจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์และนิทรรศการเพื่อให้คนรุ่นใหม่เห็นคุณค่าและความสำคัญของภาพพระบฏในบริบทของศิลปะและวัฒนธรรมล้านนา ภาพพระบฏจึงมีบทบาทสำคัญทั้งในด้านการสื่อสารหลักธรรม ความสัมพันธ์ของชุมชน และการอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

องค์ความรู้จากการศึกษา

องค์ความรู้เกี่ยวกับประเพณีตั้งธรรมหลวงและภาพพระบฏ แสดงแผนภาพได้ดังนี้



จากแผนภาพสรุปได้ว่า

1. ประเพณีตั้งธรรมหลวง เป็นพิธีกรรมสำคัญของวัฒนธรรมล้านนา มีจุดมุ่งหมายในการแสดงความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาและการรักษามรดกวัฒนธรรม เกี่ยวข้องกับการเทศน์มหาชาติที่มีเรื่องราว เวสสันดรชาดก ซึ่งเน้นการบำเพ็ญทานบารมีและการสร้างคุณธรรมในสังคม

2. บทบาทของภาพพระบฏในประเพณีตั้งธรรมหลวง ภาพพระบฏ ทำหน้าที่เป็นสื่อศิลปะที่ถ่ายทอดพุทธประวัติ ทศชาติชาดก และหลักธรรมคำสอนอย่างทรงพลัง ถูกใช้ในพิธีกรรม เช่น งานบุญเทศน์มหาชาติ เพื่อสร้างบรรยากาศศักดิ์สิทธิ์และช่วยให้ผู้ร่วมพิธีเข้าใจข้อธรรมได้ง่ายขึ้น ภาพเหล่านี้ยังสะท้อนถึงความเชื่อและวัฒนธรรมดั้งเดิม พร้อมช่วยเชื่อมโยงชุมชนผ่านกิจกรรมทางศาสนาและศิลปะ

3. ความสัมพันธ์กับชุมชน ประเพณีตั้งธรรมหลวงส่งเสริมความร่วมมือในชุมชน สมาชิกในชุมชนมีส่วนร่วมในกิจกรรมต่าง ๆ เช่น การจัดแสดงภาพพระบฏ การฟังธรรม และการสืบทอดวัฒนธรรม การใช้ภาพพระบฏในพิธีกรรมเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยเสริมสร้างความสามัคคีและการส่งต่อภูมิปัญญาท้องถิ่น

สรุป

ประเพณีตั้งธรรมหลวง เป็นพิธีกรรมสำคัญในวัฒนธรรมล้านนา ที่สะท้อนความศรัทธาในพระพุทธศาสนาและการรักษามรดกทางวัฒนธรรมอันยาวนาน กิจกรรมหลักในพิธีนี้คือการเทศน์มหาชาติที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวของ เวสสันดรชาดก ซึ่งเน้นการบำเพ็ญทานบารมีและการสร้างคุณธรรม ความอ่อนโยน และน้ำใจอันดีงามในชุมชน ซึ่งภาพพระบฏ มีบทบาทสำคัญในพิธีนี้ โดยทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดพุทธประวัติ ทศชาติชาดก และหลักธรรมคำสอน ภาพเหล่านี้ช่วยสร้างความเข้าใจและความซาบซึ้งในข้อธรรมแก่พุทธศาสนิกชน อีกทั้งยังช่วยส่งเสริมความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะและศาสนา ภาพพระบฏที่แขวนในวัดและสถานที่สำคัญในช่วงงานบุญเทศน์มหาชาติ ยังเป็นจุดรวมของการมีส่วนร่วมในชุมชนและการอนุรักษ์วัฒนธรรมดั้งเดิม

ในปัจจุบัน การอนุรักษ์ภาพพระบฏและประเพณีตั้งธรรมหลวงยังคงดำเนินไปอย่างต่อเนื่อง แม้จะมีการปรับเปลี่ยนรูปแบบให้เหมาะสมกับยุคสมัย เช่น การสร้างภาพดิจิทัลหรือการใช้เทคนิคการพิมพ์ นอกจากนี้ การจัดแสดงภาพพระบฏในพิพิธภัณฑ์และนิทรรศการยังช่วยให้คนรุ่นใหม่เห็นคุณค่าและความสำคัญของมรดกทางวัฒนธรรมนี้ การส่งเสริมการใช้ภาพพระบฏในพิธีทางพุทธศาสนาให้เป็นสื่อการเรียนรู้สำหรับโรงเรียน โดยสรุป ประเพณีตั้งธรรมหลวงและภาพพระบฏสะท้อนถึงความผูกพันระหว่างศิลปะ ศาสนา และสังคมในล้านนา ทั้งยังเป็นสื่อสำคัญในการปลูกฝังคุณธรรมและการอนุรักษ์วัฒนธรรมอันล้ำค่าให้คงอยู่สืบไปในอนาคต

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีส่งเสริมการศึกษาและการเผยแพร่ความรู้ สนับสนุนการวิจัยและจัดทำสื่อการเรียนรู้เกี่ยวกับประเพณีตั้งธรรมหลวงและภาพพระบฏ เพื่อสร้างความเข้าใจที่ลึกซึ้งแก่คนรุ่นใหม่และสาธารณชน โดยอาจใช้รูปแบบสื่อดิจิทัล เช่น แพลตฟอร์มออนไลน์หรือแอปพลิเคชัน เพื่อเข้าถึงผู้คนได้อย่างกว้างขวาง

2. การอนุรักษ์และฟื้นฟูภาพพระบฏโบราณ จัดตั้งโครงการบูรณะภาพพระบฏโบราณที่อยู่ในสภาพทรุดโทรม พร้อมทั้งสร้างพื้นที่สำหรับจัดแสดงภาพในพิพิธภัณฑ์หรือวัดสำคัญ เพื่อให้ประชาชนได้ชื่นชมและเรียนรู้ถึงคุณค่าเชิงศิลปะและวัฒนธรรมของภาพพระบฏ

3. การพัฒนากิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ในชุมชน เช่น การประกวดวาดภาพพระบฏหรือการจัดนิทรรศการศิลปะที่เกี่ยวข้อง เพื่อส่งเสริมความตระหนักและการมีส่วนร่วมของชุมชนในกระบวนการอนุรักษ์และสืบสานวัฒนธรรม นอกจากนี้ ควรเชิญช่างศิลป์พื้นบ้านหรือผู้เชี่ยวชาญมาเป็นวิทยากร เพื่อถ่ายทอดภูมิปัญญาสู่คนรุ่นใหม่และผู้ที่สนใจ

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2516). **มหาชาติคำหลวง.** (พิมพ์ครั้งที่ 66). กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา.

กรมศิลปากร. (2527). **พระบฏและสมุดภาพไทย**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์การพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2539). **เมืองเชียงแสน**. กรุงเทพมหานคร: กราฟิคฟอร์แมท (ไทยแลนด์) จำกัด.

จุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. (2468). **พระราชหัตถเลขาเรื่องเสด็จประพาสแหลมมลายู เมื่อรัตนโกสินทรศก.** พระนคร: โรงพิมพ์ไท.

ฉัตรชัย ศุภระกาญจน์. (2539). ผ้าพระบฏเมืองนคร. **สารนครศรีธรรมราช**, 26(4), 39-40.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2524). **ตำนานเทศน์มหาชาติ**. สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรีพิมพ์แจกในงานทอดผ้าพระกฐินพระราชทาน ณ วัดมหรรณพาราม กรุงเทพมหานคร.

น. ณ ปากน้ำ. (2528). **ถาม-ตอบเรื่องศิลปะไทย**. กรุงเทพมหานคร: เจริญวิทย์การพิมพ์.

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2558). “ประวัติศาสตร์ทังกา”. **วารสารวิจิตรศิลป์**, 6(2), 74-75.

พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์. (2542). **นำชม พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: ศักดิ์โสภาการพิมพ์. หน้า 97.

มณี พยอมยงค์. (2543). **ประเพณีสิบสองเดือนลานนาไทย**. ชียงใหม่ : ส.ทรัพย์การพิมพ์

มหาเวสสันตรชาดก. (2523). **ขุททกนิกายสฺส ชาตกํ ปณฺณาส-มหานิปาตชาตกํ**. กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

พระไตรปิฎกบาลี เล่มที่ 33. (2523). **ขุททกนิกายสฺส อปทานสฺส ทุติโย ภาโค บทพุทฺธว์โส-จริยาปิฎกํ**. กรุงเทพมหานคร: มหามกุฏราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2539). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พุทธศักราช 2525.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: บริษัทอักษรเจริญทัศน์ อจท. จำกัด.

วรรณิภา ณ สงขลา. (2534). **จิตรกรรมไทยประเพณี ชุดที่ 001 เล่มที่ 2 วรรณกรรม**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

สมชาติ มณีโชติ. (2529). **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: O.S. Printing House.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2552). **รายชื่อหนังสือโบราณล้านนา: เอกสารไมโครฟิล์ม (ฉบับปรับปรุง)**. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

สันติ เล็กสุขุม. (2534). **ศิลปะเชียงแสน (ศิลปะล้านนา) และศิลปะสุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม. (2549). **ศิลปะภาคเหนือ: หริภูญชัย – ล้านนา**. กรุงเทพมหานคร: ฟิสิกส์เซ็นเตอร์.

ศิลป พีระศรี. (2515). **สมบัติศิลปะจากเขื่อนภูมิพล**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

อุดม รุ่งเรืองศรี. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ**. 8, 4101.

อู่ทอง ประศาสน์วินิจฉัย. (2548). **ท่องทศชาติผ่านจิตรกรรม: เตชสุเนม**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรุงเทพ.

Received: 12/04/2024 Revised: 12/23/2024 Accepted: 12/25/2024

สัญลักษณ์มงคลบนรอยพระพุทธบาท

The auspicious symbols of the Footprint of the Buddha

พระมหาอินทร์วงค์ อิสฺสรภาณี
Phramaha Inthawong Issaraphanee
มูลนิธิวัดพระธาตุศรีมงคล จังหวัดลำปาง
The Foundation of phrathat srimongkol
พระธงชัย สิริมงฺคโล
Phra Thongchai Sirimongkalo
วัดนาคาสถิต สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่
Wat Nakasathit, Chiangmai Provincial Office Of Buddhism
Corresponding Author, Email: inthawong_iss@hotmail.com

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ มุ่งศึกษาเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาท ในส่วนของความเป็นมา ความเชื่อ และพุทธศิลปกรรมในการสร้างรอยพระพุทธบาท ตลอดทั้งสัญลักษณ์มงคลที่ปรากฏในรอบพระพุทธบาท ชาวพุทธเคารพนับถือรอยพระพุทธบาทเป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้า มีประวัติการบูชารอยพระพุทธบาทมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล รอยพระพุทธบาทมีทั้งที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงด้วยพระองค์เองและชาวพุทธได้จำลองขึ้นมาในภายหลัง คติความเชื่อเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาทส่งต่อไปถึงประเทศศรีลังกาและประเทศไทย ตลอดถึงประเทศต่างๆ ที่นับถือพระพุทธศาสนา ได้มีการจำลองรอยพระพุทธบาทขึ้นในลักษณะที่แตกต่างกันไป ประเด็นที่น่าสนใจคือ การสร้างรอยพระพุทธบาทที่มีสัญลักษณ์มงคล 108 ประการ ที่แสดงให้เห็นถึงคติธรรม คติจักรวาล และความเป็นพระพุทธเจ้า ดังนั้น รอยพระพุทธบาทจึงไม่ใช่แค่สัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้าเพียงอย่างเดียว แต่ยังเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาและสัญลักษณ์ของการประกาศธรรมไปด้วย

คำสำคัญ : พระพุทธบาท, สัญลักษณ์มงคล, พระพุทธศาสนา

Abstract

This academic article aims to study the Buddha's footprints, in terms of their origins, beliefs, and Buddhist art in creating them, as well as the auspicious symbols that appear around them. Buddhists revere the Buddha's footprints as symbols of the Buddha. There has been a history of worship of the Buddha's footprints since the time of the Buddha. There are both footprints that the Buddha himself preached and those that Buddhists copied later. Beliefs about the Buddha's footprints have been passed down to Sri Lanka and Thailand, as well as other countries that practice Buddhism, which have copied the Buddha's footprints in different ways. An interesting point is the creation of the Buddha's footprints with 108 auspicious symbols that show the principles of Dharma, the universe, and the Buddhahood. Therefore, the Buddha's footprints are not just a symbol of the Buddha, but also a symbol of Buddhism and a symbol of the proclamation of the Dharma.

Keywords: Buddha's footprints, auspicious symbols, Buddhism

บทนำ

ความเชื่อเป็นธรรมชาติที่เกิดขึ้นกับมนุษย์ และถือว่าเป็นวัฒนธรรมของมนุษย์อย่างหนึ่ง การดำรงชีวิตของมนุษย์ในสมัยโบราณที่มีความเจริญทางด้านวิชาการน้อย ความเชื่อจึงเกิดจากการเกิดขึ้น และการเปลี่ยนแปลงของธรรมชาติที่มนุษย์เชื่อว่าเป็นการบันดาลให้เกิดขึ้นจากอำนาจของเทวดา พระเจ้า หรือภูตผีปีศาจ (พระภาสน ถิรจิตฺโต (ส่งศรี), 2553 : 1) มนุษย์ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์จึงให้ความนับถือและบูชาต่อธรรมชาติสิ่งแวดล้อมซึ่งเป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่และเป็นประโยชน์ต่อการดำรงอยู่ของชีวิต เช่น ดิน ฟ้าอากาศ แสงสว่าง น้ำ ลม ไฟ หรือสัตว์บางชนิดที่สามารถให้อาหารต่อมนุษย์ได้ การบูชาจะกระทำในรูปแบบของการใช้สัญลักษณ์เพื่อแทนค่าในสิ่งที่จะบูชา กระทั่งเมื่อมนุษย์ได้มีวิวัฒนาการและพัฒนาการขึ้นมาตามลำดับ สัญลักษณ์ที่สื่อถึงการบูชาธรรมชาติก็ได้พัฒนาการจนกลายเป็นรูปเคารพขึ้น (อำพล

คมขำ, 2548 : 1) รูปเคารพในยุคแรกก็ยังเป็นการเคารพเพื่อระลึกถึงพระพุทธองค์และพุทธประวัติก็ยังคงใช้สัญลักษณ์แทน (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2545 : 72) เช่น การสลักพระพุทธมารดายืนโน้มกิ่งสาละแทนเหตุการณ์ตอนประสูติ การเคารพต้นพระศรีมหาโพธิ์และพระแทนวัชรอาสน์แทนเหตุการณ์ตอนตรัสรู้ เป็นต้น ต่อมาได้มีการสร้างรูปแทนพระพุทธองค์ขึ้นมาอย่างชัดเจนซึ่งเป็นที่นิยมอย่างกว้างขวางในอินเดียสมัยโบราณมีหลากหลาย เช่น ดอกบัว ธรรมจักร สวัสดิกะ ตรีรัตนะ เป็นต้น

สัญลักษณ์ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อการระลึกถึงพระพุทธเจ้าอีกประการหนึ่งคือ รอยพระพุทธบาท หรือรอยเท้าของพระพุทธเจ้า ที่นอกจากจะเป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้าแล้ว ยังมีนัยถึงการเสด็จไปประกาศพระศาสนาของพระองค์ด้วย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้ทรงนิพนธ์ไว้ว่า การนับถือรอยพระพุทธบาทเป็นเจติยสถานดูเหมือนมูลเหตุจะเกิดขึ้นจาก 2 คติต่างกัน เป็นคติของ ชาวมัชฌิมประเทศอย่าง 1 เป็นคติของชาวลังกาทวีปอย่าง 1 คติของชาวมัชฌิมประเทศนั้น เดิมถือกันมาตั้งแต่พุทธกาลว่า ไม่ควรสร้างรูปเทวดาหรือมนุษย์ขึ้นไว้เซ่นสรวงสักการบูชา และคตินั้นได้ถือกันมาจนถึงพุทธกาลล่วงร้อยปีจึงได้เลิก เพราะฉะนั้น พระเจดีย์ที่พวกพุทธศาสนิกชนสร้างเมื่อก่อน พ.ศ.500 จึงทำแต่พระสถูปหรือวัตถุต่างๆ เป็นเครื่องหมายสำหรับบูชาแทนพระองค์พระพุทธเจ้า รอยพระพุทธบาทเป็นวัตถุอย่าง 1 ซึ่งชอบทำกันในสมัยนั้น ทำเป็นรอยพระพุทธบาททั้งข้างซ้ายและข้างขวาบ้าง ทำเป็นรอยพระพุทธบาทแต่เบื้องขวาบ้าง (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2511 : 22-23) จะเห็นได้ว่ารอยพระพุทธบาทมีประวัติความเป็นมา ร่องรอยของการเคารพบูชา และความสำคัญอย่างน่าสนใจ

พระพุทธบาทที่ปรากฏในคัมภีร์

ในโกรัณฑปุปผิยเถราปทาน พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย อปทาน ได้กล่าวถึงรอยพระพุทธบาทว่า พระโกรัณฑปุปผิยเถระ ได้เล่าถึงประวัติในอดีตชาติของตน ว่าเมื่อชาติปางก่อน ท่านพร้อมด้วยบิดาและปู่เป็นคนทำงานในป่า เลี้ยงชีพด้วยการฆ่าสัตว์ กุศลกรรมใดใดของท่านไม่มีเลย ใกล้ที่อยู่ของท่านนั้น พระศาสดาพระนามว่าติสสะ ได้ทรงแสดงรอยพระบาทไว้ 3 รอยเพื่ออนุเคราะห์ท่าน เมื่อท่านเห็นรอยพระบาทของพระศาสดาพระนามว่าติสสะที่พระองค์ทรงประทับไว้ ได้เกิดความปีติจิตร่าเริงบันเทิงใจ ได้ทำจิตให้เลื่อมใสในรอย

พระบาทนั้น ท่านเห็นต้นอังกาบซึ่งงอกเลื้อยไปตามพื้นดินมีดอกบานสะพรั่ง จึงเด็ดมาพร้อมทั้งยอดได้บูชารอยพระบาทอันประเสริฐที่สุด ด้วยกรรมที่ท่านได้ทำไว้ดีแล้วนั้นและด้วยเจตนาที่ตั้งไว้มั่น เมื่อท่านตายแล้วจึงได้ไปเกิดในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เกิดในกำเนิดใด ๆ คือจะเกิดเป็นเทวดาหรือมนุษย์ก็ตาม ท่านเป็นผู้ที่มีผิวพรรณดังดอกอังกาบมีรัศมีซ่านออกจากกาย และในกัปที่ 92 นับจากกัปนี้ไป ท่านได้ทำกรรมไว้ในครั้งนั้นจึงไม่รู้จักทุคติเลยนี้เป็นผลแห่งการบูชารอยพระบาท (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 68-74 : 41-42)

ในขุททกนิกาย พุทธวงศ์ ธาตุภาชนียกถา ว่าด้วยการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ได้กล่าวถึงการเสด็จดับขันธปรินิพพานของพระพุทธเจ้าที่เมืองกุสินารา และการแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ นอกจากนั้นยังได้อธิบายถึงสถานที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุและบริขารเครื่องใช้ต่างๆ ของพระพุทธเจ้าไว้ 32 แห่ง ในลำดับที่ 26 ระบุว่า “รอยพระบาทอันประเสริฐอยู่ที่หิน เหมือนที่ติดอยู่ที่นครกัจฉตบุรี” (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 1-18: 725-726)

ในอรรถกถา ขุททกนิกาย พุทธวงศ์ ได้กล่าวถึงรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้าพระนามว่าสิทธัตถะ ความว่า พระราชาสองพี่น้องพระนาม สัมพละ และ สุมิตตะ ทรงครองราชย์ ณ อมรนคร ซึ่งงามน่าดูดั่งนครแห่งเทพ ลำสดับนั้น พระสิทธัตถศาสดาทรงเห็นอุปนิสัยสมบัติของพระราชาสองพระองค์นั้น จึงเสด็จไปทางนภากาศลงท่ามกลางอมรนคร ทรงแสดงเจดีย์ คือ รอยพระบาทเหมือนเหยียบพื้นแผ่นดิน ด้วยพระยุคลบาท ซึ่งมีฝ่าพระบาทประดับด้วยจักร แล้วเสด็จไปยังอมรราชอุทยาน ประทับนั่งเหนือพื้นศิลาที่เย็นด้วยพระกรุณาของพระองค์ อันน่ารื่นรมย์อย่างยิ่ง แต่นั้น พี่น้องสองพระราชาเห็นพระเจดีย์ คือรอยพระบาท ก็เสด็จไปตามรอยพระบาท เข้าเฝ้าพระสิทธัตถศาสดาผู้บรรลุประโยชน์อย่างยิ่ง ถวายบังคมแล้วประทับนั่งล้อมพระผู้มีพระภาคเจ้า พระผู้มีพระภาคเจ้าทรงแสดงธรรมอันเหมาะแก่พระอัธยาศัยโปรดพระราชาสองพี่น้องนั้น สองพระองค์ทรงสดับธรรมกถาของพระศาสดาพระองค์นั้นแล้ว เกิดพระศรัทธา ทรงผนวชแล้วบรรลุพระอรหัตทั้งหมด

จากความในอรรถกถานี้ ทำให้เห็นว่า รอยพระพุทธบาทนั้นเกิดโดยความที่พระพุทธเจ้าประสงค์จะให้ปรากฏ แต่ไม่ได้เพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนพระองค์ เป็นเพียงแต่ให้เป็นเครื่องสำคัญหมายรู้ถึงพระพุทธเจ้าเท่านั้น

สำหรับรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้าพระนามว่าโคดมนั้น ปรากฏขึ้นครั้งแรกในโลกมีหลักฐานปรากฏในธรรมบท เป็นเรื่องราวของบิดามารดาของนางมาคันทิยา ที่ประสงค์

จะหาบุตรเขย เมื่อพระพุทธเจ้าทรงทราบความประสงค์นั้นและได้ตรวจดูสัตว์ในข่ายแห่งพระญาณ ทรงเห็นอุปนิสัยแห่งอนาคามิผลของมาคันทิยพราหมณ์ผู้เป็นบิดาของนางมาคันทิยา จึงเสด็จไปยังบ้านของพราหมณ์นั้น เมื่อพราหมณ์เห็นพระพุทธลักษณะ จึงประกาศยกลูกสาวของตนให้แก่พระพุทธเจ้า แล้วบอกให้พระพุทธเจ้ายืนรออยู่ก่อน ตนจะกลับไปนำลูกสาวมาให้ แต่พระพุทธเจ้าไม่ได้ประทับยืนรอในที่ที่พราหมณ์นั้นบอกไว้ แต่ทรงแสดงรอยพระพุทธบาทไว้แทน เมื่อพราหมณ์กลับมาพบรอยพระพุทธบาท นางพราหมณีผู้เป็นภริยามีมนต์สำหรับทายลักษณะ จึงทราบด้วยมนต์ที่ตนเรียนมานั้นว่า รอยเท้านั้นไม่ใช่รอยเท้าของผู้เสพกามคุณ เมื่อพราหมณ์และพราหมณีได้พบพระพุทธเจ้า พระองค์จึงทรงแสดงธรรม ในที่สุดแห่งพระคาถาทั้งสองได้ตั้งอยู่ในอนาคามิผล ในธรรมบทนี้นางพราหมณีได้กล่าวถึงลักษณะของรอยเท้าไว้ว่า “คนเจ้าราคะพึงมีรอยเท้ากระหย่อง (เว้ากลาง) คนเจ้าโทสะย่อมมีรอยเท้าอันส้นบีบ (ลงส้นเท้า) คนเจ้าโมหะ ย่อมมีรอยเท้าจิกลง (ลงปลายเท้า)”

จากธรรมบทนี้ทำให้ทราบว่า รอยพระพุทธบาทแรกนั้นคือรอยพระพุทธบาทที่พระพุทธเจ้าประสงค์จะประดิษฐานไว้ด้วยพระองค์เอง ผู้ที่ได้เห็นเป็นคนแรกของโลกก็คือพราหมณ์มาคันทิยาและนางปชาบดีผู้เป็นภริยา แต่รอยพระพุทธบาทนี้ไม่ปรากฏสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบันนี้ ทำให้เอกสารหรือตำราเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาทไม่นิยมกล่าวถึง

รอยพระพุทธบาทในประเทศอินเดีย

รอยพระพุทธบาทที่ได้รับการกล่าวถึงและเคารพสักการะในปัจจุบันนี้ เกิดขึ้นหลักจากการเสด็จดับขันธ์ปรินิพพานของพระพุทธเจ้า ช่วงระยะเวลา 300 – 400 หลังพุทธปรินิพพานนั้นการเคารพบูชาเพื่อระลึกถึงพระพุทธองค์กระทำโดยการสร้างสัญลักษณ์ต่างๆ ในการสื่อความหมายเพราะยังไม่มีการสร้างรูปเคารพขึ้น ในสมัยนั้น ด้วยเหตุผลทางพุทธศาสนานิกายเถรวาทซึ่งเชื่อว่าสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าอุบัติขึ้นในโลกนี้ไม่มีใครเปรียบเสมอเหมือนได้ พระองค์ทรงเป็นหนึ่งเดียวเป็นเอกบุรุษผู้ทรงคุณค่าเพียบพร้อมด้วยปัญญาบารมี ตามคำบาลีที่ปรากฏในพระไตรปิฎกว่า “อปปฏิม” คือไม่มีภาพที่เท่าเทียม อีกทั้งยังเชื่อถือกันว่าการหลงติดในรูปเคารพเป็นความอับปัญญา ประเด็นดังกล่าว หากเป็นการคิดหาเหตุผลตามความเป็นจริงโดยที่ไม่นำหลักศาสนาเข้ามาเกี่ยวข้องอาจกล่าวได้ว่า มูลเหตุที่ไม่ปรากฏการสร้างรูปเคารพพระพุทธเจ้าที่เป็นรูปบุคคลขึ้นในช่วงระยะเวลาแห่งนี้คงเนื่องจากไม่มีผู้ใดจดจำหรือ

สามารถถ่ายทอดลักษณะของพระพุทธเจ้าได้อย่างถูกต้อง การที่จะสร้างพระพุทธรูปขึ้นจึงไม่สามารถสื่อสารให้ผู้คนรับรู้ได้ว่าลักษณะอย่างไรหมายถึงพระพุทธเจ้า การใช้สัญลักษณ์เล่าเรื่องราวในพุทธประวัติจึงดูจะเป็นทางออกที่เหมาะสมซึ่งช่างเลือกใช้สัญลักษณ์ต่างๆ ที่สร้างขึ้นในสมัยนั้น เช่น พระนางสิริมหามายายืนเหนี่ยวกิ่งไม้สื่อถึงพุทธประวัติตอนประสูติ การสลักม้าสื่อถึงการออกมหาภิเนษกรมณ์ บัลลังก์ภายใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์สื่อถึงการตรัสรู้ ธรรมจักรและกวางหมอบสื่อถึงการปฐมเทศนา สถูปสื่อถึงการเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน

ในราวพุทธศตวรรษที่ 5-6 ได้มีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นมา ตามแนวคิดของของชาวกรีก – โรมัน ที่มีแนวคิดการเคารพบูชาเทพเจ้าและสร้างรูปเคารพเทพเจ้าของตน โดยยึดหลักความงดงามทางสรีระร่างกาย หลังจากนั้นการสร้างรูปเคารพในระบบสัญลักษณ์จึงปรับเปลี่ยนบทบาทกลายเป็นเพียงองค์ประกอบที่ช่วยสนับสนุนพระพุทธรูปให้ถ่ายทอดเรื่องราวตามพุทธประวัติได้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น แต่ท่านหลวงจีนฟาเหียน ภิกษุชาวจีนเล่าว่า เมื่อคราวที่พระพุทธเจ้าเสด็จขึ้นไปโปรดพระพุทธมารดา ทรงอนุญาตให้พระเจ้าปเสนทิโกศลสร้างพระพุทธปฏิมา แกะสลักด้วยไม้จันทน์ขึ้นมาแทนพระองค์ เมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จกลับจากการโปรดพระพุทธมารดา พระพุทธรูปนั้นก็เสด็จเข้าไปเฝ้า พระพุทธเจ้าตรัสว่า “ให้กลับไปยังที่นั่งเดิม, ภายหลังเมื่อเราบัลลุปรินิพพานแล้ว จะเป็นตัวอย่างแก่บริษัท 4 ซึ่งเป็นศิษย์ของเรา ดังนั้นแล้ว พระปฏิมาก็เลื่อนกลับไปสู่ที่นั่งเดิม พระปฏิมาองค์นั้นเป็นพระพุทธปฏิมาองค์แรกของพระพุทธปฏิมาทั้งหมด และซึ่งบุคคลสืบต่อมาได้ถือเป็นตัวอย่าง” (พระยาสุรินทรลือชัย (จันท์ ตุงคสวัสดิ), 2487: 101-102)

เมื่อมีพระพุทธรูปเกิดขึ้นแล้ว การเคารพบูชาสัญลักษณ์อื่นๆ เพื่อระลึกถึงพระพุทธองค์ก็มิได้หมดหายไป สัญลักษณ์บางอย่างได้ถูกสร้างขึ้นแยกออกมาโดยเฉพาะ และได้รับความนิยมสืบทอดการเคารพบูชามาตั้งแต่สมัยอินเดียโบราณกระทั่งในปัจจุบัน เช่น รอยพระพุทธบาท (สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2545 : 72) ทั้งนี้คงเนื่องจากการเดินทางเผยแพร่ธรรมะของพระองค์ตลอดระยะเวลาอันยาวนานถึง 45 พรรษา พระองค์ทรงเดินทางไปยังเมืองต่างๆ มากมายจึงทำให้เกิดการสร้างรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้าไว้เป็นที่ระลึก หรือเพื่อเป็นสิ่งยืนยันว่าพระพุทธองค์และพระธรรมของพระองค์ได้เสด็จมาถึง ณ สถานที่แห่งนั้นจริง ผนวกกับวัฒนธรรมประเพณีของอินเดียที่แสดงออกถึงการเคารพต่อบุคคลที่พึงเคารพโดยการสัมผัสเท้า (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2511 : 22) วอลเดมาร์ ซี.ไซเลอร์ ได้กล่าวถึงวิวัฒนการของการสร้างรอยพระพุทธบาทไว้ว่า แม้จะมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นแล้ว

รอยพระพุทธบาทก็ได้รับความนิยมมากกว่าอย่างอื่น ทั้งยังมีการพัฒนาด้านรูปแบบ โดยเพิ่มเครื่องหมายอันเป็นมงคลเข้าไปในรอยพระพุทธบาท รวมถึงการปรับให้รอยพระพุทธบาทมีขนาดใหญ่กว่าในอดีตด้วย รอยพระพุทธบาทจึงถือเป็นสิ่งที่ควรเคารพบูชาตามคติศาสนาพุทธประเภทบริโภคเจดีย์ อันหมายถึงสถานที่ที่พระพุทธเจ้าเคยประทับและวัตถุอันพระองค์ได้เคยใช้สอยหรือสัมผัส เช่น ต้นโพธิ์ตรัสรู้ บาตร ไม้เท้า และเครื่องบริขารอื่น

จากบันทึกของหลวงจีนฟาเหียนและเหี้ยนจัง ได้บันทึกถึงการเคารพบูชารอยพระพุทธบาทอันแท้จริงของพระพุทธเจ้าไว้หลายแห่งในประเทศอินเดีย หลักฐานการเคารพบูชารอยพระพุทธบาทซึ่งเก่าแก่ที่สุดปรากฏตั้งแต่สมัยอินเดียโบราณ ราวพุทธศตวรรษที่ 5 – 6 เช่น รอยพระพุทธบาทที่ตำบลติราธ ลุ่มแม่น้ำสวาต ซึ่งอยู่ในเขตแคว้นคันธาระโบราณเป็นรอยเท้าอย่างธรรมชาติสกัดเว้าลงไปบนก้อนหิน และมีอักษรแบบขโรษฐีจารึกกำกับไว้ว่า “นี่คือรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้าศากยมุณี” (นันทนา ชุติวงศ์, 2533: 11)

รอยพระพุทธบาทโดยส่วนใหญ่ที่พบในศิลปะอินเดียมักสร้างเป็นรอยพระพุทธบาทคู่ บริเวณกลางฝ่าพระบาทมักปรากฏสัญลักษณ์รูปธรรมจักร ในสมัยต่อมาสัญลักษณ์บนรอยพระพุทธบาทจะปรากฏเพิ่มมากขึ้น ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นสัญลักษณ์อันเป็นมงคลตามหลักความเชื่อในศาสนาของอินเดีย รูปพระบาทที่เก่าแก่ที่สุดในอินเดียพบที่เมืองภารหุตทางภาคกลางของอินเดียและสาญจี ทางภาคเหนือของอินเดีย เป็นรูปพระบาทคู่มีสัญลักษณ์รูปจักรอันหมายถึงพระธรรมจักรปรากฏอยู่กลางฝ่าพระบาททั้ง 2 สมัยต่อมาเริ่มมีรูปมงคลอื่นๆ เช่น เครื่องหมายรูปสวัสดิกะ น่าจะหมายถึงความหมุนเวียนของกาลเวลาชั่วนิรันดร เครื่องหมาย ตรีรัตนะ พบในศิลปะแบบอมราวดี นอกจากนี้ยังมีรูป ภัทรบิฐ คือ บัลลังก์ของกษัตริย์ สัญลักษณ์แห่งอำนาจและยศศักดิ์ และรูปดอกบัว เป็นสัญลักษณ์ของน้ำ ความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญรุ่งเรือง และความบริสุทธิ์ เช่น รอยพระพุทธบาทที่แคว้นคันธาระ บนฝ่าพระบาทมีเครื่องหมายพระธรรมจักรสวัสดิกะ ตรีรัตนะ และดอกบัว รูปพระบาทมีลักษณะเป็นธรรมชาติ (นันทนา ชุติวงศ์, 2533: 9) กล่าวว่า หลังการสร้างพระพุทธรูป การบูชารอยพระพุทธบาทที่นิยมสร้างเป็นรอยพระบาทคู่ในอินเดียก็เริ่มเสื่อมลงและหมดไปในพุทธศตวรรษที่ 10 อย่างไรก็ตามคติการบูชารอยพระพุทธบาทกลับไปเจริญรุ่งเรืองและได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในลังกาทวีปหรือประเทศศรีลังกาในปัจจุบัน

พุทธศิลปกรรมบนรอยพระพุทธบาท

ลักษณะรอยพระพุทธบาทที่สร้างขึ้นในอินเดีย ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 3 ณ เสาสถูปที่เมืองภารหุตและสาญจีนั้น มีลักษณะตามที่กล่าวไว้ในลักขณสูตรซึ่งได้กล่าวถึงลักษณะของพระมหาบุรุษ 32 ประการ โดยกล่าวถึงลักษณะของอวัยวะต่างๆ ของพระพุทธเจ้าที่มีลักษณะพิเศษกว่ามนุษย์ธรรมดาทั่วไป เพราะมีความโดดเด่นและสง่างาม เหตุนั้นจึงชื่อว่า ลักษณะของมหาบุรุษ ในลักษณะทั้ง 32 ประการนั้น ได้กล่าวถึงลักษณะของพระบาทไว้ 5 ประการ ดังนี้ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 11 ข้อ 200: 160)

1. มีฝ่าพระบาทราบเสมอกัน

2. พื้นฝ่าพระบาททั้งสองของมหาบุรุษ มีจักรซึ่งมีกำข้างละ 1,000 ซี่มีกง มีดุมและมีส่วนประกอบครบทุกอย่าง

3. มีส้นพระบาทยื่นยาวออกไป

4. มีพระหัตถ์และพระบาทอ่อนนุ่ม

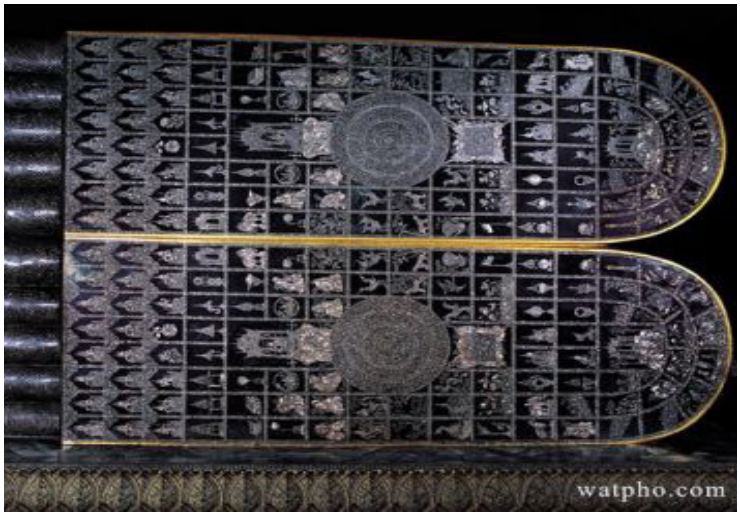
5. ฝ่าพระหัตถ์และฝ่าพระบาทมีเส้นที่ข้อพระองคุลีจดกันเป็นรูปตาข่าย

จากลักษณะดังกล่าวนี้ ทำให้รอยพระบาทที่สร้างขึ้นตามคติอินเดียมีการกระทำพุทธบาทลักษณะเป็นรูปธรรมจักรขนาดใหญ่กลางฝ่าพระบาท ประกอบด้วยซี่ กงและกระดุม ไม่ปรากฏลายลักษณ์อื่นๆ รูปธรรมจักรที่ปรากฏในฝ่าพระบาทเป็นลักษณะแทนองค์พระพุทธเจ้าอันแสดงถึงบุญบารมีที่ได้ทรงสะสมมาตั้งแต่อดีตชาติ และถึงพร้อมซึ่งความเป็นมหาบุรุษ

รอยพระพุทธบาทที่ได้สร้างขึ้นในสมัยต่อมา พบว่ามีพุทธบาทลักษณะที่ได้เพิ่มรูปมงคลขึ้นเป็นจำนวนมาก มีลักษณะการเรียงตัวค่อนข้างเป็นระเบียบ แตกต่างจากที่กล่าวไว้ในมหาปทานสูตร ในพระสุตตันตปิฎกคือทำเป็นมงคล 108 ประการในฝ่าพระบาท คติในการทำลายลักษณ์เช่นนี้ พบว่ามีกล่าวไว้ในมหาปทานสูตรในคัมภีร์ชินาลังการฎีกา ที่แต่งขึ้นโดยพระพุทธรักขิตตะ แห่งประเทศศรีลังกา ในพุทธศตวรรษที่ 14 (สินชัย กระบวนแสง, 2522: 132-157)

รูปมงคลที่นิยมทำกันคือ คันฉ่อง ขอช้าง หอยสังข์ ภัทรบิฐ ตรีรัตน หม้อน้ำศรีวัตสะ สวัสดิกะ และวัทธมาน ซึ่งหมายถึงภาชนะบรรจุของ เครื่องหมายมงคลเหล่านี้มีความหมายในเชิงโชคลาภ ความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญยั่งยืน ยศ ศักดิ์ และอำนาจ การทำลายลักษณ์รูปมงคลบรรจุเต็มทั้งฝ่าพระบาทในอินเดียนี้ไม่มีกล่าวไว้ในคัมภีร์ใด แต่ทำขึ้นเพื่อผนวกคติมงคล 8 เข้ากับการบูชารอยพระพุทธบาท ผู้เคารพบูชารอยพระพุทธบาทย่อมเท่ากับบูชา

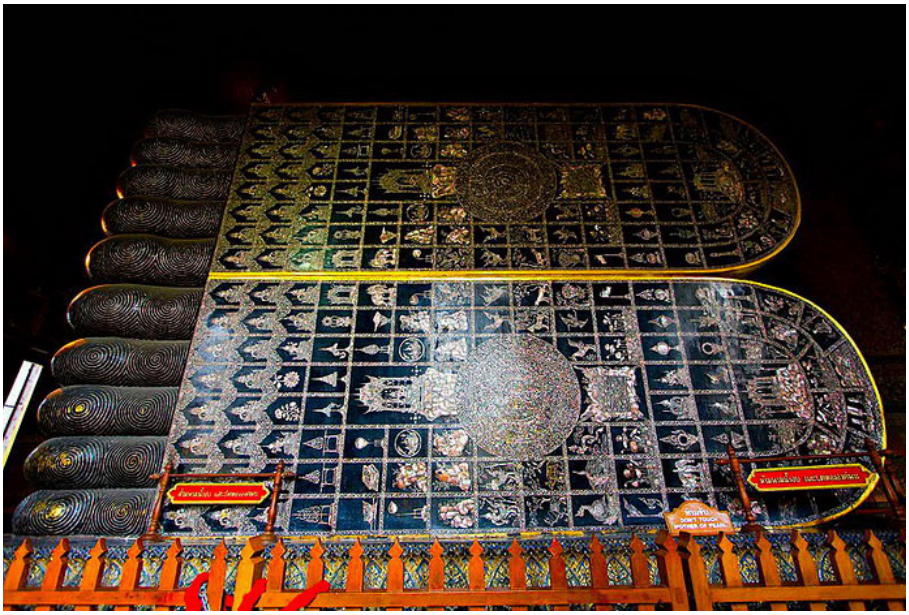
พระพุทธเจ้าและได้ความมีโชคลาภต่างๆ ด้วย ลักษณะรอยพระพุทธบาทซึ่งมีลายลักษณ์เช่นนี้ ได้พบการทำสืบต่อมาในศรีลังกาด้วย ความที่ปรากฏในมหาปทานสูตรในคัมภีร์ชินาลังการฎีกาว่า ในฝ่าพระบาทพระพุทธเจ้ามีลายลักษณ์ 108 อย่างนั้น จึงน่าจะเป็นการพัฒนาแนวความคิดสืบต่อจากอินเดียไปอีกระดับหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากมงคลทั้ง 108 ประการ ประกอบไปด้วยมงคลต่างๆ ซึ่งมีความหมายกว้างขึ้น สัญลักษณ์มงคล 108 ประการนั้นจะจำหลักภายในช่องตาราง 9 ช่อง เรียงลำดับจากนิ้วโป้ง นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง จนถึงนิ้วก้อย แสดงเครื่องหมายมงคลตามภูมิสูงต่ำในแนวตั้งที่สัมพันธ์กับไตรภูมิทางพระพุทธศาสนา เริ่มด้วยพรหมโลก 16 ชั้น วางเรียงอยู่ในแนวนอนชั้นบนสุด 2 แถวจากใต้นิ้วพระบาท เทวโลก 6 ชั้น วางเรียงในแนวนอนชั้นบนเป็นลำดับที่สาม ต่อด้วยเครื่องหมายมงคล 85 ประการของมนุสสโลก เริ่มต้นด้วยสุริยะ (พระอาทิตย์) เมรุ (เขาพระสุเมรุ) จนทิมา (พระจันทร์) นขตตา (หมู่ดาว) สมุทโท (มหาสมุทรทั้ง 4) และที่เหลือของมนุสสโลกรวมทั้งเรื่องราวในจักรวาลและไตรภูมิ (ภาพที่ 4) ซึ่งทิศทางของระเบียบและการจัดลำดับเครื่องหมายมงคล 108 ประการนี้สามารถพิจารณาวิวัฒนาการและช่วยในการกำหนดอายุรอยพระบาทได้ด้วย



ภาพที่ 1 สัญลักษณ์มงคล 108 ประการที่ปรากฏในรอยพระพุทธบาท
ที่มา : http://footprintofbuddha.blogspot.com/p/blog-page.html [4 ธันวาคม 2567].

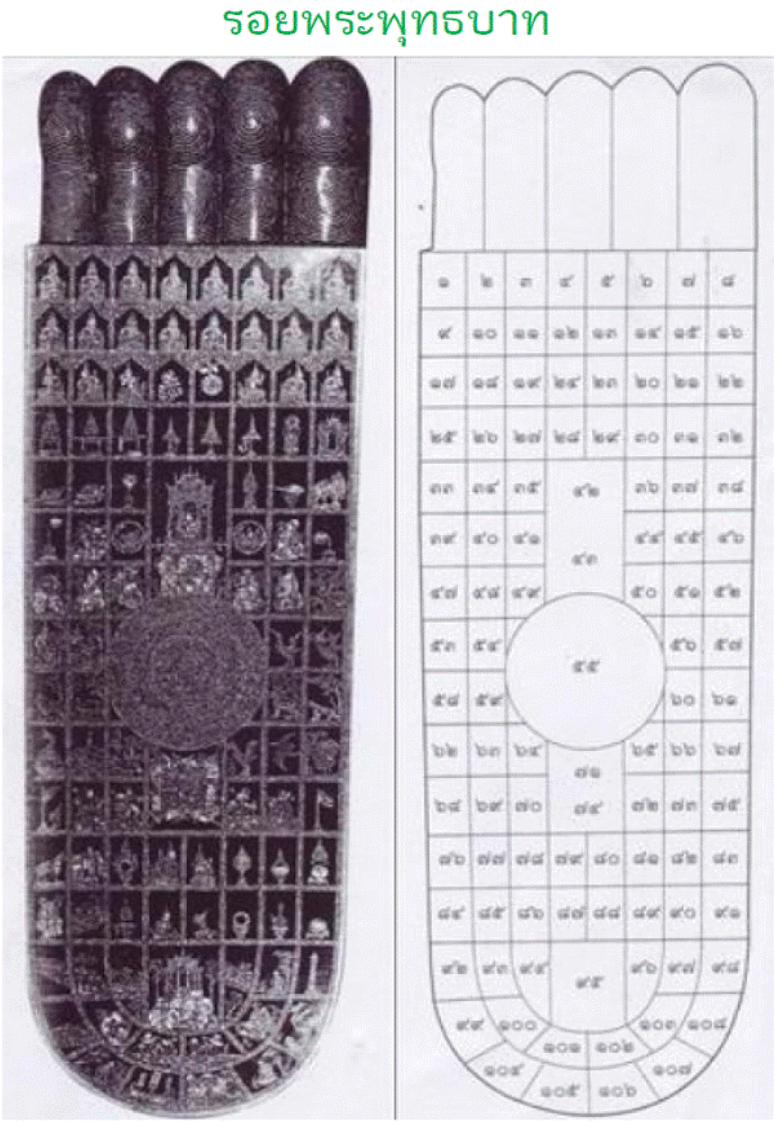
สำหรับในประเทศไทยนั้น รูปพระบาทและรอยพระบาทสมัยรัตนโกสินทร์ นิยม

บรรจุสัญลักษณ์ของมงคล 108 ลงในตารางดังที่ทำกันมาในสมัยสุโขทัยและอยุธยา วงกลมกลางฝ่าพระบาทที่เคยเป็นธรรมจักรไม่มีสัญลักษณ์แทรกในวง และมักจะกลายเป็นรูปดอกบัวบานอันเป็นสัญลักษณ์ของโลก ตัวอย่างที่สำคัญคือ ฝ่าพระบาทพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 2 และภาพที่ 2)



ภาพที่ 2 รอยพระพุทธบาทของพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานคร

ที่มา: https://www.baanmaha.com/community/threads/ [4 ธันวาคม 2567].



ภาพที่ 3 ภาพอธิบายรอยพระพุทธบาทของพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานคร
ที่มา: http://www.madchima.org/forum/index.php?topic=16901.0 [4 ธันวาคม 2567].

เนื่องจากสัญลักษณ์มงคล 108 ประการที่ปรากฏในรอยพระบาทนั้นมีความแตกต่างกันตามยุคสมัย มีทั้งเหมือนกันและแตกต่างกันบ้าง ในบทความนี้จะนำเสนอสัญลักษณ์มงคล 108 ที่ปรากฏที่รอยพระพุทธบาทของพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพมหานคร (ภาพที่ 2 และภาพที่ 3) เพื่อแสดงตัวอย่างให้พอเข้าใจ พร้อมทั้งคำอธิบายของแต่ละสัญลักษณ์มงคล ดังนี้ (โสภณ จาเลิศ, 2560 : 70-77)

มงคลที่ 1 ปาริสัชชาพรหม ผู้ที่อุบัติในภูมินี้คือผู้บรรลุปฐมฌานขั้นสามัญ

มงคลที่ 2 ปโรหิตาพรหม เป็นปุโรหิตของท้าวมหาพรหม คือผู้บรรลุปฐมฌานชั้นกลาง

มงคลที่ 3 มหาพรหม ภูมิของบุคคลที่ได้บรรลุปฐมฌานขั้นประณีต

มงคลที่ 4 ปริตรตาภาพรหม ภูมิของบุคคลที่ได้บรรลุทุติยฌานขั้นสามัญ

มงคลที่ 5 อัปปมาณาพรหม ภูมิของบุคคลผู้บรรลุทุติยฌานขั้นกลาง มีรัศมีรุ่งเรืองหาที่ประมาณมิได้

มงคลที่ 6 อาภัสราพรหม ภูมิของบุคคลผู้บรรลุทุติยฌานขั้นประณีต

มงคลที่ 7 ปริตรสุภาพรหม ภูมิของบุคคลผู้บรรลุตติยฌานขั้นสามัญ

มงคลที่ 8 อัปปมานสุภาพรหม ภูมิของบุคคลผู้บรรลุตติฌานขั้นกลาง

มงคลที่ 9 สุภกิณหกาพรหม ภูมิของบุคคลผุ้บรรลุตติยฌานขั้นประณีต

มงคลที่ 10 เวหัปผลาพรหม ภูมิของบุคคลที่ได้บรรลุตถฌานขั้นสูงสุด

มงคลที่ 11 อสัญญีสัตตาพรหม ภูมิหนึ่งของผู้บรรลุต่อฌานชั้นสูงสุด (พรหมลูกฟัก)

มงคลที่ 12 อวิหาสุทธาวาสพรหม ตั้งแต่อวิหาพรหมไปจนถึงอกนิฏฐพรหม จัดเป็นชั้นสุทธาวาส

มงคลที่ 13 อตัปปาสุทธาวาสพรหม ภูมิของพระอนาคามีบุคคลผู้เจริญในฌาน

มงคลที่ 14 สุทัสสาสุทธาวาสพรหม ภูมิของพระอนาคามีบุคคลเจริญด้วยสตินทรีย์

มงคลที่ 15 สุทัสสีสุทธาวาสพรหม ภูมิของพระอนาคามีบุคคล เจริญในสมาธินทรีย์

มงคลที่ 16 อกนิฏฐสุทธาวาสพรหม ภูมิของพระอนาคามีบุคคลผู้เจริญในปัญญินทรีย์

มงคลที่ 17 สวรรค์ชั้นจาตุมหาราชิกา เป็นที่สถิตของท้าวจตุโลกบาลผู้รักษาทิศทั้ง 4

มงคลที่ 18 สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตั้งอยู่เหนือยอดเขาพระสิเนรุราชหรือเขาพระสุเมรุ

มงคลที่ 19 สวรรค์ชั้นยามา สวรรค์ชั้นนี้อยู่เหนือวิถีโคจรของพระจันทร์และพระอาทิตย์

มงคลที่ 20 สวรรค์ชั้นดุสิต เป็นที่อุบัติของผู้มีบุญญาภินิหาร เช่น พระโพธิสัตว์ 3 จำพวก คือปัญญาธิกโพธิสัตว์ สัททาธิกโพธิสัตว์ วิริยาธิกโพธิสัตว์ พุทธบิดาและพุทธมารดา เป็นต้น

มงคลที่ 21 สวรรค์ชั้นนิมมานนรดี เทพดาในสวรรค์ชั้นนี้ประสงค์ทิพยสมบัติสิ่งใดก็เนรมิตขึ้นสำเร็จดังปรารถนาทุกประการ

มงคลที่ 22 สวรรค์ชั้นปรนิมมิตวสวดี เทพยดาในสวรรค์ชั้นนี้ปรารถนาทิพสมบัติใด ๆ เพียงแต่นึกก็มีเทพยดาอื่นมาเนรมิตให้สมดังปรารถนาทุกสิ่ง

มงคลที่ 23 ดอกพุดซ้อน (บางแห่งว่าดอกอุทุมพร) ความหมายว่า “วงหมุนที่พึงยินดี”

มงคลที่ 24 เถาวัลย์แก้ว หมายถึง พุทธสิริมงคลอันเจริญยิ่งที่ยังผองสัตว์ให้บรรลุนิพพาน

มงคลที่ 25 พระแสงหอก หมายถึง มูลกรรมฐานที่ปฏิบัติจนบรรลุมรรคผล

มงคลที่ 26 พระแสงขอ เป็นเครื่องแสดงว่าพระพุทธองค์ทรงยังเวไนยสัตว์ให้บรรลุนิพพาน

มงคลที่ 27 พระแสงขรรค์ เปรียบได้กับพระอรหัตมรรคอรหัตผล

มงคลที่ 28 พระมหามงกุฎ ความหมายว่า พระพุทธองค์ทรงเป็นธรรมราชา ตรัสรู้แจ้งในธรรมทั้งมวล

มงคลที่ 29 เศวตฉัตร เปรียบได้กับพระสัพพัญญุตญาณ สามารถขจัดกิเลสมลทินทั้งปวง

มงคลที่ 30 กุณฑล หมายถึง วชิรญาณของพระผู้มีพระภาคเจ้า

มงคลที่ 31 สังวาล เปรียบได้กับฌานสมาบัติ

มงคลที่ 32 ประสาท หมายถึง รัตนปราสารทเป็นสัญลักษณ์ของมหานิพพานนครอันเป็นแดนเกษม

มงคลที่ 33 เสลี่ยงทอง หมายถึง รัตนบัลลังก์อันเป็นที่ตรัสรู้

มงคลที่ 34 พระแท่นภัทรบิฐ เปรียบได้กับพระแท่นบัณฑุกัมพลศิลาอาสน์บน

สวรรค์ชั้นดาวดึงส์

มงคลที่ 35 พัชนี เปรียบดังพระพุทธองค์ประทานความเยือกเย็นแก่สัตว์ทั้งหลาย

มงคลที่ 36 พนมหางนกยูง หมายถึง พระมหากรุณาธิคุณของพระพุทธองค์

มงคลที่ 37 สังข์ทักษิณาวัฏ หมายถึง พระพุทธองค์ทรงประกาศธรรมให้กึกก้องดังเสียงสังข์

มงคลที่ 38 พญาช้างเอราวัณ เป็นเทวพาหนะของท้าวสักกเทวราช เอราวัณเทพบุตรนิรมิตกายเป็นพญาช้างมี 33 เศียร แต่รูปช้างเอราวัณที่ปรากฏในศิลปกรรมไทยมักทำย่อลงเหลือเพียง 3 เศียร

มงคลที่ 39 พัดโบก ความหมายว่า พระพุทธองค์มีพระมหากรุณาธิคุณเป็นที่เยือกเย็นแก่ชาวโลก

มงคลที่ 40 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ ได้แก่ ภูเขาที่ล้อมรอบภูเขาพระสุเมรุ มีทั้งหมด 7 ชั้น ชั้นแรก คือภูเขายุคนธร เป็นชั้นวิถีโคจรของดวงจันทร์ และดวงอาทิตย์

มงคลที่ 41 จันทรมณฑล พระจันทร์เทวบุตรทรงรถเทียมด้วยม้าขาวโคจรรอบภูเขาพระสุเมรุทิพยวิมานของพระจันทร์ภายในล้วนแล้วด้วยแก้วมณี ภายนอกล้วนแล้วด้วยเงิน

มงคลที่ 42 ภูเขาพระสิเนรุราชหรือภูเขาพระสุเมรุ ประดิษฐานในท่ามกลางจักรวาล

มงคลที่ 43 กลุ่มดาวนักษัตร ลายลักษณ์ฝ่าพระพุทธบาทประดับมุกแสดงรูปกลุ่มดาวนักษัตรไว้ด้านซ้ายและด้านขวาของภูเขาพระสุเมรุ แทนกลุ่มดาว 27 กลุ่ม

มงคลที่ 44 สุริยมณฑล พระสุริยเทวบุตรทรงรถเทียมด้วยราชสีห์ โคจรรอบภูเขาพระสุเมรุ ทิพยวิมานของสุริยะเทพบุตรนั้นภายในล้วนแล้วด้วยทอง ภายนอกล้วนด้วยแก้วผลึก

มงคลที่ 45 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ชั้นที่ 2 มีนามว่าอิสินธร

มงคลที่ 46 พัดใบตาล หมายถึง พระมหากรุณาธิคุณที่ประทานธรรมอันเยือกเย็นแก่สรรพสัตว์

มงคลที่ 47 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ชั้นที่ 3 มีนามว่ากรวิก

มงคลที่ 48 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ชั้นที่ 4 มีนามว่าสุทัสสนะ

มงคลที่ 49 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ชั้นที่ 5 มีนามว่าเนมินธร

มงคลที่ 50 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ชั้นที่ 6 มีนามว่าวินตกะ

มงคลที่ 51 ภูเขาสัตตบริภัณฑ์ชั้นที่ 7 มีนามว่าอัสสกรรณ

มงคลที่ 52 พญานกจากพราก อาศัยอยู่ในป่าหิมพานต์

มงคลที่ 53 กินนร หมายถึง ความเป็นผู้ไม่เบียดเบียน

มงคลที่ 54 กินรี เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นผู้ไม่เบียดเบียน

มงคลที่ 55 จักรวาฬ ภาพจักรวาลที่ปรากฏในลายลักษณ์ฝ่าพระพุทธบาทนี้ทำเป็นจักร (วงล้อ) รูปวงกลมประดิษฐานอยู่กลางฝ่าพระบาท หมายถึง พระอนันตญาณที่ลึกซึ้งไม่มีที่สิ้นสุด

มงคลที่ 56 พญาหงส์ เป็นสัตว์หิมพานต์พวกหนึ่ง

มงคลที่ 57 พญาครุฑ หมายถึง พระวชิรญาณอันกำจัดกิเลสซึ่งเป็นข้าศึกทั้งปวง

มงคลที่ 58 พญาโคอุสุภราช อาศัยอยู่ ณ เชิงภูเขาบัณฑุศิริบรรพต เป็นใหญ่แก่โคทั้งหลาย

มงคลที่ 59 โคแม่ลูก พระผู้มีพระภาคเจ้าทรงอุบัติในโคตมโคตร

มงคลที่ 60 พญาราชสีห์ ในป่าหิมพานต์ 4 จำพวก คือ ติณสีห์ กาฬสีห์ บัณฑุสีห์และไกรสรสีห์

มงคลที่ 61 พญาเสือโคร่ง เป็นพระนามหนึ่งของพระพุทธเจ้า

มงคลที่ 68 ธงชาย เปรียบธงชัยกับพระพุทธคุณซึ่งขจัดความสะดุ้งกลัวในอันตรายทั้งมวล

มงคลที่ 69 สระใหญ่ทั้ง 7 แห่ง สระเหล่านี้อยู่ในป่าหิมพานต์

มงคลที่ 70 สระใหญ่ทั้ง 7 แห่ง ลำดับที่ 2 มีนามว่า สระรถการะ

มงคลที่ 71 สระใหญ่ทั้ง 7 แห่ง ลำดับที่ 3 มีนามว่า สระอโนดาต

มงคลที่ 72 สระใหญ่ทั้ง 7 แห่งลำ ดับที่ 4 มีนามว่า สระฉัททันต์

มงคลที่ 73 สระใหญ่ทั้ง 7 แห่ง ลำดับที่ 5 มีนามว่า สระกุณาละ

มงคลที่ 74 อุบลชาติปทุมชาติ

มงคลที่ 75 ธงผืนผ้าหรือธงปฏัก เปรียบกับผ้ากาสาวพัสตร์อันเป็นธงชัยของพระอรหันต์

มงคลที่ 76 พระเจ้าจักรพรรดิและแก้วสัตตพิธรัตน์

มงคลที่ 77 พญาช้างแก้วบริวารพระเจ้าจักรพรรดิ เกิดในตระกูลฉัททันต์หรือตระกูลอุโบสถ

มงคลที่ 78 จักรแก้วบริวารพระเจ้าจักรพรรดิ

มงคลที่ 79 พระเจ้าจักรพรรดิ

มงคลที่ 80 นางแก้วบริวารพระเจ้าจักรพรรดิ

มงคลที่ 81 แว่นส่องพระพักตร์ หมายถึง วชิรญาณ พุทธญาณทัสสนะที่กระจ่างในสภาวธรรม

มงคลที่ 82 แก้วมณีโชติบริวารพระเจ้าจักรพรรดิ มีรัศมีสว่างดังดวงอาทิตย์ ขจัดความมืดทั้งปวง

มงคลที่ 83 บาตรแก้ว คัมภีร์พุทธปาทลักขณะมิได้ระบุความหมายมงคลข้อนี้ไว้ แต่มงคลดังกล่าวปรากฏอยู่ในคัมภีร์ชินาลังการฎีกา

มงคลที่ 84 ป่าหิมพานต์ อยู่บริเวณเชิงภูเขาหิมพานต์ เป็นที่บังเกิดของแม่น้ำสำคัญ 5 สาย คือ คงคา ยมุนา อจิรวดี สรภู และมหิมหานที

มงคลที่ 85 แม่น้ำใหญ่ทั้ง 7 สาย ลำดับที่ 1 และลำดับที่ 2 คือ ชาติคงคากับยมนาคงคา

มงคลที่ 86 พระแส้จามรี เปรียบด้วยพระมหากรุณาธิคุณของพระพุทธเจ้าที่ทรงมีต่อชาวโลก

มงคลที่ 87 ขุนคลังแก้วหรือคหบดีแก้วบริวารพระเจ้าจักรพรรดิ บังเกิดในตระกูลเศรษฐี มีทิพยจักษุสามารถล่วงรู้ขุมทรัพย์ทั้งปวงที่มีอยู่ในพระราชอาณาจักร

มงคลที่ 88 ขุนพลแก้วบริวารพระเจ้าจักรพรรดิ คือ พระราชบุตรของพระเจ้าจักรพรรดิ มีปัญญาเฉลียวฉลาดหยั่งรู้ในวาระจิตคนทั้งปวง ก่อให้เกิดประโยชน์อย่างยิ่งแก่ราชกิจ

มงคลที่ 89 พวงดอกมะลิ เปรียบได้กับศีลคุณซึ่งมีความหอมประเสริฐกว่าสุคนธบุปผชาติทั้งปวง

มงคลที่ 90 พระเต้าที่มีน้ำเต็มเปี่ยมบริบูรณ์ เปรียบได้กับภาชนะอันประเสริฐที่บรรจุไว้ด้วยโลกุตตรธรรมมีพระนิพพานเป็นที่สุด

มงคลที่ 91 ถาดเต็มบริบูรณ์ เปรียบได้กับภาชนะรองรับเครื่องสักการะที่มนุษย์และเทวดาถวายเป็นพุทธบูชา

มงคลที่ 103 ภูเขาหิมพานต์ ประกอบด้วยยอดเขา จำนวน 84,000 ยอด

มงคลที่ 104 ทวีปใหญ่ทั้ง 4 ลำดับที่ 3 คือ บุพพวิเทหทวีป

มงคลที่ 105 สำเภาทอง เป็นสัญลักษณ์ของโลกุตตรนาวา คือ ทิพยนาวาที่นำสัตว์ทั้งปวงข้ามพ้นการเวียนว่ายตายเกิดให้บรรลุถึงแดนเกษมคือพระนิพพาน

มงคลที่ 106 ปลาทองคู่ หมายถึงพระอัครสาวกเบื้องซ้ายและเบื้องขวาของพระ

ผู้มีพระภาคเจ้า

มงคลที่ 107 ทวีปใหญ่ทั้ง 4 ลำดับที่ 4 คือ อมรโคยานทวีป

มงคลที่ 108 พญานกโพระดก (พญานกพริก) หมายถึง ผู้เปลื้องสัตว์ทั้งปวงพ้นจากมิจฉาชีวะ

สำหรับรูปแบบการจัดเรียงสัญลักษณ์มงคล 108 นั้นมีการจัดเรียงที่แตกต่างกันออกไปในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 20 ปรากฏหลักฐานว่า เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงการจัดระเบียบรูปมงคล 108 ในรอยพระพุทธบาทจำลองในศิลปะสุโขทัย โดยพบตัวอย่างในอุโมงค์วัดศรีชุม เป็นแผ่นหินสลักรอยพระพุทธบาทรอยหนึ่ง ซึ่งเหลืออยู่เพียงส่วนบนอย่างไรก็ตาม ในส่วนที่เหลืออยู่นี้แสดงให้เห็นว่าแม้จะยังใช้วิธีการแบ่งพื้นที่ในฝ่าพระบาทในช่องตารางตามแบบพุกาม แต่รูปมงคลเกี่ยวกับพรหมโลก ซึ่งมีศักดิ์สูงสุดในบรรดามงคลทั้ง 108 ได้ถูกนำมาจัดเรียงอยู่ในระดับสูงสุดของฝ่าพระบาท แทนที่จะอยู่ในบริเวณศูนย์กลางอย่างของพุกาม

บทวิเคราะห์

1. การบูชารอยพระพุทธบาท: ความเชื่อและความสำคัญในพระพุทธศาสนา

การบูชารอยพระพุทธบาท เป็นหนึ่งในประเพณีที่สำคัญในพระพุทธศาสนา โดยมีความเชื่อและความหมายที่ลึกซึ้งซึ่งสะท้อนถึงความศรัทธา ความเคารพ และการปฏิบัติธรรมของพุทธศาสนิกชน ดังนี้:

1) รอยพระพุทธบาทเป็นสัญลักษณ์แทนองค์พระพุทธเจ้า สื่อถึงพระมหากรุณาธิคุณของพระพุทธเจ้าที่ทรงโปรดสัตว์โลก เป็นสัญลักษณ์แห่งความเชื่อมั่นในพระธรรมคำสอน และเป็นสิ่งที่ช่วยเตือนให้ผู้คนระลึกถึงพระพุทธองค์ในฐานะศาสดา

2) การบูชารอยพระพุทธบาทเพื่อเสริมสร้างบุญกุศล เป็นการแสดงความเคารพอย่างสูงต่อพระพุทธเจ้า การกระทำเช่นนี้แสดงถึงความกตัญญูและความนอบน้อมต่อผู้ทรงคุณ เชื่อว่าผู้บูชาจะได้รับความเป็นสิริมงคลและหลุดพ้นจากความทุกข์ในชีวิต บางวัฒนธรรมเชื่อว่าการบูชารอยพระพุทธบาทจะช่วยส่งเสริมให้ผู้บูชาได้เกิดในยุคพระศรีอริยเมตไตรย

3) การบูชาเป็นการเตือนให้ปฏิบัติตามคำสอน เพราะการบูชาไม่ได้หยุดเพียงแค่การแสดงความศรัทธา แต่เป็นการเชิญชวนให้ผู้บูชาปฏิบัติตามธรรม รอยพระพุทธบาท

แสดงถึงเส้นทางแห่งการดำเนินชีวิตที่พระพุทธเจ้าทรงแนะนำไว้ เช่น การเดินตามมรรค 8 เตือนให้ละเว้นจากความชั่ว และสร้างความดีเพื่อบรรลุถึงความหลุดพ้น

4) การบูชารอยพระพุทธบาทสะท้อนความเชื่อในเรื่องมงคลและพลังอำนาจ มีความเชื่อว่ารอยพระพุทธบาทมีพลังอำนาจในการขจัดอุปสรรคและเสริมโชคลาภ ในบางวัฒนธรรม เช่น ไทย ลังกา และพม่า เชื่อว่าการได้สัมผัสหรือบูชารอยพระพุทธบาทจะช่วยให้ชีวิตมีความเจริญรุ่งเรือง รอยพระพุทธบาทถูกมองว่าเป็นจุดรวมของมงคล 108 ประการ ซึ่งเป็นพลังที่ช่วยส่งเสริมชีวิตในทุกด้าน

5) การสืบทอดวัฒนธรรมและศรัทธา การบูชารอยพระพุทธบาทแสดงถึงการรักษาและถ่ายทอดศรัทธาในพระพุทธศาสนาจากรุ่นสู่รุ่น ทำให้พระพุทธศาสนาและวัฒนธรรมพุทธสืบทอดและฝังแน่นในสังคม

2. สัญลักษณ์มงคล 108 ประการบนรอยพระพุทธบาท

สัญลักษณ์มงคล 108 ประการบนรอยพระพุทธบาทมีความหมายลึกซึ้งและเกี่ยวข้องกับหลักธรรมในพระพุทธศาสนา รวมถึงวัฒนธรรมและความเชื่อในยุคที่พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองในอินเดียและภูมิภาคอื่นๆ ดังนี้

1) สัญลักษณ์เป็นตัวแทนของคุณธรรมและพระคุณของพระพุทธเจ้า เพราะสัญลักษณ์แต่ละอย่างแสดงถึงคุณลักษณะสำคัญของพระพุทธเจ้า เช่น ความกรุณา สติปัญญา และความสงบสุข เช่น ธรรมจักร หมายถึง การหมุนแห่งธรรม การเผยแผ่คำสอนของพระพุทธเจ้า ดอกบัว แทนความบริสุทธิ์และการบรรลุธรรม เป็นต้น

2) การแสดงถึงมงคลในชีวิต เนื่องจากเลข 108 ในพุทธศาสนาแสดงถึงความสมบูรณ์และครอบคลุมทั้งด้านโลกียะและอริยะ สัญลักษณ์เหล่านี้มักถูกมองว่าเป็นสิ่งที่ช่วยเกื้อหนุนให้ผู้ศรัทธามีชีวิตที่ดีและเป็นมงคล

3) เป็นเครื่องมือในการปฏิบัติธรรม เนื่องจากสัญลักษณ์เหล่านี้ใช้เป็นเครื่องเตือนสติให้ระลึกถึงคำสอน เช่น เตือนให้อยู่ในความดี และละวางจากสิ่งไม่ดี เช่น ร่ม หมายถึงความคุ้มครองจากธรรม สังข์ สื่อถึงเสียงแห่งความจริงที่ประกาศก้อง เป็นต้น

4) สะท้อนจักรวาลวิทยาและความเชื่อ หลายสัญลักษณ์สื่อถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับจักรวาล เช่น ภูเขาสิเนรุ ทวีปทั้ง 4 และสัญลักษณ์แห่งโชคดีที่เชื่อมโยงกับเทพเจ้าและธรรมชาติ

5) สัญลักษณ์แห่งความหลุดพ้น สัญลักษณ์บางอย่างสื่อถึงเป้าหมายสูงสุดของพุทธศาสนา คือการหลุดพ้นจากทุกข์และสังสารวัฏ เช่น ปลาคู่ หมายถึง ความเป็นอิสระจากวัฏสงสาร จตุรัสและวงกลม แสดงถึงสมดุลและความไม่มีที่สิ้นสุด

6) สืบทอดศิลปวัฒนธรรมและศรัทธา สัญลักษณ์เหล่านี้เป็นตัวอย่างของการผสมผสานศิลปะกับศรัทธา ทำให้เกิดความงดงามในเชิงวัฒนธรรมและจิตวิญญาณ

โดยรวม สัญลักษณ์มงคล 108 บนรอยพระพุทธบาทไม่ได้เป็นเพียงเครื่องตกแต่งทางศาสนา แต่ยังเป็นสื่อธรรมที่มีพลังในการเตือนสติและเสริมสร้างความศรัทธาในพระพุทธศาสนาอีกด้วย

องค์ความรู้จากการศึกษา

จากการศึกษาสัญลักษณ์มงคลบนรอยพระพุทธบาท สามารถสรุปเป็นองค์ความรู้ได้ตามแผนภูมิต่อไปนี้

ภาพที่ 4 องค์ความรู้จากการศึกษา

สรุป

รอยพระพุทธบาท หมายถึง รอยเท้าของพระพุทธเจ้าที่ทรงประทับไว้ด้วยพระองค์เอง (บริโภคเจดีย์) และที่ชาวพุทธสร้างขึ้นเพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนพระพระพุทธเจ้า (อุเทสิกเจดีย์) คติความเชื่อเกี่ยวกับการบูชารอยพระพุทธบาทเกิดขึ้นหลังจากพุทธปรินิพพานแล้ว ตามจารีตของประเทศอินเดียที่บูชาสักการะด้วยการสัมผัสเท้า เมื่อพระพุทธศาสนาเข้าไปเจริญเติบโตในประเทศศรีลังกา ได้นำคติความเชื่อเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาทนี้ไปด้วย เมื่อพระสงฆ์จากสุโขทัย อยุธยาได้เดินทางไปสืบพระพุทธศาสนามาจากศรีลังกา จึงได้ประทับรอยพระพุทธบาทมาจำลองไว้ที่เขาสุมนบรรพต กรุงสุโขทัย สืบไปจนถึงสมัยอยุธยา ปัจจุบันในประเทศไทยยังคงมีการบูชาสักการะรอยพระพุทธบาท และมีการจำลองรอยพระพุทธบาทขึ้นมากมาย ทั้งนี้เพื่อเป็นสัญลักษณ์แทนพระพุทธเจ้า

ข้อเสนอแนะ

1. ในขุททกนิกาย พุทธวงศ์ ธาตุภาชนียกถา ระบุว่า “รอยพระบาทอันประเสริฐอยู่ที่หิน เหมือนที่ติดอยู่ที่นครกัจฉตบุรี” (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย, เล่ม 33, ข้อ 1-18 : 725-726) แต่เป็นที่น่าสนใจว่ารอยพระพุทธบาทที่ระบุนี้ ผู้เขียนได้สืบค้นทั้งจากพระไตรปิฎกและอรรถกถาแต่ไม่พบคำอธิบายเกี่ยวกับนครกัจฉตบุรีเลย จึงตั้งข้อสังเกตไว้เพื่อการศึกษาค้นคว้าต่อไป

2. ควรมีการศึกษาสัญลักษณ์มงคล 108 ประการ ในส่วนที่เป็นปริศนาธรรมและถ่ายทอดออกมาเป็นหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาที่มีความเชื่อมโยงกับพุทธประวัติหรือคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา สังวมและวัฒนธรรมอินเดีย

3. ความเชื่อเรื่องการบูชารอยพระพุทธบาทในประเทศไทย มีอิทธิพลทั้งด้านสังคม เศรษฐกิจและวัฒนธรรม จึงควรมีการส่งเสริมและสืบทอดอย่างเป็นระบบ

บรรณานุกรม

นันทนา ชุติวงศ์. (2533). **รอยพระพุทธบาท ในศิลปะเอเชียใต้และเอเชียอาคเนย์**. กรุงเทพมหานคร :สำนักพิมพ์เมืองโบราณ

พระภาสน ถิรจิตฺโต (ส่งศรี). (2553). การศึกษาเปรียบเทียบความเชื่อในพิธีกรรมเกี่ยวกับการแต่งงานของกลุ่มชาติพันธ์อาข่ากับชาวพุทธล้านนา. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา**. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระยาสุรินทรลือชัย (จันท์ ตุงคสวัสดิ) ผู้แปล. (2487). **จดหมายเหตุแห่งพุทธอาณาจักร**. พระนคร : โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย**.กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2511). **อธิบายเรื่องพระบาท**. กรุงเทพมหานคร : กรมศิลปากร.

สุภัทรดิศ ดิศกุล. (2545). **ศิลปะอินเดีย**. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพมหานคร : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

สินชัย กระบวนแสง. (2522). รอยพระพุทธบาทสมัยสุโขทัย. **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร**. 3 (1) : 132-157.

โสภณ จาเลิศ. (2560). การวิเคราะห์ความเชื่อและการบูชาเกี่ยวกับรอยพระพุทธบาทของชาวพุทธล้านนา. **ดุษฎีนิพนธ์ปริญญาพุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา**. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

อำพล คมขำ. (2548). “แนวคิดที่เหมือนคล้ายและแตกต่างของรอยพระพุทธบาทในงานจิตรกรรมฝาผนังกับงานประติมากรรมสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย”. **สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ**. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Received: 12/06/2024 Revised: 12/22/2024 Accepted: 12/25/2024

ปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน: งานหัตถศิลป์เพื่อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์

Bamboo Woven Paccayanaga: Handicrafts for a Plentiful Land

บุญช่วย ดูใจ
Boonchuay Doojai
มูลนิธิโพธิยาลัย
Bodhiyalaya Foundation
Corresponding Author, Email: bdoojai@gmail.com

บทคัดย่อ

บทความทางวิชาการนี้ มุ่งศึกษาช้างปัจจัยนาคในฐานะช้างศักดิ์สิทธิ์เพื่อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์ ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา การสืบทอดความเชื่อเรื่องช้างศักดิ์สิทธิ์ที่ยังคงมีชีวิตในระบบความเชื่อทางพุทธศาสนาในล้านนา จนถึงการบูรณาการความเชื่อผ่านงานหัตถศิลปกรรมปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน ซึ่งเป็นงานศิลป์เพื่อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์

มหาเวสสันดรชาดก เป็นชาดกที่กล่าวถึงพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ก่อนที่จะมาตรัสรู้เป็นพระโคตมพุทธเจ้าในปัจจุบัน เป็นที่นิยมเทศน์กันเป็นประเพณีที่เรียกว่าประเพณีตั้งธรรมหลวงในล้านนา ซึ่งเนื้อหาได้กล่าวถึงช้างมงคลปัจจัยนาค ที่เชื่อกันว่าสามารถสร้างความอุดมสมบูรณ์แก่แผ่นดินที่ช้างผ่าน งานหัตถศิลปกรรม “ปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน” และประเพณีแห่ช้างเผือกเป็นนวัตกรรมทางสังคมที่เกิดจากการบูรณาการความเชื่อในมหาเวสสันดรชาดกกับงานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านล้านนา ในฐานะที่ช้างปัจจัยนาคเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์และความเป็นมงคล การจัดขบวนแห่เป็นกิจกรรมที่ส่งเสริมการมีส่วนร่วมในชุมชน และกระตุ้นให้เกิดการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ รวมถึงการดูแลป่าไม้และแหล่งน้ำ บทความนี้ได้ชี้ให้เห็นถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมและประเพณีเพื่อสิ่งแวดล้อมดังกล่าว พร้อมเสนอแนวทางการสืบทอดและปรับตัวเพื่อรองรับบริบทยุคใหม่

คำสำคัญ: ปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน, งานหัตถศิลป์, ประเพณีแห่ช้างเผือก, นวัตกรรมทางสังคม, การอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติ

Abstract

This academic article aims to study the Paccayanaga, sacred elephant, as a sacred elephant for the plentiful land in Buddhist scriptures, the continuation of the belief in sacred elephants that still exists in the Buddhist belief system in Lanna, as well as the integration of beliefs through the woven bamboo Paccayanaga handicraft, which is an art for the plentiful land.

Mahavessantara Jataka is a Jataka that tells of the last life of the Bodhisattva before becoming enlightened as the current Buddha, Gautama. It is a popular sermon as a tradition called the Tang-Dham-Luang festival in Lanna, which the content mentions the auspicious elephant Paccayanaga, which is believed to be able to create prosperity for the land that the elephant passes through. The "woven bamboo Paccayanaga" handicraft and the white elephant parade tradition are social innovations resulting from the integration of the belief in Mahavessantara Jataka with Lanna folk arts and crafts. As the elephant Paccayanaga is a symbol of prosperity and auspiciousness, the parade is an activity that promotes community participation and encourages the conservation of natural resources, including the care of forests and water sources. This article points out the value of arts, culture and traditions for the environment, and proposes ways to continue and adapt to accommodate the modern context.

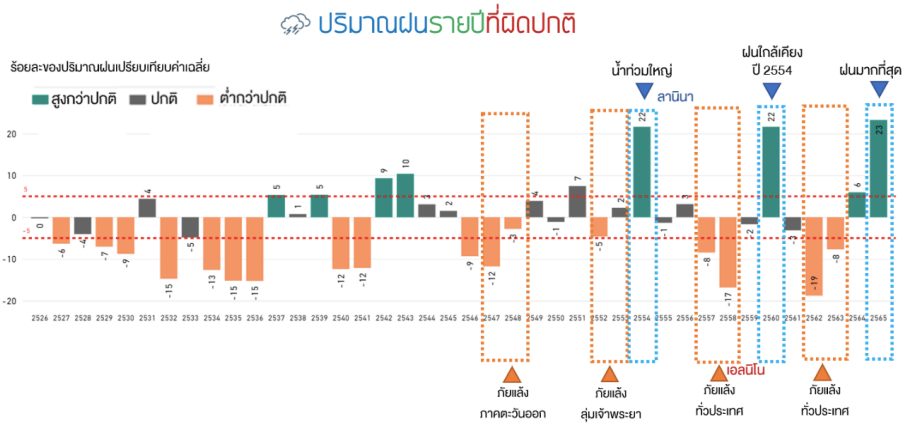
Keywords: Bamboo Woven Paccayanaga, Handicrafts for a Plentiful Land, Traditional White Elephant Parade, Social Innovation, Environmental Conservation.

บทนำ

ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติที่เกิดฝนแล้ง ไม่มีน้ำในแหล่งน้ำธรรมชาติเพียงพอในการอุปโภคบริโภค ตลอดถึงการใช้เพื่อการเพาะปลูกพืชผลทางการเกษตร หรือเกิดฝนตกชุกจนกระทั่งเกิดน้ำท่วมใหญ่ ทำให้พืชผลการการเกษตรได้รับความเสียหาย นั้น เป็นปรากฏการณ์ที่เป็นผลจากลักษณะอากาศที่ผิดปกติ แม้ว่าปรากฏการณ์ความผิดปกติดังกล่าวจะไม่เกิดขึ้นบ่อยนัก และมักจะไม่เกิดขึ้นเฉพาะกับประเทศไทยเพียงประเทศเดียว แต่หลายครั้งก็ขยายวงกว้างไปทั้งในระดับภูมิภาคและอนุภูมิภาค สร้างผลกระทบต่อชีวิตมนุษย์ที่ต้องดำรงชีวิตด้วยความยากลำบาก ด้วยเหตุที่อาจขาดแคลนปัจจัยสี่ในการดำรงชีวิตอย่างเพียงพอ

ปรากฏการณ์ฝนแล้งในวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา ที่สำคัญคงจะเป็นเหตุการณ์การแย่งน้ำในการทำการเกษตรระหว่างพวกเจ้าศากยะและพวกเจ้าโกลิยะ ซึ่งต่างเป็นพระญาติขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ถึงขั้นการลงมือทำร้ายทำลายชีวิตของฝ่ายตรงข้าม มีการเตรียมกำลังไพร่พลเพื่อทำการยุทธ์ กระทั่งพระพุทธองค์ได้เสด็จไปเพื่อระงับการวิวาทระหว่างพระญาติจนสงบลง (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 25: 157) อีกเหตุการณ์ที่เป็นที่รู้จักคุ้นเคยกันในหมู่ชาวพุทธก็คือ เหตุการณ์ฝนฟ้าไม่ตกต้องตามฤดูกาลเกิดภัยแล้งขึ้นในแคว้นกาลิงคะ ข้าวกล้าไม่สมบูรณ์ เกิดทุพภิกขภัย ชาวบ้านเกิดความหิวโหย แม้พระราชาแห่งแคว้นจะรักษาอุโบสถศีลก็ไม่อาจทำให้ฝนตกได้ จึงส่งเหล่าพราหมณ์ไปขอช้างจากพระเวสสันดรแห่งแคว้นสีวี (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 28: 1655 - 2440)

ในขณะที่สังคมยุคใหม่ก็ไม่อาจหลีกพ้นปัญหาสิ่งแวดล้อมได้เช่นกัน กรณีของประเทศไทยที่เกิดปัญหาภัยแล้งและปัญหาน้ำท่วมใหญ่ที่สร้างความเสียหายแก่ทั้งภาคเกษตรกรรมและภาคธุรกิจการค้าในเมืองใหญ่ ๆ หลายเมือง จากรายงานสถานการณ์น้ำประเทศไทยปี 2565 ซึ่งได้รายงานปริมาณฝนรายปีทั้งประเทศ เปรียบเทียบข้อมูลสถิติฝนรายปีย้อนหลัง แสดงให้เห็นช่วงปี พ.ศ. 2557-2558 และ พ.ศ. 2562-2563 ที่มีภาวะภัยแล้งทั่วประเทศและปี พ.ศ. 2554, 2560 และ 2565 ที่เกิดภาวะน้ำท่วมใหญ่ ตามที่ปรากฏในภาพ



หมายเหตุ : วิเคราะห์ข้อมูลปริมาณฝนรายปีเฉลี่ยทั้งประเทศย้อนหลัง 40 ปี โดยเทียบกับค่าปกติ (ค่าเฉลี่ยฝน 30 ปี ในช่วงปี 2534-2563) ซึ่งมีการประมาณค่าปริมาณฝนด้วยวิธี Inverse Distance Weighting (IDW) โดยใช้ข้อมูลจากสถานีตรวจอากาศกรมอุตุนิยมวิทยา

ที่มา: https://www.thaiwater.net/uploads/contents/current/YearlyReport2022/rain2.html

ในขณะที่เมื่อเดือนตุลาคม ปี พ.ศ. 2567 จังหวัดเชียงราย ก็เกิดภาวะน้ำท่วมใหญ่ ซึ่งหอการค้าไทยและมหาวิทยาลัยหอการค้าไทยประเมินมูลค่าความเสียหายประมาณ 29,845 บาท ในขณะที่จังหวัดเชียงใหม่ เสียหายประมาณ 5,000 ล้านบาท และจังหวัดลำพูน เสียหายราว 2,000 ล้านบาท

ในทางพระพุทธศาสนามีมุมมองต่อปัญหาสิ่งแวดล้อมทั้งภัยแล้งและน้ำท่วมใหญ่ที่น่าสนใจและไม่อาจมองข้ามได้ โดยมองว่า การที่ชาวบ้านชาวเมือง พราหมณ์และคฤหบดี ข้าราชการ และผู้นำ (พระราชา) เป็นผู้ตั้งอยู่ในธรรม เป็นเหตุให้มีฤดูและปีหมุนเวียนไปสม่ำเสมอกัน เทวดาไม่กำเริบเนื่องจากลมพัดสม่ำเสมอ ข้าวกล้าที่สุขเสมอกันตามฤดูที่ฝนตกต้องตามฤดูกาล การได้บริโภคข้าวที่สุกเสมอกัน เป็นเหตุให้มนุษย์จะมีอายุยืน มีผิวพรรณดี มีกำลัง และมีอาพาธน้อย (พระไตรปิฎกภาษาไทย เล่ม 21: 70115/) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าพฤติกรรมของมนุษย์มีความสำคัญต่อระบบสิ่งแวดล้อม การพัฒนามนุษย์ให้มีศีลธรรมอันดีจึงเป็นเรื่องสำคัญอย่างยิ่ง

มนุษย์ในแต่ละยุคแต่ละสมัยต่างก็แสวงหาแนวทางในการจัดการกับปัญหาสิ่งแวดล้อมที่ส่งผลกระทบกับวิถีชีวิตดังกล่าวที่แตกต่างกันไป ตามความเชื่อ ศรัทธา และ

ภูมิปัญญาที่สามารถดำเนินการได้ การจัดการกับปัญหาด้วยวิถีแห่งศรัทธาความเชื่อดำรงอยู่ในสังคมล้านนา ที่ได้รับการสืบทอดมาแต่โบราณกาลต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ในภาคเหนือของประเทศไทยเป็นสังคมพุทธวิถีเกษตรกรรม จำเป็นต้องใช้น้ำในวิถีการเกษตรอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ยามใดที่ฟ้าฝนไม่ตกต้องตามฤดูกาล เกิดปัญหาภัยแล้ง ที่อาจไม่มีน้ำเพียงพอในการทำการเกษตร ก็รำลึกถึงเรื่องราวที่ได้รับการปลูกฝังจนกลายเป็นความเชื่อของชาวพุทธล้านนา “ปัจจัยนาค” ช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์ในธรรมพระเวสสันดรชาดกจึงปรากฏขึ้นในมโนสำนึก ในหลายจังหวัดภาคเหนือของประเทศไทย ไม่ว่าจะเป็นจังหวัดลำพูน ลำปาง พะเยา แพร่ เชียงใหม่ เชียงราย น่าน จึงได้มีการบูรณาการความเชื่อเรื่องช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์ ที่จะมาช่วยขจัดปัดเป่าความทุกข์ยากจากปัญหาภัยแล้ง ทำให้เกิดนวัตกรรมทางสังคมเพื่อความอุดมสมบูรณ์ในแผ่นดินขึ้น ผู้เขียนจึงสนใจนำเสนอเรื่องราวของช้างปัจจัยนาคที่ปรากฏในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา ในฐานะช้างศักดิ์สิทธิ์เพื่อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์ การสืบทอดความเชื่อเรื่องช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์ที่ยังคงมีชีวิตในระบบความเชื่อทางพุทธศาสนาในสังคมล้านนา ตลอดจนถึงการบูรณาการความเชื่อผ่านงานหัตถศิลปกรรมปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน และประเพณีแห่ช้างเผือก ซึ่งเป็นงานหัตถศิลปกรรมและประเพณีเพื่อการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติของชุมชนชาวพุทธในล้านนา

ปัจจัยนาค: ช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์แห่งแผ่นดินสีพี (สีวี)

1. ช้างปัจจัยนาคในมหาเวสสันดรชาดก

“ช้างปัจจัยนาค” ปรากฏชื่อในอรรถกถา มหาเวสสันดรชาดก (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 28: 1655 - 2440) ที่ระบุว่า ก็ในวันที่พระโพธิสัตว์ประสูติ ช้างพังเชือกหนึ่งซึ่งเที่ยวไปได้ในอากาศ นำลูกช้างขาวทั้งตัวรู้กันว่าเป็นมงคลยิ่งมา ให้สถิตในสถานที่มงคลหัตถี แล้วหลีกไป ชนทั้งหลายตั้งชื่อช้างนั้นว่า “ปัจจัยนาค” เพราะช้างนั้นเกิดขึ้น มีพระมหาสัตว์เป็นปัจจัย ช้างปัจจัยนาค จึงเป็นช้างสำคัญประจำพระองค์ของพระเวสสันดรที่มีคุณลักษณะสำคัญหลายประการ เช่นมีงาดุจงอนไถ เป็นราชพาหนะ รอบรู้ชัยภูมิแห่งการยุทธ์ทุกอย่าง ขาวทั่วสรรพางค์ เป็นช้างสูงสุด คลุมด้วยผ้ากัมพลเหลืองซับมัน อาจย่ำยีศัตรูได้ ได้รับการฝึกดีแล้ว มีกายสีขาวเช่นกับเขาไกรลาส

ในส่วนของคตินิยมในการสืบทอดการมีช้างมงคลประจำพระองค์ของพระมหากษัตริย์ไทย ซึ่งจะมีการค้นหาช้างที่ถือกำเนิดในแผ่นดินตามตำราคชลักษณ์ที่สืบทอดมานาน

สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช ได้ให้รายละเอียดเกี่ยวกับลักษณะช้างมงคลหรือช้างสำคัญไว้ว่า ช้างมงคลหรือช้างสำคัญ เป็นช้างเผือกที่มีลักษณะครบถ้วนถูกต้องตามตำราคชลักษณ์ที่สืบสานกันมายาวนาน 7 ประการ คือ ตาขาว เพดานขาว เล็บขาว ขนขาว พื้นหนังขาว หรือสีคล้ายหม้อใหม่ ขนหางยาว อัณฑโกศขาวหรือสีคล้ายหม้อใหม่

2. ช้างปัจจัยนาคแห่งพระเวสสันดร

ช้างปัจจัยนาค ถือเป็นช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์สำคัญประจำพระองค์ของพระเวสสันดร ดังที่ปรากฏในอรรถกถา มหาเวสสันดรชาดก (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 28: 1655 - 2440) ระบุว่า ชนทั้งหลายตั้งชื่อช้างนั้นว่า ปัจจัยนาค เพราะช้างนั้นเกิดขึ้น โดยมีพระมหาสัตว์คือพระเวสสันดรเป็นปัจจัย จึงได้รับการประดับตกแต่งด้วยเครื่องประดับอย่างอลังการ ดังนี้ ช้างอันประดับแล้ว อลังการที่สี่เท้าช้างราคา 4 แสน อลังการสองข้างช้างราคา 2 แสน ข่ายคลุมหลังสาม คือข่ายแก้วมุกดา ข่ายแก้วมณี ข่ายทองคำ ราคา 3 แสน กระดึงเครื่องประดับที่ห้อยสองข้างราคา 2 แสน ผ้ากัมพลลาดบนหลังราคา 2 แสน อลังการคลุมกะพองราคา 1 แสน สายรัดสามสายราคา 3 แสน พู่เครื่องประดับที่หูทั้งสองข้างราคา 2 แสน ปลอกเครื่องประดับงาทั้งสอง ราคา 2 แสน วลัยเครื่องประดับทาบที่งวงราคา 1 แสน อลังการที่หางราคา 1 แสน เครื่องประดับอันตกแต่งงดงามที่กายช้าง ยกภัณฑะไม่มีราคารวมราคา 22 แสน เกยสำหรับขึ้นราคา 1 แสน อ่างบรรจุของบริโภคเช่นหญ้าและน้ำ ราคา 1 แสน รวมเข้าด้วยอีกเป็นราคา 24 แสน ยังแก้วมณีที่กำพูฉัตร ที่ยอดฉัตร ที่สร้อยมุกดา ที่ขอ ที่สร้อยมุกดาผูกคอช้าง ที่กะพองช้าง และที่ตัวพระยาช้าง รวม 7 เป็นของหาค่ามิได้ รวมถึงมีคนบำรุงช้าง 500 สกุล มีควาญช้าง และคนเลี้ยงช้างด้วยเป็นพิเศษด้วย

ช้างเผือกปัจจัยนาค เป็นพระราชพาหนะประจำพระองค์ของพระเวสสันดร ในการเสด็จพระราชดำเนินไปประกอบพระราชกรณียกิจเพื่อความผาสุกแห่งอาณาประชาราษฎร์ ในยามที่บ้านเมืองมีความสงบร่มเย็น ดังความในอรรถกถา มหาเวสสันดรชาดก (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 28: 1655 - 2440) ว่า พระเวสสันดรโพธิสัตว์ประทับคอช้างตัวประเสริฐอันตกแต่งแล้ว เสด็จไปทอดพระเนตรโรงทานทั้งหก เดือนละ ๖ ครั้ง ในขณะที่บ้านเมืองมีข้าศึกศัตรูเข้ามารุกราน ก็สามารถใช้เป็นพาหนะในการทำศึกสงครามได้ เนื่องจากมีความแข็งแรงและรอบรู้ชัยภูมิแห่งการยุทธ์เป็นอย่างดี

3. ปัจจัยนาค: ช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์เพื่อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์

ในด้านคุณลักษณะพิเศษที่สำคัญอีกประการหนึ่งของช้างปัจจัยนาค ตามความเชื่อความศรัทธาของชาวเมืองสีพี คือ ช้างปัจจัยนาคมีพลังพิเศษสามารถทำให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล เมื่อฝนฟ้าอุดมสมบูรณ์ก็เป็นเหตุให้ประชาชนชาวเมืองได้ทำการเกษตรเพาะปลูกพืชผลได้อย่างเต็มที่ มีธัญญาหารบริโภคโดยไม่ขาดแคลน อาณาประชาราษฎร์มีความสุขยิ้มแย้มแจ่มใส บ้านเมืองก็เกิดความสงบสุขร่มเย็น

ความเชื่อในพลังพิเศษดังกล่าวของช้างปัจจัยนาค ได้แพร่กระจายไปในแว่นแคว้นใกล้เคียง ดังเช่น ชาวเมืองแห่งแคว้นกาลิงคะ ที่บ้านเมืองประสบกับความแห้งแล้ง ข้าวกล้าไม่สมบูรณ์ เกิดทุพภิกขภัย ชาวเมืองเกิดความหิวโหยด้วยเหตุที่มีอาหารไม่เพียงพอแก่การบริโภค ก่อให้เกิดภัยทางสังคมตามมา กล่าวคือเกิดการฉกชิงวิ่งราว การจี้ปล้นโจรกรรม จนกระทั่งทนไม่ได้จึงรวมตัวกันที่พระลานหลวงแห่งเมือง วิพากวิจารณ์เหตุดังกล่าวและต้องการให้พระราชาแห่งแคว้นกาลิงคะได้ช่วยบรรเทาหรือแก้ไขปัญหา ซึ่งพระราชาแห่งแคว้นกาลิงคะก็ตอบสนองข้อเรียกร้องด้วยการทรงสมาทานศีล รักษาอุโบสถศีลครบ 7 วัน แต่ก็ยังไม่สามารถทำให้ฝนตกได้ จึงทรงให้ประชุมชาวเมืองเพื่อแจ้งเหตุที่ทรงรักษาอุโบสถศีลครบ 7 วันแล้ว แต่ฝนก็ยังไม่ตก ทรงถามชาวเมืองว่าจะหาทางออกร่วมกันอย่างไรดี ชาวเมืองกราบทูลเสนอทางออก ดังที่ปรากฏในอรรถกถา มหาเวสสันดรชาดก (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 28: 1655 - 2440) ว่า ข้าแต่สมมติเทพ ถ้าพระองค์ไม่สามารถให้ฝนตก พระราชโอรสของพระเจ้าสญชัยในกรุงเชตุดรทรงนามว่าเวสสันดรนั้นทรงยินดียิ่งในทาน มงคลหัตถีขาวล้วนซึ่งไปถึงที่ใดฝนก็ตกของพระองค์มีอยู่ ขอพระองค์ส่งพราหมณ์ทั้งหลายไปทูลขอช้างเชือกนั้นนำมา

ความเชื่อถือศรัทธาในพลังพิเศษแห่งช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์ ถือเป็นความเชื่อที่ปรากฏในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนาอีกหลาย ๆ แห่ง เช่น ช้างอัญชนาสภะ ของพระโพธิสัตว์ที่เสวยพระชาติเป็นพระราชาอยู่ในพระนครชื่อ อินทปัตตะ ในแคว้นกุรุ จึงมีนามเรียกว่ากุรุราช พระองค์ทรงประพฤติอยู่ในกุรุธรรม กล่าวคือศีล 5 ในรัชสมัยของพระองค์ บ้านเมืองมีความสงบร่มเย็น ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาล พืชพันธุ์ธัญญาหารอุดมสมบูรณ์ ที่ชาวแคว้นกาลิงคะ ซึ่งปกครองโดยพระราชาทรงพระนามว่ากาลิงคะ เสวยราชสมบัติอยู่ในพระนครทันตบุรีในแคว้นกาลิงคะ มีความเชื่อในพลังพิเศษแห่งช้างอัญชนาสภะว่า (พระไตรปิฎกพร้อมอรรถกถา แปล เล่ม 27: 427 - 429) ก็ช้างมงคล ชื่อว่าอัญชนาสภะของพระมหาสัตว์ เป็นสัตว์มีบุญมาก ชาวแคว้นพากันกราบทูลด้วยสำคัญว่า «เมื่อนำช้างนั้นมาแล้ว ฝนจักตก» อย่างไรก็ตาม

ในอรรถกถากุรุธรรมชาดก ได้ขยายมุมมองแห่งการประพฤติปฏิบัติธรรมของพระราชาและชาวเมือง ที่เป็นสาเหตุสำคัญของการที่จะทำให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ซึ่งเป็นเรื่องสำคัญที่ไม่อาจมองข้ามได้ ความว่า ก็เมื่อพราหมณ์ทั้งหลายนำช้างมาแล้ว เมื่อฝนไม่ตก ด้วยทรงสำคัญว่า «พระราชานั้นทรงรักษากุรุธรรม (ศีล 5) เพราะฉะนั้น ฝนจึงตกในแคว้นของพระองค์» ... พระเจ้ากาลิงคะได้ทอดพระเนตรกุรุธรรมที่พวกพราหมณ์และอำมาตย์จารึกลงในแผ่นทองคำนำมา ทรงสมาทานบำเพ็ญให้บริบูรณ์ด้วยดี ฝนจึงตกในแคว้นของพระองค์ แว่นแคว้นได้เกษมมีภิกษาหาได้โดยง่ายแล้ว

ปัจจัยนาค: ช้างศักดิ์สิทธิ์ที่ยังมีชีวิต ในระบบความเชื่อทางพุทธศาสนาในล้านนา

1. ประเพณีตั้งธรรมหลวง: มหาเวสสันดรชาดกในระบบความเชื่อของชาวพุทธล้านนา

“ประเพณีตั้งธรรมหลวง” ถือว่าเป็นประเพณีที่สำคัญประเพณีหนึ่งในบรรดาประเพณี 12 เดือน ในสังคมชาวพุทธล้านนา นิยมจัดขึ้นในวันเพ็ญเดือนยี่ (เดือน 12) ที่ทางภาคกลางของประเทศไทยเฉลิมฉลองวันเพ็ญเดือน 12 ด้วยประเพณีลอยกระทง การตั้งธรรมหลวงก็คือการเทศน์มหาชาติเวสสันดรชาดก ซึ่งหมายถึงเทศนาธรรมและการฟังพระธรรมเทศนาเรื่องใหญ่หรือเรื่องสำคัญ โดยคำว่า “ธรรมหลวง” ที่นิยมนำมาเทศน์มักจะเป็นเวสสันดรชาดก ซึ่งเป็นพระชาติสุดท้ายของพระโพธิสัตว์ก่อนที่จะลงมาประสูติและตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้านาม “โคตมพุทธะ” คือ พระชาติใหญ่หรือมหาชาติ

ด้านอานิสงส์ของการฟังเทศน์มหาชาติมหาเวสสันดรชาดก ปรากฏในคัมภีร์มาลัยสูตร กล่าวเป็นใจความว่า เมื่อครั้งมหาเถรขึ้นไปนมัสการพระเกศแก้วจุฬามณีในสวรรค์ชั้นดาวดึงส์นั้น ได้พบพระอริยเมตไตรยเทพบุตร ท่านก็ได้สั่งมหาเถรเจ้ามาว่า “ให้คนทั้งหลายฟังธรรมมหาชาติให้จบทั้ง ๑๓ กัณฑ์ในวันเดียวคืนเดียว แล้วจะได้ร่วมกับศาสนาของเรา” ดังนี้ เมื่อพระมหาเถรเทพมาลัยกลับจากสวรรค์แล้ว ก็นำเรื่องนี้มาบอกกับชาวโลกคนทั้งหลายได้ฟัง (พระไกรสร กิตฺติเวที, 2560: 17) และลิปกร มาแก้ว สรุปว่า พระมหาเทพมาลัยพบพระอาริยเมตไตรยเทพบุตร ผู้จักมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าองค์ต่อไป ว่าทำอย่างไรจะได้ร่วมศาสนากับพระอริยเมตไตรย ก็ได้คำตอบว่า จะต้องฟังการเทศน์พระเวสสันดรชาดกตั้งแต่ต้นจนจบภายในวันเดียว จึงจะได้พบกับศาสนาของพระเมตไตรยพุทธเจ้า (ลิปิกร มาแก้ว, 2556: 13)

รวมถึงพระครูวิมลธรรมญาณ ได้สรุปไว้ว่า การตั้งใจฟังเทศน์มหาชาติให้จบเพียงวันเดียวครบบริบูรณ์ ทั้ง 13 กัณฑ์ จะเป็นเหตุให้สำเร็จความปรารถนาทุกประการดังนี้ (พระครูพิมลธรรมภาณ และคณะ, 2564:7) 1) เมื่อตายจากโลกนี้ไปแล้ว เมื่อกลับมาเกิดเป็นมนุษย์จะได้พบพระศรีอารย์พุทธเจ้า 2) เมื่อตายจากโลกนี้ไปแล้วจะไปเกิดในสุคติโลกสวรรค์เสวยทิพยสมบัติ 3) เมื่อตายจากโลกนี้ไปแล้วจะไม่ตกนรก 4) เมื่อถึงยุคพระศรีอารย์พุทธเจ้า หากเป็นเทพบุตรเทพธิดาจะได้จุติลงมาเกิดเป็นมนุษย์ 5) ครั้นได้ฟังพระธรรมเทศนาก็จักได้บรรลุมรรคผลนิพพานเป็นพระอริยบุคคลในพระพุทธศาสนา ซึ่งอานิสงส์การฟังเทศน์มหาชาติเวสสันดรชาดกดังกล่าวนี้เอง นับเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ประเพณีตั้งธรรมหลวงได้รับการสืบทอดจนกลายเป็นประเพณีสำคัญสืบมา

รูปที่ 1 การฟังเทศ

ที่มา: https://www.tkpnetwork.org/12/2022/blog-post_46.html

ภาพที่ 2 การแสดงธรรมเทศนา

ที่มา: https://www.lannernews.com/02-01082567/

2. ปัจจัยนาค: ช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์ที่ยังมีชีวิตกับวิกฤตสิ่งแวดล้อมในล้านนา

ช้างปัจจัยนาค ปรากฏตัวอย่างเป็นรูปธรรมในประเพณีล้านนามาอย่างมีนัยสำคัญ โดยเฉพาะการปรากฏตัวในรูปของงาน “หัตถศิลปกรรมไม้ไผ่สาน” ใน “ประเพณีการแห่ช้างเผือก” ที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นประเพณีที่สืบเนื่องกับประเพณีตั้งธรรมหลวงเทศน์มหาชาติเวสสันดรชาดก รวมถึงการบูชาเทวดาอารักษ์ ที่ดูแลปกป้องทรัพยากรธรรมชาติและ

สิ่งแวดล้อม ในสังคมชาวพุทธหลายพื้นที่ในล้านนาจนไม่สามารถสืบหาต้นตอของประเพณีได้ เช่น ในพื้นที่จังหวัดลำพูน ซึ่งมีประเพณีการแห่ช้างเผือกในพื้นที่ลุ่มน้ำลี้ (อำเภอเวียงหนองล่อง อำเภอบ้านโฮ่ง อำเภอลี้ และอำเภอทุ่งหัวช้าง) เชื่อกันว่าเกิดจากดำริของครูบาจักร อินฺทจกฺโก เจ้าอาวาสวัดทุ่งโป่ง ตำบลเหล่ายาว อำเภอบ้านโฮ่ง จังหวัดลำพูน ในช่วงปี พ.ศ. 2469 ถึง ปี พ.ศ. 2536 ในขณะที่ท่านครูบาจักร อินฺทจกฺโก ยังมีชีวิตอยู่ ซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นพระนักอนุรักษ์ธรรมชาติ ครูบาจักร์เป็นผู้มีประสบการณ์ตรงในชีวิต คือการเห็นป่าไม้ในพื้นที่ถูกทำลายจากการให้สัมปทานป่าตั้งแต่ปี พ.ศ. 2407 ที่ไม้ใหญ่ในเขตป่าต้นน้ำถูกตัดโค่นจำหน่ายในอุตสาหกรรมป่าไม้ การพัฒนาระบบขนส่งทางรางที่ขยายทางรถไฟถึงจังหวัดเชียงใหม่ ที่จำเป็นต้องตัดไม้เพื่อทำเป็นหมอนรถไฟ จนกระทั่งถึงการตัดไม้เพื่อเผาถ่านใช้ในครัวเรือนและขาย เมื่อป่าหายน้ำในแม่น้ำลำคลองก็แห้งเหือด น้ำในบ่อน้ำธรรมชาติที่เคยใช้อุปโภคบริโภคก็ไม่เพียงพอ ชาวบ้านได้รับความเดือดร้อนทุกข์ยาก

ประเพณีแห่ช้างเผือก ในหลายพื้นที่ได้ถูกละเลยจากคนรุ่นหลัง ทิ้งให้เป็นประเพณีที่ทำกันเพียงลำพังของผู้เฒ่าผู้แก่ในชุนชนพอได้ให้เห็นร่องรอย กระทั่งกระแสการศึกษาวิจัยองค์ความรู้ซึ่งเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นได้รับความสนใจ แถมยังสามารถนำไปสืบทอดทั้งรูปแบบและเนื้อหาสาระในสถานในชุมชน ภายใต้หลักสูตรท้องถิ่น จึงทำให้มีการรื้อฟื้นประเพณีแห่งช้างเผือกขึ้นมาอีกครั้งในหลายพื้นที่ เช่น ประเพณีการแห่ช้างเผือกในพื้นที่ลุ่มน้ำลี้ (อำเภอเวียงหนองล่อง อำเภอบ้านโฮ่ง อำเภอลี้ และอำเภอทุ่งหัวช้าง) โดยองค์การบริหารส่วนตำบลตะเคียนปม อำเภอทุ่งหัวช้าง จังหวัดลำพูน ประเพณีแห่ช้างเผือกของชุมชนตำบลแม่นาเรือ อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา ประเพณีแห่ช้างผ้าชุมชนเมาะหลวง อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง ประเพณีแห่ช้างเผือกชุมชนบ้านแหงเหนือ อำเภองาว จังหวัดลำปาง เป็นต้น อย่างไรก็ตาม คงไม่ได้หมายความว่าเมื่อมีการแห่ช้างเผือกในที่แห่งใดและในปีใดจะทำให้ฝนฟ้าตกต้องตามฤดูกาลอย่างแน่นอน แต่ประเพณีการแห่ช้างเผือก นับเป็นกุศโลบายของคนโบราณที่สามารถสร้างขวัญและกำลังใจให้กับผู้คนในชุมชน ในการต่อสู้กับทุพภิกขภัยที่มากับภาวะฝนแล้งและภาวะน้ำท่วมได้

ปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน: งานศิลป์เพื่อแผ่นดินอันอุดมสมบูรณ์

1. ช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน: งานหัตถศิลปกรรมพื้นบ้าน

งานจักสานไม้ไผ่ คือการนำไม้ไผ่นำมาผ่า ฉีก หรือจัก ให้เป็นซีกหรือเส้นบาง ๆ ก็ได้ จากนั้นจึงนำมาขัด สาน สอด ไขว้ ขึ้นโครงเป็นรูปทรงต่าง ๆ ทั้งรูปแบบของภาชนะ เครื่องมือเครื่องใช้ เครื่องประดับ และอื่น ๆ จัดเป็นงานศิลปหัตถกรรม ประเภทหัตถกรรมพื้นบ้าน และนับเป็นงานศิลปะประเภททัศนศิลป์ได้ด้วย ศิลปหัตถกรรมจักสานไม้ไผ่จึงเป็นงานศิลปะที่มีความผูกพันและอยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนไทยและคนล้านนามาอย่างยาวนาน แสดงให้เป็นถึงภูมิปัญญาและวัฒนธรรมของ นอกจากการสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมไม้ไผ่สานที่เป็นของใช้ในในครัวเรือนและชีวิตประจำวันแล้ว ยังสามารถพัฒนาให้เป็นผลิตภัณฑ์ที่มีความประณีตละเอียดอ่อนในเชิงพาณิชย์ได้ด้วย ประการสำคัญที่มิอาจมองข้ามได้คือการสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมไม้ไผ่สานในการตอบสนองความเชื่อถือศรัทธาของผู้คนในสังคมด้วย เช่น การสานพระพุทธรูปที่เรียกเป็นที่รู้จักกันในนาม “พระเจ้าอินทร์สาน” ในสังคมล้านนา ที่ยังได้รับความนิยมสืบทอดมาจนถึงทุกวันนี้

ช้างเผือก ใน ประเพณีแห่ช้างเผือก ก็นิยมสร้างสรรค์เป็นงาน ศิลปหัตถกรรมไม้ไผ่สาน โดยช้างที่ใช้ประกอบประเพณีแห่งช้างเผือก ที่มีความเชื่อว่าเป็นการจำลองเหตุการณ์การนำช้างปัจจัยนาคให้ไปเหยียบแผ่นดินในพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินตามความเชื่อในมหาเวสสันดรชาดก โดยศิลปินพื้นบ้านจะร่วมมือกันสร้างสรรค์งานหัตถศิลปกรรม ซึ่งทำจากวัสดุประเภทไม้ไผ่สานเป็นโครง จากนั้นจึงมีการใช้ผ้าขาวหุ้ม และประดับตกแต่งตามคตินิยมแห่งความเป็นช้างปัจจัยนาคประจำพระองค์ของพระเวสสันดร โดยมีวัสดุอุปกรณ์ที่จำเป็นประกอบด้วย ไม้ไผ่ ผ้าสีขาว ลวด กาวใส กระดาษสี และดอกฝ้ายหรือสาลี โดยมีขั้นตอนการดำเนินการเริ่มจาก 1) นำไม้ไผ่มาเหลาหรือจักในขนาดและปริมาณที่เพียงพอสำหรับใช้ทำโครงรูปช้าง แล้วจึงนำมาสานโดยจะสานในส่วนของลำตัวของช้าง ส่วนหัว ส่วนขา ส่วนงวง ส่วนงา ส่วนหู และส่วนหาง จากนั้นก็นำแต่ละส่วนมาประกอบเข้ากันโดยใช้ลวดมัดเพื่อให้มีความแข็งแรงและได้รูปทรง เมื่อประกอบแต่ละส่วนเข้าด้วยกันแล้วจึงนำผ้าขาวมาพันตามลำตัวและส่วนต่าง ๆ ของช้างเผือกโดยใช้กาวใสเพื่อให้มีสีที่เข้ากันได้กับสีของผ้าขาว ขั้นตอนสุดท้ายจะนำดอกฝ้ายหรือสำลีมาติดตามตัวช้างเผือกและนำไปตากแดดให้แห้งประมาณ 7-8 ชั่วโมง ซึ่งอาจประดับตกแต่งด้วยเครื่องทรงช้างในภายหลังได้อีก

ภาพที่ 3 ศิลปหัตถกรรมไม้ไผ่สาน โดยช้างที่ใช้ประกอบประเพณีแห่งช้างเผือก
ที่มา: https://www.lannernews.com/02-01082567/

ภาพที่ 4 ช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สานและประเพณีแห่ช้างเผือก

ที่มา: https://www.tkpnetwork.org/12/2022/blog-post_46.html

ช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน จึงนับเป็นงานหัตถศิลปกรรมที่เชื่อมโยงกับความเชื่อในทางพระพุทธศาสนาของชาวพุทธในล้านนามาแต่โบราณ ซึ่งอาจไม่งดงามในมุมมองของผู้คนบางกลุ่มที่มองถึงความประณีต วิจิตร ตระการตา แต่งานหัตถศิลปกรรมปัจจัยนาคไม้ไผ่สานที่ศิลปินแต่ละชุมชนได้ร่วมกันสร้างสรรค์ขึ้นมานั้น มีความงดงามทางจิตใจที่ศิลปินที่ร่วมสร้างสรรค์ต่างภาคภูมิใจในผลงาน ผู้คนในชุมชนทั้งที่มีส่วนร่วมและไม่มีส่วนร่มในการสร้างสรรค์ชิ้นงาน เมื่อได้เห็นผลงานสร้างสรรค์ต่างก็รู้สึกชื่นชมพร้อมใจกันเฉลิมฉลองความสำเร็จของผลงาน และที่สำคัญสูงสุดในแง่มุมความงดงามของชิ้นงาน คือสามารถที่จะเป็นตัวแทนแห่ง “ช้างปัจจัยนาค” ช้างมงคลศักดิ์สิทธิ์ของพระเวสสันดร ที่ต่างเลื่อมใสศรัทธาในคุณพิเศษ คือ ความสามารถในการทำให้แผ่นดินมีฝนตกต้องตามฤดูกาล แผ่นดินเกิดความอุดมสมบูรณ์ พืชพันธุ์ธัญญาหารอุดม เกิดความสงบสุขร่มเย็นในสังคม

2. ช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สานและประเพณีแห่ช้างเผือก: นวัตกรรมทางสังคมเพื่อความอุดมแห่งทรัพยากร

การสร้างสรรค์งานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน ช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน มิได้เป็นเพียงชิ้นงานศิลปะที่สิ้นสุดเพียงให้ได้ชิ้นงาน แต่เป็นองค์ประกอบสำคัญในประเพณีแห่ช้างเผือกที่โดยปกติจะจัดขึ้นราวเดือนกรกฎาคมของทุกปี เพราะเป็นช่วงที่ชาวบ้านจะเริ่มกิจกรรมการเกษตรประจำปีด้วยการหว่านกล้า ปกติจะจัดขบวนแห่กันเป็นเวลาหลายวันขึ้นอยู่กับความยาวของสายน้ำ เช่น กรณีประเพณีแห่ช้างเผือกที่ลุ่มน้ำลี้ซึ่งไหลผ่านพื้นที่ 4 อำเภอของจังหวัดลำพูน คือ อำเภอเวียงหนองล่อง อำเภอบ้านโฮ่ง อำเภอลี้ และอำเภอทุ่งหัวช้าง ที่ต้องใช้เวลาประมาณ 3 วัน 3 คืน แต่หากลำน้ำไม่ยาวนักก็อาจลดเวลาลงเหลือ 2 วัน หรือ 1 วันก็อาจเป็นได้ อย่างไรก็ตาม การคำนวณช่วงเวลาการแห่โดยทั่วไปก็คำนวณจากการเดินทางด้วยเท้า แต่ในยุคปัจจุบันที่การคมนาคมขนส่งสะดวกสบายมายิ่งขึ้น อาจย่นระยะเวลาการแห่ลงไปได้อีก

การแห่ช้างเผือก จะเริ่มแห่จากปลายน้ำไปจนถึงต้นน้ำของลำน้ำแต่ละสาย โดยระหว่างทางหากมีการแวะพักรวมถึงค้างคืนตามชุมชนต่าง ๆ ก็มักจะมีกิจกรรมการเฉลิมฉลองสมโภชต้อนรับพระยาช้างปัจจัยนาคที่ผ่านเข้ามาในชุมชน ด้วยพิธีกรรมการสวดมนต์และการปฏิบัติธรรม ตลอดถึงการสานเสวนาแลกเปลี่ยนความคิดเห็นเกี่ยวกันสถานการณ์บ้านเมือง ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ตลอดถึงบทเรียนการต่อสู้กับภัยธรรมชาติที่ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตและสังคม และทางออกของปัญหาที่แต่ละชุมชนได้ดำเนินการสร้างความตระหนักให้สมาชิก

ในชุมชนได้ร่วมมือกันจัดการจนประสบความสำเร็จเพื่อเป็นบทเรียนที่สามารถนำไปปรับใช้ในการแก้ไขปัญหาในชุมชนอื่นต่อไปได้

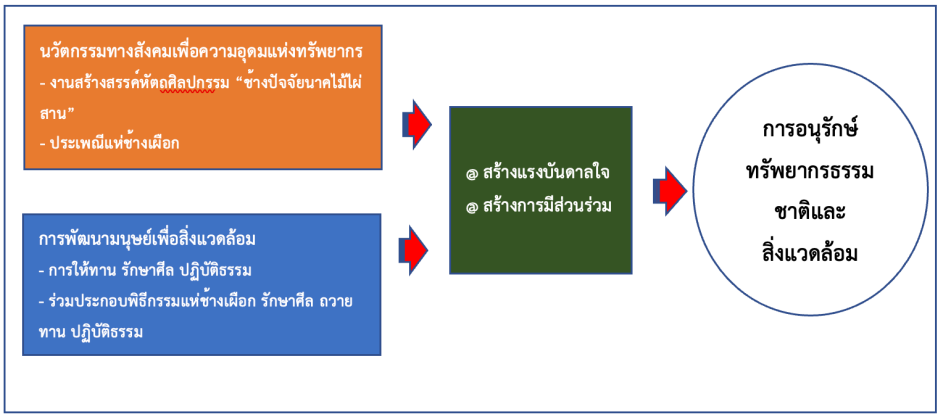
ภาพที่ 5 กิจกรรมทางศาสนา
ที่มา: https://www.tkpnetwork.org/2022/12/blog-post_46.html

ภาพที่ 6 ประเพณีแห่ช้างเผือก
ที่มา: https://www.youtube.com/watch?v=khelbhtLDFI

กิจกรรมสำคัญในค่ำคืนสุดท้ายของประเพณีแห่ช้างเผือก ซึ่งอาจจัดพิธีกันที่วัดหรือที่สาธารณะในชุมชน เน้นพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาพื้นถิ่นด้วยการสวดมนต์ขอฝน การฟังเทศนาธรรมพื้นเมืองเรื่องพญาคันคาก ฟังเทศนาธรรมเรื่องพญาปลาช่อน และการปฏิบัติธรรมและรักษาศีลร่วมกันของคนที่เดินทางจากตลอดลุ่มน้ำเพื่อมาร่วมประเพณี ในเช้าวันรุ่งขึ้นก็จะมีพิธีการทำบุญตักบาตร ถวายทาน การฟังธรรมที่พรรณนาถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งแวดล้อม การเกื้อกูลกันในลักษณะที่เป็นเหตุเป็นปัจจัยตามหลักการทางพระพุทธศาสนา รวมทั้งอาจมีตัวอย่างการดำเนินการที่เป็นตัวอย่างที่ดีในการจัดการแก้ไขปัญหาสิ่งแวดล้อม ก่อนที่จะแห่ช้างเผือกออกเดินทางยังพื้นที่ต้นน้ำ เพื่อประกอบพิธีกรรมสืบชาตาแม่น้ำ บวงสรวงเทวดาอารักษ์ที่ปกปักคุ้มครองภูเขาและต้นน้ำ ขอขมาสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติโดยมีรูปปั้นของพญาคันคากกับพญาปลาช่อนประกอบพิธี โดยเชื่อว่าพญาคันคากกับพญาปลาช่อนจะไปทำหน้าที่ขอฝนจากเทวดาให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล ท้ายที่สุดก็จะเป็นพิธีกรรมการปล่อยช้างเผือกเข้าสู่ป่าหรือลงสู่แม่น้ำ คืนสู่ธรรมชาติตามวิถีแห่งธรรมสืบไป ประเพณีแห่ช้างเผือกจึงนับเป็นอุปายวิธีสร้างการมีส่วนร่วมของชุมชนในการสร้างความตระหนักในปัญหาสิ่งแวดล้อม และร่วมจัดการปัญหาทรัพยากรอย่างมีความรับผิดชอบ

องค์ความรู้จากการศึกษา

สรุปองค์ความรู้ได้ว่า การจัดการกับปัญหาสิ่งแวดล้อมที่เชื่อมโยงกับคติความเชื่อทางศาสนา มุ่งเน้นไปที่การพัฒนาพฤติกรรมของมนุษย์ ให้ตั้งอยู่ในศีลธรรมอันดี หัตถศิลปกรรมช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สานและประเพณีแห่ช้างเผือกของชาวพุทธในล้านนา ที่บูรณาการคตินิยมที่ปรากฏในมหาเวสสันดรชาดกให้เข้ากับสังคมยุคปัจจุบันที่กำลังเผชิญปัญหาฝนแล้งและน้ำท่วมใหญ่ที่ดูจะวิกฤตมากยิ่งขึ้น จึงนับเป็นนวัตกรรมทางสังคมอันเป็นอุปายวิธีที่ช่วยพัฒนาพฤติกรรมของคนในชุมชนผ่านการให้ทาน รักษาศีลและปฏิบัติธรรม รวมถึงการสร้างแรงบันดาลใจและการมีส่วนร่วมของชุมชนในการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาตและสิ่งแวดล้อม สร้างความอุดมสมบูรณ์แก่แผ่นดิน ซึ่งสมควรที่จะมีการสร้างเครือข่ายชุมชนเพื่อการแลกเปลี่ยนเรียนรู้การบูรณาการประเพณีวัฒนธรรมทางพระพุทธศาสนาเพื่อความผาสุกแห่งชุมชนและสังคมต่อไป



ภาพที่ 7 องค์ความรู้จากการศึกษา

สรุป

งานหัตถศิลปกรรมช้างปัจจัยนาคไม้ไผ่สาน และประเพณีการแห่ช้างเผือก ที่ศิลปินพื้นบ้านและชุมชนคิดสร้างสรรค์ขึ้น บูรณาการยึดโยงเข้ากับชาดกเรื่อง มหาเวสสันดรชาดก นับเป็นนวัตกรรมทางสังคมที่มีบทบาทสำคัญ ในการแสดงความเคารพต่อบรรพบุรุษและธรรมชาติ เป็นกระบวนการสร้างแรงบันดาลใจ ความตระหนัก และสร้างการมีส่วนร่วมของคนในชุมชนบนพื้นฐานความเชื่อศรัทธาเดียวกัน สู่การป้องกันและแก้ไขปัญหาทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ไม่ว่าจะเป็นการช่วยกันอนุรักษ์ป่า การดูแลแม่น้ำไม่ให้เกิดการปนเปื้อนของสารพิษ การใช้น้ำอย่างประหยัด และการรู้จักแบ่งปันทรัพยากรน้ำ สร้างความอุดมสมบูรณ์ให้แก่แผ่นดิน และสร้างสันติสุขแก่สังคมโดยรวมด้วย กล่าวได้ว่าเป็น "นวัตกรรมทางสังคมเพื่อความอุดมของแผ่นดิน" ที่ใช้รูปแบบความเชื่อทางพุทธศาสนาแบบดั้งเดิมในการแก้ปัญหาชีวิตในสังคมปัจจุบัน ที่แสดงให้เห็นได้ว่าอดีตมีปฏิสัมพันธ์กับความต้องการในปัจจุบันอย่างไร และสามารถพัฒนาสื่อสมัยใหม่เกี่ยวกับประเพณีวัฒนธรรมต่อยอดคนรุ่นใหม่ได้ด้วย

ข้อเสนอแนะ

1. ควรมีการศึกษางานศิลปหัตถกรรมพื้นบ้าน ประเภทอื่น ๆ ที่เป็นการบูรณาการความเชื่อทางพระพุทธศาสนาในสังคมปัจจุบันเพิ่มเติม

2. ควรมีการศึกษารวบรวมศิลปินพื้นบ้านที่สืบทอดองค์ความรู้ด้านงานศิลปหัตถกรรม รวมทั้งศึกษากระบวนการของการสืบทอดองค์ความรู้แก่คนรุ่นหลังของศิลปินเหล่านั้น

3. ควรมีการศึกษาเจาะลึกกระบวนการในการอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่บูรณาการหลักพระพุทธศาสนาและภูมิปัญญาท้องถิ่นเพิ่มเติม

4. ควรมีการศึกษาและพัฒนาสื่อสมัยใหม่ในการถ่ายทอดงานหัตถศิลปกรรมและประเพณีท้องถิ่นสู่คนรุ่นใหม่

บรรณานุกรม

ฐาปกรณ์ เครือระยา. (2558). การศึกษารูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่า – ไทใหญ่ ที่ปรากฏในนครลำปาง. **วารสารวิทยาลัยสงฆ์นครลำปาง**, 4(2), 13 – 30.

ทิพย์สุดา แสนโส. (2565). **พิธีแห่ช้างเผือกและสืบชะตาแม่น้ำลี**. สืบค้นเมื่อ 2 ธันวาคม 2567 จาก https://www.tkpnetwork.org/12/2022/blog-post_46.html

บุษกร ฮวบแช่ม และ อนุชา แพ่งเกสร. (2566). แห่ช้างผ้า: แนวคิดจากภูมิทัศน์วัฒนธรรมผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ในบริบทใหม่. **ศิลปกรรมสาร**. 16(2), 33 – 52.

ประดับใจ สายเมืองนาย. (2558). การศึกษาพระพุทธรูปสำคัญในจังหวัดเชียงรายเพื่อเพิ่มศักยภาพเส้นทางการเรียนรู้และการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม. **วารสารวิชาการวิทยาลัยสันตพล**. 1(2), 8 – 21.

พระไกรสร กิตฺติเวที (วรา) (2560). ศึกษาพัฒนาการและคุณค่าของการเทศน์มหาเวสสันดรชาดกกัณฑ์มัทรีในล้านนา. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตร์มหาบัณฑิต.** บัณฑิตศึกษา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระครูวิมลธรรมภาณ. (2564). รูปแบบการบริหารจัดงานเทศน์มหาชาติ. **วารสารครุศาสตร์ปริทรรศน์ฯ**. 8(1), 1 – 13.

พระอธิการปันแก้ว อินฺทปญฺโญ (วัทโล). (2564). **การศึกษาพิธีกรรมการขอฝนในล้านนา โดยศึกษาพิธีแห่พระเจ้าไม้แก่นจันทน์วัดป่าตันหลวง อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง**. ใน พระครูสิริสุตานุยุต (บก), วิถีพุทธ วิถีชุมชน รากฐานชีวทัศน์เชิงสังคมล้านนาในสังคมวิถีใหม่. รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการระดับชาติครั้งที่ 7. (น. 1014 – 1020). วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

พัลลภ หารุคำจา และคณะ. (2561). การอนุรักษ์ทรัพยากรธรรมชาติเชิงพุทธบูรณาการ:กรณีศึกษาการฟื้นฟูประเพณีแห่ช้างเผือกในพื้นที่ลุ่มน้ำลี้จังหวัดลำพูน. **วารสารวิทยาลัยสงฆ์นครลำปาง**. 7(2), 273 – 282.

พินัย วิลัยทอง และ ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี. (2557). **การศึกษาประเพณีแห่ช้างผ้า ชุมชนเมาะหลวง อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง เพื่อการอนุรักษ์และสืบสานอย่างมีส่วนร่วมของภาคประชาสังคม. ใน ลำปาง แม่นมาตย์ (บก.), 50 ปี มข. กับการอุทิศเพื่อสังคม. รายงานสืบเนื่องจากการประชุมวิชาการ การประชุมเสนอผลงานวิจัยระดับบัณฑิตศึกษา ครั้งที่ 15. (น. 2252 – 2258).** บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2539). **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ลิปิกร มาแก้ว (2556). ผ้าพระบฏในพิธีตั้งธัมม์หลวงล้านนา. **วารสารเวียงเจ็ดลิน**. 7(2), 8 – 19

วาสนา สายมา. (2564). การศึกษาและพัฒนารูปแบบงานจักสานไม้ไผ่ลวดลายดั้งเดิม เพื่อประยุกต์ใช้ในการออกแบบตกแต่งกรณีศึกษา ชมรมผู้สูงอายุ บ้านกิ่วแลป่าเป้า อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่. **วารสารการวิจัยปละพัฒนา มหาวิทยาลัยสวนสุนันทา**. 13(2), 119 – 133.

สมชาย เดชะพรหมพันธุ์. **สัญญาณเตือนฝนแล้งและน้ำจะท่วมใหญ่ หนังสือพิมพ์มติชนรายวัน** วันที่ 11 มกราคม 2555 สืบค้นเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม 2567 จาก https://www.ldd.go.th/WEB_UNCCD/new_Feb_55/page1.htm

สำนักบรรณสารสนเทศ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. **ช้างมงคล**. สืบค้นเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม 2567 จาก https://library.stou.ac.th/wp-content/odi/good-elephant/P2.html

Received: 12/03/2024 Revised: 12/23/2024 Accepted: 12/25/2024

พุทธศิลป์กับการปกครองในล้านนา : กรณีศึกศาพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง

Buddhist art and governance in Lanna: Phra That Lampang Luang, Lampang Province

พระสมุห์กิตติพงษ์ กิตฺติวโส (สมณะ)
Phrasamu Kittiphong Kittiwangso (Samana)
มูลนิธิวัดพระธาตุศรีมงคล จังหวัดลำปาง
The Foundation of phrathat srimongkol
Corresponding Author, Email: lolayjung1995@outlook.com

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศิลป์และการปกครองในบริบทของล้านนา โดยเน้นไปที่จังหวัดลำปาง ซึ่งถือเป็นเมืองสำคัญในยุคศรีล้านนา การวิเคราะห์นี้ชี้ให้เห็นถึงบทบาทของพุทธศิลป์ ไม่เพียงในฐานะศิลปะที่สะท้อนศรัทธาในพุทธศาสนา แต่ยังเป็นเครื่องมือสำคัญที่ชนชั้นปกครองใช้ในการเสริมสร้างความชอบธรรมและความมั่นคงของอำนาจรัฐ โดยเฉพาะผ่านวัดและศิลปกรรม เช่น พระพุทธรูป เจดีย์ และจิตรกรรมฝาผนัง วัดพระธาตุลำปางหลวงถือเป็นกรณีศึกษาที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างศิลปะศาสนา และการเมืองในล้านนา บทความนี้ยังวิเคราะห์พุทธศิลป์ในมุมมองของรัฐศาสตร์ โดยใช้แนวคิด “ซอฟท์พาวเวอร์” และการสร้างเอกลักษณ์ทางการเมืองเพื่อทำความเข้าใจบทบาทของศิลปกรรมในเชิงโครงสร้างทางสังคมและการปกครองล้านนา

คำสำคัญ : พุทธศิลป์, การปกครอง, ล้านนา, พระธาตุลำปางหลวง

Abstract

This article examines the relationship between Buddhist art and governance in the context of Lanna, focusing on Lampang Province, an important city during the Sri Lanna period. This analysis highlights the role of Buddhist art not only as an art that reflects Buddhist faith, but also as an important tool used by the ruling class to reinforce the legitimacy and stability of state power, especially through temples and artifacts such as Buddha images, pagodas, and mural paintings. Wat Phra That Lampang Luang is a case study demonstration Lanna's links between art, religion, and politics. This article also analyzes Buddhist art from a political science perspective, using the concept of "soft power" and the construction of political identity to understand art's role in Lanna's social structure and governance

Keywords: Buddhist art, Government, Lanna, Phra That Lampang Luang

บทนำ

ล้านนาเป็นอาณาจักรสำคัญในประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งมีบทบาทโดดเด่นในด้านศาสนา ศิลปวัฒนธรรม และการปกครอง นับตั้งแต่ก่อตั้งอาณาจักรในพุทธศตวรรษที่ 19 ชนชั้นปกครองล้านนาได้พัฒนาระบบการปกครอง ที่เชื่อมโยงลึกซึ้งกับพระพุทธศาสนา โดยใช้ศาสนาและศิลปะเป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความชอบธรรมและการสนับสนุนจากสังคม ศิลปกรรมที่ปรากฏในล้านนา เช่น สถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประติมากรรม ล้วนสะท้อนถึงบทบาทของศิลปะในฐานะสื่อกลางระหว่างอำนาจทางการเมืองและศาสนา วัดเป็นแหล่งรวบรวมของงานศิลปกรรมที่สำคัญของชุมชน ด้านจิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม นาฏกรรม และสถาปัตยกรรม (พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), 2543) พุทธศิลป์ มีรากฐานที่ผูกพันกับวิถีดำเนินชีวิตของผู้คนในสังคมไทย ภาพเขียน พุทธปฏิมา สิ่งก่อสร้าง วรรณกรรม กระทั่งแม้การตกแต่ง ซึ่งศิลปะแขนงต่าง ๆ ได้รับการกล่าวขานว่า เป็นพุทธศิลป์ ด้วยเหตุผล คือ เพราะสร้างขึ้นในปริมณฑลของวัด มีเนื้อหาสาระ

และเกี่ยวข้องกับพระศาสดา เช่น พุทธประวัติ พุทธปฏิมา ฯลฯ เกี่ยวข้องกับคำสอน โดยอาศัยวิธีการต่าง ๆ เช่น ทฤษฎีสามโลกในไตรภูมิและอีกประการหนึ่ง เพราะศิลป์หรือช่างจะแสดงเจตจำนงในการเนรมิตศิลปกรรมด้วยพลังศรัทธาและเป็นพุทธบูชา (พระครูอุเทศธรรมสาทิสอชิโต (รื่นรวย), 2564 : 109-122)

พุทธศิลป์ที่เกิดขึ้นภายในวัดทางภาคเหนือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่าเสมือนเป็นเอกลักษณ์ ของความเป็นไทยและล้านนา เพราะภายในพุทธศิลป์มีศิลปวัฒนธรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงอารยธรรมและความเจริญของชาติที่มีความศรัทธาทางพระพุทธศาสนาและเป็นแหล่งสถานที่รวมการศึกษาที่สามารถศึกษาย้อนกลับไปได้ในด้านประวัติศาสตร์โบราณคดีวัฒนธรรม ศิลปกรรม สถาปัตยกรรม การเมือง การปกครอง เป็นต้น รวมทั้งการเชื่อมโยงความเป็นมาของวัฒนธรรมกับชุมชน การเคลื่อนย้ายชุมชน ความเจริญ ความเสื่อมของชุมชน และการตั้งถิ่นฐานของชุมชนในภาคพื้นที่ต่างๆ (พระครูภัทรจิตตาภรณ์ และคณะ, 2563 : 135-147)

ในบริบทนี้ จังหวัดลำปางมีความสำคัญในฐานะเมืองที่มีประวัติศาสตร์ยาวนานและเป็นศูนย์กลางพุทธศิลป์ที่สำคัญของล้านนา โดยเฉพาะวัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งถือเป็นหนึ่งในศาสนสถานที่สำคัญที่สุดของภาคเหนือ พระธาตุแห่งนี้ไม่เพียงมีคุณค่าทางศิลปะที่โดดเด่นในด้านสถาปัตยกรรมและประติมากรรม แต่ยังเป็นแหล่งสะท้อนถึงอำนาจทางการเมืองและความสัมพันธ์ระหว่างศาสนากับการปกครองในอดีต พระธาตุลำปางหลวงเป็นสัญลักษณ์สำคัญที่สะท้อนอัตลักษณ์ของล้านนา ไม่ว่าจะเป็นเจดีย์ทรงปราสาทที่เป็นเอกลักษณ์หรือจิตรกรรมฝาผนังที่บอกเล่าเรื่องราวในเชิงพุทธประวัติและสังคม บทบาทของวัดในฐานะศูนย์กลางทางศาสนาและการเมืองของลำปางในยุคศรีล้านนา ทำให้พระธาตุลำปางหลวงกลายเป็นตัวอย่างชั้นเยี่ยมของการใช้พุทธศิลป์เพื่อเสริมสร้างความชอบธรรมและความเป็นปึกแผ่นในสังคม

บทความนี้มุ่งศึกษาพระธาตุลำปางหลวงในฐานะกรณีศึกษาที่แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างพุทธศิลป์และการปกครองในล้านนา ผ่านมุมมองของรัฐศาสตร์ ศาสนา และวัฒนธรรม การศึกษาเน้นวิเคราะห์บทบาทของพุทธศิลป์ในฐานะ “เครื่องมือทางอำนาจ” ที่สนับสนุนการบริหารรัฐและการสร้างเอกลักษณ์ของล้านนา

พุทธศิลป์ในล้านนา

พุทธศิลป์ เป็นงานศิลปะที่ซึ่งศิลปินสร้างขึ้นเกี่ยวข้องกับพุทธศาสนา หรือสร้างขึ้นเพื่อรับใช้พระพุทธศาสนาโดยเฉพาะที่เป็นงานจิตรกรรม ได้แก่ ภาพเขียนฝา ผนังโบสถ์ วิหาร งานประติมากรรม ได้แก่ พระพุทธรูป และงานสถาปัตยกรรม ได้แก่ ศาสนสถานที่เป็น โบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ สถูป เจดีย์ที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา พุทธประวัติ พระธรรมคำ สอน วิถีชีวิตชาวบ้าน ส่งผลให้งานพุทธศิลป์เป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมไทย (อดุลย์ หลานวงศ์, พระภาณุวัฒน์ จันทาพูน และพระมหาภิรัฐกรณ์ พันนาวา, 2565 : 728-746)

พุทธศิลป์ของล้านนายุคทอง ได้เริ่มมีพัฒนาการขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 19 ช่วงรัชกาล พญากือนา กษัตริย์ลำดับที่ 6 ของราชวงศ์มังราย ภายหลังจากการประดิษฐานพระพุทธศาสนาแบบลังกาวงศ์ที่มาจากอาณาจักรสุโขทัยขึ้นบนแผ่นดินล้านนา ในรัชกาลต่อมาคือพญาแสน เมืองมา พระมหากษัตริย์ลำดับที่ 7 และในรัชมัยของพญาสามฝั่งแกน ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ ลำดับที่ 8 ในระยะนี้พุทธศิลป์ของล้านนาได้อยู่ในระยะพัฒนาขึ้นไปสู่ยุคที่เจริญรุ่งเรืองอย่างสูงสุด ในรัชกาลพระเจ้าติโลกราช พระมหากษัตริย์ลำดับที่ 9 เพราะ อาณาจักรล้านนาในมีองค์ประกอบของความรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนาอย่างสมบูรณ์ทั้ง 6 ด้าน คือ 1) ความเข้มแข็งของอำนาจการปกครองและกองทัพ 2) มีกฎหมายและระเบียบอย่างเหมาะสม 3) มีพระภิกษุผู้ทรงพระไตรปิฎก 4) นักปราชญ์ผู้รังสรรค์ผลงานพุทธศิลป์ที่สำคัญทางพระพุทธศาสนา 5) มีความอุดมสมบูรณ์ของแผ่นดินและระบบจัดการทรัพยากรต่างๆ 6) อาณาจักรล้านนามีความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจและเป็นศูนย์กลางของระบบการค้าในภูมิภาคนี้ องค์ประกอบทั้งหลายเหล่านี้ก่อให้เกิดการสร้างงานพุทธศิลปกรรมของล้านนายุคทอง พุทธศิลปกรรมของล้านนาเจริญรุ่งเรือง อย่างสูงสุดในรัชสมัยพระเจ้าติโลกราช กล่าวได้ว่าพุทธศิลป์ที่สำคัญหลายอย่างได้ถูกสร้างขึ้น ในสมัยของพระองค์ ทั้งพุทธประติมากรรมและพุทธสถาปัตยกรรม เช่น การสร้างพระธาตุเจดีย์หลวง วัดเจ็ดยอดมหาโพธาราม ตลอดจนการสร้างพระธาตุช่อแฮ พระธาตุแช่แห้ง พระธาตุลำปางหลวง พระธาตุหริภุญชัย เป็นต้น (สุชัย สิริรวีกูล และคณะ, 2562 : 2369-2388)

พุทธศิลป์ในล้านนาเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นภายใต้บริบทของศาสนาพุทธแบบเถรวาท ซึ่งได้รับอิทธิพลจากหลากหลายวัฒนธรรม เช่น พุกาม สุโขทัย และล้านช้าง ศิลปกรรมล้านนาไม่ได้เป็นเพียงการแสดงความศรัทธาในพุทธศาสนาเท่านั้น แต่ยังสะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างศาสนา การเมือง และวัฒนธรรมของชนชั้นปกครองที่ใช้ศิลปะเป็นสัญลักษณ์แห่ง

อำนาจและความศักดิ์สิทธิ์

1. ลักษณะเด่นของพุทธศิลป์ล้านนา

1.1 สถาปัตยกรรม

พุทธศิลป์ล้านนามีจุดเด่นในงานสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะเจดีย์และวัดที่มีรูปแบบเฉพาะ เช่นเจดีย์ทรงปราสาท ซึ่งพบได้ในวัดสำคัญ เช่น วัดพระธาตุหริภุญชัยและวัดพระธาตุลำปางหลวง ลักษณะของเจดีย์สะท้อนถึงความงามแบบไทยล้านนา ผสมผสานกับอิทธิพลพุกามและสุโขทัย วิหารล้านนา มีเอกลักษณ์ในโครงสร้างไม้ที่ประดับด้วยลวดลายแกะสลักวิจิตร เช่น วิหารหลวงวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่

1.2 พระพุทธรูป

พระพุทธรูปในล้านนามีลักษณะเฉพาะ เช่น พระพุทธรูปปางมารวิชัย ศิลปะแบบล้านนามักเน้นความสงบและสง่างาม พระพักตร์กลม พระขนงโก่ง ดวงตาเรียว พระโอษฐ์เล็กยิ้มบาง พระพุทธรูปไม้แกะสลัก ซึ่งนิยมในพื้นที่ล้านนา เนื่องจากความพร้อมของวัสดุไม้ในพื้นที่

1.3 จิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังล้านนาสะท้อนทั้งพุทธประวัติและชีวิตชาวบ้าน ลวดลายมักแสดงถึงเรื่องราวใน ชาดก เช่น พระเวสสันดรชาดก ตัวอย่างที่เด่นชัดพบได้ในวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

2. อิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอก

พุทธศิลป์ล้านนาได้รับอิทธิพลจากหลากหลายวัฒนธรรม โดยปรับให้เข้ากับบริบทท้องถิ่น เช่น อิทธิพลพุกาม: เจดีย์ทรงระฆังและการใช้ลวดลายแกะสลัก อิทธิพลสุโขทัย: พระพุทธรูปที่แสดงความอ่อนช้อยและลวดลายไทยประเพณี อิทธิพลล้านช้าง: การใช้ลวดลายเรขาคณิตในสถาปัตยกรรม

บทบาทของพุทธศิลป์กับการปกครองในจังหวัดลำปาง

พุทธศิลป์ในล้านนาไม่ได้มีบทบาทเพียงเพื่อแสดงศรัทธาทางศาสนา แต่ยังทำหน้าที่เป็นเครื่องมือสำคัญในการสร้างความชอบธรรม ความมั่นคง และความปึกแผ่นของการปกครอง โดยชนชั้นนำในล้านนาได้ใช้พุทธศิลป์ในหลายมิติ ดังนี้:

1. การสร้างความชอบธรรมทางการเมือง

ชนชั้นปกครองในล้านนาใช้พุทธศิลป์ในการยืนยันอำนาจและความชอบธรรมของ

ตนเองผ่านการสนับสนุนกิจกรรมทางศาสนาและการสร้างสถาปัตยกรรมสำคัญ เช่น เจดีย์และวัด ตัวอย่างเช่น วัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาและเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจของผู้นำในท้องถิ่น การสร้างเจดีย์ที่บรรจุพระบรมธาตุ ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงผู้นำกับพระพุทธเจ้าในเชิงสัญลักษณ์ การสนับสนุนศิลปกรรมเหล่านี้ช่วยเสริมสร้างภาพลักษณ์ของผู้นำว่าเป็น “ธรรมราชา” ผู้ปกครองที่ปฏิบัติตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

2. ศูนย์กลางทางสังคมและการเมือง

วัดและศาสนสถานสำคัญ เช่น วัดพระธาตุลำปางหลวง ทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางทั้งทางศาสนาและการปกครอง วัดเป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนาและราชพิธีที่เสริมสร้างความเป็นปึกแผ่นในสังคม วัดทำหน้าที่เป็นพื้นที่ประชุมหรือที่พักพิงสำหรับชนชั้นนำและประชาชนทั่วไปในช่วงเหตุการณ์สำคัญ เช่น การเจรจาหรือสงคราม บทบาทนี้สะท้อนให้เห็นถึงการใช้พุทธศิลป์เป็นสื่อกลางในการสร้างความเชื่อมั่นและความจงรักภักดีต่อรัฐ

3. การส่งเสริมอุดมการณ์รัฐผ่านสัญลักษณ์ทางศิลป์

พุทธศิลป์ เช่น จิตรกรรมฝาผนัง พระพุทธรูป และลวดลายแกะสลัก ถูกใช้ในการสื่อสารอุดมการณ์ของรัฐ เช่น จิตรกรรมฝาผนัง บอกเล่าเรื่องราวทางพุทธศาสนา เช่น ชาดก หรือพระเวสสันดรชาดก เพื่อสอนหลักธรรมและค่านิยมที่ส่งเสริมความจงรักภักดี นอกจากนั้น พระพุทธรูปสำคัญ เช่น พระแก้วดอนเต้าในวัดพระธาตุลำปางหลวง ถูกมองว่าเป็นเครื่องรางแห่งความศักดิ์สิทธิ์ที่คุ้มครองบ้านเมือง

4. การสร้างเอกลักษณ์และความเป็นปึกแผ่นทางวัฒนธรรม

พุทธศิลป์ในล้านนาถูกออกแบบมาเพื่อสร้างเอกลักษณ์เฉพาะของรัฐและประชากรในพื้นที่ ตัวอย่างเช่น การออกแบบเจดีย์และวิหารแบบล้านนา ซึ่งสะท้อนถึงความเป็นเอกลักษณ์ของล้านนาเมื่อเปรียบเทียบกับรัฐอื่น การใช้พุทธศิลป์เพื่อสร้างความเป็นปึกแผ่น เช่น การอัญเชิญพระธาตุหรือพระพุทธรูปสำคัญไปยังพื้นที่ต่างๆ เพื่อเสริมสร้างความสัมพันธ์ระหว่างเมือง

5. บทบาทในการเชื่อมโยงศาสนากับรัฐ

พุทธศิลป์ในล้านนามีบทบาทสำคัญในการเชื่อมโยงศาสนากับรัฐ เช่น การประกอบพิธีกรรมสำคัญ เช่น งานฉลองพระธาตุ เพื่อแสดงความสัมพันธ์ระหว่างผู้นำและศาสนา การบูรณะวัดและศาสนสถาน เพื่อแสดงความสนับสนุนของผู้นำต่อพระพุทธศาสนา

พุทธศิลปกรรมจึงมีความสัมพันธ์กับแนวคิดทางรัฐศาสตร์โดยเฉพาะในด้านการ

ปกครอง โดยสามารถสรุปได้ดังนี้

1. อำนาจและความชอบธรรม: ศิลปกรรมทางพุทธศาสนามักแสดงให้เห็นถึงอำนาจของพระมหากษัตริย์หรือผู้นำที่มีความชอบธรรม โดยการสร้างรูปปั้นหรือภาพพระพุทธเจ้าที่มีความงดงามและมีขนาดใหญ่ เพื่อสื่อถึงความเป็นผู้นำที่มีคุณธรรมและจริยธรรม

2. หลักธรรมและการปกครอง: หลักธรรมในพุทธศาสนาสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการปกครอง เช่น หลัก “อริยสัจ 4” และ “ทางสายกลาง” ซึ่งอาจถูกตีความเป็นแนวทางในการบริหารจัดการและการปกครองที่เป็นธรรม

3. สัญลักษณ์และอัตลักษณ์ทางการเมือง: สัญลักษณ์ในพุทธศิลปกรรม เช่น ดอกบัวหรือพระพุทธรูป สามารถใช้ในการสร้างอัตลักษณ์ทางการเมืองของรัฐ โดยเฉพาะในบริบทของชาติพันธุ์และวัฒนธรรม

4. การส่งเสริมความสงบสุข: พุทธศิลปกรรมยังสื่อถึงการส่งเสริมความสงบสุขและความสามัคคีในสังคม ซึ่งเป็นหลักการสำคัญในระบบการปกครองที่มุ่งหวังให้สังคมอยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข

5. การสร้างความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและรัฐ: พุทธศิลปกรรมสามารถสะท้อนถึงความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและการเมือง โดยอาจเห็นได้จากการที่ผู้นำทางศาสนาและการเมืองร่วมมือกันในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่เป็นประโยชน์ต่อสังคม

การศึกษาและวิเคราะห์พุทธศิลปกรรมในแง่มุมเหล่านี้จึงสามารถให้ความเข้าใจที่ลึกซึ้งเกี่ยวกับแนวคิดทางรัฐศาสตร์ในบริบทต่าง ๆ ได้

พุทธศิลป์กับการปกครอง กรณีศึกษาพระธาตุลำปางหลวง

วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง มีประวัติเชิงตำนานว่า ในครั้งที่พระพุทธเจ้าเสด็จพร้อมพระอรหันต์ 3 รูป และพระเจ้าปเสนทิโกศล มาถึงบ้านลัภภะการีวัน (บ้านลำปางหลวง) นั้น พระองค์ทรงมอบพระเกศา แก่ลัวะอ้ายกอนที่นำน้ำผึ้งบรรจุกระบอกไม้ป้าง มะพร้าว และมะตูม อย่างละ 4 ผล มาถวายพระองค์ ลัวะอ้ายกอนนำพระเกศาบรรจุผอบทองคำ และก่อกระเจดีย์สูง 7 ศอก ครั้งนั้นพระพุทธองค์ทรงมีพุทธทำนายว่า ต่อไปสถานที่นี้จะเป็นเมืองที่มีชื่อว่า “ลักภะกัปะนคร” และเมื่อพระองค์ปรินิพพานได้ 218 ปี จะมีพระอรหันต์นำพระอัฐิธาตุพระนลาตข้างขวา และลำคอหน้าหลัง มาประดิษฐานที่เจดีย์ทอง

ซึ่งจะมีชื่อว่า “ลัภภะกัปปะ” ตำนานได้กล่าวถึงเหตุการณ์ต่อมาในสมัยพระยาศรีธรรมาโศกราช เป็นไปตามพุทธทำนาย โดยมีพระกุมาระกัสสปะเถระ และ พระเมฆียะเถระ ได้อัญเชิญพระธาตุมาประดิษฐานไว้ที่เจดีย์ลัภภะกัปปะ (อานันท์ กาญจนพันธุ์, 2543 : 41-42) ซึ่งก็คือพระธาตุลำปางในปัจจุบันนั่นเอง

เหตุการณ์ต่อมาตำนานได้บันทึกศักราชไว้ว่า เมื่อ จ.ศ.477 (พ.ศ.1958) เจ้าแม่มหาเทวี (พระนางจามเทวี) เสด็จกลับจากทัพมาตั้งค่ายที่สบยาว พบปาฏิหาริย์พระธาตุ จึงได้มาบูชาและในเวลานั้นเกิดการขาดแคลนน้ำ พระนางจึงได้ตั้งสัตยาธิฐานให้มีน้ำ จึงเกิดเป็นบ่อน้ำกลางเมืองที่เรียกว่า บ่อน้ำเลี้ยง พร้อมทั้งทั้งกัลนาที่นา ทาสี ทาสา ไว้เป็นข้าพระธาตุและรักษาบ่อน้ำ จากข้อความในพงศาวดารโยนก กล่าวว่า พระนางจามเทวีกับเจ้ามหันตยศ เสด็จมานมัสการพระบรมธาตุที่ลักภะกัปปะนคร ภายหลังจากที่กระทำการราชาภิเษกเจ้าอนันตยศเป็นพระยาครองเมืองศรีนครไชย (พระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค), 2516 : 191)

วัดพระธาตุลำปางหลวง มีบทบาทสำคัญต่อการต่อสู้เพื่อแยกตัวจากอำนาจของพม่าของชาวลำปาง ทั้งเป็นที่หลบภัยของตนบุญนายาง และเป็นที่ตั้งทัพของท้าวมหายศ (อรุณรัตน์ วิเชียรเขียวและเดวิด เค. วัยอาจ, 2543 : 80) เมื่อหนานทิพย์ช้าง (ต้นราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน) ได้ต่อสู้กับกองทัพท้าวมหายศที่วัดพระธาตุลำปางหลวงจนได้รับชัยชนะ ต่อมาพระยาจ่าบ้านและเจ้ากาวิละ (บุตรเจ้าชายแก้ว) สวามิภักดิ์ต่อพระเจ้าตากสิน ได้กำลังของพระเจ้าตากสินเข้าสนับสนุนในการทำสงครามกวาดล้างอำนาจพม่า โดยตีเชียงใหม่สำเร็จใน ปี พ.ศ.2317 นับแต่นั้นเป็นต้นมา ลำปางจึงกลายเป็นแหล่งที่มั่นของฝ่ายไทยในการต่อสู้กับพม่า วัดพระธาตุลำปางหลวงจึงเปรียบเสมือนฐานที่มั่นทางประวัติศาสตร์และการเมืองทั้งของไทยและของล้านนา

นอกจากวัดพระธาตุลำปางหลวงจะเป็นฐานที่มั่นทางการทหารแล้ว ยังเป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของพุทธศิลป์ที่สะท้อนอำนาจการปกครองของล้านนาในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี พุทธศิลป์ที่สะท้อนให้เห็นถึงการเมืองการปกครองของล้านนา สามารถวิเคราะห์ได้จากสถาปัตยกรรมและศิลปกรรมต่อไปนี้

1. พระธาตุลำปางหลวง ตั้งอยู่ทางด้านหลังพระวิหารหลวง องค์พระธาตุเจดีย์เป็นแบบสถูป

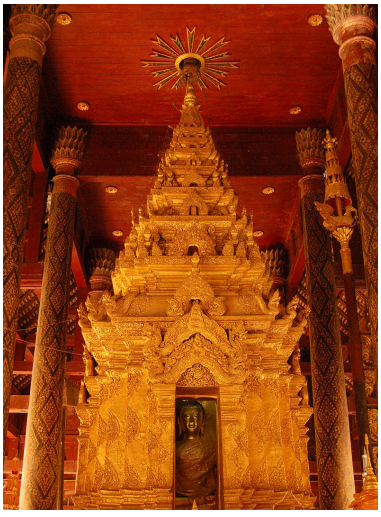
ภาพที่ 1 พระธาตุลำปางหลวงด้านตะวันออก

แหล่งที่มา : https://en.wikipedia.org/wiki/File:Lampangluang2.jpg [20 ธันวาคม 2567]

คือกลม ตั้งอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมใหญ่ย่อเก็จ กว้าง 27 เมตร สูงจากฐานถึงยอด 45 เมตร บุด้วยแผ่นทองเหลืองสูงใหญ่มหิมา สง่างดงามแบบล้านนาไทยสมัย พ.ศ. 22039 (ศิลาจารึกในวัดพระธาตุลำปางหลวง) มีกำแพงแก้วสำหรับเดินประทักษิณาวัตรสองชั้น ชั้นในรั้วทองเหลือง ชั้นนอกรั้วเหล็ก ประดิษฐ์เป็นดอกบัวตูมด้วยโลหะที่รั้วทั้งสองชั้น เป็นคติชั้นเดิมของการสร้างพระธาตุเจดีย์ (พรรณนิภา ปิณฑวณิช, 2546 : 99) แสดงถึงศิลปะแบบล้านนาที่เชื่อมโยงกับความศักดิ์สิทธิ์และความเป็นศูนย์กลางทางศาสนา พระธาตุลำปางหลวงเป็นพระธาตุประจำปีฉลู ซึ่งเป็นที่นับถืออย่างสูงในล้านนา ช่วยเสริมสร้างความเป็นเอกภาพของชุมชนในพื้นที่ กษัตริย์ในล้านนาโดยเฉพาะในยุคที่ล้านนามีความเจริญทางด้านศาสนา ต่างก็

ต้องสถาปนาพระบรมธาตุขึ้น เพื่อเป็นเครื่องหมายแสดงศูนย์กลางอำนาจ การสร้างพระบรมธาตุในล้านนาจึงไม่ใช่แต่เพียงความเลื่อมใสศรัทธาเท่านั้น หากยังเป็นการแสดงออกถึงพระราชอำนาจ การแสดงให้เห็นถึงความเป็นพระธรรมราชา เป็นสิ่งบอกบุญบารมีของกษัตริย์ผู้สร้าง ช่วยยืนยันสิทธิธรรมทางการเมือง (สุภาพรรณ ณ บางช้าง, 2535 : 169) และการยึดโยงกับจิตใจของประชาชนที่มีความเชื่อดั้งเดิมเกี่ยวกับผีวิญญาณ และความศักดิ์สิทธิ์พื้นเมืองด้วย (ปริญญา กายสิทธิ์, 2528 : 187) ดังนั้น การขยายอำนาจของกษัตริย์ล้านนาจะทรงขยายอำนาจทั้งทางโลกและทางธรรม โดยการขยายอำนาจทางธรรมจะสนับสนุนการศึกษาปริยัติธรรม การสังคายนาพระไตรปิฎก และการเผยแผ่พระพุทธศาสนาไปยังอาณาจักรใกล้เคียง เป็นการแสดงออกถึงความเชื่อเรื่อง “จักรพรรดิราช” อันหมายถึง “พระราชาที่ยิ่งใหญ่เหนือกว่าพระราชาทั้งปวง” (ปริญญา กายสิทธิ์, 2528 : 210)

การสร้างพระธาตุที่มีขนาดใหญ่ เช่นพระธาตุลำปางหลวง เป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเป็นธรรมราชาของกษัตริย์ เพราะการอุปถัมภ์พระพุทธศาสนาของกษัตริย์ล้านนานิยมทำได้ 3 รูปแบบ คือ การอุปถัมภ์ศาสนธรรม การอุปถัมภ์ศาสนบุคคล และการอุปถัมภ์ศาสนวัตถุ (ระวิวรรณ ภาคพรต, 2526 : 83-84)



รูปที่ 2 พระเจ้าทันใจกลางพระประธานวิหารหลวง

ที่มา : https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/d/db/PraJaoLanton.JPG/796px-PraJaoLanton.JPG [20 ธันวาคม 2567]

ซึ่งประการหลังนี้เองทำให้เกิดการสร้าง และปฏิสังขรณ์ สถาปัตยกรรม และศิลปกรรมที่เนื่องด้วยพุทธศาสนาขึ้นอย่างมากมาย ซึ่งเมื่อพระองค์ได้ปฏิบัติแล้วจะจารึกพฤติกรรมบุญเหล่านี้ลงในจารึก เพื่อเป็นการประกาศเกียรติคุณ และสร้างภาพความเป็นธรรมราชา ให้ประชาชนได้รับรู้ และยอมรับ

2. จิตรกรรมฝาผนังและลวดลายแกะสลัก วิหารหลวงของวัดพระธาตุลำปางหลวง คาดว่าสร้างขึ้นก่อนปี พ.ศ.๒๐๔๔ เพราะในปีนี้ได้มีการหล่อพระพุทธรูปพระเจ้าล้านทอง เพื่อประดิษฐานเป็นพระประธานจองวิหารหลวงหลังนี้ วิหารหลวงหลังนี้ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกขององค์พระธาตุลำปางหลวง ขนาดกว้าง 17 เมตร ยาว 39 เมตร ลักษณะเป็นวิหารโถงเครื่องไม้เปิดโล่ง กอสร้างด้วยไม้สักทั้งหลัง ยกพื้นสูงจากพื้นดินเล็กน้อย วิหารหลวงที่ปรากฏในปัจจุบันเป็นอาคารที่ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งหลังสุดเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๖ โดยพระธรรมจินดานายก เจ้าคณะจังหวัดลำปาง ในการบูรณะครั้งนี้ได้พยายามรักษารูปแบบเดิมไว้ แต่ก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงบางส่วน อาทิ เปลี่ยนเสาแปดเหลี่ยมที่รับโครงสร้างหลังคาส่วนบนตอนกลางวิหารมาเป็นเสากลม สร้างเพดานและลายประดับเป็นไม้แกะสลักประดับกระจกสีภาพ ๑๒ ราศี ซึ่งแต่เดิมวิหารหลวงไม่มีเพดาน เป็นอาคารที่เปิดให้เห็นโครงสร้างหลังคาทั้งหมด นอกจากนี้ได้ทำการแกะสลักไม้เป็นลวดลายประดับหน้าบันวิหารทั้งด้านหน้าและด้านหลัง และในการบูรณะครั้งนี้ได้มีองค์ประกอบบางประการของวิหารหลวงสูญหายไป อาทิ เรือนแก้ว ซึ่งเคยประดับอยู่บริเวณตรงกลางของสันหลังคาในลักษณะเดียวกับที่ประดับบนสันหลังคาอุโบสถและวิหารน้ำแต้มในปัจจุบัน ส่วนช่อฟ้าของวิหารหลวงได้ถูกเปลี่ยนแปลงไป

ภาพจิตกรรมภายในวิหารหลวงหลังนี้ถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับทศชาติชาดก พุทธประวัติ และพรหมจักรหรือรามเกียรติ์ ฉบับสำนวนล้านนาที่มีความแตกต่างจากเรื่องรามเกียรติ์บางประการ ภาพจิตรกรรมบนแผงคอสองของวิหารหลวงนี้มีทั้งสิ้น 24 แผ่น เริ่มจากทศชาติชาดก ตั้งแต่เรื่องของพระเตมียชาดกจนถึงพระนารทชาดก จากนั้นเป็นเรื่องราวพุทธประวัติ จนรอบวิหารหลวง ภาพจิตกรรมได้ถ่ายทอดออกมาในหลากหลายรูปแบบ เช่น ภาพภูเขา ภาพบุคคล ภาพท้องฟ้า ภาพสถาปัตยกรรม ภาพการแต่งกาย ภาพการเดินทาง เป็นต้น อย่างไรก็ตามภาพจิตรกรรมเหล่านั้นได้สื่อถึงคติธรรมที่สนับสนุนการปกครองแบบธรรมราชา พุทธศิลป์ในล้านนา แสดงให้เห็นถึงบทบาทที่ซับซ้อนของศิลปกรรมที่ทำหน้าที่ทั้งในฐานะสัญลักษณ์ของศาสนาและเครื่องมือในการบริหารรัฐ บทบาทนี้ยังคงส่งผลมาจนถึงยุคปัจจุบันผ่านการอนุรักษ์และการส่งเสริมวัฒนธรรมล้านนาในมิติที่หลากหลาย เช่น ภาพ

การแต่งกายของกษัตริย์ที่มีความแตกต่างจากสามัญชนทั่วไป กล่าวคือ เป็นภาพการสวดเสื้อไม่มีแขนทับ เสื้อแขนยาวชั้นในประดับอินทรธนู ชายเสื้อยาวลงมาถึงสะโพก มีเข็มขัดคาดเอว ผ้านุ่งประดับชายไหวชายแครง บางครั้งก็นุ่งโจงกระเบนยาวลงมาครึ่งแข้ง มีมงกุฎยอดแหลม เป็นศิราภรณ์ สวมสังวาล การแต่งกายเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงสถานะของกษัตริย์ที่อยู่ในฐานะสูงกว่าปวงชนทั่วไป มีอำนาจในการปกครองประชาชน นอกจากจะเป็นราชาแล้วยังมีฐานะเป็นเสมือนธรรมราชาด้วย ส่วนภาพจิตรกรรมการแต่งกายของกลุ่มข้าราชบริพารระดับล่าง ได้แก่ เหล่าเสนาบดีและทหารมีการแต่งกายแบ่งออกเป็น 3 แบบ คือ การแต่งกายแบบทหารฝรั่ง การแต่งกายแบบทหารจีน และการแต่งกายแบบทหารพม่า ซึ่งทำให้เห็นถึงร่องรอยการติดต่อระหว่างประเทศและอิทธิพลของการเมืองระหว่างประเทศที่เข้ามามีบทบาทในล้านนาสมัยนั้น อันสะท้อนผ่านพุทธศิลปกรรมได้อย่างชัดเจน

สรุป

วัดพระธาตุลำปางหลวงเป็นตัวอย่างที่โดดเด่นของการเชื่อมโยงระหว่างพุทธศิลป์ การปกครอง และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในล้านนา ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน วัดแห่งนี้มีบทบาทสำคัญในมิติทางศาสนา การเมือง และสังคม ในด้านศาสนา วัดพระธาตุลำปางหลวงทำหน้าที่เป็นศูนย์กลางความศรัทธาของชาวล้านนา โดยเฉพาะผ่านองค์พระบรมธาตุเจดีย์ที่เป็นพระธาตุประจำปีนักษัตรฉลู สถาปัตยกรรมและศิลปกรรมภายในวัดสะท้อนถึงเอกลักษณ์เฉพาะของพุทธศิลป์ล้านนา ในด้านการปกครอง วัดมีบทบาทสำคัญในการสร้างความชอบธรรมของอำนาจรัฐ ผ่านการอุปถัมภ์ศาสนาโดยชนชั้นนำ และการเป็นศูนย์กลางของพิธีกรรมสำคัญในเชิงรัฐศาสตร์ วัดพระธาตุลำปางหลวงไม่เพียงแต่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างศาสนาและการเมือง แต่ยังสะท้อนถึงบทบาทของศิลปะและวัฒนธรรมในการสร้างความปึกแผ่นและอัตลักษณ์ของรัฐล้านนา ในยุคปัจจุบัน วัดยังคงรักษาความสำคัญทั้งในมิติศาสนาและวัฒนธรรม โดยได้รับการส่งเสริมในฐานะแหล่งเรียนรู้และแหล่งท่องเที่ยวสำคัญ วัดพระธาตุลำปางหลวงจึงไม่เพียงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของล้านนา แต่ยังเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงของศิลปะ ศาสนา และการปกครอง ซึ่งมีอิทธิพลต่อการสร้างความเป็นปึกแผ่นและอัตลักษณ์ของสังคมไทยอย่างลึกซึ้ง

บรรณานุกรม

ปริญญา กายสิทธิ์. (2528). ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในล้านนาไทย ตั้งแต่ พ.ศ.1912 ถึง พ.ศ.2101. **วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต**. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พรรณนิภา ปิณฑวณิช. (2546). การศึกษารูปแบบทางสถาปัตยกรรมวัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง. **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม**. บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระครูภัทรจิตตาภรณ์ และคณะ. (2563). รูปแบบการส่งเสริมการอนุรักษ์พุทธศิลป์ของอุโบสถในจังหวัดนครราชสีมา. **วารสาร มจร อุบลปริทรรศน์**. 5 (2) : 135-147.

พระครูอุเทศธรรมสาทิส อชิโต (รื่นรวย). (2564). การบริหารจัดการ “พุทธศิลป์” และความเปลี่ยนแปลงทางสังคม. **วารสารมหาจุฬานาครทรรศน์**. 8 (6): 109-122.

พระยาประชากิจกรจักร [แช่ม บุนนาค]. (2516). **พงศาวดารโยนก**. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา.

ระวิวรรณ ภาคพรต. (2526). การกัลปนาในล้านนาไทย ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 20 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 22. **วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์**. บัณฑิตวิทยาลัย : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุชัย สิริรวีกูล และคณะ. (2562). วิเคราะห์พุทธศิลป์ล้านนากับกระบวนการสร้างความสัมพันธ์กลุ่มชาติพันธุ์อนุภูมิภาคลุ่มน้ำโขง. **วารสารมหาจุฬานาครทรรศน์**, 6 (5), 2369-2388.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง. (2535). **ขนบธรรมเนียมประเพณี : ความเชื่อและแนวทางปฏิบัติในสมัยสุโขทัยถึงสมัยอยุธยาตอนกลาง**. กรุงเทพมหานคร : โครงการเผยแผ่ผลงานวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อดุลย์ หลานวงศ์, พระภาณุวัฒน์ จันทาพูน และพระมหาภิรัฐกรณ์ พันนาวา. (2565). พุทธศิลป์ : ประวัติ พัฒนาการ และอิทธิพลต่อการดำรงชีวิตของประชาชนในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ. **วารสารศิลปะการจัดการ**. 6 (2), 728-746.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว และเดวิด เค. วัยอาจ. (2543). **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่**. เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ตรัสวิน (ซิลเวอร์มบุคส์).

อานันท์ กาญจนพันธุ์. (2543). ตำนานและลักษณะความคิดทางประวัติศาสตร์ล้านนา ระหว่างพุทธศตวรรษที่ 20 และ 21. ใน **ความคิดทางประวัติศาสตร์และศาสตร์ของวิธีคิด : รวมบทความทางประวัติศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

Received: 11/29/2024 Revised: 12/19/2024 Accepted: 12/25/2024

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังผ่านเครือข่ายความร่วมมือของชุมชน

Conservation of Mural Paintings through Collaborative Community Networks

พระครูสุธีปัญญาภรณ์, พระวิทวัส โกฏิฉกรรจ์
PhrakruSuteepunyaphon, Phra Witawat Kochakan
มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย วิทยาเขตล้านนา
Mahamakut Buddhist University Lanna Campus
Corresponding Author, Email: witawat.koc@mbu.ac.th

บทคัดย่อ

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นภารกิจที่สำคัญในการรักษามรดกทางวัฒนธรรมที่สะท้อนถึงประวัติศาสตร์ ศิลปะ และประเพณีของสังคมในอดีต จิตรกรรมฝาผนังซึ่งมักพบในวัดและสถานที่ประวัติศาสตร์นั้น ไม่เพียงแต่เป็นผลงานทางศิลปะที่มีความสำคัญเท่านั้น แต่ยังเป็นเอกสารที่มีคุณค่าที่ให้ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับความเชื่อ วิถีชีวิต และโครงสร้างสังคมของชุมชนในสมัยโบราณ อย่างไรก็ตาม จิตรกรรมเหล่านี้ต้องเผชิญกับความท้าทายมากมาย รวมถึงการเสื่อมสภาพจากปัจจัยสิ่งแวดล้อม การขาดแคลนทรัพยากร และความพยายามในการอนุรักษ์ที่ไม่เพียงพอ การมีส่วนร่วมของชุมชนท้องถิ่นในกระบวนการอนุรักษ์ได้รับการยอมรับว่าเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์เหล่านี้เกิดความยั่งยืน โดยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือที่เข้มแข็งระหว่างชุมชน หน่วยงานรัฐบาล ภาคเอกชน และสถาบันการศึกษา การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงสามารถทำได้อย่างมีประสิทธิภาพและยั่งยืนมากขึ้น

บทความนี้กล่าวถึงความสำคัญของการมีส่วนร่วมของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง และเสนอแนวทางการสร้างเครือข่ายความร่วมมือที่มีประสิทธิภาพในระดับชุมชน โดยเน้นบทบาทของผู้มีส่วนได้ส่วนเสียที่แตกต่างกัน รวมถึงการจัดตั้งกลุ่มอนุรักษ์ในชุมชนและการสนับสนุนจากหน่วยงานต่าง ๆ ช่วยเสริมสร้างความยั่งยืนในกระบวนการอนุรักษ์ แนวทางที่นำเสนอได้แก่ การวางแผนร่วมกัน การติดตามและประเมินผลอย่างต่อเนื่อง และการสร้างความตระหนักรู้ในชุมชน เพื่อรักษามรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่สำหรับคนรุ่นหลัง

เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจในความสำคัญทางวัฒนธรรมของจิตรกรรมฝาผนังภายในชุมชน ผ่านการร่วมมืออย่างมีประสิทธิภาพและความรับผิดชอบร่วมกัน จิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้จะสามารถรักษาและปกป้องไว้เพื่อคนรุ่นต่อไปในอนาคต

คำสำคัญ: จิตรกรรมฝาผนัง, การอนุรักษ์มรดกทางวัฒนธรรม, การมีส่วนร่วมของชุมชน, การอนุรักษ์อย่างยั่งยืน

Abstract

The conservation of mural paintings is a critical endeavor in preserving cultural heritage, reflecting the history, art, and traditions of past societies. Murals, often found in temples and historical sites, are not only significant works of art but also valuable documents offering profound insights into the beliefs, lifestyles, and social structures of ancient communities. However, these paintings face numerous challenges, including environmental degradation, limited resources, and inadequate conservation efforts. The active involvement of local communities in the conservation process has been recognized as a key factor in ensuring sustainability. By fostering strong collaborative networks among communities, government agencies, private sectors, and academic institutions, the conservation of murals can be conducted more effectively and sustainably.

This article highlights the importance of community participation in mural conservation and proposes strategies for establishing effective collaborative networks at the community level. It emphasizes the roles of various stakeholders, including the formation of community conservation groups and support from relevant organizations, to enhance the sustainability of conservation efforts. Proposed strategies include joint planning, continuous monitoring and evaluation, and raising community awareness to preserve cultural heritage for future generations. By fostering an understanding of the cultural

significance of murals within communities through effective collaboration and shared responsibility, these invaluable artworks can be safeguarded and preserved for generations to come.

Keywords: Mural Paintings, Cultural Heritage Conservation, Community Involvement, Sustainable Preservation

บทนำ

จิตรกรรมฝาผนังเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและมีบทบาทสำคัญในการสะท้อนถึงประวัติศาสตร์ ศิลปะ และวัฒนธรรมของสังคมในยุคสมัยต่างๆ (กรมศิลปากร, 2513: 60-61) ผลงานจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ไม่เพียงแต่เป็นผลงานทางศิลปะที่สร้างความงดงามให้กับอาคารสถานที่ทางศาสนาและวัฒนธรรม แต่ยังเป็นเอกสารที่มีความหมายในการศึกษาเรียนรู้เรื่องราวทางสังคม ความเชื่อ และวิถีชีวิตของคนในอดีตได้อย่างชัดเจน (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528: 16-17) อย่างไรก็ตาม จิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้กลับเผชิญกับปัญหาการเสื่อมสภาพตามกาลเวลาและการขาดการดูแลรักษาอย่างต่อเนื่อง ซึ่งทำให้คุณค่าและความหมายทางวัฒนธรรมของจิตรกรรมฝาผนังถูกลดทอนลงไป (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 1-4)

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงกลายเป็นภารกิจที่สำคัญในการรักษามรดกทางวัฒนธรรมนี้ให้คงอยู่และสามารถส่งต่อไปยังคนรุ่นหลังได้ การอนุรักษ์ไม่เพียงแต่เกี่ยวข้องกับการฟื้นฟูและดูแลรักษาจิตรกรรมฝาผนังให้มีสภาพดี แต่ยังครอบคลุมถึงการสร้างความตระหนักรู้และความร่วมมือในระดับชุมชนเพื่อให้เกิดการมีส่วนร่วมในการดูแลรักษา (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554: 3-6) การมีส่วนร่วมของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังถือเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์เกิดความยั่งยืน เนื่องจากชุมชนเป็นผู้ที่อยู่ใกล้ชิดกับจิตรกรรมฝาผนังมากที่สุด และสามารถมีบทบาทในการดูแลรักษาอย่างต่อเนื่องได้ (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 5)

ในปัจจุบัน การเสื่อมสภาพของจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยเป็นปัญหาที่น่ากังวล โดยมีปัจจัยหลักที่ส่งผลต่อการเสื่อมสภาพ ได้แก่ ความชื้นและแสงแดด (กตัญชลี เวชวิมล, 2543: 4) จากข้อมูลที่มีอยู่ พบว่ามีจิตรกรรมฝาผนังอายุไม่ต่ำกว่า 100 ปี มากกว่า 700

แห่งทั่วประเทศที่กำลังอยู่ในสภาพวิกฤตและต้องการการอนุรักษ์อย่างเร่งด่วน (MGR Online, 2554: ออนไลน์) การมีส่วนร่วมของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังยังคงมีความจำกัด การสนับสนุนให้ประชาชนในชุมชนเข้ามามีบทบาทในการอนุรักษ์ โดยอยู่ในการดูแลและแนะนำของกรมศิลปากร เป็นแนวทางที่สามารถพัฒนาศักยภาพของคนในชุมชนและเสริมสร้างความผูกพันต่อทรัพยากรทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น (พรรณวลัย คีรีวงศ์วัฒนา และสมหมาย แจ่มกระจ่าง, 2555: 33-46) นอกจากนี้ การมีส่วนร่วมของหน่วยงานทั้งจากภาครัฐและเอกชนในการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้แก่ชาวบ้านในการอนุรักษ์ ดูแล และรักษาภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์เกิดความยั่งยืน (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2556: 75-107) อย่างไรก็ตาม การขาดการสนับสนุนและการมีส่วนร่วมจากชุมชนยังคงเป็นอุปสรรคสำคัญในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย การสร้างความตระหนักรู้และการมีส่วนร่วมของชุมชนในกระบวนการอนุรักษ์จึงเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อรักษามรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่สำหรับคนรุ่นหลัง

จะเห็นได้ว่า การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยยังคงต้องเผชิญกับความท้าทายหลายประการ ทั้งในด้านการขาดแคลนทรัพยากร การขาดความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน และการขาดการประสานงานระหว่างหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2547: 97) การอนุรักษ์ที่เน้นการมีส่วนร่วมของชุมชนจึงเป็นแนวทางหนึ่งที่ได้รับความสนใจมากขึ้น เนื่องจากเป็นการสร้างความเข้มแข็งให้กับชุมชนในการดูแลรักษามรดกทางวัฒนธรรมของตนเอง อีกทั้งยังเป็นการส่งเสริมให้เกิดการพัฒนาทางสังคมและเศรษฐกิจในชุมชนผ่านการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง (อารีรัตน์ ปิยะเจริญวัฒนา, 2533: 110-112)

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือระหว่างชุมชน หน่วยงานภาครัฐ เอกชน และสถาบันการศึกษาเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพ เครือข่ายความร่วมมือนี้ช่วยให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้และทรัพยากรระหว่างหน่วยงานต่างๆ รวมถึงการสนับสนุนด้านเทคนิคและการจัดการที่จำเป็นในการอนุรักษ์ (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 6) การสร้างเครือข่ายยังช่วยให้ชุมชนได้รับการสนับสนุนในด้านต่างๆ ที่จำเป็นต่อการดูแลรักษาจิตรกรรมฝาผนัง และสามารถทำให้การอนุรักษ์เป็นไปอย่างยั่งยืน (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528: 18-19)

ในกรณีของประเทศไทย สถาบันการศึกษาได้เข้ามามีบทบาทสำคัญในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในระดับอุดมศึกษาที่มีการจัดการเรียนการสอนในสาขา

ศิลปกรรมศาสตร์ (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554: 7-8) สถาบันการศึกษาเหล่านี้ไม่เพียงแต่ทำหน้าที่ในการวิจัยและพัฒนาเทคนิคการอนุรักษ์ที่มีประสิทธิภาพ แต่ยังสนับสนุนการมีส่วนร่วมของชุมชนผ่านการฝึกอบรมและการจัดกิจกรรมต่างๆ ที่ส่งเสริมการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง (อารีรัตน์ ปิยะเจริญวัฒนา, 2533: 112)

นอกจากนี้ หน่วยงานภาครัฐยังมีบทบาทในการกำหนดนโยบายและให้การสนับสนุนด้านงบประมาณในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง การประสานงานระหว่างหน่วยงานภาครัฐและชุมชนเป็นสิ่งที่จำเป็นเพื่อให้การอนุรักษ์เป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและตอบสนองต่อความต้องการของชุมชน (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2547: 98-99) การสร้างความร่วมมือระหว่างชุมชน หน่วยงานภาครัฐ และภาคเอกชนเป็นวิธีที่ช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 9)

การอนุรักษ์ในเชิงแนวคิดของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีการเน้นไปที่การอนุรักษ์โดยคำนึงถึงความสัมพันธ์ระหว่างมรดกทางวัฒนธรรมและชุมชน ในกรณีนี้จะมีการอนุรักษ์ที่ไม่เพียงแต่รักษาผลงานทางศิลปะหรือวัตถุทางวัฒนธรรมเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงการรักษาวิถีชีวิตและความเชื่อของชุมชนที่เป็นเจ้าของมรดกนั้นๆ การอนุรักษ์ในแนวคิดนี้จะเน้นการให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการดูแลและสืบสานมรดกดังกล่าว เพื่อให้มรดกยังคงมีชีวิตและมีความหมายในปัจจุบัน การอนุรักษ์จึงไม่ใช่เพียงการปกป้องทางกายภาพ แต่ยังเป็นการสืบทอดมรดกทางวัฒนธรรมในแง่ของการสร้างการเรียนรู้และการมีส่วนร่วมของคนในชุมชน (Chheang, V., 2016: 310-324) ในทางกลับกัน การอนุรักษ์ตามแบบตะวันตกที่กรมศิลปากรใช้มักจะมุ่งเน้นที่การรักษามรดกทางศิลปะหรือวัตถุทางวัฒนธรรมให้อยู่ในสภาพเดิมที่สุด โดยใช้วิธีการทางวิทยาศาสตร์และเทคนิคการอนุรักษ์ที่มีมาตรฐาน โดยมุ่งเน้นการปกป้องจากการเสื่อมสภาพทางกายภาพ ซึ่งอาจจะละเลยถึงบริบททางวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของชุมชนที่เกี่ยวข้อง (Smith, L., 2006: 118) ดังนั้น การที่ชุมชนต้องเข้ามามีส่วนร่วมในการอนุรักษ์นั้น เป็นการนำแนวคิดการอนุรักษ์แบบบูรณาการ ซึ่งเห็นว่าเป็นการสร้างความยั่งยืนในการอนุรักษ์ ผ่านการมีส่วนร่วมจากผู้คนในชุมชน โดยสามารถส่งเสริมความเข้าใจและการดูแลมรดกทางวัฒนธรรมที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของชีวิตชุมชน (Rosenbaum, W., 2013: 52-64)

ในท้ายที่สุด การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังโดยการสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชนเป็นแนวทางที่มีความสำคัญในการรักษามรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่และสามารถส่งต่อไปยังคนรุ่นหลังได้อย่างยั่งยืน การมีส่วนร่วมของชุมชน หน่วยงานภาครัฐ เอกชน และ

สถาบันการศึกษาในการดูแลและรักษาจิตรกรรมฝาผนังจะช่วยให้มรดกทางวัฒนธรรมนี้ยังคงอยู่เพื่อประโยชน์ของคนรุ่นหลังต่อไป (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 10).

ความสำคัญของการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง

จิตรกรรมฝาผนังเป็นหนึ่งในมรดกทางวัฒนธรรมที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการศึกษาและเข้าใจประวัติศาสตร์ สังคม และวัฒนธรรมของประเทศชาติ ภาพจิตรกรรมฝาผนังไม่ได้เป็นเพียงผลงานทางศิลปะที่สร้างความงดงามให้กับอาคารศาสนสถานและสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์เท่านั้น แต่ยังเป็นเอกสารสำคัญที่บันทึกเรื่องราวและวิถีชีวิตของผู้คนในอดีต (กรมศิลปากร, 2513) การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงมีบทบาทสำคัญในการรักษาและคงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรม เพื่อให้สามารถส่งต่อให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้และซาบซึ้งในคุณค่าทางประวัติศาสตร์และศิลปะของชาติ

หนึ่งในเหตุผลที่การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมีความสำคัญคือ ความสามารถในการสะท้อนประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมของยุคสมัยต่างๆ จิตรกรรมฝาผนังมักถูกสร้างขึ้นในบริบททางสังคมและศาสนาเฉพาะที่ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับเหตุการณ์สำคัญทางประวัติศาสตร์หรือแนวคิดทางศาสนา การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังช่วยให้นักประวัติศาสตร์และนักวิชาการสามารถเข้าใจวิถีชีวิต ความเชื่อ และค่านิยมของคนในยุคสมัยนั้นๆ ได้ดีขึ้น (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528) การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นการรักษาหลักฐานที่มีค่าซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสืบทอดความรู้และวัฒนธรรมจากรุ่นสู่รุ่น

นอกจากนี้ การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังยังมีความสำคัญในการรักษาความหลากหลายทางศิลปะและวัฒนธรรมของประเทศชาติ ภาพจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละภูมิภาคมักมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่สะท้อนถึงศิลปะและวัฒนธรรมของท้องถิ่นนั้นๆ การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นการรักษาความหลากหลายทางวัฒนธรรมที่มีอยู่ในสังคม และช่วยส่งเสริมความภาคภูมิใจในท้องถิ่นและชาติ (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554) ในยุคที่กระแสโลกาภิวัตน์มีผลกระทบต่อความเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรม การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นการสร้างเกราะป้องกันให้กับมรดกทางวัฒนธรรมของประเทศชาติ

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังยังมีบทบาทสำคัญในการส่งเสริมการท่องเที่ยวและเศรษฐกิจของประเทศ สถานที่ที่มีจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญมักดึงดูดนักท่องเที่ยวทั้งในและต่างประเทศ ซึ่งเป็นแหล่งรายได้สำคัญให้กับชุมชนท้องถิ่น การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึง

ไม่เพียงแต่เป็นการรักษามรดกทางวัฒนธรรม แต่ยังเป็นการส่งเสริมเศรษฐกิจในระดับชุมชนและประเทศ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2547) การรักษาสถานที่ทางประวัติศาสตร์ที่มีจิตรกรรมฝาผนังยังช่วยเสริมสร้างภาพลักษณ์และความน่าสนใจให้กับประเทศในสายตาของนักท่องเที่ยว ซึ่งมีผลต่อการพัฒนาทางเศรษฐกิจในระยะยาว

อย่างไรก็ตาม การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังไม่ใช่เรื่องง่าย เนื่องจากต้องเผชิญกับปัญหาหลายประการ เช่น การเสื่อมสภาพตามกาลเวลา การขาดงบประมาณ และการขาดบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะด้าน การมีส่วนร่วมของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์เกิดความยั่งยืน ชุมชนท้องถิ่นที่เป็นผู้ใกล้ชิดกับจิตรกรรมฝาผนังมีบทบาทในการดูแลรักษาและฟื้นฟูจิตรกรรมเหล่านี้ให้คงอยู่ในสภาพที่ดี การส่งเสริมให้ชุมชนมีส่วนร่วมในกระบวนการอนุรักษ์จึงเป็นการสร้างความเข้มแข็งและความยั่งยืนในการดูแลรักษามรดกทางวัฒนธรรม (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554)

ในท้ายที่สุด การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นภารกิจที่มีความสำคัญในการรักษามรดกทางวัฒนธรรมของประเทศชาติ การรักษาภาพจิตรกรรมฝาผนังไม่เพียงแต่เป็นการรักษาความงดงามทางศิลปะ แต่ยังเป็นการรักษาความทรงจำและประวัติศาสตร์ที่มีค่าให้คงอยู่ การส่งเสริมความร่วมมือระหว่างชุมชน หน่วยงานภาครัฐ และเอกชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังจึงเป็นสิ่งที่จำเป็นอย่างยิ่งในการสร้างความยั่งยืนและคงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมของชาติ (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554)

บทบาทของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง

ชุมชนท้องถิ่นมีบทบาทสำคัญอย่างยิ่งในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญ การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังไม่สามารถประสบความสำเร็จได้เพียงแค่การดำเนินการจากหน่วยงานภาครัฐหรือองค์กรภายนอกเพียงอย่างเดียว แต่จำเป็นต้องมีการมีส่วนร่วมจากชุมชนในทุกขั้นตอนของกระบวนการอนุรักษ์ (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 1-4) บทบาทของชุมชนสามารถแบ่งออกเป็นหลายด้านดังนี้

1. การสร้างความตระหนักรู้และการศึกษา

ชุมชนมีบทบาทสำคัญในการสร้างความตระหนักรู้เกี่ยวกับคุณค่าและความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังในท้องถิ่นของตนเอง การให้ความรู้และการศึกษากับสมาชิกในชุมชนเกี่ยวกับประวัติศาสตร์และศิลปะที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมฝาผนังเป็นสิ่งที่จำเป็นเพื่อให้เกิด

ความเข้าใจและการยอมรับในความสำคัญของการอนุรักษ์ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528: 16-17) การจัดกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงกับจิตรกรรมฝาผนัง เช่น การบรรยาย การจัดแสดงนิทรรศการ หรือการจัดเวิร์กช็อป สามารถช่วยเสริมสร้างความรู้และจิตสำนึกในการรักษามรดกทางวัฒนธรรมในชุมชนได้

2. การมีส่วนร่วมในการตัดสินใจและการวางแผน

ชุมชนควรมีส่วนร่วมในการตัดสินใจและการวางแผนกระบวนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง การมีส่วนร่วมในขั้นตอนนี้ช่วยให้ชุมชนรู้สึกเป็นเจ้าของและมีความรับผิดชอบต่อผลลัพธ์ของการอนุรักษ์ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2547: 97) การรวมความคิดเห็นและความต้องการของชุมชนในกระบวนการวางแผนยังช่วยให้การอนุรักษ์สอดคล้องกับวิถีชีวิตและความเชื่อของคนในท้องถิ่น ซึ่งจะทำให้การอนุรักษ์เป็นไปอย่างยั่งยืน

3. การปฏิบัติและการดูแลรักษา

บทบาทสำคัญอีกประการหนึ่งของชุมชนคือการมีส่วนร่วมในการปฏิบัติและดูแลรักษาจิตรกรรมฝาผนัง ชุมชนสามารถช่วยในการดูแลและซ่อมแซมจิตรกรรมฝาผนังในเบื้องต้น รวมถึงการป้องกันการเสื่อมสภาพหรือความเสียหายที่อาจเกิดขึ้นจากปัจจัยต่างๆ เช่น สภาพอากาศหรือการกระทำของมนุษย์ (อารีรัตน์ ปิยะเจริญวัฒนา, 2533: 110-112) การดูแลรักษาอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมอโดยชุมชนจะช่วยให้จิตรกรรมฝาผนังคงอยู่ในสภาพที่ดีและสามารถรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมได้

4. การสนับสนุนทางทรัพยากร

นอกจากการมีส่วนร่วมทางด้านการปฏิบัติแล้ว ชุมชนยังสามารถสนับสนุนกระบวนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังด้วยการจัดสรรทรัพยากร เช่น การระดมทุนหรือการจัดหาวัสดุและอุปกรณ์ที่จำเป็นในการซ่อมแซมและบำรุงรักษาจิตรกรรม (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 5) การสนับสนุนทางทรัพยากรจากชุมชนเป็นการแสดงถึงความร่วมมือและความตั้งใจที่จะรักษามรดกทางวัฒนธรรมให้คงอยู่

บทบาทของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นสิ่งที่ไม่สามารถมองข้ามได้ การมีส่วนร่วมของชุมชนในทุกขั้นตอนของกระบวนการอนุรักษ์ ตั้งแต่การสร้างความตระหนักรู้ การตัดสินใจและการวางแผน การปฏิบัติและการดูแลรักษา ไปจนถึงการสนับสนุนทางทรัพยากร เป็นสิ่งที่จำเป็นเพื่อให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นไปอย่างยั่งยืนและสามารถรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นและประเทศชาติได้อย่างแท้จริง

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชน

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชนเป็นกระบวนการที่สำคัญในการส่งเสริมการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีค่า เครือข่ายความร่วมมือเป็นกลไกที่ช่วยเชื่อมโยงระหว่างชุมชน หน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน และสถาบันการศึกษา เพื่อให้เกิดการทำงานร่วมกันอย่างมีประสิทธิภาพและยั่งยืน ในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังนั้น การมีเครือข่ายความร่วมมือที่เข้มแข็งจะทำให้ชุมชนสามารถรับมือกับความท้าทายต่างๆ ได้ดียิ่งขึ้น รวมถึงการจัดการทรัพยากรและการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2547: 97)

1. การมีส่วนร่วมของชุมชน

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชนเริ่มต้นจากการมีส่วนร่วมของสมาชิกในชุมชน ชุมชนเป็นหน่วยที่มีความสำคัญอย่างยิ่งในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง เนื่องจากเป็นผู้ที่ใกล้ชิดและมีความสัมพันธ์กับทรัพยากรทางวัฒนธรรมโดยตรง (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 1-4). การมีส่วนร่วมของชุมชนสามารถเป็นไปในหลายรูปแบบ เช่น การให้ข้อมูลและความคิดเห็นเกี่ยวกับการอนุรักษ์ การเข้าร่วมกิจกรรมทางวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้อง หรือการมีส่วนร่วมในการดูแลและบำรุงรักษาจิตรกรรมฝาผนังในพื้นที่ การสร้างเครือข่ายความร่วมมือจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้หากขาดการมีส่วนร่วมจากชุมชน ดังนั้นการสนับสนุนให้ชุมชนมีบทบาทในกระบวนการอนุรักษ์จึงเป็นสิ่งที่จำเป็น

2. การประสานงานกับหน่วยงานภาครัฐ

หน่วยงานภาครัฐมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชนจำเป็นต้องมีการประสานงานกับหน่วยงานภาครัฐในด้านนโยบาย งบประมาณ และการสนับสนุนทางเทคนิค หน่วยงานภาครัฐสามารถให้การสนับสนุนในการจัดการและการดำเนินงานด้านการอนุรักษ์ รวมถึงการจัดหาแหล่งทรัพยากรที่จำเป็น เช่น เงินทุนและบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528: 16-17) นอกจากนี้ หน่วยงานภาครัฐยังมีบทบาทในการกำกับดูแลและประเมินผลการดำเนินงานของเครือข่ายความร่วมมือ เพื่อให้แน่ใจว่าการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและสอดคล้องกับเป้าหมายที่ตั้งไว้

3. การร่วมมือกับภาคเอกชนและสถาบันการศึกษา

ภาคเอกชนและสถาบันการศึกษาสามารถมีบทบาทในการสนับสนุนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังได้อย่างหลากหลาย ภาคเอกชนสามารถเข้ามามีส่วนร่วมในการให้ทุน

สนับสนุนหรือการจัดหาทรัพยากรที่จำเป็นในการอนุรักษ์ เช่น วัสดุและอุปกรณ์ รวมถึงการให้การสนับสนุนด้านการประชาสัมพันธ์และการตลาดเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม (อารีรัตน์ ปิยะเจริญวัฒนา, 2533: 110-112). ในขณะที่สถาบันการศึกษาสามารถมีบทบาทในการวิจัยและพัฒนาเทคนิคการอนุรักษ์ที่ทันสมัย รวมถึงการให้คำปรึกษาและการฝึกอบรมแก่ชุมชนและบุคลากรที่เกี่ยวข้อง การสร้างเครือข่ายความร่วมมือกับภาคเอกชนและสถาบันการศึกษาจึงเป็นการเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในระดับชุมชน

4. การส่งเสริมการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชนยังมีบทบาทในการส่งเสริมการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ระหว่างสมาชิกในเครือข่าย การแลกเปลี่ยนความรู้ไม่เพียงแต่ช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและทักษะในการอนุรักษ์ แต่ยังช่วยเสริมสร้างความสัมพันธ์และความร่วมมือระหว่างชุมชนและหน่วยงานต่างๆ (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554: 3-6). การจัดกิจกรรมฝึกอบรม การประชุมสัมมนา และการจัดเวิร์กช็อป เป็นช่องทางหนึ่งที่ช่วยให้สมาชิกในเครือข่ายสามารถเรียนรู้และแลกเปลี่ยนประสบการณ์กันได้ การสร้างเครือข่ายความร่วมมือที่มีการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์อย่างสม่ำเสมอจะช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมีความยั่งยืนและสามารถรับมือกับความท้าทายที่เกิดขึ้นได้

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในระดับชุมชนเป็นปัจจัยสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและยั่งยืน การมีส่วนร่วมของชุมชน การประสานงานกับหน่วยงานภาครัฐ การร่วมมือกับภาคเอกชนและสถาบันการศึกษา รวมถึงการส่งเสริมการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ เป็นองค์ประกอบที่สำคัญของเครือข่ายความร่วมมือที่เข้มแข็ง การสร้างเครือข่ายความร่วมมือที่มีประสิทธิภาพจะช่วยให้ชุมชนสามารถรักษาและอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีค่าไว้ให้คงอยู่ต่อไปในอนาคต

แนวทางการสร้างเครือข่ายความร่วมมือ

1. การจัดตั้งกลุ่มอนุรักษ์ในชุมชน

การจัดตั้งกลุ่มอนุรักษ์ในชุมชนเป็นขั้นตอนเริ่มต้นที่สำคัญในการสร้างเครือข่ายความร่วมมือที่มีประสิทธิภาพในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง กลุ่มอนุรักษ์นี้ถือเป็นหน่วยงานหลักที่ทำหน้าที่ในการจัดการ ดูแลรักษา และฟื้นฟูจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของชุมชน การจัดตั้งกลุ่มนี้ควรมีการรวมตัวของสมาชิกจากหลากหลายภาคส่วนในชุมชน ไม่

ว่าจะเป็นตัวแทนจากหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน และสถาบันการศึกษา การมีตัวแทนจากทุกภาคส่วนจะช่วยให้กลุ่มอนุรักษ์สามารถทำงานได้อย่างครอบคลุมและสอดคล้องกับความต้องการของชุมชนได้ดียิ่งขึ้น (มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554: 3-6).

ตัวแทนจากภาครัฐมีบทบาทสำคัญในการให้การสนับสนุนด้านนโยบาย งบประมาณ และทรัพยากรที่จำเป็นสำหรับการอนุรักษ์ ในขณะที่ภาคเอกชนสามารถมีส่วนร่วมในการจัดหาอุปกรณ์ วัสดุ หรือทรัพยากรอื่นๆ ที่จำเป็นสำหรับการดูแลและฟื้นฟูจิตรกรรมฝาผนัง รวมถึงการสนับสนุนด้านการประชาสัมพันธ์และการระดมทุน สถาบันการศึกษาเองก็มีบทบาทสำคัญในการให้คำปรึกษาเกี่ยวกับวิธีการอนุรักษ์ที่เหมาะสม รวมถึงการวิจัยและพัฒนาเทคนิคที่ทันสมัยในการดูแลรักษาจิตรกรรมฝาผนัง การรวมตัวของสมาชิกจากภาคส่วนต่างๆ ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ ซึ่งเป็นการเพิ่มศักยภาพในการบรรลุเป้าหมายของการอนุรักษ์ได้ดียิ่งขึ้น

2. การวางแผนและการดำเนินงานร่วมกัน

การวางแผนและการดำเนินงานร่วมกันเป็นกระบวนการที่สำคัญอย่างยิ่งในการสร้างความร่วมมือที่มีประสิทธิภาพและยั่งยืน การจัดทำแผนงานที่ชัดเจนและมีการแบ่งหน้าที่ความรับผิดชอบที่เหมาะสมในแต่ละภาคส่วนจะช่วยให้การดำเนินงานเป็นไปอย่างราบรื่นและมีประสิทธิผล การวางแผนร่วมกันยังช่วยให้ทุกฝ่ายที่เกี่ยวข้องเข้าใจในเป้าหมายและวิธีการทำงานร่วมกัน ลดความขัดแย้งที่อาจเกิดขึ้น และเพิ่มความร่วมมือในระยะยาว (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 1-4)

การดำเนินงานร่วมกันของกลุ่มอนุรักษ์ควรเริ่มจากการทำความเข้าใจถึงปัญหาและความต้องการของชุมชน เพื่อให้การวางแผนสอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและบริบททางสังคมของชุมชน นอกจากนี้ การมีส่วนร่วมของชุมชนในกระบวนการวางแผนยังเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ชุมชนรู้สึกมีส่วนร่วมและเป็นเจ้าของโครงการอนุรักษ์ ซึ่งจะช่วยเสริมสร้างความรับผิดชอบและความยั่งยืนในการดำเนินงาน

การดำเนินงานตามแผนที่ได้จัดทำขึ้นควรมีการประสานงานอย่างต่อเนื่องระหว่างสมาชิกของกลุ่มอนุรักษ์ เพื่อให้การดำเนินงานเป็นไปอย่างมีประสิทธิภาพและสามารถปรับตัวตามสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไปได้ การมีการสื่อสารที่ดีระหว่างสมาชิกเป็นสิ่งสำคัญที่จะช่วยให้การดำเนินงานสามารถเดินหน้าไปอย่างไม่มีสะดุด และสามารถแก้ไขปัญหาที่อาจเกิดขึ้นได้อย่างทันท่วงที

3. การติดตามและประเมินผล

การติดตามและประเมินผลเป็นขั้นตอนที่จำเป็นในการสร้างความมั่นใจว่าโครงการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังได้บรรลุเป้าหมายที่ตั้งไว้ การติดตามและประเมินผลควรดำเนินการอย่างสม่ำเสมอ เพื่อให้ทราบถึงความก้าวหน้าในการดำเนินงานและระบุปัญหาที่อาจเกิดขึ้นในระหว่างกระบวนการอนุรักษ์ (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528: 16-17)

การประเมินผลควรรวมถึงการตรวจสอบสภาพของจิตรกรรมฝาผนังและการวิเคราะห์ผลลัพธ์ที่เกิดขึ้นในชุมชน ซึ่งข้อมูลที่ได้รับจากการประเมินจะเป็นพื้นฐานสำคัญในการปรับปรุงและพัฒนาโครงการอนุรักษ์ในอนาคต การประเมินผลยังช่วยให้กลุ่มอนุรักษ์สามารถระบุปัญหาและอุปสรรคที่อาจเกิดขึ้นได้อย่างทันท่วงที ทำให้สามารถปรับปรุงและแก้ไขปัญหาได้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ การประเมินผลยังเป็นการสร้างความโปร่งใสในการดำเนินงานของกลุ่มอนุรักษ์ และเสริมสร้างความไว้วางใจในกลุ่มจากชุมชนและผู้มีส่วนได้ส่วนเสียอื่นๆ

การติดตามและประเมินผลไม่ควรเป็นเพียงกระบวนการที่เกิดขึ้นในช่วงท้ายของโครงการ แต่ควรเป็นกระบวนการที่ต่อเนื่องตลอดทั้งโครงการ การมีระบบติดตามและประเมินผลที่มีประสิทธิภาพจะช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นไปอย่างยั่งยืนและสามารถปรับปรุงได้อย่างต่อเนื่องตามสถานการณ์และความต้องการที่เปลี่ยนแปลงไป

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือเป็นขั้นตอนสำคัญที่ช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังสามารถดำเนินไปได้อย่างมีประสิทธิภาพและยั่งยืน การจัดตั้งกลุ่มอนุรักษ์ในชุมชนที่ประกอบด้วยสมาชิกจากหลากหลายภาคส่วน การวางแผนและการดำเนินงานร่วมกัน และการติดตามและประเมินผลอย่างต่อเนื่องเป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่ช่วยเสริมสร้างความเข้มแข็งให้กับการอนุรักษ์ การมีส่วนร่วมจากทุกภาคส่วนในชุมชนและการประสานงานอย่างมีประสิทธิภาพจะช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังประสบความสำเร็จและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สามารถส่งต่อไปยังคนรุ่นหลังได้อย่างยั่งยืน

ปัญหาและอุปสรรคในงานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยเผชิญกับปัญหาและอุปสรรคหลายประการที่ทำให้กระบวนการอนุรักษ์นี้เป็นไปอย่างท้าทาย ปัญหาเหล่านี้รวมถึง

1. **การเสื่อมสภาพตามธรรมชาติ** จิตรกรรมฝาผนังต้องเผชิญกับปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดการเสื่อมสภาพ เช่น ความชื้น อุณหภูมิที่เปลี่ยนแปลง และการสัมผัสกับแสงแดด

โดยตรง ซึ่งเป็นสาเหตุหลักที่ทำให้สีซีดจางและพื้นผิวของภาพวาดถูกทำลาย (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528: 21-22)

2. การขาดแคลนทรัพยากรและบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญ หน่วยงานที่เกี่ยวข้องในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังยังคงประสบปัญหาในการจัดสรรทรัพยากรอย่างเพียงพอ ทั้งในด้านงบประมาณและบุคลากรที่มีความเชี่ยวชาญเฉพาะทาง ซึ่งทำให้กระบวนการอนุรักษ์เป็นไปอย่างล่าช้าและไม่ครอบคลุม (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 3-6)

3. **การขาดการประสานงานระหว่างหน่วยงาน** การประสานงานระหว่างหน่วยงานภาครัฐ ภาคเอกชน และชุมชนยังคงเป็นปัญหาสำคัญที่ทำให้การดำเนินงานอนุรักษ์ไม่สามารถบรรลุผลได้อย่างมีประสิทธิภาพและยั่งยืน การขาดความร่วมมือทำให้เกิดความล่าช้าและการขาดการติดตามผลที่ต่อเนื่อง (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2547: 97)

4. **การรับรู้และความตระหนักรู้ในชุมชน** การขาดความตระหนักรู้ในคุณค่าและความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังในชุมชนทำให้การอนุรักษ์ไม่สามารถดำเนินการได้อย่างมีประสิทธิภาพ ชุมชนมักไม่ได้รับการศึกษาเกี่ยวกับวิธีการดูแลรักษาจิตรกรรมฝาผนังอย่างถูกต้อง ซึ่งอาจนำไปสู่การเสื่อมสภาพที่เร็วขึ้น (พรเพ็ญ บุญญาทิพย์, 2554: 1-4)

5. **การขัดแย้งทางผลประโยชน์** ในบางกรณี ความขัดแย้งระหว่างผลประโยชน์ทางเศรษฐกิจกับการอนุรักษ์วัฒนธรรมทำให้กระบวนการอนุรักษ์ไม่สามารถดำเนินการได้อย่างเต็มที่ การพัฒนาเชิงพาณิชย์หรือการท่องเที่ยวบางครั้งอาจส่งผลกระทบต่อสภาพแวดล้อมที่มีจิตรกรรมฝาผนังอยู่ (อารีรัตน์ ปิยะเจริญวัฒนา, 2533: 110-112)

แสดงให้เห็นว่า การสร้างเครือข่ายที่มีความร่วมมือระหว่างชุมชน หน่วยงานภาครัฐ และภาคเอกชนเป็นสิ่งสำคัญที่ช่วยลดปัญหาทรัพยากรที่จำกัดในการอนุรักษ์ได้อย่างมีประสิทธิภาพ เครือข่ายเหล่านี้ช่วยสนับสนุนทรัพยากรทั้งในด้านการเงินและความเชี่ยวชาญโดยการประสานงานระหว่างองค์กรต่าง ๆ ช่วยให้สามารถนำเทคโนโลยีและวิธีการที่ทันสมัยมาประยุกต์ใช้ในการอนุรักษ์ เช่น การฝึกอบรมชุมชนให้มีทักษะในการบูรณะจิตรกรรม หรือการจัดหาวัสดุท้องถิ่นที่เหมาะสมกับงานศิลปะที่มีคุณค่าเหล่านี้ ซึ่งลดภาระค่าใช้จ่ายและทำให้การอนุรักษ์เกิดความยั่งยืนในระยะยาว

การสร้างเครือข่ายความร่วมมือยังช่วยเสริมสร้างความเข้าใจและตระหนักถึงความสำคัญของการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในชุมชน โดยการให้ความรู้แก่สมาชิกในชุมชนเกี่ยวกับคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรม ส่งผลให้ชุมชนมีความกระตือรือร้นในการรักษามรดก

ทางวัฒนธรรมของตนเอง ในขณะเดียวกันก็สามารถปรับเปลี่ยนหรือพัฒนากิจกรรมอนุรักษ์ให้เหมาะสมกับบริบทเฉพาะของพื้นที่นั้น ๆ

องค์ความรู้จากการศึกษา

องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาเรื่องการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชุมชนอื่น ๆ ได้ โดยเฉพาะในพื้นที่ที่มีทรัพยากรจำกัด การสร้างความร่วมมือระหว่างชุมชนและภาคส่วนต่าง ๆ สามารถช่วยลดปัญหานี้ได้ เช่น การพัฒนารูปแบบการฝึกอบรมชุมชนในการบูรณะงานศิลปะ การใช้ทรัพยากรท้องถิ่นอย่างมีประสิทธิภาพ และการเสริมสร้างความร่วมมือในด้านการเงินและองค์ความรู้ ซึ่งจะทำให้การอนุรักษ์เป็นไปอย่างยั่งยืนและมีประสิทธิภาพ

แผนภาพที่ 1 องค์ความรู้

สรุปได้ดังนี้

1. เครือข่ายความร่วมมือ
   1.1 ผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย ชุมชน, หน่วยงานภาครัฐ, ภาคเอกชน
   1.2 การร่วมมือ การแบ่งปันทรัพยากร, ความรู้, และเทคโนโลยี
   1.3 การฝึกอบรม การอบรมทักษะในการบูรณะจิตรกรรมฝาผนัง
2. การจัดการทรัพยากรจำกัด
   2.1 การใช้วัสดุท้องถิ่น ลดค่าใช้จ่ายและเพิ่มความยั่งยืน
   2.2 การสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชน
   2.3 การจัดหาทรัพยากรทางการเงินและความเชี่ยวชาญ
3. การเสริมสร้างความตระหนักในชุมชน
   3.1 การให้ความรู้เกี่ยวกับคุณค่าทางศิลปะ
   3.1 การสร้างความเข้าใจในความสำคัญของการอนุรักษ์
   3.3 การสร้างความกระตือรือร้นให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์
4. การพัฒนาและปรับใช้ตามบริบทพื้นที่
   4.1 การพัฒนากิจกรรมอนุรักษ์ที่เหมาะสม
   4.2 ปรับเปลี่ยนตามความต้องการและทรัพยากรในแต่ละพื้นที่
   4.3 การเสริมสร้างเครือข่ายในพื้นที่อื่น ๆ ใช้ผลการศึกษาในการขยายเครือข่ายความร่วมมือในชุมชนอื่น ๆ

สรุป

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังเป็นกระบวนการที่มีความสำคัญในการรักษามรดกทางวัฒนธรรม การสร้างเครือข่ายความร่วมมือในชุมชนเป็นวิธีที่มีประสิทธิภาพในการเสริมสร้างการอนุรักษ์นี้ การจัดตั้งกลุ่มอนุรักษ์ที่ประกอบด้วยตัวแทนจากภาครัฐ เอกชน และสถาบันการศึกษา ช่วยให้การดำเนินงานครอบคลุมและมีประสิทธิภาพ การวางแผนร่วมกันและการประสานงานที่ดีจะลดความขัดแย้งและเพิ่มประสิทธิภาพการทำงาน การติดตามและประเมินผลเป็นสิ่งจำเป็นเพื่อปรับปรุงการอนุรักษ์ให้ดีขึ้นและยั่งยืน การสร้างเครือข่ายความร่วมมือที่เข้มแข็งจะช่วยให้จิตรกรรมฝาผนังถูกดูแลรักษาอย่างดีและส่งต่อไปยังคนรุ่นหลังได้อย่างยั่งยืน การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังผ่านเครือข่ายความร่วมมือของชุมชนสามารถสรุป

เป็นองค์ความรู้ในแผนภาพได้ดังนี้

ข้อเสนอแนะ

1. ส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชน การมีส่วนร่วมของชุมชนเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมีความยั่งยืน ควรจัดกิจกรรมที่เปิดโอกาสให้ชุมชนมีส่วนร่วมอย่างเต็มที่ เช่น การจัดประชุมหรือเวิร์กช็อปที่เชื่อมโยงชุมชนกับผู้เชี่ยวชาญด้านการอนุรักษ์ เพื่อเสริมสร้างความเข้าใจและความรับผิดชอบร่วมกัน

2. เพิ่มการสนับสนุนจากหน่วยงานภาครัฐ การสนับสนุนด้านนโยบายและงบประมาณจากหน่วยงานภาครัฐมีความสำคัญ ควรผลักดันให้มีนโยบายสนับสนุนที่ชัดเจนและต่อเนื่องในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง รวมถึงการจัดสรรงบประมาณเพื่อสนับสนุนการดำเนินงานของกลุ่มอนุรักษ์ในชุมชน

3. พัฒนาเครือข่ายความร่วมมือระหว่างภาคส่วนต่างๆ ควรเสริมสร้างความร่วมมือระหว่างภาครัฐ เอกชน และสถาบันการศึกษา เพื่อให้เกิดการแบ่งปันทรัพยากรและความรู้ที่มีประสิทธิภาพ การพัฒนาเครือข่ายความร่วมมือระหว่างภาคส่วนต่างๆ จะช่วยให้การอนุรักษ์ดำเนินไปได้อย่างราบรื่นและมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น

4. การติดตามและประเมินผลอย่างต่อเนื่อง ควรมีการติดตามและประเมินผลโครงการอนุรักษ์อย่างต่อเนื่อง เพื่อให้ทราบถึงความก้าวหน้าและปัญหาที่เกิดขึ้น การปรับปรุงกระบวนการทำงานตามผลการประเมินจะช่วยให้การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมีความยั่งยืนและสามารถรับมือกับความท้าทายที่อาจเกิดขึ้นได้

5. เสริมสร้างความรู้และทักษะในการอนุรักษ์ ควรจัดการฝึกอบรมให้กับสมาชิกของกลุ่มอนุรักษ์และชุมชน เพื่อเสริมสร้างความรู้และ ทักษะในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง การเรียนรู้จากผู้เชี่ยวชาญและการใช้เทคโนโลยีที่ทันสมัยจะช่วยให้การอนุรักษ์มีประสิทธิภาพมากขึ้น

บรรณานุกรม

กตัญชลี เวชวิมล. (2543). อิทธิพลของความชื้นและแสงแดดต่อการเสื่อมสภาพของจิตรกรรมฝาผนังในวัด. **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

กรมศิลปากร. (2513). **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์กรมศิลปากร.

พรเพ็ญ บุญญาทิพย์. (2554). *กระบวนการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง.* **วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม**. บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรรณวลัย คีรีวงศ์วัฒนา และสมหมาย แจ่มกระจ่าง. (2555). การจัดการทรัพยากรทางวัฒนธรรม:การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในภาคตะวันออก. **วารสารการศึกษาและพัฒนาสังคม.** 8(1), 33-46

พรเพ็ญ บุญญาทิพย์. (2554). กระบวนการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง. **วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม**. บัณฑิตวิทยาลัย. มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พรเพ็ญ บุญญาทิพย์. (2556). กระบวนการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง วัดโพธารามและวัดป่าเรไรย์ จังหวัดมหาสารคาม. **ดำรงวิชาการ.** 12(1), 75-107

มหาวิทยาลัยศิลปากร. (2554). **กระบวนการมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง.** กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรรณิภา ณ สงขลา. (2528). **ประวัติศาสตร์และการอนุรักษ์ศิลปกรรม.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สุรศักดิ์ เจริญวงศ์. (2547). **การจัดการทรัพยากรวัฒนธรรม.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อารีรัตน์ ปิยะเจริญวัฒนา. (2533). **บทบาทของชุมชนในการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

Chheang, V. (2016). Community Participation in Heritage Conservation in South-east Asia. **Journal of Southeast Asian Studies,** 47(2), 310-324.

Rosenbaum, W. (2013). The Role of Community in Cultural Heritage Preservation. **Journal of Heritage Management,** 7(1), 52-64.

MGR Online. (2554). **จิตรกรรมฝาผนังชิ้นเอก กว่า 700 แห่งทั่วประเทศ อยากบอกเราว่า Help Me.** สืบค้นเมื่อ 1 สิงหาคม 2554, จาก https://mgronline.com/celebonline/detail/9540000094904?utm_source=chatgpt.comSmith, L. (2006). **Uses of Heritage.** Routledge.