วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

การสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง วัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่

The Sculpture of Nang See Wei from the Muralpainting of Tamon Temple, Long District, Phrae

ธัญญารัตน์ ทองใจ
Tanyarat Thongjai
คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา
Faculty of Arts and Architecture, Rajamangla University of Technology Lanna
Corresponding Author E-mail: bash2297@hotmail.com

Article Info
Research Article

คำสำคัญ : ประติมากรรม, นางสีเวย, จิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน, อัตลักษณ์ชุมชน

Keywords : Sculpture, Nang See Wei, The Muralpainting of Tamon Temple, Community Identity

Received: 31/07/2025
Revised: 23/09/2025
Accepted: 26/09/2025
Published online: 23/12/2025

บทคัดย่อ

บทความวิจัยเชิงสร้างสรรค์นี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อรวบรวมประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน โดยเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ 2) เพื่อสร้างสรรค์ผลงาประติมากรรมนางสีเวย จากภาพจิตรกรรมนางสีเวยที่แสดงถึงอัตลักษณ์ความงามของวัฒนธรรมอันโดดเด่นของชุมชนต้าม่อน

ระเบียบวิธีวิจัย การวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ และการวิจัยเชิงปริมาณ โดยมีประชากรและกลุ่มตัวอย่าง จำนวน 171 คน โดยแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ (1) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้สำหรับการสำรวจความต้องการในการสร้างต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย และข้อเสนอแนะของชุมชน มีจำนวน 118 คน (2) กลุ่มตัวอย่างสำหรับประเมินความพึงพอใจ ในการสร้างสรรค์ต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย จำนวน 53 คน

ผลการวิจัยพบว่า 1) การรวบรวมข้อมูล และการเผยแพร่ประวัติความเป็นมาของจิตรกรรมวัดต้าม่อนผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ ได้ช่วยขยายขอบเขตการรับรู้ และถ่ายทอดองค์ความรู้ คุณค่า ความสำคัญทางประวัติศาสตร์ภาพเขียนบนฝาผนัง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่เชื่อมโยงวิถีชีวิต ความเชื่อ สู่สาธารณชนได้อย่างกว้างขวางมากยิ่ง

ขึ้น 2) ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ประติมากรรมนางสีเวย ที่รับแรงบันดาลใจจากจิตรกรรมสองมิติ จากองค์ความรู้ของภาพจิตรกรรมนางสีเวยสองมิติสู่สามมิติในบริบทร่วมสมัย เพื่อถ่ายทอดอัตลักษณ์ชุมชน และคุณค่าความงามในมิติใหม่ โดยการประเมินความพึงพอใจต่อการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวยจากกลุ่มตัวอย่าง ผลการประเมินที่อยู่ในระดับมากที่สุด ค่าประมาณอยู่ที่ ($\bar{x}$ = 4.81, S.D. = 0.42) คือผลงานศิลปะประติมากรรมนางสีเวยมีสีเสมือนจิตรกรรมฝาผนังนางสีเวย และมีองค์ประกอบสวยงาม จากการสร้างสรรค์งานศิลปะนี้ ชี้ให้เห็นความสำคัญของศิลปะร่วมสมัยที่ช่วยเป็นสื่อกลางในการเชื่อมโยงผู้คนเข้ากับประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญา และอัตลักษณ์ท้องถิ่นได้อย่างสอดคล้องกลมกลืน นอกจากนี้ผลจากการทดลอง และปรับปรุง ยังก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่เชิงเทคนิค เป็นการสร้างนวัตกรรมการเรียนรู้ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานศิลปะอื่นได้อย่างเหมาะสม เสริมความภาคภูมิใจ และสร้างเครือข่ายความร่วมมือในการอนุรักษ์ สืบสานมรดกทางวัฒนธรรม

Abstract

This creative research study had two main objectives 1) to collect and publish the history of the mural paintings at Tamon Temple, and 2) to create a sculpture of Nang See Wei, inspired by the mural of Nang See Wei, to highlight the distinctive beauty and cultural identity of the Tamon community.

The research methodology combined creative art research with a quantitative approach. The study population and sample consisted of 171 individuals, divided into two groups (1) a sample of 118 people used to survey the community's needs and suggestions for creating the Nang See Wei sculpture prototype and (2) a sample of 53 people who evaluated the satisfaction with the sculpture prototype.

The study's findings were as follows 1) the collection and dissemination of the history of Tamon Temple murals broadened public understanding and conveyed the knowledge, values, and historical significance of the paintings, which serve as cultural symbols connecting the community's way of life and beliefs to a wider audience and 2) The researcher successfully created a three dimensional sculpture of Nang See Wei, inspired by the two dimensional mural, translating the essence of the two dimensional artwork into a contemporary three dimensional form. This piece conveys the community's identity and aesthetic value in a new dimension. The satisfaction evaluation of the Nang See Wei sculpture prototype showed a very high level of satisfaction, with an average score of ($\bar{x}$ = 4.81, S.D. = 0.42). The participants specifically appreciated that the sculpture's color resembled the original mural and that its composition was beautiful. This creative work highlights the importance of contemporary art as a medium to connect people with their local history, wisdom, and identity in a harmonious way. Additionally, the

process of experimentation and refinement led to new technical knowledge, creating a learning innovation that can be applied to other art forms. This work also fosters a sense of pride and builds a collaborative network for the preservation and continuation of cultural heritage.

บทนำ

วัดต้าม่อน ตั้งอยู่ที่บ้านม่อน ตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่ ในอดีตพื้นที่แห่งนี้เคยเป็นที่ตั้งของหมู่บ้านเก่า เดิมเคยมีหมู่บ้านมาก่อนดังปรากฏวัดร้างในบริเวณนี้ ซึ่งบ่งบอกถึงการตั้งถิ่นฐานของผู้คนจากหลากหลายพื้นที่ และกลุ่มชาติพันธุ์ ทั้งชาวพม่า ไทใหญ่ ไทเขิน ไทยวน และขมุ ได้เข้ามาตั้งบ้านเรือนขึ้นเพื่ออยู่อาศัยช่วงที่รับจ้างทำป่าไม้ ตั้งแต่ประมาณช่วงทศวรรษ 2430 ช่างฝีมือหลายกลุ่มได้ร่วมกันบูรณะวัดร้าง นำโดยหม่องโพส่วย (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) ชาวพม่าในเมืองนครเชียงตุงเป็นผู้นำโครงการการก่อสร้างวัดต้าม่อน ดำเนินการระหว่าง พ.ศ. 2438-2444 ด้วยการนำไม้สักจากสัมปทานป่าไม้มาใช้ในการก่อสร้างวิหารแห่งนี้ สร้างตามแบบสถาปัตยกรรมพม่าลักษณะ “จองคอ” ซ้อนชั้น มีความกว้างประมาณ 7 เมตร และความยาวประมาณ 9.30 เมตร มีเสาไม้ยกพื้นสูงประมาณ 1.5 เมตร (ภูเดช แสนสา, 2564: 54) ภายในวิหารประดับด้วยภาพจิตรกรรมโบราณ เขียนด้วยสีฝุ่นบนแผงไม้กระดานหลาย ๆ แผ่นต่อกันในกรอบขนาดใหญ่ จัดวางเป็นผืนเป็นตอน ซึ่งแตกต่างจากกลุ่มจิตรกรรมที่เขียนบนผนัง เช่น จิตรกรรมวัดภูมินทร์ วัดหนองบัว จ.น่าน รวมทั้ง จิตรกรรมวิหารลายคำวัดพระสิงห์ จ.เชียงใหม่ เป็นต้น แต่มีลักษณะการแบ่งภาพคล้ายกับจิตรกรรมที่วิหารน้ำแต้มวัดพระธาตุลำปางหลวง จ.ลำปาง หรือวัดบวกครกหลวง จ.เชียงใหม่ โดยช่างเขียนได้แสดงความเฉลียวฉลาดทางภูมิปัญญาด้วยการจัดภาพในแนวตั้งเพื่อหลีกเลี่ยงรอยต่อของไม้กระดาน ก่อให้เกิดมิติใหม่ในการจัดองค์ประกอบของจิตรกรรมล้านนา ภาพเขียนฝาผนังวัดต้าม่อนสะท้อนถึงความเป็นเอกลักษณ์ของล้านนา บางรูปแบบที่ปรากฏมีลักษณะคล้ายคลึงภาพจิตรกรรมล้านนาสกุลช่างน่านที่วัดภูมินทร์ และวัดหนองบัว โดยแสดงลักษณะการเขียนภาพอย่างมีสีสัน แสดงอารมณ์ที่หลากหลาย ทั้งมีความตื่นเต้นเร้าใจ และบางมุมมีความอ่อนหวาน เนื้อหาของภาพจิตรกรรมแบ่งเป็นสามกลุ่มหลัก คือ เรื่องเจ้าก่ำกาดำ และเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ ซึ่งเป็นชาดกพื้นเมืองที่แพร่หลายนิยมกันมากในเขตล้านนาช่วงศตวรรษที่ผ่านมา ส่วนกลุ่มที่สามคือภาพคนขนาดใหญ่เกือบเท่าจริงปรากฏเป็นกรอบ ๆ ตามที่ต่าง ๆ สันนิษฐานว่าคงเป็นภาพผู้อุปถัมภ์หรือเจ้าศรัทธาที่ออกค่าใช้จ่ายในการวาดรูปเหล่านี้ หรือไม่ก็เป็นบุคคลที่สำคัญในท้องถิ่นภายในภาพปรากฏอักษรพื้นเมืองที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับคำสาปแช่งผู้ที่มาสัมผัส เพื่อเตือนให้เคารพต่อภาพจิตรกรรมอันศักดิ์สิทธิ์ ผลงานชุดนี้สะท้อนวิถีชีวิต คติความเชื่อที่มีคุณค่าสูงทางประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมของล้านนา

จากการสัมภาษณ์ผู้สูงอายุในหมู่บ้าน กล่าวว่า ภาพจิตรกรรมบนผนังเดิมได้ติดบนอาคารในวิหาร ด้วยกาลเวลาผ่านไปอาคารเริ่มทรุดโทรม ชาวบ้านจึงช่วยกันรื้อถอน และเห็นว่าบางส่วนยังคงสมบูรณ์จึงนำไปประกอบในวิหารหลังใหม่ทำให้รูปเหล่านี้ยังคงมีองค์ประกอบที่สมบูรณ์ จากลักษณะการเขียนภาพช่างเขียนมีความคุ้นเคยกับสภาพแวดล้อมในท้องถิ่นได้พอสมควร สังเกตได้จากพันธุ์ไม้และดอกไม้ อีกทั้งการแต่งกายสอดคล้องกับรสนิยมในยุคสมัยนั้น ทั้งการใส่ซิ่นลายต่ำของสตรี สีออกเขียว ตีนซิ่นสีแดงแบบของเมืองลอง

ประกอบกับลวดลายตีนจกของชิ่นเจ้านายแบบอย่างของเมืองลำปาง (วิถี พานิชพันธ์, 2531: 1-3) โดยงานจิตรกรรมวัดต้าม่อนยังแสดงให้เห็นถึงความงามทางสุนทรียศาสตร์ในการใช้สี ประกอบไปด้วย 6 กลุ่มสีคือ สีขาว สีแดง สีคราม สีดำ สีเหลือง และสีเขียว โดยสีขาวเป็นกลุ่มที่ใช้มากเนื่องจากการศึกษาองค์ประกอบทางเคมี ทำให้ทราบว่าสีขาวที่นี่มาจากดินขาว (Kaolin) ซึ่งเป็นวัตถุดิบตามธรรมชาติมีราคาถูก กลุ่มสีแดงพบไม่มากนัก กลุ่มสีดำซึ่งก็เป็นกลุ่มสีที่มีราคาไม่แพง สีเหลืองที่ได้จากดิน หรือสีจากยางต้นรง นอกจากนั้นยังพบสีเขียวและสีน้ำเงินในจำนวนไม่มาก ใช้เฉพาะในจุดที่น่าสนใจ สีทั้ง 6 กลุ่มนี้บางครั้งช่างเขียนใช้เนื้อสีแบบไม่ผสม แต่ส่วนใหญ่ช่างจะผสมกลุ่มสีต่าง ๆ เข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดโทนสีตามที่ต้องการ ส่วนรูปทรงของบุคคลในจิตรกรรมนี้ไม่ได้วาดให้ใกล้เคียงความเป็นจริง แต่เป็นการคลี่คลายมาจากรูปทรงในทางนาฏลักษณ์ อันเป็นลักษณะที่นิยมในการวาดจิตรกรรมของล้านนา การแสดงออกซึ่งความโศกเศร้าความยินดี ความรัก ฯลฯ เป็นท่วงท่าที่กำหนดเอาไว้แล้วตามรูปแบบของสกุลช่าง และยุคสมัย รูปผู้หญิงจะวาดให้อ่อนช้อย โดยมักจะห่มผ้าคลุมไหล่หรือเปลือยหน้าอก ซึ่งในกรณีนี้จะเห็นได้ชัดเนื่องจากมักวาดหน้าอกให้เป็นรูปวงกลมสองวงอันเป็นลักษณะตามแบบแผนการวาดผู้หญิงเหล่านี้นุ่งผ้าชิ่นตีนจกในลักษณะเดียวกันกับผู้หญิงล้านนาที่ปรากฏในรูปถ่ายเก่า แสดงให้เห็นความสามารถของช่างในการถ่ายทอดรายละเอียดที่ตนเองประสบในชีวิตประจำวันจริง นับเป็นสองด้านของการวาดคือการผสมผสานลักษณะประเพณีและการสังเกตสภาพแวดล้อมในชีวิตจริงแล้วถ่ายทอดออกมาแบบใกล้เคียงตาเห็น (สุชาตา โรจนาบุตร และคณะ, 2566: 178-179) ภาพจิตรกรรมวัดต้าม่อนที่โดดเด่นและเป็นที่กล่าวถึงมากที่สุดคือ ภาพนางสีเวย มีลักษณะเป็นภาพหญิงสาวชาวล้านนาที่แสดงถึงอัตลักษณ์ของความงาม มีการแต่งกายเปลือยอกท่อนบน นุ่งชิ่นป้อง ผ้าคลุมสีแดงพาดระหว่างคอยาวถึงหลัง ภาพแสดงกิริยาอ่อนช้อยขณะปักดอกสลิดที่มวยผม ด้วยรูปแบบและลักษณะของภาพนางสีเวยจากจิตรกรรมวัดต้าม่อน คล้ายคลึงกับภาพนางสีไวของจิตรกรรมวัดภูมินทร์จังหวัดน่านค่อนข้างมาก โดยภาพจิตรกรรมทั้ง 2 แหล่ง มีลักษณะร่วมของอิริยาบถและองค์ประกอบใกล้เคียงกัน อนึ่งคำว่า สีเวย และ สีไว ก็มีรากทางภาษาถิ่นที่มีความหมายเดียวกัน ภาพทั้งสองแตกต่างกันเฉพาะเครื่องแต่งกายและรายละเอียดเท่านั้น อาจกล่าวได้ว่าภาพสตรีทั้ง 2 เป็นฝีมือช่างคนเดียวกัน สุชาตา โรจนาบุตร และคณะ (2566: 173) กล่าวว่าเป็นภาพบุคคลที่ผลิตซ้ำ และสร้างใหม่ในเวลาเดียวกัน

ภาพที่ 1 ภาพเปรียบเทียบระหว่างนางสีไวจากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน (ขวา)
ที่มา : สุชาตา โรจนาบุตร และคณะ (2566: 175)

เมื่อ พ.ศ. 2531 วิหารเดิมทรุดโทรมจากกาลเวลา แต่ขาดงบประมาณบูรณะ อุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย จึงขอรับภาพจิตรกรรมฝาผนังไปอนุรักษ์ที่หอคำน้อย เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2531 มูลนิธิแม่ฟ้าหลวงสร้างวิหารล้านนาหลังใหม่ทดแทนขึ้นในปัจจุบัน ต่อมาในปี พ.ศ. 2563 สำนักศิลปวัฒนธรรมจังหวัดแพร่ ได้จัดสร้างวิหารศิลปะพม่าจำลองขึ้นใหม่จากภาพถ่ายเดิม พร้อมวาดคัดลอกรูปแต้มวัดต้าม่อน โดยจิตรกรของจังหวัดแพร่ จัดแสดงไว้ภายในวิหารหลังใหม่นี้จำนวน 20 ภาพโดยติดตั้งในตำแหน่งการจัดวางภาพตามตำแหน่งดั้งเดิม (ภูเดช แสนสา, 2564: 67-68) แม้การจำลองนี้จะช่วยกระตุ้นความสนใจของชุมชนเวียงต้าในด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น และช่วยสร้างกิจกรรมประเพณีต่าง ๆ ให้เกิดในชุมชน ทำให้ศาสนสถานแห่งนี้กลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมที่สำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม การจำลองภาพวาดจิตรกรรมดังกล่าว ทำให้คุณค่าทางศิลปกรรม และคุณค่าทางสุนทรียภาพลดลง รวมถึงผลลัพธ์ของการสร้างความประทับใจ หรือเกิดภาพจำให้กับผู้ชมลดลงหากเปรียบเทียบกับผลงานต้นฉบับ

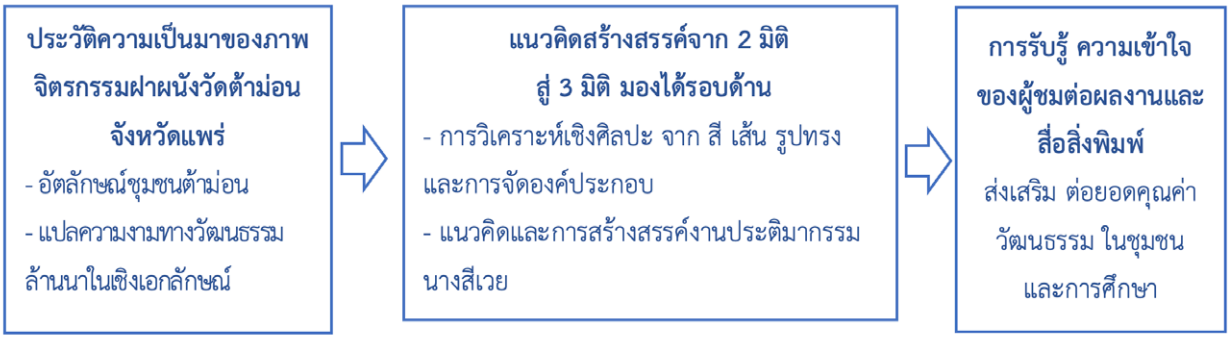
จากเหตุผลดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกภาพจิตรกรรมนางสีเวย ซึ่งมีความงามทางรูปทรงที่อ่อนช้อยเป็นอัตลักษณ์ และเป็นที่จดจำมากที่สุด นำมาสร้างสรรค์เป็นประติมากรรมร่วมสมัย โดยการถ่ายทอดสุนทรียะที่มองเห็นได้รอบทิศ หรือแบบสามมิติ ที่สามารถสะท้อนอัตลักษณ์ของชุมชนได้อย่างชัดเจน เพื่อกระตุ้นความสนใจของผู้ชม ให้เห็นคุณค่าเอกลักษณ์ล้านนาในมิติใหม่ นอกจากนี้ยังช่วยเสริมสร้างภาพลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมของศาสนสถานในชุมชนต้าม่อน จ.แพร่ ได้อีกด้วย

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อรวบรวมประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน และเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์

2. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย จากภาพจิตรกรรมนางสีเวย แสดงถึงอัตลักษณ์ความงามของวัฒนธรรมที่โดดเด่นของชุมชนต้าม่อน

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 2 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ระเบียบวิธีวิจัย

1. รูปแบบการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ศิลปะ (Art Creative Research) และการวิจัยเชิงปริมาณ โดยมุ่งเน้นการศึกษาประวัติความเป็นมาจากภาพจิตรกรรมนางสีเวย รวบรวมข้อมูลเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ สังเคราะห์องค์ความรู้นำสู่การสร้างสรรค์ประติมากรรมร่วมสมัย เพื่อส่งเสริมคุณค่าทางวัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของศาสนสถานต้าม่อนในมิติใหม่ พร้อมประเมินความพึงพอใจต่อผลงาน

2. ประชากรกลุ่มตัวอย่าง

1) กลุ่มตัวอย่างที่ใช้สำหรับการสำรวจความต้องการในการสร้างต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย และข้อเสนอแนะของชุมชน มีจำนวน 118 คน

2) กลุ่มตัวอย่างสำหรับประเมินความพึงพอใจ ในการสร้างสรรค์ต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย จำนวน 53 คน แบ่งได้ ดังนี้

(1) ชาวบ้านในชุมชนตำบลเวียงต้า จำนวน 30 คน (56.60%)

(2) นักเรียน/นักศึกษา จำนวน 15 คน (28.30%)

(3) หน่วยงานภาครัฐ จำนวน 8 คน (15.10%)

3. เครื่องมือการวิจัย

1) เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย และการเก็บข้อมูล

1.1) แบบสำรวจในงานวิจัยนี้ ประกอบด้วย แบบสำรวจความต้องการ และแบบประเมินความพึงพอใจ

ทั้งสองแบบสอบถามมีลักษณะเป็นแบบสอบถามกึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Questionnaire) ที่มีทั้งคำถามปลายปิด และคำถามปลายเปิด เพื่อรวบรวมข้อมูลทั้งเชิงปริมาณ และคุณภาพ ดังนี้

(1) แบบสำรวจออนไลน์ (Online questionnaire) ใช้สำรวจความต้องการในการสร้างต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย และข้อเสนอแนะของชุมชน ก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน ผ่านแพลตฟอร์ม Google forms ในกลุ่ม Facebook ชื่อกลุ่ม “ศนเวียงต้า”

(2) แบบประเมินความพึงพอใจผลงานสร้างสรรค์ต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย ใช้ประเมินผลงานสร้างสรรค์ที่สมบูรณ์ในการส่งมอบผลงาน ติดตั้ง ณ วัดต้าม่อน จ.แพร่

1.2) แบบสัมภาษณ์ในงานวิจัยนี้เป็นแบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้าง (Semi-structured Interview) เป็นแบบสัมภาษณ์เชิงลึกรายบุคคล (Individual Depth Interview) กับตัวแทนชุมชน เน้นการเก็บข้อมูลเชิงประสบการณ์ มุมมอง และความเข้าใจในบริบทของภาพเขียนบนฝาผนังวัดต้าม่อน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ลึกซึ้ง ครอบคลุม และสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์

1) การศึกษาด้านเนื้อหา และวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

ดำเนินการศึกษาภาคเอกสาร (Documentary Research) รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัย และสื่อที่เกี่ยวข้องกับประวัติจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน รวมถึงข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนางสีเวย วิเคราะห์บริบทเชิงประวัติศาสตร์บริบทการแต่งกายของบุคคลในยุคสมัยนั้น และวัฒนธรรมชุมชนของตำบลเวียงต้า ศึกษาวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง และหลักทฤษฎีในงานศิลปะ

2) การศึกษาในภาคสนาม

ดำเนินการศึกษาภาคสนาม (Field Survey) เก็บข้อมูลในพื้นที่บ้านต้าม่อน ตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่ ใช้วิธีการสัมภาษณ์จากท่านเจ้าอาวาสวัดต้าม่อน และตัวแทนในชุมชน แบบเจาะจงรายบุคคล (Individual Depth Interview) เพื่อรวบรวมข้อมูลความเป็นมาของพื้นที่ ข้อมูลภาพจิตรกรรมฝาผนัง ข้อมูลเชิงลึกเกี่ยวกับภาพนางสีเวย บริบทของพื้นที่ ปัญหาที่พบ และความต้องการของชุมชน

จากการสัมภาษณ์เชิงลึกกับตัวแทนในชุมชน พบว่าแม้การแสดงความคิดเห็น และความรู้สึกที่แตกต่างกันออกไปตามประสบการณ์และมุมมองส่วนบุคคล แต่ทุกความคิดเห็นมีแก่นสาระที่สำคัญ คือ ความปรารถนาในการพัฒนาศักยภาพด้านศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นให้เจริญรุ่งเรือง ชุมชนต้องการยกระดับงานศิลปกรรมนางสีเวยให้แสดงออกถึงอัตลักษณ์ท้องถิ่นในมิติที่หลากหลาย เพื่อให้ชุมชนมองเห็นศักยภาพที่จะเป็นศูนย์กลางศิลปวัฒนธรรมที่นำเสนอคุณค่าทางศิลปะอันน่าสนใจและแปลกใหม่ เป็นจุดเด่นที่ช่วยดึงดูดนักท่องเที่ยว และผู้สนใจศิลปะเข้ามาเยี่ยมชมผลงาน หรือสามารถนำไปสู่การพัฒนางานศิลปะด้านอื่น ๆ ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์นำมาวิเคราะห์ และสังเคราะห์ เพื่อหาแนวทางสร้างสรรค์งานศิลปะที่สะท้อนภาพลักษณ์ของท้องถิ่น

3) การวิเคราะห์ภาพจิตรกรรมนางสีเวย และการพัฒนาแนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ผลงาน

ภาพที่ 3 ภาพอิ่นายสีเวย
ที่มา : ภูเดช แสนสา (2564: 57.)

3.1) วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมนางสีเวยในเชิงทัศนธาตุและสุนทรียะทางวัฒนธรรมล้านนา ได้ดังนี้

(1) สี ในภาพวาดนางสีเวยใช้สีฝุ่นเอิร์ธโทน ประกอบด้วยสีน้ำตาล แดง ชมพูขาว ดำ เหลือง เขียว และคราม โทนสีเด่น คือ สีเนื้อหรือส้มอ่อน สีแดง และสีขาวครีม ลักษณะการใช้สีที่โดดเด่น โดยบางจุดมีการผสมสีสร้างค่าน้ำหนักเฉพาะ ประกอบด้วย

สีแดง ใช้บริเวณผ้าคลุมไหล่ และบริเวณผ้าซิ่นบางส่วน สร้างความรู้สึกร้อนแรง มีพลัง และดึงดูดสายตา

สีเนื้อ หรือน้ำตาลอ่อนออกชมพู ใช้บริเวณสีผิวของนางสีเวย ให้ความรู้สึกอบอุ่น มีชีวิตชีวา และเป็นธรรมชาติ

สีดำ หรือน้ำตาลเข้ม ใช้บริเวณผม ผ้าซิ่น และเส้นโครงร่างรอบงาน สร้างความมีมิติและความคมชัดให้กับภาพ

สีขาว หรือสีครีม ใช้บริเวณพื้นหลังของภาพ บางส่วนของผ้าซิ่นให้ความรู้สึกเบาสบายทำให้สีอื่นโดดเด่นขึ้น

คุณค่าเชิงสุนทรียะของภาพ การใช้สีในภาพจิตรกรรมนางสีเวยแสดงอารมณ์หลากหลาย ทั้งความอ่อนหวาน ตื่นเต้นเร้าใจ ส่งผลให้เกิดภาพรวมที่น่าสนใจในความงามทางสุนทรียศาสตร์

(2) เส้น ประกอบด้วยเส้น 2 ลักษณะ ดังนี้

เส้นโครงร่าง ใช้เส้นสีน้ำตาลเข้ม หรือสีดำกำหนดเส้นรอบนอกของรูปทรงบุคคลแสดงความอ่อนช้อย ความละมุน ความไหลลื่นของเส้นสรีระส่วนต่าง ๆ

เส้นแสดงการเคลื่อนไหว เป็นเส้นแสดงกิริยาท่าทางของนางสีเวยที่กำลังยกแขนขึ้นทัดดอกไม้ เสมือนลีลาทางนาฏลักษณ์ตามแบบแผนจิตรกรรมล้านนา สร้างความรู้สึกพลิ้วไหว สื่อความเป็นผู้หญิง และความสง่างาม เส้นโค้งซ้ำ ๆ ของเส้นขอบผ้าซิ่นช่วยสร้างจังหวะทางสายตา ทำให้ภาพดูมีชีวิตชีวา และการเคลื่อนไหวอ่อนช้อย

(3) รูปทรง เป็นรูปทรงเรือนร่างของสตรีในอุดมคติ ไม่เน้นสัดส่วนตามจริง การเขียนรูปทรงที่ตัดทอนจากความเป็นจริง ช่วยให้รูปทรงมีความอ่อนช้อยงดงาม สังเกตจากสรีระพลิ้วไหวในท่วงท่าทัดดอกไม้ที่มวยผม ลักษณะเฉพาะคือการวาดหน้าอกเป็นรูปวงกลมสองวง เปลือยกายท่อนบน นุ่งซิ่นป้อง เป็นลักษณะตามประเพณีวิถีชีวิตของคนในชุมชนยุคสมัยนั้น

(4) การจัดองค์ประกอบ ลักษณะศิลปะพื้นบ้านที่ดูสนุกสนาน เน้นการวางรูปบุคคลให้เต็มพื้นที่แผ่นไม้ แสดงตัวละครให้เด่นชัดโดยไม่เน้นฉากหลัง การจัดองค์ประกอบในลักษณะแนวตั้งเพื่อหลีกเลี่ยงรอยต่อไม้ แสดงความเฉลียวฉลาดทางภูมิปัญญาของช่างพื้นบ้าน

จุดเด่น คือนางสีเวยเป็นภาพบุคคลที่โดดเด่นทางความงาม เป็นที่จดจำ จัดวางร่างกายในลักษณะมุมเฉียง บิดลำตัวเอียง และหันหน้าในมุมเฉียง แสดงความเคลิ้มฝัน ความเย้ายวน บ่งบอกว่าช่างตั้งใจให้นางสีเวยเป็นจุดสนใจหลักของภาพ

3.2) กำหนดแนวคิด และออกแบบพัฒนาแบบภาพร่าง 2 มิติ ใช้เป็นเครื่องมือสำรวจความต้องการและรวบรวมความคิดเห็นจากชุมชน นำเสนอมุมมอง 4 ด้าน เพื่อใช้เป็นต้นแบบให้เห็นภาพรวม และให้ข้อเสนอแนะได้อย่างมีทิศทาง

3.3) นำข้อเสนอแนะจากการสำรวจของชุมชนมาพิจารณา วิเคราะห์ ประเมินแนวทางการพัฒนาและปรับปรุงแก้ไขแบบร่างให้สมบูรณ์ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานต้นแบบนางสีเวยขนาด 50 เซนติเมตร ขนาดที่เหมาะสมสำหรับการติดตั้ง ไม่บดบังทัศนวิสัยการมองเห็นภาพจิตรกรรมภายในหอคำหลวง วัดต้าม่อน

3.4) การวิเคราะห์

นำข้อมูลที่รวบรวมจากข้อมูลภาคเอกสาร และภาคสนามมาประมวลผล วิเคราะห์เนื้อหาตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ดังนี้

(1) วิเคราะห์คุณค่า และเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมในงานจิตรกรรมโบราณ

(2) วิเคราะห์ความเป็นมาของภาพจิตรกรรมบนผนังที่เหลือเพียงศิลปะจำลอง

(3) วิเคราะห์ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ภาพที่มีความโดดเด่นเป็นอัตลักษณ์ สร้างการจดจำทางด้านความงาม คือภาพจิตรกรรมนางสีเวยที่มีรูปทรงที่อ่อนช้อย เป็นเสมือนตัวแทนแห่งความงดงาม มรดกทางศิลปะล้านนาของชุมชนต้าม่อน

นำข้อมูลจากการวิเคราะห์ข้างต้นมาประมวลผล สังเคราะห์ข้อมูล มาพัฒนาสู่การสร้างผลงานศิลปะสามมิติแนวใหม่ที่มีที่มาจากภาพเขียนบนฝาผนังนางสีเวย ติดตั้ง ณ หอคำหลวง วัดต้าม่อน ตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่

5. สรุปผลข้อมูล

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ได้นำข้อมูลที่ได้จากการรวบรวมทั้งในภาคเอกสาร และภาคสนามมาประมวลผลวิเคราะห์เนื้อหา (Content analysis) รวบรวม สรุปเนื้อหาประวัติความเป็นมาของจิตรกรรมบนผนังวัดดังกล่าว เพื่อเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา และสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษาคุณค่าที่เป็นเอกลักษณ์ของชุมชน สู่แนวคิดในการสร้างผลงานศิลปะสามมิติแนวใหม่ที่มีที่มาจากจิตรกรรมฝาผนังนางสีเวย ถ่ายทอดความงามผ่านประติมากรรมนางสีเวย ที่สามารถมองเห็นได้รอบด้าน โดยนำเสนอผลการศึกษาในรูปแบบพรรณนา และนำเสนอผลงานสร้างสรรค์ศิลปะ เพื่อเผยแพร่อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนต้าม่อน

ผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน และเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์

ส่วนที่ 1 จากการศึกษาข้อมูลต่าง ๆ พบว่า ภาพเขียนบนฝาผนังของวัดแห่งนี้ ถือเป็นมรดกทางศิลปะที่สามารถสะท้อนประวัติศาสตร์ในอดีตที่มีการตั้งถิ่นฐานของผู้คนหลากหลายชาติพันธุ์ ทั้งชาวพม่า ไทใหญ่ ไทเขิน ไทยวน และขมุ ร่วมกันบูรณะวัดที่เคยถูกทิ้งร้างให้เกิดเป็นวัดที่มีความสวยงาม โดยมี “หม่องโพส่วย” หรือ “พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง” เป็นผู้นำการสร้างวิหารด้วยไม้สักทั้งหลัง รูปแบบสถาปัตยกรรมพม่าลักษณะแบบ “จองคอ” (ภูเดช แสนสา, 2564: 54) โดยภายในวิหารประดับด้วยภาพจิตรกรรมโบราณ เทคนิคการเขียนด้วยสีฝุ่นบนแผงไม้กระดานหลายแผ่นต่อกัน แสดงให้เห็นความเฉลียวฉลาดทางภูมิปัญญาของช่าง ด้วยวิธีการจัดองค์ประกอบที่มีความสนุกสนานคล้ายแบบศิลปะพื้นบ้านสกุลช่างเมืองน่าน เรื่องราวของภาพจิตรกรรมเป็นชาดกพื้นเมือง เรื่องเจ้าก่ำกาดำ และเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ อีกทั้งยังมีภาพกลุ่มบุคคลที่มีความสำคัญขนาดใหญ่เกือบเท่าจริง ที่สันนิษฐานว่าเป็นผู้บริจาค หรือผู้อุปถัมภ์ แต่ละภาพมีการเขียน อักขระตัวพื้นเมืองเป็นคำสาปแช่งบุคคลที่มาสัมผัสภาพ เพื่อเตือนให้เคารพจิตรกรรมซึ่งถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ภาพจิตรกรรมชุดนี้จึงมีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ โดยภาพที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนต้าม่อนคือภาพ นางสีเวย หญิงสาวชาวล้านนาที่มีใบหน้าเป็นอัตลักษณ์ สรีระงดงาม เปลือยอกท่อนบน นุ่งซิ่นป้อง มีผ้าคลุมสีแดงพาดไหล่ มีกิริยาอ่อนช้อย นั่งปักดอกสลิดหรือดอกแก้วที่มวยผม โดยภาพนางสีเวยวัดต้าม่อน มีความคล้ายคลึงกับภาพนางสีไวของจิตรกรรมวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน ภาพจิตรกรรมทั้งมีลักษณะร่วมของอิริยาบถ และองค์ประกอบใกล้เคียงกัน แตกต่างกันเฉพาะเครื่องแต่งกายและรายละเอียดเท่านั้น ซึ่งชี้ให้เห็นถึงความเป็นไปได้ที่จิตรกรรมทั้งสองแหล่งนี้เป็นผลงานของช่างเขียนคนเดียวกัน เป็นการเขียนภาพบุคคลที่ผลิตซ้ำ และสร้างใหม่ในเวลาเดียวกัน ต่อมาในปี พ.ศ. 2531 วิหารวัดต้าม่อนเดิมเกิดความทรุดโทรมและไม่มีงบประมาณในการบูรณะ ทางอุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ได้ขอผาติกรรมจิตรกรรมฝาผนังไปอนุรักษ์ไว้ที่หอคำน้อย เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2531 และมูลนิธิแม่ฟ้าหลวงได้ก่อสร้างวิหารล้านนาขึ้นมาทดแทนในปัจจุบัน

ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์เนื้อหา ประวัติความเป็นมา ความสำคัญของภาพเขียนบนฝาผนังวัดต้าม่อน ภาพที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์สร้างการจดจำทางด้านความงามอย่างเป็นประจักษ์ คือภาพนางสีเวย นำข้อมูลมาสังเคราะห์เป็นแนวคิดสู่การสรรค์สร้างผลงานศิลปะสามมิติ และรวบรวมสรุปข้อมูลประวัติความ

เป็นมาของจิตรกรรมฝาผนัง เผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ ซึ่งประกอบด้วย ต้นแบบทางความคิด และการแปลงภาพสองมิติจากภาพจิตรกรรมฝาผนังสู่ศิลปะสามมิติ เพื่อให้ผู้ชมเข้าใจถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรม และนำไปสู่การอนุรักษ์ส่งต่อมรดกทางวัฒนธรรมของชุมชนในรูปแบบที่เข้าถึงได้ง่าย

ภาพที่ 4 ภาพสื่อสิ่งพิมพ์
ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

2. สร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย จากภาพจิตรกรรมนางสีเวย แสดงถึงอัตลักษณ์ความงามของวัฒนธรรมที่โดดเด่นของชุมชนต้าม่อน

ส่วนที่ 2 การถ่ายทอดสู่การสร้างสรรค์ พบว่าข้อมูลจากการวิเคราะห์ประวัติความเป็นมา ภาพที่มีความโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์สร้างการจดจำทางด้านความงามเป็นที่ประจักษ์ คือภาพนางสีเวย นำข้อมูลมาสังเคราะห์สู่แนวคิดในการสร้างผลงานศิลปะสามมิติ

การวิเคราะห์ได้ประเมินผลจากการสำรวจความต้องการของชุมชนที่ต้องการเพิ่มคุณค่าทางศิลปกรรมจากภาพจิตรกรรมนางสีเวย ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดเพื่อสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย โดยมีแนวคิด คือ ภาพจิตรกรรมนางสีเวยเป็นภาพหญิงสาวที่งดงามในอิริยาบถอ่อนช้อยกำลังทัดดอกสลิด (ดอกแก้ว) อันเป็นภาพที่ถือว่าเป็นอัตลักษณ์สำคัญของชุมชนต้าม่อนในคุณค่าเชิงนามธรรม ภาพนางสีเวยสะท้อนถึงความอ่อนหวานจากลีลาของเส้น และรูปทรงอันวิจิตร ผู้วิจัยได้ถ่ายทอดออกมาสู่งานศิลปกรรมตามอุดมคติในลักษณะลอยตัว เพื่อแสดงออกทางสุนทรียภาพจากเส้น และสีที่ปรากฏในภาพจิตรกรรม ให้กลายเป็นรูปทรงที่มีปริมาตร และน้ำหนักในมิติที่สาม เพื่อให้ผู้ชมสัมผัสถึงความอ่อนหวาน และลีลาอันวิจิตรของนางสีเวยได้จากทุกมุมมอง ในทางกายภาพผลงานศิลปะแบบลอยตัวช่วยเสริมสร้างมิติให้ผู้ชมสามารถรับชมได้โดยรอบผลงาน มองเห็นท่าทาง ใบหน้า กิริยา การทัดดอกไม้ที่แสดงความอ่อนช้อยในมิติต่าง ๆ ทำให้เกิดความรู้สึกสมจริง และดูมีชีวิต อีกทั้งเป็นเสมือนการเพิ่มคุณค่าทางศิลปะ ช่วยขยายมิติทางศิลปะให้ผู้ชมได้สัมผัสถึงความ

งาม และคุณค่าที่ซ่อนอยู่ในภาพเขียนฝาผนัง สู่รูปแบบสามมิติอันเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนต้าม่อนได้อย่างลึกซึ้ง และสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น

1) ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน

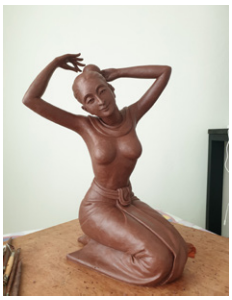
ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์งานประติมากรรมนางสีเวย และประเมินผลความพึงพอใจที่ได้จากแบบสอบถามจากกลุ่มคนในแหล่งชุมชน ซึ่งผลการวิจัยได้แบ่งเป็น 2 ส่วนดังนี้

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย

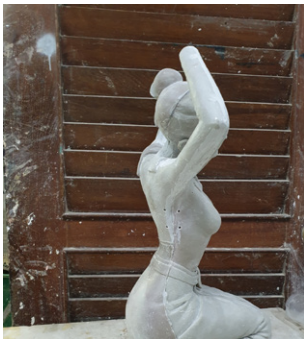
ประกอบด้วย การปั้นต้นแบบด้วยขี้ผึ้ง การทำแม่พิมพ์ด้วยพิมพ์ซิลิโคน (Silicone mold) การทำพิมพ์ครอบด้วยปูนปลาสเตอร์ (Plaster) การหล่องานด้วยวัสดุไฟเบอร์กลาส (Fiberglass) และการทำสีเสมือนภาพจิตรกรรมฝาผนังนางสีเวย ซึ่งแต่ละขั้นตอนได้มีการทดลองหลากหลายรูปแบบ จนได้สูตรที่มีคุณสมบัติที่เหมาะสำหรับการสร้างสรรค์ผลงาน โดยสรุปผลในแต่ละขั้นตอนได้ ดังนี้

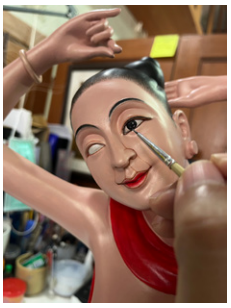
ตารางที่ 1 ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย

ลำดับ	ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน	รูปภาพ
1.	การวิเคราะห์ปรับปรุงตามข้อเสนอแนะ และทำภาพร่าง 2 มิติที่สมบูรณ์ จำนวน 4 มุมมอง เพื่อนำไปขยายเป็นแบบในการสร้างสรรค์ประติมากรรมนางสีเวย ขนาดความสูง 50 เซนติเมตร	**ภาพที่ 5** ภาพร่าง 2 มิติ 4 มุมมอง **ที่มา** : ธัญญารัตน์ ทองใจ

2.	การขึ้นต้นแบบประติมากรรมนางสีเวย ด้วยขี้ผึ้ง สูตรต้นแบบขี้ผึ้งสำหรับการปั้น อัตราส่วนการผสม คือ 1) ดินน้ำมัน 70 กรัม 2) แว็กซ์ (Wax) 20 กรัม 3) ขี้ผึ้งตัวหนอน 10 กรัม **คุณสมบัติ** ขี้ผึ้งมีความยืดหยุ่นดี เนื้อนิ่มปานกลาง ปั้นง่าย ขึ้นรูปทรงได้ดี เหมาะสำหรับการปั้นต้นแบบ **วิธีการสร้างสรรค์** นำมาต้มรวมกันด้วยอุณหภูมิ 70-80 องศาเซลเซียส ใช้เวลาในการต้ม 8 นาที จากนั้นเทขี้ผึ้งที่ต้มเสร็จลงในน้ำอุณภูมิปกติทิ้งไว้ 5 นาที เริ่มนวดด้วยมือ บีบน้ำออกจากขี้ผึ้งจนหมด และนวดเป็นเส้น ๆ ขนาดตามความเหมาะสม จากนั้นนำขี้ผึ้งมาขึ้นรูปตามแบบร่าง โดยปั้นรูปทรงให้มี สัดส่วน รูปทรง และสรีระที่มีความอ่อนช้อยงดงาม เน้นความตึงของผิวให้มีความอิ่มเอม	 **ภาพที่ 6** การต้มขี้ผึ้ง **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ  **ภาพที่ 7** การปั้นต้นแบบนางสีเวยด้วยขี้ผึ้ง ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ
3.	การทำแม่พิมพ์ด้วยการใช้ซิลิโคน (Silicone mold) สูตรการทำแม่พิมพ์ซิลิโคน ใช้ซิลิโคนใต้หวัน (Silicone Rubber) เบอร์ RA-320 อัตราส่วนการผสม คือ 1) ซิลิโคน (Silicone) 98 มิลลิลิตร 2) น้ำยาเร่งยางซิลิโคน (Curing Agent) 2 มิลลิลิตร คุณสมบัติ สามารถเกาะผิวชิ้นงานรวดเร็ว มีการเซ็ตตัวพร้อมกัน แข็งตัวไว เนื้อซิลิโคนมีความนิ่มยืดหยุ่นได้ดี ข้อดีของการทำแม่พิมพ์ด้วยซิลิโคนคือ แม่พิมพ์สามารถทนความร้อนของวัสดุในการหล่อได้ดี เช่น การหล่อด้วยเทคนิคปูนปลาสเตอร์ หรือการหล่อด้วยเทคนิคไฟเบอร์กลาส เป็นต้น อีกทั้งแม่พิมพ์ซิลิโคนยังสามารถถอดรายละเอียดของต้นแบบออกมาได้อย่างชัดเจน	 **ภาพที่ 8** การทาซิลิโคน **ที่มา** : ธัญญารัตน์ ทองใจ

	วิธีการสร้างสรรค์ เทซิลิโคนชั้นที่ 1 ทั่วผลงานด้านหน้า ให้มีความหนาประมาณ 0.5 – 1 ซม. วางผ้าก๊อซ (gauze) บนซิลิโคนชั้นที่ 1 ทั่วชิ้นงานด้านหน้า วางผ้าก๊อซ แล้วทาทับด้วยซิลิโคนอีกชั้น เพื่อให้ผ้าก๊อซเป็นตัวประสานซิลิโคนให้มีความเหนียวแน่น	 **ภาพที่ 9** ใส่ผ้าก็อตเพิ่มความแข็งแรง **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ
4.	การทำพิมพ์ครอบด้วยปูนปลาสเตอร์ (Plaster mold) สูตรการทำพิมพ์ครอบด้วยปูนปลาสเตอร์ อัตราการผสม 1:1 คือ 1) ปูนปลาสเตอร์ (Plaster) 50 มิลลิลิตร 2) น้ำ 50 มิลลิลิตร **คุณสมบัติ** มีความเข้มข้น เกาะตัวกันได้ดีและแข็งตัวเท่ากัน **วิธีการสร้างสรรค์** ทาวาสลีน (Vaseline) ให้ทั่วบริเวณซิลิโคน เพื่อเป็นเสมือนสารเคลือบกั้น ไม่ให้ซิลิโคนและปูนปลาสเตอร์ติดกัน จากนั้นผสมปูนปลาสเตอร์ 50 มิลลิลิตร กับน้ำ 50 มิลลิลิตร คนให้เข้ากัน รอปูนเริ่มอิ่มตัว 2 - 4 นาที จากนั้นพอกปูนให้ทั่ว โดยมีความหนาประมาณ 1.5 ซม. เมื่อปูนแข็งตัวให้ตัวถอดพิมพ์ครอบปูนปลาสเตอร์ออก และถอดพิมพ์ซิลิโคนออกจากต้นแบบ จะได้แม่พิมพ์ซิลิโคนที่ใช้สำหรับการหล่อชิ้นงาน	 **ภาพที่ 10** การทำพิมพ์ครอบด้วยปูนปลาสเตอร์ **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ **ภาพที่ 11** การครอบแม่พิมพ์ด้วยปูนปลาสเตอร์ **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ

5.	การหล่อไฟเบอร์กลาส (Fiberglass) สูตรการหล่อไฟเบอร์กลาส (Fiberglass) มีทั้งหมด 3 ชั้น ดังนี้ 1) ชั้นที่ 1 อัตราส่วนการผสม คือ เรซิ่น (Resin) 65 กรัม, โคบอล (Cobalt) 1 กรัม, ทัลคัม (Talcum) 33 กรัม และ ฮาต (Hardener) 1 กรัม **วิธีการสร้างสรรค์** การหล่อไฟเบอร์กลาสในชั้นแรก เป็นสูตรการผสมเรซิ่นจะมีความเข้มข้นของเรซิ่นและทัลคัมที่มีปริมาณมาก และเนื้อเรซิ่นจะมีความเหนียวปานกลาง เพื่อให้การทาเรซิ่นในชั้นแรกเกาะติดกับแม่พิมพ์ได้ดี ข้อดีของการใส่ทัลคัมที่มีปริมาณมากจะทำให้ผิวงานในชั้นแรกมีสีที่สวยงาม และง่ายต่อการขัดแต่งผิว	 **ภาพที่ 12** การหล่อไฟเบอร์กลาสชั้นที่ 1 **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ
	2) ชั้นที่ 2 อัตราส่วนการผสม คือ เรซิ่น (Resin) 98 กรัม, โคบอล (Cobalt) 1 กรัม, ฮาต (Hardener) 1 กรัม และใส่ใยแก้ว วิธีการสร้างสรรค์ การหล่อไฟเบอร์กลาสชั้นที่ 2 เป็นสูตรการผสมเรซิ่นในขั้นตอนนี้ไม่ผสมผงทัลคัม เพื่อให้เนื้อเรซิ่นมีความเหลว ซึมซับง่าย เนื่องจากการหล่อชั้นนี้ต้องใส่ใยแก้ว เพื่อเป็นตัวประสานเพิ่มความแข็งแรงให้กับเนื้อผลงาน ให้ผลงานมีความหนาคงทน ไม่เปราะบางแตกหักง่าย 3) ชั้นที่ 3 อัตราส่วนการผสม คือ เรซิ่น (Resin) 50 กรัม, โคบอล (Cobalt) 1 กรัม, ทัลคัม (Talcum) 48 กรัม และฮาต (Hardener) 1 กรัม **วิธีการสร้างสรรค์** การหล่อไฟเบอร์กลาสชั้นที่ 3 เป็นสูตรการผสมเรซิ่นที่มีเนื้อเข้มข้นมากที่สุด เพราะใช้สำหรับการเชื่อมเนื้อเรซิ่นให้ประสานกัน เป็นขั้นตอนการประกอบผลงานจากการหล่อแยกชิ้นให้รวมเป็นชิ้นเดียวกัน	 **ภาพที่ 13** การหล่อไฟเบอร์กลาสชั้นที่ 2 เสริมด้วยใยแก้ว **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ  ภาพที่ 14 การประกอบไฟเบอร์กลาสชั้นที่ 3 ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

6.	การทำสีเสมือนภาพจิตรกรรมนางสีเวย การทำสีผลงานสร้างสรรค์ ประติมากรรมนางสีเวย วิธีการสร้างสรรค์ 1) ทำความสะอาดพื้นผิวเพื่อเตรียมสำหรับการทำสีรองพื้น 2) ทาสีรองพื้นด้วยสีอะคริลิค (Acrylic) สีขาวให้ทั่วบริเวณ 3) ทาสีผิวด้วยสีอะคริลิค (Acrylic) สีส้มอ่อนหรือสีเนื้อ ให้เนื้อสีมีความหนาทึบ 4-6 รอบและช่วยให้พื้นผิวเรียบเนียน 4) ทาสีส่วนของเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับ และส่วนของใบหน้า ทรงผม 5) เก็บรายละเอียดส่วนของ สี ลวดลายต่าง ๆ ให้เหมือนภาพจิตรกรรมฝาผนังนางสีเวย 6) เคลือบผิวด้วยสเปรย์แลคเกอร์ (Lacquer spray)เคลือบด้าน	 **ภาพที่ 15** การทำสีรองพื้นด้วยสีขาว **ที่มา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ  **ภาพที่ 16** เก็บรายละเอียดส่วนต่างๆ ให้สมบูรณ์ **ทีมา :** ธัญญารัตน์ ทองใจ

ภาพที่ 17-18 การส่งมอบผลงาน และประเมินความพึงพอใจต่อผลงานประติมากรรมนางสีเวย
ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

ภาพที่ 19 การส่งมอบผลงานแก่ชุมชน ณ วัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่
ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

ภาพที่ 20 บรรยากาศการติดตั้งผลงานประติมากรรมนางสีเวยในหอคำวัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่
ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

ภาพที่ 21 ผลงานประติมากรรมนางสีเวย ติดตั้ง ณ วัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่
ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

หลังจากการสร้างสรรค์งานประติมากรรมนางสีเวยเสร็จเรียบร้อยแล้ว ผลของการวิจัยในส่วนที่ 2 นี้ผู้วิจัยได้ทำการเผยแพร่องค์ความรู้ เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่เป็นอัตลักษณ์อันโดดเด่นของชุมชน โดยได้ติดตั้งผลงานประติมากรรมนางสีเวยไว้ ณ วัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่ และดำเนินการประเมินผล ดังนี

2) การประเมินความพึงพอใจผลงานประติมากรรมนางสีเวย

การประเมินโครงการวิจัย จากกลุ่มบุคคลในชุมชนต้าม่อนจำนวน 3 กลุ่ม รวมจำนวนผู้ตอบแบบสอบถาม 53 คน ซึ่งข้อมูลดังกล่าวจะนำมาวิเคราะห์โดยรูปแบบสถิติเชิงบรรยาย การประเมินโครงการวิจัย ได้รับแบบประเมินกลับมา จำนวน 53 ชุด จากจำนวน 60 ชุด สำหรับการวิเคราะห์ข้อมูลครั้งนี้ ใช้สถิติเชิงบรรยาย (Descriptive statistic) ได้แก่ ค่าความถี่ (Frequency) ค่าร้อยละ (percentage) ค่าเฉลี่ย () ค่าเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) และการแปลผลระดับความพึงพอใจต่อรายการที่ประเมิน โดยใช้การกำหนดมาตรวัด (Scale) ในการวัดตัวแปลข้อมูลทัศนคติ ใช้แนวคิดจากมาตรวัดที่สร้างจากการวัดแบบ Likert's Scale และให้คะแนนข้อมูลคำตอบให้เลือก 5 ระดับ ประเมินจากข้อมูล 2 ตอน ดังนี้

ตอนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับผู้ตอบแบบประเมิน

ตารางที่ 2 จำนวนและร้อยละของผู้ตอบแบบสอบถามจำแนกตามข้อมูลทั่วไป

สถานภาพ	จำนวน	ร้อยละ
1. ชุมชนตำบลเวียงต้า	30	56.60
2. นักเรียน นักศึกษา	15	28.30
3. หน่วยงานภาครัฐ	8	15.10
รวม	53	100

จากตารางที่ 2 ข้อมูลที่เกี่ยวกับผู้ตอบแบบประเมิน พบว่าสถานภาพส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านในชุมชนตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่ คิดเป็นร้อยละ 56.60 รองลงมาเป็นนักเรียน นักศึกษาคิดเป็นร้อยละ 28.30 และหน่วยงานภาครัฐ คิดเป็นร้อยละ 15.10

ตอนที่ 2 การประเมินความพึงพอใจผลงานประติมากรรมนางสีเวย

ตารางที่ 3 การประเมินความพึงพอใจผลงานประติมากรรมนางสีเวย N=53

ประเด็นประเมินความพึงพอใจผลงานประติมากรรมนางสีเวย	ระดับความคิดเห็น						มาตรวัด	แปลผล
	มากที่สุด	มาก	ปานกลาง	น้อย	น้อยที่สุด			
1. ผลงานประติมากรรมถ่ายทอดความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนวัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่	84.90 (45)	15.10 (8)	-	-	-	4.85	5	มากที่สุด
2. ท่านได้รับความรู้จากเอกสาร เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและแนวคิดของประติมากรรม มีความน่าสนใจ และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้	75.47 (40)	22.64 (12)	1.89 (1)	-	-	4.74	5	มากที่สุด
3. ได้รับองค์ความรู้จากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะประติมากรรมนางสีเวย	79.24 (42)	18.87 (10)	1.89 (1)	-	-	4.77	5	มากที่สุด

4. การสร้างสรรค์ประติมากรรมนางสีเวย สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับชุมชนวัดต้าม่อน ตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่	77.36 (41)	20.75 (11)	1.89 (1)	-	-	4.75	5	มากที่สุด
5. ผลงานประติมากรรมเป็นสื่อกลางสร้างความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับบริบทของพื้นที่	79.24 (42)	18.87 (10)	1.89 (1)	-	-	4.77	5	มากที่สุด
6. ผลงานศิลปะประติมากรรมนางสีเวย นำมาจัดแสดง มีสีเสมือนจิตรกรรมฝาผนังนางสีเวย มีความเหมาะสม องค์ประกอบสวยงาม	88.68 (47)	11.32 (6)		-	-	4.89	5	มากที่สุด
7. ผลงานศิลปะประติมากรรมนางสีเวย ดึงดูดสายตาผู้เยี่ยมชม	86.79 (46)	13.21 (7)		-	-	4.87	5	มากที่สุด
8. ท่านได้รับความสุขเพลิดเพลินจากการเข้าชมผลงาน	84.90 (45)	15.10 (8)		-	-	4.85	5	มากที่สุด
9. เป็นผลงานประติมากรรมที่ส่งเสริมความร่วมมือระหว่างหน่วยงานภาครัฐ สถานศึกษา และชุมชน	79.24 (42)	18.87 (10)	1.89 (1)	-	-	4.77	5	มากที่สุด
10. สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้ไปบูรณาการร่วมกับการเรียนการสอน ในสถาบันการศึกษา สู่การต่อยอด	84.90 (45)	13.21 (7)	1.89 (1)	-	-	4.83	5	มากที่สุด

จากตารางที่ 3 พบว่า ผู้ตอบแบบสอบถามส่วนใหญ่ มีความพึงพอใจใน ผลงานศิลปะประติมากรรมนางสีเวยที่นำมาจัดแสดงมีสีเสมือนจิตรกรรมภาพนางสีเวย มีความเหมาะสม องค์ประกอบสวยงาม เป็นระดับมากที่สุด (=4.89) รองลงมาคือผลงานดึงดูดสายตาผู้เยี่ยมชม (=4.87) และลำดับต่อมา ผลงานประติมากรรมถ่ายทอดความเป็นอัตลักษณ์ของชุมชนวัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่ และได้รับความสุขเพลิดเพลินจากการเข้าชมผลงาน มีระดับคะแนนอยู่ที่ (=4.85)

อภิปรายผล

การสร้างสรรค์ในครั้งนี้แสดงให้เห็นว่าผู้วิจัยสามารถบรรลุวัตถุประสงค์ของงานวิจัยทั้งสองข้อ ดังนี้

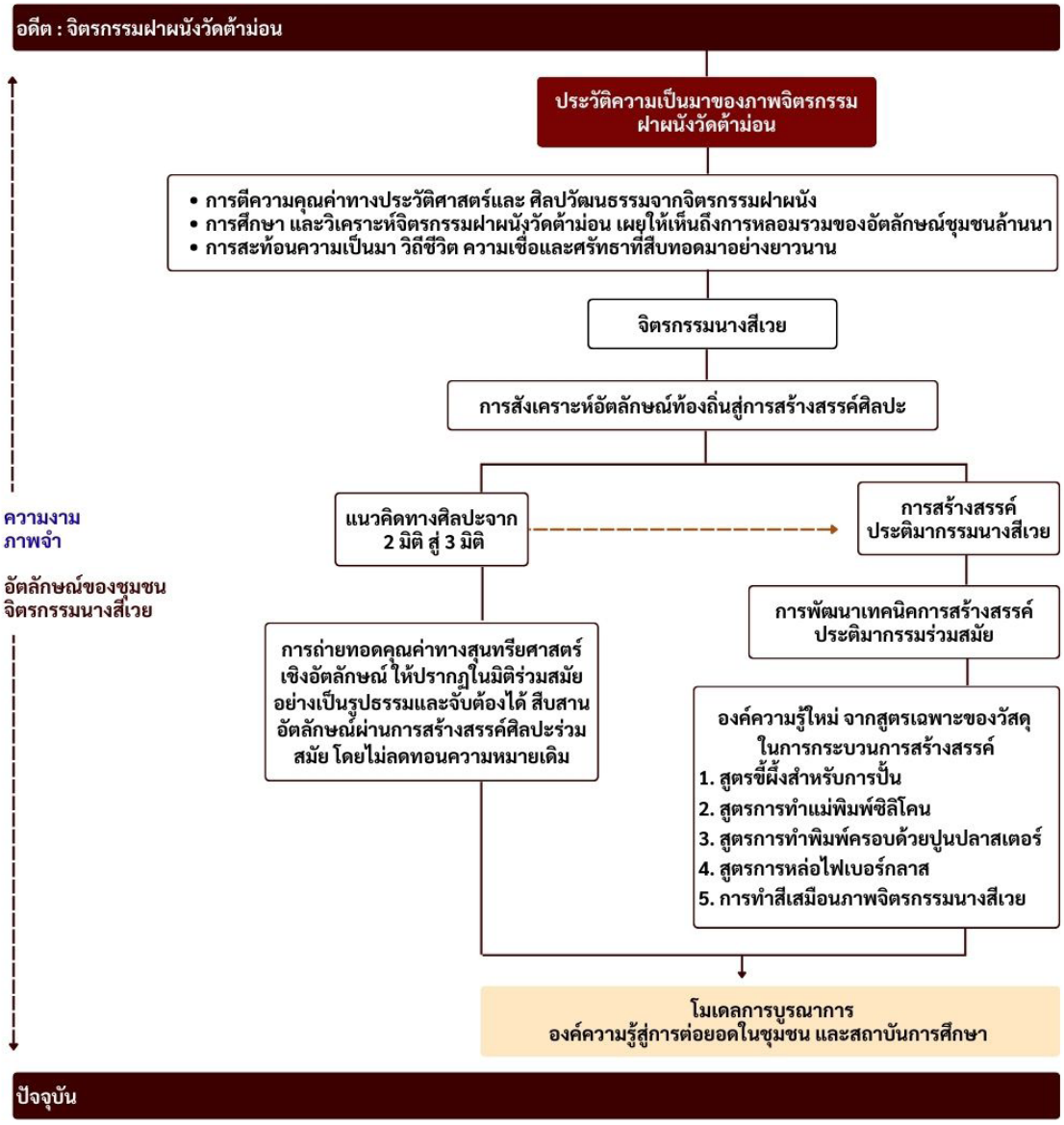
วัตถุประสงค์ที่ 1 เพื่อรวบรวมประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน และเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ จากการดำเนินงานวิจัย การรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับภาพจิตรกรรม และ

ภาพจิตรกรรมนางสีเวยซึ่งเป็นอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชน การเผยแพร่ผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ช่วยถ่ายทอดองค์ความรู้เกี่ยวกับภาพโบราณนี้ให้เข้าถึงแก่สาธารณชนได้อย่างกว้างขวาง เป็นสัญลักษณ์ที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์ เชื่อมโยงวิถีชีวิต ความเชื่อ และความงดงามของสตรีล้านนา ภาพนี้มีลักษณะเด่นของภาพทั้งในด้านการใช้สี เส้น รูปทรง และการจัดองค์ประกอบที่สร้างความประทับใจ และภาพจำแก่ผู้ชม ศุภรัตน์ อินทนิเวศ (2562: 381.) กล่าวว่างานจิตรกรรมฝาผนังเป็นผลงานศิลปะที่มีคุณค่าทางด้านจิตใจ ภาพเขียนฝาผนังของศาสนสถานแห่งนี้จึงถือว่ามรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าไว้สำหรับคนรุ่นใหม่ได้ศึกษา และพัฒนาต่อไป

วัตถุประสงค์ที่ 2 เพื่อสร้างสรรค์ผลงานประติมากรรมนางสีเวย จากภาพจิตรกรรมนางสีเวย แสดงถึงอัตลักษณ์ความงามของวัฒนธรรมที่โดดเด่นของชุมชนต้าม่อน จากการดำเนินงานวิจัยแสดงให้เห็นว่า การสร้างผลงานประติมากรรมนางสีเวยประสบความสำเร็จตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยได้สังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษาประวัติและเอกลักษณ์ของนางสีเวย นำมาสู่แนวคิดและจัดทำผลงานนางสีเวย การแปลงภาพสองมิติจากจิตรกรรมฝาผนังมาเป็นศิลปะสามมิติอย่างเป็นรูปธรรม เป็นการขยายมิติทางศิลปะเปลี่ยนแนวคิดจากการเก็บรักษาภาพจิตรกรรมในเชิงกายภาพ มาสู่การสืบสานตัวตนผ่านการสร้างสรรค์ศิลปะแนวใหม่ โดยไม่ลดทอนความหมายเดิม การสร้างผลงานสามมิติรูปนางสีเวยสอดคล้องกับแนวคิดของ ศุภรา อรุณศรีมรกต (2561: 2302) ว่าการพัฒนารูปแบบจากสองมิติเป็นสามมิติเป็นการเพิ่มมิติทางการรับรู้และได้สัมผัสสุนทรียะได้ลึกซึ้งยิ่งขึ้น สร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพ เป็นการอนุรักษ์ถ่ายทอดอัตลักษณ์รูปแบบสมัยใหม่

กระบวนการดำเนินการยังเปิดโอกาสให้ชุมชนได้มีส่วนร่วมผ่านการสอบถามความคิดเห็นและแบบประเมินความพึงพอใจ ผลการประเมินพบว่าผู้ชมส่วนใหญ่มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด โดยเฉพาะในด้านความเหมาะสมของ สีและองค์ประกอบที่เสมือนจริงกับภาพวาดบนฝาผนังนางสีเวย สีสันของรูปปั้นสามารถดึงดูดสายตาและถ่ายทอดความเป็นลักษณะเฉพาะตนของชุมชนในมิติใหม่ สะท้อนถึงการบรรลุวัตถุประสงค์ของงานวิจัยในการสร้างผลงานที่โดดเด่นและได้รับการยอมรับจากชุมชน ผลลัพธ์ที่ได้ชี้ให้เห็นว่าศิลปะร่วมสมัยมีบทบาทสำคัญในการเป็น “สื่อกลาง” ที่เชื่อมโยงผู้คนเข้ากับประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญา และเอกลักษณ์ของท้องถิ่นได้อย่างเป็นรูปธรรมและเข้าถึงง่ายกว่าเดิม กระบวนการสร้างผลงานยังก่อให้เกิดองค์ความรู้ใหม่ที่เกิดจากการทดลอง ปรับปรุงแก้ไข เพื่อให้ได้ผลลัพธ์นำไปใช้ประโยชน์ได้ โอม พัฒนโชติ (2563: 89) กล่าวว่าการจัดสร้างผลงานศิลปะสร้างองค์ความรู้เชิงศิลปะสู่ผลลัพธ์ที่สร้างนวัตกรรมสนับสนุน และส่งเสริมการท่องเที่ยว ยกระดับคุณภาพชีวิตของท้องถิ่น ชุมชนได้รับองค์ความรู้ผ่านกระบวนการวิจัย การใช้ศิลปะท้องถิ่นเป็นเครื่องมือสร้างตัวตนของชุมชน สามารถสร้างความภาคภูมิใจและเครือข่ายความร่วมมือระหว่างชุมชน ภาครัฐ และสถาบันการศึกษา พระครูใบฎีกาวิชาญ วิสุทโธ และภักดี โพธิ์สิงห์ (2563: 139) กล่าวว่าความร่วมมือจากทุกภาคส่วนที่เกี่ยวข้องเข้ามาร่วมเป็นกลไกสำคัญในการขับเคลื่อนซึ่งจะช่วยสร้างภาพลักษณ์ของท้องถิ่น สู่การจัดการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์ที่มีประสิทธิภาพ งานวิจัยครั้งนี้ไม่เพียงเป็นการอนุรักษ์ทางวัฒนธรรม แต่ยังเป็นการสร้างนวัตกรรมทางการเรียนรู้ที่ช่วยให้คนรุ่นใหม่เข้าถึง และเข้าใจคุณค่าทางศิลปะได้ง่ายขึ้น เป็นต้นแบบการอนุรักษ์ที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้กับศิลปะโบราณอื่น ๆ เปิดโอกาสสำหรับการพัฒนาเครือข่ายความร่วมมือในการอนุรักษ์และสืบสานมรดกทางวัฒนธรรมในอนาคต

องค์ความรู้จากงานวิจัย



ภาพที่ 22 องค์ความรู้ใหม่
ที่มา : ธัญญารัตน์ ทองใจ

องค์ความรู้ใหม่ที่ได้รับจากการวิจัย มีดังนี้

1. ด้านอัตลักษณ์และแนวคิด

จิตรกรรมนางสีเวยเป็นภาพจำที่แสดงถึงจุดเชื่อมโยงเรื่องราวทางวัฒนธรรมจากอดีตสู่ปัจจุบัน สะท้อนคุณค่าทางประวัติศาสตร์ล้านนา วิถีชีวิต และความเชื่อที่สืบทอดมาอย่างยาวนาน ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้แนวคิดในการเปลี่ยนงานศิลปะสองมิติให้กลายเป็นผลงานสามมิติ เพื่อสร้างมิติใหม่ทางการเรียนรู้วัฒนธรรม

การเล่าเรื่องราวผ่านผลงานสามมิติด้วยการถ่ายทอดคุณค่าทางสุนทรียะเชิงเอกลักษณ์อย่างเป็นรูปธรรม แตกต่างจากเดิมที่จำกัดอยู่บนฝาผนังเท่านั้น การสร้างประติมากรรมนี้เปลี่ยนแปลงการนำเสนอบทบาท และคุณค่าทางวัฒนธรรมของศิลปะให้ดูทันสมัยขึ้น เป็นการอนุรักษ์ศิลปกรรมที่เปลี่ยนจากการคัดลอกมาเป็นการสร้างสรรค์ เปลี่ยนแนวคิดจากการเก็บรักษาภาพจิตรกรรมในเชิงกายภาพ มาเป็นการสืบสานเอกลักษณ์ของชุมชนผ่านการสรรค์สร้างศิลปะร่วมสมัย โดยไม่ลดทอนความหมายเดิม ประติมากรรมนางสีเวยจึงเป็น “สื่อกลาง” ที่เชื่อมโยงผู้คนเข้ากับประวัติศาสตร์ ภูมิปัญญา และอัตลักษณ์ของวัดต้าม่อน

2. ด้านการสร้างสรรค์ผลงาน การพัฒนาเทคนิคในงานประติมากรรมร่วมสมัย จนเกิดเป็นสูตรพิเศษเฉพาะ เป็นองค์ความรู้เชิงเทคนิคที่ได้จากการทดลอง และปรับปรุงหลายครั้ง จนได้อัตราส่วนของการผสมที่มีคุณสมบัติเหมาะสม ดังนี้

สูตรต้นแบบขี้ผึ้ง มีอัตราส่วนในการผสม 70:20:10 (ดินน้ำมัน: แว็กซ์: ขี้ผึ้งตัวหนอน) ผลลัพธ์คือได้ขี้ผึ้งที่มีคุณสมบัติเฉพาะตัว คือ ยืดหยุ่น นิ่มปานกลาง และขึ้นรูปทรงได้ดี เหมาะสำหรับการปั้นต้นแบบที่มีความละเอียด

สูตรแม่พิมพ์ซิลิโคน ใช้อัตราส่วน 98:2 (ซิลิโคนเบอร์ RA-320: ตัวเร่ง) ผลลัพธ์คือ แม่พิมพ์ที่เกาะผิวงานเร็ว เซ็ตตัวไว เนื้อนิ่ม ยืดหยุ่น และถอดรายละเอียดได้คมชัด

สูตรพิมพ์ครอบปูนปลาสเตอร์ ใช้อัตราส่วน 1:1 (ปูนปลาสเตอร์ต่อน้ำ) ผลลัพธ์คือ ปูนมีความเข้มข้น เกาะตัวดี และแข็งตัวพร้อมกัน

สูตรการหล่อไฟเบอร์กลาส 3 ชั้น แบ่งสัดส่วนเรซิ่น โคบอล ทัลคัม และฮาต ที่แตกต่างกันในแต่ละชั้น

ชั้นที่ 1 ใช้อัตราส่วน 65: 1: 33 :1 (เรซิ่น: โคบอล: ทัลคัม: ฮาต) ผลลัพธ์คือ เนื้อเรซิ่นเข้มข้นเกาะแม่พิมพ์

ชั้นที่ 2 ใช้อัตราส่วน 98: 1: 1 (เรซิ่น: โคบอล: ฮาต) ผลลัพธ์คือ เรซิ่นเหลวสามารถซึมซับกับใยแก้วเพื่อเสริมความแข็งแรง

ชั้นที่ 3 ใช้อัตราส่วน 50: 1: 48: 1 (เรซิ่น: โคบอล: ทัลคัม: ฮาต) ผลลัพธ์คือ เรซิ่นเข้มข้นสำหรับเชื่อมชิ้นงาน

เทคนิคการทำสีเลียนแบบจิตรกรรมฝาผนัง ใช้การลงสีตามลำดับ: สีรองพื้น สีผิว และเก็บรายละเอียดเครื่องแต่งกาย ให้มีลักษณะและโทนสีคล้ายคลึงกับภาพเขียนฝาผนังต้นฉบับ เพื่อรักษาเอกลักษณ์ดั้งเดิมไว้ในงานผลงานสามมิติ

3. ด้านการประยุกต์ใช้

องค์ความรู้เทคนิคที่ได้จากการวิจัยสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างประติมากรรมจากต้นแบบภาพศิลปะฝาผนังรูปอื่น ๆ ได้อย่างมีประสิทธิภาพ รวมถึงเทคนิคการทำสีเลียนแบบภาพวาดบนฝาผนังที่ช่วยรักษาเอกลักษณ์ไว้ในงานสามมิติ องค์ความรู้เหล่านี้ยังสามารถต่อยอดเป็นสื่อการเรียนรู้เชิงสร้างสรรค์สำหรับนักเรียน นักศึกษา ตลอดจนศิลปินและผู้สนใจทั่วไป เพื่อประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะร่วมสมัยในรูปแบบใหม่ ๆ อีกทั้งช่วยสนับสนุนการต่อยอดภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมในบริบทร่วมสมัย

สรุป

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน และสร้างสรรค์ประติมากรรมนางสีเวยเพื่อแสดงอัตลักษณ์ความงามของวัฒนธรรมชุมชนต้าม่อน ผลการวิจัยสรุปได้ดังนี้

1) จากการศึกษาประวัติและคุณค่าของภาพเขียนฝาผนังวัดต้าม่อน พบว่าภาพจิตรกรรมนางสีเวยเป็นมรดกทางศิลปะที่มีความสำคัญทางวัฒนธรรม สะท้อนความงามเป็นอัตลักษณ์ของชุมชน แม้ว่าวิหารเดิมจะทรุดโทรม และภาพจิตรกรรมถูกเคลื่อนย้ายไปอนุรักษ์ในที่แห่งใหม่ ทำให้เหลือเพียงภาพจำลองในปัจจุบัน แต่ความเป็นเอกลักษณ์ทางสุนทรียะของนางสีเวย ยังเป็นงานศิลปกรรมที่ช่วยเชื่อมโยงประวัติศาสตร์ วัฒนธรรม และการเรียนรู้สู่คนรุ่นใหม่ งานวิจัยได้รวบรวมและเผยแพร่ประวัติความเป็นมาของภาพจิตรกรรมบนผนังวัดต้าม่อนผ่านสื่อสิ่งพิมพ์ ส่งเสริมด้านการอนุรักษ์ สร้างความตระหนักในคุณค่าทางประวัติศาสตร์อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

2) การสร้างสรรค์ประติมากรรมนางสีเวย มีกระบวนการดำเนินการในงานวิจัยที่ได้สร้างองค์ความรู้ใหม่เชิงเทคนิคจากการทดลอง และปรับปรุงสูตรเฉพาะ เป็นองค์ความรู้ด้านการพัฒนาทางเทคนิคที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานศิลปะอื่น ๆ ต่อไป อีกทั้งผลงานยังมีนัยสำคัญที่ช่วยสะท้อนเอกลักษณ์ชุมชนในรูปแบบสามมิติ ทำให้ผู้ชมสามารถสัมผัสถึงความงามได้รอบด้าน สร้างแนวทางใหม่ในการอนุรักษ์ศิลปะโบราณ เสริมสร้างความภาคภูมิใจ และอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชุมชนต้าม่อน เป็นต้นแบบการอนุรักษ์วัฒนธรรมที่สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในชุมชน

ผลการประเมินความพึงพอใจจากกลุ่มตัวอย่างแสดงให้เห็นว่า กลุ่มตัวอย่างมีความพึงพอใจในผลงานประติมากรรมในระดับสูงที่สุดในหลายด้าน ทั้งด้านความงาม ความเหมาะสม และคุณค่าทางวัฒนธรรม โดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านความเหมาะสมของสีและองค์ประกอบที่เสมือนจริง การดึงดูดสายตา การถ่ายทอดลักษณะเฉพาะตนของชุมชน สะท้อนถึงการบรรลุวัตถุประสงค์ของงานวิจัยในการสร้างผลงานที่โดดเด่น ได้รับการยอมรับจากชุมชน สามารถเป็นสื่อกลางทางศิลปะที่สร้างความสัมพันธ์กับผู้ชมได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะสำหรับการนำไปใช้ประโยชน์

1) เพื่อเป็นการกระตุ้นสำนึกถึงคุณค่าทางศิลปวัฒนธรรมของชุมชนต้าม่อน จากการใช้ประติมากรรมนางสีเวย ควรส่งเสริมให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการดูแลรักษา และเผยแพร่เรื่องราวผ่านสื่อการเรียนการสอน หรือสื่อมัลติมีเดียที่เกี่ยวข้อง ใช้เป็นเครื่องมือถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับนักเรียน นักศึกษา และผู้สนใจทั่วไป

2) ในการดำเนินการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ กระบวนการสร้างสรรค์สามารถนำองค์ความรู้เชิงเทคนิคที่ได้จากการวิจัยนี้ไปพัฒนาหลักสูตร หรือจัดการอบรมเชิงปฏิบัติการ (Workshop) สำหรับผู้สนใจ ช่างศิลป์ท้องถิ่น หรือนักศึกษา เพื่อถ่ายทอดความรู้ และส่งเสริมทักษะการสรรค์สร้างประติมากรรมร่วมสมัย

2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1) การวิจัยในครั้งถัดไปควรต่อยอดองค์ความรู้ด้านเทคนิคการสร้างสรรค์ เช่น สูตรการทำขี้ผึ้ง สูตร

การทำแม่พิมพ์ซิลิโคน และการทำสีเสมือนจิตรกรรม ประยุกต์ใช้เทคนิคในปั้น หล่อ ที่พัฒนาขึ้นนี้ สร้างสรรค์ผลงานศิลปะสามมิติจากภาพจิตรกรรมฝาผนังรูปอื่น ๆ ที่มีความสำคัญของวัดต้าม่อน หรือวัดในพื้นที่ใกล้เคียง ขยายขอบเขตการสร้างผลงานศิลปะสมัยใหม่ และเสริมสร้างแหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมให้ยั่งยืน

2) ภาพจิตรกรรมนางสีเวย เป็นเอกลักษณ์ที่มีความโดดเด่นของชุมชน มีแง่มุมที่น่าศึกษาวิจัยที่หลากหลาย การสร้างผลงานประติมากรรมนางสีเวยเป็นเพียงส่วนหนึ่งที่ผู้วิจัยได้นำมาสร้างสรรค์รูปแบบงานศิลปะร่วมสมัย แต่ยังมีบริบททางวัฒนธรรมด้านอื่น ๆ ที่ยังสามารถต่อยอดสู่การทำวิจัยในครั้งถัดไป เพื่อเผยแพร่คุณค่าของภาพจิตรกรรมนางสีเวย ตลอดจนต่อยอดความคิดสร้างองค์ความรู้จากอัตลักษณ์นางสีเวย ไปสู่ผลิตภัณฑ์ทางวัฒนธรรมอื่น ๆ

3) การศึกษาผลกระทบควรมีการติดตามผลระยะยาวต่อการรับรู้และความเข้าใจของผู้ชมต่อคุณค่าทางวัฒนธรรม

แหล่งทุน

ทุนวิจัยด้านวิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรม (ววน.) ประจำปีงบประมาณ 2565 มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา

National Science, Research and Innovation Fund (NSRF), Research Grant for Fiscal Year 2022, Rajamangala University of Technology Lanna.

เอกสารอ้างอิง

โอม พัฒนโชติ. (2563). การพัฒนาประติมากรรมร่วมสมัย โดยบูรณาการร่วมระหว่างศิลปะจัดวางดิจิทัลอาร์ตและเทคโนโลยีพลังงานแสงอาทิตย์ เพื่อสร้างอัตลักษณ์ภูมิทัศน์ของชุมชน. **วารสารมนุษยสังคมปริทัศน์.** 22(2), 89. https://so05.tci-thaijo.org/index.php/hspbruacthjournal/article/view /252892/171319

พระครูใบฎีกาวิชาญ วิสุทโธ และภักดี โพธิ์สิงห์. (2563). อัตลักษณ์ท้องถิ่นสู่การจัดการท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์. **วารสารวนัมฎองแหรกพุทธศาสตรปริทรรศน์**. 9(2), 139. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/Vanam_434/article/view/259429/175425

ภูเดช แสนสา. (2564). รูปแต้มวัดต้าม่อน เมืองต้า วัดพม่าปลายแดนด้านทิศตะวันออกเมืองนครลำปาง. **วารสารข่วงผญา มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่**. 15(1), 54, 57, 67-68. https://so06.tci-thaijo.org/index.php/ khuangpaya/article/view/247883/168592

ศุภรัตน์ อินทนิเวศ. (2562). การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดอารามหลวงในพื้นที่ภาคเหนือตอนบน. **วารสารสังคมศาสตร์วิชาการ**. 12(3), 381. https://so04.tci-thaijo.org/index.php/social_crru/article/view/ 232000/158350

ศุภรา อรุณศรีมรกต. (2561). การรับรู้ผ่านทัศนธาตุ: มุมมองใหม่จากงานออกแบบสู่งานศิลปะ. **วารสารเวอริเดีย**

น อี- เจอร์นัล. 11(1), 2302. https://he02.tci-thaijo.org/index.php/Veridian-E-Journal/article/view/121556/93441

สุชาตา โรจนาบุตร, ภูเดช แสนสา, สันธาน เวียงสิมา, สิตางศุ์ จุลชาติ, ภานุพงษ์ เลาหสม, กวิสรา ขวัญสง่า, ญาณิสา ทองฉาย, รวัสสวัส, วสิษฐกำ พล, ณัฐวรรณ วรวรรโณทัย, ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์และ นคร พงษ์น้อย. (2566). การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรมวัดต้าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์. **วารสารศิลป์ พีระศรี**. 11(1), 173, 175, 178-179. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/jfa/article/view/261488/176306

วิถี พานิชพันธ์. (2531). **จิตรกรรมเวียงต้า**. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ จำกัด.

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

การวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี
An Art-Historical Analysis of Prang-Style in Kanchanaburi Province

ปัณณวิชญ์ ชาไข
Punnawich Shakhai
โรงเรียนอุดมสิทธิศึกษา สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษามัธยมศึกษากาญจนบุรี
Udomsitthisuksa School; The Secondary Educational Service Area Office Kanchanaburi
Corresponding Author E-mail: khawfang300@gmail.com

Article Info
Research Article

คำสำคัญ การวิเคราะห์, รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์, จังหวัดกาญจนบุรี

Keywords : Analysis, Prang-Style, Kanchanaburi Province

Received: 09/09/2025
Revised: 24/10/ 2025
Accepted: 15/11/2025
Published online: 23/12/2025

บทคัดย่อ

การวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี เป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี

ระเบียบวิธีวิจัย เป็นการวิจัยเกี่ยวกับเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยศึกษาข้อมูลจากแหล่งข้อมูลปฐมภูมิและทุติยภูมิ เช่น เจดีย์ทรงปรางค์ 7 องค์ในจังหวัดกาญจบุรี โดยศึกษาข้อมูลจากการลงพื้นที่สำรวจ เอกสาร สัมภาษณ์พระภิกษุ และผู้รู้ในชุมชนจำนวน 7 รูป/คน และคัดเลือกเจดีย์ทรงปรางค์ จำนวน 7 องค์ จากผู้เชี่ยวชาญทั้ง 3 ท่าน

ผลการวิจัยพบว่า เจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรีที่เป็นตัวอย่างในการศึกษา จำนวน 7 องค์ ดังนี้ 1) พระปรางค์วัดนางโน 2) พระปรางค์วัดเขารักษ์ 3) พระปรางค์วัดขุนแผน 4) พระปรางค์วัดอินทราราม 5) พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง 6) พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ และ 7) พระปรางค์สามองค์ แบ่งเป็น 4 กลุ่ม ตามรูปแบบส่วนยอดของพระปรางค์ คือ กลุ่มที่ 1 เจดีย์ทรงปรางค์ยอดฝักข้าวโพด ได้แก่ พระปรางค์วัดนางโนและพระปรางค์วัดเขารักษ์ มีอายุในสมัยอยุธยาตอนต้น กลุ่มที่ 2 เจดีย์ทรงปรางค์ยอดทรงแท่งเพรียว ด้านบนสุดเป็นกลีบมะเฟือง ได้แก่ พระปรางค์วัดขุนแผน มีอายุในสมัยอยุธยาตอนกลาง ส่วนพระปรางค์วัดอินทราราและพระปรางค์วัดสระกระเบื้อง มีอายุใน

สมัยอยุธยาตอนปลาย กลุ่มที่ 3 เจดีย์ทรงปรางค์หัวโต ได้แก่ พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ มีอายุในสมัยอยุธยาตอนปลาย และกลุ่มที่ 4 เจดีย์ทรงปรางค์ที่มีเรือนธาตุซ้อนกัน 2 ชั้น ได้แก่ พระปรางค์สามองค์ มีอายุในสมัยอยุธยาตอนปลาย

Abstract

The analysis of prang-style stupas in Kanchanaburi Province is historical art research conducted through qualitative methodology. The objective of the study is to analyze the architectural characteristics of prang-style stupas in the province.

Research Methodology This study employed qualitative research methods, focusing on seven selected prang-style stupas in Kanchanaburi. Data were collected from both primary and secondary sources, including field surveys, documentary studies, and interviews with seven monks and local experts. The selection of the seven stupas was verified by three specialists in the field.

Research Findings The analysis revealed that the seven prang-style stupas studied are: (1) Wat Nang No Prang, (2) Wat Khao Rak Prang, (3) Wat Khun Phaen Prang, (4) Wat Inthararam Prang, (5) Wat Srakrabeung Prang, (6) Wat Than Kan Prang, and (7) the Three Pagodas. These stupas can be classified into four stylistic groups based on the design of their spires: 1) Corn-shaped spires: Wat Nang No Prang and Wat Khao Rak Prang, dating to the Early Ayutthaya period. 2) Slender spires with star fruit-shaped top: Wat Khun Phaen Prang, dating to the Middle Ayutthaya period, while Wat Inthararam Prang and Wat Srakrabeung Prang belong to the Late Ayutthaya period. 3) Large-headed prang: Wat Than Kan Prang, dating to the Late Ayutthaya period. And 4) Double-tiered base prang: The Three Pagodas, dating to the Late Ayutthaya period.

บทนำ

คำว่า **“ปรางค์”** ให้คำจำกัดความว่า สิ่งก่อสร้างมียอดสูงขึ้นไป มีรูปทรงคล้ายฝักข้าวโพด และมีฝักเพกาปักอยู่ด้านบน ถ้าเป็นเจดีย์มียอดเช่นนั้น เรียกว่า เจดีย์ยอดปรางค์ โดยคำว่าปรางค์ปราที่ใช้ในปัจจุบันมาจากคำว่าปรางค์ปราสาท (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525: 715)

ตามคติของพราหมณ์-ฮินดู เชื่อกันว่าพระปรางค์ถูกสร้างขึ้นตามคติสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุ แกนหลักของระบบจักรวาลที่ล้อมรอบไว้ด้วยภูเขา มีลักษณะเป็นวงแหวน 6 ชั้น ระหว่างวงแหวนแต่ละชั้นมีมหาสมุทรคั่นอยู่ นอกวงแหวนชั้นที่ 6 ออกไปเป็นมหาสมุทรสีทันดร ห่างออกไปมีวงแหวนล้อมรอบอีกเป็นเหมือนกำแพง และมีทวีปอีก 4 ทวีปตั้งอยู่ทั้ง 4 ทิศ ภายหลังพุทธศาสนากลมกลืนคตินี้ให้เข้ากับความเชื่อผ่านเรื่องไตรภูมิ และ ถูกนำไปใช้ในการวางผังวัดสมัยอยุธยาตอนต้นที่มีเจดีย์ทรงปรางค์เป็นเจดีย์ประธานซึ่งแทนสัญลักษณ์เขาพระสุเมรุ (กลุ่มอนุรักษ์โบราณสถาน สำนักศิลปากรที่ 3 พระนครศรีอยุธยา, 2557).

“ปรางค์” เป็นสถาปัตยกรรมที่มีต้นกำเนิดจากขอมในศาสนาฮินดู ต่อมาถูกนำมาใช้ในศาสนาพุทธทั้งมหายานและเถรวาท โดยทำหน้าที่เป็นศาสนสถานและที่ประดิษฐานพระพุทธรูป ลักษณะทั่วไปของปรางค์คือ ยอดสูงทรงฝักข้าวโพดสื่อถึงเขาพระสุเมรุอันเป็นแกนจักรวาลตามคติความเชื่อ พัฒนาการของปรางค์เริ่มปรากฏในดินแดนไทยราวสมัยลพบุรี (พ.ศ.1600) และกลายเป็นที่นิยมสูงสุดในสมัยอยุธยาตอนต้น ก่อนจะเสื่อมความนิยมลงในยุคต่อมา แต่ยังปรากฏการสร้างสืบเนื่องมาถึงต้นรัตนโกสินทร์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2514: 118, 136) ทำให้การสร้างเจดีย์ทรงปรางค์ลดน้อยลงไปแต่กระจายตัวอยู่มากในภาคตะวันออกเฉียงเหนือและภาคกลางของไทย เช่น ปรางค์แขก ปรางค์ ๓ ยอด เป็นต้น อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาเบื้องต้นพบการแพร่กระจายของปรางค์ว่ามีมาถึงภาคตะวันตกของไทยด้วย คือ ปราสาทเมืองสิงห์ในจังหวัดกาญจนบุรี (ฟ้อน เปรมพันธุ์ และสมชาย แสงชัยศรียากุล, 2561: 6)

จังหวัดกาญจนบุรีเป็นเมืองสำคัญเมืองหนึ่งสมัยอยุธยา เนื่องจากตั้งอยู่ในแนวเส้นทางการเดินทัพระหว่างกรุงศรีอยุธยากับพม่า มีฐานะเป็นเมืองหน้าด่านสุดท้ายก่อนกองทัพพม่าจะเข้าตีเมืองสุพรรณบุรีและกรุงศรีอยุธยา (อุทยานประวัติศาสตร์เมืองสิงห์, 2534: 35-36) ทำให้ในปัจจุบันจึงพบโบราณสถานสมัยอยุธยาจำนวนมากตามแนวสัญจรทางลำน้ำ โดยเฉพาะลำน้ำทวนที่ไหลผ่านตั้งแต่อำเภอท่าม่วงขึ้นเหนือไปทางอำเภอพนมทวนเขตติดต่อจระเข้สามพัน จังหวัดสุพรรณบุรี (ฟ้อน เปรมพันธุ์ และสมชาย แสงชัยศรียากุล, 2561:7) นอกจากนี้บริเวณภายนอกตัวเมืองเองก็มีวัดสำคัญสมัยอยุธยาตั้งอยู่หลายวัด เช่น วัดขุนแผน วัดนางพิม วัดแม่หม้าย และวัดป่าเลไลยก์ วัดต่างๆ เหล่านี้ ยังคงปรากฏร่องรอยหลักฐานทางสถาปัตยกรรมเจดีย์ทรงปรางค์โดยเฉพาะวัดขุนแผนที่เป็นวัดศูนย์กลางของเมืองกาญจนบุรีเก่าเหมือนกับวัดมหาธาตุในเมืองอื่นๆ (อุทยานประวัติศาสตร์เมืองสิงห์, 2534: 3) ก็พบเจดีย์ทรงปรางค์ด้วยเช่นกัน จากประวัติศาสตร์ส่งผลให้พื้นที่ดังกล่าวมีความสำคัญต่อการศึกษาเจดีย์ทรงปรางค์ในครั้งนี้ ซึ่งเจดีย์ทรงปรางค์ที่ใช้ในการศึกษา มีจำนวนทั้งสิ้น 7 องค์ ได้แก่ 1) เจดีย์ทรงปรางค์ในวัดขุนแผนหรือวัดกาญจนบุรี 2) เจดีย์ทรงปรางค์ในวัดมโนธรรมารามหรือวัดนางโน 3) เจดีย์ทรงปรางค์ในวัดทานกัณฑ์ 4) เจดีย์ทรงปรางค์ในวัดอินทาราม 5) เจดีย์ทรงปรางค์ในวัดเขารักษ์ 6) เจดีย์ทรงปรางค์ในวัดสระกระเบื้อง และ 7) เจดีย์ทรงปรางค์ที่บ้านดอนเจดีย์ สันนิษฐานว่ามีส่วนเกี่ยวข้องกับบอิทิพลศิลปะอยุธยา

สำหรับเจดีย์ทรงปรางค์ทั้ง 7 องค์นั้น มีรูปแบบทางสถาปัตยกรรมแตกต่างกัน ตั้งอยู่ในพื้นที่ของชุมชนต่างๆ ซึ่งยังไม่พบการศึกษาเจดีย์ทั้ง 7 องค์ ในเอกสารวิจัยเล่มใด โดยจะทำการศึกษาผังรูปแบบ ไปพร้อมกับการศึกษาประวัติความเป็นมาที่ปรากฏในตำนานหรือเรื่องเล่าพื้นถิ่นของเจดีย์แต่ละองค์ เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญ และรูปแบบของเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี

อย่างไรก็ตาม งานศึกษาที่ผ่านมาเกี่ยวกับพระปรางค์ส่วนใหญ่เน้นพื้นที่ภาคกลางหรืออยุธยา ขณะที่เจดีย์ทรงปรางค์ในกาญจนบุรียังไม่ได้รับการวิเคราะห์อย่างเป็นระบบ ทั้งที่ในพื้นที่มีการค้นพบเจดีย์สำคัญถึง 7 องค์ ซึ่งแต่ละองค์มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมแตกต่างกัน การศึกษาครั้งนี้จึงมีความสำคัญ เพราะจะช่วยให้เข้าใจวิวัฒนาการของเจดีย์ทรงปรางค์ ความเชื่อมโยงกับตำนานท้องถิ่นและบทบาทของกาญจนบุรีในฐานะศูนย์กลางทางศาสนาและวัฒนธรรมของภูมิภาค

วัตถุประสงค์การวิจัย

เพื่อวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี

ระเบียบวิธีวิจัย

1. รูปแบบการวิจัย การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะเกี่ยวกับเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ทำการเก็บข้อมูลทั้งภาคเอกสาร และภาคสนามในพุทธสถาน วิเคราะห์ข้อมูลโดยวิธีการจำแนกไปตามเรื่องราวและรูปแบบของงานพุทธศิลปกรรม ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) รวมทั้งอธิบายตีความตามเนื้อหาสาระที่ปรากฏอยู่ในงานพุทธศิลปกรรมเหล่านั้น เพื่อให้ได้ความรู้ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับประวัติความสำคัญรูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์

2. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง ประชากร (Population) คือ เจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี

กลุ่มตัวอย่าง (Sample) คือ กลุ่มเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรีที่ประดิษฐานอยู่ภายในพุทธสถานหรือวัดในเขตจังหวัดกาญจนบุรี มีจำนวน 7 องค์ โดยมีเกณฑ์ ดังนี้

1) เกณฑ์ด้านประวัติศาสตร์ เจดีย์ทรงปรางค์นั้นๆ จะต้องมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ตลอดจนมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับชุมชนหรืออำเภอนั้นๆ ในของจังหวัดกาญจนบุรี

2) เกณฑ์ด้านรูปแบบศิลปกรรม เจดีย์ทรงปรางค์นั้นๆ จะต้องมีคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์และมีรูปแบบเฉพาะหรือมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์

3) เกณฑ์ด้านอายุสมัย เจดีย์ทรงปรางค์นั้นๆ จะต้องมีความเก่าแก่ มีอายุมากกว่า 50 ปี

เมื่อผ่านกระบวนเลือกแบบเจาะจงแล้ว สามารถเลือกเจดีย์ทรงปรางค์ ได้จำนวน 7 องค์ ดังนี้

(1) พระปรางค์วัดขุนแผนหรือวัดกาญจนบุรี ตั้งอยู่ ตำบลลาดหญ้า อำเภอเมืองกาญจนบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

(2) พระปรางค์วัดนางโนหรือวัดมโนธรรมาราม ตั้งอยู่ ตำบลม่วงชุม อำเภอท่าม่วง จังหวัดกาญจนบุรี

(3) พระปรางค์วัดอินทราราม (วัดหนองขาว) ตั้งอยู่ หมู่ที่ 1 ตำบลหนองขาว อำเภอท่าม่วง จังหวัดกาญจนบุรี

(5) พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ ตั้งอยู่ หมู่ที่ 3 ตำบลพนมทวน อำเภอพนมทวน จังหวัดกาญจนบุรี

(6) พระปรางค์วัดเขารักษ์ ตั้งอยู่ บ้านเขารักษ์ ตำบลดอนแสลบ อำเภอห้วยกระเจา จังหวัดกาญจนบุรี

(7) พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง ตั้งอยู่ หมู่ที่ 1 ตำบลดอนแสลบ อำเภอห้วยกระเจา จังหวัดกาญจนบุรี

3. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบบันทึกทางกายภาพ เป็นแบบบันทึก สำรวจรังวัด (Measure Work) บันทึกข้อมูลด้านรูปแบบวัสดุ ศิลปกรรมของเจดีย์ทรงปรางค์ในเขตพุทธสถานเขตจังหวัดกาญจนบุรี แบบสัมภาษณ์อย่างมีโครงสร้าง

(Structured Interview) แบบสัมภาษณ์กลุ่มตัวอย่างโดยใช้การสัมภาษณ์รายบุคคล ด้วยการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth-interview) โดยกำหนดหัวข้อในการสัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์ในการวิจัย มีลักษณะเป็นคำถามปลายเปิด แบ่งออกเป็นประเด็นคำถามที่เกี่ยวข้องกับประวัติความสำคัญและรูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ที่ปรากฏในพุทธสถานเขตจังหวัดกาญจนบุรี

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล

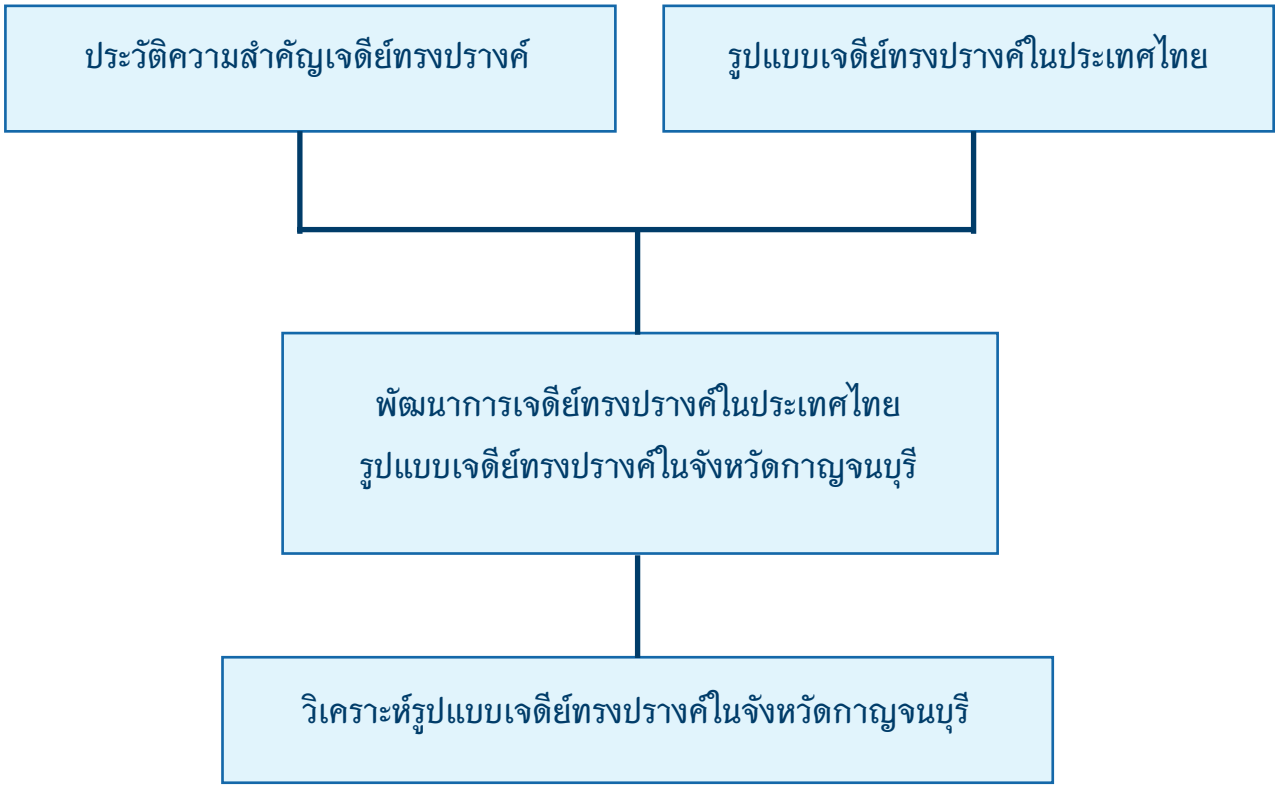
1) ข้อมูลภาคเอกสาร ศึกษาจากเอกสารทางวิชาการ หนังสือ งานวิจัย บทความ รายงานการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ และเอกสารที่เกี่ยวข้องกับเจดีย์ทรงปรางค์ ศิลปะสมัยอยุธยา และพัฒนาการของศิลปกรรมในจังหวัดกาญจนบุรี

2) ข้อมูลภาคสนาม ลงพื้นที่สำรวจเจดีย์ทรงปรางค์ทั้ง 7 องค์ในจังหวัดกาญจนบุรี ทำการบันทึกข้อมูลด้วยการสังเกต การรังวัดและร่างภาพลายเส้น รวมถึงการบันทึกภาพถ่ายองค์ประกอบต่าง ๆ ของเจดีย์ทรงปรางค์ในแต่ละแห่ง

3) ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์พระภิกษุและผู้รู้ในชุมชนจำนวน 7 รูป/คน โดยใช้แบบสัมภาษณ์อย่างมีโครงสร้าง เพื่อให้ได้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา ความเชื่อ บทบาท และความสำคัญของเจดีย์ทรงปรางค์ในบริบทของชุมชนท้องถิ่น

กรอบแนวคิดในการวิจัย

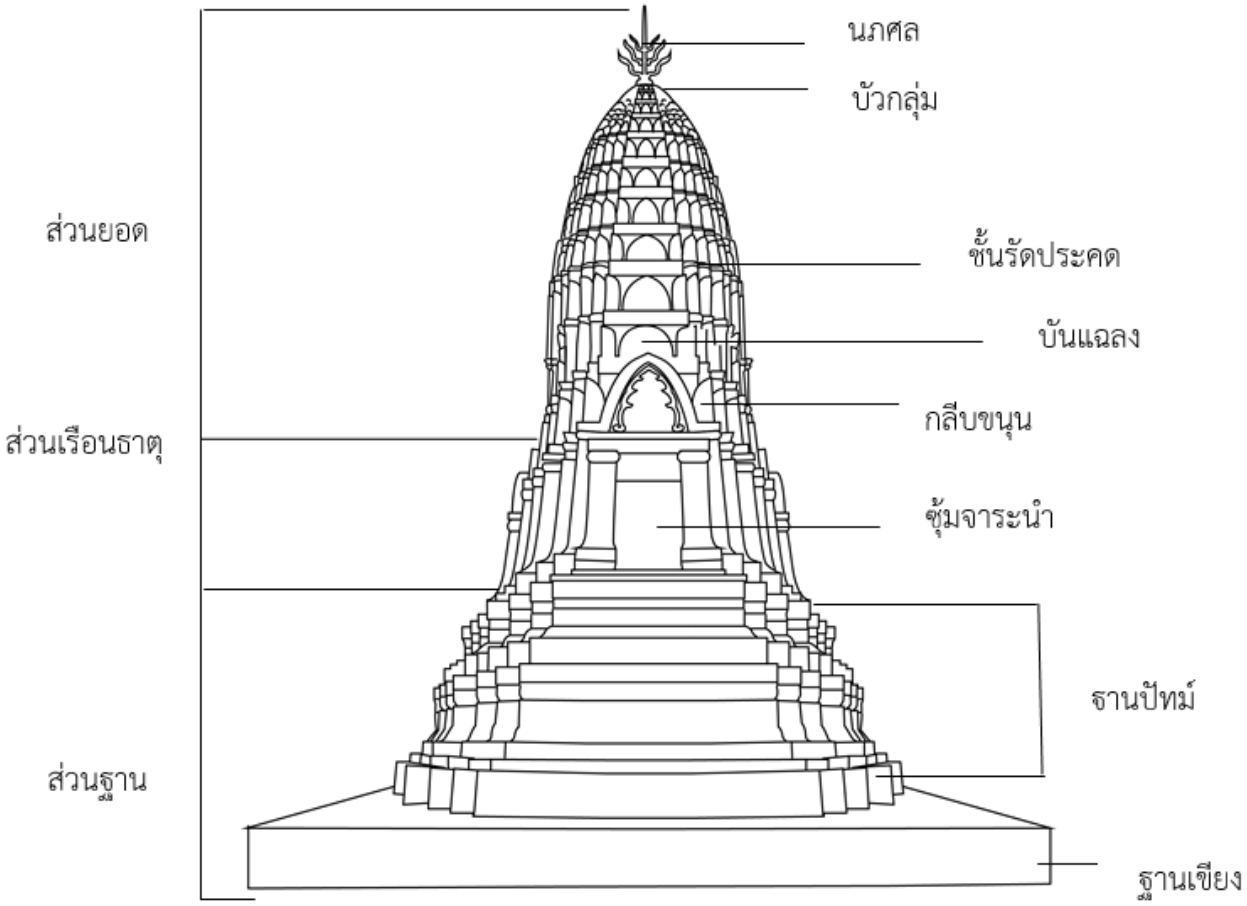
การวิจัยนี้เป็นการวิจัยเกี่ยวกับเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี เพื่อให้ได้ความรู้ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับ รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบแนวคิดในการวิจัยดังนี้



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ซาไข, 2567

ผลการวิจัย

เจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรีที่ได้ลงพื้นที่สำรวจ จำนวนทั้งสิ้น 7 วัด ได้แก่ 1) พระปรางค์วัดขุนแผน หรือวัดกาญจนบุรี 2) พระปรางค์วัดนางโน หรือวัดมโนธรรมาราม 3) พระปรางค์วัดอินทาราม 4) พระปรางค์พระปรางค์สามองค์ 5) พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ 6) พระปรางค์วัดเขารักษ์ และ 7) พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง

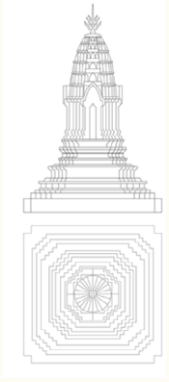
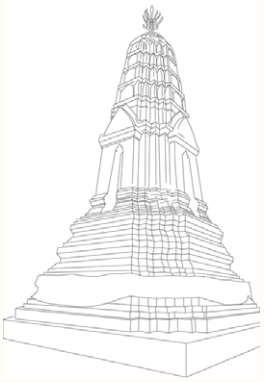


ภาพที่ 22 องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมของพระปรางค์โดยทั่วไป
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567.

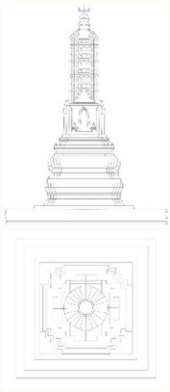
การวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี

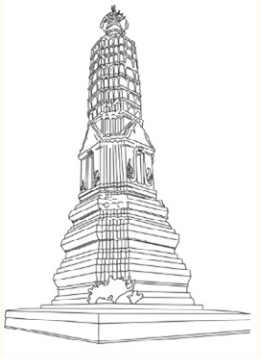
จากการศึกษาประวัติความสำคัญเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี จำนวน 7 องค์ ดังนี้ 1) พระปรางค์วัดนางโน 2) พระปรางค์วัดเขารักษ์ 3) พระปรางค์วัดขุนแผน 4) พระปรางค์วัดอินทราราม 5) พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง 6) พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ และ 7) พระปรางค์สามองค์ พบว่า ประวัติความสำคัญของเจดีย์ทรงปรางค์ทั้ง 7 องค์ มีรายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 1 การจำแนกองค์ประกอบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี

ภาพที่ 1 พระปรางค์วัดขุนแผน ที่มา: ปัณณวิชญ์ ซาไข, 2567	**ภาพที่ 2-3** ลายเส้นพระปรางค์วัดขุนแผน ที่มา: ปัณณวิชญ์ ซาไข, 2567	
ส่วนฐาน	ฐานเขียงหน้ากระดานรูปสี่เหลี่ยม รับฐานบัวลูกแก้วอกไก่ 3 ชั้น ย่อเก็จ	
ส่วนเรือนธาตุ	ย่อมุม มีซุ้มจระนำทั้ง 4 ด้าน	
ส่วนยอด	ผักข้าวโพด	
		
ภาพที่ 4 พระปรางค์วัดนางโน ที่มา: ปัณณวิชญ์ ซาไข, 2567	**ภาพที่ 5-6** ลายเส้นพระปรางค์วัดนางโน ที่มา: ปัณณวิชญ์ ซาไข, 2567	
ส่วนฐาน	ฐานเขียง ชั้นฐานบัว ย่อมุมไม้ยี่สิบ ซ้อนกัน 3 ชั้น	
ส่วนเรือนธาตุ	ย่อมุม มีซุ้มจระนำทั้ง 4 ด้าน	
ส่วนยอด	ฝักข้าวโพด	

ภาพที่ 7 พระปรางค์วัดอินทราราม
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

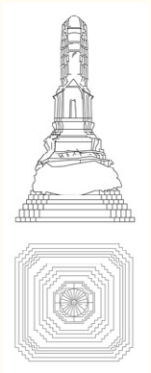




ภาพที่ 8-9 ลายเส้นพระปรางค์วัดอินทราราม
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

ส่วนฐาน	ฐานเขียงรูปสี่เหลี่ยมเหนือฐานบัวลูกแก้วอกไก่ 3 ชั้น ลักษณะมุมเป็นแบบย่อเก็จ
ส่วนเรือนธาตุ	ย่อมุม มีซุ้มจระนำทั้ง 4 ด้าน
ส่วนยอด	แท่งเพรียว

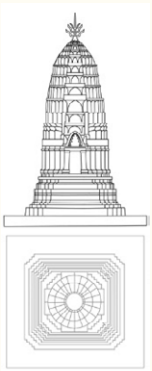
ภาพที่ 10 พระปรางค์วัดทานกัณฑ์
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

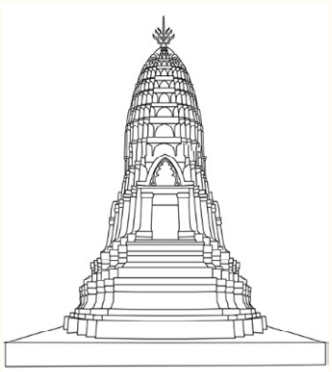


ภาพที่ 11-12 ลายเส้นพระปรางค์วัดทานกัณฑ์
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

ส่วนฐาน	ฐานเขียงรูปสี่เหลี่ยมเหนือ ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ 3 ชั้น ลักษณะมุมเป็นแบบย่อมุม
ส่วนเรือนธาตุ	ยย่อมุม มีซุ้มจระนำทั้ง 4 ด้าน
ส่วนยอด	พระปรางค์หัวโต

ภาพที่ 13 พระปรางค์วัดเขารักษ์
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

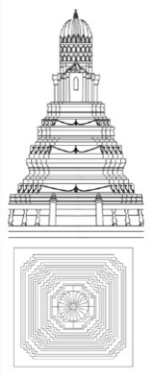


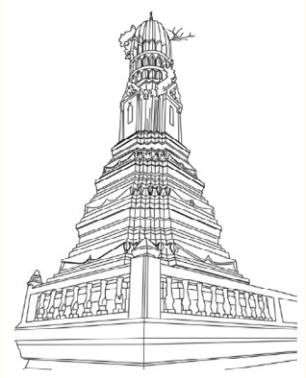


ภาพที่ 14-15 ลายเส้นพระปรางค์วัดเขารักษ์
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

ส่วนฐาน	ฐานเขียง เป็นฐานบัว ย่อมุมไม้สิบสอง ซ้อนกัน 3 ชั้น
ส่วนเรือนธาตุ	ย่อมุม มีซุ้มจระนำทั้ง 4 ด้าน
ส่วนยอด	ฝักข้าวโพด

ภาพที่ 16 พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

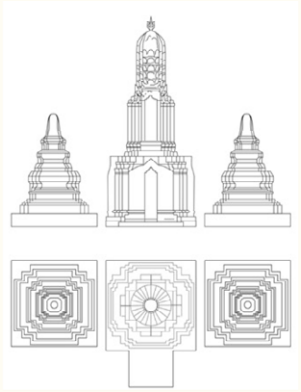


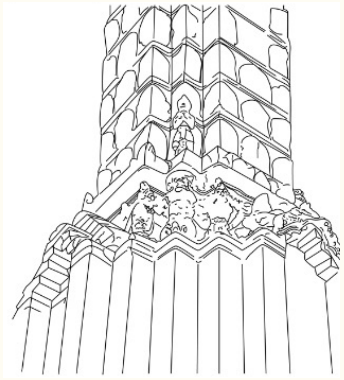


ภาพที่ 17-18 ลายเส้นพระปรางค์วัดสระกระเบื้อง
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

ส่วนฐาน	ฐานสิงห์ 3 ฐานลักษณะมุมเป็นแบบย่อมุม
ส่วนเรือนธาตุ	ย่อมุม มีซุ้มจระนำทั้ง 4 ด้าน ส่วนหน้าบันของกรอบซุ้มประดับเครื่องถ้วยลายคราม สันนิษฐานว่ามีการประดับเพิ่มเติมภายหลังในสมัยรัตนโกสินทร์
ส่วนยอด	ยอดทรงแท่งเพรียว ด้านบนมีกลีบมะเฟือง

ภาพที่ 19 พระปรางค์สามองค์
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567





ภาพที่ 20-21 ลายเส้นพระปรางค์สามองค์
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

ส่วนฐาน	ปรางค์ประธาน ส่วนเป็นฐานสิงห์รองรับเรือนธาตุ ส่วนล่างที่มีซุ้มอยู่ทางด้านหน้าทางทิศตะวันออก อีกสามด้านเป็นซุ้มปิดทึบ พบการประดับตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นเป็นประติมากรรมนูนต่ำและลอยตัว เจดีย์บริวารทิศเหนือ มีชุดฐานสิงห์และชุดฐานบัวในผังย่อมุมที่ซ้อนสลับกันขึ้นไป รองรับองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม ส่วนด้านบนพังทลาย โดยลวดลายและสัดส่วนของฐานสิงห์ที่ยืดสูง มีความคล้ายคลึงกับฐานสิงห์ของเจดีย์โบราณสถานวัดบ้านน้อย เจดีย์บริวารทิศใต้ มีฐานเขียงกว้างด้านละ 2.5 เมตร ใช้ชุดฐานบัวคว่ำบัวหงายลดหลั่นกันสามชั้น ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม
ส่วนเรือนธาตุ	ปรางค์ประธาน เรือนธาตุ ส่วนล่างที่มีซุ้มอยู่ทางด้านหน้าทางทิศตะวันออก อีกสามด้านเป็นซุ้มปิดทึบ พบการประดับตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นเป็นประติมากรรมนูนต่ำและลอยตัว ส่วนเรือนธาตุซ้อนกันสองชั้นลักษณะเป็นเจดีย์ทรงปรางค์ย่อมุม เจดีย์บริวารทิศเหนือลวดลายและสัดส่วนของฐานสิงห์ที่ยืดสูง มีความคล้ายคลึงกับฐานสิงห์ ลักษณะเป็นเจดีย์ทรงระฆังในผังสี่เหลี่ยมย่อมุม เจดีย์บริวารทิศใต้เป็นองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม ลักษณะเป็นเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง
ส่วนยอด	ปรางค์ประธาน ลักษณะเป็นเจดีย์ทรงปรางค์ย่อมุม เจดีย์บริวารทิศเหนือ ลักษณะเป็นเจดีย์ทรงระฆังในผังสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง เจดีย์บริวารทิศใต้ ลักษณะเป็นเจดีย์ย่อมุม

จากเจดีย์ทรงปรางค์ทั้ง 7 องค์ สามารถวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ 1 ยอดฝักข้าวโพด เช่น เจดีย์พระปรางค์วัดนางโน (สมัยอยุธยาตอนต้น) พระปรางค์วัดเขารักษ์ (สมัยอยุธยาตอนต้น)

ส่วนฐาน : เป็นบัวลูกฟัก 2-3 ฐาน และทำฐานบัวลูกฟักที่เพิ่มมากขึ้น จึงทำให้ชุดฐานที่รองรับปรางค์ในสมัยอยุธยามีความสูงและลดหลั่นชั้นมากกว่าปราสาทเขมร

ส่วนเรือนธาตุ : เป็นผังสี่เหลี่ยมย่อมุมที่มีมุมประธานขนานใหญ่กว่ามุมประกอบภายในเป็นห้องคูหา และเป็นตรีมุข ซึ่งมุขเรือนธาตุทั้ง 3 ด้าน เป็นมุขซ้อน 2 ชั้น แต่หดเข้าจนดูคล้ายซุ้มสำหรับตรีมุขมีลักษณะที่หดสั้นด้วยเช่นกัน

ส่วนยอด : มีรูปทรงคล้ายงาช้างชนิดหนึ่ง เรียกว่า “งาเนียม” กล่าวคือ รูปทรงส่วนยอดมีลักษณะที่ใหญ่แต่สั้น โดยเฉพาะตอนปลายมีลักษณะโค้งและค่อนข้างเรียวแหลม ยอดปรางค์ทรงงาเนียม ยอดปรางค์ในยุคนี้ยังประกอบด้วยชั้นรัดประคดที่คอดเข้า เพื่อให้มีพื้นที่สำหรับประดับซุ้มวิมานและปิดหน้าซุ้มด้วยบันแถลง โดยประดับกลีบขนุนที่มุมย่อยและมุมประธาน

กลุ่มที่ 2 ยอดทรงแท่งเพรียว ด้านบนสุดเป็นกลีบมะเฟือง ได้แก่ พระปรางค์วัดขุนแผน (สมัยอยุธยาตอนกลาง พระปรางค์วัดอินทราราม (สมัยอยุธยาตอนปลาย) และพระปรางค์วัดสระกระเบื้อง (สมัยอยุธยาตอนปลาย)

ส่วนฐาน : เป็นบัวลูกฟัก เป็นระเบียบ ส่วนฐานที่ยืดสูงขึ้น จึงทำให้สัดส่วนของปรางค์สูงเพิ่มมากขึ้นกว่าก่อน หากแต่ก็ไม่มากเท่าในยุคปลาย

ส่วนเรือนธาตุ : เป็นส่วนเรือนธาตุที่สอบเข้าหากัน มุมประธานมีขนาดไล่เลี่ยกับมุมประกอบ ไม่มีการทำตรีมุข แต่ทำเป็นซุ้มประตูซ้อนกัน 3 ชั้นและมีบันไดขึ้นสู่เรือนธาตุทั้ง 4 ด้าน

ส่วนยอด : เป็นทรงงาเนียม ระเบียบการทำชั้นวิมานในยุคนี้เริ่มไม่ชัดเจนอย่างในอดีต คือ ชั้นรัดประคดจะมีลักษณะคอดเข้า แต่กลีบขนุนและบันแถลงมีลักษณะที่เพรียวผอมและแนบชิดกว่ายุคก่อน ขณะที่ระเบียบการทำช่องวิมานและซุ้มวิมานไม่มี จึงเหลือเพียงบันแถลงก่อขึ้นจากอิฐและเป็นเนื้อเดียวไปกับชั้นรัดประคด

กลุ่มที่ 3 พระปรางค์หัวโต ได้แก่ พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ (สมัยอยุธยาตอนปลาย)

ส่วนฐาน : ระเบียบฐานแบบฐานบัวลูกฟัก ได้พัฒนาชุดฐานบัวลูกแก้วอกไก่ที่ปรางค์ประจำมุมทั้ง 4 องค์ สำหรับส่วนฐานเป็นฐานสิงห์ 1 ชั้นและชั้นคอดเว้าหรือที่เรียกว่า “เอวขัน” ในชั้นที่ 2-3 ต่อมาส่วนฐานก็พัฒนาเป็นชุดฐานสิงห์ 3 ชั้น

ส่วนเรือนธาตุ : เรือนธาตุมีขนาดเล็กลง ซุ้มเรือนธาตุมีลักษณะที่แคบและชิดเรือนธาตุมากขึ้นกว่ายุคก่อน จึงให้ซุ้มเรือนธาตุแคบและตื้นจนปรางค์บางองค์ไม่มีพื้นที่ประดิษฐานพระพุทธรูปได้ สำหรับรูปแบบของซุ้มเรือนธาตุทั้ง 4 ด้านก็ยังคงซ้อน 2-3 ชั้นต่อมาจากยุคก่อน

ส่วนยอด : รูปทรงทางสถาปัตยกรรม เรียกว่า “ฟักข้าวโพด” คือ มีรูปร่างผอมบางและยาวตรงคล้ายฟักข้าวโพด ซึ่งรูปร่างที่ผอมบาง และยาวของส่วนยอด จึงทำให้รูปสัญลักษณ์ผิดไปจากเดิม คือ ชั้นรัดประคด

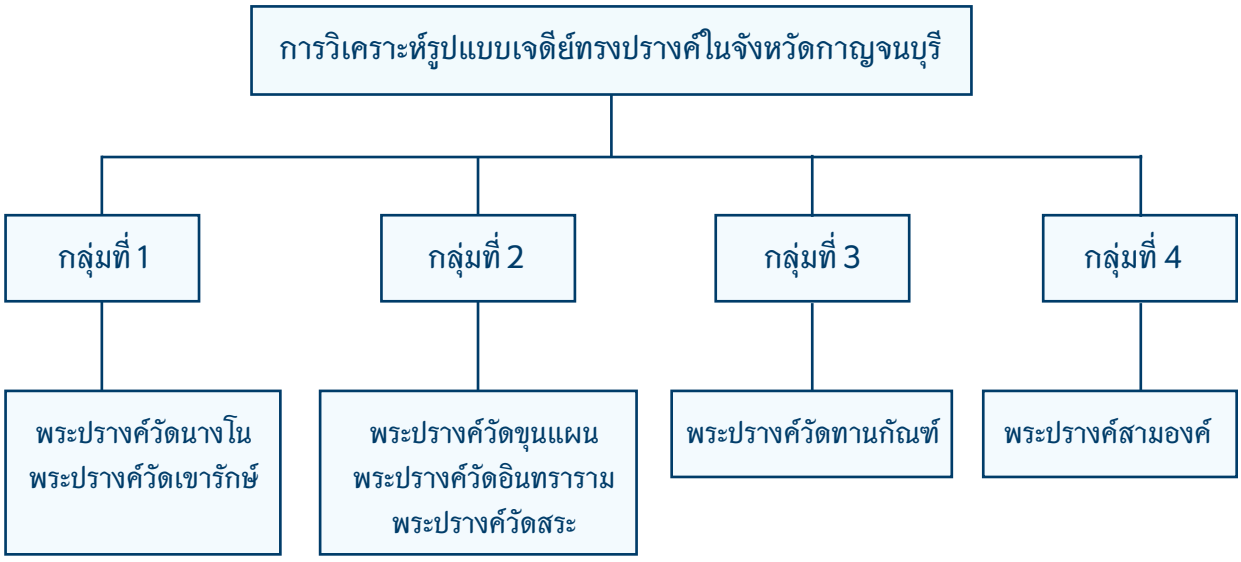
เกือบตั้งฉากและตัดรายละเอียดของพื้นที่ที่เคยมีช่องและซุ้มวิมารออกไป ส่วนบันแถลงและกลีบขนุนได้แนบชิดกับรัดประคดมากขึ้น

กลุ่มที่ 4 เรือนธาตุซ้อนกัน 2 ชั้น มีฐานสิงห์รองรับด้านล่าง ได้แก่ พระปรางค์สามองค์

ส่วนฐาน : เป็นฐานสิงห์รองรับเรือนธาตุ ส่วนล่างที่มีซุ้มอยู่ทางด้านหน้าทางทิศตะวันออก อีกสามด้านเป็นซุ้มปิดทึบ พบการประดับตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นเป็นประติมากรรมนูนต่ำและลอยตัว

ส่วนเรือนธาตุ : ซ้อนกันสองชั้นลักษณะเป็นเจดีย์ทรงปรางค์ย่อมุมไม้ยี่สิบ มีเจดีย์บริวารทิศเหนือ มีชุดขาสิงห์และชุดฐานบัวในผังย่อมุมที่ซ้อนสลับกันขึ้นไป รองรับองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม ส่วนด้านบนพังทลายโดยลวดลายและสัดส่วนของฐานสิงห์ที่ยืดสูง มีความคล้ายคลึงกับฐานสิงห์ ลักษณะเป็นเจดีย์ทรงระฆังในผังสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสองและเจดีย์บริวารทิศใต้ มีฐานเขียง ใช้ชุดฐานบัวคว่ำบัวหงายลดหลั่นกันสามชั้น ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม

ส่วยยอด : ลักษณะเป็นเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง



ภาพที่ 23 วิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ซาไข, 2567

อภิปรายผล

จากการรูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ทั้ง 7 องค์ ในจังหวัดกาญจนบุรี สามารถแบ่งตามกลุ่มเจดีย์ได้เป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ทรงฝักข้าวโพด คือ ส่วนฐานเป็นฐานเขียง เป็นฐานบัวคว่ำบัวหงาย ย่อมุม ซ้อนกัน 3 ชั้น ส่วนเรือนธาตุย่อมุม ตั้งอยู่บนฐานบัวลูกแก้วอกไก่ บริเวณตอนกลางของเรือนธาตุ แต่ละด้านมีซุ้มจระนำ ส่วนยอดเป็นยอดเป็นทรงฝักข้าวโพด มีแถบนูนคาดเป็นรัดประคดและปิดประดับด้วยกลีบขนุน ซึ่งประกอบด้วยพระปรางค์ 2 องค์ ได้แก่ 1) พระปรางค์วัดนางโน และ 2) พระปรางค์วัดเขารักษ์

ทั้งนี้พบว่าพระปรางค์ยอดฝักข้าวโพดทั้ง 2 องค์ มีลักษณะเช่นเดียวกับพระปรางค์ในอยุธยา ได้แก่ พระปรางค์ประธานวัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างใน พ.ศ. 1893 (พระปรางค์, [ออนไลน์], 10 พฤษภาคม 2567) พระปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้าง พ.ศ. 1917 (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม), 2534: 85) พระปรางค์ประธานวัดพระราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้าง พ.ศ. 1912 (กรมศิลปากร, 2515: 444) พระปรางค์ประธานวัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างใน พ.ศ. 1967 (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม), 2542: 218) พระปรางค์วัดพระธาตุ (สวนแตง) อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี สร้างในพุทธศตวรรษที่ 20 และพระปรางค์วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณะโลก มีรายละเอียดดังนี้

ปรางค์ประธานวัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ได้รับอิทธิพลรูปแบบสถาปัตยกรรมมาจากปราสาทขอม (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม), 2542: 214) ซึ่งขอมตามคติเขาพระสุเมรุที่มีปรางค์ประธานเป็นศูนย์กลางอันมีนัยของการเป็นที่ประทับของเทพเจ้าผู้ยิ่งใหญ่ หันหน้าไปทางทิศตะวันออก มีบันไดขึ้น 2 ทาง คือ ทางทิศตะวันออกและทางทิศตะวันตก ภายในประดิษฐานพระเจดีย์ทรงปราสาทที่มีลวดลายปูนปั้นประดับอย่างวิจิตรพิสดาร ยอดของพระเจดีย์นี้บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ด้านหลังประดิษฐานพระพุทธรูปปางไสยาสน์ ทั้งนี้ด้านหน้าของห้องพระครรภธาตุมีรอยพระพุทธบาทจำลองขนาบทางเข้าอยู่ทั้งสองข้าง ที่ซุ้มพระปรางค์ด้านทิศตะวันตก ประดิษฐานพระพุทธรูปประทับนั่งห้อยพระบาท มีซุ้มเรือนแก้วที่มีเทวดาแบกอยู่สองข้าง ด้านล่างของปรางค์มีเจดีย์ทรงมณฑปขนาบซ้ายขวา ภายในประดิษฐานพระพุทธรูปปางมารวิชัยขนาดใหญ่ มีพุทธลักษณะแบบอยุธยาตอนต้น

ปรางค์ประธานวัดพุทไธสวรรย์ พระนครศรีอยุธยา เป็นปรางค์ก่ออิฐถือปูน พระเจ้าอู่ทองทรงสถาปนาวัดนี้ขึ้น บริเวณพระราชฐานเดิม คือ เวียงเหล็ก เมื่อปี พ.ศ. 1896 ภายหลังจากสถาปนากรุงศรีอยุธยา 3 ปีตามประวัติกล่าวว่ามีการบูรณะครั้งใหญ่ ในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แต่ไม่ได้กล่าวไว้ว่า บูรณะอะไรบ้าง หากพิจารณาจากซุ้มตรีมุข ตัวลำยอง ช่อฟ้า ใบระกา หาง หงส์และกระจังผีที่เชิงหน้าบันแล้ว น่าจะเป็นงานของช่างสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชที่ยังคงรูปแบบของอยุธยาปลายไว้

รูปทรง แบบฝักข้าวโพด สร้างอยู่บน ฐานเตี้ย ไม่เหมือนกับวัดพระราม วัดมหาธาตุและวัดราชบูรณะ วัดทั้ง 3 ที่กล่าวนี้ตั้งอยู่บนฐานไพทีสูง ก่อด้วยศิลาแลง ฐานบัวลูกฟักก็มีขนาดสูง ต้องมีบันไดขึ้น อีกชั้นหนึ่ง

และก่อด้วยศิลาแลงเป็นหลัก แต่ปรางค์ประธานวัดพุทไธสวรรย์นี้ตั้งอยู่บนฐานไพทีเตี้ย มีมณฑป ขนาบซ้ายขวา เห็นได้ชัดว่าเป็นงานซ่อมสร้างในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการนำเอาเศษเครื่องถ้วยเคลือบมาประดับตกแต่ง

ยอด ตั้งอยู่เหนือเรือนธาตุ ประกอบไปด้วย ชั้นรัดประคด 7 ชั้น แต่ละชั้นมีกลีบขนุนตามมุม ด้านละ 7 กลีบ 4 มุม 28 กลีบ มีบันแถลงอยู่ตรงกลางทั้ง 4 ด้าน เหนือบันแถลงเป็นซุ้มบัญชร ลักษณะเป็นซุ้ม หน้าต่าง ฉาบปูนเรียบๆ ยอดปรางค์ 5 ชั้นแรกค่อยๆ สอบเข้าหากัน ชั้นที่ 6-7 เป็นกาสอบเอายอดมารวมกัน เพื่อรับจอมโมฬีบันแถลงจึงมีขนาดเล็กลงและซุ้มบัญชรของชั้นที่ 6 และ 7 นั้น ไม่ทำเป็นที่น่าสังเกตว่า ชั้นอัสดงคตนั้นทำเป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ ไม่มีครุฑยักษ์ หรือเทวดาประจำมุมเหมือนปรางค์ประธานทั่วไป

เรือนธาตุ จะสอบเข้าในเล็กน้อย ยกเก็จเป็นมุม 7 มุม ล้อกับกลีบขนุน ซุ้มจรนำ 3 ด้าน หลังคาซุ้มซ้อนกัน 3 ชั้น มีบันไดขึ้นด้านทิศตะวันตกด้านเดียว ส่วนทิศตะวันออกเป็นตรีมุข มีเจดีย์ยอด มีบันได ขึ้นด้านทิศตะวันออก ส่วนด้านทิศเหนือและใต้เป็นซุ้มทึบ ซุ้มด้านทิศเหนือเดิมมีรูปพระเจ้าอู่ทองตั้งอยู่ต่อมา ในปี พ.ศ. 2327 พระเจ้าลูกยาเธอกรมหมื่นเทพพลภักดิ์ซึ่งบัญชาการกรมพระคชบาล เสด็จออกไปชมเพนียด ทรงพบเข้าจึงกราบทูลมายังสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกฯ พระองค์จึงโปรดให้เชิญเทวรูปลงมากรุงเทพมหานครแล้วโปรดให้หล่อดัดแปลงใหม่ เป็นพระพุทธรูปหุ้มเงินทั้งองค์และโปรดให้ประดิษฐานไว้ ณ หอพระเทพบิดรภายในวัดพระศรีรัตนศาสดารามในปัจจุบัน (กรมศิลปากร, 2546: 148)

ฐาน ทำเป็นฐานบัวลูกแก้วอกไก่ผิดจากฐานปรางค์โดยทั่วไป ตรีมุขที่ทำเป็นห้องยื่นออกมาจากครรภธาตุ มีเจดีย์ยอดทำเป็นเจดีย์ย่อมุมบนฐานปัทม์มุข ด้านทิศเหนือ (ผ้าเหลืองปิด) เคยเป็นที่ประดิษฐานรูปพระเจ้าอู่ทอง

บันไดชั้นซุ้มตรีมุขด้านทิศตะวันออกของปรางค์ประธานวัดพุทไธสวรรย์ เป็นงานซ่อมสร้างในสมัยรัชกาลที่ 5 ซุ้มหน้าบันแบบเรือนแก้วของตรีมุข ปรางค์ประธานวัดพุทไธสวรรย์อยุธยา รูปแบบของการประดับตกแต่งแบบสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช กรมศิลปากรได้มาบูรณะต่อมาภายหลัง (กลุ่มอนุรักษ์โบราณสถาน, 2557: 88-89)

กลุ่มที่ 2 มีลักษณะเป็นยอดทรงแท่งเพรียว ประกอบด้วยส่วนฐานเป็นฐานเขียงรูปสี่เหลี่ยม เหนือฐานเป็นบัวลูกแก้วอกไก่ย่อเก็จ 3 ชั้น ส่วนเรือนธาตุมีซุ้มจระนำทั้งสี่ด้าน ชั้นบนย่อมุมไม้สิบสอง ส่วนยอด ลักษณะเป็นยอดทรงแท่งเพรียว มีแถบนูนคาดเป็นรัดประคด และประดับด้วยกลีบขนุนและมีกลีบมะเฟืองอยู่เหนือขึ้นไป ได้แก่ 1) พระปรางค์วัดขุนแผน 2) พระปรางค์ วัดอินทราราม และ 3) พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง

ตัวอย่างการศึกษาเปรียบเทียบพระปรางค์ยอดแท่งเพรียว ได้แก่ พระปรางค์ประธาน วัดเจ้าพราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยาและพระปรางค์วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีรายละเอียดดังนี้

ปรางค์ประธานวัดเจ้าพราหมณ์ อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา ก่ออิฐสอปูนทั้งองค์ รูปทรงแบบฝักข้าวโพด คือ ผอมสูง ฐานและเรือนธาตุสูงใกล้เคียงกับส่วนยอด

ยอดปรางค์ คือ ส่วนที่อยู่เหนือเรือนธาตุขึ้นไป มีชั้นรัดประคด 7 ชั้น แต่ละชั้นประกอบด้วย กลีบขนุนมุมละ 5 กลีบ 4 มุม รวม 20 กลีบ ตรงกลางเป็นบันแถลงหรือใบขนุน สภาพปัจจุบันไม่เหลือกลีบขนุนและบันแถลงอยู่เลย

ชั้นอัสดงคต ปรางค์ประธานทั่วไปของอยุธยาตามมุมจะประกอบไปด้วยครุฑที่มุมประธานแล จะยักษ์ที่มุมย่อย สำหรับปรางค์องค์นี้ไม่เหลือหลักฐานให้เห็นเหลือเฉพาะส่วนที่เป็นซุ้มโค้งแหลมตรงกลางที่เรียกว่าซุ้มบันแถลง

เรือนธาตุ จะยกเก็จออกมาเป็นมุม 5 มุม โดยมีมุมประธานอยู่ตรงกลาง มีขนาดใหญ่กว่ามุมด้านข้าง ผนังตั้งตรง ชั้นบัวรัดเกล้าทำเป็นหน้ากระดาน บัวหงายและบัวปากปลิง ไม่ปรากฏลวดลายประดับ เช่นกัน

ซุ้มทิศ หรือซุ้มจระนำ คือ ซุ้มที่ยื่นออกมาจากเรือนธาตุไม่มากนัก หลังคาซุ้มซ้อน 2 ชั้น กรอบ ซุ้มหน้าบันส่วนที่เป็นลำยองยังเหลือลายปูนปั้นทำเป็นลายรักร้อยหรือกระจังสอดไส้

ช่องคูหา ทำเป็นซุ้มยื่นออกมาจากเรือนธาตุมากกว่าซุ้มจรนำทั้ง 3 ด้าน เจาะช่องโค้งแหลม เป็นคูหาเข้าไป โดยใช้วิธีก่ออิฐแบบเหลื่อมกัน

ชั้นบัวเชิง ของเรือนธาตุซุ้มจระนำและซุ้มคูหาจะอยู่ในระดับเดียวกัน

ฐาน ได้รับการบูรณะแบบก่อละไว้โดยพบร่องรอยของการก่อฐานเขียงปิดทับฐานปรางค์องค์เดิม เพื่อเชื่อมกับวิหารในสมัยอยุธยาปลาย

ลายปูนปั้นประดับซุ้มจระนำของปรางค์ประธานวัดเจ้าพราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา ยอดปรางค์ประธานวัดเจ้าพราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา ชั้นรัดประคดจะปรากฏรูสี่เหลี่ยมตรงช่องบัญชร

ลายปูนปั้นแบบดอกซีกดอกซ้อนประดับส่วนที่เป็นหน้ากระดานของปรางค์ประธานวัดเจ้า พราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา ลายปูนปั้นประดับปรางค์ประธาน วัดเจ้าพราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยาตกอยู่ที่เชิงซุ้มคูหาด้านหน้า

ลายปูนปั้นแบบรักร้อยประดับปรางค์ประธาน วัดเจ้าพราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา โครงฝ้าเพดานไม้ภายในปรางค์ประธาน วัดเจ้าพราหมณ์อุทยานประวัติศาสตร์ พระนครศรีอยุธยา เป็นการเสริมความมั่นคงแข็งแรงไปในตัวด้วย เป็นเทคนิคหนึ่งของช่างอยุธยา (กลุ่มอนุรักษ์โบราณสถาน, 2557: 75-77) และพระปรางค์วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีอายุใน พ.ศ.2173 โดยปรางค์ประธานวัดไชยวัฒนาราม ตั้งอยู่บริเวณตรงกลางของพื้นที่ฐานประทักษิณ ซึ่งฐานประทักษิณได้ยกสูงขึ้นมาจากพื้น มีลักษณะเป็นปรางค์จัตุรมุข ในส่วนของมุขด้านตะวันออกจะเจาะมุขทะลุเข้าสู่เรือนธาตุ ซึ่งภายในจะประดิษฐานพระพุทธรูปนั่ง ปัจจุบันไม่สูญหายแล้ว ยอดขององค์ปรางค์ทำเป็นรัดประคดซ้อนกัน ๗ ชั้นแต่ละชั้น เป็นลวดลาย ใบขนุน กลีบขนุน ส่วนบนสุดเป็นทรงดอกบัวตูม ปรางค์แบบนี้มีลักษณะเหมือนปรางค์ในสมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งวัดไชยวัฒนารามนั้น สร้างในสมัยอยุธยาตอนกลาง จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นการนำเอาพระปรางค์ที่นิยมสร้างในสมัยอยุธยาตอนต้นมาก่อสร้างอีกครั้ง สำหรับปรางค์บริวารเป็นปรางค์องค์เล็กลงมาที่อยู่รายล้อมปรางค์ประธาน มีทั้งหมด 4 องค์ ลักษณะจะเพรียวกว่าปรางค์ประธาน (วัดไชยวัฒนาราม, [ออนไลน์], 10 พฤษภาคม 2567)

กลุ่มที่ 3 มีลักษณะรูปทรงหัวโต ที่ส่วนฐานเป็นฐานเขียงรูปสี่เหลี่ยมเหนือฐานเป็นบัวลูกแก้วอกไก่ย่อมุม 3 ชั้น เรือนธาตุมีซุ้มจรนำทั้ง 4 ด้าน ส่วนยอดแบบหัวโตที่ยอดด้านบนขยายใหญ่กว่ายอดด้านล่าง มีแถบนูนคาดเป็นรัดประคดและประดับด้วยกลีบขนุน ได้แก่ พระปรางค์วัดทานกัณฑ์

ทั้งนี้พระปรางค์หัวโตที่นำมาศึกษาเปรียบเทียบ คือ พระปรางค์วัดมงกุฎ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และพระปรางค์วัดเชิงท่า จังหวัดพระนครศรีอยุธยา มีรายละเอียดดังนี้

ปรางค์ประธานวัดมงกุฎ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นปรางค์ก่ออิฐถือปูนตั้งอยู่บริเวณกึ่งกลางของวัดหันหน้าไปทางทิศตะวันออก องค์ปรางค์ตั้งอยู่บนฐานยกระดับซึ่งอาจจะประกอบด้วยฐาน เรียงซ้อนกันประมาณ 3 ชั้น ส่วนล่างของปรางค์เป็นฐานบัวซ้อนกัน 3 ชั้น รองรับเรือนธาตุที่ก่อซุ้มทิศยื่นออกมาจากเรือนธาตุทั้ง 4 ด้าน ลักษณะเป็นซุ้มตื้น หลังคามุขลด 2 ชั้น ภายในซุ้มเคยเป็นที่ ประดิษฐานพระพุทธรูป ซุ้มทิศตะวันออกเจาะเป็นทางเข้าสู่เรือนธาตุ ส่วนยอดของปรางค์เป็นชั้นรัดประคดซ้อนกัน 7 ชั้น แต่ละชั้นเคยประดับ ซุ้มบันแถลงทั้ง 4 ทิศ ตามมุมปักกลีบขนุนประจำทุกชั้นกลีบขนุนชั้นล่างสุดปั้นปูน เป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับยืนปางถวายเนตร ยังคงเหลือหลักฐานที่มุมด้านตะวันตกเฉียงเหนือ 1 องค์ ด้านตะวันตกเฉียงใต้ 2 องค์ รูปแบบปรางค์ประธานวัดโลกยสุธาองค์ที่สร้างขึ้นครั้งแรกควรเป็นรูปแบบของปรางค์ในสมัยอยุธยาตอนต้น เพราะมีระเบียบบางประการเหมือนกับปรางค์วัดส้ม ปรางค์วัดลังกา และปรางค์ประธานวัดมหาธาตุ เป็นต้น (ประทีป เพ็งตะโก, 2564: 100-101)

สำหรับวัดเชิงท่า ตำบลท่าวาสุกรี อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา วัดนี้ตั้งอยู่ริม ฝั่งแม่น้ำลพบุรีหรือคลองเมืองด้านทิศเหนือฝั่งตรงข้ามกับพระราชวังหลวงของอยุธยา ประธานของวัดได้แก่ พระปรางค์แต่ได้ก่อวิหารออกไปเป็นจตุรทิศ จึงนับได้ว่าเป็นวิหารยอดปรางค์ที่ใช้เป็นประธานของวัดเพียงแห่งเดียว อาจเป็นต้นแบบของวิหารยอดในสมัยรัตนโกสินทร์ก็เป็นได้สำหรับองค์พระปรางค์ยังคงรักษาแบบแผนของปรางค์ประธานอยุธยาทั่วไป กล่าวคือ เชิงบาตรครุฑแบกหรือชั้นอัสดงยังมีรูปปั้นครุฑ และยักษ์ประดับอยู่ แต่ซุ้มบัญชรนั้นได้ตัดออกไป จึงเหลือเส้นรัดประคดคาดเป็นชั้นๆ 7 ชั้นด้วยกัน ชั้นอัสดงคดนอกจากจะมีครุฑและยักษ์แล้วยังมีซุ้มหน้าบัน เรือนแก้ว ตั้งอยู่ตรงกลางทุกด้าน เรือนธาตุ ประกอบไปด้วยซุ้มทิศ 4 ทิศ ภายในซุ้มประดิษฐานพระพุทธรูปยืนหลังคาซุ้มทำเป็นเรือนแก้ว ชั้นบัวรัดเกล้าซึ่งเป็นชั้นบนสุดของเรือนธาตุยกเก็จ 7 มุม ล้อกับกลีบขนุน มีชั้นหน้ากระดานบัวหงาย ลูกแก้วอกไก่และบัวปากปลิง ไม่ประดับลวดลาย ส่วนบัวเชิงรับด้วยฐานเชิงบาตรและฐานบัวหน้ากระดานลูกฟัก 2 ชั้น ตั้งอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมยกสูง มีปรางค์มุม 4 มุม ขนาดเล็ก ฐานทั้ง 4 ด้าน ทำเป็นอาคารวิหารเล็กทรงจั่วยื่นออกจากฐาน อาคารด้านหน้าซึ่งหันไปทางทิศใต้ คือ หันหน้าลงน้ำเป็นวิหารขนาด 7 ห้อง มีเสาร่วมในรับขื่อเอก แต่ส่วนเครื่องบนนั้นพังทลายลงมาหมดแล้ว ปัจจุบันได้รับการบูรณะตามสภาพ (กลุ่มอนุรักษ์โบราณสถาน, 2557: 105)

กลุ่มที่ 4 ได้แก่ พระปรางค์สามองค์ มีส่วนฐานเป็นฐานสิงห์รองรับ สำหรับเจดีย์ประธานมีเรือนธาตุซ้อนกัน 2 ชั้น เรือนธาตุด้านล่างมีจระนำทั้งสี่ทิศ เฉพาะด้านทิศตะวันออกก่อผนังซุ้มยื่นออกมามากกว่าด้านอื่นๆ ประดับปูนปั้น รับเรือนธาตุด้านบนที่เป็นเจดีย์ทรงปรางค์ย่อมุมไม้ยี่สิบ สำหรับเจดีย์บริวารด้านทิศเหนือ มีขาสิงห์และฐานบัวในผังย่อมุมที่ซ้อนสลับกันขึ้นไป รองรับองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุมและเจดีย์บริวารทิศใต้ ส่วนฐานเขียงใช้ชุดฐานบัวคว่ำบัวหงายลดหลั่นกันสามชั้น ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม ลักษณะเป็นเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง

กลุ่มพระปรางค์ที่มีเรือนธาตุซ้อนกัน 2 ชั้น เช่น เจดีย์เพิ่มมุม วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา และปรางค์ประธานวัดสองพี่น้อง จังหวัดชัยนาท มีรายละเอียดดังนี้

เจดีย์เพิ่มมุม วัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา มีอายุในพุทธศตวรรษที่ ๒๑ สถาปนาโดยพระเจ้าปราสาททองใน พ.ศ.2173 (พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม), 2542: 378) รูปแบบของพระปรางค์เลียนแบบเจดีย์สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น พระปรางค์จัดอยู่ในสมัยอยุธยาตอนกลาง คือ มีชุดฐานบัวลูกฟัก 3 ชั้น ลูกฟักมีขนาดเล็ก ท้องไม้แต่ละชั้นสอบเข้าหากันทำให้ส่วนฐานเอนลาดมุมประธานมีขนาดเล็กเกลือบเท่ากับมุมประกอบตั้งแต่ฐานจนถึงส่วยอด มีมุขทั้งสี่ด้านและมีทางขึ้นทั้งสี่ด้าน แต่ละมุมมีทางเข้าทางเดียวไม่ใช่ตรีมุขแบบปรางค์ในสมัยอยุธยาตอนต้น ด้านหน้าจะยื่นออกมามากกว่าด้านอื่นๆ เล็กน้อยเพราะมีคูหาเข้าไปภายในได้ หลังคามุขทำเป็นซุ้มซ้อน 3 ชั้น เรือนธาตุสอบเข้าหากันมาก เรือนธาตุประดับเส้นลวดบัวหลายเส้นในตำแหน่งของลายกรุยเชิงและเฟื่องอุบะทำให้ดูแล้วเรือนธาตุมีลักษณะเตี้ยลง (สันติ เล็กสุขุม, 2550: 65)

นอกจากนี้ปรางค์ประธาน วัดสองพี่น้อง ตำบลแพรกศรีราชา อำเภอสรรคบุร จังหวัดชัยนาท ส่วนล่างปรางค์ประธานก่อด้วยอิฐไม่สอปูน ตั้งอยู่บนฐานไพที ส่วนฐานของ ปรางค์ประธานอยู่ในสภาพชำรุดมาก จนแทบไม่สามารถศึกษารูปแบบได้ คงเหลือเพียงฐานเขียงในผังสี่เหลี่ยมจัตุรัสชั้นล่างสุดเท่านั้น ชุดฐานรองรับเรือนธาตุควรจะเป็นฐานบัวลูกฟักตามระเบียบของ เจดีย์ทรงปรางค์ในสมัยอยุธยาตอนต้นและเพิ่มมุมยี่สิบเช่นเดียวกับเรือนธาตุ จากการตรวจสอบพบว่า ด้านทิศใต้ขององค์ปรางค์ยังมีลายปูนปั้นบริเวณท้องไม้ของฐานบัวปรากฏอยู่เป็นลายปูนปั้นลวดบัว ลูกฟักซึ่งคาดอยู่บนท้องไม้ ฐานนี้คงเป็นฐานบัวลูกฟักชั้นบนสุดที่รองรับเรือนธาตุ สังเกตว่าปรางค์วัดสองพี่น้องมีส่วนฐานที่สูงมาก เมื่อเทียบสัดส่วนกับเรือนธาตุและส่วนยอด พบว่า ส่วนฐานมีความสูงถึงครึ่งหนึ่งขององค์ปรางค์ นับว่ามีความสูงกว่าฐานปรางค์ที่สร้างในยุคเดียวกัน หากฐานไม่พังทลายลงมาคงสามารถศึกษารูปแบบได้ จากความสูงของฐานคาดว่าคงเกิดจากการเสริมชั้นฐานเขียงหลายชั้นเพื่อให้ได้ความสูงที่ต้องการก็เป็นได้และฐานบัวลูกฟักคงมีไม่เกิน 3 ฐาน ตามแบบงานช่างที่เคยมีมาก่อนหน้า

ส่วนกลาง เรือนธาตุเป็นส่วนหนึ่งของเจดีย์ทรงปรางค์มานับแต่แรกเริ่มทำไว้เพื่อประดิษฐานสิ่งศักดิ์สิทธิ์หรือสิ่งอันควรเคารพบูชาและมีหมายถึงศูนย์กลางจักรวาล (สันติ เล็กสุขุม, 2552: 75) เค้าโครงในการสร้างเรือนธาตุของปรางค์มีลักษณะเป็นห้องคูหา มีทางเข้าทางทิศ ตะวันออก อีกสามด้านที่เหลือทึบตัน แต่ท้าเป็นจระนำสำหรับประดิษฐานพระพุทธรูป นอกจากเป็นห้องประธานที่มีความสำคัญที่สุดแล้ว เรือนธาตุยังเป็นตัวกำหนดแผนผังของทั้งองค์ปรางค์อีกด้วย นับแต่ฐานจนถึงส่วนยอดถูกกำหนดด้วยแผนผังของเรือนธาตุ กล่าวคือ หากมีการเพิ่มมุมหรือสร้างมุข ทางเข้าในส่วนเรือนธาตุก็จะส่งผลให้ส่วนฐานและส่วนยอดเพิ่มจำนวนมุม หรือขนาดของมุมตามเรือนธาตุไปด้วยหรือหากก่อเรือนธาตุให้ตั้งตรงก็จะส่งผลให้เส้นรอบปรางค์ดูเป็นทรงแท่ง หรือก่อให้เรือนธาตุสอบเอนจะส่งผลให้องค์ปรางค์ดูสูงเพรียว

เรือนธาตุปรางค์ประธานวัดสองพี่น้องอยู่ในผังเพิ่มมุมยี่สิบ มีมุมประธานขนาดใหญ่ตามแบบอยุธยายุคต้น ผนังของเรือนธาตุเอนสอบเล็กน้อย ด้านทิศตะวันออกมีบันไดทางขึ้นเข้าสู่ห้องคูหา อีกสามด้านที่เหลือเป็น จระน้าประดิษฐานพระพุทธรูปปูนปั้น ซึ่งในปัจจุบันเหลือหลักฐานพระพุทธรูปปูนปั้นในจระน้าทิศตะวันตกเพียงองค์เดียว ส่วนพระเศียรหลุดหายไป จากภาพถ่ายเก่าพบว่าเป็นพระพุทธรูปแบบอู่ทองรุ่นที่ 2 กำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ 19-20 ปรางค์ประธานวัดสองพี่น้องไม่ท้าตรีมุขทางเข้าดังเช่นปรางค์ในยุคต้นอีกแล้ว แม้การสร้างปรางค์ประธานในยุคต้นอยุธยา โดยเฉพาะภายในราชธานีจะมีการสร้างตรีมุขเป็นสำคัญ แต่ในการสร้าง

ปรางค์ขนาดเล็กกลับไม่นิยมท้าตรีมุข (สันติ เล็กสุขุม, 2547: 152)

องค์ความรู้จากงานวิจัย

องค์ความรู้จากการวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ในจังหวัดกาญจนบุรี โดยองค์ความรู้หลักจากการวิจัยสามารถสรุปได้ ดังนี้

1. วิวัฒนาการและรากฐานทางศิลปกรรม เจดีย์ทรงปรางค์ในกาญจนบุรีสะท้อนพัฒนาการจากคติพราหมณ์–ฮินดู ที่มองปรางค์เป็นสัญลักษณ์เขาพระสุเมรุ สู่การผสมผสานกับคติพุทธศาสนาเถรวาท ผ่านการรับแบบแผนศิลปกรรมขอม ลพบุรีและอยุธยา แสดงให้เห็นความต่อเนื่องและการกลมกลืนของความเชื่อที่ส่งผ่านมาทางสถาปัตยกรรม

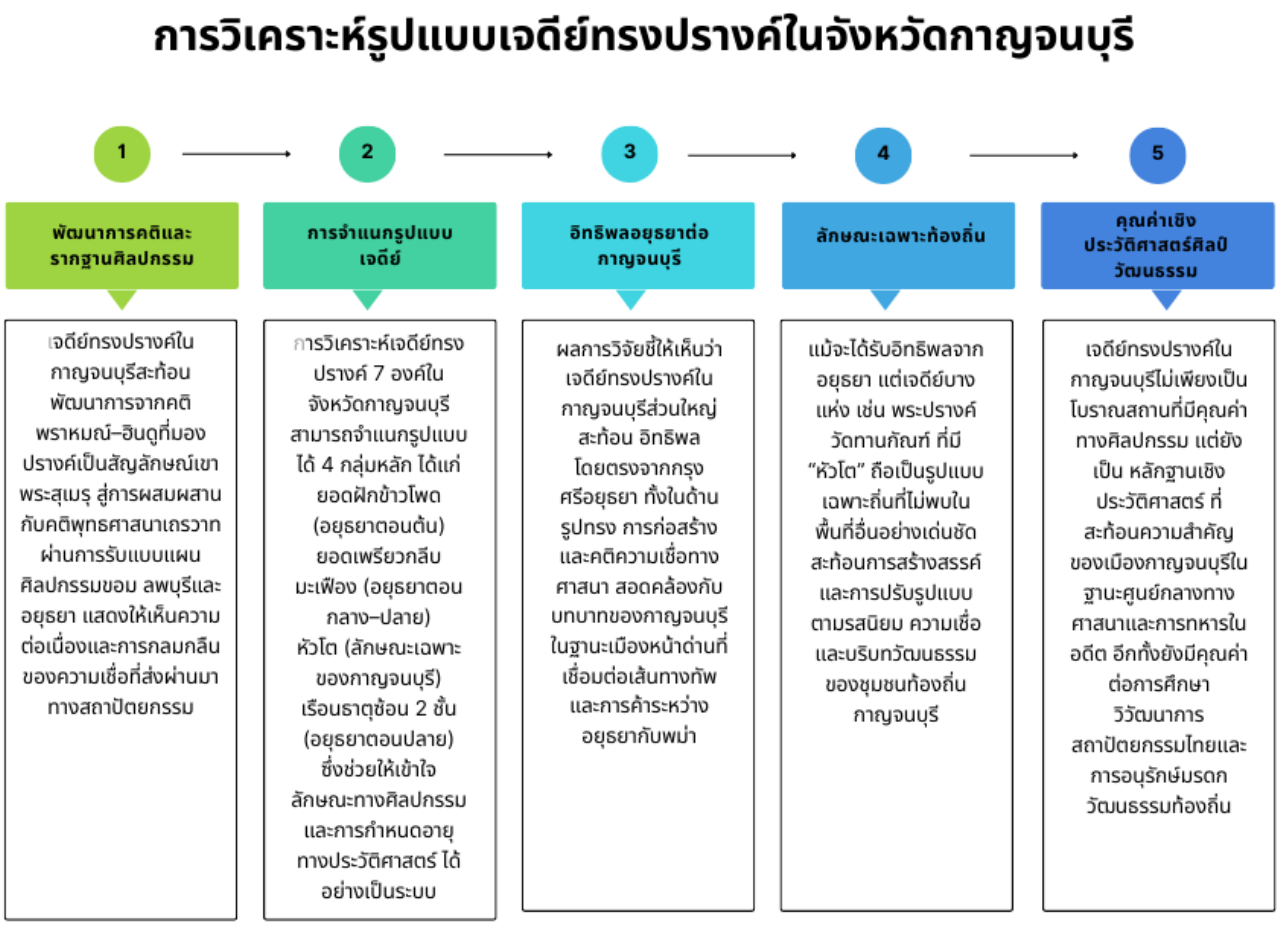
2. การจำแนกกลุ่มรูปแบบเชิงสถาปัตยกรรม การวิเคราะห์เจดีย์ทรงปรางค์ 7 องค์ในจังหวัดกาญจนบุรี สามารถจำแนกรูปแบบได้ 4 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) ยอดฝักข้าวโพด (อยุธยาตอนต้น) 2) ยอดเพรียวกลีบมะเฟือง (อยุธยาตอนกลาง–ปลาย) 3) หัวโต (ลักษณะเฉพาะของกาญจนบุรี) และ 4) เรือนธาตุซ้อน 2 ชั้น (อยุธยาตอนปลาย) ซึ่งช่วยให้เข้าใจลักษณะทางศิลปกรรมและการกำหนดอายุทางประวัติศาสตร์ได้อย่างเป็นระบบ

3. อิทธิพลศิลปกรรมอยุธยา ผลการวิจัยชี้ให้เห็นว่าเจดีย์ทรงปรางค์ในกาญจนบุรีส่วนใหญ่สะท้อนอิทธิพลโดยตรงจากกรุงศรีอยุธยา ทั้งในด้านรูปทรงการก่อสร้างและคติความเชื่อทางศาสนาสอดคล้องกับบทบาทของกาญจนบุรีในฐานะเมืองหน้าด่านที่เชื่อมต่อเส้นทางทัพและการค้าระหว่างอยุธยากับพม่า

4. ลักษณะเฉพาะเชิงท้องถิ่น แม้จะได้รับอิทธิพลจากอยุธยา แต่เจดีย์บางแห่ง เช่น พระปรางค์วัดทานกัณฑ์ ที่มี “หัวโต” ถือเป็นรูปแบบเฉพาะถิ่นที่ไม่พบในพื้นที่อื่นอย่างเด่นชัด สะท้อนการสร้างสรรค์และการปรับรูปแบบตามรสนิยม ความเชื่อและบริบทวัฒนธรรมของชุมชนท้องถิ่นกาญจนบุรี

5. คุณค่าทางประวัติศาสตร์ศิลป์และมรดกวัฒนธรรม

เจดีย์ทรงปรางค์ในกาญจนบุรีไม่เพียงเป็นโบราณสถานที่มีคุณค่าทางศิลปกรรม แต่ยังเป็นหลักฐานเชิงประวัติศาสตร์ที่สะท้อนความสำคัญของเมืองกาญจนบุรีในฐานะศูนย์กลางทางศาสนาและการทหารในอดีต อีกทั้งยังมีคุณค่าต่อการศึกษาวิวัฒนาการสถาปัตยกรรมไทยและการอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมท้องถิ่น



ภาพที่ 24 สรุปองค์ความรู้จากงานวิจัย
ที่มา: ปัณณวิชญ์ ชาไข, 2567

สรุป

จากการรูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์ทั้ง 7 องค์ ในจังหวัดกาญจนบุรี สามารถแบ่งตามกลุ่มเจดีย์ได้เป็น 4 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 ทรงฝักข้าวโพด คือ ส่วนฐานเป็นฐานเขียง เป็นฐานบัวคว่ำบัวหงาย ย่อมุม ซ้อนกัน 3 ชั้น ส่วนเรือนธาตุย่อมุม ตั้งอยู่บนฐานบัวลูกแก้วอกไก่ บริเวณตอนกลางของเรือนธาตุ แต่ละด้านมีซุ้มจระนำ ส่วนยอดเป็นยอดเป็นทรงฝักข้าวโพด มีแถบนูนคาดเป็นรัดประคดและปิดประดับด้วยกลีบขนุน ซึ่งประกอบด้วยพระปรางค์ 2 องค์ ได้แก่ 1) พระปรางค์วัดนางโน และ 2) พระปรางค์วัดเขารักษ์

กลุ่มที่ 2 มีลักษณะเป็นยอดทรงแท่งเพรียว ประกอบด้วยส่วนฐานเป็นฐานเขียงรูปสี่เหลี่ยม เหนือฐานเป็นบัวลูกแก้วอกไก่ย่อเก็จ 3 ชั้น ส่วนเรือนธาตุมีซุ้มจระนำทั้งสี่ด้าน ชั้นบนย่อมุมไม้สิบสอง ส่วนยอด ลักษณะเป็นยอดทรงแท่งเพรียว มีแถบนูนคาดเป็นรัดประคดและประดับด้วยกลีบขนุนและมีกลีบมะเฟืองอยู่เหนือขึ้นไป

ได้แก่ 1) พระปรางค์วัดขุนแผน 2) พระปรางค์วัดอินทราราม และ 3) พระปรางค์วัดสระกระเบื้อง

กลุ่มที่ 3 มีลักษณะ**รูปทรงหัวโต** ที่ส่วนฐานเป็นฐานเขียงรูปสี่เหลี่ยมเหนือฐานเป็นบัวลูกแก้วอกไก่ย่อมุม 3 ชั้น เรือนธาตุมีซุ้มจรนำทั้ง 4 ด้าน ส่วนยอดแบบหัวโตที่ยอดด้านบนขยายใหญ่กว่ายอดด้านล่าง มีแถบนูนคาดเป็นรัดประคดและประดับด้วยกลีบขนุน ได้แก่ พระปรางค์วัดทานกัณฑ์

กลุ่มที่ 4 ได้แก่ **พระปรางค์สามองค์** มีส่วนฐานเป็นฐานสิงห์รองรับ สำหรับเจดีย์ประธานมี**เรือนธาตุซ้อนกัน 2 ชั้น** เรือนธาตุด้านล่างมีจระนำทั้งสี่ทิศ เฉพาะด้านทิศตะวันออกก่อผนังซุ้มยื่นออกมามากกว่าด้านอื่นๆ ประดับปูนปั้น รับเรือนธาตุด้านบนที่เป็นเจดีย์ทรงปรางค์ย่อมุมไม้ยี่สิบ สำหรับเจดีย์บริวารด้านทิศเหนือ มีขาสิงห์ และฐานบัวในผังย่อมุมที่ซ้อนสลับกันขึ้นไป รองรับองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุมและเจดีย์บริวารทิศใต้ส่วนฐานเขียงใช้ชุดฐานบัวคว่ำบัวหงายลดหลั่นกันสามชั้น ถัดขึ้นไปเป็นองค์ระฆังในผังเหลี่ยมย่อมุม ลักษณะเป็นเจดีย์ย่อมุมไม้สิบสอง

ข้อเสนอแนะ

1) การอนุรักษ์และบูรณะโบราณสถาน ข้อมูลเชิงวิเคราะห์รูปแบบเจดีย์ทรงปรางค์สามารถใช้เป็นแนวทางอ้างอิงในการบูรณะโบราณสถานให้ถูกต้องตามลักษณะศิลปกรรมดั้งเดิมและช่วยลดความคลาดเคลื่อนในการซ่อมแซม เพื่อรักษาเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นของกาญจนบุรีเอาไว้

2) การใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน ผลการศึกษาสามารถพัฒนาเป็นเอกสารตำรา ประกอบการเรียนการสอนในด้านศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ศิลป์และโบราณคดีและส่งเสริมการเรียนรู้แบบสหวิทยาการ เช่น การบูรณาการในรายวิชาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ศิลปะและวัฒนธรรม

3) การพัฒนาการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม เจดีย์ทรงปรางค์ในกาญจนบุรีควรได้รับการประชาสัมพันธ์ในฐานะแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรมและนำข้อมูลการวิเคราะห์มาจัดทำเส้นทางท่องเที่ยว (Cultural Route) เพื่อดึงดูดนักท่องเที่ยวเชิงเรียนรู้และเพิ่มคุณค่าทางเศรษฐกิจแก่ชุมชน

4) การสร้างความภาคภูมิใจแก่ท้องถิ่น ชุมชนสามารถใช้ความรู้ที่ได้จากการศึกษารูปแบบเจดีย์มาเป็นเครื่องมือสร้างอัตลักษณ์ท้องถิ่น (Local Identity) และปลูกจิตสำนึกในการอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรมให้กับคนรุ่นใหม่

5) แนวทางการวิจัยต่อยอด งานวิจัยนี้สามารถใช้เป็นฐานข้อมูลเบื้องต้นเพื่อขยายผลในการศึกษาเปรียบเทียบกับเจดีย์ทรงปรางค์ในพื้นที่อื่นๆ เช่น สุพรรณบุรี อยุธยา ราชบุรี หรือในเขตชายแดนไทย–พม่า เพื่อให้เห็นพลวัตของรูปแบบศิลปกรรมในระดับภูมิภาค

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (2515). **คำให้การของกรุงเก่า คำให้การขุนหลวงหาวัด และพระราชพงศาวดารกรุงเก่า ฉบับหลวงประเสริฐอักษรนิติ์**. พระนคร: คลังวิทยา.

กรมศิลปากร. (2546). **นำชมอุทยานประวัติศาสตร์พระนครศรีอยุธยา.** กรุงเทพมหานคร: ศรีเมืองการพิมพ์ จำกัด.

กลุ่มอนุรักษ์โบราณสถาน. (2557). โครงการจัดการความรู้ เรื่อง รูปแบบ ลวดลายประดับ และวัสดุก่อสร้างของพระปรางค์สมัยอยุธยา ประจำปีงบประมาณ 2557. **รายงานวิจัย**. สำนักศิลปากรที่ 3 พระนครศรีอยุธยา กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

ประทีป เพ็งตะโก. (2564). **ประทีปวิทรรศน์ รวมเรื่องโบราณคดีอยุธยา**. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

พระปรางค์ (ปรางค์ประธาน) วัดพุทไธศวรรย์, [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://go.ayutthaya.go.th

พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม). (2534). **ใน ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 3.** กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร และกรมศิลปากร พระราชพงศาวดารฉบับพระราชหัตถเลขา เล่ม 1. (2534). กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

พระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ฉบับพันจันทนุมาศ (เจิม). (2542). **ใน ประชุมพงศาวดารฉบับกาญจนาภิเษก เล่ม 3.** กรุงเทพมหานคร: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ฟ้อน เปรมพันธุ์ และสมชาย แสงชัยศรียากุล. (2561). **ย้อนรอยกรุงเก่า ณ กาญจนบุรี**. กาญจนบุรี: จังหวัดกาญจนบุรี.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2526). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

มิวเซียมไทยแลนด์**. วัดไชยวัฒนาราม พระอารามหลวงคู่เมืองอยุธยา.** [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: https://www.museumthailand.com/th/3173/storytelling

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2514). **ตำนานพุทธเจดีย์**. กรุงเทพมหานคร: แพร่พิทยา.

สันติ เล็กสุขุม. (2552). **เจดีย์ ความเป็นมาและคำศัพท์เรียกองค์ประกอบเจดีย์ในประเทศไทย**. พิมพ์ครั้ง ที่ 5. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

สันติ เล็กสุขุม. (2547). **ประวัติศาสตร์ศิลปะไทย (ฉบับย่อ) : การเริ่มต้นและการสืบเนื่องงานช่างในศาสนา**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

สันติ เล็กสุขุม. (2550). **ศิลปะอยุธยา: งานช่างหลวงแผ่นดิน.** นนทบุรี: เมืองโบราณ.

อุทยานประวัติศาสตร์เมืองสิงห์. (2550). เมืองกาญจนบุรีเก่า. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร.

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

รูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม
Models of Conservation and Promotion of Lanna Dharma Chests as Cultural Heritage

พระจำรัส โชติธมฺโม[1](พินิจกิจ), พระครูปริยัติเจติยานุรักษ์ [1], เทพประวิณ จันทร์แรง[1], สยาม ราชวัตร [2]
Phra Jamrat Chotithammo (Pinichkit)[1], Phrakrupariyatijetiyanuruksa[1], Thepprawin Chanraeng[1], Sayam Ratchawat[2]
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย[1], มหาวิทยาลัยเชียงใหม่[2]
Mahachulalongkornrajavidyalaya University[1], Chiang Mai University[2]
Corresponding Author E-mail: panitarnhaengchiwit@gmail.com

Article Info
Research Article

คำสำคัญ : การอนุรักษ์, หีบธรรม, มรดกทางวัฒนธรรม

Keywords : Conservation, Dhamma Chest, Cultural Heritage

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์ 3 ประการ คือ 1) เพื่อศึกษาคติความเชื่อของหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม 2) เพื่อศึกษาบริบทและสภาพปัญหา และการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนาของวัด 6 วัดในพื้นที่การศึกษา และ 3) เพื่อเสนอรูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

ระเบียบวิธีวิจัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการศึกษา 3 รูปแบบ ได้แก่ การศึกษาเชิงเอกสาร การสัมภาษณ์เชิงลึก และการสนทนากลุ่ม กลุ่มตัวอย่างและการกำหนดขนาดกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ จำนวน 18 คน จากวัดในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง

ผลการวิจัยพบว่า 1) หีบธรรมล้านนาเป็นภาชนะเก็บคัมภีร์พระไตรปิฎกและคัมภีร์ใบลาน สะท้อนคติความเชื่อด้านบุญกุศลและการสืบพระศาสนา มีที่มาจากการเผยแผ่พระพุทธศาสนาสู่ล้านนา และได้รับการพัฒนาเป็นศิลปกรรมท้องถิ่น อาศัยทักษะช่างไม้ แกะสลัก ลงรักปิดทอง และลายรดน้ำที่วิจิตร ใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาเป็นสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์ การสืบทอดหีบธรรมดำเนินผ่านวัด ชุมชน และสล่าพื้นบ้าน แม้ปัจจุบันเผชิญปัญหาการเสื่อมสภาพและผู้สืบทอดลดลง แต่ยังคงคุณค่าในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมที่ต้องอนุรักษ์ 2) จากการ

Received: 03/09/2025
Revised: 03/12/2025
Accepted: 14/12/2025
Published online: 23/12/2025

ลงพื้นที่สำรวจพบว่า หีบธรรมลักษณะหลากหลายรูปแบบ เช่น แบบพื้นบ้านล้านนา หีบธรรมมีลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะพื้นบ้านกับอยุธยาใช้ไม้เป็นหลักตกแต่งลายพื้นถิ่นเรียบง่าย หีบธรรมประดับลายแกะสลักลงรักปิดทอง ลวดลายรดน้ำ และกระจกสี แต่หลายใบเริ่มผุพังและสีซีดจาง ขาดการบูรณะต่อเนื่อง ไม่ได้เก็บรักษาอย่างเหมาะสม 3) รูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม ที่เสนอ 2 วิธีการ คือ 1) รูปแบบการอนุรักษ์ จัดทำทะเบียนและฐานข้อมูลดิจิทัล จัดตั้งศูนย์การเรียนรู้และพิพิธภัณฑ์ พร้อมระดมทุนจากทุกภาคส่วน และ 2) รูปแบบการส่งเสริม เผยแพร่ผ่านสื่อดิจิทัลและนิทรรศการสร้างสรรค์ พัฒนาหีบธรรมร่วมสมัย และผลักดันการขึ้นทะเบียนมรดกวัฒนธรรมในระดับชาติและสากล

Abstract

This article has three main objectives: 1) to study the belief systems associated with Lanna Dharma chests as cultural heritage 2) to examine the contexts, problems, and current conservation of Lanna Dharma chests in six temples within the study area; and 3) to propose models for the conservation and promotion of Lanna Dharma chests as cultural heritage.

Research Methodology This study adopts a qualitative research design and employs three methods: documentary research, in-depth interviews, and focus group discussions. The sample and its size consist of 18 key informants from temples in Chiang Mai, Lamphun, and Lampang Provinces.

The findings reveal that: 1) Lanna dharma chests are containers for the Tipiṭaka and palm-leaf manuscripts. They reflect beliefs in merit-making and the perpetuation of Buddhism, originating from the dissemination of Buddhism into the Lanna region and developing into a distinctive local art form. Their creation relies on the skills of carpentry, woodcarving, lacquer gilding, and intricate *Lai Rod Nam* decoration. They are used in religious ceremonies as sacred symbols, and the tradition of making and using dharma chests has been transmitted through temples, communities, and local craftsmen. Although they are currently facing deterioration and a decline in successors, they still retain significant value as cultural heritage that must be preserved. 2) Field surveys reveal that Lanna dharma chests display a wide range of forms, such as vernacular Lanna types and hybrid forms that combine local and Ayutthaya artistic influences. Most are primarily wooden, decorated with simple local motifs, while other chests are adorned with carved ornament, gilded lacquer, *Lai Rod Nam* patterns, and colored glass inlays. However, many chests are in a state of decay, with peeling or faded surfaces, lack continuous restoration, and are not stored appropriately. 3) The proposed models for the conservation and promotion of Lanna dharma chests as cultural heritage consist of two main approaches **(1) Conservation models** – creating

registries and digital databases, establishing learning centers and museums, and mobilizing funding from all sectors; and **(2) Promotion models** – disseminating knowledge through digital media and creative exhibitions, developing contemporary forms of dharma chests, and advocating for their registration as cultural heritage at both national and international levels.

บทนำ

หีบธรรมล้านนา เปรียบเสมือนขุมทรัพย์ทางวัฒนธรรมที่บรรจุเรื่องราวอันล้ำค่า สะท้อนถึงอัตลักษณ์ทางศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ และคติความเชื่ออันเก่าแก่ของชาวล้านนา หีบธรรมเหล่านี้ไม่ได้ทำหน้าที่เก็บรักษาคัมภีร์ทางศาสนาเท่านั้น แต่ยังเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดภูมิปัญญา ทักษะฝีมือ และความงดงามทางศิลปกรรมของช่างท้องถิ่น ผ่านลวดลายประดับตกแต่งที่วิจิตรบรรจงผ่านงานพุทธศิลปกรรม เป็นงานสร้างสรรค์ทางความคิดผ่านสื่อสัญลักษณ์ของผู้ที่ศรัทธาในคำสอนของพระพุทธเจ้า (ชัปนะ ปิ่นเงิน, 2552) เป็นเหตุให้ได้สร้างสรรค์งานพุทธศิลปกรรมขึ้นมาเพื่อส่งเสริมการเผยแพร่และการปฏิบัติทางพระพุทธศาสนาโดยตรงทั้งเป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธาปสาทะ ประพฤติปฏิบัติตนให้มีแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา ซึ่งนอกจากจะได้เผยแพร่แนวคิดที่มีต่อพระพุทธศาสนาด้วยผลงานศิลปกรรมแล้วยังเป็นการน้อมนำให้ผู้สร้างสรรค์ศิลปกรรมได้ใกล้ชิดแนบแน่นกับวิถีแห่งพุทธศาสนามากยิ่งขึ้น

เมื่อพระพุทธศาสนาตั้งมั่นในดินแดนสุวรรณภูมิ ความเจริญของพระพุทธศาสนาย่อมส่งอิทธิพลต่อกลุ่มชนต่าง ๆ รวมทั้งอาณาจักรที่เกิดขึ้นช่วงนั้นด้วย เช่น อาณาจักรทวารวดี ศรีวิชัยลพบุรี สุโขทัย และล้านนา อาณาจักรล้านนาศูนย์กลางอยู่ที่ “นวปุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่” (สงวน รอดสุข, 2533) โดยมีพญามังราย (เม็งราย)เป็นปฐมกษัตริย์ พระองค์ทรงเลื่อมใสพระพุทธศาสนา รวมถึงกษัตริย์ราชวงศ์มังรายแทบทุกพระองค์ทรงอุปถัมภ์พระพุทธศาสนา เช่น พญามังรายทรงโปรดตำหนักให้เป็น “วัด” คือ วัดเชียงมั่น พญากือนา ทรงนิมนต์พระสุมนะจากสุโขทัยขึ้นมาเผยแผ่ในล้านนา ครั้นมาถึงลำพูน ก็ได้ดำเนินการบูรณะสถูปที่วัดพระยืน และสร้างพระพุทธรูปเพิ่มอีก 3 องค์ เป็นพุทธศิลป์สุโขทัยแบบลังกา พร้อมทั้งอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุมาประดิษฐาน ณ วัดสวนดอกและวัดพระธาตุดอยสุเทพ พญาแสนเมืองมา ทรงสร้างวัดเจดีย์หลวง และพญาติโลกราชทรงสร้างวัดโพธาราม (วัดเจ็ดยอด) และทรงอุปภัมภ์การสังคายนา ครั้งที่ 8 ในอาณาจักรล้านนา (สิริวัฒน์ คำวันสา, 2534) ประวัติศาสตร์ล้านนาระบุว่า พระพุทธศาสนาขณะนั้นมีอยู่ 3 นิกาย คือ นิกายเดิม นิกายพระสุมนะจากสุโขทัย และนิกายใหม่จากลังกา (เสนอ นิลเดช, 2537) หรืออาจจะมีมหายาน (สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546) ปะปนอยู่ด้วย จึงทำให้เกิดความนิยมสร้างงานพุทธศิลป์ล้านนา หลากหลายรูปแบบด้วยกัน ดังปรากฏหลักฐานอยู่จนถึงปัจจุบัน เช่น สถูปที่เก่าแก่ที่สุดคือ สันกู่

หีบธรรม หรือ หีดธัมม์ หรือ หีดธรรม ในภาษาล้านนา เป็นคำที่ใช้เรียกหีบเก็บคัมภีร์ใบลาน เป็นที่เก็บคัมภีร์พระไตรปิฎกคล้ายกับหีบธรรม หรือตู้พระไตรปิฎกในภาคกลาง แต่มีความแตกต่างกันคือ หีบธรรมจะเปิดทางด้านหน้าในขณะที่หีบธรรมจะเปิดทางด้านบน มีใช้สืบต่อกันมาแต่โบราณในดินแดนล้านนา ส่วนใหญ่เป็นคัมภีร์ใบลานที่จารด้วยอักษรธรรมล้านนา ซึ่งเป็นอักษรที่ใช้อย่างแพร่หลายบริเวณภาคเหนือของประเทศไทย

หีบพระธรรมที่ใช้ในภูมิภาคนี้นับว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะที่แตกต่างจากหีบเก็บคัมภีร์ใบลานของภาคอื่น เพราะมีลักษณะเป็น “ทรงสุ้ง” คือเป็นทรงสี่เหลี่ยม ด้านล่างของฐานสอบเข้า ส่วนปากหีบผายออก มีฝาครอบปิดด้านบนซึ่งมีหลายลักษณะทั้งฝาตัด ฝาคุ้มและฝาเรือนยอด

เนื่องจากหีดธัมม์ถูกสร้างขึ้นโดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเก็บรักษาคัมภีร์ใบลานที่บันทึกคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ผู้สร้างหรือผู้บริจาคทรัพย์ต่างปรารถนาอานิสงส์ผลบุญจากการถวายหีบเก็บคัมภีร์ใบลานไว้เป็นสมบัติพระศาสนา หวังให้ตนประสบแต่ความสุข ความเจริญ และเป็นปัจจัยส่งผลให้ตนไปสู่สุคติโลกสวรรค์และเข้าถึงพระนิพพาน จึงพบว่าหลายหีบตกแต่งลวดลายบอกเล่าเรื่องราวที่เป็นคติทางพระพุทธศาสนาอย่างประณีตบรรจง มีการจารึกชื่อผู้ถวายและข้อความไว้บนฝาของหีดธัมม์ด้วย (สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ 14, 2542)

การสร้างหีดธัมม์เริ่มจากการนำไม้มาซ้อนทำเป็นฐาน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการรับน้ำหนัก จากนั้นจะขึ้นโครงแล้วนำแผ่นไม้มาบุรอบ ส่วนฝาปิดจะใช้วิธีสวมเข้าเดือย ซึ่งจะต้องทำให้สวมปิดได้สนิท ไม่หลวมหรือแน่นเกินไป เมื่อจะหยิบหรือบรรจุคัมภีร์ใบลานจะใช้วิธียกฝาหีบด้านบนออก จากนั้นจะขัดผิวไม้ให้เรียบทาด้วยชาด รัก หรือสี เพื่อรักษาคุณภาพของเนื้อไม้ ในอดีตสีที่ใช้ได้มาจากธรรมชาติ เช่น สีดำจากเขม่าไฟ สีแดงจากชาด สีเหลืองจากยางไม้ และสีทองจากทองคำเปลว เป็นต้น แล้วจึงประดับตกแต่งด้วยเทคนิคต่าง ๆ มีการลงรักปิดทอง เขียนลายรดน้ำ หรือตกแต่งด้วยการวาดลวดลายให้สวยงาม บางครั้งมีการแกะสลักไม้เป็นลวดลายต่าง ๆ หรือนำกระจกมาประดับเพื่อเพิ่มมิติและทำให้มีความระยิบระยับสวยงาม เป็นงานศิลปะที่สร้างสรรค์ขึ้นด้วยฝีมือของช่างสมัยโบราณ

ปัจจุบันยังไม่พบหลักฐานว่า คนไทยเริ่มใช้หีบธรรมมาตั้งแต่เมื่อใด แม้ในศิลาจารึกจะได้กล่าวถึงการสร้างวัสดุสิ่งของหลายสิ่งหลายอย่างถวายวัด เพื่อเป็นพุทธบูชา หรืออุทิศไว้กับพระพุทธศาสนา ตามที่ต่างๆ แต่ก็ไม่ได้ปรากฏข้อความในที่ใดๆ บ่งบอกว่า ได้มีการสร้างตู้ หรืออุทิศตู้ ให้แก่วัด หรือพระพุทธศาสนา คงมีแต่คำบางคำปรากฏอยู่ในศิลาจารึกบางหลัก ซึ่งอาจนำมาพิจารณาใช้เป็นแนวคิด ที่จะช่วยให้คลี่คลายปัญหานี้ได้ เช่น คำว่า พระธรรมมณเฑียร หอปิฎก หอพระปิฎกธรรม คำเหล่านี้ หมายถึง อาคารหรือสถานที่เก็บพระไตรปิฎก หรือพระธรรมคัมภีร์ เรียกตามความนิยมในปัจจุบันว่า หอพระไตรปิฎก หรือหอไตร (ก่องแก้ว วีระประจักษ์, 2549)

รูปแบบของหีบธรรมที่พบในวัดปงสนุกเหนือและวัดปงสนุกใต้ มีลักษณะเป็นกล่องการสวมเข้าเดือย มีโครงสร้างไม่ซับซ้อนมากนัก เพื่อเน้นเรื่องความแข็งแรง และประโยชน์ใช้สอยเป็นหลัก การตกแต่งด้วยลวดลายหรือภาพต่าง ๆ หรือบางหีบประดับตกแต่งด้วยกระจกสี ซึ่งลักษณะหีบดังกล่าวเป็นที่นิยมประดับตกแต่งด้วยลวดลายที่สวยงามอันเป็นลักษณะเฉพาะของหีบธรรมที่พบในเมืองลำปาง สำหรับเทคนิคที่ใช้ในการประดับตกแต่งอาจใช้เทคนิคการลงรักปิดทองล่องชาด เป็นต้น จากหลักฐานงานศิลปกรรมประเภทหีบธรรมหลาย ๆ ชิ้นที่พบในจังหวัดลำปาง สะท้อนให้เห็นปณิธานและความศรัทธาอันแรงกล้าของชาวลำปางที่มีต่อพระพุทธศาสนา ดังเห็นได้จากความพิถีพิถันในการสร้างหีบธรรมที่มีการประดับตกแต่งอย่างสวยงามวิจิตรบรรจง อันเป็นการแสดงถึงจิตวิญญาณและความเชื่อของช่างอย่างแท้จริง ส่งผลให้เกิดความศรัทธาในพระธรรมคำสั่งสอนมากขึ้น

หีบธรรมเป็นหนึ่งในศิลปกรรมที่สะท้อนถึงวัฒนธรรมและประเพณีที่สำคัญของล้านนา ซึ่งในอดีตมีการใช้หีบธรรมในพิธีกรรมทางศาสนาและประเพณีท้องถิ่นอย่างแพร่หลาย อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันหีบธรรมที่

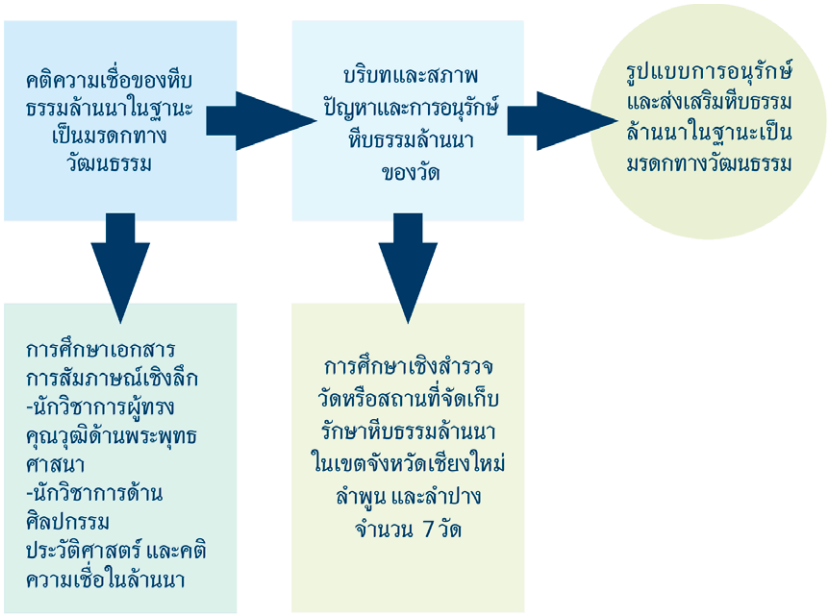
เป็นมรดกของล้านนามีเหลืออยู่ในจำนวนที่น้อยลงอย่างมาก และหีบธรรมที่หลงเหลืออยู่ก็อยู่ในสภาพที่ผุพังและชำรุดทรุดโทรม การนำหีบธรรมมาใช้ประกอบพิธีกรรมและประเพณีเหมือนในอดีตแทบจะไม่มีให้เห็นแล้ว การสืบทอดหรือการอนุรักษ์หีบธรรมในปัจจุบันพบว่ามีวัดหรือชุมชนที่ให้ความสนใจในเรื่องนี้น้อยมาก และไม่มีการสืบสานอย่างจริงจัง ทำให้หีบธรรมที่เป็นมรดกวัฒนธรรมทางศิลปกรรมล้านนามีความเสี่ยงที่จะสูญหายไปอย่างถาวร ดังนั้น การอนุรักษ์และการสืบทอดหีบธรรมเป็นเรื่องที่มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อการรักษามรดกทางวัฒนธรรมของล้านนา ควรมีการสร้างความตระหนักรู้และการสนับสนุนจากทั้งภาครัฐและภาคเอกชนในการฟื้นฟูและอนุรักษ์หีบธรรม รวมถึงการจัดกิจกรรมและโครงการที่ส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้และเข้าใจถึงคุณค่าและความสำคัญของหีบธรรม เพื่อให้มรดกทางศิลปกรรมล้านนานี้ยังคงอยู่ต่อไปในอนาคต

ดังนั้นผู้วิจัย มีความสนใจที่จะศึกษาหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ และคติความเชื่อ เพื่อนำไปสู่การแสวงหาแนวทางการอนุรักษ์และเผยแพร่ความรู้เกี่ยวกับหีบธรรมในฐานะมรดกทางวัฒนธรรมล้านนา และการส่งเสริมพัฒนาหีบธรรมล้านนาให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ ศิลปกรรม และวัฒนธรรม ของสังคมล้านนาสืบต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาคติความเชื่อของหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม
2. เพื่อศึกษาบริบทและสภาพปัญหา และการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนาของวัด 6 วัดในพื้นที่การศึกษา
3. เพื่อเสนอรูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย
ทีมา : พระจำรัส โชติธมโม (พินิจกิจ)

ระเบียบวิธีวิจัย

1) รูปแบบการวิจัย แผนการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยใช้วิธีการศึกษา 3 รูปแบบ ได้แก่ การศึกษาเชิงเอกสาร (Documentary Research) เพื่อรวบรวมข้อมูลด้านคติความเชื่อและองค์ความรู้ที่เกี่ยวข้องกับหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) กับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ เพื่อค้นหาบริบท สภาพปัญหา และแนวทางการอนุรักษ์ และการสนทนากลุ่ม (Focus Group Discussion) เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดเห็นและตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล ตลอดจนยืนยันรูปแบบการอนุรักษ์และการส่งเสริม โดยการวิจัยดำเนินการภายใต้ขอบเขตด้านเนื้อหา เอกสาร ผู้ให้ข้อมูล และพื้นที่ตามที่กำหนด

2) ประชากรกลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างและการกำหนดขนาดกลุ่มตัวอย่าง ได้แก่ กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant) จำนวน 18 คน แบ่งออกเป็น 4 กลุ่ม ดังนี้ นักวิชาการผู้ทรงคุณวุฒิด้านพระพุทธศาสนา จำนวน 3 ท่าน นักวิชาการด้านศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ และคติความเชื่อในล้านนา จำนวน 3 ท่าน พระสงฆ์เจ้าอาวาสหรือผู้ดูแลเครื่องสักการะในวัด จำนวน 6 ท่าน ปราชญ์ชาวบ้านหรือสล่าชุมชน จำนวน 6 ท่าน รวมทั้งสิ้น 18 ท่าน จากวัดในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง วัดหรือสถานที่จัดเก็บรักษาหีบธรรมล้านนาในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง จำนวน 6 วัด ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ ได้แก่ วัดช่อแล ต.พระงาม ตำบลแม่แตง จังหวัดเชียงใหม่ และวัดศรีเกิด ต.ยุหว่า อ.สันป่าตอง จ.เชียงใหม่ จังหวัดลำปาง ได้แก่ วัดปงสนุกใต้ และวัดปงสนุกเหนือ ตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมืองลำปาง จังหวัดลำปาง จังหวัดลำพูน ได้แก่ วัดประตูป่า ตำบลประตูป่า อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน และวัดบ้านหลุก ตำบลเหมืองง่า อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

3) เครื่องมือวิจัย ประกอบด้วย เอกสาร หนังสือ ตำรา รายงานวิจัย วิทยานิพนธ์ บทความวิชาการ และเอกสารอิเล็กทรอนิกส์ที่เกี่ยวข้อง แบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview Guide) ที่สร้างขึ้นตามประเด็นการวิจัย และแนวคำถามสำหรับการสนทนากลุ่ม (Focus Group Guide)

4) การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล มีขั้นตอน ดังนี้ การศึกษาเอกสาร จากคัมภีร์พระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกา ตลอดจนเอกสารงานวิจัยและบทความวิชาการที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์เชิงลึก โดยใช้แบบสัมภาษณ์กึ่งโครงสร้างกับผู้ให้ข้อมูลสำคัญทั้ง 4 กลุ่ม การสนทนากลุ่ม เพื่อรวบรวมความคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิ นักวิชาการ พระสงฆ์ และปราชญ์ชาวบ้านในพื้นที่ศึกษา การบันทึกและถอดความข้อมูล ทั้งจากเอกสาร การสัมภาษณ์ และเวทีสนทนากลุ่ม เพื่อนำมาจัดหมวดหมู่และวิเคราะห์

การวิเคราะห์ข้อมูล ใช้การวิเคราะห์เชิงพรรณนา (Descriptive Analysis) และ การวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) โดยขั้นตอนคือ การตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลจากหลายแหล่(Triangulation) การจัดหมวดหมู่ข้อมูลตามประเด็นการวิจัย ได้แก่ คติความเชื่อ บริบทและสภาพปัญหา การอนุรักษ์ และการส่งเสริม การตีความและสังเคราะห์ข้อมูลเพื่อสรุปเป็นแนวทางและรูปแบบการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

ผลการวิจัย

1) คติความเชื่อของหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

หีบธรรมล้านนาเป็นวัตถุทางศาสนาที่มีบทบาทสำคัญทั้งในมิติทางศาสนา ศิลปกรรม และวัฒนธรรมของชุมชนล้านนา แต่เดิมถูกใช้เป็นที่เก็บรักษาคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา โดยเฉพาะพระไตรปิฎก ตำราธรรม หรือคัมภีร์ใบลาน อันสะท้อนถึงคติความเชื่อเรื่อง “การสั่งสมบุญ” และ “การสืบทอดพระธรรม” ของชาวล้านนา การถวายหีบธรรมให้แก่วัดยังถูกมองว่าเป็นมหากุศล ช่วยส่งเสริมบารมี และสนับสนุนความเจริญรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในสังคม ในแง่ประวัติศาสตร์ หีบธรรมล้านนาพัฒนารูปแบบมาตั้งแต่ยุคอาณาจักรล้านนา (ประมาณพุทธศตวรรษที่ 19–21) โดยได้รับการออกแบบ สลัก และตกแต่งอย่างประณีตด้วยลวดลายที่มีเอกลักษณ์ ได้แก่ ลายปิดทองล่องชาด ลายแกะสลัก และลายเขียนสี บางครั้งประดับกระจกหรือลงสีแดงเลือดหมูเพื่อสื่อถึงอัตลักษณ์ของศิลปะล้านนาในแต่ละยุคสมัย หีบธรรมจึงไม่เพียงแต่ทำหน้าที่เป็นภาชนะเก็บคัมภีร์ หากยังเป็นผลงานศิลปกรรมที่สะท้อนถึงภูมิปัญญาและฝีมือของช่างท้องถิ่น มีคติความเชื่อและประวัติความเป็นมาของหีบธรรมล้านนาในฐานะมรดกวัฒนธรรมทางศิลปกรรม ดังนี้

1.1) คติความเชื่อและบทบาททางศาสนาหีบธรรมล้านนาเป็น “วัตถุศักดิ์สิทธิ์” ในพระพุทธศาสนา ใช้เก็บคัมภีร์พระไตรปิฎกและคัมภีร์ทางธรรม ถือเป็นสัญลักษณ์ของ “ปัญญาและศรัทธา” ที่สืบทอดมาตั้งแต่อดีต มีบทบาทสำคัญในพิธีกรรมของชาวล้านนา เช่น พิธีสวดพระไตรปิฎกและงานบุญต่าง ๆ สะท้อนให้เห็นว่าหีบธรรมถูกยกย่องในฐานะตัวแทนของ “การสืบทอดพระธรรม” และเป็นสื่อกลางในการส่งต่อคำสอนของพระพุทธเจ้าไปยังชนรุ่นหลัง ชาวล้านนาบางแห่งยังนิยมบูชาหีบธรรมไว้ในบ้าน แสดงถึง “ความเคารพในพระพุทธศาสนา” และใช้เป็นที่เก็บสิ่งของสำคัญอย่างอื่นร่วมด้วย

1.2) ประวัติความเป็นมาและความสำคัญทางศิลปกรรม หีบธรรมล้านนาพัฒนาขึ้นจากภูมิปัญญาช่างฝีมือท้องถิ่นที่มีทักษะสูงในงานหัตถศิลป์แต่โบราณ โดยมีเอกลักษณ์ในการ “แกะสลักลวดลาย ลงรัก ปิดทอง หรือใช้สีแดงเลือดหมู” ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะล้านนา ลวดลายที่ปรากฏบนหีบธรรม เช่น ลายเครือเถา ลายกนกเปลวไฟ มักแฝง “ความหมายเชิงสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา” และสะท้อนถึงอัตลักษณ์ของช่างฝีมือในแต่ละสมัย หีบธรรมในแต่ละยุคสะท้อนถึง “พัฒนาการของศิลปะล้านนา” ทั้งด้านรูปแบบ เทคนิค และคติความเชื่อ ทำให้สามารถบ่งบอกยุคสมัยและอิทธิพลทางศิลปะที่ต่างกันออกไป

1.3) คุณค่าต่อชุมชนและภูมิปัญญาท้องถิ่น ในอดีต หีบธรรมเป็นทั้ง “ภาชนะเก็บคัมภีร์” และ “มรดกของครอบครัว” ที่สืบทอดกันมาหลายชั่วอายุคน จึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตชาวล้านนา ปราชญ์ชาวบ้านและสล่าช่างไม้เน้นว่า หีบธรรมเป็น “ศูนย์รวมจิตวิญญาณและความเชื่อ” ของชุมชน เป็นทั้งหลักฐานทางประวัติศาสตร์และช่องทางสืบต่อภูมิปัญญาในการทำหัตถศิลป์ เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป บทบาทการใช้งานหีบธรรม “ลดลง” เนื่องจากมีการพิมพ์พระไตรปิฎกหรือจัดเก็บคัมภีร์ในรูปแบบดิจิทัล แต่ชาวบ้านและพระสงฆ์ยังคงมองว่าหีบธรรมเป็น “สัญลักษณ์วัฒนธรรม” ที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์

1.4) ความท้าทายและการอนุรักษ์งานช่างฝีมือทำหีบธรรมแบบโบราณค่อย ๆ ลดลงเพราะ **“ขาดผู้สืบทอด”** ทักษะดั้งเดิม ทำให้เทคนิคและรูปแบบการสร้างหีบธรรมแบบเก่าอาจสูญหายไป วัดและพิพิธภัณฑ์

บางแห่งยังคงเก็บรักษาหีบธรรมโบราณ เพื่อใช้เป็น **"แหล่งเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ ศิลปกรรม และคติความเชื่อ"** ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษา การส่งเสริม **"เศรษฐกิจสร้างสรรค์"** ผ่านการฟื้นฟูและพัฒนาหีบธรรมล้านนา เช่น การจัดนิทรรศการ การเปิดเวิร์กช็อป และการสร้างตลาดงานหัตถศิลป์ จะช่วยให้ชุมชนตระหนักถึงคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรมนี้มากขึ้น

2) บริบทและสภาพปัญหา และการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนาของวัด 6 วัดในพื้นที่การศึกษา

หีบธรรมในบริบทล้านนามีความสำคัญทั้งในเชิงประวัติศาสตร์ ศิลปกรรม คติความเชื่อ และเป็นแหล่งเก็บคัมภีร์คำสอนทางพระพุทธศาสนาที่สะท้อนภูมิปัญญาและอัตลักษณ์ท้องถิ่น อย่างไรก็ตาม ปัจจุบันหีบธรรมหลายแห่งเสื่อมโทรม สูญหาย หรือถูกขายเป็นของสะสม อีกทั้งยังขาดการตระหนักรู้ในคุณค่าของคนรุ่นใหม่ รวมถึงขาดงบประมาณ บุคลากร และแรงสนับสนุนจากหน่วยงานที่เกี่ยวข้อง ทำให้การอนุรักษ์หีบธรรมทำได้อย่างจำกัด เพื่อให้การอนุรักษ์หีบธรรมเกิดขึ้นได้จริงอย่างยั่งยืน สามารถสรุปบริบทและการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนาทั้ง 6 วัด ได้ดังนี้

2.1) วัดช่อแล (เชียงใหม่) ก่อตั้ง พ.ศ. 2375 มีหอไตรเก็บคัมภีร์ใบลานตั้งแต่แรกเริ่ม ศิลปะเจดีย์ผสมล้านนา พม่า ปัญหาคือคัมภีร์เก่าแก่เสี่ยงต่อการเสื่อมสภาพตามกาลเวลา เก็บรักษาคัมภีร์ใบลานในหอไตรต่อเนื่อง เป็นตัวอย่างการอนุรักษ์ที่ชุมชนร่วมดูแล ถ่ายทอดคุณค่าเชิงวัฒนธรรมและศาสนา

2.2) วัดศรีเกิด (เชียงใหม่) ก่อตั้ง พ.ศ. 2421 เดิมชื่อวัดหนองหมื่น หีบธรรมไม้สักหลายใบแตกหักเสียหาย ไม่พบการดูแลต่อเนื่อง ขาดข้อมูลการอนุรักษ์เฉพาะ หีบธรรมบางส่วนยังมีอยู่ แต่ชำรุดมาก เสนอให้บูรณะโดยผู้เชี่ยวชาญ และควรสร้างเครือข่ายอนุรักษ์ร่วมกับชุมชน

2.3) วัดประตูป่า (ลำพูน) ก่อตั้ง พ.ศ. 2301 มีหอไตรขึ้นทะเบียนโบราณสถาน พบหีบธรรม 9 หีบในหอไตร แต่ยังไม่มีโครงการอนุรักษ์ชัดเจน ปัญหาคือการเก็บรักษาเชิงระบบยังไม่ต่อเนื่อง เก็บหีบธรรมในหอไตรโบราณ แต่ยังไม่พบมาตรการอนุรักษ์ที่เป็นระบบ ควรพัฒนาแนวทางดูแลเพิ่มเติม

2.4) วัดบ้านหลุก (ลำพูน) ก่อตั้ง พ.ศ. 2325 มีหอธรรมไม้สองชั้น (สร้าง พ.ศ. 2429) สำรวจปี 2558 พบคัมภีร์ใบลาน 1,279 รายการ ในหีบธรรม 21 หีบ มีการสำรวจ ทำทะเบียนคัมภีร์ ปริวรรต และเผยแพร่เนื้อหาคัมภีร์ ถือเป็นวัดที่มีการอนุรักษ์เชิงวิชาการและเชิงปฏิบัติอย่างเป็นระบบ

2.5) วัดปงสนุกใต้ (ลำปาง) ก่อตั้ง พ.ศ. 2320 มีพิพิธภัณฑ์ในวัด จัดแสดงหีบธรรมโบราณและโบราณวัตถุ ปัญหาคือการดูแลระยะยาวต้องอาศัยทุนและการสนับสนุนจากหลายฝ่าย จัดแสดงหีบธรรมในพิพิธภัณฑ์วัด ได้รับรางวัล UNESCO Award of Merit ปี 2551 การอนุรักษ์ร่วมกับชุมชนเป็นตัวอย่างระดับนานาชาติ

2.6) วัดปงสนุกเหนือ (ลำปาง) สร้างราว พ.ศ. 1223 (เก่าแก่ที่สุดในกลุ่ม) มีวิหารพระเจ้าพันองค์และพิพิธภัณฑ์แสดงหีบธรรม ปัญหาคือความเสื่อมโทรมตามกาลเวลาและความต้องการสนับสนุนการดูแลต่อเนื่อง จัดตั้งพิพิธภัณฑ์หีบธรรมรัตนานุรักษ์อนุสรณ์ แสดงหีบธรรมและโบราณวัตถุ ได้รางวัล UNESCO เช่นเดียวกับวัดปงสนุกใต้ เป็นต้นแบบการอนุรักษ์ที่เข้มแข็ง

กล่าวโดยสรุป วัดช่อแล และวัดบ้านหลุก มีการเก็บรักษาคัมภีร์และหีบธรรมต่อเนื่อง โดยวัดบ้านหลุกมีการสำรวจและปริวรรต ถือว่ามีระบบที่สุด วัดศรีเกิด และวัดประตูป่า มีหีบธรรม แต่การอนุรักษ์ยังไม่ชัดเจน บางส่วนชำรุดหรือยังไม่ได้รับการบูรณะ วัดปงสนุกใต้ และวัดปงสนุกเหนือ โดดเด่นในระดับนานาชาติ ได้รับรางวัล UNESCO มีพิพิธภัณฑ์และการอนุรักษ์ร่วมกับชุมชน

3) รูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม

หีบธรรมในบริบทชุมชนล้านนาแสดงให้เห็นถึงความเชื่อมโยงระหว่างวิถีชีวิต ความศรัทธา และคติทางพุทธศาสนา ในอดีต ครอบครัวชาวล้านนามักเก็บเอกสารสำคัญไว้ในหีบธรรม และมองว่าหีบธรรมเป็นของศักดิ์สิทธิ์ที่คอยค้ำจุนพระธรรมให้อยู่คู่ชุมชน อีกทั้งยังเป็นแหล่งบันทึกประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น ทว่าด้วยการเปลี่ยนผ่านทางเทคโนโลยี การศึกษาพิมพ์พระธรรมเป็นเล่ม และการจัดเก็บข้อมูลในรูปแบบดิจิทัล ทำให้การใช้งานหีบธรรมลดน้อยลง ขณะเดียวกันงานช่างฝีมือโบราณที่เกี่ยวข้องกับการทำหีบธรรมก็เริ่มขาดผู้สืบทอด ดังนั้น จึงควรมีแนวทางการส่งเสริมหีบธรรมล้านนาให้เป็นแหล่งเรียนรู้ทางประวัติศาสตร์ ศิลปกรรม และวัฒนธรรม มี 2 รูปแบบ คือ รูปแบบการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนา และรูปแบบการส่งเสริมหีบธรรมล้านนา ดังนี้

3.1) รูปแบบการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนา เป้าหมาย คือ การคงสภาพ คุณค่าศิลปกรรมทางศาสนา และสืบทอดองค์ความรู้ดั้งเดิมให้ยั่งยืน ปัญหาเชิงระบบที่พบ คือ องค์ความรู้ช่างลดลง คนรุ่นใหม่ไม่สืบทอดเทคนิคงานไม้ แกะสลัก ลงรักปิดทอง ลายรดน้ำ การเสื่อมสภาพของวัตถุ แตกร้าว สีลอก ปลวก เชื้อรา จากการดูแลไม่ถูกต้องตามหลักวิชาการ ทรัพยากรจำกัด งบประมาณและบุคลากรไม่เพียงพอ ต้องพึ่งพาชุมชนและจิตอาสา วัสดุ วิธีผลิตสมัยใหม่ ไม้อัด พลาสติกและการผลิตเชิงเครื่องจักรลดความทนทาน คงความเป็นเอกลักษณ์ กรอบแนวทางอนุรักษ์ (Model) ได้แก่ การขึ้นทะเบียน ฐานข้อมูลดิจิทัล ทำทะเบียนหีบธรรมรายชิ้น (อายุ วัสดุ เทคนิค สภาพ แหล่งที่มา) เป็นมาตรฐานเดียวกัน การบูรณะตามหลักวิชาการ ใช้วัสดุไม้แท้และเทคนิคดั้งเดิมผสานวิธีสมัยใหม่ (minimal intervention, reversible) ถ่ายทอดองค์ความรู้ หลักสูตร–เวิร์กช็อปฝึกช่างรุ่นใหม่ (ทั้งทฤษฎี ปฏิบัติ) คู่มือการดูแลเชิงป้องกันในวัด การสร้างศูนย์การเรียนรู้ พิพิธภัณฑ์ในวัด จัดเก็บ ควบคุมสภาพแวดล้อม จัดแสดงเชิงอนุรักษ์ การระดมทรัพยากรหลายภาคส่วน ทั้งงบรัฐ, ทุนท้องถิ่น, CSR เอกชน, กองทุนวัฒนธรรมชุมชน มาตรฐานวัสดุและสิ่งแวดล้อม คุมความชื้น/อุณหภูมิ, การกำจัดแมลงแบบไม่ทำลาย, ระบบตรวจสภาพตามรอบเวลา

3.2) รูปแบบการส่งเสริมหีบธรรมล้านนา เป้าหมาย คือ ทำให้ “หีบธรรม” เป็นแหล่งเรียนรู้มีชีวิตของศิลปกรรม ศาสนา วัฒนธรรม และต่อยอดคุณค่าในสังคมร่วมสมัย รูปแบบ (Model) คือการศึกษาและถ่ายทอดความรู้ บูรณาการในหลักสูตรโรงเรียน มหาวิทยาลัย ค่าย เวิร์กช็อปช่าง ครูภูมิปัญญาเข้าสู่ห้องเรียน นิทรรศการพิพิธภัณฑ์มีปฏิสัมพันธ์ จัดแสดงในวัด พิพิธภัณฑ์ท้องถิ่น ป้ายความรู้ อ่านง่าย สาธิตช่างสด สื่อดิจิทัลและเรื่องเล่า วิดีทัศน์สั้น คอนเทนต์ออนไลน์ เทคโนโลยี AR/VR แอปเรียนรู้ลายเทคนิค คลังภาพ 3D กิจกรรมเยาวชนและชุมชน เล่านิทานธรรมะ ตอบปัญหา ชมรมช่างเยาวชน ทำหีบจำลอง งานประยุกต์ ต่อยอดเชิงสร้างสรรค์และเศรษฐกิจวัฒนธรรม ของที่ระลึก งานออกแบบร่วมสมัยที่คงจริยธรรมและอัตลักษณ์ ผลักดันเชิงนโยบายและการ

รับรอง ขึ้นทะเบียนมรดก (ระดับชาติ ระดับโลก) แผนสื่อสารสาธารณะ สารคดี ความร่วมมือพหุภาคี ทั้งวัด ชุมชน รัฐ เอกชน สถาบันศึกษา ร่วมวางแผนและสนับสนุนต่อเนื่อง

สรุปภาพรวม งานวิจัยชี้ว่าการ อนุรักษ์ ต้องทำเชิงระบบทะเบียน บูรณะมาตรฐานถ่ายทอดช่าง ศูนย์เรียนรู้ ระดมทุน ควบคู่กับ **การส่งเสริม** ที่ทำให้คนเข้าถึงการศึกษา นิทรรศการสื่อดิจิทัล กิจกรรมเยาวชน ต่อยอดสร้างสรรค์ นโยบายรับรอง โดยมีความร่วมมือทุกภาคส่วนและตัวชี้วัดที่ติดตามได้จริง เพื่อให้หีบธรรมล้านนาเป็นมรดกที่ **ยังมีชีวิต** และยั่งยืน

อภิปรายผล

จากผลการศึกษาสามารถอภิปรายผลจากการเปรียบเทียบงานศึกษาของหลายท่านข้างต้น จะเห็นได้ว่างานวิจัยเกี่ยวกับหีบธรรมล้านนา มีความสอดคล้องกับแนวคิดสำคัญในหลายประการ คือ

1) คติทางพระพุทธศาสนาและงานช่าง หีบธรรมเป็นพุทธศิลป์ที่สะท้อนความเชื่อและศรัทธา สอดคล้องกับงานศึกษาของพระมหาอุดม ปญฺญาโภ ได้กล่าวถึง **“พุทธศิลป์”** ในเชิงสุนทรียศาสตร์ ว่าเป็นงานศิลปะเกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา มีเป้าหมายสร้างความเลื่อมใสศรัทธาให้เกิดแก่พุทธศาสนิกชน เมื่อพิจารณาหีบธรรมล้านนา ซึ่งเป็นวัตถุทางพระพุทธศาสนาเช่นกัน จะเห็นได้ว่ามีลักษณะสุนทรียภาพปรากฏอยู่ในรูปทรง ลวดลาย และกระบวนการสร้าง ที่เชื่อมโยงกับภูมิปัญญาล้านนา ดังนั้น ผลงานวิจัยเรื่องหีบธรรมล้านนา จึงมีความสอดคล้องกับงานศึกษาของพระมหาอุดมในประเด็น **“พุทธศิลป์”** ซึ่งเป็นองค์ความรู้ที่แสดงถึงคุณค่าทางจิตใจ และชี้ให้เห็นว่า หีบธรรมเป็นทั้ง **“งานช่าง”** และ **“สื่อส่งเสริมศรัทธา”** ของพุทธศาสนิกชน (พระมหาอุดม ปญฺญาโภ, 2547) เช่นเดียวกัน ส่วนงานศึกษาของพระมหาไพบูลย์ วิปุโล (เลิศฤทธิ์ธนะกุล) มุ่งเน้นเรื่อง “เสนาสนะทางพระพุทธศาสนา” ซึ่งมีทั้งลักษณะที่เป็นสิ่งปลูกสร้างตามธรรมชาติ (เช่น ถ้ำ ป่า โคนไม้) และสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น (เช่น กุฏิ วิหาร ศาลาการเปรียญ ฯลฯ) โดยมองว่าเสนาสนะไม่เพียงเป็นสถานที่สำหรับพระสงฆ์ปฏิบัติศาสนกิจเท่านั้น แต่ยังเป็นแหล่งรองรับการมีส่วนร่วมของชุมชน (พระมหาไพบูลย์ วิปุโล (เลิศฤทธิ์ธนะกุล), 2551) งานวิจัยของผู้วิจัยที่ต้องการผลักดันให้ “หีบธรรมล้านนา” กลายเป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมและพระพุทธศาสนา ก็สอดคล้องกับแนวคิดเรื่อง “การมีส่วนร่วมของชุมชน” ในการพัฒนาและอนุรักษ์ศิลปวัตถุในวัด เพราะหีบธรรมถือเป็นหนึ่งในองค์ประกอบด้านศิลปกรรมของวัด ผู้คนสามารถศึกษาและสืบทอดภูมิปัญญานี้ร่วมกัน จึงเกิดความเชื่อมโยงกับแนวทางการพัฒนาเสนาสนะให้กลมกลืนกับสังคม และงานศึกษาของจักริน สูบกำบัง ได้กล่าวถึง “คติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา” (จักริน สูบกำปัง, 2555) ในฐานะรากฐานสำคัญของสังคมวัฒนธรรมไทย และเจาะลึกถึง “ลายหีบธรรม” ซึ่งสะท้อนถึงภูมิปัญญาและเอกลักษณ์ศิลปะไทย ผลการวิจัยเรื่องหีบธรรมล้านนาซึ่งมีการศึกษาศิลปกรรมลวดลายประดับ (เช่น การแกะสลักไม้ ลงรักปิดทอง) (จักริน สูบกำบัง, 2555) ก็สอดคล้องกับแนวคิดนี้ เพราะทั้งหีบธรรมและหีบธรรมต่างเป็นศิลปวัตถุในพระพุทธศาสนา ที่ใช้ “ลวดลาย” สื่อถึงศรัทธา เชื่อมโยงกับแนวทางปฏิบัติในพระพุทธศาสนา และสะท้อนภูมิปัญญาดั้งเดิม และยังกล่าวถึง “ลายหีบธรรม” โดยชี้ให้เห็นการสร้างลวดลายที่ผูกโยงต่อเนื่อง สื่อถึงสมาธิ ความสงบ และความร่มเย็นในจิตใจ การเลือกใช้ลวดลายดอกไม้ใบไม้ ผูกโยงกันไม่รู้จบ สะท้อนลักษณะเชิงสัญลักษณ์ซึ่งมีเป้าหมายทางพุทธศิลป์ไปใน

ทางเดียวกัน หีบธรรมล้านนาซึ่งมักประดับลวดลายของช่างล้านนาก็สามารถเห็นคติเช่นเดียวกัน คือ ลวดลายที่สื่อถึงความเชื่อทางธรรม ผสานกับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ จึงถือว่าเป็น แนวทางสอดคล้อง ในมิติการถ่ายทอดคติพุทธศิลป์ผ่านงานประดับตกแต่ง ส่วนงานศึกษาของสัญญา สุดล้ำเลิศ เรื่อง “ภาพรามเกียรติ์จากตู้ไทยโบราณสมัยอยุธยาและธนบุรี” โดยศึกษารูปแบบศิลปะ เพื่อตีความภาพและกำหนดอายุสมัย ลักษณะสำคัญคือ “งานจิตรกรรม” บนหีบธรรมมักเขียนผสมกับลวดลายก้านขด หรือเรื่องราวไตรภูมิฯ (สัญญา สุดล้ำเลิศ, 2528) การวิจัยเรื่องหีบธรรมล้านนาอาจไม่ถึงขั้นสร้างสรรค์จิตรกรรมบนผิวไม้แบบรามเกียรติ์เช่นภาคกลาง แต่อย่างไรก็ดี หากมองเชิงเปรียบเทียบ หีบธรรมล้านนาก็มีแนวปฏิบัติคล้ายคลึง คือ ใช้ลวดลายแกะสลักหรือลายเขียนร่วมกับการลงรักปิดทอง หรือประดับกระจกสี เพื่อเล่าเรื่องหรือนำเสนอ “คติธรรม” ของท้องถิ่น ดังนั้น จึงไม่ขัดแย้งกัน แต่อาจต่างกันที่รูปแบบของเรื่องราวและขนบศิลปกรรมตามวัฒนธรรมล้านนาเท่านั้น

2) การอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม หีบธรรมทำหน้าที่เก็บพระคัมภีร์ และจำเป็นต้องอนุรักษ์และฟื้นฟู เช่นเดียวกับการเก็บรักษาคัมภีร์ในวัดสูงเม่น ในงานศึกษาของพระสุธีธรรมานุวัตร, พระมหาสุทิตย์ อาภากโร, และ ดร.เสนาะ ผดุงฉัตร เกี่ยวข้องกับการเก็บรวบรวมคัมภีร์ธรรมใบลานที่วัดสูงเม่น จ.แพร่ ซึ่งมีปริมาณคัมภีร์จำนวนมาก ครอบคลุมคัมภีร์อายุหลายร้อยปี มีการใช้ประเพณี “ตากธรรม” และความเชื่อท้องถิ่นในการอนุรักษ์คัมภีร์ (พระสุธีธรรมานุวัตร, พระมหาสุทิตย์ อาภากโร, ดร.เสนาะ ผดุงฉัตร, 2554) ดังนั้น งานศึกษานี้จึงสอดคล้อง กับงานวิจัยหีบธรรมล้านนาในมิติ “การดูแลรักษาคัมภีร์” แสดงให้เห็นว่า เมื่อมีการเก็บรักษาคัมภีร์ไว้ในปริมาณมาก หีบธรรมจะมีบทบาทสำคัญเป็นภาชนะบรรจุและรักษา “พระธรรม” ที่ชุมชนและวัดให้ความสำคัญ เทียบเคียงได้กับการเก็บในหอไตรหรือการนำคัมภีร์ไปบูชาเพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนา เช่นเดียวกับงานศึกษาของนีรนุช นิรุตติศาสตร์ เรื่อง “สวดพระมาลัย” ระบุถึงการใช้ “หีบพระธรรม” หรือ “หีบธรรม” ในการเก็บคัมภีร์บทสวดพระมาลัย (นีรนุช นิรุตติศาสตร์, 2551) มุมมองนี้จึงเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งว่า พระคัมภีร์หรือหนังสือสวดมนต์ที่ใช้ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาต้องการการป้องกันให้คงสภาพได้นาน โดยหีบธรรมทำหน้าที่เป็น “กล่อง” ป้องกันความชื้น ป้องกันการฉีกขาด หรือความเสียหายอื่น ๆ จึงสอดคล้อง กับงานวิจัยหีบธรรมล้านนาที่ชี้ว่าหีบธรรมเป็นสื่อและภาชนะสำคัญในการเก็บรักษาพระคัมภีร์อันทรงคุณค่าของพระพุทธศาสนา หรือแนวทางการรักษาและแสดงคัมภีร์ในหอไตร ในงานศึกษาของอดุลย์ เป็งกาสิทธิ์ ได้ศึกษารูปแบบ “หอไตร” ในวัฒนธรรมล้านนา โดยพบว่าหอไตรเป็นอาคารเก็บพระธรรมและตำราต่าง ๆ ซึ่งจะก่อสร้างขึ้นเฉพาะบางวัดเท่านั้น (อดุลย์ เป็งกาสิทธิ์, 2542: 365-367) สอดคล้องอย่างยิ่งกับ “หีบธรรม” ในแง่หน้าที่และคติความเชื่อเกี่ยวกับการเก็บรักษาคัมภีร์พระไตรปิฎก และใบลาน ความสำคัญทั้งหอไตรและหีบธรรมอยู่ที่การช่วยธำรงพระพุทธศาสนา ดังนั้น ทั้งสองงานจึงสอดคล้อง กันในแง่การชี้ให้เห็นว่า ในวัดล้านนาจะมีศูนย์รวมคัมภีร์อยู่ที่ “หอไตร” และเมื่อแยกเก็บตามหน่วยย่อยก็คือ “หีบธรรม” ซึ่งมักวางอยู่ภายในอาคารศาสนสถาน หรือใช้คู่กันในการเก็บรักษาใบลาน

3. การประยุกต์สู่ยุคใหม่ ทั้งในด้านการใช้เทคโนโลยี ในงานศึกษาของสุกฤต อนันตชัยยง เกี่ยวกับการก่อสร้างอาคารระบบชิ้นส่วนสำเร็จรูป (Prefabrication) (สุกฤต อนันนตชัยยง, 2545) ซึ่งดูเผิน ๆ อาจไม่เกี่ยวข้องโดยตรงกับงานอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนา แต่ในมิติการสร้าง “วัตถุ” หรือ “สิ่งก่อสร้าง” ทางพระพุทธศาสนารูปแบบใหม่ อาจต้องพิจารณาการประยุกต์ใช้เทคโนโลยีร่วมสมัย เพื่ออนุรักษ์และฟื้นฟูงานช่างดั้งเดิม

ได้โดยไม่สูญเสียเอกลักษณ์ เช่น อาจใช้ชิ้นส่วนสำเร็จรูปมาช่วยสร้างหรือบูรณะส่วนประกอบของหีบธรรมให้แข็งแรงขึ้น หรือเพื่อให้งานแกะสลักเดิมไม่เสียหายมากจากสภาพอากาศและกาลเวลา ดังนั้น มุมหนึ่งจึงสอดคล้องในแง่การ “พัฒนาต่อยอด” ส่วนทักษะด้านการประดับตกแต่ง ลวดลายแกะสลัก หรือองค์ความรู้แบบโบราณยังต้องรักษาไว้อย่างเข้มงวด เพื่อไม่ให้สูญเสียคุณค่าทางศิลปกรรม และการออกแบบประยุกต์ ของชัยพร ภูทัตโต เรื่อง “การนำลวดลายไทยมาประยุกต์: จากหีบธรรมสู่โคมไฟ” ได้แสดงตัวอย่างว่าการประยุกต์ลวดลายดั้งเดิมจากหีบธรรมให้เป็นของใช้/งานศิลป์ร่วมสมัยสามารถทำได้โดยยังรักษาอัตลักษณ์วัฒนธรรมไว้ได้ (ชัยพร ภูทัตโต, 2529) ซึ่งสอดคล้องกับผลการวิจัยเรื่องหีบธรรมล้านนาที่มุ่งเสนอการต่อยอดและเผยแพร่ให้คนรุ่นใหม่เข้าถึงงานหัตถศิลป์ผ่านการออกแบบให้หลากหลาย เช่น ทำเป็นกล่องใส่ของขนาดย่อม หรือของที่ระลึก การวิจัยทั้งสองด้านจึงสนับสนุนกันในเชิง “การปรับตัว” และ “การพัฒนาต่อยอด” งานศิลปะโบราณให้สอดรับกับวิถีร่วมสมัย เพื่อขยายขอบเขตให้หีบธรรมเข้าถึงคนรุ่นใหม่ และเกิดมูลค่าเพิ่มทางวัฒนธรรม

อย่างไรก็ตาม จุดต่างหรือจุดที่ยังต้องพัฒนาต่อไป คือ การสร้างแนวทางการอนุรักษ์ที่คำนึงถึง ความดั้งเดิมเชิงศิลปกรรม และ กระบวนการมีส่วนร่วมของชุมชน แบบเดียวกับเสนาสนะหรือหอไตรในวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งต้องอาศัยความร่วมมือจากภาคส่วนต่าง ๆ อย่างเป็นระบบ ดังที่งานศึกษาหลายชิ้นเน้นย้ำว่าการอนุรักษ์งานพุทธศิลป์จะยั่งยืนได้ ต้องอาศัยทั้งความรู้ทางภูมิปัญญาเดิมและการปรับตัวให้สอดคล้องกับบริบทสังคมร่วมสมัย โดยสรุป การศึกษาหีบธรรมล้านนาที่มุ่งเน้น “การส่งเสริมให้เป็นแหล่งเรียนรู้” และ “การอนุรักษ์ผ่านการมีส่วนร่วมหลายฝ่าย” จึง สอดคล้อง กับแนวคิดว่าศิลปวัตถุในพระพุทธศาสนาเป็นทั้งสมบัติทางวัฒนธรรม มีความหมายเชิงศรัทธา และสามารถพัฒนาต่อยอดเพื่อประโยชน์ของสังคมได้อย่างหลากหลาย ดังที่งานศึกษาของนักวิจัยท่านต่างๆ ได้สะท้อนภาพรวมไว้อย่างชัดเจน

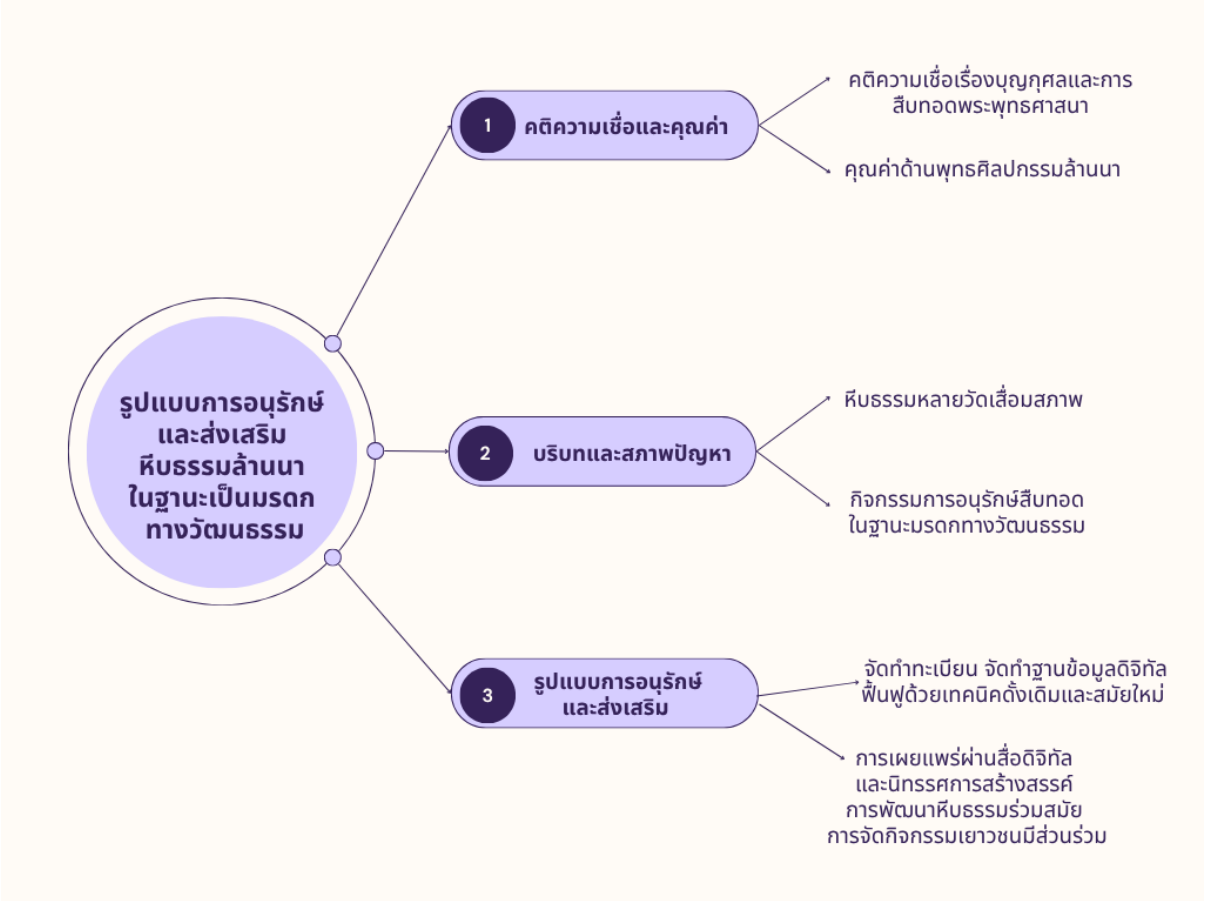
องค์ความรู้จากงานวิจัย

องค์ความรู้ดุษฎีนิพนธ์เรื่อง รูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรม สามารถสรุปแผนผังได้ดังนี้

1. คติความเชื่อและคุณค่า หีบธรรม คือ ภาชนะที่เก็บพระไตรปิฎก ได้แก่ คัมภีร์ใบลานสะท้อนความเชื่อเรื่องบุญกุศลและการสืบอายุพระพุทธศาสนา ซึ่งนำไปสู่การพัฒนาศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา การใช้วัสดุไม้ ลวดลายการแกะสลัก เทคนิคการลงรักปิดทอง และลายรดน้ำ ใช้ในงานประเพณีพิธีกรรม เป็นสัญลักษณ์ศักดิ์สิทธิ์ ปัจจุบันกำลังเผชิญปัญหาการเสื่อมสภาพ และผู้สืบทอดลดลง

2. บริบทและสภาพปัญหา ใน 6 วัด พบว่า (1) วัดช่อแล จังหวัดเชียงใหม่ หีบพื้นบ้านล้านนา ได้ผุพัง สีซีดจาง (2) วัดศรีเกิด จังหวัดเชียงใหม่ ศิลปะผสมล้านนาและอยุธยา บางส่วนชำรุด (3) วัดบ้านหลุก จังหวัดลำพูน หีบธรรมหลายใบสมบูรณ์ งดงาม แต่บางใบเสื่อมตามกาลเวลา (4) วัดประตูป่า จังหวัดลำพูน หีบธรรมหลายใบเสื่อมโทรม มีโครงสร้างและลวดลายชำรุด (5) วัดปงสนุกเหนือ จังหวัดลำปาง หีบธรรมมีศิลปกรรมโดดเด่น ได้รางวัลยูเนสโก แต่บางส่วนเสื่อมสภาพ (6) วัดปงสนุกใต้ จังหวัดลำปาง ก็เช่นเดียวกัน มีศิลปกรรมโดดเด่น แต่บางใบชำรุด

3. รูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริม มี 2 รูปแบบ คือ (1) รูปแบบการอนุรักษ์ พบว่า ควรจัดทำทะเบียนและจัดทำฐานข้อมูลดิจิทัล ฟื้นฟูด้วยเทคนิคดั้งเดิมและสมัยใหม่ การถ่ายทอดความรู้ จัดทำหลักสูตร และเวิร์กช็อป การจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้ หรือพิพิธภัณฑ์ การระดมทุนจากทุกภาคส่วน และ (2) รูปแบบการส่งเสริม เช่น การเผยแพร่ผ่านสื่อดิจิทัล และนิทรรศการสร้างสรรค์ การพัฒนาหีบธรรมร่วมสมัย การจัดกิจกรรมเยาวชนมีส่วนร่วม และการผลักดันการขึ้นทะเบียนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมในระดับชาติและระดับโลก



ภาพที่ 2 แผนผังสรุปผลการศึกษา
ทีมา : พระจำรัส โชติธมโม (พินิจกิจ)

สรุป

สรุปผลการศึกษา คติความเชื่อของหีบธรรมล้านนาในฐานะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมนั้น หีบธรรมล้านนาเป็นวัตถุศักดิ์สิทธิ์ที่มีบทบาททั้งในมิติศาสนา ศิลปกรรม และวัฒนธรรมของชุมชนล้านนา ใช้เก็บรักษาคัมภีร์พระไตรปิฎกและคัมภีร์ธรรม ถือเป็นสัญลักษณ์ของปัญญาและศรัทธา การถวายหีบธรรมแก่พระสงฆ์ถือเป็นมหากุศลที่ช่วยสืบทอดพระศาสนา หีบธรรมยังสะท้อนภูมิปัญญาช่างฝีมือท้องถิ่น ด้วยเทคนิคการแกะสลัก ลงรักปิดทอง ลายรดน้ำ และการใช้สีแดงเลือดหมู ทำให้เป็นทั้งวัตถุทางศาสนาและผลงานศิลปกรรมที่แฝงคติความเชื่อ

ความศรัทธา และอัตลักษณ์ล้านนา

บริบทและสภาพปัญหาในการอนุรักษ์หีบธรรมล้านนา พบว่า หีบธรรมในวัดต่าง ๆ แสดงถึงคุณค่าทางประวัติศาสตร์และภูมิปัญญาท้องถิ่น แต่เผชิญปัญหาการเสื่อมสภาพ สูญหาย และขาดการดูแลต่อเนื่อง บางแห่งยังไม่ได้รับการบูรณะอย่างเหมาะสม ตัวอย่างเช่น วัดบ้านหลุกมีการอนุรักษ์เชิงระบบและปริวรรตคัมภีร์ ขณะที่วัดปงสนุกเหนือและใต้มีพิพิธภัณฑ์และได้รับรางวัล UNESCO แสดงถึงความสำเร็จด้านการอนุรักษ์ร่วมกับชุมชน แต่หลายวัดยังขาดงบประมาณ บุคลากร และการสนับสนุน ทำให้การดูแลหีบธรรมยังไม่ทั่วถึง

รูปแบบการอนุรักษ์และส่งเสริมหีบธรรมล้านนา แนวทางการอนุรักษ์ คือ ควรมุ่งเน้นการขึ้นทะเบียนและทำฐานข้อมูลดิจิทัล การบูรณะตามหลักวิชาการ การถ่ายทอดองค์ความรู้แก่ช่างรุ่นใหม่ และการสร้างศูนย์การเรียนรู้ในวัด พร้อมทั้งระดมทรัพยากรจากหลายฝ่าย ส่วนการส่งเสริมนั้น ควรเน้นการบูรณาการในหลักสูตรการศึกษา การจัดนิทรรศการและเวิร์กช็อป การใช้สื่อดิจิทัลและเทคโนโลยี AR/VR รวมถึงการต่อยอดเชิงสร้างสรรค์และเศรษฐกิจวัฒนธรรม เพื่อให้หีบธรรมล้านนากลายเป็น “มรดกที่มีชีวิต” และยังคงคุณค่าในสังคมปัจจุบัน

สรุปโดยรวม งานวิจัยชี้ว่า การอนุรักษ์เชิงระบบ และ การส่งเสริมผ่านการศึกษาและนวัตกรรม ต้องดำเนินควบคู่กัน โดยมีความร่วมมือจากทุกภาคส่วน เพื่อให้หีบธรรมล้านนาได้รับการคุ้มครอง ฟื้นฟู และสืบทอดอย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะ

1) ควรมีการบูรณาการความรู้ “หีบธรรมล้านนา” สู่กระบวนการเรียนการสอน เสนอให้สถาบันการศึกษาทุกระดับนำเนื้อหาและตัวอย่าง “หีบธรรมล้านนา” เข้าไปในหลักสูตรศิลปะ วัฒนธรรม หรือประวัติศาสตร์ท้องถิ่น จัดกิจกรรมเวิร์กช็อปหรือโครงการ “ช่างฝีมือท้องถิ่นพบห้องเรียน” เพื่อให้นักเรียน นักศึกษา ได้เรียนรู้และฝึกปฏิบัติงานช่างศิลป์ดั้งเดิม

2) ส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมและศิลปกรรม ผลักดันให้ภาครัฐและภาคเอกชนร่วมกันสร้าง “เส้นทางท่องเที่ยวหีบธรรม” หรือจัดนิทรรศการถาวรในพิพิธภัณฑ์และวัดที่มีหีบธรรมเป็นต้นแบบ ประยุกต์หีบธรรมรูปแบบย่อส่วน หรือแบบร่วมสมัยให้เป็นของที่ระลึก มุ่งเน้นการออกแบบโดยคงไว้ซึ่งเอกลักษณ์ล้านนา กระตุ้นตลาดท่องเที่ยวเชิงสร้างสรรค์

3) พัฒนาระบบฐานข้อมูลดิจิทัลและกระบวนการอนุรักษ์อย่างยั่งยืน จัดทำคลังข้อมูลดิจิทัล (Digital Archive) ของหีบธรรมล้านนาที่มีอยู่ในวัดหรือพิพิธภัณฑ์ต่าง ๆ พร้อมรายละเอียดทางประวัติศาสตร์ รูปแบบลวดลาย และเทคนิคงานช่าง สนับสนุนงานวิจัยต่อยอดด้านอนุรักษ์ เช่น การบูรณะวัสดุงานไม้ เทคนิคลงรักปิดทองหรือประดับกระจก เพื่อรักษาคุณค่าและความงดงามของหีบธรรมในระยะยาว

เอกสารอ้างอิง

ก่องแก้ว วีระประจักษ์. (2549). **สารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ เล่มที่ 31 แนวคิดเกี่ยวกับตู้พระธรรม.** กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิโครงการสารานุกรมไทยสำหรับเยาวชนฯ.

จักริน สูบกำปัง. (2555). **ลายตู้พระธรรม.** สารนิพนธ์. สาขาทัศนศิลป์ ศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จักริน สูบกำปัง. (2555). **ลายตู้พระธรรม**. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปบัณฑิต. สาขาทัศนศิลป์–ศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ชัปนะ ปิ่นเงิน. (2552). **จักกวาฬทีปนี: ต้นแบบทางความคิดพุทธลักษณ์ล้านนา**. เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ชัยพร ภูทัตโต. (2529). **การนำลวดลายไทยมาประยุกต์: จากตู้พระธรรมสู่โคมไฟ.** วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยบูรพา.

นีรนุช นิรุตติศาสตร์. (2551). **สวดพระมาลัย: กรณีศึกษาคณะนางรำหน้าศพ ตำบลทางเกวียน อำเภอแกลง จังหวัดระยอง.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

พระมหาไพบูลย์ วิปุโล (เลิศฤทธิ์ธนะกุล). (2551). **การศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับเสนาสนะในพระพุทธศาสนา.** วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระมหาอุดม ปญฺญาโภ. (2547). **การศึกษาวิเคราะห์พุทธศิลป์เชิงสุนทรียศาสตร์: ศึกษากรณีเฉพาะพระพุทธรูปสมัยอยุธยา.** วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

พระสุธีธรรมานุวัตร, พระมหาสุทิตย์ อาภากโร, เสนาะ ผดุงฉัตร. (2554). การศึกษาองค์ความรู้ทางพระพุทธศาสนาที่ปรากฏในคัมภีร์ธรรม วัดสูงเม่น จังหวัดแพร่. **รายงานวิจัย**. สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

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

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์. (2542). **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ 14: หีบธรรมล้านนา.** กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (2546). **วัดเจ็ดยอด (มหาโพธาราม) ศิลปะยุคทองของล้านนา.** (พิมพ์ครั้งที่ 2). เชียงใหม่: มิ่งเมือง.

สงวน รอดสุข. (2533). **พุทธศิลป์สุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.

เสนอ นิลเดช. (2537). **ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

สัญญา สุดสำเลิศ. (2528). **การศึกษาภาพรามเกียรติ์จากตู้ไทยโบราณสมัยอยุธยาและธนบุรี**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สำนักสื่อธรรมะ. (2060). หีดธัมม์ งานศิลป์ ถิ่นเหนือ. [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://dhamma-media.blogspot.com/2017/09/blog-post_65.html

สิริวัฒน์ คำวันสา. (2534). **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย.** กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

สุกฤต อนันนตชัยยง. (2545). **การศึกษาเปรียบเทียบการก่อสร้างบ้านพักอาศัยด้วยชิ้นคอนกรีตสำเร็จรูประบบเสา–คาน กับการก่อสร้างทั่วไป: กรณีศึกษา หมู่บ้านคุณาลัย บางขุนเทียน.** วิทยานิพนธ์สถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อดุลย์ เป็งกาสิทธิ์. (2542). **การศึกษารูปแบบหอไตรในวัฒนธรรมล้านนา**. วิทยานิพนธ์ศิลปะศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

รูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดศิลปะงานปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง
Creative Patterns and Inhering the Art of Sculpture of Lampang Temple

พระคณิศร ฐานิสฺสโร (เรือนแก้ว), พระครูสุตชยาภรณ์, พระครูสิริธรรมบัณฑิต
Phra Kanitsorn Thanissaro (Rueankaew), Phrakru Sutachayaporn, Phrakru Sirithambundit
วิทยาลัยสงฆ์นครลำปาง มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
Nakhon Lampang Buddhist College Mahachulalongkornrajavidyalaya University
Corresponding Author E-mail: phrakhnisrthanissro@gmail.com

Article Info
Research Article

คำสำคัญ : รูปแบบการสร้างสรรค์, สืบทอดศิลปะงานปูนปั้น, วัดในจังหวัดลำปาง

Keywords : Creative styles, Inheritance of stucco art, temples in Lampang Province.

Received: 28/08/2025
Revised: 15/12/2025
Accepted: 23/12/2025
Published online: 23/12/2025

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีวัตถุประสงค์ 1) ศึกษาประวัติความเป็นมา และเอกลักษณ์ศิลปะปูนปั้น 2) เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์และการสืบทอดศิลปะปูนปั้น 3) เพื่อวิเคราะห์และเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง

ระเบียบวิธีวิจัย เป็นการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ และเชิงเอกสาร มีการสัมภาษณ์เชิงลึกโดยวิเคราะห์ข้อมูลจากแบบสอบถามปลายเปิด ใช้การวิเคราะห์เนื้อหาเชิงพรรณนา จากผู้ให้ข้อมูลสำคัญจำนวน 6 รูป

ผลการวิจัยพบว่า 1) ประวัติความเป็นมาและเอกลักษณ์ศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง มักตกแต่งด้วยปูนปั้นอย่างวิจิตรบรรจง มีลวดลายดอกไม้และสัตว์ในตำนานจากป่าหิมพานต์ เป็นศิลปะแบบล้านนา ตกแต่งกรอบประตู หน้าต่าง และวิหาร ด้วยลวดลายที่ประณีตบรรจงและรูปปั้นแจกันจากวรรณกรรม ผสมผสานเทคนิคดั้งเดิมและลวดลายร่วมสมัยกับปัจจุบัน 2) การสร้างสรรค์และการสืบทอดศิลปะปูนปั้นของวัดพบว่า วัดในลำปางมีการวางแผนดำเนินการอย่างมีระเบียบ โดยช่างมีทักษะและความชำนาญ ผลิตผลงานที่มีคุณค่าทางศิลปะ ช่างส่วนใหญ่ใช้วัสดุพื้นบ้านในการทำ ในการถ่ายทอดเทคนิคและความรู้ให้กับรุ่นถัดไปโดยดูงาน และฝึกทักษะจากเครือญาติ สืบเนื่องมาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน 3) รูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงาน

ศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปางพบว่ามีลักษณะเฉพาะจากการปั้นรูปเทวดา และรูปสัตว์ เช่น ครุฑ พญานาค และรูปนักกษัตริย์ไทย เป็นต้น ตามความเชื่อทางศาสนาอนุรักษ์และส่งเสริมสืบทอดให้กับคนรุ่นหลัง เป็นมรดกล้ำค่า ขยายสู่นักท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม ผสมผสานกับการออกแบบร่วมสมัยได้

Abstract

This academic article has three main objectives: 1) to study the history and identity of stucco art, 2) to explore the creation and transmission of stucco art, and 3) to analyze and propose creative and inheritable models of stucco art in temples in Lampang Province. The research methodology employed qualitative and documentary research, including in-depth interviews and analysis of data from open-ended questionnaires. Descriptive content analysis was applied to information obtained from 6 key informants.

The findings reveal that: 1) The history and identity of stucco art in Lampang temples are characterized by intricate decorations, including floral patterns and legendary creatures from the Himavanta forest in traditional Lanna art style. Temple doors, windows, and vihāras are adorned with detailed stucco motifs and vase sculptures drawn from literature, blending traditional techniques with contemporary designs. 2) The creation and transmission of stucco art in Lampang temples are systematically planned. Skilled craftsmen, predominantly using local materials, produce valuable works of art. The techniques and knowledge are passed down through observation and skill practice within kinship networks, continuing from the past to the present. 3) The creative and transmissible models of stucco art in Lampang temples are distinguished by figurative sculptures of deities, mythical creatures such as Garuda and Nāga, and depictions of Thai kings. Rooted in religious beliefs, these works are preserved and promoted for future generations as invaluable heritage while also contributing to cultural tourism and integrating with contemporary design.

บทนำ

วัดมีความสำคัญตั้งแต่สมัยพุทธกาล เป็นสถาบันสำคัญในชุมชน ช่วยให้ผู้คนเข้าถึงการทำบุญและฟังธรรม การมีส่วนร่วมของพุทธศาสนิกชนเป็นสิ่งสำคัญต่อการดำรงอยู่ของพระพุทธศาสนา ลักษณะการพัฒนาศิลปะล้านนาในจังหวัดลำปางมีทั้งการอนุรักษ์และสร้างสรรค์ โดยภาครัฐร่วมกับคณะสงฆ์ในการบูรณะและสร้างสิ่งปลูกสร้างใหม่เพื่อฟื้นฟูเอกลักษณ์ทางศิลปะล้านนา นอกจากนี้ยังมีการพัฒนาลวดลายตกแต่งภายในวัดที่สร้างขึ้นด้วยแรงศรัทธาของประชาชนในพื้นที่ เช่น วัดพระธาตุดอยพระฌานตั้งอยู่ที่บ้านป่าตัน ตำบลป่าตัน อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง วัดพระพุทธบาทปู่ผาแดงตั้งอยู่ที่บ้านทุ่งทอง ตำบลวิเชตนคร อำเภอแจ้ห่ม จังหวัด

ลำปาง ในอดีตนครลำปางเป็นหัวเมืองสำคัญของล้านนา จนกระทั่งถูกครอบครองโดยพม่าในปี พ.ศ. 2101 ในสมัยพระเจ้าบุเรงนองและอยู่ภายใต้การปกครองนานกว่า 200 ปี อย่างไรก็ตามภายใต้การปกครองที่เปลี่ยนแปลงวัดยังเป็นศูนย์กลางการศึกษาและจริยธรรมของชุมชนมาโดยตลอดและพระสงฆ์ก็มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดพระศาสนารวมถึงศิลปะและวัฒนธรรมอีกด้วย

ปัจจุบันวัดบางแห่งในจังหวัดลำปาง มีการเปิดสอนและเรียนรู้เกี่ยวกับงานพุทธศิลป์โดยได้รับการสนับสนุนจากอาจารย์และผู้เชี่ยวชาญ การฝึกฝนวิชาพุทธศิลป์มีความสำคัญต่อพระภิกษุสงฆ์และผู้สนใจเพราะช่วยเสริมสร้างความรู้และทักษะในการสร้างพระพุทธรูปและงานศิลป์ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา นอกจากนี้ยังเป็นการสืบทอดภูมิปัญญาและวัฒนธรรมที่สำคัญในชุมชนวัด ซึ่งส่งผลให้เกิดการเรียนรู้และบำเพ็ญบุญในสังคมอย่างยั่งยืน

ในอดีตรวมถึงปัจจุบันพระสงฆ์มีบทบาทสำคัญในการสืบทอดงานพุทธศิลป์อย่างชัดเจนโดยพระสงฆ์เป็นผู้มีความรู้และความชำนาญในด้านศิลปะวิทยาการ ดังปรากฏเป็นพระพุทธรูปและงานพุทธศิลป์รูปแบบต่าง ๆ เป็นต้น นอกจากนี้พระนิสิตและอาจารย์ก็มีบทบาทสำคัญไม่น้อยในการร่วมสร้างสรรค์เป็นการส่งเสริมการเรียนรู้และการพัฒนางานพุทธศิลป์ในชุมชนของนครลำปาง (โชติ กัลยาณมิตร, 2539: 53) กล่าวว่า ในอดีตนั้นวัดเป็นศูนย์กลางของชุมชน ให้การศึกษาทุกระดับ เช่น การหัดเขียน การอ่าน เป็นแหล่งควบคุมจริยธรรมของส่วนรวม เป็นศูนย์เรียนรู้พื้นฐานด้านศิลปะ เกิดการสร้างงานศิลปะสำคัญ ดังนั้น วัดจึงเป็นสถานที่เรียนรู้ เป็นที่บำเพ็ญบุญ เป็นหน้าเป็นตาของชุมชนอีกด้วย การสร้างวัดให้สวยงาม ตามความเชื่อความนิยมของศิลปะในชุมชนจึงเป็นเรื่องสำคัญ เมื่อเป็นแหล่งเรียนรู้ในแขนงต่าง ๆ แล้ว ควรมีนิสิตหรือพระภิกษุสงฆ์สามเณรที่มีฝีมือทางช่างประจำวัดได้ไม่น้อย

ดังนั้นเพื่อเป็นการสร้างงานศิลปะปูนปั้น ฟื้นฟูงานช่างศิลป์ทางพระพุทธศาสนาที่มีอยู่ในลำปางให้ได้รับการฟื้นฟูให้อยู่คู่เมืองลำปางขึ้นอีกครั้ง ผู้วิจัยจึงมีความสนใจในการศึกษาตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ คือ 1)เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และเอกลักษณ์ศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง 2) เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์และการสืบทอดศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง และ 3) เพื่อวิเคราะห์และเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง โดยกำหนดแหล่งที่จะทำการศึกษาคือวัดในจังหวัดลำปางที่ได้รับการประเมินให้เป็นวัดพัฒนาตัวอย่างและวัดที่มีประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ที่สำคัญ จำนวน 6 วัด ประกอบไปด้วย วัดต้นงุ้น วัดดงนั่งคีรีชัย วัดบ้านทุ่ง วัดบ้านต๋อม วัดทุ่งปิ้ง และวัดบ้านไร่ ซึ่งล้วนเป็นวัดพัฒนาตัวอย่างจังหวัดลำปางทั้งสิ้น ด้วยหวังว่า ผลสำเร็จของงานวิจัยนี้ จะเป็นประโยชน์ต่อการนำไปเป็นแนวทางการบูรณะและพัฒนาวัดของพระสงฆ์ในจังหวัดลำปางและจังหวัดอื่นๆ ต่อไป

การศึกษานี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยครอบคลุมถึงแนวคิดองค์ประกอบของรูปแบบ ความคิดสร้างสรรค์ การพัฒนาวัด การสืบทอดศิลปะงานช่าง ศิลปกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม รวมถึงหลักธรรมที่เกื้อหนุนต่อการพัฒนาวัด

1. แนวคิดและองค์ประกอบของรูปแบบ รูปแบบ (Model) คือเครื่องมือทางความคิดที่ช่วยให้เข้าใจสิ่งที่เป็นนามธรรมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น โดย กล่าวว่า รูปแบบเป็นรูปธรรมของความคิดที่เป็นนามธรรม ซึ่งอาจแสดง

ในรูปของคำอธิบาย แผนผัง หรือไดอะแกรม (Diagram) (ทิศนา แขมมณี, 2550: 220) ขณะที่ รัตนะ บัวสนธ์ จำแนกรูปแบบออกเป็นสามความหมาย คือ แผนภาพหรือภาพร่างของสิ่งที่ไม่สมบูรณ์ แบบแผนความสัมพันธ์ของตัวแปร และแผนภาพที่แสดงองค์ประกอบการทำงาน (รัตนะ บัวสนธ์, 2552: 124) นอกจากนี้ Smith, R. H. and Others ยังแบ่งรูปแบบออกเป็นสองประเภทใหญ่ ได้แก่ รูปแบบเชิงกายภาพ (Physical Model) ซึ่งรวมถึงรูปแบบคล้ายจริง (Iconic Model) และรูปแบบเสมือนจริง (Analog Model) และ รูปแบบเชิงสัญลักษณ์ (Symbolic Model) ที่ประกอบด้วยรูปแบบข้อความ (Verbal Model) และรูปแบบทางคณิตศาสตร์ (Mathematical Model) (Smith, R. H. and Others, 1980: 461) ส่วน Keeves, P. J. ได้ขยายประเภทของรูปแบบออกเป็นสี่ประเภท คือ รูปแบบเชิงเปรียบเทียบ (Analogue Model) รูปแบบเชิงข้อความ (Semantic Model) รูปแบบเชิงคณิตศาสตร์ (Mathematical Model) และรูปแบบเชิงสาเหตุ (Causal Model) (Keeves, P. J., 1988: 561-565)

องค์ประกอบของรูปแบบมีความแตกต่างกันตามแนวคิดของนักวิชาการ เช่น บราวน์และโมเบิร์ก ได้สังเคราะห์รูปแบบจากแนวคิดเชิงระบบ (System Approach) และหลักการบริหารตามสถานการณ์ (Contingency Approach) ที่ประกอบด้วย สภาพแวดล้อม เทคโนโลยี โครงสร้าง กระบวนการจัดการ และการตัดสินใจสั่งการ (Brown, Warren B., and Moberg, Denis J., 1980: 16-17) สำหรับการสร้างและพัฒนารูปแบบนั้น Keeves P.J ได้เสนอหลักการสี่ประการ ได้แก่ การสร้างความสัมพันธ์เชิงโครงสร้างของตัวแปร การใช้เป็นแนวทางในการพยากรณ์ผล การระบุกลไกเชิงเหตุผล และการเป็นเครื่องมือในการสร้างมโนทัศน์ใหม่ (Keeves P.J, 1988: 67)

2. แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดศิลปะงานช่างและการพัฒนาวัด เมธาวี ธรรมชัย ปัจจัยสำคัญในการสืบทอดงานช่างพุทธศิลป์ของพระเบญจิมิน สุตา ที่วัดหาดนาค ได้แก่ ความเชี่ยวชาญหรืองานฝีมือที่ได้รับการสืบทอดจากครอบครัว ความสนใจของพระภิกษุและลูกศิษย์ กระบวนการเรียนรู้ที่วัดเป็นแหล่งการศึกษาของชุมชน และอุดมการณ์ในการสืบทอดและสร้างงาน (เมธาวี ธรรมชัย, 2561: ก) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการสืบทอดศิลปะงานช่างเป็นกระบวนการที่ต้องอาศัยปัจจัยทั้งจากตัวบุคคลและสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวย

3. แนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์ (Creative thinking) คือความสามารถทางสมองที่มีลักษณะการคิดแบบอเนกนัย (Divergent thinking) (ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์, 2546: 7) โดย ปราณี สุรสิทธิ์ ได้ระบุองค์ประกอบสำคัญสี่ประการของความคิดสร้างสรรค์ ได้แก่ ความคิดริเริ่ม (Originality) ซึ่งเป็นความคิดที่แปลกใหม่ ความคิดคล่องแคล่ว (Fluency) คือการคิดได้อย่างรวดเร็วและได้ปริมาณมาก ความคิดยืดหยุ่น (Flexibility) คือการคิดหาคำตอบได้หลากหลายประเภท และ ความคิดละเอียดลออ (Elaboration) คือการคิดในรายละเอียดเพื่อขยายความคิดหลักให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น (ปราณี สุรสิทธิ์, 2541: 44-46)

บุคคลที่มีความคิดสร้างสรรค์มักมีลักษณะเป็นตัวของตัวเอง มีความยืดหยุ่น อยากรู้อยากเห็น และชอบค้นคว้าทดลอง การส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์สามารถทำได้โดยการจัดกิจกรรมที่ช่วยฝึกทักษะเหล่านี้ รวมถึงการสร้างบรรยากาศที่ผ่อนคลาย ยอมรับความคิดเห็นที่แตกต่าง และให้โอกาสผู้เรียนได้เรียนรู้ด้วยตนเอง ประดับ จันทร์สุขศรี และ ดิลก ดิลกานนท์ ต่างแนะนำให้ส่งเสริมการตั้งคำถาม ให้ความสนใจต่อความคิดที่แปลกใหม่ และเปิดโอกาสให้ผู้เรียนได้คิดและแก้ปัญหาอย่างอิสระ (ประดับ จันทร์สุขศรี, 2542: 3) การพัฒนาความคิดสร้างสรรค์จึงต้องอาศัยทั้งปัจจัยภายใน เช่น ความสามารถและทักษะทางการคิด และปัจจัยภายนอก เช่น แรง

จูงใจและสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม (ดิลก ดิลกานนท์, 2534: 21)

4.งานปูนปั้นล้านนาในงานพุทธศิลป์ เทวัญ เอกจันทร์ ได้กล่าวถึงงานปูนปั้นล้านนาในพุทธศิลป์ที่ถือเป็นการสร้างในรูปแบบปฏิมากรรมที่มีการปั้นเป็นรูปพระพุทธรูป พระโพธิสัตว์ บุคคลสำคัญ เทวดา และสรรพสัตว์ทั้งหลายที่มีความเกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนา ซึ่งการสร้างในช่วงยุคแรกมีพุทธลักษณะคล้ายศิลปะอินเดียสมัยราชวงศ์ปาละ ภายหลังต่อมาได้มีพัฒนาการสร้างให้มีรูปแบบของลัทธิลังกาวงศ์ที่ได้รับอิทธิพลจากสุโขทัย เมื่อถึงช่วงการปกครองโดยพมาศิลปะในรูปแบบพม่าจึงเข้ามามีบทบาทในพุทธศิลป์ล้านนาด้วย อย่างไรก็ตามถึงแม้จะมีการผลัดเปลี่ยน หรือพัฒนาการของศิลปะล้านนาในรูปแบบต่าง ๆ สิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้คือการสร้างสรรค์ศิลปะในรูปแบบพุทธศิลป์ที่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาที่สอดแทรกหลักธรรมที่ถือเป็นการเผยแผ่หลักธรรมทางพระพุทธศาสนาอีกด้วย (เทวัญ เอกจันทร์, 2563: 102-108)

5. แนวคิดการเสริมสร้างจริยธรรมทางสังคมด้วยพุทธศิลป์ล้านนา พูนชัย ปันธิยะ ได้กล่าวไว้ในการศึกษาเรื่อง พุทธศิลป์ล้านนา แนวคิด คุณค่า เพื่อเสริมสร้างจริยธรรมทางสังคม: กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน ว่า พุทธศิลป์ล้านนาได้มีการสรรสร้างขึ้นบนพื้นฐานของความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของชาวพุทธที่ประกอบไปด้วยปัญญา เพื่อเป็นการสื่อความหมายถึงเรื่องราวในพุทธประวัติ เรื่องราวต่าง ๆ ในทางพระพุทธศาสนา ตลอดจนถึงวิถีชีวิตของผู้คนในยุคสมัยต่าง ๆ ที่แฝงไปด้วยหลักธรรมคำสั่งสอนทางพระพุทธศาสนาโดยมีจุดมุ่งหมายในการโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธา หรือความเชื่อมั่นในพระพุทธศาสนาและเป็นแหล่งเรียนรู้หลักธรรมที่สำคัญ อาทิ อริยวัฑฒิธรรม คือ หลักธรรมแห่งความเจริญ ความกตัญญูกตเวทีกรรมและผลของกรรม บุญ-บาป เป็นต้น (พูนชัย ปันธิยะ, 2562: 4473-4487)

ผู้วิจัยได้นำการทบทวนวรรณกรรมดังกล่าวมาช่วยในการศึกษาวิจัยโดยได้สรุปเป็นตารางในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ในการนำมาใช้ตามการทบทวนวรรณกรรมดังนี้

ตารางที่ 1 การทบทวนวรรณกรรม

การนำมาใช้	แนวคิด	สิ่งที่เห็นจากการนำมาใช้
การประยุกต์ใช้แนวคิดในงานวิจัย	แนวคิดและองค์ประกอบของรูปแบบ	- ช่วยให้เข้าใจสิ่งที่เป็นนามธรรมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น - แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบต่างๆ ได้แก่ ปัจจัยพื้นฐานและอัตลักษณ์ การสร้างสรรค์และการสืบทอด ปัจจัยขับเคลื่อนและปัจจัยท้าทาย และผลลัพธ์และแนวโน้มในอนาคต

การสืบทอดศิลปะงานช่างและความคิดสร้างสรรค์	แนวคิดเกี่ยวกับการสืบทอดศิลปะงานช่าง	- อาศัยปัจจัยทั้งจากตัวบุคคลและสภาพแวดล้อมที่เอื้ออำนวย - การสืบทอดภายในตระกูล (จากรุ่นสู่รุ่น) และระบบครูช่าง-ลูกศิษย์ - การบูรณะซ่อมแซมงานเก่า ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสืบทอดเพื่อรักษาคุณค่าทางประวัติศาสตร์และศิลปะดั้งเดิมไว้
	แนวคิดเกี่ยวกับความคิดสร้างสรรค์	- ความคิดสร้างสรรค์ ในลักษณะศิลปะล้านนาประยุกต์ ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างรากฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมเข้ากับเทคนิคและรูปแบบที่ทันสมัย - ความคิดริเริ่ม และความคิดยืดหยุ่น ในการปรับตัวเข้ากับยุคสมัยการต่อยอดงานปูนปั้นในอนาคตยังครอบคลุมถึงการนำเทคโนโลยีดิจิทัลมาใช้ในการเผยแพร่ผลงานและการผสมผสานกับสถาปัตยกรรมร่วมสมัย - ความคิดละเอียดลออ

วัตถุประสงค์การวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา และเอกลักษณ์ศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง
2. เพื่อศึกษาการสร้างสรรค์และการสืบทอดศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง
3. เพื่อวิเคราะห์และเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้น ของวัดในจังหวัดลำปาง

ระเบียบวิธีวิจัย

1) รูปแบบการวิจัย การวิจัยนี้ใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative research) โดยกำหนดวิธีดำเนินการวิจัยเป็น 4 ระยะ ดังนี้ ระยะที่ 1 การดำเนินงานศิลปะปูนปั้นภายในวัดในจังหวัดลำปางโดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ระยะที่ 2 ศึกษาแนวทางการพัฒนางานศิลปะปูนปั้นภายในวัดในจังหวัดลำปางโดยการสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ระยะที่ 3 ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นภายในวัด ในจังหวัดลำปางโดยการสนทนากลุ่มย่อย ระยะที่ 4 สังเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นภายในวัดในจังหวัดลำปาง โดยใช้วิธีการสังเคราะห์ข้อมูลต่าง ๆ ที่ได้จากการรวบรวมข้อมูลดังกล่าว

2) ประชากรกลุ่มตัวอย่าง 1. กลุ่มผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ เจ้าอาวาส ผู้ช่วยเจ้าอาวาส และพระสงฆ์ผู้มีความรู้และมีความชำนาญงานช่างก่อสร้างประติมากรรม และสถาปัตยกรรม จำนวน 6 รูป ในวัดพัฒนาตัวอย่างจังหวัดลำปาง ซึ่งเป็นวัดที่มีสถาปัตยกรรมอันส่วยงาม และโดดเด่น ควรค่าแก่การศึกษาดังต่อไปนี้ 1) วัดต้นงุ้น ตำบลหัวเมือง อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง 2) วัดดงนั่งคีรีชัย ตำบลวิเชตนคร อำเภอแจ้ห่ม จังหวัดลำปาง 3) วัดบ้านทุ่ง ตำบลแจ้ซ้อน อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง 4) วัดบ้านต๋อม ตำบลหัวเมือง อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง 5) วัดทุ่งปิ้ง ตำบลหัวเมือง อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง 6) วัดบ้านไร่ ตำบลหัวเมือง อำเภอเมืองปาน จังหวัดลำปาง 2. กลุ่มผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่มย่อย ได้แก่ เจ้าอาวาส ผู้ช่วยเจ้าอาวาส 6 รูป โดยการคัดเลือกแบบเจาะจงผู้มีความรู้ และมีความชำนาญงานช่างก่อสร้าง บำรุงรักษาประติมากรรม และสถาปัตยกรรม

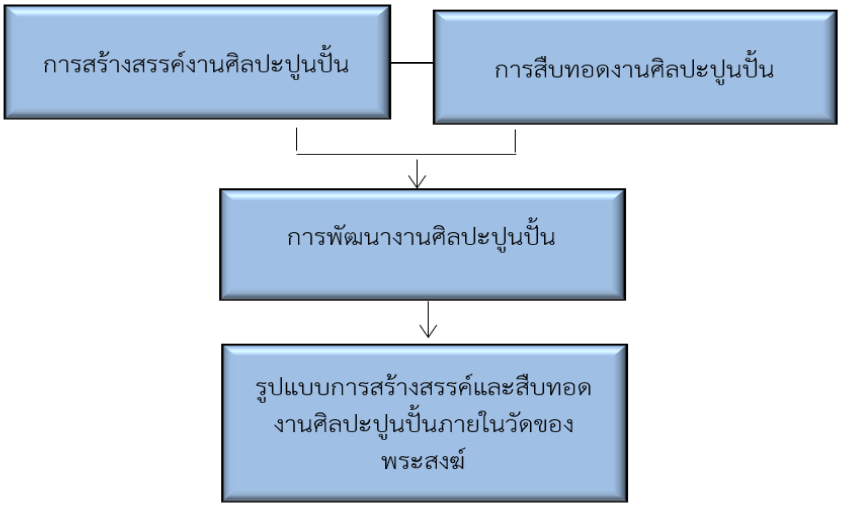
3) เครื่องมือการวิจัย เป็นเอกสาร แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง และหัวข้อการสนทนากลุ่มย่อย โดยแบ่งออกเป็นขั้นตอนต่างๆ ดังนี้ (1) ใช้เอกสารวิชาการ เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวกับองค์ประกอบของรูปแบบ การสร้างสรรค์งาน การสืบทอดงานศิลปะ กระบวนการพัฒนางานช่าง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง (2) แบบสัมภาษณ์ใช้แบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ที่มีลักษณะยืดหยุ่นได้บ้างตามบริบทของผู้ให้สัมภาษณ์ในส่วนที่เป็นคำถามหลักจะใช้กับทุกคนในกลุ่มเป้าหมาย เป็นเครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับการดำเนินงานศิลปะปูนปั้นภายในวัด ในจังหวัดลำปาง ในจำนวน 4 คำถาม

4) การเก็บรวบรวมข้อมูล (1) รวบรวมข้อมูลจากเอกสารเกี่ยวกับแนวคิดองค์ประกอบของรูปแบบ การสร้างสรรค์ การพัฒนา การสืบทอดศิลปะงานช่าง แนวคิดเกี่ยวกับศิลปกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม แล้วเรียบเรียงบันทึกไว้เป็นหมวดหมู่ (2) รวบรวมข้อมูลจากการให้สัมภาษณ์ โดยการนำแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้างไปเก็บข้อมูลเกี่ยวกับการดำเนินงานศิลปะปูนปั้นภายในวัด ของพระสงฆ์ในจังหวัดลำปาง จากกลุ่มเป้าหมายที่กำหนดไว้แล้ว และดำเนินการรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง (3) รวบรวมข้อมูลจากการให้สัมภาษณ์ โดยการนำแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้างไปเก็บข้อมูลเกี่ยวกับแนวทางการทำงานศิลปะปูนปั้นของพระสงฆ์ในจังหวัดลำปาง จากกลุ่มเป้าหมายที่กำหนดไว้แล้ว และดำเนินการรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง (4) รวบรวมข้อมูลจากการสนทนากลุ่มย่อยองค์ประกอบของรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นภายในวัด ของพระสงฆ์ในจังหวัดลำปาง โดยการเข้าพบและสนทนากับพระสงฆ์ผู้มีบทบาทในการพัฒนาวัดที่เป็นเป้าหมายในการวิจัย และดำเนินการรวบรวมข้อมูลด้วยตนเอง 5) เก็บรวบรวมข้อมูลจนครบจำนวนที่กำหนดไว้ และตรวจสอบความถูกต้องสมบูรณ์ของข้อมูลจากเอกสาร การให้สัมภาษณ์ และการสนทนากลุ่มย่อย เพื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เป็นรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นภายในวัด ของพระสงฆ์ในจังหวัดลำปาง

5) การวิเคราะห์ข้อมูล ด้วยวิธีการวิเคราะห์เนื้อหาเชิงพรรณนา ดังนี้ (1) ข้อมูลทางเอกสาร ผู้วิจัยได้ใช้วิธีวิเคราะห์เนื้อหาตามแนวปรัชญา ในลักษณะของการตีความ แล้วนำเสนอในรูปแบบการบรรยาย (2) ข้อมูลการให้สัมภาษณ์ ตามแบบสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่มีเนื้อหาเหมือนกันหรือเป็นไปในแนวเดียวกัน ไปจัดไว้ในกลุ่มเดียวกัน เรียบเรียงตามลำดับความสำคัญมากไปหาน้อย แล้ววิเคราะห์เนื้อหาตามแนวปรัชญา ในลักษณะของการตีความ แล้วนำเสนอในรูปแบบการบรรยาย (3) ข้อมูลการสนทนากลุ่มย่อย ผู้วิจัยได้รวบรวมความคิดเห็นที่สอดคล้องกันของผู้ร่วมสนทนาส่วนใหญ่ แล้วนำมาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำเสนอในรูปแบบการบรรยาย

กรอบแนวคิดการวิจัย

งานวิจัยนี้ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้การสัมภาษณ์แบบกึ่งโครงสร้าง และการสนทนากลุ่มย่อยซึ่งมีขั้นตอนวิธีดำเนินการวิจัยกำหนดกรอบแนวคิดการวิจัยตามแนวคิด/ทฤษฎีของการนำงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาประยุกต์ใช้ในการวิจัยครั้งนี้คือ



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ผลการวิจัย

1. ประวัติความเป็นมา และเอกลักษณ์ศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง

ประวัติความเป็นมาของลักษณปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปางที่ได้ทำการศึกษาล้วนเป็นงานที่ก่อสร้างขึ้นมาใหม่โดยใช้ศิลปะแบบล้านนาประยุกต์เช่นในปัจจุบัน มีการประดับตกแต่งด้วยลวดลายไทยประยุกต์ เช่น ลายกนกและลายดอกไม้ พร้อมใช้สีสันที่หลากหลายและสดใสขึ้นเพื่อสร้างความโดดเด่นและสะท้อนความเชื่อทางศาสนา การสร้างสรรค์งานปูนปั้นมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องตามยุคสมัย แต่ยังคงอนุรักษ์รูปแบบดั้งเดิมเพื่อรักษาคุณค่าทางวัฒนธรรม โดยงานส่วนใหญ่ที่โดดเด่นมักจะอยู่บนอาคารสำคัญ เช่น พระอุโบสถ พระวิหาร และเจดีย์ โดยเฉพาะส่วนที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปหรือเรื่องราวทางพุทธศาสนา

2. การสร้างสรรค์และการสืบทอดศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง

กระบวนการสร้างสรรค์งานปูนปั้นของช่างในจังหวัดลำปางเป็นไปอย่างมีระบบ มีการวางแผนและอาศัยความชำนาญ โดยใช้วัสดุท้องถิ่นเป็นหลักเพื่อลดต้นทุนและสร้างความทนทาน ขณะที่การสืบทอดความรู้และทักษะจะเป็นแบบรุ่นสู่รุ่นหรือผ่านระบบครูช่างกับลูกศิษย์ งานปูนปั้นมีการปรับเปลี่ยนและบูรณาการรูปแบบตามยุคสมัยอย่างต่อเนื่อง โดยมีการบูรณะซ่อมแซมโดยคงรูปแบบเดิมไว้ให้มากที่สุดเพื่อรักษาคุณค่าทางศิลปะและวัฒนธรรม

3. วิเคราะห์และเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง

การวิเคราะห์รูปแบบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปางผู้วิจัยได้มุ่งเน้นการวิเคราะห์ในรูปแบบ SWOT เพื่อมุ่นเน้นให้เห็นจุดแข็ง จุดอ่อน โอกาส และอุปสรรคของการสร้างสรรค์และการสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง เพื่อประกอบในการเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปางต่อไป โดยสามารถสรุปเป็นตารางการวิเคราะห์ได้ดังนี้

ตารางที่ 2 วิเคราะห์และเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง

จุดแข็ง Strengths (S)	ข้อดีของศิลปะปูนปั้นของจังหวัดลำปาง
อัตลักษณ์และภูมิปัญญาด้านวัสดุ	ศิลปะปูนปั้นของจังหวัดลำปางมีสูตรและกระบวนการปั้นที่เป็นเอกลักษณ์โดยเฉพาะการใช้เทคนิคปูนตำที่เป็นเทคนิคโบราณที่มีการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษที่มีส่วนผสมที่เฉพาะตัว
ความประณีตและอัตลักษณ์ทางศิลปะ	ศิลปะปูนปั้นของจังหวัดลำปางมีลวดลายที่วิจิตรและงดงามโดยเฉพาะการตกแต่งพื้นผิวด้วยกระจกสี ตลอดจนถึงการระบายสี
การใช้ศิลปะร่วมสมัย	ศิลปะปูนปั้นของจัวหวัดลำปางได้มีการนำศิลปะดั้งเดิมของล้านนามาผสานกับศิลปะร่วมสมัย โดยเฉพาะการใช้เทคนิคใหม่ ๆ ไรการสร้างสรรค์งานปูนปั้นส่งผลให้งานปูนปั้นของจังหวัดลำปางมีความสวยงามในรูปแบบเฉพาะตัว
การสร้างชื่อเสียงผ่านงานปูนปั้น	ช่างปูนปั้นต่างมีการเขียนหรือสลักชื่อตนเองไว้ในงานที่ตนเองได้สร้างไว้ เพื่อเป็นการสร้างชื่อเสียงให้กับตนและกลายเป็นที่ยอมรับในช่างปูนปั้นด้วยกัน อีกทั้งยังเป็นการสร้างรูปแบบธุรกิจปูนปั้นอีกด้วย
จุดอ่อน Weaknesses (W)	ข้อจำกัดของศิลปะปูนปั้นของจังหวัดลำปาง
ขาดแคลนช่างปูนปั้น	การสร้างตลอดจนถึงการดูแลรักษางานปูนปั้นต้องใช้ช่างจำนวนมากเนื่องจากวัดในจังหวัดลำปางมีไม่ต่ำกว่า 700 วัด ทว่าช่างปูนปั้นกลับมีเพียง 8 คน เท่านั้นจึงส่งผลให้การสร้างและการดูแลรักษาเป็นไปด้วยความยากลำบาก
ช่างปูนปั้นสูงอายุและขาดการสืบทอด	ช่างปูนปั้นในจังหวัดลำปางล้วนเป็นช่างสูงอายุอีกทั้งยังขาดการสืบทอดงานช่างดังกล่าวส่งผลให้งานปูนปั้นมีความสุ่มเสี่ยงในการไร้ผู้สืบทอด
ความยากในการฝึกฝน	งานปูนปั้นถือเป็นงานที่ละเอียดอ่อน อีกทั้งยังต้องใช้ความอดทน ประณีต และใช้เวลานานในการฝึกฝนส่งผลให้ยากในการสร้างความสนใจแก่เยาวชนรุ่นหลัง
คุณภาพของการดูแลรักษาที่ไม่สม่ำเสมอ	ด้วยงานปูนปั้นที่มีความสวยงามและวิจิตรเป็นอย่างมาก ประกอบกับความละเอียดอ่อนของช่างที่มีความต่างกันส่งผลให้การดูแลรักษาให้คงเดิมจึงเป็นเรื่องที่ยากเป็นอย่างยิ่ง
โอกาส Opportunities (O)	พัฒนาศิลปะปูนปั้นของจังหวัดลำปาง

มีศูนย์เรียนรู้ที่เป็นระบบ	การจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้งานพุทธศิลป์นครลำปางที่วัดปงสนุก ซึ่งเป็นวัดที่ได้รับรางวัลจาก UNESCO ที่เป็นจุดประสานงานเครือข่ายตลอดจนถึงการอบรมกิจกรรมต่าง ๆ
ผสานความร่วมมือกับหลายภาคส่วน	มีการร่วมมือในการอนุรักษ์พุทธศิลป์โดยเฉพาะศิลปะปูนปั้นจากภาครัฐ เอกชน ชุมชน และสถานศึกษา เช่น มหาวิทยาลัยนครลำปาง และมหาวิทยาลัยราชภัฏลำปางเป็นต้น
การประยุกต์ใช้เทคโนโลยี	มีการศึกษาและการประยุกต์ใช้นวัตกรรมตลอดจนถึงเทคโนโลยีในการออกแบบและการสร้างแม่แบบลวดลายซึ่งส่งผลให้เกิดความสวยงามมากขึ้น และง่ายต่อการสร้างงานปูนปั้นยิ่งขึ้นอีกด้วย
การสนับสนุนทางศรัทธา	การสืบทอดที่สำคัญจากการสนับสนุนทางศรัทธาของประชาชนที่เป็นผู้สนับสนุนด้านทุนทรัพย์ อีกทั้งการสร้างงานโดยพระภิกษุที่มีความตั้งใจและทำงานให้ฟรีอีกด้วย
อุปสรรค Threats (T)	ภัยคุกคามต่อความอยู่รอดศิลปะปูนปั้นของจังหวัดลำปาง
การสูญเสียพื้นที่ฝึกฝนแบบดั้งเดิม	การก่อสร้างในรูปแบบลูกศิษย์-ครูช่างที่เป็นรูปแบบดั้งเดิมที่ลดน้อยลงจึงส่งผลให้การฝึกดังกล่าวมีลดน้อยลงไปด้วย
การแข่งขันจากวัสดุสมัยใหม่	การเลือกใช้ปูนสด หรือปูนซีเมนต์ในปัจจุบันที่มีความสะดวก รวดเร็วกว่า อีกทั้งยังลดต้นทุน และประหยัดเวลา ส่งผลให้การใช้ปูนตำแบบดั้งเดิมเสื่อมความนิยมลงไป
ความเสี่ยงต่อการสูญเสียรูปแบบเดิมในการบูรณะ	การสร้างสรรค์งานที่เป็นเอกลักษณ์ของช่างโดยเฉพาะครูช่างในอดีตที่มีความประณีตอ่อนช้อย และการขาดการสืบทอดจากครูช่างดังกล่าวส่งผลให้การบูรณะอาจทำให้ความประณีตอ่อนช้อยดั้งเดิมหายไปอีกด้วย อีกทั้งการเลือกใช้วัสดุที่แตกต่างจากเดิมคือปูนตำ-ปูนซีเมนต์อาจทำให้งานศิลปะเกิดเสียหายในภายหลังได้
ความท้าทายในการบูรณะรักษา	การบูรณปฏิสังขรณ์งานชั้นครู หรืองานที่มีการสร้างสรรค์จากวัสดุดั้งเดิมส่งผลให้ต้องมีการสำรวจและตรวจสอบด้วยความระมัดระวัง เพื่อให้การบูรณปฏิสังขรณ์เป็นไปด้วยความราบลื่น และรักษาให้คงเดิมที่สุดส่งผลเกิดความซับซ้อนและใช้เวลานาน

เสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปางจากการศึกษาสามารถนำเสนอเป็น 2 ส่วนด้วยกันคือ (1) ด้านการสร้างสรรค์งานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง โดยการมุ่งเน้นการใช้เทคโนโลยีสมัยใหม่ในการสร้างและบูรณะงานปูนปั้นแบบดั้งเดิม เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการออกแบบและขึ้นรูป อีกทั้งยังส่งเสริมให้ช่างสามารถทุ่มเทให้กับความละเอียดอ่อนมากขึ้น โดยมีขั้นตอนดังนี้

1.1) การออกแบบ โดยการใช้เทคโนโลยีในการสร้างแม่แบบ เช่นการใช้แอปพลิเคชันวาดรูปดิจิทัล เช่น Sketchbook หรือ 3D Modeling ในการร่างลวดลาย เพื่อสร้างและแก้ไขได้อย่างลวดเร็ว

1.2) การถ่ายแบบและทำแบบซ้ำ โดยการใช้เครื่องมือทำแม่แบบอัตโนมัติ เช่นเครื่องพิมพ์ 3 มิติ ในการปรุลาย หรือพิมพ์ลายซ้ำ ๆ ให้มีมาตรฐานและแม่นยำมากยิ่งขึ้น

1.3) การเตรียมวัสดุขึ้นโครง โดยการอนุรักษ์วัสดุดั้งเดิมเช่นปูนตำในการบูรณะงานดั้งเดิม และการใช้ปูซีนเมนในการสร้างสรรค์งานใหม่ ๆ

1.4) การปั้นและตกแต่งลาย โดยเน้นทักษะงานฝีมือของช่างชั้นครู หรือผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพื่อสร้างงานที่มีความประณีต อ่อนช้อย และการตกแต่งพื้นผิวด้วยกระจกที่เครื่องจักรไม่สามารถทำได้

2) ด้านการสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง โดยการเปลี่ยนจากการเรียนในรูปแบบครูพักลักจำไปสู่การเรียนอย่างมีระบบ มีแรงจูงใจ และสามารถเข้าถึงอาชีพได้อีกด้วย โดยเริ่มจากการสร้างหลักสูตร

2.1) การยกระดับศูนย์การเรียนรู้วัดปงสนุกให้เป็นสถาบันการศึกษาอย่างเป็นทางการ อีกทั้งมุ่งเน้นการฝึกงานจากสถานที่จริง

2.2) กำหนดหลักสูตรที่มีความเข้มข้นในระดับต่าง ๆ ตั้งแต่การเรียนรู้พื้นฐานด้านประวัติศาสตร์ลวดลาย และการเตรียมวัสดุ ไปสู่การสอนเทคนิคการปั้นแบบดั้งเดิม และเทคนิคการบูรณะให้คงความสวยงามในรูปแบบดั้งเดิม

2.3) สร้างแพลตฟอร์มดิจิทัลโดยการบันทึกวิดีโอกระบวนการทำงานของครูช่างอาวุโสเพื่อรักษาองค์ความรู้ก่อนการสูญหายอีกทั้งยังเป็นสื่อการสอนในรูปแบบออนไลน์ได้อีกด้วย

2.4) สร้างแรงจูงใจแก่เยาวชนรุ่นใหม่ และผู้สนใจในการประกอบอาชีพ โดยการจัดทำหลักสูตรและมอบใบประกาศรับรองช่างฝีมือปูนปั้นลำปางแก่ผู้ผ่านหลักสูตร ส่งเสริมให้ช่างมีการสลักชื่อของตนเองบนผลงานเพื่อสร้างช่องทางประชาสัมพันธ์และเพิ่มมูลค่าทางเศรษฐกิจอีกทั้งยังเป็นแรงจูงใจในการประกอบอาชีพอีกด้วย จัดสรรงบประมาณให้กับการถ่ายทอดความรู้เพื่อเป็นค่าตอบแทนวิชาความรู้

อภิปรายผล

จากการวิจัยเรื่อง รูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดศิลปะงานปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง ผู้วิจัยจะได้นำเสนอประเด็นที่สำคัญและน่าสนใจนำมาอภิปรายผลดังนี้

1) ประวัติความเป็นมาและเอกลักษณ์ศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง พบว่า ประวัติความเป็นมาของงานปูนปั้นในวัดที่เริ่มก่อสร้างใหม่มักประดับตกแต่งด้วยลวดลายปูนปั้นรูปดอกไม้ สัตว์ในป่าหิมพานต์ และลวดลายอื่น ๆ ที่มีความประณีตสวยงาม ปั้นเป็นลายประดับ ซุ้มประตูหน้าต่าง หน้าบันวิหาร เป็นลายล้านนาประยุกต์ วิหารประธานของวัดมีการประดับตกแต่งด้วยภาพเขียนสีโบราณเรื่องชาดกเป็นศิลปะล้านนาแบบลายดอกพุดตาลและลายกนก ปั้นเป็นรูปสัตว์ในนวนิยายหรือสัตว์ในป่าหิมพานต์หรือพญานาค ศิลปะล้านนาประยุกต์ อีกทั้งยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ไตรเทพ สหะขันธ์ ได้ศึกษาเรื่อง **“ศึกษาอัตลักษณ์และความเชื่อในจิตรกรรมฝาผนังแบบพื้นบ้าน เพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์”** (ไตรเทพ สหะขันธ์, 2462: ก) โดย

การเชื่อมโยงความสอดคล้องได้ว่า (1) อัตลักษณ์และความเชื่อในงานศิลปะงานปูนปั้นในวัดของจังหวัดลำปาง สะท้อนอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่เกิดจากการผสมผสานระหว่างศิลปะล้านนาแบบดั้งเดิมกับอิทธิพลที่ได้รับในภายหลัง โดยเฉพาะการปั้นรูปสัตว์หิมพานต์ เทวดา และรูปนักษัตรไทย ซึ่งเป็นลวดลายที่มีความหมายและคุณค่าเชิงสัญลักษณ์ สิ่งนี้สอดคล้องกับแนวคิดในงานวิจัยของไตรเทพ สหะขันธ์ ซึ่งพบว่าภาพวาดเหล่านี้ไม่ได้มีเพียงแค่คุณค่าทางความงามเท่านั้น แต่ยังบอกเล่าเรื่องราวความเป็นมาและสะท้อนความเชื่อของผู้คน ซึ่งทำให้งานศิลปะมีคุณค่าทางเรื่องราวและคุณค่าในการกล่อมเกลาจิตใจ (2) การพัฒนาจากศิลปะดั้งเดิมสู่ผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ ข้อมูลเกี่ยวกับงานปูนปั้นของลำปางชี้ให้เห็นถึงความประณีตและความสวยงามของลวดลายต่าง ๆ ซึ่งเป็นทุนทางวัฒนธรรมที่สามารถนำมาต่อยอดได้ เช่นเดียวกับงานวิจัยของไตรเทพ สหะขันธ์ ที่ได้นำอัตลักษณ์และความเชื่อของตัวละครอย่างชูชกซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งโชคลาภและความร่ำรวยในปัจจุบัน มาพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์ ที่เน้นความทันสมัยและสร้างมูลค่าเพิ่มให้กับผลิตภัณฑ์อย่างมีคุณค่า (3) การสืบทอดและปลูกฝังจิตสำนึก การศึกษาทั้งสองส่วนต่างให้ความสำคัญกับการสืบทอดและปลูกฝังจิตสำนึกให้ผู้คนเห็นคุณค่าของมรดกทางวัฒนธรรม การที่งานปูนปั้นในวัดของลำปางยังคงมีการสร้างสรรค์และตกแต่งอย่างต่อเนื่องแสดงให้เห็นถึงการสืบทอดภูมิปัญญาจากรุ่นสู่รุ่น ในขณะที่งานวิจัยของไตรเทพ สหะขันธ์ มุ่งหวังให้การสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์จากศิลปะท้องถิ่นเป็นการ ปลูกฝังจิตสำนึก ให้ผู้คนเห็นคุณค่าของวัฒนธรรมอีสาน ซึ่งทั้งหมดนี้มีเป้าหมายร่วมกันคือการรักษาและสืบสานวัฒนธรรมท้องถิ่นให้คงอยู่อย่างยั่งยืนต่อไป

2) การสร้างสรรค์และการสืบทอดศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง พบว่า ด้านกระบวนการสร้างสรรค์งานปูนปั้นของช่างส่วนใหญ่จะมีการวางแผน ขั้นตอนการทำอย่างเป็นระบบกระบวนการเหล่านี้ล้วนต้องอาศัยความชำนาญ ฝีมือ และความละเอียดอ่อนของช่าง เพื่อให้ได้งานปูนปั้นที่มีคุณค่าทางศิลปะและความทนทาน มีการใช้วัสดุท้องถิ่นเป็นส่วนใหญ่ในการปั้นปูนแบบโบราณและแบบประเพณีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นในตระกูล พ่อ แม่ ปู่ ย่า ตา ทวด ที่เป็นช่าง จะถ่ายทอดวิชาให้กับลูกหลานโดยตรงหรือการเรียนรู้ผ่านระบบ “ครูช่างกับลูกศิษย์” (การฝึกงาน) มีการปรับเปลี่ยนและบูรณาการรูปแบบงานปูนปั้นตามยุคสมัยนั้นมีมาอย่างต่อเนื่องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน โดยมีทั้งการรักษาแบบแผนดั้งเดิมและการผสมผสานอิทธิพลใหม่ ๆ เข้ามามากน้อยต่างกันไปในแต่ละช่วงเวลา ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างอีกทั้งยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ เมธาวี ธรรมชัย ได้ศึกษาเรื่อง “การสืบทอดและการสร้างงานช่างพุทธศิลป์ล้านนา: กรณีศึกษางาน ช่างฝีมือพระเบญจิมิน สุตา จากงานพุทธศิลป์วัดหาดนาค ตำบลสบเตี๊ยะ อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่” (เมธาวี ธรรมชัย, 2562: 51-66) โดยการเชื่อมโยงความสอดคล้องได้ว่า 1) กระบวนการสร้างสรรค์ต้องมีขั้นตอนที่ชัดเจน ตั้งแต่การรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์และการนำข้อมูลมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน ช่างปูนปั้นในปัจจุบันมีการผสมผสานระหว่าง ภูมิปัญญาดั้งเดิม คือ การใช้วัสดุท้องถิ่น เช่น ปูนขาว ทรายละเอียด กับเทคโนโลยีสมัยใหม่ คือ การใช้วัสดุสมัยใหม่ เช่น ปูนสำเร็จรูป ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสามารถในการปรับตัวให้เข้ากับยุคสมัย ในขณะเดียวกันก็ยังคงรักษาแก่นแท้ของศิลปะไว้ เป็นไปตามแนวคิดการพัฒนาพุทธศิลป์ในล้านนาที่มีการรับอิทธิพลจากต่างถิ่นมาโดยตลอด 2) กลไกการสืบทอดผ่านการสืบทอดภายในตระกูล และ ระบบ “ครูช่างกับลูกศิษย์” นั้น สอดคล้องกับปัจจัยแห่งความสำเร็จในการสืบทอดงานช่างพุทธศิลป์ โดยเน้นที่ปัจจัยสำคัญ 4 ประการ ได้แก่ 1) ความเชี่ยวชาญ ที่ได้รับการถ่ายทอด

จากครอบครัว ความสนใจ ของพระภิกษุสามเณรและลูกศิษย์ โดยวัดที่เป็นแหล่งเรียนรู้ของชุมชน 2) กระบวนการศึกษา และ อุดมการณ์ในการสืบทอดและสร้างงาน การเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติจริงและการทำงานร่วมกับครูช่างยังเป็นการถ่ายทอดองค์ความรู้ที่ไม่ใช่แค่ทฤษฎีแต่เป็นการปฏิบัติจริง ทำให้ภูมิปัญญาเหล่านี้สามารถคงอยู่และพัฒนาต่อไปได้ 3) การบูรณะซ่อมแซมเป็นส่วนสำคัญของกระบวนการสืบทอดที่เน้นการรักษาร่องรอยทางประวัติศาสตร์และศิลปะดั้งเดิมไว้ให้มากที่สุด 4) การเอาพุทธศิลป์กลับเข้ามาสู่วัดยังเป็นกระบวนการให้วัดเป็นศูนย์รวมของพุทธศิลป์และเป็นแหล่งเรียนรู้ของชุมชนอย่างแท้จริง

3) องค์ประกอบของรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง

พบว่า ลักษณะเฉพาะคือปั้นเป็นรูปสัตว์ในป่าหิมพานต์ ครุฑและพญานาค รูปเทวดาและรูปนักษัตรไทยและเอกลักษณ์ของงานและลวดลายตามแบบช่างสมัยโบราณ การอนุรักษ์และส่งเสริมงานปูนปั้นในวัดเป็นภารกิจที่ต้องอาศัยความร่วมมือจากทุกภาคส่วน เพื่อให้ศิลปะอันทรงคุณค่านี้ยังคงสืบทอดไปสู่คนรุ่นหลังและงานปูนปั้นในวัดต่าง ๆ ของลำปาง ไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบล้านนา หรือศิลปะที่ได้รับอิทธิพลจากพม่า ล้วนเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าและเป็นแม่เหล็กสำคัญในการดึงดูดนักท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรมให้มาเยือนจังหวัดลำปางอย่างต่อเนื่อง การผสมผสานกับงานออกแบบและสถาปัตยกรรมร่วมสมัยสามารถนำมาผสมผสานกับการออกแบบและสถาปัตยกรรมยุคใหม่ได้อีกทั้งยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ ณัฐนีภรณ์ น้อยเสงี่ยม ได้ศึกษาเรื่อง “การค้นหาอัตลักษณ์พุทธสถาปัตยกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว เชิงวัฒนธรรมในพื้นที่เทศบาลนครสงขลา จังหวัดสงขลา” (ณัฐนีภรณ์ น้อยเสงี่ยม, 2563: ก) โดยการเชื่อมโยงความสอดคล้องได้ว่า ต่างเน้นย้ำถึงความสำคัญของ การอนุรักษ์และการสืบทอด เพื่อให้ศิลปะและสถาปัตยกรรมเหล่านี้ยังคงอยู่ การอนุรักษ์งานปูนปั้นในลำปางจำเป็นต้องอาศัยความร่วมมือจากทุกภาคส่วน ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของณัฐนีภรณ์ น้อยเสงี่ยม ที่กล่าวว่า การสืบทอดพุทธสถาปัตยกรรมให้คงอยู่เป็นสิ่งที่ต้องพิจารณาอย่างจริงจัง การอนุรักษ์ไม่ใช่แค่การรักษาสิ่งก่อสร้างให้คงสภาพเดิม แต่ยังเป็นการนำศักยภาพของพุทธสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นทุนทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นมาใช้ประโยชน์ด้านการท่องเที่ยว ซึ่งจะช่วยตอบสนองความต้องการของนักท่องเที่ยวและส่งเสริมให้มีการกระจายเส้นทางท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมได้อย่างยั่งยืน งานปูนปั้นในจังหวัดลำปางและพุทธสถาปัตยกรรมในสงขลาต่างเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงการใช้อัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมเป็นเครื่องมือในการส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม และตอกย้ำว่าการอนุรักษ์เป็นหัวใจสำคัญในการรักษาทุนทางวัฒนธรรมเหล่านี้ให้คงอยู่คู่ท้องถิ่นต่อไป

องค์ความรู้จากงานวิจัย

องค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์จากการวิจัย เรื่อง “รูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดศิลปะงานปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง” ผู้วิจัยได้สรุปองค์ความรู้ดังแสดงในแผนภาพดังนี้

1. องค์ความรู้ด้านเอกลักษณ์ เอกลักษณ์ของศิลปะงานปูนปั้นในวัดจังหวัดลำปาง มีลักษณะเป็น “ศิลปะล้านนาประยุกต์” ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างรากฐานทางวัฒนธรรมดั้งเดิมเข้ากับรูปแบบและเทคนิคที่ร่วมสมัย อัตลักษณ์ที่สำคัญประกอบด้วย ด้านลวดลาย มีการใช้ลวดลายที่เป็นมรดกทางวัฒนธรรม เช่น

ลายดอกพุดตาน ลายกนก และรูปสัตว์ในป่าหิมพานต์ เช่น พญานาค ขณะเดียวกันก็มีการสร้างสรรค์ลวดลายไทยประยุกต์ หรือลวดลายที่ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติและเรขาคณิต เพื่อให้เข้ากับยุคสมัย ด้านรูปแบบและสีสัน งานปูนปั้นมีลักษณะเฉพาะที่ผสมผสานความละเอียดอ่อนประณีต เข้ากับความเรียบง่ายแต่แข็งแรง และใช้เส้นสายที่หนักแน่น มีการใช้สีที่หลากหลายและสดใสมากขึ้นเพื่อสร้างความโดดเด่นและดึงดูดผู้เข้าชม ด้านพัฒนาการ มีการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการตามยุคสมัยอย่างต่อเนื่อง ทั้งในด้านรูปแบบลวดลาย วัสดุที่ใช้ และเทคนิคการสร้างสรรค์ มีการปรับตัวจากเทคนิคดั้งเดิม เช่น การใช้แม่พิมพ์หรือการตำปูนด้วยครก มาสู่การใช้แม่พิมพ์และการใช้อุปกรณ์ที่ทันสมัยขึ้น เพื่อให้ผลงานมีความอ่อนช้อยและสวยงามยิ่งขึ้น

2. องค์ความรู้ด้านกระบวนการสร้างสรรค์และสืบทอด กระบวนการสร้างสรรค์และสืบทอดศิลปะงานปูนปั้นเป็นกระบวนการเชิงพลวัตที่เชื่อมโยงระหว่างภูมิปัญญาดั้งเดิมและแนวทางปฏิบัติในปัจจุบัน ซึ่งประกอบด้วย กระบวนการสร้างสรรค์ ช่างฝีมือมีขั้นตอนการทำงานที่เป็นระบบ เริ่มตั้งแต่การออกแบบและร่างภาพ การเตรียมวัสดุซึ่งมีการใช้วัสดุท้องถิ่น เช่น ปูนขาว ทรายละเอียด ผสมผสานกับวัสดุสมัยใหม่ เช่น ปูนสำเร็จรูป หรือน้ำยาเคมี ไปจนถึงการขึ้นโครงสร้าง การปั้น และการตกแต่งขั้นสุดท้าย กลไกการสืบทอด การถ่ายทอดองค์ความรู้เกิดขึ้นผ่าน 2 ช่องทางหลัก คือ การสืบทอดภายในตระกูล จากรุ่นสู่รุ่น และ ระบบ **“ครูช่างกับลูกศิษย์”** ซึ่งเป็นการเรียนรู้ผ่านการลงมือปฏิบัติจริงควบคู่ไปกับการทำงาน ผู้สร้างสรรค์ผลงานมีทั้งช่างฝีมือในท้องถิ่น ช่างจากต่างถิ่น และพระสงฆ์ในวัดเอง การบูรณะซ่อมแซม เป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการสืบทอด โดยช่างจะทำการสำรวจความเสียหายอย่างละเอียด และพยายามซ่อมแซมให้อยู่ในรูปแบบเดิมให้มากที่สุดเพื่อรักษาร่องรอยทางประวัติศาสตร์และศิลปะดั้งเดิมไว้

ภาพที่ 2 การสร้างสรรค์สืบทอดศิลปะงานปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง
แหล่งที่มา : คณะผู้วิจัย

3. องค์ความรู้ด้านแนวทางการต่อยอด ศิลปะงานปูนปั้นกำลังเผชิญกับความท้าทายในการดำรงอยู่ แต่ในขณะเดียวกันก็มีศักยภาพในการต่อยอดเพื่อสร้างคุณค่าใหม่ในสังคมร่วมสมัย

ปัญหาและอุปสรรค ความท้าทายที่สำคัญที่สุดคือ การขาดแคลนผู้สืบทอด เนื่องจากเยาวชนรุ่นใหม่ไม่สนใจ เพราะมองว่าเป็นงานละเอียดอ่อน ต้องใช้ความอดทน และใช้เวลานาน นอกจากนี้ยังมีอุปสรรค

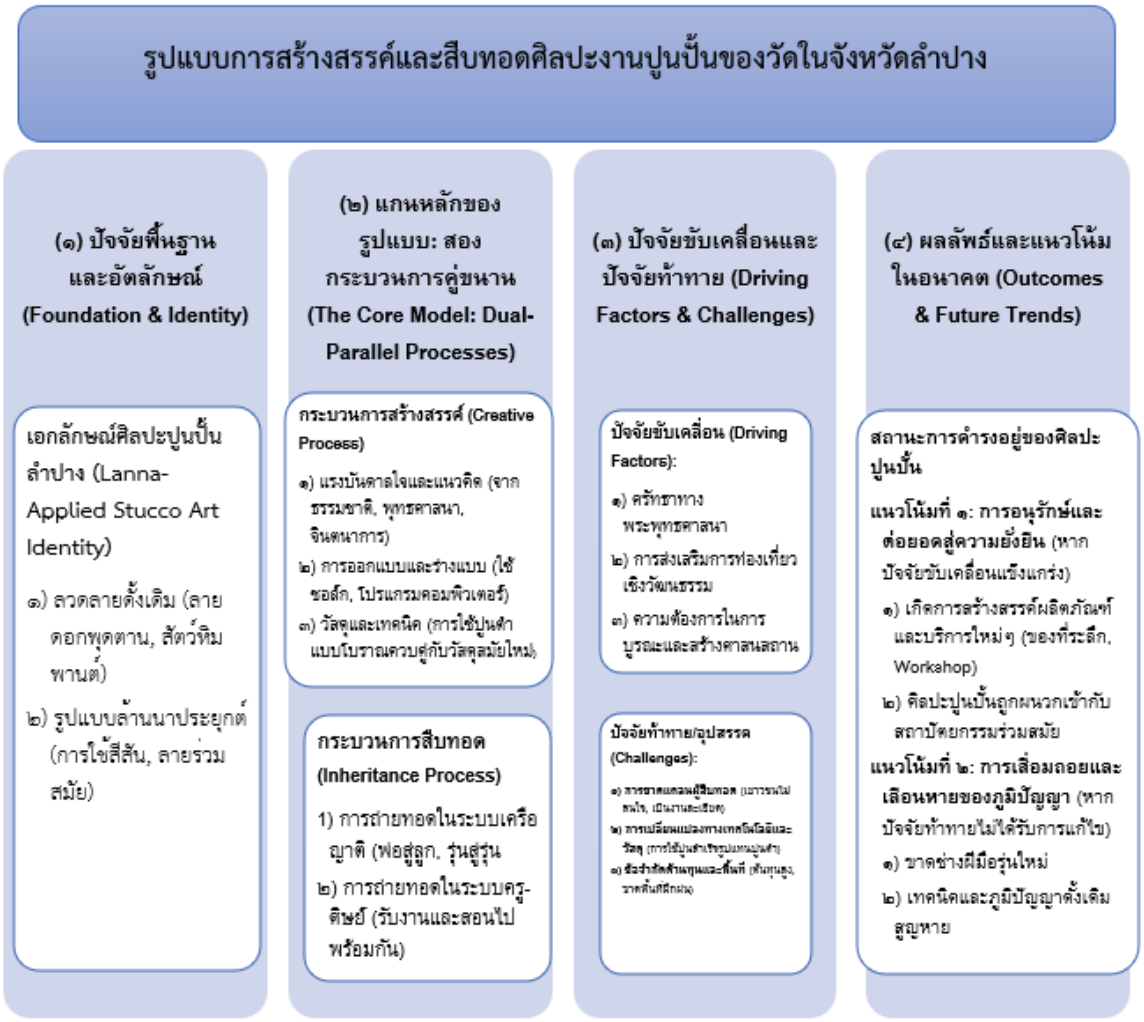
ด้านอื่น ๆ เช่น การลงทุนที่ค่อนข้างสูง การขาดแคลนพื้นที่สำหรับฝึกฝน และการที่ใช้วัสดุสำเร็จรูปที่อาจส่งผลให้ภูมิปัญญาการผสมปูนแบบดั้งเดิมเลือนหายไป

แนวทางการต่อยอด งานปูนปั้นมีศักยภาพในการต่อยอดได้หลายมิติ ทั้งในเชิงวัฒนธรรมและเศรษฐกิจสร้างสรรค์ ได้แก่

การส่งเสริมการท่องเที่ยวเชิงวัฒนธรรม งานปูนปั้นเป็นแม่เหล็กสำคัญในการดึงดูดนักท่องเที่ยว โดยสามารถสร้างเรื่องราวและความน่าสนใจให้กับวัดและชุมชน

การสร้างสรรค์กิจกรรมและผลิตภัณฑ์ สามารถพัฒนาเป็นกิจกรรมเชิงสร้างสรรค์ เช่น เวิร์คช็อป (Workshop) การปั้น หรือต่อยอดลวดลายไปสู่การออกแบบผลิตภัณฑ์และของที่ระลึกร่วมสมัย

การบูรณาการกับศาสตร์สมัยใหม่ สามารถนำเทคโนโลยีดิจิทัลมาใช้ในการเผยแพร่ผลงาน หรือนำศิลปะปูนปั้นไปผสมผสานกับงานออกแบบและสถาปัตยกรรมร่วมสมัย



ภาพที่ 3 องค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์จากการวิจัย

สรุป

ประวัติความเป็นมาของลักษณปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปางที่ได้ทำการศึกษาล้วนเป็นงานที่ก่อสร้างขึ้นมาใหม่โดยใช้ศิลปะแบบล้านนาประยุกต์เช่นในปัจจุบัน ซึ่งมีเอกลักษณ์งานปูนปั้นในวัดลำปางมีลวดลายดอกไม้และสัตว์หิมพานต์ สะท้อนรูปแบบศิลปะล้านนา การสร้างสรรค์ใช้วัสดุท้องถิ่นและเทคนิคดั้งเดิม มีการถ่ายทอดความรู้จากรุ่นสู่รุ่น การอนุรักษ์รักษาแบบแผนดั้งเดิมและปรับเปลี่ยนตามยุคสมัยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ดึงดูดนักท่องเที่ยวและส่งเสริมกิจกรรมทางวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังมีการประดับตกแต่งที่สวยงามและการใช้วัสดุท้องถิ่นในการสร้างสรรค์งานปูนปั้น

การถ่ายทอดวิชาศิลปะปูนปั้นในจังหวัดลำปางเป็นกระบวนการที่มีคุณค่าโดยคลอบคลุมทั้งด้านกระบวนการสร้างสรรค์ที่เป็นระบบ โดยการวางแผนในการสร้างสรรผลงานที่ต้องอาศัยความชำนาญที่มีความและเอียดสูง การใช้วัสดุท้องถิ่นตามภูมิปัญญาดั้งเดิม ที่มีกลไกการสืบทอดและทอดความรู้ในรูปแบบตระกูลหรือระบบครูช่างกับลูกศิษย์ มีการพัฒนาอย่างต่อเนื่องที่มีความหลากหลายทางวัฒนธรรมยิ่งขึ้น และการอนุรักษ์ให้อยู่ในรูปแบบเดิมให้มากที่สุด

การสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง จากการวิเคราะห์ในรูปแบบ SWOT ที่ทำให้พบจุดแข็งของการสร้างสรรค์และการสืบทอดที่ทำให้เห็นข้อดีของศิลปะปูนปั้นที่มีอัตลักษณ์เฉพาะตัวที่ใช้วัสดุดั้งเดิมที่เป็นปูนตำในการสร้างสรรผลงานพร้อมทั้งความประณีตของผลงานด้วยการผสมผสานเทคนิคปัจจุบัน ในส่วนของจุดอ่อนที่เป็นข้อจำกัดของศิลปะปูนปั้นที่กำลังเผชิญจากการขาดแคลนช่างฝีมือ อีกทั้งการขาดการสืบทอด ความยากในการฝึกฝน และคุณภาพการซ่อมแซมที่ไม่สม่ำเสมอ ในส่วนของโอกาสที่ใช้ในการพัฒนาที่เกิดจากการจัดตั้งศูนย์การเรียนรู้งานพุทธศิลป์ที่วัดปงสนุก การประยุกต์ใช้เทคโนโลยีใหม่ ๆ ในการสร้างสรรค์ผลงาน ตลอดจนถึงการสนับสนุนทางด้านศรัทธา ในด้านอุปสรรคที่เป็นภัยคุกคามต่อความอยู่รอดโดยเกิดจากการสูญเสียพื้นที่ฝึกฝนแบบดั้งเดิม การแข่งขันจากวัสดุสมัยใหม่ ความเสี่ยงต่อการสูญเสียรูปแบบเดิมในการบูรณะ และความท้าทายในการบูรณะรักษา ซึ่งทำให้สามารถเสนอรูปแบบการสร้างสรรค์และสืบทอดงานศิลปะปูนปั้นของวัดในจังหวัดลำปาง โดยเริ่มจากการสร้างและยกระดับสถาบันการศึกษาการกำหนดหลักสูตรให้เป็นระดับต่าง ๆ การสร้างแพลตฟอร์มดิจิทัลเพื่อจัดการความรู้ และการสร้างแรงจูงใจและส่งเสริมความมั่นคงในอาชีพ

ข้อเสนอแนะ

1) ควรมีนโยบายส่งเสริมและสนับสนุนการเรียนรู้และถ่ายทอดภูมิปัญญาภายในชุมชน และท้องถิ่น

2) ควรมีการการอนุรักษ์และฟื้นฟูและต่อยอดอย่างสม่ำเสมอ

3) ควรสร้างความตระหนักรู้และความเข้าใจในการสร้างสรรค์และสืบทอดศิลปะงานปูนปั้นของวัด

เอกสารอ้างอิง

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. (2546). **ความคิดสร้างสรรค์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

โชติ กัลยาณมิตร. (2539). **สถาปัตยกรรมแบบไทยเดิม, สมาคมสถาปนิกสยามในพระบรมราชูปถัมภ์.** กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ท่าพระจันทร์.

ณัฐนีภรณ์ น้อยเสงี่ยม. (2563). การค้นหาอัตลักษณ์พุทธสถาปัตยกรรมเพื่อส่งเสริมการท่องเที่ยว เชิงวัฒนธรรมในพื้นที่เทศบาลนครสงขลา จังหวัดสงขลา. **รายงานการวิจัย.** คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลศรีวิชัย.

ดิลก ดิลกานนท์. (2534). **การฝึกทักษะการคิดเพื่อส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์.** วิทยานิพนธ์การศึกษาดุษฎีบัณฑิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

ไตรเทพ สหะขันธ์. (2562). **ศึกษาอัตลักษณ์และความเชื่อในจิตรกรรมฝาผนังแบบพื้นบ้าน เพื่อพัฒนาผลิตภัณฑ์สร้างสรรค์**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

ทิศนา แขมมณี. (2550). **รูปแบบการเรียนการสอน: ทางเลือกที่หลากหลาย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เทวัญ เอกจันทร์. (2563). การสังเคราะห์องค์ความรู้พุทธศิลปกรรมในล้านนา. **รายงานการวิจัย.** สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

ประดับ จันทร์สุขศรี. (2542). **กระบวนการคิดเพื่อการเขียนสารคดี**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏสวนดุสิต.

ปราณี สุรสิทธิ์. (2541). **การเขียนเชิงสร้างสรรค์เชิงวารสาร**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แสงดาว.

พูนชัย ปันธิยะ. (2562). พุทธศิลป์ล้านนา แนวคิด คุณค่า เพื่อเสริมสร้างจริยธรรมทางสังคม: กรณีศึกษาจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน. **วารสารมหาจุฬานาครทรรศน์.** 6(9), 4473-4487. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/JMND/article/view/205192

เมธาวี ธรรมชัย. (2562). การสืบทอดและการสร้างงานช่างพุทธศิลป์ล้านนา: กรณีศึกษางาน ช่างฝีมือพระเบญจิมิน สุตา จากงานพุทธศิลป์วัดหาดนาค ตำบลสบเตี๊ยะ อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่. **วารสารพุทธศาสตร์ศึกษา**. 10(1), 51-66. https://so02.tci-thaijo.org/index.php/JBS/article/view/167120

รัตนะ บัวสนธ์. (2552). **การวิจัยและพัฒนานวัตกรรมการศึกษา.** กรุงเทพมหานคร: คำสมัย.

วิกิพีเดีย. (3 กรกฎาคม 2568). **การสร้างสรรค์**. สืบค้นเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2567, จาก : https://th.wikipedia.org/wiki/การสร้างสรรค์

Brown, Warren B., and Moberg, Denis J.. (1980). **Organizational Theory and Management : A**

Macro Approach. New York: John Wiley & Sons.

Keeves P.J.. (1988). *Educational research,* **methodology and measurement :An international handbook.** Oxford: Pergamon Press.

Keeves, P. J.. (1988). **Model and model building Education Research, methodology and measurement : An International Handbook**. Oxford : Pegamon Press.

Smith, R. H. and Others. (1980). **Management: Making Organizations Perform,** New York: Macmillan.

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

ต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้และพื้นที่ใช้งาน
Sacred Trees as Sites of Enlightenment and Functional Space

อรอำไพ สามขุนทด[1], พุดตาน จันทรางกูร[1]
Onumpai Samkhuntod[1], Pudtan Chantarangkul[1]
มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
Kasetsart University
Corresponding Author Email: onumpai.s@ku.th

Article Info
Academic Article

คำสำคัญ: ต้นโพธิ์, ภูมิสถาปัตยกรรม, พื้นที่ศักดิ์สิทธิ์, ที่ตรัสรู้, พื้นที่ใช้งาน

Keywords : Bodhi Tree, Landscape Architecture, Sacred Space, Enlightenment Place, Functional Space

Received: 12/08/2025
Revised: 26/09/2025
Accepted: 30/09/2025
Published online: 23/12/2025

บทคัดย่อ

ต้นโพธิ์เป็นต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า รวมทั้งต้นไม้ชนิดอื่นที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า เช่น ต้นสาละ ต้นจิก ฯลฯ ต้นไม้เหล่านี้ได้ถูกนำมาปลูกไว้ภายในวัดเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาและระลึกถึงพระพุทธเจ้า นอกจากนี้ ยังช่วยสร้างความร่มรื่นและพื้นที่ใช้สอยบริเวณใต้ต้นไม้ บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาต้นไม้ในพระพุทธศาสนาซึ่งถือเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์และเสนอแนะการนำต้นไม้เหล่านั้นมาสร้างพื้นที่ใช้งาน ด้วยการค้นคว้ารวบรวมข้อมูลจากเอกสารเกี่ยวกับต้นไม้ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า เพื่อทราบชื่อต้นไม้ เลือกต้นที่มีความสำคัญโดดเด่นมาเป็นตัวอย่าง นำมาผนวกกับข้อมูลคุณสมบัติและคุณลักษณะของต้นไม้ แล้วเสนอแนวทางการนำต้นไม้มาใช้ในการออกแบบสร้างพื้นที่ใช้งานภายนอกอาคาร ซึ่งต้นไม้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ใช้ประโยชน์ในการสร้างพื้นที่ เชื่อมต่อที่ว่าง และแสดงขอบเขตของพื้นที่ การสืบค้นจากพระไตรปิฎก พบว่า ต้นไม้เป็นหนึ่งในที่ซึ่งพระพุทธเจ้าประทับ และพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ตรัสรู้ ณ บริเวณใต้ต้นไม้ โดยมีต้นไม้สำคัญโดดเด่น 6 ชนิด ได้แก่ โพธิ์ สาละ นิโครธ จิก เกด มะม่วง ซึ่งเป็นชนิดไม้ยืนต้นที่มีขนาดใหญ่และอายุยืนนาน เมื่อจะนำมาปลูก ควรพิจารณาในเชิงประโยชน์ใช้สอยและการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน โดยคำนึงถึงคุณสมบัติและคุณลักษณะของต้นไม้ วิธีการเข้าไปใช้งานบริเวณใต้ต้นไม้ รวมถึงผลกระทบและการดูแลรักษา เพื่อให้ต้นไม้ที่ปลูกสามารถเจริญเติบโตได้ดีและใช้ประโยชน์พื้นที่บริเวณใต้ต้นไม้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ

Abstract

The Bodhi Tree is the tree of enlightenment of the Buddha, including other trees related to the Buddha, such as the Sala Tree, Indian Oak, etc. These trees have been planted in the temple as a symbol of Buddhism and memorial to the Buddha. They also help create shade and functional space under the trees. This article aims to study trees in Buddhism which are considered sacred trees and to suggest how to create functional spaces by those trees. Information about trees related to the Buddha is collected through document research in order to know the names of the trees. The most prominent trees are selected as examples, to combine botanical characteristics, then suggest guidelines for using trees in the design and creation of outdoor areas. Trees are an important element used to create space, connect spaces and imply the boundaries of an area. From the Tipitaka it is found that trees are one of the Buddha's places, and the place where all Buddhas attained enlightenment is under the tree. There are six important trees, namely Bodhi tree, Sala tree, Banyan tree, Indian oak, Milky tree, and Mango tree, which are large and long-lived trees. When planting, it should be considered in terms of utility and creation of space for use, taking into account the botanical and physical characteristics of the tree, the use of space under the tree, as well as the impact and maintenance. To enable the planted trees to grow well and make efficient use of the area under the trees.

บทนำ

ต้นโพธิ์เป็นต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า และยังเป็นต้นไม้ที่พระพุทธองค์ประทับเสวยวิมุตติสุข ดังปรากฏในโพธิกถา ว่าด้วยเหตุการณ์แรกตรัสรู้ ณ ควงต้นโพธิพฤกษ์ ความว่า พระผู้มีพระภาคพุทธเจ้า เมื่อแรกตรัสรู้ ประทับอยู่ ณ ควงต้นโพธิพฤกษ์ใกล้ฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา เขตตำบลอุรุเวลา ครั้งนั้นพระผู้มีพระภาคได้ประทับนั่งโดยบัลลังก์เดียว (นั่งขัดสมาธิโดยไม่ลุกขึ้นเลยตลอด 7 วัน) เสวยวิมุตติสุขอยู่ ณ ควงต้นโพธิพฤกษ์เป็นเวลา 7 วัน พระผู้มีพระภาคทรงมนสิการปฏิจจสมุปบาท โดยอนุโลมและปฏิโลมตลอดปฐมยามแห่งราตรี (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 1: 1) ต้นโพธิ์จึงเป็นต้นไม้สำคัญและสัญลักษณ์สำคัญอันหนึ่งในพระพุทธศาสนา และยังมีต้นไม้ชนิดอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า เช่น ต้นสาละ ซึ่งต้นไม้เหล่านี้ได้ถูกนำมาปลูกไว้ภายในวัดเพื่อเป็นสัญลักษณ์ระลึกนึกถึงพระพุทธเจ้าและพระพุทธศาสนา

ในงานภูมิสถาปัตยกรรมหรือการออกแบบพื้นที่ภายนอกอาคาร ต้นไม้ถือเป็นองค์ประกอบสำคัญ เนื่องจากงานภูมิสถาปัตยกรรมครอบคลุมถึงการวางแผนการใช้พืชพรรณ ได้แก่ ดอกไม้ หญ้า ไม้คลุมดิน ไม้พุ่ม ไม้ยืนต้น และไม้เลื้อย (Harris, 2006: 573) โดยมีการจำแนกพืชพรรณในการใช้งานด้านภูมิสถาปัตยกรรม แบ่งได้เป็น 5 ประเภท ได้แก่ ไม้ยืนต้น (tree) ไม้พุ่ม (shrub) ไม้เลื้อย ไม้เถา (vine or lianas) ไม้คลุมดิน (groundcover) และ ไม้น้ำ (aquatic plant) (จามรี อาระยานิมิตสกุล, 2558ก: 5-7) โดยไม้ยืนต้นเป็นพืชพรรณ

ที่มีการนำมาใช้งานอย่างหลากหลาย ไม้ยืนต้น คือ พืชที่มีเนื้อไม้ มีลำต้นเดียวตั้งตรงขึ้นไปจากพื้นดินจนถึงความสูงระดับหนึ่งจึงแตกกิ่งแผ่ออก มีความสูงตั้งแต่ 3 เมตร อาจแบ่งเป็นไม้ยืนต้นขนาดเล็ก ไม้ยืนต้นขนาดกลาง ไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ มีอายุยืนหลายปี มีทั้งไม้ผลัดใบและไม่ผลัดใบ สามารถใช้ประโยชน์ในการให้ร่มเงา ช่วยบังสายตา กันลม (จามรี อาระยานิมิตสกุล, 2558ก: 5; เอื้อมพร วีสมหมาย, ศศิยา ศิริพานิช, อลิศรา มีนะกนิษฐ, ณัฏฐ พิชกรรม, 2542: A) การนำไม้ยืนต้นหรือที่มักเรียกกันว่าต้นไม้มาใช้ในการออกแบบพื้นที่ภายนอกอาคารนั้น มีการใช้ต้นไม้เชื่อมต่อที่ว่าง ทำให้เกิดพื้นที่เฉพาะเพื่อการใช้งาน บ่งบอกขอบเขตได้ชัดเจน แบ่งที่ว่างขนาดใหญ่ให้เป็นที่ว่างย่อย คล้ายการสร้างห้อง โดยมีทรงพุ่มของต้นไม้ทำหน้าที่คล้ายหลังคา (ศศิยา ศิริพานิช, 2558: 24) การนำต้นไม้มาใช้ในการออกแบบผังและออกแบบพื้นที่ภายนอกอาคาร การสร้างพื้นที่ปิดล้อมแบบต่างๆ ด้วยวิธีการต่างๆ เช่น การสร้างพื้นที่ปิดล้อมด้วยระนาบพื้น ผนัง เพดาน เป็นต้น (จามรี อาระยานิมิตสกุล, 2558 : 57) ไม้ยืนต้นมีประโยชน์ในการช่วยสร้างหรือจัดสรรพื้นที่ แบ่งพื้นที่ เชื่อมโยงพื้นที่เข้าด้วยกัน สร้างความเป็นส่วนตัว ปิดล้อมพื้นที่ แสดงขอบเขตของพื้นที่ (Harris and Dines, 1998: 550-2; จามรี อาระยานิมิตสกุล, 2558: 25)

ดังนั้น หากมีการนำองค์ความรู้ด้านภูมิสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบพืชพรรณมาผนวกเข้ากับข้อมูลเกี่ยวกับต้นไม้สำคัญในพระพุทธศาสนา จะสามารถสร้างองค์ความรู้ใหม่เพื่อให้สามารถใช้ประโยชน์จากต้นไม้ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น ทั้งการเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์และการสร้างพื้นที่ใช้งาน บทความนี้จึงมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาต้นไม้ในพระพุทธศาสนาซึ่งถือเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์ และเสนอแนะการนำต้นไม้มาใช้งานหรือสร้างพื้นที่ใช้งาน โดยมีวิธีการศึกษา ได้แก่ 1) ศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับต้นไม้หรือไม้ยืนต้นในพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าจากเอกสารและพระไตรปิฎก เพื่อทราบชื่อต้นไม้ 2) เลือกต้นที่มีความสำคัญหรือโดดเด่นขึ้นมาเป็นตัวอย่าง นำมาผนวกกับข้อมูลลักษณะทางพฤกษศาสตร์ และ 3) เสนอแนะแนวทางการนำต้นไม้มาใช้ในการสร้างพื้นที่ใช้งานภายนอกอาคาร

ต้นไม้ในพระพุทธศาสนา

ต้นไม้ที่มีความสำคัญและโดดเด่นในพระพุทธศาสนาคือต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้ เนื่องจากพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ประทับนั่งเจริญสติภาวนา จนกระทั่งบรรลุธรรม ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ณ บริเวณใต้ต้นไม้ มีการบันทึกไว้ในพระไตรปิฎกและเอกสารต่างๆ ถึงชนิดต้นไม้ที่เป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ รายละเอียดดังนี้

ในมหาปทานสูตร ปรากฏข้อความว่า พระวิปัสสีพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นแคฝอย พระสิขีพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นมะม่วง พระเวสสภูพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นสาละ พระกกุสันธพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นซึก พระโกนาคมนพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นมะเดื่อ พระกัสสปพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นไทร บัดนี้เราผู้เป็นอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นอัสสัตถะ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 10 ข้อ 8: 3-4)

ในขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 พุทธวงศ์ จริยาปิฎก ปรากฏข้อความว่า พระศาสดาพระนามว่าทีปังกร ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นเลียบ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม

33 ข้อ 24-25: 595) ต้นขานางเป็นต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าพระนามว่าโกณฑัญญะ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 31: 600) พระพุทธเจ้าพระนามว่ามังคละ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นกากะทิง (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 23-24: 606) พระพุทธเจ้าพระนามว่าสุมนะ ฯ ได้ตรัสรู้ที่โคนต้นกากะทิง (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 26-27: 611) พระพุทธเจ้าพระนามว่าเรวตะ ฯ ได้ตรัสรู้ที่โคนต้นกากะทิง (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 21-22: 617) พระพุทธเจ้าพระนามว่าโสภิตะ ฯ ได้ตรัสรู้ที่โคนต้นกากะทิง (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 21-22: 622) พระศาสดาพระนามว่าอโนมทัสสี ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่าต้นรกฟ้า (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 22-23: 627) พระปทุมพุทธเจ้า ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นอ้อยช้างใหญ่ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 21-22: 632) พระพุทธเจ้าพระนามว่านารทะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นอ้อยช้างใหญ่ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 23-24: 638) พระศาสดาพระนามว่าปทุมุตตระ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นสน (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ24-25: 644) พระชินเจ้าพระนามว่าสุเมธะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นสะเดา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 23-24: 649) พระพุทธเจ้าพระนามว่าสุชาตะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นไผ่ใหญ่ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 25-26: 654) พระศาสดาพระนามว่าปิยทัสสี ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นกุ่ม (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 20-21: 659) พระพุทธเจ้าพระนามว่าอัตถทัสสี ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นจำปา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 19-20: 664) พระศาสดานามว่าธัมมทัสสี ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นมะกล่ำหลวง (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 18-19: 669) พระพุทธเจ้าพระนามว่าสิทธัตถะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นกรรณิการ์ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 18-19: 674) พระพุทธเจ้าพระนามว่าติสสะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นประดู่ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 21-22: 679) พระปุสสพุทธเจ้า ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่าต้นมะขามป้อม (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 19-20: 684) พระวิปัสสีพุทธเจ้า ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นแคฝอย (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ29-30: 689) พระสิขีสัมมาสัมพุทธเจ้า ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นกุ่มบก (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 20-21: 694) พระชินเจ้าพระนามว่าเวสสภู ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นอ้อยช้างใหญ่ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 23-24: 700) พระพุทธเจ้าพระนามว่ากกุสันธะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นซึก (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 20-21: 705) พุทธเจ้าพระนามว่าโกนาคมนะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นมะเดื่อ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 22-23: 710) พุทธเจ้าพระนามว่ากัสสปะ ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นไทร

(พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 38-39: 716) พระชินเจ้าพระองค์นี้จักมีพระนามว่าโคดม ฯ ต้นไม้เป็นที่ตรัสรู้ของพระผู้มีพระภาคพระองค์นั้น ชาวโลกเรียกว่า ต้นอัสสัตถพฤกษ์ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 33 ข้อ 21-23: 714)

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก (2552) ได้ขยายความว่า โพธิพฤกษ์ หรือไม้โพธิ์ คือ ต้นไม้ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทั้งหลายตั้งแต่พระทีปังกรเป็นต้นไป พบในพุทธวงศ์เป็นต้น ส่วนองค์ที่ 1 ถึงองค์ที่ 3 พบในชินกาลมาลี มีรายละเอียดดังต่อไปนี้ 1. พระตัณหังกร ไม้สัตตปัณณะ (ตีนเป็ดขาว) 2. พระเมธังกร ไม้กิงสุกะ (ทองกวาว) 3. พระสรณังกร ไม้ปาตลิ (แคฝอย) 4. พระทีปังกร ไม้ปิปผลิ (เลียบ) 5. พระโกณฑัญญะ ไม้สาลกัลยาณี (ขานาง) 6. พระสุมังคละ ไม้นาคะ (กากะทิง) 7. พระสุมนะ ไม้นาคะ (กากะทิง) 8. พระเรวตะ ไม้นาคะ (กากะทิง) 9. พระโสภิตะ ไม้นาคะ (กากะทิง) 10. พระอโนมทัสสี ไม้อชชุนะ (รกฟ้าขาว) 11. พระปทุมะ ไม้มหาโสณะ (อ้อยช้าง, คำมอก) 12. พระนารทะ ไม้มหาโสณะ (อ้อยช้าง, คำมอก) 13. พระปทุมุตตระ ไม้สลฬะ (สน) 14. พระสุเมธะ ไม้มหานิพพะ (สะเดาป่า) 15. พระสุชาตะ ไม้มหาเวฬุ (ไผ่ใหญ่) 16. พระปิยทัสสี ไม้กกุธะ (กุ่ม) 17. พระอัตถทัสสี ไม้จัมปกะ (จำปาป่า) 18. พระธรรมทัสสี ไม้พิมพชาละ หรือ กุรวกะ (มะพลับ, ซ้องแมว) 19. พระสิทธัตถะ ไม้กัณณิการะ (กรรณิการ์) 20. พระติสสะ ไม้อสนะ (ประดู่ลาย) 21. พระปุสสะ ไม้อาลมกะ (มะขามป้อม) 22. พระวิปัสสี ไม้ปาตลิ (แคฝอย) 23. พระสิขี ไม้ปุณฑริกะ (มะม่วงป่า) 24. พระเวสสภู ไม้มหาสาละ (สาละใหญ่, ส้านหลวง หรือมะตาดทางภาคเหนือ) 25. พระกกุสันธะ ไม้มหาสิริสะ (ซึกใหญ่) 26. พระโกนาคมนะ ไม้อุทุมพระ (มะเดื่อ) 27. พระกัสสปะ ไม้นิโครธะ (ไทร, กร่าง) 28.พระโคตมะ พระพุทธเจ้าในกัลป์ปัจจุบัน ไม้อัสสัตถะ (โพธิ์ ป่าแป้ง ในลังกาเรียกว่า โพ) 29. พระเมตไตรย ในอนาคต ไม้นาคะ (กากะทิง)

สำหรับพระสมณโคดมพระพุทธเจ้า พระผู้มีพระภาคประสูติที่ป่าลุมพินี ตรัสรู้ที่ควงไม้โพธิ์ ประกาศธรรมจักรที่ป่าอิสิปตนมฤคทายวัน เขตกรุงพาราณสี ปลงอายุสังขารที่ปาวาลเจดีย์ ปรินิพพานที่กรุงกุสินารา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 37 ข้อ 802: 839) ตถาคตจะปรินิพพานในระหว่างไม้สาละทั้งคู่ ในสาลวันของมัลละ อันเป็นทางเข้า (ด้านทิศใต้) กรุงกุสินารา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 10 ข้อ 195: 145) พระพุทธเจ้าทรงให้พระอานนท์ตั้งเตียงระหว่างต้นสาละทั้งคู่ หันด้านศีรษะไปทางทิศเหนือฯ เวลานั้น ต้นสาละทั้งคู่ผลิดอกนอกฤดูกาลบานสะพรั่งเต็มต้น ดอกสาละเหล่านั้นร่วงหล่นโปรยปรายตกต้องพระสรีระของพระตถาคตเพื่อบูชาพระตถาคต (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 10 ข้อ 198: 147-148)

ต้นไม้เป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า ดังเช่น เมื่อแรกตรัสรู้ประทับอยู่ ณ ควงต้นโพธิพฤกษ์ใกล้ฝั่งแม่น้ำเนรัญชราเขตตำบลอุรุเวลา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 1: 1) ครั้นล่วงไป 7 วัน เสด็จไปยังควงต้นอชปาลนิโครธฯ ไปยังควงต้นมุจลินท์หรือจิกนาฯ ไปยังควงต้นราชายตนะ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 4-6: 7-9) เราอยู่ที่โคตมนิโครธ เขตกรุงราชคฤห์ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 10 ข้อ 180: 128) เราอยู่ที่ควงต้นราชสาละ ป่าสุภควัน กรุงอุกกัฏฐะ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 10 ข้อ 91: 51) เราอยู่ที่โคนต้นสาละใหญ่ในสุภควัน ใกล้เมืองอุกกัฏฐา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 12 ข้อ 501: 537)

ข้อความที่เกี่ยวข้องกับต้นไม้ในลักษณะอื่น คือ ต้นไม้เป็นส่วนประกอบของสถานที่ที่พระพุทธเจ้าประทับ เช่น พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ที่ควงไม้รัง ในราวป่ารักขิตวัน เขตป่าปาริไลยกะ (พระไตรปิฎกฉบับภาษา

ไทย เล่ม 5 ข้อ 467: 359) พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ ณ ควงต้นสะเดา อันเป็นที่อยู่ของนเฬรุยักษ์ เขตเมืองเวรัญชา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 23 ข้อ 11: 219) พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ในป่าไม้ทองกวาว หมู่บ้านนฬกปานะ แคว้นโกศล (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 13 ข้อ 166: 186) ท่านพระสมณโคดมเป็นศากยบุตร เสด็จออกผนวชจากศากยตระกูล เสด็จจาริกอยู่ในแคว้นโกศล พร้อมด้วยภิกษุหมู่ใหญ่ เสด็จถึงบ้านพราหมณ์ชื่อโอปาสาทะโดยลำดับ ประทับอยู่ ณ ป่าไม้สาละชื่อเทพวัน ทางทิศเหนือแห่งบ้านพราหมณ์ชื่อโอปาสาทะ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 13 ข้อ 422: 531) พระผู้มีพระภาคประทับอยู่ ณ ราวป่าแห่งหนึ่ง แคว้นโกศล สมัยนั้น นวกัมมิกภารทวาชพราหมณ์ให้คนทำงานอยู่ในราวป่านั้น เขาได้เห็น พระผู้มีพระภาคซึ่งประทับนั่งคู้บัลลังก์ตั้งพระกายตรง ดำรงสติไว้เฉพาะหน้า ที่โคนไม้สาละแห่งหนึ่ง (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 15 ข้อ 203: 294)

นอกจากนี้ ยังมีต้นไม้ที่พระสมณโคดมพระพุทธเจ้าประทับนั่งเสวยวิมุตติสุขหลังจากตรัสรู้ ได้แก่ อชปาลนิโครธ (นิโครธ) มุจลินท์ (จิก) ราชายตนะ (เกด) ตามที่ปรากฏข้อความในเชิงอรรถ พระวินัยปิฎก มหาวรรค มหาขันธกะ ที่กล่าวถึงรายละเอียดภายหลังจากการตรัสรู้ สรุปสถานที่สำคัญที่พระผู้มีพระภาค เสด็จประทับหลังจากตรัสรู้แล้วตามนัยแห่งอรรถกถา ดังนี้ สัปดาห์ที่ 1 ประทับอยู่ ณ ควงต้นโพธิ์ สัปดาห์ที่ 2 ประทับอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของต้นโพธิ์ เรียกว่า อนิมิสสเจดีย์ สัปดาห์ที่ 3 เสด็จจงกรมไปมาระหว่างต้นโพธิ์กับอนิมิสสเจดีย์ เรียกบริเวณนั้นว่า รตนจงกรมเจดีย์ สัปดาห์ที่ 4 ประทับอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของต้นโพธิ์ เรียกบริเวณนั้นว่า รตนฆรเจดีย์ สัปดาห์ที่ 5 ประทับอยู่ ณ ต้นอชปาลนิโครธ อยู่ห่างไกลออกไป ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของต้นโพธิ์ สัปดาห์ที่ 6 ประทับอยู่ ณ ต้นมุจลินท์ อยู่ห่างไกลออกไป ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของต้นโพธิ์ สัปดาห์ที่ 7 ประทับอยู่ ณ ต้นราชายตนะ อยู่ห่างไกลออกไป ตั้งอยู่ทางทิศใต้ของต้นโพธิ์ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 6: 10)

สรุปรายชื่อต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้และที่ประทับของพระพุทธเจ้าซึ่งเป็นไม้ยืนต้น (tree) ได้แก่ กรรณิการ์ กากะทิง กุ่มบก เกด(ราชายตนะ) ขานาง แคฝอย จำปา จิก(มุจลินท์) ช้างน้าว ซึก ทองกวาว ทองหลาง ไทร นิโครธ ประดู่ ไผ่ โพธิ์ เพกา มะกล่ำ มะขามป้อม มะเดื่อ มะตูม มะม่วง รกฟ้า รัง เลียบ สน สะเดา สาละ สีเสียด หว้า อ้อยช้าง

ต้นไม้สำคัญ

จากรายชื่อต้นไม้ข้างต้น มีต้นไม้สำคัญและโดดเด่น 6 ชนิด ได้แก่ โพธิ์ สาละ นิโครธ จิก เกด มะม่วง (ตารางที่ 1 ชื่อต้นไม้สำคัญ) ซึ่งเป็นต้นไม้ที่เกี่ยวข้องกับพระสมณโคดมพระพุทธเจ้าและสถานที่ที่ระบุไว้ในพระไตรปิฎก มีการกล่าวถึงหลายครั้ง รวมทั้งสามารถเป็นตัวอย่างของไม้ยืนต้นที่สามารถนำมาปลูกและเจริญเติบโตได้ดีในประเทศไทย จึงได้รวบรวมข้อมูลของต้นไม้เหล่านี้ทั้งในเชิงพระพุทธศาสนา ลักษณะทางพฤกษศาสตร์ และข้อเสนอแนะสำหรับการนำต้นไม้มาใช้ในการสร้างพื้นที่ใช้งานภายนอกอาคาร รายละเอียดดังนี้

ตารางที่ 1 ชื่อต้นไม้สำคัญ

ชื่อสามัญ ภาษาไทย	ชื่อใน พระไตรปิฎก	ชื่อสามัญ ภาษาอังกฤษ	ชื่อพื้นเมือง	ชื่อ วิทยาศาสตร์	ชื่อวงศ์
โพธิ์	โพธิ์ อัสสัตถพฤกษ์ อัสสัตถะ	Bodhi, Bo tree, Bodhi tree, Sacred tree, Sacred fig, Peepal tree, Peepul tree, Peepul of India, Pipal tree, Pipal of India	โพ, โพศรีมหาโพ (ภาคกลาง), ย่อง (เงี้ยว-แม่ฮ่องสอน), สลี (ภาคเหนือ), สี, สะหลี (ภาคอีสาน), ปู (เขมร)	*Ficus religiosa* L.	Moraceae
สาละ	สาละ ราชสาละ	Sal tree, Sal of India	สาละ (กรุงเทพฯ)	*Shorea robusta* C. F. Gaertn.	Dipterocarpaceae
นิโครธ	นิโครธ	Banyan tree, Bar, East Indian Fig, Indian Banyan	กร่าง (ภาคกลาง), นิโครธ, ไทรนิโครธ (กรุงเทพฯ), ไทรตอก (นครศรีธรรมราช)	*Ficus benghalensis* L.	Moraceae
จิก	จิก มุจลินท์	Indian oak, Itchy tree	กระโดนทุ่ง, กระโดนน้ำ (หนองคาย), กระโดนสร้อย (พิษณุโลก), จิ๊ก (กรุงเทพฯ), จิกนา(ภาคใต้); จิกน้ำ (ภาคกลาง, สตูล), ตอง (ภาคเหนือ), ปุยสาย (ภาคเหนือ), ลำไพ่ (อุตรดิตถ์), จิกมุจลินท์ (อินเดีย)	*Barringtonia acutangula* (L.) Gaertn.	Lecythidaceae
เกด	ราชายตนะ	Khirni, Milky Tree	เกด (ภาคกลาง)	*Manilkara hexandra* (Roxb.) Dubard	Sapotaceae

ชื่อสามัญ ภาษาไทย	ชื่อใน พระไตรปิฎก	ชื่อสามัญ ภาษาอังกฤษ	ชื่อพื้นเมือง	ชื่อ วิทยาศาสตร์	ชื่อวงศ์
มะม่วง	มะม่วง	Mango tree	ขุ (กะเหรี่ยง-กาญจนบุรี); โคกแล้ะ (ละว้า-กาญจนบุรี); เจาะช้อก, ช็อก (ชอง-จันทบุรี); โตร้ก (ชาวบน-นครราชสีมา); เปา (มลายู-ภาคใต้); แป (ละว้า-เชียงใหม่); มะม่วง (ทั่วไป); มะม่วงกะเล็ง, มะม่วงขี้กวาง (ภาคใต้); มะม่วงบ้าน, มะม่วงสวน (ภาคกลาง); สะวาย (เขมร); ส่าเคาะ, ส่าเคาะส่า (กะเหรี่ยง-แม่ฮ่องสอน); หมักโม่ง (เงี้ยว-ภาคเหนือ)	*Mangifera indica* L.	Sapotaceae

(อ้างอิงข้อมูลจาก เต็ม สมิตินันทน์, ชื่อพรรณไม้แห่งประเทศไทย, 2547)

1. ต้นโพธิ์

ต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้ของพระสมณโคดมพระพุทธเจ้า คือ ต้นโพธิ์ หรืออัสสัตถพฤกษ์ หรืออัสสัตถะ ดังปรากฏให้เห็นในปัจจุบันทั้งต้นศรีมหาโพธิ์ ณ สถานที่ตรัสรู้ ริมฝั่งแม่น้ำเนรัญชรา พุทธคยา ประเทศอินเดีย ตลอดจนต้นโพธิ์ที่ปลูกอยู่ตามวัดต่างๆ และสถานที่เนื่องในพระพุทธศาสนา ซึ่งส่วนหนึ่งเป็นหน่อหรือพันธุ์ที่นำมาจากต้นศรีมหาโพธิ์ที่พุทธคยา ตัวอย่างเช่น ในสมัยรัชกาลที่ 2 พระสมณทูตได้นำหน่อต้นศรีมหาโพธิ์จากเมืองอนุราธปุระ ศรีลังกา ซึ่งเป็นต้นที่มาจากต้นศรีมหาโพธิ์ที่พุทธคยาในสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช โดยนำเข้ามา 6 ต้น ในปี พ.ศ.2357 นำไปปลูกไว้ที่เมืองนครศรีธรรมราช 2 ต้น วัดมหาธาตุ วัดสุทัศน์ วัดสระเกศและเมืองกลันตัน แห่งละ 1 ต้น (พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), 2556) ในสมัยรัชกาลที่ 5 มีการนำต้นศรีมหาโพธิ์จากพุทธคยาเข้ามา ได้แก่ ต้นโพธิ์ที่วัดอัษฎางคนิมิตร พระจุฑาธุชราชฐาน เกาะสีชัง และต้นโพธิ์ที่วัดเบญจมบพิตร ซึ่งเป็นวัดที่สถาปนาขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 มีการบันทึกรายละเอียดการปลูกไว้ในราชกิจจานุเบกษา (2444) ในปีรัตนโกสินทร ศก 110 พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงดำรงราชานุภาพเสด็จไปอินเดีย ได้เชิญต้นศรีมหาโพธิ์จากพุทธคยามาถวาย ทรงปลูกไว้ ณ วัดอัษฎางคนิมิตร เกาะสีชัง เมื่อปีรัตนโกสินทร ศก 118 ต้นศรีมหาโพธิ์นั้นแตกหน่อ จึงโปรดให้ขุดมาบำรุงไว้ ณ สวนดุสิต เมื่อเจริญงดงามดี จึงทรงพระราชดำริเห็นสมควรที่จะปลูกไว้ ณ วัดเบญจมบพิตร เพื่อเป็นเจดียสถานอันหนึ่งในพระอารามนั้น โดย

วันที่ 1 สิงหาคม รัตนโกสินทร ศก 119 มีการตั้งพระพุทธรูปแกะด้วยไม้ศรีมหาโพธิ์ เวลาค่ำโปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้ากรมขุนนครราชสีห์มา เสด็จไปทรงจุดเทียนนมัสการ พระสงฆ์สวดพระพุทธมนต์ จากนั้น วันที่ 2 สิงหาคม พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 เสด็จพระราชดำเนินทรงจุดเทียนนมัสการ แล้วทรงปลูกต้นศรีมหาโพธิ์ พระสงฆ์สวดชยันโต ทรงโปรยผงทองผงเงินและรดน้ำ แล้วทรงประเคนอาหาร พระสงฆ์ถวายอนุโมทนา แล้วจึงเสด็จกลับ (ราชกิจจานุเบกษา, 2444: 247)

นอกจากนี้ ยังปรากฏข้อมูลในเอกสารประวัติศาสตร์จากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ เรื่อง เอกสารกรมราชเลขาธิการ รัชกาลที่ 5 กรมราชเลขานุการ รล 8.2ค/5 เรื่องต้นโพธิ์ (21 ม.ค. 123 – 23 ส.ค. 129) บันทึกข้อมูลเกี่ยวกับต้นโพธิ์ที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 3 และพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 พระราชทานไปปลูกตามพระอารามต่างๆ (ชื่อวัดใช้ตัวสะกดตามเอกสารประวัติศาสตร์) ได้แก่ สมัยรัชกาลที่ 3 วัดสระเกษ สมัยรัชกาลที่ 4 จำนวน 34 วัด ได้แก่ วัดบวรนิเวศ วัดพระเชตุพน วัดมหาธาตุ วัดราชบุรณะ วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดอรุณราชวราราม วัดระฆังโฆสิตาราม วัดโสมนัศวิหาร วัดราชประดิฐ วัดบรมนิวาศ วัดราชาธิวาศ วัดประยูรวงษ์ วัดกัลป์ยาณมิตร์ วัดบุบผาราม วัดชิโนรสาราม วัดสระประทุมวัน วัดอนงคาราม วัดหงรัตนาราม วัดสุวรรณาราม วัดรังสีสุทธาวาศ วัดเทพธิดาราม วัดสังเวชวิศยาราม วัดชนะสงคราม วัดทองธรรมชาติ วัดเขมาภิรตาราม วัดเฉลิมพระเกียรติ์ วัดปุณศิริมาตยาราม วัดมหรรณพาราม วัดเครือวัลลิ์ วัดยุคันธราวาศ วัดน้อยบางเขน วัดพระประถมเจดีย์ วัดพรหมเทพาวาศ เมืองพรหมบุรี วัดดุสิดาราม ตลอดจนบันทึกจำนวนต้นศรีมหาโพธิ์ในรัชกาลที่ 4 ที่ได้พระราชทานไปปลูกตามพระอารามต่างๆ ที่ตายแล้ว ได้แก่ วัดไชยพฤกษมาลา วัดดาวดึงษ์ วัดภคินีนารถ วัดสังข์กระจาย วัดสามพระยา วัดอมรินทร์ (ถูกตัด) วัดสระเกษ วัดราชคฤห์ (ถูกตัดรากที่เลื้อยอยู่บนดิน อยู่ได้ประมาณ 2 ปีก็แห้งตาย) (กรมราชเลขานุการ, ม.ป.ป.)

จะเห็นได้ว่าต้นโพธิ์มีคุณค่าและมีความสำคัญมาแต่โบราณ เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงพระพุทธเจ้าและหลักธรรมในพระพุทธศาสนา มีธรรมเนียมปฏิบัติสืบทอดกันมาที่จะต้องปลูกต้นโพธิ์ไว้ในบริเวณวัดและสถานที่ในพระพุทธศาสนา กลายเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์สำหรับการกราบไหว้สักการะบูชาเพื่อระลึกถึงพระพุทธเจ้า

ต้นโพธิ์มีถิ่นกำเนิดในอินเดีย สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสามารถเจริญเติบโตได้ในดินทุกชนิด ต้องการน้ำปานกลาง แดดเต็มวัน พบขึ้นทั่วไปในภูมิภาคเอเชียใต้ อินโดจีน และจีนตอนใต้ ในไทยพบในธรรมชาติน้อยมาก เข้าใจว่ากระจายพันธุ์มาจากต้นที่มีการนำมาปลูกเอง พบขึ้นมากตามซากอาคาร นิยมปลูกในวัดทุกภาคของประเทศไทย ทนลมแรง ทนน้ำขัง ทนไอเค็ม มีอายุยืน ขยายพันธุ์ด้วยการเพาะเมล็ด ใช้กิ่งชำหรือใช้กระโดงจากราก แต่ส่วนมากแล้วจะเจริญเติบโตจากสัตว์นำพา เช่น นกมากินเมล็ดแล้วไปถ่ายตามที่ต่างๆ ก็จะเกิดเป็นต้นใหม่ขึ้นมา ต้นโพธิ์มีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ ผลัดใบ สูง 20-30 เมตร ทรงพุ่มกลม แผ่กว้าง 15-25 เมตร แตกกิ่งก้านสาขาออกเป็นพุ่มตรงส่วนยอดของลำต้น ปลายกิ่งลู่ลง กิ่งอ่อนเกลี้ยง ตามกิ่งมีรากอากาศห้อยลงมาบ้าง มีน้ำยางสีขาว เปลือกต้นเรียบเป็นสีน้ำตาลปนเทา โคนต้นเป็นพูพอนขนาดใหญ่ ใบเป็นใบเดี่ยว ออกเรียงสลับ โคนใบรูปหัวใจ ปลายใบแหลมและมีติ่งหรือหางยาว (ปลายติ่งบางใบมีความยาวมากกว่าครึ่งหนึ่งของใบ) ผิวใบเกลี้ยงเป็นมัน เนื้อใบค่อนข้างเหนียว ใบมีลักษณะห้อยลง แผ่นใบสีเขียวอมเทา ส่วนยอดอ่อนหรือใบอ่อนสีน้ำตาลแดง ก่อนใบจะร่วงหล่นจะเปลี่ยนเป็นสีเหลือง ก้านใบยาวและอ่อนหลุดร่วงได้ง่าย ดอกเป็นช่อกลม รวมกัน

เป็นกระจุก ภายในฐานรองดอกรูปคล้ายผล ออกดอกที่ปลายกิ่ง ดอกย่อยเป็นแบบแยกเพศ ไม่มีก้าน มีใบประดับเล็กที่โคน ฐานดอกเป็นรูปทรงกลม ดอกย่อยมีขนาดเล็กและมีจำนวนมาก สีเหลืองนวล ออกตลอดปี ผลเป็นผลรวม รูปทรงกลมขนาดเล็กผลอ่อนเป็นสีเขียว เมื่อสุกแล้วจะเปลี่ยนเป็นสีชมพูม่วง สีแดงคล้ำ หรือม่วงดำ (ราชันย์ ภู่มา, 2559: 315; วีระชัย ณ นคร, 2562: 77; เอื้อมพร วีสมหมาย และปณิธาน แก้วดวงเทียน, 2552: 354)

ภาพที่ 1 ต้นโพธิ์และตัวอย่างการใช้งานบริเวณโคนต้น
ที่มา : ภาพวาดโดย สิทธิชัย ยวงทอง

การนำต้นโพธิ์มาใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน ต้นโพธิ์มักจะถูกปลูกให้เป็นต้นไม้ประธาน หรือเป็นต้นไม้ที่เป็นจุดสำคัญของพื้นที่ในวัดและศาสนสถาน หรือพื้นที่ศักดิสิทธิ์ต่างๆ มักจะปลูกต้นเดียวเป็นจุดเด่น เช่น ลานฟังเทศน์ฟังธรรม ลานวัด พื้นที่ให้ผู้คนมาสักการะกราบไหว้พระพุทธรูป พื้นที่ลานหมู่บ้านในต่างจังหวัด เป็นต้น เนื่องจากต้นโพธิ์มีลำต้นตรง เปลือกลำต้นเป็นสีขาวโดดเด่นตัดกับใบสีเขียว ทรงพุ่มกว้าง โปร่ง มีความสมมาตร สามารถให้ร่มเงาเป็นบริเวณกว้าง และเมื่อมีลมพัดเกิดเสียงใบไม้ไหว ทำให้ผู้คนในบริเวณนั้นมีความสบายใจผ่อนคลายจิตใจเป็นสมาธิได้ง่าย ต้นโพธิ์เป็นต้นไม้ที่ค่อนข้างแข็งแรงและทนทาน ปลูกง่าย ดูแลรักษาง่าย เมื่อเจริญเติบโตไปได้ระยะหนึ่งก็ไม่ต้องรดน้ำ เพียงแต่กวาดใบที่ร่วงหล่นเป็นครั้งคราว สามารถเจริญเติบโตได้เองตามธรรมชาติ สิ่งสำคัญคือจะต้องป้องกันพื้นที่บริเวณโคนต้นและใต้ต้นในบริเวณที่ทรงพุ่มแผ่ปกคลุม เพื่อให้ต้นโพธิ์สามารถเจริญเติบโตได้ดีและมีรูปทรงสมบูรณ์สวยงาม ป้องกันรากเสียหาย มีอากาศถ่ายเทลงดิน พื้นที่บริเวณใต้ต้นโพธิ์ควรเป็นดิน ทราย พืชพรรณประเภทไม้คลุมดินหรือหญ้า หรือวัสดุที่น้ำซึมผ่านได้ เช่น กรวด หินเกล็ด บล็อกปูหญ้า อิฐ ฯลฯ หลีกเลี่ยงการปิดทับบริเวณโคนต้นหรือใต้ต้นด้วยวัสดุที่น้ำซึมผ่านไม่ได้ เช่น คอนกรีต ลาดยาง ทรายล้าง กรวดล้าง ฯลฯ ไม่ควรปลูกต้นโพธิ์ใกล้อาคารหรือสิ่งก่อสร้างมากเกินไป เพื่อป้องกันรากงัดดันโครงสร้าง หรืออันตรายจากการโค่นล้ม นอกจากนี้ ควรระมัดระวังการถมดินทับบริเวณโคนต้น

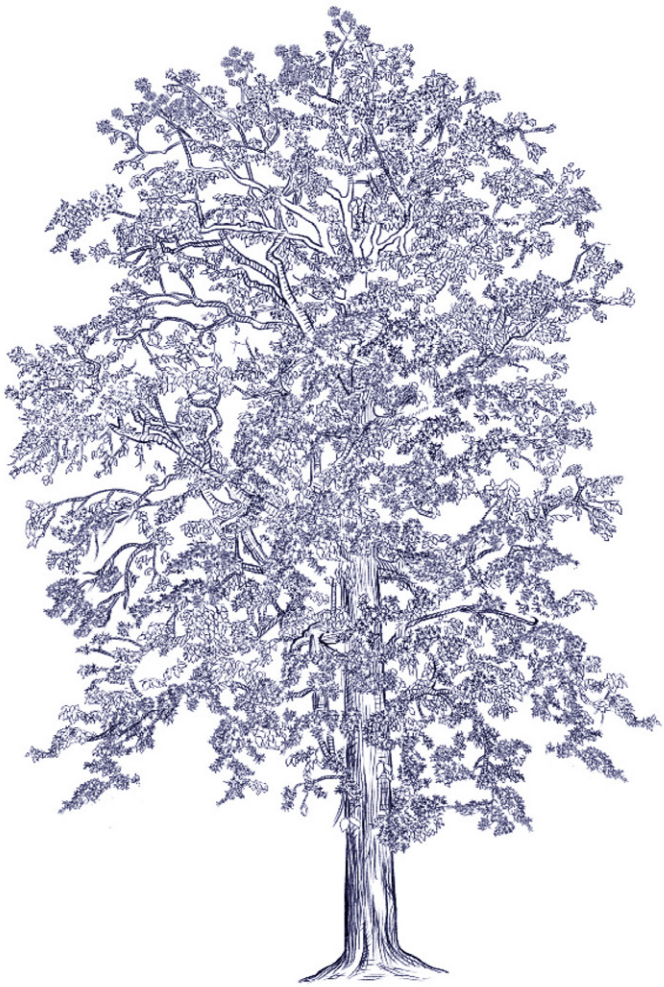
หากปริมาณดินถมมากเกินไปจะทำให้ต้นโพธิ์เหี่ยวเฉาและตายได้ รวมทั้งเมื่อต้นโพธิ์ออกผลจะเป็นแหล่งอาหารของนกและสัตว์มากมายหลายชนิด จึงควรระวังไม่อยู่ใต้บริเวณต้นโพธิ์เพราะลูกโพธิ์และขี้นกอาจตกลงมาใส่ได้ อีกทั้งต้องดูแลตัดแต่งทรงพุ่มสม่ำเสมอเพราะกิ่งอาจหักเป็นอันตรายต่อผู้ใช้งานได้

ภาพที่ 2 พื้นที่สักการะบูชาใต้ต้นโพธิ์
ที่มา : ภาพถ่ายโดย ธนาศรี สัมพันธรักษ์ เพ็ชรยิ้ม

2. ต้นสาละ

ต้นสาละถือเป็นต้นไม้สำคัญต้นหนึ่งในพระพุทธศาสนาและเกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ พระเวสสภูพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นสาละ พระพุทธเจ้าสมณโคดมประสูติใต้ต้นสาละในสวนลุมพินีและปรินิพพานใต้ต้นสาละคู่ใกล้กรุงกุสินารา ในระหว่างที่ประกาศพระศาสนา ทรงประทับ ณ โคนต้นสาละและป่าสาละอยู่หลายโอกาสดังปรากฏข้อความในพระไตรปิฎก ท่านพุทธทาสภิกขุ (2515: 311) อธิบายว่า ไม้สาละนี้ เป็นไม้แก่นแข็งชนิดหนึ่งในอินเดีย แต่ก่อนเคยแปลกันว่าไม้รัง ภายหลังปรากฏว่าไม่ใช่ จึงแปลทับศัพท์ว่าไม้สาละ ศัพท์พฤกษศาสตร์ว่า Shorea Robusta ทั้งนี้ ด้วยความที่มีชื่อพ้อง ทำให้มีความเข้าใจที่คลาดเคลื่อน จึงมีการปลูกต้นสาละลังกาหรือลูกปืนใหญ่ Couroupita guianensis Aubl. ซึ่งมีถิ่นกำเนิดอยู่ในแถบอเมริกาใต้ ภายในวัดวาอารามต่างๆ โดยเข้าใจว่าคือต้นไม้ชนิดเดียวกันกับต้นสาละในพุทธประวัติ จากข้อความดังกล่าว จะเห็นได้ว่ามีความเข้าใจคลาดเคลื่อนเกี่ยวกับต้นสาละและต้นสาละลังกา ทำให้พบเห็นการปลูกต้นสาละลังกาในหลายสถานที่ จึงควรระมัดระวังในการเลือกชนิดมาปลูกและสร้างความเข้าใจที่ถูกต้องเกี่ยวกับชนิดต้นไม้

ต้นสาละมีถิ่นกำเนิดในคาบสมุทรอินเดีย ตอนใต้ของเทือกเขาหิมาลัย มีการกระจายพันธุ์ในเมียนมา เนปาล อินเดีย บังคลาเทศ สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสามารถเจริญได้ดีในป่าทึบบนภูเขา สามารถพบได้ในสูงกว่าระดับน้ำทะเลถึง 1,400 เมตร แต่ปกติจะพบในระดับที่ต่ำกว่า 800 เมตร มักขึ้นเป็นกลุ่มตามบริเวณที่ค่อนข้างชุ่มชื้น สาละขยายพันธุ์ด้วยการเพาะเมล็ด ตอนกิ่ง และทาบกิ่ง ต้นสาละมีลักษณะเป็นไม้ยืนต้น ไม่ผลัดใบ ขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ สูง 8-25 เมตร เรือนยอดเป็นพุ่มหนาทึบ รูปเจดีย์หรือรูปไข่ ขนาดทรงพุ่มแผ่กว้าง 5-10 เมตร ลำต้นตรง เปลือกสีน้ำตาลอมดำ แตกเป็นร่องลึกตามยาว ใบเดี่ยว ออกสลับ ใบดกหนา รูปไข่กว้าง สีเขียวอ่อน ปลายใบหยักเป็นติ่งแหลมสั้น ผิวใบเป็นมันเกลี้ยง กิ่งอ่อนเกลี้ยง ปลายกิ่งห้อยลู่ลง ดอกสีขาวอมเหลือง ออกรวมกันเป็นช่อสั้นตามปลายกิ่งและง่ามใบ กลีบดอกและกลีบรองมีอย่างละ 5 กลีบ กลิ่นหอมอ่อนๆ ออกดอกเดือนเมษายนถึงพฤษภาคม ผลแข็ง รูปไข่ขนาดเล็ก มีปีก 5 ปีก (ราชันย์ ภู่มา, 2559: 420; วีระชัย ณ นคร, 2562: 15; อุษา กลิ่นหอม, 2561: 125)



ภาพที่ 3 ต้นสาละ
ที่มา : ภาพวาดโดย สิทธิชัย ยวงทอง

การนำต้นสาละมาใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน สาละเป็นไม้ในวงศ์ยางนา สกุล Shorea มักจะพบขึ้นอยู่ในป่าเต็งรัง เป็นไม้ที่ค่อนข้างแข็งแรง ทนแล้ง ดอกมีกลิ่นหอมอ่อนๆ ด้วยรูปร่างและขนาดทรงพุ่มที่ไม่แผ่กว้างมากนักแต่มีใบใหญ่หนาทึบสามารถช่วยควบคุมอุณหภูมิ กันแดด กันฝน หากต้องการสร้างพื้นที่เพื่อเข้าไปใช้งานบริเวณโคนต้น ควรปลูกสาละจำนวนหลายต้นหรือเป็นกลุ่มเพื่อสร้างพื้นที่และให้ได้ร่มเงามากขึ้น สำหรับบริเวณที่เป็นจุดเด่นต้องการสร้างความน่าสนใจ และสร้างการเรียนรู้ ถึงความสำคัญของต้นสาละสามารถปลูกเพียงต้นเดียวอยู่กลางพื้นที่ว่าง หรือสองต้นในลักษณะคู่กัน พร้อมกับการใช้ระบบสื่อความ ป้ายข้อมูล นอกจากนี้ สามารถปลูกต้นสาละแบบเรียงแถวเพื่อเป็นแนวตามทางสัญจรหรือบริเวณ ลักษณะคล้ายกำแพงหรือรั้วต้นไม้ใช้สร้างพื้นที่หรือบังสายตา หรือพรางแสงในมุมทแยง ต้นสาละเป็นต้นไม้สูงใหญ่ระดับชั้นเรือนยอด เป็นต้นไม้สำคัญต่อความหลากหลายของระบบนิเวศในป่า เป็นแหล่งพักพิงอาศัยของทั้งพืชและสัตว์นานาชนิดที่อาศัยอยู่ในระดับความสูงที่แตกต่างกัน จึงสามารถปลูกไม้ระดับล่างทำให้เกิดระบบนิเวศที่สมบูรณ์ขึ้นได้ อีกทั้งทำให้เกิดมิติความลึกตื้นที่น่าสนใจทั้งในระนาบแนวตั้งและแนวนอน โดยมีข้อควรระวัง คือ หากปลูกเป็นกลุ่ม ไม่ควรปลูกชิดกันจนเกินไปเพราะแสงแดดจะไม่สามารถส่องถึงพื้นได้ จะทำให้ต้นไม้ ไม้พุ่ม ไม้คลุมดินด้านล่างไม่สามารถเจริญเติบโตได้ดีเท่าที่ควร

3. ต้นนิโครธ

ต้นนิโครธเป็นต้นไม้ที่พระพุทธเจ้าทรงประทับเสวยวิมุตติสุขหลังจากตรัสรู้ ดังรายละเอียดในพระไตรปิฎก อชปาลกถา ว่าด้วยเหตุการณ์ขณะประทับอยู่ ณ ควงต้นอชปาลนิโครธ สรุปความว่า ครั้นล่วงไป 7 วัน พระผู้มีพระภาคทรงออกจากสมาธินั้น แล้วเสด็จจากควงต้นโพธิพฤกษ์ไปยังควงต้นอชปาลนิโครธ ครั้นถึงแล้ว จึงประทับนั่งโดยบัลลังก์เดียวเสวยวิมุตติสุขอยู่ ณ ควงต้นอชปาลนิโครธเป็นเวลา 7 วัน ครั้งนั้น มีพราหมณ์ได้เข้าไปเฝ้าพระผู้มีพระภาค สนทนาปราศรัย ฯ โดยในเชิงอรรถได้อธิบาย นิโครธ แปลว่า ต้นไทร ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Banyan หรือ Indian Fig-tree ไม้จำพวกไทรหรือกร่างของอินเดีย พวกคนเลี้ยงแพะชอบมานั่งที่ร่มเงาของต้นนิโครธนี้ เพราะฉะนั้น จึงชื่อว่า อชปาลนิโครธ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 4: 7)

ต้นนิโครธมีถิ่นกำเนิดในอินเดีย ศรีลังกา ปากีสถาน พบทั่วไปในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสามารถเจริญเติบโตได้ดีในดินทุกชนิดที่ค่อนข้างชุ่มชื้น อาจขึ้นเป็นกลุ่มหรือกระจายห่างกัน ทนน้ำท่วมขังแบบชั่วคราวได้ ต้นนิโครธขยายพันธุ์ด้วยการเพาะเมล็ด ปักชำ ตอนกิ่ง หรือโดยวิธีธรรมชาติที่นกกินเมล็ดแล้วไปถ่ายตามที่ต่างๆ ก็จะเกิดเป็นต้นใหม่ขึ้นมา ต้นนิโครธมีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่สูง 10-30 เมตร แตกกิ่งก้านหนาทึบ เรือนยอดแผ่กว้าง ปลายกิ่งห้อยลู่ลง ลำต้นเป็นพูพอน มียางสีขาว เปลือกต้นเรียบเกลี้ยง มีรากอากาศห้อยย้อยลงมา เมื่อหยั่งถึงดินแล้วจะเจริญเติบโตเป็นลำต้นปลอมทำให้เกิดเป็นซอกหลืบอยู่ที่ลำต้น ดูเป็นฉากเป็นห้อง กิ่งอ่อนมีขนนุ่มอยู่หนาแน่น ใบเดี่ยว ออกเวียนสลับ รูปไข่ ปลายใบมน ใบอ่อนมีขนหนาดอก ขนาดเล็ก สีนวล ออกเป็นช่อตามซอกใบบริเวณปลายกิ่ง ออกดอกเกือบทั้งปี ผล รูปกลม เล็ก ออกติดแนบกับกิ่ง เมื่อแก่ผลจะเป็นสีแดงคล้ำ เป็นอาหารของนกและสัตว์อื่น (ราชันย์ ภู่มา, 2559: 207; วีระชัย ณ นคร, 2562: 47)

ภาพที่ 4 ต้นนิโครธ
ที่มา : ภาพวาดโดย สิทธิชัย ยวงทอง

การนำต้นนิโครธมาใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน นิโครธเป็นไม้ที่อยู่ในกลุ่มเดียวกันกับโพธิ์ไทร และมะเดื่อ เป็นต้นไม้ที่ค่อนข้างแข็งแรงและทนทาน ปลูกง่าย ดูแลรักษาง่าย เพียงแต่กวาดใบและผลที่ร่วงหล่น เป็นครั้งคราว เมื่อเจริญเติบโตไปได้ระยะหนึ่งก็ไม่ต้องรดน้ำ สามารถเจริญเติบโตได้เองตามธรรมชาติ มีขนาดสูงใหญ่ ทรงพุ่มแผ่กว้างหนาทึบ จึงสร้างร่มเงาได้ดี สามารถเข้าไปใช้งานพื้นที่บริเวณโคนต้นและใต้ทรงพุ่มได้ สิ่งสำคัญคือจะต้องป้องกันพื้นที่บริเวณโคนต้นและใต้ต้นในบริเวณที่ทรงพุ่มแผ่ปกคลุม เพื่อให้ต้นไม้สามารถเจริญเติบโตได้ดีและมีรูปทรงสมบูรณ์สวยงาม ป้องกันรากเสียหาย มีอากาศถ่ายเทลงดิน โดยเฉพาะรากอากาศ หากต้นนิโครธอยู่ในบริเวณที่มีคนใช้งาน อาจถูกตัดหรือเด็ดรากอากาศทำให้ไม่สามารถยาวถึงพื้นดินและเจริญเติมโตเป็นรากค้ำยันกิ่งก้านที่แผ่กว้างมาก พื้นที่บริเวณใต้ต้นควรเป็นดิน ทราย พืชพรรณประเภทไม้คลุมดิน หรือหญ้า หรือวัสดุที่น้ำซึมผ่านได้ เช่น กรวด หินเกล็ด บล็อกปูหญ้า อิฐ ฯลฯ หลีกเลี่ยงการปิดทับบริเวณโคนต้นหรือใต้ต้นด้วยวัสดุที่น้ำซึมผ่านไม่ได้ เช่น คอนกรีต ลาดยาง ทรายล้าง กรวดล้าง ฯลฯ ไม่ควรปลูกต้นนิโครธใกล้อาคารหรือสิ่งก่อสร้างมากเกินไป เนื่องจากมีโอกาสที่รากจะเจริญขยายไปงัดดันสิ่งก่อสร้าง รวมทั้งป้องกันอันตรายจากการโค่นล้ม นอกจากนี้ กิ่งก้านของนิโครธมีขนาดค่อนข้างใหญ่และแผ่กว้างมาก อาจมีอันตรายหากเกิดลมพายุพัดรุนแรง ตลอดจนต้นนิโครธมีผลที่นกและสัตว์อื่นชอบมากิน บางครั้งกลายเป็นที่อยู่อาศัยของสัตว์ และมีใบหนาทึบทำให้พืชพันธุ์ชนิดอื่นใต้ต้นเจริญเติบโตได้ยากเพราะแสงแดดไม่เพียงพอ เป็นประเด็นที่ต้องนำมาพิจารณา

ภาพที่ 5 พื้นที่ใต้ต้นนิโครธ
ที่มา : ภาพถ่ายโดย พุดตาน จันทรางกูร

4. ต้นจิก

ต้นจิกเป็นต้นไม้ที่พระพุทธเจ้าทรงประทับเสวยวิมุตติสุขหลังจากตรัสรู้ ดังรายละเอียดใน มุจลินทกถา ว่าด้วยเหตุการณ์ขณะประทับอยู่ ณ ควงต้นมุจลินท์ สรุปความว่า ครั้นล่วงไป 7 วัน พระผู้มีพระภาคทรงออกจากสมาธินั้น แล้วเสด็จจากควงต้นอชปาลนิโครธไปยังควงต้นมุจลินท์ ครั้นถึงแล้ว จึงประทับนั่งโดยบัลลังก์เดียวเสวยวิมุตติสุขอยู่ ณ ควงต้นมุจลินท์เป็นเวลา 7 วัน ครั้งนั้น ได้บังเกิดเมฆใหญ่ขึ้นในสมัยมิใช่ฤดูกาล เป็นฝนเจือลมหนาวตกพรำตลอด 7 วัน ลำดับนั้น พญานาคมุจลินท์ได้ออกจากที่อยู่ของตนไปโอบรอบพระกายของพระผู้มีพระภาคด้วยขนด 7 รอบ แผ่พังพานใหญ่ปกคลุมเหนือพระเศียรด้วยหวังว่า ความหนาว ความร้อน สัมผัสจากเหลือบ ยุง ลม แดด สัตว์เลื้อยคลานอย่าได้เบียดเบียนพระผู้มีพระภาค โดยในเชิงอรรถได้อธิบายว่า มุจลินท์ คือ ต้นจิกนา ตรงกับภาษาอังกฤษว่า The Tree Barringtonai Acutangula ต้นมุจลินท์นี้เป็นเจ้าแห่งต้นมุจละ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 5: 8)

ต้นจิกมีถิ่นกำเนิดในภูมิภาคเอเชียใต้ เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ไปจนถึงทางตอนเหนือของประเทศออสเตรเลีย ในประเทศไทยพบได้ทั่วทุกภาค สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมสามารถเจริญเติบโตได้ดีในดินร่วนระบายน้ำได้ดี มีแสงแดดรำไรถึงแสงแดดจัด ชอบขึ้นตามริมน้ำ ที่ลุ่ม ที่ชื้นแฉะ หรือบริเวณที่มีน้ำท่วมขัง เช่น ตามริมฝั่งแม่น้ำ คูคลอง ตามร่องสวน ต้นจิกขยายพันธุ์ด้วยการเพาะเมล็ด ตอนกิ่ง หรือตัดกระโดงที่แทงออกจากรากไปชำ ต้นจิกมีลักษณะเป็นไม้ยืนต้น ผลัดใบ ขนาดเล็กถึงขนาดกลาง สูง 8-15 เมตร เรือนยอดเป็นพุ่มกลมแผ่กว้าง กิ่งก้านสาขาและปลายกิ่งมักลู่ลง ลำต้นเป็นปุ่มปมและเป็นพู ใบเดี่ยว ใบอ่อนสีน้ำตาลแดง ผิวใบมัน ใบออกสลับถี่ตามปลายยอด รูปใบยาวเหมือนรูปใบหอกหรือรูปไข่กลับ ขอบใบจักถี่ ก้นใบสีแดง ดอกออกเป็นช่อ สีแดงห้อยลง บานจากโคนลงไปทางปลาย ช่อดอกยาว ออกดอกช่วงเดือนพฤศจิกายนถึงมีนาคม

ผลยาวรีเป็นเหลี่ยม มีสันตามยาว ผลมีกลีบเลี้ยงติดอยู่ (วีระชัย ณ นคร, 2562: 89; สำนักงานราชบัณฑิตยสภา, 2559: 224-225; อุษา กลิ่นหอม, 2561: 40; เอื้อมพร วีสมหมาย และปณิธาน แก้วดวงเทียน, 2552: 178-179)

ภาพที่ 6 ต้นจิก
ที่มา : ภาพวาดโดย สิทธิชัย ยวงทอง

การนำต้นจิกมาใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน ไม้จำพวกจิกและกระโดน มีหลากหลายชนิด เช่น กระโดน จิกเขา จิกดง จิกนม จิกนา จิกน้ำ จิกเล จิกสวน จิกใหญ่ ฯลฯ จิกเป็นต้นไม้ขนาดกลางสามารถปลูกแล้วเข้าไปใช้งานบริเวณใต้ต้นได้ หากต้องการพื้นที่ใช้งานมากขึ้นควรปลูกจิกจำนวนหลายต้นหรือเป็นกลุ่มเพื่อสร้างพื้นที่และให้ได้ร่มเงามากขึ้น หรือจะปลูกเป็นกลุ่มตามขอบน้ำ ประดับริมตลิ่ง เนื่องจากเป็นต้นไม้ที่ชอบขึ้นตามริมน้ำ นอกจากนี้ ไม้ตระกูลจิกเป็นต้นไม้ที่มีลำต้นกิ่งก้านรูปทรงสวยงามโดดเด่น ตลอดจนช่วงเวลาที่ออกดอกดอกจิกจะออกเป็นช่อยาวห้อยย้อยลงมีสีสันงดงาม สามารถสร้างบรรยากาศของพื้นที่ใต้ต้นให้แตกต่างออกไป จึงสามารถปลูกเป็นจุดเด่นของบริเวณเพื่อเป็นที่หมายตาหรือสร้างความน่าสนใจได้

5. ต้นเกด

ต้นเกดเป็นต้นไม้ที่พระพุทธเจ้าทรงประทับเสวยวิมุตติสุขหลังจากตรัสรู้ ดังรายละเอียดในพระไตรปิฎก ราชายตนกถา ว่าด้วยเหตุการณ์ขณะประทับอยู่ ณ ควงต้นราชายตนะ สรุปความว่า ครั้นล่วงไป 7 วัน พระผู้มีพระภาคทรงออกจากสมาธินั้น แล้วเสด็จจากควงต้นมุจลินท์ไปยังควงต้นราชายตนะ ครั้นถึงแล้วจึงประทับนั่งโดยบัลลังก์เดียวเสวยวิมุตติสุขอยู่ ณ ควงต้นราชายตนะเป็นเวลา 7 วัน ครั้งนั้น มีพ่อค้า 2 คน ได้ถือข้าวตูผงและข้าวตูก้อนปรุงด้วยน้ำผึ้งเข้าไปถวาย การบูชาของท่านทั้งสองจักเป็นไปเพื่อประโยชน์สุขสิ้นกาลนาน โดยในเชิงอรรถอธิบายว่า ราชายตนะ แปลกันว่า ต้นเกด ชื่อภาษาอังกฤษว่า Buchania Latifolia และอธิบายเพิ่มเติม

ว่าเป็นต้นไม้หลวง เป็นที่สิงสถิตของเทพแห่งนางไม้ทั้งหลาย (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 4 ข้อ 6: 9-10)

ต้นเกดมีถิ่นกำเนิดในอินเดีย พม่า ไทย พบในศรีลังกา บังกลาเทศ เกาะไหหลำของจีน เวียดนาม กัมพูชา สภาพแวดล้อมที่เหมาะสมในการเจริญเติบโต ชอบขึ้นในที่แห้งแล้ง ป่าที่ค่อนข้างแห้งแล้ง ป่าชายหาด เขาหินปูน ดินทรายหรือดินปนหิน ดินร่วนปนทรายใกล้ฝั่งทะเล และตามเกาะที่มีเขาหินปูน พบมากในภาคตะวันออกเฉียงใต้ ภาคตะวันตกเฉียงใต้ และภาคใต้ ต้นเกดขยายพันธุ์ด้วยการเพาะเมล็ด ต้นเกดมีลักษณะเป็นไม้ยืนต้น ไม่ผลัดใบ ขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ สูง 15-25 เมตร เรือนยอดแน่นทึบเป็นพุ่มกลม ลำต้นและกิ่งมักคดงอ มีน้ำยางขาว เปลือกนอกสีน้ำตาลอมเทาหรือสีคล้ำ แตกเป็นสะเก็ดสี่เหลี่ยมหรือแตกเป็นร่องลึกตามยาว เปลือกในสีแดงอมน้ำตาลหรือชมพู ใบเดี่ยว เรียงเวียนสลับเป็นกลุ่มตอนปลายกิ่ง รูปไข่กลับหรือรูปรีแกมรูปไข่กลับ ปลายมนกว้างและหยักเว้า โคนสอบ ขอบเรียบ แผ่นใบหนา ด้านบนสีเขียวเข้มเป็นมัน ด้านล่างสีนวล เส้นแขนงใบเรียงขนานกันถี่ ดอกเดี่ยวหรือเป็นช่อกระจุกสั้น ออกตามง่ามใบและเหนือรอยแผลใบ ปลายดอกชี้ลง ดอกสีเหลืองอ่อน กลิ่นหอมเล็กน้อย กลีบดอกโคนติดกันเป็นหลอดสั้นๆ ปลายแยกเป็นแฉกรูปใบหอก ผลกลมรี ผลสุกสีเหลืองหรือเหลืองอมส้ม เนื้อนุ่ม เมล็ดแข็ง สีน้ำตาลแดงเป็นมัน รูปไข่ นิยมเอาผลแก่มารับประทาน มีรสหวาน ออกดอกติดผลช่วงเดือนมกราคมถึงกรกฎาคม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2546: 367; วีระชัย ณ นคร, 2562: 95; อุษา กลิ่นหอม, 2561: 24; เอื้อมพร วิสมหมาย และปณิธาน แก้วดวงเทียน, 2552: 90)

ภาพที่ 7 ต้นเกด
ที่มา : ภาพวาดโดย สิทธิชัย ยวงทอง

การนำต้นเกดมาใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน เกดเป็นต้นไม้ขนาดกลางถึงขนาดใหญ่สามารถปลูกแล้วเข้าไปใช้งานบริเวณใต้ต้นได้ แต่ด้วยอัตราการเจริญเติบโตค่อนข้างช้าจึงต้องใช้ระยะเวลาพอสมควรกว่าจะให้ร่มเงาและสร้างพื้นที่ได้เต็มที่ หากต้องการพื้นที่ใช้งานบริเวณกว้างควรปลูกเกดจำนวนหลายต้นหรือปลูกเป็นกลุ่มผสมรวมกับต้นไม้ชนิดอื่น เพื่อสร้างพื้นที่และให้ได้ร่มเงามากขึ้น ทั้งนี้ เกดเป็นต้นไม้ที่ค่อนข้างหายาก ไม่ค่อยมีขายในท้องตลาด เป็นประเด็นที่ต้องพิจารณาควบคู่กันในการเลือกใช้

6. ต้นมะม่วง

มะม่วงเป็นต้นไม้สำคัญต้นหนึ่งในพระพุทธศาสนาและเกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ พระสิขีพุทธเจ้าตรัสรู้ที่ควงต้นมะม่วง พระพุทธเจ้าสมณโคดมประทับ ณ โคนต้นมะม่วง หรือในสวนมะม่วงดังมีชื่อปรากฏอยู่ในพระไตรปิฎก เช่น อนุปิยอัมพวัน (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 25 ข้อ 20: 206) สวนมะม่วงของปาวาริกเศรษฐี เขตเมืองนาลันทา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 9 ข้อ 481: 213) สวนมะม่วงของหมอชีวกโกมารภัจหรือชีวกัมพวัน เขตกรุงราชคฤห์ (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 23 ข้อ 26: 270) สวนอัมพวันของนายจุนทกัมมารบุตร เขตกรุงปาวา (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 25 ข้อ 75: 325) อัมพวัน ใกล้ฝั่งแม่น้ำอจิรวดี ด้านเหนือหมู่บ้านมนสากฏะ แคว้นโกศล (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 9 ข้อ 518: 230) อัมพปาลีวัน กรุงเวสาลี ซึ่งในเชิงอรรถได้อธิบายว่า อัมพปาลีวัน หมายถึงสวนมะม่วงของหญิงคณิกาชื่ออัมพปาลี ซึ่งถวายเป็นที่พักแด่สงฆ์มีพระพุทธเจ้าเป็นประธาน (พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย เล่ม 10 ข้อ 160: 104)

ต้นมะม่วงมีถิ่นกำเนิดในเอเชียเขตร้อน อินเดีย พม่า ไทย พบทั่วไปในเขตร้อนตั้งแต่อินเดียไปจนถึงฟิลิปปินส์ สภาพแวดล้อมที่เหมาะสม ปลูกได้ทั่วไป ชอบแสงแดดจัด เจริญได้ดีในพื้นที่ร้อนชื้น ดินร่วน ความชื้นปานกลาง ต้นมะม่วงขยายพันธุ์ด้วยการเพาะเมล็ด ปักชำ กิ่งตอน และทาบกิ่ง ต้นมะม่วงมีลักษณะเป็นไม้ยืนต้นขนาดใหญ่ ไม่ผลัดใบ สูง 10-30 เมตร แตกกิ่งก้านสาขาออกไปรอบต้น ทรงพุ่มหนาทึบ รูปกลม ลำต้นเปลาตรง เปลือกลำต้นผิวขรุขระสีน้ำตาลอมดำ ใบเดี่ยว รูปหอก สีเขียวเข้ม ออกเรียงเป็นคู่ ขอบใบเรียบ โคนใบมน ปลายใบแหลม แผ่นใบหนา ดอกออกเป็นช่อ สีเหลืองอ่อนหรือสีนวล ขนาดเล็ก ผล ดกเป็นพวง มีลักษณะต่างกันตามสายพันธุ์ ทั้งรูปมนรี ยาวรี กลมป้อม ผลอ่อนสีเขียว ผลสุกเปลี่ยนเป็นสีเหลือง กลิ่นหอม ผลหนึ่งมีเมล็ดเดียว ออกดอกติดผลช่วงเดือนพฤศจิกายนถึงเมษายน (วีระชัย ณ นคร, 2562: 37; อุษา กลิ่นหอม, 2561: 98)

ภาพที่ 8 ต้นมะม่วง
ที่มา : ภาพวาดโดย สิทธิชัย ยวงทอง

การนำต้นมะม่วงมาใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน มะม่วงมีหลากหลายสายพันธุ์ เป็นต้นไม้ขนาดกลางถึงขนาดใหญ่ ทรงพุ่มแผ่กว้างและแน่นทึบ สร้างร่มเงาได้ดี สามารถปลูกแล้วเข้าไปใช้งานบริเวณใต้ต้นได้ มีข้อควรระมัดระวังคือช่วงเวลาที่ออกดอกติดผลจะมีดอก ผล น้ำยาง ร่วงหล่น อาจเป็นอันตรายแก่ผู้ที่สัญจรผ่านไปมาและทำให้บริเวณใต้ต้นเป็นคราบสกปรก ผลมะม่วงยังเป็นอาหารของสัตว์นานาชนิด นอกจากนี้ สามารถปลูกมะม่วงเป็นกลุ่มในลักษณะของสวนมะม่วงหรือสวนอัมพวัน เพื่อให้มีบรรยากาศสอดคล้องกับเรื่องราวในพระพุทธศาสนา เป็นพื้นที่เพื่อการเรียนรู้และยังสามารถเข้าไปใช้งานพื้นที่ได้

ภาพที่ 9 ตัวอย่างการปลูกต้นมะม่วงล้อมรอบพื้นที่ว่าง
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อรอำไพ สามขุนทด

ภาพที่ 10 ตัวอย่างการใช้พื้นที่ใต้ต้นมะม่วง
ที่มา : ภาพถ่ายโดย อรอำไพ สามขุนทด

องค์ความรู้จากการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้เป็นการนำองค์ความรู้ด้านภูมิสถาปัตยกรรมที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบพืชพรรณมาผนวกเข้ากับข้อมูลเกี่ยวกับต้นไม้สำคัญในพระพุทธศาสนา ด้วยการศึกษาค้นคว้ารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับต้นไม้หรือไม้ยืนต้นในพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า เพื่อทราบชื่อต้นไม้ เลือกต้นที่มีความสำคัญหรือโดดเด่นขึ้นมาเป็นตัวอย่าง นำมาผนวกกับข้อมูลลักษณะทางพฤกษศาสตร์ คุณสมบัติและคุณลักษณะของต้นไม้ แล้วเสนอแนะแนวทางการนำต้นไม้มาใช้ในการสร้างพื้นที่ใช้งานภายนอกอาคาร สามารถสร้างองค์ความรู้ใหม่ด้านต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้และพื้นที่ใช้งาน เพื่อให้สามารถใช้ประโยชน์จากต้นไม้ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากขึ้น ทั้งการเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์และการสร้างพื้นที่ใช้งาน โดยสามารถเลือกปลูกต้นไม้เพียงต้นเดียวเพื่อเป็นไม้ประธาน หรือปลูกเป็นแถว หรือปลูกเป็นกลุ่ม ซึ่งต้นไม้ที่นำมาปลูกจะช่วยสร้างร่มเงา กำหนดขอบเขตของพื้นที่ สร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์เพื่อการสักการะบูชา ทั้งนี้ ต้องพิจารณาเรื่องระยะห่างจากอาคาร วัสดุบริเวณโคนต้นที่ควรเป็นดิน ทรายพืชพรรณประเภทไม้คลุมดินหรือหญ้า หรือวัสดุที่น้ำซึมผ่านได้ เพื่อให้ต้นไม้เจริญเติบโตได้ดี ระมัดระวังการร่วงหล่นของกิ่ง ก้าน ใบ หรือส่วนอื่นๆ

ภาพที่ 11 องค์ความรู้จากการศึกษา
ที่มา : ผู้วิจัย

สรุป

บทความนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาต้นไม้ในพระพุทธศาสนาซึ่งถือเป็นต้นไม้ศักดิ์สิทธิ์ และเสนอแนะการนำต้นไม้มาใช้งาน หรือสร้างพื้นที่ใช้งาน พระพุทธเจ้าทุกพระองค์ประทับนั่งเจริญสติภาวนา ตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ณ บริเวณใต้ต้นไม้ หรือที่เรียกว่า ต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้ ดังที่มีการบันทึกไว้ในพระไตรปิฎกและเอกสารต่างๆ สรุปรายชื่อต้นไม้อันเป็นที่ตรัสรู้และที่ประทับของพระพุทธเจ้าซึ่งมีลักษณะเป็นไม้ยืนต้น (tree) ได้แก่ กรรณิการ์ กากะทิง กุ่มบก เกด ขานาง แคฝอย จำปา จิก ช้างน้าว ซึก ทองกวาว ทองหลาง ไทร นิโครธ ประดู่ ไผ่ โพธิ์ เพกา มะกล่ำ มะขามป้อม มะเดื่อ มะตูม มะม่วง รกฟ้า รัง เลียบ สน สะเดา สาละ สีเสียด หว้า อ้อยช้าง โดยมีต้นไม้สำคัญและโดดเด่น 6 ชนิด ได้แก่ โพธิ์ สาละ นิโครธ จิก เกด มะม่วง จึงเป็นต้นไม้ที่ควรนำมาปลูกไว้ในวัดหรือสถานที่ในพระพุทธศาสนา ดังเช่นต้นโพธิ์ซึ่งเป็นที่นิยมในการปลูก นอกจากจะปลูกต้นไม้เหล่านี้เพื่อเป็นสัญลักษณ์แล้ว ยังสามารถพิจารณาในเชิงประโยชน์ใช้สอยและการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งาน โดยพิจารณาจากคุณสมบัติและคุณลักษณะของต้นไม้ วิธีการเข้าไปใช้งานบริเวณใต้ต้นไม้ รวมถึงผลกระทบและการดูแลรักษา

การใช้งาน

ทั้งนี้ ในการสร้างพื้นที่ใช้งานด้วยต้นไม้จะต้องพิจารณาปัจจัยเรื่องสถานที่ตั้งร่วมด้วย ซึ่งแต่ละที่จะมีบริบทของสภาพแวดล้อมแตกต่างกัน จำเป็นที่จะต้องปรับให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมของแต่ละสถานที่ เพื่อให้ต้นไม้ที่ปลูกเจริญเติบโตได้ดีและสามารถใช้ประโยชน์พื้นที่บริเวณใต้ต้นไม้ได้อย่างมีประสิทธิภาพ ทั้งนี้ ข้อจำกัดของการศึกษาในครั้งนี้ซึ่งเป็นการศึกษาในภาคเอกสารและทฤษฎี จึงจำเป็นต้องมีการทดสอบภาคสนามหรือเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากสถานที่จริง เพื่อให้ได้ผลการศึกษาที่ครอบคลุมรอบด้านมากขึ้น

ข้อเสนอแนะ

1) ข้อเสนอแนะในการนำบทความไปใช้ประโยชน์ ข้อมูลต้นไม้ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าที่ถูกรวบรวมไว้ในบทความนี้ สามารถเป็นแหล่งอ้างอิงเพื่อการศึกษาและสืบค้นได้ สำหรับแนวทางการนำต้นไม้ไปใช้ในการสร้างพื้นที่เพื่อการใช้งานที่เน้นเรื่องประโยชน์ใช้สอย ผนวกกับข้อมูลในพระพุทธศาสนาเพื่อเพิ่มคุณค่าให้แก่ต้นไม้ในเชิงจิตวิญญาณและการเรียนรู้ จึงสามารถนำไปใช้ในการเลือกใช้ต้นไม้และการดูแลรักษาต้นไม้ที่ปลูกอยู่ภายในวัดและสถานที่ในพระพุทธศาสนาได้อย่างมีประสิทธิภาพและยั่งยืนต่อไป

2) ข้อเสนอแนะในการเขียนบทความครั้งต่อไป สามารถเลือกพื้นที่เพื่อเป็นกรณีศึกษา อาจเป็นวัดในเมือง วัดในชนบท หรือพื้นที่ขนาดใหญ่ พื้นที่ขนาดเล็ก ฯลฯ และศึกษาการใช้ต้นไม้ในพื้นที่นั้นๆ ที่มีความเฉพาะเจาะจงมากขึ้นเนื่องจากสภาพแวดล้อมและบริบทของพื้นที่ปลูกเป็นปัจจัยหนึ่งที่ส่งผลต่อการเจริญเติบโตของต้นไม้

เอกสารอ้างอิง

กรมราชเลขานุการ. (ม.ป.ป.) **เอกสารกรมราชเลขาธิการ รัชกาลที่ 5 กรมราชเลขานุการ รล 8.2ค/5 เรื่องต้นโพธิ์ (21 ม.ค. 123 – 23 ส.ค. 129)**. หอจดหมายเหตุแห่งชาติ.

จามรี อาระยานิมิตสกุล. (2558 ก). **พืชพันธุ์ในงานภูมิสถาปัตยกรรม**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จามรี อาระยานิมิตสกุล. (2558 ข). **ภูมิสถาปัตยกรรมเบื้องต้น**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เต็ม สมิตินันทน์. (2547). **ชื่อพรรณไม้แห่งประเทศไทย**. ฉบับแก้ไขเพิ่มเติม. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานหอพรรณไม้ สำนักวิจัยการอนุรักษ์ป่าไม้และพันธุ์พืช กรมอุทยานแห่งชาติ สัตว์ป่า และพันธุ์พืช กระทรวงทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม.

พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). (2556). **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**. พิมพ์ครั้งที่ 21. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ผลิธัมม์.

พุทธทาส อินทปญฺโญ. (2515). **พุทธประวัติจากพระโอษฐ์**. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: ธรรมทานมูลนิธิ.

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

การปลูกต้นศรีมหาโพธิ์ วัดเบ็ญจมบพิตร์. ราชกิจจานุเบกษา เล่ม 17, 12 สิงหาคม 2444.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). **อนุกรมวิธานพืช อักษร ก**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชันย์ ภู่มา. (2559). **สารานุกรมพืชในประเทศไทย (ฉบับย่อ) เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ 60 พรรษา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานหอพรรณไม้ สำนักวิจัยการอนุรักษ์ป่าไม้และพันธุ์พืช กรมอุทยานแห่งชาติ สัตว์ป่า และพันธุ์พืช กระทรวงทรัพยากรธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม.

วีระชัย ณ นคร. (2562). **พุทธพฤกษ์ พรรณไม้ในพุทธประวัติ**. กรุงเทพมหานคร: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่งจำกัด (มหาชน).

ศศิยา ศิริพานิช. (2558). **ภูมิทัศน์พื้นฐาน**. พิมพ์ครั้งที่ 2. นครปฐม: คณะเกษตร กำแพงแสน และ ภาควิชาพืชสวน คณะเกษตร กำแพงแสน มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ วิทยาเขตกำแพงแสน.

สมเด็จพระญาณสังวร สมเด็จพระสังฆราช สกลมหาสังฆปริณายก. (2552). **ธรรมาภิธาน พจนานุกรมคำสอนพระพุทธศาสนา**. สืบค้นเมื่อ 25 มกราคม 2564, แหล่งที่มา http://www.sangharaja.org/ธรรมาภิธาน/.

สำนักงานราชบัณฑิตยสภา. (2559). **อนุกรมวิธานพืช อักษร ฆ-จ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานราชบัณฑิตยสภา.

อุษา กลิ่นหอม. (2561). **สมุนไพรในพระไตรปิฎก**. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสุขภาพไทย.

เอื้อมพร วีสมหมาย, ศศิยา ศิริพานิช, อลิศรา มีนะกนิษฐ, ณัฏฐ พิชกรรม. (2542). **พรรณไม้ในงานภูมิสถาปัตยกรรม**. กรุงเทพมหานคร: สมาคมภูมิสถาปนิกประเทศไทย.

เอื้อมพร วีสมหมาย และปณิธาน แก้วดวงเทียน. (2552). **ไม้ป่ายืนต้นของไทย 1**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ เอช เอ็น กรุ๊ป จำกัด.

Harris, C. M. (2006). **Dictionary of Architecture & Construction**. Fourth Edition. New York: McGraw-Hill.

Harris, C. W. and Dines, N. T. (1998). **Time-Saver Standards for Landscape Architecture: Design and Construction Data**. Second Edition. U.S.A.: McGraw-Hill.

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

การศึกษาวิเคราะห์ทฤษฎีแรงจูงใจในงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ศิลปะเซอเรียลลิสม์
An Analytical Study of Motivation Theory in Creative Painting within Surrealist Art

ชนิสรา วรโยธา[1], ประภัสสร ภู่ประเสริฐ[1]
Chanisara Vorayotha[1], Praphatsorn Phooprasert[1]
มหาวิทยาลัยชินวัตร[1]
Shinawatra university[1]
Corresponding Author E-mail: sorn_slip@yahoo.com

Article Info
Academic Article

คำสำคัญ: แรงจูงใจ, เพศภาวะ, จิตไร้สำนึก, เซอร์เรียลลิสม์, จิตรกรรม

Keywords : Motivation, Gender, Unconscious, Surrealism, Painting

Received: 10/06/2025
Revised: 09/09/2025
Accepted: 22/12/2025
Published online: 24/12/2025

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งนำเสนอผลศึกษาวิเคราะห์ทฤษฎีแรงจูงใจที่สะท้อนผ่านงานจิตรกรรมในแนวเซอเรียลลิสม์ ซึ่งเป็นขบวนการทางศิลปะที่โดดเด่นในศตวรรษที่ 20 โดยมีลักษณะเฉพาะในการถ่ายทอดความฝัน จิตไร้สำนึก และภาพเหนือจริง ที่ไม่จำกัดอยู่ในกรอบความเป็นเหตุเป็นผล ใช้วิธีวิเคราะห์เชิงคุณภาพ ผ่านการพิจารณาผลงานของศิลปินเซอเรียลลิสต์ จำนวน 4 คน ประกอบไปด้วย ซัลวาดอร์ ดาลี, เรอเน่ มากริตต์, เลโอนอรา คาร์ริงตัน และ แม็กซ์ เอิร์นส์ โดยมุ่งเน้นที่การแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์ทางเพศ ความปรารถนา ความกลัว และความรู้สึกภายในของมนุษย์

ผลการศึกษาพบว่า เซอเรียลลิสม์มิได้เป็นเพียงพื้นที่สำหรับการแสดงออกทางจิตไร้สำนึกเท่านั้น แต่ยังเป็นเวทีที่สะท้อนถึงมุมมองทางเพศและแรงจูงใจภายในอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นหญิงความเป็นชาย และความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมศิลปะ นอกจากนี้ยังพบทฤษฎีของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ มีอิทธิพลต่อแนวคิดและสัญลักษณ์ในงานศิลปะเหล่านี้อย่างมากเพื่อวิเคราะห์ระดับความคิดก่อนนำไปสู่ผลงานสร้างสรรค์

บทความนี้มีเป้าหมายในการขยายขอบเขตความเข้าใจเกี่ยวกับความเชื่อมโยงระหว่างเพศและศิลปะ โดยเสนอแนวทางใหม่ในการมองงานจิตรกรรมเซอเรียลลิสม์ผ่านมิติของแรงจูงใจส่วนบุคคลและโครงสร้างสังคมทางเพศที่แฝงอยู่ในผลงานสร้างสรรค์

Abstract

This study of surrealist painting aims to analyze the theory of motivation as reflected in surrealist artworks an artistic movement that flourished in the 20th century, characterized by its unique ability to express dreams, the unconscious mind, and irrational imagery beyond the confines of logical reasoning. This research employs a qualitative analytical approach through the examination of the works of four surrealist artists: Salvador Dalí, René Magritte, Leonora Carrington, and Max Ernst. The analysis focuses on the expression of gender identity, desire, fear, and the inner emotional states of the human psyche.

The findings reveal that Surrealism is not merely a space for the expression of the unconscious, but also a platform that profoundly reflects perspectives on gender and inner motivations, particularly concerning femininity, masculinity, and power relations within the artistic sphere. Moreover, Sigmund Freud's theories are found to have greatly influenced the concepts and symbolism in these artworks, serving as a framework for analyzing thought processes that lead to creative production.

This article aims to broaden the understanding of the interconnection between gender and art by proposing a new approach to viewing Surrealist paintings through the dimensions of personal motivation and the underlying social structures of gender embedded within creative works.

บทนำ

ศิลปะแนวเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) ถือเป็นหนึ่งในขบวนการศิลปะที่ทรงอิทธิพลที่สุดในศตวรรษที่ 20 โดยมีจุดมุ่งหมายในการเชื่อมโยงระหว่างความฝัน จิตไร้สำนึก และความเป็นจริง ผ่านภาพเหนือจริงที่ท้าทายตรรกะและเหตุผลตามขนบศิลปะ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 40) แนวคิดของเซอเรียลลิสม์มีรากฐานจากจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ที่มุ่งเน้นการเปิดเผยแรงขับภายในที่ฝังอยู่ในจิตใต้สำนึก โดยเฉพาะแรงขับทางเพศ ความกลัว ความปรารถนา และความรู้สึกผิด อย่างไรก็ตามแม้ว่าศิลปะเซอเรียลลิสม์จะได้รับการศึกษามากในมิติทางจิตวิเคราะห์และการเมืองวัฒนธรรม (พิมพ์พร ชูประภาวรรณ. 2564: 72) แต่มิติเกี่ยวกับแรงจูงใจ (motivation) ส่วนบุคคลที่ปรากฏผ่านอัตลักษณ์ทางเพศ และความสัมพันธ์เชิงอำนาจในงานจิตรกรรมกลับยังได้รับความสนใจอย่างจำกัด โดยเฉพาะในมุมมองที่เชื่อมโยงระหว่างแรงจูงใจส่วนลึกกับโครงสร้างทางสังคม และบทบาททางเพศภายใต้บริบทศิลปะงานศึกษานี้จึงมีความสำคัญในการวิเคราะห์ว่าศิลปินเซอเรียลลิสต์ใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการสะท้อนความเป็นชาย ความเป็นหญิง ความไม่สมดุลของอำนาจในโลกศิลปะอย่างไร และแรงจูงใจภายในนั้นสัมพันธ์กับบริบททางสังคมวัฒนธรรมอย่างไรบ้าง โดยเฉพาะผ่านการศึกษาผลงานของ ซัลวาดอร์ ดาลี, เรอเน่ มากริตต์, เลโอนอรา คาร์ริงตัน และแม็กซ์ เอิร์นส์ ซึ่งล้วนมีวิธี

แสดงออกถึงจิตไร้สำนึกที่สัมพันธ์กับเพศในรูปแบบที่แตกต่างกัน (สมชาย ศรีสอนดี. 2563: 101)

ศิลปะเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) จึงมีรูปแบบและองค์ประกอบที่เฉพาะเจาะจงยากต่อการรับรู้ถึงแรงจูงใจในการสร้างสรรค์ผลงาน (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 101) การศึกษานี้ตั้งเป้าหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมแนวเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) อธิบายแนวความคิดที่มุ่งเน้นการปลดปล่อยจินตนาการและการสำรวจจิตไร้สำนึกของศิลปินที่มาจากแรงจูงใจ โดยศิลปินในกลุ่มนี้เชื่อว่าศิลปะสามารถทำหน้าที่เป็นสื่อกลางในการเชื่อมโยงระหว่างโลกแห่งความฝัน ความคิด ความกลัว ความปรารถนา และความรู้สึกภายใน ซึ่งเป็นพื้นที่ที่เหตุผลไม่สามารถครอบงำได้อย่างสมบูรณ์ในบริบทดังกล่าว (พิมพ์พร ชูประภาวรรณ. 2564: 89)

ศิลปะเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) มิได้เป็นเพียงการแสดงออกเชิงสุนทรียะ หากแต่ยังสะท้อนถึงโครงสร้างทางสังคม วัฒนธรรม และอัตลักษณ์ของศิลปิน โดยเฉพาะในประเด็นเกี่ยวกับบทบาททางเพศ และแรงจูงใจ ส่วนบุคคลที่แฝงอยู่ในภาพเขียนงานศิลปะจำนวนมากในขบวนการนี้ได้นำเสนอภาพของเพศหญิงและเพศชายในลักษณะที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดที่ลึกซึ้งซับซ้อน อีกทั้งยังสะท้อนมุมมองทางจิตวิทยาเกี่ยวกับอัตลักษณ์ และแรงขับดันในระดับจิตไร้สำนึก (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 115) การศึกษาเกี่ยวกับผลงานจิตรกรรมศิลปะเซอเรียลลิสม์เป็นพื้นฐานของการแสดงออกทางความรู้สึกภายในจิตใจที่ไม่สามารถอธิบายออกมาได้ด้วยคำพูด ซึ่งศิลปินในเซอเรียลลิสม์มีแรงจูงใจที่สำคัญโดยพยายามอธิบายความรู้สึกผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

แนวคิดทฤษฎี ที่เกี่ยวข้อง

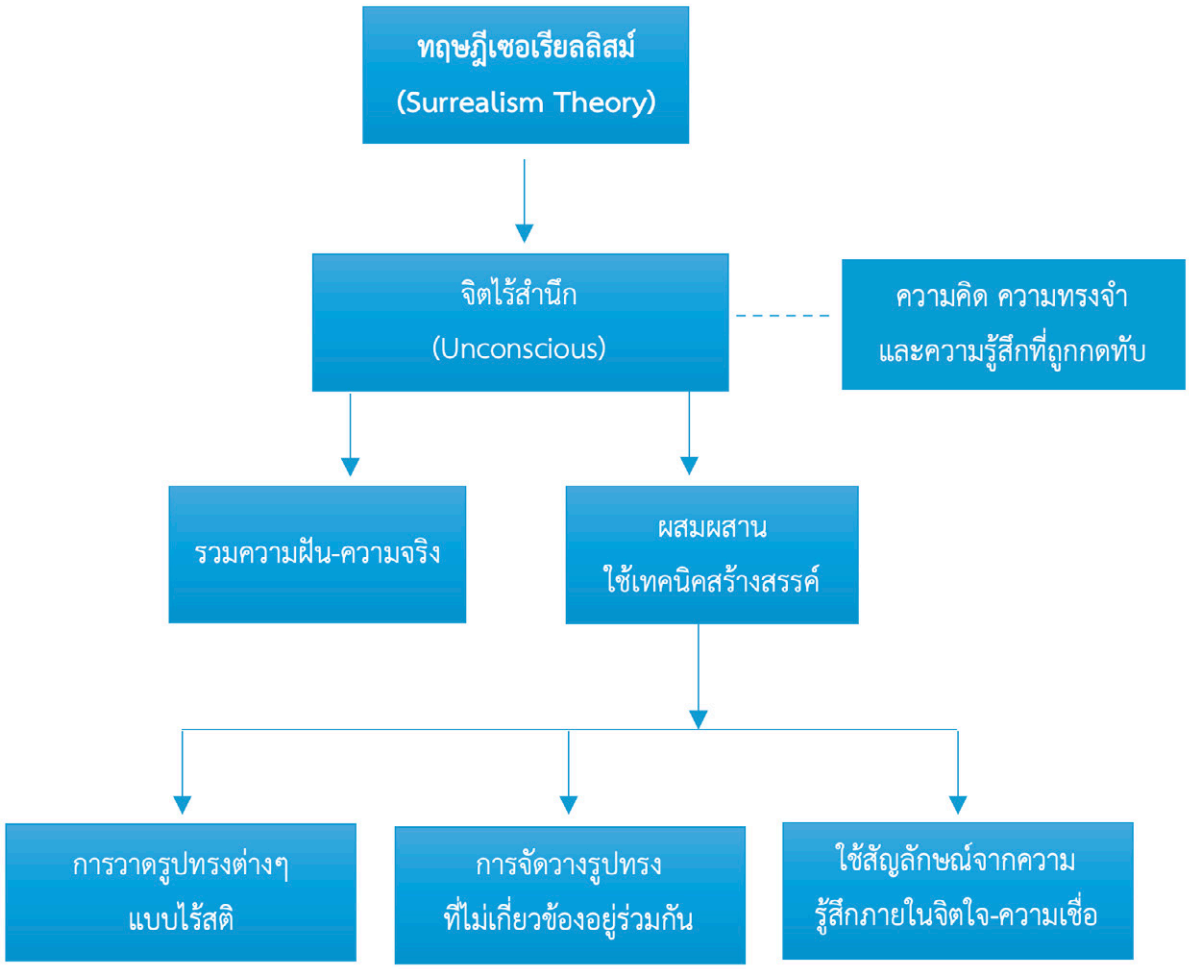
ทฤษฎีแรงจูงใจ (Motivation Theory) จอร์จ มิลเลอร์ (George Miller) ให้นิยามแรงจูงใจว่าเป็นการผลักดันและการกระตุ้นทั้งมวลทางด้านชีววิทยา ด้านสังคม และด้นจิตใจ ซึ่งเอาชนะความคร้านของเรา และช่วยให้เราทำสิ่งต่างๆ ไม่ว่าจะทำอย่างกระตือรือร้นหรือกระอักกระอ่วน แรงจูงใจเบื้องหลังการกระทำของเราถูกชี้นำโดยหายปัจจัย เช่น สังคม และความอยากรู้เป็นแรงจูงใจทางจิตวิทยา ดังนั้นแรงจูงใจเป็นสิ่งที่ทับซ้อนการเข้าใจความซับซ้อนของแรงจูงใจนั้นอยู่บนพื้นฐานของการตระหนักว่าการทำงานของมันผ่านวิวัฒนาการมา เพื่อช่วยให้เราลดการเจ็บปวดทางกายจนเหลือน้อยที่สุด ในขณะเดียวกันก็เพิ่มความพึงพอใจให้มากที่สุด ซึ่งเป็นสิ่งที่กลไกแนวคิดทางจิตวิทยาอธิบายสาเหตุถึงประโยชน์ในทางปฏิบัติมากมาย งานวิจัยทางวิชาการช่วยให้เราเข้าใจ อธิบาย ทำนาย หรือปรับเปลี่ยนสิ่งที่เกิดขึ้นในจิตใจของเรา ซึ่งเป็นศูนย์ควบคุมการรู้คิด ความรู้สึก และพฤติกรรม (ณัฐสุดา เต้พันธ์, ผู้แปล. 2564: 104-215) ดังนี้

1) แรงจูงใจภายใน (Intrinsic Motivation) แรงจูงใจที่เกิดจากความพึงพอใจ ความรักในสิ่งที่ทำ เช่น ศิลปินที่สร้างงานเพราะต้องการแสดงออกทางอารมณ์

2) แรงจูงใจภายนอก (Extrinsic Motivation) แรงจูงใจที่เกิดจากรางวัลหรือผลตอบแทนภายนอก เช่น การแข่งขัน การยอมรับจากสังคม

ทฤษฎีเซอเรียลลิสม์ (Surrealism Theory) เป็นขบวนการหรือลัทธิทางศิลปวรรณกรรมที่แยกตัวออกมาจากลัทธิดาดา ถือกำเนิดขึ้นในกรุงปารีสหลังสงครามโลกครั้งที่ 1 ใน พ.ศ.2467 สมาชิกของกลุ่ม

มีทั้งศิลปิน และกวีที่มีชื่อเสียงจากหลายประเทศในยุโรป และสหรัฐอเมริกา โดยอุดมการณ์ของลัทธินี้ คือ ขบถต่อขนบ กฎเกณฑ์ เหตุผล ค่านิยม ศีลธรรม จริยธรรม และหลักสุนทรียศาสตร์ เพื่อสร้างสรรค์วิถีชีวิต และผลงานศิลปะแนวใหม่ ด้วยการแสดงออกซึ่ง “ความจริงสูงสุด” อันได้แก่ พลังของจิตที่ถูกเก็บกด ความฝัน จิตใต้สำนึก ฯลฯ ตามนัยของ ซิกมันด์ ฟรอยด์ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: บรรณาธิการแถลง)



ภาพที่ 1 ทฤษฎีเซอเรียลลิสม์ (Surrealism Theory) (2568)
ที่มา: ชนิสรา วรโยธา

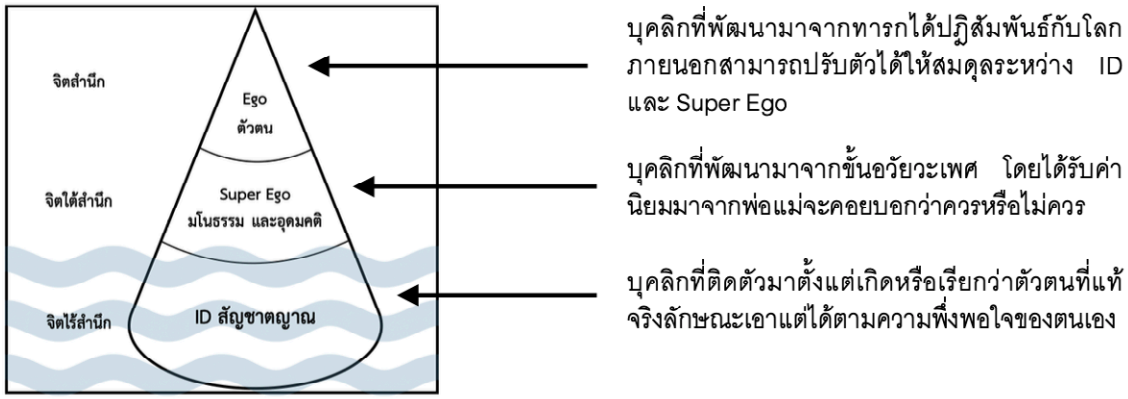
จิตวิเคราะห์ ซิกมันด์ ฟรอยด์ ได้ศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับปัญหาด้านเพศเพื่อจำแนกและแยกแยะความคิดให้สามารถเข้าถึงได้แสดงสัดส่วนความรู้สึก ทฤษฎีจิตวิเคราะห์ แบ่งเป็นระดับ ด้วยกัน 3 ระดับ แนวคิดของซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) (กำจร สุนพงษ์รี. 2554: 345)

1) แรงขับภายใน (Instincts) ฟรอยด์เสนอว่าพฤติกรรมมนุษย์ขับเคลื่อนโดยแรงขับทางเพศ (Eros) และแรงขับแห่งความตาย (Thanatos) ซึ่งสะท้อนผ่านศิลปะในรูปของความปรารถนา ความฝัน และสัญลักษณ์

ทางอารมณ

2) จิตไร้สำนึก (Unconscious Mind) เป็นแหล่งสะสมของความคิด ความทรงจำ และความรู้สึกที่ถูกกดทับไว้ ซึ่งมักแสดงออกอย่างแฝงเร้นในงานศิลปะ

3) ความฝันและการตีความความฝัน (Dream Interpretation): ฟรอยด์มองว่าความฝันเป็น “หนทางสู่จิตไร้สำนึก” เช่นเดียวกับศิลปะที่ทำหน้าที่เผยสัญลักษณ์ของแรงขับภายใน



ภาพที่ 2 แผนภาพแสดงตัวอย่างบุคลิกภาพ (ทฤษฎีจิตวิเคราะห์) (2566)
ที่มา: ชนิสรา วรโยธา

งานวิจัย บทความวิชาการที่เกี่ยวข้อง

จอร์จ มิลเลอร์ (George Miller) ให้นิยามแรงจูงใจ ว่าเป็น การผลักดันและการกระตุ้น ทั้งมวลทางด้านชีววิทยา ด้านสังคม และด้านจิตใจ ซึ่งเอาชนะความคร้านของเราและช่วยให้เราทำสิ่งต่างๆ ไม่ว่าจะทำอย่างกระตือรือร้นหรือกระอักกระอ่วน” แรงจูงใจ เบื้องหลังการกระทำของเราถูกชี้นำโดยหลายปัจจัย เช่น ความหิวเป็นแรงจูงใจทางชีววิทยา การยอมรับเป็นแรงจูงใจทางสังคม และความอยากรู้เป็นแรงจูงใจทางจิตวิทยา ดังนั้นแรงจูงใจจึงเป็นสิ่งที่ซับซ้อนกันอยู่ (ณัฐสุดา เต้พันธ์, ผู้แปล. 2564: 104-215) แรงจูงใจเป็นปัญหาสำคัญในทางจิตวิทยาเพราะการจูงใจมีอิทธิพลต่อพฤติกรรมโดยตรง เนื่องจากคนเรามีความสามารถที่จะทำอะไรได้หลายอย่างหรือมีพฤติกรรมแตกต่างกันออกไป ประกอบไปด้วย

1) มีความต้องการทางด้านร่างกาย (Physical Need)

2) มีความต้องการความมั่นคง (Safety Need)

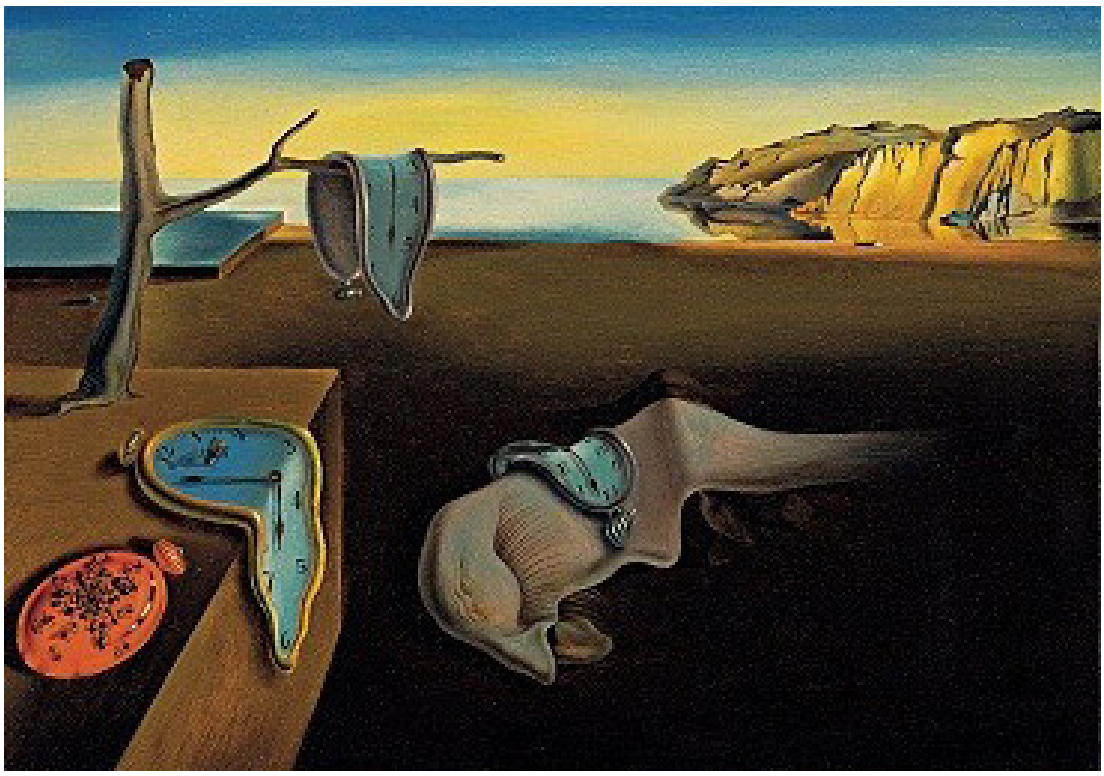
3) มีความต้องการทางสังคม (Social Need)

4) มีความต้องการการยกย่อง (Ego Need)

5) มีความต้องการประจักษ์ตน (Self Actualization)

จากภาพที่ 1 จะพบว่าวิธีการคิดของเซอเรียลลิสม์จะมีอิสรภาพของรูปทรงและความคิด จึงทำให้ภาพ

ผลงานส่วนใหญ่ในศิลปะเซอเรียลลิสม์ มักจะมีรูปทรงที่บิดเบือน ผิดสัดส่วน จากความเป็นจริงหรือเชื่อมโยงสิ่งที่ไม่น่าจะเกี่ยวข้องกันเข้ามาไว้ด้วยกันได้ ตัวอย่างศิลปิน และผลงานเซอเรียลลิสม์ที่ประกอบรูปทรงต่างๆ ทางความรู้สึกไว้ในองค์ประกอบภาพ ดังนี้



ภาพที่ 3 The Persistence of Memory (1932)
ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์

ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dalí) – The Persistence of Memory นาฬิกาที่ “ละลาย” อาจหมายถึงสัญลักษณ์หลักของงานชิ้นนี้ ซึ่งแสดงออกถึงการบิดเบือนเวลาและการตั้งคำถาม โดยซัลวาดอร์ ดาลี เลือกรูปทรงที่แสดงความคิดด้วยนาฬิกาที่คนทั่วไปคุ้นชินแต่เปลี่ยนแปลงไปในลักษณะบิดหรือเป็นของเหลว สิ่งเหล่านี้สะท้อนถึงความคิดเชิงการต่อต้านกับความเป็นจริงที่ไม่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป แต่ศิลปินเลือกแสดงออกมาในลักษณะความฝันที่สามารถผันผวนได้ตลอดไม่แน่นอนโดยผ่านรูปทรงของวัตถุ ทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนระหว่างความ เป็นจริงกับไม่จริงจากภาพที่อยู่ตรงหน้า (กำจร สุนพงษ์ศรี. 2554: 360)

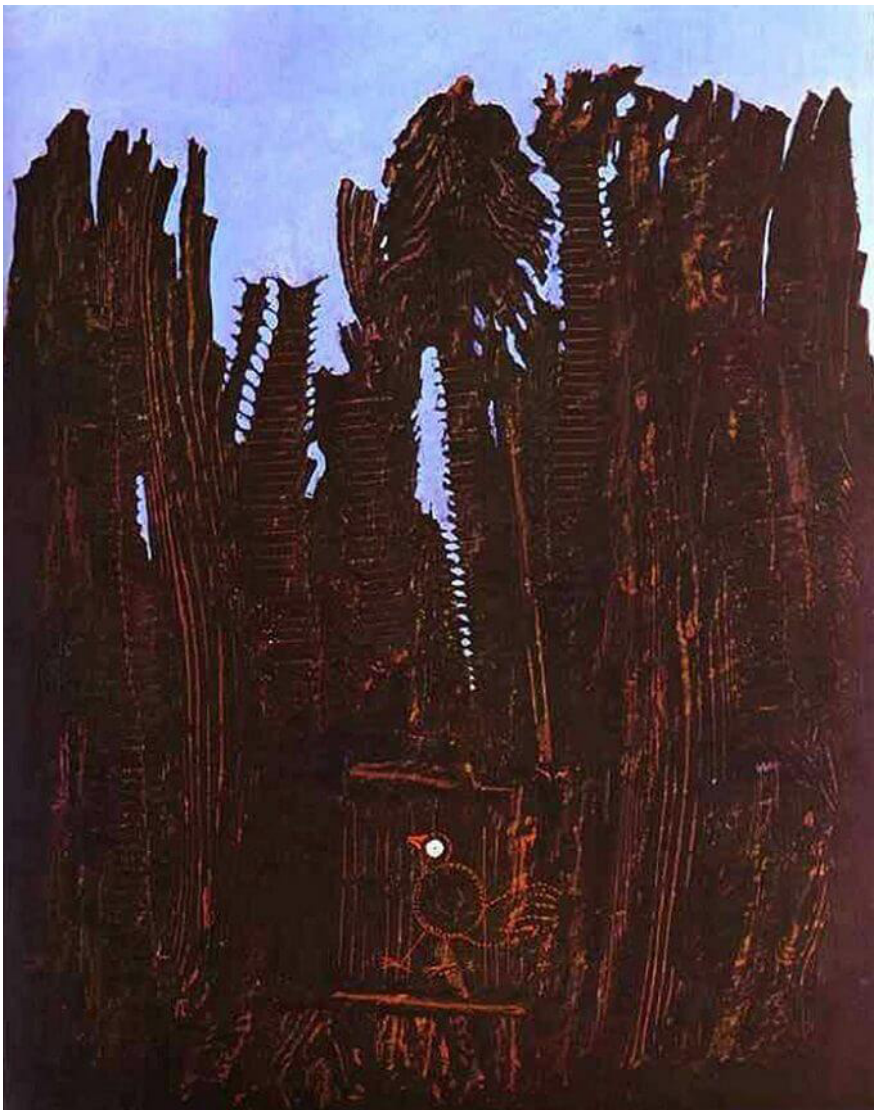
ภาพที่ 4 The Treachery of Images (1929)
ที่มา: www.renemagritte

เรอเน่ มากริตต์ (René Magritte) – *The Treachery of Images* (1929) ความย้อนแย้งระหว่างภาพกับภาษา แม้ว่าภาพข้างต้นจะแสดงให้เห็นชัดเจนว่า คือ ไปป์ แต่ภาษาบรรยายกับย้อนแย้งเขียนว่า “นี่ไม่ใช่ไปป์” เรอเน่ต้องการท้าทายตรรกะและการรับรู้เดิมด้วยความเคยชินของผู้ชมและชวนให้ผู้คนตั้งคำถามว่าทำไมจึงไม่ใช่ทั้งๆ ที่ภาพนี้ คือ ไปป์ สิ่งเหล่านี้ศิลปินต้องการให้ผู้ชมเกิดแรงจูงใจหรือกระตุ้นทางความคิดที่เกิดความย้อนแย้งและหาวิธีหลุดพ้นหรือหาคำตอบภายในงานศิลปะ (พิมพ์พร ชูประภาวรรณ. 2564: 121)

วิธีการเพียงเล็กน้อยอาจมีส่วนช่วยให้จิตสำนึกของมนุษย์ทำงานตามสัญชาตญาณมากขึ้น โดยทำให้ผู้ชมเชื่อมั่นในสิ่งที่เห็นว่าภาพนี้คือวัตถุอะไรตามประสบการณ์ที่จดจำ ดังนั้นศิลปินต้องการเพียงย้ำเตือนให้ผู้ชมทบทวนความเคยชินจากสิ่งรอบตัวต่างๆ เพื่อเกิดการตระหนักถึงความเป็นจริงมากกว่าความคุ้นชิน การกระตุ้นด้วยผลงานศิลปะจึงเปรียบเหมือนกันการแผ่งแนวความคิดแบบเรียบเนียนไม่ใช่การบังคับให้ทำตาม ซึ่งช่วยให้มนุษย์สามารถบังคับสมองตามธรรมชาติ หรือตามสัญชาตญาณนั้นเอง

ภาพที่ 5 And Then We Saw the Daughter of the Minotaur (1953)
ที่มา: www.moma

เลโอนอรา คาร์ริงตัน (Leonora Carrington) ผลงาน And Then We Saw the Daughter of the Minotaur (1953) เป็นหนึ่งในผลงานศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ที่ทรงพลัง ท้าทายบทบาทเพศหญิงในโลกที่ถูกครอบงำด้วยจินตนาการชายเป็นศูนย์กลาง ผ่านการสร้างสัญลักษณ์ใหม่ มิโนทอร์ตามตำนานกรีกเป็นสัตว์ร้ายเพศชายในเขาวงกตซึ่งกินมนุษย์ แต่ในภาพของคาร์ริงตันกลับเสนอ “ธิดาของมิโนทอร์” ซึ่งเป็นการพลิกกลับอำนาจทางเพศ และสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของหญิงสาวในฐานะผู้ปกป้องหรือผู้รู้แทนที่จะเป็นเหยื่อ (สมชาย ศรีสอนดี. 2563: 105)



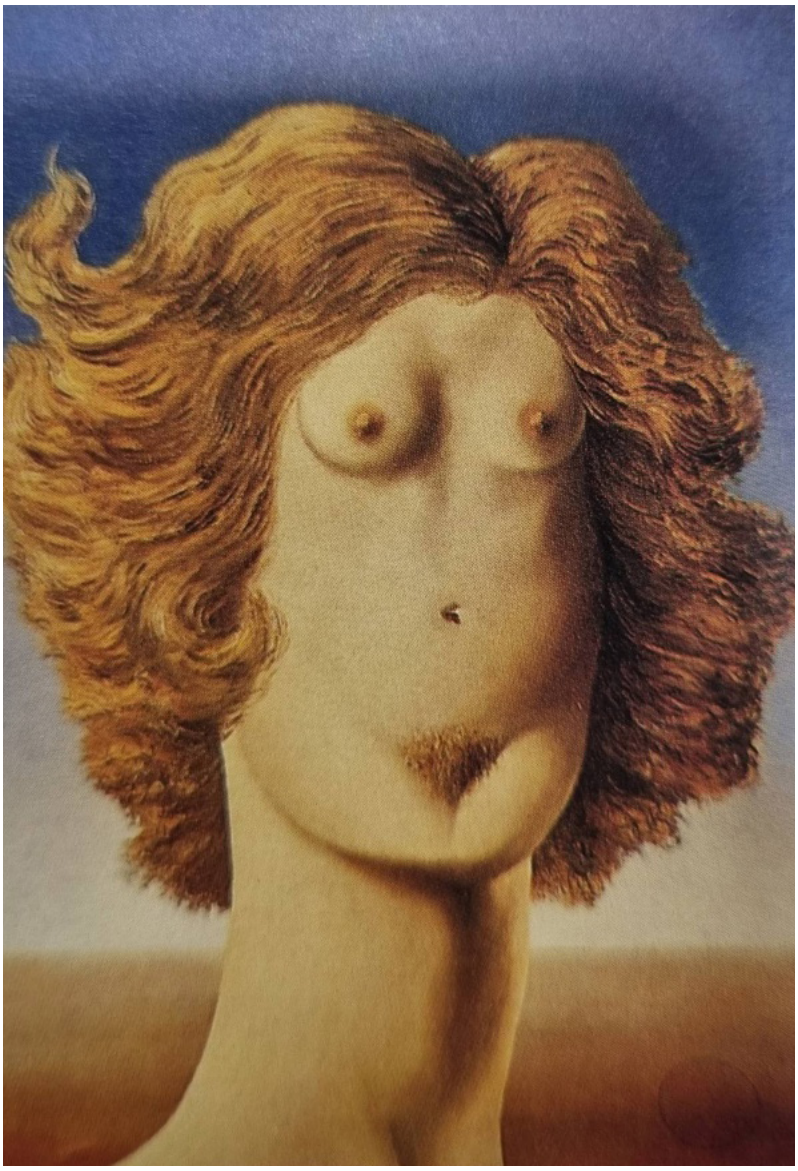
ภาพที่ 6 Forest and Dove (1927)
ที่มา: www.max-ernst

แม็กซ์ เอิร์นส์ (Max Ernst) ผลงานนี้แสดงภาพของ “ป่าไม้หนาทึบ” ซึ่งมีบรรยากาศที่ทั้งสวยงามและน่าขนลุกพร้อมด้วย “นกพิราบ” สีขาวที่ซ่อนหรือแฝงตัวอยู่ในความมืดของผืนป่า เป็นหนึ่งในผลงานที่สะท้อนแนวคิดเซอร์เรียลลิสม์ของ Max Ernst ได้อย่างชัดเจน ดังภาพที่ 6 ลักษณะของป่าทึบลึกลับ สร้างจากเทคนิค Grattage (ขูดสี) ทำให้เกิดลวดลายซ้อนทับคล้ายต้นไม้ ที่ประกอบไปด้วยสัญลักษณ์นกพิราบ (dove) ลอยอยู่เหนือป่ามืด เป็นสัญลักษณ์ของความหวังในความมืด แนวคิดปะทะกันระหว่างความสงบ (นก) กับความซับซ้อนของจิตใจ (ป่าลึก) ภาพไม่มีจุดรวมสายตา ไม่มีมิติที่ชัดเจน สร้างความรู้สึก “หลงทาง” คล้ายการเดินในฝันหรือฝันร้าย เป็นไปตามแนวทางของเซอร์เรียลลิสม์ (Surrealism) ที่มุ่งเปิดประตูสู่โลกภายในของความรู้สึกและจิตไร้สำนึก

ตัวอย่างที่สำคัญอีกหนึ่งผลงาน คือ ผลงานของ ดาลี (Salvador Dalí) ภาพหลายชิ้นนำเสนอความปรารถนาและความกลัวต่อผู้หญิง พร้อมทั้งสะท้อนแรงจูงใจเชิง ซิกมันด์ ฟรอยด์ (Sigmund Freud) เช่น ความวิตกกังวลทางเพศของภาพ The Great Masturbator ภาพสะท้อนความขัดแย้งในจิตใจของดาลีเกี่ยวกับเรื่องเพศ โดยเฉพาะความกลัวและความดึงดูดใจในเวลาเดียวกัน ตัวใบหน้าที่กำลังหลับคล้ายใบหน้าของดาลีเอง สื่อถึง จิตไร้สำนึก และความฝัน (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 57-58)

ภาพที่ 7 The Great Masturbato โดย Salvador Dalí (1929)
ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์

ผลงาน The Great Masturbato สามารถวิเคราะห์ด้วยเหตุผลเชิงจิตวิทยาได้หลายประการ แต่ประการที่สำคัญและสื่อสารถึงเพศที่ปรากฏให้เห็นหญิงเปลือยครึ่งตัวเป็นตัวแทนของความต้องการทางเพศ และบางครั้งอาจแทนค่าภาพของ Gala ภรรยาของเขา โดยชายและหญิงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นสัญลักษณ์ของแรงขับดิบในจิต ไร้สำนึก คือ จิตที่ทำตามสัญชาตญาณการสืบพันธุ์ตามธรรมชาติของมนุษย์ โดยบรรยากาศจะพบตั๊กแตนตำข้าว (praying mantis) ซึ่งอยู่ตรงกลางด้านล่าง เป็นสัญลักษณ์ของความหวาดกลัวทางเพศ เพราะแมลงชนิดนี้ตัวเมียจะกินตัวผู้หลังผสมพันธุ์ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 52-54)



ภาพที่ 8 The Rape (1934)
ที่มา : สดชื่น ชัยประสาธน์

เรอเน่ มากริตต์ (René Magritte) ต้องการสะท้อนวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่มักมองผู้หญิงเพียงแค่เรือนร่าง ไม่ใช่ตัวตนที่มีอัตลักษณ์ การวางอวัยวะสืบพันธุ์ไว้บนใบหน้า คือ การตั้งคำถามแบบตรงไปตรงมาต่อการมองผู้หญิงว่าเป็นเพียง “เครื่องมือแห่งความปรารถนา” (จิรัฏฐ์ ประเสริฐทรัพย์. 2557: 160) ภาพนี้อาจสะท้อนถึงแรงปรารถนาทางเพศที่ถูกกดทับ และการเปิดเผยภาพจินตนาการที่ซ่อนเร้นในจิตใต้สำนึกของสังคมชายเป็นใหญ่

ภาพที่ 9 The Lovers (1928)
ที่มา: www.renemagritte

เรอเน่ มากริตต์ (René Magritte) ภาพ *The Lovers (Les Amants)* ถ่ายทอดประสบการณ์อารมณ์ส่วนตัวและภาวะการดำรงอยู่ที่ท้าทายบทบาทเพศแบบดั้งเดิมแสดงให้เห็นโครงสร้างของชายหญิงจูบกันโดยมีผ้าขาวคลุมหน้า แต่แสดงอารมณ์ความรู้สึกความรักที่ถูกปิดบังการไม่อาจเข้าถึงกันได้อย่างแท้จริง หรือการแสวงหาความสัมพันธ์ที่แท้จริงในโลกที่เต็มไปด้วยอุปสรรค สะท้อนผ่านบรรยากาศอึดอัด ลึกลับ และเปี่ยมอารมณ์

ภาพที่ 10 The Robing of the Bride (1940)
ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์

แม็กซ์ เอิร์นส์ท (Max Ernst): ถ่ายทอดประสบการณ์อารมณ์ส่วนตัวและภาวะการดำรงอยู่ที่ท้าทาย บทบาทเพศแบบดั้งเดิม ดังภาพที่ 10 ศิลปินสะท้อนผ่านหญิงสาวที่สวมเครื่องแต่งกายลึกลับ รายล้อมด้วยสิ่งมีชีวิตประหลาดที่ไม่สามารถพบเห็นได้ทั่วไปในเชิงสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม สะท้อนได้ถึงความหมายความสัมพันธ์ของเพศที่ถูกกดดัน โดยสร้างบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความลึกลับและจินตนาการ ความเชื่อมโยงความคิดในใจของศิลปิน กับภาพวาดที่มีรูปทรงครึ่งมนุษย์ ครึ่งสัตว์อาจจะระบุไปถึงแรงจูงใจภายในที่อยู่ในระดับลึกถึงความกดดัน

ภาพที่ 11 Daddy Longlegs of the Evening-Hope (1940)
ที่มา: สดชื่น ชัยประสาธน์

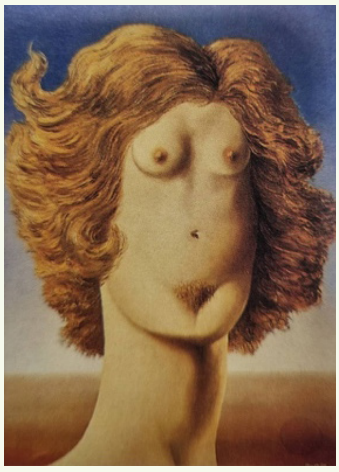
ผลงานของ ซัลวาดอร์ ดาลี ภาพ Daddy Longlegs of the Evening-Hope เป็นการตั้งคำถามต่ออัตลักษณ์และความจริงจากร่างกายที่บิดเบี้ยว สะท้อนจิตไร้สำนึกและบาดแผลทางจิตใจในภาพเพราะมีส่วนของร่างกายมนุษย์ที่ละลายหรือบิดงออย่างผิดธรรมชาติ เช่น แขนขาขาด ร่างไร้ศีรษะสื่อถึงความทุกข์ทรมาน และ ความกลัวที่ฝังอยู่ในจิตใจ การใช้ “ภาพฝัน” และวัตถุที่บิดเบี้ยวเป็นลักษณะเด่นของศิลปะเซอร์เรียลลิสม์ที่พยายามเข้าถึงจิตใต้สำนึกที่ไม่สามารถอธิบายได้ (สดชื่น ชัยประสาธน์. 2539: 59)

ภาพที่ 12 The Lovers (1987)
ที่มา: www.moma

เลโอนอรา คาร์ริงตัน (Leonora Carrington) ผลงาน The Lovers (1987) ในภาพนี้แสดงร่างของ “คู่รัก” ที่มีลักษณะกึ่งเทพกึ่งมนุษย์ ล่องลอยอยู่ในพื้นที่เหนือจริงไม่มีการสัมผัสเชิงกายภาพโดยตรง แต่กลับเต็มไปด้วยพลังงานของความผูกพันทางจิตวิญญาณ รูปร่างของทั้งสองร่างเต็มไปด้วยเครื่องแต่งกายแปลกประหลาด คล้ายตัวละครในพิธีกรรมโบราณ มิติของจิตใต้สำนึกที่ได้รับอิทธิพลจากจิตวิเคราะห์และปรัชญาลึกลับ เช่น ตำนานเซลติก, คาบบาลาห์ และอัลเคมี (สมชาย ศรีสอนดี, 2563: 110)

ตารางที่ 1 วิเคราะห์ทฤษฎีแรงจูงใจในงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ศิลปะเซอเรียลลิสม์

ภาพที่	ผลงาน	เนื้อหาเรื่องราว	แนวความคิด	รูปแบบ	องค์ประกอบทางด้านศิลปะ
1	The Persistence of Memory (Salvador Dalí)	แสดงออกถึงการบิดเบือนเวลาในลักษณะความฝันที่สามารถผันผวนได้ตลอดไม่แน่นอนโดยผ่านรูปทรงของวัตถุ ทำให้ผู้ชมเกิดความสับสนระหว่างความเป็นจริงกับไม่จริงจากภาพที่อยู่ตรงหน้า	แทนค่าความคิดต่อต้านด้วยวัตถุที่อ่อนนุ่มสร้างความขัดแย้งกับความเป็นจริง	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	จัดองค์ประกอบแบบซ้ายขวาเท่ากันเพื่อขับเน้นสายตาไปทั่วผลงาน
2	The Treachery of Images (René Magritte)	ภาษาบรรยายที่ย้อนแย้งกับแสดงให้เห็นถึงความขัดแย้งเพื่อท้าทายตรรกะและการรับรู้เดิมด้วยความเคยชินของผู้ชม	แทนค่าความคิดต่อต้าน และการตระหนักด้วย คำอธิบาย และวัตถุที่ไม่ตรงกัน	จิตรกรรมสากล แบบรูปธรรม	จัดองค์ประกอบแบบกึ่งกลาง เพื่อขับเน้นวัตถุให้เป็นจุดเด่น
3	Then We Saw the Daughter of the Minotaur (Leonora Carrington)	สัญลักษณ์ใหม่ มิโนทอร์ตามตำนานกรีกเป็นสัตว์ร้ายเพศชายในเขาวงกตซึ่งกินมนุษย์ แต่ในภาพของคาร์ริงตันกลับเสนอ “ธิดาของมิโนทอร์” ซึ่งเป็นการพลิกกลับอำนาจทางเพศ และสร้างอัตลักษณ์ใหม่ของหญิงสาวในฐานะผู้ปกป้องหรือผู้รู้แทนที่จะเป็นเหยื่อ	แทนค่าบทบาทเพศหญิงสมัยใหม่ที่มีความแข็งแกร่ง ด้วยสัญลักษณ์ของสัตว์ในตำนานกรีกที่แต่เดิมเป็นชาย ให้กลายเป็นหญิง	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	การสร้างความสมดุลด้วยตำแหน่งและการชี้นำด้วยสายตา ของภาพจากทิศทางของเส้นที่เชื่อมโยงไปยังอีกฝั่งด้วยสีเขียว

4	 Forest and Dove (Max Ernst)	ลวดลายซ้อนทับคล้ายต้นไม้ที่ประกอบไปด้วยสัญลักษณ์นกพิราบ (dove) ลอยอยู่เหนือป่ามืด เป็นสัญลักษณ์ของความหวังในความมืด	แทนค่าความหวังด้วยแสงสว่างในความมืด และลวดลายที่ถูกซ้อนทับกัน	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	การกระจายภาพแบบไม่มีจุดรวมสายตา ไม่มีมิติที่ชัดเจน สร้างความรู้สึก “หลงทาง”
5	 The Great Masturbato (Salvador Dalí)	การสื่อสารถึงเพศของชายและหญิงที่มีความสัมพันธ์กันเป็นสัญลักษณ์ของแรงขับในระดับจิตไร้สำนึก ตามสัญชาตญาณการสืบพันธุ์ตามธรรมชาติของมนุษย์	แทนค่าจิตไร้สำนึกที่เกี่ยวข้องกับเพศ ความรักห่วงหาด้วยรูปทรงพื้นผิว ที่หยืดหยุ่นเชื่อมโยงกัน	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	เน้นความสำคัญด้วยการแยกตัวโดยแยกส่วน เพื่อดึงสายตาผู้ชม
6	 The Rape (René Magritte)	สะท้อนวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่มักมองผู้หญิงเพียงแค่เรือนร่าง ไม่ใช่ตัวตนที่มี อัตลักษณ์ การวางอวัยวะสืบพันธุ์ไว้บนใบหน้า	แทนค่าการเสียดสีมุมมองของ ชายด้วยรูปทรงอวัยวะเพศหญิง ที่วางไว้ตำแหน่งบนใบหน้า	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	สร้างจุดเด่นของภาพจากความแตกต่างและความสับสน คือ ลดตัดทอนหรือเพิ่มขนาดสัดส่วนทดแทนสัดส่วนของใบหน้ามนุษย์

7	 The Lovers (Les Amants) (René Magritte)	ชายหญิงจูบกันโดยมีผ้าขาวคลุมหน้าแสดงอารมณ์ความรู้สึกความรักที่ถูกปิดบัง การไม่อาจเข้าถึงกันได้อย่างแท้จริง	แทนค่าบรรยากาศความอึดอัด และลึกลับด้วยใบหน้าที่ไม่แสดงอารมณ์ อยู่ในกิริยาท่าทางของความรัก (จูบ)	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	สร้างจุดเด่นของภาพจากรูปทรงมนุษย์ที่คุ้นชินแต่ลดตัดทอนรายละเอียดเพื่อสร้างความขัดแย้งภายในภาพ
8	 The Robing of the Bride (Max Ernst)	สะท้อนผ่านหญิงสาวที่สวมเครื่องแต่งกายลึกลับ รายล้อมด้วยสิ่งมีชีวิตประหลาดที่ไม่สามารถพบเห็นได้ทั่วไป ในเชิงสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม สะท้อนได้ถึงความหมายความสัมพันธ์ของเพศที่ถูกกดดัน โดยสร้างบรรยากาศที่เต็มไปด้วยความลึกลับและจินตนาการ	แทนค่าความกดดันทางเพศหญิง ด้วยรูปทรงรูปทรงครึ่งมนุษย์ตัดทอนใบหน้า	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	เน้นความสำคัญด้วยรูปทรงครึ่งมนุษย์และใช้สีคู่ตรงข้ามสร้างจุดเด่น
9	 Daddy Longlegs of the Evening-Hope (Salvador Dalí)	สะท้อนจิตไร้สำนึกและบาดแผลทางจิตใจในภาพเพราะมีส่วนของร่างกายมนุษย์ที่ละลายหรือบิดอย่างผิดธรรมชาติ เช่น แขนขาขาด ร่างไร้ศีรษะ สื่อถึงความทุกข์ทรมานและความกลัวที่ฝังอยู่ในจิตใจ	แทนค่าความทุกข์ทรมานและความกลัวด้วยบรรยากาศที่เหลวละลายไม่มีความมั่นคงทางวัตถุ	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	จัดองค์ประกอบแบบซ้ายขวาเท่ากันโดยการแยกสิ้นส่วนกระจายออกไปเพื่อขับเน้นสายตาไปทั่วผลงาน

10	 The Lovers (Leonora Carrington)	ในภาพนี้แสดงร่างของ “คู่รัก” ที่มีลักษณะกึ่งเทพกึ่งมนุษย์ ล่องลอยอยู่ในพื้นที่เหนือจริง ไม่มีการสัมผัสเชิงกายภาพโดยตรง แต่กลับเต็มไปด้วยพลังงานของความผูกพันทางจิตวิญญาณ รูปร่างของทั้งสองร่างเต็มไปด้วยเครื่องแต่งกายแปลกประหลาดคล้ายตัวละครในพิธีกรรมโบราณ มิติของจิตใต้สำนึกที่ ได้รับอิทธิพลจากจิตวิเคราะห์และปรัชญาลึกลับ	แทนค่า จิตไร้สำนึก หรือความฝันด้วยร่างมนุษย์ลดตัดทอนผสมผสานกับสัตว์	จิตรกรรมสากล แบบกึ่งนามธรรม	จัดองค์ประกอบแบบซ้ายขวาเท่ากัน โดยการแยกสิ้นส่วนกระจายออกไปเพื่อขับเน้นสายตาไปทั่วผลงาน

องค์ความรู้จากการศึกษา

จากการศึกษาวิเคราะห์ภาพรวมผลงานศิลปะแนวเซอเรียลลิสม์ (Surrealism) ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นหนึ่งในขบวนการศิลปะที่มีอิทธิพลสูงสุดในช่วงต้นศตวรรษ ที่ 20 มีแนวคิดที่มุ่งเน้นการปลดปล่อยจินตนาการและการสำรวจจิตไร้สำนึกของมนุษย์ โดยวิเคราะห์แรงจูงใจจากผลงานศิลปะเซอเรียลลิสม์ศิลปินจำนวน 4 คน ที่ได้รับการยอมรับ ได้แก่ ซัลวาดอร์ ดาลี (Salvador Dalí), เรอเน่ มากริตต์ (René Magritte), เลโอนอรา คาร์ริงตัน (Leonora Carrington) และแม็กซ์ เอิร์นส์ท (Max Ernst) พบว่าประเด็นที่สำคัญจากทฤษฎีแรงจูงใจในงานจิตรกรรมสร้างสรรค์ศิลปะเซอเรียลลิสม์ การแสดงออกเป็น 4 ประเดน คือ 1.อัตลักษณ์ทางเพศ 2.ความปรารถนา และแรงจูงในส่วนบุคคล 3.ความขัดแย้งภายในตนเอง และ4.อิทธิพลของทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ โดยผลงานของศิลปินแต่ละท่านแสดงออกแตกต่างกันออกไป ดังนี้

1) Salvador Dalí ผลงานอย่าง The Persistence of Memory และ Daddy Longlegs of the Evening—Hope แสดงแรงจูงใจที่มาจากความวิตกจริตเรื่องเวลา ความตาย ความกลัวจากสงคราม รวมถึงความพยายามที่จะเข้าใจโลกภายในตนเองผ่านภาพที่บิดเบี้ยว เชิงบำบัดตัวเองผ่านผลงานศิลปะ

2) René Magritte ในผลงาน The Treachery of Images และ The Rape (1934) Magritte ใช้ภาพสมจริงสร้าง “ความย้อนแย้ง” และ “ความไม่สบายใจ” โดยเฉพาะ The Rape ซึ่งแสดงให้เห็นแรงจูงใจทาง

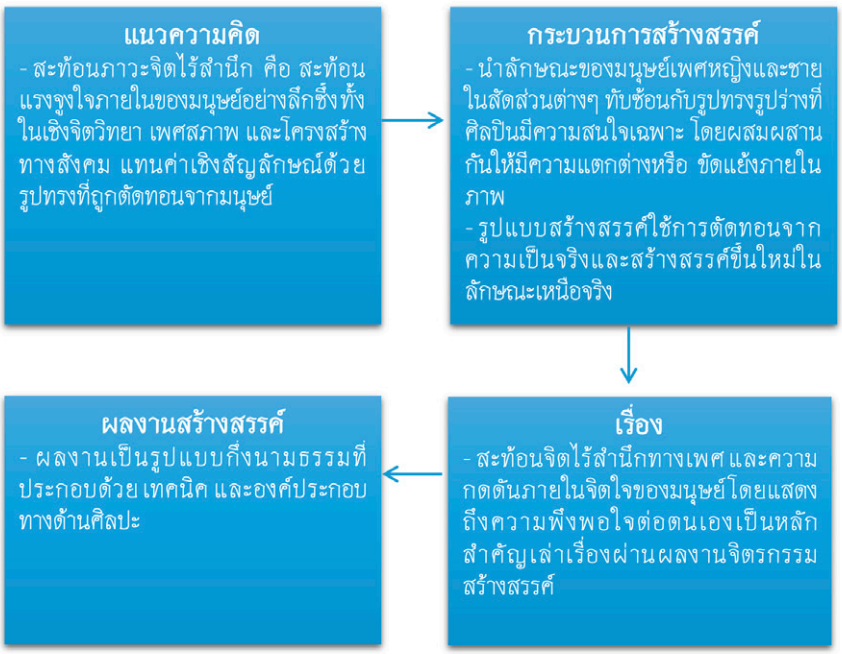
เพศและการวิพากษ์การลดทอนเพศหญิงในสื่อศิลปะและวัฒนธรรมชายเป็นใหญ่

3) Leonora Carrington ผลงานอย่าง And Then We Saw the Daughter of the Minotaur แสดงแรงจูงใจของหญิงสาวที่ต่อต้านโครงสร้างชายเป็นใหญ่ โดยเสนอโลกแห่งจิตวิญญาณหญิงเพื่อฟื้นฟูอัตลักษณ์และการสร้างพื้นที่จินตนาการที่ผู้หญิงสามารถควบคุมได้เองโดยไม่ต้องพึงพาผู้ชาย

4) Max Ernst ภาพอย่าง Forest and Dove สะท้อนแรงจูงใจที่มาจากความขัดแย้งในจิตใจ ความหลงใหลในธรรมชาติ และการหลอมรวมตัวตนกับสัตว์และวัตถุที่ไม่สามารถอธิบายได้อย่างมีเหตุผล

ศิลปะแนวเซอเรียลมิได้เป็นเพียงการ “วาดความฝัน” แต่เป็นพื้นที่สะท้อนแรงจูงใจภายในของมนุษย์อย่างลึกซึ้งทั้งในเชิงจิตวิทยา เพศสภาพ และโครงสร้างทางสังคม โดยเฉพาะการมองเพศหญิงในฐานะ ทั้งผู้ถูกกระทำ และผู้ทวงคืนพลังผ่านภาพเหนือจริง นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นว่าแรงจูงใจในงานศิลปะเซอเรียลลิสม์คือจุดตัดของ “จิตไร้สำนึก” และ “โลกภายนอก” ที่เปลี่ยนแปลงอยู่ตลอดเวลา

เซอเรียลลิสม์มิได้เป็นเพียงพื้นที่สำหรับการแสดงออกทางจิตไร้สำนึกเท่านั้น แต่ยังเป็นเวทีที่สะท้อนถึงมุมมองทางเพศและแรงจูงใจภายในอย่างลึกซึ้ง โดยเฉพาะในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับความเป็นหญิงความเป็นชาย และความสัมพันธ์เชิงอำนาจในสังคมศิลปะ นอกจากนี้ยังพบทฤษฎีของซิกมันด์ ฟรอยด์ มีอิทธิพลต่อแนวคิดและสัญลักษณ์ในงานศิลปะเหล่านี้อย่างมาก บทความนี้มีเป้าหมายในการขยายขอบเขตความเข้าใจเกี่ยวกับความเชื่อมโยงระหว่างเพศและศิลปะ โดยเสนอแนวทางใหม่ในการมองงานจิตรกรรมเซอเรียลลิสม์ผ่านมิติของแรงจูงใจส่วนบุคคลและโครงสร้างสังคมทางเพศที่แฝงอยู่ในผลงาน



ภาพที่ 14 องค์ความรู้แนวคิดในผลงานจิตรกรรมสร้างสรรค์
ที่มา: ชนิสรา วรโยธา

สรุป

งานศึกษานี้วิเคราะห์แรงจูงใจในผลงานเซอเรียลลิสม์ของศิลปิน ได้แก่ Salvador Dalí, René Magritte, Leonora Carrington และ Max Ernst ผลการศึกษาเผยให้เห็นแรงจูงใจหลักสี่ประการ ได้แก่ อัตลักษณ์ทางเพศ ความปรารถนาส่วนบุคคล ความขัดแย้งภายใน และอิทธิพลจากทฤษฎีจิตวิเคราะห์ของซิกมันด์ ฟรอยด์ ผลงานของศิลปินแต่ละคนสะท้อนการต่อสู้ทางอารมณ์ภายใน การวิพากษ์โครงสร้างชายเป็นใหญ่ และการใช้ภาพเหนือจริงเพื่อเยียวยาสร้างอำนาจให้ตนเอง เซอเรียลลิสม์จึงเป็นศิลปะที่สะท้อนสภาวะทางอารมณ์โลกภายใน (จิตไร้สำนึก) เข้ากับบริบททางสังคม เปิดมุมมองใหม่ต่อบทบาทเพศและแรงจูงใจในงานจิตรกรรมร่วมสมัย.

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างศิลปินหญิงและชาย ผลงานของศิลปินหญิงในขบวนการเซอเรียลลิสม์ เช่น Leonora Carrington มักแสดงแรงจูงใจที่แตกต่างจากศิลปินชาย โดยเน้นพลังของผู้หญิง การเยียวยา และอัตลักษณ์ทางจิตวิญญาณ การศึกษาที่เน้นมิติของเพศ (gendered motivation) อาจเผยให้เห็นการต่อรองอำนาจและการสร้างพื้นที่ทางศิลปะที่แตกต่าง และส่งเสริมการใช้เซอเรียลลิสม์ในการศึกษาเชิงสร้างสรรค์เป็นศิลปะบำบัด การเปิดพื้นที่ให้ผู้เรียนหรือผู้ป่วยได้แสดงออกผ่านแนวคิดเซอเรียลลิสม์ เช่น การวาดภาพจากความฝันหรือจินตนาการในจิตใต้สำนึก อาจมีส่วนช่วยพัฒนาแรงจูงใจในการเรียนรู้ และส่งเสริมการเยียวยาทางอารมณ์ในบริบทการศึกษาแพทย์ทางเลือก

เอกสารอ้างอิง

กำจร สุนพงษ์ศรี. (2554). **ศิลปะสมัยใหม่**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จิรัฏฐ์ ประเสริฐทรัพย์. (2557). **ความหมายในภาพศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พิมพ์พร ชูประภาวรรณ. (2564). **เซอร์เรียลลิสม์: ศิลปะเหนือจริงกับการต่อต้านเหตุผล.** สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สดชื่น ชัยประสาธน์. (2539). **จิตรกรรมและวรรณกรรมแนวเซอร์เรียลิสต์.** กรุงเทพมหานคร: บริษัทด่านสุทธาการพิมพ์ จำกัด.

สมชาย ศรีสอนดี. (2563). **ศิลปะเหนือจริง: จิตไร้สำนึกและความฝันในศิลปะศตวรรษที่ 20**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

Gillian Butler and Freda McManus. (2564). **จิตวิทยา: ความรู้ฉบับพกพา.** แปลจาก Psychology: A Very Short Introduction. แปลโดย ณัฐสุดา เต้พันธ์ (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร: บริษัท บุ๊คสเคป จำกัด.

Max-Ernst. (2568). **Forest and Dove, 1927 - by Max Ernst.** [Online]. Link: https://www.max-ernst.com/forest-and-dove.jsp

MoMA. (2562). **Leonora Carrington.** [Online]. Link: https://www.moma.org/collection/

works/393384

ReneMagritte (2568). **The Treachery of Images, 1929 by Rene Magritte**. [Online]. Link: https://www.renemagritte.org/the-treachery-of-images.jsp)

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

วิเคราะห์พุทธจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่
Analysis of Buddhist mural painting in Chiang Mai Province

นิตยา สิ่งของ[1], สุชัย สิริรวีกูล[1], สราวุธ รูปิน[2]
Nittaya Singkong[1], Suchai Siriraveekun[1], Sarawut Roopin[2]
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่[1], มหาวิทยาลัยเชียงใหม่[2]
Mahachulalongkornrajavidyalaya University[1], Chiang Mai University[2]
Corresponding Author E-mail:nityasing2522@gmail.com[1]

Article Info
Research Article

คำสำคัญ : พุทธจิตรกรรม, จังหวัดเชียงใหม่

Keywords : Buddhist mural painting, Chiang Mai Province

Received: 04/11/2025
Revised: 28/12/2025
Accepted: 29/12/2025
Published online: 29/12/2025

บทคัดย่อ

พุทธจิตรกรรมในพุทธศาสนาเป็นการถ่ายทอดภาพประวัติความเป็นมาของพุทธศาสนาและวิถีชีวิตของคนในท้องถิ่น ซึ่งเกี่ยวข้องกับ คติความเชื่อ ศิลปวัฒนธรรม บทความวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา คติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ 2) เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่

ระเบียบวิธีวิจัย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงเอกสาร ควบคู่กับการวิจัยเชิงสำรวจ เพื่อศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัยอย่างเป็นระบบ ผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย หนังสือ และแหล่งข้อมูลที่เกี่ยวข้อง รวมถึงการสำรวจภาคสนามในพื้นที่วิจัยที่กำหนด มีจำนวน 5 วัด ได้แก่ 1) วัดอุโมงค์ 2) วัดพระสิงห์ 3) วัดปราสาท 4) วัดบวกครกหลวง และ 5) วัดท่าข้าม โดยใช้พื้นที่ดังกล่าวเป็นแหล่งข้อมูลสำคัญในการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงคุณภาพ เพื่อนำมาวิเคราะห์และสังเคราะห์ผลการวิจัยตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้

ผลการวิจัยพบว่า 1) พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันเดียวที่ส่งเสริมให้พลเมืองเกิดความรู้ วัดและพระสงฆ์เป็นศูนย์กลางของสังคม คติ ความเชื่อ จิตรกรรมฝาผนังในวัดทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการ ได้แก่ (1) ประดับตกแต่ง (2) สอนสั่งผู้มาสักการะบูชา ด้วยการวาดภาพระบาย

สีและพิมพ์ภาพลายคำ เรื่องที่นำมาสร้างผลงานจิตรกรรม ได้แก่ พระพุทธประวัติ ประวัติความเป็นมาของวัด วิถีชีวิต นิทาน ชาดก พระสุตตันตปิฎก หลักธรรม ความเชื่อ ประเพณี วัฒนธรรม การละเล่นของเด็ก 2) รูปแบบ แบ่งออกเป็น 2 สาย ได้แก่ **สายที่ 1** สายศิลปะ มี 8 กลุ่ม ได้แก่ สุโขทัย อยุธยา รัตนโกสินทร์ ล้านนา ล้านช้าง ไทใหญ่ พม่า จีน **สายที่ 2** สายสกุลช่าง มี 4 สกุล ได้แก่ สกุลช่างล้านนา สกุลช่างพม่า สกุลช่างไทใหญ่ สกุลช่างจีน ด้านเทคนิค มี 3 แบบ ได้แก่ การแบ่งห้องภาพ การพิมพ์ภาพลายคำและการใช้กรอบรูป คุณค่าจิตรกรรมฝาผนัง ได้แก่ การอนุรักษ์ศิลปะทั้ง 8 กลุ่ม การนำเทคนิค และองค์ประกอบศิลปะเป็นข้อมูลศึกษา การนำเนื้อเรื่องเพื่อสอนสั่ง การอนุรักษ์และสืบทอด

Abstract

Buddhist painting in Buddhism depicts the history of Buddhism and the way of life of the local people, related to beliefs, customs, and art and culture. This research article aims: 1) to study the historical background, Buddhist beliefs, and characteristics of mural paintings in Chiang Mai Province; and 2) to analyze the styles, techniques, artistic elements, and artistic values of mural paintings in Chiang Mai Province.

The research methodology adopts qualitative research employing documentary research in conjunction with survey-based field research to systematically examine data relevant to the research issues. Data were collected from a wide range of scholarly sources, including academic documents, related research, books, and other materials, included by field surveys within the designated research sites focusing on 5 temples namely : (1) Wat Umong, (2) Wat Phra Singh, (3) Wat Prasat, (4) Wat Buak Krok Luang, and (5) Wat Tha Kham. These sites served as primary sources of qualitative data, which were subsequently analyzed and synthesized in fulfilling the established research objectives.

The findings reveal that: 1) Buddhism is the primary institution that promotes knowledge among citizens, with temples and monks serving as the center of society. Beliefs and doctrines are reflected through mural paintings in temples, which serve two main functions: (1) decoration and (2) instruction for worshippers. This is achieved through painted murals and printed lacquered designs (lai kham). The themes depicted in the murals include the life of the Buddha, the history of temples, ways of life, folktales, Jataka tales, the Sutta Pitaka, Buddhist teachings, beliefs, traditions, culture, and children's games.

2) The forms can be classified into two main lineages. The first is the artistic lineage, which comprises 8 groups: Sukhothai, Ayutthaya, Rattanakosin, Lanna, Lan Chang, Tai Yai (Shan), Burmese, and Chinese. The second is the craft lineage, which consists of 4 schools: the local Thai

artisan school, the Lanna artisan school, the Tai Yai (Shan) artisan school, and the Chinese artisan school. In terms of techniques, there are three types: the division of pictorial panels, the printing of lai kham patterns, and the use of frames. The values of mural paintings include the preservation of art from all eight groups, the use of techniques and artistic elements as sources of study, the use of narrative content for instruction, and the conservation and transmission of cultural heritage.

บทนำ

พุทธศิลปกรรมล้านนาเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาเป็นรากฐานสำคัญที่หล่อหลอมอัตลักษณ์ของคนในจังหวัดเชียงใหม่ในการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมฝาผนัง เช่น การวาดภาพ เรื่องประวัติพุทธศาสนา ประวัติวิถีชีวิตชุมชน สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาของจิตรกรผู้สร้างสรรค์ผลงาน แรงบันดาลใจ และความศรัทธา จากนามธรรมสู่รูปธรรม คือ ภูมิปัญญาล้านนาเป็นศิลปกรรมเชิงช่างชั้นสูง สร้างไว้เพื่อสืบทอดความเจริญงอกงามทางพุทธศิลปกรรมล้านนา “การถ่ายทอดศิลปะและวัฒนธรรมภูมิปัญญาล้านนาสู่สังคมโดยผู้ทรงภูมิปัญญาท้องถิ่น” (ดร.พิสิฎฐ์ โคตรสุโพธิ์, รศ.ดร.ธเนศ ศรีวิชัยลำพันธ์, รศ.ดร.วีระพงษ์ แสง-ชูโต,2557: 46) เป็นการนำองค์ความรู้และภูมิปัญญาเดิมของล้านนาคืนสู่ถิ่นกำเนิด ผ่านกิจกรรมการเรียนรู้โดยปราชญ์อาวุโสของแต่ละท้องถิ่นในภูมิภาคล้านนา

จิตกรรมฝาผนังเริ่มเกิดขึ้นตั้งแต่ พ.ศ.1944-2043 มีหน้าที่สำคัญ 2 ประการ 1.เพื่อประดับตกแต่งพื้นที่ด้วยงานศิลป์ 2.สอนสั่งผู้มาสักการะบูชาผ่านภาพเรื่องราวพระพุทธประวัติที่สอดแทรกข้อคิดหลักคุณธรรม ในศตวรรษที่ 19 ชุมชนชาวไทใหญ่และไทลื้อจากรัฐฉานได้อพยพตั้งรกรากในจังหวัดเชียงใหม่ จึงเกิดความหลากหลายทางวัฒนธรรม (ล้านนา ภาคเหนือ) คนรุ่นหลังสามารถเรียนรู้ถึงวิถีชีวิตชาวล้านนาในอดีตผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ได้ เช่น การละเล่นของเด็ก นาฏศิลป์ และวัฒนธรรมทางดนตรี จิตรกรรมฝาผนังของล้านนาจึงมีลักษณะการรังสรรค์งานแบบปัจเจก ภาพเขียนยังช่วยส่องสะท้อนภูมิหลังทางชาติพันธุ์ของศิลปิน เช่น วัดบวกครกหลวง อำเภอสันกำแพงและวัดป่าแดดในอำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ สังเกตได้จากเครื่องแต่งกายของผู้คนในภาพจิตรกรรม การใช้สีสันสดใสบนผนังของวิหาร ศิลปินล้านนามักใช้วิธีในการรังสรรค์ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เรียกว่า ลายคำ (แทมมาริน วิลเลจ, 2560: 14-15)

การสร้างสรรค์ผลงานของช่างศิลป์เป็นการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังแบบร่วมสมัยเป็นสมบัติที่ล้ำค่าของชาติพุทธตำนาน จึงเป็นประเด็นที่น่าสนใจศึกษาและควรหาองค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างงานจิตรกรรมแบบล้านนานี้ไว้ 1.เพื่อประโยชน์ในการสืบค้นข้อมูล 2.แนวทางในการศึกษา 3.เพื่อให้ช่างฝีมือทั้งหลายได้เกิดความมั่นใจในการสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังล้านนาให้สำเร็จงดงามตามแบบอย่างโบราณที่ปฏิบัติกันมา

ปัญหาของจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดเชียงใหม่ ปัจจุบันได้แก่ การเสื่อมสภาพของภาพวาดที่มีสีซีดจางลง ภาพวาดบางส่วนหายไปตามกาลเวลา เช่น 1) วัดอุโมงค์ 2) วัดพระสิงห์ 3) วัดปราสาท 4) วัดบวกครกหลวง และ 5) วัดท่าข้าม ผลกระทบดังกล่าวเกิดจากระยะเวลาที่ยาวนานของผลงานรูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ รวมถึง สภาพภูมิอากาศ เช่น ความร้อนจากแสงแดด ฝาผนังซึมจากฝน ขาดการซ่อมแซม บุคลากรให้คุณค่าต่อ

การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังน้อย และเปลี่ยนแปลงค่านิยมศิลปะตามยุค ตามสมัยนิยม ช่องว่างขององค์ความรู้ (Research Gap) มีผู้กล่าวถึงไม่มากนัก ได้แก่ งานวิจัยเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา คติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ รวมถึงการวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ ที่ยังขาดการส่งเสริมงานจิตรกรรมล้านนา การพัฒนาต่อยอด จากประเด็นดังกล่าวทำให้ผู้ศึกษาสนใจศึกษาวิจัย เรื่อง “พุทธจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่” จึงได้ศึกษาวิจัยที่เกี่ยวข้อง เรื่อง “วิเคราะห์พุทธศิลป์ล้านนากับกระบวนการสร้างความสัมพันธ์กลุ่มชาติพันธุ์อนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง” เป็นงานวิจัยเพื่อวิเคราะห์ศึกษา 1) พุทธศิลปกรรมล้านนาเกิดขึ้นเมื่อพุทธศตวรรษที่ 19 โดยกษัตริย์ในราชวงศ์มังรายเป็นการรับอิทธิพลทางพุทธศิลปะกรรมจาก 2 แหล่ง ได้แก่ 1) จากอาณาจักพุทธแห่งพุกาผ่านอาณาจักรเชียงแสนและอาณาจักรหริภุญชัย และ 2) จากอาณาจักพุทธแห่งลังกา ผ่านอาณาจักรสุโขทัย มีพัฒนการในระยะเวลา 150 ปี จนถึงยุคทองของพุทธศาสนาในล้านนา 2) คุณค่าของพุทธศิลปกรรมล้านนา ได้พัฒนาขึ้นด้วยองค์ประกอบ 6 ประการ คือ 1. การมีความเข้มแข็งของกองทัพ 2. สถาบันพระพุทธศาสนา 3. กฎหมาย 4. ช่างฝีมือ 5. การเกษตรกรรม 6. เศรษฐกิจ (ดร.สุชัย สิริรวีกูล, พระครูพิพิธสุดาทร, รศ.ดร. พูนชัย ปันธิยะ,2562: 2356)

ผู้วิจัยจึงได้วิเคราะห์พุทธจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 วัด ได้แก่ จำนวน 5 วัด คือ 1) วัดอุโมงค์ 2) วัดพระสิงห์ 3) วัดปราสาท 4) วัดบวกครกหลวง และ 5) วัดท่าข้าม ซึ่งสะท้อนผลงานจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดเชียงใหม่ ปรากฏการณ์ทางพระพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับมุมมองทางวิชาการต่อจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ ด้วยความแตกต่างระหว่างนักวิชาการยุคอดีตและยุคปัจจุบัน จะช่วยให้สามารถเข้าใจได้อย่างชัดเจนถึงพลังของจิตรกรรมฝาผนังในฐานะที่เป็นองค์ความรู้และกระบวนการสำคัญ ช่วยให้ค้นพบแนวทางที่เหมาะสมสอดคล้องกับสถานการณ์จริง ข้อเสนอแนะที่กระตุ้นให้เกิดการพัฒนาองค์ความรู้เพื่อสร้างสรรค์งานจิตรกรรมล้านนาในสังคมผลการศึกษาในครั้งนี้จะนำไปสู่การพัฒนารูปแบบการเผยแผ่หลักธรรมในพุทธศาสนาและความก้าวหน้าทางวิชาการด้านพุทธศาสนาเพื่อสังคม (Socially Engaged Buddhism) ที่เหมาะสมสะท้อนความเชื่อมโยงระหว่างแนวคิด ลักษณะ รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่สู่การพัฒนาพุทธจิตรกรรม

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา คติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่

2) เพื่อวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่องนี้มีขั้นตอนการวิจัยตามลำดับขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. รูปแบบการวิจัย การวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ คือ วิจัยเชิงเอกสาร วิจัยเชิงสำรวจ (1) การวิจัยเชิงเอกสาร (Documentary Research) ผู้วิจัยได้ศึกษาจากพระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราช

วิทยาลัยเฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พุทธศักราช 2539 และศึกษาค้นคว้าจาก คัมภีร์ อรรถกถา ฎีกา อนุฎีกา และปกรณ์วิเสส ตลอดจน วิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา จารึก พับสา ใบลาน คัมภีร์ บทความทางวิชาการ และรายงานการวิจัย นิตยสาร อินเทอร์เน็ตสิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง กับการจิตรกรรมฝาผนังในจังหวัดเชียงใหม่ทั้งภาษาไทยและต่างประเทศ (2) การวิจัยเชิงสำรวจ (Survey Research) เพื่อให้ได้ข้อมูลและเนื้อหาเชิงกายภาพและข้อมูลทั่วไปของพื้นที่เพื่อให้ได้ฐานข้อมูลในการสนับสนุนและวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด

2. ประชากรกลุ่มตัวอย่าง ผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่การวิจัยครั้งนี้ จำนวน 5 วัด คือ 1) วัดอุโมงค์ 2) วัดพระสิงห์ 3) วัดปราสาท 4) วัดบวกครกหลวง และ 5) วัดท่าข้าม เป็นต้น ที่มีข้อมูลเกี่ยวข้องกับงานพุทธศิลปกรรม โดยเป็นการศึกษาแบบเจาะจงกับกลุ่มเป้าหมายมีส่วนเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมที่งดงามและเป็นเอกลักษณ์ของเชียงใหม่

3. เครื่องมือการวิจัย การวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาวิเคราะห์พุทธจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ โดยใช้เครื่องมือในการวิจัยที่ผู้วิจัยสร้างขึ้นเพื่อให้สามารถเก็บรวบรวมข้อมูลได้ตรงตามวัตถุประสงค์ของการศึกษา ประกอบด้วยเครื่องมือหลักดังต่อไปนี้

3.1 แบบวิเคราะห์เอกสารและภาพถ่าย (Document and Photograph Analysis Form) ใช้สำหรับวิเคราะห์ข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ งานวิจัย บทความ และภาพถ่ายจิตรกรรม เพื่อเปรียบเทียบรูปแบบทางศิลปะและเนื้อหาทางธรรม รวมทั้งตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลที่ได้จากภาคสนาม

3.2 แบบบันทึกการสำรวจ (Field Observation Form) ใช้สำหรับบันทึกลักษณะทั่วไปของพุทธจิตรกรรมในแต่ละวัด เช่น สถานที่ตั้ง ลักษณะภาพฝาผนัง เทคนิคการเขียน สี วัสดุ และสภาพความสมบูรณ์ของผลงาน เพื่อให้ได้ข้อมูลเชิงพรรณนาอย่างละเอียดและเป็นระบบ

3.3 กล้องถ่ายภาพและอุปกรณ์บันทึกเสียง ใช้ในการบันทึกภาพจิตรกรรมและเสียงการสัมภาษณ์เพื่อประกอบการวิเคราะห์เชิงลึกทางศิลปกรรมและคติทางธรรม

4. การเก็บรวบรวมข้อมูล ในการวิจัยเรื่อง “พุทธจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่” ดำเนินการโดยใช้ทั้งข้อมูลเอกสาร (Documentary Data) และข้อมูลเชิงสำรวจ (Survey Research) เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ครอบคลุมเป็นระบบ ตามขั้นตอนต่อไปนี้

ขั้นตอนที่ 1 การเก็บข้อมูลเชิงเอกสาร (Documentary Research) ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย บทความทางวิชาการ จารึก พับสา ใบลาน และคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา รวมทั้งเอกสารทั้งภาษาไทยและต่างประเทศ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ แนวคิดทางพุทธศิลป์ รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลป์ และคุณค่าของจิตรกรรมฝาผนังล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่ โดยเฉพาะในวัดตัวอย่าง จำนวน 5 วัดได้แก่ 1) วัดอุโมงค์ 2) วัดพระสิงห์ 3) วัดปราสาท 4) วัดบวกครกหลวง และ 5) วัดท่าข้าม ซึ่งเป็นพื้นที่ศึกษาพุทธจิตรกรรม

ขั้นตอนที่ 2 การเก็บข้อมูลเชิงสำรวจ (Survey Research) Interviews) ผู้วิจัยได้ลงพื้นที่สำรวจและบันทึกภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัด วัดอุโมงค์ วัดพระสิงห์ วัดปราสาท วัดบวกครกหลวง และวัดท่าข้าม เพื่อเก็บข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมา คติความเชื่อในทางพระพุทธศาสนา รูปแบบ เทคนิค และองค์ประกอบทางศิลปกรรม

ขั้นตอนที่ 3 การสังเคราะห์และวิเคราะห์ข้อมูล (Data Synthesis and Analysis) ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากทั้งสองแหล่ง คือ การวิจัยเชิงเอกสาร (Documentary Research) และข้อมูลเชิงสำรวจ (Survey Research) Interviews) มาวิเคราะห์และเปรียบเทียบเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของข้อมูลด้านเนื้อหา แนวคิด รูปแบบ เทคนิค และคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ล้านนา จากนั้นจึงสังเคราะห์ผลให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการวิจัย เพื่อให้ได้องค์ความรู้ใหม่ที่สะท้อนคติ ความเชื่อ และคุณค่าทางจิตรกรรมพุทธศิลป์ของจังหวัดเชียงใหม่อย่างรอบด้าน

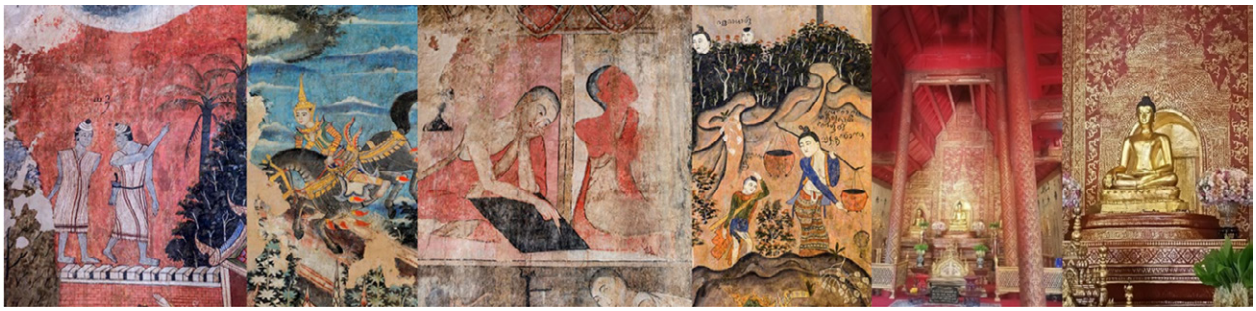
5. การวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยเชิงเอกสารข้อมูลและเนื้อหาที่สำคัญและเกี่ยวข้องที่ได้จาก การเก็บรวบรวมเชิงเอกสารวิชาการในการสนับสนุนการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดคือ ข้อมูลเอกสารชั้นปฐมภูมิและทุติยภูมิ ซึ่งมีลักษณะเป็นข้อมูลเชิงเนื้อหาที่ต้องอาศัยการวิเคราะห์แบบตีความเพื่อนำไปผสาน วิพากษ์ และแยกแยะร่วมกับข้อมูลที่ได้จากเครื่องมือการวิจัย ทั้งแบบสัมภาษณ์ และการสังเกตการณ์ เพื่อนำไปสู่การสังเคราะห์ข้อมูลที่ถูกต้องตามวัตถุประสงค์การวิจัย

ผลการวิจัย

ตารางที่ 1 แสดงสรุปข้อมูลของประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่

หัวข้อศึกษา	ข้อมูลศึกษา	สรุปผลการศึกษา
ประวัติ	-พระพุทธศาสนามีพระสงฆ์ที่ศึกษาพระไตรปิฎกเพื่อสอนบุคคล -พระพุทธศาสนาพัฒนาส่งเสริมและปฏิรูปพระศาสนาให้เจริญยิ่งขึ้น -พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันเดียวที่ให้ความรู้แก่พลเมืองในยุคนั้น	- พระพุทธศาสนามีพระสงฆ์ที่ศึกษาพระไตรปิฎกสามารถถ่ายทอดความรู้ได้ สร้างความเคารพศรัทธาต่อชุมชน วัดและพระสงฆ์จึงเป็นศูนย์กลางของสังคม (เกรียติคุณ สุรัสวดี อ๋องสกุล, กษัตริย์ล้านนาเชียงใหม่,2557: 150-151)
คติ ความเชื่อ ประเพณี	เกี่ยวกับงานจิตรกรรมฝาผนังในวัดทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการ ประการแรกเพื่อประดับตกแต่งพื้นที่ด้วยงานศิลป์และสอนสั่งผู้มาสักการะบูชา ประการที่สองภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดในวิหารอันเป็นที่เผยแผ่พระพุทธประวัติและนิทานชาดก	-คติ ความเชื่อ จิตรกรรมฝาผนังในวัดทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการ 1. เพื่อประดับตกแต่งและสอนสั่งผู้มาสักการะบูชา 2. จิตรกรรมฝาผนังในวัดเป็นที่เผยแผ่พระพุทธศาสนา

ลักษณะจิตรรมฝาผนัง	-ถ่ายทอดเกี่ยวกับเรื่องราวพระพุทธประวัติ ข้อคิดหลักคุณธรรม ความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรม วิถีความเป็นอยู่ดั้งเดิม เรียบง่ายตามความเป็นจริง เช่น ยาสมุนไพร การเกี้ยวพาราสีและการทำสงคราม การละเล่นของเด็ก นาฏศิลป์ และวัฒนธรรมทางดนตรี อิทธิพลจากพม่า ไทใหญ่ ลาว ไทลื้อ จีน และสยาม และผสมผสานกับภาพลายคำ	-ลักษณะจิตรรมฝาผนัง ได้แก่ การวาดภาพระบายสี ถ่ายทอดเรื่องราว พระพุทธประวัติ ข้อคิดหลักคุณธรรม ความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรม วิถีความเป็นอยู่ดั้งเดิม ยาสมุนไพร การเกี้ยวพาราสี การทำสงคราม การละเล่นของเด็ก นาฏศิลป์ ดนตรี และผสมผสานกับภาพ ลายคำ



ภาพที่ 1 ตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนา วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ อ.เมือง จ.เชียงใหม่
ที่มา: นางสาวนิตยา สิ่งของ

1) ประวัติความเป็นมา พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันเดียวที่ให้ความรู้แก่พลเมืองในยุคนั้น พระสงฆ์ที่ศึกษาพระไตรปิฎกสามารถถ่ายทอดความรู้ได้สร้างความเคารพศรัทธาต่อชุมชน (เกรียติคุณ สุรัสวดี อ๋องสกุล, กษัตริย์ล้านนาเชียงใหม่, 2557: 150-151) วัดและพระสงฆ์จึงเป็นศูนย์กลางของสังคม คติ ความเชื่อ ประเพณีจิตรกรรมฝาผนังในวัดทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการ 1) เพื่อประดับตกแต่งและสอนสั่งผู้มาสักการะบูชา 2) จิตรกรรมฝาผนังในวัดเป็นที่เผยแผ่พระพุทธศาสนา ลักษณะจิตรรมฝาผนัง ได้แก่ การวาดภาพระบายสี ถ่ายทอดเรื่องราว พระพุทธประวัติ ข้อคิดหลักคุณธรรม ประเพณีวัฒนธรรม วิถีความเป็นอยู่ ยาสมุนไพร การเกี้ยวพาราสี การทำสงคราม การละเล่นของเด็ก นาฏศิลป์ ดนตรี และผสมผสานกับภาพลายคำ

ตารางที่ 2 แสดงสรุปข้อมูลวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 วัดมาเรียงลำดับ

ชื่อวัด	รูปแบบ	เทคนิค	องค์ประกอบศิลป์	คุณค่าจิตรกรรม
วัดอุโมงค์	-ศิลปะสุโขทัย -ศิลปะอยุธยา -ศิลปะจีน -สกุลช่างล้านนา -สกุลช่างจีน	-สีฝุ่นบนผนังปูน	-ภาพลายเส้นสีดำและสีแดงบนพื้นสีทอง	-อนุรักษณ์ศิลปะ สุโขทัย อยุธยา จีน -สกุลช่างล้านนา สกุลช่างจีน -เทคนิคสีฝุ่นบนผนังปูน -องค์ประกอบศิลป์ภาพลายเส้นสีดำและสีแดง บนพื้นสีทอง -เรื่องพระพุทธเจ้าเป็นหลักธรรมคำสอน
วัดพระสิงห์	เขียนโดย “หนานโพธา” -ศิลปกรรม ใกล้เคียงกับแบบแผนของจิตรกรรมรัตนโกสินทร์ เขียนโดย “เจ็กเส็ง” -ภาพสามัญชนสะท้อนวิถีชีวิตชาวบ้าน -สกุลช่างล้านนา -สกุลช่างจีน	-สีฝุ่นบนผนังปูน เน้นการใช้ ลายคำด้วยสีทองประดับบนพื้นสีแดง -แบ่งห้องภาพ -กรอบเส้นสินเทา	-การสอดแทรกลายคลื่นน้ำอิทธิพลมาจากทั้งสยาม ล้านนา และพม่า -ใช้โครงสีฟ้า คราม เขียว ที่เป็นสีวรรณะเย็น -สีวรรณะร้อน แดง ทอง แบบประเพณีนิยมล้านนาโบราณ ส่วนอิทธิพลจากพม่า ตัวละครใส่เครื่องทรงแบบพม่า	-อนุรักษณ์ศิลปะ รัตนโกสินทร์ ล้านนา พม่า -สกุลช่างล้านนา สกุลช่างจีน -เทคนิคสีฝุ่นบนผนังปูน ลายคำสีทองประดับบนพื้นสีแดง -องค์ประกอบศิลป์ สีวรรณะเย็น สีวรรณะร้อน -เรื่องสุวรรณหงส์ เป็นวรรณคดีประเภท บทละครนอก ฉบับที่ 2 พระราชนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่2 (กรมศิลปากร,2530:1-69) -เรื่อง สังข์ทอง หมวดวรรณคดีไทย (ศ.ดร.รื่นฤทัย สัจจพันธุ์,2561:10-114)

วัดปราสาท	-ศิลปะล้านนา -ศิลปะล้านช้าง -สกุลช่างล้านนา	-สีฝุ่นบนผนังปูน -พิมพ์ภาพ -เรียงภาพจากล่างสู่บนของผนัง	-ลายทอง พื้นสีแดง -ลายคำ	-อนุรักษณ์ศิลปะล้านนา ล้านช้าง -สกุลช่างล้านนา -เทคนิคสีฝุ่นบนผนังปูน พิมพ์ภาพ เรียงภาพจากล่างสู่บน –องค์ประกอบศิลป์ ลายทอง พื้นสีแดง ลายคำ -เรื่องราว สัตตมหาสถานพุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขทั้ง 7 สัปดาห์ (ศ.ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี, 2555: 380)
วัดบวกครกหลวง	-ไทใหญ่ ภาพของท้องถิ่น -ศิลปะล้านนา -สกุลช่างไทยใหญ่ -สกุลช่างล้านนา	-สีฝุ่นบนผนังปูน -เทคนิคสีน้ำ -แบ่งห้องภาพ -เขียนด้วยคอมโปสิชั่น -ระหว่างภาพเป็นหยักแหลมรูปฟันปลา -เน้นความน่าสนใจ -ใช้กรอบรูปคล้ายภูเขา	-รูปร่างเป็นอิสระ -สีสว่าง พื้นสีขาว เทคนิคสีน้ำ สีแก่ใช้ล้วงพื้น จุดเด่นของภาพใช้สีสันสดจัดจ้าน -การแต่งกายมีลักษณะเป็นแบบคนพื้นเมือง -กรอบรูปใช้ลายสีน้ำเงิน แดง และขาว -จำแนกได้ 6 กลุ่ม คือ กลุ่มสีคราม สีแดงชาด สีทอง สีเหลือง น้ำตาล สีดำ และสีขาว -สีฝุ่นบดผสมกาวยางไม้	-อนุรักษณ์ศิลปะไทยใหญ่ ล้านนา -สกุลช่างไทยใหญ่ สกุลช่างล้านนา -เทคนิค เขียนด้วยคอมโปสิชั่น -องค์ประกอบศิลป์ พื้นสีขาว การแต่งกายแบบคนพื้นเมือง ใช้สีน้ำจำแนกได้ 6 กลุ่ม คือ กลุ่มสีคราม สีแดงชาด สีทอง สีเหลือง- น้ำตาล สีดำ และสีขาว -ประสบการณ์ของช่าง -เรื่อง พุทธประวัติและชาดกในนิบาต (พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 28 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2)
วัดท่าข้าม	-ศิลปกรรมล้านนา -ศิลปรัตนโกสินทร์ -ศิลปกรรมพม่า -ศิลปกรรมไทใหญ่ -สกุลช่างล้านนา -สกุลช่างไทใหญ่ -สกุลช่างจีน	-แบ่งห้องภาพ -ใช้รูปคน สัตว์ สิ่งของธรรมชาติ	-เขียนบนพื้นเส้นลายขวาง เป็นตัวดำเนินเรื่อง - สีที่ใช้เป็นคู่สีครามน้ำตาลแดง -เส้นลายขวางคล้ายลายผ้าซิ่นเป็นพื้นหลังของภาพ -ใช้เส้นโค้งเป็นเส้นสินเทาในบางภาพ -ตัวละครลดทอนความเป็นอัตลักษณ์ไทใหญ่และผสานวิถีชีวิตคนไทย	- อนุรักษณ์ศิลปะล้านนา รัตนโกสินทร์ พม่า ไทใหญ่ -สกุลช่างล้านนา สกุลช่างไทใหญ่ สกุลช่างจีน -เทคนิค แบ่งห้องภาพเขียนภาพคน สัตว์ สิ่งของ ธรรมชาติ -องค์ประกอบศิลป์ เส้นลายขวาง สีที่ใช้สีคราม น้ำตาลแดง ลายผ้าซิ่น เส้นโค้งเป็นเส้นสินเทา ตัวละครไทใหญ่ผสานวิถีชีวิตคนไทย -เรื่อง ไข่แม่กาเผือกมารดาของพระพุทธเจ้าทั้ง 5 องค์ ได้แก่ พระกกุสันธพุทธเจ้า พระโกนาคมนพุทธเจ้า พระกัสสปพุทธเจ้า พระโคตมพุทธเจ้า และพระศรีอริยเมตไตรยพุทธเจ้า(ธนกฤต ก้องเวหา, 2568:15)

2) วิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าทางศิลปกรรมที่สะท้อนให้เห็นถึงรากฐานความเชื่อและภูมิปัญญาของช่างล้านนาอย่างเด่นชัด

รูปแบบ แบ่งออกเป็น 2 สายหลัก คือ 1) สายศิลปะและสายสกุลช่าง สายศิลปะมีทั้งหมด 8 กลุ่ม ได้แก่ (1) สุโขทัย (2) อยุธยา (3) รัตนโกสินทร์ (4) ล้านนา (5) ล้านช้าง (6) ไทใหญ่ (7) พม่า (8) จีน (วัดอุโมงค์,วัดพระสิงห์, วัดปราสาท,วัดบวกครกหลวง,วัดท่าข้าม) 2) สายสกุลช่างมี 4 สกุล คือ (1) สกุลช่างล้านนา (2) สกุลช่างพม่า (3) สกุลช่างไทใหญ่ (4) สกุลช่างจีน ซึ่งต่างมีเอกลักษณ์เฉพาะตนและได้หลอมรวมกันจนเกิดเป็นศิลปะจิตรกรรมแบบล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่

เทคนิค พบว่ามีการใช้เทคนิคการเขียนภาพ 3 ลักษณะสำคัญ ได้แก่ 1) เทคนิคการแบ่งห้องภาพ โดยใช้เส้นหยักแหลมรูปฟันปลาเป็นเส้นแบ่งฉากและเล่าเรื่องอย่างต่อเนื่อง 2) เทคนิคการพิมพ์ภาพลายคำ ซึ่งเป็นลวดลายสีทองบนพื้นสีเข้มอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของศิลปะล้านนา 3) เทคนิคการใช้กรอบรูปเพื่อกำหนดขอบเขตของเนื้อหาในภาพอย่างชัดเจน การใช้เทคนิคเหล่านี้แสดงถึงความชำนาญและความเข้าใจในองค์ประกอบของพื้นที่จิตรกรรมของช่างโบราณ

องค์ประกอบศิลป์ ของจิตรกรรมฝาผนังเชียงใหม่ประกอบด้วยลักษณะเส้น รูปร่าง และรูปทรงแบบประเพณีนิยมล้านนาโบราณ ตัวละครในภาพมีการแต่งกายแบบพื้นเมืองและไทใหญ่ สีที่ใช้แบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ 1) ใช้สีฝุ่นบดผสมกาวยางไม้ 2) การใช้สีน้ำ จำแนกสีได้ 6 กลุ่ม คือ (1) กลุ่มสีคราม (2) สีแดงชาด (3) สีทอง (4) สีเหลือง – น้ำตาล (5) สีดำ (6) สีขาว

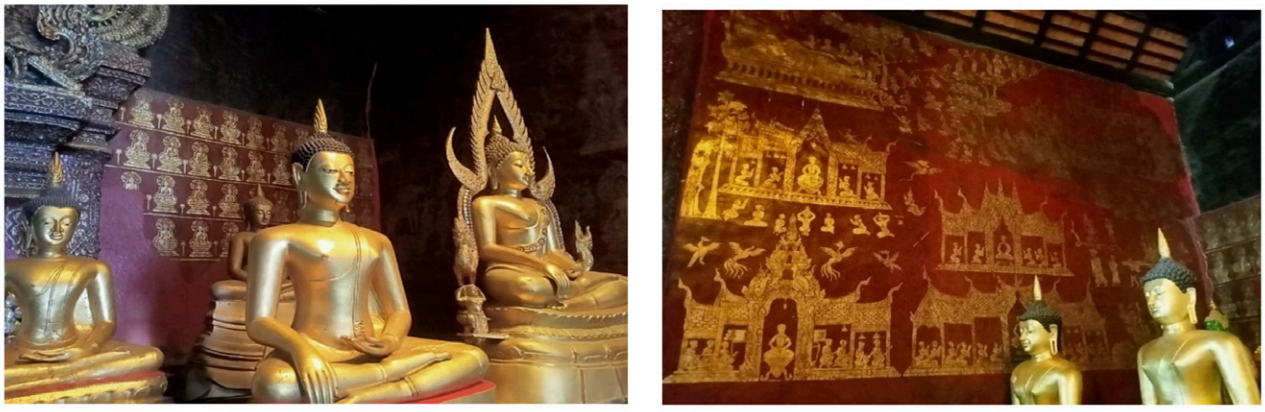
คุณค่าทางศิลปกรรม ในจังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 วัด จำแนกเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1.ด้านเนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนัง ได้แก่ เรื่องพระพุทธเจ้าเป็นหลักธรรมคำสอน เรื่องสุวรรณหงส์ เป็นวรรณคดีประเภท บทละครนอก ฉบับที่ 2 พระราชนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 (กรมศิลปากร,2530:1-69) เรื่อง สังข์ทอง หมวดวรรณคดีไทย (ศ.ดร.รื่นฤทัย สัจจพันธุ์,2561:10-114) เรื่อง สัตตมหาสถานพุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขทั้ง 7 สัปดาห์ (ศ.ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี ,2555: 380) เรื่อง พุทธประวัติและชาดกในนิบาต (พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 28 ขุททกนิกาย ชาดก ภาค 2) เรื่อง ไข่แม่กาเผือก มารดาของพระพุทธเจ้าทั้ง 5 องค์ ได้แก่ พระกกุสันธพุทธเจ้า พระโกนาคมนพุทธเจ้า พระกัสสปพุทธเจ้า พระโคตมพุทธเจ้า และพระศรีอริยเมตไตรยพุทธเจ้า (ธนกฤต ก้องเวหา,2568:15) และ 2.ด้านความรู้ประสบการณ์ของช่างผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรรกรรมในเชียงใหม่มีศิลปะจำนวน 8 สาย ได้แก่ 1. ศิลปะสุโขทัย 2. อยุธยา 3. รัตนโกสินทร์ 4. ล้านนา 5. ล้านช้าง 6. ไทใหญ่ 7. พม่า 8. จีน และสกุลช่าง 4 สกุล 1. ลานนา 2. สกุลช่างพม่า 3. สกุลช่างไทใหญ่ 4. สกุลช่างจีน (วัดอุโมงค์,วัดพระสิงห์,วัดปราสาท,วัดบวกครกหลวง,วัดท่าข้าม) คุณค่าทั้ง 2 ด้านที่ค้นพบในงานวิจัยนี้ส่งผลให้เห็นถึงการพัฒนาสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมต่อไป

ภาพที่ 2 ภาพพุทธศิลปกรรมในวิหารลายคำวัดอุโมงค์ (สวนพุทธธรรม) จังหวัดเชียงใหม่ จิตรกรรมช่วงพุทธศาสนารุ่งเรืองในอาณาจักรล้านนา พุทธศตวรรษที่ 20-21

ที่มา: ภานุพงษ์ เลาหสม, จิตรกรรมฝาผนังล้านนาและงานสุรชัย จงจิตงาม 2551

ภาพที่ 3 ภาพจิตรกรรมกรรมในวิหารลายคำวัดพระสิงห์ กลางเมืองเชียงใหม่ บนถนนสามล้าน ตำบลพระสิงห์ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ที่มา: นางสาวนิตยา สิ่งของ



ภาพที่ 4 ภาพจิตกรรมในวิหารวัดปราสาท ตอนพุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุข ตำบลศรีภูมิ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

ที่มา: นางสาวนิตยา สิ่งของ

ภาพที่ 5 ภาพพระประธานในวิหาร และภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง (ยุคเริ่มสร้างสรรค์งานพุทธศิลปกรรม)
ที่มา : ประยูร อุลุชาฎะ, วัดบวกครกหลวง

ภาพที่ 6 ภาพ “วิหารคำ” วัดท่าข้าม ตำบลสบเปิง อำเภอแม่แตง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา : หอภาพถ่ายล้านนา โดย มูลนิธิ รองศาสตราจารย์กันต์ พูนพิพัฒน์

อภิปรายผล

ความสำคัญของจิตรกรรมในเชียงใหม่ ประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันเดียว (เกรียติคุณ สุรัสวดี อ๋องสกุล, กษัตริย์ล้านนาเชียงใหม่, 2557: 150-151) ที่ส่งเสริมให้พลเมืองเกิดความรู้ จิตรกรรมฝาผนังในวัดเป็นที่เผยแผ่พระพุทธศาสนา พุทธประวัติ ชาดกพระไตรปิฎก ชาดกพื้นบ้าน และวิถีชีวิตของคนในชุมชน เป็นเอกลักษณ์ชาวเชียงใหม่จากรุ่นสู่รุ่นเป็นศูนย์กลางของสังคม บุคคลตระหนักเห็นคุณค่าควรแก่การสักการะบูชา ความเคารพ ความศรัทธาให้เกิดความศักดิ์สิทธิ์สะท้อนอัตลักษณ์วัฒนธรรมล้านนาสอดคล้องกับแนวคิดเชิงประวัติศาสตร์ คติ ความเชื่อ และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ แทมมาริน วิลเลจ (2560: 15) ได้กล่าวไว้ว่า ศิลปวัฒนธรรมแขนงจิตรกรรมอันทรงคุณค่า ที่ถูกถ่ายทอดลงบนฝาผนังของวัดทั่วอาณาจักรล้านนาในสมัยที่พระพุทธศาสนาได้ถูกเผยแผ่และรุ่งเรืองภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ที่พบในวัดถิ่นล้านนาถ่ายทอดเกี่ยวกับความเชื่อ ประเพณี และวัฒนธรรมของชาวเหนือโดยเล่าขานผ่านการใช้สีสันสดใสแต่งแต้มภาพที่มีชีวิตชีวาของวิถีความเป็นอยู่ดั้งเดิม งานจิตรกรรมฝาผนังในวัดทำหน้าที่สำคัญ 2 ประการในเวลาเดียวกัน กล่าวคือเพื่อประดับตกแต่งพื้นที่ด้วยงานศิลป์เป็นประการแรก และทั้งสอนสั่งผู้มาสักการะบูชาผ่านภาพเรื่องราวพระพุทธประวัติที่สอดแทรกข้อคิดหลักคุณธรรม

รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ ได้นำองค์ความรู้ไปใช้ปฏิบัติงานจริง ด้วยกระบวนการทางทัศนศิลป์ เพื่อสืบทอดเอกลักษณ์จิตรรกรรมในเชียงใหม่ รูปแบบศิลปะจัดสายได้ 2 สาย 1. สายศิลปะ จำนวน 8 สาย (วัดอุโมงค์,วัดพระสิงห์,วัดปราสาท,วัดบวกครกหลวง,วัดท่าข้าม) สายที่ 2. สายช่าง จำนวน 4 ช่าง เทคนิคแบ่งเป็น 3 แบบ ได้แก่ 1. เทคนิคการแบ่งห้องภาพ 2. เทคนิคการพิมพ์ภาพ “ลายคำ” 3. เทคนิคการใช้กรอบรูป องค์ประกอบศิลปะ ลักษณะเส้น รูปร่าง รูปทรงแบบประเพณีนิยมล้านนาโบราณ ภาพตัวละครการแต่งกายมีลักษณะเป็นแบบคนพื้นเมือง คนไทใหญ่และผสานวิถีชีวิตคนไทย การใช้สีแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่ 1. ใช้สีฝุ่นบดผสมกาวยางไม้ 2.การใช้สีน้ำ จำแนกสีได้ 6 กลุ่ม คือ 1.กลุ่มสีคราม 2.สีแดงชาด 3.สีทอง 4.สีเหลือง – น้ำตาล 5.สีดำ และ 6.สีขาว คุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 วัด แบ่งได้เป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1.คุณค่าด้านเนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์จิตรกรรมเพื่อเผยแพร่ และ 2. คุณค่าด้านความรู้ประสบการณ์ของช่างผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนัง สอดคล้องกับงานวิจัยของ ภัคจิรา องค์ศิริพร (2565: 47) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “จิตรกรรมฝาผนังล้านนาสู่จิตรกรรมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตไทย” ผลการศึกษาวิจัยเรื่องจิตรกรรมฝาผนังล้านนาสู่จิตรกรรมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิต โดยนำเอาวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของล้านนามาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานที่มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น (JaLearn (2565: 21) องค์ประกอบศิลป์กับการออกแบบ ได้แก่ เส้น รูปร่าง งานวิจัยครั้งนี้พบความโดดเด่นตรง รูปทรงแบบประเพณีนิยมล้านนาโบราณ ภาพตัวละครการแต่งกายมีลักษณะเป็นแบบคนพื้นเมือง คนไทใหญ่และผสานวิถีชีวิตคนไทย สอดคล้องกับงานวิจัยของ ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์ (2542: 78) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าศิลปกรรมกับการสร้างทัศนคติต่อตนเองและความผูกพันกับชุมชน” ผลการวิจัยพบว่า หากชุมชนเรียนรู้คุณค่าศิลปกรรมโดยเชื่อมโยงความคิดกับประวัติศาสตร์และความรู้ดั้งเดิมที่เป็นรากฐานของสังคม

องค์ความรู้จากงานวิจัย

1. สายศิลปะมีทั้งหมด 8 กลุ่ม ได้แก่ สุโขทัย อยุธยา รัตนโกสินทร์ ล้านนา ล้านช้าง ไทใหญ่ พม่า จีน

2. สายสกุลช่างมี 4 สกุล คือ สกุลช่างล้านนา สกุลช่างพม่า สกุลช่างไทใหญ่ สกุลช่างจีน

3. เทคนิคมี 3 แบบ เทคนิคการแบ่งห้องภาพ พิมพ์ภาพลายคำ เทคนิคการใช้กรอบรูป

4. องค์ประกอบศิลปะ ลักษณะเส้น รูปร่าง รูปทรงแบบประเพณีนิยมล้านนาโบราณ ภาพตัวละครการแต่งกายมีลักษณะเป็นแบบคนพื้นเมือง คนไทใหญ่และผสานวิถีชีวิตคนไทย การใช้สีแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่ ใช้สีฝุ่นและใช้สีน้ำ จำแนกสีได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ สีวรรณะเย็น สีวรรณะร้อน

5. คุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ จำนวน 5 วัด แบ่งได้เป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1.คุณค่าด้านเนื้อหาที่นำมาสร้างสรรค์จิตรกรรม และ 2. คุณค่าด้านความรู้ ประสบการณ์ของช่าง

6. อนุรักษ์และสืบทอดพุทธจิตรกรรม

ภาพที่ 7 องค์ความรู้จากงานวิจัย
ที่มา : นิตยา สิ่งของ

สรุป

ประวัติความเป็นมา คติความเชื่อ และลักษณะจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ พบว่า พระพุทธศาสนาเป็นสถาบันเดียวที่ส่งเสริมให้พลเมืองเกิดความรู้ จิตรกรรมฝาผนังในวัดเป็นที่เผยแผ่พระพุทธศาสนา พุทธประวัติ ชาดก พระไตรปิฎก ชาดกพื้นบ้าน และวิถีชีวิตของคนในชุมชน เป็นเอกลักษณ์ชาวเชียงใหม่สะท้อนอัตลักษณ์วัฒนธรรมล้านนา การวิเคราะห์รูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะ และคุณค่าจิตรกรรมในจังหวัดเชียงใหม่ 1) รูปแบบศิลปะ มี 2 สายที่ 1 สายศิลปะมีทั้งหมด 8 กลุ่ม ได้แก่ สุโขทัย อยุธยา รัตนโกสินทร์ ล้านนา ล้านช้าง ไทใหญ่ พม่า จีน สายที่ 2 สกุลช่างมี 4 สกุล ได้แก่ สกุลช่างล้านนา สกุลช่างพม่า สกุลช่างไทใหญ่ สกุลช่างจีน เทคนิคแบ่งเป็น 3 แบบ ได้แก่ 1. เทคนิคการแบ่งห้องภาพ 2.เทคนิคการพิมพ์ภาพลายคำ 3. เทคนิคการใช้กรอบรูป องค์ประกอบศิลปะ ลักษณะเส้น รูปร่าง รูปทรงแบบประเพณีนิยมล้านนาโบราณ ภาพตัวละครการแต่งกายมีลักษณะคนพื้นเมือง คนไทใหญ่ผสานวิถีชีวิตคนไทย การใช้สีแบ่งเป็น 2 แบบ ได้แก่ สีฝุ่นและใช้สีน้ำ จำแนกสี

ได้ 2 กลุ่ม ได้แก่ สีวรรณะเย็นและสีวรรณร้อน คุณค่าจิตรกรรมแบ่งเป็น 2 ด้าน ได้แก่ 1.คุณค่าด้านเนื้อเรื่องที่นำมาสร้างสรรค์งานจิตรกรรม 2. คุณค่าด้านความรู้ ประสบการณ์ของช่างผู้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนัง

ข้อเสนอแนะ

1) ควรจัดการศึกษาและฝึกอบรมด้านจิตรกรรมล้านนา เช่น ลายเส้นล้านนา และภาพพิมพ์ลายคำ

2) ส่งเสริมให้คนรุ่นใหม่เรียนรู้เทคนิคการสร้างสรรค์จิตรกรรมแบบดั้งเดิม บูรณาการกับการสร้างสรรค์งานร่วมสมัยเพื่อเสริมสร้างเอกลักษณ์เฉพาะตนและเอกลักษณ์ท้องถิ่น

3) ส่งเสริมการอนุรักษ์และเผยแพร่วัฒนธรรมท้องถิ่นให้คงอยู่ต่อไป

4) ผู้ศึกษางานวิจัยฉบับนี้สามารถนำผลที่ได้ไปสร้างสรรค์ผลงานทางวิชาการต่อยอดหรือพัฒนาได้

5) ผู้ศึกษางานวิจัยฉบับนี้สามารถนำผลที่ได้ไปสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมฝาผนังได้และสามารถพัฒนารูปแบบ เทคนิค องค์ประกอบศิลปะได้อย่างสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดนวัตกรรมใหม่ได้

เอกสารอ้างอิง

เชษฐ์ ติงสัญชลี, (2555). **สัตตมหาสถาน พุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขกับศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.

แทมมาริน วิลเลจ, (2560). **ย้อนรอยอารยะ ประเพณี วัฒนธรรม และความเชื่อ.** เชียงใหม่: นพบุรีการพิมพ์

ธนกฤต ก้องเวหา. (2568). **ไข่แม่กาเผือกมารดาของพระพุทธเจ้าทั้ง 5 องค์.** [ออนไลน์]. จาก : https://www.silpamag.com.

พระราชนิพนธ์โดยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2. (2530). **เรื่องสุวรรณหงส์.** ฉบับที่ 2. กรมศิลปากร. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไพศาลศิริ ท่าพระจันทร์.

พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์, ธเนศ ศรีวิชัยลำพันธ์, วีระพงษ์ แสง-ชูโต, (2557). **การถ่ายทอดศิลปะและวัฒนธรรมภูมปัญญาล้านนาสู่สังคมโดยผู้ทรงภูมิปัญญาท้องถิ่น**. เชียงใหม่: นพบุรีการพิมพ์เชียงใหม่.

ภัคจิรา องค์ศิริพร, (2564). ศึกษาเรื่องจิตรกรรมฝาผนังล้านนาสู่จิตรกรรมร่วมสมัยสะท้อนวิถีชีวิตไทย. **รายงานวิจัย.** บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี.

มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. (2535). **พระไตรปิฎกภาษาบาลี ฉบับมหาจุฬาเตปิฎกำ 2500.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2561). **สังข์ทอ.** กรุงเทพมหานคร: แสงดาวการพิมพ์.

ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. (2542). ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าศิลปกรรมกับการสร้างทัศนคติต่อตนเองและความผูกพันกับชุมชน. **ดุษฎีนิพนธ์คุรุศาสตร์ดุษฎีบัณฑิต**. จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย.

สุชัย สิริวีกูล, พระครูพิพิธสุดาทร,พูนชัย ปันธิยะ. (2562). วิเคราะห์พุทธศิลป์ล้านนากับกระบวนการสร้างความสัมพันธ์กลุ่มชาติพันธุ์อนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำ. **วารสารมหาจุฬานาครทรรศน์**. 6(5), 2356. Link : https://so03.tci-thaijo.org/index.php/JMND/article/view/192372/143393

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

การวิเคราะห์ลวดลายปูนปั้นประดับเจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน วัดสุวรรณสิริโพธิ์คำและวัดทองทิพย์พัฒนาราม เมืองต้นผึ้ง สปป. ลาว

Analysis of stucco decorations on the stupa of Wat Pa Sak, Chiang Saen, Wat Suwannasiriphothikham and Wat Thongthip Phatthanaram, Ton Pheung, Laos

ธีระพงษ์ จาตุมา
Teerapong Jatuma
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
Mahachulalongkornrajavidyalaya University, Chiangmai Campus
Corresponding Author E-mail: teerapong.ja@gmail.com

Article Info
Academic Article

คำสำคัญ: ลวดลายปูนปั้น, วัดป่าสัก, วัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ, วัดทองทิพย์พัฒนาราม

Keywords : Stucco patterns, Wat Pa Sak, Wat Suwannasiri Phothikham, Wat Thongthip Phatthanaram

Received: 26/10/2025
Revised: 29/12/2025
Accepted: 30/12/2025
Published online: 30/12/2025

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบลวดลายปูนปั้นที่ปรากฏในเมืองเชียงแสน จังหวัดเชียงราย และเมืองต้นผึ้ง แขวงบ่อแก้ว สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เพื่อชี้ให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางศิลปกรรม รูปแบบ เทคนิคการสร้าง และความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรม การศึกษาอาศัยระเบียบวิธีทางประวัติศาสตร์ศิลปะและโบราณคดีโดยใช้การสำรวจภาคสนาม การวิเคราะห์รูปแบบลวดลาย และการศึกษาข้อมูลจากเอกสารทางประวัติศาสตร์ควบคู่กัน พื้นที่ศึกษาหลัก ได้แก่ เจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน และหลักฐานลวดลายปูนปั้นที่พบจากการขุดค้นในแม่น้ำโขงซึ่งเก็บรักษาไว้ ณ วัดทองทิพย์พัฒนารามและวัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ เมืองต้นผึ้ง สปป. ลาว

ผลการศึกษาพบว่า ลวดลายปูนปั้นของเมืองเชียงแสนมีลักษณะเด่นด้านความทึบหนา มีปริมาตรมาก และมีความซับซ้อนของรูปแบบ ซึ่งสะท้อนลักษณะของศิลปกรรมล้านนายุคต้น โดยได้รับอิทธิพลจากศิลปกรรมหริภุญชัย พุกาม สุโขทัย ขอม และลังกา ขณะที่ลวดลายปูนปั้นของเมืองต้นผึ้งมีลักษณะโปร่ง บาง เน้นความสมมาตรและความเป็นระเบียบแบบแผน สอดคล้องกับรูปแบบศิลปกรรมล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 21 การเปรียบเทียบลวดลายประเภทต่าง ๆ ได้แก่ ลายกระหนก ลายดอกลอย ลายใบไม้ และลายเครือเถากระหนก

หน้ากระดาน แสดงให้เห็นถึงทั้งความแตกต่างด้านเทคนิคการปั้นและความใกล้เคียงกันในเชิงรูปแบบ อันสะท้อนถึงการแลกเปลี่ยนและถ่ายทอดทางวัฒนธรรมระหว่างชุมชนสองฝั่งแม่น้ำโขง

การศึกษานี้ชี้ให้เห็นว่าเมืองเชียงแสนและเมืองต้นผึ้งมีความสัมพันธ์ทางประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมอย่างแนบแน่นในอดีต ก่อนการแบ่งเขตแดนรัฐชาติในยุคอาณานิคม โดยลวดลายปูนปั้นทำหน้าที่เป็นหลักฐานทางศิลปกรรมที่สำคัญในการอธิบายพลวัตทางสังคม ศาสนา และวัฒนธรรมของภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง ผลการศึกษาสามารถนำไปใช้เป็นฐานข้อมูลในการศึกษาเชิงเปรียบเทียบศิลปกรรมในภูมิภาค รวมถึงการวางแผนอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดกศิลปกรรมปูนปั้นอย่างยั่งยืนต่อไป

Abstract

This study aims to conduct a comparative analysis of stucco motifs found in Chiang Saen, Chiang Rai Province, Thailand, and Ton Pheung, Bokeo Province, Lao People's Democratic Republic, to highlight their artistic identity, style, construction techniques, and cultural relationships. The study employs art historical and archaeological methodologies, utilizing field surveys, pattern analysis, and historical document analysis. The main study areas include the Wat Pa Sak stupa in Chiang Saen and stucco evidence unearthed from excavations in the Mekong River, preserved at Wat Thongthip Phatthanaram and Wat Suwannasiri Phothikham in Ton Pheung. Laos.

The results show that the stucco motifs in Chiang Saen are characterized by their thickness, volume, and complexity, reflecting early Lanna art influenced by Hariphunchai, Bagan, Sukhothai, Khmer, and Sri Lankan art. In contrast, the stucco motifs in Ton Pheung are more airy, slender, emphasizing symmetry and order, consistent with 21st-century Lanna art. A comparison of various pattern types, including kanok patterns, floral patterns, leaf patterns, and vine-like kanok patterns, reveals both differences in sculpting techniques and similarities in style. This reflects the cultural exchange and transmission between communities on both sides of the Mekong River.

This study indicates that Chiang Saen and Ton Phueng had a close historical and cultural relationship in the past, even before the demarcation of nation-states during the colonial era. The stucco patterns serve as important artistic evidence in explaining the social, religious, and cultural dynamics of the Mekong River basin. The results can be used as a database for comparative studies of art in the region, as well as for planning the sustainable conservation and restoration of stucco art heritage.

บทนำ

ลวดลายปูนปั้นเป็นงานประติมากรรมประเภทหนึ่งที่ใช้ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม เป็นหลักฐานสำคัญอย่างหนึ่งที่ใช้กำหนดยุคสมัยการก่อสร้างผ่านรูปแบบลวดลายและเทคนิคเชิงช่างได้ นอกจากนี้ยังสามารถสะท้อนความคิด สภาวะทางสังคมของผู้สร้างสรรค์และเป็นหลักฐานชั้นต้นของความรุ่งเรืองในอดีตที่ตกทอดเป็นที่ประจักษ์ในปัจจุบัน ลวดลายปูนปั้นแต่ละแบบ แต่ละแห่ง และแต่ละยุคสมัย ต่างล้วนมีลักษณะร่วมกันบางประการ ขณะเดียวกันก็มีเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นหรือเฉพาะยุคสมัยของตนเอง การทำความเข้าใจถึงงานปูนปั้นก็ย่อมนำไปสู่การทำความเข้าใจถึงการสัมพันธ์และระดับความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนได้ (ม.ล.สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, 2545, น. 19) ทั้งนี้เพราะลวดลายปูนปั้นไม่ได้เป็นเพียงการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมทางศาสนาเพื่อให้เกิดความวิจิตรสวยงามเท่านั้น แต่ยังเป็นสื่อสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดคติธรรมและระบบจักรวาลวิทยาทางพุทธศาสนา เช่น ลวดลายพรรณพฤกษา ลายเครือล้านนา สัตว์หิมพานต์ หรือรูปเคารพทางศาสนา เป็นต้น

งานลวดลายปูนปั้นที่โดดเด่นของล้านนามีอายุอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 21 อันเป็นช่วงเวลาที่พระพุทธศาสนารุ่งเรืองในล้านนา อย่างไรก็ตามการที่ลวดลายปูนปั้นหรือแม้แต่ศิลปวัฒนธรรมอื่น ๆ ของล้านนาจะพัฒนาถึงความงามอย่างคลาสสิกย่อมต้องมีความสัมพันธ์กับงานศิลปวัฒนธรรมในแว่นแคว้นใกล้เคียงมาก่อน ทั้งที่เจริญขึ้นก่อนและที่เติบโตร่วมสมัยกันมาทางตะวันตก คือ หริภุญชัย มอญ-พม่า ทางเหนือ คือ จีนตอนใต้ ใต้แคว้นล้านนา คือ สุโขทัย ส่วนล้านช้างอยู่ทิศตะวันออก ในการรับอิทธิพลทางด้านศิลปกรรมของล้านนาในระยะแรกเกี่ยวข้องกับเมืองที่เจริญขึ้นก่อนทางทิศตะวันตกเป็นสำคัญ โดยมีการแลกเปลี่ยนกันในระยะต่อมากับศิลปะสุโขทัย ซึ่งมีความต่อเนื่องมาจนถึงยุคทองของศิลปกรรมล้านนาในต้นพุทธศตวรรษที่ 21 (สันติ เล็กสุขุม, 2538: 69)

สำหรับเมืองโบราณเชียงแสนปัจจุบันอยู่ในเขตเทศบาลตำบลเวียงเชียงแสน อ.เชียงแสน จ.เชียงราย ริมแม่น้ำโขง เป็นเมืองโบราณสำคัญของล้านนาเพราะในระยะเริ่มแรกของการก่อตั้งอาณาจักรล้านนาเมืองเชียงใหม่ยังมิได้เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรอย่างแท้จริง เพราะหลังจากที่พระญามังรายสิ้นพระชนม์ที่เมืองเชียงใหม่ (สุรพล ดำริห์กุล, 2561: 45) กษัตริย์องค์ต่อ ๆ มาก็ย้ายมาประทับที่เมืองเชียงรายจนถึงสมัยพระญาแสนภูได้ทรงสร้างเมืองเชียงแสนขึ้น จนกลายเป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนามีความเจริญทั้งในด้านเศรษฐกิจศาสนาและวัฒนธรรมเป็นอย่างมาก ด้านทิศตะวันออกตรงข้ามกับเมืองเชียงแสนเป็นที่ตั้งของเมืองต้นผึ้ง แขวงบ่อแก้ว สปป.ลาว มีความสัมพันธ์ทางวัฒนธรรมกับเชียงแสนอย่างแนบแน่น จากการสำรวจเบื้องต้นพบว่าลวดลายปูนปั้นของเมืองต้นผึ้งได้รับอิทธิพลจากศิลปะล้านนาและล้านช้างผสมผสานกันทำให้เกิดลักษณะเฉพาะตัว เช่น ลวดลายสัตว์หิมพานต์ ลายกระหนก ลายกรอบเรขาคณิต และลายพันธุ์พฤกษา อันเป็นหลักฐานที่สะท้อนถึงอดีตยุคสมัยแห่งความรุ่งเรืองและความศรัทธาในพุทธศาสนาของบ้านเมืองได้อย่างดียิ่ง ทั้งยังจะแสดงให้เข้าใจในพลวัตทางวัฒนธรรมของสองเมืองโบราณได้

การศึกษาครั้งนี้จึงมุ่งเน้นการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบลวดลายปูนปั้นเพื่อชี้ให้เห็นถึงอัตลักษณ์ทางศิลปกรรมและการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรม รวมถึงการสำรวจปัจจัยทางประวัติศาสตร์ ศาสนา และสังคม ที่ส่งผลต่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมปูนปั้นของทั้งสองเมืองอันจะนำไปสู่การวางแผนอนุรักษ์มรดกศิลปกรรมเหล่านี้อย่างยั่งยืนต่อไป

ประวัติศาสตร์เมืองเชียงแสนและเมืองต้นผึ้ง

ในดินแดนที่เป็นเมืองเชียงแสนและเมืองต้นผึ้งในปัจจุบัน ในอดีตผู้คนต่างเคยรวมตัวอยู่ด้วยกัน ตามเรื่องราวที่ปรากฏเป็นปรัมปราคติ เช่น ตำนานสุวรรณโคมคำ ที่กล่าวให้เห็นว่าพื้นที่แถบนี้เป็นที่อยู่ของพวกกรอมหรือขอมมาก่อน พวกกรอมได้สร้างเมืองสุวรรณโคมคำขึ้นและที่ตั้งของเมืองสุวรรณโคมคำนั้นอยู่บนเกาะใหญ่ริมฝั่งแม่น้ำโขงในฝั่งประเทศลาว บริเวณเยื้องปากแม่น้ำกกไปทางใต้และตรงข้ามบ้านสวนดอก อำเภอเชียงแสน ต่อมาได้พังทลายลงแม่น้ำไปเพราะแม่น้ำโขงกัดเซาะตะหลิ่งพัง (สุรพล ดำริห์กุล, 2545: 17) เมื่อเมืองสุวรรณโคมคำล่มสลายแล้วจึงเกิดเมืองนาคพันธ์สิงหนวัติ และเมื่อเมืองนี้พังทลายแล้วจึงเกิดเมืองหิรัญนครเงินยาง ก่อนจะเกิดเป็นเมืองเชียงแสน ความในตำนานนี้สะท้อนถึงการเกิดขึ้นของเมืองโบราณบนพื้นที่ราบเมืองเชียงแสนผ่านความสัมพันธ์ของผู้ปกครองเมืองที่สืบสายเลือดของพระมหาสมมุติอันเป็นกษัตริย์องค์แรกของโลกที่หมายถึงพระพุทธเจ้าโคดม หรือการสืบสันดานทางธรรมของพระพุทธเจ้าโคดมขณะเสียบโลกมายังเมืองเชียงแสน ส่วนการพังทลายของเมืองต่าง ๆ เกี่ยวข้องกับความไม่มีศีลธรรมของผู้ปกครอง (ศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตรี, 2556: 16-46)

เมืองเชียงแสนตั้งอยู่ทางฝั่งตะวันตกของแม่น้ำโขงในที่ราบลุ่มเชียงแสนหรือที่ราบลุ่มแม่น้ำกกตอนล่าง ถือเป็นส่วนหนึ่งของที่ราบลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลางซึ่งเป็นที่ราบขนาดใหญ่เกิดจากการทับถมของตะกอนน้ำพาโดยเฉพาะกรวดทราย มีลำน้ำไหลผ่านหลายสายทำให้พื้นที่มีความชุ่มชื้นอุดมสมบูรณ์ เหมาะแก่การทำเกษตรกรรมซึ่งเป็นปัจจัยสำคัญของการเกิดชุมชนและบ้านเมืองตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (นุชนภางค์ ชุมดี, 2549: 22) มีหลักฐานปรากฏในเอกสารอย่างชัดเจนว่า พระญาแสนภู พระราชนัดดาของพระญามังรายทรงสร้างเมืองนี้บนเมืองเก่าริมฝั่งแม่น้ำโขงเมื่อ พ.ศ. 1871 หลังจากที่พระองค์ทรงขึ้นครองราชย์ในเมืองเชียงใหม่แล้วต่อมาทรงย้ายมาประทับอยู่ที่เมืองเชียงแสนตลอดพระชนม์ชีพ และกษัตริย์ล้านนาองค์ต่อมาคือ พระญาคำฟู ก็ประทับอยู่ที่เมืองเชียงแสนด้วย เหตุที่พระยาแสนภูสร้างและประทับอยู่ที่เมืองเชียงแสนคงเป็นเหตุผลด้านยุทธศาสตร์ในการป้องกันศึกที่จะมาจากด้านเหนือและควบคุมหัวเมืองต่าง ๆ ของล้านนาตอนบนไว้ให้อยู่ภายใต้พระราชอำนาจ ด้วยเหตุนี้ในสมัยล้านนาตอนต้นศูนย์กลางของพระราชอาณาจักรและพระศาสนาจึงอยู่ที่เมืองเชียงแสนจึงปรากฏโบราณสถานของล้านนายุคต้นในเมืองเชียงแสนและบริเวณใกล้เคียงค่อนข้างมากกว่าเมืองอื่น ๆ อย่างไรก็ตามในตอนปลายพุทธศตวรรษที่ 19 ในรัชสมัยของพระญาผายูพระองค์ได้เสด็จกลับไปประทับอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ แต่เมืองเชียงแสนก็ยังคงมีความสำคัญอยู่ในเขตล้านนาตอนเหนือตลอดมา (สุรพล ดำริห์กุล, 2561: 117-119)

เกาะดอนแท่น พื้นที่กลางแม่น้ำระหว่างสองเมือง

เรื่องราวของเกาะดอนแท่นซึ่งอยู่ตรงบริเวณกลางแม่น้ำโขง ตรงกลางระหว่างเมืองเชียงแสนและเมืองต้นผึ้งมีกล่าวไว้ในหนังสือหลายเล่ม ได้แก่ ในหนังสือประชุมพงศาวดารภาคที่ 61 พงศาวดารเมืองเงินยางเชียงแสน ซึ่งได้รับการตีพิมพ์ภาคที่ 1 ถึงภาคที่ 73 ตั้งแต่ พ.ศ. 2451-2485 มีเนื้อหากล่าวถึงความสำคัญของเกาะดอนแท่นที่เมืองเชียงแสน เป็นสถานที่ซึ่งพระมหาเถรเจ้าหรือเจ้าผู้ครองเมืองเชียงแสนมักจะมากระทำพิธีทางพุทธศาสนารวมทั้งการสักการะเจ้าผู้ครองเมืองตามโบราณราชประเพณีบนเกาะแห่งนี้ การสถาปนาวัด

ต่างๆ หลายวัดบนเกาะดอนแท่น เช่น พระมหาเถรเจ้าศิริวังโสได้นำพระพุทธรูปมา 2 องค์ จึงได้สร้างวัดพระแก้วและวัดพระคำบนเกาะดอนแท่นเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปทั้งสององค์ เมื่อ พ.ศ. 1930 ซึ่งตรงกับรัชสมัยพญาแสนเมืองมา (พ.ศ. 1929-1944) และวัดที่สร้างขึ้นบนเกาะดอนแท่นจำนวน 10 วัด ซึ่งมีวัดพระทองทิพย์ปรากฏอยู่ด้วย (พงศาวดารภาคที่ 61 พงศาวดารเมืองเงินยางเชียงแสน, 2512, น. 157)

ในหนังสือชินกาลมาลีปกรณ์ซึ่งพระภิกษุรัตนปัญญาเถระชาวเมืองเชียงใหม่ได้แต่งขึ้นไว้เป็นภาษาบาลีระหว่าง พ.ศ. 2060-2071 พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงโปรดเกล้าฯ ให้แปลเป็นภาษาไทยครั้งแรกเมื่อ พ.ศ. 2337 และใน พ.ศ. 2499 ศาสตราจารย์ ร.ต.ท.แสง มนวิทูร แปลจากฉบับภาษาบาลีเป็นภาษาไทย มีเนื้อหากล่าวถึงเจ้ามหาพรหมได้นำพระพุทธสิหิงค์มาเมืองเชียงรายเพื่อทำเลียนแบบจากนั้นจึงอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์มายังเมืองเชียงแสนเพื่อกระทำพิธีสวดพุทธาภิเษกที่เกาะดอนแท่น ในตอนอื่น ๆ ก็ยังกล่าวย้ำถึงความสำคัญของเกาะแห่งนี้ที่พระมหาเถระหลายองค์ได้มากระทำพิธีอุปสมบทให้แก่กุลบุตรหลายครั้งหลายคราว (พระรัตนปัญญาเถระ, แสง มนวิทูร, แปล, 2501, น. 109) ในระหว่างรัชสมัยพญาคำฟู (พ.ศ. 1881-1888) และพระเมืองแก้ว (พ.ศ. 2038-2068) เป็นต้น

อย่างไรก็ตามจากการศึกษาและสัมภาษณ์บุคคลในพื้นที่ของ ปริวรรต ธรรมาปรีชากร พบว่าบริเวณลำน้ำโขงนับตั้งแต่หน้าสถานีตำรวจภูธรอำเภอเชียงแสนจนถึงหน้าสถานีตำรวจน้ำอำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ซึ่งปัจจุบันยังปรากฏซากโบราณสถานหลงเหลืออยู่ให้เห็นบางแห่งตามริมฝั่งเมืองเชียงแสน ในระหว่าง พ.ศ. 2446-2528 ยังปรากฏร่องรอยของพื้นที่ที่เรียกว่า “เกาะดอนแท่น” เกาะนี้ตั้งอยู่ระหว่างชายแดนไทยกับลาว ใกล้ฝั่งไทยมีความกว้างสุดประมาณ 40 เมตร ความยาวประมาณ 600 เมตร บริเวณหัวเกาะส่วนที่คอดด้านตะวันออกจะมีน้ำวนและบริเวณหัวเกาะส่วนที่คอดด้านทิศตะวันตกจะเป็นคุ้งน้ำ ในฤดูแล้งชาวเชียงแสนจะนำวัวควายมาเลี้ยงบนเกาะนี้เป็นประจำ สภาพเกาะเป็นเนินทรายขนาดใหญ่กลางลำน้ำโขงมีต้นไม้ขึ้นใหญ่น้อย เช่น ต้นงิ้วและต้นไคร้ ทางด้านเหนือและบริเวณที่คอดเกือบส่วนปลายของเกาะจะเป็นชายหาดที่ถูกกัดเซาะจนเหลือแต่หินกรวดเต็มไปหมด ในงานประเพณีสงกรานต์คราวหนึ่งประชาชนสองฝั่งแม่น้ำทั้งชาวไทยและลาวได้มาจัดงานประเพณีบนเกาะ มีการเล่นการพนันต่าง ๆ เช่น บ่อน ไฮโล ถั่ว โป และประกวดฟ้อนรำ เพราะรู้กันดีว่าเป็นดินแดนของลาวตามสนธิสัญญาสยามกับฝรั่งเศสเมื่อ พ.ศ. 2469 โดยสร้างสะพานให้ผู้ประสงค์จะไปร่วมงานเดินข้ามโดยเสียค่าใช้จ่ายคนละ 2-3 บาท หรือจะนั่งเรือข้ามไปก็เสียคนละ 1 บาท และผู้ที่จะนำสินค้าไปตั้งขายในงานต้องเสียคนละ 10 บาท ต่อมาเนินทรายนี้ได้ค่อย ๆ หายไปจากการที่มีการขุดดินเพื่อร่อนหาทองรวมทั้งการกัดเซาะของแม่น้ำโขงตลอดระยะเวลาอันยาวนานจนกระทั่งเมื่อประมาณ พ.ศ. 2528-2529 (จากแผนที่ทหารซึ่งจัดทำจากรูปถ่ายทางอากาศที่ถ่ายเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. 2530 และข้อมูลแผนที่ในเขตประเทศไทยรวบรวมถึง พ.ศ. 2532) ก็ไม่เห็นร่องรอยของเกาะนี้อีกแล้ว (ปริวรรต ธรรมาปรีชากร, ออนไลน์)

ความสัมพันธ์ของลวดลายปูนปั้นทั้งสองเมือง

จากการสำรวจพบงานลวดลายปูนปั้นของทั้งสองเมืองหลงเหลืออยู่ไม่มากนัก ในเมืองเชียงแสนพบหลักฐานงานลวดลายปูนปั้นที่พอศึกษาเป็นตัวอย่างได้อยู่ 2 แห่ง คือ 1) เจดีย์วัดป่าสัก 2) เจดีย์วัดพระธาตุ

สองพี่น้อง ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกันคงสร้างในระยะเวลาที่ไม่ต่างกันมาก ส่วนในเมืองต้นผึ้งนั้นจากการลงพื้นที่สำรวจตามโบราณสถานพบพระพุทธรูปจำนวนมากและเจดีย์ที่มีรูปแบบเช่นเดียวกันกับที่พบในฝั่งเมืองเชียงแสน ส่วนหลักฐานงานลวดลายปูนปั้นพบอยู่ 2 แห่ง เป็นลวดลายประดับเสาวิหารที่ขุดได้จากแม่น้ำโขงและนำมาเก็บรักษาไว้ที่วัด คือ 1) วัดทองทิพย์พัฒนาราม 2) วัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ ซึ่งยังมีความสมบูรณ์เพียงพอต่อการนำมาเป็นตัวอย่างในการศึกษา

ในการศึกษาวิเคราะห์ครั้งนี้ได้เปรียบเทียบลวดลายปูนปั้นในเชิงลักษณะและเทคนิคการสร้าง โดยเลือกประเภทลายเดียวกันเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างกันได้อย่างชัดเจน คือ ลายกระหนก ลายดอกลอย ลายใบไม้ ลายเครือเถากระหนกหน้ากระดาน สามารถสรุปผลได้ดังนี้

ลายกระหนก

ลายกระหนก คือลายพื้นฐานหนึ่งที่สำคัญของลวดลายในงานศิลปกรรมไทย มีโครงสร้างรูปทรงสามเหลี่ยมมุมฉากอาจมีตัวเดียวหรือหลายตัวก็ได้ มีลักษณะหัวม้วนโค้งคล้ายเลขหนึ่งไทยมียอดแหลมหรือไม่มีก็ได้ โดยมีขนาดและสัดส่วนที่แตกต่างกันไป ลายกระหนกที่สำคัญ ได้แก่ กระหนกสามตัว กระหนกผักกูด เป็นต้น ลายกระหนกที่ใช้วิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นลายกระหนกที่พบในส่วนของหางครุฑประดับมุมเจดีย์วัดป่าสัก และลายกระหนกส่วนของลวดลายหางหงส์ประดับเสาวิหารที่ขุดได้จากแม่น้ำโขง ปัจจุบันเก็บไว้ที่วัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ เมืองต้นผึ้ง

ลายกระหนกของวัดป่าสักมีความซับซ้อนมีปริมาตรมาก ดูหนักแน่น ตัวลายมีความหนา มีมิติ

ส่วนกระหนกของวัดสุวรรณสิริโพธิ์คำมีความโปร่ง ตัวลายไม่ซับซ้อน ใช้เทคนิคการปั้นแปะชั้นเดียว ไม่หนา เส้นของกระหนกแต่ละตัวมีความต่อเนื่องไหลลื่นกว่าของวัดป่าสัก

ภาพที่ 1 ลายกระหนกวัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ภาพที่ 2 ลายกระหนกวัดป่าสัก
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ลายดอกลอย

ลายดอกลอย คือลวดลายดอกที่มีลักษณะเลียนแบบธรรมชาติหรือลายแบบประดิษฐ์มีรูปทรงที่หลากหลาย เช่น ทรงกลม สี่เหลี่ยม หกเหลี่ยม เป็นต้น จะปรากฏเป็นดอกโดด ๆ หรือวางประกอบกับลวดลายอื่น ๆ เช่น ลายเครือล้านนา หรือลายภายในกรอบเรขาคณิต เป็นต้น ลายดอกลอยที่ใช้วิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นลายดอกลอยที่พบในการประดับเสาวิหารที่ขุดได้จากแม่น้ำโขง ปัจจุบันเก็บไว้ที่วัดทองทิพย์พัฒนาราม เมืองต้นผึ้ง และลายดอกลอยภายในกรอบช่องกระจกประดับส่วนลายหน้ากระดานบริเวณฐานเรือนธาตุของเจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน

ลายดอกลอยวัดป่าสักมีหลายรูปแบบทั้งที่เป็นลวดลายเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายดอกบัว ลายดอกโบตั๋นและลายดอกลอยแบบประดิษฐ์มีศูนย์กลางเป็นวงกลมหลากหลายรูปแบบ ล้อมรอบด้วยกระหนกหัวม้วนโค้งปลายแหลมบ้างหัวม้วนโค้งมนบ้าง ดอกกลีบโค้งมน ดอกกลีบปลายแหลม เป็นต้น แต่ละดอกมีความแตกต่างไม่ซ้ำกันปริมาตรของลายมีความหนา ส่วนลายดอกลอยวัดทองทิพย์พัฒนารามมีรูปทรงกลมและเหลี่ยมตามการวางเส้นกรอบลายรูปทรงเรขาคณิต ตรงกลางเป็นวงกลมมีเส้นหรือกลีบซ้อนเล็ก ๆ ล้อมรอบด้วยลายกลีบโค้งมนและปลายแหลมในส่วนที่เป็นมุม ปริมาตรของลวดลายมีความบาง เป็นระเบียบ

ภาพที่ 3 ลายดอกลอยวัดทองทิพย์พัฒนาราม
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ภาพที่ 4 ลายดอกลอยวัดป่าสัก
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ลายเครือเถากระหนกหน้ากระดาน

ลายเครือเถากระหนกหน้ากระดาน คือลวดลายประดับในแนวระนาบของขอบฐานหรือส่วนอื่น ๆ ของอาคารมีลักษณะเป็นก้านโค้งสลับขึ้นลงต่อเนื่อง บริเวณพื้นที่ว่างปั้นเป็นลายกระหนกหรือลายใบไม้ดอกไม้ต่าง ๆ ลายเครือเถากระหนกหน้ากระดานที่ใช้วิเคราะห์เปรียบเทียบเป็นลวดลายที่พบในการประดับเสาวิหารที่ขุดได้จากแม่น้ำโขงปัจจุบันเก็บไว้ที่วัดทองทิพย์พัฒนาราม เมืองต้นผึ้ง และลายหน้ากระดานประดับเรือนธาตุของเจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน

ลายเครือเถากระหนกวัดป่าสักมีลักษณะทึบหนา หนักแน่น มีปริมาตรมาก มีความซับซ้อน ดูมีมิติ มีความหลากหลายในการบากลาย ภายในรูปทรงของกระหนกตัวใหญ่มักมีการประดับตัวเหงาหรือกระหนกตัวเล็กประกอบอยู่ด้วย ส่วนปลายกระหนกเป็นกระหนกที่มียอดแหลม ส่วนลายเครือเถากระหนกของวัดทองทิพย์พัฒนารามมีลักษณะโปร่ง ไม่ซับซ้อน ตัวกระหนกเป็นแบบหัวม้วนโค้ง การบากลายมีลักษณะโค้งมนเป็นรอยหยักครึ่งวงกลม ส่วนหลังของกระหนกปั้นเป็นกลีบเล็ก ๆ เรียงกัน มีช่องไฟสม่ำเสมอ ส่วนปลายของกระหนกมีลักษณะเป็นยอดแหลมสะบัดเปลว

ภาพที่ 5 ลายเครือเถากระหนก วัดป่าสัก
ที่มา: ธีระพงษ์ จาตุมา

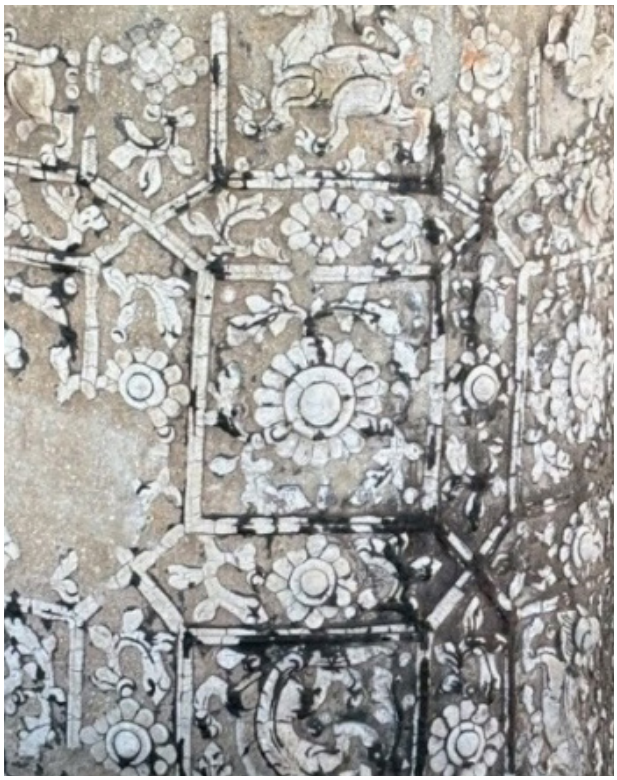
ภาพที่ 6 ลายเครือเถากระหนก วัดป่าสัก
ที่มา: ธีระพงษ์ จาตุมา

ภาพที่ 7 ลายดอกเครือเถากระหนกวัดทองทิพย์พัฒนาราม
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ลายใบไม้

ลายใบไม้ คือลวดลายที่มีลักษณะเป็นใบไม้มีทั้งที่เลียนแบบธรรมชาติและแบบประดิษฐ์มักใช้ประดับคู่กับก้านและดอก ลายใบไม้ที่ใช้ศึกษาเปรียบเทียบเป็นลายใบไม้ที่พบในการประดับเสาวิหารที่ขุดได้จากแม่น้ำโขง ปัจจุบันเก็บไว้ที่วัดทองทิพย์พัฒนาราม เมืองต้นผึ้ง และลายใบไม้ภายในกรอบช่องกระจกประดับส่วนลายหน้ากระดานบริเวณฐานเรือนธาตุของเจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน

ลักษณะลายใบไม้ของวัดทองทิพย์พัฒนาราม สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกมีก้านและส่วนของใบที่เลียนแบบธรรมชาติ (ภาพที่ 8) อีกกลุ่มเป็นกึ่ง ๆ ลายประดิษฐ์มีใบที่บิดและห่อ มีลักษณะเป็นลายกระหนกหัวม้วนโค้งสองตัวหันหลังประกบกันแล้วมีใบหรือช่อบิดสะบัดเปลวออกจากตรงกลาง(ภาพที่ 9) ปริมาตรของตัวลายมีความบาง โปร่ง ลายใบไม้ลักษณะนี้มีปรากฏในงานปูนปั้นในราวพุทธศตวรรษที่ 21 เช่น ที่ซุ้มประตูโขง วัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงใหม่ และซุ้มประตูโขงวัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง ส่วนลายใบไม้ของวัดป่าสักมีลักษณะขอบใบที่เลียนแบบธรรมชาติมีหยักไม่แน่นอน การขีดเส้นลายอย่างอิสระ ไม่มีรูปแบบตายตัว



ภาพที่ 8 ลายใบไม้วัดทองทิพย์พัฒนาราม
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ภาพที่ 9 ลายใบไม้วัดทองทิพย์พัฒนาราม
ที่มา : ธีระพงษ์ จาตุมา

ภาพที่ 10 ลายใบไม้วัดป่าสัก
ที่มา: ธีระพงษ์ จาตุมา

ภาพที่ 11 ลายใบไม้วัดป่าสัก
ที่มา: ธีระพงษ์ จาตุมา

ตารางที่ 1 จากการศึกษาเปรียบเทียบสามารถเขียนเป็นตารางการวิเคราะห์ได้ดังนี้

ลวดลายปูนปั้น	เมืองเชียงแสน	เมืองต้นผึ้ง
ลายกระหนก	ส่วนของหางครุฑประดับมุมเจดีย์	ลวดลายหางหงส์ประดับเสาวิหาร วัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ
เทคนิค	ใช้การปั้นที่พอกให้หนา ใช้เนื้อปูนมาก	เทคนิคการปั้นแปะชั้นเดียว
ลักษณะลวดลาย	ตัวลายมีความซับซ้อนมีปริมาตรมาก ดูหนักแน่น มีความหนา ดูมีมิติ	มีความโปร่ง ตัวลายไม่ซับซ้อน การวางต่อกันของกระหนกแต่ละตัวมีความต่อเนื่องไหลลื่น จังหวะช่องไฟลงตัว
ลายดอกลอย	ดอกลอยภายในกรอบช่องกระจกประดับส่วนลายหน้ากระดานบริเวณฐานเรือนธาตุของเจดีย์	ลายดอกลอยที่พบในการประดับเสาวัดทองทิพย์พัฒนาราม
เทคนิค	การปั้นใช้ปูนที่มาก มีความหนา	เทคนิคการปั้นแปะชั้นเดียว
ลักษณะลวดลาย	ลายดอกลอยวัดป่าสักมีหลายรูปแบบ ทั้งที่เป็นลวดลายเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายดอกบัว ลายดอกโบตั๋น และลายดอกลอยแบบประดิษฐ์มีศูนย์กลางเป็นวงกลมหลากหลายรูปแบบ ล้อมรอบด้วยกระหนกหัวม้วนโค้งปลายแหลมบ้างหัวม้วนโค้งมนบ้าง ดอกกลีบโค้งมน กลีบปลายแหลมบ้าง เป็นต้น แต่ละดอกมีความแตกต่างไม่ซ้ำกัน ตัวลายดูมีปริมาตรมาก มีมิติ	มีรูปทรงกลมและเหลี่ยมตามการวางเส้นกรอบลายรูปทรงเรขาคณิต ตรงกลางเป็นวงกลมมีเส้นหรือกลีบซ้อนเล็ก ๆ ล้อมรอบด้วยลายกลีบมนและปลายแหลมในส่วนที่เป็นมุม ปริมาตรของลวดลายมีความบางเป็นระเบียบสมมาตร
ลายใบไม้	ภายในกรอบช่องกระจกประดับส่วนลายหน้ากระดานบริเวณฐานเรือนธาตุของเจดีย์	พบในการประดับเสาวิหาร วัดทองทิพย์พัฒนาราม
เทคนิค	การปั้นใช้ปูนที่มาก มีความหนา	เทคนิคการปั้นแปะชั้นเดียว

ลักษณะลวดลาย	มีลักษณะขอบใบที่หยักไม่แน่นอน ขีดเส้นลายอย่างอิสระ รูปแบบไม่ตายตัว	สามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกมีก้านและส่วนของใบที่เลียนแบบธรรมชาติ อีกกลุ่มเป็นกึ่งลายประดิษฐ์มีใบที่บิดและห่อ มีลักษณะเป็นลายกระหนกหัวม้วนโค้งสองตัวหันหลังประกบกันแล้วมีใบหรือช่อบิดสะบัดเปลวออกจากตรงกลาง ปริมาตรของตัวลายมีความบาง โปร่ง
ลายเครือเถากระหนกหน้ากระดาน	ลายหน้ากระดานประดับเรือนธาตุของเจดีย์	พบในการประดับเสาวิหาร วัดทองทิพย์พัฒนาราม
เทคนิค	ใช้การปั้นที่พอกให้หนา ใช้เนื้อปูนมาก	เทคนิคการปั้นแปะชั้นเดียว
ลักษณะลวดลาย	มีลักษณะทึบหนา หนักแน่น มีปริมาตรมาก มีความซับซ้อน ดูมีมิติ มีความหลากหลายในการบากลาย ภายในรูปทรงของกระหนกตัวใหญ่มักมีการประดับตัวเหงาหรือกระหนกตัวเล็กประกอบอยู่ด้วย ส่วนปลายกระหนกเป็นกระหนกตัวเล็กที่มียอดแหลม	มีลักษณะโปร่ง ไม่ซับซ้อน ตัวกระหนกเป็นแบบหัวม้วนโค้ง การบากลายมีลักษณะโค้งมนเป็นรอยหยักครึ่งวงกลม ส่วนหลังของกระหนกปั้นเป็นกลีบเล็กๆ เรียงกัน มีช่องไฟสม่ำเสมอ ส่วนปลายของกระหนกมีลักษณะเป็นยอดสะบัดเปลว

องค์ความรู้จากการศึกษา

1. ลวดลายปูนปั้นในฐานะหลักฐานทางประวัติศาสตร์ศิลปะและวัฒนธรรม การศึกษาครั้งนี้ยืนยันว่าลวดลายปูนปั้นมิได้ทำหน้าที่เพียงการประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมทางศาสนาหากแต่เป็นหลักฐานชั้นต้นที่สะท้อนพัฒนาการทางศิลปกรรม แนวคิด ความเชื่อทางพุทธศาสนา และบริบททางสังคมของผู้สร้างในแต่ละยุคสมัยได้อย่างชัดเจน ทั้งในด้านรูปแบบ เทคนิคการสร้าง และการเลือกใช้สัญลักษณ์ทางศาสนา

2. อัตลักษณ์ทางศิลปกรรมของเมืองเชียงแสน ลวดลายปูนปั้นของเมืองเชียงแสน โดยเฉพาะที่ปรากฏในเจดีย์วัดป่าสัก แสดงลักษณะเด่นของศิลปกรรมล้านนายุคต้น ได้แก่ ความทึบตัน หนักแน่น มีปริมาตรหนา และรูปแบบที่มีความซับซ้อน สะท้อนอิทธิพลศิลปกรรมจากแว่นแคว้นใกล้เคียง เช่น หริภุญชัย พุกาม สุโขทัย ขอม และลังกา ซึ่งเข้ามาผ่านเครือข่ายการเมือง ศาสนา และการค้าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19

3. ลักษณะเฉพาะของลวดลายปูนปั้นเมืองต้นผึ้ง ลวดลายปูนปั้นของเมืองต้นผึ้งมีลักษณะโปร่งบาง เน้นความสมมาตรและความเป็นระเบียบขององค์ประกอบ ใช้เทคนิคการปั้นแปะชั้นเดียว ลวดลายหลักมักจัดวางอยู่ภายในกรอบรูปทรงเรขาคณิต เช่น สี่เหลี่ยมและแปดเหลี่ยม ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบศิลปกรรมล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 21 และสะท้อนการพัฒนารูปแบบศิลปกรรมที่มีความประณีตและเป็นแบบแผนมากขึ้น

4. ความสัมพันธ์และการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในลุ่มแม่น้ำโขง การเปรียบเทียบลวดลายประเภทเดียวกัน ได้แก่ ลายกระหนก ลายดอกลอย ลายใบไม้ และลายเครือเถากระหนกหน้ากระดาน แสดงให้เห็นถึงทั้งความแตกต่างเชิงรูปแบบและความใกล้เคียงกันในเชิงโครงสร้าง อันสะท้อนถึงการถ่ายทอดและแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมระหว่างชุมชนสองฝั่งแม่น้ำโขง ซึ่งในอดีตอาจเคยอยู่ในหน่วยการเมืองและเครือข่ายวัฒนธรรมเดียวกัน ก่อนการกำหนดพรมแดนรัฐชาติในยุคอาณานิคม

5. การใช้หลักฐานจากเมืองต้นผึ้งเพื่อเติมเต็มช่องว่างทางวิชาการ เนื่องจากหลักฐานลวดลายปูนปั้นของเมืองเชียงแสนในพุทธศตวรรษที่ 21 หลงเหลืออยู่ไม่มาก การนำลวดลายปูนปั้นจากเมืองต้นผึ้งมาใช้เป็นหลักฐานเทียบเคียง ช่วยเติมเต็มความเข้าใจเกี่ยวกับพัฒนาการทางศิลปกรรมล้านนาในช่วงเวลาดังกล่าว และเปิดมุมมองใหม่ในการศึกษาศิลปกรรมข้ามพรมแดน

ภาพที่ 12 แผนภูมิรูปภาพองค์ความรู้จากการศึกษา
ที่มา: ธีระพงษ์ จาตุมา

สรุป

การวิเคราะห์ลวดลายปูนปั้นที่พบในเมืองเชียงแสนและเมืองต้นผึ้ง แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างในด้านเทคนิค รูปทรง มิติและปริมาตรของแต่ละแห่ง โดยมีการเปรียบเทียบลวดลายจากวัดป่าสัก เมืองเชียงแสน กับวัดทองทิพย์พัฒนาราม และวัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ เมืองต้นผึ้ง สปป.ลาว ซึ่งสะท้อนถึงลักษณะเฉพาะของศิลปกรรมในแต่ละสถานที่ เช่น ลายกระหนก ลายดอกลอย ลายเครือเถากระหนก และลายใบไม้ จากการวิเคราะห์แสดงให้เห็นถึงลักษณะของลวดลายของวัดป่าสักที่สร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นลักษณะของลวดลายปูนปั้นล้านนายุคต้นซึ่งปรากฏอิทธิพลงานศิลปกรรมจากดินแดนใกล้เคียง คือ หริภุญชัย พุกาม จีน ขอมและลังกาที่ผ่านมาทางสุโขทัย ลักษณะของลวดลายมีความทึบตันมีปริมาตรที่หนาดูหนักแน่น มีมิติ

ส่วนงานของเมืองต้นผึ้งมีลักษณะรูปแบบงานปูนปั้นที่มีลักษณะใกล้เคียงกับงานปูนปั้นล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 21 ลวดลายหลักประกอบด้วยลายดอกไม้ที่จัดวางในกรอบรูปทรงเรขาคณิต ได้แก่ สี่เหลี่ยมและแปดเหลี่ยม ลักษณะการออกแบบเน้นความสมมาตรและความประณีต โดยมีการใช้เส้นโค้งอ่อนช้อยผสานกับลายใบไม้ พบการซ้ำของลายดอกไม้และสัตว์หิมพานต์ในแต่ละกรอบ เป็นเทคนิคที่แสดงถึงความเป็นระเบียบแบบแผน ซึ่งเป็นลักษณะเด่นของศิลปะล้านนา เหตุที่ลักษณะของลวดลายปูนปั้นของเมืองต้นผึ้งมีความใกล้เคียงกับงานปูนปั้นศิลปะล้านนาในพุทธศตวรรษที่ 21 อาจเกิดจากปัจจัยทางประวัติศาสตร์และศาสนา เช่น อิทธิพลของอาณาจักรใกล้เคียง รวมไปถึงปัจจัยทางสังคม เช่น การแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมในลุ่มแม่น้ำโขง เพราะในอดีตดินแดนแถบนี้เคยเป็นศูนย์กลางการค้าขายและการเดินทางจึงมีการติดต่อแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมต่อกัน ในอดีตทั้งสองเมืองอาจเคยเป็นบ้านเมืองเดียวกันไม่ได้มีการแบ่งแยก ก่อนที่ในยุคหลังจะมีการปักปันเขตแดนอย่างชัดเจนในยุคล่าอาณานิคมของชาติตะวันตก

จากการวิเคราะห์หลักฐานงานปูนปั้นของเมืองเชียงแสนในพุทธศตวรรษที่ 21 ซึ่งในพื้นที่ไม่หลงเหลือหลักฐานให้ศึกษาแล้ว สามารถนำเอาลวดลายปูนปั้นของวัดทองทิพย์พัฒนาราม และวัดสุวรรณสิริโพธิ์คำ เมืองต้นผึ้ง มาเทียบเคียงถึงเทคนิคและรูปแบบของลวดลายได้เพื่อเป็นการเติมเต็มในส่วนของหลักฐานทางศิลปกรรมที่ขาดหายไปให้สมบูรณ์

ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาต่อยอดเชิงลึก ควรมีการศึกษาต่อยอดโดยบูรณาการองค์ความรู้จากสาขาอื่น เช่น โบราณคดี ภูมิศาสตร์วัฒนธรรม มานุษยวิทยา และวิทยาศาสตร์วัสดุ เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบของปูน เทคนิคการก่อสร้าง และแหล่งที่มาของวัตถุดิบ ซึ่งจะช่วยยืนยันอายุสมัยและเครือข่ายการผลิตงานปูนปั้นได้อย่างแม่นยำยิ่งขึ้น

2. การสำรวจและบันทึกหลักฐานอย่างเป็นระบบ ควรเร่งสำรวจ บันทึก และจัดทำฐานข้อมูลลวดลายปูนปั้นที่ยังหลงเหลืออยู่ทั้งในเมืองเชียงแสนและเมืองต้นผึ้ง โดยเฉพาะหลักฐานที่พบจากลำน้ำโขง ซึ่งมีความเสี่ยงต่อการสูญหายจากการกัดเซาะและการเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อม

3. การอนุรักษ์และฟื้นฟูมรดกศิลปกรรม หน่วยงานที่เกี่ยวข้องควรวางแผนอนุรักษ์และฟื้นฟูโบราณสถานและลวดลายปูนปั้นโดยคำนึงถึงคุณค่าทางประวัติศาสตร์ ศิลปกรรม และความเชื่อทางศาสนา พร้อมทั้งส่งเสริมการมีส่วนร่วมของชุมชนท้องถิ่นในการดูแลรักษามรดกวัฒนธรรม

4. การพัฒนากรอบการศึกษาเชิงภูมิภาคลุ่มน้ำโขง ควรขยายกรอบการศึกษาไปสู่การเปรียบเทียบศิลปกรรมในพื้นที่ลุ่มแม่น้ำโขงตอนบนและตอนกลาง เพื่อทำความเข้าใจเครือข่ายศิลปกรรมและการเคลื่อนไหวของรูปแบบศิลปะในระดับภูมิภาค ซึ่งจะช่วยเสริมสร้างองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ศิลป์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยรวม

5. การเผยแพร่องค์ความรู้สู่สาธารณะ ผลการศึกษาควรถูกนำไปใช้ในการจัดนิทรรศการ การจัดทำสื่อการเรียนรู้ และการกำหนดนโยบายด้านการอนุรักษ์มรดกวัฒนธรรม เพื่อสร้างความตระหนักรู้และความเข้าใจในคุณค่าของลวดลายปูนปั้นในฐานะมรดกทางศิลปกรรมของภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขงอย่างยั่งยืน

เอกสารอ้างอิง

นุชนภางค์ ชุมดี. (2549). การตั้งถิ่นฐานและพัฒนาการของชุมชนโบราณในเขตเมืองเชียงแสนระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19–24. **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์.** บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ปริวรรต ธรรมาปรีชากร. (2545). ตามรอย พระเจ้าล้านตื้อ พระพุทธรูปแห่งลำน้ำโขง**. [ออนไลน์].** https://www.silpa-mag.com/history/article_93359

พระรัตนปัญญาเถระ. (2517). **ชินกาลมาลีปกรณ์**. แปลโดย แสง มนวิทูร. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.พ.

ม.ล.สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์. (2545). **เที่ยววัดเที่ยววา ชมปูนปั้นล้านนา**. กรุงเทพมหานคร: สายธาร.

ศิริศักดิ์ อภิศักดิ์มนตรี. (2556). **เมืองประวัติศาสตร์เชียงแสน.** เชียงใหม่: สำนักศิลปากรที่ 8 เชียงใหม่.

สันติ เล็กสุขุม. (2538). **ศิลปะภาคเหนือ หริภุญชัย-ล้านนา**. กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ.

สุรพล ดำริห์กุล. (2545). **แผ่นดินล้านนา.** กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

สุรพล ดำริห์กุล. (2561). **ประวัติศาสตร์และศิลปะล้านนา.** นนทบุรี: เมืองโบราณ.

องค์การค้าของคุรุสภา. (2512). **ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 61 พงศาวดารเมืองเงินยางเชียงแสน.** กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์.

องค์การค้าของคุรุสภา. (2512). **ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 61 พงศาวดารเมืองเงินยางเชียงแสน.** กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พาณิชย์.

วารสารพุทธศิลปกรรม
Journal of Buddhist Arts
ISSN : 2697-6080 (Print)
ISSN : 2697-6099 (Online)
ปีที่ 8 ฉบับที่ 2 กรกฎาคม - ธันวาคม 2568 Vol. 8 No. 2 July - December 2025

การสร้างสรรค์พระพิมพ์เมืองเชียงแสนแบบโบราณ

The Traditional Creation of Chiang Saen Buddha Amulets

ชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ
Chaiwoot Punyalert
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
Mahachulalongkornrajavidyalaya University1, Chiang Mai University2
Corresponding Author E-mail: youmoungpan@gmail.com

Article Info
Academic Article

คำสำคัญ: พระพิมพ์ปรกโพธิ์, ความเชื่อและอานิสงค์, แม่พิมพ์พระพิมพ์, พระพิมพ์เนื้อตะกั่ว, ภูมิปัญญาท้องถิ่น

Keywords : Bodhi Tree Sheltered Votive Tablets, Beliefs and Meritorious Benefits, Votive Tablet Molds, Lead-Based Votive Tablets, Local Wisdom

Received: 26/10/2025
Revised: 29/12/2025
Accepted: 30/12/2025
Published online: 30/12/2025

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการสร้างพระพิมพ์ปรกโพธิ์เชียงแสน ผลการศึกษาพบว่าพระพิมพ์ถูกสร้างจากแม่พิมพ์จึงทำให้มีการสร้างพระพิมพ์ในลักษณะดังกล่าวจำนวนมาก การสร้างพระพิมพ์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชาตลอดจนการนำเข้าประกอบพิธีกรรมงานบุญกุศล เป็นของที่ระลึกและเกิดจากความเชื่อเรื่องอานิสงส์ สร้างตามมีวาระ ฤกษ์ ที่ดี ผู้สร้างเป็นกษัตริย์ พระสงฆ์ ราชวงศ์ ขุนนาง คหบดี เป็นประธาน สำหรับการทดลองสร้างพระพิมพ์ด้วยกรรมวิธีแบบโบราณ ได้ใช้ดินจอมปลวกเป็นแม่พิมพ์ ใช้การเผาแบบโบราณเป็นการเผาเปิดในที่โล่ง ส่วนการหล่อพระพิมพ์ใช้ตะกั่วแท่ง ผลที่ได้พระพิมพ์มีรูปแบบ ความคมชัด และความสมบูรณ์ของชิ้นงาน อันสะท้อนองค์ความรู้เชิงช่างและภูมิปัญญาท้องถิ่นในการสร้างพระพิมพ์

Abstract

This academic article aims to study and analyze the process of creating Bodhi Tree–Sheltered Chiang Saen votive tablets. The findings indicate that these votive tablets were produced using molds, resulting in the widespread creation of similar forms. Their production served religious purposes,

including offerings for Buddhist worship, ritual practices, and merit-making activities, based on beliefs in spiritual merit. The creation of such votive tablets was conducted on auspicious occasions and led by kings, monks, members of the royal family, nobles, or patrons of high social status.

The experimental reconstruction employed traditional techniques, using termite mound soil for mold-making and open-fire firing, with lead used for casting the votive tablets. The results demonstrate clarity of form and structural completeness, reflecting traditional craftsmanship and local wisdom embedded in the production of Chiang Saen votive tablets.

บทนำ

เมืองเชียงแสนเป็นแหล่งอารยธรรมสำคัญของล้านนา ซึ่งปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีและพุทธศิลป์จำนวนมาก โดยเฉพาะพระพิมพ์เมืองเชียงแสนที่สะท้อนคติความเชื่อและวิถีศรัทธาทางพระพุทธศาสนาในอดีต พระพิมพ์เหล่านี้มิได้เป็นเพียงวัตถุทางศาสนา หากแต่เป็นผลผลิตของภูมิปัญญาท้องถิ่นที่แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปกรรม ความเชื่อ และบริบททางสังคมวัฒนธรรมในแต่ละยุคสมัย

พระพิมพ์ที่ค้นพบ พระพิมพ์ปรกโพธิ์นับเป็นรูปแบบสำคัญที่สะท้อนคติการตรัสรู้และการสั่งสมบารมีของพระพุทธเจ้า โดยพบว่ามีลักษณะรูปแบบใกล้เคียงกันจำนวนมาก อันนำไปสู่ข้อสันนิษฐานว่าอาจสร้างจากแม่พิมพ์ต้นแบบเดียวกันหรืออยู่ในกลุ่มแม่พิมพ์เดียวกัน ทั้งนี้ พระพิมพ์ดังกล่าวส่วนใหญ่จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน และแสดงถึงบทบาทของพระพิมพ์ในฐานะสื่อแห่งศรัทธาและพิธีกรรมทางพุทธศาสนา

อย่างไรก็ตามโบราณวัตถุที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่แสดงให้เห็นถึงวัฒนธรรมพระพุทธศาสนาของเมืองเชียงแสน คือ พระพิมพ์เมืองเชียงแสน เนื้อตะกั่ว ทั้งยังได้จัดแสดงแม่พิมพ์ที่สร้างจากหินเนื้ออ่อน และแสดงพร้อมตัวกดลองพิมพ์ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการออกแบบก่อนนำไปแกะเป็นแม่พิมพ์ แต่อย่างไรก็ตามโบราณวัตถุเหล่านี้ ได้แสดงให้เห็นถึงผลผลิตที่ได้จากการทำงาน แต่ไม่สามารถแสดงถึงกระบวนการสร้างสรรค์งานแต่อย่างใด บทความนี้จึงจะได้แสดงให้เห็นถึงกระบวนการสร้างสรรค์พระพิมพ์ปรกโพธิ์ของเมืองเชียงแสนแบบโบราณ ด้วยการทดลองสร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้ศึกษาเกี่ยวกับพระพิมพ์เมืองเชียงแสน

พระพิมพ์สมัยต่าง ๆ

พระพุทธรูปขนาดเล็กที่สร้างขึ้นโดยวิธีการกด การหล่อโดยมีแม่พิมพ์ เป็นพระเครื่องที่สร้างขึ้นตามแบบแม่พิมพ์ ให้เป็นเสมือนรูปเคารพแทนองค์พระพุทธเจ้า โดยวัสดุหลัก ๆ ที่นำมาปั้นเนื้อพระ เช่น ดิน ขี้เถ้า มวลสาร โลหะ หรือการนำหินมาแกะเพื่อเป็นต้นแบบต่าง ๆ แม้กระทั่งอัฐิของพระสงฆ์ที่เชื่อว่าเป็นพระอรหันต์ หรืออัฐิของพระสงฆ์ที่เป็นเกจิอาจารย์ หรือแม้แต่อัฐิคนธรรมดา ซึ่งการทำพระพิมพ์ในสมัยโบราณถือว่าเป็นพิธีกรรมหนึ่งที่ช่วยสร้างบุญอุทิศให้กับผู้ล่วงลับ (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2539 2539: 580) ได้นิยาม

“พระพิมพ์” ว่าหมายถึง พระพุทธรูปขนาดเล็กที่สร้างขึ้นโดยใช้แม่พิมพ์ ทั้งนี้ในการสร้างพระพิมพ์ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2539: 580)

การสร้างพระพิมพ์นั้น สันนิษฐานว่าเริ่มขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 5-6 หลังจากการสร้างพระพุทธรูปและสังเวชนียสถานแล้ว เป็นของเก่าแก่ที่ได้มีผู้ทำขึ้นตั้งแต่ตอนต้นพระพุทธศาสนา (ยอช เซเดส์, 2502: 1) จัดเป็นอุเทสิกเจดีย์ชนิดหนึ่งที่มีการสร้างขึ้นตามคติความเชื่อทางพุทธศาสนา ซึ่งแต่เดิมจัดสร้างเพื่อมีวัตถุประสงค์เป็นเครื่องบ่งบอกระลึกในการเดินทางไปนมัสการสังเวชนียสถานต่าง ๆ หรือเป็นที่ตั้งแห่งการเคารพบูชาแทนองค์พระบรมศาสดาสัมมาสัมพุทธเจ้าภายหลังเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน

ภายหลังอาจกล่าวได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงด้านความเชื่อ กลายมาเป็นการสร้างขึ้นเพื่อสืบทอดอายุพระพุทธศาสนาตามคติที่ได้รับผ่านมาจากประเทศลังกา ที่เชื่อว่าพุทธศาสนาจะได้ปรากฏให้ดำรงอยู่ให้ถึง 5,000 ปีก่อนจะค่อย ๆ เสื่อมลง จึงเป็นเหตุให้มีการสร้างพระพิมพ์พร้อมกับจารึกพระคาถา “เย ธมมา” อันเป็นหัวใจของพระพุทธศาสนาลงบนพระพิมพ์ที่สร้างขึ้น ด้วยหวังว่าการได้พบเห็นรูปพระศาสดาและคาถาย่ออันเป็นคำสั่งสอนที่เป็นสาระของพระองค์ อาจเป็นเครื่องเตือนใจให้ผู้พบเห็นกลับบังเกิดความเลื่อมใสและเชื่อถือขึ้นอีกครั้ง

พระพิมพ์ในยุคต้น ๆ มักสร้างด้วยดินทำให้สามารถสร้างได้ครั้งละมาก ๆ บางครั้งอาจเป็นจำนวนถึง 84,000 องค์เท่ากับจำนวนพระธรรมขันธ์ บุคคลผู้ปรารถนาบุญกุศลหรือเพื่อหวังให้ตนมีความเจริญยิ่ง ๆ ขึ้นไป จึงนิยมสร้างพระพิมพ์ เพราะเชื่อว่าเป็นหนทางหนึ่งที่จะได้รับผลบุญโดยไม่ต้องอาศัยสติปัญญาชั้นสูงหรือทรัพย์สมบัติมากมาย คตินิยมในการสร้างพระพิมพ์จึงได้แพร่หลายออกจากชมพูทวีปอันเป็นแหล่งกำเนิดไปยังดินแดนต่าง ๆ ที่พุทธศาสนาเผยแพร่เข้าไปถึงอย่างกว้างขวางในเวลาต่อมา (กฤษฎา พิณศรี, 2555: 50)

ดังนั้นจึงเห็นได้ว่าพระพิมพ์มีมาตั้งแต่สมัยพุทธกาล การสร้างขึ้นผ่านงานศิลปะ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เป็นรูปเคารพแทนองค์พระพุทธเจ้า ใช้เป็นของที่ระลึก หรือเพื่อการสืบต่ออายุพระพุทธศาสนา เป็นต้น

สำหรับในประเทศไทย ในอดีตจะพบการสร้างพระพิมพ์ขนาดเล็กจำนวนมากให้เป็นเครื่องสักการะเพื่อบุญกุศล ก่อนนำไปบรรจุในเจดีย์ ฐานพระพุทธรูป หรือในอุโบสถ โดยฝังลงดินไว้ตามพิธีบุญในวาระสถานที่ต่าง ๆ เรียกพระกรุ (พระนิรันดร์ สุจิตฺโต, 2560: 20)

พระกรุหรือพระพิมพ์ที่บรรจุอยู่ในกรุได้แสดงปางต่าง ๆ ซึ่งมีนัยสื่อไปถึงประวัติพระพุทธเจ้าในเหตุการณ์ต่างๆ โดยคำว่าปาง หมายถึง เมื่อ ดังนั้นพระพิมพ์ที่แสดงปางต่าง ๆ จึงเป็นการเล่าพุทธประวัติเมื่อพระพุทธเจ้าเสด็จประทับในที่นั้น ทรงกระทำพุทธกิจอย่างนั้น มีพระกิริยาอาการอย่างนั้น เช่นเดียวกับการสร้างพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ก็นิยมสร้างตามแบบอย่างอิริยาบถของพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเนื่องจากเหตุการณ์ในพุทธประวัติ นับตั้งแต่ประสูติ ตรัสรู้ จนถึงปรินิพพาน ส่วนที่มีการจารึกคาถาเยธัมมาด้านหลังพระพิมพ์บางองค์นั้น เป็นไปตามความเชื่อเรื่องปัญจอันตรธานที่สืบทอดมาจากศรีลังกา

อย่างไรก็ตามจากหลักฐานทางโบราณคดีที่พบในประเทศไทย พบพระพิมพ์มาตั้งแต่สมัยทวารวดี ราวพุทธศตวรรษที่ 9-10 ซึ่งลักษณะพระพิมพ์ช่วงแรกจะมีอิทธิพลศิลปะอินเดียผสมอยู่มาก ทั้งลักษณะของพระพุทธรูปและองค์ประกอบที่ปรากฏในพระพิมพ์ โดยมีการเก็บรายละเอียดให้ครบถ้วนตามพุทธประวัติ ต่อมา

พระพิมพ์ที่สร้างขึ้นได้ปรากฏลักษณะของศิลปะพื้นเมืองผสมผสานอยู่และไม่เน้นการเก็บรายละเอียดเรื่องราวตามพุทธประวัติเหมือนดังช่วงแรก โดยพบการจารึกเกี่ยวกับการอุทิศส่วนกุศล แทนคาถาเยธัมมา ที่มีความเกี่ยวข้องกับศาสนาพราหมณ์-ฮินดูในขอมที่ได้แผ่ขยายเข้ามาในดินแดนนี้ (ณัฐพงษ์ อยู่รุ่งเรืองศักดิ์, 2554: 26-27)

การสร้างพระพิมพ์เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในกลุ่มบ้านเมืองที่ยอมรับนับถือพระพุทธศาสนา เช่น ทวารวดี ศรีวิชัย หริภุญชัย สุโขทัย ล้านนาและอยุธยา เป็นต้น แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองทางพุทธศาสนาผ่านการสร้างพระพิมพ์รูปแบบต่าง ๆ

พระพิมพ์หริภุญชัย ได้แก่ พระสามเวียงท่ากานและพระสามใบโพธิ์พระสามเวียงท่ากาน สันนิฐานสร้างในสมัยหริภุญชัย ในราวพุทธศตวรรษที่ 13 พระพิมพ์นี้ถูกเรียกว่า พระสาม เพราะมีพุทธลักษณ์ประทับนั่งบนฐานบัลลังก์ขนาบข้างด้วยพระอัครสาวกซ้าย-ขวา รับอิทธิพลศิลปะลพบุรี คือประทับนั่งแบบราบบนฐานบัลลังก์พระพักตร์กว้าง คือ หน้าผากใหญ่ คางเสี้ยม พระโอษฐ์แบะ ปรากฏเครื่องประดับที่พระเศียร พระศอ และพระกรเบื้องซ้ายและขวา

พระพิมพ์สมัยศรีวิชัย พระพิมพ์ดินดิบแบบศรีวิชัย กำหนดอายุได้ราวพุทธศตวรรษที่ 13-18 ขนาดสูง 8.5 เซนติเมตร กว้าง 7 เซนติเมตร วัสดุดินดิบ ศิลปะศรีวิชัย โดยพระพิมพ์แบบนี้มักสร้างจากดินดิบ ด้านหลังมีประทับจารึกคาถา เย ธมฺมา ฯ เป็นภาษาสันสกฤต ซึ่ง คาถาเย ธมฺมา ฯ นั้นเป็นหัวใจของพระพุทธศาสนา ในความเชื่อการสร้างพระพิมพ์ดินดิบจะปั้นดินและมีการกดประทับเพื่อให้เกิดลวดลาย ในเนื้อดินได้มีการตรวจพบมีอัฐิผสมอยู่ ทำให้สันนิษฐานว่า การสร้างพระพิมพ์ นอกเหนือจากการสืบอายุพระพุทธศาสนาแล้วยัง จะเป็นการสร้างกุศลให้กับอัฐิบุคคลที่ล่วงลับ ให้เจริญอยู่ในพระพุทธศาสนาสืบไป ปัจจุบันจัดแสดง ณ อาคารจัดแสดง 2 พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี (กรมศิลปากร, 2568)

พระพิมพ์อยุธยา ได้แก่ พระโคนสมอ เริ่มมีการสร้างมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระส่วนใหญ่เป็นเนื้อดินและเนื้อชิน พระพิมพ์พระโคนสมอศิลปะอยุธยามีพุทธลักษณะที่สวยงาม นิยมกำหนดอยู่ในรูปแบบปางต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับวันทั้ง 7 หรือเรียกว่า พระกำลังวันประจำวันทั้ง 7

พระพิมพ์สุโขทัย เป็นพระพิมพ์ที่ถูกค้นพบจากเมืองศรีสัชนาลัยและเมืองเก่าสุโขทัย ได้แก่ พระปางลีลา พระปางเปิดโลก พระปางสมาธิ พระปางมารวิชัย พระนางพญา ฯลฯ พระพิมพ์สุโขทัยส่วนมากแล้วจะถูกสร้างขึ้นตามอิริยาบถต่าง ๆ ขององค์สัมมาสัมพุทธเจ้าในพุทธลักษณะ นั่ง นอน ยืน และเดิน และยังมีการสร้างตามเหตุการณ์ตามพุทธประวัติ อีกด้วย

พระพิมพ์เมืองเชียงแสน

สำหรับพระพิมพ์เชียงแสน จัดอยู่ในช่วงเวลาพุทธศตวรรษที่ 20-22 ที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักกันในปัจจุบัน ได้แก่ พระพิมพ์ปรกโพธิ์ เชียงแสน ส่วนใหญ่จะเป็นพระเนื้อตะกั่วสนิมแดง และเนื้อตะกั่วแซมไข

มีลักษณะสำคัญ คือ ส่วนใหญ่เป็นพระพิมพ์ที่สร้างขึ้นจากตะกั่ว หรือที่เรียกว่าชิน อันเป็นแร่จำพวกโลหะเนื้ออ่อนหลอมละลายง่าย เรียกอย่างหนึ่งว่าเหล็กเปียก ในการเทพระพิมพ์เป็นการเทโลหะเหลวลงในแม่

พิมพ์ เมื่อเย็นและแข็งตัวตามรูปร่างของแม่พิมพ์แล้วจึงนำพระพิมพ์มาตกแต่งอีกครั้ง ในคัมภีร์ใบลานเรื่อง ผลบุญของการสร้างพระพุทธรูป ของวัดควรค่าม้า ตำบลศรีภูมิอำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ จารเมื่อ จ.ศ. 1290 หรือ พุทธศักราช 2471 (เมธี เมธาสิทธิ สุขสำเร็จ, 2561: 13-14) ระบุว่า พระพุทธรูปที่สร้างด้วยตะกั่วหรือดีบุก (ติปุกมยำวา) ผู้สร้างจะได้อานิสงส์ 45 กัป ซึ่งเป็นอานิสงส์ที่มากกว่าการสร้างพระพุทธรูปด้วยวัสดุชิน ตะกั่ว ดีบุก (ติปุกมยำวา) “ซีน” หรือ “ชิน” หมายถึง ตะกั่ว เป็นแร่จำพวกโลหะ เนื้ออ่อนหลอมละลายง่าย เรียกอย่างหนึ่งว่า “เหล็กเปียก” พบว่ามีการนำวัสดุประเภทนี้สร้างพระพุทธรูปในลักษณะแบบ ลอยองค์ และแบบพิมพ์ด้านเดียว แต่ได้อานิสงส์น้อยกว่าการสร้างพระพุทธรูปด้วยทองเหลือง เงิน แก้ว ทองคำ เป็นต้น

จากการศึกษาพระพิมพ์เมืองเชียงแสนที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน พบว่า สามารถจำแนกรูปแบบได้ตามลักษณะพุทธลักษณะและองค์ประกอบทางศิลปกรรม โดยมีจุดร่วมสำคัญคือการแสดงพระพุทธเจ้าในปางมารวิชัย พระพิมพ์ส่วนใหญ่แสดงพระพุทธรูปประทับใต้ต้นโพธิ์ ทั้งในรูปแบบที่มีและไม่มีซุ้มเรือนแก้ว พระพิมพ์มีลักษณะเรียบง่าย เน้นความสมดุลขององค์พระมากกว่าความสมจริงเชิงกายวิภาค สะท้อนแนวคิดการลดทอนรูปทรงเพื่อถ่ายทอดสาระทางธรรม อันสอดคล้องกับแนวคิดพุทธศิลป์แบบล้านนา นอกจากนี้ รูปแบบพระพิมพ์ที่มีลักษณะใกล้เคียงกันหลายองค์ยังชี้ให้เห็นถึงการใช้แม่พิมพ์ต้นแบบเดียวกัน หรืออยู่ในกลุ่มแม่พิมพ์เดียวกัน

ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน ได้จัดแสดงพระพิมพ์ที่ใช้ตะกั่วหรือชินเป็นวัสดุในการสร้าง จำนวนหนึ่ง พบว่าพระพิมพ์ทั้งหมดมีขนาดที่ใกล้เคียงกันและมีรูปแบบเหมือนกัน บ่งบอกได้ว่าเป็นการทำซ้ำ ๆ หลาย ๆ ครั้ง จากแม่พิมพ์เดียวกัน

ภาพที่ 1 พระพิมพ์เมืองเชียงแสน
ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

พระพิมพ์เมืองเชียงแสนที่พบมี 2 ลักษณะใหญ่ ๆ แสดงรูปพระพุทธรูปในปางสมาธิ กับปางมารวิชัย ดังนี้

1) พระพุทธรูปปางสมาธิ หมายถึงพระพุทธรูปลักษณะนั่งสมาธิ นั่งลำพระองค์ตั้งตรงพระบาท ทั้ง

สองซ้อนกัน โดยพระบาทขวาซ้อนทับอยู่บนพระบาทซ้าย พระหัตถ์ทั้งสองวางซ้อนหงายกันบนพระเพลา โดยวางพระหัตถ์ขวาซ้อนหงายอยู่บนพระหัตถ์ซ้าย ในท่านั่งสมาธิราบ ขาขวาทับขาซ้าย จัดเป็น **“ปฐมปาง”** และปางที่ให้กำเนิดองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ด้วยพระองค์ทรงอยู่ในพระอิริยาบถนี้ในคืนวันตรัสรู้ นับได้ว่าเป็นพระพุทธรูปในอิริยาบถประทับนั่งสมาธิโดยใช้ข้อพระบาททั้งสองข้างขัดกันซึ่งเรียกว่า ปางขัดสมาธิเพชร สามารถแยกรายละเอียดได้เป็น

พุทธรูปปางสมาธิในซุ้มเรือนแก้ว พุทธลักษณะเป็นพระพิมพ์นั่งในปางสมาธิในท่านั่งสมาธิราบ นั่งบนฐานอาสนะ 5 ชั้น ในซุ้มเรือนแก้ว ซุ้มเรือนแก้วนั้นเป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า พระอินทร์ได้เนรมิตถวายในสัปดาห์ที่ 4 หลังการตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ

2) พระพุทธรูปมารวิชัย หมายถึง เป็นพระพุทธรูปที่อยู่ในอิริยาบถนั่งสมาธิ ส่วนพระหัตถ์ขวาวางคว่ำบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ขวาชี้ลงที่พื้นธรณี เป็นพระอิริยาบถที่ทรงชี้พระหัตถ์ขวาลงไปที่พระแม่ธรณี เพื่อขอให้เป็นพยานในบุญบารมีที่พระองค์ได้สั่งสมมาตลอดระยะเวลาอันยาวนานนับอนันตชาติ จนพระแม่ธรณีได้บีบมวยผมหลั่งน้ำที่ทรงกรวดอุทิศที่มีจำนวนมากมายมหาศาลไหลท่วมท้นเหล่ามารจนแพ้ไปนั้น จึงได้กลายมาเป็นลักษณะของพระพุทธรูป “ปางมารวิชัย” หรือ “ปางชนะมาร” อย่างที่เห็นกันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งพระพุทธรูปปางนี้ มักจะสร้างเป็นพระประธานในโบสถ์ หรือเป็นพระพุทธรูปสำคัญทั้งนี้คงเป็นเพราะการชนะมารดังกล่าว ก็คือ การชนะกิเลส ทำให้หลุดพ้น หรือชนะอุปสรรคต่าง ๆ นั่นเอง พระพิมพ์กลุ่มนี้นิยมใช้วัสดุที่เป็นเนื้อโลหะเป็นส่วนมาก สามารถแยกได้เป็น 5 รูปแบบดังต่อไปนี้

2.1) พระพุทธรูปปางมารวิชัยเป็นพระพุทธรูปที่อยู่ในอิริยาบถนั่งสมาธิพระหัตถ์ขวาวางคว่ำบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ชี้ลงที่พื้นธรณีทรงประทับนั่งบนฐานบัวที่รองรับด้วยฐานอาสนะหรือรัตนบัลลังก์ ส่วนมากวัสดุที่ใช้เป็นเนื้อโลหะ เช่น เนื้อตะกั่ว และเนื้อชิน

2.2) พระพุทธรูปปางมารวิชัยในซุ้มเรือนแก้ว ลักษณะทรงพระคล้ายใบไถ สันนิฐานได้รับอิทธิพลจากงานพุทธศิลป์แบบลังกาที่เผยแพ่เข้ามาประเทศไทย ผสมผสานเกิดเป็นพุทธศิลปะของพระพิมพ์เชียงแสนอีกแบบหนึ่ง พระพิมพ์ปางมารวิชัยพุทธลักษณะเด่นชัดอยู่ในอิริยาบถท่านั่งในปางมารวิชัย ส่วนพระหัตถ์ขวาวางคว่ำบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ขวาชี้ลงที่พื้นธรณี ใต้ซุ้มเรือนแก้ว ซุ้มเรือนแก้วนั้นเป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า พระอินทร์ได้เนรมิตถวายในสัปดาห์ที่ 4 หลังการตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ หรือตรัสรู้ชอบได้โดยพระองค์เอง ในงานศิลปกรรมที่สร้างเป็นรูปพระพุทธเจ้าประทับอยู่ในซุ้มนั้น ไม่ว่าจะเป็นเหตุการณ์ตอนใดก็ตามในพุทธประวัติล้วนเรียกว่า “ซุ้มเรือนแก้ว” ทั้งสิ้นซึ่งรูปแบบซุ้มเรือนแก้ว เป็นไปได้ว่า เป็นรูปแบบที่สะท้อนคติความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับการจำลองที่ประทับของพระพุทธเจ้า โดยพุทธประวัติได้กล่าวว่า “คันธกุฎี” เป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า ณ เชตวันวิหาร ในเมืองสาวัตถี อยู่ทางใต้ของแม่น้ำราปติ หรือ แม่น้ำอจิรวดีในสมัยพุทธกาล ซึ่งปัจจุบัน อยู่ในรัฐอุตตรประเทศ ประเทศอินเดียในพระพิมพ์กลุ่มนี้ว่านิยมใช้วัสดุที่เป็นเนื้อตะกั่ว หรือ เนื้อชิน เป็นส่วนมาก ปัจจุบันเรียกว่า พระพิมพ์เชียงแสนปางมารวิชัยพิมพ์คล้ายใบไถ

2.3) พระพุทธรูปปางมารวิชัยใต้ต้นโพธิ์ พระพิมพ์ปางมารวิชัยพุทธลักษณะเด่นชัดอยู่ในอิริยาบถท่านั่งในปางมารวิชัย ส่วนพระหัตถ์ขวาวางคว่ำบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ขวาชี้ลงที่พื้น ในรูปแบบพิมพ์ปาง

มารวิชัย ที่ฉากหลังเหนือองค์พระเป็นรูปใบโพธิ์ขนาดเล็กเป็นสัญลักษณ์ของการประทับปฏิบัติสะสมบารมีใต้โพธิ์ในทางพุทธศาสนา คำว่า “ต้นโพธิ์” มิได้หมายถึงชื่อพันธุ์ไม้ทั่วไป แต่เป็นชื่อเรียกเฉพาะต้นไม้ที่พระพุทธเจ้าประทับใต้ร่มเงาขณะตรัสรู้ คำว่า “โพธิ” หมายถึงการตรัสรู้ ดังนั้น พระอดีตพุทธเจ้า พระสมณโคดม ต่างทรงตรัสรู้ใต้ต้นโพธิ์ทั้งสิ้น อิริยาบถของพระสัมมาสัมพุทธเจ้านั่งบนฐานบัวและรองรับด้วยฐานอาสนะเป็นชั้นรองถัดลงไปเป็นฐานรัตนบัลลังก์ใต้ซุ้มเรือนแก้ว ซุ้มเรือนแก้วนั้นเป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า พระอินทร์ได้เนรมิตถวายในสัปดาห์ที่ 4 หลังการตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ มักว่านิยมใช้วัสดุที่เป็นเนื้อตะกั่ว หรือ เนื้อชิน ปัจจุบันเรียกว่า พระพิมพ์ปรกโพธิ์เชียงแสน

2.4) พระพุทธรูปปางมารวิชัยใต้ต้นโพธิ์ ประกอบซุ้มเรือนแก้ว รูปแบบพระพิมพ์ปางมารวิชัยพุทธลักษณะเด่นชัดอยู่ในอิริยาบถนั่งปางมารวิชัย ส่วนพระหัตถ์ขวาวางคว่ำบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ขวาชี้ลงที่พื้นธรณี เป็นฐานรัตนบัลลังก์ใต้ซุ้มเรือนแก้ว ซุ้มเรือนแก้วนั้นเป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า พระอินทร์ได้เนรมิตถวายในสัปดาห์ที่ 4 หลังการตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ อยู่ในซุ้มเรือนแก้ว ซุ้มเรือนแก้วนั้นเป็นที่ประทับของพระพุทธเจ้า พระอินทร์ได้เนรมิตถวายในสัปดาห์ที่ 4 หลังการตรัสรู้อนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณ รูปใบโพธิ์มีขนาดเล็กอยู่เหนือบนสุดขององค์พระเป็นสัญญาลักษณ์ของการประทับปฏิบัติสะสมบารมีใต้โพธิ์ในทางพุทธศาสนา มักว่านิยมใช้วัสดุที่เป็นเนื้อตะกั่ว หรือ เนื้อชิน ปัจจุบันเรียกว่า พระปรกโพธิ์บัลลังก์เชียงแสนใบไถ

2.5) พระพุทธรูปปางมารวิชัยจำนวนมากที่เรียงกันในลักษณะพระแผง ในรูปแบบพระแผงนั้นมีการวางพระพุทธรูปปางมารวิชัย พุทธลักษณะเด่นชัดอยู่ในอิริยาบถนั่งปางมารวิชัย ส่วนพระหัตถ์ขวาวางคว่ำบนพระชานุ (เข่า) นิ้วพระหัตถ์ขวาชี้ลงที่พื้นปรากฏองค์พระทั้งหมด 28 พระองค์เรียงเป็นแถว เพื่อสื่อถึงเรื่องราวอดีตพุทธเจ้า และเป็นพุทธบูชาสืบต่อพระพุทธศาสนาจนถึง 5,000 ปี ที่ปรากฏใน ณ พิพิธภัณฑ์แห่งชาติเชียงแสน นั้นเป็นพระแผง เนื้อตะกั่ว สันนิษฐานได้ว่าเป็นการสร้างขึ้นมาเพื่อน้อมลำลึกถึงพระเจ้าทั้ง 28 พระองค์ และใช้วัสดุที่เป็นเนื้อตะกั่ว หรือ เนื้อชิน ปัจจุบันเรียกว่า พระแผง 28 หรือพระซาวแปดเชียงแสน เนื้อตะกั่ว

ภาพที่ 2 พุทธรูปปางสมาธิในซุ้มเรือนแก้ว

ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 3 พระพุทธรูปปางมารวิชัย
ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 4 พระพุทธรูปปางมารวิชัยในซุ้มเรือนแก้ว
ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 5 พระพุทธรูปปางมารวิชัยใต้ต้นโพธิ์
ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 6 พระพุทธรูปปางมารวิชัยใต้ต้นโพธิ์ ประกอบซุ้มเรือนแก้ว
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 7 พระพุทธรูปปางมารวิชัยจำนวนมากที่เรียงกันในลักษณะพระแผง
ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

จากการศึกษาและสำรวจพบว่า พระพิมพ์เมืองเชียงแสนที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน ปรากฏพระพิมพ์แบบพระพุทธรูปปางมารวิชัยประทับใต้ต้นโพธิ์ (ปรกโพธิ์) มากที่สุด ที่สะท้อนความนิยมในอดีต และมีแม่พิมพ์ที่ใช้กดทดลองพิมพ์จำนวน 2 ชุดดังต่อไปนี้

ชุดที่ 1 แม่พิมพ์ที่พบแสดงให้เห็นว่าวัสดุที่ใช้ในการทำแม่พิมพ์เป็นหินเนื้ออ่อนสีดำ แกะลงไปในเนื้อหินในลักษณะกลับด้านซ้ายขวา เป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัยใต้ต้นโพธิ์ (พระปรกโพธิ์) มีฐานสูง ส่วนองค์กดลองพิมพ์ที่พบนั้นเป็นดินเหนียว สันนิษฐานว่าเป็นการนำดินเหนียวไปกดที่แม่พิมพ์ เพื่อทดสอบความคมชัด สัดส่วน หรือข้อสังเกตที่จะนำไปสู่การปรับแกะแก้ไขต่อไป ก่อนที่จะทำแม่พิมพ์ชิ้นสมบูรณ์

ชุดที่ 2 แม่พิมพ์ที่พบทำจากหินเนื้ออ่อนสีน้ำตาล โดยแกะกลับด้านซ้ายขวา เป็นพระพุทธรูปมารวิชัยใต้ต้นโพธิ์ไม่มีฐาน ส่วนองค์กดลองพิมพ์เป็นดินเหนียว

ภาพที่ 8 แม่พิมพ์ และองค์ลองกดพิมพ์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน
ที่มา: นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

การสร้างสรรค์พระพิมพ์เมืองเชียงแสนแบบโบราณ

การสร้างสรรค์พระพิมพ์ในครั้งนี้ได้แรงบันดาลใจจากแม่พิมพ์และองค์ลองกดพิมพ์ที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการถอดพระพิมพ์ปรกโพธิ์เชียงแสนเนื้อตะกั่วแบบพื้นถิ่น และเป็นแนวทางการพัฒนาในการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ในอนาคตต่อไป โดยมีการปรับเปลี่ยนวัสดุและกระบวนการบางอย่างเพื่อให้เหมาะสมกับปัจจุบัน

การสร้างพระพิมพ์เทตะกั่วแบบโบราณครั้งนี้ จะใช้วัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น และเน้นกระบวนการผลิตแบบพื้นถิ่น โดยต้องการให้แม่พิมพ์มีความคงทนสามารถใช้ในการเทตะกั่วได้หลายๆ ครั้ง

1) ดินที่นำมาใช้ในการทำแม่พิมพ์

ในส่วนของแม่พิมพ์หินอ่อนได้เปลี่ยนเป็นแม่พิมพ์ดินเผาเพราะมีกระบวนการผลิตที่ไม่ซับซ้อน โดยดินที่ใช้ต้องมีความละเอียด เมื่อผสมกับน้ำเนื้อดินแน่นจับตัวได้ดี เช่นเดียวกับดินที่ใช้ในการหล่อพระสมัยโบราณ เช่น ดินนวล หรือดินที่ติดในล้อเกวียน ความละเอียดและความแน่นของดินนวล มาจากการถูกบดซ้ำหลาย ๆ ครั้งด้วยล้อเกวียน อย่างไรก็ตามในปัจจุบันดินชนิดนี้หาได้ยาก จึงได้สืบค้นองค์ความรู้จากช่างพื้นถิ่นที่มีความชำนาญในการหล่อพระโบราณ พบว่านอกจากดินนวลแล้ว สามารถใช้ดินจอมปลวกทดแทนได้ (ชัยรัตน์ แก้วดวงแสง, การใช้วัสดุทดแทน, 15 มีนาคม 2568)

การเตรียมดินจอมปลวก โดยการนำมากรองเพื่อให้ละเอียดกรองเศษของรังจอมปลวก เศษหญ้า ใบไม้ออกเพื่อเวลานำไปหมักก่อนที่จะนำไปกดเป็นแม่พิมพ์ของพระพิมพ์ต่อไป

ขั้นตอนการเตรียมดินจอมปลวกเป็นขั้นตอนที่สำคัญ โดยการนำมากรองเพื่อให้ได้เนื้อดินที่ละเอียด กรองเอาเศษของรังจอมปลวก เศษหญ้าและใบไม้ออก เพื่อนำไปเข้าสู่กระบวนการหมัก มีวัตถุประสงค์เพื่อให้มวลสารผสมคลุกเคล้าเป็นเนื้อเดียวกัน(Homogeneous) ซึ่งจะช่วยเพิ่มประสิทธิภาพในการขึ้นรูปด้วยแม่พิมพ์สำหรับพระพิมพ์ในขั้นตอนถัดไป

ภาพที่ 9/10 เตรียมดินจอมปลวกโดยการกรองให้ได้เนื้อละเอียดที่สุด
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

นำไปหมักในน้ำสะอาดไว้ประมาณ 1 ถึง 2 ชั่วโมง ก่อนนำดินจอมปลวกหมักมานวดให้เนื้อเข้ากัน มีความแน่น สำหรับการเตรียมขึ้นรูป ทำแม่พิมพ์ในพระพิมพ์ต่อไป

ภาพที่ 11/12 การผสมน้ำและดินจอมปลวก
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

2) ลำดับการทำแม่พิมพ์

(1) วัสดุที่ใช้ในการทำแม่พิมพ์ ได้แก่ ดินจอมปลวกหมัก น้ำมันพืช และต้นแบบพระพิมพ์ สำหรับต้นแบบพระพิมพ์ที่ใช้ในครั้งนี้ เป็นต้นแบบพระพิมพ์ปรกโพธิ์ของวัดต้นเกว๋น จังหวัดเชียงใหม่ที่สร้างขึ้นใหม่เพื่อประดับในวิหารต้นเกว๋น ซึ่งเป็นแบบเดียวกับพระพิมพ์ปรกโพธิ์ของวัดปงสนุกเหนือ จังหวัดลำปาง และยังมีพระพิมพ์ปรกโพธิ์ชนิดเดียวกันอีกหนึ่งพิมพ์ที่นำมาเป็นต้นแบบการถอดแม่พิมพ์

(2) ส่วนน้ำมันพืชจะช่วยในเวลากดต้นแบบพระพิมพ์ เพื่อไม่ให้ดินเกิดการแตกร้าวจากแรงกด โดยจะทาน้ำมันพืชเคลือบต้นแบบพระพิมพ์ เพราะเวลากดจะทำให้ให้ดินจอมปลวกมีพื้นผิวมันวาวไหลลื่นไม่ติดพิมพ์ ทำให้ถอดต้นแบบพระพิมพ์ออกจากดินจอมปลวกได้สะดวกขึ้น

(3) ในการกดต้นแบบเพื่อให้ได้แม่พิมพ์ ควรกดช้าๆ เพื่อไม่ให้ดินเกิดรอยร้าวภายในแม่พิมพ์ การเกิดรอยจะส่งผลให้เวลาเทโลหะทำให้เป็นตำหนิที่เกิดจากแม่พิมพ์ได้

(4) หลังจากการถอดต้นแบบออกจากดิน ต้องนำไปตากในที่ร่ม และมีอากาศถ่ายเทสะดวก ไม่ให้โดนแสงแดดโดยเด็ดขาด เป็นการทำให้แม่พิมพ์คลายความชื้นออกที่ละเล็กน้อย ทิ้งไว้จนแห้งสนิท จึงจะได้แม่พิมพ์ที่สมบูรณ์ ไม่แตกร้าว

มีข้อสังเกตว่าการกำหนดระยะเวลาที่ทำให้แม่พิมพ์แห้งสนิทในแต่ละครั้งนั้น ไม่สามารถกำหนดได้ชัดเจน เพราะขึ้นอยู่กับสภาพอากาศในแต่ละวันที่ไม่เหมือนกัน โดยช่วงเวลาที่ทดลองกดแม่พิมพ์ในครั้งนี้

เป็นช่วงเดือนมีนาคม 2568 ที่ไม่มีฝนตก และมีอากาศค่อนข้างร้อน ทำให้ระยะเวลาในการคลายความชื้นของแม่พิมพ์จนแห้งสนิทอยู่ในช่วงเวลา 30 - 37 วัน โดยหากแม่พิมพ์ไม่แห้งสนิทเมื่อนำไปเผา จะทำให้เกิดโอกาสที่แม่พิมพ์แตกได้

จากการทดลองเผาแม่พิมพ์ในอุณภูมิที่สูง ทำให้แม่พิมพ์เกิดระเบิดแตกหัก จึงได้ทดลองเผาในเตาถ่านที่ไฟเริ่มลดอุณภูมิลง โดยสังเกตการณ์จากขี้เถ้าที่เกิดจากถ่านไฟ ถ้ามีขี้เถ้าปกคลุมถ่านไฟ แสดงว่าความร้อนอยู่ในช่วงเหมาะแก่การนำแม่พิมพ์ลงไปเผา หรือใช้ขี้เถ้ากลบถ่านไฟเพื่อลดอุณหภูมิ ปล่อยทิ้งไว้จนเย็นลงตามธรรมชาติ อาจใช้เวลา 1 คืน เป็นอันเสร็จกระบวนการเผาแม่พิมพ์

ภาพที่ 13 วัสดุ อุปกรณ์ ที่เตรียมกดทำแม่พิมพ์
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 14/15 เตรียมต้นแบบพระพิมพ์ และ พื้นผิวดิน
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 16/17 แสดงการกดต้นแบบพระพิมพ์
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 18/19 ถอดต้นแบบ ได้แม่พิมพ์ที่ต้องการและสมบูรณ์แบบ
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 20 แม่พิมพ์ที่แห้งสนิทนำไปเผา
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 21 ทดลองเผาแม่พิมพ์ในอุณภูมิที่สูงปรากฏว่าทำให้แม่พิมพ์เกิดระเบิดแตกหัก
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 22/23 การลดแรงไฟของถ่านโดยใช้ขี้เถ้าปรกคุม
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 24 วางแม่พิมพ์ลงไปเผา
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

3) วิธีการหล่อพระพิมพ์จากตะกั่ว

เริ่มจากการนำตะกั่วแท่งตัดเป็นชิ้นพอดีกับการเทในแต่ละครั้ง นำตะกั่วแท่งที่ตัดไปตั้งบนเตาไฟ ทำการหลอมให้อยู่ในสถานะของเหลว สำหรับการหลอมตะกั่วนั้น ทำได้หลากหลายวิธีขึ้นอยู่กับบริบทของแต่ละพื้นที่ อาจเป็นการหลอมโดยใส่เบ้าหลอมในกรณีที่ต้องใช้ตะกั่วจำนวนมากในแต่ละครั้ง ในครั้งนี้เป็นประยุกต์การหลอมเพื่อความสะดวกโดยใช้อุปกรณ์เรียบง่ายที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น

การเทโลหะลงในแม่พิมพ์ควรเทให้เต็ม เพื่อความสวยงามของพระพิมพ์ ปล่อยให้โลหะแข็งตัว ประมาณ 3-5 นาที ก็สามารถถอดพระพิมพ์ออกจากแม่พิมพ์ได้

ภาพที่ 25 เตรียมเทตะกั่ว ลงในแม่พิมพ์
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 26 หลอมตะกั่ว
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ภาพที่ 27/28 หลังจากเทโลหะ และ พระพิมพ์ปรกโพธิ์
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ทั้งนี้ลักษณะพระพิมพ์ที่ได้จากทดลองสร้าง มีข้อสังเกตดังนี้ เรื่องสัดส่วนขนาดเป็นเรื่องปกติที่มีการถอดแบบมาแล้วพระพิมพ์ที่ถอดมาได้จะมีขนาดเล็กกว่าต้นแบบ ในกระบวนการทดลองถอดพระพิมพ์ครั้งที่1-4 จะเห็นได้ว่ามีพุทธลักษณะค่อนข้างมีความคมชัดในมิติการถอดแบบพื้นถิ่น ในส่วนหน้าพระพักต์องค์พระถือได้ว่าค่อนข้างสมบูรณ์เห็นองค์ประกอบ พระเนตร(ตา) พระโอษฐ์(ปาก) พระนาสิก (จมูก) พระกรรณ (ใบหู) พระสอ (คอ) ติดคมชัดทุกองค์ ในส่วนของฉากใบโพธิ์ ผลการทดลองครั้งที่1 นั้น ได้ผลลัพธ์รายละเอียดไม่คมชัด จึงทดลองครั้งที่ 2 ครั้งนี้เริ่มแสดงรายละเอียดคมชัดขึ้น ในการทดลองครั้งที่ 3 ได้ผลลัพธ์เป็นที่น่าพอใจ และในการ ทดลองครั้งที่ 4 เกิดผลลัพธ์ที่สมบูรณ์ทั้งองค์พระ ตั้งแต่พระกร(แขน) นิ้วพระหัตถ์ พระเพลา (ขา) ส่วนตำแหน่งฐานพระอาสนะก็เช่นเดียวกัน เกิดผลลัพธ์ที่สมบูรณ์ในการกดพิมพ์ครั้งที่ 4

สรุปได้ว่า จากการนำต้นแบบนำมาผ่านกระบวนการถอดเป็นแม่พิมพ์แล้วทำการเทตะกั่ว ผลปรากฏว่า ทำให้ขนาดองค์พระที่ได้มีขนาดเล็กลง และในกระบวนการการทดลองเทตะกั่วครั้งที่ 1-4 จะเห็นได้ว่ามีความคมชัดในแต่ละจุดที่ไม่เหมือนกันสันนิฐานได้ว่าในกระบวนการเทต้องอาศัยความชำนาญและฝึกฝนทักษะในการเทตะกั่วเพื่อให้ได้พระพิมพ์สมบูรณ์ที่สุด

ภาพที่ 29 การเปรียบเทียบระหว่างต้นแบบและทดลองเทตะกั่ว
ที่มา : นายชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

ขั้นตอนในการทดลองหล่อพระพิมพ์เมืองเชียงแสนตามกรรมวิธีโบราณ ดังนี้

1) การเตรียมและหลอมละลายมวลสารโลหะ (Melting Process) เริ่มต้นด้วยการเตรียมตะกั่วโดยการตัดแบ่งให้มีปริมาณที่เหมาะสมต่อการขึ้นรูปในแต่ละครั้ง จากนั้นจึงนำไปให้ความร้อนด้วยเตาไฟหรือชุดพ่นแก๊ส (Gas Torch) จนโลหะถึงจุดหลอมเหลวและเปลี่ยนสถานะเป็นของเหลวอย่างสมบูรณ์

2) การขึ้นรูปด้วยวิธีการเทหล่อ (Casting Technique) เมื่อโลหะหลอมละลายได้ที่ จึงดำเนินการเทโลหะเหลวลงสู่แม่พิมพ์ โดยต้องอาศัยการควบคุมจังหวะและทิศทางเพื่อให้ของเหลวไหลเข้าสู่รายละเอียดของ

แม่พิมพ์ได้อย่างทั่วถึง ขั้นตอนนี้มีความสำคัญอย่างยิ่งต่อความคมชัดและสุนทรียภาพขององค์พระ ซึ่งต้องอาศัยทักษะความชำนาญและความรวดเร็วเพื่อป้องกันการแข็งตัวของโลหะก่อนเติมเต็มแม่พิมพ์

3) การลดอุณหภูมิและการก่อรูป (Cooling and Solidification) หลังจากการเทหล่อสิ้นสุดลง ให้พักแม่พิมพ์ไว้เพื่อให้เกิดการถ่ายเทความร้อนและวัสดุเกิดการเซตตัว โดยใช้เวลาประมาณ 3-5 นาที ทั้งนี้ระยะเวลาจะแปรผันตามอุณหภูมิสะสมภายในแม่พิมพ์และอุณหภูมิของโลหะเหลวในขณะนั้น

4) การถอดแบบขึ้นรูป (Demoulding) เมื่อโลหะแข็งตัวและคงรูปได้ที่แล้ว ให้ทำการพลิกแม่พิมพ์เพื่อถอดองค์พระออก ซึ่งในสภาวะที่เหมาะสม องค์พระจะหลุดออกจากแม่พิมพ์โดยง่ายและคงไว้ซึ่งรายละเอียดตามแบบสันนิษฐาน

ข้อสังเกตและข้อเสนอแนะเชิงปฏิบัติการ ในการจัดทำพระพิมพ์ตามกรรมวิธีโบราณเป็นงานประณีตศิลป์ที่ต้องอาศัยทักษะเฉพาะทาง และความชำนาญจากการฝึกฝน ความสมบูรณ์ของชิ้นงานขึ้นอยู่กับการควบคุมตัวแปรด้านเวลาและอุณหภูมิอย่างแม่นยำ อนึ่งในการทดลองอาจพบความคลาดเคลื่อนหรือความไม่สมบูรณ์ของชิ้นงานได้ในบางกรณี ซึ่งถือเป็นลักษณะปรกติของการผลิตในระบบทำมือ

องค์ความรู้จากการศึกษา

จากการศึกษาการสร้างสรรค์พระพิมพ์เมืองเชียงแสนแบบโบราณ จึงได้สรุปองค์ความรู้ดังแสดงในแผนภาพดังนี้

1) รูปแบบพระพิมพ์เมืองเชียงแสน ที่พบใน พช.ชส

พระพิมพ์เมืองเชียงแสนมีลักษณะเด่นเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย ประทับใต้ต้นโพธิ์ ทั้งแบบมีและไม่มีซุ้มเรือนแก้ว สะท้อนคติการตรัสรู้และพุทธศิลป์แบบล้านนา โดยพบว่ามีรูปแบบใกล้เคียงกันจำนวนมาก แสดงถึงการใช้แม่พิมพ์ต้นแบบเดียวกันหรืออยู่ในกลุ่มเดียวกัน

2) ขั้นตอนการทอลองสร้างพระพิมพ์

การทดลองสร้างพระพิมพ์ใช้กระบวนการถอดพิมพ์แบบโบราณ โดยใช้ดินจอมปลวกเป็นแม่พิมพ์และหล่อด้วยตะกั่ว กระบวนการทดลองหลายครั้งช่วยให้เห็นพัฒนาการด้านความคมชัดและความสมบูรณ์ของชิ้นงาน

3) กำหนดแนวความคิดในการสร้าง

แนวคิดในการสร้างพระพิมพ์มีพื้นฐานจากคติความเชื่อทางพุทธศาสนา โดยมุ่งเน้นการสร้างเพื่อเป็นพุทธบูชาและการสั่งสมบุญกุศล สะท้อนความศรัทธาและบทบาทของศาสนาในวิถีชีวิตของชุมชน

4) การสร้างสรรค์แม่พิมพ์พระพิมพ์

แม่พิมพ์ถูกสร้างขึ้นจากดินจอมปลวกซึ่งเป็นวัสดุท้องถิ่น โดยอาศัยทักษะและประสบการณ์ของช่างพื้นบ้าน ทำให้สามารถถ่ายทอดรายละเอียดของพุทธลักษณะได้ใกล้เคียงต้นแบบ

5) พระพิมพ์ปรกโพธิ์

พระพิมพ์ปรกโพธิ์เชียงแสนสะท้อนอัตลักษณ์ทางพุทธศิลป์อย่างชัดเจน ทั้งด้านรูปแบบ สัดส่วน และความหมายเชิงสัญลักษณ์ แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ ความเชื่อ และภูมิปัญญาท้องถิ่นอย่างเป็นระบบ

ภาพที่ 30 องค์ความรู้จากการศึกษา
ที่มา : ชัยวุฒิ ปัญญาเลิศ

สรุป

ผลการศึกษาด้านรูปแบบพบว่า พระพิมพ์ปรกโพธิ์เชียงแสนมีลักษณะร่วมกันอย่างชัดเจนทั้งด้านสัดส่วน องค์ประกอบ และพุทธลักษณะ โดยเฉพาะการแสดงพระพุทธเจ้าในปางมารวิชัยประทับใต้ต้นโพธิ์ ซึ่งสะท้อนคติความเชื่อเรื่องการตรัสรู้และการสั่งสมบารมี ลักษณะความใกล้เคียงของรูปแบบพระพิมพ์จำนวนมากบ่งชี้ถึงการใช้แม่พิมพ์ต้นแบบเดียวกันหรืออยู่ในกลุ่มแม่พิมพ์เดียวกัน

ในด้านการสร้างสรรค์พระพิมพ์ตามกรรมวิธีโบราณ พบว่าการใช้วัสดุท้องถิ่น เช่น ดินจอมปลวกและตะกั่ว สามารถถ่ายทอดรูปแบบและลักษณะทางพุทธศิลป์ได้ใกล้เคียงต้นแบบเดิม โดยผลการทดลองแสดงให้เห็นว่าความคมชัดและความสมบูรณ์ของชิ้นงานขึ้นอยู่กับทักษะ ความชำนาญ และประสบการณ์ของผู้ปฏิบัติ การสร้างพระพิมพ์จึงมิได้เป็นเพียงกระบวนการเชิงช่าง หากแต่เป็นการผสานองค์ความรู้ ความศรัทธา และภูมิปัญญาท้องถิ่นเข้าด้วยกันอย่างเป็นระบบ

การศึกษาในครั้งนี้ชี้ให้เห็นว่าพระพิมพ์ปรกโพธิ์เชียงแสนเป็นมรดกทางพุทธศิลป์ที่สะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะ ความเชื่อ และวิถีชีวิตของชุมชนในอดีต และสามารถนำองค์ความรู้ดังกล่าวไปใช้เป็นแนวทางในการอนุรักษ์และพัฒนางานพุทธศิลป์ร่วมสมัยได้อย่างเหมาะสม

ข้อเสนอแนะ

1) ควรมีการศึกษาวิจัยเชิงเปรียบเทียบพระพิมพ์เมืองเชียงแสนกับพระพิมพ์ในศิลปะร่วมสมัยของภูมิภาคอื่น เพื่อทำความเข้าใจพัฒนาการทางรูปแบบ ความเชื่อ และอิทธิพลทางพุทธศิลป์ในบริบทที่กว้างขึ้น

2) ควรส่งเสริมการถ่ายทอดองค์ความรู้ด้านการสร้างพระพิมพ์แบบโบราณผ่านกระบวนการเรียนรู้เชิงปฏิบัติ เพื่ออนุรักษ์ภูมิปัญญาท้องถิ่นและสร้างความต่อเนื่องทางวัฒนธรรมให้คงอยู่ในสังคมร่วมสมัย

3) ควรนำองค์ความรู้จากการศึกษานี้ไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ร่วมสมัย ตลอดจนใช้เป็นแนวทางในการจัดแสดงและเผยแพร่ความรู้ด้านศิลปวัฒนธรรมแก่สาธารณชนอย่างเหมาะสม

เอกสารอ้างอิง

กรมศิลปากร. (ม.ป.ป.). พระพิมพ์ดินดิบแบบศรีวิชัย. **[ออนไลน์].** https://www.finearts.go.th/main/view/27421-พระพิมพ์ดินดิบแบบศรีวิชัย

กฤษฎา พิณศรี. (2555). **ศิลปะพระพิมพ์. วารสารศิลปวัฒนธรรมลุ่มแม่น้ำมูล.** 7(1), 50. Link : https://so07.tci-thaijo.org/index.php/acj/article/view/260/228

เซเดส์, ยอช. (2502). **ตำนานพระพิมพ์.** ม.ป.ท .: โรงพิมพ์มหาดไทย.

ณัฐพงษ์ อยู่รุ่งเรืองศักดิ์. (2554). พระเครื่องกับสังคมไทยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สองถึง พ.ศ. 2550:การศึกษาคติความเชื่อ รูปแบบ และพุทธพาณิชย์. **วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต.** มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เมธี เมธาสิทธิ สุขสำเร็จ. (2561). คติการถวายพระพุทธรูปไม้ในเดือนยี่ที่อำเภอแม่ทะ จังหวัดลำปาง. ใน รัตนพล ชื่นค้า (บก.). **เอกสารประกอบการประชุมวิชาการระดับชาติ**. คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์. 2539.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2539). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน. พิมพ์ครั้งที่ 6.** กรุงเทพมหานคร: บริษัทอักษรเจริญทัศน์ อจท.จำกัด.

ศาสตราจารย์ ยอช เซเดส์. (2502). **ตำนานพระพิมพ์.** กรุงเทพมหานคร: มหาดไทย.

สุจิตฺโต. (2560). ศึกษาคุณค่าของพระเครื่องยอดขุนพล จังหวัดพะเยา. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.** มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.