รายงานการวิจัย

เรื่อง

การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

The creation of Buddhist Lanna paintings by using natural materials and minerals to create contemporary art

โดย

ดร.อำนาจ ขัดวิชัย

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง

พระครูพิลาสธรรมากร (ณัฐพล ประชุณหะ), ผศ.ดร.

พระมหาธณัชพงศ์ สุพฺรหฺมปญฺโญ (คิดอ่าน), ดร.

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๕๖๖

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม

MCU RS 800766072

รายงานการวิจัย

เรื่อง

การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

The creation of Buddhist Lanna paintings by using natural materials and minerals to create contemporary art

โดย

ดร.อำนาจ ขัดวิชัย

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง

พระครูพิลาสธรรมากร (ณัฐพล ประชุณหะ), ผศ.ดร.

พระมหาธณัชพงศ์ สุพฺรหฺมปญฺโญ (คิดอ่าน), ดร.

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๕๖๖

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม

MCU RS 800766072

(ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย)

Research Report

The creation of Buddhist Lanna paintings by using natural materials and minerals to create contemporary art

BY

Dr.Amnat Khadvichai

Asst.Prof.Patiwet Saokong

Assit.Prof.Dr.Phrakhrupiladdhammakorn (Natthaphon Prachunha)

Dr.Phramaha Thanatpong Subrahmapañño (Kitarn)

Mahachulalongkornrajavidyalaya University Chiangmai Campus

B.E.2566

Research Project Funded

By Thailand Science Research and Innovation Fund

MCU RS 800766072

(Copyright by Mahachulalongkornrajavidyalaya University)

ชื่อรายงานการวิจัย : การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

ผู้วิจัย : ดร.อำนาจ ขัดวิชัย

หน่วยงาน : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ปีงบประมาณ : ๒๕๖๖

ทุนอุดหนุนการวิจัย : สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยนี้ มีวัตถุประสงค์ดังนี้ ๑) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒) เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ๓) เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้ และการนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

ผลการศึกษาวิจัย พบว่าในองค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติที่ใช้ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเป็นสีที่เกิดธรรมชาติที่มนุษย์รูจักและนำมาประยุกต์ใช้ คือ สีที่ได้จากพืช สัตว์ ดิน และแร่ธาตุด้วยการศึกษาวิจัยแบบลองผิดลองถูกเพื่อให้เขาถึงซึ่งเอกลักษณ์ของการให้สีที่แท้จริง ในกระบวนการสกัดสีและแปรรูปให้เป็นผงสี มีวิธีการสกัดน้ำสีจากสารให้สีธรรมชาติด้วยการต้ม การระเหยให้น้ำสีสกัด การโขลก ทุบหรือปั่นพืชให้สี การกรองเอาน้ำสีไว้ และกระบวนการในการเตรียมผงสีธรรมชาติด้วยวิธีการอบแห้ง การเตรียมสีผงโดยใช้เกลือดูดซับ และการเตรียมสีผงโดยวิธีการตกตะกอนด้วยเกลือ และนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ได้นำเสนอกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา นำเสนอผลิตภัณฑ์ใหม่จากการสกัดสีจากพืชเศรษฐกิจในล้านนาออกมาเป็นรูปธรรม จับต้องได้ ใช้ประโยชน์ได้จริง

Research Title : The creation of Buddhist Lanna paintings by using natural materials and minerals to create contemporary art
Researcher : Dr. Amnat Khadvichai
Department : Buddhist Research Institute of Mahachulalongkornrajavidyalaya University
Fiscal year : 2566 / 2023
Research Scholarship Sponsor: Buddhist Research Institute of Mahachulalongkornrajavidyalaya University

Abstract

This research is of objectives as follows: 1) to synthesize the knowledge of color materials and natural minerals in Lanna Buddhist painting 2) to create techniques, methods and processes from colors, materials, natural minerals and Lanna Buddhist Paintings to create academic learning in creative arts 3) To present innovative, creative art techniques in Lanna Buddhist painting. This research is action research and qualitative research to lead to the creation of Lanna Buddhist paintings from natural materials and minerals to promote learning activities. and presentation of innovative creative art techniques in Lanna Buddhist painting

The results were found that: in the knowledge of color Materials and natural minerals used in Lanna Buddhist painting are natural colors known to man and applied colors derived from plants, animals, soil and minerals. Access to the uniqueness of true color reproduction. In the process of extracting colors and converting them into color powder There is a method for extracting colored water from natural coloring agents by boiling. evaporation to extract color water; pounding, smashing or blending plants to produce color. Filtering the colored water and the process of preparing natural pigments by drying method Preparation of pigments using absorbent salts and the preparation of pigments by salt precipitation method. and innovative creative color art techniques presented activities to learn innovative creative color art techniques in Lanna Buddhist painting. Introducing new products from the extraction of colors from cash crops in Lanna to become concrete, tangible, and usable.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีจากการได้รับคำแนะนำและความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของคณะนักวิจัยที่ได้สังเคราะห์งานวิจัยโครงการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย” รายงานการวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากกองทุนส่งเสริมวิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๖ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงต่อพระครูสุธีกิตติบัณฑิต, รศ.ดร. ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และพระมหาชุติภัค อภินนฺโท ผู้อำนวยการส่วนวางแผนและส่งเสริมการวิจัย รวมทั้งคณะผู้บริหารและเจ้าหน้าที่ของสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้วยความกรุณาจากคณะผู้บริหารของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ที่ให้โอกาสในการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ พร้อมทั้งที่ปรึกษาโครงการทุกท่าน ที่ไม่สามารถเอ่ยนามได้ทั้งหมด ที่ให้คำชี้แนะที่มีคุณค่าในการดำเนินการวิจัยจวบจนกระทั่งสัมฤทธิ์ผล ตลอดจนกลุ่มเครือข่ายนักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน นายช่างหรือสล่า ที่เสียสละเวลาในการให้คำสัมภาษณ์ พูดคุย ร่วมเวทีประชาคม และร่วมงานกิจกรรมการเรียนรู้ รวมทั้งผู้บริหารและผู้แทนจากหน่วยงานราชการท้องถิ่น

สุดท้ายนี้ คณะผู้วิจัยขอแสดงความขอบคุณอย่างสูง สำหรับทุกๆ ท่านและหน่วยงานที่มีส่วนช่วยให้งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี และผู้มีอุปการคุณทุกท่านที่มิได้เอ่ยนาม ที่ให้ความร่วมมือ ให้กำลังใจ และให้ความช่วยเหลือสนับสนุนผู้วิจัยด้วยดี จึงขอขอบคุณมา ณ โอกาสนี้ หากมีข้อผิดพลาดหรือขาดตกบกพร่องประการใด ผู้วิจัยขออภัยมา ณ ที่นี้ด้วย และคณะผู้วิจัยหวังว่า การวิจัยฉบับนี้ จะมีประโยชน์บ้างไม่มากก็น้อยต่อการพัฒนาของมหาวิทยาลัยและหน่วยงานที่เกี่ยวข้องทางด้านศิลปะ ตลอดจนผู้สนใจที่จะศึกษาวิจัยต่อไป

ดร.อำนาจ ขัดวิชัย

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง

พระครูพิลาสธรรมากร (ณัฐพล ประชุณหะ), ผศ.ดร.

พระมหาธณัชพงศ์ สุพรหฺมปญฺโญ (คิดอ่าน), ดร.

๓๐ ตุลาคม ๒๕๖๖

สารบัญ

เรื่อง	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	**(ก)**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	**(ข)**
กิตติกรรมประกาศ	**(ค)**
สารบัญ	**(ง)**
สารบัญภาพ	**(ฉ)**
สารบัญตาราง	**(ญ)**
บทที่ ๑ บทนำ	**๑**
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา	๑
๑.๒ วัตถุประสงค์การวิจัย	๔
๑.๒ ปัญหาการวิจัย	๔
๑.๓ ขอบเขตการวิจัย	๔
๑.๔ นิยามศัพท์ในการวิจัย	๗
๑.๕ กรอบแนวคิดการวิจัย	๘
๑.๖ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	๙
บทที่ ๒ แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	**๑๐**
๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย	๑๑
๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรม	๑๘
๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรมล้านนา	๒๓
๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังของวัดในล้านนา	๖๕
๒.๕ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรมในล้านนา (Lanna Art)	๑๐๘
๒.๖ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art)	๑๓๓
๒.๗ แนวคิดสีธรรมชาติในการสร้างสรรค์งานศิลป์	๑๕๕
๒.๘ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	๑๘๗
บทที่ ๓ ระเบียบวิธีวิจัย	**๒๐๑**
๓.๑ รูปแบบการวิจัย	๒๐๑
๓.๒ พื้นที่/องค์กรที่ใช้การวิจัย	๒๐๒

๓.๓ ประชากร กลุ่มตัวอย่าง ๒๐๓
๓.๔ เครื่องมือการวิจัย ๒๐๔
๓.๕ การเก็บรวบรวมข้อมูล ๒๐๕
๓.๖ การวิเคราะห์ข้อมูล ๒๐๘
๓.๗ สรุปกระบวนการวิจัย ๒๑๑

บทที่ ๔ ผลการศึกษาวิจัย ๒๑๔

๔.๑ การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ
ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒๑๕
๔.๒ การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ
และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะ
แบบสร้างสรรค์ ๒๒๘
๔.๓ การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒๙๐
๔.๔ องค์ความรู้จากการวิจัย ๓๒๑

บทที่ ๕ สรุปผลการศึกษา อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ๓๒๒

๕.๑ สรุปผลการศึกษา ๓๒๒
๕.๒ อภิปรายผล ๓๒๘
๕.๓ ข้อเสนอแนะ ๓๓๕

บรรณานุกรม ๓๓๘

ภาคผนวก ๓๔๖

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย ๓๔๗
ภาคผนวก ข หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูลหลัก ๓๖๕
ภาคผนวก ค ภาพถ่ายการลงพื้นที่ทำวิจัย, การสัมภาษณ์ ๓๖๗
ภาคผนวก ง การรับรองการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ ๓๗๑
ภาคผนวก จ ผลผลิต ผลลัพธ์และผลกระทบจากงานวิจัย (Output/Outcome/Impact) ๓๗๗

ประวัติผู้วิจัย ๓๗๘

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ การจัดแบ่งกลุ่มรูปแบบงานจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธ ศตวรรษที่ ๒๕ ชุดที่ ๑ ๒๙
ภาพที่ ๒ การจัดแบ่งกลุ่มรูปแบบงานจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธ ศตวรรษที่ ๒๕ ชุดที่ ๒ ๓๐
ภาพที่ ๓ ลายกระจัง ๓๖
ภาพที่ ๔ ลายประจำยาม ๓๗
ภาพที่ ๕ ลายกนกและลายกระจังในแบบล้านนา ๓๙
ภาพที่ ๖ ลายดอกไม้ ๔๐
ภาพที่ ๗ ลายเมฆไหล ๔๑
ภาพที่ ๘ ลายดอกพุ่มข้าวบิณฑ์ ๔๒
ภาพที่ ๙ ลายกาบหมาก ๔๓
ภาพที่ ๑๐ กลุ่มลายดอกไม้และลายกนก ๔๓
ภาพที่ ๑๑ กลุ่มลายผสม ๔๔
ภาพที่ ๑๒ การคัดลอกลวดลายโบราณ ๕๐
ภาพที่ ๑๓ ลวดลายคำเรื่องภูมิจักรวาลตามคติไตรภูมิ ๖๐
ภาพที่ ๑๔ ลวดลายประดับในงานพุทธจิตรกรรมภาพสัตว์ลายคำ ๖๔
ภาพที่ ๑๕ จิตรกรรมภาพอดีตพุทธเจ้าในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ ๖๖
ภาพที่ ๑๖ จิตรกรรมบนฝาหยาบ ๖๗
ภาพที่ ๑๗ ผ้าค่าวพระเวส ๗๐
ภาพที่ ๑๘ ภาพพระพุทธเจ้าปางเปิดโลก ๗๒
ภาพที่ ๑๙ ผนังด้านขวาของหน้าต่างสังข์ทอง ทางทิศเหนือของวิหารลายคำ ๗๘
ภาพที่ ๒๐ ภาพตนท้าวสุวรรณวีก ๗๙
ภาพที่ ๒๑ ภาพพุทธจิตรกรรมในวิหารหลวง วัดพระธาตุหริภัญชัย จ.ลำพูน ๘๑
ภาพที่ ๒๒ เปรียบเทียบภาพพิมพ์ ส.ธรรมภักดี ๘๑
ภาพที่ ๒๓ แผนผังพุทธจิตรกรรม วิหารหลวง วัดพระธาตุหริภุญชัย เมืองลำพูน ๘๒
ภาพที่ ๒๔ ภาพพุทธจิตรกรรมฝาผนังที่วัดทุ่งฝูง อ.วังเหนือ จ.ลำปาง ๘๔
ภาพที่ ๒๕ ภาพบุคคลสตรีในฉากนครกัณฑ์ ๘๕
ภาพที่ ๒๖ แผนผังพุทธจิตรกรรมในวิหาร วัดทุ่งฝูง ๘๕

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๒๗ พุทธจิตรกรรมพระมาลัย วัดบุญยืน จ. พะเยา ๘๗
ภาพที่ ๒๘ ผู้อุปถัมภ์การสร้างงานพุทธจิตรกรรมวัดบุญยืน ๘๘
ภาพที่ ๒๙ แผนผังพุทธจิตรกรรมในพระอุโบสถ วัดบุญยืน ๘๘
ภาพที่ ๓๐ พุทธจิตรกรรมบนเพดานมุขโถงด้านหน้าพระอุโบสถวัดเจ็ดยอด จ.เชียงราย ๙๐
ภาพที่ ๓๑ พุทธจิตรกรรมด้านหลังพระประธาน-ด้านหน้า-ด้านข้าง ภายในวิหารวัดหนองบัว ๙๒
ภาพที่ ๓๒ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศตะวันตก ๙๔
ภาพที่ ๓๓ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศใต้ ๙๕
ภาพที่ ๓๔ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศเหนือ ๙๖
ภาพที่ ๓๕ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศตะวันออก ๙๗
ภาพที่ ๓๖ แผนผังการวางรูปแต้มพุทธจิตรกรรมบนฝาผนังทั้งสี่ด้านภายในวิหารวัดต้าม่อน ๙๙
ภาพที่ ๓๗ ผนังด้านขวาเขียนประเพณี ๑๒ เดือนล้านนาแบบร่วมสมัย ๑๐๑
ภาพที่ ๓๘ ผนังด้านซ้ายเขียนเรื่องราวความเป็นไปเป็นในการก่อสร้างวัด ๑๐๑
ภาพที่ ๓๙ ภาพสามมิติแสดงวิหารวัดปราสาท ๑๑๑
ภาพที่ ๔๐ พระพุทธสิหิงค์ ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ๑๑๖
ภาพที่ ๔๑ พระพุทธสิหิงค์ ประดิษฐานที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ ๑๑๖
ภาพที่ ๔๒ พระวิหารมหาโพธิ์วัดเจ็ดยอดเมืองเชียงใหม่ ๑๑๙
ภาพที่ ๔๓ ประติมากรรมปูนปั้น ๑๑๙
ภาพที่ ๔๔ ออกแบบเป็นรูปเทวดาประนมมือ ๑๒๐
ภาพที่ ๔๕ เจดีย์กู่กุด ๑๒๑
ภาพที่ ๔๖ แสดงตำแหน่งผังวัดพระสิงห์วรมหาวิหารที่อยู่ใจกลางของวัด ๑๒๓
ภาพที่ ๔๗ แสดงคติจักรวาลกับการวางผังวัดในล้านนา ๑๒๔
ภาพที่ ๔๘ จิตรกรรมฝาผนังล้านนา ๑๒๘
ภาพที่ ๔๙ ขบวนช้างทรงอันงดงามในฉากขบวนของพระเจ้าสัญชัย ๑๓๐
ภาพที่ ๕๐ ภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงสภาพแวดล้อม ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณี ๑๓๑
ภาพที่ ๕๑ ฝาง ๑๖๒
ภาพที่ ๕๒ ขมิ้นชัน ๑๖๒
ภาพที่ ๕๓ ดาวเรือง ๑๖๓

สารบัญภาพ (ต่อ)

	หน้า
ภาพที่ ๕๔ รงทอง	๑๖๔
ภาพที่ ๕๕ มะม่วง	๑๖๔
ภาพที่ ๕๖ คราม	๑๖๕
ภาพที่ ๕๗ ยูคาลิปตัส	๑๖๖
ภาพที่ ๕๘ ราชพฤกษ์	๑๖๖
ภาพที่ ๕๙ สีครามจากแร่อะซูไรต์	๑๗๓
ภาพที่ ๖๐ สีชาดจากแร่ซินนาบาร์	๑๗๓
ภาพที่ ๖๑ สีเขียวตังแชจากสนิมเขียวของทองแดง	๑๗๔
ภาพที่ ๖๒ สีเขียวตังแชจากแร่มาลาไคต์	๑๗๕
ภาพที่ ๖๓ สีเขียวใบแคจากใบแค	๑๗๕
ภาพที่ ๖๔ สีขาวจากเปลือกหอย ดินขาวและปูนขาว	๑๗๖
ภาพที่ ๖๕ สีเหลืองจากยางต้นรงทองและดิน	๑๗๗
ภาพที่ ๖๖ สีดำจากหมึกและเขม่า	๑๗๗
ภาพที่ ๖๗ ผู้วิจัยลงพื้นที่สำรวจหาวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ	๒๑๖
ภาพที่ ๖๘ ลักษณะสารสีแดงม่วง มาจาก “ครั่งดิบ”	๒๑๘
ภาพที่ ๖๙ ภาชนะบรรจุสีผงที่สกัดจากธรรมชาติ	๒๒๐
ภาพที่ ๗๐ การสังเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้แบบล้านนาร่วมสมัย	๒๒๗
ภาพที่ ๗๑ วัสดุอุปกรณ์การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมไทยบนพื้นไม้	๒๔๐
ภาพที่ ๗๒ พันธุ์พืชที่สามารถนำมาใช้สกัดสี	๒๔๗
ภาพที่ ๗๓ ผงสีจากแร่ธาตุ	๒๕๔
ภาพที่ ๗๔ วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือและสารเคมี ในการสกัดสีธรรมชาติ	๒๖๖
ภาพที่ ๗๕ ขั้นตอนและทักษะในการเตรียมพื้นแบบโบราณ	๒๗๐
ภาพที่ ๗๖ การเตรียมพื้นไม้ก่อนทาสมุกรองพื้น	๒๗๔
ภาพที่ ๗๗ ขั้นตอนและทักษะในการเตรียมพื้นแบบสมัยปัจจุบัน	๒๗๘
ภาพที่ ๗๘ ขั้นตอนการเขียนภาพพุทธจิตรกรรมล้านนา บนศาสนสถาน	๒๘๑
ภาพที่ ๗๙ กระบวนการรูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ	๒๘๕
ภาพที่ ๘๐ นวัตกรรมเฉดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติต่างๆ ด้วยเทคนิควิธีการต้ม บด อบ	๒๘๖

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๘๑ นวัตกรรมการสกัดสีจากสัปปะรด พืชเศรษฐกิจภาคเหนือ ได้ ๑๒ เฉดสี ๒๘๘
ภาพที่ ๘๒ เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสกัดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ๒๘๙
ภาพที่ ๘๓ ผู้วิจัยได้แลกเปลี่ยนองค์ความรู้จากผู้ทรงคุณวุฒิ ๒๙๑
ภาพที่ ๘๔ กิจกรรมการสกัดสีจากธรรมชาติ สู่กระบวนการเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ ๒๙๙
ภาพที่ ๘๕ คณะวิจัยได้ลงพื้นที่และได้สร้างสรรค์ผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเชิงรูปธรรม ๓๐๗
ภาพที่ ๘๖ องค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์จากการทำวิจัยมาบูรณาการกับการเรียน ๓๑๐
ภาพที่ ๘๗ การนำผลการวิจัยไปเข้าร่วมงานการจัดการความรู้ ๓๑๓
ภาพที่ ๘๘ การเผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชน ๓๑๕
ภาพที่ ๘๙ ส่วนประกอบภายในบรรจุภัณฑ์ ๓๑๗
ภาพที่ ๙๐ องค์ความรู้จากการวิจัย ๓๑๙

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ ๑ ส่วนประกอบที่ใช้ในการสกัดสี ๑๖๑
ตารางที่ ๒ กระบวนการในการสกัดสี ๑๖๙
ตารางที่ ๓ เปรียบเทียบสีธรรมชาติและสีไทยโบราณ ๑๗๑
ตารางที่ ๔ แหล่งสีธรรมชาติ และส่วนที่ให้สี ๒๒๑
ตารางที่ ๕ ส่วนประกอบของพืชที่สามารถนำมาใช้สกัดสี ๒๔๒
ตารางที่ ๖ กระบวนการสกัดสีจากพืชแต่ละชนิด ๒๔๙
ตารางที่ ๗ เปรียบเทียบกับเฉดสีไทยโบราณ ๒๕๐
ตารางที่ ๘ นวัตกรรมเฉดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติต่างๆ ๒๘๗
ตารางที่ ๙ ผลการประเมินการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ ๓๐๐
ตารางที่ ๑๐ อุปสรรคปัญหา การแก้ไขและการรักษาภาพพุทธจิตรกรรมฝาผนัง ๓๑๘

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะล้านนา หรือ ศิลปะเชียงแสน มีลักษณะเก่าแก่มาก คาดว่ามีการสืบทอดต่อเนื่องของศิลปะทวาราวดี และลพบุรี ในดินแดนแถบนี้มาตั้งแต่สมัยหริภุญชัย ศูนย์กลางของศิลปะ ล้านนาเดิมอยู่ที่เชียงแสน เรียกว่าอาณาจักรโยนก ต่อมาเมื่อพญามังรายได้ย้ายมาสร้างเมืองเชียงใหม่ ศูนย์กลางของของอาณาจักรล้านนาอยู่ที่ เมืองเชียงใหม่

สมัยพญากือนาได้มีการนำเอาพระพุทธศาสนาและพุทธศิลป์แบบสุโขทัยเข้ามาสู่ในล้านนา โดยมีการสร้างวัดวาอารามช่วงเวลานี้เป็นจำนวนมาก ทำให้อิทธิพลทางสถาปัตยกรรมแบบสุโขทัยเข้ามามีบทบาทต่อรูปแบบงานสถาปัตยกรรมเชียงใหม่ ในด้านการวางผัง รูปแบบอาคาร วัดอุโบสถ และเจดีย์ และส่งผลให้สกุลช่างเชียงใหม่สังเคราะห์รูปแบบของสุโขทัยมาเป็นรูปแบบของสกุลช่างศิลปะเชียงใหม่ และเมื่อใดที่พระมหากษัตริย์ในล้านนามีการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาโดยการสร้างวัดวาอารามหรือทรงออกผนวชได้เป็นผลให้เจ้าขุนมูลนายระดับต่างๆเจริญรอยตามพระมหากษัตริย์โดยการสร้างวัดต่างๆในล้านนามากมาย ตามที่หลักฐานปรากฏในปัจจุบัน คือ วัดพันอ้น วัดพันแหวน วัดพันเตา หรือ ขุนนางระดับนายหมื่น ได้แก่ วัดหมื่นสาร วัดหมื่นกอง (วัดหมื่นเงินกอง) วัดหมื่นตูม นอกจากนี้ยังมีชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือหรือขุนนางระดับต่ำ เรียกว่า“พวก”กับ“ช่าง” เช่น วัดพวกเก็ด วัดพวกแต้ม วัดพวกช้าง วัดพวกหงษ์ วัดช่างคำ วัดช่างเคี่ยน วัดช่างทอง เป็นต้น[๑]

ดังนั้นกล่าวโดยสรุปได้ว่าลักษณะการสร้างศิลปกรรมของวัดต่างๆ ในล้านนานั้นจะมีรูปแบบต่างๆ กันเนื่องจากได้รับอิทธิพลจากหลายชุมชน อีกทั้งได้รับการสนับสนุนอุปถัมภ์จากเจ้าขุนมูลนายต่างๆ ในสมัยนั้นตั้งแต่ยศศักดิ์ระดับของขุนนาง เช่น ขุนนางระดับนายพัน ขุนนางระดับนายหมื่น และระดับชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือ ดังที่กล่าวมาข้างต้นและมีศิลปะล้านนาอยู่สามประเภท คือ ด้านสถาปัตยกรรม สถาปัตยกรรมเป็นงานสร้างสรรค์ทางเอกลักษณ์ และทางวัฒนธรรมที่งดงามที่

---

[๑] สิริวัฒน์ คำวันสา, **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย**, (กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๒), หน้า ๕๐.

ถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ ที่ไม่มีใครเหมือนมีความลงตัวที่เหมาะสมและมีเอกลักษณ์อันล้ำค่าสมควรที่ท้องถิ่นควรอนุรักษ์รักษาไว้ให้เป็นสมบัติของแผนดินนั้นๆ สืบต่อไป ด้านประติมากรรม ประติมากรรมเป็นงานศิลปะที่แสดงออกด้วยการปั้น แกะสลัก หล่อและการจัดองค์ประกอบความงามอื่น ลงบนสื่อต่างๆ เช่น ไม้ หิน โลหะ สัมฤทธิ์ เพื่อให้เกิดรูปทรง ๓ มิติ มีความลึกหรือนูนหนา สามารถสื่อถึงสิ่งต่างๆ สภาพสังคม วัฒนธรรม รวมถึงจิตใจของมนุษย์โดยชิ้นงาน ผ่านการสร้างของประติมากร ประติกรรมเป็นแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ผู้ทำงานประติมากรรม มักเรียกว่า ประติมากร ด้านจิตรกรรม จิตรกรรมเป็นงานศิลปะที่ แสดงออกด้วยการวาด ระบายสี และการจัดองค์ประกอบความงามอื่น เพื่อให้เกิดภาพ ๒ มิติ ไม่มีความลึกหรือนูนหนา จิตรกรรมเป็นแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ผู้ทำงานจิตรกรรม มักเรียกว่า จิตรกร และการทำผลงานสร้างสรรค์ผู้ทำงานมักจะสร้างสรรค์เป็นสีตามธรรมชาติที่หาได้ในยุคนั้นๆ แต่ก็มีการเสื่อมสลายตามกาลเวลา ขาดการสืบทอดฝีมือจากช่างในยุคอดีต จนถึงปัจจุบันการสร้างสรรค์ด้วยสีตามธรรมชาติก็หายไปจากสังคมล้านนา

ด้วยเหตุนี้ คณะผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า ศิลปะล้านนาที่สร้างสรรค์ด้วยสีฝุ่นธรรมชาติที่มาจาก Pigment ของหิน ดิน พืช และสัตว์ เพื่อให้ได้เฉดสีแบบโบราณ ซึ่งใช้การผลิตด้วยกระบวนการทำมือทุกขั้นตอนนั้น มีความสำคัญมากกว่าจะได้แต่ละสีจะต้องใช้ทั้งแรงกายและแรงใจเป็นอย่างมาก บางสีใช้เวลานานหลายเดือนหรือร่วมปี เพราะการสกัดเอาแร่ธาตุในหินต้องผ่านกระบวนการตำมือด้วยครกศิลาและบดด้วยถ้วยบดเซรามิกให้เนื้อเนียนละเอียด ถ่ายน้ำเป็นร้อยๆ รอบเพื่อกรองเอาคราบฝุ่นและเศษผงอื่นๆ ออกให้หมด หลังจากนั้น เกรอะให้เหลือเพียง Pigment แท้ของสีเท่านั้น ก่อนจะนำไปตากแดดให้แห้ง บางสีต้องผ่านการถ่ายน้ำ ถ่ายพิษ ซึ่งต้องใช้ทั้งประสบการณ์และความรู้ทั้งศาสตร์และศิลป์ และตัวหินบางชนิดเป็นกึ่งแร่ธาตุอัญมณีที่มีราคาแพง เช่น สีครามที่สกัดจากแร่อะซูไรต์ (Azurite) หรือแร่ลาพิสลาซูลี (Lapis Lazuli) สีชาดจากแร่ซินนาบาร์ ส่วนสีเขียวตังแซจากแร่มาลาไคต์ (Malachite) หรือจากสนิมทองแดง สีเขียวใบแคจากใบแค สีขาวจากเปลือกหอย ดินขาวและปูนขาวโดยนำมาตากแห้ง เพื่อให้คลายความเค็มก่อนจะนำไปล้างและเกรอะน้ำจนจืด จากนั้นนำไปเผาและบดให้ละเอียดจะได้สีฝุ่นสีขาวที่ติดคงทน ส่วนสีขาวกระบังได้จากดินขาวที่เผาให้สุกแล้วบดละเอียด จากนั้นกรองและเอากากออกสีขาวปูนได้จากปูนขาวที่ต้องล้างให้คลายความเค็มแล้วเกรอะเอาแต่เนื้อปูนมาบดให้ละเอียด และกรองให้สะอาด สีเหลืองจากยางต้นรงทองและดิน สีดำจากหมึกและเขม่า จากทั้งเขม่าก้นกระทะที่นำมาบดให้ละเอียด และจากหมึกดำธรรมชาติของจีน หลังจากนั้น จึงนำไปสู่การหาเทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา วิถีชีวิตวัฒนธรรมชุมชน ภาพปริศนาธรรม ภายในศาสนสถาน รวมไปถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาการผลิตสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อสร้างเป็นแหล่งเรียนรู้ศิลปะของชุมชน

ให้เกิดการพัฒนางานสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ จะเป็นการสืบสานตำนานศิลปวัฒนธรรมล้านนาแบบเดิมที่ล้ำค่าในเชิงศิลป์และศาสตร์ด้านภูมิปัญญาแล้ว ยังเป็นต่อยอดพัฒนาสู่งานศิลปะที่ทรงคุณค่าแบบใหม่ของแผ่นดิน เป็นสิ่งที่คู่ควรอนุรักษ์รักษาไว้และถ่ายทอดสู่การเรียนรู้ของมหาวิทยาลัยและชุมชน รวมไปถึงการนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา และการใช้สีที่สกัดได้จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรม ณ ศาสนสถานของวิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน และวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณบานหน้าต่าง และประตูพระวิหาร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ภาพมีชีวิตชีวา โดยมีคตินิยมอย่างหนึ่งคือการใช้สีเพื่อจำแนกสถานภาพของบุคคลในภาพซึ่งแสดงสัญลักษณ์ให้ผู้ชมภาพเข้าใจว่าเป็นตัวละครใดสีจะช่วยกำหนดฐานะและความสำคัญของตัวละครให้แตกต่างกัน โดยดูจากสีผิวของตัวละครในภาพจิตรกรรม เช่น ผิวกายสีทองแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพพระพุทธเจ้า ผิวกายสีขาวหรือสีขาวนวลแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของบุคคลที่มีสถานภาพชั้นสูง หรือเป็นพระมหากษัตริย์ ผิวกายสีเหมือนดินหรือสีน้ำตาลอ่อนแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของบุคคลธรรมดา ไพร่พล สามัญชน ผิวกายสีคล้ำหรือสีหมึกแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของบุคคลชั้นต่ำหรือคนเลว คนไม่ดี ในทางจิตรกรรมจะเรียกว่า “ภาพกาก” ต่อมาช่างไทยนำทองคำเปลวซึ่งเป็นวัสดุกระจ่างแสงมาประกอบภาพ ทำให้กลุ่มรูปภาพนั้นมีความชัดเจนโดดเด่นขึ้นมาจากพื้นภาพ ซึ่งมีวรรณะของสีมืด การใช้ทองคำเปลวจึงช่วยเน้นให้กลุ่มภาพชัดเจน การใช้สีในจิตรกรรมไทยประเพณีจึงเป็นสัญลักษณ์สำคัญแสดงให้เห็นสถานภาพและบทบาทของตัวละครในภาพสีของตัวละครในจิตรกรรมฝาผนังจึงสัมพันธ์กับการสื่อความหมายเรื่องสถานภาพและบทบาทของตัวละครให้ผู้ชมภาพเข้าใจ ผู้ชมภาพสามารถแยกประเภทของตัวละคร เชื่อมโยงภาพกับเรื่องราวในภาพนั้นๆ ทั้งยังได้สาระธรรมผ่านภาพเพื่อให้เกิดความรู้สึกทางความงามที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น

นอกจากนี้ คณะผู้วิจัยจะจัดกิจกรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องสีและเทคนิค วิธีการกระบวนการ แก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ รวมไปถึงการสร้างตำรา คู่มือ และการเผยแพร่ผลงานวิจัยสู่สาธารณชน และการรักษาผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ที่เป็นเอกลักษณ์ของล้านนาอย่างแท้จริงที่ไม่อาจจะหาที่ไหนศึกษาได้ เพื่อพัฒนาให้เกิดเป็นแหล่งเรียนรู้ของท้องถิ่นแบบมีส่วนร่วมเชิงประจักษ์บนความนิยมของโลก ด้วยการเรียนรู้จริง ทำได้จริง ซึ่งจะทำให้ผลงานวิจัยชิ้นนี้สมบูรณ์อย่างแท้จริงต่อไป

๑.๒ วัตถุประสงค์การวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๑.๒.๒ เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๑.๒.๓ เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๑.๓ ปัญหาการวิจัย

๑.๓.๑ องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนามีอะไรบ้าง อย่างไร

๑.๓.๒ การสร้างสรรค์มีเทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติและงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์เป็นอย่างไร

๑.๓.๓ นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา เป็นอย่างไร

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย

๑.๔.๑ ขอบเขตเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเป็นกระบวนการศึกษาวิจัยที่มุ่งพัฒนาการสังเคราะห์องค์ความรู้แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ ขอบเขตด้านเนื้อหาในเรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เพื่อนำไปสู่การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

- การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยใช้วิธีการศึกษาดังนี้

๑) การออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมทางศาสนาโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย

๒) การใช้สีที่สกัดได้จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรม ณ ศาสนสถานของวิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน และวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณ บานประตูและหน้าต่างพระวิหาร

๓) การจัดกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้เรื่องการสกัดสีและเทคนิค วิธีการ กระบวนการ แก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ รวมไปถึงการพัฒนาให้ชาวบ้านและเด็กนักเรียนเยาวชนนำไปทดลองปฏิบัติด้วยการเรียนรู้จริง ปฏิบัติจริง

- การวิเคราะห์ข้อมูล การนำเสนอผลการศึกษาและการวิเคราะห์ตามประเด็นวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ๔ ประเด็น คือ

๑) องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง

๒) ผลงานสีที่สกัดจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ นำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีด้วยการตั้งรหัสสี เช่น สีธรรมชาติจาก..... (NM 01) และสร้างกลุ่มสีเฉพาะวัสดุนั้นๆ เพื่อการออกแบบงานจิตรกรรมในโทนสีเดียวกัน จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากล

๓) ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ณ ศาสนสถานของวิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน และวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณ บานประตูและหน้าต่างพระวิหาร

๔) ผลประเมินรายงานสรุปเชิงคุณภาพของกิจกรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้เทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๑.๔.๒ ขอบเขตพื้นที่/องค์กร

การวิจัยเชิงสำรวจเพื่อบันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์เกี่ยวกับเทคนิคขั้นตอนการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในพื้นที่ศาสนสถานของวัดและในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง ได้แก่ (๑) วัดอุโมงค์ (สวนพุทธธรรม) จังหวัดเชียงใหม่ : จิตรกรรมช่วงพุทธศาสนารุ่งเรืองในอาณาจักรล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ (๒) วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง : จิตรกรรมสกุลช่างลำปาง พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ (๓) วิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ : ฝีมือช่างไทใหญ่ ครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (๔) จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ : จิตรกรรมสกุลช่างเชียงใหม่-กรุงเทพ พุทธศตวรรษที่ ๒๕ (๕) จิตรกรรมฝาผนังวิหาร วัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน : จิตรกรรมสกุลช่างน่าน พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ (๖) จิตรกรรมฝาผนังวิหาร วัดหลวงราชสัณฐาน อ.เมือง จ.พะเยา : จิตรกรรมสกุลช่างพะเยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ (๗) จิตรกรรมฝาผนัง วัดบ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่ : จิตรกรรมสกุลช่างแพร่ พุทธศตวรรษที่ ๒๕ ปัจจุบันจิตรกรรมเวียงต้าของดั้งเดิมอยู่ที่หอคำน้อย ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย (๘) จิตรกรรมฝาผนัง วัดหนองเงือก ต.แม่แรง อ.ป่าซาง จ.ลำพูน :

จิตรกรรมสกุลช่างลำพูน พุทธศตวรรษที่ ๒๔ และพื้นที่สร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมล้านนา ณ ชุมชนวัดนันทาวาส (วัดทุ่งข้าวหอม) หมู่ที่ ๘ ต.เหมืองแก้ว อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่ จำนวน ๑ แห่ง

๑.๔.๓ ขอบเขตประชากร

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant)

กลุ่มประชากรเป้าหมาย ประกอบด้วย กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน เยาวชน นิสิต นักศึกษา สถาบันการศึกษาทางศิลปะ

กลุ่มเป้าหมายในการลงพื้นที่สำรวจและการเก็บข้อมูลมาสังเคราะห์

๑) กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน นายช่างหรือสล่า จำนวนไม่น้อยกว่า ๕ ท่าน เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

๒) กลุ่มคณาจารย์ผู้สร้างสรรค์ผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนา จำนวน ๕ คน

๓) กลุ่มนักเรียน นักศึกษา ในกลุ่มสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะในเขตภาคเหนือตอนบน จำนวน ๑๐ รูป/คน ประเมินด้านรูปแบบ ด้านเทคนิค ด้านพัฒนา

๔) กลุ่มนิสิตมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ จำนวน ๒๕ รูป/คน

๕) กลุ่มตัวอย่างผู้สร้างสินค้าเชิงสีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) ๓ ท่าน

๖) กลุ่มตัวอย่างภาครัฐที่ส่งเสริมการทำงานวิจัย ๒ ท่าน

รวมกลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้ทั้งสิ้น ๕๐ รูป/คน

การสัมภาษณ์กลุ่มประชากรผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม รวมจำนวนผู้ให้ข้อมูล ทั้งหมด ๓๐ รูป/คนในพื้นที่วิจัยดังนี้

- กลุ่มที่ ๑ กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการศิลปะ จำนวน ๑๐ รูป
- กลุ่มที่ ๒ นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา จำนวน ๘ คน
- กลุ่มที่ ๓ ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะล้านนาและประชาชนในพื้นที่วิจัย จำนวน ๑๒ คน

รวมทั้งสิ้น จำนวน ๓๐ รูป/คน

เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

จำนวนรวมกลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant) จำนวนทั้งสิ้น ๘๐ รูป/คน

๑.๔.๔ ขอบเขตด้านระยะเวลา

มีนาคม ๒๕๖๖ – ๓๐ ตุลาคม ๒๕๖๖

๑.๕ นิยามศัพท์ในการวิจัย

การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรม หมายถึง การเขียนระบายสีบนฝาผนัง อาคาร พุทธสถาน เพื่อถ่ายทอด พุทธประวัติ ชาดก คำสอน สัญลักษณ์คติธรรม วรรณกรรม และเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา ที่ชาวบ้านในภาคเหนือ นิยมเรียกภาพเขียนระบายสีเหล่านี้ว่า “ฮูปแต้ม” ลักษณะของพุทธจิตรกรรมส่วนมากเป็นเรื่องพุทธประวัติ ทศชาติชาดก เวสสันดร อดีต พระพุทธเจ้า พระมาลัย นิทานพื้นบ้าน ประเพณีวัฒนธรรม และมีวิถีชีวิตชาวบ้านเป็นเกร็ดย่อยแทรกอยู่ในภาพที่เป็นเรื่องหลัก การวางเรื่องราวอาจไม่เป็นไปตามลำดับเหตุการณ์ พื้นที่สร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมในงานวิจัยชิ้นนี้ ณ ชุมชนวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณบานประตูและหน้าต่างพระวิหาร

กระบวนการทางศิลปะ หมายถึง การนำเสนอกระบวนการในทางศิลปะสามารถกระทำโดยการนำวิธีจัดรูปแบบองค์ประกอบศิลปะโดยใช้ทัศนะธาตุ เช่น เส้น สี น้ำหนัก พื้นผิว รูปร่าง รูปทรง เป็นสื่อในการถ่ายทอด และผ่านเทคนิคต่าง ๆ ในทางจิตรกรรมอาจใช้ ดินสอสี สีน้ำมัน สีน้ำ สีอะครายลิค สีฝุ่น หรือเทคนิคผสม เป็นต้น **กระบวนการสร้างสรรค์** สามารถแสดงออกได้หลายวิธีการ ดังนี้ การสร้างสรรค์แบบรูปธรรม (Realistic) การสร้างสรรค์กึ่งนามธรรม (Semi Abstract) การสร้างสรรค์นามธรรม (Abstract)

วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ หมายถึง สีที่สกัดจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ นำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีทับศัพท์ภาษาอังกฤษ รวมทั้งตั้งรหัสสี สร้างเป็น Swatch Library ในโปรแกรม Adobe Illustrator เพื่อการออกแบบ จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากล

ศิลปกรรมร่วมสมัย หมายถึง การนำแนวคิดของศิลปะสมัยเก่ากลับมาใช้ใหม่ โดยมีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงเรื่องราวหรือลวดลายบางส่วนให้มีความทันสมัย ทันเหตุการณ์ แต่ยังคงความเป็นเอกลักษณ์ของลักษณะแนวความคิด รูปร่างรูปทรง ขั้นตอน หรือ วิธีการสร้างงานศิลปะตามยุคสมัยแบบล้านนา

๑.๖ กรอบแนวคิดการวิจัย

๑.๗ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๗.๑ ได้องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๑.๗.๒ ได้เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๑.๗.๓ ได้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๑.๗.๔ ได้แหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่สำคัญในล้านนา

บทที่ ๒

แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พุทธจิตรกรรมล้านนานั้น เป็นศิลปะที่มีความสำคัญ เพราะนอกจากจะเป็นสิ่งที่สร้างขึ้นเพื่อ ตอบสนองต่อเงื่อนไขการดำรงอยู่ของสังคมในอดีตแล้วยังสามารถบ่งบอก ถึงคติธรรมและความเชื่อของชุมชนนั้นๆ เทคนิค และวิธีการตลอดจนการแสดงออกของศิลปะ บ่งบอกถึงงานช่าง ความรู้สึกนึกคิด และการติดต่อสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมอื่นๆ อีกทั้งยังมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ทางโบราณคดีอีกด้วย โดยทุกอย่างมาจากพระพุทธศาสนาไม่ว่าวัฒนธรรมประเพณี ความคิด คติความเชื่อล้วนมีพื้นฐานมาจากคำสอนทางพระพุทธศาสนา ร่องรอยวิถีการดำเนินชีวิตของมนุษย์ ได้ถูกบันทึกไว้ว่ามีสติปัญญา ความสามารถเพียงใด ด้วยผลงานศิลปะนั้นเอง พุทธจิตรกรรมล้านนาในการสืบทอดพระพุทธศาสนา เมื่อศาสนาเกิดขึ้นก็ใช้ศิลปะเป็นเครื่องมือในการเผยแผ่ศาสนา เช่น จิตรกรรมภาพพระบฏ หรือภาพพระพุทธเจ้า นั้นเป็นศิลปะที่เขียนขึ้นมาเพื่อให้ศาสนิกชนได้ทำพิธีเคารพบูชา เป็นการสื่อให้เห็นถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งพุทธจิตรกรรมล้านนาได้สอดแทรกหลักธรรมคำสอนไว้โดยใช้จิตรกรรมเป็นสื่อในการถ่ายทอดเรื่องราว พุทธประวัติ นับเป็นการสั่งสอนด้วยภาพ และเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนาอีกทางหนึ่ง และในบทที่ ๒ นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากคัมภีร์ อรรถกถา ฎีกา อนุฎีกา และปกรณ์วิเสส ตลอดจน วิทยานิพนธ์ หนังสือตำรา บทความทางวิชาการ และรายงานการวิจัย สิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง กับแนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในเรื่องพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยจำแนกการศึกษาแต่ละเรื่องดังนี้

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย

๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรม

๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรมล้านนา

๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังของวัดในล้านนา

๒.๕ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรมในล้านนา (Lanna Art)

๒.๖ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art)

๒.๗ แนวคิดสีธรรมชาติในการสร้างสรรค์งานศิลป์

๒.๘ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย

จิตรกรรมนั้นจัดเป็นงานวิจิตรศิลป์อีกอย่างหนึ่ง ที่สะท้อนให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรม ของประเทศชาติ อันมีคุณค่าทางด้านศิลปะและมีคุณประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าที่เกี่ยวกับ เรื่องราวทางประวัติศาสตร์พุทธศาสนา โบราณคดี ชีวิตความเป็นอยู่ของคนในประวัติศาสตร์ เครื่องแต่งกาย ตลอดถึงขนบธรรมเนียมประเพณี การละเล่นต่างๆ ในแต่ละยุคสมัยแตกต่างกันออกไป ซึ่งทางวิชาการอาจเรียกอีกประการว่า จิตรกรรมฝาผนังทางพระพุทธศาสนา นั้นแบ่งตามลักษณะที่โดนเด่น ๒ อย่าง คือ

- จิตรกรรมไทยแบบประเพณี (Thai Traditional Painting) เป็นศิลปะอันประณีตสวยงาม แสดงความรู้สึกชีวิตจิตใจและความเป็นไทยที่มีความอ่อนโยนละมุนละไม สร้างสรรค์สืบต่อกันมาแต่อดีตจนได้ลักษณะประจำชาติมีลักษณะและรูปแบบเป็นพิเศษ เขียนบนฝาผนังภายในพระอุโบสถ วิหาร พระที่นั่ง บนแผ่นผ้า (ภาพพระบฏ) บนกระดาษ (ภาพสมุดไทย) ด้วยสีฝุ่น ตามเทคนิคและกรรมวิธีของช่างเขียนไทยเกี่ยวกับเรื่องอดีตพุทธ พุทธประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ วรรณคดีและชีวิตไทย ส่วนใหญ่นิยมเขียนประดับผนังพระอุโบสถ วิหารอันเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ประกอบพิธีทางศาสนาและทำบุญสุนทาน เพื่ออุทิศถวายเป็นพุทธบูชาและทำให้เกิดความสงบ ขึ้นในจิตใจพุทธศาสนิกชนโดยทั่วไป น้อมนำให้ประกอบความดีละเว้นความชั่ว ซาบซึ้งเลื่อมใส ศรัทธาแด่องค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า[๑] จิตรกรรมไทยแบบประเพณีจึงมีลักษณะเป็นศิลปะแบบอุดมคติ ที่ระบายสีแบนเรียบ ด้วยสีสดใสแล้วตัดเส้นเป็นภาพแบบ ๒ มิติ ให้ความรู้สึกเพียงด้านกว้างและด้านยาวเท่านั้น มีลักษณะพิเศษในการจัดวางภาพแบบเล่าเรื่องเป็นตอนๆ ตามผนังของช่องหน้าต่างรอบพระอุโบสถและวิหาร ผนังด้านหน้าพระประธานส่วนใหญ่นิยมเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ และผนังด้านหลังพระประธานเขียนเป็นเรื่องเสด็จจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ บางแห่งเขียนภาพไตรภูมิเพื่อช่วยให้พระประธานดูเด่นสง่าด้วยสัมพันธ์จากการจัดองค์ประกอบจากเรื่องที่มีความสมดุลกันทั้งด้านซ้ายและด้านขวาของภาพ ส่วนผนังด้านซ้ายและด้านขวาตอนบนเหนือขอบหน้าต่าง ส่วนใหญ่จะนิยมเขียนเรื่องเทพชุมนุมหรืออดีตพุทธนั่งอันดับเรียงเป็นแถว[๒] ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีวิธีการใช้สีแบบพหุรงค์ เป็นยุคสมัยที่มีการใช้สีหลายสีที่แตกต่างจาก สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เพราะได้สีจากชาวต่างชาติที่เข้ามาติดต่อค้าขายด้วย เช่นจีน ญี่ปุ่น และฝรั่งชาวยุโรป จึงทำให้ภาพจิตรกรรมมีสีสวยงามมีชีวิตตามธรรมชาติ การเขียนภาพจิตรกรรมในสมัยนี้ยังนิยมปิดทองคำเปลวที่ตัวภาพ ปราสาทราชวัง เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับตัวภาพ เพื่อให้ได้ความงาม

---

[๑] น. ณ ปากน้ำ, **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๔๔), หน้า ๑๖.

[๒] ประเสริฐ ศีลรัตนา, **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, ๒๕๔๒), หน้า ๑๒๐.

ด้วยสีทองแพรวพราวตระการตา รูปแบบและลักษณะตัวภาพในงานจิตรกรรมไทยซึ่งจิตรกรได้เนรมิตขึ้นนั้น เป็นรูปแบบอุดมคติที่แสดงออกตามความคิดฝันให้สัมพันธ์กับเนื้อเรื่องและความสำคัญของภาพ เช่นรูป เทวดา นางฟ้า กษัตริย์ นางพญา นางรำ จะมีลักษณะเด่นงามสง่าด้วยลีลาอันชดช้อย แสดงอารมณ์ความรู้สึกปีติยินดี หรือเศร้าโศกเสียใจด้วยอากัปกิริยาท่าทาง ถ้าเป็นรูปยักษ์มารก็แสดงออกด้วยใบหน้าและท่าทางบึกบึน แข็งขัน ส่วนพญาวานรและเหล่าวานรแสดงความลิงโลดคล่องแคล่วว่องไวด้วยลีลาท่วงท่าและหน้าตา พวกชาวบ้านธรรมดาสามัญก็จะเน้นความรู้สึกตลกขบขัน สนุกสนาน ร่าเริง หรือเศร้าเสียใจออกทางใบหน้า ส่วนช้าง ม้าและเหล่าสัตว์ทั้งหลาย ต่างก็มีรูปแบบแสดงชีวิตเป็นธรรมชาติ ซึ่งภาพชีวิตที่เกี่ยวกับงานจิตรกรรมไทยนี้ จิตรกรได้พยายามศึกษาและถ่ายทอดอารมณ์สอดแทรกความรู้สึกได้อย่างลึกซึ้ง ชวนให้คิดคำนึงเพลิดเพลินอยู่กับลีลาของการสร้างสรรค์ และสีสันที่นุ่มนวลอ่อนหวานอันเป็นเอกลักษณ์ของจิตรกรรมไทย

- จิตรกรรมไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary Painting) วิวัฒนาการความเจริญของโลกในด้านต่างๆ ได้ก้าวหน้าไปโดยไม่หยุดยั้ง หลั่งไหลเป็นกระแสอิทธิพลสืบเนื่องมาทุกยุค ทุกสมัย บทบาทความเจริญด้านการศึกษา การคมนาคม การพาณิชย์ การแพทย์และอื่นๆ นั้น เป็นสิ่งเอื้ออำนวยให้เกิดผลดีโดยตรงต่อมนุษยชาติด้วยอิทธิพลดังกล่าวเป็นประโยชน์อย่างยิ่งต่อการดำรงชีวิต สติปัญญาความคิด เทคนิคและความรู้อันล้ำค่า จึงน่าจะเป็นความหวังอันบรรเจิดจ้า ที่ควรนิยมยินดีต่อการคลี่คลายก้าวหน้าของจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ซึ่งได้พัฒนาไปตามสภาพ ความเปลี่ยนแปลงของชีวิตความเป็นอยู่ ความรู้สึกนึกคิดและความนิยมในสังคม[๓] จิตรกรรมไทยร่วมสมัยจึงเป็นจิตรกรรมอีกรูปลักษณ์ หนึ่งซึ่งต่างไปจากรูปแบบของ จิตรกรรมไทยแบบประเพณี โดยได้นำเอาลักษณะจิตรกรรมแบบตะวันตกเข้ามาปรับผสม เช่น การลงสีแสดงแสงเงาให้เกิดเป็นระยะมิติ การคำนึงถึงหลักความจริงตามธรรมชาติ ตลอดจนหลัก ทางทัศนียภาพเป็นต้น ซึ่งการผสมผสานกันของรูปแบบไทยกับตะวันตก ก็มิได้ทำให้เอกลักษณ์ ของจิตรกรรมไทยสูญสิ้นไปแต่อย่างไร กลับเปิดกว้างในโลกทัศน์แล ะแนวทางในการสร้างสรรค์ งานอย่างไม่สิ้นสุดตราบจนถึงทุกวันนี้[๔]

วิวัฒนาการของจิตรกรรมของไทย จิตรกรรมไทยมีมาตั้งแต่สมัยโบราณยุคก่อนประวัติศาสตร์เป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน จิตรกรรมแต่ละยุคแต่ละสมัยแสดงออกถึงลักษณะของศิลปวัฒนธรรมของกลุ่มคนในยุคนั้นๆ ได้เป็นอย่างดี และยังเป็นที่ดึงดูดให้ชาวต่างชาติเดินทางเข้ามาเพื่อชมศิลปะ และศึกษาค้นคว้า จิตรกรรมของไทยเป็นจำนวนมาก จิตรกรรมไทยยังได้รับยกย่องว่าเป็นศิลปะที่สำคัญอีกด้วย จึงนำความภาคภูมิใจมาสู่ประชาชนคนไทยเป็นอย่างมาก ในฐานะที่เป็นเจ้าของศิลปะและการสืบสายสกุลช่างไทยมาจากบรรพบุรุษ แต่ก็ยังไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่า

---

[๓] น. ณ ปากน้ำ, **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม**, หน้า ๑๖-๑๗.

[๔] ประเสริฐ ศีลรัตนา, **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**, หน้า ๑๒๗.

จิตรกรรมไทยมีมาตั้งแต่ยุคสมัยใด ตามที่มีการศึกษาทางโบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์พบว่า มีภาชนะเขียนสีในหลายแห่ง ส่วนการวาดภาพระบายสีตามวิธีการของจิตรกรรมไทยที่พบจะมีอายุตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙ เป็นต้น ซึ่งรูปแบบของจิตรกรรมไทยที่มีวิวัฒนาการดำเนินเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน จนมีลักษณะแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวนั้น ชาญวิทย์ สุขพร[๕] ได้แบ่งเป็นยุคสมัยตามวิวัฒนาการของงานจิตรกรรมฝาผนังทางพระพุทธศาสนาไว้ดังนี้

๑) จิตรกรรมฝาผนังสมัยทวารวดี เป็นจิตรกรรมเริ่มแรกในสมัยประวัติศาสตร์เป็นภาพลายเส้นสลักบนแผ่นหิน แผ่นอิฐ และแผ่นโลหะ เป็นรูปคน สัตว์และลวดลาย มีอิทธิพลของศิลปะแบบคุปตะจากประเทศอินเดีย ภาพเขียนสีรูปคน และภาพลวดลายเรขาคณิตกับลายพันธุ์พฤกษา บนแผ่นอิฐ ในพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ ภาพคนเขียนด้วยสีขาว ส่วนภาพลวดลายบนแผ่นอิฐเขียนด้วยสีแดง ดำ ดินเหลือง และขาว ได้พบการเขียนสีบนภาพนูนต่ำ และปูนปั้นประดับอาคารมีภาพบนน้ำปูนเป็นจำนวนมากที่ทำให้สันนิษฐานว่าสมัยทวารวดีอาจมีบางแห่งเขียนด้วยวิธีเขียนสีปูนเปียก

๒) จิตรกรรมฝาผนังสมัยศรีวิชัย สมัยศรีวิชัย พุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ ภาพจิตรกรรมฝาผนังในถ้ำศิลป์ จังหวัดยะลา มีลักษณะพิเศษโดยเฉพาะเห็นได้จากความกลมกลืนของภาพ ซึ่งเขียนด้วยความมุ่งหมายทางพุทธศาสนาอันเป็นอิทธิพลจากประติมากรรมชวา ภาพเขียนด้วยสีฝุ่นบนพื้นผนังถ้ำที่เตรียมรองพื้นด้วยสีขาว สีที่ใช้มีดินเหลือง ดำ (เขม่าไฟ) ดินแดงจัดเป็นจิตรกรรมประเภทเอกรงค์ จิตรกรรมนี้ชำรุดและเลือนรางมาก ภาพที่พอเห็นได้ดีคือภาพพระพุทธรูปปางลีลาและมีธิดาพญามาร ๓ ตน ตอนล่างเป็นภาพตัวตลกหนังตะลุงและมีภาพเทพธิดา นอกจากเรื่องพุทธประวัติแล้วในถ้ำศิลป์นี้ ยังได้พบจิตรกรรมสมัยก่อนประวัติศาสตร์บนผนังด้วย อาจารย์ทางด้านจิตรกรรมบางท่านยังไม่มั่นใจว่าเป็นศิลปกรรมสมัยศรีวิชัย เพราะอาจเป็นไปได้ว่าเขียนขึ้นมาในสมัยต่อมา แต่ยังนิยมรูปแบบและลักษณะของพระพุทธรูปสมัยศรีวิชัยอยู่ก็ได้

๓) จิตรกรรมฝาผนังสมัยสุโขทัย พุทธศตวรรษที่ ๑๘-๑๙ จิตรกรรมส่วนใหญ่เน้นหนักไปทางลายเส้น เช่น ภาพลายเส้นที่วัดศรีชุมซึ่งเป็นภาพชาดกต่างๆ ที่เขียนบนแผ่นหินแต่มีลักษณะตัวภาพที่อ่อนหวานตามธรรมชาติ เป็นอิทธิพลของศิลปกรรมจากอินเดียและศรีลังกา ซึ่งเป็นแบบอย่างของจิตรกรรมไทยในยุคต่อมา นอกจากภาพลายเส้นบนแผ่นหินแล้วยังได้พบจิตรกรรมอีกหลายแห่งแต่ส่วนใหญ่มีสภาพชำรุดมาก เช่นภาพเขียนสีเอกรงค์ที่วัดเจดีย์แถว อำเภอศรีสัชชนาลัย จังหวัดสุโขทัย ก็คงจะวาดขึ้นในราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เช่นเดียวกัน อยู่ในเจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ฐานสี่เหลี่ยมจัตุรัส ที่ผนังซุ้มเจดีย์องค์ใหญ่มีภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นพระพุทธรูปปางสมาธิประทับเหนือบัลลังก์นาค ๘ เศียรแล้ว ได้พบจิตรกรรมในกรุเจดีย์อีกองค์หนึ่งเป็นภาพบุคคลขี่ม้าเห็นได้เพียงลางๆ

---

[๕] ชาญวิทย์ สุขพร, “พิพิธภัณฑ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย”, **วิทยานิพนธ์สถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗), หน้า ๑๒-๑๙.

เข้าใจว่าเป็นเรื่องราวพุทธประวัติเช่นกัน จิตรกรรมแห่งนี้มีลักษณะพิเศษที่ทำให้เป็นความสนใจ คือ ความแตกต่างของแบบอย่างระหว่างองค์พระพุทธรูปกับรูปอื่นๆ เพราะองค์พระพุทธรูปมีลักษณะเป็นแบบศิลปะสุโขทัย ภาพกษัตริย์ยังคงมีอิทธิพลศิลปะลังกา และพระพุทธรูปมีลักษณะทรวดทรงทางกายวิภาคเช่นเดียวกับประติมากรรมสมัยสุโขทัย สีที่ใช้ได้แก่สีแดง ขาว ดำ เขียนเป็นประเภทเอกรงค์ ปิดทองเป็นภาพเขียนสีฝุ่น (Saco Technique) การผสมสี (Medium) ใช้กาวหนังสัตว์ หรือยางไม้ ดังนั้นเราจะเห็นได้ว่าในตอนกลางพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ภาพเขียนของไทยกำลังก่อรูปขึ้นเป็นแบบของตนเอง

๔) จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา จิตรกรรมสมัยอยุธยา คือ จิตรกรรมไทยประเพณีที่มีอายุเริ่มตั้งแต่การสถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นเป็นราชธานีเมื่อ พ.ศ.๑๘๙๓ จนถึงเมื่อเสียกรุงศรีอยุธยา พ.ศ. ๒๓๑๐ เป็นจิตรกรรมที่มีลักษณะเป็นงานที่มีรูปแบบองค์ประกอบ เทคนิคและวัฒนธรรมตามแบบจิตรกรรมไทยประเพณีภาคกลางที่ได้รับอิทธิพลหรือครูจากกรุงศรีอยุธยา ลักษณะศิลปกรรมจึงเป็นแบบที่เกิดจากราชสำนักและถ่ายทอดต่อไปยังเมืองต่างๆ ได้แก่อ่างทอง ลพบุรี สุพรรณบุรี ราชบุรี เพชรบุรี กรุงเทพมหานครเป็นต้น ซึ่งสามารถสรุปลักษณะของจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาพอสังเขปดังนี้

- การใช้สีในระยะแรกจิตรกรรมมีสีอยู่ในวรรณะเอกรงค์สีที่ใช้มีสีแดง เหลือง ดำและขาว ในระยะต่อมาเมื่อมีการติดต่อกับต่างประเทศ ทำให้สีต่างๆ เริ่มเข้ามาในประเทศไทยหลาย ชนิด เช่น สีแดงชาติและเขียวจากจีน ดินแดงเทศจากอินเดียและเปอร์เซีย น้ำเงินจากยุโรป

- เรื่องระยะแรกนิยมเขียนอดีตพุทธ พระอัครสาวกบางแห่งมีแทรกเป็นภาพพุทธประวัติชาดก ภาพคนจีนและลายกระบวนจีน ต่อมานิยมเขียนภาพพุทธประวัติ ทศชาติ ชาดก ไตรภูมิ ภาพบุคคลต่างชาติ ภาพเรื่องพระพุทธบาท ภาพเทพชุมนุมและภาพลวดลายกระหนก ลายเครือ วัลย์ลาย พรรณพฤกษา ที่มีลักษณะต่างๆ กันและงดงามมาก เป็นภาพที่เขียนขึ้นด้วยความศรัทธา เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา

- การจัดกลุ่มภาพ ในระยะแรกนิยมแบ่งภาพเป็นแถวในแนวระดับ และซ้อนต่อขึ้นไปเป็นชั้นๆ จนจรดเพดาน ภาพดังกล่าวนิยมประดับอยู่ในกรุเจดีย์หรือปรางค์ส่วนการเขียนในโบสถ์วิหารมักจัดกลุ่มภาพตามขนาดและลักษณะของฝาผนัง มีการลำดับกลุ่มภาพด้วยลวดลายเส้น ลวดเส้นสินเทา หรือแบ่งด้วยลวดลายอื่น

- ภาพบุคคลจะมีลักษณะพิเศษ ภาพเทพกษัตริย์ นางกษัตริย์มีความประณีตงดงามมีรูปแบบคล้ายกัน เป็นความงามตามแบบอุดมคติรูปแบบของใบหน้า มือและเท้านั้น จะคล้ายกับประติมากรรมสมัยอยุธยาที่มีอายุใกล้เคียงกัน ส่วนภาพกากจะแตกต่างกันในแต่ละที่ แต่ละวัฒนธรรม

- ภาพทิวทัศน์ นิยมเขียนภาพต้นไม้ที่มีลักษณะคดโค้ง ดอกสีสดใสตัดเส้นใบอย่างมีระเบียบ ในยุคแรกภาพทิวทัศน์มีทัศนียภาพแบบโบราณ (Primitive Perspective) ต่อมาค่อยๆ เปลี่ยนไปเป็นแบบทัศนวิสัยแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective)

- ภาพสถาปัตยกรรม แสดงรูปแบบที่มีลักษณะตามแบบอย่างสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาอันวิจิตรงดงามมาก

- การปิดทอง นิยมปิดที่ภาพสำคัญเพื่อให้ภาพมีประกายแวววาวมีลักษณะเด่นสะดุดตา ส่วนการปิดทองนั้นมีลักษณะพิเศษ คือ นิยมใช้สีแดงชาติชับหนุนทองทำให้ทองคำเปลวมีประกายสดใสมากยิ่งขึ้น

- การประดับพื้นหลัง นิยมทำภาพลายดอกไม้ร่วงที่ภาพพื้นหลังส่วนใหญ่เป็นสีแดง บางแห่งลายดอกไม้ร่วงจะมีการปิดทองแทนการเขียนสี ซึ่งลวดลายใบไม้ร่วงจะค่อยๆ หายไปในสมัยรัตนโกสินทร์

๕) จิตรกรรมฝาผนังสมัยธนบุรี ศิลปวัตถุสถานในเมืองธนบุรีสมัยอยุธยาจัดเป็น “ศิลปะสกุลช่างธนบุรี” ที่มีมาก่อน สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชจะทรงตั้งกรุงธนบุรีขึ้นเป็นราชธานี สกุลช่างศิลปะในสมัยนี้ยังดำรง อยู่ในกรุงธนบุรีสืบทอดมาถึงต้นแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกสิ้นสุดลง สกุล ช่างธนบุรีมีระยะเวลาอยู่ในระหว่าง พ.ศ.๒๒๐๐-๒๓๕๐ ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่จัดอยู่ในสกุลช่าง นี้อยู่ที่วัดปราสาท อ.บางกรวย จ. นนทบุรี จิตรกรรมฝาผนังวัดช่องนนทรี อ.ยานนาวา กรุงเทพฯ นอกจากนี้ยังพบสมุดภาพเรื่องไตรภูมิฉบับช่างหลวง เขียนขึ้นในราว ๒๐๐ ปี หลัง สมุดภาพเรื่อง ไตรภูมิสมัยอยุธยา สมุดภาพเรื่องไตรภูมิสมัยธนบุรี มีแบบการเขียนเป็นไปตามกฎเกณฑ์โดยที่ จิตรกรไม่อาจหลีกเลี่ยงได้ ดังนั้น จิตรกรรมที่เขียนขึ้นในแผ่นดินนี้จึงพบเพียงสมุดภาพไตรภูมิ ๒ ฉบับเท่านั้น เมื่อพิจารณาตามแบบศิลปะแล้ว จึงน่าจะจัดเป็นจิตรกรรมสกุลช่างธนบุรีที่มีอยู่ใน กรุงธนบุรีก่อนแล้ว ส่วนสกุลช่างอยุธยาที่หลบภัยทางบ้านเมืองอพยพมาหลบซ่อนอยู่ที่กรุงธนบุรั้น กลับมามีบทบาทมากอีกครั้งในจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ต่อมา โดยเป็นแบบอย่างทางศิลปะให้จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์

๖) จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ การที่ได้เสียกรุงศรีอยุธยาใน พ.ศ. ๒๓๑๐ นั้น ทำให้ประเทศไทยต้องประสบความ ยุ่งยากเป็นเวลา ๑๐ปี ที่ทำให้ไม่สะดวกในการผลิตศิลปวัตถุ ราวกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ประเทศไทยจึงเริ่มมีความเจริญขึ้น ภายหลังจากสมัยกรุงธนบุรี กรุงเทพมหานครก็ได้กลายเป็นเมืองที่สวยงามของประเทศไทย มีลักษณะการผสมผสานสังคมและวัฒนธรรมของชาวกรุงธนบุรีกับสังคมและวัฒนธรรมของชาวอยุธยาครั้งกรุงเก่าที่อพยพมา ทำให้สังคมและวัฒนธรรมทั้งสองสายผสมผสานกันอย่างแนบสนิทในกรุงรัตนโกสินทร์ จึงทำให้เกิดสกุลช่างเขียนที่สำคัญขึ้น ที่ได้สร้างสรรค์จิตรกรรมฝาผนังที่สวยงามหลายแห่งติดต่อกันลงมาเป็นเวลาถึง ๗๐ ปี สกุลช่างรัตนโกสินทร์ได้รวบรวมเอาศิลปะสองสายสกุลช่าง อันได้แก่ สกุลช่างธนบุรี และสกุลช่างอยุธยาไว้

ด้วยกัน จากการประสมประสานความคิดและวิธีการช่างจนเข้าหากันอย่าง สนิทแนบแน่นจนเกิดเป็นศิลปะสกุลช่างรัตนโกสินทร์ จึงทำให้งานจิตรกรรมในสมัยนี้มีความเป็นคลาสสิค จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ที่มีอายุเก่าแก่ที่สุด คือ จิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระราชวังหน้าปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร ซึ่งเขียนขึ้นระหว่าง พ.ศ. ๒๓๓๘ – ๒๓๔๐[๖]

ในจิตรกรรมสองสายสกุลช่างที่เป็นแบบฉบับครูช่าง มีลักษณะทั่วไปที่เหมือนกัน คือ การใช้เส้นวาดที่มีพลังหนักแน่นแข็งกร้าว เส้นที่วาดมีอารมณ์อ่อนไหวของช่างเขียนสอดแทรกลง ไปด้วยความมั่นใจกล้าหาญและอิสระของช่าง การระบายสีการจัดองค์ประกอบในภาพ ตลอดจนลวดลายที่สอดใส่ประดับประดาภาพบุคคลและบริเวณว่าง ช่องภาพล้วนมีลักษณะที่หนักแน่น กล้าหาญและอิสระ จึงดูเหมือนขาดความประณีตบรรจงและไม่เคร่งครัดในกฎเกณฑ์มากนัก จิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์ ได้วิวัฒนาการต่อของสองสายสกุลช่างที่กล่าวมา ได้พัฒนาการเน้นเรื่องกฎเกณฑ์ของแบบศิลปะเคร่งครัดมากขึ้น จึงทำให้ช่างต้องพะวงอยู่กับความถูกต้องตามกฎเกณฑ์ตามแบบศิลปะที่กำหนดไว้ เส้น สีและองค์ประกอบในภาพจึงเกิดจากการไตร่ตรองแล้วจัดวางอย่างสุขุมมากที่สุด จึงทำให้คุณสมบัติด้านความอ่อนไหวของช่างที่อิสระขาด หายไปจากจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์จนทำให้กลายเป็นศิลปะแบบกำหนดนิยมแบบเคร่งครัด

แบบศิลปะที่ใช่ในจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์นี้ ศิลป์ พีระศรี ได้เขียนไว้ในหนังสือ “วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย”[๗] อาจแบ่งจิตรกรรมฝาผนังของสมัยนี้ ออกได้เป็น ๕ แบบ ตามเรื่องที่เขียนกันขึ้นไว้ คือ

๑. แบบคลาสสิคเกี่ยวกับเรื่องราวเทวดาและเรื่องนิยายต่าง ๆ จะมีรูปบรรดาเจ้านาย ซึ่งเขียนกันขึ้นไว้อย่างสวยงาม ณ ที่นี้ ใบหน้าของบุคคลต่างๆ จะไม่แสดงออกเป็นความรู้สึกใดๆ ความรู้สึกจะแสดงออกด้วยกิริยาท่าทางโดยเฉพาะ (ลักษณะเช่นนี้คงจะได้แบบ มาจากท่านาฏศิลปะ)

๒. แบบคลาสสิคเกี่ยวกับตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ใบหน้าของบุคคลแต่ละคนจะแสดงถึงความคิดจิตใจของบุคคลนั้น ๆ

๓. นักดนตรี นางรำ ข้าราชสำนักและบรรดาชนชั้นสูง จะมีลักษณะโดยเฉพาะตามชั้นของตน และจะวาดขึ้นตามแบบคลาสสิคหรือตามแบบชีวิตจริง

๔. ประชาชนธรรมดาจะแสดงภาพตามความเป็นอยู่จริงๆ ซึ่งเป็นลักษณะโดยเฉพาะของศิลปะไทยในการวาดภาพแบบนี้ เราจะเห็นความมีอารมณ์สนุกสนาน ซึ่งตรงกับนิสัยชอบสนุกร่าเริงของชาวไทยด้วย

---

[๖] ชาญวิทย์ สุขพร, **“พิพิธภัณฑ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย”**, หน้า ๑๙.

[๗] ศิลป์ พีระศรี, **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย** , (พระนครศรีอยุธยา: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, ๒๕๐๒), หน้า ๒๒-๒๓.

๕. ภาพนรก ก็เขียนตามชีวิตที่เป็นจริงเช่นเดียวกัน ณ ที่นี้ช่างได้วาดภาพการลงโทษอย่างพิลึกที่สุดและแสดงส่วนเกินความจริงของร่างกายมนุษย์เท่าที่จะสามารถคิดขึ้นได้

สำหรับลักษณะทั่วไปเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์นั้น ศิลป์ พีระศรี ได้จัดไว้ ๓ แบบ ดังนี้

แบบที่ ๑ เป็นแบบเช่นจิตรกรรมฝาผนัง ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในบริเวณพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จากส่วนล่างของผนังขึ้นไปจนถึงขอบบนของหน้าต่าง จะมีภาพเขียนเกี่ยวแก่เรื่องพุทธประวัติหรือเรื่องชาดกต่างๆ แต่ส่วนบนของผนังจะแบ่งออกเป็นภาพเทพชุมนุมซ้อนกันอยู่ระหว่าง ๓-๕ แถว

แบบที่ ๒ เป็นแบบเช่นภาพเขียนในพระอุโบสถวัดดุสิตาราม จังหวัดธนบุรี คือ ส่วนล่างของผนังด้านข้างจะประดับด้วยภาพเขียนเช่นเดียวกับแบบที่ ๑ และส่วนบนก็จะมีภาพเทพชุมนุม แต่ผนังด้านหน้าพระพุทธรูปซึ่งเป็นพระประธานนั้นจะประดับด้วยภาพเขียนเรื่องมารผจญขนาดแตกต่างกับรูปอื่นทั้งหมด ซึ่งจะมีขนาดสูงระหว่าง ๒๐-๓๐ เซนติเมตร ภาพมารผจญเหล่านี้ จะมีขนาดเท่าตัวบุคคลจริงๆ หรือบางครั้งก็ใหญ่กว่าคนจริงด้วยซ้ำ ผนังด้านหลังพระประธานก็วาดเป็นเรื่องไตรภูมิ

แบบที่ ๓ แบบนี้ก็เป็นเช่นเดียวกับในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม คือ พื้นผนังทั้งหมดจะประดับไปด้วยภาพเขียนเรื่องต่างๆ กัน จะเขียนภาพเหล่านี้ติดต่อกันไป โดยไม่แบ่งแยกออกเป็นส่วนเป็นตอนเลย สีและการใช้สีในจิตรกรรมสกุลช่างรัตนโกสินทร์นั้น ชาญวิทย์ สุขพร ได้สรุปไว้ดังนี้ว่า จิตรกรรมสกุลช่างนี้นิยมใช้สีคล้ำ (สีแท้+สีดำ) เป็นพื้นหลังของภาพ สีคล้ำที่ใช้มีสีเขียวคล้ำ (สีเขียว+สีดำ) สีน้ำเงินคล้ำ (สีน้ำเงิน+สีดำ)และสีน้ำตาลคล้ำ (สีแดง+สีดำ) ในขณะเดียวกันนิยมระบายสีตัวภาพจะเป็นภาพคน สัตว์ ต้นไม้ ด้วยสีนวล (สีแท้+สีขาว) และสีหม่น (สีแท้+สีเทา) สิ่งที่สำคัญและทำให้เด่นที่สุดก็คือ การนิยมปิดทองคำเปลวลงบนภาพอย่างมาก

สรุปคำว่า จิตรกรรม เป็นศัพท์บัญญัติเพื่อให้มีความหมายตรงกับคำว่า Painting ในภาษาอังกฤษ ซึ่งหมายถึง “รูปสีหรือรูประบายสี” ดังนั้น ความหมายของจิตรกรรมจึงมีพิเศษกว่าการวาดเขียนหรือ รูปภาพโดยทั่วไป กล่าวคือ เป็นการวาดเขียนที่ใช้สีต่างๆ หรือรูปภาพระบายสี ส่วนการวาดเขียนหรือ รูปภาพโดยทั่วไปที่เขียนหรือวาดด้วยสีเดียวนั้น หมายถึง “การวาดเขียนหรือวาดเส้น” ซึ่งตรงกับคำ ภาษาอังกฤษ ว่า Drawing เมื่อกล่าวคำว่า “จิตรกรรมไทย” หมายถึง ภาพระบายสีฝีมือจิตรกรไทย ซึ่งคำว่า จิตรกรรมไทยนี้ มิได้สงวนใช้เรียกเฉพาะจิตรกรรมแบบไทยประจำชาติหรือแบบไทยประเพณี (Thai traditional painting) เท่านั้น แต่ยังมีความหมายรวมไปถึงจิตรกรรมแบบอื่นๆ ที่เป็นฝีมือของ จิตรกรรมไทยรวมทั้งจิตรกรรมแบบไทยร่วมสมัย (Thai Contemporary painting) ด้วยจิตรกรรม ไทย มักเป็นภาพเขียนสี ซึ่งมักเขียนไว้ตามอาคาร ศาสนสถานในพุทธศาสนา เช่น โบสถ์ วิหาร ศาลา การเปรียญ คูหาภายในสถูปเจดีย์ปรางค์ตลอดจนถึงผนังถ้ำ จิตรกรรมไทยส่วนมาก จะเป็นเรื่องราวที่ เกี่ยวกับพุทธศาสนาเช่นเรื่องพุทธประวัติชาดก ไตรภูมิและปริศนา

ธรรม เป็นต้น จุดประสงค์ของการ เขียนภาพจิตรกรรม นอกจากเป็นการประดับตกแต่งแล้ว ยังเป็นการเล่าเรื่องและแสดงธรรมบาง ประการไปด้วยจิตรกรรมฝาผนัง นอกเหนือไปจากการให้ความรู้ความเพลิดเพลินแล้ว ยังสะท้อนให้ เห็นความเป็นมาทางประวัติศาสตร์และวิถีชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนแต่ละยุค ซึ่งจิตรกรจะเขียน สภาพชีวิตสังคมในยุคสมัยนั้นสอดแทรกไว้ด้วย[๘] จิตรกรรม หมายถึง ผลงานศิลปะที่แสดงออกด้วย การขีดเขียน การวาด และระบายสี เพื่อให้เกิดภาพ เป็นงานศิลปะที่มี ๒ มิติ เป็นรูปแบบไม่มีความลึกหรือนูนหนา แต่สามารถเขียนลวงตาให้เห็นว่ามีความลึกหรือนูนได้ ความงามของจิตรกรรมเกิดจากการใช้สีในลักษณะต่างๆ กัน”

๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรม

งานพุทธจิตรกรรมเป็นสื่อของการบันทึกเรื่องราวต่างๆ ให้แก่สังคม แทนการสอนด้วยวาจา จิตรกรรม หรือภาพเขียนฝาผนังที่อยู่ในโบสถ์วิหาร มักแสดงเรื่องราวที่ต้องการถ่ายทอดออกสู่สังคม อย่างมีระบบ เพื่อแสดงความสำคัญเฉพาะการวางเค้าโครงเรื่องราวของภาพจิตรกรรม การวางโครงสร้างของสี ขนาดสัดส่วนของคน สัตว์ และสิ่งของต่างๆ ซึ่งประกอบเป็นเรื่องราวนั้น ต้องวางเค้าโครงในลักษณะที่ส่งเสริมองค์พระประธาน ให้มีลักษณะเด่น จะเห็นได้ว่าภาพเขียนฝาผนังในโบสถ์วิหารต่างๆ ทำให้เราเกิดความรู้สึกสงบร่มเย็น เพราะมีการวางเค้าโครงของการใช้สี เส้น รูปทรงต่างๆ ของภาพจิตรกรรมแวดล้อมพระประธานอย่างถูกต้องจิตรกรรม คือ งานศิลปะสาขาหนึ่งที่เรียกว่าวิจิตรศิลปะหรือวิสุทธิศิลปะ หมายถึง ศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่งเกิดจากการสรรค์สร้างของจิตรกร ให้ปรากฏออกมาเป็นภาพเขียน คือ เป็นการสร้างสรรค์สิ่งที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏเป็นรูปธรรม อันจะทำให้ผู้ชมรู้สึกได้โดยทางอินทรีย์สัมผัส ที่ทำให้เกิดความประจักษ์แห่งศิลปะนั้น และมีผลให้จิตใจเป็นสุขในทางคุณธรรม จริยธรรม และสุนทรียศาสตร์ นั่นก็คือจิตรกรรมเป็นเครื่องส่งเสริมให้จิตใจสูงขึ้น ถ้าจิตรกรรมใดไม่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกปีติยินดีอิ่มเอิบใจ หรือสะเทือนใจแล้ว จิตรกรรมนั้นก็ไม่มีคุณค่าไม่สามารถเรียกว่าเป็นศิลปกรรมหรืออีกทางหนึ่ง หากจิตรกรรมนั้นมีคุณค่า แต่ผู้ชมนั้นเป็นผู้ที่ขาดอินทรีย์สัมผัส ก็ไม่สามารถเกิดความประจักษ์แห่งศิลปกรรมนั้นได้[๙]

ในคัมภีร์พระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย พระพุทธเจ้าได้ตรัสกับภิกษุทั้งหลายว่า “เมื่อมีน้ำย้อม ครั่ง ขมิ้น สีเขียวหรือสีแดงอ่อน ช่างย้อมหรือจิตรกรพึงเขียนรูปภาพสตรีหรือรูปภาพบุรุษให้

---

[๘] จีรพันธ์ สมประสงค์, **ศิลปะประจำชาติ ศป. ๒๓๑**, (กรุงเทพมหานคร: โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์, ๒๕๓๒), หน้า ๑๑๗.

[๙] วรรณิภา ณ สงขลา, **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง**, กรมศิลปากร, จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสการจัดนิทรรศการการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง พระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม, (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๒๘), หน้า ๑.

ได้สัดส่วนครบถ้วนลงบนแผ่นกระดานที่ขัดดีและฝาผนังหรือแผ่นผ้า”[๑๐] ในขันธวารวรรค พระพุทธองค์ ได้ตรัสว่า “ภิกษุทั้งหลาย แม้ภาพจิตรกรรมที่เขาเขียนไว้นั้นจิตรกรก็คิดด้วยจิตนั่นเอง จิตนั่นเอง วิจิตร กว่าภาพจิตรกรรมที่เขาเขียนไว้นั้น[๑๑] ส่วนในขุททกนิกาย เถรีคาถา พระสุภาชีวกัมพวินิกาเถรี ได้ กล่าวว่า “ เหมือนบุคคลได้เห็นภาพจิตรกรรมที่จิตกรได้ระบายด้วยหรดาลทำไว้ที่ฝาผนังในจิตรกรรม นั้น”[๑๒] ในการเขียนจิตรกรรมนั้น จิตของจิตรกรก็ย่อมต้องนึกคิดเรื่องราวต่างๆ นานัปการที่ตนจะ เขียน เช่น เรื่องสวรรค์ นรก ซึ่งถือได้ว่าในการเขียนภาพนั้น จิตของจิตรกรก็ได้ท่องเที่ยวและนึกคิดไป ตามเนื้อเรื่องที่ตนได้วาดเหล่านั้นด้วย ฉะนั้นจิตรกรรมจึงเป็นภาพที่ได้บันทึกถึงการท่องเที่ยวไปของ จิตที่เป็นไปตามการนึกคิดของจิตรกร ในอรรถกถาพระไตรปิฎกได้ขยายความไว้ว่า จรณ นาม จิตต ได้แก่ วิจรณจิต (ภาพเขียน), พราหมณ์ผู้เป็นเจ้าลัทธิชื่อว่า สังขพราหมณ์ มีอยู่พวกเขาให้สร้างแผ่นผ้าแล้วให้ช่างเขียนภาพแสดงสมบัติและวิบัตินานัปการ โดยเป็นสวรรค์เป็นนรกลงในแผ่นภาพนั้น แสดง (ถึงผลของกรรม) ว่าทำกรรมนี้แล้ว จะได้รับผลนี้ ทำกรรมนี้แล้วจะได้รับผลนี้ ถือเอาจิตรกรรมนั้นเที่ยวไปและในคัมภีร์อรรถกถาธรรมสังคณี ได้กล่าวเน้นและขยายความถึงกระบวนการการทำงานของจิตในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไว้ว่า จริงอยู่ชื่อว่าวิจิตรอื่นยิ่งกว่าจิตรกรรม ไม่มีในโลก ธรรมดาว่าลวดลายแม้ในความวิจิตรนั้น ก็เป็นความวิจิตร คือ ความงดงามยิ่งนัก พวกจิตรกร เมื่อกระทำ จิตรกรรมนั้นก็เกิดสัญญาอันวิจิตรว่า รูปมีอย่างต่างๆ เราควรทำอย่างนี้ในที่นี้ดังนี้ การทำอันวิจิตร อันสำเร็จแล้วด้วยกิจมีการเขียน การระบายสี การทำสีให้เรืองรองและการสลับสีเป็นต้น ย่อมเกิดขึ้นด้วยสัญญาอันวิจิตร รูปอันวิจิตรอย่างใดอย่างหนึ่ง ในความวิจิตรกล่าวคือ ลวดลายย่อมสำเร็จแต่จิตรกรรมนั้น การเกิดขึ้นแห่งศิลปะอันวิจิตรอย่างใดอย่างหนึ่งในโลกอย่างนี้ ศิลปะทั้งหมดนั้นอันจิตเท่านั้นคิดว่า รูปนี้จงมีข้างบนของรูปนี้ รูปนี้จงมีข้างล่างของรูปนี้ รูปนี้จงมีที่ข้างทั้ง ๒ ของ รูปนี้แล้ว จึงกระทำจิตรกรรมนั้นอันข้างล่างให้วิจิตรแล้ว

พุทธจิตรกรรมเป็นศิลปะที่สะท้อนให้เห็นภูมิปัญญาของจิตรกรผู้สร้างสรรค์จินตนาการและ แรงบันดาลใจ พร้อมทั้งรวบรวมความรู้สาขาอื่นๆ มาใช้แล้วถ่ายทอดความคิดความรู้สึกออกมาเป็น ภาพเขียน บอกเล่าเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา วิถีชีวิตชุมชน วัฒนธรรมขนบธรรมเนียมประเพณี ในยุคนั้นๆ โดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเป็นจิตรกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่มีแบบแผนสืบทอดกันมาเป็นประเพณีอันยาวนานเกิดจากความพากเพียรและพลังศรัทธาในพระพุทธศาสนาของจิตรกรเอง เพื่อชักชวนให้ผู้ชมที่ได้ฟังพระธรรมเทศนาแล้วเห็นภาพเขียนแสดงเรื่องตามที่ได้รับฟังมา คำสั่งสอนของพระพุทธเจ้าจะติดหูติดตาและติดอยู่ในใจ ทำให้เกิดศรัทธาเลื่อมใสยิ่งขึ้น และในส่วนของนักวิชาการต่างๆ ก็ได้ให้ความหมายของพุทธจิตรกรรมไว้ดังนี้

---

[๑๐] สำนิ. (ไทย) ๑๖/๑๔/๑๒๔.

[๑๑] สำข. (ไทย) ๑๗/๑๐๐/๑๙๑.

[๑๒] ขุ.เถรี. (ไทย) ๒๖/๓๔๙๕/๖๒๐.

คำว่า “พุทธจิตรกรรม” นั้น ตามที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “พุทธจิตรกรรม” ไว้ดังนี้ ศิลปะการวาดเขียน, ศิลปะการวาดภาพ[๑๓] กรมศิลปากรได้ให้ความหมายไว้ในหนังสือสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ๒๐๐ ปี ว่าพุทธจิตรกรรม เป็นสาขาหนึ่งของวิจิตรศิลป์ มีลักษณะการแสดงออกเฉพาะตัวแตกต่างจากวิจิตรศิลปะสาขาอื่นๆ ได้แก่ สถาปัตยกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม และดนตรี จิตรกรรม คือ การแสดงความนึกคิด และอารมณ์สะเทือนใจด้วยการสร้างสรรค์คุณค่าทางสุนทรียภาพออกมาเป็นภาษาของการเห็น (Visual Language) ที่เป็น ๒ มิติ เป็นการสื่อความหมายด้วยเส้น น้ำหนัก อ่อนแก่ของแสงเงา สี และลักษณะพื้นผิวลงบนวัสดุที่มีผิวแบนราบ[๑๔] อุทัย นุตาลัย กล่าวไว้ในหนังสือศิลปะวิจักษณ์ว่า ภาพไทย คือ ภาพที่มีลักษณะแสดงสัญลักษณ์ของชาติไทยอยู่ในตัว ซึ่งหมายถึงภาพที่แสดงเรื่องราวประวัตินิยายในวรรณคดีเรื่อง ต่างๆ ภาพพุทธประวัติ ภาพทิวทัศน์ป่าเขาลำเนาไพร หรือภาพประวัติศาสตร์เป็นยุคเป็นสมัย มีทั้งภาพเขียนสีภาพเขียนลายรดน้ำ ภาพประดับมุก ภาพปั้นหล่อ ภาพแกะสลัก ตลอดจนภาพในลายประกอบภาชนะและการจัดภาพเป็นของไทยโดยเฉพาะ[๑๕]

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประเสริฐ ศีลรัตนา ได้ให้ความหมายไว้ว่า พุทธจิตรกรรมไทย หมายถึง ภาพที่แสดงเรื่องราว ตลอดรวมไปจนถึงการเขียนลวดลายประดับตกแต่งในการช่างต่างๆ เช่น ภาพพุทธประวัติ ภาพชาดก ลวดลายรดน้ำตู้พระธรรมเป็นต้น จึงถือได้ว่าเป็นพุทธจิตรกรรมไทยที่วิจิตรศิลป์อย่างหนึ่ง ซึ่งมักแสดงเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี ชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรม การแต่งกาย การแสดง การละเล่นพื้นเมืองต่างๆ และสาระอื่นๆ ของแต่ละยุคให้ปรากฏ ซึ่ง นอกจากจะส่งผลสะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงามของชาติแล้ว ยังมีคุณค่าทางศิลปะที่ช่วยเสริมสร้างสุนทรียภาพขึ้นในจิตใจมวลมนุษย์ได้ และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราว ต่างๆ ได้เป็นอย่างดี[๑๖]

จีรพันธ์ สมประสงค์ ได้ให้ความหมายไว้ว่า อันคำว่า พุทธจิตรกรรมนี้ เป็นศัพท์บัญญัติเพื่อให้มีความหมายตรงกับคำว่า Painting ในภาษาอังกฤษ ซึ่งหมายถึง “รูปสีหรือรูประบายสี” ดังนั้น ความหมายของจิตรกรรมจึงมีพิเศษกว่าการวาดเขียนหรือรูปภาพโดยทั่วไป กล่าวคือ เป็น การ

---

[๑๓] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน**, พิมพ์ครั้งที่ ๖, (กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์ อจท. จำกัด, ๒๕๓๙), หน้า ๒๓๑.

[๑๔] กรมศิลปากร, **ศิลปวัฒนธรรมไทย เล่มที่ ๖ ศิลปกรรมกรุงรัตนโกสินทร์**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ยูไนเต็ดโปรดักชั่น, ๒๕๒๕), หน้า ๑

[๑๕] อุทัย นุตาลัย, **ศิลปะวิจักษณ์ Art Appreciation (Art 201)**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรมสารบรรณทหารอากาศ, ๒๕๑๖), หน้า ๑๓๑.

[๑๖] ประเสริฐ ศีลรัตนา, **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร : โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, ๒๕๔๒), หน้า ๑๑๙.

วาดเขียนที่ใช้สีต่างๆ หรือรูปภาพระบายสีนั่นเอง ส่วนการวาดเขียนหรือรูปภาพโดยทั่วไปที่ เขียนหรือวาดด้วยสีเดียวนั้น เราหมายถึง “การวาดเขียนหรือวาดเส้น” ซึ่งตรงกับคำภาษาอังกฤษ ว่า . . . Drawing

เมื่อกล่าวคำว่า “พุทธจิตรกรรมไทย” ก็หมายถึง ภาพระบายสี ฝีมือจิตรกรไทย ซึ่งคำว่าพุทธจิตรกรรมไทยนี้ มิได้สงวนใช้เรียกเฉพาะพุทธจิตรกรรมแบบไทยประจำชาติหรือแบบไทยประเพณี (Thai traditional painting) เท่านั้น แต่ยังมีความหมายรวมไปถึงจิตรกรรมแบบอื่นๆ ที่เป็นฝีมือของจิตรกรรมไทยรวมทั้งจิตรกรรมแบบไทยร่วมสมัย (Thai contemporary painting) ด้วย จิตรกรรมไทยมักเป็นภาพเขียนสี ซึ่งมักเขียนไว้ตามอาคารศาสนสถานในพุทธศาสนา เช่นโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ คูหาภายในสถูปเจดีย์ปรางค์ตลอดจนถึงผนังถ้ำ จึงเรียกว่าพุทธจิตรกรรมไทย ส่วนมากจะเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวกับพุทธศาสนาเช่นเรื่องพุทธประวัติชาดก ไตรภูมิและปริศนาธรรม เป็นต้น จุดประสงค์ของการเขียนภาพจิตรกรรม นอกจากเป็นการประดับตกแต่งแล้ว ยังเป็นการเล่าเรื่องและแสดงธรรมบางประการไปด้วยจิตรกรรมฝาผนังนอกเหนือไปจากการให้ความรู้ความเพลิดเพลินแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นความเป็นไปทางประวัติศาสตร์โบราณคดีชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนแต่ละยุค ซึ่งจิตรกรจะเขียนสภาพชีวิตสังคมในยุคสมัยนั้นสอดแทรกไว้ด้วย[๑๗]

วรรณิภา ณ สงขลา ได้ให้ความหมายไว้ว่า พุทธจิตรกรรม คือ งานศิลปะสาขาหนึ่งที่เรียกว่าวิจิตรศิลปะหรือวิสุทธิศิลปะ หมายถึงศิลปะบริสุทธิ์ ซึ่งเกิดจากการสรรค์สร้างของจิตรกร ทั้งทางความคิด ความบันดาลใจและจินตนาการ จนเกิดเป็นมโนภาพและด้วยพลังแห่งสมาธิฝีมือความชำนาญความประณีต ความสามารถทางเทคนิคและความศรัทธา ซึ่งช่างเขียนจะถ่ายทอดมโนภาพนั้นให้ปรากฏออกมาเป็นภาพเขียน คือ เป็นการสร้างสรรค์สิ่งที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏเป็นรูปธรรม อันจะทำให้ผู้ชมรู้สึกได้โดยทางอินทรีย์สัมผัส ที่ทำให้เกิดความประจักษ์แห่งศิลปะนั้น และมีผลให้จิตใจเป็นสุขในทางคุณธรรม จริยธรรมและสุนทรียศาสตร์ นั่นก็คือจิตรกรรมเป็นเครื่องส่งเสริมให้จิตใจสูงขึ้น ถ้าจิตรกรรมใดไม่ทำให้ผู้ชมเกิดความรู้สึกปีติยินดีอิ่มเอิบใจ หรือสะเทือนใจแล้ว จิตรกรรมนั้นก็ไม่มีคุณค่า ไม่สามารถเรียกว่าเป็นศิลปกรรมหรืออีกทางหนึ่ง หากจิตรกรรมนั้นมี คุณค่า แต่ผู้ชมนั้นเป็นผู้ที่ขาดอินทรีย์สัมผัส ก็ไม่สามารถเกิดความประจักษ์แห่งศิลปกรรมนั้นได้[๑๘]

โกสุม สายใจ สรุปความหมายไว้ว่า พุทธจิตรกรรม หมายถึง การวาดภาพ การเขียนภาพ ซึ่งเกิดขึ้นจากการนำเอาวัสดุต่างๆ เช่น ดินสอ สี ปากกาและวัสดุอื่นๆ มาขูดขีด ลากเขียน ระบาย

---

[๑๗] จีรพันธ์ สมประสงค์, **ศิลปะประจำชาติ ศป. ๒๓๑**, (กรุงเทพมหานคร: โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์, ๒๕๓๒), หน้า ๑๑๙.

[๑๘] วรรณิภา ณ สงขลา, **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง**, กรมศิลปากร, จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสการ จัดนิทรร ศการการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง พระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม , (กรุงเทพมหานคร: กรม ศิลปากร, ๒๕๒๘), หน้า ๑.

สลัด ป้าย ทา ฯลฯ ให้เกิดเป็นรูปร่าง รูปทรง บนระนาบรองรับเป็นเรื่องราวตามความคิดของศิลปินที่ต้องการแสดงออก ซึ่งอาจจะเป็นเรื่องจริงที่พบเห็นได้หรือเรื่องราวจากจินตนาการ อันเป็นการสร้างสิ่งที่มองไม่เห็น ให้มองเห็นได้[๑๙]

วัดอุโมงค์ได้อธิบายความหมายของคำว่า “พุทธจิตรกรรม ” ไว้ในเว็บไซต์เรื่องรู้จักความหมายคำว่า “จิตรกรรม” ก่อนชมงานจิตรกรรมว่า คำว่า “จิตรกรรม” ที่ใช้ในภาษาไทยในความหมายว่า การวาด ภาพเขียนนั้นไม่ใช่ความหมายที่ เพิ่งเกิดขึ้นใหม่ การให้ความหมายของคำว่าจิตรกรรม ดังกล่าวตั้งอยู่บนพื้นฐานความหมายของคำว่า จิตรกรรม ตามรูปศัพท์ที่มาจากคำในภาษาสันสกฤตว่า “จิตฺร” (ในภาษาบาลีคำดังกล่าวเขียนว่า จิตฺต) ในคำนามมีความหมายว่า มีลวดลายหลากหลาย ภาพเขียนกับคำในภาษาบาลีว่า “กมฺม” ซึ่งมีความหมายว่า การกระทำ จิตฺร + กมฺม จึงเป็นที่มาของคำว่า จิตรกรรม อันมีความหมายว่า การเขียนภาพและภาพเขียนได้ และนั่นก็เป็นส่วนหนึ่งของความหมายตามตัวอักษรของคำว่า จิตรกรรม แต่ความหมายของคำว่า "พุทธจิตรกรรม" ตามแนวทางพุทธศาสนากลับให้ความสำคัญกับมนุษย์เป็นส่วนสำคัญที่สุดที่เรียกว่าพุทธจิตรกรรมนั้นเอง ส่วนกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมและตัวผลงานนั้นมีความสำคัญ รองลงมาดังความในคัมภีร์ที่กล่าวว่าพระพุทธองค์ทรงตรัสว่า “ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย เธอทั้งหลาย เห็นไหม จิตที่ชื่อว่า จรณะ (จิตรกรรม) ภิกษุทั้งหลายกราบทูลว่า เห็นพระเจ้าข้า พระผู้มีพระภาค จึงตรัสว่า ดูก่อนภิกษุทั้งหลาย จรณจิต (จิตรกรรม) แม้นั้นแล จิตนั้นนั่นแหละคิดแล้ว ดูก่อนภิกษุ ทั้งหลาย จิตนั่นเอง ยังวิจิตรกว่าจรณจิต (จิตรกรรม) แม้นั้นแล”[๒๐]

ดังนั้น สรุปได้ว่า พุทธจิตรกรรม หมายถึง การวาดภาพหรือระบายสีด้วยลวดลายอันเกิดจากสัญญาอันวิจิตรของจิตรกรมีการกระทำกิจกรรมด้วยการเขียน การระบายสี การทำสีให้เรืองรองและการสลับสีเป็นต้น ลงบนพื้นผิวที่ราบเรียบหรือแผ่นกระดาษ แผ่นผ้า ฝาผนัง ด้วยความวิจิตรแห่งจิต ของจิตรกรอันเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนา เช่น เรื่องพุทธประวัติชาดก ไตรภูมิ ปริศนาธรรมเป็นต้น ที่จิตรกรสร้างสรรค์ขึ้นจากความคิด ความบันดาลใจและจินตนาการจนเกิดเป็นมโนภาพ และด้วยพลังแห่งสมาธิ ฝีมือ ความชำนาญ ความประณีตและแรงศรัทธา ถ่ายทอดออกมาจากมโนทัศน์ให้ปรากฏเป็นภาพเขียน คือ การสร้างสรรค์สิ่งที่เป็นนามธรรมให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ให้ผู้รับรู้หรือผู้ชม ได้รู้สึก โดยทางอินทรีย์สัมผัสในระดับปรากฏการณ์ นอกจากเป็นการประดับตกแต่งแล้ว ยังเป็นการเล่าเรื่องและแสดงธรรมบางประการไปด้วย สะท้อนให้เห็นความเป็นไปทางประวัติศาสตร์โบราณ ชีวิตความเป็นอยู่ของคนแต่ละยุคแต่ละสมัย และทำให้เกิดประจักษ์แห่งศิลปะนั้นด้วย

---

[๑๙] โกสุม สายใจ, **จิตรกรรมพื้นฐาน** , (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสารพันธ์ศึกษา , ๒๕๔๔), หน้า ๕.

[๒๐] สำนิ.,ข.อ. (ไทย) ๒๗/๒๕๙/๓๒๖.

๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรมล้านนา

ความเป็นมาของพุทธจิตรกรรมล้านนา ศิลปวัฒนธรรมของแคว้นล้านนานั้นมีความสัมพันธ์กับแว่นแคว้นใกล้เคียง ทั้งที่เจริญขึ้นก่อนและที่เติบโตร่วมสมัยกันมาทางตะวันตก คือ หริภุญชัย มอญ-พม่า ทางเหนือ คือ จีนตอนใต้ ใต้แคว้นล้านนา คือ สุโขทัย ส่วนล้านช้างอยู่ทางตะวันออก การรับอิทธิพลด้านศิลปกรรมของล้านนาในระยะแรกเกี่ยวข้องกับการเมืองที่เจริญขึ้นก่อนทางทิศตะวันตกเป็นสำคัญ โดยมีการแลกเปลี่ยนสังสรรค์ในระยะต่อมากับศิลปะสุโขทัย ซึ่งมีความต่อเนื่องมาจนถึงยุคทองของศิลปกรรมล้านนาในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๑

จิตรกรรมฝาผนัง เป็นงานตกแต่งสถาปัตยกรรมที่มีจุดประสงค์นอกจากความงามแล้วยังเป็นงานเขียนเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อทางศาสนาอีกด้วย จิตรกรรมในศิลปะล้านนา พบงานเขียนบนผืนผ้า (พระบฎ) เพื่อแขวนไว้ในอาคาร พระบฏที่เก่าที่สุดพบจากกรุวัดเจดีย์สูง อ.ฮอด เชียงใหม่ จิตรกรรมบนผนังอาคารเก่าที่สุดในล้านนา คือ ภาพอดีตพุทธในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ เชียงใหม่ เนื่องจากสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมเตรียมจากวัตถุธรรมชาติคือ สีฝุ่นผสมกับกาวยางไม้หรือหนังสัตว์ ดังนั้นจึงไม่คงทนเมื่อถูกความชื้น เพราะสีจะหลุดร่อนเสียหาย ยิ่งเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนบนฝาผนังของอาคาร เมื่อหลังคามีรอยรั่วน้ำฝนที่ไหลสู่งานจิตรกรรมย่อมทำให้เกิดความเสียหาย เร็วขึ้น ดังนั้นงานจิตรกรรมรุ่นเก่าจึงเหลืออยู่น้อยมาก จิตรกรรมที่พบในปัจจุบันจึงเป็นงานเขียนที่มีอายุร้อยกว่าปีที่ผ่านมานี้เอง ชุมชนที่กระจายอยู่ตามพื้นที่ลุ่มน้ำต่างๆ มีความหลากหลายทางกลุ่มชาติพันธ์ มีการผสมผสานกันระหว่างกลุ่มชน ตลอดจนการอพยพย้ายถิ่นจึงทำให้งานจิตรกรรมที่ผลิตจากช่างฝีมือมีความแตกต่าง กันไปด้วย จนทำให้นักประวัติศาสตร์ศิลป์จำแนกงานจิตรกรรมตามลักษณะของงานเป็นสกุลช่าง หลายสกุล เช่น สกุลช่างเชียงใหม่สกุลช่างไทใหญ่ และสกุลช่างไทลื้อ เป็นต้น เรื่องราวที่นิยมเขียนยังคงเป็นพุทธประวัติ ทศชาติชาดก เป็นหลัก แต่ชาดกพื้นบ้านก็พบเขียนอยู่หลายเรื่องเช่นกัน งานลายคำถึงแม้ว่าไม่ค่อยปรากฏเป็นงานเล่าเรื่องแต่นับว่าเป็นงานจิตรกรรมอีกประเภทหนึ่ง ส่วนงานลายคำรุ่นเก่ากระจัดกระจายในแถบเมืองลำปางค่อนข้างมาก จากนั้นถึงแพร่หลายออกไปและกลายเป็นลายประดับตกแต่งอาคารในที่สุด

จิตรกรรมเขียนสีที่เก่าที่สุด ได้แก่ จิตรกรรมภาพอดีตพุทธจำนวน ๒๘ พระองค์ภายในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์เถรจันทร์ ภาพอดีตพุทธประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัย พระพักตร์ค่อนข้างใหญ่ เม็ดพระศกใหญ่ รัศมีรูปดอกบัวตูม เป็นลักษณะพระพุทธรูปแบบล้านนาราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ที่ฐานมีลายประจำยามก้ามปู ซึ่งเข้าใจว่าอาจเป็นอิทธิพลจากศิลปะอยุธยา

จิตรกรรมราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ที่อุโมงค์ด้านทิศเหนือของเจดีย์วัดเดียวกัน ภาพที่เหลืออยู่เป็นภาพดอกไม้ใบไม้ที่เขียนต่อเนื่องกันไป ดอกไม้ที่เป็นแม่ลายได้แก่ ช่อดอกโบตั๋น ซึ่งมี

ลักษณะเดียวกันกับดอกโบตั๋นที่นิยมเขียนในเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงค์หมิง ภายในช่องว่างระหว่างดอกไม้และใบไม้นั้น เขียนรูปสัตว์มงคลตามคติจีน ได้แก่ หงส์ นกยูง นกกระยาง ห่าน เป็นต้น

จิตรกรรมบนผ้า(พระบฎ) ที่พบจากกรุวัดเจดีย์สูง อ.ฮอด เข้าใจว่าจะมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เช่นกัน ปัจจุบันจัดแสดงที่หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า และที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่เรื่องที่เขียนได้แก่พุทธประวัติตอน เสด็จลงจากดาวดึงส์หลังจากทรงเทศนาโปรดพุทธมารดาแล้ว เป็นภาพพระพุทธองค์ยืนแสดงปางเปิดโลก มีพระอัครสาวกขนาบข้างด้านหลังมีภาพดอกไม้สวรรค์โปรยปรายซึ่งเป็นดอกไม้ส่วน ใหญ่เกี่ยวข้องกับศิลปะจีน

จิตรกรรมที่แผงคอสองวิหารน้ำแต้มวัดพระธาตุลำปางหลวง เข้าใจว่าเป็นงานราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ทางด้านทิศเหนือเล่าเรื่องประวัติพระอินทร์ (มาฆะมานพ) ทิศใต้เล่าเรื่อง นางสามาวดี ทั้งสองเรื่องเป็นนิทานในอรรถกถาหมวดอัปปมาทวรรค โดยมีอักษรธรรมล้านนากำกับภาพอยู่ทั่วไป การแบ่งภาพของเรื่องตอนต่างๆ ถูกแบ่งแยกออกจากกันด้วยเส้นสินเทาที่มีลักษณะโค้งเป็นลอน สีหลักที่ใช้มี ๓ สีคือ ขาว ดำ และแดง นอกนั้นมีสีเขียว น้ำตาล ชมพู แทรกเล็กน้อยและสีดำที่ใช้ตัดเส้นภาพเล่าเรื่องของวิหารน้ำแต้มมีภาพประกอบ ที่ช่างได้ใช้การสังเกตจากสภาพแวดล้อมในขณะนั้นมาเขียนใส่ไว้ จึงทำให้สามารถเข้าใจถึงแบบแผนความเป็นอยู่ของคนในสมัยนั้นได้เป็นอย่าง ดี เช่น ภาพของสถาปัตยกรรมประเภทวัง หรือ เรือนชาวบ้าน การแต่งกายของผู้คนที่มีสถานภาพต่างๆ กัน

ในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๒๕ นั้น เป็นงานกลุ่มใหญ่ที่สืบทอดงานประเพณีดั้งเดิม เท่าที่พบมีหลายสกุลและฝีมือช่าง อาทิ สกุลช่างเชียงใหม่ สกุลช่างน่าน ฝีมือช่างไทใหญ่ ฝีมือช่างเลียนแบบศิลปะกรุงเทพฯ ตลอดจนงานพื้นบ้านที่แตกต่างกันไป งานเหล่านี้พบกระจายทั่วไปในเขตภาคเหนือตอนบน งานจิตรกรรมของสกุลช่างและฝีมือช่างที่เด่นๆ ได้แก่

จิตรกรรมสกุลช่างเชียงใหม่ จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ ผนังด้านทิศเหนือเขียนเรื่อง สังข์ทอง เข้าใจว่าผู้เขียนคือ เจ๊กเส็งจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองจัดว่าเป็นฝีมือของแบบอย่างสกุลช่าง เชียงใหม่ที่ถึงแม้ว่าจะเหลืออยู่เพียงแห่งเดียว ผนังทางด้านทิศใต้เขียนเรื่องสุวรรณหงส์เป็นผลงานของช่างพื้นเมืองที่เชื่อว่า คือ หนานโพธา โดยเป็นงานเขียนตามแบบศิลปะกรุงเทพฯ จิตรกรรมเรื่องสังข์ทองเป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องในด้านความงามเนื่องมาจากความปราณีตทั้งในด้านการออกแบบและฝีมือช่าง ภาพทั้งหมดมีขนาดและสัดส่วนที่ประสานกันตลอดทั้งผนัง ภาพของกลุ่มบุคคลต่างๆถูกถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ เครื่องแต่งกาย การละเล่น ที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกับความเป็นจริงในขณะนั้นมาก การใช้สียึดถือความเป็นจริงตามธรรมชาติและสามารถแสดงระยะใกล้ไกลเป็นลำดับจากล่างขึ้นบน อันเป็นแบบแผนของภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วไปด้วย สำหรับจิตรกรรมเรื่องสุวรรณหงส์นั้นพบว่ามีฝีมือช่างที่แตกต่างกันสองแนวทาง คือ ฝีมือแรกเป็นการสร้างองค์ประกอบที่หนักแน่น ตัวภาพวาดอย่างสม่ำเสมอ นิยมใช้สีเข้มทึบตัดกับ

รูปทรงที่อ่อนและเน้นด้วยสีสดเป็นจุดๆ ใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมแบบกรุงเทพฯ ในขณะที่อีกฝีมือหนึ่งนั้นอาศัยพื้นภาพสีอ่อนทำให้ภาพดูโปร่งเบากว่า มีการตัดเส้นที่หนาแล้วใช้สีสดระบายให้สดใส การจัดวางภาพค่อนข้างจะอิสระกว่า

จิตรกรรมสกุลช่างไทใหญ่ เป็นกลุ่มที่พบค่อนข้างมากในระยะนี้ งานแบบไทใหญ่มีแบบอย่างเป็นของตนเองโดยมักกำหนดตำแหน่งของภาพให้อยู่ส่วนบน ของผนัง กรอบของภาพเขียนเป็นแถบลายเชิงผ้าคล้ายผ้าปักของพม่า ในรายละเอียดของภาพพบว่ามีการใช้รูปแบบของศิลปะพม่าในส่วนของภาพบุคคลชั้น สูง เช่น กษัตริย์หรือตัวละครเอก พระพุทธเจ้า ปราสาทราชวัง เป็นต้น ในขณะที่ภาพบุคคลชั้นรองและชาวบ้านก็จะเป็นแบบของล้านนาโดยทั่วไป เรื่องที่ถูกนำมาเขียนมากได้แก่ พุทธประวัติและทศชาติชาดกซึ่งมักจะไม่เขียนครบทั้งสิบชาติ นอกจากนี้ยังมีเรื่องของท้องถิ่นแทรกอยู่บ้าง จิตรกรรมที่วัดบวกครกหลวง อ.เมือง เชียงใหม่ น่าจะเป็นฝีมือช่างที่ละเอียดปราณีตและแสดงแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์ได้ชัดเจน กว่าที่อื่น ภาพที่เด่นๆ นั้นกลุ่มภาพจะถูกจัดวาง อย่างหนาแน่นเต็มพื้นที่ จิตรกรรมที่วัดท่าข้าม อ.แม่แตง แสดงถึงแนวโน้มของศิลปะที่ค่อยๆ ผสมเข้ากับความเป็นท้องถิ่นล้านนา โดยมีสภาพแวดล้อมและฐานะของผู้อุปถัมภ์เป็นเงื่อนไขสำคัญ เรื่องราวของท้องถิ่นได้เข้าไปแทรก อาทิ การเขียนเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำในปัญญาสชาดก ถึงแม้การวางตำแหน่งของภาพจะเป็นไปตามแบบแผน แต่จุดที่น่าสนใจ คือ การวางภาพในแนวนอนที่กำหนดด้วยแถบสี ทำให้มีลักษณะเป็นแถวซ้อนๆ กัน การใช้พู่กันตัดเส้นขนาดใหญ่) ก็แสดงออกถึงความเป็นพื้นบ้านที่แตกต่างไปด้วย

จิตรกรรมสกุลช่างน่าน จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดภูมินทร์ เข้าใจว่าเขียนขึ้นในสมัยของเจ้าอนันตวรฤทธิเดชระหว่างพ.ศ.๒๓๙๕-๒๔๒๔ ด้านบนของผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันออก และทิศใต้เขียนภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก โดยมีภาพเล่าเรื่องจะอยู่ด้านล่าง จิตรกรรมที่วัดนี้มีเอกลักษณ์คือ รูปภาพจะมีขนาดใหญ่มีเส้นโครงรอบนอกที่โค้งมน รายละเอียดของภาพสะท้อนถึงชาวน่านในยุคนั้น ลักษณะใบหน้ากลมแป้น คิ้วเป็นวง การแสดงอารมณ์ที่แสดงออกทางสีหน้าอย่างชัดเจนซึ่งแตกต่างไปจากการเขียนของ ภาคกลาง ภาพที่เป็นจุดเด่นคือภาพของรูปหนุ่มสาวที่กำลังสนทนากัน เข้าใจว่าอาจเป็นภาพเหมือนของจิตรกรกับสาวคนรัก อีกภาพหนึ่งอาจเป็นรูปของเจ้าอนันตวรฤทธิเดช สีหลักที่ใช้เป็นหลักของที่นี่ คือ สีแดงชาดและสีแนวคิดของจิตรกรรมวัด ภูมินทร์ส่งแนวความคิดให้กับจิตรกรรมอีกแห่งหนึ่งที่วิหารวัดหนองบัว อ.ท่าวังผา ทั้งในเรื่องของระเบียบการจัดวางภาพ คติเรื่องราว รูปแบบศิลปะ ช่างที่เขียนเป็นช่างชาวเมืองพวน ซึ่งเป็นเมืองภายใต้การปกครองของหลวงพระบาง ชื่อทิดบัวผันกับช่างท้องถิ่นชาวไทลื้อ อย่างไรก็ตามช่างที่มีความเป็นท้องถิ่นมากกว่าจึงทำให้มีความคิดอ่านของตัว เองในระดับหนึ่งด้วย งานเขียนที่ออกมาจึงมีโครงสีที่ค่อนข้างอ่อนหวานนุ่มนวลกว่า

จิตรกรรมที่ลำปาง ในระยะนี้มีความสัมพันธ์กับศิลปะพม่าเป็นอย่างมาก สืบเนื่องจากผู้อุปถัมภ์ที่เป็นชาวพม่า จิตรกรรมวัดม่อนปู่ยักษ์มีงานจิตรกรรมบนผ้า ซึ่งอาจเป็นงานที่นำมาจากพม่าโดยตรงเป็นงานสมัยราชวงศ์คองบองตอนกลางสกุล ช่างอมรปุระ จิตรกรรมอีกแห่งหนึ่งอยู่ในวิหารวัดเดียวกันเป็นงานแบบสกุลช่างมัณฑเลย์ ซึ่งพัฒนาให้มีความนิยมที่เขียนเหมือนจริงมากขึ้น เพราะเป็นการรับอิทธิพลจากตะวันตก เช่น ในเรื่องของการเขียนที่มีทัศนียวิทยาที่มีมิติความลึกสมจริงมากขึ้น ซึ่งอาจนับว่าเป็นสิ่งที่ทันสมัยในระยะนั้น แต่ความเข้าใจของช่างยังมีความขัดแย้งกับโครงสร้างเดิมอยู่บ้าง ภาพที่น่าสนใจคือภาพปราสาทราชวังเพราะเป็นการจำลองแบบมาจากพระราชวังเมือง มัณฑเลย์โดยตรง ความเป็นมาตรฐานของช่างฝีมือแบบพม่าในระยะต่อมาได้ลดน้อยลง ความไม่ปราณีตขององค์ประกอบภาพ โครงสีหลายตำแหน่งที่ไม่สัมพันธ์กัน จึงเกิดขึ้นที่จิตรกรรมวิหารหลวง วัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งน่าจะเขียนขึ้นพร้อมกับคราวบูรณะ ราวพ.ศ.๒๔๗๐ นอกจากงานจากศิลปะพม่าแล้วอิทธิพลศิลปะกรุงเทพฯ ที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกก็แพร่หลายขึ้นมาในล้านนาเช่นกัน งานจิตรกรรมที่อุโบสถวัดบุญวาทย์วิหารเป็นงานเขียนของช่างจันทร์ จิตรกร ซึ่งเป็นช่างจากภาคกลางเมื่อพ.ศ.๒๔๕๘ โดยพื้นฐานแล้ว คือ ภาพแบบประเพณีนิยมในศิลปะรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ ๕-๖ นั่นเอง การเขียนภาพนั้นคำนึงถึงข้อเท็จจริงตามตาเห็นมากกว่าการใช้จินตนาการ งานจิตรกรรมฝาผนังล้านนาตอนปลายราวพ.ศ.๒๔๘๐ –๒๕๐๐ พระสงฆ์และศรัทธามักนิยมจ้างช่างให้เขียนงานแบบเหมือนจริงซึ่งอาจแยกได้ ๒ กลุ่มคือ กลุ่มแรกเป็นงานเขียนของช่างพื้นเมืองที่ประยุกต์เข้ากับแบบอย่างศิลปะตะวันตก เช่น ภาพเขียนที่ระเบียงคตวัดพระธาตุดอยสุเทพ ที่เขียนโดยนายบุญปั๋น พงศ์ประดิษฐ์ กลุ่มที่สอง เป็นการนิยมเขียนเลียบแบบภาพพิมพ์ชุด พุทธประวัติและทศชาติชาดกของพระเทวาภินิมิตและมักเป็นการเขียนด้วยเทคนิคสีน้ำมัน ซึ่งไม่เคยใช้มาก่อนในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย

จิตรกรรมลายคำ ลายคำหรือที่เรียกว่าปิดทองล่องชาดนั้น ในศิลปะล้านนาที่หลงเหลืออยู่เก่าที่สุดอาจมีอายุการสร้างราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เท่านั้น และพบมากแถบเมืองลำปาง ภาพที่นิยมทำได้แก่ ภาพต้นศรีมหาโพธิ์ด้านหลังพระประธาน ภาพอดีตพุทธเจ้า ภาพหม้อปูรณฆฏะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามพบว่างานลายคำบางแห่งมีการใช้เทคนิคของงานเครื่องเขินเข้ามา ประกอบด้วย เช่น ลายคำที่เสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งตามจารึกระบุว่าสร้างเมื่อพ.ศ. ๒๓๔๕ ลายคำราวพุทธศตวรรษที่ ๒๕ พบว่าเทคนิคการฉลุกระดาษเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ดังจะพบได้จากลายคำที่มีลักษณะลายซ้ำๆ กัน ความสำคัญของลายคำเข้าใจว่าจะถูกแทนที่ด้วยจิตรกรรมเขียนสีมากขึ้น ลายคำจึงจำกัดตำแหน่งของการประดับที่เสาหรือด้านหลังพระประธานเท่านั้น พร้อมทั้งรูปแบบก็เปลี่ยนไป เช่น ลายคำด้านหลัง พระประธานวิหารลายคำได้มีรูปปราสาทและลวดลายแบบจีนขึ้นมาแทนที่ กลายเป็นงานประดับฉากหลังมากกว่าเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ และที่วิหารวัดปราสาทพบว่าใช้ลายคำมาเล่าเรื่องพุทธประวัติซึ่งนับว่าแปลกออกไปอีกแห่งหนึ่ง

จิตรกรรมฝาผนังล้านนา แบ่งผลงานออกได้เป็น ๓ ระยะ คือ ระยะที่ ๑ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ – ๒๑ เป็นจิตรกรรมยุคแรก พบที่วัดอุโมงค์ จังหวัดเชียงใหม่ เพียงแห่งเดียว ระยะที่ ๒ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒ – ๒๔ พบที่เขตจังหวัดลำปางเท่านั้น ลักษณะภาพจิตรกรรมฝาผนังของทั้ง ๒ ระยะ ได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่า ระยะที่ ๓ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นผลงานในยุคปลาย ลักษณะโดยทั่วไปของจิตรกรรมอยู่ในแบบกึ่งคลาสสิคกึ่งพื้นบ้าน มีความนิยมรูปแบบภาพเล่าเรื่องเป็นหลัก เรื่องราวที่เขียนเป็นคตินิยมเฉพาะของชาวล้านนา โครงสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีแดงและสีน้ำเงิน นิยมเขียนขึ้นภายในวิหารต่างจากจิตรกรรมภาคกลางที่นิยมเขียนในอุโบสถ[๒๑]

พุทธจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕

ภาณุพงษ์ เลาหสม[๒๒] กล่าวถึงภาพรวมและข้อสังเกตของงานพุทธจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ไว้ว่า อาจจำแนกออกเป็น ๒ ระยะคือ ช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ยังคงความเป็นงานแบบประเพณีดั้งเดิม ระยะที่สองช่วงราว พ.ศ.๒๔๘๐ – ๒๕๐๐ ได้รับอิทธิพลแนวคิดภาพเหมือนจริงแบบศิลปะตะวันตก และงานเขียนเลียนแบบภาพพิมพ์ชุด ส.ธรรมภักดี โดยมีข้อสังเกตที่สำคัญดังนี้

ประการแรก ช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ มีความแตกต่างกันทางฝีมือช่าง พบทั้ง ช่างไทใหญ่ ช่างพื้นบ้าน โดยเน้นการเขียนภาพเล่าเรื่องเป็นหลักทั้งพุทธประวัติ ชาดก ทศชาติ ชาดก และเวสสันดรชาดก รวมถึงปัญญาสชาดกและชาดกนอกนิบาตหรือนิทานท้องถิ่นด้วย เมื่อพิจารณาถึงองค์ประกอบภาพเล่าเรื่อง พบว่านอกจากการใช้ตัวภาพเล่าเรื่องหลักแล้ว ยังคงมีการสอดแทรกวิถีชีวิตของท้องถิ่นเข้าไว้ด้วย ในด้านเทคนิคสีนั้น พบโครงสร้างคู่สีหลักคือ สีแดง – สีน้ำเงิน (สีแดง – สีน้ำตาล, สีน้ำเงิน – สีคราม)

ประการที่สอง ช่วง พ.ศ.๒๔๘๐ – ๒๕๐๐ จุดเด่นคือเทคนิคทางทัศนียวิทยา (perspective) ซึ่งเป็นการรับผ่านจากสายตาการเขียนจิตรกรรมจากศิลปะรัตนโกสินทร์ – กรุงเทพมหานคร ปัจจัยสำคัญอีกประการหนึ่งคือ การเกิดสถาบันการศึกษาศิลปะตามแนวทางวิทยาการแบบตะวันตกขึ้นในกรุงเทพมหานคร ซึ่งอาจจำแนกรูปแบบออกเป็น ๒ กลุ่มสำคัญคือ กลุ่มช่างท้องถิ่นที่เขียนประยุกต์ตามแนวคิดจิตรกรรมแนวสมจริง(realistic) แบบตะวันตก กลุ่มที่ สองคือ กลุ่มช่างท้องถิ่นที่เขียนเลียนแบบชุดภาพพิมพ์ ส.ธรรมภักดี

---

[๒๑] ภาณุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา,** (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๑), หน้า ๕.

[๒๒] ภาณุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา**, หน้า ๖๒-๖๓.

ชาญคณิต อาวรณ์[๒๓] ได้จำแนกรูปแบบงานจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ออกเป็น ๔ กลุ่ม (ตามอิทธิพลงานศิลปะ) ประกอบด้วย

กลุ่มแรก กลุ่มงานอิทธิพลศิลปะพม่า –ไทใหญ่ อาจเขียนขึ้นโดยช่างชาวพม่า – ไทใหญ่ หรือช่างพื้นเมืองที่รับอิทธิพลจากช่างชาวพม่า – ไทใหญ่ ปรากฏรูปแบบศิลปะที่สำคัญใน กลุ่มเมืองเชียงใหม่ – ลำปางเป็นหลัก อาทิ วิหารวัดป่าแดด อ.แม่แจ่ม จ.เชียงใหม่ พบจารึกระบุปีการเขียนภาพ ราว พ.ศ.๒๔๓๑[๒๔] วิหารวัดบวกครกหลวง อ.เมือง จ.เชียงใหม่,วิหารวัดท่าข้าม อ.แม่แตง จ.เชียงใหม่ เป็นต้น ซึ่งกลุ่มเชียงใหม่นี้มีลักษณะเด่นคือ วิธีการเขียนภาพเล่า เรื่องไม่ลำดับกันแบบต่อเนื่อง มีการเลียนแบบภาพเล่าเรื่องบนผ้าปัก คือ การใช้กลุ่มภาพสำคัญเป็นตัวเล่าเรื่องของพุทธประวัติ หรือทศชาติชาดกที่คัดมาเฉพาะเรื่องที่ได้รับความนิยม นอกจากนั้นยังพบว่าจิตรกรรมบางแห่งเขียนภาพเล่าเรื่องให้เป็นตัวภาพมีบุคลิกแบบชาวไทใหญ่โดยเฉพาะ และเน้นที่วรรณกรรมท้องถิ่นหรือชาดกนอกนิบาตเท่านั้น ดังพบที่จิตรกรรมเล่าเรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ วิหารวัดสบลี อ.เมืองปาน จ.ลำปาง เป็นต้น[๒๕]

กลุ่มที่สอง กลุ่มงานผสมผสานศิลปะพม่า - รัตนโกสินทร์ – ล้านนา นับเป็นกลุ่มที่พบมากที่สุดในงานช่วงราวทศวรรษ ๒๔๔๐ – ๒๔๘๐ พบทั้งในพื้นที่เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง รวมถึงแพร่และน่าน มีลักษณะเด่นที่พบคือ บทบาทอิทธิพลศิลปะพม่า – ไทใหญ่ สามารถแบ่งออกเป็น ๓ ประเด็นสำคัญคือ

๑) การวาดรูปบุคคลชั้นสูง ยังคงเครื่องแต่งกายและเครื่องศิราภรตามแบบศิลปะพม่า (โย เดีย) อาจเปรียบเทียบได้กับเครื่องแต่งกายกษัตริย์พม่าสมัยราชวงศ์คองบอง เช่นเดียวกับการวาดภาพบุคคลบรรดาเหล่าเสนาอำมาตย์ หรือภาพกาก ยังคงนาฏลักษณ์แบบพม่า โดยเน้นการหันหน้ามองตรง

๒) ภาพอาคารสถาปัตยกรรม ยังคงอาคารทรงปราสาทแบบพม่า (แม้จะมีการผสมผสานอาคารทรงปราสาทแบบศิลปะรัตนโกสินทร์อยู่บ้างก็ตาม)

๓) การใช้พื้นหลังสีดำหรือสีแดงเป็นพื้นหลังทำหน้าที่เป็นกรอบภาพ เพื่อเน้นภาพเหตุการณ์ตอนสำคัญของภาพเล่าเรื่อง

---

[๒๓] ชาญคณิต อาวรณ์, “เวสสันดรชาดก : จิตรกรรมกับประวัติศาสตร์สังคมล้านนา”, (**วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต** สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๖), หน้า ๕๔-๘๙.

[๒๔] อ่านโดยนายไชย์ โอบอ้อม ดูใน สน สีมาตรัง, **โครงสร้างจิตรกรรมาผนังล้านนา**, หน้า ๑๕.

[๒๕] ชาญคณิต อาวรณ์, “การสร้างพื้นที่ทางสังคมของช่างไทใหญ่ผ่านการฉายภาพวรรณกรรมเรื่องบัวระวงศ์ หงส์อามาตย์ในงานจิตรกรรมวัดสบลี” **วารสารวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่** ปีที่ ๗, ฉบับที่ ๑ (มกราคม – มิถุนายน ๒๕๕๙) : ๒๕๕ – ๒๘๘.

ภาพที่ ๑

ประมวลภาพการจัดแบ่งกลุ่มรูปแบบงานจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธ ศตวรรษที่ ๒๕ ชุดที่ ๑

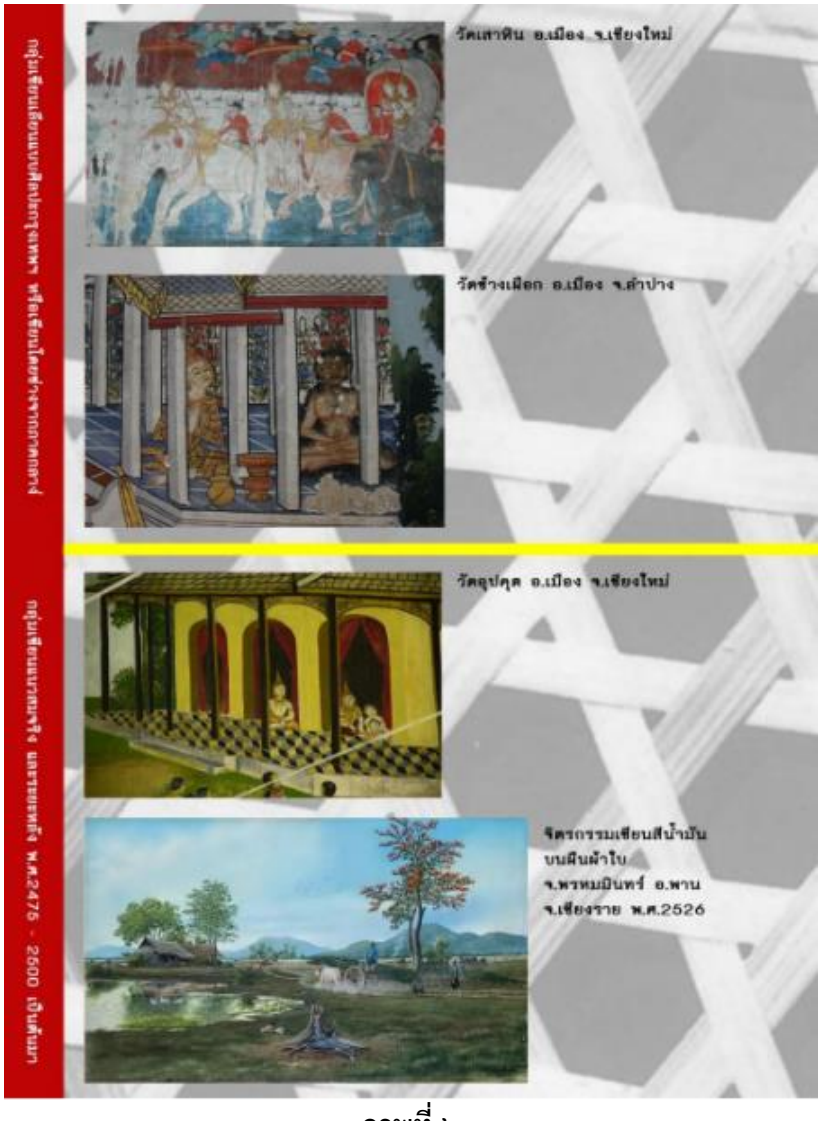
(ที่มา : ชาญคณิต อาวรณ, ๒๕๕๖.)

บทบาทอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์เน้นนาฏลักษณ์ที่แสดงออกถึงความรู้สึกของตัวภาพหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเลือกใช้โครงสร้างสีที่สดใสขึ้นตามแบบจิตรกรรมที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นต้นมา[๒๖]

---

[๒๖] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘), หน้า ๑๘-๑๙.

บทบาทลักษณะเฉพาะศิลปะล้านนา ความพยายามสอดแทรกบรรยากาศและบุคลิกให้กับตัวภาพรองอื่นๆ เช่น เครื่องแต่งกายสตรี หรือภาพเชิงสังวาส เป็นต้น



ภาพที่ ๒

ประมวลภาพการจัดแบ่งกลุ่มรูปแบบงานจิตรกรรมล้านนาในช่วงพุทธ ศตวรรษที่ ๒๕ ชุดที่ ๒

(ที่มา : ชาญคณิต อาวรณ, ๒๕๕๖.)

กลุ่มที่สาม กลุ่มงานแบบกรุงเทพมหานคร อาจแบ่งออกเป็น ๒ กรณีคือ กรณีแรก ช่างท้องถิ่นได้รับการฝึกหัดหรือเลือกเขียนเลียนแบบจิตรกรรมประเพณีแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ – กรุงเทพมหานคร ซึ่งพบได้ในจิตรกรรมกลุ่มเชียงใหม่ – ลำปางเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น งานจิตรกรรมแบบช่างปวน สุวรรณสิงห์ ซึ่งเขียนภาพจิตรกรรมให้กับเจ้าบุญวาทย์วงศ์มานิต เจ้าผู้ครองนคร ลำปาง

ไว้หลายแห่ง เช่น วัดช้างเผือก อ.เมือง จ.ลำปาง เขียนราว พ.ศ.๒๔๖๔ เป็นต้น[๒๗] กรณีที่สอง เป็นช่างจากกรุงเทพมหานคร เข้ามาเขียนโดยเฉพาะ กรณีหลังนี้อาจเป็นจิตรกรรมจากวัดเสาหิน จ.เชียงใหม่ เป็นต้น

กลุ่มที่สี่ กลุ่มงานจิตรกรรมระยะหลัง พ.ศ.๒๔๗๕ แบ่งออกเป็น ๒ กรณีสำคัญคือ กรณีแรกคือ ช่างท้องถิ่นเลือกเขียนภาพแนวสมจริง (ผ่านวัสดุใหม่และเทคนิคใหม่ เช่น สีน้ำมัน) บุคคลที่มีบทบาทชัดเจน คือ นายบุญปั๋น พงษ์ประดิษฐ์

สรุปโดยภาพรวมของเนื้อหาของงานจิตรกรรม โครงสร้างเรื่องราวที่เด่นชัดคือ งานแนวพุทธศิลป์ เป็นภาพเล่าเรื่องพุทธประวัติและชาดกที่นิยมมาก คือ ทศชาติชาดกและนิทานชาดก[๒๘] อย่างไรก็ดี วิธีการเล่าเรื่องพุทธประวัตินั้น มักนิยมเขียนขึ้นไปจบจนถึงตอนตรัสรู้ ส่วนเรื่องทศ ชาติชาดกนั้น ไม่นิยมเขียนให้ครบทั้งสิบชาติ แต่ที่นิยมมากที่สุดคือ เวสสันดรชาดก

ประเภทของพุทธจิตรกรรมล้านนา

พุทธจิตรกรรมล้านนา หรือภาพวาดลายเส้นของล้านนามีความหลากหลายในกรรมวิธีและวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์งาน โดยจำแนกประเภทของพุทธจิตรกรรมแบ่งได้ ๕ ประเภท คือ

๑) พุทธจิตรกรรมลายเส้น เป็นจิตรกรรมที่มีมาก่อนเขียนภาพระบายสี ได้แก่การใช้ดินสอ หรือพู่กันจุ่มสีเขียนลายเส้นในพับสาซึ่งทำด้วยกระดาษสาที่พับซ้อนกันเป็นเล่มสมุดจิตรกรรมประเภท นี้มีทั้งภาพประกอบสรรพวิทยาต่างๆ ภาพร่างก่อนที่จะเขียนภาพจริงบนฝาผนัง แผนที่ การเขียนภาพ ลายเส้นนี้ยังมีการใช้โลหะปลายแหลมขูด หรือแรเป็นเส้นขนบนใบลานปรากฏลายบนหน้าพับธรรม หรือภายในหน้าใบลานต่างๆ ภาพฮายลายหรือลายเบาเหล่านี้เป็นหลักฐานให้สันนิษฐานว่าการเขียน ภาพด้วยเส้นและสีคงจะเจริญแพร่หลายอยู่ในระยะเวลาเดียวกัน

๒) พุทธจิตรกรรมเอกรงค์ ได้แก่ การเขียนภาพระบายสีแต่เพียงสีเดียว ได้แก่การเขียนลายคำ หรือ ปิดทองรดน้ำและการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นผสมยางรัก เป็นจิตรกรรมที่นิยมเขียนทั้งบนกระดาษ ไม้ ผ้าและผนังก่ออิฐถือปูน

๓) พุทธจิตรกรรมพหุรงค์ ได้แก่การเขียนภาพระบายสีหลายสี หรือในล้านนาเรียกว่า “น้ำแต้ม” บางส่วนยังมีการปิดทองทำให้ดูสวยงามกว่าภาพเขียนประเภทแรก โดยเหตุที่จิตรกรรมพหุรงค์เป็นรูปภาพที่มีสีสันสวยงามจับตาจับใจน่าชมกว่าจิตรกรรมประเภทใด จึงเป็นงานที่ได้รับ

---

[๒๗] ชาญคณิต อาวรณ์, “จิตรกรรมสุภาษิตคำพังเพย วัดช้างเผือก นครลำปาง : สยามและล้านนาในกาลเวลา ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ,” ใน **หมุดหมายประวัติศาสตร์ล้านนา**, ไพโรจน์ ไชยเมืองชื่น และภูเดช แสนสา บรรณาธิการ, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ตะวันออก, ๒๕๕๖), หน้า ๑๕๑-๑๖๘.

[๒๘] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา (เอกสารคำสอนรายวิชา ๓๑๗๔๐๕)**, (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๑๑๗.

ความนิยมแพร่หลายมาก ทำกันทั้งในวัดวาอารามเป็นทั้งงานวิจิตรศิลป์และศิลปะประยุกต์ เพื่อการตกแต่งเครื่องสักการะทั้งหลายในล้านนา[๒๙]

๔) พุทธจิตรกรรมสมุดข่อยล้านนา

๑. เป็นลักษณะรูปแบบสองมิติ

๒. เป็นภาพแบบเล่าเรื่อง

๓. แสดงความรู้สึกด้วยเส้นและท่าทางแสดงความแตกต่างระหว่างบุคคลด้วยสี และเส้น

๔. แสดงทัศนียภาพแบบตานกมอง

๕. แสดงส่วนประกอบเพียงแต่สัญลักษณ์

งานพุทธจิตรกรรมในสมัยโบราณนั้น เป็นจิตรกรรมแบบประเพณี ซึ่งนอกจากจะมีลักษณะเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังของโบสถ์ หรือวิหารแล้ว ยังมีการเขียนภาพจิตรกรรมกระดาษอีกลักษณะหนึ่ง ซึ่งเป็นการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นบนกระดาษสมุดไทย หรือสมุดข่อย การเขียนภาพบนสมุดข่อยเป็นการเขียนภาพเพื่อขยายความตามบันทึกในสมุดข่อย เช่น ไตรภูมิพระร่วง หรือเรื่องราวทางช่างเอง เช่น ตำราการปลูกสร้างบ้านเรือน ตำรายา ตำราการจับเส้น ตามแบบแพทย์แผนโบราณเป็นต้น การเขียนภาพจิตรกรรมบนสมุดข่อย เท่าที่ยังค้นพบในปัจจุบัน มีทั้งฝีมือช่างพื้นบ้านซึ่งแสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะของท้องถิ่น ไปจนถึงช่างฝีมือ ซึ่งแสดงรูปแบบเส้นและสีที่ครบถ้วนสมบูรณ์ตามกระบวนการเขียนภาพจิตรกรรม

๕) พุทธจิตรกรรมล้านนาแบบประเพณี

พุทธจิตรกรรมล้านนาแบบประเพณีเด่นชัดด้วยสีที่ระบายเรียบ และตัดเส้นแสดงรูปร่างแสดงรายละเอียดของภาพ ดังภาพบุคคล เช่น พระราชาเสนาบดี บ่าว ไพร่ หรือภาพสัตว์ ต้นไม้ ดอกไม้ ใบไม้ ทั้งหมดเขียนเพื่อให้ดูสมจริงตามเรื่องราวอันเป็นอุดมคติในพุทธศาสนา งานตัดเส้นในงานพุทธจิตรกรรมล้านนามีความสำคัญเป็นพิเศษ เพราะนอกจากจะแสดงฝีมือเชิงช่างแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นแนวความคิดทางสังคมระดับต่างๆ ภาพพระราชา เจ้านาย บุคคลชั้นสูง ข้าทาส บ่าวไพร่ มีกฎเกณฑ์ในการแสดงภาพแตกต่างกัน การแสดงออกทางด้านความประณีต ก็ต่างกันด้วย ภาพพระราชาได้รับการตัดเส้นให้ดูอ่อนช้อย รายละเอียดทางด้านสรีระเขียนเพียงเท่าที่จำเป็น โดยไม่แสดงกล้ามเนื้อ รอยต่อ ข้อกระดูก เพราะสิ่งเหล่านี้ขวางกั้นลักษณะเคลื่อนไหวที่ก่อให้เกิดความนุ่มนวล งามสง่าอย่างละคร โดยสื่อความตามท้องเรื่อง ซึ่งชาวล้านนามีแนวความคิดว่า พระราชาทรง

---

[๒๙] ผศ.ลิปิกร มาแก้ว, **ความเป็นมาแห่งจิตกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนา**, [ออนไลน์] แหล่งที่มา: http://rmutlculture.rmutt.ac.th/webboard/index.php?topic=3094.0:wap2 [๗ ตุลาคม ๒๕๖๕].

เป็นเทวราชา หรือสมมติเทพ เครื่องทรงของพระองค์ ก็เขียนขึ้นอย่างประณีต พิถีพิถัน ปิดทอง ตัดเส้นอย่างงดงามที่เครื่องประดับ ภาพเจ้านายหน่อเนื้อเชื้อกษัตริย์ ก็เขียนอย่างประณีตลดหลั่นลงไป ดังกล่าวนี้เป็นลักษณะแห่งอุดมคติ ที่อิงความสมจริง ภาพเสนาบดีขุนนาง ภาพบ่าวไพร่ มีเครื่องแต่งกายตามยศศักดิ์ฐานะ กิริยาท่าทางของภาพบุคคลเหล่านี้ มักเป็นไปอย่างธรรมชาติ ภาพผู้ดี มีกิริยาสุภาพนุ่มนวล ไม่ตลกคะนองอย่างภาพชาวบ้าน ซึ่งได้พบเห็นเสมอ ในฉากที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวในชีวิตประจำวัน

ภาพพระพุทธองค์ในฉากเล่าเรื่องพุทธประวัติตอนต่างๆ เขียนขึ้นให้สมจริง โดยผสมผสานกับพุทธลักษณะอันเป็นอุดมคติตามที่คัมภีร์ระบุไว้กรรมวิธีของจิตรกรรมที่ช่างเขียนนำมาใช้เพื่อเน้นพุทธบารมี ได้แก่ กรอบประภามณฑลรอบพระวรกาย หรือกรอบรอบพระเศียร เป็นต้น ประภามณฑลหมายถึง รัศมีที่เปล่งออกมาจากพระพุทธองค์ ภายหลังจากที่ทรงตรัสรู้ พระรัศมีรูปเปลวเหนือพระเศียร เป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่นิยมใช้ในงานจิตรกรรมล้านนาแบบประเพณี ภาพปราสาทราชวัง เครื่องสูงต่างๆ ของพระราชามหากษัตริย์ มีสีสัน ปิดทอง ตัดเส้น อย่างงดงาม เขียนขึ้นอย่างสมจริง ที่อิงความงามอย่างอุดมคติ โดยสอดคล้องกับภาพพระราชา ขณะที่ภาพบ้านเรือน ภาพสัตว์น้อยใหญ่ ต้นไม้ ท้องฟ้า น้ำ ล้วนมีความสมจริงมากกว่า เนื่องจากยังมีภาพบนแผ่นราบเป็น ๒ มิติ คล้ายงานจิตรกรรม แต่ไม่ระบายสี มักอนุโลมจัดไว้ในกลุ่มงานจิตรกรรม ได้แก่ ภาพลายเส้นปิดทอง ที่เรียกว่า ลายรดน้ำ ภาพลายเส้นจารลงบนแผ่นหิน หรืองานประดับมุก ภาพที่มีกรรมวิธีพิเศษต่างกันเหล่านี้ ต่างมีลักษณะสำคัญอย่างเดียวกัน คือ ลายเส้นที่งดงามตามแบบฉบับ แต่ในงานจิตรกรรมนั้น มีการระบายสีด้วย

จิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนายังทำหน้าที่บันทึกสิ่งแวดล้อมบริบทของสังคมล้านนา ความคิด ความเชื่อ ขนบนิยม เป็นประวัติศาสตร์ เป็นสิ่งที่เกาะเกี่ยวทางจิตวิญญาณ สร้างคุณธรรม ศีลธรรมคุณค่าต่างๆ ในสังคม จิตรกรรมฝาผนังเชิงพุทธ เป็นศิลปะการเขียนภาพสี ลงบนฝาผนังเพื่อบอกเล่าเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา ซึ่งได้ถ่ายทอด สืบต่อกันมาตั้งแต่สมัยทวาราวดี เรื่อยมาจนถึงสมัยสุโขทัยที่รับเอาพระพุทธศาสนาลัทธิลังกาวงศ์ของศรีลังกาเข้ามาแทนที่ โดยนำศิลปกรรมอันเนื่องในพระพุทธศาสนาเข้ามาในลักษณะของจิตรกรรมและประติมากรรมเล่าเรื่องพระพุทธศาสนา มีการเขียนหรือปั้นประดับอาคารศาสนสถาน ส่งผลให้พุทธศาสนิกชนทุกระดับชั้นได้เรียนรู้เรื่องราวทางพระพุทธศาสนาผ่านจิตรกรรมฝาผนัง จนเกิดความศรัทธาสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ภูมิประเทศที่แวดล้อมด้วยภูเขา ต้นน้ำลำธาร อุดมสมบูรณ์ด้วยป่าไม้ ภูมิอากาศหนาวเย็น คือ แหล่งกำเนิดศิลปวัฒนธรรม ประเพณีอันงดงาม มีนิทานตำนานพื้นถิ่นที่สะท้อนความเชื่อความผูกพันกับธรรมชาติแวดล้อม และมีแนวคำสั่งสอนในพุทธศาสนาเถรวาทเป็นหลักสำคัญ

รูปแบบและพัฒนาการลวดลายประดับในพุทธจิตรกรรมล้านนา

พุทธจิตรกรรมมีการพัฒนาของลวดลายที่เป็นจุดเริ่มต้นในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาต่างๆ ก็คือ พุทธจิตรกรรมลายคำที่ส่วนใหญ่ในล้านนาจะมีผลงานพุทธจิตรกรรมด้านนี้มากมาย ลายคำหรือที่เรียกว่าปิดทองล่องชาดนั้น ในศิลปะล้านนาที่หลงเหลือ อยู่เก่าที่สุดอาจมีอายุการสร้างราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เท่านั้น และพบมากแถบเมืองลำปาง ภาพที่นิยมทำได้แก่ ภาพต้นศรีมหาโพธิ์ด้านหลังพระประธาน ภาพอดีตพุทธเจ้า ภาพหม้อปูรณฆฏะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามพบว่างานลวดลายคำบางแห่งมีการใช้เทคนิคของงานเครื่องเขินเข้ามาประกอบด้วย เช่น ลายคำที่เสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งตามจารึกระบุว่าสร้างเมื่อ พ.ศ. ๒๓๔๕ ลายคำราวพุทธศตวรรษที่ ๒๕ พบว่าเทคนิคการฉลุกระดาษเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ดังจะพบได้จากลายคำที่มีลักษณะลายซ้ำๆ กัน ความสำคัญของ ลายคำเข้าใจว่าจะถูกแทนที่ด้วยจิตรกรรมเขียนสีมากขึ้น ลายคำจึงจำกัดตำแหน่งของการประดับที่ เสาหรือด้านหลังพระประธานเท่านั้น พร้อมทั้งรูปแบบก็เปลี่ยนไป เช่น ลายคำด้านหลัง พระประธาน วิหารลายคำได้มีรูปปราสาทและลวดลายแบบจีนขึ้นมาแทนที่ กลายเป็นงานประดับฉากหลังมากกว่า เป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ และที่วิหารวัดปราสาทพบว่าใช้ลายคำมาเล่าเรื่องพุทธประวัติซึ่งนับว่า แปลกออกไปอีกแห่งหนึ่ง

งานศิลปกรรมลายคำปรากฏขึ้นในอาณาจักรล้านนาตั้งแต่ครั้งใดยังไม่มีหลักฐานที่บ่งชี้ได้แน่ชัด แต่จากการศึกษาค้นคว้าของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี มีความเห็นที่กล่าวถึงประวัติงานช่างรักไทยว่า งานช่างรัก (Lacquer work) ของไทยนั้นเดิมมีแหล่งกำเนิดอยู่ในประเทศจีนซึ่งมีหลักฐานเก่าสุดเป็นงานหัตถกรรมโบราณที่มีอายุราว ๗๐๐ ปีก่อนคริสตกาล ที่มีความนิยมสูงในสมัยราชวงศ์ฮั่น คนจีนรู้จักทำเครื่องรัก (Lacquer ware) อย่างแพร่หลายก่อนชาติอื่นๆ มากกว่า ๓,๐๐๐ ปีมาแล้วได้พบหลักฐานชิ้นส่วนของเครื่องรักในหลุมฝังศพที่ฝังไว้เมื่อหลายพันปีมาแล้วและยังมีการทำติดต่อมาจนถึงปัจจุบัน[๓๐]

ลวดลายคำ หรืองานลวดลายปิดทองถือเป็นหนึ่งในเทคนิคที่สำคัญในงานศิลปกรรมของไทย ที่มีการสืบทอดกันมายาวนาน จัดอยู่ในประเภทงานช่างสิบหมู่ ที่มีวิวัฒนาการตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยา ช่วงราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๓ ซึ่งเป็นช่วงที่งานศิลปะลายรดน้ำและงานลงรักปิดทองเจริญรุ่งเรืองที่สุดและได้รับการยกย่องว่า เป็นฝีมือชั้นบรมครูดังตัวอย่างผลงานเทคนิคลายรดน้ำที่มีชื่อเสียงและถือเป็นหลักฐานชิ้นหนึ่งที่สำคัญอันบ่งบอกถึงความเจริญของงานช่างในสมัยนั้นคือ ตู้พระธรรมวัดเชิงหวาย ซึ่งถือกันว่ามีความงามเป็นเลิศ แสดงถึงอัจฉริยภาพของช่างไทยในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ได้เป็นอย่างดีไม่เพียงเท่านี้งานลวดลายปิดทองยังปรากฏในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

---

[๓๐] สุรพล ดำริห์กุล, **ลายคำล้านนา,** (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๔), หน้า ๒๐.

ดังหลักฐานในวรรณกรรมล้านนาเรื่อง “โครงมังทรารบเชียงใหม่” ที่แต่งขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๒๒ มีความว่า

“ระเบียงโขง ขีดแข้ม ลายคำ
เป็นนิทานจงจำ ถี่ถ้อย
อักขระแต่งจำนำ ขอมเลข ลายเอย
เครือคร่ายสนสอดสร้อย สว่านเสี้ยว บวนบินฯ”[๓๑]

การพรรณนาถึงงานลวดลายคำในโครงมังทรารบเชียงใหม่นั้นถือได้ว่าเป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงความงดงามในทางศิลปะ และความศรัทธาที่เกิดจากภูมิปัญญางานช่างของล้านนาที่ปรากฏในศาสนสถานทางพุทธศาสนาต่างๆ โดยเฉพาะวิหารล้านนา วิหารล้านนาโดยทั่วไปจะมีลักษณะเด่นคือการไม่นิยมทำฝ้าเพดานปิดบังโครงสร้างแต่ต้องการเปิดให้เห็นโครงสร้างไม้ที่ถูกประกอบขึ้นอย่างมีระบบระเบียบ ประณีตและนิยมการประดับตกแต่งในส่วนของโครงสร้างตลอดจนผนังภายในวิหารด้วยลวดลายประดับลงรักปิดทองอย่างวิจิตรสวยงาม ลักษณะรูปแบบการประดับลวดลายนั้นจะมีความสอดคล้องกับโครงสร้างไม้ทั้งหมด การสร้างสรรค์ลวดลายประดับโครงสร้างดังกล่าวนี้ยังเป็นการแก้ไขปัญหาเชิงช่างที่สามารถลดความแข็งกระด้างให้กับโครงสร้างสถาปัตยกรรมที่มี เส้นตรง เส้นนอน และลักษณะรูปทรงเลขาคณิตที่ถูกประกอบขึ้น ซึ่งลวดลายสีทองเหล่านั้นจะปรากฏเปล่งประกายอยู่ในความมืดสลัวเป็นความงามที่ให้ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ ความศรัทธาและความสุขสงบได้อย่างดี นับเป็นแบบแผนของงานศิลปกรรมล้านนาอย่างหนึ่งที่พบอยู่เสมอ ลวดลายลงรักปิดทองประดับอาคารทางศาสนาดังกล่าวนี้ชาวล้านนาเรียกว่า “ลวดลายคำประดับ” ดังปรากฏการใช้เรียกชื่อพระวิหารว่า “วิหารลายคำ” ซึ่งเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งภายในมีการประดับตกแต่งลวดลายลงรักปิดทองบนพื้นสีแดงอย่างงดงาม

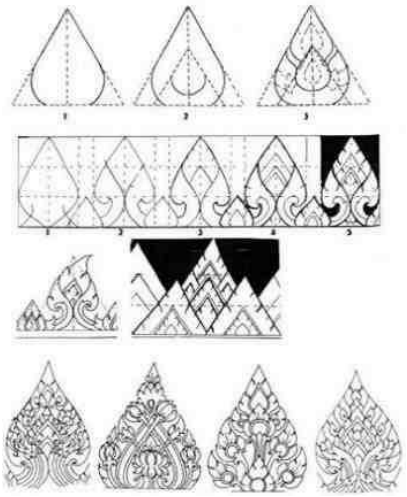
ลวดลายคำ เป็นงานศิลปะลงรักปิดทองเป็นลวดลายต่างๆ โดยทางล้านนาจะนิยมลงรักเป็นพื้นสีแดงชาด แตกต่างจากงานลงรักปิดทองของภาคอื่นๆ ที่นิยมใช้รักดำ วัดทางล้านนานิยมแต่งด้วยลายคำตามส่วนต่างๆ ของอาคาร เช่น ผนัง เสา คาน และคอสองเป็นต้น ทำให้ศาสนสถานดูงดงามมลังเมลืองด้วยสีทองของลวดลายงานลายคำเป็นการสร้างสรรค์ศิลปะที่มิได้มีเพียงความสวยงามเท่านั้นแต่ยังแสดงออกด้วยทรรศนะคติและค่านิยมของคนในสังคมด้วย ดังนั้น ลวดลายลงรักปิดทองประดับศาสนสถานและศิลปวัตถุของล้านนา ถือเป็นงานจิตรกรรมประเภทหนึ่ง บางครั้งเรียกว่า จิตรกรรมลายคำ หรือลายทอง เป็นเทคนิคการทำลวดลายลงรักปิดทองบนพื้นชาด (สีแดง) หรือ “ปิดทองล่องชาด”

---

[๓๑] สิงฆะ วรรณสัย, **โครงเรื่องมังทรารบเชียงใหม่,** (เชียงใหม่: ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, ๒๕๒๒), หน้า ๕๐.

ประเภทของลวดลายพื้นฐานที่ปรากฏในงานพุทธจิตรกรรม ที่มีกรอบลักษณะตัวเดียว ซ้อนทับ หรือวางต่อเนื่อง มีการจัดเป็นประเภท ดังนี้

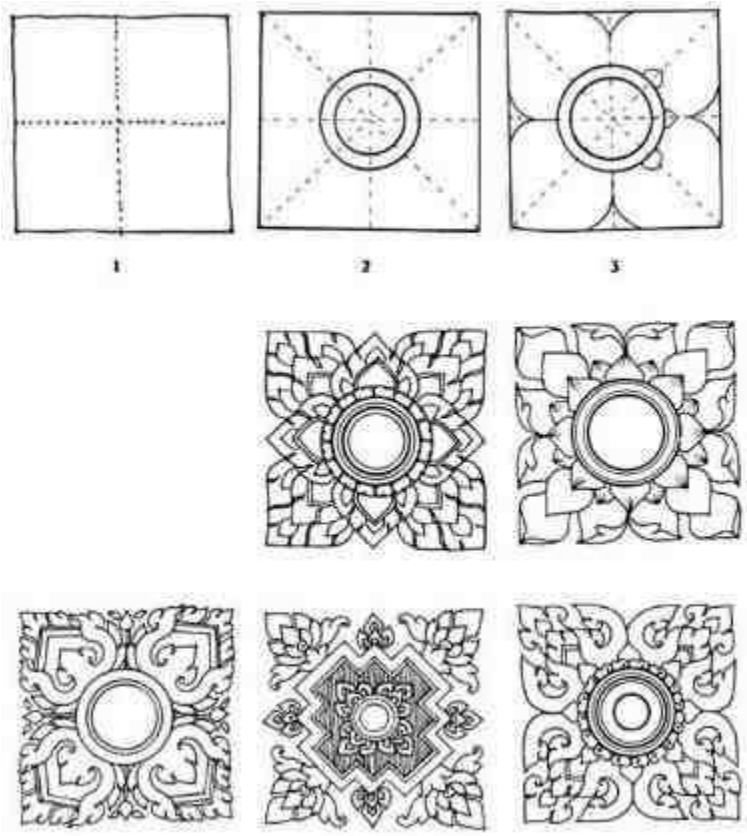
๑. ลายกระจัง (กระจังฟันปลา, กระจังตาอ้อย, กระจังปฏิญาณ, กระจังตารวน) เป็นลายพื้นฐานประเภทหนึ่งที่สำคัญของลายไทย มีพื้นฐานจากธรรมชาติ เช่นเดียวกับลายกนก ประเภทของลายกระจังที่เป็นนิยม เช่น กระจังฟันปลา เป็นลายกระจังพื้นฐานที่สุด คือเป็นรูปสามเหลี่ยมบรรจุอยู่ในรูปสี่เหลี่ยมด้านเท่า เป็นตัวย่อของกระจังตาอ้อย และกระจังใบเทศ กระจังตาอ้อย มีที่มาจากกระจังฟันปลา มีเส้นอ่อนเรียวทั้งซ้ายและขวา เป็นตัวย่อของกระจังใบเทศ กระจังใบเทศ มีลักษณะอ่อนเรียวเหมือนกระจังตาอ้อย แต่ภายในมีสอดไส้ได้หลายชั้น แล้วแต่ความละเอียด ตัวสอดไส้ในกระจังใบเทศนี้เรียกว่าแข้งสิงห์ กระจังหู หรือกระจังปฏิภาณ จะบรรจุอยู่ในสี่เหลี่ยมผืนผ้า ซึ่งมีสัดส่วน กว้าง : สูง ๑: ๓ ตอนบนมีทรงเหมือนกระจังใบเทศ แล้วต่อก้านลงมาเป็นลายกระหนกทั้งซ้ายและขวา ตรงกลางเป็นลักษณะกระจังตาอ้อยหรือกระจังใบเทศ กระจังรวน มีสัดส่วนและรูปทรงเหมือนกระจังหู แต่หันหัวลงเป็นยอดเฉ ซึ่งหันไปได้ทั้งทางซ้ายและขวา โครงสร้างของลายอยู่ในสามเหลี่ยมด้านเท่า มีลักษณะคล้ายกลีบของดอกบัวหรือตาอ้อย ด้านข้างจะแยกปลายแหลมเหมือนถูกบาก ลายนี้จะใช้ประดับตามขอบ เช่น ขอบของธรรมสาสน์ หรือขอบบนของลายหน้ากระดาน ลายกระจังจะมีอยู่หลายรูปแบบเช่น กระจังรวน กระจังปฏิญาณ กระจังใบเทศ กระจังหลังสิงห์ กระจังหู เป็นต้น



ภาพที่ ๓ ลายกระจัง

๒. ลายประจำยาม เป็นลายไทยพื้นฐานอีกประเภทหนึ่ง นอกเหนือจากลายกระจัง และลายกระหนก เป็นลายที่ใช้สำหรับการออกลาย ผูกลาย (ประดิษฐ์ลาย) สำหรับลายอื่น ๆ ต่อไป เช่น ลายรักร้อย ลายหน้ากระดาน ลายประจำยามก้านแย่ง และลายราชวัตร เป็นต้น จะอยู่ในรูปสี่เหลี่ยม

ทแยงมุม ประกอบด้วยวงกลมและกระจังใบเทศ ถ้าเป็นตัวย่อจะเป็นกระจังตาอ้อย ลายประเภทอื่น ที่อยู่ในลักษณะเช่นเดียวกับลายประจำยาม ได้แก่ พุ่มทรงข้าวบิณฑ ลายหน้าขบ ลักษณะของพุ่มทรงข้าวบิณฑ์ และลายหน้าขบ ลายพุ่มทรงข้าวบิณฑ จะอยู่ในรูปของสี่เหลี่ยมผืนผ้า กว้าง : สูง เท่ากับ ๒ : ๓ ส่วนบนและส่วนล่างเป็นกระจังใบเทศ ตรงกลางเป็นลักษณะกระจังตาอ้อย ๒ ตัวหงายประกบกัน ด้านข้างมีการแบ่งแข้งสิงห์เหมือนกระจังใบเทศ ลายหน้าขบ จะมีลักษณะคล้ายลายพุ่มทรงข้าวบิณฑ แต่จะมีการประดิษฐ์เป็นหน้าของสัตว์หิมพานต์ โครงสร้างของลายจะอยู่ในสี่เหลี่ยมจัตุรัส มีลักษณะคล้ายดอกไม้สี่กลีบ มีการใช้ประดับตกแต่งมาตั้งแต่สมัยทราวดี การนำมาใช้วาดเส้นเป็นทั้งจัดเรียงต่อเนื่องกัน หรือเป็นลายดอกลอย ก็ได้ หรือวาดเส้นลายประจำยาม ในลักษณะดอกเด่นในกลุ่มลายประกอบ



ภาพที่ ๔ ลายประจำยาม

๓. ลายกนก (ลายกนก ๓ ตัว, ลายกนกเปลว, ลายกนกใบเทศและลายกนกหางโต) เป็นรูปแบบลวดลายที่พบมากที่สุด โดยมีส่วนประกอบสำคัญของลายที่พบบ่อยที่สุด ๒ ส่วน คือ

๓.๑ จุดกึ่งกลางของลวดลายทำเป็นลายดอกชนิดต่างๆ คือดอกพุ่มข้าวบิณฑ์ ดอกไม้ชนิดอื่นๆ เช่น ดอกพุดตาน ดอกประจำยาม ดอกจัน ดอกตาขะหนัด (ลายตาสับปะรด) และดอกนอกรูปแบบต่างๆ ดอกชนิดต่างๆ ที่กล่าวมานี้เป็นรูปแบบของดอกตามทัศนะของลายไทยทั่วไป ซึ่งมีลักษณะเหมือนดอกตามธรรมชาติอยู่บ้าง ลักษณะลายดอกต่างๆ จะได้กล่าวในรายละเอียดอีกภายหลัง

๓.๒ องค์ประกอบของลวดลายที่แยกจากลายดอกตรงกลางออกทั้งสองข้าง โดยใช้เถาหรือก้านเป็นตัวเชื่อม ที่สำคัญและพบบ่อยมีลักษณะเป็นลายเครือเถา ลายก้านขด หือลายผักกูด นอกจากนี้ยังมีลายดอกชนิดต่างๆ แต่ขนาดเล็กกว่า รวมทั้งใบและลายกนกชนิดต่างๆ แซมอยู่ ซึ่งมีลักษณะเป็นลายกนกเหงา อันเป็นต้นแบบของกนกสามตัว

เพื่อเป็นการง่ายที่จะเข้าใจถึงลักษณะลายกนก จึงขอกล่าวถึงพื้นฐานลายกนกไว้พอสังเขป คือตัวกนกประกอบด้วยตัวเหงาสามตัวเกี่ยวซ้อนกัน แต่ละตัวมีลักษณะสามเหลี่ยมและทั้งสามตัวก็บรรจุไว้ในสามเหลี่ยม และถ้าจะซอยเล็กลงไป ตัวเหงาแต่ละตัวก็สามารถแบ่งเป็นเหงาได้สามตัวเล็กลงไปเรื่อยๆ การผูกลายกนกล้านนา มีการผูกลายสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันอย่างแยบยลเสมอ ให้ความรู้สึกว่าลายเกี่ยวพันกันหมด เนื่องจากลายกนกล้านนามีลักษณะพิเศษไม่เหมือนกับของภาคกลางเสียทีเดียว แม้ว่าบางรูปแบบจะคล้ายกันก็ตาม จึงเห็นสมควรกล่าวถึงกนกล้านนาที่ต่างจากของภาคกลางไว้ ดังนี้

ก. กนกหงอนไก่ ตัวกนกที่ต่อกับก้านมีลักษณะเชิด หัวโตและหางโค้งงอนเหมือนหงอนไก่

ข. กนกเหงาสามตัวหางรวน มีรูปแบบเป็นกนกเหงาสามตัวของภาคกลาง แต่หัวม้วนขอด หางโค้งงอน

ค. กนกชิงหาง เป็นกนกที่เรียบง่าย ตัวผอมจับคู่สลับหัว-หางกัน

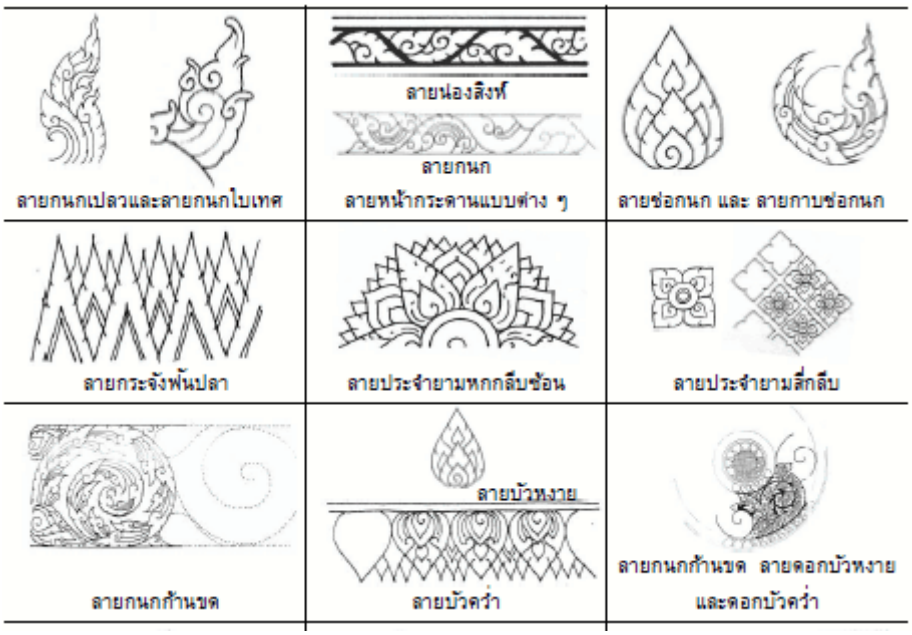
ง. กนกผักกูด ก้านขดฝักมะขามเทศโดยมีหัวขดเป็นหยักๆ สลับกับกนกหัวขอด หางตวัดโค้งงอนมาก

จ. กนกคาบ ซึ่งเป็นกนกจับตัวก้านมีลักษณะหัวขอด ปลายหางตวัดโค้ง มี ๒ ชนิด คือ หัวหนึ่งขมวดและสองขมวด กนกชนิดหัวหนึ่ง ขมวดนี้ มีลักษณะคล้ายที่พบบนบานเฟี้ยมแกะสลักที่พิพิธภัณฑ์สงขลา ซึ่งเป็นจวนเจ้าเมืองเก่า อาคารแบบจีน อาจกล่าวได้ว่ากนกในข้อนี้อาจได้รับอิทธิพลมาจากจีนไม่มากก็น้อย สำหรับกนกหัวสองขมวด มีลักษณะคล้ายกนกเมฆไหล จึงอาจจัดเป็นกนกเมฆก็ได้

ฉ. กนกชนิดที่มีหัวขอดกลมโตเป็นก้นหอย ส่วนปลายโค้งงอนมาก

นอกจากนั้น ยังสามารถประยุกต์ประเภทของลวดลายที่ปรากฏต่อเนื่อง ลักษณะหลายตัว ซ้อนทับ และมีการเชื่อมต่อ เป็นลายรักร้อยและก้านต่อดอก ลายกาบ ลายช่อกนก ลายนกคาบ

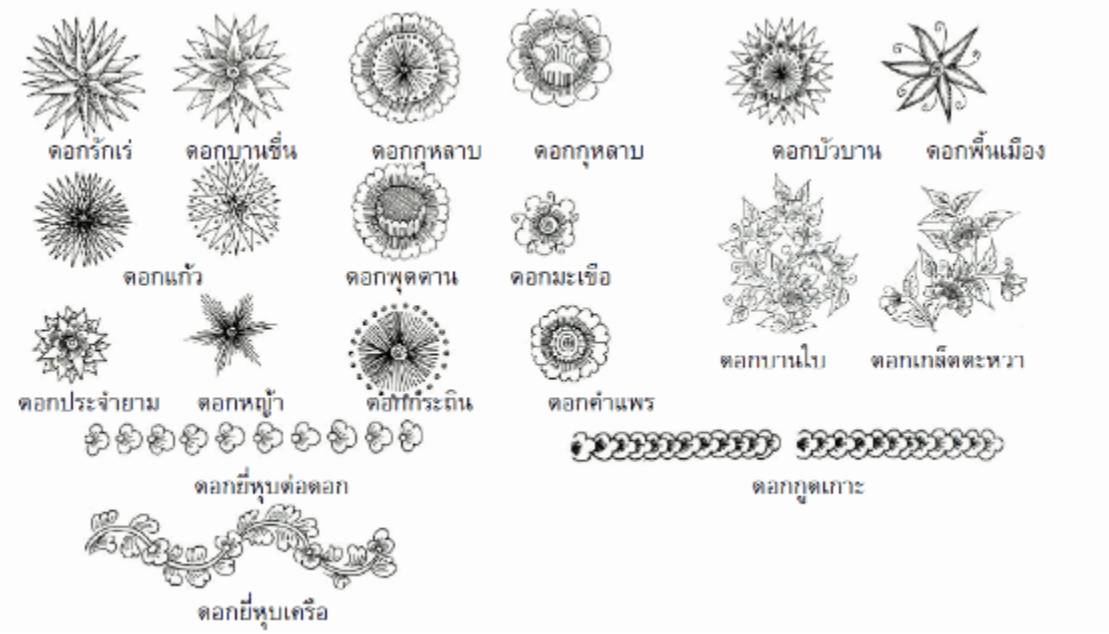
และลายหน้าขบ นอกจากนี้ ยังมีกนกลายเมฆและเมฆไหลชนิดต่างๆ ซึ่งจะกล่าวในข้อถัดไป มีข้อสังเกตเกี่ยวกับ กนกล้านนาอีกอย่างหนึ่งคือ การตวัดของหางกนกนั้นมีอิสระมาก คือจะตวัดโค้งงอนมาทางที่หัวกนกขมวด หรือทิศทางตรงกันข้ามก็ได้ แล้วแต่ความกลมกลืนของลาย



ภาพที่ ๕ ลายกนกและลายกระจังในแบบล้านนา

(**ที่มา:** ตระกูลพันธ์ พัชรเมธา, “เครื่องเขินล้านนา”, **วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา,** สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. (ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒๒ กรกฎาคม - ธันวาคม ๒๕๖๒), หน้า ๘๘)

๔. ลายดอกไม้ หรือลายดอกไม้ร่วง เป็นลายไทยที่สร้างมาจากความเชื่อ ที่ว่าเทวดาและนางฟ้า ได้โปรยดอกไม้ทิพย์ เพื่อเป็นการแสดงการต้อนรับ ดังจะเห็นในหนังอินเดีย เวลามีงานแต่งงานก็จะโปรยดอกไม้มากมาย ที่สำคัญ ลายดอกไม้ร่วง ยังทำให้ภาพไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรมฝาผนัง หรืองานเขียนลายรดน้ำ ดูไม่ว่างเปล่าจนเกินไป และเพิ่มบรรยากาศ ความรื่นเริง ยินดีให้กับภาพในบริเวณนั้น



ภาพที่ ๖ ลายดอกไม้

(**ที่มา:** ตระกูลพันธ์ พัชรเมธา, “เครื่องเขินล้านนา”, **วารสารศรีนครินทรวิโรฒวิจัยและพัฒนา,** สาขามนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์. (ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒๒ กรกฎาคม - ธันวาคม ๒๕๖๒), หน้า ๙๐)

๕. ลายเมฆไหล ลายเมฆและลายเมฆไหลเป็นลายเอกลักษณ์ของศิลปะล้านนาโดยเฉพาะที่เป็นลายแกะ สลักไม้ เท่าที่พบนั้นปรากฏมีลายเมฆไหล ซึ่งเป็นปูนปั้นน้อยมากหรืออาจเรียกว่าแทบไม่มีเลย แต่ก็ได้พบลายเมฆบนแผ่นอิฐที่วัดป่าแดงหลวงมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งมีลักษณะไม่แยบยลนัก และมิได้ผูกลายในรูปแบบลายกนกเลย ลายเมฆไหลของหัมยนต์มักผูกลายเป็นเหมือนก้านลายที่ต่อเนื่องกันหมด โดยขดและหยักดูเหมือนเชื่อมโยงไหลไปมา และตวัดกลับอย่างเฉียบพลันทำให้ดูทรงไว้ซึ่งพลัง ตรงบริเวณที่ตวัดกลับจะเป็นหัวขมวด สังเกตว่าเมฆไหล มีการผูกลายหลายแบบมาก แต่ละแบบก็งามแตกต่างกันไป และมีลีลาการผูกลายแยบยลดังได้กล่าวแล้วข้างต้น ทั้งนี้กนกลายเมฆและลายเมฆไหลคงมีอีกมากรูปแบบซึ่งยังพบไม่หมด น่าที่จะได้มีการศึกษากันต่อไป ลายเมฆไหลอาจแบ่งได้ ๒ ชนิด คือลายเมฆไหลที่มีกนก หรือลายดอกปนกับลายเมฆไหลล้วนๆ ไม่มีกนกปน

๕.๑ ลายเมฆไหลที่ใช้กนกปน ส่วนมากพบว่ามีกนกเป็นตัวจับก้านลายเมฆ ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกับใบจับก้านกนก ตัวจับก้านของลายเมฆไหลมีลักษณะตัวกนกสามเหลี่ยม (เหงา) ซึ่งมีลักษณะเป็นกนกหัวขอดม้วนพ้นก้าน ส่วนหางแหลมโค้งงอสะบัด นอกจากนี้หัมยนต์บางแผ่นออกแบบให้มีลายดอกไม้ ดอกพุ่มข้าวบิณฑ์ หรือดอกชนิดอื่นๆ และมีลายดอกเช่นเดียวกับที่อยู่ตรงกลางแซมอยู่ที่ส่วนอื่นของลายด้วยก็พบได้ ลายเมฆที่ใช้กนกลายเมฆชนิดต่างๆ ประกอบลวดลาย มีลักษณะเฉพาะของล้านนาและงดงาม เท่าที่ศึกษาพอที่จะจำแนกได้ คือ

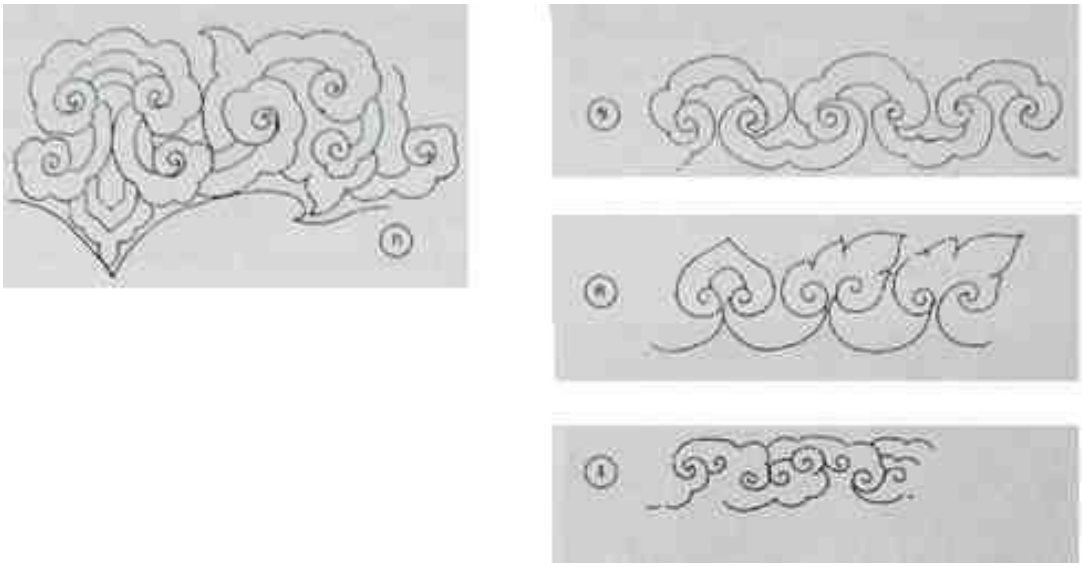
ก. กนกทักขิณาวัฏ ซึ่งเป็นกนกเมฆที่ประกอบในลายเมฆไหลชนิดหนึ่ง โดยเป็นตัวจับลายเมฆเช่นกัน มีลักษณะหัวขอดม้วน ตัวกนกหยักและปลายแหลมโค้งงอน

ข. กนกลายเมฆก้านขด ดอกมีลักษณะทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ แต่ในรูปแบบลายเมฆ ปลายดอกขอดกลมและม้วนโค้งเป็นลักษณะงดงามแบบล้านนาโดยแท้

ค. กนกเมฆบังรุ้ง เป็นการผูกลายเมฆที่ให้ลักษณะกนกหลายตัวสัมพันธ์กัน คล้ายกลีบดอกไม้หลายกลีบ

ง. กนกคาบ ชนิดหัวสองขมวด ที่กล่าวแล้วในข้อ จ. ของหัวข้อลายกนกอาจจัดเป็นกนกเมฆไหลชนิดหนึ่งได้

จ. แบบอื่นๆ



ภาพที่ ๗ ลายเมฆไหล

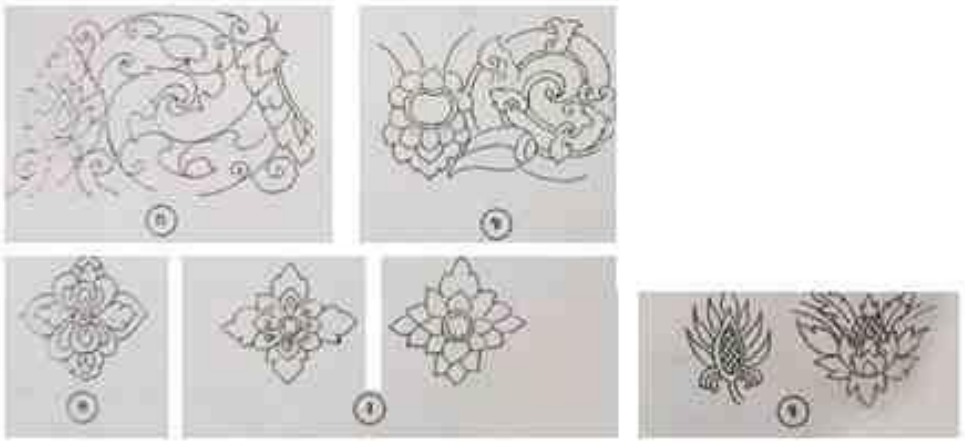
ก. กนกทักขิณาวัฏ ข. กนกลายเมฆก้านขด

ค. กนกเมฆบังรุ้ง ง. กนกคาบ

๕.๒ ลายเมฆไหลที่ไม่มีกนก หรือดอกชนิดต่างๆ ปนเลย เป็นแต่ลายเมฆไหลโดดๆ ก็พบได้ ลายเมฆไหลนี้น่าจะมีความหมายถึงฝนฟ้าตกต้องตามฤดู ทำให้เกิดความอุดมสมบูรณ์ พูนสุข นอกจากนี้ ยังมีความงามตามแนวศิลปะล้านนาอีกแบบหนึ่ง อันเป็นความงามซึ่งไม่เหมือนภาคอื่น

๖. ลายดอกไม้ ใบไม้ชนิดต่างๆ เป็นการสลักลายที่ประกอบด้วยดอกไม้เป็นส่วนใหญ่ มีก้านของดอกและใบเป็นตัวประกอบด้วย รูปแบบของลายที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้ ก้านและดอกมีลักษณะใกล้เคียงธรรมชาติ ไม่มีลักษณะของกนกอยู่ด้วย ส่วนประกอบที่เป็นดอกนั้น มีหลายรูปแบบและมีหลายๆดอกที่พบได้บ่อย คือ พุ่มข้าวบิณฑ์ ดอกพุดตาน ดอกประจำยาม ดอกใบเทศ (มีชนิดคล้ายภาคกลางและชนิดที่เป็นเอกลักษณ์ล้านนา) ดอกทานตะวัน ดอกเรณู ดอกจันทน์ ดอกสับปะรด มี

ลักษณะคล้ายลูกสับปะรด เป็นต้น ลายดอกนั้นเป็นดอกบานส่วนใหญ่ดอกตูมมีน้อย เพื่อความเข้าใจถึงลายดอกชนิดต่างๆ จึงขออธิบายลักษณะดอกที่พบบ่อยในลายไทย ลายรับก้านลาย อาจพบเกี่ยวพันสลับซับซ้อนได้เหมือนกัน เช่นเดียวกับลายชนิดอื่นๆ คือ ก้านลายมีขนาดใหญ่และแกะซ้อนเป็นชั้นๆ และยังมีข้อก้านเป็นกระเปาะใหญ่ อีกหลายหนึ่งคือมีก้านขดพันกันมาก

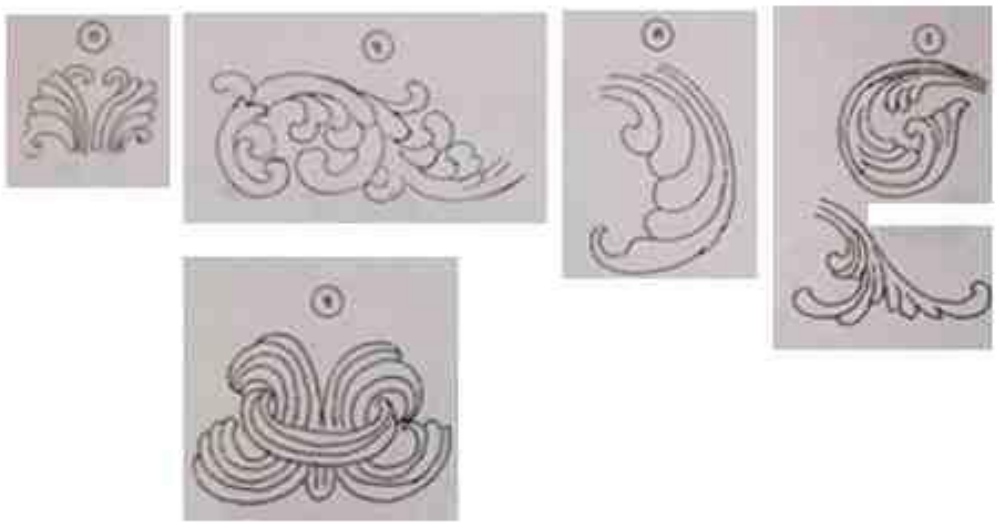


ภาพที่ ๘

ก.ดอกพุ่มข้าวบิณฑ์ ข.ดอกพุดตาล ค.ดอกประจำยาม
ง.ดอกจันทร์ จ.ดอกตาชะหนัด (ตาสับปะรด)

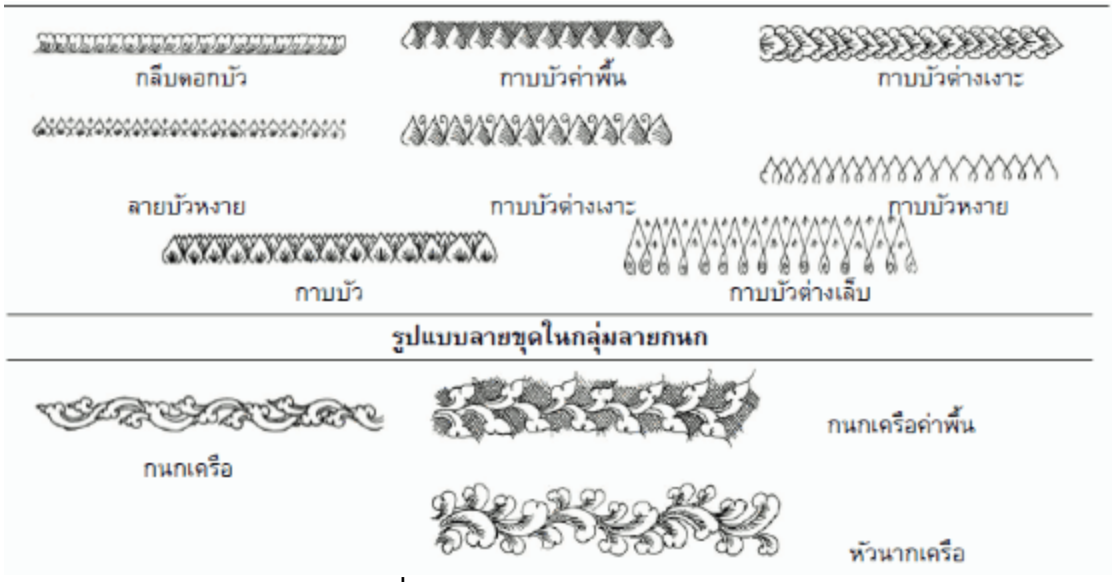
สำหรับลายที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้ อาจมีการผสมผสานกับรูปแบบที่ ๑ ได้บ้าง เช่นเดียวกันมักเน้นที่ก้านให้ใหญ่แต่ที่แกะดอกใหญ่ๆ ก็มีเหมือนกัน ลายในกลุ่มนี้ให้ความสวยงามนุ่มนวลและอ่อนหวานไม่แพ้ลายชนิดอื่น สำหรับความนุ่มนวลอ่อนหวานมีมากกว่า

๗. ลวดลายพันธุ์พฤกษา (ลวดลายพันธุ์พฤกษาต่างๆ ที่ปรากฏในลวดลายคำล้านนา) ในกลุ่มนี้ได้จัดลวดลายที่เรียกอีกอย่างว่า ลายเครือเถา ลายก้านขด ลายกาบหมากและลายผักกูดเข้าไว้ด้วยกัน ได้พบว่า มีการแกะสลักลวดลายใดลวดลายหนึ่งหรือผสมกัน และไม่มีลายดอกอยู่เลย หรือมีเพียงดอกๆ เดียวอยู่ตรงกลาง แต่เน้นที่ก้านลายและใบ รวมทั้งมีรัดก้านเป็นแห่งๆ เช่นเดียวกัน ตัวก้านจะพันเกี่ยวกันคล้องจองต่อเนื่องอย่างแยบยล ก้านลายใหญ่เซาะร่องทำให้ดูเหมือนซ้อนกันหลายชั้น และมักแยกออกเป็นใบเลย ช่อใบมักโค้งงอแบบผักกูด เนื่องจากมีรัดก้านซึ่งทำให้ส่วนนั้นคอดลง ส่วนถัดไปจึงสามารถแผ่ออกได้ ดูสวยงามไปอีกแบบหนึ่ง

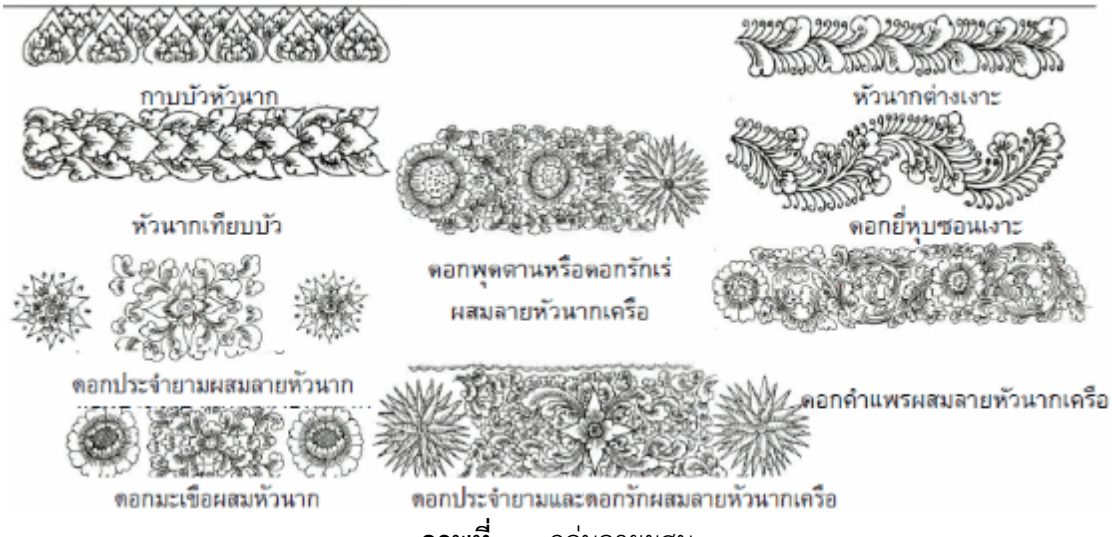


ภาพที่ ๙ ก.ลายกาบหมาก ข.ลายก้านขดผักกูด ค.ก้านลายซึ่งกาบซ้อนหลายชั้น
ง.ยอดเถาของลายผักกูด กาบซ้อนหลายชั้น เป็นลักษณะล้านนาแท้
จ.ลายเครือเถา ก้านลายมีกาบหลายชั้นและมีรัดก้าน

ลายในกลุ่มนี้ต่างจาก ชนิดแรก คือไม่มีลายดอกหรือมีเพียงดอกเดียว เน้นที่ก้านและใบ โดยทำให้ใหญ่และซ้อนกันหลายชั้น และไม่มีลายกนกตัวเหงาอยู่เลย บางครั้งเป็นการยากที่จะแยกลายชนิดที่ ๑ และที่ ๒ ออกจากกัน เพราะอาจจัดอยู่ในกลุ่มเดียวกันก็ได้ เช่น ถ้าตัวก้านลายเป็นก้านขดแต่ใบหรือกาบใบมีลักษณะเป็นกนกหัวขอดเป็นจำนวนมาก อย่างไรก็ตาม การจำแนกชนิดลายเป็นเพียงให้ง่ายในการศึกษาเป็นสำคัญ



ภาพที่ ๑๐ กลุ่มลายดอกไม้และลายกนก



ภาพที่ ๑๑ กลุ่มลายผสม

๘. ลายตัวภาพบุคคล เทวดา สัตว์ป่าหิมพานต์ที่ปรากฏในงานลายคำล้านนา (ลายหงส์ ลายมกร ลายนาค ลายกินนร ลายกินรี) ส่วนใหญ่จะเป็นลายพญานาค เป็นลายที่แกะสลักให้เหมือนตัวพญานาคหรืองู ขดเกี่ยวพันกันและมีเศียรและหาง เท่าที่พบเศียรพญานาคไม่สลักให้เหมือนพญานาคอย่างที่นิยมสลักหรือเป็นรูปปั้นที่อยู่ตามวัด แต่มีเค้าโครงคล้ายกัน เศียรพญานาคออกแบบให้เป็นกระหนกเหงาสามตัวแทน สำหรับหางของนาคมีลักษณะเป็นกระหนกเหงาสามตัวเช่นกัน แต่ไม่เน้นเท่าเศียร รูปแบบนี้มีความสวยงาม ทรงพลังและดูไม่เบื่อ เพราะมีการออกแบบที่แยบยล เห็นตัวพญานาคขดพันซ้อนกันและยังดูทรงพลัง นาคยังอาจหมายถึงน้ำที่อุดมสมบูรณ์อีกด้วย

๙. ลายอื่นๆ ลายที่จัดอยู่ในกลุ่มนี้เป็นลายที่มีรูปแบบต่างๆ นอกเหนือจากที่กล่าวแล้ว ซึ่งอาจรวบรวมและจำแนกได้ ดังนี้

๙.๑ ลายเครือเถาแบบยุโรป โดยได้รับอิทธิพลจากต่างชาติทำให้ศิลปะไทยต้องแปรปรวนไป มีข้อสังเกตว่าลวดลายชนิดปัจจุบันพบมากในงานแกะสลักเครื่องเรือน ทำให้บางคนหลงผิดว่าเป็นไทย

๙.๒ ลายประแจจีนเป็นลายของจีน และอาจมีการสริมลายอื่นเข้าปะกอบ เช่น มีดอกแซม

๙.๓ ลายพม่า-ไทใหญ่ เป็นลวดลายที่ได้รับอิทธิพลจากแหล่งของศิลปะใกล้เคียง มีการประดิษฐ์ที่ผสมผสานกับลายไทยดูสวยงามแปลกอีกแบบหนึ่งเช่นกัน มักออกแบบเป็นลายก้านขด

๙.๔ มีรูปสัตว์ต่าง ๆ เช่น รูปสัตว์ตามปีนักษัตร สัตว์ในวรรณคดีโหราศาสตร์ เช่น ราหู (กาละ) และสัตว์ป่า เช่น นก ช้าง เป็นต้น

๙.๕ ลายโบราณอื่น ๆ ซึ่งยากที่จะเรียกได้ถูกต้อง

๙.๖ ลายเบ็ดเตล็ด ซึ่งไม่สามารถจัดหมวดหมู่ได้ และบางครั้งออกแบบเองโดยไม่ยึดถือประเพณีนิยมบางครั้งก็ดูสวยงาม บางครั้งก็ดูแปลก บางครั้งก็ดูหยาบเกินกว่าที่จะจัดเป็นงานศิลปะได้

จากการศึกษาลวดลายล้านนา พบว่า มีการผสมผสานลวดลาย เป็นลายซ้ำต่อเนื่องกันโดยมีความกว้างไม่มากนัก เช่น เป็นลายรักร้อย ลายเครือเถา เกล็ดนาค กระหนกบ่วงสิงห์ ลายเมฆไหล และลายประแจจีน เป็นต้น เช่น

ก. พุ่มข้าวบิณฑ์ เป็นลายที่มีรูปทรงของพุ่มพนมดอกไม้ที่จัดไว้บนพาน โดยมีกรวยใบตองประดับด้วยดอกไม้เช่นเดียวกับทรงพานข้าวบิณฑ์ จึงมีรูปร่างสี่เหลี่ยมตั้งบนมุม มุมบนแหลมยาวกว่าส่วนลวดลายมีต่าง ๆกันได้มากมาย

ข. ดอกพุดตานหรือดอกฝ้าย เป็ดอกที่มีกลีบซ้อนสองชั้น ชั้นในม้วนโค้งเข้า ชั้นนอกโค้งออก

ค. ดอกประจำยามหรือดอกสี่กลีบ คือมีสี่กลีบเสมอตรงกลางดอกมักเป็นวงกลมซ้อนจำนวนสองชั้น ง-จ ดอกใบเทศคือใบไม้ในรูปแบบของลายไทย ซึ่งมีลักษณะต่าง ๆ หลาย ๆ หยักก็มี ปลายใบอ่อนช้อยตวัดโค้งก็มี

ง. ใบเทศที่พบในลวดลายแกะสลัก ไม้หัมยนต์เป็นลายเอกลักษณ์ของล้านนา ส่วน จึงพบได้ทั้งภาคกลางและล้านนา

ฉ. ดอกทานตะวัน มีลักษณะกลีบเล็กยาวจำนวนมากคล้ายดอกจริง มักทำกลีบซ้อนสองชั้น ตรงกลางมีวงกลมสองชั้น พบเฉพาะการแกะสลักของล้านนา

ช. ดอกเรณู มีกลีบเล็กอ่อนโค้งจำนวนมาก บางกลีบปลายขมวดกลางดอกมีวงกลมรีสองชั้น มีลักษณะทั่วไปคล้ายดอกตามธรรมชาติ พบเฉพาะการแกะสลักของล้านนา

ซ. ดอกจันทน์ คือดอกที่มีกลีบมาก กลีบมักมี ๘ กลีบ ปลายกลีบแหลม กลางดอกมักมีข้อกลมซ้อนสองชั้น

ฌ. ดอกตาขะหนัด (ดอกสับปะรด) มีลักษณะคล้ายหัวหัวสับปะรดในธรรมชาติ และมีใบประกอบพร้อมหัวจุกที่หัวสับปะรด เป็นเอกลักษณ์ของล้านนา

ลวดลายที่เป็นอัตลักษณ์ของล้านนาคือ เป็นงานปิดทองลายฉลุบนพื้นชาด โดยการทำพื้นที่หรือโครงของลวดลายก่อน จากนั้นใช้เทคนิคการขูดขีดเส้นด้วยมืออย่างอิสระให้เป็นรายละเอียดของลวดลายหรือภาพลายเส้นบนพื้นที่ปิดทอง ทำให้เกิดเป็นภาพหรือเส้นลวดลายสีเข้มหรือสีแดงชาดบนพื้นสีทอง ทำให้ลายคำของล้านนามีรายละเอียดและเป็นภาพที่มีมิติ เทคนิคการทำลวดลายหรือขูดขีดเส้นนี้จะคล้ายคลึงกับการทำลวดลายบนผิวภาชนะเครื่องเขินของล้านนาที่เรียกว่า “ฮายดอก” หรือ “ฮายลาย” นอกจากนั้น ลายคำล้านนามิได้เป็นงานศิลปกรรมที่ใช้ประดับอาคารทางศาสนาเท่านั้น พบว่ามีใช้ในงานประดับโบราณศิลปวัตถุและสิ่งของเครื่องใช้ในทางศาสนาที่พบภายในวัดต่างๆ ในล้านนา เช่น ลายคำประดับหีบธรรม ตู้พระธรรม ธรรมมาสน์ เป็นต้น

การปิดลายคำในพระวิหาร ลักษณะของวิหารล้านนาโดยทั่วไปแล้วจะมีลักษณะเด่นประการหนึ่ง คือ การไม่นิยมทำฝ้าเพดาน แต่ชอบที่จะเปิดให้เห็นโครงสร้างไม้ที่ประกอบขึ้นอย่างมีระเบียบ ประณีต และนิยมการประดับตกแต่งในส่วนของโครงสร้าง ตลอดจนผนังภายในพระวิหารด้วยลวดลายลงรักปิดทองอย่างมีระเบียบสอดคล้องกับโครงสร้างทั้งหมด ซึ่งลวดลายสีทองเหล่านั้นจะเปล่งประกายอยู่ในความมือสลัว เป็นความงดงามที่ให้ความรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ความศรัทธาและความสงบสุขได้อย่างดีนับเป็นแบบแผนของงานศิลปกรรมล้านนาอย่างหนึ่งที่พบอยู่เสมอลวดลายลงรักปิดทองประดับอาคารทางศาสนาดังกล่าวนี้ ชาวล้านนามักจะเรียกว่า “ลายคำ” ดังปรากฏการเรียกชื่อพระวิหารที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์ของวัดพระสิงห์วรวิหาร เชียงใหม่ ซึ่งภายในมีงานประดับลวดลายลงรักปิดทองอย่างงดงามว่า วิหารลายคำ อย่างไรก็ตามคำว่า “ลายคำ” นี้ได้ถูกใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ

ลักษณะลวดลายลงรักปิดทองหรือลายคำที่พบโดยทั่วไปในล้านนานั้นมักจะนิยมทำลวดลายปิดทองบนพื้นสีดำจากยางรักและพื้นสีแดงจากชาด ซึ่งในภาคกลางจะเรียกเทคนิคนี้ว่า “ปิดทองล่องชาด” และพบว่าเทคนิคหลักในการสร้างสรรค์ลวดลายประดับในพุทธจิตรกรรมล้านนาโดยวิธีการลงรักปิดทองในอดีตนี้มีอยู่ ๔ วิธีการ คือ

๑. เทคนิคแม่พิมพ์ลายฉลุ (stencill) วิธีแรก เป็นลวดลายที่ทำด้วยเทคนิคปิดทองลงบนพื้นรักตามร่องฉลุของลวดลายบนกระดาษหรือแม่พิมพ์ลายฉลุ (stencill) ซึ่งจะคล้ายคลึงกับเทคนิคปิดทองของงานช่างไทยในภาคกลางที่เรียกว่า “ปิดทองล่องชาด” ซึ่งเป็นเทคนิคที่สามารถทำได้รวดเร็วเหมาะสำหรับการสร้างลวดลายที่ต่อเนื่องกันหรือลายซ้ำๆ กันหลายครั้งบนพื้นที่ขนาดกว้าง เทคนิคงานปิดทองลายฉลุ เป็นลวดลายทีทำด้วยเทคนิคปิดทองลงบนพื้นรักตามร่องฉลุของลวดลายบนกระดาษหรอทแม่พิมพ์ลายฉลุ (Stencil) ซึ่งจะคล้ายคลึงกับเทคนิคปิดทองของงานช่างไทยมนภาคกลางที่เรียกว่า “ปิดทองลายฉลุ” ดั้งนั้น ในที่นี้จะเรียกงานลายคำในเทคนิคนี้ว่างานปิดทองลายฉลุด้วย วิธีการนี้เป็นเทคนิคที่ง่ายและรวดเร็วมักนิยมใช้ทำลวกลายที่ซ้ำๆ กัน

๒. เทคนิคขูดลาย วิธีที่สอง เป็นเทคนิคขูดลาย เป็นการสร้างลวดลายโดยการขูดขีดลงบนพื้นที่ปิดทองไว้แล้ว เทคนิคนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับการทำลวดลายบนพื้นผิวภาชนะเครื่องรักหรือเครื่องเขินของเชียงใหม่ด้วยวิธีการขูดลายที่เรียกว่า “ฮายลาย” หรือ “ฮายดอก” ซึ่งเส้นที่เกิดจากการขูดเอาผิวทองด้านบนออกจะเกิดเป็นเส้นลวดลายสีเข้มหรือสีแดงชาดบนพื้นทอง ลวดลายที่ปรากฏจึงมีลักษณะเหมือนกับการเขียนภาพลายเส้น (drawing) บนพื้นสีทอง ลักษณะลายเส้นที่อิสระและมีรายละเอียด มากกว่าเทคนิคปิดทองลายฉลุ งานเทคนิคขูดนี้พบว่าเป็นเทคนิครุ่นเก่าแก่ที่นิยมประดับอยู่บริเวณเสาหลวงวิหาร โดยเฉพาะตำแหน่งเชิงเสาที่มีอายุระหว่าง พุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒ ที่วิหารพระพุทธ วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง และวิหารวัดเวียง อำเภอเถิน จังหวัดลำปาง เทคนิคลายขูด เป็นวิธีการทำลวดลายโดยใช้การขูดขีดเส้นลงบน

พื้นที่ที่ปิดทองไว้แล้ว เทคนิคแบบนี้มีลักษณะคล้ายคลึงกับการทำลวดลายบนผิวภาชนะเครื่องรักหรือเครื่องเขินของเชียงใหม่ด้วยวิธีขูดลายหรือที่เรียกว่า “ฮายดอก” หรือ “ฮายลาย”

๓. เทคนิคผสมระหว่างปิดทองล่องชาดและเทคนิคขูดลาย วิธีที่สาม เป็นเทคนิคผสมระหว่างเทคนิคปิดทองล่องชาดและเทคนิคขูดลาย เป็นการสร้างรูปทรงหลักโดยใช้วิธีการสร้างแม่พิมพ์ฉลุลาย จากนั้นปิดทองตามช่องโครงสร้างแล้วเพิ่มส่วนละเอียดโดยการขูดเส้นฮายลาย ฮายดอกเพิ่มขึ้นเป็นขั้นตอนของการแต่งแต้มเส้น เพื่อสร้างรายละเอียดให้เกิดความสวยงาม มักพบมากในภาพบุคคล เทวดา และรูปสัตว์ ตลอดจนลายกนกและลายดอกไม้ใบไม้อีกด้วย เทคนิคดังกล่าวนี้จะเป็นลักษณะเด่นและเอกลักษณ์เฉพาะของงานลายคำล้านนาเป็นเทคนิคที่นิยมมากที่สุดและปรากฏอยู่โดยทั่วไปในงานประดับตกแต่งโครงสร้างวิหารล้านนารวมถึงเครื่องสักการะเครื่องประกอบพิธีกรรมทางศาสนาต่างๆ เทคนิคผสม เป็นเทคนิคผสมผสานระหว่างเทคนิคลายขูดกับปิดทองลายฉลุ ซึ่งจะเป็นลวดลายการปิดทองที่มีการขูดเส้นหรือแต่งเติมเส้นให้มีรายละเอียดมากขึ้น มักพบในภาพบุคคล เทวดา และสัตว์ตลอดจนในลายกนกและดอกไม้ใบไม้อีกด้วย[๓๒]

๔. เทคนิคลายรดน้ำ วิธีการที่สี่ เป็นเทคนิคลายรดน้ำ หรือลายคำน้ำรด[๓๓] เทคนิควิธีการนี้ได้รับอิทธิพลจากงานประดับตกแต่งลายทองทางภาคกลาง ลายรดน้ำเข้ามาสู่ในล้านนาในระยะหลังประมาณต้นรัตนโกสินทร์ โดยใช้วิธีการเขียนด้วย “หรดาล” บนพื้นรักจากนั้นจึงเช็ดรักบางๆ ปิดด้วยแผ่นทองคำเปลว หลังจากนั้นใช้น้ำรดบนพื้นที่เขียนหรดาลและปิดทองไว้หรดาลเมื่อโดนน้ำจะหลุดลอกออกมา ส่วนที่เป็นลวดลายทองก็จะติดอยู่บนพื้นทำให้ลวดลายหรือรูปภาพหลังจากการรดน้ำนั้นปรากฏรูปเป็นสีทองบนพื้นสีดำหรือสีแดงชาด เป็นกรรมวิธีที่มีความแตกต่างจาก ๓ วิธีการที่กล่าวมาข้างต้น โดยเทคนิคนี้ต้องอาศัยความชำนาญพิเศษเฉพาะด้าน ซึ่งต้องใช้ระยะเวลานานในการทำโดยมีขั้นตอนในการเตรียมพื้นรัก น้ำยาหรดาล การเช็ดรักและการปิดทองคำเปลวที่ต้องอาศัยความชำนาญสูง ในล้านนามักปรากฏรูปแบบวิธีการนี้ในงานที่มีความละเอียดสูง เช่น บานประตูและหน้าต่างวิหาร ตู้พระธรรมที่ชาวล้านนา เรียกว่า “หีดธัมม์” เครื่องสักการะต่างๆ รวมไปถึงงานประณีตศิลป์ เป็นต้น[๓๔]

การทำลวดลายประดับของล้านนา ยังมีการใช้เทคนิคการทำลวดลายจั่งโก้ “คำจังโก้” เป็นสำเนียงภาษาทางภาคเหนือที่ใช้เรียกชื่อแผ่นทองที่ใช้ในการบุ การดุน และการฉลุ เพื่อใช้ในการ

---

[๓๒] วราภรณ์ เล้ารัตนานุรักษ์, “การจัดการองค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อการรื้อฟื้นภูมิปัญญาสู่วิถีชีวิตสังคมในยุคใหม่”, **รายงานวิจัย,** (กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.),๒๕๖๑), หน้า ๔๓-๔๔.

[๓๓] ลิปิกร มาแก้ว, **ลายคำ น้ำแต้ม,** (เชียงใหม่: โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ๒๕๕๘), หน้า ๑๔.

[๓๔] วิทยา พลวิฑูรย์, “ลายคำล้านนาความงดงามที่ยังมีลมหายใจ”, **ร่มพยอม วารสารสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,** (ปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๑ ตุลาคม ๒๕๖๑ – มีนาคม ๒๕๖๒): หน้า ๕-๗.

ประดับอาคารทางศาสนา เช่น การบุหุ้มองค์พระเจดีย์ที่มีความสำคัญ หรือใช้บุส่วนยอดของตัวอาคารทางศาสนา การฉลุลวดลายเพื่อประดับตกแต่งในส่วนต่างๆ และยังมีการปรากฏหลักฐานในการใช้แผ่นโลหะเพื่อในการบันทึกข้อมูล หรือจารึกเป็นอักษรต่างๆ เป็นต้น คำจั่งโก้ยังมีชื่อเรียกอีกมากมาย อาทิเช่น สุวรรณจังโก ทองสักโก และตองจังโก้ นิยมใช้หุ้มองค์เจดีย์เพื่อป้องกันการผุกร่อนประกอบกับการทำเป็นลวดลายประดับหรือใช้ปิดทองก็ได้ อีกนัยหนึ่งเพื่อเป็นการตอกย้ำคติความเชื่อเรื่องเขาพระสุเมรุโดยใช้วิธีการบุ และการดุนคำจังโก้ นิยมทำจากแร่โลหะชนิดต่างๆ เช่น แร่ทองเหลือง มีชื่อเรียกต่างกันเช่น (ทองสะพัน, ทองหาว , ทองอูบ) แร่ทองสำริด แต่ในปัจจุบันนิยมแร่สังกะสีในการบุหุ้มองค์พระธาตุเจดีย์

อาณาจักรล้านนา หรือดินแดนที่ตั้งอยู่ทางตอนเหนือของประเทศไทย ซึ่งมีอายุร่วมสมัยกับอาณาจักรสุโขทัยและกรุงศรีอยุธยา อาณาจักรล้านนาเป็นดินแดนอีกแห่งหนึ่งที่ปรากฏงานช่างบุดุนโลหะอันได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก ดังปรากฏให้เห็นเป็นส่วนที่ใช้ประดับตกแต่งในงานศิลปกรรมทางศาสนาต่างๆ เช่น การบุดุนประดับองค์พระบรมธาตุเจดีย์อันมีความศักดิ์สิทธิ์และมีความสำคัญที่ผู้คนให้ความเคารพนับถือแทบทุกหนแห่งในดินแดนล้านนา องค์พระบรมธาตุนั้นจะถูกหุ้มหรือบุด้วยแผ่นโลหะ ซึ่งใช้เรียกเป็นสำเนียงภาษาล้านนาว่า ตองจังโก้ หรือ คำจั่งโก้ นิยมใช้หุ้มองค์เจดีย์ เพื่อเป็นการป้องกันการผุกร่อนและเพื่อใช้ปิดทองคำเปลว และอีกนัยหนึ่งคือการทำบุญโดยการปิดหุ้มทองจั่งโก้ เป็นประเพณีที่มีมาแต่โบราณ ดังตัวอย่างผลงานที่ ปรากฏเป็นหลักฐานที่สำคัญ เช่น องค์เจดีย์วัดพระธาตุหริภุญไชย จังหวัดลำพูน องค์พระบรมธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปางและองค์พระบรมธาตุดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ แหล่งที่กล่าวมานี้พอเป็นตัวอย่างของงานศิลปกรรมที่มีการบุดุนลวดลายคำจั่งโก้ในล้านนา ซึ่งมีลักษณะการหุ้มตลอดทั้งองค์ ตั้งแต่ส่วนชั้นฐานเขียงไป จนถึงส่วนชั้นปลียอด

จากการศึกษาหลักฐานในทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์ ปรากฏการสร้างเจดีย์ที่ใช้บรรจุพระบรมธาตุที่เก่าแก่ อาทิเช่น พระธาตุหริภุญไชยจะพบได้ว่ามีแผ่นทองชนิดนี้ปรากฏหุ้มองค์พระเจดีย์อยู่เพื่อให้เป็นเสมือนพระธาตุทองคำทั้งองค์ นอกจากนี้การหุ้มคำจั่งโก้ยังมีการปรากฏในงานช่างโดยเฉพาะการตกแต่งองค์พระเจดีย์ทั่วไปในล้านนาในสมัยต่อๆ มา

ลักษณะคำจั่งโก้โดยทั่วไป คือ ทองเหลือง ที่นำมารีดเป็นแผ่นบางซึ่งในบางครั้งอาจ มีการสร้างลวดลายด้วยวิธีการดุนลาย หรือฉลุลาย เมื่อนำไปติดหุ้มองค์พระเจดีย์ ช่างจะใช้เทคนิคของการใช้หมุดตรึงแผ่น คำจั่งโก้ให้ยึดติดกับโครงสร้างเจดีย์ที่เป็นการก่ออิฐถือปูนนั้นมีชื่อเรียกว่า (หมุดสังฆวานร) เป็นหมุดที่มีลักษณะเป็นโลหะ แท่งสี่เหลี่ยมเรียวแหลม เป็นประเภทเนื้อ ชินเงิน ชินอ่อนมีปรากฏในจารึกในแผ่นลานทอง กรุพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดสุพรรณบุรี ที่มีการกล่าวถึงเนื้อหาของส่วนผสมในการแปรงแร่ สังฆวานร ว่า ๑. ว่านอันมีฤทธิ์เป็นกฤษณา ๒. เกสรดอกไม้ เกสรบัว ๓. แร่ต่างๆ สำหรับเนื้อแร่เหล่านี้นำมาซัดด้วยน้ำยาแล้วให้นามว่าแร่ สังฆวานร ส่วนความหมาย

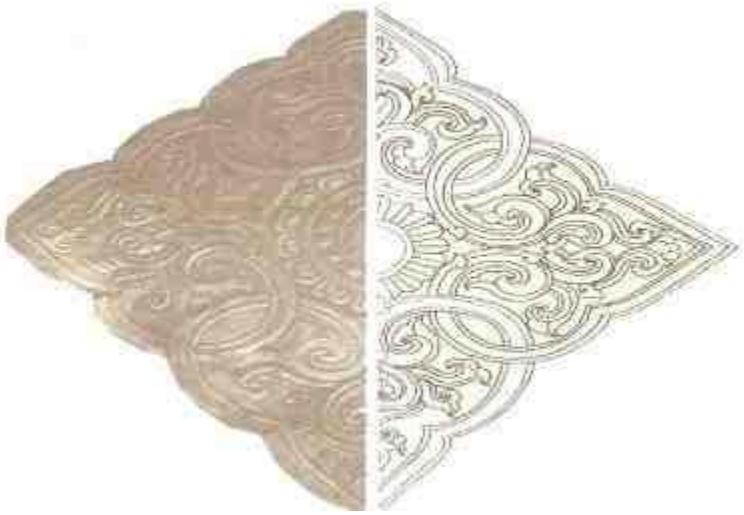
อันแท้จริง และที่ตรงที่สุดของแร่ สังฆวานร หรือชินสังฆวานรก็คือ ชินเขียว ในวัฒนธรรมการใช้แผ่นคลั่งโกในล้านนานั้นมีการปรากฏถึงหลักฐานน้อยมากที่มีการบ่งบอกถึงช่วงอายุเวลาความนิยมหรือมีการริเริ่มใช้อย่างแน่นอน แต่ปรากฏเฉพาะตัวสถาปัตยกรรมที่ยังคงเหลือหลักฐานให้เราเห็นอยู่ในปัจจุบัน องค์พระเจดีย์ที่มีการประดับด้วยแผ่นทองชนิดนี้ อาจมีการตกแต่งและบูรณะเกิดขึ้นหลายครั้ง ทำให้เกิดปัญหาในการศึกษา แต่อย่างไรก็ตามยังพบหลักศิลาจารึกวัดเชียงมั่น หลักที่ ๗๖ จังหวัดเชียงใหม่ จ.ศ. ๙๔๓ (พ.ศ. ๒๑๒๔) ซึ่งเป็นหลักฐานสำคัญที่มีการกล่าวถึงการประดิษฐ์แผ่นคำจั่งโก๋ในล้านนา ได้แปลความหมาย ดังนี้ว่า “เจ้าเมืองเชียงใหม่ได้มีการกัลปนาผู้คน ๓ ครอบครัวให้แก่พระเจ้ามณฑกในวัดเชียงมั่นพร้อมทั้งให้คน ๒ ครอบครัวให้เป็นข้าวัด และให้เรียนตีคำจั่งโก้กับวัดนี้” ดังนั้นในการสร้างคำจังโกในสมัยโบราณคงจะสร้างในวัดหรือชุมชนที่มีพื้นที่ใกล้วัด เพราะเป็นสิ่งประดิษฐ์และต้องอาศัยฝีมือในเชิงช่างที่รับใช้กับงานทางศาสนาในวัดวาอารามดังตัวอย่าง ส่วนหนึ่งที่ทำการศึกษาในดินแดนล้านนาที่ปรากฏการสร้างคำจั่งโก้ คือ วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง วัดพระธาตุดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ ที่ปรากฏมีลวดลายดุนในการประดับตกแต่ง[๓๕]

ในการที่จะสร้างสรรค์ลวดลายขึ้นมาใหม่นั้นควรที่จะต้องศึกษาลวดลายโบราณดั้งเดิมให้เข้าใจ และควรคัดลอกลวดลายประดับเหล่านั้นเอาไว้เป็นรูปแบบตัวอย่าง ในการศึกษา ประโยชน์ในการคัดลอกลวดลายโบราณออกมานั้น เป็นสิ่งที่ช่วยบันทึกข้อมูลลวดลายเอาไว้และยังมีประโยชน์ในการใช้วิเคราะห์ในเชิงวิชาการ การคัดลอกลวดลายนั้นยังช่วยในการมองเห็นลายละเอียดของลวดลายได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น แต่ที่สำคัญเป็นการฝึกเขียนลวดลายเพื่อนำไปพัฒนาและสร้างสรรค์ลวดลายขึ้ประดับนใหม่อันมีพื้นฐานจากลวดลายของโบราณ[๓๖]

---

[๓๕] วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,** (เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ๒๕๖๑), หน้า ๒๑, ๒๙-๓๑.

[๓๖] วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,** อ้างแล้ว, หน้า ๘๔.

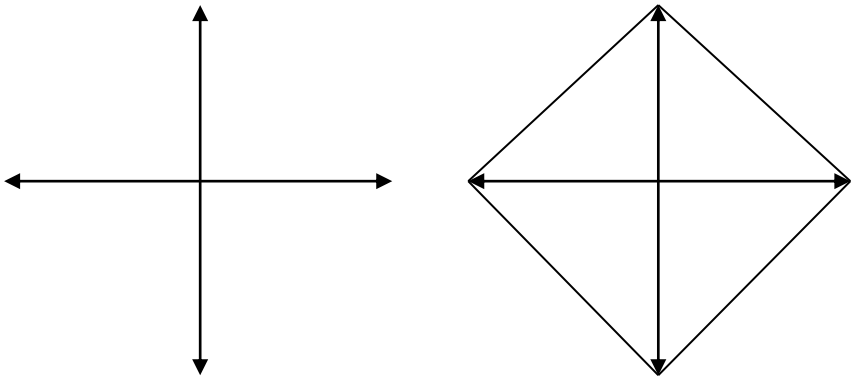


ภาพที่ ๑๒ การคัดลอกลวดลายโบราณ

ขั้นตอนการคัดลอกลวดลายประดับในงานบุดุนโลหะสู่งานพุทธจิตรกรรมล้านนา

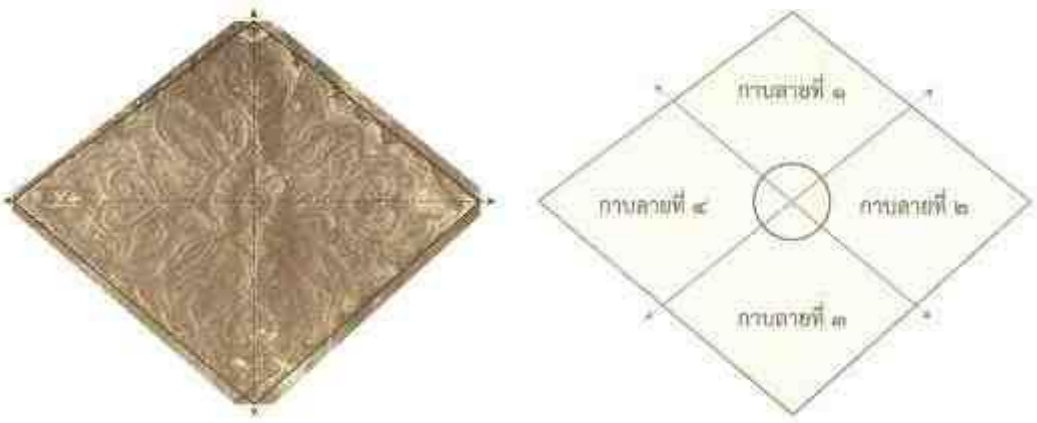
ขั้นตอนที่ ๑ การสังเกตโครงสร้างโดยรวมของลวดลายที่จะทำการคัดลอกสร้างเส้นแบ่งโครงสร้าง เขียนเส้นโครงสร้างของลายประกอบกับเทียบสัดส่วนตัวลายที่จะทำการคัดลอก ดังตัวอย่าง ประกอบ

ตัวอย่างลวดลายคำจังโก้ที่ประดับองค์พระธาตุลำปางหลวง (ลายประจำยาม)



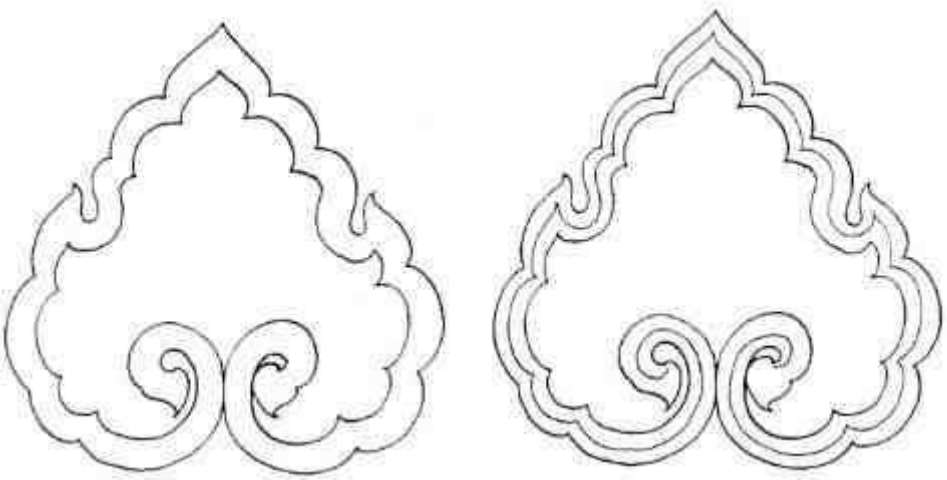
การแบ่งเส้นแบ่งโครงสร้างของลาย และการสร้างเส้นโครงสร้างของลายเป็นรูปสี่เหลี่ยม

ขั้นตอนที่ ๒ แบ่งโครงสร้างของลาย เป็นส่วนๆ ส่วนกลางของลาย ส่วนกาบลายทั้ง สี่ด้าน ดังตัวอย่างประกอบ

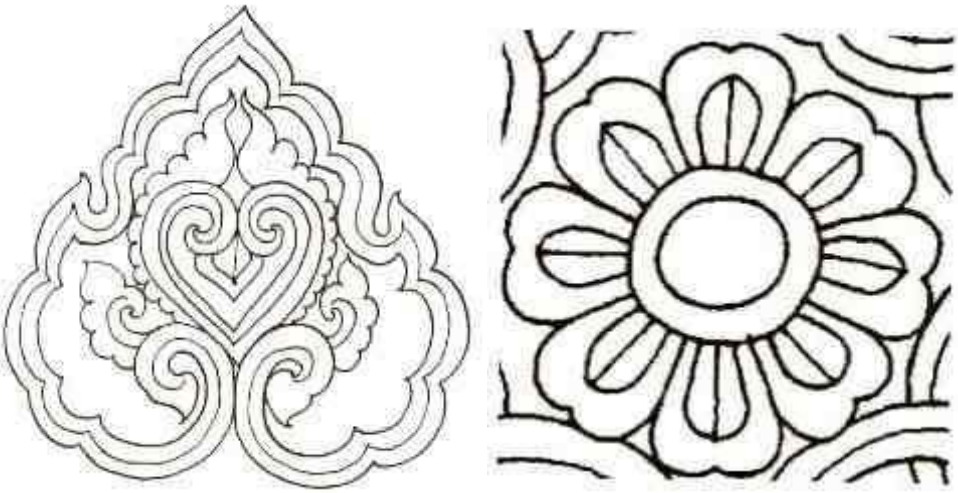


เทียบโครงสร้างของลายกับตัวอย่างลายที่จะคัดลอก

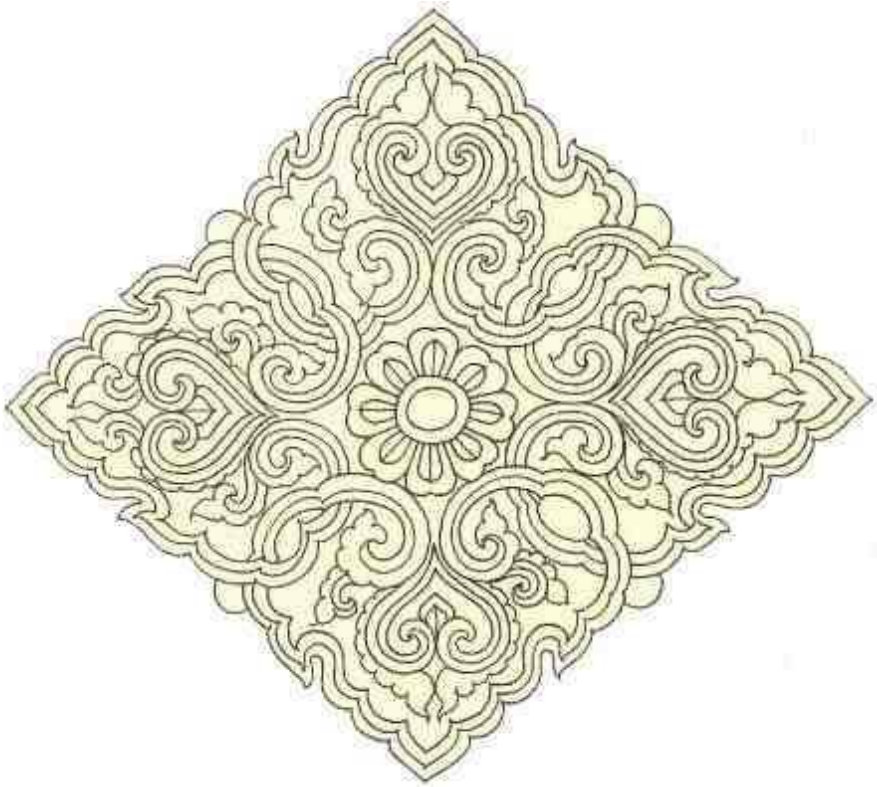
ขั้นตอนที่ ๓ ร่างลายเส้นโครงสร้างของกาบลายหลักในส่วนกรอบลายด้านนอก ประกอบกับร่างลายละเอียดในส่วนลายด้านใน และเพิ่มเส้นลวดหรือไส้ลายในส่วนลายละเอียด ดังตัวอย่าง



ลายเส้นโครงสร้างกรอบของกาบลายด้านนอก และเพิ่มเส้นลวดหรือไส้ลาย



ร่างลายละเอียดในส่วนลายด้านในเพิ่มเติม และเพิ่มเส้นลวดหรือไส้ลาย
และร่างลายละเอียดลายดอกกลมแปดกลีบในส่วนตรงกลางด้านในและเพิ่มไส้ลาย



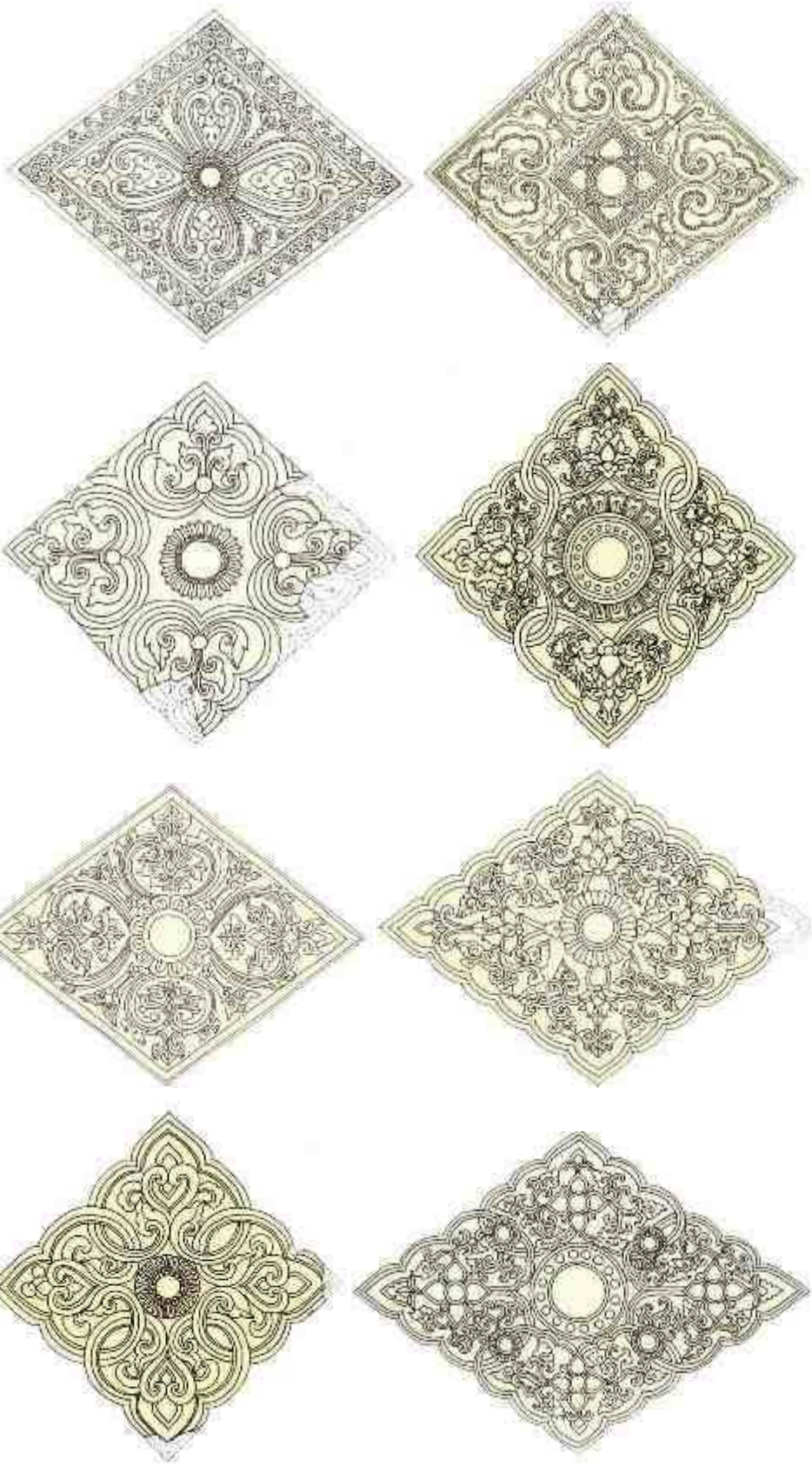
ภาพลายเส้นลวดลายประจำยามที่สมบูรณ์

ขั้นตอนที่ ๔ บางลวดลายเกิดการชำรุดเสียหาย หรือไม่ปรากฏลวดลายเดิม ให้พิจารณาจากลายด้านข้าง หรือลายที่มีความสมบูรณ์เทียบเคียง เพื่อหาความลงตัวของลวดลาย และใช้เส้นประในการเขียนโครงสร้างแทน ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างการคัดลอกลายเส้น

(**ที่มา:** วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**
(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๙๕-๑๐๐.)

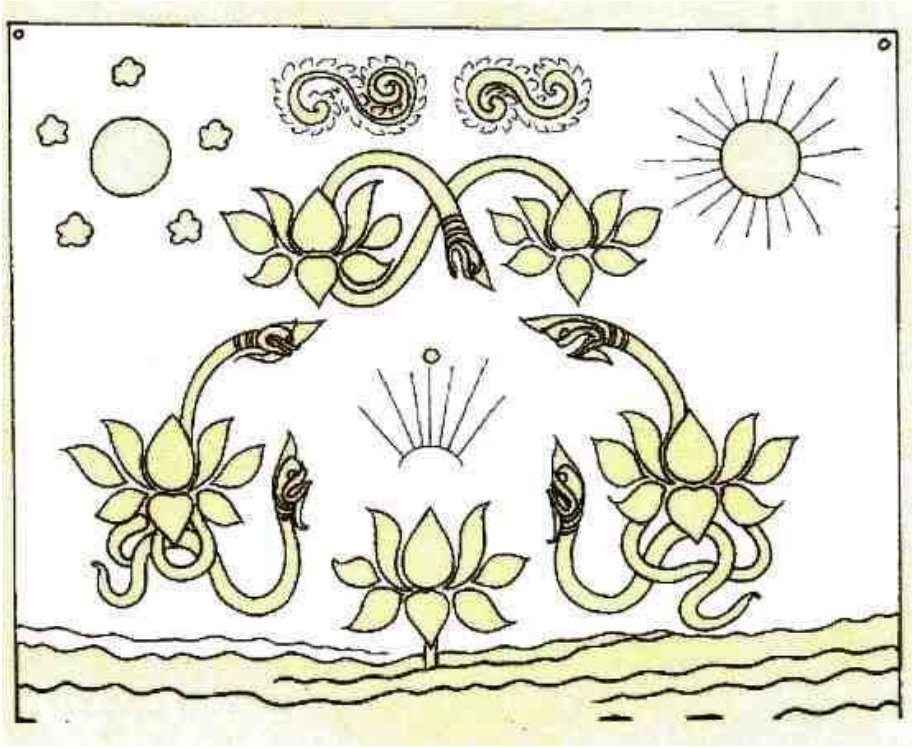
(**ที่มา**: วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**
(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๑๐๒-๑๐๗.)



(**ที่มา:** วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**
(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๑๒๑-๑๒๖.)

(**ที่มา**: วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**
(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๑๒๘-๑๓๓.)

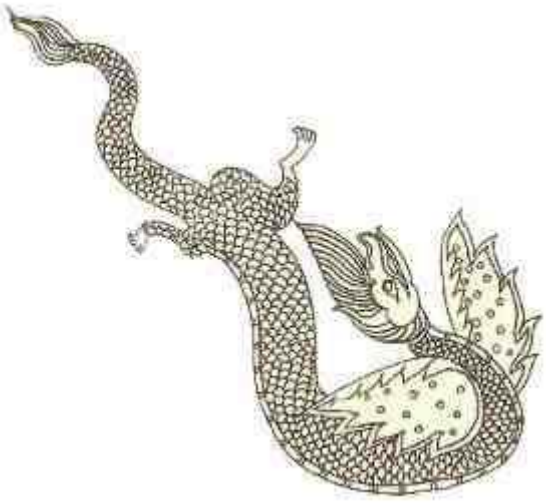
(**ที่มา:** วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**
(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๑๓๕-๑๓๘.)



ภาพที่ ๑๓ ลวดลายคำเรื่องภูมิจักรวาลตามคติไตรภูมิ วัดพระธาตุดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่

(**ที่มา**: วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**
(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๑๓๙,๑๔๒-๑๔๓.)

ลายคำภาพนางเงือก

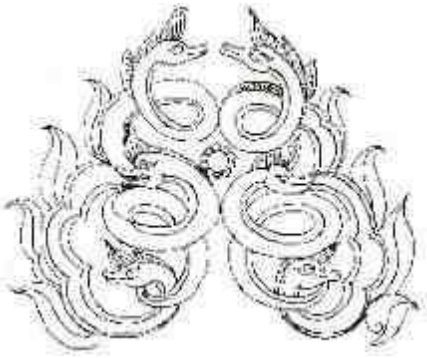


ลายคำภาพมกร

หงส์ไป่คอ (พันคอ)

หงส์

นกยูงคู่



พญานาคคู่

สิงห์คู่

กิเลนคู่

ภาพที่ ๑๔

ลวดลายประดับในงานพุทธจิตรกรรมภาพสัตว์ลายคำ วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง

(**ที่มา:** วิทยา พลวิฑูรย์, **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋,**

(เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา), หน้า ๑๔๖-๑๔๘.)

งานพุทธจิตรกรรมลวดลายคำล้านนาเกิดขึ้นได้ก็เนื่องจากวิวัฒนาการทางเทคโนโลยีที่ผสมผสานกับภูมิปัญญาแบบโบราณสามารถนำโลหะที่มีความแข็งตัวแต่มีเนื้อละเอียดผ่านกรรมวิธีการรีดและตีทุบให้เป็นแผ่นบางเรียบมีคุณสมบัติบางเบาได้ คนในวัฒนธรรมล้านนา มักเรียกชนิดธาตุโลหะทองคำ (Gold) ว่า “คำ” ส่วนทองเหลือง (Brass) เรียกว่า “ตอง” ไม่เรียกว่า “คำเหลือง” การเรียกชื่อจะมีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน ทองคำเป็นที่นิยมทั้งในอดีตและปัจจุบันธาตุโลหะชนิดนี้มีมูลค่าสูงและคุณสมบัติที่มีความพิเศษมีสีเหลืองทองมันวาวเนื้ออ่อนนุ่มสามารถยืดและตีเป็นแผ่นได้ ทองคำที่นำมาตีเป็นแผ่นบางๆ เรียกว่า “ทองคำเปลว” มีคุณสมบัติที่บางเบาสามารถนำไปใช้ได้หลายพื้นที่และหลากหลายรูปทรง นิยมนำไปใช้ในงานประณีตศิลป์ต่างๆ เช่น ปิดทองเป็นลวดลายประดับโครงสร้างภายในงานสถาปัตยกรรม ปิดทองพระพุทธรูป ปิดทององค์พระธาตุเจดีย์ ปิดทองประดับงานแกะสลักเครื่องไม้ต่างๆ ฯลฯ งานพุทธจิตรกรรมฝาผนัง เป็นต้น

ในปัจจุบันงานลวดลายคำได้มีวิวัฒนาการและการพัฒนาต่อยอดมากยิ่งขึ้น อันได้รับอิทธิพลแรงบันดาลใจและเทคนิควิธีการจากงานศิลปกรรมลายคำล้านนาในอดีต โดยมีชื่อเรียกเทคนิคนี้ว่า “ลายคำ น้ำแต้ม”[๓๗] ซึ่งเป็นกระบวนวิธีการหนึ่งที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่จากการทดลอง แก้ปัญหาและปฏิบัติงานสร้างสรรค์ด้วยการใช้ยางมะเดื่อนอก ในอดีตนิยมใช้ยางมะเดื่อจากต้นมะเดื่ออุทุมพรเพราะเป็นยางไม้ที่ให้ความเหนียวและติดทนนาน ปัจจุบันยางมะเดื่อจากต้นมีข้อจำกัดเนื่องจากเป็นวัตถุดิบที่หายากการเก็บรักษาได้ไม่นาน จึงมีผู้คิดค้นยางมะเดื่อวิทยาศาสตร์ที่เรียกกันว่า “ยางมะเดื่อนอก” ที่สามารถใช้เขียนด้วยพู่กัน ตัดเส้น ถมพื้น แล้วปิดด้วยทองคำเปลวได้อย่างสะดวกมากยิ่งขึ้น ช่วงเวลาต่อมาได้มีการพัฒนานวัตกรรมทางเคมีเกี่ยวกับสีที่ใช้สำหรับงานศิลปะโดยเฉพาะ และมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เกิดสีที่มีคุณภาพสูงและให้ความคล้ายคลึงกับสีทองคำเปลว เรียกว่า (acrylic) ชนิดของสีดังกล่าวนี้มีคุณสมบัติที่ตอบโจทย์และเหมาะแก่การนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะต่างๆ ลักษณะที่โดดเด่นอีกประการหนึ่งคือแห้งเร็ว มีความคงทนต่อดินฟ้าอากาศสามารถทาทับหลายๆ ชั้นได้ ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนวัสดุในการสร้างสรรค์งานลายคำล้านนาในยุคปัจจุบัน ส่วนวัสดุที่นำมาสร้างแม่พิมพ์นั้นในยุคปัจจุบันก็มีการปรับเปลี่ยนเพิ่มขึ้นเช่นกัน จากของโบราณที่นิยมใช้กระดาษสา หรือหนังสัตว์ ที่มีข้อจำกัดด้านขนาดความคงทนและการเก็บรักษา กลายมาเป็นแผ่นพลาสติกใส[๓๘] ที่มีขนาดและความหนาบางที่หลากหลายสามารถสร้างแบบลายให้มีขนาดตามที่ต้องการได้และยังใช้ได้

กับพื้นที่ที่หลากหลายอีกด้วย ผลจากการปรับเปลี่ยนวัสดุอุปกรณ์ต่างๆ เหล่านี้ทำให้งานลายคำล้านนาเกิดความนิยมมากยิ่งขึ้น ใช้เวลาในการสร้างสรรค์น้อยลงและยังสามารถพัฒนาต่อยอด

---

[๓๗] ลิปิกร มาแก้ว, **ลายคำ น้ำแต้ม,** (เชียงใหม่: โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ๒๕๕๘), หน้า ๑๔.

[๓๘] วิทยา พลวิฑูรย์, **ลายคำล้านนาเพื่อการต่อยอดองค์ความรู้สู่ชุมชน,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, ๒๕๕๙), หน้า ๑๘.

ให้เกิดประโยชน์อีกหลากหลายด้าน[๓๙] ลวดลายคำล้านนาถือเป็นความงดงามทางศิลปะอย่างหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญในการแสดงออกถึงความหลากหลายและความสามารถทางเชิงช่างได้อย่างชัดเจน ความหลากหลายที่ปรากฏเหล่านั้นแสดงให้เห็นถึงพัฒนาการความก้าวหน้าทางด้านต่างๆ อาทิ ด้านรูปแบบลวดลาย ด้านเทคนิควิธีการที่มีการปรับใช้อย่างเหมาะสม การเลือกใช้วัสดุที่สอดคล้องกับเทคนิค รวมถึงการนำไปใช้ประดับตกแต่งงานศิลปกรรมล้านนาต่างๆ ได้อย่างลงตัวสวยงาม เกิดคุณค่าทางความงามที่แสดงความหมายตามคตินิยม หรือคติความเชื่อของล้านนามาอย่างยาวนานงานลวดลายคำล้านนามักปรากฏอยู่คู่กับศาสนสถาน ศาสนวัตถุ เครื่องสักการะในทางพระพุทธศาสนา รวมถึงใช้ประดับตกแต่งอาคารทางสถาปัตยกรรม เครื่องสูง เครื่องประกอบยศของสถาบันกษัตริย์ เจ้านายหรือผู้มีบรรดาศักดิ์สูง ลายคำยังเป็นสิ่งที่สะท้อนถึงความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง ศิลปวัฒนธรรม ความเชื่อความศรัทธาและวิถีชีวิตของคนล้านนาที่ดำเนินอยู่ภายใต้ความสัมพันธ์ที่เกี่ยวโยงและสอดคล้องกลมกลืนกัน เกิดเป็นค่านิยมร่วมในวัฒนธรรมล้านนารวมถึงวัฒนธรรมใกล้เคียงในดินแดนแถบลุ่มน้ำโขงที่ปรากฏรูปแบบของงานศิลปะที่คล้ายคลึงกันเช่น เมืองหลวงพระบาง สาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เมืองเชียงตุง ประเทศพม่า เมืองสิบสองพันนา สาธารณรัฐประชาชนจีน ประเทศกัมพูชา ประเทศเวียดนาม และในประเทศไทย[๔๐] เป็นต้น

สรุป

พุทธจิตรกรรมล้านนาเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนาที่เป็นรากฐานสำคัญของศิลปวัฒนธรรมล้านนามาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยมีบทบาทชี้นำสังคมเป็นผู้นำทางจิตวิญญาณด้วยพระธรรมคำสอนที่เป็นนามธรรมร่วมกับวัตถุธรรม ทั้งหลายในวัดที่เห็นได้เป็นรูปธรรมอันงดงาม เช่น จิตรกรรม ตลอดจนลวดลายต่างๆ ที่สร้างขึ้นจาก ความศรัทธา เมื่อศาสนิกชนเข้าไปประกอบพิธีงานบุญต่างๆ ได้ซึมซับความงดงามของพุทธจิตรกรรม ตลอดจนหลักธรรมที่แฝงอยู่นั้นได้ วัดพุทธในอาณาจักรล้านนานั้น คือ มีความเรียบง่าย ด้วยขนาดที่ เล็ก มีการประดับประดาน้อย แต่เน้นในความบริสุทธิ์ของวัตถุดิบ อาทิ ปูน ไม้สัก และกระเบื้องดิน เผา โดยการตัดกันของสีและพื้นผิว ที่เรียกได้ว่าเป็นสถาปัตยกรรมแบบชาวบ้านนั้นทำให้ในวัดมี บรรยากาศที่สงบ การตกแต่งภายในวิหารหรืออุโบสถของวัดแบบล้านนาแท้ๆ มักจะมีการลงรักปิด ทองบนเสา และมีภาพเขียนพุทธประวัติอยู่บนผนังสองด้าน ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังที่มักพบอยู่ในวัด ล้านนานี้ เป็นหนึ่งในมรดกทางศิลปะที่สำคัญของภูมิภาคนี้ ที่มีเอกลักษณ์โดดเด่นในการใช้สีสันสดใส แต่งแต้มภาพวิถีชีวิตของชาวเมืองออกมาเป็นภาพที่มีชีวิตชีวา เป็นที่น่าเสียดายที่หลักฐานภาพ จิตรกรรมฝาผนัง อันถือเป็นบันทึกสำคัญทางประวัติศาสตร์ของล้านนานั้นหลงเหลืออยู่น้อยมาก เนื่องจากมีการเสื่อมโทรมและจางหายไปตาม

---

[๓๙] วิทยา พลวิฑูรย์, “ลายคำล้านนาความงดงามที่ยังมีลมหายใจ”, **ร่มพยอม วารสารสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่,** (ปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๑ ตุลาคม ๒๕๖๑ – มีนาคม ๒๕๖๒): หน้า ๗.

[๔๐] ลิปิกร มาแก้ว, **ลายคำ น้ำแต้ม,** (เชียงใหม่: โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ๒๕๕๘), หน้า ๑.

กาลเวลา นอกจากนี้ ศิลปวัฒนธรรมล้านนายังได้รับ อิทธิพลมาจากชนชาติน้อยใหญ่ที่ย้ายถิ่นฐานเข้ามาอยู่ในบริเวณเชียงใหม่ ลำปาง แพร่ น่าน ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ อาทิ ฉาน พม่า ลาว และ ไทลื้อ จึงทำให้วัฒนธรรมล้านนามีความหลากหลาย ซึ่งนับเป็นเสน่ห์อีกอย่างหนึ่งของศิลปะล้านนา

หลักธรรมคำสอนและปรัชญาของพระพุทธศาสนา เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตของคนล้านนามาแต่ครั้งอดีต เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ มาโดยตลอด วรรณกรรมคำสอน บทสวดต่างๆ นักปราชญ์ทั้งหลายได้ลิขิตแต่งสร้างขึ้นมา เพื่อเป็นกุศโลบายในการสั่งสอนชี้นำแนวทางที่ถูกต้อง ตามทำนองคลองธรรม ในการดำเนินชีวิต มีความหลากหลายในเรื่องราวต่างๆ เช่น พุทธประวัติ ชาดก นิยายธรรมต่างๆ โดยมีเนื้อหาที่สำคัญคือ กระทำแต่ความดี ละเว้นความชั่ว ทำจิตใจให้บริสุทธิ์ผ่องใส อันเป็นหัวใจสำคัญของพระพุทธศาสนา และยังก่อให้เกิดประเพณี พิธีกรรมศิลปวัฒนธรรม อันดีงามสืบทอดต่อๆ กันมา เช่น ภาพฝาผนังวัดบวกครกหลวง อ.เมือง จ.เชียงใหม่

จากคุณค่าของหลักธรรมคำสอนหลักปรัชญาของพุทธศาสนาดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลต่อแนวความคิดของจิตรกรนับแต่ครั้งอดีต ได้สร้างงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ สื่อแสดงออกถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนารวมทั้งการสร้างงานจิตรกรรมโดยศิลปะมีความหมายสำคัญอยู่ที่ความเป็นสิ่งที่ต้องใช้ฝีมือและความเพียรพยายามและความตั้งใจที่จะทำให้สำเร็จ คือ ศิลปะนอกจากจะทำยากแล้ว ยังจะต้องทำให้สำเร็จประโยชน์จนถึงที่สุดในความมุ่งหมายแห่งเรื่องนั้นๆ ศิลปะยังผสมผสานกับหลักธรรมคำสั่งสอนตามหลักของพระพุทธศาสนาได้อย่างกลมกลืน สามารถนำมาพัฒนาตนเองและสังคมให้มีความเป็นอยู่อย่างสงบได้[๔๑] จิตรกรรมฝาผนังนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อการตกแต่งภายในโบสถ์วิหารให้เกิดความสวยงาม แล้ว คุณค่าอีกอย่างที่ได้รับ คือ เรื่องราวหลักพุทธธรรมบางประการที่พระสงฆ์เทศนา สั่งสอนให้ พุทธศาสนิกชนยึดถือนำไปปฏิบัติ คำเทศนาเหล่านั้นยังปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องบนผนังภายในโบสถ์ วิหารนั้นด้วย เมื่อพระสงฆ์เทศนาให้ฟัง หูย่อมได้ยิน ตาก็มองเห็น[๔๒] และหลังจากฟังเทศน์จบแล้ว ความอันใดที่ได้จากพระเทศน์ยังขัดข้องใจ ก็สามารถทบทวนกับภาพเขียนจนเข้าใจซาบซึ้งได้[๔๓] โดยพุทธศาสนิกชนในสังคมไทย เมื่อพูดถึงความดีก็จะพูดถึงความงาม ซึ่งให้ความรู้สึกสอดคล้องประสานกลมกลืนกัน ส่วนความงามในแง่ที่เกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับความจริงนั้น ทางพระพุทธศาสนาจะพูดถึงธรรมะเป็นเรื่องหลักธรรมะเป็นคำที่มีความหมายกว้าง คือ นอกจากจะหมายถึงความจริงและความดี แล้วยังรวมไปถึงความงามด้วย ในครั้งพุทธกาลเมื่อพระพุทธเจ้าจะให้พระภิกษุสาวกไปประกาศพระศาสนา พระพุทธองค์ทรงตรัสว่า จงประกาศพระธรรมอันงดงามใน

---

[๔๑] พุทธทาสภิกขุ, **ศิลปะแห่งการใช้สติในทุกกรณี**, (กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา, ๒๕๒๓), หน้า ๑-๒.

[๔๒] สุชาติ เถาทอง, **ศิลปะกับมนุษย์**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๙), หน้า ๖๙.

[๔๓] มโน พิสุทธิรัตนานนท์, **สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๗), หน้า ๖๕.

เบื้องต้น งามในท่ามกลาง และงามในที่สุดตามที่พระองค์เองได้ทรงปฏิบัติ[๔๔] ซึ่งจิตรกรรมเป็นภาพเขียนระบายสีที่ส่วนใหญ่สืบเนื่องมาจากความบันดาลใจ ความศรัทธาในพระพุทธศาสนา เมื่อจิตรกรเกิดความซาบซึ้งในเรื่องทาง พระพุทธศาสนา พระพุทธประวัติ วรรณคดี นิทานชาดกและจากคัมภีร์ต่างๆ จนเกิดมโนภาพขึ้น จึง ได้คิดประดิษฐ์รูปแบบ และวิธีที่จะถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมไว้ตามผนังโบสถ์วิหาร เพื่อช่วย เสริมสร้างบรรยากาศตกแต่งพุทธสถานให้เกิดความงดงาม และช่วยสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับ พระพุทธศาสนาโดยภาพไปด้วย ดังนั้น จิตรกรรมเชิงพุทธจึงเป็นศิลปะที่มีคุณค่าและคุณประโยชน์ หลายด้าน ก่อให้เกิดแง่คิดและความรู้สึกสร้างสรรค์ที่งดงามแก่จิตใจของประชาชน และ พุทธศาสนิกชนที่มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนา

๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังของวัดในล้านนา

จิตรกรรมฝาผนังของวัดในล้านนานั้นจะประกอบไปด้วย การกำหนดตำแหน่งที่ตั้งที่จะบันทึกเรื่องราวทางพุทธจิตรกรรมล้านนาไว้บนฝาผนัง และได้รับการเขียนในที่ต่างๆ กัน สามารถแบ่งออกเป็น ๓ กลุ่มสำคัญ ดังนี้

๒.๔.๑ พุทธจิตรกรรมในกรุเจดีย์

ตัวอย่างสำคัญของพุทธจิตรกรรมที่พบในกรุเจดีย์ล้านนา คือ พุทธจิตรกรรมในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์สวนพุทธธรรม เชิงดอยสุเทพ อำเภอเมือง จังหวัด เชียงใหม่ ซึ่งเป็นห้องกรุทรงสี่เหลี่ยม สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นที่บรรจุพระบรม สารีริกธาตุ ณ ตำแหน่งที่อยู่ตรงใจกลางของเจดีย์ บริเวณชั้นฐานรองรับองค์ระฆัง

พุทธจิตรกรรมถูกเขียนไว้รอบผนังของกรุ ประดับด้วยรูปอดีตพุทธเจ้าประทับนั่งขัดสมาธิราบเรียงรายกันหลายพระองค์ กำหนดอายุแรกสร้าง ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เนื่องจากกรุเจดีย์เป็นพื้นที่เฉพาะที่ปิดมิดชิด ไม่ต้องการให้ผู้ใดได้เห็น ดังนั้นการเขียนภาพประดับไว้ในกรุเจดีย์เช่นนี้ จึงน่าจะเป็นการเขียนภาพเพื่อเติมเต็มความหมายและเสริมความศักดิ์สิทธิ์ ให้กับพระบรมสารีริกธาตุและพุทธสถานเป็นหลัก

---

[๔๔] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **จิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๓), หน้า ๔๔.

ภาพที่ ๑๕ จิตรกรรมภาพอดีตพุทธเจ้าในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ (สวนพุทธธรรม) อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ถือเป็นพุทธจิตรกรรมที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในล้านนาเท่าที่พบในปัจจุบัน และอยู่ในสภาพลบเลือนไปมาก (ภาพซ้าย) แต่ยังสามารถดูรายละเอียดของภาพที่ชัดเจนได้ จากลายเส้นที่ ผศ.ดร.สุรชัย จงจิตงาม ได้คัดลอกจากภาพถ่ายในหอธรรมโฆษณ์ วัดอุโมงค์ฯ (ภาพขวา)

๒.๔.๒ พุทธจิตรกรรมในอาคารหลังคาคลุม

อาคารหลังคาคลุม หมายถึง สถาปัตยกรรมที่มีหลังคาปกคลุม เช่น วิหาร อุโบสถ อาคารหลังคาคลุมในระยะแรก ๆ ของล้านนา มักสร้างเป็นอาคาร โถง ไม่มีผนัง มีเพียงแผงไม้ที่ต่อเชื่อมระหว่างเสาด้านนอก ปิดลงมาเป็นผนังไว้ ส่วนหนึ่ง หรือที่เรียกว่า “ฝาหยาบ” ซึ่งเป็นพื้นที่ที่มักประดับภาพลายคำหรือ เขียนงานจิตรกรรม ดังโคลงพื้นวัดพระสิงห์ฯ ที่แต่งขึ้นเมื่อราว พ.ศ. ๒๓๗๐ ได้ กล่าวถึงพื้นที่ฝาหยาบของวิหารหลวงหรือวิหารประธานหลังเดิมของวัดพระสิงห์ฯ เมืองเชียงใหม่ไว้ว่า มีภาพลายคำเล่าเรื่องนิทานชาดกประดับไว้ พร้อมข้อความ กำกับไว้ให้ผู้ชมได้รู้เรื่อง ดังความตอนหนึ่งกล่าวว่า

“ฝ่ายับเขียนขีดเบ้อ ลายคำ
เป็นนิทานจงจำ ถี่ถ้อย
อักขระแต่งจำนำ แลเหลือบ เล็งเอ่
เครือข่ายสมเส้นสร้อย สว่านสู้ บวนบิน ....

ต่อมาในระยะหลังทศวรรษ ๒๔๗๐ เป็นต้นมา แบบแผนวิหารหรือ อุโบสถในล้านนาเริ่มนิยมก่อสร้างแบบคอนกรีตเสริมเหล็กและมีผนังปูนก่อล้อมทุกด้าน ทำให้อาคารแบบใหม่นี้มีพื้นที่ในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังมากขึ้น ซึ่ง รูปแบบที่โดดเด่นของจิตรกรรมตามวัดที่เขียนขึ้นในช่วงเวลานี้ พบว่านิยมเขียนตามภาพพิมพ์สมัยใหม่ของ ส.ธรรมภักดี ซึ่งนิยมอย่างมากในช่วงทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา โดยเขียนอยู่ในช่องตารางสี่เหลี่ยม ช่องละหนึ่งตอน ตัวอย่างสำคัญ เช่น วิหารหลวง วัดพระธาตุหริภุญชัย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

นอกจากการประดับผนังอาคารด้วยจิตรกรรมดังกล่าวข้างต้นแล้ว ใน ล้านนายังมีงานประดับสำคัญอีกรูปแบบหนึ่ง เรียกว่า “ลายคำ” เป็นงานปิดทองบน พื้นรักหรือชาด ที่ปิดอยู่บนพื้นไม้หรือปูนอีกทีหนึ่ง (งานลงรักปิดทอง)

ภาพที่ ๑๖ จิตรกรรมบนฝาหยาบ

(**ที่มา**: มิวเซียมเพรส, สิงหาคม ๒๕๖๓)

๒.๔.๓ พุทธจิตรกรรมทางคติธรรมพระพุทธศาสนา

การประดับภายในอาคารด้วยจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นภาพเล่าเรื่องทางพุทธศาสนานี้ อาจกล่าวได้ว่าเป็นความมุ่งหมายที่ต้องการให้ผู้เข้ามาในอาคาร มองเห็นภาพจิตรกรรมได้อย่างชัดเจน แตกต่างไปจากภาพในกรุเจดีย์ที่ไม่มีผู้ใดได้เห็นหลังการปิดห้องกรุนั้นไปแล้ว แต่จิตรกรรมเหล่านี้ในทางหนึ่งก็อาจมีความหมายไม่แตกต่างกัน คือ ล้วนแล้วแต่ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการเสริมสร้างความศักดิ์สิทธิ์ให้แก่อาคาร รวมถึงเติมเต็มความสมบูรณ์ในเชิงความหมายให้แก่พุทธสถาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของจิตรกรรมที่สามารถมองเห็นได้นั้น ยังอาจมีบทบาทในการถ่ายทอดเนื้อหาวรรณกรรมทางพุทธศาสนาไปสู่สาธารณะ ทั้งยังสัมพันธ์กับพิธีกรรมอีกด้วย ที่ เห็นได้ชัดก็คือการเทศน์มหาชาติ (เวสสันดรชาดก)

สำหรับการจัดวางตำแหน่งจิตรกรรมฝาผนังที่เล่าเรื่องวรรณกรรม พุทธศาสนาในล้านนา พบว่ามีรูปแบบที่แตกต่างกัน ดังนี้

การจัดวางตำแหน่งพุทธจิตรกรรม : พุทธประวัติ

งานพุทธจิตรกรรมล้านนาที่เล่าเรื่องพุทธประวัติในช่วงครึ่งแรกพุทธ ศตวรรษที่ ๒๕ นิยมเขียนเป็นกลุ่มภาพต่อเนื่องกันไป โดยอาจเริ่มเรื่องจากผนังด้านซ้ายหรือผนังด้านขวาของพระประธานก็ได้ ไม่มีรูปแบบที่ตายตัว กระทั่งครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมา จึงปรากฏรูปแบบการจัดวางภาพการตรัสรู้ไว้ที่ผนังด้านหลังพระประธาน (เน้นภาพมารผจญ ขณะเดียวกันก็นิยมเขียนภาพเล่าเรื่องในกรอบช่องตาราง ไล่เรียงลำดับเหตุการณ์ไปตามลำดับอย่างชัดเจน ซึ่งเป็นขนบที่รับอิทธิพลมาจากกรุงเทพมหานครตามแบบภาพพิมพ์ของ ส.ธรรมภักดี โดยนิยมเขียนพุทธประวัติร่วมกับภาพทศชาติชาดก (บางเรื่อง) และเวสสันดรชาดก

การจัดวางตำแหน่งพุทธจิตรกรรม : ทศชาติชาดก

ในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ยังไม่นิยมเขียนภาพทศชาติชาดกให้ครบทั้ง ๑๐ ชาติ แต่นิยมเขียนเฉพาะพระชาติสำคัญเท่านั้น เช่น มโหสถชาดก ซึ่งมีเนื้อหาเกี่ยวกับการใช้ปัญญา ทั้งนี้น่าจะมีปัจจัยมาจากพื้นที่ในการเขียนมีจำกัด ประกอบกับความนิยมเฉพาะบางพระชาติ ส่วนการวางตำแหน่งของภาพ มีทั้งวางสลับตำแหน่งกับพุทธประวัติหรือทศชาติชาดก เรื่องอื่นๆ

ต่อมาในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๕ จึงเริ่มมีการเขียนทศชาติชาดกครบทั้ง ๑๐ ชาติ และได้รับความนิยมอย่างมากในช่วงหลังทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา ในส่วนภาพพิมพ์ ส.ธรรมภักดี เป็นภาพเขียนเล่าเรื่องพุทธประวัติและเวสสันดรชาดก ที่ได้รับความนิยมนำมาใส่กรอบแขวนประดับไว้ภายในวัดช่วง พ.ศ.๒๕๐๐ โดยจัดแบ่งภาพตอนต่างๆ ไว้ในกรอบสี่เหลี่ยม แยกเป็นแผ่น ๆ ซึ่งเป็นต้นแบบให้แก่การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลานั้น

การจัดวางตำแหน่งพุทธจิตรกรรม : เวสสันดรชาดก[๔๕]

จากข้อมูลที่ศึกษา ปรากฏ ๒ กรณี คือ

กรณีที่ ๑ เป็นส่วนหนึ่งของทศชาติชาดก โดยเลือกกัณฑ์ที่สำคัญมาเขียนเป็นภาพตัวแทน เช่น นครกัณฑ์ เป็นต้น โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อเน้นความหมายของการบำเพ็ญบารมีที่กินเวลายาวนาน นอกจากนี้บางแห่งยังมีการเขียนชาดกนอกนิบาตร่วมอยู่ด้วย เช่น วัดป่าแดด อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเท่ากับเป็นการเพิ่มความหมายของการเสวยพระชาติของพระพุทธเจ้าที่มากไปกว่าการรับรู้ในพระไตรปิฎกอีกด้วย

กรณีที่ ๒ เขียนเฉพาะเวสสันดรชาดก ช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ พบว่าบางแห่งเลือกเขียนเฉพาะเวสสันดรชาดกเท่านั้น โดยเขียนเล่าเรื่องให้มีรายละเอียดมาก ทว่าตั้งแต่ช่วงทศวรรษ ๒๔๗๐-๒๕๐๐ เป็นต้นมา ได้มีการเปลี่ยนแปลงองค์ประกอบของภาพ นั้นคือ นิยมเขียนภาพแต่ละกัณฑ์ให้จบลงในช่องสี่เหลี่ยม ๑ ช่อง ทั้งนี้อาจมีความสัมพันธ์กับจิตรกรรมบนผืนผ้าที่ใช้แขวนประกอบในพิธีเทศน์มหาชาติ ดังนั้นการจัดเขียนภาพไว้ในช่องสี่เหลี่ยมของวัดบางแห่ง จึงไม่ได้สัมพันธ์ หรือรับแนวคิดมาจากภาพพิมพ์ตามแบบแผนก และพุทธประวัติของ ส.ธรรมภักดี ที่แพร่หลายมาจากกรุงเทพมหานครเสมอไป

การจัดวางตำแหน่งพุทธจิตรกรรม : ชาดกนอกนิบาต

สามารถจัดแบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ ๑ เป็นกลุ่มที่นำเรื่องชาดกนอกนิบาตมาสอดแทรกไว้กับ เรื่องพุทธประวัติหรือเวสสันดรชาดก เช่น จิตรกรรมฝาผนังวิหารหลวง วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง และวัดบ้านก่อ จังหวัดลำปาง ซึ่งเขียนเรื่องพรหมจักร อันเป็นชาดกนอกนิบาตที่ดัดแปลงมาจากเรื่อง รามเกียรติ์

กลุ่มที่ ๒ ให้ความสำคัญกับชาดกนอกนิบาตเป็นเรื่องหลัก เช่น จิตรกรรมวัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน ซึ่งให้พื้นที่เขียนเรื่องคัทธณะกุมารชาดกมากที่สุด

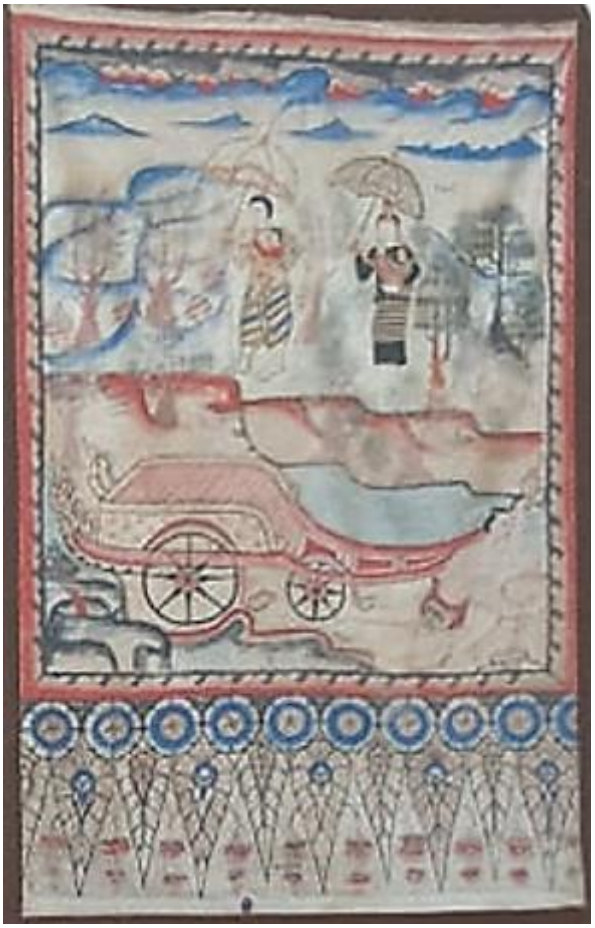
การจัดวางตำแหน่งพุทธจิตรกรรม : บนผืนผ้า

ในล้านนามีงานพุทธจิตรกรรมประเภทหนึ่งที่ได้รับการเขียนขึ้นอย่างแพร่หลายคือ จิตรกรรมบนผืนผ้า หรือที่เรียกกันว่า “ภาพพระบฎ” ซึ่งมีหลักฐานว่าสร้างขึ้นมาแล้วอย่างน้อยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒ เพื่อแขวนประดับในพิธีกรรมเฉพาะ โดยมักเขียนภาพพระพุทธเจ้าเป็นหลัก และเชื่อว่าเปรียบเสมือนพระพุทธรูปองค์หนึ่ง ส่วนภาพพระพุทธเจ้าที่มีการสอดแทรกเรื่องราวในพุทธประวัติอยู่ด้วยนั้นพบน้อยมาก เท่าที่พบ เช่น พระบฏที่พบในกรุเจดีย์วัดดอกเงิน อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ เป็นภาพเล่าเรื่องการนมัสการพระเจดีย์จุฬามณีที่สัมพันธ์กับเรื่องเสด็จลงจากสวรรค์ชั้น

---

[๔๕] ชาญคณิต อาวรณ์, **จิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติฯ**, (กรุงเทพมหานคร: หสม.สำนักพิมพ์มิวเซียมเพรส, ๒๕๖๓), หน้า ๒๑.

ดาวดึงส์ แต่ก็เห็นได้ชัดว่ามีการเขียนภาพพระพุทธเจ้าให้มีขนาดใหญ่และโดดเด่น จนดูเหมือนต้องการเน้นความสำคัญไปที่ภาพพระพุทธเจ้าเป็นหลัก



ภาพที่ ๑๗ ผ้าค่าวพระเวส ตอนทานกัณฑ์ วัดพระยืน จ.ลำพูน

(ที่มา : ชาญณรงค์ ศรีสุวรรณ, ๒๕๕๘.)

นอกเหนือจากการเขียนภาพพระพุทธเจ้าแล้ว ยังพบการเขียนภาพชาดกลงบนผืนผ้าด้วย โดยเฉพาะเรื่องเวสสันดรชาดก ซึ่งพบมากที่สุดใน ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ หลักฐานที่เก่าที่สุดเท่าที่พบในขณะนี้ คือ ผ้าค่าววัดนาคตหลวง จังหวัดลำปาง ซึ่งมีจารึกระบุไว้ว่า “ผ้าค่าวเวสสันตระ” (ผ้าค่าวเวสสันดร) และระบุปีที่สร้างคือ “พ.ศ. ๒๔๔๒ ผ้าประเภทนี้ถูกสร้างขึ้นเพื่อใช้ประดับในพื้นที่ประกอบพิธีกรรมตั้งธรรมหลวงหรือเทศน์มหาชาติ ส่วนผ้าค่าวที่มีรูปทรงคล้ายกับธงหรือที่เรียกในภาษาล้านนาว่า “ตุง” จะเรียกว่า “ตุงค่าวธรรม” มักประดับด้วยลวดลายเชิงไว้ด้านล่างของภาพ

สำหรับลักษณะเด่นของ “ผ้าค่าวเวสสันดร” หรือ “ตุงค่าวธรรม” อาจแบ่งออกเป็น ๒ รูปแบบ คือ แบบที่เขียนภาพเล่าเรื่องหลายกัณฑ์ต่อเนื่องกันในผืนเดียว (คล้ายกับ “ผ้าพระเวส” ในวัฒนธรรมลาว-อีสาน) และแบบที่เขียนเล่าเรื่องตอนละ ๑ ผืน ซึ่งแบบหลังนี้พบว่าบางแห่งมีการเขียนข้อความอักษรธรรมล้านนาบรรยายภาพเหตุการณ์กำกับไว้ หรือบางแห่งอาจคัดลอกข้อความจากเวสสันดรชาดกมาบรรจุไว้ด้วย เพื่อเข้าใจเหตุการณ์ในภาพนั้นดียิ่งขึ้น[๔๖]

พุทธจิตรกรรมผ้าพระบฏในพิธีกรรมเลี้ยงผีปู่แสะย่าแสะ

คติการใช้ผ้าพระบฏในพิธีกรรมที่ยังเห็นได้ชัดเจนในปัจจุบัน คือ การใช้ผ้าพระบฏแขวนประดับเป็นประธานในพิธีกรรมเลี้ยงผีปู่แสะย่าแสะ ซึ่งเป็นผีอารักษ์ของเมืองเชียงใหม่ โดยถือเอาวันขึ้น ๑๔ ค่ำเดือน ๙ เหนือเป็นหมุดหมายของการจัดพิธีเป็นประจำทุกปี จัดขึ้นบริเวณเชิงดอยคำ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ นอกจากจะเป็นการบูชาบรรพชนและอารักษ์เมืองเชียงใหม่แล้ว ยังเป็นสัญลักษณ์ของความหวังที่มีต่อความอุดมสมบูรณ์ในสังคมเกษตรกรรมดั้งเดิมของพื้นที่ด้วย

พิธีนี้เป็นการจำลองเหตุการณ์ตามตำนานที่เล่าว่า เดิมปู่แสะและย่าแสะเคยฆ่าสัตว์กินเป็นอาหาร แต่ได้ละเลิกไปหลังจากที่หันมาเลื่อมใสศาสนาพุทธ จนเมื่อทราบข่าวว่าพระพุทธเจ้าปรินิพพานแล้ว จึงกลับไปฆ่าสัตว์มากินดังเดิม ฤษีผู้เป็นบุตรจึงขอความช่วยเหลือจากขุนแสนทอง ครั้งแรกขุนแสนทองหล่อพระพุทธรูปเป็นโลหะ ไปมอบให้ปู่แสะย่าแสะกราบไหว้ จะได้ยำเกรงต่ออำนาจบารมีแห่งพระพุทธเจ้า แต่ไม่เป็นผล ขุนแสนทองจึงให้ช่างเขียนผ้าพระบฏเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับยืนสูง ๑๘ ศอก มีฉัพพรรณรังสีขนาบด้วยรูปพระสารีบุตรและพระโมคคัลลานะ พร้อมรูปพระอินทร์ พระพรหม ปัญจสิงขร และเทวดาทั้งหลาย จากนั้นนำพระบฏไปแขวนไว้ที่ต้นไม้นิโครธแห่งหนึ่ง แล้วเรียกให้ปู่แสะย่าแสะมาเข้าพบพระพุทธเจ้า เมื่อพระบฏกวัดแกว่งทำให้ปู่แสะย่าแสะพนมมือกราบไหว้ ด้วยเชื่อว่าพระพุทธยังคงมีพระชนม์อยู่ จึงกลับมายึดมั่นต่อพุทธศาสนาอีกครั้ง

สำหรับพระบฏผืนปัจจุบันที่ใช้แห่และแขวนไว้ประกอบพิธีเลี้ยงผีปู่แสะย่าแสะ เขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๙ ด้วยสีฝุ่น แสดงภาพพระพุทธเจ้าปางเปิดโลก (เสด็จลงมาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์) ขนาบด้วยเทวดาและพระสาวก ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่วัดป่าจี ตำบลแม่เหียะ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ พระบฏผืนนี้อาจจำลองแบบมาจากพระบฏที่เคยนิยมมาก่อนหน้านี้ ดังเช่น พระบฏเก่าแก่ที่พบในกรุเจดีย์วัดดอกเงิน อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่

พิธีกรรมเลี้ยงผีปู่แสะย่าแสะ บริเวณเชิงดอยคำ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ในภาพจะเห็นร่างทรงปู่แสะย่าแสะ กำลังกราบไหว้พระบฏ ซึ่งเป็นการจำลองเหตุการณ์ตามตำนาน สะท้อนนัยยะว่าอำนาจผีได้ยอมรับอำนาจพุทธศาสนา ตำราโบราณได้กล่าวถึงขั้นตอนพิธีกรรมเลี้ยงผีปู่แสะย่าแสะ

---

[๔๖] ชาญณรงค์ ศรีสุวรรณ, **คุ้มกลางเวียง**, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๘), หน้า ๒๓.

ไว้ว่าให้นำพระบฏแห่ออกจากเวียงเชียงใหม่ทางประตูสวนดอก ไปยังหอพื้นที่ประกอบพิธีกรรม และกลับเข้าเวียงทางประตูช้างเผือก ซึ่งปัจจุบันไม่มีการแห่โดยใช้เส้นทางเดิมนี้แล้ว

ภาพที่ ๑๘

จิตรกรรมพระบฏในภาพนี้เขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๙ มีความกว้างประมาณ ๒ เมตร สูงประมาณ ๓.๕ เมตร แสดงภาพพระพุทธเจ้าปางเปิดโลก

(ที่มา : ชาญณรงค์ ศรีสุวรรณ, ๒๕๕๘.)

๒.๔.๔ อัตลักษณ์ความเป็นพุทธจิตรกรรมล้านนา

จากการศึกษาพบว่า พุทธจิตรกรรมล้านนาเริ่มแรกมีลักษณะเส้นและสีเขียนเป็นแบบง่ายๆ ซึ่งบ่งบอกถึงพุทธจิตรกรรม (จิตรกรรมฝาผนัง) ไทยในแต่ละสมัยมีลักษณะแตกต่างกัน โดยมีลักษณะรูปแบบและเทคนิคเป็นของตัวเอง นอกจากนี้ยังมีการเปลี่ยนไปตามความคิดของสังคม สิ่งแวดล้อม และอิทธิพลจากต่างประเทศ จิตรกรรมฝาผนังไทยเขียนด้วยสีฝุ่นหรือสีน้ำกาว เหมาะสำหรับการเขียนบนผนังปูนที่แห้งแล้ว ซึ่งสามารถตกแต่งรายละเอียดได้ประณีต กระบวนการสร้างงานเป็นวิธีการที่ศิลปินเขียนแก้ปัญหา ในการสรรหารูปแบบเพื่อจัดองค์ประกอบภาพให้เหมาะสมกับ

เรื่องราว ตลอดจนลักษณะสถาปัตยกรรมแต่ละแห่ง จะมีลักษณะงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณี สามารถแบ่งตามลักษณะของงานออกเป็น ๖ ด้าน[๔๗] ดังนี้

๑. การจัดลำดับความสำคัญของภาพ

จิตกรรมฝาผนังไทยเป็นภาพขนาดใหญ่ที่เขียนเต็มผนัง โดยพื้นผนังใหญ่นั้นจะแสดงเหตุการณ์เรื่องเดียวกันแต่หลายตอน ศิลปินต้องแก้ปัญหาเรื่องการเน้นตำแหน่งที่เป็นจุดสนใจของภาพด้วยการใช้เส้นสินเทาที่มีลักษณะรูปทรงต่างกัน เพื่อแบ่งเหตุการณ์ในภาพ บางครั้งศิลปินจะใช้ภาพธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ภูเขา ลำธาร หรืออาคารเป็นตัวแบ่งภาพ

๒. ขนาดและระยะทาง

ศิลปินกำหนดส่วนต่าง ๆ ในภาพโดยคำนึงถึงความพอดี และความงามของภาพ จึงเห็นภาพบุคคลมีขนาดใกล้เคียงกับตัวอาคาร ซึ่งมีลักษณะผิดสัดส่วนไปจากความเป็นจริง สำหรับการแก้ปัญหาเรื่องระยะทาง จิตรกรรมฝาผนังไทยไม่ได้แสดงระยะทางใกล้ไกลด้วยวิธีการ Perspective แบบตะวันตก แต่ใช้วิธีแบบขั้นบันได (Step by Step) คือ ส่วนที่อยู่ใกล้จะอยู่ตอนหน้าของภาพ ส่วนที่อยู่เลยออกไปจะอยู่ถัดเลยขึ้นไป ทั้งนี้ขนาดและสัดส่วนที่อยู่ไกลออกไปก็มีขนาดเท่ากับสิ่งที่อยู่ข้างหน้าหรืออาจเล็กลงบ้างเล็กน้อย ลักษณะทั่วไปยังเป็นภาพที่มองจากที่สูง (Bird Eye View)

๓. การใช้สี

นิยมใช้สีฝุ่นที่ได้จากธรรมชาติ คือ สีเหลืองจากดินเหลืองหรือสำดำจากเขม่าไฟ ดังนั้นจิตรกรรมฝาผนังไทยในยุคแรกจึงมีสีน้อย ภาพแลดูกลมกลืนกัน และมีวรรณะสีเดียวเป็นส่วนใหญ่ จิตรกรรมฝาผนังไทยนิยมใช้สีฝุ่น ผสมกาวหนังมากกว่าการใช้สีปูนเปียก หรือสีขี้ผึ้งผสมน้ำมัน[๔๘] เนื่องจากการใช้สีฝุ่นช่วยให้งานจิตรกรรมมีความประณีต สามารถระบายสีพื้นให้เรียบแล้วตัดเส้นเล็ก ๆ ได้สวยงาม นอกจากนี้ยังนิยมปิดทองคำเปลวบนส่วนสำคัญของภาพ เพื่อให้ดูเด่นแพรวพราว

๔. การใช้เส้น

เส้นเป็นส่วนที่เสริมความงามโดยตรง จิตรกรรมฝาผนังไทยจะอุดมไปด้วยลีลาของเส้นที่ศิลปินบรรจงวาดไว้อย่างมีชีวิตชีวา เส้นทำให้ภาพชัดเจนและเกิดความงามอย่างสมบูรณ์ ความงามของลีลาเส้นที่พลิ้วสะบัดอยู่ในภาพผนังนั้นงามเกินบรรยาย

---

[๔๗] สมชาติ มณีโชติ, **จิตรกรรมไทย,** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๙), หน้า ๑๗-๑๘.

[๔๘] ศิลป์ พีระศรี, **คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง,** กรมศิลปากรจัดพิมพ์ถวายพระภิกษุและสามเณร ซึ่งมาชมหอศิลป์และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในเทศกาลเข้าพรรษา, (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๒), หน้า ๑๓-๑๖.

๕. การแสดงความคิดและมโนภาพ

จิตรกรรมฝาผนังไทยจะแตกต่างจากศิลปะทางคติเหมือนจริง การเขียนภาพมาจากมโนภาพซึ่งเป็นนามธรรม เช่น การเขียนภาพเทพให้มีรูปเป็นทิพย์ เทวดาต้องมีรูปร่างสัดส่วนสมบูรณ์ มีวงพักตร์งดงามบ่งบอกถึงความสงบสุข มีทรวดทรงอ่อนช้อยด้วยเส้นโค้งที่ประสานกันอย่างอ่อนหวาน ส่วนเรื่องราวของภาพเป็นกึ่งลึกลับกึ่งมหัศจรรย์ มีลักษณะคล้ายงานจิตรกรรมในประเทศแถบตะวันออกที่ภาพมีทั้งนรก สวรรค์ ป่าหิมพานต์ รวมถึงดินแดนมหัศจรรย์ต่างๆ ตามแต่จินตนาการของศิลปินจะสร้างสรรค์ออกมาเป็นรูปธรรมที่ผู้ชมสามารถรู้สึกและเข้าถึงความคิดของศิลปิน

๖. รูปแบบของตัวภาพ

ตัวภาพบุคคลไม่นิยมแสดงความรู้สึกทางใบหน้า แต่จะสื่อความหมายแสดงพฤติกรรมทางกิริยาอาการและอิริยาบถ รูปแบบของตัวภาพมีลักษณะคล้ายกัน เช่น ภาพเทพ กษัตริย์ เจ้านาย ข้าราชบริพาร บุคคลสมัยนั้น เป็นต้น มีรูปแบบเป็นแม่บทพิเศษและนิยมเขียนตามแบบที่สืบกันมาซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของตัวภาพ ทำให้เข้าใจเรื่องในจิตรกรรมนั้น รูปแบบนี้อาจคิดจากแบบจริงในธรรมชาติหรือสร้างสรรค์จากจินตนาการ เพื่อพรรณนาความหมายให้เกิดความเข้าใจอย่างสมบูรณ์ ภาพต่าง ๆ มีความแตกต่างกัน เช่น ภาพสัตว์หิมพานต์ อมนุษย์หรือภูตผีปีศาจที่เป็นภาพจินตนาการศิลปินแสดงลักษณะตามคัมภีร์ในพระพุทธศาสนา แต่บางส่วนแสดงเกินจริงของร่างกายมนุษย์และสัตว์บนโลก จากการศึกษารูปแบบของตัวภาพ[๔๙] พบว่า ตัวภาพแต่ละอย่างจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันออกมา ซึ่งจะอธิบายตามลำดับต่อไปนี้

๖.๑ การเขียนภาพกษัตริย์และเทวดา มีลักษณะรูปกายสมบูรณ์ สง่างาม สุภาพ มีบารมี ควรเคารพบูชา มีเครื่องทรงตั้งแต่พระเศียรจรดพระบาทที่ประดิษฐ์อย่างประณีตงดงาม พร้อมด้วยเครื่องสูงและบริวารแวดล้อม ส่วนอิริยาบถดูงดงามเป็นพิเศษ คือ ท่าทางลีลา ท่าแผลงศร และท่าประนมหัตถ์ เป็นต้น ภาพเจ้านายระดับเดียวกันก็มีลักษณะลดหลั่นตามลำดับของเครื่องประดับ ภาพกากหรือตัวประกอบชั้นชาวบ้านจะเขียนให้เห็นลักษณะของชาวบ้านในยุคนั้น ทำให้จิตรกรรมมีลักษณะเหมือนจริงแทรกอยู่ในรูปแบบของการเขียนภาพตามอุดมคติแต่มีส่วนกลมกลืนกันอย่างน่าชม

๖.๒ การเขียนภาพนางกษัตริย์ เทวี และอัปสรต่าง ๆ เขียนตามอุดมคติแบบภาพกษัตริย์ คือ นางกษัตริย์มีลักษณะงดงาม อ่อยช้อย นุ่มนวล รูปทรงสวยงามด้วยการเขียนเส้นที่อ่อน

---

[๔๙] กรรณิการ์ ตั้งตุลานนท์, “ศึกษาวิเคราะห์หลักพุทธธรรมที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดทองธรรมราชาติวรวิหาร”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต,** (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๔), หน้า ๒๘.

โค้งกลมกลึงด้วยท่าลีลาและท่านั่งพับเพียบเท้าแขนซึ่งเป็นอิริยาบถของเบญจกัลยาณี มีเครื่องทรงเครื่องสูง และบริวารประกอบให้ภาพเด่นยิ่งขึ้น

๖.๓ การเขียนภาพสถาปัตยกรรม เขียนเป็นภาพแบนราบ ให้สามารถเห็นความลึกโดยจินตนาการ เช่น เขียนภาพซุ้มคูหา หน้ามุขหรือหน้าต่าง เป็นต้น และการเขียนภาพปราสาทมีขนาดเล็กเพียงคลุมภาพกษัตริย์ที่ประทับอยู่หน้าปราสาทพอดี ไม่ขัดตา ทำให้ได้ภาพองค์ประกอบที่แน่น แต่ให้ความรู้สึกว่าปราสาทนั้นสูงใหญ่ สง่างามมีสัดส่วนที่เป็นความงามและองค์ประกอบที่แสดงความรู้สึกของสุนทรียภาพในอุดมคติของคนไทย

๖.๔ การเขียนภาพต้นไม้ มีหลายเทคนิคทั้งที่เขียนให้รู้ว่าเป็นต้นอะไร และเขียนเพื่อให้เป็นต้นไม้ โดยมีวิธีและเครื่องมือในการเขียน เช่น การระบายสีพุ่มไม้ แล้วตัดเส้นใบเป็นช่อโดยใช้พู่กับ การเขียนด้วยพู่กันมัดรวมกันเป็นกลุ่ม และขีดเป็นเส้นเรียวแหลมแบบใบไม้ ใบหญ้า การจิ้มหรือแตะโดยใช้รากลำเจียกหรือเปลือกกระดังงาจุ่มสีแตะให้เกิดกลุ่มสีเป็นพุ่มไม้ใบฝอยหรือแตะให้รู้สึกเป็นภาพต้นไม้ในระยะใกล้ไกลตาทั้งที่เป็นภาพแบน

๖.๕ การเขียนภาพลำน้ำ เขียนเป็นคลื่นเล็ก ๆ ทับซ้อนเป็นระลอก คลื่นแต่ละลูกจะมีเส้นริ้วของระลอกคลื่นซ้อนกันเป็นเส้นขนานถี่คล้ายถูกลมพัดระหว่างเกลียวคลื่นแต่ละลูกมีสัตว์น้ำอยู่เป็นคู่ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพสัตว์หิมพานต์

๖.๖ การเขียนภูเขา มีลักษณะคล้ายเขามอ โขดหิน หรือเขาไม้แบบจีน

จากข้อมูลที่ได้ศึกษามาข้างต้นนี้ สรุปได้ว่า ลักษณะงานจิตรกรรมฝาผนังไทยแบบประเพณีส่วนใหญ่เขียนด้วยสีฝุ่นผสมกาวที่ต้องมีการเตรียมพื้นผนังไว้เป็นอย่างดี ทำให้ศิลปินมีเวลาในการเขียนได้นานเท่าที่ต้องการ เพื่อให้งานออกมาประณีตละเอียดอ่อน เป็นจิตรกรรมที่เขียนจากความคิดและมโนภาพที่มีลักษณะเป็นอุดมคติ แสดงเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา และคติธรรมต่าง ๆ ส่วนการเขียนภาพบุคคลนั้นจะเขียนให้ได้สัดส่วนสวยงามอ่อนช้อย ไม่แสดงความรู้สึกบนใบหน้า แต่ละสื่อความหมายด้วยการแสดงกิริยาอาการในการจัดองค์ประกอบบนพื้นผนังที่กว้างใหญ่นั้น เรื่องเดียวกันที่มีหลายกลุ่มภาพจะถูกแบ่งพื้นที่ด้วยเส้นสินเทาหรือใช้ภาพธรรมชาติ การเขียนภาพใช้วิธีแบบแบนราบ ไม่แสดงปริมาตร ไม่มีระยะใกล้ไกลหรือลึก ภาพทั้งหมดดูเด่นชัดตลอดผนังและเหมืองมองจากที่สูง เป็นการวัดเพื่อให้ผู้ชมเข้าใจ

๒.๔.๕ จิตรกรรมฝาผนังของ ๘ วัดที่มีความสำคัญในล้านนา

๒.๕.๕.๑ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

๑) ประวัติวัดพระสิงห์

วัดพระสิงห์วรมหาวิหารหรือที่เรียกขานกันทั่วไปว่า “วัดพระสิงห์” นี้ เป็นวัดเก่าแก่ใกล้ประตูสวนดอก อันเป็นประตูกำแพงเมืองชั้นในด้านตะวันตก พญาผายู กษัตริย์ผู้ครองเมืองนครเชียงใหม่โปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นบรรจุพระอัฐิพญาคำฟู พระราชบิดา

วัดพระสิงห์มีชื่อเดิมว่า “วัดลีเชียง” เนื่องจากบริเวณหน้าวัดเป็นท้องสนาม คนมักมาชุมนุมซื้อขายสินค้ากันจนกลายเป็นตลาดลีเชียง เมื่อมีการสร้างวัดขึ้นจึงเรียกว่า วัดลีเชียง ตามไปด้วย

เมื่อครั้งสถาปนาวัดนั้น พญาผายูโปรดเกล้าฯ ให้ทรงสร้างปูชนียสถาน ปูชนียวัตถุขึ้น ดังนี้ ๑) พระวิหารหลวง ๒) พระสถูปเจดีย์และพระพุทธรูปประจำซุ้มคูหา ๔ ทิศ ต่อมาราวปี พ.ศ. ๑๙๔๓ เจ้ามหาพรหมอัญเชิญพระพุทธสิหิงค์มาจากเมืองกำแพงเพชร และนำไปถวายพระพญาแสนเมืองมา พญาแสนเมืองมาได้อัญเชิญไปประดิษฐานที่วัดบุปผาราม (วัดสวนดอกในปัจจุบัน) แต่เมื่อไปถึงวัดลีเชียง คานราชรถหักเดินทางต่อไม่ได้ จึงให้นำพระพุทธสิงห์ไปประดิษฐานที่วัดลีเชียง ตั้งแต่นั้นมาประชาชนจึงเรียกว่า “วัดลีเชียงพระ” และเปลี่ยนมาเรียก “วัดพระสิงห์ในเวลาต่อมา”

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : วิหารลายคำ ภายในประดิษฐานพระสิงห์ หรือพระพุทธสิหิงค์

เรื่อง : จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ การเขียนภาพใช้พื้นที่ของผนังทุกด้าน ยกเว้นผนังด้านหลังพระประธาน ซึ่งทำเป็นการปิดทองลงลายที่รับอิทธิพลแบบจีน เรื่องที่เขียนเป็นเรื่องสังข์ทองและสุวรรณหงส์ โดยเรื่องสังข์ทองจะเขียนผนังด้านซ้ายมือของพระประธาน และเรื่องสุวรรณหงส์จะเขียนบนผนังขวามือของพระประธาน ที่มีเนื้อเรื่องของนิทานชาดกเรื่องสังข์ทอง และเรื่องสุวรรณหงส์

อายุ : ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อาจเขียนในช่วงที่มีการบูรณปฏิสังขรณ์วิหารเมื่อราว พ.ศ. ๒๔๐๗ ซึ่งอยู่ในสมัยพระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ (เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ พ.ศ. ๒๓๙๙-๒๔๑๓)

รูปแบบ : ศิลปะล้านนาผสมผสานศิลปะรัตนโกสินทร์

การวางผัง : เริ่มต้นจากผนังทางด้านหน้า เข้าหาพระประธานด้านบนของผนังเขียนแถวของเทวดาในท่ากำลังเหาะ ถือดอกบัวและตุง หันหน้าเข้าหาพระประธาน การเขียนภาพจิตรกรรม เขียนจนเกือบถึงพื้นด้านล่าง คงเหลือพื้นที่ว่างไว้เล็กน้อย ด้านบนของผนังส่วนยกเก็จด้านหลัง กลับไม่เขียนภาพเทวดาเหาะ แต่เขียนรูปพระพุทธรูป ประทับนั่งขัดสมาธิราบปางมารวิชัย ภายในซุ้มเรือนแก้ว มีพระสาวกนั่งอยู่ทั้งสองด้าน[๕๐]

ตำแหน่งของภาพอาจจะกล่าวรายละเอียดเป็นแต่ละผนัง ดังนี้

ผนังที่ ๑ ภาพค่อนข้างจะเลอะเลือน แต่ยังสังเกตได้ว่า เป็นภาพที่แสดงถึงเมืองของนางยักษ์พันธุรัต เป็นภาพตอนการไล่ฆ่าสัตว์ ภาพการตีกลองเรียกประชุม

ผนังที่ ๒ ภาพด้านล่างของหน้าต่าง เป็นภาพกษัตริย์ของเมืองต่าง ๆ เดินทางมาเลือกคู่ที่เมืองท้าวสามล ภาพด้านซ้ายของหน้าต่างเป็นตอนที่พระสังข์ลอบชุบตัวและสวมรูปเงาะ เกือกแก้ว

---

[๕๐] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา**, พิมพ์ครั้งแรก, (กรุงเทพมหานครมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๖), หน้า ๕๖-๕๘.

ถือไม้เท้า เหาะหนีออกจากเมือง ภาพด้านบนของหน้าต่างเป็นตอนที่นางพันธุรัตอ้อนวอให้พระสังข์กลับเมือง และตอนเขียนมนต์เรียกเนื้อเรียกปลาให้

ผนังที่ ๓ ผนังด้านขวาของหน้าต่าง เป็นภาพตอนที่เจ้าเงาะเหาะมา แล้วอาศัยอยู่กับเด็กเลี้ยงควาย ในภาพมีการละเล่นพื้นเมืองของเด็กหลายอย่าง ผนังด้านซ้ายของหน้าต่างเป็นภาพตอนที่พี่ของนางรจนา และกษัตริย์กำลังเลือกคู่

ผนังที่ ๔ ผนังด้านขวาของหน้าต่าง เป็นตอนที่ท้าวสามลตรัสให้เสนาไปป่าวร้องให้ผู้คนมาให้นางรจนาเลือก ผนังด้านซ้ายของหน้าต่าง เป็นภาพตอนเจ้าเงาะกำลังเล่นกับเด็กเลี้ยงควาย และเสนาใช้ดอกไม้แดง ล่อให้เข้าไปในวัง

ผนังที่ ๕ ผนังด้านขวามือของหน้าต่าง เป็นภาพตอนเจ้าเงาะเข้าวัง และถูกผู้คนล้อเลียน ผนังด้านล่างหน้าต่างดำเนินเรื่องตั้งแต่ ท้าวสามลให้นางรจนาลงมาเสี่ยงพวงมาลัย นางรจนาเห็นรูปทองของเจ้าเงาะ จึงเสี่ยงพวงมาลัยให้เจ้าเงาะ ท้าวสามลโกรธจนเป็นลม และขับไล่นางรจนากับเจ้าเงาะออกนอกเมือง

ผนังที่ ๖ เจ้าเงาะและนางรจนาถูกพี่ ๆ ล้อเลียน ในขณะที่กำลังจะออกมาอยู่กระท่อมปลายนา

ผนังที่ ๗ เป็นภาพที่เลอะเลือนมาก ปรากฏแต่แถวพระพุทธรูปด้านบนเท่านั้น

ผนังที่ ๘ ภาพตอนบนเลอะเลือน ยังคงสภาพแต่ด้านล่างของหน้าต่าง เป็นภาพตอนสุวรรณหงส์เสี่ยงทายว่าว ไปพันยอดปราสาทนางเกศสุริยง ตอนขี่หงส์ยนตร์เข้าไปหานางเกศสุริยง และตอนพระสุวรรณหงส์ถูกหอกของพี่เลี้ยงนางเกศสุริยง

ผนังที่ ๙ ภาพค่อนข้างจะเลอะเลือน แต่พอสังเกตได้ว่าเป็นตอนที่พระอินทร์เสด็จมาช่วยให้นางเกศสุริยงฟื้น และมอบศรศักดิ์สิทธิ์ พร้อมทั้งน้ำมันทิพย์ ภาพด้านล่างหน้าต่างเป็นตอนพระสุวรรณหงส์ขี่หงส์ยนตร์กลับ แต่สิ้นพระชนม์ในเมืองไอยรัตน์ ภาพด้านขวาของหน้าต่าง เป็นตอนที่นางเกศสุริยงกับพราหมณ์โต เข้าไปเมืองไอยรัตน์

ผนังที่ ๑๐ ภาพทางด้านล่าง และซ้ายมือหน้าต่างเลอะเลือน ยังคงเหลือแต่ภาพด้านขวาที่เป็นตอนพระสุวรรณหงส์ เสด็จออกตามหานางเกศสุริยง

ผนังที่ ๑๑ ภาพที่ยังคงหลงเหลืออยู่เป็นภาพท้าวสุวรรณวีก เรียกประชุมพลและออกมารบกับพระสุวรรณหงส์ และถูกฆ่าตาย

ผนังที่ ๑๒ น่าจะเป็นช่างคนละคนที่เขียน เพราะโครงสร้างของสีเปลี่ยนไปมาก มีผู้กล่าวว่า เป็นภาพตอนกุมภัณฑ์รบกับวิรุณเมฆ

ผนังที่ ๑๓ ภาพเลอะเลือนทั้งหมด

ผนังที่ ๑๔ ภาพตอนล่างเลอะเลือน แต่ยังพอเห็นเค้าโครงของแถวพระพุทธรูปประทับนั่งในซุ้มเรือนแก้วด้านบนได้บ้าง

ภาพที่ ๑๙ ผนังด้านขวาของหน้าต่าง เป็นตอนที่ท้าวสามลตรัสให้เสนาไปป่าวร้องให้ผู้คนมาให้นางรจนาเลือก ในเรื่องสังข์ทอง ทางทิศเหนือของวิหารลายคำ

(**ที่มา** : ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ๒๕๕๖.)

ภาพที่ ๒๐ ภาพที่ยังคงหลงเหลืออยู่เป็นภาพตนท้าวสุวรรณวีก เรียกประชุมพลและออกมารบกับพระสุวรรณหงส์ และถูกฆ่าตาย ทางทิศใต้ของวิหารลายคำ

(**ที่มา** : ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ๒๕๕๖.)

๒.๔.๕.๒ วัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

๑) ประวัติวัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร

วัดพระธาตุหริภัญชัยเป็นวัดหลวงสำคัญของเมืองลำพูน และเป็นศูนย์กลางพุทธ ศาสนาสำคัญของบ้านเมืองล้านนา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มเมืองเชียงใหม่ ลำพูน และลำปาง งานพุทธจิตรกรรมปรากฏในวิหารหลวงซึ่งสร้างขึ้นใหม่แทนวิหารเดิมที่ได้พังลงจากลมพายุพัดในปี พ.ศ.๒๔๕๖ และได้รับการสร้างใหม่ภายใต้การนำโดยครูบาศรีวิชัย พ.ศ. ๒๔๖๓ เป็นวิหารก่ออิฐถือปูนขนาดใหญ่แบ่งออกเป็น ๕ ห้อง ประกอบด้วยระเบียงมุขหน้า – หลัง และ ระเบียงรอบวิหาร[๕๑] ลักษณะวิหารแบบนี้อาจปรับโครงสร้างเลียนแบบวิหารหรืออุโบสถแบบ ศิลปะรัตนโกสินทร์ – กรุงเทพมหานคร ครูบาศรีวิชัยได้เดินทางบูรณะก่อสร้างวัดสำคัญทั้งในเมืองและชนบททั่วล้านนา (ปรากฏในช่วง พ.ศ. ๒๔๖๓ – ๒๔๗๗) อันเป็นช่วงสำคัญภายหลังกลับจากกรุงเทพมหานคร หลังจากที่ท่านถูกข้ออธิกรณ์ โดยครูบาศรีวิชัยได้บูรณะก่อสร้างวิหารหลวงวัดพระธาตุหริภุญชัย จ. ลำพูน เป็นแห่งแรก จากการสำรวจข้อมูลพบว่า วิหารหลวงวัดพระธาตุหริภุญชัยอาจเป็นต้นแบบสำคัญใน

---

[๕๑] ชาญณรงค์ ศรีสุพรรณ, “วิหารที่สร้างในกระบวนการครูบาศรีวิชัย”, **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต** สาขาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๐), หน้า ๖๙ – ๗๐.

“วิหารหลวงแบบครูบาศรีวิชัย” ดังปรากฏความต้องการของพระครูศรีวิราชวชิรปัญญา เจ้าคณะแขวงบริเวณเมืองพะเยา ซึ่งนิมนต์ครูบาศรีวิชัยเป็นประธานการบูรณะก่อสร้างวิหารหลวงวัดพระเจ้าตนหลวง จ.พะเยา ว่า “ฮ่างหุ่นวิหารนั้น...เปิงใจ๋อย่าง วิหารหลวงเมืองลำพูน...”[๕๒]

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : วิหารหลวง

เรื่อง : ทศชาติชาดก เวสสันดรชาดก พุทธประวัติ

อายุ : ภาพพุทธจิตรกรรมภายในวิหารหลวงสำเร็จลงในวันที่ ๑๕ กุมพาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๐๔ โดยมีคำจารึกอักษรไทย ภาษาไทย กำกับไว้ว่า “สร้างภาพ สกุลโนตำนนท์ ห้างหุ้นส่วนอินทพานิชลำพูน บรรจงภาพ อาคม ไชยสิทธิ์ หนองช้างคืน ลำพูน บรรยายภาพ พระเทพมุนี เจ้าอาวาส อักษรลิขิต มงคล ฤทธิ์บุรี ท่าขาม ในเมืองลำพูน”

รูปแบบ : ศิลปะสมัยใหม่ แนวสมจริงตามปรัมปราคติ

การวางผัง : พุทธจิตรกรรมเขียนจบภายในห้องภาพ แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน คือ จิตรกรรมพุทธประวัติและจิตรกรรมเวสสันดรชาดก ทั้งหมดเขียนขึ้นภายในกรอบสี่เหลี่ยมขนาดใหญ่เต็มผนังทั้งสองด้านโดยเริ่มจากผนังทิศใต้ด้านในพระวิหาร เป็นภาพเล่าเรื่องทศชาติชาดกเริ่มจากเรื่องเตมียชาดก เรียงออกมาทางด้านนอกจนสุดผนังทิศใต้ จากนั้นเริ่มผนังสกัดหน้าเป็นภาพเล่าเรื่องที่มาของการเทศนาเวสสันดรชาดก ถัดลงมาเป็นกรอบภาพเล่าเรื่องเวสสันดรชาดก ๑๓ เริ่มจากกัณฑ์ทศพรหิมพานต์ ทานกัณฑ์ และเชื่อมต่อกับผนังทิศเหนือเริ่มจากวนประเวสน์จนไปสุดผนังทิศ เหนือด้านในเป็นเรื่องนครกัณฑ์ จุดเด่นของจิตรกรรมแห่งนี้คือ การประพันธ์วรรณกรรม ประเภทโคลงกำกับไว้เป็นคำอธิบายในแต่ละภาพด้วย โดยมีโคลงกล่าวถึงความศรัทธาและขอผลบุญจากการอุทิศบริจาคเขียนงานพุทธจิตรกรรมชุดนี้ไว้ด้วยว่า[๕๓]

“บารมีภาพสร้าง สินถวาย
สว่างสุขทุกข์วาย วางเว้น
ใดมุ่งจุงสมหมาย มโนมาล
ชาติสุดรุดสู่เส้น ส่องห้องนฤพาน บารนี”

ลักษณะเด่นของรูปแบบพุทธจิตรกรรม คือ การนำภาพพิมพ์ชุด ส.ธรรมภักดี (ตีพิมพ์จำหน่ายและคณะศรัทธา/คณะสงฆ์นิยมนำมาใส่กรอบประดับผนังอาคารทางพุทธศาสนา ในช่วง

---

[๕๒] ชาญคณิต อาวรณ์, “สัญลักษณ์ในหน้าบันวิหารและอุโบสถสมัยครูบาศรีวิชัย: การเมืองวัฒนธรรมในสังคม ล้านนา พ.ศ.๒๔๖๓ - ๒๔๗๗” **วารสารวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่** ปีที่ ๓, ฉบับที่ ๑ (มกราคม – มิถุนายน ๒๕๕๕) : ๙๑ – ๑๒๐.

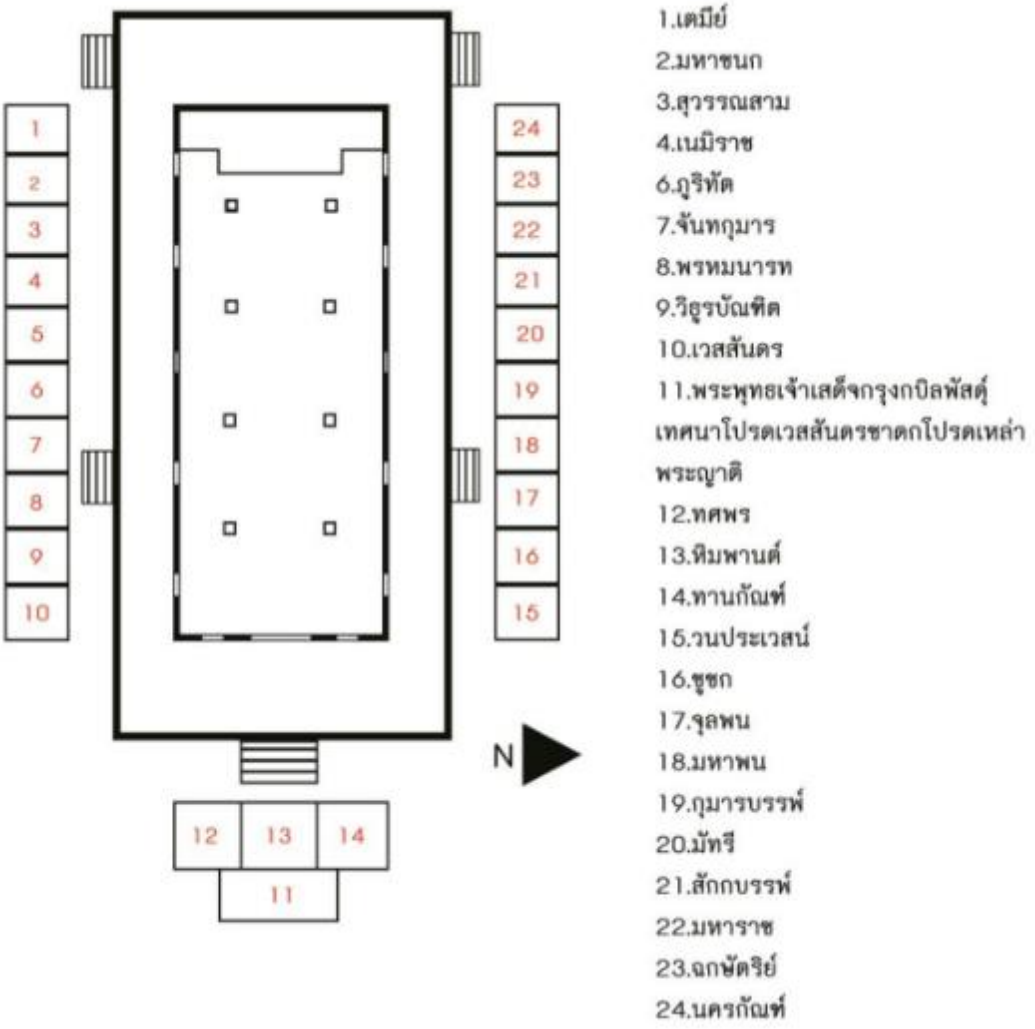
[๕๓] สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, (โครงการข้อสนเทศล้านนาคดีศึกษา : โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๙), หน้า ๙-๑๐.

ทศวรรษ ๒๕๐๐ เป็นต้นมา) มาปรับปรุงวิธีการแสดงออก ดังเห็นว่าในวิหารหลวงแห่งนี้ก็ประดับชุดภาพพิมพ์นี้เช่นกัน[๕๔]

ภาพที่ ๒๑ ภาพพุทธจิตรกรรมในวิหารหลวง วัดพระธาตุหริภัญชัย จ.ลำพูน

ภาพที่ ๒๒ เปรียบเทียบภาพพิมพ์ ส.ธรรมภักดี (ซ้าย) กับจิตรกรรมเรื่องพรหมนารทะ วัดพระธาตุหริภุญไชย เมืองลำพูน (ขวา)
(**ที่มา** : ชาญคณิต อาวรณ์, สิงหาคม ๒๕๖๓)

[๕๔] ชาญคณิต อาวรณ์, **“รายงานการวิจัยเรื่อง จิตรกรรมภาคเหนือตอนบน พ.ศ.๒๔๗๕ – ๒๕๐๔ : การวิจัยเพื่อหาประเด็นใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ”**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), ๒๕๖๐), หน้า ๕๖-๕๗.



ภาพที่ ๒๓ แผนผังพุทธจิตรกรรม วิหารหลวง วัดพระธาตุหริภุญชัย เมืองลำพูน
(**ที่มา** : ชาญคณิต อาวรณ์, สิงหาคม ๒๕๖๓)

๒.๔.๕.๓ วัดทุ่งฝูง อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปาง

๑) ประวัติวัดทุ่งฝูง

คำว่า “ทุ่งฝูง” หมายถึง พื้นที่ที่อุดมสมบูรณ์ไปพันธุ์ไม้ฝูง หรือชื่อว่า “ไม้เติม”ในภาษาท้องถิ่น จากคำกล่าวของพ่อหนานจันทร์ แรงจริง ราษฎรอาวุโสแห่งบ้านทุ่งฝูง กล่าวว่า คุณปู่ และคุณย่าของท่านเล่าสืบกันมาว่า ชาวบ้านจากบ้านวังขวาง (ปัจจุบันไม่มีบ้านวังขวางแล้ว เนื่องจากเดิมเป็นพื้นที่เหนือเขื่อนกิ่วลมซึ่งมีการอพยพผู้คนอย่างต่อเนื่องมาสู่พื้นที่ลุ่มน้ำวัง ตอนบน (กระทั่งภายหลังการสร้างเขื่อน ราว พ.ศ.๒๕๐๗ – ๒๕๑๒ ทำให้หมู่บ้านแห่งนี้สลายไปในที่สุด) ชาวบ้านวังขวางซึ่งเป็นรุ่นปู่ย่ำของพ่อหนานจันทร์ แรงจริง เดินทางมากลุ่มหนึ่งราว ๒๐ ครัวเรือนแล้วมาตั้งหมู่บ้านบริเวณทุ่งต้นไม้ฝูงหรือไม้เติมแห่งนี้ เมื่อราว ๑๕๐ กว่าปีที่ผ่านมา (ราวต้นพุทธศตวรรษที่

๒๕) หมู่บ้านแห่งนี้จึงได้ชื่อว่าบ้านทุ่งฝูง อนึ่ง การอพยพโยกย้ายผู้คนเพื่อแสวงหาที่ดินทำกินในเขตต้นน้ำวังในช่วงพุทธศตวรรษ ที่ ๒๕ เป็นปรากฏการณ์สำคัญยิ่ง เนื่องจากในเขตที่ราบลุ่มน้ำวังตอนกลางเผชิญกับภัยแล้งอยู่หลายครั้ง จึงทำให้ผู้คนอพยพมายังพื้นที่ อ.แจ้ห่ม อ.วังเหนือ อ.งาว อ.เมืองปาน ส่วนหนึ่งอาจอพยพต่อเนื่องไปยังพะเยาและเชียงรายในที่สุดอีกด้วย วัดทุ่งฝูงตั้งอยู่บนเนินม่อนดอยทางตอนกลางของบ้านทุ่งฝูง มีวิหารตั้งหันหน้าไปทางทิศตะวันออก วิหารผังสี่เหลี่ยมผืนผ้าขนาด ๕ ห้อง มีเสาร่วมในเป็นเสาไม้กลม ตั้งรับโครงสร้างหลังคำแบบจั่วมุงด้วยแผ่นไม้แป้นเกล็ด มีการปิดฝ้าเพดาน มีผนังก่อปิดล้อมทุกด้าน เจาะช่องหน้าต่างตรงกลางของผนังแต่ละห้อง ด้านหน้าสร้างเป็นซุ้มประตูวิหารทางเข้าหลัก ๑ ช่อง ขนาบด้วยประตูทางเข้าด้านแผงปีกนก นอกจากนั้นยังสร้างประตูทางเข้าอีกด้านไว้ทางผนังทิศเหนือ ท้ายวิหารก่อฐานชุกชีประดิษฐานพระประธาน อันมีมาตั้งแต่วิหารก่อนหน้านี้[๕๕]

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : วิหาร

เรื่อง : พุทธประวัติ พระมาลัย เวสสันดรชาดก ชาดกนอกนิบาตหงส์หิน

อายุ : ภาพพุทธจิตรกรรมเขียนขึ้นในช่วงราว พ.ศ. ๒๕๐๕ – ๒๕๐๙

รูปแบบ : ศิลปะล้านนา แนวพื้นบ้าน (FOLK) บางส่วนทราบแน่ชัดว่าเขียนโดยหลวงพ่อป้อ ทุเสนะ แต่ภาพบางส่วนมีฝีมือแตกต่างออกไป เช่น ภาพสตรี เขียนด้วยการลงสีเข้ม สันนิษฐานว่าอาจเป็นผลงานของหลวงพ่อศิริวงศ์ อภิวณฺโณ ซึ่งเป็นเจ้าอาวาสในขณะนั้นมาร่วมเขียนภาพด้วย เพราะมีรูปแบบคล้ายกับภาพที่ท่านเขียนไว้ในบันทึกและพับสาของท่าน

การวางผัง : วิหารหลังปัจจุบันนี้ ชาวบ้านช่วยกันสร้างขึ้นเมื่อวันที่ ๑๘ มกราคม พ.ศ. ๒๕๐๕ ในสมัยหลวงพ่อศิริวงศ์ อภิวณฺโณ เป็นเจ้าอาวาส ภายในวิหารนี้มีงานพุทธจิตรกรรมสีฝุ่นเขียนบนผนังทั้งสี่ด้าน พุทธจิตรกรรมแบ่งออกเป็น ๔ พื้นที่คือ[๕๖]

พื้นที่แรก ผนังสกัดหลังด้านหลังพระประธาน แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน

ส่วนล่างสุด เขียนรูปพระพุทธเจ้าประทับนอนแวดล้อมด้วยสาวก น่าจะหมายถึง การอาพาธก่อนปรินิพพาน ด้านบนตรงกลางผนังเขียนภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่ง แสดงปางสมาธิใต้ต้นศรีมหาโพธิ์ ด้านขวาพระพุทธเจ้าเป็นภาพพญามารผจญโพธิบัลลังก์และมีนางธรณีประทับยืนบีบมวยผม ทำให้น้ำหลั่งท่วมเหล่าพลมาร

---

[๕๕] ชาญคณิต อาวรณ์, **“รายงานการวิจัยเรื่อง จิตรกรรมภาคเหนือตอนบน พ.ศ.๒๔๗๕ – ๒๕๐๔ : การวิจัยเพื่อหาประเด็นใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ”**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), ๒๕๖๐), หน้า ๖๗.

[๕๖] สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, (โครงการข้อสนเทศล้านนาคดีศึกษา : โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๙), หน้า ๑๐.

ส่วนด้านขวาพระพุทธเจ้าแสดงเป็นภาพช้างคุกเข่าชูงวงประคอง ดอกบัว และมีพลมารประคองอัญชลีชูดอกบัวเช่นกัน ใกล้กันนั้นยังมีภาพพุทธประวัติตอนท้าว จตุโลกบาลถวายบาตร ๔ ใบ

พื้นที่ที่สอง ผนังวิหารด้านทิศตะวันตก (ใต้ส่วนโครงสร้างปีกนก – ขนาบสองข้าง ผนังสกัดหลังพระประธาน) ผนังด้านซ้ายพระประธาน เริ่มจากภาพประสูติพระโพธิสัตว์ ต่อด้วยเหตุการณ์ตอนเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จประพาสอุทยานเห็นเทวทูตทั้ง ๔ ทำให้พระองค์ตัดสินใจออกผนวช ต่อด้วยภาพเจ้าชายสิทธัตถะเสด็จเยี่ยมพระนางพิมพายโศธราและพระราหุลกุมารก่อนออกมหาภิเณษกรมณ์ ด้านขวาพระประธาน แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน

ส่วนล่างเขียนเรื่องเจ้าชายสิทธัตถะออกมหาภิเณษกรมณ์ และปลงพระเกศาริ่มฝั่งแม่น้ำอโนมา

ส่วนบนเขียนพุทธประวัติตอนนางสุชาดาถวายข้าวมธุปายาส ต่อด้วยพระสมณโคดมลอยถาดลงน้ำเนรัญชรา

พื้นที่ที่สาม เริ่มเรื่องตอนในสุดของผนังทิศใต้ (ออกมาทางด้านหน้าวิหารทิศตะวันออก) คือ เรื่องพระมาลัยและต่อด้วยเรื่องเวสสันดรชาดก วนไปทางผนังด้านหน้าวิหาร – ผนังใต้โครงสร้างปีกนก ไปสุดตอนในของผนังทิศเหนือนับเป็นเรื่องเอกที่ใช้พื้นที่มากที่สุดของการเขียนภาพพุทธจิตรกรรม

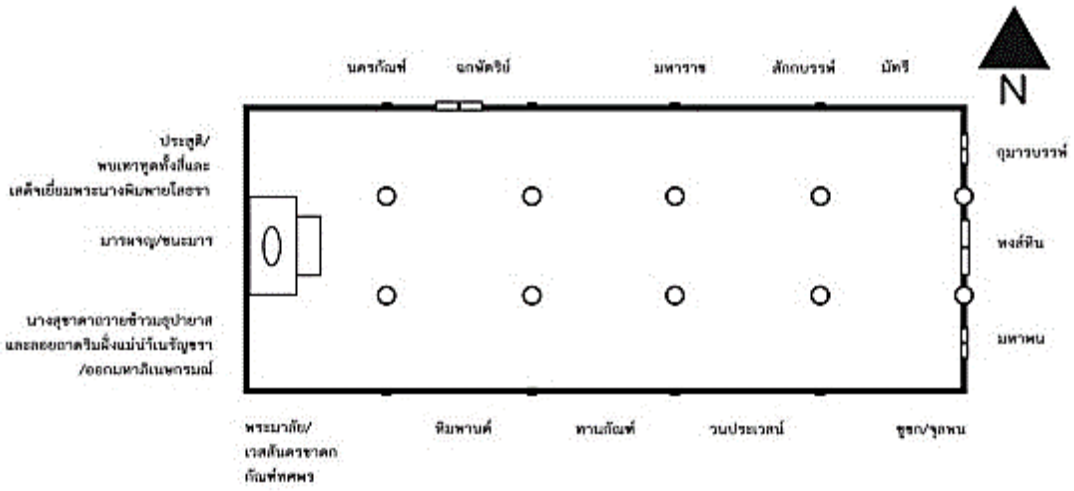
พื้นที่ที่สี่ ผนังสกัดด้านหน้าวิหารเขียนภาพเล่าเรื่องหงส์หิน [๕๗]

ภาพที่ ๒๔ ภาพพุทธจิตรกรรมฝาผนังที่วัดทุ่งฝูง อ.วังเหนือ จ.ลำปาง
ปรากฏภาพเวสสันดรชาดก ผลงานหลวงพ่อคำป้อ
(**ที่มา** : ชาญคณิต อาวรณ์, ๒๕๖๐)

---

[๕๗] ชาญคณิต อาวรณ์, **“รายงานการวิจัยเรื่อง จิตรกรรมภาคเหนือตอนบน พ.ศ.๒๔๗๕ – ๒๕๐๔ : การวิจัยเพื่อหาประเด็นใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ”**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักกองทุนสนับสนุนการวิจัย (สกว.), ๒๕๖๐), หน้า ๗๐.

ภาพที่ ๒๕ ภาพบุคคลสตรีในฉากนครกัณฑ์ สันนิษฐานว่าเป็นฝีมือหลวงพ่อศิริวงศ์ อภิวณฺโณ เจ้าอาวาสวัดทุ่งฝูงซึ่งมีส่วนร่วมในการเขียนภาพกับหลวงพ่อคำป้อ
(**ที่มา** : ชาญคณิต อาวรณ์, ๒๕๖๐)



ภาพที่ ๒๖ แผนผังพุทธจิตรกรรมในวิหาร วัดทุ่งฝูง
(**ที่มา** : ชาญคณิต อาวรณ์, ๒๕๖๐)

๒.๔.๕.๔ วัดบุญยืน อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา

๑) ประวัติวัดบุญยืน

วัดบุญยืนเดิมตั้งอยู่ในพื้นที่วัดสร้อยคำ (ปัจจุบันเป็นพื้นที่เอกชนติดอยู่ทางด้านทิศตะวันตกของวัด) มีการย้ายมาตั้งในพื้นที่วัดบุญยืนนี้เมื่อราว พ.ศ.๒๔๕๐ โดยแลกเปลี่ยนกับ ทีดินของพ่ออุ้ยตื้อ เบิกบาน บุคคลผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างอาคารและงานศิลปกรรมทางพุทธศาสนาในวัดบุญยืนคือ พระครูภาวนาธิคุณ หรือครูบาอินโต คนฺธว์โส

ครูบาอินโต คนฺธวโส ซึ่งมีชื่อเสียงในการเทศน์มหาชาติ (ธรรมหลวง) ได้รับการแต่งตั้งให้เป็นเจ้าคณะอำเภอพะเยา จ.เชียงราย (ในช่วงราว พ.ศ.๒๔๘๑) ท่านจึงได้ย้ายที่จำพรรษาจาก วัดบ้านต๋ำเหล่ามาจำพรรษาที่วัดบุญยืนเพื่อสะดวกต่อการติดต่อกับทางราชการ จากนั้นจึงเริ่มสร้างพระวิหารในช่วงราว พ.ศ.๒๔๙๓ และผูกพัทธสีมาเป็นอุโบสถเมื่อราว พ.ศ.๒๔๙๘ (ครูบาอิน โต ดำรงตำแหน่งเจ้าอาวาสวัดบุญยืนตั้งแต่ พ.ศ.๒๔๘๑จนกระทั่งมรณภาพ พ.ศ.๒๕๒๐)[๕๘]

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : พระอุโบสถ

เรื่อง : พุทธประวัติ พระมาลัย เวสสันดรชาดก

อายุ : ภาพพุทธจิตรกรรมของพระอุโบสถอันเป็นที่ตั้งงานจิตรกรรมนั้น เป็นอุโบสถก่ออิฐถือปูนขนาด ๔ ห้อง อยู่ในผังสี่เหลี่ยมมีมุขหน้า หลังคาซ้อนลดหลั่นกัน ๒ ชด[๕๙] พุทธจิตรกรรมเขียนอยู่บนผนังปูน เขียนด้วยเทคนิคสีฝุ่น มีจารึกอักษรไทย ภาษาไทย ไว้บนผนังสกัดหลังด้านหลังพระประธานว่า “ สล่า น้อง อินชัยเทพ ลป. ลงมือเขียนวันที่ ๒๕ มิถุนายน พ.ศ.๒๔๙๔ โดยท่านอาจารย์อินโต เจ้าอาวาส นำคณะศรัทธาสร้างเรื่องพุทธประวัติและมหาเวสสันดร”[๖๐]

รูปแบบ : ศิลปะสมัยใหม่ แนวสมจริงตามปรัมปราคติ เขียนโดยสล่าน้อง อินชัยเทพ

การวางผัง : พุทธจิตรกรรมแห่งนี้มีเนื้อหาแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน ตามพื้นที่ผนังวิหาร

ส่วนแรกเขียนในผนังสกัดหลังด้านหลังพระประธาน เป็นเรื่องพุทธประวัติตั้งแต่ประสูติไปจนถึงปฐมเทศนา – อนิมิสเจดีย์

ส่วนที่สองเขียนในผนังสกัดหน้า เป็นเรื่องพระมาลัย

ส่วนที่สามเขียนเริ่มจากมุมผนังทางทิศตะวันออกเฉียงใต้เขียนเรื่องเวสสันดรชาดกเริ่มจากกัณฑ์ทศพรไล่เรียงไปทางผนังตอนใน แล้วมาเริ่มกัณฑ์กุมารบรรพ์ทางผนังมุมทิศตะวันตกเฉียงเหนือจนสุดถึงฉากนครกัณฑ์ทางด้าน นอกสุดของผนังมุมทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ พุทธจิตรกรรมแห่งนี้ เขียนบรรยายตัวภาพต่างๆ กำกับไว้ด้วยอักษรไทย ภาษาไทยในตัว ภาพแต่ละฉากเช่นเดียวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดช่างแต้ม อ.เมือง จ.ลำปาง

---

[๕๘] พระภิกขุญาณรังสี ญาณรังสี และชวนชื่น ชูเชื้อ, **ประวัติวัดบุญยืน หนังสือที่จำหมายงานป่ามตองหล่อพระเจ้าทองทิพย์และพระเจ้าทันใจ วันที่ ๑๓ – ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๕๕๕**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๕),๑ – ๑๐.

[๕๙] ชาญคณิต อาวรณ์, **“รายงานการวิจัยเรื่อง จิตรกรรมภาคเหนือตอนบน พ.ศ.๒๔๗๕ – ๒๕๐๔ : การวิจัยเพื่อหาประเด็นใหม่ทางประวัติศาสตร์ศิลปะ**, หน้า ๖๗.

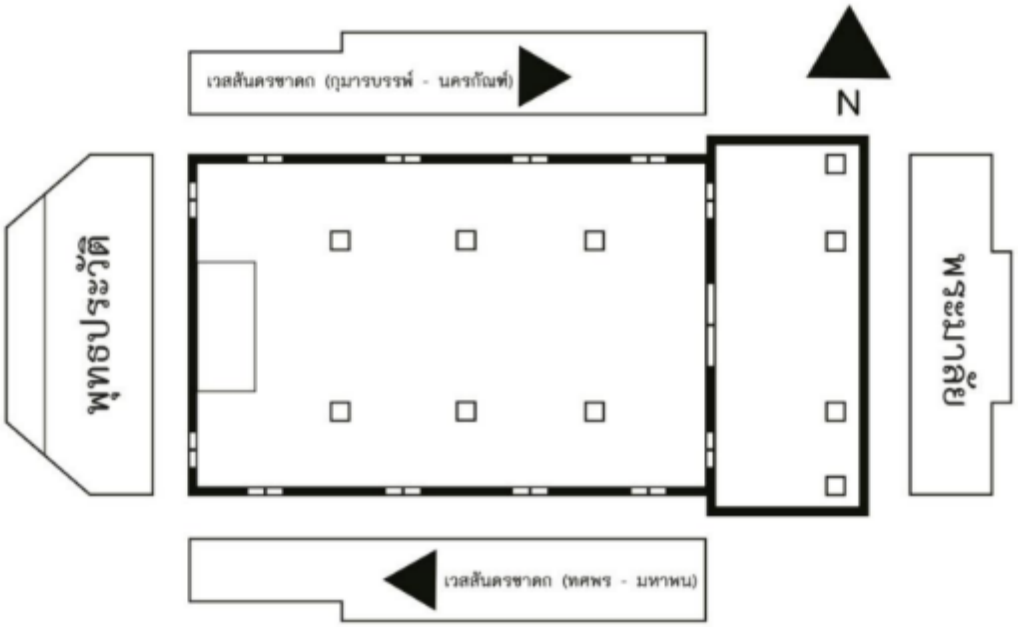
[๖๐] สุรพล นาถะพินธุ, **รากเหง้าบรรพชนคนไทย: พัฒนาการทางวัฒนธรรมก่อนประวัติศาสตร์**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๐), หน้า ๑๓๒.

(แต่ที่วัดช่างแต้มมี อักษรธรรมล้านนาปะปนอยู่) แต่สอดแทรกตัวภาพต่างๆ ไว้มากกว่า ทั้งยังอาจเป็นครั้งแรกที่ระบุชื่อตัวตนที่แท้จริงของช่าง (วัดช่างแต้ม ใช้อักษรย่อว่า “น.อินชัยเทพ”)[๖๑]

ภาพที่ ๒๗ พุทธจิตรกรรมพระมาลัย วัดบุญยืน จ. พะเยา
ผนังด้านหน้าพระประธาน
(**ที่มา** : สุรพล นาถะพินธุ, ๒๕๕๐)

[๖๑] สุรพล นาถะพินธุ, **รากเหง้าบรรพชนคนไทย: พัฒนาการทางวัฒนธรรมก่อนประวัติศาสตร์**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๐), หน้า ๑๓๕-๑๓๗.

ภาพที่ ๒๘ พระครูภาวนาธิคุณ หรือครูบาอินโต คนฺธว์โส
ผู้อุปถัมภ์การสร้างงานพุทธจิตรกรรมวัดบุญยืน
(**ที่มา** : สุรพล นาถะพินธุ, ๒๕๕๐)



ภาพที่ ๒๙ แผนผังพุทธจิตรกรรมในพระอุโบสถ วัดบุญยืน
(**ที่มา** : สุรพล นาถะพินธุ, ๒๕๕๐)

๒.๔.๕.๕ วัดเจ็ดยอด อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

๑) ประวัติวัดเจ็ดยอด

วัดเจ็ดยอด เดิมเป็นพื้นที่วัดร้าง ต่อมาราว พ.ศ.๒๓๘๖ พระเจ้ามโหตรประเทศ เจ้าหลวงเมืองเชียงใหม่ในขณะนั้น โปรดให้พระราชวงศ์นำราษฎรจากเมืองเชียงใหม่ – ลำพูน ลำปาง เข้ามาฟื้นฟูเมืองเชียงราย – เชียงแสนอีกครั้งหนึ่ง วัดเจ็ดยอดจึงได้รับการบูรณะขึ้น เช่นกัน นำโดยพระครูบาคันธะ คนฺธวโส มีการสร้างพระธาตุขึ้นใหม่อีกครั้งหนึ่ง พร้อมกับตั้งชื่อ วัดนี้ตามชื่อวัดเจ็ดยอด หรือวัดมหาโพธาราม แห่งเมืองเชียงใหม่ งานสร้างวัดเพิ่มเติมคงมีมาตลอดช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เห็นได้จากการบูรณะเจดีย์ อีกครั้งเมื่อ พ.ศ.๒๔๖๐ – ๒๔๖๘ และพระวิหารหลวงสร้างเมื่อวันที่ ๑๓ กันยายน พ.ศ.๒๔๗๑ มีการฉลองเมื่อ พ.ศ.๒๔๗๘ มีการผูกพัทธสีมาให้เป็นอุโบสถ อุโบสถวางในแนวแกนทิศตะวันออก เป็นผังสี่เหลี่ยมผืนผ้า ยกเก็จด้านหน้า ๑ ชั้น ห้องท้ายวิหารประดิษฐานพระพุทธรูป ก่ออิฐถือปูนปิดทองขนาดใหญ่[๖๒]

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : พระอุโบสถ

เรื่อง : รูปยันต์ ทศชาติชาดก

อายุ : ราวทศวรรษ ๒๔๘๐-๒๔๙๐

รูปแบบ : ศิลปะล้านนา แนวพื้นบ้าน (FOLK)

การวางผัง : พุทธจิตรกรรมแห่งนี้มีงานพุทธจิตรกรรมประดับไว้ที่เพดานมุขโถงด้านหน้า เขียนด้วยสีฝุ่นบนพื้นไม้ฝ้าเพดาน แบ่งออกเป็น ๔ กลุ่มเนื้อหา คือ จิตรกรรมรูปยันต์แวดล้อมด้วยรูปสัตว์ (มีการใช้พื้นที่ส่วนนี้มาก ที่สุดและเขียนกึ่งกลางฝ้าเพดาน) เป็นยันต์, รูปเลขยันต์กำกับไว้ด้วยคาถา (ยันต์สิวลี), รูปตารางสัญลักษณ์มงคล และรูปทศชาติชาดกที่เป็นช่องตาราง จำนวน ๑๐ ช่อง[๖๓]

---

[๖๒] กระทรวงวัฒนธรรม, **ปกิณกวัฒนธรรมจังหวัดเชียงราย-ที่ระลึกเนื่องในโอกาสถวายผ้ากฐิณพระราชทาน ณ วัดเจ็ดยอด อ.เมืองเชียงราย จ.เชียงราย,วันที่ ๑ พฤศจิกายน ๒๕๕๒,** (กรุงเทพมหานคร: แปลนโมทีฟจำกัด, ๒๕๕๒), หน้า ๑๒ – ๑๖.

[๖๓] สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, **วัดเจ็ดยอด (มหาโพธาราม) ศิลปะยุคทองของล้านนา**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (เชียงใหม่ : มิ่งเมือง, ๒๕๔๖), หน้า ๙.

ภาพที่ ๓๐ พุทธจิตรกรรมบนเพดานมุขโถงด้านหน้าพระอุโบสถวัดเจ็ดยอด จ.เชียงราย เนื้อหาเรื่องทศชาติชาดก และรูปยันต์

(**ที่มา** : สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๖)

๒.๔.๕.๖ วัดหนองบัว อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

๑) ประวัติวัดหนองบัว

พ.ศ. ๒๓๖๕ เจ้ามหาวังและเจ้าหม่อมน้อย อากับหลาน แห่งแคว้นสิบสองปันนา ทำสงครามแย่งชิงอำนาจกันจนแยกเป็นสองฝ่ายเมืองล้า เมืองอูไต้ เมืองอูเหนือ เมืองเชียงของ เมืองบาง และเมืองลึง ทางฝั่งตะวันออกของแม่น้ำโขง ของฝ่ายเจ้าหม่อมน้อย แม้ฝ่ายเจ้าหม่อมน้อยจะได้ความช่วยเหลือจาก พระเจ้าล้านช้างร่มขาว - หมายถึงเจ้าครองเมืองหลวงพระบาง - และเจ้าฟ้าหลวงเมืองน่านราวปี ๒๓๗๔ เมืองล้าฝ่ายเจ้าหม่อมน้อยก็ถูกตีแตก ชาวเมืองล้าหนีมาเมื่อถึงเมืองน่านเจ้าอชิตวงศ์ (เจ้าราชบุตร ในเจ้าหลวงสุมนเทวราช) จึงดำริให้ ไทลื้อจากเมืองล้า ตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ บ้านหนองบัว ตำบลป่าคา อำเภอท่าวังผา จังหวัดน่าน

แต่แรกสร้างวัดนั้นยังไม่มีภาพจิตรกรรมฝาผนัง เมื่อเจ้าอนันตวรฤทธิเดช เจ้าผู้ครองนครน่านในขณะนั้น ได้ไปรบที่เมืองพวน แคว้นหลวงพระบางนายเทพที่ได้ติดตามไปการศึกครั้งนั้น ได้นำช่างเขียนลาวพวนชื่อว่า หนานบัวผัน มาเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดหนองบัวโดยมีพระภิกษุวัดหนองบัวชื่อ แสนพิจิตร และนายเทพเป็นผู้ช่วยเขียนจนเสร็จ[๖๔]

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : วิหาร

เรื่อง : จันทฆาตชาดก อดีตพุทธเจ้าในภัทรกัป พุทธประวัติตอนบำเพ็ญทุกกิริยา

อายุ : ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๕

รูปแบบ : ศิลปะล้านนา สกุลช่างเมืองน่าน ผสมผสานกับศิลปะรัตนโกสินทร์

การวางผัง : พุทธจิตรกรรมแห่งนี้แบ่งออกเป็น ๓ ส่วน คือ

๑) ผนังด้านหลังพระประธานเขียนรูปอดีตพระเจ้า ๔ พระองค์ เรียงในแนวนอน เบื้องล่างของแต่ละองค์เขียนรูปคล้ายเทวดา ๔ องค์ ทั้งหมดนี้สันนิษฐานว่าน่าจะหมายถึงอดีตพระพุทธเจ้าในภัทรกัป

๒) ผนังด้านหน้าพระประธานเขียนเรื่องจากจันทฆาตชาดก โดยด้านบนเขียนรูปพุทธประวัติตอนบำเพ็ญทุกกิริยาแทรกไว้

๓) ผนังด้านข้างเขียนเรื่องจันทฆาตชาดก

---

[๖๔] สรรพกรพื้นที่น่าน, **ประวัติวัดหนองบัว**, (น่าน : พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติน่าน, ๒๕๖๓), หน้า ๒-๔.

ภาพที่ ๓๑ พุทธจิตรกรรมด้านหลังพระประธาน-ด้านหน้า-ด้านข้าง ภายในวิหารวัดหนองบัว (**ที่มา** : สรรพกรพื้นที่น่าน, ๒๕๖๓)

๒.๔.๕.๗ วัดต้าม่อน อำเภอลอง จังหวัดแพร่

๑) ประวัติวัดต้าม่อน

บ้านม่อน หรือที่เรียกว่า บ้านต้าม่อน ปัจจุบันตั้งอยู่หมู่ที่ ๓ ตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่ เดิมเคยมีหมู่บ้านมาก่อนดังปรากฏวัดร้างในบริเวณนี้ ต่อมาเมื่อเริ่มมีการขยายพื้นที่สัมปทานป่าไม้มาถึงบริเวณ พื้นที่นี้ จึงมีชาวพม่า ไทใหญ่ ไทเขิน ไทยวน และขมุ ได้เข้ามาตั้งบ้านเรือนขึ้นเพื่ออยู่อาศัยช่วงที่รับจ้างทำป่าไม้ ตั้งแต่ประมาณช่วงทศวรรษ ๒๔๓๐ น าโดยหม่องโพส่วย (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) ชาวพม่าในเมืองนครเชียงตุง ผู้เป็นนายร้อย (ออกเสียง “นายฮ้อย”) หัวหน้าควบคุมการทำป่าไม้ในเมืองต้าให้เจ้าหลวงนรนันทไชยชวลิต (เจ้าน้อยทนันไชย) เจ้าผู้ครองนครลำปางองค์ที่ ๑๑ (พ.ศ.๒๔๓๕ – ๒๔๓๘) ราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน เมื่อมีการตั้งบ้านเรือนถาวรขยับขยายมากขึ้น หม่องโพส่วย (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) จึงได้เป็นเจ้าศรัทธาหลักในการบูรณะวัดเขาควายที่เป็นวัดร้างภายในหมู่บ้าน ให้เป็นวัดที่มีพระสงฆ์สามเณรจำพรรษาอีกครั้ง เมื่อประมาณช่วงทศวรรษ ๒๔๔๐[๖๕]

เมื่อจะทำการฟื้นฟูก่อสร้างวัดต้าม่อน หม่องโพส่วย (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) ได้กราบทูลขอประทานอนุญาต สร้างวัดต้าม่อนจากเจ้าหลวงบุญวาทย์วงศ์มานิต (เจ้าหนานบุญทวงศ์ ณ ลำปาง) เจ้าผู้ครองนครลำปางองค์สุดท้าย (พ.ศ.๒๔๔๐ – ๒๔๖๕) ราชวงศ์เจ้าเจ็ดตน พระองค์ได้ประทานอนุญาตอาณาเขตพื้นที่สร้างวัดและร่วมประทาน เงินทำบุญในการสร้างวัดตลอดจนวิหารและรูปแต้มด้วย เมื่อได้รับการอนุญาตให้สร้างวัดแล้ว หม่องโพส่วย ได้ทำการขออนุญาตนำไม้สักในป่าเมืองต้าจากเจ้าน้อยบุญหลง มณีวงศ์ เจ้านายเมืองนครลำปางผู้เป็นเจ้าของรับทำสัมปทานป่าไม้เมืองต้าในช่วงระหว่าง พ.ศ.๒๔๓๘ - ๒๔๔๔ และต่อมามีฐานะเป็นบุตรเขย ของหม่องโพส่วย เพื่อนำไม้สักมาจัดสร้างเป็นวิหารของวัดต้าม่อน เมื่อฟื้นฟูจัดตั้งวัดขึ้นใหม่ภายในหมู่บ้านได้แล้ว จึงเรียกชื่อวัดตามชื่อหมู่บ้านว่า “วัดม่อน” หรือ “วัดต้าม่อน” ได้สร้างวิหารเป็นศิลปะพม่า พร้อมกับสร้างพระพุทธรูปพม่าศิลปะมัณฑเลย์ (Mandalay) ด้วยเส้นหวายสานลงรักปิดทองที่เมืองนครเชียงตุง เรียกพระนามว่า “พระเจ้าแสนหวาย” แล้วได้อัญเชิญพระเจ้าแสนหวายบรรทุกหลังช้างจากเมืองนครเชียงตุง มาประดิษฐานเป็น พระประธานภายในวิหาร วัดต้าม่อน โดยก่อนหน้านี้ที่จะมาทำการฟื้นฟูก่อสร้างวัดต้าม่อน หม่องโพส่วยก็ได้รับเป็นเจ้าศรัทธาหลักในก่อสร้างวิหารของวัดต้าเวียง (ตำบลเวียงต้า อำเภอลอง จังหวัดแพร่) ที่ถือว่าเป็นวัดหลวง ประจำเมืองต้า พร้อมกับทำการบูรณะก่อสร้างครอบพระธาตุโบราณของวัดต้าเวียงที่เหลือแต่ฐานให้เป็นพระธาตุศิลปะพม่าในปี พ.ศ. ๒๔๓๒

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : วิหาร

เรื่อง : ชาดกนอกนิบาต (ปัญญาสชาดก)

---

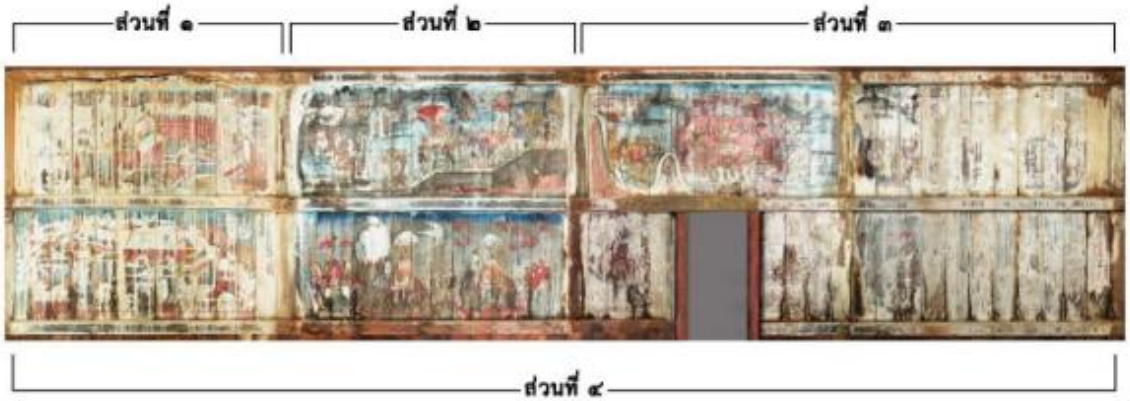
[๖๕] วิถี พานิชพันธ์, **จิตรกรรมเวียงต้า**, (กรุงเทมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง, ๒๕๓๙), หน้า ๒๓-๒๕.

อายุ : ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕

รูปแบบ : รูปแต้มภายในผนังวิหารวัดต้าม่อน มีความพิเศษที่วาดบนผนังไม้สัก ซึ่งต่างจากรูปแต้มวัดอื่น ๆ ที่วาดบนผนังปูน ซึ่งวาดขึ้นพร้อมกับการก่อสร้างวิหารในช่วงทศวรรษ ๒๔๔๐ โดยมีหม่องผิ่ว ชาวพม่าจาก เมืองนครเชียงตุง ที่เข้ามาเป็นลูกน้องทำป่าไม้ในเมืองต้าของหม่องโพส่วย (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) เป็นหัวหน้าช่าง ทำการก่อสร้างวิหารและวาดรูปแต้ม พร้อมมีลูกมือชาวไทเขินที่มาจากเมืองนครเชียงตุง รูปแต้มวิหารวัดต้าม่อนจัดเป็นศิลปะล้านนา สกุลช่างกลุ่มน่านผสมผสานศิลปะรัตนโกสินทร์[๖๖]

การวางผัง : พุทธจิตรกรรมแห่งนี้แบ่งออกเป็น ๔ ส่วน คือ

รูปแต้มวัดต้าม่อน ได้นำเรื่องราวมาออกแบบวาดภาพจัดวางบนแผ่นผนังไม้ภายในวิหาร เรื่องเจ้ารัตนแสงเมือง เริ่มจากมุมซ้ายมือกรอบบนของผนังด้านทิศตะวันตก ต่อไปผนังด้านทิศใต้ และผนังด้านทิศเหนือจำนวน ๔ กรอบ บนล่างทางซ้ายมือ ส่วนเรื่องเจ้าก่ำกาดำ เริ่มจากมุมขวามือกรอบบนของผนังด้านทิศเหนือ และต่อไปผนังด้านทิศตะวันออก ช่างได้ออกแบบจัดวางรูปแต้มตามเนื้อเรื่องชาดก มีรายละเอียดแบ่งออกเป็นส่วนต่าง ๆ ได้ ดังนี้



ภาพที่ ๓๒ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศตะวันตก
(**ที่มา** : ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, ๒๕๖๓)

ส่วนที่ ๑ ภาพปราสาทราชวังและเมืองผาเรือของพญาสัญไชย และเจ้านางสาวดีชายาของพญาสัญไชย ไปทำพิธีอธิษฐานขอให้มีราชบุตรธิดา

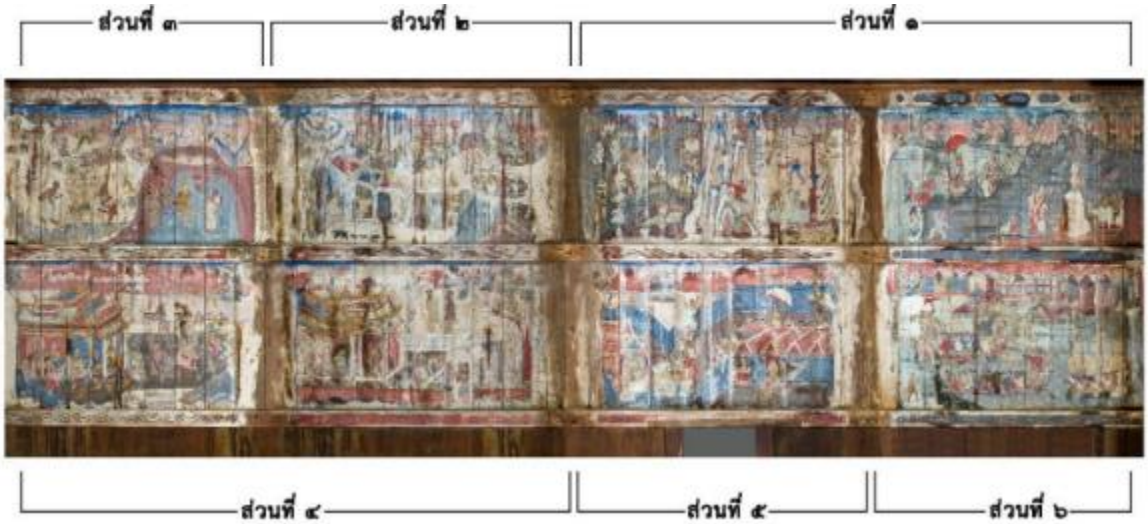
ส่วนที่ ๒ เจ้านางสาวดีเสด็จไปทำพิธีขอราชบุตรธิดาตั้งแต่เมืองผาเรือถึงเมืองผาเงา

ส่วนที่ ๓ เจ้ารัตนแสงเมือง พร้อมกับพญากิญจาและพญาหงส์พิมพ์ทอง ยกกองทัพไปตีเมืองผาเงา ไพร่พลของเมืองผาเงาล้มตายจำนวนมาก

---

[๖๖] ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ และสุชาตา โรจนาบุตร, **รายงานการสำรวจเบื้องต้นโครงการศึกษาและสัมมนาเชิงวิชาการ เพื่อการวางแผนอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดเวียงต้าม่อน**, (ม.ป.ท.: ม.ป.พ., ๒๕๖๓), หน้า ๙.

ส่วนที่ ๔ เจ้ารัตนแสงเมืองสู้รบชนะเมืองผาเงา ได้นำเจ้านางแมนเหลาจากเมืองผาเงากลับมาเมือง ผาเรือ



ภาพที่ ๓๓ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศใต้
(**ที่มา** : ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, ๒๕๖๓)

เจ้ารัตนแสงเมือง ผนังไม้ด้านทิศใต้ (ด้านผนังปิดทึบ)[๖๗]

ส่วนที่ ๑ ราชพิธีถวายพระเพลิงพระศพพญาสัญไชย และเจ้ารัตนแสงเมืองเสด็จออกประพาสป่า ไปพบกวางทองจึงตามไปจนระหว่างทางม้าทรงได้ตาย พระองค์จึงหลงป่า เหล่าข้าราชบริพารช่วยกันตามหา แต่ก็หาไม่พบ

ส่วนที่ ๒ เจ้ารัตนแสงเมืองพยายามหาทางออกจากป่า ระหว่างทางไปพบฤษี จึงได้ขอเรียนวิชาทิพย์มนต์ กับฤษี

ส่วนที่ ๓ เมื่อเรียนทิพย์มนต์กับฤษีสำเร็จ เจ้ารัตนแสงเมืองหาทางกลับเมือง พระอินทร์จึงแปลงเป็น อินทสักกะพราหมณ์มาบอกทางและถวายเครื่องทิพย์วิเศษต่าง ๆ ให้เจ้ารัตนแสงเมือง

ส่วนที่ ๔ ภาพปราสาทราชวังและเมืองของพญากิญจา ผู้เป็นลุงของเจ้ารัตนแสงเมือง มีฟ้อนรำขับซอ ถวายภายในราชวัง

ส่วนที่ ๕ เจ้ารัตนแสงเมืองออกมาจากป่าได้พักอาศัยที่เรือนของนายบ้าน นายบ้านผู้นี้จำเจ้ารัตนแสง เมืองได้ ก็เข้าไปกราบทูลให้เจ้านางสาวดีผู้เป็นราชมารดาของเจ้ารัตนแสงเมืองทรงทราบ

---

[๖๗] ภูเดช แสนสา, รูปแต้มวัดต้าม่อน เมืองต้า วัดพม่าปลายแดนด้านทิศตะวันออกเมืองนครลำปาง, **วารสารข่วงผญา** ปีที่ ๑๕ ฉบับที่ ๑ เดือนมกราคม – มิถุนายน ๒๕๖๔ : ๖๔-๖๖.

ส่วนที่ ๖ เจ้ารัตนแสงเมืองประทับอยู่หมู่บ้านอุตตคาม เจ้ารัตนแสงเมืองได้แข่งเรือและฟ้อนบนหัวเรือ

ภาพที่ ๓๔ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศเหนือ
(**ที่มา** : ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์, ๒๕๖๓)

เจ้ารัตนแสงเมือง ผนังไม้ด้านทิศเหนือ (ด้านประตูทางเข้าวิหาร)

ส่วนที่ ๑ อำมาตย์เข้าไปทูลพญาผาเงาที่ในราชวัง ว่าไพร่พลล้มตายจำนวนมาก กำแพงเมืองผาเงาก็พังไป หนึ่งด้าน และพญาสังสาพาเจ้านางแมนเหลาผู้เป็นราชธิดาลี้ภัยไปอยู่ชนบทบ้านนอก เมื่อครั้งเจ้ารัตนแสงเมือง ยกกองทัพมาตีเมืองผาเงา

ส่วนที่ ๒ เจ้ารัตนแสงเมืองใช้ให้นกแก้ว (ในชาดกเป็นนกแขกเต้า) ที่พูดภาษาคนได้ ไปหาเจ้านาง แมนเหลาที่เมืองผาเงา ได้เข้าไปในอุทยานพบเหล่าบรรดานางข้าหลวงของเจ้านางแมนเหลา

ส่วนที่ ๓ ภาพเหล่าบรรดาเจ้าราชบุตรจากหนึ่งร้อยเอ็ดเมือง ไม่สามารถเป็นคู่ครองเจ้านางแมนเหลาได้ ก็พากันเสด็จกลับบ้านเมืองของตน

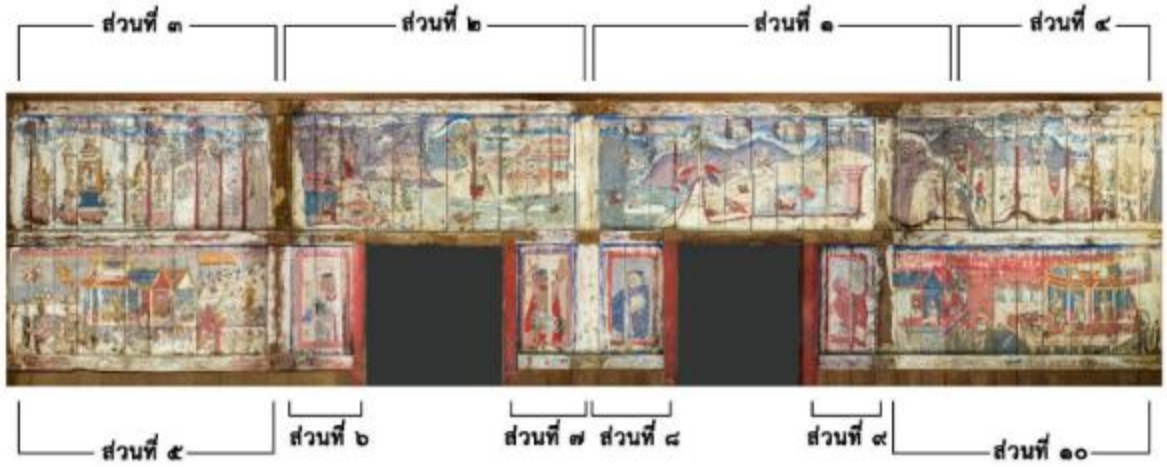
ส่วนที่ ๔ ภาพปราสาทราชวังเมืองผาเงาที่เจ้ารัตนแสงเมืองยึดได้เมื่อมีชัยชนะจากสงคราม และเจ้า รัตนแสงเมืองได้ประทับที่เมืองผาเงาเป็นเวลา ๒ เดือน ก็มอบเมืองผาเงาคืนแก่พญา

สังสา ส่วนที่ ๕ ภาพนกแขกเต้านำราชสาส์นของเจ้ารัตนแสงเมืองไปถวายให้เจ้านางแมนเหลา ที่ปราสาทเมืองผาเงา

เจ้าก่ำกาดำ ผนังไม้ด้านทิศเหนือ (ด้านประตูทางเข้าวิหาร)

ส่วนที่ ๑ พญาพารณสีสั่งให้ขุนนางปีนต้นนุ่นที่อยู่ในอุทยานเพื่อเก็บผลนุ่นทองคำ

ส่วนที่ ๒ ภาพปราสาทราชวังเมืองพาราณสี พระอินทร์ได้นำเอาต้นนุ่นที่มีผลเป็นทองคำไปไว้ที่ใกล้ ปราสาทของพญาพาราณสี และปรากฏมีเจ้านางพิมพาเป็นหญิงสาวรูปงามออกมาจากผลนุ่นทองคำ



ภาพที่ ๓๕ รูปแต้มฝาผนังวิหารด้านทิศตะวันออก
(**ที่มา** : ภูเดช แสนสา, ๒๕๖๔)

เจ้าก่ำกาดำ ผนังไม้ด้านทิศตะวันออก (ด้านประตูทางเข้ากุฏิ)

ส่วนที่ ๑ พญาพาราณสีฟังคำยุยงของปาลกะเสนา ได้ขับไล่เจ้านางจันทเทวีออกจากราชวัง ไปอาศัยอยู่กับ ๒ ตายาย จนให้ประสูติราชบุตรมีผิวสีดำเหมือนกา

ส่วนที่ ๒ พญาพาราณสีทรงทราบว่านางจันทเทวีประสูติราชบุตรมีผิวดำเหมือนกา จึงให้เนรเทศ ๒ แม่ลูกลอยแพออกไปจากเมืองพาราณสี เกิดอุบัติเหตุแพแตก เจ้านางจันทเทวีลอยน้ำพลัดไปขออาศัยอยู่กับ ๒ ตายายที่เมืองมิถิลานคร ส่วนเจ้าก่ำกาดำลอยน้ำไปถึงเมืองพาราณสี ด้วยความหิวจึงเข้าไปในอุทยานของเจ้านาง เทพกัญญาที่มีแม่เฒ่าปักขิกาเฝ้าอยู่จนถูกจับได้ ภายหลังแม่เฒ่าปักขิกา รับไว้เป็นบุตรบุญธรรมให้อาศัยอยู่ด้วย ที่เรือนในอุทยาน

ส่วนที่ ๓ เจ้าก่ำกาดำอธิษฐานต่อพระอินทร์พระพรหมเนรมิตเมืองให้ พระอินทร์พระพรหมจึงเนรมิต เมือง และปราสาทราชวังถวายเจ้าก่ำกาดำ ตั้งอยู่ทางทิศเหนือของเมืองพาราณสี

และพระอินทร์ได้อุ้มเอาเจ้านาง จันทเทวีผู้เป็นราชมารดาตอนบรรทมหลับให้กลับมาอยู่กับเจ้าก่ำกาดำ

ส่วนที่ ๔ เจ้าราชบัณฑิต (เจ้าก่ำกาดำ) พาราชมารดากลับไปเมืองพาราณสี ปาลกะเสนาทูลความเท็จยุยง ต่อพญาพรหมทัตว่าเจ้าราชบัณฑิตยกกองทัพมาตีเมือง ปาลกะเสนาจึงยกกองทัพไปรบกับเจ้าราชบัณฑิต พอปาลกะเสนายกกองทัพออกไปก็ถูกธรณีสูบ เมื่อปาลกะเสนาตายแล้วฤทธิ์ของยาเสน่ห์เสื่อม พญาพรหมทัต จึงรับเจ้านางจันทเทวีกลับคืนมาประทับอยู่เมืองพาราณสีดังเดิม

ส่วนที่ ๕ พระอินทร์พระพรหมราชาภิเษกเจ้าก่ำกาดำ เป็นเจ้าราชบัณฑิต (พญาบัณฑิตราชา) เจ้าเมือง พาราณสี พร้อมทั้งอภิเษกสมรสให้เจ้าราชบัณฑิตกับเจ้านางเทพกัญญาและเจ้านางพิมพา และเพื่อแสดงบุญบารมี ของเจ้าราชบัณฑิตให้เป็นที่ประจักษ์แก่ชาวเมือง พระอินทร์จึงถามปัญหากับเจ้าราชบัณฑิต (เจ้าก่ำกาดำ) บนอากาศ ช่วงที่ถอดรูปเหาะขึ้นบนอากาศ ๒ นางพี่น้องได้เอาเสื้อทิพย์ไปเผาไฟ เพื่อไม่ให้เจ้าราชบัณฑิตกลับไปมี ผิวดำเหมือนกาอีกต่อไป

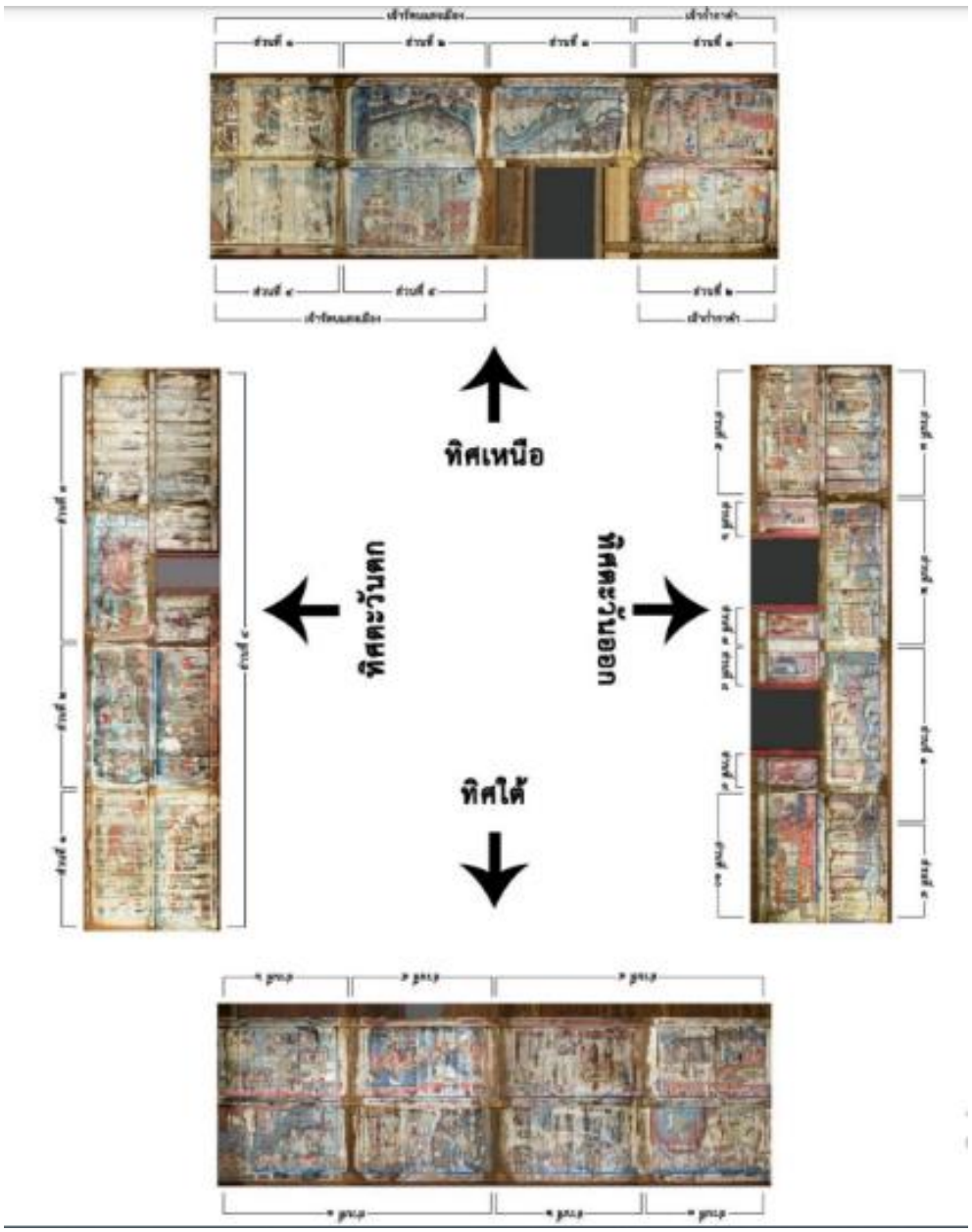
ส่วนที่ ๖ ภาพบุคคลขนาดใหญ่ของน้อยสิทธิวงศ์ มีเขียนประกอบว่า “นายน้อยสิทธิวงศ์”

ส่วนที่ ๗ ภาพบุคคลขนาดใหญ่ของนางศรีเวย มีเขียนประกอบว่า “อี่นายสีเวย”

ส่วนที่ ๘ ภาพบุคคลขนาดใหญ่ของเด็กจีน มีเขียนประกอบว่า “เจ๊กน้อยได้หมากก้อแกง”

ส่วนที่ ๙ ภาพบุคคลขนาดใหญ่ของแสนภิรมย์ มีเขียนประกอบว่า “พ่อเฒ่าแสนภิรมย์มาจำศีล”

ส่วนที่ ๑๐ ภาพพญาจิตตราช (พญาพรหมทัต) เจ้าเมืองพรหมทัต เจ้านางจันทเทวี และเจ้าราชบัณฑิต ประทับในปราสาทราชวังเมืองพาราณสี นางสิงกา (นางสิงคิลา) ธิดาปาลกะเสนาวิ่งออกไปตามหาบิดาจึงถูกธรณี สูบไปอีกคน



ภาพที่ ๓๖ แผนผังการวางรูปแต้มพุทธจิตรกรรมบนฝาผนังทั้งสี่ด้านภายในวิหารวัดต้าม่อน (**ที่มา** : ภูเดช แสนสา, ๒๕๖๔)

๒.๔.๕.๘ วัดศรีดอนชัย อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน

๑) ประวัติวัดศรีดอนชัย

วัดศรีดอนชัย หรืออีกชื่อ วัดหลวงสะหรีบัวบาน ตั้งอยู่เลขที่ ๑๘ หมู่ที่ ๘ ตำบลเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน ลังกัดมหานิกาย มีเนื้อที่ ๑๑ ไร่ ๒ งาน ๔๐ ตารางวา โดยพะท่าหม่องซอนำ ทัพพม่ามาตั้งบ้านเรือนอยู่ ณ ที่แห่งนี้ แล้วสร้างวัดขึ้นเรียกว่า "วัดบ้านดอน" หรือ "จองใหม่" จากนั้นมีพะก่ากั่นนะและพะท่าส่างกงผู้เป็นบุตร เป็นผู้สืบทอดการเป็นผู้นำต่อมา[๖๘]

พ.ศ. ๒๐๒๐ พระเจ้าติโลกราช เจ้าผู้ครองนครเชียงใหม่ มีพระบัญชาให้เจ้ามหาชีวิตศรีไจยาหรือเจ้าศรีไจย์ ซึ่งเป็นพระราชบุตรของพระเจ้าเสนะกูและเป็นเหลนของพระเจ้าเม็งรายมหาราช ได้นำช้างพลาย ๒ เชือกซึ่งเป็นช้างเผือกทั้งคู่ มาตีทัพพม่าที่รักษาบ้านดอนอยู่จนกระทั่งทัพพม่าแตกพ่ายไป ก่อนที่ทหารพม่าจะถอยทัพได้ทำการเผาทำลายบ้านเรือนจนเสียหมด หลังจากการต่อสู้กันปรากฏว่า ช้างพลายทั้ง ๒ เชือกได้หายไป ทหารได้ติดตามหาจนพบว่า ช้างทั้งสองได้หนีไปเล่นน้ำในแม่น้ำไม่มีชื่อแห่งหนึ่ง เมื่อ ทหารได้นำช้างกลับคืนมาและได้กราบทูลเจ้ามหาชีวิตศรีไจยาทราบ พระองค์ทรงปรารภว่าแม่น้ำนี้ควรจะมีชื่อว่า **"แม่น้ำปาย"** อันมาแต่ชื่อช้างที่เรียกช้างพลายว่า "จางปาย" และเมืองนี้ก็ให้มีชื่อว่า **"เมืองปาย"** จากการชนะศึกสงครามในครั้งนี้ พระเจ้าติโลกราชได้สถาปนาให้เจ้าศรีไจยเป็น "เจ้าชัยสงคราม" และให้ปกครองเมืองปายในที่สุด

พ.ศ. ๒๐๒๑ ได้มีการสร้างวัดขึ้นใหม่พร้อมกับการขุดคูเมือง ทำประตูเมืองทั้ง ๔ ทิศ อัญเชิญ**พระพุทธสิหิงค์ (พระสิงห์)** มาจากเมืองนพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่ มาสถิตเป็นพระคู่บ้านคู่เมือง ณ วัดแห่งนี้ ได้อาราธนานิมนต์พระวชิระ ปัญญามหาเถระ จากวัดมหาโพธาราม (วัดเจ็ดยอด) พร้อมกับพระมหาเถระจากเชียงรายและเมืองพะเยาอีกรวม ๕ รูป มาอบรมให้ความรู้แก่ชาวบ้าน และตั้งชื่อวัดใหม่ว่า **"วัดศรีดอนไชย''** โดยใช้ชื่อหมู่บ้านคือบ้านดอน มาวางไว้ตรงกลางชื่อของเจ้าเมือง ต่อมาจึงเขียนเป็น**ศรีดอนชัย**ตามสมัยใหม่ ในธรรมชาดกพื้นเมืองเรื่อง "แสงเมืองหลงถ้ำ" ได้กล่าวไว้ว่า "วัดละหลีดอนไจย แก้วกว้าง เป๋นวัดเจ้าจ๊าง อยู่เมืองสูง"

๒) พุทธจิตรกรรมล้านนาที่สำคัญ

สถานที่ : วิหารลายคำ

เรื่อง : ชาดกนอกนิบาตประเพณี ๑๒ เดือนล้านนา และพุทธประวัติ

อายุ : ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๕

รูปแบบ : ศิลปะล้านนา สกุลช่างเมืองน่าน ผสมผสานกับศิลปะรัตนโกสินทร์

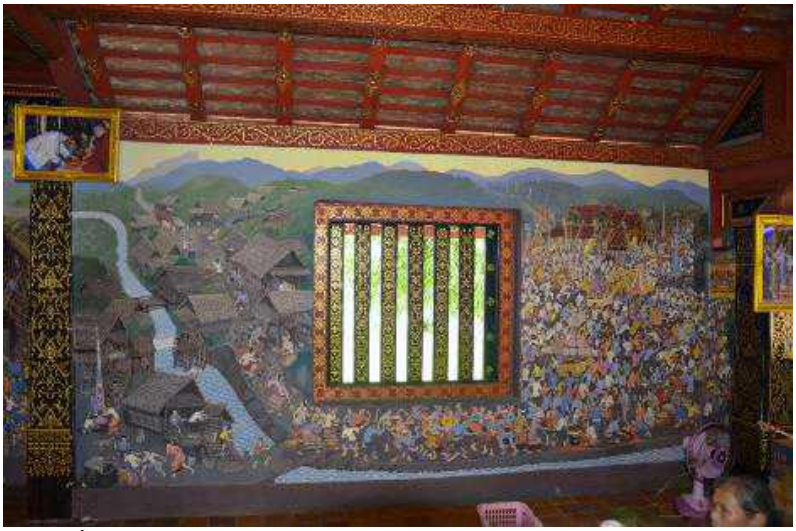
---

[๖๘] สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, (โครงการข้อสนเทศล้านนาคดีศึกษา : โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๙), หน้า ๑๕๖.

การวางผัง : พุทธจิตรกรรมแห่งนี้แบ่งออกเป็น ๒ ส่วน คือ

๑) ผนังด้านขวาเขียนชาดกนอกนิบาต ประเพณี ๑๒ เดือนล้านนาแบบร่วมสมัย

๒) ผนังด้านซ้ายเขียนเรื่องราวความเป็นไปเป็นในการก่อสร้างวัด ตามคติความเชื่อของล้านนา



ภาพที่ ๓๗ ผนังด้านขวาเขียนประเพณี ๑๒ เดือนล้านนาแบบร่วมสมัย

(**ที่มา** : อำนาจ ขัดวิชัย, ๑๕ กันยายน ๒๕๖๔)

ภาพที่ ๓๘ ผนังด้านซ้ายเขียนเรื่องราวความเป็นไปเป็นในการก่อสร้างวัด ตามคติความเชื่อของล้านนา ของวัดศรีดอนชัย

(**ที่มา** : อำนาจ ขัดวิชัย, ๑๕ กันยายน ๒๕๖๔)

๒.๔.๖ คติธรรมและคติความเชื่อของพุทธจิตรกรรมล้านนา

พุทธจิตรกรรมสร้างขึ้นเพื่อรับใช้พระพุทธศาสนาโดยนำคติธรรมคำสอนและคติความเชื่อของพระพุทธศาสนามาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตของคนล้านนามาแต่ครั้งอดีต เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจมาโดยตลอด วรรณกรรมคำสอนบทสวดต่างๆ นักปราชญ์ทั้งหลายได้ลิขิตแต่งสร้างขึ้นมาเพื่อเป็นกุสโลบายในการสั่งสอนชี้นำแนวทางที่ถูกต้อง ตามทำนองคลองธรรมในการดำเนินชีวิต มีความหลากหลายในเรื่องราว เช่น จิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดบวกครกหลวง ตำบลท่าศาลา อำเภอเมืองเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่ ที่มีภาพพุทธประวัติ ๕ เรื่อง คือ เตมียชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก วิธุรบัณฑิตชาดก เวสสันดรชาดก และภาพเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนในสมัยอดีต

พุทธจิตรกรรมฝาผนังนั้นมีจุดมุ่งหมายเพื่อการตกแต่งภายในโบสถ์วิหารให้เกิดความสวยงามแล้ว คุณค่าอีกอย่างที่ได้รับ คือ เรื่องราวหลักพุทธธรรมบางประการที่พระสงฆ์เทศนาสั่งสอนให้พุทธศาสนิกชนยึดถือนำไปปฏิบัติ คำเทศนาเหล่านั้นยังปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องบนผนังภายในโบสถ์ วิหารนั้นด้วย เมื่อพระสงฆ์เทศนาให้ฟัง หูย่อมได้ยิน ตาก็มองเห็น และหลังจากฟังเทศน์จบแล้ว ความ อันใดที่ได้จากพระเทศน์ยังขัดข้องใจ ก็สามารถทบทวนกับภาพเขียนจนเข้าใจซาบซึ้งได้ ซึ่งแนวความคิดที่เขียนขึ้นไว้ก็คือ ต้องการใช้เป็นภาพประดับฝาผนัง และใช้เป็นเครื่องมือในการสั่งสอนแนะนำให้เสื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา เพราะเรื่องที่เขียนมักเป็นเรื่องคติธรรมที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา พุทธจิตรกรรมนั้นมีคุณค่าทางด้านจิตใจ ถ่ายทอดอารมณ์และความรู้สึกภายในสู่ภายนอก ยกระดับจิตใจให้ประณีตละเอียดอ่อน จรรโลงศาสนารักษาคุณธรรม เป็นสื่อการถ่ายทอดความคิดและสติปัญญา พัฒนาความคิดสร้างสรรค์เป็นสื่อในการศึกษาค้นคว้าทางศิลปกรรม คุณค่าทางด้านประโยชน์ใช้สอย เป็นพื้นฐานของงานออกแบบเป็นส่วนประกอบของงานประยุกต์ศิลป์โดยมีคติธรรมที่สำคัญของพุทธจิตรกรรมล้านนาที่มีองค์ประกอบอยู่ ๒ ประการ ดังนี้

๑) คติธรรมระหว่างพุทธสุนทรียศาสตร์กับพุทธจิตรกรรม

คติธรรมระหว่างพุทธสุนทรียศาสตร์กับพุทธจิตรกรรม ในด้านพุทธปรัชญาเถรวาทนั้นมีมุมมองที่ถือว่า ปฏิเสธสิ่งที่ทำให้เกิดปีติเพลิดเพลินอันเกิดมาจากสิ่งสวยงามและสิ่งสุนทรียะของโลก ซึ่งพุทธปรัชญาถือว่าเป็นคติธรรมประการหนึ่งที่บ่งบอกว่าสิ่งที่ไม่ให้สาระแก่ความจริง พื้นฐานกับการดำเนินชีวิตทั้งเป็นสิ่งที่ทำให้เกิดความหลงใหลไปตามความรู้สึกและทำให้เข้าไปยึดมั่นถือมั่นต่อความงามในขณะที่รับรู้หรือสัมผัส เพราะมนุษย์พยายามสร้างเงื่อนไขต่อสิ่งที่รับ รู้ขึ้น ซึ่งล้วนแต่เป็นสิ่งสมมติเพื่อสื่อสารกับโลกภายนอก แล้วเข้าไปยึดมั่นกับสิ่งเหล่านั้นแท้ที่จริงแล้วสรรพสิ่งล้วนเป็นไปตามอำนาจแห่งปัจจยาการหรือปฏิจจสมุปบาทนั่นก็คือ เริ่มต้นที่อวิชชา สังขาร วิญญาณ ไปจนถึงมรณะตามกระบวนแห่งเหตุปัจจัย หมุนเวียนเป็นวัฏฏะหรือวงจร ไม่มี จุดเริ่มต้น ไม่มีจุดจบ ไม่มีเบื้องต้น เบื้องปลาย ทุกสิ่งทุกอย่างไม่ว่า คน สัตว์ ที่ สิ่งของ ย่อมมีภาวะแห่งการเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไปตามอายุขัยของสิ่งนั้นๆ เพราะความที่มนุษย์นั้นมีวิญญาณ มีผัสสะรับรู้สิ่งที่มากระทบความรู้สึก

ทำให้เรารับรู้ ได้ว่า อะไรดี อะไรไม่ดี อะไรสวยงาม อะไรไม่สวยงาม เมื่อสัมผัสกับสิ่งที่ทำให้เกิดปีติเพลิดเพลิน มนุษย์ก็เข้าไปยึดมั่นกับสิ่งนั้น ซึ่งความยึดมั่นนี้ทางพุทธศาสนาเรียกว่าอุปาทานที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันเป็นลูกโซ่หรือวงจร โดยมีจุดกำหนดเริ่มต้นที่อวิชชา สังขาร วิญญาณ นามรูป สฬายตนะ ผัสสะ เวทนา ตัณหาและอุปาทาน ซึ่งล้วนแต่เป็นกลไกที่สัมพันธ์กันไม่จำเป็นต้องเป็นไปตามลำดับก่อนหลังโดยกาละหรือเทศะ ทุกอย่างผดุงสังขารให้เกิดอารมณ์และสัมผัสขึ้น เรียกว่า สัญชาตญาณ อารมณ์ที่รับรู้และจำแนกได้ถูกว่าอะไรงาม อะไรไม่งามนั้น เราจะเห็นว่ามีวิวัฒนาการ ต่อเนื่องมานับตั้งแต่ตัวปฐม คืออวิชชาเรื่อยมาจนถึงตัวอุปาทาน คือการยึดถือหรือเกิดความเชื่อ ในสิ่งนั้นๆ เป็นบันไดถึง ๘ ขั้น จนกลายเป็นสัญชาตญาณ สัญชาตญาณหรืออารมณ์รับรู้ในความงาม ปราชญ์ท่านเรียกว่าอารมณ์ในสุนทรียะ[๖๙] (Aesthetic sense) ซึ่งมีอยู่ในจิตใจของทุกคน จึงทำให้มนุษย์เข้าไปยึดมั่นในสิ่งที่พบเห็นแล้วไม่ทำให้ขัดตา ระรื่นไม่มีอาการแปร่งปร่าและเกิดความเชื่อในสิ่งที่พบเห็นหรือรับรู้ขึ้น ดังนั้นอารมณ์รับรู้ในความงามนี้ แม้พุทธปรัชญาจะเห็นว่าเป็นสิ่งที่พอกพูนเปลือกภายนอกของแก่นแท้ทางหลักคำสอนของพุทธปรัชญาก็จริง แต่ก็ไม่ใช่เป็นสิ่งที่เลวร้ายจนเกินไป ถ้าเราปรับมุมมองของศาสนามาสู่แนวความคิดเห็นให้เป็นโลกทัศน์เชิงปรัชญาเราอาจพบว่าสิ่งทั้งสองคือพุทธสุนทรียศาสตร์กับจิตรกรรมนั้น มีความสัมพันธ์กันในระดับสมมติสัจจะ โดยความเป็นเหตุปัจจัยแห่งกันและกันตามหลักปฏิจจสมุปบาท และยังเป็นตัวเชื่อมอีกอันหนึ่งระหว่างมนุษย์กับหลักจริยธรรมทางพุทธปรัชญากล่าวคือ ทำให้ได้รับรู้ทั้งความงามและแนวทางในการดำเนินชีวิตของบรรพบุรุษ ทั้งช่วยให้จิตใจของมนุษย์อ่อนโยนมีพรหมวิหารในจิตใจด้วย[๗๐] เมื่อกล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างพุทธสุนทรียศาสตร์กับจิตรกรรม ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังนั้นมุ่งเน้นให้เกิดความงาม ความอ่อนช้อย ความตระการตาที่สื่อถึงเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ธรรมชาดก ไตรภูมิเป็นต้น ความงามนี้มีหลักเกณฑ์การตัดสินความงามในตัวเองกับความงามตามความรู้สึก และความงามอีกประการหนึ่งที่เป็นไปตามหลักแห่งเหตุผลของกันและกัน ซึ่งจะต้องอาศัยหลักแห่งความเป็นจริงทางสัจธรรมช่วยตัดสิน คือภาวะแห่งความเป็นจริงทางธรรมชาติที่ดำเนินไปตามกฎเกณฑ์ของมันเอง โดยความเป็นเหตุปัจจัยของกันและกันตามหลักปฏิจจสมุปบาท ซึ่งอาจทำให้เราพบว่า ทั้งสองสิ่งนั้นมีความสัมพันธ์กันในแง่ของคติธรรมและเนื้อหาสาระตามหลักเกณฑ์ทางพุทธปรัชญาเถรวาทดังนี้

- คติธรรมแบบรูปธรรม ในส่วนนี้พุทธสุนทรียศาสตร์ มุ่งเน้นไปที่รูปแบบที่ก่อให้เกิดความงาม กล่าวคือความงามนั้นจะต้องประกอบด้วยส่วนต่างๆ เช่นรูปร่าง ทรวดทรง เส้นสีพื้นผิว และความเป็นระเบียบแบบแผนที่กลมกลืนกัน มีความประณีตบรรจง จิตรกรรมฝาผนังก็เช่นเดียวกัน

---

[๖๙] น. ณ ปากน้ำ, **ถาม-ตอบ ศิลปะไทย**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สารคดี, ๒๕๔๐), หน้า ๔๔.

[๗๐] สถาบันราชภัฏสวนดุสิต, **สุนทรียภาพของชีวิต**, (กรุงเทพมหานคร: เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น, ๒๕๔๒), หน้า ๑๔.

เป็นสิ่งที่ศิลปินผลิตออกมาสู่สายตาของผู้รับรู้ หรือผู้ชื่นชมได้อย่างถูกต้องด้วยฝีมือของศิลปินผู้ชำนาญ ในยุคสมัยที่จิตรกรรมเบิกบานเต็มที่ จิตรกรรมนั้นนับว่าเป็นผลงานชิ้นเอก กล่าวคือความมีองค์ประกอบรูปแบบ ทรวดทรง เส้นที่ตัด ด้วยเส้นเบากับเส้นหนักหรือสูงต่ำจังหวะ สีสัน พื้นผิวและเรื่องราวอารมณ์ของจิตรกรรมและความมีระเบียบ ความระรื่นตา ไม่มีอะไรขัดข้อง เมื่อผู้ชมได้ทัศนาต่อสิ่งนั้นๆ คนดูก็ย่อมมีศรัทธาประสาทะต่อสิ่งนั้น ใจที่กระทบความงามย่อมเข้าถึงหรือผูกพันเสียก่อนเป็นปฐมต่อจากนั้นจึงจะ ล่วงล้ำเข้าในสัญลักษณ์อันแอบซ่อนอยู่ในเนื้อหาของความงาม นั่นก็คือคติธรรม[๗๑] เช่นเมื่อเราชม ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่งดงาม ก็จะทำให้เราสัมผัสกับหลักธรรมของพระพุทธองค์ ซึ่งทำให้จิตใจ ชุ่มฉ่ำเบิกบาน เกิดความปีติสุขเหมือนกับความงามของภาพจิตรกรรมที่ได้เห็น นอกจากนี้ จิตรกรรมฝาผนังของไทยยังแสดงถึงรสนิยมอันสูงส่งด้านสุนทรียะของชนในชาติซึ่งสิ่งเหล่านี้เกิดจากอารมณ์ความรู้สึกอันละเอียดอ่อนที่เป็นลักษณะนิสัยของคนไทย[๗๒] และความเจริญรุ่งเรือง ทางด้านศิลปวัฒนธรรม ตรงนี้เองที่ทำให้พุทธสุนทรียศาสตร์กับจิตรกรรมฝาผนัง มีความสัมพันธ์ อย่างเห็นได้ชัด

- คติธรรมแบบนามธรรม ในส่วนของเนื้อหานี้ พุทธจิตรกรรมจะมุ่งเน้นไปที่ลักษณะคุณค่าอันสะท้อนให้เห็นถึงผลกระทบต่อจิตใจของผู้สร้างสรรค์และผู้รับรู้ ซึ่งนอกเหนือจากจะเป็นการสร้างสรรค์เพื่อเป็นพุทธบูชาและเพื่ออุทิศส่วนบุญให้แก่ผู้ล่วงลับไปแล้วนั้น ยังสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสะท้อนหลักคำสอนในเชิงอุดมคติแก่พุทธศาสนิกชน โน้มน้าวจิตใจให้ เกิดศรัทธาต่อสิ่งที่พบเห็น ขัดเกลาจิตใจให้สะอาดบริสุทธิ์เกิดคุณธรรมเป็นการสร้างสรรค์สังคม ให้อยู่ร่วมกันอย่างสงบสุข นอกจากนั้นยังเขียนเรื่องทางประวัติศาสตร์ วรรณคดีและวิถีชีวิตความเป็นอยู่ที่แสดงให้เห็นถึงสภาพเศรษฐกิจสังคมตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของชาติเป็นอย่างดี ในยุคสมัยต่างๆ ด้วยเหตุผลที่ว่ามาจึงทำให้เราพบว่า พุทธสุนทรียศาสตร์ มีความสัมพันธ์กับพุทธจิตรกรรมในด้านเนื้อหา โดยที่พุทธสุนทรียศาสตร์มุ่งเน้นไปที่ความดีงาม หรือคุณค่าทางด้านจิตใจ ในขณะที่จิตรกรรมฝาผนังก็เน้นการเขียนภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับเรื่องราวทางพุทธประวัติ ชาดก คติธรรม สะท้อนหลักคำสอนแบบอุดมคติ เพื่อโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความอ่อนโยน สงบระงับ สามารถนำประสบการณ์ทางสุนทรียะไปใช้ในชีวิตประจำวันอย่างมีสุขในระดับหนึ่งได้เช่นเดียวกัน

การสร้างพุทธจิตรกรรมในทางพระพุทธศาสนา

พุทธจิตรกรรมในทางพระพุทธศาสนาเป็นงานเขียนขนาดใหญ่ อยู่ทนทานถูกสร้างขึ้นเพื่อประโยชน์ในทางพระพุทธศาสนา นิยมเขียนมาตั้งแต่สมัยโบราณ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญของ

---

[๗๑] น. ณ ปากน้ำ, **ถาม-ตอบ ศิลปะไทย**, หน้า ๔๕-๔๖.

[๗๒] พีระพงศ์ สุขแก้ว, **สุนทรียศาสตร์บนฝาผนัง : อลังการแห่งจิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: ปราชญ์สยาม, ๒๕๔๙), หน้า ๔๒.

ชาติที่ควรได้รับการดูแลรักษาไว้ซึ่ง ความสำคัญของพุทธจิตรกรรมในทางพระพุทธศาสนา สามารถแยกประเด็นได้ดังนี้

๑. ความสำคัญในมูลเหตุของการสร้าง คือ

๑.๑ เป็นการยกย่องเชิดชูพระพุทธศาสนา

๑.๒ เป็นเครื่องประดับตกแต่งอาคารหรือสถาปัตยกรรมให้งดงาม

๑.๓ เป็นสื่อประกอบคำสอนในพระพุทธสาสนา เมื่อชาวพุทธได้ฟังธรรมเทศนาแล้วหันมาพิจารณาจิตรกรรมฝาผนัง จะเกิดความซาบซึ้ง อันเป็นการน้อมนำให้ประพฤติแต่สิ่งที่เป็นบุญกุศล

๑.๔ เป็นการแสดงออกซึ่งฝีมือและอารมณ์ของศิลปินโบราณ

๒. ความสำคัญในเรื่องศรัทธา ศิลปินเขียนด้วยความศรัทธาในพระพุทธศาสนา โดยมีจุดประสงค์อยู่ผลบุญกุศลเป็นสำคัญ

๓. ความสำคัญในการบันทึกเรื่องราวร่องรอยในอดีต เป็นการถ่ายทอดด้วยวิธีสังเคราะห์ศิลปินได้นำสิ่งแวดล้อมที่อยู่ใกล้ตัว มาถ่ายทอดในภาพเขียนที่เขียน เช่น วิถีชีวิตประจำวันที่ทำให้เห็นรูปแบบสังคมในอดีต และการถ่ายทอดลักษณะท้องถิ่น

๔. ความสำคัญเป็นเครื่องกล่อมเกลาจิตใจ เรื่องทางพระพุทธศาสนาเป็นคติธรรมช่วยเตือนใจให้คนปฏิบัติตามสิ่งที่เหมาะสม มุ่งสอนสัจธรรมเป็นสำคัญ คติธรรมชาดกสะท้อนให้เห็นเรื่องหลักกรรม ภาพไตรภูมิช่วยเตือนสติคนในเรื่องดีชั่ว เรื่องสังสารวัฏ

๕. ความสำคัญที่เป็นเครื่องหมายแสดงความเจริญของชาติ เป็นหลักฐานบันทึกเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ แสดงถึงความเจริญในการสืบทอดพระพุทธศาสนา เป็นการจดบันทึกความรู้สึกและปัญญาของมนุษย์จึงถือเป็นทรัพยากรของชาติที่มีประโยชน์ในการนำไปศึกษาหาความรู้

๖. ความสำคัญในทางการศึกษา ภาพเป็นสื่อที่แสดงออกถึงเรื่องราวต่างๆที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ไม่ว่าจะเป็น พุทธประวัติ ชาดก วรรณคดี ไตรภูมิ ซึ่งภาพเหล่านั้นล้วนแฝงไปด้วยหลักธรรม ทำให้คนเมื่อได้เห็นก็จะได้เรียนรู้ในเรื่องเหล่านั้นผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนัง

สิ่งเหล่านี้ได้สอดคล้องกับงานวิจัยของสุภาวดี ไชยกาล[๗๓] งายวิจัยเรื่อง วิเคราะห์คติธรรมจากจิตรกรรมฝาผนังวัดทุ่งศรี เมืองจังหวัดอุบลราชธานี ที่ผลการศึกษาพบว่า ภาพจิตรกรรมวัดทุ่งศรีเมืองนั้น ได้สะท้อนเรื่องราวของยุคสมัย สภาพสังคม วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ ความเจริญของบ้านเมือง การประกอบอาชีพ การละเล่น พิธีกรรม การแต่งกายและทรงผม นอกจากนี้ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดทุ่งศรีเมืองยังมีภาพวาดที่ผู้วาดในสมัยนั้นได้วาดภาพที่สอดแทรกอารมณ์ขันไว้ในงานตามจินตนากาล

---

[๗๓] สุภาวดี ไชยกาล, วิเคราะห์คติธรรมจากจิตรกรรมฝาผนังวัดทุ่งศรีเมืองจังหวัดอุบลราชธานี. **รายงานผลการวิจัย**, (พระนครศรีอยุทธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๖), หน้า ๒๗-๒๙.

ของผู้วาดไว้ในภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ด้วย ซึ่งได้บ่งบอกถึงความเป็นตัวตนของตนเองไว้เสมอ ซึ่งภาพจิตรกรรมแต่ละภาพมีคติธรรมแฝงอยู่ในเรื่องของ การดำเนินชีวิต ความเป็นจริงของโลก ความถูกต้องและความดีงามของมนุษย์ ซึ่งหลักธรรมเหล่านี้จะเป็นแสงสว่างส่องทางที่จะนำพาผู้ปฏิบัติไปพบกับชีวิตที่สะอาด สงบ สว่าง และนำไปสู่ชีวิตที่มีความสุข และสอดคล้องกับงานวิจัยของกรรณิการ์ ตั้งตุลานนท์[๗๔] งานวิจัยเรื่อง ศึกษาวิเคราะห์หลักพุทธธรรมที่ปรากฏบน จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติวรวิหาร ที่ผลวิจัยพบว่า หลักพุทธธรรมที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัด ทองธรรมชาติวรวิหารพบว่า จิตรกรรมแต่ละภาพมีหลักพุทธธรรมแฝงอยู่ในเรื่องเกี่ยวกับการดำเนินชีวิต ความเป็นจริงของโลก ความ ถูกต้องและความดีงามของมนุษย์ซึ่งหลักพุทธธรรมเหล่านี้จะเป็นแสงส่องทางที่จะนำพาผู้ปฏิบัติไปพบกับชีวิตที่สะอาด สงบ สว่าง เช่น หลักปัญญาจากภาพพระพุทธเจ้าพบเทวทูตทั้ง ๔ หลักการดับกิเลสจากภาพมารผจญ และหลักความไม่ประมาทจากภาพเสด็จดับขันธปรินิพพานเป็นต้น คนทั่วไปดูจิตรกรรมฝาผนังไม่เข้าใจ เพราะว่าไม่มีประสบการณ์ในการดูภาพไทยโบราณ จึงมีความจำเป็นที่ต้องแนะนำเกี่ยวกับลักษณะของจิตรกรรมไทยแบบประเพณีก่อนการเข้าชมจิตรกรรมฝาผนัง ดังนั้นเป้าหมายของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ก็เพื่อให้ผู้ชมได้ศึกษาพระพุทธศาสนามากกว่าเป็นเครื่องประดับตกแต่งผนังโบสถ์วิหารให้สวยงามเท่านั้น และสอดคล้องกับงานวิจัยของชาญวิทย์ สุขพร[๗๕] งานวิจัยเรื่อง พิพิธภัณฑ์จิตรกรรมฝาผนังไทย ที่ผลวิจัยพบว่า กระบวนการแนวคิดที่เริ่มต้นจากกระบวนการธรรมของพุทธปรัชญาที่เป็นหลักสำคัญของการดำเนินชีวิตจะช่วยสร้างความสัมพันธ์ และต่อเนื่องของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นำมาจัดแสดงภายในโครงการ โดยสามารถดำรงไว้ซึ่งเนื้อหาและความหมายที่มีอยู่เดิม อีกทั้งการนำแนวทางพุทธศาสนามาสร้างงานสถาปัตยกรรมที่ประยุกต์มาจากรูปทรงและองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมไทยเดิม จะช่วยสร้างความกลมกลืนและบรรยากาศที่เหมาะสมแก่การชมภาพจิตรกรรมได้

การศึกษาในหัวข้อนี้ได้สอดคล้องกับงานวิจัยของพระพงศักดิ์ อภิชฺชโว (รุ่งสง)[๗๖] งานวิจัยเรื่อง ศึกษาบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมในพระพุทธศาสนา: ศึกษาเฉพาะกรณีพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ที่ผลวิจัยพบว่า นักเรียนและ นักศึกษาที่เข้ามาชมภาพ

---

[๗๔] กรรณิการ์ ตั้งตุลานนท์, คุณค่าและความสำคัญของจิตรกรรมฝาผนังของอุโบสถกลางน้ำ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, **รายงานผลการวิจัย**, (พระนครศรีอยุทธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๖), หน้า ๑๓๒.

[๗๕] ชาญวิทย์ สุขพร, พิพิธภัณฑ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย, **รายงานผลการวิจัย**, (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗), หน้า ๔๕.

[๗๖] พงศักดิ์ อภิชฺชโว (รุ่งสง), ศึกษาบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมในพระพุทธศาสนา: ศึกษาเฉพาะกรณีวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, **รายงานผลการวิจัย**, (พระนครศรีอยุทธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๙), หน้า ๑๔๕.

จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม โดยลักษณะทั่วไปของกลุ่มตัวอย่างส่วนใหญ่ เป็นเพศหญิง โดยส่วนมากมีช่วงอายุต่ำกว่า ๒๐ ปีมีระดับการศึกษามัธยมศึกษาและปริญญาตรี ความรู้ทางพระพุทธศาสนาและความ สนใจภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยรวมอยู่ในระดับปานกลาง และยังให้ความสำคัญมากในการเผยแผ่พุทธธรรมของภาพจิตรกรรม ฝาผนัง ก่อนหน้านี้เคยเข้าชมภาพจิตรกรรมฝาผนังไทยโบราณมาแล้วไม่ต่ำกว่า ๓ ครั้งและเข้าชมภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามเป็นครั้งแรกเป็นส่วนใหญ่ ด้านความคิดเห็นเกี่ยวกับบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมในพระพุทธศาสนา ๑๖ ข้อนั้น พบว่ากลุ่มตัวอย่างมีความคิดเห็นเกี่ยวกับบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับมาก โดยที่เพศชายและเพศหญิงอายุต่ำกว่า ๒๐ ปีและ ๒๐-๒๕ ปีการศึกษามัธยมศึกษาและปริญญาตรีมีความคิดเห็นว่า สื่อจิตรกรรมฝา ผนังมีบทบาทในการเผยแผ่พุทธธรรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากเหมือนกัน สำหรับผู้ที่มีความรู้ในระดับน้อย ปานกลาง ค่อนข้างมาก และมาก ความคิดเห็นว่าสื่อจิตรกรรมฝาผนังมีบทบาทในการเผยแผ่พุทธธรรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากเหมือนกัน

สรุปได้ว่า คติธรรมและความเชื่อจากพุทธจิตรกรรมตามวัดในล้านนา มีความสำคัญทางพระพุทธศาสนามีมูลเหตุของการสร้าง เป็นการยกย่องเชิดชูพระพุทธศาสนาและเครื่องประดับตกแต่งอาคารหรือสถาปัตยกรรมให้งดงาม เพื่อเพิ่มความสำคัญให้มากขึ้นเมื่อเข้าไปในพระอุโบสถได้พบพระประธานที่มีอาการสงบนิ่งแล้วยังได้พบจิตรกรรมฝาผนังที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติหรือชาดกที่ประดับอยู่รอบผนัง ได้อาศัยภาพเหล่านี้ศึกษาหาความรู้ ทำให้เกิดความเข้าใจในพระพุทธศาสนามากยิ่งขึ้น จิตรกรรมฝาผนังยังเป็นสื่อประกอบคำสอนในพระพุทธสาสนา เมื่อชาวพุทธได้ฟังธรรมเทศนาแล้วหันมาพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังจะเกิดความซาบซึ้งเข้าใจในหลักธรรม คติธรรมได้โดยง่าย อีกทั้งยังสะท้อนให้เห็นถึงฝีมือและอารมณ์ของศิลปินโบราณ ศิลปินเขียนด้วยความศรัทธาในพระพุทธศาสนา โดยมีจุดประสงค์อยู่ผลบุญกุศลเป็นสำคัญ มักเขียนถึงเรื่องราวในอดีตภาพจิตรกรรมจึงช่วยบันทึกเรื่องราวร่องรอยในอดีตได้ดีและยังเป็นเครื่องกล่อมเกลาทางจิตใจและเป็นเครื่องหมายสะท้อนให้เห็นถึงความเจริญของชาติ เราจึงควรช่วยกันอนุรักษ์ดูแลรักษาอย่างจริงจังเพื่อให้อยู่คู่ชาติไทย เพื่อให้เยาวชนรุ่นหลังได้ทำการศึกษาต่อไป ในการศึกษานี้พบว่าคติธรรมที่สะท้อนจากจิตรกรรมฝาผนังในล้านนา ส่วนใหญ่จะสะท้อนออกมาในทางพระพุทธศาสนา พุทธประวัติ องคุลิมารโจร ภาพพระพุทธเจ้าทรงประทับนั่งขัดสมาธิ พระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญทุกรกิริยา พระพุทธเจ้าทรงแสดงปฐมเทศนาธัมมจักกัปปวัตนสูตร พระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงส์ สุภัททะเข้าเฝ้าพระพุทธก่อนเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน ภาพจิตรกรรมแต่ละภาพมีหลักธรรมแฝงอยู่ในเรื่องของ หลักความเป็นจริงของโลก ความถูกต้อง และความดีงามของมนุษย์ ธรรมชาติที่เป็นไป หลักการดำเนินชีวิตทางสายกลาง และการใช้ชีวิตอย่างมีสติ ซึ่งหลักธรรมเหล่านี้เป็นแนวทางให้แก่ผู้ที่พบเห็นได้นำไปปฏิบัติและพบแสงสว่างส่องนำทางชีวิต เพื่อให้พบแต่ความสุข

๒.๕ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรมในล้านนา (Lanna Art)

๒.๕.๑ ประวัติศาสตร์พุทธศิลปกรรมในล้านนา

ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมในดินแดนล้านนาว่ามีมาอย่างเก่าแก่ยาวนาน ทั้งนี้ ก่อนที่พญามังรายจะสถาปนาเมืองเชียงใหม่อย่างเป็นทางการขึ้นใน พ.ศ.๑๘๓๙ ก็มีอาณาจักรหริภุญไชยรุ่งเรืองขึ้นมาอยู่ก่อนหน้าแล้ว[๗๗] ทั้งนี้ ปรากฏการก่อสร้างสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนาจำนวนมากในพื้นที่เมืองลำพูนซึ่งถือว่าเป็นศูนย์กลางการปกครองและศูนย์กลางทางพระพุทธศาสนา ตัวอย่างเช่น เจดีย์-กู่กุด ซึ่งมีลักษณะเป็นเจดีย์ที่มีผังสี่เหลี่ยมในลักษณะของปราสาทซ้อนชั้น ทั้งนี้มีข้อสันนิษฐานว่าเจดีย์แบบกู่กุกนี้ อาจเป็นการสร้างสรรค์ของช่างโบราณที่พยายามจะออกแบบสร้างสรรค์พระเจดีย์ที่มีความหมายถึงวิหารมหาโพธิ์ที่พุทธคยา หากแต่ช่างพื้นเมืองนั้นคงได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์จากพระพิมพ์ที่สร้างกันแพร่หลายที่เป็นรูปพระพุทธองค์ประทับนั่ง เบื้องหลังเป็นรูปเรือนยอดของวิหารมหาโพธิ์จึงนำรูปของเรือนยอดดังกล่าวมาเป็นข้อมูลในการสร้างสรรค์เจดีย์แบบกู่กุดก็อาจเป็นไก้ นอกจากนี้ยังมี รัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยม ซึ่งลักษณะของเจดีย์ทั้งสององค์นี้ก่อขึ้นมีความหมายเชื่อโยงไปถึงเจดีย์ทรงปราสาท[๗๘] คือ มีซุ้มจระนำประดิษฐานพระพุทธรูปนั่นเอง

นอกจากนี้ในเมืองลำพูนยังพบหลักฐานเจดีย์ทรงปราสาท ๕ ยอดอีก คือ เจดีย์วัดเชียงยืน (หรือ เรียกว่า เชียงยัน) อยู่ในวัดพระธาตุหริภุญชัย (อำเภอเมืองลำพูน) และเจดีย์ทรงลอมฟาง หรือเจดีย์กู่ช้างซึ่งเจดีย์นี้ลำพูนได้รับรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบพม่าสมัยพุกาม และในเขตป่าซางก็มีวัดหนองดู่ซึ่งเจดีย์นี้ได้ใช้เทคนิคการก่อโดยใช้เสารับน้ำหนักส่วนยอดกลางอันเป็นรูปแบบและเทคนิคที่นิยมอยู่ในสถาปัตยกรรมแบบพม่าสมัยพุกาม

จากหลักฐานทางสถาปัตยกรรมสมัยหริภุญไชยดังกล่าวข้างต้นชี้ให้เห็นถึงความเกี่ยวเนื่องกับรูปแบบทรงปราสาทอันเป็นหลักฐานที่หลงเหลือมาในปัจจุบันเพราะสถาปัตยกรรมเจดีย์ในสมัยนี้ได้ใช้วัสดุที่เป็นอิฐหรือศิลาแลงซึ่งเป็นลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกับสถาปัตยกรรมแบบทวารวดีและศิลปะพม่าแบบพุกาม ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างพื้นถิ่นในช่วงก่อนการตั้งอาณาจักรล้านนาและรูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อไปอีกด้วย

---

[๗๗] สุรพล ดำริห์กุล, **ประวัติศาสตร์และศิลปะหริภุญไชย**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๗), หน้า ๒๓.

[๗๘] **ปราสาท** หมายถึง เป็นทรงสี่เหลี่ยมตั้งซ้อนกันลดขนาดเป็นลำดับขึ้นไป ๕ ชั้น แต่ละชั้นมีเจดีย์ประดับทิศทั้งสี่ และด้านทั้งสี่ของแต่ละชั้น มีพระพุทธรูปประดิษฐานอยู่ในซุ้มจระนำและยอดแหลมที่หักหายคงเป็นกรวยเหลี่ยม.

ทั้งนี้การสร้าง “เจดีย์” ในล้านนานิยมซึ่งนิยมเรียกว่า “กู่” แต่หากบรรจุพระบรมสารีริกธาตุลงไปจะเรียกว่า “พระธาตุ” สิ่งก่อสร้างประเภทนี้เป็นศูนย์กลางของวัด มี ๕ รูปแบบ คือ

ก) เจดีย์แบบทรงกลม (ทรงระฆัง) เช่น เจดีย์วัดกิตติ ต.พระสิงห์ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เจดีย์อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุดของศิลปะล้านนา (ปัจจุบันเป็นวัดร้าง อยู่ข้างโรงเรียนอนุบาลเชียงใหม่ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ลักษณะเด่นของเจดีย์วัดกิตติ คือ มีฐานกลมซ้อนกัน ๓ ชั้นอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมยอดเกล็ด และยอดของเจดีย์จะหุ้มด้วยทองจังโก

ข) แบบเจดีย์ทรงปราสาท เช่น เจดีย์วัดป่าตาล ต.ช้างเผือก อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เป็นเจดีย์ทรงปราสาทที่สร้างขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๑ ลักษณะเด่นของเจดีย์ทรงปราสาท คือ ตอนกลางมีสัณฐานเป็นอาคารทรงสี่เหลี่ยม เรียกว่า “เรือนธาตุ” มีซุ้ม จระนำ ที่ประดิษฐานพระพุทธรูป และในส่วนยอดนิยมสร้างมี ๕ ยอด แต่หลังพุทธศตวรรษที่ ๒๑ นิยมมียอดเดียว

ค) เจดีย์ช้างล้อม ได้แก่ วัดเชียงมั่น วัดเจดีย์หลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดช้างค้ำ จังหวัดน่าน บางวัดช้างล้อมเหลือเป็นบางส่วน เหลือเป็นบางส่วน เช่น วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ วัดช้างค้ำ อำเภอสารภี จังหวัดเชียงมั่น หรือหางหายไปหมด เช่น วัดสวนดอก จังหวัดเชียงใหม่

ง) เจดีย์ปล่อง เป็นเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาณาจักรเพื่อนบ้าน ได้แก่ เจดีย์ปล่อง วัดพวกหงส์ วัดร่ำเปิง วัดเชียงโฉมที่น่าจะได้รับอิทธิพลจากพระเจดีย์แบบถะของจีน เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสองแบบอยุธยาที่วัดหมื่นตูม เชียงใหม่ เจดีย์แบบยอดดอกบัวตูมของสุโขทัยที่วัดแสนเส้า (ร้าง) ใกล้กับวัดธาตุคำ เชียงใหม่ และเจดีย์แบบพม่าหรือมอญที่สร้างขึ้นในยุคพ่อค้าไม้ชาวพม่าโดยตั้งหลักฐานครอบครัวในล้านนา เช่น เจดีย์วัดบุพพาราม วัดมหาวัน วัดแสนฝางในเชียงใหม่ วัดศรีจอมเรืองพะเยา และวัดต่างๆในจังหวัดลำพูน ลำปาง แพร่ และจังหวัดน่าน เป็นต้น

จ) เจดีย์เหลี่ยม ซึ่งได้รับอิทธิพลเจดีย์เหลี่ยมแบบหริภุญชัย เช่น เจดีย์วัดเจดีย์เหลี่ยม อำเภอสารภี ที่เลียนแบบเจดีย์เหลี่ยมวัดจามเทวี จังหวัดลำพูน ปัจจุบันนี้ที่สร้างแบบนี้ก็คือ เจดีย์เหลี่ยมวัดละโว้ อำเภอหางดงและเจดีย์เหลี่ยม วัดสันติธรรม จังหวัดลำพูน

สำหรับสิ่งก่อสร้างอื่นๆ ที่รวมเป็นสถาปัตยกรรมล้านนาอีกเช่นกัน คือ วิหาร อุโบสถ หอไตร บ้านเรือน ลักษณะการสร้างจะมีโครงหลังคาประกอบด้วยด้วยเครื่องไม้ ซึ่งอาจจะมุงด้วยแป้นเกล็ด[๗๙] หรือมุงด้วยกระเบื้องดินเผา ทั้งนี้ ในปัจจุบันจึงมีการชำรุดเสียหายและไม่หลงเหลือร่องรอยหลักฐานให้ศึกษาอีกต่อไป[๘๐]

---

[๗๙] แป้นเกล็ด หมายถึง แผ่นไม้แทนกระเบื้อง.

[๘๐] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญไชย – ล้านนา,** (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๓๘), หน้า ๑๙-๒๑.

สถาปัตยกรรมก่อนล้านนาและสมัยปัจจุบัน[๘๑]แบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ ประเภท เจดีย์ และ ประเภทอาคาร เช่น อุโบสถ วิหาร และหอพระไตรปิฎก โดยที่ชาวล้านนาเรียกว่าหอธรรม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

การสร้างอาคารไม้ในศิลปะล้านนาเป็นศาสตร์ที่ถ่ายทอดความรู้กันมายาวนาน ถึงกับมี “คัมภีร์แป๋งวิหาร[๘๒]”หรือ “คัมภีร์สร้างวิหาร” ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่อธิบายการตั้งเสาไม้ การประกอบขื่อแปและองค์ประกอบส่วนต่างๆของงอาคารไว้อย่างเป็นระบบ

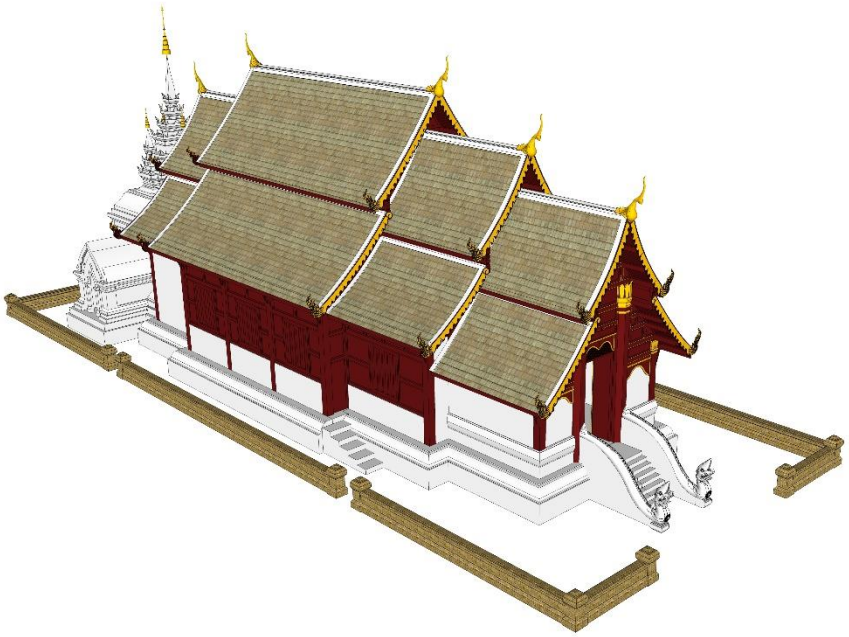
ลักษณะของอาคารไม้ในล้านนาจะมีการเปิดให้เห็นโครงสร้างของขื่อและคานตามแบบ “ม้าต่างไหม”หลังคาเป็นทรงจั่วมีการซ้อนชั้นของหลังคาด้านหน้าสามชั้น ด้านหลังสองชั้นสัมพันธ์กับการยกเก็จของผัง หลังคามุงด้วยกระเบื้องดินเผาหรือแป้นเกล็ด สำหรับการสร้างวิหารช่างมักมีการสร้างส่วนประกอบทั้งหมดของโครงสร้างด้านล่างก่อน หลังจากนั้นจึงยกขึ้นประกอบพร้อมกันและยังมีการปิดทองฉลุลายบนพื้นและทาด้วยชาดสีแดงเพื่อสื่อถึงความเป็นทิพย์สภาวะในสวรรค์

ลักษณะเด่นทางด้านโครงสร้างและรูปทรงหลังคาทรงล้านนาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญของวิหารล้านนาทีและมีการถ่ายทอดและพัฒนาการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน นักวิชาการจึงสันนิษฐานกันว่ารูปทรงดังกล่าวอาจมีเหตุผลในข้อจำกัดในเรื่อง การใช้วัสดุ เศรษฐกิจและการขาดช่างฝีมือ อีกประการหนึ่ง คือ วิหารล้านนาจะมีขนาดใหญ่การใช้ใช้โครงสร้างหลังคาที่ทำด้วยไม้ทั้งหมดจึงเป็นไปไม่ได้ จึงจำเป็นต้องจัดหาวัสดุอื่นที่มีความยาวพอเหมาะกับขนาดของอาคารมาทดแทน อีกประการหนึ่ง คือ การลดชั้นและซ้อนชั้นของหลังคาเป็นวิธีการแก้ไขปัญหารูปทรงวิหารที่ใหญ่เทอะทะดังนั้นรูปทรงหลังคาที่มีการซ้อนชั้นจึงทำให้อาคารดูเบาลง สำหรับองค์ประกอบของหลังคาและสิ่งต่างๆ เหล่านี้ได้สร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในแง่ของการตกแต่งและเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างโดยมีคติความเชื่อที่สำคัญแฝงอยู่ ในเรื่องของคติจักรวาล พุทธภูมิ และนิพพาน รวมถึงคติเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด และกิเลสตัณหา

---

[๘๑] สุรชัย จงจิตงาม, **ล้านนา**, (นนทบุรี: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิสชิ่ง, ๒๕๕๕), หน้า ๑๔-๑๗.

[๘๒] แป๋ง แปลว่า สร้าง.



ภาพที่ ๓๙ ภาพสามมิติแสดงวิหารวัดปราสาท
(**ที่มา:** นายชาญณรงค์ ศรีสุวรรณ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่)

ภาพสามมิติแสดงวิหารวัดปราสาทที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของวิหารล้านนา กล่าวคือ เป็นวิหารขนาดไม่ใหญ่โตเกินความจำเป็นในการใช้สอย มีหลังคาซ้อนชั้นลดหลั่นกันโดยด้านหน้าจะมีจำนวนชั้นหลังคาซ้อนมากกว่าด้านหลัง และโครงสร้างหลังคาเป็นระบบโครงสร้างที่เรียกว่า “ม้าต่างไหม”

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ได้มีการประดับแบบใหม่เกิดขึ้นในล้านนาอีก คือ การนำเครื่องถ้วยเขียนสีจากจีนมาประดับบนปูนปั้น เช่น ในวิหารวัดปราสาท จังหวัดเชียงใหม่ เครื่องถ้วยชุดนี้เป็นของเจ้านายล้านนา ทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพมหานครซึ่งในขณะนั้นกรุงเทพมหานครกำลังนิยมสั่งให้ช่างจีนเขียนลายบนเครื่องถ้วยแต่เนื่องจากช่างจีนไม่คุ้นเคยกับศิลปะไทยรูปเทวดาไทยจากที่ผอมเพรียวจึงกลายเป็นตี๋น้อยอ้วนกลม แต่โครงสร้างหลังคาเครื่องไม้ของวิหารล้านนาเครื่องบนตลอดจนลวดลายในงานศิลปกรรมส่วนใหญ่ที่ยังคงใกล้เคียงกับสภาพดั้งเดิมของรูปแบบล้านนา

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แบบแผนของเจดีย์แบบภาคกลางได้เริ่มเข้ามาปะปนกับเจดีย์ล้านนามากขึ้น จนกระทั่งกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อิทธิพลของศิลปะแบบพม่าได้เข้ามาสู่ดินแดนล้านนาพร้อมกับพ่อค้าไม้ชาวพม่าและได้เข้ามาสร้างวัดและปฏิสังขรณ์ศาสนสถานซึ่งทำให้ศิลปะแบบพม่าเข้ามาปะปนอยู่มนพุทธสถานล้านนามากขึ้น โดยเฉพาะเจดีย์แบบพม่าหลายแห่ง เช่น

เจดีย์เหลี่ยมในวัดเจดีย์เหลี่ยม จังหวัดเชียงใหม่ เจดีย์วัดพระแก้วดอนเต้าสุชาดาราม จังหวัดลำปาง เจดีย์วัดสวนดอก เจดีย์วัดหม้อคำตวง พระธาตุเจดีย์วัดพระธาตุช่อแฮ ในจังหวัดแพร่[๘๓] เป็นต้น

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงงานศิลปกรรมในล้านนาด้วย เช่น การประดับหน้าบันซึ่งเดิมมักเป็นรูปตามคติแบบจารีต เช่น นารายณ์ทรงครุฑ ก็ได้เปลี่ยนแปลงมานิยมนำรูปพานรัฐธรรมนูญมาประดับแทน บางแห่งก็ยังคงรูปนารายณ์ทรงครุฑไว้เช่นเดิมแต่ได้ลดความสำคัญลงด้วยการให้ทำหน้าที่เทินพานรัฐธรรมนูญให้อยู่สูงสุดแทน เช่น หน้าบันโบสถ์วัดกวีรัตน์ จังหวัดแพร่ สาเหตุที่หันมานิยมประดับรูปพานรัฐธรรมนูญก็เพื่อเสริมส่งอุดมการณ์ของรับที่เชิดชูการปกครองแบบใหม่ภายใต้รัฐธรรมนูญ[๘๔]

ศิลปะล้านนา หรือ ศิลปะเชียงแสน มีลักษณะเก่าแก่มาก คาดว่ามีการสืบทอดต่อเนื่องของศิลปะทวาราวดี และลพบุรี ในดินแดนแถบนี้มาตั้งแต่สมัยหริภุญชัย ศูนย์กลางของศิลปะ ล้านนาเดิมอยู่ที่เชียงแสน เรียกว่าอาณาจักรโยนก ต่อมาเมื่อพญามังรายได้ย้ายมาสร้างเมืองเชียงใหม่ ศูนย์กลางของของอาณาจักรล้านนาอยู่ที่ เมืองเชียงใหม่

อาณาจักรล้านนาเกิดขึ้นในสมัยต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เมื่อรัฐโบราณที่เคยรุ่งเรืองมาก่อน เช่น พุกาม , กัมพูชา และหริภุญไชย สลายตัวลงทำให้เกิดการสถาปนาอาณาจักรล้านนาขึ้นมาโดยพัฒนามาจากแว่นแคว้น-นคร รัฐมาสู่แบบอาณาจักร เป็นลักษณะการรวมตัวแบบหลวมๆ เชียงใหม่เป็นศูนย์กลางอำนาจที่ขยายออกไปโดย วิธีการสร้างเครือข่ายทางญาติ จนถึงอาณาจักรล่มสลายในปี พ.ศ.๒๑๐๑ มีอายุ ๒๖๒ ปี เป็นเวลาสองร้อยกว่าปีที่ อาณาล้านนาได้กำเนิดและสิ้นสุดลง ด้วยข้อจำกัดทางภูมิศาสตร์ในหุบเขาและการรวบตัวแบบหลวมไม่เป็นหนึ่ง เดียวกัน อาณาจักรจึงได้ตกเป็นเมืองชายขอบของพม่าและสยามในเวลาต่อมา

๑. สมัยสร้างอาณาจักร (พ.ศ.๑๘๓๙-พ.ศ.๑๘๙๘) พญามังรายได้ทำการรวบรวมเมืองต่างๆ ในเขตแคว้นโยน หรือแคว้นโยนก (รัฐของชาวไทยวนที่ตั้งอยู่แถบ ลุ่มน้ำโขงตอนกลาง อันเป็นที่ราบลุ่มของแม่น้ำกก เป็นที่ตั้งของชุมชนที่มีมาช้านาน เป็นรัฐชายขอบที่ตั้งอยู่ ใกล้กับอาณาจักรขนาดใหญ่ ขอม พุกาม และยูนนาน) และขยายอำนาจสู่แคว้นหริภุญไชย อาณาเขตที่ถูกรวบรวมกันในสมัยนั้นได้แก่ เชียงราย เงินยาง เชียงแสน เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง สาเหตุหรือปัจจัยของการกำเนิดล้านนา: การขยายตัวทางการค้าเพื่อเป็นดินแดนที่เป็นศูนย์กลางการค้าขายและความเจริญทางด้านเศรษฐกิจ สามารถเชื่อมโยงกิจการการค้ากับเมืองต่างๆได้อย่างสะดวก จึงเป็นสาเหตุเพื่อทำการยึด

---

[๘๓] สุรพล ดำริห์กุล, **แผ่นดินล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร: เคล็ดไทยจำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๒๑๕.

[๘๔] ASTV ผู้จัดการออนไลน์ ๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๗ [ออนไลน์], แหล่งที่มา: http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=๙๕๓๐๐๐๐๑๗๑๖๖ [๒๓ ส.ค. ๖๕].

ครองหริภุญไชยซึ่งมีฐานมั่นคงความสมบูรณ์ทางทรัพยากรธรรมชาติและการติดต่อค้าขายกับจีนในสมัยนั้น เมื่อทำการผนวกกับหริภุญไชยได้แล้ว พญามังรายก็ได้สร้างเชียงใหม่บริเวณลุ่มแม่น้ำปิงเพื่อให้เป็นศูนย์การค้า เช่นกัน

ศิลปกรรมก่อนล้านนาที่สร้างภายในวัดแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมของชาวไทยยวนและผู้คนซึ่งอาศัยอยู่ในดินแดนล้านนามาก่อน ต่อมาคนล้านนาจึงมีพัฒนาการพุทธสถานขึ้นมาในรูปแบบต่างๆพร้อมกับการตั้งราชอาณาจักรล้านนา ในปีพุทธศักราช ๑๘๓๙ พญามังรายทรงปราบปรามแคว้นหริภุญชัยและสถาปนาเมืองเชียงใหม่เป็นราชธานีพระองค์ทรงรับเอาวัฒนธรรมความเชื่อทางพระพุทธศาสนาจากแคว้นหริภุญชัยเข้ามาสู่เมืองเชียงใหม่เพราะพระองค์ต้องการให้เชียงใหม่มีความเจริญรุ่งเรืองด้านศาสนาและเป็นศูนย์กลางพุทธศาสนาแทนแคว้นหริภุญชัย จึงเป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่ก่อให้ล้านนาเกิดการสร้างงานศิลปกรรมเป็นพุทธสถานต่างๆ อันมีทั้งงานประติมากรรม สถาปัตยกรรม จิตรกรรมและหัตถกรรม เพื่อแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของพุทธศาสนิกชนของชาวล้านนา[๘๕]

ต่อมาในสมัยพญากือนาได้มีการนำเอาพระพุทธศาสนาและพุทธศิลป์แบบสุโขทัยเข้ามาสู่ในล้านนา โดยมีการสร้างวัดวาอารามช่วงเวลานี้เป็นจำนวนมาก ทำให้อิทธิพลทางสถาปัตยกรรมแบบสุโขทัยเข้ามามีบทบาทต่อรูปแบบงานสถาปัตยกรรมเชียงใหม่ ในด้านการวางผัง รูปแบบอาคาร วัดอุโบสถ และเจดีย์ และส่งผลให้สกุลช่างเชียงใหม่สังเคราะห์รูปแบบของสุโขทัยมาเป็นรูปแบบของสกุลช่างศิลปะเชียงใหม่ และเมื่อใดที่พระมหากษัตริย์ในล้านนามีการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาโดยการสร้างวัดวาอารามหรือทรงออกผนวชได้เป็นผลให้เจ้าขุนมูลนายระดับต่างๆเจริญรอยตามพระมหากษัตริย์โดยการสร้างวัดต่างๆในล้านนามากมาย ตามที่หลักฐานปรากฏในปัจจุบัน คือ วัดพันอ้น วัดพันแหวน วัดพันเตา หรือ ขุนนางระดับนายหมื่น ได้แก่ วัดหมื่นสาร วัดหมื่นกอง (วัดหมื่นเงินกอง) วัดหมื่นตูม นอกจากนี้ยังมีชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือหรือขุนนางระดับต่ำ เรียกว่า“พวก”กับ“ช่าง” เช่น วัดพวกเก็ด วัดพวกแต้ม วัดพวกช้าง วัดพวกหงษ์ วัดช่างคำ วัดช่างเคี่ยน วัดช่างทอง เป็นต้น[๘๖]

สรุปว่าแบบแผนสถาปัตยกรรมหริภุญชัยที่สร้างขึ้นในพื้นที่เมืองลำพูน ได้แก่ เจดีย์กู่กุด ซึ่งเป็นเจดีย์สี่เหลี่ยมและรัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยมในวัดวัดจามเทวีและรูปแบบสถาปัตยกรรมใน

---

[๘๕] **เอกสารพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่.** (๙ ก.พ.๕๗) สำนักงานโบราณคดี และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๖ เชียงใหม่, [ออนไลน์], [แหล่งที่มา], http://www.nationalmuseums.finearts.go.th [๔ ส.ค. ๖๕].

[๘๖] สิริวัฒน์ คำวันสา, **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย**, (กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๒), หน้า ๕๐.

สมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อมาด้วย เมื่อพม่าได้เข้ามาสู่ล้านนาในบทบาทพ่อค้าไม้จึงทำให้รูปแบบของศิลปะพม่าและงานศิลปกรรมประดับตกแต่งได้เข้ามาสู่บ้านเมืองต่างๆในล้านนา ทำให้ชาวล้านนานิยมเอารูปแบบพม่ามาใช้ปะปนในพุทธสถานล้านนามากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะงานประติมากรรมรูปนรสิงห์และสิงห์ในศิลปะแบบพม่าที่ประดับรอบพุทธสถานเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองในล้านนา การประดับหน้าบันซึ่งเดิมมักเป็นรูปตามคติแบบจารีต จากนารายณ์ทรงครุฑก็ได้เปลี่ยนแปลงมานิยมนำรูปพานรัฐธรรมนูญมาประดับแทนตามอุดมการณ์ของรับที่เชิดชูการปกครองแบบใหม่ภายใต้รัฐธรรมนูญ

๒.๕.๒ ประเภทพุทธศิลปกรรมในล้านนา

ลักษณะการสร้างศิลปกรรมของวัดต่างๆ ในล้านนานั้นจะมีรูปแบบต่างๆ กันเนื่องจากได้รับอิทธิพลจากหลายชุมชน อีกทั้งได้รับการสนับสนุนอุปถัมภ์จากเจ้าขุนมูลนายต่างๆ ในสมัยนั้นตั้งแต่ยศศักดิ์ระดับของขุนนาง เช่น ขุนนางระดับนายพัน ขุนนางระดับนายหมื่น และระดับชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือ ดังที่กล่าวมาข้างต้น ประเภทพุทธศิลปกรรมในล้านนา สามารถแบ่งตามประเภทศิลปกรรมได้ดังนี้

๒.๕.๒.๑ ประติมากรรม

ความหมายของประติมากรรมนั้น ผู้เชี่ยวชาญด้านประติมากรรมได้ให้ความหมายของ คำว่า “ประติมากรรม” ดังต่อไปนี้ “สิ่งหนึ่งในการกระทำของมนุษย์มีลักษณะกินเนื้อที่ในอากาศเป็นรูปทรงต่างๆ มีทั้งที่ต้องการเรื่องของปริมาตรและไม่ต้องการ” หรือ “ประติมากรรมเป็นทัศนศิลป์แขนงหนึ่ง เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์รูปทรงที่มองเห็น มีลักษณะเป็นสามมิติ มีความกว้าง ความยาวและความหนา หรือความสูง” หรือ “ประติมากรรม คือ การปั้นซึ่งเป็นกรรมวิธีก่อขึ้น เพิ่มขึ้นและการแก้สลักอันเป็นกรรมวิธีของการลด สกัด ตัด หรือเลื่อนออกให้เป็นรูปทรงในลักษณะสามมิติ” หรือ “ประติมากรรม หมายถึง ศิลปะที่มีรูปทรงเป็นสามมิติ งานศิลปะแขนงนี้อาจรวมทั้งงานบางประเภทที่ใช้วัสดุต่างๆ จัดลักษณะรูปทรงแบบสามมิติด้วย”

จากนิยามความหมายที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ในที่นี้สรุปได้ว่า ประติมากรรม หมายถึง “ศิลปกรรมที่เกิดขึ้นด้วยการปั้น การแกะสลัก การหล่อหรือวิธีการอื่นๆ ที่ทำให้เกิดความงดงามศิลปะที่มี ๓ มิติ คือ มีความกว้าง ยาว และลึกหรือหนา”

ทั้งนี้ ผลงานสร้างสรรค์ประติมากรรมนั้นอาจทำขึ้นด้วยจากวัสดุหลายชนิด เช่น หิน ไม้ ดินเหนียว ปูน อิฐ และโลหะ เป็นต้นหรือกล่าวอีกนัยหนึ่ง ประติมากรรม คือ งานศิลปะที่สร้างขึ้นมาเป็นรูปเป็นลวดลาย สามารถมองเห็นได้ และกินระหว่างเนื้อที่ในอากาศ หรือกล่าวโดยสรุปประติมากรรมก็คืองานศิลปกรรมที่สร้างขึ้น โดยวิธีการปั้น การแกะสลัก การหล่อหรือด้วยวิธีการอื่น

ใดก็ตาม เป็นรูปที่มองเห็นได้ มีปริมาตร ส่วนรูปแบบของประติมากรรมนั้น อาจจะมีรูปร่างของมนุษย์ สัตว์ และสิ่งอื่นๆ หรือเป็นลวดลายสัญลักษณ์ซึ่งอาจจะทำขึ้นเหมือนกับรูปตามธรรมชาติของสิ่งนั้นๆ หรืออาจจะเป็นรูปแบบใหม่ที่ผู้สร้างคิดประดิษฐ์ขึ้นเพื่อผลงานทางศิลปะ ความงาม และความนึกคิดต่างๆ ที่ผู้สร้างต้องการจะให้เกิดประติมากรรมนั้น[๘๗]

ทั้งนี้ สำหรับผลงานประติมากรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาที่สำคัญ คือ “พระพุทธรูป” หรือเรียกอีกอย่างว่า “พระพุทธปฏิมา” ทั้งนี้ พระพุทธรูปอันเป็นเอกลักษณ์ที่ถูกรังสรรค์ขึ้นในล้านนาและมีพุทธศิลป์อันเป็นเอกลักษณ์นั้น ทั้งนี้ในสถานภาพการรับรู้ในสังคมทั่วไปเรียกว่าเป็น “พระพุทธปฏิมาแบบเชียงแสน” หรือ “พระพุทธปฏิมาสมัยเชียงแสน” ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๒๑ และปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสนวัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ประติมากรรมเชียงแสนแบ่งได้เป็น ๒ ยุค คือ เชียงแสนยุคแรก มีทั้งการสร้างพระพุทธรูปและภาพพระโพธิสัตว์หรือเทวดา เพื่อประดับยังศาสนสถาน

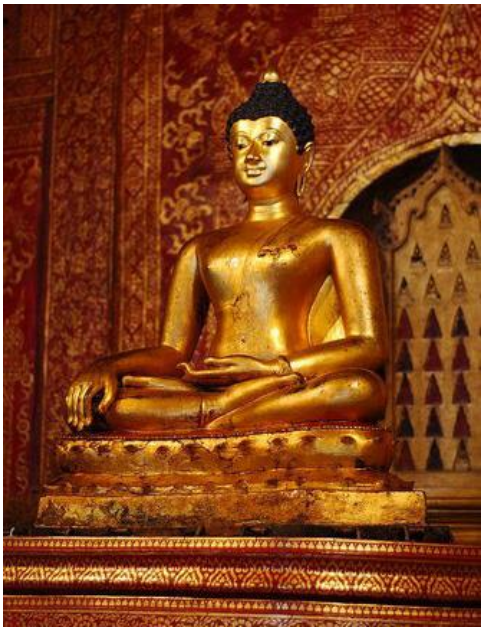
พระพุทธรูปโดยส่วนรวมมีพุทธลักษณะคล้ายพระพุทธรูปอินเดียสมัยราชวงปาละ มีพระวรกายอวบอ้วนพระพักตร์กลมคล้ายผลมะตูม พระขนงโก่ง พระนาสิกโค้งงุ้ม พระโอษฐ์แคบเล็ก พระหนุเป็นปมพระรัศมีเหนือเกตุมาลาเป็นต่อมกลม ไม่นิยมทำไรพระสก เส้นพระสกขมวดเกศาใหญ่พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้น ตรงปลายมีลักษณะเป็นชายธงม้วนเข้าหากัน เรียกว่า เขี้ยวตะขาบส่วนใหญ่นั่งขัดสมาธิเพชรปางมารวิชัยฐานที่รององค์ พระทำเป็นกลีบบัวประดับ มี ทั้งบัวคว่ำบัวหงาย และทำเป็นฐานเป็นเขียงไม่มีบัวรองรับ ส่วนงานปั้นพระโพธิสัตว์ประดับเจดีย์วัดกู่เต้าและภาพเทวดาประดับหอไตรวัดพระสิงห์ เชียงใหม่ มีสัดส่วนของร่างกาย สะโอดสะองใบหน้ายาวรูปไข่ทรงเครื่องอาภรณ์เช่นเดียวกับพระโพธิสัตว์ในศิลปะแบบปาละเสนะของอินเดียหรือแบบศรีวิชัย

เชียงแสนยุคหลัง มีการสร้างพระพุทธรูปที่มีแบบของลัทธิลังกาวงศ์จากสุโขทัยเข้ามาปะปนรูปลักษณะโดยส่วนรวมสะโอดสะองขึ้น ไม่อวบอ้วนบึกบึน พระพักตร์ยาวเป็นรูปไข่มากขึ้นพระรัศมีทำเป็นรูปเปลว พระศกทำเป็นเส้นละเอียดและมีไรพระศกเป็น เส้นบางๆ ชายสังฆาฏิ ยาวลงมาจรดพระนาภี พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบ พระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุดและถือเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุดถือเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุดพระ

---

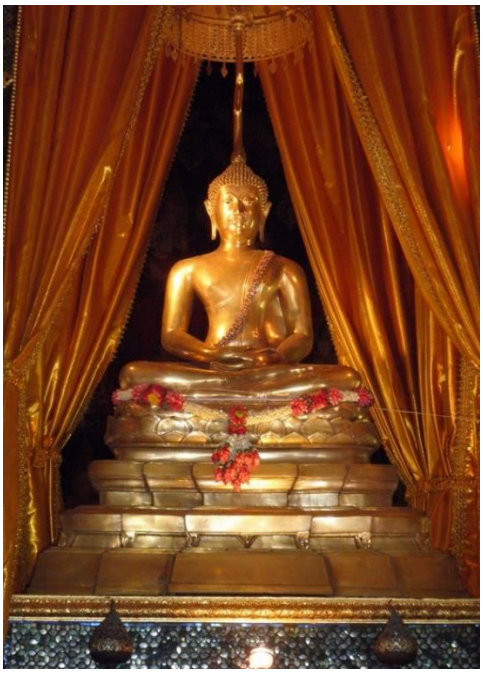
[๘๗] พระครูอนุรักษ์บุรานันท์ (บุญชื่น จตฺตมโล), “การศึกษากระบวนการอนุรักษ์พุทธประติมากรรมหินทราย: กรณีศึกษาพิพิธภัณฑ์เวียงพยาว วัดลี”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๔), หน้า ๑.

พุทธสิหิงค์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกรุงเทพมหานคร พระพุทธรูปเชียงแสนนี้มักหล่อด้วยโลหะทองคำ และสำริด



ภาพที่ ๔๐ พระพุทธสิหิงค์ ประดิษฐาน ณ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)



ภาพที่ ๔๑ พระพุทธสิหิงค์ ประดิษฐานที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

ประติมากรรมเป็นงานศิลปะที่ศิลปินแสดงออกด้วยการปั้น แกะสลัก หล่อ และการจัดองค์ประกอบความงามอื่น ลงบนสื่อต่างๆ เช่น ไม้ หิน โลหะ สัมฤทธิ์ เพื่อให้เกิดรูปทรง ๓ มิติ มีความลึกหรือนูนหนาสามารถสื่อถึงสิ่งต่างๆ สภาพสังคม วัฒนธรรม รวมถึงจิตใจของมนุษย์โดยชิ้นงาน ผ่านการสร้างของประติมากร ประติกรรมเป็นแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ผู้ทำงานประติมากรรม มักเรียกว่าประติมากร

ประติมากรรมก่อนล้านนาและล้านนาเป็นศิลปะประดับตกแต่งศาสนสถานที่ได้รับความนิยมในดินแดนล้านนา งานศิลปกรรมเหล่านี้จะเป็นรูปปั้นลอยตัว อาทิ พระพุทธรูป เทวดา นาคประดับราวบันได สิงห์ประดับหน้าวัดและวิหาร เป็นต้น

ประติมากรรมเป็นงานศิลปะที่แสดงออกด้วยการปั้น แกะสลัก หล่อและการจัดองค์ประกอบความงามอื่น ลงบนสื่อต่างๆ เช่น ไม้ หิน โลหะ สัมฤทธิ์ เพื่อให้เกิดรูปทรง ๓ มิติ มีความลึกหรือนูนหนาสามารถสื่อถึงสิ่งต่างๆ สภาพสังคม วัฒนธรรม รวมถึงจิตใจของมนุษย์โดยชิ้นงาน ผ่านการสร้างของประติมากร ประติกรรมเป็นแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ผู้ทำงานประติมากรรม มักเรียกว่าประติมากร

งานประติมากรรมในอาณาจักรล้านนาที่พบกันมากที่สุด คือ ประติมากรรมที่เรียกกันว่า “ประติมากรรมสมัยเชียงแสน” ซึ่งสร้างขึ้นในช่วงเวลาที่ล้านนารุ่งเรืองอย่างสูง โดยนักโบราณคดีสันนิษฐานว่าคงเกิดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๒๑ พระพุทธรูปเหล่านี้จะมีปรากฏมากอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย อาทิ เมืองเชียงแสนวัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมในสมัยนั้นจะมีทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ จากการศึกษางานประติมากรรมเชียงแสนทำให้ผู้วิจัยทราบว่างานประติมากรรมเชียงแสนได้แบ่งออกเป็น ๒ ยุค [๘๘] ดังนี้

ก) เชียงแสนยุคแรก

เชียงแสนยุคแรกมีทั้งการสร้างพระพุทธรูปและภาพพระโพธิสัตว์หรือเทวดาประดับบนพุทธสถาน พระพุทธรูปโดยรวมจะมีพุทธลักษณะคล้ายพระพุทธรูปอินเดียสมัยราชวงศ์ปาละ มีพระวรกายอวบอ้วน พระพักตร์กลมคล้ายผลมะตูม พระขนงโก่ง พระนาสิกโค้งงุ้ม พระโอษฐ์แคบเล็ก พระหนุเป็นปม พระรัศมีเหนือเกตุมาลาเป็นต่อมกลม ไม่นิยมทำไรพระศก เส้นพระศกขมวดเกศาใหญ่ พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้น ตรงปลายมีลักษณะเป็นชายธงม้วนเข้าหากันเรียกว่า เขี้ยวตะขาบ ส่วนใหญ่นั่งขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัยฐานที่รององค์พระทำเป็นกลีบบัวประดับ มีทั้งบัวคว่ำและบัวหงายและทำเป็นฐานเขียงไม่มีบัวรองรับ ส่วนงานปั้นพระโพธิสัตว์ประดับเจดีย์วัดกู่เต้า และภาพเทวดา

---

[๘๘] สงวน โชติรัตน์, **ไทยยวนคนเมือง**, (กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดโอเดียนสโตร์, ๒๕๑๒), หน้า ๑๕๓.

ประดับหอไตรวัดพระสิงห์เชียงใหม่ มีสัดส่วนของร่างกาย สะโอดสะองใบหน้ายาวรูปไข่ ทรงเครื่องอาภรณ์เช่นเดียวกับพระโพธิสัตว์ในศิลปะแบบปาละเสนะของอินเดียหรือแบบศรีวิชัย

ข) เชียงแสนยุคหลัง

เชียงแสนยุคหลังมีการสร้างพระพุทธรูปที่มีแบบของลัทธิลังกาวงศ์จากสุโขทัยเข้ามาปะปน รูปลักษณะโดยรวมสะโอดสะองขึ้น ไม่อวบอ้วนบึกบึน พระพักตร์ยาวเป็นรูปไข่มากขึ้น พระรัศมีทำเป็นรูปเปลว พระศกทำเป็นเส้นละเอียดและมีไรพระศกเป็นเส้นบางๆ ชายสังฆาฏิยาวลงมาจรดพระนาภี พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบ นับว่าเป็นพระพุทธรูปที่สวยที่สุดและถือเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปยุคนี้ คือ พระพุทธสิหิงค์ในพระที่นั่งพุทไธวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพมหานคร

พระพุทธรูปเชียงแสนจะหล่อด้วยโลหะทองคำและสำริด พุทธรูปทุกองค์ยึดรูปแบบของมหาปุริสลักษณะอันเป็นลักษณะมหาบุรุษในรูปกายของพระพุทธเจ้าไว้เสมอ คือ ผิวกายมีสีดุจทองคำและพระเกศาเป็นสีดำ ลักษณะเด่นของพระพุทธรูป คือ พระวรกายอวบอ้วน พระพักตร์ค่อนข้างกลม เม็ดพระศกโต ชายสังฆาฏิสั้น เช่น พระพุทธรูปสำริดปางมารวิชัย ประดิษฐานไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ หริภุญชัย จังหวัดลำพูน

แม้ในยุคที่ล้านนาเสียเมืองให้แก่พระเจ้าบุเรงนองแห่งพม่า ศิลปะพม่าก็ยังไม่มีบทบาทต่อล้านนาอย่างชัดเจน จะเห็นได้จากพระประธานในวิหารวัดชัยพระเกียรติใกล้กับวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ ที่หล่อขึ้นเมื่อพุทธศักราชที่ ๒๑๐๘ โดย “ สังรามจ่าบ้าน” ซึ่งท่านเป็นข้าหลวงเชียงใหม่ที่พม่าส่งมาปกครองก็ยังคงเป็นพระพุทธรูปแบบล้านนาอยู่เหมือนเดิม[๘๙]แต่ในยุคหลังงานประติมากรรมจะแสดงความรู้สึกที่อิสระรุนแรง โดยงานประติมากรรมจะปั้นเป็นรูปยักษ์ อยู่ที่วัดพระธาตุจอมทอง อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่

นอกจากนั้น ยังมีการสร้างสรรค์ประติมากรรมติดที่ตกแต่งอาคารศาสนสถานอยู่เป็นจำนวนมาก เพื่อสร้างความหมายในเชิงสัญลักษณ์แก่อาคารเหล่านั้น ประติมากรรมติดที่ควรกล่าวถึง เช่น ประติมากรรมรูปเทวดาตกแต่งอาคารวิหารมหาโพธิ์ วัดมหาโพธาราม หรือที่เรียกกันแพร่หลายว่า “วัดเจ็ดยอด” ทั้งนี้เพื่อแสดงสื่อความหมายถึง เทวดาที่มาชุมนุมอนุโมทนาแสดงความยินดีในการตรัสรู้ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ตามประวัติศาสตร์กล่าวว่า วิหารมหาโพธิ์แห่งนี้ พระเจ้าติโลกราชได้โปรดเกล้าให้หมื่นด้ามพร้าคตช่างคู่พระทัยไปถ่ายแบบวิหารมหาโพธิ์จากพุทธคยามาก่อสร้าง เรื่องนี้ได้รับการสนับสนุนจากผลการศึกษาเรื่อง สัตตมหาสถานศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์ การจัดวางพื้นที่ และงานศิลปเสาติดผนัง ทรงแปดเหลี่ยมรูปแจกัน ซึ่งเป็นศิลปะแบบปาละ ซึ่งพบมากเป็น

[๘๙] เหมือนเดิม คือ พระพุทธรูปและเทวดาต่างๆ มีสุนทรียภาพที่ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ขรึม ขลัง.

เสาเจดีย์จำลอง ประดับรอบพุทธคยา แต่ไม่ปรากฏในศิลปะพุกาม เสาทรงแปดเหลี่ยมจึงเป็นงานศิลปะที่สนับสนุนการเดินทางไปดูงานของหมื่นด้ามพร้าคต ณ พุทธคยา ประเทศอินเดีย[๙๐]

ภาพที่ ๔๒ พระวิหารมหาโพธิ์วัดเจ็ดยอดเมืองเชียงใหม่

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๔๓ ประติมากรรมปูนปั้นตกแต่งผนังด้านนอกของวิหารมหาโพธิ์วัดเจ็ดยอด เมืองเชียงใหม่

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

[๙๐] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **สัตตมหาสถาน: พุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุข กับศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๕๕), หน้า ๓๒๔ – ๓๒๕.

ภาพที่ ๔๔ ออกแบบเป็นรูปเทวดาประนมมือซึ่งมีความหมายของการร่วมแสดงความยินดีในโอกาสที่พระพุทธองค์ตรัสรู้ ตัวอย่างประติมากรรมปูนปั้นตกแต่งผนังด้านนอก ของวิหารมหาโพธิ์วัดเจ็ดยอด เมืองเชียงใหม่
(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

แม้ในยุคที่ล้านนาเสียเมืองให้แก่พระเจ้าบุเรงนองแห่งพม่า ศิลปะพม่าก็ยังไม่มีบทบาทต่อล้านนาอย่างชัดเจน จะเห็นได้จากพระประธานในวิหารวัดชัยพระเกียรติใกล้กับวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ ที่หล่อขึ้นเมื่อพุทธศักราชที่ ๒๑๐๘ โดย “สังรามจ่าบ้าน” ซึ่งท่านเป็นข้าหลวงเชียงใหม่ที่พม่าส่งมาปกครองก็ยังคงเป็นพระพุทธรูปแบบล้านนาอยู่เหมือนเดิม[๙๑]แต่ในยุคหลังงานประติมากรรมจะแสดงความรู้สึกที่อิสระรุนแรง โดยงานประติมากรรมจะปั้นเป็นรูปยักษ์ อยู่ที่วัดพระธาตุจอมทอง อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่

๒.๕.๒.๒ สถาปัตยกรรม

สถาปัตยกรรมเป็นงานสร้างสรรค์ทางเอกลักษณ์ และทางวัฒนธรรมที่งดงามที่ถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ ที่ไม่มีใครเหมือนมีความลงตัวที่เหมาะสมและมีเอกลักษณ์อันล้ำค่าสมควรที่ท้องถิ่นควรอนุรักษ์รักษาไว้ให้เป็นสมบัติของแผนดินนั้นๆ สืบต่อไป

[๙๑] เหมือนเดิม คือ พระพุทธรูปและเทวดาต่างๆ มีสุนทรียภาพที่ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ขรึม ขลัง.

๑. สถาปัตยกรรมก่อนล้านนาและในสมัยล้านนา

ใน พ.ศ.๑๘๓๙ รูปแบบสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นก่อนล้านนา[๙๒] หรือก่อนการรวมอาณาจักรล้านนา ส่วนใหญ่จะเป็นสถาปัตยกรรมสมัยหริภุญชัย สถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ปรากฏมากในพื้นที่เมืองลำพูนซึ่งในสมัยนั้นถือว่าลำพูนเป็นศูนย์กลางการปกครองและศูนย์กลางทางพระพุทธศาสนาและสถาปัตยกรรมล้านนาก็ยังคงมีร่องรอยให้เห็นเป็นหลักฐานในวัดจามเทวี ในจังหวัดลำพูน ได้แก่ เจดีย์กู่กุด ซึ่งเป็นเจดีย์สี่เหลี่ยมและรัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยม ซึ่งลักษณะของเจดีย์ทั้งสององค์นี้ก่อเป็นทรงปราสาท[๙๓]

ภาพที่ ๔๕ เจดีย์กู่กุด" ในอดีตก่อนจะเป็น "วัดจามเทวี" ลำพูน

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

นอกจากนี้ในเมืองลำพูนยังพบหลักฐานเจดีย์ทรงปราสาท ๕ ยอดอีก คือ เจดีย์วัดเชียงยืน (หรือ เรียกว่า เชียงยัน) อยู่ในวัดพระธาตุหริภุญชัย (อำเภอเมืองลำพูน) และเจดีย์ทรงลอมฟาง หรือเจดีย์กู่ช้างซึ่งเจดีย์นี้ลำพูนได้รับรูปแบบสถาปัตยกรรมแบบพม่าสมัยพุกามและในเขตป่าซางก็มีวัดหนองดู่ซึ่งเจดีย์นี้ได้ใช้เทคนิคการก่อโดยใช้เสารับน้ำหนักส่วนยอดกลางอันเป็นรูปแบบและเทคนิคที่นิยมอยู่ในสถาปัตยกรรมแบบพม่าสมัยพุกาม

---

[๙๒] สุรพล ดำริห์กุล, **ประวัติศาสตร์และศิลปะหริภุญไชย**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ,๒๕๔๗), หน้า ๒๓.

[๙๓] ปราสาท หมายถึง เป็นทรงสี่เหลี่ยมตั้งซ้อนกันลดขนาดเป็นลำดับขึ้นไป ๕ ชั้น แต่ละชั้นมีเจดีย์ประดับทิศทั้งสี่ และด้านทั้งสี่ของแต่ละชั้น มีพระพุทธรูปประดิษฐานอยู่ในซุ้มจระนำและยอดแหลมที่หักหายคงเป็นกรวยเหลี่ยม.

จากหลักฐานทางสถาปัตยกรรมสมัยหริภุญชัยดังกล่าวข้างต้นชี้ให้เห็นถึงความเกี่ยวเนื่องกับรูปแบบทรงปราสาทอันเป็นหลักฐานที่หลงเหลือมาในปัจจุบันเพราะสถาปัตยกรรมเจดีย์ในสมัยนี้ได้ใช้วัสดุที่เป็นอิฐหรือศิลาแลงซึ่งเป็นลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกับสถาปัตยกรรมแบบทวารวดีและศิลปะพม่าแบบพุกาม ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างพื้นถิ่นในช่วงก่อนการตั้งอาณาจักรล้านนาและรูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อไปอีกด้วย

สำหรับสิ่งก่อสร้างอื่นๆ ที่รวมเป็นสถาปัตยกรรมล้านนาอีกเช่นกัน คือ วิหาร อุโบสถ หอไตร บ้านเรือน ลักษณะการสร้างจะมีโครงหลังคาประกอบด้วยด้วยเครื่องไม้ มุงด้วยแป้นเกล็ด[๙๔] หรือมุงด้วยกระเบื้องดินเผา ปัจจุบันมีการชำรุดเสียหายและไม่หลงเหลือร่องรอยหลักฐานให้ศึกษาอีกต่อไป[๙๕]

สถาปัตยกรรมก่อนล้านนาและสมัยปัจจุบัน[๙๖]แบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ ประเภท เจดีย์ และ ประเภทอาคาร เช่น อุโบสถ วิหาร และหอพระไตรปิฎก โดยที่ชาวล้านนาเรียกว่าหอธรรม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ก.เจดีย์

เจดีย์ ในล้านนานิยมเรียกว่า “กู่” แต่หากบรรจุพระบรมสารีริกธาตุลงไปจะเรียกว่า “พระธาตุ” สิ่งก่อสร้างประเภทนี้เป็นศูนย์กลางของวัด มี ๕ รูปแบบ คือ

ก) เจดีย์แบบทรงกลม (ทรงระฆัง) เช่น เจดีย์วัดกิตติ ต.พระสิงห์ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เจดีย์อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ซึ่งถือได้ว่าเป็นยุคที่รุ่งเรืองที่สุดของศิลปะล้านนา (ปัจจุบันเป็นวัดร้าง อยู่ข้างโรงเรียนอนุบาลเชียงใหม่ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ ลักษณะเด่นของเจดีย์วัดกิตติ คือมีฐานกลมซ้อนกัน ๓ ชั้นอยู่บนฐานสี่เหลี่ยมยอดเกล็ด และยอดของเจดีย์จะหุ้มด้วยทองจังโก

ข) แบบเจดีย์ทรงปราสาท เช่น เจดีย์วัดป่าตาล ต.ช้างเผือก อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เป็นเจดีย์ทรงปราสาทที่สร้างขึ้นในช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๑ ลักษณะเด่นของเจดีย์ทรงปราสาท คือ ตอนกลางมีสัณฐานเป็นอาคารทรงสี่เหลี่ยม เรียกว่า “เรือนธาตุ” มีซุ้ม จระนำ ที่ประดิษฐานพระพุทธรูป และในส่วนยอดนิยมสร้างมี ๕ ยอด แต่หลังพุทธศตวรรษที่ ๒๑ นิยมมียอดเดียว

ค) เจดีย์ช้างล้อม ได้แก่ วัดเชียงมั่น วัดเจดีย์หลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดช้างค้ำ จังหวัดน่าน บางวัดช้างล้อมเหลือเป็นบางส่วน เหลือเป็นบางส่วน เช่นวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ วัดช้างค้ำ อำเภอสารภี จังหวัดเชียงมั่น หรือหางหายไปหมด เช่นวัดสวนดอก จังหวัดเชียงใหม่

---

[๙๔] แป้นเกล็ด หมายถึง แผ่นไม้แทนกระเบื้อง.

[๙๕] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญไชย – ล้านนา,** (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๓๘), หน้า ๑๙-๒๑.

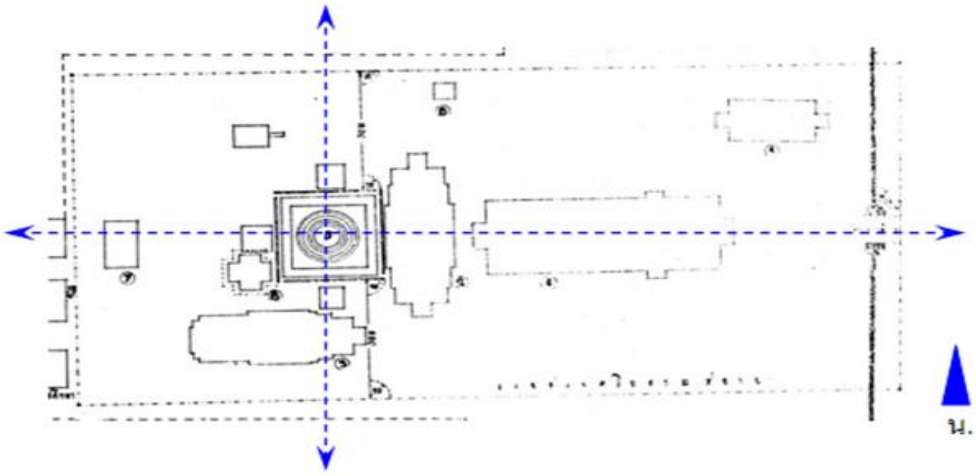
[๙๖] สุรชัย จงจิตงาม, **ล้านนา**, (นนทบุรี: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิสชิ่ง, ๒๕๕๕), หน้า ๑๔-๑๗.

ง) เจดีย์ปล่อง เป็นเจดีย์ที่ได้รับอิทธิพลมาจากอาณาจักรเพื่อนบ้าน ได้แก่เจดีย์ปล่อง วัดพวกหงส์ วัดร่ำเปิง วัดเชียงโฉมที่น่าจะได้รับอิทธิพลจากพระเจดีย์แบบถะของจีน เจดีย์ย่อมุมไม้สิบสองแบบอยุธยาที่วัดหมื่นตูม เชียงใหม่ เจดีย์แบบยอดดอกบัวตูมของสุโขทัยที่วัดแสนเส้า (ร้าง) ใกล้กับวัดธาตุคำ เชียงใหม่ และเจดีย์แบบพม่าหรือมอญที่สร้างขึ้นในยุคพ่อค้าไม้ชาวพม่าโดยตั้งหลักฐานครอบครัวในล้านนา เช่น เจดีย์วัดบุพพาราม วัดมหาวัน วัดแสนฝางในเชียงใหม่ วัดศรีจอมเรืองพะเยา และวัดต่างๆในจังหวัดลำพูน ลำปาง แพร่ และจังหวัดน่าน เป็นต้น

จ) เจดีย์เหลี่ยม ซึ่งได้รับอิทธิพลเจดีย์เหลี่ยมแบบหริภุญชัย เช่น เจดีย์วัดเจดีย์เหลี่ยม อำเภอสารภี ที่เลียนแบบเจดีย์เหลี่ยมวัดจามเทวี จังหวัดลำพูน ปัจจุบันนี้ที่สร้างแบบนี้ก็คือ เจดีย์เหลี่ยมวัดละโว้ อำเภอหางดงและเจดีย์เหลี่ยม วัดสันติธรรม จังหวัดลำพูน

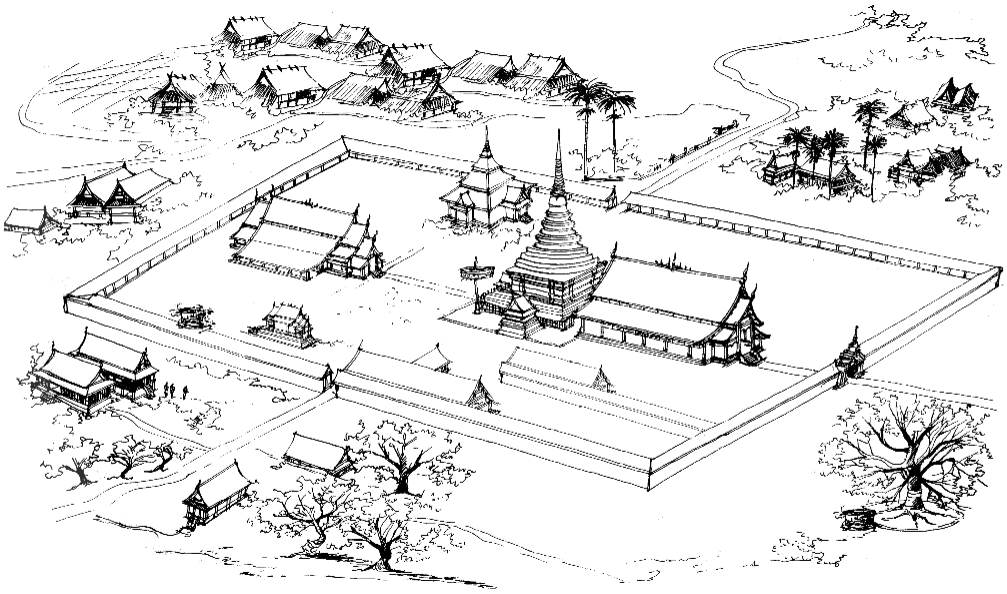
การวางผังวัดแบบจักรวาลคติ คือ รูปแบบการวางอาคารศาสนสถานที่มีการจัดวางเรื่องทิศและตำแหน่งสอดคล้องกับความเชื่อเรื่องจักรวาลของแต่ละชุมชน พื้นที่ที่ถูกกำหนดให้เป็นศูนย์กลางจักรวาลจะเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในการประกอบพิธีกรรมและเป็นศูนย์รวม ความเชื่อมั่นของคนในชุมชน ดังนั้นการวางตำแหน่งเจดีย์ในเขตพุทธาวาสจึงเป็นตำแหน่งศูนย์กลางของจักรวาลและมีมีเจดีย์บริวารตั้งตามทิศสำคัญ

พื้นที่ภายในเขตพุทธวาสจึงเป็นเสมือนหนึ่งเป็นพื้นที่ที่บริสุทธิ์หรือสวรรค์ตามความศรัทธาในพระพุทธศาสนาประชาชนจึงให้ความเคารพต่อศาสนสถานและเชื่อว่าการเข้าสู่เขตพุทธวาสเป็นการเข้าสู่พื้นที่บริสุทธิ์เข้าใกล้สภาวะของการนิพพานนั่นเองดังภาพ



ภาพที่ ๔๖ แสดงตำแหน่งผังวัดพระสิงห์วรมหาวิหารที่อยู่ใจกลางของวัด

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)



ภาพที่ ๔๗ แสดงคติจักรวาลกับการวางผังวัดในล้านนา

(ที่มา : นายชาญณรงค์ ศรีสุวรรณ คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่)

การวางอาคารศาสนสถานที่มีการจัดวางเรื่องทิศและตำแหน่งสอดคล้องกับความเชื่อเรื่องจักรวาลของแต่ละกลุ่มชน เพราะเขาเชื่อว่าศูนย์กลางจักรวาลคือเขาพระสุเมรุที่ล้อมรอบไปด้วยภูเขาสัตตบริภัณฑ์ พื้นที่ของจักวาลเป็นพื้นน้ำที่มีแผ่นดินอันเป็นทวีปใหญ่ทั้ง ๔ ตั้งอยู่คือ ชมพูทวีป ซึ่งเป็นดินแดนที่เชื่อมต่อถึงเขาพระสุเมรุได้โดยป่าหิมพานต์ บุพวิเทหทวีป อมรโคยานทวีป และ อุตรกุรุทวีปมีทวีปเล็กอยู่ ๒,๐๐๐ ทวีปแต่งานศิลปะไทยหลายแขนงไม่ว่าจะเป็นสถาปัตยกรรมประติมากรรมหรือจิตรกรรม เมื่อครูช่างต้องการจำลองภาพทวีปทั้งสี่คราวใดจึงมักมุ่งเน้นให้ความสำคัญต่อชมพูทวีปมากเป็นพิเศษยิ่งกว่าทวีปอื่น

ข.อาคารไม้

การสร้างอาคารไม้ในศิลปะล้านนาเป็นศาสตร์ที่ถ่ายทอดความรู้กันมายาวนาน ถึงกับมี “คัมภีร์แป๋งวิหาร[๙๗]”หรือ “คัมภีร์สร้างวิหาร” ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่อธิบายการตั้งเสาไม้ การประกอบขื่อแปและองค์ประกอบส่วนต่างๆของงอาคารไว้อย่างเป็นระบบ

ลักษณะของอาคารไม้ในล้านนาจะมีการเปิดให้เห็นโครงสร้างของขื่อและคานตามแบบ “ม้าต่างไหม”หลังคาเป็นทรงจั่วมีการซ้อนชั้นของหลังคาด้านหน้าสามชั้น ด้านหลังสองชั้นสัมพันธ์กับ

[๙๗] แป๋ง แปลว่า สร้าง.

การยกเก็จของผัง หลังคามุงด้วยกระเบื้องดินเผาหรือแป้นเกล็ด สำหรับการสร้างวิหารช่างมักมีการสร้างส่วนประกอบทั้งหมดของโครงสร้างด้านล่างก่อน หลังจากนั้นจึงยกขึ้นประกอบพร้อมกันและยังมีการปิดทองฉลุลายบนพื้นและทาด้วยชาดสีแดงเพื่อสื่อถึงความเป็นทิพย์สภาวะในสวรรค์

ลักษณะเด่นทางด้านโครงสร้างและรูปทรงหลังคาทรงล้านนาเป็นเอกลักษณ์เฉพาะที่สำคัญของวิหารล้านนาทีและมีการถ่ายทอดและพัฒนาการต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน นักวิชาการจึงสันนิษฐานกันว่ารูปทรงดังกล่าวอาจมีเหตุผลในข้อจำกัดในเรื่อง การใช้วัสดุ เศรษฐกิจและการขาดช่างฝีมือ อีกประการหนึ่งคือวิหารล้านนาจะมีขนาดใหญ่การใช้ใช้โครงสร้างหลังคาที่ทำด้วยไม้ทั้งหมดจึงเป็นไปไม่ได้ จึงจำเป็นต้องจัดหาวัสดุอื่นที่มีความยาวพอเหมาะกับขนาดของอาคารมาทดแทน อีกประการหนึ่ง คือ การลดชั้นและซ้อนชั้นของหลังคาเป็นวิธีการแก้ไขปัญหารูปทรงวิหารที่ใหญ่เทอะทะ ดังนั้นรูปทรงหลังคาที่มีการซ้อนชั้นจึงทำให้อาคารดูเบาลง สำหรับองค์ประกอบของหลังคาและสิ่งต่างๆ เหล่านี้ได้สร้างขึ้นเพื่อจุดประสงค์ในแง่ของการตกแต่งและเป็นส่วนหนึ่งของโครงสร้างโดยมีคติความเชื่อที่สำคัญแฝงอยู่ ในเรื่องของคติจักรวาล พุทธภูมิ และ นิพพาน รวมถึงคติเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด และกิเลสตัณหา

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ได้มีการประดับแบบใหม่เกิดขึ้นในล้านนาอีกคือการนำเครื่องถ้วยเขียนสีจากจีนมาประดับบนปูนปั้น เช่น ในวิหารวัดปราสาท จังหวัดเชียงใหม่ เครื่องถ้วยชุดนี้เป็นของเจ้านายล้านนา ทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพมหานครซึ่งในขณะนั้นกรุงเทพฯกำลังนิยมสั่งให้ช่างจีนเขียนลายบนเครื่องถ้วยแต่เนื่องจากช่างจีนไม่คุ้นเคยกับศิลปะไทยรูปเทวดาไทยจากที่ผอมเพรียวจึงกลายเป็นตี๋น้อยอ้วนกลม แต่โครงสร้างหลังคาเครื่องไม้ของวิหารล้านนาเครื่องบนตลอดจนลวดลายในงานศิลปกรรมส่วนใหญ่ที่ยังคงใกล้เคียงกับสภาพดั้งเดิมของรูปแบบล้านนา

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แบบแผนของเจดีย์แบบภาคกลางได้เริ่มเข้ามาปะปนกับเจดีย์ล้านนามากขึ้น จนกระทั่งกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อิทธิพลของศิลปะแบบพม่าได้เข้ามาสู่ดินแดนล้านนาพร้อมกับพ่อค้าไม้ชาวพม่าและได้เข้ามาสร้างวัดและปฏิสังขรณ์ศาสนสถานซึ่งทำให้ศิลปะแบบพม่าเข้ามาปะปนอยู่มนพุทธสถานล้านนามากขึ้น โดยเฉพาะเจดีย์แบบพม่าหลายแห่ง เช่น เจดีย์เหลี่ยมในวัดเจดีย์เหลี่ยม จังหวัดเชียงใหม่ เจดีย์วัดพระแก้วดอนเต้าสุชาดาราม จังหวัดลำปาง เจดีย์วัดสวนดอก เจดีย์วัดหม้อคำตวง พระธาตุเจดีย์วัดพระธาตุช่อแฮ ในจังหวัดแพร่[๙๘] เป็นต้น

หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. ๒๔๗๕ ได้เกิดการเปลี่ยนแปลงงานศิลปกรรมในล้านนาด้วย เช่น การประดับหน้าบันซึ่งเดิมมักเป็นรูปตามคติแบบจารีต เช่น นารายณ์ทรงครุฑ ก็ได้เปลี่ยนแปลงมานิยมนำรูปพานรัฐธรรมนูญมาประดับแทน บางแห่งก็ยังคงรูปนารายณ์ทรงครุฑไว้เช่นเดิมแต่ได้ลดความสำคัญลงด้วยการให้ทำหน้าที่เทินพานรัฐธรรมนูญให้อยู่สูงสุดแทน เช่น หน้าบัน

[๙๘] สุรพล ดำริห์กุล, **แผ่นดินล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร: เคล็ดไทยจำกัด, ๒๕๔๕), หน้า ๒๑๕.

โบสถ์วัดกวีรัตน์ จังหวัดแพร่ สาเหตุที่หันมานิยมประดับรูปพานรัฐธรรมนูญก็เพื่อเสริมส่งอุดมการณ์ของรับที่เชิดชูการปกครองแบบใหม่ภายใต้รัฐธรรมนูญ[๙๙]

อาณาจักรล้านนาหรือดินแดนล้านนา ในปัจจุบันประกอบด้วยแปดจังหวัดภาคเหนือตอนบน ได้แก่ จังหวัดเชียงราย พะเยา แม่ฮ่องสอน แพร่ น่าน ลำปาง ลำพูน และ เชียงใหม่ เป็นดินแดนที่มีวัฒนธรรมสั่งสมมาช้านานและสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน จะมีระเบียบแบบแผนตลอดจนการดำเนินชีวิตที่เป็นแบบของตนเองควรค่าแก่การศึกษา

พุทธสถาปัตยกรรม หมายถึง งานสถาปัตยกรรมใดๆ ที่สร้างขึ้น โดยผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ มีการคำนึงถึงสุนทรียภาพ และประโยชน์ใช้สอย ภายใต้กระบวนการความคิดและปรัชญาทางด้านพุทธศาสนา พุทธสถาปัตยกรรม อาจหมายถึง วัด ศาสนสถาน สิ่งก่อสร้าง อาคาร หรือพื้นที่ใดๆ ที่กำหนดขึ้นเพื่อประโยชน์ใช้สอยหรือประโยชน์ในเชิงสัญลักษณ์อย่างใด อย่างหนึ่ง

พุทธสถาปัตยกรรมล้านนา หมายถึง งานสถาปัตยกรรมตามความหมายข้างต้น สร้างสรรค์ขึ้นภายใต้มโนทัศน์ ค่านิยม ความเข้าใจ รวมถึงการปฏิบัติของผู้คนที่อยู่ในขอบเขตวัฒนธรรมล้านนา โดยกระบวนการสร้างสรรค์นี้ได้ก่อรูปขึ้นจนกลายเป็นแบบแผน เฉพาะตัว เป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากวัฒนธรรมอื่น เรียกว่า พุทธสถาปัตยกรรมล้านนา

เมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนา ตั้งแต่สมัย พ.ศ.๑๘๓๙ จนถึง พ.ศ.๒๑๐๑ จึงเสียเอกราชแก่พม่า มีกษัตริย์ราชวงศ์เม็งรายปกครอง รวม ๑๘ รัชกาล ภายหลังพระเจ้าบรมราชาธิบดี (เจ้ากาวิละแห่งเมืองลำปาง) ทรงกอบกู้อิสรภาพสำเร็จใน พ.ศ.๒๓๒๔ และสถาปนาราชวงศ์ปกครองสืบต่อมา รวม ๘ รัชกาล

การสร้างพุทธสถาปัตยกรรมในยุคแรก เป็นการสร้างด้วยความศรัทธาในพระรัตนตรัย มีจุดประสงค์เพื่อประโยชน์ใช้สอยในการทำกิจกรรมเพื่อสืบอายุพระพุทธศาสนา เช่น การสร้างวัด การสร้างศาสนสถาน การพระพิมพ์ เป็นต้น แต่ภายหลังคติการสร้างมีลักษณะผสมกับคติความเชื่อท้องถิ่นและอำนาจเหนือธรรมชาติ แม้จะมีความศรัทธาในพระรัตนตรัย แต่ก็ยังมีคติความเชื่อท้องถิ่นและอำนาจเหนือธรรมชาติอยู่ โดยเชื่อว่าพระพุทธรูปและพระธาตุเจดีย์มีความศักดิ์สิทธิ์กว่าอำนาจเหนือธรรมชาติ จึงหวังพึ่งอำนาจศักดิ์สิทธิ์นี้ในการเอาชนะข้าศึกศัตรู โดยไม่ได้มุ่งสร้างเพื่อเป็นที่ระลึกถึงพระพุทธคุณ แม้การสร้างวิหารก็สร้างเพื่อให้เป็นที่สถิตสำราญของพระพุทธรูปซึ่งถือเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เท่านั้น ไม่ได้มีเจตนาสร้างเพื่อประโยชน์ใช้สอยแต่อย่างใด

สรุปว่าแบบแผนสถาปัตยกรรมหริภุญชัยที่สร้างขึ้นในพื้นที่เมืองลำพูน ได้แก่ เจดีย์กู่กุด ซึ่งเป็นเจดีย์สี่เหลี่ยมและรัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยมในวัดวัดจามเทวีและรูปแบบสถาปัตยกรรมใน

---

[๙๙] ASTV ผู้จัดการออนไลน์ ๒๓ สิงหาคม ๒๕๖๕ เวลา ๑๓.๐๗ [ออนไลน์], แหล่งที่มา : http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=9530000117166 [๒๓ ส.ค. ๖๕].

สมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อมาด้วย เมื่อพม่าได้เข้ามาสู่ล้านนาในบทบาทพ่อค้าไม้จึงทำให้รูปแบบของศิลปะพม่าและงานศิลปกรรมประดับตกแต่งได้เข้ามาสู่บ้านเมืองต่างๆในล้านนา ทำให้ชาวล้านนานิยมเอารูปแบบพม่ามาใช้ปะปนในพุทธสถานล้านนามากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะงานประติมากรรมรูปนรสิงห์และสิงห์ในศิลปะแบบพม่าที่ประดับรอบพุทธสถานเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองในล้านนา การประดับหน้าบันซึ่งเดิมมักเป็นรูปตามคติแบบจารีต จากนารายณ์ทรงครุฑก็ได้เปลี่ยนแปลงมานิยมนำรูปพานรัฐธรรมนูญมาประดับแทนตามอุดมการณ์ของรับที่เชิดชูการปกครองแบบใหม่ภายใต้รัฐธรรมนูญ

๒.๕.๒.๓ จิตรกรรม

จิตรกรรมเป็นงานศิลปะที่แสดงออกด้วยการวาด ระบายสี และการจัดองค์ประกอบความงามอื่น เพื่อให้เกิดภาพ ๒ มิติ ไม่มีความลึกหรือนูนหนา จิตรกรรมเป็นแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ผู้ทำงานจิตรกรรม มักเรียกว่า จิตรกร

ก. จิตรกรรมก่อนล้านนาและในสมัยล้านนา

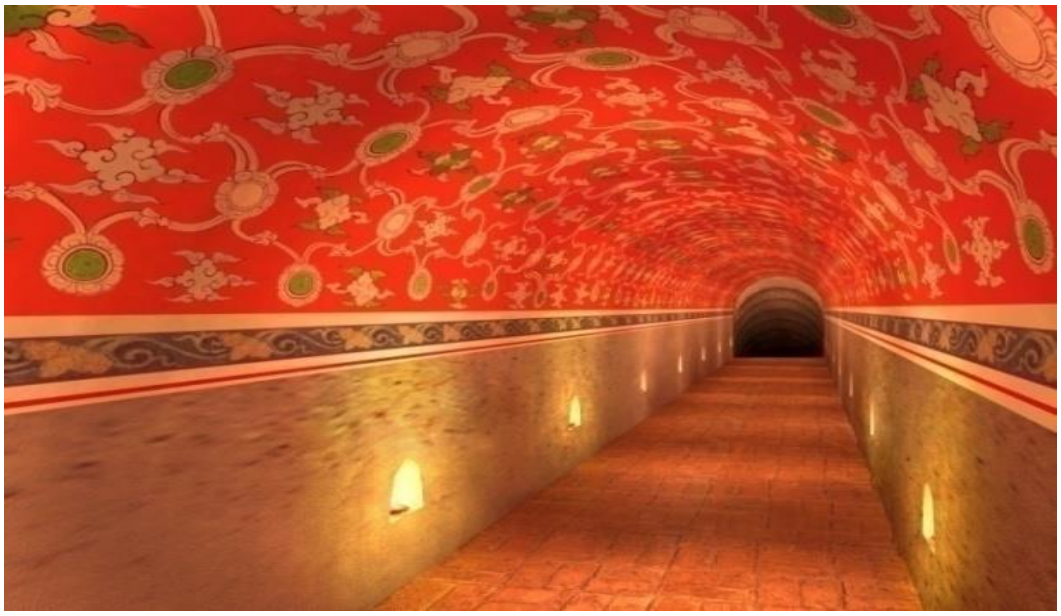
จิตรกรรมล้านนามีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอย่างยาวนาน ในยุคนั้นมีการจำแนกชนเผ่าไทออกเป็นสองสาย คือ สายไทใหญ่อยู่ในเขตลุ่มน้ำสาละวินซึ่งต่อมาอพยพเข้าสู่ดินแดนพม่าและแคว้นอัสสัมของอินเดีย ชนเหล่านี้เป็นชนเผ่าอาหม ส่วนอีกสายหนึ่งลงมาทางลุ่มแม่น้ำโขงในแถบยูนานลงมาถึงเมืองเชียงรุ้งในสิบสองปันนาเมืองเชียงตุงในพม่าและเมืองเชียงแสน วัฒนธรรมการแต่งกายของชนเผ่าไทในยุคนั้นสตรีนิยมนุ่งซิ่นและซิ่นก็มีลวดลายเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละเผ่า ต่อมาเมื่อมีการอพยพกวาดต้อนชนเผ่าลงมาอยู่กันที่เมืองน่านก็นำวัฒนธรรมการแต่งกายลงมาด้วย จะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัวมีการแต่งกายเหมือนไทลื้อ

ในดินแดนล้านนามีจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง จิตรกรรมที่เก่าแก่ที่สุดของล้านนาคือจิตรกรรมที่ฝาห้องใต้เจดีย์วัดอุโมงค์ เชิงดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ซึ่งมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับอดีตของพระพุทธเจ้าเกี่ยวข้องกับศิลปะสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น งานจิตรกรรมนี้วาดด้วยสีฝุ่นเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งเรียงกัน ซึ่งนักโบราณคดีสันนิษฐานว่าคงจะวาดถวายเป็นพุทธบูชา ทั้งนี้จิตรกรรมฝาผนังวัดอุโมงค์เข้าใจว่าไม่ได้มุ่งหมายให้พุทธศาสนิกชนได้เข้าชมเพราะอยู่ในห้องที่ปิดตาย คาดกันว่ามีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ หรือราว ๕๐๐ ปีมาแล้ว นักโบราณคดี นักวิชาการและชาวล้านนา เชื่อกันว่าจิตรกรรมนี้อยู่ยุครุ่งเรืองในล้านนาในสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)

ภาพลวดลายที่ปรากฏให้เห็นในวัดอุโมงค์เป็นจิตรกรรมลายหงส์จีน นกยูง นกกระสา นกแก้ว ดอกโบตั๋น ลายเมฆลายบัว ลายประจำยามและเถาลายกระหนกซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับอาณาจักรเพื่อนบ้าน คือ จีนในสมัยต้นราชวงศ์หมิง สมัยราชวงศ์หยวน และพม่า ภาพเหล่านี้สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญทางศิลปะของอาณาจักรล้านนาในยุคที่รุ่งเรือง

ปัจจุบันจิตรกรรมบนฝาผนังในวัดอุโมงค์มีสภาพลบเลือนไปมาก ดังนั้นกรมศิลปากรและโครงการย้อนรอยอดีตจิตรกรรมวัดอุโมงค์จึงต้องร่วมมือการอนุรักษ์บูรณะซ่อมแซม โดยใช้เทคนิคคัดลอกลายเส้นและคัดลอกเป็นภาพสีด้วยมือและคอมพิวเตอร์ควบคู่กัน จึงทำให้ยังสามารถเห็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอันเก่าแก่ของศิลปะล้านนาซึ่งมีอายุกว่า ๕๐๐ ปีได้ชัดเจนมากขึ้นกว่าเดิม

จิตรกรรมฝาผนังล้านนา แบ่งผลงานออกได้เป็น ๓ ระยะ คือ [๑๐๐] ดังรายละเอียด



ภาพที่ ๔๘ จิตรกรรมฝาผนังล้านนา

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

ภาพจิตรกรรมที่ได้แก้ไข ตกแต่ง และสร้างขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ในระบบภาพ ๒ และ ๓ มิติ

จิตรกรรมฝาผนังล้านนาแบ่งออกเป็น ๓ ระยะ คือ

ระยะที่ ๑ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ –๒๑ เป็นจิตรกรรมยุคแรก พบที่วัดอุโมงค์ สวนพุทธธรรม จังหวัดเชียงใหม่ เพียงแห่งเดียว โดยแยกออกเป็นยุค ดังนี้

ยุคที่ ๑ พบภาพจิตรกรรมที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง สมัยพระเมืองแก้ว และพบจิตรกรรมภาพพระบฏจากกรุเจดีย์วัดเจดีย์สูง (ร้าง) ที่อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ ภาพเขียนเหล่านี้อยู่ในสมัยราชวงศ์มังรายปกครองอาณาจักรล้านนา

---

[๑๐๐] ภาณุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ), ๒๕๔๑), หน้า ๑๒.

ยุคที่ ๒ เป็นยุคที่เจ้าปกครองตกเป็นเมืองประเทศราชของรัตนโกสินทร์จิตรกรรมที่ปรากฏ คือจิตรกรรม เรื่อง สังข์ทองและสุวรรณหงส์ ที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่

ยุคที่ ๓ เป็นจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ วัดหนองบัว จังหวัดน่าน วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ วัดบ้านก่อ อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปาง เป็นวัดที่สร้างขึ้นหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ ซึ่งในตอนนั้นมีการปฏิวัติประเทศจากระบบราชาธิปไตยมาเป็นประชาธิปไตย

ระยะที่ ๒ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ พบที่วัดบ้านก่อ ตำบลวังทรายคำ อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปาง ลักษณะภาพจิตรกรรมฝาผนังของทั้ง ๒ ระยะนี้ล้วนได้รับอิทธิพลจากศิลปะจากพม่า สำหรับเรื่องราวจิตรกรรมที่นำมาเขียนเป็นภาพทั้งภายในและบนผนังวิหารส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องราวของพุทธประวัติชาดกและชาดกนอกนิบาตหรือนิทานพื้นบ้านอิงชาดก ซึ่งมีรูปแต้มสีฝุ่นเรื่อง “หงส์หิน” ในวิหารมีรูปแต้มเรื่อง “พรหมจักร” “พระเวสสันดร” “พระเตมียะ” “พระมาลัยโปรดโลก” และ “พระพุทธประวัติ”และภาพผู้หญิงคลอดลูกในวัฒนธรรมและวิถีชีวิตของคนในล้านนา

ระยะที่ ๓ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นผลงานในยุคปลายลักษณะโดยทั่วไปของจิตรกรรมอยู่ในแบบกึ่งคลาสสิคกึ่งพื้นบ้าน มีความนิยมรูปแบบภาพเล่าเรื่องเป็นหลัก เรื่องราวที่เขียนเป็นคตินิยมเฉพาะของชาวล้านนา โครงสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีแดงและสีน้ำเงิน นิยมเขียนขึ้นภายในวิหาร โดยการใช้สีจากแร่ธาตุธรรมชาติและสีจากพืช ทำให้เกิดเป็นสีเฉพาะตัว และพบอีกว่า ในพื้นที่ล้านนาจะมีมีความหลากหลายของกลุ่มช่างมาก คือ จิตรกรรมส่วนใหญ่มีทั้งฝีมือช่างไทใหญ่ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่า ช่างท้องถิ่นที่สร้างงานแบบประณีตบรรจง ช่างพื้นบ้านที่แสดงออกอย่างอิสระและช่างท้องถิ่นที่รับอิทธิพลจากกรุงเทพมหานครเป็นต้น

นอกจากจิตรกรรมบนฝาผนังแล้วยังมีการเขียนจิตรกรรมบนผืนผ้าที่เรียกว่า“พระบฏ”[๑๐๑] อีกด้วย เช่น ผ้าพระบฏปงสนุก ผ้าพระบฏวัดนาคตหลวง จังหวัดลำปาง ที่เขียนเรื่องเวสสันดรชาดก เมื่อ พุทธศักราช ๒๔๔๒ โดยสงฆ์นาม “คูเจ้าสีวิไชย” เป็นประธานในการสร้างพระบฏ[๑๐๒]

---

[๑๐๑] **พระบฏ** หมายถึง ภาพวาดบนผืนผ้า ที่ปรากฏในวัฒนธรรมของศาสนาพุทธนิกายมหายานและหินยาน โดยเขียนเกี่ยวกับเรื่องราวของพระพุทธเจ้า โดยทั่วไปแล้วในวัฒนธรรมของชาวล้านนาจะพบได้อยู่ 2 รูปแบบ คือ แบบแรกจะเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติพระพุทธเจ้า และเรื่องราวที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือตอนพระเวสสันดรชาดก ชาวบ้านมักจะนำออกมาบูชาในช่วงพิธีกรรม เทศกาลเทศน์มหาชาติของคืนวันเพ็ญเดือนสิบสองหรือวันยี่เป็งของชาวล้านนา แบบที่สองจะเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าในอริยาบทแบบต่างๆ เช่น ปางลีลา และปางแสดงธรรม เป็นต้น

[๑๐๒] สุรชัย จงจิตงาม, **ล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร : มิวเซียมเพรส, ๒๕๕๕), หน้า ๑๗.

ภาพที่ ๔๙ ขบวนช้างทรงอันงดงามในฉากขบวนของพระเจ้าสัญชัย
เสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรกลับพระนคร

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

จึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยล้านนาที่ปรากฏในศาสนสถานต่างๆ ถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญในอดีตของชาติที่จารึกไว้เป็นภาพเขียน[๑๐๓] ที่สร้างขึ้นมาเพื่อนำไปประดับในที่สูง คือ พื้นเพดานปราสาท ฝาผนังพระอุโบสถ วิหารหรือศาสนสถานให้เกิดความวิจิตรงดงาม ก่อให้เกิดความศรัทธาเลื่อมใส และมีจิตน้อมไปในทางบุญกุศล[๑๐๔]

ดังนั้นภาพเขียนสีหรือจิตรกรรมฝาผนังจึงมีผู้ศรัทธาเขียนไว้เป็นพุทธบูชา ตามผนังโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญตลอดจน คูหาในถ้ำ ภายในพระปรางค์และพระสถูปเจดีย์ ซึ่งส่วนใหญ่จะเขียนไว้เป็นรูปพระพุทธเจ้าและเรื่องราวที่มีอยู่ในพุทธประวัติ วัตถุประสงค์ที่สำคัญก็คือ การประดับตกแต่งอาคารและเพื่อน้อมนำชักจูงให้ผู้ดูผู้เข้าชมเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาซึ่งถือว่าภาพจิตรกรรมบนฝาผนังเป็นวิธีการหนึ่งในการประกาศพระศาสนาด้วยจิตรกรรมอีกด้วย

---

[๑๐๓] ธนิต อยู่โพธิ์, **สามหลวงจีนมีชื่อจาริกไปอินเดีย,** (พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, ๒๕๑๒), (พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจศพ นายจำรูญ ชื่นรุ่งโรจน์ ณ เมรุวัดธาตุทอง วันจันทร์ที่ ๒ มิถุนายน ๒๕๑๒)

[๑๐๔] ผุสดี ทิพทัส, **หลักเบื้องต้นในการจัดองค์ประกอบในงานสถาปัตยกรรม**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๐), หน้า ๔๐.

นอกจากนี้งานจิตรกรรมยังให้ประโยชน์และคุณค่าในการศึกษาทางวิชาการต่างๆเพราะช่างศิลป์ในสมัยโบราณจะเขียนจากแรงดลบันดาลใจ ใช้จินตนาการและสภาพแวดล้อมของสังคมในสมัยนั้นๆ มาประกอบทำให้ได้ทราบถึงประวัติศาสตร์ ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆ ของชาติ เรื่องราวในพระพุทธศาสนา วรรณกรรมการแพทย์แผนโบราณอีกด้วย

ภาพที่ ๕๐ ภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงสภาพแวดล้อม ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณีและวัฒนธรรม

(ที่มา: เทวัญ เอกจันทร์, ๒๕๖๓)

สรุปปัจจุบันล้านนาได้รับอิทธิพลและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังของช่างสิบหมู่ล้านนาโดยช่างกลุ่มนี้และจะนำความรู้งานสร้างจากรูปแบบภาคกลางมารวมกับรูปแบบล้านนารวมถึงภาพพระบฏอีกด้วย เช่น ภาพในสมุดข่อย และสมุดภาพไตรภูมิ จนกระทั่งนำไปสู่การต่อยอดในการศึกษาในระดับปริญญาในภาควิชาศิลปะไทย มหาวิทยาลัยศิลปากร โดยสถาบันนี้จะเน้นเรื่องราวพุทธประวัติในแง่คติความเชื่อที่มีเนื้อหาเชิงอิทธิ ปาฏิหาริย์ เพื่อสื่อถึงความดี ความงาม ความศรัทธาต่อพุทธศาสนา โดยหยิบยกหลักธรรมคำสอน เรื่อง สมมติสัจจะ อันหมายถึงความจริงที่โลกสมมติขึ้นเป็นการยอมรับตกลงร่วมกันมาเป็นแนวเรื่องในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งประกอบด้วย ภาพบุคคล สัตว์ สิ่งของ และ สถานที่ต่างๆมาเป็นสื่อเพื่อแสดงถึงความจริงแท้ที่ไม่เที่ยง ไม่มีอยู่จริงที่สังคมมนุษย์ได้ยึดมั่น ถือมั่น หลงติดในภพ ภูมิแห่งวัฏฏะสงสารอันไม่มีที่สิ้นสุด ด้วยวิธีการแสดงออกอย่างมีชั้นเชิงและฝีมืออันประณีต ละเอียดอ่อน มีลำดับองค์ประกอบและควบคุมน้ำหนักบรรยากาศได้อย่างงดงาม แต่ภาพภาพจิตรกรรมที่สร้างสรรค์ขึ้นมาก็ยังคงสะท้อนมาจากชีวิตและสังคมที่มีความเป็นท้องถิ่นล้านนานั้นอีกด้วย

ศิลปกรรมโบราณสถานและโบราณวัตถุที่มีอยู่ในท้องถิ่นล้านนา ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าต่อคนล้านนาในด้านต่างๆ ทั้งความสำคัญในแง่ของการศึกษาเชิงวิชาการ ด้าน

ประวัติศาสตร์ โบราณคดี รวมถึงคุณค่าด้านจิตใจ และการพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในท้องถิ่น โดยสามารถกล่าวถึงคุณค่าได้หลายประการ[๑๐๕] ดังนี้

๑. คุณค่าด้านวัฒนธรรม

คุณค่าด้านความเป็นเอกลักษณ์ ได้แก่ประเพณี ความรู้สึก รำลึก อนุสาวรีย์ ความเลื่อมในศาสนา การเมือง มรดกวัฒนธรรม

ด้านศิลปะ คุณค่าทางด้านศิลปะจากความตั้งใจ จากฝีมือ เป็นต้น

๒. คุณค่าด้านความหายาก ซึ่งมีความเกี่ยวพันกับแหล่งมรดกในรูปแบบของผู้สร้าง ช่วงเวลา พื้นที่ และความเป็นตัวแทนหรือเป็นเอกลักษณ์ของแหล่งมรดก คุณค่าในเรื่องความหายากเกี่ยวโยงกับคุณค่าด้านความเป็นเอกลักษณ์และคุณค่าด้านศิลปะและด้านเทคนิค จะมีผลต่อการปกป้องแหล่งมรดก คุณค่าในเรื่องความหายากที่สูงอาจส่งผลให้เป็นแหล่งมรดกที่มีความสำคัญในระดับสูง

๓. ด้านเอกลักษณ์ เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่แสดงการรับรู้ หรือความเข้าใจถึงที่มา สถานที่ตั้ง ชนชาติ ความเชื่อ ศาสนา ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมของชุมชนใดชุมชนหนึ่ง หรือประเทศใดประเทศหนึ่งโดยเฉพาะ

๔. คุณค่าด้านวิชาการ เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่สะท้อนเรื่องราวในอดีตเป็นข้อมูลทางด้านประวัติ ศาสตร์ โบราณคดี สถาปัตยกรรม ศิลปกรรม ซึ่งเป็นเครื่องแสดงประวัติความเป็นมาอันเก่าแก่ของชุมชน ของชาติ รวมทั้งเป็นแหล่งศึกษาและเรียนรู้ตลอดชีวิต

๕. คุณค่าด้านเศรษฐกิจ เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่ก่อให้เกิดรายได้ของชุมชนและของประเทศทั้งทางตรง และทางอ้อม จากการที่เป็นสถานที่ท่องเที่ยว สร้างกิจกรรมต่างๆ อันสืบเนื่องจากการท่องเที่ยว พร้อมๆ กับการศึกษาหาความรู้

๖. คุณค่าด้านการใช้สอย เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่สามารถนำมาใช้งานได้ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นการใช้งานที่ไม่ก่อให้เกิดการเสื่อมสภาพ การเปลี่ยนแปลง หรือการรื้อทำลายโบราณสถานนั้น

๗. คุณค่าด้านสังคม เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่เกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมจารีตประเพณี เป็นความภาคภูมิใจของคนในสังคม เป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในสังคม

๘. คุณค่าด้านการเมือง เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ การกำหนดขอบเขตหรือการรักษาอธิปไตย และการสร้างความร่วมมือร่วมใจของคนทั้งชาติ

---

[๑๐๕] นิธิ เอียวศรีวงศ์, **พิพิธภัณฑ์**, (กรุงเทพมหานคร : มติชนสุดสัปดาห์, ๒๕๔๐), ฉบับวันที่ ๒๕ มีนาคม ๒๕๔๐, หน้า ๔๗.

๙. คุณค่าด้านสุนทรียภาพ เป็นคุณค่าความงามของศิลปกรรมและสถาปัตยกรรม เช่น วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่

๑๐. คุณค่าด้านศาสนา สังคมล้านนาเชื่อว่าการให้ทาน การบริจาคทานและการสร้างวัตถุทางพุทธศาสนา ผู้สร้างพุทธสถานจะได้รับอานิสงส์[๑๐๖]

๒.๖ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art)

๒.๖.๑ ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)

ศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) หรืออาจเรียกว่า ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) คือศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงในปีศตวรรษ ๑๙๘๐ โดยแนวคิดของศิลปะสมัยใหม่นั้นเกิดขึ้นเพื่อต่อต้านแนวคิดศิลปะแบบหลักวิชา ซึ่งเกิดขึ้นตั้งแต่ยุคเรเนอซองค์ เป็นต้นมา ในความหมายของคำว่าสมัยใหม่ หรือคำว่าโมเดิร์นนั้นเราอาจจะมองได้สองนัยยะ นัยยะแรกขึ้น การเกิดขึ้นมาอย่าง “ร่วมสมัย” คือหมายถึง ศิลปะหรือสิ่งใดก็ตามที่ศิลปินสร้างขึ้นในช่วงเวลานั้นๆ เราก็สามารถเรียกศิลปะประเภทนั้นว่าศิลปะสมัยใหม่ อีกนัยยะหนึ่ง คำว่าสมัยใหม่ใหม่ก็คือการต่อต้านของเก่า หรือสิ่งที่ปฏิบัติกันมาจนเป็นประเพณี ซึ่งในที่นี่ก็คือการที่ศิลปะแบบสมัยใหม่ต่อต้านศิลปะแบบหลักวิชานั่นเอง

ศิลปะสมัยใหม่เกิดขึ้นจากการเปลี่ยนแปลงของโลกตะวันตกเข้าสู่ยุคอุตสาหกรรม การเปลี่ยนแปลงทางด้านวิทยาศาสตร์เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ทำให้แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะของเหล่าศิลปินเปลี่ยนแปลงไป วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนผ่านมาสู่ศิลปะสมัยใหม่ไว้ว่า เมื่อโลกสมัยใหม่พัฒนาขึ้นมาในยุโรปช่วงคริสศตวรรษที่ ๑๙ ทั้งปรัชญาความเชื่อที่เชื่อมั่นในความสามารถของมนุษย์ การปกครองระบอบประชาธิปไตย ชนชั้นกลางมีอำนาจ การปฏิวัติอุตสาหกรรม ความเจริญรุ่งเรืองทางวิทยาศาสตร์ การศึกษาสมัยใหม่ ศิลปะก็พัฒนาไปสู่ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art) ด้วย ทั้งศิลปะการแสดง ดนตรี วรรณกรรม สถาปัตยกรรม จิตกรรม ประติมากรรม จากวิจิตรศิลป์ (Fine Art) สู่ทัศนศิลป์ (Visual Art) ที่เชื่อในโลกปัจจุบัน สิ่งประจักษ์และการรับรู้ (Perception) ปรากฏการณ์ต่างๆ ตามความเป็นจริง ศิลปะสมัยใหม่ทางด้านทัศนศิลปะได้ก่อให้เกิดศิลปะจินตนิยม (Romacticism) ศิลปะลัทธิประทับใจ (Impressionism) ศิลปะลัทธิรุนแรง (Fauvism) ศิลปะลัทธิ

---

[๑๐๖] เอมอร ชิตตโสภณ, **ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมล้านนากับวรรณกรรมประจำชาติ**, (เชียงใหม่ : ธนบรรณาการพิมพ์, ๒๕๓๓), หน้า ๕.

แสดงออก (Expressionism) ศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ศิลปะลัทธิดาดา (Dadaism) ศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism) ศิลปะป็อบ (Pop Art) และอีกมากมาย[๑๐๗]

จุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่เกิดขึ้นเมื่อมีการปฏิวัติอุตสาหกรรมและวิทยาศาสตร์ในยุโรปในช่วงปลายศตวรรษที่๑๗ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการค้นพบของไอแซค นิวตัน (Isaac Newton. ๑๖๔๒-๑๗๒๗) ในกฎแรงโน้มถ่วงของโลก ซึ่งทำให้โลกในขณะนั้นเริ่มหันมาสนใจวิทยาศาสตร์อย่างจริงจัง นอกจากนั้นนิวตันยังได้ศึกษาเรื่องแสงจากดวงอาทิตย์และอธิบายเกี่ยวกับแสงสีขาว โดยการทดลองฉายแสงเข้าไปในห้องมืด และได้ทดลองนำแท่งแก้วสามเหลี่ยมหรือแท่งปริซึ่มมาวางรับแสงแดด ทำให้เขาพบปรากฏการณ์รุ้งกินน้ำ เขาพบว่าลำแสงสีขาวของดวงอาทิตย์แท้ที่จริงแล้วประกอบด้วยสีต่างๆ ถึงเจ็ดสีคือ ม่วง คราม น้ำเงิน เขียว เหลือง แสด แดง ตามลำดับที่ปรากฏบนฉาก สิ่งนี้ทำให้นิวตันตื่นเต้นมาก เขาได้อธิบายว่า แสงมีการหักเห และเนื่องจากความยาวของคลื่นแสงต่างกันจึงปรากฏให้เป็นสีที่ต่างกัน และให้เหตุผลว่าการสะท้อนกลับของแสงทำให้เราเห็นว่าวัตถุนั้นมีสีอะไร ซึ่งถือเป็นการค้นพบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่ช่วยกระตุ้นให้โลกพัฒนาขึ้นอย่างมาก

แม้แต่ในวงการศิลปะเองก็เช่นกัน ศิลปินกลุ่มหนึ่งได้พึ่งใบบุญทางความรู้ของวิทยาศาสตร์จากแนวคิดของนิวตันที่ค้นพบว่าแท้ที่จริงแล้วแสงสีขาวจากดวงอาทิตย์ที่เราเห็นกันอยู่ทุกวันนั้นประกอบด้วยสีอื่นๆ อีกถึงเจ็ดสีมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอีกลัทธิหนึ่ง ซึ่งถือว่าเป็นการปฏิวัติครั้งใหญ่ของวงการศิลปะจากกระบวนการทำงานแบบเดิมๆ และนำศิลปะตะวันตกเข้าสู่โลกสมัยใหม่อย่างเต็มตัว นั่นก็คือ ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิส (impressionism) นั่นเอง

อิมเพรสชั่นนิส คือกลุ่มศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงศตวรรษที่ ๑๙ โดยกลุ่มอิมเพรสชั่นนิส ได้ถือว่าเป็นกลุ่มศิลปะหัวก้าวหน้าในขณะนั้น โดยมีศิลปินที่สำคัญๆของกลุ่มคือ มาเน่ (Edouard Manet, ๑๘๓๒-๑๘๘๓) โมเน่ (Claude Monet,๑๘๔๐-๑๙๒๖) ปิซาโร่ (Camille Pissarro,๑๘๓๐-๑๙๐๓) เรอนัว (Pierre-Auguste Renoir,๑๘๔๑-๑๙๑๙) และเดอร์กา (Edgar Degas,๑๘๓๔-๑๙๑๗) เหตุที่กลุ่มอิมเพรสชั่นนิส ถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะสมัยใหม่นั้น เป็นเพราะศิลปินในกลุ่มนี้เบื่อหน่ายกับวิธีการเขียนรูปแบบเก่าๆ จากลัทธิสัจจะนิยมที่ต้องการเน้นลายละเอียดความเหมือนจริงของแสงเงา สัดส่วนและหลักทัศนียภาพ การปฏิเสธความเชื่อและต่อต้านต่อกระบวนทางศิลปะแบบเดิมๆ หรือวงการประกวดของรัฐที่เคยมีมาอย่างยาวนาน การหลุดพ้นจากการเรียนการสอนในระบบ หรือศิลปะแบบหลักวิชา การมองหาสิ่งที่ประทับใจสิ่งที่เป็นธรรมชาติ ตามแต่ความชอบของแต่ละคนโดยไม่ได้ทำงานศิลปะอยู่ใต้คำสั่งของรัฐหรือตามกระแสนิยม ล้วนเป็นเหตุผลที่สำคัญทั้งสิ้น

---

[๑๐๗] วิรุณ ตั้งเจริญ, **ศิลปะหลังสมัยใหม่,** (กรุงเทพมหานคร: อีแอนด์ไอคิว, ๒๕๔๗), หน้า ๕๕.

ศิลปินอิมเพรสชั่นนิส ไม่เพียงแต่ปฏิวัติรูปแบบวิธีการเขียน แต่พวกเขายังได้ปฏิวัติแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องแสงอีกด้วย โดยการผนวกเรื่องการใช้สีในผลงานศิลปะเข้ากับทฤษฎีการค้นพบแถบสีในแสงสีขาวของดวงอาทิตย์ที่นิวตันค้นพบ ศิลปินมีแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องแสง,สี ว่าในแต่ละช่วงเวลา สีของวัตถุและภาพที่เห็นอยู่ตรงหน้าจะมีบรรยากาศแตกต่างกัน เช่น เช้า สาย บ่าย เย็น กลางคืน สีของวัตถุแต่ละอย่างจะถูกผสานเข้าด้วยสีต่างๆมากมาย พวกเขาต้องการที่จะนำเสนอบรรยากาศของแต่ละช่วงเวลาโดยการเขียนภาพจากสถานที่จริงในช่วงเวลาขณะนั้นเพียงสั้นๆโดยที่ไม่สนใจรายละเอียดของภาพ ตามแต่ความประทับใจของศิลปิน

ลัทธิอิมเพรสชั่นนิสใช้วิธีระบายสีที่แบนและซ้อนทับกันหลายชั้น ด้วยสีที่สดใสไม่นิยมใช้สีดำในส่วนที่เป็นเงาเหมือนการวาดภาพในยุคก่อนๆ เพื่อให้สีที่ได้ระบายทับซ้อนกันไปนั้น เกิดการผสมกันเองจากตาของผู้ชมผลงาน ถ้าหากเราชมภาพจากระยะหนึ่งจึงจะเกิดเป็นภาพ แต่เมื่อเข้ามามองใกล้ๆ และพิจารณาจากรายละเอียดเป็นส่วนๆ แล้ว จะไม่สามารถแยกออกได้เลยว่าเป็นรูปอะไร ซึ่งการระบายสีแบบแบนนั้นจะทิ้งร่องรอยของรอยแปรงไว้อย่างหยาบๆ อันนี้เป็นอิทธิพลของศิลปินกลุ่มนี้ที่ได้มาจากภาพพิมพ์แกะไม้ของญี่ปุ่น และนอกจากนั้นร่องรอยของแปลงที่หยาบยังได้เป็นผลมา จากเงื่อนไขของระยะเวลาที่ศิลปินต้องการจะบันทึกภาพบรรยากาศในขณะนั้นให้ทันท่วงที ผลงานที่ออกมาของกลุ่มอิมเพรสชั่นนิส จึงมีข้อจำกัดหลายอย่างตามเงื่อนไขข้างต้น เช่น มีขนาดไม่ใหญ่สามารถพกพาหรือถือเดินไปในที่ต่างๆ ได้ มีรอยแปรงที่หยาบและขรุขระตัดส่วนที่ไม่สำคัญของภาพทิ้งไปเหลือเพียงแต่บรรยากาศโดยรวมทำให้ภาพขาดรายละเอียดและความเหมือนจริง การออกไปเขียนภาพนอกสถานที่จริงยังช่วยให้เกิดการผลิตหลอดสี ขาหยั่งขนาดพกพา จานสีแบบถือขึ้นมาอีกด้วย

กีรติ บุญเจือ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะในยุคเก่ามาสู่ศิลปะยุคสมัยใหม่ ซึ่งถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนจากการเสนอผลงานศิลปะตามความเป็นจริงในลัทธิเรียลลิสต์ซึ่มมาหรือการลอกเลียนแบบธรรมชาติสู่การเสนอศิลปะในรูปแบบที่แตกต่างออกไป ตามแนวปัจเจกบุคคล ซึ่งเกิดขึ้นจากความคิดภายในของศิลปินที่ใช้ธรรมชาติเป็นเพียงแรงบันดาลใจเท่านั้น โดยให้ความสำคัญต่อการถ่ายอิทธิพลของงานจิตกรรมของเซซานสู่งานจิตรกรรมของปิกัสโซ่

เซซานน์ (Paul Cezanne. ๑๙๘๓ -๑๙๐๖) ชาวฝรั่งเศส เริ่มมีชื่อเสียงจากการเป็นนักวาดภาพอิมเพรสชั่นนิสท์ แต่ได้เพิ่มการเน้นรูปทรงของสิ่งที่ปรากฏแก่สายตาด้วย ในที่สุดก็ประกาศว่า “ฉันไม่ต้องการแสดงธรรมชาติ แต่ต้องการสร้างธรรมชาติ” (I don’t want to represent nature, I want to create it) ปิกัซโซ (Pablo Picasso. ๑๘๘๑-๑๙๗๓) เน้นรูปทรงต่อจากเซซานน์ ขนาดกลายเป็นว่าเหลือแต่รูปทรงเรขาคณิต ดังได้ชื่อว่าแนวโน้มว่าคิวบิสม์ (Cubism) (มาจากคำว่า Cube ลูกบาศก์) อันเป็นผลมาจากการตั้งใจสร้างสรรค์ขึ้นเช่นนั้น ไม่ได้ตั้งใจนำเสนอ ความเป็นจริงวัตถุนิสัย

ใดๆ ดังวาทะของท่าน “ฉันวาดรูปทรงตามที่ฉันคิด ไม่ใช่ตามที่ฉันเห็น” (I paint forms as I think them. Not as I see them) รูปทรงตามที่ปีกัสโซคิดนั้น คิดจากหลายแง่มุม แต่วาดรวมอยู่ในรูปเดียวกัน ผู้ชมจึงต้องพยายามคาดคะเนจากแง่มุมต่างๆ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าปีกัซโซมิต้องการแสดงความเป็นจริงในหลายแง่มุม แต่ต้องการแสดงการสร้างสรรค์จากหลากหลายแง่มุมมากกว่า ดังนั้น ข้อสังเกตของลินน์ว่า “ไม่ว่าเราจะมองเห็นชักกี่แง่มุมก็ตาม ก็ยังไม่มีเหตุผลใดจะสมมุติได้ว่าเมื่อรวมเข้าด้วยกันแล้วจะได้รับความจริงวัตถุวิสัย” ตรงจุดนี้แหละถือได้ว่านวยุคภาพสิ้นสุดลงอย่างเด็ดขาด สละเวทีให้หลังนวยุคดำเนินเรื่องต่อไปดังคำสารภาพของ ฮวน กรีส (Juan Gris) ซึ่งเป็นนักคิวบิส์ม คนหนึ่งว่า “เป้าหมายของฉันก็คือการสร้างวัตถุขึ้นมาใหม่ไม่ให้เหมือนอะไรที่มีอยู่จริงเลย”[๑๐๘]

นอกจากนี้สิทธิเดช โรหิตะสุขยังได้สรุปเกี่ยวกับการก่อตัวขึ้นของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้เห็นได้ว่า การเกิดขึ้นของกลุ่มศิลปะในตะวันตกนั้น มีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยของการปฏิวัติอุตสาหกรรม จนกระทั่งถึงการที่โลกศิลปะก้าวสู่ยุคหลังสมัยใหม่ ซึ่งลักษณะของการเกิด “กลุ่มทางศิลปะ” (Arts Group) ที่กล่าวมาพอสังเขปนี้ ในเบื้องต้น พอจะสรุปถึงสถานภาพ และแนวความคิดในดังนี้

๑. การเกิดกลุ่มทางศิลปะในช่วงตั้งแต่ปลายศตวรรษที่ ๑๙ ไล่เรียงมาจนถึงช่วงต้นศตวรรษที่ ๒๐ นั้น กลุ่มทางศิลปะมีสถานะที่สัมพันธ์กับกระแสของการเกิดแนวความคิดในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่ต่อต้านหรือโต้แย้งกับขนบดั้งเดิมในการสร้างงานศิลปะแบบคลาสสิค หรือศิลปะหลักวิชา (Academic Art)

๒. การเกิดกลุ่มทางศิลปะในช่วงเวลาดังกล่าวในข้อ ๑ สถานภาพของกลุ่มศิลปะนั้น ถูกเคลื่อนไหว ถ่ายเท ไปมาจากการเขียนและการกำหนดของนักประวัติศาสตร์ศิลป์และผลงานทางวิชาการศิลปะ ในลักษณะที่เป็นทั้ง “กลุ่มทางศิลปะ” และเป็นทั้ง “ลัทธิทางศิลปะ” บางครั้งกลุ่มทางศิลปะเกิดขึ้นก่อน แล้วจึงถูกหลอมรวมโดยศิลปิน หรือนักประวัติศาสตร์ศิลป์ให้มีสถานะเป็น “ลัทธิทางศิลปะ” ดังเช่นที่เกิดขึ้นกับกลุ่มสะพาน (The Bridge) กับ กลุ่มคนขี่ม้าสีน้ำเงิน (Blue Rider) ที่ภายหลังถูกรวมและกำหนดสถานภาพเป็น “ลัทธิเอ็กเพรสชั่นนิสม์”(Expressionism) หรืออย่าง การเคลื่อนไหวของ “Independent Group” ในอังกฤษ ที่ในเวลาต่อมาได้พัฒนาสถานภาพและวิวัฒนาการเป็นการเคลื่อนไหวของ “ป็อปอาร์ต” เป็นต้น

---

[๑๐๘] กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาหลังนวยุค แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่,** (กรุงเทพมหานคร: ดวงกมล, ๒๕๔๕), หน้า ๑๔๘-๑๔๙.

๓. หากบางครั้ง การเกิดกลุ่มทางศิลปะ ก็เกิดขึ้นภายหลังจากการมีลัทธิศิลปะ หรือเกิดขึ้นจากการได้รับอิทธิพลจากศิลปินหรือแนวทางการสร้างสรรค์ของลัทธิศิลปะใดศิลปะหนึ่ง ดังเช่นที่เกิดขึ้นกับกลุ่ม นะบีส์ (Nabis) ที่เกิดขึ้นภายหลังจากการเคลื่อนไหวของศิลปิน พอล โกแกง และ ลัทธิโพส – อิมเพรสชั่นนิสม์ (Post Impressionism) หรือการเกิดขึ้นของ “Vorticism” ซึ่งเป็นกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าในอังกฤษ ก็เกิดกลุ่มขึ้นภายหลังจากได้รับอิทธิพลในเชิงความคิดจาก กลุ่มและลัทธิ “ฟิวเจอร์ลิสม์” (Futurism) ได้เคลื่อนไหวไปก่อนหน้านั้นในอิตาลี

๔. คำประกาศ (Manifesto) ถือเป็นส่วนสำคัญของการเกิดกลุ่มทางศิลปะในช่วงศตวรรษที่ ๒๐ แม้ว่าทุกกลุ่มไม่ได้มีคำประกาศอย่างชัดเจนที่เป็นทางการเสมอไป แต่คำประกาศก็ถือเป็นบทบันทึก หรือ ข้อเขียน (Text) ที่มีสถานภาพในเชิงอำนาจพอสมควรในการที่กลุ่มหรือศิลปินนั้นๆ จะบ่งบอกสถานภาพ อัตลักษณ์ เอกลักษณ์ แนวความคิด การแสดงออก และมีอำนาจในการกำหนดทิศทางความเป็นไปได้ของกลุ่มได้ด้วยตนเอง ดังเช่น การแปรสภาพจากกลุ่มไปสู่ลัทธิหรือจะมีสถานภาพควบคู่กันไป อย่างที่เกิดขึ้นกับกลุ่มหรือลัทธิฟิวเจอร์ลิสม์ (Futurism) , กลุ่มมีลัทธิดาดา (Dadaism) เป็นต้น

๕ การเกิดกลุ่มทางศิลปะ เกิดขึ้นจากการรวมตัวของศิลปินที่มีความเห็น แนวความคิด ที่คล้ายคลึงหรือสอดคล้องกัน ทั้งความคิดในทางศิลปะ ในทางสังคม การเมือง วัฒนธรรม แม้รายละเอียดการแสดงออกหรือลักษณะเฉพาะตัวของศิลปินจะแตกต่างกันก็ตาม แต่โดยมากแล้วลักษณะโครงสร้างในการแสดงออกจะคล้ายคลึงกัน เช่น กลวิธีการระบายสีในศิลปินลัทธิเอ็กเพรสชั่นนิสม์ ที่แม้ว่ากลุ่มสะพานและกลุ่มคนขี่ม้าสีน้ำเงินจะมีแนวคิดในการสร้างและนำเสนอเนื้อหาที่แตกต่างกัน แต่โดยภาพรวมแล้วกลวิธีการระบายสีหรือการสร้างรูปทรงในงานจิตรกรรมของพวกเขาก็ล้วนแต่มาจากสภาวะในแบบ เน้นการแสดงออกทางอารมณ์ ความรู้สึก (Expression) เป็นโครงหลัก

๖. กลุ่มทางศิลปะ อาจพัฒนาไปสู่การจัดตั้งเป็นองค์กร หรือเป็นรูปแบบการดำเนินการในลักษณะสมาคม (Association) ที่มีการรวมตัวการสร้างเครือข่าย และมีเป้าหมายในการดำเนินการนำเสนอ เคลื่อนไหวที่ชัดเจน ดังเช่นในกลุ่ม Cobra หรืออย่างที่ก่อตั้งเป็นสถาบันการศึกษา ดังที่เกิดขึ้นกับ สถาบันเบาเฮาส์ (Bauhaus) เป็นต้น

๗. สถานภาพในเชิงของระยะเวลาหรือ “การยุติบทบาท” ในการก่อเกิดกลุ่มหรือดำเนินการของกลุ่มในช่วงศตวรรษที่ ๑๙-๒๐ มักจะขึ้นอยู่กับหลายประเด็นด้วยกัน ที่ทำให้มีผลต่อช่วงเวลาของกลุ่ม อาทิกลุ่มก่อตั้งและยุติบทบาทลงจากปัจจัยภายใน หมายถึง แกนนำของกลุ่มนั้นเสียชีวิตหรือยุติบทบาทการสร้างสรรค์ของตนไป ดังที่เกิดกับพวกฟิวเจอร์ลิสม์ ที่ บ็อคชิโอนี เสียชีวิตจากการเดินทางไปรบในสงครามโลก หรือศิลปินในกลุ่มมีความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ และแตกแขนงไปสร้างงานแบบอื่น ดังเช่น ในความเคลื่อนไหวของ ดาดา ที่มีภายหลังมีศิลปินหลายคนให้ความสนใจ

กับงานในแบบเหนือจริง (Surrealism) เป็นต้น กลุ่มยุติบทบาทอันเกิดจากปัจจัยภายนอก ดังเช่น การเปลี่ยนแปลงของสังคม ศิลปะการเมือง ต่างๆ หรือ ศิลปะที่เป็นแนวทางการสร้างสรรค์และการแสดงออกของกลุ่มเสื่อมความนิยมหรือมีข้อโต้แย้งทางศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่และมีความน่าสนใจหรือมีแรงปะทะกับสังคมมากกว่า ทำให้กลุ่มสลายไปโดยปริยาย

๘. กลุ่มทางศิลปะ อาจเกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของศิลปินชนชาติเดียวกัน อย่าง Gutai Group ของศิลปินหัวก้าวหน้าของญี่ปุ่น หรืออาจเป็นการรวมตัวกันของศิลปินหลากหลายเชื้อชาติหลายประเทศ ดังเช่นในกลุ่ม Cobra หรือ Black Market International เป็นต้น จะเห็นได้ว่าโดยศิลปะกระแสหลักในยุคสมัยใหม่นั้น ได้ต่อต้านความคิด ความเชื่อทั้งในด้านเนื้อหา หลักการ และวิธีการการทำงานของศิลปินในยุคเก่าลงไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งด้วยความคิดแบบสมัยใหม่นี้เองที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้จัดตั้งกลุ่มก้อนต่างๆเพื่อแสดงแนวคิดในการทำงานศิลปะที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น ผลงานศิลปะไม่ได้รับใช้ศาสนา รัฐ และไม่ได้เป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้อีกต่อไป ศิลปินได้เสนอความเป็นปัจเจกบุคคลเข้าไปในงานศิลปะและพัฒนาจากการเขียนรูปที่ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ไปสู่การเขียนรูปที่ใช้การสำแดงออกของจิตใจ จนพัฒนาไปสู่การเขียนรูปแบบนามธรรม ซึ่งเหลือเพียงความงามของสี เส้น รูปทรง และปราศจากจากเนื้อหาโดยสิ้นเชิง แต่อย่างไรก็ดีเราจะยังเห็นได้ว่าศิลปินยังนิยมทำงานจิตรกรรมที่มีลักษณะสองมิติและยังคงนิยมแสดงงานในพิพิธภัณฑ์หรือแกลอรี่ ซึ่งจะแตกต่างอย่างมากกับศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่

๒.๖.๒ ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art)

หลังจากที่โลกเข้าสู่ในยุคสงครามโลกครั้งที่ ๑ เกิดวิกฤตข้าวยากหมากแพงขึ้นทั่วโลก ผู้คนทั่วโลกต่างลำบากจากสภาวะสงคราม กลุ่มศิลปินบางส่วนต้องหลบภัยสงคราม หยุดการทำงานศิลปะ แต่อย่างไรก็ดี ด้วยสภาวะเช่นนี้เองจึงเกิดกลุ่มศิลปะกลุ่มหนึ่งขึ้นมาในประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ซึ่งต่อต้านความไร้เหตุผลของมนุษย์ในการทำสงคราม โดยสิทธิเดช โรหิตะสุขได้กล่าวถึงความเป็นมาของศิลปะกลุ่มนี้โดยกล่าวอ้างจากหนังสือของ ฮานน์ ริชเทอร์ ไว้ว่า นอกจากนี้ การเกิดขึ้นของสงครามโลกครั้งที่ ๑ ที่ผู้คนแวดล้อมไปด้วยความเสื่อมโทรมเนื่องจากภัยสงคราม การไร้ที่อยู่อาศัย การขาดอาหาร สภาพความล่มสลาย รวมถึงการไร้ความมั่นคงในชีวิตและสังคม ด้วยเหตุนี้ เมือซูริค (Zurich) ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ จึงกลายเป็นสถานที่เป็นแหล่งรวมของเหล่าปัญญาชน นักคิด ศิลปิน กวี นักประพันธ์ ในสายต่างๆ ที่ล้วนต่างหลบหนีสภาพความกดดันทางสงคราม การเมือง กอรปกับพัฒนาการของขบวนการทางศิลปะที่มีพัฒนาการของขบวนการทางศิลปะโดยกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าผนวกกับความเคลื่อนไหวของกลุ่มหรือลัทธิต่างๆ ศิลปินและนักคิดส่วนหนึ่งจำต้องอพยพย้ายถิ่นไปอยู่ในประเทศอย่าง สวิตเซอร์แลนด์ และสหรัฐอเมริกา ในข้อเขียนที่ชื่อว่า “ดาดา เกิดขึ้น

อย่างไร” (How did Dada begin ?) ของ ฮานน์ ริชเทอร์ (Hans Richter) ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญครั้งนี้ว่า

ในช่วงปี ค.ศ. ๑๙๑๕ ขณะที่สภาวะสับสนได้เกิดขึ้น เวลานั้น นักประพันธ์ร่างผอมสูงชาวเยอรมันคนหนึ่งได้เดินทางเข้ามาลี้ภัยในสวิสเซอร์แลนด์ เขาคนนั้น คือ ฮูโก บอลล์ (Hugo Ball) กับคู่รักของเขา “เฮ็มมี่ เฮ็นนิ่งส์” (Emmy Henning) ที่เป็นทั้งนักร้องและนักอ่านกวี บอลล์ เป็นทั้งนักคิดและกวี นอกจากนี้เขายังสนใจในปรัชญาการประพันธ์ นวนิยาย เป็นนักแสดงคาบาเรท์และมีบทบาทเป็นผู้สื่อข่าวด้วย เขาเป็นผู้มีศรัทธาแรงกล้าตั้งแต่ยังอยู่ในวัยเยาว์ในการเป็นผู้เสียสละและละทิ้งชีวิตที่สุขสบายส่วนตัว เพื่อไปอาศัยอยู่กับชาวนาที่ยากเข็ญ แม้กระทั่งการก่อตั้งคาบาเร่ท์ วอลแทร์ นอกจากจะเป็นที่รวมกันของพวกปัญญาชนและศิลปินอันทำให้เกิดความเคลื่อนไหวของการก่อรูปทางความคิดของศิลปะดาดา แล้ว คาบาเร่ท์ วอลแทร์ ยังเป็นที่เขาใช้สำหรับเป็นที่ช่วยเหลือเหล่าผู้ด้อยโอกาสทางสังคมที่อยู่ในช่วงภัยสงครามอีกมากมาย[๑๐๙]

จากข้อเขียนของฮานน์จะเห็นได้ว่า จุดกำเนินของศิลปะกลุ่ม ดาดา ที่ก่อเกิดขึ้นมาเกินจากการรวมตัวของนักเขียน กวี นักปรัชญา นักคิดส่วนหนึ่งที่ลี้ภัยสงครามมาสู่ประเทศสวิสเซอร์แลนด์พร้อมทั้งร่วมกันก่อตั้งพื้นที่ขึ้นมาเพื่อเป็นสถานที่เคลื่อนไหวทางด้านศิลปะในรูปแบบใหม่ๆ โดยงานเขียนของ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับลัทธิดาดาไว้ดังนี้

ดาดา เกิดขึ้นมาจากการสุ่มโดยนำมีดเสียบเข้าไปในพจนานุกรมภาษาเยอรมัน-ฝรั่งเศส และพบกับคำว่า ดาดา ซึ่งหมายความว่า “ม้าโยกสำหรับเด็ก” ศิลปินทั้งหลายยอมรับและเห็นพ้องกัน เนื่องจากมีนัยยะแสดงถึงความเดียงสาของเด็กทารก อันคล้ายคลึงกับวิถีในการแสดงออกทางสร้างสรรค์ของกลุ่ม ที่สัมพันธ์กับความไร้ระเบียบ ความฉับพลัน ความไร้สาระ การแดกดัน การเยาะเย้ย ถากถาง ถึงอย่างไรก็ดี สิ่งต่างๆ เหล่านี้ มีรากฐานสำคัญมาจากการต่อต้านสงคราม ต่อต้านสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะในแบบดั้งเดิม แบบคลาสสิคโบราณ ต่อต้านความงามในอดีต และขัดขืนต่อต้านต่อหลักเหตุผลในอดีต มีการใช้วัสดุสำเร็จรูป (Ready-Made) ในการสร้างผลงานอย่างแพร่หลาย หลังจากที่เคยปรากฏในศิลปะแบบคิวบิสต์มาก่อนหน้านี้ “ศิลปินกลุ่มนี้ได้แสดงออกอย่างประหลาด เช่น บทกวีที่มีเนื้อหาอย่างไร้ตรรกะ แสดงการต่อสู้หลอกๆ และปรบมืออย่างไร้เหตุผลในขณะที่แสดงหรือเล่นดนตรีตามที่ถนัด ร่วมกับการร้องเพลงด้วยภาษาที่ต่างกัน และส่งเสียงตามความต้องการ เป็นต้น”[๑๑๐]

---

[๑๐๙] สิทธิเดช โรหิตะสุข, **กลุ่มศิลปวัฒนธรรมในประเทศไทย บทสำรวจสถานภาพ และ ความเคลื่อนไหว ในช่วงปี พ.ศ.๒๕๑๖-๒๕๓๐,** [ม.ป.ท. : ม.ป.พ.,๒๕๕๒], หน้า ๔๑-๔๒.

[๑๑๐] วิรุณ ตั้งเจริญ, **ศิลปะหลังสมัยใหม่,** (กรุงเทพมหานคร: อีแอนด์ไอคิว, ๒๕๔๗), หน้า ๕๔-๕๕.

ศิลปินในกลุ่มดาดาได้สร้างสรรค์ผลงานที่ต่อต้านความคิดสุนทรียศาสตร์แบบเดิมๆด้วยการนำวัสดุสำเร็จรูปมาเป็นงานศิลปะอย่างผิดที่ผิดทางซึ่งศิลปินในกลุ่มนี้ประกอบด้วย ศิลปิน นักเขียน กวี นักดนตรี เช่น โดยทริสแตน ซารา (Tristian Tzara) ริชาร์ด ฮูเซนเบค (Richard Husenbeck) ฮูโก บอลล์ (Hugo Ball) มาแซล แจนโก (Marcel Janco) เคิร์ท ชวิตแทร์ส (Kurt Schwitters) มาแซล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) ฯลฯ เป็นต้นโดยวิรุณ ตั้งเจริญได้กล่าวถึงแนวความคิดของกลุ่มดาดาไว้ว่า

ศิลปินลัทธิดาดา เป็นศิลปินหัวก้าวหน้าในลักษณะต่อต้านศิลปะแบบแผนเดิม (Anti-arts) อย่างถอนรากถอนโคน เป็นการประกาศสุนทรียศาสตร์แบบใหม่ ที่ศิลปะไม่ใช่ “วิจิตรศิลป์” ที่วิจิตรบรรจงไม่ใช่ “ทัศนศิลป์” ที่รับแรงบันดาลใจจากโลกภายนอก แล้วแสดงออกมาเป็นผลงานศิลปะแสดงออกด้วยความคิด เนื้อหา รูปแบบ ที่สะท้อนปรากฏการณ์เหล่านั้น รวมทั้งการสร้างสรรค์ด้วยทักษะทางเทคนิค (Technical skill) อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เป็นปรากฏการณ์ทางความคิดจากภาพในสมองหรือจินตภาพ (Inage) แล้วเลือกสรรวัตถุ (found object) วัสดุสำเร็จรูปหรือสื่อต่างๆ เป็นการแสดงออกอีกมิติความคิดหนึ่งในทางสุนทรียศาสตร์ แล้วแนวคิดในเส้นทางใหม่นี้ก็ส่งผลมาสู่ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน[๑๑๑]

จะเห็นได้ว่ากลุ่มดาดาไม่เพียงแต่จะต่อต้านการทำงานศิลปะในรูปแบบเดิมๆ แต่ศิลปินในกลุ่มดาดายังต่อต้านแนวคิดสุนทรียศาสตร์ ศิลปินไม่เชื่อในเรื่องความสูงส่งของวัตถุทางศิลปะอีกต่อไป ศิลปะนำวัสดุสำเร็จรูปมาใช้ในการทำงาน ต่อต้านการใช้ทักษะของศิลปิน ซึ่งได้เปิดมิติใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

ผลงานศิลปะของกลุ่มดาดาได้สร้างแรงสั่นสะเทือนในวงการศิลปะอย่างกว้างขวาง พร้อมทั้งยังต่อต้านสุนทรียศาสตร์แบบสมัยใหม่ วิธีการทำงานศิลปะแบบเดิม และส่งผลต่อแนวความคิดของศิลปินในยุคถัดมาจนเกิดเป็นศิลปะที่เรียกว่า ป๊อปอาร์ต ที่ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการก้าวเข้าสู่หลักคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่เช่นเดียวกัน โดยผลงานของศิลปินกลุ่มป๊อปอาร์ตไม่ได้นำเสนอทักษะฝีมือในการทำงานศิลปะแบบวิจิตรศิลป์และไม่ได้เน้นคุณค่าเกี่ยวกับความงดงามที่สูงส่งอีกต่อไป วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงงานศิลปะแบบป๊อปอาร์ตไว้ดังนี้

ในช่วงที่เศรษฐกิจเฟื่องฟูปลายทศวรรษที่ ๑๙๕๐ ป๊อป อาร์ต ได้แสดงบทบาทขึ้นในอังกฤษและสหรัฐอเมริกา นำเสนอผลงานศิลปะด้วยภาพวัตถุในชีวิตประจำวัน... ศิลปินป๊อปอาร์ตเลือกสรรภาพจากวัฒนธรรมมวลผลิตที่ทันสมัย (Popular Mass Culture) วัตถุ สิ่งพิมพ์ งานโฆษณา

---

[๑๑๑] วิรุณ ตั้งเจริญ, “ปฏิกริยาศิลปะดาดาอิสม์ ป๊อบอาร์ต กระบวนการศิลปะหลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ และภาพความจริงของศิลปะจินตทัศน์”. ใน **จินตภาพ,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์. ๒๕๔๔), หน้า ๖๔.

นิตยสาร ภาพยนตร์ บรรจุภัณฑ์ ตัวอักษร ตัวเลข ฯลฯ นำมาแสดงออก ศิลปินติดตามสังคมที่แข่งขันในระบบทุนนิยม แข่งขันทางสื่อสารมวลชน สื่อมวลชน...ผลงานป็อปอาร์ต อาจมิใช่ความงามที่ศิลปินสร้างขึ้นโดยตรง แต่เป็นภาพจากจินตนาการ (Image From Image) ที่ปรากฏในสังคมทุนนิยม... กระบวนการทำงานของศิลปินป็อปก็น่าสนใจ พวกเขาไม่ยึดติดหรือไม่เชื่อมั่นกับกระบวนการทำงานอย่างเก่าที่ศิลปินต้องใช้ “technical skill” หรือความชำนาญอันสูงส่ง...”[๑๑๒]

อารี สุทธิพันธ์ได้อธิบายเกี่ยวกับความใหม่ สด และความเป็นปัจจุบันที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของงานศิลปะกลุ่มป๊อปอาร์ตไว้ว่า ปอบอาร์ตเป็นแบบอย่างของศิลปะที่สร้างความตื่นเต้น พลุ่งขึ้นทันทีแก่ผู้พบเห็น อันมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับคนทั่วๆ ไป เป็นเรื่องราวที่แสดงความเป็นอยู่ปัจจุบัน (The new realism) ไม่ใช่เรื่องเกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ หรือโบราณนิยายอย่างแต่ก่อนประกอบกับการใช้เทคนิคในการแสดงออกตามแบบอย่างแอบสแตรก เอ็กเพรสชั่นนิสท์ นักวิจารณ์ศิลปะและผู้สนใจต่างให้ความเห็นสอดคล้องต่างกันว่า ปอปอาร์ต เป็นแบบอย่างของศิลปะ ที่สะท้อนพลังภาพที่จริงของสังคมปัจจุบันตามความรู้ความเข้าใจของสามัญชนทั่วไป ชั่วขณะหนึ่ง เวลาหนึ่ง เช่น ดารายอดนิยม ดาราภาพยนตร์ คุณภาพอันเลิศเลอของสิ้นค้า คำขวัญ ฯลฯ เป็นศิลปะที่แสดงถึงความชุลมุนวุ่นวายของสังคม ซึ่งพลุ่งประดุจพลุนิยมกันในวันนี้พรุ่งนี้อาจลืมแล้ว ศิลปินกลุ่มปอบอาร์ตนี้ มีความเชื่อเกี่ยวกับศิลปะว่า ศิลปะสร้างขึ้นจากสิ่งสัพเพเหระของชีวิตปัจจุบัน เป็นการแสดงความรู้สึกของประสบการณ์ทั้งหมดของศิลปินในชั่วเวลาหนึ่ง และสถานที่แห่งหนึ่งเท่านั้น ซึ่งสะท้อนความรู้พื้นฐานธรรมดาที่ศิลปินอาจมีส่วนร่วมอยู่ให้ปรากฏ[๑๑๓]

ส่วนกีรติ บุญเจือ ที่เรียกหลังสมัยใหม่ว่าหลังนวยุค ได้อธิบายเกี่ยวกับผลงานของศิลปินกลุ่มป๊อปอาร์ตโดยฉายให้เห็นภาพของผลงานศิลปะกลุ่มป๊อปอาร์ตไว้ดังนี้

ผู้นำระยะแรกของทัศนศิลป์ประเภท ป๊อปอาร์ท ศิลปะปวงชน (Pop art) เช่น Hamtion, Rauschenberg. Warhol, Lichtenstein, Oldenberg เป็นต้น พวกนี้ชอบเก็บของชาวบ้านหลายๆ เรื่องมารวมไว้ในภาพเดียวกัน หรือเอาเรื่องเดียวมาเสนอซ้ำๆ เป็นแผง อย่างเช่นรูปมาริลีน มอนโร ซ้ำกันเป็นแผงเต็มหน้าหรือแอนดี วาร์ฮอล Andy Warhol วาดรูปกระป๋องซุป ๒๐๐ ใบเป็นแผงเต็มหน้า หรือเอาเรื่องเดียวมาขยายให้สะดุดตา เช่นเอารูปการ์ตูนรูปเดียว ขยายเต็มหน้าหรือเอาของธรรมดาๆ สร้างให้ใหญ่ เช่น สร้างไม้หนีบผ้าสูงเท่าตึก ๑๐ ชั้น เป็นต้น แนวทางหลักของกลุ่มนี้ คือการเปิดเผยความเป็นจริงของมนุษย์ทุกรูปแบบ โดยเฉพาะอย่างยิ่งประเภทที่ไม่เดินตามหลักเหตุผลของนวยุคนิยม เช่น ชีวิตของคนด้อยโอกาสความขัดแย้งในสังคม ทุกระดับ ความหน้าไหว้หลังหลอก ความซื่อสัตย์ที่ไม่มีเหตุผล ฯลฯ ทั้งนี้มิได้หมายความว่า ระบบและเหตุผลของนวยุคภาพไม่มีความหมาย

---

[๑๑๒] วิรุณ ตั้งเจริญ, **ศิลปะหลังสมัยใหม่,** หน้า ๖๐.

[๑๑๓] อารี สุทธิพันธุ์, **ศิลปะนิยม,** (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๒๔๘-๒๔๙.

แต่หมายความเพียงแต่ว่า นวยุคภาพเท่านั้นไม่พอ ยังมีแง่อื่นๆอีกมาก ดังนั้นนักหลังนวยุคภาพที่เน้นด้านรื้อถอน จึงดูเหมือนต่อต้านนวยุคภาพแต่ความจริงต้องการบอกว่าเท่านั้นไม่พอ ช่วงสร้างใหม่จะแสดงแง่นี้ชัดเจน

วาร์ ฮอล สร้างงานจิตกรรมโดยใช้ความตั้งใจแสดงทัศนหลังนวยุคของตนว่า ศิลปกรรมไม่อาจแสดงความเป็นจริงวัตถุนิสัยแสดงได้แต่สัญลักษณ์ที่หมายถึงความเป็นจริงตามความเข้าใจของผู้แสดง ซึ่งนักวิจารณ์ศิลปะจะเป็นผู้กำหนดว่าเป็นศิลปกรรมหรือไม่ นักวิจารณ์ศิลปะในที่นี้กินความถึงนักสอนศิลปะ นักเรียนเกี่ยวกับศิลปะ นักประวัติศาสตร์ศิลปะ ผู้ดูแลศิลปกรรม อย่างเช่น ผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์ เป็นต้น สัญญะที่หมายถึงความเป็นจริงตามความเข้าใจของผู้แสดงสัญญะนั้น นักปรัชญาเรียกว่า เรื่องเล่า (narrative) ซึ่งอาจจะเล่าด้วยคำพูด ด้วยภาพ ด้วยเสียงดนตรี เป็นต้น[๑๑๔]

จะเห็นได้ว่า ป๊อปอาร์ตปฏิเสธที่จะเชื่อสุนทรียศาสตร์แบบเดิมๆที่เน้นความสูงส่ง ความลี้ลับ ความดี ความงาม แต่กลับหันมาจับประเด็นที่ผู้คนจับต้องได้ ยั่วล้อ ถากถาง แสดงความจริงใจและทันโลกทันเหตุการณ์อยู่เสมอ นอกจากนั้น ยังปฏิเสธที่จะใช้ฝีมือหรือทักษะทางช่างและระยะเวลาที่ยาวนานในการผลิตงานศิลปะแต่ละชิ้นเหมือนกับศิลปะยุคก่อนๆที่ผ่านมา แต่ป๊อปอาร์ตเองกลับเลือกใช้วิถีของระบอบอุตสาหกรรม เช่นการใช้สีทาบ้าน แปรงขนาดใหญ่ การทำซิลล์สกรีน หรือแม้แต่การใช้วัสดุในการปะติ เป็นต้น เพื่อให้งานมีความเป็นปัจจุบันและสามารถผลิตซ้ำในคราวละมากๆ ได้ดังเช่นที่ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวถึงป๊อปอาร์ตไว้ว่า College ถูกนำมาใช้เพื่อชี้ให้ผู้เสนองานมองภาพสะท้อนถึงความหมายของการจำลองแบบถอดแบบหรือนำกลับมาใช้ใหม่ (reproduction) เช่น POP ART ที่สะท้อนวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของอเมริกา หรือในวัฒนธรรมของแคลิฟอร์เนีย ที่มีผู้คนหลายชนชาติ หลายเผ่าพันธุ์จากยุโรป แอฟริกา เอเชีย หรือแม้แต่สเปน ซึ่งมีวัฒนธรรม ความเชื่อและประสบการณ์ที่ต่างความคิดมาอยู่รวมกัน เป็นเช่นเดียวกับงาน college ที่มีการปรับลดความแตกต่างเหล่านั้นให้อยู่รวมกันได้[๑๑๕]

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับผลงานศิลปะสมัยใหม่ในช่วงท้ายก่อนจะเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ การทำงานศิลปะสมัยใหม่และทฤษฎีศิลปะต้องอยู่ในกฎเกณฑ์มากขึ้น มีกรอบที่ชัดเจนและแคบลงเกือบจะเหลือแค่ “ศิลปะกระแสหลัก” ที่เป็นแนวนามธรรมกระแสเดียว จากแนวคิดและรูปแบบของศิลปะลัทธิมินิมอลลิสม์ (Minimalism, เคลื่อนไหวใน

---

[๑๑๔] กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาหลังนวยุค แนวคิดเพื่อการศึกษาแผนใหม่,** หน้า ๑๕๖-๑๕๗.

[๑๑๕] พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, **แต่งหน้าเพื่อการแสดง,** (กรุงเทพมหานคร: เศรษฐศิลป, ๒๕๔๓), หน้า ๑๕๔-๑๕๕.

ระหว่างคริสต์ทศวรรษ ๑๙๖๐ ถึงกลาง ๑๙๗๐ หรือทศวรรษ ๒๕๐๐ – ๒๕๑๘) ที่ทำให้ศิลปินในช่วงนั้นกลับไปสู่ความเรียบง่ายอย่างถึงที่สุด จนเปรียบได้ว่ากลับไปที่เลขศูนย์เลยทีเดียว รูปทรงในศิลปะถูกลดทอนจนเปลือยเปล่าแทบจะไม่มีอะไรให้ดู ... ศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ เติบโตขึ้นจาก พ็อพ อาร์ต , คอนเซ็ปชวล อาร์ต และ เฟมินิสต์ อาร์ต (Feminist art) อันเป็นนวัตกรรมของศิลปินในยุคคริสต์ทศวรรษ ๑๙๗๐ และ ๑๙๗๐ โดยแท้พวกหลังสมัยใหม่ได้ทำการรื้อฟื้นรูปแบบ ประเด็นสาระหรือเนื้อหาหลายอย่างที่พวกสมัยใหม่เคยดูหมิ่นและรังเกียจที่จะเข้าไปเกี่ยวข้องโรเบิร์ต เวนทูริ (Robert Venturit) สถาปนิก ในยุค ๑๙๖๐ ได้เขียนแสดงความคิดเห็นในงานเขียนที่ชื่อ “คอนเพล็กซิตี้ แอนด์ คอนทราดิคชั่น อิน อาร์คิเทคเจอร์” (Complexity and contradiction in Architecture) (ค.ศ. ๑๙๖๖ ปี ๒๕๐๙) เกี่ยวกับ“หลังสมัยใหม่” เอาไว้ว่า“คือปัจจัย (ต่างๆ) ที่เป็น “ลูกผสม” แทนที่จะ “บริสุทธิ์”, ที่จะ “จะแจ้ง”, “วิปริต” พอๆ กับที่ “น่าสนใจ”[๑๑๖]

จะเห็นได้ว่าการเกิดศิลปะทั้งสองกลุ่มทั้งดาดา และป๊อปอาร์ตล้วนแต่เกิดจากการที่ศิลปินเบื่อหน่ายและมีความคิดต่อต้านผลงานศิลปะแบบเดิมๆ สุนทรียศาสตร์แบบสูงส่ง หรือแม้แต่ความเชื่อต่อผลงานศิลปะแบบเก่าๆ ซึ่งความคิดกบฏและการต่อต้านนี่เองที่เป็นผลให้เกิดศิลปะหลังสมัยใหม่ในยุคถัดมา วิรุณ ตั้งเจริญได้สรุปประเด็นของศิลปะหลังสมัยใหม่โดยใช้ชื่อเรียกรวมๆว่า ศิลปะจินตทัศน์จากทศวรรษ ๑๙๖๐ ศิลปะกระแสสากล ทั้งจากสหรัฐอเมริกา ยุโรป ญี่ปุ่น ได้นำเสนอการแสดงออกทางศิลปะในกระแสความคิดใหม่ ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) ที่มุ่งเน้นความคิด มุ่งเน้นการรับรู้ และการตีความภาพความคิดในสมอง การนำเสนอที่สอดคล้องกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมวัฒนธรรม สื่อแสดงออกทางศิลปะที่หลากหลาย มิได้ยึดอยู่กับสื่อแสดงออกจากอดีตเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็น ศิลปะแนวคิด (Conceptual Art) ศิลปะจัดวาง (Installation Art) ศิลปะสื่อแสดง (Performance Art) ศิลปะบนดิน (Earth Art) ฯลฯ ซึ่งอาจรวมเรียกว่า ศิลปะจินตทัศน์[๑๑๗]

ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ได้เกิดขึ้นเนื่องจากปรากฏการณ์ทางศิลปะเพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นผลของความคิดทางสังคม ที่กำลังเปลี่ยนแปลงและมีลักษณะต่อต้านความคิดในช่วงเวลาสมัยใหม่ที่ดำเนินในช่วงต้นศตวรรษ[๑๑๘] เหมารวมไปถึงแนวคิดทางด้านศาสตร์อื่นๆ ในสังคมอีกเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นปรัชญา การเมือง เศรษฐศาสตร์ วิทยาศาสตร์รวมทั้งแนวคิดนอกกระแสและการเกิดวัฒนธรรมอิปปี้ในช่วงปลายปี ๑๙๖๐ อีกด้วย

---

[๑๑๖] สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพริกผันจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพมหานคร: บ้านหัวแหลม, ๒๕๔๖), หน้า ๑๒๖.

[๑๑๗] วิรุณ ตั้งเจริญ, **ศิลปะหลังสมัยใหม่,** หน้า ๕๕-๕๖.

[๑๑๘] เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, **แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยในศิลปะวิจัย,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๓.

การยอมรับและให้ความสนใจกับแนวคิดนอกกระแสนั้นเริ่มมีบทบาทอ่างมากกับคนหนุ่มสาวในยุคศตวรรษที่ ๖๐ และ ๗๐ หรือที่เราเรียกกันว่ายุคปุพผาชนนั่นเอง โดยหนุ่มสาวในยุคแสวงหาในขณะนั้นได้รับแนวคิดและอิทธิพลอย่างมากจากปรัชญา อัตถิภาวนิยม (Existentialism) ของ Jean – Paul Sartre ซึ่งเป็นปรัชญาระบบหนึ่งที่ให้ความสำคัญกับความเป็นปัจเจกบุคคล เสรีภาพและความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ของบุคคลมากกว่าความรู้แบบวัตถุวิสัย เน้นให้มนุษย์รู้จักใช้เสรีภาพในการเลือกที่จะทำหรือไม่ทำอะไรก็ได้ โดยขึ้นอยู่กับกรตัดสินใจของตัวมนุษย์เอง ปรัชญา Existentialism นี่เองที่ทำให้คนหนุ่มสาวในยุค ๖๐ – ๗๐ หันมามองและให้ความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตของตัวเอง กล้าที่จะแสดงความคิดเห็นและแสดงออกมากขึ้น โดยไม่ยึดติดกับกฎเกณฑ์ของสังคมหรือของรัฐ พยายามแสวงหาความสุขจากการใช้ชีวิตมากกว่าที่จะอยู่ในโลกของวัตถุนิยม มีการรวมกลุ่มกันเป็นกลุ่มเล็กๆ เพื่อพบปะสังสรรค์ เดินทาง ปฏิเสธและหันหลังให้กับกฎเกณฑ์ระเบียบและข้อบังคับที่เคยมีมา จนเกิดวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่เรียกกันว่า วัฒนธรรมอิ๊ปปี้ (HIPPY) วัฒนธรรม HIPPY จึงเปรียบเสมือนการทำตัวให้อยู่นอกกระแสนิยมขอสังคมทุนนิยมในขณะนั้น และถือว่าเป็นจุดเริ่มต้นของการยอมรับความเป็นนอกกระแสในอีกหลายสิบปีต่อมา อีกทั้งยังเป็นพื้นฐานของลัทธิหลังสมัยใหม่ในเวลาต่อมา โดย จันทนี เจริญศรี ได้กล่าวถึงการเกิดแนวคิดหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

ปลายทศวรรษที่ ๑๙๕๐ โลกของศิลปะได้ก้าวสู่ความเปลี่ยนแปลง โดยการเปลี่ยนแปลงนี้เกิดขึ้นในทางสังคมศาสตร์ เหตุผล การคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ กระบวนทัศน์ในโลกสมัยใหม่ถูกท้าทายจากกระแสความคิดแบบหลังสมมัยใหม่ (Post – Modern) ดังที่ ซีไรท์ มิลล์ กล่าวใน “Encyclopedia of Sociology” เมื่อปี ๑๙๕๙ โดยตั้งข้อสังเกตไว้ว่า “ยุคหลังสมัยใหม่กำลังก้าวเข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่...อันเป็นยุคที่สมมติธรรมเกี่ยวกับความสมานฉันท์ ในค่านิยมที่ว่าด้วยความมีเหตุมีผลตามหลักวิทยาศาสตร์และอิสรภาพทางการเมืองกำลังถูกท้าทาย”[๑๑๙]

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า “โพสท์ โมเดิร์น”, “หลังสมัยใหม่” ในภาษาอังกฤษคือ Post-modern หรือบ้างก็เขียนว่า postmodern หรือลัทธิหลังสมัยใหม่ (โฟสท์ โมเดิร์นนิสม์, postmodernism) เป็นที่เข้าใจกันว่าคำว่า postmodernism ปรากฏขึ้นครั้งแรกในงานเขียนชื่อ “อาร์คิเทคเจอร์ แอนด์ เดอะ สปิริต ออฟแมน” (Architecture and the Spirit of Man) ของ โจเซฟ ฮัดนอท (Joseph Hudnot) ค.ศ. ๑๙๔๙ (ปี๒๔๙๒) ต่อมา อีก ๒๐ ปีให้หลัง ชาร์ลส์ เจนส์ (Charles Jencks) ช่วยทำให้แพร่หลายออกไปจนกระทั่งในปลายคริสต์ทศวรรษ ๑๙๗๐ (ต้นทศวรรษ ๒๕๒๐) นักวิจารณ์ศิลปะเริ่มใช้คำคำนี้บ่อยขึ้นเรื่อยๆ จนเป็นปกติ ในตอนนั้นคำ

---

[๑๑๙] จันทนี เจริญศรี, **โพสต์โมเดิร์นและสังคมวิทยา,** (กรุงเทพมหานคร: วิภาษา, ๒๕๔๔), หน้า ๑.

โพสท์ โมเดิร์น ยังคลุมเครืออยู่มากแต่โดยมากแล้วบ่งบอกถึงการต่อต้านลัทธิสมัยใหม่ (โมเดิร์นนิสม์)[๑๒๐]

ซึ่งการจะก่อให้เกิดศิลปะหลังสมัยใหม่ได้นั้น บริบททางสังคมในด้านอื่นๆ เช่น ด้านวิทยาศาสตร์ การเมือง เศรษฐศาสตร์ ประวัติศาสตร์ก็ต้องมีการพัฒนาไปในทิศทางเดียวกันด้วย นั้นคือการมีแนวโน้มที่จะเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ โดยเฉพาะสาขาปรัชญานั้นถือว่าเป็นปัจจัยที่สำคัญที่ก่อให้เกิดแนวความคิดเข้าสู่ศาสตร์อื่นๆได้ดีที่สุดดังที่ ธีรยุทธ บุญมี ดังสรุปแนวคิดของปรัชญาหลังสมัยใหม่ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้เป็นประเด็นดังนี้

๑. ปรัชญาวิพากษ์ มองศิลปะแบบใหม่ๆ ด้วยสาขากำกวม ๒ ด้าน คือ กลุ่มหนึ่ง เช่น Horkheimer, Marcuse มองว่า ศิลปะเหล่านี้มิได้กลายเป็นแบบแผน (standardization) เป็นการสร้างความสร้างสรรค์ความเป็นตัวตนเฉพาะแบบเทียมๆ เช่น Pop Rock รวมทั้งภาพเขียนที่ทำตามๆ กัน ไม่ว่าจะเป็น Abstractionism, Color Fields หรือ Pop arts แต่อีกส่วนหนึ่ง เช่น Adormo มองว่าศิลปะที่มุ่งขบถต่อขนบและสร้างความแยกแย้ง (dissonance) ในอารมณ์ความรู้สึกและความคิดเป็นศิลปะแท้ “ก้าวหน้า” ที่ช่วยวิพากษ์สังคมได้

๒. ปรัชญาแนว Post Modern หากมนุษย์ไม่สามารถเข้าถึงความจริงได้ เพราะมนุษย์ต้องมองต้องคิดผ่านแว่นภาษา พวกเขาจึงปฏิเสธการหยั่งรู้ความจริง มองว่าความจริงเป็นสิ่งที่เราสร้างขึ้นโดยระบบภาษาโดยสำนวนโวหาร การจูงใจ การบิดเบือน หลอกลวงซ่อนเร้น ภายใต้ความขลังของทฤษฎีหรือวาทกรรม แบบต่างๆ หรือภายใต้ระบบปรัชญาที่ซับซ้อน หรือภาพลักษณ์ (metaphors) ที่ง่ายๆ ก็ได้ ในที่สุดพวกเขาจึงนิยมมองโลกข้างนอกทุกๆ อย่าง เป็นเสมือนพื้นที่ว่างที่เราจะได้ใส่ความคิด ความเชื่อของเราลงไป (ภาษาในทางปรัชญา คือ เติม signifier หรือตัวหมาย) โลกทางสังคมวัฒนธรรม หรือการเมืองของมนุษย์ จึงเป็นเหมือนพื้นที่ว่างที่มีการช่วงชิงกันเติมสัญญะความคิดความเห็นลงไป การเมืองยุค Post Modernจึงเป็นการเมืองของการช่วงชิงพื้นที่ด้านต่างๆ ศิลปะ Modernism ก็เริ่มต้นด้วยคติแบบนี้มาตั้งแต่ทศวรรษ โดยที่ขณะนั้นยังไม่มีการพัฒนาปรัชญา Post modern เช่น Cubism ก็มองโลกเป็นพื้นที่ว่างจะใส่เส้นสี รูปทรงต่างๆ ลงไปตามแต่ศิลปินจะเห็นเหมาะเห็นงาม Abstractionism ก็พยายามจะถอยจากโลกของความเป็นจริงอย่างสิ้นเชิง

๓. ปรัชญาแนว Post Modern ไม่เชื่อว่าจะมีความจริงเป็นผู้เดียว แต่ไม่มีความจริงหรือความเป็นจริงที่มองได้จากหลายมุมมอง จึงสอดคล้องกับศิลปะ Cubism ซึ่งบิดผสม perspective ต่างๆ เข้าด้วยกัน

---

[๑๒๐] สุธี คุณาวิชยานนท์, **จากสยามเก่าสู่ไทยใหม่: ว่าด้วยความพริกผันจากประเพณีสู่สมัยใหม่และร่วมสมัย,** พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพมหานคร: บ้านหัวแหลม, ๒๕๔๖), หน้า ๑๒๔.

๔. ปรัชญาหลายสกุลรวมทั้งจิตวิทยาในศตวรรษที่ ๒๐ มองว่ามนุษย์ไม่ได้อยู่ด้วยเหตุผลหรือเจตจำนงเพียงอย่างเดียว แต่มีพลังทางความปรารถนาทางอารมณ์ที่ถูกปิดกั้นไว้ ควรปลดปล่อยออกมาเพื่อให้ได้เป็นมนุษย์ที่เต็มสมบูรณ์ แนวคิดเช่นกันนี้ทำให้เกิดศิลปะแบบ Expressionism Post Expressionism Surrealism ซึ่งใช้สี เส้นสาย แสดงอารมณ์รุนแรง ความรู้สึกที่เพิ่มขึ้น หรือใช้ในลักษณะที่บิดเบี้ยวไม่มีระเบียบแบบแผนเสื่อมถอยเพื่อสะท้อนจิตใต้สำนึก ความฝัน แรงปรารถนาที่ถูกปิดกั้น

๕. ประมาณทศวรรษ ๑๙๒๐-๓๐ เกิดศิลปะกลุ่ม Dada ซึ่งเสนอว่าศิลปะก็คือความไร้สาระอะไรก็สามารถเป็นงานศิลปะได้ จึงเกิดเป็นแนวปฏิเสธศิลปะ non-arts ซึ่งแนวคิดนี้ทำได้โดยการกลับขั้ว (reversal) เช่น เอาของต่ำ สกปรก เพศ รุนแรง โหดร้าย ทารุณ เล่นๆ ถูกลืม มองข้ามมาเป็นประเด็นสร้างงานศิลปะ เช่น โถส้วม อุจจาระ พื้นที่ว่าง ของจากโรงงานอุตสาหกรรม ซึ่งเป็นขั้วตรงกันข้ามกับศิลปะ หรือสามารถทำได้อีกทาง คือ การเสียดสี (irony) เช่น เอาไม้หนีบมาทำประติมากรรมขนาดใหญ่ประดับอาคาร เอารูปนักคิดมานั่งบนโถส้วม เป็นต้น แนวคิดนี้ตรงกับปรัชญา Post Modern ที่ต้องการถอดรื้อ (deconstruct) ระบบคิดหรือความเชื่อเดิม โดยใช้วิธีการเกี่ยวกับศิลปะ Dada

๖. ศิลปะ Avant-Garde หรือ สกุลแหวกแนว มีข้อคิดซึ่งกลายเป็นหัวใจอยู่ที่การ “ต้องใหม่อย่างเสมอ” ของศิลปะยุค Modernism ทั้งหมดแนวคิดต้องใหม่อยู่เสมอ ทำให้ศิลปะในศตวรรษที่ ๒๐ เคลื่อนตัวไปอย่างรวดเร็ว และบางจังหวะก็หมดแรงสร้างสรรค์ แนวคิด Post Modern ก็ประสบปัญหาคล้ายคลึงกันแต่ก็ยังมุ่งวิพากษ์ศิลปะ Avant-Garde เพียงแต่เปลี่ยนมุมไปเป็นทางการหาความต่างหรือเลือกอื่น แต่ยังคงฐานะอภิสิทธิ์ของการเป็นงานศิลปะ หรือศิลปะที่มีฐานะสูงของตนเองอยู่ Post Modern ปฏิเสธการแบ่งแยกเช่นนี้ และเสนอให้สร้างการเมืองของสุนทรียะการเมืองของความแตกต่างการเมืองทางเลือกสุนทรียะทางเลือก ฯลฯ ขึ้น

๗. ปรัชญา Post Modern ปฏิเสธอำนาจของกรอบ ระเบียบ โครงสร้าง Form สำนักคิด สกุลศิลปะ จารีตเดิม authority (เช่น หอศิลป์ gallery) นักวิจารณ์ศิลปะประวัติศาสตร์ศิลปะ พวกเขาจึงต้องนึกแหวกแนวอยู่ตลอดการปฏิเสธจารีตเดิมในลักษณะสกุลเดิม เกิดขึ้นตั้งแต่แนวศิลปะ impressionism และexpressionism การปฏิเสธต่อจารีตเดิมในแง่เป็นงานที่ต้องงาม เติม สมบูรณ์ ถาวร เกิดศิลปะแบบ events arts ศิลปะการจัดวาง (installation arts) ศิลปะแบบ minimalist ฯลฯ การปฏิเสธต่ออำนาจ เช่น การจัดแสดงตามถนน slum gallery ตามผับ การแสดงศิลปะหรือความสนใจศิลปะแนวสมัครเล่นของบุคคลทั่วไป เช่น เด็ก คนเกษียณอายุ ดารา นักร้อง อย่างกว้างขวางปฏิเสธต่อ form โครงสร้าง เช่น สถาปัตยกรรม Post Modern ของ Frank Gehry

๘. การปฏิเสธว่าศิลปะเป็นของสูงส่ง เกิดโดยกระแสปฏิวัติวัฒนธรรมแบบประชาชนนิยม ถือว่าวัฒนธรรมไม่ได้ถูกผูกขาดอยู่ในชนชั้นสูง หรือผู้รู้เท่านั้น ชาวบ้านบางคนก็อาจมีวัฒนธรรมรสนิยมสุนทรียะของตนเองได้ มีการศึกษาวิจัย ยอมรับคุณค่า รสนิยม วิถีชีวิตชาวบ้านมากขึ้น เป็นสาเหตุให้สินค้าวัฒนธรรม เช่น ดนตรี Pop เพลงลูกทุ่ง ฯลฯ ได้รับความนิยมมากขึ้น ในวงการศิลปะแนวคิดนี้ ปรากฏตั้งแต่ทศวรรษ ๑๙๕๐ ในงานของ Audy Warhol ที่นำเอาวัสดุธรรมดาในชีวิตประจำวันมาเป็นงานศิลปะ และปรากฏในปรัชญา Phenomenology หรือธรรมดาวิทยา ของ Husserl และ Heidegger[๑๒๑]

แต่กระนั้น พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ยังได้พยายามอธิบายเกี่ยวกับแนวทางของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า ลัทธิหลังสมัยใหม่ ปฏิเสธเส้นกั้นเขตแดนระหว่างรูปแบบของ high และ low art ความเชื่อของกลุ่มนี้ยังปฏิเสธ เกณฑ์อันจำแนกชนิดหรือประเภทของงาน (genre) ที่ตายตัวไม่ยอมยืดหยุ่น กลุ่มความเชื่อลัทธิหลังสมัยใหม่มุ่งเน้นการล้อเลียน เสียดสี การหยอกเย้า ล้อเล่น และไม่เอาจริงเอาจัง ศิลปะหลังสมัยใหม่ (และความคิดของกลุ่มนี้) นิยมประเด็นเรื่อง reflexivity และ self-consciousness ความไม่ประติดประต่อ (fragmentation) ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโครงสร้างที่มีการเล่าเรื่อง) รวมทั้งความกำกวมน่าสงสัย (ambiguity) และลักษณะอันมีมากกว่าหนึ่งเดียวตลอดจนยังมุ่งเน้นในเรื่องการละลายรูปแบบโครงสร้าง (restructured) การละทิ้งความเชื่อเรื่องศูนย์กลาง (decantered) และสาระมิใช่เรื่องของความเป็นมนุษย์อันเป็นความสนใจของมนุษย์อันเป็นความสนใจของกลุ่มมนุษย์ศาสตร์[๑๒๒]

Perry Restany นักศิลปะวิจารณ์ชาวฝรั่งเศส (นักวิจารณ์ที่ขนานนามกลุ่มศิลปะกลุ่ม “Neoveau Realisme”) ได้กล่าวถึงศิลปินและศิลปะในโลกร่วมสมัยกลุ่ม Post–modernism ว่า “เป็นการละทิ้งแนวความคิดเดิมในโลกของวัตถุที่เป็นสิ่งพิเศษ” เป็นผลิตภัณฑ์อันหรูหราสำหรับปัจเจกบุคคล ศิลปินก้าวเข้ามาสู่การสร้างสรรค์ภาษาการสื่อสารขึ้นใหม่ ระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ประกาศบทบาทของความหมายที่หลากหลาย หรือคลุมเครือ (Ambiguous Role) ขึ้นใหม่ นั่นคือการเสี่ยงและท้าทายในฐานะผู้สร้างเสรีภาพ (Independent Product) ศิลปินเตรียมพร้อมสำหรับบทบาทในการควบคุม ดูแลสังคมในอนาคต สังคมที่สันติสุข”[๑๒๓]

---

[๑๒๑] ธีรยุทธ บุญที, **ถอดรื้อปรัชญาและศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง,** (กรุงเทพมหานคร: สายธาร, ๒๕๔๖), หน้า ๑๗๒-๑๗๖.

[๑๒๒] พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ, **แต่งหน้าเพื่อการแสดง,** หน้า ๒๓.

[๑๒๓] Edward Lucie-Smith, **Art in the Seventies**, (New York: Cornell University Press, ๑๙๘๐), p. ๒๔.

ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวเกี่ยวกับแนวความคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

๑. การปฏิเสธศูนย์กลาง (Centre) ซึ่งก็คือ การปฏิเสธอำนาจที่ครอบงำทางเวลา เทศะ อัตลักษณ์ที่ยังหลงเหลืออยู่

๒. การปฏิเสธความเป็นเอกภาพ (Unity) หรือ องค์รวม (Totality) ภาพเขียนหรือสถาปัตยกรรมจึงไม่จำเป็นต้องจบสมบูรณ์

๓. การปฏิเสธเอกภาพนี้อาจทำได้โดยแนว Eclectic หรือ “ยำใหญ่” หลายกาละ เทศะ ยุคสมัย ปัจจุบัน อนาคต วัฒนธรรม

๔. นอกจากนี้ลักษณะยำใหญ่อาจมีลักษณะลูกผสมทั้งสิ่งที่ข้างเคียงหรือขัดแย้งทำให้เกิดลักษณะคำถามไม่ชัดเจน

๕. เนื่องจาก Post Modern มาจาก Post Structuralism จึงมีแนวโน้มคัดค้านโครงสร้างระเบียบ ลำดับ...

๖. Post Modern ปฏิเสธจุดเริ่มต้น จึงปฏิเสธประวัติศาสตร์แต่โหยหาอดีต (Nostalgia) เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์ แต่อดีตของพวกเขาไม่ใช่ประวัติศาสตร์ หากเป็นการทำลายประวัติศาสตร์ เพราะนำมาอยู่ในปัจจุบันหรือหลุดไปจากบริบทอย่างสิ้นเชิง หรือถูกนำมาล้อเล่น...[๑๒๔]

นอกจากนี้ ธีระ นุชเปี่ยมยังแปลความหมายของศิลปะหลังสมัยใหม่จาก จี.ฮิม เมลฟาร์บ ความบางตอนว่า

ความหมายของ Postmodernism มองได้จากสาขาวิชาความหมายทางวรรณคดี คือ การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของบท (Text) ไม่ว่าเรื่องใด นอกจากนั้นได้แก่ การไม่ยอมให้ผู้เขียนมีความสำคัญเหนือผู้ตีความ และไม่ยอมรับหลักเกณฑ์การจัดประเภทวรรณกรรม ที่ทำให้เอกสิทธิแก่หนังสือที่เป็นผลงานสำคัญเหนือหนังสือประเภทการ์ตูน ในทางปรัชญา ประเด็นสำคัญในแนวคิดนี้อยู่ที่การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของภาษา ปฏิเสธความสอดคล้องระหว่างภาษาและความเป็นจริง (Reality) และไม่ยอมรับว่าเราสามารถจะเข้าสู่สภาพความเป็นจริง (Turth) ที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้ ในด้านกฎหมาย (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกา) โพสท์โมเดิร์นนิสม์ ได้แก่ การปฏิเสธแน่นอนตายตัวของรัฐธรรมนูญ ตลอดจนการปฏิเสธความชอบธรรมของกฎหมาย โดยถือว่ากฎหมายเป็นเพียงเครื่องมือแห่งอำนาจ ในส่วนของประวัติศาสตร์ โพสท์โมเดิร์นนิสม์ ก็คือการปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของอดีตนั้นเอง ไม่มีความเป็นจริงแห่งอดีตที่นอกเหนือไปจากสิ่งที่นักประวิติศาสตร์

---

[๑๒๔] ธีรยุทธ บุญมี, **ถอดรื้อปรัชญาและศิลปะแบบตะวันตกเป็นศูนย์กลาง,** (กรุงเทพมหานคร: พิมพ์ลักษณ์, ๒๕๔๖), หน้า ๑๗๖-๑๗๙.

เลือกกำหนดขึ้น อันหมายถึง การไม่ถือว่าไม่มีความเป็นจริงอันเป็นภววิสัย (Objectivity) เกี่ยวกับอดีตอย่างแต่อย่างใดทั้งสิ้น

ศิลปะหลังสมัยใหม่ นอกจากจะมีความซับซ้อน และปฏิเสธสุนทรียศาสตร์แบบสมัยใหม่แล้วผลงานศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ยังมีความแปลกประหลาด และแตกต่างจากผลงานศิลปะสมัยใหม่ด้วยการนำวัสดุสำเร็จรูปต่างๆ มาเล่นกับคนดูและพยายามลบความสูง-ต่ำของงานศิลปะ ซึ่งช่วยให้งานศิลปะเข้าใกล้ชีวิตประจำวันผู้ชมมากขึ้นอีกด้วย โดย สายันต์ แดงกลม ได้กล่าวถึงสภาวะศิลปะหลังสมัยใหม่ที่ซับซ้อนไว้ว่า

ความหลากหลายแฝงด้วยความสับสนระคนปะปนกัน แทรกซ้อนอยู่ในชายคาของคำว่า “ศิลปะ” พื้นที่จริงและพื้นที่ของศิลปะเหลื่อมล้ำจนแยกไม่ออกว่าส่วนไหนคือจุดสิ้นสุดของศิลปะ ส่วนไหนคือชีวิตสังคมทั่วไป หรือหลายคราวอุดมการณ์ของศิลปะร่วมสมัยหลายประเภท คือการคงไว้ซื้อความคลุมเครือและสับสนดังกล่าว พร้อมความเสี่ยงที่จะย้อนแย้งเข้าตัว เพราะเมื่อแยกแยะไม่ได้ว่า ส่วนใดคือศิลปะ ส่วนใดคือไม่ใช่ ก็ย่อมเกิดการตระหนักรู้ ไม่มีการรองรับความชอบธรรมเนื่องจากไม่มีตัวตน (ยกเว้นแต่จะยอมรับว่า ลม ฟ้า และอากาศธาตุก็เป็นศิลปะได้ คงไม่มีใครอาจหาญบอกตนได้ดูดซึมเอาศิลปะเข้าไปในแต่ละวินาทีของชีวิตประจำกัน)

ยิ่งเข้ามาเกลือกกลั้วกับผู้ชม ไม่ว่าจะด้วยหัวข้อหรือกระบวนการ ศิลปะร่วมสมัยกลับยิ่งตอกย้ำสภาพการเป็นสิ่งแปลกปลอมที่ผู้คนสามัญไม่สามารถเข้าถึง ศิลปะร่วมสมัยที่สร้างความหลากหลายโดยพยายามแทรกตัวเข้ามาใกล้ผู้ชม ทำตนสนิทชิดเชื้อด้วย ให้จับต้องได้ หยิบฉวยได้ “เล่น” ได้ด้วย (อาทิ สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่เกร่อล้นในบ้านเราช่วงหนึ่ง แต่กลับยิ่งขุดระยะห่างเหมือนกันยิ่งถมช่องว่าง กลับยิ่งสร้างระยะและความแตกต่างแปลกแยก เมื่อศิลปะหลังสมัยใหม่ล้มล้างชนชั้นการแบ่งแยกระหว่าง high art & low art เมื่อสอยศิลปะลงมาจากหอคอยงาช้างเพื่อให้ศิลปะติดดินยิ่งขึ้น จนมีสภาพที่มอมแมม จำหน้าไม่ได้ รวมกลุ่มไปในข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน (หม้อ ชาม ไห ไก่ กระทะ เครื่องดูดฝุ่น ก็สามารถแปลงและจำแลงเป็นผลงานนับตั้งแต่โถส้วมชิ้นหนึ่งเข้าพิพิธภัณฑ์) ท้ายสุด ไม่ใช่คำถามอมตะที่ว่า ศิลปะคืออะไร? จะปรากฏผุดโผล่กลับคืนมาเท่านั้น แต่รวมไปถึงคำถามที่ว่า ศิลปะอยู่ที่ไหน[๑๒๕]

ลักษณะของศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมีความร่วมสมัย หรืออย่างที่เรียกกันว่าศิลปะร่วมสมัยมากกว่าศิลปะในยุคสมัยใหม่ในแง่ของแนวความคิดและวิธีการแสดงออกซึ่งสอดคล้องกับสังคมโลกดิจิตอลในปัจจุบัน ดังที่สุชาติ สวัสดิ์ศรี ได้กล่าวสรุปไว้ว่า

---

[๑๒๕] สายันต์ แดงกลม, “ลับแลในมนุษยศาสตร์ไทย”, ใน **ความหลากหลายทางสังคมวัฒนธรรมในมนุษยศาสตร์,** เกษม เพ็ญภินันท์, บรรณาธิการ, (กรุงเทพมหานคร: วิภาษา, ๒๕๕๒), หน้า ๖๕.

ลักษณะ “ร่วมสมัย” ที่มีศิลปะใหม่ๆ อย่างเช่น Conceptual Art, Installation Art, Land Art, Body Art, Performance Art หรืออะไรก็แล้วแต่ไม่ว่าจะไล่ตามกันอย่างไรสำหรับศิลปะถือเป็นเรื่องเดียวกันทั้งนั้น เพียงแต่จะมองว่าเป็นส่วนขยายของอะไรเท่านั้น เช่น ส่วนขยายของตัวงาน ส่วนของความคิด และบางครั้งตัวงานอาจสำคัญน้อยกว่าตัวความคิด จนทำให้เกิดรูปลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากลักษณะ Fine Art อีกต่อไป ซึ่งนั่นก็หมายความว่ามันไม่ใช่ยุคของอาจารย์ศิลป์อีกต่อไปนั่นเอง[๑๒๖]

อำนาจ เย็นสบาย ได้สรุปแนวทางของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เกี่ยวเนื่องกับระบบสังคมการเมือง วัฒนธรรม ชุมชนออกเป็นห้าประการเพื่อให้มองเห็นภาพที่โดดเด่นและชัดเจนยิ่งขึ้นของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

ประการแรก ศิลปะหลังสมัยใหม่มิได้เกิดขึ้นโดยตัวของมันเองแบบโดดๆ แต่เป็นกระบวนการร่วมกับความเคลื่อนไหวในสังคม โดยเฉพาะการพัฒนาสังคมภายใต้โครงสร้างเศรษฐศาสตร์ตามกระแส ที่ส่งผลกระทบต่อการทำลายธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่ทำลายจิตวิญญาณมนุษย์ ที่สร้างปัญหาในทางจริยธรรมทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์และการแสวงหาทางออกใหม่ จนเกิดกระแสการผสมผสานจริยธรรมการพัฒนาสิ่งแวดล้อมเข้าด้วยกัน กระแสเศรษฐศาสตร์แนวจริยธรรม (Ethical Economics) ซึ่งกระแสดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลทำให้สังคมตระหนักในปัญหาความรับผิดชอบต่อระบบนิเวศวิทยา (Ecology) จนกลายเป็นประเด็นที่ส่งผลไปสู่แนวนโยบายทางการเมือง แม้กระทั่งการเข้าไปมีส่วนร่วมและความรับผิดชอบของศิลปะ[๑๒๗] และด้วยเหตุที่ปัญหาสิ่งแวดล้อมได้กลายเป็นปัญหาของโลกสากลในปัจจุบันไปแล้ว จึงส่งผลให้ผลงานศิลปะร่วมสมัยจากศิลปินทุกภูมิภาคของโลก ให้ความสนใจต่อปัญหาดังกล่าว และปัญหาสากลอื่นๆ เช่น โรคเอดส์ ปัญหาสิทธิมนุษยชน ปัญหาพืชตัดต่อยีนส์ ปัญหาพันธุวิศวกรรม เป็นต้น

ประการที่สอง ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แสดงความเด่นชัดในเรื่องของการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว ที่เห็นความสำคัญของศักยภาพของสมองทั้งสองซีกมากกว่าการให้ความสำคัญเฉพาะสมองซีกขวาแต่เพียงซีกเดียว ที่ให้ความสำคัญในรูปแบบของการเชื่อมโยงระบบมากกว่าความรู้แบบเอกเทศและไร้ระบบ ด้วยเหตุนี้ ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมีแนวโน้มไปในทางการอาศัยศาสตร์หลายแขนงเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งสภาพเชิงปรากฏการณ์เช่นนี้ก็เป็น

---

[๑๒๖] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, **ศิลปะร่วมสมัยของไทย: บทความเรื่องนี้ปรับปรุงมาจากปาฐกถาเปิดประเด็นเรื่องศิลปะร่วมสมัยของไทย ในงานเชิดชูเกียรติ ๓ ศิลปิน รางวัลมนัสเศียรสิงห์แดง,** ห้องประชุมสถาบันปรีดี พยอมยงค์, ออนไลน์. แหล่งที่มาHttp://www.matichon.co.th/art/art.php [๒ มีนาคม ๒๕๖๖].

[๑๒๗] Miles, Malcolm, **Art, Space and the City: Public Art and Urban Futures,** (New York: Psychology Press, ๑๙๙๗), p. ๑๘๒.

กระแสร่วมกับวงการวิชาชีพอื่น หลังยุคสมัยใหม่ที่มองเห็นการแก้ปัญหาเชิงโครงสร้าง มากกว่าการแก้ปัญหาโดยการมองเห็นแบบตัดตอนแยกส่วน

ประการที่สาม ศิลปะหลังสมัยใหม่ มีความแตกต่างไปจากคำจำกัดความของศิลปะฉบับบัณฑิตสถานที่อธิบายถึงฝีมือ ฝีมือการช่าง การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์โดยเฉพาะหมายถึงวิจิตรศิลป์ นั้นถือเป็นเรื่องที่แตกต่างไปจากแนวความคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่ให้ความสำคัญในเรื่องของความคิด สติปัญญาในการแก้ปัญหาวัสดุ การแก้ปัญหาเรื่องพื้นที่ ความสัมพันธ์ระหว่างผลงานกับสิ่งแวดล้อม การผสมผสานสื่อวัสดุ การผสานผัสสะเพื่อการรับรู้จึงมีความแตกต่างไปจากวิจิตรศิลป์ในความหมายเดิมที่ใช้กันอยู่ ดังนั้นไม่ว่าจะเป็นศิลปะ Conceptual Art, Land Art, Process Art, และ Imagine Art (ศิลปะจินตทัศน์) ต่างล้วนอยู่นอกกรอบวิจิตรศิลป์และขนบนิยมเดิมทั้งสิ้น

ประการที่สี่ ศิลปะหลังสมัยใหม่ให้ความสนใจต่อชุมชน การมีส่วนร่วมในประชาคม การให้ผู้ชมมีส่วนร่วมกับคนเช่นเดียวกับกระแสเศรษฐศาสตร์ทวนกระแสที่ให้ความสำคัญต่อคนมากกว่าการวัดผล ความสำเร็จที่กำไร รายได้หรือวัตถุ ดังนั้นงานศิลปะกลางแจ้ง การแสดงตามฟุตบาท Performance Art ศิลปะติดตั้งจัดวาง (Installation) ศิลปะจินตทัศน์ เป็นต้น ศิลปะเหล่านี้แม้มิได้ปฏิเสธหอศิลป์พิพิธภัณฑ์ศิลปะ แต่การเปิดมิติไปสู่การเข้าไปมีส่วนร่วมในชุมชนให้ชุมชนมีส่วนร่วมการคิดถึงสังคมเชิงบริบท ถึงเป็นมิติใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม

ประการที่ห้า ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ต่างไปจากนักคิดทางเศรษฐศาสตร์หลังสมัยใหม่ที่ไม่เชื่อมทฤษฎีเพื่อการพัฒนาทฤษฎีเดียว ไม่เชื่อแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งอย่างตายตัว ไม่ว่าจะเป็นอนุรักษ์นิยม (Conservative) เสรีนิยม (Liberal) หรือแม้แต่ราดิคัส (Radical) แบบมาร์กซิสต์ ศิลปะหลังสมัยใหม่ก็เช่นกันที่ไม่เชื่อทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งแบบตายตัว และด้วยหลักแห่งการมีเสรีภาพ การเคารพศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ (ศิลปิน) จึงนำมาซึ่งความหลากหลายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเหล่านี้อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นสัญลักษณ์เด่นของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่มีบทบาทในอเมริกา[๑๒๘]

จะเห็นได้ว่าการเกิดแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่นั้นได้เปิดกว้างให้ศิลปินได้ทำงานศิลปะอย่างไร้ขอบเขต และมีรูปแบบที่หลากหลาย ตั้งแต่ผลงานศิลปะที่สามารถจับต้องได้ จนถึงการเกิดเฉพาะกระบวนการของศิลปะเท่านั้น ศิลปินไม่ได้ยึดติดต่อวัตถุศิลปะอีกต่อไป แต่สิ่งที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะหลังสมัยใหม่กลับอยู่ที่แนวความคิด หรือคอนเซปชวลอาร์ต (Conceptual Art)

---

[๑๒๘] อำนาจ เย็นสบาย, **สีสันและความงาม,** (กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ, ๒๕๔๓). หน้า ๑๑๒-๑๑๕.

๒.๖.๓ ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art)

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะโดยใช้ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ผู้วิจัยจำเป็นที่จะต้องเข้าใจแนวคิดและกระบวนการของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) นับเป็นแนวความคิดหลักในการสร้างสรรค์ศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งยึดถือแนวความคิดและกระบวนการมากกว่าผลงานศิลปะหรือวัตถุทางศิลปะ (Art object) โดย อารี สุทธิพันธุ์ ได้ให้ความหมายของคำว่า ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ไว้ดังนี้

คำภาษาอังกฤษว่า Concept แปลเป็นคำไทยว่า “ความคิดรวบยอด” ซึ่งเข้าใจกันทั่วไป ทางราชบัณฑิตเรียกว่า “สังกัป” ปรากฏว่ามีผู้เข้าใจบ้าง แต่ดูจะเข้าใจกันดีน้อยกว่าความคิดรวบยอด หมายถึง ผลสรุปอันเกิดจากประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมที่บุคคลได้รับรู้ ได้สัมผัสแล้ว ความคิดแยกแยะจัดหมวดหมู่ตามความเป็นจริง ตามเหตุผล ตามคุณสมบัติ และตามความคิดเห็นของตนเอง เมื่อนำมาใช้เรียกรูปแบบศิลปะที่มองเห็นว่า ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) จึงหมายถึงรูปแบบศิลปะที่ถือความคิดรวบยอดเป็นพื้นฐาน สำหรับแสดงออกให้มองเห็นเป็นรูปแบบที่ศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบันสร้างขึ้นประมาณ ๑๐ กว่าปีมาแล้วและเริ่มเป็นที่นิยมในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอเมริกา[๑๒๙]

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ไว้ว่า เมื่อกล่าวถึง Conceptual Art คำว่า “Conceptual Art” ย่อมบอกถึงแนวความคิด ความคิดรวบยอด สังกัป หรือ “Concept” ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์งาน มากกว่าการแสดงออกทางศิลปะด้วยการใช้ทักษะและเชิงเทคนิคหรือกลวิธีดังที่กล่าวมา ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ได้กลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญระดับนานาชาตินับตั้งแต่ทศวรรษที่ ๑๙๖๐ เป็นต้นมา คำประกาศในหลักการสร้างของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) นับว่าเปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก นำเสนอแนวความคิดหรือ “Concept” ของศิลปินสื่อสารด้วยการใช้สื่อที่หลากหลายและแปลกแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารด้วยตัวหนังสือ แผนที่ แผนภูมิ ภาพยนตร์ วีดีทัศน์ ภาพถ่าย การแสดง การนำเสนออาจนำเสนอในสถานที่แสดงผลงานหรือพื้นที่ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม โดยใช้พื้นที่และบริเวณว่างผสานกับสื่อเพื่อแสดงแนวคิดของศิลปิน เช่น Land Art ของ Long หรือ Environment Sculpture ของ Christo นอกจากนั้นแล้วก็ยังเป็นผลงานของ Miez, Burgin Kabakov , Kosuth, Weiner เป็นต้น[๑๓๐]

---

[๑๒๙] อารี สุทธิพันธุ์, **ศิลปะนิยม,** (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๒๗๗.

[๑๓๐] วิรุณ ตั้งเจริญ, **“กลุ่มศิลปะหลากหลายในคริสศตวรรษที่ ๒๐ พื้นฐานของศิลปะและพื้นที่” ในศิลปะและพื้นที่,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๓-๖๔.

อารี สุทธิพันธุ์ ได้สรุปแนวทางของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ไว้ดังนี้

๑. ศิลปิน Conceptual Art เชื่อว่า ความคิดรวบยอดเป็นวัสดุสำหรับถ่ายทอดรูปแบบที่สำคัญ

๒. รูปแบบที่สร้างขึ้นเปลี่ยนแปลงไปตามกฎของธรรมชาติ มนุษย์สร้างบันทึกไว้ด้วยความคิดด้วยเทคโนโลยีที่มนุษย์คิด และด้วยความทรงจำของมนุษย์

๓. ศิลปิน Conceptual Art เชื่อว่า การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าและการมองเห็นวิธีการแก้ปัญหาอย่างทะลุปรุโปร่งแล้ว ทั้งสองวิธีการถือว่าเป็นคุณค่าของการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

๔. การเผื่อแผ่ความคิดรวบยอดแก่ผู้อื่น การเตือนให้ตระหนักและสำนึกในเสรีภาพและธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นหน้าที่รับผิดชอบของศิลปิน Conceptual Art โดยตรง

๕. ศิลปินในอดีตหรือในปัจจุบันส่วนมาก สร้างสรรค์งานตามที่ตนเห็นตามที่ตนเข้าใจและตามความต้องการของผู้อุปการะ แต่ศิลปิน Conceptual Art สร้างงานตามที่ตนคิด

๖. ความคิดรวบยอดเท่านั้นที่จะก่อให้เกิดรูปแบบแปลกใหม่มีเนื้อหาสาระครบ

๗. รูปแบบ Conceptual Art เป็นรูปแบบที่แสดงความขัดแย้งในรูปทรง ขนาด สัดส่วนและความคิดเห็น

๘. รูปแบบ Conceptual Art เป็นรูปแบบที่บันทึกเสรีภาพสำหรับผู้สร้างและผู้ดู[๑๓๑]

ในแนวคิดแบบคอนเซปชวลอาร์ตนี่เองที่ก่อให้เกิดผลงานศิลปะหลากหลายรูปแบบขึ้นมาและสามารถแยกย่อยได้เป็นหลายประเภท ศิลปินมีอิสระในการทำงานตามแนวปัจเจกชน อีกทั้งยังเปิดกว้างให้ศิลปินใช้วัสดุที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น อิสระเกิดขึ้นจากการเลือกใช้สื่อวัสดุต่างๆ มาสร้างงานในแนวของคอนเซปชวน อาร์ต ส่งผลให้ศิลปินมีอิสระทางความคิดมากขึ้น รวมทั้งรูปแบบของการนำเสนอที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต ไม่ว่าจะเป็นในลักษณะของการจัดวาง (Installation) ในพื้นที่ต่างๆ หรือการใช้วัสดุที่เป็นผลผลิตจากเทคโนโลยีจำพวก โทรทัศน์ วีดีทัศน์ โทรสาร หรือคอมพิวเตอร์ เป็นสื่อช่วยในการนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ เป็นต้น[๑๓๒] บางครั้งศิลปะหลังสมัยใหม่อาจแสดงความคิดอยู่เหนือวัตถุ ศิลปินใช้วัสดุเป็นสื่ออย่างหลากหลายความคิดหรือหลากหลายรูปแบบ

---

[๑๓๑] อารี สุทธิพันธุ์, **ศิลปนิยม**, (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕), หน้า ๒๗๙.

[๑๓๒] เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, **“แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย” ในศิลปะวิจัย,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๒.

ความรู้สึกสัมผัส ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เปิดกว้าง ศิลปินอาจใช้หลอดไฟนีออน คอมพิวเตอร์ ร่างกายของศิลปิน ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ใช้เป็นสื่อสำหรับนำเสนอศิลปะ การเชื่อมโยงระหว่างศิลปินและศิลปะเป็นไปอย่างใกล้ชิด บางครั้งอาจรวมเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นสิ่งที่เหมือนกัน เช่น ในกรณีของศิลปะร่างกาย (Body Art) ที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงออก เป็นต้น[๑๓๓]

แนวความคิดแบบคอนเซปชวน อาร์ต เกิดขึ้นและเป็นขบถต่อความคิดและวิธีสร้างงานของศิลปะสมัยใหม่ ซึ่งนักวิชาการทางศิลปะเชื่อว่าเป็นช่วงเวลาของลัทธิศิลปะหลังสมัยใหม่ (Postmodernism) ที่เริ่มต้นขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม" (เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. ๒๕๔๓: ๖๓)

๒.๖.๔ ศิลปะเชิงสารคดี (Documentary Art)

ศิลปะเชิงสารคดี (Documentary Art) แม้ยังไม่มีคำแปลในภาษาไทยที่ชัดเจน แต่เมื่อเราแยกคำสองคำออกจากกันแล้ว คำว่า Documentary มีความหมายว่า การค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลในเชิงสารคดี เมื่อมารวมกับคำว่าศิลปะแล้ว พอจะอนุมานได้ว่าหมายถึง ศิลปะที่เน้นการค้นคว้ารวบรวมข้อมูลในเชิงสารคดี

ศิลปะเชิงสารคดี (Documentary Art) ยังไม่เป็นที่แพร่หลายมากนักในประเทศไทย แต่หากวิเคราะห์จากผลงานของศิลปินตามแนวความคิดคอนเซปชวล อาร์ท แล้ว จะพบว่า ศิลปินมีการวางแผนและรวบรวมข้อมูลอย่างเป็นขั้นเป็นตอน และเน้นนำเสนอแนวความคิดของศิลปินมากกว่าผลงานสำเร็จ หรือแม้กระทั้งเป็นภาพบันทึกผลงานที่ศิลปินไม่สามารถนำมาจัดแสดงในห้องนิทรรศการได้ ดังเช่นที่ พิน สาเสาว์ ได้กล่าวถึงงานของริชาร์ด ลองไว้ว่า

ในกระบวนการสร้างสรรค์ศิลปะ Richard Long จะเดินทางกว่า ๑๐๐ ไมล์เป็นเวลาหลายวันหรือหลายสัปดาห์ผ่านดินแดนทุรกันดาร เช่น ในชนบทของอังกฤษ ไอร์แลนด์ สก็อตแลนด์ เทือกเขาในประเทศเนปาลและญี่ปุ่น ทุ่งกว้างในทวีปแอฟริกา ประเทศเม็กซิโก ประเทศโบลิเวีย เขาได้บันทึกการเดินทางด้วยการจดบันทึก ภาพถ่าย แผนที่ และการเขียนพรรณนา ซึ่งได้นำผลการบันทึกเหล่านี้มาจัดแสดงดังเช่นศิลปะทั่วไป ในขณะเดินทางได้วางแผนสำหรับงานของเขา เช่นการสำรวจพื้นที่เอาไว้ล่วงหน้าการเดินทางลัดเลาะไปตามธารน้ำไหลหรือหยิบก้อนหินแล้วหย่อนไปตามเส้นทางเดินในการเดินทางทุกครั้ง ศิลปินจะสะท้อนความรู้สึก ที่มีส่วนช่วยต่อสภาพแวดล้อม โดยการสร้างผลงานจากวัสดุที่มีอยู่ในพื้นที่นั้นๆ และสิ่งที่ยืนยัน

เรื่องนี้ได้ดี คือ ผลงานของเขา ไม่ว่าจะเป็นวงกลมหรือเส้นตรงที่ประทับอยู่บนผืนดิน หรือการเดิน กลับไปกลับมา ให้เกิดรอยเท้า การนำหินมาจัดวาง การใช้ท่อนไม้หรือแม้แต่สาหร่าย ซึ่งก็

---

[๑๓๓] วิรุณ ตั้งเจริญ, **"ศิลปะหลังสมัยใหม่" ในศิลปะจินตทัศน์,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์. ๒๕๔๒), หน้า ๓๗.

ล้วนสูญสลายไปตามสายลม สายฝน หรือ กระแสน้ำที่ขึ้นสูงทั้งสิ้น ดังนั้นจึงเป็นการรักษาธรรมชาติไปด้วย ภาพถ่ายของเขาเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าผลงานประติมากรรมของเขานั้นมาจากธรรมชาติ และสามารถย่อยสลายได้ตามกาลเวลา[๑๓๔]

สรุปในขั้นต้นได้ว่าผลงาน Documentary art มีลักษณะและแนวความคิดคล้ายกับผลงานคอนเซปชวล อาร์ท แต่เน้นการเสนอข้อมูลที่เป็นความจริง ในเชิงสารคดี และเน้นสุนทรียศาสตร์แบบศิลปะหลังสมัยใหม่ ซึ่งจะเห็นได้ว่า เมื่อศิลปะก้าวสู่ในช่วงลัทธิหลังสมัยใหม่แล้ว ความคิดในเชิงสุนทรียศาสตร์แบบเดิมๆ ได้ถูกขจัดออกไปอย่างหมดสิ้น และถูกแทนที่ด้วยการต่อต้านการวิภาษตามหลักคิดและปรัชญาแบบหลังสมัยใหม่ ดังนั้นการอธิบายความหมายของสุนทรียศาสตร์ในยุคหลังสมัยใหม่ จึงไม่สามารถอธิบายจากฐานคิดหรือพื้นฐานของศิลปะแบบสมัยใหม่อีกต่อไป และไม่มีความจำเป็นที่จะต้องอธิบายเพราะการเปลี่ยนไปของสุนทรียศาสตร์ย่อมขึ้นอยู่กับบริบทและความเป็นปัจเจกที่จะอธิบายต่อปรากฏการณ์นั้นๆ

๒.๗ แนวคิดสีธรรมชาติในการสร้างสรรค์งานศิลป์

๒.๗.๑ ที่มาของแนวคิดเรื่องสี

สีที่ใช้ในจิตรกรรมไทยโบราณ เป็นสีที่ได้จากธรรมชาติ เช่น จากแร่ ดิน หิน หรือที่ได้จากพืชและสัตว์ก็มี สีเหล่านี้มีคุณสมบัติทางเคมีและลักษณะการมองเห็นภายใต้กล้องจุลทัศน์ด้วยแสงต่าง ๆเฉพาะตัว วิธีการที่ใช้ในการวิเคราะห์สี ใช้วิธีดังต่อไปนี้ วิธี microchemistry, optical microscopy และ X-Ray fluorescenceเหตุผลที่ใช้วิธีการทั้ง ๓ วิธีนี้ เนืองจากสีที่ใช้ในการเขียนภาพนั้นเป็นสารประกอบทางเคมีที่มีสีเฉพาะตัว ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบทางเคมี นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติทางแสงต่างกันเมือมองดูด้วยแสงชนิดต่าง ๆ มีธาตุหลักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ธาตุหลักและองค์ประกอบของสีเหล่านั้นสามารถตรวจสอบได้โดยอาศัยคุณสมบัติทางเคมีเฉพาะตัว มีความไวต่อน้ำยาที่จะนำมาทดสอบ (reagents) เฉพาะตัว สามารถจะวิเคราะห์หาธาตุหลักและองค์ประ กอบทางเคมีได้ นอกจากนี้คุณสมบัติทางแร่เมือมองดูด้วยแสงกระทบและแสงสะท้อนจะต่างกัน และจะมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น มาลาไคด์ (คาร์บอเนตของทองแดง) ที่มีสีเขียวอมฟ้า ประกอบด้วยคาร์บอเนตตรวจสอบได้ด้วยกรดจะให้ฟองฟู และทองแดงที่เป็นธาตุหลักที่เป็นองค์ประกอบก็ตรวจสอบโดยวิธีทางเคมีได้ จากคุณสมบัติต่าง ๆ เหล่านั้น สามารถจะบอกชนิดของสีได้ดีบางชนิดอาจจะเป็นสีที่ได้มา

---

[๑๓๔] พิน สาเสาว์, **๑๔๒ วัน ๑,๘๐๐ กม. นิเวศศิลป์ริมโขงของศิลปินนอกคอก,** (กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๕๑), หน้า ๘๖.

จากพืชหรือสัตว์ เช่น สีครามที่ได้จากพืช หรือสีแดงได้จากครั่งที่ได้มาจากสัตว์ซึ่งมีองค์ประกอบทางเคมีเฉพาะตัว[๑๓๕]

สีฝุ่นหรือผงสีเป็นสีที่มีใช้มีการใช้งานมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่ยังไม่เกิดคำว่าศิลปะ โดยยุคแรกของศิลปะ สีฝุ่นได้ถูกนำมาใช้กับงานจิตรกรรมฝาผนัง เพราะมีความสวยงามและทนต่อสภาพอากาศได้ดี โดยในอดีตสีฝุ่นถูกผลิตมาจาก หิน ดิน พืชและสัตว์ ซึ่งมีกระบวนการผลิตที่ค่อนข้างซับซ้อนกว่าจะได้ผงสีที่ละเอียดเนียนนำมาผสมกับกาวและน้ำ ก่อนนำไปสร้างงานศิลปะ สีฝุ่นธรรมชาติจาก Pigment ของหิน ดิน พืช และสัตว์ ให้เฉดสีแบบไทยโทนอย่างงานจิตรกรรมไทยโบราณ เรียกว่า สีฝุ่นไทยโทน

ปัจจุบันสีฝุ่นที่ใช้กันโดยทั่วไปมักถูกผลิตจากสารเคมีนานาชนิด ซึ่งมีความปลอดภัยค่อนข้างสูง แต่ก็จำเป็นจะต้องตรวจสอบให้ดีก่อนใช้ เพราะสีฝุ่นบางชนิดอาจต้องผสมกับน้ำมัน บางชนิดอาจต้องใช้กระบวนการอบด้วยความร้อนสูง ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติและวัตถุประสงค์ของการใช้งานนั่นเอง ซึ่งนอกจากจะติดทนแล้ว ยังมีค่าสีที่เสถียรไม่เปลี่ยนสีไปตามกาลเวลาด้วย

การใช้สีฝุ่นในยุคแรกนั้น คือการนำมาใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ในสถานที่สำคัญทางศาสนา โดยเรื่องราวในภาพจะเกี่ยวข้องกับความเชื่อ ความศรัทธาในศาสนานั้น ๆ มากกว่าเรื่องราวชีวิตของคนทั่วไป ซึ่งยังมีงานเก่า ๆ ให้ได้เห็นมาถึงปัจจุบัน อันแสดงให้เห็นว่าสีที่ทำมาจากธรรมชาติมีความคงทน และเสถียรไม่เปลี่ยนสีตามกาลเวลา

๒.๗.๒ ความหมาย

สี (color) หมายถึง ลักษณะแสงสว่างปรากฏแก่ตาให้เห็นเป็นสีขาว ดำ แดง เขียว เป็นต้น นอกจากนี้สีแต่ละสียังเป็นสื่อเร้าให้เกิดความรู้สึกทางด้านอารมณ์ให้แตกต่างกันอีกด้วย ดังนั้นสีจึงเป็นปรากฏการณ์ทางการมองเห็นโดยมีกำลังส่องสว่างของแสงที่ไปกระทบมวลวัตถุแล้วสะท้อนเข้าประสาทสัมผัสที่เรตินาในดวงตา และสมองแปลงสภาพการรับรู้ เกิดความเข้าใจตามที่ตกลงกันของมนุษย์ นอกจากนี้สีแต่ละสียังมีอิทธิพลในทางจิตวิทยาเป็นสื่อเร้าให้เกิดความรู้สึกทางด้านอารมณ์ของมนุษย์ เพราะการที่สมองทำการแปลและรับความรู้สึกของสีแต่ละสีของแต่ละคนนั้นแตกต่างกันไปบ้างทั้งนี้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และการเรียนรู้ของคน ๆ นั้นที่เคยเห็นสีมาก่อน

ไพโรจน์ พิทยเมธี กล่าวว่า “สี” เป็นองค์ประกอบหลักหนึ่งของงานทัศนศิลป์ มีอิทธิพลอย่างยิ่งในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึก ไปจนถึงบุคลิกภาพเฉพาะตน มนุษย์รู้จักนำสีมาใช้ใน

---

[๑๓๕] กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี, **การอนุรักษ์ ตู้ลายรดน้ำเขียนสีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ด้วยวิธีวิทยาศาสตร์**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักงานเลขานุการกรมศิลปากร, ๒๕๓๑), หน้า ๖.

ชีวิตประจำวันตั้งแต่บรรพกาล โดยนำมาระบายลงบนสิ่งของ ภาชนะเครื่องใช้ รูปแกะสลัก เพื่อให้สิ่งของดังกล่าวเด่นชัด มีความหมายเหมือนจริงมากขึ้น รวมถึงการใช้สีวาดลงบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหิน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวให้รู้สึกถึงพลังอำนาจ การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อกระตุ้นให้เกิดความฮึกเหิม หรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดความหมาย[๑๓๖]

ตะวัน ตนยะแหละ และคณะ กล่าวว่า หากกล่าวถึงสีก็จะมีหลากหลายแยกออกไปตามประเภทหากแยกอย่างกว้างก็ได้ ๒ ประเภท คือ

๑. สีธรรมชาติ เป็นสีที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ เช่น สีของแสงอาทิตย์ สีของท้องฟ้ายามเช้า เย็น สีของรุ้งกินน้ำ แต่สีส่วนใหญ่ที่นิยมนำมาย้อมผ้าจะเป็นสีที่ได้จากพืช ได้จากส่วนต่าง ๆ ของพืช ทั้ง ดอก ราก ใบ เปลือกไม้ ผล เมล็ดหรืออาจจะได้จากดิน หิน เป็นต้น

๒. สีที่มนุษย์สร้างขึ้น สีที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือได้สังเคราะห์ขึ้น เช่น สีวิทยาศาสตร์ มนุษย์ได้ทดลองจากแสงต่าง ๆ ขึ้นมากมายซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นสีประเภทเคมีเป็นสีที่มนุษย์สังเคราะห์ขึ้นเพื่อให้ได้สีตามคุณสมบัติเหมาะสมกับการย้อมเพราะเส้นใยแต่ละประเภทมีคุณสมบัติที่สีสามารถติดทนทานได้ต่างกัน[๑๓๗]

ประภากร สุคนธมณี กล่าวว่า สีธรรมชาติที่มนุษย์รู้จักและนำมาประยุกต์ใช้คือ สีที่ได้จากพืช สัตว์ ดิน และ แร่ธาตุ ด้วยการศึกษาแบบลองผิดลองถูกเพื่อให้เข้าถึงซึ่งเอกลักษณ์ของการให้สีที่แท้จริง อาจกล่าวได้ว่าต้นไม้แทบทุกต้น สามารถนำมาสกัดเป็นน้ำสี ใช้สำหรับการย้อมวัสดุที่นำมาย้อมเป็นสีได้ จากการแสวงหาและสังเกตทำให้ทราบว่าต้นไม้ที่ให้ความฝาด ซึ่งต้องทดลองชิมหรือทดลองขยำ ถ้ามียาง ยางฝาดจะติดมือ และจากการสังเกตดูความเปลี่ยนแปลงของใบไม้ ใบที่มีความฝาดหรือมียางที่เราคุ้นเคย เช่น ใบฝรั่ง ใบขนุน ใบสบู่เลือดสบู่ดำ เป็นต้น ใบที่ช้ำหากทิ้งไว้สักระยะหนึ่งจะเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาล อีกทั้งส่วนต่าง ๆ ของต้นไม้ที่มีความฝาดสามารถนำมาทดลองสกัดเป็นน้ำสีตามที่ต้องการได้ ขั้นตอนของการสกัดน้ำสีจากธรรมชาติไม่ซับซ้อน แต่อาจมีความยุ่งยากในเรื่องของการจัดเตรียม การจัดหาวัสดุช่วยย้อมอื่น ๆ เริ่มต้นด้วยการคัดสรร/เลือกสรรวัสดุที่ให้สีตามที่เราต้องการ จัดเตรียมให้อยู่ในสภาพที่พร้อมจะทำการสกัดคือ มีการสับ ซอย หรือเด็ดส่วนดอก ใบไว้ จากนั้นนำลงแช่น้ำ อาจทิ้งไว้ข้ามคืนหรือประมาณหนึ่งชั่วโมง ขึ้นอยู่กับส่วนต่าง ๆ ของพันธุ์ไม้แต่ละชนิดที่นำมาสกัดด้วย ได้แก่ ลำต้น เปลือกไม้ ราก แก่น ใบ ดอก ผล เปลือกของผล เมล็ด หรืออาจ

---

[๑๓๖] ไพโรจน์ พิทยเมธี, **การพัฒนาการเตรียมสีผงจากสีย้อมธรรมชาติ**, (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร, ๒๕๕๘), หน้า ๒๒.

[๑๓๗] ตะวัน ตนยะแหละ และคณะ, **การสร้างสรรค์สีย้อมธรรมชาติและลายผ้าเพื่อพัฒนาผ้าบาติกสู่ชุมชน,** (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๖๐), หน้า ๑๐๗.

เรียกได้ว่า แทบทุกส่วนสามารถนำมาเป็นวัตถุดิบในการสกัดน้ำสีสำหรับการย้อมสิ่งทอได้แทบทั้งสิ้น[๑๓๘]

ในอดีตกาลมนุษย์มีการใช้สีจากธรรมชาติในกิจกรรมต่างๆ เช่น ประกอบอาหาร ทาสีตามร่างกาย เป็นสีของภาชนะเครื่องปั้นดินเผา ย้อมสิ่งทอ เครื่องใช้ เครื่องนุ่งห่ม สร้างภาพวาดฝาผนัง นอกจากนี้ยังมีการนำสีจากธรรมชาติมาใช้เป็นส่วนประกอบในพิธีกรรมต่างๆ ตามความเชื่อของแต่ละท้องถิ่น เป็นต้น เนื่องจากสีจากธรรมชาติเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม และใช้งานได้อย่างปลอดภัย[๑๓๙]

งานวิจัยในปัจจุบันจึงมีการใช้งานสีจากธรรมชาติอย่างหลากหลาย เช่น ใช้ทำ Dye sensitized solar cell เครื่องสำอาง สีย้อมผม สีผสมอาหาร[๑๔๐] และใช้เป็น กรด-เบสอินดิเคเตอร์ เป็นต้น สีจากธรรมชาติจะแตกต่างกันขึ้นอยู่กับสารให้สี (รงควัตถุ) เช่น คลอโรฟิลล์ (Chlorophyll) ให้สีเขียว แคโรทีนอยด์ (Carotenoids) ให้สีส้ม[๑๔๑] และแอนโทไซยานิน (Anthocyanin) ให้สีแดง ม่วง น้ำเงิน เป็นต้น โครงสร้างทางเคมีของรงควัตถุที่มักพบในธรรมชาติ[๑๔๒] โดยวัตถุดิบจากธรรมชาติที่ให้สีอาจมาจาก พืช สัตว์ และแมลง เช่น แก่นฝาง ลูกคำแสด ครั่ง จะให้สีแดง แก่นขนุน ใบมะม่วง ขมิ้น ให้สีเหลือง ใบของต้นคราม ให้สีคราม อัญชัน กะหล่ำม่วง ให้สีม่วง เป็นต้น[๑๔๓]

ส่วนสีฝุ่น เป็นสีเริ่มแรกของมนุษย์ ได้มาจากธรรมชาติ ดิน หิน แร่ธาตุ พืช สัตว์ นำมาทำให้ละเอียด เป็นผง ผสมกาวและน้ำ กาวทำมาจากหนังสัตว์ กระดูกสัตว์ สำหรับช่างจิตรกรรมไทยใช้ยางมะขวิด หรือกาวกระถิน ซึ่งเป็นตัวช่วยให้สีเกาะติดพื้นผิวหน้าวัตถุไม่หลุดได้โดยง่าย ในยุโรปนิยมเขียนสีฝุ่น โดยผสมกับกาวยาง กาวน้ำ หรือไข่ขาว สีฝุ่นเป็นสีที่มีลักษณะทึบแสง มีเนื้อสีค่อนข้างหนา เขียนสีทับ กันได้ สีฝุ่นมักใช้ในการเขียนภาพทั่วไป โดยเฉพาะภาพฝาผนัง ในสมัยหนึ่งนิยมเขียนภาพฝาผนัง ที่เรียกว่า สีปูนเปียก (Fresco) โดยใช้สีฝุ่นเขียนในขณะที่ปูนที่ฉาบผนังยังไม่แห้งดี เนื้อสีจะ

---

[๑๓๘] ประภากร สุคนธมณี, “สีสันจากพันธุ์พฤกษา”, **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร**, ๒๕๖๐), ๓๗ (๓): ๑๘๓-๒๐๒.

[๑๓๙] Hamadanian, Safaei-Ghomi, Hosseinpour, Masoomi, & Jabbari, V. (๒๐๑๔), Uses of new natural dye photosensitizers in fabrication of high potential dye sensitized solar cells (DSSCs). Materials Science in Semiconductor Processing, ๒๗, ๗๓๓-๗๓๙.

[๑๔๐] Bouvier, Dogbo, & Camara, (๒๐๐๓). Biosynthesis of the food and cosmetic plant pigment bixin (annatto). Science, ๓๐๐(๕๖๒๘), ๒๐๘๙-๒๐๙๑.

[๑๔๑] Chaipradit, Priprem, Nualkaew, & Preeprame, (๒๐๑๒). The study of the stability of the gel formula and the absorption in the hair of blue pea extract gel and crc extract gel. ๑๐(๒).

[๑๔๒] Cortez, Luna-Vital, Margulis, & Gonzalez de Mejia, (๒๐๑๗). Natural pigments: stabilization methods of anthocyanins for food applications. Comprehensive Reviews in Food Science and Food Safety, ๑๖(๑), ๑๘๐-๑๙๘.

[๑๔๓] Tubwong, S. (๒๐๑๔). Study on dyeing cotton fabrie with coffec.

ซึมเข้าไป ในเนื้อปูนทำให้ภาพไม่หลุดลอกง่าย สีฝุ่นในปัจจุบัน มีลักษณะเป็นผง เมื่อใช้งานนำมาผสมกับน้ำโดย ไม่ต้องผสมกาว เนื่องจากในกระบวนการผลิตได้ทำการผสมมาแล้ว การใช้งานเหมือนกับสีโปสเตอร์

๒.๗.๓ หลักการสำคัญ

สีกับงานจิตรกรรมไทย ไพโรจน์ พิทยเมธี[๑๔๔] กล่าวถึง สีที่ปรากฏในงานจิตรกรรมไทยนั้นมีอยู่หลากหลายชนิดแล้วแต่ช่างจะถนัด ยิ่งในงานสมัยปัจจุบันสีมีมาก สีมีคุณสมบัติมากขึ้นกว่าเก่า การเลือกใช้สียิ่งสะดวกมากขึ้น แต่ก่อนนั้นสีต่าง ๆ มีไม่มากสี สีที่ใช้กันจริง ๆ เป็นสีฝุ่น (PIGMENT POWER) ซึ่งเป็นหลักในการเรียน จัดเป็นหมู่ใหญ่ ๆ ด้วยกัน ๔ หมู่ มีสีดำ สีขาว สีแดง สีเหลือง สีคราม รวมเรียกว่า “สีเบญจรงค์” สีต่าง ๆ ที่แปลกออกไปช่างก็ผสมขึ้นจากสีในจำนวน ๕ สีทั้งสิ้น การเก็บรักษาควรเก็บใส่ขวดที่ปิดด้วยฝาเกลียวอย่าเก็บในที่ชื้นจะทำให้สีจับกันเป็นก้อน อาจเปลี่ยนสภาพได้ สีบางชนิดเป็นแท่ง ควรห่อกระดาษให้มิดชิด อย่าให้ฝุ่นจับได้ เพราะจะทำให้ยุ่งยากตอนผสมสีหรือระบายภาพ สีโบราณแบ่งเป็น สีหลักจำนวน ๕ สี มีลักษณะและคุณสมบัติต่างกันออกไป

นิโรจน์ จรุงจิตวิทวัส กล่าวว่า สีโบราณเป็นสีฝุ่นที่ได้มาจากธรรมชาติ ดิน หิน แร่ธาตุ พืช สัตว์ นำมาผ่านกระบวนการปรุงสีด้วยการนำวัตถุธาตุจากธรรมชาติมาบดให้ละเอียดเป็นผงผสมกาวที่นำมาจากหนังสัตว์ กระดูกสัตว์ สำหรับช่างจิตรกรรมไทยนิยมใช้กาวเม็ดมะขามและกาวกระถินเป็นตัวช่วยให้สีเกาะติดพื้นผิวหน้าวัตถุไม่หลุดได้โดยง่าย ภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณี โดยทั่วไปจะใช้สีหลายสี เรียกว่า พหุรงค์ ช่างไทยจะใช้สีให้มีโครงสีส่วนรวม ออกไปทางใดทางหนึ่ง เช่น ออกไปทางสีแดง หรือออกไปทางสีเหลือง และเน้นตัวเอกของเรื่อง ด้วยการปิดทองแวววาวนำมาซึ่งเอกภาพและความศรัทธา นอกจากนั้นจิตรกรรมไทยยังใช้สีแทนบุคคลตามเนื้อเรื่อง อาทิเช่น พระอินทร์สีเขียว หนุมานสีขาว เป็นต้น ซึ่งการจะเข้าใจจิตรกรรมไทยจึงต้องมีความรู้เกี่ยวกับเนื้อเรื่องในวรรณคดีไทยต่าง ๆ ด้วย[๑๔๕]

๒.๗.๔ ประเภท/องค์ประกอบ

ศิลปะล้านนาที่สร้างสรรค์ด้วยสีฝุ่นธรรมชาติจาก Pigment ของหิน ดิน พืช และสัตว์ เพื่อให้ได้เฉดสีแบบโบราณ ซึ่งใช้การผลิตด้วยกระบวนการทำมือทุกขั้นตอน ดังนั้น กว่าจะได้แต่ละสีจะต้องใช้ทั้งแรงกายและแรงใจเป็นอย่างมาก บางสีใช้เวลานานหลายเดือนหรือร่วมปี เพราะการสกัด

---

[๑๔๔] ไพโรจน์ พิทยเมธี, การวิเคราะห์องค์ประกอบการออกแบบเลขนศิลป์ที่แสดงเอกลักษณ์ไทย, **ปริญญานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต** สาขาการออกแบบนิเทศศิลป์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๑), หน้า ๒๘.

[๑๔๕] นิโรจน์ จรุงจิตวิทวัส, **เทคนิคในงานจิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: นานมี, ๒๕๖๑), หน้า ๑๒.

เอาแร่ธาตุในหินต้องผ่านกระบวนการตำมือด้วยครกศิลาและบดด้วยถ้วยบดเซรามิกให้เนื้อเนียนละเอียด ถ่ายน้ำเป็นร้อยๆ รอบเพื่อกรองเอาคราบฝุ่นและเศษผงอื่นๆ ออกให้หมด หลังจากนั้นเกรอะให้เหลือเพียง Pigment แท้ของสีเท่านั้น ก่อนจะนำไปตากแดดให้แห้ง บางสีต้องผ่านการถ่ายน้ำ ถ่ายพิษ ซึ่งต้องใช้ทั้งประสบการณ์และความรู้ทั้งศาสตร์และศิลป์ และตัวหินบางชนิดเป็นกึ่งแร่ธาตุอัญมณีที่มีราคาแพง เช่น สีครามที่สกัดจากแร่อะซูไรต์ (Azurite) หรือแร่ลาพิสลาซูลี (Lapis Lazuli) สีชาดจากแร่ซินนาบาร์ ส่วนสีเขียวตังแชจากแร่มาลาไคต์ (Malachite) หรือจากสนิมทองแดง สีเขียวใบแคจากใบแค สีขาวจากเปลือกหอย ดินขาวและปูนขาวโดยนำมาตากแห้ง เพื่อให้คลายความเค็มก่อนจะนำไปล้างและเกรอะน้ำจนจืด จากนั้นนำไปเผาและบดให้ละเอียดจะได้สีฝุ่นสีขาวที่ติดคงทน ส่วนสีขาวกระบังได้จากดินขาวที่เผาให้สุกแล้วบดละเอียด จากนั้นกรองและเอากากออกสีขาวปูนได้จากปูนขาวที่ต้องล้างให้คลายความเค็มแล้วเกรอะเอาแต่เนื้อปูนมาบดให้ละเอียดและกรองให้สะอาด สีเหลืองจากยางต้นรงทองและดิน สีดำจากหมึกและเขม่า จากทั้งเขม่าก้นกระทะที่นำมาบดให้ละเอียด และจากหมึกดำธรรมชาติของจีน หลังจากนั้น จึงนำไปสู่การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่ถ่ายทอดเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา วิถีชีวิตวัฒนธรรมชุมชน ภาพปริศนาธรรมภายในศาสนสถาน รวมไปถึงการถ่ายทอดภูมิปัญญาการผลิตสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อสร้างเป็นแหล่งเรียนรู้ศิลปะของชุมชน โดยการจำแนกศัพท์ของ “สีไทย/สีโบราณ/สีไทยโทน” ดังนี้

๑. สีไทย หมายถึง สีไทยในงานจิตรกรรมไทยประเพณี สีไทยในงานทำสีหัวโขน และสีไทยในสีย้อมผ้าต่าง ๆ เป็นสีที่มีการปรุงและผลิตสีใช้กันเองตั้งแต่สมัยโบราณ เป็นวัสดุสีจากธรรมชาติ ๑๐๐% มีชื่อเรียกสีและค่าสีที่เป็นเอกลักษณ์ มีคติความเชื่อ และมุมมองในการใช้สีที่เฉพาะตัวอย่างโดดเด่นและสีโบราณ

๒. สีโบราณ ตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒ ได้กล่าวไว้ว่าสีโบราณ เช่น สีชาด สีขาบ สีคราม สีหงเสน ฯลฯ ต่างกับสีทั่ว ๆ ไปที่เรารู้จักกันดีว่าสีขาว สีดำ สีแดง สีเขียว สีเหลือง สีฟ้า เป็นต้น เช่น สีทาบ้าน สีย้อมผ้า สีวาดภาพ ซึ่งน่าจะหมายความว่าสีโบราณคือสีไทย ที่มีชื่อเรียกโดยเฉพาะกันใน หมู่ช่างศิลปะไทย ไม่ใช่คำเรียกสีสามัญโดยทั่วไป และมีการใช้กันมาตั้งแต่สมัยโบราณนานมาแล้ว

๓. การปรุงสีไทย หมายถึง การเรียกกรรมวิธีผลิตสีไทยผ่านกรรมวิธีจากภูมิปัญญาที่สืบทอดมายาวนานที่ล้วนมาจากธรรมชาติ

๔. สีไทยโทน การรวบรวมเรื่องของสีไทยและสังเคราะห์องค์ความรู้ของสีไทย โดยเทียบสีไทยเป็นระบบสีพิเศษ (Solid Color) เทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีไทยทับศัพท์ภาษาอังกฤษ รวมทั้งตั้งรหัสสีไทย สร้าง Swatch Library Thaitone ในโปรแกรมคอมพิวเตอร์สำเร็จรูปเพื่อการออกแบบ จัดกลุ่มและหมวดสีไทยอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีใน

มาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่าสีไทยโทน โดย ไพโรจน์ พิทยเมธี เพื่อให้เกิดการใช้ที่ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากลยิ่งขึ้น

๒.๗.๕ กระบวนการ/วิธีการ

การสกัดสีจากพืช การวิจัยเรื่องการศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย มุ่งศึกษาวิเคราะห์กลุ่มสีที่ได้จากพืช กระบวนการสกัดสีและการผลิตผงสี เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมไทยโบราณ โดยรวบรวมเอกสาร ตำรา ศึกษาวัตถุจากธรรมชาติกลุ่มพืชที่ให้สี และความแตกต่างด้านคุณสมบัติของพืชแต่ละชนิด เพื่อคัดเลือกกลุ่มสีที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น สามารถสกัดสีได้ง่าย จากการวิเคราะห์ข้อมูลได้คัดเลือกพืชมาใช้ในการศึกษา จำนวน ๙ ชนิด ได้แก่ ฝาง ขมิ้น ดาวเรือง รงทอง มะม่วง คราม ยูคาลิปตัส ราชพฤกษ์ และมะพร้าว โดยมุ่งเน้นแม่สีในทางศิลปะเป็นหลัก

ส่วนประกอบที่ใช้ในการสกัดสี จากการศึกษา ดำเนินงานสรุปการคัดเลือกกลุ่มพืชที่ให้สี และส่วนประกอบของพืชที่สามารถนำมาใช้สกัดสีได้รายละเอียดดังแสดงในตารางที่ ๑

พันธุ์พืช	ส่วนที่นำมาใช้สกัดสี	สีที่ได้
ฝาง	ลำต้น	แดง
ขมิ้น	ราก	เหลือง
ดาวเรือง	ดอก	เหลือง
รงทอง	ยาง	เหลือง
มะม่วง	ใบ	เหลืองอมเขียว
คราม	ใบ ราก ลำต้น	คราม
ยูคาลิปตัส	ลำต้น	น้ำตาล
ราชพฤกษ์	ผล	น้ำตาล
มะพร้าว	ผล	ดำ

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

ภาพที่ ๕๑ ฝาง

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

ฝาง เป็นพืชที่มีถิ่นกำเนิดในเขตร้อนของเอเชีย โดยสามารถพบได้ตามประเทศต่างๆ ที่อยู่ในเขตร้อนดังกล่าว เช่น อินเดีย พม่า ไทย ลาว กัมพูชา ศรีลังกา บังคลาเทศ เวียดนาม รวมถึงทางตอนใต้ของจีน สำหรับในประเทศไทยนั้น สามารถพบได้บริเวณป่าดิบแล้ง ป่าเบญจพรรณ ป่าเต็งรัง และภูเขาหินปูน ทางภาคเหนือ ภาคอีสาน และบางส่วนของภาคกลาง เป็นต้น ทั้งนี้สามารถแบ่งฝางออกเป็น ๒ ประเภท ตามเนื้อไม้ คือ ฝางเสน และฝางส้ม

ภาพที่ ๕๒ ขมิ้นชัน

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

ขมิ้นชัน เป็นพืชล้มลุกในวงศ์ขิง มีถิ่นกำเนิดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีเหง้าอยู่ใต้ดิน เนื้อในของเหง้าเป็นสีเหลือง มีกลิ่นหอมเฉพาะตัว มีสีเหลืองเข้ม จนสีแสดจัด เป็นไม้ล้มลุก อายุหลายปี สูง ๓๐-๙๕ ซม. เหง้าใต้ดินรูปไข่ อ้วนสั้น มีแขนงรูปทรงกระบอกแตกออกด้านข้าง ๒ ด้าน ตรงกันข้าม เนื้อในเหง้าสีเหลืองส้มหรือสีเหลืองจำปาปนสีแสด มีกลิ่นฉุน

ภาพที่ ๕๓ ดาวเรือง

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

ดาวเรือง มีชื่อตามภาษาท้องถิ่นว่า คำปู้จู้ (ภาคเหนือ) นิยมปลูกตัดดอก เป็นดาวเรืองในกลุ่ม African หรือ American marigold เป็นพันธุ์ดอกใหญ่ พันธุ์ที่ใช้เป็นการค้าในประเทศไทย ได้แก่ พันธุ์ซอเวอริน (soverign) นอกจากนี้ยังมีสายพันธุ์ใหม่ ๆ ที่นำเข้ามาได้แก่ พันธุ์จาเมกาและอื่น ๆ อีกหลายพันธุ์ ขยายพันธุ์โดยใช้เมล็ดเป็นหลัก อาจใช้การปักชำได้ แต่ต้นที่ได้จะให้ดอกที่มีขนาดเล็กกว่า

ภาพที่ ๕๔ รงทอง

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

รงทอง จัดเป็นไม้ยืนต้นขนาดเล็กถึงกลาง มีความสูงประมาณ ๑๐-๑๕ เมตร ทุกส่วนมียางเหลือง เปลือกมีสีน้ำตาล โดยจะพบต้นรงทองได้มากในจังหวัดจันทบุรี ใบรงทอง ใบเป็นใบเดี่ยว เรียงสลับตรงข้ามกัน แผ่นใบสีเขียวเข้มลักษณะเหมือนรูปไข่แกมรูปหอก มีความกว้างประมาณ ๔-๖ ซม. และยาวประมาณ ๘-๑๔ ซม. ดอกรงทอง ออกดอกเป็นช่อสีเหลือง โดยจะออกเป็นกระจุกตามซอกใบ มีกลีบดอกสีเหลือง ผลรงทอง ผลเป็นผลสดอุ้มน้ำแบบมีเนื้อเมล็ดเดียว ลักษณะกลมหรือรี มีสีเหลืองปนส้ม เมล็ดเป็นรูปไข่

ภาพที่ ๕๕ มะม่วง

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

มะม่วง เป็นไม้ยืนต้นในสกุล Mangifera ซึ่งเป็นไม้ผลเมืองร้อนในวงศ์ Anacardiaceae (กลุ่มเดียวกับถั่วพิสตาชีโอและมะม่วงหิมพานต์) เชื่อว่าเป็นพืชที่มีถิ่นกำเนิดในภูมิภาคอินเดีย บังกลาเทศ และพม่าตะวันตกเฉียงเหนือ มีความแตกต่างประมาณ ๔๙ สายพันธุ์กระจายอยู่ตามประเทศในเขตร้อนตั้งแต่อินเดียไปจนถึงฟิลิปปินส์ จากนั้นจึงแพร่หลายไปทั่วโลก เป็นไม้พุ่มขนาดกลาง ใบโต ยาว ปลายแหลม ขอบใบเรียบ ใบอ่อนสีแดง ออกดอกเป็นช่อตามปลายกิ่ง ดอกขนาดเล็กสีขาว ผลอ่อนสีเขียว ผลแก่สีเหลือง เมล็ดแบน เปลือกหุ้มเมล็ดแข็ง

ภาพที่ ๕๖ คราม

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

คราม เป็นไม้เนื้ออ่อนกึ่งเลื้อยพักอาศัยการพาดเกาะตามสิ่งที่อยู่ใกล้เพื่อทอดลำต้น มีการแตกกิ่งก้านสาขาไม่มากนัก ใบเป็นใบประกอบขนาดเล็ก กว้าง ๐.๕-๑ เซนติเมตร ยาว ๑-๑.๕ เซนติเมตร ดอก มีขนาดเล็กคล้ายดอกถั่ว สีเขียวอ่อนอมครีม เริ่มบานมีสีแดงหรือชมพู ฝักลักษณะคล้ายฝักถั่วแต่เล็กกว่า ขนาดความยาวของฝัก ๕-๘ เซนติเมตร ผลมีลักษณะเป็นสีน้ำตาล แตกฝักได้ เมล็ดขนาดเล็กสีน้ำตาลอ่อน รูปทรงกระบอกอยู่ภายในฝัก ประมาณ ๘-๑๐ เมล็ด เมล็ดสีครีมอมเหลือง เป็นพรรณไม้ในเขตร้อนชื้นกระจายพันธุ์อยู่ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ไทย พม่า ลาว ฯลฯ เจริญเติบโตได้ดีในที่โล่งแจ้งในธรรมชาติ เมล็ดที่ร่วงหล่นจะงอกเป็นต้นเจริญเติบโตในหน้าฝน และเมล็ดจะแก่ในช่วงฤดูหนาว จะมีช่วงวงจรชีวิตอยู่ในเดือนพฤษภาคม-ธันวาคม แต่สามารถเก็บเมล็ดนำมาปลูกเลี้ยงได้ตลอดปี ขยายพันธุ์โดยการเพาะเมล็ด เป็นพืชที่เก่าแก่ที่สุดชนิดหนึ่งที่มนุษย์รู้จักนำมาปลูกและใช้ประโยชน์ มีหลักฐานการใช้ย้อนไปกว่า ๖,๐๐๐ ปี ครามเป็นพืชที่คนไทยรู้จักดี ไม่ว่าอยู่ภาคไหนต่างเรียกชื่อตรงกัน นำมาย้อมสีผ้า ได้สีฟ้าเข้มหรือเรียกว่า สีคราม นั่นเองแต่คนอีสานเรียกว่า ผ้าหม้อนิล เพราะหม้อที่ใช้ย้อมนั้นจะกลายเป็นสีดำ

ภาพที่ ๕๗ ยูคาลิปตัส

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

ยูคาลิปตัส เป็นพืชที่มีถิ่นกำเนิดในทวีปออสเตรเลียบริเวณเกาะแมสามเนีย จากนั้นจึงได้มีการกระจายพันธุ์ไปยังบริเวณใกล้เคียงได้แก่ ออสเตรเลีย นิวซีแลนด์ ปาปัวนิวกินี รวมถึงหมู่เกาะต่างๆ ในโอเชียเนีย แล้วจึงได้แพร่กระจายไปทั่วโลก จัดเป็นไม้ยืนต้น สูงประมาณ ๑๐-๒๕ เมตร มีเรือนยอดเป็นพุ่มหนาทึบค่อนข้างกลม แตกกิ่งก้านมากลำต้นตั้งตรง เปลือกเป็นมันบางเรียบ ลอกออกง่ายเป็นแผ่นบางๆ มีสีน้ำตาลอ่อนปนขาว หรือสีเทาสลับสีขาวและสีน้ำตาลแดง ส่วนกิ่งก้านเล็กเป็นเหลี่ยม

ภาพที่ ๕๘ ราชพฤกษ์

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

ราชพฤกษ์ (ต้นคูน) เป็นพืชพื้นเมืองในแถบเอเชียใต้ ไล่ตั้งแต่ทางตอนใต้ของปากีสถานไปจนถึงอินเดีย พม่า และประเทศศรีลังกา โดยจัดเป็นพรรณไม้ขนาดกลาง มีลำต้นสีน้ำตาลแกมเทาเกลี้ยง มักขึ้นทั่วไปตามป่าผลัดใบ

(**ที่มา:** พรพิมล ม่วงไทย, การเตรียมผงสีจากพืช, ๒๕๖๕)

มะพร้าว เป็นพืชยืนต้นชนิดหนึ่ง อยู่ในวงศ์ปาล์ม (Arecaceae) และเป็นสปีชีส์เดียวของสกุล Cocos ที่ยังมีชีวิตอยู่ มะพร้าว เป็นพืชซึ่งสามารถใช้ประโยชน์ได้ในหลายทาง เช่น น้ำและเนื้อมะพร้าวอ่อนใช้รับประทาน เนื้อในผลแก่นำไปขูดและคั้นทำกะทิ กะลานำไปประดิษฐ์สิ่งของต่าง ๆ เช่น กระบวย โคมไฟ ฯลฯ นอกจากนี้มะพร้าวจัดเป็นพรรณไม้มงคลชนิดหนึ่ง ตามตำราพรหมชาติฉบับหลวง ได้กำหนดให้ปลูกมะพร้าวไว้ทางทิศตะวันออกของบ้าน เพื่อความสิริมงคล เป็นพืชยืนต้นใบมีลักษณะเป็นใบประกอบแบบขนนก

นอกจากนั้นแล้ว สุพรรณี ฉายะบุตร และคณะ กล่าวถึงผลการทดลอง พบว่า น้ำสีจากใบมะม่วงมีสีน้ำตาลอมเหลืองและผงสีที่ได้จากใบมะม่วงจะมีสีเหลือง[๑๔๖]

---

[๑๔๖] สุพรรณี ฉายะบุตร และคณะ, “การประยุกต์ใช้สีธรรมชาติจากใบมะม่วงในซิลิโคน”, **วารสารสาขาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี** มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๙, ๓(๕): ๒๒-๓๑

กระบวนการสกัดสีและแปรรูปให้เป็นผงสี ได้กล่าวถึงวิธีการสกัดน้ำสีจากสารให้สีธรรมชาติไว้ ดังนี้

๑. นำวัสดุให้สีจากธรรมชาติมาต้ม โดยอัตราส่วนวัสดุต่อน้ำเป็น ๑: ๕ ต้มที่อุณหภูมิประมาณ ๘๐ องศาเซลเซียส เป็นเวลา ๒ ชั่วโมง เมื่อครบกำหนดเวลาทำการกรองแยกน้ำสีออก

๒. นำน้ำสีไปอุ่นที่อุณหภูมิ ๘๐ องศาเซลเซียส เพื่อระเหยให้น้ำสีสกัดเหลือ ๑ ใน ๓ ปล่อยให้เย็นและบรรจุเก็บใส่ภาชนะปิดเพื่อนำไปทดลองต่อไป[๑๔๗]

พรพิมล ม่วงไทย กล่าวถึง การสกัดสีย้อมจากธรรมชาติทำได้ง่าย ๆ ๒ วิธี คือ

วิธีที่ ๑ ทำการโขลก ทุบหรือปั่นพืชให้สีแล้ว ผสมน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่าโดยน้ำหนัก คั้นแล้วกรองน้ำสีออก วิธีนี้ใช้กับใบไม้สด

วิธีที่ ๒ การต้ม กรณีนี้เป็นเปลือกไม้ แก่น หรือเนื้อไม้ ให้ต้มกับน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่าโดยน้ำหนัก ต้มเดือดนาน ๑ ชั่วโมง กรองเอาน้ำสีไว้ อาจต้มซ้ำ ๑ หรือ ๒ ครั้งหรือจนกว่าจะไม่มีสีออกมา

วิธีที่นิยมมักเป็นวิธีที่ ๒ แต่อย่างไรก็ตามถ้านำสารที่เป็นตัวทำละลายอื่น ๆ มาแช่พืชก็จะทำให้สารสีจากพืชละลายออกมา ตัวทำละลายที่สามารถนำใช้มีหลายประเภท ได้แก่ น้ำ สารละลายเบส สารละลายกรด สารอินทรีย์ เมื่อสารสีถูกสกัดออกมาแล้วจะได้สารละลายสีที่มีสารหลายอย่างปะปนมาด้วยตามความสามารถในการละลายของตัวทำละลายแต่ละชนิด ซึ่งพบว่า ถ้านำสีไปใช้ย้อมผ้าเลยตามที่นิยมทำกัน ใยผ้าก็จะดูดซับสารต่าง ๆ เข้าไว้ด้วย จึงทำให้สีที่ย้อมได้มีลักษณะไม่สดใสเท่าที่ควร เนื่องจากการเจือปนของสาร เช่น ลิกนิน แต่อย่างไรก็ตามข้อเสียที่พบนั้นคือ น้ำสีจะเก็บได้ไม่นาน และไม่สะดวก เนื่องจากผู้ย้อมผ้าทั่วไปนิยมที่จะสกัดน้ำสีจากพืชแบบสดใหม่ก่อนใช้ทันทีด้วยการต้มพืชกับน้ำเป็นเวลาราว ๑ ชั่วโมง[๑๔๘]

อย่างไรตามอีกทางเลือกหนึ่งคือการทำสีให้อยู่ในรูปผงแห้ง ๆ ซึ่งสามารถเก็บได้สะดวกเหมือนกับการใช้สี ไพรัตน์ ปุญญาเจริญนนท์ และคณะ ได้จำแนกกระบวนการในการเตรียมผงสีธรรมชาติไว้ดังนี้

---

[๑๔๗] ไพรัตน์ ปุญญาเจริญนนท์ และคณะ, **การพัฒนาการเตรียมสีผงจากสีย้อมธรรมชาติ**, (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร, ๒๕๕๗), หน้า ๒๒.

[๑๔๘] พรพิมล ม่วงไทย, **การเตรียมผงสีจากพืช**, (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาเคมี คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๕๕), หน้า ๒.

๑.๑ การเตรียมสีผงด้วยวิธีการอบแห้ง นำน้ำสีที่สกัดได้และผ่านการระเหยน้ำออกบางส่วน นำไปอบที่อุณหภูมิ ๕๐ องศาเซลเซียส เป็นเวลาประมาณ ๓๖๐-๔๘๐ นาที หรือจนกว่าน้ำสีจะแห้งสนิท ปล่อยให้เย็นแล้วนำมาบดเป็นผง

๑.๒ การเตรียมสีผงโดยใช้เกลือดูดซับ นำน้ำสีที่สกัดได้และผ่านการระเหยน้ำออกบางส่วน แล้วทำการงวดต่อโดยใส่เกลือโซเดียมคลอไรด์ลงไป ทำการเคี่ยวจนของผสมที่ได้แห้ง จากนั้นนำไปบดเป็นผง

๑.๓ การเตรียมสีผงโดยวิธีการตกตะกอนด้วยเกลือ

- เตรียมสารละลายเกลือโซเดียมคลอไรด์ ๑๕%

- นำน้ำสีที่สกัดได้และผ่านการระเหยออกบางส่วนผสมกับสารละลายเกลือที่เตรียมไว้ คนให้เข้ากัน ปล่อยทิ้งไว้ให้ตกตะกอน จากนั้นนำเข้าเครื่องปั่นเหวี่ยงตกตะกอนโดยใช้เวลาประมาณ ๑๐ นาที

- รินสารละลายออก นำไปกรองด้วยกระดาษกรอง จากนั้นนำไปอบจนแห้งและบดเป็นผง[๑๔๙]

กระบวนการในการสกัดสีสามารถทำได้หลายวิธีทั้งการต้ม การหมัก การคั้น การทุบหรือการบด เพื่อให้ได้สารละลายสีธรรมชาติออกมาเป็นสารตั้งต้นนำไปใช้ทำผงสีต่อไป การสกัดสีจะต้องเริ่มด้วยการเตรียมวัตถุดิบที่ให้สีธรรมชาติ เช่น ส่วนต่าง ๆ ของพืช เช่น ใบ ราก ลำต้น ดอก ผล เมล็ด จากนั้นนำมาสกัดให้เหมาะสมกับพืชแต่ละชนิด ซึ่งวิธีที่นิยมกันมากคือการสกัดด้วยวิธีการต้ม วิธีนี้ต้องใช้เวลานานในการสกัด แต่จะทำให้ได้สารสีเฉพาะของพืชชนิดนั้น ๆ ส่วนวิธีการนำเอาไปตำ ทุบหรือบด วิธีนี้หากใช้กับพืชใบเขียวจะทำให้คลอโรฟิลล์ผสมอยู่ในสารละลายสีธรรมชาติด้วย กระบวนการสกัดสีจากพืชแต่ละชนิดรายละเอียดดังแสดงในตารางที่ ๒

พันธุ์พืช	**ส่วนที่นำมาใช้สกัดสี**	**วิธีการสกัดสี**
ฝาง	ลำต้น (แก่น)	การต้ม
ขมิ้น	ราก	การต้ม
ดาวเรือง	ดอก	การต้ม
รงทอง	ยาง	การบด
มะม่วง	ใบ	การต้ม
คราม	ใบ ราก ลำต้น	การหมัก

[๑๔๙] ไพรัตน์ ปุญญาเจริญนนท์ และคณะ, **การพัฒนาการเตรียมสีผงจากสีย้อมธรรมชาติ**, หน้า ๒๓.

ยูคาลิปตัส	ลำต้น	การต้ม
ราชพฤกษ์	ผล	การต้ม
มะพร้าว	ผล	การเผา

จากตารางกลุ่มพืชที่ใช้วิธีการต้ม เมื่อต้มจนได้น้ำสีแล้ว นำน้ำสีที่ได้ผสมดินสอพองเพื่อให้สีตกตะกอน สีจะเปลี่ยนไปตามปริมาณของดินสอพองเนื่องจากดินสอพองมีสีขาว เมื่อผสมในปริมาณมากสีที่ได้จะเป็นสีพาสเทล นอกจากนี้เมื่อต้องการได้เฉดสีที่แตกต่างกันออกไปอาจผสมสารอื่นที่มีคุณสมบัติเปลี่ยนค่า pH ของน้ำสีลงไปได้ จากนั้นนำน้ำสีที่ผสมกับดินสอพองไปกรองเอาเนื้อสี โดยทิ้งไว้ ๑ คืน สีจะมีลักษณะเป็นแป้งเค้ก จากนั้นนำไปใช้ได้โดยการผสมกับกาวกระถินหรือสามารถนำไปอบเพื่อให้ได้เป็นผงสี หากไม่ใช้วิธีการอบอาจปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งตามธรรมชาติแล้วนำไปบดให้ละเอียดก็สามารถนำไปใช้งานได้

(**ที่มา:** ไพรัตน์ ปุญญาเจริญนนท์ และคณะ, การพัฒนาการเตรียมสีผงจากสีย้อมธรรมชาติ, ๒๕๕๗.)

กลุ่มพืชที่ใช้วิธีการบด สามารถนำส่วนของพืช เช่น รากที่ตากแห้งแล้ว หรือยางมาบดให้มีความละเอียดก็จะสามารถนำไปใช้งานได้

กลุ่มพืชที่ใช้วิธีการหมัก ให้หมักจนได้น้ำสีจากนั้นนำเอาไปกรองเก็บเฉพาะน้ำสีเอาไว้ จากนั้นนำไปผสมดินสอพอง เพื่อให้สามารถตกตะกอนเนื้อสีได้ กรองทิ้งไว้ ๑ คืน จากนั้นนำไปอบหรือตากแห้งตามธรรมชาติ แล้วนำมาบดให้เนื้อสีละเอียดก็จะสามารถนำไปใช้งานได้

กลุ่มพืชที่ใช้วิธีการเผาอย่างมะพร้าว เลือกใช้ส่วนที่กาบมะพร้าวนำไปเผา จากนั้นนำมาบดให้ละเอียดก็จะสามารถนำไปใช้งานได้

การแปรรูปน้ำสีที่ได้จากการสกัดสีนั้นจำเป็นจะต้องมีตัวกลางที่ช่วยให้สีตกตะกอน เพื่อให้สามารถนำมาทำผงสีได้ จากการศึกษา ดำเนินการวิจัย ตัวกลางที่สามารถนำมาใช้ในการตกตะกอน เช่น ดินสอพอง ดินขาว ปูนแดง

เปรียบเทียบสีธรรมชาติและสีไทยโบราณ จากการดำเนินการศึกษาเมื่อได้สีที่สกัดจากธรรมชาติจะต้องนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยโบราณ จึงนำสีที่ได้ไปเปรียบเทียบกับเฉดสีไทยโบราณ รายละเอียดดังแสดงในตารางที่ ๓

สีธรรมชาติ	**สีไทยโบราณ**
๑.ดินสอพอง	สีขาว
๒.ฝางผสมน้ำส้มสายชูและดินสอพอง	สีสำลาน
๓.รงทองผสมดินสอพอง	สีเหลืองอ่อน
๔.รงทอง	สีเหลืองรง
๕.ขมิ้น	สีเหลืองนวลเทา
๖.รงทองผสมดินสอพองเจือคราม	สีเหลืองไพล
๗.รงทองผสมฝางเล็กน้อย	สีเหลืองจำปา
๘.ใบมะม่วงผสมดินสอพอง	สีเลื่อมประภัสสร
๙.รงทองผสมฝาง	สีหมากสุก
๑๐.ฝางผสมดำเขม่า เจือขาว	สีกะปิ
๑๑.ฝางผสมทานาคา	สีก้ามปูอสุรา
๑๒.ฝางผสมโซเดียมคาร์บอเนต(Na_2Co_3)	สีชมพูกลาง
๑๓.ฝางผสมดินขาว	สีดอกชบา
๑๔.ฝางผสมดินสอพอง	สีหงส์ดินกลาง
๑๕.ฝางผสมสารส้ม (Alum) ผสมโซเดียคาร์บอเนต(Na_2Co_3)	สีลิ้นจี่
๑๖.ฝางผสมดินสอพองเจือคราม	สีดอกตะแบก
๑๗.คราผสมดินสอพอง เจือดำ	สีเมฆ
๑๘.คราม	คราม
๑๙.คราผสมดำเขม่า	สีกรมท่า
๒๐.คราผสมฝาง	สีม่วง
๒๑.คราผสมดินสอพอง	สีขาบ
๒๒.คราผสมดำ เจือขาว	สีผ่านคราม
๒๓.คราผสมรงทอง เจือขาว	สีน้ำไหล
๒๔.รงทองผสมคราม	สีเขียวสด
๒๕.คราผสมดาวเรือง	สีเขียวขาบ

(**ที่มา:** เก่งกาจ ต้นทองคำ และจิดาภา ศรีสวัสดิ์, ๒๕๖๓.)

การผสมสีธรรมชาติสามารถผสมได้ตามหลักทฤษฎีสีทั่วไป หลักการผสมสีไทยนอกจากการผสมไล่ค่าน้ำหนักแล้วช่างศิลป์ไทยยังใช้หลักการจับคู่สีในการผสมอีกด้วย[๑๕๐]

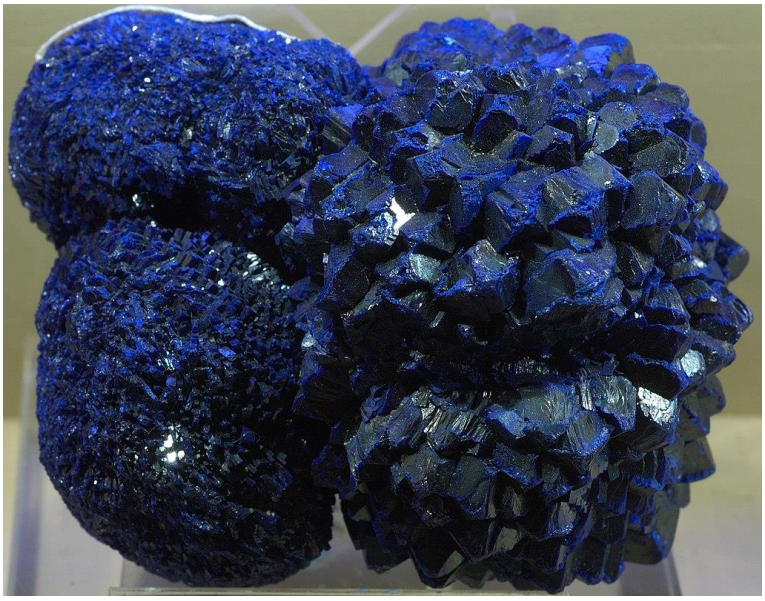
ส่วนการสีฝุ่นจากธรรมนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาจากงานของ นพพล นุชิตประสิทธิชัย เป็นหนึ่งในไม่กี่คนของช่างศิลปะไทยที่ผลิตสีฝุ่นธรรมชาติจาก Pigment ของหิน ดิน พืชและสัตว์เพื่อให้ได้เฉดสีแบบไทยโทนอย่างงานจิตรกรรมไทยโบราณ โดยนำมาผลิต สีฝุ่นไทยโทน แบบทำมือทุกกระบวนการเพื่อให้ได้เฉดสีแบบไทยโทนอย่างงานจิตรกรรมไทยโบราณซึ่งปัจจุบันมีน้อยคนที่จะทำเพราะใช้เวลานานและต้องมีความอดทนสูง และบางสีมีขั้นตอนที่ซับซ้อนยุ่งยาก เช่น แร่อะซูไรต์ (Azurite) แร่ซินนาบาร์ (Cinnabar) ดินแดง เปลือกหอยและใบแค คราม ฝรั่งจากแร่อะซูไรต์หรือแร่ลาพิสลาซูลี (Lapis Lazuli) สีแดงชาดจากแร่ซินนาบาร์ สีเขียวตังแช (ครามอมเหลือง) จากสนิมเขียวของทองแดง หรือสีขาวผ่องจากเปลือกหอย จนเกิดเป็นแบรนด์ “กระยารงค์” มี สีฝุ่น ครบตามสีหลักเบญจรงค์คือขาว เหลือง ดำ แดง เขียว(คราม) ซึ่งสามารถนำไปผสมแตกย่อยได้อีกเป็นร้อยๆ เฉด

เขากล่าวว่า “คนที่จะนำ Pigment หรือรงควัตถุจากธรรมชาติมาทำสีไม่ว่าจะเป็นแร่ธาตุจากหิน ดิน พืชและสัตว์ ต้องมีความรู้ทั้งทางศิลปะและวิทยาศาสตร์ ต้องเข้าใจว่าแต่ละสีเกิดจากอะไร เราไม่มีเครื่องแยกธาตุแต่เราต้องศึกษาองค์ประกอบของแร่ธาตุ สังเกตและทดลองไปเรื่อย ๆ ศึกษาจากเอกสารโบราณทั้งของไทยเช่น จดหมายเหตุวัดโพธิ์ บทความต่างๆของกรมทรัพยากรธรณี และงานวิจัยจากต่างประเทศโดยเฉพาะของประเทศจีนและอินเดียซึ่งเป็นสองประเทศที่เก่งเรื่องการใช้ สีฝุ่น มาเป็นพันๆ ปี แต่ละสีมีกรรมวิธีที่แตกต่างกันกว่าจะได้มา มีเทคนิคการถ่ายน้ำถ่ายพิษ เทคนิคการบดต่างๆ”[๑๕๑]

---

[๑๕๐] เก่งกาจ ต้นทองคำ และจิดาภา ศรีสวัสดิ์, “การศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย”, **งานประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ ๑๒ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม จังหวัดนครปฐม ประเทศไทย**, (๙ - ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๖๓): ๓๖๒๖ – ๓๖๓๔.

[๑๕๑] Sarakadee Lite, **สีฝุ่นไทยโทน “กระยารงค์” แบรนด์ที่ช่างสีต้องอดทนทำและลูกค้าต้องตั้งใจรอ**, ออนไลน์, แหล่งข้อมูล: https://www.sarakadeelite.com/brand-story/krayarong-tempera/ [๑๕ ตุลาคม ๒๕๖๕]



ภาพที่ ๕๙ สีครามจากแร่อะซูไรต์
(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

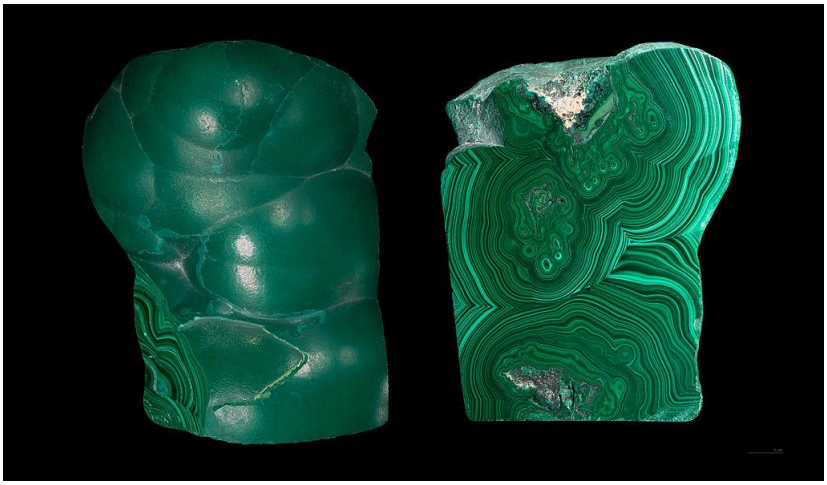
แร่อะซูไรต์ สกัดเอาแต่แร่สีน้ำเงินออกโดยการตำด้วยมือด้วยครกศิลา และนำแร่ธาตุที่สกัดได้มาบดให้เนื้อเนียนละเอียดด้วยถ้วยเซรามิกสีขาว จากนั้นนำไปถ่ายน้ำเป็นร้อยๆ รอบเพื่อกรองเอาคราบฝุ่นและเศษผงอื่นๆ ออกให้หมด เกรอะให้เหลือเพียง Pigment แท้ของสีเท่านั้นก่อนจะนำไปตากแดดให้แห้ง ขั้นตอนทั้งหมดใช้เวลาร่วมเดือนกว่าจะได้สีครามจากแร่อะซูไรต์

ภาพที่ ๖๐ สีชาดจากแร่ซินนาบาร์
(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

สีชาดที่สกัดจากแร่ซินนาบาร์ (Cinnabar) ราคากิโลกรัมละ ๘,๐๐๐ บาท แม้กระบวนการทำไม่ยุ่งยากซับซ้อนเท่าสีอื่นเพราะไม่ใช่แร่ที่มีความแข็งมาก แต่ตัวแร่เองมีราคาแพงและที่สำคัญคือต้องใช้เวลาบดนานกว่าจะได้เฉดสีตามต้องการ

ภาพที่ ๖๑ สีเขียวตังแชจากสนิมเขียวของทองแดง
(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

สีเขียวตังแชที่ได้จากสนิมเขียวของทองแดงเป็นสีที่ทำง่ายที่สุด แต่ต้องอดทนในการรอนานเป็นปี เก่งนำเส้นทองแดงที่ซื้อมาจากร้านรับซื้อของเก่ามาใส่ในโหลแก้วและใส่กรดเกลือเพื่อให้กัดทองแดงจนเป็นผง จากนั้นจึงค่อยผ่านกระบวนการล้างน้ำ กรองน้ำหลายร้อยรอบจนใสสะอาดและหมดความเค็ม



ภาพที่ ๖๒ สีเขียวตังแซจากแร่มาลาไคต์
(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

สีฝุ่นเฉดสีเขียวตังแซจากสนิมของทองแดง แร่มาลาไคต์สามารถสกัดเอา Pigment ให้สีเขียวตังแซได้ แร่มาลาไคต์จากประเทศจีน ซึ่งนำเข้ามาจากประเทศบราซิลอีกทอดหนึ่งและราคาสูงถึง ๓,๐๐๐-๔,๐๐๐ บาทต่อกิโลกรัม

ภาพที่ ๖๓ สีเขียวใบแคจากใบแค
(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

สีเขียวแบบใบแคนั้น ไม่ได้สกัดจากใบแคจริงๆ แต่เป็นแค่คำเปรียบเทียบเฉดสีเท่านั้น เพราะเมื่อนำใบแคมาบดจะได้สีเข้มเกือบดำ ต้องผสมสีเหลืองที่ได้จากการต้มไม้ ‘แกแล’ หรือบางคนเรียกว่า ‘เข’ ซึ่งแก่นของมันให้สีเหลืองสดและคนนิยมนำไปย้อมผ้า เมื่อสีเขียวเข้มจากใบแคเจอสีเหลืองของแกแลก็จะได้สีเขียวตามที่ต้องการ ใบแค ๔ กระสอบเมื่อนำมาบดแล้วได้สีฝุ่นไม่ถึงครึ่งกิโลกรัม

ภาพที่ ๖๔ สีขาวจากเปลือกหอย ดินขาวและปูนขาว
(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

เปลือกหอยตากแห้ง เพื่อให้คลายความเค็มก่อนจะนำไปล้างและเกรอะน้ำจนจืด จากนั้นนำไปเผาและบดให้ละเอียดจะได้สีฝุ่นสีขาวที่ติดคงทน ส่วนสีขาวกระบังได้จากดินขาวที่เผาให้สุกแล้วบดละเอียด จากนั้นกรองและเอากากออกสีขาวปูนได้จากปูนขาวที่ต้องล้างให้คลายความเค็มแล้วเกรอะเอาแต่เนื้อปูนมาบดให้ละเอียด และกรองให้สะอาด นอกจากสีชาดแล้ว เฉดสีขาวเป็นอีกเฉดสีที่ขายดีที่สุด

ภาพที่ ๖๕ สีเหลืองจากยางต้นรงทองและดิน

(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

สีเหลืองสดได้จากยางของต้นรงทองและสีเหลืองดินจากดินในธรรมชาติ

ภาพที่ ๖๖ สีดำจากหมึกและเขม่า

(**ที่มา** : Sarakadee Lite, ๒๕๖๕)

สีดำได้จากทั้งเขม่าก้นกระทะที่นำมาบดให้ละเอียด และจากหมึกดำธรรมชาติของจีน[๑๕๒]

---

[๑๕๒] Sarakadee Lite, **ถอดสูตร สีฝุ่นไทยโทน จากธรรมชาติ**, ออนไลน์, แหล่งข้อมูล: https://www.sarakadeelite.com/arts_and_culture/thaitone-colours/ [๑๕ ตุลาคม ๒๕๖๕]

กระบวนการการจัดการในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยมี ๑๐ กระบวนการ ดังนี้

๑. กระบวนการคัดลอกลายออกจากผนัง เป็นการคัดลอกลายจิตรกรรมฝาผนังก่อนเปลี่ยนปูนมีการจัดการกระบวนการ ๓ ขั้นตอน คือ

๑.๑ การเตรียมการและการวางแผนเตรียมกระดาษไข ๙๐ แกรมดินสอ ๒B และสกอตเทป

๑.๒ การดำเนินการ โดยติดลายให้ตรงกับผนังในตำแหน่งเดิม นำกระดาษ การคัดลอกลายทาบบนผนังติดสกอตเทป การคัดลอกลายหลักก่อนและทำการ “ล๊อคเส้น” เพื่อกำหนดจุด ลอกเส้นนอกก่อนเส้นในและไม่ลอกรายละเอียด เช่น ลายผ้า หน้าตา เมื่อการคัดลอกลายเสร็จใส่รหัส ระบุชื่อผู้คัดลอก ชื่อภาพ ช่อง วันเวลาที่ลอกและจัดเก็บเป็นหมวดหมู่

๑.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยี ได้แก่ การวัดและควบคุมให้ลายเท่าเดิม การใช้หลักฐานเป็นแหล่งอ้างอิงเพื่อควบคุมลายและสี คือ จิตรกรรมฝาผนังเหนือขอบหน้าต่างประตูพบการประยุกต์ใช้ความรอบรู้และประสบการณ์สำหรับแก้ปัญหากระดาษไขการคัดลอกลายหย่อนเมื่อติดทิ้งไว้ข้ามคืน การแก้ปัญหาคือในวันรุ่งขึ้นให้รอจนกว่าอุณหภูมิจะสูงขึ้นกระดาษจะกลับมาตึงเองแล้วจึงการคัดลอกลายต่อ

๒. กระบวนการเตรียมผนัง กระบวนการเตรียมผนังสำหรับการเขียนจิตรกรรมฝาผนังมีกระบวนการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๒.๑ การเตรียมการและการวางแผน กรมศิลปากรเป็นผู้รับผิดชอบโครงการบูรณปฏิสังขรณ์ เจ้าอาวาส ครูช่างและผู้เกี่ยวข้องเตรียมการและวางแผนเปลี่ยนผนังปูนตามหลักวิศวกรรมสมัยใหม่ เตรียม“ปูนหมัก” สำหรับทาปูนฉาบ และวางแผนลดความชื้นจากน้ำใต้ดิน

๒.๒ การดำเนินการเปลี่ยนปูนระหว่างช่องหน้าต่างประตูโดยเจาะผนังเก่าทิ้งและถือปูนใหม่การลดความชื้นจากน้ำใต้ดินวิธีเปิดหน้าปูนใต้ขอบหน้าต่างและด้านล่างของผนังสกัดการฉาบผนังเป็น “เกสร” และการทาน้ำยารองพื้นปูนเก่าสูตรน้ำ

๒.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยี ได้แก่ การวัด ควบคุมและประเมินผนังที่ฉาบเป็นเกสรต้องแห้งที่สุดและทาน้ำยารองพื้นปูนเก่าสูตรน้ำ การพัฒนาด้วยวิธีเปิดหน้าปูนระบายความชื้น และการขีดขมิ้นทดสอบความเค็มของปูนฉาบผนัง

๓. กระบวนการทาพื้น โดยการทากาวมะขามและการทาดินสอพองเพื่อผสมเป็นวัสดุรองพื้น มีกระบวนการจัดการ ๓ ขั้นตอน ดังนี้

๓.๑ การเตรียมการและการวางแผน ทารองพื้นจากกาวมะขามและดินสอพองซึ่งมีขั้นตอนการทาที่มีลักษณะเฉพาะ แล้วนำมาผสมเป็นรองพื้น ๓ สูตรสำหรับทาบนผนัง ๓ ชั้นและแต่ละสูตรมีการกำหนดสัดส่วนของกาวมะขามและดินสอพองที่แตกต่างกัน

๓.๒ การดำเนินการ “การทาพื้น” ทำด้วยการทารองพื้นเป็นชั้นๆ ทีละสูตร เรียงจากชั้นที่ ๑ ชั้นที่ ๒ และชั้นที่ ๓ ระหว่างทารองพื้นต้องร้อนและต้องทาบาง และรอให้แห้งสนิทจึงทาชั้นต่อไปทับ ในช่วงที่ทาชั้นที่ ๒ ต้องขัดพื้นให้เรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์ ๐ และใช้ผ้าแห้งลูบผงฝุ่นทิ้ง แล้วทาชั้นที่ ๓ จะได้พื้นเรียบ จากนั้นจึงเก็บรายละเอียดที่เป็น “ตามด” หรือรูเล็กๆ ด้วยวิธี “แต่งน้ำ” และ “การโป๊ว” สำหรับหลุมหรือรอยที่ใหญ่กว่าตามดและเก็บขอบตรงมุมช่องภาพกับบานแผละด้วยเทคนิค “แต่งขอบให้คม”

๓.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยี โดยวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาการทารองพื้น ตั้งแต่ขั้นตอนการทากาวมะขาม การทาดินสอพองและการผสมเป็นรองพื้นการพัฒนาใช้หม้อหุงข้าวสำหรับเคี่ยวกาวมะขามและเคี่ยวดินสอพอง การประเมินเมื่อรองพื้นแห้งด้วยการใช้ตา“มอง” และใช้มือ “ลูบ”การแก้ปัญหา “อ่อนกาว” โดยทา “กาวพาราลอยด์เปอร์เซ็นต์อ่อน”

๔. กระบวนการโรยแบบเขียนลายเส้นลวดและเขียนลายกรอบบานแผละ เป็นเทคนิคสำหรับการคัดลอกลายซ้ำ ๆ กลับคืนผนังเป็นลายเส้นลวดและลายกรอบบานแผละ มีการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๔.๑ การเตรียมการและการวางแผนทำการ “ปรุแบบ” ด้วยการใช้กระดาษไข การคัดลอกลายจากลายเส้นลวดบนจิตรกรรมฝาผนังด้านบนที่คั่นภาพ แล้วปรับแบบให้เล็กลงตามขนาดเส้นลวดใต้ขอบหน้าต่างที่ต้องการเขียน แล้วนำแผ่นอะซิเตทวางทับกระดาษไข การคัดลอกลายด้วยปากกาเคมีแบบลบไม่ได้ แล้วใช้เข็มเย็บผ้าเบอร์ ๙ เจาะรูเล็กๆ ตามลายทั่วทุกลายเส้นทาห่อผ้าบรรจุผงสีฝุ่นสีดาสาหรับ “โรยแบบ” คล้ายลูกประคบ เตรียมสีพื้น สีดอกและสีตัดเส้น

๔.๒ การดำเนินการขีดเส้น ปรับให้เป็นแนวระนาบ แล้วลงสีพื้น รอแห่ง ติดลายและ “โรยแบบ” ด้วยการใช้ลูกประคบที่มีผงสีดำกดและถูเข้าไปบนลายที่ปรุไว้ เมื่อขึ้นลายแล้วจึงตัดเส้นด้วยสีดำที่เป็นสีฝุ่นจีนผสมกาวกระถินด้วยอัตราส่วนสี ๓ ส่วนต่อกาวกระถิน ๑ ส่วน ควรตัดแบบ “เส้นเป็น” จากนั้นก็ลงสีดอกตามต้นฉบับด้านบน

๔.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยีพบการประยุกต์ใช้ความรู้ในการควบคุมสีและแบบของลาย คือปัญหาลายหายเนื่องจากลมพัด แก้โดยการปิดพัดลมหรือหน้าต่างใกล้ๆ ปัญหาลงสีดอกผิด ให้ใช้คัตตั้นบัทชุบน้ำแปะบนสีรอให้สีละลายดูดกลับเข้าสำลี ปัญหาแผ่นลอกแบบฉีกขาด พัฒนาเป็นการใช้แผ่นอะซิเตทใสที่ทนทาน

๕. กระบวนการโฉบสีบรรยากาศ แสดงการโฉบสีท้องฟ้าโดยครูช่าง จากนั้นจะโฉบสีพื้นดิน สีน้ำ การโฉบสีบรรยากาศมีการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๕.๑ การเตรียมการและการวางแผน เตรียมพื้นโดยพื้นต้องแห้ง ทารองพื้นแล้วและผนังต้องไม้อ่อนกาว เตรียมบริหารคนช่างเขียนโฉบสีตัวอย่าง เตรียมทาตัวอย่างการโฉบสีโดยครูช่าง

๕.๒ การดำเนินการ โฉบสีมี ๒ เทคนิค คือโฉบทั้งหมดแล้ว “เขียนทับ”และโฉบโดยเว้นตัวละครและสถาปัตยกรรมสำคัญไว้แล้ว “เขียนเจาะ”บนตัวที่เว้นไว้ และ “การล้วงพื้น” คือเขียนบรรยากาศหลังตัวละครและสถาปัตยกรรม

๕.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยี การวัดควบคุมและประเมินสีให้ตรงกับสีจิตรกรรมฝาผนังที่เป็น “งานครู” ด้านบนและการควบคุมการโฉบแบบ “เป็นช่องอากาศ” บางผนังมีปัญหาพื้นอ่อนกาวทำให้สีที่โฉบและเริ่มเขียนแตกระแหง ครูช่างแก้ปัญหาโดยใช้ผ้าชุบน้ำลูบรอให้สีอ่อนตัว แล้วปาดสีทิ้งทั้งหมดแล้วทาพื้นซ้ำ ๑ รอบโดยการทารองพื้นสูตรที่ ๓ แล้วโฉบใหม่

๖. กระบวนการคัดลอกลายกลับคืนผนัง กระบวนการคัดลอกลายกลับคืนผนังโดยคัดการคัดลอกลายด้วยกระดาษนกกระจอกตามแบบโบราณและการตีสเกลสำหรับขยายแบบ เพื่อการคัดลอกลายคืนช่องภาพทุกช่องให้เหมือนเดิมทุกประการ เป็นเทคนิคสำหรับการคัดลอกลายบนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ประตู รักแร้ และบานแผละ มีกระบวนการที่มีการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๖.๑ การเตรียมการและการวางแผน เตรียมลายให้ตรงกับผนัง เตรียมรายนามช่างเขียนที่จะลอกแต่ละผนัง เตรียมหลักฐานที่เป็นภาพถ่าย ภาพร่าง (Sketch) ภาพตัวอย่างจากวัดอื่นที่อยู่ในยุคสมัยเดียวกัน กระดาษการคัดลอกลาย ๒ แบบ คือกระดาษนกกระจอกทาสีฝุ่นสีขาวและกระดาษคาร์บอน ดินสอดำหรือปากกาหมึกแห้ง ดินสอชอล์กขาว ดินสอชอล์กแดง ตลับเมตร หลอดไฟและนั่งร้าน

๖.๒ การดำเนินการ ช่างเขียนที่ได้รับมอบหมายให้เขียนช่องใดต้องการคัดลอกลายเองและต้องโฉบสีบรรยากาศ คือ สีท้องฟ้า ดิน น้ำ พุ่มไม้ ให้เสร็จตามภาพถ่ายแล้วการคัดลอกลายครูช่างรื้อฟื้นเทคนิคการคัดลอกลายด้วยกระดาษนกกระจอกทาสีฝุ่นลอกและใช้ปากกาเขียนตามรอย ส่วนลูกศิษย์ใช้กระดาษคาร์บอนและดินสอดำ ส่วนลายที่หายไปจากผนังเพราะความเสียหายจากน้ำใต้ดิน ต้องใช้ “การร่างสด” ซึ่งทาโดยครูช่างแต่เพียงผู้เดียว โดยใช้เทคนิค “ตีสเกล” บนภาพถ่ายปี พ.ศ. ๒๕๓๗ แล้ว “ขยายแบบ” บนผนังและ “ร่างสด” คือ ใช้ดินสอชอล์กเขียนบนผนัง

๖.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยี คุมแบบ คุมลาย คุมสี ให้สอดคล้องกับจิตรกรรมฝาผนังด้านบนที่เป็นงานครู และตรงตามแบบที่เคยมีบนผนัง พบปัญหาลาย

หายซึ่งครูช่างแก้ปัญหาด้วยการตีสเกลบนภาพถ่ายเก่าแล้วขยายแบบ ประกอบกับการเขียนบนผนังที่เรียกว่า “ร่างสด”

๗. กระบวนการทำสีฝุ่นมีการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๗.๑ การเตรียมการและการวางแผน วางแผนและคำนวณระยะเวลาที่จะทาสีทั้งหมด จัดหาสีฝุ่นโดยประยุกต์ใช้สีฝุ่นผงมาตรฐานเรียกว่า “สีฝรั่ง” ที่มีกาวในตัวและ “สีจีน” ซึ่งไม่มีกาว จัดหากระปุกสำหรับผสมสี พู่กัน กระดาษขาว กาน้ำร้อน น้ำ กาวกระถินซึ่งทำจากการใช้ยางกระถินเทศนามาใส่น้ำร้อนและรอให้ทำละลายและปล่อยทิ้งไว้ข้ามคืนในกระปุกสะอาด เหล้าขาว เตา แก๊ส เตรียมหลักฐานอ้างอิงคือภาพถ่าย

๗.๒ การดำเนินการ ครูช่างเป็นผู้ดำเนินการทาสีฝุ่นทั้งหมดคนเดียว สีฝุ่นฝรั่งและสีฝุ่นจีนมีกรรมวิธีการผสมเหมือนกันตามแบบโบราณคือผสมสีด้วยน้ำร้อนและหมักน้ำสัดส่วนของการผสมน้ำร้อนกับผงสีเป็นไปตามความชำนาญตลอดการผสมสีต้องคนตลอดเวลาประมาณ ๓ ชั่วโมงขึ้นไปต่อ ๑ สี และต้อง “เทียบสี” ด้วยการทาสีบนกระดาษขาวรอแห้ง เทียบกับสีเดิมที่เคยผสมไว้และเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์และภาพถ่ายเติมเหล้าขาวตามสัดส่วนเพื่อรักษาไม่ให้ “สีจืด” และช่วยการทำละลาย จากนั้นจึงปล่อยทิ้งไว้ให้ตกตะกอน เรียกว่า “การหมักน้ำ” รอประมาณ ๑ สัปดาห์ขึ้นไป สีที่ผสมถูกวิธีมีอายุการใช้งานมากกว่า ๒ ปี

๗.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยี วัดและควบคุมสัดส่วนของผงสีกับน้ำเดือดและเหล้าขาวให้เป็นไปตามสูตร ควบคุมสีตามหลักฐานที่เป็นจิตรกรรมฝาผนังและภาพถ่าย การประเมินการได้ที่ของสีด้วยการเคาะและดูปฏิกิริยาคล้ายโคลนผุด การประเมินกาวในสีโดยทาบนกระดาษ รอแห้งแล้วใช้มือลูบการดมกลิ่นเปรียบเทียบระหว่างการทาสีใหม่ ๆ กับสีที่ผ่านการหมักน้ำเพื่อประเมินว่าสีน้ำหรือไม้ กระบวนการทาสีมีการประยุกต์ใช้ผงสีมาตรฐานทั้งแบบสีฝุ่นฝรั่งและสีฝุ่นจีนเพื่อลดเวลาการทาสีจากวัตถุดิบธรรมชาติ และวัตถุดิบแบบสีโบราณบางอย่างไม้สะดวกในการหาในยุคปัจจุบัน แต่ยังคงกรรมวิธีหมักน้ำแบบโบราณ

๘. กระบวนการเขียนสีฝุ่น กระบวนการเขียนสีฝุ่นตามหลักจิตรกรรมไทยประเพณีซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง โดยครูช่างร่างภาพเป็นแบบจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีให้สอดคล้องกับยุคสมัยและภาพด้านบนที่อยู่เหนือขอบประตูหน้าต่าง มีการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๘.๑ การเตรียมการและการวางแผนเตรียมผนังด้วยการทารองพื้น การคัดลอกลายคืนผนังและโฉบสีบรรยากาศ เตรียมสีฝุ่น เตรียมพู่กันขนาดต่าง ๆ จานสี กระป๋องใส่น้ำสะอาดล้างพู่กัน ฟ็อกซี่สำหรับบรรจุน้ำสุกที่ใช้เติมน้ำในสีฝุ่น ไม้รองมือ สะพานรองมือ ตลับเมตรกระปุกเล็กสำหรับใส่สีที่จะเขียนหรือโกร่งสีดำเตรียมนั่งร้าน หลอดไฟ พัดลมและเตรียมช่างเขียน

๘.๒ การดำเนินการเขียนภาพสำคัญที่มีขนาดใหญ่ก่อนแล้วจึงเขียนตัวละครหรือภาพที่มีรายละเอียด ลงสีตัวตัวละครก่อนโดยยังไม้ตัด “เส้นตัว” และยังไม้ “ตัดหน้า” ตามแบบที่เป็นหลักฐานภาพถ่าย ระหว่างเขียนต้อง “ดึง” “งานครู” ที่เป็นจิตรกรรมฝาผนังด้านบนและ “งานครู” ที่เป็นทวารบาลมาเขียนบนภาพ เขียนแบบ “ทิ้งตัวตน” ให้ “เสมือนคนเดียวกันเขียน” ทั้งโบสถ์ ระหว่างเขียนต้องใช้ “หลักการมองไกล” จากพื้นโบสถ์ด้านล่าง การใช้สีฝุ่นฝรั่งและสีจีนต้องใช้ตามเทคนิคที่ถูกต้องและต้องคนสีทุกครั้งก่อนเขียนและเขียนแบบ “สีบาง” การใช้ “เส้นกั้น” และสีสำหรับบอกเวลากลางวันหรือกลางคืน

๘.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยีควบคุมสีให้เป็นแบบเดียวกันโดยคุมตั้งแต่กระบวนการทาสี เทียบสีผสมสีและใช้สี ควบคุมแบบร่างลายเส้น การลงสีให้ตรงกับหลักฐานภาพถ่ายและสอดคล้องกับ “งานครู” ตลอดเวลา พบปัญหาภาพหายก่อนเปลี่ยนผนังปูน แก้ด้วยการตีสเกลบนภาพถ่ายเก่าแล้วขยายแบบและร่างสด ปัญหา “ไม้ขึ้นสี” เพราะช่างเขียนไม้ได้คนสีก่อนใช้ แก้โดยคนสี ปัญหา “สีหนา” ทำให้ภาพแตก แก้โดยคนสีก่อนเขียน ปาดสีออกจากพู่กันก่อนเขียน ผสมสีบนฝากระป๋องสีเพื่อให้สีบาง ปัญหา “สีต่าง” เพราะไม่ได้ล้างพู่กันให้สะอาดทุกครั้งก่อนเปลี่ยนสี ปัญหา “สีบูด” เพราะเติมน้ำไม่สะอาดในสีถ้าสีแห้งต้องเติมน้ำสุกที่เย็นแล้ว ปัญหา “สีแห้ง” บนจานสีใช้น้ำสุกบรรจุฟ๊อกซี่ฉีดลงไปเล็กน้อย ปัญหา “สีขึ้น” เพราะสีชั้นแรกที่ทางบนผนังยังไม้เซ็ทตัวและยังไม่แห้งดีต้องรอข้ามวันและถ้าให้ดีประมาณ ๑ สัปดาห์ และเขียนทับ ปัญหา “สีเป็นเส้น” ในการเขียนพื้นในช่องบานแผละใช้เทคนิค “ลูบน้ำ” ด้วยการใช้พู่กันจุ่มน้ำสุกทาแบบระบายบนผนัง ปัญหา “สีไม้กลืนกัน” ใช้เทคนิค “ผสมสด” บนผนังซึ่งเป็นเทคนิคชั้นสูงพบในการเขียนของครูช่างเท่านั้น และครูช่างจะเป็นผู้ตรวจประเมินและแก้ไขทั้งหมดเมื่อเขียนเสร็จทุกช่องภาพ

๙. กระบวนการปิดทอง การปิดทองจะปิดเฉพาะจุดที่เป็นเครื่องประดับ เครื่องราชูปโภค ศาสตราวุธ สัตว์หิมพานต์ หน้าบัน มีกระบวนการจัดการ ๓ ขั้นตอน ดังนี้

๙.๑ การเตรียมการและการวางแผนเตรียมลงสีตัว กำหนดจุดที่จะปิดทอง ทองคำเปลว แบบทองคัดและไม้คัด ยางมะเดื่อ พู่กัน สี สะพานรองมือ

๙.๒ การดำเนินการเป็นขั้นตอนที่เรียกว่า “การปิดทองตัดเส้น” โดยทายางมะเดื่อลงบนพื้นที่ที่ต้องการปิดทองเสมือนกำลังเขียนสี ๑ รอบ ปิดทองคำเปลวลงบนจุดนั้น ใช้มือกดให้ทองติดผนัง ใช้พู่กันปัดทองส่วนเกิน แล้ว “ตัดเส้น” ทั้งเส้นตัว เส้นหน้า โดยเส้นตัวผู้หญิงใช้สีแดงส้ม ผู้ชายใช้น้ำตาล หากเป็นผู้ชายผิวคล้ำผสมสีดำเพิ่มไปในสีตัดตัว ตัดหน้าคือการเขียนคิ้ว ตา จมูก หนวด (ผู้ชายเท่านั้น) ปาก ลูกคาง คอ ๓ เส้น ส่วนสถาปัตยกรรมที่ติดทองบนหน้าบัน ครูช่างใช้เทคนิค “ตัดสด” คือเขียนจากจินตนาการ เป็นจิตรกรรมโดยไม่ต้องร่างแบบ

๙.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยีตรวจสอบและประเมินว่าติดทองเต็มพื้นที่หรือไม้ ถ้ามีจุดที่แหว่งให้ทำซ้ำเฉพาะจุดนั้นและต้องตรงตามหลักฐานที่เป็นภาพถ่าย พบปัญหาการ “ตัดเส้นสด” คือ เขียนสีลงบนทองแล้วเขียนไม้ติดเพราะทองลื่น ครูช่างแก้ปัญหาโดยให้ใช้ “น้ำสี” คือน้ำที่ผ่านการหมักน้ำของสีมาลูบก่อนเพราะเป็นน้ำที่มีกาวแล้วเขียนสด ส่วนช่างเขียนที่ไม้สามารถตัดสดบนหน้าบันไดครูช่างแก้ปัญหาโดยให้ดูภาพถ่ายแล้วเขียนตามหรือใช้เทคนิคการคัดลอกลาย ปรุแบบ โรยแบบ แล้วตัดเส้น

๑๐. กระบวนการตรวจสอบ ประเมิน และแก้ไขแสดงกระบวนการตรวจสอบ ประเมินและแก้ไขโดยนักอนุรักษ์และครูช่าง เพราะแม้จะควบคุม ตรวจสอบ ประเมินและพัฒนาในทุกขั้นตอน แต่ผลลัพธ์อาจมีปัญหาบ้าง แต่ก็สามารถแก้ไขได้ มีกระบวนการจัดการ ๓ ขั้นตอน คือ

๑๐.๑ การเตรียมการและการวางแผนวางแผนการตรวจสอบ ประเมิน เพื่อวิเคราะห์หาสาเหตุของปัญหาแล้ววางแผนแก้ไข

๑๐.๒ การดำเนินการเมื่อพบปัญหาสีแตก หลุดร่อนเป็นหย่อมๆ ครูช่างและนักอนุรักษ์ผู้เชี่ยวชาญวิเคราะห์ว่านำจะมาจากปัญหาปูนร่วนและรองพื้นไม่ค่อยติดผนังซึ่งอาจเกิดจากทาน้ำยาปูนเก่าสูตรน้ำไม่ทั่วจึงใช้ความรู้คิดค้นเทคนิคแก้ไขโดยประเมินผนังด้วยการเคาะ ฟังเสียง ขูดทิ้งแล้วดำเนินการคล้ายการอนุรักษ์คือทาน้ำยารองพื้นปูนเก่าสูตรน้ำ ถม “ปูนตา” หรือ “ปูนหมัก” ทาน้ำยารองพื้นปูนเก่าสูตรน้ำบนปูนตาที่ถมไว้ ทารองพื้นแบบข้น แล้วเขียนซ่อม และปัญหาการเขียนลูกศิษย์ยังเขียนได้ไม่ตรงมาตรฐานที่ครูช่างต้องการ ครูจะดำเนินการแก้ไข

๑๐.๓ การวัด ควบคุม ประเมินและพัฒนาเทคโนโลยีวัดและประเมินโดยใช้ตา “มอง” มือ “ลูบ” “เคาะ” “ฟังเสียง” ควบคุมสี ลาย และแบบตามหลักฐานที่เป็นภาพถ่ายและงานครู และพัฒนาเทคนิคการอนุรักษ์ที่ใช้น้ำยาปูนเก่าสูตรน้ำเป็นครั้งแรก ซึ่งเป็นการประยุกต์ใช้ความรู้โบราณคือใช้ปูนตาที่มีความเหนียวและแข็งมากเมื่อแห้งถมพื้นกับความรู้สมัยใหม่เรื่องน้ำยารองพื้นปูนเก่าสูตรน้ำที่เหมาะกับการทาพื้นที่ทาจากปูนหมักเมื่อเสร็จสมบูรณ์แล้วช่างจะ “อาบผิว” คือการทากาวพาราลอยด์เปอร์เซ็นต์อ่อนทั้งผนังแบบทาบาง เพื่อยืดอายุจิตรกรรมฝาผนัง[๑๕๓]

ตัวอย่างงานของ อาจารย์ผ่อง เซ่งกิ่ง อ.สมภพ บุตราช กับคณะ เป็นการฟื้นฟูเขียนภาพแบบศิลปกรรมไทยโบราณโบสถ์วัดภูเขาทอง บ้านท่ามะไฟหวาน ต.ท่ามะไฟหวาน อ.แก้งคร้อ จ.ชัยภูมิ ในนามศิลปิน “กลุ่มจิตรกรไทย” และเครือข่ายศรัทธา นักกิจกรรมสังคมอีกหลายกลุ่ม

---

[๑๕๓] ระพีพรรณ ภู่ผกาพันธ์พงษ์ ตัณฑรัตน์, อัควิทย์ เรืองรอง, เอื้อมพร เธียรหิรัญ และ สมบัติ ทีฆทรัพย์, “การจัดการความรู้ด้านการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี”, **วารสารสารสนเทศ,** (Vol. ๑๘ No. ๑ มกราคม – มิถุนายน ๒๕๖๒): ๕๕ – ๗๐.

การทำงานวาดภาพผนังโบสถ์ วิหารด้วยสีฝุ่นแบบโบราณนี้เริ่มโดยเตรียมพื้นผิวผนัง คือ ล้างผนังโบสถ์ เพื่อลดความเป็นด่างของปูน ด้วยน้ำต้มขี้เหล็ก การล้างผนังปูนสูตรผสมเอง ใช้น้ำใบขี้เหล็กต้มแบบเข้มข้น ล้างหลายสิบครั้งซ้ำๆ คือล้างไปเรื่อยๆ จนผนังหมดความเค็มนับสิบๆ รอบ แล้วใช้ขมิ้นสดขีดเขียนเพื่อทดสอบความเค็ม หากสีของขมิ้นแปรเปลี่ยนจากสีเหลืองเป็นสีน้ำตาล/แดง แสดงว่าความเค็มของปูนยังคงอยู่ หากเขียนภาพฝาผนังลงไปจะทำให้ภาพนั้นหลุดล่อนในเวลาไม่กี่ปี ฉะนั้น จึงต้องล้างผนังหลายครั้งจนกว่าสีของขมิ้นจะเป็นสีเหลืองสด ทำไปและตรวจสอบความเป็นกรดและด่างไป

วิธีพิสูจน์ความด่าง/เค็มของปูนผนังโบสถ์ ต้องใช้แง่งขมิ้นชันสดขูดที่ผนังเพื่อดูว่าสีขมิ้นเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาลเข้มหรืออ่อนหรือคงสีเหลือง เมื่อขมิ้นคงสภาพสีเหลืองเท่าสีเหลืองของแง่งขมิ้นก็เท่ากับความเค็มของปูนที่ผนังหมดสภาพ พร้อมกับการทากาวเม็ดมะขามผสมดินสอพองในลำดับถัดไป เวลาผ่านมาหลายเดือน ขมิ้นเหลืองสดใสบนผนังโบสถ์ การเตรียมพื้นเสร็จสิ้น พร้อมเข้าขั้นตอนต่อไป

กาวเมล็ดมะขาม นับเป็นการฟื้นฟูการเขียนสีด้วยวิธีโบราณผนังโบสถ์แห่งแรกในภาคอีสาน ก่อนหน้านั้นเคยมีการทำแบบนี้ในภาคกลาง อาจารย์ผ่อง เช่งกิ่ง อดีตอาจารย์มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นอาจารย์ของ อ.สมภพ บุตราช ผู้เคยเขียนที่วัดพุทธประทีป กรุงลอนดอน อังกฤษ และศิลปินอีกหลายคน

งานทาผนังโบสถ์ด้วยกาวเม็ดมะขามร่วมกับดินสอพองและกาวกระถินต้องทำหลายรอบ เว้นไปอีกประมาณ ๒ เดือนจึงมาดูว่ามีส่วนใดที่หลุด-กร่อนหรือไม่ จากนั้นทาซ้ำอีก แล้ว “กวด” ผนังด้วยหอยเบี้ย คือกดถูให้กาวเม็ดมะขามดินสอพองผนึกติดผนังยิ่งขึ้น รอบแล้วรอบเล่า เป็นความพยายามอันยาวนานของพระ ชาวบ้าน และทีมงานแหลวพันโตน ในการเตรียมพื้นผนังโบสถ์ เมื่อทากาวเม็ดมะขามดินสอพองชั้นเกสร หลังจากนั้นจะเริ่มขั้นตอนวาดสีฝุ่น โดยจะต้องผลิตสีใช้เองในท้องถิ่นตามแบบบรรพชนที่เคยทำสืบกันมา

กระบวนการเตรียมพื้นฝาผนังด้วยกาวเม็ดมะขามดินสอพอง ๑ ปีเต็ม เริ่มร่างภาพ โดย อ.สมภพ บุตราช งานกำลังดำเนินไปพร้อมๆ กับการได้เรียนรู้การนำสิ่งใกล้ตัวผสมผสานกับภูมิปัญญาดั้งเดิมสร้างสรรค์เป็นงานศิลปะสีฝุ่นจากธรรมชาติ และอาจสร้างแรงบันดาลใจไปสู่การต่อยอดเรียนรู้อื่นๆ ในอนาคต[๑๕๔]

---

[๑๕๔] บริษัทป่าใหญ่ ครีเอชั่น จำกัด, **สีฝุ่นทำเอง**, ออนไลน์, แหล่งข้อมูล: http://www.payai.com/archives/๕๗๖๓ [๑๕ ตุลาคม ๒๕๖๕].

๒.๗.๖ การประยุกต์ใช้จากการสร้างสรรค์ศิลปะ

การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เป็นการนำองค์ความรู้รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ทั้งเทคนิควิธีการแบบโบราณและการเทคนิควิธีการใหม่เพื่อให้ได้เฉดสีครบทุกเฉดสี โดยมีขั้นตอนคร่าวๆ ดังนี้

๑. การทำจุลสีหรือผงสีที่ได้จากธรรมชาติ เช่น แร่ธาตุ สัตว์หรือพืช

๒. การทำตัวละลายด้วยน้ำและแอลกอฮอล์ ใช้ในกรณีที่จุลสีไม่สามารถละลายด้วยน้ำได้

๓. กาวที่ใช้ยึดติดส่วนมากใช้ยางไม้จากธรรมชาติ เช่น ยางมะตูม กาวกระถิน/กาวยางกระถิน (Gum Arabic)

๔. วิธีการผลิตสี คือ นำจุลสีที่บดแล้วกรองอย่างละเอียด มาบดกับตัวทำละลายจนละเอียด หลังจากตัวจุลสีละลายจนละเอียดแล้วนำมาผสมกับกาวซึ่งละลายน้ำด้วยวิธีการต้มแล้วค่อยๆ ผสมให้เข้า แล้วทดสอบด้วยการเขียนลงบนกระดาษ หรือ ผ้าใบที่ใช้เขียนรอแห้งเอามือถูดูถ้าไม่หลุดก็ใช้ได้ครับ ถ้าเป็นมันที่ผิวแสดงว่าแก่กาวเกินไปให้ผสมตัวทำละลายเพิ่ม เวลาผสมใช้ผสมในโกร่งบดยาครับเวลาใช้ไปบดไปทำให้สีละเอียดขึ้น

๕. วัสดุที่นำมาใช้ ได้แก่ สีครามจากแร่อะซูไรต์ สีชาดจากแร่ซินนาบาร์ สีแดงใช้ละลายกับเหล้าขาวบดจนละเอียด แต่เป็นสีแดงตัวเดียวที่ตัดเส้นบนทองแล้วทำให้เส้นขาดจมลงในทองไม่ลอยอยู่บนทองเหมือนสีสมัยใหม่ยังใช้อยู่ในปัจจุบัน หรือสีแดงที่ทำมาจากดินหรือแร่ธาตุในแต่ละพื้นที่ คือ ถ้ามีออกไซด์มากจะเป็นสีแดง สีเขียวตังแชจากแร่มาลาไคต์สนิมเขียวหรือสีตังแช โดยมาจากสนิมของทองแดงจากการหมักด้วยกรดซัลฟูลิคกับทองแดงจนขึ้นสนิมเขียว สีเหลืองจากยางของต้นรงค์ทองหรือดิน ใช้ผสมน้ำบดแล้วใช้ได้เลยไม่ต้องผสมกาว เนื่องจากยางไม้มีความเหนียวในตัว ครามได้สีน้ำเงิน โดยนำครามมาหมักกับปูนขาวจนปูนกลายเป็นสีครามแล้วนำเอาปูนที่หมักมาใช้ สีดำจากหมึกจีนและเขม่า สีขาวจากเปลือกหอยเผาหรือขาวจากดินขาว สีน้ำตาลจากดิน สีส้มแดงได้จากเสน สีเขียวจากใบแค ซึ่งต้องใช้การหมักและใช้สารเคมีทางวิทยาศาสตร์ เพื่อสกัดเอาจุลสีออกมา

๖. การจัดทำและรวบรวมสีที่ได้จากการสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนาโดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีทับศัพท์ภาษาอังกฤษ รวมทั้งตั้งรหัสสี สร้างเป็น Swatch Library ในโปรแกรม Adobe Illustrator เพื่อการออกแบบ จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้ง

ชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากลยิ่งขึ้น

ผลงานสีที่สกัดจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ นำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีทับศัพท์ภาษาอังกฤษ รวมทั้งตั้งรหัสสี สร้างเป็น Swatch Library ในโปรแกรม Adobe Illustrator เพื่อการออกแบบ จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐานและแพร่หลายเป็นสากล

สรุป การพัฒนางานสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ จะเป็นการสืบสานตำนานศิลปวัฒนธรรมล้านนาแบบเดิมที่ล้ำค่าในเชิงศิลป์และศาสตร์ด้านภูมิปัญญาแล้ว ยังเป็นต่อยอดพัฒนาสู่งานศิลปะที่ทรงคุณค่าแบบใหม่ของแผ่นดิน เป็นสิ่งที่คู่ควรอนุรักษ์รักษาไว้และถ่ายทอดสู่การเรียนรู้ของมหาวิทยาลัยและชุมชน รวมไปถึงการนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา และการใช้สีที่สกัดได้จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรม ณ ศาสนสถานของวิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน และวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณบานหน้าต่าง และประตูพระวิหาร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อให้ภาพมีชีวิตชีวา โดยมีคตินิยมอย่างหนึ่งคือการใช้สีเพื่อจำแนกสถานภาพของบุคคลในภาพซึ่งแสดงสัญลักษณ์ให้ผู้ชมภาพเข้าใจว่าเป็นตัวละครใด สีจะช่วยกำหนดฐานะและความสำคัญของตัวละครให้แตกต่างกัน โดยดูจากสีผิวของตัวละครในภาพจิตรกรรม เช่น ผิวกายสีทองแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพพระพุทธเจ้า ผิวกายสีขาวหรือสีขาวนวลแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของบุคคลที่มีสถานภาพชั้นสูง หรือเป็นพระมหากษัตริย์ ผิวกายสีเหมือนดินหรือสีน้ำตาลอ่อนแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของบุคคลธรรมดา ไพร่พล สามัญชน ผิวกายสีคล้ำหรือสีหมึกแสดงให้เห็นว่าเป็นภาพของบุคคลชั้นต่ำหรือคนเลว คนไม่ดี ในทางจิตรกรรมจะเรียกว่า “ภาพกาก” ต่อมาช่างไทยนำทองคำเปลวซึ่งเป็นวัสดุกระจ่างแสงมาประกอบภาพ ทำให้กลุ่มรูปภาพนั้นมีความชัดเจนโดดเด่นขึ้นมาจากพื้นภาพ ซึ่งมีวรรณะของสีมืด การใช้ทองคำเปลวจึงช่วยเน้นให้กลุ่มภาพชัดเจน การใช้สีในจิตรกรรมไทยประเพณีจึงเป็นสัญลักษณ์สำคัญแสดงให้เห็นสถานภาพและบทบาทของตัวละครในภาพสีของตัวละครในจิตรกรรมฝาผนังจึงสัมพันธ์กับการสื่อความหมายเรื่องสถานภาพและบทบาทของตัวละครให้ผู้ชมภาพเข้าใจ ผู้ชมภาพสามารถแยกประเภทของตัวละคร เชื่อมโยงภาพกับเรื่องราวในภาพนั้นๆ ทั้งยังได้สาระธรรมผ่านภาพเพื่อให้เกิดความรู้สึกทางความงามที่ได้สร้างสรรค์ขึ้น และการถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องสีและเทคนิค วิธีการ กระบวนการ แก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ รวมไปถึงการสร้างตำรา คู่มือ และการเผยแพร่ผลงานวิจัยสู่สาธารณชน และการ

รักษาผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ที่เป็นเอกลักษณ์ของล้านนาอย่างแท้จริงที่ไม่อาจจะหาที่ไหนศึกษาได้ เพื่อพัฒนาให้เกิดเป็นแหล่งเรียนรู้ของท้องถิ่นแบบมีส่วนร่วมเชิงประจักษ์บนความนิยมของโลก ด้วยการเรียนรู้จริง ทำได้จริง

๒.๘ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๘.๑ เอกสาร

เก่งกาจ ต้นทองคำ จิดาภา ศรีสวัสดิ์ ศึกษาเรื่อง การศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย พบว่า วัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการสกัดสีจากวัตถุธรรมชาติ และเพื่อนำสีที่ได้จากการสกัดจากวัตถุธรรมชาติมาใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย โดยมีขอบเขตในการศึกษาวัตถุธรรมชาติเฉพาะกลุ่มสีที่ได้จากพืช ผลการศึกษาวัตถุธรรมชาติที่ให้สี ทำการศึกษาและคัดเลือกสารสีจากพืชจำนวน ๙ ชนิด ได้แก่ ฝาง ขมิ้น ดาวเรือง รงทอง มะม่วง คราม ยูคาลิปตัส ราชพฤกษ์ และมะพร้าว นำมาสกัดสีผ่านกระบวนการต้ม หมักและบด แปรรูปให้เป็นน้ำสีธรรมชาติ นำไปตกตะกอนเพื่อให้ได้ผงสี ศึกษา วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของสีที่ได้จากธรรมชาติและกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยโบราณ เปรียบเทียบเฉดสีจากธรรมชาติและสีไทยเพื่อนำมาใช้สำหรับสร้างงานจิตรกรรมไทยโบราณ[๑๕๕]

สี แสงอินทร์ ศึกษาเรื่อง การใช้สีจากพืชเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ พบว่า สีธรรมชาติจากพืชสดนั้น สามารถน้ำเอาทุกๆส่วนมาใช้ในการสกัดสีได้ ทั้งส่วนที่เป็นใบ ดอก ผล ลำต้น เปลือก แก่นและราก โดยวิธีการสกัดเย็น ได้แก่ การตำ การบด การคั้น การปั่น การแช่ และการสกัดร้อน ได้แก่ การต้ม แล้วกรองเอาน้ำสี พืชที่ให้สีที่ท้าการศึกษา สามารถแบ่งกลุ่มพืชตามคุณสมบัติที่ให้สารสีมี ๘ กลุ่มสี ได้แก่ กลุ่มสีเหลือง กลุ่มสีแดง กลุ่มสีน้ำเงิน กลุ่มสีเขียว กลุ่มสีส้ม กลุ่มสีม่วง กลุ่มสีน้ำตาล กลุ่มสีเทาและสีดำ สีที่สกัดได้นี้จะมีความสดใสของสีในสภาพอุณหภูมิห้องไม่เกิน ๗ วัน จะบูดเน่าเสีย แต่หากเก็บไว้ในตู้เย็น จะเก็บได้นานถึง ๖ เดือน แต่หากผสมสารกันบูดในน้ำสี จะท้าให้รักษาความสดของสีได้นานขึ้น ไม่บูดเน่าเสียง่าย

การทดลองใช้สีที่สกัดได้ในขั้นต้น ผู้วิจัยได้ระบายบนกระดาษที่เหมาะสมกับสีน้ำ โดยแบ่งพื้นที่กระดาษออกเป็นช่องด้วยเทปใส เทปกาว ในกระดาษแผ่นใหญ่ เพื่อตรวจสอบคุณภาพสี ค่า

---

[๑๕๕] เก่งกาจ ต้นทองคำ จิดาภา ศรีสวัสดิ์, “การศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย”, **งานประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ ๑๒ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม จังหวัดนครปฐม ประเทศไทย**, (๙ - ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๖๓): ๓๖๒๖ – ๓๖๓๔.

น้ำหนักสี ความสว่างสดใสของสี อีกทั้งได้สร้างสรรค์เทคนิคตามแบบอย่างวิธีการสีน้ำ พบว่า สีจากพืชมีคุณสมบัติใกล้เคียงกับสีน้ำชนิดหลอด การน้ำสีไปใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้น ในช่วงแรก ได้เชิญบุคคลอื่นและผู้วิจัย ร่วมทดลองใช้สีเพื่อสร้างผลงานศิลปะตามความสามารถ ตามอัธยาศัยของแต่ละคน ถัดมา ผู้วิจัยได้น้าสีไปใช้สร้างผลงานด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ชิ้นเดียว ปรากฏผลน่าสนใจ ในช่วงท้ายเป็นการศึกษาเปรียบเทียบสีน้ำจากพืชกับสีน้ำชนิดหลอด รวมถึงใช้สร้างงานผสมผสานปะปนกันในภาพเดียวกัน ขณะที่สียังไม่แห้ง สีจะมีความสดใสสวยงามใกล้เคียงกัน แต่เมื่อสีแห้งสนิท สีจากพืชจะซีดจางไม่สว่างสดใส เข้มข้น และบางสีจะเปลี่ยนเป็นสีอื่น[๑๕๖]

แฉล้ม สถาพร ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ด้วยสีธรรมชาติจากพืชในจังหวัดนครศรีธรรมราช มีวัตถุประสงค์เพื่อการจัดทำฐานข้อมูลพืชให้สารสีสำหรับประโยชน์ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ด้วยสีธรรมชาติจากพืช ขั้นตอนการสร้างสรรค์ประกอบด้วยการศึกษา รวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลพืชกลุ่มใบไม้คีรีวง และกลุ่มทอผ้าสีธรรมชาติบ้านเนินธัมมัง แล้วนำข้อมูลพืชให้สารสีจัดทำเป็นฐานข้อมูลในรูปแบบโปรแกรมนำเสนอข้อมูล การทดลองสกัดสีเพื่อการพิมพ์ โดยกำหนดเป็นแม่สีขั้นต้น ๓ สี คือ สีเหลือง สีแดง สีน้ำเงิน สีกลาง ๑ สีคือ สีเทาหรือสีดำ การคิดค้นและทดลองหาสูตรของหมึกพิมพ์ธรรมชาติจากส่วนผสมของน้ำสีธรรมชาติจากพืช สารช่วยติดสีและแป้งมันสำปะหลังตามอัตราส่วนที่เหมาะสม คือ น้ำสี ๓ ช้อนโต๊ะ สารช่วยติดสี ๑ ช้อนโต๊ะ แป้งมันสำปะหลัง ๑ ช้อนชา การพิมพ์พิสูจน์ภาพด้วยเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ที่พิมพ์บนกระดาษและผ้าฝ้าย การพิมพ์ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์แผ่นเดียว การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ต้นฉบับชุดนี้แสดงออกด้วยแนวเรื่องความสัมพันธ์ของคนในครอบครัวที่มุ่งเน้นแนวความคิดเกี่ยวกับความสุข ความรัก และความอบอุ่น รูปแบบผลงานเป็นรูปแบบกึ่งเหมือนจริงที่เกิดจากการจัดองค์ประกอบของทัศนธาตุ คือ รูปทรง ๒ มิติโดยการลดตัดทอนจากรูปทรงงานศิลปกรรมท้องถิ่นและสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ เช่น ตัวหนังตะลุง ลวดลายจากผ้ามัดย้อมและผ้าบาติก เส้นเป็นตัวกำหนดรูปทรงและทิศทาง น้ำหนักอ่อนแก่ มีการตัดกันและมีระยะน้ำหนักที่ต่อเนื่อง มีการใช้สีอุ่น สีเย็น และค่าน้ำหนักของสีที่ทำให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล เป็นต้น วิธีการพิมพ์เป็นเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ และภาพพิมพ์แบบจัดวาง ๓ มิติ ผลงานการสร้างสรรค์ดังกล่าวจึงเป็นการพัฒนา

---

[๑๕๖] สี แสงอินทร์, “การใช้สีจากพืชเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ”, **การประชุมนำเสนอผลงานวิจัยระดับชาติและนานาชาติ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์ ครั้งที่ ๑ “ท้องถิ่นภิวัตน์” สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์**, (๓ สิงหาคม ๒๕๕๙): ๑ – ๑๐.

แนวทางการสร้างสรรค์แนวทางใหม่ของผู้วิจัย และนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนศิลปะภาพพิมพ์ให้กับนักศึกษา นับเป็นการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ทางศิลปกรรมอีกด้วย[๑๕๗]

ระพีพรรณ ภู่ผกาพันธ์พงษ์ ตัณฑรัตน์, อัควิทย์ เรืองรอง, เอื้อมพร เธียรหิรัญ และสมบัติ ทีฆทรัพย์ ศึกษาเรื่อง การจัดการความรู้ด้านการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษากระบวนการจัดการความรู้ด้านการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีการศึกษาใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในพื้นที่ที่มีการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีในโบสถ์วัดกก กรุงเทพมหานครระหว่างเดือนกันยายน พ.ศ. ๒๕๕๖ ถึงเดือนพฤศจิกายน พ.ศ.๒๕๖๑ ผู้ให้ข้อมูลหลักคือ นายเชาวลิตร เนินพรหม (ครูช่าง) นางสุมนมาลย์ เนินพรหม (นักอนุรักษ์ผู้เชี่ยวชาญ) และกลุ่มลูกศิษย์ที่มารับการสืบทอดการทำพื้น ๒ คน และการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี ๑๓ คน ด้วยเทคนิคการสังเกตโดยตรง การสัมภาษณ์เจาะลึกและการจดบันทึกภาคสนาม การวิเคราะห์และตีความข้อมูล การสรุป และการตรวจสอบกระทำตามหลักอุปนัย มีการน าเสนอผลการศึกษาในเวทีสาธารณะที่มีผู้เชี่ยวชาญรับเชิญร่วมตรวจสอบและวิพากษ์ผลการศึกษาผลจากกระบวนการจัดการความรู้ด้วยวิธีการสกัดความรู้ด้านการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีจากความรู้ที่ฝังอยู่ในตัวครูช่างและนักอนุรักษ์และแปลงเป็นความรู้ชัดแจ้ง พบว่า กระบวนการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีเป็นส่วนหนึ่งของการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีในการเขียนภาพขึ้นใหม่ในพื้นผนังที่ภาพเดิมลบเลือนไปเกือบทั้งหมดให้สอดคล้องกับจิตรกรรมฝาผนังด้านบนที่สันนิษฐานว่าเขียนในสมัยรัชกาลที่ ๓ ครูช่างทำการร่างภาพ ออกแบบสีและลายเส้นตามลักษณะของจิตรกรรมฝาผนังในภาคกลางสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น และเขียนบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างเป็นภาพทศชาดกผนังสกัดหน้าพระประธานเป็นภาพวิถีชีวิต ผนังสกัดหลังพระประธาน เป็นภาพพุทธประวัติตอนมารผจญและการตรัสรู้ ผนังด้านรักแร้ ๔ มุมของโบสถ์เป็นภาพบ้านเรือน ภาพวิถีชีวิต และภาพสัตว์ ผนังด้านบานแผละหรือกกเป็นภาพเครื่องบูชาแบบจีน และพบว่ากระบวนการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี มี ๑๐ กระบวนการเรียงลำดับตามขั้นตอนการปฏิบัติงานประกอบด้วย ๑. การคัดลอกลายออกจากผนัง ๒. การเตรียมผนัง ๓. การทำพื้น ๔. การโรยแบบเขียนลายเส้นลวดและเขียนลายกรอบบานแผละ ๕. การโฉบสีบรรยากาศ ๖. การคัดลอกลายกลับคืนผนัง ๗. การทำสีฝุ่น ๘. การเขียนสีฝุ่น ๙. การปิดทอง ๑๐. การตรวจสอบประเมินและแก้ไข ซึ่งทุกขั้นตอนมีกระบวนการจัดการเทคโนโลยีเฉพาะตัว ๓ ขั้นตอน คือ ๑. การเตรียมการและการวางแผน ๒. การดำเนินการ (การเลือก ดัดแปลง ปรับปรุง และ/หรือประยุกต์ใช้) และ๓. การวัด ควบคุม ประเมินและ

---

[๑๕๗] แฉล้ม สถาพร, “การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ด้วยสีธรรมชาติจากพืชในจังหวัดนครศรีธรรมราช”, **วารสารวิจิตรศิลป์**, (ปีที่ ๓ ฉบับที่ ๑ มกราคม - มิถุนายน ๒๕๕๕): ๒๖๗ – ๓๐๑.

พัฒนาเทคโนโลยี พื้นที่ที่มีการแลกเปลี่ยนความรู้ระหว่างครูช่าง นักอนุรักษ์ ลูกศิษย์ และผู้วิจัยเกิดขึ้นในโบสถ์และในอาคารที่เป็นพื้นที่เตรียมงานในลักษณะปฏิสัมพันธ์แบบเห็นหน้ากันในกลุ่มขนาดเล็ก และในกระบวนการจัดการเทคโนโลยีเพื่อพัฒนาการเขียนและการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณีพบการผสานกันขององค์ความรู้โบราณและความรู้สมัยใหม่เพื่ออนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังให้คงอยู่เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชาติไทยที่มีเอกลักษณ์สืบไป[๑๕๘]

บุญเสริม วัฒนกิจ โกสุม สายใจ สุชาติ เถาทอง เอกพงษ์ วัฒนมาลา ศึกษาเรื่อง สหบททางธรรมชาติ : รงควัตถุจากธรรมชาติโดยการบูรณาการภูมิปัญญาท้องถิ่นและเทคโนโลยีสะอาด สู่การสร้างสรรค์ทางศิลปศึกษา มีวัตถุประสงค์ ๑. เพื่อศึกษากูมิปัญญาท้องถิ่นในการผลิตสีจากธรรมชาติ ๒. เพื่อทดลอง และพัฒนาแม่สีวัตถุชาตุจากขรมชาติด้วยเทคโนโลยีสะอาด ๓. เพื่อสร้างชุดการเรียนรู้สีธรรมชาติจากกูมิปัญญาท้องถิ่นบูรณาการเทคโนโลยีสะอาดที่เหมาะสมกับการเรียนรู้ศิลปศึกษาในการศึกษาขั้นพื้นฐาน ๔. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของผู้วิจัยด้วยงานศิลปะเด็ก จากสีธรรมชาติในมุมมองที่มีต่อธรรมชาติ กลุ่มตัวอย่างในการวิขัยได้จากการเลือกแบบจำเพาะเจาะจง (Purposive sampling) เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาขั้นปีที่ ๕ จำนวน ๓๐ คน สถิติที่ใช้ในการศึกษาวิจับ คือ ค่าเฉลี่ย พบว่า แม่สีวัตถุธาตุที่ผลิตด้วยหลักการเทคโนโลยีสะอาด ใช้กระบวนการภูมิปัญญา เมื่อประเมินคุณภาพสีทางวิทยาศาสตร์ พบว่า ตัวทำละลายเอทานอล ละลายรงควัตถุได้ดี ความคงทนพบว่า ค่าของสีขมิ้นถดลงไปครึ่งหนึ่งใช้เวลา ๑๒๓.๗๘ วัน คำของสีครามและอัญชันไม่ลดลง ค่าของสีฟักทองลดลงไปครึ่งหนึ่งเมื่อใช้เวลา ๙๔.๙๕ วัน คำของกระเจี๊ยบลดลงครึ่งหนึ่งใช้เวลา ๑๗๗.๗๓ รัน และคำของสีจากฝางจะลดลงใช้เวลา ๒๙.๗๕ วัน ประเมินคุณภาพของสีทางทัศนศิลป์มีคุณภาพอยู่ในระดับ ดี นำผลการศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นมาบูรณาการกับหลักการเทคโนโลยีสะอาดแล้วสร้างชุดกิจกรรมการเวียนรู้ เมือประเมินมีคุณภาพระดับ ดี การใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้กับเด็กนักเรียน ได้ผลการประเมินพฤติกรรมนักเรียนอยู่ในระดับ ดี และประเมินผลงานนักเรียนอยู่ในระดับดีมาก เมื่อใช้ชุดกิจกรรมกับนักเวียนเสร็จได้ผลงานจิตรกรมของนักเวียนมาประกอบผลงานศิลปะติดตั้ง Installation Art ในหัวข้อ สหบทของธรรมชาติ ของผู้วิจัยที่ผ่านการประเมินแบบร่าง และประเมินผลคุณภาพได้ระดับดี[๑๕๙]

---

[๑๕๘] ระพีพรรณ ภู่ผกาพันธ์พงษ์ ตัณฑรัตน์, อัควิทย์ เรืองรอง, เอื้อมพร เธียรหิรัญ และ สมบัติ ทีฆทรัพย์, “การจัดการความรู้ด้านการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี”, **วารสารสารสนเทศ,** (Vol. ๑๘ No. ๑ มกราคม – มิถุนายน ๒๕๖๒): ๕๕ – ๗๐.

[๑๕๙] บุญเสริม วัฒนกิจ โกสุม สายใจ สุชาติ เถาทอง เอกพงษ์ วัฒนมาลา, “สหบททางธรรมชาติ : รงควัตถุจากธรรมชาติโดยการบูรณาการภูมิปัญญาท้องถิ่นและเทคโนโลยีสะอาด สู่การสร้างสรรค์ทางศิลปศึกษา”, **วารสารการศึกษาและการพัฒนาสังคม**, (ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒ ปีการศึกษา ๒๕๕๘): ๒๕๘ – ๒๖๙.

สุจิตรา พาหุการณ์ ศึกษาเรื่อง ศิลปะลายรดน้ำโบราณสู่ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวิเคราะห์สร้างสรรค์จากผลงานจิตรกรรมลายรดน้ำรูปแบบร่วมสมัยไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของจิตรกรรมไทยเทคนิคลายรดน้ำในรูปแบบไทยดั้งเดิม ซึ่งมีอิทธิพลและนำมาสู่ผลงานจิตรกรรมไทยลายรดน้ำร่วมสมัยในยุคปัจจุบัน และ นำเสนอให้เห็นถึงกระบวนการในการสร้างสรรค์ ผลงานลายรดน้ำที่ผ่านการประยุกต์พัฒนาจนเกิดรูปแบบ อัตลักษณ์เฉพาะ โดยมุ่งเน้นการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์จำนวน ๒ ชิ้น ได้แก่ ผลงานภาพ “ความอุดมสมบูรณ์ของท้องถิ่นภาคใต้ การสร้างสรรค์ด้วยเทคนิคลายรดน้ำปิดทองคำเปลวขนาด ๑๔๐x๑๙๐ ซม. และ ผลงานภาพ “ความงามแห่งวิถีท้องทะเลใต้” ขนาด ๑๕๐x๑๘๐ ซม. ผลงานดังกล่าวได้ศึกษาวิเคราะห์แนวความคิดที่สื่อแสดงชัดเจนถึงรากฐานวิถี ชีวิตของชาวประมงพื้นบ้าน ร่องรอยของเครื่องมือเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน อาทิ เรือ แห เชือก ลูกแห ปูปลา ฯลฯ เพื่อให้เห็นถึงจุดเด่นและเอกลักษณ์ทางด้าน สุนทรียภาพความงาม โดยใช้การวิเคราะห์ด้วยหลักทฤษฎีทางศิลปะ และข้อมูล เอกสารที่เกี่ยวข้อง ผลจากการวิเคราะห์ผลงานสร้างสรรค์เทคนิคลายรดน้ำดังกล่าว ได้สรุปผลจะทำให้เห็นถึงความแตกต่างและมีการพัฒนาจากรูปแบบไทยดั้งเดิม แต่ยังคงแสดงถึงคุณค่าและความงามด้านสุนทรียศาสตร์ที่สมบูรณ์[๑๖๐]

สุจิตรา พาหุการณ์ ศึกษาเรื่อง จิตรกรรมกำมะลอร่วมสมัย เป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้านจิตรกรรมไทยร่วมสมัย ด้วยการคลี่คลายเทคนิควิธีการจากงานจิตรกรรมลายรดน้ำงานลายทองและลายกำมะลอ ซึ่งเป็นเทคนิคกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอันทรงคุณค่าแบบไทยโบราณด้วยความละเอียดอ่อนงดงามจากกรรมวิธีและวัสดุสุดประณีตมากมาย ภายใต้แนวความคิดร่วมสมัยผสมผสานรูปทรงสัญลักษณ์เชิงประเพณี เกี่ยวกับวิถีชีวิตของผู้คนชาวใต้ในชนบท ซึ่งยังคงสืบสานวิถีทางวัฒนธรรม และอาชีพการทำประมงในท้องทะเลไทยไว้ด้วยความซื่อตรง การใช้ชีวิตของชาวบ้านพื้นถิ่นริมทะเลท่ามกลางความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ[๑๖๑]

พระครูปลัดพีระพันธ์ ธมฺมวุฑฺโฒ กล่าวถึงในเรื่อง พุทธจิตรกรรม: ประวัติ พัฒนาการและอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของประชาชน ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่าประวัติและพัฒนาการจากภาพเขียนที่ปรากฏตาม วัสดุสถานที่ และพื้นผิวในการ สร้างสรรค์ผลงาน เพื่อถวายและถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาพร้อมเป็นพุทธบูชา การพัฒนาของพุทธจิตรกรรมต้องเรียนรู้

---

[๑๖๐] สุจิตรา พาหุการณ์, “ศิลปะลายรดน้ำโบราณสู่ผลงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัย : กรณีศึกษาวิเคราะห์สร้างสรรค์จากผลงานจิตรกรรมลายรดน้ำรูปแบบร่วมสมัยไทย”, **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัยและงานสร้างสรรค์**, (กรกฎาคม-ธันวาคม ๒๕๖๒): ๒ – ๓๐.

[๑๖๑] สุจิตรา พาหุการณ์, “จิตรกรรมกำมะลอร่วมสมัย”, **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัยและงานสร้างสรรค์**, (ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๖๔): ๑๓๔ – ๑๗๔.

พัฒนาการควบคู่กับประวัติความเป็นมา พุทธจิตรกรรมได้ปรากฏชัดเจนด้วยฝีมือของชาวบ้านเพราะเคารพและศรัทธาในพระพุทธศาสนาชาวบ้านจึงสร้างรูปเคารพ พุทธจิตรกรรม มีความหมายว่า ภาพเขียนระบายสี บนฝาผนัง อาคาร พุทธสถานเพื่อถ่ายทอด พุทธประวัติ ชาดก คำสอน สัญลักษณ์ คติธรรม วรรณกรรม และเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา และมีวิถีชีวิตชาวบ้านเป็นเกร็ดย่อยแทรกอยู่ใน ภาพที่เป็นเรื่องหลัก อิทธิพลพุทธจิตรกรรมต่อวิถีชีวิตของประชาชนในภาค ตะวันออกเฉียงเหนือประกอบไปด้วย ด้านสังคม คือ เป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในสังคม ด้านคติ ความเชื่อ เชื่อว่า บาป บุญ มีจริง ด้านการศึกษา คือ การศึกษา ศีล สมาธิ ปัญญา เป็นพื้นฐาน ของคนดี ด้านเศรษฐกิจประชาชนในท้องที่มีรายได้เสริมเพิ่มมากขึ้น[๑๖๒]

สันติ เล็กสุขุม กล่าวถึงปรัมปราคติในพุทธศาสนาซึ่งมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างงานพุทธสัญลักษณ์ เป็นการถ่ายทอดอุบายที่สอดแทรกอยู่ในคำสั่งสอนของศาสนาเพื่อให้คนเกิดความศรัทธา ความเชื่อมั่นในเรื่องบาปบุญคุณโทษ และเป็นที่มาของรูปแบบงานช่างที่ได้กลายเป็นแบบแผนประเพณี มีกฎเกณฑ์ ด้านงานจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีนิยมถ่ายทอดเรื่องราวที่เป็นปรัมปราคติ คือ พระอดีตพุทธเจ้า นิทานชาดก พุทธประวัติ และไตรภูมิโลกสัณฐาน ต่อมามีการเพิ่มเรื่องราวเกี่ยวกับพระสงฆ์และคนสามัญ เช่น ประวัติพระสาวก พระสาวิกา อุบาสก อุบาสิกา เอกทัคคะ ธุดงควัตร วรรณกรรมประชาชน มหรสพประชาชน ส่วนการคลี่คลายเรื่องราวการแสดงออกทางปรัมปราคติแนวใหม่เกิดขึ้น เมื่อมีการปรับโลกทัศน์และทัศนคติทางสังคม ทำให้มีการบันทึกเรื่องราวเหล่านั้นลงในงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งในสมัยรัชกาลที่ ๓ จะเกิดการเขียนรูปในแนวเหมือนจริงปรากฏอยู่ด้วย[๑๖๓]

สุรชัย จงจิตงาม กล่าวถึงความเชื่อล้านนากับงานช่างว่า คนล้านนามีความเชื่อพื้นฐานสำคัญที่ใช้เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจอยู่สองอย่าง คือ การนับถือผี และการนับถือพุทธศาสนาก่อนที่จะยอมรับพุทธศาสนา คนล้านนาเคยนับถืออำนาจเหนือธรรมชาติและผีมาก่อน โดยมีผีที่อยู่ใกล้ตัวที่สุด คือ ผีบรรพบุรุษ ซึ่งจะคอยคุ้มครองลูกหลาน ในส่วนของผีเมืองก็จะมีผีประจำเมืองเชียงใหม่คือ ปู่แสะย่าแสะสำหรับการนับถือพุทธศาสนา เมื่อล้านนารับพุทธศาสนาจากลังการาวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ โดยมีอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรม โดยเฉพาะวรรณกรรมเผยแพร่เข้ามาด้วย นั่นก็คือ โครงเรื่องที่ใช้อธิบายประวัติและที่มาของสถานที่สำคัญทางพุทธศาสนาจากลังกา ซึ่งตำนานเหล่านี้ล้านนาเรียกว่า ตำนาน

---

[๑๖๒] พระครูปลัดพีระพันธ์ ธมฺมวุฑฺโฒ, **พุทธจิตรกรรม: ประวัติ พัฒนาการ และอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของประชาชน ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ**, (พระนครศรีอยุธยา: สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๖๒).

[๑๖๓] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓: ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘).

พระเจ้าเลียบโลก นักวิชาการเชื่อว่าเรื่องราวการเสด็จไปยังสถานที่ต่างๆ ของพระพุทธเจ้า นอกจากจะช่วยทำให้สถานที่แห่งนั้นเกิดความศักดิ์สิทธิ์และได้รับการคุ้มครองจากพระพุทธเจ้าแล้ว ก็ยังเป็นเรื่องราวที่ช่วยสร้างความสมบูรณ์ให้กับภูมิหลังของพระธาตุเจดีย์องค์สำคัญรวมทั้งบ้านเมืองในล้านนาให้มีอดีตที่มีความสัมพันธ์กับพระพุทธเจ้า ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงความเก่าแก่โดยเชื่อมโยงสืบมาจากสมัยพุทธกาลได้อย่างงดงาม[๑๖๔]

สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส ทรงพระนิพนธ์ พระปฐมสมโพธิกถา[๑๖๕] เนื้อหากล่าวถึงประวัติพระพุทธเจ้าโดยพิสดาร โดยเฉพาะในปริเฉทที่ ๔ ลักษณะปริคคหกปริวัตต ได้กล่าวถึงพระดาบสองค์หนึ่งนามว่า กาลเทวิฬ ได้สมาบัติ ๘ มีฤทธิ์มากเป็นกุลุปกาจารย์แห่งกรุงกบิลพัสดุ์ ได้สดับคำเทพยดาว่าราชบุตรของพระเจ้าสุทโธทนะซึ่งประสูตินั้น จะได้ตรัสรู้เป็นพระสัพพัญญูพุทธเจ้า เมื่อพระดาบสไปถึงจึงขอดูพระลักษณะของพระราชกุมาร พระเจ้าสุทโธทนะมหาราชจึงตรัสสั่งให้นำพระราชโอรสมานมัสการพระดาบส ขณะนั้นพระบาททั้งสองแห่งพระราชกุมารกลับขึ้นไปยืนประดิษฐานอยู่บนชฎาแห่งพระดาบสกาลเทวิฬ เมื่อพระดาบสเห็นก็สะดุ้งตกใจกลัวบังเกิดมหัศจรรย์ จึงคุกเขาลงกระทำอัญชลีรับเอาพระบาทแห่งพระมหาสัตว์ สมเด็จพระราชบิดาได้ทอดพระเนตรมหัศจรรย์ มีพระทัยแผ่ไปด้วยปิติ ยอพระกรถวายอภิวันทนาการด้วยสำคัญ ว่า “พระโอรสของพระองค์ดุจมหาพรหม” และพระดาบสนั้นได้อภิญญา ๕ และสมาบัติ ๘ ระลึกชาติได้ ๘๐ กัลป์ คือในอดีต ๔๐ กัลป์ พิจารณาเห็นพระลักษณะแห่งพระโพธิสัตว์บริบูรณ์ก็ทราบว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระสัพพัญญูโดยแท้จริงจึงดำริว่า “พระราชกุมารนี้เป็นอัจฉริยมนุษย์”[๑๖๖]

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ กล่าวถึงคติการสร้างอดีตพระพุทธเจ้าว่า ปรากฏในงานศิลปกรรมทุกสมัย แต่ที่ผ่านมานั้นส่วนใหญ่มักปรากฏในงานจิตรกรรมเท่าที่พบหลักฐานที่สามารถสืบค้นได้มีในสมัยสุโขทัย สมัยล้านนา และสมัยอยุธยา โดยเฉพาะในสมัยอยุธยาตอนต้นปรากฏหลักฐานค่อนข้างมากที่เป็นจิตรกรรมบนผนังในคูหาปรางค์ จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นคตินิยมสำคัญที่ควบคู่มากับการสร้างปรางค์ในสมัยนี้ ในงานจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนต้นนี้ มีการเขียนภาพอดีตพระพุทธเจ้า โดยแบ่งเป็นช่อง ๆ เรียงเป็นแถว ๆ พบทั้งที่เป็นองค์เดียวและที่มีพระสาวกพนมมือประกอบ การสร้างมีจำนวน ๒๔ พระองค์บ้าง ๒๗ พระองค์บ้าง และ ๒๘ พระองค์บ้าง อธิบายได้ว่า พระอดีตพระพุทธเจ้า ๒๔ พระองค์ หมายถึง อดีตพระพุทธเจ้าที่ทรงพยากรณ์ว่า พระศรีศากยมุนีจะมาเป็น

---

[๑๖๔] สุรชัย จงจิตงาม, **ความเชื่อล้านนากับงานช่าง**, (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, ๒๕๕๕).

[๑๖๕] สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง, ๒๕๓๐).

[๑๖๖] สมเด็จกรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **พระปฐมสมโพธิกถา**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง, ๒๕๓๐).

พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน (โดยนับตั้งแต่พระพุทธเจ้าทีปังกร ซึ่งเป็นองค์แรกที่มีการพยากรณ์จนมาถึงพระพุทธเจ้าองค์ก่อนหน้าพระศรีศากยมุนี คือ พระพุทธเจ้ากัสสปะ) ถ้านับเป็น ๒๗ พระองค์ก็จะรวมอดีตพระพุทธเจ้าที่ไม่ได้พยากรณ์ในสารมณฑกัปที่เป็นกัปเดียวกับพระพุทธเจ้าทีปังกรอีก ๓ พระองค์ และถ้านับเป็น ๒๘ พระองค์ จะหมายถึงการนับรวมพระพุทธเจ้าศรีศากยมุนีด้วยอีกหนึ่งพระองค์[๑๖๗]

พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์ ดร., ธเนศ ศรีวิชัยลำพันธ์ รศ.ดร., วีระพงษ์ แสง-ชูโต รศ.ดร. ได้ศึกษาเรื่อง “การถ่ายทอดศิลปะและวัฒนธรรมภูมิปัญญาล้านนาสู่สังคมโดยผู้ทรงภูมิปัญญาท้องถิ่น (The Parting and Teaching of Art and Culture, im the Tradition of Lan na Wisdom to Society by local Scholars)” สรุปเนื้อหา เป็นงานวิจัยเพื่อวิเคราะห์และคัดเลือกภูมิปัญญาล้านนาและจัดระบบหมวดหมู่ไว้เพื่อเป็นฐานความรู้ แสวงหาวิธีการและกระบวนการที่เหมาะสมอันจะสามารถต่อยอดองค์ความรู้และประยุกต์ใช้ในสังคมและวัฒนธรรม และเป็นการนำองค์ความรู้และภูมิปัญญาเดิมของล้านนาคืนสู่ถิ่นกำเนิด ผ่านกิจกรรมการเรียนรู้ โดยปราชญ์อาวุโสของแต่ละท้องถิ่นในภูมิภาคล้านนา[๑๖๘]

อภิชิต สิริชัย เขียนใน “๗๗๗ ปี ชาตกาลพระญามังรายหลวง” สรุปเนื้อหา กล่าวถึงพระราชประวัติ พระญามังรายหลวง (พ่อขุนเม็งราย) ผู้เป็นปฐมกษัตริย์ของราชวงศ์มังราย และเป็นผู้สร้างเมืองเชียงใหม่และสถาปนาอาณาจักรล้านนาขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. ๑๘๙๓ โดยระบุถึงสาเหตุการสร้างเมืองเชียงรายและประวัติศาสตร์ของเมืองเชียงรายยุคก่อนสร้างอาณาจักรล้านนา และปัจจัยต่าง ๆ ที่นำไปสู่การสร้างอาณาจักรล้านนา รวมถึงกฎหมายฉบับมังรายศาสตร์ และประวัติการก่อสร้างโบราณสถานและโบราณวัตถุที่สำคัญหลายๆ แห่งในล้านนายุคสมัยของพระยามังราย เช่น การสร้างวัดต่างๆ ในเวียงกุมกามก่อนสร้างเมืองเชียงใหม่ การสร้างวัดกู่คำ (เจดีย์เหลี่ยม) และการแผ่พระราชอำนาจไปสู่อาณาจักรต่างๆ โดยรอบอาณาจักรล้านนา ซึ่งส่งอิทธิพลทั้งทางด้านการเมืองการปกครองและพุทธศาสนาและศิลปกรรม[๑๖๙]

ชัปนะ ปิ่นเงิน กล่าวถึงพุทธศิลปกรรมว่า เป็นงานสร้างสรรค์ทางความคิดผ่านสื่อสัญลักษณ์ของผู้ที่ศรัทธาในคำสอนของพระพุทธเจ้า เป็นเหตุให้ได้สร้างสรรค์งานพุทธศิลปกรรมขึ้นมา

---

[๑๖๗] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, (กรุงเทพมหานคร: สมาพันธ์, ๒๕๕๖).

[๑๖๘] พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์ ดร., ธเนศ ศรีวิชัยลำพันธ์ รศ.ดร., วีระพงษ์ แสง-ชูโต รศ.ดร., **การถ่ายทอดศิลปะและวัฒนธรรมภูมิปัญญาล้านนาสู่สังคมโดยผู้ทรงภูมิปัญญาท้องถิ่น (The Parting and Teaching of Art and Culture, im the Tradition of Lan na Wisdom to Society by local Scholars)**, (เชียงใหม่: นพบุรีการพิมพ์เชียงใหม่, ๒๕๕๗).

[๑๖๙] อภิชิต สิริชัย, ***๗๗๗* ปี ชาตกาลพระญามังรายหลวง**, (เชียงราย: สำนักพิมพ์ล้อล้านนา, ๒๕๕๘).

เพื่อส่งเสริมการเผยแพร่และการปฏิบัติทางพระพุทธศาสนาโดยตรงทั้งเป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธาปสาทะ ประพฤติปฏิบัติตนให้มีแนวทางที่ดีงานตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา ซึ่งนอกจากจะได้เผยแพร่แนวคิดที่มีต่อพระพุทธศาสนาด้วยผลงานศิลปกรรมแล้วยังเป็นการน้อมนำให้ผู้สร้างสรรค์ศิลปกรรมได้ใกล้ชิดแนบแน่นกับวิถีแห่งพุทธศาสนามากยิ่งขึ้น[๑๗๐]

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ ได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนัง ไว้ในหนังสือ “จิตรกรรมไทย” สรุปว่า จิตรกรรมไทยเป็นภาพเขียนระบายสีที่ส่วนใหญ่สืบเนื่องมาจากความบันดาลใจ ความศรัทธาเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา เมื่อจิตรกรเกิดความซาบซึ้งในพระพุทธศาสนา พระพุทธประวัติ วรรณคดี นิทานชาดก และจากคัมภีร์ต่าง ๆ จนเกิดมโนภาพขึ้น จึงได้คิดประดิษฐ์รูปแบบ และวิธีที่จะถ่ายทอดเป็นงานจิตรกรรมไว้ตามผนังโบสถ์วิหาร เพื่อช่วยเสริมสร้างบรรยากาศตกแต่งพุทธสถานให้เกิดความงดงาม และช่วยสร้างความเข้าใจเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาโดยภาพไปด้วย ดังนั้น จิตรกรรมไทยจึงเป็นศิลปกรรมที่มีคุณค่าและประโยชน์หลายด้าน ก่อให้เกิดแง่คิดและความรู้สึกสร้างสรรค์ที่งดงามแก่จิตใจของประชาชนและพุทธศาสนิกชนที่มีความศรัทธาในพระพุทธศาสนา[๑๗๑]

ศักดิ์ชาย สายสิงห์ กล่าวถึง วัฒนธรรมบริโภคนิยมกับการหมดไปของศิลปะท้องถิ่น ว่า วัฒนธรรมอย่างใหม่ที่เกี่ยวกับพระพุทธปฏิมาได้แก่ การถวายพุทธปฏิมาใหม่ให้กับวัด ส่วนใหญ่เป็นพระพุทธปฏิมาสำริด และเกือบทั้งหมดเป็นพระพุทธปฏิมาแบบพระพุทธชินราช พระพุทธปฏิมาดังกล่าวน่าจะมาจากแหล่งให้เช่าบริเวณเสาชิงช้า ใกล้วัดสุทัศนเทพวราราม กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นแหล่งเช่าพระขนาดใหญ่สำหรับนำไปประดิษฐานตามวัดต่าง ๆ ส่วนใหญ่พบมากตามภาคอีสานและภาคอื่น ๆ จะพบรองลงไป เท่าที่สังเกตพบว่า มีความศรัทธาจากชาวบ้านในท้องถิ่นและศรัทธาจากต่างถิ่น โดยเฉพาะอาจเป็นชาวบ้านเดิมที่ไปทำงานหรือไปอยู่ที่อื่นเช่น กรุงเทพมหานคร หรือต่างประเทศ เมื่อมีฐานะดีขึ้นก็จะกลับมาเยี่ยมบ้านและนำพระพุทธปฏิมาองค์ใหม่มาถวายเป็นสำริด อาจจะเห็นว่าพระประธานเดิมเป็นปูนปั้น ฝีมือช่างชาวบ้านไม่งาม ปัญหาคือไม่มีพื้นที่สำหรับประดิษฐานพระพุทธปฏิมาองค์ใหม่ รวมทั้งการคำนวณขนาดของพระพุทธปฏิมาไม่เหมาะสม จึงต้องตั้งตามพื้นที่ว่าง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ความเป็นแบบแผนดั้งเดิม บรรยากาศเดิมเปลี่ยนแปลงไป และที่สำคัญคือ พระพุทธปฏิมาส่วนใหญ่เป็นพระพุทธชินราชแบบพิมพ์เดียวกัน เหมือน ๆ กันหมด[๑๗๒]

---

[๑๗๐] ชัปนะ ปิ่นเงิน, **จักกวาฬทีปนี : ต้นแบบทางความคิดพุทธลักษณ์ล้านนา**, (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๒).

[๑๗๑] วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, **มรดาทางจิตรกรรม,** (กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๔๒๓), หน้า ๙-๑๕.

[๑๗๒] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๕๔).

พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต) กล่าวไว้ว่า ศรัทธา ความเชื่อ มี ๒ ประเภท คือประเภทที่ ๑ เป็นศรัทธาแบบปิดกั้นปัญญา ใช้วิธีปลุกเร้าหรือแม้แต่บังคับให้เชื่อ และพอเชื่อแล้วก็ต้องมอบความไว้วางใจให้สิ้นเชิง ห้ามถาม ห้ามสงสัย คอยรอทำตามอย่างเดียว ศรัทธาประเภทนี้ไม่ทำให้มีการสืบค้นทางปัญญาต่อไป ในศาสนาต่าง ๆ จะเน้นแบบนี้ และประเภทที่ ๒ เป็นศรัทธาแบบสื่อนำสู่ปัญญา คือความเชื่อนั้นเป็นตัวชักนำให้สนใจ เริ่มต้นศึกษาสืบค้น สิ่งทั้งหลายในโลกนี้มีมากมาย เมื่อยังไม่มีจุดเริ่มต้นว่าจะสนใจเรื่องใด แต่เมื่อเกิดศรัทธาต่อบุคคลหรือเรื่องราวหลักการใด ศรัทธานั้นก็จะเป็นปัจจัยที่ทำให้มีจุดเริ่มต้น ศรัทธาทำให้มีความสนใจและเข้าไปหา โดยเฉพาะศรัทธาในคน ก็เพื่อจะชักนำให้เข้าไปซักถามเขา การที่ศรัทธาในพระก็เพื่อจะเข้าไปหาและซักถามท่าน เพื่อให้เกิดความรู้ และเข้าใจความจริงยิ่งขึ้นไป[๑๗๓]

สมชาติ มณีโชติได้กล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนัง ไว้ในหนังสือ “จิตรกรรมไทย” สรุปว่า จิตรกรรมไทยเป็นวิจิตรศิลป์ชนิดหนึ่ง ซึ่งส่งผลสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมอันดีงามของชาติ มีคุณค่าทางศิลปะ และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาเรื่องเกี่ยวกับศาสนา ประวัติศาสตร์ โบราณคดี ชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมการแต่งกาย การแสดงการเล่นพื้นเมืองต่าง ๆ ของคนแต่ละยุคสมัย พระพุทธศาสนากับศิลปกรรมมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกันอย่างแท้จริง ผลงานทางศิลปกรรมที่ทรงคุณค่าของไทยแต่อดีต ล้วนมีความผูกพันอยู่กับความเชื่อทางศาสนา โดยเฉพาะพระพุทธศาสนา ซึ่งมุ่งเน้นให้คนประกอบกรรมดี ละเว้นความชั่ว ซาบซึ้งเลื่อมใสศรัทธาต่อองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า[๑๗๔]

๒.๘.๒ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์

พระครูธีรสุตพจน์ ได้ศึกษาประวัติศาสตร์และพัฒนาการการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในล้านนาพบว่า การสร้างงานพุทธศิลปกรรมคืองานทางด้านศิลปกรรมศิลปวัตถุที่สร้างขึ้นเพื่อเป็นพุทธบูชาแห่งพระพุทธเจ้า และยังเป็นเครื่องมือในงานพิธีกรรมต่าง ๆ และรองรับหรือตอบสนองการใช้งานในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนา อันเป็นสัญลักษณ์แทนคติความเชื่อ และเพื่อให้พิธีกรรมสมบูรณมากขึ้น พร้อมทั้งยกระดับความสำคัญของพระรัตนตรัยในจินตนาการ อันเป็นแสดงออกถึงอารยธรรมและความคิดสร้างของคนถ่ายทอดในงานพุทธศิลปกรรมที่ถูกสร้างขึ้นจนเกิดเป็นความงามทางศิลปะผ่านฝีมือเชิงช่าง ช่างแต่ละพื้นที่จะมีฝีมือแตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อม ซึ่งมีส่วนให้รูปแบบการสร้างงานพุทธศิลปกรรมแต่ละแห่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน และการสร้างงานพุทธศิลปกรรมแสดงถึง

---

[๑๗๓] พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต), **พุทธศาสนาในฐานะเป็นรากฐานของวิทยาศาสตร์**, (กรุงเทพมหานคร : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๕).

[๑๗๔] สมชาติ มณีโชติ, **จิตรกรรมไทย,** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๙), หน้า ๑-๓.

ความเชื่อเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาที่แฝงอยู่ เช่น ความเชื่อเกี่ยวกับอดีตพุทธะ การแสดงถึงความเคารพพระพุทธรูป รวมไปถึงคติความเชื่อเรื่องจักรวาล ศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่มีอิทธิพลต่อสร้างงานพุทธศิลปกรรมในล้านนาพบว่า การสร้างงานพุทธศิลปกรรมให้เป็นสื่อผสานนำจิตวิญญาณเข้าถึงพระรัตนตรัยด้วยการไหว้พระธาตุประจำปีเกิด จนกว่าจะเข้าถึงพระนิพพาน และอัตลักษณ์ศรัทธานี้เอง ส่งผลให้เกิดการสร้างงานพุทธศิลป์ขึ้นมากมาย กลายเป็นต้นน้ำสายธารแห่งสติปัญญาสร้างความชุ่มเย็นให้กับผู้คน ทั้งก่อเกิดวัฒนธรรมที่งดงามหลากหลายในแผ่นดินล้านนามาถึงปัจจุบัน[๑๗๕]

สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน ได้ศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา พบว่า พุทธสัญลักษณ์เป็นสิ่งที่กำหนดขึ้นเพื่อถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนา ทั้งพระธรรมจากคัมภีร์พระธรรมคำสอนที่มีการอ้างถึงพุทธวจนะ หรือเรื่องที่พระพุทธองค์ทรงแสดงธรรมเทศนา ได้มีการกล่าวถึงสัญลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องราวทางศาสนาสอดแทรกอยู่เสมอ เช่น ในพุทธประวัติ ชาดกต่างๆ ที่แสดงถึงเรื่องเหนือธรรมชาติที่มนุษย์เคยประสบพบเจอ โดยสัญลักษณ์ที่แสดงออกเป็นการเปรียบเทียบบุญบารมีของพระพุทธองค์ที่มีมากมายเหลือคณานับ เช่น คติจักรวาลและโลกทั้งสาม โดยคำสอน พุทธประวัติ การอธิบายความจริงแท้ที่อยู่เหนือประสบการณ์ของมนุษย์ให้ปรากฏเป็นรูปธรรม โดยสันนิษฐานว่าเกิดขึ้นพร้อมกับการเผยแพร่พระธรรมคำสอน ภายหลังจากที่พระพุทธองค์ทรงตรัสรู้สัมมาสัมโพธิญาณแล้ว ทรงเทศนาโปรดสัตว์ มนุษย์ เทวดา พรหม ต่าง ๆ และเมื่อเสด็จดับขันธปรินิพพาน ได้มีการบันทึกเรื่องราวที่ปรากฏในคัมภีร์พระธรรมคำสอนต่าง ๆ เช่น พระไตรปิฎก รวมทั้งคัมภีร์ที่รจนาขึ้นโดยพระเถระในยุคสมัยต่าง ๆ สืบต่อกันมา เกี่ยวกับการเผยแพร่พระธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้าด้วยเรื่องราว และพุทธวิธีในการสอนที่ต่างกันไปตามบุญบารมีของผู้สดับฟัง สัญลักษณ์ซึ่งเป็นที่รับรู้ของพุทธศาสนิกชนนั้น หากจะพิจารณาถึงความหมายนั้นต้องอาศัยการตีความที่ลึกซึ้ง ภายใต้การเปลี่ยนแปลงแนวคิด ความเชื่อ ค่านิยม การรับรู้ของพุทธศาสนิกชน ภายใต้บริบททางสังคมและการเปลี่ยนแปลงของยุคสมัย ซึ่งล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้ความหมายของสัญลักษณ์มีมากกว่าหนึ่ง หรือสามารถตีความได้หลากหลายขึ้นอยู่กับพื้นฐาน ประสบการณ์ทางความคิด ความรู้ความเข้าใจในหลักพุทธศาสนาเป็นสำคัญ[๑๗๖]

พระครูศรีปัญญาวิกรม (บุญเรือง ปณฺญาวชิโร/เจนทร) ได้ศึกษาสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาในสังคมไทย พบว่า มีการนำสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาไปใช้ในสังคมอย่างกว้างขวาง ครอบคลุมสถาบันชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ รวมไปถึงงานจิตรกรรม ประติมากรรม

---

[๑๗๕] พระครูธีรสุตพจน์, “ศรัทธาในการสร้างงานพุทธศิลปกรรมของล้านนา”, **ดุษฎีนิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๘).

[๑๗๖] สุวิภา จำปาวัลย์ และ ชัปนะ ปิ่นเงิน, “การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา”, **รายงานวิจัย**, (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๑).

สถาปัตยกรรม วัฒนธรรม ประเพณี และพิธีกรรม ในส่วนของงานศิลปกรรมนับตั้งแต่สมัยทวารวดีเป็นต้นมากระทั่งถึงสมัยรัตนโกสินทร์พบว่า มักถูกนำมาเพื่อรับใช้พระพุทธศาสนาอย่างเห็นได้ชัด โดยมักสื่อถึงเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา นับตั้งแต่พุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ จักรวาลวิทยา พระพุทธศาสนา และคตินิยมต่าง ๆ ที่เนื่องด้วยพระพุทธศาสนา[๑๗๗]

เนตรนภา แก้วแสงธรรม[๑๗๘] ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “การศึกษาหลักธรรมที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวจังหวัดอุบลราชธานี : ศึกษาเฉพาะกรณีวัดทุ่งศรีเมือง วัดบ้านนาควาย และวัดหนองมะนาว” ผลการวิจัยพบว่า ภาพจิตกรรมวัดทุ่งศรีเมืองเขียนแบบประเพณีภาคกลางที่ได้รับการยกย่องเรื่องฝีมือและคุณค่าทางศิลปะ เขียนเรื่องพระพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิ มัคคะลีผล และวรรณกรรมพื้นบ้านเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาพจิตรกรรมที่วัดบ้านนาควาย เขียนแบบประเพณีไทย ผสมกับแบบท้องถิ่น เขียนเรื่องพุทธประวัติตั้งแต่ตอนเทวดาอัญเชิญพระพุทธเจ้าลงมาอุบัติ จนถึงพระสาวกมาชุมชุมถวายพระเพลิงพระพุทธเจ้า ภาพจิตรกรรมที่วัดหนองมะนาว เขียนแบบพื้นบ้านโดยช่างท้องถิ่น เขียนเรื่องพระเวสสันดรชาดก โดยหลักธรรมจากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พบในวัดทั้งสามนำเสนอหลักธรรมเดียวกัน ซึ่งมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวอุบลราชธานีในด้านต่าง ๆ ได้แก่ อิทธิพลและคุณค่าต่อความเชื่อ ต่อการดำเนินชีวิต ต่อการปฏิบัติ ทำให้เกิดพิธีกรรมศาสนาและต่อศิลปะ ทำให้เกิดเอกลักษณ์ในการสร้างสิม และจิตรกรรมฝาผนังแบบอีสาน เรียกว่า “ฮูปแต้ม” ที่เน้นประโยชน์ใช้สอย

ปรีย์ญาณี ประสพเนตร[๑๗๙] ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “จิตรกรรม : สะท้อนความคิดทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม” ผลการวิจัยพบว่า จิตรกรรมฝาผนังเป็นผลงานทางวัฒนธรรมในบริบทสังคมไทย ส่วนเนื้อเรื่องของจิตรกรรมนั้นเป็นการแสดงเรื่องราวของพุทธประวัติหรือประวัติของพระโพธิ์สัตว์ ๑๐ องค์ในชาติก่อนที่จะมาเป็นเจ้าชายสิทธัตถะ จิตรกรรมไทยนี้ถือเป็นสื่อที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว และลักษณะดังกล่าวทำให้เกิด

---

[๑๗๗] พระครูศรีปัญญาวิกรม (บุญเรือง ปญฺญาวชิโร/เจนทร), “การวิเคราะห์เชิงสัญลักษณ์ทางพระพุทธศาสนาในสังคมไทย” , **ดุษฎีนิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๘).

[๑๗๘] เนตรนภา แก้วแสงธรรม, “การศึกษาหลักธรรมที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชาวจังหวัดอุบลราชธานี: ศึกษาเฉพาะกรณีวัดทุ่งศรีเมือง วัดบ้านนาควาย และวัดหนองมะนาว”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต,** (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๑), หน้าบทคัดย่อ.

[๑๗๙] ปรีย์ญาณี ประสพเนตร, “จิตรกรรม : สะท้อนความคิดทางวัฒนธรรม กรณีศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม”, **สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,** (ภาควิชามนุษยวิทยาคณะโบราณคดี: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๒), หน้า บทคัดย่อ.

เนื้อหาหรือความหมายที่สะท้อนให้เห็นถึงความคิด ความเชื่อ และโลกทัศน์ต่าง ๆ ในสังคมที่ผลงานจิตรกรรมเหล่านั้นได้ถูกสร้างสรรค์ขึ้น สำหรับในบริบทสังคมในสมัยรัตนโกสินทร์นั้น จิตรกรรมถือเป็นสื่อทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่เอื้อและสนับสนุนความคิดในการจัดระเบียบทางสังคมที่มีพื้นฐานอยู่บนความสัมพันธ์ที่ไม่เท่าเทียมกันของกลุ่มคนในสังคม ซึ่งความคิดดังกล่าวนี้จะถูกให้เหตุผลด้วยคำอธิบายทางศาสนา โดยมีภาพจิตรกรรมเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดความคิดอันเป็นนามธรรมนี้ให้กลายเป็นรูปธรรมขึ้นมา

พระพงศักดิ์ อภิชฺชโว (รุ่งสง)[๑๘๐] ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “ศึกษาบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมในเฉพาะกรณีพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม” ผลการวิจัยพบว่า จิตรกรรมฝาผนังในฐานะสื่อมีบทบาทในการถ่ายทอดเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาแก่ผู้ชมได้ และสามารถทำให้ผู้ชมรู้สึกซาบซึ้งกับภาพและเรื่องราวทางพระพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดี แต่ในการนำไปปฏิบัติ พบว่า อาจจะยังมีผลอยู่ค่อนข้างน้อย เป็นเพียงสื่อที่อาจมีบทบาทในการกระตุ้นหรือเสริมเท่านั้น ส่วนผลการศึกษาวิจัยในความคิดเห็นของผู้เข้าชมภาพจิตรกรรมฝาผนังครั้งนี้ พบว่า ผู้เข้าชมส่วนใหญ่เป็นนักเรียนและนักศึกษา เพศหญิงอายุต่ำกว่า ๒๐ ปี เรียนระดับมัธยมศึกษาและปริญญาตรี พบว่า สื่อจิตรกรรมฝาผนังมีบทบาทในการเผยแผ่พุทธธรรมโดยภาพรวมอยู่ในระดับมากเหมือนกัน

พระมหาคชินท์ สุมงฺคโล (อินทร์มนตรี)[๑๘๑] ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องพุทธสุนทรียศาสตร์บนจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุทัศนเทพวราราม” ผลการวิจัยพบว่า จิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม มีคุณค่าทางเรื่องราวและหลักธรรมเกี่ยวกับไตรสิกขา ส่งเสริมความเชื่อทางด้านศาสนา ชักจูงในเรื่องเว้นชั่ว ทำดี ตามหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา มุ่งให้ความสำคัญกับความงามด้านจิตใจและปัญญา เพื่อพัฒนาและยกระดับจิตสำนึกของผู้รับรู้ให้เป็นอิสระจากความทุกข์ และจูงใจให้ดำเนินไปสู่วิถีทางที่สงบสุข ส่วนเรื่องสุนทรียศาสตร์นั้น จิตรกรรม คือ การสร้างสรรค์กิจกรรมของมนุษย์ที่เกิดจากการขีดเขียนเส้นหรือระบายสีลงบนแผ่นผ้า กระดาษ ฝาผนัง เป็นต้น โดยอาศัยเทคนิคทางการวัดภาพและฝีมือความชำนาญของจิตรกร ทำให้เกิดเป็นรูปภาพตามจินตนาการของจิตรกร และผู้ชมคล้อยตามการนั้นด้วย มีคุณค่าและสัมผัสคุณธรรมความดีงามได้พร้อมกับให้พุทธธรรมปัญญาด้วย

---

[๑๘๐] พระพงศักดิ์ อภิชฺชโว (รุ่งสง), “ศึกษาบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมในเฉพาะกรณีพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต,** (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๙), หน้า บทคัดย่อ.

[๑๘๑] พระมหาคชินท์ สุมงฺคโล (อินทร์มนตรี), “การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องพุทธสุนทรียศาสตร์บนจิตรกรรมฝาผนังในวัดสุทัศนเทพวราราม”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต,** (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๒), หน้า บทคัดย่อ.

สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน[๑๘๒] ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง “การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา” ผลการวิจัยพบว่า มีการรวบรวมเนื้อหาของงานพุทธสัญลักษณ์ไว้หลากหลายประเด็น ทั้งเรื่องราวของพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิจักรวาล ป่าหิมพานต์ พระศรีอาริยะเมตตรัย โดยเรื่องราวในศาสนาทั้งหมดถ่ายทอดเหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต เป็นการหลอมรวมโลกแห่งการรับรู้และโลกเหนือประสบการณ์ไว้ด้วยกัน เพื่อแสดงถึงจุดสูงสุดในเชิงสัญลักษณ์ของพุทธศาสนา คือการอยู่เหนือกาลเวลา การแสดงพื้นที่เหนือประสบการณ์สู่จินตนาการ การรับรู้ด้วยความจริงสูงสุดซึ่งอยู่เหนือสรรพสิ่ง พระพุทธองค์และพระธรรมคำสอนจึงเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นศูนย์กลางของจักรวาลทั้งปวง ทั้งนี้ พัฒนาการของงานพุทธสัญลักษณ์ที่สร้างสรรค์และพัฒนาเพื่อรับใช้พุทธศาสนาและประเด็นการเปลี่ยนโลกทัศน์ที่มีต่องานพุทธสัญลักษณ์ ที่เกิดขึ้นตั้งแต่การเปลี่ยนแปลงการปกครองในล้านนาผ่านรัฐบาลสยาม ทั้งการปฏิรูปการปกครอง ศาสนา การศึกษา สังคม วัฒนธรรม ภายใต้ระบบคิดและการยอมรับวัฒนธรรมที่สูงกว่าเพื่อความอยู่รอด การรับวัฒนธรรมที่แตกต่างมาผสมผสานกับวัฒนธรรมล้านนา แสดงออกอย่างชัดเจนในงานพุทธศิลป์ในสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และหัตถกรรม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบนั้นไม่มีผลต่อการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ แต่การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์และการปรับตัวเพื่อให้สามารถดำรงตนอยู่ภายใต้การเปลี่ยนแปลงด้านสังคม เศรษฐกิจ ของโลกปัจจุบันได้ส่งผลให้การรับรู้และความเข้าใจคุณค่าและความหมายของงานพุทธสัญลักษณ์ล้านนาลดลง

จากการที่ได้ทบทวนหนังสือและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า ข้อมูลจากการศึกษาพุทธจิตรกรรมล้านนา ในปัจจุบันยังมีผลการศึกษาไม่มาก ส่วนการศึกษาด้านประวัติศาสตร์เป็นการศึกษาตามแหล่งที่พบเพื่อการค้นหารูปแบบที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งการสร้างสรรค์ในยุคปัจจุบันเริ่มมีการเปลี่ยนแปลงในด้านการสื่อสารให้ชัดเจนขึ้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงต้องการ การสังเคราะห์เพื่อการออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมของชุมชนโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย รวมไปถึงการใช้สีที่สกัดได้จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรม ณ ศาสนสถานของวัดในล้านนา และการจัดกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้เรื่องราวและเทคนิควิธีการแก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ รวมไปถึงการพัฒนาให้ชาวบ้านและเด็กนักเรียนเยาวชนนำไปทดลองปฏิบัติด้วยการเรียนรู้จริง ปฏิบัติจริง

---

[๑๘๒] สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน, “การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา”, **รายงานการวิจัยสนับสนุนโดย สำนักงานคณะกรรมการการวิจัยแห่งชาติ,** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๓), หน้า บทคัดย่อ.

บทที่ ๓

ระเบียบวิธีวิจัย

โครงการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย” มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒) เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ๓) เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยมีขั้นตอนการวิจัยดังนี้

๓.๑ รูปแบบการวิจัย
๓.๒ พื้นที่/องค์กรที่ใช้การวิจัย
๓.๓ ประชากร กลุ่มตัวอย่าง
๓.๔ เครื่องมือการวิจัย
๓.๕ การเก็บรวบรวมข้อมูล
๓.๖ การวิเคราะห์ข้อมูล
๓.๗ สรุปกระบวนการวิจัย

๓.๑ รูปแบบการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเป็นกระบวนการศึกษาวิจัยที่มุ่งพัฒนาการสังเคราะห์องค์ความรู้แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ ขอบเขตด้านเนื้อหาในเรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เพื่อนำไปสู่การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยมีขั้นการดำเนินการ ดังนี้

๑) การวิจัยเชิงเอกสาร (Documentary Research) ดังนี้

๑.๑ การวิจัยเชิงเอกสาร (Documentary Research) โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารขั้นปฐมภูมิ (Primary Source) ได้แก่ พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยเฉลิม

พระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พุทธศักราช ๒๕๓๙ อรรถกถา ฎีกา อนุฎีกา ปกรณ์วิเสส และภาพพุทธจิตรกรรมทั้ง ๘ จังหวัด

๑.๒ เอกสารขั้นทุติยภูมิ (Secondary Source) ได้แก่ เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่นวิทยานิพนธ์ หนังสือ ตำรา บทความทางวิชาการ และรายงานการวิจัย นิตยสาร อินเทอร์เน็ต สิ่งพิมพ์ต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง กับการสร้างงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ตามแนวคิดในการวิจัย ๗ แนวคิด คือ แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมไทย แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรม แนวคิดเกี่ยวกับพุทธจิตรกรรมล้านนา แนวคิดเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังของวัดในล้านนา แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรมในล้านนา (Lanna Art) แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) แนวคิดสีธรรมชาติในการสร้างสรรค์งานศิลป์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒) การวิจัยภาคสนาม (Field Research) ลงพื้นที่ภาคสนามเขตพื้นที่การวิจัยและเก็บรวบรวมข้อมูล โดยการสำรวจชุมชนนี้ใช้วิธีพูดคุย/สอบถามจาก ผู้มีส่วนเกี่ยวข้องทั่วไปในเขตพื้นที่การวิจัยเพื่อเก็บข้อมูลพื้นฐานและสภาพทั่วไปของชุมชน เพื่อใช้เป็นข้อมูลลักษณะทางกายภาพพื้นฐานของชุมชนในเขตพื้นที่การวิจัย เพื่อให้ได้ข้อมูลอันเป็นองค์ประกอบโดยรวมเพื่อสนับสนุนการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมด โดยการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นและคัดเลือกงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในพื้นที่ศาสนสถานของวัดและในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง แบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อรวบรวมข้อมูลของพื้นที่ ๘ แห่ง

๓.๒ พื้นที่/องค์กรที่ใช้การวิจัย

คณะผู้วิจัยได้กำหนดพื้นที่ในการศึกษาวิจัยใน ๒ ระดับ โดยมีความสำคัญ ดังนี้

พื้นที่การวิจัย/องค์กรที่ใช้การวิจัยในโครงการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย” โดยใช้การสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) กับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information) ได้แก่ พระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน เยาวชน นิสิต นักศึกษา และสถาบันการศึกษาทางศิลปะ เป็นต้น

๓.๒.๑ ขอบเขตพื้นที่การวิจัย ระดับจังหวัด จำนวน ๘ แห่ง ได้แก่

การวิจัยเชิงสำรวจเพื่อบันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์เกี่ยวกับเทคนิคขั้นตอนการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในพื้นที่ศาสนสถานของวัดและในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง ได้แก่ (๑) วัดอุโมงค์ (สวนพุทธธรรม) จังหวัดเชียงใหม่ : จิตรกรรมช่วงพุทธศาสนารุ่งเรืองในอาณาจักรล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ (๒) วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง : จิตรกรรมสกุลช่างลำปาง พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ (๓) วิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ : ฝีมือช่างไทใหญ่ ครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (๔) จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ : จิตรกรรมสกุลช่างเชียงใหม่-กรุงเทพ พุทธ

ศตวรรษที่ ๒๕ (๕) จิตรกรรมฝาผนังวิหาร วัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน : จิตรกรรมสกุลช่างน่าน พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ (๖) จิตรกรรมฝาผนังวิหาร วัดหลวงราชสัณฐาน อ.เมือง จ.พะเยา : จิตรกรรมสกุลช่างพะเยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ (๗) จิตรกรรมฝาผนัง วัดบ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่ : จิตรกรรมสกุลช่างแพร่ พุทธศตวรรษที่ ๒๕ ปัจจุบันจิตรกรรมเวียงต้าของดั้งเดิมอยู่ที่หอคำน้อย ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย (๘) จิตรกรรมฝาผนัง วัดหนองเงือก ต.แม่แรง อ.ป่าซาง จ.ลำพูน : จิตรกรรมสกุลช่างลำพูน พุทธศตวรรษที่ ๒๔

๓.๒.๒ ขอบเขตพื้นที่การวิจัย ระดับวัดและชุมชน จำนวน ๒ แห่ง ได้แก่

๑. พื้นที่สร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรม ณ ชุมชนวัดห้วยทรายใต้ อำเภอแม่สะเรียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน บริเวณบานหน้าต่างพระวิหาร

๒. พื้นที่สร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรม ณ ชุมชนวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณบานประตูพระวิหาร

๓.๓ ประชากร กลุ่มตัวอย่าง และผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Informant)

สำหรับการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยแบ่งผู้ให้ข้อมูลสำคัญของการวิจัย ดังนี้

๑. กลุ่มผู้ให้ข้อมูลในเชิงคุณภาพ

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant)

กลุ่มประชากรเป้าหมาย ประกอบด้วย กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน เยาวชน นิสิต นักศึกษา สถาบันการศึกษาทางศิลปะ

กลุ่มเป้าหมายในการลงพื้นที่สำรวจและการเก็บข้อมูลมาสังเคราะห์

๑) กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน นายช่างหรือสล่า จำนวนไม่น้อยกว่า ๕ ท่าน เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

๒) กลุ่มคณาจารย์ผู้สร้างสรรค์ผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนา จำนวน ๕ คน

๓) กลุ่มนักเรียน นักศึกษา ในกลุ่มสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะในเขตภาคเหนือตอนบน จำนวน ๑๐ รูป/คน ประเมินด้านรูปแบบ ด้านเทคนิค ด้านพัฒนา

๔) กลุ่มนิสิตมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ จำนวน ๒๕ รูป/คน

๕) กลุ่มตัวอย่างผู้สร้างสินค้าเชิงสีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) ๓ ท่าน

๖) กลุ่มตัวอย่างภาครัฐที่ส่งเสริมการทำงานวิจัย ๒ ท่าน

รวมกลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้ทั้งสิ้น ๕๐ รูป/คน

การสัมภาษณ์กลุ่มประชากรผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม รวมจำนวนผู้ให้ข้อมูล ทั้งหมด ๓๐ รูป/คนในพื้นที่วิจัยดังนี้

- กลุ่มที่ ๑ กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการศิลปะ จำนวน ๑๐ รูป
- กลุ่มที่ ๒ นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา จำนวน ๘ คน
- กลุ่มที่ ๓ ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะล้านนาและประชาชนในพื้นที่วิจัย จำนวน ๑๒ คน

รวมทั้งสิ้น จำนวน ๓๐ รูป/คน

เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

จำนวนรวมกลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant) จำนวนทั้งสิ้น ๘๐ รูป/คน

๓.๔ เครื่องมือการวิจัย

ในการดำเนินการตามโครงการวิจัยนี้ ผู้วิจัยได้คัดเลือกเครื่องมือที่สอดคล้องกับแนวคิดการสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ดังนี้

๑. แบบการสัมภาษณ์ โดยการใช้แบบสัมภาษณ์เชิงลึกอย่างมีโครงสร้าง (Structured In-depth interview) โดยเป็นการสอบถามในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยและประเด็นอื่นๆ เพื่อให้ได้คำตอบตามวัตถุประสงค์งานวิจัย

๒. แบบสอบถาม เพื่อใช้แบบสอบถาม วัดความพึงพอใจในการส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา และในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย ๓ ประเด็น ดังนี้

๑) การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๒) การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๓) นำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

โดยการนำแบบสอบถามที่สร้างขึ้นเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้องด้านรูปแบบภาษา ข้อคำถาม และแก้ไขปรับปรุงตามข้อแนะนำก่อนนำเครื่องมือไปดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

๓. ชุดปฏิบัติการกิจกรรมถอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา (Work shop) จากกลุ่มเครือข่ายพระภิกษุสงฆ์ในพื้นที่การวิจัย นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน และสถาบันการศึกษาทางศิลปะ

๑) คู่มือในอบรมการพัฒนาเทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๒) คู่มือในอบรมการเรียนรู้การออกแบบนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๓) การนำผลผลิตที่ได้มาเสนอร่วมกันเพื่อสร้างนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๓.๕ การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ผู้วิจัยได้แบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัยออกเป็น ๖ ระยะ มีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

๓.๕.๑ ระยะที่ ๑ การจัดประชุมทีมวิจัย เพื่อชี้แจงความรู้ความเข้าใจและจัดสร้างการจัดสร้างเครื่องมือประกอบการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) แบบสอบถาม (Questionnaires) โดยการใช้เครื่องมืออุปกรณ์ประกอบการวิจัย ได้แก่ เครื่องบันทึกภาพและเสียง และความพร้อมของอุปกรณ์เครื่องมือการทำงาน ใบอนุญาตจริยธรรมการวิจัย ที่มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย รับรอง

๓.๕.๒ ระยะที่ ๒ การลงสำรวจข้อมูลภาคสนาม (Field Study) โดยการคัดเลือกในพื้นที่ศาสนสถานของวัดและในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง เป้าหมายเพื่อรวบรวมข้อมูลในเชิงกายภาพของสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ในพื้นที่ ๘ แห่ง และทำจดหมายประสานงานติดต่อเพื่อขออนุญาตทำวิจัยกับกลุ่มประชากรเป้าหมายตามเครื่องมือวิจัย **เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ ๑** ร่วมกับศิลปินผู้สร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนา เพื่อสร้างองค์ความรู้เรื่องสีวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๓.๕.๓ ระยะที่ ๓ การจัดพิมพ์เอกสารรายงานความก้าวหน้างานวิจัย เพื่อนำเสนอรายงานความก้าวหน้าแก่แหล่งทุนสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ เพื่อพัฒนาและปรับปรุงรายงานความก้าวหน้างานวิจัยและนำเครื่องมือการวิจัยไปทดสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) และทดสอบความเชื่อมั่น (Reliability) ในการจัดทำวิจัยฉบับสมบูรณ์

๓.๕.๔ ระยะที่ ๔ การอบรมเชิงปฏิบัติการช่วยในการพัฒนาส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ให้แก่พระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน

ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน เยาวชน นิสิต นักศึกษา สถาบันการศึกษาทางศิลปะ จำนวนไม่ต่ำกว่า ๑๐๐ รูป/คน

๓.๕.๕ ระยะที่ ๕ การสรุปองค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา **โดยชุดปฏิบัติการกิจกรรมถอดองค์ความรู้ (Art Work shop)** เพื่อนำมาเป็นคู่มือด้านเทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์ และจัดทำกิจกรรมนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ **เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ ๒** การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ และ**วัตถุประสงค์ข้อที่ ๓** การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๓.๕.๖ ระยะที่ ๖ การจัดทำสื่อสิ่งพิมพ์ หนังสือ คู่มือ วีดีโอ เพื่อเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณชน รวมทั้งการจัดทำหนังสือสรุปองค์ความรู้ (เล่มเล็ก) จำนวน ๑๐๐ เล่ม และการเผยแพร่สู่สื่อสารมวลชน สื่อสารสนเทศ วารสารมนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ และการจัดพิมพ์เอกสารรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

โดยมีขั้นตอน กิจกรรมการวิจัย และระยะเวลาในการวิจัยดังนี้

ตารางสรุปขั้นตอน กิจกรรมการวิจัย และระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยกิจกรรมการวิจัย	**เดือน**						**หมายเหตุ**
	๑	๒	๔	๖	๘	๑๐	
กิจกรรมที่ ๑ : การทบทวนวรรณกรรม ข้อมูลพื้นที่, ศิลปิน, ผู้เชี่ยวชาญ,ผลงานศิลปกรรมล้านนา (พุทธจิตรกรรมล้านนา)	■						
กิจกรรมที่ ๒ : การสร้างเครื่องมือเก็บข้อมูล	■	■					
กิจกรรมที่ ๓ : เวทีชี้แจงโครงการวิจัยแก่วัดและชุมชน พร้อมทั้งติดต่อประสานงานกับหน่วยงานต่างๆ	■	■					
กิจกรรมที่ ๔ : การรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับความเป็นมาขององค์ความรู้การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย		■	■				
กิจกรรมที่ ๕ : การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยเชิงรูปธรรม			■	■	■	■	

ตารางสรุปขั้นตอน กิจกรรมการวิจัย และระยะเวลาในการดำเนินการวิจัยกิจกรรมการวิจัย	เดือน						หมายเหตุ
	๑	๒	๔	๖	๘	๑๐	
กิจกรรมที่ ๖ : จัดกิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติที่มีประโยชน์ในการพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่สำคัญของประเทศไทยแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ๑ แห่ง จำนวน ๓ กิจกรรม - กิจกรรมการสร้างสรรค์การสกัดเทคนิควิธีการ และกระบวนการสกัดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ สู่สีธรรมชาติรูปแบบใหม่ - กิจกรรมการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ (ผลงานต้นแบบใหม่) - กิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา							
กิจกรรมที่ ๗ :การนำผลการวิจัยไปเข้าร่วมงานการจัดการความรู้ [KNOWLEDGE MANAGEMENT (KM)] ในสถานศึกษา เพื่อเป็นนำผลงานไปเผยแพร่ให้กับสาธารณชนได้รับรู้ถึงองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย							
กิจกรรมที่ ๘ : จัดเวทีเรียนรู้และถ่ายทอดผ่านสื่อต่างๆ อาทิ รายการวิทยุและสื่อโซเชียลมีเดีย หนังสือพิมพ์ เป็นต้น							
กิจกรรมที่ ๙ : จัดทำการวิเคราะห์และสังเคราะห์ผลการวิจัย ประชุมทีมงานวิจัยเพื่อทบทวนผลการวิจัยให้สอดคล้องเป็นไปในทิศทางเดียวกัน							
กิจกรรมที่ ๑๐ : ส่งร่างรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ และจัดทำรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์							

๓.๖ การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเป็นกระบวนการศึกษาวิจัยที่มุ่งพัฒนาการสังเคราะห์องค์ความรู้แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ ขอบเขตด้านเนื้อหาในเรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เพื่อนำไปสู่การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยมีวิธีการดำเนินงานวิจัย ดังนี้

๓.๖.๑ การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสีจ วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยใช้วิธีการศึกษาดังนี้

๑) การศึกษาจากเอกสารวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะและจิตรกรรมทางพระพุทธศาสนาในล้านนา และข้อมูลเกี่ยวกับสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๒) การวิจัยเชิงสำรวจเพื่อบันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์เกี่ยวกับเทคนิคขั้นตอนการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในพื้นที่ศาสนสถานของวัดและในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง ได้แก่ (๑) วัดอุโมงค์ (สวนพุทธธรรม) จังหวัดเชียงใหม่ : จิตรกรรมช่วงพุทธศาสนารุ่งเรืองในอาณาจักรล้านนา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ (๒) วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง : จิตรกรรมสกุลช่างลำปาง พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ (๓) วิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ : ฝีมือช่างไทใหญ่ ครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (๔) จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ : จิตรกรรมสกุลช่างเชียงใหม่-กรุงเทพ พุทธศตวรรษที่ ๒๕ (๕) จิตรกรรมฝาผนังวิหาร วัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน : จิตรกรรมสกุลช่างน่าน พุทธศตวรรษที่ ๒๒-๒๔ (๖) จิตรกรรมฝาผนังวิหาร วัดหลวงราชสัณฐาน อ.เมือง จ.พะเยา : จิตรกรรมสกุลช่างพะเยา พุทธศตวรรษที่ ๒๐-๒๑ (๗) จิตรกรรมฝาผนัง วัดบ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่ : จิตรกรรมสกุลช่างแพร่ พุทธศตวรรษที่ ๒๕ ปัจจุบันจิตรกรรมเวียงต้าของดั้งเดิมอยู่ที่หอคำน้อย ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย (๘) จิตรกรรมฝาผนัง วัดหนองเงือก ต.แม่แรง อ.ป่าซาง จ.ลำพูน : จิตรกรรมสกุลช่างลำพูน พุทธศตวรรษที่ ๒๔

๓) การลงพื้นที่สำรวจและการเก็บข้อมูลมาสังเคราะห์ด้านเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ได้แก่ นักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน คณาจารย์ ผู้สร้างสรรค์ผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ศิลปิน นายช่างหรือสล่า นักเรียน นักศึกษา ในกลุ่มสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะในเขตภาคเหนือตอนบน จำนวนไม่น้อยกว่า ๕๐ ท่าน เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

การสัมภาษณ์กลุ่มประชากรผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัยครั้งนี้ แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม รวมจำนวนผู้ให้ข้อมูล ทั้งหมด ๓๐ รูป/คนในพื้นที่วิจัยดังนี้

- กลุ่มที่ ๑ กลุ่มเครือข่ายนักวิชาการศิลปะ จำนวน ๑๐ รูป
- กลุ่มที่ ๒ นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา จำนวน ๘ คน
- กลุ่มที่ ๓ ศิลปินผู้สร้างงานศิลปะล้านนาและประชาชนในพื้นที่วิจัย จำนวน ๑๒ คน

รวมทั้งสิ้น จำนวน ๓๐ รูป/คน

เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้สีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๓.๖.๒ การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติและงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เป็นการนำองค์ความรู้ด้านเทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติทั้งเทคนิควิธีการแบบโบราณและการเทคนิควิธีการใหม่ เพื่อให้ได้เฉดสีครบทุกเฉดสี โดยมีขั้นตอนคร่าวๆ ดังนี้

๑) การทำจุลสีหรือผงสีที่ได้จากธรรมชาติ เช่น แร่ธาตุ สัตว์หรือพืช

๒) การทำตัวละลายด้วยน้ำและแอลกอฮอล์ ใช้ในกรณีที่จุลสีไม่สามารถละลายด้วยน้ำได้

๓) กาวที่ใช้ยึดติดส่วนมากใช้ยางไม้จากธรรมชาติ เช่น ยางมะตูม กาวกระถิน/กาวยางกระถิน (Gum arabic)

๔) วิธีการผลิตสี คือ นำจุลสีที่บดแล้วกรองอย่างละเอียด มาบดกับตัวทำละลายจนละเอียด หลังจากตัวจุลสีละลายจนละเอียดแล้วนำมาผสมกับกาวซึ่งละลายน้ำด้วยวิธีการต้มแล้วค่อยๆ ผสมให้เข้า แล้วทดสอบด้วยการเขียนลงบนกระดาษ หรือ ผ้าใบที่ใช้เขียนรอแห้งเอามือถูดูถ้าไม่หลุดก็ใช้ได้ครับ ถ้าเป็นมันที่ผิวแสดงว่าแก่กาวเกินไปให้ผสมตัวทำละลายเพิ่ม เวลาผสมใช้ผสมในโกร่งบดยาครับเวลาใช้ไปบดไปทำให้สีละเอียดขึ้น

๕) วัสดุที่นำมาใช้ ได้แก่ สีครามจากแร่อะซูไรต์ สีชาดจากแร่ซินนาบาร์ สีแดงใช้ละลายกับเหล้าขาวบดจนละเอียด แต่เป็นสีแดงตัวเดียวที่ตัดเส้นบนทองแล้วทำให้เส้นขาดจมลงในทองไม่ลอยอยู่บนทองเหมือนสีสมัยใหม่ยังใช้อยู่ในปัจจุบัน หรือสีแดงที่ทำมาจากดินหรือแร่ธาตุในแต่ละพื้นที่ คือ ถ้ามีออกไซด์มากจะเป็นสีแดง สีเขียวตังแชจากแร่มาลาไคต์สนิมเขียวหรือสีตังแช โดยมาจากสนิมของทองแดงจากการหมักด้วยกรดซัลฟูลิคกับทองแดงจนขึ้นสนิมเขียว สีเหลืองจากยางของต้นรงค์ทองหรือดิน ใช้ผสมน้ำบดแล้วใช้ได้เลยไม่ต้องผสมกาว เนื่องจากยางไม้มีความเหนียวในตัว ครามได้สีน้ำเงิน โดยนำครามมาหมักกับปูนขาวจนปูนกลายเป็นสีครามแล้วนำเอาปูนที่หมักมาใช้ สี

ดำจากหมึกจีนและเขม่า สีขาวจากเปลือกหอยเผาหรือขาวจากดินขาว สีน้ำตาลจากดิน สีส้มแดงได้จากเสน สีเขียวจากใบแค ซึ่งต้องใช้การหมักและใช้สารเคมีทางวิทยาศาสตร์ เพื่อสกัดเอาจุลสีออกมา

๖) การจัดทำและรวบรวมสีที่ได้จากการสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีด้วยการตั้งรหัสสี เช่น สีธรรมชาติจาก..... (NM 01) และสร้างกลุ่มสีเฉพาะวัสดุนั้นๆ เพื่อการออกแบบงานจิตรกรรมในโทนสีเดียวกัน จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากล

๓.๖.๓ การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยใช้วิธีการศึกษาดังนี้

๑) การออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมทางศาสนาโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย

๒) การใช้สีที่สกัดได้จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย ณ ศาสนสถานของวิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน และวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณบานประตูและหน้าต่างพระวิหาร

๓) การจัดกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้เรื่องราวและเทคนิควิธีการแก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ รวมไปถึงการพัฒนาให้ชาวบ้านและเด็กนักเรียนเยาวชนนำไปทดลองปฏิบัติด้วยการเรียนรู้จริง ปฏิบัติจริง

๓.๕.๔ การวิเคราะห์ข้อมูล การนำเสนอผลการศึกษาและการวิเคราะห์ตามประเด็นวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ๔ ประเด็น คือ

๑) องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง

๒) ผลงานสีที่สกัดจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ นำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีด้วยการตั้งรหัสสี เช่น สีธรรมชาติจาก..... (NM 01) และสร้างกลุ่มสีเฉพาะวัสดุนั้นๆ เพื่อการออกแบบงานจิตรกรรมในโทนสีเดียวกัน จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากล

๓) ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ณ ศาสนสถานของวิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน และวัดป่า

ไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ บริเวณ บานประตูและหน้าต่างพระวิหาร

๔) ผลประเมินรายงานสรุปเชิงคุณภาพของกิจกรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้เทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๓.๗ สรุปกระบวนการวิจัย

วัตถุประสงค์	ประเด็นที่ศึกษา	วิธีการศึกษา	เครื่องมือที่ใช้	ผลที่ได้รับ
๑.เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	๑ ประวัติความเป็นมาของจิตรกรรมไทย ๒. ความเป็นมาของพุทธจิตรกรรม ๓. ความเป็นมาของพุทธจิตรกรรมล้านนา ๔. ประเภทของพุทธจิตรกรรมล้านนา ๕. จิตรกรรมฝาผนังของวัดในล้านนา ๖. พุทธศิลปกรรมในล้านนา ๗. ศิลปะร่วมสมัย ๘.สีธรรมชาติในการสร้างสรรค์งานศิลป์	๑.วิเคราะห์ข้อมูลจากพุทธจิตรกรรมของวัดในล้านนา ๒.ศึกษาคัมภีร์ปฐมภูมิและทุติยภูมิประเภทตำรา/รายงานการวิจัย/บทความ ๓.สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ	๑.การบันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์เชิงสำรวจพุทธจิตรกรรมในล้านนา ๒.แบบสัมภาษณ์	๑.องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา
๒.เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการและกระบวนการจากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติและงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทาง	๑. การออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมทางศาสนาโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย ๒.การใช้เทคนิควิธีการ และกระบวนการสกัดสีที่ได้	๑.ศึกษาจากเอกสาร ตำรา รายงานวิจัย บทความวิจัย สารสนเทศ ๒.ได้แนวทางในการพัฒนาพุทธจิตรกรรม ทั้งรูปแบบ เทคนิค	๑.การอบรมเชิงปฏิบัติการช่วยในการพัฒนาส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์	๑ .ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัยโดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

วิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์	จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรม ๓.กิจกรรมการถ่ายทอดความรู้เรื่องราวและเทคนิควิธีการแก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ เพื่อสร้างองค์ความรู้ใหม่ รวมไปถึงการพัฒนาให้ชาวบ้านและเด็กนักเรียนเยาวชนนำไปทดลองปฏิบัติด้วยการเรียนรู้จริง ปฏิบัติจริง	วิธีการ และกระบวนการวิธีการสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัยโดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ๓.สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและสังเคราะห์แนวคิดของงานพุทธจิตรกรรมล้านนาจากคติธรรมและความเชื่อสู่การสร้างสรรค์ผ่านจิตรกรรมฝาผนัง ๔.การสังเกตแบบมีส่วนร่วม	๒.ชุดปฏิบัติการกิจกรรมถอดองค์ความรู้ (Art Work shop)	๒.ได้องค์ความรู้ใหม่ที่เป็นเทคนิค วิธีการและกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์
๓. เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	๑.การสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ๒.นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์จากพืชเศรษฐกิจของล้านนา	การประเมินรายงานสรุปเชิงคุณภาพของโครงการวิจัย	สังเคราะห์/สรุป	๑. ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัยโดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ๒. ผลงานนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิง

				สร้างสรรค์ จากพืชเศรษฐกิจของล้านนา ๓. นำองค์ความรู้จากงานวิจัยไปออกแบบและสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาทางพระพุทธศาสนาในปัจจุบัน

ตารางแสดงกระบวนการวิจัย

ที่มา : อำนาจ ขัดวิชัย, (๑๕ มิ.ย. ๒๕๖๖)

บทที่ ๔

ผลการศึกษาวิจัย

โครงการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒) เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ๓) เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยเป็นกระบวนการศึกษาวิจัยที่มุ่งพัฒนาการสังเคราะห์องค์ความรู้แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ ขอบเขตด้านเนื้อหาในเรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เพื่อนำไปสู่การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ผู้วิจัยได้ผลการศึกษาวิจัยสรุปตามประเด็น ดังนี้

๔.๑ การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๔.๒ การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๔.๓ การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๔.๔ องค์ความรู้จากการวิจัย

๔.๑ การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) และการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการลงพื้นที่สำรวจวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในแต่ละพื้นที่ได้กำหนดไว้ เพื่อหาข้อมูลที่จะนำมาสังเคราะห์เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ ในส่วนขอบเขตด้านเนื้อหาในเรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เพื่อเพื่อนำไปสู่การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาตินั้นที่เกิดมาจากสีธรรมชาติเป็นสีที่สกัดได้จากวัตถุดิบจากแหล่งธรรมชาติ เช่น พืช สัตว์ และแรธาตุต่าง ๆ ซึ่งเกิดขึ้นมาจากกระบวนการตามธรรมชาติ สีธรรมชาติมีบทบาทเกี่ยวข้องกับวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์มายาวนานนับตั้งแต่สมัยโบราณ มนุษย์ได้เรียนรู้ที่จะนำสีจากวัสดุธรรมชาติมาใช้ในกิจกรรมต่าง เช่น ทาสีตามร่างกาย สีของภาขนะเครื่องปั้นดินเผา ย้อมสิ่งทอ เครื่องใช้ เครื่องยนุ่งห่ม การวาดฝาผนัง และเป็นส่วนประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อของแต่ละท้องถิ่นสีธรรมชาติที่มีการใช้ในอดีดนั้นมักจะได้มาจาก พืช สัตว์ และแรธาตุต่าง ๆ โดยมีพัฒนาการสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น การใช้สีในการประกอบอาหาร และขนม การย้อมสิ่งทอและเครื่องนุ่งห่ม การย้อมเครื่องมือ เครื่องใช้ในครัวเรือน เช่น เครื่องมือดักจับสัตว์น้ำ การใช้เขม่าหรือควันไฟรมเครื่องจักสานให้เกิดสีและเสริมความทนทาน และการใช้ทำภาพเขียนในปัจจุบันมีการให้ความสนใจใช้สีจากวัสดุธรรมชาติเพิ่มมากขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

๑. กระแสความต้องการอนุรักษ์และสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่สืบทอดกันมาจากอดีตให้คงอยู่ในสังคมสืบไป การย้อมสีธรรมชาติซึ่งเป็นหนึ่งในภูมิปัญญาของท้องถิ่นจึงได้รับการสนับสนุนมากขึ้นจากทั้งภาค รัฐ ภาคเอกซน และประชาชนทั่วไป

๒ ปัญหาผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม ซึ่งเกิดจากใช้สีสังเคราะห์และสารเคมีอันตรายในอุตสาหกรรมการผลิตสิ่งทอ สารเคมีทีตกค้างและปนเปื้อนในน้ำทิ้งที่เกิดจากกระบวนการฟอกย้อมทำให้เกิดการเน่า-เสียของแหล่งน้ำธรรมชาติต่าง ๆ

๓. ปัญหาความไม่ปลอดภัย และผลกระทบต่อสุขภาพของผู้ปฏิบัติงานฟอกย้อม ซึ่งเกิดจากการสัมผัสกับสารเคมี และสีสังเคราะห์ โดยเฉพาะสีสังเคราะห์บางประเภทที่เป็นสารก่อมะเร็ง

๔. การให้ความสนใจต่อความปลอดภัยและอันตรายของสารเคมีตกค้างบนผลิตภัณฑ์สิ่งทอของประชาชนทำให้มีการกำหนดชนิดสีสังเคราะห์ที่จะใช้กับสิ่งทอแต่ละประเภท ทำให้เกิดความระมัดระวังในการใช้สิ่งทอย้อมสีสังเคราะห์และหันมาใช้สิ่งทอที่ได้มาจากการย้อมสีธรรมชาติเพิ่มขึ้น

๕. การตื่นตัวด้านการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ ทำให้เกิดค่านิยมต่อต้านสินค้าที่มีผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมและการอุปโภคบริโภค การใช้สินค้าที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมหรือผลิตภัณฑ์ฉลากเขียวเพิ่มมากขึ้น โดยสินค้าที่ดีจะต้องเกิดจากกระบวนการผลิตที่ไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม ไม่มีผลกระทบต่อผู้บริโภค และสินค้าใช้แล้วเมื่อเป็นขยะต้องไม่ก่อมลพิษต่อไป ค่านิยมดังกล่าวมีส่วนสำคัญในการผลักดันให้มีการหันกลับมาใช้สิ่งทอย้อมสีย้อมธรรมชาติเพิ่มมากขึ้นนั้นเอง

ภาพที่ ๖๗ ผู้วิจัยลงพื้นที่สำรวจหาวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในแต่ละพื้นที่นำมาจัดกิจกรรมเรียนรู้ (ที่มา: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๕ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

องค์ความรู้เรื่องสีจากธรรมชาติ

ความหมายของสีและประเภทของสี “สี” เป็นองค์ประกอบหลักหนึ่งของงานทัศนศิลป์มีอิทธิพลอย่างยิ่งในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก ไปจนถึงบุคลิกภาพเฉพาะตน มนุษย์รู้จักนำสีมาใช้ในชีวิตประจำวันตั้งแต่บรรพกาล โดยนำมาระบายลงบนสิ่งของภาชนะเครื่องใช้รูปแกะสลัก เพื่อให้สิ่งของดังกล่าวเด่นชัด มีความหมายเหมือนจริงมากขึ้น รวมถึงการใช้สีวาด ลงบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหิน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวให้รู้สึกถึงพลังอำนาจ การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อกระตุ้นให้เกิดความฮึกเหิม หรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดความหมาย หากกล่าวถึงสีก็จะมีหลากหลายแยกออกไปตามประเภทหากแยกอย่างกว้างก็ได้ ๒ ประเภท คือ ๑. สีธรรมชาติเป็นสีที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ เช่น สีของแสงอาทิตย์ สีของท้องฟ้ายามเช้า เย็น สีของรุ้งกินน้ำ แต่สีส่วนใหญ่ที่นิยมนำมาสกัดสีจะเป็นสีที่ได้จากพืช ได้จากส่วนต่าง ๆ ของพืช ทั้ง ดอก ราก ใบ เปลือกไม้ผล เมล็ด หรืออาจจะได้จากดิน หิน เป็นตน ๒. สีที่มนุษย์สร้างขึ้น สีที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือได้สังเคราะห์ขึ้น เช่น สีวิทยาศาสตร์ มนุษย์ได้ทดลองจากแสงต่าง ๆ ขึ้นมากมายซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นสีประเภทเคมีเป็นสีที่มนุษย์สังเคราะห์ขึ้นเพื่อให้ได้สีตามคุณสมบัติเหมาะสมกับการสกัด[๑]

สีธรรมชาติที่มนุษย์รูจักและนำมาประยุกต์ใช้ คือ สีที่ได้จากพืช สัตว์ ดิน และ แร่ธาตุด้วยการศึกษาวิจัยแบบลองผิดลองถูกเพื่อให้เขาถึงซึ่งเอกลักษณ์ของการให้สีที่แท้จริง อาจกล่าวได้ว่าต้นไม้แทบทุกตน สามารถนำมาสกัดเป็นน้ำสีหรือผงสีใช้สำหรับการวาดภาพพุทธจิตรกรรม วัสดุที่นำมาสกัดเป็นสีได้จากการแสวงหาและสังเกตทำให้ทราบว่าต้นไม้ที่ให้ความฝาด ซึ่งต้องทดลองชิมหรือทดลองขยำ ถ้ามียาง ยางฝาดจะติดมือ และจากการสังเกตดูความเปลี่ยนแปลงของใบไม้ ใบที่มีความฝาดหรือมียางที่เราคุ้นเคย เช่น ใบฝรั่ง ใบขนุน ใบสบู่เลือดสบู่ดำ เป็นต้น ใบที่ช้ำหากทิ้งไวสักระยะหนึ่งจะเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาล อีกทั้งสวนต่าง ๆ ของตนไม้ที่มีความฝาดสามารถนำมาทดลองสกัดเป็นน้ำสีตามที่ต้องการได้ขั้นตอนของการสกัดน้ำสีหรือผงสี

จากธรรมชาติที่ไม่ซับซ้อน แต่อาจมีความยุ่งยากในเรื่องของการจัดเตรียม การจัดหาวัสดุช่วยสกัดอื่น ๆ เริ่มต้นด้วยการคัดสรรและเลือกสรรวัสดุที่ให้สีตามที่เราต้องการ จัดเตรียมให้อยู่ในสภาพที่พร้อมจะทำการสกัดคือ มีการสับ ซอย หรือเด็ดสวนดอก ใบไว จากนั้นนำลงแช่น้ำที่ได้ต้มไว้อาจทิ้งไวขามคืนหรือประมาณหนึ่งชั่วโมง ขึ้นอยู่กับส่วนต่าง ๆ ของพันธุไม้แต่ละชนิดที่นำมาสกัดด้วย ได้แก่ลำต้น เปลือกไม้ ราก แกน ใบ ดอก ผล เปลือกของผล เมล็ด หรืออาจเรียกได้ว่า แทบทุกส่วนสามารถนำมาเป็นวัตถุดิบ ในการสกัดน้ำสีหรือผงสี สำหรับสกัดเพื่อสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมได้แทบทั้งสิ้น

---

[๑] เทียนศักดิ์ เมฆพรรณโอภาส, **เคมีของสีธรรมชาติและ การย้อม**, (มหาวิทยาลัยมหาสารคาม: มหาสารคาม, ๒๕๓๔), หน้า ๑๕๕ -๑๖๑.

การสกัดสีจากวัตถุดิบธรรมชาติ

วัตถุดิบที่ใช้สกัดสีด้วยภูมิปัญญาของมนุษย์ดั้งแต่อดีตจบถึงปัจจุบันได้มีการเรียนรู้ที่จะใช้ประโยชน์จากสิ่งที่ซึ่งสกัดจากวัตถุดิบธรรมชาติ เป็นการแยกจากการสกัดออกเป็น ๒ ส่วนที่สำคัญ ประการแรกเศษผงจากการสกัดนำมาสร้างสรรค์เป็นสีผงธรรมชาติ ที่ใช้สำหรับการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะ และประการที่สองน้ำจากการสกัดผงจะนำมาย้อมเส้นใยและผืนผ้า เพื่อใช้เป็นเครื่องนุ่งห่มและใช้สอยในชีวิตประจำวัน สีธรรมชาตินั้นสามารถจำแนกตามแหล่งที่มาได้ ดังนี้[๒]

๑) สีธรรมชาติจากแร่ธาตุ (Mineral Dyes) สีธรรมชาติประเภทนี้เป็นสีสารประกอบของโลหะ จำพวก เหล็ก โครเมียม ตะกั่ว แมงกานีส ทองแดง โคบอลด์ และนิกเกิล ซึ่งในเป็นกลุ่มสีที่มีความสำคัญมากแต่ในปัจจุบัน ยังไม่ปรากฏแหล่งผลิตและการใช้สีกลุ่มดังกล่าวมากเท่าที่ควร ประเทศไทยในปัจจุบัน ยังมีการใช้สีธรรมชาติจากแร่ธาตุในการใช้สำหรับการสร้างสรรค์งานทางศิลปะ คือ สีจากโคลน และดินแดง และดินชนิดอื่น ๆ ซึ่งเป็นวัสดุที่มีสารประกอบพวกอะลูมิโนซิลิเกต และสารประกอบโลหะอยู่

ภาพที่ ๖๘ ลักษณะสารสีแดงม่วง มาจาก “ครั่งดิบ”
(ที่มา: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๕ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

๒) สีธรรมชาติจากสัตว์ (Animal Dyes) สีธรรมชาติจากสัตว์ คือ สารสีที่ได้จากสารที่ขับออกจาก ตัวสัตว์ หรือตัวสัตว์เอง สำหรับประเทศไทยมีการใช้สีจากแมลง คือ ครั่ง โดยตัวครั่งจะกินน้ำเลี้ยงของต้นไม้แล้วขับสารแดงที่เรียกว่า ยางครั่ง ออกมาหุ้มรอบตัวเป็นรัง สารขับออกมาจากตัวครั่ง และจะขับสารชนิดหนึ่งซึ่งมีลักษณะเป็นเหมือนยางหรือชันออกมาไว้ป้องกันตัวเองจากศัตรู ซึ่ง

---

[๒] ธีรพล พรมโสภา, **การผลิตผงสีธรรมชาติ เพื่อใช้ในการย้อมเส้นไหมจากพืชท้องถิ่น,** (มหาวิทยาลัยมหาสารคาม: มหาสารคาม, ๒๕๕๐), หน้า ๓๖๗ -๓๗๑.

สารที่ขับถ่ายออกมานี้เรียกว่า “ครั่งดิบ” ตามชื่อเรียก สารนี้มีสีแดงม่วง ลักษณะคล้ายขี้ผึ้งสีเหลืองแก่หรือยางสีส้ม ซึ่งมนุษย์ได้นำมาใช้ประโยชน์กันมานานกว่า ๔,๐๐๐ ปีแล้วดังกล่าวมานี้ ถูกนำมาใช้ประโยชน์ ทั้งในการย้อมสิ่งทอ ผสมในอาหาร และใช้ในอุตสาหกรรมหลายประเภท สำหรับสีที่ได้จากการสกัดด้วยครั่งจะขึ้นกับชนิดของต้นไม้ที่ใช้เลี้ยงครั่ง

๓. สีธรรมชาติจากพืช (Vegetable Dyes) สีที่ได้จากพืชจัดเป็นกลุ่มสารสีหลักของสีสกัดจากธรรมชาติ โดยเป็นสีที่ได้จากทุกสวนของพืชทั้ง ราก เปลือก ลำต้น ใบ เนื้อไม้และเมล็ด ซึ่งสีสกัดกลุ่มนี้มีความหลากหลาย สามารถแบ่งโดยใช้กรรมวิธีการสกัดเป็นเกณฑ์ได้ ๒ กลุ่ม คือ

กลุ่มแรก

การสกัดเย็น หรือการสกัดแบบหมัก เป็นสีสกัดที่ได้จากพืช เช่น ผลมะเกลือ ห้อม และคราม เป็นการสกัดสีจากพืชมีมีกรรมวิธีการสกัดโดยไม่ใช้ความร้อน แต่อาศัยคุณสมบัติธรรมชาติของสารสี และปฏิกิริยาเคมีทางธรรมชาติช่วยให้สารสีติดกับเส้นใย โดยจะหมักเส้นใยไว้ในน้ำสกัดที่อุณหภูมิปกติ ซึ่งพืชแต่ละชนิดจะมีรายละเอียดวิธีการสกัดที่แตกต่างกันตามชนิดของสารสีที่ได้จากพืช[๓]

กลุ่มที่สอง

การสกัดแบบร้อน สีสกัดธรรมชาติที่ใช้การสกัดแบบร้อน จะเป็นสีสกัดที่ได้จากพืชทั่วไปและครั่ง โดยจะนำวัตถุดิบสกัดสีมาสับหรือบดให้ละเอียดแล้วต้มให้เดือดเพื่อสกัดสารสีออกจากพืช จากนั้นจึงทำการย้อมกับเส้นใย จะมีการใช้ความร้อนและสารช่วยสกัด ช่วยให้สารสีติดกับเส้นใย ตัวอย่างของสีสกัดธรรมชาติที่ได้จากพืชและสัตว์ และการแบ่งกลุ่มสีสกัดธรรมชาติจากลักษณะโทนสามารถแบ่งได้ดังนี้

โทนสีแดง ได้จาก ครั่ง รากยอป่า มะไฟ แก่น เมล็ดคำแสด แก่นฝาง เปลือกสมอ ไม้เหมือด เม็ดสะตี ใบสัก เปลือกสะเดา ดอกมะลิวัลย์ แก่นกะหล่ำ แก่นประดู่ เปลือกส้มเสี้ยว

โทนสีเหลือง ได้จาก หัวขมิ้นชัน ขมิ้นอ้อย แก่นไม้พุด ดอกกรรณิการ์ รากฝาง ใบมะขาม ผลดิบมะตูม เปลือกมะขามป้อม เปลือกผลมังคุด ดอกผกากรอง เปลือกประโหด แก่นเข ใบเสนียด แก่นแค แก่นฝรั่ง หัวไพร แก่นสุพรรณิการ์ แกนต้นปีบ ต้นมหากาฬ ใบขี้เหล็ก แก่นขนุน ลูกมะตาย ต้นสะตือ ใบเทียนกิ่ง[๔]

โทนสีน้ำตาล ได้จาก เปลือกไม้โกงกาง เปลือกสีเสียด เปลือกพยอม เปลือกผลทับทิม เปลือกคาง เปลือกโป่งขาว เปลือกสนทะเล เปลือกแสมดำ เปลือกนนทรี เปลือกฝาดแดง เปลือกมะหาด เปลือกเคี่ยม เปลือกติ้วขน ผลอาราง แก่นคุณ

---

[๓] พวงผกา สุนทรชัยนาคแสง, **กายวิภาคและสัณฐานวิทยาของพืชมีดอก**, (กรุงเทพมหานคร: ท็อป, ๒๕๔๘), หน้า ๑๒๓-๑๒๔.

[๔] ประสิทธิ์ ชุติชูเดช, **พืชผักยืนต้น**, (มหาสารคาม: ภาควิชาวิทยาศาสตร์ทั่วไป คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวโรฒ มหาสารคาม, ๒๕๓๗), หน้า ๔๑.

โทนสีน้ำเงิน ได้จาก ใบบวบ ใบหูกวาง เปลือกเพกา เปลือกต้นมะริด เปลือกสมอ เปลือกกระหูด ใบเลี่ยน เปลือกสมอภิเภก ใบตะขบ

โทนสีดำ ได้จาก ผลมะเกลือ ผลสมอภิเภก ใบกระเม็ง ผลมะกอกเลื่อม เปลือกรกฟ้า ผลตับเต่า เปลือกมะเขือเทศ

ถึงแม้ว่าสีสกัดจากธรรมชาติจะมีส่วนในเรื่องของการเป็นผลิตภัณฑ์ที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อม แต่สีสกัดธรรมชาติเองก็มีข้อจำกัดในหลาย ๆ ด้านที่ส่งผลให้การใช้งานถูกจำกัดลง คือ[๕]

๑. ข้อจำกัดในเรื่องของปริมาณสารให้ในวัตถุดิบจากธรรมชาติซึ่งมีน้อย ทำให้สกัดสีได้ไม่เข้มหรือถ้าต้องการสีที่มีความเข้มมากจำเป็นต้องใช้วัตถุดิบธรรมชาติจำนวนมากขึ้น อีกทั้งยังไม่สามารถผลิตได้คราวละมาก ๆ และไม่สามารถผลิตได้คงที่ตามที่ตลาดต้องการ และวัตถุดิบตามธรรมชาติบางชนิดจะมีเป็นบางฤดูกาลเท่านั้น

๒. การควบคุมคุณภาพการสกัดทำได้ยาก เพราะฉะนั้นการสกัดในแต่ละครั้ง ให้ได้ความเข้มสีเหมือนเดิมทุกครั้งจึงเป็นเรื่องยาก เพราะไม่สามารถควบคุมคุณภาพของวัตถุดิบที่ให้สกัดได้

๓. ความคงทนของสีสกัดธรรมชาติโดยส่วนใหญ่มักไม่สูงนัก สามารถซีดจางได้ทั้งจากการโดนแสงแดดหรือเวลาการสร้างสรรค์ที่ผ่านมานานสีย่อมจางลง ซึ่งเป็นผลมาจากสมบัติของตัวสีเอง การปรับปรุงหรือแก้ไขจึงเป็นไปได้ยาก

๔. ขั้นตอนการใช้งานยุ่งยากกว่าสีสังเคราะห์ เนื่องจากต้องเสียเวลาในการสกัดสีธรรมชาติจากวัตถุดิบ และสีที่สกัดได้ส่วนใหญ่ไม่สามารถแปรรูปจากสีน้ำเป็นสีผงได้ด้วยกระบวนการทั่วไป ทำให้การเก็บรักษาทำได้ยาก (แต่สามารถจัดเก็บเป็นสีผงอัดในภาชนะบรรจุสี แต่ได้ในปริมาณที่น้อย เมื่อเทียบกับสีสังเคราะห์ตามท้องตลาดทั่วไป และควรจัดเก็บที่อุณภูมิที่แห้งปราศจากความชื้นจึงจะเก็บได้นาน)

ภาพที่ ๖๙ ภาชนะบรรจุสีผงที่สกัดจากธรรมชาติ
(ที่มา: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

---

[๕] ประไพ ทองเชิญ, **รายงานผลการศึกษาวิจัยเชิงปฏิบัติการแม่สีธรรมชาติในวิถีผ้าพื้นบ้านภาคใต้**, (ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช, ๒๕๔๘), หน้า ๑๔๓-๑๔๖.

แหล่งสีธรรมชาติ	ส่วนที่ให้สี	สีที่ได้
มะเกลือ	ผล	สีดำ, เทา
เพกา	เปลือก	เขียวอ่อน, เขียวขี้ม้า
ฝาง	แก่น, ราก, ฝัก	บานเย็น, ชมพู่, แดงเลือดหมู, สีเหลือง
ประดู่	เปลือก, แก่น	ม่วง, แดงน้ำตาล
เข/กาแล	เนื้อไม้	เหลือง
หว้า	ผล	ม่วงอ่อน
คราม	ใบ	น้ำเงิน
ดอกคำฝอย	ดอก	แดง
ห้อม	ใบ	น้ำเงิน
มังคุด	เปลือกของผล, ใบ	ชมพู, ส้ม
คำเงาะ	เมล็ด	แดงส้ม, แดงน้ำตาล, สัม
ครั่ง (แมลง)	ตัว (สารขับออก)	แดง
สะเดา	เปลือก, แก่น	สีน้ำตาล
ยูคา	เปลือก, แก่น	น้ำตาลเหลือ
ต้นวุ้น	เปลือก, แก่น	แดงออกม่วง

ตารางที่ ๔ แหล่งสีธรรมชาติ และส่วนที่ให้สี[๖]
(ที่มา: อนันต์เสวก เหว่ซึ่งเจริญ, ๒๕๔๓)

วิธีการและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในปัจจุบัน[๗]

การทำแห้งหรือการขจัดน้ำ เป็นการใช้ความร้อนภายใต้สภาวะควบคุมเพื่อกำจัดน้ำส่วนใหญ่ที่อยู่ในวัสดุโดยการระเหยน้ำหรือการระเหิดของแข็งในการอบแห้งแบบระเหิด

๑. การทำแห้งโดยการตากแดด

สามารถทำให้ผลิตภัณฑ์แห้งโดยใช้พลังงานความร้อนจากแสงแดด จึงเป็นวิธีที่มีค่าใช้จ่ายน้อยที่สุด แต่เป็นวิธีที่มีความเสี่ยงต่อความเสียหายที่จะเกิดขึ้นจากการแปรปรวนของสภาพอากาศและยากต่อ การควบคุมให้มีความสะอาดถูกสุขลักษณะ

๒. การใช้เครื่องอบแห้งแบบใช้ลมร้อน

Tray dryer เป็นการอบแห้งโดยนำผลิตภัณฑ์ วางใส่ถาดเรียงเป็นชั้น ๆ ในตู้อบ ที่มีการเป่าลมร้อนผ่านคอยด์ร้อนหรือ heater เหมาะสำหรับโรงงานขนาดเล็ก

---

[๖] อนันต์เสวก เหว่ซึ่งเจริญ, **คู่มือย้อมสีธรรมชาติ ฉบับชาวบ้าน สีเขียว สีน้ำตาล และสีดำ เล่ม ๑**, (เชียงใหม่: หน่วยพิมพ์เอกสารวิชาการ คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๓), หน้า ๙-๑๒.

[๗] อัจฉราพร ไศละสูต, **คู่มือการย้อมสี,** (กรุงเทพมหานคร: ศูนย์หนังสือ, ๒๕๒๗), หน้า ๒๓-๒๕.

Tunnel dryer เป็นเครื่องอบแห้งแบบกึ่งอัตโนมัติ ถึงแม้ว่าจะมีการพัฒนาเครื่องอบแห้งแบบต่อเนื่องมาใช้เพิ่มมากขึ้นก็ตาม เนื่องจากเป็นเครื่องแบบง่าย ๆ สารพัดประโยชน์ สามารถอบผลิตภัณฑ์ไม่จำกัดขนาดและรูปร่าง

Belt dryer ใช้หลักการเดียวกับ tunnel dryer แต่เปลี่ยนจากถาดเป็นสายพานเคลื่อนที่ต่อเนื่อง จึงช่วยลดแรงงานในขั้นตอนการนำเข้าและเอาผลิตภัณฑ์ออก ข้อดีของการอบแห้งด้วยวิธีนี้มี ๖ ประการ ดังนี้[๕]

๑) อบแห้งได้รวดเร็ว

๒) สามารถควบคุมอุณหภูมิได้สม่ำเสมอตลอดระยะเวลาการอบ

๓) มีประสิทธิภาพการใช้พลังงานสูง

๔) สามารถเลือกระยะเวลาที่ผลิตภัณฑ์อยู่ในเครื่องอบได้ตามต้องการ

๕) การใช้งานและการดูแสรักษาเครื่องทำได้ง่าย

๖) สามารถปรับกระบวนการให้เป็นแบบอัตโนมัติได้ง่าย

๓. Explosion puffing

ในกระบวนการนี้เริ่มต้นนำผลิตภัณฑ์มาอบแห้งด้วยวิธีการปกติ จากนั้นนำมาให้ความร้อนในถังทรงกระบอกความดันสูงด้วยการเพิ่มระดับความร้อนเรียกว่า GUN ที่มีฝาปิดเปิดได้ เมื่อน้ำในผลิตภัณฑ์ถูกให้ความร้อนเหนือจุดเดือดที่ระดับความสูงกว่าบรรยากาศในถัง และเปิดถังอย่างรวดเร็วจะทำให้ไอน้ำที่อยู่ในผลิตภัณฑ์สร้างโครงสร้างรูพรุนซึ่งทำให้สามารถระเหยได้อย่างรวดเร็ว แต่ผลิตภัณฑ์สามารถดูดน้ำกลับได้อย่างรวดเร็วด้วย จากนั้นจึงนำผลิตภัณฑ์มาอบแห้งจนมีความชื้นเหลือเพียง ๔-๕ % ความสำเร็จของการระเหยน้ำจะขึ้นอยู่กับความชื้นเริ่มต้นก่อนนำมาเข้าเครื่อง วิธีการนี้จะมีต้นทุนสูงกว่าวิธีการอื่น ๆ แต่ระยะเวลาในการทำแห้งสั้น

๔. Vacuum drying

เป็นการระเหยน้ำที่อุณหภูมิต่ำกว่าจุดเดือดภายใต้บรรยากาศปกติ ผลิตภัณฑ์ที่ได้จะมีคุณภาพดี แต่กระบวนการนี้จำเป็นต้องมีค่าใช้ง่ายในการติดตั้งและดำเนินกระบวนการสูง จึงเหมาะสำหรับผลิตภัณฑ์ที่มีมูลค่าสูงหรือผลิตภัณฑ์ที่ต้องการให้มีความชื้นต่ำโดยไม่เกิดการทำลายของตัวผลิตภัณฑ์ ชนิดของเครื่องอบแห้งแบบสุญญากาศมี ๔ ชนิดได้แก่

Vacuum shelf dryer เป็นระบบที่ง่ายที่สุดสำหรับเครื่องอบแห้งสุญญากาศ เครื่องประกอบด้วยตู้สุญญากาศ ซึ่งภายในมีชั้นรองรับถาดวางผลิตภัณฑ์ ตัวชั้นอาจได้รับความร้อนจากไฟฟ้าซึ่งจะถ่ายเทความร้อนไปยังผลิตภัณฑ์โดยการนำความร้อนหรือใช้อากาศร้อนเป็นตัวพาความร้อนไปยังชิ้นผลิตภัณฑ์ อุปกรณ์ที่จำเป็นสำหรับระบบ คือ คอนเดนเซอร์ซึ่งเป็นตัวเก็บไอน้ำอาจอยู่ภายในหรือนอกตู้ เครื่องนี้จะเหมาะสำหรับการผลิตแบบ batch สามารถบำรุงรักษาได้ง่าย เหมาะสำหรับการใช้ระดับสุญญากาศสูง ๆ สามารถใช้ได้กับผลิตภัณฑ์ในทุกรูปแบบ ตั้งแต่รูปของเหลว ของเหลวข้น ผง หรือ ชิ้น

Conical rotating vacuum dryer เป็นการผลิตแบบ batch เป็นถังสุญญากาศทรงกระบอกหมุน ซึ่งทำให้ผลิตภัณฑ์เกิดการลื่นไหลผ่านผนังของถังที่หุ้มด้วยชั้นของน้ำร้อนรอบ ๆ

---

[๕] นิตยา มหาไชยวงศ์, **สีธรรมชาติ**, (Online], แหล่งที่มา: www.isticmulacth, (๒๓ มกราคม ๒๕๖๖).

ซึ่งเป็นการเพิ่มความร้อนให้กับผลิตภัณฑ์อย่างทั่วถึง เหมาะสำหรับผลิตภัณฑ์ ที่มีลักษณะเป็นผง และชิ้น และไม่มีการเกาะติดกันหรือติดผนัง ซึ่งจะทำให้ลดอัตราการถ่ายเทความร้อนและการอบแห้ง

Rotary vacuum dryer เป็นเครื่องที่มีประสิทธิภาพสูง มีลักษณะเป็นลูกกลิ้งแนวนอนไม่เคลื่อนที่ หุ้มด้วยชั้นของน้ำร้อน เป็นการทำงานแบบ batch ใช้ได้กับผลิตภัณฑ์หลากหลายและต้องการระดับสุญญากาศสูงๆ

Continuous vacuum drying เป็นการผลิตแบบต่อเนื่อง โดยการอบด้วยระบบสุญญากาศรวมกับ belt dryer ให้ความร้อนโดยใช้รังสีอินฟาเรดหรือให้ความร้อนจากแลบร้อนด้านบนหรือล่าง[๙]

๕. Freeze drying

เป็นระบบการทำให้แห้งโดยใช้ความเย็น ในการเปลี่ยนสภาพผลิตภัณฑ์จากของเหลวหรือของที่มีความชื้นให้เป็นของแข็งกรอบหรือเป็นเกล็ด การทำให้แห้งโดยใช้ความเย็นนี้จะทำให้แทบไม่มีความชื้นขึ้น หรือน้ำอยู่ในผลิตภัณฑ์เลย จึงสามารถคงคุณค่าผลิตภัณฑ์ไว้ได้เกือบร้อยเปอร์เซ็นต์

นอกจากคงคุณค่าแล้ว ระบบ Freeze Dry ยังมีข้อดี คือ เมื่อผลิตภัณฑ์ได้รับน้ำหรือความชื้นแล้ว ก็จะสามารถกลับคืนสภาพดีเกือบเหมือนเดิมก่อนการทำ Freeze Dry สำหรับข้อเสียของวิธีนี้คือลงทนสูง ใช้ค่าใช้จ่ายสูงในการทำแห้ง

๖. Foam-mat drying

เป็นการทำแห้ง (dehydration) ที่ใช้กับของเหลว ซึ่งขั้นตอนสำคัญ คือ ทำให้ผลิตภัณฑ์ที่ต้องการทำแห้งให้เป็นโฟม (foam) ก่อนแล้วจึงนำมาทำแห้งด้วยวิธีการต่าง ๆ เช่น อบแห้งในตู้อบแห้ง (cabinet drier) การทำแห้งแบบแช่เยือกแข็ง (freeze drying) จากนั้นอาจนำมาบดละเอียดให้เป็นผง ต้นทุนที่ใช้จะต่ำกว่าการใช้ตู้อบสุญญากาศหรือการใช้ freeze drying

๗. Spray drying

เป็นการทำให้ของเหลวกลายเป็นผงโดยการพ่นของเหลวเข้าไปใน chamber ที่มีการพ่นลมร้อนเพื่อทำให้ความชื้นระเหยออกไป ใช้ได้เฉพาะกับผลิตภัณฑ์ที่ทนทานต่อความร้อน

สีธรรมชาติกับงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

สีที่ปรากฏในงานพุทธจิตรกรรมล้านนานั้นมีอยู่หลากหลายชนิดแลวแต่ช่างหรือสล่าจะถนัด ยิ่งในงานสมัยปจจุบันสีมีมาก สีมีคุณสมบัติมากขึ้นกว่าเกาการเลือกใชสียิ่งสะดวกมากขึ้น แต่กอนนั้นสีต่าง ๆ มีไม่มาก สีที่ใชกันจริง ๆ เป็นสีฝุ่น (PIGMENT POWER) ซึ่งเป็นหลักในการเรียนจัดเป็นหมูใหญ่ ๆ ด้วยกัน ๔ หมู มีสีดำ สีขาว สีแดง สีเหลือง สีคราม รวมเรียกวา “สีเบญจรงค์” สีต่าง ๆ ที่แปลกออกไปช่างก็ผสมขึ้นจากสีในจำนวน ๕ สีทั้งสิ้น การเก็บรักษาควรเก็บใสขวดที่ปดด้วยฝาเกลียวอย่าเก็บในที่ชื้นจะทำใหสีจับกันเป็นกอน อาจเปลี่ยนสภาพได้สีบางชนิดเป็นแท่งควรหอกระดาษใหมิดชิด อย่าใหฝุ่นจับได้เพราะจะทำใหยุงยากตอนผสมสีหรือระบายภาพ สีโบราณแบ่งเป็นสี

---

[๙] สุรีย์รัตน์ วงคงคำ และพิมพ์สิริ ปัสกล, **การสกัดผงสีจากเปลือกสะเดา**, (โครงการในงานเคมีสิ่งทอระดับปริญญาตรี สาขาเทคโนโลยีเคมีสิ่งทอ คณะอุตสาหกรรมสิ่งทอและออกแบบแฟชั่น: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร, ๒๕๕๒), หน้า ๓๔-๓๘.

หลักจำนวน ๕ สีมี ลักษณะและคุณสมบัติต่างกันออกไป สีโบราณเป็นสีฝุ่นที่ได้มาจากธรรมชาติ ดิน หิน แรธาตุ พืช สัตว นำมาผานกระบวนการปรุงสีด้วยการนำวัตถุธาตุจากธรรมชาติมาบดให ละเอียดเป็นผงผสมกาวที่นำมาจากหนังสัตวกระดูก สัตวสำหรับช่างจิตรกรรมไทยนิยมใชกาวเม็ด มะขามและกาวกระถินเป็นตัวช่วยใหสีเกาะติดพื้นผิวหนาวัตถุไม่หลุดได้โดยง่าย ภาพพุทธจิตรกรรม ล้านนาแบบประเพณีโดยทั่วไปจะใชสีหลายสีเรียกวา พหุรงค ช่างไทยหรือสล่าจะใชสีใหมีโครงสีสวน รวม ออกไปทางใด ทางหนึ่ง เชน ออกไปทางสีแดง หรือออกไปทางสีเหลือง และเนนตัวเอกของเรื่อง ด้วยการปิดทองแววววาวนำมาซึ่งเอกภาพ และความศรัทธา นอกจากนั้นพุทธจิตรกรรมล้านนายังใชสี แทนบุคคลตามเนื้อเรื่อง อาทิเชน พระอินทรสีเขียว หนุมานสีขาว เป็นตน ซึ่งการจะเขาใจพุทธ จิตรกรรมล้านนาจึงตองมีความรูเกี่ยวกับเนื้อเรื่องในวรรณคดีไทยต่าง ๆ ด้วย[๑๐]

จากการสังเคราะห์ในงานวิจัยการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้ วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ” โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) แบบสอบถาม และแบบวิพากษ์กับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information) ได้แก่ พระสงฆ์ ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และ กลุ่มศิลปิน เยาวชน นิสิต นักศึกษา และสถาบันการศึกษาทางศิลปะ จึงได้ผลสรุปที่เป็นองค์ความรู้ ของกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้แบบล้านนาร่วมสมัย มี ๕ ข้อ ดังนี้[๑๑]

๑. เฮียนฮู้ (การเรียนรู้) เป็นแนวคิดสำคัญของกิจกรรม คือ เป็นกิจกรรมที่บูรณาการทั้ง ภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เรื่องราว ความสำคัญของศิลปะล้านนา จากศิลปวัตถุและ สถานที่จริง ประกอบกับข้อความรู้จากคู่มือและการทำกิจกรรมการตอบคำถาม ถ่ายภาพ วาดภาพ ทดลองทำกิจกรรม และการสร้างสรรค์งานศิลปะที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะล้านนา โดยเป็น กิจกรรมที่มีการเตรียมความพร้อมด้านอุปกรณ์และสื่อต่าง ๆ มีการใช้บทบาทสมมติและมีรูปแบบ กิจกรรมที่เหมาะสมกับธรรมชาติของผู้เข้าร่วมกิจกรรม เพื่อให้ผู้เรียนได้เรียนรู้อย่างสนุกสนาน เกิด อารมณ์ร่วมกับบทบาทสมมติและบริบททางประเพณีล้านนาของกิจกรรม[๑๒]

๒. ตวยฮอย (การสืบทอดวิธีการ) เป็นการเรียนรู้จากการกระทำจริงได้พัฒนาต่อมาจน เป็นการส่งต่อ (transmission) แด่คนรุ่นหลัง ด้วยการสาธิตวิธีการ การสั่งสอนด้วยการบอกเล่า (oral tradition) และการสร้างองค์ความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร (literary tradition) ซึ่งโดยทั่วไปการสืบ

---

[๑๐] ศูนย์วิชาการและเทคโนโลยีสิ่งทอพื้นบ้าน สถาบันวิจัยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, **การย้อมสีธรรมชาติ.** [Online] แหล่งที่มา: www.ist.cmu.ac.th, (๓ มีนาคม ๒๕๖๖).

[๑๑] วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมไทยประเพณี**, (กรุงเทพมหานคร: โบราณคดี กรมศิลปากร), หน้า ๘-๑๒.

[๑๒] ภาณุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา,** (กรุงเทพมหานคร : เมืองโบราณ, ๒๕๔๑), หน้า ๑๐.

ทอดภูมิปัญญาของชาวบ้านทุกภูมิภาค จะนิยมสองวิธี แรกคือ สาธิตวิธีการ และสอนเป็นวาจา ในกรณีที่เป็นศิลปะหรือวิทยาการระดับที่มีความซับซ้อน หรือลึกซึ้ง จึงจะใช้วิธีการถ่ายทอดเป็นลายลักษณ์อักษรในรูปของ ตำรา หรือผูกเป็นวรรณกรรมคำสอน คำตักเตือน ภาษิต คู่มือ แผนที่ และตำนาน นิทาน ฯลฯ สุดแต่จะสะดวกและจะเห็นวาสอดคล้องกับพื้นฐานของชาวบ้าน การสืบทอดทั้งโดยวาจาและลายลักษณ์อักษร หรือการสาธิตก็ไม่มีอะไรตายตัว แต่จะปรับเปลี่ยนไปตามเหตุปัจจัยที่อยู่ในการรับรู้ของคนผู้เป็นเจ้าของวัฒนธรรม ในบางกรณีความรู้ที่สั่งสมไว้ก็อาจถดถอยหรือสูญหายได้[๑๓]

๓. ยะจ้าง (การปฏิบัติในการทำงาน) เป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะล้านนา ในการสร้างสรรค์งานศิลปะล้านนามีกระบวนการหรือขั้นตอนตามลำดับ ดังนี้

๑. การรับรู้ (Perception) คือ การที่มนุษย์ใช้ประสาทสัมผัสด้านต่าง ๆ รับรู้และชื่นชมในธรรมชาติและสภาพแวดล้อมรอบตัว ได้แก่ การสัมผัสรับรู้ด้วยประสาทตาในการมองเห็นความงามของธรรมชาติ เช่น ภาพดอกบัวที่ชูช่ออยู่เหนือน้ำ ภาพดวงอาทิตย์ยามลับขอบฟ้า และการสัมผัสด้วยประสาทหูในการได้ยินเสียงจากธรรมชาติหรือจากเทคโนโลยีสมัยใหม่ เช่น เสียงนกร้องอันไพเราะและบริสุทธิ์ เสียงน้ำตกกระทบโขดหิน ภาพและเสียงเหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจให้มนุษย์สร้างสรรค์งานศิลปะ เช่น วาดภาพบันทึกความงามและความรู้สึกจากธรรมชาติ แต่งเพลงหรือบรรเลงดนตรีบรรยายความงามของธรรมชาติหรือเลียนเสียงธรรมชาติ

๒. ประสบการณ์ (Experience) คือ การที่มนุษย์ผ่านภาวะการรับรู้ ได้เห็น ได้ฟัง และได้ปฏิบัติด้วยตนเองมาแล้วบ่อยครั้งจนสั่งสมเป็นประสบการณ์และความชำนาญ เช่น ศิลปินมีใจรักและชื่นชมความงามของธรรมชาติ โดยเฉพาะดอกไม้นานาพรรณ จึงมักจะเข้าไปสัมผัสชื่นชมกับความงามของธรรมชาติเหล่านั้น และนิยมถ่ายทอดความงามด้วยการวาดภาพ จึงเกิดประสบการณ์และความชำนาญในการวาดภาพธรรมชาติเป็นพิเศษ ศิลปินบางคนมีความเจนจัดในการวาดภาพสีน้ำ นักเรียนอาจวาดภาพจากประสบการณ์ในชีวิตประจำวัน เป็นต้น

๓. จินตนาการ (Imagination) คือ การคิดสร้างภาพในจิตใจก่อนที่จะสร้างสรรค์ออกมาเป็นผลงานศิลปะโดยมีพื้นฐานมาจากการได้สัมผัส รับรู้ธรรมชาติและสภาพแวดล้อมจนเกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะ สั่งสมเป็นประสบการณ์และความชำนาญ ขยายผลเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะด้วยจิตนาการ มิใช่เพียงการถ่ายทอดจากประสบการณ์และจากสิ่งที่ตามองเห็นเท่านั้น แต่เป็นการแสดงออกจากภายในสู่ภายนอก สะท้อนความคิดสร้างสรรค์อย่างอิสระและหลากหลาย ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับสภาพการรับรู้ แรงบันดาลใจ และประสบการณ์ของผู้สร้างสรรค์งานที่แตกต่างกัน

---

[๑๓] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทย-แบบประเพณีและแบบสากล**, (กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๕), หน้า ๑๖๓.

๔. แป๋งต่อ (การพัฒนาต่อยอด) ซึ่งหมายถึงเศรษฐกิจสร้างสรรค์ คือ “การสร้างมูลค่าที่เกิดจากความคิดของมนุษย์” เป็นแนวคิดการขับเคลื่อนเศรษฐกิจบนพื้นฐานของการใช้องค์ความรู้ (Knowledge) การศึกษา (Education) การสร้างสรรค์งาน (Creativity) และการใช้ทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual property) ที่เชื่อมโยงกับรากฐานทางวัฒนธรรม เมื่อผสานกับความรู้เทคโนโลยีและนวัตกรรมสมัยใหม่นำไปสู่อุตสาหกรรมสร้างสรรค์ (Creative Industries) หรืออุตสาหกรรมการผลิตที่ต้องพึ่งพาความคิด สร้างสรรค์เป็นวัตถุดิบสำคัญ “เศรษฐกิจสร้างสรรค์” เป็นแนวคิดการพัฒนาเศรษฐกิจที่มีประวัติยาวนาน ซึ่งได้ถูกนำมาใช้เป็นหนึ่งในยุทธศาสตร์หลักในการพัฒนาประเทศของหลายประเทศชั้นนำของโลก เพื่อใช้เป็นแนวทางในการส่งออกวัฒนธรรมของประเทศไปสู่สากล โดยใช้วัฒนธรรมผสานกับความคิดสร้างสรรค์ เป็นพลังขับเคลื่อนเศรษฐกิจและสังคม สร้างสรรค์สินค้าทางวัฒนธรรม เพื่อดึงเงินตราจากต่างประเทศกลับเข้ามา ผ่านอุตสาหกรรมการผลิตสินค้าและการท่องเที่ยว ที่ใช้ความคิดสร้างสรรค์พัฒนาสินค้าให้มีคุณภาพ ใช้ทรัพยากรน้อยแต่ได้มูลค่ามากขึ้น เป็นการช่วยกระจายรายได้ไปสู่ประชาชนในวงกว้าง ประเทศไทยเองมีภูมิปัญญาสร้างสรรค์ผลิตภัณฑ์จากมรดกศิลปวัฒนธรรม ซึ่งสืบทอดมาเป็นงานช่างสิบหมู่ ทั้งงานประติมากรรม งานจิตรกรรม และงานประณีตศิลป์ อีกทั้งมีภูมิปัญญาท้องถิ่นที่สร้างงานศิลปหัตถกรรมที่ประณีตวิจิตรอันทรงคุณค่าในแบบดั้งเดิมอยู่แล้ว อาทิ การทอผ้าไหม การทำเครื่องปั้นดินเผา การทำเครื่องเงิน เครื่องทอง แม้แต่งานจักสานจากวัตถุดิบต่าง ๆ

๕. ต๋ามฮีตฮอย (การถ่ายทอด) เป็นส่วนกระบวนการเรียนรู้ตามธรรมชาติของชุมชนท้องถิ่นในเรื่องกระบวนการเกิดของภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือภูมิปัญญาชาวบ้านที่เกี่ยวกบกระบวนการเกิดของวัฒนธรรมนั้น สรุปได้ดังนี้คือ[๑๔]

๑. การเรียนรู้กระบวนการเรียนรู้เกิดขึ้นจากศักยภาพของชาวบ้านในการแสงหาทางรอด ต่อสภาพปัญหาที่รุมเร้าอยู่ โดยมีชาวบ้านผู้ที่มีความสามารถในการวิเคราะห์ คิดค้น ทดลองและสรุปบทเรียน ผสมผสานความรู้กับเทคโนโลยีจากภายนอก อาจกล่าวได้ว่าชุมชนมีความรู้ ความเข้าใจสังเกตถึงสภาพของชุมชนและได้ใช้ความรู้ สติปัญญา จนเกิดเป็นองค์ความรู้ที่กระทบสืบต่อกนมา

๒. การสั่งสมความรู้หรือภูมิปัญญาเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการเรียนรู้ การสั่งสมความรู้ได้มา ๒ ทาง คือ การสั่งสมด้วยตนเองโดยเรียนรู้มาจากประสบการณ์ในชีวิต การอยู่ร่วมกันในสังคม อีกทางหนึ่ง คือ มีผู้ถ่ายทอดให้ในรูปของวัฒนธรรม ประเพณีและวิถีการดำรงชีวิต ซึ่งความรู้จะถูกสั่งสมไว้ในตัวคน ๆ หนึ่ง เรียกว่า ปราชญ์ชาวบ้าน ได้ถูกสั่งสมมาจากประสบการณ์และได้รับการถ่ายทอดจากคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง คือ ได้รับการถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษผ่านการลองผิดลองถูก และปรับให้ใช้ได้ภายใต้เงื่อนไขทางเศรษฐกิจ สังคม สิ่งแวดล้อมของท้องถิ่นและ

---

[๑๔] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา (เอกสารคำสอนรายวิชา ๓๑๗๔๐๕)**, (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๖), หน้า ๑๑๗.

สอดคล้องกับระบบนิเวศภูมิปัญญาที่สั่งสมนี้ สามารถนำไปใช้ในการปรับตัวให้เข้ากับธรรมชาติ และการดำรงเผ่าพันธุ์

๓. การถ่ายทอดและกระจายความรู้ หรือภูมิปัญญาจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งโดยผ่านความเชื่อทางศาสนา ความเชื่อเรื่องผีและการผลิตวิถีชีวิตในระบบนิเวศเดียวกันไม่ได้มีการเขียนบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษรแต่มีผู้ที่ถ่ายทอดภูมิปัญญา เรียกว่า ปราชญ์ชาวบ้าน ได้สืบสานภูมิปัญญาอยางต่อเนื่องมาหลายชั่วอายุคน

๔. การปรับเปลี่ยนและการประยุกต์ใช้ความรู้ หรือภูมิปัญญาในการอนุรักษ์ โดยมากจะเป็นการประยุกต์จากวัฒนธรรมส่วนที่มองไม่เห็น คือ การประยุกต์ตัวคุณค่าที่แฝงเร้นอยู่ภายใน ซึ่งต้องอาศัยความเข้าใจที่ละเอียดอ่อนเกิดจากภูมิปัญญา ของชาวบ้านเองเป็นหลัก

ภาพที่ ๗๐ การสังเคราะห์กระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้แบบล้านนาร่วมสมัย
(ที่มา: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย, ๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

การสร้างสรรคงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ด้วยการศึกษาวิจัยวัสดุจากธรรมชาติที่ให้สีเพื่อใช้ในการสร้างสรรคงานพุทธจิตรกรรมเป็นการศึกษาเพื่อผลิตสีที่ได้จากวัสดุธรรมชาติเพื่อนำมาใช้ในการเขียนภาพพุทธจิตรกรรม กระบวนการเขียนภาพผู้วิจัยได้ศึกษากระบวนการเขียนภาพแบบโบราณ โดยใช้การเตรียมน้ำเทือกเคี่ยวกาวเม็ดมะขาม ผสมกับดินสอพองใช้ในการรองพื้นกอนเขียนภาพ เมื่อร่างภาพเสร็จสมบูรณแลวจะใช้สีที่ได้จากการสกัดจากธรรมชาติมาใช้ในการเขียนภาพโดยผสมกับกาวกระถินอัตราสวน ๓ : ๑ ก็จะสามารถนำไปใช้ระบายลงบนภาพได้การผสมสีสามารถนำสีผสมกัน ได้ตามทฤษฎีสีในทางศิลปะ นอกจากนี้สวนที่เป็นเครื่องประดับของตัวละครในภาพจะใช้ทองคำเปลวปิดลงไปโดยใช้ยางมะเดื่อเป็นตัวช่วยในการปิดทองด้วย[๑๕]

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าสีธรรมชาติเป็นสีที่ได้จากวัตถุในธรรมชาติที่นำมาผานกระบวนการสกัดสี ในการศึกษาครั้งนี้มีขอบเขตศึกษาเฉพาะกลุมสีที่ได้จากวัสดุ แร่ธาตุ และพืชเศรษฐกิจทางล้านนา ซึ่งพืชแต่ละชนิดมีส่วนประกอบที่นำมาใช้ในการสกัดที่แตกต่างกัน ทั้งใบ ราก ดอก ลำตน ผล และยาง อีกทั้งยังตองเลือกใช้วิธีการสกัดที่เหมาะสมเพื่อให้ได้น้ำสีที่มีความเข้มขน ทั้งวิธีการตม การหมักหรือกระทั่งการนำไปบดให้เป็นผง สามารถนำไปใช้ประโยชนได้ การศึกษาวิจัยในครั้งนี้นำน้ำสีที่ได้ไปผานกระบวนการตกตะกอนเพื่อแปรรูปสีให้อยู่ในรูปผงสีบรรจุในภาชนะที่ได้เตรียมไว้เฉพาะ เพื่อให้สามารถเก็บรักษาได้ยาวนานยิ่งขึ้นและนำไปใช้ได้สะดวกมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยได้นำสีที่ได้จากการสกัดจากธรรมชาติมาใช้ในการเขียนภาพพุทธจิตรกรรมล้านนาต่อไป

๔.๒ การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์ในการเขียนภาพพุทธจิตรกรรมในเบื้องต้นมีแบบแผนกำหนดหลายขั้นตอน ทุกขั้นตอนมีวิธีปฏิบัติอย่างสุขุมเคร่งครัด นอกจากฝีมือช่างเขียนที่ต้องพัฒนาตนเองอยู่เสมอแล้ว ช่างต้องสันทัดในกรรมวิธีการสร้างด้วย การเขียนภาพพุทธจิตรกรรมเป็นงานเสมือนยุ่งยากซับซ้อนขึ้นอยู่กับเวลา ปัจจุบันการเขียนผลงานศิลปกรรมลักษณะนี้หาผู้สืบทอดได้ค่อนข้างน้อย ทำให้ความรู้เกี่ยวกับเทคนิค วิธีการเขียนพุทธจิตรกรรมไทยประเพณีเกือบสูญสิ้น แต่ยังมีผู้สนใจจดจำความรู้เหล่านั้นไว้ นำตำรับตำราที่บันทึกและคำบอกเล่ามาปฏิบัติ จึงสามารถเป็นแนวทางสืบต่อการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้เป็นอย่างดี[๑๖]

วัสดุและอุปกรณ์ เพื่อการเขียนภาพพุทธจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ช่างสมัยก่อนจะทำขึ้นมาใช้เองทุกอย่าง อุปกรณ์การเขียนนับตั้งแต่พู่กัน แปรงขนาดต่าง ๆ เมื่อประดิษฐ์ขึ้นใช้จึงมักห่วง

---

[๑๕] ชาญคณิต อาวรณ์, **จิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติฯ**, (กรุงเทพมหานคร: หสม.สำนักพิมพ์มิวเซียมเพรส, ๒๕๖๓), หน้า ๒๑.

[๑๖] สัมภาษณ์, **ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง ศิลปินล้านนาผู้วาดภาพพุทธจิตรกรรม**, ๒๐ มีนาคม ๒๕๖๖.

แหนมิยอมให้มีผู้ร่วมใช้ เพราะมีความถนัดมือในอุปกรณ์เครื่องใช้ที่ตนเองสร้าง ส่วนวัสดุการเขียนที่สำคัญ ได้แก่ สีฝุ่น ก็จะตระเตรียมขึ้นเองเช่นกัน พุทธจิตรกรรมที่สร้างขึ้นด้วยวัสดุธรรมชาติทุก ๆ อย่างรวมทั้งสีฝุ่น เมื่อนำมาเขียนหรือระบายลงบนพื้นผิวที่เตรียมไว้ด้วยวัสดุธรรมชาติด้วยกัน ย่อมเข้ากันได้ จะยึดติดจับกันได้คงทนถาวรมีอายุได้นานนับร้อยปี

ความเจริญของบ้านเมืองในปัจจุบัน เกื้อกูลให้การสร้างงานศิลปกรรมได้มากกว่าสมัยโบราณ เพราะวัสดุอุปกรณ์จากต่างประเทศมีให้เลือกใช้หลากหลาย อย่างไรก็ตาม วัสดุอุปกรณ์ทั้งหลายที่บรรดาครูช่างไทย ในอดีตคิดค้นพัฒนาสร้างขึ้น อาจพิจารณาว่าเป็นกรรมวิธีที่ยุ่งยากซับซ้อน แต่เป็นภูมิปัญญาไทยที่คงมีคุณค่าสูง มีเกียรติภูมิของเอกลักษณ์ความเป็นศิลปะไทยอย่างมีศักดิ์ศรี จึงเป็นความภาคภูมิใจในความสามารถของช่างครูในอดีตอย่างยิ่ง ด้วยเหตุนี้ จะได้ประมวลกรรมวิธีการเตรียมพื้นผนังที่ใช้เขียนระบายภาพพุทธจิตรกรรมไทยตามแนวทางของครูช่างโบราณมาแสดงไว้ตามลำดับขั้นตอนของการปฏิบัติ

การเตรียมพื้นผนัง

การเตรียมพื้นผนังที่ใช้เขียนระบายภาพพุทธจิตรกรรมไทยแบบโบราณ ก่อนอื่นจะต้องรู้จักส่วนประกอบที่เป็นผนังตามกรรมวิธีโบราณก่อน อุโบสถทุกวัดแต่โบราณผนังจะก่ออิฐถือปูน เฉพาะปูนที่นำมาใช้ เรียกกันหลายอย่างว่า ปูนตำ ปูนน้ำอ้อย ได้มาจากการนำปูนขาวมาหมักแช่น้ำไว้นานแรมเดือน ปูนขาวได้มาจากหินปูนที่มีคุณภาพดี เนื้อหินปูนบริสุทธิ์ ไม่มีธาตุหรือสารชนิดอื่นเจือปน เผาด้วยความร้อน ๙๐๐ องศาเซลเซียส ปูนจะสุกเป็นก้อนขาว นำลงหมักในบ่อ ซึ่งกรุด้วยหินทราย อิฐและไม้ อย่างน้อย ๓ เดือน ยิ่งนานก็ยิ่งดี ปัจจุบันจะหมักปูนขาวไว้ในบ่อปูนซีเมนต์ โดยแช่ปูนก้อนลงในบ่อหนึ่ง เมื่อเย็นแล้วตักกรองลงอีกบ่อหนึ่ง กำจัด กาก ผง และสิ่งเจือปนอื่น ๆ ออกให้หมดเพื่อให้ได้เนื้อปูนละเอียด ใส่น้ำครึ่งบ่อและปูนครึ่งบ่อ หมั่นกวนและถ่ายน้ำบ่อย ๆ จนปูนจืด จึงจะใช้ได้ แล้วนำไปผสมกับส่วนผสมอื่น ๆ เพื่อทำเป็น “ปูนฉาบ” ช่างปูนแต่ก่อนมีความรู้ในการเตรียมปูน เพื่อใช้ฉาบผนังเป็นอย่างดี คือได้เนื้อปูนที่มีคุณภาพ มีคุณสมบัติคงทนจับติดผนังแน่น เห็นตัวอย่างได้จากวัดทั้งหลาย แม้กาลเวลาจะผ่านพ้นมานานนับเป็นร้อย ๆ ปี เนื้อปูนก็ยังมีความคงทนอย่างยิ่ง[๑๗]

การทาปูนฉาบ

ส่วนผสมปูนฉาบประกอบด้วย กาวหนังสัตว์ ยางเถาด้วน ยางประดู่ น้ำอ้อย และทรายละเอียด ดังนี้

---

[๑๗] สมชาติ มณีโชติ, **จิตรกรรมไทย,** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๙), หน้า ๑๗-๑๘.

กาวหนังสัตว์ได้จากการนำหนังสัตว์ คือ หนังวัว หรือหนังกระต่ายมาตัดเป็นเส้นเล็กๆ เผาไฟพอผิวเกรียม แล้วใส่ภาชนะตั้งไฟเคี่ยวจนได้น้ำกาวเหนียว ปัจจุบันกาวหนังสัตว์มีจำหน่ายตามร้านวัสดุก่อสร้าง

ยางเถาหัวด้วน ต้นเถาหัวด้วนเป็นเถาวัลย์ชนิดหนึ่ง ลักษณะคล้ายต้นฝอยทองสีเขียว ไต่พันขึ้นตามต้นไม้ใหญ่ เป็นยางที่มีความเหนียวมาก

ยางบง ต้นบงเป็นไม้ยืนต้น มียางที่เปลือก นำเปลือกมาสับเป็นชิ้นเล็ก ๆ แช่น้ำทิ้ง ยางต้นบงจะละลาย ออกมาปนอยู่ในน้ำ มีความเหนียวมาก

ยางประดู่ (เลือด) (Phylloearpus Septentrionolis) หรือประดู่แดง เป็นไม้ยืนต้นยางมีรสฝาด คุณสมบัติมีความเหนียวยืดหยุ่นได้ดี

น้ำอ้อย หมายถึงน้ำตาลอ้อยทำจากอ้อยแท้ เคี่ยวตามกรรมวิธีอย่างพื้นบ้าน จะมีคุณสมบัติดีมาก

ทรายละเอียด เป็นทรายน้ำจืดจากแม่น้ำ ไม่มีความเค็ม ร่อนเอาเฉพาะทรายละเอียด แช่น้ำทิ้งไว้

นำส่วนผสมทั้ง ๖ รายการโขลกตำกับปูนขาวที่เตรียมไว้ให้เข้ากันจนเหนียว นำไปฉาบผนังหนาประมาณ ๑ เซนติเมตร ทิ้งไว้ให้ผนังแห้งสนิท

การประสะพื้นผนังเพื่อลดความเค็มของปูน

พื้นผนังที่ฉาบด้วยปูนตำคงมีความเค็มอยู่ จำเป็นต้องลดความเค็มของผนังปูน เพราะความเค็มจะดูดความชื้น ถ้าเขียนภาพจิตรกรรมลงบนพื้นที่มีความเค็มอยู่ ความชื้นเป็นปัจจัยทำลายภาพเขียนลึกลงไปถึงพื้นปูนด้วย จะเป็นผลทำให้สีร่อนร่วงลงมา ช่างจะต้องหาวิธีขจัดความเค็มของผนังก่อน เมื่อฉาบพื้นผนังทั้งหมดแล้ว ทิ้งผนังให้แห้งประมาณ ๓-๔ เดือน จึงทำการประสะพื้นด้วยน้ำใบขี้เหล็ก เป็นวิธีลดความเค็มของผนัง

ใบขี้เหล็ก (Cassia siama) ต้นขี้เหล็กเป็นไม้ขนาดกลางถึงใหญ่ ดอกสีเหลือง ใบมีสารที่มีฤทธิ์เป็นกรด ได้แก่ กรดพาราคูมาริค แคลเซียมิน และแคลเซียมโครโมน คุณสมบัติละลายน้ำสามารถขจัดความเป็นด่างของผนังได้เป็นอย่างดี เลือกใบแก่จัด รูดเอาเฉพาะใบ ใส่ครกหินโขลกจนแหลก ผสมน้ำเล็กน้อยตั้งไฟเคี่ยว ประมาณ ๑-๒ ชั่วโมง จะได้น้ำใบขี้เหล็กสีเขียวน้ำตาลค่อนข้างเหนียวลื่น กรองเอาแต่น้ำทิ้งไว้พอเย็นใช้แปรงทาประสะ ทาลงบนผนังให้ทั่วทั้งเช้าและเย็นเป็นเวลา ๗ วัน น้ำใบขี้เหล็กจะทำปฏิกิริยากับพื้นผนังปูนเกิดเป็นคราบสีน้ำตาลเข้ม น้ำใบขี้เหล็กมีคุณสมบัติอีกประการหนึ่งคือจะรัดผนัง ถ้าฉาบปูนผนังไว้ไม่ดีจะทำให้เกิดเป็นรอยร้าวทั่วไป

เมื่อประสะพื้นผนังด้วยน้ำต้มใบขี้เหล็กประมาณ ๗ วันแล้ว จะต้องประสะล้างผนังด้วยน้ำสะอาดแล้วตรวจสอบว่าผนังที่ประสะพื้นแล้วนั้นคลายความเค็มลงเพียงใด การตรวจสอบความเค็มในผนังของช่างโบราณ มีวิธีอันชาญฉลาดคือใช้ขมิ้นชันสดมาเป็นเครื่องมือทำการตรวจสอบ

ขมิ้นชัน (Curcuma domestica) เป็นว่านลงหัวชนิดหนึ่ง ใบโตกว่ากระชาย หัวเป็นแง่งสีเหลืองสด เป็นสมุนไพรและเป็นเครื่องแกง ช่างเขียนไทยจะใช้หัวขมิ้นสดเป็นเครื่องมือวัดความเค็มหรือความเป็นกรดด่าง (Asid - Base indicator) โดยที่ขมิ้นมีเคอร์มิ้นเป็นผลึกสีเหลือง เมื่อละลายในด่างจะให้สารละลายสีแดง ซึ่งเป็นที่ทราบกันทั่วไปของชาวไทยคือ ขมิ้นกับปูนแดงกินกับหมาก จะใช้ผงขมิ้นใส่ลงไปในปูนขาว ปูนขาวจะกลายเป็นปูนแดง ทำนองเดียวกันกับช่างเขียนที่ใช้หัวขมิ้นสดมาขีดสอบผนังปูนที่ประสะพื้นไว้แล้วว่าจะคายความเค็มลงเพียงใด ถ้าผนังคายความเค็มลงแล้วขมิ้นที่ขีดสอบลงบนผนังก็จะเป็นสีเหลืองตามปกติ ถ้าขีดสอบดูตรงส่วนใดขมิ้นเปลี่ยนสีจากเหลืองเป็นแดงสดแสดงว่าบริเวณส่วนนั้นยังคงมีความเค็ม จะต้องประสะพื้นในบริเวณนั้นต่อไป ทดสอบจนขมิ้นเป็นสีเหลืองจึงจะใช้ได้ ปล่อยผนังตากลมให้แห้งเป็นเวลาประมาณ ๙ เดือน จึงเริ่มขั้นตอนการรองพื้นผนังเป็นลำดับต่อไป

การรองผนัง

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังลงบนผนัง ไม่ควรจะมองข้ามความสำคัญของการเตรียมพื้น เพราะถ้าพื้นผนังที่จะเขียนระบายภาพไม่ดี เมื่อทุ่มเทกำลังกายกำลังใจเขียนภาพอย่างสุดฝีมือหากผนังเกิดการหลุดร่วงชำรุดเสียหายก่อนเวลาอันควร ผู้เป็นช่างเขียนย่อมจะเสียใจและหมดกำลังใจเสียทุนทรัพย์ตามซ่อมแซมหรือทำใหม่ การสูญเสียกำลังทรัพย์พอจะหาทดแทนได้ แต่การสูญเสียกำลังฝีมือกำลังฝีมือสติปัญญา คงจะหาสิ่งทดแทนได้ยาก การทำพื้นเพื่อเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของช่างเขียนไทยเรียกว่า การทำสมุกหรือสมุกรองพื้น จะประณีตและพิถีพิถันมาก โดยช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังจะต้องลงมือทำพื้นผนังด้วยตนเอง ช่างเขียนแต่ละคนอาจจะมีสูตรเฉพาะของตนเองในการใส่ส่วนผสมต่าง ๆ ของสมุกรองพื้น ส่วนประกอบสมุกรองพื้นเพื่อเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังก็คือ กาวจากเม็ดมะขามและดินสอพอง

ส่วนผสมของสมุกรองพื้น

เม็ดมะขาม ได้จากมะขามเปรี้ยว (Tamarindus indica) เท่านั้น มะขามเปรี้ยวมีความฝาดจะจับติดผนังปูนได้ดีนำเม็ดมะขามคั่วให้สุก ขณะกำลังร้อนเทแช่ลงในน้ำเย็นทิ้งไว้ ๑ คืน เปลือกมะขามจะยุ่ยพองออกล้างเอาแต่เม็ดในสีขาวนวล ส่วนเปลือกที่พองยุ่ยนำไปรองพื้นบนผนังไม้เพื่อเขียนจิตรกรรมบนผนังบานประตูหรือหน้าต่าง และผนังอาคารที่เป็นฝากระดานได้เป็นอย่างดี ก่อนที่จะทาสมุกรองพื้นกาวเม็ดมะขามและดินสอพอง

นำเม็ดมะขามที่คั่วบดให้ละเอียดเติมน้ำเล็กน้อยพอเหลว ใส่กระทะเคี่ยวเตาถ่าน ขณะเคี่ยวคุมไฟให้อ่อน ๆ ประมาณ ๔๕ นาที และใช้ไม้พายคน เติมน้ำลงไปทีละน้อยอย่าให้แห้ง คนบ่อย ๆ ระวังอย่าให้ไหม้ติดก้นกระทะ คุมไฟมิให้ร้อนจัด เพราะจะทำให้กาวหมดประสิทธิภาพความเหนียว น้ำกาวเกิดขึ้นจากเนื้อของเม็ดมะขามละลายออกมาเป็นน้ำเมือกเหนียว ได้เป็นน้ำกาวเม็ดมะขาม กรองด้วยผ้าขาวบาง ส่วนที่เหลือเป็นกาก นำไปบดใหม่แล้วเคี่ยวอีกก็จะได้กาวเช่นกัน เมื่อได้

น้ำกาวเม็ดมะขามแล้วควรนำไปใช้ทำสมุกรองพื้นทาผนังให้หมดภายในหนึ่งวัน ถ้าข้ามวันแล้วกาวเม็ดมะขามนี้จะหมดสภาพมีกลิ่นเหม็น ไม่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้

การหาเม็ดมะขามมาใช้เป็นเรื่องยากล าบากพอสมควร ยิ่งถ้าเป็นนอกฤดูกาลเพราะจะถูกมอดกัดกิน เนื้อในของเมล็ดหมด โบราณมีวิธีเก็บด้วยการเอาเม็ดมะขามคลุกขี้เถ้าแล้วใส่ถุงเก็บไว้

ดินสอพอง เป็นดินชนิดหนึ่งมีสีขาวอยู่ใต้ผิวดินธรรมดาลงไป ต้องขุดเป็นบ่อลงใต้ดินนำดินสอพองขึ้นมาใส่บ่อดินเกรอะด้วยการแช่หมัก แล้วถ่ายน้ำทิ้งบ่อย ๆ ๔-๕ น้ำ กรองด้วยผ้าขาวบางแยกดินออกมาจากดินสอพอง ดินสอพองนอนก้นรินน้ำทิ้ง เอาเนื้อดินสอพองมาผสมกับกาวเม็ดมะขามที่เตรียมไว้ ในอัตราส่วนดินสอพอง ๑ ส่วน กาวเม็ดมะขาม ๒ ส่วน และเติมกาวกระถินให้ดินสอพองและกาวเม็ดมะขามเข้าเป็นเนื้อเดียวกันประมาณ ๓๐ นาที จะได้เป็นน้ำเทือกสำหรับทาผนัง เป็นสมุกรองพื้น ใช้แปรงทาสีขนาดใหญ่ทาลงบนผนังให้หนาประมาณ ๑ เส้นตอก เส้นตอก คือ ไม้ไผ่จักเพื่อใช้สานภาชนะหรือใช้มัดของ เทียบกับความหนาประมาณ 2 มิลลิเมตร ทาผนัง ๓-๔ ครั้ง แต่ละครั้งที่จะทาทับต้องทิ้งตากลมให้แห้งผากเสียก่อน โดยเปิดช่องประตูหน้าต่างไว้ประมาณ ๑๐ วัน จึงเริ่มกวดผนังด้วยหอยเบี้ยขนาดใหญ่ ถ้าไม่มีเปลือกหอยอาจใช้ส่วนนูนของถ้วยหรือชามมากวดผนังได้ การกวดผนังนี้ควรกวดขณะที่พื้นสมุกยังหมาด ๆ อยู่ ถ้าแห้งผากมากไปผิวผนังเป็นฝุ่นผงกระจายและจะทำให้สมุกที่ลงไปแล้วนั้นหลุดออก

การกวด คือ การทำให้แน่นมิใช่จะเป็นการขัดเอาออก เมื่อกวดผนังจนได้ความแข็งแกร่งดีแล้วปัดฝุ่นออกให้หมด แล้วจึงเตรียมสมุกรองพื้นทาลงบนผิวหน้าของสมุกที่ขัดไว้แล้วนั้นบาง ๆ เพียงชั้นเดียวโบราณเรียก “ปาดเกสร” แล้วปล่อยพื้นสมุกให้แห้งประมาณ ๑-๒ เดือน เพื่อให้ตัวสมุกแห้งสนิทและจะได้ดูอาการหรือผลของสมุกที่รองพื้นไปแล้วว่ามีความชื้นจากผนังขึ้นมาอีกหรือไม่ จับติดกับผนังได้ดีหรือไม่ จำเป็นจะต้องสำรวจเพื่อแก้ไขส่วนที่บกพร่อง

พื้นสมุกที่รองพื้นด้วยกาวเม็ดมะขามและดินสอพอง มีคุณสมบัติพิเศษยิ่งกว่าสีรองพื้นชนิดอื่น ๆ สรุปได้ดังนี้

๑. สมุกรองพื้นด้วยกาวเม็ดมะขามและดินสอพอง จะไม่เป็นตัวเคลือบผนัง แต่จะทำให้ผนังมีโอกาสระบายความชื้นที่มีอยู่เป็นปกติในผนังก่ออิฐถือปูนออกมาได้ เหมือนมีจมูกหายใจไม่อุดตัน ตัวอย่างการทาสีน้ำพลาสติกลงบนผนัง ถ้าความชื้นในผนังไม่สามารถระบายออกได้ นานวันความชื้นจะดันรองพื้นออกเป็นแผ่น ๆ ทำให้ภาพเขียนหลุดออก

๒. สมุกรองพื้นด้วยกาวเม็ดมะขามและดินสอพอง เป็นวัสดุจากธรรมชาติเหมือนกับสีฝุ่นธรรมชาติที่นำมาใช้เขียนลงบนพื้นสมุกนี้ ทำให้วัสดุทั้งสองสิ่งจับติดกันแนบแน่นไม่หลุดออกจากกันง่าย

๓. เมื่อเขียน ระบาย สีฝุ่นธรรมชาติลงบนผนังสมุกชนิดนี้สีฝุ่นจะมีความเรียบ เมื่อต้องการทับสีอื่นลง ไม่ว่าจะเป็นสีน้ำหนักเบากว่า หรือสีน้ำหนักเข้มกว่าก็ตาม สีที่ระบายทับลงไปจะไม่ดึงสีพื้น

เดิมออกมาผสมกับที่ระบายทับ ทำให้การเขียน ระบาย ทำได้บางไม่หนามาก ปัญหานี้มักพบกับสีโปสเตอร์หรือสีน้ำพลาสติกเสมอ ทำให้กะเทาะล่อนออกมาในภายหลังได้

การเตรียมพื้นเพื่อใช้เขียนระบายภาพพุทธจิตรกรรมไทยแบบสมัยใหม่

ความเจริญก้าวหน้าทางเทคโนโลยีของโลกปัจจุบัน ทำให้วัสดุอุปกรณ์การเตรียมพื้นเพื่อใช้ในการเขียนระบายภาพพุทธจิตรกรรมไทย มีทางเลือกให้นำมาใช้ได้อย่างสะดวกสบายและหลากหลายตามโลกทัศน์ของคติธรรมและความเชื่อที่ปรากฏในพุทธจิตรกรรมล้านนาในการสร้างสรรค์ผลงาน ดังนี้[๑๘]

๑. กระดาษ กระดาษไม่ว่าจะเป็นกระดาษทำมือ เช่น กระดาษสา หากไม่ต้องการให้กระดาษมีความซึม ให้ใช้น้ำส้มสายชูทาหรือฉีดพ่นก่อน ทิ้งให้แห้งแล้วจึงนำมาเขียน สำหรับกระดาษสำเร็จรูปที่วางขายชนิด ๑๐๐ ปอนด์เรียบหรือฟาบริอาโน ฯลฯ สามารถเขียนได้เลย แต่ควรตรึงขอบกระดาษด้วยกระดาษกาว (กระดาษกาวเช็ดน้ำ) ก่อนเพราะเวลาเขียนกระดาษจะเกิดการหดตัว

๒. ไม้ การเขียนภาพจิตรกรรมไทยบนไม้หากมีความขรุขระเพราะมีเสี้ยนเยอะควรขัดด้วยกระดาษทรายก่อน หากมีรอยแตกให้อุดด้วยขี้เลื่อยผสมกาวอัดลงไป ทิ้งไว้ให้แห้งแล้วขัดด้วยกระดาษทรายชนิดสำหรับขัดไม้ ขัดจนเรียบด้วยกระดาษทรายเบอร์หยาบไปหาเบอร์ละเอียด แล้วเขียนภาพสีได้เลย หากต้องการโชว์ลายไม้ ถ้าไม่ต้องการให้เห็นไม้ก็สามารถระบายสีทับก่องการขึ้นรูป

๓. ผ้า การเตรียมพื้นบนผ้าใบที่ขึงบนกรอบไม้ ควรขึงผ้าให้ตึงแล้วระบายด้วยสีอะคริลิคชนิดทาอาคารเป็นสีรองพื้น (Gesso) สำหรับสีอะคริลิค และอีกวิธีก็คือระบายด้วยสีอะคริลิคชนิดหยาบก็ได้แล้วแต่ความพร้อมด้านการจัดหาอุปกรณ์แต่ควรระบายสีรองพื้นอย่างน้อย ๒-๓ รอบเพื่อให้สีลงไปอุดเนื้อผ้าจนเรียบเสมอกัน ซึ่งจะมีผลในการตัดเส้นเพราะภาพจิตรกรรมไทยมีเสน่ห์ตรงการตัดเส้น[๑๙]

---

[๑๘] โลกทัศน์ของคติธรรมและความเชื่อที่ปรากฏในพุทธจิตรกรรมล้านนาผ่านจิตรกรรมฝาผนังแบบจารีตในล้านนา มีวิธีการสื่อสาร “เนื้อหา” ผ่านการฉายภาพในงานพุทธจิตรกรรม จึงมักปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารหลังคาคลุมเป็นหลัก เนื่องจากเป็นพื้นที่ของการประกอบพิธีกรรมหรือศาสนกิจ ทั้งยังสัมพันธ์กับการถ่ายทอดเรื่องราววรรณกรรมผ่านการเทศน์[๑๘] การรับรู้งานจิตรกรรมผ่านสายตาของชาวบ้านจึงทำให้เกิดรูปแบบงานพุทธจิตรกรรมที่หลากหลายไปตามเนื้อหาของวรรณกรรมทางพุทธศาสนาตามคติธรรมและความเชื่อ ในหัวข้อนี้สามารถจำแนกเนื้อหาคติธรรมและความเชื่อจากงานพุทธจิตรกรรมออกเป็น ๕ กลุ่ม คือ (๑) พุทธประวัติ (๒) ทศชาติชาดก (๓) พระมาลัย (๔) ชาดกนอกนิบาต (๕) ประเพณี และความเชื่อล้านนา เป็นต้น.

[๑๙] สัมภาษณ์ **อาจารย์สุวิน มักได้** นักวิชาการด้านพุทธศิลป์ล้านนาและอาจารย์ประจำ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, เมื่อวันที่ ๒๕ มีนาคม ๒๕๖๖.

การเตรียมวัสดุอุปกรณ์

เนื่องจากงานพุทธจิตรกรรมแบบประเพณีเป็นงานที่มีความละเอียดประณีต ใช้เวลาในการปฏิบัติงานนานกว่าจิตรกรรมสากล ดังนั้นการเตรียมพื้นเขียนภาพจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ในการเตรียมพื้นเขียน

การสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมไทยบนพื้นไม้ มีวัสดุอุปกรณ์ที่มีคุณสมบัติต่าง ๆ ดังนี้

๑. แผ่นไม้สำหรับเขียนภาพ

แผ่นไม้สัก เป็นแผ่นไม้ที่นิยมใช้เขียนภาพจิตรกรรมไทยในสมัยโบราณ มีลักษณะเนื้อไม้สีเหลืองทอง นานเข้าจะกลายเป็นสีน้ำตาลหรือน้ำตาลแก่มีกลิ่นเหมือนหนังฟอกเก่า ๆ และมีน้ำมันในตัวมักมีเส้นสีแก่แทรกเสี้ยนตรงเนื้อหยาบและไม่สม่ำเสมอ แข็งพอประมาณแข็งแรงทนทานที่สุด ปลวกมอดไม่ทำอันตราย นำไปเลื่อยไสกบตกแต่งง่ายแกะสลักได้ดี ชักเงาได้ง่ายและดีมาก เป็นไม้ที่ผึ่งให้แห้งได้ง่ายและอยู่ตัวดีแต่มีราคาแพง

แผ่นไม้อัด ไม้อัด (Plywood) เป็นผลิตภัณฑ์ที่คงใช้พื้นฐานทางวัตถุดิบธรรมชาติ โดยถูกพัฒนากรรมวิธีการผลิตขึ้นมาเพื่อตอบสนองการใช้ไม้จริง (Solid Wood) ที่มีขนาดหน้ากว้างมาก ๆ ที่ปัจจุบันการเจริญเติบโตของป่าไม้ในประเทศไทย ไม่ทันต่อการตอบสนองในการใช้งาน จึงต้องมีการพัฒนาการใช้ต้นไม้ ที่มีหน้ากว้างขนาดเล็ก เป็นไม้ทั่วไปที่มีการเจริญเติบโตรวดเร็วและหาได้ง่ายนำมาดัดแปลงเพื่อใช้งานแทนไม้อุตสาหกรรมต่างๆ ที่นับวันเริ่มหาได้ยากขึ้นทุกทีภายในประเทศ ต้องพึ่งพาการนำเข้าจากประเทศเพื่อนบ้านแทน สำหรับการศึกษาจิตรกรรมไทยประเพณีของนักเรียน นักศึกษาศิลปะนั้น ใช้แผ่นอัดเกรด A ที่มีความหนาประมาณ ๖ มม. ดูจะมีความเหมาะสมกับยุคสมัยปัจจุบันมากที่สุดและราคาไม่แพงมาก

๒. เม็ดมะขาม

เม็ดมะขาม ได้จากมะขามเปรี้ยว (Tamarindus indica) มะขามเป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางจนถึงขนาดใหญ่แตกกิ่งก้านสาขามากไม่มีหนาม เปลือกต้นขรุขระและหนาสีน้ าตาลอ่อน ใบ เป็นใบประกอบใบเล็กออกตามกิ่งก้านใบเป็นคู่ ใบย่อยเป็นรูปขอบขนาน ปลายใบและโคนใบมน ประกอบด้วยใบย่อย ๑๐-๑๕ คู่ แต่ละใบย่อยมีขนาดเล็กกว้าง ๒-๕ มม. ยาว ๑-๒ ซม. ออกรวมกันเป็นช่อยาว ๒-๑๖ ซม. ดอก ออกตามปลายกิ่ง ดอกมีขนาดเล็ก กลีบดอกสีเหลืองและมีจุดประสีแดง/ม่วงแดงอยู่กลางดอก ผล เป็นฝักยาว รูปร่างยาวหรือโค้งยาว ๓-๒๐ ซม. ฝักอ่อนมีเปลือกสีเขียวอมเทา สีน้ำตาลเกรียม เนื้อในติดกับเปลือก เมื่อแก่ฝักเปลี่ยนเป็นเปลือกแข็งกรอบหักง่ายสีน้ำตาล เนื้อในกลายเป็นสีน้ำตาลหุ้มเมล็ด เนื้อมีรสเปรี้ยว และ/หรือหวาน ซึ่งฝักหนึ่งๆ จะมี/หุ้มเมล็ด ๓-๑๒ เมล็ด เมล็ดแก่จะแบนเป็นมันและมีสีน้ำตาล

๓. ดินสอพอง

ดินสอพอง พจนานุกรมศัพท์ธรณีวิทยา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๔ ได้ให้นิยามดินสอพองว่าเป็นหินปูนเนื้อมาร์ล (marly limestone) ที่เป็นดินที่เนื้อเป็นสารประกอบแคลเซียมคาร์บอเนตเป็นส่วนใหญ่ เมื่อเอามะนาวบีบใส่ น้ำมะนาวมีกรดซึ่งเมื่อทำปฏิกิริยากับแคลเซี่ยมคาร์บอเนตเกิดเป็นแก๊สคาร์บอนไดออกไซด์เป็นฟองฟูขึ้น ดูเผินๆ ก็เห็นว่าดินนั้นพองตัว จึงเรียกกันว่า ดินสอพอง โบราณใช้ทำแป้งประร่างกายเพื่อให้เย็นสบาย เมื่อผสมน้ำหอมเข้าไปด้วยกลายเป็นแป้งกระแจะ ปัจจุบันนี้ใช้มากในการแก้ดินเปรี้ยว ผสมทำธูป ทำปูนซีเมนต์ เพราะเสียค่าขุดและค่าบดต่ำกว่าใช้หินปูนซึ่งมีเนื้อเป็นสารประกอบชนิดเดียวกัน แหล่งใหญ่ในประเทศไทยมีในท้องที่อำเภอบ้านหมอ จังหวัดสระบุรี อำเภอตาคลี จังหวัดนครสวรรค์และอำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี

๔. ผ้าดิบ

ผ้าดิบ เป็นวัตถุดิบที่ผลิตด้วยฝ้าย ลินิน หรือในปัจจุบันอาจมีส่วนผสมของ polyester แต่ถ้าหากย้อนกลับไปในประวัติศาสตร์ผ้าดิบเป็นวัตถุดิบที่มีความสำคัญ และมีการใช้อย่างกว้างขวางตั้งแต่สมัยโบราณ ทั้งเป็นส่วนประกอบหลักและเสริมให้กับอุปกรณ์ของใช้ในชีวิตประจำวัน ในสมัยโบราณการใช้ผ้าดิบได้รับความนิยมกว้างขวาง ด้วยเพราะศิลปินนำผ้าดิบมาใช้ในการวาดรูปในยุคที่ศิลปะรุ่งเรือง อย่างไรก็ตามเนื่องจากคุณสมบัติที่คงทนและราคาไม่แพง ทำให้ผ้าดิบถูกนำไปใช้กับสินค้ามากมาย เช่น รองเท้า สินค้าแฟชั่น Trampoline วัสดุซับประกบสำหรับสินค้ามากมาย

๕. กระดาษสาญี่ปุ่น

กระดาษสาญี่ปุ่น (Washi Paper) เป็นกระดาษที่ดีทำจากเส้นใยของ Gampi ต้นไม้ไม้พุ่ม Misumata, Mulberry Bush, ไม้ไผ่, ปอ, ข้าวและวัสดุอื่น ๆ กระดาษ Washi จะแข็งแกร่งกว่ากระดาษธรรมดาที่จะนำมาใช้ในงานศิลปะ งานฝีมือ และการเขียนในชีวิตประจำวัน มีเส้นใยเปลือกกลีบดอกไม้และสิ่งเจือปนอื่น ๆ กระดาษวาชิเป็นเอกลักษณ์ของกระดาษทำมือญี่ปุ่น ที่มีความ

สวยงามมากที่สุด Washi เป็นคำภาษาญี่ปุ่นแบบดั้งเดิม ที่ทำจากเส้นใยภายในของพืชสามชนิด Wa หมายถึง ญี่ปุ่น และ shi หมายถึง กระดาษ ถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้ญี่ปุ่นจะมีเทคโนโลยีที่ทันสมัยมากในการผลิตกระดาษที่คล้ายกัน และดูจะมีคุณภาพซึ่งไม่แตกต่างจากของแท้ แต่ Washi ก็ยังมีคนไม่น้อยกว่า ๓๕๐ ครอบครัว ที่ยังมั่นคงอยู่กับการผลิตกระดาษด้วยมือ[๒๐]

๖.เฟรมภาพ

เฟรมภาพ การกำหนดลักษณะการวางตัวแบบที่อยู่ภายในกรอบภาพ การจัดเฟรมภาพมีด้วยกัน ๓ รูปแบบ คือ แนวตั้ง แนวนอน และรูปจัตุรัส อัตราส่วนระหว่างความยาวและความกว้างของเฟรมภาพนั้นเรียกว่า “อัตราส่วนภาพ” (Aspect ratio) การจัดเฟรมภาพแต่ละแบบให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันไป คุณจึงควรเลือกลักษณะการจัดเฟรมที่มีความสมดุล

[๒๐] สัมภาษณ์ **ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง** นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา และอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, เมื่อวันที่ ๙ มกราคม ๒๕๖๖.

๗. กาวยางกระถิน

กาวยางกระถิน ถือเป็นกาวที่มีคุณภาพดีรองลงมาจากกาวยางมะขวิด ยางกระถินที่สามารถเก็บมาใช้เป็นกาวผสมสีเขียนภาพได้นี้ เป็นยางจากต้นกระถินป่าหรือกระถินยักษ์ (Aeacia Tomemtosa) มีอยู่ทางแถบตะวันออกกลางโดยมากส่งมาจากประเทศซาอุดิอาราเบีย เป็นก้อนเล็ก ๆ ขนาดเท่าหัวแม่มือ มักนิยมเรียกว่า กาวเม็ดหรือกาวยา มีจำหน่ายตามร้านขายยาจีน โดยบอกผู้ขายว่าจะซื้อกาวเม็ดหรือกาวยา ก็จะได้กาวกระถิน ที่ว่ากาวยานั้นก็เพราะนิยมนำไปผสมกับยาที่เป็นผงเพื่อให้มีความเหนียว สามารถนำไปปั้นเป็นลูกกลอนได้ เพราะกาวกระถินมีประสิทธิภาพทางยา การเตรียมกาว ให้นำยางกระถินตำให้แหลกต้มน้ำร้อน แล้วนำแช่ ๑ คืน กาวละลายกรองด้วยผ้าขาวบาง เจือด้วยสารส้มสักเล็กน้อยกันบูด

๘. กาวลาเท็กซ์

กาวลาเท็กซ์มีส่วนประกอบสำคัญ คือ โพลิไวนิลอะซิเทต (poly (vinyl acetate), PVAC) ซึ่งเป็นโพลิเมอร์สังเคราะห์อีกชนิดหนึ่งที่มีสายโซ่ยาว แต่ละลายน้ำได้ไม่ดีนัก เมื่ออยู่ในน้ำจึงอยู่ในลักษณะของสารอีมัลชัน (emulsion) คือเป็นอนุภาคเล็กๆ มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลาง ๑๐-๗–๑๐-๔ เซนติเมตร กระจายอยู่ทั่วไปในน้ำขนาดของอนุภาคในสารอีมัลชันมีขนาดใหญ่เกินไปกว่าที่จะทำให้แสงส่องผ่านไปได้ ดังนั้นเมื่อมีแสงตกกระทบกับอนุภาคของกาวจึงเกิดการหักเหและสะท้อนกลับ ทำให้กาวลาเท็กซ์มีลักษณะเป็นสีขาวขุ่นคล้ายน้ำนมหรือน้ำยางซึ่งมีอนุภาคเล็ก ๆ ของโปรตีน และเนื้อยางกระจายอยู่ทั่วไปในน้ำตามลำดับเช่นกัน แต่เมื่อกาวลาเท็กซ์แห้งก็จะมีลักษณะใสเหมือนกาวใส

๙. แปรง

แปรงทำสีในการเลือกใช้แปรงทาสีต้องดูคุณภาพและขนาดของแปรง รวมถึงการใช้งานของแปรงแต่ละชนิดก็ใช้งานแตกต่างกัน ถ้าใช้แปรงคุณภาพต่ำอาจทำให้ไม่เก็บกักเนื้อสีทำให้การทาสีลำบาก เพราะอาจมีสีหยดหรือกระเด็นในขณะทา หรือขนแปรงที่แข็งเกินไปจะทำให้เกิดรอยแปรงและหลุดติดบนชิ้นงานทำให้เสียเวลาและได้งานที่ไม่เรียบร้อย ดังนั้นจึงควรตัดสินใจให้รอบคอบก่อนนำแปรงมาใช้งาน แปรงทาสีน้ำอะครีลิค น้ำขนแปรงมีทั้งชนิดที่ท าจากขนสัตว์เช่น ขนหมูและพลาสติก โดยทั่วไปขนแปรงไม่ควรแข็งกระด้างและหลุดง่าย ควรมีความเป็นสปริงในตัวและมีความยาวพอเหมาะ เพื่อช่วยในการอุ้มเนื้อสีขนาดที่ใช้ทั่วไปมีตั่งแต่หน้าตัด ๑ นิ้วถึง ๔ นิ้ว

ภาพที่ ๗๑ วัสดุอุปกรณ์การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมไทยบนพื้นไม้
(ที่มา: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากสีผงสกัดจากธรรมชาติ

สีที่ใช้ในพุทธจิตรกรรมไทยโบราณ เป็นสีที่ได้จากธรรมชาติ เช่น จากแร่ ดิน หิน หรือที่ได้จากพืชและสัตว์ก็มี สีเหล่านี้มีคุณสมบัติทางเคมีและลักษณะการมองเห็นภายใต้กล้องจุลทัศน์ด้วยแสงต่างๆ เฉพาะตัว วิธีการที่ใช้ในการวิเคราะห์สี ใช้วิธีดังต่อไปนี้ วิธีการวัดสีด้วยอุปกรณ์วัดสีที่นิยมใช้ในปัจจุบัน spectrophotometer อุปกรณ์ดังกล่าวจะใช้แสงจากแหล่งประดิษฐ์คือแสงที่แต่งค่าความเข้มแสงหรืออุณภูมิของสี เนื่องจากสีที่ใช้ในการเขียนภาพนั้นเป็นสารประกอบทางเคมีที่มีสีเฉพาะตัวขึ้นอยู่กับองค์ประกอบทางเคมี นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติทางแสงต่างกันเมื่อมองดูด้วยแสงชนิดต่าง ๆ มีธาตุหลักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ธาตุหลักและองค์ประกอบของสีเหล่านั้นสามารถตรวจสอบได้โดยอาศัยคุณสมบัติทางเคมีเฉพาะตัว มีความไวต่อน้ำยาที่จะนำมาทดสอบ (reagents) เฉพาะตัว สามารถจะวิเคราะห์หาธาตุหลักและองค์ประ กอบทางเคมีได้ นอกจากนี้คุณสมบัติทางแร่เมื่อมองดูด้วยแสงกระทบและแสงสะท้อนจะต่างกัน และจะมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น มาลาไคด์ (คาร์บอเนตของทองแดง) ที่มีสีเขียวอมฟ้า ประกอบด้วยคาร์บอเนต ตรวจสอบได้ด้วยกรดจะให้ฟองฟู และทองแดงที่เป็นธาตุหลักที่เป็นองค์ประกอบก็ตรวจสอบโดยวิธีทางเคมีได้ จากคุณสมบัติต่าง ๆ เหล่านั้น สามารถจะบอกชนิดของสีได้ดีบางชนิดอาจจะเป็นสีที่ได้มาจากพืชหรือสัตว์ เช่น สีครามที่ได้จากพืช หรือสีแดงได้จากครั่งที่ได้มาจากสัตว์ซึ่งมีองค์ประกอบทางเคมีเฉพาะตัว[๒๑]

กระบวนการ/วิธีการสกัดสีจากพืช ในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย เป็นการศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมไทย มุ่งศึกษาวิเคราะห์กลุ่มสีที่ได้จากพืช กระบวนการสกัดสีและการผลิตผงสี เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน พุทธจิตรกรรมไทยโบราณ โดยรวบรวมเอกสาร ตำรา ศึกษาวัตถุจากธรรมชาติกลุ่มพืชที่ให้สี และความแตกต่างด้านคุณสมบัติของพืชแต่ละชนิด เพื่อคัดเลือกกลุ่มสีที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น สามารถสกัดสีได้ง่าย จากการวิเคราะห์ข้อมูลได้คัดเลือกพืชมาใช้ในการศึกษาจำนวน ๙ ชนิด ได้แก่ ฝาง ขมิ้น ดาวเรือง รงทอง มะม่วง คราม ยูคาลิปตัส ราชพฤกษ์ และมะพร้าว โดยมุ่งเน้นแม่สีในทางศิลปะเป็นหลัก

---

[๒๑] จิราภา บุติมาลย์, **กระบวนการผลิตสีผงจากธรรมชาติ**, [Online) คลินิกเทคโนโลยีกองส่งเสริมการวิจัยและบริการวิชาการ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม แหล่งที่มา: www.ttc.most.go.th, (๑๘ มกราคม ๒๕๖๖).

ส่วนประกอบที่ใช้ในการสกัดสี จากการศึกษา ดำเนินงานสรุปการคัดเลือกกลุ่มพืชที่ให้สี และส่วนประกอบของพืชที่สามารถนำมาใช้สกัดสีได้รายละเอียดดังแสดงในตารางที่ ๒

พันธุ์พืช	ส่วนที่นำมาใช้สกัดสี	สีที่ได้
ฝาง	ลำต้น	แดง
ขมิ้น	ราก	เหลือง
ดาวเรือง	ดอก	เหลือง
รงทอง	ยาง	เหลือง
มะม่วง	ใบ	เหลืองอมเขียว
คราม	ใบ ราก ลำต้น	คราม
ยูคาลิปตัส	ลำต้น	น้ำตาล
ราชพฤกษ์	ผล	น้ำตาล
มะพร้าว	ผล	ดำ

ตารางที่ ๕ ส่วนประกอบของพืชที่สามารถนำมาใช้สกัดสี

ฝาง

ฝาง เป็นพืชที่มีถิ่นกำเนิดในเขตร้อนของเอเชีย โดยสามารถพบได้ตามประเทศต่างๆ ที่อยู่ในเขตร้อนดังกล่าว เช่น อินเดีย พม่า ไทย ลาว กัมพูชา ศรีลังกา บังคลาเทศ เวียดนาม รวมถึงทางตอนใต้ของจีน สำหรับในประเทศไทยนั้น สามารถพบได้บริเวณป่าดิบแล้ง ป่าเบญจพรรณ ป่าเต็งรัง และภูเขาหินปูน ทางภาคเหนือ ภาคอีสาน และบางส่วนของภาคกลาง เป็นต้น ทั้งนี้สามารถแบ่งฝางออกเป็น ๒ ประเภท ตามเนื้อไม้ คือ ฝางเสน และฝางส้ม

ขมิ้น

ขมิ้นชัน เป็นพืชล้มลุกในวงศ์ขิง มีถิ่นกำเนิดในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มีเหง้าอยู่ใต้ดิน เนื้อในของเหง้าเป็นสีเหลือง มีกลิ่นหอมเฉพาะตัว มีสีเหลืองเข้ม จนสีแสดจัด เป็นไม้ล้มลุก อายุหลายปี สูง ๓๐-๙๕ ซม. เหง้าใต้ดินรูปไข่ อ้วนสั้น มีแขนงรูปทรงกระบอกแตกออกด้านข้าง ๒ ด้าน ตรงกันข้าม เนื้อในเหง้าสีเหลืองส้มหรือสีเหลืองจำปาปนสีแสด มีกลิ่นฉุน

ดาวเรือง

ดาวเรือง มีชื่อตามภาษาท้องถิ่นว่า คำปู้จู้ (ภาคเหนือ) นิยมปลูกตัดดอก เป็นดาวเรืองในกลุ่ม African หรือ American marigold เป็นพันธุ์ดอกใหญ่ พันธุ์ที่ใช้เป็นการค้าในประเทศไทย ได้แก่ พันธุ์ซอเวอริน (soverign) นอกจากนี้ยังมีสายพันธุ์ใหม่ ๆ ที่นำเข้ามาได้แก่ พันธุ์จาเมกา และอื่น ๆ อีกหลายพันธุ์ ขยายพันธุ์โดยใช้เมล็ดเป็นหลัก อาจใช้การปักชำได้ แต่ต้นที่ได้จะให้ดอกที่มีขนาดเล็กกว่า

รงทอง

รงทอง จัดเป็นไม้ยืนต้นขนาดเล็กถึงกลาง มีความสูงประมาณ ๑๐-๑๕ เมตร ทุกส่วนมียางเหลือง เปลือกมีสีน้ำตาล โดยจะพบต้นรงทองได้มากในจังหวัดจันทบุรี ใบรงทอง ใบเป็นใบเดี่ยว เรียงสลับตรงข้ามกัน แผ่นใบสีเขียวเข้มลักษณะเหมือนรูปไข่แกมรูปหอก มีความกว้างประมาณ ๔-๖ ซม. และยาวประมาณ ๘-๑๔ ซม. ดอกรงทอง ออกดอกเป็นช่อสีเหลือง โดยจะออกเป็นกระจุกตามซอกใบ มีกลีบดอกสีเหลือง ผลรงทอง ผลเป็นผลสดอุ้มน้ำแบบมีเนื้อเมล็ดเดียว ลักษณะกลมหรือรี มีสีเหลืองปนส้ม เมล็ดเป็นรูปไข่

มะม่วง

มะม่วง เป็นไม้ยืนต้นในสกุล Mangifera ซึ่งเป็นไม้ผลเมืองร้อนในวงศ์ Anacardiaceae (กลุ่มเดียวกับถั่วพิสตาชีโอและมะม่วงหิมพานต์) เชื่อว่าเป็นพืชที่มีถิ่นกำเนิดในภูมิภาคอินเดีย บังกลาเทศ และพม่าตะวันตกเฉียงเหนือ มีความแตกต่างประมาณ ๔๙ สายพันธุ์กระจายอยู่ตามประเทศในเขตร้อนตั้งแต่อินเดียไปจนถึงฟิลิปปินส์ จากนั้นจึงแพร่หลายไปทั่วโลก เป็นไม้พุ่มขนาด

กลาง ใบโต ยาว ปลายแหลม ขอบใบเรียบ ใบอ่อนสีแดง ออกดอกเป็นช่อตามปลายกิ่ง ดอกขนาดเล็ก สีขาว ผลอ่อนสีเขียว ผลแก่สีเหลือง เมล็ดแบน เปลือกหุ้มเมล็ดแข็ง[๒๒]

คราม

คราม เป็นไม้เนื้ออ่อนกึ่งเลื้อยพักอาศัยการพาดเกาะตามสิ่งที่อยู่ใกล้เพื่อทอดลำต้น มีการแตกกิ่งก้านสาขาไม่มากนัก ใบเป็นใบประกอบขนาดเล็ก กว้าง ๐.๕-๑ เซนติเมตร ยาว ๑-๑.๕ เซนติเมตร ดอก มีขนาดเล็กคล้ายดอกถั่ว สีเขียวอ่อนอมครีม เริ่มบานมีสีแดงหรือชมพู ฝักลักษณะคล้ายฝักถั่วแต่เล็กกว่า ขนาดความยาวของฝัก ๕-๘ เซนติเมตร ผลมีลักษณะเป็นสีน้ำตาล แตกฝักได้ เมล็ดขนาดเล็กสีน้ำตาลอ่อน รูปทรงกระบอกอยู่ภายในฝัก ประมาณ ๘-๑๐ เมล็ด เมล็ดสีครีมอมเหลือง เป็นพรรณไม้ในเขตร้อนชื้นกระจายพันธุ์อยู่ในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น ไทย พม่า ลาว ฯลฯ เจริญเติบโตได้ดีในที่โล่งแจ้งในธรรมชาติ เมล็ดที่ร่วงหล่นจะงอกเป็นต้นเจริญเติบโตในหน้าฝน และเมล็ดจะแก่ในช่วงฤดูหนาว จะมีช่วงวงจรชีวิตอยู่ในเดือนพฤษภาคม-ธันวาคม แต่สามารถเก็บเมล็ดนำมาปลูกเลี้ยงได้ตลอดปี ขยายพันธุ์โดยการเพาะเมล็ด เป็นพืชที่เก่าแก่ที่สุดชนิดหนึ่งที่มนุษย์รู้จักนำมาปลูกและใช้ประโยชน์ มีหลักฐานการใช้ย้อนไปกว่า ๖,๐๐๐ ปี ครามเป็นพืชที่คนไทยรู้จักดี ไม่ว่าอยู่ภาคไหนต่างเรียกชื่อตรงกัน นำมาย้อมสีผ้า ได้สีฟ้าเข้มหรือเรียกว่า สีคราม นั่นเองแต่คนอีสานเรียกว่า ผ้าหม้อนิล เพราะหม้อที่ใช้ย้อมนั้นจะกลายเป็นสีดำ

[๒๒] สถาบันวิจัยวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีแห่งประเทศไทย ฝ่ายเทคโนโลยีอาหาร, **ผลไม้แห้ง,** [Online) แหล่งที่มา: http://www.tistr-foodprocess.net (๑๘ มกราคม ๒๕๖๖).

ยูคาลิปตัส

ยูคาลิปตัส เป็นพืชที่มีถิ่นกำเนิดในทวีปออสเตรเลียบริเวณเกาะแมสามเนีย จากนั้นจึงได้มีการกระจายพันธุ์ไปยังบริเวณใกล้เคียงได้แก่ ออสเตรเลีย นิวซีแลนด์ ปาปัวนิวกินี รวมถึงหมู่เกาะต่าง ๆ ในโอเชียเนีย แล้วจึงได้แพร่กระจายไปทั่วโลก จัดเป็นไม้ยืนต้น สูงประมาณ ๑๐-๒๕ เมตร มีเรือนยอดเป็นพุ่มหนาทึบค่อนข้างกลม แตกกิ่งก้านมากลำต้นตั้งตรง เปลือกเป็นมันบางเรียบ ลอกออกง่ายเป็นแผ่นบางๆ มีสีน้ำตาลอ่อนปนขาว หรือสีเทาสลับสีขาวและสีน้ำตาลแดง ส่วนกิ่งก้านเล็กเป็นเหลี่ยม

ราชพฤกษ์

ราชพฤกษ์ (ต้นคูน) เป็นพืชพื้นเมืองในแถบเอเชียใต้ ไล่ตั้งแต่ทางตอนใต้ของปากีสถานไปจนถึงอินเดีย พม่า และประเทศศรีลังกา โดยจัดเป็นพรรณไม้ขนาดกลาง มีลำต้นสีน้ำตาลแกมเทาเกลี้ยง มักขึ้นทั่วไปตามป่าผลัดใบ

มะพร้าว

มะพร้าว เป็นพืชยืนต้นชนิดหนึ่ง อยู่ในวงศ์ปาล์ม (Arecaceae) และเป็นสปีชีส์เดียวของสกุล Cocos ที่ยังมีชีวิตอยู่ มะพร้าว เป็นพืชซึ่งสามารถใช้ประโยชน์ได้ในหลายทาง เช่น น้ำและเนื้อมะพร้าวอ่อนใช้รับประทาน เนื้อในผลแก่นำไปขูดและคั้นทำกะทิ กะลานำไปประดิษฐ์สิ่งของต่าง ๆ เช่น กระบวย โคมไฟ ฯลฯ นอกจากนี้มะพร้าวจัดเป็นพรรณไม้มงคลชนิดหนึ่ง ตามตำราพรหมชาติฉบับหลวง ได้กำหนดให้ปลูกมะพร้าวไว้ทางทิศตะวันออกของบ้าน เพื่อความสิริมงคล เป็นพืชยืนต้นใบมีลักษณะเป็นใบประกอบแบบขนนก นอกจากนั้นแล้ว ผลการทดลอง พบว่า น้ำสีจากใบมะม่วงมีสีน้ำตาลอมเหลืองและผงสีที่ได้จากใบมะม่วงจะมีสีเหลือง

ภาพที่ ๗๒ พันธุ์พืชที่สามารถนำมาใช้สกัดสี
(ที่มา: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

กระบวนการสกัดสีและแปรรูปให้เป็นผงสี มีวิธีการสกัดน้ำสีจากสารให้สีธรรมชาติไว้ดังนี้[๒๓]

๑. นำวัสดุให้สีจากธรรมชาติมาต้ม โดยอัตราส่วนวัสดุต่อน้ำเป็น ๑: ๕ ต้มที่อุณหภูมิประมาณ ๘๐ องศาเซลเซียส เป็นเวลา ๒ ชั่วโมง เมื่อครบกำหนดเวลาทำการกรองแยกน้ำสีออก

๒. นำน้ำสีไปอุ่นที่อุณหภูมิ ๘๐ องศาเซลเซียส เพื่อระเหยให้น้ำสีสกัดเหลือ ๑ ใน ๓ ปล่อยให้เย็นและบรรจุเก็บใส่ภาชนะปิดเพื่อนำไปทดลองต่อไป

---

[๒๓] น. ณ ปากน้ำ, **ความเข้าใจในศิลปะ พิมพ์ครั้งที่ ๓**, (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๓), หน้า ๔-๗.

การสกัดสีผงจากธรรมชาติทำได้ ๒ วิธี คือ

วิธีที่ ๑ ทำการโขลก ทุบหรือปั่นพืชให้สีแล้ว ผสมน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่าโดยน้ำหนัก คั้นแล้วกรองน้ำสีออก วิธีนี้ใช้กับใบไม้สด

วิธีที่ ๒ การต้ม กรณีนี้เป็นเปลือกไม้ แก่น หรือเนื้อไม้ ให้ต้มกับน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่าโดยน้ำหนัก ต้มเดือดนาน ๑ ชั่วโมง กรองเอาน้ำสีไว้ อาจต้มซ้ำ ๑ หรือ ๒ ครั้งหรือจนกว่าจะไม่มีสีออกมา

วิธีที่นิยมมักเป็นวิธีที่ ๒ แต่อย่างไรก็ตามถ้านำสารที่เป็นตัวทำละลายอื่น ๆ มาแช่พืชก็จะทำให้สารสีจากพืชละลายออกมา ตัวทำละลายที่สามารถนำใช้มีหลายประเภท ได้แก่ น้ำ สารละลายเบส สารละลายกรด สารอินทรีย์ เมื่อสารสีถูกสกัดออกมาแล้วจะได้สารละลายสีที่มีสารหลายอย่างปะปนมาด้วยตามความสามารถในการละลายของตัวทำละลายแต่ละชนิด ซึ่งพบว่า ถ้านำสีไปใช้เลยตามที่นิยมทำกัน ผลผลิตต่าง ๆ ก็จะดูดซับสารต่าง ๆ เข้าไว้ด้วย จึงทำให้สีที่ได้มีลักษณะไม่สดใสเท่าที่ควร เนื่องจากการเจือปนของสาร เช่น ลิกนิน แต่อย่างไรก็ตามข้อเสียที่พบนั้นคือ น้ำสีจะเก็บได้ไม่นาน และไม่สะดวก เนื่องจากการใช้สีที่สกัดทั่วไปนิยมที่จะสกัดน้ำสีจากพืชแบบสดใหม่ก่อนใช้ทันทีด้วยการต้มพืชกับน้ำเป็นเวลาราว ๑ ชั่วโมง

อย่างไรตามอีกทางเลือกหนึ่งคือการทำสีให้อยู่ในรูปผงแห้ง ๆ ซึ่งสามารถเก็บได้สะดวกเหมือนกับการใช้สี ได้จำแนกกระบวนการในการเตรียมผงสีธรรมชาติไว้ดังนี้[๒๔]

๑) การเตรียมสีผงด้วยวิธีการอบแห้ง นำน้ำสีที่สกัดได้และผ่านการระเหยน้ำออกบางส่วนนำไปอบที่อุณหภูมิ ๕๐ องศาเซลเซียส เป็นเวลาประมาณ ๓๖๐-๔๘๐ นาที หรือจนกว่าน้ำสีจะแห้งสนิท ปล่อยให้เย็นแล้วนำมาบดเป็นผง

๒) การเตรียมสีผงโดยใช้เกลือดูดซับ นำน้ำสีที่สกัดได้และผ่านการระเหยน้ำออกบางส่วนแล้วทำการงวดต่อโดยใส่เกลือโซเดียมคลอไรด์ลงไป ทำการเคี่ยวจนของผสมที่ได้แห้ง จากนั้นนำไปบดเป็นผง

๓) การเตรียมสีผงโดยวิธีการตกตะกอนด้วยเกลือ

- เตรียมสารละลายเกลือโซเดียมคลอไรด์ ๑๕%

- นำน้ำสีที่สกัดได้และผ่านการระเหยออกบางส่วนผสมกับสารละลายเกลือที่เตรียมไว้ คนให้เข้ากัน ปล่อยทิ้งไว้ให้ตกตะกอน จากนั้นนำเข้าเครื่องปั่นเหวี่ยงตกตะกอนโดยใช้เวลาประมาณ ๑๐ นาที

- รินสารละลายออก นำไปกรองด้วยกระดาษกรอง จากนั้นนำไปอบจนแห้งและบดเป็นผง

---

[๒๔] นิคอเละ ระเด่นอาหมัด, **ทฤษฎีจิตรกรรม**, (กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮาส์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๕.

กระบวนการในการสกัดสีสามารถทำได้หลายวิธีทั้งการต้ม การหมัก การคั้น การทุบหรือการบด เพื่อให้ได้สารละลายสีธรรมชาติออกมาเป็นสารตั้งต้นนำไปใช้ทำผงสีต่อไป การสกัดสีจะต้องเริ่มด้วยการเตรียมวัตถุดิบที่ให้สีธรรมชาติ เช่น ส่วนต่าง ๆ ของพืช เช่น ใบ ราก ลำต้น ดอก ผล เมล็ด จากนั้นนำมาสกัดให้เหมาะสมกับพืชแต่ละชนิด ซึ่งวิธีที่นิยมกันมากคือการสกัดด้วยวิธีการต้ม วิธีนี้ต้องใช้เวลานานในการสกัด แต่จะทำให้ได้สารสีเฉพาะของพืชชนิดนั้น ๆ ส่วนวิธีการนำเอาไปตำ ทุบหรือบด วิธีนี้หากใช้กับพืชใบเขียวจะทำให้คลอโรฟิลล์ผสมอยู่ในสารละลายสีธรรมชาติด้วย กระบวนการสกัดสีจากพืชแต่ละชนิดรายละเอียดดังแสดงในตารางที่ ๖

พันธุ์พืช	**ส่วนที่นำมาใช้สกัดสี**	**วิธีการสกัดสี**
ฝาง	ลำต้น (แก่น)	การต้ม
ขมิ้น	ราก	การต้ม
ดาวเรือง	ดอก	การต้ม
รงทอง	ยาง	การบด
มะม่วง	ใบ	การต้ม
คราม	ใบ ราก ลำต้น	การหมัก
ยูคาลิปตัส	ลำต้น	การต้ม
ราชพฤกษ์	ผล	การต้ม
มะพร้าว	ผล	การเผา

จากตารางกลุ่มพืชที่ใช้วิธีการต้ม เมื่อต้มจนได้น้ำสีแล้ว นำน้ำสีที่ได้ผสมดินสอพองเพื่อให้สีตกตะกอน สีจะเปลี่ยนไปตามปริมาณของดินสอพองเนื่องจากดินสอพองมีสีขาว เมื่อผสมในปริมาณมากสีที่ได้จะเป็นสีพาสเทล นอกจากนี้เมื่อต้องการได้เฉดสีที่แตกต่างกันออกไปอาจผสมสารอื่นที่มีคุณสมบัติเปลี่ยนค่า pH ของน้ำสีลงไปได้ จากนั้นนำน้ำสีที่ผสมกับดินสอพองไปกรองเอาเนื้อสี โดยทิ้งไว้ ๑ คืน สีจะมีลักษณะเป็นแป้งเค้ก จากนั้นนำไปใช้ได้โดยการผสมกับกาวกระถินหรือสามารถนำไปอบเพื่อให้ได้เป็นผงสี หากไม่ใช้วิธีการอบอาจปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งตามธรรมชาติแล้วนำไปบดให้ละเอียดก็สามารถนำไปใช้งานได้

กลุ่มพืชที่ใช้วิธีการบด สามารถนำส่วนของพืช เช่น รากที่ตากแห้งแล้ว หรือยางมาบดให้มีความละเอียดก็จะสามารถนำไปใช้งานได้

กลุ่มพืชที่ใช้วิธีการหมัก ให้หมักจนได้น้ำสีจากนั้นนำเอาไปกรองเก็บเฉพาะน้ำสีเอาไว้ จากนั้นนำไปผสมดินสอพอง เพื่อให้สามารถตกตะกอนเนื้อสีได้ กรองทิ้งไว้ ๑ คืน จากนั้นนำไปอบหรือตากแห้งตามธรรมชาติ แล้วนำมาบดให้เนื้อสีละเอียดก็จะสามารถนำไปใช้งานได้

กลุ่มพืชที่ใช้วิธีการเผาอย่างมะพร้าว เลือกใช้ส่วนที่กาบมะพร้าวนำไปเผา จากนั้นนำมาบดให้ละเอียดก็จะสามารถนำไปใช้งานได้

การแปรรูปน้ำสีที่ได้จากการสกัดสีนั้นจำเป็นจะต้องมีตัวกลางที่ช่วยให้สีตกตะกอน เพื่อให้สามารถนำมาทำผงสีได้ จากการศึกษาดำเนินการวิจัย ตัวกลางที่สามารถนำมาใช้ในการตกตะกอน เช่น ดินสอพอง ดินขาว ปูนแดง

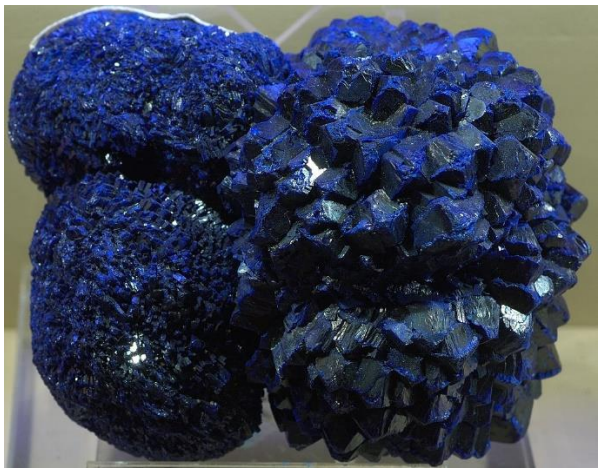
เปรียบเทียบสีสกัดจากธรรมชาติและสีไทยโบราณ จากการดำเนินการศึกษาวิจัยพบว่า เมื่อได้สีที่สกัดจากธรรมชาติจะต้องนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมไทยโบราณ จึงนำสีที่ได้ไปเปรียบเทียบกับเฉดสีไทยโบราณ รายละเอียดดังแสดงในตารางที่ ๗

สีสกัดจากธรรมชาติ	**สีไทยโบราณ**
๑.ดินสอพอง	สีขาว
๒.ฝางผสมน้ำส้มสายชูและดินสอพอง	สีสำลาน
๓.รงทองผสมดินสอพอง	สีเหลืองอ่อน
๔.รงทอง	สีเหลืองรง
๕.ขมิ้น	สีเหลืองนวลเทา
๖.รงทองผสมดินสอพองเจือคราม	สีเหลืองไพล
๗.รงทองผสมฝางเล็กน้อย	สีเหลืองจำปา
๘.ใบมะม่วงผสมดินสอพอง	สีเลื่อมประภัสสร
๙.รงทองผสมฝาง	สีหมากสุก
๑๐.ฝางผสมดำเขม่า เจือขาว	สีกะปิ
๑๑.ฝางผสมทานาคา	สีก้ามปูอสุรา
๑๒.ฝางผสมโซเดียมคาร์บอเนต(Na_2Co_3)	สีชมพูกลาง
๑๓.ฝางผสมดินขาว	สีดอกชบา
๑๔.ฝางผสมดินสอพอง	สีหงส์ดินกลาง
๑๕.ฝางผสมสารส้ม (Alum) ผสมโซเดียคาร์บอเนต(Na_2Co_3)	สีลิ้นจี่
๑๖.ฝางผสมดินสอพองเจือคราม	สีดอกตะแบก
๑๗.ครามผสมดินสอพอง เจือดำ	สีเมฆ
๑๘.คราม	คราม
๑๙.ครามผสมดำเขม่า	สีกรมท่า
๒๐.ครามผสมฝาง	สีม่วง
๒๑.ครามผสมดินสอพอง	สีขาบ
๒๒.ครามผสมดำ เจือขาว	สีผ่านคราม

๒๓.คราม ผสมรงทอง เจือขาว	สีน้ำไหล
๒๔.รงทองผสมคราม	สีเขียวสด
๒๕.คราม ผสมดาวเรือง	สีเขียวขาบ

ตารางที่ ๗ เปรียบเทียบกับเฉดสีไทยโบราณ

การผสมสีธรรมชาติสามารถผสมได้ตามหลักทฤษฎีสีทั่วไป หลักการผสมสีไทยนอกจากการผสมไล่ค่าน้ำหนักแล้วช่างศิลป์ไทยยังใช้หลักการจับคู่สีในการผสมอีกด้วย



สีครามจากแร่อะซูไรต์

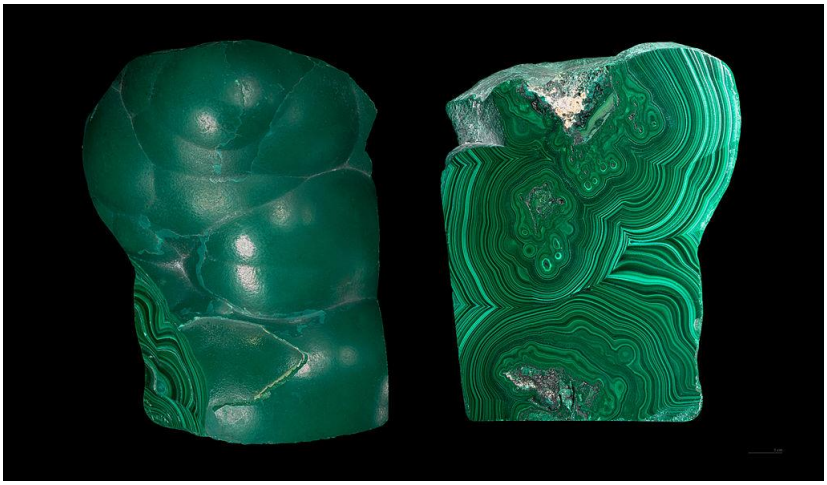
แร่อะซูไรต์ สกัดเอาแต่แร่สีน้ำเงินออกโดยการตำด้วยมือด้วยครกศิลา และนำแร่ธาตุที่สกัดได้มาบดให้เนื้อเนียนละเอียดด้วยถ้วยเซรามิกสีขาว จากนั้นนำไปถ่ายน้ำเป็นร้อย ๆ รอบเพื่อกรองเอาคราบฝุ่นและเศษผงอื่น ๆ ออกให้หมด เกรอะให้เหลือเพียง Pigment แท้ของสีเท่านั้นก่อนจะนำไปตากแดดให้แห้ง ขั้นตอนทั้งหมดใช้เวลาร่วมเดือนกว่าจะได้สีครามจากแร่อะซูไรต์

สีชาดจากแร่ซินนาบาร์

สีชาดที่สกัดจากแร่ซินนาบาร์ (Cinnabar) ราคากิโลกรัมละ ๘,๐๐๐ บาท แม้กระบวนการทำไม่ยุ่งยากซับซ้อนเท่าสีอื่นเพราะไม่ใช่แร่ที่มีความแข็งมาก แต่ตัวแร่เองมีราคาแพงและที่สำคัญ คือ ต้องใช้เวลาบดนานกว่าจะได้เฉดสีตามต้องการ

สีเขียวตังแชจากสนิมเขียวของทองแดง

สีเขียวตังแชที่ได้จากสนิมเขียวของทองแดงเป็นสีที่ทำง่ายที่สุด แต่ต้องอดทนในการรอนานเป็นปี เก่งนำเส้นทองแดงที่ซื้อมาจากร้านรับซื้อของเก่ามาใส่ในโหลแก้วและใส่กรดเกลือเพื่อให้กัดทองแดงจนเป็นผง จากนั้นจึงค่อยผ่านกระบวนการล้างน้ำ กรองน้ำหลายร้อยรอบจนใสสะอาดและหมดความเค็ม



สีเขียวตังแชจากแร่มาลาไคต์

สีฝุ่นเฉดสีเขียวตังแซจากสนิมของทองแดง แร่มาลาไคต์สามารถสกัดเอา Pigment ให้สีเขียวตังแซได้ แร่มาลาไคต์จากประเทศจีน ซึ่งนำเข้ามาจากประเทศบราซิลอีกทอดหนึ่งและราคาสูงถึง ๓,๐๐๐-๔,๐๐๐ บาทต่อกิโลกรัม

สีเขียวใบแคจากใบแค

สีเขียวแบบใบแคนั้น ไม่ได้สกัดจากใบแคจริงๆ แต่เป็นแค่คำเปรียบเทียบเฉดสีเท่านั้น เพราะเมื่อนำใบแคมาบดจะได้สีเข้มเกือบดำ ต้องผสมสีเหลืองที่ได้จากการต้มไม้ ‘แกแล’ หรือบางคนเรียกว่า ‘เข’ ซึ่งแก่นของมันให้สีเหลืองสดและคนนิยมนำไปย้อมผ้า เมื่อสีเขียวเข้มจากใบแคเจอสีเหลืองของแกแลก็จะได้สีเขียวตามที่ต้องการ ใบแค ๔ กระสอบเมื่อนำมาบดแล้วได้สีฝุ่นไม่ถึงครึ่งกิโลกรัม

สีขาวจากเปลือกหอย ดินขาวและปูนขาว

เปลือกหอยตากแห้ง เพื่อให้คลายความเค็มก่อนจะนำไปล้างและเกรอะน้ำจนจืด จากนั้นนำไปเผาและบดให้ละเอียดจะได้สีฝุ่นสีขาวที่ติดคงทน ส่วนสีขาวกระบังได้จากดินขาวที่เผาให้สุกแล้วบดละเอียด จากนั้นกรองและเอากากออกสีขาวปูนได้จากปูนขาวที่ต้องล้างให้คลายความเค็มแล้วเกรอะเอาแต่เนื้อปูนมาบดให้ละเอียด และกรองให้สะอาด นอกจากสีชาดแล้ว เฉดสีขาวเป็นอีกเฉดสีที่ขายดีที่สุด

สีเหลืองจากยางต้นรงทองและดิน

สีเหลืองสดได้จากยางของต้นรงทองและสีเหลืองดินจากดินในธรรมชาติ

สีดำจากหมึกและเขม่า

สีดำได้จากทั้งเขม่าก้นกระทะที่นำมาบดให้ละเอียด และจากหมึกดำธรรมชาติของจีน

ภาพที่ ๗๓ ผงสีจากแร่ธาตุ

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

วัสดุ อุปกรณ์-เครื่องมือ และสารเคมีที่ใช้ในการสกัดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

๑) วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

ดอกดาวเรือง

ดอกกุหลาบ

ดอกเฟื่องฟ้า

สมุนไพรต่างๆ

เปลือกไม้ต่างๆ ชนิด

ใบชาแห้งชนิดต่างๆ

หินชนิดต่างๆ

หินที่ได้จากการบดเป็นผง

ดินชนิดต่างๆ

ดินที่ได้จากการบดเป็นผง

๒) อุปกรณ์-เครื่องมือ

โกงบด แบบแบน

โกงบด แบบถ้วย

หินลับมีด (ตัวทดสอบสีของหิน และดิน)

ค้อน และเขียง

กระบอกกรองน้ำสี

กระบอกผสมน้ำสี

ถุงกรองชา (ใช้กรองประเภทดอกไม้)

กระชอนกรองหยาบ

ตัวดูดน้ำ และช้อนตัก

ตัวบด

แผ่นบดสาร และเกรียงเล็ก

ไม้คนสาร

ผ้าขาวกรอง

หม้อต้ม

บรรจุภัณฑ์ใส่ผงสี

ตลับใส่สีผงที่สกัด

๓) สารเคมี

ไฮเดรตเต็ดโพแทสเซียมอะลูมิเนียมซัลเฟต (สารส้ม)

ดินสอพอง

กาวกระถิน

ภาพที่ ๗๔ วัสดุ อุปกรณ์ เครื่องมือและสารเคมี ในการสกัดสีธรรมชาติ
(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

ขั้นตอนและทักษะในการเตรียมพื้นแบบโบราณและสมัยใหม่

เนื่องจากงานพุทธจิตรกรรมไทยแบบประเพณีเป็นงานที่มีความละเอียดประณีต ใช้เวลาในการปฏิบัติงานนานกว่าจิตรกรรมสากล ดังนั้นการเตรียมพื้นเขียนภาพจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง ในการเตรียมพื้นเขียนภาพจิตรกรรมไทยบนพื้นไม้มีวัสดุอุปกรณ์ที่มีคุณสมบัติต่าง ๆ ดังนี้

๑. ขั้นตอนการเตรียมพื้นบนไม้แบบโบราณ

การทำสมุกพื้น โดยคัดเลือกเม็ดมะขามที่มีความสมบูรณ์นำมาใส่กระทะตั้งไฟคั่วด้วยไฟอ่อน ๆ หมั่นคนไปเรื่อย ๆ จนกระทั่งเปลือกนอกเกรียมขึ้นและมีกลิ่นหอม ลองกะเทาะเปลือกดูว่าสุกพอหรือยัง หากกะเทาะง่ายและพบว่าผิวเนื้อด้านในออกสีเหลืองเกรียม ๆ แสดงว่าสุกได้ที่สามารถ

นำมาดำเนินการในขั้นต่อไปได้ นำเม็ดมะขามคั่วให้สุก ขณะกำลังร้อนเทแช่ลงในน้ำเย็นทิ้งไว้ ๑ คืน เปลือกมะขามจะยุ่ยพองออก ล้างเอาแต่เม็ดในสีขาวนวล ส่วนเปลือกที่พองยุ่ยนำไปรองพื้นบนไม้ก่อนที่จะทาสมุกรองพื้นกาวเม็ดมะขามและดินสอพอง

นำเม็ดมะขามที่คั่วเติมน้ำเล็กน้อยพอเหลว ใส่กระทะเคี่ยวเตาถ่าน ขณะเคี่ยวคุมไฟให้อ่อน ๆ ประมาณ ๔๕ นาที และใช้ไม้พายคน เติมน้ำลงไปทีละน้อยอย่าให้แห้ง คนบ่อย ๆ ระวังอย่าให้ไหม้ติดก้นกระทะคุมไฟมิให้ร้อนจัด เพราะจะทำให้กาวหมดประสิทธิภาพความเหนียว น้ำกาวเกิดขึ้นจากเนื้อของเม็ดมะขามละลายออกมาเป็นน้ำเมือกเหนียว ได้เป็นน้ำกาวเม็ดมะขาม

กรองด้วยผ้าขาวบาง ส่วนที่เหลือเป็นกากนำไปบดใหม่แล้วเคี่ยวอีกก็จะได้กาวเช่นกัน เมื่อได้น้ำกาว เม็ดมะขามแล้วควรนำไปใช้ทำสมุกรองพื้นทาผนังให้หมดภายในหนึ่งวัน ถ้าข้ามวันแล้วกาวเม็ดมะขามนี้จะหมดสภาพมีกลิ่นเหม็น ไม่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้

การหมักดินสอพอง โดยการนำเอาดินสอพองที่มีวางจำหน่ายในท้องตลาด ใส่น้ำแช่ทิ้งไว้ในถังหมัก เพื่อให้ตกตะกอนและเนื้อดินละลายเข้ากันได้ดีหมั่นเทน้ำหน้าผิวเนื้อดินสอพองออกและเติมน้ำเข้าไปใหม่แทนที่ของเดิม

ตักดินสอพองจำนวนเท่ากับที่ต้องการใช้ เอาเนื้อดินสอพองมาผสมกับกาวเม็ดมะขามที่เตรียมไว้ ในอัตราส่วนดินสอพอง ๑ ส่วน กาวเม็ดมะขาม ๒ ส่วน และเติมกาวกระถินให้ดินสอพองและกาวเม็ดมะขามเข้าเป็นเนื้อเดียวกันประมาณ ๓๐ นาที

คนเนื้อดินสอพองกับกาวเม็ดมะขามให้เข้ากัน จนได้สมุกสำหรับการเตรียมพื้นเขียนภาพแบบโบราณ

ภาพที่ ๗๕ ขั้นตอนและทักษะในการเตรียมพื้นแบบโบราณ

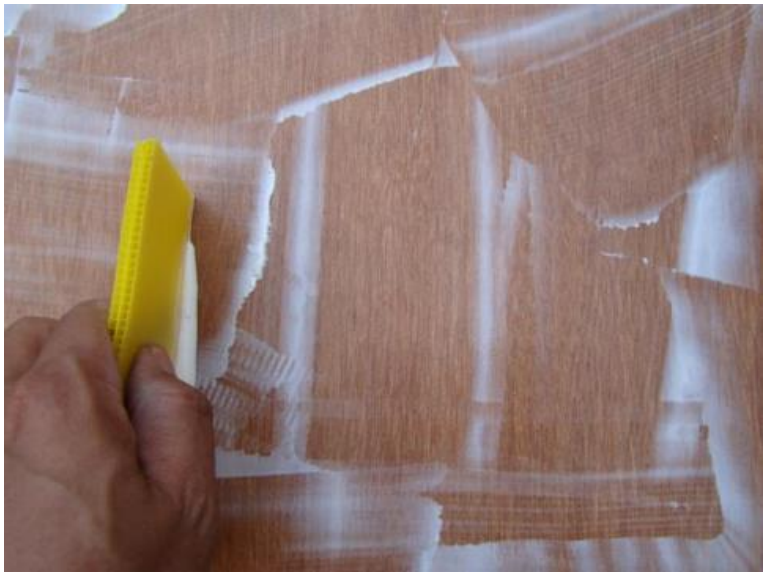
(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

การเตรียมพื้นไม้ก่อนทาสมุกรองพื้น

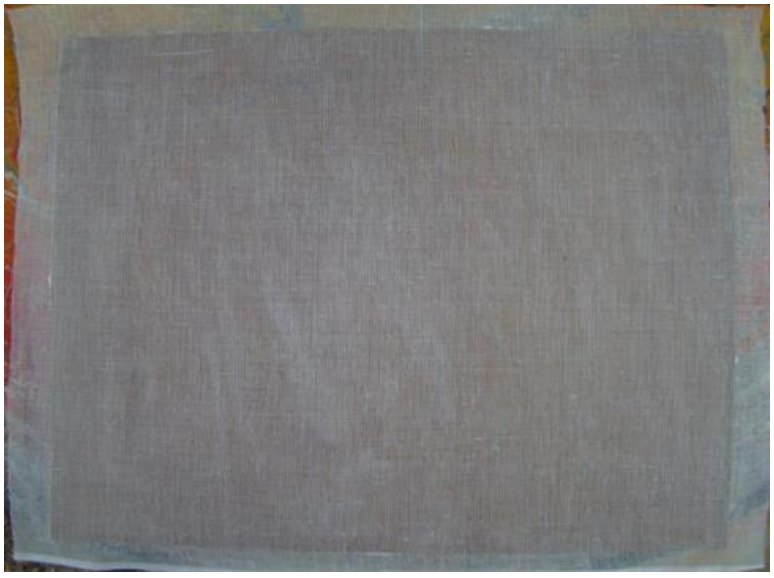
หลังจากเตรียมพื้นผิววัสดุที่สร้างสรรค์งานเสร็จแล้ว ให้ขัดตกแต่งขอบและพื้นกระดานอัดให้เรียบร้อยด้วยกระดาษทรายหยาบ จากนั้นมีขั้นตอนการทำงาน ดังนี้

ขั้นตอนที่ ๑ ทาด้วยเปลือกที่พองยุ่ยของการต้มเม็ดมะขาม

ขั้นตอนที่ ๒ ใช้กาวลาเท็กซ์ปาดบางๆ ลงไปให้ทั่วพื้นกระดาน



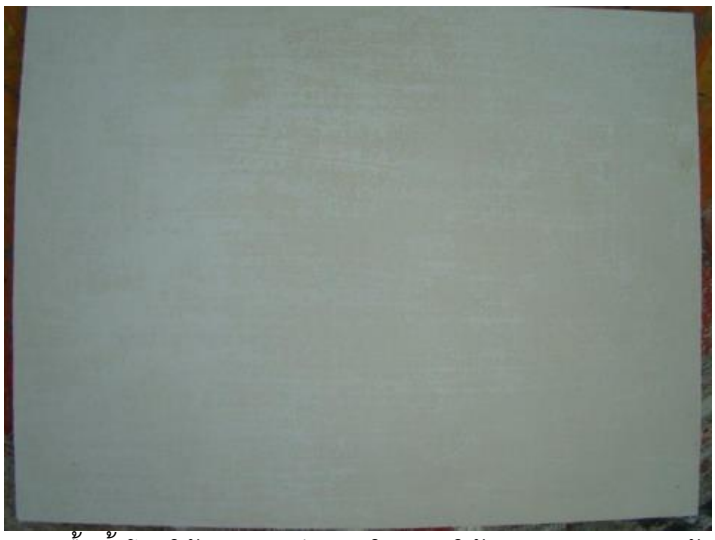
ขั้นตอนที่ ๓ ใช้ผ้าขาวบางหรือผ้าดิบชนิดไม่ฟอก ปูทับลงบนพื้นไม้



ขั้นตอนที่ ๔ กวดพื้นผ้าให้ติดกับไม้ เก็บขอบให้เรียบร้อย

ขั้นตอนที่ ๕ ทาสมุกรองพื้นชั้นแรกให้ทั่วทั้งแผ่นไม้กระดานอัด

ขั้นตอนที่ ๖ หากมีรูฟองอากาศต้องทากลบให้ทั่วเสียก่อน



ทาสมุกรองพื้นซ้ำโดยใช้แปรงทาสีขนาดใหญ่ทาให้หนาประมาณ ๑ เส้นตอก เส้นตอก คือ ไม้ไผ่จักเพื่อใช้สานภาชนะหรือใช้มัดของ เทียบกับความหนาประมาณ ๒ มิลลิเมตร ทาพื้นไม้ ๓ - ๔ ครั้ง แต่ละครั้งที่จะทาทับต้องทิ้งตากลมให้แห้งผากเสียก่อน

ใช้เปลือกหอยกวดพื้น การกวด คือ การทำให้แน่นมิใช่จะเป็นการขัดเอาออก เมื่อกวดพื้นจนได้ความแข็งแกร่งดีแล้วปัดฝุ่นออกให้หมด แล้วจึงเตรียมสมุกรองพื้นทาลงบนผิวหน้าของสมุกที่ขัดไว้แล้วนั้นบาง ๆ เพียงชั้นเดียวโบราณเรียก “ปาดเกสร” แล้วปล่อยพื้นสมุกให้แห้งพร้อมสำหรับการเขียนภาพต่อไป

ภาพที่ ๗๖ การเตรียมพื้นไม้ก่อนทาสมุกรองพื้น

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

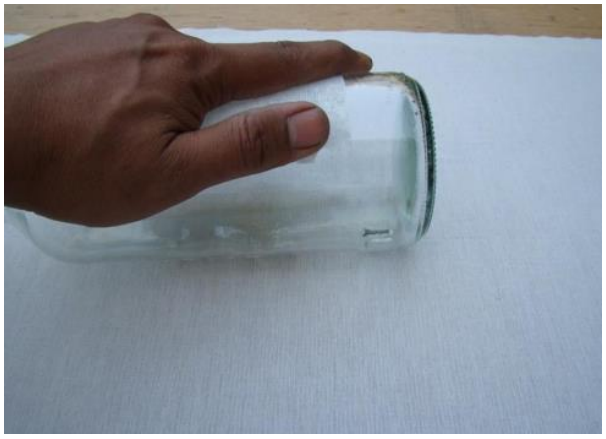
๒. ขั้นตอนการเตรียมพื้นบนไม้แบบสมัยใหม่

สำหรับการกิจกรรมนั้น การใช้วัสดุพื้นหลังในการปฏิบัติงานเขียนภาพพุทธจิตรกรรมไทยแบบประเพณีหากจะใช้ตามแบบอย่างของโบราณนับเป็นเรื่องยาก เนื่องจากแผ่นไม้สักที่มีขนาดพอเหมาะกับการเขียนภาพนั้นมีราคาแพงและการเขียนภาพของนักเรียน นักศึกษา ยังเป็นกระบวนการของการฝึกฝนทักษะฝีมือขั้นต้นเท่านั้น จึงไม่เหมาะสมกับการลงทุนที่สูง และไม่สามารถรับประกันได้ว่าคุณภาพของงานที่ออกมาจะเป็นเช่นไร ดังนั้น การประยุกต์ใช้วัสดุที่มีราคาย่อมเยา มีความคงทนในระดับหนึ่ง จึงเป็นทางเลือกที่เหมาะสมที่สุด จัดซื้อไม้อัดเกรด A เต็มแผ่น (ขนาด ๑.๒๒ X ๒.๔๔ เมตร) หนา ๖ มิลลิเมตร นำมาตัดตามขนาดที่ต้องการด้วยเลื่อยฉลุไฟฟ้าใบละเอียด เพื่อไม่ให้ขอบของไม้อัดยุ่ยฉีกขาด แล้วขัดขอบไม้อัดและพื้นไม้ที่ขรุขระด้วยกระดาษทรายหยาบเป็นเบื้องต้น จากนั้นใช้กระดาษทรายละเอียดเก็บงานให้เรียบร้อย[๒๕]

ใช้กาวลาเท็กซ์ปาดบาง ๆ ให้ทั่วแผ่นไม้อัด

[๒๕] สัมภาษณ์ **ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง** นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา และอาจารย์พิเศษมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, เมื่อวันที่ ๙ มกราคม ๒๕๖๖.

ใช้ผ้าดิบหรือผ้าที่มีเนื้อละเอียดชนิดไม่ฟอกปูทับลงไปด้านบน วางฝ่ามือทั้งสองตรงกลางแผ่นไม้ ไล่ปาดผ้าออกด้านข้างเพื่อเป็นการผนึกผ้าดิบด้วยกาวที่ปาดลงไปให้ติดกับแผ่นไม้อัด



ใช้ขวดแก้วกลิ้งไปมา เพื่อกวดผ้าให้ติดกับพื้นได้อย่างแนบสนิท

พับเก็บขอบชายผ้าอัดด้วยกาวลาเท็กซ์ให้เรียบร้อย

ใช้สีน้ำพลาสติกสีขาวชนิดทาภายในละลายน้ำให้มีความข้นของสีในระดับปานกลาง ทาลงไปให้ทั่วทั่งแผ่นเป็นการรองพื้นชั้นแรก ปล่อยทิ้งไว้ให้แห้งสนิทสังเกตดูว่าสีที่ทาลงไปนั้นสามารถกลบร่องรอยของพื้นผิวและรูเนื้อผ้าได้ดีเพียงใด

ใช้กระดาษทรายขัดเหล็ก (กระดาษทรายน้ำ) ขัดลูบร่องรอยฝีแปรงให้เรียบทั้งแผ่น

ทาสีน้ำพลาสติกซ้ำรอบสองปล่อยทิ้งไว้ให้แห้ง ดำเนินการตามขั้นตอนที่ได้ทำมาในข้างต้น หากพื้นผิวเรียบดีแล้วก็เป็นอันว่าเสร็จสิ้นกระบวนการนี้ แต่ถ้ายังไม่สามารถกลบร่อยรอยรูผ้าได้หมดก็ให้ทาสีซ้ำลงไป แต่ต้องระวังอย่าให้หนามาก มิฉะนั้นเวลาเขียนภาพจิตรกรรมไทยลงไปแล้วพื้นจะดูดสีมาก

ใช้สีน้ำพลาสติกละลายน้ำให้มีความเข้มข้นของเนื้อสีในระดับน้อย ทาให้ทั่วทั้งแผ่นพื้นไม้อัด จากนั้นปูทับด้วยกระดาษสาญี่ปุ่น ใช้ฝ่ามือทั้งสองข้างไล่ปาดกระดาษสาจากส่วนกลางของแผ่นพื้นไม้อัดออกไปด้านข้างทั้งสี่ด้านให้เรียบแนบกับผืนผ้าดิบด้านล่าง เก็บขอบทั้งสี่ด้านให้เรียบร้อยทาทับด้วยสีน้ำพลาสติกบาง ๆ อีกครั้งหนึ่ง ทิ้งไว้ให้แห้งก็เป็นอันเสร็จสิ้นขั้นตอนของการเตรียมพื้นเขียนภาพบนไม้แบบสมัยใหม่

การเตรียมพื้นเขียนภาพจิตรกรรมไทยบนพื้นไม้

ภาพที่ ๗๗ ขั้นตอนและทักษะในการเตรียมพื้นแบบสมัยปัจจุบัน

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

กระบวนการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมล้านนา เพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ (เรียนรู้จริง ปฏิบัติได้)

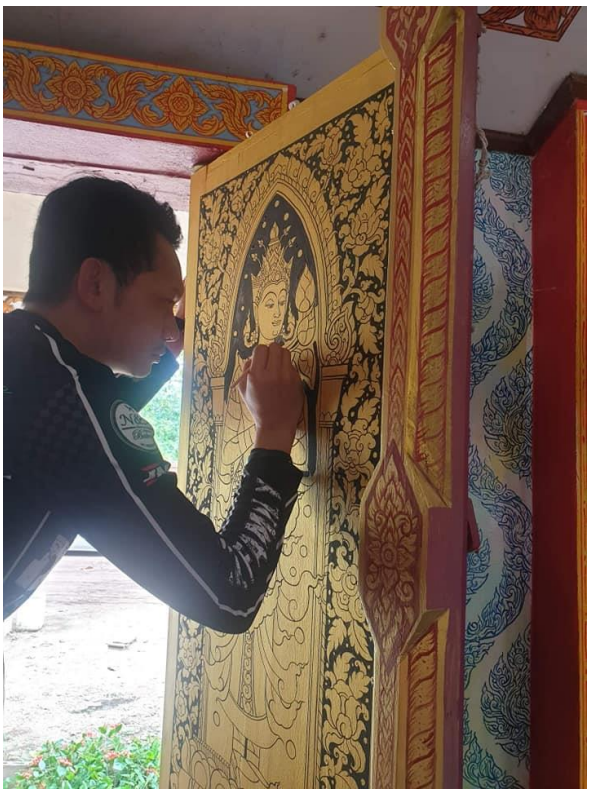
คณะวิจัยได้ทำการสร้างสรรค์ภาพที่เตรียมไว้สำหรับการเขียนภาพพุทธจิตรกรรมล้านนาบนศาสนสถานภายในวัด ได้ทำการเขียนคัดลอกภาพเทพพนม จากรูปปูนปั้นเทพในล้านนานำมาประยุกต์ใหม่ของคณะวิจัยโดยใช้แผ่นพื้นจากการเตรียมพื้นบนไม้แบบโบราณ มีขั้นตอนการปฏิบัติงานดังนี้

๑. ร่างภาพด้วยดินสอดำและปากกา ลงบนกระดาษสร้างแบบ (ปรู๊ฟขาว) ตามขนาดและองค์ประกอบที่ต้องการ

๒. นำผงสีที่ได้จากธรรมชาติ มาใช้ในการลอกต้นแบบ

๓. คัดลอกลายเส้นจากแบบร่างด้วยกระดาษไข นำมาวางทับลงบนแผ่นพื้นเขียนภาพที่เตรียมไว้ ใช้กระดาษคัดลอกลาย สอดเข้าไปใต้กระดาษไขจากนั้นใช้ปากกาลูกลื่นเขียนกดตามลายที่ปรากฏอยู่บนกระดาษไขให้ครบถ้วนทั้งภาพ

๔. ตรวจสอบดูว่าได้เขียนลายไปครบถ้วนหรือไม่ ก่อนที่จะแกะกระดาษไขออก มิฉะนั้นหากปิดทับกระดาษไขลงไปใหม่เวลาเขียนตามรอยอาจจะไม่ตรงกับที่เขียนไปแล้ว ภาพที่อกมาจะมีความคลาดเคลื่อนหรือทับซ้อนกัน



๕. ใช้สีฝุ่นผสมกาวกระถิน ระบายสีฉากหลังให้ได้ใกล้เคียงกับแบบมากที่สุด และตัดเส้นรอบนอกของผ้านุ่งแยกเส้นคัด เส้นแร และตัดเส้นหน้าภาพ ตัวภาพ และเครื่องประดับ ก่อนจึงปิดด้วยทองคำเปลว ตัดเส้นทอง แล้วเป็นชิ้นงานที่เสร็จสมบูรณ์

ภาพที่ ๗๘ ขั้นตอนการเขียนภาพพุทธจิตรกรรมล้านนา บนศาสนสถาน
(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

การสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

คณะนักวิจัยได้ทำการจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการในการสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เป็นการนำองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติทั้งเทคนิควิธีการแบบโบราณและการเทคนิควิธีการใหม่ เพื่อให้ได้เฉดสีครบทุกเฉดสี ในกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ “การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา” มีรูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติตามกระบวนการ ดังนี้[๒๖]

[๒๖] สัมภาษณ์ **คุณปีย์ญานันท์ รัตนจันทร์ ศิลปินสีธรรมชาติล้านนา**, เมื่อวันที่ ๘ มีนาคม ๒๕๖๖.

กระบวนการที่ ๑ เตรียมวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ที่หาได้จากการลงพื้นที่วิจัย

กระบวนการที่ ๒ ทุบวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ให้มีขนาดชิ้นเล็ก

กระบวนการที่ ๓ บดวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ในโกงให้ละเอียดที่สุด

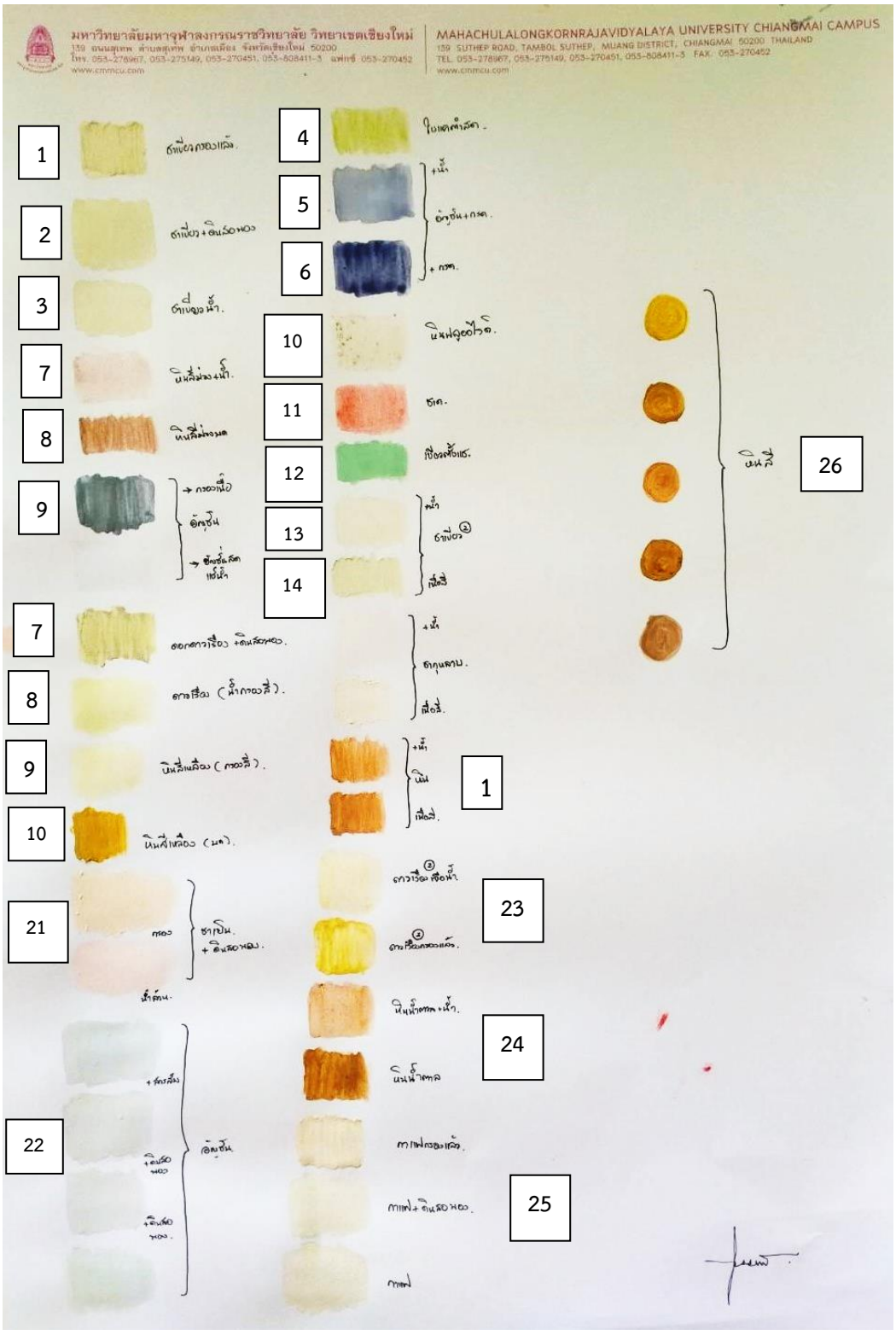
กระบวนการที่ ๔ กรองวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ที่ผสมกับสารเคมีหรือดินสอพอง

กระบวนการที่ ๕ นำผงที่กรองในกระบวนการที่ ๔ มาบดให้ละเอียดอีกครั้งจนผงสีเหนียวตัว

กระบวนการที่ ๖ นำผงผงสีที่เหนียวตัว นำมาใส่ภาชนะบรรจุให้แข็งตัว

กระบวนการที่ ๗ นำผงสีที่แข็งตัว มาเทสเฉดสี และระบุส่วนผสมในการสกัดสี

ภาพที่ ๗๙ กระบวนการรูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ
(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)



ภาพที่ ๘๐ นวัตกรรมเฉดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติต่าง ๆ ด้วยเทคนิควิธีการต้ม บด อบ (ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

ตารางที่ ๘ นวัตกรรมเฉดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติต่าง ๆ ด้วยเทคนิควิธีการต้ม บด อบ และการผสมสารเคมีเพื่อความเข้ม-อ่อน ของสีธรรมชาติ

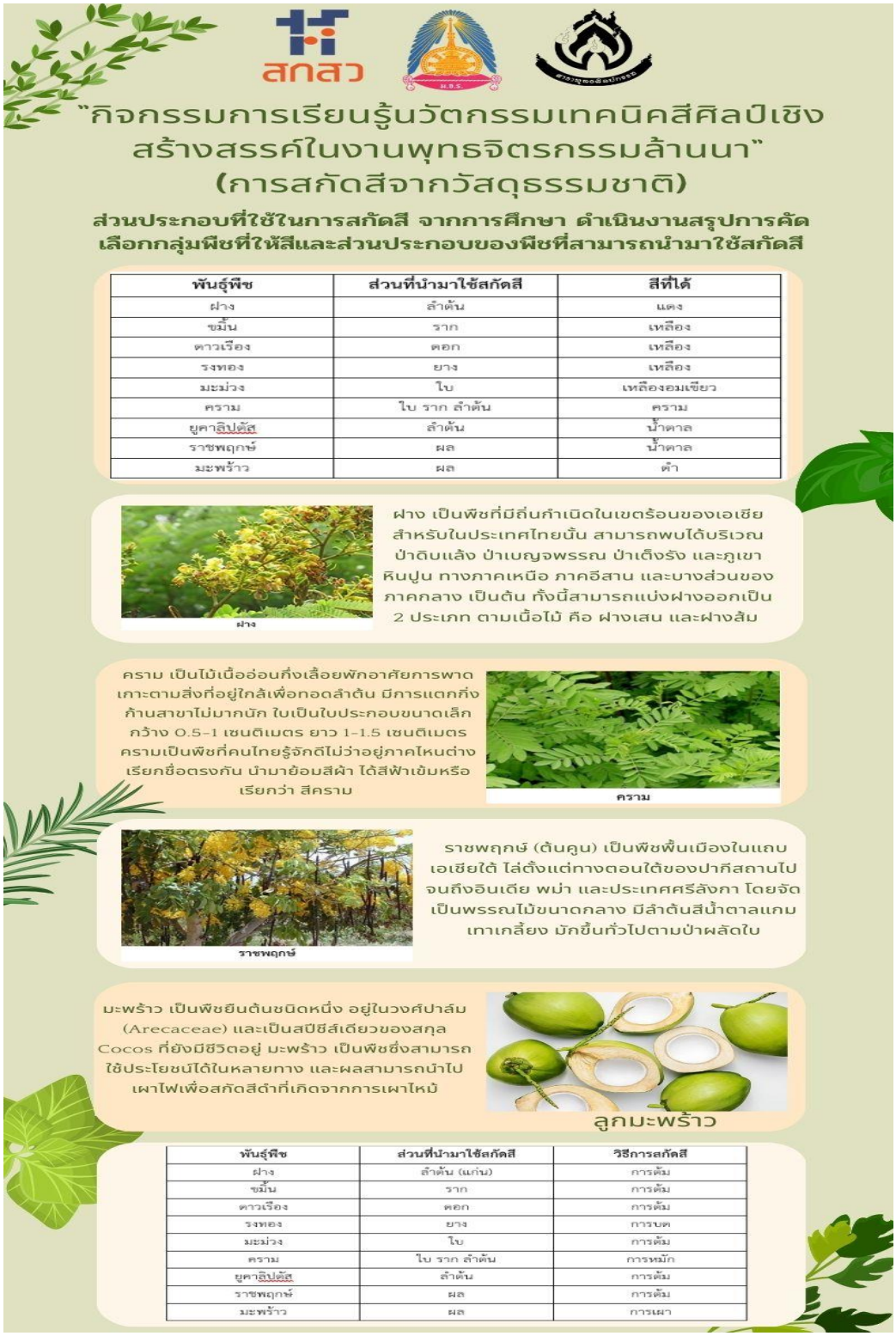
(จากภาพที่ ๘๐ ที่ได้จากการจัดกิจกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในโครงการวิจัยนี้)

เลขที่	วัสดุ/พันธุ์พืช/แร่ธาตุ	ส่วนที่นำมาผสมใช้สกัดสี	สีที่ได้
1	ชาเขียว	ใบชา+การต้ม+กรอง	เขียวใบตอง
2	ชาเขียว	ใบชา+Soft - prepared chalk	เขียวอ่อน
3	ชาเขียว	ใบชา+น้ำ	เขียวจ่าง
4	ชาเขียว	ใบชา+การบด (ตำ)	เขียว
5	อัญชัน	อัญชัน+น้ำ	ม่วงอ่อน
6	อัญชัน	อัญชัน+ไฮเดรตเต็ดโพแทสเซียมอะลูมิเนียมซัลเฟต	ม่วงเข้ม
7	หินม่วง	หินม่วง+น้ำ	ชมพูอ่อน
8	หินม่วง	หินม่วง+การบด (ตำ)	น้ำตาล
9	อัญชันสด	อัญชันสด+แช่น้ำ+กรอง	ม่วงเข้ม
10	แร่ธาตุฟลูออเรสเซนต์	ฟลูออเรสเซนต์+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	ครีม
11	แร่ธาตุชาด	ชาด+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	แดง
12	เขียวตั้งแช่	เขียวตั้งแช่+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	เขียวสด
13	ชาเขียว	ผงชา+น้ำ+กรอง+บด	ครีมอ่อน
14	ชาเขียว	ผงชา+บดละเอียด	ครีมเข้ม
15	ดอกดาวเรือง	ดอกดาวเรือง+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	เหลืองเข้ม
16	ดอกดาวเรือง	ดอกดาวเรือง+น้ำกรองสี	เหลืองอ่อน
17	หินสีเหลือง	หินสีเหลือง+น้ำกรองสี	น้ำตาลอ่อน
18	หินสีเหลือง	หินสีเหลือง+การบด	น้ำตาลเข้ม
19	ชากุหลาบ	ชากุหลาบ+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	ขาว
20	หิน	หิน+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	น้ำตาล
21	ชาเย็น	ผงชาเย็น+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	ชมพู
22	อัญชันสด	อัญชันสด+Soft - prepared chalk+สารส้ม+กรอง	ม่วงจ่าง
23	ดาวเรือง	ดาวเรือง+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	เหลืองสด
24	หินน้ำตาล	หินน้ำตาล+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	น้ำตาลเข้ม
25	กาแฟ	กาแฟ+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	ครีมอ่อน
26	หินสี	หินสี+Soft - prepared chalk+บด+กรอง	น้ำตาล

กระบวนการที่ ๘ นำผงสีมาเก็บในตลับสี เพื่อการเก็บที่ยาวนาน

ภาพที่ ๘๑ นวัตกรรมการสกัดสีจากสัปปะรด พืชเศรษฐกิจภาคเหนือ ได้ ๑๒ เฉดสี จากเทคนิควิธีการต้ม บด อบ

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)



ภาพที่ ๘๒ เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสกัดสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

๔.๓ การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย นั้นจะมีสำคัญอย่างมากในวงกว้างก็ต้องขึ้นอยู่ที่การสร้างมนุษย์ให้มีความรู้ในงานศิลปะ เพราะศิลปะเกิดขึ้นจากการเรียนรู้ ถ้าหากมนุษย์ไม่มีความรู้และไม่มีความเข้าใจศิลปะก็จะเป็นที่ไร้ค่าไร้ราคา

ดังนั้นในการส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์นี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความคิดที่จะถ่ายทอดความรู้ไปสู่ชุมชน นิสิต นักศึกษา และเยาวชน ร่วมไปถึงเยาวชนที่รักในศิลปะแต่ไม่มีทุนในการศึกษาหาความรู้ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ จึงเป็นจุดประสงค์หลักที่ผู้วิจัยและคณะต้องการจะถ่ายทอดความรู้ให้กับกลุ่มเหล่านี้ เพราะสิ่งนี้จะทำให้ศิลปะมีชีวิตและมีความยั่งยืน รวมไปถึงการผสมผสานไปสู่วิถีชีวิตของผู้สนใจที่สามารถสัมผัสได้เข้าใจได้ โดยการนำผู้สนใจเข้ามามีส่วนร่วม ไม่ใช่แค่ในฐานะผู้ร่วมชมหรือร่วมกิจกรรมเท่านั้น แต่ยังลึกเข้าไปถึงจิตวิญญาณของผู้สนใจที่แฝงอยู่ในวิถีชีวิตวัฒนธรรมประเพณีที่ผู้สนใจเข้าใจและคุ้นเคย และยังรวมไปถึงการสร้างเมล็ดพันธุ์แห่งงานศิลปะที่สูงยิ่งขึ้นไป

ผู้วิจัยมีมุ่งหวังว่า ผู้สนใจเหล่านี้ที่กล่าวมาข้างต้นนั้นเข้าใจในงานศิลปะอยู่ไม่น้อยแต่ศิลปะจะต้องได้รับการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกัน โดยผ่านประสบการณ์ร่วมกัน ในพื้นที่เดียวกัน ผู้วิจัยในฐานะผู้ทำงานศิลปะก็ต้องเข้าใจผู้สนใจที่ทำงานศิลปะในแขนงของตนเช่นกัน ถือเป็นแรงบันดาลใจที่ส่งผ่านประสบการณ์ร่วมกัน เป็นเกียรติและรู้สึกซาบซึ้ง จึงเป็นที่มาของการจัดทำกิจกรรมแลกเปลี่ยนเรียนรู้ร่วมกันในหลายกิจกรรมในโครงการวิจัย ดังนี้

๑. กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะล้านนา ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบร่วมสมัย ในด้านองค์ความรู้เทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา จากนักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน นายช่างหรือสล่า เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดประโยชน์สูงสุดกับวงการสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ ดังที่ข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ คือ ...สีที่เราเห็นกันทั่วไปในชีวิตประจำวันนั้น ไม่ว่าจะเป็นสีที่ใช้สำหรับงานศิลปะ หรือสีต่าง ๆ โดยทั่วไปแล้ว สามารถแบ่งออกเป็นสีสังเคราะห์ และสีที่ได้จากธรรมชาติ สีธรรมชาติ คือ สีที่ได้มาจากการสังเคราะห์หรือสกัดจากแหล่งวัตถุดิบทางธรรมชาติเช่น จากต้นไม้ ดอกไม้ ผลไม้ ผัก เมล็ดพืช หรือแร่ธาตุบางชนิดที่สามารถให้สีได้ เพื่อนำมาใช้ในวัตถุประสงค์ต่าง ๆ เช่น การแต่งสีอาหารและเครื่องดื่ม การย้อมสิ่งทอ การเขียนภาพ หรือใช้ในผลิตภัณฑ์ด้านความงาม ซึ่งสามารถนำมาใช้ได้อย่างปลอดภัย ปราศจากสารเคมี นำเอาไปใช้ประโยชน์กันในวงการศิลปะต่อไป...[๒๗]

---

[๒๗] สัมภาษณ์, **ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง ศิลปินล้านนาผู้วาดภาพพุทธจิตรกรรม**, ๒๐ มีนาคม ๒๕๖๖.

ภาพที่ ๘๓ ผู้วิจัยได้แลกเปลี่ยนองค์ความรู้จากผู้ทรงคุณวุฒิ

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๒ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

๒. กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ต่อการเกิดองค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่

การดำเนินถ่ายทอดองค์ความรู้ หรือถอดบทเรียนจากการจัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการในการสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เป็นการนำองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติทั้งเทคนิควิธีการแบบโบราณและการเทคนิควิธีการใหม่ เพื่อให้ได้เฉดสีครบทุกเฉดสี ดังนี้กิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ “การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา”ในวันที่ ๗- ๘ มีนาคม ๒๕๖๖ ณ อาคารเรียนปฏิบัติการพุทธศิลปกรรม ชั้น ๒ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ลงทะเบียน

METALICA

METALLICA

ภาพที่ ๘๔ กิจกรรมการสกัดสีจากธรรมชาติ สู่กระบวนการเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์
(ที่มา: คณะนักวิจัย ๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

ตารางที่ ๙ ผลการประเมินการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา ผลการประเมินโดยใช้โปรแกรม SPSS คำนวณค่า

Descriptive Statistics

	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
ด้านความรู้ความเข้าใจ ความรู้ ความเข้าใจที่ได้รับจากการจัดกิจกรรมเรียนรู้ ตรงกับความต้องการและวัตถุประสงค์	50	4	5	4.77	.450
ความรู้ ความเข้าใจที่ได้รับสามารถนำไปพัฒนา	50	4	5	4.73	.450
ด้านกระบวนการ/ขั้นตอนการให้บริการ การประชาสัมพันธ์การจัดกิจกรรมเรียนรู้	50	4	5	4.90	.450
ความสะดวกในการลงทะเบียน	50	4	5	4.83	.450
การดำเนินงานเป็นระบบและมีขั้นตอนชัดเจน	50	4	5	4.93	.450
รูปแบบของการจัดกิจกรรมเรียนรู้ มีความเหมาะสม	50	4	5	4.80	.450
ความเหมาะสมของวันและระยะเวลาในการจัดกิจกรรมเรียนรู้	50	4	5	4.73	.450
ความพึงพอใจด้านเจ้าหน้าที่ผู้บรรยาย การต้อนรับและการอำนวยความสะดวก	50	4	5	4.80	.450
ความสุภาพ กิริยามารยาท และมีมนุษยสัมพันธ์	50	4	5	4.97	.450
ความตั้งใจและเอาใจใส่ในการให้บริการ	50	4	5	4.93	.450
บุคลิกภาพและการแต่งกาย	50	4	5	4.73	.450
การให้ข้อมูลและการตอบข้อซักถาม	50	4	5	4.90	.450
ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก ความเหมาะสมของสถานที่	50	4	5	4.97	.450
ความสะอาดเรียบร้อยของสถานที่	50	4	5	4.77	.450
ความเหมาะสมของอาหารว่าง	50	4	5	4.80	.450
ด้านการนำความรู้ไปใช้ สามารถนำความรู้ไปใช้ในการจัดกิจกรรมอื่น ๆ	50	4	5	4.73	.450
สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปถ่ายทอดให้ผู้อื่น	50	4	5	4.97	.450
สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้ได้	50	4	5	4.83	.450
Valid N (listwise)	50				

ผลการประเมินโดยภาพรวมทั้งหมด
Descriptive Statistics

	N	Minimum	Maximum	Mean	Std. Deviation
MEAN	10	4.73	4.83	4.8390	.08762
STD	10	.18	.45	.3500	.09592
Valid N (listwise)	10				

จากการศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา ประจำปี ๒๕๖๖ จำนวนผู้เข้าร่วมการอบรม ๕๐ รูป/คน **ส่วนใหญ่มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยรวมที่ ๔.๘๓ ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ ๐.๔๕**

สรุปผลการประเมิน ผู้ตอบแบบสอบถามมีความความพึงใจโดยรวม อยู่ในระดับมากที่สุด มีค่าเฉลี่ยรวมที่ ๔.๘๓ ดังมีรายละเอียดดังนี้

ส่วนที่ ๑ ด้านความรู้ความเข้าใจ

- ความรู้ ความเข้าใจที่ได้รับจากการจัดกิจกรรมเรียนรู้ ตรงกับความต้องการและวัตถุประสงค์ความรู้ มีความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๗๗)

- ความเข้าใจที่ได้รับสามารถนำไปพัฒนาความพึงพอใจอยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๗๓)

ส่วนที่ ๒ ด้านกระบวนการ

- การประชาสัมพันธ์การจัดกิจกรรมเรียนรู้ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๐)

- ความสะดวกในการลงทะเบียน มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๘๓)

- การดำเนินงานเป็นระบบและมีขั้นตอนชัดเจน มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๓)

- รูปแบบของการจัดกิจกรรมเรียนรู้ มีความเหมาะสม มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๘๐)

- ความเหมาะสมของวันและระยะเวลาในการจัดกิจกรรมเรียนรู้ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๗๓)

ส่วนที่ ๓ ความพึงพอใจด้านเจ้าหน้าที่ผู้ให้บริการ

- การต้อนรับและการอำนวยความสะดวก มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๘๐)

- ความสุภาพ กิริยามารยาท และมีมนุษยสัมพันธ์ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๗)

- ความตั้งใจและเอาใจใส่ในการให้บริการ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๓)

- บุคลิกภาพและการแต่งกาย มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๗๓)

- การให้ข้อมูลและการตอบข้อซักถาม มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๐)

ส่วนที่ ๔ ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก

- ความเหมาะสมของสถานที่ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๗)

- ความสะอาดเรียบร้อยของสถานที่ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๗๗)

- ความเหมาะสมของอาหารว่าง มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๘๐)

ส่วนที่ ๕ ด้านการนำความรู้ไปใช้

- สามารถนำความรู้ไปใช้ในการจัดกิจกรรมอื่น ๆ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๗๓)

- สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปถ่ายทอดให้ผู้อื่น มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๙๗)

- สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้ได้ มีความพึงพอใจส่วนใหญ่อยู่ในระดับมากที่สุด (๔.๘๓)

ส่วนที่ ๖ ความคิดเห็นเพิ่มเติม ข้อเสนอแนะ

๑. อยากมีส่วนร่วมในกิจกรรมดีๆ แบบนี้ หาได้ยากมากในปัจจุบัน

๒. เป็นกิจกรรมที่มีประโยชน์มาก แก้ปัญหาได้จริง

๓. โครงการนี้ต้องมีการพัฒนาไปอยู่เรื่อย เพื่อทำให้ในอนาคตจะเป็นการพัฒนาทักษะให้สูงขึ้น

๔. อยากนำผลงานที่ปฏิบัติในล้านนาไปถ่ายทอด หรือต่อยอดให้กับประเทศเพื่อนบ้านได้ทราบ ถึงกิจกรรมโครงการวิจัยที่ดีของ มจร.

๕. โครงการนี้เป็นการสร้างเครือข่ายทางพุทธศิลป์ ที่สามารถร่วมกับมหาลัยต่างประเทศและกลุ่มประชากรอาเซียนได้ในการพัฒนางานศิลปะที่อยู่กับพระพุทธศาสนาให้คงอยู่สืบไป

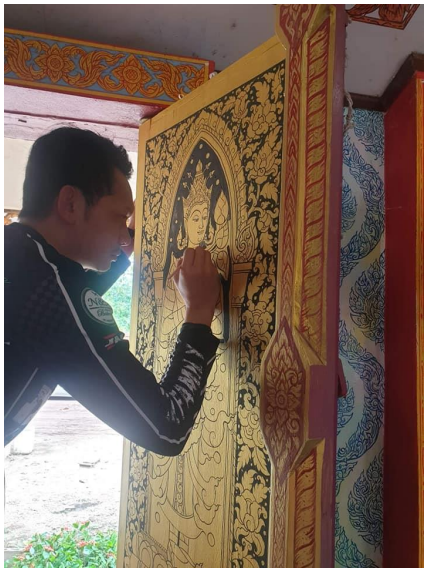
๓. กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ด้านระดมความคิด เพื่อแสวงหาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่

งานศิลปะต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น[๒๘] ก็คือ สุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่กับสิ่ง ๆ นั้น การสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัยทางล้านนา ก็เป็นหนึ่งในศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นของประเทศไทยเช่นกัน ซึ่งถือได้ว่า มีความสำคัญและมีคุณค่าทางจิตใจ ในทางพุทธศาสนาทางล้านนาจะเห็นได้ว่าศิลปวัตถุก็สามารถทำหน้าที่นี้ได้ ถ้านำพาให้คนตระหนักถึงศีลธรรมอันดี เพราะว่าการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบร่วมสมัยทางล้านนา เป็นสื่อที่อธิบาย ถ่ายทอดอุดมคติต่าง ๆ ที่มีจุดร่วมกันในดินแดนล้านนา เป็นดินแดนที่ผู้คนให้ความสำคัญในเรื่องความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งเห็นได้จากการมีเครื่องอัฐบริขารที่ผนวกฝีมือเชิงช่างของล้านนาที่วิจิตรงดงาม รวมทั้งด้วยภูมิปัญญาของคนล้านนามีความประณีตในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ สิ่งเหล่านี้ เป็นสิ่งที่มีความหมายและมีคุณค่าต่อคนล้านนา กระบวนการในการระดมความคิด ตกผลึกและมีข้อตกลงร่วมกันนี้ ต้องผ่านการพูดคุยและทบทวนหลายครั้ง จนสกัดเป็นความเห็นร่วมกันว่าปรัชญาในการทำงานร่วมกันคือ “เราคือหนึ่งเดียว” หมายถึง การจัดกิจกรรมในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัยทางล้านนา ที่ได้จากการสังเคราะห์ออกมาเป็นองค์ความรู้ที่จะทำให้ผู้เรียนเกิดการเข้าใจงานการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบร่วมสมัยทางล้านนาได้รวดเร็วขึ้น และมีเอกภาพเป็นล้านนาโดยตรง นอกจากนี้การระดมความคิด ยังช่วยให้สมาชิกทีมงานวิจัยที่จะได้สังเคราะห์องค์ความรู้การสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัยทางล้านนา มองเห็นความเป็นไปได้ในการทำงานร่วมกัน การหาจุดร่วมทางความคิดให้ตกผลึกและประเด็นที่จะจัดกิจกรรมต่าง ๆ เป็นการจัดกิจกรรมภายใต้แนวคิด “การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ด้านระดมความคิด เพื่อแสวงหาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่ โดยมีกระบวนการแบบศรัทธาที่สร้างได้” และแบ่งเป็น ๓ ประเด็น สำคัญ ได้แก่ วิถีล้านนาศรัทธาเหนือธรรมชาติ พิธีกรรมทางศาสนา ศิลปกรรมยุคใหม่ โดยทางคณะวิจัยได้ทำการสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ โดยใช้วิธีการศึกษาดังนี้

๑) การออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมทางศาสนาโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย ณ วิหารวัดห้วยทรายใต้ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน (บริเวณบานหน้าต่าง)

---

[๒๘] สัมภาษณ์, **รศ.ลิปิกร มาแก้ว** อาจารย์คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, ๒๑ มีนาคม ๒๕๖๖.

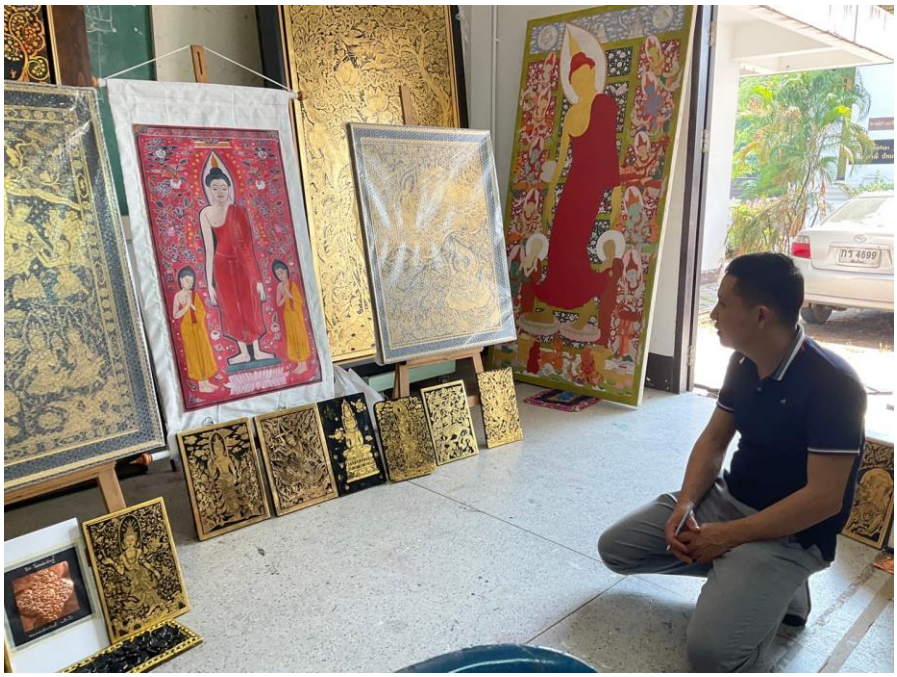


๒) ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ณ ศาสนสถานของวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ (บริเวณบานประตูพระวิหาร)

ภาพที่ ๘๕ คณะวิจัยได้ลงพื้นที่และได้สร้างสรรค์ผลงานพุทธจิตรกกรรมล้านนาเชิงรูปธรรม

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๐ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

๔. การจัดกิจกรรมบูรณาการกับการเรียนการสอนและแนะนำความรู้เทคนิคด้านการทำงานที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะแก่นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจในงานศิลปะด้านการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมล้านนาร่วมสมัย



ภาพที่ ๘๖ คณะนักวิจัยได้นำองค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์จากการทำวิจัย มาปรับใช้ในกิจกรรมบูรณาการกับการเรียนการสอนทางพุทธจิตรกรรมล้านนาร่วมสมัย ให้เกิดประโยชน์ทางการศึกษา (ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๙ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

๕. การนำผลการวิจัยไปเข้าร่วมงานการจัดการความรู้ [KNOWLEDGE MANAGEMENT (KM)] ในสถานศึกษา เพื่อเป็นนำผลงานไปเผยแพร่ให้กับสาธารณชนได้รับรู้ถึงองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย

๑) ทางคณะวิจัยได้ทำการเข้าร่วมเป็นคณะกรรมการการจัดการความรู้ [KNOWLEDGE MANAGEMENT (KM)] เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ: พุทธศิลป์ถิ่นล้านนนา ตามหนังสือบันทึกข้อความ ที่ อว ๘๐๒๒.๑/๐๕๖ ลงวันที่ ๒๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๖ ของส่วนงานบริหาร สำนักงานวิทยาเขตเชียงใหม่

บันทึกข้อความ

ส่วนงาน ส่วนงานบริหาร สำนักงานวิทยาเขตเชียงใหม่ โทรศัพท์ ๐-๕๓๒๑-๘๕๖๗ ต่อ ๑๐๘
ที่ อว ๘๐๒๒.๑/๐๕๖ วันที่ ๒๓ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๖
เรื่อง ขออนุเคราะห์ลงนามประกาศ
เรียน รองอธิการบดีวิทยาเขตเชียงใหม่

ด้วยสำนักงานวิทยาเขตเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ได้ดำเนินการการจัดการความรู้ประจำปี ๒๕๖๖ เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา ตามพันธกิจและยุทธศาสตร์ของมหาวิทยาลัย

ในการนี้ เพื่อให้การจัดการความรู้ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย มีประสิทธิภาพ บรรลุตามวัตถุประสงค์และนโยบายของมหาวิทยาลัย จึงขออนุเคราะห์พระเดชพระคุณรองอธิการบดีวิทยาเขตเชียงใหม่ได้โปรดลงนามประกาศแต่งตั้งคณะกรรมการการจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา รายละเอียดตามเอกสารที่แนบมานี้

เรียนมาเพื่อขออนุเคราะห์ลงนามประกาศแต่งตั้งคณะกรรมการ

(พระมหา ปัญญาวชิโร, ดร.)
นักจัดการงานทั่วไป

(พระครูสิริบวรธาตุพิทักษ์, ผศ.ดร.)
รองอธิการบดีวิทยาเขตเชียงใหม่
๒๓ ก.พ. ๖๖

กราบเรียน รองอธิการบดี
☐ เห็นควรอนุมัติ ☐ เพื่อโปรดทราบ
☑ เห็นควร

ประกาศ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
เรื่อง แต่งตั้งคณะกรรมการการจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา
****

เพื่อให้การจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย มีประสิทธิภาพ บรรลุตามวัตถุประสงค์และนโยบายของมหาวิทยาลัย

อาศัยอำนาจตามความในมาตรา ๓๐ แห่งพระราชบัญญัติมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย พ.ศ. ๒๕๔๐ จึงประกาศแต่งตั้งให้ผู้มีรายนามดังต่อไปนี้เป็นคณะกรรมการการจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา ประกอบด้วย

๑. คณะกรรมการที่ปรึกษา

๑. พระครูสิริบรมธาตุพิทักษ์, ผศ.ดร.	รองอธิการบดี
๒. พระสุธีรัตนบัณฑิต, รศ.ดร.	คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
๓. พระครูธีรสุตพจน์, ดร.	ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายบริหาร
๔. พระครูสิริปริยัตยานุศาสก์, ดร.	ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายวิชาการ
๕. พระครูพิสุทธิ์ขยานุศาสก์	ผู้อำนวยการสำนักงานวิทยาเขต
๖. พระครูธรรมธรชัยวิชิต ชยาภินนฺโท, ผศ.ดร.	ผู้อำนวยการสำนักวิชาการ
๗. พระครูประวิตรวรานุยุต, ผศ.ดร.	อาจารย์ประจำศูนย์บัณฑิตศึกษา
๘. ศ.เกียรติคุณ ดร. สมพงศ์ วิทยศักดิ์พันธุ์	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
๙. รศ.ลิปิกร มาแก้ว	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา
๑๐. รศ.ดร.ฉลองเดช คูภานุมาต	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
๑๑. ผศ.ดร.ประทีป พีชทองหลาง	มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา
๑๒. ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง	อาจารย์พิเศษสาขาพุทธศิลปกรรม
๑๓. ผศ.ดร.วรวิชญ์ จันทร์ฉาย	มหาวิทยาลัยเชียงใหม่
๑๔. นายอรรถวุฒิ จันแทน	รองผู้อำนวยการสำนักงานวิทยาเขต

มีหน้าที่

ให้คำปรึกษา ข้อเสนอแนะ และอำนวยการให้การจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา แก่คณะกรรมการดำเนินงานให้เป็นไปด้วยความเรียบร้อย มีประสิทธิภาพ บรรลุตามวัตถุประสงค์และนโยบายของมหาวิทยาลัย

-๒-/๒. คณะกรรมการดำเนินงาน

๒

๒. คณะกรรมการดำเนินงาน

๑. ดร.พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์	ประธาน
๒. รศ.ดร.วรวิทย์ นิเทศศิลป์	รองประธาน
๓. พระอธิวัฒน์ รตนวณฺโณ, ดร.	กรรมการ
๔. ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง	กรรมการ
๕. ดร.อำนาจ ขัดวิชัย	กรรมการ
๖. อาจารย์ธีระพงษ์ จาตุมา	กรรมการ
๗. นายสงกรานต์ ปาตา	กรรมการ
๘. นายชินภัทร สมุทรทัย	กรรมการ
๙. พระนคร ปัญญาวชิโร, ดร.	กรรมการและเลขานุการ
๑๐. นายภัชรบถ ฤทธิ์เต็ม	กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ

มีหน้าที่

๑. ดำเนินการวางแผน จัดทำโครงการ ดำเนินกิจกรรมการจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา และสรุปผลการดำเนินกิจกรรมให้เป็นไปด้วยความเรียบร้อย มีประสิทธิภาพ บรรลุตามวัตถุประสงค์และนโยบายของมหาวิทยาลัย

๒. งานอื่นๆ ที่ได้รับมอบหมายจากมหาวิทยาลัย

ทั้งนี้ ตั้งแต่บัดนี้เป็นต้นไป

ประกาศ ณ วันที่ ๒๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ. ๒๕๖๖

(พระครูสิริบรมธาตุพิทักษ์, ผศ.ดร.)
รองอธิการบดีวิทยาเขตเชียงใหม่
ปฏิบัติหน้าที่แทนอธิการบดี

๒) ทางคณะวิจัย ได้เข้าปรึกษาผู้ทรงคุณวุฒิด้านการจัดการความรู้ (KM : Knowledge Management) วันที่ ๑๔ มีนาคม ๒๕๖๖ เวลา ๑๓.๐๐ น. คณะกรรมการจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา นำโดย ดร.พิสิฏฐ์ โคตรสุโพธิ์ ประธานคณะกรรมการ พร้อมด้วยคณะกรรมการดำเนินงาน เข้าพบผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. วรวิชญ์ จันทร์ฉาย คณบดีวิทยาลัยศิลปะ สื่อ และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เพื่อปรึกษาหารือเกี่ยวกับแนวทางการจัดการความรู้เรื่อง วิจัยเชิงศิลปะ : พุทธศิลป์ถิ่นล้านนา ให้ดำเนินไปด้วยความเรียบร้อย มีประสิทธิภาพ และบรรลุวัตถุประสงค์ ตามนโยบายของมหาวิทยาลัย ณ ห้องรับรองคณบดีวิทยาลัยศิลปะ สื่อ และเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

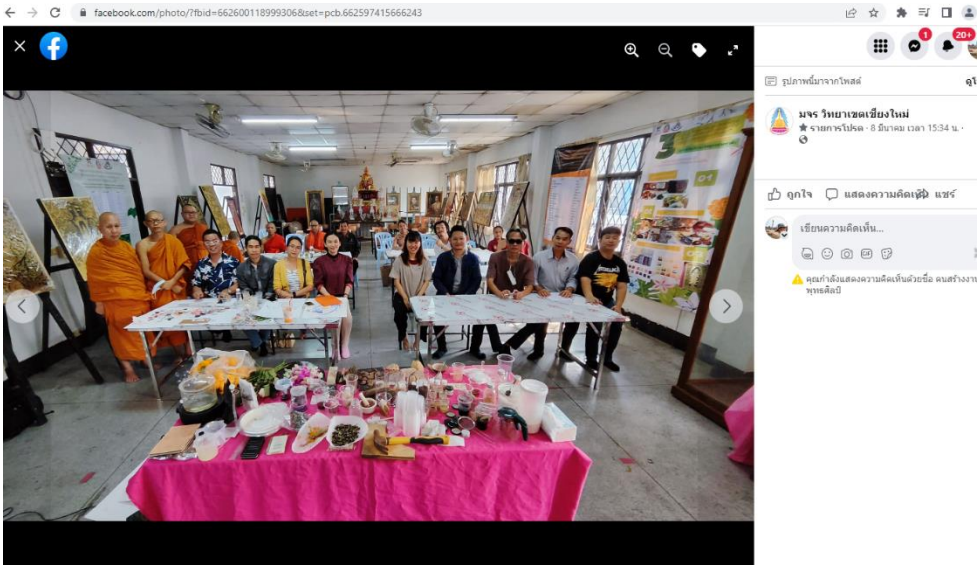
ภาพที่ ๘๗ การนำผลการวิจัยไปเข้าร่วมงานการจัดการความรู้
[KNOWLEDGE MANAGEMENT (KM)] ในสถานศึกษา
(ที่มา: คณะนักวิจัย ๑๔ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

๖. การเผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชนในด้านการวิจัยและสร้างสรรค์

ผู้วิจัย เชื่อว่า “การทำวิจัยผ่านศิลปะนั้นจัดเป็นความพยายามบันทึก เพื่อสื่อสารผลจากการสร้างสรรค์งานศิลปะและสะท้อนกระบวนการทำงานทุกขั้นตอน แล้ววิเคราะห์ สังเคราะห์ เป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำมาเผยแพร่ให้เข้าใจได้ ย่อมจะเป็นประโยชน์ต่อการขยายระเบียบและประเพณีด้านการวิจัยและการสร้างสรรค์ทางศิลปะ” ดังนั้นในการศึกษาศิลปะไม่ว่าระดับใดก็ตามผู้ศึกษาหรือผู้สร้างสรรค์ต้องสามารถอธิบายสาระสำคัญของแนวคิด ทฤษฎี กระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะอย่างมีหลักวิชาการที่คนในวงการศิลปะยอมรับ อันจะนำไปสู่การแสวงหาหนทางร่วมกันที่จะผลักดันให้การสร้างสรรค์งานศิลปะเป็นที่ยอมรับและเป็นศาสตร์ที่น่าเชื่อถือ ทางคณะวิจัยได้ทำการเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ และถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ตามสื่อต่าง ๆ ดังนี้

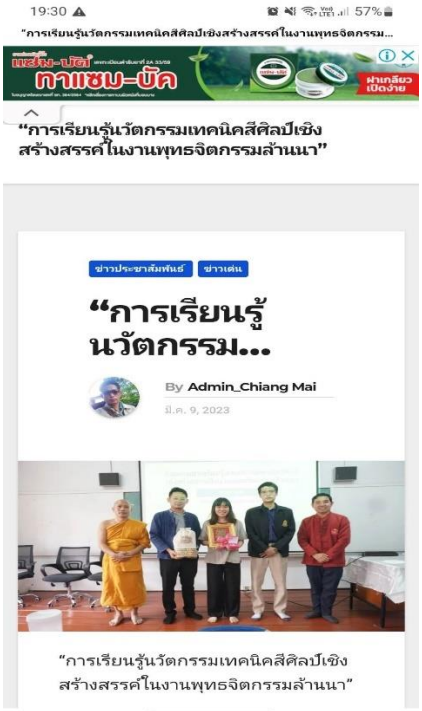
๑. เพจมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

https://www.facebook.com/photo?fbid=662596932332958&set=pcb.662597415666243



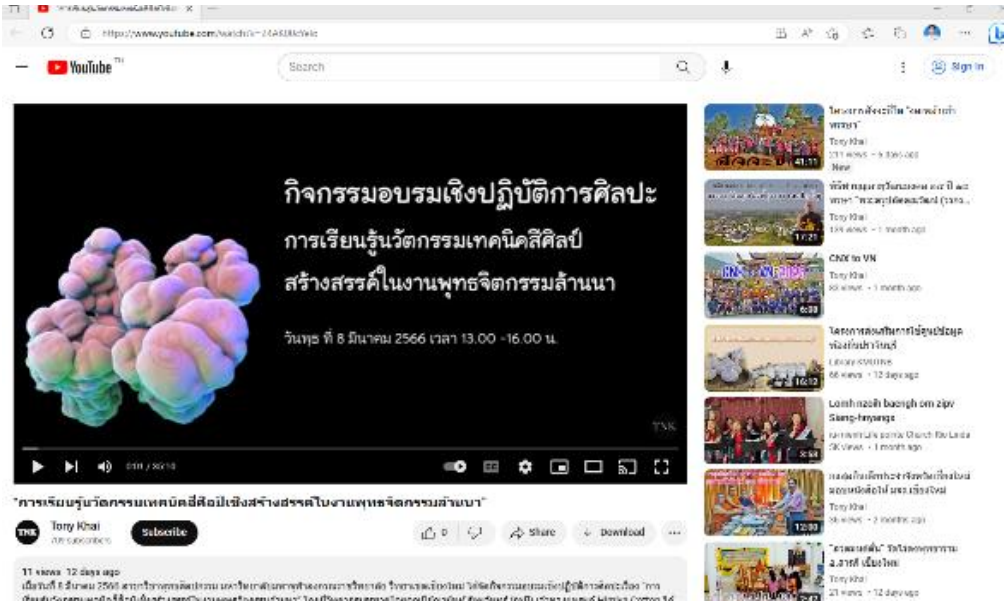
๒. เพจข่าวสารเมืองเชียงใหม่ไทเกอร์นิวส์ออนไลน์

https://tigernewsreport.com/?p=185850



๓. ทาง youtube.com

https://www.youtube.com/watch?v=24AK00cYeIo



ภาพที่ ๘๘ การเผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชน

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๘ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๖)

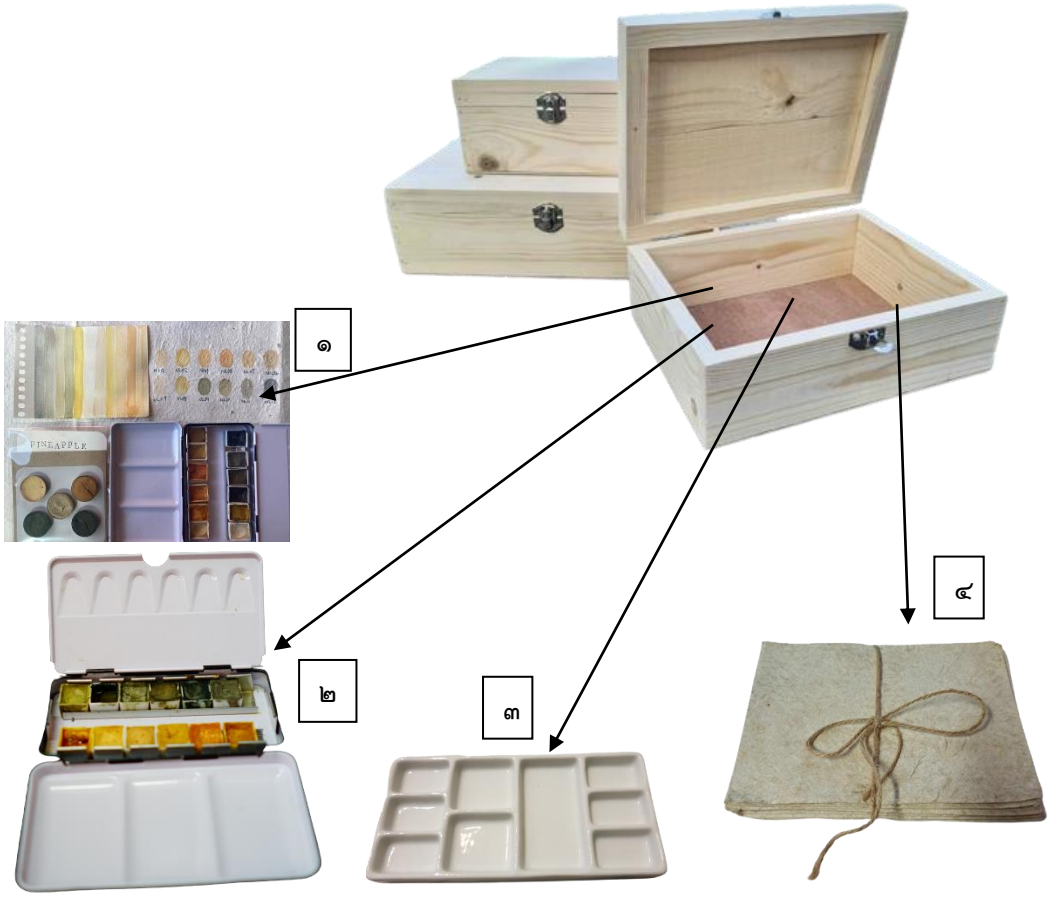
๗. ผลงานนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ จากพืชเศรษฐกิจของล้านนา (ที่ได้จากการสกัดจากกิจกรรม แล้วนำมาสร้างสรรค์ใหม่ให้เป็นสินค้าที่ขายได้) เพื่อนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาทางพระพุทธศาสนาได้ในปัจจุบัน

ผลิตภัณฑ์นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์ (ส่งมอบให้กับสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และนำไปต่อยอดทางการตลาดได้ในอนาคต)

<u>โลโก้แบรน์ผลิตภัณฑ์</u>

<u>บรรจุภัณฑ์ ใส่ตลับสี</u>

<u>ภายในบรรจุภัณฑ์</u>



ภาพที่ ๘๙ ส่วนประกอบภายในบรรจุภัณฑ์

๑. แผนเฉดสี ของพืชเศรษฐกิจ (สัปปะรดนางแลเชียงราย)

๒. ตลับสีที่สกัดจากสัปปะรดนางแลเชียงราย

๓. จานผสมสีหลากช่อง

๔. กระดาษสาสัปปะรด (ที่ได้จากเยื้อสัปปะรดที่เกิดจากการสกัดสี)

(**ที่มา**: ดร.อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๘ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๖)

๘. อุปสรรคปัญหา การแก้ไขและการรักษาภาพพุทธจิตรกรรมฝาผนัง (ตารางที่ ๑๐)

ปัญหา/อุปสรรค	วิธีการแก้ไข
การติดต่อประสานงาน ความไม่ชัดเจนในประเด็นการขอสนับสนุนงานวิจัยและหน่วยงานไม่มีฐานข้อมูลรองรับงานวิจัย	จัดทำหนังสือประสานอย่างเป็นทางการและระบบประเด็นที่ต้องการสนับสนุนให้ชัดเจน
การประเมินศักยภาพควบคู่กับการสำรวจในพื้นที่เป้าหมายทีมวิจัยต้องลงพื้นที่ด้วยตนเองอาจมีความคลาดเคลื่อนเรื่องวันเวลา ทำให้มีผลกระทบต่อการดำเนินการวิจัย	จัดทำแผนปฏิบัติงานวิจัยตลอดทั้งปี ให้ทีมงานได้รับทราบแผนงาน วันเวลาและกิจกรรมร่วมกันเพื่อให้เกิดการประสานผู้มีส่วนได้เสีย ป้องกันปัญหาที่จะเกิดขึ้นในอนาคต และทีมวิจัยต้องลงพื้นที่จริงในการเก็บข้อมูลจริงทุกประเด็น เพื่อการเข้าใจในเนื้องาน
กิจกรรมที่เกิดขึ้นเป็นกิจกรรมใหม่ทั้งผู้วิจัยและผู้ให้ข้อมูล การดำเนินการไม่เป็นไปตามแผนงาน ก่อให้เกิดการขาดความเชื่อมั่นต่อทีมนักวิจัยได้	หัวหน้าแผนงานวิจัยทำแผนเชิงปฏิบัติงานในการติดตามการทำวิจัย การเสริมองค์ความรู้เกี่ยวกับการวิเคราะห์ข้อมูลในพื้นที่จริง และประสานนักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน นายช่างหรือสล่า มาให้ข้อมูลกับทีมงานวิจัยก่อนเสมอ
ข้อมูลเชิงสังเคราะห์ของแผนงานวิจัยไม่สมบูรณ์	ผู้หัวหน้าแผนงานวิจัยจัดทำรายงานแผนงานวิจัยเชิงสังเคราะห์ให้เกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่และนวัตกรรมเชิงวิชาการทางศิลปะ
วัสดุและแร่ธาตุทางธรรมชาติที่ต้องการสกัดสี บางชนิดอาจไม่ใช่ฤดูกาลที่เติบโตและหาได้ยากจากแหล่งที่มีอยู่ตามพื้นถิ่น	ทางทีมงานวิจัยได้ลงพื้นที่วิจัยด้วยตนเองเพื่อการเปรียบเทียบชนิดของวัสดุและแร่ธาตุทางธรรมชาติที่ใกล้เคียงกันมากที่สุดนำมาเป็นตัวอย่างในการจัดกิจกรรมอบรมสร้างองค์ความรู้ใหม่

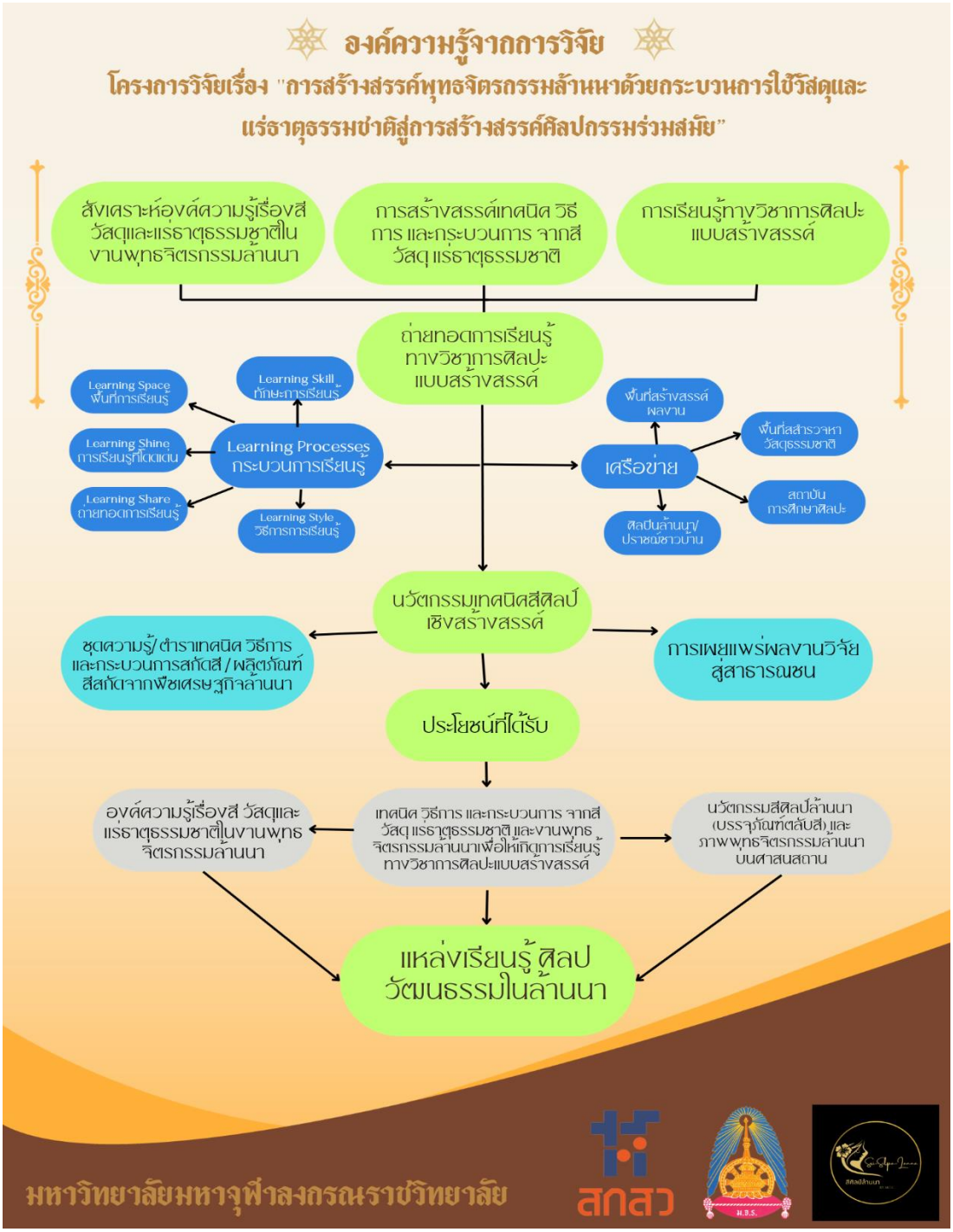
๙. แผนพัฒนาให้งานวิจัย กลายเป็นธุรกิจ แบบทำได้ ขายได้จริง และเป็นการพลักดันให้งานวิจัยสู่ตลาดทางการศึกษาศิลปะ (แนวทางการพลักดันผลงานวิจัยชิ้นนี้)

ในวงการศิลปะอาจมีองค์ความรู้อยู่มากมาย โดยเฉพาะผลงานวิจัยต่าง ๆ ทางด้านศิลปกรรมที่สามารถนำมาต่อยอดได้มากมายมหาศาล แต่หลายครั้งที่งานวิจัยดี ๆ กลับอยู่แค่บนหิ้งไม่สามารถนำมาปรับใช้กับชีวิตจริง หรือแปลงให้เป็นธุรกิจขึ้นมาได้จากปัจจัยหลาย ๆ อย่างด้วยกัน ในฐานะหัวหน้าทีมวิจัยได้คลุกคลีกับวงการศิลปะมานาน มีความเห็นว่าจะทำอย่างไรจึงจะเปลี่ยนงานวิจัยให้นำมาใช้ประโยชน์ได้จริงกลายเป็นผลิตภัณฑ์ที่สามารถจับต้องได้ ทางทีมวิจัยจึงได้ปรึกษาหารือและได้คำแนะนำจากผู้ประกอบการ ผู้ทรงคุณวุฒิต่าง ๆ ทางด้านศิลปกรรม ที่หยิบเอา

งานวิจัยมาใช้ประโยชน์ และนำไปเป็นธุรกิจมาในอดีต จึงได้นำมาปรับให้เกิดการเอางานวิจัยที่ได้ทำแล้ว (ผลงานวิจัยชิ้นนี้) ให้นำออกมาเป็นผลิตภัณฑ์ สามารถขายได้ ซึ่งสรุปออกมาเป็นแผนงานพัฒนา ๔ กระบวนการ ๓ ผลการพัฒนา ได้ดังนี้

๔.๔ องค์ความรู้จากการวิจัย

จากผลการดำเนินกิจกรรมโครงการวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย” สามารถสรุปเป็นองค์ความรู้เพื่อการพัฒนาแบบเชิงรูปธรรม และนำไปใช้ประโยชน์ได้จริง ดังนี้



ภาพที่ ๙๐ องค์ความรู้จากการวิจัย

(ที่มา: คณะนักวิจัย ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๖)

บทที่ ๕

สรุปผลการศึกษา อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย” มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒) เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ๓) เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา จากผลการศึกษานี้ สามารถสรุปเนื้อหาของงานวิจัยเรื่องดังกล่าว โดยมีรายละเอียดดังนี้

๕.๑ สรุปผลการวิจัย

๕.๑.๑ การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

จากการศึกษาวิจัยพบว่า การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาตินั้นที่เกิดมาจากสีธรรมชาติ เป็นสีที่สกัดได้จากวัตถุดิบจากแหล่งธรรมชาติ เช่น พืช สัตว์ และแรธาตุต่าง ๆ ซึ่งเกิดขึ้นมาจากกระบวนการตามธรรมชาติ สีธรรมชาติมีบทบาทเกี่ยวข้องกับวิถีการดำรงชีวิตของมนุษย์มายาวนานนับตั้งแต่สมัยโบราณ มนุษย์ได้เรียนรู้ที่จะนำสีจากวัสดุธรรมชาติมาใช้ในกิจกรรมต่าง เช่น ทาสีตามร่างกาย สีของภาขนะเครื่องปั้นดินเผา ย้อมสิ่งทอ เครื่องใช้ เครื่องยนุ่งห่ม การวาดฝาผนัง และเป็นส่วนประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อของแต่ละท้องถิ่นสีธรรมชาติที่มีการใช้ในอดีดนั้นมักจะได้มาจาก พืช สัตว์ และแรธาตุต่าง ๆ โดยมีพัฒนาการสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างเช่น การใช้สีในการประกอบอาหาร และขนม การย้อมสิ่งทอและเครื่องนุ่งห่ม การย้อมเครื่องมือ เครื่องใช้ในครัวเรือน เช่น เครื่องมือดักจับสัตว์น้ำ การใช้เขม่าหรือควันไฟรมเครื่องจักสานให้เกิดสีและเสริมความทนทาน และการใช้ทำภาพเขียนในปัจจุบันมีการให้ความสนใจใช้สีจากวัสดุธรรมชาติเพิ่มมากขึ้น ซึ่งเป็นผลมาจากปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

กระแสความต้องการอนุรักษ์และสืบทอดภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่สืบทอดกันมาจากอดีตให้คงอยู่ในสังคมสืบไป การย้อมสีธรรมชาติซึ่งเป็นหนึ่งในภูมิปัญญาของท้องถิ่นจึงได้รับการสนับสนุนมากขึ้นจากทั้งภาค รัฐ ภาคเอกชน และประชาชนทั่วไป

ปัญหาผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม ซึ่งเกิดจากใช้สีสังเคราะห์และสารเคมีอันตรายในอุตสาหกรรมการผลิตสิ่งทอ สารเคมีทีตกค้างและปนเปื้อนในน้ำทิ้งที่เกิดจากกระบวนการฟอกย้อมทำให้เกิดการเน่า-เสียของแหล่งน้ำธรรมชาติต่าง ๆ

ปัญหาความไม่ปลอดภัย และผลกระทบต่อสุขภาพของผู้ปฏิบัติงานฟอกย้อม ซึ่งเกิดจากการสัมผัสกับสารเคมี และสีสังเคราะห์ โดยเฉพาะสีสังเคราะห์บางประเภทที่เป็นสารก่อมะเร็ง

การให้ความสนใจต่อความปลอดภัยและอันตรายของสารเคมีตกค้างบนผลิตภัณฑ์สิ่งทอของประชาชนทำให้มีการกำหนดชนิดสีสังเคราะห์ที่จะใช้กับสิ่งทอแต่ละประเภท ทำให้เกิดความระมัดระวังในการใช้สิ่งทอย้อมสีสังเคราะห์และหันมาใช้สิ่งทอที่ได้มาจากการย้อมสีธรรมชาติเพิ่มขึ้น

การตื่นตัวด้านการอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมและระบบนิเวศ ทำให้เกิดคำนิยมต่อต้านสินค้าที่มีผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อมและการอุปโภคบริโภค การใช้สินค้าที่เป็นมิตรกับสิ่งแวดล้อมหรือผลิต ภัณฑ์ฉลากเขียวเพิ่มมากขึ้น โดยสินค้าที่ดีจะต้องเกิดจากกระบวนการผลิตที่ไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม ไม่มีผลกระทบต่อผู้บริโภค และสินค้าใช้แล้วเมื่อเป็นขยะต้องไม่ก่อมลพิษต่อไป ค่านิยมดังกล่าวมีส่วนสำคัญในการผลักดันให้มีการหันกลับมาใช้สิ่งทอย้อมสีย้อมธรรมชาติเพิ่มมากขึ้น

สีธรรมชาติที่สังเคราะห์และนำมาประยุกต์ใช้ คือ สีที่ได้จากพืช สัตว์ ดิน และ แร่ธาตุด้วยการศึกษาวิจัยแบบลองผิดลองถูกเพื่อให้เขาถึงซึ่งเอกลักษณ์ของการให้สีที่แท้จริง อาจกล่าวได้ว่าต้นไม้แทบทุกตน สามารถนำมาสกัดเป็นน้ำสีหรือผงสีใช้สำหรับการวาดภาพพุทธจิตรกรรม วัสดุที่นำมาสกัดเป็นสีได้จากการแสวงหาและสังเกตทำให้ทราบว่าต้นไม้ที่ให้ความฝาด ซึ่งต้องทดลองชิมหรือทดลองขยำ ถ้ามียาง ยางฝาดจะติดมือ และจากการสังเกตดูความเปลี่ยนแปลงของใบไม้ ใบที่มีความฝาดหรือมียางที่เราคุ้นเคย เช่น ใบฝรั่ง ใบขนุน ใบสบู่เลือดสบู่ดำ เป็นต้น ใบที่ช้ำหากทิ้งไวสักระยะหนึ่งจะเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาล อีกทั้งสวนต่าง ๆ ของตนไม้ที่มีความฝาดสามารถนำมาทดลองสกัดเป็นน้ำสีตามที่ต้องการได้ขั้นตอนของการสกัดน้ำสีหรือผงสี

วัตถุดิบที่ใช้สกัดสีด้วยภูมิปัญญาของมนุษย์ดั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันได้มีการเรียนรู้ที่จะใช้ประโยชน์จากสิ่งที่ซึ่งสกัดจากวัตถุดิบธรรมชาติ เป็นการแยกจากการสกัดออกเป็น ๒ ส่วนที่สำคัญ ประการแรกเศษผงจากการสกัด และประการที่สองน้ำจากการสกัด สีธรรมชาตินั้นสามารถจำแนกตามแหล่งที่มาได้ ดังนี้ ๑) สีธรรมชาติจากแร่ธาตุ (Mineral Dyes) ๒) สีธรรมชาติจากสัตว์ (Animal Dyes) ๓) สีธรรมชาติจากพืช (Vegetable Dyes) และวิธีการและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในปัจจุบัน เช่น การทำแห้งหรือการขจัดน้ำ ประกอบด้วย ๑. การทำแห้งโดยการตากแดด ๒. การใช้เครื่องอบแห้งแบบใช้ลมร้อน ๓. Explosion puffing (อบด้วยให้ความร้อนในถังทรงกระบอกความดันสูง) ๔. Vacuum drying (เป็นการระเหยน้ำที่อุณหภูมิต่ำกว่าจุดเดือดภายใต้บรรยากาศปกติ) ๕. Freeze drying (เป็นระบบการทำให้แห้งโดยใช้ความเย็น) ๖. Foam-mat

drying (เป็นการทำแห้ง (dehydration) ที่ใช้กับของเหลว) ๗. Spray drying (เป็นการทำให้ของเหลวกลายเป็นผงโดยการพ่นของเหลวเข้าไปใน chamber)

สีที่ปรากฏในงานพุทธจิตรกรรมล้านนานั้นมีอยู่หลากหลายชนิดแลวแต่ช่างหรือสล่าจะถนัด ยิ่งในงานสมัยปจจุบันสีมีมาก สีมีคุณสมบัติมากขึ้นกว่าเกาการเลือกใชสียิ่งสะดวกมากขึ้น แต่กอนนั้นสีต่าง ๆ มีไม่มาก สีที่ใชกันจริง ๆ เป็นสีฝุ่น (PIGMENT POWER) ซึ่งเป็นหลักในการเรียนจัดเป็นหมูใหญ่ๆ ด้วยกัน ๔ หมู มีสีดำ สีขาว สีแดง สีเหลือง สีคราม รวมเรียกวา “สีเบญจรงค์” สีต่าง ๆ ที่แปลกออกไปช่างก็ผสมขึ้นจากสีในจำนวน ๕ สีทั้งสิ้น การเก็บรักษาควรเก็บใสขวดที่ปดด้วยฝาเกลียวอย่าเก็บในที่ชื้นจะทำใหสีจับกันเป็นกอน อาจเปลี่ยนสภาพได้สีบางชนิดเป็นแท่งควรหอกระดาษใหมิดชิด อย่าใหฝุ่นจับได้เพราะจะทำใหยุงยากตอนผสมสีหรือระบายภาพ สีโบราณแบ่งเป็น สีหลักจำนวน ๕ สีมี ลักษณะและคุณสมบัติต่างกันออกไป สีโบราณเป็นสีฝุ่นที่ได้มาจากธรรมชาติ ดิน หิน แรธาตุ พืช สัตว นำมาผานกระบวนการปรุงสีด้วยการนำวัตถุธาตุจากธรรมชาติมาบดใหละเอียดเป็นผงผสมกาวที่นำมาจากหนังสัตวกระดูก สัตวสำหรับช่างจิตรกรรมไทยนิยมใชกาวเม็ดมะขามและกาวกระถินเป็นตัวช่วยใหสีเกาะติดพื้นผิวหนาวัตถุไม่หลุดได้โดยง่าย ภาพพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบประเพณีโดยทั่วไปจะใชสีหลายสีเรียกวา พหุรงค ช่างไทยหรือสล่าจะใชสีใหมีโครงสีสวนรวม ออกไปทางใด ทางหนึ่ง เชน ออกไปทางสีแดง หรือออกไปทางสีเหลือง และเนนตัวเอกของเรื่องด้วยการปิดทองแววววาวนำมาซึ่งเอกภาพ และความศรัทธา นอกจากนั้นพุทธจิตรกรรมล้านนายังใชสีแทนบุคคลตามเนื้อเรื่อง อาทิเชน พระอินทรสีเขียว หนุมานสีขาว เป็นตน ซึ่งการจะเขาใจพุทธจิตรกรรมล้านนาจึงตองมีความรูเกี่ยวกับเนื้อเรื่องในวรรณคดีไทยต่าง ๆ ด้วย

ผลสรุปการสังเคราะห์ที่เป็นองค์ความรู้ของกระบวนการถ่ายทอดองค์ความรู้แบบล้านนาร่วมสมัย มี ๕ ข้อ ดังนี้ ๑. เฮียนฮู้ (การเรียนรู้) เป็นแนวคิดสำคัญของกิจกรรม คือ เป็นกิจกรรมที่บูรณาการทั้งภาคทฤษฎีและปฏิบัติ ให้ผู้เรียนได้เรียนรู้เรื่องราว ความสำคัญของศิลปะล้านนา ๒. ตวยฮอย (การสืบทอดวิธีการ) เป็นการเรียนรู้จากการกระทำจริงได้พัฒนาต่อมาจนเป็นการส่งต่อ (transmission) แด่คนรุ่นหลัง ด้วยการสาธิตวิธีการ การสั่งสอนด้วยการบอกเล่า (oral tradition) และการสร้างองค์ความรู้ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร (literary tradition) ๓. ยะจ้าง (การปฏิบัติในการทำงาน) เป็นกระบวนการสร้างสรรค์งานศิลปะล้านนา ตามลำดับ ๑. การรับรู้ (Perception) ๒. ประสบการณ์ (Experience) ๓. จินตนาการ (Imagination) ๔. แป๋งต่อ (การพัฒนาต่อยอด) ซึ่งหมายถึงเศรษฐกิจสร้างสรรค์ คือ “การสร้างมูลค่าที่เกิดจากความคิดของมนุษย์” เป็นแนวคิดการขับเคลื่อนเศรษฐกิจบนพื้นฐานของการใช้องค์ความรู้ (Knowledge) การศึกษา (Education) การสร้างสรรค์งาน (Creativity) และการใช้ทรัพย์สินทางปัญญา (Intellectual property) ที่เชื่อมโยงกับรากฐานทางวัฒนธรรม และกระบวนการเกิดของภูมิปัญญาท้องถิ่นหรือภูมิปัญญาชาวบ้านที่เกี่ยวกบกระบวนการเกิดของวัฒนธรรมนั้น คือ ๑. การเรียนรู้กระบวนการเรียนรู้เกิดขึ้นจากศักยภาพของ

ชาวบ้าน ๒. การสั่งสมความรู้หรือภูมิปัญญาเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กับการเรียนรู้ ๓. การถ่ายทอดและกระจายความรู้ หรือภูมิปัญญาจากรุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่งโดยผ่านความเชื่อทางศาสนา ๔. การปรับเปลี่ยนและการประยุกต์ใช้ความรู้ หรือภูมิปัญญาในการอนุรักษ์

สีธรรมชาติเป็นสีที่ได้จากวัตถุในธรรมชาติที่นำมาผานกระบวนการสกัดสี ในการศึกษาหัวข้อนี้มีขอบเขตศึกษาเฉพาะกลุมสีที่ได้จากวัสดุ แร่ธาตุ และพืชเศรษฐกิจในพื้นที่วิจัยของล้านนา ซึ่งพืชแต่ละชนิดมีส่วนประกอบที่นำมาใชในการสกัดที่แตกต่างกัน ทั้งใบ ราก ดอก ลำตน ผล และยาง อีกทั้งยังตองเลือกใชวิธีการสกัดที่เหมาะสมเพื่อใหได้น้ำสีที่มีความเข้มขน ทั้งวิธีการตม การหมักหรือกระทั่งการนำไปบดใหเป็นผง สามารถนำไปใชประโยชนได้ การศึกษาวิจัยในครั้งนี้นำน้ำสีที่ได้ไปผานกระบวนการตกตะกอนเพื่อแปรรูปสีใหอยู่ในรูปผงสีบรรจุในภาชนะที่ได้เตรียมไว้เฉพาะ เพื่อใหสามารถเก็บรักษาได้ยาวนานยิ่งขึ้นและนำไปใชได้สะดวกมากยิ่งขึ้น

๕.๑.๒ การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุ แร่ธาตุธรรมชาติและงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

จากการศึกษาวิจัยพบว่า การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากสีผงสกัดจากธรรมชาติ สีที่ใช้ในพุทธจิตรกรรมไทยโบราณ เป็นสีที่ได้จากธรรมชาติ เช่น จากแร่ ดิน หิน หรือที่ได้จากพืชและสัตว์ก็มี สีเหล่านี้มีคุณสมบัติทางเคมีและลักษณะการมองเห็นภายใต้กล้องจุลทัศน์ด้วยแสงต่างๆ เฉพาะตัว วิธีการที่ใช้ในการวิเคราะห์สี ใช้วิธีดังต่อไปนี้ วิธีการวัดสีด้วยอุปกรณ์วัดสีที่นิยมใช้ในปัจจุบัน spectrophotometer อุปกรณ์ดังกล่าวจะใช้แสงจากแหล่งประดิษฐ์คือแสงที่แต่งค่าความเข้มแสงหรืออุณภูมิของสี เนื่องจากสีที่ใช้ในการเขียนภาพนั้นเป็นสารประกอบทางเคมีที่มีสีเฉพาะตัว ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบทางเคมี นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติทางแสงต่างกันเมื่อมองดูด้วยแสงชนิดต่าง ๆ มีธาตุหลักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ธาตุหลักและองค์ประกอบของสีเหล่านั้นสามารถตรวจสอบได้โดยอาศัยคุณสมบัติทางเคมีเฉพาะตัว มีความไวต่อน้ำยาที่จะนำมาทดสอบ (reagents) เฉพาะตัว สามารถจะวิเคราะห์หาธาตุหลักและองค์ประกอบทางเคมีได้ นอกจากนี้คุณสมบัติทางแร่เมื่อมองดูด้วยแสงกระทบและแสงสะท้อนจะต่างกัน และจะมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น มาลาไคด์ (คาร์บอเนตของทองแดง) ที่มีสีเขียวอมฟ้า ประกอบด้วยคาร์บอเนต ตรวจสอบได้ด้วยกรดจะให้ฟองฟูและทองแดงที่เป็นธาตุหลักที่เป็นองค์ประกอบก็ตรวจสอบโดยวิธีทางเคมีได้ จากคุณสมบัติต่าง ๆ เหล่านั้น สามารถจะบอกชนิดของสีได้ดีบางชนิดอาจจะเป็นสีที่ได้มาจากพืชหรือสัตว์ เช่น สีครามที่ได้จากพืช หรือสีแดงได้จากครั่งที่ได้มาจากสัตว์ซึ่งมีองค์ประกอบทางเคมีเฉพาะตัว

กระบวนการ/วิธีการสกัดสีจากพืช ในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย เป็นการศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี มุ่งศึกษาสังเคราะห์กลุ่มสีที่ได้จากพืช กระบวนการสกัดสีและการผลิตผงสี โดยรวบรวมเอกสาร ตำรา ศึกษาวัตถุจากธรรมชาติกลุ่มพืชที่ให้สี และความแตกต่างด้านคุณสมบัติของ

พืชแต่ละชนิด เพื่อคัดเลือกกลุ่มสีที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น สามารถสกัดสีได้ง่าย เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมไทยร่วมสมัย

กระบวนการสกัดสีและแปรรูปให้เป็นผงสี มีวิธีการสกัดน้ำสีจากสารให้สีธรรมชาติไว้ ดังนี้ ๑. นำวัสดุให้สีจากธรรมชาติมาต้ม โดยอัตราส่วนวัสดุต่อน้ำเป็น ๑: ๕ ต้มที่อุณหภูมิประมาณ ๘๐ องศาเซลเซียส เป็นเวลา ๒ ชั่วโมง เมื่อครบกำหนดเวลาทำการกรองแยกน้ำสีออก ๒. นำน้ำสีไปอุ่นที่อุณหภูมิ ๘๐ องศาเซลเซียส เพื่อระเหยให้น้ำสีสกัดเหลือ ๑ ใน ๓ ปล่อยให้เย็นและบรรจุเก็บใส่ภาชนะปิดเพื่อนำไปทดลองต่อไป และการสกัดสีผงจากธรรมชาติทำได้ ๒ วิธี คือ วิธีที่ ๑ ทำการโขลกทุบหรือปั่นพืชให้สีแล้ว ผสมน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่า วิธีที่ ๒ การต้ม กรณีนี้เป็นเปลือกไม้ แก่น หรือเนื้อไม้ ให้ต้มกับน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่าโดยน้ำหนัก ต้มเดือดนาน ๑ ชั่วโมง กรองเอาน้ำสีไว้ และวิธีที่นิยมมักเป็นวิธีที่ ๒ และกระบวนการในการเตรียมผงสีธรรมชาติมีการเตรียมสีผงด้วยวิธีการอบแห้ง การเตรียมสีผงโดยใช้เกลือดูดซับ และการเตรียมสีผงโดยวิธีการตกตะกอนด้วยเกลือ

การสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ได้จัดกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการในการสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เป็นการนำองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิค วิธีการ กระบวนการต่าง ๆ ในการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานพพุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ทั้งเทคนิควิธีการแบบโบราณและการเทคนิควิธีการใหม่ เพื่อให้ได้เฉดสีครบทุกเฉดสี ในกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ “การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา”

๕.๑.๓ การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

ผลการศึกษาวิจัยพบว่า การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์นี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความคิดที่จะถ่ายทอดความรู้ไปสู่ชุมชน นิสิต นักศึกษา และเยาวชน ร่วมไปถึงเยาวชนที่รักในศิลปะแต่ไม่มีทุนในการศึกษาหาความรู้ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ จึงเป็นจุดประสงค์หลักที่ผู้วิจัยและคณะต้องการจะถ่ายทอดความรู้ให้กับกลุ่มเหล่านี้ เพราะสิ่งนี้จะทำให้ศิลปะมีชีวิตและมีความยั่งยืน รวมไปถึงการผสมผสานไปสู่วิถีชีวิตของผู้สนใจที่สามารถสัมผัสได้เข้าใจได้ โดยการนำผู้สนใจเข้ามามีส่วนร่วมไม่ใช่แค่ในฐานะผู้ร่วมชมหรือร่วมกิจกรรมเท่านั้น แต่ยังลึกเข้าไปถึงจิตวิญญาณของผู้สนใจที่แฝงอยู่ในวิถีชีวิต วัฒนธรรมประเพณีที่ผู้สนใจเข้าใจและคุ้นเคย และยังรวมไปถึงการสร้างเมล็ดพันธุ์แห่งงานศิลปะที่สูงยิ่งขึ้นไป ประกอบด้วยกิจกรรมที่จะสร้างสรรค์พัฒนาต่อยอดได้ในอนาคตแบบเป็นรูปธรรม สามารถจับต้องได้ ใช้งานได้จริง นำไปสานต่อองค์ความรู้ได้ในอนาคต มีกิจกรรมดังนี้

๑. กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะล้านนา ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบร่วมสมัยที่มีประโยชน์ในการพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่สำคัญ

๒. กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ต่อการเกิดองค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่

ในกิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ “การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา”และหลังจากกิจกรรมได้มีแบบสอบถามให้กับผู้เข้าร่วมอบรกิจกรรมได้ผลลัพธ์ จากการศึกษาความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา ประจำปี ๒๕๖๖ จำนวนผู้เข้าร่วมการอบรม ๕๐ รูป/คน ส่วนใหญ่มีความพึงพอใจในระดับมากที่สุด โดยมีค่าเฉลี่ยรวมที่ ๔.๙๗ ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐานอยู่ที่ ๐.๘๗

๓. กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ด้านระดมความคิด เพื่อแสวงหาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่ ประกอบด้วย

๑) การออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมทางศาสนาโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย ณ วิหารวัดห้วยทรายใต้ ตำบลแม่ยวม อำเภอแม่สะเรียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน (บริเวณบานหน้าต่าง)

๒) ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ณ ศาสนสถานของวัดป่าไผ่ศรีโขง ถนนลวงเหนือ ตำบลลวงเหนือ อำเภอดอยสะเก็ด จังหวัดเชียงใหม่ (บริเวณบานประตูพระวิหาร)

๔. การจัดกิจกรรมบูรณาการกับการเรียนการสอนและแนะนำความรู้เทคนิคด้านการทำงานที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะแก่นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจในงานศิลปะด้านการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมล้านนาร่วมสมัย

๕. การนำผลการวิจัยไปเข้าร่วมงานการจัดการความรู้ [KNOWLEDGE MANAGEMENT (KM)] ในสถานศึกษา เพื่อเป็นนำผลงานไปเผยแพร่ให้กับสาธารณชนได้รับรู้ถึงองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัย

๖. การเผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชนในด้านการวิจัยและสร้างสรรค์

๗. ผลงานนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ จากพืชเศรษฐกิจของล้านนา (ตลับสีธรรมชาติที่ได้จากการสกัดจากกิจกรรม แล้วนำมาสร้างสรรค์ใหม่) เพื่อนำไปต่อยอดในการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาทางพระพุทธศาสนาได้ในปัจจุบัน

๘. อุปสรรคปัญหา การแก้ไขและการรักษาภาพพุทธจิตรกรรมฝาผนัง

๙. แผนพัฒนาให้งานวิจัย กลายเป็นธุรกิจ แบบทำได้ ขายได้จริง และเป็นการพลักดันให้งานวิจัยสู่ตลาดทางการศึกษาศิลปะ (แนวทางการพลักดันผลงานวิจัยชิ้นนี้)

๕.๒ อภิปรายผล

๕.๒.๑ ประเด็นที่ ๑ การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

ข้อค้นพบจากผลการศึกษาวิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้ องค์ความรู้เรื่องสีจากธรรมชาติ ได้ให้ความหมายของสีและประเภทของสี “สี” เป็นองค์ประกอบหลักหนึ่งของงานทัศนศิลป์มีอิทธิพลอย่างยิ่งในการแสดงอารมณ์ความรู้สึก ไปจนถึงบุคลิกภาพเฉพาะตน มนุษย์รู้จักนำสีมาใช้ในชีวิตประจำวันตั้งแต่บรรพกาล โดยนำมาระบายลงบนสิ่งของภาชนะเครื่องใช้รูปแกะสลักเพื่อให้สิ่งของดังกล่าวเด่นชัด มีความหมายเหมือนจริงมากขึ้น รวมถึงการใช้สีวาด ลงบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหิน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวให้รู้สึกถึงพลังอำนาจ การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อกระตุ้นให้เกิดความฮึก เหิม หรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดความหมาย หากกล่าวถึงสีก็จะมีหลากหลายแยกออกไปตามประเภทหากแยกอย่างกว้างก็ได้ ๒ ประเภท คือ ๑. สีธรรมชาติเป็นสีที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติเช่น สีของแสงอาทิตย์ สีของท้องฟ้ายามเช้า เย็น สีของรุ้งกินน้ำ แต่สีส่วนใหญ่ที่นิยมนำมาสกัดสีจะเป็นสีที่ได้จากพืช ได้จากส่วนต่าง ๆ ของพืช ทั้ง ดอก ราก ใบ เปลือกไม้ผล เมล็ด หรืออาจจะได้จากดิน หิน เป็นต้น ๒. สีที่มนุษย์สร้างขึ้น สีที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือได้สังเคราะห์ขึ้น เช่น สีวิทยาศาสตร์มนุษย์ได้ทดลองจากแสงต่าง ๆ ขึ้นมากมายซึ่งอาจเรียกได้ว่าเป็นสีประเภทเคมีเป็นสีที่มนุษย์สังเคราะห์ขึ้นเพื่อให้ได้สีตามคุณสมบัติเหมาะสมกับการสกัด[๑]

สีธรรมชาติที่มนุษย์รู้จักและนำมาประยุกต์ใช้ คือ สีที่ได้จากพืช สัตว์ ดิน และ แร่ธาตุด้วยการศึกษาวิจัยแบบลองผิดลองถูกเพื่อให้เขาถึงซึ่งเอกลักษณ์ของการให้สีที่แท้จริง อาจกล่าวได้ว่าต้นไม้แทบทุกตน สามารถนำมาสกัดเป็นน้ำสีหรือผงสีใช้สำหรับการวาดภาพพุทธจิตรกรรม วัสดุที่นำมาสกัดเป็นสีได้จากการแสวงหาและสังเกตทำให้ทราบว่าต้นไม้ที่ให้ความฝาด ซึ่งต้องทดลองชิมหรือทดลองขยำ ถ้ามียาง ยางฝาดจะติดมือ และจากการสังเกตดูความเปลี่ยนแปลงของใบไม้ ใบที่มีความฝาดหรือมียางที่เราคุ้นเคย เช่น ใบฝรั่ง ใบขนุน ใบสบู่เลือดสบู่ดำ เป็นต้น ใบที่ช้ำหากทิ้งไวสักระยะหนึ่งจะเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาล อีกทั้งสวนต่าง ๆ ของตนไม้ที่มีความฝาดสามารถนำมาทดลองสกัดเป็นน้ำสีตามที่ต้องการได้ขั้นตอนของการสกัดน้ำสีหรือผงสี

จากธรรมชาติที่ไม่ซับซ้อน แต่อาจมีความยุ่งยากในเรื่องของการจัดเตรียม การจัดหาวัสดุช่วยสกัดอื่น ๆ เริ่มต้นด้วยการคัดสรรและเลือกสรรวัสดุที่ให้สีตามที่เราต้องการ จัดเตรียมให้อยู่ในสภาพที่พร้อมจะทำการสกัดคือ มีการสับ ซอย หรือเด็ดสวนดอก ใบไว จากนั้นนำลงแช่น้ำที่ได้ต้มไว้อาจทิ้งไวขามคืนหรือประมาณหนึ่งชั่วโมง ขึ้นอยู่กับส่วนต่าง ๆ ของพันธุไม้แต่ละชนิดที่นำมาสกัดด้วย ได้แก่ลำต้น เปลือกไม้ ราก แกน ใบ ดอก ผล เปลือกของผล เมล็ด หรืออาจเรียกได้ว่า แทบทุกส่วน

---

[๑] เทียนศักดิ์ เมฆพรรณโอภาส, **เคมีของสีธรรมชาติและ การย้อม**, (มหาวิทยาลัยมหาสารคาม: มหาสารคาม, ๒๕๓๔), หน้า ๑๕๕ -๑๖๑.

สามารถนำมาเป็นวัตถุดิบ ในการสกัดน้ำสีหรือผงสี สำหรับสกัดเพื่อสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมได้แทบทั้งสิ้น

สอดคล้องกับแนวคิดของ กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี กล่าวว่าสีที่ใช้ในจิตรกรรมไทยโบราณ เป็นสีที่ได้จากธรรมชาติ เช่น จากแร่ ดิน หิน หรือที่ได้จากพืชและสัตว์ก็มี สีเหล่านี้มีคุณสมบัติทางเคมีและลักษณะการมองเห็นภายใต้กล้องจุลทัศน์ด้วยแสงต่าง ๆเฉพาะตัว วิธีการที่ใช้ในการวิเคราะห์สี ใช้วิธีดังต่อไปนี้ วิธี microchemistry, optical microscopy และ X-Ray fluorescence เหตุผลที่ใช้วิธีการทั้ง ๓ วิธีนี้ เนืองจากสีที่ใช้ในการเขียนภาพนั้นเป็นสารประกอบทางเคมีที่มีสีเฉพาะตัว ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบทางเคมี นอกจากนี้ยังมีคุณสมบัติทางแสงต่างกันเมือมองดูด้วยแสงชนิดต่าง ๆ มีธาตุหลักเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ ธาตุหลักและองค์ประกอบของสีเหล่านั้นสามารถตรวจสอบได้โดยอาศัยคุณสมบัติทางเคมีเฉพาะตัว มีความไวต่อน้ำยาที่จะนำมาทดสอบ (reagents) เฉพาะตัว สามารถจะวิเคราะห์หาธาตุหลักและองค์ประ กอบทางเคมีได้ นอกจากนี้คุณสมบัติทางแร่เมือมองดูด้วยแสงกระทบและแสงสะท้อนจะต่างกัน และจะมีลักษณะเฉพาะตัว เช่น มาลาไคด์ (คาร์บอเนตของทองแดง) ที่มีสีเขียวอมฟ้า ประกอบด้วยคาร์บอเนต ตรวจสอบได้ด้วยกรดจะให้ฟองฟู และทองแดงที่เป็นธาตุหลักที่เป็นองค์ประกอบก็ตรวจสอบโดยวิธีทางเคมีได้ จากคุณสมบัติต่าง ๆ เหล่านั้น สามารถจะบอกชนิดของสีได้ดีบางชนิดอาจจะเป็นสีที่ได้มาจากพืชหรือสัตว์ เช่น สีครามที่ได้จากพืช หรือสีแดงได้จากครั่งที่ได้มาจากสัตว์ซึ่งมีองค์ประกอบทางเคมีเฉพาะตัว

สีฝุ่นหรือผงสีเป็นสีที่มีใช้มีการใช้งานมาอย่างยาวนาน ตั้งแต่ยังไม่เกิดคำว่าศิลปะ โดยยุคแรกของศิลปะ สีฝุ่นได้ถูกนำมาใช้กับงานจิตรกรรมฝาผนัง เพราะมีความสวยงามและทนต่อสภาพอากาศได้ดี โดยในอดีตสีฝุ่นถูกผลิตมาจาก หิน ดิน พืชและสัตว์ ซึ่งมีกระบวนการผลิตที่ค่อนข้างซับซ้อนกว่าจะได้ผงสีที่ละเอียดเนียนนำมาผสมกับกาวและน้ำ ก่อนนำไปสร้างงานศิลปะ สีฝุ่นธรรมชาติจาก Pigment ของหิน ดิน พืช และสัตว์ ให้เฉดสีแบบไทยโทนอย่างงานจิตรกรรมไทยโบราณ เรียกว่า สีฝุ่นไทยโทน

ปัจจุบันสีฝุ่นที่ใช้กันโดยทั่วไปมักถูกผลิตจากสารเคมีนานาชนิด ซึ่งมีความปลอดภัยค่อนข้างสูง แต่ก็จำเป็นจะต้องตรวจสอบให้ดีก่อนใช้ เพราะสีฝุ่นบางชนิดอาจต้องผสมกับน้ำมัน บางชนิดอาจต้องใช้กระบวนการอบด้วยความร้อนสูง ขึ้นอยู่กับคุณสมบัติและวัตถุประสงค์ของการใช้งานนั่นเอง ซึ่งนอกจากจะติดทนแล้ว ยังมีค่าสีที่เสถียรไม่เปลี่ยนสีไปตามกาลเวลาด้วย

การใช้สีฝุ่นในยุคแรกนั้น คือการนำมาใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ในสถานที่สำคัญทางศาสนา โดยเรื่องราวในภาพจะเกี่ยวข้องกับความเชื่อ ความศรัทธาในศาสนานั้น ๆ มากกว่าเรื่องราวชีวิตของคนทั่วไป ซึ่งยังมีงานเก่า ๆ ให้ได้เห็นมาถึงปัจจุบัน อันแสดงให้เห็นว่าสีที่ทำมาจากธรรมชาติมีความคงทน และเสถียรไม่เปลี่ยนสีตามกาลเวลา

และสอดคล้องกับงานวิจัยของไพโรจน์ พิทยเมธี กล่าวว่า “สี” เป็นองค์ประกอบหลักหนึ่งของงานทัศนศิลป์ มีอิทธิพลอย่างยิ่งในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึก ไปจนถึงบุคลิกภาพเฉพาะตน มนุษย์รู้จักนำสีมาใช้ในชีวิตประจำวันตั้งแต่บรรพกาล โดยนำมาระบายลงบนสิ่งของ ภาชนะเครื่องใช้ รูปแกะสลัก เพื่อให้สิ่งของดังกล่าวเด่นชัด มีความหมายเหมือนจริงมากขึ้น รวมถึงการใช้สีวาดลงบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหิน เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวให้รู้สึกถึงพลังอำนาจ การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อกระตุ้นให้เกิดความฮึกเหิม หรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอดความหมาย

สอดคล้องกับงานวิจัยของประภากร สุคนธมณี กล่าวว่า สีธรรมชาติที่มนุษย์รู้จักและนำมาประยุกต์ใช้คือ สีที่ได้จากพืช สัตว์ ดิน และ แร่ธาตุ ด้วยการศึกษาแบบลองผิดลองถูกเพื่อให้เข้าถึงซึ่งเอกลักษณ์ของการให้สีที่แท้จริง อาจกล่าวได้ว่าต้นไม้แทบทุกต้น สามารถนำมาสกัดเป็นน้ำสีใช้สำหรับการย้อมวัสดุที่นำมาย้อมเป็นสีได้ จากการแสวงหาและสังเกตทำให้ทราบว่าต้นไม้ที่ให้ความฝาด ซึ่งต้องทดลองชิมหรือทดลองขยำ ถ้ามียาง ยางฝาดจะติดมือ และจากการสังเกตดูความเปลี่ยนแปลงของใบไม้ ใบที่มีความฝาดหรือมียางที่เราคุ้นเคย เช่น ใบฝรั่ง ใบขนุน ใบสบู่เลือดสบู่ดำ เป็นต้น ใบที่ช้ำหากทิ้งไว้สักระยะหนึ่งจะเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาล อีกทั้งส่วนต่าง ๆ ของต้นไม้ที่มีความฝาดสามารถนำมาทดลองสกัดเป็นน้ำสีตามที่ต้องการได้ ขั้นตอนของการสกัดน้ำสีจากธรรมชาติไม่ซับซ้อน แต่อาจมีความยุ่งยากในเรื่องของการจัดเตรียม การจัดหาวัสดุช่วยย้อมอื่น ๆ เริ่มต้นด้วยการคัดสรร/เลือกสรรวัสดุที่ให้สีตามที่เราต้องการ จัดเตรียมให้อยู่ในสภาพที่พร้อมจะทำการสกัดคือ มีการสับ ซอย หรือเด็ดส่วนดอก ใบไว้ จากนั้นนำลงแช่น้ำ อาจทิ้งไว้ข้ามคืนหรือประมาณหนึ่งชั่วโมง ขึ้นอยู่กับส่วนต่าง ๆ ของพันธุ์ไม้แต่ละชนิดที่นำมาสกัดด้วย ได้แก่ ลำต้น เปลือกไม้ ราก แก่น ใบ ดอก ผล เปลือกของผล เมล็ด หรืออาจเรียกได้ว่า แทบทุกส่วนสามารถนำมาเป็นวัตถุดิบในการสกัดน้ำสีสำหรับการย้อมสิ่งทอได้แทบทั้งสิ้น

ในอดีตกาลมนุษย์มีการใช้สีจากธรรมชาติในกิจกรรมต่างๆ เช่น ประกอบอาหาร ทาสีตามร่างกาย เป็นสีของภาชนะเครื่องปั้นดินเผา ย้อมสิ่งทอ เครื่องใช้ เครื่องนุ่งห่ม สร้างภาพวาดฝาผนัง นอกจากนี้ยังมีการนำสีจากธรรมชาติมาใช้เป็นส่วนประกอบในพิธีกรรมต่าง ๆ ตามความเชื่อของแต่ละท้องถิ่น เป็นต้น เนื่องจากสีจากธรรมชาติเป็นมิตรต่อสิ่งแวดล้อม และใช้งานได้อย่างปลอดภัย

งานวิจัยในปัจจุบันจึงมีการใช้งานสีจากธรรมชาติอย่างหลากหลาย เช่น ใช้ทำ Dye sensitized solar cell เครื่องสำอาง สีย้อมผม สีผสมอาหาร และใช้เป็น กรด-เบสอินดิเคเตอร์ เป็นต้น สีจากธรรมชาติจะแตกต่างกันขึ้นอยู่กับสารให้สี (รงควัตถุ) เช่น คลอโรฟิลล์ (Chlorophyll) ให้สีเขียว แคโรทีนอยด์ (Carotenoids) ให้สีส้ม และแอนโทไซยานิน (Anthocyanin) ให้สีแดง ม่วง น้ำเงิน เป็นต้น โครงสร้างทางเคมีของรงควัตถุที่มักพบในธรรมชาติ โดยวัตถุดิบจากธรรมชาติที่ให้สีอาจมาจาก พืช สัตว์ และแมลง เช่น แก่นฝาง ลูกคำแสด ครั่ง จะให้สีแดง แก่นขนุน ใบมะม่วง ขมิ้น ให้สีเหลือง ใบของต้นคราม ให้สีคราม อัญชัน กะหล่ำม่วง ให้สีม่วง เป็นต้น

ส่วนสีฝุ่น เป็นสีเริ่มแรกของมนุษย์ ได้มาจากธรรมชาติ ดิน หิน แร่ธาตุ พืช สัตว์ นำมาทำให้ละเอียด เป็นผง ผสมกาวและน้ำ กาวทำมาจากหนังสัตว์ กระดูกสัตว์ สำหรับช่างจิตรกรรมไทยใช้ยางมะขวิด หรือกาวกระถิน ซึ่งเป็นตัวช่วยให้สีเกาะติดพื้นผิวหน้าวัตถุไม่หลุดได้โดยง่าย ในยุโรปนิยมเขียนสีฝุ่น โดยผสมกับกาวยาง กาวน้ำ หรือไข่ขาว สีฝุ่นเป็นสีที่มีลักษณะทึบแสง มีเนื้อสีค่อนข้างหนา เขียนสีทับ กันได้ สีฝุ่นมักใช้ในการเขียนภาพทั่วไป โดยเฉพาะภาพฝาผนัง ในสมัยหนึ่งนิยมเขียนภาพฝาผนัง ที่เรียกว่า สีปูนเปียก (Fresco) โดยใช้สีฝุ่นเขียนในขณะที่ปูนที่ฉาบผนังยังไม่แห้งดี เนื้อสีจะซึมเข้าไป ในเนื้อปูนทำให้ภาพไม่หลุดลอกง่าย สีฝุ่นในปัจจุบัน มีลักษณะเป็นผง เมื่อใช้งานนำมาผสมกับน้ำโดย ไม่ต้องผสมกาว เนื่องจากในกระบวนการผลิตได้ทำการผสมมาแล้ว การใช้งานเหมือนกับสีโปสเตอร์

จากหลักการดังกล่าวข้างต้นทำให้เห็นได้ว่า การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา เป็นการศึกษาการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนา ด้วยคติความเชื่อสู่การสร้างสรรค์ผ่านสีที่ได้จากการเสาะหา สกัดสีจากผู้สร้างสรรค์ด้วยความมุ่งมั่นตั้งใจเพื่อให้เห็นคุณค่า ซึ่งคุณค่าของพุทธจิตรกรรมเปรียบประดุจคุณค่าของพระพุทธศาสนา หมายถึงว่าพุทธจิตรกรรมไทยมีความงามของสีและเส้นสาย เปรียบได้ กับความงามของพระพุทธสาสนา ผู้สัมผัสงานนี้ย่อมได้สุนทรียรส ได้ความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ อันเป็นคุณค่าทางนามธรรม และคุณค่าทางรูปธรรม รวมไปถึงคติธรรมและความเชื่อนั้นเอง นอกจากจะเรียงร้อยภาพผูกเป็นเรื่องราวขึ้น ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา

๕.๒.๒ ประเด็นที่ ๒ การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุแร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

ข้อค้นพบจากผลการศึกษาวิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้ กระบวนการ/วิธีการสกัดสีจากพืช ในการวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย เป็นการศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมไทย มุ่งศึกษาวิเคราะห์กลุ่มสีที่ได้จากพืช กระบวนการสกัดสีและการผลิตผงสี เพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานพุทธจิตรกรรมไทยโบราณ โดยรวบรวมเอกสาร ตำรา ศึกษาวัตถุจากธรรมชาติกลุ่มพืชที่ให้สี และความแตกต่างด้านคุณสมบัติของพืชแต่ละชนิด เพื่อคัดเลือกกลุ่มสีที่หาได้ง่ายในท้องถิ่น สามารถสกัดสีได้ง่าย

กระบวนการสกัดสีและแปรรูปให้เป็นผงสี มีวิธีการสกัดน้ำสีจากสารให้สีธรรมชาติไว้ ดังนี้ ๑. นำวัสดุให้สีจากธรรมชาติมาต้ม โดยอัตราส่วนวัสดุต่อน้ำเป็น ๑: ๕ ต้มที่อุณหภูมิประมาณ ๘๐ องศาเซลเซียส เป็นเวลา ๒ ชั่วโมง เมื่อครบกำหนดเวลาทำการกรองแยกน้ำสีออก ๒. นำน้ำสีไปอุ่นที่อุณหภูมิ ๘๐ องศาเซลเซียส เพื่อระเหยให้น้ำสีสกัดเหลือ ๑ ใน ๓ ปล่อยให้เย็นและบรรจุเก็บใส่

ภาชนะปิดเพื่อนำไปทดลองต่อไป และการสกัดสีผงจากธรรมชาติทำได้ ๒ วิธี คือ วิธีที่ ๑ ทำการโขลกทุบหรือปั่นพืชให้สีแล้ว ผสมน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่า วิธีที่ ๒ การต้ม กรณีนี้เป็นเปลือกไม้ แก่น หรือเนื้อไม้ ให้ต้มกับน้ำประมาณ ๑๐-๒๐ เท่าโดยน้ำหนัก ต้มเดือดนาน ๑ ชั่วโมง กรองเอาน้ำสีไว้ และวิธีที่นิยมมักเป็นวิธีที่ ๒ และกระบวนการในการเตรียมผงสีธรรมชาติมีการเตรียมสีผงด้วยวิธีการอบแห้ง การเตรียมสีผงโดยใช้เกลือดูดซับ และการเตรียมสีผงโดยวิธีการตกตะกอนด้วยเกลือ

กระบวนการ และวิธีการ ดังกล่าวสอดคล้องกับงานวิจัยของ นพพล นุชิตประสิทธิชัย กล่าวว่า ช่างศิลปะไทยที่ผลิตสีฝุ่นธรรมชาติจาก Pigment ของหิน ดิน พืชและสัตว์เพื่อให้ได้เฉดสีแบบไทยโทนอย่างงานจิตรกรรมไทยโบราณ โดยนำมาผลิต สีฝุ่นไทยโทน แบบทำมือทุกกระบวนการ เพื่อให้ได้เฉดสีแบบไทยโทนอย่างงานจิตรกรรมไทยโบราณซึ่งปัจจุบันมีน้อยคนที่จะทำเพราะใช้เวลานานและต้องมีความอดทนสูง และบางสีมีขั้นตอนที่ซับซ้อนยุ่งยาก เช่น แร่อะซูไรต์ (Azurite) แร่ซินนาบาร์ (Cinnabar) ดินแดง เปลือกหอยและใบแค คราม ฝรั่งจากแร่อะซูไรต์หรือแร่ลาพิสลาซูลี (Lapis Lazuli) สีแดงชาดจากแร่ซินนาบาร์ สีเขียวตังแช (ครามอมเหลือง) จากสนิมเขียวของทองแดง หรือสีขาวผ่องจากเปลือกหอย จนเกิดเป็นแบรนด์ “กระยารงค์” มี สีฝุ่น ครบตามสีหลักเบญจรงค์คือ ขาว เหลือง ดำ แดง เขียว (คราม) ซึ่งสามารถนำไปผสมแตกย่อยได้อีกเป็นร้อย ๆ เฉด

กล่าวว่าการที่จะนำ Pigment หรือรงควัตถุจากธรรมชาติมาทำสีไม่ว่าจะเป็นแร่ธาตุจากหิน ดิน พืชและสัตว์ ต้องมีความรู้ทั้งทางศิลปะและวิทยาศาสตร์ ต้องเข้าใจว่าแต่ละสีเกิดจากอะไร เราไม่มีเครื่องแยกธาตุแต่เราต้องศึกษาองค์ประกอบของแร่ธาตุ สังเกตและทดลองไปเรื่อย ๆ ศึกษาจากเอกสารโบราณทั้งของไทยเช่น จดหมายเหตุวัดโพธิ์ บทความต่างๆของกรมทรัพยากรธรณี และงานวิจัยจากต่างประเทศโดยเฉพาะของประเทศจีนและอินเดียซึ่งเป็นสองประเทศที่เก่งเรื่องการใช้ สีฝุ่น มาเป็นพัน ๆ ปี แต่ละสีมีกรรมวิธีที่แตกต่างกันกว่าจะได้มา มีเทคนิคการถ่ายน้ำถ่ายพิษ เทคนิคการบดต่างๆ

สอดคล้องกับงานวิจัยของเก่งกาจ ต้นทองคำ จิดาภา ศรีสวัสดิ์ ศึกษาเรื่อง การศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย พบว่า วัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาวิธีการสกัดสีจากวัตถุธรรมชาติ และเพื่อนำสีที่ได้จากการสกัดจากวัตถุธรรมชาติมาใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย โดยมีขอบเขตในการศึกษาวัตถุธรรมชาติเฉพาะกลุ่มสีที่ได้จากพืช ผลการศึกษาวัตถุธรรมชาติที่ให้สี ทำการศึกษาและคัดเลือกสารสีจากพืช จำนวน ๙ ชนิด ได้แก่ ฝาง ขมิ้น ดาวเรือง รงทอง มะม่วง คราม ยูคาลิปตัส ราชพฤกษ์ และมะพร้าว นำมาสกัดสีผ่านกระบวนการต้ม หมักและบด แปรรูปให้เป็นน้ำสีธรรมชาติ นำไปตกตะกอนเพื่อให้ได้ผงสี ศึกษา วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของสีที่ได้จากธรรมชาติและกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทยโบราณ เปรียบเทียบเฉดสีจากธรรมชาติและสีไทยเพื่อนำมาใช้สำหรับสร้างงานจิตรกรรมไทยโบราณ

สอดคล้องกับการศึกษาวิจัยของสี แสงอินทร์ ศึกษาเรื่อง การใช้สีจากพืชเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ พบว่า สีธรรมชาติจากพืชสดนั้น สามารถน้ำเอาทุกๆส่วนมาใช้ในการสกัดสีได้ ทั้งส่วนที่เป็นใบ ดอก ผล ลำต้น เปลือก แก่นและราก โดยวิธีการสกัดเย็น ได้แก่ การตำ การบด การคั้น การปั่น การแช่ และการสกัดร้อน ได้แก่ การต้ม แล้วกรองเอาน้ำสี พืชที่ให้สีที่ท้าการศึกษาสามารถแบ่งกลุ่มพืชตามคุณสมบัติที่ให้สารสีมี ๘ กลุ่มสี ได้แก่ กลุ่มสีเหลือง กลุ่มสีแดง กลุ่มสีน้ำเงิน กลุ่มสีเขียว กลุ่มสีส้ม กลุ่มสีม่วง กลุ่มสีน้ำตาล กลุ่มสีเทาและสีดำ สีที่สกัดได้นี้จะมีความสดใสของสีในสภาพอุณหภูมิห้องไม่เกิน ๗ วัน จะบูดเน่าเสีย แต่หากเก็บไว้ในตู้เย็น จะเก็บได้นานถึง ๖ เดือน แต่หากผสมสารกันบูดในน้ำสี จะท้าให้รักษาความสดของสีได้นานขึ้น ไม่บูดเน่าเสียง่าย

การทดลองใช้สีที่สกัดได้ในขั้นต้น ผู้วิจัยได้ระบายบนกระดาษที่เหมาะสมกับสีน้ำ โดยแบ่งพื้นที่กระดาษออกเป็นช่องด้วยเทปใส เทปกาว ในกระดาษแผ่นใหญ่ เพื่อตรวจสอบคุณภาพสี ค่าน้ำหนักสี ความสว่างสดใสของสี อีกทั้งได้สร้างสรรค์เทคนิคตามแบบอย่างวิธีการสีน้ำ พบว่า สีจากพืชมีคุณสมบัติใกล้เคียงกับสีน้ำชนิดหลอด การน้ำสีไปใช้สร้างสรรค์ผลงานศิลปะนั้น ในช่วงแรก ได้เชิญบุคคลอื่นและผู้วิจัย ร่วมทดลองใช้สีเพื่อสร้างผลงานศิลปะตามความสามารถ ตามอัธยาศัยของแต่ละคน ถัดมา ผู้วิจัยได้น้าสีไปใช้สร้างผลงานด้วยเทคนิคภาพพิมพ์ชิ้นเดียว ปรากฏผลน่าสนใจ ในช่วงท้ายเป็นการศึกษาเปรียบเทียบสีน้ำจากพืชกับสีน้ำชนิดหลอด รวมถึงใช้สร้างงานผสมผสานปะปนกันในภาพเดียวกัน ขณะที่สียังไม่แห้ง สีจะมีความสดใสสวยงามใกล้เคียงกัน แต่เมื่อสีแห้งสนิท สีจากพืชจะซีดจางไม่สว่างสดใส เข้มข้น และบางสีจะเปลี่ยนเป็นสีอื่น

๕.๒.๓ ประเด็นที่ ๓ การนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

ข้อค้นพบจากผลการศึกษาวิจัยสามารถนำมาอภิปรายผลได้ดังนี้ การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์นี้ เป็นการถ่ายทอดความรู้ไปสู่ชุมชน นิสิต นักศึกษา และเยาวชน ร่วมไปถึงเยาวชนที่รักในศิลปะแต่ไม่มีทุนในการศึกษาหาความรู้ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ เพราะสิ่งนี้จะทำให้ศิลปะมีชีวิตและมีความยั่งยืน รวมไปถึงการผสมผสานไปสู่วิถีชีวิตของผู้สนใจที่สามารถสัมผัสได้เข้าใจได้ ประกอบด้วยกิจกรรมที่จะสร้างสรรค์พัฒนาต่อยอดได้ในอนาคตแบบเป็นรูปธรรม สามารถจับต้องได้ ใช้งานได้จริง นำไปสานต่อองค์ความรู้ได้ในอนาคต มีกิจกรรมดังนี้ กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน กิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาแบบมีส่วนร่วมกับชุมชน ประกอบด้วย การออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมทางศาสนาโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุ และการจัดกิจกรรมบูรณา

การกับการเรียนการสอนและแนะนำความรู้เทคนิคด้านการทำงานที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะ การนำผลการวิจัยไปเข้าร่วมงานการจัดการความรู้ [KNOWLEDGE MANAGEMENT (KM)] การเผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชนในด้านการวิจัยและสร้างสรรค์ รวมไปถึงผลงานนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ จากพืชเศรษฐกิจของ

สอดคล้องกับงานวิจัยของบุญเสริม วัฒนกิจ โกสุม สายใจ สุชาติ เถาทอง เอกพงษ์ วัฒนมาลา ศึกษาเรื่อง สหบททางธรรมชาติ : รงควัตถุจากธรรมชาติโดยการบูรณาการภูมิปัญญาท้องถิ่นและเทคโนโลยีสะอาด สู่การสร้างสรรค์ทางศิลปศึกษา มีวัตถุประสงค์ ๑. เพื่อศึกษากูมิปัญญาท้องถิ่นในการผลิตสีจากธรรมชาติ ๒. เพื่อทดลอง และพัฒนาแม่สีวัตถุชาตุจากขรมชาติด้วยเทคโนโลยีสะอาด ๓. เพื่อสร้างชุดการเรียนรู้สีธรรมชาติจากกูมิปัญญาท้องถิ่นบูรณาการเทคโนโลยีสะอาดที่เหมาะสมกับการเรียนรู้ศิลปศึกษาในการศึกษาขั้นพื้นฐาน ๔. เพื่อสร้างสรรค์ผลงานทัศนศิลป์ของผู้วิจัยด้วยงานศิลปะเด็ก จากสีธรรมชาติในมุมมองที่มีต่อธรรมชาติ กลุ่มตัวอย่างในการวิขัยได้จากการเลือกแบบจำเพาะเจาะจง (Purposive sampling) เป็นนักเรียนชั้นประถมศึกษาขั้นปีที่ ๕ จำนวน ๓๐ คน สถิติที่ใช้ในการศึกษาวิจับ คือ ค่าเฉลี่ย พบว่า แม่สีวัตถุธาตุที่ผลิตด้วยหลักการเทคโนโลยีสะอาด ใช้กระบวนการภูมิปัญญา เมื่อประเมินคุณภาพสีทางวิทยาศาสตร์ พบว่า ตัวทำละลายเอทานอล ละลายรงควัตถุได้ดี ความคงทนพบว่า ค่าของสีขมิ้นถดลงไปครึ่งหนึ่งใช้เวลา ๑๒๓.๗๘ วัน คำของสีครามและอัญชันไม่ลดลง ค่าของสีฟักทองลดลงไปครึ่งหนึ่งเมื่อใช้เวลา ๙๔.๙๕ วัน คำของกระเจี๊ยบลดลงครึ่งหนึ่งใช้เวลา ๑๗๗.๗๓ รัน และคำของสีจากฝางจะลดลงใช้เวลา ๒๙.๗๕ วัน ประเมินคุณภาพของสีทางทัศนศิลป์มีคุณภาพอยู่ในระดับ ดี นำผลการศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่นมาบูรณาการกับหลักการเทคโนโลยีสะอาดแล้วสร้างชุดกิจกรรมการเวียนรู้ เมือประเมินมีคุณภาพระดับดี การใช้ชุดกิจกรรมการเรียนรู้กับเด็กนักเรียน ได้ผลการประเมินพฤติกรรมนักเรียนอยู่ในระดับ ดี และประเมินผลงานนักเรียนอยู่ในระดับดีมาก เมื่อใช้ชุดกิจกรรมกับนักเวียนเสร็จได้ผลงานจิตรกรมของนักเวียนมาประกอบผลงานศิลปะติดตั้ง Installation Art ในหัวข้อ สหบทของธรรมชาติ ของผู้วิจัยที่ผ่านการประเมินแบบร่าง และประเมินผลคุณภาพได้ระดับดี

สอดคล้องกับงานวิจัยของแฉล้ม สถาพร ศึกษาเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ด้วยสีธรรมชาติจากพืชในจังหวัดนครศรีธรรมราช มีวัตถุประสงค์เพื่อการจัดทำฐานข้อมูลพืชให้สารสีสำหรับประโยชน์ในการสร้างสรรค์งานศิลปะ และการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ด้วยสีธรรมชาติจากพืช ขั้นตอนการสร้างสรรค์ประกอบด้วยการศึกษา รวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูลพืชกลุ่มใบไม้คีรีวง และกลุ่มทอผ้าสีธรรมชาติบ้านเนินธัมมัง แล้วนำข้อมูลพืชให้สารสีจัดทำเป็นฐานข้อมูลในรูปแบบโปรแกรมนำเสนอข้อมูล การทดลองสกัดสีเพื่อการพิมพ์ โดยกำหนดเป็นแม่สีขั้นต้น ๓ สี คือ สีเหลือง สีแดง สีน้ำเงิน สีกลาง ๑ สีคือ สีเทาหรือสีดำ การคิดค้นและทดลองหาสูตรของหมึกพิมพ์ธรรมชาติจากส่วนผสมของน้ำสีธรรมชาติจากพืช สารช่วยติดสีและแป้งมันสำปะหลังตามอัตราส่วนที่

เหมาะสม คือ น้ำสี ๓ ช้อนโต๊ะ สารช่วยติดสี ๑ ช้อนโต๊ะ แป้งมันสำปะหลัง ๑ ช้อนชา การพิมพ์พิสูจน์ภาพด้วยเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ที่พิมพ์บนกระดาษและผ้าฝ้าย การพิมพ์ด้วยเทคนิคภาพพิมพ์แผ่นเดียว การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ต้นฉบับชุดนี้แสดงออกด้วยแนวเรื่องความสัมพันธ์ของคนในครอบครัวที่มุ่งเน้นแนวความคิดเกี่ยวกับความสุข ความรัก และความอบอุ่น รูปแบบผลงานเป็นรูปแบบกึ่งเหมือนจริงที่เกิดจากการจัดองค์ประกอบของทัศนธาตุ คือ รูปทรง ๒ มิติโดยการลดตัดทอนจากรูปทรงงานศิลปกรรมท้องถิ่นและสิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ เช่น ตัวหนังตะลุง ลวดลายจากผ้ามัดย้อมและผ้าบาติก เส้นเป็นตัวกำหนดรูปทรงและทิศทาง น้ำหนักอ่อนแก่ มีการตัดกันและมีระยะน้ำหนักที่ต่อเนื่อง มีการใช้สีอุ่น สีเย็น และค่าน้ำหนักของสีที่ทำให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล เป็นต้น วิธีการพิมพ์เป็นเทคนิคภาพพิมพ์แกะไม้ และภาพพิมพ์แบบจัดวาง ๓ มิติ ผลงานการสร้างสรรค์ดังกล่าวจึงเป็นการพัฒนาแนวทางการสร้างสรรค์แนวทางใหม่ของผู้วิจัย และนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนศิลปะภาพพิมพ์ให้กับนักศึกษา นับเป็นการพัฒนาการจัดการเรียนรู้ทางศิลปกรรมอีกด้วย

สอดคล้องกับงานวิจัยของพระครูปลัดพีระพันธ์ ธมฺมวุฑฺโฒ กล่าวถึงในเรื่อง พุทธจิตรกรรม: ประวัติ พัฒนาการ และอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของประชาชน ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ พบว่าประวัติและพัฒนาการจากภาพเขียนที่ปรากฏตาม วัสดุสถานที่ และพื้นผิวในการ สร้างสรรค์ผลงาน เพื่อถวายและถ่ายทอดเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาพร้อมเป็นพุทธบูชา การพัฒนาของพุทธจิตรกรรมต้องเรียนรู้พัฒนาการควบคู่กับประวัติความเป็นมา พุทธจิตรกรรมได้ปรากฏชัดเจนด้วยฝีมือของชาวบ้านเพราะเคารพและศรัทธาในพระพุทธศาสนาชาวบ้านจึงสร้างรูปเคารพ พุทธจิตรกรรม มีความหมายว่า ภาพเขียนระบายสี บนฝาผนัง อาคาร พุทธสถานเพื่อถ่ายทอด พุทธประวัติ ชาดก คำสอน สัญลักษณ์ คติธรรม วรรณกรรม และเรื่องราวทางพระพุทธศาสนา และมีวิถีชีวิตชาวบ้านเป็นเกร็ดย่อยแทรกอยู่ใน ภาพที่เป็นเรื่องหลัก อิทธิพลพุทธจิตรกรรมต่อวิถีชีวิตของประชาชนในภาค ตะวันออกเฉียงเหนือประกอบไปด้วย ด้านสังคม คือ เป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในสังคม ด้านคติ ความเชื่อ เชื่อว่า บาป บุญ มีจริง ด้านการศึกษา คือ การศึกษา ศีล สมาธิ ปัญญา เป็นพื้นฐาน ของคนดี ด้านเศรษฐกิจประชาชนในท้องที่มีรายได้เสริมเพิ่มมากขึ้น

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

จากผลการศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ผู้วิจัยขอแสดงทัศนะเพื่อเป็นข้อเสนอแนะรวมเป็น ๓ ประการดังนี้

๕.๓.๑ เชิงนโยบาย

จากผลการศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยนี้ ผู้วิจัยขอแสดงทัศนะเพื่อเป็นข้อเสนอแนะเชิงนโยบายดังนี้

การศึกษาในองค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาอย่างเป็นระบบเชิงวิชาการ โดยในปัจจุบันจะเห็นได้ว่า สาเหตุที่การใช้พืชสมุนไพรให้สียังไม่แพร่หลายเป็นสิ่งยากต่อการเก็บรักษาวัตถุดิบที่นำมาทำสี เนื่องจากที่พืชสมุนไพรให้สีธรรมชาติที่เก็บในช่วงที่มีมากนั้น เมื่อยังไม่ใช้งานอาจมีการเปลี่ยนแปลงเน่าเสียได้ ดังนั้นการจะเก็บรักษาวัดถุดิบไว้ ควรต้องมีการศึกษาการเก็บถนอมเพื่อให้มีใช้ในช่วงทีต้องการจะใช้ เสียเวลาในการสกัดสีจากวัตถุดิบ เช่นการย้อมสีครามนั้น เมื่อเก็บใบครามมาแล้ว ต้องหมักในครามไว้สัก ๓ วัน จนใบครามเปื่อย จึงเอาใบออกเหลือเฉพาะน้ำสีเขียวใส ๆ ให้ใส่ปูบขาวที่ได้จากการเผาเปลือกหอย กวนให้เข้ากัน ทิ้งไว้ ๑ คืน ตะกอนที่ตกอยู่กันภาชนะคือสีที่จะนำมาใช้ ขาดแคลนความรู้เกี่ยวกับชนิดพืช เนื่องจากผู้ที่มีความชำนาญในการสกัดสีธรรมชาติมีอายุมาก และไม่สามารถออกไปเก็บพืชสมุนไพรได้ อีกทั้งการเรียกชื่อพืชก็เรียกแตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น หรือพืชสมุนไพรต้องมีอายุเก็บเกี่ยวที่เหมาะสม ขาดแคลนความรู้เกี่ยวกับถิ่นและการกระจายพันธุ์ของพืชให้สี ซึ่งบางชนิดขึ้นเองตามป่าเขา ซึ่งยากแก่การไปหามาใช้ประโยชน์ ขาดแคลนความรู้เกี่ยวกับการใช้พืชแต่ละชนิด ขั้นตอนการสกัดสีของพืชสมุนไพรให้สีแต่ละชนิดมีขั้นตอนที่แตกต่างกันไป ซึ่งผู้ที่มีความชำนาญในการทำส่วนใหญ่มักเป็นผู้เฒ่าผู้แก่ในหมู่บ้าน ซึ่งควรต้องมีการถ่ายทอดมายังคนรุ่นหลังต่อไป จึงถือได้ว่าสิ่งที่กล่าวข้างต้น เป็นสิ่งที่ขาดหายไป จึงต้องควรนำมาศึกาวิจัยอย่างต่อเนื่อง อันเป็นข้อค้นพบที่สำคัญของการศึกษาวิจัยครั้งนี้

๕.๓.๒ เชิงนำไปใช้ประโยชน์

จากผลการศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยนี้ ผู้วิจัยขอแสดงทัศนะเพื่อเป็นข้อเสนอแนะเชิงนำไปใช้ประโยชน์ดังนี้

ก) มีการแนะนำให้การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนา ในการเขียนภาพของศิลปินหรือช่าง ด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ มากกว่าในปัจจุบันที่ใช้สีสังเคราะห์

ข) ส่งเสริมการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ในเรื่องราวคติธรรมและความเชื่อปรัมปราคติแบบเดิมที่จะถูกนำกลับมาเขียนใหม่ แต่ก็มิใช่การกลับไปเขียนภาพตามแบบแผนเดิมทั้งหมด หากแต่เป็นการผสมผสานความเป็นตะวันตกและความเป็นไทยเข้าไว้ด้วยกันให้เป็นฐานของการสร้างสรรค์วิชาการงานศิลป์ต่อไป

ค) มีการศึกษาเรื่องสี วัสดุทางธรรมชาติมราใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานที่ปรากฏบนพุทธศิลป์อื่น ๆ ให้เป็นข้อสรุปเชิงวิชาการจากผู้ทรงคุณวุฒิด้านต่าง ๆ

ง) ส่งเสริมให้มีการขยายพื้นที่ในการศึกษาออกไปครอบคลุมทั้งภาคเหนือตอนบนและภาคอื่นๆ ในเชิงเปรียบเทียบ น่าจะทำเห็นถึงพัฒนาการของงานพุทธจิตรกรรมได้ชัดเจนยิ่งขึ้น

จ) ส่งเสริมให้มีการศึกษาวิจัยข้อมูลของพุทธจิตรกรรมของล้านนาที่สร้างสรรค์ด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ให้เห็นคุณค่าที่ปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมทุกยุคทุกสมัยนั้น

ฉ) การนำผลการวิจัยไปใช้ควรปรับให้เหมาะสมกับบริบทของท้องถิ่นนั้น ๆ ควรส่งเสริมให้มีการวิจัยอย่างต่อเนื่อง และมีการเผยแพร่ ประชาสัมพันธ์ให้ทราบถึงความก้าวหน้าการดำเนินงานที่ประสบผลสำเร็จแก่ผู้เกี่ยวข้องรับทราบ

๕.๓.๓ เชิงปฏิบัติเพื่อการศึกษาวิจัยครั้งต่อไป

จากผลการศึกษาวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยนี้ ผู้วิจัยขอแสดงทัศนะเพื่อเป็นข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางเพื่อการศึกษาเชิงปฏิบัติการสำหรับการวิจัยในครั้งต่อไปเป็นประเด็นต่าง ๆ ที่น่าสนใจและสำคัญดังนี้

- การศึกษาวิจัยเรื่องเกี่ยวกับ องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ที่ใช้กับวัตถุอื่นๆ เพื่อสร้างนวัตกรรมใหม่ทางด้านสีธรรมชาติ

- การศึกษาวิจัยเรื่องรูปแบบการการประยุกต์การใช้สีธรรมชาติกับสีสังเคราะห์ในปัจจุบัน

- การศึกษาวิจัยเรื่องรูปแบบนวัตกรรมที่เกิดจากผสมผสานระหว่างสีธรรมชาติและสีสังเคราะห์ เพื่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมให้มีมิติ

- การศึกษาวิจัยเรื่องพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ในเชิงการอนุรักษ์แบบ3D

- การศึกษาวิจัยเรื่องนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาบนฝาผนังศาสนสถานแบบเป็นเนื้อเรื่องเดียวกันในทางพระพุทธศาสนา

บรรณานุกรม

๑. ภาษาไทย :

ก. ข้อมูลปฐมภูมิ

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. **พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. **พระไตรปิฎกภาษาบาลี ฉบับมหาจุฬาเตปิฎกำ ๒๕๐๐**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ข. ข้อมูลทุติยภูมิ

(๑) หนังสือ:

กุลพันธาดา จันทร์โพธิ์ศรี. **การอนุรักษ์ ตู้ลายรดน้ำเขียนสีในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ด้วยวิธีวิทยาศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานเลขานุการกรมศิลปากร, ๒๕๓๑.

กรมศิลปากร. **พระบรมสารีริกธาตุ**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์พับลิงชิง,๒๕๓๙.

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. **ตำนานพุทธเจดีย์**. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา, ๒๕๑๗.

โกสุม สายใจ. **จิตรกรรมพื้นฐาน**. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดสารพันธ์ศึกษา, ๒๕๔๔.

ขนิษฐา นิลผึ้ง. **“ศิลปะปูนปั้นเมืองเพชรบุรี”.** สาขาสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๙.

เจนจบ ยิ่งสุมล. **พระพุทธรูปสำคัญในเมืองไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๗.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. **สุนทรียศาสตร์ : ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยรังสิต, ๒๕๔๐.

จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย. **มหาธาตุ.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด, ๒๕๓๔.

จันทนี เจริญศรี. **โพสต์โมเดิร์นและสังคมวิทยา.** กรุงเทพมหานคร: วิภาษา, ๒๕๔๔.

จีรพันธ์ สมประสงค์. **ศิลปะประจำชาติ ศป. ๒๓๑**. กรุงเทพมหานคร: โอ. เอส. พริ้นติ้งเฮ้าส์, ๒๕๓๒.

เด่นพงษ์ วงศาโรจน์. **แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัยในศิลปะวิจัย.** กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๔๓.

เชนชาคริต ยุรชิตกมรชัย. **ปรัชญาศิลปะพุทธศิลป์ในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร: สัมพันธ์พาณิชย์,๒๕๔๗.

ชาญคณิต อาวรณ์. **จิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติฯ**. กรุงเทพมหานคร: หสม.สำนักพิมพ์มิวเซียม เพรส, ๒๕๖๓.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. **การวิจัยทางศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

ชัยยศ อิษฏ์วรพันธุ์ และสุชาตา โรจนาบุตร. **รายงานการสำรวจเบื้องต้นโครงการศึกษาและสัมมนาเชิงวิชาการ เพื่อการวางแผนอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังวัดเวียงต้าม่อน**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ., ๒๕๖๓.

ดวงฤดี ศุภติมัสร, จินดาพร คงเดช และณรงค์ชัย วิวัฒนาช่าง. **“ภูมิปัญญาไทยปูนก่อสร้างโบราณ”.** มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลสุวรรณภูมิ สำนักบริหารโครงการวิจัยในอุดมศึกษาและพัฒนามหาวิทยาลัยแห่งชาติ สานักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, ๒๕๕๗.

ตะวัน ตนยะแหละ และคณะ. **การสร้างสรรค์สีย้อมธรรมชาติและลายผ้าเพื่อพัฒนาผ้าบาติกสู่ชุมชน.** กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๖๐.

ทวีรัก เจริญสุข (เรียบเรียง). **พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวกับเศรษฐกิจพอเพียง**.กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง, ๒๕๕๐.

เทพพร มังธานี. **พุทธประวัติ ฉบับพุทธรูป ๘๐ ปาง.** (ม.ป.ท: สำนักพิมพ์ธรรมศาลา, ม.ป.ป).

ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. **พระพุทธปฏิมากรกับเรื่องราวความเป็นมา.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เจริญกิจ, ๒๕๔๔.

น. ณ ปากน้ำ. **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๔๔.

ประเสริฐ ศีลรัตนา. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**. กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, ๒๕๔๒.

ประพันธ์ จีนคง. **เทศกาลประเพณีสิบสองเดือน**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

ประกาศ ทองประไพ. **การพัฒนาคุณสมบัติของปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี.** เชียงใหม่: คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ, ๒๕๕๔.

ไพโรจน์ พิทยเมธี. **การพัฒนาการเตรียมสีผงจากสีย้อมธรรมชาติ**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร, ๒๕๕๘.

ผาสุข อินทราวุธ. **ดาวดึงส์ : สวรรค์ของศาสนาพราหมณ์หรือศาสนาพุทธ**. กรุงเทพมหานคร: ดำรงวิชาการ, ๒๕๔๓.

พินเยนทรนาถเชาธุรี. **พุทธศาสนาในอินเดียโบราณ**, แปลโดย สภาการศึกษามหามกุฏราชวิทยาลัย. พระนครศรีอยุธยา: มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๑๔.

พระธรรมโกศาจารย์. **เรื่องตำนานพระพุทธรูป และพระประจำวันเกิด**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์รวมมิตรไทย, ๒๕๑๘.

พระธรรมปิ ฎก (ป.อ. ปยุตฺโต). **พุทธธรรม,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

พระอุดรคณาธิการ (ชวินทร์ สระคำ). **ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในอินเดีย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

พัชรวรรณ ประเสริฐบุญ. **ตำนานพระพุทธรูปศักด์สิทธ์.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์รามาการพิมพ์, ๒๕๕๓.

พระภิกขุญาณรังสี ญาณรังสี และชวนชื่น ชูเชื้อ. **ประวัติวัดบุญยืน หนังสือที่จำหมายงานป่ามตองหล่อพระเจ้าทองทิพย์และพระเจ้าทันใจ วันที่ ๑๓ – ๑๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๕๕๕**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๕.

พิมลธรรม ราชบัณฑิต. **ตำนานพระพุทธรูปปางต่างๆ**. กรุงเทพมหานคร: โครงการมูลนิธิหอไตร, ๒๕๓๓.

ไพรัตน์ ปุญญาเจริญนนท์ และคณะ. **การพัฒนาการเตรียมสีผงจากสีย้อมธรรมชาติ**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลพระนคร, ๒๕๕๗.

พรพิมล ม่วงไทย. **การเตรียมผงสีจากพืช**. กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาเคมี คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๕๕.

พุทธทาสภิกขุ. **ศิลปะแห่งการใช้สติในทุกกรณี**. กรุงเทพมหานคร: ธรรมสภา, ๒๕๒๓.

พีระพงศ์ สุขแก้ว. **สุนทรียศาสตร์บนฝาผนัง : อลังการแห่งจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: ปราชญ์สยาม, ๒๕๔๙.

พิน สาเสาว์. **๑๔๒ วัน ๑,๘๐๐ กม. นิเวศศิลป์ริมโขงของศิลปินนอกคอก.** กรุงเทพมหานคร: แพรวสำนักพิมพ์, ๒๕๕๑.

สุชาติ เถาทอง. **ศิลปะกับมนุษย์.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๙.

มโน พิสุทธิรัตนานนท์. **สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๗.

ภาณุพงษ์ เลาหสม. **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา.** กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๑.

ภาณุพงศ์ จงชานสิทโธ. **ความคิดสร้างสรรค์ด้านการออกแบบลวดลายปูนปั้นของช่างปูนปั้นในจังหวัดเชียงใหม่และลำพูนว่า**. เชียงใหม่: คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ, ๒๕๕๖.

นิโรจน์ จรุงจิตวิทวัส. **เทคนิคในงานจิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: นานมี, ๒๕๖๑.

มณี พะยอมยงค์. **วัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **พระพุทธปฏิมาสยาม.** กรุงเทพมหานคร: มิวเซียมเพรส, ๒๕๕๓.

ระพีพรรณ ใจภักดี. **ปางพระพุทธรูปหัวข้อธรรมในคำกลอน.** พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: แสงแดดเพื่อนเด็ก, ๒๕๔๖.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **พระพุทธปฏิมาสยาม.** กรุงเทพมหานคร: มิวเซี่ยมเพรส, ๒๕๕๓.

วิทยา พลวิฑูรย์. **ลายคำล้านนาเพื่อการต่อยอดองค์ความรู้สู่ชุมชน.** เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, ๒๕๕๙.

วิทยา พลวิฑูรย์. **แต้มเส้นเขียนสายลายคำจั๋งโก๋.** เชียงใหม่: โฮงเฮือนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ๒๕๖๑.

วรรณิภา ณ สงขลา. **การอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง**. กรมศิลปากร. จัดพิมพ์เนื่องในโอกาสการจัดนิทรรศการการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง พระวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๒๘.

วิบูลย์ ลี้สุวรรณ. **จิตรกรรมไทย**. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๒๓.

วิถี พานิชพันธ์. **จิตรกรรมเวียงต้า**. กรุงเทมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง, ๒๕๓๙.

วิรุณ ตั้งเจริญ. **ศิลปะหลังสมัยใหม่.** กรุงเทพมหานคร: อีแอนด์ไอคิว, ๒๕๔๗.

ศิลป์ พีระศรี. **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย**. พระนครศรีอยุธยา: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๐๒.

ศิลป์ พีระศรี. **คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง.** กรมศิลปากรจัดพิมพ์ถวายพระภิกษุและสามเณร ซึ่งมาชมหอศิลป์และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติในเทศกาลเข้าพรรษา. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๐๒.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **ศิลปะล้านนา**, พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพมหานครมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๖.

ศิวกร มาร่วมพงศ์. **ข่าวสารช่างศิลป์รุ่น ๑๔/๒๕๐๔.** กรุงเทพมหานคร: บริษัทจัสพริ้น, ๒๕๓๑.

เสฐียร พันธรังษี. **ศาสนาเปรียบเทียบ**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: ผดุงวิทยาการพิมพ์, ๒๕๑๖.

สมชาติ มณีโชติ. **จิตรกรรมไทย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๙.

สงวน รอดสุข. **พุทธศิลป์สุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๓.

สิริวัฒน์ คำวันสา. **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย.** กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

เสนอ นิลเดช. **ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทย**.กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๓๗.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. **วัดเจ็ดยอด(มหาโพธาราม) ศิลปะยุคทองของล้านนา**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. เชียงใหม่ : มิ่งเมือง, ๒๕๔๖.

สถาบันราชภัฏสวนดุสิต. **สุนทรียภาพของชีวิต**. กรุงเทพมหานคร: เธิร์ดเวฟ เอ็ดดูเคชั่น, ๒๕๔๒.

สมเกียรติ โล่ห์เพชรัตน์. **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา**. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๓๙.

สวนศรี ศรีแพงพงษ์. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕.

สิริวัฒน์ คำวันสา. **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ศ.มจ. **ศิลปะในประเทศไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๓. กรุงเทพมหานคร: มติชน, ๒๕๕๐.

สุรชัย จงจิตงาม. **ล้านนา**. นนทบุรี: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิสชิ่ง, ๒๕๕๕.

สรัสวดี อ๋องสกุล. **ประวัติศาสตร์ล้านนา**. โครงการข้อสนเทศล้านนาคดีศึกษา : โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๙.

สงวน รอดสุข. **พุทธศิลป์สุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๓.

สิงฆะ วรรณสัย. **โครงเรื่องมังทรารบเชียงใหม่.** เชียงใหม่: ศูนย์หนังสือเชียงใหม่, ๒๕๒๒.

สุรพล ดำริห์กุล. **ลายคำล้านนา.** กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๔.

สุรพล ดำริห์กุล. **แผ่นดินล้านนา**. กรุงเทพมหานคร: เคล็ดไทยจำกัด, ๒๕๔๕.

สุรพล ดำริห์กุล. **ประวัติศาสตร์และศิลปะหริภุญไชย**. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๗.

สอน สุพรรณ. **ปูนปั้นเทวดา ผนังวิหารเจ็ดยอด**. เชียงใหม่: ลานธรรม, ๒๕๕๘.

สันติ เล็กสุขุม. **ศิลปะภาคเหนือ:หริภุญไชย-ล้านนา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๓๘.

สันติ เล็กสุขุม. **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ ๓ : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๘.

อุทัย นุตาลัย. **ศิลปะวิจักษณ์ Art Appreciation (Art 201)**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรมสารบรรณทหารอากาศ, ๒๕๑๖.

รัชเวทย์. **เส้นสีลายวาดปางพระพุทธรูป.** กรุงเทพมหานคร: เพื่อนเด็ก, ๒๕๔๗.

ลิปิกร มาแก้ว. **ลายคำ น้ำแต้ม.** เชียงใหม่: โฮงเฮียนสืบสานภูมิปัญญาล้านนา, ๒๕๕๘.

เอมอร ชิตตโสภณ. **ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมล้านนากับวรรณกรรมประจำชาติ**. เชียงใหม่ : ธนบรรณาการพิมพ์, ๒๕๓๓.

อมรา พงศาพิชญ์. **วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมนุษย์วิทยา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

ฮันส์ เพนธ์. **คำจารึกที่ฐานพระพุทธรูปนครเชียงใหม่**. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๙.

ฮันส์ เพนธ์. **ความเป็นมาของล้านนาไทยในล้านนาไทย อนุสรณ์พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุเสาวรีย์สามกษัตริย์ เชียงใหม่**, ๒๕๒๖.

อารี สุทธิพันธุ์. **ศิลปะนิยม.** กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕.

อำพล สัมมาวุฒิ. **งานช่างปั้นปูนสด.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๔๔.

อำนาจ เย็นสบาย. **สีสันและความงาม.** กรุงเทพมหานคร: ต้นอ้อ, ๒๕๔๓.

(๒) วิทยานิพนธ์:

กรรณิการ์ ตั้งตุลานนท์, “ศึกษาวิเคราะห์หลักพุทธธรรมที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดทองธรรมราชาติวรวิหาร”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต,** (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๔.

ปริญญา กายสิทธิ. “ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในล้านนาไทย ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๙๑๒ ถึง พ.ศ. ๒๑๐๑”. **วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒประสานมิตร, ๒๕๒๘.

พระมหาหมวด สุกฺกธมฺโม. “ศึกษาเชิงวิเคราะห์แนวความคิดเรื่องความเคารพในพุทธศาสนา”. **วิทยานิพนธ์พทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

พระมหาอุดม ปณฺณาโภ, “การศึกษาวิเคราะห์พุทธศิลป์เชิงสุนทรียศาสตร์ : ศึกษาเฉพาะกรณีพระพุทธรูปสมัยอยุธยา”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต**, บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

พระมหาพิสิฐ วิสิฏฺฐปญฺโญ (สืบนิสัย). “การศึกษาวิเคราะห์หลักธรรมที่ปรากฏในเทวตาสังยุต”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๑.

พระมหาสมจินต์ สมฺมาปญฺโญ (วันจันทร์). “นรกและสวรรค์ในพระพุทธศาสนาเถรวาท”.**วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.**บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

พระมหาสมศักดิ์ สุวณฺณรตโน (สุวรรณรัตน์). “เทวดาในพระพุทธศาสนาเถรวาท”. **วิทยานิพนธ์ศาสนศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

พรศิลป์ รัตนชูเดช. “ศึกษาเรื่องการสร้างพระพุทธรูปดินเหนียวในเชิงประวัติศาสตร์”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๑.

พันเอกหญิงฟองสมุทร วิชามูล. “ศึกษามหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า” **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๐.

ชาญคณิต อาวรณ์. เวสสันดรชาดก : จิตรกรรมกับประวัติศาสตร์สังคมล้านนา. **วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต** สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะไทย คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๖.

ชาญวิทย์ สุขพร. พิพิธภัณฑ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย. **วิทยานิพนธ์สถาปัตยกรรมศาสตรมหาบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗.

ชาญวิทย์ สุขพร. พิพิธภัณฑ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังไทย. **รายงานผลการวิจัย**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๗.

พงศักดิ์ อภิชฺชโว (รุ่งสง). ศึกษาบทบาทสื่อจิตรกรรมฝาผนังในการเผยแผ่พุทธธรรมในพระพุทธศาสนา: ศึกษาเฉพาะกรณีวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม. **รายงานผลการวิจัย**. พระนครศรีอยุทธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

ม.ล. สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ และ ดร. ฮันส์เพ้นธ์, **พุทธศิลป์ในนิกายสีหฬภิกขุ ค.ศ. ๑๓๕๐ – ๑๕๕๐ (ราว พ.ศ. ๑๙๐๐ - ๒๑๐๐) ศึกษาจากพระพุทธสิหิงค์และพระพุทธรูปที่มีจารึกประเทศไทย (เน้นล้านนา)**, เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ๒๕๕๐.

วราภรณ์ เล้ารัตนานุรักษ์. “การจัดการองค์ความรู้ศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่นเพื่อการรื้อฟื้นภูมิปัญญา สู่วิถีชีวิตสังคมในยุคใหม่”. **รายงานวิจัย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ (วช.), ๒๕๖๑.

สุภาวดี ไชยกาล, วิเคราะห์คติธรรมจากจิตรกรรมฝาผนังวัดทุ่งศรีเมืองจังหวัดอุบลราชธานี .**รายงานวิจัย.** พระนครศรีอยุทธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๖.

วิทยา พลวิฑูรย์. “ลายคำล้านนาความงดงามที่ยังมีลมหายใจ”. **ร่มพยอม วารสารสำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.** ปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๑ ตุลาคม ๒๕๖๑ – มีนาคม ๒๕๖๒.

สุวิภา จำปาวัลย์และคณะ. “การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา”. **รายงานการวิจัย**. สถาบันวิจัยสังคม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๓.

เก่งกาจ ต้นทองคำ จิดาภา ศรีสวัสดิ์, “การศึกษาวัตถุจากธรรมชาติที่ให้สี เพื่อใช้ในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย”, **งานประชุมวิชาการระดับชาติ ครั้งที่ ๑๒ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม จังหวัดนครปฐม ประเทศไทย**, (๙ - ๑๐ กรกฎาคม ๒๕๖๓).

(๓) บทความ/สาระสังเขปออนไลน์:

ระพีพรรณ ภู่ผกาพันธ์พงษ์ ตัณฑรัตน์, อัควิทย์ เรืองรอง, เอื้อมพร เธียรหิรัญ และ สมบัติ ทีฆทรัพย์. “การจัดการความรู้ด้านการจัดการเทคโนโลยีในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังไทยประเพณี”**. วารสารสารสนเทศ.** (Vol. ๑๘ No. ๑ มกราคม – มิถุนายน ๒๕๖๒).

สุพรรณี ฉายะบุตร และคณะ, “การประยุกต์ใช้สีธรรมชาติจากใบมะม่วงในซิลิโคน”, **วารสารสาขาวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี** มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๙.

ชาญคณิต อาวรณ์. “การสร้างพื้นที่ทางสังคมของช่างไทใหญ่ผ่านการฉายภาพวรรณกรรมเรื่องบัวระวงศ์ หงส์อามาตย์ในงานจิตรกรรมวัดสบลี” **วารสารวิจิตรศิลป์มหาวิทยาลัยเชียงใหม่** ปีที่ ๗, ฉบับที่ ๑ (มกราคม – มิถุนายน ๒๕๕๙) : ๒๕๕ – ๒๘๘.

แฉล้ม สถาพร. “การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะภาพพิมพ์ด้วยสีธรรมชาติจากพืชในจังหวัดนครศรีธรรมราช”. **วารสารวิจิตรศิลป์**. (ปีที่ ๓ ฉบับที่ ๑ มกราคม - มิถุนายน ๒๕๕๕).

บุญเสริม วัฒนกิจ โกสุม สายใจ สุชาติ เถาทอง เอกพงษ์ วัฒนมาลา. “สหบททางธรรมชาติ : รงควัตถุจากธรรมชาติโดยการบูรณาการภูมิปัญญาท้องถิ่นและเทคโนโลยีสะอาด สู่การสร้างสรรค์ทางศิลปศึกษา”. **วารสารการศึกษาและการพัฒนาสังคม**. (ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒ ปีการศึกษา ๒๕๕๘).

สุจิตรา พาหุการณ์. “จิตรกรรมกำมะลอร่วมสมัย”. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์วิชาการ วิจัยและงานสร้างสรรค์**, (ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม – ธันวาคม ๒๕๖๔).

ผศ.ลิปิกร มาแก้ว, **ความเป็นมาแห่งจิตกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนา**, [ออนไลน์] แหล่งที่มา: http://rmutlculture.rmutt.ac.th/webboard/index.php?topic [๗ ตุลาคม ๒๕๖๕].

๒. ภาษาอังกฤษ :

Dehejia, Vidya, "Buddhism and Buddhist Art", **In Heilbrunn Timeline of Art History**, (New York : The Metropolitan Museum of Art,2000).

Thai Affairs Section Food and Argricultural Organization of the United Nations Regional Office For Asia andThe Pacific. (March 2011). **Thailand and FAO Achievements and SuccessStories.** Retrieved November 1 , 2013 ,from http://www.fao.org/fileadmin/templates/rap/files/epublications/Thailandedocfinal.pdf.

fWilson Casey. (2009). **Firsts: Origins of Everyday Things That Changed the World.** New York: Penguin Group (USA).

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

ภาคผนวก ข หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูลหลัก

ภาคผนวก ค ภาพถ่ายการลงพื้นที่ทำวิจัย, การสัมภาษณ์

ภาคผนวก ง การรับรองการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

ภาคผนวก จ ผลผลิต ผลลัพธ์และผลกระทบจากงานวิจัย (Output/Outcome/Impact)

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

ใบรับรองจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย
เอกสารข้อมูลคำอธิบายสำหรับผู้เข้าร่วมการวิจัยและใบยินยอม

หมายเลขข้อเสนอการวิจัย ว.๐๓/๒๕๖๖

ข้อเสนอการวิจัยนี้และเอกสารประกอบของข้อเสนอการวิจัยตามรายงานการแสดงด้านล่างได้รับการพิจารณาจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยแล้ว คณะกรรมการฯ มีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัยที่จะดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากลตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ จึงเห็นสมควรให้ดำเนินการวิจัยตามข้อเสนอการวิจัยนี้ได้

ชื่อข้อเสนอการวิจัย: การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย
(The Creation of Buddhist Lanna Paintings by Using Natural Materials and Minerals to Create Contemporary Art)

รหัสข้อเสนอการวิจัย: -

สถาบันที่สังกัด: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ผู้วิจัยหลัก: นายอำนาจ ขัดวิชัย

เอกสารที่พิจารณาทบทวน

๑. แบบเสนอโครงการวิจัย	ฉบับที่ วันที่ ๒๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๕
๒. เอกสารชี้แจงข้อมูลผู้เข้าร่วมการวิจัย	ฉบับที่ วันที่ ๒๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๕
๓. หนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัย	ฉบับที่ วันที่ ๒๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๕
๔. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล	ฉบับที่ วันที่ ๒๕ พฤศจิกายน ๒๕๖๕

(พระมหาสมบูรณ์ วุฑฺฒิกโร, รศ.ดร.)
ประธานคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
๒๖ มกราคม ๒๕๖๖

หมายเลขใบรับรอง: ว.๐๓/๒๕๖๖
วันที่ให้การรับรอง: ๒๖ มกราคม ๒๕๖๖
วันหมดอายุใบรับรอง: ๒๖ มกราคม ๒๕๖๗

เอกสารชี้แจงผู้เข้าร่วมการวิจัย
(Participant Information Sheet)

<u>คำชี้แจง</u>

ข้าพเจ้า นายอำนาจ ขัดวิชัย กำลังทำการศึกษาวิจัย เรื่อง “**การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย**” ที่มาของโครงการวิจัย คือ เป็นการสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้ (๑) การสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยใช้วิธีการศึกษาจากเอกสารวิชาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะและจิตรกรรมทางพระพุทธศาสนาในล้านนา และข้อมูลเกี่ยวกับเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา และการวิจัยเชิงสำรวจเพื่อบันทึกภาพนิ่งและวีดิทัศน์เกี่ยวกับเทคนิคขั้นตอนการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในพื้นที่ศาสนสถานของวัดในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ได้แก่ นักวิชาการ ปราชญ์ชาวบ้าน ศิลปิน นายช่างหรือสล่า จำนวนไม่น้อยกว่า ๒๐ ท่าน เพื่อสอบถามเกี่ยวกับองค์ความรู้ รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ (๒) การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ เป็นการนำองค์ความรู้รูปแบบและเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติทั้งเทคนิควิธีการแบบโบราณและการเทคนิควิธีการใหม่ เพื่อให้ได้เฉดสีครบทุกเฉดสี หลังจากนั้น ได้จัดทำและรวบรวมสีที่ได้จากการสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีทับศัพท์ภาษาอังกฤษ รวมทั้งตั้งรหัสสี สร้างเป็น Swatch Library ในโปรแกรม Adobe Illustrator เพื่อการออกแบบ จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากลยิ่งขึ้น และ (๓) การสร้างสรรค์พุทธ

จิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา โดยการออกแบบภาพพุทธจิตรกรรมที่แสดงถึงอัตลักษณ์และวัฒนธรรมของชุมชนโดยการสร้างสรรค์ศิลปะแบบร่วมสมัย การใช้สีที่สกัดได้จากแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรม ณ ศาสนสถานของวัดนันทาวาส (วัดทุ่งข้าวหอม) หมู่ที่ ๘ ต.เหมืองแก้ว อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่ และการจัดกิจกรรมการถ่ายทอดความรู้เรื่องราวและเทคนิควิธีการแก่เยาวชน ผู้สูงอายุ ปราชญ์ชาวบ้าน ชาวบ้าน นิสิตนักศึกษาและนักเรียน รวมไปถึงสถาบันการศึกษาทางด้านศิลปะ

การวิเคราะห์ข้อมูลตามประเด็นวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ๔ ประเด็น คือ (๑) องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ในพื้นที่ศาสนสถานของวัดในเขตพื้นที่จังหวัดภาคเหนือตอนบน จำนวน ๘ แห่ง (๒) ผลงานสีที่สกัดจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ นำมาสังเคราะห์เป็นองค์ความรู้ของสีโบราณล้านนา โดยเทียบระบบสีพิเศษ (Solid Color) กับเทียบค่าสีโดยใช้ระบบ CMYK และตั้งชื่อเรียกสีทับศัพท์ภาษาอังกฤษ รวมทั้งตั้งรหัสสี สร้างเป็น Swatch Library ในโปรแกรม Adobe Illustrator เพื่อการออกแบบ จัดกลุ่มและหมวดสีล้านนาอย่างเป็นระบบให้เหมือนกับชุดสีในมาตรฐานสากล โดยมีการตั้งชื่อเรียกใหม่ว่า สีศิลป์ล้านนา (Sri-Silpa-Lanna) เพื่อให้เกิดการใช้ที่สะดวก ง่าย ได้มาตรฐาน และแพร่หลายเป็นสากล (๓) ผลงานสร้างสรรค์ภาพพุทธจิตรกรรมแบบร่วมสมัย โดยการใช้สีที่สกัดได้จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติมา ณ ศาสนสถานของวัดนันทาวาส (วัดทุ่งข้าวหอม) หมู่ที่ ๘ ต.เหมืองแก้ว อ.แม่ริม จ.เชียงใหม่ บริเวณด้านหลังพระพุทธรูปประธาน ฐานชุกชี บานประตูและหน้าต่างพระวิหาร และ (๔) ผลประเมินรายงานสรุปทั้งเชิงปริมาณและคุณภาพของกิจกรรมการถ่ายทอดองค์ความรู้เทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

เอกสารนี้จะให้ข้อมูลพื้นฐานของโครงการวิจัยที่ท่านควรศึกษาทำความเข้าใจ เพื่อช่วยในการตัดสินใจในการเข้าร่วมการวิจัย หากท่านอ่านเอกสารนี้และมีข้อสงสัยใดๆ เกี่ยวกับโครงการวิจัย ท่านสามารถสอบถามหัวหน้าโครงการวิจัย ผู้ร่วมวิจัย หรือผู้แทนได้ ท่านสามารถนำเอกสารนี้กลับไปอ่านที่บ้านและสามารถหารือกับผู้ที่ท่านต้องการปรึกษาได้

ท่านมีอิสระเต็มที่ในการตัดสินใจว่าจะให้ความร่วมมือหรือไม่ หากท่านไม่เข้าร่วมในการวิจัยนี้ จะไม่มีผลต่อการเรียนหรือหน้าที่การงานของท่าน และเมื่อท่านตัดสินใจเข้าร่วมให้ข้อมูลในโครงการวิจัย และหากเกิดผลข้างเคียงที่ไม่พึงประสงค์จากการวิจัยหรือมีข้อคิดเห็น ข้อข้องใจ หรือคำถามเกี่ยวกับการวิจัยนี้ ท่านสามารถติดต่อนักวิจัยที่ วัดสวนดอก พระอารามหลวง เลขที่ ๑๓๙ ตำบลสุเทพ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๒๐๐ เบอร์โทรศัพท์ ๐๘๔-๘๐๖-๑๒๐๖ ได้ตลอดเวลา

รายละเอียดเกี่ยวกับโครงการวิจัย

1. ชื่อโครงการวิจัย

(ภาษาไทย) การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

(ภาษาอังกฤษ) The creation of Buddhist Lanna paintings by using natural materials and minerals to create contemporary art.

๒. หัวหน้าโครงการวิจัย

ชื่อ/นามสกุล : **ดร.อำนาจ ขัดวิชัย**
ตำแหน่ง : อาจารย์
สถานที่ทำงาน : มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
สถานที่ติดต่อ : มจร วัดสวนดอก พระอารามหลวง เลขที่ ๑๓๙ ต.สุเทพ อ.เมือง จ.ชียงใหม่ (๕๐๒๐๐)
โทรศัพท์ : (๐๕๓) ๒๗๘๙๖๗ ต่อ ๓๑๑; ๐๘๔-๘๐๖-๑๒๐๖
อีเมล์ : kingkong_emmi@hotmail.com

๓. แหล่งทุน : สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

๔. วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

๔.๑ เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๔.๒ เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๔.๓ เพื่อสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๕.ประโยชน์ที่ผู้เข้าร่วมการวิจัยจะได้รับ

๕.๑ ได้องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๕.๒ ได้เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๕.๓ ได้พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๕.๔ ได้แหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นที่สำคัญในล้านนา จำนวน ๑ แห่ง

๕.๕ ชุดองค์ความรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนานำไปใช้ประโยชน์ทางการศึกษาและการเผยแผ่สู่สาธารณ สถาบันการศึกษา องค์กรต่างๆ จำนวน ๑ เล่ม

๖. ท่านได้รับเชิญให้เข้าร่วมการวิจัยนี้เพราะ

ท่านเป็นกลุ่มเป้าหมายของการศึกษาการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

๗. หากท่านตัดสินใจเข้าร่วมการวิจัยแล้ว ท่านจะถูกสัมภาษณ์ด้วยวิธี

๗.๑ สัมภาษณ์เกี่ยวกับองค์ความรู้ด้านการสร้างสรรค์ เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์

๗.๒การประเมินผลการศึกษาการส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา

๘. ความเสี่ยงที่อาจเกิดขึ้นเมื่อเข้าร่วมการวิจัยคือ

๘.๑ ไม่มีความเสี่ยงจากการสัมภาษณ์

๘.๒ ไม่มีความเสี่ยงจากการตอบแบบสอบถาม

๙. แนวทางการป้องกันความเสี่ยงของโครงการวิจัย (ถ้ามี)

๙.๑ ข้อมูลส่วนตัวของผู้เข้าร่วมการวิจัยจะถูกเก็บรักษาไว้ ไม่เปิดเผยต่อสาธารณะเป็นรายบุคคลแต่จะรายงานผลการวิจัยเป็นข้อมูลส่วนรวม ข้อมูลของผู้เข้าร่วมการวิจัยเป็นรายบุคคล อาจมีคณะบุคคลบางกลุ่มเข้ามาตรวจสอบได้ เช่น ผู้ให้ทุนวิจัย สถาบัน หรือองค์กรของรัฐที่มีหน้าที่ตรวจสอบ คณะกรรมการจริยธรรม เป็นต้น หากมีข้อมูลเพิ่มเติมทั้งด้านประโยชน์และโทษที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยนี้ ผู้วิจัยจะแจ้งให้ทราบโดยเร็วไม่ปิดบัง

๙.๒ ผู้เข้าร่วมการวิจัยมีสิทธิ์ถอนตัวออกจากโครงการวิจัยเมื่อใดก็ได้ โดยไม่ต้องแจ้งให้ทราบล่วงหน้า และการไม่เข้าร่วมการวิจัยหรือถอนตัวออกจากโครงการวิจัยนี้ จะไม่มีผลกระทบต่อการศึกษา หน้าที่การงานการประกอบสัมมาอาชีพที่สมควรจะได้รับแต่ประการใด

๑๐. ค่าตอบแทนที่จะได้รับ ☐ มี ☑ ไม่มี

มี (โปรดระบุ).....แต่จะมีของที่ระลึกเป็นการขอบคุณ .....

๑๑. ค่าใช้จ่ายที่ผู้เข้าร่วมการวิจัยจะต้องรับผิดชอบเอง ☐ มี ☑ ไม่มี

มี (โปรดระบุ).....

๑๒. เอกสารสำคัญเกี่ยวกับใบรับรองการวิจัยของข้อเสนอการวิจัย

โครงการวิจัยนี้ได้รับการพิจารณารับรองจากคณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยของข้อเสนอ การวิจัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยแล้ว คณะกรรมการมีความเห็นว่าข้อเสนอการวิจัย ที่จะมีการดำเนินการมีความสอดคล้องกับหลักจริยธรรมสากลตลอดจนกฎหมาย ข้อบังคับและข้อกำหนดภายในประเทศ และได้รับการ

อนุญาตให้ดำเนินการวิจัยตามหมายเลขข้อเสนอการวิจัย ว ๐๓/๒๕๖๖ หมายเลขใบรับรอง: ว ๐๓/๒๕๖๖ วันที่ให้การรับรอง: ๒๖ มกราคม ๒๕๖๖ วันหมดอายุใบรับรอง ๒๖ มกราคม ๒๕๖๗

หากท่านได้รับการปฏิบัติไม่ตรงตามที่ระบุไว้ สามารถติดต่อหัวหน้าโครงการวิจัย ผู้ร่วมวิจัยหรือผู้แทนได้ ตามสถานที่หมายเลขโทรศัพท์ หรืออีเมลติดต่อในข้างต้น

ลงชื่อ.....ผู้วิจัย

(ดร.อำนาจ ขัดวิชัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

วันที่ ๒๖ เดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖

หนังสือรับรองความปลอดภัยแก่ผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย

ข้าพเจ้า ดร.อำนาจ ขัดวิชัย อาจารย์ประจำหลักสูตรพระพุทธศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ขอรับรองความปลอดภัยของผู้เข้าร่วมโครงการวิจัย เรื่อง **"การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย"** ดังต่อไปนี้

๑. ความปลอดภัยในชีวิตและร่างกาย ขณะเข้าร่วมโครงการวิจัย หากเกิดการเจ็บไข้ ผู้วิจัยจะเป็นรับผิดชอบค่ารักษาพยาบาล ตามความเหมาะสม

๒. ความปลอดภัยในเกียรติยศ และชื่อเสียง ผู้วิจัยจะไม่นำข้อมูลส่วนบุคคลของผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยไปเผยแพร่ ซึ่งอาจจะกระทบต่อเกียรติยศชื่อเสียงของผู้ร่วมโครงการวิจัยและผู้อื่น

๓. ความมั่นคงในอาชีพการงาน ผู้วิจัยขอรับรองว่าผู้เข้าร่วมโครงการวิจัยที่จะยังคงมีความมั่นคงในอาชีพการงานของตน ไม่ว่าจะทำงานในองค์กรอย่างนี้ หรือในองค์กรอื่น โดยที่โครงการวิจัยชุดนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อเสริมสร้างความรู้ ทักษะ และสันติขึ้นทั้งในระดับปัจเจกบุคคลและระดับองค์กร

คำอธิบายของผู้วิจัย

ข้าพเจ้าได้อธิบายรายละเอียดของโครงการ ตลอดจนประโยชน์ของการวิจัย รวมทั้งข้อเสี่ยงที่อาจจะเกิดขึ้นแก่ผู้เข้าร่วมการวิจัยทราบแล้วอย่างชัดเจนโดยไม่มีสิ่งใดปิดบังซ่อนเร้น

ลงชื่อ.....ผู้วิจัย

(ดร.อำนาจ ขัดวิชัย)

หัวหน้าโครงการวิจัย

วันที่ ๒๖ เดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖

หนังสือแสดงเจตนายินยอมเข้าร่วมการวิจัย

(Informed Consent for Research)

ข้าพเจ้า นาย/นาง/นางสาว.....ได้ทราบรายละเอียดของโครงการวิจัยตลอดจนประโยชน์ และข้อเสี่ยงที่จะเกิดขึ้นต่อข้าพเจ้าจากผู้วิจัยแล้วอย่างชัดเจน ไม่มีสิ่งใดปิดบังซ่อนเร้นและยินยอมให้ทำการวิจัยในโครงการที่มีชื่อข้างต้น และข้าพเจ้ารู้ว่าถ้ามีปัญหาหรือข้อสงสัยเกิดขึ้นข้าพเจ้าสามารถสอบถามผู้วิจัยได้ และข้าพเจ้าสามารถไม่เข้าร่วมโครงการวิจัยนี้เมื่อใดก็ได้ โดยไม่มีผลกระทบต่อข้าพเจ้า นอกจากนี้ผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลเฉพาะเกี่ยวกับตัวข้าพเจ้าเป็นความลับ และจะเปิดเผยได้เฉพาะในรูปที่เป็นสรุปผลการวิจัย การเปิดเผยข้อมูลเกี่ยวกับตัวข้าพเจ้าต่อหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง กระทำได้เฉพาะกรณีจำเป็นด้วยเหตุผลทางวิชาการเท่านั้น

จึงยินยอมให้ พระ/นาย/นาง/นางสาว.....
คณาจารย์/นักวิจัย/พระนิสิต/หสักสูตรพุทธศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา คณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ทำการเก็บข้อมูล ประกอบการทำงานโครงการแผนงานวิจัย เรื่อง **“การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย”**

ลงชื่อ.....(ผู้เข้าร่วมการวิจัย)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

คำอธิบายของผู้วิจัย

ข้าพเจ้าได้อธิบายรายละเอียดของโครงการ ตลอดจนประโยชน์ของการวิจัย รวมทั้งข้อเสี่ยงที่อาจจะเกิดขึ้นแก่ผู้เข้าร่วมการวิจัยทราบแล้วอย่างชัดเจนโดยไม่มีสิ่งใดปิดบังซ่อนเร้น

ลงชื่อ.....หัวหน้าแผนการวิจัย

(ดร.อำนาจ ขัดวิชัย)

วันที่ ๒๖ เดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๖

แบบสอบสัมภาษณ์

(สำหรับศิลปิน/ผู้เชี่ยวชาญ/นักวิชาการ)

เรื่อง

การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

สู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

<u>ตอนที่ 1 ข้อมูลส่วนบุคคล</u>

ชื่อ/นามสกุล (ผู้ให้สัมภาษณ์) .....

อายุ ..... ปี อาชีพ .....

ประสบการณ์/ความเชี่ยวชาญ .....

ที่อยู่ .....

เบอร์โทรติดต่อ ..... อีเมล์.....

<u>ตอนที่ 2 การสัมภาษณ์ตามวัตถุประสงค์</u>

๑. องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเป็นอย่างไร

๑.๑ ประวัติความเป็นมาของสีธรรมชาติ

๑.๒ จำนวนและคุณลักษณ์ของสีธรรมชาติ

๑.๓ วัสดุ พืช และแร่ธาตุธรรมชาติที่ใช้ผลิต

๑.๔ เทคนิคการทำสีธรรมชาติในสมัยโบราณ (ส่วนที่นำมาใช้สกัดสี,วิธีการสกัดสี,สีที่ได้) ฯลฯ

.....

.....

.....

.....

.....

๒. การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์เป็นอย่างไร

๒.๑ การสร้างสรรค์เทคนิคและวิธีการทำสีธรรมชาติในสมัยปัจจุบัน

๒.๒ กระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

๒.๓ การจัดการเรียนรู้ทางวิชาการในการทำสีธรรมชาติและการสร้างสรรค์ทางศิลปะโดยใช้สีธรรมชาติ ฯลฯ

.....

.....

.....

.....

๓. การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเป็นอย่างไร

๓.๑ การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ (เนื้อหา, เรื่องราว, ทัศนธาตุ, การร่างแบบ)

๒.๒ กิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา (เรื่อง, เนื้อหา, รูปแบบกิจกรรม)

ฯลฯ

.....

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ ๓ ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ชื่อ/นามสกุล (ผู้สัมภาษณ์).....

วัน/เดือนปี ...../...../.....

ระยะเวลาสัมภาษณ์ ..... น. - ..... น.

แบบสอบถามความคิดเห็น

(สำหรับผู้เข้าร่วมกิจกรรม)

เรื่อง

การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

สู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ตอบแบบสอบถาม

สถานภาพ **[ ] ผู้บริหารสถานศึกษา** **[ ] ครู/อาจารย์/นักวิชาการ**

[ ] นักเรียน (เยาวชน) **[ ] นิสิต – นักศึกษา**

[ ] บุคลากรของมหาวิทยาลัย **[ ] ศิลปิน**

[ ] ประชาชนทั่วไป **[ ] อื่น ๆ (โปรดระบุ).....**

เพศ **[ ] พระภิกษุ/สามเณร** **[ ] ชาย** **[ ] หญิง**

อายุ **[ ] ต่ำกว่า 20 ปี** **[ ] 20-30 ปี** **[ ] 31 – 40 ปี**

[ ] 41 – 50 ปี **[ ] 51 - 60 ปี** **[ ] 60 ปีขึ้นไป**

ตอนที่ 2 ให้พิจารณารายการที่กำหนดให้ โดยทาเครื่องหมาย / ลงในช่องระดับความคิดเห็นซึ่งตรงกับความคิดเห็นของท่าน

ลำดับ	รายการ	ระดับความความพึงพอใจ				
		(5) มากที่สุด	(4) มาก	(3) ปานกลาง	(2) น้อย	(1) น้อยที่สุด
ด้านความรู้ความเข้าใจ						
	ความรู้ ความเข้าใจที่ได้รับจากการจัดกิจกรรมเรียนรู้ตรงกับความต้องการและวัตถุประสงค์					
	ความรู้ ความเข้าใจที่ได้รับสามารถนำไปพัฒนา					

ด้านกระบวนการ/ขั้นตอนการให้บริการ						
	การประชาสัมพันธ์การจัดกิจกรรมเรียนรู้					
	ความสะดวกในการลงทะเบียน					
	การดำเนินงานเป็นระบบและมีขั้นตอนชัดเจน					
	รูปแบบของการจัดกิจกรรมเรียนรู้ มีความเหมาะสม					
	ความเหมาะสมของวันและระยะเวลาในการจัดกิจกรรมเรียนรู้					
ความพึงพอใจด้านเจ้าหน้าที่ผู้ให้บริการ						
	การต้อนรับและการอำนวยความสะดวก					
	ความสุภาพ กิริยามารยาทและมีมนุษยสัมพันธ์					
	ความตั้งใจและเอาใจใส่ในการให้บริการ					
	บุคลิกภาพและการแต่งกาย					
	การให้ข้อมูลและการตอบข้อซักถาม					
ด้านสิ่งอำนวยความสะดวก						
	ความเหมาะสมของสถานที่					
	ความสะอาดเรียบร้อยของสถานที่					

	ความเหมาะสมของอาหารว่าง					
ด้านการนำความรู้ไปใช้						
	สามารถนำความรู้ไปใช้ในการจัดกิจกรรมอื่น ๆ					
	สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปถ่ายทอดให้ผู้อื่น					
	สามารถนำความรู้ที่ได้รับไปประยุกต์ใช้ได้					

ตอนที่ 3 ความคิดเห็นเพิ่มเติม

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ขอขอบพระคุณที่กรุณาตอบแบบประเมิน

แบบสนทนากลุ่มแบบเจาะจง (Focus Group Interviews)

โครงการวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

THE CREATION OF BUDDHIST LANNA PAINTINGS BY USING NATURAL MATERIALS AND MINERALS TO CREATE CONTEMPORARY ART

คำชี้แจง: แบบคำถามที่ใช้ในการจัดสนทนากลุ่ม (Focus group) สำหรับกลุ่มผู้ปฏิบัตินี้จัดทำขึ้นเพื่อการวิจัยตามโครงการวิจัย เรื่อง การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ เพื่อนำข้อมูลที่ได้มาใช้ในการจัดการข้อมูลและความรู้เชิงประจักษ์ เพื่อความชัดเจนและการนำไปใช้ประโยชน์ทางด้านศิลปวัฒนธรรม

ดังนั้น จึงใคร่ขอความกรุณาผู้ร่วมสนากลุ่มได้ให้ข้อมูลที่เป็นจริงและตอบคำถามในทุกคำถาม เพื่อประโยชน์แก่การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาตามเป้าหมาย ทั้งนี้ ข้อมูลส่วนบุคคลของท่านจะถูกเก็บเป็นความลับ ไม่มีการเปิดเผยชื่อนามสกุลของผู้ให้ข้อมูล ข้อมูลจะถูกนำมาวิเคราะห์ในเชิงข้อมูลองค์ความรู้ทางด้านศิลปะทางพระพุทธสาสนาและเขียนเรียบเรียงในเชิงวิชาการเท่านั้น

ในโอกาสนี้ คณะผู้รับผิดชอบโครงการขอขอบพระคุณทุกท่านในความร่วมมือเป็นอย่างยิ่ง

๑. ผู้ร่วมสนทนากลุ่ม

๑) คณะนักวิจัย

๒) ผู้ช่วยนักวิจัย

๓) ผู้ร่วมสนทนา ได้แก่ พระภิกษุสงฆ์ในพื้นที่การวิจัย นักวิชาการด้านพุทธจิตรกรรมล้านนา ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน และสถาบันการศึกษาทางศิลปะ รวมจำนวน ทั้งหมด ๒๗ รูป/คน ในพื้นที่วิจัย

๒. แนวทางในการสนทนากลุ่ม (Group Discussion Guide)

การสนทนากลุ่ม ผู้วิจัยใช้คำถามในการสนทนา ๓ ระดับ ได้แก่

๑) คำถามนำ

๒) คำถามหลักซึ่งเป็นคำถามที่มุ่งตอบโจทย์การวิจัย

๓. คำถามเพื่อสรุป สำหรับตรวจสอบหรือย้ำความชัดเจนของข้อมูล

๓. เกณฑ์การคัดเลือกผู้เข้าร่วมสนทนา

๑. เป็นผู้ที่มีบทบาทในชุมชนด้านใดด้านหนึ่งหรือหลายด้าน

๒. เป็นผู้มีความรู้ และมีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนา

๓. เป็นผู้มีความรู้ และมีประสบการณ์ด้านกระบวนการสกัดสีและใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ

๔. เป็นผู้มีความรู้ และมีประสบการณ์ด้านการสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย

๕. เป็นผู้มีบทบาทเกี่ยวข้องกับการจัดการมรดกภูมิปัญญาทางศิลปวัฒนธรรมของชุมชน

๔. สถานที่และระยะเวลา (Location and Time)

ครั้งที่ ๑ วันที่.....เดือน.....พ.ศ. ๒๕๖๖ สถานที่.....ตำบล..... อำเภอ.....จังหวัดเชียงใหม่ จำนวน ๑๐ รูป/คน

ครั้งที่ ๒ วันที่.....เดือน.....พ.ศ. ๒๕๖๖ สถานที่.....ตำบล..... อำเภอ.....จังหวัดเชียงใหม่ จำนวน ๑๗ รูป/คน

๕. กำหนดประเด็น วิธีการ/กิจกรรม สนทนากลุ่ม

ประเด็น	วัตถุประสงค์	วิธีการ/กิจกรรม	ประเด็นคำถาม
องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	**๑.เพื่อศึกษาสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องเทคนิคการทำสีจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา**	**๑. ผู้ดำเนินการสนทนาและทีมวิจัยแนะนำตนเอง** **๒. เขียนประเด็นลงที่กระดานไวท์บอร์ด** **๓. ให้ผู้ปฏิบัติได้เล่าเรื่องตามประเด็นคำถาม** **๔. ผู้ช่วยดำเนินการสนทนาจดบันทึกข้อมูลลงในกระดาษปรู๊ฟในลักษณะแผนภาพความคิด (Mind Mapping)**	**๑. ข้อมูลทั่วไปของผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม** **-ชื่อ-สกุล** **-ตำแหน่ง** **-ระดับการศึกษา/วุฒิการศึกษา** **-ประสบการณ์ในการทำงานในชุมชน องค์กรหรือหน่วยงาน** **-บทบาทหน้าที่หลักในชุมชน องค์กรหรือหน่วยงานที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนา** **๒. ผลงานด้านการสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัยที่ผ่านมา** **๓. ประวัติ ความสำคัญ และคุณค่าการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนา**

การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการและกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์	๒.เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการและกระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์	๑. ผู้ช่วยนักวิจัยเขียนประเด็นลงที่กระดานไวท์บอร์ด ๒. ให้ผู้ปฏิบัติได้เล่าเรื่องตามประเด็นคำถาม ๓. ผู้ช่วยดำเนินการสนทนาจดบันทึกข้อมูลลงในกระดาษปรู๊ฟในลักษณะแผนภาพความคิด (Mind Mapping)	๑.การสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ ๒.กระบวนการสร้างสรรค์จากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ๓.การเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์แบบบูรณาการ
การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	๓. เพื่อสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	๑. ผู้ช่วยนักวิจัยเขียนประเด็นลงที่กระดานไวท์บอร์ด ๒. ให้ผู้ปฏิบัติได้เล่าเรื่องตามประเด็นคำถาม ๓. ผู้ช่วยดำเนินการสนทนาจดบันทึกข้อมูลลงในกระดาษปรู๊ฟในลักษณะแผนภาพความคิด (Mind Mapping)	๑. ข้อเท็จจริงเกี่ยวกับการสร้างสรรค์และขั้นตอนการส่งเสริม ๑) ลักษณะพุทธจิตรกรรมล้านนาจากวัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติ ๒) สาเหตุของปัญหา (ปัจจัยภายใน/ปัจจัยภายนอก) ที่มีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งาน ๓) การส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้ ๔) แนวทางการแก้ปัญหาในการรักษาผลงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒. ประเด็นท้าทายในการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิง

			สร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๑) ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ๒) ผลงานสร้างสรรค์เชิงประจักษ์ และได้องค์ความรู้ใหม่เพิ่มมากขึ้น ๓) บทบาทของเครือข่ายภาคีพัฒนาในส่วนกลางและระดับพื้นที่ของกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์

ภาคผนวก ข หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูลหลัก

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๙๖๗, ๒๗๕๑๔๙, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๐๒

๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๖

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์สถานที่เป็นแหล่งเรียนรู้ และเชิญเป็นวิทยากรบรรยาย

เรียน คุณปิย์ญานันท์ รัตนจันทร์ (ศิลปินสีธรรมชาติ)

เนื่องด้วยคณาจารย์ในสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม คณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ในระดับปริญญาตรี ได้จัดการเรียนการสอนให้พระนิสิตและนิสิตคฤหัสถ์ได้ศึกษาเล่าเรียนทางพุทธศิลปกรรม โดยจะทำการศึกษาและเสริมการเรียนรู้ที่ทันสมัย และพัฒนาทักษะที่ควบคู่กับการได้ออกไปเผยแพร่บริการวิชาการในด้านศิลปะ กับชุมชน สังคม ภายใต้โครงการวิจัยการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ประจำปีการศึกษา ๒๕๖๖ ได้บูรณาการกับรายวิชาที่ได้เปิดการเรียนการสอนภายในสาขาวิชานั้น มีความประสงค์ขอเชิญท่านเป็นวิทยากรบรรยาย ซึ่งเป็นกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมสีธรรมชาติล้านนาร่วมสมัย ในวันพุธที่ ๘ มีนาคม ๒๕๖๖ ตั้งแต่เวลา ๑๐.๐๐-๑๓.๐๐ น. ณ สตูดิโอคุณกะปิจังหวัดเชียงราย

ในครั้งนี้ทางหัวหน้าโครงการวิจัยและคณาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม จึงขอความอนุเคราะห์สถานที่เป็นแหล่งเรียนรู้ และเชิญเป็นวิทยากรบรรยาย เพื่อใช้ในการศึกษาหาความรู้ของพระนิสิตและนิสิตคฤหัสถ์ที่กำลังศึกษา ตามวันเวลาข้างต้น ทางสาขาวิชาขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่ง

หวังว่าคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี

ด้วยความเคารพอย่างสูง

(ดร. อำนาจ ขัดวิชัย)
หัวหน้าโครงการวิจัย/อาจารย์ประจำ
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ประสานงานโทร ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๙๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๐๓

๑๗ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๖

เรื่อง ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิการสนทนากลุ่มในเรื่องการสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมสีธรรมชาติล้านนา

เรียน

เนื่องด้วยคณาจารย์ในสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม คณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ในระดับปริญญาตรี ได้จัดการเรียนการสอนให้พระนิสิตและนิสิตคฤหัสถ์ได้ศึกษาเล่าเรียนทางพุทธศิลปกรรม โดยจะทำการศึกษาและเสริมการเรียนรู้ที่ทันสมัย และพัฒนาทักษะที่ควบคู่กับการได้ออกไปเผยแพร่บริการวิชาการในด้านศิลปะ กับชุมชน สังคม ภายใต้โครงการวิจัยการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย ประจำปีการศึกษา ๒๕๖๖ ได้บูรณาการกับรายวิชาที่ได้เปิดการเรียนการสอนภายในสาขาวิชานั้น มีความประสงค์ขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิการสนทนากลุ่มในเรื่องการสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมสีธรรมชาติล้านนาร่วมสมัย ในวันพุธที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๖๖ ตั้งแต่เวลา ๑๓.๐๐-๑๕.๐๐ น.

ในครั้งนี้ทางหัวหน้าโครงการวิจัยและคณาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม จึงขอเชิญเป็นผู้ทรงคุณวุฒิการสนทนากลุ่ม เพื่อการศึกษาหาองค์ความรู้ในเรื่องการสร้างสรรค์งานพุทธจิตรกรรมสีธรรมชาติล้านนาร่วมสมัย ตามวันเวลาข้างต้น ทางสาขาวิชาขอบพระคุณเป็นอย่างยิ่ง

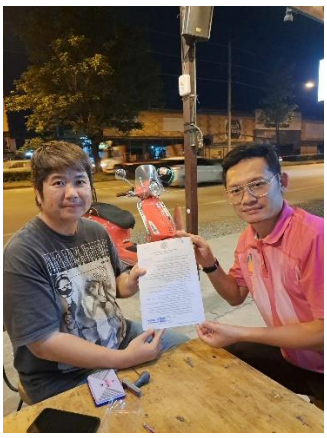
หวังว่าคงได้รับความอนุเคราะห์จากท่านเป็นอย่างดี

ด้วยความเคารพอย่างสูง

(ดร. อำนาจ ขัดวิชัย)
หัวหน้าโครงการวิจัย/อาจารย์ประจำ
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ประสานงานโทร ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

ภาคผนวก ค ภาพถ่ายการลงพื้นที่ทำวิจัย, การสัมภาษณ์



กิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ

“การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา”ในวันที่ ๗- ๘ มีนาคม ๒๕๖๖

ใบลงทะเบียน

กิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ

"การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา"

วันพุธ ที่ 8 มีนาคม 2566 เวลา 13.00 - 16.30 น.

ณ อาคารเรียนพุทธศิลปกรรม มจร.วิทยาเขตเชียงใหม่

ที่	ชื่อ-สกุล	สถาบัน	ระดับการศึกษา	เบอร์โทร
๑	พระแปง แสงมณี	แม่ริม	ป.โท	088-756 1078
๒.	พระ ธวัชชัย สิริสิทธิ์	สันทราย	ป.เอก	
๓.	น.ส.สายฝน กรรกาญจ์	มจร.	ป.เอก	080-6767154
๔	Phra Kai Chanthakame	มจร	ป.เอก	0644987174
๕	กิตติภณ กิตติพงษ์พัฒน	บ้านหมอ	ป.โท	092-4466398
๖	พิรภส จันต๊ะโมสิน	MCU	ป.เอก	065-2783853
๗	ดร. ชวัลวรรค์	MCU	PHD.	0661298289
๘	พระอธิป อคควิโส	มจร. ชม.	ป.โท	090-2247220
๙	ปัญเอขอริยกา ปันตาส้อ	มจร ช.ม	ป.เอก	
๑๐	พระมหาชัครวัฒน์	มจร. วบ. ชม.	ป.เอก	0989311800
๑๑	พนการณ์ รัฐภาส	มจร. วบ. ชม	ป.ตรี	0612746946
๑๒	พระธรรมนิตย์ จิตตกา	มจร. ชม.	ป.เอก	099-4460749
๑๓	ส.ท.ก้องภพ จิรหริดอนาคาร	มจร- ชม.	ป.เอก	093-098-6692
๑๔	ส.อ.ยศพล ทองขัด	มจร. ชม.	ป.เอก	099 7832696
๑๕	ส.อ.[illegible]	มจร. ชม.	ป.เอก	0947066730
๑๖	ร.ต.[illegible]	มจร. ชม.	ป.เอก	0995148774
๑๗	ส.อ.ธีรวัฒน์ ต๊ะชมภู	มจ. ชม.	ป.เอก	061 3100328
๑๘	[illegible]	มจร. ชม	ป.เอก	0638045142
๑๙	พระ สรัล ปญฺญาทีโป	มจร - ชม	ป.เอก	082 043 50057
๒๐	พระมหาสุริยา อภโย	มจร. ชม	ป.เอก	076-0082506

ใบลงทะเบียน

กิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ

“การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา”

วันพุธ ที่ 8 มีนาคม 2566 เวลา 13.00 - 16.30 น.

ณ อาคารเรียนพุทธศิลปกรรม มจร.วิทยาเขตเชียงใหม่

ที่	ชื่อ-สกุล	สถาบัน	ระดับการศึกษา	เบอร์โทร
21	พระมหาสุรเดช พรหมปัญโญ	MCUCM	เจ้าหน้าที่	084171447
11	พระมหา ศักดิ์ชัย	มจร เชียงใหม่	ป.เอก	0615017808
23	อาจารย์ ดาพรัง	"	ป.โท	0856261085
24	คมสิน กุลวงศ์	-	มัธยมต้น	088-2523527
25	ศิริศักดิ์ ต้องแก้ว	-	บัณฑิต	091-9926620
26	อาจารย์ ปิยะวัฒน์	มจร. เชียงใหม่	ป.ตรี	
27	เอรัช คุณวงศ์	มจร. เชียงใหม่	ป.ตรี	
28	อ.ดร. จรัสศักดิ์ ตายอด	มจร. เชียงใหม่	ป.ตรี	
29	พระปริยัติธรรมวิทยากร	มจร. เชียงใหม่	ป.ตรี	
30	พระอธิการพันธ์ รตนวณฺโณ	มจร	ป.เอก	096-2989554
31	อาจารย์ สุวิทย์	มจร เชียงใหม่	ป.โท	0932807789
33	พระมหา สุ ชาติ	มจร เชียงใหม่	ป.ตรี	
34	พระปริยัติกิตติ์ ภัณฑโก	"	"	
35	พระมหาอาทิตย์ ปภัสฺสโร	"	"	
36	พระอธิการวรวัฒน์	"	พ.อ.ต	0837CA8720
37	นิรมล เชยอินทร์	มจร. ศิลปากร	ป.ตรี	0962926193
38	Boun Deth	มจร เชียงใหม่	-	
39	เอกชัย ดวง	มจร เชียงใหม่	ป.ตรี	0654194140
40	พระมหาเชษฐ์ ธีรวโรภิกขุ	มจร. เชียงใหม่	ป.ตรี	
41	ดร.พระกิตติพงษ์ กิตฺติเมธงฺกโร	มจร เชียงใหม่	ป.ตรี	0984931080

ใบลงทะเบียน

กิจกรรมอบรมเชิงปฏิบัติการศิลปะ

"การเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตกรรมล้านนา"

วันพุธ ที่ 8 มีนาคม 2566 เวลา 13.00 - 16.30 น.

ณ อาคารเรียนพุทธศิลปกรรม มจร.วิทยาเขตเชียงใหม่

ที่	ชื่อ-สกุล	สถาบัน	ระดับการศึกษา	เบอร์โทร
41		มจร. เชียงใหม่	ป.เอก	
42		〃	〃	0965888905
43		〃	〃	064-962-6499
44		—	—	—
45		มจร. วิทยาเขต ชม.	ป.ตรี	—
46		มจร. เชียงใหม่	ป.โท	066-056-2012
47		มจร. เชียงใหม่	ป.เอก	0855799328
48		มจร. เชียงใหม่	ป.เอก	0981685790
49		〃	〃	
50		〃	อาจารย์	0818359855
51		มจร.วปส	อาจารย์	089-806/206
52		มจร.วปส.		089/3599
53		มจร.วปส.		
54		มจร	อาจารย์	087-8630155
55		มจร. ธ.ม.	เจ้าหน้าที่ ป.เอก	085-6288196
56		มจร. ธ.ม.	มจ.เอก	0954870695
57		รร. พุทธรวิทยาคม (พระเทพ)	ป.เอก	083-0302987
58		แม่แตง	ปวส.	-
59		มจร.วิทยาเขต	ป.โท	
60		มจร. ธ.ม.	ป.โท	0817208321

ภาคผนวก ง การรับรองการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

แบบ สพ.๐๙.

หนังสือรับรองการใช้ประโยชน์จากผลงานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วันที่ ๓๐ สิงหาคม ๒๕๖๖

เรื่อง การรับรองการใช้ประโยชน์ของผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

เรียน/นมัสการ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ข้าพเจ้า.....อาจารย์ภวัต ณ สิงห์ทร ตำแหน่ง.....นักวิชาการศิลปะและวัฒนธรรม.....
ชื่อหน่วยงาน/องค์กร/ชุมชน.....สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.....
ที่อยู่.....๒๐๒ ถนนช้างเผือก ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๓๐๐.....
โทรศัพท์..... ๐๙๔-๒๕๑-๘๒๒๗.....โทรสาร.....-.....
ขอรับรองว่าได้มีการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เรื่อง
"การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การ สร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย (THE CREATION OF BUDDHIST LANNA PAINTINGS BY USING NATURAL MATERIALS AND MINERALS TO CREATE CONTEMPORARY ART)"
ซึ่งเป็นผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ของ...**ดร. อำนาจ ขัดวิชัย**
โดยนำไปใช้ประโยชน์ ดังนี้

- ✓ การใช้ประโยชน์เชิงวิชาการ เช่น การบรรยาย การสอน การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน
- ✓ การใช้ประโยชน์ด้านความรู้ในพระพุทธศาสนา
- ☐ การใช้ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ เช่น งานวิจัยและ/หรืองานสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาสิ่งประดิษฐ์
- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงนโยบายหรือระดับประเทศ
- ✓ การใช้ประโยชน์ตามวัตถุประสงค์/เป้าหมายของงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

ช่วงเวลาที่นำไปใช้ประโยชน์ ตั้งแต่ ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๖๖ จนถึง ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๖๗ ซึ่งการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ เรื่องนี้ไปใช้ประโยชน์นั้น ก่อให้เกิดผลดี ดังนี้

๑. ทำให้สำนักศิลปะและวัฒนธรรม นำความรู้ไปถ่ายทอดสู่ชุมชนได้พัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมล้านนา
๒. ทำให้สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนพื้นที่ท้องถิ่นที่ขาดศิลปะที่ได้จากพื้นถิ่นให้มีการขยายโอกาสทางการศึกษาเรื่องกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ให้กับนักศึกษา
๓. สำนักศิลปะและวัฒนธรรมจะได้มีพื้นที่สาธารณะที่เกี่ยวข้องกับศิลปะตามหัวข้อวิจัย โดยมีการบูรณาการกับทางโรงเรียน ชุมชนให้เป็นห้องเรียนเคลื่อนที่ มาศึกษาพัฒนาต่อยอดได้

ขอรับรองว่าข้อความข้างต้นเป็นจริงทุกประการ

ลงชื่อ .....
(.....)
ตำแหน่ง .....

หมายเหตุ: ท่านสามารถประทับตราของหน่วยงานในเอกสารนี้ได้ (ถ้ามี)

เลขประจำตัวประชาชนของผู้ถือบัตร
1-5099-01068-70-7
ชื่อ นายภวัต ณ สิงหัทร
ตำแหน่ง นักวิชาการวัฒนธรรมปฏิบัติการ
หน่วยงาน สำนักศิลปะและวัฒนธรรม
ลายมือชื่อ
หมู่โลหิต -
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาตรี มุณีโกศล)
รักษาราชการแทนอธิการบดีมหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ผู้ออกบัตร

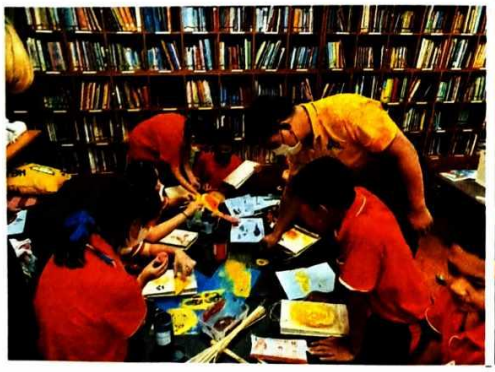
สำเนาถูกต้อง
ณเดช ณ สิงหัทร

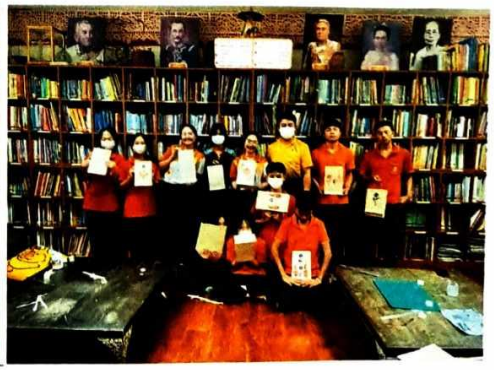
บัตรประจำตัวเจ้าหน้าที่ของรัฐ

พนักงานมหาวิทยาลัยประจำ
เลขที่ 084/2565
มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
กระทรวงการอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัยและนวัตกรรม
วันออกบัตร 13 กันยายน 2565 บัตรหมดอายุ 12 กันยายน 2571

ประมวลภาพการรับรองการใช้ประโยชน์

สำนักศิลปะและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่





แบบ สพ.๐๙.

หนังสือรับรองการใช้ประโยชน์จากผลงานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยลัย

วันที่ ๓๑ สิงหาคม ๒๕๖๖

เรื่อง การรับรองการใช้ประโยชน์ของผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

เรียน/นมัสการ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยลัย

ข้าพเจ้า.....นายศักดิ์สุบรรณ ต๊อดแก้ว ตำแหน่ง.....วิศวะกรประจำบริษัท.....
ชื่อหน่วยงาน/องค์กร/ชุมชน.....บริษัท เอไพลเทส จำกัด (สำนักงานใหญ่).....
ที่อยู่.....๒๔ ถนนศิริธร ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๕๐๓๐๐.....
โทรศัพท์..... ๐๘๑-๙๙๒-๖๖๒๐.....โทรสาร.....-.....
ขอรับรองว่าได้มีการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เรื่อง **"การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การ สร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย** (THE CREATION OF BUDDHIST LANNA PAINTINGS BY USING NATURAL MATERIALS AND MINERALS TO CREATE CONTEMPORARY ART)"
ซึ่งเป็นผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ของ...**ดร. อำนาจ ขัดวิชัย**
โดยนำไปใช้ประโยชน์ ดังนี้

- ✓ การใช้ประโยชน์เชิงวิชาการ เช่น การบรรยาย การสอน การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน
- ☐ การใช้ประโยชน์ด้านความรู้ในพระพุทธศาสนา
- ✓ การใช้ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ เช่น งานวิจัยและ/หรืองานสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาสิ่งประดิษฐ์
- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงนโยบายหรือระดับประเทศ
- ✓ การใช้ประโยชน์ตามวัตถุประสงค์/เป้าหมายของงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

ช่วงเวลาที่นำไปใช้ประโยชน์ ตั้งแต่ ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๖๖ จนถึง ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๕๖๗ ซึ่งการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ เรื่องนี้ไปใช้ประโยชน์นั้น ก่อให้เกิดผลดี ดังนี้

๑. บริษัทได้นำองค์ความรู้ที่ได้จากการอบรมเชิงปฏิบัติไปถ่ายทอดสู่พนังงานให้พัฒนาการเรียนรู้ทางด้านสีธรรมชาติจากกระบวนการสร้างสรรค์ไปต่อยอดในการพัฒนาการทำงาน

๒. ทำให้บริษัทมีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนพื้นที่ท้องถิ่นที่ขาดศิลปะที่ได้จากพื้นถิ่นให้มีการขยายโอกาสทางการศึกษาเรื่องกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติมาสร้างสรรค์ให้กับพนังงาน และชุมชน

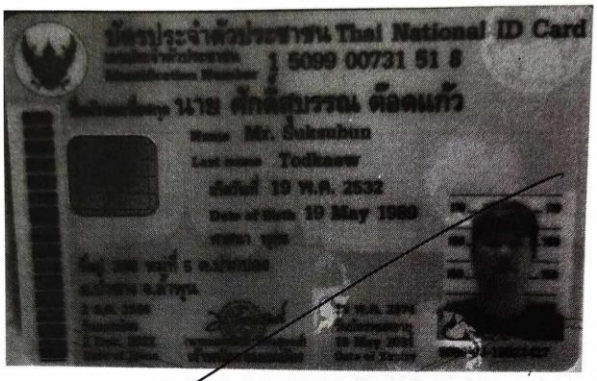
๓. ทางบริษัทจะนำองค์ความรู้ และชุดความรู้ที่ได้รับมอบมาศึกษาพัฒนาต่อยอดในกระบวนการทำงานของทางบริษัท และอาจส่งผลต่อการผลิตสินค้าของทางบริษัทได้ในอนาคต

ขอรับรองว่าข้อความข้างต้นเป็นจริงทุกประการ

ลงชื่อ .....
(นายศักดิ์สุบรรณ ต๊อดแก้ว)
ตำแหน่ง วิศวะกรประจำบริษัท

A PILETEST COMPANY LIMITED

หมายเหตุ: ท่านสามารถประทับตราของหน่วยงานในเอกสารนี้ได้ (ถ้ามี)



ศาลได้สอบถาม ตัวอย่างผู้ต้อง
ขอรับรองความถูกต้องของ
ของ ดร. อำนาจ ศรีโยคำภิ
ประโยชน์ของบริษัทฯ ตามนี้

31 ธ.ค. 66

ภาคผนวก จ ผลผลิต ผลลัพธ์และผลกระทบจากงานวิจัย (Output/Outcome/Impact)

หมายเหตุ:

- ผลผลิต (Output) = สิ่งที่ตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย
- ผลลัพธ์ (Outcome) = สิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างดำเนินการวิจัยหรือหลังงานวิจัยเสร็จไม่นาน ซึ่งไม่ได้คาดหวังไว้ล่วงหน้า
- ผลกระทบ (Impact) = สิ่งที่เกิดขึ้นหลังงานวิจัยไปแล้วระยะหนึ่ง (ความยั่งยืน-การจัดการต่อ) ซึ่งไม่ได้คาดหวังไว้ล่วงหน้า

โครงการ	ประเด็น	ตัวชี้วัด/ตัวบ่งชี้		
		Output	Outcome	Impact
การสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย (The creation of Buddhist Lanna paintings by using natural materials andminerals to create contemporary art) **ผู้วิจัย:** ดร.อำนาจ ขัดวิชัย ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง ดร.พลสรรค์ สิริเดชนนท์ นายธีระพงษ์ จาตุมา พระครูพิลาสธรรมากร, ผศ.ดร. นายภัชรบถ ฤทธิ์เต็ม **<u>วัตถุประสงค์</u>** ๑. เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา ๒. เพื่อสร้างสรรค์เทคนิค วิธีการ และกระบวนการ จากสี วัสดุแร่ธาตุธรรมชาติ และงานพุทธจิตรกรรมล้านนาเพื่อให้เกิดการเรียนรู้ทางวิชาการศิลปะแบบสร้างสรรค์ ๓. เพื่อนำเสนอนวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	องค์ความรู้	- องค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	- นำกระบวนการในช่วงทำงานวิจัยนำมาบูรณาการสอนพุทธศิลป์ล้านนา ในชั้นเรียนเพื่อเกิดความรู้ที่แท้จริง และเรียนรู้ตาม ณ ช่วงเวลาปัจจุบัน	- เสริมสร้างความรู้ทางกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย
	คน	- เยาวชน นิสิต นักศึกษา และตัวแทนจากชุมชนได้อบรมเชิงปฏิบัติการช่วยในการพัฒนาส่งเสริมกิจกรรมการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ และกิจกรรมถอดองค์ความรู้ (Art Work shop)	- ผู้นำในชุมชนรู้สึกเห็นคุณค่า และภูมิใจในการนำเสนอประเด็นในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพพุทธศิลป์ และการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์	- คลิ๊ปวีดีโอถูกเผยแพร่ในอินเทอร์เน็ต ทำให้เกิดการตื่นตัวต่อการเรียนรู้นวัตกรรมเทคนิคสีศิลป์เชิงสร้างสรรค์ในล้านนา
	กลไกการจัดการ	- บทความวิจัยเรื่องการสร้างสรรค์พุทธจิตรกรรมล้านนาด้วยกระบวนการใช้วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมร่วมสมัย จำนวน ๑ เรื่อง	- ตีพิมพ์หรือนำเสนอผลงานวิจัยใน ระดับชาติหรือนานาชาติ	- ผู้วิจัยสามารถนำผลงานไปสู่การบูรณาการใน การเรียนการสอน ประกันคุณภาพการศึกษาและกำหนดขอตำแหน่งทางวิชาการ
	เครือข่าย/การขยายผล	- สถาบันการศึกษา ชุมชน ได้สื่อชุดองค์ความรู้เรื่องสี วัสดุและแร่ธาตุธรรมชาติในงานพุทธจิตรกรรมล้านนา	- เกิดการกระตุ้นทางศิลปวัฒนธรรม ที่ชาวต่างชาติได้สัมผัส และเรียนรู้ร่วมกัน	- คนในชุมชนนำผลงานที่เกิดจากกระบวนการวิจัย ไปเผยแพร่ทั่วไป

ประวัติหัวหน้าแผนงานโครงการวิจัย

ชื่อ - สกุล : ดร.อำนาจ ขัดวิชัย

: Dr.Amnat Khadvichai

ประวัติการศึกษา : พ.ศ. ๒๕๔๘ ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง ภาควิชา ศิลปกรรม วิทยาลัยอาชีวะศึกษาเชียงใหม่ (จิตรกรรมสากล)

: พ.ศ. ๒๕๕๒ วิทยาศาสตรบัณฑิต คณะเทคโนโลยีการเกษตร มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ (วิทยาศาสตร์ฯ การอาหาร)

: พ.ศ. ๒๕๖๒ พุทธศาสตรมหาบัณฑิต คณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ (พระพุทธศาสนา)

: พ.ศ. ๒๕๖๖ พุทธศาสตรมหาบัณฑิต คณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ (พุทธศิลปกรรม) กำลังศึกษา

: พ.ศ. ๒๕๖๕ พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต คณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ (พระพุทธศาสนา)

: พ.ศ. ๒๕๔๒ นักธรรมชั้นเอก สำนักศึกษาโรงเรียนวัดอินทารามวิทยา อำเภอเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่

ตำแหน่งปัจจุบัน

อาจารย์ประจำหลักสูตรพุทธศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ โทรศัพท์ (๐๕๓) ๒๗๘๙๖๗ ต่อ ๓๑๑ (มือถือ) ๐๘๔ ๘๐๖ ๑๒๐๖ E-mail: kingkong_emmi@hotmail.com

ประสบการณ์การวิจัย

งานวิจัย : **พ.ศ. ๒๕๖๐** โครงการวิจัย"งานสร้างสรรค์ประติมากรรม : ความหลากหลายทางชีวภาพ (Biodiversity)"
สนับสนุนการวิจัยโดยสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) (ผู้ร่วมวิจัย)

: **พ.ศ. ๒๕๖๐** โครงการวิจัยการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนัง มหาเวสสันดรชาดก ๑๓ กัณฑ์ แบบฉบับล้านนา ในแหล่งท่องเที่ยวถิ่นล้านนา
สนับสนุนการวิจัยโดยสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) (ผู้ร่วมวิจัย)

: พ.ศ. ๒๕๖๑ โครงการการวิจัยเรื่องการศึกษาการรับรู้เชิงสุนทรียศาสตร์ที่มีต่องานสถาปัตยกรรมทางศาสนา: กรณีศึกษาบุโรพุทโธ และจันดีปรัมบานัน ประเทศอินโดนีเซีย
สนับสนุนการวิจัยโดยศูนย์อาเซียนศึกษา มจร.

: **พ.ศ. ๒๕๖๓** โครงการวิจัยการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนัง “อัตลักษณ์ลายคำน้ำแต้มทางธรรมเนียมประเพณีล้านนาสู่งานศิลปกรรมร่วมสมัย”
สนับสนุนการวิจัยโดยสำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) (ผู้ร่วมวิจัย)

: **พ.ศ. ๒๕๖๓** โครงการวิจัยการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา
สนับสนุนการวิจัยโดยสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย และ สกสว. (ผู้ร่วมวิจัย)

: **พ.ศ. ๒๕๖๔** โครงการวิจัยศึกษารูปแบบการพัฒนาศักยภาพครูพระสอนศีลธรรมในโรงเรียนจังหวัดเชียงใหม่
สนับสนุนการวิจัยโดยสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย และ สกสว. (ผู้ร่วมวิจัย)

ผลงานทางวิชาการ

บทความวิชาการ : **พ.ศ. ๒๕๖๑** เขียนบทความวิชาการ เรื่องการเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมทางศาสนาอาเซียน : กรณีศึกษาประเทศเมียนมาร์ ในวารสารวิชาการสถาบันพัฒนาพระวิทยากร

: **พ.ศ. ๒๕๖๕** เขียนบทความวิชาการ เรื่องกรรมวิธีการผสมปูนปั้นเพื่อสร้างงานประติมากรรมปูนปั้นล้านนา การประชุมวิชาการระดับชาติครั้งที่ ๘ และระดับนานาชาติครั้งที่ ๑ วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

หนังสือวิชาการ : **พ.ศ. ๒๕๖๑** เขียนหนังสือวิชาการ เรื่อง พุทธศิลปะ กองวิชาการ สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย