รายงานการวิจัย

เรื่อง

เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม

Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education

โดย

นายวาทิตย์ เสมบุตร

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

พ.ศ. ๒๕๖๐

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 610760055

รายงานการวิจัย

เรื่อง

เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม

Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education

โดย

นายวาทิตย์ เสมบุตร

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

พ.ศ. ๒๕๖๐

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 610760055

(ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย)

Research Report

Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education

By

Wathit Sembut

Mahachulalongkornrajavidyalaya Univesity

Chiangrai Buddhist College

C.E. 2017

Research Project Funded by Mahachulalongkornrajavidyalaya Univesity

MCU RS 610760055

(Copyright Mahachulalongkornrajavidyalaya Univesity)

ชื่อรายงานการวิจัย: เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม
ผู้วิจัย: วาทิตย์ เสมบุตร
ส่วนงาน: วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
ปีงบประมาณ: ๒๕๖๐
ทุนอุดหนุนการวิจัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเส้นและสี คุณค่าอารมณ์ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบค้นเทคนิคกระบวนการ ภูมิปัญญา และการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในการสร้างสรรค์ผลงานของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ และเพื่อจะนำผลการวิจัยนี้สู่การสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบจิตรกรรมร่วมสมัยนี้ เพื่อจะนำองค์ความรู้มาต่อยอดสร้างสรรค์สผุ่คนรุ่นใหม่ ผลการศึกษาวิจัยพบว่า

ช่างเขียนภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณมีการแสดงออกของเส้นที่ตรงไปตรงมาอย่างเรียบง่ายสร้างภาพเป็นเส้นง่ายๆ ๒ มิติ แต่ทับซ้อนกันไปมาเพื่อสร้างมิติความลึกตื้นของภาพทำให้เกิดระยะทางสายตาแบบง่ายๆ ส่วนสำหรับสีที่ใช้นั้นส่วนใหญ่เป็นสีสดใสจากสีฝุ่นธรรมชาติ การแสดงออกอารมณ์ของสีซื่อตรงไม่ซับซ้อนแบบแบนเรียบเกิดรูปร่างรูปทรงจากขอบเขตของสีที่แตกต่างกัน ในส่วนเรื่องราวที่เขียนจะเป็นความเชื่อหรือเรื่องเล่านิทานต่าง ๆ ตามจินตนาการของภูมิภาคทางเหนือและพุทธประวัติต่าง ๆ จากองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยเส้นสีเทคนิคต่าง ๆ ของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณในครั้งนี้ ได้เกิดการนำเอาองค์ความรู้ที่ได้หยิบยืมนำมาสร้างสรรค์ดัดแปลงประยุกต์ตามถนัดเกิดเป็นผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยขึ้นมา แต่ยังคงกลิ่นอายเส้นและสีของภาพโบราณถือเป็นการช่วยอนุรักษ์ สืบสานรากเง้าองค์ความรู้ต่อยอดจากผลงานพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณอีกทั้งเป็นการได้คงคุณค่า และเผยแพร่อัตลักษณ์ที่เฉพาะตัวของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณได้เป็นอย่างดียิ่ง

Research Title:	Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education
Researcher:	Wathit Sembut
Department:	Chiangrai Buddhist College Mahacjulalongkornrajavidyalaya University
Fiscal Year:	2560/2017
Research Scholarship Sponsor:	Mahacjulalongkornrajavidyalaya University

Abstract

This research, "Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education." Is a creativity research with the objectives to study techniques, indigenous knowledge, the creativity, value and emotion of ancient Lanna artists through their painting. Also, to create new pieces of contemporary art based on the result of the study. The research result is as follows;

Ancient Lanna artists used the straightforward way to express their feeling through the painting, create the simple two-dimensional lines but overlap each another to create the simply deep and perspective of the painting. The color that used in their work are natural powdered colors, the expression of the color is not complicated, just a flat artwork with the simple details from different colors. the story that is told in the art is from the folktales, belief, faith in the story and teachings of Buddhist religion in the northern part of Thailand. From this result of the research, the researcher used the known how from the study to create new pieces of contemporary art based on the techniques, indigenous knowledge, and the creativity of ancient Lanna artists. This is one of the best preservative ways to inherit the indigenous knowledge of northern Lanna Thai folk art and to publish the result of the study to society.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง”เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึก ในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม” ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์ลงได้ด้วยความกรุณาช่วยเหลือแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิทุก ๆ ท่าน คณาจารย์สาขาพุทธศิลปกรรมเชียงรายทุกท่าน และผู้ช่วยนักวิจัย ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ โอกาสนี้

ขอบพระคุณพระสุธีรัตนบัณฑิต รศ.ดร ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ที่ให้ความอนุเคราะห์สนับสนุนทุนการวิจัยและให้คำชี้แนะตลอดระยะเวลาดำเนินการวิจัย

สุดท้ายนี้ หากมีสิ่งที่ขาดตกบกพร่องหรือผิดพลาดประการใด ผู้เขียนขออภัยเป็นอย่างสูงในข้อบกพร่องและความผิดพลาดนั้น ผู้เขียนหวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยชิ้นนี้จะเป็นประโยชน์สำหรับหน่วยงานที่เกี่ยวข้องตลอดจนผู้ที่สนใจที่จะศึกษาทั้งในส่วนของรายละเอียดเนื้อหาและการสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

วาทิตย์ เสมบุตร

๓๐ มีนาคม ๒๕๖๑

สารบัญ

บทคัดย่อ .... ก
Abstract .... ข
กิตติกรรมประกาศ .... ค
สารบัญ .... ง
สารบัญภาพประกอบ .... ฉ

บทที่ ๑ บทนำ ๑
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย ๓
๑.๓ ขอบเขตของการวิจัย ๔
๑.๔ กรอบแนวคิดในการวิจัย ๔
๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ ๔

บทที่ ๒ การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ๖
๒.๑ แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในอินเดีย ๖
๒.๒ แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในประเทศไทย ๑๘
๒.๓ แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมล้านนา ๒๕
๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเส้นและสีในงานจิตรกรรมล้านนา ๗๙
๒.๕ อารมณ์ที่เกิดจากเส้นและสี ๙๒

บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย ๙๔
๓.๑ รูปแบบและวิธีการดำเนินการวิจัย ๙๔
๓.๒ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ๙๔
๓.๓ ขั้นตอนการสร้างสรรค์ ๙๕
๓.๔ การรวบรวมข้อมูล ๙๕
๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล ๙๖

บทที่ ๔ ผลการศึกษาวิจัย ๙๗
๔.๑ ผลการสืบค้นข้อมูลวิจัย ๙๗

๔.๒ ผลการศึกษาข้อมูลวิจัย ๑๑๔
๔.๓ การถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ผลงานพุทธศิลปกรรมร่วมสมัย ๑๑๕

บทที่ ๕ สรุปผลการศึกษา ๑๒๔
๕.๑ สรุปผลการศึกษาวิจัย ๑๒๔
๕.๒ อภิปรายผลการศึกษา ๑๒๕
๕.๓ ข้อเสนอแนะ ๑๒๖

บรรณานุกรม ๑๒๗
ภาคผนวก ก บทความวิจัย ๑๓๐
ภาคผนวก ข บทสัมภาษณ์เรื่องความงามเรื่องเส้นและสีในงานจิตรกรรมล้านนา ๑๔๒
ภาคผนวก ค ภาพถ่ายการออกพื้นที่สำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม ๑๔๖
ภาคผนวก ง ภาพถ่ายการนำเสนอผลงานวิจัย ในงานการประชุมวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรม ระดับนานาชาติครั้งที่ ๑ “ความมั่นคงด้านศิลปวัฒนธรรมในศตวรรษที่ ๒๑” ณ หอประชุมแสนหวี หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย ๑๔๗
ภาคผนวก จ ตารางเปรียบเทียบวัตถุประสงค์ กิจกรรมที่วางแผนไว้ กิจกรรมที่ได้ดำเนินการมา และผลที่ได้รับของโครงการ ๑๔๘
ภาคผนวก ฉ แบบสรุปโครงการวิจัย ๑๕๓
ประวัติผู้วิจัย ๑๕๘

สารบัญภาพประกอบ

เรื่อง		หน้า
รูปภาพ ๔.๑	วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน	๙๘
รูปภาพ ๔.๒	จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดภูมินทร์	๙๘
รูปภาพ ๔.๓	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดภูมินทร์	๙๙
รูปภาพ ๔.๔	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดภูมินทร์	๙๙
รูปภาพ ๔.๕	วัดหนองบัว จังหวัดน่าน	๑๐๐
รูปภาพ ๔.๖	จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดหนองบัว	๑๐๑
รูปภาพ ๔.๗	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดหนองบัว	๑๐๒
รูปภาพ ๔.๘	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดหนองบัว	๑๐๒
รูปภาพ ๔.๙	วิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่	๑๐๔
รูปภาพ ๔.๑๐	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ	๑๐๔
รูปภาพ ๔.๑๑	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ	๑๐๕
รูปภาพ ๔.๑๒	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ	๑๐๕
รูปภาพ ๔.๑๓	จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง	๑๐๗
รูปภาพ ๔.๑๔	จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง	๑๐๗
รูปภาพ ๔.๑๕	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง	๑๐๘
รูปภาพ ๔.๑๖	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง	๑๐๘
รูปภาพ ๔.๑๗	วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง	๑๑๐
รูปภาพ ๔.๑๘	จิตรกรรมฝาผนังวัดพระธาตุลำปางหลวง	๑๑๐
รูปภาพ ๔.๑๙	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังวัดพระธาตุลำปางหลวง	๑๑๑
รูปภาพ ๔.๒๐	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังวัดพระธาตุลำปางหลวง	๑๑๑
รูปภาพ ๔.๒๑	วิหารวัดนาแส่ง จังหวัดลำปาง	๑๑๒
รูปภาพ ๔.๒๒	จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดนาแส่ง	๑๑๓
รูปภาพ ๔.๒๓	รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดนาแส่ง	๑๑๓
รูปภาพ ๔.๒๔	อุปกรณ์ในการสร้างผลงาน	๑๑๖
รูปภาพ ๔.๒๕	โครงเฟรมไม้และโครงเฟรมที่ขึงผ้าใบดิบ	๑๑๖
รูปภาพ ๔.๒๖	เฟรมผ้าใบก่อนและหลังที่รองพื้นด้วยดินสอพอง	๑๑๗
รูปภาพ ๔.๒๗	การฝนดินสอหลังกระดาษเพื่อลอกลายและการลอกลาย	๑๑๗
รูปภาพ ๔.๒๘	การลงสีภาพด้วยสีฝุ่น	๑๑๘

รูปภาพ ๔.๒๙ ภาพผลงานที่เสร็จสิ้นแล้ว.. ๑๑๘
รูปภาพ ๔.๓๐ ภาพผลงานสำเร็จ.. ๑๑๙
รูปภาพ ๔.๓๑ ค่าสีและสัดส่วนของสีที่ใช้ในผลงาน.. ๑๒๐
รูปภาพ ๔.๓๒ ภาพแสดงเส้นโครงสร้างใหญ่ในผลงาน.. ๑๒๑
รูปภาพ ๔.๓๓ ภาพแสดงเส้นโครงสร้างย่อยในผลงาน.. ๑๒๒

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การแสดงออกเป็นสิ่งจำเป็นทางด้านจิตของมนุษย์เช่นเดียวกับการขับถ่ายซึ่งเป็นความจำเป็นทางด้านร่างกาย ทุกคนจะถูกกระตุ้นให้แสดงปฏิกิริยา ที่ตนมีต่อสิ่งแวดล้อมให้ปรากฏด้วยวิธีการต่าง ๆ กันอยู่ตลอดเวลา มีทั้งการแสดงออกตามปกติธรรมดา และการแสดงออกที่มีความหมายทางสร้างสรรค์ ซึ่งอย่างหลังนี้ ศิลปินได้ประสบการณ์ทางจิตของตนออกมาเป็นสัญลักษณ์ที่ตนเองและผู้อื่นสามารถรับรู้ได้ ยิ่งกว่านั้น แต่ละคนยังต้องการที่จะรับรู้สาระที่เป็นตัวร่วมของชีวิตทั้งหลายที่ฝังลึกอยู่ภายในของมนุษย์ด้วยกันต้องการสื่อสาร ความรู้สึกจากส่วนลึกของกันและกัน นอกเหนือ จากการติดต่อสื่อความหมายที่กระทำด้วยภาษาและท่าทางในชีวิตประจำวัน ศิลปะที่เป็นสื่อสำคัญในการแสดงออกซึ่งสาระของชีวิตจึงจำเป็นทางด้านจิตของมนุษย์เราตลอดมา ในการแสดงออกนี้จะปรากฏในที่ต่าง ๆ ที่มนุษย์ต้องการสื่อสารความคิดความรู้สึกการแสดงออกเฉพาะตัวที่ส่งผลต่อการรับรู้หรือรับสารเหล่านั้น บวกกับคติความเชื่อที่ตัวศิลปินต้องการนำเสนอบวกกับจินตนาการของผู้สื่อสาร

จินตนาการเกิดขึ้นจากการผสมกันระหว่างวัตถุภายนอกกับความรู้สึกภายในของศิลปินหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า จินตนาการคือการก่อรูปของความคิดจากหลาย ๆ ความคิดจนเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่มีเอกภาพขึ้น จินตนาการถึงแม้จะกล่าวกันว่าไร้ขอบเขต แต่ก็เป็นสิ่งที่มีระเบียบ มีกฎเกณฑ์ในตัวเอง มีการก่อกำเนิดและเติบโต เช่นเดียวกับสื่อทั้งหลายภายใต้กฎของจักรวาล จินตนาการที่จะถ่ายทอดหรือแสดงออกในศิลปะในจินตนาการสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมาย ไม่ใช่จินตนาการเลียนแบบ หรือความคิดเพ้อเจ้อ เลื่อนลอย จะเห็นได้ชัดเจนในงานจิตรกรรมไทย ที่จิตรกรได้จินตนาการถึงจักรวาล สวรรค์ นรก หิมพานต์ รวมทั้งความงามและความประสานกันของรูปทรงทั้งหลาย ประติมากรกรีกสร้างวีนัสขึ้นจากความงามในจินตนาการ ประติมากรสมัยสุโขทัยสร้างพุทธประติมาที่มีความงามล้ำเลิศทั้งทางรูปและทางนามจากจินตนาการที่คลี่คลายมาจากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา อย่างในงานพุทธศิลปกรรมล้านนามีองค์ประกอบครบถ้วนในการสื่อความหมาย ทั้งสีสัน โครงสร้าง ความเชื่อความศรัทธา วิถีชีวิต การนำเสนอสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบโดยรวม แต่สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งในงานพุทธศิลปกรรม ก็คือ เส้น ที่ทำให้เกิดความงามและ

อารมณ์ความรู้สึก ส่วนลึกๆที่ตัวศิลปินเองได้ถ่ายทอดลงไปโดย ทั้งที่รู้ตัว และไม่รู้ตัว เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยสัญชาตญาณที่ลื่นไหลเป็นไปอย่างธรรมชาติ

ในการวาดเส้นศิลปินจะผสมผสานวัตถุหรือสิ่งที่เขาเลือกสรรจากธรรมชาติเข้ากับการตอบสนองทางกาย ซึ่งได้แก่ ความรู้สึกสัมผัสที่เขามีต่อรูปทรง ที่ว่าง เส้น ลักษณะพื้นผิว ฯลฯ และการตอบสนองทางจิต ได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึก หรือจินตนาการที่เกิดจากการรับรู้ในสิ่งที่สัมผัส ซึ่งเป็นผลมาจากทัศนคติ และประสบการณ์ที่เขามีต่อสิ่งนั้น ทำให้การแสดงออกของเส้นในงานจิตรกรรมพุทธศิลปกรรมล้านนามีความงาม ความสัมพันธ์ของความรู้สึกนึกคิดของผู้นำเสนอผลงานจิตรกรรม

การวาดเส้นเป็นวิธีการที่เหมาะสมที่สุดในการแปลความหมายหรือแทนค่าสิ่งทั้งหลายในธรรมชาติ ตั้งแต่ความหมายของรูปทรง ความหมายทางความรู้สึก หรืออารมณ์ที่ตอบโต้กับรูปทรง ไปจนถึงความหมายหรือค่าของการประสานกันอย่างซับซ้อนของทัศนะธาตุต่าง ๆ ที่มีอยู่ในรูปทรงของสิ่งนั้น ๆ จากตัวอย่างแง่มุมของการศึกษาธรรมชาติดังกล่าว ทำให้เห็นว่า เป็นความจำเป็นอย่างยิ่งของทัศนะของศิลปินทุกสาขาทุกประเภท ไม่ว่าจะทำงานในแนวรูปธรรมหรือนามธรรมในระดับใด การศึกษาจากธรรมชาติจะช่วยให้มโนคติทางศิลปะก่อตัวขึ้นได้โดยง่าย และเป็นมโนคติที่มีความหมายต่อการสร้างสรรค์ และยังช่วยให้การพัฒนามโนคติเป็นไปอย่างรวดเร็วและมั่นคง เมื่อมีความคิดหรือมโนคติเกิดขึ้นจากธรรมารมณ์ ก็สามารถเลือกแง่มุมที่จะศึกษาหรือสรรหารูปทรงจากธรรมชาติเพื่อคลี่คลายไปสู่มโนภาพ และเป็นภาพที่ค่อยๆสมบูรณ์ขึ้นได้

ส่วนสีในงานจิตรกรรมล้านนา สีเป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งในการดำรงชีวิต ซึ่งมนุษย์รู้จักสามารถนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวันมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ในอดีตกาล มนุษย์ได้ค้นพบสีจากแหล่งต่าง ๆ จากพืช สัตว์ ดิน และแร่ธาตุนานาชนิด จากการ ค้นพบสีต่าง ๆ เหล่านั้นมนุษย์ได้นำเอาสีต่าง ๆ มาใช้ประโยชน์อย่างกว้างขวาง โดยนำมาระบายลงไปบนสิ่งของ ภาชนะเครื่องใช้ หรือระบายลงไปบนรูปปั้น รูปแกะสลัก เพื่อให้รูปเด่นชัดขึ้น มีความเหมือนจริงมากขึ้น รวมไปถึงการใช้สีวาด ลงไปบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหินเพื่อใช้ถ่ายทอดเรื่องราวและทำให้เกิดความ รู้สึกถึงพลังอำนาจที่มีอยู่เหนือสิ่งต่าง ๆ ทั้งปวง การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อ กระตุ้นให้เกิดความฮึกเหิมเกิดพลังอำนาจหรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอด ความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

จิตรกรรมล้านนา เป็นงานวิจิตรศิลป์อีกประเภทหนึ่ง ที่มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม อันดีงามของชาติ ความเจริญรุ่งเรืองของศิลปวัฒนธรรม มีคุณค่าความงามทางศิลปะและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ศาสนา และโบราณคดี จิตรกรรมไทยโบราณ สีที่ช่างนำมาใช้ในงานจิตรกรรมแต่เดิมนั้นมีน้อยมาก มักใช้สีเดียวเป็นหลัก ที่เรียกว่า "*เอกรงค์*" โดยใช้สีขาว สีดำและสีแดงเท่านั้น ทำให้ดูแล้วเกิดความผสมกลมกลืนกันมาก ต่อมาสีที่ใช้ในภาพจิตรกรรมก็มีมากขึ้น มีการเขียนภาพ ที่เรียกว่า"*เบญจรงค์*" คือใช้สี ๕ สี ได้แก่ สีเหลือง เขียวหรือคราม แดงชาด ขาว และดำ การวาดภาพที่ใช้ หลายๆ

สี เรียกว่า "*พหุรงค์*" สีที่ใช้ล้วนได้มาจากธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่และมีที่กำเนิดต่าง ๆ กัน บางสีเป็น ธาตุจากดินบางสีได้จากสัตว์ จากกระดูก เขา งา เลือด บางสีได้จากพืชลักษณะของสีที่นำมาใช้มักจะทำเป็น ผงละเอียด ซึ่งเรียกว่า สี นำมาผสมกับวัสดุอื่นเพื่อให้ยึดเกาะผิวหน้าวัตถุได้ดี ได้แก่ กาวหรือ ยางไม้ ที่นิยมใช้คือ ยางของต้นมะขวิด และกาวกระถิน ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยอีกอย่างหนึ่งคือ การปิด ทองคำเปลวในบางส่วนของภาพที่มีความสำคัญ เช่น เป็นเครื่องทรงหรือเป็นผิวกายของของบุคคลสำคัญในเรื่อง เป็นส่วนประกอบของปราสาทราชวัง หรือสถาปัตยกรรมที่สำคัญ สีจึงส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกต่อผู้รับรู้

งานจิตรกรรมพุทธศิลป์ล้านนาได้เกี่ยวข้องกับการแสดงออกทางอารมณ์ของช่างโบราณโดยตรงทั่ว ๆ กัน ก็คือสภาวการณ์อารมณ์ต่าง ๆ ของศิลปิน ที่เกิดขึ้นในขณะที่ผู้สร้างงานแต่ละคนที่กำลังรังสรรค์ผลงานออกมาโดยไม่รู้ตัวนั่นเอง อารมณ์ มักเป็นส่วนประกอบอันหนึ่งในกระบวนการทำงานทางศิลปะที่นับว่าสำคัญและเป็นของคู่กันกับศิลปะ ดังเช่นคำกล่าวที่ว่า " *ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์* " ซึ่งในที่นี้ อาจจะมีความหมายเป็น ๒ นัยก็ได้คือ การใช้ผลงานทางศิลปะเป็นสื่อแสดงความหมายแทนความรู้สึกความประทับใจบางอย่างของตัวผู้สร้างงานหรือศิลปินให้ปรากฏออกมาเป็นรูปร่าง-รูปทรงในลักษณะถ่ายโยง ความรู้สึกนึกคิดที่เป็นนามธรรมในจิตใจให้ออกมาเป็นรูปร่างรูปทรง ทางรูปธรรมที่สามารถรับรู้และมองเห็นได้ในการถ่ายโยงส่วนนี้เป็นเรื่องส่วนตัวของผู้สร้างงานที่ต้องการแสดงออกมา ให้เห็นเป็นรูปธรรม ส่วนอีกนัยหนึ่งนั้นเป็นผลจากการที่มีผลงาน สำเร็จออกมา แล้วผลงานนี้ก็ยังปลุกเร้า ได้แสดงอารมณ์ออกมาสู่ผู้รับชม ได้อีกซึ่งผู้ดูอาจจะได้รับสุนทรียะรส หรือปรากฏเห็นความงามเช่นเดียวกับผู้สร้างงานก็เป็นได้

ดังนั้น "*อารมณ์ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ก็คืออารมณ์ที่ศิลปินกำลังบรรจงสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปร่างในงานศิลปะขึ้นมา*" และมิใช่ว่าเป็นอารมณ์ที่ศิลปินรู้สึกว่าได้ผ่อนคลายหรือความโล่งใจที่ได้ทำงานให้สำเร็จออกมา อารมณ์ในแง่ของศิลปะจึงเป็นอารมณ์ที่ผสมผสานจากสัญชาตญาณตามธรรมชาติของความเป็นมนุษย์ที่เกิดมีขึ้นในยามปกติวิสัยของชีวิตประจำวันประกอบกับเรื่องราวความเชื่อ จินตนาการต่าง ๆ ที่ศิลปินสนใจ

๑.๒ วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อสืบค้นอารมณ์ ความรู้สึก เทคนิค กระบวนการ คุณค่าทางความงาม เส้นและสีของภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๑.๒.๒ เพื่อศึกษาองค์ความรู้เส้นและสีภูมิปัญญาความเข้าใจในการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๑.๒.๓ เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้เส้นและสีที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจากภูมิปัญญาช่างศิลปกรรมล้านนาโบราณสู่การสร้างสรรค์ เผยแพร่ ให้ความรู้ความเข้าใจ ในการพัฒนานิสิต และการพัฒนาการ

จัดการเรียนการสอนที่ได้มาตรฐาน ขยายโอกาสทางด้านต่าง ๆ เป็นการบูรณาการศาสตร์และศิลป์ทางด้านพุทธศิลปกรรม

๑.๓ ขอบเขตของการวิจัย

๑.๓.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

มุ่งเน้นศึกษาอารมณ์ ความรู้สึก เทคนิควิธีการของเส้นและสีที่เกิดจากงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพุทธศิลป์สมัยโบราณจนถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญา นำเนื้อหาข้อมูลที่มีคุณค่าทางพุทธศิลปกรรมเรื่องเส้นและสี พร้อมทั้งนำองค์ความรู้โบราณมาเป็นความรู้ต่อยอดให้กับแนวทางสร้างสรรค์ และอนุรักษ์ไปพร้อม ๆ กัน

๑.๓.๒ ขอบเขตด้านพื้นที่

ขอบเขตด้านพื้นที่ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ได้แก่กลุ่มจังหวัดล้านนา ๓ จังหวัด ได้แก่

๑.๓.๓.๑ **จังหวัดเชียงใหม่** ได้แก่ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร และวัดบวกครกหลวง

๑.๓.๓.๒ **จังหวัดลำปาง** ได้แก่วัดพระธาตุลำปางหลวง และวัดนาแส่ง

๑.๓.๓.๓ **จังหวัดน่าน** ได้แก่วัดภูมินทร์ และวัดหนองบัว

๑.๔ กรอบแนวคิดในการวิจัย

เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม	↔	ศึกษาอารมณ์ ความรู้สึก เทคนิควิธีการและของเส้นและสีที่เกิดจากงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพุทธศิลป์สมัยโบราณจนถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญา	↔	การสร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลปกรรมไทยร่วมสมัยจากองค์ความรู้จากผลงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพุทธศิลป์สมัยโบราณ

๑.๕ ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑.๕.๑ เพื่อทราบถึงอารมณ์ ความรู้สึก เทคนิค กระบวนการ และองค์ความรู้ของช่างโบราณในศาสตร์โบราณ ที่เป็นราก เหง้าของศิลปวัฒนธรรมพื้นถิ่น เพื่อเป็นรากฐานในการสืบทอดและพัฒนาองค์ความรู้ในการศึกษาต่อ ๆ ไป

๑.๕.๒ เพื่อทราบถึงอารมณ์ ความรู้สึก เทคนิคกระบวนการของเส้นและสี ภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมและถ่ายทอดความรู้สู่การสร้างสรรค์

๑.๕.๓ เพื่อถ่ายทอดความรู้ และเป็นแนวทางเชื่อมโยงเครือข่ายด้านศิลปวัฒนธรรมต่อสังคมในสถาบันการศึกษาทั้งภาครัฐและเอกชนรวมทั้งสถาบันศาสนา

บทที่ ๒

การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาการทบทวนวรรณกรรม แนวคิด ทฤษฎีต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมากำหนดเป็นแนวคิดการวิจัยได้แก่ ๑) แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในอินเดีย ๒) แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในประเทศไทย ๓) แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมล้านนา ๔) แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเส้นและสีในงานจิตรกรรมล้านนา

๒.๑ แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในอินเดีย

๒.๑.๑ ศิลปะพระพุทธรูปในอินเดีย (Buddha Images In India)

พระพุทธศาสนาถือกำเนิดขึ้นในดินแดนตอนบนของชมพูทวีป และในช่วงสมัยพุทธกาล การเผยแพร่ศาสนาพุทธจะยึดแคว้นมคธกับบริเวณดินแดนใกล้เคียงเป็นสำคัญ จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดการสร้างพระพุทธรูปองค์แรกขึ้นในโลกที่บริเวณทางด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือตอนบนเมื่อประมาณ ๒๐๗๔ ปีล่วงมาแล้ว ดังรายละเอียดที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น และทำให้วัฒนธรรมในการสร้างพระพุทธรูปได้ถูกเผยแพร่ออกไปทั่วอินเดียและประเทศต่างๆ ในทวีปเอเชียในระยะต่อๆ มา

ส่วนศิลปะพระพุทธรูปในอินเดียได้ถูกแบ่งออกเป็น ๒ กลุ่มสกุลช่างใหญ่สำคัญคือ กลุ่มสกุลช่างทางเหนือกับสกุลช่างทางใต้ โดยเอาเส้นรุ้งที่ ๒๐ องศาเหนือเป็นเกณฑ์ในการแบ่งพื้นที่ที่สอดคล้องกับแนวของแม่น้ำโคทาวารีที่เกือบตัดแผ่นดินแห่งนี้ออกเป็นสองส่วน สำหรับสกุลช่างทางเหนือนั้นจะมีจำนวนและบทบาทค่อนข้างจะมากกว่าทางทิศใต้ เพราะเหตุว่าศาสนาพุทธถูกเผยแผ่ขยายเข้าไปในพื้นที่ทางใต้ไม่ทั่วถึงนัก ส่วนศิลปะสกุลช่างทางเหนือและทางใต้ที่สำคัญจะประกอบด้วย

ศิลปะทางเหนือ

- ศิลปะเมาริยะ และศิลปะอื่นๆ ก่อนมีการสร้างพระพุทธรูป
- ศิลปะคันธารราฐ และศิลปะสมัยหลังคันธารราฐ
- ศิลปะมถุรา
- ศิลปะคุปตะ และศิลปะหลังคุปตะ
- ศิลปะปาละ-เสนะ

ศิลปะทางใต้

ศิลปะอันธร

ศิลปะอมราวดี

ศิลปะปัลลวะ

ศิลปะจาลุกยะ

ศิลปะโจฬะ

ศิลปะพระพุทธรูปในอินเดียแบบกลุ่มสกุลช่างทางเหนือ

- ศิลปะเมาริยะ และศิลปะอื่นๆ ก่อนมีการสร้างพระพุทธรูป (ประมาณ ๒๕๐ปี ถึงประมาณ ๗๔ ปี ก่อนคริสต์ศักราช)

ศิลปะแบบเมาริยะและศิลปะอื่นๆ สมัยก่อนจะมีการสร้างพระพุทธรูปโดยกษัตริย์ชาวอินเดียเชื้อสายกรีก เริ่มตั้งแต่ประมาณ ๒๕๐-๗๔ ปีก่อนคริสต์กาล สมัยนี้ศาสนาพุทธเจริญรุ่งเรืองสูงสุดในอินเดียภายใต้องค์อัครอุปถัมภกของพระเจ้าอโศกมหาราช พระองค์นอกจากจะทรงประกาศและเผยแพร่พระพุทธศาสนาในอินเดียแล้ว ยังทรงส่งสมณฑูตเดินทางไปยังดินอื่นๆ ในประเทศใกล้เคียง พระโสณะเถระและพระอุตตระเถระเป็นหัวหน้าคณะสมณฑูตที่ถูกส่งมาเผยแพร่ศาสนาพุทธในดินแดนทิศตะวันออกเฉียงใต้ของทวีปเอเชีย ที่เราเรียกกันว่าดินแดนสุวรรณภูมิหรือแหลมอินโดจีน การสร้างปฏิมากรรมทางศาสนาพุทธในสมัยนี้ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑ จะเป็นการแสดงพุทธศิลป์ในภาพของสัญลักษณ์ต่างๆ แทนดังที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

- ศิลปะคันธารราฐ และศิลปะสมัยหลังคันธารราฐ (ประมาณ ๗๔ ปี ก่อนคริสต์ศักราช ถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๓ และ ๓-๔)

เป็นศิลปะสกุลช่างกลุ่มแรกที่คิดสร้างพระพุทธรูปไว้เคารพสักการะแทนองค์สัมมาสัมพุทธเจ้า อายุของพระพุทธรูปเท่าที่ค้นพบน่าจะเริ่มที่ประมาณ ๗๔ ปีก่อนคริสต์ศักราช ถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๓ และ ๓-๔ ซึ่งอันที่จริงสมัยพระเจ้ามิลินทนั้นน่าจะเกือบร่วมสมัยกับพระเจ้ากนิษกะ (ที่ ๑) แห่งราชวงศ์กุษาณะ เพราะอาณาจักรบัคเตรียรวมทั้งแคว้นคันธารราฐในระยะนั้นก็จะถูกพิชิตโดยพระองค์ แต่เนื่องจากความสามารถทางด้านปฏิมาณวิทยาที่แข็งแกร่งของวัฒนธรรมการสร้างพระพุทธรูปที่สืบเนื่องต่อมาจากปฏิมากรรมเดิมของชาวกรีกที่เรียกว่า “เฮเลนนิค” ที่มีมานานแล้ว ทำให้ศิลปะแบบคันธารราฐจึงยั่งยืนยงสืบต่อจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๓ และยังมีการสร้างต่อๆ มาจนถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๔ หลังจากการล่มสลายของอาณาจักรบัคเตรียนานมาแล้วถึงเกือบร้อยปีก็ตาม และศิลปะแบบ คันธารราฐก็เป็นแม่แบบส่งต่อให้กับราชวงศ์กุษาณะหรือศิลปะมถุรา อันเป็นชนชาติเชื้อสายมองโกลผสมชาวเติร์ก (แขกขาว) ที่แต่เดิมจะไม่คุ้นเคยและไม่มีวัฒนธรรมการสร้างรูปเคารพมาก่อนแต่อย่างใด

ส่วนการสร้างพระพุทธรูปศิลปะคันธารราฐเกิดขึ้นภายหลังจากการล่มสลายของอาณาจักรศุงคะที่มีอำนาจเหนือราชวงศ์เมาริยะ โดยกษัตริย์เชื้อสายกรีกผู้ครองนครสาคละ แคว้นคันธารราฐใน

อาณาจักรบัคเตรีย ซึ่งเป็นอาณาจักรที่ร่วมสมัยกันอยู่บริเวณทางตอนบนด้านทิศตะวันตกเฉียงเหนือของชมพูทวีปขณะนั้น แต่หากมีการวิเคราะห์ศิลปะของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธฝ่ายมหายาน ศิลปะแบบคันธารราฐนี้หากมีการศึกษาให้ลึกซึ้งจะเห็นความคงอยู่ต่อเนื่องร่วมสมัยกับราชวงศ์กุษาณะตลอดระยะเวลากับศิลปะมถุราที่ควบคู่กันไปถึง ๔๐๐ ปี จนทำให้นักประวัติศาสตร์ศิลปะแยกแยะออกจากกันค่อนข้างลำบาก เพราะเนื่องจากการร่วมสมัยกันด้วยเวลาอันยาวนานบางครั้งก็ทำให้เกิดความสับสนต่อการกำหนดอายุของศิลปะทั้งสอง และเหตุที่ราชวงศ์กุษาณะไม่สามารถกลืนศิลปะคันธารราฐได้ เพราะเนื่องจากปฏิมาณวิทยาของชาวกรีกมีฝีมือเหนือกว่ามาก และศิลปะมถุราก็ได้อาศัยศิลปะและปฏิมาณชาวกรีกเป็นต้นแบบในการสร้างพระพุทธรูปศิลปะแบบ คันธารราฐ-มถุรา ที่เป็นของตนเองในระยะต้น

ส่วนเอกลักษณ์สำคัญของศิลปะแบบคันธารราฐช่วงแรกจะมีลักษณะการแสดงออกตามอุดมคติแบบเทพเจ้าของกรีก หรือมนุษย์กรักที่มีทั้งความงามตามรูปแบบธรรมชาติและเหนือธรรมชาติ โดยเทพเจ้ากรีกจะมีสัดส่วนร่างกายเหมือนมนุษย์ แต่ก็ความงามสมบูรณ์ที่หาไม่พบในตัวมนุษย์ ทำให้พุทธรูปศิลปะคันธารราฐที่ค้นพบในช่วงต้นจะมีรูปวงพักตร์ (ใบหน้า) คล้ายกับ “เทพอพอลโล” ของชาวกรีก ทรงมีมุ่นพระเมาลี (มวยผม) หยักศกเป็นวงคล้ายชาวกรีก และแบบผมที่ถักเป็นปมตามค่านิยมของชาวกรีกสมัยนั้น ซึ่งลักษณะรูปแบบการม้วนของพระเกศาและแบบถักผมนี้ได้พัฒนารูปแบบกลายมาเป็นแบบรูปทรงก้นหอยและได้ใช้สืบต่อมาจวนจนถึงทุกวันนี้ พระพุทธสมัยนี้บางองค์จะมีทั้งแบบมีพระมัสสุ (หนวด) และแบบไม่มีพระมัสสุ แต่หากเป็นประติมากรรมของพระโพธิสัตว์สิทธัตถะจะมีพระมัสสุเสมอ พระวรกาย (รูปร่าง) จะผึ่งผายเน้นการเห็นกล้ามเนื้อชัดเจนแบบศิลปะกรีก ครองจีวรแบบห่มคลุมริ้วหนาคล้ายธรรมชาติแบบชาวกรีก มีประภามณฑลรูปทรงกลมอยู่ด้านหลังคล้ายกับเทพเจ้ากรีก ส่วนใหญ่แกะสลักจากเสาหินสีเทาเขียว (SCHEST STONE) แบบนูนสูง ซึ่งศิลปะในช่วงต้นจะมีลักษณะบางและมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) แบบชาวกรีก แล้วค่อยๆ เปลี่ยนเป็นแบบคล้ายชาวอินเดียในสมัยต่อๆ มาตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อมที่เกิดจากทางด้านการเมือง ซึ่งต่อมาในระยะหลังศิลปะแบบนี้ก็สามารถพัฒนาจนสร้างปฏิมากรรมแบบลอยตัวได้ ส่วนในช่วงศิลปะแบบสมัยหลังคันธารราฐ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๓-๔) นอกจากการสร้างพระพุทธรูปแบบลอยตัว ยังมีการสร้างปฏิมากรรมเหล่านี้ด้วยดินเผาอีกด้วย พระพุทธรูปสมัยหลังนี้จะมีวงพระพักตร์ (ใบหน้า) กลมขึ้น ซึ่งเป็นการผสมผสานระหว่างใบหน้าของเทพเจ้ากรีกกับชนเผ่าง้วยจีและชาวอินเดีย แต่ลักษณะอื่นๆ ส่วนใหญ่ก็ยังคงละม้ายคล้ายกับแบบช่วงต้น ศิลปะแบบคันธารราฐนี้นอกจากจะส่งอิทธิพลให้แก่ศิลปะมถุราที่อยู่ใกล้เคียงแล้ว ยังส่งรูปแบบของศิลปะให้แก่ศิลปะอมราวดีและศิลปะแบบอนุราชปุระตอนต้นของศรีลังการวมทั้งศิลปะของจีนที่อยู่ห่างไกลออกไปด้วย

- ศิลปะมถุรา (ประมาณก่อนคริสต์ศักราช ๔๓ ปี ถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๔)

เป็นศิลปะที่เกิดอยู่ในภาคตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดียและเป็นศิลปะที่น่าสนใจมากแบบหนึ่งที่อยู่ในช่วงต้นๆ ของการสร้างพระพุทธรูปและอยู่ร่วมสมัยกับศิลปะคันธารราฐ ถึงแม้ศิลปะมถุราจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบคันธารราฐที่อยู่ใกล้เคียงแต่เนื่องจากตำแหน่งที่ตั้งของเมืองมถุราที่ใกล้กับแคว้นโบราณต่างๆ ของชาวอินเดียแล้ว ยังมีเวลามากพอที่จะพัฒนารูปแบบให้ออกเป็นศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์แบบอินเดียมากกว่าศิลปะสายสกุลช่างอื่นๆ ที่ร่วมสมัยเดียวกัน อย่างเช่น ศิลปะคันธารราฐที่ตั้งอยู่ในพื้นที่ติดกับชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้อย่างชาวอิรัก อิหร่าน ทำให้ศิลปะคันธารราฐจึงยังคงอนุรักษ์รูปแบบของเดิมไว้มาก ถึงแม้ศิลปะ ทั้งสองจะมีช่วงของศิลปะยาวพอๆ กันก็ตาม พระพุทธรูปแบบศิลปะของมถุราจะครองจีวรแบบห่มคลุมแต่ดูแนบเนื้อกว่าจนรู้สึกว่าเป็นจีวรที่บางกว่าแบบ คันธารราฐ ลักษณะของริ้วจีวรจะจัดเป็นแถบใหญ่คล้ายชาวอินเดีย ด้านหลังพระเศียร (ศีรษะ) จะยังคงเก็บรักษารูปแบบที่มีประภามณฑลรูปทรงกลมแบบศิลปะคันธารราฐอยู่แต่มีลวดลายประกอบแบบอินเดีย มีรูปพระเศียร (ศีรษะ) ค่อนข้างกลม พระเนตรเบิกกว้างกลมโต เป็นศิลปะที่สามารถสลัดหลุดจากอิทธิพลของศิลปะคันธารราฐเดิมออกไปได้มากพอสมควรในช่วงปลาย จนสามารถทำให้เกิดรูปแบบ ศิลปะอินเดียเป็นของตนเองทั้งๆ ที่ราชวงศ์กุษาณะจะไม่ใช่ชาวอินเดียแท้ก็ตาม ศิลปะมถุรามีจุดที่น่าสังเกตได้ดังนี้คือ ทรงมีรูปพระเมาลี (มวยผม) ที่ขมวดแบบชาวอินเดียและมีขนาดเล็กลง ไม่นิยมการใช้ริ้วพระเกศา (ผม) แบบศิลปะกรีก แต่ในระยะต่อมาจะใช้สลักเป็นรูปขมวดเกศา (เม็ดผม) ทรงจีวรทั้งแบบห่มเฉียงและแบบห่มคลุม และนิยมการนั่งแบบขัดสมาธิเพชรมีชายผ้าทิพย์คลี่อยู่ตรงกลาง รูปพระวรกาย (รูปร่าง) ค่อนข้างจะล่ำสันพร้อมๆ กับการแสดงออกถึงความมีอำนาจบารมี และมีรูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) แบบชาวอินเดียอย่างแท้จริง พระพุทธรูปแบบทรงประทับยืนคาดว่าจะนิยมสร้างในช่วงหลัง จะเป็นพระพุทธรูปทรงประทับยืนแสดงท่าตริภังค์ (ยืนเอี้ยวตัวเล็กน้อย) จะมีขอบจีวรด้านบนทั้งแบบห่มเฉียงหรือแบบห่มคลุมค่อนข้างจะเป็นแบบดูคล้ายยกขอบหน้าให้เห็นอย่างชัดเจน โดยเฉพาะขอบจีวรด้านในรูปตัวยู (คาดว่าเป็นรูปแบบที่ส่งให้กับศิลปะทวาราวดีมากกว่าศิลปะแบบคุปตะที่เคยตั้งข้อสังเกตไว้เดิม) พระพุทธรูปศิลปะแบบมถุราแบบประทับยืนจะมีสายรัดประคต (เครื่องคาด) เส้นเล็กๆ ผูกทิ้งชายไว้บนด้านต้นขาซ้าย เป็นศิลปะที่นิยมทั้งประทับนั่งและประทับยืนบนฐานเขียงสี่เหลี่ยมแบบฐานปัทม์ โดยมีสิงห์นั่งอยู่ในฐานตรงหัวมุมฐานและตรงส่วนกลางของฐานพระพุทธรูปสกุลช่างมถุรานี้ บางครั้งจะพบองค์แบบองค์พระพุทธรูปแบบโดดๆ เพียงองค์เดียว แต่ก็มีอีกจำนวนไม่น้อยที่ยังนิยมสร้างแบบมีรูปเทวดาหรือพระโพธิสัตว์อยู่ด้านหลังทั้งสองข้าง (เหตุเพราะปลายยุคสมัยนี้เริ่มนิยมบูชาลัทธิอมิตภะที่มีพระโพธิสัตว์เป็นบริวาร เพราะฉะนั้นปฏิมากรรมทางศาสนาพุทธของราชวงศ์นี้ จึงถูกสร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธของฝ่ายมหายานอย่างแท้จริง) ดังภาพที่ลงประกอบให้เห็นถึงความแตกต่างของศิลปะทั้งสองในช่วงหลัง

- ศิลปะคุปตะและศิลปะสมัยหลังคุปตะ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๔-๖ และ ๖-๗)

เป็นที่น่าประหลาดใจที่ศิลปะสกุลช่างแบบคุปตะจะมีความสวยงามลึกซึ้ง และยังจัดอยู่เป็นยอดศิลปะที่สร้างตามอุดมคติแบบชาวอินเดียที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนอย่างสมบูรณ์ในทุกๆ ด้านอย่างแท้จริง ทั้งๆ ที่ตามเหตุการณ์ในหน้าประวัติศาสตร์ของราชวงศ์คุปตะที่มีอายุอยู่ระหว่างปี ค.ศ. ๓๕๗-๕๐๗ หรือกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๔-๖ ราชวงศ์นี้มีอำนาจอยู่ทางตอนเหนือของอินเดียอย่างกว้างใหญ่ไพศาล สมัยนี้ได้เกิดมีข้อขัดแย้งระหว่างลัทธิชาตินิยมกับสากลนิยมขึ้น และศาสนาพุทธในขณะนั้นได้จัดอยู่ในลัทธิสากล (เพราะราชวงศ์มิลินทกับราชวงศ์กุษาณะล้วนแต่เป็นอินเดียเชื้อสายที่มาจากชาวต่างชาติทั้งสิ้น) จึงถูกบีบคั้นอย่างหนักจนทำให้ดูเหมือนเสื่อมถอยและถูกลดความสำคัญไปกว่าศาสนาพราหมณ์ แต่จากความขัดแย้งอันรุนแรงนี้เอง ได้กลายเป็นแรงผลักดันในปฏิมากรผู้สร้างพระพุทธรูปให้พยายามสร้างรูปแบบพระพุทธรูปให้มีความเป็นอินเดียนิยมมากยิ่งขึ้น ศิลปะสมัยนี้จะคล้ายศิลปะของศาสนาเชนของอินเดียแท้ จะมีความเรียบง่ายและดูเป็นธรรมชาติมากยิ่งขึ้นจนถูกนับเป็นช่วงแห่งสกุลช่างที่มีฝีมือเป็นเลิศกว่าศิลปะใดๆ ที่มีอยู่ในประเทศอินเดียจนถึงปัจจุบัน และจากความงามที่ช่างสกุลนี้สามารถรังสรรค์ขึ้นมาได้อย่างลงตัว ทำให้ศิลปะคุปตะสามารถส่งอิทธิพลทางศิลปะให้กับสกุลช่างอื่น ทั้งในอินเดียและประเทศใกล้เคียงได้ยาวนานถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๗ ซึ่งช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๗ นี้เราเรียกศิลปะช่วงนี้ว่าศิลปะแบบหลังคุปตะ ศิลปะแบบคุปตะและศิลปะแบบหลังคุปตะนี้ จะมีจุดเด่นสำคัญคือเป็นพระพุทธรูปที่มีสัดส่วนที่งดงามและสรีระของทั้งองค์พระพุทธรูปที่แสดงอาการเคลื่อนไหวได้อย่างนิ่มนวล จะปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนด้วยลักษณะการสลักรูปจีวรที่บางเบาแนบเนื้อผ้าคล้ายกับผ้าเปียกน้ำ และไม่ทำลายรูปทรงของการแสดงอาการเคลื่อนไหวของพระพุทธรูปให้ด้อยลงไปแต่อย่างไร พระพุทธรูปศิลปะแบบคุปตะเป็นพระพุทธรูปที่ได้รับการพัฒนาจนมีเอกลักษณ์เป็นของอินเดีย และเป็นสกุลช่างที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองที่โดดเด่นอย่างแท้จริง เพราะตั้งแต่พระเมาลี (มวนผม) ลงมา ตลอดจนรูปแบบเม็ดพระศก (เม็ดผม) บนพระเศียร (ศีรษะ) ก็สามารถประดิษฐ์เป็นรูปก้นหอยได้อย่างงดงามเข้ากับรูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) ที่ดูอ่อนโยนได้อย่างไม่มีที่ติหรือทำให้มองดูแล้วไม่ขัดกัน และรูปศิลปะคุปตะนี้ได้ส่งอิทธิพลให้กับพระพุทธรูปไทยเป็นอย่างมากในเวลาต่อมา ส่วนพระพุทธรูปแบบคุปตะตอนต้นโดยเฉพาะที่สลักจากศิลา จะยังคงรักษารูปแบบประภามณฑลขนาดใหญ่ไว้ข้างหลังพระเศียรเช่นเดิม แต่จะมีลวดลายงดงามมากบรรจุอยู่ข้างใน ชอบแสดงปางประทานพรหากทรงประทับยืน และมักจะยืนเอี้ยวตัวเล็กน้อย หรือจะแสดงปางปฐมเทศนาหากเป็นแบบทรงประทับนั่ง เป็นพระพุทธรูปที่มองดูแล้วรู้สึกสบายตา คือมีความผึ่งผาย พระอังสา (บ่า) ใหญ่พอดี บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก แต่ก็ไม่เล็กมากแบบศิลปะโจฬะหรือแบบศิลปะสุโขทัยของไทย เส้นรอบรูปของทั้งองค์พระพุทธรูปจะรู้สึกมีความอ่อนไหวเลื่อนไหลไปตามอารมณ์ของผู้พบเห็นได้ในทุกสภาวะของจิตใจ จะทำชายขอบจีวรด้านล่างสุดคล้ายมีสองชั้นคือ ชั้นบนเป็นรูปโค้งอยู่หน้าพระชงฆ์ (หน้าแข้ง) และชั้นล่างที่อยู่ด้านหลังจะเป็นปีกจีวรเดินเส้นชายปีกจีวรเป็นเส้นตรงทิ้งน้ำหนักลงด้านล่างและมีริ้วจีวรทั้งสองข้างเล็กน้อย ปฏิมากรรมศิลา

ในช่วงสมัยแบบคุปตะนี้จะนิยมสลักเป็นแบบภาพนูนสูงมากกว่าแบบลอยตัว แสดงให้เห็นว่าในสมัยช่วงสมัยของศิลปะแบบคุปตะนี้ช่างสามารถพัฒนาฝีมือการหล่อปฏิมากรรมแบบสำริดได้แล้วเป็นอย่างดี ทั้งๆ ที่ได้หลักพื้นฐานทางศิลปะบางส่วนจากศิลปะของศาสนาเชน

- ศิลปะปาละ-เสนะ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๑๓)

ศิลปะสกุลช่างทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของอินเดียนี้ นับว่าเป็นศิลปะที่มีอิทธิพลอย่างสูงต่อรูปแบบของศิลปะในประเทศต่างๆ ในแหลมอินโดจีน รวมทั้งศิลปะพระพุทธรูปในประเทศไทย ศิลปะสกุลช่างนี้สามารถแบ่งออกเป็น 2 ช่วงใหญ่ๆ ได้ดังนี้

ช่วงแรกเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงภายใต้การปกครองของราชวงศ์ปาละในแคว้นเบงกอล (Bengal) ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๑๒ แต่ต่อมาในระยะหลังอาณาจักรแห่งนี้ได้เปลี่ยนมือไปอยู่ภายใต้การปกครองของราชวงศ์เสนะในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ ซึ่งหากจะพูดไปแล้วศิลปะแบบปาละและแบบเสนะแทบจะแยกกันไม่ออก เพราะเป็นศิลปินที่มีสกุลช่างต่อเนื่องที่อยู่ในอาณาจักรเดียวกันมาตลอด

อุดมคติในการสร้างพระพุทธรูปของสกุลช่างนี้จะมองดูคล้ายกับศิลปะแบบคุปตะมาก ซึ่งเป็นการพัฒนารูปแบบของศิลปะอย่างต่อเนื่องโดยตรง มีการแก้ไขเพิ่มเติมในลักษณะการตกแต่งด้วยตัวองค์ปฏิมากรรมให้เน้นความคมชัดทุกส่วนมากยิ่งขึ้น รวมทั้งลักษณะการตกแต่งตัวองค์ปฏิมากรรมให้เน้นความคมชัดทุกส่วนมากยิ่งขึ้น รวมทั้งลักษณะประดิดประดอยองค์ประกอบฐานที่ใช้รองรับพระพุทธรูป โดยเฉพาะพระพุทธรูปแบบประทับนั่ง จะมีความอลังการทั้งส่วนองค์ฐานและส่วนซุ้มเรือนแก้วด้านหลัง จนดูมากเกินความจำเป็นและไปแข่งกับองค์พระพุทธรูปที่เป็นองค์พระพุทธรูปที่เป็นองค์ปฏิมากรรมหลัก พระพุทธรูปสมัยนี้คงเป็นการเก็บรักษาเอกลักษณ์ส่วนอุณาโลม (ขนระหว่างคิ้ว) ที่เป็นจุดทรงกลมเล็กๆ เอาไว้เช่นเดียวกับศิลปะแบบคันธารราฐ และจะมีการสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องรวมทั้งพระโพธิสัตว์โดยเฉพาะพระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวรรูปแบบต่างๆ มากมาย การสังเกตลักษณะศิลปะของพระพุทธรูปสกุลช่างปาละ-เสนะ (หากไม่มีองค์ฐาน) จะต้องสังเกตจากส่วนของรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) เป็นสำคัญ คือศิลปะแบบปาละ-เสนะ จะดูมีวงพระพักตร์ (ใบหน้า) เสี้ยมยาวกว่าศิลปะแบบคุปตะที่ออกเป็นรูปไข่ซึ่งกลมมนกว่า ศิลปะแบบปาละจะเดินเส้นเน้นส่วนต่างๆ บนใบหน้าให้ดูนูนและคมชัด โดยเฉพาะส่วนขอบพระขนง (ขอบคิ้ว) จะมีเปลือกพระเนตรหนา (เปลือกตาหนา) และแสดงอาการภาวนาโดยเห็นลูกนัยน์ตาอย่างชัดเจน พระนาสิก (จมูก) จะโด่งยาว พระโอษฐ์ (ริมฝีปาก) จะดูคมชัดเป็นสองชั้น โดยเฉพาะริมฝีปากด้านล่างจะดูใหญ่กว่าด้านบนมาก พระพุทธรูปจะทรงจีวรแบบห่มคลุม และจะทรงจีวรแบบห่มเฉียงหากเป็นพระพุทธรูปแบบทรงประทับนั่ง และมักจะมีชายสังฆาฏิสั้นๆ พาดอยู่เหนือบ่าซึ่งส่งอิทธิพลให้กับศิลปะการสร้างพระพุทธรูปไทยทางเหนือมาก ที่เรียกว่าแบบ "สิงห์หนึ่ง" และยังนิยมมีลายเส้นสายรัดประคดด้านหน้าและหลัง ส่วนพระพุทธรูปที่สลักจากศิลาจะนิยมทรงจีวรแบบเรียบแนบเนื้อ พระพุทธรูปที่

หล่อจากโลหะสำริดจะนิยมจีวรที่มีริ้วจีวรแต่ไม่ถี่มากเหมือนศิลปะแบบอมราวดี นิยมแสดงปางประทานพรมากกว่าปางอื่นๆ เป็นศิลปะที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธรูปในอาณาจักรพุกามและทิเบตมากที่สุด รวมทั้งส่งอิทธิพลของศิลปะการสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องให้กับอาณาจักรศรีวิชัยโดยเฉพาะบริเวณเกาะสุมาตราและเกาะชวา ส่วนศิลปะเชียงแสนและศิลปะของพระพุทธรูปทางภาคเหนือตอนบนของสกุลช่างอื่นๆ ในประเทศไทยก็ได้รับอิทธิพลศิลปะนี้พร้อมๆ กับศิลปะของราชวงศ์ถังของจีนที่ผ่านเข้ามาทางเวียดนาม แต่ลักษณะการรับศิลปะของกุพามและเชียงแสนนั้นแตกต่างกับศิลปะแบบศรีวิชัย เพราะศิลปะทั้งสองรูปแบบนี้รับเอาเฉพาะพระพุทธรูปที่เป็นแบบทรงจีวรเรียบมากกว่าแบบทรงเครื่องตามนิกายที่ตนนับถือ และปฏิเสธพระโพธิสัตว์ที่ศิลปะแบบปาละและศรีวิชัยนิยมกัน ซึ่งลักษณะรูปแบบของศิลปะขององค์ปฏิมากรรมเหล่านี้ สามารถบ่งบอกถึงค่านิยมและสภาพของการนับถือศาสนาพุทธที่มีลัทธิของแต่ละพื้นที่แตกต่างกัน

ส่วนศิลปะสกุลช่างทางเหนืออื่นๆ ของอินเดียยังมีอีกมาก แต่ไม่เป็นที่นิยมและแพร่หลายเข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิน้อยมาก เช่น ศิลปะแคชเมียร์ รวมทั้งศิลปะสกุลย่อยอื่นๆ อีกจำนวนมาก

ศิลปะพระพุทธรูปในอินเดียแบบกลุ่มสกุลช่างทางใต้

ถ้าจะพูดถึงศิลปะทางด้านปฏิมากรรมเกี่ยวกับการสร้างพระพุทธรูปเพียงอย่างเดียว ศิลปะทางกลุ่มสกุลช่างทางใต้ของอินเดียมีบทบาทน้อยกว่ามาก หากมาเทียบกับสกุลช่างทางเหนือที่ส่งอิทธิพลทางศิลปะให้กับดินแดนในสุวรรณภูมิ หรือแหลมอินโดจีนโดยเฉพาะพระพุทธรูปไทย ที่เป็นเช่นนี้เนื่องจากในแคว้นทักษิณของชาวทมิฬ พระพุทธศาสนามิได้รุ่งเรืองอย่างเช่นอินเดียฝ่ายเหนือ ดังนั้นงานปฏิมากรรมเนื่องในพระพุทธศาสนาจึงมีน้อย ศิลปะที่มีชื่อเสียงก็คือศิลปะแบบอมราวดี และศิลปะแบบปัลลวะ ส่วนศิลปะที่เกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ที่มีชื่อเสียงมากคือศิลปะแบบโจฬะที่ส่งอิทธิพลมาให้กับศิลปะลังกาทางอ้อม และศิลปะลังกาก็ส่งต่อรูปแบบเฉพาะส่วนให้แก่ศิลปะสุโขทัยอีกต่อหนึ่ง ส่วนศิลปะที่เราคุ้นเคยในดินแดนทางใต้ของประเทศอินเดียได้แก่

- ศิลปะอันธร (ประมาณ ๒๕๐ ปีก่อนคริสต์กาล ถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ 1)

ศิลปะแบบอันธรเป็นศิลปะยุคต้นของอินเดีย ที่ดินแดนของอาณาจักรแห่งนี้ตั้งอยู่บริเวณทางด้านทิศตะวันตกเฉียงใต้ใกล้กับเมืองมถุรา เป็นศิลปะพื้นถิ่นที่ไม่มีศิลปะของชาติอื่นเจือปน ศิลปะส่วนใหญ่จะเป็นศิลปะที่เกี่ยวกับศาสนาพราหมณ์ แต่ในช่วงสมัยของพระเจ้าอโศกมหาราช ศิลปะแบบอันธรก็ได้ประดิษฐ์งานปฏิมากรรมทางศาสนาพุทธ ในรูปแบบของงานปฏิมากรรมแบบนูนต่ำเกี่ยวกับสัญลักษณ์ของศาสนาพุทธเช่นเดียวกับแคว้นอื่นๆ ถึงแม้ศิลปะแบบอันธรจะไม่มีการสร้างพระพุทธรูป แต่ในด้านศิลปะอื่นๆ ก็ได้ส่งอิทธิพลให้กับศิลปะแบบอมราวดีอันเป็นเมืองศูนย์กลางของตนที่อยู่ทางด้านตะวันออกในสมัยต่อมา

- ศิลปะอมราวดี (ประมาณกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑-๔)

ศิลปะแบบอมราวดีเป็นศิลปะทางศาสนาพุทธที่มีชื่อเสียงมากที่สุดของศิลปะกลุ่มสกุลช่างทางใต้ อมราวดีเป็นเมืองสำคัญของอาณาจักรอันธรและตั้งอยู่ทางบริเวณทิศตะวันออกเฉียงใต้ของอินเดีย เป็นศิลปะพื้นถิ่นผสมผสานกับศิลปะอันธร ศิลปะมถุราและศิลปะแบบคันธารราฐเข้าด้วยกัน เป็นศิลปะค่อนข้างจะเป็นของตัวเอง จะมีลักษณะรูปแบบของวงพระพักตร์ (ใบหน้า) ที่งดงาม มีพระหนุ (คาง) เป็นปมกลมมน โดยเฉพาะลักษณะรูปพระเศียร (ศีรษะ) ของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นมีเอกลักษณ์เป็นของตนเองคือจะไม่มีพระเกตุมาลา (ส่วนนูนเหนือศีรษะหรือมวยผม) หากมีก็จะต่ำมาก ครองจีวรแบบห่มเฉียงจัดให้เห็นริ้วจีวรอย่างเป็นระเบียบ และทอดยาวลงมาจรดขอบพระบาท นิยมทำแบบมีชายปีกจีวรเพียงด้านเดียวทางด้านซ้าย โดยพระหัตถ์ซ้ายจะจับจีวรไว้เหนือบ่า ส่วนพระหัตถ์ขวาจะยกมือสูงเกือบถึงไหล่คล้ายกับอาการของปางประทานพร ส่วนปางอื่นๆ มีน้อยมาก เช่น ปางประทานพรแบบยกมือจับชายจีวรต่ำกว่าพระอุระ (อก) หรือไม่ก็เป็นปางเสด็จกลับจากดาวดึงส์หรือปางแสดงธรรม ถ้าเป็นพระพุทธรูปแบบทรงประทับนั่ง จะแสดงปางปฐมเทศนามากกว่าปางอื่นๆ ศิลปะอมราวดีส่งอิทธิพลให้กับศิลปะอนุราชปุระในศรีลังกาเป็นอย่างมาก จนบางครั้งเกือบแยกกันไม่ออกหากไม่ได้นำพระพุทธรูปทั้งสองแบบนี้มาวิเคราะห์ เปรียบเทียบกันอย่างจริงจัง

แต่สิ่งที่พอจะสังเกตออกได้ค่อนข้างชัดเจนคือ รูปทรงของรูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) ที่แบบอนุราชปุระจะออกหวานกว่า ส่วนข้อสังเกตอีกแห่งหนึ่งคือชายขอบปีกจีวรของศิลปะแบบอนุราชปุระจะหนากว่ามาก จุดเด่นสำคัญของศิลปะแบบอมราวดีที่จะแตกต่างจากสกุลช่างของอินเดียทั่วไปคือ การนั่งขัดสมาธิราบแบบหลวมๆ (สกุลช่างอินเดียในยุคสมัยนี้จะนิยมสร้างพระพุทธรูปแบบทรงประทับนั่งขัดสมาธิเพชรทั้งหมด) ศิลปะแบบอมราวดีในช่วงต้นได้ส่งต่อมาถึงอาณาจักรกัมพูชาสมัยศิลปะแบบพนมดาลตอนต้น และยังมีการค้นพบพระพุทธรูปศิลปะแบบทวารวดีที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอมราวดีเป็นโลหะสำริดขนาดเล็กจำนวนมาก ที่จังหวัดมหาสารคาม ประเทศไทย ส่วนศิลปะพระพุทธรูปไทยได้รับจากการส่งต่อรูปแบบผ่านมายังศิลปะอนุราชปุระของศรีลังกาเข้าสู่อาณาจักรสุโขทัยและอาณาจักรล้านนา

- ศิลปะปัลลวะ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๕-๙)

ศิลปะของสกุลช่างปัลลวะ เป็นกลุ่มที่มีทักษะทางด้านปฏิมาณวิทยาด้านการหล่อโลหะสำริดมากที่สุด และเป็นศิลปะที่ส่งรูปแบบของศิลปะและวิทยาการหล่อสำริดให้กับกลุ่มอาณาจักต่างๆ ในแหลมอินโดจีนมากที่สุดศิลปะหนึ่ง โดยอิทธิพลของศิลปะกลุ่มนี้ได้ถูกแพร่เข้ามาทางทะเลที่ยาวไกลถึงอาณาจักรจัมปา ซึ่งต่างกับศิลปะแบบคุปตะที่แพร่หลายเข้ามาทางทะเลสั้นๆ จากอินเดีย โดยเข้ามาทางดินแดนทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของแหลมอินโดจีน จุดเด่นของศิลปะแบบปัลลวะที่เราคุ้นเคยและรู้จักกันมากที่สุด ทั้งพระพุทธรูปและพระโพธิสัตว์ คือทรงมีเส้นเกศา (เส้นผม) แบบที่ภาษาสามัญชนเรียกกันว่าแบบผมหวี เป็นสกุลช่างที่สร้างงานปฏิมากรรมทางศาสนาแบบอย่างของช่างปัลลวะอินเดีย ที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองโดยตรง หากมีการเปรียบเทียบศิลปะสกุลช่างปัลลวะกับสกุลช่าง

อื่นๆ ในสมัยใกล้เคียงกัน จะเห็นว่า ศิลปะสกุลช่างนี้ค่อนข้างเรียบง่ายและไม่รกรุงรังมากไปนัก การเคลื่อนไหวอยู่ในระดับพอดี โดยเฉพาะรูปเคารพแบบพระโพธิสัตว์หรือเทพต่างๆ ที่ต้องมีเครื่องทรงมากๆ เป็นศิลปะที่มีความพอดีที่ช่างชาวกัมพูชารับเอารูปแบบทางปรัชญาของศิลปะ แล้วนำไปประยุกต์ใช้ในศิลปะของตนเองจนกลายเป็นศิลปะแบบอมตะที่ถูกกล่าวขวัญไปทั่วโลก ส่วนที่พระพุทธรูปในประเทศไทยได้รับอิทธิพลมากที่สุดจากศิลปะปัลลวะคือ เทคนิคการหล่อพระพุทธรูปที่บางเฉียบคมชัดได้อย่างน่ามหัศจรรย์

- ศิลปะแบบจาลุกยะ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๐)

ศิลปะแบบจาลุกยะทางอินเดียใต้ เป็นศิลปะที่มีรูปแบบค่อนข้างจะแข็งตรงมองดูแล้วแข็งกระด้าง หากจะมีการนำไปเปรียบเทียบกับศิลปะของสกุลช่างทางใต้สกุลอื่นๆ เพราะศิลปะทางใต้โดยเฉพาะการสร้างรูปเคารพทางศาสนาพราหมณ์ของเทพเจ้าต่างๆ ที่ส่วนใหญ่จะอยู่ในลักษณะของอาการเคลื่อนไหวอย่างรุนแรง ศิลปะแบบจาลุกยะมีการสร้างพระพุทธรู) บ้างแต่จัดได้ว่ามีจำนวนน้อยมากและรูปแบบของศิลปะก็ไม่สู้ประทับใจมากนัก จึงไม่เป็นที่นิยมของช่างสกุลอื่นๆ ในสมัยต่อมา แท้ที่จริงแล้วศิลปะทางศาสนาพุทธแบบจาลุกยะได้รับอิทธิพล มาจากศิลปะแบบ คุปตะตอนหลัง แต่เนื่องจากสังคมชาวพุทธที่มีจำนวนจำกัด จึงทำให้พัฒนารูปแบบกลับสู่สภาพตกต่ำมากกว่าเจ้าของศิลปะเดิมที่ตนรับมามาก แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะการใช้รูปสิงห์ตรงมุมฐานของศิลปะแบบจาลุกยะช่างไทยได้นำมาประยุกต์ใช้ในการออกแบบเป็นฐานขาสิงห์ต่อมาถึงปัจจุบัน

- ศิลปะโจฬะ (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๑๓)

อาณาจักรโจฬะภายใต้การปกครองของพระเจ้าพารันตากะที่ ๑ (PARANTAKA ๑) โอรสของพระเจ้าอาทิยะ (ADITYA)พระองค์เป็นผู้ปราบและมีชัยเหนืออาณาจักรปัลลวะรวมทั้งยังขยายพระราชอาณาเขตลงมาทางใต้สุด และมีชัยเหนืออาณาจักรปัณฑยะ (PANDYA) และอาณาจักรอื่นๆ ทางตอนใต้หมด แล้วทรงรุกข้ามทะเลไปตีอนุราธปุระ (ANURADHAPURA) และโปโลนนารุวะ (POLONNARUVA) ของศรีลังกาได้ในที่สุด นอกจากนั้นในสมัยของพระราชาราชะมหาราช (ราวคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐-๑๑) อาณาจักรโจฬะยังได้ขยายอิทธิพลมายังเกาะต่างๆ แถบคาบสมุทรบริเวณทางตอนใต้ของ แหลมอินโดจีน และหากตำนานทางใต้ถูกต้อง อาณาจักรโจฬะได้ส่งกองทัพเรือเข้ามาตีดินแดนต่างๆ ตลอดตามชายฝั่งของแหลมอินโดนจีนจนถึงอาณาจักรจัมปา โดยเฉพาะได้มีการกล่าวถึงการเข้ายึดครองเมือง ศรีวิชัยและเมืองละโว้ (จังหวัดลพบุรี ประเทศไทยในปัจจุบัน) ในปี ค.ศ. ๙๐๔ จึงเป็นสิ่งที่ไม่น่าแปลกใจที่ศิลปะโจฬะเผยแพร่เข้ามาเป็นอย่างมากในศรีลังกา เกาะสุมาตรา เกาะชวา แหลมมาลายู รวมทั้งภาคใต้ตอนล่างของไทย และยังเป็นศิลปะที่มีความคล้ายศิลปะแบบศรีวิชัย (โจฬะ) ที่ร่วมสมัยกับแบบลพบุรี ศิลปะเขมร และศิลปะจามที่เกิดขึ้นในช่วงสมัยเดียวกัน

ศิลปะโจฬะจะมีอิทธิพลกับศิลปะต่างๆ ในดินแดนแหลมอินโดจีน ในลักษณะของรูปใบหน้าสรีระ และเครื่องทรง แต่โจฬะก็ไม่สามารถเปลี่ยนวัฒนธรรมการนับถือศาสนาในดินแดนนี้ได้ ศิลปะ

แบบโจฬะจึงเป็นศิลปะเพื่อศาสนาพราหมณ์อย่างแท้จริง ส่วนศิลปะเพื่อพุทธศาสนามีจำนวนค่อนข้างน้อยมาก แต่เป็นที่น่าแปลกว่า ถึงแม้ชาวทมิฬนาดูลจะปฏิเสธการนับถือศาสนาพุทธ แต่กลับยอมรับเอาศาสนา “เชน” (JAIN) ของพระมหาวีระ เข้าสู่สังคมของตน ดังปรากฏการพบปฏิมากรรมทางศาสนาเชนที่งดงามจำนวนไม่น้อยในดินแดนแห่งนี้ เพราะฉะนั้นงานสร้างสรรค์ของโจฬะจึงเป็นศิลปะสกุลช่างของชาวทมิฬโดยตรง จะปรากฏเห็นได้ชัดจากรูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) ที่เป็นรูปทรงกลมรีแบบรูปไข่ที่มีพระหนุ (คาง) แหลม และออกหวานมาก ซึ่งแตกต่างกับศิลปะสกุลช่างอื่นๆ ของอินเดีย มีรูปพระเนตร (ตา) ที่ค่อนข้างใหญ่ยาว พระนาสิก (จมูก) ค่อนข้างใหญ่และแหลม พระโอษฐ์ (ปาก) หนาและอิ่ม แสดงความเคร่งขรึมและบึกบึน จะเน้นส่วนรูปพระวรกายที่กำยำและแน่นกลม พระอุระ (อก) นูนเป็นพิเศษ (โดยเฉพาะของสตรี) พระโสณี (สะโพก) ใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก ช่างของชาวโจฬะจะพยายามสร้างแบบมีอาการเคลื่อนไหวที่ค่อนข้างรุนแรงเร้าอารมณ์เป็นการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นงานสร้างสรรค์อย่างมีอิสระที่ไม่มีอำนาจของศิลปะรูปแบบใดสามารถมาเหนี่ยวรั้งได้ เพราะฉะนั้นรูปแบบของวงพระพักตร์และรูปทรงของพระวรกายจึงแสดงออกตามเชื้อชาติอย่างเด่นชัด ศิลปะโจฬะไม่ได้ส่งอิทธิพลให้กับศิลปะพระพุทธรูปไทยโดยตรง (ระยะเวลานั้นรัฐไทยยังไม่มีรูปแบบที่เป็นรูปอาณาจักรชัดเจน) แต่ก็ส่งผ่านเข้ามาทางศิลปะอื่นๆ ในดินแดนสุวรรณภูมิ รวมทั้งศิลปะของศรีลังกาสมัย อนุราธปุระให้กับรัฐไทยภายหลัง จนกลายเป็นปัจจัยสำคัญในการใช้เป็นจุดกำเนิดการสร้างพระพุทธรูปปางลีลา (เดิน) ของศิลปะสุโขทัยและอาณาจักรอื่นๆ ใกล้เคียง

ประวัติการเข้ามาของศาสนาพุทธ และศิลปะการสร้างพระพุทธรูปในดินแดนสุวรรณภูมิ

ศาสนาพุทธเมื่อแรกเริ่มเข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ มีมานานมากแล้วตั้งแต่สมัยอาณาจักรจินหลินของชาวมอญ ที่พระราชพงศาวดารจีน “ฮั่นซู” ได้กล่าวถึง แต่ถ้าจะพิจารณาถึงคำจารึกของกัลยาณีสูตรของพม่ากับคำจารึกของพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งอินเดียควบคู่กับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ศาสนาพุทธน่าจะถูกเผยแผ่เข้าสู่ดินแดนในสุวรรณภูมิครั้งตั้งแต่สมัยพระเจ้าอโศกมหาราช เพราะหลังจากพระเจ้าอโศกมหาราชทรงหันมานับถือศาสนาพุทธแล้ว พระองค์เป็นเอกอัครอุปถัมภกที่ทรงเป็นธุระต่อการเผยแผ่และพัฒนาศาสนาอย่างจริงจัง ทรงโปรดฯ ให้มี การสังคยานาพระไตรปิฎกครั้งที่ ๓ ขึ้นเมื่อประมาณ ๒๑๕ ปีก่อนคริสต์ศักราชในคัมภีร์มหาวงศ์ซึ่งบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์และหารสืบราชวงศ์ของกษัตริย์ศรีลังกาได้ระบุไว้ว่า พระเจ้าอโศกมหาราชทรงให้พระโมคลีบุตรติสสเถระเลือกสรรพระอรหันต์จำนวนหนึ่งเป็นหัวหน้าคณะสมณฑูตจำนวนเก้าสาย เดินทางออกไปเผยแผ่พระพุทธศาสนายังนานาประเทศ เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้ศาสนาพุทธได้รับการเผยแผ่ออกนอกประเทศอินเดียเป็นครั้งแรก

ส่วนผู้นำคณะสมณฑูตที่เดินทางเข้าสู่สุสรรณภูมิคือ พระโสณะเถระกับพระอุตตระเถระ ซึ่งตามจารึกของคัมภีร์กัลยาณีสูตรได้กล่าวไว้ว่า คณะสมณฑูตที่ถูกส่งเข้ามาเผยแผ่พระพุทธศาสนาครั้งนี้ ได้ขึ้นฝั่งทางทิศตะวันตกของหมู่บ้านเอธีหม่า (AETTHEMA)ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ ที่ตั้งอยู่บริเวณเชิงเขาคี

รส (KEILASA) โดยหมู่บ้านแห่งนี้ตั้งอยู่ห่างจากเมืองสะเทิม (พม่าเรียกว่าเมืองทาทอน หรือ (THATON) ประมาณได้ ๓๐ ไมล์ หลังจากนั้นพระพุทธศาสนาก็ถูกฝังรากหยั่งลึกสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ เมื่อประมาณ ๒๕๐ ปีก่อนคริสต์กาล และศาสนาพุทธยิ่งถูกทำให้แข็งแกร่งมากยิ่งขึ้นเมื่อประมาณปี ค.ศ. ๔๐๓ โดยพระพุทธโฆษาจารย์ พระภิกษุชาวอินเดียที่แปลอรรถคาถาจากภาษาสิงหลเป็นภาษาบาลีแบบมคธรัฐที่ศรีลังกา หลักจากแปลเสร็จสมบูรณ์แล้วได้จาริกจากเมืองอนุราชปุระแห่งศรีลังกาผ่านมายังเมืองสะเทิม (THATON) แล้วจำวัดอยู่ที่เมืองสะเทิมอยู่ระยะเวลาหนึ่งและยังอนุญาตให้พระภิกษุแห่งเมืองสะเทิมคัดลอกคัมภีร์ชุดดังกล่าวนี้ไว้ใช้ศึกษา และด้วยความละเอียดลึกซึ้งของพระคัมภีร์ชุดนี้ทำให้การตีความหมายในหลักธรรมเดิมเกิดความเข้าใจและแตกฉานมากยิ่งขึ้น ทำให้ศาสนาพุทธกลายเป็นที่ยอมรับของเกือบทุกอาณาจักรในดินแดนสุวรรณภูมิอย่างรวดเร็ว

อย่างไรก็ตาม ตามบันทึกข้างต้นยังไม่สามารถหาข้อยุติได้ เพราะสมเด็จฯ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงแย้งในภายหลังว่าจุดเริ่มต้นของสุวรรณภูมิน่าจะอยู่ที่เมืองนครปฐมประเทศไทย เพราะนครปฐมเป็นจุดศูนย์กลางทางศาสนาพุทธในดินแดนสุวรรณภูมิ ซึ่งขัดแย้งกับตำราทางศาสนาวงศ์ที่แต่งโดยพระภิกษุชาวพม่านามว่า พระปัญญาสวามีเมื่อปี ค.ศ. ๑๘๖๒ ที่กล่าวย้ำถึงการเข้ามาเผยแผ่พระพุทธศาสนาครั้งนี้ ส่วนทฤษฎีที่น่าสนใจของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพคือ หลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับอายุของโบราณสถานโบราณวัตถุจำนวนมาก ที่มีการค้นพบในนครปฐมและมีอายุสอดคล้องกัลการเข้ามาเผยแผ่ศาสนาพุทธในสุวรรณภูมิของคณะสมณฑูตครั้งนี้

ส่วนรูปแบบการนับถือพุทธศาสนาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้บุกเบิกการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในประเทศไทย ทรงแบ่งเป็นลักษณะการนับถือศาสนาพุทธในดินแดนสุวรรณภูมิก่อนประวัติศาสตร์ไทยแบ่งออกเป็น ๔ ยุค ดังนี้

ยุคที่หนึ่ง ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบเถรวาท

นิกายหินยานแบบเถรวาท เป็นนิกายที่ยึดถือหลักปฏิบัติตามแนวคำสอนของเถระผู้ใหญ่ นับถือกันมาตั้งแต่ประมาณ ๓๐๐ ปีก่อนคริสต์ศักราช ถึงคริสต์ศักราชที่ ๑๑ โดยเริ่มนับถือกันอย่างแพร่หลายตั้งแต่เมื่อพระโสณะเถระกับพระอุตตระเดินทางเข้ามาเผยแผ่พระพุทธศาสนาในดินแดนสุวรรณภูมิภายใต้พระบรมราช๔ปถัมภ์ของพระเจ้าอโศกมหาราช ดังปรากฎตามหลักฐานทางโบราณคดีรูปศิลาธรรมจักรกับกวางหมอบอันเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงปฐมเทศนา และรูปเคารพอื่นๆ ที่มีแนวการสร้างแบบสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชที่มีการค้นพบที่อินเดีย

ยุคที่สอง ศาสนาพุทธนิกายมหายาน

นิกายมหายานเริ่มเข้าสู่ดินแดนในประเทศไทยประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ ถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒ ผ่านเข้ามาทางอาณาจักรกัมพูชาสมัยพระเจ้าสุริยมันที่ ๑ ตามหลักฐานการพบ

โบราณวัตถุและโบราณสถานที่มีรูปแบบงานศิลปะร่วมสมัยระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมรในไทย

ยุคที่สาม ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบพุกามนิกายหินยานแบบพุกาม

เริ่มเข้าสู่ดินแดนในประเทศไทยตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๓ จากหลักฐานในหนังสือรัตนพิมพาวงศ์หรือตำนานพระแก้วมรกต ซึ่งกล่าวถึงกายเผยแผ่ศาสนาพุทธของพุกาม (พม่า) เข้ามายังสหนครรัฐทวารวดีและอาณาจักรล้านนา ทางภาคกลางและทางตอนเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน

ยุคที่สี่ ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบลังกาวงศ์

นิกายหินยานแบบลังกาวงศ์ เริ่มเข้าสู่ดินแดนประเทศไทยตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ จนถึงปัจจุบันตั้งแต่การบูรณะพระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งแต่เดิมพบว่าเป็นเจดีย์ศิลปะแบบศรีวิชัยที่สร้างขึ้นในนิกายมหายาน ต่อมาในศิลาจารึกหลักที่ ๑ ได้ระบุว่าพ่อขุนรามคำแหงมหาราชโปรดฯ ให้นิมนต์พระภิกษุจากนครศรีธรรมราช ขึ้นไปเผยแผ่ศาสนาในอาณาจักรสุโขทัย และส่งอิทธิพลให้กับกรุงศรีอยุธยาอีกต่อหนึ่ง โดยเฉพาะในรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ

เหตุที่ต้องบรรยายนิกายพุทธศาสนา เนื่องจากงานศิลปะการสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทยจะต้องมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกับนิกายต่างๆ เหล่านี้ด้วย ส่วนการวิเคราะห์พระราชวินิจฉัยเดิมของสมเด็จฯ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ น่าจะสันนิษฐานให้ถูกต้องตรงกับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์อีกหลายประเทศได้ดังนี้

(๑) อายุของโบราณวัตถุที่มีการค้นพบในจังหวัดนครปฐม ประเทศไทย ปัจจุบันได้ถูกระบุไว้ว่ามีอายุเพียงปีคริสต์ศตวรรษที่ ๕-๖ ส่วนรูปแบบงานศิลปะก็เป็นการสร้างแบบล้อศิลปะโบราณแบบสมัยพระเจ้าอโศกมหาราช ทีลวดลายแบบศิลปะทวารวดีในประเทศไทย

(๒) ตามหลักฐานที่มีการค้นพบศิลปะทวารวดีที่มีอายุประมาณอยู่ในช่วงปีคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๗ พระพุทธรูปที่มีการค้นพบเป็นศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธนิกายมหายาน จึงสามารถสรุปได้ว่านิกายมหายานเข้าสู่ดินแดนประเทศไทยก่อนกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ ตามพระราชวินิจฉัย ส่วนการเข้ามาของนิกายมหายานโดยผ่านทางอาณาจักรกัมพูชา น่าจะเข้ามาตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ในรัชสมัยของพระเจ้าสุริยะวรมัน ๑ หลังจากพิชิต เมืองลวปุระของชาวมอญทวารวดีได้

(๓) นิกายเถรวาทแบบพุกามเดินทางเข้าสู่ดินแดนในประเทศไทยตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ นั้นถูกต้อง เพราะตามประวัติศาสตร์พม่าพระเจ้าอโนรธามหาราชหลังจากทรงกรีฑาทัพตีเมืองสะเทิมของชาวมอญได้แล้ว ยังยกทัพลุกเข้ามาถึงเมืองนครปฐมในประเทศไทยปัจจุบันอีกด้วย

(๔) ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบลังกาวงศ์ได้ถูกเผยแผ่เข้ามาสู่ดินแดนทางใต้ของประเทศไทยนานแล้วตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗ แต่ไม่ประสบกับความสำเร็จเท่าที่ควร นิกายหินยานแบบลัทธิลังกาวงศ์จึงได้ถูกนำมาเผยแผ่อีกครั้งผ่านอาณาจักรกัมพูชาในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ แต่ก็ไม่ชัดเจน

นักเท่าๆ กับการเข้ามาสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชแห่งอาณาจักรสุโขทัย ที่เกดขึ้นอย่างต่อเนื่องหลังจากไม่นานนัก แต่ลัทธิลังกาวงศ์กลับมีหลักฐานว่าถูกนำเข้าสู่ดินแดนประเทศไทยในช่วงสมัยพระนางจามเทวีแห่งหริภุญไชยผ่านทางเมืองพันในพม่าในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๗ และจะดูเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงออกทางด้านงานปฏิมากรรม คือในช่วงสมัยพระงั่วนำถมแห่งอาณาจักรสุโขทัยที่เคยเสด็จไปผนวชแห่งศรีลังกาโดยเฉพาะจะปรากฏอย่างเด่นชัดในรัชสมัยพระมหาธรรมราชาที่ ๑ (พญาลิไท) และยังถูกเผยแผ่เข้าสู่อาณาจักรล้านนาโดยพระสุมนเถระที่เกินทางไปจากสุโขทัยในสมัยเดียวกัน

ด้วยเหตุนี้จึงพอสรุปได้ว่า ดินแดนสุวรรณภูมินั้นหมายถึงดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรือที่เรียกว่าแหลมอินโดจีน ส่วนจุดเริ่มต้นของการเผยแผ่พุทธศาสนาน่าจะเป็นเมือง สะเทิมในพม่าส่วนหลังจากพระพุทธศาสนาเริ่มมั่นคงแล้ว จุดศูนย์กลางทางศาสนจักรน่าจะอยู่ที่เมืองนครปฐมในประเทศไทย และศิลปะของพระพุทธรูปสามารถบ่งบอกให้ทราบถึงนิกายต่างๆ ของศาสนาพุทธของแต่ละสมัย ส่วนศิลปะที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดที่มีการค้นพบเกี่ยวกับพระพุทธรูปในประเทศไทยคือศิลปะของชนชาติมอญทวารวดี

๒.๒ แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในประเทศไทย

ถ้าจะพูดถึงดินแดนในสุวรรณภูมิ อันประกอบชนชาติที่หลากหลายที่ได้รับการพัฒนามานานแล้วกว่าสามพันปีหรือตั้งแต่ประมาณ ๑,๕๐๐ - ๑,๘๐๐ ปีก่อนคริสต์ศักราช จนเป็นดินแดนที่ประกอบด้วยโครงสร้างของหลายอาณาจักร ส่วนอาณาจักรและชนชาติสำคัญในดินแดนประเทศไทยที่ควรจะกล่าวถึง เนื่องจากมีความสัมพันธ์เชื่อมต่อกับความเป็นมาของศิลปะพระพุทธรูปไทยก่อนที่จะมีการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา ซึ่งนับเป็นรัฐไทยอย่างเป็นทางการก่อนสมัยประวัติศาสตร์ไทยอันประกอบด้วย

- ศิลปะทวารวดี
- ศิลปะศรีวิชัย
- ศิลปะหริภุญไชย

ส่วนศิลปะของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธและศิลปะของอาณาจักรอื่นๆ อันเป็นส่วนประกอบของโครงสร้างแห่งชนชาติไทยและยังเป็นส่วนหนึ่งของบรรพบุรุษไทย ที่ถูกผนวกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทยภายหลัง ก็จะมีการนำมากล่าวถึงไว้ในอีบทหนึ่งในช่วงก่อนที่จะมีการสถาปนารัฐไทยอย่างอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาเพื่อให้ดูมีความต่อเนื่องมากขึ้น ด้วยเหตุนี้นักปราชญ์หลายๆ ท่านได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับความเป็นมาของชนชาติไทยว่า น่าจะมีมาหรือเริ่มต้นตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ ๕-๖ โดยมีการวิเคราะห์ทั้งทางด้านสายงานทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะที่ทุกคนต่างยอมรับว่า “สมัยทวารวดีน่าจะเป็นช่วงสมัยของต้นประวัติศาสตร์ไทย” ดังที่จะมีการกล่าวสรุปไว้ในบทต่อไป

เพราะฉะนั้นการที่จะกล่าวถึงพระพุทธรูปไทย ก็ต้องกล่าวเริ่มตั้งแต่ต้นยุคสมัยทวารวดีแต่พอสังเขป เพื่อนำมาใช้ศึกษาถึงความเป็นมาของศิลปะพระพุทธรูปไทยได้ดังนี้[๑]

ศิลปะทวารวดีและศิลปะสมัยหลังทวารวดี (ประมาณปีคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑ และ ๑๑-๑๒)

ความหมายของคำว่า “ทวารวดี” ไม่ได้หมายถึงอาณาจักร แต่เป็นกลุ่มชาวมอญโบราณที่ได้รับการพัฒนามาตั้งแต่สมัยหลังจากการล่มสลายของอาณาจักรจินหลินซึ่งเป็นกลุ่มชาวมอญโบราณที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทย ชมกลุ่มนี้มีรูปแบบการอยู่ร่วมหรือระบบการปกครองแตกต่างจากชนกลุ่มอื่นๆ ที่ชอบรวมตัวกันเป็นรูปอาณาจักร แต่ชนกลุ่มทวารวดี ได้คัดลอกระบบการปกครองแบบสามัคคีธรรม จากแคว้นวัชชีในประเทศอินเดียที่จะมีการอยู่รวมและคอยช่วยเหลือซึ่งกันและกันเมื่อเกิดภัยสงครามหรือถูกรุกราน ระบบการอยู่ร่วมนี้ต่อมานักประวัติศาสตร์เรียกว่าระบบการปกครองแบบ “สหนครรัฐ” และระบบสหนครรัฐทวารวดีก็มีอายุยืนยาวถึงประมาณ ๖๐๐ ปี ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑ ส่วนงานด้านทางศิลปะได้มีการสืบทอดมาถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒ โดยเป็นศิลปะแบบร่วมสมัยกับศิลปะแบบเขมรสูงสมัยบายนในประเทศไทย

ศิลปะทวารวดีที่มีการค้นพบในประเทศไทยมีการพบมากเป็นพิเศษบริเวณภาคกลางของประเทศไทย บริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่เคยเป็นที่ตั้งถิ่นฐานของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธในประเทศไทย นอกจากนี้ศิลปะแบบทวารวดียังมีการค้นพบในส่วนดินแดนตอนบนของประเทศกัมพูชา (ซึ่งแตกต่างกับศิลปะพระพุทธรูปแบบอังคอร์บอเรย์ที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกัน) เพราะฉะนั้นศิลปะแบบทวารวดีจึงสามารถจำแนกได้เป็น ๓ กลุ่มใหญ่สำคัญคือ

- กลุ่มศิลปะทวารวดีในส่วนบริเวณภาคกลางของประเทศไทย ซึ่งนับได้ว่าเป็นศิลปะของชาวมอญทวารวดีโดยตรง
- กลุ่มศิลปะทวารวดีที่มีการค้นพบในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ซึ่งแต่เดิมบริเวณนี้เคยเป็นที่ตั้งถิ่นฐานของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธ ซึ่งปัจจุบันจะนิยมเรียกว่า “ทวา-อีสาน” หรือเคยเป็นที่ตั้งของ กลุ่มมอญ-เขมรสูง
- กลุ่มทวารวดีที่มีการค้นพบในบริเวณชายแดนระหว่างประเทศไทยกับประเทศกัมพูชาด้านทิศตะวันตกและทางตอนเหนือ ซึ่งปัจจุบันจะนิยมเรียกว่า “ทวา-เขมร”

ส่วนศิลปะของสกุลช่างอื่นๆ ทั่วไปที่หลากหลายจะนิยมถูกเรียกตามชื่อของสถานที่ที่มีการค้นพบพระพุทธรูปเหล่านี้เช่น

แบบนครปฐม มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖
แบบศรีเทพ มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑
แบบลพบุรี มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑

---

[๑] สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. **ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย**, (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๒๘), หน้า ๑๔๐.

แบบหริภุญไชย มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑

แบบนาดูล มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๑๑

แบบวังปลัด มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๙

แบบสุพรรณบุรี มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑

แบบศรีวิชัย มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๑๑

แบบเขมร มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑

ส่วนศิลปะสมัยหลังทวารวดีจะมีอายุอยู่ที่ปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ และมีการค้นพบส่วนใหญ่บริเวณภาคกลางตอนบนของประเทศไทยเช่น ที่จังหวัดลพบุรี ส่วนจังหวัดสุพรรณบุรีก็มีการค้นพบมากพอสมควร สำหรับตามแหล่งอื่นๆ ก็มีการค้นพบบ้างแต่เป็นจำนวนน้อยมากหากจะเปรียบกับสองจังหวัดที่ได้กล่าวมาแล้วตอนต้น เพราะเหตุนี้ศิลปะทวารวดีจึงมีหลากหลายขึ้นอยู่กับสกุลช่างของแต่ละพื้นที่ แต่โดยรวมภาพรวมศิลปะทวารวดีได้ถูกแบ่งออกเป็น ๓ ยุค (ไม่รวมศิลปะหลังทวารวดี) ดังรายละเอียดที่คัดลอกแล้วเอามาขยายต่อเติมมาจากบทนิพนธ์ของท่านศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศสกุล[๒] ดังนี้

ยุคที่ ๑ ศิลปะทวารวดีที่อยู่ในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๗ ศิลปะสมัยนี้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะยุคคุปตะและสมัยหลังคุปตะจากอินเดียค่อนข้างมากแต่ก็ยังปรากฏศิลปะแบบอมราวดีที่เข้ามาก่อนหน้านั้นบ้างเช่น ทรงมีพระเกตุมาลาต่ำและไม่มีพระรัศมี ศิลปะสมัยนี้ยังมีเม็ดพระศก (เม็ดผม) เล็กคล้ายศิลปะคุปตะระยะต้น จะมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) อินเดีย หากเป็นพระพุทธรูปแบบทรงประทับยืน จะทรงจีวรแบบห่มคลุมจะปรากฏขอบจีวรใต้พระศอ (ใต้ลำคอ) เป็นเส้นบางๆ ส่วนชายปีกจีวรทั้งสองข้างจะมีสองชั้น ชั้นในจะมีรูปโค้งคล้ายตัว “U” ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะมถุรามากกว่าแบบคุปตะ ที่ค่อนไปทางเส้นตรง โดยเฉพาะริ้วของรอยพับชายขอบจีวรที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน หากเป็นพระพุทธรูปแบบทรงประทับนั่งจะทรงจีวรแบบห่มเฉียงคล้ายได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากมถุราและอมราวดี จะทรงนั่งขัดสมาธิราบแบบหลวมๆ พระพุทธรูปยุคสมัยนี้ส่วนใหญ่จะสร้างจากศิลาชนิดต่างๆ โดยฝ่าพระบาททั้งสองข้าง (เท้าทั้งสองข้าง) จะวางอยู่บนดอกบัวแบบกลีบคว่ำบัวหงายแบบศิลปะอินเดีย

ยุคที่ ๒ มีอายุระหว่างกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๙ รูปพระพักตร์ (ใบหน้า) จะมีลักษณะเป็นแบบชาวพื้นถิ่นมากขึ้น โดยเฉพาะจะมีขนาดเม็ดพระศกแบบก้นหอยใหญ่พระเกตุมาลาสูงมากขึ้นเป็นรูปกระโจมเตี้ยๆ รูปพระโขนง (คิ้ว) เหยียดชี้ขึ้นตรงโค้งปลายคล้ายรูปปีกกา แต่ต่อมาระยะหลังจะเหยียดเป็นแนวตรงมากขึ้น พระขมับจะหนาขึ้นกว่าเดิม พระนาสิกโด่งเป็นรูปสามเหยี่ยมแบบมหาบุรุษชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ยังทรงจีวรห่มคลุมทั้งในท่าประทับยืนและในท่าประทับนั่งเหมือนเดิม ในช่วงยุคสมัยนี้ศิลปะทวารวดีจะมีความงามเป็นเลิศ แบบทรงประทับยืนจะมีทั้งแบบท่ายืนตรงหรือท่าตริ

---

[๒] สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. **ศิลปะอินเดีย**, (กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๔), หน้า ๓๖.

ภังค์ (เอี้ยวตัวเป็นสามขยัก) มักแสดงพระอิริยาบถทั้งแบบแสดงธรรมหรือไม่ก็แบบประทานพร หรือไม่ก็เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าฝ่ายมหายาน ส่วนแบบทรงประทับนั่งจะมีทั้งแบบทรงนั่งห้อยพระบาท (แบบนั่งบัลลังก์ห้อยขาลงทั้งสองงข้าง) หรือแบบนั่งสมาธิราบ แสดงปางสมาธิหรือสัญลักษณ์ของเหล่าธยานิพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ รวมทั้งยังมีแบบปางนาคปรกที่มีจำนวนน้อยมาก ข้อสังเกตของศิลปะทวารวดีปางนาคปรกจะมีเศียรนาคคล้ายศิลปะอินเดียและองค์พระพุทธรูปจะประทับนั่งบนฐานดอกบัวที่เห็นเส้นเกสรอย่างชัดเจนที่วางอยู่บนขนดนาคอีกชั้นหนึ่ง ในช่วงสมัยปลายของยุคนี้เริ่มจะมีการสร้างพระรัศมีแบบดอกบัวตูมหรือลูกแก้วกลม ช่วงสมัยนี้บางสกุลช่างเริ่มมีชายสังฆาฏิสั้นๆ พาดอยู่เหนือพระอังสะซ้าย (บ่าซ้าย) ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยปลายคุปปตะ พระเนตร (ตา) จะโปนออกเล็กน้อย พระโอษฐ์หนา (ปากหนา) ฝ่าพระหัตถ์ใหญ่ (ฝ่ามือ) พระบาทใหญ่ (เท้า) พระอุระแบบแฟบ (อกแฟบ) ศิลปะทวารวดีสมัยนี้ได้มีการร่วมศิลปะกับศิลปะปาละจากอินเดียตะวันออกและศิลปะแบบอนุราชปุระของศรีลังกามากขึ้น ส่วนขอบจีวรใต้พระศอ (ขอบจีวรใต้คอ) ค่อยๆ จางหายไปเหลือเพียงเบาบาง ดังพระพุทธรูปปางนาคปรกที่มีสถูปจำลองอยู่ทางด้านซ้ายและด้านขวาที่ค้นพบในจังหวัดปราจีนบุรีและอำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ ส่วนพระพุทธรูปศิลปะทวารวดียุคสมัยนี้ที่นักอนุรักษ์ศิลปะโบราณชื่นชอบมากที่สุดกลับเป็นสกุลช่างศรีเทพที่ค้นพบในจังหวัดเพชรบูรณ์ ภาคเหนือตอนล่างของประเทศไทย

ยุคที่ ๓ มีอายุอยู่ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐-๑๑ นับเป็นศิลปะทวารวดีสมัยหลังที่มีศิลปะแบบพื้นถิ่นมากขึ้นกว่าเดิมยิ่งขึ้น เนื่องจากอำนาจทางด้านการเมืองการปกครองในภูมิภาคแห่งนี้ ทำให้ศิลปะทวารวดียุค ๓ ได้มีการร่วมสมัยกับศิลปะเขมรสูงในประเทศไทยตั้งแต่ศิลปะสมันบันทายสเร่ย์ คลัง และบาปวน ทำให้พระพุทธรูปศิลปะทวารวดียุคสมัยนี้มีเม็ดพระศก (เม็ดผม) กลับเล็กลงอีกมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) ออกเป็นรูปทรงเหลี่ยมมากยิ่งขึ้น มีรูปพระขนง (คิ้ว) เหยียดตรงมากยิ่งขึ้น หากเป็นพระพุทธรูปศิลปะทวารวดีของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธหรือทวา-อีสาน และทวา-เขมร รวมทั้งที่ค้นพบในจังหวัดลพบุรีจะมีรูปทรงพระพักตร์ทรงเหลี่ยมและดูอ่อนโยน มักจะมีปมพระหนุ (ปมคาง) ชายจีวรที่เป็นริ้วพับผ้าจะเปลี่ยนไปเป็นแบบศิลปะเขมร แต่บางครั้งก็มีการผสมผสานกันทั้งสองรูปแบบ นับเป็นพระพุทธรูปศิลปะทวารวดีที่มีการร่วมศิลปะกันหลากหลายแล้วโดยในสมัยนี้งานศิลปะทั้งสองกลุ่มคือศิลปะแบบชาวมอญและเขมรจะมีการพัฒนาเข้าผสมผสานกันอย่างต่อเนื่องมาตลอด สิ่งที่น่าสังเกตของศิลปะสมัยนี้คือ ส่วนของขอบชายจีวรสองชิ้นจะชิดเข้าหากัน โดยเฉพาะจะทรงประทับยืนแสดงปางเด็จกลับจากดาวดึงส์หรือปางวิตรรกะ (แสดงธรรม) ปางประทานพร ส่วนแบบทรงประทับนั่งยังคงนิยมนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางสมาธิ ซึ่งหากเป็นทวา-อีสาน หรือ ทวา-เขมร อาจจะหมายถึงองค์อมิตภะพุทธเจ้าก็เป็นได้ ส่วนศิลปะแบบที่มีรูปประภามณฑลส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธนิกายมหายาน อันหมายถึงพระพุทธรูปที่มีซุ้มเรือนแก้วและพระโพธิสัตว์อยู่สองข้างด้วย (ส่วนใหญ่จะหลุดหายไป)

ส่วนพระพุทธรูปศิลปะสมัยหลังทวารวดี จะเป็นพระพุทธรูปที่สร้างในช่วงสหนครรัฐทวารวดีได้ล่มสลายลงแล้ว คือจะอยู่ในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๒ เป็นรูปแบบที่แสดงออกถึงศิลปะร่วมสมัยระหว่างศิลปะทวารวดีตอนปลายกับศิลปะเขมรสมัยบายนในประเทศไทยอย่างเด่นชัด รูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) จะเป็นรูปทรงเหลี่ยมมากขึ้น ดูอ่อนหวานมากขึ้นโดยเฉพาะพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยบายน รวมทั้งยังมีสายรัดประคดเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ลายของริ้วจีวรที่ด้านล่างใต้ปีกจีวรทั้งสองข้างเริ่มหดหายไปคล้ายศิลปะลพบุรีมากยิ่งขึ้น พระอุระ (หน้าอก) จะดูนูนสูงกว่าเดิม พระเกตุมาลาจะเป็นรูปคล้ายฝาละมีซึ่งศิลปะยุคสมัยนี้ต่อมาได้พัฒนาจนกลายเป็นศิลปะอู่ทองในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ ก่อนการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา[๓]

ศิลปะศรีวิชัย (ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๔)

อาณาจักรศรีวิชัยและศิลปะศรีวิชัย เป็นชื่อเรียกอาณาจักรโบราณเก่าแก่และงานศิลปะที่สวยงามชิ้นเอกที่มีการค้นพบในประเทศไทย มาเลเซีย และอินโดนีเซีย ส่วนราชธานีของอาณาจักรศรีวิชัยตั้งอยู่ที่อำเภอไชยา จังหวัด สุราษฎร์ธานี ในประเทศไทย เพราะตามจดหมายเหตุบันทึกของหลวงจีนอี้จิงที่คุ้นเคยกับดินแดนแห่งนี้ได้ระบุไว้อย่างชัดเจนว่า เมื่อช่วงต้นของปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗ ชุมชนชาวมอญโบราณที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องมาจากอาณาจักร จินหลิงเดิมกลุ่มนี้ สามารถก่อตัวจนมีขนาดใหญ่ที่เรียกว่า "อาณาจักรได้แล้ว" แต่หลังจากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๘ อาณาจักรศรีวิชัยก็สามารถขยายพระราชอาณาเขตตลอดจนแหลมมลายู (แหลมอินโดจีน) รวมทั้งดินแดนบนเกาะชวาและสุมาตรา แต่หลังจากอาณาจักรศรีวิชัยถูกพิชิตโดยอาณาจักรโจฬะของอินเดียใต้ในรัชสมัยของมหาราชาราชะมหาราช ที่อยู่ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ ทำให้ศรีวิชัยต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรโจฬะอยู่ระยะหนึ่ง จนเป็นเหตุทำให้ราชวงศ์ไศเรนทร์อ่อนแอลง จนต้องมีการเปลี่ยนราชวงศ์แล้วย้ายเมืองราชธานีไปอยู่ที่เมืองตามพรลิงค์ (นครศรีธรรมราช) ในช่วงประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ และเป็นช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชาในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราชต่อมาอีกด้วย จนเห็นเหตุให้ชนชาติชาวเกาะได้ถือโอกาสแยกตัวออกไปเป็นอิสระปกครองตนเองที่ในปัจจุบันเรียกว่าประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซีย พร้อมกับการนำเอาวัฒนธรรมการนับถือศาสนาอิสลามเข้ามาแทนที่ศาสนาพุทธนิกายมหายานเดิมโดยได้รับการสนับสนุนจากชาวตะวันออกกลางในช่วงที่อำนาจการปกครองอาณาจักรศรีวิชัยอ่อนแอลง

ส่วนการที่มีการพบปฏิมากรรมศิลปะแบบศรีวิชัยที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธฝ่ายมหายานเป็นจำนวนมากในเกาะสุมาตราและชวา เพราะในยุคสมัยนั้นในอดีตดินแดนชาวเกาะเป็นจุดสำคัญต่อระบบเศรษฐกิจของอาณาจักรศรีวิชัย โดยเฉพาะการเป็นจุดควบคุมจัดเก็บภาษีที่บริเวณช่องแคบมะละกา จนทำให้บริเวณดินแดนส่วนนั้นเกิดความเจริญมากอย่างยิ่ง และมีการสร้างเมืองลูกหลวงขึ้นที่สุ

---

[๓] ธิดา สาระยา, **ทราวดีต้นประวัติศาสตร์ไทย**, (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๔๕), หน้า ๑๔๑ – ๑๔๔.

มาตรา รวมทั้งวัดวาอารามและศาสนสถานต่างๆ เป็นจำนวนมาก เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมในสมัยนั้น หากจะเปรียบเทียบอาณาจักรศรีวิชัยในภาพปัจจุบันก็เทียบได้ว่า เมื่อราชธานีที่อำเภอไชยาในประเทศไทยเป็นคล้ายกับเมืองหลวงอย่างรัฐวอชิงตันดีซี ส่วนบ้านเมืองหรือชุมชนบนเกาะสุมาตราที่ติดกับช่องแคบมะละกาจะเปรียบเสมือนได้คล้ายกับเกาะแมนฮัตตันของรัฐนิวยอร์คประเทศสหรัฐอเมริกา จนครั้งหนึ่งมีผู้ตั้งข้อสันนิษฐานว่าเมืองราชธานีของอาณาจักรศรีวิชัยอยู่ที่เมืองปาเล็มบัง บนเกาะ   สุมาตรา อินโดนีเซีย (จากหลักฐานทางโบราณคดีอันเป็นที่ยอมรับของนักประวัติศาสตร์นานาชาติ รวมทั้งนักประวัติศาสตร์และโบราณคดีชาวอินโดนีเซียเอง ที่ต่อมายอมรับว่าเมืองราชธานีของอาณาจักรศรีวิชัยอยู่ในประเทศไทย และกองทัพศรีวิชัยได้ทำการบุกเข้ามาโจมตี จนทำให้ชุมชนชาวเกาะแห่งนี้เคยถูกผนวกอยู่ในส่วนหนึ่งของอาณาจักรศรีวิชัย) เช่น มีการค้นพบซากโบราณสถานจำนวนมาก รวมทั้งศาสนสถานสำคัญขนาดใหญ่อย่าง “บรมพุทโธ” ส่วนงานปฏิมากรรมทางศาสนาพุทธฝ่านมหายานก็มีการค้นพบจำนวนมาก และยังคงสร้างกันต่อเนื่องตลอดมาในเชิงพานิชย์ที่เกาะชวาที่อื่นๆ จนถึงปัจจุบัน

ส่วนศิลปะศรีวิชัยจะได้รับรูปแบบทางศิลปะจากอินเดียและศรีลังกาและกัมพูชาตามช่วงเวลาและลีลาของอำนาจทางการเมืองการปกครอง ที่ขึ้นลงตามกระแสของแต่ละยุคสมัยนั้นๆ จนสามารถสรุปสถานภาพงานศิลปะ ศรีวิชัยได้ดังนี้

- ศิลปะศรีวิชัยก่อนการสถาปนาอาณาจักร
- ศิลปะศรีวิชัยสมัยอารยธรรมอินเดีย (อินเดีย-ศรีวิชัย) (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑-๑๓)
- ศิลปะศรีวิชัยแบบเขมร (ครั้งที่ ๑) สมัยฟูนัน (เขมร-ศรีวิชัย ๑)(ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๓-๘)
- ศิลปะศรรีวิชัยสมัยหลังหารสถาปนาอาณาจักร
- ศิลปะศรีวิชัยแบบศรีลังกา (ลังกา-ศรีวิชัย) (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๙)
- ศิลปะศรีวิชัยแบบอินเดียผสมศิลปะชาวเกาะ (ศรีวิชัยบริสุทธิ์) (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๑๓)
- ศิลปะศรีวิชัยแบบเขมร (ครั้งที่ ๒) สมัยบายน (เขมร-ศรีวิชัย ๒) (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒-๑๔)

ด้วยเหตุนี้ หากพิจารณาตามปัจจัยของสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้น จากเหตุการณ์ในอดีตจะเห็นได้ว่าหลักจากการเข้ามีอำนาจการปกครองของชาวอินเดียแห่งอาณาจักรโจฬะ ศิลปะศรีวิชัยจะได้รับอิทธิพลและรูปแบบจากโครงสร้างงานศิลปะแบบโจฬะมากจนกลายเป็นเอกลักษณ์อันเป็นจุดสำคัญของศิลปะศรีวิชัยที่ดูมีความงามมากยิ่งขึ้น เมื่อได้ผสมผสานกับศิลปะเขมรและศิลปะพื้นถิ่นของศรีวิชัยรวมถึงศิลปะชาวเกาะชวาและสุมาตราลงไปด้วย โดยจะปรากฏให้เห็นในงานศิลปะช่วงสมัยระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ แต่หลังจากเมื่ออาณาจักรศรีวิชัยอ่อนแอลงมากและตกอยู่ภายใต้

การปกครองของอาณาจักรกัมพูชา และยังคงถูกครอบงำด้วยปรัชญาการนับถือศาสนาพุทธนิกายหินยานจากอาณาจักรศรีลังกาและอาณาจักรสุโขทัย เป็นเหตุให้ศิลปะศรีวิชัยช่วงหลังนี้ มีความเรียบง่ายแบบนิกายหินยานมากขึ้น โดยเฉพาะการรับเอาศิลปะเขมรแบบบายนเข้าสู่อาณาจักร จนทำให้เกิดการสร้างพระพุทธรูปมากยิ่งขึ้น กว่าเดิมที่เคยนิยมสร้างพระโพธิสัตว์ รวมทั้งยังเป็นช่วงสมัยแรกที่มีการสร้างพระพุทธรูปปางนาคปรกที่อาณาจักรนี้ไม่นิยมสร้างมาก่อนเพราะฉะนั้น พระขมับหนาแบบทรงบาตรคว่ำ รวมทั้งการสร้างพระพุทธรูปปางนาคปรกที่เป็นสัญลักษณ์ของอาณาจักรกัมพูชา แต่สิ่งที่ยังคงความเป็นสัญลักษณ์ของศิลปะศรีวิชัยคือ รูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) และการประทับนั่งขัดสมาธิเพชร ในช่วงกลางปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมา[๙]

ศิลปะหริภุญไชย (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๓)

อาณาจักรหริภุญไชยมีประวัติความเป็นมาต่อเนื่องมาจากเมืองลวปุระ (ลพบุรี) อันสืบมาจากตำนานจามเทวีวงศ์ ที่พระนางเป็นราชธิดาของกษัตริย์แห่งเมืองลวปุระ (ลพบุรี) ในสมัยนั้นเหตุที่ต้องเสด็จไปปกครองแคว้น หริภุญไชย (บริเวณจังหวัดลำพูนในปัจจุบัน) เนื่องจากในระยะเมื่อมีการสร้างบ้านแปลงเมืองของแคว้นแห่งนี้ ที่ประกอบด้วยโครงสร้างของเผ่าต่างๆ โดยมีชาวมอญเป็นชนเป่าหลักกลุ่มใหญ่ แต่ก็ยังไม่สามารถสรุปหาผู้นำได้ในเวลานั้น จนฤษีวาสุเทพที่ชาวแคว้นหริภุญไชยนับถือ ได้แนะนำให้ไปทูลขอพระนางจามเทวีจากกษัตริย์เมืองลวปุระมาขึ้นครองแคว้นหรืออาณาจักรแห่งนี้ ด้วยเหตุนี้พระนางจามเทวีจึงได้กลายเป็นปฐมกษัตริย์แห่งแคว้นหริภุญไชย การเสด็จมาขึ้นครองราชย์ของพระนาง พระองค์ได้นำเหล่านักปราชญ์ราชบัณฑิตและช่างต่างๆ จากเมืองลวปุระมาด้วยจำนวนมาก เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าในช่วงสมัยนั้น เมืองลวปุระมีความเจริญเหนือกว่าดินแดนตอนเหนืออย่างแคว้น หริภุญไชยมาก ด้วยเหตุนี้อารยธรรมจากภาคกลางจึงมีโอกาสแพร่หลายขึ้นมาทางเหนือในระยะแรกตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวีเมื่อปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗

เนื่องจากประชาชนของแคว้นหริภุญไชยนั้นส่วนใหญ่เป็นชาวมอญ (ยืนยันตามหลักฐานจารึกภาษามอญที่ค้นพบในลำพูน) จึงเป็นการง่ายต่อการรับเอาวัฒนธรรมแบบชาวมอญเข้าสู่อาณาจักรเจ้าของวัฒนธรรมแรกคือวัฒนธรรมทวารวดีแบบลวปุระและวัฒนธรรมต่อมาแบบชาวมอญคือวัฒนธรรมชาวมอญแบบเมืองพัน (เมาะตะมะ) ในพม่าที่อยู่ใกล้เคียง ในตำนานยังกล่าวไว้ว่า เมื่อระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐-๑๑ แคว้นหริภุญไชยเกิดโรคห่า (อหิวาตกโรค) ขนาดจนต้องทิ้งเมืองไปอาศัยอยู่ในเมืองพัน ๖ เดือนถึงอพยพกลับมา แต่หลังจากนั้นกลับทำให้ศาสนาพุทธในพม่าได้รับการขัดเกลาจากศรีลังกาในรัชสมัยของพระเจ้าปรากรมพาหุมหาราชแห่งโปโลนนรุวะ และได้รับเอาศิลปะแบบศรีลังกาติดตัวมาด้วย แต่หลังจากคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ อาณาจักรหริภุญไชยก็ต้องทำสงครามกับอาณาจักรกัมพูชา หลังจากเมืองแม่อย่างลวปุระ (ลพบุรี) ต้องตกเป็นเมืองประเทศราชของกัมพูชา ซึ่งตรงกับพระเจ้าสวาธิสิทธิแห่งเมืองหริภุญไชย การสางครามครั้งนี้กองทัพหริภุญไชย

---

[๙] ศิลปากร, กรม, **ศรีวิชัย,** (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศาสนา, ๒๕๓๑), หน้า ๑๖๒ – ๑๖๔.

สามารถยันทัพเขมรแตกพ่ายไปได้ แต่เมื่อปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒-๑๓ หริภุญไชยก็ต้องตกเป็นเมืองขึ้นของอาณาจักรกัมพูชาในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราช ทำให้ หริภุญไชยได้รับศิลปะเขมรเข้าสู่อาณาจักร ที่สามารถปรากฏให้เห็นจากรูแพระขนง (คิ้ว) และขอบพระพักตร์อย่างชัดเจน แคว้นหริภุญไชยหลุดพ้นจากอำนาจการปกครองของกัมพูชาหลังจากการเสด็จสวรรคตของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราช แต่หลังจากนั้นเมื่อประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ แคว้นหริภุญไชยที่ต้องถูกผนวกกลายเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนา โดยเฉพาะพระเจ้าเม็งรายมหาราชที่ตรงกับรัชสมัยของพญายี่บา

ด้วยเหตุนี้ศิลปะการสร้างพระพุทธรูปศิลปะหริภุญไชย จึงมีรูปแบบที่หลากหลายทั้งที่เป็นศิลปะร่วมสมัยกับการร่วมศิลปะ โดยสามารถจำแนกออกเป็น ๓ ยุค สามรูปแบบได้ดังนี้

ยุคที่ ๑

- ศิลปะหริภุญไชย - ทวารวดี ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๐

ยุคที่ ๒

- ศิลปะหริภุญไชยแบบมอญพุกามและลังกา ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๐-๑๑

ยุคที่ ๓

- ศิลปะหริภุญไชยแบบเขมร ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓

๒.๓ แนวคิดการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมล้านนา

ลักษณะของพุทธศิลปกรรมล้านนามีแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก เช่นงานประติมากรรมอันมีพระพุทธรูปสุโขทัยและพระพุทธรูปเชียงแสน งานสถาปัตยกรรมอันมีลักษณะแบบแผนและโครงสร้างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งต่างออกไปอย่างสิ้นเชิงกับงานสถาปัตยกรรมในภาคกลาง แต่เป็นที่น่าเสียดายว่างานจิตรกรรมล้านนานั้นมีจำนวนน้อยกว่าศิลปะแขนงอื่น ๆ ที่กล่าวมา[๕] จิตรกรรมฝาผนังล้านนาเท่าที่ปรากฏในปัจจุบัน ส่วนใหญ่ล้วนเป็นผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเวลาที่ล้านนาตกเป็นประเทศราชของสยาม เมื่อราวร้อยกว่าปีที่ผ่านมา ซึ่งดินแดนล้านนาในอดีตเมื่อหลายร้อยปีที่ผ่านมานั้น ปัจจุบันได้แก่ดินแดนในภาคเหนือ ครอบคลุมจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน ลำพูน ลำปาง และแม่ฮ่องสอน โดยมีเมืองเชียงใหม่เป็นราชธานี

งานศิลปกรรมล้านนาที่เนื่องในพระพุทธศาสนาส่วนมาก จะอาศัยเรื่องราวและรูปสัญลักษณ์ที่เกิดจากการตีความเนื้อหาจากคติจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนา นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะแขนงต่าง ๆ รวมไปถึงงานจิตรกรรมล้านนา โดยเฉพาะจิตรกรรมล้านนาแบบประเพณีที่ปรากฏในเขตวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งนิยมเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับอดีตพุทธ พุทธประวัติ

---

[๕]สน สีมาตรัง, **รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย**, เล่ม ๑, (กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์), ๒๕๒๒

ทศชาติชาดก ไตรภูมิ และวรรณกรรมในท้องถิ่นตลอดจนภาพพุทธสัญลักษณ์ต่าง ๆ นอกจากนี้ งานศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ภายในพุทธสถานของล้านนานั้น ถึงแม้ว่าจะมีความแตกต่างกันทั้ง ด้านรูปแบบ กรรมวิธีการสร้าง ตลอดจนหน้าที่ประโยชน์ใช้สอยก็ตาม แต่ผลงานทั้งหมดล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยง ทำให้ผลงานศิลปะแต่ละชิ้นในพุทธสถาน ทำหน้าที่ประสานสอดคล้องร่วมกันอย่างมีเอกภาพ กล่าวได้ว่า สัมฤทธิผลของการสร้างสรรค์ในงานศิลปกรรมล้านนาที่เนื่องในพุทธศาสนาจะมีลักษณะแบบองค์รวม ด้วยรูปสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงความลึกซึ้งในหลักพุทธธรรม ประกอบกับรูปแบบที่วิจิตรงดงามเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะ อันเป็นผลิตผลทางด้านพุทธิปัญญาของมนุษย์[๖]

จิตรกรรม เป็นงานตกแต่งสถาปัตยกรรมที่มีจุดประสงค์นอกจากความงามแล้ว ยังเป็นงานเขียนเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อทางศาสนาอีกด้วย จิตรกรรมใน ศิลปะล้านนาพบงานเขียนบนผืนผ้า (พระบฏ) เพื่อแขวนไว้ในอาคาร พระบฏที่เก่าที่สุดพบจากกรุวัดเจดีย์สูง อ.ฮอด เชียงใหม่ จิตรกรรมบนผนังอาคารเก่าที่สุดในล้านนาคือภาพอดีตพุทธในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ เชียงใหม่ เนื่องจากสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมเตรียมจากวัตถุธรรมชาติคือ สีฝุ่นผสมกับกาวยางไม้หรือหนังสัตว์ ดังนั้นจึงไม่คงทนเมื่อถูกความชื้น เพราะสีจะหลุดร่อนเสียหาย ยิ่งเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนบนฝาผนังของอาคารเมื่อหลังคามีรอยรั่วน้ำฝนที่ไหลสู่งานจิตรกรรมย่อมทำให้เกิดความเสียหายเร็วขึ้น ดังนั้นงานจิตรกรรมรุ่นเก่าจึงเหลืออยู่น้อยมาก จิตรกรรมที่พบในปัจจุบันจึงเป็นงานเขียนที่มีอายุร้อยกว่าปีที่ผ่านมานี้เอง ชุมชนที่กระจายอยู่ตามพื้นที่ลุ่มน้ำต่างๆ มีความหลากหลายทางกลุ่มชาติพันธุ์ มีการผสมผสานกันระหว่างกลุ่มชน ตลอดจนการอพยพย้ายถิ่นจึงทำให้งานจิตรกรรมที่ผลิตจากช่างฝีมือมีความแตกต่างกันไปด้วย จนทำให้นักประวัติศาสตร์ศิลป์จำแนกงานจิตรกรรมตามลักษณะของงานเป็นสกุลช่างหลายสกุล เช่น สกุลช่างเชียงใหม่สกุลช่างไทใหญ่ และสกุลช่างไทลื้อ เป็นต้น เรื่องราวที่นิยมเขียนยังคงเป็นพุทธประวัติ ทศชาติชาดก เป็นหลัก แต่ชาดกพื้นบ้านก็พบเขียนอยู่หลายเรื่องเช่นกันงานลายคำถึงแม้ว่าไม่ค่อย ปรากฏเป็นงานเล่าเรื่องแต่นับว่าเป็นงานจิตรกรรมอีกประเภทหนึ่ง ส่วนงานลายคำรุ่นเก่ากระจัดกระจายในแถบเมืองลำปางค่อนข้างมากจากนั้นถึงแพร่หลายออกไปและกลายเป็นลายประดับตกแต่งอาคารในที่สุด

ยุคสมัยของงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนานั้น เริ่มขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๓ โดยการปกครองของพระนางจามเทวี ปฐมกษัตริย์แห่งแคว้นหริภุญไชยอาณาจักรหริภุญชัยหรือลำพูน ได้เป็นศูนย์กลางความเจริญในบริเวณลุ่มแม่น้ำปิง เชื่อว่าการเสด็จมาขึ้นครองราชย์ของพระนาง พระองค์ได้นำเหล่านักปราชญ์ราชบัณฑิตและช่างต่างๆ จากเมืองลวปุระมาด้วยจำนวนมาก เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าในช่วงสมัยนั้น เมืองลวปุระมีความเจริญเหนือกว่าดินแดนตอนเหนืออย่างแคว้น หริภุญไชยมาก ด้วยเหตุนี้อารยธรรมจากภาคกลางจึงมีโอกาสแพร่หลายขึ้นมาทางเหนือในระยะแรกตั้งแต่สมัยพระ

---

[๖]ฉลองเดช คูภานุมาศ, **คติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจิตรกรรมล้านนา**, เชียงใหม่ : กู๊ดพริ้นท์ พริ้นติ้ง, ๒๕๕๗

นางจามเทวี[๗] และพระพุทธศาสนานิกายหีนยาน จึงเข้ามาเผยแพร่อยู่ในบริเวณที่ต่อมากลายเป็นอาณาจักรล้านนา และได้แพร่หลายเข้ามาที่เวียงกุมกามและเชียงใหม่ตามลำดับ และถูกเรียกว่านิกายพื้นเมือง สามารถแบ่งยุคสมัยศิลปะล้านนาดังนี้[๘]

ศิลปะล้านนาตอนต้น (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๒)

เกิดขึ้นในสมัยของพญามังราย กษัตริย์องค์ที่ ๒๕ แห่งนครเงินยาง และปฐมกษัตริย์ของราชวงศ์มังราย ระยะเวลา ๒ ทศวรรษนี้ อาณาจักรล้านนามีความเจริญในทุกด้าน และได้รับเอาอิทธิพลด้านศิลปกรรมจากหริภุญชัยมากในระยะแรก จิตรกรรมเขียนสีที่เก่าที่สุดคงได้แก่ จิตรกรรมภาพอดีตพุทธจำนวน ๒๘ พระองค์ภายในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์เถรจันทร์ ภาพอดีตพุทธประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัย พระพักตร์ค่อนข้างใหญ่ เม็ดพระศกใหญ่ รัศมีรูปดอกบัวตูม เป็นลักษณะพระพุทธรูปแบบล้านนาราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ที่ฐานมีลายประจำยามก้ามปูซึ่งเข้าใจว่าอาจเป็นอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาและพุกาม

จิตรกรรมราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ที่อุโมงค์ด้านทิศเหนือของเจดีย์วัดเดียวกัน ภาพที่เหลืออยู่เป็นภาพดอกไม้ใบไม้ที่เขียนต่อเนื่องกันไป ดอกไม้ที่เป็นแม่ลายได้แก่ ช่อดอกโบตั๋น ซึ่งมีลักษณะเดียวกันกับดอกโบตั๋นที่นิยมเขียนในเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงค์หมิง ภายในช่องว่างระหว่างดอกไม้และใบไม้นั้น เขียนรูปสัตว์มงคลตามคติจีนได้แก่ หงส์ นกยูง นกกระยาง ห่าน เป็นต้น

จิตรกรรมบนผ้า(พระบฏ)ที่พบจากกรุวัดเจดีย์สูง อ.ฮอด เข้าใจว่าจะมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เช่นกัน ปัจจุบันจัดแสดงที่หอศิลป์ ถนนเจ้าฟ้า และที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่เรื่องที่เขียนได้แก่พุทธประวัติตอนเสด็จลงจากดาวดึงส์หลังจากทรงเทศนาโปรดพุทธมารดาแล้ว เป็นภาพพระพุทธองค์ยืนแสดงปางเปิดโลก มีพระอัครสาวกขนาบข้างด้านหลังมีภาพดอกไม้สวรรค์โปรยปรายซึ่งเป็นดอกไม้ส่วน ใหญ่เกี่ยวข้องกับศิลปะจีน

ศิลปะล้านนาตอนกลาง (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒ - ๒๓)

ในระยะเวลาดังกล่าวอาณาจักรล้านนามีสภาพเป็นประเทศราชของพม่าต่อเนื่องกันเป็นระยะเวลา ๒๐๐ ปี และบางช่วงสั้น ๆ ก็เป็นประเทศราชของอาณาจักรอยุธยา จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ปรากฏงานศิลปกรรมแบบศิลปะพม่าเข้ามาแพร่หลายในช่วงเวลาดังกล่าว สืบเนื่องจากการที่พม่าแต่งตั้งเจ้านาย ข้าราชการพม่าเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่

จิตรกรรมที่แผงคอสองวิหารน้ำแต้มวัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งตามจารึกระบุว่าสร้างเมื่อพ.ศ. ๒๓๔๕ เข้าใจว่าเป็นงานราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ทางด้านทิศเหนือเล่าเรื่องประวัติพระอินทร์ (มาฆะมานพ)ทิศใต้เล่าเรื่อง นางสามาวดี ทั้งสองเรื่องเป็นนิทานในอรรถกถาหมวดอัปปมาทวรรค โดยมีอักษรธรรมล้านนากำกับภาพอยู่ทั่วไป การแบ่งภาพของเรื่องตอนต่างๆถูกแบ่งแยกออกจากกันด้วย

---

[๗]จำนง ทองประเสริฐ, **ประวัติศาสตร์พุทธศานาในเอเชียอาคเนย์**, (กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๕)

[๘]สน สีมาตรัง, **โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา**, (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๖)

เส้นสินเทาที่มีลักษณะโค้งเป็นลอน สีหลักที่ใช้มี ๓ สีคือ ขาว ดำ และแดง นอกนั้นมีสีเขียว น้ำตาล ชมพู แทรกเล็กน้อยและสีดำที่ใช้ตัดเส้นภาพเล่าเรื่องของวิหารน้ำแต้มมีภาพประกอบ ที่ช่างได้ใช้การสังเกตจากสภาพแวดล้อมในขณะนั้นมาเขียนใส่ไว้ จึงทำให้สามารถเข้าใจถึงแบบแผนความเป็นอยู่ของคนในสมัยนั้นได้เป็นอย่าง ดี เช่น ภาพของสถาปัตยกรรมประเภทวัง หรือ เรือนชาวบ้าน การแต่งกายของผู้คนที่มีสถานภาพต่าง ๆ กัน

ลายคำหรือที่เรียกว่าปิดทองล่องชาดนั้น ในศิลปะล้านนาที่หลงเหลืออยู่เก่าที่สุดอาจมีอายุการสร้างราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เท่านั้น และพบมากแถบเมืองลำปาง ภาพที่นิยมทำได้แก่ ภาพต้นศรีมหาโพธิด้านหลังพระประธาน ภาพอดีตพุทธ ภาพหม้อปูรณฆฎะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามพบว่างานลายคำบางแห่งมีการใช้เทคนิคของงานเครื่องเขินเข้ามา ประกอบด้วย เช่น ลายคำที่เสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง

ศิลปะล้านนาตอนปลาย(ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ๒๕)

เป็นศิลปะล้านนาที่สร้างขึ้นตั้งแต่ที่อาณาจักรล้านนากลับมาเป็นประเทศราชของไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งรวมเป็นภาคเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน

ในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๒๕ นั้น เป็นงานกลุ่มใหญ่ที่สืบทอดงานประเพณีดั้งเดิมเท่าที่พบมีหลายสกุลและฝีมือช่างอาทิ สกุลช่างเชียงใหม่ สกุลช่างน่าน ฝีมือช่างไทใหญ่ ฝีมือช่างเลียนแบบศิลปะกรุงเทพฯ ตลอดจนงานพื้นบ้านที่แตกต่างกันไป งานเหล่านี้พบกระจายทั่วไปในเขตภาคเหนือตอนบน งานจิตรกรรมของสกุลช่างและฝีมือช่างที่เด่น ๆ ได้แก่

- จิตรกรรมสกุลช่างเชียงใหม่

งานจิตรกรรมทั่วไปที่ปรากฏอยู่ในเขตจังหวัดเชียงใหม่ มีความสัมพันธ์กันเองภายในกลุ่ม และมีความต่อเนื่องทางรูปแบบงานศิลปะเช่น จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ ที่เขียนเมื่อต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ผนังด้านทิศเหนือเขียนเรื่อง สังข์ทอง เข้าใจว่าผู้เขียนคือเจ๊กเส็งจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองจัดว่าเป็นฝีมือของแบบอย่างสกุลช่างเชียงใหม่ที่ถึงแม้ว่าจะเหลืออยู่เพียงแห่งเดียว ผนังทางด้านทิศใต้เขียนเรื่องสุวรรณหงส์เป็นผลงานของช่างพื้นเมืองที่เชื่อว่าคือ หนานโพธา โดยเป็นงานเขียนตามแบบศิลปะกรุงเทพฯ จิตรกรรมเรื่องสังข์ทองเป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องในด้านความงามเนื่องมาจากความประณีตทั้งในด้านการออกแบบและฝีมือช่าง ภาพทั้งหมดมีขนาดและสัดส่วนที่ประสานกันตลอดทั้งผนัง ภาพของกลุ่มบุคคลต่าง ๆ ถูกถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่เครื่องแต่งกาย การละเล่น ที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกับความเป็นจริงในขณะนั้นมาก การใช้สียึดถือความเป็นจริงตามธรรมชาติและสามารถแสดงระยะใกล้ไกลเป็นลำดับจากล่างขึ้นบน อันเป็นแบบแผนของภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วไปด้วย สำหรับจิตรกรรมเรื่องสุวรรณหงส์นั้นพบว่ามีฝีมือช่างที่แตกต่างกันสองแนวทาง คือ ฝีมือแรกเป็นการสร้างองค์ประกอบที่หนักแน่น ตัวภาพวาดอย่างสม่ำเสมอ นิยมใช้สีเข้มทึบตัดกับรูปทรงที่อ่อนและเน้นด้วยสีสดเป็นจุด ๆ ใกล้เคียงกับงาน

จิตรกรรมแบบกรุงเทพฯ ในขณะที่อีกฝีมือหนึ่งนั้นอาศัยพื้นภาพสีอ่อนทำให้ภาพดูโปร่งเบากว่า มีการตัดเส้นที่หนาแล้วใช้สีสดระบายให้สดใส การจัดวางภาพค่อนข้างจะอิสระกว่า

- จิตรกรรมสกุลช่างไทใหญ่

เป็นกลุ่มที่พบค่อนข้างมากในระยะนี้ งานแบบไทใหญ่มีแบบอย่างเป็นของตนเองโดยมักกำหนดตำแหน่งของภาพให้อยู่ส่วนบนของผนัง กรอบของภาพเขียนเป็นแถบลายเชิงผ้าคล้ายผ้าปักของพม่า ในรายละเอียดของภาพพบว่ามีการใช้รูปแบบของศิลปะพม่าในส่วนของภาพบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ หรือตัวละครเอก พระพุทธเจ้า ปราสาทราชวัง เป็นต้น ในขณะที่ภาพบุคคลชั้นรองและชาวบ้านก็จะเป็นแบบของล้านนาโดยทั่วไป เรื่องที่ถูกนำมาเขียนมาก ได้แก่ พุทธประวัติและทศชาติชาดกซึ่งมักจะไม่เขียนครบทั้งสิบชาติ นอกจากนี้ยังมีเรื่องของท้องถิ่นแทรกอยู่บ้าง จิตรกรรมที่วัดบวกครกหลวง อ. เมือง เชียงใหม่ น่าจะเป็นฝีมือช่างที่ละเอียดประณีตและแสดงแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์ได้ชัดเจนกว่าที่อื่น ภาพที่เด่น ๆ นั้นกลุ่มภาพจะถูกจัดวาง อย่างหนาแน่นเต็มพื้นที่ จิตรกรรมที่วัดท่าข้าม อ.แม่แตง แสดงถึงแนวโน้มของศิลปะที่ค่อยๆ ผสมเข้ากับความเป็นท้องถิ่นล้านนา โดยมีสภาพแวดล้อมและฐานะของผู้อุปถัมภ์เป็นเงื่อนไขสำคัญ เรื่องราวของท้องถิ่นได้เข้าไปแทรก อาทิเช่น การเขียนเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำในปัญญาสชาดก ถึงแม้การวางตำแหน่งของภาพจะเป็นไปตามแบบแผน แต่จุดที่น่าสนใจคือการวางภาพในแนวนอนที่กำหนดด้วยแถบสี ทำให้มีลักษณะเป็นแถวซ้อนๆ กัน การใช้พู่กันตัดเส้นขนาดใหญ่ ก็แสดงออกถึงความเป็นพื้นบ้านที่แตกต่างไปด้วย

- จิตรกรรมสกุลช่างน่าน

จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดภูมินทร์ เข้าใจว่าเขียนขึ้นในสมัยของเจ้าอนันตวรฤทธิเดชเจ้าผู้ครองนครน่านองค์ที่ ๖๒ แห่งราชวงศ์หลวงติ๋นมหาวงศ์ระหว่างพ.ศ.๒๓๙๕ - ๒๔๒๔ ด้านบนของผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันออก และทิศใต้เขียนภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก โดยมีภาพเล่าเรื่องจะอยู่ด้านล่าง จิตรกรรมที่วัดนี้มีเอกลักษณ์คือ รูปภาพจะมีขนาดใหญ่มีเส้นโครงรอบนอกที่โค้งมน รายละเอียดของภาพสะท้อนถึงชาวน่านในยุคนั้น ลักษณะใบหน้ากลมแป้น คิ้วเป็นวง การแสดงอารมณ์ที่แสดงออกทางสีหน้าอย่างชัดเจนซึ่งแตกต่างไปจากการเขียนของภาคกลาง ภาพที่เป็นจุดเด่นคือภาพของรูปหนุ่มสาวที่กำลังสนทนากัน เข้าใจว่าอาจเป็นภาพเหมือนของจิตรกรกับสาวคนรัก อีกภาพหนึ่งอาจเป็นรูปของเจ้าอนันตวรฤทธิเดช สีหลักที่ใช้เป็นหลักของที่นี่คือสีแดงชาดและแนวคิดเรื่องสีของจิตรกรรมวัดภูมินทร์ได้ส่งแนวความคิดให้กับจิตรกรรมอีกแห่งหนึ่งที่วิหารวัดหนองบัว อ.ท่าวังผา ทั้งในเรื่องของระเบียบการจัดวางภาพ คติเรื่องราว รูปแบบศิลปะ ช่างที่เขียนเป็นช่างชาวเมืองพวน ซึ่งเป็นเมืองภายใต้การปกครองของหลวงพระบางชื่อทิดบัวผันกับช่างท้องถิ่นชาวไทลื้อ อย่างไรก็ตามช่างที่มีความเป็นท้องถิ่นมากกว่าจึงทำให้มีความคิดอ่านของตัว เองในระดับหนึ่งด้วย งานเขียนที่ออกมาจึงมีโครงสีที่ค่อนข้างอ่อนหวานนุ่มนวลกว่า

- จิตรกรรมที่ลำปาง

ในระยะนี้มีความสัมพันธ์กับศิลปะพม่าเป็นอย่างมาก สืบเนื่องจากผู้อุปถัมภ์ที่เป็นชาวพม่า จิตรกรรมวัดม่อนปู่ยักษ์มีงานจิตรกรรมบนผ้า ซึ่งอาจเป็นงานที่นำมาจากพม่าโดยตรงเป็นงานสมัยราชวงศ์คองบองตอนกลางสกุล ช่างอมรปุระ จิตรกรรมอีกแห่งหนึ่งอยู่ในวิหารวัดเดียวกันเป็นงานแบบสกุลช่างมัณฑเลย์ ซึ่งพัฒนาให้มีความนิยมที่เขียนเหมือนจริงมากขึ้น เพราะเป็นการรับอิทธิพลจากตะวันตก เช่น ในเรื่องของการเขียนที่มีทัศนียวิทยาที่มีมิติความลึกสมจริงมากขึ้น ซึ่งอาจนับว่าเป็นสิ่งที่ทันสมัยในระยะนั้น แต่ความเข้าใจของช่างยังมีความขัดแย้งกับโครงสร้างเดิมอยู่บ้าง ภาพที่น่าสนใจคือภาพปราสาทราชวังเพราะเป็นการจำลองแบบมาจากพระราชวังเมืองมัณฑเลย์โดยตรง ความเป็นมาตรฐานของช่างฝีมือแบบพม่าในระยะต่อมาได้ลดน้อยลง ความไม่ปราณีตขององค์ประกอบภาพ โครงสีหลายตำแหน่งที่ไม่สัมพันธ์กัน จึงเกิดขึ้นที่จิตรกรรมวิหารหลวงวัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งน่าจะเขียนขึ้นพร้อมกับคราวบูรณะคือ ราวพ.ศ.๒๔๗๐ นอกจากงานจากศิลปะพม่าแล้ว อิทธิพลศิลปะกรุงเทพฯ ที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกก็แพร่หลายขึ้นมาในล้านนาเช่นกัน งานจิตรกรรมที่อุโบสถวัดบุญวาทย์วิหารเป็นงานเขียนของช่างจันทร์ จิตรกร ซึ่งเป็นช่างจากภาคกลางเมื่อ พ.ศ.๒๔๕๘ โดยพื้นฐานแล้วคือภาพแบบประเพณีนิยมในศิลปะรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ ๕-๖ นั่นเอง การเขียนภาพนั้นคำนึงถึงข้อเท็จจริงตามตาเห็นมากกว่าการใช้จินตนาการ [๙]

งานจิตรกรรมฝาผนังล้านนาตอนปลายราวพ.ศ.๒๔๘๐ –๒๕๐๐ พระสงฆ์และศรัทธามักนิยมจ้างช่างให้เขียนงานแบบเหมือนจริงซึ่งอาจแยกได้ ๒ กลุ่มคือ กลุ่มแรกเป็นงานเขียนของช่างพื้นเมืองที่ประยุกต์เข้ากับแบบอย่างศิลปะตะวันตก เช่น ภาพเขียนที่ระเบียงคตวัดพระธาตุดอยสุเทพ ที่เขียนโดยนายบุญปั๋น พงศ์ประดิษฐ์ กลุ่มที่สอง เป็นการนิยมเขียนเลียบแบบภาพพิมพ์ชุดพุทธประวัติและทศชาติชาดกของพระเทวาภินิมิต และมักเป็นการเขียนด้วยเทคนิคสีน้ำมัน ซึ่งไม่เคยใช้มาก่อนในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย

ลายคำราวพุทธศตวรรษที่ ๒๕ พบว่าเทคนิคการฉลุกระดาษเริ่มเข้ามามีบทบาทมากขึ้น ดังจะพบได้จากลายคำที่มีลักษณะลายซ้ำๆ กัน ความสำคัญของลายคำเข้าใจว่าจะถูกแทนที่ด้วยจิตรกรรมเขียนสีมากขึ้น ลายคำจึงจำกัดตำแหน่งของการประดับที่เสาหรือด้านหลังพระประธานเท่านั้น พร้อมทั้งรูปแบบก็เปลี่ยนไป เช่น ลายคำด้านหลัง พระประธานวิหารลายคำได้มีรูปปราสาทและลวดลายแบบจีนขึ้นมาแทนที่ กลายเป็นงานประดับฉากหลังมากกว่าเป็นความหมายเชิงสัญลักษณ์ และที่วิหารวัดปราสาทพบว่าใช้ลายคำมาเล่าเรื่องพุทธประวัติซึ่งนับว่าแปลกออกไปอีกแห่งหนึ่ง

จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างไทยล้านนาเท่าที่พบ มีข้อสังเกตว่าเขียนตกแต่งไว้ในวิหารมากกว่าโบสถ์ ในเรื่องนี้มีเหตุพอสันนิษฐานได้คือ ชาวล้านนาให้ความสำคัญแก่วิหารมากกว่าโบสถ์ ดัง ปรากฏให้เห็นทั่วไปว่าวัดในภาคเหนือจำนวนมากจะมีวิหารเท่านั้น ไม่มีโบสถ์ เพราะโบสถ์มักสร้างขึ้น

[๙] สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, **จิตรกรรม**, เข้าถึงได้จาก http://www.lanna-arch.net/art/painting

ไว้ในวัดที่เป็นศูนย์กลางของวัดอื่น ๆ ในชุมชนนั้น อาจเนื่องมาจากวัดหนึ่ง ๆ มีพระสงฆ์น้อยองค์ แต่ละวัดจึงไม่มีความจำเป็นต้องสร้างโบสถ์ขึ้นประจำวัด พระสงฆ์จากหลาย ๆ วัดจะเดินทางมาร่วมทำพิธีกรรมทางศาสนาอันเป็นกิจของสงฆ์ในโบสถ์แห่งหนึ่งก็เป็นการเพียงพอแล้ว เพราะฉะนั้นวิหารในภาคเหนือจึงเป็นสถานที่พบกันระหว่างพระสงฆ์กับฆราวาส จัดเป็นศาลาประชาคมทางธรรมอย่างหนึ่ง จิตรกรรมฝาผนังที่ประดับตกแต่งไว้บนผนังภายในวิหารจึงดูช่างเหมาะสมเป็นที่สุด เรื่องราวที่พระสงฆ์เทศนาสั่งสอนให้พุทธศาสนิกชนยึดถือนำไปปฏิบัติ เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ และวรรณกรรมในท้องถิ่น มิใช่มีแต่ในคำเทศนาของพระสงฆ์เท่านั้น ยังปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องบนผนังอาคารภายในวิหารนั้นด้วย[๑๐]

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น ช่างโบราณมีความเชื่อว่าเป็นการสร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาตามความศรัทธาที่มีต่อพุทธศาสนา จึงนิยมสร้างวัดหรือถาวรวัตถุขึ้นคล้ายกันทุกยุคทุกสมัย นายช่างศิลปินล้านนาในอดีตได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมขึ้นด้วยพลังความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งนับเป็นวิธีการสร้างบุญกิริยาวัตถุเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาของภาพเขียนเรื่องไตรภูมิแสดงให้เห็นถึงจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ ถ่ายทอดผ่านทางภาพเล่าเรื่องภพภูมิต่าง ๆ ในรูปสัญลักษณ์ในคติจักรวาลวิทยา ที่สามารถสะท้อนถึงความลึกซึ้งของหลักพุทธธรรม ด้วยรูปแบบงดงามเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะ อันเป็นผลผลิตทางด้านพุทธปัญญาของมนุษย์[๑๑]ส่วนในรายละเอียดของภาพยังสามารถสะท้อนสภาพสังคมวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ซึ่งมีความโดดเด่นในแง่ของความหลากหลาย อันเป็นลักษณะพิเศษของท้องถิ่น และเป็นหลักฐานแสดงถึงความมีอยู่ตลอดจนการสืบเนื่องของสังคมวัฒนธรรมล้านนาได้เป็นอย่างดี[๑๒] นอกจากนั้นจิตรกรรมล้านนายังทำหน้าที่เป็นสื่อศิลปะที่เข้าถึงประชาชนได้อย่างกว้างขวางและมีประสิทธิภาพสูงในการสื่อสารกับคนทุกระดับ โดยเฉพาะการปลูกฝังความเชื่อทางศีลธรรม ชี้ให้เห็นโทษของการทำชั่วและผลของการทำดีให้แก่ชาวพุทธในดินแดนล้านนาตลอดมาโดยเสมือนว่าเป็นสื่ออย่างหนึ่งที่เชื่อมโยงพระสงฆ์กับชาวบ้านผ่านการประกอบหลักธรรมคำสอนต่าง ๆ[๑๓]

ศิลปะล้านนาสกุลช่างเชียงแสน (ระหว่างกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔-๑๘)

---

[๑๐]สน สีมาตรัง, **รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย,** กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒.

[๑๑]ศิลป์ พีระศรี , **บทความข้อเขียนและงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี,** กรุงเทพฯ : อมรินทร์, ๒๕๔๕.

[๑๒]ภานุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา,** กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๔๑.

ศิลปะเชียงแสนสมัยล้านนาที่หลังจากมีเมืองเชียงใหม่เป็นราชธานีแล้วสกุลช่างเชียงแสนก็ยังคงมีบทบาทสำคัญยิ่งต่อการสร้างพระพุทธรูปของเมืองพระนครหลวงอย่างเชียงใหม่เพราะเหตุว่ากษัตริย์เชียงใหม่ทุกพระองค์ในช่วงตอนต้นจะต้องเสด็จแปรพระราชฐานมาอยู่ที่เมืองเชียงแสน เพราะทรงไม่วางพระทัยต่อการเข้ามารุกรานของอาณาจักรอื่นๆ โดยเฉพาะจักรวรรดิจีน ทำให้เมืองนครเงินยางเชียงแสนทำหน้าที่รองลงมาจากเมืองพระนครหลวงเชียงใหม่ จนเป็นเหตุให้งานสร้างพระพุทธรูปเชียงใหม่ระยะต้นจะสืบรูปแบบต่อจากกลุ่มของสกุลช่างเชียงแสนเดิม ที่ปรากฏให้เห็นถึงสกุลช่างนี้ที่เราคุ้นเคยกับคำว่า ศิลปะสิงห์หนึ่ง ที่มีชายสังฆาฏิสั้นและมีพระวรกายล่ำสัน ทรงนั่งขัดสมาธิเพชร บางครั้งมีชายผ้าทิพย์ แต่หลังจากสมัยพระเจ้ากือนา กษัตริย์เชียงใหม่ก็เลิกเสด็จแปรพระราชฐานไปอยู่ที่เมืองนครเงินยางเชียงแสนอีกต่อไป ทำให้เมืองเชียงแสนและสกุลช่างเชียงแสนลดความสำคัญลงมาก จนถูกศิลปะอื่นๆ ข้างเคียงบุกเข้ามารุกรานจนทำให้รูปแบบศิลปะเดิมเปลี่ยนไป ที่ทำให้ศิลปะของสกุลช่างนี้ซึ่งต่อมากลับแยกตัวกลายเป็นศิลปะที่มีหลากหลายรูปแบบตามฝีมือของช่างแต่ละพื้นที่ที่แตกต่างกันออกไป โดยเฉพาะในช่วงระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ อันเป็นยุคทองของศิลปะล้านช้าง ศิลปะสกุลช่างเชียงแสนสมัยอาณาจักรล้านนาก็ได้รับอิทธิพลจากศิลปะล้านช้างเข้ามาร่วมสมัยด้วย แต่หลังจากนั้นศิลปะสกุลช่างนี้จะค่อยๆ ลดลงบทบาทของตัวเอง และรับเอาศิลปะอยุธยาเข้ามาร่วมสมัยด้วยแล้วค่อยๆ จางหายไปในช่วงตกอยู่ภายใต้การปกครองของกรุงรัตนโกสินทร์

ศิลปะสกุลช่างอื่นๆ ที่พบในเมืองเหนือ

เนื่องจากเมืองเหนือเป็นเมืองช่าง นอกจากสกุลช่างต่างๆ ในอาณาจักรล้านนาแล้วยังมีสกุลช่างอื่นๆ ที่แต่เดิมในอดีตเคยตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนส่วนนี้ แต่หลังจากรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราชแล้วชนชาติอีกหลายชนชาติที่ยังมิยอมขึ้นกับอำนาจการปกครองของเมืองเชียงใหม่ ต้องถูกโจมตีจนต้องถอยร่นหนีไปตั้งถิ่นฐานยังดินแดนอื่น เช่น ชาวไทยลื้อที่แต่เดิมเคยมีบ้านเมืองตั้งอยู่ที่เมืองเชียงล้านใกล้กับเมืองเชียงแสนก็ต้องอพยพหนีไปอยู่ที่เมืองเชียงรุ่งที่ปัจจุบันอยู่ในแคว้นสิบสองปันนาของจีน มีชาวไทลื้อบางกลุ่มก็อพยพหนีการคุกคามจากอำนาจของเมืองเชียงใหม่ไปอยู่ที่เมืองเชียงตุงในพม่า แต่ต่อมาก็มีชาวไทลื้ออพยพกลับเข้ามาอาศัยอยู่ในรอยตะเข็บของอาณาจักรล้านนา ทำให้ชนชาติสำคัญอย่างไทลื้อที่ต่อมาได้รับอิทธิพลจากสถานภาพทางสังคมและสิ่งแวดล้อมใหม่ ทำให้เกิดศิลปะอีกรูปแบบหนึ่งที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะจะแยกออกมาได้ดังนี้

ศิลปะเชียงรุ้ง เป็นศิลปะของชาวไทลื้อที่ปัจจุบันตั้งถิ่นฐานอยู่ในแคว้นสิบสองปันนาทางตอนใต้ของจีน ศิลปะชนิดนี้จะอยู่ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๘ เป็นงานศิลปะที่ส่วนใหญ่จะหล่อด้วยเนื้อโลหะ มีเนื้อสนิมสีเขียวมันแบบเนื้อหยกหรือสีเขียวใบตองอ่อน

ศิลปะเชียงตุง เป็นศิลปะของชาวไทลื้อที่ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศสหภาพพม่า ที่อยู่ใกล้ชิดกับรัฐไทใหญ่ที่รอยตะเข็บระหว่างพม่าไทย และสาธารณะรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นศิลปะที่มีรูปแบบผสมผสานค่อนข้างจะหลากหลาย แต่ก็สามารถ

แสดงออกถึงเอกลักษณ์ของตนเอง ศิลปะชนิดนี้จะอยู่ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๘ เช่นเดียวกับศิลปะแบบเชียงรุ้ง แต่เนื่องจากอยู่ในดินแดนของชาวไทใหญ่ในพม่า ทำให้มีรูปแบบของศิลปะเปลี่ยนไปอีกรูปแบบหนึ่งที่มีพุทธลักษณะที่มีรูปพระเนตรคล้ายกับชาวจีนหรือชาวไทใหญ่ ที่อพยพมาจากทางตอนใต้ของจีน พระพุทธรูปจะหล่อด้วยเนื้อโลหะแบบสัตตโลหะหรือนวโลหะแบบจีน รวมทั้งพระพุทธรูปที่แกะด้วยไม้ประดับด้วยกระจกในสมัยหลัง พระพุทธรูปศิลปะเชียงตุงเป็นงานปฏิมากรรมที่ค่อนข้างจะมีจำนวนน้อยและหายาก

ศิลปะไทลื้อ ในวงการนักสะสมพระพุทธรูปโบราณจัดให้ศิลปะแบบไทลื้อ เป็นศิลปะที่มีอายุอ่อนกว่าศิลปะของไทซื้อที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เพราะศิลปะแบบสมัยหลังตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๘-๒๐ นี้ เป็นงานศิลปะที่เกิดจากชนกลุ่มน้อยที่เร่ร่อนมาอาศัยอยู่ตามหัวเมืองทางเหนือทั่วไปรวมทั้งในพม่าและลาว ทำให้ศิลปะของสกุลช่างนี้ จะอาศัยความเชื่อความศรัทธาและอาศัยวัสดุที่หาได้ง่ายตามธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นเกณฑ์หลักสำคัญที่ใช้สร้างพระพุทธรูปศิลปะสกุลช่างไทลื้อสมัยหลังนี้ ส่วนใหญ่กว่าเก้าสิบเปอร์เซ็นจึงสร้างจากไม้มงคลชนิดต่างๆ และมีรูปแบบงานศิลปะคล้ายกับศิลปะแบบพื้นบ้าน (Folk Art) เป็นงานศิลปะแบบสกุลช่างไทลื้อบริสุทธิ์ (Pure Art) ที่สร้างขึ้นจากความศรัทธามากกว่าฝีมือที่เกิดจากเชิงพาณิชย์ เพราะเหตุนี้ พระพุทธรูปศิลปะไทลื้อจึงเป็นที่นิยมของชาวตะวันตกมากกว่าศิลปะแขนงอื่นในชนิดเดียวกัน

ศิลปะล้านช้างในประเทศไทย เป็นศิลปะที่ถูกพบมากในบริเวณทิศตะวันออกเฉียงเหนือตอนบนของประเทศไทย แต่ที่ต้องนำมากล่าวในที่นี้ เนื่องจากพระพุทธรูปที่มีรูปแบบศิลปะอย่างนี้ทั้งหมดที่มีการค้นพบในประเทศไทย ส่วนใหญ่จะถูกเรียกเป็น “ศิลปะเชียงแสน” ด้วยเหตุนี้ เพื่อต้องการให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้อง จึงขอนำภาพประกอบของการสร้างพระพุทธรูปในศิลปะล้านช้างเข้ามาอยู่ในส่วนนี้ด้วย เพราะศิลปะล้านช้างเป็นศิลปะที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองอย่างเด่นชัดแล้ว ตามประวัติศาสตร์ดินแดนริมโขงทางด้านขวาในอดีตก่อนยุคล่าอาณานิคม ดินแดนและประชาชนส่วนนี้เคยเป็นของอาณาจักรล้านช้าง แต่เนื่องจากปัญหาทางด้านการเมืองและการปกครองที่เกิดจากนักล่าอาณานิคมอย่างชาวฝรั่งเศส ที่ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนดินแดนส่วนต่างๆ ในภาคพื้นเอเชียอาคเนย์จนทำให้ประชาชนและดินแดนบางส่วนของอาณาจักรล้านช้างต้องกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของไทยอย่างมิอาจหลีกเลี่ยงได้[๑๔]

ศิลปะสมัยหลังสุโขทัย (Post Sukhothai) (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๖)

ศิลปะสมัยหลังสุโขทัยหรือ Post Sukhothai แต่เดิมตั้งใจจะเขียนแยกออกเป็นสามหมวดไว้ตอนท้ายของแต่ละหมวด แต่หลังจากพิจารณาดูแล้ว ควรจะเขียนติดต่อมาอย่างต่อเนื่องทั้งสามหมวดไว้ในตอนสุดท้ายสุดของศิลปะสุโขทัยหมวดนครหลวงจะดีกว่าเพราะเหตุว่าทั้งสามหมวดในช่วงนี้ล้วน

---

[๑๔] จำนง ทองประเสริฐ, **ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในเอเชียอาคเนย์**, (กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๕,) หน้า ๒๖๗ -๒๗๑.

แต่เป็นศิลปะสุโขทัยที่ได้ร่วมสมัยกับศิลปะอยุธยาเพราะจะทำให้ผู้อ่านไม่สะดุดจนเกิดความรู้สึกที่จะต้องขาดตอนลงไป เพราะตามความจริงทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ศิลปะของอาณาจักรสุโขทัยหรืออาณาจักรอื่นๆ ทั่วไป หลังจากการล่มสลายหรือถูกผนวกเข้าสู่อาณาจักรอื่น ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าเหล่าปฏิมากรจะเลิกอาชีพการสร้างพระพุทธรูปโดยทันที หรืองานศิลปะของสุโขทัยจะต้องหายสาบสูญไปกับระบบทางการเมืองและการปกครองด้วย แต่ความเป็นจริงตามสายวัฒนธรรมในสมัยโบราณการที่จะเปลี่ยนรูปแบบโครงสร้างอาชีพของแต่ละตระกูลนั้นเป็นสิ่งที่ยากมาก เพราะฉะนั้นในทฤษฎีทางประวัติศาสตร์ศิลปะระดับสากลจึงได้มีการกำหนดไว้ว่า อาณาจักรใดที่ล่มสลายไปแล้ว แต่ศิลปะของอาณาจักรนั้นๆ น่าจะยังคงอยู่ต่อมาอีก ๑๐๐ ปี และให้เรียกว่า “Post.............” ส่วนศิลปะสุโขทัยก็เช่นเดียวกัน หลังจากการล่มสลายของอาณาจักรสุโขทัยแต่ศิลปะสุโขทัยก็ไม่ได้ล่มสลายไปด้วยทันที แต่ยังคงมีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะแบบสุโขทัยทุกหมวดสกุลช่างต่อมาภายหลังเกือบ ๑๐๐ ปี โดยศิลปะสุโขทัยสมัยนั้นเริ่มร่วมสมัยกับศิลปะอยุธยาแต่ยังอยู่ในพื้นที่เดิมของตน และยังแสดงออกถึงศิลปะเป็นของตนเองอย่างเด่นชัด

พระพุทธรูปสมัยนี้บางครั้งจะพบเส้นพระศกเล็กๆ อยู่บนขอบพระพักตร์ (หน้า) คล้ายขอบพระพักตร์ รูปพระโอษฐ์ (ปาก) จะบางเล็กน้อย แต่ดูคมเหมือนศิลปะอยุธยาที่ได้รับอิทธิพลมาจากสกุลช่างกำแพงเพชรมาก่อนหน้านั้นนานแล้ว พระพุทธรูปแบบประทับยืนจะสร้างแบบยืนตรง ปางห้ามญาติแบบอยุธยา แต่ยังมีรูปพระพักตร์อ่อนโยนคล้ายสุโขทัยและยังมีสายรัดประคดใหญ่ที่รวมศิลปะกันระหว่างศิลปะอู่ทองที่ได้รับมาจากศิลปะสมัยบายนรวมทั้งศิลปะแบบทางเหนือ พระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัยที่น่าสนใจแบบประทับนั่งรูปแบบหนึ่ง ทั้งแบบปางมารวิชัยหรือปางสมาธิที่บางครั้งมักจะพบว่ามีขอบสายรัดประคดหลังแบบศิลปะอู่ทองอย่างเด่นชัด (ภาษาสามัญเรียกว่ามีกระเป๋าหลัง) ทั้งๆ ที่รูปแบบด้านหน้าทั้งหมดเป็นศิลปะสุโขทัย ส่วนพระพุทธรูปศิลปะสุโขทัยแบบปางลีลาก็มีการสร้างแต่ไม่อ่อนช้อนเท่าที่ควร รวมทั้งลักษณะส่วนผสมของโลหะจะออกสีเหลืองและประทับยืนบนฐานขาสิงห์แบบอยุธยา

พระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัยนี้มักจะหล่อแบบพระรัศมีถอดได้ และยังนิยมมีกลีบบัวรองรับหรือรัดด้วยวงแหวนที่โคนรัศมี เปลวพระรัศมีจะมีความรู้สึกแข็งตรงไม่อ่อนไหวเท่าที่ควร โดยเฉพาะองค์ฐานจะมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากเดิมที่เคยเป็นฐานเขียงและเป็นศิลปะร่วมสมัยระหว่างศิลปะอยุธยาแบบฐานหน้ากระดานแอ่นกลางและรองรับด้วยฐาน ๓ ขาแบบขาสิงห์แทน แล้วรองรับด้วยฐานเขียงลายหน้ากระดานอีกชั้นหนึ่งเป็นต้น แต่เดิมศิลปะสมัยนี้ถูกจัดให้เป็นศิลปะพระพุทธรูปแบบอยุธยา-สุพรรณภูมิ แต่ก็มีข้อถกเถียงกันมากเพราะรูปแบบโดยรวมจะหนักไปทางศิลปะสุโขทัยโดยเฉพาะรูปพระพักตร์ (ใบหน้า)

หลังจากได้มีการศึกษาระบบการจัดงานศิลปะของอาณาจักรที่ล่มสลายไปแล้วดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น จึงแยกเอารูปแบบพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่เป็นศิลปะสุโขทัยมาเข้าไว้ใน “ศิลปะสมัยหลัง

สุโขทัย” หรือ “Post Sukhothai” ดูจะมีความถูกต้องทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ และมีความเป็นธรรมต่อศิลปะสุโขทัยมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการขจัดข้อสับสนที่คาใจผู้คนมาตั้งแต่ครั้งสมัยในอดีตตลอดมา เพราะมักจะมีคำถามว่า “พระพุทธรูปนี้มีใบหน้าศิลปะสุโขทัยชัดเจน แต่ทำไมเรียกว่าศิลปะอยุธยา”

เพราะฉะนั้นจุดที่น่าสังเกตของพระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัยจะมีดังนี้

(ก) หากเป็นสกุลช่างหมวดใหญ่ จะมีพระรัศมีเล็กและมีวงแหวนรัดโคนพระรัศมีและบางครั้งก็ถอดออกได้ ส่วนรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) จะดูกลมมนกว่าเดิม

(ข) หากเป็นพระพุทธรูปยืน จะมีสายรัดประคดใหญ่ อันเกิดจากการร่วมศิลปะระหว่างศิลปะอู่ทองที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะบายน กับศิลปะพื้นถิ่นสุโขทัย

(ค) หากเป็นพระพุทธรูปประทับนั่ง จะนั่งตื้นมาก หัวเข่าลอย

(ง) หากเป็นพระพุทธรูปปางลีลา จะยกพระหัตถ์ (มือ) ซ้ายแต่ไม่จีบนิ้วแต่ต่อมาจะพัฒนาเป็นการยกพระหัตถ์ (มือ) ขวา จะประทับยืนบนฐานศิลปะอยุธยา และเนื้อโลหะจะออกเหลืองอมส้ม

(จ) บ่งครั้งจะพบพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยหมวดใหญ่มีพระรัศมีเล็ก วงพระพักตร์กลมดูเจ้าเนื้อนั่งสมาธิราบ แต่ประทับนั่งตื้นมากไม่เป็นธรรมชาติ จนทำให้บางท่านวินิจฉัยว่าเป็นหมวดวัดตะกวน เพราะเกิดจากความสับสนทางศิลปะโดยไม่ได้ดูอย่างอื่นประกอบ

(ฉ) พระพุทธรูปศิลปะสมัยหลังสุโขทัยหมวดกำแพงเพชรและหมวดพิษณุโลกแต่ที่ดูแล้วจะมีความคล้ายศิลปะสุโขทัยมากกว่า แต่เดิมเคยถูกจัดให้เป็นพระพุทธรูปศิลปะอยุธยา (เพราะสร้างในสมัยอยุธยา) แต่รูปวงพระพักตร์ก็ยังติดศิลปะสุโขทัยทั้งสองสกุลช่างอยู่ ส่วนใหญ่จะสังเกตดังนี้

- บางครั้งจะมีพระรัศมีเป็นรูปกรวยแหลมทรงสูง
- มีรูปพระหัตถ์วางราบกระดกปลายนิ้วเล็กน้อยเกือบเหมือนศิลปะอยุธยา
- รูพระกรรณและรูปพระกรรณยังคงเค้าศิลปะสุโขทัยอยู่บ้าง
- พระโอษฐ์เล็กลงแต่จะทำเป็นสองชั้น บาง และคมชัด
- รูปพระเพลา (หน้าตัก) จะแคบและตั้งชัน
- องค์ฐานจะเป็นแบบไหนก็ตามจะมีลักษณะแบบทรงสูงกว่าเดิม

เพราะฉะนั้น ศิลปะพระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัย จะมีอายุระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ คือช่วงอยุธยา-อู่ทอง ๒ กับช่วงต้นอยุธยา-สุพรรณภูมิ หากพบพระพุทธรูปที่มีรูปพระพักตร์หนักไปทางสุโขทัย แต่ส่วนอื่นๆ เป็นศิลปะคล้ายอยุธยาควรจัดอยู่ในสมัยหลังสุโขทัย โดยพระพุทธรูปยืนจะต้องพิจารณาจากสายรัดประคดและเนื้อโลหะที่เริ่มเป็นเนื้อโลหะแบบอยุธยาแล้ว หากเป็นพระพุทธรูปที่สร้างในกรุงศรีอยุธยาแต่สร้างโดยช่างสุโขทัย จะมีเนื้อดินหุ่นแบบอยุธยา ด้วยเหตุนี้ การที่มีการจัดยุคศิลปะพระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัย นอกจากจะให้ความเป็นธรรมกับรูปแบบศิลปะสุโขทัยแล้ว ต่อจาก

นี้ไป ยังทำให้นักสะสมพระพุทธรูปโบราณและนักประวัติศาสตร์ศิลปะ ที่สร้างในดินแดนของอาณาจักรสุโขทัยเดิม ซึ่งในขณะนั้นศิลปะสุโขทัยได้ตกอยู่ภายใต้อำนาจทางการเมืองและการปกครองที่ถูกผนวกกลายเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาแล้ว และถูกเรียกอย่างถูกต้องว่า ศิลปะสมัยหลังสุโขทัย[๑๕]

ศิลปะลูกผสมแบบเขมรในประเทศไทยหรือศิลปะลพบุรี ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓

ศิลปะลพบุรี เป็นภาษาที่ใช้เรียกงานศิลปะเขมรในประเทศไทยมานานแล้ว จนกลายเป็นวัฒนธรรมทางภาษาที่ใช้ต่อเนื่องกันมาจนถึงทุกวันนี้ แต่แท้จริงแล้วคำว่า “ลพบุรี” เป็นชื่อเมืองทางภาคกลางตอนบนที่ถูกเรียกในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีของรัฐไทย ตั้งแต่รัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเมื่อปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ นี้เอง เพราะฉะนั้นคำว่า “ลพบุรี” จึงเป็นเพียงสรรพนามที่ใช้เรียกศิลปะลูกผสมระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมรที่มีการค้นพบครั้งแรกที่จังหวัดลพบุรีในประเทศไทย เพราะแท้จริงแล้วเมืองลพบุรีเป็นเมืองสำคัญทางการค้าที่เก่าแก่เมืองหนึ่งของกลุ่มสหนครรัฐทวารวดีที่ปรากฏในจารึกที่ค้นพบเรียกว่า “ลวปุระ” แต่ที่เมืองลพบุรีที่เคยเป็นเมืองมอญเก่าแก่มีอายุตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๖ ต้องกลายมาเป็นเมืองอุปราชสำคัญของอาณาจักรกัมพูชา และมีการค้นพบศิลปะเขมรมากมาย เนื่องจากว่าเมื่อประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ แห่งอาณาจักรกัมพูชาสามารถพิชิตเมืองมอญแห่งนี้ได้ และตั้งแต่นั้นมาเมืองลวปุระก็ถูกเปลี่ยนชื่อเป็น “เมืองละโว้” และใช้เป็นจุดศูนย์กลางทางอำนาจการปกครองดินแดนส่วนนี้ในประเทศไทยเพื่อทำหน้าที่กำกับดูแลเมืองบริวารของชาวมอญอื่นๆ รวมทั้งกลุ่มหัวเมืองของพวกเขมรสูงชาวพุทธ ที่ค่อนข้างจะมีอำนาจและมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงระบบทางการเมืองการปกครองในราชสำนักกัมพูชาเพราะฉะนั้นศิลปะที่ค้นพบในเมืองลพบุรีรวมทั้งพื้นที่อื่นๆ จึงมีอยู่ ๓ กลุ่มใหญ่ๆ อันประกอบด้วย

(๑) กลุ่มศิลปะสมัยลวปุระของชาวมอญทวารวดีเดิม ที่มีอายุระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑

(๒) กลุ่มศิลปะสมัยเมืองละโว้หรือลพบุรี เป็นศิลปะลูกผสมแบบเขมรในประเทศไทย ที่อยู่ในช่วงระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ หรือปีคริสต์ศักราช ๑๐๑๐-๑๒๓๗

(๓) กลุ่มศิลปะเขมรสูงชาวพุทธที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ในประเทศไทย มมีอายุอยู่ในระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑ เหตุที่กำหนดให้อยู่ในช่วงนี้ เพราะต้องอาศัยเหตุผลทางประวัติศาสตร์ที่นับตั้งแต่สมัยพระเจ้ามเหนทรสรมันขึ้นครองราชย์ เพราะพระเจ้ามเหนทรวรมันคือเจ้าชายจิตรเสนที่มาจากกลุ่มเขมรสูงในประเทศไทย ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับศิลปะสมัยสมโบร์ไพรกุกในเมืองหลวงของนครกัมพูชา ส่วนปฏิมากรรมทางศาสนาพุทธจำนวนมากที่มีการค้นพบในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทยที่มีอายุก่อนคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ จะถูกเรียกว่า “ทวา-อีสาน” รวมทั้งศิลปะที่โด่งดังก้องโลกที่มีชื่อเสียงเรียกว่า “ศิลปะประโคนชัย” ซึ่งแท้จริงแล้วศิลปะในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑ นี้ที่ถูกต้องๆๆ จัดอยู่ในช่วงศิลปะสมัยก่อนเมืองพระนครหลวงกับศิลปะสมัยเมืองพระนครหลวง

---

[๑๕] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะสุโขทัย**, (กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๓๒๐ – ๓๒๒.

ช่วงต้นของศิลปะเขมร แต่ในที่นี้ขอกล่าวว่า ศิลปะลูกผสมแบบเขมรที่ค้นพบในประเทศไทยที่มีอายุในช่วงปี ค.ศ. ๑๐๑๐ถึงปี ค.ศ. ๑๒๓๗ (ประมาณ ๒๒๗ ปี) ให้เรียกว่าศิลปะลพบุรี เหมือนเดิม ก่อนที่จะมาถึงช่วงศิลปะอู่ทองในระยะต่อมา

ด้วยเหตุนี้ “ศิลปะลพบุรี” จึงสมควรกำหนดไว้ที่ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ เท่านั้นเพื่อหลีกเลี่ยงจากความขัดแย้งทางงานประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะที่ทับซ้อนกัน และยังไม่มีการชำระให้ถูกต้อง รวมทั้งยังไม่มีสรรพนามเรียกให้เป็นเอกภาพเดียวกัน ส่วนความหมายของงานศิลปะลพบุรี ปัจจุบันคงจะต้องมีการแบ่งยุคตามรูปแบบของงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงมาจากศิลปะเขมรคือ

ศิลปะลพบุรีแบบสมัยเครึ่ง (คลัง)	ต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑
ศิลปะลพบุรีแบบสมัยบาปวน	คริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๒
ศิลปะลพบุรีแบบสมัยนครวัด	คริสต์ศตวรรษที่ ๑๒

ศิลปะแบบลพบุรีเหล่านี้ในระยะต่อมาได้รับการพัฒนาร่วมกับศิลปะสมัยหลังทวารวดีจนกลายเป็นศิลปะสมัยก่อนการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาที่เรียกกันว่า “ศิลปะอู่ทอง" ซึ่งศิลปะสำคัญนี้ ที่ต่อมาได้สร้างอิทธิพลทางศิลปะให้กับการสร้างพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น

ส่วนรายละเอียดของศิลปะทั้งสามกลุ่มที่ยังไม่มีข้อยุติที่ชัดเจนนี้ จะขออธิบายในเชิงรายละเอียด โดยยึดถือตามสายงานทางด้านประวัติศาสตร์ไปก่อนพอสังเขปดังนี้

ศิลปะสมัยลวปุระ มีอายุระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑ เป็นศิลปะของกลุ่มสหนครรัฐทวารวดีสกุลช่างลวปุระ หลักฐานที่พิสูจน์ได้ว่า “เมืองลวปุระ" ในอดีตเคยเป็นของชาวมอญทวารวดี เนื่องจากได้พบจารึกภาษามอญโบราณที่กล่าวถึงชื่อเมืองนี้ว่า “ลวปุระ” ส่วนทางด้านพงศาวดารเมืองเหนือได้กล่าวว่า เมืองลวปุระสร้างขึ้นโดยพระเจ้ากาฬวรรณดิศเมื่อประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๕ รวมทั้งหลักฐานตำนานจามเทวีวงศ์ ซึ่งถูกสนับสนุนด้วยศิลปะโบราณวัตถุที่ค้นพบเป็นจำนวนมากในเมืองลพบุรีและในเมืองหริภุญไชย ที่เป็นศิลปะแบบทวารวดีที่มีความคล้ายคลึงกัน เพราะฉะนั้นความเป็นไปได้ของเมืองลวปุระของชาวมอญโบราณกลุ่มนี้ ถูกตอกย้ำให้มีความถูกต้องมั่นใจยิ่งขึ้นเมื่อมีการพบจารึกบนฐานพระพุทธรูปที่พบในเมืองลพบุรี ที่ระบุไว้ว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นโดยพระราชโอรสของพระราชาเมือง “ศามพูกะ” ซึ่งน่าจะมีความหมายเดียวกันกับ “ศามพุกปัฏฏนะ” ในจารึกปราสาทพระขรรค์ ประเทศกัมพูชา ซึ่งกล่าวไว้ว่าเมืองนี้ตั้งอยู่ระหว่างเมืองสุพรรณปุระ (สุพรรณบุรี) และเมืองราชปุระ (ราชบุรี) และจากตำแหน่งที่ตั้งของเมืองที่สอดคล้องกับจดหมายเหตุของจีน เพราะคำว่า “ศาม” อาจจะเป็นต้นเค้าของคำว่า “สามเทศะ” หรือ “สยามประเทศ" ซึ่งหมายถึงเมืองวุพรรณปุระของชาวมอญทวารวดี ที่จีนเรียกว่า “เสียม” ส่วนเมืองละโว้จีนเรียกว่า “หลอหลู” เพราะฉะนั้นคำว่า สยาม น่าจะมีความหมายถึงชาวสุพรรณปุระที่มาจากคำว่า “ศามพูกะ” ที่ตรงกับ

คำจารึกที่ประสาทพระขรรค์และยังสอดคล้องกับจดหมายเหตุฉบับต่างๆ ของนักบันทึกเดินเรือของชาวจีน

ส่วนโบราณวัตถุที่พบทั้งในและรอบๆ เมืองลพบุรี จะเป็นปฏิมากรรมทั้งแบบสำริดและศิลาศิลปะทวารวดีมีเป็นจำนวนมากที่เราเรียกว่า "ทวา-ลพบุรี" ซึ่งปฏิมากรรมสมัยนี้จะมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) และส่วนรายละเอียดแบบทวารวดี และศิลปะทวารวดีในช่วงหลังที่เริ่มมีการร่วมศิลปะกับเขมร โดยจะมีวงพระพักตร์ออกเหลี่ยมมากขึ้นและมีพระขนง (คิ้ว) เริ่มจะเหยียดตรงแบบศิลปะเขมร

ศิลปะสมัยละโว้หรือลพบุรี มีอายุอยู่ระหว่างต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ ก่อนศิลปะอู่ทอง ศิลปะยุคสมัยนี้หลังจากเมืองลวปุระถูกพิชิตโดยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ แห่งศรวะวงศ์ หลักฐานที่บ่งชี้ว่าเมืองนี้เคยตกอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของเขมรคือ นอกจากศิลปะโบราณวัตถุที่ค้นพบจำนวนมากในเมืองลพบุรีที่เป็นศิลปะลูกผสมระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมรแล้ว ยังมีการค้นพบหลักศิลาจารึก โดยเฉพาะศิลาจารึกหลักหมายเลขที่ ๑๙ มีอายุระหว่างปี ค.ศ. ๑๐๒๒-๑๐๒๕ ได้กล่าวถึงพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ โปรดให้ออกกฎหมาย ห้ามมิให้บุคคลและสัตว์เลี้ยงเข้าไปรบกวนการสวดมนต์ที่สวดเพื่อถวายให้แก่พระองค์ ซึ่งเป็นการยืนยันว่าอาณาจักรกัมพูชาที่มีอำนาจการปกครองเหนือลวปุระจริง และยังมีการเปลี่ยนชื่อเมืองเป็น "เมืองละโว้" แทนอีกด้วย ทำให้ศิลปวัฒนธรรมเขมรฝังรากในดินแดนส่วนนี้ยาวนานถึงกว่า ๓๐๐ ปี เพราะเหตุนี้ศิลปะที่พบในเมืองลพบุรีและบริเวณอื่นในดินแดนประเทศไทย จึงเป็นศิลปะเขมรแบบสกุลช่างพื้นถิ่นต่าง ๆ ในดินแดนประเทศไทย ที่มีรูปแบบร่วมสมัยกับศิลปะทวารวดีและศิลปะเมืองนครหลวงของอาณาจักรกัมพูชาตั้งแต่ศิลปะแบบเครื็ง (คลัง) ศิลปะบาปวน ศิลปะนครวัด ศิลปะบายน และศิลปะสมัยหลังบายนตอนต้น ซึ่งมีรูปแบบและการผสมเนื้อโลหะแตกต่างไปจากศิลปะของกลุ่มเขมรต่ำอย่างอาณาจักรกัมพูชา จึงเห็นสมควรที่จะใช้สรรพนามแทนศิลปะกลุ่มนี้ว่า "ศิลปะลพบุรี"[๑๖]

ศิลปะลพบุรีในระยะต้นจะเป็นศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะทวารวดีที่ค่อนข้างมากอยู่ และยังนิยมสร้างแบบมีซุ้มเรือนแก้วทั้งพระพุทธรูปแบบประทับนั่งและแบบประทับยืนดูอลังการตามคติปรัชญาของนิกายมหายานแบบเขมร พระพุทธรูปหรือองค์ปฏิมากรรมของเหล่าพระโพธิสัตว์เป็นจำนวนมากส่วนใหญ่จะเป็นศิลปะนครวัดหรือศิลปะบายน พระพุทธรูปหรือพระโพธิสัตว์ที่ร่วมสมัยกับศิลปะนครวัดจะมีรูปพระพักตร์ออกสี่เหลี่ยมยาวรี แต่ถ้าหากเป็นศิลปะที่ร่วมสมัยกับบายน จะมีรูปพระพักตร์กลมมนและดูอ่อนหวานแบบยิ้มนครหลวงอันโด่งดังของศิลปะบายนของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ แต่หากมีการพบพระพุทธรูปในดินแดนเก่าของชาวมอญทวารวดี กลับจะมีรูปพระพักตร์เคร่งขรึมกว่ามาก ที่ยังมีศิลปะของชาวมอญทวารวดีตกค้างอยู่ศิลปะพระพุทธรูปที่มีการค้นพบที่เมืองกาญจนบุรีจะมีใบหน้าออกเหลี่ยมแต่มีความอ่อนหวานมากเป็นพิเศษ พระพุทธรูปส่วนใหญ่จะเป็นแบบทรงเครื่องพระมงกุฎ ทรงกุณฑล (ตุ้มหู) พระนลาฏจะกว้างสูงและมีพระอุณาโลม ทรงประดับด้วยกรองศอ

---

[๑๖] สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. **ศิลปะสมัยลพบุรี**, (กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, ๒๕๑๐), หน้า ๓๖๙.

(สร้อยคอ) พระพาหุรัด (กำไลข้อแขน) และทองพระกรและทองพระบาท (กำไลข้อมือและกำไรข้อเท้า) จะครองจีวรห่มเฉียงหากเป็นพระพุทธรูปนั่ง และครองจีวรห่มคลุมหากเป็นพระพุทธรูปยืน มักแสดงปางแสดงธรรมหรือปางเสด็จกลับจากดาวดึงส์ หากเป็นปางประทานพรหรือปางแสดงธรรมจะต้องมีรูปธรรมจักรหรือรูปดอกไม้อยู่กลางฝ่าพระหัตถ์ (ฝ่ามือ) และพระพุทธรูปศิลปะลพบุรีจะค่อยๆ สลัดเครื่องทรงที่รกรุงรังออกในสมัยปลาย ก่อนเข้าสู่ยุคของศิลปะอู่ทองตามคติปรัชญาของศาสนาพุทธนิกายหินยานลัทธิลังกาวงศ์

จะสังเกตเห็นได้ชัดเจนว่าศิลปะของพระพุทธรูปในยุคหลังนี้มีบัลลังก์และซุ้มเรือนแก้วดูเรียบง่ายกว่ามาก ส่วนพระเมาลีหรือพระเกตุมาลา จะทรงเป็นรูปกรวยคว่ำรอบๆ รูปกรวยจะมีกลีบบัวเล็กๆ ซ้อนเรียงกันโดยรอบ โดยส่วนพระเกศาจะเป็นแบบผมหวี จะมีการพบพระพุทธรูปปางนาคปรกมากเป็นพิเศษ หรือพระชุดที่มีองค์อมิตภะพุทธเจ้าในภาคของพระศรีศากยมุนีที่ประทับนั่งบนขดพญานาคมุจรินทร์ ขนาบด้วยด้านขวาเป็นองค์พระโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร ส่วนด้านซ้ายเป็นนางปรัชญาปารมิตา (แทนที่พระโพธิสัตว์มหาสถามปราปตะ) ที่ตั้งวางเรียงอยู่บนฐานเดียวที่เรียกกันว่า “พระรัตนตรัยมหายาน” ส่วนภาษาสามัญจะเรียกว่า “นารายณ์ทรงปืน” (ฟังดูแล้วไม่น่าจะเกี่ยวกับอะไรเลยคงเป็นคำเรียกตั้งแต่มีการพบครั้งแรกที่ชาวบ้านไม่รู้จะใช้เรียกว่าอะไรแทนพระพุทธรูปชุดแบบนี้ดี) ส่วนพระพุทธรูปที่พบมากอีกอย่างหนึ่งคือ จะมีสามองค์ประทับยืนหรือประทับนั่งอยู่บนฐานเดียวกัน ส่วนใหญ่จะเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง เรียกว่าชุด “ตรีกาย” อันหมายถึง ธรรมกาย สัมโภคกาย นิรมาณกาย อันเป็นภาษาของนิกายฝ่ายมหายานเพราะคำว่า “สัมโภคกาย” จะมีใช้เฉพาะกับศาสนาพุทธฝ่ายมหายานเท่านั้น หากจะแปลตรงๆ แบบง่ายๆ คือ ธรรมกายหมายถึงพระธรรม นิรมาณกายหมายถึงกายเนื้อที่บิดเบื้อนได้ ส่วนสัมโภคกายหมายถึงกายทิพย์ที่ยังคงอยู่ช่วยมนุษย์ ถึงแม้ว่าพระศรีศากยมุนีจะเสด็จปรินิพานไปแล้วก็ตาม แต่ยังทรงทิ้งกายทิพย์ไว้คอยช่วยเหลือเหล่าเวไนยสัตย์ เพราะฉะนั้นพระพุทธรูปหรือพระโพธิสัตว์ศิลปะลพบุรี จึงมีมากมายพบทั่วไปในทุกแห่งของดินแดนส่วนภาคกลาง ภาคตะวันออก ภาคอีสานตอนใต้ ภาคเหนือตอนล่าง หรือแม้กระทั่งบริเวณทางใต้ที่เป็นศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะศรีวิชัย (ศิลปะนี้ควรจัดอยู่ในหมวดศิลปะศรีวิชัยแบบเขมรมากกว่า เพราะขณะนั้นอาณาจักรศรีวิชัยยังคงอยู่) หากมีผู้ใดสนใจเรื่องศิลปะลพบุรีอย่างเดียวสามารถจะศึกษาถึงสกลุช่างต่างๆ ได้อีกมากกว่า ๑๐ สกุลช่าง และเป็นเรื่องที่น่าสนใจต่อการพัฒนาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย

ศิลปะเขมรสูงชาวพุทธ เป็นศิลปะที่มีอายุช่วงร่วมสมัยกับศิลปะทวารดีและลวปุระ (ลพบุรี) ที่ปัจจุบันเรายังอนุโลมให้เรียกพระพุทธรูปและปฏิมากรรมทางศาสนาอื่นๆ ที่มีอายุตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑ ว่าเป็นศิละทวา - อีสาน แต่ที่ถูกต้องตามความเป็นจริงในหน้าประวัติศาสตร์จะต้องเป็นศิลปะเขมรสูงตั้งแต่สมัยก่อนเมืองพระนครหลวงจนถึงยุคนครหลวงตอนต้น จริงอยู่ในสมัยนั้น โดยสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ศิลปะเขมรสูงได้ร่วมศิลปะกับศิลปะทวารวดีที่อยู่ใกล้กันมานาน

แล้ว แต่ถึงอย่างไรก็ตาม ประชาชนและดินแดนส่วนนี้ก็ยังขึ้นอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชาอย่างมิอาจปฏิเสธได้ ศิลปะที่ค้นพบในดินแดนเขมรสูงแห่งนี้ มีทั้งปฏิมากรรมทางศาสนาพราหมณ์ แต่ส่วนใหญ่จะเป็นงานปฏิมากรรมที่สร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธฝ่านมหายาน เช่นพระพุทธรูปที่แสดงสัญลักษณ์ของเหล่าธยานิพุทธ หรือพระโพธิสัตว์ศรีอริยเมตไตรยที่ค้นพบในอำเภอประโคนชัยที่โด่งดังไปทั่วโลก ที่มีอายุระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๙ มีรูปแบบศิลปะคล้ายกับศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุกของเขมรเมืองนครหลวง แต่มีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามสายสกุลช่างพื้นถิ่น จากการศึกษาทางด้านปฏิมาณวิทยาจะเห็นว่า ตั้งแต่ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ ๘ ช่างในดินแดนประเทศไทยส่วนนี้มีปฏิมาณวิทยาทางการหล่อสำริดจะสูงกว่าในเมืองนครหลวงของอาณาจักรกัมพูชามาก ดังพระราชวินิจฉัยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่พระองค์กล่าวว่า หากเป็นการแกะสลักศิลาช่างเขมรจะเก่งกว่า แต่หากเป็นงานหล่อโลหะสำริดช่างลพบุรีจะเก่งกว่ามาก เพราะฉะนั้นจึงมนักวิชาการกลุ่มหนึ่งตั้งข้อสังเกตว่า เมืองลพบุรีน่าจะเป็นเมืองช่างหล่อ เพราะฉะนั้นจึงมีความเป็นไปได้สูงมากที่ ปฏิมากรรโลหะที่พบในกัมพูชาอาจจะหล่อจากเมืองลพบุรี แล้วส่งไปเมืองนครหลวงในกัมพูชา ซึ่งเป็นข้อสันนิษฐานที่ไม่น่าจะเกินความเป็นจริงนัก เพราะมีการพบหลักฐานหล่อปฏิมากรรมรูปแบบต่างๆ ที่หล่อไม่ติดมีมากมายที่ค้นพบในเมืองลพบุรี จนถึงทุกวันนี้ยังมีการค้นพบปฏิมากรรมโลหะแบบสำริดผสมในลพบุรีที่มีจำนวนมากกว่าในกัมพูชา

เพราะเหตุนี้ ผู้เขียนจึงขอฝากงานวิจัยให้ท่านนักปราชญ์ช่วยนำเรื่องศิลปะลพบุรีไปช่วยศึกษาค้นคว้าต่อ โดยเฉพาะหน่วยงานของการศึกษาของทางราชการที่เกี่ยวข้องโดยตรง เพราะเหตุว่าสิ่งที่ค้นพบเหล่านี้เป็นศิลปะของภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ที่น่าจะมีการขยายวงกว้างเจาะลึกเขียนเป็นงานศึกษาวิจัยขนาดใหญ่สำคัญของชาติ ดีกว่าจะให้คนบางกลุ่มที่ไม่รู้เรื่องประวัติศาสตร์ชอบนำมากล่าวแบบลอยๆ ไร้หลักฐานว่า ศิลปะเหล่านี้เป็นของกัมพูชาแต่เราก็ไม่ปฏิเสธว่ากลุ่มเขมรสูงและกลุ่มมอญทวารวดี ซึ่งเคยตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชาที่ศูนย์กลางอำนาจที่เมืองพระนครหลวงนั้น เป็นบรรพบุรุษตัวจริงผู้มีส่วนริเริ่มการก่อตั้งรัฐไทย โดยเฉพาะอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาที่ยิ่งใหญ่ของชนชาติไทย

ศิลปะอู่ทองก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา (ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ ถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔)

ศิลปะที่มีบทบาทในการก่อตั้งรูปแบบศิลปะอยุธยานั้นมีหลากหลาย แต่ศิลปะหลักที่ส่งต่อให้กับพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาตอนต้นนั้นคือ ศิลปะอู่ทอง อันเป็นศิลปะแม่แบบขั้นปฐมของศิลปะอยุธยา ซึ่งศิลปะอู่ทองนี้ตามหลักสากลจะถูกเรียกว่า “ศิลปะเขมรสมัยหลังบายนในประเทศไทย” ที่ขณะนั้นเป็นช่วงที่ดินแดนส่วนนี้คล้ายเป็นสุญญากาศที่ปราศจากอำนาจการปกครองใดๆ ทำให้ศิลปะเขมรสูงสมัยหลังบายนกับศิลปะสมัยหลังทวารวดีเคลื่อนตัวเข้ามาเป็นศิลปะอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความสวยงามเป็นเลิศ ที่มีอารมณ์ศิลปะตรงข้ามกับศิลปะแบบสุโขทัย ส่วนศิลปะรูปแบบนี้ถูกเรียกว่า

“ศิลปะอู่ทอง” เนื่องจากมีการค้นพบครั้งแรกที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ในประเทศไทย แต่หากมีการศึกษาในรายละเอียด ก่อนที่ศิลปะอู่ทองจะกลายมาเป็น ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์ ได้มีแบบศิลปะที่มีโครงสร้างสองรูปแบบตามสภาพของสิ่งแวดล้อมทางศิลปะของชนชาติลูกผสมทั้งสองกลุ่มคือ พระพุทธรูปที่สร้างในบริเวณเมืองละโว้หรือจังหวัดลพบุรีในปัจจุบันกับบริเวณใกล้เคียง จะมีรูปแบบของศิลปะหนักไปทางศิลปะเขมร จึงถูกเรียกแยกออกเป็น “อู่ทองศิลปะสกุลช่างลพบุรี” หรือเรียกสั้นๆ ว่า “อู่ทองเขมร” ส่วนพระพุทธรูปอีกกลุ่มหนึ่งที่สร้างในดินแดนของชาวมอญทวารวดีที่เมืองสุพรรณปุระหรือจังหวัดสุพรรณบุรีและบริเวณใกล้เคียง จะยังคงติดรูปแบบศิลปะของทวารวดีอยู่ จึงถูกเรียกว่า “อู่ทองศิลปะสกุลช่างสุพรรณบุรี” หรือนิยมเรียกสั้นในอดีตว่า “อู่ทองหน้าทวา” ซึ่งศิลปะทั้งสองสายนี้อยู่ในช่วงระหว่างที่จะมีการสถาปนา อาณาจักรกรุงศรีอยุธยา จึงขอกล่าวแยกการบรรยายศิลปะอู่ทองออกเป็น ๓ รูปแบบ ดังนี้

- ศิลปะอู่ทองสกลุช่างลพบุรี (อู่ทองเขมร)
- ศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรี (อู่ทองหน้าทวา)
- ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์

ศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรี (อู่ทองเขมร)

ศิลปะพระพุทธรูปอู่ทองที่เป็นสกุลช่างลพบุรีที่แสดงออกถึงศิลปะเขมรอย่างชัดเจนนี้ รูปแบบศิลปะดั้งเดิมได้มาจากศิลปะเขมรแบบบายน ที่ยังคงรูปแบบอยู่ในศิลปะสกุลช่างนี้อย่างมากมาย พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองเขมรจะมีรัศมีเป็นรูปคล้ายฝาละมี (ฝาครอบหม้อข้าวโบราณ) มีเม็ดพระศก (เม็ดผม) เป็นตุ่มเล็กหรือคล้ายกับหนามขนุน มีรูปพระพักตร์หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับสกุลช่างของแต่ละพื้นที่ หากเป็นสกุลช่างลพบุรีที่ถ่ายทอดมาจากรูปพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราชแห่งกัมพูชาจะมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) หวานแบบสไตล์ยิ้มเมืองพระนครหลวง แต่ถ้ามาจากกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธบริเวณดินแดนภาคตะวันออกเฉียงใต้ตอนล่าง จะมีรูปใบหน้าค่อนไปทางเหลี่ยมกว่าและเคร่งขรึมจริงจัง มักจะมีขอบพระพักตร์เป็นแถบหากมาจากสกุลช่างลพบุรีส่วนที่มาจากสกุลช่างเขมรสูงจะมีเพียงขอบพระพักตร์ที่เล็กกว่ามาก รูปพระขนง (คิ้ว) จะเหยียดตรงแต่โค้งปลาย เป็นการแสดงให้เห็นถึงการร่วมศิลปะระหว่างศิลปะบายนกับศิลปะทวารวดีอย่างเห็นได้ชัดเจน พระเนตร (ตา) จะเหลือบต่ำแสดงอาการภาวนา แต่สกุลช่างเขมรสูงจะเปิดตากว้างกว่า โดยเฉพาะพระพุทธรูปแบบประทับนั่งบางองค์จะเปิดกว้างแบบ “ตาเนื้อ” พระนาสิก (จมูก) โด่งแต่ไม่งองุ้ม พระโอษฐ์ (ปาก) ใหญ่แบะออกเล็กน้อย มักจะเดินขอบพระโอษฐ์สองชั้นจนบางครั้งดูคล้ายพระมัสสุ (หนวด) เหนือพระโอษฐ์ด้านบน รูปพระกรรณ (ใบหู) ด้านบนจะโค้งคล้ายมนุษย์ พระกรรณ (ใบหู) ด้านล่างจะกางออกเล็กน้อย พระวรกาย (ลำตัว) ทรงกระบอกครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิด้านหน้าที่พาดอยู่เหนือพระอังสะ (บ่า) จะยาวจรดพระนาภี (หน้าท้อง) แต่บางครั้งก็ทอดยาวลงมาใต้ราวพระถัน (ใต้ราวนม) ที่นิยมเรียกพระทางเหนือว่า “แบบสิงห์สอง” ส่วนปลายสังฆาฏิจะตัดตรงเสมอ ชายสังฆาฏิด้านหลังจะ

ยาวจรดขอบสายรัดประคด ประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัยเหนือปางสมาธิ บนฐานเซาะร่องแอ่นกลางรอบตัว ซึ่งประยุกต์มาจากฐานบัวคว่ำบัวหงาย โดยตัดเป็นส่วนรายละเอียดกลีบบัวออก

หากเป็นพระพุทธรูปแบบประทับยืนมักแสดงปางห้ามสมุทรหรือปางประทาพร โดยมีรูปดอกไม้หรือธรรมจักรอยู่บนฝ่าพระหัตถ์ (ฝ่ามือ) ทั้งสอง เลยถูกจำแนกออกเป็นปางประทานพร จะนิยมครองจีวรแบบห่มคลุมและมีขอบจีวรสองชั้นที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบทวารวดี แต่ปลายมุมจีวรจะเป็นลายพับผ้าม้วนเข้าแบบศิลปะเขมร ซึ่งพระพุทธรูปแบบประทับยืนศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรี จะมีสายรัดประคดที่มีลวดลายมากกว่าสกุลช่างสุพรรณบุรีมาก นิยมประทับยืนบนฐานสี่เหลี่ยมหรือฐานกลมแอ่นกลางแบบศิลปะลพบุรีเดิม แต่จะมีลวดลายที่องค์ฐานน้อยกว่ามาก เนื้อโลหะก็เป็นจุดสังเกตของสกุลช่างนี้ เพราะเป็นสกุลช่างที่ได้รับอิทธิพลด้านศิลปะและปฏิมาณวิทยาจากเขมร เพราะฉะนั้นเนื้อโลหะจะออกสีจำปาอมเหลืองที่มีส่วนผสมของแร่ทองคำและแร่เงินมากกว่าสกุลช่างสุพรรณบุรี

ศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรี (อู่ทองหน้าทวา)

ศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรี เกิดจากการร่วมสมัยของศิลปะลพบุรีแบบสมัยบายนกับศิลปะหลังสมัยทวารวดี เป็นช่วงที่ดินแดนในแถบที่ราบลุ่มภาคกลางปลอดจากอำนาจของกัมพูชาและสุโขทัย จึงเป็นศิลปะที่เกิดจากวิถีทางการเมือง สืบเนื่องมาจากกลุ่มอำนาจลพบุรี-อยุธยา กับกลุ่มอำนาจชาวมอญลูกผสมจากสุพรรณบุรีในฐานะเครือญาติที่ต่อมาได้เป็นผู้ก่อตั้งอาณาจักรศรีอยุธยา จนเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้สกุลช่างทั้งสองกลุ่มนี้วิ่งเข้าร่วมศิลปะกันอย่างเป็นธรรมชาติอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ ส่วนศิลปะพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรีนี้ จะยังมีศิลปะแบบทวารวดีตกค้างผสมอยู่มาก จนในอดีตจะนิยมเรียกกันว่า “อู่ทองหน้าทวา”

แต่อย่างไรก็ตามหากมีการวิเคราะห์ศิลปะอู่ทองสุพรรณบุรี จะเห็นว่ามีรูปแบบศิลปะคล้ายพระพุทธรูปศิลปะหริภุญไชยที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกัน โดยเฉพาะรูปพระพักตร์ที่ศิลปะทั้งสองยังเห็บเค้าของศิลปะทวารวดีไว้จนปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน เช่น รูปแบบพระขนง (คิ้ว) ที่ยังโค้งเป็นรูปปีกกาที่ส่วนปลาย พระนาสิก (จมูก) ใหญ่ พระโอษฐ์หน้า (ปากหนา) พระหัตถ์และพระบาทใหญ่ (มือเท้าใหญ่) โดยเฉพาะรูปพระวรกายที่ล่ำสันออกเจ้าเนื้อ ดูจะมีน้ำหนักมากกว่า “อู่ทองลพบุรี” มาก ส่วนสำคัญที่สกุลช่างนี้ได้รับและกลายเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นคือ การรับรูปแบบที่ประทับนั่งลึกและชันพระชานุ (เข่า) เล็กน้อย และมีพระหนุ (คาง) ผ่าซีก (คางบุ๋ม) แบบศิลปะบายนของเขมร รวมทั้งยังมีรูปพระเพลา (หน้าตัก) กว้างแบบศิลปะสุโขทัยที่เคยเข้ามาก่อนหน้านี้แล้ว และยิ่งทำให้ “พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรี” มีความโดดเด่นมากยิ่งขึ้น ส่วนพระพุทธรูปแบบทรงประทับยืน จะมีลักษณะดูเจ้าเนื้อมาก โดยเฉพาะมีพระนาภีใหญ่จนถูกเรียกว่า “อู่ทองท้องหมู” มีสายรัดประคดแถบใหญ่ที่ได้รับรูปแบบมาจากศิลปะบายนของเขมรอย่างเต็มที่ มีลักษณะการเน้นผ้าจีบหน้านางแบบศิลปะเขมร แต่มีชายปีกจีวรที่มีทั้งแบบลายพับผ้าม้วนปลายแบบศิลปะเขมรและแบบลายเส้นตรงเป็น

ริ้วแบบศิลปะทวารวดี มักจะประทับยืนแบบแยกขาออกมากกว่าปกติ บนฐานบัวหงายที่วางบนฐานทรงแปดเหลี่ยมลายหน้ากระดาน

ส่วนเหตุที่ผู้เขียนเรียกศิลปะนี้ว่า “อู่ทองสุพรรณบุรี” เพราะนอกจากชื่ออำเภออู่ทองแล้งยังเป็นการให้เกียรติกับชื่อจังหวัด “สุพรรณบุรี” ที่มีการค้นพบพระพุทธรูปสกุลช่างนี้เป็นจำนวนมาก และยังไม่เป็นการเรียกซ้ำซ้อนกับ “ราชวงศ์สุพรรณภูมิ” ในสมัยอยุธยาด้วย ส่วนพุทธลักษณะทั่วไปสามารถบรรยายให้เห็นภาพได้ดังนี้

พระพุทธรูปอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรีจะมีพระรัศมีเป็นรุปดอกบัวตูม หรือลูกแก้วอิทธิพลศิลปะทวารวดี มีพระเกตุมาลาเป็นรูปกระโจม เม็ดพระศกขมวดเป็นก้นหอยขนาดเล็ก พระพักตร์ (หน้า) ออกเป็นรูปสี่เหลี่ยม และมีพระขมับใหญ่อิทธิพลศิลปะบายนหรือศิลปะทวารวดียุคกลาง มีไรพระศกหรือขอบพระพักตร์อิทธิพลศิลปะลพบุรี พระขนง (คิ้ว) ยาวจรดกันเหยียดตรงปลายโค้งคล้ายปีกกา พระเนตร (ตา) ใหญ่เหลือบต่ำแบบตาเนื้อ พระนาสิก (จมูก) ขนาดพอดีไม่โด่งเท่าสกุลช่างลพบุรี พระโอษฐ์ (ปาก) ใหญ่และแสดอาการแย้มพระสรวลเล็กน้อย (ยิ้มเล็กน้อย) พระหนุ (คาง) เป็นปมลอนคล้ายคางคน ขอบพระกรรณ (หู) ส่วนบนมนคล้ายใบหูมนุษย์ พระวรกาย (ลำตัว) สมบูรณ์กว่าสกุลช่างลพบุรี หากเป็นพระพุทธรูปแบบทรงประทับนั่งมักครองจีวรห่มเฉียงคล้ายศิลปะทวารวดีตอนปลายส่วนแบบทรงประทับยืนมักจะครองจีวรห่มคลุม ชายสังฆาฏิด้านหน้าทอดยาวลงมาถึงพระนาภี (หน้าท้อง) ปลายตัดทรง มีสายรัดประคดทั้งด้านหน้า มักจะประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัย และมักจะตั้งเข่าชันมากจนเป็นสัน ประทับนั่งบนฐานหน้ากระดานแอ่นกลาง หากประทับยืนจะมีชายจีวรเป็นริ้วทิ้งตรงมาแบบศิลปะทวารวดี ดังเช่นพระพุทธรูปสกลุช่างสุพรรณบุรีองค์หนึ่ง ประดิษฐานอยู่ที่ศาลาด้านซ้ายพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร แสดงปางลีลา ซึ่งเป็นปางที่พบน้อยมากส่วนอีกองค์หนึ่งที่ประดิษฐานอยู่ในวัดป่าเลไลยก์ ที่ยังคงรูปแบบของศิลปะทวารวดีที่เด่นชัดมากที่สุดองค์หนึ่ง

พระพุทธรูปสกุลช่างสุพรรณบุรีส่วนใหญ่จะมีพระพักตร์ (หน้า) คล้ายคนสูงอายุ สันนิษฐานว่าเนื่องจากข่างพยายามปั้นรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) ให้ดูอมยิ้ม แต่ไม่เหมือนการยิ้มทีเดียวนัก กลับเหมือนใบหน้าคนสูงอายุมากกว่า จึงมักถูกเรียกกว่า “อู่ทองหน้าแก่” ซึ่งที่จริงแล้วพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรีไม่ได้มีแบบ “หน้าแก่” แต่เพียงแบบเดียว แต่ในปัจจุบันนี้ได้มีการค้นพบพระพุทธรูปสกุลช่างสุพรรณบุรี มี่มีรูปพระพักตร์หลายแบบ ส่วนการที่มีผู้เรียกศิลปะพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองว่า “อู่ทองหน้าแก่” “อู่ทองหน้ากลาง” และ “อู่ทองหน้าหนุ่ม” มีสาเหตุสืบเนื่องมาจากมีนักอนุรักษ์พระพุทธรูปโบราณบางท่าน ได้จำแนกและกำหนเอายุพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองโดยการพิจารณาพระพักตร์เพียงอย่างเดียว โดยหากพระพุทธรูปมีพระพักตร์คล้ายคนสูงอายุก็จะเรียกว่า “อู่ทองหน้าแก่” และหากมีพระพักตร์อ่อนเยาว์ก็จะเรียกว่า “อู่ทองหน้าหนุ่ม” ซึ่งเป็นการเข้าใจผิดด้วยประการทั้งปวง ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึงอยากให้ผู้อ่านได้เข้าใจในสิ่งถูกต้องว่า พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองที่มี

พระพักตร์แบบคนสูงอายุจะมีอายุมากกว่าแบบวัยกลางคนนั้นไม่ถูกต้องเสมอไป ดังจะเห็นได้จากพระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา-อู่ทอง ๑ ซึ่งเป็นยุคหลังศิลปะอู่ทอง แต่ก็มีรูปพระพักตร์แบบที่เรียกว่า "หน้าแก่" เช่นกัน อย่างเช่นพระพุทธรูปแผ่นทองคำดุน ที่พบในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ดังนั้นพระพุทธรูปอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรีจึงเป็นพระพุทธรูปที่มีนักอนุรักษ์พระพุทธรูปโบราณนิยมกันมาก เพราะมีลักษณะคล้ายมนุษย์มาก จึงมีผู้กล่าวกันว่า ถ้าจะสะสมพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองจะต้องสะสมที่เป็นแบบ "สันแข้งคางคน" จึงจะถือว่างามสุดยอด

ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของพระพุทธรูปสกุลช่างนี้ก็คือ จะหล่อเนื้อโลหะบางกว่าศิลปะแบบลพบุรีมาก โดยเฉพาะพระพุทธรูปขนาดเล็กที่มีหน้าตักกว้างไม่เกิน ๙-๑๒ นิ้ว ด้วยเหตุนี้พระพุทธรูปสกุลช่างสุพรรณบุรีจึงหายากมาก เนื่องจากจะแตกหักชำรุดเสียหายง่าย ผู้เขียนมีความเห็นว่า การหล่อเนื้อโลหะบางนอกจากจะแสดงถึงฝีมือของช่างแล้ว ยังแสดงสภาวะเศรษฐกิจสมัยอยุธยาด้วย โดยโลหะสมัยนั้นคงจะมีราคาสูงกว่าค่าแรงของช่าง ถ้าหล่อเนื้อหนาก็จะต้องใช้โลหะอย่างสิ้นเปลือง และหากช่างคนใดใช้โลหะเปลืองก็อาจจะไม่เป็นที่นิยมของผู้ว่าจ้างก็เป็นได้

กล่าวโดยสรุป พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรี และสกุลช่างสุพรรณบุรีเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในแว่นแคว้นที่มีอาณาเขตใกล้เคียงกัน ในช่วงที่ปลอดอำนาจการปกครองจากกัมพูชาและสุโขทัย ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ ถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ และในช่วงก่อนกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ ศิลปะทั้งสองสกุลช่างก็ได้ผสมผสานหล่อหลอมพัฒนาเข้าหากันจนกลายเป็นส่วนหนึ่งเดียวที่เรียกว่าเป็น "ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์"

ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์

ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์ หมายถึงรูปแบบของงานศิลปะอู่ทองเขมรหรืออู่ทองลพบุรีได้ผสมผสานกับศิลปะอู่ทองสุพรรณบุรีหรืออู่ทองหน้าทวารวดี เป็นศิลปะแต่เดิมที่มีความคล้าย สืบเนื่องจากศิลปะทั้งสองกลุ่มนี้อยู่ในพื้นที่เดียวกัน และต่างก็ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมรสมัยบายนเข้าไปร่วมสมัยด้วยทั้งสิ้น และเมื่อครั้งสมัยที่อำนาจการปกครองพื้นที่ส่วนนี้ของกัมพูชาอ่อนแอลง ทำให้อำนาจพื้นถิ่นของกลุ่มอโยธยา-ลพบุรี และกลุ่มสุพรรณบุรี ได้ขึ้นมามีอำนาจการปกครองแทน และเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ศิลปะทั้งสองกลุ่มไหลเข้ามาผสมผสานกันตามโครงสร้างทางการเมือง ซึ่งศิลปะกลุ่มนี้ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนตามหลักฐานทางโบราณคดีก่อนการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาคือพระประธานวัดพนัญเชิง หน้ากากพระพุทธรูปที่ค้นพบที่วัดธรรมิการาช จังหวัดสุพรรณบุรี ฯลฯ อันเป็นหลักฐานสำคัญ ที่แสดงให้เห็นถึงสายวิวัฒนาการของศิลปะที่สอดคล้องกันกับหลักฐานทางด้านการเมืองการปกครองของบ้านเมืองกลุ่มดังกล่าวนี้[๑๗]

---

[๑๗] ไลอ้อนส์, อลิซาเบทและคณะ, **ศิลปะอู่ทอง ศิลปะอยุธยา ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์**. (พระนคร : ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร,๒๕๑๐), หน้า ๔๐๓ – ๔๓๒.

เพราะฉะนั้นศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์ หากมีการพิจารณาและศึกษาในรายละเอียดจะเห็นเอกลักษณ์ของศิลปะทั้งสองที่ยังแสดงให้เห็นอยู่อย่าชัดเจน เช่น รูปวงพระพักตร์ (รูปใบหน้า) ที่ยังคงแตกกันอยู่ เพราะมีทั้งแบบทรงเหลี่ยมและแบบทรงเหลี่ยมกลมมน (หากออกทรงเหลี่ยมจะเสี้ยมปลายจะหนักไปทางทวารวดี) ชายมุมปีกจีวรทั้งสองข้างถ้าเป็นศิลปะลพบุรีมักจะทรงพับผ้าม้วนเข้าข้างใน ส่วนชายจีวรด้านล่างจะเป็นริ้วทิ้งตรงลงล่างจะเป็นแบบศิลปะเทวา-สุพรรณบุรี รวมทั้งพระวรกาย (รูปร่าง) จะมีทั้งแบบหน้าเจ้าเนื้อ แบบศิลปะอู่ทองสุพรรณบุรี และแบบบางสมส่วนอย่างศิลปะอู่ทองลพบุรี พระเกตุมาลาของศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์จะนูนสูงมากกว่าเดิม โดยมีพระรัศมีทั้งแบบชนิดที่เป็นรูปดอกบัวตูมหรือลูกแก้ว แต่ในระยะต่อมา พระรัศมีนี้ได้รับการพัฒนากลายเป็นแบบเปลวเพลิงคล้ายศิลปะสุโขทัย แต่มีขนาดเล็กกว่ามาก โดยพระรัศมีจะมีลักษณะเป็นแท่งตรงที่หล่อแบบถอดได้ และศิลปะรูปแบบนี้ได้ส่งอิทธิพลอย่างต่อเนื่องให้กับศิลปะอยุธยาตอนต้นหรือศิลปะอยุธยาอู่ทอง ๑ ในระยะต่อมา

อิทธิพลทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์

การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบลวดลายที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์ล้วนมีความสำคัญต่อการกำหนดอายุและการจำแนกรูปแบบศิลปะพระพุทธรูปแต่ละสมัยด้วย

โดยหลักการทางช่างแล้ว งานสถาปัตยกรรมเป็นพยานวัตถุถาวรขนาดใหญ่ที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะมาทุกยุคทุกสมัย รวมทั้งรายละเอียดของงานจิตกรรมและงานประณีตศิลป์แขนงต่างๆ ล้วนเป็นหัวใจในการสืบหาพัฒนาการของศิลปะแต่ละสมัย ช่างฝีมือยุคหนึ่งจะประดิษฐ์ลวดลายตกแต่งงานสถาปัตยกรรมตามค่านิยมหรือจารีตประเพณีในสังคมยุคนั้น ต่อมาช่างรุ่นหลังก็จะสร้างงานตามสภาพแวดล้อมใหม่ภายใต้รูปแบบของอย่างของครูช่าง โอยอาจจะรับอิทธิพลศิลปะอื่นเข้ามาผสมผสานสร้างสรรค์งานใหม่ แต่ก็ยังคงรักษาเค้าโครงเดิมไว้อยู่ แต่หากผ่านระยะเวลาการพัฒนาอันยาวนานเค้าโครงเดิมก็อาจจะไม่ปรากฏให้เห็นเช่นการสร้างเจดีย์ระฆังคว่ำที่ช่างอยุธยารับมาจากสุโขทัย ซึ่งต่อมาช่างก็ได้แก้ไขปรับปรุงจนกลายเป็นเจดีย์ย่อมุมทรงเครื่องในยุคหลังโดยองค์ระฆังที่เคยกลมมนปราศจากลวดลายใดๆ ขนาดใหญ่ ก็ถูกย่อขนาดให้เล็กลงจนแทบจะหมดความสำคัญกลายเป็นเพียงองค์ประกอบส่วนหนึ่งของยอดเจดีย์เท่านั้น

ทำนองเดียวกันกับการสร้างงานพระพุทธรูปสมัยอยุธยาศิลปินผู้สร้างงานตระหนักดีว่า แม้ช่างจะมีอิสระในการสร้างงาน แต่ก็ต้องยึดหลักครูช่างและคัมภีร์มหาปุริส ๓๒ ประการของพุทธลักษณะอย่างเคร่งครัด อาทิเช่น เม็ดพระศก พระวรกาย การครองจีวร โดยเฉพาะรูปแบบพระพักตร์ที่เป็นส่วนสำคัญที่สุดจะต้องไม่ฝืนต่อความเลื่อมใสเดิมแบบก้าวกระโดดซึ่งจะแตกต่างกับการประดิษฐ์ลวดลายเครื่องทรงพระพุทธรูปที่ให้มีความอลังการที่สามารถกระทำได้อย่างอิสระและง่ายกว่ามาก

สำหรับรายละเอียดของงานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์สมัยอยุธยานั้น ขอนำบทนิพนธ์บางตอนของศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิสกุล มาร่วมบรรยายสรุปดังนี้

งานสถาปัตยกรรม

งานสถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาระยะแรกรับอิทธิพลศิลปะลพบุรี (ศิลปะเขมรในประเทศไทย) ต่อมาจึงรับอิทธิพลศิลปะสุโขทัย การได้รับอิทธิพลศิลปะทั้งสอง ได้ผ่านการหล่อหลอมพัฒนาเป็นศิลปะสถาปัตยกรรมอยุธยา ซึ่งแบ่งออกเป็น ๔ ยุค คือ

ยุคที่ ๑ เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) จนถึงสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๒ (เจ้าสามพระยา) ประมาณปี ค.ศ. ๑๓๕๐-๑๔๔๘ สถาปัตยกรรมส่วนใหญ่ที่สร้างขึ้นในยุคนี้เป็นเจดีย์หรือสถูปทรงปรางค์ มีแผนผังแบบแปลนเป็นรูปสี่เหลี่ยมย่อมุมมีเรือนธาตุและหลังคาทรงสูงคล้ายกับปราสาทหินศิลปะลพบุรีแต่จะมีทรวดทรงสูงกว่าศิลปะลพบุรี และในสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๒ แม้จะมีการสร้างเจดีย์ทรงปรางค์ที่สัดราชบูรณะเมื่อปี ค.ศ. ๑๔๒๔ แล้ว แต่ต่อมาในปี ค.ศ. ๑๔๓๘ ก็มีการสร้างเจดีย์ทรงระฆังคว่ำแบบสุโขทัยขึ้นเป็นครั้งแรกที่วัดมเหยงคณ์ด้วยเช่นกัน

สถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในยุคที่ ๑ ได้แก่

- พระเจดีย์ทรงปรางค์วัดพุทไธสวรรค์ สมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) โปรดฯ ให้สร้างขึ้น ณ พระตำหนักเวียงเหล็กประมาณ ค.ศ. ๑๓๕๓
- พระเจดีย์ทรงปรางค์วัดพระราม ตามหลักฐานพงศาวดารกรุงเก่าศรีอยุธยาระบุว่าสมเด็จพระราเมศวร โปรดฯ ให้สร้างขึ้น ณ ที่ถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระเจ้าอู่ทองผู้เป็นราชบิดาเมื่อปี ค.ศ. ๑๓๖๙
- พระเจดีย์ทรงปรางค์วัดมหาธาตุ สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๑ (ขุนหลวงงั่ว) โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเมื่อปี ค.ศ. ๑๓๗๔ แต่ไม่แล้วเสร็จ สมเด็จพระราเมศวรจึงทรงสร้างต่อจนแล้วเสร็จต่อมาสมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงโปรดฯ ให้บูรณะปฏิสังขรณ์ในปี ค.ศ.๑๖๒๙ หลังจากที่ได้ทรุดพังลงมาในสมัยสมเด็จพระเจ้าทรงธรรม
- พระเจดีย์ทรงปรางค์วัดราชบูรณะ สมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๒ (เจ้าสามพระยา) โปรดฯ ให้สร้างขึ้น ณ ที่ถวายเพลิงพระศพเจ้าอ้ายพญากับเจ้ายี่พญาซึ่งสิ้นพระชนม์จากการขนช้างเมื่อปี ค.ศ.๑๔๒๔

สิ่งที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบสถาปัตยกรรมกับประติมากรรมในยุคนี้ก็คือพระพุทธรูปยุตนี้จะรับรูปแบบศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรีสมัยบายน และศิลปะอโยธยาเข้ามาผสมผสานอีกต่อหนึ่ง พร้อมทั้งยังเริ่มรับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยเข้ามาผสมผสานด้วย ซึ่งสอดคล้องกับพัฒนาการของศิลปะสถาปัตยกรรมสมัยนี้กับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์เป็นอย่างยิ่ง (แท้จริงแล้วสุโขทัยตกเป็นประเทศราชของกรุงศรีอยุธยาอย่างสิ้นเชิงตั้งแต่สมัยสมเด็จพระราชาธิราชที่ ๑ เพียงแต่ยังไม่ถูกผนวก)

ยุคที่ ๒ เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ จนถึงสมัยสมเด็จพระอาทิตย์วงศ์ ประมาณปี ค.ศ.๑๔๔๘-๑๖๒๙ ยุคนี้สถาปัตยกรรมได้รับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยมาก โดยนิยมสร้างเจดีย์ทรงระฆังคว่ำที่สุโขทัยรับรูปแบบมาจากศิลปะศรีลังกาผ่านเข้ามาทางนครศรีธรรมราช (สุโขทัยถูกผนวกเป็นส่วนหนึ่งของอยุธยาในสมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๒ หรือพระเจ้าสามพระยา)

การรับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยเข้ามาผสมผสานในยุคนี้ มีสาเหตุสืบเนื่องมาจากการเกี่ยวดองทางการเครือญาติระหว่างราชสำนักกรุงศรีอยุธยากับกรุงสุโขทัย และการขยายอิทธิพลทางการเมืองของกรุงศรีอยุธยาเข้าครอบงำกรุงสุโขทัยในเวลาต่อมา

สำหรับงานสถาปัตยกรรม ช่างอยุธยาได้ดัดแปลงเจดีย์ทรงระฆังคว่ำ โดยการเพิ่มเสาหารรองรับน้ำหนักปล่องไฉน เพิ่มซุ้มจรนำเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูป และเพิ่มลานประทักษิณ อย่างไรก็ตามเมื่อสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถเสด็จไปครองเมืองพิษณุโลกก็ได้โปรดฯ ให้สร้างสถูปทรงปรางค์ขึ้นที่สัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลกด้วย สถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในยุคสมัยที่ ๒ ได้แก่

- พระเจดีบ์ทรงระฆังคว่ำ ที่วัดพระศรีสรรเพชญ์ สมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเมื่อประมาณปี ค.ศ.๑๔๙๒ เป็นพระสถูป ๓ องค์ บรรจุพระอัฐิสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถและพระอัฐิสมเด็จพระราชาธิราชที่ ๓ ส่วนเจดีย์องค์ที่ ๓ บรรจุพระอัฐิสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒
- วัดวังชัย สมเด็จพระมหาจักรพรรดิ โปรดฯ ให้สร้างขึ้น ณ พระตำหนักวังเดิมเมื่อคราวเสวยราชสมบัติในปี ค.ศ. ๑๕๘๔
- วัดสบสวรรค์ สมเด็จพระมหาจักรพรรดิโปรดฯ ให้สร้างขึ้น ณ ที่พระราชทานเพลิงศพสมเด็จพระสุริโยทัยเมื่อปี ค.ศ.๑๕๖๘
- วัดสบสวรรค์ สมเด็จพระมหาจักรพรรดิโปรดฯ ให้สร้างขึ้น ณ ที่พระราชทายเพลิงศพสมเด็จพระสุริโยทัยเมื่อปี ค.ศ.๑๕๖๘
- พระเจดีย์วัดใหญ่ชัยมงคล สมเด็จพระนเรศวรมหาราช โปรดฯ ให้บูรณะขึ้นใหม่เมื่อปี ค.ศ.๑๕๙๓ (ของเดิมชื่อวัดป่าแก้วสร้างในสมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑)
- พระเจดีย์วัดวรเชษฐาราม สมเด็จพระเอกาทศรถ ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแต่สมเด็จพระนเรศวรมหาราชเมื่อปี ค.ศ.๑๖๐๕

สถาปัตยกรรมยุคนี้ได้รับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยมาก แต่ก็มีการดัดแปลงเพิ่มเติมลวดลายประดับให้มีลักษณะเป็นของตนเอง และเมื่อเปรียบเทียบกับงานประติมากรรมจะพบว่าช่วงต้นยุคที่ ๒ นี้พระพุทธรูปศิลปะอยุธยาจะรับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยมากขึ้น โดยมีศิลปะพม่าเข้ามาเจือปนเล็กน้อยในระยะหลัง ซึ่งก็สอดคล้องกับรูปแบบศิลปะสถาปัตยกรรมอีกเช่นกัน

ยุคที่ ๓ เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองจนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าท้ายสระ ประมาณปี ค.ศ.๑๖๒๙-๑๗๓๒ ยุคนนี้สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงชื่นชมศิลปะสถาปัตยกรรมแบบเขมรมากถึงกับโปรดฯให้ช่างไปถ่ายแบบปราสาทนครธมมาจำลองเป็นพระราชวังที่ประทับฤดูร้อน ณ ตำบล

เทพจันทร์ในสมัยนี้ พระเจดีย์แบบย่อมุมไม้สิบสองก็ได้เกิดขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมอยุธยารูปแบบหนึ่ง และยุคนี้สถาปัตยกรรมยังวิวัฒนาการไปมาก เจดีย์ทรงระฆังคว่ำที่เคยยึดถือรูปแบบตามศิลปะสุโขทัยก็ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบจนมีเอกลักษณ์เป็นของศิลปะแบบอยุธยาอย่างแท้จริงดังเช่น เจดีย์ที่วัดชุมพลนิกายาราม และวัดชัยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นต้น นอกจากนี้ ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ยังทรงมีพระราชนิยมในศิลปะสถาปัตยกรรมแบบตะวันตก มีการสร้างโบสถ์ วิหาร และพระราชวังที่มีเอกลักษณ์ของประตูหน้าต่างทรงโค้งครึ่งวงกลมหรือช่วงโค้งยอดแหลมแบบกอธิค (Gothic)อิทธิพลศิลปะฝรั่งเศส และยังทรงให้จัดสถาปัตย์แบบยุโรปที่พระนารายณ์ราชนิเวศน์ จังหวัดลพบุรีโดยมีการวางผังพระราชอุทยานแบบฝรั่งเศส พระที่นั่งเป็นชั้นครึ่ง อาทิ พระราชวังดุสิตสวรรค์ธัญญมหาปราสาท มุงหลังคาด้วยประเบื้องเคลือบสีเหลืองแกมเขียวเช่นเดียวกับหลังคาอุโบสถวัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี ครั้งถึงสมัยสมเด็จพระเพทราชาทรงโปรดฯ ให้สร้างวัดบรมพุทธารามขึ้น พระอุโบสถก็มุงกระเบื้องเคลือบเหมือนกัน และในสมัยนี้ยังคงนิยมเจดีย์แบบย่อมมุมไม้สิบสองอย่างกว้างขวาง

สำหรับการสร้างพระพุทธรูปยุคนี้มีการเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดด มีการสร้างสรรค์พระพุทธรูปให้มีความวิจิตรอลังการ โดยสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับการปราบดาภิเษกสมเด็จพระเจ้าปราสาททองเป็นองค์อินทราธิราชพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่นี้ได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะเขมร แต่ลวดลายประดับเป็นศิลปะไทยที่วิจิตรมาก นอกจากนี้ยังประดิษฐานพระพุทธรูปให้มีความสูงสง่างามคล้ายบัลลังก์ที่ประทับของมหากษัตริย์ โดยมีการย่อมุมตามรูปแบบของสถาปัตยกรรมด้วย

ยุคที่ ๔ นับเป็นยุคสุดท้ายแห่งความเจริญรุ่งเรืองสูงสุดของศิลปกรรมสมัยอยุธยาและความรุ่งโรจน์ของอยุธยาในทุกๆ ด้าน ซึ่งก็เป็นกฎแห่งธรรมชาติที่ต้องเกิด มีเจริญ แบะแตกดับ

ยุคที่สี่นี้ เริ่มตั้งแต่สมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ จนถึงสิ้นสุดการมีเอกราชของกรุงศรีอยุธยาในสมัยสมเด็จพระเจ้าเอกทัศน์ ประมาณปี ค.ศ.๑๗๓๒-๑๗๖๗ ยุคนี้แม้จะเป็นระยะเวลาสั้นแต่ก็พัฒนารูปแบบศิลปะอยุธยาจนได้รับการยกย่องให้เป็นศิลปะอยุธยาบริสุทธิ์ ระยะนี้มีการสร้างงานสถาปัตยกรรมน้อยมาก ส่วนใหญ่เป็นการปฏิสังขรณ์พระสถูปเจดีย์ วัดวาอารามต่างๆ มีการดัดแปลงฐานเจดีย์ และรูปทรงอาคารให้มีความอ่อนช้อยมากยิ่งขึ้น อาทิ รูปแบบอาคารที่โค้งเว้าแบบท้องเรือสำเภา ซึ่งสอดคล้องกับรูปแบบฐานพระพุทธรูป

กล่าวโดยสรุป สถาปัตยกรรมสมัยอยุธยาระยะแรกนิยมสร้างพระสถูปเจดีย์เป็นหลัก ในพระอารามส่วนโบสถ์วิหารมีความสำคัญรองลงมา พระเจดีย์ทรงปรางค์ได้รับความนิยมเป็นครั้งแรก โดยได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมรแบบลพบุรี ซึ่งผู้เขียนสันนิษฐานว่าเป็นฐานอำนาจเดิมของพระเจ้าอู่ทองก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา และสถาปัตยกรรมรูปแบบนี้ก็ได้ตกทอดมาถึงสมัยต้นราชวงศ์สุพรรณภูมิ ต่อมารูปแบบปรางค์ก็ได้เปลี่ยนมาเป็นเจดีย์ทรงระฆังคว่ำอิทธิพลศิลปะสุโขทัย โดยช่างอยุธยาได้

เพิ่มเสาหาร และลานประทักษิณเข้าไป ในช่วงต่อมาเจดีย์ทรงระฆังคว่ำก็ได้วิวัฒนาการมาเป็นเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง ประดับตกแต่งลวดลายอย่างมากมาย ส่วนเจดีย์ทรงกลมกลีบมะเฟืองนั้นนับเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะอยุธยาที่ผ่านการผสมผสานระหว่างศิลปะเขมรแบบลพบุรีศิลปะสุโขทัยและศิลปะอยุธยาที่มีความงานอีกรูปแบบหนึ่ง

สำหรับสถาปัตยกรรมประเภทวิหารและอุโบสถนั้น ในระยะแรกนิยมทำเสากลมหรือแปดเหลี่ยมบัวหัวเสาเป็นรูปดอกบัวตูมเช่นเดียวกับเสาวิหารสมัยสุโขทัย และยังมีการใช้กลีบบัวโค้งแบบเขมร ต่อมากลีบบังหัวเสาได้เปลี่ยนมาเป็นรูปสามเหลี่ยมในสมัยราชวงศ์ปราสาททอง และต่อมากลีบบัวหัวเสาก็ได้เปลี่ยนมาเป็นแบบโคนกลีบบัวตั้งตรงแล้วเรียวแหลมที่ส่วนปลายในสมัยสมเด็จพระเพทราชา อาทิ บัวหัวเสาที่วัดพระยาเมนและวัดสระแก้ว จังหวัดราชบุรี กลีบบัวชนิดนี้ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เรียกว่า “บัวจงกล” ด้านนอกอาคารวิหาร และอุโบสถโดยทั่วไปจะมีเสารายรับชายคาปีกนก หน้าบันนิยมแกะสลักเป็นรูปครุฑยุดนาค ต่อมานิยมลายพรรณพฤกษาก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การก่อสร้างผนังอาคารทั่วไปก่อทึบไม่มีหน้าต่าง แต่มีช่องแสงคล้ายลูกกรงให้แสงสว่างและอากาศผ่านเข้าออกได้ ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมาก็ได้มีการทำช่องหน้าต่างเป็นครั้งแรก ซึ่งคงได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และเมื่อเปรียบเทียบกับโบสถ์วิหารที่สร้างขึ้นในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ก็พบว่ามีรูปแบบคล้ายสมัยอยุธยาตอนปลายมาก

งานจิตรกรรม

งานจิตรกรรมสมัยอยุธยา สามารถจำแนกออกเป็น ๒ ยุค คือ

ยุคที่ ๑ เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๑ (พระเจ้าอู่ทอง) จนถึงสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ประมาณปี ค.ศ.๑๓๐๕-๑๔๘๘ ยุคนี้เป็นระยะแรกจึงนิยมใช้สีเอกรงค์คือ สีขาว สีดำ และสีแดง สร้างสรรค์งาน ทำให้ภาพมีลักษณะเคร่งขรึมและแบนเรียบ แต่บางครั้งช่างก็ใช้สีทองตกแต่งภาพเพื่อเน้นความสำคัญ จิตรกรรมที่สร้างขึ้นในยุคนี้ ได้แก่ภาพจิตกรรมฝาผนังในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ และภาพจิตรกรรมที่พระปรางค์วัดมหาธาตุ

ยุคที่ ๒ เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระบรมราชาธิราชที่ ๓ จนถึงสมัยสมเด็จพระศรีสุธรรมราชาประมาณปี ค.ศ.๑๔๘๘-๑๖๕๖ ยุคนี้เป็นยุคสุดท้ายนิยมใช้สีพหุรงค์อย่างเต็มที่ สีที่นิยมใช้มากที่สุดคือสีแดง สีน้ำเงิน สีขาว สีเหลือง และสีเขียว และมีการปิดทองลงบนภาพด้วย ยุคนี้ได้รับอิทธิพลศิลปะจีน โดยเฉพาะภาพทิวทัศน์ ภูเขา แม่น้ำ หมู่เมฆ และต้นไม้ ยุคนี้มีการจัดองค์ประกอบภาพ โดยนิยมวาดรูปเทพชุมนุมที่ผนังด้านข้างส่วนบน ระหว่างช่องหน้าต่างจะเขียนภาพพุทธประวัติ หรือทศชาติผนังด้านหน้าเขียนรูปมารผจญ ผนังด้านหลังจะเขียนรูปพระพุทธปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ เป็นต้น

สรุปแล้ว งานจิตรกรรมมีอิทธิพลต่อการสร้างงานพระพุทธรูปสมัยอยุธยาด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะการใช้สี และสีบนฐานพระพุทธรูปก็อาจจะนำมาใช้กำหนดอายุพระพุทธรูปได้ โดยนำมาเปรียบเทียบกับสีที่ใช้ในงานจิตรกรรม

งานประณีตศิลป์

งานประณีตศิลป์สมัยอยุธยา รุ่งเรืองสูงสุดในสมัยตอนอยุธยาตอนปลาย ประกอบด้วยงานแกะสลักไม้ งานลงรักปิดทองงานประดับมุก และงานประดับกระจกเป็นต้น

งานประดับมุก ที่มีชื่อเสียงคือบานประตูพระอุโบสถวัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ปัจจุบันเป็นบานประตูหอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดารามกรุงเทพมหาราม

งานประดับปูน เป็นที่นิยมกันมากในสมัยอยุธยา อาทิ ปูนปั้นเรื่องชาดก และพุทธประวัติที่วัดไล จังหวัดลพบุรี ภาพพุทธประวัติที่วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และลวดลายหน้าบันวัดใหญ่สุวรรณาราม จังหวัดเพชรบุรี เป็นต้น

งานประดับกระจก อาจจะมีขึ้นตั้งแต่สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถแล้ว ดังปรากฏหลักฐานในกฎมณเฑียรบาลกล่าวถึงเครื่องยศชนิดหนึ่ง สำหรับฐานันดรศักดิ์ขุนนางชั้นพระยาประดับด้วยกระจกสี งานประดับกระจกมักใช้ประดับสิ่งของเครื่องใช้ขนาดย่อมๆ ขึ้นไป เช่น ตะลุ่ม พาน เตียบ หรือแม้กระทั่งช่อฟ้า ใบระกา หงส์ ตัวลำยอง รวมทั้งการปิดพื้นหน้าบัน หอไตร ฝาตู้ เหลี่ยมเสา เป็นต้น งานประดับกระจกมีบทบาทมากในการสร้างพระพุทธรูป โดยเฉพาะพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยปลายอยุธยาที่ต้องใช้ฝีมือการฝังเพชรพลอยอัญมณีและกระจกเป็นพื้นรวมอยู่ด้วย

งานแกะสลักไม้ เป็นที่นิยมมากในสมัยปลายอยุธยา หลักฐานที่พบคือการแกะสลักไม้เป็นรูปครุฑยุดนาค โขนเรือ ธรรมมาสน์ สังเค็ด คันทวย ตลอดจนงานแกะสลักพระพุทธรูปและฐานพระพุทธรูปทรงสูงที่มีสีสวยงามวิจิตรตระการตา

สรุปแล้ว งานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์ ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูปสมัยอยุธยาทั้งสิ้น และยังเป็นส่วนสนับสนุนหลักตามหลักฐานทางโบราณคดี ต่อการกำหนดอายุสมัยของพระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา

ศิลปะอยุธยาสมัยหลังตอนต้น หรือศิลปะอยุธยา-ปราสาททอง (ค.ศ. ๑๖๒๙-๑๖๙๙)

ศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง กำเนิดขึ้นหลังจากสมเด็จพระเจ้าปราสาททองทางปราบปรามกัมพูชาไว้ภายใต้พระราชอำนาจได้สำเร็จ การปราบปรามกัมพูชาครั้งนี้ ได้กวาดต้อนช่างฝีมือชาวเขมรมาอยู่ที่กรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมาก ทำให้การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมเกิดการผสมผสานระหว่างศิลปะอยุธยากับศิลปะเขมร ดังปรากฏหลักฐานในงานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรมที่สร้างขึ้นในสมัยนี้

สำหรับงานปฏิมากรรมที่ได้รับอิทธิพลศิลปะเขมรอย่างชัดเจน จนเกิดการเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดด ก็คือการสร้างสรรค์พระพุทธรูปที่เรียกว่า “แบบทรงเครื่องใหญ่” อันเกิดจากการผสมผสานคติความเชื่อแบบ “เทวราชา” ของกัมพูชา กับแบบ “ธรรมราชา” ของกรุงศรีอยุธยาประจวบกับความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่โหรหลวงทำนายว่าจะเกิดภัยพิบัติอย่างใหญ่หลวงต่อกรุง

ศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าปราสาททองจึงโปรดฯ ให้ประกอบพระราชพิธีลบศักราชเปลี่ยนดวงเมือง และประกอบพระราชพิธีราชาภิเษกพระองค์ให้เป็น “อินทรราชา” เพื่อข่มคำทำนายของโหรหลวง พร้อมทั้งสร้างพระพุทธรูปให้มี ความอลังการทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ คล้ายจะแสดงความยิ่งใหญ่ของพุทธกษัตริย์ เหนือสิ่งอื่นใด เพื่อทำให้องค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้ามีความหมายดุจองค์จักรวาทินผู้อยู่เหนืออิทธิพลของดาวทั้งปวง

ศิลปะอยุธยาสมัยนี้นอกจากจะรับอิทธิพลศิลปะเขมรแล้ว การที่กรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางการติดต่อค้าขายของจีน อินเดีย เปอร์เซีย อาหรับ โปรตุเกส และชาติอื่นๆ ก็ทำให้การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมได้รับอิทธิพลศิลปะจากประเทศเหล้านี้ด้วย

สมัยนี้ได้พัฒนาเทคโนโลยีด้านโลหะวิทยา จนสามารถหล่อโลหะประดิษฐ์ทองเหลืองใช้เองโดยไม่ต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศเหมือนแต่ก่อน เป็นผลให้พระพุทธรูปมีเนื้อโลหะหนาขึ้น และสามารถประดิษฐ์รายละเอียดตกแต่งพระพุทธรูปให้วิจิตรงดงามประณีตมากยิ่งขึ้น อาจจะเป็นเพราะราคาโลหะที่ถูกลง

พระพุทธรูปสมัยอยุธยา-ปราสาททอง จำแนกออกเป็น ๓ รูปแบบ คือ

แบบทรงเครื่องใหญ่ พระพุทธรูปจะทรงเครื่องอย่างกษัตริย์มีทั้งแบบประทับยืนและประทับนั่งบนฐานสูงตกแต่งลวดลายงดงามดูอลังการ

แบบทรงจีวรเรียบ องค์พระพุทธรูปจะครองจีวรไม่ตกแต่งเครื่องทรงแต่อย่างใดมีทั้งแบบประทับยืนและประทับนั่งบนฐานสูงตกแต่งลวดลายงดงามเช่นเดียวกับแบบทรงเครื่องใหญ่ แต่ฐานพระพุทธรูปแบบทรงจีวรเรียบจะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว จะมีรูปแบบองค์ฐานหลากหลายและมีทรวดทรงสูงขึ้นมาในบางครั้ง

แบบทรงเครื่องน้อย พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องน้อยสมัยนี้ จะพัฒนารูปแบบส่วนศิราภรณ์จากชฎาทรงเทริดอิทธิพลเขมร มาเป็นชฎาทรงกรวยรูปบัวกลุ่มและมีส่วนปลายแหลมแบบชฎาไทย และมีเครื่องทรงมากยิ่งขึ้นกว่ายุคสมัยใด

จากที่กล่าวมาทั้ง ๓ แบบ พัฒนาการที่สำคัญของพระพุทธรูปสมัยนี้ก็คือแบบทรงเครื่องใหญ่ซึ่งเกิดจากการผสมผสานรูปแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยศิลปะไทยอยุธยากับพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะเขมร รวมทั้งจินตนาการที่เกิดจากองค์จักรวาทินโดยในช่วงต้นๆ จะรับอิทธิพลศิลปะเขมรเข้ามาผสมผสานค่อนข้างมาก สังเกตจากพวงอุบะที่สังวาลและใต้สายรัดประคด (เข็มขัด) การประดับชฎาทรงเทริดแบบประยุกต์มาเป็นชฎาทรงไทย ทรงพาหุรัด (กำไลต้นแขน) ทรงพระกร (กำไลข้อมือ) ทองพระบาท (กำไลข้อเท้า) รูปธรรมจักรที่กลางฝ่าพระหัตถ์ (มือ) และการไม่สวมฉลองพระบาท (ไม่สวมรองเท้า) แต่ในชั้นหลังจะสวมฉลองพระบาทแล้ว สำหรับรูปแบบที่สืบต่อจากพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องน้อยที่นำมาใช้ในพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่คือการประดับกรองศอและกรรณเจียกจรแบบชั้นเดียว ตั้งฉากติดตายอยู่เหนือพระกรรณ มาเป็นแบบสองหรือสามชั้นตั้งฉากอยู่เหนือ

พระกรรณแล้วยังมีกรรณแล้วยังมีกรรณเจียกจรประดับอีกชั้นหนึ่งด้วย พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง มีความอลังการกว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะเขมรมาก ราวกับผู้สร้างต้องการประกาศความยิ่งใหญ่ที่กรุงศรีอยุธยาอยู่เหนือกัมพูชา

พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ คงจะทรงเครื่องอย่างเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ตามที่บาทหลวงกีย์ ตาชาร์ต ชาวฝรั่งเศส ได้บรรยายเครื่องทรงของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเมื่อครั้งสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเสด็จทางชลมารค เพื่อบำเพ็ญพระราชกุศลว่า “สมเด็จพระนารายณ์ทรงประทับอยู่บนพระราชบัลลังก์ในเรือพระที่นั่งยอดมณฑลปิดทองระยิบระยับ ทรงฉลองพระองค์ผ้าตาดประดับอัญมณี เรือพระที่นั่งปิดทองกระทั่งจรดผิวน้ำฝีพาย ๑๒๐ คน สวมหมวกทรงระฆังคว่ำประดับเกล็ดเลื่อมทองคำ สวมเกราะอ่อนประดับเลื่อมทองคำเช่นกัน” ต่อมาบาทหลวงกีย์ ตาชาร์ต ก็ได้บรรยายเครื่องทรงของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชไว้อีก เมื่อครั้งที่สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงโปรดฯ ให้คณะฑูตจากฝรั่งเศสเข้าเฝ้าถวายพระราชสาส์นว่า “สมเด็จพระนารายณ์ ทรงสวมหมวกมหาพิชัยมงกุฎอันแพรวพราวไปด้วยอัญมณี พระมงกุฎทรงสูงมียอดแหลมมีเกี้ยวทองคำสามชั้นอยู่ห่างกันพอสมควร สวมพระธำรงค์ (แหวน) เพชรเม็ดใหญ่ที่นิ้วพระหัตถ์ หลายวง ส่องประกายวาววับ ฉลองพระองค์สีแดงพื้นทอง ฉลองพระองค์ชั้นนอกเป็นเสื้อถักจากเส้นไหมทองคำ โปร่ง มีกระดุมเพชรเม็ดใหญ่”

หลักฐานอีกชิ้นหนึ่งที่สะท้อนเครื่องทรงของพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่ ปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุของ ลาลูแบร์ ราชทูตฝรั่งเศส ที่เข้าเฝ้าสมเด็จพระนารายณ์มหาราช พร้อมกับบาทหลวงกีย์ ตาชารต์ มีความตอนหนึ่งว่า กฎหมายอนุญาตให้สามัญชนชาวสยามสวมแหวนที่นิ้วท้ายๆ คือนิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อย ของมือทั้งสองข้าง และในสมัยต่อมาก็อนุญาตให้สวมแหวนได้มากขึ้นเท่าที่จะมากได้ ชาวสยามอาจจะปลงใจสวมแหวนเพชรวงละตั้ง ๑/๒ เอกิว (๑ เอกิว เท่ากับ ๕ ฟรังก์) ซึ่งในปารีสจะมีราคาเพียง ๒ ซอลเท่านั้น ผู้ชายชาวสยามจะไม่รู้จักใช้สร้อยประดับคอเลย แต่ผู้หญิงชาวสยามและเด็กๆ ทั้งเพศหญิงเพศชายต่างก็รู้จักใส่ตุ้มหู ซึ่งปกติตุ้มหูจะรูปร่างคล้ายลูกแพร์ทำจากทองคำ เงิน หรือกาไหล่ทองเด็กชายและเด็กหญิงลูกผู้ดีจะสวมกำไลข้อมือ และสวมอยู่จนกระทั่งอายุได้ ๖-๘ ขวบเท่านั้น นอกจากนี้ลูกผู้ดียังนิยมสวมกำไลเท้าแบบวงก้านแข็งทำด้วยทองหรือกาไล่ทองรูปพรรณคล้ายๆ พวงกุญแจด้วย

จากข้อมูลหลักฐานข้างต้นประกอบกับหลักฐานทางโบราณคดีด้านสถาปัตยกรรมสามารถใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์เครื่องทรงของพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่สมัยนี้ได้

ส่วนพระพุทธรูปสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ทั้ง ๓ รูปแบบจะมีรายละเอียดดังนี้

พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่

สาเหตุที่บรรยายพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่เป็นหัวข้อแรก เนื่องจากจุดก้าวกระโดดของศิลปะพระพุทธรูปสมับอยุธยาที่เกิดขึ้นในรัชสมัยของราชวงศ์ปราสาททองเพราะก่อนสมัยราชวงศ์

ปราสาททองจะมีการสร้างพระพุทธรูปเพียง ๒ รูปแบบเท่านั้น คือแบบทรงจีวรเรียบกับแบบทรงเครื่อง (น้อย) ครั้นถึงสมเด็จพระเจ้าปราสาททองก็ได้สร้างสรรค์พระพุทธรูปให้มีรูปแบบพิเศษแตกต่างไปจากสมัยที่ผ่านมา โดยสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ขึ้นดังปรากฏหลักฐานพระพุทธรูปทรงเครื่องปูนปั้นบริเวณตรงมุมระเบียงคตวัดชัยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แม้จะมีสภาพชำรุด แต่ก็พอบรรยายพุทธลักษณะได้ดังนี้ พระพุทธรูปประดับศิราภรณ์ หรือพระมงกุฎประยุกต์มาจากชฎาทรงเทริด ประดับกรรณเจียกจรยื่นยาวออกมาทั้งสองข้าง ครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิทอดยาวลงมาถึงพระนาภี (หน้าท้อง) มีทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ประดับทับจีวร โดยทรงสังวารไขว้เป็นรูปกากบาท ระหว่างสังวาลมีกรองศอและทับทรวงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน มีลายกนกหางหงส์สอดอยู่ใต้ทับทรวงตวัดจากด้านข้างขึ้นด้านบน สังวาลอีกเส้นหนึ่งพาดจากพระอุระด้านซ้ายมายังด้านขวา (อาจจะเป็นขอบจีวรที่ตกแต่งลวดลายไว้ด้านบน) สายรัดประตดจะมีปั้นเหน่ง (หัวเข็มขัด) ทับอีกชั้นหนึ่ง ทรงพาหุรัด (กำไลต้นแขน) ทองพระกร (กำไลข้อมือ) และทองพระบาท (กำไลขนาดใหญ่ซ้อนกันหลายวงรัดจากน่องถึงข้อเท้า) พระพุทธรูปจะมีซุ้มเรือนแก้วแกนไม้ก่อปูนหุ้มประดับอยู่เหนือพระเศียรอิทธิพลศิลปะเขมร ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัยบนฐานสิงห์ มีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่ทอดยาวลงมา

พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ที่วัดชัยวัฒนารามนี้สามารถใช้เป็นต้นแบบในการกำหนดอายุพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่องค์อื่นๆ อาทิพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ที่วัดหน้าพระเมรุ และที่วัดใหญ่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยาได้

พระเมรุรูปแบบทรงเครื่องใหญ่พัฒนามาจากพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องน้อยผสมผสานกับแนวความคิดในการจำลองเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ให้เข้าปรัชญาและสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นในระยะนั้น โดยสามารถบรรยายพุทธลักษณะของพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่โดยทั่วไปได้ ดังนี้

- ประดับศิราภรณ์ หรือชฎาทรงเทริดรูปกรวยแหลมทรงสูงแบบประยุกต์คล้ายทรงเจดีย์ยอดเป็นรูปดอกบัวตูม มีเส้นเกสรบัวหุ้มโดยรอบส่วนปลีของยอดชฎา โดยพระมงกุฎจะสวมครอบเต็มพระเศียรถึงต้นคอ ด้านหลังเป็นลายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน หรือลายพรรณพฤกษา โดยมีขอบพระมงกุฎด้านหน้าโค้งตามแนวพระขนง (คิ้ว) แบบศิลปะสุโขทัย

- ปลายพระกรรณ (หู) งอนออกด้านซ้ายทแยงไปด้านหลัง ประดับกุณฑลรูปทรงกลม มีลายฟักทองรัดอยู่ระหว่างกลาง (พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องสมัยก่อนนี้ นิยมประดับกุณฑลรูปวงกลมหรือรูปหยดน้ำ)

- ในช่วงต้นจะประดับพระกรรณเจียกจรทั้งสองแบบคือหล่อติดตายตั้งฉากตวัดปลายอยู่เหนือพระกรรณ กับแบบเสียบอยู่ใต้พระกรรณ

- มีพระพักตร์ (หน้า) ในช่วงต้นเป็นรูปไข่สอบปลาย มีลักษณะค่อนข้างดุวงการอนุรักษ์พระพุทธรูปโบราณเรียกว่า “หน้าปลากัด” ซึ่งผู้เขียนไม่เห็นด้วยที่จะเปรียบเทียบพระพักตร์พระพุทธรูปด้วยถ้อยคำเช่นนี้ ระยะต่อมาพระพักตร์จะมีรูปคล้ายผลมะตูมและกลมรีตามลำดับ

- มีพระเนตร (ตา) ตวัดปลายแบบตาหงส์ อิทธิพลศิลปะสุโขทัย ส่งผ่านเข้ามาทางศิลปะสมัยอยุธยา-สุโขทัย

- มีพระนาสิก (จมูกโด่งงุ้มงอ)

- มีพระโอษฐ์ (ปาก) กว้างและแบะออกกึ่งแย้มพระโอษฐ์เล็กน้อย (ยิ้มเล็กน้อย)

- พระหนุ (คาง) เสี้ยมดูเป็นปม

- มีพระวรกาย (ลำตัว) สมส่วน ครองจีวรห่มเฉียงบางแนบเนื้อ มีเครื่องทรงทับอีกชั้นหนึ่ง

- ประดับกรองศอในช่วงต้นเป็นรูปสามเหลี่ยมอยู่ระหว่างสังวาลไขว้ และขนาดไม่ใหญ่นัก ต่อมากรองศอจะมีขนาดใหญ่ขึ้นจนทับสังวาลทั้งสองข้างและยังคงมีพวงอุบะห้อยแบบศิลปะเขมรอยู่ (ไทยนิยมเรียกเม็ดพริก)

- ประดับสังวาลไขว้รูปกากบาทขนาดใหญ่มีพวงอุบะทั้งด้านหน้าและด้านหลัง แต่ในระยะต่อมาสังวาลด้านหน้าจะพัฒนาเว้าเข้าหากันแล้วยึดด้วยแผงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนลายประจำยาม หรือบางครั้งจะทำไข้วกันแล้วบิดเป็นเกลียวแบบรูปหยดน้ำ และยังมีแบบอื่นๆ อีกหลายแบบ ทั้งแบบสังวาลที่ไขว้กันทั้งด้านหน้าและด้านหลัง ในระยะต้นจะมีทับทรวงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนวางตามแนวนอนประดับลายลายประจำยามอยู่ภายใน โดยมีซ่อนนกหางหงส์เสียบอยู่ใต้ทับทรวงและตวัดชี้ไปทางพระอังสา (บ่า) ทั้งสองข้าง ข้อสังเกตนี้สำคัญมาก เพราะเป็นลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่สมัยต้นของศิลปะอยุธยา-ปราสาททอง (แต่สมัยหลังอาจทำเลียนแบบบ้าง จึงต้องพิจารณาลวดลายอื่นๆ ประกอบด้วย)

- หากเป็นพระพุทธรูปประทับยืนและมีปั้นเหน่งทับผ้าจีบนาง ด้านข้างของผ้าจีบหน้านางจะมีชายไหวชายแครงทำเป็นรูปนกหางหงส์ขนาดเล็กใหญ่สลับกัน ส่วนชายจีวรซึ่งเป็นปีกทั้งสองข้างจะเดินขอบคู่ ตรงกลางมีลายดอกไม้ประดับอัญมณีสีต่างๆ หรือเดินเส้นติดกระจกสีแดงแทนดอกไม้ แต่บางครั้งจะมีสองแบบสลับกัน และถัดเข้ามายังมีการเดินขอบตกแต่งลายกระจังตาอ้อยเรียงเป็นแนวยาวตลอดชายจีวรทั้งสองข้าง โดยหันส่วนแหลมชี้เข้าข้างใน

- บางครั้งไม่สวมฉลองพระบาท (รองเท้า) ตามแบบศิลปะเขมรในระยะแรก ต่อมาระยะหลังจะสวมฉลองพระบาท แต่ก็มีบางองค์ที่ไม่สวมฉลองพระบาทด้วย

- สำหรับพระพุทธรูปประทับนั่งมักแสดงปางมารวิชัย ส่วนพระพุทธรูปประทับยืนมักแสดงปางห้ามญาติ

- ฐานพระพุทธรูปมักทำจากวัสดุชนิดเดียวกันกับองค์พระพุทธรูป แต่บางองค์ก็เป็นแบบผสมผสาน เช่นองค์พระพุทธรูปเป็นโลหะแต่ฐานเป็นไม้ สำหรับพระพุทธที่หายากและพบค่อนข้างน้อย คือพระพุทธรูปดินเผาทาสีติดกระจก สาเหตุที่หายากเนื่องจากแตกหักง่าย เพราะฉะนั้นพระพุทธรูปทรงเครื่องใหญ่หัวเลี้ยวหัวต่อช่วงเริ่มต้นนี้ จะมีการค้นพบพระพุทธรูปเป็นจำนวนมาก ที่สร้างจากวัสดุแบบผสมผสานหลากหลาย

สำหรับฐานพระพุทธรูปประทับนั่ง จะมีลักษณะคล้ายบัลลังก์ของกษัตริย์ที่แอ่นกลางเล็กน้อย ชั้นบนสุดจะเป็นฐานบัวหงายประดับกระจกสามชั้น หรือชั้นเดียว บางฐานมีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่สองชั้นย่อมุมเข้าไปในแบบย่อมุมท้องไม้เพื่อเน้นฐานส่วนบัวหงายมีฐานหน้ากระดานลายประจำยามก้ามปูสลับลายลูกประคำ หรือลายลูกหกเหลี่ยมหรือแบบลูกฟักทรงรีติดกระจกเป็นแบบรอบฐาน แล้วย่อมุมจรดกับฐานสิงห์ บริเวณปลายเท้าสิงห์จะตกแต่งลวดลายที่ท้องสิงห์และหลังสิงห์จะแอ่นลงเล็กน้อยนิยมประดับด้วยครีบสิงห์ ถัดลงมาเป็นฐานย่อมุมรองรับด้วยฐานหน้ากระดานตอนล่างค่อนข้างสูง บริเวณตั้งแต่ฐานบัวลงมาจะย่อมุมไม้สิบสองตามแบบสถาปัตยกรรมที่นิยมในสมัยนั้น ตัวฐานจะร่องชาดลงรักปิดทองติดกระจกสีอย่างงดงาม โครงสร้างขององค์พระพุทธรูปและฐานพระพุทธรูปจะอยู่ภายในกรอบของรูปสามเหลี่ยมที่กำหนดไว้เสมอ

ส่วนฐานพระพุทธรูปประทับยืน เป็นฐานหน้ากระดานหรือฐานบัวหงายทรงกลมรองรับด้วยฐานสิงห์รูปหกเหลี่ยม หรือแปดเหลี่ยม ตามด้วยฐานย่อมุมท้องไม้และฐานหน้ากระดานชั้นล่าง ฐานจะไม่สูงนัก (ลักษณะฐานทรงกลมปรากฏให้เห็นบ้างแต่ค่อนข้างจะพบน้อยมาก)

กล่าวโดยสรุป พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะอยุธยา-ปราสาททอง ช่วงแรกจะประดับกรองศอขนาดเล็กรูปสามเหลี่ยมและสังวาลไขว้รูปกากบาท มีพระพักตร์ (หน้า) รูปไข่ พระเนตร (ตา) แบบตาหงส์ พระนาสิก (จมูก) โด่งงุ้ม พระโอษฐ์ (ปาก) กว้าง พระหนุ (คาง) เสี้ยม มองโดยภาพรวมพระพักตร์จะค่อนข้างดุ ต่อมาพระพักตร์จะวิวัฒนาการมาเป็นรูปกลมรีแบบผลมะตูม มีลักษณะอ่อนโยนกว่าระยะแรก พระพุทธรู) สมัยนี้ทั้งแบบประทับนั่งและประทับยืน องค์พระพุทธรูปสามารถถอดออกจากฐานได้ เพื่อความสะดวกในการเคลื่อนย้ายหรือเมื่อเกิดภัยสงคราม

ศิลปะอยุธยาสมัยหลังตอนปลาย หรือศิลปะอยุธยา-บ้านพลูหลวง (ค.ศ. ๑๖๘๘-๑๗๖๗)

ราชวงศ์บ้านพลูหลวงนับเป็นราชวงศ์สุดท้ายที่มีอำนาจการปกครองกรุงศรีอยุธยาก่อนที่จะถูกพม่าปล้นสะดมเผาทำลายอย่างไม่อาจฟื้นตัวกลับได้อีกในคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่สองเมื่อปี ค.ศ. ๑๗๖๗ รวมระยะเวลาการฟื้นตัวขึ้นมามีอำนาจการปกครองได้ประมาณ ๗๙ ปี

จดหมายเหตุจีนและญี่ปุ่นได้กล่าวอย่างค่อนข้างชัดเจนว่าในช่วงที่ราชวงศ์บ้านพลูหลวงปกครองกรุงศรีอยุธยานั้น กรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางทางด้านพานิชยกรรมและการเดินเรือในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นศูนย์รวมสินค้าทุกชนิดจากประเทศต่างๆ จากทุกมุมโลก ความ

เคลื่อนไหวทางด้านเศรษฐกิจดังกล่าว ได้สร้างเสริมสถานภาพทางการเมืองระหว่างประเทศและพัฒนาการทางเศรษฐกิจภายในประเทศให้ทวีความรุ่งเรืองมากยิ่งขึ้น

แต่ในที่สุดกรุงศรีอยุธยาก็มีสภาพเช่นเดียวกับเมืองหลวงอื่นๆ ของอารยธรรมโลกซึ่งเมื่อผ่านพ้นช่วงเวลาแห่งความเจริญสูงสุดแล้ว ก็ต้องถึงคราวล่มสลายตามกฎเกณฑ์แห่งธรรมชาติ ความร่ำรวยและการว่างเว้นจากการทำสงครามเป็นเวลานาน ทำให้กรุงศรีอยุธยาตกอยู่ในความประมาท มีการแก่งแย่งช่วงชิงผลประโยชน์ทางการเมือง มีการแข่งขันประกวดประชันกันในสังคม ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นพาหะที่ทำลายความเป็นเอกภาพโครงสร้างเก่าแก่ของราชธานีแห่งนี้ ซึ่งในเวลาต่อมาเมื่อกองทัพพม่าเคลื่อนกำลังเข้ามาปิดล้อมกรุงศรีอยุธยา จึงทำให้ราชธานีแห่งนี้ถูกทำลายลงไปอย่างไม่ยากนัก

ในช่วงที่กรุงศรีอยุธยาประสบความล้มเหลวทางด้านการปกครอง แต่รุ่งเรืองทางด้านเศรษฐกิจ ทำให้สังคมกรุงศรีอยุธยาในสมัยนั้นทุ่มเทให้กับงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ จนสามารถแสดงเอกลักษณ์ได้อย่างโดดเด่นโดยเฉพาะในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (ค.ศ. ๑๗๓๒-๑๗๕๘) เพราะงานศิลปกรรมเกือบทุกแขนงในรัชสมัยนี้ได้รับการยกย่องให้เป็น “ศิลปะอยุธยาบริสุทธิ์”

พระพุทธรูปสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง ได้พัฒนาสืบต่อจากสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ฉะนั้นจึงมีรูปแบบศิลปะที่ค่อนข้างจะคล้ายคลึงกันทั้งสามแบบคือ แบบทรงเครื่องใหญ่ แบบทรงจีวรเรียบ และแบบทรงเครื่องน้อย โดยเฉพาะในระยะต้นๆ

สำหรับพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ หากมองผิวเผินโดยไม่ได้ศึกษารายละเอียดแล้วจะพบว่ามีลักษณะคล้ายศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองมาก ซึ่งอาจเกิดจากความเคยชินของนักอนุรักษ์พระพุทธรูป ที่อนุโลมนำเอาองค์พระพุทธรูปกับฐานพระพุทธรูปที่มิใช่ชิ้นส่วนเดียวกัน หรือมีอายุใกล้เคียงเกือบเป็นสมัยเดียวกันมาใช้ร่วมกันเมื่อเห็นว่ารูปพรรณสัณฐานภายนอกกลมกลืนเข้ากันได้

จากสาเหตุนี้ ผู้เขียนจึงต้องศึกษารายละเอียดส่วนฐานพระพุทธรูปจากลวดลายงานประณีตศิลป์และงานสถาปัตยกรรม ที่ได้สร้างขึ้นในยุคสมัยนี้ประกอบการพิจารณา เพราะนอกเหนือจากศิลปะขององค์พระพุทธรูปซึ่งใช้เป็นกฎเกณฑ์สำคัญในการกำหนดอายุพระพุทธรูปแล้ว ยังจะต้องประกอบกับการตรวจสอบเนื้อวัสดุ และกรรมวิธีการสร้างพระพุทธรูป (ลักษณะเนื้อดินหุ่น การหล่อหนาบาง การปั้นรัก และการประดับกระจก) เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการกำหนดอายุของพระพุทธรูปให้มากที่สุดพระพุทธรูปสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงทั้ง ๓ แบบ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้[๑๘]

พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่

ปรัชญาการสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง แตกต่างจากศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง โดยศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองมีคติการสร้างเพื่อเป็นตัวแทนขององค์จักรวาทินของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า รวมทั้งการประกอบพระราชพิธีปราบดาภิเษกสมเด็จ

---

[๑๘] ขจร สุขพานิช, **ข้อมูลประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา**, (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๓๒), หน้า ๖๙๖ – ๖๙๘.

พระเจ้าปราสาททองเป็นองค์อินทรราชา เพื่อให้เข้ากับเหตุการณ์การลบศักราชและการข่มคำทำนายของโหรหลวง ส่วนศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงมีคติการสร้างเกี่ยวกับความเชื่อในพุทธตำนานตอนพระพุทธเจ้าทรงปราบท้าวชมพูบดีตามความในคัมภีร์ชมพูบดี หรือเกิดจากการถวายเครื่องทรงแด่พระพุทธรูปเป็นพุทธบูชา ตามความเชื่อที่ว่าองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงเป็นจักรดิพรรดิราชหรือองค์จักรวาทิน พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยาจะเรียกว่า “ปางพุทธนิมิตร” ซึ่งต่างกับศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ที่นิยมเรียกว่า “ปางทรมานท้าวชมพูบดี” หรือเรียกสั้นๆ ว่า “ท้าวชมพู” ซึ่งพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง มีพุทธลักษณะดังนี้

- การประดับศิราภรณ์ หรือมงกุฎในช่วงต้นยังคงสืบต่อจากศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง กล่าวคือจะสวมมงกุฎทรงกรวยสูงปลายแหลมคล้ายยอดเจดีย์ ตกแต่งลายกระจังตาอ้อยหรือกลีบบัวเป็นชั้นๆ และยังติดรูปแบบชฎาทรงเทริดอิทธิพลศิลปะเขมรบ้างเล็กน้อย พระมงกุฎจะสวมคลุมพระเศียรลงมาถึงต้อนพระศอ (คอ) โดยส่วนบนจะทำเป็นลายกลีบบัวเรียงเป็นวงโดยรอบพระเศียรตลอดถึงฐานปลีของยอดพระมงกุฎ ส่วนกระจังรัดเกล้ามงกุฎด้านหน้าจะแคบลงคล้ายรูปปลอกแหวนที่สวมทับแบบมงกุฎทรงเทริดแบบเดิม นิยมเดินขอบและติดกระจกสีเป็นแถบโดยรอบ รวมทั้งการเดินเส้นขอบพระพักตร์ด้วยลายเส้นลวดตลอดถึงด้านหลัง ตรงหน้าพระมงกุฎนิยมทำลายประจำยาม ตรงกลางประดับอัญมณีแบบลายรักร้อย ส่วนพระมงกุฎด้านหลังที่สวมคลุมพระเศียรนิยมทำลายก้านขดหรือลายพรรณพฤกษาอย่างสวยงาม ส่วนบริเวณอื่นๆ เป็นลายกนกเปลวหรือลายดอกไม้สลับกับลายประจำยามก้ามปู องค์มงกุฎและยอดมงกุฎที่ประดับด้วยรูปดอกไม้ตรงส่วนเกสรนิยมประดับด้วยอัญมณี หรือกระจกสีต่างๆ ดังแสดงในภาพประกอบ

ต่อมาในช่วงปลาย ศิราภรณ์เปลี่ยนเป็นรูปพระเกี้ยว หรือรูปฉัตรที่วางซ้อนกันหลายๆ ชั้น และรัดเกล้าที่เป็นกระจังหน้าจะมีขนาดเล็กลงกว่าเดิมคล้ายเป็นปลอกวงแหวนขนาดเล็กที่รัดรอบพระเศียร แต่ก็ยังสวมคลุมเต็มพระเศียรเหมือนในช่วงระยะต้น

- การประดับกรรณเจียกจรในช่วงระยะต้นจะประดับทั้งสองแบบคือแบบตั้งฉากติดตายกับแบบเสียบเกี่ยวไว้หลังพระกรรณ (ใบหู) ตามแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ต่อมาใยช่วงปลายมีแต่กรรณเจียกจรที่เสียบเกี่ยวติดอยู่หลังพระกรรณเพียงอย่างเดียว พระพุทธรูปสมัยนี้จะประดับกุณฑลที่ปลายพระกรรณโดยทำเป็นรูปแหลมงอนโค้งคล้ายเมล็ดพริกโค้งออกมาทางด้านข้างเฉียงไปทางด้านหลัง โดยส่วนก่อนถึงเม็ดพริกจะเป็นกุณฑลรูปทรงแหลมมีลายคล้ายผลฟักทองรัดอยู่โดยรอบ และมีขอบนูนรัดรอบอีกชั้นหนึ่งทั้งด้านบนและด้านล่างซึ่งรับกับรูปกรรณเจียกจรที่เสียบติดอยู่ด้านหลังพระกรรณ บางครั้งจะพบกุณฑลแบบทรงฉัตรมีลักษณะเป็นชั้นคล้ายบอดมงกุฎประดับอยู่ปลายพระกรรณที่งอนทแยงไปทางด้านข้างเฉียงออกด้านหลัง

- พระพักตร์ (หน้า) ในช่วงต้นเป็นรูปไข่ เสี้ยมปลายเล็กน้อย สืบต่อจากศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ต่อมาเปลี่ยนเป็นรูปทรงรีคล้ายใบหน้ามนุษย์มากและจะดูอ่อนเยาว์ในระยะตอนปลาย

- การประดับอาภรณ์ช่วงบน ยังคงประดับสังวาลสองเส้นอยู่ แต่สวมจากพระอังสา (บ่า) ทั้งสองข้าง แล้วรั้งเข้าหากันทั้งด้านหน้าและด้านหลัง แล้วยึดด้วยแผ่นทับทรวงลายประจำยามภายในกรอบสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนวางตามแนวนอนจะไม่ใช้วิธีสวมไขว้แบบศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ทับทรวงจะมีแบบทั้งแบบประดับลายกนกหางหงส์และแบบที่ไม่ประดับลายกนกหางหงส์ ในช่วงต่อมาทับทรวงจะค่อยๆ เปลี่ยนรูปแบบจากทรงสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนที่วางตามแนวนอนมาเป็นแนวตั้ง และนิยมหล่อขอบรอบพระถัน (เต้านม) แบบลอยตัว และประดิษฐ์สังวาลช่วงล่างให้ลอยตัวโดยเสียบอยู่ใต้ทับทรวงทั้งสองข้างแล้วโยงมาเกี่ยวกับรูที่ทำเป็นขออยู่ที่ขอบปีกชายจีวรใต้พระกับประ (ศอก) ส่วนสังวาลด้านหลังในช่วงแรกที่ทำคล้ายกับด้านหน้าต่อมาจะค่อยๆ ดัดแปลงลดความสำคัญลงจนไม่ปรากฏให้เห็นในที่สุด หากมองด้านหลังจะเห็นแต่ขอบกรองศอและพาหุรัดเท่านั้น สมัยนี้พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่บางองค์ยังประดับพวงอุบะลายกระจังตาอ้อยห้อยเรียงรายรอบกรองศอและสังวาลตามออิทธิพลเขมรอยู่ อาทิ พระพุทธรูปที่ได้มาจากจังหวัดนครราชสีมา และที่วัดชีประเสริฐ จังหวัดราชบุรี ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพระนคร กรุงเทพมหานคร

- การประดับอาภรณ์ช่วงล่าง มีสายรัดประคดทั้งแบบมีลวดลายประกอบและไม่มีลวดลายประกอบแต่ติดกระจกสีแทน รวมทั้งมีชายผ้าจีบเกี้ยวที่ทำเป็นกลีบติดกระจกสีห้อยต่ำลงมาจากสายรัดประคดและใต้สายรัดประคดจะมีพวงอุบะลายกระจังตาอ้อยทับลวดลายแบบอื่นๆ อยู่เสมอ สายรัดประคดจะมีปั้นเหน่ง (หัวเข็มขัด) ประดับอย่างสวยงามและจะมีขนาดใหญ่ขึ้นในช่วงตอนกลาง ซึ่งต่างจากศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองที่นิยมปั้นเหน่ง ขนาดเล็ก ภายใต้ปั้นเหน่งจะมีผ้าจีบหน้านางห้อยต่ำลงมาจรดขอบชายจีวร ส่วนทั้งสองข้างของขอบผ้าจีบหน้านางนี้จะตกแต่งลวดลายตรงกลางแล้วมีการเดินขอบทั้งสองข้างอย่างสวยงาม หรือบางครั้งจะเดินขอบกระจกสียาวลงมาตลอดขอบผ้าจีบหน้านาง ซึ่งจะทำเป็นแถบห้อยต่ำลงมาจรดถึงปลายของขอบชายจีวร ส่วนด้านซ้ายของขอบจีบหน้านางจะประดับด้วยชาวไหวชายแครงลายขนาดเล็กขนาดใหญ่สลับกัน ในช่วงต้นๆ จะนิยมทำเป็นร่องติดกระจกสี และยึดชายไหวชายแครงด้วยรูปสามเหลี่ยมคล้ายนมสิงห์ หรือลายหน้าพระราหูแบบประยุกต์ แต่ในช่วงตอนปลายไม่ปรากฏลวดลายเหล่านี้ จะปรากฏให้เห็นแต่เฉพาะส่วนของชายไหวชายแครงเท่านั้น และการติดกระจกสีต่างๆ ก็จะลดน้อยลงมากส่วนปั้นเหน่งจะค่อยๆ พัฒนาเป็นรูปปลายแหลมทรงลิ่มแบบกรุยเชิง และทอดยาวลงมาเกือบถึงพระชานุ (หัวเข่า) สมัยนี้นิยมสวมฉลองพระบาท (รองเท้า) แบบแบนมีส้นพระบาทที่มีส่วนปลายงอนขึ้น ตกแต่งด้วยลายก้านขดหรือลายพรรณพฤกษาคล้ายลายที่ด้านหลังพระมงกุฎ ชายจีวรที่เป็นปีกทั้งสองข้างในช่วงต้นนิยมเดินเส้นคู่แทรกลายด้วยไข่ปลาเป็นขอบตลอดแนว ตั้งแต่จีวรใต้พระกับประ (ศอก) ลงมาจรดชายจีวรที่ข้อพระบาท (ข้อเท้า) เป็นสองแถว ภายในเส้นขอบคู่ลายไข่ปลานี้จะมีลายเส้นดอกไม้สลับกระจกสี หรือบางครั้งจะเป็นร่องกระจกทั้งหมด ถัดเข้ามาด้านในจะปั้นแต่งลายกระจังตาอ้อยวางเรียงตลอดแนว

โดยหันส่วนแหลมเข้าข้างใน ต่อมาในช่วงปลายการประดับกระจกตามแนวขอบปีกจีวรซึ่งในระยะต่อมาการหล่อแบบลอยตัวค่อยๆ ลดน้อยลงจนเหลือแต่ลวดลายตามที่ปรากฏในภาพ

- สำหรับพระพุทธรูปประทับนั่งนิยมแสดงปางมารวิชัย ส่วนพระพุทะรูปประทับยืนนิยมแสดงปางห้ามสมุทร ยกมือสองข้าง (ต่างกับศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ที่นิยมปางห้ามญาติที่ยกมือข้างเดียว)

- ฐานพระพุทธรูปแบบประทับนั่ง ส่วนใหญ่จะแบ่งออกเป็นสี่ช่วง (ทั้งแบบที่ไม่มีชายผ้าทิพย์และแบบที่มีชายผ้าทิพย์) โดยฐานชั้นบนสุดจะเป็นฐานบัวครึ่งวงกลม มีทั้งขนาดเล็กและขนาดใหญ่เรียงรายอยู่โดยรอบ ยกเว้นในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศที่นิยมทำฐานแอ่นกลางแบบฐานสำเภาและโค้งเข้าใน กลีบบัวจะทำลายหยักทั้งสองข้างโดยส่วนตรงกลางกลีบนิยมติดกระจกสี และมีกลีบบัวเล็กๆ รองรับโคนกลีบอีกชั้นหนึ่ง ใต้ฐานบัวจะโค้งเข้าข้างในเพื่อย่อมุมเข้าในแบบย่อมุมท้องไม้เพื่อให้ส่วนฐานบัวหงายให้ดูเด่นและยกสูงขึ้น รองลงมาจะเป็นฐานหน้ากระดาน นิยมตกแต่งลายประจำยาม หรือลอยดอกจอกสลับลายลูกประคำ หรือลายหกเหลี่ยมติดกระจกสี บางครั้งทำร่องกระจกเป็นแนวตลอดโดยฐานหน้ากระดานยื่นลอยออกมาค่อนข้างมากตามเส้นความเอียงลาดของรูปสามเหลี่ยม และส่วนบนฐานรัดประคดจะตกแต่งลายกระจังตาอ้อย หรือลายกลีบบัวเป็นแถวตั้งแต่หนึ่งถึงสามแถว จากนั้นจะย่อมุมหักเข้าในเพื่อทำให้ฐานหน้ากระดานลอยตัวยื่นออกมา ตามทฤษฎีการสร้างพระพุทธรูปในมุมเอียงของรูปสามเหลี่ยมของแต่ละองค์

ต่อจากฐานหน้ากระดานรองรับด้วยฐานสิงห์ ตั้งแต่แบบสี่ขาถึงแบบแปดขา (ส่วนใหญ่จะเป็นเลขคู่) ลักษณะฐานสิงห์จะแตกต่างกับศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ตรงที่ตัวสิงห์ของศิลปะสมัยนี้นิยมเดินขอบตลอดแนวโดยเฉพาะช่วงล่างก่อนที่จะประดับด้วยครีบสิงห์ หรือแบบไม่มีครีบสิงห์ แต่ยังคงรักษาลวดลายตรงเท้าสิงห์ไว้เหมือนเดิม แต่จะมีขนาดใหญ่กว่าเดิมเล็กน้อยหากเปรียบเทียบกับสมัยอยุธยา-ปราสาททอง

ช่วงล่างของตัวสิงห์จะมีครีบสิงห์เดินตลอดแนว แต่มีข้อสังเกตอย่างหนึ่งที่ต่างจากสมัยเดิมคือจะมีลายกนกเปลวที่แตกออกจากขอบเป็นตัวส่งให้ครีบสิงห์ช่วงขาพับเพื่อจะทำให้ไม่ดูแออัด และมองดูแล้วโปร่งตามากขึ้น ซึ่งบางครั้งจะพบแบบมีนมสิงห์เป็นองค์ประกอบฐานส่วนนี้ด้วย รองลงมาจากฐานสิงห์จะถูกรองรับด้วยฐานกระดานชั้นล่างซึ่งเป็นฐานชั้นสุดท้าย มีทั้งแบบเรียบและแบบมีลวดลายติดกระจก ฐานทั้งหมดนี้จะย่อมุมไม้สิบสองแบบประยุกต์คือมีด้านไม่เท่า โดยมีด้านหน้ากว้างกว่าด้านข้างมาก และยังนิยมจัดขาสิงห์เป็นคู่ๆ อีกด้วย แต่ก็มีฐานชั้นสุดท้ายเป็นฐานเรียบรองรับฐานย่อมุมซึ่งเป็นส่วนของฐานสิงห์ ทำให้ดูเด่นอีกแบบ ฐานพระพุทธรูปแบบประทับนั่งด้านหลังตรงกึ่งกลางจะทำเป็นแถบตรงแบบทรงลิ่มตัดปลายหงายส่วนแคบขึ้นบนมีขนาดไม่กว้างมากนัก ใช้สำหรับฐานที่มีชายผ้าทิพย์นิยมทำชายผ้าซ้อนกันสองชิ้น โดยชิ้นหน้าจะยาวกว่าชิ้นหลังตกแต่งลายก้านขด ลายเครือเถา ลายพรรณพฤกษา ลายช่อหางโต หรือลายเทพพนม เป็นต้น หากจะเปรียบเทียบ

ความสูงของฐานแล้ว ฐานสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงจะมีความสูงและจำนวนชั้นมากกว่าสมัยอยุธยา-ปราสาททอง

สำหรับฐานพระพุทธรูปแบบประทับยืนจะมีฐานบัวหงายทรงกลมรองรับด้วยฐานหน้ากระดานย่อมุมไม้สิบสองสี่เหลี่ยมจตุรัสทั้งแบบชั้นเดียวหรือสองชั้น แล้วรองรับด้วยฐานสิงห์ มีขาสิงห์มุมละสามขา ส่วนท้องสิงห์จะแอ่นเว้าเข้าหาตรงกลางทั้งสองข้าง และมีนมสิงห์เล็กๆ ประดับอยู่ตรงกลางทั้งสี่ด้าน แต่จากฐานสิงห์รองรับด้วยฐานย่อมุมเรียบๆ แต่ละชั้นตกแต่งด้วยลายกระจังตาอ้อย หรือลายกลีบบัววางเรียงเป็นแนวตั้งแต่หนึ่งถึงสามชั้นติดกระจกสีทึบเช่นสีน้ำเงิน ตรงส่วนย่อมุมที่ลึกเข้าไปทุกชั้น ส่วนด้านนอกติดกระจกสีสดใสเช่น สีเขียวสลับกับเกสรสีแดง หรือสีขาว แต่ในช่วงปลายการติดกระจกจะลดน้อยลงมาก และยังพัฒนาเป็นฐานทรงกรมตามแบบฐานพระพุทธรูปทรงจีวรด้วย

สรุปแล้ว ฐานพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ประทับยืน จะมีฐานตั้งแต่สามชั้นถึงห้าชั้นในระยะหลัง ซึ่งแตกต่างกับศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ที่นิยมทำฐานรูปหกเหลี่ยมหรือแปดเหลี่ยม (ฐานทรงกลมมีน้อยมาก) และมีความสูงน้อยกว่าศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงเสมอ

จากที่กล่าวมาสามารถสรุปข้อแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงกับศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองได้ดังนี้

- การประดับศิราภรณ์ หรือพระมงกุฎศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงจะเป็นรูปทรงจะเกี้ยวหรือทรงฉัตรที่เป็นเอกลักษณะของศิลปะอยุธยาโดยสามารถสลัดชฎาทรงเทริดอิทธิพลศิลปะเขมรออกไปได้ และไม่นิยมประดับพระกรรณเจียกจรรูปสามเหลี่ยมตั้งฉากติดตาย หากประดับก็พบจำนวนน้อยมาก อีกทั้งกระจังหน้าพระมงกุฎก็มีขนาดเล็กลง และมีขอบคล้ายแถบวงแหวนรัดรอบพระเศียรโดยมีสายรักร้อยเป็นลายตายตัว ตรงกลางจะประดับด้วยลายประจำยาม

- พระพักตร์ (หน้า) ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง เป็นรูปรีคล้ายใบหน้ามนุษย์ซึ่งอาจจะคล้ายใบหน้าคนไทยในสมัยนั้นก็เป็นได้

- การตกแต่งพระวรกาย (ลำตัว) ช่วงบน ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงในช่วงต้นจะประดับกรองศอขนาดใหญ่รูปครึ่งวงกลม ตรงกลางห้อยต่ำมีปลายเรียวแหลม ต่อมาจะพัฒนาเป็นรูปครึ่งวงกลมซ้อนกันตั้งแต่สองถึงสามชั้นคลุมพระอังสา (บ่า) ทั้งสองข้าง และโค้งต่ำลงมาถึงกึ่งกลางพระอุระ (อก) จนทับเส้นสังวาล ส่วนการครองสังวาลจะไม่เฉวียงพระอังสา (บ่า) จะมาทางซ้ายและทางขวาแบบรูปกากบาทอีกต่อไป แต่จะสวมจากพระอังสา (บ่า) ทั้งสองข้างแล้วรั้งเข้าหากันด้วยแผ่นทับทรวง ส่วนสังวาลด้านหลังในช่วงต้นๆ นิยมทำคล้ายด้านหน้าแต่ค่อยๆ คลี่คลายจนไม่ปรากฏให้เห็นในที่สุด ต่อมาในช่วงตอนกลางสังวาลส่วนล่างที่เคยยึดติดตายพัฒนาเป็นแบบลอยตัวและแบบกึ่งลอยตัวรอบพระถัน พร้อมกับมีเส้นสังวาลห้อยจากใต้ทับทรวงมาเกี่ยวกับชายจีวรที่ใต้พระกัปปะระ (ศอก) ทั้งสองข้างสำหรับแผ่นทับทรวงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนที่วางตามแนวนอน จะพัฒนาเป็นลาย

ประจำยามมีลักษณะคล้ายดอกไม้ประดิษฐ์ลอยตัว แต่ต่อมาในระยะหลังได้เปลี่ยนเป็นรูปสี่เหลี่ยมทรงลิ่ม วางตามแนวตั้งส่งอิทธิพลให้แก่ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย

- การตกแต่งพระวรกาย (ลำตัว) ช่วงล่างศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง ในช่วงต้นจะคาดปั้นเหน่ง (หัวเข็มขัด) หลากหลายรูปแบบและมีขนาดใหญ่ขึ้น ต่อมาในช่วงปลาย ปั้นเหน่งจะเป็นทรงกลมมีชายคล้ายลายกรุยเชิงห้อยยาวปลายเรียวแหลม สำหรับจีวรช่วงล่างจะยึดชาวไหวชายแครงทั้งสองข้างเข้าหากันเป็นรูปสามเหลี่ยมคล้ายนมสิงห์ ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของสมัยนี้ ส่วนรองพระบาทเป็นแบบแบนๆ มีส้นพระบาทใหญ่ยื่นออกมาด้านหลัง

- สำหรับพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ประทับยืนศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงนิยมแสดงปางห้ามสมุทร ส่วนศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองนิยมแสดงปางห้ามญาติ

- ฐานพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง ถ้าเป็นฐานพระพุทธรูปยืนระยะแรกจะเป็นฐานสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสองทั้งสี่ด้าน ต่อมาเปลี่ยนเป็นฐานทรงกลม ส่วนฐานพระพุทธรูปประทับนั่งระยะแรกจะเป็นฐานโค้งมนเกือบเป็นรูปครึ่งวงกลมและจะเป็นรูปครึ่งวงกลมในระยะต่อมาในช่วงปลาย แล้วส่งอิทธิพลรูปแบบฐานเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์

ศิลปะพระพุทธรูปสมัยหลังกรุงศรีอยุธยา

ศิลปะสมัยธนบุรี (ค.ศ. ๑๗๖๗-๑๗๘๒)

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นหลังสมัยอยุธยาในช่วงระยะเวลา ๑๕ ปี หรือที่ควรจะเรียกว่า “ศิลปะสมัยธนบุรี” เป็นปฏิมากรรมที่ยากต่อการวินิจฉัยเพื่อทำการกำหนดอายุและรูปแบบศิลปะให้ชัดเจนได้ ดังนั้นการศึกษาศิลปะพระพุทธรูปสมัยนี้จึงยังไม่มีข้อยุติเนื่องจากเป็นยุคหัวเลี้ยวหัวต่อที่คล้ายคลึงกับช่วงการร่วมสมัยระหว่างศิลปะอู่ทองตอนปลายกับศิลปะอยุธยาตอนต้น

สมัยกรุงธนบุรี เป็นศิลปะที่สืบต่อจากศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยช่างผู้สร้างงานศิลปะหรือพุทธรูปก็คือ ช่างที่มีชีวิตเหลือรอดจากภัยสงครามเมื่อคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ ๒ ในปี ค.ศ. ๑๗๖๗ นั่นเอง ช่างเหล่านี้บางกลุ่มก็อพยพไปอยู่ที่เมืองราชบุรี

บางกลุ่มก็อพยพไปอยู่ที่เมืองเพชร และปทุมธานี บางกลุ่มก็ติดตามสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชมาตั้งหลักแหล่งที่อยู่กรุงธนบุรี

แม้ช่างเหล่านี้จะสร้างงานศิลปะ โดยจำลองหรือสืบต่อศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่สำหรับศิลปะพระพุทธรูปแล้ว ก็มีรายละเอียดที่แตกต่างจากศิลปะอยุธยาดังนี้

- มีพระพักตร์ (หน้า) กลมมนกว่าศิลปะอยุธยา
- มีขอบพระพักตร์ หรือไรพระศกเส้นโค้งออกตรง
- มีพระกรรณ (หู) แนบพระพักตร์ และมีติ่งพระกรรณงอนออกเล็กน้อย
- มีพระขนง (คิ้ว) เป็นรอยปาดลึกถึงขอบพระเนตร (ตา) แต่บางครั้งก็ทำเป็นรอยขีดลึกโค้งต่ำกว่าปกติ

- หากเป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องจะทรงพระมงกุฎคลุมเต็มพระเศียรมาถึงต้นพระศอ แต่หลังพระมงกุฎจะเรียบไม่ตกแต่งลวดลายเหมือนกับสมัยที่ผ่านมา นอกจากนี้จะมีชายไหวชายแครงแผ่กว้างมากกว่าสมัยอยุธยา และนิยมประดับสังวาลไขว้แบบที่สืบต่อมาจากศิลปะสมัยปลายของอยุธยาบ้านพลูหลวง แต่จะมีขนาดเล็กมากกว่าและทำเป็นปลายลูกประคำหรือลายกลีบดอกไม้

- ฐานพระพุทธรูปจะตกแต่งลวดลายตื้นๆ ไม่คมชัดดังเช่นสมัยอยุธยา และหากเป็นฐานพระพุทธรูปแบบทรงเครื่อง ฐานส่วนล่างจะกว้างแล้วค่อยๆ แคบลงที่ยอดหรือคล้ายรูปทรงกระบอกใหญ่ ทำให้ฐานพระพุทธรูปมีขนาดใหญ่กว่าองค์พระพุทธรูปมาก

สำหรับฐานพระพุทธรูปแบบมาตรฐานทั่วไปเป็นฐานบัวหงายรองรับด้วยฐานหน้ากระดานถึงสามชั้น คล้ายฐานพระพุทธรูปจีนสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลาย หรือฐานบัวหงายหลายชั้นซ้อนกันแบบบัวรัดหัวเสาของวัดพระศรีสรรเพชญ์ศิลปะสมัยอยุธยา หรือฐานบัวประดับกระจกคล้ายศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง หรือฐานบัวประดับกระจกที่ต่อมาได้ประยุกต์เป็นแบบบัวจงกลศิลปะรัตนโกสินทร์ แต่กลีบบัวจะมีขนาดใหญ่กว่าศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์เล็กน้อย

ส่วนลักษณะอื่นๆ จะคล้ายคลึงกับศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังนั้นเมื่อพบพระพุทธรูปที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายที่ไม่มีประวัติการสร้างหรือไม่จารึกบอกอายุสมัยที่แท้จริง ก็มักจะเป็นเหตุให้นักอนุรักษ์พระพุทธรูปโบราณ รวมทั้งนักประวัติศาสตร์ศิลปะและนักโบราณคดีกำหนดอายุพระพุทธรูปอยู่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย

การกำหนดอายุพระพุทธรูปสมัยธนบุรีสามารถกระทำได้อีกวิธีหนึ่งคือ การตรวจสอบเนื้อโลหะและกรรมวิธีการหล่อโลหะ ซึ่งมีลักษณะดังนี้

- ดินที่ใช้ปั้นหุ่น จะเป็นดินเหนียวผสมทราย เม็ดทรายจะมีความหยาบกว่าทรายที่ใช้ผสมดินหุ่นมัยอยุธยา

- โลหะที่หล่อจะเป็นทองเหลืองลงหิน และจะหล่อหนาตามแบบฉบับของสมัยอยุธยาตอนปลาย

- กรรมวิธีการขึ้นรูปหุ้นพระพุทธรูปและการปั้นลายเริ่มใช้วิธีพิมพ์กดบ้างแล้ว โดยเฉพาะส่วนลายกระจังตาอ้อย หรือส่วนลายประดับที่มีลักษณะต่อเนื่องและซ้ำๆ กันจะใช้แผ่นขี้ผึ้งกดลงบนพิมพ์ที่แกะด้วยหินสบู่สลับกับการทำลายปั้น ลวดลายที่ปรากฏจึงค่อนข้างตื้นไม่คมชัดเหมือนสมัยอยุธยา ที่เป็นเช่นนี้อาจจะเป็นเพราะความรีบร้อนของช่างหรือความไม่สงบของบ้านเมืองก็เป็นได้ ยกเว้นพระพุทธรูปที่สร้างโดยฝีมือ “ช่างหลวง” หรือ “ช่างเอก” จะมีลวดลายคมชัดสวยงาม

แม้สมัยธนบุรีจะสร้างพระพุทธรูปจำนวนน้อยมาก เพราะสมัยนี้เป็นช่วงสั้นๆ ช่วงหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทย แต่หากมีการศึกษาอย่างลึกซึ้งในโอกาสต่อไป ก็อาจจะกำหนดรูปแบบศิลปะพระพุทธรูปสมัยนี้ได้ชัดเจนและถูกต้องยิ่งขึ้น เพราะผู้เขียนเชื่อว่าการสร้างพระพุทธรูปเป็นส่วนหนึ่ง

ของประเพณีและวัฒนธรรมไทยที่กระทำกันมาโดยตลอดอย่างต่อเนื่องตั้งแต่โบราณกาล โดยเฉพาะการสร้างพระพุทธรูปขนาดเล็กเพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมทั่วไป

พระพุทธรูปที่มีประวัติการสร้างในสมัยธนบุรี ปรากฏหลักฐานอยู่ในพงศาวดารฉบับพันจันทรนุมาศ (เจิม) ซึ่งระบุว่าพระเจ้ากรุงธนบุรีโปรดฯ ให้หล่อพระพุทธรูปฉลองพระองค์ ตามที่ได้รับสั่งให้พระราชาคณะศึกษาพุทธลักษณะในพระบาลี ซึ่งประกอบด้วยพระลักษณะหนา ๗ ประการคือ พระกรขวาหนึ่งซ้ายหนึ่ง พระบาทขวาหนึ่งซ้ายหนึ่ง พระอังสาขวาหนึ่งซ้ายหนึ่ง พระอุระหนึ่ง นอกจากนี้พระสังฆราชยังทรงแปลพระบาลีพุทธลักษณะถวายพระลักษณะใหญ่ ๓๒ ประการ พระลักษณะอย่างน้อย ๘๐ ประการ ซึ่งมีลักษณะโดยรวมคือ พระพุทธรูปมีความสูงเท่าวาของพระองค์สิ่งหนึ่ง มีพระอุณาโลมระหว่างพระขนงเส้นหนึ่ง พระนาภีเวียนขวาเป็นทักษิณาวรรตหนึ่ง และพระปฤษฎางค์ใหญ่หนึ่ง มีฝ่าพระหัตถ์ ฝ่าพระบาท พระพาหา พระอุระ หนาทั้ง ๗ ประการ และพระปรางค์หนาอิ่มเป็นปริมณฑลหนึ่ง พุทธลักษณะดังกล่าว พระเจ้ากรุงธนบุรีโปรดฯ ให้หลวงวิจิตรนฤมลปั้นเป็นพระพุทธรูปฉลองพระองค์ปางสมาธิและยังมีพระพุทธรูปยืน ปัจจุบันประดิษฐานเป็นพระประธานอยู่ในอุโบสถเก่า (ปัจจุบันใช้เป็นพระวิหาร) วัดอินทารามวรวิหาร กรุงเทพมหานคร เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ มีขนาดหน้าตักกว้าง ๔ ฟุต ๘ นิ้วครึ่ง ใต้องค์พระบรรจุพระบรมสรีนางคารพระเจ้ากรุงธนบุรี พระพุทธรูปนี้จึงเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า พระเจ้าตากสินมหาราชทรงพยายามคิดค้นพุทธลักษณะของพระพุทธรูปสมัยธนบุรีให้มีเอกลักษณะเป็นของตนเอง ตามแบบแผนที่กำหนดอยู่ในพระบาลี

ฉะนั้น ภาพพระพุทธรูปศิลปะสมัยธนบุรีที่นำมาลงอยู่ในหนังสือเล่มนี้ จึงเป็นทั้งภาพพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ และภาพที่ได้สันนิษฐานว่าควรจะสร้างขึ้นในสมัยนี้ โดยอาศัยความต่อเนื่องของรูปแบบศิลปะ และอิทธิพลของศิลปะจีนที่นิยมในสมัยนี้รวมทั้งกรรมวิธีการสร้างพระพุทธรูปเป็นเกณฑ์สำคัญในการศึกษา เพื่อเป็นข้อมูลขั้นพื้นฐานให้ผู้สนใจใช้เป็นแนวทางในการศึกษาขั้นต่อไป

ศิลปะสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (ค.ศ. ๑๗๘๒-ปัจจุบัน)

เมื่อปี ค.ศ.๑๗๘๒ พระบาทสมเด็จพระราชาธิบดี ศรีสินทรมหาจักรีบรมนาถพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี ทรงสถาปนาราชธานีแห่งใหม่ ณ ฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา แทนราชธานีกรุงธนบุรีทั้งนี้เนื่องจากกรุงธนบุรีมีแม่น้ำใหญ่ขวางกั้นเป็นอุปสรรคต่อการป้องกันข้าศึกศัตรู อีกทั้งพื้นที่ตั้งเมืองก็มีขนาดเล็กเป็นอุปสรรคต่อการขยายเมืองภายภาคหน้า จึงจำเป็นต้องสร้างราชธานีแห่งใหม่มีนามว่า “กรุงเทพมหานคร อมรรัตนโกสินทร์ มหินทราอยุธยามหาดิลก ภพ นพรัตน์ราชธานีบุรีรมย์ อุดมราชนิเวศน์สถาน อมรพิมานอวตารสถิต สักกทัตติยะวิษณุกรรมประสิทธิ์” ซึ่งแปลว่า “พระนครอันกว้างใหญ่ดุจเทพนคร เป็นที่สถิตของพระแก้วมรกต เป็นมหานครที่ไม่มีใครรบชนะได้มีความงามอันมั่งคงบริบูรณ์ด้วยแก้วเก้าประการ มีพระราชนิเวศน์

ใหญ่โต เป็นวิมานเทพที่ประทับของพระราชาผู้อวตารลงมา โดยท้าวสักกเทวราช พระราชทานให้พระวิษณุกรรมลงมาเนรมิตไว้”

เมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ทรงสถาปนาพระนครใหม่แล้ว ยามว่างเว้นจากการสงคราม ก็ทรงบำบัดทุกข์บำรุงสุขพระนครและทวยราษฎร์ให้เหมือนเมื่อครั้งกรุงเก่ายังดี โดยเฉพาะพระราชภารกิจทางด้านศิลปวัฒนธรรม ทรงปฏิบัติตามโบราณราชประเพณีเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา เช่น การสร้างและปฏิสังขรณ์วัดโดยเฉพาะการสร้างวัดหลวงเช่น วัดพระศรีสรรเพชญ์ พระองค์โปรดฯ ให้สร้างวัดพระศรีรัตนศาสดารามขึ้นในพระบรมมหาราชวัง เพื่อเป็นวัดในวังหลวงใช้ประกอบพระราชพิธีสำคัญต่างๆ และเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร และนอกจากการสร้างและปฏิสังขรณ์วัดแล้วยังโปรดฯ ให้สร้างและปฏิสังขรณ์พระพุทธรูปตามโบราณประเพณีอีกด้วย

การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น มีระเบียบอยู่บนพื้นฐานของศิลปะสมัยอยุธยา โดยมีศิลปะสมัยธนบุรีเป็นช่วงต่อเนื่อง

อย่างไรก็ตาม สำหรับการสร้างสรรค์พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ แม้ในระยะแรกจะมีศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายเป็นแม่แบบสำคัญ แต่ช่างก็ได้พยายามสร้างสรรค์ขัดเกลางานจนมีเอกลักษณ์เป็นศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์อย่างแท้จริงในสมัยต่อมา

รายพระนามพระมหากษัตริย์แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่คริสต์ศักราช ๑๗๘๒ ถึง ปัจจุบัน

รัชกาลที่ ๑ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (มหาราช) คริสต์ศักราช ๑๗๘๒-๑๘๐๙ ครองราชย์ ๒๗ ปี

รัชกาลที่ ๒ พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย คริสต์ศักราช ๑๘๐๙-๑๘๒๔ ครองราชย์ ๑๕ ปี

รัชกาลที่ ๓ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คริสต์ศักราช ๑๘๒๔-๑๘๕๑ ครองราชย์ ๒๗ ปี

รัชกาลที่ ๔ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว คริสต์ศักราช ๑๘๕๑-๑๘๖๘ ครองราชย์ ๒๗ ปี

รัชกาลที่ ๕ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (มหาราช) คริสต์ศักราช ๑๘๖๘-๑๙๑๐ ครองราชย์ ๔๒ ปี

รัชกาลที่ ๖ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คริสต์ศักราช ๑๙๑๐-๑๙๒๕ ครองราชย์ ๑๕ ปี

รัชกาลที่ ๗ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว คริสต์ศักราช ๑๙๒๕-๑๙๓๔ ครองราชย์ ๙ ปี

รัชกาลที่ ๘ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล คริสต์ศักราช ๑๙๓๔-๑๙๔๖ ครองราชย์ ๑๒ ปี

รัชกาลที่ ๙ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (มหาราช) คริสต์ศักราช ๑๙๔๖-.... (ทรงพระเจริญ)

สมัยรัชกาลที่ ๑-๒ (ค.ศ. ๑๗๘๒-๑๘๒๔)

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ ๑ : ค.ศ. ๑๗๘๒-๑๘๐๙) และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย (รัชกาลที่ ๒ : ค.ศ. ๑๘๐๙-๑๘๒๔) มีจำนวนไม่มากนักทั้งนี้เพราะช่วงนี้อยู่ในระหว่างการสร้างบ้านแปลงเมือง ศิลปะพระพุทธรูปจึงยังคงสืบต่อศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายเชื่อมกับสมัยกรุงธนบุรี

การสร้างพระพุทธรูปในสมัยรัชกาลที่ ๑ ส่วนใหญ่เป็นการปฏิสังขรณ์มากกว่าการสร้างขึ้นใหม่ โดยรัชกาลที่ ๑ ทรงให้รวบรวมพระพุทธรูปสำริดโบราณทั่วประเทศโดยเฉพาะทางเมืองเหนือ มาปฏิสังขรณ์ที่กรุงเทพมหานครราว ๑,๒๐๐ องค์เศษ และเมื่อปฏิสังขรณ์เสร็จเรียบร้อยแล้วก็ทรงโปรด ฯ ให้นำไปประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปตามพระอารามหลวงและวัดสำคัญในกรุงเทพมหานครและธนบุรี ที่เหลือนำไปประดิษฐานที่ระเบียงคตพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม (วัดโพธิ์) แต่ที่น่าสังเกตคือพระพุทธรูปเหล่านี้แต่เดิมจะถูกพอกปูนปั้นแต่งเป็นพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ทั้งสิ้น ที่เป็นเช่นนี้อาจจะเป็นเพราะ

- รัชกาลที่ ๑ ทรงมีพระราชประสงค์ให้พระพุทธรูปที่ทรงนำมาปฏิสังขรณ์มีพุทธลักษณะเป็นศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ และมีขนาดเท่ากันเพื่อความเป็นระเบียบ
- รัชกาลที่ ๑ ทรงไม่วางพระราชหฤทัยในสงครามที่อาจจะเกิดขึ้น ซึ่งภัยของสงครมอาจจะมีผลต่อพระพุทธรูปซึ่งเป็นสมบัติล้ำค่าได้
- หรืออาจจะมีพระราชประสงค์ทั้งสองประการ

สำหรับพระพุทธรูปสกุลช่างนครหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ ที่สำคัญได้แก่พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๑ ประดิษฐานที่หอพระสุลาพิมาน ในพระบรมมหาราชวังเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ (มือ) ซ้ายทรงถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวา ทรงวางอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาเป็นตุ่มแหลม มีไรพระศก มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้าง พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาวเกือบจรดพระอังสา (บ่า) ครองจีวรห่มเฉียงชายสังฆาฏิทอดยาวจรดพระนาภี (หน้าท้อง) ปลายตัดเป็นมุมแหลมประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์มีชายผ้าทิพย์ฉลุลายลงยาราชาวดี กั้นด้วยฉัตรทองทำฉลุลายลงยาราชาวดี ที่มีอยู่ ๕ ชั้น พระชัยวัฒน์องค์นี้สร้างให้คู่กับพระชัยหลังช้าง รัชกาลที่ ๑ ทรงสร้างก่อนปราดาภิเษกเรียกว่า “พระชัยเล็ก”

นอกจากพระชัยวัฒน์ ยังมีพระพุทธรูปแบบทรงเครื่อง หรือตามปฏิมาณวิทยาเรียกว่า “พระพุทธรูปปางทรงทรมานพระมหาชมพูบดี” มีพระนามว่าพระพุทธจุลจักรและพระพุทธจักรพรรดิ เป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องรุ่นแรกของกรุงรัตนโกสินทร์สร้างเลียนแบบพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย สำหรับพระพุทธจุลจักรประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมานในพระบรมมหาราชวัง รัชกาลที่ ๑ ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแด่สมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก เป็นพระพุทธรูปปางห้ามสมุทรครองจีวรห่มเฉียง ประดับกรองศอ อินทรธนู สังวาล ทับทรวง พาหุรัด ทองพระกร พระธำรงค์ทุกพระองคุลี (นิ้ว) ภูษาทรงลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่ง มีขอบลายกรวยเชิงสลับลายประจำยามก้ามปู มีเจียรระบาดและชายไหวชายแครงประดิษฐ์เป็นลายกนกใบเทศหางโต้ซ้อนกันสามชั้น ประดับทองพระบาทและสวมฉลองพระบาทเชิงงอน ส่วนพระพุทธรูปจักรพรรดิประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมานเช่นกัน รัชกาลที่ ๑ ทรงสร้างเพื่อบำเพ็ญพระราชกุศลในพระองค์ เป็นพระพุทธรูปปางห้ามสมุทรคล้ายพระพุทธจุลจักร มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างยาว พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เล็ก พระกรรณ (หู) ยาวเกือบจรดพระอังสา มีอุณาโลมบนพระนลาฏ (หน้าผาก) ครองจีวรห่มเฉียง ตกแต่งด้วยลายก้านต่อดอกทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ และกนกเปลว ประดับกรองศอ อินทรธนู พาหุรัด ทองพระกร พระธำรงค์ทุกพระองคุลี (นิ้ว) ภูษาทรงลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่ง มีขอบลายกรวยเชิงสลับลายประจำยามก้ามปู คาดปั้นเหน่งเป็นรูปประจำยามก้ามปู ประดับทองพระบาท และสวมฉลองพระบาทเชิงงอน

นอกจากพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องทั้งสององค์แล้ว ยังมีพระพุทธรูปคันธารราฐปางขอฝนแบบศิลปะไทยผสมศิลปะจีน ประดิษฐานอยู่ที่หอพระคันธารราษฎร์ในพระบรมมหาราชวัง พระคันธารราฐปางขอฝนแบบศิลปะไทย เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิราบพระหัตถ์ขวาทรงกวักเรียกเม็ดฝนพระหัตถ์ซ้ายทรงรองรับน้ำฝน มีพระรัศมีเป็นรูปดอกบัวตูม มีพระเกตุมาลาโค้งสูง มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลมและดูอ่อนวัย พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เล็ก พระกรรณ (หู) ยาวจรดพระอังสา (บ่า) ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วคล้ายพระพุทธรูปจีนประทับนั่งบนฐานที่เน้นสันกลีบและขอบกลีบบัวเด่นชัด รองรับด้วยฐานสิงห์ มีท้องสิงห์ห้อยต่ำเป็นสองลอน ระหว่างกลางสิงห์มีนมสิงห์รูปปลายมนโค้งห้อยต่ำเกือบจรดฐานชั้นล่าง และเป็นศิลปะแบบสกุลช่างอยุธยา ศิลปะชนิดนี้เป็นศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่ได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย

นอกจากพระคันธารราฐแล้ว ยังมีพระประธานประดิษฐานอยู่ในพระวิหาร และพระอุโบสถวัดมหาธาตุ กรุงเทพมหานคร ได้รับอิทธิพลศิลปะสมัยอยุธยาตอนต้น และตอนปลาย ทำให้พระพุทธรูปมีลักษณะเคร่งขรึม และค่อนข้างแข็งกระด้าง เป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย มีพระพักตร์ (หน้า) รูปสี่เหลี่ยมสั้น พระขนง (คิ้ว) โก่ง มีพระอุณาโลม พระนาสิก (จมูก) โด่งใหญ่ พระวรกาย (ลำตัว) ลำสันสมบูรณ์ ครองจีวรห่มเฉียง มีชายสังฆาฏิเป็นแถบใหญ่ไล่เสมอแบบศิลปะแบบอยุธยาตอนปลาย ซึ่งมี

ลักษณะเป็นลายพับผ้าคล้ายลายเขี้ยวตะขาบ พระพุทธรูปองค์นี้จะเม้มพระโอษฐ์และเป็นศิลปะสกุลช่างพื้นถิ่น

สำหรับพระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ มีความงดงามมาก กล่าวกันว่าพระพักตร์ (หน้า) พระประธานใหญ่พระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม และวัดราชโอรสาราม เป็นฝีพระหัตถ์ของพระองค์ พระองค์ทรงมีพระราชหฤทัยใฝ่ทางช่าง และในสมัยของพระองค์งานช่างก็เจริญสูงสุดมากอีกด้วย

พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ ที่สำคัญได้แก่ พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๒ เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ (มือ) ซ้ายทรงถือตาลปัตรพระหัตถ์ขวาทรงวางอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิงลงยาราชาวดี มีพระเกศมาลา มีเม็ดพระศกเป็นตุ่มแหลม มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้าง พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาวเกือบจรดพระอังสา (บ่า) ครองจีวรห่มเฉียงไม่มีริ้ว

ส่วนพระพุทธรูปสกุลช่างพื้นถิ่นที่ประชาชนทั่วไปสร้างไว้เคารพสักการะบูชา ในสมัยรัชกาลที่ ๑ และ ๒ ถึงแม้จะสืบต่อศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายแต่ก็สามารถสังเกตความแตกต่างของพระพุทธรูปทั้งสองสมัยนี้ได้ โดยพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระพักตร์ (หน้า) อ่อนเยาว์กว่า และฐานพระพุทธรูปจะมีลักษณะเรียบง่ายกว่า ส่วนลักษณะการย่อมุมไม้สิบสองไม่เด่นชัดนัก เพราะด้านหน้าส่วนย่อเข้าจะดูตื้นและมนโค้งส่วนด้านหลังจะโค้งแบบครึ่งวงกลม ปลายวกมาจรดกับฐานหน้ากระดานเรียบทรงลิ่มปลายตัด ส่วนปลายหันขึ้นบนสำหรับเสียบฉัตรคล้ายสมัยอยุธยา นอกจากนี้ฐานพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ยังนิยมมีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่และหนาสองชั้นห้อยลงมา ส่วนชายผ้าทิพย์ด้านหลังมีปลายโค้งมนแตกต่างจากสมัยอยุธยาที่นิยมตัดตรง หรือโค้งออกเล็กน้อยและตัวฐานยังไม่นิยมติดกระจกสีแต่จะติดกระจกขาวแทน

สรุปแล้ว พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสมัยรัชกาลที่ ๑ และที่ ๒ ยังคงสืบต่อศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยศิลปะสกุลช่างพื้นถิ่นแบบรัตนโกสินทร์แท้ๆ ยังปรากฏไม่เด่นชัดนักนอกจากตังองค์ฐาน และที่สำคัญพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในช่วงนี้ยังไม่นิยมครองจีวรลายดอกที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะรัตนโกสินทร์ที่คนส่วนใหญ่เข้าใจกัน ส่วนการสังเกตรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) ศิลปะในช่วงนี้จะมีสองรูปแบบ รูปแบบหนึ่งคือเป็นของสกลุช่างเดิม ที่จะออกมาในลักษณะอ่อนวัยและค่อนข้างกลม ส่วนอีกรูปแบบหนึ่งที่นับได้ว่าเป็นของสกุลช่างพื้นถิ่น จะมีรูปแบบวงพระพักตร์ยาวกว่าหรือไม่ก็แหลมกว่า โดยเฉพาะจะมีรูปพระโอษฐ์ (ริมฝีปาก) ที่เหยียดตรง

สมัยรัชกาลที่ ๓ (ค.ศ.๑๘๒๔-๑๘๕๑)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) บ้านเมืองอยู่ในความสงบและเศรษฐกิจก็เจริญรุ่งเรือง มีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศเกือบทุกมุมโลกโดยเฉพาะการค้าทาง

สำเภากับจีนเจริญก้าวหน้ามาก ในสมัยนี้ประเทศสยามเก็บภาษีเข้าท้องพระคลังได้ถึง ๒๕,๐๐๐,๐๐๐ บาทต่อปี ซึ่งหากนำมาเปรียบเทียบกับภาษีอากรในสมัยรัชกาลที่ ๒ แล้ว สมัยนี้มีรายได้มากกว่าถึง ๑๐ เท่า และผลจากความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจ ก็ทำให้งานศิลปกรรมสมัยนี้เจริญก้าวหน้าเป็นอย่างมาก

รัชกาลที่ ๓ ทรงสร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์พระอารามทั้งในและนอกพระนครเป็นจำนวนมาก พร้อมทั้งทรงสร้างพระประธานประดิษฐานอยู่ตามพระอารามต่างๆ เป็นพระพุทธรูปก่อแกนในด้วยอิฐพอกและแต่งลายด้วยปูนปั้นแล้วลงรักปิดทอง ได้แก่ "พระเศรษฐ์ตมมุนี" ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดราชนัดดา "พระพุทธมหาโลกาภินันท์" ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดเฉลิมพระเกียรติ และพระพุทธรูปปางไสยาสน์ประดิษฐานอยู่ที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม กรุงเทพฯ

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยนี้มีเป็นจำนวนมาก และที่สำคัญคือการแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของศิลปะรัตนโกสินทร์อย่างแท้จริง โดยเฉพาะการครองจีวรลายดอก ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ก็เกิดขึ้นในเชิงปรัชญาใหม่ เป็นที่นิยมและยอมรับในสมัยนี้เป็นอย่างสูง แรงบันดาลใจที่ทำให้ช่างสร้างสรรค์พระพุทธรูปครองจีวรลายดอก อาจเป็นเพราะความนิยมในสินค้าที่นำเข้าประเทศประเภทสิ่งทอ เช่น ผ้าไหม ผ้าแพรลายดอก ผ้าลายฉลุลูกไม้ ทั้งจากประเทศจีน อินเดีย เปอร์เซีย และฝรั่งเศส ความนิยมในสินค้าประเภทนี้ อาจเป็นบ่อเกิดของประเพณีการถวายผ้าไตรจีวรที่มีลายฉลุหรือมีดอกเพื่อเป็นพุทธบูชา จึงทำให้ช่างเกิดแรงบันดาลใจสร้างพระพุทธรูปแบบครองจีวรลายดอกขึ้น

สำหรับพระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ ที่สำคัญได้แก่ พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๓ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ (มือ) ซ้ายถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวาทรงวางอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาก้นหอยเวียนขวา มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฎ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาว ครองจีวรห่มเฉียงลายดอกลงยาราชาวดี ประดับสังวาลเฉวียงพระอังสา (บ่า) ซ้ายประทับนั่งบนฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงจำหลักลาย มีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่ และมีฉัตรทองคำฉลุลายสูง ๕ ชั้น กั้นอยู่เบื้องบน พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๓ นี้ มีพุทธลักษณะคล้ายนำเอาพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๑ มาซ่อมแซมใหม่ แล้วประดิษฐ์พระภูษากลายเป็นแบบครองจีวรลายดอก ลงยาราชาวดีต่างๆ อย่างประณีตวิจิตรสวยงามกว่าสมัยที่ผ่านมา

พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงนอกจากพระชัยวัฒน์แล้ว ยังมีพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องรัชกาลที่ ๓ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเป็นจำนวนมากเพื่ออุทิศเป็นพระราชกุศลและพระราชเกียรติยศถวายแต่สมเด็จพระกษัตริยาธิราชเจ้า รวมทั้งพระองค์เองและพระบรมวงศานุวงศ์ พระพุทธรูปที่สำคัญได้แก่ พระพุทธนฤมิตร หรือ พระพุทธนิรมิต ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแต่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยพระบรมชนกนาถ และพระพุทธรังสฤษฏ์หรือพระพุทธรังสรรค์ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลใน

พระองค์ พระพุทธรูปทรงเครื่องทั้งสององค์นี้ เป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องรุ่นแรกที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ มีพุทธลักษณะคล้ายกับพระพุทธจักรพรรดิที่รัชกาลที่ ๑ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเลียนแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย

พระพุทธรูปทรงเครื่องนอกจากพระพุทธนฤมิตและพระรังสฤษฎ์แล้ว ยังมีพระพุทธรูปพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องเอกสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่รัชกาลที่ ๓ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลและพระราชเกียรติยศตามแบบอย่างครั้งอยุธยา ที่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ทรงสร้างพระศรีสรรเพชญ์ เป็นพระพุทธรูปหล่อด้วยสำริดหุ้มทองคำขนาดใหญ่ และที่กษัตริย์สมัยหลังทรงสร้างพระบรมรูปพระเชษฐบิดรผู้สถาปนากรุงศรีอยุธยา นอกจากนี้เพื่อมิให้เกิดอัปมลคลป้องกันมิให้ราษฎรเรียกรัชกาลที่ ๑ ว่าแผ่นดินต้น และเรียกรัชกาลที่ ๒ ว่าแผ่นดินกลาง จึงโปรดให้หล่อพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องด้วยสำริดหุ้มทองขนาดใหญ่ และถวายนามว่า “พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก และพระพุทธเลิศหล้าสุราลัย” (รัชกาลที่ ๔ ทรงเปลี่ยนจากสุราลัยเป็นนภาลัย) เพื่อให้ประชาชนเรียกแผ่นดินรัชกาลที่ ๑ และรัชกาลที่ ๒ ตามนามพระพุทธรูป พระพุทธรูปพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเป็นพระพุทธรูปปางห้ามสมุทร ทรงชฎามงกุฎแบบทรงเกี้ยวเห็นเม็ดพระศกส่วนล่าง มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระขนง (คิ้ว) โก่ง มีอุณาโลม พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูกโด่ง) พระโอษฐ์ (ปาก) เรียวแย้มพระสรวล พระกรรณ (หู) ยาว ครองจีวรห่มเฉียง ประดับกรองศอ สังวาลเฉวียง ทับทรวง ทรงพาหุรัด ทองพระกรธำมงรงค์ทุกพระองค์คุลี (นิ้ว) คาดปั้นเหน่ง เป็นรูปดอกไม้แปดเหลี่ยม ที่ภูษาทรงประดับชายไหวชายแครงลายกนกใบเทศซ้อนกันสามชั้น ประดับทองพระบาท และสวมพระบาทเชิงงอน ประทับยืนเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์จำหลักลายสิงห์แบบครุฑและเทวดาแบก ส่วนพระพุทธรูปพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นพระพุทธปางห้ามสมุทร ทรงชฎามงกุฎเกี้ยว มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระนลาฎ (หน้าผาก) กว้าง มีอุณาโลม พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาว ครองจีวรห่มเฉียง ประดับกรองศอสังวาลเฉียง ทับทรวง คาดปั้นเหน่งรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ภูษาทรงประดับชายไหวชายแครง ลายกนกใบเทศซ้อนกันสามชั้น ประดับทองพระบาท และสวมฉลองพระบาทเชิงงอน ประทับยืนอยู่เหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์จำหลักลายสิงห์แบกครุฑและเทวดาแบก

นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปฉลองพระองค์ พระประยูรญาติที่สิ้นพระชนม์หรือทิวงคตไปแล้ว เช่น พระพุทธรูปฉลองพระองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระพุทธรูปฉลองพระองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระพุทธรูปฉลองพระองค์สมเด็จพระบวรราชเจ้าสิงหนาท และพระพุทธรูปฉลองพระองค์พระเจ้าลูกเธอกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ เป็นต้น พระพุทธรูปฉลองพระองค์เหล่านี้ หล่อด้วยสำริดหุ้มทองคำประดับอัญมณีลงยาราชาวดี มีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกัน

หมด แสดงปางห้ามสมุทร ช่วงสมัยนี้หากเป็นพระพุทธรูปสร้างเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลให้กับเจ้าฟ้าฝ่ายใน จะสร้างแบบห่มดองไม่มีชายปีกจีวร

นอกจากพระพุทธรูปฉลองพระองค์พระประยูรญาติแล้ว ยังมีพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษา และพระพุทธรูปประจำพระชนมวาร ซึ่งรัชกาลที่ ๓ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเป็นครั้งแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ และถือเป็นราชประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

พระพุทธรูปประจำประชนมพรรษา หมายถึง พระพุทธรูปที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างขึ้นเท่าจำนวนพระชนมพรรษาที่เพิ่มขึ้นในแต่ละปี โดยในช่วงที่ยังไม่ได้ขึ้นครองราชย์พระพุทธรูปจะไม่มีฉัตรกางกั้น และเมื่อขึ้นครองราชย์แล้ว พระพุทธรูปก็จะมีฉัตรกางกั้นพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษารัชกาลที่ ๓ ประดิษฐานอยู่ในหอพระธาตุมณเฑียรในพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางสมาธิ มีพระรัศมีรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา มีเม็ดพระศกเรียวแหลม มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาว ครองจีวรห่มเฉียง สังฆาฏิทอดยาวจรดพระนาภี ปลายเป็นลายพับผ้า ไทยเรียกเขี้ยวตะขาบ ประทับนั่งเหนือฐานสิงห์ พระพุทธรูปมีจำนวนทั้งสิ้น ๖๕ องค์ เท่าพระชนมพรรษาที่สวรรคต โดย ๓๗ องค์แรกไม่มีฉัตรกางกั้น เพราะ ๓๗ พรรษายังไม่ได้ขึ้นครองราชย์ ส่วน ๒๘ องค์หลังมีฉัตรฉลุลายใบไม้กางกั้นเท่าพระชนมพรรษาที่ขึ้นครองราชย์

สำหรับ พระพุทธรูปประจำพระชนมวาร หมายถึงพระพุทธรูปประจำวันพระราชสมภพรัชกาลที่ ๓ พระราชสมภพตรงกับวันจันทร์ พระพุทธรูปประจำชนมวารจึงเป็นพระพุทธรูปปางห้ามสมุทร มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา มีเม็ดพระศกเรียวแหลม มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาว ครองจีวรห่มคลุม ประทับยืนเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานเขียงแปดเหลี่ยม

นอกจากนี้รัชกาลที่ ๓ ยังมีพระราชประสงค์ให้สร้างพระพุทธรูปเพื่อบำเพ็ญพระราชกุศลตามโบราณราชประเพณีครั้งกรุงศรีอยุธยา ที่สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถโปรดฯ ให้สร้างพระโพธิสัตว์ตามนิบาตชาดก ๕๐๐ ชาติ พระองค์จึงโปรดฯ ให้สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมนุชิตชิโนรส เมื่อครั้งยังทรงพระยศเป็นกรมหมื่นนุชิตชิโนรสค้นหาพุทธอิริยาบถจากคัมภีร์พุทธประวัติเพิ่ม นับรวมกับปางเดิมได้ ๔๐ ปาง (เป็นต้นแบบของปางพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์) แล้วโปรดฯ เกล้า ให้สร้างพระพุทธรูปตามปางที่กำหนดขึ้นใหม่ ต่อมาพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๔) โปรดฯ ให้หล่อฐานเขียงชั้นล่างเพิ่มขึ้น แล้วจารึกข้อความอุทิศพระราชกุศลถวายแด่พระเจ้าแผ่นดินกรุงทวารวดี ศรีอยุธยา ธนบุรี และรัตนโกสินทร์ พระพุทธรูปเหล่านี้ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ในหอราชกรมานุสรณ์ และหอราชพงศานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ส่วนพระพุทธรูปสกุลช่างพื้นถิ่นที่ประชาชนทั่วไปสร้างไว้เคารพสักการะบูชาสมัยรัชกาลที่ ๓ ถึงแม้จะสืบต่อศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่สมัยนี้ก็เริ่มรับอิทธิพลศิลปะจีนเข้ามาผสมผสาน เช่นเดียวกับงานสถาปัตยกรรม ทำให้พระพุทธรูปมีรูปลักษณ์ใหม่ๆ เกิดขึ้น เช่นฐานพระพุทธรูปจะมีลวดลายศิลปะจีนเข้าผสมผสาน พระพุทธรูปสกุลช่างพื้นถิ่นสมัยนี้มีพุธลักษณะเด่นคือ การครองจีวรลายดอกหรือลายเม็ดพริกไทยเล็กละเอียดคมชัด และบางครั้งจะพบลายประยุกต์ย่อมุมสิบสองภายในประดิษฐ์ลายดอกไม้หรือลายดอกพุดตาลอิทธิพลศิลปะจีนด้วย

สมัยนี้การสร้างพระพุทธรูปเริ่มนำเอาเทคโนโลยีสมัยใหม่มาใช้มากขึ้น เพื่อให้สามารถสร้างพระพุทธรูปได้ทีละจำนวนมาก โดยมีการเริ่มนำเอาพิมพ์กดมาใช้สร้างลวดลายประดับพระพุทธรูปทำให้คุณค่าความงามประณีตของศิลปะแบบสมัยอยุธยาด้อยลง เนื่องจากสมัยจะขึ้นหุ่นขี้ผึ้งและทำลวดลายประดับด้วยมือทีละชิ้นทำให้งานมีลายละเอียดคมชัดประณีตสวยงาม

สรุปแล้ว พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ ยังคงทำตามแบบอย่างประเพณีนิยมในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นสำคัญ แต่ในสมัยนี้เริ่มสร้างสรรค์ความงามที่เป็นเอกลักษณ์ศิลปะรัตนโกสินทร์เป็นของตนเองแล้ว ดังเช่นการสร้างสรรค์งานจีวรลายดอกที่เข้ากับฐานพระพุทธรูปที่ผ่านมาได้เป็นอย่างดี

สมัยรัชกาลที่ ๔ (ค.ศ. ๑๘๕๑-๑๘๖๘)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๔) ก่อนที่พระองค์จะขึ้นครองราชย์ พระองค์ทรงดำรงอยู่ในสมณเพศเป็นเวลาถึง ๒๗ ปี จึงทรงพยายามค้นหาพุทธลักษณะคล้ายมนุษย์มากขึ้น โดยมีพุทธลักษณะที่สำคัญคือ ไม่มีพระเกตุมาลา พระกรรณ (หู) สั้น พระพักตร์ (หน้า) มีลักษณะอุดมคติน้อยลง ครองจีวรเป็นริ้วย่นยับตามธรรมชาติ สังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ยาวจรดพระนาภี (หน้าท้อง) ปลายตัดตรง (เหมือนการครองจีวรของพระสงฆ์ฝ่ายธรรมยุติกนิกาย ที่รัชกาลที่ ๔ ทรงก่อตั้งขึ้น) ประทับนั่งขัดสมาธิเพชรปางสมาธิ พุทธลักษณะดังกล่าวปรากฏอยู่ใน “พระนิรันตราย”

พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ที่สำคัญได้แก่ พระสัมพุทธพรรณีซึ่งที่จริงไม่ได้สร้างในสมัยรัชกาลที่ ๔ แต่สร้างเมื่อครั้งรัชกาลที่ ๔ ยังทรงผนวชอยู่ในแผ่นดินพระสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบรมเชษฐาธิราช แต่ที่นำมากล่าวในที่นี้เพราะพระสัมพุทธพรรณีเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นตามพระวินิจฉัยของรัชกาลที่ ๔ เป็นองค์แรก มีพุทธลักษณะอยู่ในช่วงปรับเปลี่ยนสามารถศึกษาสายวิวัฒนาการของพระพุทธรูปศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ได้เป็นอย่างดี พระสัมพุทธพรรณีเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิราบปางสมาธิ มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง ไม่มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาเล็ก มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง มีอนุโลมอยู่ระหว่างพระขนง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่ม พระกรรณ (หู) ยาวเกือบจรดพระอังสา (บ่า) พระอังสาใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ สังฆาฏิมีขนาดใหญ่ยาวจรดพระนาภี (หน้าท้อง) ปลายตัดตรงประทับนั่งบนฐาน

หน้ากระดานรองรับด้วยฐานสิงห์จำหลักลาย พระสัมพุทธพรรณียังมีพระพักตร์เป็นแบบอุดมคติอยู่ พระกรรณยาวและประทับนั่งขัดสมาธิราบ พุทธลักษณะดังกล่าว ต่อมาจะได้รับการปรับเปลี่ยนให้มีลักษณะคล้ายมนุษย์มากขึ้น ในพระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๔

พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๔ เรียกว่า "พระไชยเนาวโลหะ" ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมาน ในพระบรมมหาราชวังเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ (มือ) ซ้ายทรงถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวาทรงวางคว่ำอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีรูปเปลวเพลิง ไม่มีพระเกตุมาลา มีเม็ดพระศกใหญ่ มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลมคล้ายใบหน้ามนุษย์ พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ มีอุณาโลมประดับอัญมณีอยู่กลางพระนลาฏ พระขนง (คิ้ว) เกือบเป็นเส้นตรง พระเนตร (ตา) มองตรง พระนาสิก (จมูก) แหลม พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่ม พระกรรณ (หู) สั้นแบบหูมนุษย์ ครองจีวรห่อเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ สังฆาฏิยาวจรดพระนาภีปลายตัดตรง ประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานเขียงแปดเหลี่ยม มีฉัตร ๕ ชั้นฉลุลายกางกั้น

นอกจากพระชัยวัฒน์แล้ว รัชกาลที่ ๔ ยังโปรดฯ ให้สร้างพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษาประดิษฐานอยู่ที่หอพระสมลาลัยพิมานด้วย เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชรปางสมาธิ มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง ไม่มีพระเกตุมาลา มีเม็ดพระศกใหญ่ มีพระพักตร์ (หน้า) กรม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) สั้น ครองจีวรเป็นริ้วพาดสังฆาฏิแผ่นใหญ่ที่พระอังสาซ้าย ปลายตัดตรงยาวจรดพระนาภี ประทับนั่งเหนือฐานบัว พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษามีทั้งหมด ๖๔ องค์ ๔๖ องค์แรกไม่มีฉัตรกางกั้น ส่วน ๑๘ องค์หลังมีฉัตรกางกั้น

ต่อมาในช่วงปลายรัชกาลที่ ๔ โปรดฯ ให้สร้างพระนิรันตรายขึ้น เพื่อสวมครอบพระนิรันตรายเนื้อทองคำศิลปะทวารวดีที่ขุดพบที่ดงศรีมหาโพธิ์จังหวัดปราจีนบุรี พระนิรันตรายที่โปรดฯ ให้สร้างขึ้นมีลักษณะตามพระราชนิยมในสมัยนี้ กล่าวคือประทับนั่งขัดสมาธิเพชรปางสมาธิ มีพระรัศมีรูปเปลวเพลิง ไม่มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาเล็ก มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) เป็นรูปปีกกา มีอุณาโลมระหว่างพระขนง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่ม พระกรรณ (หู) สั้น คล้ายมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้ว มีสังฆาฏิแผ่นใหญ่พาดพระอังสาซ้ายทอดยาวจรดพระนาภีปลายตัดตรง ประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์เหนือฐานเขียงแปดเหลี่ยม ที่ฐานเขียงมีศีรษะโคประดับหมายถึง โคตมะ ต่อมารัชกาลที่ ๔ และรัชกาลที่ ๕ โปรดฯ ให้หล่อพระนิรันตรายขึ้นมาอีก พิมพ์เดียวกับที่กล่าวมาข้างต้นเพื่อนำไปประดิษฐานตามพระอารามวักฝ่ายธรรมยุติกนิกาย

ในสมัยนี้นอกจากจะแก้ไขพุทธลักษณะแล้วฝ่ายธรรมยุติที่รัชกาลที่ ๔ ทรงก่อตั้งขึ้น ยังร่วมกันแก้ไขขนาดพระประธานตามวัดต่าง ให้มีขนาดเล็กลงตามพระบาลีสูตร ขนาดดังกล่าวเปรียบได้กับพระพุทธรูปที่รัชกาลที่ ๔ ทรงสร้างขึ้น ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม

พระพุทธรูปสกุลช่างพื้นถิ่นที่ประชาชนทั่วไปสร้างไว้เคารพสักการะบูชาในสมัยนี้ยังคงสืบต่อศิลปะสมัยรัชกาลที่ ๓ เป็นสำคัญ ซึ่งถึงแม้รัชกาลที่ ๔ จะทรงคิดค้นพุทธลักษณะใหม่แล้วก็ตาม โดยพระพุทธรูปจะมีลักษณะเด่นคือ พระพักตร์ (หน้า) จะกลมขึ้นกว่าเดิม ยังครองจีวรลายดอกอยู่แต่จีวรจะมีลายใหญ่ขึ้น มีขนาดและการเดินเส้นประเป็นตัวกำหนดการวางรูปแบบลายดอกไม้หรือลายหน้าต่างย่อมุมหรือรูปแบบอื่นๆ ที่อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสเดินขวางและตั้งฉากตรงตามแนวขนานกับพระอังสา (บ่า) และพระวรกายตลอดส่วนจีวรทั้งองค์ ส่วนจีวรลายดอกสมัยรัชกาลที่ ๓ จะเป็นลายเล็กละเอียดมีเส้นประเดินขวางเฉียงแบบรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน มีลายดอกไม้หรือหน้าต่างย่อมุมอยู่ภายในอีกชั้นหนึ่ง

สรุปแล้ว พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงสมัยรัชกาลที่ ๔ มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองอย่างเด่นชัด โดยมีพุทธลักษณะที่สำคัญ คือ ไม่มีพระเกตุมาลา พระกรรณสั้นคล้ายมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ สังฆาฏิแผ่นใหญ่พาดพระอังสาซ้ายยาวจรดพระนาภีปลายตัดตรง ประทับขัดสมาธิเพชรปางสมาธิ มีพุทธลักษณะเช่นเดียวหับพระนิรันตราย ส่วนพระพุทธรูปสกุลช่างพื้นถิ่นยังคงสืบต่อศิลปะสมัยรัชกาลที่ ๓ โดยเฉพาะการครองจีวรลายดอก แต่ดอกในจีวรจะมีลายใหญ่ขึ้นกว่าเดิม

สมัยรัชกาลที่ ๕-๘ (ค.ศ. ๑๘๖๘-๑๙๖๔)

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในช่วงนี้ นักอนุรักษ์พระพุทธรูปจัดอยู่ในช่วงปลายสมัยรัตนโกสินทร์ เนื่องจากมีอายุระหว่าง ๑๐๐ ปีเศษเท่านั้น และส่วนใหญ่จะสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ส่วยในสมัยรัชกาลที่ ๖-๘ ไม่ค่อยจะนิยมสร้างพระพุทธรูป แต่จะทำการปฏิสังขรณ์พระพุทธรูปที่ชำรุดทรุดโทรมแทน ทั้งนี้เนื่องจากคติการสร้างวัดประจำรัชการได้เปลี่ยนมาเป็นการสร้างโรงเรียนให้การศึกษาสมัยใหม่แทน ทั้งนี้เนื่องจากคติการสร้างวัดประจำรัชกาลได้เปลี่ยนมาเป็นการสร้างโรงเรียนให้การศึกษาสมัยใหม่แทน และอีกประการหนึ่งช่วงนี้อยู่ในระหว่างสงครามโลกครั้งที่ ๑ และครั้งที่ ๒ เศรษฐกิจของไทยและทั่วโลกตกต่ำ ทำให้งานศิลปกรรมซึ่งเป็นงานจรรโลงจิตไม่ได้รับการเอาใจใส่เท่าที่ควร การฟื้นฟูพัฒนาประเทศเน้นทางด้านวัตถุมากกว่าทางด้านจิตใจ

สำหรับการสร้างพระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๕ : ค.ศ. ๑๘๖๘-๑๙๑๐) เนื่องจากสมัยนี้ประเทศไทยติดต่อกับต่างประเทศอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะประเทศทางซีกตะวันตก ทำให้บ้านเมืองในช่วงนี้พัฒนาในทุกๆ ด้านทางด้านศิลปวัฒนธรรมก็ได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์เป็นอย่างดี โดยเฉพาะงานทางด้านพุทธปฏิมา ในช่วงต้นสมัยนี้ยังคงดำเนินรอยตามพุทธลักษณะที่รัชกาลที่ ๔ ทรงคิดค้นขึ้น กล่าวคือ พระพุทธรูปไม่มีพระเกตุมาลา พระกรรณสั้นคล้ายหูมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วธรรมชาติ พาดสังฆาฏิแผ่นใหญ่ที่พระอังสาซ้าย พุทธลักษณะดังกล่าว ปรากฏอยู่ในพระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๕ และพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษา แต่ต่อมาก็ไม่ได้รับความนิยมอีกต่อไป การสร้างพระพุทธรูปหวนกลับไปนิยมพุทธลักษณะแบบเดิมอีกครั้งหนึ่ง พร้อมทั้งประดิษฐ์คิดค้นพุทธลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของสมัยนี้ขึ้น โดยได้รับอิทธิพลศิลปะ

คันธารราฐประเทศอินเดีย ดังพุทธลักษณะของพระพุทธรูปปางขอฝน มีพระเกศาเป็นลอนดังผมสตรี มุ่นพระเกศา พระพักตร์ (หน้า) พระกรรณ (หู) พระกร (แขน) พระหัตถ์ (มือ) พระบาท (เท้า) นิ้วพระหัตถ์ (นิ้วมือ) มีลักษณะเหมือนมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ ไม่ยึดมหาปุริสลักษณะแต่อย่างใด นอกจากนี้ สมัยนี้ยังนิยมจำลองพระพุทธรูปศิลปะไทยโบราณที่งดงามด้วยเช่นกัน พระพุทธรูปชินราชศิลปะสุโขทัย

พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕ ที่สำคัญได้แก่ พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๕ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลสลัยพิมานในพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ซ้ายทรงถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวาทรงวางอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง ไม่มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาก้นหอย ขนาดเล็ก มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง มีอุณาโลมอยู่ระหว่างพระขนง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ พระอังสาซ้ายพาดสังฆาฏิแผ่นใหญ่ยาวจรดพระนาภี ประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานเขียงแปดเหลี่ยมมีฉัตร ๕ ชั้น จำหลักลายกางกั้น

นอกจากพระชัยวัฒน์แล้ว ยังมีพระชัยนวโลหะประดิษฐานอยู่ในหอพระสุลาลัยพิมาน พระบรมมหาราชวัง มีพุทธลักษณะคล้ายพระชัยวัฒน์ รัชการที่ ๕ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อนำติดพระองค์ไปยังสถานที่ต่างๆ ทั้งในและนอกประเทศ และยังทรงสร้างพระชัยห้อยพระศอพระราชทานพระราชโอรสและพระราชธิดาด้วย

นอกจากนี้ก็มีพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษา และพระพุทธรูปประจำพระชนวาร พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษาประดิษฐานอยู่ในหอพระสุลาลัยพิมานพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชรปางขอฝน พระหัตถ์ขวาทรงกวักเรียกเม็ดฝน พระหัตถ์ซ้ายทรงรองรับน้ำฝน มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง ไม่มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาใหญ่ มีพระพักตร์ (หน้า) กลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) สั้น ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ สังฆาฏิพาดพระอังสาซ้าย ประทับนั่งเหนือฐานบัว พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษาทั้งหมด ๕๘ องค์ ๑๕ องค์แรกไม่มีฉัตร กางกั้น ส่วน ๔๓ องค์หลังมีฉัตรกางกั้น

นอกจากนี้รัชกาลที่ ๕ ยังโปรดฯ ให้สร้างพระประดิษฐานตามพระอารามต่างๆ เช่น "พระพุทธนฤมลธรรโมภาส" ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ "พระสัมพุทธพรรณีเดิม" ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดราชาธิราส พระพุทธรูปแบบทรงเครื่อง ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแด่พระบรมชนกนาถประดิษฐานอยู่ใน พระวิหารเก๋งวัดบวรนิเวศวิหาร

การสร้างพระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖ : ค.ศ. ๑๙๑๐-๑๙๒๕) เนื่องจากสมัยนี้เน้นการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้าทัดเทียมกับนานา

อารยประเทศทั้งหลาย จึงหันไปให้ความสำคัญกับการสร้างโรงเรียนสถานที่ให้ความรู้การศึกษาสมัยใหม่ ซึ่งเป็นพื้นฐานในการพัฒนาประเทศแทนการสร้างวัด จึงทำให้งานศิลปกรรมซึ่งก่อกำเนิดในวัดหรือที่เกี่ยวเนื่องกับวัดต้องชะงักงัน การสร้างพระพุทธรูปจึงมีจำนวนน้อยลง ส่วนใหญ่เป็นการปฏิสังขรณ์พระพุทธรูปเก่าที่ชำรุดทรุดโทรมแทน เช่นพระพุทธรูปศิลปะสุโขทัยปฏิสังขรณ์แล้วถวายพระนามว่า "พระร่วงโรจน์ฤทธิ์" ประดิษฐานอยู่ที่วิหารด้านทิศเหนือทางขึ้นสู่องค์พระปฐมเจดีย์ พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ ถ้าเป็นสกุลช่างหลวงจะมีใบหน้าคล้ายชาวอินเดียแต่พุทธลักษณะโดยรวมยังเป็นแบบไทยประเพณีอยู่

พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๖ มีจำนวนน้อย ที่สำคัญได้แก่ พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๖ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมานในพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ซ้ายทรงถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวาทรงคว่ำอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลาขมวดพระเกศาก้นหอยขนาดใหญ่ มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ มีพระอุณาโลม พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่มเรียวเป็นกระจับ พระกรรณ (หู) สั้น พระวรกาย (ลำตัว) อวบอ้วน ต้นพระกร (ต้นแขน) ใหญ่ พระหัตถ์ (มือ) พระบาท (เท้า) พระองคุลี (นิ้ว) มีลักษณะคล้ายมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ พาดสังฆาฏิแผ่นใหญ่ ประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานเขียง ที่ฐานบัวมีชายผ้าทิพย์จำหลักรูปวชิราวุธอยู่ภายในรูปอุณาโลม มีฉัตรกางกั้น

นอกจากพระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลแล้ว ยังมีพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษาประดิษฐานอยู่ในหอพระสุลาลัยพิมานพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประมับนั่งขัดสมาธิราบปางสมาธิ มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาก้นหอยขนาดใหญ่ มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ มีอุณาโลมที่พระนลาฏ พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่งมาก พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่ม พระกรรณ (หู) สั้น ครองจีวรห่มคลุมเป็นริ้วตามธรรมชาติ ประทับนั่งเหนือฐานบัว มีชายผ้าทิพย์จำหลักรูปอุณาโลมมีรูปวัชระประดับอยู่ภายในพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษามีจำนวนทั้งหมด ๔๕ องค์ ๓๐ องค์แรกไม่มีฉัตรกางกั้น ส่วน ๑๕ องค์หลังมีฉัตรกางกั้น

นอกจากนี้พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สำคัญที่สุด ที่แสดงเอกลักษณ์ของศิลปะสมัยนี้ ก็คือพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากรหรือพระแก้วมรกตน้อยรัชกาลที่ ๖ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แด่พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร หรือพระแก้วมรกต และเพื่อเป็นสิริมงคลและเป็นพระแก้วประจำรัชกาล พระแก้วมรกตน้อยนี้ทำจากแก้วมรกตในประเทศรัสเซียช่างแก้วชาวรัสเซียเป็นผู้แกะถวายโดยช่างไทยเป็นผู้ทำหุ่นตามพุทธลักษณะที่รัชกาลที่ ๖ ทรงเลือกสรรแล้ว ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมาน พระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชรปางมารวิชัย มีพระรัศมีเป็นรูปดแกบัวตูม มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาก้นหอย มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระหนุ

(คาง) มน พระนลาฎ (หน้าผาก) แคบ มีอุณาโลม พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่งมาก พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่มเป็นกระจับ พระกรรณ (หู) สั้น พระวรกาย (ลำตัว) อวลอ้วน ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ ประดับสังวาลเฉวียงพระอังสาซ้าย พระหัตถ์ (มือ) พระบาท (เท้า) และนิ้วพระหัตถ์ (นิ้วมือ) มีลักษณะคล้ายมนุษย์ประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานไม้จำหลักปิดทอง ประดับมกรและคชสาร กางกั้นด้วยฉัตร ๙ ชั้น

การสร้างพระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๗: ค.ศ.๑๙๒๕-๑๙๓๔) จะทรงสร้างพระพุทธรูปเท่าที่จำเป็น เพื่อประกอบพระราชพิธีและอุทิศถวายพระราชกุศลตามโบราณประเพณีเท่านั้นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ถ้าเป็นช่างสกุลหลวง จะมีพุทธศิลป์ผสมแบบไทยประเพณีกับแบบอินเดียคันธารราฐเช่น พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๗ พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษารัชกาลที่ ๗ และพระพุทธรูปประจำ พระชนมวารรัชกาลที่ ๗ เป็นต้น

พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๗ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมาน พระบรมมหาราชวังเป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ซ้ายทรงถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวาทรงวางคว่ำอยู่บนพระชานุ (เข่า) มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มุ่นพระเกศา, พระเกศาเป็นลอนคล้ายผมสตรี มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างรี มีพระอุณาโลม พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เป็นขอบสองชั้น พระกรรณหู ค่อนข้างยาว พระวรกาย (ลำตัว) อวบอ้วน พระหัตถ์ (มือ) พระบาท (เท้า) นิ้วพระหัตถ์ (นิ้วมือ) มีลักษณะคล้ายมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ ไม่พาดสังฆาฏิที่พระอังสาซ้ายแต่พาดชายจีวรแทน ประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานเขียงสี่เหลี่ยมกางกั้นด้วยฉัตร ๕ ชั้น

พระพุทธรูปประจำรัชกาลที่ ๗ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมานพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งห้อยพระบาทบนอาสนะแสดงปางงขอฝน พระหัตถ์ขวาทรงกวักเรียกฝน พระหัตถ์ซ้ายทรงรองรับน้ำฝน มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มุ่นพระเกศา,พระเกศาเป็นลอนคล้ายผมสตรีมีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฎ (หน้าผาก) แคบ มีอุณาโลม พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่มมีพรายปาก พระกรรณ (หู) ค่อนข้างยาว ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ ชายจีวรตวัดพาดพระอังสาซ้ายประทับนั่งบนอาสนะ วางพระบาทบนฐานบัว พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษามีทั้งหมด ๔๒ องค์ ๓๒ องค์แรกไม่มีฉัตรกางกั้น ส่วน ๑๐ องค์หลังมีฉัตรกางกั้น

นอกจากนี้รัชกาลที่ ๗ ยังโปรดฯ ให้สร้าง “พระพุทธมนุสสนาค” เป็นพระพุทธรูปปางห้ามสมุทร ทรงสร้างอุทิศถวายแด่สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาวชิรญาณวโรรส ประดิษฐานอยู่ที่วิหารเก๋ง วัดบวรนิเวศวิหาร กรุงเทพ

การสร้างพระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระปรเมนอานันทมหิดล (รัชกาลที่ ๘ : ค.ศ. ๑๙๓๔-๑๙๔๖) สมัยนี้เป็นช่วงระยะเวลาสั้นๆ รัชกาลที่ ๘ ไม่ได้ทรงสร้างพระพุทธรูปองค์ใด นอกจากพระชัยวัฒน์ประจำรัชกาล (หารูปศึกษาไม่ได้)

พระพุทธรูปสกุลช่างพื้นถิ่นที่ประชาชนทั่วไปสร้างไว้เคารพสักการะบูชา สมัยรัชกาลที่ ๕-๘ ยังคงนิยมสร้างพระพุทธรูปครองจีวรลายดอกอยู่ แต่ลายดอกจะพัฒนาเป็นลายหยาบๆ เป็นลายดอกพิกุลลอยตัวอยู่ในเส้นไข่ปลาทรงกลม สมัยนี้พระพุทธรูปมักจะประทับนั่งบนฐานเตี้ยๆ เรียบง่ายมีลายประดับเล็กน้อย สำหรับพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ก็ยังมีการสร้างอยู่ แต่จะหล่อแบบหยาบๆ ลวดลายตื้นๆ ไม่ประณีต มีพุทธลักษณะเหมือนกันหมดทุกองค์ ภาษาสามัญเรียกว่า “แบบหน้าโหล” จะประดับกรรเจียกขนาดใหญ่เทอะทะและกางออกมา

สรุปแล้ว พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๕-๘ มีจำนวนน้อยมาก โดยถ้าเป็นพระพุทธรูปสกุลช่างหลวงในช่วงต้นสมัยรัชกาลที่ ๕ ยังคงดำเนินรอยตามพุทธลักษณะที่รัชกาลที่ ๔ ทรงคิดค้นขึ้น กล่าวคือพระพุทธรูปจะไม่มีเกตุมาลา พระกรรณ (หู) สั้น ครองจีวรเป็นริ้วตามธรรมชาติสังฆาฏิแผ่นใหญ่พาดพระอังสาซ้าย ประทับนั่งขัดสมาธิเพชร ต่อมาก็คิดประดิษฐ์พุทธลักษณะให้มีลักษณะคล้ายมนุษย์มากขึ้น ตามอิทธิพลของศิลปะคันธารราฐ ประเทศอินเดีย กล่าวคือมีพระเกศาเป็นลอน มุ่นพระเกศา ครองจีวรเป็นริ้วตามธรรมชาติ พระพักตร์ (หน้า) พระกร (แขน) พระหัตถ์ (มือ) พระบาท (เท้า) พระองคุลี (นิ้ว) มีลักษณะคล้ายมนุษย์ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ ๖ อิทธิพลของศิลปะคันธารราฐก็ยังไม่หมดไป ได้แฝงอยู่ในพระพักตร์พระพุทธรูปสกุลช่างหลวง ซึ่งจะมีพระพักตร์คล้ายชาวอินเดีย แต่พุทธลักษณะโดยรวมยังคงเป็นแบบไทยประเพณีอยู่ และในที่สุดอิทธิพลของศิลปะคันธารราฐก็ปรากฏอย่างเด่นชัดอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ ๗ พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงจะมีพุทธศิลป์ผสมระหว่างแบบไทยประเพณีกับแบบอินเดียคันธารราฐอย่างเด่นชัด

สมัยรัชกาลที่ ๙ (ค.ศ. ๑๙๔๖ - ปัจจุบัน)

สมัยนี้พระมหากษัตริย์ทรงมีพระราชศรัทธาในพระพุทธศาสนาอย่างสูงยิ่ง ประกอบกับความสำคัญที่ไพร่ฟ้าประชาชนมีต่อพระองค์ ทำให้พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นโดยพระราชดำริหรือในวโรกาสต่างๆ จึงมีค่าสูงยิ่งจะหามาบูชาได้ไม่ง่ายนัก

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ ช่วงแรกยังคงสืบต่อศิลปะสมัยที่ผ่านมา แต่ต่อมาก็คิดประดิษฐ์สร้างสรรค์เอกลักษณ์ โดยนำเอาศิลปะสุโขทัยยุคทองที่จัดว่างามที่สุดในศิลปะพุทธรูปไทยมาเป็นแม่แบบ พระพุทธรูปสมัยนี้จึงมีลักษณะเด่นคือ พระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เล็กพระอังสา (บ่า) ใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก พระโสณี (สะโพก) ผาย เส้นรอบนอกพระวรกาย (ลำตัว) อ่อนช้อยงดงาม อย่างไรก็ตามเอกลักษณ์ของศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ก็ยังคงอยู่ สังเกตจากฐานเป็นแบบรัตนโกสินทร์อย่างแท้จริง เป็นฐานรองรับด้วยฐานสิงห์และฐานหน้ากระดานมีชายผ้าทิพย์ประดับอยู่ที่หน้าฐาน

พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ ที่สำคัญได้แก่ พระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๙ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ซ้ายทรงถือตาลปัตร พระหัตถ์ขวาทรงวางคว่ำอยู่เหนือพระชานุ (เข่า) พระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา มีเม็ดพระศกเป็นตุ่มแหลม มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้าง พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่ม พระกรรณ (หู) ยาว พระวรกาย (ลำตัว) สมส่วน พระอังสา (บ่า) ใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก ต้นพระกร (ต้นแขน) ใหญ่ นิ้วพระหัตถ์ (นิ้วมือ) เสมอกันทั้งสี่นิ้ว ครองจีวรห่มเฉียงไม่มีริ้วประทับนั่งเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์และฐานหน้ากระดานล่าง มีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่จำหลักลายลงยา มีฉัตรกางกั้น ๕ ชั้น

พระพุทธรูปประจำพระชนมวารรัชกาลที่ ๙ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลัยลาพิมานในพระบรมมหาราชวัง แสดงปางห้ามญาติ มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาก้นหอย มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระนลาฏ (หน้าผาก) แคบ พระขนง (คิ้ว) โก่ง เป็นรูปปีกกา พระนาสิก (จมูก) โด่งงุ้ม พระโอษฐ์ (ปาก) อมยิ้ม พระกรรณ (หู) ยาว พระวรกาย (ลำตัว) สมส่วน พระอังสา (บ่า) ใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก เส้นรอบนอก พระวรกายอ่อนช้อย พระองคุลี (นิ้ว) ไม่เสมอกัน ครองจีวรห่มคลุมบางแนบเนื้อ ประทับยืนเหนือฐานบัวรองรับด้วย
ฐานเขียงแปดเหลี่ยม

พระพุทธชินวรมุนี พระสมเด็จสิริกิติ์ประดิษฐานอยู่ที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิราบ ปางสมาธิมีพระรัศมีรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาเป็นรูปก้นหอยขนาดเล็ก มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาเป็นรูปก้นหอยขนาดเล็ก มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้าง พระขนง (คิ้ว) โก่งเป็นรูปปีกกา พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เล็ก พระกรรณ (หู) ยาว พระวรกาย (ลำตัว) สมส่วน พระอังสา (บ่า) ใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็กครองจีวรห่มเฉียงบางแนบเนื้อประทับเหนือฐานบัว รองรับด้วยฐานหน้ากระดาน มีชายผ้าทิพย์จำหลักพระนามาภิไธยย่อ สก. ภายใต้พระชฎาอยู่หน้าฐาน

พระพุทธนราวัตนพิธ เป็นพุทธรูปปางห้ามสมุทร ฉลองพระองค์พระบาท สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องวโรกาสที่พระองค์ทรงผนวช ประดิษฐานอยู่ที่พระตำหนักปั้นหยา วัดบวรนิเวศวิหาร

นอกจากนี้มีพระพุทธนวาราชบพิตร เป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อพระราชทานเป็นมิ่งมงคลแก่จังหวัดต่าง ๆ พระพุทธรูป ภปร. และพระพุทธรูป สก. เป็นพระพุทธรูปที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าบรมราชนีนาถ โปรดฯ ให้สร้างขึ้น เพื่อพระราชทานให้แก่ ข้าราชการพ่อค้า ประชาชนไว้สักการะบูชา

นอกจากนี้พระพุทธรูปที่สำคัญที่สุดที่เป็นเอกลักษณ์ของสมัยนี้ก็คือ พระพุทธรูปปางลีลาที่ใหญ่ที่สุดในโลก มีนามว่า “พระศรีศากยะทศพลญาณประธานพุทธมณฑลสุทรรศ” ประดิษฐานอยู่ที่พุทธมณฑล อำเภอนครชัยศรี จังหวัดนครปฐม ฝีมือปั้นแบบโดยศาสตราจารย์ศิลป พีระศี

สรุปแล้ว พระพุทธรูปที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ โปรดฯ ให้สร้างขึ้น ส่วนใหญ่จะมีพุทธศิลป์ผสมระหว่างศิลปะสุโขทัย กับศิลปะรัตนโกสินทร์หรือมีพุทธศิลป์ผสมระหว่างสกุลช่างต่างๆ ที่มีความงดงามกับศิลปะรัตโกสินทร์ เสมือนเป็นการจำลองแบบศิลปะสกุลช่างต่างๆ ที่มีความงดงามกับศิลปะรัตนโกสินทร์ เสมือนเป็นการจำลองแบบศิลปะคลาสสิคของไทยในอดีต ให้กลับมามีชีวิต มีความงดงาม ท่ามกลางกระแสวัฒนธรรมไทยปัจจุบันอีกครั้งหนึ่ง[๑๙]

๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเส้นและสีในงานจิตรกรรมล้านนา

๒.๔.๑ แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเส้นในงานจิตรกรรมล้านนา

การสร้างสรรค์ศิลปะของมนุษย์ย่อมมีที่มาจากอารมณ์ ความรู้สึกของจิตสำนึกแห่งบุคคลนั้นบางโอกาสยังขึ้นอยู่กับอิทธิพลของจิตใต้สำนักของบุคคลนั้นอีกด้วย ในแต่ละสภาวะจิตใจและความรู้สึกของบุคคล ย่อมถ่ายทอดออกมาได้ไม่เหมือนกัน และรับได้ไม่เท่ากัน ซึ่งเกิดจากความแตกต่างในแต่ละสภาวะจิต และสภาวะของสิ่งแวดล้อม ประสบการณ์ของความรู้สึกของแต่ละบุคคลเท่านั้น ที่ตัดสินอารมณ์ความรู้สึกของบุคคลนั้นได้ดีเท่าที่บุคคลนั้นสะสม จึงเป็นจุดหนึ่งที่จะถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกส่วนตัว ทั้งที่มีผลจากจิตสำนึก และจิตใต้สำนึกออกมาเป็นงานประติมากรรม โดยใช้เส้นเป็นสื่อแห่งการแสดงออกของอารมณ์ความรู้สึก เพราะเส้นเป็นขอบเขตของรูปทรง ซึ่งเป็นที่มาแห่งอารมณ์ความรู้สึก ความอ่อนไหวของเส้นสามารถนำพาอารมณ์ของมนุษย์ไปสู่จุดหมายแห่งการสร้างสรรค์ อันเป็นความรู้สึกของปัจเจกบุคคลที่จะแสดงออกมาจากผลกระทบของความรู้สึกแห่งอารมณ์สุนทรียะของบุคคลนั้น

จากการที่มนุษย์มีสองที่จะคิด จินตนาการและความต้องการที่จะสร้างสรรค์ อะไรสักอย่างมาสนองความต้องการของตน โดยแต่ละบุคคลย่อมมีการแสดงออกทางรูปทรง และอารมณ์ความรู้สึกแตกต่างกันทั้งรูปแบบและอารมณ์ ข้าพเจ้าจึงได้วางแนวความคิดและรูปแบบของงาน อันที่จะให้ได้อารมณ์และความรู้สึกของตนเองตามที่ต้องการ โดยการนำเส้นที่เกิดจากเคลื่อนไหวของรูปทรงของสิ่งมีชีวิต และไม่มีชีวิต ที่มาแห่งอารมณ์ความรู้สึก[๒๐]

---

[๑๙] สมเกียรติ โล่เพชรัตน์, **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา ประวัติศาสตร์ชนชาติไทยกับปฏิมากรรมในพระพุทธศาสนา**, (กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิซซิ่ง จำกัด มหาชน, ๒๕๔๙) , หน้า ๘๗๘ – ๙๒๕.

[๒๐] วีระชัย อนุวรกาญจน์, **จังหวะของเส้นในอากาศ**, หน้า ๑-๒

การทำงานของเส้นในงานจิตรกรรมไทย เส้นทุกเส้นแสดงความอิสระในการปาดป้าย ขัดเขียน ด้วยความมั่นใจ งานถูกกำหนดขึ้นโดยมีการร่างสเก็ตซ์โครงสร้างหลัก ๆ ไว้ เมื่อลงมือทำงานจริง จะแสดงความสดของเทคนิคและวิธีการ เพื่อความเป็นอิสระของเส้นให้มากที่สุดจากโครงการใหญ่ จนถึงรายละเอียดด้วยเส้นในลักษณะต่าง ๆ

เส้นแสดงความเป็นรูปทรง เป็นเส้นที่ก่อสานตัวเองขึ้นเป็นรูปทรงต่าง ๆ รูปทรงใหม่ทีเกิดขึ้นจากการรวมตัวของสรรพสิ่งต่าง ๆ อันได้แก่รูปทรง, ภูเขา, ต้นไม้, ท้องฟ้า, แม่น้ำ, คน, สัตว์ จากรูปทรงที่เป็นประธาน จนถึงรูปทรงในส่วนที่เป็นรายละเอียด

เส้นโครงสร้าง เส้นที่มองด้วยตาเปล่าไม่เห็น แต่เป็นตัวควบคุมการทำงานของรูปทรงในภาพกำหนดภาพรวมหลัก ๆ กำหนดเรื่องราวของทิศทาง, ความเคลื่อนไหว, ตำแหน่ง และสัดส่วนของกลุ่มรูปทรงในภาพ[๒๑]

เส้น เป็นทัศนธาตุหรือธาตุทางการเห็นเบื้องต้นที่สุดในงานทัศนศิลป์ มีมิติเดียวคือความยาว ไม่มีความกว้างและความหนา เส้นเกิดจากการเคลื่อนที่ไปของจุดด้วยการกระทำของแรงอย่างใดอย่างหนึ่ง ใบไม้ที่ขีดเส้นไปบนผิวน้ำด้วยแรงลม สะเก็ดดาวขีดเฉียงในท้องฟ้าด้วยแรงดึงดูดของโลก ในงานวาดเส้น จุดคือปลายดินสอหรือเครื่องมืออย่างอื่น แรงคือแรงกล้ามเนื้อของผู้วาดซึ่งเคลื่อนที่ไปบนพื้นผิวใดพื้นผิวหนึ่ง ซึ่งประกอบด้วยเส้นรูปนอก ที่เป็นรูปนอกของทุกสิ่งในงานวาดเส้น และแสดงรูปทรงของสิ่งต่าง ๆ และเส้นแกน ซึ่งเป็นแกนของทุกสิ่ง เป็นแกนของวัตถุสิ่งของ สิ่งมีชีวิต รูปทรงที่ศิลปินสร้างขึ้น รวมทั้งเป็นแกนของความเคลื่อนไหวด้วย ถ้าจับเส้นแกนได้ ก็เท่ากับจับแก่น จับความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลง จับทิศทาง จับจังหวะ และจับชีวิตของทุกสิ่งได้ การวาดเส้นจึงเป็นแกนของศิลปะที่สื่อความหมายด้วยการเห็น ศิลปะทุกสาขา ไม่เว้นแม้แต่นาฏศิลป์ที่ผู้แสดงขีดความเคลื่อนไหวของร่างกายในอากาศ เส้นสองสามเส้นที่ศิลปินแสดงออกมาจากการมองเห็นเข้าไปถึงแกนของสิ่งต่าง ๆ ซึ่งแสดงแก่นแท้หรือความเป็นจริงของสิ่งนั้นได้อย่างครบถ้วน[๒๒]

เส้น เป็นทัศนธาตุสำคัญ และเป็นโครงสร้างแท้จริงในงานจิตรกรรมไทยที่มีสีและน้ำหนักแบน ๆ เป็นส่วนประกอบ เส้นในงานจิตรกรรมไทยจะทำหน้าที่สร้างรูปทรงของสิ่งต่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ เส้นรูปร่างของพระ-นางมีทรวดทรงอ่อนช้อย สร้างรูปนอกและแสดงรายละเอียดของปราสาทราชมณเฑียร ภูเขา ต้นไม้ น้ำ ตลอดจนกิริยาอาการต่าง ๆ ของบุคคลสามัญและสัตว์ จิตรกรจะประกอบรูปทรงเหล่านี้เข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนต่อเนื่องตามเรื่องราวที่กำหนด ลักษณะทั่วไปของจิตรกรรมไทยจึงเป็นแบบบรรยาย หรือพรรณนา (Narrative) กล่าวคือ เป็นงานที่แสดงความหมายด้วยลักษณะของรูปทรงต่าง ๆ ที่ทำหน้าที่ดำเนินเรื่องราวมากกว่าที่จะแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์ (Expressive)

---

[๒๑] อรรถพร จันแดง, **ลายเส้นอุดมคติไทยในธรรมชาติ**,หน้า๒๖

[๒๒] **ชลูด นิ่มเสมอ. วาดเส้นสร้างสรรค์**, กรุงเทพฯ : อมรินทร์, ๒๕๕๓ หน้า ๗๘

จากการประสานกันของทัศนธาตุหรือจากการแสดงออกของเส้นโดยตรง แต่ถึงกระนั้น ด้วยอัจฉริยภาพของจิตรกรบางท่าน จิตรกรรมแบบประเพณีของไทยหลายชิ้นก็ได้แสดงความสูงส่งทางศิลปะและสุนทรียะที่มีลักษณะเฉพาะออกมาให้ปรากฏอย่างน่าอัศจรรย์[๒๓]

งานจิตรกรรมฝาผนังล้านนาในอดีต ช่างโบราณได้สร้างสรรค์ขึ้นมาด้วยความศรัทธา ปัจจุบันงานจิตรกรรมฝาผนังก็ยังเป็นตัวแทนความศรัทธาที่ช่างโบราณได้แสดงออกซึ่งอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความงาม ถือได้ว่าเป็นผลงานศิลปะที่มีความสุนทรีย์ชั้นสูง การวิเคราะห์ผลงานของช่างโบราณด้วยเหตุผลทางศิลปะ จึงต้องงควรคำนึงถึงหลักการวิเคราะห์ที่เป็นที่ยอมรับกันว่า ศิลปะนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ ๒ ส่วน คือ ส่วนที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ โครงสร้างทางวัตถุที่มองเห็นได้ หรือรับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสส่วนหนึ่ง กับอีกส่วนที่เป็นการแสดงออก อันเป็นผลที่เกิดจากโครงสร้างทางวัตถุนั้นอีกส่วนหนึ่ง เราเรียกองค์ประกอบส่วนแรกว่า รูปทรง (Form) หรือองค์ประกอบทางรูปธรรม และเรียกส่วนหลังว่าเนื้อหา (Content) หรือองค์ประกอบทางนามธรรม ดังนั้นองค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างหลักของศิลปะก็คือ รูปทรงกับเนื้อหา[๒๔]

รูปทรง คือสิ่งที่มองเห็นในงานทัศนศิลป์ เป็นส่วนที่ศิลปินสร้างขึ้นด้วยการประสานกันอย่างมีเอกภาพของทัศนธาตุ (Visual Element) ซึ่งได้แก่เส้น น้ำหนักอ่อนแก่ ขาวดำ ที่ว่าง สี และลักษณะผิว ส่วนในงานจิตรกรรมฝาผนัง องค์ประกอบที่สามารถเห็นได้ชัดเจนในการสร้างตามปัญญา ความคิด อารมณ์ ความรู้สึกของช่างโบราณ มีองค์ประกอบของเส้น (Line) องค์ประกอบพื้นที่ว่าง (Space) และองค์ประกอบของสี (Colour) มีความสัมพันธ์อยู่กับโครงร้างของภาพจิตรกรรมฝาผนัง อาจกล่าวได้ว่ารูปทรงเหล่านี้จะสมบูรณ์ได้ก็ต่อเมื่อมีเนื้อหาที่สมบูรณ์และเป็นสัญลักษณ์ให้กับปัญญา ความคิดที่เกิดขึ้นในจิตของช่างโบราณด้วย[๒๕]

จิตรกรรมและงานทัศนศิลป์แขนงอื่น โดยปกติแล้วเป็นงานศิลปะที่ไม่มีการเคลื่อนไหวใดๆ ทางกายภาพ ผิดกับดนตรี นาฏกรรม และวรรณกรรม ที่เคลื่อนไหวไปในกาลเวลา แต่ในความรู้สึกของผู้ดูงานจิตรกรรมก็สามารถให้ความเคลื่อนไหวได้ไม่แพ้ศิลปะสาขาอื่นที่กล่าวมาแล้ว ความเคลื่อนไหวของงานจิตรกรรม เกิดขึ้นขึ้นระหว่างปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่าง เกิดจากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดตามเส้น เลื่อนไหลไปตามน้ำหนักและสีที่จิตรกรได้บรรจงวางไว้อย่างเป็นจังหวะ รวมทั้งเกิดจากการที่ผู้ดูเคลื่อนตัวเข้าใกล้หรือถอยห่างจากภาพในทิศทางต่าง ๆ

ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากทิศทาง จังหวะ การวางขนาดรูปร่าง ของทัศนธาตุต่าง ๆ ที่มีเส้นเป็นประธาน เป็นปัจจัยสำคัญที่สุดที่จะให้เนื้อหาทางรูปทรงแก่งานจิตรกรรมไทย เนื้อหาทางรูปทรงนี้

---

[๒๓] เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๗

[๒๔] ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**, กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๘

[๒๕] ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี. **การจัดองค์ประกอบศิลป์ในจิตรกรรมฝาผนังล้านนา**, เชียงใหม่, หน้า ๑๙

จะให้ความพอใจในระดับที่ลึกซึ้ง หรือที่เรียกว่าอารมณ์ทางสุนทรียะหรือทางศิลปะแก่ผู้ดู ซึ่งเป็นคนละอารมณ์กับที่ได้รับจากเนื้อหาทางเรื่องราวหรือทางสัญลักษณ์ ความคึกคัก เข้มแข็ง ความสง่างาม ความสมดุล ความอ่อนไหวผันแปร ความหนักแน่นทรงพลัง เหล่านี้เป็นอารมณ์ความรู้สึกที่ผู้ดูจะได้รับจากเนื้อหาทางรูปทรงทั้งสิ้น และเนื้อหาทางรูปทรงนี้จะเป็นตัวนำและตัวดำเนินการให้ไปถึงเนื้อหาที่สมบูรณ์ของภาพ โดยมีเรื่องและสัญลักษณ์เป็นตัวสนับสนุน

ความเคลื่อนไหวในงานจิตรกรรมไทยอาจแบ่งได้เป็น ๓ ลักษณะเชื่อมโยงกัน คือความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการนำของเส้นซึ่งมีทั้งเส้นที่ปรากฏอยู่จริง และเส้นที่เกิดจากการเชื่อมต่อระหว่างจุด หรือรูปทรงด้วยจินตนาการของผู้ดู รวมทั้งเส้นความเคลื่อนไหวของที่ว่างที่เป็นปฏิกิริยากับรูปทรง เส้นทั้งสองชนิดนี้ให้ความเคลื่อนไหวแก่ภาพในทิศทางที่ชัดเจนความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการขยายตัวออกตามระนาบของแผ่นภาพหรือฝาผนัง ในรูปทรงหรือบริเวณที่กำหนดขอบเขตด้วยเส้นเป็นความเคลื่อนไหวที่เป็นแผ่นแผ่กระจายออกรอบตัวของรูปทรงสองมิติ รวมทั้งการขยายตัวของที่ว่างในทิศทางที่ต่อต้าน หรือคล้อยตามรูปทรงสองมิตินั้น อาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งว่าเป็นความเคลื่อนไหวของเส้นที่เรียงชิดกันจนเห็นเป็นแผ่น ความเคลื่อนไหวลักษณะนี้ จะมีอยู่ในงานจิตรกรรมแบบสองมิติโดยเฉพาะ

ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำของจุดหรือรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมาก จนส่งผลให้ความเคลื่อนไหวมีลักษณะเป็นการสั่นสะเทือน หรือเป็นความเคลื่อนไหวของเส้นที่เดินทางในระยะสั้น ๆ ถี่กระชั้น และมีทิศทางไม่แน่นอน รวมทั้งความเคลื่อนไหวของสีที่เกิดจากความสั่นสะเทือนของคลื่นแสง ความสั่นสะเทือนของน้ำหนักอ่อนแก่ และความสั่นสะเทือนของลักษณะผิวที่ละเอียดหยาบต่างกัน

ความเคลื่อนไหวของจิตรกรรมไทยทั้ง ๓ ลักษณะนี้เป็นไปในทางราบ ลูบไล้ตามระนาบของฝาผนังหรือผิวพื้นของแผ่นภาพ มิได้เคลื่อนไหวพุ่งลึกเข้าไปในภาพแล้ววนรอบรูปทรงออกมาสู่ผิวภาพเหมือนจิตรกรรมสมัยสัจนิยม แบบสามมิติของตะวันตก ทั้งนี้เพราะจินตกรรมไทยมีลักษณะเป็นสองมิติ มีแต่ความกว้างกับความยาว ขาดมิติในทางลึก ความเคลื่อนไหวของเส้น ความเคลื่อนไหวของรูปทรงกับที่ว่าง และความสั่นสะเทือนของน้ำหนัก สี ลักษณะผิว จึงขยายออกตามมิติทางกว้างและยาว แผ่นแบน ๆ ของแต่ละรูปทรงและที่ว่างขยายตัวออกจรดกันทำให้เกิดแรงผลักดันซึ่งกันและกันเพิ่มพลังความครัดเครียดแก่ผู้ดู ต่างจากพลังความเคลื่อนไหวที่หมุนเวียนในภาพสามมิติ ความเคลื่อนไหวของระนาบที่มีรูปนอกเป็นเส้นตรง คดโค้งในลักษณะต่าง ๆ และเส้นหยักฟันปลา ความสั่นสะเทือนของสีที่มีความสดต่างกัน น้ำหนักที่มีความอ่อนแก่ระดับต่าง ๆ ความสั่นสะเทือนของลักษณะผิวที่มีความหยาบละเอียด มัน ด้าน ต่างกัน ตลอดจนประกายสีทองที่ประกระจายอยู่ทั่วไปเมื่อประสานเข้ากันอย่างมีจังหวะ กลมกลืนกับจังหวะในจินตนาการของจิตรกรแล้ว ย่อมส่งผลให้อารมณ์ความรู้สึกของผู้ดูสะเทือนและเคลื่อนไหวตามไปด้วย ผู้ดูจะได้รับรสชาติของศิลปะที่พอจะ

อุปมาได้กับความรู้สึกที่ได้รับจากความเคลื่อนไหวและสั่นสะเทือนของเสียงในดนตรี โดยเกือบไม่จำเป็นต้องรู้เลยว่าภาพที่เห็นนั้นเป็นคน เป็นสัตว์ เป็นปราสาท เป็นต้นไม้ เป็นระลอกคลื่น หรือลวดลายประดับ[๒๖]

งานจิตรกรรมฝาผนัง ช่างโบราณได้สะท้อนความเชื่อทางพุทธศาสนาในแง่มุมที่มีความเฉพาะตนแตกต่างไปจากศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ การถ่ายทอดลงผนังพื้นระนาบเรียบ รูปทรงที่สะท้อนเรื่องราว ภายในรูปทรงมีทัศนธาตุที่มีเอกภาพ เส้น สี พื้นที่ว่าง ช่วยให้เกิดจังหวะ ลีลา ความเคลื่อนไหว สามารถอธิบายถึงเนื้อหาของช่างโบราณให้กับผู้ดู

เส้นที่รับกันอย่างอ่อนช้อยและลงตัว สะท้อนช่วงอารมณ์ ความคิด ปัญญา จินตนาการของช่างโบราณที่มีต่อพุทธศาสนา ถือได้ว่าเป็นการถ่ายทอดจิตวิญญาณ ตลอดจนพลังความเคลื่อนไหวทางด้านความรู้สึกที่เกิดจากความเคลื่อนไหว เกิดปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่าง หรือเกิดจากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดและเส้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ผลของการเคลื่อนไหวที่เกิดจากทัศนธาตุทางศิลปะได้ สิ่งสำคัญคือพลังความศรัทธาของช่างโบราณที่ได้ศึกษาพุทธประวัติ ไตรภูมิ ชาดกหรือความเชื่อต่าง ๆ ในแต่ละยุคสมัยนั้น ช่างเขียนจะอุทิศกายใจของตน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีคุณค่าทางจิตใจและมีคุณค่าทางสุนทรียะ สามารถวิเคราะห์พลังความเคลื่อนไหวของรูปทรงย่อย และเนื้อหาของรูปทรงรวมหรือโครงสร้างของภาพได้

สำหรับตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังล้านนาที่น่าสนใจนั้น เรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวงที่ใช้เขียนมีเรื่อง ทศชาติชาดก เตมีย์ชาดก สุวรรณสามชาดก เนมียราชชาดก มโหสถชาดก วิฑูรบัณฑิตชาดก และเวสสันดรชาดก ยังขาดภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก และพรหมนาถชาดก จากเรื่องราวดังกล่าวต้องอาศัยตัวละครที่แสดงความสง่างามแบบกษัตริย์ ความเข้มแข็ง ความอ่อนไหวของรูปทรง อารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาจนสามารถทำให้ผู้ดูได้รับรู้และเข้าใจถึงเนื้อหาทางรูปทรงได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และที่สำคัญจากเนื้อหาและรูปทรง จะเป็นตัวสร้างจินตนาการของภาพให้เข้าถึงอารมณ์ของเรื่องราวมากขึ้น สำหรับจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ ภาพที่เขียนคือนิทานชาดกเรื่องสังข์ทองและสุวรรณหงส์ การวาดภาพจะใช้เนื้อที่เต็มทุกส่วนของตัวอาคารทั้งเนื้อที่ว่างบริเวณสองข้างกรอบประตูและฝาผนังด้านแป ต่างจากวัดบวกครกหลวงที่ช่างเขียนใช้แนวเสาไม้ที่ฝังอยู่ในผนังด้านข้างเป็นช่วง ๆ แต่ละช่วงเสาไม้เรียกหนึ่งห้องภาพ (ห้องภาพจะมีลวดลายคล้ายเปลวไฟสีแดงพื้นลายสีดำล้อมเป็นกรอบทุกช่อง) จึงทำให้ขนาดของภาพแต่ละห้องเล็กพอเหมาะกับเรื่องราว[๒๗]

---

[๒๖] ชลูด นิ่มเสมอ. **การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย,** กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๒ หน้า ๑๙ - ๓๑

[๒๗] ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี. **การจัดองค์ประกอบศิลป์ในจิตรกรรมฝาผนังล้านนา,** เชียงใหม่, หน้า ๒๑

๒.๔.๒ แนวคิดเกี่ยวกับเรื่องสีในงานจิตรกรรมล้านนา

สีจะเป็นตัวส่งอิทธิพลต่อการรับรู้ของผู้ชมทั้งทางด้านจิตวิทยา ทางด้านของความรู้สึก ตัวอย่างเช่น การใช้สีเขียว จะให้ความรู้สึกสดใส สดชื่น สบายตา ซึ่งให้ความรู้สึกเช่นเดียวกับสีน้ำเงิน แต่เมื่อเปรียบเทียบกับสีอื่น ๆ แล้วสีเขียวเป็นกลางมากกว่าในแง่การให้ผลทางอารมณ์มีแนวโน้มไปในทางเฉยนิ่ง มากกว่าทางเคลื่อนไหวตอบโต้ เพราะเหตุนี้จึงจัดเป็นสีที่ให้การพักผ่อนได้มากที่สุด[๒๘]

สีเป็นอีกหนึ่งสิ่งที่ส่งอิทธิพลต่อ อารมณ์ ความรู้สึกของมนุษย์ได้เสมอ ไม่ว่าบุคคลนั้นจะรับรู้ถึงความหมายของสีหรือไม่ แต่ด้วยประสบการณ์การใช้ชีวิต ทำให้มนุษย์เกิดการเรียนรู้เกี่ยวกับสีมาโดยธรรมชาติ และเฉพาะทางสายศิลปะ สี คืออีกหนึ่งปัจจัยที่ส่งผลต่อการแสดงออกในงานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ และสียังเป็นตัวการสำคัญในการแสดงความหมายของงานได้เป็นอย่างดี ศิลปินจำนวนไม่น้อยที่มีวิธีนำเสนอโดยใช้สีเป็นสำคัญในการแสดงอารมณ์ ความรู้สึก ศิลปะจึงเป็นอีกหนึ่งตัวอย่างที่หล่อหลอมความรู้สึกของมนุษย์ที่มีต่อสีได้เป็นอย่างดี[๒๙]

จิตรกรรมล้านนา เป็นงานวิจิตรศิลป์ที่มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม อันดีงามของชาติ มีคุณค่าทางศิลปะและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ศาสนา และโบราณคดี จิตรกรรมไทย สีที่ช่างนำมาใช้ในงานจิตรกรรมแต่เดิมนั้นมีน้อยมาก มักใช้สีเดียว ที่เรียกว่า "*เอกรงค์*" โดยใช้สีขาว สีดำและสีแดงเท่านั้น ทำให้เกิดความกลมกลืนกันมาก ต่อมาสีที่ใช้ในภาพจิตรกรรมก็มีมากขึ้น มีการเขียนภาพ ที่เรียกว่า"*เบญจรงค์*" คือใช้สี ๕ สี ได้แก่ สีเหลือง เขียวหรือคราม แดงชาด ขาว และดำ การวาดภาพที่ใช้ หลาย ๆ สี เรียกว่า "*พหุรงค์*" สีที่ใช้ล้วนได้มาจากธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่และมีที่กำเนิดต่าง ๆ กัน บางสีเป็น ธาตุจากดินบางสีได้จากสัตว์ จากกระดูก เขา งา เลือด บางสีได้จากพืชลักษณะของสีที่นำมาใช้มักจะทำเป็น ผงละเอียด ซึ่งเรียกว่า สี นำมาผสมกับวัสดุอื่นเพื่อให้ยึดเกาะผิวหน้าวัตถุได้ดี ได้แก่กาวหรือ ยางไม้ ที่นิยมใช้คือ ยางของต้นมะขวิด และกาวกระถิน ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยอีกอย่างหนึ่งคือ การปิด ทองคำเปลวในบางส่วนของภาพที่มีความสำคัญ เช่น เป็นเครื่องทรงหรือเป็นผิวกายของของบุคคลสำคัญในเรื่อง เป็นส่วนประกอบของปราสาทราชวัง หรือสถาปัตยกรรมที่สำคัญ สีจึงส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกต่อผู้รับรู้

แนวคิดเกี่ยวกับการใช้สีในงานจิตรกรรมนั้นมีอยู่มากมาย ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทัศนคติส่วนบุคคลของศิลปิน คติความเชื่อในทางศาสนา ความเจริญทางวิทยาศาสตร์และวิวัฒนาการทางศิลปะ แต่อย่างไรก็ตาม ความคิดที่มากมายเหล่านี้สามารถประมวลเป็นกลุ่มที่สำคัญได้ ๓ กลุ่มด้วยกันดังนี้

ความคิดใช้สีเชิงสัญลักษณ์นิยม

---

[๒๘] วลัยภรณ์ สนธิ, **สีสันแห่งจินตนาการ**, หน้า ๒.

[๒๙] วลัยภรณ์ สนธิ, **สีสันแห่งจินตนาการ**, หน้า ๑๒

หมายถึงการนำสีไปใช้แทนความหมายต่าง ๆ อาจเป็นความหมายทางศาสนา ทางจิตวิทยาและทางความรู้สึกนึกคิดส่วนบุคคล ความคิดลักษณะนี้เป็นแบบที่ศิลปินรู้จักใช้มาตั้งแต่โบราณกาล เท่าที่พบหลักฐานเป็นข้อความอยู่ในคัมภีร์อุปนิษัทของศาสนาพราหมณ์ ซึ่งอายุประมาณ ๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว กล่าวว่า สีแดงคือไฟ สีขาวคือน้ำ และสีดำคือพื้นดิน สีทั้ง ๓ เป็นแม่สีปฐมธาตุ สามารถผสมให้เกิดสีอื่น ๆ ทั้งหมดที่มีในโลกได้ เหตุที่มีความคิดนี้ก็เพราะในศาสนาพราหมณ์เชื่อว่า ไฟ น้ำ และดิน เป็นปฐมธาตุที่ทำให้เกิดสรรพสิ่งในโลก ฉะนั้นสีทั้ง ๓ ก็เป็นแม่สีปฐมธาตุทำให้เกิดสีอื่น ๆ ทั้งหมดในโลกเช่นเดียวกัน ส่วนชาวกรีกโบราณมีความคิดเกี่ยวกับสีในเชิงสัญลักษณ์นิยมเหมือนชาวอินเดียโบราณ ชาวกรีกโบราณเชื่อว่า สีแดงคือไฟ สีขาวคือน้ำ และสีดำคือดิน และสีฟ้าคืออากาศ สีทั้ง ๔ เป็นแม่สีปฐมธาตุของสีอื่น ๆ ในโลก[๓๐] สำหรับจิตรกรรมฝาผนังของล้านนานั้น เท่าที่สำรวจในขณะนี้ ยังไม่พบหลักฐานการใช้สีในเชิงสัญลักษณ์นิยมแต่อย่างใด[๓๑] อาจมีสาเหตุเนื่องมาจากการใช้สีในเชิงสัญลักษณ์นิยมของพุทธศาสนานั้น เริ่มปรากฏการใช้ตั้งแต่ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ในลักษณะของธงประจำศาสนาพุทธ หรือที่เรียกว่า ธงฉัพพรรณรังสี มีที่มาจากสีของรัศมีซึ่งกล่าวกันว่าแผ่ออกจากพระกายของพระพุทธเจ้า คือ

สีนีละ สีเขียวเหมือนดอกอัญชัน (สีน้ำเงิน) เปรียบกับ พระมหากรุณาธิคุณแห่งสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า อันแผ่ไพศาลไปทั่วสกลจักรวาล

สีปีตะ สีเหลืองเหมือนหรดาลทอง เปรียบกับ มัชฌิมาปฏิปทาหรือทางสายกลาง คือการหลีกเลี่ยงความสุดโต่งทั้งปวง

สีโรหิตะ สีแดงเหมือนแสงตะวันอ่อน เปรียบกับ การอำนวยพรให้ประสบความสำเร็จสมบูรณ์พร้อมด้วยสติปัญญา คุณงามความดี ความเป็นผู้มีโชค และเกียรติยศทั้งปวง

สีโอทาตะ สีขาวเงินยวง เปรียบกับ ความบริสุทธิ์แห่งพระธรรม ซึ่งเป็นของที่ไม่จำกัดกาล (อกาลิโก) และนำชนไปสู่ความหลุดพ้น

สีมัญเชฏฐะ สีแสดเหมือนหงอนไก่ เปรียบกับ พระปัญญาคุณแห่งพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

สีประภัสสรสี เลื่อมพรายเหมือนแก้วผลึก (คือสีทั้ง ๕ ข้างต้นรวมกัน) เปรียบกับ ความจริงทั้งหมดในพระธรรมคำสอนของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

ความคิดใช้สีเลียนสีที่เห็นในธรรมชาติ

หมายถึงการใช้สีแทนสีที่เห็นได้ในธรรมชาติให้ใกล้เคียงที่สุด ไม่นิยมสังเคราะห์สีขึ้นใหม่ เช่น ในธรรมชาติ ต้นไม้มีสีเขียว ศิลปินในแนวความคิดนี้จะใช้สีเขียวระบายลงรูปต้นไม้ในงานจิตรกรรมของเขาเป็นสีเขียว วิธีนี้จึงเรียกว่าเลียนสีในธรรมชาติ ส่วนปัญหาว่าเลียนได้เหมือนสีในธรรมชาติมาก

---

[๓๐] Faber Birren, **History of Colour in Painting**, Van Nostraud Reinhold, N.Y., ๑๙๖๕ หน้า ๙

[๓๑] **สน สีมาตรัง. รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย,** กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒ ไม่ปรากฏเลขหน้า

น้อยแค่ไหน ก็ขึ้นกับความละเอียดอ่อนของสายตา และความคิดที่ลึกซึ้งมากน้อย รวมเรียกว่า ปรัชญาความคิด ถ้าศิลปินเลียนสีในธรรมชาติเพียงแค่มุ่งหมายให้ดูเหมือน และถูกต้องตามความเป็นจริงกายภาพ (ตามรูปร่างที่จับต้องได้ ยังไม่รวมถึงชีวิต) ก็เรียกว่าศิลปะเหมือนจริง (Realistic Art) แต่ถ้าศิลปินเลียนสีในธรรมชาติเพื่อให้ดูเหมือนและถูกต้องตามกายภาพแล้ว ยังสามารถสะท้อนความจริงในแบบที่เขียน ความจริงในแบบอาจประกอบด้วยความดี ความชั่ว ไม่ใช่เน้นถึงความดีฝ่ายเดียวและความชั่วฝ่ายเดียว ถ้ามีลักษณะตามที่กล่าวมาจัดว่าเป็นศิลปะสัจนิยม (Realism Art) ซึ่งตามหลักการแล้ว ในความเป็นจริงศิลปะ สัจนิยมไม่ได้เฉพาะเจาะจงว่าจะต้องเขียนรูปร่าง สีสัน แลดูถูกต้องตามความเป็นจริงเสมอ ศิลปะในคตินี้หลักสำคัญอยู่ที่ความจริงของชีวิตและธรรมชาติที่มีอยู่ในแบบ ฉะนั้นศิลปะคตินี้บางทีจะเพิ่ม ลด ตัดทอน ความจริงที่เห็นด้วยสายตาไปบ้าง แต่จะต้องสะท้อนถึงสภาพความจริงแห่งชีวิต และธรรมชาติได้เด่นชัด นอกจากนี้ยังมีกรณีว่าถ้าศิลปินใช้สีเลียนสีในธรรมชาติ แต่ศิลปินได้พยายามใช้สีให้เกิดความงามและความสมบูรณ์ตามจินตนาการของศิลปิน แฝงอยู่ในสีที่เลียนสีธรรมชาติ ศิลปะแบบนี้เรียกว่า ศิลปะอุดมคติ (Idealistic Art)[๓๒]

เมื่อกล่าวถึงจิตรกรรมล้านนาแล้ว จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีการใช้สีเลียนสีในธรรมชาติและแฝงอุดมคติเรื่องความงาม ความสมบูรณ์ ยิ่งกว่าแบบจริงในธรรมชาติตามจินตนาการ ซึ่งจัดเป็นสีแบบอุดมคติ เช่นในธรรมชาติต้นไม้มีสีเขียว ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ต้นไม้ก็มีสีเขียว แต่ต้นไม้ที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังนี้ ศิลปินไม่เขียนให้เหมือนต้นไม้จริง ๆ กล่าวคือ ไม่มุ่งหมายสะท้อนความจริงแห่งชีวิตและรรมชาติของต้นไม้ แต่เขียนต้นไม้ให้เกิดความงาม ความสมบูรณ์ตามจินตนาการของศิลปิน รูปคน รูปสัตว์ สถาปัตยกรรม และฉากธรรมชาติอื่น ๆ ในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ มีวิธีการและความคิดในการทำแบบเดียวกันนี้เช่นกัน

ความคิดใช้สีเพื่อแสดงคุณสมบัติ

หมายถึง แนวความคิดที่ให้ความสำคัญเรื่อง สีมีคุณสมบัติสามารถสร้างความรู้สึกตอบโต้กับคนดูได้ โดยไม่จำเป็นต้องใช้สัญลักษณ์ ซึ่งผูกพันกับความรู้สึก หรือใช้สีเลียนสีในธรรมชาติซึ่งแทนรูปทรงและความเข้าใจ นักประวัติศาสตร์ศิลปะกล่าวว่าเป็นความคิดริเริ่มของ โจเซฟ มัลลอร์ด วิลเลียม เทอร์เนอร์ (Josept Mallord William Turner) ศิลปินชาวอังกฤษในลักธิโรแมนติก (Romanticism) ได้พัฒนาแนวความคิดนี้อย่างจริงจังในปลายคริสต์วรรษที่ ๑๙ โดยศิลปินกลุ่มอิมเพรสชันนิสม์ (Impressionism) และในต้นคริสต์วรรษที่ ๒๐ ที่มีบทบาทต่อการพัฒนาวิธีการใช้สีของกลุ่มโฟวิสม์ (Fauvism) ศิลปินกลุ่มเยอรมัน เอ็กเพรสชั่นนิสม์ (German- Expressionism) และศิลปินกลุ่มนามธรรม (Abstract) มีนายวาสิลี คาดินสกี (Wassily Kadinsky) เป็นผู้บุกเบิกความคิดว่าสีสามารถแสดงคุณสมบัติในตัวมันเอง

---

[๓๒] Faber Birren, **History of Colour in Painting**, Van Nostraud Reinhold, N.Y., ๑๙๖๕ หน้า ๑๖

แนวความคิดอีกอย่างหนึ่งที่มีบทบาทสำคัญ เกี่ยวกับการแสดงคุณสมบัติของสีได้มากที่สุดคือ แนวคิดใช้สีสังเคราะห์ (Synthesis) โดยมีนายพอล โกแกง (Paul Gauguin) ศิลปินชาวฝรั่งเศส แห่งลักธิศิลปะโพสต์อิมเพรสชั่นนิสม์ (Post Impressionism) เป็นผู้ริเริ่ม หลักของความคิดนี้ คือ จิตรกรรมไม่ต้องใช้สีเลียนสีในธรรมชาติ ศิลปินมีอิสระที่จะเกิดสีอื่น ๆ ใช้แทนสีในธรรมชาติ เช่นในธรรมชาติต้นไม้มีสีเขียว แต่ศิลปินอาจสังเคราะห์สีใหม่ใช้แทนสีเขียวก็ได้ ทั้งนี้มีหลักว่าต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของสี ปฏิกิริยา โต้ตอบระหว่างสีที่อยู่ในงานจิตรกรรม ลักษณะนี้เป็นความคิดสีแบบสังเคราะห์

จิตรกรรมวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดด จังหวัดเชียงใหม่ จัดว่ามีการใช้สีสังเคราะห์ ดังจะพิจารณาได้จากการใช้สีคราม และสีแดงชาดระบายเป็นพื้นหลังของภาพ เสมือนเป็นพื้นดินปกติ พื้นดินในธรรมชาติมีสีน้ำตาล สีดำ และสีเขียว เป็นต้น การใช้สีครามและสีแดงชาดแทนสีน้ำตาล สีดำ และสีเขียว จึงนับเป็นวิธีการสังเคราะห์ บางท่านอาจตั้งข้อสังเกตว่า ศิลปินโบราณที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๒ แห่งนี้ อาจไม่มีเจตนาใช้สีสังเคราะห์ตามความคิดของศิลปินยุโรปที่ค้นพบ แต่อาจเกิดจากเหตุบังเอิญที่ในขณะนั้น และบริเวณนั้นมีวัสดุที่นำมาใช้เป็นสีมีจำกัด สีที่ใช้จึงมี ๓-๕ สีเท่านั้น ข้อสังเกตนี้มีเหตุผลดี เพราะถ้าพิจารณาถึงความจริงด้านเทคนิควิทยา ขณะนั้นยังไม่เจริญมากเท่าปัจจุบัน ยังไม่สามารถผลิตสีโดยกรรมวิธีเคมีตามแบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ การหาวัสดุจำพวกสีจึงได้จากวัตถุธรรมชาติ เท่าที่มีอยู่ในธรรมชาติ เช่นสีครามได้จากต้นคราม สีชาดได้จากต้นชาด ซึ่งขึ้นแถบภาคเหนือของประเทศไทย แต่สีไม่สดใสเท่ากับสีชาดที่ส่งมาขายจากประเทศจีน กล่าวกันว่าศิลปินไทยนิยมใช้สีชาดที่ทำจากประเทศจีนมากกว่าสีที่ทำได้ภายในประเทศ ส่วนสีดำได้จากเขม่าไฟ ข้อสังเกตนี้มีความเป็นจริงอยู่มาก แต่มีข้อสังเกตเพิ่มว่า ในขณะเดียวกัน จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ ซึ่งอยู่ในเขตของจังหวัดเดียวกัน และเชื่อว่าเป็นงานที่เขียนขึ้นในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน ทำไมจึงมีการใช้สีที่มากกว่า ในเรื่องนี้ขอตั้งข้อสันนิษฐานว่า ศิลปินวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดด อาจมีรสนิยมเฉพาะของตัวเองเกี่ยวกับการใช้สีมากกว่าจะเกิดจากสาเหตุการขาดแคลนสี[๓๓]

ตามหลักการออกแบบศิลปะในทางจิตรกรรมสากลนั้น กลุ่มสีหนึ่งๆ ก็คือ การรวมสีเดียวกัน แต่มีค่าของสีหลายระดับเข้าด้วยกัน ความแตกต่างของค่าสีจะแยกเป็น ๔ ระดับค่าใหญ่เท่านั้น ได้แก่

ระดับค่าสีแท้ (Pure Colour) หมายถึงสีใด ๆ ที่ยังไม่ถูกลดความจ้าจัด ความสดใส หรือความบริสุทธิ์ของสีด้วยการผสมสีขาว สีดำ และสีเทา

ระดับค่าสีนวล (Tint) หมายถึงสีแท้ใด ๆ ที่ถูกลดความจัดจ้าให้อ่อนหรือเบาบาง ด้วยการผสมกับสีขาว

---

[๓๓] สน สีมาตรัง. **รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย,** กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒ ไม่ปรากฏเลขหน้า

ระดับค่าสีหม่น (Tone) หมายถึงสีแท้ใด ๆ ที่ถูกลดความจ้าจัด ความสดใส หรือ ความบริสุทธิ์ของสี ด้วยการผสมกับสีเทา

ระดับค่าสีคล้ำ (Shade) หมายถึงสีแท้ใด ๆ ถูกลดความจ้าจัด ความสดใส หรือ ความบริสุทธิ์ของสี ด้วยการผสมกับสีดำ

สีทั้ง๔ ระดับค่าจะรวมกันเรียกว่า ๑ กลุ่มสี

ในกรณีที่จัดแบ่งสีกลุ่มหนึ่งออกเป็น ๔ ระดับค่าสีนี้ ได้อาศัยเหตุผลจากการพิจารณาถึงวิธีผสมสีในจิตรกรรมฝาผนังในล้านนา พบว่าศิลปินไทยล้านนาแต่โบราณใช้สีขาว สีเทา และสีดำ เป็นตัวผสมกับสีแท้ทุกสี เมื่อต้องการลดความจ้าจัด ความสดใส และความบริสุทธิ์ของสีเสมอ วิธีการนี้เป็นแบบโบราณที่นิยมใช้มานาน ทั้งศิลปินโลกตะวันตกและตะวันออก ศิลปินไทยล้านนายังไม่รู้จักลดความจ้าจัดของสี โดยวิธีนำสีตรงข้ามของสีแท้นั้น ๆ มาเจือผสมลงไปเล็กน้อย ความรู้เกี่ยวกับการใช้สีตรงข้ามมาผสมกันเป็นวิทยาการตะวันตกสมัยใหม่ ซึ่งศิลปินตะวันตกเป็นผู้ค้นพบและริเริ่มใช้ตั้งแต่ต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ เป็นต้นมา ในปัจจุบัน วิธีการดังกล่าว เป็นที่รู้จักและนิยมแพร่หลายในหมู่ศิลปินสมัยใหม่ สีตรงข้ามที่กล่าวถึง คือสีที่อยู่ต่างวรรณะกัน วรรณะทั้ง ๒ วรรณะ ได้แก่ วรรณะสีอุ่น สีเหลือง สีแดง และวรรณะสีเย็นมี เขียว น้ำเงิน ม่วง เป็นต้น สีตรงข้ามกันเจาะจงหมายถึงสีต่างวรรณะและอยู่ในตำแหน่งตรงข้ามกันในวงจรสีธรรมชาติ ๑๒ สี วงจรสีธรรมชาติเป็นวงจรกลมมีแม่สีวัตถุธาตุ ๓ สีคือ สีแดง สีเหลือง และสีน้ำเงิน สีอื่น ๆ ในวงจรสีจะเกิดจากการจับคู่แม่สีวัตถุธาตุมาผสมกัน เช่นสีแดง มีสีตรงข้ามเป็นสีเขียว สีครามมีสีตรงข้ามเป็นสีแสด ดังนี้เป็นต้น เมื่อศิลปินต้องการลดความจ้าจัดของสีแดงด้วยการนำสีตรงข้ามมาเจือผสม ศิลปินจะนำสีเขียวมาเจือผสมลงไป จะเจือมากหรือน้อย ขึ้นอยู่กับความต้องการให้สีแดงคล้ำมากคล้ำน้อยเพียงใด แต่วิธีการนี้ศิลปินไทยโบราณในแถบภาคเหนือและภาคกลาง ไม่รู้จักใช้ จึงไม่ได้พบเจอ

ตัวอย่างแนวโน้มของระดับค่าสีโดยส่วนรวมของจิตรกรรมฝาผนังแต่ละวัดนั้น จิตรกรรมฝาผนังของวัดบวกครกหลวงมีระดับค่าสีแท้เกือบทั้งหมด จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดดมีระดับค่าสีเป็นสีนวลและสีหม่นเกือบทั้งหมด และจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีระดับค่าสีเป็นสีแท้และสีคล้ำเกือบทั้งหมด

จิตรกรรมยุคโบราณและสมัยใหม่ หากสังเกตดูในแต่ละภาพ จะมีอิทธิพลของสีหนึ่ง ๆ ที่แผ่อำนาจครอบงำสีอื่น ๆ ทั้งหมด แม้ว่าสีอื่น ๆ จะเด่นชัดในบางส่วนของภาพก็ตาม สีครอบงำสีอื่น ๆ ทั้งหมด จะช่วยทำให้ภาพมีเอกภาพ และจุดสมบูรณ์เกิดขึ้น จิตรกรรมสมัยโบราณของชาวอิตาเลียนจะมีสีเหลือง หรือสีน้ำตาลเป็นสีครอบงำสีอื่นทั้งหมดแทบทุกชิ้น

หากจะยกตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่น่าสนใจในภาคเหนือ จิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงมีสีแดงอมส้มอ่อนเป็นสีครอบงำสีอื่นทั้งหมด ทั้งนี้เพราะสีแดงชาดมีปริมาณและความจ้าจัดมาก แม้ว่าในผนังเดียวกันนี้จะมีสีครามในปริมาณมากใกล้เคียงสีแดงชาด และมีความจ้าจัดมาก แต่เมื่อเทียบเคียงกันแล้วปรากฏว่าสีแดงชาดมีอิทธิพลแผ่คลุมเด่นชัดกว่าสีคราม อีกประการหนึ่งสีครามบางส่วนถูกลด

ความจ้าจัดลงโดยมีสีดำเป็นตัวผสมอยู่ด้วย ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีสีเขียวเป็นสีครอบงำสีทั้งหมด จะสังเกตเห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังของวัดนี้ เนื้อที่ส่วนใหญ่จะเป็นพื้นหลังแสดงฉากธรรมชาติ มีป่าเขาทิวไม้ เนินดิน และโขดหิน ในภาพจึงมีสุมทุมพุ่มไม้นานาพันธุ์ สีเขียวกระจายอยู่ทั่วรูป แม้จะมีสีอื่นปรากฏเด่นออกบ้าง เช่นสีทอง ที่ใช้ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม และเครื่องประดับเสื้อผ้าอาภรณ์ในบุคคลชั้นสูง สีแดงชาดที่ให้เป็นสีของเสื้อผ้าอาภรณ์ที่เป็นแห่ง ๆ สีของต้นไม้ และสีของพื้นดิน แม้จะมีสีปรากฏเด่นตามที่กล่าวมา แต่ถ้าพิจารณาโดยส่วนรวมแล้ว จะเห็นสีเขียวที่เป็นสีที่มีอิทธิพลแผ่คลุมสีอื่น ๆ ทั้งหมดที่ทำให้สีทั้งหมดเกิดความกลมกลืนเป็นเอกภาพความงามขึ้นในภาพ

นอกจากนี้ ยังมีวิธีการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังบางประการ ซึ่งวิธีการใช้สีที่จะกล่าวถึงนี้จะเป็นเรื่องของ วิธีการใช้สีที่จะเน้นถึงการวางตำแหน่งสีในภาพ รอยฝีแปรงที่ป้ายแต้มสี และสันนิษฐานถึงเจตนาการใช้สีนั้น วิธีการใช้สีในจิตรกรรมฝาผนังล้านนา มีวิธีที่แตกต่างกันพอประมวลได้ดังต่อไปนี้

สีกับฝีแปรง

ปกติจิตรกรรมฝาผนังของไทยทั่วไปไม่นิยมใช้ฝีแปรงแสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิด และอารมณ์ กล่าวคือศิลปินไทยนิยมใช้พู่กันระบายสีมากกว่าใช้พู่กันป้ายและแต้มสี ปรากฏให้เห็นรอยทางพู่กันเด่นชัดในภาพ วิธีการระบายสีที่ใช้ในจิตรกรรมฝาผนังทั่วไปประมวลได้ ๒ ลักษณะใหญ่ๆ คือ

-การใช้พู่กันระบายเกลี่ยสีเดียวกัน หรือต่างสีกันที่มีน้ำหนักแตกต่างกัน ให้มีน้ำหนักกลมกลืนราบเรียบเข้าหากัน สุดท้ายจะใช้พู่กันขนาดเล็กมาตัดเส้นสีดำ สีแดง เพื่อแสดงรูปทรงและรายละเอียดภายในรูปทรงนั้น

-การใช้พู่กันระบายสีเป็นแผ่นสีเรียบ ๆ ไม่มีน้ำหนักอ่อนแก่ในแผ่นสีนั้น ไม่มีรอยพู่กันทิ้งไว้ให้สังเกตเห็นได้ สุดท้ายก็ใช้พู่กันขนาดเล็กตัดเส้นสีดำและสีแดง เพื่อแสดงรูปทรงของรายละเอียดเช่นเดียวกัน

ลักษณะการใช้พู่กันทั้ง ๒ แบบ จะพบในจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ได้ทั่วไป หรือดังที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ แต่สิ่งที่น่าสนใจเป็นพิเศษ คือจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง ศิลปินนิยมใช้พู่กันป้ายแต้ม และปาดสีแท้ที่มีความจ้าจัดอย่างเด็ดเดี่ยว กล้าหาญ และมีความมั่นใจในการแสดงออก โดยเฉพาะอย่างยิ่งบริเวณส่วนที่เป็นฉากธรรมชาติ เช่นเนินเขา เนินดิน ลำน้ำ ซึ่งธรรมชาติเหล่านี้ มักจะเป็นแนวเส้นทางนอนที่เลื่อนไหลไปมาอยู่แล้ว ยิ่งมาประกอบกับแนวคิดของศิลปินที่ต้องการใช้พู่กันป้ายด้วยสีสดใสอย่างอิสระด้วยแล้ว นับว่าฉากธรรมชาตินั้นสอดคล้องกับความกล้าแสดงออกของศิลปินได้ดี ในบริเวณฉากธรรมชาติจะพบรอยพู่กันขนาดใหญ่ป้ายด้วยสีครามบ้าง สีชาดบ้าง เป็นทางเลี้ยวลดคดเคี้ยวตามสัณฐานของรูปธรรมชาติ เช่นเนินดินและภูเขา เป็นต้น รอยพู่กันจะแสดงความเด็ดขาด มั่นใจ คึกคะนอง และสนุกสนาน ออกมาอย่างเด่นชัด นอกจากนี้ยังพบว่าศิลปินยังแต้มสีแท้เป็นดวงๆ ด้วยความมั่นใจเด็ดขาด ซึ่งไม่พบวิธีการเช่นนี้ในงานจิตรกรรมไทย แต่หากพิจารณาการวาดภาพสถาปัตยกรรม และกลุ่มบุคคลแล้ว ปรากฏว่ามีวิธี

ที่ตรงข้ามกัน กล่าวคือ บริเวณนี้ใช้พู่กันระบายสีเป็นแผ่นสีเรียบ ๆ แล้วใช้พู่กันขนาดเล็กตัดเส้นสีดำ แสดงรูปทรงและรายละเอียด แต่อย่างไรก็ตาม ลักษณะเส้นสีดำที่เกิดจากพู่กันขนาดเล็กก็ยังแฝงความเด็ดขาดไม่ผิดกับใช้พู่กันขนาดใหญ่ สำหรับกรณีที่บริเวณอาคารและกลุ่มคนใช้สีเรียบแล้วตัดเส้นอาจเกิดจากความจำเป็นที่ต้องแสดงรายละเอียดมาก บริเวณนี้จึงดูจืดชืดไปถนัดตา แต่กระนั้นก็ยังกลมกลืนอยู่ร่วมในภาพได้

สีกับการดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรม

ปรากฏเด่นชัดสุดในจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงเช่นกัน ศิลปินได้ใช้สีพื้นหลังของกลุ่มบุคคลเป็นตัวกำหนดขอบเขตการดำเนินเรื่อง ภาพเหตุการณ์ตอนหนึ่ง ๆ จะใช้พื้นที่สีหนึ่งเป็นตัวกำหนดขอบเขตเรื่องราวตอนนั้น พื้นหลังของกลุ่มบุคคลที่แสดงหรือเล่าเรื่องเหตุการณ์อีกตอนหนึ่งจะใช้อีกสีหนึ่งเป็นพื้นหลังเสมอ ในกรณีที่ภาพเล่าเรื่องเหตุการณ์ ๒ เหตุการณ์ มีพื้นหลังสีเดียวกัน ศิลปินจะใช้อีกสีหนึ่งมาระบายคั่นแบ่งแยกเหตุการณ์ให้เห็นต่างกันอย่างชัดเจน ปกติสีของพื้นหลังในงานจิตรกรรมของวัดแห่งนี้มีเพียง ๒ สีคือ สีคราม (Ultramarine Blue) และสีแดงชาด (Scarlet Lake) ป้ายเป็นแถบสีล้อกับเส้นแนวของภูเขา เนินดิน และเนินเขา เป็นแถบสีสลับไปมา เช่นป้ายแถบสีแรกเป็นสีคราม แถบสีถัดไปจะเป็นสีแดงชาด ถัดสีแดงชาดไปจะเป็นสีครามอีก จะสลับเช่นนี้ตลอดทั่วทั้งผนัง จะมีพื้นสีขาวแซมเป็นบางแห่งของภาพ ไม่เน้นเท่าสีครามและสีแดงชาด

ส่วนจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ไม่ใช้สีเป็นตัวกำหนดขอบเขตการดำเนินเรื่องราวแบบเดียวกันกับวัดบวกครกหลวง แต่จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ก็มีวิธีการกำหนดขอบเขตการดำเนินเรื่องโดยใช้น้ำหนักอ่อนแก่ของสีที่ต่างกันมาเคียงกันให้เกิดเป็นเส้นเป็นแนว เส้นในที่นี้ไม่ได้เกิดจากการใช้พู่กันตัดเส้นด้วยสีดำหรือสีอื่น ๆ แต่เกิดจากการนำความแตกต่างของน้ำหนักของสี ๒ น้ำหนักมาวางเคียงกันจะเกิดเส้นบริเวณที่น้ำหนักต่างกันมาบรรจบพบกัน เช่น แนวภูเขา และเนินดิน จะใช้น้ำหนักสีเข้มหนักบริเวณขอบสันภูเขา และเนินดิน แล้วค่อย ๆ ลำกับน้ำหนักของสีให้อ่อนลงจนมาจรดกับสันภูเขาหรือเนินดินถัดลงมาซึ่งมีน้ำหนักสีเข้มหนักอีก บริเวณที่น้ำหนักอ่อนของแนวสันภูเขาลูกบนกับบริเวณสันภูเขาลูกล่างที่มีสีน้ำหนักสีเข้มหนัก ความแตกต่างจากการใช้สี ทำให้เกิดเส้นขึ้นโดยปริยาย การตัดเส้นด้วยสีดำหรือสีใด ๆ ที่เกิดขึ้นจะใช้เป็นแนวกั้นเหตุการณ์เรื่องราวตอนหนึ่งๆ ให้แยกจากเหตุการณ์อีกตอนหนึ่ง

สีกับการเน้นความสำคัญ และชักจูงความสนใจทางสายตา

ในที่นี้หมายถึงการใช้สีเพื่อมุ่งหมายเน้นความสำคัญ เช่นภาพคน ภาพสถาปัตยกรรม ให้เห็นเด่นสะดุดตา และชักจูงความสนใจทางสายตา (Visual Approach) มายังบริเวณที่ต้องการเน้น ปกติในจิตรกรรมฝาผนังไทยทั่วไปมีวิธีการใช้สีอยู่ ๒ ลักษณะ

- การใช้สีทองอันเกิดจากทองคำเปลวปิดประดับในบริเวณที่ศิลปินต้องการจะเน้นความสำคัญ ความเป็นประกายสุกใสของสีทองคำเปลวให้ผลชักจูงความสนใจทางสายตาได้มาก ในสถาปัตยกรรม

ภาคเหนือนิยมประดับตกแต่งบริเวณเพดานเหนือพระประธานด้วยลวดลายอันวิจิตรประณีต และใช้ทองคำเปลวปิดประดับเป็นประกายสุกใสกว่าบริเวณอื่น ๆ เพดานบริเวณถัดห่างออกมาจะใช้ทองคำเปลวประดับน้อยมาก แทบจะไม่มีเลยก็ว่าได้ การเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตาจึงได้ผลมาก ในทางจิตรกรรมฝาผนังจะพบว่าศิลปินไทยใช้ทองคำเปลวปิดประดับเฉพาะปราสาทราชวัง และเสื้อผ้าอาภรณ์ของบุคคลชั้นสูง เช่นกษัตริย์ นางกษัตริย์ เทพและเทพี เป็นต้น เพื่อเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา สำหรับวิธีการใช้ทองคำเปลวเป็นตัวเน้นความสำคัญและความสนใจนี้ จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีการใช้ทองคำเปลวมากที่สุด ปราสาทราชวัง เสื้อผ้าและภูษาของตัวละครสำคัญใช้ทองคำเปลวประดับจนดูสุกใสสว่างเป็นประกาย ดึงดูดความสนใจทางสายตาและเน้นความสำคัญให้คนดูต้องเพ่งความสำคัญไปที่ภาพประดับทองคำเปลวก่อนเสมอและเสมือนบังคับให้ต้องเดินเข้าไปยังบริเวณที่มีภาพประดับทองคำเปลวก่อนแห่งอื่น ซึ่งการใช้ทองคำเปลวประดับภาพที่มีมากในวัดพระสิงห์นั้นมีข้อสันนิษฐานว่า เพราะจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์เขียนโดยฝีมือช่างหลวงและเจ้าเมืองทรงอุปถัมภ์ แต่จิตรกรรมฝาผนังในวัดอื่นเป็นฝีมือช่างราษฎร์และอุปถัมภ์โดยชาวบ้านที่ศรัทธา วัสดุอุปกรณ์ในทางช่างศิลปะย่อมขาดแคลน จึงไม่ได้ใช้ทองคำเปลวมาก เพราะถ้ามีวัสดุพร้อมมูลก็คงใช้เหมือน ๆ กัน เพราะการใช้ทองคำเปลวปิดประดับเพื่อเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาเป็นระเบียบแบบหนึ่งที่ศิลปินไทยตั้งแต่โบราณกาลเรื่อยมารู้จักใช้ และเป็นที่นิยมแพร่หลายด้วย ดังเราจะได้เห็นจากการนิยมใช้ทองคำเปลวปิดประดับพระพุทธรูป ประตู หน้าต่าง หน้าบัน และส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมอื่น ๆ เป็นต้น[๓๔]

- การใช้สีแท้ระบายเป็นแผ่นอยู่พื้นหลังสิ่งที่ต้องการจะเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตา หรือการใช้กรอบสินเทา ซึ่งเป็นวิธีที่รู้จักและนิยมใช้แพร่หลาย ในจิตรกรรมฝาผนังช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ข้อคิดเห็นเพิ่มเติมเกี่ยวกับกรอบสินเทาคือ เป็นกรอบรูปทรงสามเหลี่ยมตั้งขึ้น ด้านข้างของกรอบทั้ง ๒ ด้านจะมีการหยักเป็นหมุมแหลมคล้ายฟันปลา กรอบนี้คล้ายเลียนแบบซุ้มเรือนแก้ว สันนิษฐานว่าเดิมคงเป็นซุ้มเรือนแก้ว ต่อมาแปลงเป็น กรอบสินเทา ซึ่งจิตรกรรมฝาผนังของล้านนานั้นมีวิธีที่เน้นความสนใจ ด้วยแผ่นสีเป็นพื้นหลังเหมือนกัน แต่มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวงนิยมใช้กรอบรูปคล้ายภูเขา ระบายพื้นในด้วยสีดำ ขอบนอกเป็นแถบสีเทาและตัดเส้นสีดำ เส้นนอกกรอบเลื่อนไหลล้อกับรูปนอกของตัวปราสาท พื้นหลังของตัวปราสาทหลังนี้เป็นรูปคล้ายภูเขาโขดหินสีดำทะมึน มีขอบนอกเป็นสีเทา และตัดเส้นสีดำเป็นตัวเน้นความสำคัญและความสนใจทางสายตาเพิ่มมากขึ้น แม้ว่าปราสาทหลังนี้จะมีการเน้นด้วยการใช้ทองคำเปลวปิดประดับมากแล้วก็ตาม หากจะว่าไปแล้ว กรอบนี้จัดเป็นรูปคล้ายกรอบสินเทาที่ใช้ใน

---

[๓๔] สน สีมาตรัง. **รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย,** กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒ ไม่ปรากฏเลขหน้า

จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์ เท่าที่สำรวจมีการใช้สีดำเท่านั้น สีอื่นไม่มี จึงมีข้อน่าจะพิจารณาว่าน่าจะเป็นทัศนคติเฉพาะตัวช่างแต่ละคน เพราะโดยทั่วไปช่างทั้งภาคกลางและภาคเหนือนิยมเน้นทองด้วยสีแดงชาดเสมอ ด้านจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ เท่าที่สำรวจไม่พบวิธีใช้ลักษณะของกรอบรูปคล้ายภูเขาเป็นฉากหลังอาคารเลย แต่กลับนิยมใช้พุ่มไม้หนาแน่นเป็นพืดสีเขียวสดล้อมด้านหลังอาคาร เพื่อเน้นความสำคัญทำให้สีทองแลดูเด่นชัดมากขึ้น นับว่าเป็นวิธีการใช้ฉากธรรมชาติมาเป็นประโยชน์ เพื่อเน้นความสำคัญและชักจูงความสนใจทางสายตา ซึ่งวิธีการนี้เป็นที่นิยมแพร่หลายในจิตรกรรมฝาผนังไทยในเขตภาคกลางอยู่แล้ว จึงจัดว่าเป็นวิธีการที่มีแนวคิดมาจากจิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างอยุธยาและรัตนโกสินทร์

๒.๕ อารมณ์ที่เกิดจากเส้นและสี

เพราะได้มองเห็นเส้นธรรมชาติที่เป็นอิสระ สวยงามอ่อนหวานทั้งสีสันที่ว่าง รุนแรง จัดจ้าน จึงได้มีความคิดที่จะทำงานในเรื่องของเส้นที่เขียนขึ้นอย่างง่าย ๆ เส้นรอบนอกของคน สัตว์ สิ่งของประกอบเข้ากับสีที่สดในรุนแรง เพื่อให้เกิดความสนุก ถ่ายทอดอารมณ์ของตนเองออกมาโดยการหาสิ่งที่ใกล้ชิดและมีความหมายกับตนมากที่สุด คืนคนเพราะให้ความรู้สึกมีชีวิตชีวา และอารมณ์มาประกอบท่าทางต่าง ๆ พร้อมกับสิ่งแวดล้อมแต่เน้นในเรื่องที่เส้นถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึกโดยตรงอย่างไม่คำนึงถึงความถูกต้องตามธรรมชาติเกินไป คงไว้แต่เส้นรอบนอกที่ค่อนข้างเป็นอิสระ และสีที่สดใสมีความสำคัญสอดคล้องกับเส้นทุกเส้นภายในภาพ MASS ของสีแต่ละสีที่ระบายลงไปนี้ จะมีเส้น Contour สีอ่อน ๆ ทำหน้าที่เป็นช่องว่างของอากาศ คั่นอยู่ เพื่อช่วยให้ภาพมีลักษณะอ่อนไหว ไม่แข็งคมชัดมากเกินไป[๓๕]

ความรู้สึก อารมณ์จากรูปทรงนามธรรมแสดงให้ปรากฏถึงสุนทรียภาพ เป็นศิลปะที่รับรู้ได้และซาบซึ้งตามเอกัตภาพโดยไม่จำเป็นต้องเป็นอย่างเดียวกับความตั้งใจของข้าพเจ้าที่จะเสนอ เป็นงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากสมมติฐานที่ว่า *“สิ่งต่าง ๆ มีความงามในตัวของมันเองอยู่แล้ว”* ซึ่งเป็นแนวคิดหลักของศิลปะนามธรรม[๓๖]

ศิลปะเป็นภาษาสากล เป็นการแสดงออกในรูปแบบและวิธีการต่าง ๆ ที่ถูกถ่ายทอดออกมาเป็นความคิด ทัศนคติ จินตนาการ ประสบการณ์ ตลอดจนอารมณ์ ความรู้สึก อันล้ำลึกที่ไม่สามารถสื่อสารกันได้ด้วยภาษาพูด ศิลปะเป็นภาษาที่แสดงถึงคุณค่าทางความงามอันเป็นสุนทรียรสที่มีส่วนช่วยขัดเกลาจิตใจมนุษย์ให้สงบสุข “ความงามเป็นลักษณะพิเศษของสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่แสดงออกมาอย่าง

---

[๓๕] พวงทิพย์ มุตตามระ, **การประสานกันของเส้นและสี**.

[๓๖] ดุสิต นนทะภา, **สีและเส้นในรูปทรงนามธรรม**, หน้า ๘

เด่นชัด เพื่อการรับรู้ทางประสาทสัมผัส หรือเพื่อนำไปสู่ภาวะแห่งการสร้างอารมณ์ต่าง ๆ ของผู้เกี่ยวข้องด้วย”[๓๗]

การแสดงออก เป็นส่วนหนึ่งของพลังแห่งการสร้างสรรค์ที่มนุษย์เรามีมาแต่กำเนิด เป็นปรากฏการณ์ของอำนาจอันเร้นลับที่ผลักดันให้มนุษย์มีความรู้สึก มีความต้องการที่จะสะท้อนออกถึงอารมณ์ภายในจิตใจที่มีต่อสภาพแวดล้อมรอบ ๆ กายให้ปรากฏออกมาเป็นศิลปะวัตถุที่เป็นตัวกลางสื่อเรื่องราวให้ผู้อื่นได้รู้เห็น ได้เข้าใจในความหมายและความคิดของผู้กระทำ การแสดงออกจึงเป็นการตอบสนองความต้องการทางด้านจิตใจ[๓๘]

ศิลปะ คือการแสดงออกซึ่งอารมณ์หรือส่วนที่อยู่ภายในของชีวิตหรือธรรมชาติ และศิลปะคือตัวแทนของชีวิตที่แสดงความจริงภายในของรูปลักษณะที่ปรากฏในธรรมชาติ ทั้งสองแนวคิดนั้นต่างกันอยู่บ้าง คือ พวกแรกเน้นเรื่องอารมณ์สะเทือนใจเป็นสำคัญ พวกหลังเน้นไปที่รูปทรงที่เข้าถึงได้ด้วยปัญญา[๓๙]

๒.๕ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี ได้วิจัยเรื่อง “การจัดองค์ประกอบศิลป์ในจิตรกรรมฝาผนังล้านนา” และผลสรุปว่าความเป็นศิลปะ หรือสุนทรียะที่แสดงออกทางด้านรูปทรง ซึ่งประกอบไปด้วยทรรศนะธาตุหลายอย่างเป็นสำคัญ อาทิ เทคนิค เนื้อหา เรื่องราวเป็นเพียงจุดบันดาลใจเบื้องต้นและผลพลอยได้ในงานศิลปะเท่านั้น แต่ถ้าพินิจรูปทรงหรือภาพส่วนรวมอย่างลึกซึ้ง เข้าใจเรื่องทัศนะธาตุ รูปทรง ผสมกับความเข้าใจในเนื้อหา เรื่องราว สัญลักษณ์ จะได้รับความซาบซึ้งในศิลปะรสของงานนั้นได้อย่างสมบูรณ์ ส่วนอุปสรรคและปัญหาที่พบจากการวิจัยคือ การอธิบายความรู้สึกทางศิลปะเป็นสิ่งที่ไม่สามารถบรรยายออกมาเป็นถ้อยคำได้ เพราะจะต้องรับรู้ด้วยการเห็นภาพและมีประสบการณ์รู้สึกด้วยการเห็นภาพ เป็นการรับรู้ความเคลื่อนไหวที่เกิดขึ้นในภาพจิตรกรรมฝาผนัง อีกทั้งไม่สามารถอธิบายครอบคลุมภาพรวมทั้งหมดได้ เพราะในแต่ละสถานที่ล้วนมีความน่าสนใจอีกมากในรายละเอียด

---

[๓๗] บุณย์ นิลเกษ, **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น,** หน้า๙

[๓๘] สงวน รอดบุญ, **ศิลปกับมนุษย์**, หน้า๒๔

[๓๙] ชะลูด นิ่มเสมอ, **องค์ประกอบศิลปะ,** หน้า ๖-๗

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยแบบผสมผสานทั้งในเชิงเอกสาร (Documentary Study) และเชิงคุณภาพ (Qualitative) เพื่อประมวลองค์ความรู้ ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ ความรู้สึก ต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ โดยมีขั้นตอนการศึกษาดังนี้

๓.๑ รูปแบบและวิธีการดำเนินการวิจัย

รูปแบบการวิจัยนี้ เป็นการวิจัยแบบศิลปกรรมศาสตร์ แนวการสร้างสรรค์ศิลปกรรม โดยทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทั้งหนังสือรายงานการวิจัย บทความ หนังสือรวบรวมผลงานนิทรรศการ เอกสารที่แสดงถึงแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ ความรู้สึก รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ เพื่อนำองค์ความรู้ที่ผ่านการวิเคราะห์ และสรุปผลแล้ว มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมขึ้นมาใหม่

๓.๒ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเน้นการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ ความรู้สึก รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ โดยดำเนินการและใช้เครื่องมือสำคัญได้แก่

๓.๒.๑ การศึกษาข้อมูลในเชิงเอกสาร จากเอกสาร ชุดความรู้ แบบบันทึก ภาพถ่าย บทความงานวิจัยในลักษณะต่าง ๆ

๓.๒.๒ การสังเกตการณ์ (Observation) โดยการออกสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field study) โดยใช้อุปกรณ์ในการเก็บบันทึกข้อมูลจากการสังเกต เพื่อนำไปสู่การศึกษา และวิเคราะห์รูปแบบ แนวคิดและกระบวนการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณจากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ โดยมีอุปกรณ์และเครื่องมือดังนี้

๓.๒.๒.๑ กล้องถ่ายรูปทั้งแบบ DSLR และกล้องจากโทรศัพท์มือถือ พร้อมอุปกรณ์ถ่ายโอนและบันทึกข้อมูล เช่นการ์ดหน่วยความจำ(SD Memory Card) แบตเตอรี่สำรอง

๓.๒.๒.๒ ปากกา ดินสอ สมุดบันทึก เพื่อการบันทึกข้อมูล

๓.๒.๒.๓ คอมพิวเตอร์แบบแลปท๊อป (Laptop computer) เพื่อการเก็บบันทึกข้อมูลภาคสนาม

๓.๒.๒.๔ ข้อมูลเชิงเอกสารในรูปแบบสำเนา

๓.๒.๒.๕ เอกสารจากหน่วยงานของรัฐและสถาบันการศึกษา

๓.๓.๒.๖ พาหนะในการเดินทางเก็บข้อมูลภาคสนาม

๓.๓ ขั้นตอนการสร้างสรรค์

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ผู้วิจัยจะประยุกต์ใช้องค์ความรู้และข้อมูลจากการวิจัยทั้งในเชิงเอกสาร และเชิงคุณภาพที่ผ่านการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ สรุปผลแล้ว มาทำการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมขึ้นมาใหม่ โดยมีขั้นตอนดังนี้

๓.๓.๑ ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลที่มีทั้งหมด และจัดหมวดหมู่ประเภทของข้อมูล เพื่อให้ง่ายต่อการวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

๓.๓.๒ ทำการวิเคราะห์ข้อมูลที่รวบรวมมา และสรุปผล เพื่อที่จะใช้องค์ความรู้และข้อมูลที่ได้รับมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม

๓.๓.๓ จัดทำแบบร่างผลงาน (Sketch) เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน

๓.๓.๔ จัดทำผลงานศิลปกรรมตามแบบร่างจนได้ผลงานเสร็จสมบูรณ์

๓.๔ การรวบรวมข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลหรือศึกษาในลักษณะของการวิจัยภาคเอกสารและภาคสนาม (Field Study) เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ ต่อการสร้างสรรค์

พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ ในพื้นที่บริเวณจังหวัดทางภาคเหนือทางตอนบนของประเทศไทย เพราะยังเป็นแหล่งที่พบจิตรกรรมฝาผนังเก่าแก่ มีประวัติการสร้างผลงานจิตรกรรมที่พอสืบอายุได้นานกว่าร้อยปี ที่ยังมีสภาพค่อนข้างสมบูรณ์และมีรูปแบบทางจิตรกรรมแบบประเพณีที่เหมาะสมต่อการศึกษา โดยดำเนินการดังต่อไปนี้

๓.๔.๑ ศึกษารวบรวมเอกสาร ชุดความรู้ บทความ ทฤษฎีเกี่ยวกับเส้น สี และอารมณ์ รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๓.๔.๒ ศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการใช้เส้นและสี ต่อสร้างสรรค์ผลงานของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ จากการออกสำรวจภาคสนาม จากวัดในเขตจังหวัดล้านนาใน ๓ จังหวัด คือ เชียงใหม่ ลำปาง และน่าน

๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเชิงเอกสาร และข้อมูลเชิงคุณภาพดังต่อไปนี้

๓.๕.๑ วิเคราะห์ข้อมูลเชิงเอกสาร โดยการศึกษารวบรวมเอกสาร บทความ ทฤษฎีเกี่ยวกับเส้นและสี ที่มีผลต่อภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๓.๕.๒ วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการสรุปข้อมูลที่ได้จากการออกสำรวจภาคสนาม จากวัดในเขตจังหวัดล้านนา ๓ จังหวัด คือ เชียงใหม่ ลำปาง และน่าน โดยนำข้อมูลเชิงเอกสารมาร่วมวิเคราะห์ด้วย

๓.๕.๓ ทำการสรุปผลข้อมูลทั้งหมด ทั้งเชิงเอกสารและจากเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้รับมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมต่อไป

บทที่ ๔

ผลการศึกษาวิจัย

๔.๑ ผลการสืบค้นข้อมูลวิจัย

จากการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทั้งหนังสือรายงานการวิจัย บทความ หนังสือรวบรวมผลงานนิทรรศการ เอกสารที่แสดงถึงแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ และจากการออกสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อนำองค์ความรู้ที่ผ่านการวิเคราะห์ และสรุปผลแล้ว มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยขึ้นมาใหม่ โดยทำการเก็บข้อมูลภาคสนามจากจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมด ๖ วัด จาก ๓ จังหวัดทางภาคเหนือตอนบน ซึ่งมีความโดดเด่นทั้งเรื่องการใช้เส้นและสีในงานพุทธศิลปกรรม ดังนี้

๔.๑.๑ วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

เดิมชื่อ “วัดพรหมมินทร์” เป็นวัดหลวง ตั้งอยู่ในเขตพระนครดังปรากฏชื่อ ตำบลในเวียงในปัจจุบัน เจ้าเจตบุตรพรหมมินทร์ สร้างเมื่อปี พ.ศ. ๒๑๓๙ ต่อมาอีกประมาณ ๓๐๐ ปี มีการบูรณะครั้งใหญ่ ในสมัยเจ้าอนันตวรฤทธิ์เดช เมื่อ พ.ศ.๒๔๑๐ (ปลายสมัยรัชกาลที่ ๔) ใช้เวลาซ่อมแซมนานถึง ๗ ปี

พระอุโบสถและพระวิหารสร้างเป็นอาคารหลังเดียวกัน เป็นทรงจัตุรมุข สถาปัตยกรรมอันโดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะ ที่รวมเอาโบสถ์ วิหาร และเจดีย์ ไว้ในอาคารเดียวกัน ในลักษณะการจำลองแผนภูมิจักรวาลตามความเชื่อแห่งพุทธศาสนา โดยมีพระประธานจตุรทิศปางมารวิชัย ๔ องค์ หันหน้าออกสู่ประตูทั้ง ๔ ทิศ ประดิษฐ์ฐานอยู่ภายใน และมีนาคสะดุ้งขนาดใหญ่แห่แหนพระอุโบสถเทินไว้กลางลำตัว ที่เปรียบเสมือนการอุ้มชูพระพุทธศาสนาให้คงอยู่สืบไป ประตูไม้ทั้งสี่ทิศแกะสลักลวดลายงดงามโดยฝีมือช่างเมืองน่าน นอกจากนี้ยังมีจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงถึงชีวิต ความเชื่อ และวัฒนธรรมของยุคสมัยก่อน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏอยู่บนผนังด้านในอุโบสถจัตุรมุขทั้งสี่ด้าน โดยภาพจิตกรรมฝาผนังนี้จะแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน คือ ส่วนที่แสดงถึงเรื่องราวและวิถีชีวิตตำนานพื้นบ้าน ส่วนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพระเตมีย์ราชชาดก และส่วนที่แสดงถึงความเป็นอยู่ของชาวน่านในอดีต เช่น

การแต่งกายด้วยผ้าซิ่นลายน้ำไหล การทอผ้าด้วยกี่ทอมือ และการทำการค้ากับชาวต่างชาติเป็นต้น ซึ่งภาพจิตกรรมฝาผนังที่โดดเด่นเป็นพิเศษในวัดภูมินทร์แห่งนี้ก็คือ ภาพ “ปู่ม่าน ย่าม่าน” ซึ่งเป็นคำเรียกผู้ชายผู้หญิงชาวไทลื้อสมัยโบราณในลักษณะกระซิบสนทนากัน

ภาพประกอบที่๔.๑ วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน

ภาพประกอบที่๔.๒ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดภูมินทร์

ภาพประกอบที่๔.๓ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดภูมินทร์

ภาพประกอบที่๔.๔ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดภูมินทร์

๔.๑.๒ วัดหนองบัว จังหวัดน่าน

วัดหนองบัวเป็นวัดที่เก่าแก่ประจำหมู่บ้านหนองบัว ต. ป่าคา อ. ท่าวังผา จ. น่าน สันนิษฐานว่าสร้างเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๔๗๕ โดยการนำของครูบาหลวงสุนันต๊ะร่วมกับชาวบ้านหนองบัวสร้างขึ้น วิหารวัดหนองบัวแห่งนี้ถือเป็นสถาปัตยกรรมไทยล้านนาที่สมบูรณ์ที่สุดแห่งหนึ่ง ทั้งยังมีจิตรกรรมฝาผนังแบบโบราณ ประวัติวัดหนองบัวและประวัติจิตรกรรมไม่มีหลักฐานบันทึกไว้ การสืบประวัติจะต้องอาศัยข้อมูลจากสองทางด้วยกันคือ สืบจากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่และสืบจากการสังเกตจากรายละเอียดที่แสดงไว้ในภาพเขียน

สิ่งที่น่าสนใจในวัดหนองบัวคือจิตรกรรมฝาผนังที่สะท้อนให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ของผู้คน ในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี นับว่ามีคุณค่าทางศิลปะและความสมบูรณ์ของภาพใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดภูมินทร์ในเมืองน่าน เชื่อกันว่าภาพเขียนฝาผนังในวัดหนองบัวแห่งนี้เขียนขึ้นด้วยช่างสกุลเมืองน่านผู้เดียวกันกับผู้เขียนภาพฝาผนังในวัดภูมินทร์

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดก ซึ่งเป็นพระชาติหนึ่งของพระพุทธเจ้า สันนิษฐานว่าเขียนโดย “ทิดบัวผัน” ช่างเขียนลาวพวนที่บิดาของครูบาหลวงสุ ชื่อนายเทพ ซึ่งเป็นทหารของเจ้าอนันตยศ (เจ้าเมืองน่านระหว่างปี พ.ศ. ๒๓๙๕ - ๒๔๓๔) ได้นำมาจากเมืองพวน ในแคว้นหลวงพระบาง นอกจากนั้นยังมีนายเทพ และพระแสนพิจิตรเป็นผู้ช่วยเขียนจนเสร็จ และยังมีภาพของเรือกลไฟ และดาบปลายปืนซึ่งเริ่มเข้ามาใน ประเทศไทย ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ถึงรัชกาลที่ ๕ โดยเฉพาะการแต่งกายของผู้หญิงที่นุ่งผ้าซิ่นลายน้ำไหลหรือผ้าซิ่นตีนจกที่สวยงาม นอกจากภาพจิตรกรรมแล้วที่ฐานพระประธานยังประดิษฐานพระพุทธรูปล้านนาองค์เล็กอยู่หลายองค์ และยังมีบุษบกสมัยล้านนาอยู่ด้วย

ภาพประกอบที่๔.๕ วัดหนองบัว จังหวัดน่าน

ภาพประกอบที่๔.๖ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดหนองบัว

ภาพประกอบที่๔.๗ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดหนองบัว

ภาพประกอบที่๔.๘ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดหนองบัว

๔.๑.๓ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่

วัดพระสิงห์ วรมหาวิหาร สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘ โดยพญาผายู กษัตริย์เชียงใหม่ องค์ที่ ๕ แห่งราชวงศ์มังราย พญาผายูได้นำอัฐิพญาคำฟูผู้เป็นราชบิดาซึ่งครองอยู่เมืองเชียงแสนมาบรรจุในสถูปประดิษฐานไว้ ณ ที่แห่งนี้แล้วสร้างเป็นวัดขึ้น ซึ่งเดิมทีเรียกวัดแห่งนี้ว่าวัดลีเชียงพระ เพราะที่บริเวณหน้าวัดเป็นสถานที่ค้าขายของชาวเมืองจนกลายเป็นตลาดลีเชียงพระ และเรียกชื่อวัดว่า "วัดลีเชียงพระ" ต่อมาประมาณ พ.ศ. ๑๙๔๓ เจ้ามหาพรหม กษัตริย์เมืองเชียงราย ได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ หรือพระสิงห์ซึ่งได้มาจากเมืองกำแพงเพชร นำมาถวายพญาแสนเมืองมากษัตริย์เชียงใหม่ พญาแสนเมืองมาได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ หรือพระสิงห์ประดิษฐานไว้ที่วัดลีเชียงพระประชาชนจึงเรียกวัดลีเชียงพระว่า"วัดพระสิงห์" นับตั้งแต่นั้นมา

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำวัดพระสิงห์เขียนขึ้นในราวสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยฝีมือของเจ็กเส็ง เป็นจิตรกรรมที่มีความสวยงาม มีอิทธิพลศิลปะจากกรุงเทพฯผสมผสานกับแบบประเพณีท้องถิ่นล้านนาที่ยังปะปนกับอิทธิพลศิลปะตะวันตกด้วย ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังของวัดพระสิงห์เป็นภาพเขียนเรื่องสังข์ทองหรือสุวัณณสังขชาดก ซึ่งเป็น ๑ ใน ๕๐ เรื่องของปัญญาสชาดกหรือชาดกนอกนิบาต เป็นงานวรรณกรรมที่แต่งเลียนแบบชาดกโดยพระเถระชาวเชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ.๒๐๐๐-๒๒๐๐ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำวัดพระสิงห์ช่างเขียนสามารถกำหนดจินตนาการได้ตามอย่างที่ต้องการ โดยการเขียนภาพคนในลักษณะท่าทางต่าง ๆ มีการใช้สีที่สดใส บ่งบอกถึงอารมณ์และลูกเล่นของช่างในอดีต เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพคนที่เขียนนั้นเป็นการจำลองวิถีชีวิตของคนล้านนาในสมัยก่อนซึ่งสังเกตจากรอยสักบริเวณต้นขาของรูปคนในภาพ รวมทั้งการแต่งกายของผู้ชายที่นุ่งแต่ผ้าเตี่ยวมีผ้าสะพายพาดบ่าซึ่งเป็นลักษณะของคนล้านนา ซึ่งภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำของวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร ถือเป็นงานฝีมือของช่างชั้นครูที่ปัจจุบันยังคงได้รับการอนุรักษ์ แม้ว่าตัววิหารลายคำจะผ่านการบูรณะซ่อมแซมมาแล้วหลายครั้ง แต่ภาพเขียนฝาผนังยังคงได้รับการรักษาไว้เป็นอย่างดี

ภาพประกอบที่๔.๙ วิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่

ภาพประกอบที่๔.๑๐ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ

ภาพประกอบที่๔.๑๑ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ

ภาพประกอบที่๔.๑๒ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารลายคำ

๔.๑.๔ วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่

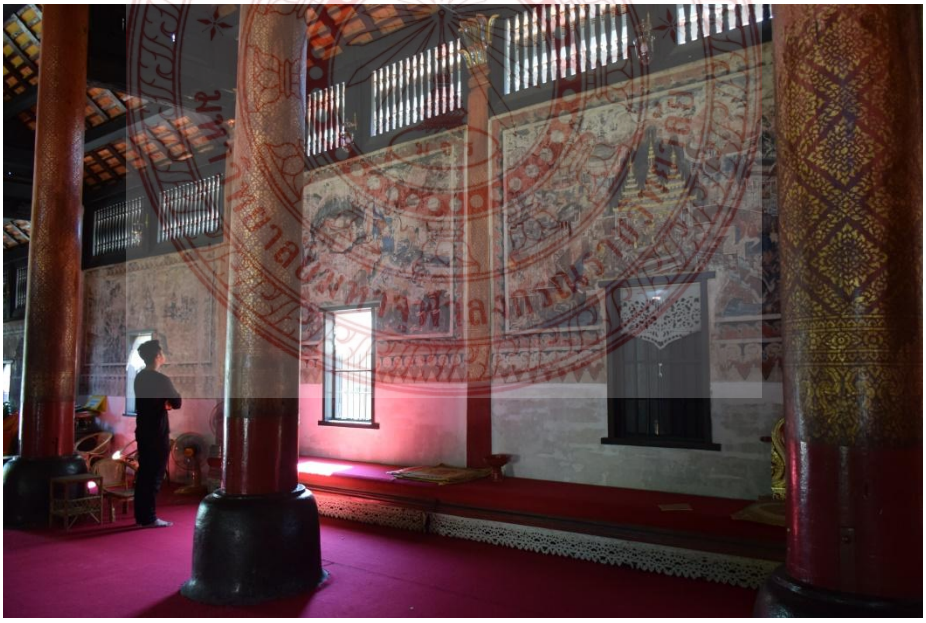
วัดบวกครกหลวง เป็นวัดที่มีความเก่าแก่วัดหนึ่งของเมืองเชียงใหม่ สร้างขึ้นในยุคสมัยใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ความโดดเด่นของวัดบวกครกหลวงอยู่ที่วิหารทรงล้านนา ซึ่งเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนหลังคาเครื่องไม้

จากตำนานประวัติศาสตร์เมืองเชียงใหม่กล่าวถึงลักษณะที่ตั้งของชุมชนบวกครกหลวงว่าตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของเวียงเชียงใหม่ ระหว่างแอ่งที่ลุ่มลำน้ำปิงกับลำน้ำแม่คาว จนกลายเป็นที่มาของชื่อชุมชนและชื่อวัดในเวลาต่อมา แม้จะปรากฏหลักฐานจากคำบอกเล่าว่า เดิมชื่อของวัดแห่งนี้คือ "วัดม่วงคำ" แต่ชาวบ้านทั่วไปก็มักนิยมเรียกชื่อของวัดตามสภาพภูมิศาสตร์ของชุมชนว่า "วัดบวกครกหลวง"

ในสมัยของเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ ๙ (ระหว่าง พ.ศ.๒๔๕๒ - ๒๔๘๒) ได้ทำการบูรณะวิหารวัดบวกครกหลวง โดยเฉพาะจากเจ้าราชภาคิไนย(แผ่นฟ้า) บิดาของเจ้าจามรี ชายาของเจ้าแก้วนวรัฐ ได้ทำการบูรณะวิหารครั้งใหญ่ ซึ่งปรากฏหลักฐานที่หน้าบัน ระบุปีพ.ศ.๒๔๖๘ ซึ่งเป็นปีที่บูรณะ และต่อมามีการบูรณะอีกครั้งในปีพ.ศ. ๒๔๙๘

จุดเด่นของวัดบวกครกหลวงอยู่ที่ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในวิหาร เขียนเรื่องราวพุทธประวัติและชาดกในนิบาต จำนวน ๑๔ ห้องภาพ โดยฝีมือช่างไตชาวล้านนา โดยทั่วไปจิตรกรรมฝาผนังในล้านนาไม่พบการเขียนทศชาติครบทั้งสิบพระชาติ แต่จะมีการเลือกมาเฉพาะตอนที่นิยมเพียงบางเรื่องเท่านั้น ทว่าที่วิหารวัดบวกครกหลวงมีการเขียนเรื่องทศชาติชาดกมากที่สุด คือมี ๖ พระชาติคือ เตมีย์ชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก วิฑูรชาดกและเวสสันดรชาดก ซึ่งสันนิษฐานอายุว่าประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔

ภาพประกอบที่๔.๑๓ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง



ภาพประกอบที่๔.๑๔ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง

ภาพประกอบที่๔.๑๕ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง

ภาพประกอบที่๔.๑๖ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง

๔.๑.๕ วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง

ตั้งอยู่ในเขตตำบลลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง อยู่ห่างจากตัวเมืองลำปาง ไปทางทิศตะวันตก เฉียงใต้ประมาณ 18 กิโลเมตร วัดพระธาตุลำปางหลวง เป็นวัดคู่บ้านคู่เมืองลำปางมาแต่โบราณ ตามตำนานกล่าวว่ามีมา ตั้งแต่สมัย พระนางจามเทวี ในราวพุทธศตวรรษที่ 20 ตอนปลาย เป็นวัดไม้ที่สมบูรณ์ที่สุด แห่งหนึ่งของไทย งดงามด้วยสถาปัตยกรรมเก่าแก่ มากมาย

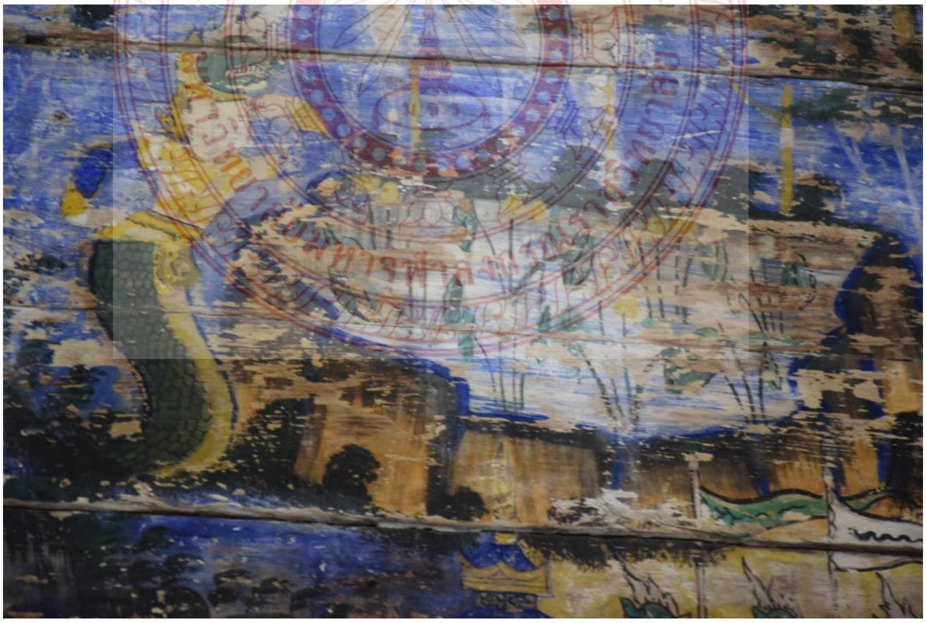
ภายในวิหารหลวง ยังมีภาพเขียนจิตรกรรมประดับอยู่บนแผงคอสองด้านข้างทั้งสองด้าน เป็นฝีมือของช่างท้องถิ่นเขียนเรื่องราวทศชาติชาดก พุทธประวัติและพรหมจักรหรือเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับสำนวนล้านนา จิตรกรรมบนแผงคอสองของวิหารหลวงมีทั้งสิ้น ๒๔ แผ่น เริ่มจากทศชาติชาดกเรื่องพระเตมีย์บนแผงคอสองแผ่นที่ ๑ แผงคอสองแผ่นที่ ๒ เขียนเรื่อง พระมหาชนก แผ่นที่ ๓ - ๔ เขียนเรื่อง สุวรรณสาม แผ่นที่ ๕ เขียนเรื่อง เนมียราช แผ่นที่ ๖ - ๘ เขียนเรื่อง พระมโหสถ แผงคอสองแผ่นที่ ๙ - ๑๐ เขียนเรื่อง พระภูมิทัตถ์ แผงคอสองแผ่นที่ ๑๑ เขียนเรื่อง จันทกุมาร และแผ่นที่ ๑๒ เขียนเรื่อง พระนารถ ส่วนภาพจิตรกรรมบนแผงคอสองด้านหน้าสุดทางขวามือของพระประธานนับเป็นแผ่นที่ ๑๓ เขียนเรื่อง พระเวสสันดร ยาวต่อเนื่องไปจนถึงแผ่นที่ ๑๘ ส่วนแผ่นที่ ๑๙ เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ส่วนแผงคอสองตั้งแต่แผ่นที่ ๒๐ - ๒๔ ซึ่งถือเป็นแผ่นสุดท้ายเขียนเรื่องพรหมจักร

ซึ่งนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีสันนิษฐานว่า ภาพจิตรกรรมในวิหารของวัดพระธาตุลำปางหลวง คงจะสร้างขึ้นในปี พ.ศ. ๒๐๓๙ โดยเจ้าหมื่นคำเพ็ก ซึ่งเป็นเจ้าเมืองลำปางสมัยนั้นและมีการบูรณะครั้งใหญ่เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๖ รายละเอียดของงานศิลปกรรมในวิหารหลวง ถูกเปลี่ยนแปลงไปเป็นอันมาก โดยเฉพาะลวดลายลงรักปิดทองประดับตกแต่งภายในวิหาร ล้วนแล้วแต่เป็นของใหม่ ซึ่งเห็นได้ชัดจะเป็นลวดลายแบบกรุงเทพฯ

ภาพประกอบที่๔.๑๗ วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง

ภาพประกอบที่๔.๑๘ จิตรกรรมฝาผนังวัดพระธาตุลำปางหลวง

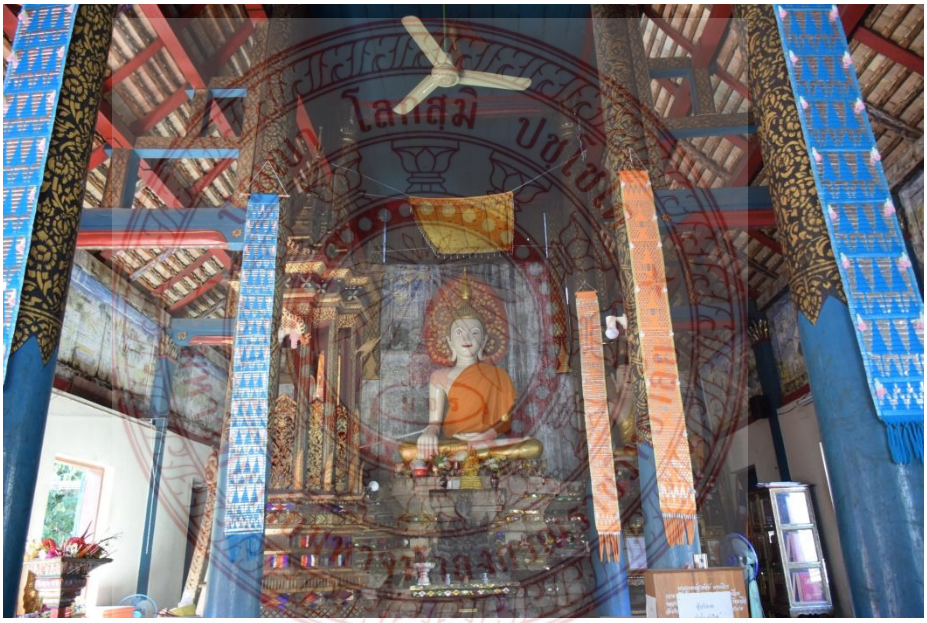
ภาพประกอบที่๔.๑๙ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังวัดพระธาตุลำปางหลวง



ภาพประกอบที่๔.๒๐ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังวัดพระธาตุลำปางหลวง

๔.๑.๖ วัดนาแส่ง จังหวัดลำปาง

วัดนาแส่งตั้งอยู่ในเขตตำบลนาแส่ง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง เป็นวัดที่ตั้งขึ้นมาโดยผู้อพยพจากเมืองเชียงแสนมาอยู่ในเขตเมืองลำปาง ในสมัยพระเจ้าหอคำดวงทิพย์ในระหว่างปี พ.ศ.๒๓๔๗ - ๒๓๖๘ ภายในวิหารวัดนาแส่งที่ผนังทั้งสี่ด้าน มีภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนด้วยสีฝุ่นบนแผ่นไม้แผงคอสอง เป็นเรื่องราวในเวสสันดรชาดก ส่วนภาพเขียนบนผนังด้านหลังพระประธาน เป็นภาพเขียนแสดงการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ผนังด้านหน้าแสดงเรื่องไตรภูมิ และจักรวาล โดยมีจุดกลางภาพเป็นภาพเขาพระสุเมร อันเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ด้านซ้ายขวาของจุดกึ่งกลาง มีภาพลักษณะคล้ายภาพนรกสวรรค์ มีการสอดแทรกเรื่องราวชีวิตความเป็นอยู่ทางสังคม การแต่งกาย สถาปัตยกรรม การประกอบอาชีพ ซึ่งสะท้อนลักษณะของสังคมในขณะนั้น



ภาพประกอบที่๔.๒๑ วิหารวัดนาแส่ง จังหวัดลำปาง

ภาพประกอบที่๔.๒๒ จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดนาแส่ง

ภาพประกอบที่๔.๒๓ รายละเอียดจิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดนาแส่ง

๔.๒ ผลการศึกษาข้อมูลวิจัย

ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ช่างโบราณได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อทางพุทธศาสนาในแง่มุมที่มีความเฉพาะตนแตกต่างไปจากศิลปกรรมแขนงอื่น ๆ การถ่ายทอดลงผนังพื้นระนาบเรียบ รูปทรงที่สะท้อนเรื่องราว ภายในรูปทรงมีทัศนธาตุที่มีเอกภาพ เส้น สี พื้นที่ว่าง ช่วยให้เกิดจังหวะ ลีลา ความเคลื่อนไหวของภาพ สามารถอธิบายถึงเนื้อหาของช่างโบราณให้กับผู้ดู

เส้นที่รับกันอย่างอ่อนช้อยและลงตัว สะท้อนช่วงอารมณ์ ความคิด ปัญญา จินตนาการของช่างโบราณที่มีต่อพุทธศาสนา ถือได้ว่าเป็นการถ่ายทอดจิตวิญญาณ ตลอดจนพลังความเคลื่อนไหวที่เกิดจากอารมณ์ ความรู้สึก เคลื่อนไหวตามเส้นสาย เกิดปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่าง หรือเกิดจากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดและเส้น ซึ่งสามารถวิเคราะห์ผลของการเคลื่อนไหวที่เกิดจากทัศนธาตุทางศิลปะได้ สิ่งสำคัญคือพลังความศรัทธาของช่างโบราณที่ได้ศึกษาพุทธประวัติ ไตรภูมิ ชาดก หรือความเชื่อต่าง ๆ ในวิถีชีวิตแต่ละยุคสมัยนั้น ช่างเขียนจะอุทิศกายใจของตน เพื่อสร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมที่มีคุณค่าทางจิตใจและมีคุณค่าทางสุนทรียะ สามารถถ่ายทอดพลังความเคลื่อนไหวของทัศนธราตุ รูปทรงย่อย และเนื้อหาของรูปทรงองค์รวมหรือโครงสร้างของภาพได้เป็นอย่างดี

สำหรับตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังล้านนาที่น่าสนใจนั้น เรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวงที่ใช้เขียนมีเรื่อง ทศชาติชาดก เตมีย์ชาดก สุวรรณสามชาดก เนมียราชชาดก มโหสถชาดก วิฑูรบัณฑิตชาดก และเวสสันดรชาดก ยังขาดภูริทัตชาดก จันทกุมารชาดก และพรหมนาถชาดก จากเรื่องราวดังกล่าวต้องอาศัยตัวละครที่แสดงความสง่างามแบบกษัตริย์ ความเข้มแข็ง ความอ่อนไหวของรูปทรง อารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกมาจนสามารถทำให้ผู้ดูได้รับรู้และเข้าใจถึงเนื้อหาทางรูปทรงได้อย่างสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น และที่สำคัญจากเนื้อหาและรูปทรง จะเป็นตัวสร้างจินตนาการของภาพให้เข้าถึงอารมณ์ของเรื่องราวมากขึ้น สำหรับจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ ภาพที่เขียนคือนิทานชาดกเรื่องสังข์ทองและสุวรรณหงส์ การวาดภาพจะใช้เนื้อที่เต็มทุกส่วนของตัวอาคารทั้งเนื้อที่ว่างบริเวณสองข้างกรอบประตูและฝาผนังด้านแป ต่างจากวัดบวกครกหลวงที่ช่างเขียนใช้แนวเสาไม้ที่ฝังอยู่ในผนังด้านข้างเป็นช่วง ๆ แต่ละช่วงเสาไม้เรียกหนึ่งห้องภาพ (ห้องภาพจะมีลวดลายคล้ายเปลวไฟสีแดงพื้นลายสีดำล้อมเป็นกรอบทุกช่อง) จึงทำให้ขนาดของภาพแต่ละห้องเล็กพอเหมาะกับเรื่องราว

เมื่อกล่าวถึงการใช้สีในงานจิตรกรรมล้านนาแล้ว ตัวอย่างที่เด่นชัดคือจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์มีการใช้สีใกล้เคียงเลียนแบบสีในธรรมชาติ และแฝงอุดมคติเรื่องความงาม ความสมบูรณ์ของศิลปิน ยิ่งกว่าแบบที่เป็นจริงในธรรมชาติตามจินตนาการของศิลปิน ซึ่งจัดเป็นสีแบบอุดมคติ เช่นในธรรมชาติต้นไม้มีสีเขียว ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ต้นไม้มีสีเขียวอีกเฉดหนึ่ง และต้นไม้ที่ปรากฏอยู่ในจิตรกรรมฝาผนังนี้ ศิลปินได้ลดทอนให้เหลือแต่ในรูปแบบอุดมคติแล้ว ไม่เขียนให้เหมือนต้นไม้จริง ๆ กล่าวคือ ไม่มุ่งหมายสะท้อนความเหมือนจริงตามสัจจะแห่งชีวิตและธรรมชาติของต้นไม้

แต่เขียนต้นไม้ให้เกิดความงามในโลกอุดมคติตามความสมบูรณ์ในจินตนาการของศิลปิน รูปคน รูปสัตว์ สถาปัตยกรรม และฉากที่เป็นธรรมชาติอื่น ๆ ในจิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ มีวิธีการและความคิดในการสร้างสรรค์แบบเดียวกันนี้เช่นกัน

จิตรกรรมวัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ จัดว่ามีการใช้สีสังเคราะห์ ดังจะพิจารณาได้จากการใช้สีคราม และสีแดงชาดระบายเป็นพื้นหลังของภาพ เสมือนเป็นพื้นดินปกติ พื้นดินในธรรมชาติมีสีน้ำตาล สีดำ และสีเขียว เป็นต้น การใช้สีครามและสีแดงชาดแทนสีน้ำตาล สีดำ และสีเขียว จึงนับเป็นวิธีการสังเคราะห์ บางท่านอาจตั้งข้อสังเกตว่า ศิลปินโบราณที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังทั้ง ๒ แห่งนี้ อาจไม่มีเจตนาใช้สีสังเคราะห์ตามความคิดของศิลปินยุโรปที่ค้นพบ แต่อาจเกิดจากเหตุบังเอิญที่ในขณะนั้น และบริเวณนั้นมีวัสดุที่นำมาใช้เป็นสีมีจำกัด สีที่ใช้จึงมี ๓-๕ สีเท่านั้น ข้อสังเกตนี้มีเหตุผลดี เพราะถ้าพิจารณาถึงความจริงด้านเทคนิควิทยา ขณะนั้นยังไม่เจริญมากเท่าปัจจุบัน ยังไม่สามารถผลิตสีโดยกรรมวิธีเคมีตามแบบวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ การหาวัสดุจำพวกสีจึงได้จากวัตถุธรรมชาติ เท่าที่มีอยู่ในธรรมชาติ เช่นสีครามได้จากต้นคราม สีชาดได้จากต้นชาด ซึ่งขึ้นแถบภาคเหนือของประเทศไทย แต่สีไม่สดใสเท่ากับสีชาดที่ส่งมาขายจากประเทศจีน กล่าวกันว่าศิลปินไทยนิยมใช้สีชาดที่ทำจากประเทศจีนมากกว่าสีที่ทำได้ภายในประเทศ ส่วนสีดำได้จากเขม่าไฟ ข้อสังเกตนี้มีความเป็นจริงอยู่มาก แต่มีข้อสังเกตเพิ่มว่า ในขณะเดียวกัน จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์ซึ่งอยู่ในเขตของจังหวัดเดียวกัน และเชื่อว่าเป็นงานที่เขียนขึ้นในระยะเวลาไล่เลี่ยกัน ทำไมจึงมีการใช้สีที่มากกว่า ในเรื่องนี้ขอตั้งข้อสันนิษฐานว่า ศิลปินวัดบวกครกหลวงและวัดป่าแดด อาจมีรสนิยมเฉพาะของตัวเองเกี่ยวกับการใช้สีมากกว่าจะเกิดจากสาเหตุการขาดแคลนสี จากการวิเคราะห์ข้างต้นทำให้ได้รวบรวมองค์ความรู้ที่วิ้คราะห์อยู่นี้ เพื่อนำไปประยุกต์เป็นแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานต่อไป

๔.๓ การถ่ายทอดองค์ความรู้สู่ผลงานพุทธศิลปกรรมร่วมสมัย

จากการนำองค์ความรู้ที่ได้สรุปผลจากการศึกษาและวิเคราะห์ผลการศึกษาทั้งเชิงเอกสารและจากการสังเกตุการณ์ มาถ่ายทอดและเผยแพร่ในรูปแบบของการสร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลปกรรมร่วมสมัยนั้นมีขั้นตอนดังนี้

๔.๓.๑ ขั้นตอนการสร้างผลงาน

๔.๓.๑.๑ อุปกรณ์ในการสร้างผลงาน

๔.๓.๑.๑.๑ โครงเฟรมไม้

๔.๓.๑.๑.๑ ผ้าใบดิบ

๔.๓.๑.๑.๑ ดินสอพอง

๔.๓.๑.๑.๑ กาวลาเท็กซ์

๔.๓.๑.๑.๕ สีฝุ่น

๔.๓.๑.๑.๖ ลวดเย็บกระดาษ

๔.๓.๑.๑.๗ อุปกรณ์วาดเขียน เช่น ดินสอ แปรง พู่กัน

๔.๓.๑.๒ วิธีการสร้างผลงาน

๔.๓.๑.๒.๑ เตรียมอุปกรณ์ในการสร้างผลงาน

ภาพประกอบที่๔.๒๔ อุปกรณ์ในการสร้างผลงาน

๔.๓.๑.๒.๒ เตรียมเฟรม โดยการขึงผ้าใบดิบกับโครงเฟรม โดยใช้ลวดเย็บกระดาษเจาะยึดผ้าใบติดกับโครงไม้

ภาพประกอบที่๔.๒๕ โครงเฟรมไม้และโครงเฟรมที่ขึงผ้าใบดิบ

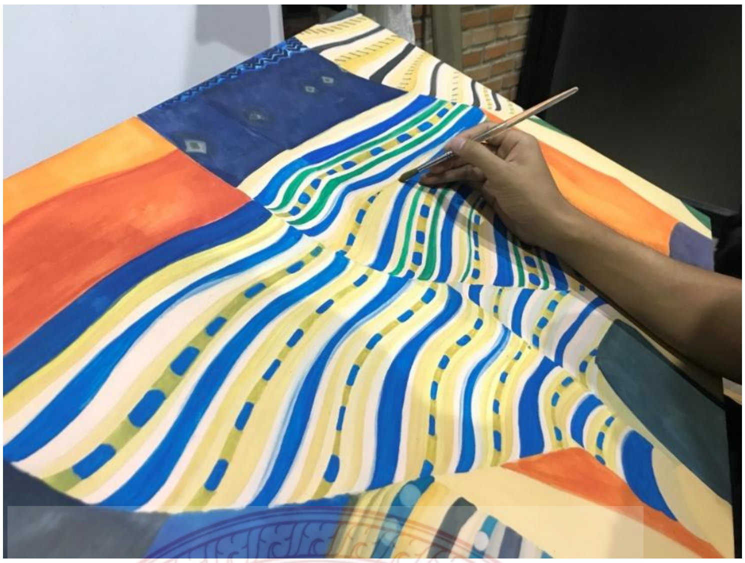
๔.๓.๑.๒.๓ รองพื้นด้วยดินสอพอง โดยใช้ดินสอพองผสมกับกาวลาเท็กซ์ในอัตราส่วน ๗:๓

ภาพประกอบที่๔.๒๖ เฟรมผ้าใบก่อนและหลังที่รองพื้นด้วยดินสอพอง

๔.๓.๑.๒.๔ ร่างภาพด้วยดินสอ ด้วยวิธีการลอกลายภาพลงบนเฟรมผ้าใบ

ภาพประกอบที่๔.๒๗ การฝนดินสอหลังกระดาษเพื่อลอกลายและการลอกลาย

๔.๓.๑.๒.๕ ลงสีภาพด้วยสีฝุ่น



ภาพประกอบที่๔.๒๘ การลงสีภาพด้วยสีฝุ่น

๔.๓.๑.๒.๖ เก็บรายละเอียดผลงานจนเสร็จเรียบร้อย

ภาพประกอบที่๔.๒๙ ภาพผลงานที่เสร็จสิ้นแล้ว

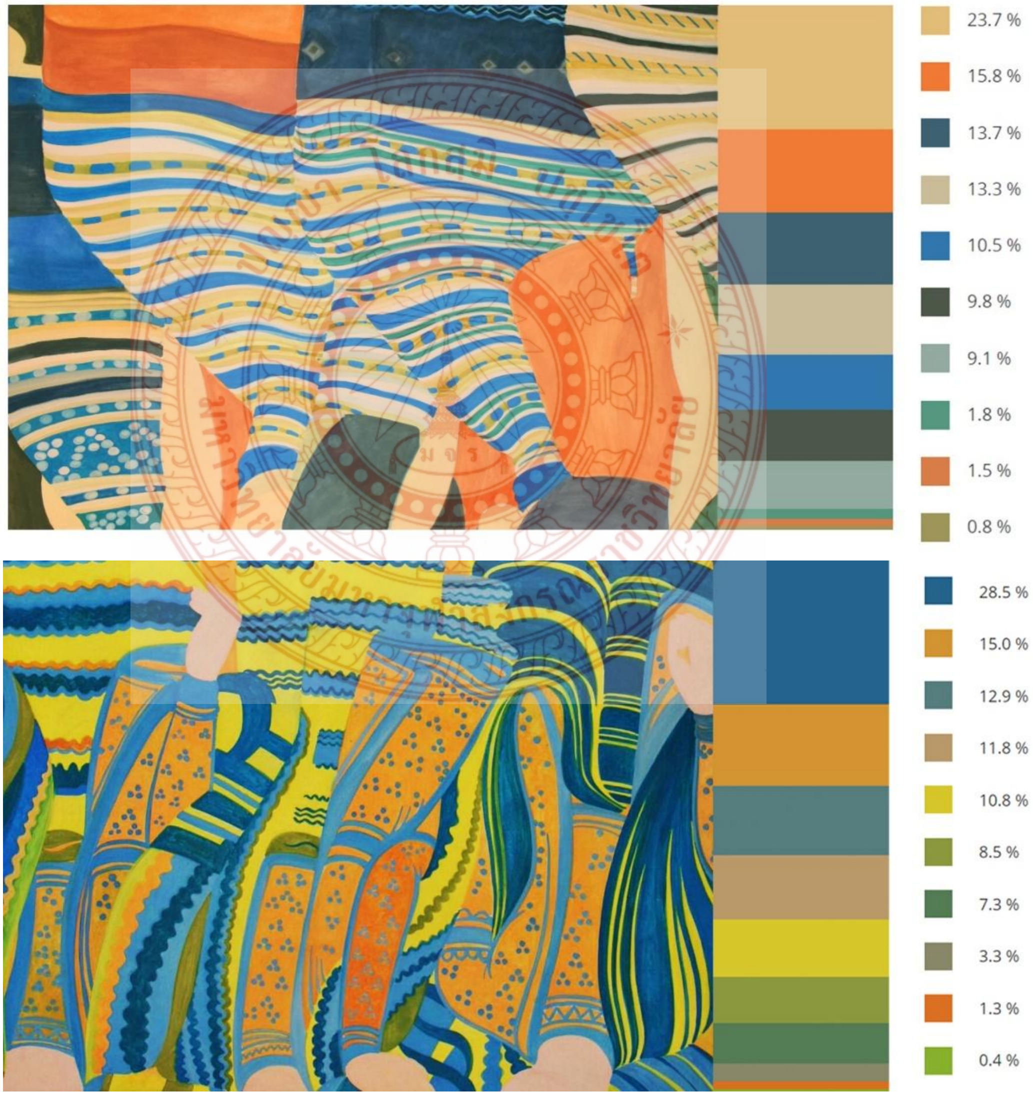
๔.๓.๑.๒.๗ ภาพผลงานสำเร็จ

ภาพประกอบที่๔.๓๐ ภาพผลงานสำเร็จ

๔.๓.๒ องค์ความรู้และการถ่ายทอดองค์ความรู้ในผลงาน

๔.๓.๒.๑ การวิเคราะห์ค่าสีที่ใช้ในผลงาน

สีที่ใช้ในผลงานนั้นเป็นเทคนิคสีฝุ่น ซึ่งมีลักษณะเฉพาะตัวที่ทำให้ภาพมีความสดใส และมีพื้นผิวด้าน เพราะสีฝุ่นที่ใช้นั้นได้มาจากธรรมชาติ จึงได้ให้ความรู้สึกของดิน ที่มีสีสดตามธรรมชาติ และมีการเจือสีเพื่อเบรกสีอื่น ๆ เป็นส่วนน้อย ตามลูกเล่นแบบอย่างของช่างโบราณที่ใช้สีโปร่งแสงสดใส และมีการเจือสีอื่นเพื่อเบรกค่าสีตรงข้ามแค่บางจังหวะ เพื่อการเคลื่อนไหวและความสนุกสนานในการสลับสีทางสายตา และเพื่อแก้ความจัดจ้านของสีอื่น แต่ไม่มีความสลับซับซ้อนมาก พอสวยงาม สัดส่วนโทนสีของช่างโบราณที่ใช้ส่วนใหญ่มักเป็นสีออกทางโทนดูอบอุ่น เพื่อความสบายตาและความอบอุ่นต่อผู้ชมในโบสถ์หรือวิหาร

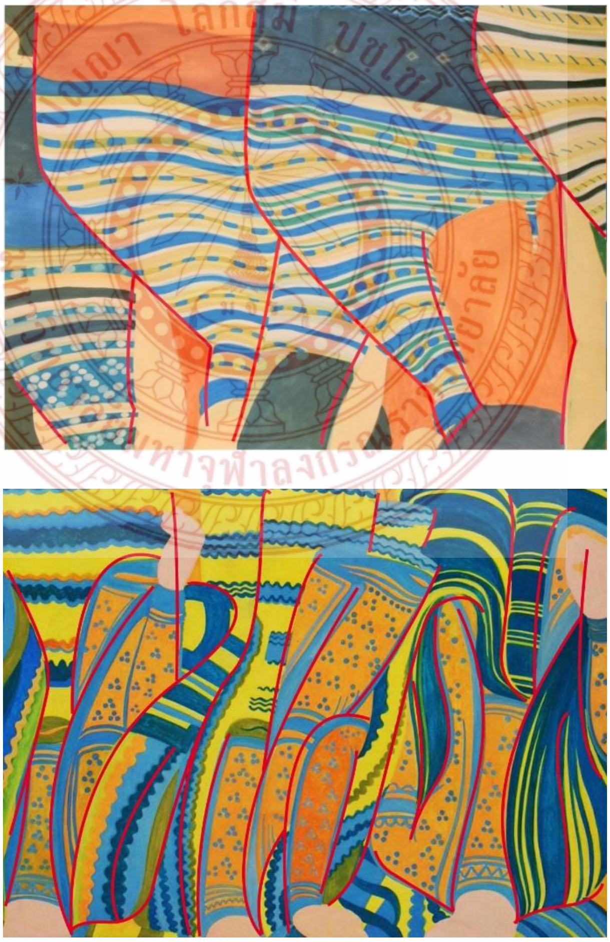


ภาพประกอบที่๔.๓๑ ค่าสีและสัดส่วนของสีที่ใช้ในผลงาน

๔.๓.๒.๒ การวิเคราะห์เส้นในผลงาน

๔.๓.๒.๒.๑ การวิเคราะห์เส้นโครงสร้างใหญ่ในผลงาน

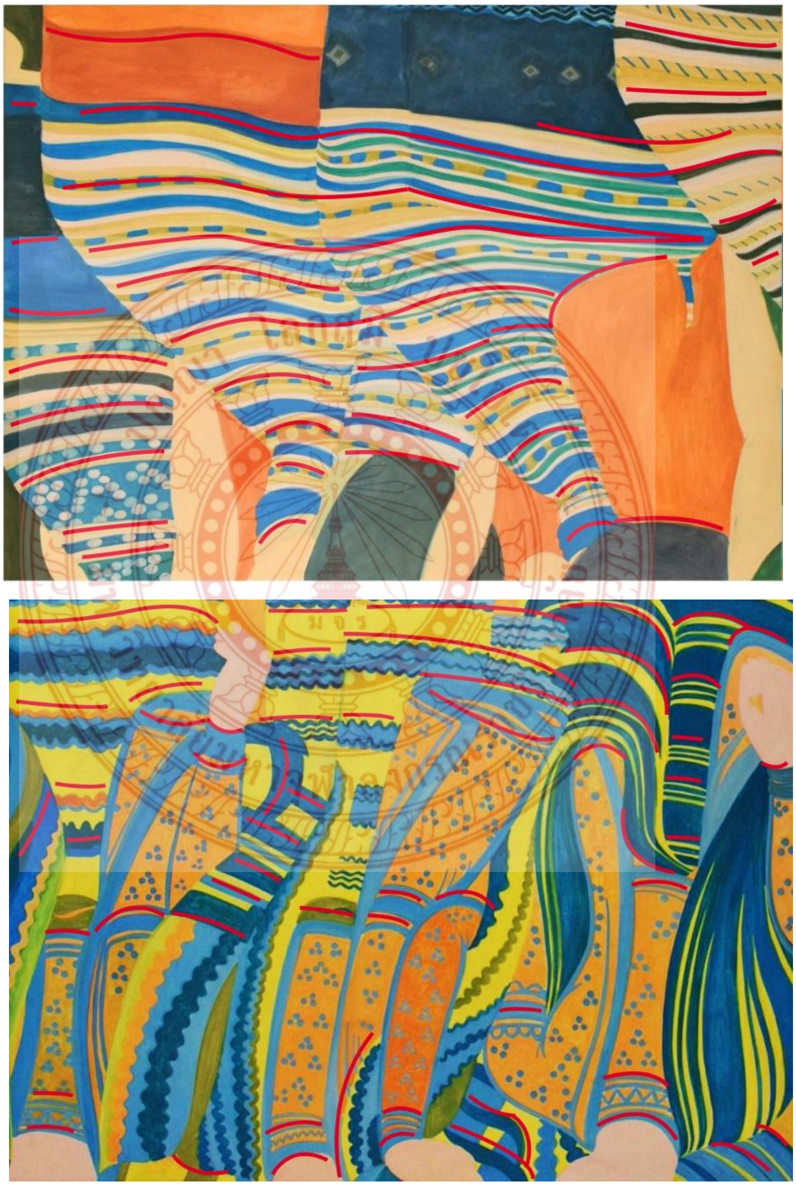
เส้นในผลงานเกิดจากขอบเขตระนาบของสองสีที่แตกต่างยาวต่อเนื่องกัน ทำให้เกิดเส้นโครงสร้างใหญ่โดยรวมทางสายตาของภาพขึ้นมา ซึ่งส่งผลต่อการรับรู้ทางการมองเห็น และต่ออารมณ์ ความรู้สึกของเส้นในลักษณะต่างๆ เส้นส่วนใหญ่เป็นลักษณะของเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกที่ลื่นไหล เบาสบาย ซึ่งเส้นที่ได้นั้นคัดลอกมาจากลายเส้นต้นแบบของช่างโบราณตามเดิมที่มีอยู่แล้ว เป็นเส้นที่ส่งผลกระทบบางอย่างต่อความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ คัดเลือกเอาเฉพาะส่วนที่ตรงใจ จังหวะของเส้นพอเหมาะตามที่ต้องการ ซึ่งลักษณะของผลงานนั้นมีการวางองค์ประกอบเป็นจังหวะทับซ้อนกันแบบง่าย ๆ ตามเส้นต้นแบบ เพื่อสร้างระยะ พื้นที่และพท้นที่ว่างที่พอเหมาะ และไม่มีความสลับซับซ้อนมากจนเกินไปตามแบบฉบับในภาพ เส้นโดยรวมโครงสร้างใหญ่เกิดจากเส้นโค้ง จึงให้ความรู้สึกที่เบาสบายและลื่นไหล



ภาพประกอบที่๔.๓๒ ภาพแสดงเส้นโครงสร้างใหญ่ในผลงาน

๔.๓.๒.๒.๒ การวิเคราะห์เส้นโครงสร้างย่อยในผลงาน

เส้นโครงสร้างย่อยเกิดจากรายละเอียดของเส้นที่สั้นกว่าหรือทิศทางที่แตกต่างกว่าของเส้นหลักในผลงาน ทำให้เส้นเหล่านี้เกิดการเคลื่อนไหวข้ามกันระหว่างรูปร่างต่าง ๆ ทางสายตาในภาพเหล่านี้ ดังนั้นจึงทำให้เกิดการสอดประสานต่อเนื่องกันตลอดทั้งภาพ เป็นการเคลื่อนไหวต่อเนื่องไม่มีหยุด ให้ความรู้สึกที่มีชีวิตชีวาขึ้นมาได้อย่างสนุกสนาน



ภาพประกอบที่๔.๓๓ ภาพแสดงเส้นโครงสร้างย่อยในผลงาน

จากการวิเคราะห์และได้ทำผลงานสร้างสรรค์ทำให้เราได้เห็นเทคนิค และกระบวนการของการใช้เส้นที่เขียนได้อย่างตรงไปตรงมาตามการแสดงออกอย่างซื่อตรงของช่าง จังหวะของเส้นโครงสร้างหลักที่เกิดจากสีแบนเรียบสองสีที่ต่างกันทำให้เกิดขอบเขตของเส้นและรูปทรงขึ้นมา ขอบเขตของรูปร่างรูปทรงต่าง ๆ องค์ประกอบโดยรวมของภาพมักเป็นเส้นโค้งง่ายๆ รูปทรงง่าย ๆ ทับซ้อนกันทำให้เกิดมิติความลึกจากภาพสองมิติ เกิดเป็นเรื่องราวตามจินตนาการต่าง ๆ ต่อยอดกันไปได้เรื่อย ๆ ไม่รู้จบ เป็นเส้นที่เขียนง่าย ๆ แต่ทรงพลังในการแสดงออก แม้แต่รายละเอียดของส่วนย่อยเล็ก ๆ น้อย ๆ จากลวดลายต่าง ๆ ในภาพ ทำให้เกิดเส้นที่ลื่นไหล มีชีวิตชีวาตามกันไปเป็นองค์รวม เป็นจังหวะสอดคล้องและลื่นไหลเป็นผืนเดียวกันตลอดทั้งภาพและเรื่องราว

จากเทคนิคกระบวนการของสีที่ช่างพุทธะศิลปกรรมล้านนาโบราณได้ใช้นั้นเป็นสีจากสีฝุ่นทำจากธรรมชาติ ซึ่งจะได้อารมณ์ของสีจากธรรมชาติ การใช้สีเป็นลักษณะของการคุมสีโทนร้อนโทนเย็นส่วนมากช่างโบราณจะใช้ไปในทางสีโทนออกอบอุ่น การใช้สีแบบซื่อตรงไม่ซับซ้อน ดูอบอุ่นและใช้สีดูสดใสตามเนื้อสีโดยไม่ดูจขัดแย้ง และแบ่งน้ำหนักของรูปร่างรูปทรงโดยใช้สีที่มีน้ำหนักทึบหรือสีคู่ตรงข้ามเข้ามาเบรกเพื่อลดค่าของสีตรงข้ามที่อยู่ใกล้เคียงลง เพื่อจัดการไม่ให้สีสดใสสว่างมากเกินไป

จากการหยิบยืมเรื่องเส้นและสีของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย ปรับเปลี่ยนจากของโบราณเล็กน้อย แต่ยังคงลิ่นอายของโบราณไว้ได้อย่างน่าสนใจ ทั้งเส้นที่ซื่อตรงและสีที่สดใสใช้อย่างประสานกลมกลืน ยังคงอารมณ์ความรู้สึกกลิ่นอายของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณไว้ได้อยู่

บทที่ ๕

สรุปผลการศึกษา

๕.๑ สรุปผลการศึกษาวิจัย

จากการวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมล้านนาโบราณเรื่องเส้นและสีที่ได้จากการหยิบยืมเทคนิคกระบวนการของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ มาและได้สร้างสรรค์ผลงานจิตรกรรมร่วมสมัยใหม่ขึ้นมานี้ จะเห็นได้ว่าช่างพุทธศิลป์สมัยโบราณเข้าใจหลักปรัชญาพระพุทธศาสนาเป็นอย่างดี เห็นได้ที่การเขียนเส้นสายต่าง ๆ ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวมีชีวิตชีวา ขึ้นมา ความอ่อนช้อยของเส้นทำให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกคลื่นไหวอ่อนไหว เหมือนดั่งสัพสิ่งมีชีวิตได้ดำรงอยู่ตรงนั้น ช่างมีความสามารถในการใช้เส้นที่ซื่อตรงกับใจและลมหายใจอย่างเป็นธรรมชาติที่เป็นอยู่ ให้ความรู้สึกเบาสบายลื่นไหลและเป็นตามธรรมชาติของผู้เขียน

ส่วนสีสันต่าง ๆ ที่ช่างได้ใช้นั้น เป็นการใช้สีตามความรู้สึกนึกคิดของช่าง ตามความรู้สึกในขณะนั้น ๆ ตอบโต้กับสีของช่างที่เลือกเขียนในเวลานั้น ๆ สีที่ออกมาจึงให้บรรยากาศตามความรู้สึกนึกคิดที่มีต่อพุทธปรัชญาในการดำรงชีวิต ทำให้ภาพทั้งภาพให้ความรู้สึกที่อบอุ่นเบาสบาย พร้อมกันนั้นยังใช้สีสันได้อย่างสนุกสนานอย่างมีชีวิตชีวา

จะเห็นได้ว่าจากการวิเคราะห์ข้างต้นมานี้ เราเห็นถึงความรักและความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธศาสนาที่ใช้ยึดเหนี่ยวจรรโลงจิตใจของคนยุคนั้น ๆ ได้อย่างลึกซึ้ง เราได้เห็นว่าช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณนั้นเข้าใจหลักปรัชญาพระพุทธศาสนาในการดำรงชีวิตความเป็นอยู่และหน้าที่การงาน ที่ได้สร้างสรรค์นำเสนอส่งต่อความรู้สึกแก่ผู้รับชม เรื่องราวความเชื่อ ตำนาน และพุทธประวัติได้อย่างลงตัวแล้วงดงามยิ่ง

นี่เป็นงานวิจัยสืบค้นที่ได้เห็นทั้งคุณค่าความงามของศิลปวัฒนธรรมประเพณีอันดีงาม พร้อมทั้งได้เห็นคุณค่าทางศิลปะอันทรงคุณค่าต่อจิตใจและศิลปะประจำภูมิภาค องค์ความรู้ทางความงามนี้ได้ส่งมอบและสืบสานส่งต่อเจตนารมณ์อันดีงามสู่คนรุ่นหลัง นำไปพัฒนาต่อยอดก่อประโยชน์ในอนาคตได้ และเป็นการเผยแพร่พุทธปรัชญาไปในตัว

องค์ความรู้ที่ได้รับจากงานวิจัยนี้คือ

๑. ได้ศึกษาเรียนรู้เทคนิคเชิงเส้นที่ได้ความรู้สึกอ่อนไหวดูมีชีวิตชีวา คลื่นไหวต่อกันตลอดทั้งภาพอย่างงดงาม

๒. ได้ศึกษาเรียนรู้เทคนิคเชิงสีที่ช่างได้เลือกใช้คู่สีและน้ำหนักในการลงสีต่าง ๆ ที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นสบายและมีชีวิตชีวาสนุกสนาน

๓. ได้เห็นถึงความงดงามทางด้านจิตใจ แรงศรัทธาที่มีต่อวิถีการดำรงชีวิต ไว้สืบต่อเรื่องราวความเชื่อในพระพุทธศาสนา ไว้เป็นหลักธรรมคำสอนสืบทอดคำสอนพระพุทธศาสนาแก่คนรุ่นหลังต่อไป

๔. ได้เห็นถึงวัฒนธรรมอันดีงามที่ส่งต่อ ๆ กันมาผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง ที่ช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณรักและเข้าใจทั้งศาสตร์และศิลป์ของพุทธปรัชญาอย่างลึกซึ้งในการถ่ายทอดนำเสนอออกมา

๕. องค์ความรู้ที่ได้มาจากการสืบค้นสิ่งที่หลงเหลืออยู่จากบรรพบุรุษ ที่ส่งต่อผ่านความงามและความรู้สึก เป็นผลให้คนรุ่นหลังได้รับรู้และสัมผัสเข้าใจวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในยุครุ่งเรืองของศิลปวัฒนธรรมในยุคนั้น ๆ ได้

๖. จากองค์ความรู้ที่ได้สืบค้นมานั้นสามารถเป็นแนวทางเป็นแรงบันดาลใจในการต่อยอดสร้างสรรค์งานพุทธศิลปกรรมร่วมยุคสมัยนี้ และเผยแพร่หลักพุทธปรัชญาที่แฝงอยู่ในอารมณ์ความรู้สึกของผู้สร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลปกรรมแก่พระพุทธศาสนาได้

๗. องค์ความรู้ที่ได้มานี้สามารถนำไปประกอบการเรียนการสอนในทางสร้างสรรค์และทางประวัติศาสตร์ศิลป์ และยังสามารถนำแนวคิดไปดัดแปลงต่อยอดในชุมชนต่าง ๆ ที่สนใจได้

๘. จากองค์ความรู้ที่ได้มานี้เป็นการขยายโอกาสและเผยแพร่หลักปรัชญาในทางพระพุทธศาสนา มีผลกระทบต่อชุมชนและการเรียนรู้การศึกษาทางพระพุทธศาสนาไปพร้อม ๆกันในตัว

๙. จากองค์ความรู้ที่ได้มานี้สามารถนำมาผสมผสานบูรณาการเข้ากับศาสตร์ต่าง ๆ ที่มีอยู่เพื่อการพัฒนาต่อยอดแตกแขนงได้อีกหลากหลายแนวคิด และสื่อสารเผยแพร่

๑๐. ผลการวิจัยสืบค้นนี้ได้เห็นถึงคุณค่าและประโยชน์ ที่มีต่ออัตลักษณ์ทางศิลปวัฒนธรรมและการเผยแพร่ความดีงามทางพระพุทธศาสนา ที่ต่อเนื่องกันมาอย่างยาวนาน เห็นถึงแนวทางและวิธีคิดต่อยอดมรดกทางวัฒนธรรมนี้ ที่มีคุณค่าและมูลค่าให้ยาวนานอีกต่อไปในภายภาคหน้า

๕.๒ อภิปรายผลการศึกษา

จากความรู้ที่ได้จากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ ได้นำมาประยุกต์ต่อยอดสร้างสรรค์เกิดผลงานที่แปลกใหม่แต่ยังคงคุณค่าอารมณ์ความรู้สึกของโบราณไว้ ถือเป็นการใช้ช่วยอนุรักษ์สืบสานองค์ความรู้จากของโบราณต่อยอดเป็นงานจิตรกรรมร่วมสมัยใหม่ และใช้องค์ความรู้ที่วิเคราะห์

และหยิบยืมจากบรรพบุรุษคนรุ่นก่อนที่ทรงคุณค่าทั้งศิลปวัฒนธรรมและประวัติศาสตร์ศิลป์นี้ เพื่อเป็นแนวทางการศึกษาต่อยอดกับผู้ที่สนใจปรับเปลี่ยน ประยุกต์ใช้ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ พร้อมกับเป็นการสืบสานรากเหง้าศิลปวัฒนธรรมของบรรพบุรุษ ไว้ อีกทั้งยังก่อเกิดจิตสำนึกในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ได้อีกหลากหลาย เป็นการเผยแพร่อัตลักษณ์เส้นและสีของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ เป็นลักษณะเฉพาะของช่างโบราณที่เห็นได้ทางภาคเหนือเท่านั้น

องค์ความรู้ที่ได้รับจากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณนี้ ถือเป็นการต่อยอดสืบสานศิลปวัฒนธรรมที่ยังคงคุณค่าอารมณ์ความรู้สึกลักษณะของช่างทางเหนือไว้ไม่ให้หายไป เป็นการคงลักษณะอัตลักษณ์ความซื่อตรงในการแสดงออกของเส้น และความตรงไปตรงมาของลักษณะของสีไว้ องค์ความรู้นี้สามารถนำไปต่อยอดต่อบุคคลที่ศึกษาและสนใจ ต้องการที่จะศึกษา พร้อมสืบสานความเป็นสกุลช่างทางภาคเหนือไว้ และยังสามารถบูรณาการกับการ รักษา และเผยแพร่ความเชื่อทางศาสนาในรูปแบบงานจิตรกรรมร่วมสมัยหรือในรูปแบบอื่น ๆ ได้อีกมากมาย

ส่วนในงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยนั้น การสร้างผลงานด้วยการหยิบยืมเทคนิคกระบวนการของเส้นและสีที่มีเอกลักษณ์ของสกุลช่างโบราณทางภาคเหนือมาใช้นั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เห็นแนวทางในการหยิบยืมเคนิคกระบวนการ พร้อมทั้งอารมณ์ ความรู้สึก ของโบราณมาขยายความ สร้างสรรค์ต่อยอด ประยุกต์จากสิ่งที่เรามีอยู่แล้ว เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไปให้กับพุทธศิลปกรรมล้านนารุ่นใหม่ต่อไปในอนาคตได้

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

๔.๒.๑ การศึกษาภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณ สามารถนำมาปรับเปลี่ยน ต่อยอดกับการเรียนการสอน แก่นิสิตนักศึกษา และผู้ที่สนใจในเชิงสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย

๔.๒.๒ การศึกษาภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณเป็นการต่อยอด อนุรักษ์ สืบสานไปในตัว ถือเป็นการเผยแพร่และสืบสานคุณค่า องค์ความรู้ของบรรพบุรุษนี้ไว้สืบต่อคนรุ่นหลังต่อไป

บรรณานุกรม

๑. ภาษาไทย

๑.๑ หนังสือทั่วไป

จำนงค์ ทองประเสริฐ, **ประวัติพุทธศาสนาในเอเชียอาคเนย์**, กรุงเทพฯ องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๕.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. **ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย**, กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด, ๒๕๒๘.

สุภัทรดิส ดิสกุล, มจ, **ศิลปะอินเดีย**, กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๔.

ธิดา สาระยา, **ทราวดีต้นประวัติศาสตร์ไทย**, กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๔๕.

ศิลปากร, กรม, **ศรีวิชัย**, กรุงเทพฯ : โรงพิพม์ศาสนา, ๒๕๓๑.

สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะสุโขทัย**, กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๔๐.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, มจ. **ศิลปะสมัยลพบุรี**, กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, ๒๕๑๐,

สมเกียรติ โล่เพชรัตน์, **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา ประวัติศาสตร์ชนชาติไทยกับปฏิมากรรมในพระพุทธศาสนา**, กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิซซิ่ง จำกัด มหาชน, เล่มที่ ๒, พิมพ์ครั้งที่ ๓, ๒๕๔๙.

ขจร สุขพานิช, **ข้อมูลประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา**, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๓๒.

สน สีมาตรัง, **รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย,** กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒.

ฉลองเดช คูภานุมาศ, **คติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจิตรกรรมล้านนา**, เชียงใหม่ : กู๊ดพริ้นท์ พริ้นติ้ง, ๒๕๕๗.

จำนง ทองประเสิรฐ**, ประวัติศาสตร์พุทธศานาในเอเชียอาคเนย์**, กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๕**.**

สน สีมาตรัง**, โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา**, กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๖**.**

ศิลป์ พีระศรี , **บทความข้อเขียนและงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี,** กรุงเทพฯ : อมรินทร์, ๒๕๔๕.

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

ชลูด นิ่มเสมอ. **วาดเส้นสร้างสรรค์,** กรุงเทพฯ : อมรินทร์, ๒๕๕๓.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ,** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๘.

ชลูด นิ่มเสมอ. **การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย,** กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด, ๒๕๓๒.

ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี. **การจัดองค์ประกอบศิลป์ในจิตรกรรมฝาผนังล้านนา,** เชียงใหม่

๑.๒ สื่ออิเล็กทรอนิกส์

ศูนย์สถาปัตยกรรมล้านนา คุ้มเจ้าบุรีรัตน์ (เจ้าน้อยมหาอินทร์ ณ เชียงใหม่) คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, **จิตรกรรม**, <http://www.lanna-arch.net/art/painting>, ๒๕๕๖.

๒. ภาษาอังกฤษ

๒.๑ Books

Faber Birren, **History of Colour in Painting**, Van Nostraud Reinhold, N.Y., ๑๙๖๕ .

ภาคผนวก

ปญฺญา โลกสฺมิ ปชฺโชโต
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ภาคผนวก ก

บทความวิจัย

เรื่อง

เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม

Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion for the sake of Society's Education.

โดย

นายวาทิตย์ เสมบุตร

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

พ.ศ. ๒๕๖๐

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 610760054

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเส้นและสี คุณค่าอารมณ์ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงสร้างสรรค์ มีวัตถุประสงค์เพื่อสืบค้นเทคนิคกระบวนการ ภูมิปัญญา และการแสดงอารมณ์ความรู้สึกในการสร้างสรรค์ของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ และเพื่อจะนำผลการวิจัยนี้สู่การสร้างสรรค์ในรูปแบบร่วมสมัย ผลการศึกษาวิจัยพบว่า

ช่างเขียนภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณมีการแสดงออกของเส้นที่ตรงไปตรงมาอย่างเรียบง่าย สร้างภาพเป็นเส้นง่ายๆ๒มิติ แต่ทับซ้อนกันไปมาเพื่อสร้างมิติความลึกของภาพทำให้เกิดระยะทางสายตาแบบง่ายๆ ส่วนสำหรับสีที่ใช้นั้นส่วนใหญ่เป็นสีสดใสจากสีฝุ่นธรรมชาติ การแสดงออกอารมณ์ของสีซื่อตรงไม่ซับซ้อนแบบแบนเรียบเกิดรูปร่างรูปทรงจากขอบเขตของสีที่แตกต่างกัน ในส่วนเรื่องราวที่เขียนจะเป็นความเชื่อหรือเรื่องเล่านิทานต่าง ๆ ตามจินตนาการของภูมิภาคทางเหนือและพุทธประวัติต่าง ๆ จากองค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยเส้นสีเทคนิคต่าง ๆ ของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณในครั้งนี้ ได้เกิดการต่อยอดนำองค์ความรู้ที่ได้หยิบยืมนำมาสร้างสรรค์ดัดแปลงประยุกต์เล็กน้อยเกิดเป็นผลงานจิตรกรรมร่วมสมัย แต่ยังคงกลิ่นอายเส้นและสีของภาพโบราณ ถือเป็นการช่วยอนุรักษ์ สืบสานรากเง้าองค์ความรู้ต่อยอดจากผลงานพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ อีกทั้งเป็นการได้เผยแพร่เอกลักษณ์ที่เฉพาะของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณได้เป็นอย่างดียิ่ง

คำสำคัญ : เส้น สี คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึก จิตรกรรมล้านนา

Abstract

This research, "Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion for the sake of Society's Education." Is a creativity research with the objectives to study techniques, indigenous knowledge, the creativity, value and emotion of ancient Lanna artists through their painting. Also, to create new pieces of contemporary art based on the result of the study. The research result is as follows;

Ancient Lanna artists used the straightforward way to express their feeling through the painting, create the simple two-dimensional lines but overlap another to create the simply deep and perspective of the painting. The color that used in their work are natural powdered colors,

the expression of the color is not complicated, just a flat artwork with the simple details from different colors. the story that is told in the art is from the folktales, belief, faith in the story and teachings of Buddhist religion in the northern part of Thailand. From this result of the research, the researcher used the known how from the study to create new pieces of contemporary art based on the techniques, indigenous knowledge, and the creativity of ancient Lanna artists. This is one of the best preservative ways to inherit the indigenous knowledge of northern Lanna Thai folk art and to publish the result of the study to society.

Key word : Line, Value, Emotion, Feelings, Lanna painting.

บทนำ

การแสดงออกเป็นสิ่งจำเป็นทางด้านจิตของมนุษย์เช่นเดียวกับการขับถ่ายซึ่งเป็นความจำเป็นทางด้านร่างกาย ทุกคนจะถูกกระตุ้นให้แสดงปฏิกิริยา ที่ตนมีต่อสิ่งแวดล้อมให้ปรากฏด้วยวิธีการต่าง ๆ กันอยู่ตลอดเวลา มีทั้งการแสดงออกตามปกติธรรมดา และการแสดงออกที่มีความหมายทางสร้างสรรค์ ซึ่งอย่างหลังนี้ ศิลปินได้ประสบการณ์ทางจิตของตนออกมาเป็นสัญลักษณ์ที่ตนเองและผู้อื่นสามารถรับรู้ได้ ยิ่งกว่านั้น แต่ละคนยังต้องการที่จะรับรู้สาระที่เป็นตัวร่วมของชีวิตทั้งหลายที่ฝังลึกอยู่ภายในของมนุษย์ด้วยกันต้องการสื่อสาร ความรู้สึกจากส่วนลึกของกันและกัน นอกเหนือจากการติดต่อสื่อความหมายที่กระทำด้วยภาษาและท่าทางในชีวิตประจำวัน ศิลปะที่เป็นสื่อสำคัญในการแสดงออกซึ่งสาระของชีวิตจึงจำเป็นทางด้านจิตของมนุษย์เราตลอดมา ในการแสดงออกนี้จะปรากฏในที่ต่าง ๆ ที่มนุษย์ต้องการสื่อสารความคิดความรู้สึกการแสดงออกเฉพาะตัวที่ส่งผลต่อการรับรู้หรือรับสารเหล่านั้นบวกกับคติความเชื่อที่ตัวศิลปินต้องการนำเสนอบวกกับจินตนาการของผู้สื่อสาร

จินตนาการเกิดขึ้นจากการผสมกันระหว่างวัตถุภายนอกกับความรู้สึกภายในของศิลปินหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า จินตนาการคือการก่อรูปของความคิดจากหลาย ๆ ความคิดจนเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่มีเอกภาพขึ้น จินตนาการถึงแม้จะกล่าวกันว่าไร้ขอบเขต แต่ก็เป็นสิ่งที่มีระเบียบ มีกฎเกณฑ์ในตัวเอง มีการก่อกำเนิดและเติบโตเช่นเดียวกับสื่อทั้งหลายภายใต้กฎของจักรวาล จินตนาการที่จะถ่ายทอดหรือแสดงออกในศิลปะในจินตนาการสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมาย ไม่ใช่จินตนาการเลียนแบบ หรือความคิดเพ้อเจ้อ เลื่อนลอย จะเห็นได้ชัดเจนในงานจิตรกรรมไทย ที่จิตรกรได้จินตนาการถึงจักรวาล สวรรค์ นรก หิมพานต์ รวมทั้งความงามและความประสานกันของรูปทรงทั้งหลาย ประติมากรกรีกสร้างวีนัสขึ้นจากความงามในจินตนาการ ประติมากรสมัยสุโขทัยสร้างพุทธประติมาที่มีความงามล้ำเลิศทั้งทางรูปและทางนามจากจินตนาการที่คลี่คลายมาจากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา อย่างในงานพุทธศิลปกรรมล้านนามีองค์ประกอบครบถ้วนในการสื่อความหมาย ทั้งสีสัน โครงสร้าง

ความเชื่อความศรัทธา วิถีชีวิต การนำเสนอสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบโดยรวม แต่สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งในงานพุทธศิลปกรรม ก็คือ เส้น ที่ทำให้เกิดความงามและอารมณ์ ความรู้สึก ส่วนลึกๆที่ตัวศิลปินเองได้ถ่ายทอดลงไปโดย ทั้งที่รู้ตัว และไม่รู้ตัว เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยสัญชาตญาณที่ลื่นไหลเป็นไปอย่างธรรมชาติ

ในการวาดเส้นศิลปินจะผสมผสานวัตถุหรือสิ่งที่เขาเลือกสรรจากธรรมชาติเข้ากับการตอบสนองทางกาย ซึ่งได้แก่ ความรู้สึกสัมผัสที่เขามีต่อรูปทรง ที่ว่าง เส้น ลักษณะพื้นผิว ฯลฯ และการตอบสนองทางจิต ได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึก หรือจินตนาการที่เกิดจากการรับรู้ในสิ่งที่สัมผัส ซึ่งเป็นผลมาจากทัศนคติ และประสบการณ์ที่เขามีต่อสิ่งนั้น ทำให้การแสดงออกของเส้นในงานจิตรกรรมพุทธศิลปกรรมล้านนามีความงาม ความสัมพันธ์ของความรู้สึกนึกคิดของผู้นำเสนอผลงานจิตรกรรม

การวาดเส้นเป็นวิธีการที่เหมาะสมที่สุดในการแปลความหมายหรือแทนค่าสิ่งทั้งหลายในธรรมชาติ ตั้งแต่ความหมายของรูปทรง ความหมายทางความรู้สึก หรืออารมณ์ที่ตอบโต้กับรูปทรง ไปจนถึงความหมายหรือค่าของการประสานกันอย่างซับซ้อนของทัศนะธาตุต่าง ๆ ที่มีอยู่ในรูปทรงของสิ่งนั้น ๆ จากตัวอย่างแง่มุมของการศึกษาธรรมชาติดังกล่าว ทำให้เห็นว่า เป็นความจำเป็นอย่างยิ่งของทัศนะของศิลปินทุกสาขาทุกประเภท ไม่ว่าจะทำงานในแนวรูปธรรมหรือนามธรรมในระดับใด การศึกษาจากธรรมชาติจะช่วยให้มโนคติทางศิลปะก่อตัวขึ้นได้โดยง่าย และเป็นมโนคติที่มีความหมายต่อการสร้างสรรค์ และยังช่วยให้การพัฒนามโนคติเป็นไปอย่างรวดเร็วและมั่นคง เมื่อมีความคิดหรือมโนคติเกิดขึ้นจากธรรมารมณ์ ก็สามารถเลือกแง่มุมที่จะศึกษาหรือสรรหารูปทรงจากธรรมชาติเพื่อคลี่คลายไปสู่มโนภาพ และเป็นภาพที่ค่อยๆสมบูรณ์ขึ้นได้

ส่วนสีในงานจิตรกรรมล้านนา สีเป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งในการดำรงชีวิต ซึ่งมนุษย์รู้จักสามารถนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวันมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ในอดีตกาล มนุษย์ได้ค้นพบสีจากแหล่งต่าง ๆ จากพืช สัตว์ ดิน และแร่ธาตุนานาชนิด จากการ ค้นพบสีต่าง ๆ เหล่านั้น มนุษย์ได้นำเอาสีต่าง ๆ มาใช้ประโยชน์อย่างกว้างขวาง โดยนำมาระบายลงไปบนสิ่งของ ภาชนะเครื่องใช้ หรือระบายลงไปบนรูปปั้น รูปแกะสลักเพื่อให้รูปเด่นชัดขึ้น มีความเหมือนจริงมากขึ้น รวมไปถึงการใช้สีวาด ลงไปบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหินเพื่อใช้ถ่ายทอดเรื่องราวและทำให้เกิดความ รู้สึกถึงพลังอำนาจที่มีอยู่เหนือสิ่งต่าง ๆ ทั้งปวง การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อกระตุ้นให้เกิดความฮึกเหิมเกิดพลังอำนาจหรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอด ความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

จิตรกรรมล้านนา เป็นงานวิจิตรศิลป์ที่มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม อันดีงามของชาติ มีคุณค่าทางศิลปะและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ศาสนา และโบราณคดี จิตรกรรมไทย สีที่ช่างนำมาใช้ในงานจิตรกรรมแต่เดิมนั้นมีน้อยมาก มักใช้สีเดียว ที่เรียกว่า "เอกรงค์" โดยใช้สีขาว สีดำและสีแดงเท่านั้น ทำให้เกิดความกลมกลืนกันมาก ต่อมาสีที่ใช้ในภาพจิตรกรรมก็มีมากขึ้น มีการเขียนภาพ ที่เรียกว่า"เบญจรงค์" คือใช้สี ๕ สี ได้แก่ สีเหลือง เขียวหรือคราม แดงชาด ขาว และดำ การวาดภาพที่ใช้ หลาย ๆ สี เรียกว่า "พหุรงค์" สีที่ใช้ล้วนได้มาจากธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่และมีที่กำเนิดต่าง ๆ กัน

บางสีเป็น ธาตุจากดินบางสีได้จากสัตว์ จากกระดูก เขา งา เลือด บางสีได้จากพืชลักษณะของสีที่นำมาใช้มักจะทำเป็น ผงละเอียด ซึ่งเรียกว่า สี นำมาผสมกับวัสดุอื่นเพื่อให้ยึดเกาะผิวหน้าวัตถุได้ดี ได้แก่ กาวหรือ ยางไม้ ที่นิยมใช้คือ ยางของต้นมะขวิด และกาวกระถิน ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยอีกอย่างหนึ่งคือ การปิด ทองคำเปลวในบางส่วนของภาพที่มีความสำคัญ เช่น เป็นเครื่องทรงหรือเป็นผิวกายของของบุคคลสำคัญในเรื่อง เป็นส่วนประกอบของปราสาทราชวัง หรือสถาปัตยกรรมที่สำคัญ สีจึงส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกต่อผู้รับรู้

จิตรกรรมพุทธศิลป์ล้านนาได้เกี่ยวข้องโดยตรงทั่ว ๆกัน ก็คือสภาวการณ์ของอารมณ์ที่เกิดมีขึ้นในจิตใจผู้สร้างงานแต่ละคนในขณะเวลาที่ทำงานอยู่นั่นเอง อารมณ์ มักเป็นส่วนประกอบอันหนึ่งในกระบวนการทำงานทางศิลปะที่นับว่าสำคัญและเป็นของคู่กันกับศิลปะ ดังเช่นคำกล่าวที่ว่า " ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ " ซึ่งในที่นี้อาจจะมีความหมายเป็น ๒ นัยก็ได้คือ การใช้ผลงานทางศิลปะเป็นสื่อแสดงความหมายแทนความรู้สึกความประทับใจบางอย่างของตัวผู้สร้างงานหรือศิลปินให้ปรากฏออกมาเป็นรูปร่าง-รูปทรงในลักษณะถ่ายโยง ความรู้สึกนึกคิดที่เป็นนามธรรมในจิตใจให้ออกมาเป็นรูปร่าง รูปทรง ทางรูปธรรมที่สามารถรับรู้และมองเห็นได้ในการถ่ายโยงส่วนนี้เป็นเรื่องส่วนตัวของผู้สร้างงานที่ต้องการแสดงออกมา ให้เห็นเป็นรูปธรรม ส่วนอีกนัยหนึ่งนั้นเป็นผลจากการที่มีผลงาน สำเร็จออกมา แล้วผลงานนี้ก็ยังปลุกเร้า หรือแสดงออก สู่ผู้รับชม ได้อีกซึ่งผู้ดูอาจจะได้รับสุนทรียะรส หรือปรากฏเห็นความงามเช่นเดียวกับผู้สร้างงานก็เป็นได้

ดังนั้น “อารมณ์ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ก็คืออารมณ์ที่ศิลปินกำลังบรรจงสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปร่างในงานศิลปะขึ้นมา” มิใช่ว่าเป็นอารมณ์ที่ศิลปินรู้สึกว่าได้ผ่อนคลายหรือความโล่งใจที่ได้ทำงานให้สำเร็จออกมา อารมณ์ในแง่ของศิลปะจึงเป็นอารมณ์ที่หลุดพ้นจากสัญชาตญาณตามธรรมชาติของความเป็นมนุษย์ที่เกิดมีขึ้นในยามปกติวิสัยของชีวิตประจำวัน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑. เพื่อสืบค้นเทคนิค กระบวนการ คุณค่าทางความงาม เส้นและสีของภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๒. เพื่อศึกษาองค์ความรู้เส้นและสีภูมิปัญญาความเข้าใจการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๓. เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้เส้นและสีที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจากภูมิปัญญาช่างศิลปกรรมล้านนาโบราณสู่การสร้างสรรค์ เผยแพร่ ให้ความรู้ความเข้าใจ ในการพัฒนานิสิต และการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนที่ได้มาตรฐาน ขยายโอกาสทางด้านพุทธศาสนา บูรณการกับศาสตร์และศิลป์ทางด้านพุทธศิลปกรรม

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยนี้เป็นการวิจัยแบบผสมผสานทั้งในเชิงเอกสาร (Documentary Study) และเชิงคุณภาพ (Qualitative) เพื่อประมวลองค์ความรู้ ศึกษาแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ ต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ ซึ่งรูปแบบการวิจัยนี้ เป็นการวิจัยแบบศิลปกรรมศาสตร์ แนวการ

สร้างสรรค์ศิลปกรรม โดยทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทั้งหนังสือรายงานการวิจัย บทความ หนังสือรวบรวมผลงานนิทรรศการ เอกสารที่แสดงถึงแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ เพื่อนำองค์ความรู้ที่ผ่านการวิเคราะห์ และสรุปผลแล้ว มาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมขึ้นมาใหม่ โดยมีขั้นตอนการศึกษาดังนี้

๑. การศึกษาภาคเอกสาร (Documentary Study) โดยการศึกษารวบรวมเอกสาร ชุดความรู้ บทความ ทฤษฎีเกี่ยวกับเส้น สี และอารมณ์ รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๒. การสังเกตการณ์ (Observation) โดยการออกสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม (Field study) โดยใช้อุปกรณ์ในการเก็บบันทึกข้อมูลจากการสังเกต เพื่อนำไปสู่การศึกษา และวิเคราะห์รูปแบบ แนวคิดและกระบวนการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณจากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ โดยศึกษาและวิเคราะห์กระบวนการใช้เส้นและสี ต่อสร้างสรรค์ผลงานของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ จากการออกสำรวจภาคสนามวัดในเขตจังหวัดล้านนาใน ๓ จังหวัด คือ เชียงใหม่ ลำปาง และน่าน

๓. การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลเชิงเอกสาร และข้อมูลเชิงคุณภาพ ดังต่อไปนี้

(๑) วิเคราะห์ข้อมูลเชิงเอกสาร โดยการศึกษารวบรวมเอกสาร บทความ ทฤษฎีเกี่ยวกับเส้นและสี ที่มีผลต่อภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

(๒) วิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการสรุปข้อมูลที่ได้จากการออกสำรวจภาคสนาม จากวัดในเขตจังหวัดล้านนา ๓ จังหวัด คือ เชียงใหม่ ลำปาง และน่าน โดยนำข้อมูลเชิงเอกสารมาร่วมวิเคราะห์ด้วย

(๓) ทำการสรุปผลข้อมูลทั้งหมด ทั้งเชิงเอกสารและจากเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อนำองค์ความรู้ที่ได้รับมาสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมต่อไป

๔. การสร้างสรรค์ผลงาน ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานนั้น ผู้วิจัยจะประยุกต์ใช้องค์ความรู้และข้อมูลจากการวิจัยทั้งในเชิงเอกสาร และเชิงคุณภาพที่ผ่านการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ สรุปผลแล้ว มาทำการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมขึ้นมาใหม่ โดยมีขั้นตอนดังนี้

(๑) จัดทำแบบร่างผลงาน (Sketch) เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงาน

(๒) จัดทำผลงานศิลปกรรมตามแบบร่างจนได้ผลงานเสร็จสมบูรณ์

ผลการการศึกษาวิจัย

๑. จากการสืบค้น ศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสารที่เกี่ยวข้อง ทั้งหนังสือรายงานการวิจัย บทความ หนังสือรวบรวมผลงานนิทรรศการ เอกสารที่แสดงถึงแนวคิดและทฤษฎีเกี่ยวกับเรื่องเส้น สี อารมณ์ รวมไปถึงเนื้อหาทางพุทธปรัชญาที่มีผลต่อการสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมในงานจิตรกรรมล้านนาโบราณ และจากการออกสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อนำองค์ความรู้ที่ผ่านการวิเคราะห์ และสรุปผลแล้ว มาสร้างสรรค์ผลงาน

ศิลปกรรมร่วมสมัยขึ้นมาใหม่ โดยทำการเก็บข้อมูลภาคสนามจากจิตรกรรมฝาผนังทั้งหมด ๖ วัด จาก ๓ จังหวัดทางภาคเหนือตอนบน ซึ่งมีความโดดเด่นทั้งเรื่องการใช้เส้นและสีในงานพุทธศิลปกรรม ดังนี้

- จังหวัดน่าน

(๑) วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน เดิมชื่อ “วัดพรหมมินทร์” เป็นวัดหลวง ตั้งอยู่ในเขตพระนครดังปรากฏชื่อตำบลในเวียงในปัจจุบัน เจ้าเจตบุตรพรหมมินทร์ สร้างเมื่อปี พ.ศ. ๒๑๓๙ ต่อมาอีกประมาณ ๓๐๐ ปี มีการบูรณะครั้งใหญ่ ในสมัยเจ้าอนันตวรฤทธิ์เดช เมื่อ พ.ศ.๒๔๑๐ (ปลายสมัยรัชกาลที่ ๔) ใช้เวลาซ่อมแซมนานถึง ๗ ปี พระอุโบสถและพระวิหารสร้างเป็นอาคารหลังเดียวกัน เป็นทรงจัตุรมุข สถาปัตยกรรมอันโดดเด่นด้วยเอกลักษณ์เฉพาะ ที่รวมเอาโบสถ์ วิหาร และเจดีย์ ไว้ในอาคารเดียวกัน ในลักษณะการจำลองแผนภูมิจักรวาลตามความเชื่อแห่งพุทธศาสนา โดยมีพระประธานจตุรทิศปางมารวิชัย ๔ องค์ หันหน้าออกสู่ประตูทั้ง ๔ ทิศ ประดิษฐ์ฐานอยู่ภายใน และมีนาคสะดุ้งขนาดใหญ่แห่แหนพระอุโบสถเทินไว้กลางลำตัว ที่เปรียบเสมือนการอุ้มชูพระพุทธศาสนาให้คงอยู่สืบไป ประตูไม้ทั้งสี่ทิศแกะสลักลวดลายงดงามโดยฝีมือช่างเมืองน่าน นอกจากนี้ยังมีจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงถึงชีวิต ความเชื่อ และวัฒนธรรมของยุคสมัยก่อน

ภาพจิตรกรรมฝาผนังปรากฏอยู่บนผนังด้านในอุโบสถจัตุรมุขทั้งสี่ด้าน โดยภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้จะแบ่งออกเป็น ๓ ส่วน คือ ส่วนที่แสดงถึงเรื่องราวและวิถีชีวิตตำนานพื้นบ้าน ส่วนที่เกี่ยวข้องกับเรื่องพระเตมีย์ราชชาดก และส่วนที่แสดงถึงความเป็นอยู่ของชาวน่านในอดีต เช่น การแต่งกายด้วยผ้าซิ่นลายน้ำไหล การทอผ้าด้วยกี่ทอมือ และการทำการค้ากับชาวต่างชาติเป็นต้น ซึ่งภาพจิตรกรรมฝาผนังที่โดดเด่นเป็นพิเศษในวัดภูมินทร์แห่งนี้ก็คือ ภาพ “ปู่ม่าน ย่าม่าน” ซึ่งเป็นคำเรียกผู้ชายผู้หญิงชาวไทลื้อสมัยโบราณในลักษณะกระซิบสนทนากัน

(๒) วัดหนองบัว จังหวัดน่าน เป็นวัดที่เก่าแก่ประจำหมู่บ้านหนองบัว ต. ป่าคา อ. ท่าวังผา จ. น่าน สันนิษฐานว่า สร้างเมื่อประมาณ พ.ศ. ๒๔๗๕ โดยการนำของครูบาหลวงสุนันต๊ะร่วมกับชาวบ้านหนองบัวสร้างขึ้นวิหารวัดหนองบัวแห่งนี้ถือเป็นสถาปัตยกรรมไทยล้านนาที่สมบูรณ์ที่สุดแห่งหนึ่ง ทั้งยังมีจิตรกรรมฝาผนังแบบโบราณ ประวัติวัดหนองบัวและประวัติจิตรกรรมไม่มีหลักฐานบันทึกไว้ การสืบประวัติจะต้องอาศัยข้อมูลจากสองทางด้วยกันคือ สืบจากคำบอกเล่าของผู้เฒ่าผู้แก่และสืบจากการสังเกตจากรายละเอียดที่แสดงไว้ในภาพเขียน

สิ่งที่น่าสนใจในวัดหนองบัวคือ จิตรกรรมฝาผนังที่สะท้อนให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ของผู้คน ในสมัยนั้นได้เป็นอย่างดี นับว่ามีคุณค่าทางศิลปะและความสมบูรณ์ของภาพใกล้เคียงกับภาพจิตรกรรมฝาผนังของวัดภูมินทร์ในเมืองน่าน เชื่อกันว่าภาพเขียนฝาผนังในวัดหนองบัวแห่งนี้เขียนขึ้นด้วยช่างสกุลเมืองน่านผู้เดียวกันกับผู้เขียนภาพฝาผนังในวัดภูมินทร์ภาพจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องหนึ่งในปัญญาสชาดก ซึ่งเป็นพระชาติหนึ่งของพระพุทธเจ้า สันนิษฐานว่าเขียนโดย “ทิดบัวผัน” ช่างเขียนลาวพวนที่บิดาของครูบาหลวงสุ ชื่อนายเทพ ซึ่งเป็นทหารของเจ้าอนันตยศ (เจ้าเมืองน่านระหว่างปี พ.ศ. ๒๓๙๕ - ๒๔๓๔) ได้นำมาจากเมืองพวน ในแคว้นหลวงพระบาง นอกจากนั้นยังมีนายเทพ และพระแสนพิจิตรเป็นผู้ช่วยเขียนจนเสร็จ และยังมีภาพของเรือกลไฟ และดาบปลายปืนซึ่งเริ่มเข้ามาใน ประเทศไทย ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ถึงรัชกาลที่ ๕ โดยเฉพาะการแต่งกายของผู้หญิงที่นุ่งผ้าซิ่นลายน้ำไหลหรือผ้าซิ่นตีนจกที่สวยงาม นอกจากภาพจิตรกรรมแล้วที่ฐานพระประธานยังประดิษฐานพระพุทธรูปล้านนาองค์เล็กอยู่หลายองค์ และยังมีบุษบกสมัยล้านนาอยู่ด้วย

- จังหวัดเชียงใหม่

(๑) วัดพระสิงห์ วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๘๘ โดยพญาผายู กษัตริย์เชียงใหม่ องค์ที่ ๕ แห่งราชวงศ์มังราย พญาผายูได้นำอัฐิพญาคำฟูผู้เป็นราชบิดาซึ่งครองอยู่เมืองเชียงแสนมาบรรจุในสถูปประดิษฐานไว้ ณ ที่แห่งนี้แล้วสร้างเป็นวัดขึ้น ซึ่งเดิมทีเรียกวัดแห่งนี้ว่าวัดลีเชียงพระ เพราะที่บริเวณหน้าวัด

เป็นสถานที่ค้าขายของชาวเมืองจนกลายเป็นตลาดลีเชียงพระ และเรียกชื่อวัดว่า "วัดลีเชียงพระ" ต่อมาประมาณ พ.ศ. ๑๙๔๓ เจ้ามหาพรหม กษัตริย์เมืองเชียงราย ได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ หรือพระสิงห์ซึ่งได้มาจากเมืองกำแพงเพชร นำมาถวายพญาแสนเมืองมากษัตริย์เชียงใหม่ พญาแสนเมืองมาได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์ หรือพระสิงห์ประดิษฐานไว้ที่วัดลีเชียงพระประชาชนจึงเรียกวัดลีเชียงพระว่า"วัดพระสิงห์" นับตั้งแต่นั้นมา

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำวัดพระสิงห์เขียนขึ้นในราวสมัยรัชกาลที่ ๕ โดยฝีมือของเจ็กเส็ง เป็นจิตรกรรมที่มีความสวยงาม มีอิทธิพลศิลปะจากกรุงเทพฯผสมผสานกับแบบประเพณีท้องถิ่นล้านนาที่ยังปะปนกับอิทธิพลศิลปะตะวันตกด้วย ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังของวัดพระสิงห์เป็นภาพเขียนเรื่องสังข์ทองหรือสุวัณณสังขชาดก ซึ่งเป็น ๑ ใน ๕๐ เรื่องของปัญญาสชาดกหรือชาดกนอกนิบาต เป็นงานวรรณกรรมที่แต่งเลียนแบบชาดกโดยพระเถระชาวเชียงใหม่ เมื่อ พ.ศ.๒๐๐๐-๒๒๐๐ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำวัดพระสิงห์ช่างเขียนสามารถกำหนดจินตนาการได้ตามอย่างที่ต้องการ โดยการเขียนภาพคนในลักษณะท่าทางต่าง ๆ มีการใช้สีที่สดใส บ่งบอกถึงอารมณ์และลูกเล่นของช่างในอดีต เป็นที่น่าสังเกตว่าภาพคนที่เขียนนั้นเป็นการจำลองวิถีชีวิตของคนล้านนาในสมัยก่อนซึ่งสังเกตจากรอยสักบริเวณต้นขาของรูปคนในภาพ รวมทั้งการแต่งกายของผู้ชายที่นุ่งแต่ผ้าเตี่ยวมีผ้าสะพายพาดบ่าซึ่งเป็นลักษณะของคนล้านนา ซึ่งภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำของวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร ถือเป็นงานฝีมือของช่างชั้นครูที่ปัจจุบันยังคงได้รับการอนุรักษ์ แม้ว่าตัววิหารลายคำจะผ่านการบูรณะซ่อมแซมมาแล้วหลายครั้ง แต่ภาพเขียนฝาผนังยังคงได้รับการรักษาไว้เป็นอย่างดี

(๒) วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นวัดที่มีความเก่าแก่วัดหนึ่งของเมืองเชียงใหม่ สร้างขึ้นในยุคสมัยใดไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ความโดดเด่นของวัดบวกครกหลวงอยู่ที่วิหารทรงล้านนา ซึ่งเป็นอาคารก่ออิฐถือปูนหลังคาเครื่องไม้จากตำนานประวัติศาสตร์เมืองเชียงใหม่กล่าวถึงลักษณะที่ตั้งของชุมชนบวกครกหลวงว่าตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของเวียงเชียงใหม่ ระหว่างแอ่งที่ลุ่มลำน้ำปิงกับลำน้ำแม่คาว จนกลายเป็นที่มาของชื่อชุมชนและชื่อวัดในเวลาต่อมา แม้จะปรากฏหลักฐานจากคำบอกเล่าว่า เดิมชื่อของวัดแห่งนี้คือ “วัดม่วงคำ” แต่ชาวบ้านทั่วไปก็มักนิยมเรียกชื่อของวัดตามสภาพภูมิศาสตร์ของชุมชนว่า “วัดบวกครกหลวง”

ในสมัยของเจ้าแก้วนวรัฐ เจ้าหลวงเชียงใหม่องค์ที่ ๙ (ระหว่าง พ.ศ.๒๔๕๒ - ๒๔๘๒) ได้ทำการบูรณะวิหารวัดบวกครกหลวง โดยเฉพาะจากเจ้าราชภาคิไนย(แผ่นฟ้า) บิดาของเจ้าจามรี ชายาของเจ้าแก้วนวรัฐ ได้ทำการบูรณะวิหารครั้งใหญ่ ซึ่งปรากฏหลักฐานที่หน้าบัน ระบุปีพ.ศ.๒๔๖๘ ซึ่งเป็นปีที่บูรณะ และต่อมามีการบูรณะอีกครั้งในปีพ.ศ. ๒๔๙๘ จุดเด่นของวัดบวกครกหลวงอยู่ที่ภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในวิหาร เขียนเรื่องราวพุทธประวัติและชาดกในนิบาต จำนวน ๑๔ ห้องภาพ โดยฝีมือช่างไตชาวล้านนา โดยทั่วไปจิตรกรรมฝาผนังในล้านนาไม่พบการเขียนทศชาติครบทั้งสิบพระชาติ แต่จะมีการเลือกมาเฉพาะตอนที่นิยมเพียงบางเรื่องเท่านั้น ทว่าที่วิหารวัดบวกครกหลวงมีการเขียนเรื่องทศชาติชาดกมากที่สุด คือมี ๖ พระชาติคือ เตมิยชาดก สุวรรณสามชาดก เนมิราชชาดก มโหสถชาดก วิฑูรชาดกและเวสสันดรชาดก ซึ่งสันนิษฐานอายุว่าประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔

- จังหวัดลำปาง

(๑) วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง ตั้งอยู่ในเขตตำบลลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง อยู่ห่างจากตัวเมืองลำปาง ไปทางทิศตะวันตก เฉียงใต้ประมาณ 18 กิโลเมตร วัดพระธาตุลำปางหลวง เป็นวัดคู่บ้านคู่เมืองลำปางมาแต่โบราณ ตามตำนานกล่าวว่ามีมา ตั้งแต่สมัย พระนางจามเทวี ในราวพุทธศตวรรษที่ 20 ตอนปลายเป็นวัดไม้ที่สมบูรณ์ที่สุด แห่งหนึ่งของไทย งดงามด้วยสถาปัตยกรรมเก่าแก่ มากมาย

ภายในวิหารหลวง ยังมีภาพเขียนจิตรกรรมประดับอยู่บนแผงคอสองด้านข้างทั้งสองด้าน เป็นฝีมือของช่างท้องถิ่นเขียนเรื่องราวทศชาติชาดก พุทธประวัติและพรหมจักรหรือเรื่อง รามเกียรติ์ฉบับสำนวนล้านนา

จิตรกรรมบนแผงคอสองของวิหารหลวงมีทั้งสิ้น ๒๔ แผ่น เริ่มจากทศชาติชาดกเรื่องพระเตมีย์บนแผงคอสองแผ่นที่ ๑ แผงคอสองแผ่นที่ ๒ เขียนเรื่อง พระมหาชนก แผ่นที่ ๓ - ๔ เขียนเรื่อง สุวรรณสาม แผ่นที่ ๕ เขียนเรื่อง เนมียราช แผ่นที่ ๖ - ๘ เขียนเรื่อง พระมโหสถ แผงคอสองแผ่นที่ ๙ - ๑๐ เขียนเรื่อง พระภูมิทัตถ์ แผงคอสองแผ่นที่ ๑๑ เขียนเรื่อง จันทกุมาร และแผ่นที่ ๑๒ เขียนเรื่อง พระนารถ ส่วนภาพจิตรกรรมบนแผงคอสองด้านหน้าสุดทางขวามือของพระประธาน นับเป็นแผ่นที่ ๑๓ เขียนเรื่อง พระเวสสันดร ยาวต่อเนื่องไปจนถึงแผ่นที่ ๑๘ ส่วนแผ่นที่ ๑๙ เขียนเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ส่วนแผงคอสองตั้งแต่แผ่นที่ ๒๐ - ๒๔ ซึ่งถือเป็นแผ่นสุดท้ายเขียนเรื่องพรหมจักร ซึ่งนักวิชาการด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีสันนิษฐานว่า ภาพจิตรกรรมในวิหารของวัดพระธาตุลำปางหลวง คงจะสร้างขึ้นในปี พ.ศ. ๒๐๓๙ โดยเจ้าหมื่นคำเพ็ก ซึ่งเป็นเจ้าเมืองลำปางสมัยนั้นและมีการบูรณะครั้งใหญ่เมื่อปี พ.ศ. ๒๔๖๖ รายละเอียดของงานศิลปกรรมในวิหารหลวง ถูกเปลี่ยนแปลงไปเป็นอันมาก โดยเฉพาะลวดลายลงรักปิดทองประดับตกแต่งภายในวิหาร ล้วนแล้วแต่เป็นของใหม่ ซึ่งเห็นได้ชัดจะเป็นลวดลายแบบกรุงเทพฯ

(๒) วัดนาแส่ง จังหวัดลำปาง ตั้งอยู่ในเขตตำบลนาแส่ง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง เป็นวัดที่ตั้งขึ้นมาโดยผู้อพยพจากเมืองเชียงแสนมาอยู่ในเขตเมืองลำปาง ในสมัยพระเจ้าหอคำดวงทิพย์ในระหว่างปี พ.ศ.๒๓๘๗ - ๒๓๖๘ ภายในวิหารวัดนาแส่งที่ผนังทั้งสี่ด้าน มีภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนด้วยสีฝุ่นบนแผ่นไม้แผงคอสอง เป็นเรื่องราวในเวสสันดรชาดก ส่วนภาพเขียนบนผนังด้านหลังพระประธาน เป็นภาพเขียนแสดงการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ผนังด้านหน้าแสดงเรื่องไตรภูมิ และจักรวาล โดยมีจุดกลางภาพเป็นภาพเขาพระสุเมร อันเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ด้านซ้ายขวาของจุดกึ่งกลาง มีภาพลักษณะคล้ายภาพนรก สวรรค์ มีการสอดแทรกเรื่องราวชีวิตความเป็นอยู่ทางสังคม การแต่งกาย สถาปัตยกรรม การประกอบอาชีพ ซึ่งสะท้อนลักษณะของสังคมในขณะนั้น

๒. องค์ความรู้ที่ได้จากการวิจัยนั้น จากการวิเคราะห์ค่าสีที่ใช้ในผลงาน สีที่ใช้ในผลงานนั้นเป็นสีฝุ่น ซึ่งมีลักษณะเฉพาะที่ทำให้ภาพมีความสดใส เพราะสีฝุ่นที่ใช้นั้นเป็นสีสดจากธรรมชาติ หรือมีการเจือสีเพื่อเบรกสีเป็นส่วนน้อย ตามแบบอย่างของช่างโบราณที่ใช้สีโปร่งแสง เจือสีเพื่อเบรกสีแค่บางจังหวะ ไม่มีความซับซ้อนมากนัก สัดส่วนของโทนสีที่ใช้ส่วนใหญ่มักเป็นสีโทนเย็น

ส่วนการวิเคราะห์การใช้เส้นในผลงาน จะพบว่าเกิดจากขอบเขตของสีที่แตกต่างกัน ทำให้เกิดเส้นโครงสร้างใหญ่ของภาพ ซึ่งเส้นที่ได้นั้นถอดมาจากภาพของช่างโบราณ แต่เลือกเอาเฉพาะส่วนที่สนใจ ซึ่งลักษณะของผลงานนั้นมีการวางองค์ประกอบเป็นจังหวะทับซ้อนง่ายๆ เพื่อสร้างระยะ ไม่มีความซับซ้อนมากนัก ส่วนเส้นโครงสร้างย่อยเกิดจากรายละเอียดของผลงาน ทำให้เกิดการเคลื่อนไหวระหว่างรูปร่างต่าง ๆ ในภาพ ให้เกิดการสอดประสานกัน

๓. การถ่ายทอดองค์ความรู้เส้นและสีที่ได้ศึกษาค้นคว้ามานั้น ผู้วิจัยได้ทำการถ่ายทอดองค์ความรู้โดยการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยขึ้นมาใหม่โดยจะประยุกต์ใช้องค์ความรู้และข้อมูลจากการวิจัยทั้งในเชิงเอกสาร และเชิงคุณภาพที่ผ่านการรวบรวมข้อมูลและวิเคราะห์ สรุปผลแล้ว มาทำการสร้างสรรค์ผลงาน และทำการเผยแพร่องค์ความรู้ เพื่อนำไปสู่การอนุรักษ์ และสืบทอดภูมิปัญญาช่างศิลปกรรมล้านนาโบราณต่อไป

อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์และได้ทำงานสร้างสรรค์ทำให้เราได้เห็นเทคนิค และกระบวนการของการใช้โครงสร้างเส้นที่ตรงไปตรงมาตามการแสดงออกอย่างซื่อตรง จังหวะของเส้นโครงสร้างที่เกิดจากสีแบนเรียบสองสีที่

ต่างกันทำให้เกิดขอบเขตของเส้นและรูปทรงขึ้นมา ขอบเขตของรูปร่างรูปทรงต่าง ๆ ขององค์ประกอบของภาพมักเป็นเส้นโค้งง่ายๆ รูปทรงทับซ้อนกันทำให้เกิดมิติความลึกจากภาพสองมิติ เกิดเป็นเรื่องราวต่าง ๆ ตามจินตนาการต่อยอดกันไปได้เรื่อย ๆ เป็นเส้นที่ตรงกับใจ แต่ทรงพลังในการแสดงออก แม้แต่รายละเอียดของส่วนย่อยเล็ก ๆ น้อย ๆ ของเส้นจากลวดลายต่าง ๆ ของภาพ ก็ทำให้เกิดเส้นที่ลื่นไหลตามกันไปเป็นองค์รวม ไม่ขัดแต่สอดคล้องและลื่นไหลเป็นพื้นเดียวกันตลอดทั้งภาพและเรื่องราว

ส่วนสีที่ได้จากเทคนิคกระบวนการของช่างพุทธะศิลปกรรมล้านนาโบราณนั้น ได้ใช้สีสดใสจากสีฝุ่น ได้อารมณ์สีของธรรมชาติ การใช้สีเป็นลักษณะของการคุมโทนสีโทนร้อนโทนเย็น ส่วนมากจะค่อนไปในทางสีโทนเย็น การใช้สีก็จะใช้สีแบบซื่อตรงไม่ซับซ้อน กล้าที่จะใช้สีสดใสตามเนื้อสีโดยไม่ขัดเขิน แต่แบ่งน้ำหนักของรูปร่างรูปทรงโดยใช้สีที่มีน้ำหนักทึบทึมเข้ามาเบรกจัดการไม่ให้สีสดใสสว่างจนเกินไป

ในการหยิบยืมของเส้นและสีของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย ปรับเปลี่ยนจากของโบราณเล็กน้อย แต่ยังคงลิ่นอายของโบราณได้อย่างครบถ้วน ทั้งเส้นที่ตรงไปตรงมาและสีที่สดใสใช้อย่างกล้าหาญ ทำให้เกิดงานที่สดใหม่แต่ยังคงอารมณ์ความรู้สึกกลิ่นอายเทคนิคของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณไว้อยู่

จากความรู้ที่ได้จากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ ได้นำมาประยุกต์ต่อยอดสร้างสรรค์เกิดผลงานที่แปลกใหม่แต่ยังคงคุณค่าอารมณ์ความรู้สึกจากของโบราณไว้ ถือเป็นการใช้ช่วยอนุรักษ์สืบสานองค์ความรู้จากโบราณต่อยอดเป็นงานจิตรกรรมร่วมสมัย และใช้องค์ความรู้ที่ถอดและหยิบยืมจากบรรพบุรุษที่ทรงคุณค่าทั้งศิลปวัฒนธรรมนี้ เพื่อการศึกษาของผู้ที่สนใจหรือผู้ที่หยิบยืมไปประยุกต์ใช้ ปรับเปลี่ยน ต่อยอด เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์พร้อมกับเป็นการสืบสานรากเหง้าของบรรพบุรุษ อีกทั้งยังก่อเกิดการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ได้อีกหลากหลาย เป็นการเผยแพร่อัตลักษณ์ของเส้นและสีที่เป็นเอกลักษณ์ของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ เป็นลักษณะเฉพาะของช่างโบราณทางภาคเหนือ

องค์ความรู้ที่ได้รับจากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณนี้ ถือเป็นการต่อยอดสืบสานศิลปวัฒนธรรมที่ยังคงคุณค่าอารมณ์ความรู้สึกลักษณะของช่างทางเหนือไว้ เป็นการคงลักษณะอัตลักษณ์ของความซื่อตรงในการแสดงออกอันทรงพลังของเส้น และความตรงไปตรงมาของลักษณะของสีไว้ เพื่อองค์ความรู้ในการนำไปต่อยอดต่อบุคคลที่สนใจ ต้องการที่จะศึกษาและสืบสานความเป็นสกุลช่างของถิ่นเหนือไว้ และยังสามารถบูรณาการสอดคล้องกับการสร้างสรรค์สืบสานเจตจำนง รักษา และเผยแพร่ศาสนาในรูปแบบจิตรกรรมร่วมสมัยหรือในรูปลักษณะอื่น ๆ ได้

ส่วนในงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยนั้น การสร้างผลงานด้วยการหยิบยืมเทคนิคกระบวนการของเส้นและสีที่มีเอกลักษณ์ของสกุลช่างโบราณทางภาคเหนือ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เห็นแนวทางในการหยิบยืมของโบราณมา

ปรับปรุง สร้างสรรค์ ต่อยอด ประยุกต์จากสิ่งที่เรามีอยู่ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไปให้กับผู้ที่สนใจหรือนิสิตนักศึกษา ที่ศึกษาเรียนรู้เกี่ยวกับพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณต่อไปในอนาคตได้

ข้อเสนอแนะ

๑. การศึกษาภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณ สามารถนำมาต่อยอดปรับเปลี่ยนรูปแบบการเรียนการสอนให้แก่นิสิตนักศึกษา และผู้ที่สนใจในเชิงสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย

๒. การศึกษาภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณเป็นการอนุรักษณ์ไปในตัว ถือเป็นการเผยแพร่และสืบสานคุณค่า องค์ความรู้ของบรรพบุรุษสืบต่อคนรุ่นหลังได้ต่อไป

เอกสารอ้างอิง

จำนงค์ ทองประเสริฐ. (๒๕๓๕). ประวัติพุทธศาสนาในเอเชียอาคเนย์. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
สุภัทรดิศ ดิศกุล. (๒๕๒๘). ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย. กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.
สุภัทรดิส ดิสกุล. (๒๕๓๔). ศิลปะอินเดีย. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
ธิดา สาระยา. (๒๕๔๕). ทราวดีต้นประวัติศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
ศิลปากร. (๒๕๓๑). ศรีวิชัย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ศาสนา.
สันติ เล็กสุขุม. (๒๕๔๐). ศิลปะสุโขทัย. กรุงเทพฯ : ด่านสุทธาการพิมพ์.
สุภัทรดิศ ดิศกุล. (๒๕๑๐). ศิลปะสมัยลพบุรี. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร.
สมเกียรติ โล่เพชรัตน์. (๒๕๔๙). พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา ประวัติศาสตร์ชนชาติไทยกับปฏิมากรรมในพระพุทธศาสนา. (เล่มที่ ๒). (พิมพ์ครั้งที่ ๓). กรุงเทพฯ : บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน.
ขจร สุขพานิช. (๒๕๓๒). ข้อมูลประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา, กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
สน สีมาตรัง. (๒๕๒๒). รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย. กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์.
ฉลองเดช คูภานุมาศ. (๒๕๕๗). คติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจิตรกรรมล้านนา. เชียงใหม่ : กู๊ดพริ้นท์ พริ้นติ้ง.
จำนง ทองประเสิรฐ. (๒๕๓๕). ประวัติศาสตร์พุทธศานาในเอเชียอาคเนย์. กรุงเทพฯ : องค์การค้าคุรุสภา.
Faber Birren. (๑๙๖๕). History of Colour in Painting. New York : Van Nostraud Reinhold.
สน สีมาตรัง. (๒๕๒๖). โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร.
สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (๒๕๕๖). จิตรกรรม, สืบค้นเมื่อ ๑๓ มกราคม ๒๕๖๐, จาก ศูนย์สถาปัตยกรรมล้านนา คุ้มเจ้าบุรีรัตน์ (เจ้าน้อยมหาอินทร์ ณ เชียงใหม่) คณะสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ : http://www.lanna- arch.net/art/painting
ศิลป์ พีระศรี. (๒๕๔๕). บทความข้อเขียนและงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.
ภานุพงษ์ เลาหสม. (๒๕๔๑). จิตรกรรมฝาผนังล้านนา. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.
ชลูด นิ่มเสมอ. (๒๕๕๓) . วาดเส้นสร้างสรรค์. กรุงเทพฯ : อมรินทร์.

ชลูด นิ่มเสมอ. (๒๕๓๘). องค์ประกอบของศิลปะ. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.
ชลูด นิ่มเสมอ. (๒๕๓๒) . การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย. กรุงเทพฯ : บริษัทอมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊พ จำกัด.

ภาคผนวก ข

บทสัมภาษณ์เรื่องความงามเรื่องเส้นและสีในงานจิตรกรรมล้านนา และบทวิจารณ์ชิ้นงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่จัดทำขึ้นจากองค์ความรู้ของการศึกษาวิจัย โดยอาจารย์ทนงศักดิ์ ปากหวาน

ความงามเรื่องเส้นในงานจิตรกรรมล้านนา

เรื่องของเส้นในงานจิตรกรรมไทยล้านนาส่วนมากจะแสดงอารมณ์ความรู้สึก เพราะผมเห็นข้อต่อในอนาโตมี่ ในการเขียนนิ้ว กระดูกแขนเราจะเห็นได้ชัดซึ่งต่างจากภาคกลาง ภาคกลางมันจะเรียบๆ แต่ภาคเหนือมันจะมีจังหวะของข้อต่อ มีนิดเดียวแต่รู้ว่านี้คือข้อต่อ สังเกตดูได้จากวัดภูมินทร์จะเห็นได้ชัดที่สุด งานจิตรกรรมทางภาคเหนือมีการศึกษาและการสังเกตที่เยอะและละเอียดอ่อนกว่าภาคกลาง ภาคกลางเด่นในเรื่องความเป็นอัตลักษณ์เข้ามา แต่อารมณ์ของเส้นทางภาคเหนือเป็นอารมณ์ของเส้นทางความรู้สึก อย่างเช่น จะร้องไห้ จะเศร้า ฉากที่ผู้หญิงร้องไห้เส้นมันจะวิ่งไปมีความโค้งนิดหน่อย เส้นโดยรวมจะเป็นเส้นโค้งบ่งบอกถึงอารมณ์โศกเศร้า และอีกอย่างคือการแสดงออกทางสีหน้าจะบ่งบอกว่าเศร้าและเสียใจได้อย่างชัดเจน การก้าวเดิน การเคลื่อนไหว การสู้รบ เส้นจะเกิดการเคลื่อนไหวเราจะเห็นได้ชัดเจนเลย หรือการนั่งในฉากพระพุทธเจ้า๕พระองค์ ฉากประถมเทศนา การนั่งพับเพียบมันจะดูเป็นธรรมชาติมากเลย ซึ่งต่างจากภาคกลางที่จะดูแข็งกระด้างกว่า สิ่งเหล้านี้บ่งบอกถึงคนทางภาคเหนือมันแฝงด้วยความรู้สึกและจิตวิญญาณที่ลึกซึ้ง มันแสดงออกมาโดยที่ไม่ได้ปรุงแต่ง คิดอย่างไรแสดงออกมาแบบนั้น เหมือนช่างโบราณในงานจิตรกรรมที่เขาเขียน เขาคิดอย่างไร เขารู้สึกอย่างไร สิ่งที่เขาเห็นเขาจะเขียนออกมาแบบนั้น มันก็เหมือนกับว่าเขาเข้าไปสัมผัสชีวิต รับรู้ แล้วก็รู้สึก แล้วคราวนี้ก็นำมาแสดงออก ในสิ่งที่เขารับรู้และเห็น นี้คือกระบวนการในการทำงานการถ่ายทอดของช่างโบราณ และเส้นที่ใช้ในงานจิตรกรรมภาคเหนือเท่าที่ผมศึกษามาก็คือมันจะเคลื่อนไหว เป็นเส้นของรูปทรงที่เคลื่อนไหว ทั้งรูปทรงภายนอกและภายใน รูปทรงภายนอกคือรูปทรงรวม รูปทรงภายในคือรายละเอียด จะรู้สึกถึงความเคลื่อนไหว ผมมองว่าวิถีและวัฒนธรรมของภาคเหนือเป็นคนสนุกสนาน ประกอบด้วยประเพณีวัฒนธรรมทางภาคเหนือสนุกสนาน เรื่องอารมณ์ความรู้สึกในเรื่องของเส้นเอามาแสดงในงาน มันจึงรู้สึกถึงการเคลื่อนไหว ทำให้มีสีสัน มีชีวิต แม้แต่ในภาพร่างของวัดหนองบัวที่เขียนในปั๊บสาเขียนแค่เส้นแต่สวยงามมากเลย มันรู้สึกถึงความเคลื่อนไหว สัดส่วนของมนุษย์ที่เขียนก็ถูกสัดส่วน ผมเลยชอบแนวคิดทางเหนือมาสร้างสรรค์งาน เพราะว่ามีเส้นที่สนุกเคลื่อนไหวตื่นเต้น ผมมองว่าเส้นในงานจิตรกรมของล้านนานี้มันวิเศษมาก ๆ ในความรู้สึก อย่าง

ฉากมารพจนเส้นที่ใช้จะปาดป้ายอย่างรวดเร็ว พอเศร้าก็เส้นโค้งย้อยจนรู้สึกถึงความเศร้ามาก ๆ เส้นที่สนุกอารมณ์ก็ไปเป็นอีกแบบ เส้นที่เป็นวิถีชีวิตก็เป็นอีกแบบ ผมคิดว่าความวิเศษมันอยู่ตรงนี้ เพราะงานภาคเหนือจะไม่เหมือนภาคกลาง เพราะภาคกลางจะมีอารมณ์ของเส้นโดยรวมที่เป็นท่าทางเน้นความอ่อนช้อย ความงาม ความประณีต ท่าพูดถึงทางความรู้สึกทางภาคเหนือจะได้ความรู้สึกกว่า

ความงามเรื่องสีในงานจิตรกรรมล้านนา

เรื่องสีในงานจิตรกรรมล้านนาผมมองอยู่ ๒ อย่าง คือ

๑)การใช้สีคู่ตรงข้ามที่ลงตัว

๒)การใช้สีที่ประสานกลมกลืนกัน

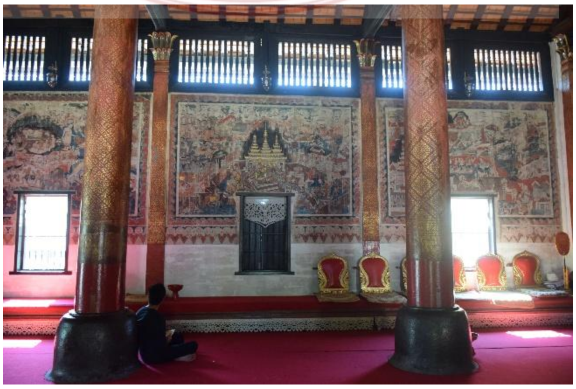
การใช้สีในจิตรกรรมทางภาคเหนือมันมีเสน่ห์ อย่างวัดภูมินทร์สีหลักๆคือสีครามกับสีส้มแดง พอเอามาอยู่ร่วมกันแล้วมันให้ความรู้สึกว่ามันสวยพอดี ด้วยสัดส่วนของช่างโบราณที่ใช้สีได้พอเหมาะ สีเขียว สีแดง มีสีทอง มีสีดำ มีสีขาว พอเอามาประกอบเป็นตัวละครแล้วมันลงตัวพอดี มันงามด้วยสีของรูปทรงและเส้นที่มันวิ่ง จังหวะ ต่าง ๆ ทำให้ความลงตัวมันแสดงความรู้สึกในตัวของมันเอง ด้วยจิตวิญญาณของช่างเขียน ช่างเขียนอาจจะไม่รู้ด้วยซ้ำว่าต้องใช้สีครามต้องใช้สีน้ำตาลแดง สีส้ม จากที่ผมทำงานในแนวจิตรกรรมล้านนาด้วยผลทางความรู้สึก สีชมพูกับสีฟ้าครามเมื่อมาอยู่คู่กันมันสวยมากเลย มันเป็นความรู้สึกที่ชุ่มใจ ต้องอยู่ในเปอร์เซ็นต์ที่พอเหมาะ ช่างโบราณใช้คู่สีได้เก่งมากและเป็นเอกลักษณ์ ลองสังเกตวัดหนองบัวจะออกสีแดงอมชมพูกับฟ้าครามเป็นเปอร์เซ็นที่เยอะแต่มีสีอื่นเข้ามาด้วย การรวมกันของ๒สีนี้ในเปอร์เซ็นต์ที่พอเหมาะทำให้ดูละมุน มันรู้สึกถึงความอบอุ่น ทั้ง ๆ ที่มีสีคู่ตรงข้ามอยู่น่าจะเป็นเรื่องของความขัดแย้งแต่กลับประสานกันได้แล้วให้ความรู้สึกอบอุ่น นุ่มนวล มันอาจจะมาจากวิถีชีวิตของคนภาคเหนือที่เป็นคนที่อ่อนหวาน ละมุนละไม บ้านเราเป็นสังคมที่สงบสนุกสนาน สังเกตได้จากประเพณีวัฒนธรรมของเรา ไม่ว่าจะเป็นปอยหลวง ปี๋ใหม่เมือง จะเป็นเรื่องสนุก ก็เลยทำให้การใช้สีมันเป็นสีที่นุ่มนวลดูแล้วชุ่มไม่ขัดแย้ง สิ่งเหล่านี้บางครั้งเรามองข้ามกันไปว่าสีคู่ตรงข้ามสามารถอยู่ด้วยกันได้แต่อยู่ในเปอร์เซ็นที่เหมาะสมมันก็จะเป็นสีค่ากลาง แล้วจะมีสีอื่น ๆ เข้ามาเบรกให้ดูไม่เลี่ยนเกินไป โดยเฉพาะสีทองจะใช้เยอะ จะมีบทบาทในการใช้สีทองด้วย อย่างวัดพระสิงห์ก็จะเป็นอีกแบบที่ได้รับอิทธิพลทางภาคกลางมาก แต่อย่างเอกลักษณ์ทางภาคเหนือจะเป็นวัดภูมินท์กับวัดหนองบัว วัดบวกครกหลวงนี้ก็ดีการใช้สีน้ำเงิน สีส้มแดง สีขาวจะชัดเจนเลยสนุกมาก อารมณ์ของเส้นของสีจะเน้นแสดงออกเป็นเรื่องๆ

บทวิจารณ์ชิ้นงานศิลปกรรมร่วมสมัยที่จัดทำขึ้นจากองค์ความรู้ของการศึกษาวิจัย

อย่างผลงานการสร้างสรรค์ในงานวิจัยเส้นและสีนี้ ผมเห็นว่าการใช้สีจะเน้นเป็นเรื่องของอารมณ์ความรู้สึกของสี ส่วนเส้นจะเน้นรูปร่าง เราถ่ายทอดรูปร่างด้วยเส้นจากการถมสีที่นำรูปแบบเทคนิคไทยประเพณีมาปรับเปลี่ยนเป็นร่วมสมัยด้วยรูปแบบของงาน อย่างเช่นการกลับด้านทำให้เกิดรูปแบบมุมมองใหม่ ซึ่งมันเป็นรูปแบบศิลปะที่ยังไม่มีใครคิดที่จะทำ เพราะอย่างกระบวนการการใช้เส้นและสีนี้ได้เอาของโบราณมาทำให้มันเกิดรูปร่างรูปทรงใหม่และเรื่องราวใหม่ๆในรูปแบบในงานจิตรกรรมร่วมสมัย ผมคิดว่ามันเป็นสิ่งที่ดี และเหมือนเป็นการสืบทอดให้คนรุ่นหลังได้รู้ว่าถึงผลงานจะเป็นสมัยใหม่แต่เราก็มีพื้นฐานมาจากของโบราณ ไม่ได้หนีไปจากโบราณ แต่นำมาสร้างสรรค์ในรูปแบบร่วมสมัยมากขึ้น ผมคิดว่ามันเป็นสิ่งที่ดี ศิลปะมันถึงไปต่อได้ไม่ตาย มันสามารถจินตนาการต่อยอดได้ไปเรื่อย ๆ และอีกอย่างมีกี่คนที่จะคิดสร้างสรรค์ในแบบนี้ เพราะส่วนใหญ่ก็จะเอาเรื่องราวรูปแบบจิตรกรรมมาเลย เอามาเป็นส่วนหนึ่งในงานไปเลยแล้วค่อยสอดแทรกเนื้อหาตนเองเข้าไปรูปแบบนี้จะเยอะ แต่ในผลงานวิจัยนี้ได้เอาเส้นกับสีที่อยู่ในจิตรกรรมโบราณมาแสดงออกในรูปแบบกึ่งนามธรรม ผมมองว่ามันเป็นงานกึ่งนามธรรม มันยังดูรู้เรื่องเพราะเอาเรื่องราวและวิธีการกระบวนการของช่างโบราณมาทำงานสร้างสรรค์ในแบบร่วมสมัย ซึ่งเป็นแนวทางให้กับการสร้างสรรค์ผลงานให้กับศิลปินรุ่นใหม่ เป็นอีกหนึ่งกระบวนการที่ให้ศึกษาเรียนรู้ได้

ภาคผนวก ค

ภาพถ่ายการออกพื้นที่สำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม



ภาคผนวก ง

ภาพถ่ายการนำเสนอผลงานวิจัย ในงานการประชุมวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมระดับนานาชาติครั้งที่ ๑ “ความมั่นคงด้านศิลปวัฒนธรรมในศตวรรษที่ ๒๑” ณ หอประชุมแสนหวี หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

ภาคผนวก จ

โครงการวิจัย
เรื่อง เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม
Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education.

กิจกรรมที่เกี่ยวข้องกับการนำผลจากโครงการวิจัยไปใช้ประโยชน์

๑. กิจกรรมด้านการเรียนการสอนในสถาบันการศึกษา

- สามารถนำกระบนการด้านการศึกษาวิจัยไปประยุกต์กับการเรียนการสอนรายวิชาต่างๆ เช่น รายวิชาศิลปะไทย รายวิชาศิลปะพื้นบ้าน ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
- สามารถนำผลการศึกษาวิจัยไปสะท้อนข้อมูลให้กับหน่วยงาน องค์กรต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการส่งเสริมศิลปะและวัฒนธรรม เช่นวัฒนธรรมจังหวัด พุทธสมาคม เป็นต้น เพื่อแลกเปลี่ยนความคิดและแนวทางการส่งเสริมความรู้ความเข้าใจ ในเรื่องการใช้เส้น สี และการถ่ายทอดอารมณ์เพื่อสร้างคุณค่า ความงามในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา

๒. กิจกรรมด้านการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาและศิลปวัฒนธรรม

- จัดทำเอกสาร แผ่นพับ สื่อประชาสัมพันธ์ให้กับหน่วยงาน องค์กรการศึกษาที่เกี่ยวข้องด้านศิลปวัฒนธรรม

๓. กิจกรรมด้านวิชาการ

- มีการพัฒนาชุดองค์ความรู้ แนวคิดเกี่ยวกับการใช้เส้น สี และการถ่ายทอดอารมณ์เพื่อสร้างคุณค่า ความงามในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนาเผยแพร่ในสื่ออินเทอร์เน็ต และสื่อต่าง ๆ สร้างเครือข่ายความร่วมมือการเผยแพร่ในจังหวัดเชียงราย

Gantt Chart

เรื่อง เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม

Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education.

----

๑. วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

๑) เพื่อสืบค้นเทคนิค กระบวนการ คุณค่าทางความงาม เส้นและสีของภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๒) เพื่อศึกษาองค์ความรู้เส้นและสีภูมิปัญญาความเข้าใจการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๓) เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้เส้นและสีที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจากภูมิปัญญาช่างศิลปกรรมล้านนาโบราณสู่การสร้างสรรค์ เผยแพร่ ให้ความรู้ความเข้าใจ ในการพัฒนานิสิต และการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนที่ได้มาตรฐาน ขยายโอกาสทางด้านพุทธศาสนา บูรณการกับศาสตร์และศิลป์ทางด้านพุทธศิลปกรรม

สรุปผลการดำเนินการตามแผนงาน/กิจกรรมตาม Proposal ในรอบ ๑๒ เดือน

ตามแผนงาน		ปฏิบัติจริง	สนับสนุนวัตถุประสงค์	ร้อยละความพึงพอใจต่อผลสำเร็จ
กิจกรรม	**ผลที่คาดว่าจะได้รับ**	**ผลที่ได้จริง**		
๑. สืบค้น ศึกษาเทคนิควิธีการและอารมณ์ความรู้สึกของเส้นและสีที่เกิดจากงานจิตรกรรมฝาผนังของช่างพุทธศิลป์สมัยโบราณ	ได้แนวคิด และข้อมูลเทคนิคเกี่ยวกับเรื่องเส้น สีและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	ได้ข้อมูลแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องเส้น สีและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	ข้อที่ ๑	๑๐๐ %

ตามแผนงาน		ปฏิบัติจริง	สนับสนุนวัตถุประสงค์	ร้อยละความพึงพอใจต่อผลสำเร็จ
กิจกรรม	ผลที่คาดว่าจะได้รับ	ผลที่ได้จริง		
๒. ลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อทำการสำรวจ และศึกษาเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องเส้น สีและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	ได้ข้อมูล และรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับเรื่องเส้น สีและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	ได้ข้อมูลเพิ่มเติม และรายละเอียดที่ชัดเจนมากขึ้นเกี่ยวกับเทคนิค วิธีการ การใช้เส้น สี และการถ่ายทอดอารมณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	ข้อที่ ๑,๒	๑๐๐ %
๓. ศึกษาและทำการวิเคราะห์ข้อมูลทั้งหมดเพื่อสรุปเป็นองค์ความรู้สู่การถ่ายทอดเป็นผลงานศิลปกรรมไทยร่วมสมัย	ได้ความรู้ที่ผ่านการวิเคราะห์แล้วเพื่อนำไปสู่การบูรณาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมไทยร่วมสมัย	ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับการใช้เส้น สี และการถ่ายทอดอารมณ์เพื่อสร้างคุณค่า ความงามในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา เพื่อนำไปสร้างสรรค์ผลงาน	ข้อที่ ๒,๓	๑๐๐ %
๔. นำองค์ความรู้มาถ่ายทอดสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมไทยร่วมสมัย	รูปแบบการสร้างสรรค์ในผลงานศิลปกรรมไทยร่วมสมัย	ได้ข้อมูลที่จำเป็นในการวิจัยและองค์ความรู้ด้านการใช้เส้น สี และการถ่ายทอดอารมณ์ในผลงาน	ข้อที่ ๑,๒,๓	๑๐๐ %

ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอื่น ๆ ต่อมจร.

ลงนาม...

(วาทิตย์ เสมบุตร)

หัวหน้าโครงการผู้วิจัยรับทุน

วันที่ ๓๐ เดือน มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๑

ตาราง Output

เรื่อง เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม

Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education.

Output		ในกรณีที่ล่าช้า (ผลสำเร็จไม่ถึง ๑๐๐%) ให้ระบุสาเหตุและการแก้ไข
วัตถุประสงค์/ กิจกรรมในข้อเสนอโครงการวิจัย	**ผลสำเร็จ %**	
วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย ๑) เพื่อสืบค้นเทคนิค กระบวนการ คุณค่าทางความงาม เส้นและสีของภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ ๒) เพื่อศึกษาองค์ความรู้เส้นและสีภูมิปัญญาความเข้าใจการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ ๓) เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้เส้นและสีที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจากภูมิปัญญาช่างศิลปกรรมล้านนาโบราณสู่การสร้างสรรค์ เผยแพร่ ให้ความรู้ความเข้าใจ ในการพัฒนานิสิต และการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนที่ได้มาตรฐาน ขยายโอกาสทางด้านพุทธศาสนา บูรณการกับศาสตร์และศิลป์ทางด้านพุทธศิลปกรรม	 ๑๐๐% ๑๐๐% ๑๐๐%	
๑. ศึกษาแนวคิด และเทคนิควิธีการเรื่องเส้น สีและอารมณ์ที่ถูกถ่ายทอดในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	๑๐๐%	
๒. การออกสำรวจพื้นที่ภาคสนามเพื่อเก็บข้อมูลรายละเอียดเพิ่มเติมเรื่องการใช้เส้น สีและอารมณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนา	๑๐๐%	
Output	๑๐๐%	

วัตถุประสงค์/ กิจกรรมในข้อเสนอโครงการวิจัย		**ในกรณีที่ล่าช้า (ผลสำเร็จไม่ถึง ๑๐๐%) ให้ระบุสาเหตุและการแก้ไข**
๔. บูรณาการองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาเพื่อนำไปสร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลปกรรมไทยร่วมสมัย	**ผลสำเร็จ %**	
๕. กิจกรรมอื่นและการรายงานความก้าวหน้า	๑๐๐%	
๖. รายงานฉบับสมบูรณ์		
๗. บทความการวิจัย	๑๐๐%	
	๑๐๐%	

ลงนาม..

(วาทิตย์ เสมบุตร)

หัวหน้าโครงการผู้วิจัยรับทุน

วันที่ ๓๐ เดือน มีนาคม พ.ศ. ๒๕๖๑

ภาคผนวก ฉ

แบบสรุปโครงการวิจัย

สัญญาเลขที่ MCU RS ๖๑๐๗๖๐๐๕๕
ชื่อโครงการเรื่อง เส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึก ในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้ เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม
หัวหน้าโครงการ อาจารย์วาทิตย์ เสมบุตร
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย (สาขาพุทธศิลปกรรม)มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
โทรศัพท์ ๐๙๗-๙๖๔๙๑๖๓ โทรสาร - Email : 3founder@gmail.com

ความเป็นมาและความสำคัญ

การแสดงออกเป็นสิ่งจำเป็นทางด้านจิตของมนุษย์เช่นเดียวกับการขับถ่ายซึ่งเป็นความจำเป็นทางด้านร่างกาย ทุกคนจะถูกกระตุ้นให้แสดงปฏิกิริยา ที่ตนมีต่อสิ่งแวดล้อมให้ปรากฏด้วยวิธีการต่าง ๆ กันอยู่ตลอดเวลา มีทั้งการแสดงออกตามปกติธรรมดา และการแสดงออกที่มีความหมายทางสร้างสรรค์ ซึ่งอย่างหลังนี้ ศิลปินได้ประสบการณ์ทางจิตของตนออกมาเป็นสัญลักษณ์ที่ตนเองและผู้อื่นสามารถรับรู้ได้ ยิ่งกว่านั้น แต่ละคนยังต้องการที่จะรับรู้สาระที่เป็นตัวร่วมของชีวิตทั้งหลายที่ฝังลึกอยู่ภายในของมนุษย์ด้วยกันต้องการสื่อสาร ความรู้สึกจากส่วนลึกของกันและกัน นอกเหนือจากการติดต่อสื่อความหมายที่กระทำด้วยภาษาและท่าทางในชีวิตประจำวันศิลปะที่เป็นสื่อสำคัญในการแสดงออกซึ่งสาระของชีวิตจึงจำเป็นทางด้านจิตของมนุษย์เราตลอดมาในการแสดงออกนี้จะปรากฏในที่ต่าง ๆ ที่มนุษย์ต้องการสื่อสารความคิดความรู้สึกการแสดงออกเฉพาะตัวที่ส่งผลต่อการรับรู้หรือรับสารเหล่านั้น บวกกับคติความเชื่อที่ตัวศิลปินต้องการนำเสนอบวกกับจินตนาการของผู้สื่อสาร

จินตนาการเกิดขึ้นจากการผสมกันระหว่างวัตถุภายนอกกับความรู้สึกภายในของศิลปินหรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า จินตนาการคือการก่อรูปของความคิดจากหลาย ๆ ความคิดจนเป็นการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ที่มีเอกภาพขึ้น จินตนาการถึงแม้จะกล่าวกันว่าไร้ขอบเขต แต่ก็เป็นสิ่งที่มีระเบียบมีกฎเกณฑ์ในตัวเอง มีการก่อกำเนิดและเติบโต เช่นเดียวกับสื่อทั้งหลายภายใต้กฎของจักรวาล จินตนาการที่จะถ่ายทอดหรือแสดงออกในศิลปะในจินตนาการสร้างสรรค์ เป็นสิ่งที่มีโครงสร้าง มีความหมาย ไม่ใช่จินตนาการเลียนแบบ หรือความคิดเพ้อเจ้อ เลื่อนลอย จะเห็นได้ชัดเจนในงานจิตรกรรมไทย ที่จิตรกรได้จินตนาการถึงจักรวาล สวรรค์ นรก หิมพานต์ รวมทั้งความงามและความประสานกันของรูปทรงทั้งหลาย ประติมากรกรีกสร้างวีนัสขึ้นจากความงามในจินตนาการ ประติ

มากรสมัยสุโขทัยสร้างพุทธประติมาที่มีความงามล้ำเลิศทั้งทางรูปและทางนามจากจินตนาการที่คลี่คลายมาจากหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา อย่างในงานพุทธศิลปกรรมล้านนามีองค์ประกอบครบถ้วนในการสื่อความหมาย ทั้งสีสัน โครงสร้าง ความเชื่อความศรัทธา วิถีชีวิต การนำเสนอสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้เกิดขึ้นจากองค์ประกอบโดยรวม แต่สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งในงานพุทธศิลปกรรมก็คือ เส้น ที่ทำให้เกิดความงามและอารมณ์ ความรู้สึก ส่วนลึกๆที่ตัวศิลปินเองได้ถ่ายทอดลงไปโดยทั้งที่รู้ตัว และไม่รู้ตัว เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยสัญชาตญาณที่ลื่นไหลเป็นไปอย่างธรรมชาติ

ในการวาดเส้นศิลปินจะผสมผสานวัตถุหรือสิ่งที่เขาเลือกสรรจากธรรมชาติเข้ากับการตอบสนองทางกาย ซึ่งได้แก่ ความรู้สึกสัมผัสที่เขามีต่อรูปทรง ที่ว่าง เส้น ลักษณะพื้นผิว ฯลฯ และการตอบสนองทางจิต ได้แก่ อารมณ์ ความรู้สึก หรือจินตนาการที่เกิดจากการรับรู้ในสิ่งที่สัมผัส ซึ่งเป็นผลมาจากทัศนคติ และประสบการณ์ที่เขามีต่อสิ่งนั้น ทำให้การแสดงออกของเส้นในงานจิตรกรรมพุทธศิลปกรรมล้านนามีความงาม ความสัมพันธ์ของความรู้สึกนึกคิดของผู้นำเสนอผลงานจิตรกรรม

การวาดเส้นเป็นวิธีการที่เหมาะสมที่สุดในการแปลความหมายหรือแทนค่าสิ่งทั้งหลายในธรรมชาติ ตั้งแต่ความหมายของรูปทรง ความหมายทางความรู้สึก หรืออารมณ์ที่ตอบโต้กับรูปทรงไปจนถึงความหมายหรือค่าของการประสานกันอย่างซับซ้อนของทัศนะธาตุต่าง ๆ ที่มีอยู่ในรูปทรงของสิ่งนั้น ๆ จากตัวอย่างแง่มุมของการศึกษาธรรมชาติดังกล่าว ทำให้เห็นว่า เป็นความจำเป็นอย่างยิ่งของทัศนะของศิลปินทุกสาขาทุกประเภท ไม่ว่าจะทำงานในแนวรูปธรรมหรือนามธรรมในระดับใด การศึกษาจากธรรมชาติจะช่วยให้มโนคติทางศิลปะก่อตัวขึ้นได้โดยง่าย และเป็นมโนคติที่มีความหมายต่อการสร้างสรรค์ และยังช่วยให้การพัฒนามโนคติเป็นไปอย่างรวดเร็วและมั่นคง เมื่อมีความคิดหรือมโนคติเกิดขึ้นจากธรรมารมณ์ ก็สามารถเลือกแง่มุมที่จะศึกษาหรือสรรหารูปทรงจากธรรมชาติเพื่อคลี่คลายไปสู่มโนภาพ และเป็นภาพที่ค่อยๆสมบูรณ์ขึ้นได้

ส่วนสีในงานจิตรกรรมล้านนา สีเป็นสิ่งที่มีความสำคัญอย่างหนึ่งในการดำรงชีวิต ซึ่งมนุษย์รู้จักสามารถนำมาใช้ให้เกิดประโยชน์ในชีวิตประจำวันมาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ในอดีตกาล มนุษย์ได้ค้นพบสีจากแหล่งต่าง ๆ จากพืช สัตว์ ดิน และแร่ธาตุนานาชนิด จากการ ค้นพบสีต่าง ๆ เหล่านั้น มนุษย์ได้นำเอาสีต่าง ๆ มาใช้ประโยชน์อย่างกว้างขวาง โดยนำมาระบายลงไปบนสิ่งของภาชนะเครื่องใช้ หรือระบายลงไปบนรูปปั้น รูปแกะสลัก เพื่อให้รูปเด่นชัดขึ้น มีความเหมือนจริงมากขึ้น รวมไปถึงการใช้สีวาด ลงไปบนผนังถ้ำ หน้าผา ก้อนหินเพื่อใช้ถ่ายทอดเรื่องราวและทำให้เกิดความ รู้สึกถึงพลังอำนาจที่มีอยู่เหนือสิ่งต่าง ๆ ทั้งปวง การใช้สีทาตามร่างกายเพื่อ กระตุ้นให้เกิดความฮึกเหิมเกิดพลังอำนาจหรือใช้สีเป็นสัญลักษณ์ในการถ่ายทอด ความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง

จิตรกรรมล้านนา เป็นงานวิจิตรศิลป์ที่มีความสวยงามเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ สะท้อนให้เห็นถึงวัฒนธรรม อันดีงามของชาติ มีคุณค่าทางศิลปะและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ ศาสนา และโบราณคดี จิตรกรรมไทย สีที่ช่างนำมาใช้ในงานจิตรกรรมแต่เดิมนั้นมีน้อยมาก มักใช้สีเดียว ที่เรียกว่า "เอกรงค์" โดยใช้สีขาว สีดำและสีแดงเท่านั้น ทำให้เกิดความกลมกลืนกันมาก ต่อมาสีที่ใช้ในภาพจิตรกรรมก็มีมากขึ้น มีการเขียนภาพ ที่เรียกว่า"เบญจรงค์" คือใช้สี ๕ สี ได้แก่ สีเหลือง เขียวหรือคราม แดงชาด ขาว และดำ การวาดภาพที่ใช้หลาย ๆ สี เรียกว่า "พหุรงค์" สีที่ใช้ล้วนได้มาจากธรรมชาติเป็นส่วนใหญ่และมีที่กำเนิดต่าง ๆ กัน บางสีเป็น ธาตุจากดินบางสีได้จากสัตว์ จากกระดูก เขา งา เลือด บางสีได้จากพืชลักษณะของสีที่นำมาใช้มักจะทำเป็น ผงละเอียด ซึ่งเรียกว่า สี นำมาผสมกับวัสดุอื่นเพื่อให้ยึดเกาะผิวหน้าวัตถุได้ดี ได้แก่ กาวหรือ ยางไม้ ที่นิยมใช้คือ ยางของต้นมะขวิด และกาวกระถิน ลักษณะเด่นของจิตรกรรมไทยอีกอย่างหนึ่งคือ การปิด ทองคำเปลวในบางส่วนของภาพที่มีความสำคัญ เช่น เป็นเครื่องทรงหรือเป็นผิวกายของของบุคคลสำคัญในเรื่อง เป็นส่วนประกอบของปราสาทราชวัง หรือสถาปัตยกรรมที่สำคัญ สีจึงส่งผลต่ออารมณ์ความรู้สึกต่อผู้รับรู้

จิตรกรรมพุทธศิลป์ล้านนาได้เกี่ยวข้องโดยตรงทั่ว ๆ กัน ก็คือสภาวการณ์ของอารมณ์ที่เกิดมีขึ้นในจิตใจผู้สร้างงานแต่ละคนในขณะเวลาที่ทำงานอยู่นั่นเอง อารมณ์ มักเป็นส่วนประกอบอันหนึ่งในกระบวนการทำงานทางศิลปะที่นับว่าสำคัญและเป็นของคู่กันกับศิลปะ ดังเช่นคำกล่าวที่ว่า " ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์ " ซึ่งในที่นี้อาจจะมีความหมายเป็น ๒ นัยก็ได้คือ การใช้ผลงานทางศิลปะเป็นสื่อแสดงความหมายแทนความรู้สึกความประทับใจบางอย่างของตัวผู้สร้างงานหรือศิลปินให้ปรากฏออกมาเป็นรูปร่าง-รูปทรงในลักษณะถ่ายโยง ความรู้สึกนึกคิดที่เป็นนามธรรมในจิตใจให้ออกมาเป็นรูปร่าง รูปทรง ทางรูปธรรมที่สามารถรับรู้และมองเห็นได้ในการถ่ายโยงส่วนนี้เป็นเรื่องส่วนตัวของผู้สร้างงานที่ต้องการแสดงออกมา ให้เห็นเป็นรูปธรรม ส่วนอีกนัยหนึ่งนั้นเป็นผลจากการที่มีผลงาน สำเร็จออกมา แล้วผลงานนี้ก็ยังปลุกเร้า หรือแสดงออก สู่ผู้รับชม ได้อีกซึ่งผู้ดูอาจจะได้รับสุนทรียะรส หรือปรากฏเห็นความงามเช่นเดียวกับผู้สร้างงานก็เป็นได้

ดังนั้น “อารมณ์ที่เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการสร้างสรรค์ก็คืออารมณ์ที่ศิลปินกำลังบรรจงสร้างสรรค์ให้เกิดเป็นรูปร่างในงานศิลปะขึ้นมา” มิใช่ว่าเป็นอารมณ์ที่ศิลปินรู้สึกว่าได้ผ่อนคลายหรือความโล่งใจที่ได้ทำงานให้สำเร็จออกมา อารมณ์ในแง่ของศิลปะจึงเป็นอารมณ์ที่หลุดพ้นจากสัญชาตญาณตามธรรมชาติของความเป็นมนุษย์ที่เกิดมีขึ้นในยามปกติวิสัยของชีวิตประจำวัน

วัตถุประสงค์โครงการ

๑. เพื่อสืบค้นเทคนิค กระบวนการ คุณค่าทางความงาม เส้นและสีของภูมิปัญญาช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ

๒. เพื่อศึกษาองค์ความรู้เส้นและสีภูมิปัญญาความเข้าใจการแสดงออกทางอารมณ์ความรู้สึกของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ ๓. เพื่อถ่ายทอดองค์ความรู้เส้นและสีที่ได้ศึกษาค้นคว้ามาจากภูมิปัญญาช่างศิลปกรรมล้านนาโบราณสู่การสร้างสรรค์ เผยแพร่ ให้ความรู้ความเข้าใจ ในการพัฒนานิสิต และการพัฒนาการจัดการเรียนการสอนที่ได้มาตรฐาน ขยายโอกาสทางด้านพุทธศาสนา บูรณการกับศาสตร์และศิลป์ทางด้านพุทธศิลปกรรม
ผลการวิจัย จากการวิเคราะห์และได้ทำงานสร้างสรรค์ทำให้เราได้เห็นเทคนิค และกระบวนการของการใช้โครงสร้างเส้นที่ตรงไปตรงมาตามการแสดงออกอย่างซื่อตรง จังหวะของเส้นโครงสร้างที่เกิดจากสีแบนเรียบสองสีที่ต่างกันทำให้เกิดขอบเขตของเส้นและรูปทรงขึ้นมา ขอบเขตของรูปร่างรูปทรงต่างๆขององค์ประกอบของภาพมักเป็นเส้นโค้งง่ายๆ รูปทรงทับซ้อนกันทำให้เกิดมิติความลึกจากภาพสองมิติ เกิดเป็นเรื่องราวต่างๆตามจินตนาการต่อยอดกันไปได้เรื่อยๆ เป็นเส้นที่ตรงกับใจ แต่ทรงพลังในการแสดงออก แม้แต่รายละเอียดของส่วนย่อยเล็กๆน้อยๆของเส้นจากลวดลายต่างๆ ของภาพ ก็ทำให้เกิดเส้นที่ลื่นไหลตามกันไปเป็นองค์รวม ไม่ขัดแต่สอดคล้องและลื่นไหลเป็นพื้นเดียวกันตลอดทั้งภาพและเรื่องราว ส่วนสีที่ได้จากเทคนิคกระบวนการของช่างพุทธะศิลปกรรมล้านนาโบราณนั้น ได้ใช้สีสดใสจากสีฝุ่น ได้อารมณ์สีของธรรมชาติ การใช้สีเป็นลักษณะของการคุมโทนสีโทนร้อนโทนเย็นส่วนมากจะค่อนไปในทางสีโทนเย็น การใช้สีก็จะใช้สีแบบซื่อตรงไม่ซับซ้อน กล้าที่จะใช้สีสดใสตามเนื้อสีโดยไม่ขัดเขิน แต่แบ่งน้ำหนักของรูปร่างรูปทรงโดยใช้สีที่มีน้ำหนักทึบทึมเข้ามาเบรกจัดการไม่ให้สีสดใสสว่างจนเกินไป ในการหยิบยืมของเส้นและสีของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณมาประยุกต์ใช้สร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย ปรับเปลี่ยนจากของโบราณเล็กน้อย แต่ยังคงลิ่นอายของโบราณได้อย่างครบถ้วน ทั้งเส้นที่ตรงไปตรงมาและสีที่สดใสใช้อย่างกล้าหาญ ทำให้เกิดงานที่สดใหม่แต่ยังคงอารมณ์ความรู้สึกกลิ่นอายเทคนิคของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณไว้อยู่ จากความรู้ที่ได้จากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ ได้นำมาประยุกต์ต่อยอดสร้างสรรค์เกิดผลงานที่แปลกใหม่แต่ยังคงคุณค่าอารมณ์ความรู้สึกจากของโบราณไว้ ถือเป็นการใช้ช่วยอนุรักษ์สืบสานองค์ความรู้จากโบราณต่อยอดเป็นงานจิตรกรรมร่วมสมัย และใช้องค์ความรู้ที่ถอดและหยิบยืมจากบรรพบุรุษที่ทรงคุณค่าทั้งศิลปวัฒนธรรมนี้ เพื่อการศึกษาของผู้ที่สนใจหรือผู้ที่หยิบยืมไปประยุกต์ใช้ ปรับเปลี่ยน ต่อยอด เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์พร้อมกับเป็นการสืบสานรากเหง้าของบรรพบุรุษ อีกทั้งยังก่อเกิดการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ได้อีกหลากหลาย เป็นการเผยแพร่อัต

ลักษณ์ของเส้นและสีที่เป็นเอกลักษณ์ของช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณ เป็นลักษณะเฉพาะของช่างโบราณทางภาคเหนือ องค์ความรู้ที่ได้รับจากช่างพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณนี้ ถือเป็นการต่อยอดสืบสานศิลปวัฒนธรรมที่ยังคงคุณค่าอารมณ์ความรู้สึกลักษณะของช่างทางเหนือไว้ เป็นการคงลักษณะอัตลักษณ์ของความซื่อตรงในการแสดงออกอันทรงพลังของเส้น และความตรงไปตรงมาของลักษณะของสีไว้ เพื่อองค์ความรู้ในการนำไปต่อยอดต่อบุคคลที่สนใจ ต้องการที่จะศึกษาและสืบสานความเป็นสกุลช่างของถิ่นเหนือไว้ และยังสามารถบูรณาการสอดคล้องกับการสร้างสรรค์สืบสานเจตจำนง รักษา และเผยแพร่ศาสนาในรูปแบบจิตรกรรมร่วมสมัยหรือในรูปลักษณะอื่น ๆ ได้ ส่วนในงานสร้างสรรค์ร่วมสมัยนั้น การสร้างผลงานด้วยการหยิบยืมเทคนิคกระบวนการของเส้นและสีที่มีเอกลักษณ์ของสกุลช่างโบราณทางภาคเหนือ มีวัตถุประสงค์เพื่อให้เห็นแนวทางในการหยิบยืมของโบราณมาปรับปรุง สร้างสรรค์ ต่อยอด ประยุกต์จากสิ่งที่เรามีอยู่ เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ต่อไปให้กับผู้ที่สนใจหรือนิสิตนักศึกษา ที่ศึกษาเรียนรู้เกี่ยวกับพุทธศิลปกรรมล้านนาโบราณต่อไปในอนาคตได้
การนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ ๑. การศึกษาภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณ สามารถนำมาต่อยอดปรับเปลี่ยนกับการเรียนการสอนแก่นิสิตนักศึกษา และผู้ที่สนใจในเชิงสร้างสรรค์ได้อย่างหลากหลาย ๒. การศึกษาภาพจิตรกรรมล้านนาโบราณเป็นการอนุรักษ์ไปในตัว ถือเป็นการเผยแพร่และสืบสานคุณค่า องค์ความรู้ของบรรพบุรุษสืบต่อคนรุ่นหลังได้ต่อไป
การประชาสัมพันธ์ มีการประชาสัมพันธ์กิจกรรมและผลงานวิจัยไว้ ๑ แห่ง การประชุมวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมระดับนานาชาติครั้งที่ ๑ “ความมั่นคงด้านศิลปวัฒนธรรมในศตวรรษที่ ๒๑” ณ หอประชุมแสนหวี หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

ประวัติผู้วิจัย

๑. ชื่อ - นามสกุล (ภาษาไทย)	นายวาทิตย์ เสมบุตร
๒. ชื่อ - นามสกุล (ภาษาอังกฤษ)	Mr. Wathit Sembut
๓. ตำแหน่งปัจจุบัน	อาจารย์ประจำหลักสูตร สาขาพุทธศิลปกรรม
๔. หน่วยงานและสถานที่ติดต่อ	วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ศาลากลางหลังเก่า ถ.ฤทธิประศาสน์ อ.เมือง จ.เชียงราย ๕๗๐๐๐ โทรศัพท์มือถือ ๐๙๗ ๙๖๔ ๙๑๖๓ E-mail: 3founder@gmail.com
๕. ประวัติการศึกษา	ปริญญาตรี ศบ. ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (๒๕๕๓) ปริญญาโท ศป.ม. (ทัศนศิลป์) ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร (๒๕๕๖)
๖. สาขาวิชาที่ชำนาญพิเศษ	ทัศนศิลป์
๗. ผลงานวิชาการ	ผู้ร่วมวิจัย พุทธศิลปกรรมเชียงราย : แนวคิด คุณค่า และการสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาจิตใจและปัญญา(๒๕๕๘) Proceeding บทความวิจัย เรื่องเส้นและสี : คุณค่า อารมณ์ ความรู้สึกในงานจิตรกรรมล้านนา องค์ความรู้เพื่อเสริมสร้างการเรียนรู้สู่สังคม (Lines and color: Contemporary Art through Studying the Value and Emotion in Lanna Folk Painting for the sake of Society's Education.) การประชุมวิชาการด้านศิลปวัฒนธรรมระดับนานาชาติ ครั้งที่ ๑ "ความมั่นคงด้านศิลปวัฒนธรรมในศตวรรษที่ ๒๑" ณ หอประชุมแสนหวี หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย