รายงานการวิจัย

เรื่อง

พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

โดย

นายมานิตย์ กันทะสัก

นางอมลณัฐ กันทะสัก

นายศตวรรษ หน่อแก้ว

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

พ.ศ. ๒๕๖๒

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 610762021

รายงานการวิจัย

เรื่อง

พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

โดย

นายมานิตย์ กันทะสัก

นางอมลณัฐ กันทะสัก

นายศตวรรษ หน่อแก้ว

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

พ.ศ. ๒๕๖๒

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 610762021

(ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย)

Research Report

Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

By

Mr. Manit Kantasak

Mrs. Amolnatha Kantasak

Mr. Sattawat Norkaew

Mahachulalongkornrajavidayalaya University, Chiangrai Buddhist College

B.E. 2562

Research Project Funded by Mahachulalongkornrajavidayalaya University

MCU RS 610762021

(Copyright Mahachulalongkornrajavidayalaya University)

ชื่อรายงานการวิจัย: พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
ผู้วิจัย: นายมานิตย์ กันทะสัก, นางอมลณัฐ กันทะสัก, นายศตวรรษ หน่อแก้ว
ส่วนงาน: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ปีงบประมาณ: ๒๕๖๒
ทุนอุดหนุนการวิจัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ๓ ประการ ได้แก่ ๑. เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ ๒. เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ๓. เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงนวัตกรรมในลักษณะ R&D (Research and Development)

จากการศึกษาพบว่า พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปเชียงแสน ถือว่าแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก นับว่าเป็นเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสน วัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆ ที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ นับว่า พระสิงห์ เป็นต้นกำเนิดของศิลปะล้านนาก็ว่าได้ รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ เป็นรูปแบบปางลีลา ขนาดความสูง ๑๙ นิ้ว หล่อด้วยสำริด ได้แนวคิดจากการที่ศิลปะสมัยเชียงแสนที่แผ่ขยายอิทธิพลพุทธศิลปกรรมไปถึงอาณาจักรเพื่อนบ้าน และมีการสร้างรูปแบบพระสิงห์เชียงแสนในลักษณะที่เป็นแบบยืนขึ้น และต้องการสร้างสรรค์ประติมากรรมพระพุทธรูปในยุคร่วมสมัย ที่เกิดจากช่างทางเหนือที่ได้รับความนิยมจาก คนทั่วไปและส่งอิทธิพลทางพุทธลักษณะของของงานพุทธปฏิมากรอย่างกว้างขวางในยุคปัจจุบัน ผ่านขั้นตอนการสร้างสรรค์ ในการสร้างนวัตกรรมศิลปะร่วมสมัย และกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านกิจกรรม ๑.การเสวนากลุ่ม ๒.การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน และ ๓.การจัดนิทรรศการแสดงงาน

คำสำคัญ: พระสิงห์ ๔, วัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยน, พุทธประติมากรรมร่วมสมัย

Research Title: Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

Researchers: Mr. Manit Kantasak, Mrs.Amolnatha Kantasak, Mr. Sattawat Norkaew

Department: Mahachulalongkornrajavidyalaya University, Chiang Rai Buddhist College

Fiscal Year: 2562/ 2019

Research Scholarship Sponsor: Mahachulalongkornrajavidyalaya

ABSTRACT

This research aimed to 1) study the concept of creating Phra Singh pattern, 2) develop contemporary Buddhist sculptures in the form of Phra Singh, and 3) create a learning process with society towards the Phra Singh 4 Buddha image. This research is action research with research and development process (R&D).

The result showed that Phra Singh or Chiang Saen Buddhist image were considered as clear and high artistic value. It is the first sculpture created by Thai craftsmen in Suvarnabhumi area or civilized area around 16th Buddhist century. These sculptures appeared in various districts in the north of Thailand and the prominent sculpture is located in Chiang Saen. Materials used to create sculptures including stucco, various precious metals, and pure gold. Therefore, Phra Singh was considered as it is the origin of Lanna art. The pattern of a contemporary Buddhist sculptor in the form of Phra Singh 4 was walking Buddha image with 19 inches casted with bronze. The idea of creating this form of Buddha image was from the arts in Chiang Saen period extending the influence of Buddhist arts to the neighboring kingdom and the standing Buddha image was created. Moreover, the need of creating Buddha sculptures in the contemporary era of northern craftsmen influenced the Buddha sculptures in nowadays. In addition, a learning process was created through activities based on the creative process in creating innovative contemporary art and the learning process with society towards Phra Singh 4

including 1) Group discussion, 2) Knowledge transfer through teaching, and 3) Organizing the exhibition.

Keywords: Phra Singh 4, Culture transformation, Contemporary Buddhist sculpture

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคมสำเร็จได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ (วช.) ที่ให้ความกรุณาในการสนับสนุนทุนงานวิจัยผ่านสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ขอขอบพระคุณ พระสุธีรัตนบัณฑิต, รศ, ดร. ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ เจ้าหน้าที่สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ทุกท่าน และผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่าน ที่ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ต่อการทำงานวิจัยในครั้งนี้ และทำให้งานวิจัยสำเร็จอย่างสมบูรณ์ที่สุด และคอยเป็นกำลังใจในการทำงานวิจัยให้สำเร็จด้วยความเมตตาตลอดมา

ขอขอบพระคุณศิลปินเชียงราย หน่วยงานภาครัฐและเอกชน ที่ให้การอนุเคราะห์ในการให้ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ข้อมูลเชิงลึก การร่วมปฏิบัติการวิจัย นำไปสู่การวิจัยที่เป็นประโยชน์และมีคุณภาพสมบูรณ์อย่างยิ่ง

สุดท้ายนี้ หากมีข้อผิดพลาดประการใด ผู้วิจัยต้องขออภัยเป็นอย่างสูงมา ณ ที่นี้ และหวังว่างานวิจัยนี้จะเป็นประโยชน์ต่อผู้สนใจ หน่วยงานองค์กรต่างๆ ที่สนใจในงานประเด็นการสร้างสรรค์ศิลปะร่วมสมัย

นายมานิตย์ กันทะสัก และคณะ

๓๐ สิงหาคม ๒๕๖๓

สารบัญ

บทคัดย่อภาษาไทย ..... **ก**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... **ข**
กิตติกรรมประกาศ ..... **ง**
สารบัญ ..... **จ**
สารบัญภาพ ..... **ช**
สารบัญแผนผัง ..... **ฌ**
บทที่ ๑ บทนำ **๑**
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๔
๑.๓ ปัญหาการวิจัย ๔
๑.๔ ขอบเขตการวิจัย ๔
๑.๕ นิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย ๖
๑.๖ กรอบแนวคิดในการวิจัย ๗
๑.๗ ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย ๘
บทที่ ๒ แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง **๙**
๒.๑ ทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญวิทยา ๙
๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ ๑๔
๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรม ๑๘
๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพุทธศิลปกรรมล้านนา ๒๙
๒.๕ แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ ๘๖
๒.๖ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๑๐๖
บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย ๑๐๘
๓.๑ รูปแบบการวิจัย ๑๐๘
๓.๒ พื้นที่ศึกษาและกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ๑๑๐
๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย ๑๑๒
๓.๔ การเก็บรวบรวมข้อมูลและการปฏิบัติการวิจัย ๑๑๒
๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล ๑๑๔
๓.๖ การนำเสนอผลการวิจัย ๑๑๔

๓.๗ สรุปกระบวนการวิจัย ๑๑๕

บทที่ ๔ วิผลการวิจัย ๑๑๗

๔.๑. แนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๑๑๗

๔.๑.๑ พระสิงห์: พระพุทธรูปสมัยเชียงแสน (ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๐๐ – ๒๐๘๙) ๑๑๗

๔.๑.๒ การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน ๑๒๐

๔.๑.๓ แนวคิดและหลักการสร้างพระพุทธรูป ๑๒๖

๔.๑.๔ คติการสร้างพระพุทธรูป ๑๒๙

๔.๒. การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ๑๓๓

๔.๒.๑ การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูป ๑๓๓
เพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

๔.๒.๒ การสร้างสรรค์รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ๑๔๒

๔.๓ การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ๑๖๑

บทที่ ๕ สรุปผล อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ **๑๗๑**

๕.๑ สรุปผลการวิจัย ๑๗๑

๕.๒ องค์ความรู้จากงานวิจัย ๑๗๖

๕.๓. อภิปรายผล ๑๗๖

๕.๔ ข้อเสนอแนะ ๑๗๗

บรรณานุกรม **๑๗๘**

ภาคผนวก **๑๘๒**

ภาคผนวก ก บทความวิจัย ๑๘๓

ภาคผนวก ข เครื่องมือวิจัย ๑๙๕

ภาคผนวก ค หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูล ๒๐๓

ภาคผนวก ง รูปภาพกิจกรรมดำเนินการวิจัย ๒๐๗

ภาคผนวก จ การนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ ๒๑๑

ภาคผนวก ฉ ผลผลิต ผลลัพธ์ ผลกระทบจากงานวิจัย ๒๑๓

ภาคผนวก ช ตารางเปรียบเทียบวัตถุประสงค์ ๒๑๖

ภาคผนวก ซ แบบสรุปโครงการวิจัย ๒๒๐

ประวัติผู้วิจัย **๒๒๙**

สารบัญภาพ

ภาพ ๔.๑ พระพุทธองค์ดำ พระพุทธรูปศิลปะอินเดียสกุลช่างปาละ ๑๑๘
ภาพ ๔.๒ พระพุทธสิหิงค์ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จังหวัดกรุงเทพ ๑๑๙
ภาพ ๔.๓ พุทธลักษณะพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑ ๑๒๑
ภาพ ๔.๔ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑ วัดเจดีย์หลวง ๑๒๑
อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย
ภาพ ๔.๕ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑ ๑๒๒
วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
ภาพ ๔.๖ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๒ หรือ พระสิงห์ ๒ ๑๒๒
ภาพ ๔.๗ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๒ หรือ พระสิงห์ ๒ ๑๒๓
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย
ภาพ ๔.๘ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓ ๑๒๔
ภาพ ๔.๙ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓ ๑๒๔
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย
ภาพ ๔.๑๐ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓ ๑๒๕
วัดพระธาตุหริภุญชัย วรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน
ภาพ ๔.๑๑ ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ สิงห์ ๒ และ สิงห์ ๓ ๑๒๖
ภาพ ๔.๑๒ พระพุทธรูปปางลีลาจากการสร้างสรรค์โดยอาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ ๑๓๙
ภาพ ๔.๑๓ พระพุทธรูปจากการสร้างสรรค์โดยอาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น ๑๓๙
ภาพ ๔.๑๔ พระพุทธรูปจากการสร้างสรรค์โดยอาจารย์ทรงเดช ทิพย์ทอง ๑๔๐
ภาพ ๔.๑๕ อุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน ๑๔๓
ภาพ ๔.๑๖ อุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน ๑๔๔
ภาพ ๔.๑๗ การสรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น เพื่อวิเคราะห์ ปรับรูปแบบ ๑๔๕
ภาพ ๔.๑๘ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ ๑๔๕
ภาพ ๔.๑๙ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ ๑๔๖
ภาพ ๔.๒๐ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ ๑๔๗
ภาพ ๔.๒๑ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ ๑๔๘
ภาพ ๔.๒๒ การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยเหล็กเส้น ๑๔๙
ภาพ ๔.๒๓ การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยขี้ผึ้ง ๑๔๙
ภาพ ๔.๒๔ การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยขี้ผึ้ง ๑๕๐

ภาพ ๔.๒๕ การเริ่มปั้นส่วนต่างๆ ตามลำดับ เริ่มจากโครงสร้างโดยรวมก่อน..... ๑๕๘
ภาพ ๔.๒๖ การตกแต่งปั้นตามแบบร่าง เมื่อสำเร็จแล้วทำแม่พิมพ์ด้วยยางซิลิโคน..... ๑๕๙
ภาพ ๔.๒๗ การหล่อโลหะสำริด..... ๑๖๐
ภาพ ๔.๒๘ การเสนากลุ่มเพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้ แสดงความคิดเห็น.....๑๖๒
ภาพ ๔.๒๙ การสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง..... ๑๖๓
ภาพ ๔.๓๐ การสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง..... ๑๖๔
ภาพ ๔.๓๑ การนำนิสิตผู้เรียนออกไปเรียนรู้จากประสบการณ์ของครูช่างเพื่อสร้างพลังภายใน.... ๑๖๕
แก่ผู้เรียนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการปั้นพระพุทธรูป
ภาพ ๔.๓๒ การถ่ายทอดความรู้ผ่านทางสื่อโซเชียล คือ Face book ของผู้สอน..... ๑๖๖
ภาพ ๔.๓๓ การบรรยายนิทรรศการชั่วคราว..... ๑๖๙
ภาพ ๔.๓๔ นิทรรศการออนไลน์ ในเว็บเพจ จาก Face book..... ๑๗๐

สารบัญแผนผัง

แผนผัง ๓.๑ แสดงขั้นตอนการดำเนินการวิจัย..... ๑๑๖
แผนผัง ๔.๑ ประวัติศาสตร์พระพุทธรูปเชียงแสน หรือ พระสิงห์ ในแต่ละยุค..... ๑๓๒
แผนผัง ๔.๒ การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้อง..... ๑๔๑
ในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

ปญญา โลกสฺมิ ปชฺโชโต
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
มจร

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา

ประเทศไทยเป็นชาติที่มีศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีของตนเองมาช้านาน เริ่มตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ชาติไทย ศิลปะไทยจะวิวัฒนาการในราว พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๖ ซึ่งพระพุทธศาสนานำเข้ามาโดยชาวอินเดียครั้งนั้น แสดงให้เห็นอิทธิพลต่อรูปแบบของศิลปะไทยในทุกๆ ด้านรวมทั้งภาษา วรรณกรรม ศิลปกรรม โดยกระจายเป็นกลุ่มศิลปะสมัยต่างๆ เริ่มตั้งแต่สมัยทวาราวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เมื่อกลุ่มคนไทยตั้งตัวเป็นปึกแผ่นแล้ว ศิลปะดังกล่าวจะตกทอดกลายเป็นศิลปะไทย ช่างไทยพยายามสร้างสรรค์ให้มีลักษณะพิเศษกว่างานศิลปะของชาติอื่นๆ คือ จะมีลวดลายไทยเป็นเครื่องตกแต่ง ซึ่งทำให้ลักษณะของศิลปะไทยมีรูปแบบเฉพาะมีความอ่อนหวานละมุนละไม และได้สอดแทรกวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีและความรู้สึกของคนไทยไว้ในงานอย่างลงตัว โดยทั่วไปแล้วการศึกษาถึงรูปแบบของศิลปะสมัยต่างๆ ในประเทศไทยส่วนใหญ่มักศึกษาจากลักษณะของพระพุทธรูป เนื่องจากเป็นงานที่มีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องยาวนานเป็นหลักฐานที่สะท้อนความเชื่อ และวัฒนธรรมของคนไทยมาแต่ในอดีต แสดงให้เห็นความสามารถทางศิลปะ ของคนไทยที่สามารถจัดสร้างอย่างประณีตบรรจง ผู้สร้างมักเป็นช่างฝีมือที่เชี่ยวชาญที่สุดในท้องถิ่นหรือยุคสมัยนั้น และเป็นงานประติมากรรมที่มีวิธีการจัดสร้างอย่างศักดิ์สิทธิ์เปี่ยมศรัทธา โดยศึกษาจากลักษณะของสกุลช่างที่เป็นรูปแบบของศิลปะสมัยต่างๆ[๑] พระพุทธรูปจึงเป็นผลงานทางประติมากรรมที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ “พระพุทธรูป” หรือ “พระพุทธปฏิมา” ยังเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนองค์พระพุทธเจ้า ซึ่งเป็นพระศาสดาในพระพุทธศาสนา มูลเหตุที่เกิดการสร้างพระพุทธรูปขึ้นนั้นสมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้ทรงนิพนธ์หนังสือเรื่อง “ตำนานพุทธเจดีย์สยาม” ประทานความเห็นว่า การสร้างพระพุทธรูปนั้นปรากฏอยู่ในตำนานพระแก่นจันทร์ ซึ่งได้กล่าวถึงพุทธประวัติตอนที่พระพุทธองค์ได้เสด็จขึ้นไปเทศนาโดยโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และทรงค้างอยู่ที่ดาวดึงส์สวรรค์นั้น ๑ พรรษา พระเจ้าปเสนทิโกศลเมื่อมิได้เห็นพระพุทธองค์มาช้านานก็มีความรำลึกถึงจึงทรงรับสั่งให้ช่างทำพระพุทธรูปด้วยไม้แก่นจันทร์แดงขึ้นประดิษฐานไว้อาสนะที่พระองค์เคยประทับ ครั้นเมื่อพระพุทธองค์เสด็จกลับจากดาวดึงส์มาถึงที่ประทับ พระแก่นจันทน์ลุก

---

[๑] ประติมากรรมไทย, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: https://th.wikipedia.org/wiki/ประติมากรรมไทย, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

ขึ้นปฏิสันถารกับพระพุทธองค์ด้วยปาฏิหาริย์ แต่พระพุทธองค์ตรัสสั่งให้พระแก่นจันทน์กลับไปยังที่ประทับ เมื่อรักษาไว้เป็นตัวอย่างพระพุทธรูป ซึ่งสาธุชนจะได้ใช้เป็นแบบอย่างสร้างพระพุทธรูป เมื่อพระองค์ทรงล่วงลับไปแล้วความที่กล่าวไว้ในตำนานประสงค์ที่จะให้พระพุทธรูปแก่นจันทร์ตรงนั้นเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปซึ่งสร้างกันต่อมาภายหลัง อีกนัยหนึ่งคืออ้างว่าพระพุทธรูปมีขึ้นโดยพระบรมราชานุญาตและเหมือนพระพุทธองค์เพราะตัวอย่างขึ้นตั้งแต่ในครั้งพุทธกาลอย่างไรก็ตามที่กล่าวมานี้เป็นเพียงตำนานที่จะเกิดขึ้นภายหลังการสร้างพระพุทธรูปกันหลายแล้ว

ทางด้านหลักฐานการสร้างพระพุทธรูปที่เก่าแก่ที่สุดในอินเดียปรากฏขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๗ โดยเกิดขึ้นในสมัยของพระเจ้ากนิษกะ แห่งราชวงศ์กุษาณะ ที่แขวนคันธารราฐ ราว พ.ศ ๖๖๓-๗๐๕ ทั้งนี้ เป็นผลมาจากการที่พระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชกษัตริย์แห่งอาณาจักรมาซิโดเนีย ทางตอนเหนือของประเทศกรีซได้สร้างจักรวรรดิอันยิ่งใหญ่ครอบคลุมคาบสมุทรบอลข่าน อียิปต์ ตุรกี และเบอร์เซีย จนมาถึงดินแดนภาคตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดียที่แคว้นคันธารราฐ ในพุทธศตวรรษที่ ๓ คติการสร้างพระพุทธรูปเป็นพระพุทธรูปจึงน่าจะได้แรงบันดาลใจจากอิทธิพลของชาวกรีกที่แพร่หลายตั้งแต่ในครั้งนั้น และนำเอาคติความเชื่อต่างๆ เข้ามาผสมผสานกับความเชื่อเดิมของชาวพื้นเมือง ส่งผลให้นำความนิยมในการสร้างรูปเคารพเทพเจ้าของชาวกรีกมาสร้างเป็นพระพุทธรูปขึ้น ดังนั้น พระพุทธรูปสมัยคันธารราฐ ซึ่งสมัยแรกสุดที่มีการสร้างพระพุทธรูป จึงลักษณะเป็นแบบชาวกรีกค่อนข้างมาก ทั้งรูปร่าง หน้าตา และลักษณะการครองจีวร การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์แทนพระองค์ ดังนั้นลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูปจะมีสัญลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกว่ารูปนั้นเป็นพระพุทธรูปเรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของมหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือ พระเกตุมาลา นอกจากนี้ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของพระพุทธรูปทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูมหรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ[๒]

การสร้างพระพุทธรูปเป็นการถ่ายทอดแนวคิดและจินตนาการที่สะท้อนถึงความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธเจ้ามาเป็นองค์แทนของพระองค์ในลักษณะของงานศิลปะ ซึ่งนอกจากจะสื่อถึงความดีแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความประสานสอดคล้องกันระหว่างปรัชญาพุทธศาสนาและปรัชญาศิลปะ จนก่อให้เกิดความงามที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพอย่างสูง ด้วยเหตุนี้จึงมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้น เพื่อเป็นที่สักการบูชาแทนพระพุทธเจ้า ซึ่งตามหลักการทางพระพุทธศาสนาการเคารพบูชาพระพุทธเจ้าถือเป็นหลักธรรมสำคัญประการหนึ่งใน คารวะธรรม ๖ ประการ ได้แก่ สัตถุคารวะตา การแสดงความเคารพต่อพระศาสดา คือ พระพุทธเจ้า และผลสำคัญของการสร้างพระพุทธรูป คือ ทำให้ชาวพุทธมี

---

[๒] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, **ตำนานพุทธเจดีย์สยาม**, กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๙, หน้า ๔.

สัญลักษณ์เตือนใจให้ได้เจริญพุทธานุสสติ คือ การตรึกระลึกถึงองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและพระคุณธรรมต่างๆ ของพระองค์ ซึ่งการสร้างพระพุทธรูปจึงก่อให้เกิดคุณค่าทางการปฏิบัติซึ่งหมายถึงการส่งเสริมจริยธรรมของผู้คนในสังคมไปโดยปริยาย พระพุทธรูปจึงไม่เป็นแต่เพียงศิลปกรรมประเพณี อันเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านปฏิมากรรมที่ทรงคุณค่าของพระพุทธศาสนาเท่านั้นแต่พระพุทธรูปยังเป็นสัญลักษณ์แห่งพุทธปรัชญา เป็นเครื่องหมายของความเคารพ บูชาสักการะและเป็นเครื่องเตือนให้ประกอบความดีอีกด้วย

ลักษณะทางศิลปะขององค์พระเป็นพระพุทธรูปที่จัดสร้างตามความเชื่อของศาสนาพุทธปรากฏเป็นปางมารวิชัยในรูปแบบศิลปะแบบเชียงแสนยุคต้น ราวรัชสมัยพ่อขุนเม็งรายมหาราช แห่งนครเชียงราย ด้วยเครื่องทรงองค์ประกอบที่บอกถึงระดับชั้นแห่งผู้สร้าง ทำให้พระองค์นี้ถือได้ว่าไม่ธรรมดา (คนธรรมดาในสมัยโบราณจะไม่นิยมสร้างพระที่มีเครื่องทรงแม้เป็นขุนนางก็ยังไม่ปรากฏต้องเป็นชั้นกษัตริย์ผู้ครองนครเท่านั้น และการสร้างมักมีพิธีใหญ่ มีการเชิญเทวดาลงมาสถิตย์ปกป้องค์พระและอำนวยชัยแก่พุทธศาสนิกชนที่กราบไหว้บูชาลักษณะทางกายภาพ องค์พระหล่อด้วยโลหะผสมประเภทสำริด (Bronze) ผิวขัดมีการตบแต่งผิวภายหลังจากชิ้นงานสำเร็จ อันเป็นลักษณะของเชิงช่างที่สูงในสมัยนั้น มีรักประปราย พระพุทธรูปองค์นี้มีลักษณะทรงเครื่องเต็มองค์ และสิ่งที่บ่งบอกถึงความหายากได้แก่ ปางของพระพุทธรูปองค์นี้ที่เป็นปางสะดุ้งมาร หน้าตักองค์พระขนาด ๒๐ นิ้ว สูงราวเมตรเศษ และจากธรรมชาติขององค์พระพิจารณาได้ว่า องค์พระไม่ผ่านการฝังดินมาก่อน องค์พระถูกเก็บรักษาไว้ที่อันรโหฐานเรื่อยมา ปรากฏรอยหยิบจับตามสัดส่วนเช่น แนวพระกร ลำพระองค์เป็นต้น แววพระเนตรไม่มีการตบแต่งเพื่อฝังอัญมณีใดใด อันเป็นลักษณะทางช่างที่สำคัญของช่างเชียงแสนล้านนาโบราณในยุคต้นๆ ที่ไม่นิยมตบแต่งพระเนตรด้วยแก้วหรืออัญมณีใดๆ โดยมากที่ใช้แก้วตบแต่งพระเนตรมักพบในพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาตอนต้น กลางและปลาย ซึ่งตรงกับศิลปะเชียงแสนยุคสิงห์หนึ่งลงมา หรือที่มักจะเรียกว่าพระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน มี ๓ สมัย คือ สิงห์หนึ่ง สิงห์สองและสิงห์สาม ที่มีความโดดเด่นจากพุทธลักษณะ คือ สิงห์หนึ่งและสิงห์สองหรือพระเชียงแสนยุคตั้นนั้น มีพระเกศเป็นลักษณะบัวตูม พระศกขมวดเป็นก้นหอยชัดเจน สังฆาฏิอยู่เหนือราวนมปลายเป็นแฉกคล้ายเขี้ยวตะขาบ ลักษณะปางมารวิชัย หรือปางสะดุ้งมาร ประทับนั่งอยู่บนฐานบัวคว่ำบัวหงายเกสรเป็นเส้นริ้วยาวสูง ส่วนสิงห์สามนั้น พุทธลักษณะเหมือนกับสิงห์หนึ่ง สิงห์สองแทบทุกประการยกเว้นพระเกศส่วนบนมีลักษณะเป็นเปลวเพลิงสังฆาฏิยาวจรดนาภี และประทับนั่งขัดสมาธิราบ[๓]

ดังนั้นจากความสำคัญและประวัติศาสตร์ของการสร้างพุทธรูปนั้น และรวมไปถึงพุทธลักษณะของพระเชียงแสนสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง และสิงห์สาม ที่เป็นหลักฐานบันทึกสะท้อนความเชื่อ

---

[๓] สำนักงานการท่องเที่ยวและกีฬาจังหวัดเชียงราย, **พระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน,** [ออนไลน์], แหล่งที่มา: http://www.cots.go.th/travelview/detail.php?id=210, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

และวัฒนธรรมของคนไทยมาแต่ในอดีตแต่ละยุคแต่ละสมัย จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ในยุคปัจจุบัน หรือพระสิงห์ ๔ เพื่อเป็นการต่อยอดและสืบทอดการสร้างพระพุทธรูป นำไปสู่กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ในด้านความงามทางสุนทรียศาสตร์ จากรูปแบบความงามแบบพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ท่ามกลางวัฒนธรรมที่ถูกแปรเปลี่ยนในยุคปัจจุบัน

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์

๑.๒.๒ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๑.๒.๓ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔

๑.๓ ปัญหาการวิจัย

๑.๓.๑ แนวคิดการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์มีรูปแบบในการสร้างอย่างไร

๑.๓.๒ รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ มีรูปแบบอย่างไร

๑.๓.๓ กระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อการสร้างพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔ ควรมีกระบวนการอย่างไร

๑.๓.๔ แนวคิดและคุณค่าของการเข้าใจความหมายของสังคมต่อรูปแบบของพระสิงห์เป็นอย่างไร

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย

รูปแบบการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงนวัตกรรมในลักษณะ R&D (Research and Development) ซึ่งมีการพัฒนาต้นแบบนวัตกรรม มีวิธีการเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ และเพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔

๑.๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา โดยศึกษาเอกสารทุติยภูมิที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา เกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎี ประวัติความเป็นมา รวมไปถึงอิทธิพล รูปแบบในการสร้างพระพุทธรูปพระสิงห์ ในแต่ละยุคแต่ละสมัยของประเทศไทย เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวไปสู่การปฏิบัติการเชิงกระบวนการสร้างพระพุทธรูปที่มีเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ ในรูปแบบของพระพุทธรูปสิงห์ ๔ ในยุคปัจจุบัน มุ่งเน้นศึกษาข้อมูลตามประเด็นดังต่อไปนี้ คือ ๑) ศึกษาอิทธิพลในการสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทย ๒) ศึกษาการสร้างรูปแบบปฏิมากรในแต่ละสมัย ๓) ศึกษาเทคนิคกระบวนการในการสร้างพระพุทธรูป ๔) ศึกษาการสร้างพระพุทธรูปในยุคปัจจุบัน และ ๕) ศึกษารูปแบบและอัตลักษณ์

ของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ภายใต้กรอบแนวความคิดทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญวิทยา แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรม แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพุทธศิลปกรรม แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑.๔.๒ ขอบเขตด้านพื้นที่

ขอบเขตด้านพื้นที่ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ๓ พื้นที่ ได้แก่ ๑. อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ๒ แห่ง ๒. อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๑ แห่ง และ ๓. อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ๑ แห่ง

๑.๔.๓ ขอบเขตด้านประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key-Informant) ที่เป็นตัวแทนของผู้ที่มีองค์ความรู้ความเชี่ยวชาญในเรื่องพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ประกอบด้วยกลุ่มเป้าหมายที่จะศึกษา แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม ได้แก่

๑. กลุ่มผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งข้อมูลพื้นฐาน รูปแบบ และกระบวนการสร้างของพระ สิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย และในปัจจุบันมีผลงานพุทธศิลปกรรมที่โดดเด่นในการสร้าง พระพุทธรูป จำนวน ๑๐ ท่าน

๒. กลุ่มนักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา ๑๐ ท่าน

๓. กลุ่มนักเรียนนักศึกษา/ประชาชนทั่วไป หรือผู้ที่มีความรู้และความสนใจในเรื่องประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา และการสร้างพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ จำนวน ๑๐ ท่าน

โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ การจัดเวทีการเสวนาและการประชุมกลุ่มย่อย (Focus group) ผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้องและครอบคลุมเนื้อหาประเด็นที่ศึกษา จำนวนผู้ให้ข้อมูลสำคัญ รวม ๓๐ รูป/ท่าน

และ ผู้วิจัยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสำรวจความพึงพอใจ จากนักท่องเที่ยวประชาชนทั่วไป นักเรียนนักศึกษา หรือผู้ที่สนใจในเรื่องพุทธศิลปกรรมพระสิงห์ ๔ จากการแสดงนวัตกรรมพุทธศิลปกรรมในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ของผู้วิจัย ณ สมาคมขัวศิลปะ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย เพื่อนำข้อคิดเห็นนำไปปรับปรุงพัฒนานวัตกรรมพุทธศิลปกรรมรูปแบบพระสิงห์ในยุคต่อไป

๑.๔.๔ ขอบเขตด้านเวลา

ระยะเวลาในการศึกษา ๑ ปี โดย แบ่งเป็น ๕ ระยะ

ระยะที่ ๑ ศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องกับบริบทพื้นที่ที่มีกับการศึกษา เกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎี ประวัติความเป็นมา รวมไปถึงอิทธิพล รูปแบบในการสร้างพระพุทธรูปพระสิงห์ ในแต่ละยุคแต่ละสมัยของประเทศไทย เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวไปสู่การปฏิบัติการเชิงกระบวนการสร้างพระพุทธรูป ที่

มีเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ ในรูปแบบของพระสิงห์ ๔ ในยุคปัจจุบันโดยศึกษา ค้นคว้า และรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องทั้งหนังสือ รายงานการวิจัย และเอกสารอื่นๆ เพื่อค้นหาข้อมูลความรู้เกี่ยวกับองค์ความรู้ และวิเคราะห์ เกี่ยวกับกระบวนการสร้างรูปแบบของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ รวมไปถึงการศึกษาแนวคิดทฤษฎี สร้างเครื่องมือในการวิจัยตามกรอบ แนวคิดของการวิจัยและรายงานความก้าวหน้าการวิจัย ใช้เวลา ๓ เดือน ตั้งแต่ ตุลาคม-ธันวาคม ๒๕๖๑

ระยะที่ ๒ ลงพื้นที่ที่มีวัดและสถานที่ที่ประดิษฐานของพระสิงห์ ทั้ง ๓ สมัย ตั้งแต่พระสิงห์ ๑, ๒, ๓ เพื่อสำรวจรูปแบบพระสิงห์ และสัมภาษณ์เชิงลึก จัดเวทีการเสวนา และ การประชุมกลุ่มย่อย (Focus group) เพื่อร่วมวิเคราะห์ แลกเปลี่ยนเรียนรู้ และศึกษาแนวคิดของการ สร้างรูปแบบพระสิงห์ ในยุคปัจจุบัน เพื่อนำข้อมูลไปวิเคราะห์องค์ความรู้ และนำไปเป็นต้นแบบ ต่อยอดแนวความคิดเพื่อให้เกิดกระบวนการสร้างสรรค์ของการสร้างพระสิงห์ ๔ ต่อไป ใช้เวลา ๒ เดือน ตั้งแต่ มกราคม-กุมภาพันธ์ ๒๕๖๒

ระยะที่ ๓ การศึกษาวิจัยเชิงปฏิบัติการ โดยใช้รูปแบบ R&D สร้างต้นฉบับนวัตกรรม และการพัฒนากิจกรรมโครงการวิจัย และรายงานความก้าวหน้าการวิจัยฉบับร่างสมบูรณ์ ใช้เวลา ๔ เดือน ตั้งแต่ มีนาคม-มิถุนายน ๒๕๖๒

ระยะที่ ๔ เรียบเรียงวิเคราะห์ผลและสรุปรายงานวิจัยและปรับแก้ไขงานวิจัยให้สมบูรณ์ ใช้เวลา ๒ เดือน ตั้งแต่ กรกฎาคม-สิงหาคม ๒๕๖๒

ระยะที่ ๕ ส่งรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ และเผยแพร่งานวิจัย ใช้เวลา ๑ เดือน ได้แก่ กันยายน ๒๕๖๒

๑.๕ นิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย

๑.๕.๑ พระสิงห์ หมายถึง พระพุทธรูปที่สร้างโดยช่างชาวล้านนาที่มีรูปแบบอันยาวนานมาตั้งแต่สมัยเชียงแสน จนมาถึงยุคล้านนา ที่มีรูปแบบทางศิลปะที่สืบเนื่องและทรงอิทธิพลผ่านยุคผ่านสมัยมาจนถึงในยุคต้นรัตนโกสินทร์ที่เรียกว่า พระสิงห์ ๑ สิงห์ ๒ และสิงห์ ๓

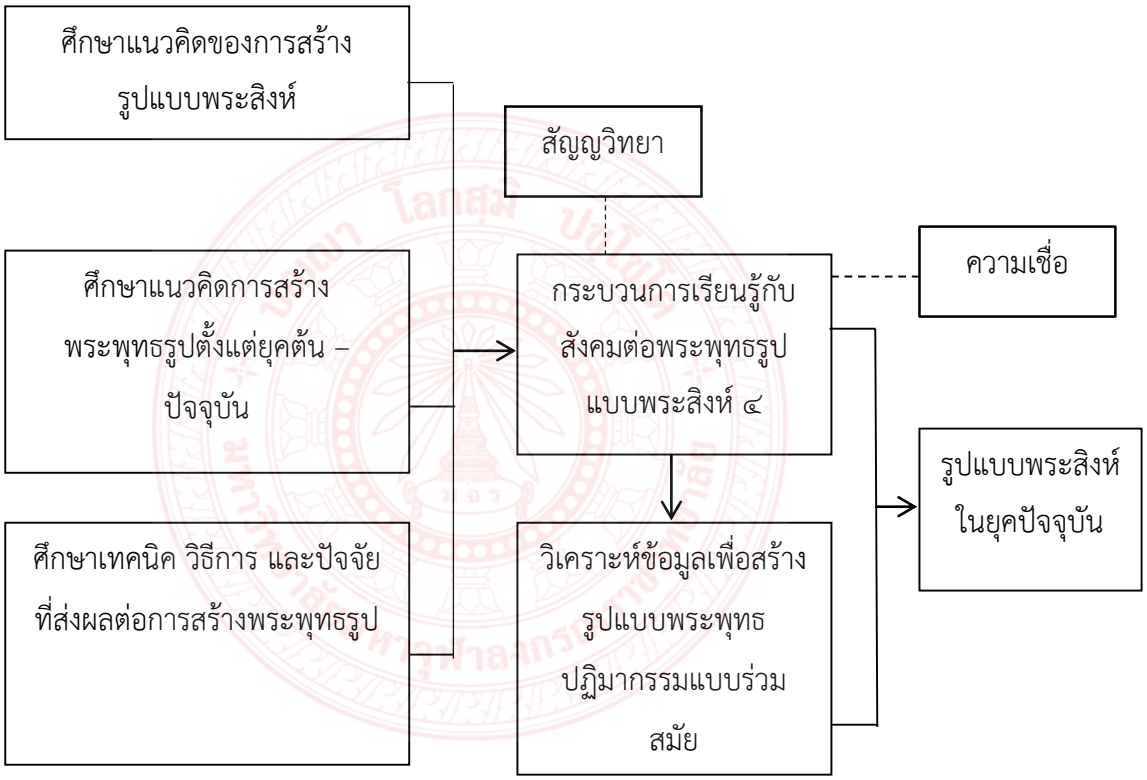
๑.๕.๒ พระสิงห์ ๔ หมายถึง พระพุทธรูปที่เกิดจากช่างทางเหนือที่มีรูปแบบที่ได้รับความนิยมจากคนทั่วไป และส่งอิทธิพลทางพุทธลักษณะของงานพุทธปฏิมากรอย่างกว้างขวางในยุคปัจจุบัน

๑.๕.๓ พุทธปฏิมากร หมายถึง พระพุทธรูป คือ รูปเปรียบ หรือ รูปสัญลักษณ์แทนองค์พระพุทธเจ้าผู้ทรงเป็นพระศาสดาแห่งพุทธศาสนา หลังจากพุทธปรินิพพานล่วงเลยนานแล้วสร้างตามลักษณะมหาบุรุษ ๓๒ ประการ ที่ปรากฏในมหาปุริสลักษณะ มิใช่การทำให้เหมือนองค์พระพุทธเจ้า แต่สร้างขึ้นเพื่อน้อมรำลึกถึง พระพุทธคุณและเพื่อสักการบูชาแทนองค์พระผู้มีพระภาคเจ้า เพื่อน้อมใจให้ประพฤติตามคำสอนของพระองค์ ตลอดจนเป็นสิ่งจรรโลงสืบทอดอายุพระพุทธศาสนาให้ยั่งยืนถาวรสืบไป

๑.๕.๔ พุทธประติมากรรม หมายถึง ประติมากรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธเจ้า เช่น พระพุทธรูป รูปปั้นเทวดา ซุ้ม ปราสาท หอพระ ฐานชุกชี ที่เป็นส่วนประกอบของพุทธสถาปัตยกรรม

๑.๕.๕ พุทธปฏิมากรรมร่วมสมัย หมายถึง พุทธประติมากรรมที่มีรูปแบบที่ถ่ายทอดในยุคต่างๆ ผ่านการสืบทอด ถ่ายทอด และสร้างสรรค์ สืบต่อมา และศิลปิน หรือช่าง นำมาประยุกต์มาเป็นรูปแบบในยุคปัจจุบัน

๑.๖ กรอบแนวคิดการวิจัย



๑.๗ ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

๑.๗.๑ นวัตกรรมทางพุทธศิลปกรรม จากการสร้างสรรค์ คือ พระสิงห์ ๔ ความสูง ๑๙ นิ้ว

๑.๗.๒ องค์ความรู้ หรือชุดการเรียนรู้รูปแบบ เทคนิค กระบวนการในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔

๑.๗.๓ เพื่อพัฒนาศิลปะในการเป็นตัวเชื่อมชุมชน นำไปสู่สังคมที่มีจารีตวัฒนธรรม และประเพณี ที่มีความยั่งยืน มีความสุข ด้วยศิลปะ ธรรมะ และธรรมชาติ

๑.๗.๔ หน่วยงานที่สนใจ เช่น วัด โรงเรียน องค์กรภาครัฐ หรือเอกชน สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้ไปศึกษาและเป็นต้นแบบในการสร้างนวัตกรรมทางพุทธศิลปกรรมแบบพระสิงห์ ๔

ปญฺญา โลกสฺมิ ปชฺโชโต
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

บทที่ ๒

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔: แนวคิด คุณค่า ของวัฒธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธปฏิมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม ผู้วิจัยได้มีการศึกษาค้นคว้าเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการวิจัย ดังนี้

๑. ทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญวิทยา

๒. แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ

๓. แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรม

๔. แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพุทธศิลปกรรมล้านนา

๕. แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์

๖. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๑. ทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญวิทยา

๑.๑ ความหมายของสัญญวิทยา

ความหมายของสัญญวิทยานั้นมีนักวิชาการหลายท่านได้ให้ความหมายดังนี้

กาญจนา แก้วเทพ[๑] ได้กล่าวว่า สัญวิทยา เป็นศาสตร์ที่ให้ความสำคัญกับการสื่อความหมาย หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า สัญวิทยา สนใจว่าความหมายถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร ความหมาย (Meaning) หมายถึง การแสดงแทนของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยใช้ภาษาหรือระบบการสร้างความหมายอื่นๆ มาใช้เป็นเครื่องมือแสดงแทนในมุมของสัญวิทยา เครื่องมือหรือระบบที่แสดงความหมายนั้น คือ สัญญะ (Sing) ดังนั้นการจะหาคำตอบว่าความหมายถูกสร้างขึ้นมาได้อย่างไร เราจะต้องศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างความหมายและสัญญะกับวิถีทางสัญญะ สร้างความหมายขึ้นมาและถ่ายทอดความหมายอย่างไร ทั้งนี้สิ่งที่จะเป็นสัญญะได้นั้นจะต้องมีความหมายที่มากไปกว่าตัวของมันเอง[๒]

---

[๑] กาญจนา แก้วเทพ และคณะ, **สื่อเก่า ใหม่: สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์**, (กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, ๒๕๕๕), หน้า ๙๒.

[๒] กาญจนา แก้วเทพ, **แนวพินิจใหม่ในการสื่อสาร**, (กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๓), หน้า ๗๓.

อย่างไรก็ตามในมุมมองของวิชาสัญวิทยาเกี่ยวกับเรื่องต้นกำเนิดของสัญญะนั้น มีทัศนะว่า “ทุกสิ่งทุกอย่างในโลกสามารถทำเป็นสัญญะได้ หากมีการ “มอบหมาย” (Assing) ความหมายให้” โดย “สัญญะ” จะต้องมีคุณสมบัติที่จำเป็น ๓ ประการ ได้แก่ ๑) สัญญะต้องมีรูปธรรม ๒) สัญญะต้องมีความหมายที่มีความหมายมากไปกว่าตัวของมันเอง ๓) ใช้สัญญะจะต้องตระหนักว่ารูปธรรมดังกล่าวนั้นเป็นสัญญะทางเดียวกัน สัญญะ (ที่เกิดขึ้นในสังคมมนุษย์) ซึ่งเป็นสิ่งที่ถูกมนุษย์ประกอบสร้าง (Construct) ความหมายขึ้นทั้งสิ้น และยิ่งไปกว่านั้นเมื่อมอง “การประกอบสร้างความหมาย” ผ่านทัศนะของสำนักวัฒนธรรมศึกษาเชิงวิพากษ์ (หรือสำนักเบอร์มิ่งแฮม) ที่มีพื้นฐานแนวคิดแบบเศรษฐกิจการเมืองที่สนใจเรื่องโครงสร้างอำนาจสังคมแล้วนั้น ผู้มีอำนาจในการประกอบสร้างความหมายให้แก่สัญญะ คือผู้ที่มีอำนาจในสังคม ในทางเดียวกันการต่อสู้ช่วงชิงความหมายของสัญญะ จึงหมายถึงการช่วงชิงอำนาจในสังคมด้วย ดังนั้นในมิติทางวัฒนธรรมในทุกการดำรงอยู่ของมนุษย์จะมีการต่อสู้ทางความหมายเกิดขึ้นอยู่ตลอดเวลา เนื่องเพราะมีการรื้อถอนความหมายเก่า (Deconstuct) การปลูกสร้างความหมายใหม่ (Reconstuct) แก่สัญญะต่างๆ ผ่านการปฏิบัติทางสังคมรูปแบบต่างๆ (Social Practice) อยู่ตลอดเวลาเช่นกัน

และถึงแม้สัญวิทยาจะถูกริเริ่มขึ้นในช่วงต้นทศวรรษที่ ๒๐ โดยที่เป็นการพยายามอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่าง “ภาษา” และ “ความหมาย” ของมัน โดยนักภาษาศาสตร์ชาวสวิส เฟอร์ดินานด์ เดอ โซซูร์ (Ferdinand de Saussure) แต่ต่อมาในภายหลัง โซซูร์ได้ขยายขอบเขตสิ่งที่จะวิเคราะห์ออกไปจนครอบคลุม “ทุกอย่างมีความหมาย” (Signifying System) แนวคิดสัญวิทยาจึงได้ถูกนำมาใช้อย่างกว้างขวาง ในการนำมาเป็นเครื่องมือในการวิเคราะห์สิ่งต่างๆ ที่นอกเหนือจากภาษา กล่าวคือ การขยายขอบเขตการศึกษา “สัญญะ” ออกไปสู่การวิเคราะห์ทุกอย่างที่มนุษย์สนใจในเรื่องความหมาย ซึ่งรวมไปถึงความหมายต่างๆ ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นในสื่อแขนงต่างๆ โดยทุกสิ่งที่นำมาศึกษาจะเรียกว่า “ตัวบท” (Text) และเพื่อให้เห็นถึงแนวคิดของสัญวิทยาอย่างละเอียดชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงนำเสนอรายละเอียดของทฤษฎีสัญวิทยาที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยชิ้นนี้ โดยแบ่งออกเป็น ๓ ประเด็นที่สำคัญ ได้แก่ องค์ประกอบของสัญญะ การจัดระบบสัญญะ และระดับความหมาย ดังต่อไปนี้

๑.๒ องค์ประกอบของสัญญะ

การจะตอบคำถามที่ว่า สัญญะหนึ่งๆ มีความหมายที่มากไปกว่าตัวของมันเองได้อย่างไร โซซูร์เสนอว่า ในสัญญะหนึ่งๆ จะประกอบด้วย ๒ องค์ประกอบย่อย คือ ตัวหมาย/รูปสัญญะ (Signifier) และตัวหมายถึง/ความหมายสัญญา (Signified) ความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายและตัวหมายถึง นั้นจะมีลักษณะสำคัญ ๓ ประการ คือ

๑. เกิดขึ้นโดยไม่มีหลักเกณฑ์ใดๆ (Arbitary)

๒. เกิดขึ้นโดยมิได้ตั้งใจ (Unmotivated)

๓. ไม่ได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ (Unnatural)

กล่าวคือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายและตัวหมายถึง เป็นสิ่งที่ต้องใช้การเรียนรู้มิใช่สิ่งที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ดังนั้นกระบวนการที่ผู้ใช้สัญญะจะทราบได้ว่าสัญญะหนึ่งๆ มีความหมายอย่างไร ไม่ได้เกิดจากความเหมือนหรือความเกี่ยวข้องของตัวหมายและตัวหมายถึง ที่ทำให้เข้าใจความหมายนั้นๆ (เช่น คำว่าแมว เป็นเพียงรูปสัญญะที่นำมาแทนตัวแมวจริงๆ มิได้มีความข้องเกี่ยวอย่างมีหลักเกณฑ์ใดๆ กับตัวแมวในด้านใดเลย) แต่โซซูร์ได้อธิบายว่ากระบวนการที่ทำให้สัญญะหนึ่งๆ มีความหมายอย่างใดอย่างหนึ่งขึ้นมา เกิดจากการที่สัญญะนั้นถูกนำไปเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างกับสัญญะตัวอื่นๆ ซึ่งการเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างของสัญญะในทัศนะของโซซูร์จะมี ๓ มิติ ได้แก่

๑. การเปรียบเทียบกับคู่ตรงกันข้าม (Binary opposition)

๒. การเปรียบเทียบสัญญะย่อยกับสัญญะอื่นๆ ในโครงสร้างรวมทั้งหมด

๓. การเข้าใจความหมายของสัญญะย่อยๆ

กล่าวอีกนัยหนึ่ง คือ โซซูร์กำลังเสนอว่า “ความหมายเกิดขึ้นได้เพราะความแตกต่างกันระหว่างสัญญะต่างๆ ภายในโครงสร้างหนึ่งๆ” อาจมีได้หลายความหมาย แต่ “รหัสในเรื่องความแตกต่างของสัญญะตัวอื่นๆ จะเป็นตัวควบคุมความหมายหนึ่งเอาไว้” ยกตัวอย่างเช่น นอกจากที่เราจะทราบว่า “แมว” คือ แมว เพราะมันแตกต่างจาก หมา นก วัว กระต่าย กบ ปลาโลมา แล้วการที่ “แมว” หมายถึง “ไม่เชื่อง” ก็เพราะถูกนำไปเปรียบเทียบกันกับ “หมา” แต่หากแมวถูกนำไปอยู่ในกลุ่ม เสือ สิงโต ไดโนเสาร์ “แมว” ก็อาจมีความหมายที่เปลี่ยนไป เป็นต้น ซึ่งโซซูร์มองว่าการจัดกลุ่มของสัญญะในโลกนี้ล้วนเป็นสิ่งที่มีกลไกควบคุมอยู่ทั้งสิ้น

ทั้งนี้ในยุคเริ่มแรกของการศึกษา ในขณะที่ โซซูร์ สนใจสัญญะในมิติของภาษาพูดและภาษาเขียนเป็นส่วนใหญ่ ชาร์ส เพียร์ส (Charles Pierce) นักปราชญ์สังคมชาวอเมริกันซึ่งถือเป็นนักวิชาการรุ่นบุกเบิก วิชาสัญวิทยาในช่วงเวลาใกล้เคียงกับโซซูร์ ขยายเขตความสนใจไปยังสัญญะที่เป็นภาพด้วย (Visual Sign) อีกทั้งยังเห็นแย้งในเรื่องคุณลักษณะของสัญญาที่โซซูร์เสนอว่า เกิดขึ้นโดยไม่ได้ตั้งใจ (Unmotivated) นั้น แท้จริงแล้วสัญญะที่เป็นภาพนั้นเกิดจาก “แรงจูงใจของผู้สร้าง”

๑.๓ จัดระบบสัญญะ

ในกระบวนการสร้างความหมาย นอกจากจะมีการเปรียบเทียบเชิงโครงสร้างของสัญญะเกิดขึ้นแล้ว ยังมีกระบวนการเลือกสรรสัญญะย่อยๆ เพื่อสร้างรหัส (Code) อันนำไปสู่ความหมายปลายทาง โดยวิธีการนำเอาสัญญะมาจัดระบบรหัสต่างๆ มีอยู่ ๒ รูปแบบ คือ

๑) Paradigmatic หมายถึง ชุดของสัญญะที่มีลักษณะร่วมบางอย่างร่วมกัน (Units of signs) การจัดระบบสัญญาด้วยวิธี Paradigmatic เป็นเรื่องของความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับการเลือก (Strutural relation of choices) กล่าวคือ การเลือกสัญญะย่อตัวใดๆ ในชุดของสัญญะขึ้นมานั้นย่อมส่งผลต่อความหมายของสัญญะ

๒) Syntagmatic หมายถึง วิธีการประกอบสัญญะย่อยๆ เข้าด้วยกันตามลำดับขั้นตอนเพื่อให้ได้ความหมายตามที่ต้องการ กล่าวคือ วิธีการเรียงสัญญะย่อยๆ ให้เกิดความหมายอย่างใดอย่างหนึ่ง ทั้ง ๒ วิธีขั้นต้นจะถูกใช้ร่วมกันในการประกอบสร้างความหมายหนึ่งๆ เสมอ กล่าวคือ มีการเลือกสรรว่าจะหยิบสัญญะย่อยตัวใดขึ้นมาจากกลุ่มและจะมีการจัดเรียงอย่างไร

๑.๔ ระดับของความหมาย

โรลองด์ บารทส์ (Roland Barthes) ได้นำแนวคิดเรื่องความหมายที่หลากหลายของตัวหมายถึง (Signified) ของโซซูร์มาผสมผสานกับความสนใจในการวิเคราะห์สัญญะภาพ (Visual Sign) ของเพียร์ส และพัฒนาเป็นแนวคิดเรื่องระดับของความหมาย โดยเสนอว่าในสัญญะทุกอย่างจะมีความหมายแบ่งออกเป็น ๒ ระดับ คือ

๑) ความหมายโดยอรรถ (Denotative Meaning) หมายถึง “ความหมายตรง” ซึ่งเป็นตัวหมายถึง (Signified) อุปกรณ์สร้างขึ้นมาอย่างภววิสัย (Objective) กล่าวคือ เป็นความหมายโดยตรงที่เข้าใจกันตามตัวอักษร เป็นความหมายที่เข้าใจกันโดยส่วนใหญ่และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป

๒) ความหมายโดยนัยประหวัด (Connotative Meaning) หมายถึง “ความหมายแฝง” ซึ่งเป็นตัวหมายถึง (Signified) ที่ถูกประกอบสร้างขึ้นมาอย่างอัตวิสัย (Subjective) ไม่ว่าจะเป็นอัตวิสัยระดับบุคคลอันเกิดจากประสบการณ์ส่วนตัวของบุคคล หรืออัตวิสัยในระดับสังคมอันเกิดจากข้อตกลงของกลุ่ม หรือ “ค่านิยม” ของแต่ละสังคมนั่นเอง ดังนั้นความหมายโดยนัยประหวัดจึงมีคุณสมบัติลื่นไหลไม่ตายตัว และเปลี่ยนแปลงไปตามบริบทของกาลเวลา สถานที่ และกลุ่มคนที่เกี่ยวข้อง และความหมายในระดับความหมายโดยนัยประหวัดนี่เองที่บารทส์ให้ความสนใจเป็นอย่างมาก และเสนอว่า “ไม่มีการใช้สัญญะไหนที่มีเพียงความหมายเช่นเดียว คือความหมายโดยอรรถแม้แต่การให้ความหมายใน

พจนานุกรม”[๓] โดยตัวอย่างการให้ความหมายของคำว่า “หญิง” ในพจนานุกรมไทย เพื่อสนับสนุนแนวคิดของบารทส์ข้างต้นดังนี้ ในพจนานุกรมราชบัณฑิตสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒[๔] ได้บัญญัติว่า หญิง คือ “คนที่มีมดลูก, ผู้หญิง ก็ว่า.” ในขณะที่พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔[๕] ได้บัญญัติว่า หญิง คือ “มนุษย์เพศเมียซึ่งโดยกำเนิดมีโยนีเป็นอวัยวะสืบพันธุ์, ผู้หญิง ก็ว่า.”

จากตัวอย่างการให้คำนิยามของ “หญิง” ในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถานฉบับต่างปี พ.ศ. จะเห็นได้ว่าถึงแม้จะมีการเปลี่ยนคำนิยามของหญิงจาก “คนที่มีมดลูก” (ซึ่งการนิยามแบบนี้จะทำให้ผู้หญิงซึ่งถูกตัดมดลูกกลายเป็นผู้หญิงทันที และเป็นการนิยามภายใต้ข้อจำกัดทางเทคโนโลยีในสมัยที่ทำให้สิ่งเดียวที่ “สาวประเภทสอง” ไม่สามารถมีได้ คือ “มดลูก”) มาเป็น “มนุษย์เพศเมียซึ่งโดยกำเนิดมีโยนีเป็นอวัยวะสืบพันธุ์” แต่ทั้งสองคำนิยามได้แอบแฝงความหมายรวมอย่างหนึ่ง คือ เพศคือลักษณะทางชีวภาพซึ่งติดตัวบุคคลหนึ่งๆ มาตั้งแต่กำเนิด ดังนั้นในทางกลับกันผู้ชายที่มีจิตใจเป็นหญิงตั้งแต่กำเนิดและผ่านการแปลงเพศเป็นหญิงแล้ว ก็ไม่สามารถเป็นผู้หญิงได้ไม่ว่าจะใช้คำนิยามแบบใดก็ตามในทั้ง ๒ แบบดังกล่าว และในขนาดที่พจนานุกรมฉบับ อ. เปลื้อง ณ นคร ก็ได้บัญญัติความหมายของ หญิง ว่าคือ “สตรี, ๕ ของคนที่ตรงกันข้ามกับเพศชาย.” ก็ได้แฝงความหมายว่าเพศหญิงจะต้องตรงข้ามกับเพศชายเท่านั้น ดังนั้นเพศในความหมายนี้จะจำแนกได้ ๒ ประเภท เท่านั้น คือ เพศหญิงและเพศชาย จะหมายความว่า “เพศอื่นๆ ไม่ถือเป็นเพศ”

จากตัวอย่างความหมายของ “หญิง” จากพจนานุกรมทั้ง ๓ ฉบับ จะเห็นได้ว่าแม้แต่คำนิยามที่ดูเหมือนจะเป็นความหมายโดยอรรถต่างก็มีความหมายโดยนัยประหวัดแอบแฝงอยู่ทั้งสิ้น และคำนิยามนั้นจะเป็นอย่างไรขึ้นอยู่กับว่า “ใคร” เป็นผู้นิยาม

ดังนั้น ในทัศนะของบารทส์ การต่อสู้ทางความหมาย จึงเป็นการต่อสู้ช่วงชิงอำนาจในการให้คำนิยามแก่สิ่งต่างๆ ในสังคม โดยการได้มาซึ่งอำนาจนั้นเกิดจากความสามารถในการควบคุม “ความหมายโดยนัยประหวัด” ของสิ่งหนึ่งๆ เอาไว้ได้ เพื่อให้ท่ามกลางความหมายโดยนัยประหวัดอีกหลากหลายนั้น จะมีเพียงความหมายเดียวที่ถูกติดตั้งให้ถูกถอดรหัสออกมาโดยการปิดบังซ่อนเร้นความหมายโดยนัยประวัติอื่นๆ เอาไว้ และยิ่งไปกว่านั้นหากอำนาจของผู้ติดตั้งรหัสมีสูงมาก มี

---

[๓] กาญจนา แก้วเทพ,**แนวพินิจใหม่ในการสื่อสาร**, หน้า ๗๓.

[๔] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒**, (กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๔๒), หน้า ๘๗.

[๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๘๗.

ความสามารถในการปรับระดับความหมายโดยนัยประหวัดให้กลายเป็นความหมายโดยอรรถได้เลย ซึ่งจะทำให้ความหมายนั้นได้รับการยอมรับโดยปราศจากข้อโต้แย้งได้ในทันที

๒ แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ

ความเชื่อเป็นกลไกทางความคิดอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่ดำรงควบคู่กับมนุษย์มาตั้งแต่เกิดจนตาย เป็นเรื่องของการผสมผสานระหว่างความเชื่อดั้งเดิมของสังคม ผสมผสานกับความเชื่อทางศาสนาและความรู้ด้านอื่นๆ หรือตอบสนองความต้องการของมนุษย์ตั้งแต่ระดับความอยู่รอดตลอดไปจนถึงความกระจ่างด้านภูมิปัญญา ซึ่งจะมีความแตกต่างเปลี่ยนไปได้ตามความแตกต่างของแต่ละสภาพแวดล้อมของสังคม แต่อย่างไรก็ตามความเชื่อยังคงมีอิทธิพล เป็นระบบความคิดและพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมอยู่มากและถือเป็นกลไกที่ช่วยควบคุมพฤติกรรมของมนุษย์ในสังคมได้ระดับหนึ่ง ดังที่นักวิชาการหลาย ท่านได้เสนอแนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อไว้ดังนี้

มนุษย์มีความจำเป็นต้องผูกพันอยู่กับความเชื่อโดยมิอาจขาดความเชื่อได้ ชีวิตมนุษย์มีทั้งที่มองเห็นได้เข้าใจได้และพิสูจน์ได้ ความเชื่อทำให้มนุษย์เกิดความมั่นใจทำให้เกิดความสบายใจ และความเชื่อทำให้มนุษย์บรรลุความสำเร็จได้[๖]

ความเชื่อ มีความสัมพันธ์กลมกลืน เกื้อกูลสนับสนุนควบคู่กับชีวิตมนุษย์มาเป็นเวลานาน แม้ปัจจุบันวิทยาศาสตร์จะเจริญก้าวหน้าและมีอิทธิพลต่อชีวิตมากขึ้น แต่มนุษย์ไม่อาจปฏิเสธ ความเชื่อทางไสยศาสตร์และคาถาอาคมที่มีอยู่ได้ จึงยอมรับค่านิยมในการปฏิบัติต่อความเชื่อในรูปแบบต่างๆ[๗]

กล่าวโดยสรุป ความเชื่อในอำนาจเวทมนต์และอำนาจเหนือธรรมชาติของมนุษย์ว่า เป็นการตอบสนองความต้องการของมนุษย์ เมื่อมนุษย์เกิดความรู้สึกไม่มั่นคงปลดภัยจากอำนาจเหล่านั้น ดังนั้นจึงคิดเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ เช่น บวงสรวงบูชาสิ่งต่างๆ เพื่อเป็นกำลังใจและเอาชนะอุปสรรคต่างๆ การกระทำเช่นนี้ อาจจะได้รับความสำเร็จและหากขัดแย้งก็อาจจะประสบเคราะห์กรรม จะเห็นได้ว่าความเชื่อมีอิทธิพลต่อการแสดงออกทางพฤติกรรมของมนุษย์ พฤติกรรมเกี่ยวกับความเชื่อจะมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับระดับความรู้สึกไม่มั่นคงที่มีอยู่ การจะแสดงพฤติกรรมตามความเชื่อโดยวิธีใดหรือต่อวัตถุใด ก็ขึ้นอยู่กับความคิดของมนุษย์ว่าสิ่งใดเหมาะสม

---

[๖] จรัส พยัคฆราชศักดิ์, **เอกสารการสอนไทยคดีศึกษา ศาสนา และลัทธินิยมในท้องถิ่น**, (มหาสารคาม, ปรีดาการพิมพ์, ม.ป.ป.), หน้า ๓๔.

[๗] บุญลือ วันทายนต์, “ไสยศาสตร์” ใน **พุทธจักร.** ๓๕(๖): ๔๗; มิถุนายน ๒๕๒๔, หน้า ๔๗.

๒.๑ ความหมายของความเชื่อ

ความเชื่อหรือความศรัทธาเป็นสิ่งที่อยู่ในตัวบุคคล หรือสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ว่าเป็นจริงตามนั้นหรือไม่[๘] และความเชื่อนั้นยังเป็นการยอมรับข้อเสนออย่างใดอย่างหนึ่งว่าเป็นความจริง การยอมรับนี้อาจเกิดจากสติปัญญา เหตุผลหรือศรัทธา โดยไม่ต้องมีเหตุผลใดๆ รองรับก็ได้[๙] หรืออีกนัยหนึ่ง ความเชื่อเป็นทัศนคติของแต่ละบุคคลในการที่จะยอมรับสิ่งที่ได้รู้ได้เห็นโดยไม่ต้องทราบเหตุผลมาอธิบาย และไม่จำเป็นว่าสิ่งที่เชื่อถือนั้นจะมีหลักฐานหรือไม่มีหลักฐาน[๑๐]

พระธรรมปิฎก ได้กล่าวไว้ว่า ศรัทธา คือความเชื่อความซาบซึ้งไม่ใช่ความรู้ แต่อาจเป็นทางเชื่อมต่อนำไปสู่ความรู้ได้เพราะศรัทธามีลักษณะเป็นการยอมรับความรู้ของผู้อื่น ฝากความไว้วางใจในปัญญาของผู้อื่น ยอมพึ่งและอาศัยความรู้ผู้อื่นหรือแหล่งแห่งความรู้นั้นเป็นเครื่องชี้นำแก่ตนเอง ถ้าผู้มีศรัทธารู้จักใช้ปัญญาของตนเป็นทุนประกอบไปด้วยศรัทธานั้นกามารถนำไปสู่ความเจริญปัญญาและการรู้ความจริงได้ เฉพาะอย่างยิ่งในเมื่อผู้อื่นนั้นหรือแหล่งความรู้นี้มีความรู้แท้จริง และมีกัลยาณมิตรช่วยชี้แนะให้รู้จักใช้ปัญญา แต่ถ้าเชื่ออย่างงมงายคือไม่รู้จักคิด ไม่ใช่ปัญญาของตนเลย และผู้อื่นหรือแหแล่งความรู้นั้นไม่มีความรู้จริงทั้งไม่มีความรู้จริงทั้งที่ไม่มี กัลยาณมิตรที่จะช่วยชี้แนะ หรือมีบาปมิตร ผลอาจกลับตรงกันข้ามนำไปสู่ความหลงผลิตห่างไกลจากความรู้ยิ่งขึ้น[๑๑]

ราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้นิยามความเชื่อ หมายถึง เห็นตามด้วย มั่นใจ ไว้ใจ นับถือ[๑๒]

สถาพร ศรสัจจัง[๑๓] ได้ให้ความหมายของความเชื่อ ว่า ความเชื่อ คือ การยอมรับข้อเสนอหนึ่งข้อเสนอใดว่าเป็นความจริง ซึ่งการยอมรับนี้อาจเกิดขึ้นจากสติปัญญา เหตุผล ความศรัทธา โดยไม่จำเป็นต้องมีเหตุผลใดมารองรับ

---

[๘] แสง จันทร์งาม, **ศาสนาวิทยา,** (กรุงเทพมหานคร, เจริญรัตน์การพิมพ์, ๒๕๔๒), หน้า ๑๑๓.

[๙] สถาพร ศรีสัจจัง, **การประสมประสานทางสังคม-วัฒนธรรมและมุสลิมที่ปรากฏในการละเล่นล้อแห็งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง**, (ตรัง: ศูนย์วัฒนธรรมประจำปีจังหวัด ๒๕๓๓), หน้า ๑๖.

[๑๐] **The New Encylopaedia Britannica**, (Chicago: The University of Chicago, ๑๙๗๕), pp. ๖๓-๖๖.

[๑๑] พระธรรมปิฎก, (ประยุทธ์ ปยุตโต), **พุทธรรม**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๑), หน้า ๔๓-๔๔.

[๑๒] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕**, (กรุงเทพมหานคร: นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์, ๒๕๒๕)หน้า ๒๗๘.

[๑๓] สถาพร ศรีสัจจัง, **การประสมประสานทางสังคม -วัฒนธรรมไทยพุทธ และไทยมุสลิมที่ ปรากฏในการเล่นหล้อแหง้งของอำเภอกันตังจังหวัดตรัง**.

เช่นเดียวกับธวัช ปุณโณทก[๑๔] ที่ให้ความหมายไววา คือ การยอมรับอันเกิดอยู่ในจิตสำนึกของมนุษย์ ต่อพลังอำนาจเหนือธรรมชาติที่เปนผลดีหรือผลรายตอมนุษย แมวาพลังอำนาจเหนือธรรมชาตินั้นจะไมสามารถพิสูจนไดวาเปนความจริง แตมนุษยในสังคมหนึ่งยอมรับ และให้ความเคารพยำเกรง

กล่าวโดยสรุป ความเชื่อ คือการยอมรับนับถือเชื่อมั่นในสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่อาจตั้งอยู่บนพื้นฐานของความคิด เหตุผลที่พิสูจน์ได้หรืออาจตั้งอยู่บนพื้นฐานของการยอมรับศรัทธา โดยปราศจากเหตุผลหรือต้องพิสูจน์ใดๆ ที่เป็นทั้งแนวทางในทางตัดสินใจเชื่อปฏิบัติและละเว้น การปฏิบัติสิ่งใดๆ โดยมีอิทธิพลเหนือจิตใจของบุคคลและมีการปฏิบัติสืบต่อกันมาจะเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์

๒.๒ ประเภทของความเชื่อ

ความเชื่อของชาวไทย สามารถจำแนกตามมูลฐานที่เกิดไว้ ๔ ประเภทใหญ่ๆ คือ[๑๕]

๑. ความเชื่อเกี่ยวกับลัทธิและศาสนา

๒. ความเชื่อทางไสยศาสตร์

๓. ความเชื่อเกี่ยวกับจริยาวัตร

๔. ความเชื่อเกี่ยวกับยากลางบ้านและการปัดเป่ารักษาไข้

โดยความเชื่อ ๔ ประเภทนี้อาจประสมประวานอยู่ในเรื่องเดียวกันมากกว่า ๑ ประเภท เช่น ความเชื่ออันสืบเนื่องมาจากศาสนาอาจมีความเชื่อเกี่ยวกับไสยศาสตร์ปนด้วย หรือความเชื่อเกี่ยวกับยากลางบ้านมีความเชื่อเกี่ยวกับลัทธินิยมดั้งเดิมและไสยศาสตร์ปนอยู่ด้วย

ภิญโญ จิตต์ธรรม ได้แบ่งประเภทของความเชื่อออกเป็น ๑๕ หมวด ใหญ่ๆ ดังนี้[๑๖]

๑. การเกิด การตาย

๒. โชคร้าย โชคดี ลางบอกเหตุร้าย เหตุดี

๓. ความฝันและการทำนายฝัน

๔. ฤกษ์-ยาม

๕. เวทมนต์คาถา เครื่องรางของขลัง เสน่ห์ และไสยศาสตร์อื่นๆ

๖. การดูลักษณะดี-ชั่วของสัตว์

---

[๑๔] ธวัช ปุณโณทก, **ความเชื่อพื้นบ้านอันสัมพันธ์กับวิถีชีวิตในสังคมอีสาน ในวัฒนธรรม พื้นบ้าน : คติความเชื่อ**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. (กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

[๑๕] สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์, “**ความเชื่อของชาวภาคใต้**” ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๒, (กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙), หน้า ๔๖๗-๔๖๘.

[๑๖] ภิญโญ จิตต์ธรรม, “**ความเชื่อ**” รามคำแหง. ๒(๒):๕๗ กรกฎาคม ๒๕๑๘, หน้า ๑๙๐.

๗. สิ่งศักดิ์สิทธิ์ เช่น เทวดา เทพารักษ์ เจ้าพ่อ เจ้าแม่ อมนุษย์ต่างๆ เช่น ผี ยักษ์ เปรต ผีเสื้อสมุทร เงือก ฯลฯ

๘. เคล็ดและการแก้เคล็ดต่างๆ

๙. มงคลและอัปมงคล

๑๐. ความเชื่อเกี่ยวกับปรากฏการณ์ธรรมชาติ

๑๑. ความเชื่อเกี่ยวกับจำนวนนับ

๑๒. ความเชื่อเกี่ยวกับยากลางบ้าน

๑๓. ความเชื่อนรก สวรรค์ ชาติ ภพใหม่

๑๔. ความเชื่อเกี่ยวกับ อาชีพ

๑๕. เบ็ดเตล็ด

กล่าวโดยสรุป การจัดประเภทความเชื่ออาศัยหลักเกณฑ์การจำแนกโดยพิจารณาจากสาเหตุที่มาจากความดั้งเดิมหรือศาสนาลัทธิดั้งเดิมหรืออาจจำแนกโดยพิจารณาจากวิธีปฏิบัติในชีวิตประจำวันของมนุษย์ หรืออาจพิจารณาในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งอื่นๆ เช่น ความเชื่อที่มีต่อมนุษย์ ความเชื่อที่มีต่อธรรมชาติ และความเชื่อที่มีต่อสิ่งเหนือธรรมชาติไม่ว่าจะเป็นการจัดแบ่งจำแนกด้วยหลักเกณฑ์ใดก็ตามก็ถือว่าได้มีหลักเกณฑ์และเหตุผลในแต่ละทัศนะมุมมองของผู้ศึกษาขึ้นอยู่กับว่าจะเลือกสรรหลักการซึ่งมาจำแนกให้เหมาะสมกับประเด็นศึกษาเป็นสำคัญ

๒.๓ ความเชื่อตามแนวพระพุทธศาสนา

ความเชื่อเป็นเรื่องของจิตใจ ซึ่งมีลักษณะเป็นนามธรรม จะรู้ว่าบุคคลใดมีความเชื่อสิ่งใด มากน้อยเพียงใดย่อมเป็นเรื่องยาก แต่เราก็พอที่จะหยั่งรู้ได้บ้าง จากพฤติกรรมหรือการกระทำที่เขาแสดงออกมาภายนอก โดยอาศัยเหตุผลเทียบเคียงว่าเขามีความเชื่ออย่างไร ดังนั้นความเชื่อตามหลักพระพุทธศาสนามีอยู่ ๒ ประเภท คือ ความเชื่อที่เกิดขึ้นจากความมั่นของอารมณ์อย่างหนึ่งและความเชื่อที่เกิดขึ้นจากเหตุผล หรือการใช้ปัญญาอีกอย่างหนึ่ง[๑๗] จะเห็นได้ว่าพระพุทธศาสนานั้นพระองค์ทรงชี้นำให้เรามีความเชื่อมั่นในสมรรถภาพแห่งความเป็นมนุษย์ของเราเอง ที่จะหยั่งรู้ความเป็นจริงของโลกและชีวิตและบรรลุความดีงามสูงสุดได้โดยสติปัญญา ซึ่งเมื่อบรรลุถึงธรรมนั้นแล้ว ก็จะสามารถขจัดปัญหาความทุกข์ทั้งปวงในชีวิตได้[๑๘]

---

[๑๗] แสง จันทร์งาม, **ศาสนาวิทยา,** หน้า ๑๑๓.

[๑๘] ระวี ภาวิไล, **การศึกษาเพื่ออยู่เย็นเป็นสุข และบทความอื่นๆ**, (เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์, ๒๕๒๗), หน้า ๖.

อย่างไรก็ตามแม้ว่าพระพุทธศาสนาจะเป็นศาสนาแห่งเหตุผล สอนมิให้พุทธศาสนนิกชนเชื่ออะไรง่ายๆ ก็ตาม แต่พระพุทธเจ้าก็ทรงสอนให้ชาวพุทธมีศรัทธา หรือ ความเชื่อ และให้มี ปสาทะ ความเลื่อมใสในสิ่งที่ควรเชื่อ ความเลื่อมใส เพราะความเชื่อเป็นคุณธรรมที่จำเป็นเบื้องต้นในการนำไปสู่จุดหมายปลายทาง คนเราย่อมทำอะไรต่างๆ ตามความเชื่อ เช่น ชาวพุทธปฏิบัติตามหลัก ศีล สมาธิ ปัญญา เพื่อบรรลุถึงมรรคผลนิพพาน ก็เพราะเชื่อว่านิพพานมีจริงชาวคริสต์เชื่อว่าสวรรค์มีจริงจึงเคารพรักพระเจ้าเพื่อจะได้ไปสวรรค์ ถ้าไม่มีความเชื่อคนก็ไม่ทำอย่างที่เขาทำ ถึงทำเพราะถูกบังคับก็ทำอย่างเสียมิได้ ฉะนั้นความเชื่อจึงเป็นคุณสมบัติอันจำเป็นมาก

จึงกล่าวได้ว่า หลักปฏิบัติเบื้องต้นของชาวพุทธก็คือ สร้างศรัทธาและปสาทะให้เกิดขึ้นในพระรัตนตรัย โดยเจริญพุทธานุสสติ ธรรมานุสสติ และสังฆานุสสติ คือหมั่นระลึกถึงและพิจารณาให้เห็นความดีของพระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ จนเกิดศรัทธา แล้วศรัทธานั้นจะเป็นพละ คือเป็นพลังผลักดันให้ก้าวหน้าต่อไปตามทางปฏิบัติอันถูกต้อง จนกว่าจะบรรลุถึงจุดหมายปลายทาง เพราะฉะนั้นท่านจึงจัดศรัทธาเป็นกำลังอย่างหนึ่งในการปฏิบัติ เรียกว่า สัทธาพล

๓ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรม

๓.๑ ประวัติการเข้ามาของศาสนาพุทธ และศิลปะการสร้างพระพุทธรูปในดินแดนสุวรรณภูมิ

ศาสนาพุทธเมื่อแรกเริ่มเข้าสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ มีมานานมากแล้วตั้งแต่สมัยอาณาจักรจินหลินของชาวมอญ ที่พระราชพงศาวดารจีน “ฮั่นซู” ได้กล่าวถึง แต่ถ้าจะพิจารณาถึงคำจารึกของกัลยาณีสูตรของพม่ากับคำจารึกของพระเจ้าอโศกมหาราชแห่งอินเดียควบคู่กับเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ ศาสนาพุทธน่าจะถูกเผยแผ่เข้าสู่ดินแดนในสุวรรณภูมิครั้งตั้งแต่สมัยพระเจ้าอโศกมหาราช เพราะหลังจากพระเจ้าอโศกมหาราชทรงหันมานับถือศาสนาพุทธแล้ว พระองค์เป็นเอกอัครอุปถัมภกที่ทรงเป็นธุระต่อการเผยแผ่และพัฒนาศาสนาอย่างจริงจัง ทรงโปรดฯ ให้มีการสังคยานาพระไตรปิฎกครั้งที่ ๓ ขึ้นเมื่อประมาณ ๒๑๕ ปีก่อนคริสต์ศักราชในคัมภีร์มหาวงศ์ซึ่งบันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์และหารสืบราชวงศ์ของกษัตริย์ศรีลังกาได้ระบุไว้ว่า พระเจ้าอโศกมหาราชทรงให้พระโมคคลีบุตรติสสเถระเลือกสรรพระอรหันต์จำนวนหนึ่งเป็นหัวหน้าคณะสมณฑูตจำนวนเก้าสาย เดินทางออกไปเผยแผ่พระพุทธศาสนายังนานาประเทศ เหตุการณ์ครั้งนี้ทำให้ศาสนาพุทธได้รับการเผยแผ่ออกนอกประเทศอินเดียเป็นครั้งแรก

ส่วนผู้นำคณะสมณฑูตที่เดินทางเข้าสู่สุสรรณภูมิคือ พระโสณะเถระกับพระอุตตระเถระ ซึ่งตามจารึกของคัมภีร์กัลยาณีสูตรได้กล่าวไว้ว่า คณะสมณฑูตที่ถูกส่งเข้ามาเผยแผ่พระพุทธศาสนาครั้งนี้ ได้

ขึ้นฝั่งทางทิศตะวันตกของหมู่บ้านเอธีหม่า (AETTHEMA)ซึ่งเป็นหมู่บ้านเล็กๆ ที่ตั้งอยู่บริเวณเชิงเขาคีรส (KEILASA) โดยหมู่บ้านแห่งนี้ตั้งอยู่ห่างจากเมืองสะเทิม (พม่าเรียกว่าเมืองทาทอน หรือ (THATON) ประมาณได้ ๓๐ ไมล์ หลังจากนั้นพระพุทธศาสนาก็ถูกฝังรากหยั่งลึกสู่ดินแดนสุวรรณภูมิเมื่อประมาณ 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 กรมพระยาดำรงราชานุภาพคือหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับอายุของโบราณสถานโบราณวัตถุจำนวนมาก ที่มีการค้นพบในนครปฐมและมีอายุสอดคล้องกัลการเข้ามาเผยแผ่ศาสนาพุทธในสุวรรณภูมิของคณะสมณฑูตครั้งนี้

ส่วนรูปแบบการนับถือพุทธศาสนาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้บุกเบิกการศึกษาวิชาประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในประเทศไทย ทรงแบ่งเป็นลักษณะการนับถือศาสนาพุทธในดินแดนสุวรรณภูมิก่อนประวัติศาสตร์ไทยแบ่งออกเป็น ๔ ยุค ดังนี้

ยุคที่หนึ่ง ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบเถรวาท นิกายหินยานแบบเถรวาท เป็นนิกายที่ยึดถือหลักปฏิบัติตามแนวคำสอนของเถระผู้ใหญ่ นับถือกันมาตั้งแต่ประมาณ ๓๐๐ ปีก่อนคริสต์ศักราชถึงคริสต์ศักราชที่ ๑๑ โดยเริ่มนับถือกันอย่างแพร่หลายตั้งแต่เมื่อพระโสณะเถระกับพระอุตตระเดินทางเข้ามาเผยแผ่พระพุทธศาสนาในดินแดนสุวรรณภูมิภายใต้พระบรมราช๔ปถัมภ์ของพระเจ้าอโศกมหาราช ดังปรากฏตามหลักฐานทางโบราณคดีรูปศิลาธรรมจักรกับกวางหมอบอันเป็นสัญลักษณ์ของการแสดงปฐมเทศนา และรูปเคารพอื่นๆ ที่มีแนวการสร้างแบบสมัยพระเจ้าอโศกมหาราชที่มีการค้นพบที่อินเดีย

ยุคที่สอง ศาสนาพุทธนิกายมหายาน นิกายมหายานเริ่มเข้าสู่ดินแดนในประเทศไทยประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ ถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๒ ผ่านเข้ามาทางอาณาจักรกัมพูชาสมัยพระเจ้าสุริยมันที่ ๑ ตามหลักฐานการพบโบราณวัตถุและโบราณสถานที่มีรูปแบบงานศิลปะร่วมสมัยระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมรในไทย

ยุคที่สาม ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบพุกามนิกายหินยานแบบพุกาม เริ่มเข้าสู่ดินแดนในประเทศไทยตั้งแต่กลาง คริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ - ๑๓ จากหลักฐานในหนังสือ รัตนพิมพาวงศ์หรือตำนานพระแก้วมรกต ซึ่งกล่าวถึงกายเผยแผ่ศาสนาพุทธของพุกาม (พม่า) เข้ามายังสหนครรัฐทวารวดีและอาณาจักรล้านนา ทางภาคกลางและทางตอนเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน

ยุคที่สี่ ศาสนาพุทธนิกายหินยานแบบลังกาวงศ์ นิกายหินยานแบบลังกาวงศ์ เริ่มเข้าสู่ดินแดนประเทศไทยตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ จนถึงปัจจุบันตั้งแต่การบูรณะพระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งแต่เดิมพบว่าเป็นเจดีย์ศิลปะแบบศรีวิชัยที่สร้างขึ้นในนิกายมหายาน ต่อมาในศิลาจารึกหลักที่ ๑ ได้ระบุว่าพ่อขุนรามคำแหงมหาราช โปรดฯ 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 แต่ก็ไม่ชัดเจนนักเท่าๆ กับการเข้ามาสมัยพ่อขุนรามคำแหงมหาราชแห่งอาณาจักรสุโขทัย ที่เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องหลังจากไม่นานนัก แต่ลัทธิลังกาวงศ์กลับมีหลักฐานว่าถูกนำเข้าสู่ดินแดนประเทศไทยในช่วงสมัยพระนางจามเทวีแห่งหริภุญไชยผ่านทางเมืองพันในพม่าในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๗ และจะดูเป็นรูปธรรมมากยิ่งขึ้น โดยการแสดงออกทางด้านงานปฏิมากรรม คือในช่วงสมัยพระงั่วนำถมแห่งอาณาจักรสุโขทัยที่เคยเสด็จไปผนวชแห่งศรีลังกาโดยเฉพาะจะปรากฏอย่างเด่นชัดในรัชสมัยพระมหาธรรมราชาที่ ๑ (พญาลิไท) และยังถูกเผยแผ่เข้าสู่อาณาจักรล้านนาโดยพระสุมนเถระที่เกินทางไปจากสุโขทัยในสมัยเดียวกัน

ด้วยเหตุนี้จึงพอสรุปได้ว่า ดินแดนสุวรรณภูมินั้นหมายถึงดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้หรือที่เรียกว่าแหลมอินโดจีน ส่วนจุดเริ่มต้นของการเผยแผ่พุทธศาสนาน่าจะเป็นเมือง สะเทิมในพม่าส่วนหลังจากพระพุทธศาสนาเริ่มมั่นคงแล้ว จุดศูนย์กลางทางศาสนจักรน่าจะอยู่ที่เมืองนครปฐมในประเทศไทย และศิลปะของพระพุทธรูปสามารถบ่งบอกให้ทราบถึงนิกายต่างๆ ของศาสนาพุทธของแต่ละสมัย ส่วนศิลปะที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดที่มีการค้นพบเกี่ยวกับพระพุทธรูปในประเทศไทยคือศิลปะของชนชาติมอญทวารวดี

๓.๒ แนวคิดการสร้างพระพุทธรูปของชาวสุวรรณในดินแดนประเทศไทย

ถ้าจะพูดดินแดนในสุวรรณภูมิ อันประกอบชนชาติที่หลากหลายที่ได้รับการพัฒนามานานแล้วกว่าสามพันปีหรือตั้งแต่ประมาณ ๑,๕๐๐ - ๑,๘๐๐ ปีก่อนคริสต์ศักราช จนเป็นดินแดนที่ประกอบด้วยโครงสร้างของหลายอาณาจักร ส่วนอาณาจักรและชนชาติสำคัญในดินแดนประเทศไทยที่ควรจะกล่าวถึงเนื่องจากมีความสัมพันธ์เชื่อมต่อกับความเป็นมาของศิลปะพระพุทธรูปไทยก่อนที่จะมีการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยา ซึ่งนับเป็นรัฐไทยอย่างเป็นทางการก่อนสมัยประวัติศาสตร์ไทยอันประกอบด้วย

๑. ศิลปะทวารวดี

๒. ศิลปะศรีวิชัย

๓. ศิลปะหริภุญไชย

ส่วนศิลปะของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธและศิลปะของอาณาจักรอื่นๆ อันเป็นส่วนประกอบของโครงสร้างแห่งชนชาติไทยและยังเป็นส่วนหนึ่งของบรรพบุรุษไทย ที่ถูกผนวกเข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของรัฐไทยภายหลัง ก็จะมีการนำมากล่าวถึงไว้ในอีบทหนึ่งในช่วงก่อนที่จะมีการสถาปนารัฐไทยอย่างอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาเพื่อให้ดูมีความต่อเนื่องมากขึ้น ด้วยเหตุนี้นักปราชญ์หลายๆ ท่านได้แสดงความเห็นเกี่ยวกับความเป็นมาของชนชาติไทยว่า น่าจะมีมาหรือเริ่มต้นตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ ๕-๖ โดยมีการวิเคราะห์ทั้ง

ทางด้านสายงานทางประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะที่ทุกคนต่างยอมรับว่า “สมัยทวารวดีน่าจะเป็นช่วงสมัยของต้นประวัติศาสตร์ไทย” ดังที่จะมีการกล่าวสรุปไว้ในบทต่อไปเพราะฉะนั้นการที่จะกล่าวถึงพระพุทธรูปไทย ก็ต้องกล่าวเริ่มตั้งแต่ต้นยุคสมัยทวารวดีแต่พอสังเขป เพื่อนำมาใช้ศึกษาถึงความเป็นมาของศิลปะพระพุทธรูปไทยได้ดังนี้[๑๙]

๓.๒.๑ ศิลปะทวารวดี ศิลปะทวารวดีและศิลปะสมัยหลังทวารวดี (ประมาณปีคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑ และ ๑๑-๑๒)

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

ศิลปะทวารวดีที่มีการค้นพบในประเทศไทยมีการพบมากเป็นพิเศษบริเวณภาคกลางของประเทศไทย บริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือที่เคยเป็นที่ตั้งถิ่นฐานของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธในประเทศไทย นอกจากนี้ศิลปะแบบทวารวดียังมีการค้นพบในส่วนดินแดนตอนบนของประเทศกัมพูชา (ซึ่งแตกต่างกับศิลปะพระพุทธรูปแบบอังคอร์บอเรย์ที่อยู่ร่วมสมัยเดียวกัน) เพราะฉะนั้นศิลปะแบบทวารวดีจึงสามารถจำแนกได้เป็น ๓ กลุ่มใหญ่สำคัญ คือ

กลุ่มศิลปะทวารวดีในส่วนบริเวณภาคกลางของประเทศไทย ซึ่งนับได้ว่าเป็นศิลปะของชาวมอญทวารวดีโดยตรง

กลุ่มศิลปะทวารวดีที่มีการค้นพบในบริเวณภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศไทย ซึ่งแต่เดิมบริเวณนี้เคยเป็นที่ตั้งถิ่นฐานของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธ ซึ่งปัจจุบันจะนิยมเรียกว่า “ทวา-อีสาน” หรือเคยเป็นที่ตั้งของ กลุ่มมอญ-เขมรสูง

---

[๑๙] สุภัทรดิศ ดิศกุล, **ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย**, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๒๘), หน้า ๑๔๐.

กลุ่มทวารวดีที่มีการค้นพบในบริเวณชายแดนระหว่างประเทศไทยกับประเทศกัมพูชาด้านทิศตะวันตกและทางตอนเหนือ ซึ่งปัจจุบันจะนิยมเรียกว่า “ทวา-เขมร”

ส่วนศิลปะของสกุลช่างอื่นๆ ทั่วไปที่หลากหลายจะนิยมถูกเรียกตามชื่อของสถานที่ที่มีการค้นพบพระพุทธรูปเหล่านี้เช่น

แบบนครปฐม	มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖
แบบศรีเทพ	มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑
แบบลพบุรี	มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๑๑
แบบหริภุญไชย	มีอายุประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑
แบบนาดูน	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[๒๐] ดังนี้

ยุคที่ ๑ ศิลปะทวารวดีที่อยู่ในช่วงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๖-๗ ศิลปะสมัยนี้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะยุคคุปตะและสมัยหลังคุปตะจากอินเดียค่อนข้างมากแต่ก็ยังปรากฏศิลปะแบบอมราวดีที่เข้ามาก่อนหน้านั้นบ้างเช่น ทรงมีพระเกตุมาลาต่ำและไม่มีพระรัศมี ศิลปะสมัยนี้ยังมีเม็ดพระศก (เม็ดผม) เล็กคล้ายศิลปะคุปตะระยะต้น จะมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) อินเดีย หากเป็นพระพุทธรูปแบบทรงประทับยืนจะทรงจีวรแบบห่มคลุมจะปรากฏขอบจีวรใต้พระศอ (ใต้ลำคอ) เป็นเส้นบางๆ ส่วนชายปีกจีวรทั้งสองข้างจะมีสองชั้น ชั้นในจะมีรูปโค้งคล้ายตัว “U” ซึ่งน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะมถุรามากกว่าแบบคุปตะ ที่ค่อนไปทางเส้นตรง โดยเฉพาะริ้วของรอยพับชายขอบจีวรที่ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจน หากเป็น

---

[๒๐] สุภัทรดิศ ดิศกุล, **ศิลปะอินเดีย**, (กรุงเทพฯ : องค์การค้าครุสภา, ๒๕๓๔), หน้า ๓๖.

พระพุทธรูปแบบทรงประทับนั่งจะทรงจีวรแบบห่มเฉียงคล้ายได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากมถุราและอมราวดี จะทรงนั่งขัดสมาธิราบแบบหลวมๆ พระพุทธรูปยุคสมัยนี้ส่วนใหญ่จะสร้างจากศิลาชนิดต่างๆ โดยฝ่าพระบาททั้งสองข้าง (เท้าทั้งสองข้าง) จะวางอยู่บนดอกบัวแบบกลีบคว่ำบัวหงายแบบศิลปะอินเดีย

ยุคที่ ๒ มีอายุระหว่างกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๙ รูปพระพักตร์ (ใบหน้า) จะมีลักษณะเป็นแบบชาวพื้นถิ่นมากขึ้น โดยเฉพาะจะมีขนาดเม็ดพระศกแบบก้นหอยใหญ่พระเกตุมาลาสูงมากขึ้นเป็นรูปกระโจมเตี้ยๆ รูปพระโขนง (คิ้ว) เหยียดชี้ขึ้นตรงโค้งปลายคล้ายรูปปีกกา แต่ต่อมาระยะหลังจะเหยียดเป็นแนวตรงมากขึ้น พระขมับจะหนาขึ้นกว่าเดิม พระนาสิกโด่งเป็นรูปสามเหยี่ยมแบบมหาบุรุษชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ยังทรงจีวรห่มคลุมทั้งในท่าประทับยืนและในท่าประทับนั่งเหมือนเดิม ในช่วงยุคสมัยนี้ศิลปะทวารวดีจะมีความงามเป็นเลิศ แบบทรงประทับยืนจะมีทั้งแบบท่ายืนตรงหรือท่าตริภังค์ (เอี้ยวตัวเป็นสามขยัก) มักแสดงพระอิริยาบถทั้งแบบแสดงธรรมหรือไม่ก็แบบประทานพร หรือไม่ก็เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าฝ่ายมหายาน ส่วนแบบทรงประทับนั่งจะมีทั้งแบบทรงนั่งห้อยพระบาท (แบบนั่งบัลลังก์ห้อยขาลงทั้งสองข้าง) หรือแบบนั่งสมาธิราบ แสดงปางสมาธิหรือสัญลักษณ์ของเหล่าธยานิพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ รวมทั้งยังมีแบบปางนาคปรกที่มีจำนวนน้อยมาก ข้อสังเกตของศิลปะทวารวดีปางนาคปรกจะมีเศียรนาคคล้ายศิลปะอินเดียและองค์พระพุทธรูปจะประทับนั่งบนฐานดอกบัวที่เห็นเส้นเกสรอย่างชัดเจนที่วางอยู่บนขนดนาคอีกชั้นหนึ่ง ในช่วงสมัยปลายของยุคนี้เริ่มจะมีการสร้างพระรัศมีแบบดอกบัวตูมหรือลูกแก้วกลม ช่วงสมัยนี้บางสกุลช่างเริ่มมีชายสังฆาฏิสั้นๆ พาดอยู่เหนือพระอังสะซ้าย (บ่าซ้าย) ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะสมัยปลายคุปตะ 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 คลังและบาปวน ทำให้พระพุทธรูปศิลปะทวารวดียุคสมัยนี้มีเม็ดพระศก (เม็ดผม) กลับเล็กลงอีกมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) ออกเป็นรูปทรงเหลี่ยมมากยิ่งขึ้น มีรูปพระขนง (คิ้ว) เหยียดตรงมากยิ่งขึ้น หากเป็นพระพุทธรูปศิลปะทวารวดีของกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธหรือทวา-อีสาน และทวา-เขมร รวมทั้งที่ค้นพบใน

จังหวัดลพบุรีจะมีรูปทรงพระพักตร์ทรงเหลี่ยมและดูอ่อนโยน 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[๒๑]

๓.๒.๒ 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 ที่อยู่

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

ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ ทำให้ศรีวิชัยต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรโจฬะอยู่ระยะหนึ่ง จนเป็นเหตุทำให้ราชวงศ์ไศเรนทร์อ่อนแอลง จนต้องมีการเปลี่ยนราชวงศ์แล้วย้ายเมืองราชธานีไปอยู่ที่เมืองตามพรลิงค์ (นครศรีธรรมราช) ในช่วงประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ และเป็นช่วงที่อาณาจักรศรีวิชัยต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชาในรัชสมัยของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราช ต่อมาอีกด้วย จนเห็นเหตุให้ชนชาติชาวเกาะได้ถือโอกาสแยกตัวออกไปเป็นอิสระปกครองตนเองที่ในปัจจุบันเรียกว่าประเทศมาเลเซียและอินโดนีเซีย พร้อมกับการนำเอาวัฒนธรรมการนับถือศาสนาอิสลามเข้ามาแทนที่ศาสนาพุทธนิกายมหายานเดิมโดยได้รับการสนับสนุนจากชาวตะวันออกกลางในช่วงที่อำนาจการปกครองอาณาจักรศรีวิชัยอ่อนแอลง ส่วนการที่มีการพบปฏิมากรรมศิลปะแบบศรีวิชัยที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธฝ่ายมหายานเป็นจำนวนมากในเกาะสุมาตราและชวา เพราะในยุคสมัยนั้นในอดีตดินแดนชาวเกาะเป็นจุดสำคัญต่อระบบเศรษฐกิจของอาณาจักรศรีวิชัย โดยเฉพาะการเป็นจุดควบคุมจัดเก็บภาษีที่บริเวณช่องแคบมะละกา จนทำให้บริเวณดินแดนส่วนนั้นเกิดความเจริญมากอย่างยิ่ง และมีการสร้างเมืองลูกหลวงขึ้นที่สุมาตรา รวมทั้งวัดวาอารามและศาสนสถานต่างๆ เป็นจำนวนมาก เพื่อตอบสนองความต้องการของสังคมในสมัยนั้น หากจะเปรียบเทียบอาณาจักรศรีวิชัยในภาพปัจจุบันก็เทียบได้ว่า เมืองราชธานีที่อำเภอไชยาในประเทศไทยเป็นคล้ายกับเมืองหลวงอย่างรัฐวอชิงตันดีซี 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 จากเหตุการณ์ในอดีตจะเห็นได้ว่า หลักจากการเข้ามีอำนาจการปกครองของชาวอินเดียแห่งอาณาจักรโจฬะ ศิลปะศรีวิชัยจะได้รับอิทธิพลและรูปแบบจากโครงสร้างงานศิลปะแบบโจฬะมากจนกลายเป็นเอกลักษณ์อันเป็นจุดสำคัญของศิลปะศรีวิชัยที่ดูมีความงามมากยิ่งขึ้น เมื่อได้ผสมผสานกับศิลปะเขมรและศิลปะพื้นถิ่นของศรีวิชัยรวมถึงศิลปะชาวเกาะชวาและสุมาตราลงไปด้วย โดยจะปรากฏให้เห็นในงานศิลปะช่วงสมัยระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ แต่หลังจากเมื่ออาณาจักรศรีวิชัยอ่อนแอลงมากและตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชา และยังคงถูกครอบงำด้วยปรัชญาการนับถือศาสนาพุทธนิกายหินยานจากอาณาจักรศรีลังกาและอาณาจักรสุโขทัย เป็นเหตุให้ศิลปะศรีวิชัยช่วงหลังนี้ มีความเรียบง่ายแบบนิกายหินยานมากขึ้น โดยเฉพาะการรับเอาศิลปะเขมรแบบบายนเข้าสู่อาณาจักร จนทำให้เกิดการสร้างพระพุทธรูปมากยิ่งขึ้นกว่าเดิมที่เคยนิยมสร้างพระโพธิสัตว์ รวมทั้งยังเป็นช่วงสมัยแรกที่มีการสร้างพระพุทธรูปปางนาคปรกที่อาณาจักรนี้ไม่นิยมสร้างมาก่อนเพราะฉะนั้น พระขมับหนาแบบทรงบาตรคว่ำ รวมทั้งการสร้างพระพุทธรูปปางนาคปรกที่เป็นสัญลักษณ์ของอาณาจักรกัมพูชา แต่สิ่งที่ยังคงความเป็นสัญลักษณ์ของศิลปะศรีวิชัยคือ รูปวงพระพักตร์ (ใบหน้า) และการประทับนั่งขัดสมาธิเพชร ในช่วงกลางปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ เป็นต้นมา[๒๒]

๓.๒.๓ ศิลปะหริภุญไชย (ระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๓)

อาณาจักรหริภุญไชยมีประวัติความเป็นมาต่อเนื่องมาจากเมืองลวปุระ (ลพบุรี) อันสืบมาจากตำนานจามเทวีวงศ์ ที่พระนางเป็นราชธิดาของกษัตริย์แห่งเมืองลวปุระ (ลพบุรี) ในสมัยนั้นเหตุที่ต้องเสด็จไปปกครองแคว้นหริภุญไชย (บริเวณจังหวัดลำพูนในปัจจุบัน) เนื่องจากในระยะเมื่อมีการสร้างบ้านแปลงเมืองของแคว้นแห่งนี้ ที่ประกอบด้วยโครงสร้างของเผ่าต่างๆ โดยมีชาวมอญเป็นชนเป่าหลักกลุ่มใหญ่ แต่ก็ยังไม่สามารถสรุปหาผู้นำได้ในเวลานั้น จนฤษีวาสุเทพที่ชาวแคว้นหริภุญไชยนับถือ ได้แนะนำให้ไปทูล

---

[๒๒] ศิลปากร, **ศรีวิชัย,** (กรุงเทพฯ : โรงพิพม์ศาสนา, ๒๕๓๑), หน้า ๑๖๒ – ๑๖๔.

ขอพระนางจามเทวีจากกษัตริย์เมืองลวปุระมาขึ้นครองแคว้นหรืออาณาจักรแห่งนี้ ด้วยเหตุนี้พระนางจามเทวีจึงได้กลายเป็นปฐมกษัตริย์แห่งแคว้นหริภุญไชย การเสด็จมาขึ้นครองราชย์ของพระนาง พระองค์ได้นำเหล่านักปราชญ์ราชบัณฑิตและช่างต่างๆ จากเมืองลวปุระมาด้วยจำนวนมาก เป็นการสะท้อนให้เห็นว่าในช่วงสมัยนั้น เมืองลวปุระมีความเจริญเหนือกว่าดินแดนตอนเหนืออย่างแคว้น หริภุญไชยมาก ด้วยเหตุนี้อารยธรรมจากภาคกลางจึงมีโอกาสแพร่หลายขึ้นมาทางเหนือในระยะแรกตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวีเมื่อปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗

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

จะเห็นได้ว่าการสร้างพระพุทธรูปนั้น ส่วนใหญ่จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะของเมืองที่มีการอำนาจ การเมือง การปกครอง จึงมีการเผยแพร่งานศิลปะและส่งอิทธิพลให้แก่เมืองนั้นๆ เกิดขึ้น หรือถูกสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเวลาที่ตกเป็นประเทศราชของประเทศ หรือเมืองนั้น เช่น ศิลปะศรีวิชัย จะได้รับรูปแบบทางศิลปะจากอินเดียและศรีลังกาและกัมพูชาตามช่วงเวลาและลีลาของอำนาจทางการเมืองการปกครอง ที่ขึ้นลงตามกระแสของแต่ละยุคสมัยนั้นๆ ศิลปะหริภุญไชย เมื่อประมาณปลายคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ แคว้นหริภุญไชยที่ต้องถูกผนวกกลายเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนา โดยเฉพาะพระเจ้าเม็งรายมหาราชที่ตรงกับรัชสมัยของพญายี่บา ด้วยเหตุนี้ศิลปะการสร้างพระพุทธรูปศิลปะหริภุญไชย จึงมีรูปแบบที่หลากหลายทั้งที่เป็นศิลปะร่วมสมัยกับการร่วมศิลปะ

๔ แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพุทธศิลปกรรมล้านนา

๔.๑ การสร้างสรรค์พุทธศิลปกรรมล้านนา

ลักษณะของพุทธศิลปกรรมล้านนามีแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก เช่นงานประติมากรรมอันมีพระพุทธรูปสุโขทัยและพระพุทธรูปเชียงแสน งานสถาปัตยกรรมอันมีลักษณะแบบแผนและโครงสร้างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ซึ่งต่างออกไปอย่างสิ้นเชิงกับงานสถาปัตยกรรมในภาคกลาง แต่เป็นที่น่าเสียดายว่างานจิตรกรรมล้านนานั้นมีจำนวนน้อยกว่าศิลปะแขนงอื่นๆ ที่กล่าวมา[๒๓] จิตรกรรมฝาผนังล้านนาเท่าที่ปรากฏในปัจจุบัน ส่วนใหญ่ล้วนเป็นผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในช่วงเวลาที่ล้านนาตกเป็นประเทศราชของสยาม เมื่อราวร้อยกว่าปีที่ผ่านมา ซึ่งดินแดนล้านนาในอดีตเมื่อหลายร้อยปีที่ผ่านมานั้น ปัจจุบันได้แก่ดินแดนในภาคเหนือ ครอบคลุมจังหวัดเชียงใหม่ เชียงราย พะเยา แพร่ น่าน ลำพูน ลำปาง และแม่ฮ่องสอน โดยมีเมืองเชียงใหม่เป็นราชธานี

งานศิลปกรรมล้านนาที่เนื่องในพระพุทธศาสนาส่วนมาก จะอาศัยเรื่องราวและรูปสัญลักษณ์ที่เกิดจากการตีความเนื้อหาจากคติจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนา นำมาเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์เป็นผลงานศิลปะแขนงต่างๆรวมไปถึงงานจิตรกรรมล้านนา โดยเฉพาะจิตรกรรมล้านนาแบบประเพณีที่ปรากฏในเขตวัฒนธรรมล้านนา ซึ่งนิยมเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับอดีตพุทธ พุทธประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ และวรรณกรรมในท้องถิ่นตลอดจนภาพพุทธสัญลักษณ์ต่างๆ นอกจากนี้ งานศิลปกรรมที่ปรากฏอยู่ภายในพุทธสถานของล้านนานั้น ถึงแม้ว่าจะมีความแตกต่างกันทั้ง ด้านรูปแบบ กรรมวิธีการสร้างตลอดจนหน้าที่ประโยชน์ใช้สอยก็ตาม แต่ผลงานทั้งหมดล้วนแล้วแต่มีความสัมพันธ์เชื่อมโยง ทำให้ผลงานศิลปะแต่ละชิ้นในพุทธสถาน ทำหน้าที่ประสานสอดคล้องร่วมกันอย่างมีเอกภาพ กล่าวได้ว่า สัมฤทธิผล

---

[๒๓] สน สีมาตรัง, **จิตรกรรมฝาผนังไทย,** (กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒).

ของการสร้างสรรค์ในงานศิลปกรรมล้านนาที่เนื่องในพุทธศาสนาจะมีลักษณะแบบองค์รวม ด้วยรูปสัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงความลึกซึ้งในหลักพุทธธรรม ประกอบกับรูปแบบที่วิจิตรงดงามเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะ อันเป็นผลิตผลทางด้านพุทธิปัญญาของมนุษย์[๒๔]

จิตรกรรม เป็นงานตกแต่งสถาปัตยกรรมที่มีจุดประสงค์นอกจากความงามแล้ว ยังเป็นงานเขียนเพื่อให้สอดคล้องกับคติความเชื่อทางศาสนาอีกด้วย จิตรกรรมใน ศิลปะล้านนาพบงานเขียนบนผืนผ้า (พระบฏ) เพื่อแขวนไว้ในอาคาร พระบฏที่เก่าที่สุดพบจากกรุวัดเจดีย์สูง อ.ฮอด เชียงใหม่ จิตรกรรมบนผนังอาคารเก่าที่สุดในล้านนาคือภาพอดีตพุทธในกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ เชียงใหม่ เนื่องจากสีที่ใช้ในงานจิตรกรรมเตรียมจากวัตถุธรรมชาติคือ สีฝุ่นผสมกับกาวยางไม้หรือหนังสัตว์ ดังนั้นจึงไม่คงทนเมื่อถูกความชื้น เพราะสีจะหลุดร่อนเสียหาย ยิ่งเป็นงานจิตรกรรมที่เขียนบนฝาผนังของอาคาร เมื่อหลังคามีรอยรั่วน้ำฝนที่ไหลสู่งานจิตรกรรมย่อมทำให้เกิดความเสียหายเร็วขึ้น 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 ด้วยเหตุนี้อารยธรรมจากภาคกลางจึงมีโอกาสแพร่หลายขึ้นมาทางเหนือในระยะแรกตั้งแต่สมัยพระนางจามเทวี[๒๕] และ

---

[๒๔] ฉลองเดช คูภานุมาศ, **คติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจิตรกรรมล้านนา**, (เชียงใหม่ : กู๊ดพริ้นท์ พริ้นติ้ง, ๒๕๕๗).

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

พระพุทธศาสนานิกายหีนยาน จึงเข้ามาเผยแพร่อยู่ในบริเวณที่ต่อมากลายเป็นอาณาจักรล้านนา และได้แพร่หลายเข้ามาที่เวียงกุมกามและเชียงใหม่ตามลำดับ และถูกเรียกว่านิกายพื้นเมือง สามารถแบ่งยุคสมัยศิลปะล้านนาดังนี้[๒๖]

๔.๑.๑ ศิลปะล้านนาตอนต้น (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๙ - ๒๒)

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

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

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

๔.๑.๒ ศิลปะล้านนาตอนกลาง (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๒ - ๒๓)

ในระยะเวลาดังกล่าวอาณาจักรล้านนามีสภาพเป็นประเทศราชของพม่าต่อเนื่องกันเป็นระยะเวลา ๒๐๐ ปี และบางช่วงสั้น ๆ ก็เป็นประเทศราชของอาณาจักรอยุธยา จึงเป็นสาเหตุที่ทำให้ปรากฏงานศิลปกรรมแบบศิลปะพม่าเข้ามาแพร่หลายในช่วงเวลาดังกล่าว สืบเนื่องจากการที่พม่าแต่งตั้งเจ้านาย ข้าราชการพม่าเป็นเจ้าเมืองเชียงใหม่

จิตรกรรมที่แผงคอสองวิหารน้ำแต้มวัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งตามจารึกระบุว่าสร้างเมื่อพ.ศ. ๒๓๔๕ เข้าใจว่าเป็นงานราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ ทางด้านทิศเหนือเล่าเรื่องประวัติพระอินทร์ (มาฆะ

---

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

มานพ)ทิศใต้เล่าเรื่อง นางสามาวดี ทั้งสองเรื่องเป็นนิทานในอรรถกถาหมวดอัปปมาทวรรค โดยมีอักษรธรรมล้านนากำกับภาพอยู่ทั่วไป การแบ่งภาพของเรื่องตอนต่างๆถูกแบ่งแยกออกจากกันด้วยเส้นสินเทาที่มีลักษณะโค้งเป็นลอน สีหลักที่ใช้มี ๓ สีคือ ขาว ดำ และแดง นอกนั้นมีสีเขียว น้ำตาล ชมพู แทรกเล็กน้อยและสีดำที่ใช้ตัดเส้นภาพเล่าเรื่องของวิหารน้ำแต้มมีภาพประกอบ ที่ช่างได้ใช้การสังเกตจากสภาพแวดล้อมในขณะนั้นมาเขียนใส่ไว้ จึงทำให้สามารถเข้าใจถึงแบบแผนความเป็นอยู่ของคนในสมัยนั้นได้เป็นอย่าง ดี เช่น ภาพของสถาปัตยกรรมประเภทวัง หรือ เรือนชาวบ้าน การแต่งกายของผู้คนที่มีสถานภาพต่างๆ กัน

ลายคำหรือที่เรียกว่าปิดทองล่องชาดนั้น ในศิลปะล้านนาที่หลงเหลืออยู่เก่าที่สุดอาจมีอายุการสร้างราวพุทธศตวรรษที่ ๒๓ เท่านั้น และพบมากแถบเมืองลำปาง ภาพที่นิยมทำได้แก่ ภาพต้นศรีมหาโพธิด้านหลังพระประธาน ภาพอดีตพุทธ ภาพหม้อปูรณฆฏะ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แห่งความอุดมสมบูรณ์และการสร้างสรรค์ อย่างไรก็ตามพบว่างานลายคำบางแห่งมีการใช้เทคนิคของงานเครื่องเขินเข้ามาประกอบด้วย เช่น ลายคำที่เสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง

๔.๑.๓ ศิลปะล้านนาตอนปลาย (ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ๒๕)

เป็นศิลปะล้านนาที่สร้างขึ้นตั้งแต่ที่อาณาจักรล้านนากลับมาเป็นประเทศราชของไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งรวมเป็นภาคเหนือของประเทศไทยในปัจจุบัน ในช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๒๕ นั้น เป็นงานกลุ่มใหญ่ที่สืบทอดงานประเพณีดั้งเดิม เท่าที่พบมีหลายสกุลและฝีมือช่างอาทิ สกุลช่างเชียงใหม่ สกุลช่างน่าน ฝีมือช่างไทใหญ่ ฝีมือช่างเลียนแบบศิลปะกรุงเทพฯ ตลอดจนงานพื้นบ้านที่แตกต่างกันไป งานเหล่านี้พบกระจายทั่วไปในเขตภาคเหนือตอนบน งานจิตรกรรมของสกุลช่างและฝีมือช่างที่เด่นๆ ได้แก่

๑) จิตรกรรมสกุลช่างเชียงใหม่

งานจิตรกรรมทั่วไปที่ปรากฏอยู่ในเขตจังหวัดเชียงใหม่ มีความสัมพันธ์กันเองภายในกลุ่ม และมีความต่อเนื่องทางรูปแบบงานศิลปะเช่น จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ ที่เขียนเมื่อต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ผนังด้านทิศเหนือเขียนเรื่อง สังข์ทอง เข้าใจว่าผู้เขียนคือ เจ๊กเส็งจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองจัดว่าเป็นฝีมือของแบบอย่างสกุลช่างเชียงใหม่ที่ถึงแม้ว่าจะเหลืออยู่เพียงแห่งเดียว ผนังทางด้านทิศใต้เขียนเรื่องสุวรรณหงส์เป็นผลงานของช่างพื้นเมืองที่เชื่อว่าคือ หนานโพธา โดยเป็นงานเขียนตามแบบศิลปะกรุงเทพฯ จิตรกรรมเรื่องสังข์ทองเป็นผลงานที่ได้รับการยกย่องในด้านความงามเนื่องมาจากความประณีตทั้งในด้านการออกแบบและฝีมือช่าง ภาพทั้งหมดมีขนาดและสัดส่วนที่ประสานกันตลอดทั้งผนัง ภาพของกลุ่มบุคคลต่างๆถูกถ่ายทอดชีวิตความเป็นอยู่ เครื่องแต่งกาย

การละเล่น ที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกับความเป็นจริงในขณะนั้นมาก การใช้สียึดถือความเป็นจริงตามธรรมชาติและสามารถแสดงระยะใกล้ไกลเป็นลำดับจากล่างขึ้นบน อันเป็นแบบแผนของภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วไปด้วย สำหรับจิตรกรรมเรื่องสุวรรณหงส์นั้นพบว่ามีฝีมือช่างที่แตกต่างกันสองแนวทาง คือ ฝีมือแรกเป็นการสร้างองค์ประกอบที่หนักแน่น ตัวภาพวาดอย่างสม่ำเสมอ นิยมใช้สีเข้มทึบตัดกับรูปทรงที่อ่อนและเน้นด้วยสีสดเป็นจุดๆ ใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมแบบกรุงเทพฯ ในขณะที่อีกฝีมือหนึ่งนั้นอาศัยพื้นภาพสีอ่อนทำให้ภาพดูโปร่งเบากว่า มีการตัดเส้นที่หนาแล้วใช้สีสดระบายให้สดใส การจัดวางภาพค่อนข้างจะอิสระกว่า

๒) จิตรกรรมสกุลช่างไทใหญ่

เป็นกลุ่มที่พบค่อนข้างมากในระยะนี้ งานแบบไทใหญ่มีแบบอย่างเป็นของตนเองโดยมักกำหนดตำแหน่งของภาพให้อยู่ส่วนบนของผนัง กรอบของภาพเขียนเป็นแถบลายเชิงผ้าคล้ายผ้าปักของพม่า ในรายละเอียดของภาพพบว่ามีการใช้รูปแบบของศิลปะพม่าในส่วนของภาพบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์หรือตัวละครเอก พระพุทธเจ้า ปราสาทราชวัง เป็นต้น ในขณะที่ภาพบุคคลชั้นรองและชาวบ้านก็จะเป็นแบบของล้านนาโดยทั่วไป เรื่องที่ถูกนำมาเขียนมาก ได้แก่ พุทธประวัติและทศชาติชาดกซึ่งมักจะไม่เขียนครบทั้งสิบชาติ นอกจากนี้ยังมีเรื่องของท้องถิ่นแทรกอยู่บ้าง จิตรกรรมที่วัดบวกครกหลวง อ.เมืองเชียงใหม่ น่าจะเป็นฝีมือช่างที่ละเอียดประณีตและแสดงแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์ได้ชัดเจนกว่าที่อื่น ภาพที่เด่นๆ นั้นกลุ่มภาพจะถูกจัดวาง อย่างหนาแน่นเต็มพื้นที่ จิตรกรรมที่วัดท่าข้าม อ.แม่แตง แสดงถึงแนวโน้มของศิลปะที่ค่อยๆ ผสมเข้ากับความเป็นท้องถิ่นล้านนา โดยมีสภาพแวดล้อมและฐานะของผู้อุปถัมภ์เป็นเงื่อนไขสำคัญ เรื่องราวของท้องถิ่นได้เข้าไปแทรก อาทิเช่น การเขียนเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำในปัญญาสชาดก ถึงแม้การวางตำแหน่งของภาพจะเป็นไปตามแบบแผน แต่จุดที่น่าสนใจคือการวางภาพในแนวนอนที่กำหนดด้วยแถบสี ทำให้มีลักษณะเป็นแถวซ้อนๆ กัน การใช้พู่กันตัดเส้นขนาดใหญ่ ก็แสดงออกถึงความเป็นพื้นบ้านที่แตกต่างไปด้วย

๓) จิตรกรรมสกุลช่างน่าน

จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดภูมินทร์ เข้าใจว่าเขียนขึ้นในสมัยของเจ้าอนันตวรฤทธิเดชเจ้าผู้ครองนครน่านองค์ที่ ๖๒ แห่งราชวงศ์หลวงติ๋นมหาวงศ์ระหว่างพ.ศ.๒๓๙๕ - ๒๔๒๔ ด้านบนของผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันออก และทิศใต้เขียนภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก โดยมีภาพเล่าเรื่องจะอยู่ด้านล่าง จิตรกรรมที่วัดนี้มีเอกลักษณ์คือ รูปภาพจะมีขนาดใหญ่มีเส้นโครงรอบนอกที่โค้งมน รายละเอียดของภาพสะท้อนถึงชาวน่านในยุคนั้น ลักษณะใบหน้ากลมแป้น คิ้วเป็นวง การแสดงอารมณ์ที่แสดงออกทางสีหน้าอย่างชัดเจนซึ่งแตกต่างไปจากการเขียนของภาคกลาง ภาพที่เป็นจุดเด่นคือภาพของรูปหนุ่มสาวที่กำลัง

สนทนากัน เข้าใจว่าอาจเป็นภาพเหมือนของจิตรกรกับสาวคนรัก อีกภาพหนึ่งอาจเป็นรูปของเจ้าอนันตวรฤทธิเดช สีหลักที่ใช้เป็นหลักของที่นี่คือสีแดงชาดและแนวคิดเรื่องสีของจิตรกรรมวัดภูมินทร์ได้ส่งแนวความคิดให้กับจิตรกรรมอีกแห่งหนึ่งที่วิหารวัดหนองบัว อ.ท่าวังผา ทั้งในเรื่องของระเบียบการจัดวางภาพ คติเรื่องราว รูปแบบศิลปะ ช่างที่เขียนเป็นช่างชาวเมืองพวน ซึ่งเป็นเมืองภายใต้การปกครองของหลวงพระบางชื่อทิดบัวผันกับช่างท้องถิ่นชาวไทลื้อ อย่างไรก็ตามช่างที่มีความเป็นท้องถิ่นมากกว่าจึงทำให้มีความคิดอ่านของตัว เองในระดับหนึ่งด้วย งานเขียนที่ออกมาจึงมีโครงสีที่ค่อนข้างอ่อนหวานนุ่มนวลกว่า

๔) 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 ซึ่งเป็นช่างจากภาคกลางเมื่อพ.ศ.๒๔๕๘ โดยพื้นฐานแล้วคือภาพแบบประเพณีนิยมในศิลปะรัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ ๕-๖ นั่นเอง การเขียนภาพนั้นคำนึงถึงข้อเท็จจริงตามตาเห็นมากกว่าการใช้จินตนาการ

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 ดังปรากฏให้เห็นทั่วไปว่าวัดในภาคเหนือจำนวนมากจะมีวิหารเท่านั้น ไม่มีโบสถ์ เพราะโบสถ์มักสร้างขึ้นไว้ในวัดที่เป็นศูนย์กลางของวัดอื่น ๆ ในชุมชนนั้น อาจเนื่องมาจากวัดหนึ่ง ๆ มีพระสงฆ์น้อยองค์ แต่ละวัดจึงไม่มีความจำเป็นต้องสร้างโบสถ์ขึ้นประจำวัด พระสงฆ์จากหลาย ๆ วัดจะเดินทางมาร่วมทำพิธีกรรมทางศาสนาอันเป็นกิจของสงฆ์ในโบสถ์แห่งหนึ่งก็เป็นการเพียงพอแล้ว เพราะฉะนั้นวิหารในภาคเหนือจึงเป็นสถานที่พบกันระหว่างพระสงฆ์กับฆราวาส จัดเป็นศาลาประชาคมทางธรรมอย่างหนึ่ง จิตรกรรมฝาผนังที่ประดับตกแต่งไว้บนผนังภายในวิหารจึงดูช่างเหมาะสมเป็นที่สุด เรื่องราวที่พระสงฆ์เทศนาสั่งสอนให้พุทธศาสนิกชนยึดถือนำไปปฏิบัติ เรื่องราวเกี่ยวกับพุทธประวัติ ทศชาติชาดก ไตรภูมิ และวรรณกรรมในท้องถิ่น มิใช่มีแต่ในคำเทศนาของพระสงฆ์เท่านั้น ยังปรากฏเป็นภาพเล่าเรื่องบนผนังอาคารภายในวิหารนั้นด้วย[๒๗]

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น ช่างโบราณมีความเชื่อว่าเป็นการสร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาตามความศรัทธาที่มีต่อพุทธศาสนา จึงนิยมสร้างวัดหรือถาวรวัตถุขึ้นคล้ายกันทุกยุคทุกสมัย นายช่างศิลปินล้านนาในอดีตได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมขึ้นด้วยพลังความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งนับเป็นวิธีการสร้างบุญกิริยาวัตถุเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาของภาพเขียนเรื่องไตรภูมิแสดงให้เห็นถึงจินตนาการและความคิดสร้างสรรค์ ถ่ายทอดผ่านทางภาพเล่าเรื่องภพภูมิต่าง ๆ ในรูปสัญลักษณ์ในคติจักรวาลวิทยา ที่สามารถสะท้อนถึงความลึกซึ้งของหลักพุทธธรรม ด้วยรูปแบบงดงามเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางศิลปะ อันเป็นผลผลิตทางด้านพุทธปัญญาของมนุษย์[๒๘]ส่วนในรายละเอียดของ

---

[๒๗] สน สีมาตรัง, **รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย,** (กรุงเทพฯ : พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒).

[๒๘] ศิลป์ พีระศรี , **บทความข้อเขียนและงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี,** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์, ๒๕๔๕).

ภาพยังสามารถสะท้อนสภาพสังคมวัฒนธรรม และขนบธรรมเนียมประเพณีต่าง ๆ ซึ่งมีความโดดเด่นในแง่ของความหลากหลาย อันเป็นลักษณะพิเศษของท้องถิ่น และเป็นหลักฐานแสดงถึงความมีอยู่ตลอดจนการสืบเนื่องของสังคมวัฒนธรรมล้านนาได้เป็นอย่างดี[๒๙] นอกจากนั้นจิตรกรรมล้านนายังทำหน้าที่เป็นสื่อศิลปะที่เข้าถึงประชาชนได้อย่างกว้างขวางและมีประสิทธิภาพสูงในการสื่อสารกับคนทุกระดับ โดยเฉพาะการปลูกฝังความเชื่อทางศีลธรรม ชี้ให้เห็นโทษของการทำชั่วและผลของการทำดีให้แก่ชาวพุทธในดินแดนล้านนาตลอดมาโดยเสมือนว่าเป็นสื่ออย่างหนึ่งที่เชื่อมโยงพระสงฆ์กับชาวบ้านผ่านการประกอบหลักธรรมคำสอนต่างๆ

๕) ศิลปะล้านนาสกุลช่างเชียงแสน (ระหว่างกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔-๑๘)

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

๖) ศิลปะสกุลช่างอื่นๆ ที่พบในเมืองเหนือ

เนื่องจากเมืองเหนือเป็นเมืองช่าง นอกจากสกุลช่างต่างๆ ในอาณาจักรล้านนาแล้วยังมีสกุลช่างอื่นๆ ที่แต่เดิมในอดีตเคยตั้งถิ่นฐานอยู่ในดินแดนส่วนนี้ แต่หลังจากรัชสมัยของพระเจ้าติโลกราชแล้วชนชาติอีกหลายชนชาติที่ยังมียอมขึ้นกับอำนาจการปกครองของเมืองเชียงใหม่ ต้องถูกโจมตีจนต้องถอย

---

[๒๙] ภานุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา,** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๔๑).

ร่นหนีไปตั้งถิ่นฐานยังดินแดนอื่น เช่น ชาวไทยลื้อที่แต่เดิมเคยมีบ้านเมืองตั้งอยู่ที่เมืองเชียงล้านใกล้กับเมืองเชียงแสนก็ต้องอพยพหนีไปอยู่ที่เมืองเชียงรุ่งที่ปัจจุบันอยู่ในแคว้นสิบสองปันนาของจีน มีชาวไทลื้อบางกลุ่มก็อพยพหนีการคุกคามจากอำนาจของเมืองเชียงใหม่ไปอยู่ที่เมืองเชียงตุงในพม่า แต่ต่อมาก็มีชาวไทลื้ออพยพกลับเข้ามาอาศัยอยู่ในรอยตะเข็บของอาณาจักรล้านนา ทำให้ชนชาติสำคัญอย่างไทลื้อที่ต่อมาได้รับอิทธิพลจากสถานภาพทางสังคมและสิ่งแวดล้อมใหม่ ทำให้เกิดศิลปะอีกรูปแบบหนึ่งที่นักประวัติศาสตร์ศิลปะจะแยกออกมาได้ดังนี้

(๖.๑) ศิลปะเชียงรุ้ง เป็นศิลปะของชาวไทลื้อที่ปัจจุบันตั้งถิ่นฐานอยู่ในแคว้นสิบสองปันนาทางตอนใต้ของจีน ศิลปะชนิดนี้จะอยู่ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๘ เป็นงานศิลปะที่ส่วนใหญ่จะหล่อด้วยเนื้อโลหะ มีเนื้อสนิมสีเขียวมันแบบเนื้อหยกหรือสีเขียวใบตองอ่อน

(๖.๒) ศิลปะเชียงตุง เป็นศิลปะของชาวไทลื้อที่ตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศสหภาพพม่า ที่อยู่ใกล้ชิดกับรัฐไทใหญ่ที่รอยตะเข็บระหว่างพม่าไทยและสาธารณะรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว เป็นศิลปะที่มีรูปแบบผสมผสานค่อนข้างจะหลากหลาย แต่ก็สามารถแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของตนเอง ศิลปะชนิดนี้จะอยู่ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๘ เช่นเดียวกับศิลปะแบบเชียงรุ้ง แต่เนื่องจากอยู่ในดินแดนของชาวไทใหญ่ในพม่า ทำให้มีรูปแบบของศิลปะเปลี่ยนไปอีกรูปแบบหนึ่งที่มีพุทธลักษณะที่มีรูปพระเนตรคล้ายกับชาวจีนหรือชาวไทใหญ่ ที่อพยพมาจากทางตอนใต้ของจีน พระพุทธรูปจะหล่อด้วยเนื้อโลหะแบบสัตตโลหะหรือนวโลละแบบจีน รวมทั้งพระพุทธรูปที่แกะด้วยไม้ประดับด้วยกระจกในสมัยหลัง พระพุทธรูปศิลปะเชียงตุงเป็นงานปฏิมากรรมที่ค่อนข้างจะมีจำนวนน้อยและหายาก

(๖.๓) ศิลปะไทลื้อ ในวงการนักสะสมพระพุทธรูปโบราณจัดให้ศิลปะแบบไทลื้อ เป็นศิลปะที่มีอายุอ่อนกว่าศิลปะของไทชื้อที่ได้กล่าวมาแล้วข้างต้น เพราะศิลปะแบบสมัยหลังตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๘-๒๐ นี้ เป็นงานศิลปะที่เกิดจากชนกลุ่มน้อยที่เร่ร่อนมาอาศัยอยู่ตามหัวเมืองทางเหนือทั่วไป รวมทั้งในพม่าและลาว ทำให้ศิลปะของสกุลช่างนี้ จะอาศัยความเชื่อความศรัทธาและอาศัยวัสดุที่หาได้ง่ายตามธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมเป็นเกณฑ์หลักสำคัญที่ใช้สร้างพระพุทธรูปศิลปะสกุลช่างไทลื้อสมัยหลังนี้ ส่วนใหญ่กว่าเก้าสิบเปอร์เซ็นจึงสร้างจากไม้มงคลชนิดต่างๆ และมีรูปแบบงานศิลปะคล้ายกับศิลปะแบบพื้นบ้าน (Folk Art) เป็นงานศิลปะแบบสกุลช่างไทลื้อบริสุทธิ์ (Pure Art) ที่สร้างขึ้นจากความศรัทธามากกว่าฝีมือที่เกิดจากเชิงพาณิชย์ เพราะเหตุนี้ พระพุทธรูปศิลปะไทลื้อจึงเป็นที่นิยมของชาวตะวันตกมากกว่าศิลปะแขนงอื่นในชนิดเดียวกัน

ศิลปะล้านช้างในประเทศไทย เป็นศิลปะที่ถูกพบมากในบริเวณทิศตะวันออกเฉียงเหนือตอนบนของประเทศไทย แต่ที่ต้องนำมากล่าวในที่นี้ เนื่องจากพระพุทธรูปที่มีรูปแบบศิลปะอย่างนี้ทั้งหมด

ที่มีการค้นพบในประเทศไทย ส่วนใหญ่จะถูกเรียกเป็น “ศิลปะเชียงแสน” ด้วยเหตุนี้ เพื่อต้องการให้เกิดความเข้าใจที่ถูกต้อง จึงขอนำภาพประกอบของการสร้างพระพุทธรูปในศิลปะล้านช้างเข้ามาอยู่ในส่วนนี้ด้วย เพราะศิลปะล้านช้างเป็นศิลปะที่มีเอกลักษณ์เป็นของตนเองอย่างเด่นชัดแล้ว ตามประวัติศาสตร์ดินแดนริมโขงทางด้านขวาในอดีตก่อนยุคล่าอาณานิคม ดินแดนและประชาชนส่วนนี้เคยเป็นของอาณาจักรล้านช้าง แต่เนื่องจากปัญหาทางด้านการเมืองและการปกครองที่เกิดจากนักล่าอาณานิคมอย่างชาวฝรั่งเศส ที่ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนดินแดนส่วนต่างๆ ในภาคพื้นเอเชียอาคเนย์ จนทำให้ประชาชนและดินแดนบางส่วนของอาณาจักรล้านช้างต้องกลายมาเป็นส่วนหนึ่งของไทยอย่างมิอาจหลีกเลี่ยงได้[๒๓๐]

๔.๑.๔ ศิลปะสมัยหลังสุโขทัย (Post Sukhothai) (ประมาณคริสต์ศตวรรษที่ ๑๕-๑๖)

ศิลปะสมัยหลังสุโขทัยหรือ Post Sukhothai แต่เดิมตั้งใจจะเขียนแยกออกเป็นสามหมวดไว้ตอนท้ายของแต่ละหมวด แต่หลังจากพิจารณาดูแล้ว ควรจะเขียนติดต่อมาอย่างต่อเนื่องทั้งสามหมวดไว้ในตอนสุดท้ายสุดของศิลปะสุโขทัยหมวดนครหลวงจะดีกว่าเพราะเหตุว่าทั้งสามหมวดในช่วงนี้ล้วนแต่เป็นศิลปะสุโขทัยที่ได้ร่วมสมัยกับศิลปะอยุธยาเพราะจะทำให้ผู้อ่านไม่สะดุดจนเกิดความรู้สึกที่จะต้องขาดตอนลงไป 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 แต่ดูคมเหมือนศิลปะอยยุธยาที่ได้รับอิทธิพลมาจากสกุลช่างกำแพงเพชรมาก่อนหน้านั้นนานแล้ว พระพุทธรูปแบบประทับยืนจะสร้างแบบยืนตรง ปางห้ามญาติแบบอยุธยา แต่ยังมีรูปพระพักตร์อ่อนโยนคล้ายสุโขทัยและยังมีสายรัดประคดใหญ่ที่รวมศิลปะกันระหว่างศิลปะอู่ทองที่ได้รับมาจากศิลปะสมัยบายนรวมทั้งศิลปะแบบทางเหนือ พระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัยที่

---

[๓๐] จำนง ทองประเสริฐ, **ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในเอเชียอาคเนย์**, หน้า ๒๖๗ -๒๗๑.

น่าสนใจแบบประทับนั่งรูปแบบหนึ่ง ทั้งแบบปางมารวิชัยหรือปางสมาธิที่บางครั้งมักจะพบว่ามีขอบสายรัดประคดหลังแบบศิลปะอู่ทองอย่างเด่นชัด (ภาษาสามัญเรียกว่ามีกระเป๋าหลัง) ทั้งๆ ที่รูปแบบด้านหน้าทั้งหมดเป็นศิลปะสุโขทัย ส่วนพระพุทธรูปศิลปะสุโขทัยแบบปางลีลาก็มีการสร้างแต่ไม่อ่อนช้อนเท่าที่ควร รวมทั้งลักษณะส่วนผสมของโลหะจะออกสีเหลืองและประทับยืนบนฐานขาสิงห์แบบอยุธยา

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

หลังจากได้มีการศึกษาระบบการจัดงานศิลปะของอาณาจักรที่ล่มสลายไปแล้วดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น จึงแยกเอารูปแบบพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่เป็นศิลปะสุโขทัยมาเข้าไว้ใน “ศิลปะสมัยหลังสุโขทัย” หรือ “Post Sukhothai” ดูจะมีความถูกต้องทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ และมีความเป็นธรรมต่อศิลปะสุโขทัยมากขึ้น นอกจากนี้ยังเป็นการขจัดข้อสับสนที่คาใจผู้คนมาตั้งแต่ครั้งสมัยในอดีตตลอดมา เพราะมักจะมีคำถามว่า “พระพุทธรูปนี้มีใบหน้าศิลปะสุโขทัยชัดเจน แต่ทำไมเรียกว่าศิลปะอยุธยา” เพราะฉะนั้นจุดที่น่าสังเกตของพระพุทธรูปสมัยหลังสุโขทัยจะมีดังนี้

(๑) หากเป็นสกุลช่างหมวดใหญ่ จะมีพระรัศมีเล็กและมีวงแหวนรัดโคนพระรัศมีและบางครั้งก็ถอดออกได้ ส่วนรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) จะดูกลมมนกว่าเดิม

(๒) หากเป็นพระพุทธรูปยืน จะมีสายรัดประคดใหญ่ อันเกิดจากการร่วมศิลปะระหว่างศิลปะอู่ทองที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะบายน กับศิลปะพื้นถิ่นสุโขทัย

(๓) หากเป็นพระพุทธรูปประทับนั่ง จะนั่งตื้นมาก หัวเข่าลอย

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

(๕) บ่งครั้งจะพบพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยหมวดใหญ่มีพระรัศมีเล็ก วงพระพักตร์กลมดูเจ้าเนื้อนั่งสมาธิราบ แต่ประทับนั่งตื้นมากไม่เป็นธรรมชาติ จนทำให้บางท่านวินิจฉัยว่าเป็นหมวดวัดตะกวน เพราะเกิดจากความสับสนทางศิลปะโดยไม่ได้ดูอย่างอื่นประกอบ

(๖) 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 ต่อจากนี้ไป ยังทำให้นักสะสมพระพุทธรูปโบราณและนักประวัติศาสตร์ศิลปะ ที่สร้างในดินแดนของอาณาจักรสุโขทัยเดิม ซึ่งในขณะนั้นศิลปะสุโขทัยได้ตกอยู่ภายใต้อำนาจทางการเมืองและการปกครองที่ถูกผนวกกลายเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาแล้ว และถูกเรียกอย่างถูกต้องว่า ศิลปะสมัยหลังสุโขทัย[๓๑]

๔.๑.๕ ศิลปะลูกผสมแบบเขมรในประเทศไทยหรือศิลปะลพบุรี ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓

ศิลปะลพบุรี เป็นภาษาที่ใช้เรียกงานศิลปะเขมรในประเทศไทยมานานแล้ว จนกลายเป็นวัฒนธรรมทางภาษาที่ใช้ต่อเนื่องกันมาจนถึงทุกวันนี้ แต่แท้จริงแล้วคำว่า “ลพบุรี” เป็นชื่อเมืองทางภาคกลางตอนบนที่ถูกเรียกในช่วงสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานีของรัฐไทย ตั้งแต่รัชสมัยของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเมื่อปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๗ นี้เอง เพราะฉะนั้นคำว่า “ลพบุรี” จึงเป็นเพียงสรรพนามที่ใช้เรียกศิลปะลูกผสมระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมรที่มีการค้นพบครั้งแรกที่จังหวัดลพบุรีในประเทศไทย เพราะแท้จริงแล้วเมืองลพบุรีเป็นเมืองสำคัญทางการค้าที่เก่าแก่เมืองหนึ่งของกลุ่มสหนครรัฐทวารวดีที่ปรากฏในจารึกที่ค้นพบเรียกว่า “ลวปุระ” แต่ที่เมืองลพบุรีที่เคยเป็นเมืองมอญเก่าแก่มีอายุตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๖ ต้องกลายมาเป็นเมืองอุปราชสำคัญของอาณาจักรกัมพูชา และมีการค้นพบศิลปะเขมร

---

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

มากมาย เนื่องจากว่าเมื่อประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ พระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ แห่งอาณาจักรกัมพูชาสามารถพิชิตเมืองมอญแห่งนี้ได้ และตั้งแต่นั้นมาเมืองลวปุระก็ถูกเปลี่ยนชื่อเป็น “เมืองละโว้” และใช้เป็นจุดศูนย์กลางทางอำนาจการปกครองดินแดนส่วนนี้ในประเทศไทย เพื่อทำหน้าที่กำกับดูแลเมืองบริวารของชาวมอญอื่นๆ รวมทั้งกลุ่มหัวเมืองของพวกเขมรสูงชาวพุทธ ที่ค่อนข้างจะมีอำนาจและมีผลต่อการเปลี่ยนแปลงระบบทางการเมืองการปกครองในราชสำนักกัมพูชา เพราะฉะนั้นศิลปะที่ค้นพบในเมืองลพบุรีรวมทั้งพื้นที่อื่นๆ 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 ซึ่งเป็นช่วงเวลาเดียวกับศิลปะสมัยสมโบร์ไพรกุกในเมืองหลวงขอองนครกัมพูชา ส่วนปฏิมากรรมทางศาสนาพุทธจำนวนมากที่มีการค้นพบในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงใต้ของประเทศไทยที่มีอายุก่อนคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑ จะถูกเรียกว่า “ทวา-อีสาน” รวมทั้งศิลปะที่โด่งดังก้องโลกที่มีชื่อเสียงเรียกว่า “ศิลปะประโคนชัย” ซึ่งแท้จริงแล้วศิลปะในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑ นี้ที่ถูกต้องๆๆ จัดอยู่ในช่วงศิลปะสมัยก่อนเมืองพระนครหลวงกับศิลปะสมัยเมืองพระนครหลวงช่วงต้นของศิลปะเขมร แต่ในที่นี้ขอกล่าวว่า ศิลปะลูกผสมแบบเขมรที่ค้นพบในประเทศไทยที่มีอายุในช่วงปี ค.ศ. ๑๐๑๐ถึงปี ค.ศ. ๑๒๓๗ (ประมาณ ๒๒๗ ปี) ให้เรียกว่าศิลปะลพบุรี เหมือนเดิม ก่อนที่จะมาถึงช่วงศิลปะอู่ทองในระยะต่อมา

ด้วยเหตุนี้ “ศิลปะลพบุรี” จึงสมควรกำหนดไว้ที่ระหว่างปีคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓ เท่านั้น เพื่อหลีกเลี่ยงจากความขัดแย้งทางงานประวัติศาสตร์และประวัติศาสตร์ศิลปะที่ทับซ้อนกัน และยังไม่มีการชำระให้ถูกต้อง รวมทั้งยังไม่มีสรรพนามเรียกให้เป็นเอกภาพเดียวกัน ส่วนความหมายของงานศิลปะลพบุรี ปัจจุบันคงจะต้องมีการแบ่งยุคตามรูปแบบของงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงมาจากศิลปะเขมร คือ

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

ศิลปะแบบลพบุรีเหล่านี้ในระยะต่อมาได้รับการพัฒนาร่วมกับศิลปะสมัยหลังทวารวดีจนกลายเป็นศิลปะสมัยก่อนการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาที่เรียกกันว่า “ศิลปะอู่ทอง" ซึ่งศิลปะสำคัญนี้ ที่ต่อมาได้สร้างอิทธิพลทางศิลปะให้กับการสร้างพระพุทธรูปสมัยอยุธยาตอนต้น ส่วนรายละเอียดของศิลปะทั้งสามกลุ่มที่ยังไม่มีข้อยุติที่ชัดเจนนี้ จะขออธิบายในเชิงรายละเอียด โดยยึดถือตามสายงานทางด้านประวัติศาสตร์ไปก่อนพอสังเขปดังนี้

๔.๑.๖ 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” ที่ตรงกับคำจารึกที่ประสาทพระขรรค์และยังสอดคล้องกับจดหมายเหตุฉบับต่างๆ ของนักบันทึกเดินเรือของชาวจีน

ส่วนโบราณวัตถุที่พบทั้งในและรอบๆ เมืองลพบุรี จะเป็นปฏิมากรรมทั้งแบบสำริดและศิลา ศิลปะทวารวดีมีเป็นจำนวนมากที่เราเรียกว่า “ทวา-ลพบุรี” ซึ่งปฏิมากรรมสมัยนี้จะมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) และส่วนรายละเอียดแบบทวารวดี และศิลปะทวารวดีในช่วงหลังที่เริ่มมีการร่วมศิลปะกับเขมร โดยจะมีวงพระพักตร์ออกเหลี่ยมมากขึ้นและมีพระขนง (คิ้ว) เริ่มจะเหยียดตรงแบบศิลปะเขมร

๔.๑.๗ ศิลปะสมัยละโว้หรือลพบุรี มีอายุอยู่ระหว่างต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๑-๑๓

ก่อนศิลปะอู่ทอง ศิลปะยุคสมัยนี้หลังจากเมืองลวปุระถูกพิชิตโดยพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ แห่งศรวะวงศ์ หลักฐานที่บ่งชี้ว่าเมืองนี้เคยตกอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของเขมรคือ นอกจากศิลปะโบราณวัตถุที่ค้นพบจำนวนมากในเมืองลพบุรีที่เป็นศิลปะลูกผสมระหว่างศิลปะทวารวดีกับศิลปะเขมร

แล้ว ยังมีการค้นพบหลักศิลาจารึก โดยเฉพาะศิลาจารึกหลักหมายเลขที่ ๑๙ มีอายุระหว่างปี ค.ศ. ๑๐๒๒-๑๐๒๕ ได้กล่าวถึงพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๑ โปรดให้ออกกฎหมาย ห้ามมิให้บุคคลและสัตว์เลี้ยงเข้าไปรบกวนการสวดมนต์ที่สวดเพื่อถวายให้แก่พระองค์ ซึ่งเป็นการยืนยันว่าอาณาจักรกัมพูชาที่มีอำนาจการปกครองเหนือลวปุระจริง และยังมีการเปลี่ยนชื่อเมืองเป็น “เมืองละโว้” แทนอีกด้วย ทำให้ศิลปวัฒนธรรมเขมรฝังรากในดินแดนส่วนนี้ยาวนานถึงกว่า ๓๐๐ ปี เพราะเหตุนี้ศิลปะที่พบในเมืองลพบุรีและบริเวณอื่นในดินแดนประเทศไทย จึงเป็นศิลปะเขมรแบบสกุลช่างพื้นถิ่นต่าง ๆ ในดินแดนประเทศไทย ที่มีรูปแบบร่วมสมัยกับศิลปะทวารวดีและศิลปะเมืองนครหลวงของอาณาจักรกัมพูชาตั้งแต่ศิลปะแบบเคร็ง (คลัง) ศิลปะบาปวน ศิลปะนครวัด ศิลปะบายน และศิลปะสมัยหลังบายนตอนต้น ซึ่งมีรูปแบบและการผสมเนื้อโลหะแตกต่างไปจากศิลปะของกลุ่มเขมรต่ำอย่างอาณาจักรกัมพูชา จึงเห็นสมควรที่จะใช้สรรพนามแทนศิลปะกลุ่มนี้ว่า “ศิลปะลพบุรี”[๓๒]

ศิลปะลพบุรีในระยะต้นจะเป็นศิลปะร่วมสมัยกับศิลปะทวารวดีที่ค่อนข้างมากอยู่ และยังนิยมสร้างแบบมีซุ้มเรือนแก้วทั้งพระพุทธรูปแบบประทับนั่งและแบบประทับยืนดูอลังการตามคติปรัชญาของนิกายมหายานแบบเขมร พระพุทธรูปหรือองค์ปฏิมากรรมของเหล่าพระโพธิสัตว์เป็นจำนวนมากส่วนใหญ่จะเป็นศิลปะนครวัดหรือศิลปะบายน พระพุทธรูปหรือพระโพธิสัตว์ที่ร่วมสมัยกับศิลปะนครวัดจะมีรูปพระพักตร์ออกสี่เหลี่ยมยาวรี แต่ถ้าหากเป็นศิลปะที่ร่วมสมัยกับบายน จะมีรูปพระพักตร์กลมมนและดูอ่อนหวานแบบยิ้มนครหลวงอันโด่งดังของศิลปะบายนของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ แต่หากมีการพบพระพุทธรูปในดินแดนเก่าของชาวมอญทวารวดี กลับจะมีรูปพระพักตร์เคร่งขรึมกว่ามาก ที่ยังมีศิลปะของชาวมอญทวารวดีตกค้างอยู่ศิลปะพระพุทธรูปที่มีการค้นพบที่เมืองกาญจนบุรีจะมีใบหน้าออกเหลี่ยมแต่มีความอ่อนหวานมากเป็นพิเศษ พระพุทธรูปส่วนใหญ่จะเป็นแบบทรงเครื่องพระมงกุฎ ทรงกุณฑล (ตุ้มหู) พระนลาฏจะกว้างสูงและมีพระอุณาโลม ทรงประดับด้วยกรองศอ (สร้อยคอ) พระพาหุรัด (กำไลข้อแขน) และทองพระกรและทองพระบาท (กำไลข้อมือและกำไรข้อเท้า) จะครองจีวรห่มเฉียงหากเป็นพระพุทธรูปนั่ง และครองจีวรห่มคลุมหากเป็นพระพุทธรูปยืน มักแสดงปางแสดงธรรมหรือปางเสด็จกลับจากดาวดึงส์ หากเป็นปางประทานพรหรือปางแสดงธรรมจะต้องมีรูปธรรมจักรหรือรูปดอกไม้อยู่กลางฝ่าพระหัตถ์ (ฝ่ามือ) และพระพุทธรูปศิลปะลพบุรีจะค่อยๆ สลัดเครื่องทรงที่รกรุงรังออกในสมัยปลาย ก่อนเข้าสู่ยุคของศิลปะอู่ทองตามคติปรัชญาของศาสนาพุทธนิกายหินยานลัทธิลังกาวงศ์ จะสังเกตเห็นได้ชัดเจนว่าศิลปะของพระพุทธรูปในยุคหลังนี้มีบัลลังก์และซุ้มเรือนแก้วดูเรียบง่ายกว่ามาก ส่วนพระเมาลีหรือพระเกตุมาลาจะทรงเป็นรูปกรวยคว่ำรอบๆ รูปกรวยจะมีกลีบบัวเล็กๆ ซ้อนเรียงกันโดยรอบ โดยส่วนพระเกศาจะเป็น

---

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

แบบผมหวี จะมีการพบพระพุทธรูปปางนาคปรกมากเป็นพิเศษ หรือพระชุดที่มีองค์อมิตภะพุทธเจ้าในภาคของพระศรีศากยมุนีที่ประทับนั่งบนชดพญานาคมุจรินทร์ 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) หากมีผู้ใดสนใจเรื่องศิลปะลพบุรีอย่างเดียวสามารถจะศึกษาถึงสกุลช่างต่างๆ ได้อีกมากกว่า ๑๐ สกุลช่าง และเป็นเรื่องที่น่าสนใจต่อการพัฒนาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะของไทย

ศิลปะเขมรสูงชาวพุทธ เป็นศิลปะที่มีอายุช่วงร่วมสมัยกับศิลปะทวารดีและลวปุระ (ลพบุรี) ที่ปัจจุบันเรายังอนุโลมให้เรียกพระพุทธรูปและปฏิมากรรมทางศาสนาอื่นๆ ที่มีอายุตั้งแต่ปีคริสต์ศตวรรษที่ ๗-๑๑ ว่าเป็นศิลปะทวา - อีสาน แต่ที่ถูกต้องตามความเป็นจริงในหน้าประวัติศาสตร์จะต้องเป็นศิลปะเขมรสูงตั้งแต่สมัยก่อนเมืองพระนครหลวงจนถึงยุคนครหลวงตอนต้น จริงอยู่ในสมัยนั้น โดยสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ ศิลปะเขมรสูงได้ร่วมศิลปะกับศิลปะทวารวดีที่อยู่ใกล้กันมานานแล้ว แต่ถึงอย่างไรก็ตามประชาชนและดินแดนส่วนนี้ก็ยังขึ้นอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชาอย่างมิอาจปฏิเสธได้ ศิลปะที่ค้นพบในดินแดนเขมรสูงแห่งนี้ มีทั้งปฏิมากรรมทางศาสนาพราหมณ์ แต่ส่วนใหญ่จะเป็นงานปฏิมากรรมที่สร้างขึ้นเพื่อศาสนาพุทธฝ่านมหายาน เช่นพระพุทธรูปที่แสดงสัญลักษณ์ของเหล่าธยานิพุทธหรือพระโพธิสัตว์ศรีอริยเมตไตรยที่ค้นพบในอำเภอประโคนชัยที่โด่งดังไปทั่วโลก ที่มีอายุระหว่างคริสต์ศตวรรษที่ ๘-๙ มีรูปแบบศิลปะคล้ายกับศิลปะแบบสมโบร์ไพรกุกของเขมรเมืองนครหลวง แต่มีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามสายสกุลช่างพื้นถิ่น จากการศึกษาทางด้านปฏิมาณวิทยาจะเห็นว่า ตั้งแต่ก่อนคริสต์ศตวรรษที่ ๘ ช่างในดินแดนประเทศไทยส่วนนี้มีปฏิมาณวิทยาทางการหล่อสำริดจะสูงกว่าใน

เมืองนครหลวงของอาณาจักรกัมพูชามาก ดังพระราชวินิจฉัยของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่พระองค์กล่าวว่า หากเป็นการแกะสลักศิลาช่างเขมรจะเก่งกว่า แต่หากเป็นงานหล่อโลหะสำริดช่างลพบุรีจะเก่งกว่ามาก เพราะฉะนั้นจึงมนักวิชาการกลุ่มหนึ่งตั้งข้อสังเกตว่า เมืองลพบุรีน่าจะเป็นเมืองช่างหล่อ เพราะฉะนั้นจึงมีความเป็นไปได้สูงมากที่ ปฏิมากรรโลหะที่พบในกัมพูชาอาจจะหล่อจากเมืองลพบุรี แล้วส่งไปเมืองนครหลวงในกัมพูชา ซึ่งเป็นข้อสันนิษฐานที่ไม่น่าจะเกินความเป็นจริงนัก เพราะมีการพบหลักฐานหล่อปฏิมากรรมรูปแบบต่างๆ ที่หล่อไม่ติดมีมากมายที่ค้นพบในเมืองลพบุรี จนถึงทุกวันนี้ยังมีการค้นพบปฏิมากรรมโลหะแบบสำริดผสมในลพบุรีที่มีจำนวนมากกว่าในกัมพูชา

เพราะเหตุนี้ ผู้เขียนจึงขอฝากงานวิจัยให้ท่านนักปราชญ์ช่วยนำเรื่องศิลปะลพบุรีไปช่วยศึกษาค้นคว้าต่อ โดยเฉพาะหน่วยงานของการศึกษาของทางราชการที่เกี่ยวข้องโดยตรง เพราะเหตุว่าสิ่งที่ค้นพบเหล่านี้เป็นศิลปะของภูมิปัญญาของบรรพบุรุษไทย ที่น่าจะมีการขยายวงกว้างเจาะลึกเขียนเป็นงานศึกษาวิจัยขนาดใหญ่สำคัญของชาติ ดีกว่าจะให้คนบางกลุ่มที่ไม่รู้เรื่องประวัติศาสตร์ชอบนำมากล่าวแบบลอยๆ ไร้หลักฐานว่า ศิลปะเหล่านี้เป็นของกัมพูชาแต่เราก็ไม่ปฏิเสธว่ากลุ่มเขมรสูงและกลุ่มมอญทวารวดีซึ่งเคยตกอยู่ภายใต้การปกครองของอาณาจักรกัมพูชาที่ศูนย์กลางอำนาจที่เมืองพระนครหลวงนั้น เป็นบรรพบุรุษตัวจริงผู้มีส่วนริเริ่มการก่อตั้งรัฐไทย โดยเฉพาะอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาที่ยิ่งใหญ่ของชนชาติไทย

๔.๑.๘ ศิลปะอู่ทองก่อนการสถาปนากรุงศรีอยุธยา (ประมาณต้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ ถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔)

ศิลปะที่มีบทบาทในการก่อตั้งรูปแบบศิลปะอยุธยานั้นมีหลากหลาย แต่ศิลปะหลักที่ส่งต่อให้กับพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาตอนต้นนั้นคือ ศิลปะอู่ทอง อันเป็นศิลปะแม่แบบขั้นปฐมของ ศิลปะอยุธยา ซึ่งศิลปะอู่ทองนี้ตามหลักสากลจะถูกเรียกว่า “ศิลปะเขมรสมัยหลังบายนในประเทศไทย” ที่ขณะนั้นเป็นช่วงที่ดินแดนส่วนนี้คล้ายเป็นสุญญากาศที่ปราศจากอำนาจการปกครองใดๆ ทำ ให้ศิลปะเขมรสูงสมัยหลังบายนกับศิลปะสมัยหลังทวารวดีเคลื่อนตัวเข้ามาเป็นศิลปะอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความสวยงามเป็นเลิศ ที่มีอารมณ์ศิลปะตรงข้ามกับศิลปะแบบสุโขทัย ส่วนศิลปะรูปแบบนี้ถูกเรียกว่า “ศิลปะอู่ทอง” เนื่องจากมีการค้นพบครั้งแรกที่อำเภออู่ทอง จังหวัดสุพรรณบุรี ในประเทศไทย แต่ หากมีการศึกษาในรายละเอียด ก่อนที่ศิลปะอู่ทองจะกลายมาเป็น ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์ ได้มีแบบศิลปะที่มีโครงสร้างสองรูปแบบตามสภาพของสิ่งแวดล้อมทางศิลปะของชนชาติลูกผสมทั้งสองกลุ่มคือ พระพุทธรูปที่สร้างในบริเวณเมืองละโว้หรือจังหวัดลพบุรีในปัจจุบันกับบริเวณใกล้เคียง จะมีรูปแบบ ของศิลปะหนักไปทางศิลปะเขมร จึงถูกเรียกแยกออกเป็น “อู่ทองศิลปะสกุลช่างลพบุรี” หรือเรียกสั้นๆ ว่า “อู่ทองเขมร” ส่วนพระพุทธรูปอีกกลุ่มหนึ่งที่สร้างในดินแดนของชาวมอญทวารวดีที่เมือง สุพรรณปุระ

หรือจังหวัดสุพรรณบุรีและบริเวณใกล้เคียง จะยังคงติดรูปแบบศิลปะของทวารวดีอยู่ จึงถูกเรียกว่า “อู่ทองศิลปะสกุลช่างสุพรรณบุรี” หรือนิยมเรียกสั้นในอดีตว่า “อู่ทองหน้าทวา” ซึ่งศิลปะ ทั้งสองสายนี้อยู่ในช่วงระหว่างที่จะมีการสถาปนา อาณาจักรกรุงศรีอยุธยา จึงขอกล่าวแยกการบรรยายศิลปะอู่ทองออกเป็น ๓ รูปแบบ ดังนี้

๑) ศิลปะอู่ทองสกลุช่างลพบุรี (อู่ทองเขมร)

๒) ศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรี (อู่ทองหน้าทวา)

๓) ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์

๔.๑.๘.๑ ศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรี (อู่ทองเขมร)

ศิลปะพระพุทธรูปอู่ทองที่เป็นสกุลช่างลพบุรีที่แสดงออกถึงศิลปะเขมรอย่างชัดเจนนี้ รูปแบบศิลปะดั้งเดิมได้มาจากศิลปะเขมรแบบบายน ที่ยังคงรูปแบบอยู่ในศิลปะสกุลช่างนี้อย่างมากมาย พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองเขมรจะมีรัศมีเป็นรูปคล้ายฝาละมี (ฝาครอบหม้อข้าวโบราณ) มีเม็ดพระศก (เม็ดผม) เป็นตุ่มเล็กหรือคล้ายกับหนามขนุน มีรูปพระพักตร์หลายรูปแบบขึ้นอยู่กับสกุลช่างของแต่ละพื้นที่ หากเป็นสกุลช่างลพบุรีที่ถ่ายทอดมาจากรูปพระพักตร์ของพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ มหาราช แห่งกัมพูชาจะมีรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) หวานแบบสไตล์ยิ้มเมืองพระนครหลวง แต่ถ้ามาจากกลุ่มเขมรสูงชาวพุทธบริเวณดินแดนภาคตะวันออกเฉียงใต้ตอนล่าง จะมีรูปใบหน้าค่อนไปทางเหลี่ยมกว่า และเคร่งขรึมจริงจัง มักจะมีขอบพระพักตร์เป็นแถบหากมาจากสกุลช่างลพบุรีส่วนที่มาจากสกุลช่างเขมรสูงจะมีเพียงขอบพระพักตร์ที่เล็กกว่ามาก รูปพระขนง (คิ้ว) จะเหยียดตรงแต่โค้งปลาย เป็นการแสดงให้เห็นถึงการร่วมศิลปะระหว่างศิลปะบายนกับศิลปะทวารวดีอย่างเห็นได้ชัดเจน พระเนตร (ตา) จะเหลือบต่ำแสดงอาการภาวนา แต่สกุลช่างเขมรสูงจะเปิดตากว้างกว่า โดยเฉพาะพระพุทธรูปแบบประทับนั่งบางองค์จะเปิดกว้างแบบ “ตาเนื้อ” พระนาสิก (จมูก) โด่งแต่ไม่งองุ้ม พระโอษฐ์ (ปาก) ใหญ่แบะออกเล็กน้อย มักจะเดินขอบพระโอษฐ์สองชั้น จนบางครั้งดูคล้ายพระมัสสุ (หนวด) เหนือพระโอษฐ์ด้านบน รูปพระกรรณ (ใบหู) ด้านบนจะโค้งคล้ายมนุษย์ พระกรรณ (ใบหู) ด้านล่างจะกางออกเล็กน้อย พระวรกาย (ลำตัว) ทรงกระบอกครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิด้านหน้าที่พาดอยู่เหนือพระอังสสะ (บ่า) จะยาวจรดพระนาภี (หน้าท้อง) แต่บางครั้งก็ทอดยาวลงมาใต้ราวพระถัน (ใต้ราวนม) ที่นิยมเรียกพระทางเหนือว่า “แบบสิงห์สอง” ส่วนปลายสังฆาฏิจะตัดตรงเสมอ ชายสังฆาฏิด้านหลังจะยาวจรดขอบสายรัดประคด ประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัยเหนือปางสมาธิ บนฐานเขาะร่องแอ่นกลางรอบตัว ซึ่งประยุกต์มาจากฐานบัวคว่ำบัวหงาย โดยตัดเป็นส่วนรายละเอียดกลีบบัวออก

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

๔.๑.๘.๒ 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 แต่มีชายปีกจีวรที่มีทั้ง

แบบลายพับผ้าม้วนปลายแบบศิลปะเขมรและแบบลายเส้นตรงเป็นริ้วแบบศิลปะทวารวดี 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 และมักจะตั้งเข่าชันมากจนเป็นสันประทับนั่งบนฐานหน้ากระดานแอ่นกลาง หากประทับยืนจะมีชายจีวรเป็นริ้วทิ้งตรงมาแบบศิลปะทวารวดี ดังเช่นพระพุทธรูปสกลุช่างสุพรรณบุรีองค์หนึ่ง ประดิษฐานอยู่ที่ศาลาด้านซ้ายพระวิหารหลวงวัดสุทัศน์เทพวราราม กรุงเทพมหานคร แสดงปางลีลา ซึ่งเป็นปางที่พบน้อยมากส่วนอีกองค์หนึ่งที่ประดิษฐานอยู่ในวัดป่าเลไลยก์ ที่ยังคงรูปแบบของศิลปะทวารวดีที่เด่นชัดมากที่สุดองค์หนึ่ง

พระพุทธรูปสกุลช่างสุพรรณบุรีส่วนใหญ่จะมีพระพักตร์ (หน้า) คล้ายคนสูงอายุ สันนิษฐานว่าเนื่องจากช่างพยายามปั้นรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) ให้ดูอมยิ้ม แต่ไม่เหมือนการยิ้มทีเดียวนัก กลับเหมือนใบหน้าคนสูงอายุมากกว่า จึงมักถูกเรียกกว่า “อู่ทองหน้าแก่” ซึ่งที่จริงแล้วพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรีไม่ได้มีแบบ “หน้าแก่” แต่เพียงแบบเดียว แต่ในปัจจุบันนี้ได้มีการค้นพบพระพุทธรูปสกุลช่างสุพรรณบุรี มีมีรูปพระพักตร์หลายแบบ ส่วนการที่มีผู้เรียกศิลปะพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองว่า “อู่ทองหน้าแก่” “อู่ทองหน้ากลาง” และ “อู่ทองหน้าหนุ่ม” มีสาเหตุสืบเนื่องมาจากมีนักอนุรักษ์พระพุทธรูปโบราณบางท่าน ได้จำแนกและกำหนดอายุพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองโดยการพิจารณาพระพักตร์เพียงอย่างเดียว โดยหากพระพุทธรูปมีพระพักตร์คล้ายคนสูงอายุก็จะเรียกว่า “อู่ทองหน้าแก่” และหากมีพระพักตร์อ่อนเยาว์ก็จะเรียกว่า “อู่ทองหน้าหนุ่ม” ซึ่งเป็นการเข้าใจผิดด้วยประการทั้งปวง ด้วยเหตุนี้ผู้เขียนจึง

อยากให้ผู้อ่านได้เข้าใจในสิ่งถูกต้องว่า พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองที่มีพระพักตร์แบบคนสูงอายุจะมีอายุมากกว่าแบบวัยกลางคนนั้นไม่ถูกต้องเสมอไป ดังจะเห็นได้จากพระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา-อู่ทอง ๑ ซึ่งเป็นยุคหลังศิลปะอู่ทอง แต่ก็มีรูปพระพักตร์แบบที่เรียกว่า “หน้าแก่” เช่นกัน อย่างเช่นพระพุทธรูปแผ่นทองคำดุน ที่พบในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ดังนั้นพระพุทธรูปอู่ทองสกุลช่างสุพรรณบุรีจึงเป็นพระพุทธรูปที่มีนักอนุรักษ์พระพุทธรูปโบราณนิยมกันมาก เพราะมีลักษณะคล้ายมนุษย์มาก จึงมีผู้กล่าวกันว่า ถ้าจะสะสมพระพุทธรูปศิลปะอู่ทองจะต้องสะสมที่เป็นแบบ “สันแข้งคางคน” จึงจะถือว่างามสุดยอดลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งของพระพุทธรูปสกุลช่างนี้ก็คือ จะหล่อเนื้อโลหะบางกว่าศิลปะแบบลพบุรีมาก โดยเฉพาะพระพุทธรูปขนาดเล็กที่มีหน้าตักกว้างไม่เกิน ๙-๑๒ นิ้ว ด้วยเหตุนี้ พระพุทธรูปสกุลช่างสุพรรณบุรีจึงหายากมาก เนื่องจากจะแตกหักชำรุดเสียหายง่าย ผู้เขียนมีความเห็นว่า การหล่อเนื้อโลหะบางนอกจากจะแสดงถึงฝีมือของช่างแล้ว ยังแสดงสภาวะเศรษฐกิจสมัยอยุธยาด้วย โดยโลหะสมัยนั้นคงจะมีราคาสูงกว่าค่าแรงของช่าง ถ้าหล่อเนื้อหนาก็จะต้องใช้โลหะอย่างสิ้นเปลือง และหากช่างคนใดใช้โลหะเปลืองก็อาจจะไม่เป็นที่นิยมของผู้ว่าจ้างก็เป็นได้

กล่าวโดยสรุป พระพุทธรูปศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรี และสกุลช่างสุพรรณบุรีเป็นศิลปะที่เกิดขึ้นในแว่นแคว้นที่มีอาณาเขตใกล้เคียงกัน ในช่วงที่ปลอดอำนาจการปกครองจากกัมพูชาและสุโขทัย ประมาณตั้นคริสต์ศตวรรษที่ ๑๓ ถึงกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ และในช่วงก่อนกลางคริสต์ศตวรรษที่ ๑๔ ศิลปะทั้งสองสกุลช่างก็ได้ผสมผสานหล่อหลอมพัฒนาเข้าหากันจนกลายเป็นส่วนหนึ่งเดียวที่เรียกว่าเป็น “ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์”

๔.๑.๘.๓ ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์

ศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์ หมายถึงรูปแบบของงานศิลปะอู่ทองเขมรหรืออู่ทองลพบุรีได้ผสมผสานกับศิลปะอู่ทองสุพรรณบุรีหรืออู่ทองหน้าทวารวดี เป็นศิลปะแต่เดินที่มีความคล้าย สืบเนื่องจากศิลปะทั้งสองกลุ่มนี้อยู่ในพื้นที่เดียวกัน และต่างก็ได้รับอิทธิพลจากศิลปะเขมรสมัยบายนเข้าไปร่วมสมัยด้วยทั้งสิ้น และเมื่อครั้งสมัยที่อำนาจการปกครองพื้นที่ส่วนนี้ของกัมพูชาอ่อนแอลง ทำให้อำนาจพื้นถิ่นของกลุ่มอโยธยา-ลพบุรี และกลุ่มสุพรรณบุรี ได้ขึ้นมามีอำนาจการปกครองแทน และเป็นสาเหตุสำคัญที่ทำให้ศิลปะทั้งสองกลุ่มไหลเข้ามาผสมผสานกันตามโครงสร้างทางการเมือง ซึ่งศิลปะกลุ่มนี้ปรากฏให้เห็นอย่างชัดเจนตามหลักฐานทางโบราณคดีก่อนการสถาปนาอาณาจักรกรุงศรีอยุธยาคือ พระประธานวัดพนัญเชิงหน้ากากพระพุทธรูปที่ค้นพบที่วัดธรรมิการาช จังหวัดสุพรรณบุรี ฯลฯ อันเป็นหลักฐานสำคัญ ที่แสดงให้

เห็นถึงสายวิวัฒนาการของศิลปะที่สอดคล้องกันกับหลักฐานทางด้านการเมืองการปกครองของบ้านเมืองกลุ่มดังกล่าวนี้[๓๓]

เพราะฉะนั้นศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์ หากมีการพิจารณาและศึกษาในรายละเอียดจะเห็นเอกลักษณ์ของศิลปะทั้งสองที่ยังแสดงให้เห็นอยู่อย่างชัดเจน เช่น รูปวงพระพักตร์ (รูปใบหน้า) ที่ยังคงแตกกันอยู่ เพราะมีทั้งแบบทรงเหลี่ยมและแบบทรงเหลี่ยมกลมมน (หากออกทรงเหลี่ยมจะเสี้ยมปลายจะหนักไปทางทวารวดี) ชายมุมปีกจีวรทั้งสองข้างถ้าเป็นศิลปะลพบุรีมักจะทรงพับผ้าม้วนเข้าข้างใน ส่วนชายจีวรด้านล่างจะเป็นริ้วทิ้งตรงลงล่างจะเป็นแบบศิลปะเทวา-สุพรรณบุรี รวมทั้งพระวรกาย (รูปร่าง) จะมีทั้งแบบหน้าเจ้าเนื้อ แบบศิลปะอู่ทองสุพรรณบุรี และแบบบางสมส่วนอย่างศิลปะอู่ทองลพบุรี พระเกตุมาลาของศิลปะอู่ทองบริสุทธิ์จะนูนสูงมากกว่าเดิม โดยมีพระรัศมีทั้งแบบชนิดที่เป็นรูปดอกบัวตูมหรือลูกแก้ว แต่ในระยะต่อมา พระรัศมีนี้ได้รับการพัฒนากลายเป็นแบบเปลวเพลิงคล้ายศิลปะสุโขทัยแต่มีขนาดเล็กกว่ามาก โดยพระรัศมีจะมีลักษณะเป็นแท่งตรงที่หล่อแบบถอดได้ และศิลปะรูปแบบนี้ได้ส่งอิทธิพลอย่างต่อเนื่องให้กับศิลปะอยุธยาตอนต้นหรือศิลปะอยุธยาอู่ทอง ๑ ในระยะต่อมาอิทธิพลทางด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์ การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบลวดลายที่ปรากฏในงานสถาปัตยกรรม จิตกรรม และประณีตศิลป์ล้วนมีความสำคัญต่อการกำหนดอายุและการจำแนกรูปแบบศิลปะพระพุทธรูปแต่ละสมัยด้วย

โดยหลักการทางช่างแล้ว งานสถาปัตยกรรมเป็นพยานวัตถุถาวรขนาดใหญ่ที่มีความสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานศิลปะมาทุกยุคทุกสมัย รวมทั้งรายละเอียดของงานจิตกรรมและงานประณีตศิลป์แขนงต่างๆ ล้วนเป็นหัวใจในการสืบหาพัฒนาการของศิลปะแต่ละสมัย ช่างฝีมือยุคหนึ่งจะประดิษฐ์ลวดลายตกแต่งงานสถาปัตยกรรมตามค่านิยมหรือจารีตประเพณีในสังคมยุคนั้น ต่อมาช่างรุ่นหลังก็จะสร้างงานตามสภาพแวดล้อมใหม่ภายใต้รูปแบบของอย่างของครูช่าง โอยอาจจะรับอิทธิพลศิลปะอื่นเข้ามาผสมผสานสร้างสรรค์งานใหม่ แต่ก็ยังคงรักษาเค้าโครงเดิมไว้อยู่ แต่หากผ่านระยะเวลาการพัฒนาอันยาวนานเค้าโครงเดิมก็อาจจะไม่ปรากฏให้เห็นเช่นการสร้างเจดีย์ระฆังคว่ำที่ช่างอยุธยารับมาจากสุโขทัย ซึ่งต่อมาช่างก็ได้แก้ไขปรับปรุงจนกลายเป็นเจดีย์ย่อมุมทรงเครื่องในยุคหลังโดยองค์ระฆังที่เคยกลมมนปราศจากลวดลายใดๆ ขนาดใหญ่ ก็ถูกย่อขนาดให้เล็กลงจนแทบจะหมดความสำคัญกลายเป็นเพียงองค์ประกอบส่วนหนึ่งของยอดเจดีย์เท่านั้นทำนองเดียวกันกับการสร้างงานพระพุทธรูปสมัยอยุธยาศิลปินผู้สร้างงานตระหนักดีว่า แม้ช่างจะมีอิสระในการสร้างงาน แต่ก็ต้องยึดหลักครูช่างและคัมภีร์มหาปุริส ๓๒ ประการ

---

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

ของพุทธลักษณะอย่างเคร่งครัด อาทิเช่น เม็ดพระศก พระวรกาย การครองจีวร โดยเฉพาะรูปแบบพระพักตร์ที่เป็นส่วนสำคัญที่สุดจะต้องไม่ฝืนต่อความเลื่อมใสเดิมแบบก้าวกระโดดซึ่งจะแตกต่างกับการประดิษฐ์ลวดลายเครื่องทรงพระพุทธรูปที่ให้มีความอลังการที่สามารถกระทำได้อย่างอิสระและง่ายกว่ามากสำหรับรายละเอียดของงานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์สมัยอยุธยานั้น ขอนำบทนิพนธ์บางตอนของศาสตราจารย์หม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิสกุล มาร่วมบรรยายสรุปดังนี้

๑) 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 ตามหลักฐานพงศาวดารกรุงเก่าศรีอยุธยาระบุว่า สมเด็จพระราเมศวร 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 ที่ถวายเพลิงพระศพเจ้าอ้ายพญากับเจ้ายี่พญาซึ่งสิ้นพระชนม์จากการขนช้าง เมื่อปี ค.ศ. ๑๔๒๔

สิ่งที่แสดงให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างรูปแบบสถาปัตยกรรมกับประติมากรรมในยุคนี้ก็คือ พระพุทธรูปยุคนี้จะรับรูปแบบศิลปะอู่ทองสกุลช่างลพบุรีสมัยบายน 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 โดยการเพิ่มเสาหารองรับน้ำหนักปล่องไฉน 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 ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแด่สมเด็จพระนเรศวรมหาราชเมื่อปี ค.ศ.๑๖๐๕

สถาปัตยกรรมยุคนี้ได้รับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยมาก แต่ก็มีการดัดแปลงเพิ่มเติมลวดลายประดับให้มีลักษณะเป็นของตนเอง และเมื่อเปรียบเทียบกับงานประติมากรรมจะพบว่าช่วงต้นยุคที่ ๒ นี้ พระพุทธรูปศิลปะอยุธยาจะรับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยมากขึ้น โดยมีศิลปะพม่าเข้ามาเจือปนเล็กน้อยในระยะหลัง ซึ่งก็สอดคล้องกับรูปแบบศิลปะสถาปัตยกรรมอีกเช่นกัน

ยุคที่ ๓ เริ่มตั้งแต่สมัยสมเด็จพระเจ้าปราสาททองจนถึงสมัยสมเด็จพระเจ้าท้ายสระ ประมาณปี ค.ศ.๑๖๒๙-๑๗๓๒ ยุคนี้สมเด็จพระเจ้าปราสาททองทรงชื่นชมศิลปะสถาปัตยกรรมแบบเขมรมากถึงกับโปรดฯให้ช่างไปถ่ายแบบปราสาทนครธมมาจำลองเป็นพระราชวังที่ประทับฤดูร้อน ณ ตำบลเทพจันทร์ในสมัยนี้ 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 และในสมัยนี้ยังคงนิยมเจดีย์แบบย่อมุมไม้สิบสองอย่างกว้างขวาง

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 โดยช่างอยุธยาได้เพิ่มเสาหารและลานประทักษิณเข้าไป ในช่วงต่อมาเจดีย์ทรงระฆังคว่ำก็ได้วิวัฒนาการมาเป็นเจดีย์เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสอง ประดับตกแต่งลวดลายอย่างมากมาย ส่วนเจดีย์ทรงกลมกลีบมะเฟืองนั้นนับเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะอยุธยาที่ผ่านการผสมผสานระหว่างศิลปะเขมรแบบลพบุรีศิลปะสุโขทัยและศิลปะอยุธยาที่มีความงานอีกรูปแบบหนึ่ง

สำหรับสถาปัตยกรรมประเภทวิหารและอุโบสถนั้น ในระยะแรกนิยมทำเสากลมหรือแปดเหลี่ยมบัวหัวเสาเป็นรูปดอกบัวตูมเช่นเดียวกับเสาวิหารสมัยสุโขทัย และยังมีการใช้กลีบบัวโค้งแบบเขมรต่อมากลีบบังหัวเสาได้เปลี่ยนมาเป็นรูปสามเหลี่ยมในสมัยราชวงศ์ปราสาททอง และต่อมากลีบบัวหัวเสาก็ได้เปลี่ยนมาเป็นแบบโคนกลีบบัวตั้งตรงแล้วเรียวแหลมที่ส่วนปลายในสมัยสมเด็จพระเพทราชา อาทิ บัวหัวเสาที่วัดพระยาเมนและวัดสระแก้ว จังหวัดราชบุรี กลีบบัวชนิดนี้ได้รับความนิยมเรื่อยมาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เรียกว่า “บัวจงกล” ด้านนอกอาคารวิหาร และอุโบสถโดยทั่วไป จะมีเสารายรับชายคาปีกนก หน้าบันนิยมแกะสลักเป็นรูปครุฑยุดนาค ต่อมานิยมลายพรรณพฤกษา ก่อนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช การก่อสร้างผนังอาคารทั่วไปก่อทึบไม่มีหน้าต่าง แต่มีช่องแสงคล้ายลูกกรงให้แสงสว่างและอากาศผ่านเข้าออกได้ ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเป็นต้นมา ก็ได้มีการทำช่องหน้าต่างเป็นครั้งแรก ซึ่งคงได้รับอิทธิพลจากตะวันตก และเมื่อเปรียบเทียบกับโบสถ์วิหารที่สร้างขึ้นในสมัยต้นรัตนโกสินทร์ ก็พบว่ามีรูปแบบคล้ายสมัยอยุธยาตอนปลายมาก

๑) 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 จนถึงสมัยสมเด็จพระศรีสุธรรมราชา ประมาณปี ค.ศ.๑๔๘๘-๑๖๕๖ ยุคนี้เป็นยุคสุดท้ายนิยมใช้สีพหุรงค์อย่างเต็มที่ สีที่นิยมใช้มากที่สุดคือสีแดง สีน้ำเงิน สีขาว สีเหลือง และสีเขียว และมีการปิดทองลงบนภาพด้วย ยุคนี้ได้รับอิทธิพลศิลปะจีนโดยเฉพาะภาพทิวทัศน์ ภูเขา แม่น้ำ หมู่เมฆ และต้นไม้ ยุคนี้มีการจัดองค์ประกอบภาพ โดยนิยมวาดรูปเทพชุมนุมที่ผนังด้านข้างส่วนบน ระหว่างช่องหน้าต่างจะเขียนภาพพุทธประวัติ หรือทศชาติผนังด้านหน้าเขียนรูปมารผจญ ผนังด้านหลังจะเขียนรูปพระพุทธปางเสด็จลงจากดาวดึงส์ เป็นต้น

สรุปแล้ว งานจิตรกรรมมีอิทธิพลต่อการสร้างงานพระพุทธรูปสมัยอยุธยาด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะการใช้สี และสีบนฐานพระพุทธรูปก็อาจจะนำมาใช้กำหนดอายุพระพุทธรูปได้ โดยนำมาเปรียบเทียบกับสีที่ใช้ในงานจิตรกรรม

๒) 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 งานประดับ

กระจกมีบทบาทมากในการสร้างพระพุทธรูป โดยเฉพาะพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยปลายอยุธยาที่ต้องใช้ฝีมือการฝังเพชรพลอยอัญมณีและกระจกเป็นพื้นรวมอยู่ด้วย งานแกะสลักไม้ เป็นที่นิยมมากในสมัยปลายอยุธยา หลักฐานที่พบคือการแกะสลักไม้เป็นรูปครุฑยุดนาค โขนเรือ ธรรมมาสน์ สังเค็ด คันทวย ตลอดจนงานแกะสลักพระพุทธรูปและฐานพระพุทธรูปทรงสูงที่มีสีสวยงามวิจิตรตระการตา

สรุปแล้ว งานสถาปัตยกรรม จิตรกรรม และประณีตศิลป์ ล้วนเป็นปัจจัยสำคัญที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูปสมัยอยุธยาทั้งสิ้น และยังเป็นส่วนสนับสนุนหลักตามหลักฐานทางโบราณคดี ต่อการกำหนดอายุสมัยของพระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา

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

ศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง กำเนิดขึ้นหลังจากสมเด็จพระเจ้าปราสาททองทางปราบปรามกัมพูชาไว้ภายใต้พระราชอำนาจได้สำเร็จ การปราบปรามกัมพูชาครั้งนี้ ได้กวาดต้อนช่างฝีมือชาวเขมรมาอยู่ที่กรุงศรีอยุธยาเป็นจำนวนมาก ทำให้การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมเกิดการผสมผสานระหว่างศิลปะอยุธยากับศิลปะเขมร ดังปรากฏหลักฐานในงานสถาปัตยกรรมและงานประติมากรรมที่สร้างขึ้นในสมัยนี้

สำหรับงานปฏิมากรรมที่ได้รับอิทธิพลศิลปะเขมรอย่างชัดเจน จนเกิดการเปลี่ยนแปลงแบบก้าวกระโดด ก็คือการสร้างสรรค์พระพุทธรูปที่เรียกว่า “แบบทรงเครื่องใหญ่” อันเกิดจากการผสมผสานคติความเชื่อแบบ “เทวราชา” ของกัมพูชา กับแบบ “ธรรมราชา” ของกรุงศรีอยุธยา ประจวบกับความเชื่อในศาสนาพราหมณ์ที่โหรหลวงทำนายว่าจะเกิดภัยพิบัติอย่างใหญ่หลวงต่อกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าปราสาททองจึงโปรดฯ ให้ประกอบพระราชพิธีลบศักราชเปลี่ยนดวงเมือง และประกอบพระราชพิธีราชาภิเษกพระองค์ให้เป็น “อินทรราชา” เพื่อข่มคำทำนายของโหรหลวง พร้อมทั้งสร้างพระพุทธรูปให้มีความอลังการทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ คล้ายจะแสดงความยิ่งใหญ่ของพุทธกษัตริย์ เหนือสิ่งอื่นใด เพื่อทำให้องค์สมเด็จสัมมาสัมพุทธเจ้ามีความหมายดุจองค์จักรวาทินผู้อยู่เหนืออิทธิพลของดาวทั้งปวง

ศิลปะอยุธยาสมัยนี้นอกจากจะรับอิทธิพลศิลปะเขมรแล้ว การที่กรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางการติดต่อค้าขายของจีน อินเดีย เปอร์เซีย อาหรับ โปรตุเกส และชาติอื่นๆ ก็ทำให้การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมได้รับอิทธิพลศิลปะจากประเทศเหล้านี้ด้วย

สมัยนี้ได้พัฒนาเทคโนโลยีด้านโลหะวิทยา จนสามารถหล่อโลหะประดิษฐ์ทองเหลืองใช้เองโดยไม่ต้องนำเข้ามาจากต่างประเทศเหมือนแต่ก่อน เป็นผลให้พระพุทธรูปมีเนื้อโลหะหนาขึ้น และสามารถประดิษฐ์รายละเอียดตกแต่งพระพุทธรูปให้วิจิตรงดงามประณีตมากยิ่งขึ้น อาจจะเป็นเพราะราคาโลหะที่ถูกลง

พระพุทธรูปสมัยอยุธยา-ปราสาททอง จำแนกออกเป็น ๓ รูปแบบ คือ

๑) แบบทรงเครื่องใหญ่ พระพุทธรูปจะทรงเครื่องอย่างกษัตริย์มีทั้งแบบประทับยืนและประทับนั่งบนฐานสูงตกแต่งลวดลายงดงามดูอลังการ

๒) แบบทรงจีวรเรียบ องค์พระพุทธรูปจะครองจีวรไม่ตกแต่งเครื่องทรงแต่อย่างใดมีทั้งแบบประทับยืนและประทับนั่งบนฐานสูงตกแต่งลวดลายงดงามเช่นเดียวกับแบบทรงเครื่องใหญ่ แต่ฐานพระพุทธรูปแบบทรงจีวรเรียบจะไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว จะมีรูปแบบองค์ฐานหลากหลายและมีทรวดทรงสูงขึ้นมาในบางครั้ง

๓) แบบทรงเครื่องน้อย พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องน้อยสมัยนี้ จะพัฒนารูปแบบส่วนศิราภรณ์จากชฎาทรงเทริดอิทธิพลเขมร มาเป็นชฎาทรงกรวยรูปบัวกลุ่มและมีส่วนปลายแหลมแบบชฎาไทยและมีเครื่องทรงมากยิ่งขึ้นกว่ายุคสมัยใด

จากที่กล่าวมาทั้ง ๓ แบบ พัฒนาการที่สำคัญของพระพุทธรูปสมัยนี้ก็คือแบบทรงเครื่องใหญ่ซึ่งเกิดจากการผสมผสานรูปแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องน้อยศิลปะไทยอยุธยากับพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะเขมร รวมทั้งจินตนาการที่เกิดจากองค์จักรวาทินโดยในช่วงต้นๆ จะรับอิทธิพลศิลปะเขมรเข้ามาผสมผสานค่อนข้างมาก สังเกตจากพวงอุบะที่สังวาลและใต้สายรัดประคด (เข็มขัด) การประดับชฎาทรงเทริดแบบประยุกต์มาเป็นชฎาทรงไทย ทรงพาหุรัด (กำไลต้นแขน) ทรงพระกร (กำไลข้อมือ) ทองพระบาท (กำไลข้อเท้า) รูปธรรมจักรที่กลางฝ่าพระหัตถ์ (มือ) และการไม่สวมฉลองพระบาท (ไม่สวมรองเท้า) แต่ในชั้นหลังจะสวมฉลองพระบาทแล้ว สำหรับรูปแบบที่สืบต่อจากพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องน้อยที่นำมาใช้ในพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่คือการประดับกรองศอและกรรณเจียกจรแบบชั้นเดียว ตั้งฉากติดตายอยู่เหนือพระกรรณ มาเป็นแบบสองหรือสามชั้นตั้งฉากอยู่เหนือพระกรรณแล้วยังมีกรรณแล้วยังมีกรรณเจียกจรประดับอีกชั้นหนึ่งด้วย พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง มีความอลังการกว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะเขมรมาก ราวกับผู้สร้างต้องการประกาศความยิ่งใหญ่ที่กรุงศรีอยุธยาอยู่เหนือกัมพูชา

พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ คงจะทรงเครื่องอย่างเครื่องทรงพระมหากษัตริย์ตามที่บาทหลวงกีย์ ตาชาร์ต ชาวฝรั่งเศส ได้บรรยายเครื่องทรงของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเมื่อครั้งสมเด็จพระนารายณ์มหาราชเสด็จทางชลมารค เพื่อบำเพ็ญพระราชกุศลว่า “สมเด็จพระนารายณ์ทรงประทับอยู่บนพระราชบัลลังก์ในเรือพระที่นั่งยอดมณฑลปิดทองระยิบระยับ ทรงฉลองพระองค์ผ้าตาดประดับอัญมณี เรือพระที่นั่งปิดทองกระทั่งจรดผิวน้ำฝีพาย ๑๒๐ คน สวมหมวกทรงระฆังคว่ำประดับเกล็ดเลื่อมทองคำ สวมเกราะอ่อนประดับเลื่อมทองคำเช่นกัน” ต่อมาบาทหลวงกีย์ ตาชาร์ต ก็ได้บรรยายเครื่องทรงของสมเด็จพระนารายณ์มหาราชไว้อีก เมื่อครั้งที่สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงโปรดฯ ให้คณะฑูตจาก

ฝรั่งเศสเข้าเฝ้าถวายพระราชสาส์นว่า “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 และในสมัยต่อมาก็อนุญาตให้สวมแหวนได้มากขึ้นเท่าที่จะมากได้ชาวสยามอาจจะปลงใจสวมแหวนเพชรวงละตั้ง 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 เนื่องจากจุดก้าวกระโดดของศิลปะพระพุทธรูปสมัยอยุธยาที่เกิดขึ้นในรัชสมัยของราชวงศ์ปราสาททองเพราะก่อนสมัยราชวงศ์ปราสาททองจะมีการสร้างพระพุทธรูปเพียง ๒ รูปแบบเท่านั้น คือแบบทรงจีวรเรียบกับแบบทรงเครื่อง (น้อย) ครั้นถึงสมเด็จพระเจ้าปราสาททองก็ได้สร้างสรรค์พระพุทธรูปให้มีรูปแบบพิเศษแตกต่างไปจากสมัยที่ผ่านมา โดยสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ขึ้นดังปรากฏหลักฐานพระพุทธรูปทรงเครื่องปูนปั้นบริเวณตรงมุมระเบียงคตวัดชัยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา แม้จะมีสภาพชำรุด แต่ก็พอบรรยายพุทธลักษณะได้ดังนี้ พระพุทธรูปประดับศิราภรณ์ หรือพระมงกุฎประยุกต์มาจากชฎาทรงเทริดประดับกรรณเจียกจรยื่นยาวออกมาทั้งสองข้าง ครองจีวรห่มเฉียง ชายสังฆาฏิทอดยาวลงมาถึงพระนาภี (หน้าท้อง) มีทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ประดับทับจีวร โดยทรงสังวารไขว้เป็นรูปกากบาท ระหว่างสังวาลมีกรองศอและทับทรวงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน มีลายกนกหางหงส์สอดอยู่ใต้ทับทรวงตวัดจากด้านข้างขึ้นด้านบน สังวาลอีกเส้นหนึ่งพาดจากพระอุระด้านซ้ายมายังด้านขวา (อาจจะเป็นขอบจีวรที่ตกแต่งลวดลายไว้ด้านบน) สายรัดประตดจะมีปั้นเหน่ง (หัวเข็มขัด) ทับอีกชั้นหนึ่ง ทรงพาหุรัด (กำไลต้นแขน) ทองพระ

กร (กำไลข้อมือ) และทองพระบาท (กำไลขนาดใหญ่ซ้อนกันหลายวงรัดจากน่องถึงข้อเท้า) พระพุทธรูปจะมีซุ้มเรือนแก้วแกนไม้ก่อปูนหุ้มประดับอยู่เหนือพระเศียรอิทธิพลศิลปะเขมร ประทับนั่งแสดงปางมารวิชัย บนฐานสิงห์ มีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่ทอดยาวลงมา

พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ที่วัดชัยวัฒนารามนี้สามารถใช้เป็นต้นแบบในการกำหนดอายุพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่องค์อื่นๆ อาทิพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ที่วัดหน้าพระเมรุ และที่วัดใหญ่ประชุมพล จังหวัดพระนครศรีอยุธยาได้

พระเมรุรูปแบบทรงเครื่องใหญ่พัฒนามาจากพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องน้อยผสมผสานกับแนวความคิดในการจำลองเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ให้เข้าปรัชญาและสิ่งแวดล้อมที่เกิดขึ้นในระยะนั้น โดยสามารถบรรยายพุทธลักษณะของพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่โดยทั่วไปได้ ดังนี้

- ประดับศิราภรณ์ หรือชฎาทรงเทริดรูปกรวยแหลมทรงสูงแบบประยุกต์คล้ายทรงเจดีย์ ยอดเป็นรูปดอกบัวตูม มีเส้นเกสรบัวหุ้มโดยรอบส่วนปลีของยอดชฎา โดยพระมงกุฎจะสวมครอบเต็มพระเศียรถึงต้นคอ ด้านหลังเป็นลายสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน หรือลายพรรณพฤกษา โดยมีขอบพระมงกุฎด้านหน้าโค้งตามแนวพระขนง (คิ้ว) แบบศิลปะสุโขทัย

- ปลายพระกรรณ (หู) งอนออกด้านข้างทแยงไปด้านหลัง ประดับกุณฑลรูปทรงกลม มีลายฟักทองรัดอยู่ระหว่างกลาง (พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องสมัยก่อนนี้ นิยมประดับกุณฑลรูปวงกลม หรือรูปหยดน้ำ)

- 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 ในระยะต้นจะมีทับทรวงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนวางตามแนวนอน ประดับลายลายประจำยามอยู่ภายใน 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 แล้วย่อมุมจรดกับ

ฐานสิงห์ บริเวณปลายเท้าสิงห์จะตกแต่งลวดลายที่ท้องสิงห์และหลังสิงห์จะแอ่นลงเล็กน้อยนิยมประดับด้วยครีบสิงห์ ถัดลงมาเป็นฐานย่อมุมรองรับด้วยฐานหน้ากระดานตอนล่างค่อนข้างสูง บริเวณตั้งแต่ฐานบัวลงมาจะย่อมุมไม้สิบสองตามแบบสถาปัตยกรรมที่นิยมในสมัยนั้น ตัวฐานจะร่องชาดลงรักปิดทองติดกระจกสีอย่างงดงาม โครงสร้างขององค์พระพุทธรูปและฐานพระพุทธรูปจะอยู่ภายในกรอบของรูปสามเหลี่ยมที่กำหนดไว้เสมอ

ส่วนฐานพระพุทธรูปประทับยืน เป็นฐานหน้ากระดานหรือฐานบัวหงายทรงกลมรองรับด้วยฐานสิงห์รูปหกเหลี่ยม หรือแปดเหลี่ยม ตามด้วยฐานย่อมุมท้องไม้และฐานหน้ากระดานชั้นล่าง ฐานจะไม่สูงนัก (ลักษณะฐานทรงกลมปรากฏให้เห็นบ้างแต่ค่อนข้างจะพบน้อยมาก)

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

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

ราชวงศ์บ้านพลูหลวงนับเป็นราชวงศ์สุดท้ายที่มีอำนาจการปกครองกรุงศรีอยุธยาก่อนที่จะถูกพม่าปล้นสะดมเผาทำลายอย่างไม่อาจฟื้นตัวกลับได้อีกในคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่สองเมื่อปี ค.ศ. ๑๗๖๗ รวมระยะเวลาการฟื้นตัวขึ้นมามีอำนาจการปกครองได้ประมาณ ๗๙ ปี

จดหมายเหตุจีนและญี่ปุ่นได้กล่าวอย่างค่อนข้างชัดเจนว่าในช่วงที่ราชวงศ์บ้านพลูหลวงปกครองกรุงศรีอยุธยานั้น กรุงศรีอยุธยาเป็นศูนย์กลางทางด้านพานิชยกรรมและการเดินเรือในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เป็นศูนย์รวมสินค้าทุกชนิดจากประเทศต่างๆ จากทุกมุมโลก ความเคลื่อนไหวทางด้านเศรษฐกิจดังกล่าว ได้สร้างเสริมสถานภาพทางการเมืองระหว่างประเทศและพัฒนาการทางเศรษฐกิจภายในประเทศให้ทวีความรุ่งเรืองมากยิ่งขึ้น

แต่ในที่สุดกรุงศรีอยุธยาก็มีสภาพเช่นเดียวกับเมืองหลวงอื่นๆ ของอารยธรรมโลกซึ่งเมื่อผ่านพ้นช่วงเวลาแห่งความเจริญสูงสุดแล้ว ก็ต้องถึงคราวล่มสลายตามกฎเกณฑ์แห่งธรรมชาติ ความร่ำรวยและการว่างเว้นจากการทำสงครามเป็นเวลานาน ทำให้กรุงศรีอยุธยาตกอยู่ในความประมาท มีการแก่งแย่งช่วงชิงผลประโยชน์ทางการเมือง มีการแข่งขันประกวดประชันกันในสังคม ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็น

พาหะที่ทำลายความเป็นเอกภาพโครงสร้างเก่าแก่ของราชธานีแห่งนี้ 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) เพื่อให้เกิดความแม่นยำในการกำหนดอายุของพระพุทธรูปให้มากที่สุด พระพุทธรูปสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงทั้ง ๓ แบบ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้[๓๔]

๑) พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่

ปรัชญาการสร้างพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง แตกต่างจากศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง โดยศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองมีคติการสร้างเพื่อเป็นตัวแทนขององค์จักรวาทินของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า รวมทั้งการประกอบพระราชพิธีปราบดาภิเษกสมเด็จพระเจ้าปราสาททองเป็นองค์อินทรราชา เพื่อให้เข้ากับเหตุการณ์การลบศักราชและการข่มคำทำนายของโหรหลวง ส่วนศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงมีคติการสร้างเกี่ยวกับความเชื่อในพุทธตำนานตอนพระพุทธเจ้าทรงปราบท้าวชมพูบดีตามความในคัมภีร์ชมพูบดี หรือเกิดจากการถวายเครื่องทรงแด่

---

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

พระพุทธรูปเป็นพุทธบูชา ตามความเชื่อที่ว่าองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าทรงเป็นจักรดิพรรดิราชหรือองค์จักรวาทิน พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยาจะเรียกว่า “ปางพุทธนิมิตร” ซึ่งต่างกับศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ที่นิยมเรียกว่า “ปางทรมานท้าวชมพูบดี” หรือเรียกสั้นๆ ว่า “ท้าวชมพู” พระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-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 ส่วนทั้งสองข้างของขอบผ้าจีบหน้านางนี้จะตกแต่งลวดลายตรงกลาง แล้วมีการเดินขอบทั้งสองข้างอย่างสวยงาม หรือบางครั้งจะเดินขอบกระจกสียาวลงมาตลอดขอบผ้าจีบหน้านาง ซึ่งจะทำเป็นแถบห้อยต่ำลงมาจรดถึงปลายของขอบชายจีวร ส่วนด้านซ้ายของขอบจีบหน้านางจะประดับด้วยชาวไหวชายแครงลายขนาดเล็กขนาดใหญ่สลับกัน ในช่วงต้นๆ จะนิยมทำเป็นร่องติดกระจกสี และยึดชายไหวชายแครงด้วยรูปสามเหลี่ยมคล้ายนมสิงห์ หรือลายหน้าพระราหูแบบประยุกต์ แต่ในช่วงตอนปลายไม่ปรากฏลวดลายเหล่านี้ จะปรากฏให้เห็นแต่เฉพาะส่วนของชายไหวชายแครงเท่านั้น และการติดกระจกสีต่างๆ ก็จะลดน้อยลงมากส่วนปั้นเหน่งจะค่อยๆ พัฒนาเป็นรูปปลายแหลมทรงลิ่มแบบกรุยเชิงและทอดยาวลงมาเกือบถึงพระชานุ (หัวเข่า) สมัยนี้นิยมสวมฉลองพระบาท (รองเท้า) แบบแบนมีส้นพระบาทที่มีส่วนปลายงอนขึ้น ตกแต่งด้วยลายก้านขดหรือลายพรรณพฤกษาคล้ายลายที่ด้านหลังพระมงกุฎ ชายจีวรที่เป็นปีกทั้งสองข้างในช่วงต้นนิยมเดินเส้นคู่แทรกลายด้วยไข่ปลาเป็นขอบตลอดแนว ตั้งแต่จีวรใต้พระกับประ (ศอก) ลงมาจรดชายจีวรที่ข้อพระบาท (ข้อเท้า) เป็นสองแถว ภายในเส้นขอบคู่ลายไข่ปลานี้จะมีลายเส้นดอกไม้สลับกระจกสี หรือบางครั้งจะเป็นร่องกระจกทั้งหมด ถัดเข้ามาด้านในจะปั้นแต่งลาย

กระจังตาอ้อยวางเรียงตลอดแนวโดยหันส่วนแหลมเข้าข้างใน ต่อมาในช่วงปลายการประดับกระจกตามแนวขอบปีกจีวรซึ่งในระยะต่อมาการหล่อแบบลอยตัวค่อยๆ ลดน้อยลงจนเหลือแต่ลวดลายตามที่ปรากฏในภาพ

๒) พระพุทธรูปประทับนั่ง

พระพุทธรูปประทับนั่งนิยมแสดงปางมารวิชัย ส่วนพระพุทะรูปประทับยืนนิยมแสดงปางห้ามสมุทร ยกมือสองข้าง (ต่างกับศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ที่นิยมปางห้ามญาติที่ยกมือข้างเดียว)

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

ต่อจากฐานหน้ากระดานรองรับด้วยฐานสิงห์ ตั้งแต่แบบสี่ขาถึงแบบแปดขา (ส่วนใหญ่จะเป็นเลขคู่) ลักษณะฐานสิงห์จะแตกต่างกับศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททอง ตรงที่ตัวสิงห์ของศิลปะสมัยนี้ นิยมเดินขอบตลอดแนวโดยเฉพาะช่วงล่างก่อนที่จะประดับด้วยครีบสิงห์ หรือแบบไม่มีครีบสิงห์ แต่ยังคงรักษาลวดลายตรงเท้าสิงห์ไว้เหมือนเดิม แต่จะมีขนาดใหญ่กว่าเดิมเล็กน้อยหากเปรียบเทียบกับสมัยอยุธยา-ปราสาททอง

ช่วงล่างของตัวสิงห์จะมีครีบสิงห์เดินตลอดแนว แต่มีข้อสังเกตอย่างหนึ่งที่ต่างจากสมัยเดิมคือจะมีลายกนกเปลวที่แตกออกจากขอบเป็นตัวส่งให้ครีบสิงห์ช่วงขาพับเพื่อจะทำให้ไม่ดูแออัด และมองดูแล้วโปร่งตามากขึ้น ซึ่งบางครั้งจะพบแบบมีนมสิงห์เป็นองค์ประกอบฐานส่วนนี้ด้วย รองลงมาจากฐานสิงห์จะถูกรองรับด้วยฐานกระดานชั้นล่างซึ่งเป็นฐานชั้นสุดท้าย มีทั้งแบบเรียบและแบบมีลวดลายติดกระจก ฐานทั้งหมดนี้จะย่อมุมไม้สิบสองแบบประยุกต์คือมีด้านไม่เท่า โดยมีด้านหน้ากว้างกว่าด้านข้างมาก และยังนิยมจัดขาสิงห์เป็นคู่ๆ อีกด้วย แต่ก็มีฐานชั้นสุดท้ายเป็นฐานเรียบรองรับฐานย่อมุมซึ่งเป็น

ส่วนของฐานสิงห์ ทำให้ดูเด่นอีกแบบ ฐานพระพุทธรูปแบบประทับนั่งด้านหลังตรงกึ่งกลางจะทำเป็นแถบตรงแบบทรงลิ่มตัดปลายหงายส่วนแคบขึ้นบนมีขนาดไม่กว้างมากนัก ใช้สำหรับฐานที่มีชายผ้าทิพย์นิยมทำชายผ้าซ้อนกันสองชิ้น โดยชิ้นหน้าจะยาวกว่าชิ้นหลังตกแต่งลายก้านขด ลายเครือเถา ลายพรรณพฤกษา ลายช่อหางโต หรือลายเทพพนม เป็นต้น หากจะเปรียบเทียบความสูงของฐานแล้ว ฐานสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงจะมีความสูงและจำนวนชั้นมากกว่าสมัยอยุธยา-ปราสาททอง

๓) สำหรับฐานพระพุทธรูปแบบประทับยืน

จะมีฐานบัวหงายทรงกลมรองรับด้วยฐานหน้ากระดานย่อมุมไม้สิบสองสี่เหลี่ยมจตุรัสทั้งแบบชั้นเดียวหรือสองชั้น 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) จน

ทับเส้นสังวาล ส่วนการครองสังวาลจะไม่เฉวียงพระอังสา (บ่า) จะมาทางซ้ายและทางขวาแบบรูปกากบาทอีกต่อไป แต่จะสวมจากพระอังสา (บ่า) ทั้งสองข้างแล้วรั้งเข้าหากันด้วยแผ่นทับทรวง ส่วนสังวาลด้านหลังในช่วงต้นๆ นิยมทำคล้ายด้านหน้าแต่ค่อยๆ คลี่คลายจนไม่ปรากฏให้เห็นในที่สุด ต่อมาในช่วงตอนกลางสังวาลส่วนล่างที่เคยยึดติดตายพัฒนาเป็นแบบลอยตัวและแบบกึ่งลอยตัวรอบพระถัน พร้อมกับมีเส้นสังวาลห้อยจากใต้ทับทรวงมาเกี่ยวกับชายจีวรที่ใต้พระกัปปะระ (ศอก) ทั้งสองข้างสำหรับแผ่นทับทรวงรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนที่วางตามแนวนอน จะพัฒนาเป็นลายประจำยามมีลักษณะคล้ายดอกไม้ประดิษฐ์ลอยตัว แต่ต่อมาในระยะหลังได้เปลี่ยนเป็นรูปสี่เหลี่ยมทรงลิ่ม วางตามแนวตั้งส่งอิทธิพลให้แก่ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย

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

- สำหรับพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ประทับยืนศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวงนิยมแสดงปางห้ามสมุทร ส่วนศิลปะสมัยอยุธยา-ปราสาททองนิยมแสดงปางห้ามญาติ

- ฐานพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องใหญ่ศิลปะสมัยอยุธยา-บ้านพลูหลวง ถ้าเป็นฐานพระพุทธรูปยืนระยะแรกจะเป็นฐานสี่เหลี่ยมย่อมุมไม้สิบสองทั้งสี่ด้าน ต่อมาเปลี่ยนเป็นฐานทรงกลม ส่วนฐานพระพุทธรูปประทับนั่งระยะแรกจะเป็นฐานโค้งมนเกือบเป็นรูปครึ่งวงกลมและจะเป็นรูปครึ่งวงกลมในระยะต่อมาในช่วงปลาย แล้วส่งอิทธิพลรูปแบบฐานเข้าสู่สมัยรัตนโกสินทร์ ศิลปะพระพุทธรูปสมัยหลังกรุงศรีอยุธยา

๔.๑.๑๑ 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 เพระสมัยนี้เป็นช่วงสั้นๆ ช่วงหนึ่งในประวัติศาสตร์ไทย แต่หากมีการศึกษาอย่างลึกซึ้งในโอกาสต่อไป ก็อาจจะกำหนดรูปแบบศิลปะพระพุทธรูปสมัยนี้ได้ชัดเจนและถูกต้องยิ่งขึ้น เพราะผู้เขียนเชื่อว่าการสร้างพระพุทธรูปเป็นส่วนหนึ่งของประเพณีและวัฒนธรรมไทยที่กกระทำกันมาโดยตลอดอย่างต่อเนื่องตั้งแต่โบราณกาล 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) วัดอินทรารามวรวิหาร กรุงเทพมหานคร เป็นพระพุทธรูปปางสมาธิ มีขนาดหน้าตักกว้าง ๔ ฟุต ๘ นิ้วครึ่ง ใต้องค์พระบรรจุพระบรมสรีนางคารพระเจ้ากรุงธนบุรี พระพุทธรูปนี้จึงเป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า พระเจ้าตากสินมหาราชทรงพยายามคิดค้นพุทธลักษณะของพระพุทธรูปสมัยธนบุรีให้มีเอกลักษณะเป็นของตนเอง ตามแบบแผนที่กำหนดอยู่ในพระบาลี

ฉะนั้นภาพพระพุทธรูปศิลปะสมัยธนบุรีที่นำมาลงอยู่ในหนังสือเล่มนี้ จึงเป็นทั้งภาพพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ และภาพที่ได้สันนิษฐานว่าควรจะสร้างขึ้นในสมัยนี้ โดยอาศัยความ

ต่อเนื่องของรูปแบบศิลปะ และอิทธิพลของศิลปะจีนที่นิยมในสมัยนี้รวมทั้งกรรมวิธีการสร้างพระพุทธรูปเป็นเกณฑ์สำคัญในการศึกษา เพื่อเป็นข้อมูลขั้นพื้นฐานให้ผู้สนใจใช้เป็นแนวทางในการศึกษาขั้นต่อไป

๔.๑.๑๒ ศิลปะสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ (ค.ศ. ๑๗๘๒-ปัจจุบัน)

เมื่อปี ค.ศ.๑๗๘๒ พระบาทสมเด็จพระราชาธิบดี ศรีสินทรมหาจักรีบรมนาถพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์จักรี ทรงสถาปนาราชธานีแห่งใหม่ ณ ฝั่งตะวันออกของแม่น้ำเจ้าพระยา แทนราชธานีกรุงธนบุรีทั้งนี้เนื่องจากกรุงธนบุรีมีแม่น้ำใหญ่ขวางกั้นเป็นอุปสรรคต่อการป้องกันข้าศึกศัตรู อีกทั้งพื้นที่ตั้งเมืองก็มีขนาดเล็กเป็นอุปสรรคต่อการขยายเมืองภายภาคหน้า จึงจำเป็นต้องสร้างราชธานีแห่งใหม่มีนามว่า “กรุงเทพมหานคร อมรรัตนโกสินทร์ มหินทรายุธยามหาดิลก ภพนพรัตน์ราชธานีบุรีรมย์ อุดมราชนิเวศน์สถาน อมรพิมานอวรตารสถิต สักกทัตติยะ วิษณุกรรมประสิทธิ์” ซึ่งแปลว่า “พระนครอันกว้างใหญ่ดุจเทพนคร เป็นที่สถิตของพระแก้วมรกต เป็นมหานครที่ไม่มีใครรบชนะได้มีความงามอันมั่งคงบริบูรณ์ด้วยแก้วเก้าประการ มีพระราชนิเวศน์ใหญ่โต 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

๑) สมัยรัชกาลที่ ๑-๒ (ค.ศ. ๑๗๘๒-๑๘๒๔)

พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นซึ่งตรงกับสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช (รัชกาลที่ ๑ : ค.ศ. ๑๗๘๒-๑๘๐๙) และพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้า

นภาลัย (รัชกาลที่ ๒ : ค.ศ. ๑๘๐๙-๑๘๒๔) มีจำนวนไม่มากนักทั้งนี้เพราะช่วงนี้อยู่ในระหว่างการสร้างบ้านแปลงเมือง ศิลปะพระพุทธรูปจึงยังคงสืบต่อศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลายเชื่อมกับสมัยกรุงธนบุรี

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

- รัชกาลที่ ๑ ทรงมีพระราชประสงค์ให้พระพุทธรูปที่ทรงนำมาปฏิสังขรณ์มีพุทธลักษณะเป็นศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ และมีขนาดเท่ากันเพื่อความเป็นระเบียบ

- รัชกาลที่ ๑ ทรงไม่วางพระราชหฤทัยในสงครามที่อาจจะเกิดขึ้น ซึ่งภัยของสงครมอาจจะมีผลต่อพระพุทธรูปซึ่งเป็นสมบัติล้ำค่าได้ หรืออาจจะมีพระราชประสงค์ทั้งสองประการ

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

นอกจากพระชัยวัฒน์ ยังมีพระพุทธรูปแบบทรงเครื่อง หรือตามปฏิมาณวิทยาเรียกว่า “พระพุทธรูปปางทรงทรมานพระมหาชมพูบดี” มีพระนามว่าพระพุทธจุลจักรและพระพุทธจักรพรรดิเป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องรุ่นแรกของกรุงรัตนโกสินทร์สร้างเลียนแบบพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย สำหรับพระพุทธจุลจักรประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมานในพระบรมมหาราชวัง รัชกาลที่ ๑ ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแด่สมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก เป็นพระพุทธรูปปางห้ามสมุทรครองจีวรห่มเฉียง ประดับกรองศอ อินทรธนู สังวาล ทับทรวง พาหุรัด ทองพระกร พระธำรงค์ทุกพระองคุลี (นิ้ว) ภูษาทรงลายพุ่มข้าวบิณฑ์ก้านแย่ง มีขอบลายกรวยเชิงสลับลายประจำยามก้ามปู มีเจียร

ระบาดและชายไหวชายแครงประดิษฐ์เป็นลายกนกใบเทศหางโต้ซ้อนกันสามชั้น 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 มีขอบลายกรวยเชิง สลับลายประจำยามก้ามปู คาดปั้นเหน่งเป็นรูปประจำยามก้ามปู ประดับทองพระบาท และสวมฉลองพระบาทเชิงงอน

นอกจากพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องทั้งสององค์แล้ว ยังมีพระพุทธรูปคันธารราฐปางขอฝนแบบศิลปะไทยผสมศิลปะจีน ประดิษฐานอยู่ที่หอพระคันธารราษฎร์ในพระบรมมหาราชวัง พระคันธารราฐปางขอฝนแบบศิลปะไทย เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิราบพระหัตถ์ขวาทรงกวักเรียกเม็ดฝน พระหัตถ์ซ้ายทรงรองรับน้ำฝน 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) ล่ำสันสมบูรณ์ ครองจีวรห่มเฉียง มีชายสังฆาฏิเป็นแถบใหญ่ไล่เสมอแบบศิลปะแบบอยุธยาตอนปลาย ซึ่งมีลักษณะเป็นลายพับผ้าคล้ายลายเขี้ยวตะขาบ พระพุทธรูปองค์นี้จะเม้มพระโอษฐ์และเป็นศิลปะสกุลช่างพื้นถิ่น

สำหรับพระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๒ มีความงดงามมาก กล่าวกันว่าพระพักตร์ (หน้า) พระประธานใหญ่พระอุโบสถวัดอรุณราชวรราม 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) อ่อนเยาว์กว่าและฐานพระพุทธรูปจะมีลักษณะเรียบง่ายกว่า ส่วนลักษณะการย่อมุมไม้สิบสองไม่เด่นชัดนัก เพราะด้านหน้าส่วนย่อเข้าจะดูตื้นและมนโค้งส่วนด้านหลังจะโค้งแบบครึ่งวงกลม ปลายวกมาจรดกับฐานหน้ากระดานเรียบทรงลิ่มปลายตัด ส่วนปลายหันขึ้นบนสำหรับเสียบฉัตรคล้ายสมัยอยุธยา นอกจากนี้ฐานพระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ยังนิยมมีชายผ้าทิพย์ขนาดใหญ่และหนาสองชั้นห้อยลงมา ส่วนชายผ้าทิพย์ด้านหลังมีปลายโค้งมนแตกต่างจากสมัยอยุธยาที่นิยมตัดตรง หรือโค้งออกเล็กน้อยและตัวฐานยังไม่นิยมติดกระจกสีแต่จะติดกระจกขาวแทน

สรุปแล้ว พระพุทธรูปสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสมัยรัชกาลที่ ๑ และที่ ๒ ยังคงสืบต่อศิลปะสมัยอยุธยาตอนปลาย โดยศิลปะสกุลช่างพื้นถิ่นแบบรัตนโกสินทร์แท้ๆ ยังปรากฏไม่เด่นชัดนักนอกจากตัวองค์ฐาน และที่สำคัญพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในช่วงนี้ยังไม่นิยมครองจีวรลายดอกที่เป็นเอกลักษณ์ของศิลปะรัตนโกสินทร์ที่คนส่วนใหญ่เข้าใจกัน ส่วนการสังเกตรูปพระพักตร์ (ใบหน้า) ศิลปะในช่วงนี้จะมีสองรูปแบบ รูปแบบหนึ่งคือเป็นของสกลุช่างเดิม ที่จะออกมาในลักษณะอ่อนวัยและค่อนข้างกลม ส่วนอีกรูปแบบหนึ่งที่นับได้ว่าเป็นของสกุลช่างพื้นถิ่น จะมีรูปแบบวงพระพักตร์ยาวกว่าหรือไม่ก็แหลมกว่าโดยเฉพาะจะมีรูปพระโอษฐ์ (ริมฝีปาก) ที่เหยียดตรง

๒) สมัยรัชกาลที่ ๓ (ค.ศ.๑๘๒๔-๑๘๕๑)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๓) บ้านเมืองอยู่ในความสงบและเศรษฐกิจก็เจริญรุ่งเรือง มีการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศเกือบทุกมุมโลกโดยเฉพาะการค้าทางสำเภากับจีนเจริญก้าวหน้ามาก ในสมัยนี้ประเทศสยามเก็บภาษีเข้าท้องพระคลังได้ถึง ๒๕,๐๐๐,๐๐๐ บาทต่อปี ซึ่งหากนำมาเปรียบเทียบกับภาษีอากรในสมัยรัชกาลที่ ๒ แล้ว สมัยนี้มีรายได้มากกว่าถึง ๑๐ เท่า และผลจากความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจ ก็ทำให้งานศิลปกรรมสมัยนี้เจริญก้าวหน้าเป็นอย่างมาก

รัชกาลที่ ๓ ทรงสร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์พระอารามทั้งในและนอกพระนครเป็นจำนวนมาก พร้อมทั้งทรงสร้างพระประธานประดิษฐานอยู่ตามพระอารามต่างๆ เป็นพระพุทธรูปก่อแกนในด้วยอิฐ พอกและแต่งลายด้วยปูนปั้นแล้วลงรักปิดทอง 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 พระนลาฏ (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 และพระพุทธรังสฤษฏ์หรือพระพุทธรังสรรค์ทรงบำเพ็ญพระราชกุศลในพระองค์ พระพุทธรูปทรงเครื่องทั้งสององค์นี้ เป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องรุ่นแรกที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ ๓ มี

พุทธลักษณะคล้ายกับพระพุทธจักรพรรดิที่รัชกาลที่ ๑ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเลียนแบบพระพุทธรูปทรงเครื่องสมัยอยุธยาตอนปลาย

พระพุทธรูปทรงเครื่องนอกจากพระพุทธนฤมิตและพระรังสฤษฏ์แล้ว ยังมีพระพุทธรูปพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นพระพุทธรูปแบบทรงเครื่องเอกสมัยรัชกาลที่ ๓ ที่รัชกาลที่ ๓ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลและพระราชเกียรติยศตามแบบอย่างครั้งอยุธยาที่สมเด็จพระรามาธิบดีที่ 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 สังวาลเฉวียงทับทรวง ทรงพาหุรัด ทองพระกรธำมงรงค์ทุกพระองค์คุลี (นิ้ว) คาดปั้นเหน่ง เป็นรูปดอกไม้แปดเหลี่ยมที่ภูษาทรงประดับชายไหวชายแครงลายกนกใบเทศซ้อนกันสามชั้น ประดับทองพระบาท และสวมพระบาทเชิงงอน ประทับยืนเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์จำหลักลายสิงห์แบบครุฑและเทวดาแบก ส่วนพระพุทธรูปพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นพระพุทธปางห้ามสมุทร ทรงชฎามงกุฎเกี้ยว มีพระพักตร์ (หน้า) เป็นรูปวงรี พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้าง มีอุณาโลม พระขนง (คิ้ว) โก่ง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) เรียว พระกรรณ (หู) ยาว ครองจีวรห่มเฉียง ประดับกรองศอสังวาลเฉียง ทับทรวง คาดปั้นเหน่งรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ภูษาทรงประดับชายไหวชายแครง ลายกนกใบเทศซ้อนกันสามชั้น ประดับทองพระบาทและสวมฉลองพระบาทเชิงงอน ประทับยืนอยู่เหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานสิงห์จำหลักลายสิงห์แบกครุฑและเทวดาแบก

นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปฉลองพระองค์ พระประยูรญาติที่สิ้นพระชนม์หรือทิวงคตไปแล้ว เช่น พระพุทธรูปฉลองพระองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก พระพุทธรูปฉลองพระองค์พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระพุทธรูปฉลองพระองค์สมเด็จพระบวรราชเจ้าสิงหนาท และพระพุทธรูปฉลองพระองค์พระเจ้าลูกเธอกรมหมื่นอัปสรสุดาเทพ เป็นต้น พระพุทธรูปฉลองพระองค์เหล่านี้ หล่อด้วยสำริดหุ้มทองคำประดับอัญมณีลงยาราชาวดี มีพุทธลักษณะคล้ายคลึงกันหมด แสดงปาง

ห้ามสมุทร ช่วงสมัยนี้หากเป็นพระพุทธรูปสร้างเพื่อถวายเป็นพระราชกุศลให้กับเจ้าฟ้าฝ่ายใน จะสร้างแบบห่มดองไม่มีชายปีกจีวร

นอกจากพระพุทธรูปฉลองพระองค์พระประยูรญาติแล้ว ยังมีพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษา และพระพุทธรูปประจำพระชนมวาร ซึ่งรัชกาลที่ ๓ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเป็นครั้งแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ และถือเป็นราชประเพณีที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน พระพุทธรูปประจำประชนมพรรษา หมายถึง พระพุทธรูปที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างขึ้นเท่าจำนวนพระชนมพรรษาที่เพิ่มขึ้นในแต่ละปี โดยในช่วงที่ยังไม่ได้ขึ้นครองราชย์พระพุทธรูปจะไม่มีฉัตรกางกั้น และเมื่อขึ้นครองราชย์แล้วพระพุทธรูปก็จะมีฉัตรกางกั้นพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษารัชกาลที่ 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 พระพุทธรูประจำพระชนมวาร 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 ครองจีวรห่มคลุมประทับยืนเหนือฐานบัวรองรับด้วยฐานเขียงแปดเหลี่ยม

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

๓) สมัยรัชกาลที่ ๔ (ค.ศ. ๑๘๕๑-๑๘๖๘)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๔) ก่อนที่พระองค์จะขึ้นครองราชย์พระองค์ทรงดำรงอยู่ในสมณเพศเป็นเวลาถึง 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 มีอนุโลมอยู่ระหว่างพระ

ขนง พระเนตร (ตา) เหลือบต่ำ พระนาสิก (จมูก) โด่ง พระโอษฐ์ (ปาก) อิ่ม พระกรรณ (หู) ยาวเกือบจรดพระอังสา (บ่า) พระอังสาใหญ่ บั้นพระองค์ (เอว) เล็ก ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วตามธรรมชาติ สังฆาฏิมีขนาดใหญ่ยาวจรดพระนาภี (หน้าท้อง) ปลายตัดตรงประทับนั่งบนฐานหน้ากระดานรองรับด้วยฐานสิงห์จำหลักลาย 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 ให้

หล่อพระนิรันตรายขึ้นมาอีก พิมพ์เดียวกับที่กล่าวมาข้างต้น เพื่อนำไปประดิษฐานตามพระอารามวักฝ่ายธรรมยุติกนิกาย

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

๔) 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 โดยเฉพาะ

ประเทศทางซีกตะวันตก ทำให้บ้านเมืองในช่วงนี้พัฒนาในทุกๆ ด้านทางด้านศิลปวัฒนธรรมก็ได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์เป็นอย่างดี โดยเฉพาะงานทางด้านพุทธปฏิมา ในช่วงต้นสมัยนี้ยังคงดำเนินรอยตามพุทธลักษณะที่รัชกาลที่ ๔ ทรงคิดค้นขึ้น กล่าวคือ พระพุทธรูปไม่มีพระเกตุมาลา พระกรรณสั้นคล้ายหูมนุษย์ ครองจีวรห่มเฉียงเป็นริ้วธรรมชาติ พาดสังฆาฏิแผ่นใหญ่ที่พระอังสาซ้าย พุทธลักษณะดังกล่าว ปรากฏอยู่ในพระชัยวัฒน์ประจำรัชกาลที่ ๕ และพระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษาแต่ต่อมาก็ไม่ได้รับความนิยมอีกต่อไป การสร้างพระพุทธรูปหวนกลับไปนิยมพุทธลักษณะแบบเดิมอีกครั้งหนึ่ง พร้อมทั้งประดิษฐ์คิดค้นพุทธลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของสมัยนี้ขึ้น โดยได้รับอิทธิพลศิลปะคันธารราฐประเทศอินเดีย 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 ยังมีพระชัยนวโลหะประดิษฐานอยู่ในหอพระสุลาลัยพิมานพระบรมมหาราชวัง 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 องค์แรกไม่มีฉัตรกางกั้น ส่วน ๔๓ องค์หลังมีฉัตรกางกั้น

นอกจากนี้รัชกาลที่ ๕ ยังโปรดฯ ให้สร้างพระประดิษฐานตามพระอารามต่างๆ เช่น “พระพุทธนฤมลธรรโมภาส” ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดนิเวศธรรมประวัติ “พระสัมพุทธพรรณีเดิม” ประดิษฐานอยู่ในพระอุโบสถวัดราชาธิราส พระพุทธรูปแบบทรงเครื่อง ทรงสร้างอุทิศพระราชกุศลถวายแต่พระบรมชนกนาถประดิษฐานอยู่ใน พระวิหารเก่งวัดบวรนิเวศวิหาร

การสร้างพระพุทธรูปในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖ : ค.ศ. ๑๙๑๐-๑๙๒๕) เนื่องจากสมัยนี้เน้นการพัฒนาประเทศให้เจริญก้าวหน้าทัดเทียมกับนานาอารยประเทศทั้งหลาย 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 มีชายผ้าทิพย์จำหลักรูปอุณาโลมมีรูปวัชระประดับอยู่ภายใน พระพุทธรูปประจำพระชนมพรรษามีจำนวนทั้งหมด ๔๕ องค์ ๓๐ องค์แรกไม่มีฉัตรกางกั้น ส่วน ๑๕ องค์หลังมีฉัตรกางกั้น

นอกจากนี้พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงที่สำคัญที่สุด ที่แสดงเอกลักษณ์ของศิลปะสมัยนี้ ก็คือ พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากรหรือพระแก้วมรกตน้อยรัชกาลที่ ๖ โปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์แด่พระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร หรือพระแก้วมรกต และเพื่อเป็นสิริมงคลและเป็นพระแก้วประจำรัชกาล พระแก้วมรกตน้อยนี้ทำจากแก้วมรกตในประเทศรัสเซียช่างแก้วชาวรัสเซียเป็นผู้แกะถวายโดยช่างไทยเป็นผู้ทำหุ่นตามพุทธลักษณะที่รัชกาลที่ ๖ ทรงเลือกสรรแล้ว ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลาลัยพิมาน พระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชรปางมารวิชัย มีพระรัศมีเป็นรูปดอกบัวตูม มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศาก้นหอย มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระหนุ (คาง) มน พระนลาฏ (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 พระบรมมหาราชวัง เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งขัดสมาธิเพชร 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 เป็นพระพุทธรูปประทับนั่งห้อยพระบาทบนอาสนะแสดงปางงอฝน พระหัตถ์ขวาทรงกวักเรียกฝน พระหัตถ์

ซ้ายทรงรองรับน้ำฝน มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มุ่นพระเกศา,พระเกศาเป็นลอนคล้ายผมสตรี มีพระพักตร์ (หน้า) ค่อนข้างกลม พระนลาฏ (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 เป็นลาย ดอกพิกุลลอยตัวอยู่ในเส้นไข่ปลาทรงกลม 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 พระพุทธรูปสกุลช่างหลวงจะมีพุทธศิลป์ผสมระหว่างแบบไทยประเพณีกับแบบอินเดียคันธารราชอย่างเด่นชัด

๕) 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 อย่างไรก็ตามเอกลักษณ์ของศิลปะ สมัยรัตนโกสินทร์ก็ยังคงอยู่ 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 มีฉัตร กางกั้น ๕ ชั้น

พระพุทธรูปประจำพระชนมวารรัชกาลที่ ๙ ประดิษฐานอยู่ที่หอพระสุลัยลาพิมานในพระบรมมหาราชวัง แสดงปางห้ามญาติ มีพระรัศมีเป็นรูปเปลวเพลิง มีพระเกตุมาลา ขมวดพระเกศา ก้นหอย 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 ขมวดพระเกศาเป็นรูปก้น

หอยขนาดเล็ก 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 สมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องวโรกาสที่พระองค์ทรงผนวช ประดิษฐานอยู่ที่พระตำหนักปั้นหยา วัดบวรนิเวศวิหาร

นอกจากนี้มีพระพุทธนวาราชบพิตร เป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัย พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวโปรดฯ ให้สร้างขึ้นเพื่อพระราชทานเป็นมิ่งมงคลแก่จังหวัดต่าง ๆ พระพุทธรูป ภปร. และพระพุทธรูป สก. เป็นพระพุทธรูปที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าบรมราชนีนาถโปรดฯ 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[๓๕]

---

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

๕ แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์[๓๖]

๕.๑ ความหมายของสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์นั้น เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเรื่องความงาม เป็นสาขาหนึ่งของปรัชญาที่ว่าเรื่องคุณค่า (Axiology) หรือ คุณวิทยา โดยทั่วไปแล้วสุนทรียศาสตร์นั้น จะศึกษาเกี่ยวกับความงามเป็นหลัก แต่กระนั้น คำว่า ความงาม ก็ยังมีปัญหาคลุมเครือ ในเชิงอรรถวิภาค เช่น คำว่า ความงาม หมายถึง งาม ซึ่งเป็นได้ทั้งคำคุณศัพท์และกริยาวิเศษณ์ ในพจนานุกรมไทยฉบับราชบัณฑิต ได้อธิบายไว้ว่า “มีความงาม หมายถึง งาม สวย มีลักษณะที่เห็นที่ฟังแล้วชวนยินดี ชวนพึงพอใจ เช่น ภาพหรือรูปหรือเสียง นอกจากนี้ยังมีความหมายอื่นอีก เช่น ลักษณะของความสมบูรณ์ทางธรรมชาติ ฝนงาม กำไรงาม และใช้เป็นคำประชดประชัด เช่น งามหน้า”[๓๗] ด้วยปัญหาเหล่านี้ จึงต้องหาคำที่เหมาะสมมาใช้แทน เช่น คำว่า สุนทรีย์ หรือ สุนทรียะ ซึ่งเป็นคำคุณศัพท์และกริยาวิเศษณ์เช่นเดียวกับคำว่า งาม ส่วนคำว่า ความงาม มีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า สุนทรียภาพ ทั้งสองคำมักนิยมนำมาใช้กับงานศิลปะโดยตรง และสามารถเป็นคำศัพท์มาใช้แทนคำว่า ความงาม[๓๘]

ในภาษาไทยคำว่า “สุนทรียศาสตร์” พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ ให้ความหมายคำว่าสุนทรียศาสตร์มาจากศัพท์ว่า สุนทร+ศาสตร์ วิชาที่ว่าด้วย ความซาบซึ้ง ในคุณค่าของสิ่งงดงาม ไพเราะหรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมหรือในงานศิลปะ ส่วนใหญ่จะออกมาในลักษณะปรัชญาหรือทฤษฎี ทั้งในเชิง จิตวิทยา จริยศาสตร์ สังคมศาสตร์ รวมไปถึงการวิจารณ์ศิลปะและรสนิยมความรู้สึกนี้เจริญได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษา อบรม ฝึกฝน จนเป็นอุปนิสัยก่อเกิดเป็นรสนิยม (taste) ซึ่งย่อมจะแตกต่างไปในแต่ละบุคคล[๓๙]

ในพจนานุกรมราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของสุนทรียศาสตร์ไว้ว่าด้วยเรื่องที่เกี่ยวกับความนิยม ความงาม สุนทรียภาพ คือความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ ที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ ความเข้าใจและรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรือศิลปะ ส่วน

---

[๓๖] เยื้อง ปั้นเหน่งเพ็ชร์, **วิเคราะห์คุณค่าเชิงมโนทัศน์ทางพุทธสุนทรียศาสตร์กับการหยั่งรู้ธรรม,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๙), หน้า ๑๘ – ๔๐.

[๓๗] กำจร สุนพงษ์ศรี, **สุนทรียศาสตร์**, (กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย ,๒๕๕๖), หน้า ๓๙.

[๓๘] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๔๐.

[๓๙] ราชบัณฑิตยสถาน. **พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ อังกฤษ-ไทย.** (กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, ๒๕๓๐), หน้า ๖.

สุนทรียศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งว่าด้วยความงาม และสิ่งสวยงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ[๔๐] ซึ่งนั้นอาจทำให้เกิดความเข้าใจผิดเกี่ยวกับแนวคิดของ Aesthetic ที่มุ่งอธิบายไม่เฉพาะแต่ความงามเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงทุกสิ่งที่สัมผัสได้แล้วก่อให้เกิดความรู้สึกทางใจอย่างใดอย่างหนึ่ง

คำว่า Aesthetic มาจากรากศัพท์ภาษากรีกโบราณ คำว่า aisthetikos บางครั้งในภาษาอังกฤษอาจจะเขียนได้ สองแบบ คือ Aesthetics และ Esthetics ตามความหมายดั้งเดิมนั้น แปลว่า ความไวต่อความรู้สึก (sensitive) ความตื่นเต้น (sentient) หรือสิ่งที่เกี่ยวข้องกับการรับรู้ความรู้สึกซึ่งจะได้มาจากคำภาษากรีกว่า aisthanomai แปลว่า ฉันรับรู้, ฉันรู้สึก, ฉันสัมผัสได้ (I perceive, feel, sense)[๔๑] ต่อมา คำว่า aesthetics ได้รับการบัญญัติและให้ความหมายใหม่ โดยนักปรัชญาชาวเยอรมันนามว่า Alexander Gottlieb Baumgarten ในงานดุษฎีนิพนธ์เรื่อง Mediationesphilosophicae de nonnullisadpoemapertinentibus หรือ ข้อควรพิจารณาทางปรัชญาที่เกี่ยวข้องกับบทกวี ในปี ค.ศ. ๑๗๓๕ และหลังจากนั้น คำนี้ยังถูกใช้ในงานของเขาชื่อ Aesthetica ใน ค.ศ.๑๗๕๐ อีกด้วย[๔๒]

คำนี้ถูกใช้อย่างแพร่หลาย ในภาษาอังกฤษโดยวิธีการแปลของ คานท์ (Emmanuel Kant) และถูกใช้ในความหมายแบบดั่งเดิมในเรื่องความรู้สึกที่ไม่วิปลาส ในเรื่องเงื่อนไขของการรับรู้ความรู้สึกทางประสาทสัมผัส ซึ่งเป็นการศึกษาทางวิทยาศาสตร์ ค้านท์ พยายามที่จะนำความหมายเดิมของคำนี้มาใช้ หลังจากที่ Alexander Gottlieb Baumgarten ได้นำมาใช้ในภาษาเยอรมันในความหมายของการวิจารณ์เรื่องรสนิยม (criticism of taste) ในช่างปี ค.ศ. ๑๗๕๐ – ๑๗๖๐ แต่ความหมายที่ Baumgarten ได้นิยามไว้นั้น ได้รับความนิยมในช่วง ปี ค.ศ. ๑๘๓๐ – ๑๘๔๐ (แม้จะมีข้อขัดแย้งทางวิชาการกันก็ตาม) และศัพท์นี้ได้ถูกใช้ในปรัชญากันอย่างแพร่หลาย ในปี ค.ศ. ๑๘๖๘Water Peter ได้เคยใช้ ศัพท์นี้อธิบายการสนับสนุนกระบวนการที่ชื่อว่า “Art for Art Sake” ในช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๙ ต่อมาความหมายของคำนี้ก็เลอะเลือนไป คำนี้ได้ถูกในฐานะของคำคุณศัพท์ ในปี ค.ศ. ๑๗๙๘ เพื่ออธิบายการรับรู้ทางประสาทสัมผัส ในปี ค.ศ. ๑๘๒๑ ถูกใช้ในเพื่อการอธิบายการชื่นชมสิ่งที่สวยงาม[๔๓]

---

[๔๐] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิยสถาน พ.ศ.๒๕๕๒,**(กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน, ๒๕๔๒), หน้า ๑๒๐๕.

[๔๑] Nigel Wilson, **Encyclopedia of Ancient Greece**, (New York : Rouledge, 2010), p.20.

[๔๒] Paul Guyer,**Values of Beauty: Historical Essays in Aesthetics,** (2008). Mind, 117 (468), pp. 1079 – 1081.

[๔๓] Online Etymology Dictionary, **aesthetic,** [Online] Available on: http://www.etymonline.com/index.php?term=aesthetic, Accessed [February 1, 2017].

ทั้งนี้ ความหมายของสุนทรียศาสตร์มีผู้ที่ให้ความหมายตามที่เข้าใจหรือหาเหตุผลมาอธิบายคุณค่าทางความรู้สึกที่เกิดขึ้นกับอารมณ์ของมนุษย์เราเกี่ยวกับความรู้สึกประทับใจต่อสิ่งๆหนึ่งอย่างเช่น ความรู้สึกชอบ ความเพลิดเพลินใจ อย่างที่นักปราชญ์บางท่านได้ให้ไว้เช่น จอห์น ฮอสเปอร์ (John Hosper, ๑๙๓๗-๑๙๙๘) ได้อธิบายว่าสุนทรียศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับมโนทัศน์ที่สืบเนื่องมาจากสิ่งที่ก่อให้เกิดประสบการณ์สุนทรีย์ (Aesthetic Experience) สิ่งดังกล่าวอาจจะเป็นธรรมชาติหรืองานศิลป์ก็ได้ ทั้งนี้การที่จะตอบคำถามเกี่ยวกับมโนทัศน์เหล่านั้นให้กระจ่างชัด เช่น คำถามเกี่ยวกับ ภาวะสุนทรียะ ความงาม และคุณค่าความงาม หรือคุณค่าสุนทรียะ(Aesthetic Valve) สุนทรียเจตคติ (Aesthetic Attitude) งานศิลป์ (Works of Art) และประสบการณ์สุนทรียะ ส่วนของ โทมัส มันโร (Thomas Munro, ๑๙๔๓-๑๙๗๓) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่าเป็นศาสตร์ที่มีลักษณะค่อนข้างเป็นนามธรรม ใช้การคาดคะเนโดยอาศัยเหตุผลเป็นส่วนใหญ่ โดยมุ่งไปที่คำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของความงาม และมีความหวังว่าความรู้ความเข้าใจที่เกิดขึ้นจากการหาคำตอบนั้น จะเป็นประโยชน์ต่อมนุษย์[๔๔]

ดังนั้นเป้าหมายของสุนทรียศาสตร์นั้น อยู่ที่การวิเคราะห์หาคุณค่าของความงามที่มีอิทธิพลต่อชีวิตของมวลมนุษย์นั่นเอง มันไม่ใช่เป็นแค่เรื่องของการประเทืองอารมณ์ หรือ ปัญญาเพียงอย่างเดียว ยิ่งกว่านี้ สุนทรียศาสตร์ ไม่ใช่เรื่องที่จะนำเข้าหาแต่สิ่งสวยงามที่สุด หรือถูกต้องใจที่สุด เท่าที่กิเลส-ตัณหาของมนุษย์ ต้องการเสียทั้งหมด อย่างน้อยสุนทรียศาสตร์ต้องสามารถเสริมสร้างให้มนุษย์ ได้มีโอกาสสัมผัสกับสิ่งที่เป็นสัจธรรมซึ่งปรากฏอยู่[๔๕]

แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ในอีกมุมมองหนึ่ง น่าจะเกิดจากการยกย่องความยิ่งใหญ่ของกวีเอกโฮเมอร์ และเฮซิออด (Homer and Hesiod) และการเกิดขึ้นของปรัชญาธรรมชาติในขณะนั้น เป็นปัญหาเรื่อง ความสัมพันธ์ระหว่างศิลปะกับความจริง (Art and Truth) ในยุคนั้นคนกรีกยังคง ยกย่องนับถือโฮเมอร์และเฮซิออดต่อเนื่องเป็นเวลานานหลังการเสียชีวิตของกวีเอกทั้งสอง ทั้งนี้เพราะพวกเขาเชื่อว่ากวีเอกทั้งสองเป็นเหมือนเทพพยากรณ์ที่กล่าวด้วยภาษาอันเต็มเปี่ยมไปด้วยพลังผลงานของกวีเอกทั้งสองเป็นทั้งประวัติศาสตร์ และเป็นทั้งเครื่องมือใช้สั่งสอนศีลธรรม ทั้งยังมีคุณค่าทางศาสนา ประกอบกับการพยายามค้นหาความจริงของโลกของพวกปรัชญาธรรมชาติ ซึ่งเกิดขึ้นประมาณศตวรรษที่ ๗-๖ ก่อนคริสต์ศักราช จึงทาให้เกิดการอ้างว่า กวีโบราณได้เปิดเผยความจริงอันลึกซึ้งที่ซ่อนอยู่เบื้องหลังสรรพสิ่ง

---

[๔๔] Munro, Thomas, “Oriental Traditions in Aesthetics”, **The Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (vol. 24, no. 1, 1965), pp. 3–6.

[๔๕] บุณย์ นิลเกษ. **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น,** (เชียงใหม่: โครงการตำรา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่), หน้า ๒.

ทั้งหลายโดยใช้สัญลักษณ์และคาเปรียบเทียบ ดังตัวอย่างการแปลความหมายตัวละครในผลงานอีเลียด (Iliad) ของ เมโทรดอรัส (Metrodorus of Lampsacus) ดังนี้อาร์มาเก็ดดอน (Armageddon) คือ อากาศอคิลลีส(Achilles) คือ ดวงอาทิตย์เฮเลน (Helen) คือ พื้นดิน ดีเมเทอร์(Demeter) คือ แม่น้ำ[๔๖]

แนวคิดสุนทรียศาสตร์ที่เป็นประเด็นที่เติบโตในศตวรรษที่ ๔ ก่อนคริสต์ศักราช คือเรื่องธรรมชาติ และต้นกาเนิดในพลังสร้างสรรค์ของศิลปิน เทพหรือสิ่งเหนือธรรมชาติถูกมองว่ามีความสัมพันธ์อย่างลึกซึ้งกับผลงานศิลปะในความเชื่อของนักคิดกรีกหลายคน จากความสนใจในต้นกาเนิด และระเบียบของโลกโฮเมอร์และเฮซิออด ได้ถูกนามาพัฒนาในคาสั่งสอนของศาสนากรีก เช่น Orphism[๔๗]ได้เปรียบเทียบศิลปินว่าเป็นนักสร้างสรรค์อย่างเทพ (Devine Creator)

พ.ศ. ๒๓๓๓ (ค.ศ. ๑๗๙๐) อะเล็กซานเดอร์กอตต์เลียบ บวมการ์เทิน(Alexander Gottlieb Baumgarten) นักปรัชญาชาวเยอรมัน คือ ผู้ตั้งชื่อสุนทรียศาสตร์ว่า “เอสเธทิกซ์”(Aesthetics) สุนทรียศาสตร์ได้รับการยอมรับว่า เป็นวิชาสาขาพิเศษในวิชาปรัชญา และเริ่มใช้ชื่อว่าสุนทรียศาสตร์ช้าไปบ้าง สุนทรียศาสตร์เป็นคำที่ใช้ครั้งแรกในหนังสือของ บวมการ์เทิน ชื่อภาพสะท้อนในบทกวี (Reflection on Poetry) เมื่อ พ.ศ. ๒๒๗๘ ค.ศ. ๑๗๓๕ บวมการ์เทิน เป็นนักปรัชญากลุ่มเหตุผลนิยมของ เรอเน เดการ์ต (René Descartes) บิดาของปรัชญาสมัยใหม่ชาวฝรั่งเศสและของกอทท์ฟรีด วิลเฮล์ม ฟอน ไลบ์นิซ (Gottfried Wilhelm von Leibniz) นักปรัชญาคณิตศาสตร์ชาวเยอรมัน ทั้งสองไม่สนใจเรื่องสุนทรียศาสตร์ ทั้งสองให้ความสนใจการอธิบายเรื่องมโนภาพที่ชัดเจน และแจ่มแจ้ง ซึ่งหมายถึงความคิดที่เป็นระบบ เช่นในตรรกศาสตร์และคณิตศาสตร์ ข้อจำกัดนี้ บวมการ์เทิน เห็นว่าเป็นการจำกัดการรับรู้ที่ได้มีการพัฒนาอยู่ในกวีนิพนธ์และศิลปะอย่างอื่นด้วย ท่านเห็นว่า แนวคิดของเดการ์ตมีผลทำให้เกิดการละเลยอย่างมากในกวีนิพนธ์และงานศิลปะ คาว่า ชัดเจนตามทรรศนะของเดการ์ตหมายถึงสิ่งที่ชัดเจนต่อจิตใจโดยไม่ต้องอธิบายศัพท์ และบัญญัติทั้งหมดชัดเจน และแจ่มแจ้งในเรขาคณิต ในขณะที่สาขาวิชาอื่นยังไม่ชัดเจน และสับสนเพราะประสาทสัมผัส และการรับรู้ทางตรรกศาสตร์ ซึ่งเป็นการรับรู้ชนิดชัดเจนและแจ่มแจ้งก็ตาม การรับรู้ทางประสาทสัมผัสคือสิ่งที่ บวมการ์เทิน พบในบทกวีนิพนธ์ แล้วขยายไปสู่ศิลปะสาขาอื่น เมื่อ บวมการ์เทิน พิจารณาจากภาษากรีก ศัพท์สำหรับการกำหนดรู้ คือเอสเธซิส (Aisthesis) เบาว์มการ์เทนจึงเริ่มใช้คาว่า เอสเธทิกซ์ (Aesthetics) สำหรับศาสตร์ว่าด้วยการรับรู้ทางประสาทสัมผัส บวมการ์เทิน ได้อธิบายอย่างเป็นระบบ พร้อมยกตัวอย่างบทกวีนิพนธ์ภาษาละตินและ

---

[๔๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๗. อ้างแล้ว, ผู้แต่ง, เรื่อง, หน้า เชิงอรรถ 45

[๔๗] ลัทธิออร์ฟีสม์ (Orphism) ได้ปรับปรุงให้ศาสนากรีกโบราณมีเหตุผลและมีเกณฑ์ศีลธรรมดีมาก จนเป็นที่น่าเชื่อถือของปัญญาชนและเมื่อศาสนาคริสต์เริ่มตั้งมั่นในมหาอาณาจักรโรมัน

ภาษากรีก โดยอธิบายว่า บทกวีนิพนธ์มีความสมบูรณ์ทางประสาทสัมผัสมากเท่าไร บทกวีนิพนธ์ก็ยิ่งสมบูรณ์มากเท่านั้น คำว่า เอสเททิกซ์ ของ บวมการ์เทน จึงเป็นส่วนหนึ่งของศัพท์ปรัชญาตั้งแต่นั้นมา

เหตุที่บวมการ์เทน ใช้ชื่อนี้ เพราะเขาเชื่อว่า เราจะรับรู้เรื่องราวความงามโดยผ่านผัสสะเท่านั้น ที่จริงแล้ว เขาได้รับแนวคิดนี้มาจาก คริสเตียน โวล์ฟ(Christian Wolff) และ เขาเองก็ได้รับแนวคิดนี้มาจาก บารุคเดอสปิโนซ่า (Baruch de Spinoza) อีกต่อหนึ่ง ตามความเห็นของ สปิโนซา (Spinoza) นั้น เขาได้แบ่งความสามารถในการรับรู้ออกเป็น ๒ ระบบ คือ ๑. การรับรู้โดยผ่านการใช้เหตุผล หรือสติปัญญา ๒. การรับรู้โดยผ่านกระบวนการผัสสะ

สำหรับเรื่องของความงาม เขาถือว่าเป็นสิ่งที่รับรู้ และรู้ได้โดยผัสสะ เช่นการเห็นหรือการได้ยิน ไม่สามารถรับรู้โดยใช้ปัญญาหรือเหตุผล[๔๘] แต่ในปัจจุบัน เป็นที่ทราบกันดีว่า อาศัยเพียงผัสสะอย่างเดียวไม่เพียงพอที่จะทำให้รู้จักความงามได้ ผัสสะทำหน้าที่รับส่งภาพไปสู่จิต มันเป็นแค่ปัจจัยหนึ่งที่จำเป็นสาหรับการรับรู้จักความงาม แต่ไม่ใช่ปัจจัยหนึ่งเดียว เพราะถ้าอาศัยเพียงผัสสะโดยปราศจากจิตและปัญญาแล้ว เราจะไม่สามารถรู้จักและชื่นชมความงามที่เราสัมผัสนั้นได้นับตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ เป็นต้นมาจุดสนใจของสุนทรียศาสตร์ไม่ได้อยู่ที่ความงามเพียงอย่างเดียวเท่านั้น แต่ได้ขยายขอบเขตออกไปตามหลักปรัชญาและทฤษฎีศิลปะ ซึ่งปรากฏคำศัพท์ต่างๆมากมายที่แสดงหลักการทางสุนทรียธาตุ (Aesthetic Elements) ดังต่อไปนี้

Picturesqueness	ความแปลกหูแปลกตา ความสละสลวย ไพเราะ น่าดู
Sublimity	ความน่าทึ่ง สูงส่ง ประเสริฐ บริสุทธิ์ เลิศลอย
Novelty	ความแปลกใหม่
Gracefulness	ความนิ่มนวล มีเสน่ห์
Harmony	ความประสานกลมกลืน
Consistency	ความเข้ากัน หรือภาวะแบบนัย
Bizarre	ความประหลาด มหัศจรรย์ หรูหราผิดปกติ ฉูดฉาด
Neatly	การได้สัดส่วนเหมาสมลงตัว
Creative	การสร้างสรรค์
Purity	ความสะอาดบริสุทธิ์
Gaudy	ความรู้สึกหรูหรา ฟุ่มเฟือย อลังการ

---

[๔๘] Francis J. Kovach, **Philosophy of Beauty**, (Oklahoma: The University of Oklahoma Press, 1974), p.5.

Gently	ความสงบ
Grotesque	พิลึก ประหลาด พิสดาร
Impression	ความประทับใจ
Lofty	ความสง่า สูงส่ง
Elaborate	ความวิจิตร ซับซ้อน
Dull	ความหมองคล้ำความน่าเบื่อ
Inculcation	ความตราตรึง
Profound	ความลึกซึ้ง
Prominent	ความเด่น
Innovation	ความมีสุนทรียะทางนวัตกรรม
Intensity	ความกระจ่างชัดทางสุนทรียะ
Ugliness	ความน่าเกลียด
ฯลฯ	

คำเหล่านี้ล้วนเป็นสุนทรียธาตุ ที่สามารถพบเห็นได้งานศิลปะทุกแขนง[๔๙]

ดังนั้น ความหมายของสุนทรียศาสตร์ ที่เป็นไปตามรากศัพท์ของ Aesthetics ดังที่ บาว์การ์เทิน ได้เริ่มไว้จึงไม่เหมาะสมกับเนื้อหาและแนวทางของศาสตร์ที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน อย่างไรก็ตาม ในปี พ.ศ. ๒๓๖๓ (ค.ศ. ๑๘๒๐) เฮเกล (Hegel) เป็นผู้ริเริ่มใช้คำว่า Aesthetics ในหนังสือ Aesthetikในความหมายที่ใช้กันอยู่ในปัจจุบันนี้[๕๐]

ฟรานซิส เจ โควัค (Francis J. Kovach) ให้ความเห็นว่า แม้สุนทรียศาสตร์ในปัจจุบันไม่ได้มุ่งอยู่เฉพาะความงามเพียงอย่างเดียวดังที่เคยเป็นมาในสมัยก่อนก็ตาม แต่ลักษณะต่างๆที่กล่าวถึงเช่น ความประเสริฐ บริสุทธิ์ น่าทึ่ง (Sublimity), ความแปลกใหม่ (Novelty), ความนิ่มนวล ซึ่งในที่นี้หมายถึง ความงามที่เป็นความจริงเชิงประจักษ์ทางวัตถุ[๕๑] ความอ่อนช้อย (Gracefulness) เหล่านี้ล้วนแต่สัมพันธ์กับความงามทั้งสิ้นคือเราสามารถทอนไปเป็นเรื่องของความงามได้แม้กระทั่งความน่าเกลียด (Ugliness) ซึ่ง

---

[๔๙] กำจร สุนพงษ์ศรี, **สุนทรียศาสตร์,** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๖), หน้า ๑๐๓.

[๕๐] บุณย์ นิลเกษ, **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น**, (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๓), หน้า ๓.

[๕๑] Sydney Penner, **On Being Able to Know Contingent Moral Truths**, The Yale Philosophy Review An Undergraduate Publication, Issue I, 2005.

ถือกันว่าเป็นสิ่งที่ตรงกันข้ามกับความงามก็ยังเป็นลักษณะหนึ่งของความงามนั่นเองแต่เป็นลักษณะเชิงลบ (Negative Value) ดังนั้นแท้จริงแล้วหัวข้อสุนทรียศาสตร์ยังคงอยู่ที่เรื่องราวของความงามเช่นเดิม[๕๒]

ปัจจุบันวิชาสุนทรียศาสตร์ เป็นวิชาหนึ่งที่เป็นอิสระ ซึ่งศึกษาเกี่ยวกับงานศิลปะต่างๆ (ศิลปกรรมต่างๆ) กระบวนการแห่งการผลิต และการมีประสบการณ์ศิลปะลักษณะเฉพาะต่างๆ ของธรรมชาติและผลิตผลของมนุษย์ภายนอกขอบข่ายของศิลปะ โดยเฉพาะลักษณะต่างๆ ซึ่งอาจยกมาพิจารณากันได้ว่า สวยงามหรือน่าเกลียด โดยการยอมรับต่อรูปแบบ และคุณภาพต่างๆ ทางประสาทสัมผัส (เช่น พระอาทิตย์ ดอกไม้ มนุษยชาติ เครื่องจักรกลต่างๆ) ในขณะเดียวกันสุนทรียศาสตร์ยังเกี่ยวกับความสนใจในความงาม คุณค่าแบบวิจิตร และมโนภาพตามบรรทัดฐานอื่นๆ เพื่อจะวางการย้ำในวิธีการเชิงพรรณนา และเป็นจริงต่อปรากฏการณ์ต่างๆ ของศิลปะและประสบการณ์ทางสุนทรียะ มันก็แตกต่างไปจากประวัติศิลปะ โบราณคดี และประวัติศาสตร์ด้านวัฒนธรรม โดยการย้ำเอาหน่วยรวมทางทฤษฎีของวัตถุต่างๆ โดยอาศัยคำศัพท์ของแบบที่มีอยู่ และความโน้มเอียงต่างๆ มากกว่าประวัติเชิงพงศาวดาร หรือเชิงก่อกำเนิดสุนทรียศาสตร์ ต่างจากจิตวิทยาทั่วไปในการรวมแง่ต่างๆ ที่เลือกสรรแล้วพฤติกรรมจิตวิทยาและการแสดงนัยความหมายของมันต่อแบบแห่งอารมณ์และสถานการณ์ โดยเฉพาะอารมณ์ และสถานการณ์แห่งศิลปะ สุนทรียศาสตร์สืบค้นหาแบบลักษณะเฉพาะต่างๆ ของศิลปะซึ่งจิตวิทยาไม่ทำ สุนทรียศาสตร์ต่างจากศิลปวิจารณ์ โดยการแสวงหาความเข้าใจศิลปะแบบทั่วๆไป และเป็นทฤษฎีมากกว่าเป็นปกติในจิตวิสัย และเป็นปกติในความพยายามในทัศนะคติในสภาววิสัย และมิใช่ตัวบุคคลมากกว่า สุนทรียศาสตร์ยืนยันถึงความชัดแจ้งทางปรัชญา ในการเปรียบเทียบตัวอย่างทั้งหลายของศิลปะทั้งหมด และในการรวบรวมข้อมูล รวมทั้งข้อสมมุติฐานจากแหล่งต่างๆ รวมทั้งปรัชญา จิตวิทยา ประวัติศาสตร์วัฒนธรรมและศาสตร์ต่างๆทางสังคม แต่มันก็แยกจากความคิดที่สืบทอดกันมาของปรัชญาในการเขียนที่ให้ชื่อว่า “สุนทรียศาสตร์”

๕.๒ ประเภทของสุนทรียศาสตร์

ประเภทของสุนทรียศาสตร์สามารถแบ่งออกเป็น ๒ หลักตามแบบประเพณีนิยมและ ๓ หลักตามแบบวิทยาการสมัยใหม่ กล่าวคือ ๑) สุนทรียศาสตร์เชิงวัตถุวิสัย คือ ประสบการณ์ที่น่าพอใจที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นปรากฏตัวของความงาม กลุ่มนี้ คือ กลุ่มพิธากอเรี่ยน (Pythagorean) ๒) สุนทรียศาสตร์เชิงอัตวิสัย คือ กลุ่มที่ถือว่าความน่าพอใจหรือความงามนั้นประกอบไปด้วยประสาทสัมผัส

---

[๕๒] สมเกียรติ ตั้งนโม, **ศึกษาเปรียบเทียบแนวคิดสุนทรียศาสตร์ในพุทธศาสนากับปรัชญาของเพลโต**, (บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๓๔๗), หน้า ๕.

ในฐานที่ทำให้ความงามปรากฏ กลุ่มนี้คือกลุ่มที่ถือว่า สุนทรียศาสตร์คือ ความพึงพอใจ และ ๓) สุนทรียศาสตร์เชิงวิทยาศาสตร์ คือ กลุ่มที่ใช้หลักการทางวิทยาศาสตร์มาใช้ในการตัดสินสุนทรียศาสตร์

๕.๒.๑ สุนทรียศาสตร์เชิงวัตถุวิสัย

แนวคิดของพิธากอเรี่ยน (PythagoreanTradition) กลุ่มปรัชญาดั้งเดิมแบบพิธากอเรี่ยน เป็นกลุ่มปรัชญากรีก ที่เชื่อว่า โลกนั้นมีความสวยงาม เพราะมีความสมมาตร สัดส่วน กฎเกณฑ์และความลงตัวระหว่างธาตุทั้งหลาย พวกเขาเชื่อว่า ความกลมกลืนของตัวโน๊ตดนตรีแสดงให้เห็นถึงความกลมกลืนสวยงามในธรรมชาติได้ และสิ่งเหล่านี้สามารถแสดงออกมาเป็นจำนวนของตัวเลขได้ ในช่วงเวลานั้น แนวคิดเรื่องความงามถูกปรับเปลี่ยนเพื่อรองรับความคิดของความงามทางศีลธรรมและความงามเพื่อสร้างสรรค์สติปัญญา ท้ายที่สุดแล้ว แนวคิดนี้ ความงามจะเป็นเพียงคุณสมบัติเชิงสัมพันธ์เท่านั้น (relational property)[๕๓] ดังนั้นหลักเกณฑ์หรือมาตรฐานในเรื่องของความงามเป็นปัญหาที่สุนทรียศาสตร์จะต้องค้นหาความจริงว่าอะไรคือสิ่งที่สวยงามและทรงคุณค่าแห่งความงามความงามจึงมีความหมายถึง การกำหนดความรู้สึกจากการรับรู้สู่จิตใจตามภาวะที่มีความเหมาะสมกับกาลเทศะตรงความต้องการและรสนิยมของคนส่วนใหญ่ในสังคมนั้นๆ ดังนั้นความงามแต่ละยุคแต่ละสมัยย่อมมีความแตกต่างกัน ขึ้นอยู่กับสิ่งเหล่านี้คือ สภาพสังคม ศาสนา วัฒนธรรม สภาวะจิตใจ[๕๔]

สุนทรียศาสตร์ตั้งแต่สมัยโบราณจนถึงคริสต์คริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ ยอมรับความงามเป็นความสำคัญ งานที่เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์เรื่องหนึ่ง ชื่อฮิบปิอัสเมเจอร์ (Hippias Major) เป็นบทสนทนาของเพลโต (Plato, ๔๒๗-๓๔๗) ตอบคำถามว่าอะไรคือความงาม ซึ่งคำถามนี้ทำให้เกิดความคิดด้านศิลปะตามมา ศิลปะนั้นหากไม่ขึ้นอยู่กับความงาม ก็ขาดการเปรียบเทียบไป หากขึ้นอยู่กับรูปแบบลักษณะของศิลปวัตถุ หรือขึ้นอยู่กับทฤษฎี ย่อมไม่แน่นอน เนื่องจากความคิดเรื่องวิจิตรศิลป์ยังไม่ปรากฏจนกระทั่งถึงคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ ได้เริ่มยอมรับประสบการณ์ทางสุนทรียะ การยอมรับนี้ทำให้ความงามต้องสูญเสียความสำคัญในฐานะศูนย์กลางของทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ไปอย่างไม่มีวันกลับคืนความคิดด้านความงามในแต่ละสมัย[๕๕]

---

[๕๓] Gaut, Berys Nigel., and Dominic.Lopes, **The Routledge Companion to Aesthetics.**(London: Routledge, 2001), p. 189, pp. 227-228.

[๕๔] มัยตะติยะ, **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์,** (กรุงเทพมหานคร : วาดศิลป์, ๒๕๔๗), หน้า. ๑๐.

[๕๕] ไพฑูรย์ พัฒน์ใหญ่ยิง, **สุนทรียศาสตร์ : แนวความคิด ทฤษฎีและการพัฒนา**, (กรุงเทพมหานคร :เสมาธรรม. ๒๕๔๑), หน้า๔๐.

ทัศนะทางความงามสมัยโบราณ มองว่า เอกภาพและเรื่องของความงามคือการอธิบายเรื่องของคุณสมบัติของสิ่งต่างๆ มี ๒ ประการซึ่งจะปรากฏอยู่ด้วยกันในทุกสถานการณ์คือความงามและความเป็นเอกภาพภายใน การกล่าวว่าไม่อาจให้คำจำกัดความความงามได้อะไรคือสิ่งที่ไม่อาจระบุทางมโนทัศน์ได้ซึ่งเท่ากับต้องใช้ความเข้าใจแบบธรรมดา เพลโตได้กล่าวถึงความคิดเรื่องความงามโดยอภิปรายเรื่องความงามซึ่งเป็นคุณสมบัติที่เป็นส่วนประกอบอยู่ในวัตถุเนื่องจากความมีอยู่ของความงามไม่ขึ้นอยู่กับการรับรู้หรือเป็นผลมาจากการรับรู้แต่ประการใดความงามสัมพันธ์มีอยู่ได้โดยการเปรียบเทียบกับสิ่งที่มีความงามน้อยกว่าหรือสิ่งที่อัปลักษณ์เท่านั้นทัศนะนี้อาจอธิบายได้สองประการคือความงามให้คำจำกัดความได้โดยใช้คุณสมบัติของวัตถุเป็นตัวกำหนดเราอธิบายความงามจากคุณสมบัติที่เด่นชัดในสิ่งต่างๆซึ่งความงามได้เข้าครอบงำอยู่ความงามเป็นคุณสมบัติด้านรูปแบบหรือโครงสร้างเช่นความงามในตัวเองของสิ่งที่ถูกสร้างขึ้น ทั้งนี้ สรรพสิ่งยังมีความงามภายในอย่างชัดเจนเพราะความงามมีอยู่แล้วตามธรรมชาติมีเอกลักษณ์ในตัวเอง ไม่ถูกกระทบจากลักษณะทางมโนภาพ ตามทัศนะสองประการ คือองค์ประกอบแบบบังเอิญ (Adventitious factors) และองค์ประกอบเชิงอรรถาธิบาย ไม่เหมือนกับวัตถุความงามสัมพันธ์ซึ่งได้รวบรวมความงามในอุดมการณ์และอธิบายไว้ในหนังสือซิมโพเซียม (Symposium) ว่าการตัดสินความงามต้องตัดสินทุกประเด็นด้วยความยุติธรรม ในหนังสืออุตมรัฐว่าความงามในตัวเองมีเอกลักษณ์เฉพาะ คือเป็นสุขารมณ์บริสุทธิ์ที่ไม่ผสมกับทุกขารมณ์ ทุกขารมณ์คือความวิปริตหรือการตัดสินผิดพลาดซึ่งไม่เคยนำเสนอในรูปของความซาบซึ้งความงาม มโนทัศน์ที่เกี่ยวข้องกับความงามในตัวเองและบริสุทธิ์นั้นใช้เพื่อรองรับความแน่นอนและมั่นคงของประสบการณ์เรื่องความงามที่จะนำสู่การอธิบายและการแบ่งสิ่งสวยงามออกให้ชัดเจน ความสำคัญของมนุษย์อยู่ที่ต้องเผชิญหน้ากับความงาม มนุษย์ตอบสนองต่อความงามด้วยวิธีการที่หลากหลาย[๕๖]

เพลโตวิเคราะห์ปรากฏการณ์ที่เป็นรูปธรรมของความสวยงามถือว่าเป็นแม่แบบ (Form)หรืออัญรูป (Mode) คำว่างาม เป็นคำที่ใช้แทนความรู้สึกเรื่องความดีเลิศ ความสมบูรณ์ และความน่าพอใจสำหรับความงาม การพิจารณาเรื่องความงามและศิลปะ แทบไม่เหมือนกับมโนทัศน์ในสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ โพลตินุส (Plotinus, ๒๐๔-๒๖๙) เป็นนักเจตนิยม (Spiritualist) และเป็นนักจิตนิยม (Idealist) สนับสนุนการคิดและการหยั่งรู้ (Insight) ในประสบการณ์ของความงามกล่าวได้ว่า วิญญาณพยายามฝ่าฟันมุ่งเข้าสู่ความงามซึ่งเป็นการแสดงออกของพลังทางวิญญาณที่กระตุ้นความจริงทั้งหมด เป็นเพราะความมีชีวิตชีวาและการเคลื่อนไหวของความงาม โพลตินุส ปฏิเสธการแสดงเอกลักษณ์ของความงามกับคุณสมบัติเชิงรูปแบบ (Formal Property) ใบหน้าของสิ่งที่ยังมีชีวิตและใบหน้าของสิ่งที่เสียชีวิตมีลักษณะ

---

[๕๖] อ้างแล้ว, มัยตะติยะ, **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์,** หน้า ๔๐-๔๒.

เชิงดุลภาค (Symmetrical) เท่าเทียมกัน แต่ใบหน้าของสิ่งที่มีชีวิต ก่อความตื่นเต้นเร้าใจ กล่าวได้ว่า ความงามคือสิ่งที่ส่องแสงสว่างให้ดุลยภาค มากกว่าดุลภาคยิ่งไปกว่านั้นวัตถุทางประสาทสัมผัสที่เรียบง่าย แต่ขาดโครงสร้างภายในก็สวยงาม ดุลภาคก็มีในสิ่งที่น่าเกลียด (Ugly)[๕๗]

๕.๒.๒ สุนทรียศาสตร์เชิงอัตตวิสัย

สุนทรียศาสตร์เชิงอัตตวิสัย เริ่มปรากฏตัวขึ้น เมื่อเกิดทัศนะเรื่องความงามในศตวรรษที่ ๑๘ ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ ปรัชญาเมธีชาวเยอรมันผู้หนึ่ง Immanuel Kant ได้ถูกนำมาเกี่ยวข้องกับเรื่องของการตัดสินทางด้านรสนิยม เขาเสนอว่า วัตถุทั้งหลายได้รับการตัดสินว่างดงาม ขณะที่พวกมันทำให้ความปรารถนาที่ไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ได้รับความพึงพอใจ หมายความว่า การไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ส่วนตัวหรือความต้องการที่เป็นส่วนตัววัตถุที่มีความงามมิได้มีวัตถุประสงค์ใดๆ โดยเฉพาะและการตัดสินเกี่ยวกับเรื่องของความงามนั้น ไม่ได้เป็นการแสดงออกของความชอบที่เป็นส่วนตัวเท่านั้น แต่มันเป็นภาวะที่เป็นสากล(beautiful objects have no specific purpose and that judgment of beauty are not expressions of mere personal preference but are universal) ศิลปะควรที่จะให้ความพึงพอใจที่ไม่เกี่ยวข้องกับผลปะโยชน์ เช่นเดียวกับความงามของธรรมชาติ (Art should give the same disinterested satisfaction as natural beauty)ในเชิงประติทรรศน์ ศิลปะสามารถที่จะบรรลุถึงผลสำเร็จอันหนึ่งซึ่งธรรมชาติไม่อาจบรรลุถึงได้ มันสามารถให้ภาพของความน่าเกลียดและความงามในวัตถุหนึ่งเดียว กล่าวคือ งานจิตรกรรมที่ประณีตสามารถที่จะแสดงถึงใบหน้าที่น่าเกลียดที่ยังคงมีความงดงามได้[๕๘]

๕.๒.๓ สุนทรียศาสตร์เชิงวิทยาศาสตร์

มโนทัศน์ความงามในสุนทรียศาสตร์คริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ และ ๒๐ในศตวรรษนี้ มีความพยายามในการใช้วิธีทางวิทยาศาสตร์ไปศึกษาสุนทรียศาสตร์ อย่างที่สุนทรียศาสตร์ด้านจิตวิทยา (Psychological Aesthetics) ใช้วิธีการทดลองประสบการณ์ทางสุนทรียะโดยพยายามสร้างกฎของความซาบซึ้ง ซึ่งเกิดจากการประนีประนอมระหว่างสุขารมณ์และอสุขารมณ์ เมื่อใช้ความงามกับทุกสิ่งทุกอย่างเช่นที่ เฟ็ชเนอร์ (Fechner, ๑๘๐๑-๑๘๘๗) กล่าวไว้ในคริสตศักราช ๑๘๗๖ ว่าความงามเป็น

---

[๕๗] อ้างแล้ว, มัยตะติยะ, สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์, หน้า ๔๒.

[๕๘] Aesthetics: ความเรียงของ Arthur C. Danto เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ สมเกียรติ ตั้งนโม : แปล คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ “Aesthetics” Microsoft® Encarta. Multimedia / Encyclopedia ๑๙๙๔ (CD-ROM).เรียบเรียงเมื่อวันที่ ๑๕-๒๕/๑๐/๓๘

ความหมายที่เป็นลักษณะเชิงวัตถุและเชิงรูปแบบ นักจิตวิทยาสมัยหลังต่างไม่พอใจ อาจเป็นเพราะว่าได้กำหนดเงื่อนไขถึงการตอบสนองทางจิตวิทยาที่แน่นอน

ช่วงสองปีสุดท้ายของคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ วิทยาศาสตร์ศิลปะ (Kunstwissenschaft) = (The Sciences of Art) ประกอบด้วยการศึกษาศิลปะทางด้านประสาทสัมผัส ในฐานะเป็นผลิตผลทางวัฒนธรรม(Cultural Product) หนึ่งในแรงกระตุ้นการพัฒนาสาขานี้คือ ไม่พอใจความงามทั่วไปเพราะจำกัดมากไป หากตีความด้านรูปแบบดั้งเดิม และไม่อาจจำกัดขอบเขตดังตัวอย่างของศิลปะดั้งเดิม ศิลปะเป็นรูปธรรม เป็นปรากฏการณ์ ซึ่งอาจสืบได้ว่ามาจากวิทยาศาสตร์ ดังนั้น วิทยาศาสตร์ศิลปะปัจจุบันเป็นสาขาหนึ่งของสุนทรียศาสตร์และได้ให้คำจำกัดความตนเองไว้โดยคัดค้านมโนทัศน์ความงาม

ข้อแตกต่างระหว่างความหมายของความงาม เมื่อมีความหมายคล้ายกับคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ ซึ่งในสมัยปัจจุบัน หมายถึงลักษณะที่ดีมากของผลงานทางศิลปะหรือวัตถุทางสุนทรียศาสตร์ ดังนั้น ความงามจึงไม่อาจแสดงออกถึงคุณสมบัติด้านดุลภาค (Symmetry) ได้ แต่เป็นยิ่งกว่าความพอใจ และอาจเป็นไปได้ว่าความหลากหลายนั้นมีน้ำหนักต่างกันในกรณีต่างกัน ก็ไม่มีใครกล่าวได้ว่าเป็นเงื่อนไขจำเป็นในการใช้ความสวยงาม ความสำคัญถูกกำหนดโดยลักษณะความเป็นเอกภาพของงานแต่ละชิ้นในความหมายที่สอง โดยทั่วไปแล้วความงามมีความหมายเดียวกันกับระดับของคุณค่าความสัมพันธ์ขั้นสูง เช่น ตรงกันข้ามกับความน่ารักแบบดั้งเดิม หรือเรื่องราวซึ่งสามารถจะอ่านได้จากภาพนั้นๆ ความสุขารมณ์ที่ไม่ผสมกับทุกขารมย์ การไม่มีความประหลาดมหัศจรรย์หรือไม่มีองค์ประกอบของความไม่ลงรอยกัน จึงตอบคำถามได้ว่า ทำไมสุนทรียศาสตร์ในปัจจุบันนี้และการบรรยายแบบธรรมดาต่างใช้คำไม่คมคายหรือไม่ตรงประเด็นไม่สัมพันธ์กัน เพลโตอธิบายความหมายของความงามไว้แคบที่สุดเพราะความจำกัดข้อนี้ ทำให้ไม่อาจรักษาความงามในฐานะเป็นมโนทัศน์หลักของคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ไว้ได้ในสมัยต่อมา[๕๙]

ความงามทั้งหมดนั้นขึ้นอยู่กับประสบการณ์หรือการมีจินตนาการของเราเมื่อเราแยกความงามธรรมชาติออกไปจากศิลปะก็มิได้หมายความว่าความงามนั้นมีภาวะที่เป็นอิสระจากการรับรู้ของเราเราต้องถือว่าความพึงพอใจในความงามของคนทั่วไปนั้นเป็นสิ่งที่มีอยู่ในจิตใจของเราอยู่แล้วโดยกำเนิดซึ่งภาวการณ์ทางธรรมชาตินั้นย่อมแตกต่างไปจากศิลปะไม่ว่าจะเป็นเรื่องของการรับรู้หรือการมีจินตนาการณ์เกี่ยวกับภาวะดังกล่าวนั้นจะอยู่ในลักษณะใดก็ตามเราจะพบว่าการเปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับจิตใจของผู้รับรู้เป็นเกณฑ์แต่ความงามตามธรรมชาตินั้นเป็นเรื่องของการเข้าถึงได้โดยอาศัยวิจารณญาณเป็นตัวชี้นำ

---

[๕๙] อ้างแล้ว, สมเกียรติ ตั้งนโม, Aesthetics: ความเรียงของ Arthur C. Danto เกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ ,หน้า ๔๖.

๕.๒.๓ เกณฑ์การตัดสินสุนทรียศาสตร์

คุณค่าของสุนทรียศาสตร์คือ ระดับของการประเมินค่าข้อเท็จจริงในแง่ต่างๆ (Estimationupon facts) ส่วนคุณค่าในทางสุนทรียศาสตร์ (Aesthetical Value) คือระดับของการประเมินค่าวัตถุว่ามีค่าทางด้านจิตใจอยู่มากน้อยเพียงใด ซึ่งเราตัดสินใจด้วยคำว่า สวย งาม (Beautiful) น่าเกลียด (Ugly) น่าทึ่ง (Sublime) แปลก (Picturesque)[๖๐]

การที่จะศึกษาว่าด้วยคุณค่า เกี่ยวกับความจริงที่เรียกว่าตรรกศาสตร์ ความดีที่เรียกว่าจริยศาสตร์ ความงามเรียกว่าสุนทรียศาสตร์ ถือว่ามีความสำคัญในปรัชญาสมัยใหม่ ที่พยายามจะค้นหาคุณค่าในความหมายของมนุษย์เรา และความสัมพันธ์ที่มนุษย์เรามีต่อสิ่งทั้งหลายการพินิศจัยคุณค่า (Judgment of Value) ก็เพื่อให้รู้จักคุณค่าของสิ่งต่างๆ และบรรยายข้อเท็จจริง อธิบายถึงธรรมชาติของสิ่งทั้งหลาย เช่นว่า ดอกไม้สวย การกระทำถูกต้อง เรียกว่าเป็นการตีค่าหรือพิจารณาว่าทั้งดอกไม้และการกระทำมีค่า แต่การพินิศจัยข้อเท็จจริงแตกต่างจากที่กล่าวมา มันไม่ได้เป็นการตีค่า แต่เป็นการบรรยายถึงสภาวการณ์แวดล้อมที่ปรากฏ เป็นการบรรยายข้อเท็จจริงตามปกติ แต่การพินิศจัยทางสุนทรียศาสตร์ เป็นการตีค่าประเมินค่าสิ่งทั้งหลายว่ามันสวยงาม หรือน่าเกลียด การพินิศจัยทางจริยธรรม เป็นการวัดคุณค่าการกระทำ ดี หรือ เลว ถูก หรือผิด คือประเมินค่าทางจริยธรรม การพินิศจัยทางตรรกศาสตร์ เป็นการประเมินคุณค่าทางตรรกศาสตร์ว่าการอนุมาน หรือการให้เหตุผลสมบูรณ์ หรือ ไม่สมบูรณ์ ใช้ได้ หรือ ใช้ไม่ได้ การพินิศจัยคุณค่าเป็นการประเมินคุณค่า ซึ่งบ่งชี้ถึง กฎ อุดมการณ์ มาตรฐาน แบบฉบับ ซึ่งต่างจากการพินิศจัยข้อเท็จจริง[๖๑]

การพินิศจัยคุณค่า ขึ้นอยู่กับวัตถุหรือจิต คุณค่าบางครั้งก็ขึ้นอยู่กับจิต ขึ้นอยู่กับความพอใจของแต่ละบุคคล มีความจริงเป็นแก่นของมัน คุณค่าทั้งหลายขึ้นอยู่กับการตัดสินใจของมนุษย์เราแต่อย่างไรก็ตาม อาจไม่จริงก็ได้ เพราะคุณค่าอาศัยในสิ่งทั้งหลาย เมื่อพินิศจัยหรือตัดสินว่าดอกไม้สวย การทำด้วยจิตเมตตาเป็นการกระทำที่ถูกต้อง การพินิศจัยของเราไม่ได้เป็นไปตามใจชอบ เนื่องจากมีบางสิ่งในดอกไม้ ซึ่งจำเป็นจะต้องมีการพินิศจัยทางสุนทรียศาสตร์และมีบางสิ่งในการกระทำด้วยเมตตาจิต ซึ่งจะต้องมีการพินิศจัยทางจริยศาสตร์ คุณค่าไม่ได้ขึ้นอยู่กับความชอบใจหรือที่เรียกว่าไม่ใช่เป็นจิตวิสัยเท่านั้น แต่เป็นวัตถุวิสัย ขึ้นอยู่กับวัตถุด้วย การพินิศจัยคุณค่าเป็นการบรรยายคุณภาพของสิ่งทั้งหลายเหล่านั้น ซึ่งทำให้เกิดการตอบสนองทางการรู้จักคุณค่า มันเข้ากันได้กับการพินิศจัยข้อเท็จจริงได้ คือว่าด้วยข้อเท็จจริงทั้งสองตามปกติ การพินิศจัยข้อเท็จจริง เน้นถึงการพรรณนาคุณภาพของสิ่งทั้งหลาย

---

[๖๐] กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาศิลปะ**, (กรุงเทพมหานคร:ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๕), หน้า ๑๓๑.

[๖๑] สิงห์ทน คำซาว, **ปรัชญา**, หน้า.๒๕๓.

ตามปกติ การพินิศจัยคุณค่า เน้นถึงการรู้จักคุณค่า จึงเป็นจิตวิสัยทั้งคู่ ที่ขึ้นอยู่กับจิตและเป็นวัตถุวิสัยคือขึ้นอยู่กับวัตถุ ทั้งสองขึ้นอยู่กับการรู้จักคุณค่า การวัดค่าและการประเมินค่า ซึ่งอาศัยจิตใจของมนุษย์ ด้วยเหตุนี้มันจึงเป็นจิตวิสัย นอกจากนี้มันยังขึ้นอยู่กับคุณค่าของสิ่งทั้งหลาย และคุณค่าของการกระทำซึ่งเป็นข้อเท็จจริง ด้วยเหตุนี้มันจึงเป็นวัตถุวิสัย ถ้าจะถือว่าการพินิศจัย หรือการตัดสิน เป็นอย่างใดอย่างหนึ่งนั้นถือว่าผิดคุณค่า ความปรารถนา และความสุขใจ (Value, Desire and Pleasure) การตัดสินคุณค่าแบบสุขวิสัย (Hedonic) พวกสัจนิยมแนวใหม่กับพวกปฏิบัตินิยม ถือว่าคุณค่าอยู่ที่ความพอใจตามที่ปรารถนาเป็นความสนใจทางชีววิทยา ทรรศนะนี้เป็นการเข้าใจอย่างผิวเผินไม่ชัดเจน คุณค่าอาศัยสิ่งซึ่งทำให้สมปรารถนา และช่วยให้เกิดความสุขใจ ความไม่มีคุณค่าอาศัยซึ่งการทำลายความปรารถนา และสร้างทุกข์ให้ แต่ความสุขไม่ได้เป็นการยืนยันคุณค่า ความทุกข์ก็ไม่ใช่เป็นการปฏิเสธคุณค่า คุณค่าไม่ได้อาศัยความสนใจทางชีววิทยาหรือว่าจะอาศัยความสุขใจก็ไม่ใช่ มันไม่ได้ขึ้นอยู่กับจิตแต่ขึ้นอยู่กับวัตถุเพราะมันอาศัยวัตถุ แต่อย่างไรก็ตาม การจะรู้ว่าสิ่งนั้นสิ่งนี้มีคุณค่าขึ้นอยู่กับจิต การประเมินค่าจึงเป็นหน้าที่ของจิต หรือเป็นจิตวิสัย

คุณค่า ทัศนคติ และความสนใจ (Value, Attitude and Interest) การที่จะตัดสินว่าสิ่งใดมีคุณค่านั้น มักจะขึ้นอยู่กับทัศนคติที่ว่า ชอบหรือไม่อย่างไร การที่ถือว่าการตัดสินคุณค่าขึ้นอยู่กับทัศนคติและความสนใจอยู่ ๓ ทรรศนะด้วยกัน

๑. ทัศนคติว่าชอบหรือไม่ชอบไม่เกี่ยวกับคุณค่าเลย

๒. ทัศนคติว่าชอบหรือไม่ชอบมีความสัมพันธ์กับคุณค่าบ้าง แต่ไม่จำเป็นนัก

๓. ทัศนคติที่ว่าชอบหรือไม่ชอบเป็นลักษณะที่แท้ของคุณค่าทั้งหมด และเป็นบ่อเกิดแห่งคุณค่าด้วย ซึ่งทรรศนะที่ ๒ หมายความว่า ถูกเร้าโดยคุณภาพที่มีคุณค่า แต่ว่ามันไม่ใช่เนื้อแท้ของคุณค่า ทรรศนะที่ ๓ หมายความว่า เป็นบ่อเกิดหรือเป็นเนื้อแท้ของคุณค่า[๖๒]

คุณค่า อรรถประโยชน์ และการประเมินคุณค่า จอห์น ดิวอี้ (John Dewey, ๑๘๕๙-๑๙๕๒) นักปฏิบัตินิยมถือว่า สิ่งที่มีคุณค่าคือสิ่งที่นำมาซึ่งผลดี หมายความว่า สิ่งที่มีคุณค่าคือสิ่งที่ทำให้สมปรารถนาบางประการ และช่วยให้เกิดความสนใจเพียงชั่วครู่ ดังนั้นคุณค่าจึงมีความเกี่ยวพันกับอรรถประโยชน์ สิ่งที่มีคุณค่า คือสิ่งที่มีอรรถประโยชน์ สิ่งที่ไม่มีคุณค่า คือสิ่งที่ไม่มีอรรถประโยชน์คุณค่าไม่ใช่เป็นจิตวิสัย หรือจะเป็นวัตถุวิสัยก็ไม่ใช่ ดังนั้น มนุษย์เราจึงไม่สามารถแสวงหาคุณค่าบางประเภทคุณค่าขึ้นอยู่กับการประเมินผล หรือประเมินค่า การประเมินค่า ความปรารถนา และสติปัญญาที่มีความสัมพันธ์กับวิธีการและเป้าหมาย การที่จะบรรลุถึงเป้าหมายหรือไม่ ขึ้นอยู่กับสติปัญญา การประเมิน

---

[๖๒] อ้างแล้ว, สิงห์ทน คำชาว, **ปรัชญา,** หน้า ๒๕๕.

คุณค่าเป็นการกระทำด้วยสติปัญญา คือวิธีการให้มุ่งต่อเป้าหมาย ไม่ใช่เพียงแต่พิจารณาเฉพาะเป้าหมายเท่านั้นการที่จะประเมินค่ามีความสัมพันธ์กับชีวิต คือความเป็นอยู่ที่ซับซ้อน มีการเปลี่ยนแปลงเสมอ ไม่มีคุณค่าถาวร มีแต่คุณค่าที่เปลี่ยนแปลงขึ้นอยู่กับการประเมินค่าที่มีการเปลี่ยนแปลง และการเปลี่ยนแปลงของสถานการณ์ด้วย ดังนั้นการประเมินค่าจึงอาศัยเป้าหมายร่วมกันของผู้ที่อยู่ในสังคมเดียวกัน[๖๓]

ความจริง ความดี และความงาม ความจริงเป็นเรื่องของสติปัญญา ความดีเป็นเรื่องของเจตจำนง และความงามเป็นเรื่องของความรู้สึก สติปัญญา เจตจำนง และความรู้สึก มีความสัมพันธ์กันและรวมกันเป็นเอกภาพของจิต จึงเชื่อกันว่า ความจริง ความงาม และความดีมีเอกภาพ แต่ไม่สามารถอธิบายอย่างชัดเจนได้ เพราะคุณค่าเป็นสิ่งที่นิยามไม่ได้ แต่เป็นสิ่งที่รู้ได้ หลักเกณฑ์ต่างๆที่จะช่วยให้เราเข้าใจคุณค่าความจริง ความดี และความงามมีความจริงร่วมกัน ทำให้เกิดความมีระเบียบ ความจริงคือความกลมกลืนระหว่างความคิดและการพินิศจัยใหม่กับความคิด และการพินิศจัยที่มีอยู่แล้วหรือที่เป็นแบบ ทั้งเป็นความกลมกลืนระหว่างความคิดกับข้อเท็จจริงและความสัมพันธ์แห่งข้อเท็จจริงในสิ่งแวดล้อม ความงาม คือความกลมกลืนระหว่างแบบกับวัตถุดิบที่มาป้อนให้มีเอกภาพของสิ่งต่างๆอันเป็นส่วนประกอบให้สมส่วนมีระเบียบ ความดี เป็นความกลมกลืนกันระหว่างเหตุผลกับความรู้สึกทางประสาทสัมผัส รู้ระดับของความต้องการให้เป็นไปตามความสามารถ ดังกล่าวมานี้ความจริง ความดี และความงามเป็นคุณค่าที่แท้จริง มีความเกี่ยวพันกัน มีเอกลักษณ์ของมันเอง ซึ่งจะศึกษาได้จากตรรกศาสตร์ จริยศาสตร์ และสุนทรียศาสตร์

การศึกษาเกณฑ์ตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์แบ่งออกเป็น ๓ ประเด็นที่สำคัญ คือ ๑) สุนทรียศาสตร์เชิงเจตคติ และ ๒) สุนทรียศาสตร์เชิงทฤษฎี และ ๓) สุนทรียศาสตร์เชิงประสบการณ์ โดยผู้วิจัยจะนำมาใช้เป็นกรอบในการวิเคราะห์ ซึ่งประเด็นที่กล่าวมานี้เป็นปัญหาพื้นฐานที่จำเป็นในการนิยามและประเมินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์

๕.๒.๔ สุนทรียศาสตร์เชิงเจตคติ (Aesthetic Attitude)

เจตคติ (Attitude) หมายถึง ทัศนคติ ท่าที การให้ความสนใจสิ่งงามโดยไม่คิดหาประโยชน์ทางวัตถุจากสิ่งนั้น แต่ที่สนใจเพราะมัน “น่าสนใจ” ดึงดูดใจ แปลก สวยงาม น่าทึ่ง ดีเลิศและให้ความสุขใจควรกล่าวในที่นี้ด้วยว่า ความน่าสนใจ ความสุขใจอาจเกิดขึ้นจากการเสพงานศิลปะที่น่าเศร้า เช่น โศกนาฏกรรม หรือเพลงเศร้า

---

[๖๓] อ้างแล้ว, สิงห์ทน คำซาว, **ปรัชญา,** หน้า ๒๕๖.

ผู้มีเจตคติสุนทรีย์มักมีอารมณ์สุนทรีย์ อารมณ์สุนทรีย์ไม่ใช่อารมณ์ปกติของมนุษย์หากแต่เป็นอารมณ์พิเศษที่ถูกกระตุ้นให้เกิดขึ้น วัตถุที่จะมากระตุ้นให้เกิดอารมณ์ชนิดนี้ได้แก่ งานศิลปะ[๖๔]

มนุษย์นั้นดำรงอยู่ท่ามกลางโลกของวัตถุต่างๆ โดยมีท่าทีของการประสานสัมพันธ์กับระหว่างตัวตนกับวัตถุในความหมายที่แตกต่างกัน โดยสรุปแล้วท่าทีของมนุษย์ที่ไปสัมพันธ์กับโลกนั้นมีอยู่ ๒ ลักษณะสำคัญคือ

๑) ท่าทีที่มีต่อโลกแห่งวัตถุภายนอก ให้เป็นเครื่องมือเครื่องใช้ (Tools) หรือเป็นอุปกรณ์ที่ก่อให้เกิดผลประโยชน์สนองตอบความต้องการอะไรบางอย่าง (Instruments)

๒) ท่าที่ทำให้โลกภายนอกเป็นบ่อเกิดแห่งความงามภายในจิตใจของมนุษย์ อาจเรียกได้ว่าท่าทีแรกนั้นเป็น “เจตคติเชิงปฏิบัติ” (Practical Attitude) ส่วนท่าทีหลังเป็น “สุนทรียเจตคติ” (Aesthetic Attitude)[๖๕]

สิ่งใดสิ่งหนึ่งมีความสวยงามนั้น ก็เป็นเพราะว่าเราได้ใช้หนทางหรือวิถีทางซึ่งมีลักษณะพิเศษบางอย่างในการพิจารนาถึงสิ่งนั้น สิ่งนี้ถูกเรียกว่า “เจตคติ” คือสภาวะทางจิตที่เป็นตัวนำและกำหนดการรับรู้ของเราที่มีต่อโลก กล่าวได้ว่าเจตคตินี้เป็นเหมือนตัวนำทางไปสู่การพิจารณาทางสุนทรียะ “สุนทรียเจตคติ” จึงมีความหมายถึง เจตคติเชิงสุนทรียภาพซึ่งมนุษย์เรามีความต่างกันเพราะบางคนเน้นการตัดสินเชิงสุนทรียะด้านใดด้านหนึ่งมากกว่าด้านอื่นๆ[๖๖] เช่น เน้นด้านอารมณ์ยิ่งกว่าด้านเหตุผล หรือด้านสร้างสรรค์ ประกอบกับ Aesthetic judgment การตัดสินเชิงสุนทรียภาพ ข้อตัดสินใจในขอบข่ายสุนทรียศาสตร์ มีได้ สามลักษณะ คือ สวย (Beautiful) ติดตาติดใจ (Picturesque) และเลอเลิศ (Sublime) มีผู้เสนอทฤษฎีเพื่ออธิบายว่าการตัดสินนี้เกิดขึ้นได้อย่างไร ผู้เสนอทฤษฎีดังกล่าวนี้ จัดเป็นกลุ่มได้ ๓ กลุ่มคือ

๑) กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalist) อธิบายว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียภาพ มาจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก เช่น ความต้องการทางเพศ การดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด การดิ้นรนเพื่อความเป็นใหญ่ เป็นต้น

---

[๖๔] จารุณี วงศ์ละคร, **ปรัชญาเบื้องต้น,** (เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่๒๕๕๐), หน้า ๒๕๐.

[๖๕] อิสระ ตรีปัญญา, “สุนทรียศาสตร์ในงานจิตรกรรมแบบเซน”, **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,** (สาขาวิชาปรัชญาบัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๑), หน้า ๑๙-๒๐.

[๖๖] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาฉบับราชบัณฑิตยสถาน,** หน้า. ๓.

๒) กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalist) อธิบายว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียภาพมาจากการเห็นความกลมกลืนไม่รู้สึกขัดแย้งในใจ

๓) กลุ่มสร้างสรรค์ (Creationist) อธิบายว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียภาพมาจากความสามารถสร้างสรรค์ของมนุษย์ เช่น นักอัตถิภาวนิยม (Existentialist) อธิบายว่า ข้อตัดสินดังกล่าวเกิดจากความสามารถชนะภาวะเดิมของตน

การตัดสินเชิงสุนทรียภาพได้แก่การคิดหรือชี้ให้เห็นว่าวัตถุใดวัตถุหนึ่งมีลักษณะดังกล่าวข้างต้น[๖๗]

สุนทรียเจตคตินี้มีลักษณะที่ต่างไปจากเจตคติทั่วไปอย่างไร ซึ่งฮอสเปอร์ได้กล่าวไว้ว่า“สุนทรียเจตคติเป็นการมองโลกในเชิงสุนทรีย์ (Aesthetic way of looking at the work) ใช้ในความหมายที่ตรงกันข้ามกับ ทัศนคติในเชิงปฏิบัติ (Practical Attitude) โดยมีหลักการสำคัญคือ“การไม่คำนึงถึงผลประโยชน์” เข้ามาเกี่ยวข้อง (Disinterestedness) หรือสุนทรียเจตคติเป็นการมองหรือรับรู้สิ่งต่างๆ โดยที่ปราศจากผลประโยชน์อื่นเข้ามาเกี่ยวข้อง แต่เป็น “การรับรู้เพื่อการรับรู้(Perceive for perceiving’s sake) คือ ไม่ได้รับรู้เพื่อจุดประสงค์อย่างอื่นนอกเหนือไปจากความมุ่งหมายเพื่อที่จะได้รับประสบการณ์ในการรับรู้สิ่งนั้นๆ”[๖๘]

ขณะที่ เจโรม สโตลนิทซ์ (Jerome Stolnitz) ได้ขยายคำอธิบายลักษณะของสุนทรียเจตคิตไว้โดยสรุปดังนี้

๑) ไม่มีอิทธิผลของความรู้สึกหรือผลประโยชน์อื่นใดเข้ามาเกี่ยวข้อง เป็นการพิจารนาโดยที่ไม่คำนึงถึงผลประโยชน์หรือความพึงพอใจในด้านอื่น ซึ่งไม่ได้หมายความว่าเราไม่ได้ให้ความสนใจต่อสิ่งเหล่านั้น แต่เป็นการเมินเฉยต่อจุดประสงค์อื่นภายนอก อย่างเช่น เมื่อเราเกิดความซาบซึ้งต่อผลงานศิลปะชิ้นหนึ่ง เราย่อมชมภาพผลงานนั้นโดยไม่ต้องการนำไปเชื่อมโยงกับการเปิดใจที่จะรับสิ่งนั้นเพื่อให้เสพสุนทรียรส (Aesthetics Quality) หรืออะไรก็ตามที่มันเกิดขึ้นจากการได้สัมผัส

๒) มีความรู้สึกร่วมไปกับสิ่งนั้นๆ (Sympathetic) สนใจต่อรายละเอียดต่างๆ ซึ่ง ทำให้สิ่งนั้นมีชีวิตชีวา ปล่อยอารมณ์หรือจินตนาการตอบสนอง เพื่อรับรู้สิ่งนั้นตามที่มันปรากฏ อย่างเช่นที่เมื่อเราชม

---

[๖๗] อ้างแล้ว, ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรมศัพท์ปรัชญาฉบับราชบัณฑิตยสถาน,** หน้า. ๓-๔.

[๖๘] Hospers, J., **Meaning and Truth in the Arts,** (Chapel Hill: University of North Carolina Press.,1946), P.36.

งานศิลปะ เราได้ปล่อยใจให้ผลงานได้ชักนำเราไปสู่สภาวะอารมณ์ตามโครงสร้างทางองค์ประกอบและจุดประสงค์ของภาพนั้นๆ อย่างเมื่อเราดูภาพที่มีองค์ประกอบที่ทำให้เกิดความรู้สึกเศร้าหมอง เราก็มีความรู้สึกร่วมไปด้วยกับภาพนั้นๆ

๓) พิจารณากับสิ่งเหล่านั้นอย่างละเอียดไตร่ตรอง (Contemplation) เช่น เมื่อเราชมงานศิลปะ เราจะพิจารนาในรายละเอียดและความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบของคุณสมบัติต่างๆอย่างใกล้ชิด รวมทั้งเชื่อมโยงองค์ประกอบเหล่านั้นด้วย

ซึ่งจุดศูนย์กลางเกี่ยวกับการวิเคราะห์ในเรื่องสุนทรียเจตคตินั้น วางอยู่บนหลักการเรื่อง“การไม่คำนึงถึงผลประโยชน์” (The notion of Disinterestedness) เป็นหลักของแนวความคิดทางสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่ สำหรับ จอร์จ ดิกกี้ (George Dickie) คำว่า “การไม่คำนึงถึงผลประโยชน์”ได้ถูกใช้ในการขยายความต่อการอธิบายรูปแบบหรือชนิดของอารมณ์ที่จดจ่ออยู่กับวัตถุ และไม่สนใจต่อตัวเอง นอกจากนี้ยังจะเป็นสภาวะทางคุณสมบัติของ ทัศนคติ (Attitude) อารมณ์(Motivation) สภาวะของความพึงพอใจ (States of Pleasure)[๖๙]

ส่วนคานท์ (Immanuel Kant) ก็เห็นด้วยที่ว่า ศิลปะควรจะให้ความพึงพอใจซึ่งไม่เกี่ยวข้องกับผลประโยชน์ หรือความต้องการส่วนตัว เพราะสำหรับคานท์แล้วความงามไม่ได้มีวัตถุประสงค์ใดๆ กล่าวคือ “บางครั้งเราก็มีความรู้สึกมีความสุข เพื่อความสุขเท่านั้น” เพราะการรับรู้โดยทั่วไปเรารับรู้สิ่งต่างๆ ในลักษณะที่เป็นสื่อกลางไปสู่วัตถุประสงค์บางอย่างที่อยู่เหนือขึ้นไป ดังนั้น ในการเปลี่ยนจากเจตคติเชิงปฏิบัติมาเป็นเจตคติเชิงสุนทรียะ จึงเป็นการเปลี่ยนความสนใจในสิ่งต่างๆ คือ แทนที่จะมองดูว่ามัน “มีประโยชน์” อย่างไร กลับมามองดูว่า “รูปลักษณ์”(Form) อย่างไร ดังนั้น การตัดสินใจในเรื่องรสนิยมหรือคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ จึงไม่ต้องสนใจต่อลักษณะทางผลประโยชน์ซึ่งเป็นผลที่ตามมาจากความไม่ลำเอียง (Detachment) คือจะต้องไม่มีพื้นฐานขอบความชอบหรือ อารมณ์ปรารถนาบางอย่าง หรือไม่ก็มีพื้นฐานการยกย่องต่อ ผลประโยชน์ทางสังคม ทั้งการตัดสินเกี่ยวกับเรื่องความงามไม่ได้เป็นการแสดงออกของความชอบที่เป็นส่วนตัวเท่านั้นหากแต่มีความเป็นสากล คานท์ยังลงความเห็นต่ออีกว่า เมื่อเราพูดว่างานศิลปะหรือวรรณกรรมชิ้นนี้มันงดงาม (Beautiful) เท่ากับเป็นการตัดสินสำหรับตัวมันเองโดยไม่สมบูรณ์ในกรอบของเหตุและผลลัพธ์ ต่อการตัดสินการรับรู้ในชีวิตประจำวันของเรา หลักการเกี่ยวกับการไม่ยึดเอาผลประโยชน์จึงได้กลายมาเป็นกระบวนทัศน์หลักในสุนทรียเจตคติ ด้วยเห็นที่ว่าความปรารถนาที่เกี่ยวข้องกับเรื่องทางผลประโยชน์ หรือความต้องการที่จะครอบครองได้มีส่วนเข้าไปทำลายความซาบซึ้ง

---

[๖๙] Stolnitz, J., “On the Origins of ‘Aesthetic Disinterestedness’”, **Journal of Aesthetics and Art Criticism**, (20 1961): pp.131–144.

ทางสุนทรียะและความงามอันทำให้ไม่อาจจะเข้ากันได้ ส่วนการเพ่งพินิจเชิงสุนทรียะนั้น (Aesthetic contemplation) เขาเห็นว่าเป็นการเห็นถึงความกลมกลืนระหว่างอารมณ์บริสุทธิ์กับเหตุผล รู้สึกสบายใจในความสงบสุข โดยที่ไม่มีผลประโยชน์หรือกิเลสใดๆเข้ามาเกี่ยวข้อง[๗๐]

๕.๒.๕ สุนทรียศาสตร์เชิงทฤษฎี (Aesthetic Theory)

พื้นฐานเบื้องต้นคุณค่าทางสุนทรียะถูกให้ความหมายที่เรียกรวมๆ แล้วว่า “ความงาม” เมื่อกล่าวว่า ฉันมีประสบการณ์ความงามกับสิ่งหนึ่ง อาจหมายความว่างานศิลปะหรือวัตถุนั้นๆ มันมีความงามอยู่ในตัว หรือในทางกลับกัน เป็นเพราะว่าที่มันงามเพราะเรามองมันอย่างมีสุนทรียะ ซึ่งมันได้พาเรามาสู่การค้นหาถึงบรรทัดฐานในการตัดสินคุณค่าสุนทรียะ การตัดสินคุณค่าต้องอิงอยู่กับสิ่งใด รวมถึงการบ่งบอกถึงคุณภาพของสิ่งสุนทรียะในข้อนี้จะเสนอถึงทฤษฎีต่างๆที่พยายามหาหลักเกณฑ์ในการให้คุณค่าทางสุนทรียะนี้[๗๑]

๑) ทฤษฎีวัตถุวิสัย (Objectivism) มีฐานมาจากแนวคิดแบบวัตถุวิสัยที่ถือว่าลักษณะที่มีอยู่โดยไม่ขึ้นกับการรับรู้หรือการพิจารณาของผู้ใด ความจริงเป็นสิ่งที่มีอยู่ในภายนอกและถูกแยกออกจากตัวผู้รู้ ฉะนั้นแม้จะไม่มีใครเลยก็ตามที่เข้าไปรับรู้มันแต่มันก็ยังคงดำรงอยู่ ลักษณะคุณค่าทางสุนทรียะมีความเป็นวัตถุวิสัย (Objective) กล่าวคือ ความงามเป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในวัตถุทางสุนทรีย์ (Aesthetic object) ภายในตัวของมันเอง และได้ปรากฏออกมาให้ได้พบเห็นถึงสภาวะนั้นความงามจึงเป็นสิ่งที่มีอยู่จริงในตัววัตถุภายนอกโดยไม่ขึ้นอยู่กับความรู้สึกของมนุษย์ และมันก็ดำรงอยู่อย่างนั้น ไม่ว่าจะมีใครเข้าไปรับรู้มันหรือไม่ก็ตาม การที่เราให้ความสนใจในเชิงสุนทรียะต่อวัตถุใดอย่างหนึ่ง ก็ไม่ได้หมายความว่าเราสร้างความงามให้กับวัตถุ แต่เป็นเพราะเราได้พบความงามที่อยู่ในตัววัตถุต่างหาก ความงามของวัตถุได้มีอยู่ก่อนแล้ว ไม่ใช่เกิดขึ้นจากความสนใจของเราต่อวัตถุ[๗๒]

ภววิสัย คือความจริงตามที่มันเป็นอยู่จริงโดยตัวของมันเอง (Objective reality or realityby itself) หรือความจริงทางภววิสัย และความจริงทางภววิสัยนี้เองคือความงาม ซึ่งความงามอันแท้จริงนี้

---

[๗๐] อิสระ ตรีปัญญา, **สุนทรียทัศน์ในงานจิตรกรรมแบบเซน**, วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาปรัชญา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๑, หน้า. ๒๐-๒๒.

[๗๑] Gaut, Berys Nigel., and Dominic.Lopes, **The Routledge Companion to Aesthetics.**(London: Routledge, 2001), p.184.

[๗๒] Ibid., p.189.

บางครั้งอาจไม่พอใจ (Unpleased) สำหรับเราเลยก็ได้ ถ้าตัวเราถือเอาแต่อารมณ์เป็นเกณฑ์โดยเหตุนี้ ความงามของศิลปะจึงไม่ได้ขึ้นอยู่กับการที่ว่ามันจะพอใจสำหรับเราหรือไม่ หากขึ้นอยู่กับความแท้จริง[๗๓]

อย่างไรก็ตาม ทฤษฎีนี้ก็ยังมีข้อบกพร่องอยู่หลายประการ สิ่งสำคัญคือการละเลยต่อความสำคัญของลักษณะทางอัตวิสัย เพราะแม้เราจะพยายามตัดสินคุณค่าโดยผ่านเงื่อนไขที่อิงอาศัยอยู่กับวัตถุสักเพียงใด ก็ไม่อาจจะข้ามพ้นไปจากลักษณะทางอัตวิสัยไปได้ เนื่องจากสุดท้ายแล้วตัวบุคคลก็คือผู้ที่ต้องตัดสินหรือตีค่าทางสุนทรียะอยู่ดี ส่วนเหตุผลที่ว่าความงามกับคุณสมบัติของวัตถุเช่น เส้น สี รูปทรง เป็นข้อเสนอที่ไม่สมเหตุสมผล เนื่องจากคุณสมบัติดังกล่าวเป็นเพียง “เงื่อนไข”ของคุณค่าทางความงาม หรือทางสุนทรียะเท่านั้น ไม่ได้เป็นคุณค่าหรือความงาม บุคคลที่เข้าไปรับรู้หรือเห็นคุณค่าของคุณสมบัติเหล่านั้น ถ้าไม่มีผู้ใดไปรับรู้คุณค่านั้นเสียแล้ว ตัววัตถุและคุณสมบัติของวัตถุเหล่านั้นก็ย่อมจะไม่มีคุณค่าใดๆ เลย

ในอีกประเด็น ที่กล่าวว่าความงามเป็นคุณสมบัติอยู่ภายในตัววัตถุ นั่นก็เท่ากับแสดงว่าคุณสมบัติทางความงามนั้นมีความเป็นมาตรฐาน และคงอยู่เช่นนั้นตลอดไป แต่วัตถุบางชิ้นบางคนอาจจะบอกว่างาม แต่สำหรับบางคนเห็นว่ามันช่างน่าเกลียด หรือบุคคลเดียวกันครั้งหนึ่งอาจจะเห็นว่าวัตถุนั้นงาม แต่ภายหลังต่อมาอาจจะเห็นว่ามันไม่งามก็ได้ และหากการตัดสินคุณค่าทางวัตถุวิสัยนั้นมีมาตรฐานและเป็นสากล สามารถที่จะพิจารณาได้โดยปราศจากเงื่อนไข หรือบริบทภายนอกแต่เราพบอยู่เสมอว่าศิลปะรูปแบบหนึ่งอาจเป็นที่นิยมของคนในสังคมนั้น เมื่อมันถูกนำเข้ามาในอีกวัฒนธรรม อีกบริบท มันกลับถูกประเมินว่าด้อยค่า ตลอดจนในแง่ที่ว่าศิลปะในยุคสมัยหนึ่งอาจไม่เป็นที่ยอมรับกันของสังคม จนถึงเวลาต่อมาในอีกยุคสมัย มันกลับได้รับความนิยมยกย่องว่าดี มีคุณค่า[๗๔]

๕.๒.๕ สุนทรียศาสตร์เชิงประสบการณ์ (Aesthetic Experience)

ประสบการณ์ทางสุนทรียะเกี่ยวพันกับสุนทรียเจตคติ ที่ได้กล่าวมาแล้วคือประสบการณ์สุนทรียะเป็นผลของการรับรู้ระดับสัญชาน (Perception) เป็นลักษณะของความจดจ่อกับปรากฏการณ์อย่างหนึ่ง โดยปราศจากความสนใจกับผลประโยชน์ (Disinterested Perception) ซึ่งจุดนี้เป็นจุดที่ทำให้ประสบการณ์ทางสุนทรียะต่างออกไปจากประสบการณ์ทั่วไปในชีวิตประจำวันเพราะเนื่องจากประสบการณ์การรับรู้ของเราที่มีทั่วไป มักจะมีความนึกถึงประโยชน์ของสิ่งนั้นติดมาด้วยเสมอ โดยที่เราไปสนใจหรือเพ่งกับประโยชน์ของมันเป็นหลักมากกว่าเรื่องของรูปทรง

---

[๗๓] Ibid., p. 61.

[๗๔] อิสระ ตรีปัญญา, **สุนทรียทัศน์ในงานจิตรกรรมแบบเซน**, หน้า. ๒๓-๒๔.

เบลล์ (Clive Bell) กล่าวว่า จุดเริ่มต้นของระบบสุนทรียะเกิดจากประสบการณ์ส่วนบุคคลที่เกี่ยวเนื่องกับอารมณ์พิเศษเฉพาะอย่างหนึ่ง ซึ่งมีงานศิลปะหรือสิ่งที่มีคุณสมบัติทางสุนทรียะนำหน้า เป็นวัตถุที่ปลุกอารมณ์ชนิดนี้ขึ้นมา ประสบการณ์สุนทรียะจึงมีสภาวะเป็นการพึงพอใจในการรับรู้โดยที่ไม่หวังผลอื่นใดที่มากไปกว่าการรับรู้อารมณ์นั้น เพราะในบางเวลาเราพึงพอใจกับอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งกำลังเสพเสวยอยู่ก็เพื่ออารมณ์นั้น ซึ่งนี่คือรากฐานของประสบการณ์ทางสุนทรียะ[๗๕] ค้านท์ ได้อธิบายว่าลักษณะของประสบการณ์สุนทรียะหรือ “ประสบการณ์เกี่ยวกับความงามว่าคือ ประสบการณ์เกี่ยวกับโลกปรมัตถ์ (Nominal World) ขณะที่มันไหลซึมผ่านโลกปรากฏการณ์ (Phenomenal World) และเพื่อที่จะดำรงไว้ซึ่งประสบการณ์เกี่ยวกับความงามจากธรรมชาติ จิตมนุษย์จะต้องทำตัววางเฉยในขณะที่รับเนื้อหาของมันและไม่เป็นผู้กระทำการรวบรวมมันเข้าด้วยกัน”[๗๖]

สุนทรียภาพมาจากประสบการณ์สุนทรียะ ซึ่งมีอยู่สองลักษณะคือ ประสบการณ์ความงาม (Experience of Beauty) ความน่าทึ่ง (Experience of the Sublime) โดยมีความพึงพอใจ(Pleasure) ที่บริสุทธิ์อยู่เบื้องหลัง ประสบการณ์ทั้งสอง อธิบายต่อมาว่า “ความพึงพอใจในความงามเป็นความพึงพอใจซึ่งมาพร้อมกับประสบการณ์บริสุทธิ์เกี่ยวกับวัตถุ เท่ากับว่า ประสบการณ์เกี่ยวกับความงามมาก่อนอารมณ์สุนทรียะ และยิ่งกว่านั้น เมื่อเรายืนยันถึงความงามของวัตถุ เท่ากับกำลังยืนยันว่า มนุษย์ทุกคนย่อมมีประสบการณ์ความพึงพอใจในความรู้สึกได้โดยตรงหากเขามีประสบการณ์กับวัตถุเสรี”[๗๗]

ส่วนลักษณะอื่นๆของประสบการณ์ทางสุนทรียะก็มีแนวคิดเกี่ยวกับช่วงระยะห่าง(Distance) และ ความไม่ลำเอียง (Detachment) ส่วนดิวอี้เห็นว่า ประสบการณ์สุนทรียะคือ ความเพลิดเพลินสำหรับจุดมุ่งหมายของตัวมันเองเป็นสิ่งสมบูรณ์ ซึ่งมีส่วนประกอบและเป็นบทสรุปในตัวมันเอง ซึ่งไม่ได้เป็นแค่เพียงเครื่องมือที่นำไปสู่จุดมุ่งหมายอื่นๆ และเขายังได้เสนอถึงมิติที่สำคัญในประเด็นปัญหาเรื่องประสบการณ์ทางสุนทรียะ[๗๘]

---

[๗๕] Gaut, Berys Nigel., and Dominic.Lopes, **The Routledge Companion to Aesthetics**. (London: Routledge, 2001), P. 396.

[๗๖] ภัทรพร สิริกาญจน**, บทบาทของเหตุผลในงานเขียนของค้านท์**, วิทยานิพนธ์อักษรศาสตร์ มหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๐, หน้า ๑๙๑. และใน Gaut, Berys Nigel., and Dominic. Lopes, **The Routledge Companion to Aesthetics**, pp. 51-64.

[๗๗] Gaut, Berys Nigel., and Dominic.Lopes, **The Routledge Companion to Aesthetics**, p. 227.

[๗๘] วีรยุทธ เกิดในมงคล, **การสื่อความหมายของงานทัศนศิลป์**, (วิทยานิพนธ์ (อ.ม.) จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๔), หน้า ๓๐-๓๑.

๑) มิติเชิงประเมินคุณค่า (Evaluative dimension) ประสบการณ์สุนทรียะพื้นฐานนั้นเป็นสิ่งที่มีคุณค่า และควรค่าแก่การได้มา

๒) มิติเชิงปรากฏการณ์ (Phenomenological dimension) เป็นปรากฏการณ์ที่สามารถรับรู้ได้ชัดเจน และเป็นในแบบลักษณะอัตวิสัย ซึมซับในด้านอารมณ์และความรู้สึก

๓) มิติเชิงความหมาย (Semantic dimension) เป็นประสบการณ์ที่เต็มไปด้วยความหมาย ไม่ได้เป็นเพียงแค่การรับรู้ได้โดยทางด้านผัสสะ ซึ่งอารมณ์ความรู้สึกและความหมายใช้อธิบายร่วมกันในการที่มันทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงเป็นประสบการณ์สุนทรียะได้อย่างไร

๔) มิติเชิงนิยามแบ่งแยกขอบเขต (Demarcation-definitional) ประสบการณ์ทางสุนทรียะเป็นประสบการณ์ที่มีลักษณะพิเศษต่างไปจากประสบการณ์อื่นๆ ตรงที่ว่ามันได้แสดงถึงลักษณะที่แนบแน่นกับลักษณะที่โดดเด่นของงานวิจิตรศิลป์ รวมถึงแสดงเป้าหมายที่เป็นแก่นแท้ของงานศิลปะ[๗๙]

๖ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ไพศาล คำกาศ[๘๐] ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง “การจัดการความรู้และแกะสลักพระพุทธรูปไม้ของช่างแกะสลักไม้ บ้านหนองยางฟ้า ตำบลทาทุ่งหลวง อำเภอแม่ทา จังหวัดลำพูน” การวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้กระบวนการจัดการความรู้ ถอดองค์ความรู้ในตัวของช่างแกะสลักไม้ โดยเลือกประชากรที่ศึกษาคือช่างแกะสลักพระพุทธรูปไม้ที่มีประสบการณ์มากกว่า ๒๗ ปีขึ้นไป จำนวน ๗ คน โดยนำกระบวนการจัดการความรู้ ๗ ขั้นตอน เป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัย ซึ่งประกอบด้วย ๑) การบ่งชี้ความรู้ ๒) การสร้างและแสวงหาความรู้ ๓) การจัดความรู้ให้เป็นระบบ ๔) การประมวลและกลั่นกรองความรู้ ๕) การเข้าถึงความรู้ ๖)การแลกเปลี่ยนความรู้ และ ๗) การเรียนรู้ โดยการเก็บรวบรวมข้อมูลในแต่ละขั้นตอนนั้น ทำได้โดยการสัมภาษณ์ การสังเกต และการจัดเวทีสนทนากลุ่ม ผลที่ได้จากการจัดความรู้ คือได้จัดทำ ชุดความรู้การแกะสลักพระพุทธรูปไม้โดยมีเนื้อหาประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาการแกะสลักไม้ ความสำคัญของการแกะสลักไม้ วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแกะสลักไม้ ขั้นตอนและวิธีการในการแกะสลักไม้ ปัญหาที่เกิดจากการแกะสลักไม้ และแนวทางในการแก้ไข ผู้วิจัยได้นำชุดความรู้ที่ได้ไปเผยแพร่ให้แก่กลุ่มเป้าหมายแรก คือกลุ่มเยาวชนและผู้ที่สนใจ เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายสามารถเกิด

---

[๗๙] อิสระ ตรีปัญญา, **สุนทรียศาสตร์ในงานจิตรกรรมแบบเซน**. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาปรัชญามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ หน้าบทคัดย่อ.

[๘๐] ไพศาล คำกาศ, **การจัดการความรู้การแกะสลักพระพุทธรูปไม้บ้านหนองยางฟ้า ตำบลทาทุ่งหลวง อำเภอแม่ทา จังหวัดลำพูน**, สาขาการพัฒนาภูมิสังคมอย่างยั่งยืน มหาวิทยาลัยแม่โจ้, ๒๕๕๖, หน้า ๑๔๓-๑๔๕.

ความเข้าใจถึงวิธีการแกะสลักพระพุทธรูปไม้ เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ ทำให้เกิดความรู้ใหม่ สามารรถนำมาพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ให้มีรูปแบบที่สวยงามเป็นที่ต้องการของลูกค้ามากขึ้น พร้อมทั้งมีการเปิดศูนย์การเรียนรู้การแกะสลักพระพุทธรูปไม้เพื่อเป็นแหล่งเผยแพร่และฝึกสอนให้แก่เยาวชนและผู้สนใจ โดยมีเป้าหมายให้ชุดความรู้เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาในโรงเรียนของท้องถิ่น

ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์[๘๑] การวิจัยนี้ได้ศึกษาเชิงวิเคราะห์คุณค่าศิลปกรรมของชุมชนที่ผลิเครื่องปั้นดินเผาและศึกษาเชิงวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าศิลปกรรมกับการสร้างทัศนคติต่อตนเองและความผูกพันกับชุมชนของชาวบ้านที่ผลิตเครื่องปั้นดินเผาผลการวิจัยพบว่าคุณค่าศิลปกรรมที่ปรากฏในชุมชนคือคุณค่าด้านวัฒนธรรมคุณค่าด้านสุนทรียภาพและจริยธรรมคุณค่าด้านบุคลิกภาพและอารมณ์คุณค่าด้านการเรียนรู้จากพฤติกรรมทางศิลปกรรมคุณค่าด้านการเรียนรู้จากพฤติกรรมทางสังคมในส่วนความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าศิลปกรรมกับการสร้างทัศนคติต่อตนเองและความผูกพันกับชุมชนพบว่าเกิดขึ้นหากชุมชนได้เรียนรู้คุณค่าศิลปกรรมโดยเชื่อมโยงความคิดกับประวัติศาสตร์และความรู้ดั้งเดิมที่เป็นรากฐานของตนก่อให้เกิดความเข้าใจการตัดสินใจได้เองความมั่นใจความภูมิใจและความมีเกียรติภูมิจะส่งผลให้เกิดทัศนคติต่อตนเองในเชิงบวกและหากชุมชนเกิดความคุ้นเคยกับแบ บแผนทางสังคมก่อให้เกิดความเชื่อมั่นการยอมรับการปรับตัวต่อพฤติกรรมภายในชุมชนได้ความพอใจและความรู้สึกเป็นเจ้าของชุมชนส่งผลให้เกิดความผูกพันกับชุมชนมากแต่หากชุมชนเรียนรู้คุณค่าศิลปกรรมโดยเชื่อมโยงความคิดกับความรู้ใหม่ภายนอกชุมชนก่อให้เกิดความไม่เข้าใจการตัดสินใจเองไม่ได้ความไม่มั่นใจความไม่ภูมิใจและขาดเกียรติภูมิจะส่งผลให้เกิดทัศนคติต่อตนเองในเชิงลบและหากชุมชนเกิดความไม่คุ้นเคยกับแบบแผนทางสังคมก่อให้เกิดความไม่เชื่อมั่นการวางเฉยการปรับตัวไม่ได้ต่อพฤติกรรมภายในชุมชนซึ่งความไม่พอใจและความไม่รู้สึกเป็นเจ้าของชุมชนนี้ส่งผลให้เกิดความผูกพันกับชุมชนน้อย

---

[๘๑] ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์, **ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าศิลปกรรมกับการสร้างทัศนคติต่อคนเองและความผูกพันกับชุมชน**. (กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒), หน้า ๘๙

บทที่ ๓

ระเบียบวิธีวิจัย

การศึกษาวิจัย “พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม” เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลในเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ และเพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

๓.๑ รูปแบบการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงนวัตกรรมในลักษณะ R&D (Research and Development) ซึ่งมีการพัฒนาต้นแบบนวัตกรรม และมีวิธีการเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาแนวคิด คุณค่า การสร้างรูปแบบของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ในยุคปัจจุบัน และเพื่อศึกษากระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อการสร้างพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ใช้ระยะเวลา ๑ ปี (ปีงบประมาณ ๒๕๖๒) โดยมีขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

๑) การศึกษาในเชิงเอกสาร (Documentary study) ศึกษาเอกสารทุติยภูมิที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาเกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎี ประวัติความเป็นมา รวมไปถึงอิทธิพล รูปแบบในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ในแต่ละยุคแต่ละสมัยของประเทศไทย เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวไปสู่การปฏิบัติการเชิงกระบวนการสร้างพระพุทธรูปที่มีเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ ในรูปแบบของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ในยุคปัจจุบัน มุ่งเน้นศึกษาข้อมูลตามประเด็นดังต่อไปนี้ คือ ๑) ศึกษาอิทธิพลในการสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทย ๒) ศึกษาการสร้างรูปแบบปฏิมากรในแต่ละสมัย ๓) ศึกษาเทคนิคกระบวนการในการสร้างพระพุทธรูป ๔) ศึกษาการสร้างพระพุทธรูปในยุคปัจจุบัน และ ๕) ศึกษารูปแบบและอัตลักษณ์ของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ภายใต้กรอบแนวความคิดทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญวิทยา แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรม แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพุทธศิลปกรรม แนวคิดเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒) การศึกษาในภาคสนาม (Field Study) เพื่อศึกษารูปแบบ ลักษณะ และเทคนิคในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ในแต่ละยุค จากพื้นที่ที่ศึกษา ได้แก่ ๑. อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ๒ แห่ง ๒. อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๑ แห่ง และ ๓. อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ๑ แห่ง

๓) การสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) โดยการใช้คำถามปลายเปิด (Open-ended questions) เพื่อศึกษาแนวคิด รูปแบบ ลักษณะ และเทคนิคในการ พระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ในแต่ละยุค ตลอดจนถึงนำไปสู่การสร้างพระสิงห์ ๔

๔) การศึกษาวิจัยเชิงปฏิบัติการ โดยการประชุมกลุ่มย่อย (Focus group)

เพื่อให้ได้ข้อมูลพื้นฐาน ทัศนะคติ ศึกษาแนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน และเพื่อเป็นการระดมความคิดเห็นของกลุ่มคนทุกภาคส่วน ทั้งนักวิจัย นักวิชาการทางด้านศิลปะ ศิลปิน นักโบราณคดี คณะสงฆ์ หน่วยงานภาครัฐและเอกชน รวมถึงชุมชน เพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีความชัดเจนมากขึ้นจากผู้มีองค์ความรู้ และมีความคิดสร้างสรรค์ ความเห็นทั้งภาคทฤษฎี และและภาคปฏิบัตินอกเหนือจากการศึกษาจากเอกสาร โดยมีการจัดประชุมกลุ่มดังต่อไปนี้

(๑) จัดเวทีเสวนากลุ่มใหญ่ เพื่อให้ได้องค์ความรู้จากแนวคิด รูปแบบของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน และลักษณะที่โดดเด่นและมีความแตกต่างของรูปแบบในแต่ละยุค ตลอดจนถึงนำไปสู่การสร้างพระสิงห์ ๔

(๒) จัดประชุมกลุ่มย่อยของทีมวิจัย เพื่อสรุปข้อมูลองค์ความรู้ที่ได้จากแนวคิด รูปแบบของการสร้าง รูปแบบพระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน เพื่อถอดเป็นชุดองค์ความรู้เพื่อนำไปพัฒนา สร้างนวัตกรรมพุทธประติมากร และเพื่อวิเคราะห์และสร้างแบบร่างพระสิงห์ ๔ สำหรับเตรียมนำไปสร้างพระสิงห์ ๔ ต่อไป

โดยการศึกษาข้อมูลจากการประชุมกลุ่มนั้น เพื่อเป็นการพัฒนาศักยภาพและความสามารถในการทำวิจัย และยังเสริมสร้างการเรียนรู้ การเสริมสร้างเครือข่ายการวิจัยระหว่างกลุ่มคนทุกภาคส่วน

๕) การสร้างนวัตกรรมพุทธประติมากรรม โดยใช้รูปแบบ R&D (Research and Development)

เพื่อนำข้อมูลพื้นฐาน ทัศนะคติศึกษาแนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปในรูปแบบพระสิงห์ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน จากการระดมความคิดเห็นของกลุ่มคนทุกภาคส่วน ทั้งนักวิจัย นักวิชาการทางด้านศิลปะ ศิลปิน นักโบราณคดี คณะสงฆ์ หน่วยงานภาครัฐและเอกชน รวมถึงชุมชน เพื่อนำมาสร้างนวัตกรรมพุทธประติมากร ในรูปแบบแบบพระสิงห์ ๔ และสร้างการเรียนรู้กับสังคมต่อไป ซึ่งสามารถจำแนกเป็นขั้นตอนการดำเนินการวิจัย (R) และขั้นตอนการพัฒนา (D) ออกเป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

๑. จัดเวทีลงความเห็น เสนอแนะ รูปแบบพระสิงห์ ๔ จากแบบร่างของผู้วิจัย โดยมีการให้ข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธประติมากร พุทธศิลปกรรม เป็นต้น

๒. สรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น เพื่อวิเคราะห์ ปรับรูปแบบหรือแก้ไขตามความเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธประติมากร พุทธศิลปกรรม และเพิ่มสร้างสรรค์ของผู้วิจัยต่อการสร้างพระสิงห์ ๔

๓. ลงมือปฏิบัติสร้างนวัตกรรมพุทธประติมากร พระสิงห์ ๔ จากผู้วิจัย

๔. จัดกิจกรรมเวทีสาธารณะ ณ สมาคมขัวศิลปะ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย เพื่อจัดแสดงพระสิงห์ ๔ ถ่ายทอดองค์ความรู้เรื่องพระสิงห์ ๔ และสร้างการเรียนรู้แก่สังคม

๕. ถอดบทเรียน และสรุปองค์ความรู้จากประติมากรรมร่วมสมัย สรุปเป็นองค์ความรู้จากงานวิจัย

๓.๒ พื้นที่ศึกษา และผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

พื้นที่ศึกษา ขอบเขตด้านพื้นที่ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ๓ พื้นที่ ได้แก่ ๑. อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ๒ แห่ง ๒. อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ๑ แห่ง และ ๓. อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ๑ แห่ง โดยมีเหตุผลในการเลือกพื้นที่ ดังนี้

๑. เป็นพื้นที่ที่มีวัดและสถานที่ที่ประดิษฐานของพระสิงห์ ทั้ง ๓ สมัย ตั้งแต่พระสิงห์ ๑, ๒, ๓ ได้แก่ วัดพระธาตุเจดีย์หลวง/ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ และวัดพระธาตุหริภุญชัย จังหวัดลำพูน เป็นต้น

๒. เป็นพื้นที่ที่มีผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งข้อมูลพื้นฐาน รูปแบบ และกระบวนการสร้างของพระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย

๓. เป็นพื้นที่ที่มีช่างปั้นพระพุทธรูปหรือศิลปินที่สร้างพระพุทธรูปในปัจจุบัน และเป็นคนพื้นถิ่น เพื่อให้ได้ข้อมูลเพื่อนำไปสู่กระบวนการสร้างพระพุทธรูป

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ การวิจัยในเชิงปฏิบัติการครั้งนี้ได้กำหนดกลุ่มประชากรและกลุ่มตัวอย่างสำหรับเชิงคุณภาพแบบเจาะจง (Purposive Sampling) โดยมีเป้าหมายเพื่อสร้างสรรค์นวัตกรรมทางด้านพุทธศิลปกรรม ในการสร้างพระพุทธรูป ในยุคปัจจุบัน และมีการสร้างสรรค์ในรูปแบบที่ต่างจากเดิม นอกจากนี้ยังนำไปสู่การพัฒนาจิตใจและสังคม ดังนั้น ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key-Informant) จึงเป็นตัวแทนของผู้ที่มีองค์ความรู้ความเชี่ยวชาญ ในเรื่องพระพุทธรูปพระสิงห์ ประกอบด้วยกลุ่มเป้าหมายที่จะศึกษา แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม ได้แก่

๑. กลุ่มผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งข้อมูลพื้นฐาน รูปแบบ และกระบวนการสร้างของพระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย และในปัจจุบันมีผลงานพุทธศิลปกรรมที่โดดเด่นในการสร้าง พระพุทธรูป จำนวน ๑๐ ท่าน ได้แก่

(๑). อาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ อาจารย์ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

(๒). อาจารย์ทรงเดช ทิพย์ทอง อาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม คณะพุทธศาสตร์ วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย/ ศิลปินเชียงรายที่มีความโดดเด่นด้านการปั้นพระพุทธรูป

(๓). อาจารย์นริศ รัตนวิมล ศิลปินเชียงรายที่มีความโดดเด่นด้านการสร้างพระพุทธรูปจากการแกะสลักหิน

(๔). อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น อาจารย์อาจารย์พิเศษคณะวิจิตรศิลป์ สาขาประติมากรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และศิลปินอำเภอฝาง ที่มีความโดดเด่นด้านการปั้นพระพุทธรูป

(๕). อาจารย์พานทอง แสงจันทร์ ศิลปินเชียงรายที่มีความโดดเด่นด้านการปั้นพระพุทธรูป

(๖). อาจารย์ปรีชา ราชวงค์ ศิลปินสร้างสรรค์งานจิตรกรรมไทย

(๗). ศิลปินที่มีความเชียวชาญและความโดดเด่นด้านการปั้นพระพุทธรูป จำนวน ๓ ท่าน

๒. กลุ่มนักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา ๑๐ รูป/ท่าน

(๑). พระมหาวุฒิชัย วชิรเมธี ประธานมูลนิธิวิมุตตยาลัย

(๒). พระครูวิมลศิลปกิจ (เรืองฤทธิ์ ธนปญโญ), ผศ.ดร. รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย

(๓.) อาจารย์สายกลาง จินดาสุ นักโบราณคดีสำนักศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่

(๔.) อาจารย์ชรินทร์ แจ่มจิตต์ นักประวัติศาสตร์ท้องถิ่น

(๕.) อาจารย์จักรกริช ฉิมนอก ประธานโปรแกรมวิชาศิลปกรรม สาขาทัศนศิลป์ สำนักวิชาสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย

(๖.) นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา จำนวน ๕ ท่าน

๓. กลุ่มนักเรียนนักศึกษา/ประชาชนทั่วไป หรือผู้ที่มีความรู้และความสนใจในเรื่องประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา และการสร้างพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ จำนวน ๑๐ รูป/ท่าน

(๑). นิสิตนักศึกษาสาขาพุทธศิลปกรรมเชียงราย จำนวน ๕ รูป/ท่าน

(๒). กลุ่มนักเรียนนักศึกษา/ประชาชนทั่วไป หรือผู้ที่มีความรู้และความสนใจในเรื่องประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา และการสร้างพระพุทธรูป จำนวน ๕ รูป/ท่าน

โดยใช้วิธีการเก็บข้อมูลแบบสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ การจัดเวทีการเสวนาและการประชุมกลุ่มย่อย (Focus group) โดยผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้องและครอบคลุมเนื้อหาประเด็นที่ศึกษา จำนวนรวม ๓๐ รูป/ท่าน

๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัย

เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาวิจัยประกอบด้วย

๑. แบบสัมภาษณ์เชิงลึก สำหรับผู้ให้ข้อมูล โดยมีประเด็นที่สำคัญ ได้แก่ ข้อมูลพื้นฐาน ทัศนะคติศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๒. แบบบันทึกการสนทนากลุ่ม (Focus groups). โดยมีประเด็นที่สำคัญ ได้แก่ ข้อมูลพื้นฐาน ทัศนะคติศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน จากการระดมความคิดเห็นของกลุ่มคนทุกภาคส่วน ทั้งนักวิจัย นักวิชาการทางด้านศิลปะ ศิลปิน นักโบราณคดี คณะสงฆ์ หน่วยงานภาครัฐและเอกชน รวมถึงชุมชน

๓. ชุดองค์ความรู้เรื่องพระสิงห์ ๔ โดยมีประเด็นที่สำคัญจากการประมวลความรู้ การถอดองค์ความรู้จากการวิจัยและพัฒนานวัตกรรมจนนำไปสู่การได้ชุดองค์ความรู้ที่จะนำไปเผยแพร่และสร้างการเรียนรู้แก่สังคม เพื่อเพิ่มความรู้ให้แก่ผู้ที่เข้าร่วมชมนิทรรศการพระสิงห์ ๔

๔. การสร้างความร่วมมือกับผู้เกี่ยวข้องกับการวิจัย การสร้างเครือข่ายแลกเปลี่ยนเรียนรู้ ด้านการวิจัยที่มีผู้ใช้ประโยชน์จากการวิจัย การเรียนรู้ข้ามศาสตร์สาขา และการทำงานวิจัยร่วมกันกับฝ่ายต่างๆที่เกี่ยวข้องเพื่อให้มีการใช้ประโยชน์จากงานวิจัยกว้างขวางมากขึ้น

๕. การประชุมเชิงปฏิบัติการและการประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) และการสัมมนาเชิงวิชาการเพื่อวิเคราะห์องค์ความรู้

๖. การสังเกตการณ์เรียนรู้และการพัฒนาโครงการวิจัย กระบวนการวิจัย ผลการวิจัยของคณาจารย์ นักวิจัย และบุคลากรที่เกี่ยวข้อง

๓.๔ การเก็บรวบรวมข้อมูลและการปฏิบัติการวิจัย

ผู้วิจัยได้กำหนดกรอบการวิเคราะห์ข้อมูล โดยการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ ดำเนินการโดยการนำข้อมูลที่รวบรวมได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลตั้งแต่การศึกษาปัญหา และนำข้อมูลต่างๆ มาจัดหมวดหมู่ แยกประเด็น และวิเคราะห์เนื้อหา (Content Analysis) ร่วมกับการพิจารณาความสอดคล้องกับสถานการณ์พื้นที่และแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง เพื่อหาข้อสรุปและเรียบเรียงผลการวิเคราะห์ข้อมูลและรายงานผลการศึกษาในรูปแบบการบรรยาย และรายงานผลการศึกษาในรูปแบบพรรณนาความ ดังนี้

๓.๔.๑. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากภาคสนาม (Field Study) จากการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) และการจัดเวทีเสวนากลุ่มใหญ่ เพื่อให้ได้องค์ความรู้จากแนวคิด รูปแบบของ

การสร้างรูปแบบพระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ถึงยุคปัจจุบัน และลักษณะที่โดดเด่นและมีความแตกต่างของรูปแบบในแต่ละยุค

๓.๔.๒. การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการจัดเวทีลงความเห็น เสนอแนะ รูปแบบพระสิงห์ ๔ จากแบบร่างของผู้วิจัย โดยมีการให้ข้อคิดเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธประติมากร พุทธศิลปกรรม เป็นต้น

๓.๔.๓. การปฏิบัติการลงมือปฏิบัติสร้างนวัตกรรมพุทธประติมากร พระสิงห์ ๔ จากผู้วิจัย และสร้างชุดองค์ความรู้พระสิงห์ ๔

๓.๔.๔. การนำชุดความรู้ที่สร้างและพัฒนา นำมาเผยแพร่ใช้กับกลุ่ม ประชาชนที่สนใจในการจัดนิทรรศการแสดงพระสิงห์ ๔

นอกจากนี้ยังใช้กระบวนการเก็บรวบรวมข้อมูล ดังนี้

๑. การสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Observations Participant) ซึ่งเป็นการสังเกตพฤติกรรมและการแสดงออกของฝ่ายต่างๆ ที่จะทำควบคู่กับการพัฒนาโครงการวิจัย เพื่อให้สามารถมองเห็นถึงกระบวนการเสริมสร้างการเรียนรู้

๒. การประชุมกลุ่มย่อย (Focus Group) เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลจากผู้ให้ข้อมูล

๓. การสังเกตและการใช้เทคนิคการภาพถ่าย เพื่อศึกษาแนวทางและกระบวนการการสร้างสรรค์งานศิลปะทางด้านพุทธประติมากรรม

ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล คณะผู้วิจัยได้ดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลดังนี้

๑) เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒) ติดต่อประสานงานกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในเรื่องพระพุทธรูปพระสิงห์ ประกอบด้วยกลุ่มเป้าหมายที่จะศึกษา ได้แก่ ผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งข้อมูลพื้นฐาน รูปแบบ และกระบวนการสร้างของ พระสิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย และในปัจจุบันมีผลงานพุทธศิลปกรรมที่โดดเด่นในการสร้างพระพุทธรูป นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา เป็นต้น

๓) ดำเนินงานจัดเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อให้ได้ประเด็นตามวัตถุประสงค์

๔) ดำเนินการสัมภาษณ์ และจัดสัมมนา กลุ่มเป้าหมาย

๕) ดำเนินการวิเคราะห์ผลการสัมภาษณ์และการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย วิเคราะห์ผลการจัดสัมมนา จัดกิจกรรมเชิงปฏิบัติการ และการสัมภาษณ์กลุ่มเป้าหมาย

๖) สรุปผลการดำเนินการจัดกิจกรรมการ จัดกิจกรรมเชิงปฏิบัติการ ในพื้นที่จังหวัดเชียงราย

๗) ดำเนินการวิเคราะห์กระบวนการสร้างการเรียนรู้ จากพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อได้มีการศึกษาในเชิงปฏิบัติการแล้ว ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลในประเด็น มุ่งเน้นการวิเคราะห์โดยการสรุปตามสาระสำคัญด้านเนื้อหาที่กำหนดไว้ ตามประเด็นดังนี้

๓.๕.๑ แนวคิด คติ ความเชื่อ รูปแบบลักษณะ ของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ตั้งแต่ยุคต้นถึงยุคปัจจุบัน

๓.๕.๒ การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ และรูปแบบพระสิงห์ ๔ มีลักษณะอย่างไร

๓.๕.๓ พระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ มีความสำคัญและนำไปสู่สร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม

โดยใช้เทคนิคการวิเคราะห์ข้อมูลเพิ่มเติมคือ

๑) ผ่านการตีความ ผู้วิจัยทำความเข้าใจในสถานการณ์และเรื่องราว ผ่านการตีความเพื่อค้นหาความหมายของคำพูด ภาษา วิวาทะ หรือการกระทำจากการปฏิบัติกิจกรรม และมีการวิเคราะห์ข้อมูลไปพร้อมๆ กับการเก็บข้อมูล เพื่อเรียงร้อยความสัมพันธ์ของข้อมูล

๒) การใช้เทคนิคแผนผังความคิด (Concept mapping) ช่วยในการสังเคราะห์ข้อมูล เพื่อเป็นการรวบรวมแนวความคิดซึ่งแสดงในรูปของการเชื่อมโยง ซึ่งอยู่ในรูปของการจัดหมวดหมู่แสดงความสัมพันธ์ ความเชื่อมโยงกับหัวข้อหลัก และหัวข้อย่อย โดยใช้แผนผังความคิดแบบลำดับ (List) ในการจัดลำดับและวิเคราะห์ข้อมูล เมื่อได้ข้อสรุปการวิจัยจากการวิเคราะห์ข้อมูล ได้มีการตรวจสอบความน่าเชื่อถือของข้อมูลด้วยกระบวนการตรวจสอบแบบสามเศร้า (Triangulation) ต่อไป

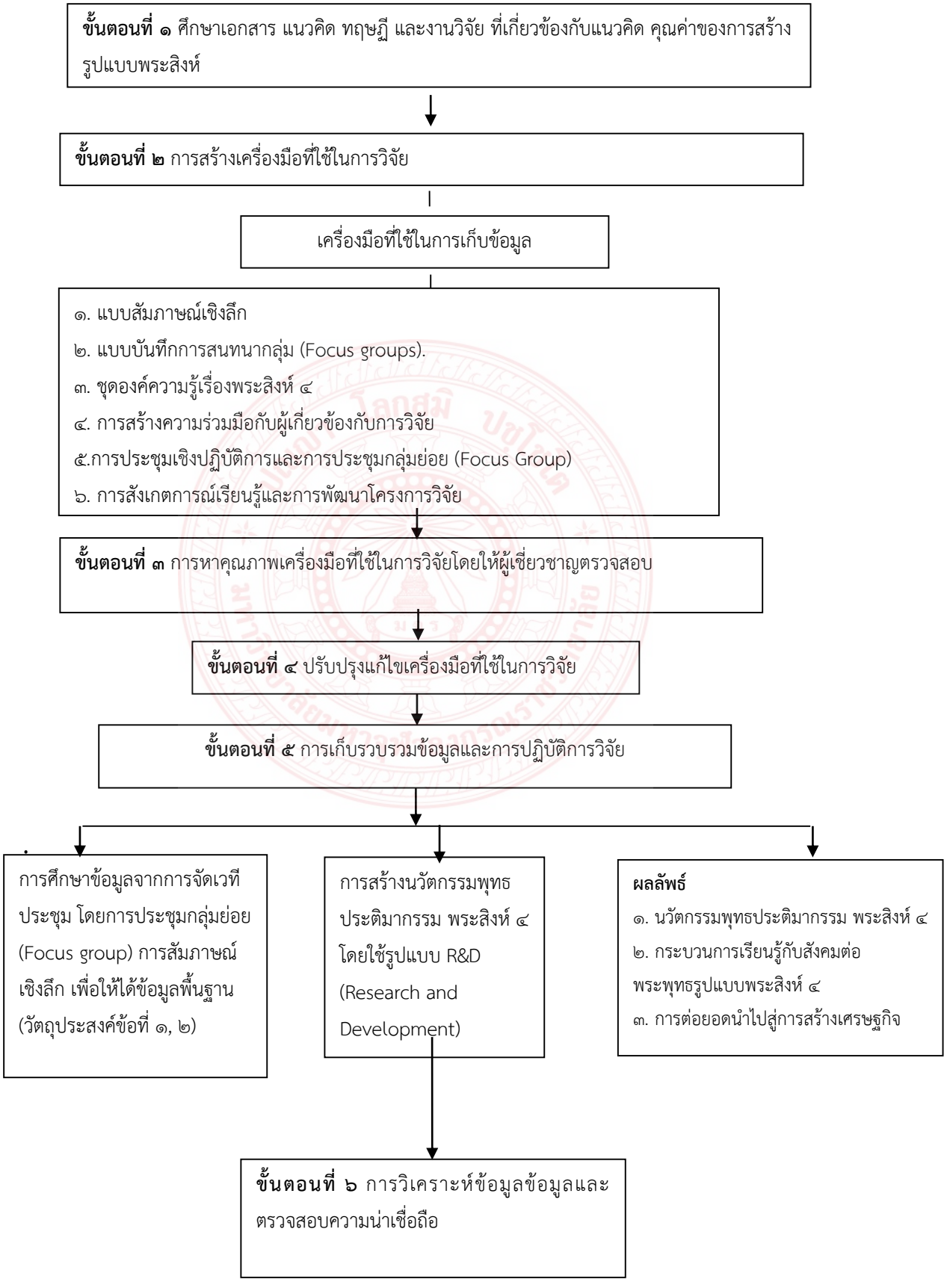
๓.๖ การนำเสนอผลการศึกษาวิจัย

การนำเสนอข้อมูลจะอยู่ในลักษณะการพรรณนาความ (Descriptive Presentation) บรรยายเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับข้อมูลพื้นฐานองค์ความรู้ เกี่ยวกับ แนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ยุคต้นถึงยุคปัจจุบัน รวมไปถึงรูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ และการสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม จากพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

๓.๗ สรุปกระบวนการวิจัย

กระบวนการวิจัยสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์	ต.ค.	พ.ย.	ธ.ค	ม.ค	ก.พ	มี.ค	เม.ย	พ.ค.	มิ.ย	ก.ค	ส.ค	ก.ย
๑. ทำสัญญาการวิจัย	✔											
๒. ดำเนินการวิจัยสำรวจพื้นที่และศึกษาข้อมูลพื้นที่จังหวัดเชียงรายและจัดทำบทที่ ๑-๓ และสร้างเครื่องมือการวิจัย	✔	✔										
๓. ส่งรายงานการความก้าวหน้าการวิจัย			✔									
๔. ปรับปรุงแก้ไขรายงานความก้าวหน้า			✔	✔								
๕. ดำเนินการวิจัยจัดกิจกรรมเชิงปฏิบัติการ					✔	✔	✔					
๖. วิเคราะห์ข้อมูล/สรุปผล						✔						
๗. ส่งรายงานการวิจัย (ร่างสมบูรณ์)							✔					
๘. ปรับปรุงแก้ไขร่างสมบูรณ์								✔				
๙. ส่งรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์									✔			
๑๐. ตีพิมพ์เผยแพร่งานวิจัย										✔	✔	✔

แผนผังที่ ๓.๑ แสดงขั้นตอนการดำเนินการวิจัย



บทที่ ๔

ผลการวิจัย

การศึกษาวิจัย “พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม” เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงนวัตกรรมในลักษณะ R&D (Research and Development) ซึ่งมีการพัฒนาต้นแบบนวัตกรรม มีวิธีการเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยการศึกษาแบ่งการศึกษาทั้งหมด ดังนี้

๔.๑ แนวคิดของการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์

๔.๑.๑ พระสิงห์: พระพุทธรูปสมัยเชียงแสน (ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๐๐ – ๒๐๘๙)

พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปเชียงแสน ถือว่าแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก นับว่าเป็นเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสน วัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆ ที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ นับว่า พระสิงห์ เป็นต้นกำเนิดของศิลปะล้านนาก็ว่าได้ พระพุทธรูปสมัยเชียงแสนนี้ เป็นของฝีมือช่างไทย ซึ่งได้เข้ามาตั้งภูมิลำเนาอยู่ในประเทศนี้ตั้งแต่โบราณ มีพบทั่วไปในมณฑลพายัพ แต่ที่พบในเมืองเชียงแสนเก่าเป็นชนิดฝีมือช่างดีงามกว่าที่พบในจังหวัดอื่นๆ แบ่งออกเป็น สิงห์หนึ่ง สิงห์สอง และสิงห์สาม โดยนักโบราณคดีได้กำหนดพระพุทธรูปสมัยนี้ออกเป็นแบ่งออกเป็น ๒ รุ่น คือ รุ่นแรกและรุ่นหลัง

(๑) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นแรก มีลักษณะคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปอินเดีย ราชวงค์ปาละ เนื่องจากรับเอาแบบอย่างพระพุทธรูปอินเดียเมื่อครั้งสมัยราชวงค์ปาละเจริญรุ่งเรืองในอินเดียในระหว่าง พ.ศ.๑๒๗๓-๑๔๗๐ มาทุกประการ

โดยมีลักษณะ คือ **พระองค์อวบอ้วน เกตุมาลาเป็นต่อมกลม นั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์มารวิชัย พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้นอยู่เหนือราวพระถัน พระพักตร์กลมสั้น พระโขนงโก่ง พระนาสิกงุ้ม พระโอษฐ์เล็ก พระหนุเป็นปม เส้นพระศกใหญ่เป็นต่อมกลมหรือเป็นก้นหอย ไม่มีไรพระศก ฐานมีบัวรอง มีทั้งบัวหงายบัวคว่ำ มีกลีบแซมและมีเกสร**

“รุ่นแรกเป็นศิลปะของเจียงแสนแต้ ลักษณะสำคัญ คือ ตั๋วอวบอ้วน หน้าสั้นมน ปากหน้อย กางเป็นปีก อกปูด รัศมีฮูปบัวตูมหรือเป็นต่อมมน ตี๋นจีวรสั้น แลบาง พระเจียงแสนรุ่นแรกเปิ้นฮ้องว่า “สิงห์หนึ่ง” รุ่นกลางฮ้อง “สิงห์สอง” รุ่นหลังฮ้อง “สิงห์สาม”[๑]

บางตำรากล่าวเล่าเท้าความว่า ในอดีตราวรัชสมัยพระเจ้าอนุรุทมหาราชแผ่อำนาจเข้ามาปกครองเมืองเชียงแสน พระองค์ได้นำเอาพระพุทธศาสนาลัทธิหินยาน (เถรวาท) อย่างพุกามเข้ามาเผยแผ่ ซึ่งส่วนหนึ่งได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาลัทธิหินยานที่เข้ามาทางประเทศอินเดียฝ่ายเหนือผ่านมอญและพม่า อาจจะเป็นด้วยเหตุนี้เอง พระพุทธรูปสมัยเชียงแสนจึงเป็นพระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบปาละที่รับผ่านพุกาม ด้วย “ปาละ” นั้น เป็นชื่อราชวงศ์อินเดียที่เคยครองภาคตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย ได้แก่แคว้นพิหารและเบงกอล ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๗ และเป็นราชวงศ์ที่อุปถัมภ์ “พระพุทธศาสนาลัทธิมหายานนิกายตันตระ” ซึ่งนิยมการใช้เวทมนต์คาถาเป็นอย่างมาก มีศูนย์กลางอยู่ที่มหาวิทยาลัยนาลันทา และได้สร้างพระพุทธรูปเป็นรูปเคารพและมีพุทธลักษณะที่สำคัญคือ พระรัศมีทำเป็นแบบดอกบัวตูมหรือลูกแก้ว ขมวดพระเกศาทำเป็นก้นหอยใหญ่ พระพักตร์กลมอมยิ้ม พระหนุ (คาง) เป็นปม ลำพระองค์อวบอูมสมบูรณ์ พระอุระนูน ชายสังฆาฏิเหนือพระอังสาซ้ายสั้นและปลายแตกเป็นปากตะขาบ นิยมสร้างเป็นปางมารวิชัย ขัดสมาธิเพชร และปรากฏพระบาททั้งสองข้าง อันเป็นพระพุทธลักษณะของพระพุทธรูปที่มีความงดงามมาก ซึ่งส่วนใหญ่จะพบที่เมืองเชียงแสน และในสมัยนั้นเมืองเชียงแสนก็อาจจะเป็นเมืองที่สำคัญจึงได้ตั้งชื่อพระพุทธรูปศิลปะแบบนี้ว่า “พระพุทธรูปศิลปะเชียงแสน”[๒]

ภาพ ๔.๑ พระพุทธองค์ดำ พระพุทธรูปศิลปะอินเดียสกุลช่างปาละ

ที่มา: https://buddhafacts.wordpress.com/2016/08/31/พุทธศาสนายุค-พ-ศ-๑๓๐๐-๑๗๐/

---

[๑] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๒] **ประวัติพระเชียงแสนสิงห์ทั้ง ๓,** http://xn--๔๒cg๓btw๔ab๔fcy๖dsd๓jf๙jwa.blogspot.fr/๒๐๑๔/๐๔/blog-post_๗๓๓๔.html**.,**

จากภาพ : ราว พ.ศ.๑๔๐๐ พุทธศิลป์สมัยปาละก็ได้เกิดขึ้น และมีพัฒนาการจนถึงราวพุทธศตวรรษที่ ๑๘ นับเป็นยุคสุดท้ายของพุทธศิลป์ในอินเดีย ก่อนที่กองทัพมุสลิมเข้ายึดครองทั้งประเทศมีลักษณะคล้ายพระพุทธรูปสมัยเชียงแสนของไทย มีพระนาสิกงุ้มลง พระกรรณ (หู) ยาวลงกว่าสมัยคุปตะ พระวรกายอวบอ้วน พระขโนงเป็นขอบคม ห่มจีวรเฉวียงบ่า มีริ้วแข็ง ฐานพระพุทธรูปยุคนี้มีบัวคว่ำ และบัวหงาย พุทธศิลป์ที่สวยงามที่สุดในยุคนี้คือหลวงพ่อองค์ดำที่มหาวิทยาลัยนาลันทา ซึ่งนับเป็นพระพุทธรูปองค์เดียวที่เหลือรอดจากการทำลายล้างของมุสลิม แกะสลักด้วยหินสบู่สีดำ และหลวงพ่อพุทธเมตตา พระพุทธรูปประจำในเจดีย์พุทธคยา รัฐพิหาร เป็นต้น พระราชาที่สนับสนุนในการจัดสร้างพุทธศิลป์ในสมัยปาละมากที่สุด คือ พระเจ้าเทวปาละ และพระเจ้าธรรมปาละแห่งราชวงศ์ปาละนั้นเอง ในเมืองไทยกรมศิลปากรได้ คันพบพระพุทธรูปสมัยปาละที่หายากที่วัดราชบูรณะกรุงศรีอยุธยา ราวพ.ศ. ๒๕๐๐ ปัจจุบันได้นำประดิษฐานไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติกรุงเทพฯ

(๒) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นหลัง เป็นฝีมือช่างไทยชาวล้านนาและล้านช้าง พุทธลักษณะเป็นแบบลัทธิลังกาวงศ์จากสุโขทัย ลักษณะที่ต่างจากสมัยเชียงแสนรุ่นแรก คือ **ทำพระรัศมีเป็นเปลว ชายสังฆฏิยาวลงมาจรดพระนาภี เส้นพระศกละเอียดมีไรพระศกทำรัศมีเป็นเปลว** พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบมักหล่อด้วยโลหะทองคำและสำริด

ภาพ ๔.๒ พระพุทธสิหิงค์ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จังหวัดกรุงเทพ

ที่มา: http://sihawatchara.blogspot.com/2015/01/blog-post_38.html

อนึ่งคำว่า “สิงห์” ใน “พระพุทธรูปสมัยเชียงแสน” นั้น ท่านโบราณาจารย์ได้สันนิษฐานที่มาออกเป็นสองนัยด้วยกัน คือ ประการแรก ด้วยความสง่างามอย่างน่าเกรงขามในพุทธศิลปะสมัยเชียงแสนนั้นประหนึ่งพระยาราชสีห์ ซึ่งเรามักจะเรียกกันอย่างสั้นๆ ว่าสิงห์ และอีกประการหนึ่งน่าจะมาจากคำว่า “สิงหล” ซึ่งเป็นเจ้าตำรับและเป็นแบบอย่างการสร้างพระพุทธรูปคติลังกา อันเป็นต้นแบบพระพุทธรูปในสยามอาณาจักรนั่นก็คือ “พระพุทธสิหิงค์”

การสร้างพระพุทธรูปของคนโบราณก็เป็นไปตามยุคสมัย ที่ปรากฏเป็นประวัติศาสตร์ของเชียงแสนล้านนาคือ มีการสร้างพระพุทรูปถึง ๓ ยุค แล้วเรียกการสร้างยุคแรกว่า “พระสิงห์ ๑ ยุคที่ ๒ เรียกว่า พระสิงห์สอง และยุคที่สาม เรียกว่าพระสิงห์สาม ฯลฯ

ยุคต่อมาได้ถูกอิทธิพลของพุทธศิลปกรรมจากสุโขทัย อยุธยา เข้ามามีบทบาทในการสร้างพระพุทธรูป ทำให้การสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ล้านนาหายไป สังเกตได้จากวิหาร อุโบสถของวัดต่างๆ ในปัจจุบัน จะมีแบบพระสิงห์ทั้ง ๓ ลักษณะน้อยมาก อาจจะด้วยระบบการปกครองการเมือง เข้ามาแทรกแซงไม่อาจจะใช้สัญลักษณ์ของท้องถิ่นได้ ต้องแสดงเอกลักษณ์ศิลปะที่เป็นเอกภาพของสยามประเทศให้ทั่วอาณาจักร แต่ที่มีก็เพิ่งเกิดจากสำนึกในพุทธศิลปะล้านนาในระยะหลังๆ ไม่กี่ปีมานี้[๔]

๔.๑.๒ การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน นิยมสังเกตจากชายสังฆาฏิ และนอกเหนือจากการสังเกตชายสังฆาฏิก็คือ การซ้อนของพระเพลาต้องเป็นชนิดขัดเพชร พระบาทหงายขึ้นทั้งสองข้างและมีการเล่นนิ้วพระหัตถ์ (กระดกขึ้นลงอย่างเป็นธรรมชาติ) และที่สำคัญก็คือ ถ้าเป็นพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ รุ่นแรกๆ ฐานส่วนมากมักจะเป็นฐานเขียง ก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นฐานบัวหรือ ฐานเทพประจำนพเคราะห์หรือนักษัตร และการเทค่อนข้างหนาเป็นพิเศษ ยิ่งถ้า “ผิวไม่ใช่พระขัด” นั้น หาดูได้ยากมากๆ เพราะถือว่าเป็นศิลปะสุดยอดในสกุลช่างเชียงแสนเลยก็ว่าได้[๕]

พุทธลักษณะของพระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นแรก มีลักษณะดังต่อไปนี้

๑. พุทธลักษณะ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑

พระเกศมาลา (เปลวรัศมี) ทำเป็นพระเกศบัวตูม

พระศก (เส้นผม) ทำเป็นขมวดก้นหอย และเม็ดพระศก ค่อนข้างเขื่อง

---

[๔] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๕] **ประวัติพระเชียงแสนสิงห์ทั้ง ๓,** http://xn--๔๒cg๓btw๔ab๔fcy๖dsd๓jf๙jwa.blogspot.fr/๒๐๑๔/๐๔/blog-post_๗๓๓๔.html**.,** (ออนไลน์).

พระพักตร์ (ใบหน้า) อวบอูมดูสมบูรณ์ และปรากฏรอยยิ้มเล็กน้อย

พระเนตร (ตา) เป็นแบบเนตรเนื้อ (ไม่ฝังมุก)

พระหนุ (คาง) เป็นรอยหยิก

พระวรกาย (ร่างกาย) อวบอ้วนสมบูรณ์

ชายสังฆาฏิ (ผ้าคลุมกันหนาวที่พระใช้ทาบบนจีวร ตามปกติใช้พับพาดบ่าซ้ายในพิธีสงฆ์ , เป็นผ้าผืนหนึ่งในสามผืนที่เรียกว่า ไตรจีวร.) สั้นอยู่เหนือราวนมและแตกเป็นเขี้ยวตะขาบ

ลักษณะปางมารวิชัย หรือปางสะดุ้งมาร ขัดมาธิเพชร

ภาพ ๔.๓ พุทธลักษณะพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑

ที่มา: สันติ เล็กสุขุม

ภาพ ๔.๔ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑ วัดเจดีย์หลวง

อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๕ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ หรือ พระสิงห์ ๑
วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๒. พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๒ หรือ พระสิงห์ ๒

พุทธลักษณะ (คล้าย พระสิงห์ ๑)

ลักษณะปางมารวิชัย หรือปางสะดุ้งมาร ขัดมาธิเพชร แต่แตกต่างจากพระสิงห์ ๑ คือ ฐานบัวคว่ำบัวหงายไม่ประณีตเท่ากับสิงห์หนึ่ง

ชายสังฆาฏิ ยาวเลยราวนมลงมา

ภาพ ๔.๖ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๒ หรือ พระสิงห์ ๒
ที่มา: https://www.lazada.co.th/products/2-9-i554020464.html

ภาพ ๔.๗ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๒ หรือ พระสิงห์ ๒
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๓. พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓

พุทธลักษณะ

พระเกศมาลา (เปลวรัศมี) พระเกศมาลาทำเป็นเปลวเพลิงอย่างสุโขทัย
พระศก (เส้นผม) ทำเป็นขมวดก้นหอย และเม็ดพระศกเล็กลง
พระพักตร์ (ใบหน้า) ไม่อวบอูมสมบูรณ์ ใบพระพักตร์จะเรียวเป็นรูปไข่มากขึ้น
พระเนตร (ตา) มีลักษณะแบบสุโขทัย พระเนตรเป็นตาหงส์
พระหนุ (คาง) เรียวงาม
พระวรกาย (ร่างกาย) บอบบางสูงขึ้นอย่างสุโขทัย
ชายสังฆาฏิ ยาวลงมาถึงพระนาภี
ลักษณะปางมารวิชัย หรือปางสะดุ้งมาร ขัดสมาธิราบ

ภาพ ๔.๘ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓
ที่มา: สันติ เล็กสุขุม

ภาพ ๔.๙ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓
พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๑๐ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๓ หรือ พระสิงห์ ๓
วัดพระธาตุหริภุญชัย วรมหาวิหาร อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน
ที่มา: พระมหาไกรสร โชติปญฺโญ

ดังเป็นที่ทราบกันดีบ้างแล้วว่า ข้อมูลใหม่เกี่ยวกับศิลปะสมัยเชียงแสน ได้รับอิทธิพลจากพม่า ผ่านทางเชียงใหม่ ดังนั้นจึงหาใช่ศิลปะของเชียงแสนอย่างแท้จริงไม่ ทั้งนี้ศิลปะเชียงแสนย่อมมาก่อนเชียงใหม่ซึ่งเป็นเมืองใหม่กว่าเชียงใหม่ เป็นเมืองที่พระเจ้าเม็งรายมหาราชร่วมกับพญางำเมือง เจ้าเมืองพูกามยาวหรือ พะเยา สร้างขึ้นใหม่ๆ ศิลปะแกะสลักศิลาคือยังไม่รู้จักการหล่อหลอมโลหะ ดังนั้น พระพุทธรูปแบบที่เราเรียกว่า พุทธศิลป์สมัยเชียงแสนนั้นก็คือศิลปะเชียงใหม่นั่นเอง หรืออาจว่าได้อีกอย่างหนึ่งว่า ศิลปะเชียงแสน*

ภาพ ๔.๑๑ ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ สิงห์ ๒ และ สิงห์ ๓

๔.๑.๓ แนวคิดและหลักการสร้างพระพุทธรูป

เมื่อมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นมา ก็มีความมุ่งหมายที่จะให้มีความเหมือนองค์พระสัมมา-สัมพุทธเจ้าเท่าที่จะทำได้ จึงได้สร้างประวัติให้กับพระพุทธรูปสำคัญว่าเป็นรูปจำลองมาจากองค์พระพุทธเจ้า เพื่อที่จะธำรงรักษาความเหมือนและความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธองค์ไว้ จึงมีการจำลองสืบต่อกันมาจนเรียกรูปของพระพุทธองค์ว่า พระปฏิมา (บาลี) หรือ ปฺรติมา (สันสกฤต) ซึ่งแปลว่า “รูปเปรียบ”หรือ “รูปจำลอง” ดังนั้น พระพุทธปฏิมาจึงหมายถึงรูปจำลองของพระพุทธเจ้า ซึ่ง

---

* การเรียกว่า ศิลปะเชียงแสน เพราะกรมดำรงฯ ไปพบพระพุทธรูปกลุ่มนี้มากที่เมืองเชียงแสน เลยกำหนดชื่อเรียกว่า พระพุทธรูปแบบเชียงแสน ซึ่งรูปแบบดังกล่าวนี้ความจริงแล้วที่หริภุญชัย (ลำพูน) ก็ปรากฏ ดังนั้นถ้าดูลักษณะแล้ว พระพุทธรูปแบบเชียงแสนรุ่นแรก คือ พระที่มีอิทธิพลอินเดีย (ปาละ) ที่รับผ่านพุกามมา: สายกลาง จินดาสุ, นักโบราณคดี กรมศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

เลียนแบบสืบต่อกันมาจนมีเอกลักษณ์เฉพาะประจำแต่ละหมวดหมู่ จนเรียกได้ว่าหมวดพระเจ้าแก่นจันทน์จำลอง หรือหมวดพระพุทธสิหิงค์จำลอง เป็นต้น

ค่านิยมของการจำลองหรือเลียนแบบดังกล่าว นำไปสู่กฎเกณฑ์ทางสุนทรียภาพของพระพุทธรูป ที่มีส่วนสัดและขนาดที่ได้รับการกำหนดไว้อย่างแม่นยำ โดยใช้ความยาวและความกว้างของพระพักตร์เป็นเกณฑ์ ดังเช่น ตำราการก่อสร้างพระพุทธรูป ที่เขียนขึ้นที่ล้านนาประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๐ – กลาง ๒๑ (คริสต์ศตวรรษที่ ๑๕) หากจะสร้างพระพุทธปฏิมา ขนาดเท่าพระพุทธองค์

มีวิธีการดังนี้

ให้วัดจากพระชานุ (เข่า) ถึงพระชานุ เมื่อประทับขัดสมาธิแล้วหารด้วย ๔ ๑ ส่วนเท่ากับฐานถึงพระนาภี (สะดือ) ๑ ส่วนจากพระนาภีถึงพระอุระ (หน้าอก) ๑ ส่วนจากพระอุระถึงพระหนุ (คาง) ๑ ส่วนจากพระหนุถึงไรพระศก (ตีนผม) พระพาหา (แขนท่อนบน) ยาวเท่าพระพักตร์ พระกร (แขนท่อนล่าง) ยาวเท่าพระพักตร์ พระกรถึงปลายพระองคุลียาวเท่าพระพักตร์ พระองคุลี (นิ้วมือ) ยาวเท่ากับครึ่งหนึ่งของความยาวพระพักตร์ ข้อพระองคุลี (ข้อนิ้ว) แต่ละข้อเท่ากับ ๑/๓ ของครึ่งหนึ่งของความกว้างพระพักตร์ ฝ่าพระหัตถ์เท่ากับครึ่งหนึ่งของความกว้างพระพักตร์ พระนลาฏ (หน้าผาก) กว้างเท่ากับครึ่งหนึ่งของความยาวพระพักตร์ ความยาวของพระเพลา (ต้นขา) และพระชงฆ์ (ขาท่อนล่าง) เท่ากับความยาวของพระพักตร์ ฝ่าพระบาทเท่ากับความยาวของพระพักตร์ นิ้วพระบาทยาวเท่ากับ ๑/๓ ของความยาวพระพักตร์ ข้อนิ้วพระบาทยาวเท่ากับครึ่งหนึ่งของนิ้วพระบาท พระอุระถึงพระอังสา (ไหล่) ยาวเท่าพระพักตร์ พระอังสากว้างเท่ากับสองเท่าของความยาวพระพักตร์ ยอดพระถัน (หัวนม) ซ้ายขวาห่างกันเท่ากับ ๓/๔ ของความยาวพระพักตร์ พระโอษฐ์ (ปาก) กว้างเท่ากับ ๑/๓ ของความยาวพระพักตร์ พระเนตรถึงพระนลาฏ (หน้าผากกว้าง)เท่ากับ ๑/๓ ของความยาวพระพักตร์ ดวงพระเนตรดำกลมเหมือนสีกีบเท้าโคและมีแววคล้ายผลกระเทียม พระขนง (คิ้ว) โก่งเหมือนคันศรพระอินทร์พระกรรณ (หู) ยาวเท่ากับพระพักตร์ ขอบพระกรรณด้านบนเสมอด้วยพระขนง พระพักตร์ของพระพุทธปฏิมาจะสะท้อนให้เห็นความรู้สึกของหน้าทั้ง ๓ ได้แก่ หน้าไทย หน้าขอม และหน้าโจร (หน้ากษัตริย์) หน้าไทยเหมือนกับพระพักตร์ของพระจักรพรรดิราช การผสมผสานของ ๓ หน้านี้ เป็นลักษณะเฉพาะของพุทธปฏิมา เรียกว่า “ราชสิงห์”พระพุทธปฏิมาสร้างขึ้นตามสัดส่วนจากตำราสร้างพระพุทธรูป แต่งขึ้นที่ล้านนาประมาณกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - กลาง ๒๑ (คริสต์ศตวรรษที่ ๑๕)

พระพุทธปฏิมาสร้างขึ้นตามสัดส่วนจากตำราสร้างพระพุทธรูปแต่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวพ.ศ. ๒๓๖๗ - ๒๓๙๔ (ค.ศ. ๑๘๒๔ - ๑๘๕๑) เหตุที่เปรียบโจรกับพระมหากษัตริย์นั้น ก็เพราะว่า ถึงแม้พระมหากษัตริย์จะทรงมีหน้าที่ปกป้องประชากรของพระองค์ แต่ก็ทรงมีพระราชอำนาจที่จะขูดรีดทรัพย์สินเช่นเดียวกับโจรจึงได้รับการกล่าวในพระไตรปิฎก รวมกับกลุ่มที่นำมาซึ่งความหายนะ อาทิ “พระมหากษัตริย์ โจรเสนาบดี สงคราม ความหวาดกลัว และ

การยุทธ” ดังที่ปรากฏอยู่ใน พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย และอังคุตตรนิกาย จึงแสดงให้เห็นว่า ตำรา การก่อสร้างพระพุทธรูป นี้ แต่งขึ้นในช่วงที่นิกายเถรวาท คณะสีหฬภิกขุ มีอิทธิพลอย่างมากต่อธรรมเนียมการสร้างพระพุทธรูปในล้านนา

ถ้าจะสร้างพระพุทธรูป[๗] น่าตักแต่สามศอกขึ้นไป ให้เอาส่วนนั้นตั้งขึ้นแต่พระบาทล่าง ถึงพระจุไรเป็นกำหนด ถ้าจะไขขึ้นหน่อยหนึ่งให้เอาจดหว่างพระขนง แม้นพระเจ้าองค์ย่อมให้เอาจดปลายพระนาสิก จึงจะเห็นทรงสูง แล้วให้เอาส่วนพระภักตร์ ขวางพระอุระให้จดปลายนมทั้งซ้ายขวาแล้ว ให้เอาส่วนพระภักตร์สอบแต่ปั้นพระองค์ถึงพระสอเป็นสามส่วน ไขออกส่วนละนิ้ว แล้วให้เอาส่วนพระภักตร์สองส่วนกึ่งขวางเปนพระพาหา แล้วให้เอาส่วนพระภักตร์ใส่โดยหนาเสมอหลังมาจดนมจงได้ แล้วให้ปันส่วนพระหัตถ์พระกรทั้งสามท่อนเอาส่วนพระภักตร์เข้าสอบส่วนต่อส่วน แล้วให้เอาส่วนพระภักตร์วางแต่สดีอออกไปจงได้เสมอพระบาท แล้วให้เอาส่วนพระภักตร์ ตั้งแต่พระบาทขึ้นมาจงได้เสมอพระหัตถ์ อนึ่งให้สอบเอาแต่พระนาสิกมาเสมอพระหนุ ขวางลงเปนผ้าสังฆาฏิ แล้วให้ทำพระภักตร์เปนสามส่วน เอาส่วนหนึ่งตั้งขึ้นแต่พระจุไรสูงเสมอเส้นพระศก แล้วให้เอาส่วนนั้นหยั่งแต่พระเกษมาลาออกมาตรงพระจุไรแล้วให้เอาส่วนนั้นตั้งขึ้นไปเป็นวงทรึก เป็นวงโค้งนูน แล้วให้เอาดวงพระภักตร์ไขสน่อย ปรับเล็กน้อย เป็นพระรัศมี อนึ่งให้ปันคลองพระเนตรเป็นสี่ส่วนไว้หัวตาส่วนหนึ่ง ส่วนหนึ่งเป็นตาดำ สองส่วนเปนหางตา ถ้าจะทำพระบาทแต่ส้นตลอดปลายนิ้ว ให้เอาส่วนพระภักตร์พระกรรณก็เอาส่วนพระภักตร์ แต่ลดเสียพอสมควร

ซึ่งแม้ว่าจะไม่ใช่พระพุทธปฏิมา ในความหมายของรูปจำลอง แต่ก็เป็นพระพุทธรูปแทนองค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้าในหมวดอุเทสิกเจดีย์เช่นกัน หนังสือเล่มนี้จึงจะใช้คำว่า “พระพุทธรูป” เมื่อหมายถึงองค์แรก หรือองค์ต้นแบบ เพื่อให้เห็นความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปองค์ต้นแบบ กับ “พระพุทธปฏิมา” อันเป็นองค์ที่จำลองหรือสร้างเลียนแบบสืบต่อมา อย่างไรก็ดีคำว่า “พระพุทธรูป” กับ “พระพุทธปฏิมา” นั้นเป็นคำที่อนุโลมใช้แทนกันได้ในภาษาไทยแต่เดิมอยู่แล้ว เพื่อความเหมาะสม หนังสือเล่มนี้อาจจะเลือกใช้ตามการเรียกขานที่มีแต่เดิมมาหรือตามความคุ้นชินของคนไทย ทั้งนี้ หนังสือเล่มนี้จะยังคงยึดประเด็นการจำลองหรือเลียนแบบพระพุทธรูปเป็นหลัก ซึ่งเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นของพุทธศิลป์ในประเทศไทย อันหาที่อื่นใดมาเทียบเคียงได้ยาก

เมื่อความหมายของพระพุทธปฏิมาเปลี่ยนไป ความหมายของความศักดิ์สิทธิ์ย่อมเปลี่ยนไปด้วย เพราะในการจำลองพระพุทธปฏิมาหาใช่แต่ลอกเลียนเพียงความเหมือนของพระพุทธรูปต้นแบบเท่านั้น แต่เป็นการธำรงรักษาอำนาจและฤทธานุภาพขององค์ต้นแบบไว้ด้วยพิธีกรรมที่มีความศักดิสิทธิ์เช่น พิธีพุทธาภิเษก โลหะที่จะนำไปหล่อพระ พิธีสงฆ์สวดมนต์และนั่งภาวนาปลุกเสกตลอดคืน พิธีสังเวยเทวดา และเมื่อเททองหล่อพระพุทธรูปแล้ว ยังมีพุทธาภิเษกใน

---

[๗] **ตำราสร้างพระพุทธรูป**, พระนครฯ : โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๓.

พระอุโบสถ พิธีเบิกเนตร และสิ้นสุดลงด้วยพิธีสมโภชพระพุทธรูป อนึ่ง ในภาคเหนือยังมีการ “บวชพระเจ้า” อันหมายถึง การทำอุปสมบทให้กับพระพุทธรูป สวดมนต์ทั้งคืน และทำพิธีใส่หัวใจพระเจ้า รวมทั้งกวนข้าวมธุปายาสถวายพระพุทธรูปด้วย ดังนั้น พระพุทธรูปที่จัดสร้างขึ้นใหม่โดยมิได้จำลองมาจากพระพุทธปฏิมาสำคัญ ย่อมมีพุทธานุภาพด้อยกว่าเป็นทุนเดิม แต่ความศักดิ์สิทธิ์ก็สามารถปรากฏขึ้นได้ในภายหลัง หากพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นใหม่นั้นมีอำนาจดลบันดาลให้ผู้มีจิตศรัทธาในพระองค์ประสบความสำเร็จดังความประสงค์

นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์ ความเชื่อ ความศรัทธา นำไปสู่การขัดเกลาจิตใจของคนให้ทำความดี และระลึกถึงคำสอนจากพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสมอ โดยบ่งบอกถึงความสำคัญทั้งศาสนาและผู้ที่สร้างสรรค์งาน ดังนี้

๑. ศิลปะการสร้างปฏิมากรรมพระพุทธรูปนั้นเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรืองของศาสนาพุทธ และความเจริญรุ่งเรืองของเมืองต่างๆ เช่น อาณาจักรอินเดีย, อาณาจักรล้านนา หรืออาณาจักรโยนกเชียงแสน เป็นต้น เพราะพระพุทธรูปเป็นรูปเปรียบแทนองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ผู้ทรงเป็นศาสดาของพระพุทธศาสนา

๒.คุณลักษณะแห่งพุทธศิลป์ คือ พุทธลักษณะในเชิงช่างด้านกายภาพที่ประกอบกันเป็นองค์พระพุทธรูปอันมีระบบสัญญะความหมายเพื่อเพิ่มคุณค่าความหมายตามกรอบบริบททางวัฒนธรรมในแต่ละท้องถิ่น โดยพระพุทธรูปในประเทศไทยนั้น ได้มีผู้รู้ศึกษาไว้อย่างมากมายหลากหลายในแต่ละสกุลช่าง แยกตามยุคตามสมัยของแนวทางศิลปะและโบราณคดี โดยมากจะมุ่งเน้นไปที่รูปแบบทางพุทธศิลป์ในกระแสหลักอันได้แก่ พระพุทธรูปสมัยยุคต้นประวัติศาสตร์ไทยเรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ในปัจจุบันซึ่งถือได้ว่าเป็นแบบเรียนฉบับสร้างชาติของระบบการศึกษาไทยทุกระดับในวัฒนธรรมกระแสหลัก ซึ่งล้วนมีนัยยะความหมายทางการเมืองสอดแทรกไว้อยู่เสมอ อย่างกรณีเรื่องพระพุทธรูป โดยเราถูกสั่งสอนให้ยอมรับนับถือในสุนทรียภาพความงดงามของพระพุทธรูปสมัยสุโขทัยอันมีคุณสมบัติประการสำคัญคือความสัมพันธ์อันวิจิตรที่มีอยู่ระหว่างรูปทรงทางด้านกายวิภาค

๓ การขัดเกลาจิตใจของคน จากความเชื่อและความศรัทธา นำไปสู่การปฏิบัติตนที่ดี นำไปสู่ความร่มเย็นเป็นสุขของสังคม

๔.๑.๔ คติการสร้างพระพุทธรูป

การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์ แทนพระพุทธองค์ ดังนั้น ลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสกุลช่าง และแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูป จะมีสัญลักษณ์สำคัญ ที่บ่งบอกว่า รูปนั้นเป็นพระพุทธองค์ เรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของ

มหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือพระเกตุมาลา นอกจากนี้ ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของ พระพุทธรูป ทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูม หรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ

หากจะพิจารณาถึงความสำคัญของพระพุทธรูปว่า ว่าวัตถุเช่นนี้มีความสำคัญอย่างไร เหตุใดจึงต้องสร้างและดูแลกันอย่างดีตลอดเวลากว่า ๒,๐๐๐ ปีและมีการถ่ายทอดศิลปะมาจนถึงปัจจุบันนี้ นอกจากลักษณะแล้ว ก็จะเห็นความสำคัญได้ดังนี้

๑.เป็นสิ่งแทนสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า พระพุทธรูปจะสร้างด้วย หิน ดิน ทราย หรือวัสดุอย่างใดๆ ก็ตามเมื่อเป็นรูปพระพุทธรูปขึ้นมาแล้ว ผู้คนก็พากันเคารพนับถือกราบไหว้โดยมิได้นึกถึงความเป็นวัสดุนั้นต่อไปอีก เพราะทั้งผู้สร้างและผู้พบเห็นต่างมีวัตถุประสงค์อย่างเดียวกันว่าจะให้เป็นรูปพระพุทธเจ้า พระพุทธรูปจึงเป็นสื่อความหมายให้ผู้คนได้คิดถึงพระพุทธเจ้าได้ดีที่สุด พระพุทธรูปจึงเป็นสิ่งแทนพระพุทธเจ้าได้ดีที่สุด

๒.เป็นสิ่งอนุสรณ์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า ในบรรดาสิ่งที่ชาวพุทธกำหนดขึ้นเป็นสิ่งระลึกถึงพระพุทธเจ้า เช่น พระสถูปเจดีย์ พระแท่นใต้ต้นศรีมหาโพธิ์ รอยพระพุทธบาท หรือแผ่นจารึกหัวข้อพุทธธรรม เมื่อเกิดพระพุทธรูปขึ้นมาแล้วปรากฏว่าพระพุทธรูปเป็นสิ่งอนุสรณ์ถึงพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้ดี และชัดเจนกว่าสิ่งใดๆ จึงมีการสร้างพระพุทธรูปเป็นพุทธสาวรีย์ที่ใดมีพระพุทธรูปชาวพุทธก็ปฏิบัติต่อรูปนั้นเสมือนว่าพระพุทธองค์ยังทรงพระชนม์อยู่ เมื่อผู้คนพบเห็นก็จะระลึกถึงพระพุทธเจ้าได้โดยทันที

๓.เป็นเครื่องหมายของพุทธศาสนา ในบรรดาสิ่งที่ชาวพุทธกำหนดขึ้นเป็นเครื่องหมายของพุทธศาสนา เพื่อสื่อความหมายที่เป็นนามธรรมโดยให้เป็นรูปธรรมเพื่อให้เข้าใจพุทธปรัชญา และคุณลักษณะของพระพุทธศาสนา ปรากฏว่า พระพุทธรูปเป็นเครื่องหมายของพุทธศาสนาได้ดีที่สุด โดยรูปลักษณ์ของพระพุทธรูป โดยทั่วไปจะแสดงความสงบ ความเมตตา ความหลุดพ้นจากกิเลสตัณหา ได้อย่างชัดเจน เมื่อปรากฏพระพุทธรูปขึ้น ณ ที่ใดก็รู้ว่าป็นที่ของพุทธศาสนาเมื่อปรากฏผู้คนกราบไหว้บูชาก็รู้ว่าเป็นชาวพุทธ พระพุทธรูปจึงเป็นเครื่องหมายของพุทธศาสนาได้ดีกว่าเครื่องหมายใด

๔. เป็นสัญลักษณ์ของความดี ตั้งแต่มีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นในโลกกว่า ๒,๐๐๐ ปีแล้ว ล้วนแต่มีผู้ใช้พระพุทธรูปไปในทางความดีงานสถานที่หรือกิจกรรมใดที่มีพระพุทธรูปเข้าไปเกี่ยวข้องด้วยก็กลายเป็นสถานที่หรือกิจกรรมที่ดีงาม เช่นทางโค้งที่เกิดอุบัติเหตุบ่อยครั้ง เมื่อนำพระพุทธรูปเข้าไปประดิษฐานก็เกิดความระมัดระวัง ทำให้ลดอุบัติเหตุได้ เมื่อใดที่ผู้คนมีความทุกข์ ทั้งกายและใจ เมื่อได้เพ่งดูพระพุทธรูป ความทุกข์เร่าร้อนก็จะลดลง พระพุทธรูปจึงเป็นเครื่องหมายของการดับทุกข์ดับปัญหา เป็นสิ่งที่มีคุณค่าทางจิตใจคนในด้านความดีงาม

๕. เป็นสิ่งประกอบในศาสนาพิธี การปฏิบัติศาสนาพิธีใดๆ ของชาวพุทธย่อมจะต้องมีพระพุทธรูป เข้าไปเกี่ยวข้องด้วยเสมอเพียงแต่การสวดมนต์ไหว้พระ หรือนิมนต์พระมาเจริญพระพุทธมนต์ ถวายพระตาหาร เช้า เพล รวมไปถึงราชพิธี และรัฐพิธีที่มีพิธีทางศาสนาเข้าไปเกี่ยวข้องก็จะต้องมีพระพุทธรูปอยู่ด้วยทั้งพระสงฆ์ และชาวบ้านต่างปฏิบัติต่อพระพุทธรูปประหนึ่งว่าประปฏิบัติแก่พระพุทธเจ้า ทำนองเดียวกับการเซ่นไหว้ของศาสนาอื่น ทั้งที่พระพุทธเจ้านิพพานไปแล้ว ไม่รับการเซ่นสรวงเช่นเดียวกับเทวดา หรือทูตผีทั่วไป

๖. เป็นทางแห่งการทำบุญกุศลของชาวพุทธ การปฏิบัติความดี หรือบุญกุศลไม่ว่าศาสนาใดๆ ก็คือ เชิดชูศาสนธรรม อุปถัมภ์บำรุงศาสนาบุคคลและบำรุงดูแลศาสนวัตถุ การสร้างและการทำนุบำรุงวัตถุสถานในศาสนา จึงเป็นหน้าที่ของศาสนิกชนของทุกศาสนา พระพุทธรูปเป็นวัตถุที่มีความสำคัญสูงสุดในพุทธศาสนาเพราะเป็นสิ่งแทนพระพุทธเจ้า จึงป็นทางแห่งการประกอบบุญกุศลโดยอาศัยพระพุทธเจ้าเป็นที่ตั้ง เช่นการกราบไหว้บูชา เพื่อน้อมนำไปสู่การศึกษาและปฏิบัติธรรม การสร้างพระ การปิดทองพระ การบูรณะซ่อมแซม ถือเป็นกุศลหลักทางพุทธศาสนา เรียกว่า บุญกิรกยาวัตถุ คือวัตถุที่ควรเกี่ยวข้องเพราะเป็นทางแห่งการปฏิบัติความดีได้ทางหนึ่ง

๗. เป็นที่สถิตของพุทธภาวะตามความเชื่อของฝ่ายมหายาน ชาวพุทธฝ่ายมหายานเชื่อว่าพระพุทธเจ้ามีอยู่มากมายหลายองค์ ต่างองค์ต่างมีบารมีหรืออำนาจลี้ลับเช่นเดียวกับเทพเจ้าในศาสนาฮินดู เมื่อสร้างพระพุทธรูปขึ้นแล้ว อำนาจนั้นจะสถิตอยู่ในองค์พระพุทธรูป แล้วจะสามารถบนบานบวงสรวงแบ่งอำนาจลี้ลับนั้นไปใช้ เพื่อประโยชน์ทางวัตถุ คือ สนองกิเลศตัณหาของมนุษย์ได้ ความเชื่อเช่นนี้ ทำให้เกิดพระศักดิ์สิทธิ์ในยุคที่มีชาวพุทธมีความเสื่อมทรามทางปัญญา ไม่เข้าใจสัจธรรม ไม่สามารถพึ่งธรรมต่อไปได้ก็จะแสวงหาที่พึ่งอื่นใดเช่นเดียวกับศาสนาเทวนิยม จนกลายเป็นทางแสวงหาผลประโยชน์จากคนโง่งมงาย เกิดเกจิอาจารย์ เกิดพิธีพุทธาภิเษก เกิดกระบวนการหลอกลวงทุกรูปแบบจนกลายเป็นสวนทางกับพุทธธรรมในพุทธศาสนาที่สอนให้คนฉลาด รู้จักเหตุผลให้พึ่งธรรมและพึ่งตนเอง

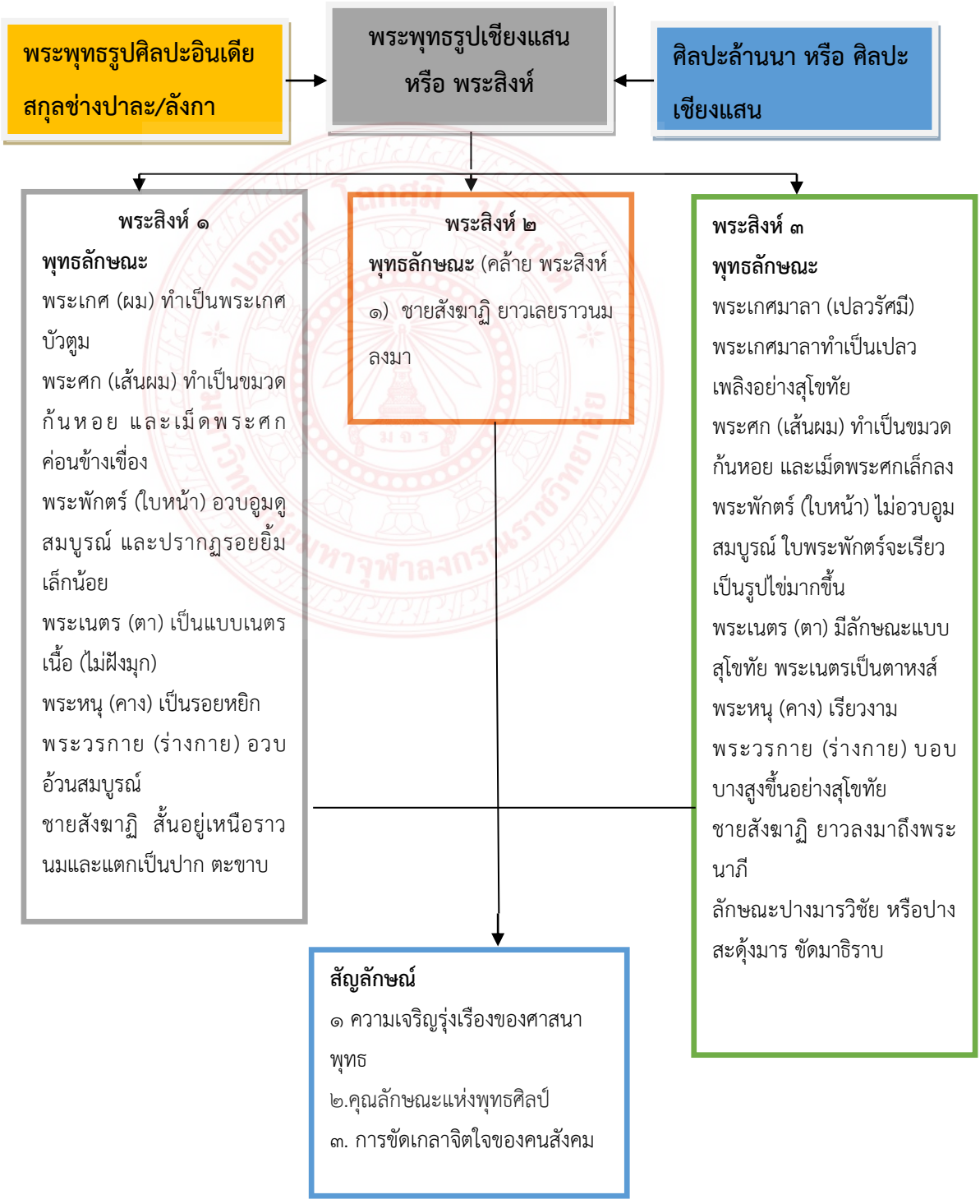
๘. เป็นศิลปวัตถุของสังคม

พระพุทธรูป นอกจากจะมีลักษณะอื่นใดแล้วจะต้องมีความงดงามถูกตาถูกใจคนเพราะช่างผู้จะต้องตั้งใจถ่ายทอดสุนทรียศาสตร์ คือความประสานกลมกลืนของรูปร่าง ทรวดทรงสัดส่วน เส้น สี ผิว และลวดลาย การจัดวางตำแหน่ง ลักษณะท่าทางให้สามารถสื่อความคิดแก่ผู้พบเห็น หรือกราบไหว้บูชาได้ เป็นการใส่ชีวิตและวิญญาณ

จากวิวัฒนาการของต้นกำเนิดการสร้างพระพุทธรูปนั้น จากการรับอิทธิพลมาจากอินเดียหรือลังกา ก็ตามนำไปสู่การสร้างสรรค์งานพุทธศิลปกรรมล้านา ประเภทงานประติมากรรม นำไปสู่การจารึกประวัติศาสตร์บ้านเมือง ว่าในอดีตเคยมีความรุ่งเรืองอย่างไร เกิดเป็นมรดกวัฒนธรรม เป็นสิ่งที่ดำรงไว้ซึ่งความเป็นเอกลักษณ์และมีคุณค่าในฐานะที่เป็นเครื่องแสดงออกถึงรากฐานและความ

เป็นมาของชาติบ้านเมือง จะแสดงให้เห็นถึงลักษณะต่างๆ เช่น บ่งบอกถึงความเป็นชุมชนหรือท้องถิ่น ให้คุณค่าทางประวัติศาสตร์ วิชาการ ศิลปะ มีการแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงและพัฒนาการของชีวิตของกลุ่มชน และสังคมที่ได้มีการสืบทอดกันมา นอกจากนี้ยังเป็นสัญลักษณ์ ความเชื่อ ความศรัทธา นำไปสู่การขัดเกลาจิตใจของคนให้ทำความดี และระลึกถึงคำสอนจากพระสัมมาสัมพุทธเจ้าเสมอ

แผนผัง ๔.๑ ประวัติศาสตร์พระพุทธรูปเชียงแสน หรือ พระสิงห์ ในแต่ละยุค



๔.๒ การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๔.๒.๑. การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูป เป็นการรวบรวมแนวความคิด เทคนิค กระบวนการ วิธีการเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ ของผู้วิจัย โดยจากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญเกี่ยวข้องกับการการสร้างพระพุทธรูป มีประเด็นสำคัญที่ตามกลุ่มผู้เกี่ยวข้องมีประเด็นสำคัญสรุปได้ดังนี้

(๑.) แนวคิดในการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูป

อาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ[๘] อาจารย์ผู้เชี่ยวชาญด้านงานประติมากรรมพระพุทธรูป ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพระพุทธรูป โดยเฉพาะการเลือกทำพระพุทธรูปปางลีลา และได้อธิบายถึงพระพุทธรูปที่สร้างสรรค์ไว้ทั้งหมดสามปาง ได้แก่ ๑.ปางตรัสรู้ คือ ปางที่สมบูรณ์ที่สุด ๒.ปางทุกข์กิริยา คือ ปางที่ทุกข์ทรมานที่สุด และ ๓.ปางที่สวยงามที่สุด คือปางลีลา เป็นการเสด็จสอนพุทธมารดาที่อยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงห์ แสดงปาฏิหาริย์เปิดโลก ให้เห็นถึงภพภูมิทั้งสาม คือ ชั้นกามาภูมิ รูปภูมิและอรูปภูมิ ปางลีลา เป็นปางที่เป็นกุญแจที่ว่าทำไมพระพุทธเจ้าหรือศาสนาพุทธถึงเจริญรุ่งเรือง

โดยเหตุผลของการสร้างพระพุทธรูปส่วนใหญ่นั้นจะเลือกสร้างจากตอนที่สำคัญจากพุทธประวัติขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า เพื่อหาทางหลุดพ้นทุกข์ และการลองผิดลองถูกสังเกตจากผู้ปั้นหลายๆ ท่านที่ปั้น โดยเฉพาะอันดับแรกคือเราต้องตั้งจิตอธิฐาน

อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น[๙] กล่าวถึงเทคนิค แนวคิดการสร้างพระพุทธรูปนั้น จะต้องมีการตีความจากพุทธลักษณะมหาปุริสลักษณะ ๓๒ ประการ และการเข้าถึงธรรมะของศิลปินเพื่อสร้างเป็นรูปแบบเฉพาะตัว

“การจะสร้างพระพุทธรูปขึ้นมาสักองค์ หรือสักรูปจะต้องประกอบด้วยปัจจัยหลัก ๒ ประการ ได้แก่ การมีสมาธิ โดยเฉพาะระดับสมาธิเบื้องต้น หรือเรียกว่าขั้นปฐมฌาน การจรดจิตลงไปในอารมณ์ ความยินดีในการได้อารมณ์ที่ต้องการในการที่จะสร้างสรรค์งาน การยกระดับจิตในการทำงาน มีการแยกแยะว่าขณะนั้นเรากำลังจะคิดทำสิ่งใจด้วยเพื่อนำจิตไปในทางที่ดี เกิดจากอารมณ์ข้างใน เข้าถึงความเป็นพุทธะ และการคำนึงถึงเรื่องกายวิภาค คือการออกแบบสัดส่วน รูปร่าง

---

[๘] สัมภาษณ์, ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, อาจารย์คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปกร, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

[๙] สัมภาษณ์, อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น, อาจารย์คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

องค์ประกอบต่างๆขององค์พระพุทธรูป ดังนั้นปัจจัยทั้งสองประการนี้จึงมีส่วนสำคัญมากและมีความสัมพันธ์กัน เพราะหากภายในจิตใจที่คิดดี มีความบริสุทธิ์ ก็จะส่งผลต่อรูปลักษณ์รูปแบบของพระพุทธรูปที่มีความงดงามตามที่ต้องการ”

การสร้างพระทุกยุคทุกสมัย เกิดจากอิทธิพลและศิลปินผู้สร้างในพื้นที่ สร้างสรรค์ขึ้นมาและถูกกำหนดเป็นรูปแบบและพุทธลักษณะพระ ในยุคนั้นๆ ตามพุทธลักษณะและพื้นที่ ในการเกิดขึ้นของพระ ในยุคนั้นๆ พระจะสามารถเป็นสกุล หรือรูปแบบได้ต้องได้ พุทธลักษณะนั้นต้องเป็นที่นิยมและเป็น รูปแบบที่ เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างกันอย่างแพร่หลาย[๑๐]

(๒.) การนิยามพระสิงห์ ๔

พระสิงห์ ๔ เป็นเรื่องของจินตนาการ ความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรม ให้เข้ากับยุคสมัย และพระสิงห์อาจจะไม่ใช่ยุคของปัจจุบันก็เป็นไปได้[๑๑]

“การนิยามพระสิงห์ ๔ ในยุคนี้ยังเป็นเรื่องที่ค่อนข้างยอมรับยาก โดยการนิยามความหมายอาจจะต้องวัดจากผู้ที่ชื่นชม หรือศรัทธา ซึ่งขึ้นอยู่กับการชื่นชมหรือศรัทธาแบบไหน เช่น ชื่นชมโดยกระแส ธุรกิจ พุทธพาณิช ชื่นชมโดยการประชาสัมพันธ์ในแง่ความศักดิ์สิทธิ์ ในแง่ของการร่วมมือร่วมใจ เป็นต้น อย่างผมก็เคยประชาสัมพันธ์ในเชิงศิลปะในแง่ของการรมมือร่วมใจจากประชาชนโดยไม่คำนึงถึงความสวยงามแต่ทุกคนแห่การมาด้วยความศรัทธา แล้วพอศรัทธามากๆองค์นั้นก็สวย สวยในใจของคนที่มีใจศรัทธา แต่ถ้าถามฝรั่งมาดูถามว่าองค์ไหนสวยถ้าเกิดเขาไม่มีใจศรัทธาเขาไม่ได้อยู่ในกระแสของการประชาสัมพันธ์กระแสก็เหมือนกับอิทธิผลทางการตลาด ทางความเชื่ออิทธิพลของห้วงเวลา ดังนั้น พระสิงห์ ๔ อยู่ในความคิด เป็นเรื่องความคิดเพราะความงามมันจะมาทุกยุคทุกสมัยอยู่แล้ว คือ ความงามในยุคสมัยนี้ ยุคสมัยที่อาจารย์มีชีวิตอยู่หากเราบัญญัติว่าพระสิงห์ ๔ เราก็จะกลายเป็นผู้เห็นแก่ตัว ก่อนหน้าเราที่เราเกิดมาสิงห์ ๓ หมดไปกี่ร้อยปีก่อนหน้าเราที่เราไม่นับเขา เขาเป็นสิงห์ ๔ หรือเปล่า อาจเป็นสิงห์ ๕ ก็ได้ยุคก่อนเราไม่เห็นว่าการสร้างพระมันจะอลังการเหมือนปัจจุบันเราจะเห็นว่ามันสร้างเยอะมาก ใครก็สร้าง”

---

[๑๐] สัมภาษณ์, ทรงเดช ทิพย์ทอง, อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

[๑๑] สัมภาษณ์, ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ, อาจารย์คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปกร, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

[๑๒] สัมภาษณ์, อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น, อาจารย์คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

พระสิงห์ ๔ คือ การสร้างจากการตีความจากหลักธรรม อริยสัจ ๔ ซึ่งประกอบไปด้วย ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค บ่งบอกถึงสัจธรรม และหนทางของการดับทุกข์[๑๓]

พระสิงห์ ๔ ไม่ควรทิ้งลักษณะดั้งเดิมของพระพุทธรูปทั้งสามสิงห์ ซึ่งมีลักษณะเด่นอยู่ ๓ ประการ ได้แก่ ๑. นั่งขัดสมาธิ ที่มองแล้วสุขุม มีเมตตาในตัวเอง ๒.มีพระวรกายอิ่มเอิบ อวบอ้วน สมบูรณ์ ๓. ชายสังฆาฏิเป็นปากตะขาบ[๑๔]

พระสิงห์ ๔ เป็นการผสมผสานระหว่างนิยามและหลักการการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ที่มีมาแต่เดิม และการผสมผสานรูปแบบและอิทธิพลทางวัฒนธรรมสมัยปัจจุบัน ซึ่งเป็นพื้นฐานของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีเป็นพื้นฐานในทุกศิลปะ

“โดยพื้นฐานของพระสิงห์ มีต้นกำเนิดจากการรับรูปแบบพระพุทธประทับนั่งแบบปาละที่มีพุทธลักษณะ คือ ๑.นั่งขัดสมาธิเพชร ๒.แสดงปางมารวิชัย ๓.มีชายสังฆาฏิสั้นเหนือพระถัน ปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบ ๔.พระเกตุมาลาเป็นดอกบัวตูม ๕.พระวรกายอวบอ้วน จนเมื่ออิทธิพบสุโขทัยได้แพร่เข้าสู่ล้านนาในต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ พระสิงห์ในแบบดั้งเดิมได้เริ่มรับรูปแบบศิลปะสุโขทัย ทำให้มีองค์ประกอบทางศิลปะที่ปรากฏบนพระสิงห์ที่เปลี่ยนไป คือ พระเกตุมาลาจากดอกบัวตูมกลายเป็นเปลวรัศมีแบบสุโขทัย ชายสังฆาฏิจากชายสั้นเหนือพระถันกลายเป็นชายสังฆาฏิยาวเลยลงมาถึงพระนาภี แต่ยังคงลักษณะปลายแยกเขี้ยวตะขาบ และเริ่มปรากฏการทำพระสิงห์ประทับนั่งแบบขัดสมาธิราบแบบสุโขทัย รวมถึงพระวรกายเริ่มมีความเพรียวมากขึ้นแบบบ่าใหญ่เอวเล็กแบบสุโขทัย ซึ่งลักษณะดังกล่าว คือ การคลี่คลายรูปแบบพระสิงห์เข้าสู่แบบสิงห์ ๒ และ สิงห์ ๓”[๑๕]

พระสิงห์ ๔ คือ พระในรูปแบบ ศิลปะของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

“ในนิยามของผมคือพระในรูปแบบ ศิลปะของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ . ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันเราคุ้นชินเฉพาะพระสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง สิงห์สาม ไม่ปรากฏว่ามีพระ สิงห์สี่ เพราะส่วนมาก การสร้างพระก็จะเองตามพุทธลักษณะของพระทั้ง ๓ แบบนี้เป็นหลัก ส่วนพระที่สร้างขึ้นมาในรูปลักษณะใหม่ก็มีอยู่มากแต่ไม่สามารถมีพระรุ่นไหน ส่งอิทธิพลและ เป็นรูปแบบที่เป็นความนิยมแพร่หลาย จนเกิดพระรูปแบบของอาจารย์เฉลิมชัยขึ้นมา ทำให้วงการ การสร้าง พระพุทธรูปเปลี่ยนแปลงรูปแบบ ในรูปแบบใหม่ ที่ ได้รับ นิยม และส่งอิทธิพลไปทั้งประเทศ พระรูปแบบนี้จึงเป็นสกุลช่างใหม่รูปแบบใหม่ แต่ ที่นิยามเป็นพระสิงห์ ๔ เพราะ อาจารย์เฉลิมชัยเป็นคน ที่อยู่ในพื้นที่

---

[๑๓] สัมภาษณ์, อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น, อาจารย์คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

[๑๔] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๑๕] สัมภาษณ์, สายกลาง จินดาสุ, นักโบราณคดี กรมศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นเขตเมืองเชียงแสน อันเป็นต้นกำเนิดของพระสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง สิงห์สาม. การสร้างสรรค์พระพุทธรูปขึ้นมาจึงเป็นการต่อยอด จากพระพุทธรูปดั้งเดิม”[๑๖]

พระสิงห์ ๔ เป็นเรื่องของจินตนาการ ความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรม ให้เข้ากับยุคสมัย และพระสิงห์อาจจะไม่ใช่ยุคของปัจจุบันก็เป็นไปได้

พระสิงห์ ๔ คือ การสร้างจากการตีความจากหลักธรรม อริยสัจ ๔ ซึ่งประกอบไปด้วย ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค บ่งบอกถึงสัจธรรม และหนทางของการดับทุกข์

พระสิงห์ ๔ ไม่ควรทิ้งลักษณะดั้งเดิมของพระพุทธรูปทั้งสามสิงห์

พระสิงห์ ๔ เป็นการผสมผสานระหว่างนิยามและหลักการการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ที่มีมาแต่เดิม และการผสมผสานรูปแบบและอิทธิพลทางวัฒนธรรมสมัยปัจจุบัน ซึ่งเป็นพื้นฐานของพัฒนาการทางประวัติศาสตร์ศิลปะที่มีเป็นพื้นฐานในทุกศิลปะ

พระสิงห์ ๔ คือ พระในรูปแบบ ศิลปะของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

(๓). แนวคิดในการสร้างสรรค์พระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔

การสร้างสรรค์รูปแบบของพระสิงห์ ๔ คือพระที่มีพุทธลักษณะ แบบศิลปะ ของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์[๑๗]

พัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่แต่อยู่ภายใต้เอกลักษณ์ของพระพุทธรูปสิงห์หนึ่ง หรือ สอง หรือสาม

“หลังจากล้านนาได้รวมกับสยามประเทศ ได้เป็นส่วนหนึ่งของประเทศไทยแล้ว อิทธิพลการสร้างพระพุทธรูปแบบล้านนาได้หายไป ดังนั้นควรจะสร้างพระพุทธรูปที่เป็นเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ของล้านนาขึ้นมาอีกเพื่อเป็นการฟื้นฟูพุทธศิลปะล้านนา โดยพัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่แต่อยู่ภายใต้เอกลักษณ์ของพระพุทธรูปสิงห์หนึ่ง หรือ สอง หรือสาม

ด้านอิทธิพลความเชื่อ เห็นว่า คนไทยชาวพุทธในปัจจุบันกำลังหันกลับไปสู่ความท้องถิ่น ซึ่งถือว่าเป็นสมบัติของชาติในแต่ละท้องถิ่น โดยเฉพาะราชธานีแห่งแรกของไทยคือ โยนกนาคพันธุ์เงินยางเชียงแสน พุทธศาสนิกชนต่างเชื่อว่าพระพุทธรูปสิงห์หนึ่ง-สอง-สาม คือ พระพุทธรูปยุคแรกของ

---

[๑๖] สัมภาษณ์, ทรงเดช ทิพย์ทอง, อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

[๑๗] สัมภาษณ์, ทรงเดช ทิพย์ทอง, อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

ไทย ที่ศักดิ์สิทธิ์ ให้ความคุ้มครองยามเมื่อมีภัย และจะมีอิทธิต่ออาชีพของผู้คิดค้นต้นตำรับสิงห์ ๔ จนอาจสามารถนำไปสู่การสร้างรายได้ให้แก่ครอบครัว ญาติพี่น้อง และกัลยาณมิตรทั้งหลายด้วย”[๑๘]

พุทธลักษณะที่พระสิงห์ ๔ ต้องมีปรากฏเป็นลักษณะพื้นฐาน[๑๙]

“หากจะวิเคราะห์การสร้างสรรค์พระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ จะเห็นว่าสิ่งที่เป็นลักษณะร่วมที่พระสิงห์ในทุกสมัยมี คือ การแสดงปางมารวิชัย ดังนั้นพุทธลักษณะที่ พระสิงห์ ๔ ต้องมีปรากฏเป็นลักษณะพื้นฐาน คือ การแสดงปางมารวิชัย ทั้งนี้ในส่วนลักษณะอื่นๆที่จะปรากฏบนพระพุทธรูป คือ สิ่งที่สามารถตีความ และสร้างสรรค์ ได้ตามการวิเคราะห์ปัจจัยที่เกี่ยวข้อง อาทิ สภาพสังคม อิทธิพลทางวัฒนธรรมและความเชื่อในสังคม สภาพการณ์โลก ฯลฯ

(๔). แนวทางการพัฒนารูปแบบของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔

การดำเนินการควรมีขั้นตอนอย่างน้อย ๓ ขั้นตอน คือ ๑. จิตที่มั่นคงของผู้จะออกแบบต้องมีแรงบันดาลใจ ๒. นำแนวคิดปรึกษาปราชญ์พุทธศิลป์ล้านนา ศิลปินต่าง ๆ เพื่อขอรับความคิดเห็น ๓. ต้องฟังความคิดเห็นของคนอื่น เพื่อสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์แบบ[๒๐]

รูปแบบของพระสิงห์ ๔ คือพระที่มีพุทธลักษณะ แบบศิลปะ ของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์.ที่เกิดในดินแดนแห่งนี้. ด้วยระยะเวลาการเกิด รูปแบบพุทธศิลป์พระสิงห์ ๔ มีความห่างกันของช่วงเวลา จึงทำให้รูปแบบ และศิลปะของพระพุทธรูปมีความแตกต่างกัน มากกับพระสิงห์ ๑ ถึงสิงห์ ๓ [๒๑]

พระสิงห์ ๔ คือ มีรูปแบบการสร้างจากการตีความจากหลักธรรม อริยสัจ ๔ ซึ่งประกอบไปด้วย ทุกข์ สมุทัย นิโรธ มรรค บ่งบอกถึงสัจธรรม และหนทางของการดับทุกข์

การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ ควรเป็นลักษณะของการตีความและสร้างสรรค์ใหม่ ควรมีลักษณะร่วมที่พระสิงห์ในทุกสมัย และส่วนลักษณะอื่นๆ ที่จะปรากฏบนพระพุทธรูป สามารถตีความ

---

[๑๘] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๑๙] สัมภาษณ์, สายกลาง จินดาสุ, นักโบราณคดี กรมศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๒๐] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๒๑] สัมภาษณ์, ทรงเดช ทิพย์ทอง, อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย, ๓ มกราคม ๒๕๖๒

และสร้างสรรค์ ได้ตามการวิเคราะห์ปัจจัยที่เกี่ยวข้อง อาทิ สภาพสังคม อิทธิพลทางวัฒนธรรมและความเชื่อในสังคม และในด้านความเชื่อที่ต้องรักษาความเชื่อดั้งเดิมที่ส่งผ่านพระพุทธรูป

“รูปแบบพระสิงห์ ๔ ควรเป็นลักษณะร่วมที่พระสิงห์ในทุกสมัยมี คือ การแสดงปางมารวิชัย ดังนั้นพุทธลักษณะที่ พระสิงห์ ๔ ต้องมีปรากฏเป็นลักษณะพื้นฐาน คือ การแสดงปางมารวิชัย ทั้งนี้ในส่วนลักษณะอื่นๆที่จะปรากฏบนพระพุทธรูป คือ สิ่งที่สามารถตีความ และสร้างสรรค์ ได้ตามการวิเคราะห์ปัจจัยที่เกี่ยวข้อง อาทิ สภาพสังคม อิทธิพลทางวัฒนธรรมและความเชื่อในสังคม สภาพการณ์โลก ฯลฯ ผู้วิจัยอาจต้องสังเกตและประมวลสิ่งที่ปรากฏในวงการสงฆ์ในปัจจุบันและตีความสร้างสรรค์ออกมาสู่พุทธลักษณะที่เหลือว่า สงฆ์ปัจจุบันนุ่งห่มผ้าอย่างไร ความงามทางกายภาพของสงฆ์ในปัจจุบัน คือ ความงามแบบใด (อดีตงามแบบอวบอ้วน / บ่าใหญ่เอวเล็ก ฯ) กายภาพที่แสดงลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมเป็นอย่างไร (อาทิ พระพุทธรูปอิทธิพลเขมรหน้าเหลี่ยมคล้ายรูปหน้าคนเขมร และมีการแสดงอำนาจและความขึงขังผ่านใบหน้า) ในด้านความเชื่อ พระสิงห์ ๔ ยังควรต้องรักษาความเชื่อดั้งเดิมที่ส่งผ่านพระพุทธรูปว่า พระสิงห์ คือ องค์แทนพระพุทธเจ้าที่แสดงการเอาชนะกิเลศแห่งมนุษย์โดยใช้สติและปัญญา แต่สิ่งที่อาจตีความและสร้างสรรค์ใหม่ คือ กิเลศแห่งปัจจุบันคืออะไร และปัญญาแห่งปัจจุบันอยู่ในรูปแบบไหนและเกิดขึ้นอย่างไร[๒๒]

รูปแบบพระสิงห์ ๔ ถ้าหากตีความเป็นศิลปะในยุคเฉลิมชัยที่มีอิทธิพลในปัจจุบัน รูปแบบอาจจะมีการสร้างแบบทรงเครื่อง ใส่ลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ศิลปะของอาจารย์เฉลิมชัย[๒๓]

จากการศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ นั้น สรุปได้ว่าจะเห็นว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูปของศิลปินส่วนใหญ่นั้น นอกเหนือจากการสร้างสรรค์ผลงานไม่ว่าจะยุคหรือสมัยไหนก็ตาม หัวใจหลักของการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเข้าถึงพุทธะ เมื่อมีความเข้าใจในธรรมะแล้ว จะส่งผลต่อผลงานที่มีความสวยงาม มีคุณภาพ

จากการนิยามและแนวคิดในการสร้างสรรค์ นำไปสู่แนวทางการพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ มีความคิดเห็นที่แตกต่างกันซึ่งเกิดจากการตีความของแต่ละท่านนั้นก็ขึ้นอยู่กับบทบาท และ concept ความคิด จุดเด่น ในการทำงานสร้างสรรค์ของแต่ละท่าน ถ้าในมุมมองความเป็นศิลปินการมองนิยามถึงพระสิงห์ ๔ คือ ความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรมให้เข้ากับยุคสมัย แต่ในส่วนนักโบราณคดี นักประวัติศาสตร์ การนิยามพระสิงค์ ๔ นั้น ไม่ปฏิเสธในการสร้างสรรค์

---

[๒๒] สัมภาษณ์, สายกลาง จินดาสุ, นักโบราณคดี กรมศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๒๓] สัมภาษณ์, พระครูสิริจิรวัฒน์, เจ้าอาวาสวัดบ้านโป่ง ตำบลป่าแดด อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

สิ่งใหม่ แต่ควรจะยึดรูปแบบอัตลักษณ์ของพระสิงห์ ตั้งแต่สิงห์ ๑ ถึง ๓ ด้วย รักษาความเชื่อดั้งเดิมที่ส่งผ่านพระพุทธรูป

ภาพ ๔.๑๒ พระพุทธรูปปางลีลาจากการสร้างสรรค์โดยอาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๑๓ พระพุทธรูปจากการสร้างสรรค์โดยอาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๑๔ พระพุทธรูปจากการสร้างสรรค์โดยอาจารย์ทรงเดช ทิพย์ทอง
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

แผนผัง ๔.๒ การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

แนวคิดในการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูป

- เลือกสร้างจากตอนที่สำคัญจากพุทธประวัติขององค์พระสัมมาสัมพุทธเจ้า
- การลองผิดลองถูกสังเกตจากผู้ปั้นหลายๆ ท่านที่ปั้น
- การตั้งจิตอธิฐาน
-การตีความจากพุทธลักษณะมหาปุริสลักษณะ ๓๒ ประการ
-การเข้าถึงธรรมะของศิลปินเพื่อสร้างเป็นรูปแบบเฉพาะตัว

การนิยามพระสิงห์ ๔

-เป็นเรื่องของจินตนาการความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรม
-การตีความจากหลักธรรมอริยสัจ ๔
- ไม่ควรทิ้งลักษณะดั้งเดิมของพระพุทธรูปทั้งสามสิงห์ ซึ่งมีลักษณะเด่นอยู่ ๓ ประการ
- เป็นการผสมผสานระหว่างนิยามและหลักการการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ที่มีมาแต่เดิม และการผสมผสานรูปแบบและอิทธิพลทางวัฒนธรรมสมัยปัจจุบัน

แนวคิดในการสร้างสรรค์พระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔

- พัฒนาให้เกิดสิ่งใหม่แต่อยู่ภายใต้เอกลักษณ์ของพระพุทธรูปสิงห์หนึ่ง หรือสอง หรือสาม
- การสร้างสรรค์รูปแบบของพระสิงห์ ๔ คือพระที่มีพุทธลักษณะ แบบศิลปะของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์

แนวทางการพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

- ควรมีขั้นตอนอย่างน้อย ๓ ขั้นตอน คือ ๑. จิตที่มุ่งมั่นของผู้จะออกแบบต้องมีแรงบันดาลใจ ๒. นำแนวคิดปรึกษาปราชญ์พุทธศิลป์ล้านนา ศิลปินต่าง ๆ เพื่อขอรับความคิดเห็น ๓. ต้องฟังความคิดเห็นของคนอื่น เพื่อสร้างสรรค์ให้สมบูรณ์แบบ
-รูปแบบของพระสิงห์ ๔ คือพระที่มีพุทธลักษณะ แบบศิลปะของอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์
- มีรูปแบบการสร้างจากการตีความจากหลักธรรม อริยสัจ ๔
-การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ ควรเป็นลักษณะของการตีความและสร้างสรรค์ใหม่

๔.๒.๒ การสร้างสรรค์รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

จากข้อมูลที่ได้จากการรวบรวม ทั้งองค์ความรู้ และข้อคิดเห็นข้อเสนอแนะจากผู้ให้ข้อมูล ทำให้ผู้วิจัยได้นำองค์ความรู้และข้อมูลและรูปแบบมาพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ ดังขั้นตอนและรายละเอียดดังต่อไปนี้

แนวคิดการสร้างสรรค์

ได้แนวคิดจากการที่ศิลปะสมัยเชียงแสนที่แผ่ขยายอิทธิพลพุทธศิลปกรรมไปถึงอาณาจักรเพื่อนบ้าน และมีการสร้างรูปแบบพระสิงห์เชียงแสนในลักษณะที่เป็นแบบยืนขึ้น กล่าวว่า “ลักษณะพระพุทธรูปสมัยนี้ (สมัยเชียงแสน) มีพระนั่งเป็นส่วนมาก พระยืนมีน้อย และสร้างด้วยโลหะเป็นพื้น และต้องการสร้างสรรค์ประติมากรรมพระพุทธรูปในยุคร่วมสมัย ที่เกิดจากช่างทางเหนือที่ได้รับความนิยมจาก คนทั่วไปและส่งอิทธิพลทางพุทธลักษณะของของงานพุทธปฏิมากรอย่างกว้างขวางในยุคปัจจุบัน จึงทำให้แนวความคิดการสร้างพระพุทธรูปปางลีลา ซึ่งขนาดของพระพุทธรูปมีขนาดความสูง ๑๙ นิ้ว พระสิงห์ ๔ คือ การบันทึกยุคสมัยที่เราได้มีชีวิตอยู่จริงในสมัยของเราคือปัจจุบัน ปัจจุบันเราเข้าถึงสาระแห่งการศึกษาหลักธรรมในพระพุทธศาสนาน้อยมากแค่ไหน มุมมองของศิลปิน การเข้าถึงของศิลปิน ในหลักพุทธธรรมจะปรากฏอยู่บนฐานการสร้างสรรค์เสมอ เช่น การสร้างพระพุทธรูปจะปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนถึงการเข้าถึงหลักธรรมนั้นๆ การสร้างพระพุทธปฏิมากรของแต่ละท่านจึงมีอัตลักษณ์เฉพาะตน แสดงความเป็นปัจเจก แสดงการเข้าถึงในแบบเฉพาะตน ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใดก็ตาม การเน้นพุทธลักษณะตามมหาปุริสสลักษณะจะปรากฏขึ้นบนการแสดงออกผ่านการปั้นพระพุทธรูปอย่างแน่นอน และเป็นการเน้นเพื่อให้เห็นซึ่งมุมมอง ความคิด และอุดมคติของศิลปินอย่างชัดเจน

ขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์งานดังต่อไปนี้

๑. **เตรียมอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน** ได้แก่ ขี้ผึ้งสำหรับงานปั้น ไม้ปั้นและอุปกรณ์การปั้นชนิดต่างๆ แท่นหมุน เหล็กเส้น อุปกรณ์ทำความร้อนเช่น ไดร้อน เตาแก๊ส กาละมังใส่น้ำ อุปกรณ์ในการถอดพิมพ์เช่น ซิลิโคน ปูนปลาสเตอร์ ผ้าก๊อตพันแผล เครื่องมือในการแต่งปูนปลาสเตอร์ อุปกรณ์ในการทำการหล่อโลหะเช่น ทรายหยาบ ทรายระเอียด น้ำดิน ลวดมัดเหล็ก เบ้าหลอมโลหะ โลหะสำริด กระบวยตักโลหะ แก๊ส เตาสำรอกขี้ผึ้ง น้ำมันดีเซล อิฐทนไฟ คีมคีบเบ้าฯลฯ

ภาพ ๔.๑๕ อุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

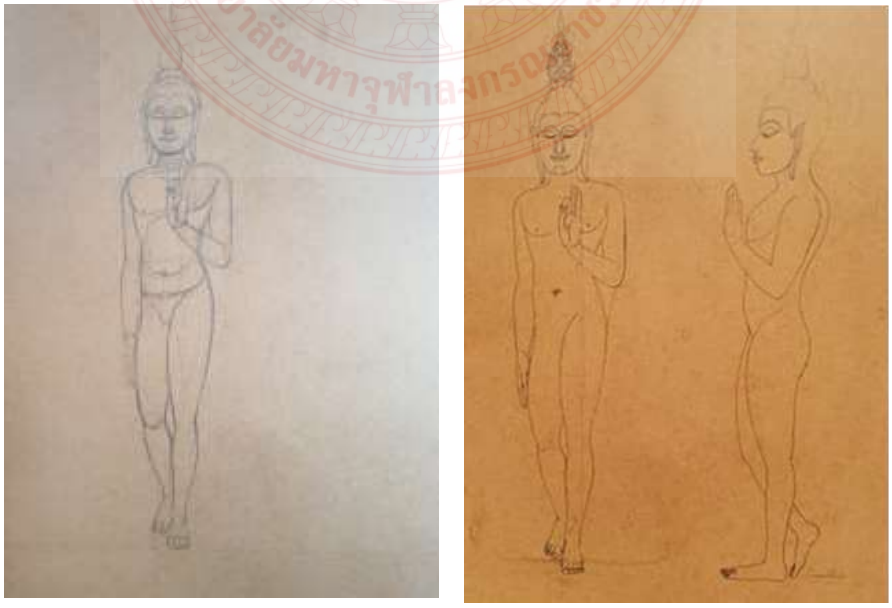
ภาพ ๔.๑๖ อุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๒. การสรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น เพื่อวิเคราะห์ ปรับรูปแบบหรือแก้ไขตามความเห็นจากผู้เชี่ยวชาญด้านพุทธประติมากร พุทธศิลปกรรม และเพิ่มสร้างสรรค์ของผู้วิจัยต่อการสร้างพระสิงห์ ๔

ภาพ ๔.๑๗ การสรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น เพื่อวิเคราะห์ ปรับรูปแบบ
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๓. การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ

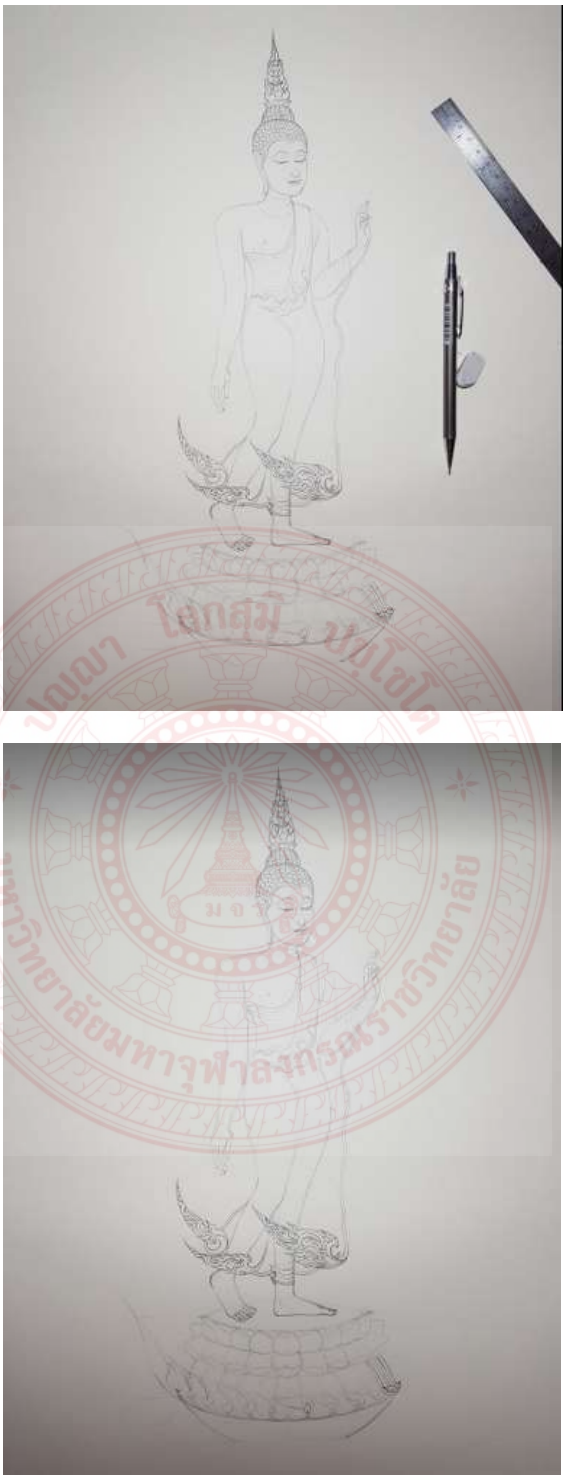


ภาพ ๔.๑๘ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๔. การขยายแบบร่างเพื่อลงรายละเอียด ลวดลายของแบบ

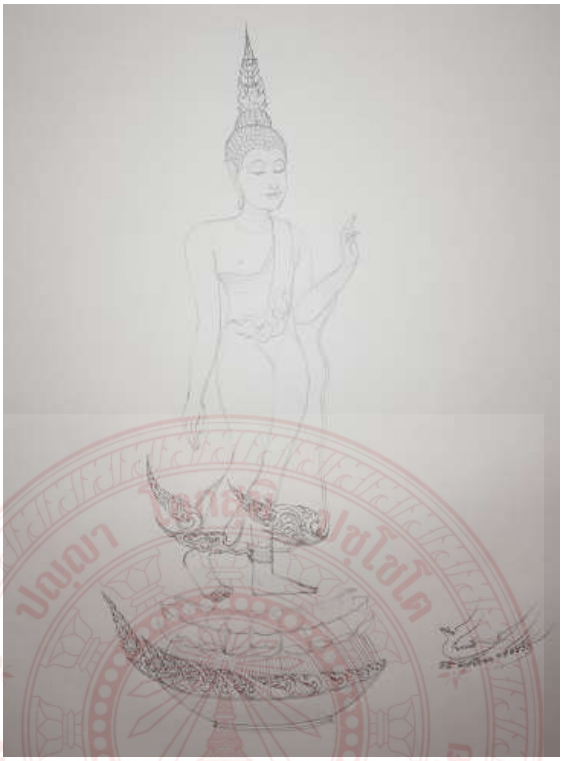
ภาพ ๔.๑๙ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก



ภาพ ๔.๒๐ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก



ภาพ ๔.๒๑ การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๕. ขั้นตอนการสร้าง

(๑.) การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยเหล็กเส้น

ยึดโครงเหล็กติดกับแป้น ผูกครอส เพื่อขึ้นรูปขี้ผึ้งตามแบบ

ภาพ ๔.๒๒ การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยเหล็กเส้น

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

(๒.) การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยขี้ผึ้ง

โดยขึ้นจากช่วงลำตัว พระอุรุ (ต้นขา) พระบาท (เท้า) และพระเศียร (หัว) เป็นต้น

ภาพ ๔.๒๓ การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยขี้ผึ้ง

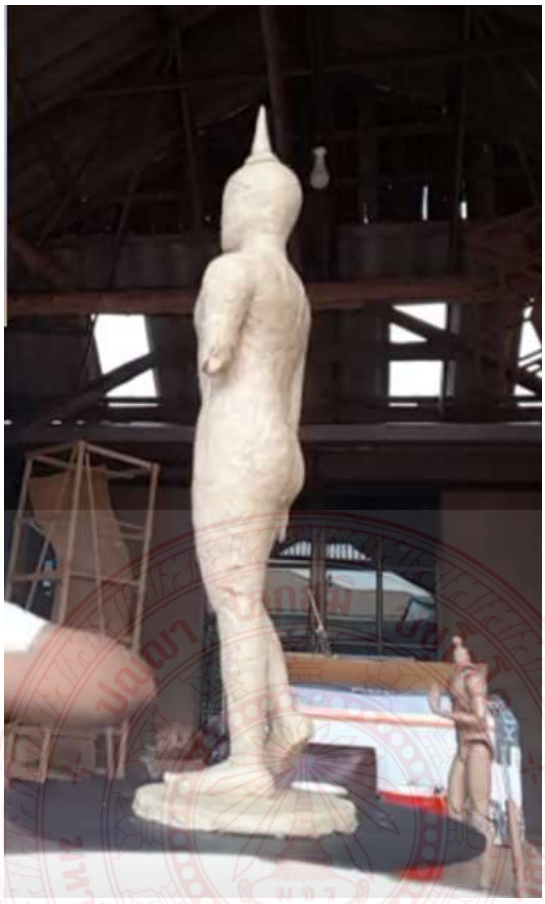
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๒๔ การขึ้นโครงสร้างตามแบบร่างด้วยขี้ผึ้ง

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

(๔.) เริ่มปั้นส่วนต่างๆตามลำดับ เริ่มจากโครงสร้างโดยรวมก่อน

ได้แก่ส่วนลำตัว พระเศียร ขา พระบาท พระกร (แขน) พระหัตถ์ (มือ) นิ้วพระหัตถ์ (นิ้วมือ) เป็นต้น โดยระหว่างการปั้นมีการเกลาขี้ผึ้งให้เรียบ เพื่อเป็นการเก็บรายระเอียดไปพร้อมๆกัน ให้ได้ตามที่ได้ตั้งจิตไว้ ตามอุดมคติส่วนตน



ภาพ ๔.๒๕ การเริ่มปั้นส่วนต่างๆตามลำดับ เริ่มจากโครงสร้างโดยรวมก่อน
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

(๔.) การตกแต่งปั้นตามแบบร่าง เมื่อสำเร็จแล้วทำแม่พิมพ์ด้วยยางซิลิโคน

ภาพ ๔.๒๖ การตกแต่งปั้นตามแบบร่าง เมื่อสำเร็จแล้วทำแม่พิมพ์ด้วยยางซิลิโคน
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

(๕.) การหล่อโลหะสำริด

ภาพ ๔.๒๗ การหล่อโลหะสำริด
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

เทคนิคเฉพาะ

การปั้นพระพุทธรูปนั้น ผู้ปั้นจะไม่สามารถปั้นทีละส่วนๆเพราะการปั้นพระพุทธรูปคือการปั้นจิต จิตที่รวมเป็นหนึ่งเดียว เช่นเดียวกับคำว่า นิพพาน เวลาเรามองพระพุทธรูปนั้น พระพุทธรูปที่งดงามจะมีองค์ประกอบทุกส่วนทั้งหมดทั้งมวลที่งดงาม อารมณ์จะเป็นหนึ่งเดียว สามารถทำให้เกิดความ ปิติ จิตเกษม เป็นสมาธิ การปั้นก็เช่นเดียวกัน ผู้ปั้นย่อมไม่สามารถปั้นที่ละส่วนได้เลย ต้องปั้นไปพร้อมๆกัน ดู รูปที่ปั้นทั้งหมดและปั้นทั้งหมดไปในเวลาเดียวกัน และกะเกณฑ์เวลาปั้นให้เสร็จตามเวลาที่ได้กำหนดนั้นไม่ได้ ว่าจะเสร็จตอนไหน บ้างก็เสร็จก่อนเวลาก็มี บ้างก็ไม่เสร็จตามเวลา แต่ผู้ปั้นสามารถปั้นให้เสร็จได้โดยความสมบูรณ์ทั้งรูปธรรม และนามธรรม แล้วเท่านั้น การปั้นพระพุทธปฏิมากรจึงจะสำเร็จลง

๔.๓ การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

จากการพัฒนารูปแบบพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ เมื่อได้ผลผลิตจากการวิจัยและพัฒนา คือ พระพุทธรูปที่มีลักษณะร่วมสมัย ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นก็ได้เกิดนวัตกรรมทางด้านพุทธศิลปกรรมขึ้นที่สะท้อนให้เห็นถึงหลักการ แนวคิดใหม่ๆ และการปฏิบัติการในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ด้วย และเมื่อได้องค์ความรู้แล้วหากไม่มีการเผยแพร่หรือนำไปใช้ประโยชน์ต่อไปก็อาจจะทำให้องค์ความรู้นี้หายสาบสูญไปได้ ดังนั้นจึงต้องมีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ต่อไปเพื่อช่วยสร้างสังคมให้เป็นสังคมแห่งการเรียนรู้ ส่งเสริมให้บุคคลให้เกิดการเรียนรู้โดยผ่านเทคนิคต่างๆ ตามความเหมาะสมของบริบทสังคม เช่น ทางสื่อ เทคโนโลยี สารสนเทศแหล่งการเรียนรู้ต่างๆ เพื่อสร้างความรู้ ทักษะ ระบบการจัดการความรู้และระบบการเรียนรู้ที่ดี มีการถ่ายทอดความรู้ แลกเปลี่ยนความรู้ร่วมกันทุกภาคส่วนในสังคมทำให้เกิดพลังสร้างสรรค์ และเกิดภูมิปัญญา ตระหนักถึงความสำคัญ ความจำเป็นของการเรียนรู้ที่ทุกคนและทุกส่วนในสังคมมีความใฝ่รู้และพร้อมที่จะเรียนรู้อยู่เสมอตลอดชีวิตจนสิ้นอายุขัย เป็นการเรียนรู้ที่เกิดขึ้นได้ในทุกเวลา ทุกสถานที่ ของคนทุกคนในทุกสภาพแวดล้อมที่เหมาะสม เป็นการเรียนรู้เพื่อให้บุคคลในสังคมเกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมทางด้านอารมณ์ สังคม และสติปัญญาไปในทางที่ดีขึ้น โดยการวิจัยในครั้งนี้ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการจัดการความรู้ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ ๑. การเสนากลุ่ม ๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน ๓. การจัดนิทรรศการ

๑. การเสนากลุ่ม

การเสนากลุ่มเป็นวิธีการที่จะช่วยในการพัฒนาศักยภาพของบุคคล เป็นการเพิ่มความรู้และพัฒนาสิ่งใหม่ๆ เป็นการเปิดโอกาสให้คนหลายคนได้มาพบปะพูดคุยปรึกษาหารือกัน เป็นการระดมความคิกจากคนหลายคน ซึ่งย่อมจะมองเห็นแนวทางต่างๆ ในการแก้ไขปรับปรุง หรือพัฒนาทั้งในเรื่องความรู้ต่าง มากขึ้น การเสวนายังก่อให้เกิดประโยชน์อีกหลายประการ เช่น

๑. เป็นการร่วมกันแก้ปัญหาจากคนหลายคนที่มาร่วมกันผนึกความคิดแลกเปลี่ยนความรู้และประสบการณ์ย่อมได้ผลดีกว่าการคิดคนเดียว หรือแก้ปัญหาคนเดียว และยังเป็นการกระตุ้นให้คนส่วนใหญ่เข้ามามีส่วนร่วมรับผิดชอบด้วย

๒. ก่อให้เกิดความรู้สึกร่วมแรงร่วมใจ มีความรู้สึกเหมือนกิจการนั้นๆ เพราะได้มีส่วนเป็นผู้กำหนดและรับรู้เรื่องราวเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวในเรื่องนั้น ๆ ด้วย

๓. เป็นการช่วยให้ผู้เข้าร่วมได้มีโอกาสรับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น อันจะทำให้เกิดทัศนะคติกว้างขวางขึ้น และในบางกรณีอาจใช้การสัมมนาเป็นเครื่องมือหล่อหลอมความรู้สึกนึกคิดของกลุ่มคนให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันได้

๔. ก่อให้เกิดผลดีต่อการประสานงานระหว่างบุคคล หน่วยงาน และการสร้างเครือข่าย เพราะผู้เข้าเสนามักจะมาจากหลายสถานที่ หลายหน่วยงาน ในระหว่างการสัมมนาจะช่วยให้เกิดความสัมพันธ์อันดีต่อกัน เกิดความเข้าใจและเห็นอกเห็นใจซึ่งกันและกัน ด้วยเหตุนี้ผู้เข้าร่วมจึงมีโอกาสได้เปลี่ยนความคิดเห็นในเรื่องส่วนตัวและการทำงาน ทำให้มีความรู้จักสนิทสนมคุ้นเคยกันในเวลาเดียวกัน

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการเสวนากลุ่มได้มีการระดมความคิดเห็น แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในกลุ่ม เครือข่าย ระหว่างศิลปิน นักวิชาการ ศิลปะ อาจารย์ นิสิตนักศึกษา เพื่อนำไปสู่การสร้างนวัตกรรมพุทธศิลป์ที่มีความสมบูรณ์แบบและยังได้แนวคิดใหม่ๆ การได้เครือข่ายจากผู้ร่วมเสวนากลุ่มจากหน่วยงานต่างๆ

ภาพ ๔.๒๘ การเสนากลุ่มเพื่อแลกเปลี่ยนเรียนรู้ แสดงความคิดเห็น
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน

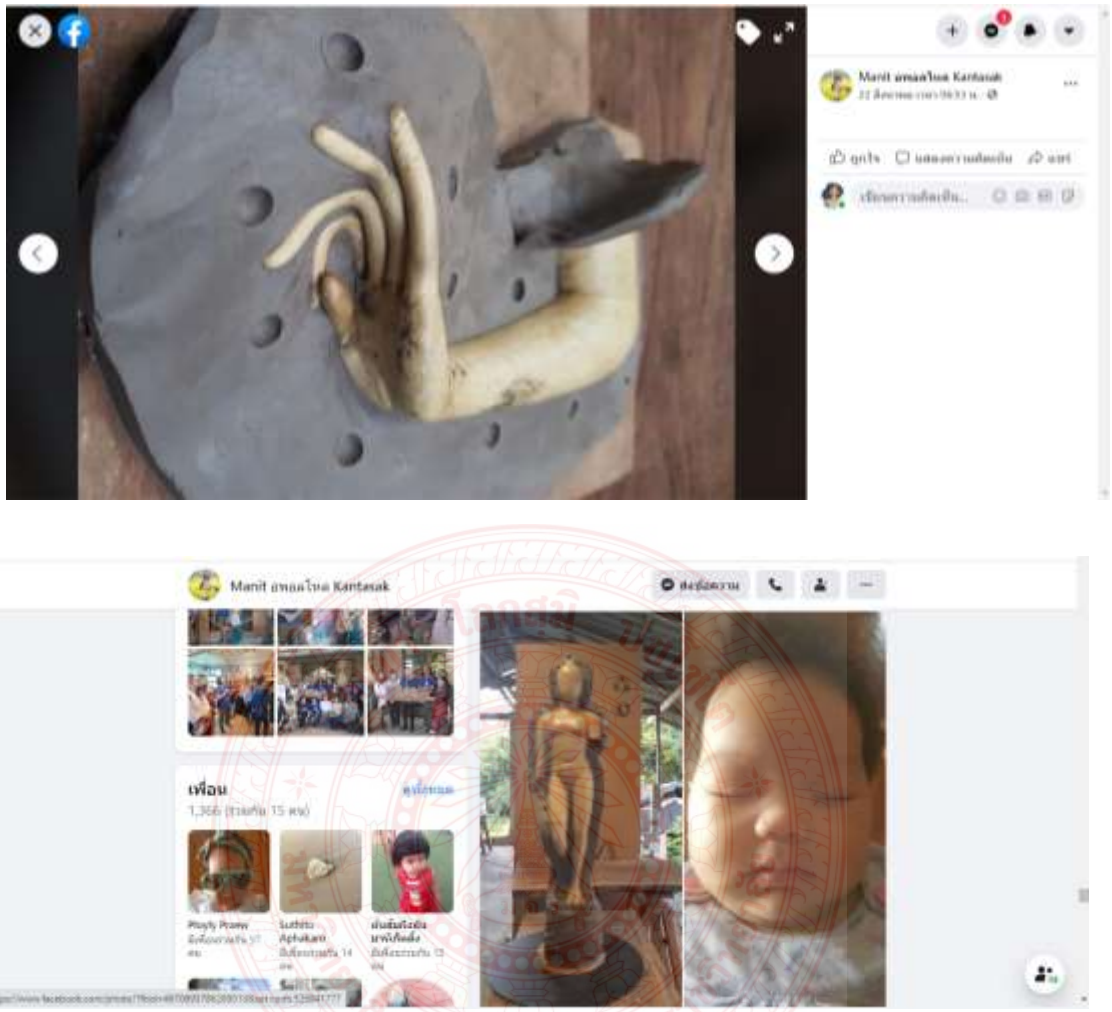
การสอน เป็นหนึ่งในกระบวนการที่จะส่งเสริมให้บุคคลเจริญเติบโตและมีความเจริญงอกงามทางกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญาและพัฒนาขึ้นไปสู่ความเป็นสมาชิกที่ดีของสังคม การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน มีการปรับวิธีการสอนให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ของบทเรียน เพื่อ โดยมีการเน้นการปฏิบัติจริง และส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์มากขึ้น เป็นการส่งเสริมให้นักเรียนได้มีการเรียนด้วยการกระทำ (Learning by Doing) เพื่อจะได้เกิดการเรียนรู้ที่ดี เกิดทักษะ และสามารถนำไปต่อยอดสร้างอาชีพต่อไปในภายภาคหน้าได้ โดยมีการสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง การนำนิสิตผู้เรียนออกไปเรียนรู้จากประสบการณ์ของครูช่างเพื่อสร้างพลังภายในแก่ผู้เรียนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการปั้นพระพุทธรูป และผ่านทางสื่อโซเชียล คือ Face book ของผู้สอน

ภาพ ๔.๒๙ การสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๓๐ การสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

ภาพ ๔.๓๑ การนำนิสิตผู้เรียนออกไปเรียนรู้จากประสบการณ์ของครูช่างเพื่อสร้างพลังภายในแก่ผู้เรียนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการปั้นพระพุทธรูป

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก



ภาพ ๔.๓๒ การถ่ายทอดความรู้ผ่านทางสื่อโซเชียล คือ Face book ของผู้สอน
ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๓. การจัดนิทรรศการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ นั้น ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการ จัดนิทรรศการแสดงงาน (Exhibition) เนื่องจากการให้การศึกษาอย่างหนึ่งด้วยการแสดงงานให้ชมงานงานศิลปะ ที่เป็นการให้ข้อมูล ข่าวสาร ที่ผู้ชมสามารถสัมผัส เรียนรู้ทดลองใช้ หรือมีกิจกรรมเสริมประกอบ นิทรรศการเป็นสื่อในการให้การศึกษา ความรู้ความเข้าใจ เพื่อกระตุ้นความสนใจ ตอบสนองและเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชมให้บรรลุสู่เป้าหมายในเรื่องนั้น ๆ นำไปสู่ การจัดนิทรรศการ นับว่ามีประโยชน์มาก เพราะเป็นการศึกษาอย่างหนึ่ง คือ เป็นการให้การศึกษาทางตา ทางหู และทางการสัมผัสแก่ผู้ชมโดยไม่ต้องมีผู้รู้ หรือครูมายืนบรรยายให้ฟัง เพราะมีตัวอักษรบรรยาย มีภาพประกอบ มีของจริงหรือของจำลองให้เป็นชัดเจนจึงเป็นการให้ความรู้ที่เกิดคุณค่า เป็นการยั่วยุให้เกิดแรงจูงใจในการอยากรู้อยากเห็น อยากศึกษา ในขณะเดียวกันทำให้ผู้ชมเกิดความคิดสร้างสรรค์ รวมทั้งการจัดนิทรรศการยังเป็นบ่อเกิดของความสามัคคีอีกด้วย เพราะการจัดนิทรรศการจะเกิดขึ้นได้ต้องอาศัยความร่วมมือจากหลายฝ่าย จึงเป็นการเสริมสร้างความรับผิดชอบของหมู่คณะ ของกลุ่มทำงาน เป็นการส่งเสริมให้ผู้จัดทำได้มีโอกาสทำงานร่วมกับบุคคลอื่นด้วยความราบรื่นเรียบร้อย ดังนั้นประโยชน์ของการจัดนิทรรศการ และการเสริมสร้างความรู้ของการจัดนิทรรศการ จึงพอสรุปได้ดังนี้

๑. เพื่อเพิ่มพูนความรู้ความสนใจให้แก่ผู้ชมได้อย่างมีสมาธิ การจัดนิทรรศการจะช่วยให้ผู้ชมเกิดสมาธิ นิทรรศการสามารถดึงความสนใจเฉพาะเรื่องได้เป็นอย่างดี และรวบรวมความคิดที่เป็นนามธรรมนำไปสู่ความคิดที่เป็นรูปธรรม

๒ เพิ่มพูนความรู้ในเรื่องที่จัดนิทรรศการ ช่วยให้มองเห็นภาพและเกิดความเข้าใจได้ง่ายขึ้น

๓ ช่วยกระตุ้นหรือเร้าความสนใจ และเกิดความคิดสร้างสรรค์ในเรื่องที่ได้ดูจากนิทรรศการ ส่วนใน การชักจูงประชาชนให้สนใจและเข้าใจในเรื่องของศิลปะ ตลอดจนการส่งเสริมคุณภาพชีวิต นิทรรศการมีส่วนช่วยได้มาก

๔.ในการศึกษาเล่าเรียน ถ้าให้นักเรียน นักศึกษา เป็นผู้จัดนิทรรศการด้วยตนเอง จะช่วยส่งเสริมการแสดงออก และก่อให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ และทำให้เข้าใจบทเรียนมากยิ่งขึ้น

๕ สามารถนำความรู้ไปใช้ให้เกิดประโยชน์ การจัดแสดงนิทรรศการในการให้การศึกษานี้ผู้จัดยังคาดหวังให้ผู้รับรู้สามารถนำความรู้นั้นๆ ไปใช้ให้เป็นประโยชน์แก่สังคม โดยช่วยพัฒนาผู้อื่นและสังคมให้เจริญก้าวหน้าไปตามครรลองอันดีงามของสังคมแต่ละยุคสมัยได้

๖ ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม เพื่อสร้างประสบการณ์และพัฒนาการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้รับรู้ให้เป็นไปในทิศทางที่พึงประสงค์ ซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมด้านความรู้คิดและแก้ปัญหา ช่วยให้เกิดทักษะและความสามารถทางสติปัญญาอันจะทำให้แนวความคิด

เปลี่ยนแปลงไปส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรม ด้านทักษะและความชำนาญ คือ การเปลี่ยนแปลงในการเคลื่อนไหวและการใช้อวัยวะต่าง ๆของร่างกาย เพราะเมื่อมีความชำนาญมากขึ้น สามารถทำสิ่งต่าง ๆ ได้อย่างคล่องแคล่วและเหมาะสมกว่าผู้อื่น และด้านเจตคติ เป็นผลให้บุคคลนั้นมีค่านิยมสูงขึ้น มีจิตใจ มีทัศนคติต่อสิ่งต่าง ๆ ดีขึ้น

๗ เพิ่มพูนความรู้ในเรื่องที่จัดนิทรรศการ ช่วยมองเห็นภาพและเกิดความเข้าใจได้ง่ายขึ้น และสามารถดึงดูดความสนใจเฉพาะเรื่องได้เป็นอย่างดี

กล่าวได้ว่านิทรรศการมีบทบาทสำคัญในการศึกษา มิใช่เพียงหน้าที่ของโรงเรียนเท่านั้นที่จะตอบสนองเกี่ยวกับการให้ความรู้ ข้อมูล ข่าวสาร ความก้าวหน้าในวิทยาการต่าง ๆ ที่ต้องให้นักเรียนได้เรียนรู้และทำความเข้าใจเพื่อนำไปใช้ในการดำเนินชีวิตประจำวันได้ทันต่อสภาวการณ์ที่เปลี่ยนแปลง และการเป็นผู้ใฝ่รู้ใฝ่เรียนของนักเรียนในการใช้ประโยชน์ของนิทรรศการจะช่วยส่งเสริมและจูงใจให้สนใจ ทั้งในการอ่าน การศึกษาเล่าเรียน ก่อให้เกิดการเรียนรู้อย่างมีประสิทธิภาพ เกิดการพัฒนาตนเองอย่างอย่างแท้จริง

การจัดนิทรรศการพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ แบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ

๑. นิทรรศการชั่วคราว (Temporary Exhibition) คือ นิทรรศการที่จัดอยู่ในที่ ใดที่หนึ่งเป็นระยะเวลาสั้นๆ เป็นการแสดงโดยเอกเทศ

ขั้นตอนการจัดนิทรรศการแสดงพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

การจัดแสดงนิทรรศการศิลปะ จำเป็นต้องมีการวางแผนงาน เตรียมการ ดำเนินการ และวัดผลประเมินผลจนครบวงจร ซึ่งมีขั้นตอนการจัดนิทรรศการศิลปะโดยทั่วไป ดังนี้

๑. การกำหนดวัตถุประสงค์และวางแผน ซึ่งนับเป็นการเริ่มต้นที่สำคัญที่สุด นิทรรศการซึ่งประกอบด้วยหลักการและเหตุผล (ประโยชน์และความจำเป็น) วัตถุประสงค์ เป้าหมาย (เชิงปริมาณและคุณภาพ) ขั้นตอนการดำเนินงาน ผู้รับผิดชอบ ระยะเวลา สถานที่ งบประมาณ การวัดผลประเมินผลและผลที่คาดว่าจะได้รับ (เมื่อสิ้นสุดโครงการ)

๒. การแต่งตั้งคณะกรรมการจัดนิทรรศการ โดยมีตำแหน่งประธาน รองประธาน เลขานุการ และกรรมการฝ่ายต่างๆ เช่น ฝ่ายสถานที่ พิธีการ ต้อนรับ การเงิน ประชาสัมพันธ์ โสตทัศนูปกรณ์ เป็นต้น

๓. การเตรียมผลงานศิลปะ หรือการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อเตรียมจัดแสดง

๔. การประชาสัมพันธ์ เป็นการเชิญชวนให้นักเรียน นักศึกษา และประชาชนไปร่วมชมนิทรรศการทั้งในรูปแบบของการจัดทำแผ่นพับ โปสเตอร์ บัตรเชิญ ป้ายประชาสัมพันธ์และเผยแพร่สื่อมวลชน

๕. การเตรียมสถานที่และวัสดุอุปกรณ์ เป็นการจัดเตรียมสถานที่ แสง เสียง บอร์ดแสดงผลงาน ไม้ประดับ โต๊ะ เก้าอี้ ริบบิ้นเปิดงาน สมุดเซ็นเยี่ยม และวัสดุอุปกรณ์ อื่นๆ

๖. การจัดงานและพิธีการ เป็นการจัดกำหนดการพิธีการ และดำเนินการเปิดงานแสดงนิทรรศการ เช่น จัดทำ กำหนดการ คำกล่าวรายงาน คำกล่าวเปิดการนำชม การแสดงและการสาธิตผลงาน เป็นต้น

๗. การวัดผลประเมินผล เป็นขั้นสุดท้ายที่ต้องการทราบผลการจัดนิทรรศการว่าบรรลุผลตามวัตถุประสงค์และเป้าหมายของโครงการหรือไม่ ซึ่งสามารถวิเคราะห์จากแบบสอบถามความคิดเห็นของผู้ชม จากสมุดเยี่ยมชม และจากที่ประชุมของคณะกรรมการ

ภาพ ๔.๓๓ การบรรยายนิทรรศการชั่วคราว

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

๒. นิทรรศการออนไลน์

เนื่องจากความก้าวหน้าทางวิทยาการและเทคโนโลยีในปัจจุบันเป็นไปอย่างรวดเร็ว มีการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่อย่างต่อเนื่อง การเข้าถึงองค์ความรู้ต่าง ๆ สะดวกง่ายดายเพียงการสืบค้นผ่าน เครือข่ายอินเตอร์เน็ต บุคคลสามารถแสวงหาความรู้ตามความสนใจของตนได้ทุกเวลา รวมทั้งการสร้าง เครือข่ายทางสังคมออนไลน์ (Social Network) ที่มีอย่างกว้าง ทำให้โลกในศตวรรษที่ ๒๑ เป็นโลกไร้ พรมแดนโดยสมบูรณ์ ก่อให้เกิดผลกระทบต่อทัศนคติ ความเชื่อ เกี่ยวกับสังคม วัฒนธรรม การเมือง ที่แปลกแยกแตกต่างกันออกไป และมีแนวโน้มที่จะขัดแย้งกันเพิ่มขึ้น การลงทุนข้ามชาติในระบบเศรษฐกิจ โลกที่ไม่มีข้อจำกัดทางพรมแดน มีการแข่งขันกันมากขึ้น ซึ่งเป็นที่แน่นอนว่าประเทศที่พัฒนาแล้วย่อม ได้เปรียบและได้รับผลประโยชน์ส่วนใหญ่ เป็นอีกแนวโน้มหนึ่งที่จะสร้างความขัดแย้งให้เกิดขึ้นในสังคม โลก จากแนวโน้มทั้งสองประการดังกล่าว องค์การศึกษาและวิทยาศาสตร์แห่งสหประชาติ (UNESCO) จึงได้ประกาศเป้าหมายการจัดการศึกษาเพื่อพัฒนาศักยภาพคนในศตวรรษที่ ๒๑ ให้ประเทศต่างๆ นำไปเป็นทิศทางการจัดการเรียนรู้ ซึ่งทางผู้วิจัย ได้นำทิศทางและต้นแบบการจัดการเรียนรู้ดังที่กล่าวมานี้มาพัฒนาสร้างช่องทางการเรียนรู้ โดยมีการจัดนิทรรศการออนไลน์ ในเว็บเพจ จาก Face book โดยมีการเผยแพร่ กระบวนการขั้นตอนจากการสร้างพระพุทธรูปในครั้งนี้

ภาพ ๔.๓๔ นิทรรศการออนไลน์ ในเว็บเพจ จาก Face book

ที่มา: มานิตย์ กันทะสัก

กระบวนการสร้างการเรียนรู้พระสิงห์ ๔ นำไปสู่การสร้างกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ เป็นกระบวนการซึ่งมีเทคนิคตั้งแต่การรับรู้ การจำ การเข้าใจ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้ ๑. เกิดจากการสร้างความคิดรวบยอด ๒.การอธิบายในสิ่งที่กำลังศึกษา ๓. การรับฟังอย่างมีเหตุผล ๔.การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ และบริบทสถานการณ์ปัจจุบัน ได้ ๕ การวิเคราะห์ วิจารณ์ และ ๖ การสรุปอย่างมีเหตุผลและสร้างสรรค์

บทที่ ๕

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัย “พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม” เป็นการวิจัยเชิงเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงนวัตกรรมในลักษณะ R&D (Research and Development) ซึ่งมีการพัฒนาต้นแบบนวัตกรรม และมีวิธีการเก็บรวบรวมและวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ จากนำเสนอผลการวิจัย ผู้วิจัยนำผลการศึกษามาสรุปและวิเคราะห์ผลตามลำดับของวัตถุประสงค์ ดังนี้

๕.๑ สรุปผลการวิจัย

๕.๑.๑ แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

ผลการศึกษาพบว่า พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปเชียงแสน ถือว่าแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก นับว่าเป็นเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสน วัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆ ที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ นับว่า พระสิงห์ เป็นต้นกำเนิดของศิลปะล้านนาก็ว่าได้

พระสิงห์: พระพุทธรูปสมัยเชียงแสน (ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๐๐ – ๒๐๘๙)

โดยนักโบราณคดีได้กำหนดพระพุทธรูปสมัยนี้ออกเป็น แบ่งออกเป็น ๒ รุ่น คือ รุ่นแรกและรุ่นหลัง

(๑) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นแรก มีลักษณะคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปอินเดีย ราชวงค์ปาละ เนื่องจากรับเอาแบบอย่างพระพุทธรูปอินเดียเมื่อครั้งสมัยราชวงค์ปาละเจริญรุ่งเรืองในอินเดียในระหว่าง พ.ศ.๑๒๗๓-๑๔๗๐ มาทุกประการ โดยมีลักษณะ คือ พระองค์อวบอ้วน เกตุมาลาเป็นต่อมกลม นั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์มารวิชัย พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้นอยู่เหนือราวพระถัน พระพักตร์กลมสั้น พระโขนงโก่ง พระนาสิกงุ้ม พระโอษฐ์เล็ก พระหนุเป็นปม เส้นพระศกใหญ่เป็นต่อมกลมหรือเป็นก้นหอย ไม่มีไรพระศก ฐานมีบัวรอง มีทั้งบัวหงายบัวคว่ำ มีกลีบแซมและมีเกสร

(๒) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นหลัง เป็นฝีมือช่างไทยชาวล้านนาและล้านช้าง พุทธลักษณะเป็นแบบลัทธิลังกาวงค์จากสุโขทัย ลักษณะที่ต่างจากสมัยเชียงแสนรุ่นแรก คือ ทำพระรัศมีเป็นเปลว ชายสังฆฏิยาวลงมาจรดพระนาภี เส้นพระศกละเอียดมีไรพระศกทำรัศมีเป็นเปลว พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบมักหล่อด้วยโลหะทองคำและสำริด

การสร้างพระพุทธรูปของคนโบราณก็เป็นไปตามยุคสมัย ที่ปรากฏเป็นประวัติศาสตร์ของเชียงแสนล้านนาคือ มีการสร้างพระพุทธรูปถึง ๓ ยุค แล้วเรียกการสร้างยุคแรกว่า “พระสิงห์ ๑ ยุคที่ ๒ เรียกว่า พระสิงห์สอง และยุคที่สาม เรียกว่าพระสิงห์สาม ฯลฯ

ยุคต่อมาได้ถูกอิทธิพลของพุทธศิลปกรรมจากสุโขทัย อยุธยา เข้ามามีบทบาทในการสร้างพระพุทธรูป ทำให้การสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ล้านนาหายไป สังเกตได้จากวิหาร อุโบสถของวัดต่างๆ ในปัจจุบัน จะมีแบบพระสิงห์ทั้ง ๓ ลักษณะน้อยมาก อาจจะด้วยระบบการปกครองการเมือง เข้ามาแทรกแซงไม่อาจจะใช้สัญลักษณ์ของท้องถิ่นได้ ต้องแสดงเอกลักษณ์ศิลปะที่เป็นเอกภาพของสยามประเทศให้ทั่วอาณาจักร แต่ที่มีก็เพิ่งเกิดจากสำนึกในพุทธศิลปะล้านนาในระยะหลังๆ ไม่กี่ปีมานี้[๑]

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน นิยมสังเกตจากชายสังฆาฏิ และนอกเหนือจากการสังเกตชายสังฆาฏิก็คือ การซ้อนของพระเพลาต้องเป็นชนิดขัดเพชร พระบาทหงายขึ้นทั้งสองข้างและมีการเล่นนิ้วพระหัตถ์ (กระดกขึ้นลงอย่างเป็นธรรมชาติ) และที่สำคัญก็คือ ถ้าเป็นพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ รุ่นแรกๆ ฐานส่วนมากมักจะเป็นฐานเขียง ก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นฐานบัวหรือ ฐานเทพประจำนพเคราะห์หรือนักษัตร และการเทค่อนข้างหนาเป็นพิเศษ ยิ่งถ้า “ผิวไม่ใช่พระขัด” นั้น หาดูได้ยากมากๆ เพราะถือว่าเป็นศิลปะสุดยอดในสกุลช่างเชียงแสนเลยก็ว่าได้[๒]

แนวคิดและหลักการสร้างพระพุทธรูป

เมื่อมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นมา ก็มีความมุ่งหมายที่จะให้มีความเหมือนองค์พระสัมมา - สัมพุทธเจ้าเท่าที่จะทำได้ จึงได้สร้างประวัติให้กับพระพุทธรูปสำคัญว่าเป็นรูปจำลองมาจากองค์พระพุทธเจ้า เพื่อที่จะธำรงรักษาความเหมือนและความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธองค์ไว้ จึงมีการจำลองสืบต่อกันมาจนเรียกรูปของพระพุทธองค์ว่า พระ ปฏิมา (บาลี) หรือ ปฺรติมา (สันสกฤต) ซึ่งแปลว่า “รูปเปรียบ”หรือ “รูปจำลอง” ดังนั้น พระพุทธปฏิมาจึงหมายถึงรูปจำลองของพระพุทธเจ้า ซึ่งเลียนแบบสืบต่อกันมาจนมีเอกลักษณ์เฉพาะประจำแต่ละหมวดหมู่ จนเรียกได้ว่าหมวดพระเจ้าแก่นจันทน์จำลอง หรือหมวดพระพุทธสิหิงค์จำลอง เป็นต้น

---

[๑] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๒] **ประวัติพระเชียงแสนสิงห์ทั้ง ๓,** http://xn--๔๒cg๓btw๔ab๔fcy๖dsd๓jf๙jwa.blogspot.fr/๒๐๑๔/๐๔/blog-post_๗๓๓๔.html**.,** (ออนไลน์).

การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์ แทนพระพุทธองค์ ดังนั้น ลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสกุลช่าง และแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูป จะมีสัญลักษณ์สำคัญ ที่บ่งบอกว่า รูปนั้นเป็นพระพุทธองค์ เรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของมหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือพระเกตุมาลา นอกจากนี้ ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของ พระพุทธรูป ทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูม หรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ

๕.๑.๒ การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

(๑) การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

จากการศึกษาพบว่าเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ นั้น สรุปได้ว่าจะเห็นว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูปของศิลปินส่วนใหญ่นั้น นอกเหนือจากการสร้างสรรค์ผลงานไม่ว่าจะยุคหรือสมัยไหนก็ตาม หัวใจหลักของการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเข้าถึงพุทธะ เมื่อมีความเข้าใจในธรรมะแล้ว จะส่งผลต่อผลงานที่มีความสวยงาม มีคุณภาพ

จากการนิยามและแนวคิดในการสร้างสรรค์ นำไปสู่แนวทางการพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ มีความคิดเห็นที่แตกต่างกันซึ่งเกิดจากการตีความของแต่ละท่านนั้นก็ขึ้นอยู่กับบทบาท และ concept ความคิด จุดเด่น ในการทำงานสร้างสรรค์ของแต่ละท่าน ถ้าในมุมมองความเป็นศิลปินการมองนิยามถึงพระสิงห์ ๔ คือ ความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรมให้เข้ากับยุคสมัย แต่ในส่วนนักโบราณคดี นักประวัติศาสตร์ การนิยามพระสิงค์ ๔ นั้น ไม่ปฏิเสธในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ แต่ควรจะยึดรูปแบบอัตลักษณ์ของพระสิงห์ ตั้งแต่สิงห์ ๑ ถึง ๓ ด้วย รักษาความเชื่อดั้งเดิมที่ส่งผ่านพระพุทธรูป

(๒) การสร้างสรรค์รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ เป็นรูปแบบปางลีลา หล่อด้วยสำริด พระสิงห์ ๔ คือ การบันทึกยุคสมัยที่เราได้มีชีวิตอยู่จริงในสมัยของเราคือปัจจุบัน ปัจจุบันเราเข้าถึงสาระแห่งการศึกษาหลักธรรมในพระพุทธศาสนาน้อยมากแค่ไหน มุมมองของศิลปิน การเข้าถึงของศิลปิน ในหลักพุทธธรรมจะปรากฏอยู่บนฐานการสร้างสรรค์เสมอ เช่น การสร้างพระพุทธรูปจะปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนถึงการเข้าถึงหลักธรรมนั้นๆ การสร้างพระพุทธปฏิมากรของแต่ละท่านจึงมีอัตลักษณ์เฉพาะตน แสดงความเป็นปัจเจก แสดงการเข้าถึงในแบบเฉพาะตน ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใดก็ตาม การเน้นพุทธลักษณะตามมหาปุริสลักษณะจะปรากฏขึ้นบนการแสดงออกผ่านการปั้น

พระพุทธรูปอย่างแน่นอน และเป็นการเน้นเพื่อให้เห็นซึ่งมุมมอง ความคิด และอุดมคติของศิลปิน อย่างชัดเจน ผ่านขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเตรียมอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน, การสรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น, การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ, การขยายแบบร่างเพื่อลงรายละเอียด ลวดลายของแบบ, การสร้างตามแบบร่างด้วยอุปกรณ์ต่างๆ, การปั้นส่วนต่างๆตามลำดับ เริ่มจากโครงสร้างโดยรวมก่อน, การตกแต่งปั้นตามแบบร่าง เมื่อสำเร็จแล้วทำแม่พิมพ์ด้วยยางซิลิโคน, การหล่อโลหะสำริด

โดยมีเทคนิคเฉพาะได้แก่ การปั้นพระพุทธรูปนั้น ผู้ปั้นจะไม่สามารถปั้นทีละส่วนๆเพราะการปั้นพระพุทธรูปคือการปั้นจิต จิตที่รวมเป็นหนึ่งเดียว เช่นเดียวกับคำว่า นิพพาน เวลาเรามองพระพุทธรูปนั้น พระพุทธรูปที่งดงามจะมีองค์ประกอบทุกส่วนทั้งหมดทั้งมวลที่งดงาม อารมณ์จะเป็นหนึ่งเดียว สามารถทำให้เกิดความ ปิติ จิตเกษม เป็นสมาธิ การปั้นก็เช่นเดียวกัน ผู้ปั้นย่อมไม่สามารถปั้นที่ละส่วนได้เลย ต้องปั้นไปพร้อมๆกัน ดู รูปที่ปั้นทั้งหมดและปั้นทั้งหมดไปในเวลาเดียวกัน และกะเกณฑ์เวลาปั้นให้เสร็จตามเวลาที่ได้กำหนดนั้นไม่ได้ ว่าจะเสร็จตอนไหน บ้างก็เสร็จก่อนเวลาก็มี บ้างก็ไม่เสร็จตามเวลา แต่ผู้ปั้นสามารถปั้นให้เสร็จได้โดยความสมบูรณ์ทั้งรูปธรรม และนามธรรม แล้วเท่านั้น การปั้นพระพุทธปฏิมากรจึงจะสำเร็จลง

๕.๑.๓ กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

จากการพัฒนารูปแบบพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ เมื่อได้ผลผลิตจากการวิจัยและพัฒนา คือ พระพุทธรูปที่มีลักษณะร่วมสมัย ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นก็ได้เกิดนวัตกรรมทางด้านพุทธศิลปกรรมขึ้นที่สะท้อนให้เห็นถึงหลักการ แนวคิดใหม่ๆ และการปฏิบัติการในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ด้วย โดยการวิจัยในครั้งนี้ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการจัดการความรู้ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ ๑. การเสนากลุ่ม ๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน ๓. การจัดนิทรรศการ

๑. การเสนากลุ่ม

การเสนากลุ่มเป็นวิธีการที่จะช่วยในการพัฒนาศักยภาพของบุคคล เป็นการเพิ่มความรู้และพัฒนาสิ่งใหม่ๆ เป็นการเปิดโอกาสให้คนหลายคนได้มาพบปะพูดคุยปรึกษาหารือกัน เป็นการระดมความคิกจากคนหลายคน ซึ่งย่อมจะมองเห็นแนวทางต่างๆ ในการแก้ไขปรับปรุง หรือพัฒนาทั้งในเรื่องความรู้ต่าง มากขึ้น การเสวนายังก่อให้เกิดประโยชน์อีกหลายประการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการเสวนากลุ่มได้มีการระดมความคิดเห็น แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในกลุ่ม เครือข่าย ระหว่างศิลปิน นักวิชาการศิลปะ อาจารย์ นิสิตนักศึกษา เพื่อนำไปสู่การสร้างนวัตกรรมพุทธศิลป์ที่มีความสมบูรณ์แบบและยังได้แนวคิดใหม่ๆ การได้เครือข่ายจากผู้ร่วมเสวนากลุ่มจากหน่วยงานต่างๆ

๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน

การสอน เป็นหนึ่งในกระบวนการที่จะส่งเสริมให้บุคคลเจริญเติบโตและมีความเจริญงอกงามทางกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญาและพัฒนาขึ้นไปสู่ความเป็นสมาชิกที่ดีของสังคม การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน มีการปรับวิธีการสอนให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ของบทเรียน เพื่อ โดยมีการเน้นการปฏิบัติจริง และส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์มากขึ้น เป็นการส่งเสริมให้นักเรียนได้มีการเรียนด้วยการกระทำ (Learning by Doing) เพื่อจะได้เกิดการเรียนรู้ที่ดี เกิดทักษะ และสามารถนำไปต่อยอดสร้างอาชีพต่อไปในภายภาคหน้าได้ โดยมีการสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง การนำนิสิตผู้เรียนออกไปเรียนรู้จากประสบการณ์ของครูช่างเพื่อสร้างพลังภายในแก่ผู้เรียนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการปั้นพระพุทธรูป และผ่านทางสื่อโซเชียล คือ Face book ของผู้สอน

๓. การจัดนิทรรศการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ นั้น ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการ จัดนิทรรศการแสดงงาน (Exhibition) เนื่องจากการให้การศึกษาอย่างหนึ่งด้วยการแสดงงานให้ชมงานงานศิลปะ ที่เป็นการให้ข้อมูล ข่าวสาร ที่ผู้ชมสามารถสัมผัส เรียนรู้ทดลองใช้ หรือมีกิจกรรมเสริมประกอบ นิทรรศการเป็นสื่อในการให้การศึกษา ความรู้ความเข้าใจ เพื่อกระตุ้นความสนใจ ตอบสนองและเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชมให้บรรลุสู่เป้าหมายในเรื่องนั้น ประกอบด้วยการจัดนิทรรศการพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ แบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ ๑. นิทรรศการชั่วคราว (Temporary Exhibition) คือ นิทรรศการที่จัดอยู่ในที่ ใดที่หนึ่งเป็นระยะเวลาสั้น ๆ เป็นการแสดงโดยเอกเทศ ๒. นิทรรศการออนไลน์ เนื่องจากความก้าวหน้าทางวิทยาการและเทคโนโลยีในปัจจุบันเป็นไปอย่างรวดเร็ว มีการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่อย่างต่อเนื่อง การเข้าถึงองค์ความรู้ต่างๆ สะดวกง่ายดายเพียงการสืบค้นผ่าน เครือข่ายอินเตอร์เน็ต บุคคลสามารถแสวงหาความรู้ตามความสนใจของตนได้ทุกเวลา รวมทั้งการสร้าง เครือข่ายทางสังคมออนไลน์ (Social Network) ที่มีอย่างกว้าง ซึ่งทางผู้วิจัย ได้นำทิศทางและต้นแบบการจัดการเรียนรู้ดังที่กล่าวมานี้มาพัฒนาสร้างช่องทางการเรียนรู้ โดยมีการจัดนิทรรศการออนไลน์ ในเว็บเพจ จาก Face book

กระบวนการสร้างการเรียนรู้พระสิงห์ ๔ นำไปสู่การสร้างกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ เป็นกระบวนการซึ่งมีเทคนิคตั้งแต่การรับรู้ การจำ การเข้าใจ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้ ๑. เกิดจากการสร้างความคิดรวบยอด ๒.การอธิบายในสิ่งที่กำลังศึกษา ๓. การรับฟังอย่างมีเหตุผล ๔.การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ และบริบทสถานการณ์ปัจจุบัน ได้ ๕ การวิเคราะห์ วิจารณ์ และ ๖ การสรุปอย่างมีเหตุผลและสร้างสรรค์

๕.๒ องค์ความรู้จากงานวิจัย

จากการศึกษาวิจัยดังกล่าว ผู้วิจัยได้ถอดบทเรียน ทบทวนและวิเคราะห์ จึงทำให้ค้นพบองค์ความรู้ใหม่ นอกจากวัตถุประสงค์การวิจัย คือ รูปแบบของพระพุทธรูปในแบบร่วมสมัยของการสร้างพระพุทธรูป คือ พุทธลักษณะที่ประกอบไปด้วย ลีลาในการก้าวย่างของ พระศาสดา ว่าด้วยการไม่ยึดติด อดีต และไม่กังวลถึงอนาคต ให้อยู่กับปัจจุบันขณะ มีจิตที่เป็นหนึ่ง ด้วยลักษณะของการก้าวย่างยกพระบาทด้านขวา พ้นจากพื้นเพื่อก้าวต่อไปข้างหน้าอย่างไม่หยุดยั้งและก้าวพ้นอุปสรรค ในอดีตการเดินหรือพุทธลีลาจะก้าวย่าง มีรูปแบบพระบาทแตะพื้นทั้ง ๒ ข้างแต่ในรูปนี้พระบาทจะยกขึ้นข้างหนึ่ง แสดงการก้าวย่างอย่างแท้จริง อีกนัยยะหนึ่งผู้ปั้น ได้ สอดแทรกนัยยะหรือว่าเนื้อหาในการดำเนินวิถีชีวิตอย่างมีสติ และอย่างมีอิสระ และเพื่อสุนทรียะ สุนทรียศาสตร์ทางความงามด้านพุทธศิลปะ ที่นอกเหนือจากรูปแบบเดิมๆที่เราได้เคยเห็นมาแล้ว ใน อิริยบทต่างๆ เช่น ยืน เดิน นั่ง นอน โดยที่ผู้วิจัยเห็นว่าโดยเฉพาะ อิริยบท การเดิน นั้น ยังสามารถสร้างรูปแบบที่แสดง พระพุทธรูปที่มี อัตลักษณ์ที่เป็นปัจเจก ของยุคสมัย โดยไม่ได้กระทบความงามทางพุทธศิลปกรรมและความเหมาะสมแม้แต่น้อย เพียงแต่ผู้วิจัยได้เล็งเห็นความงามในการย่างก้าว ของพระพุทธเจ้า ตามความเป็นจริงเท่านั้น

๕.๓ อภิปรายผล

จากผลวิจัย พบว่า การสร้างพระพุทธรูปเป็นการถ่ายทอดแนวคิดและจินตนาการที่สะท้อนถึงความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธเจ้ามาเป็นองค์แทนของพระองค์ในลักษณะของงานศิลปะ ซึ่งนอกจากจะสื่อถึงความดีแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความประสานสอดคล้องกันระหว่างปรัชญาพุทธศาสนาและปรัชญาศิลปะ จนก่อให้เกิดความงามที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพอย่างสูง ด้วยเหตุนี้จึงมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้น เพื่อเป็นที่สักการบูชาแทนพระพุทธเจ้า ซึ่งการสร้างพระพุทธรูปจึงก่อให้เกิดคุณค่าทางการปฏิบัติซึ่งหมายถึงการส่งเสริมจริยธรรมของผู้คนในสังคมไปโดยปริยาย พระพุทธรูปจึงไม่เป็นแต่เพียงศิลปกรรมประเพณี อันเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านปฏิมากรรมที่ทรงคุณค่าของพระพุทธศาสนาเท่านั้นแต่พระพุทธรูปยังเป็นสัญลักษณ์แห่งพุทธปรัชญา เป็นเครื่องหมายของความเคารพ บูชา สักการะและเป็นเครื่องเตือนให้ประกอบความดีอีกด้วย

ในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ในยุคปัจจุบัน หรือพระสิงห์ ๔ ท่ามกลางวัฒนธรรมที่ถูกแปรเปลี่ยนในยุคปัจจุบัน จนกลายเป็นอัตลักษณ์ของยุคสมัย เป็นรูปแบบที่ต่อยอดและสืบทอดการสร้างพระพุทธรูป นำไปสู่กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ในด้านความงามทางสุนทรียศาสตร์ ในรูปแบบความงามแบบพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ และเป็นการถ่ายทอดสร้างกระบวนการเรียนรู้แก่กลุ่มเยาวชนและผู้ที่สนใจในองค์ความรู้ ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของไพศาล คำกาศ ได้ศึกษางานวิจัยเรื่อง “การจัดการความรู้และแกะสลักพระพุทธรูปไม้ของช่างแกะสลักไม้ บ้าน

หนองยางฟ้า ตำบลทาทุ่งหลวง อำเภอแม่ทา จังหวัดลำพูน” ผลที่ได้จากการจัดความรู้ คือได้จัดทำชุดความรู้การแกะสลักพระพุทธรูปไม้โดยมีเนื้อหาประกอบด้วย ประวัติความเป็นมาการแกะสลักไม้ ความสำคัญของการแกะสลักไม้ วัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการแกะสลักไม้ ขั้นตอนและวิธีการในการแกะสลักไม้ ปัญหาที่เกิดจากการแกะสลักไม้ และแนวทางในการแก้ไข ผู้วิจัยได้นำชุดความรู้ที่ได้ไปเผยแพร่ให้แก่กลุ่มเป้าหมายแรก คือกลุ่มเยาวชนและผู้ที่สนใจ เพื่อให้กลุ่มเป้าหมายสามารถเกิดความเข้าใจถึงวิธีการแกะสลักพระพุทธรูปไม้ เพื่อให้เกิดการแลกเปลี่ยนความรู้ ทำให้เกิดความรู้ใหม่ สามารถนำมาพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์ให้มีรูปแบบที่สวยงามเป็นที่ต้องการของลูกค้ามากขึ้น พร้อมทั้งมีการเปิดศูนย์การเรียนรู้การแกะสลักพระพุทธรูปไม้เพื่อเป็นแหล่งเผยแพร่และฝึกสอนให้แก่เยาวชนและผู้สนใจ โดยมีเป้าหมายให้ชุดความรู้เป็นส่วนหนึ่งของหลักสูตรการศึกษาในโรงเรียนของท้องถิ่น

๕.๔ ข้อเสนอแนะ

๕.๔.๑ ข้อเสนอแนะในเชิงการนำวิจัยไปใช้ประโยชน์

สามารถนำองค์ความรู้ รูปแบบกระบวนการสร้างพระพุทธรูปแบบร่วมสมัยเผยแพร่สู่สังคม องค์กร หรือผู้ที่สนใจในด้านงานประติมากรรม การสร้างงานพุทธศิลป์

๕.๔.๒ ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

จากแผนยุทธศาสตร์ชาติจะเห็นว่าการพัฒนาประเทศให้มั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน ภาครัฐต้องหันกลับมามองการพัฒนารากฐานของชุมชน โดยเฉพาะ ศิลปะ หรือพุทธประติมากรรมก็ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งในการช่วยจรรโลงใจของชุมชน สังคม ควรจะมีการส่งเสริมในด้านการสร้างสรรค์ เพื่อการทำนุบำรุงพระพุทะศาสนา เป็นพื้นฐานที่จะนำไปสู่ชุมชนสงบสุขร่วมเย็น ส่งผลนำพาประเทศให้เกิดสันติสุขตามมา

บรรณานุกรม

หนังสือภาษาไทย

กาญจนา แก้วเทพ และคณะ. สื่อเก่า ใหม่: สัญญะ อัตลักษณ์ อุดมการณ์. กรุงเทพมหานคร: ภาพพิมพ์, ๒๕๕๕.

_____. แนวพินิจใหม่ในการสื่อสาร. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๕๓.

ขจร สุขพานิช. ข้อมูลประวัติศาสตร์สมัยอยุธยา. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๓๒.

ขวัญฟ้า รังสิยานนท์. การพัฒนารูปแบบการจัดกระบวนการเรียนรู้แนวพุทธสำหรับเด็กปฐมวัย. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยรามคำแหง, ๒๕๕๒.

เขมชาติ วงศ์ทิมารัตน์. แนวทางการอนุรักษ์คลองและชุมชนริมคลองบางกอกใหญ่. คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

จรัส พยัคฆราชศักดิ์. เอกสารการสอนไทยคดีศึกษา ศาสนา และลัทธินิยมในท้องถิ่น, มหาสารคาม. ปรีดาการพิมพ์, ม.ป.ป.

จำนง ทองประเสริฐ. ประวัติศาสตร์พุทธศานาในเอเชียอาคเนย์. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าคุรุสภา, ๒๕๓๕.

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

ธวัช ปุณโณทก. ความเชื่อพื้นบ้านอันสัมพันธ์กับวิถีชีวิตในสังคมอีสาน ในวัฒนธรรม พื้นบ้าน : คติความเชื่อ. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ธิดา สาระยา. ทราวดีต้นประวัติศาสตร์ไทย. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๕.

บุญลือ วันทายนต์. “ไสยศาสตร์” ใน พุทธจักร. ๓๕(๖): ๔๗; มิถุนายน ๒๕๒๔.

ปราณี พุ่มบางป่า. การวิเคราะห์เนื้อหาเว็บไซต์วาไรตี้ในด้านสังคมประกิต. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

ปพาณี ฐิติวัฒนา. การพัฒนาเด็ก เยาวชนและสตรี. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ชุมนุมสหกรณ์การเกษตรแห่งประเทศไทย, ๒๕๔๕.

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒. พิมพ์ครั้งที่ ๖. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๔๙.

พระธรรมปิฎก (ป.อ. ปยุตฺโต). การศึกษาเครื่องมือพัฒนาที่ยังต้องพัฒนา. พิมพ์ครั้งที่ ๒. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิพุทธธรรม, ๒๕๔๑.

พระธรรมปิฎก (ประยุทธ์ ปยุตโต). พุทธธรรม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

พระมหาบุญเพียร ปุญญวิริโย (แก้ว วงศ์น้อย). แนวคิดและวิธีการขัดเกลาทางสังคมในสถาบันครอบครัวตามแนวพระพุทธศาสนา. พระนครศรีอยุธยา: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๔.

ไพศาล คำกาศ. การจัดการความรู้การแกะสลักพระพุทธรูปไม้บ้านหนองยางฟ้า ตำบลทาทุ่งหลวง อำเภอแม่ทา จังหวัดลำพูน. สาขาการพัฒนาภูมิสังคมอย่างยั่งยืน มหาวิทยาลัยแม่โจ้, ๒๕๕๖.

ภานุพงษ์ เลาหสม. จิตรกรรมฝาผนังล้านนา. กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๔๑.

ภิญโญ จิตต์ธรรม. “ความเชื่อ” รามคำแหง. ๒(๒):๕๗ กรกฎาคม ๒๕๑๘.

มงคล หวังสุขใจ และชมพู โกติรัมย์. สังคมวิทยาเบื้องต้น. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์เทคโนโลยีการศึกษา ฝ่ายเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยศรีปทุม, ๒๕๔๐

ระวี ภาวิไล. การศึกษาเพื่ออยู่เย็นเป็นสุข และบทความอื่นๆ. เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์, ๒๕๒๗.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕, กรุงเทพมหานคร, ๒๕๒๕.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๔๒, ๒๕๔๒.

ไลอ้อนส์, อลิซาเบทและคณะ. ศิลปะอู่ทอง ศิลปะอยุธยา ศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัด ศิวพร, ๒๕๑๐.

ศศิธร อภิสิทธิ์นิรันทร์. การขัดเกลาทางสังตมผ่านรายการโทรทัศน์สำหรับเด็กประเภทรายการปกิณกะบันเทิง. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

ศักดิ์ชัย เกียรตินาคินทร์. ความสัมพันธ์ระหว่างคุณค่าศิลปกรรมกับการสร้างทัศนคติต่อคนเองและความผูกพันกับชุมชน. กรุงเทพมหานคร: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๒

ศิลป์ พีระศรี. บทความข้อเขียนและงานศิลปกรรมของศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์, ๒๕๔๕.

ศิลปากร. ศรีวิชัย. กรุงเทพมหานคร: โรงพิพม์ศาสนา, ๒๕๓๑.

สถาพร ศรีสัจจัง. การประสมประสานทางสังคม-วัฒนธรรมและมุสลิมที่ปรากฏในการละเล่นล้อแหง็งของอำเภอกันตัง จังหวัดตรัง. ตรัง: ศูนย์วัฒนธรรมประจำปีจังหวัด ๒๕๓๓.

สถาพร ศรีสัจจัง, การประสมประสานทางสังคม-วัฒนธรรมไทยพุทธ และไทยมุสลิมที่ปรากฏในการเล่นหล้อแหง้งของอำเภอกันตังจังหวัดตรัง. สงขลา: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, ๒๕๓๓.

สน สีมาตรัง. โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๖.

_____. จิตรกรรมฝาผนังไทย. กรุงเทพมหานคร: พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒

_____. รวมบทความทางวิชาการ เรื่อง จิตรกรรมฝาผนังไทย. กรุงเทพมหานคร: พลพันธ์การพิมพ์, ๒๕๒๒.

สมเกียรติ โล่เพชรัตน์. พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา ประวัติศาสตร์ชนชาติไทยกับปฏิมากรรมในพระพุทธศาสนา. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด มหาชน, ๒๕๔๙.

สันติ เล็กสุขุม. ศิลปะสุโขทัย. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๔๐.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. “ความเชื่อของชาวภาคใต้” ในสารานุกรมวัฒนธรรมภาคใต้ พ.ศ. ๒๕๒๙ เล่ม ๒. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทร์การพิมพ์, ๒๕๒๙.

สุพัตรา สุภาพ. ปัญหาสังคม. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๘.

สุภัทรดิศ ดิศกุล. ประวัติศาสตร์ศิลปะในประเทศไทย. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, ๒๕๒๘.

สุภัทรดิศ ดิศกุล. ศิลปะสมัยลพบุรี. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดศิวพร, ๒๕๑๐.

_____. ศิลปะอินเดีย. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าครุสภา, ๒๕๓๔.

แสง จันทร์งาม. ศาสนาวิทยา. กรุงเทพมหานคร: เจริญรัตน์การพิมพ์, ๒๕๔๒.

หนังสือภาษาอังกฤษ

Broom, L. and Selznick, P., Sociology. Singapore: Harper&Row, 1958.

_____. and Selznick, P., Sociology: A text with adapted Readings. Fifthed. New York: Harper and Row, 1973.

Broom, L., & Selznick, P., Sociology (๔th ed.). New York:Harper&Row, 1971.

Cooley, C.H. Human nature and social order. New York: Scribner’s, 1964.

James, W., & Zanden, V. Sociology (๓rd ed.), New York: Mcgraw-hill, 1993.

Mercer, Blaime E. And Merton, Robert k., The study of Society. New York: Harcout and World, 1958.

Second, P.F. and Backman, C.W., Social Psychology. Tokyo: McGraw-Hill, 1967.

The New Encylopaedia Britannica, Chicago: The University of Chicago, 1975.

Thio, A., Socialogy: A brief introduction (๔th ed.), Boston: Allyn and Bacon, 2000.

ผู้ให้ข้อมูล

๑. อาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ อาจารย์ภาควิชาศิลปไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

๒. อาจารย์ทรงเดช ทิพย์ทอง อาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม คณะพุทธศาสตร์ วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย/ ศิลปินเชียงรายที่มีความโดดเด่นด้านการปั้นพระพุทธรูป

๓. อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น อาจารย์อาจารย์พิเศษคณะวิจิตรศิลป์ สาขาประติมากรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และศิลปินอำเภอฝาง ที่มีความโดดเด่นด้านการปั้นพระพุทธรูป

๔. พระครูวิมลศิลปกิจ (เรืองฤทธิ์ ธนปญโญ), ผศ.ดร. รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย ผู้มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา

๕ อาจารย์สายกลาง จินดาสุ นักโบราณคดีสำนักศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่

๖. พระครูสิริจิรวัฒน์ เจ้าอาวาสวัดบ้านโป่ง ตำบลป่าแดด อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
บทความวิจัย

พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

มานิตย์ กันทะสัก *

บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ๓ ประการ ได้แก่ ๑. เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ ๒. เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ๓. เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงนวัตกรรมในลักษณะ R&D (Research and Development)

จากการศึกษาพบว่า พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปเชียงแสน ถือว่าแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก นับว่าเป็นเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสน วัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆ ที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ นับว่า พระสิงห์ เป็นต้นกำเนิดของศิลปะล้านนาก็ว่าได้ รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ เป็นรูปแบบปางลีลา ขนาดความสูง ๑๙ นิ้ว หล่อด้วยสำริด ได้แนวคิดจากการที่ศิลปะสมัยเชียงแสนที่แผ่ขยายอิทธิพลพุทธศิลปกรรมไปถึงอาณาจักรเพื่อนบ้าน และมีการสร้างรูปแบบพระสิงห์เชียงแสนในลักษณะที่เป็นแบบยืนขึ้น และต้องการสร้างสรรค์ประติมากรรมพระพุทธรูปในยุคร่วมสมัย ที่เกิดจากช่างทางเหนือที่ได้รับความนิยมจาก คนทั่วไปและส่งอิทธิพลทางพุทธลักษณะของของงานพุทธปฏิมากรอย่างกว้างขวางในยุคปัจจุบัน ผ่านขั้นตอนการสร้างสรรค์ ในการสร้างนวัตกรรมศิลปะร่วมสมัย และ

---

*อาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรมคณะพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านกิจกรรม ๑.การเสวนากลุ่ม ๒.การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน และ ๓.การจัดนิทรรศการแสดงงาน

Abstract

This research aimed to 1) study the concept of creating Phra Singh pattern, 2) develop contemporary Buddhist sculptures in the form of Phra Singh, and 3) create a learning process with society towards the Phra Singh 4 Buddha image. This research is action research with research and development process (R&D).

The result showed that Phra Singh or Chiang Saen Buddhist image were considered as clear and high artistic value. It is the first sculpture created by Thai craftsmen in Suvarnabhumi area or civilized area around 16th Buddhist century. These sculptures appeared in various districts in the north of Thailand and the prominent sculpture is located in Chiang Saen. Materials used to create sculptures including stucco, various precious metals, and pure gold. Therefore, Phra Singh was considered as it is the origin of Lanna art. The pattern of a contemporary Buddhist sculptor in the form of Phra Singh 4 was walking Buddha image with 19 inches casted with bronze. The idea of creating this form of Buddha image was from the arts in Chiang Saen period extending the influence of Buddhist arts to the neighboring kingdom and the standing Buddha image was created. Moreover, the need of creating Buddha sculptures in the contemporary era of northern craftsmen influenced the Buddha sculptures in nowadays. In addition, a learning process was created through activities based on the creative process in creating innovative contemporary art and the learning process with society towards Phra Singh 4 including 1) Group discussion, 2) Knowledge transfer through teaching, and 3) Organizing the exhibition.

บทนำ

ประเทศไทยเป็นชาติที่มีศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีของตนเองมาช้านาน เริ่มตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ชาติไทย ศิลปะไทยจะวิวัฒนาการในราว พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๖ ซึ่งพระพุทธศาสนานำเข้ามาโดยชาวอินเดียครั้งนั้น แสดงให้เห็นอิทธิพลต่อรูปแบบของศิลปะไทยในทุกๆ ด้านรวมทั้งภาษา วรรณกรรม ศิลปกรรม โดยกระจายเป็นกลุ่มศิลปะสมัยต่างๆ เริ่ม

ตั้งแต่สมัยทวาราวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เมื่อกลุ่มคนไทยตั้งตัวเป็นปึกแผ่นแล้ว ศิลปะดังกล่าวจะตกทอดกลายเป็นศิลปะไทย ช่างไทยพยายามสร้างสรรค์ให้มีลักษณะพิเศษกว่างานศิลปะของชาติอื่นๆ คือ จะมีลวดลายไทยเป็นเครื่องตกแต่ง ซึ่งทำให้ลักษณะของศิลปะไทยมีรูปแบบเฉพาะมีความอ่อนหวานละมุนละไม และได้สอดแทรกวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีและความรู้สึกของคนไทยไว้ในงานอย่างลงตัว โดยทั่วไปแล้วการศึกษาถึงรูปแบบของศิลปะสมัยต่างๆ ในประเทศไทยส่วนใหญ่มักศึกษาจากลักษณะของพระพุทธรูป เนื่องจากเป็นงานที่มีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องยาวนานเป็นหลักฐานที่สะท้อนความเชื่อ และวัฒนธรรมของคนไทยมาแต่ในอดีต แสดงให้เห็นความสามารถทางศิลปะ ของคนไทยที่สามารถจัดสร้างอย่างประณีตบรรจง ผู้สร้างมักเป็นช่างฝีมือที่เชี่ยวชาญที่สุดในท้องถิ่นหรือยุคสมัยนั้น และเป็นงานประติมากรรมที่มีวิธีการจัดสร้างอย่างศักดิ์สิทธิ์เปี่ยมศรัทธา โดยศึกษาจากลักษณะของสกุลช่างที่เป็นรูปแบบของศิลปะสมัยต่างๆ[๑] พระพุทธรูปจึงเป็นผลงานทางประติมากรรมที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ “พระพุทธรูป” หรือ “พระพุทธปฏิมา” ยังเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนองค์พระพุทธเจ้า ซึ่งเป็นพระศาสดาในพระพุทธศาสนา มูลเหตุที่เกิดการสร้างพระพุทธรูปขึ้นนั้นสมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้ทรงนิพนธ์หนังสือเรื่อง “ตำนานพุทธเจดีย์สยาม” ประทานความเห็นว่า การสร้างพระพุทธรูปนั้นปรากฏอยู่ในตำนานพระแก่นจันทร์ ซึ่งได้กล่าวถึงพุทธประวัติตอนที่พระพุทธองค์ได้เสด็จขึ้นไปเทศนาโดยโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และทรงค้างอยู่ที่ดาวดึงส์สวรรค์นั้น ๑ พรรษา พระเจ้าปเสนทิโกศลเมื่อมิได้เห็นพระพุทธองค์มาช้านานก็มีความรำลึกถึงจึงทรงรับสั่งให้ช่างทำพระพุทธรูปด้วยไม้แก่นจันทร์แดงขึ้นประดิษฐานไว้อาสนะที่พระองค์เคยประทับ ครั้นเมื่อพระพุทธองค์เสด็จกลับจากดาวดึงส์มาถึงที่ประทับ พระแก่นจันทน์ลุกขึ้นปฏิสันถารกับพระพุทธองค์ด้วยปาฏิหาริย์ แต่พระพุทธองค์ตรัสสั่งให้พระแก่นจันทน์กลับไปยังที่ประทับ เมื่อรักษาไว้เป็นตัวอย่างพระพุทธรูป ซึ่งสาธุชนจะได้ใช้เป็นแบบอย่างสร้างพระพุทธรูป เมื่อพระองค์ทรงล่วงลับไปแล้วความที่กล่าวไว้ในตำนานประสงค์ที่จะให้พระพุทธรูปแก่นจันทร์ตรงนั้นเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปซึ่งสร้างกันต่อมาภายหลัง อีกนัยหนึ่งคืออ้างว่าพระพุทธรูปมีขึ้นโดยพระบรมราชานุญาตและเหมือนพระพุทธองค์เพราะตัวอย่างขึ้นตั้งแต่ในครั้งพุทธกาลอย่างไรก็ตามที่กล่าวมานี้เป็นเพียงตำนานที่จะเกิดขึ้นภายหลังการสร้างพระพุทธรูปกันหลายแล้ว

ทางด้านหลักฐานการสร้างพระพุทธรูปที่เก่าแก่ที่สุดในอินเดียปรากฏขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๗ โดยเกิดขึ้นในสมัยของพระเจ้ากนิษกะ แห่งราชวงศ์กุษาณะ ที่แขวนคันธารราฐ ราว พ.ศ ๖๖๓-๗๐๕ ทั้งนี้ เป็นผลมาจากการที่พระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชกษัตริย์แห่งอาณาจักรมาซิโดเนีย ทางตอนเหนือของประเทศกรีซได้สร้างจักรวรรดิอันยิ่งใหญ่ครอบคลุมคาบสมุทรบอลข่าน อียิปต์ ตุรกี

---

[๑] ประติมากรรมไทย, [ออนไลน์], แหล่งที่มา:https://th.wikipedia.org/wiki/ประติมากรรมไทย, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

และเบอร์เซีย จนมาถึงดินแดนภาคตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดียที่แคว้นคันธารราฐ ในพุทธศตวรรษที่ ๓ คติการสร้างพระพุทธรูปเป็นพระพุทธรูปจึงน่าจะได้แรงบันดาลใจจากอิทธิพลของชาวกรีกที่แพร่หลายตั้งแต่ในครั้งนั้น และนำเอาคติความเชื่อต่างๆ เข้ามาผสมผสานกับความเชื่อเดิมของชาวพื้นเมือง ส่งผลให้นำความนิยมในการสร้างรูปเคารพเทพเจ้าของชาวกรีกมาสร้างเป็นพระพุทธรูปขึ้น ดังนั้น พระพุทธรูปสมัยคันธารราฐ ซึ่งสมัยแรกสุดที่มีการสร้างพระพุทธรูป จึงลักษณะเป็นแบบชาวกรีกค่อนข้างมาก ทั้งรูปร่าง หน้าตา และลักษณะการครองจีวร การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์แทนพระองค์ ดังนั้นลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูปจะมีสัญลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกว่ารูปนั้นเป็นพระพุทธรูปเรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของมหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือ พระเกตุมาลา นอกจากนี้ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของพระพุทธรูปทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูมหรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ[๒]

การสร้างพระพุทธรูปเป็นการถ่ายทอดแนวคิดและจินตนาการที่สะท้อนถึงความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธเจ้ามาเป็นองค์แทนของพระองค์ในลักษณะของงานศิลปะ ซึ่งนอกจากจะสื่อถึงความดีแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความประสานสอดคล้องกันระหว่างปรัชญาพุทธศาสนาและปรัชญาศิลปะ จนก่อให้เกิดความงามที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพอย่างสูง ด้วยเหตุนี้จึงมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้น เพื่อเป็นที่สักการบูชาแทนพระพุทธเจ้า ซึ่งตามหลักการทางพระพุทธศาสนาการเคารพบูชาพระพุทธเจ้าถือเป็นหลักธรรมสำคัญประการหนึ่งใน คารวะธรรม ๖ ประการ ได้แก่ สัตถุคารวะตา การแสดงความเคารพต่อพระศาสดา คือ พระพุทธเจ้า และผลสำคัญของการสร้างพระพุทธรูป คือ ทำให้ชาวพุทธมีสัญลักษณ์เตือนใจให้ได้เจริญพุทธานุสสติ คือ การตรึกระลึกถึงองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและพระคุณธรรมต่างๆ ของพระองค์ ซึ่งการสร้างพระพุทธรูปจึงก่อให้เกิดคุณค่าทางการปฏิบัติซึ่งหมายถึงการส่งเสริมจริยธรรมของผู้คนในสังคมไปโดยปริยาย พระพุทธรูปจึงไม่เป็นแต่เพียงศิลปกรรมประเพณี อันเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านปฏิมากรรมที่ทรงคุณค่าของพระพุทธศาสนาเท่านั้นแต่พระพุทธรูปยังเป็นสัญลักษณ์แห่งพุทธปรัชญา เป็นเครื่องหมายของความเคารพ บูชาสักการะและเป็นเครื่องเตือนให้ประกอบความดีอีกด้วย

ลักษณะทางศิลปะขององค์พระเป็นพระพุทธรูปที่จัดสร้างตามความเชื่อของศาสนาพุทธปรากฏเป็นปางมารวิชัยในรูปแบบศิลปะแบบเชียงแสนยุคต้น ราวรัชสมัยพ่อขุนเม็งรายมหาราช แห่งนครเชียงราย ด้วยเครื่องทรงองค์ประกอบที่บอกถึงระดับชั้นแห่งผู้สร้าง ทำให้พระองค์นี้ถือได้ว่าไม่ธรรมดา (คนธรรมดาในสมัยโบราณจะไม่นิยมสร้างพระที่มีเครื่องทรงแม้เป็นขุนนางก็ยังไม่ปรากฏ

---

[๒] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, **ตำนานพุทธเจดีย์สยาม**, กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๙, หน้า ๔.

ต้องเป็นชั้นกษัตริย์ผู้ครองนครเท่านั้น และการสร้างมักมีพิธีใหญ่ มีการเชิญเทวดาลงมาสถิตย์ปกป้องค์พระและอำนวยชัยแก่พุทธศาสนิกชนที่กราบไหว้บูชาลักษณะทางกายภาพ องค์พระหล่อด้วยโลหะผสมประเภทสำริด (Bronze) ผิวขัดมีการตบแต่งผิวภายหลังจากชิ้นงานสำเร็จ อันเป็นลักษณะของเชิงช่างที่สูงในสมัยนั้น มีรักประปราย พระพุทธรูปองค์นี้มีลักษณะทรงเครื่องเต็มองค์ และสิ่งที่บ่งบอกถึงความหายากได้แก่ ปางของพระพุทธรูปองค์นี้ที่เป็นปางสะดุ้งมาร หน้าตักองค์พระขนาด ๒๐ นิ้ว สูงราวเมตรเศษ และจากธรรมชาติขององค์พระพิจารณาได้ว่า องค์พระไม่ผ่านการฝังดินมาก่อน องค์พระถูกเก็บรักษาไว้ที่อันรโหฐานเรื่อยมา ปรากฏรอยหยิบจับตามสัดส่วนเช่น แนวพระกร ลำพระองค์เป็นต้น แววพระเนตรไม่มีการตบแต่งเพื่อฝังอัญมณีใดใด อันเป็นลักษณะทางช่างที่สำคัญของช่างเชียงแสนล้านนาโบราณในยุคต้นๆ ที่ไม่นิยมตบแต่งพระเนตรด้วยแก้วหรืออัญมณีใดๆ โดยมากที่ใช้แก้วตบแต่งพระเนตรมักพบในพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาตอนต้น กลางและปลาย ซึ่งตรงกับศิลปะเชียงแสนยุคสิงห์หนึ่งลงมา หรือที่มักจะเรียกว่าพระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน มี ๓ สมัย คือ สิงห์หนึ่ง สิงห์สอง และสิงห์สาม ที่มีความโดดเด่นจากพุทธลักษณะ คือ สิงห์หนึ่งและสิงห์สองหรือพระเชียงแสนยุคตั้นนั้น มีพระเกศเป็นลักษณะบัวตูม พระศกขมวดเป็นก้นหอยชัดเจน สังฆาฏิอยู่เหนือราวนมปลายเป็นแฉกคล้ายเขี้ยวตะขาบ ลักษณะปางมารวิชัย หรือปางสะดุ้งมาร ประทับนั่งอยู่บนฐานบัวคว่ำบัวหงายเกสรเป็นเส้นริ้วยาวสูง ส่วนสิงห์สามนั้น พุทธลักษณะเหมือนกับสิงห์หนึ่ง สิงห์สองแทบทุกประการยกเว้นพระเกศส่วนบนมีลักษณะเป็นเปลวเพลิงสังฆาฏิยาวจรดนาภี และประทับนั่งขัดสมาธิราบ[๓]

ดังนั้นจากความสำคัญและประวัติศาสตร์ของการสร้างพุทธรูปนั้น และรวมไปถึงพุทธลักษณะของพระเชียงแสนสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง และสิงห์สาม ที่เป็นหลักฐานบันทึกสะท้อนความเชื่อและวัฒนธรรมของคนไทยมาแต่ในอดีตแต่ละยุคแต่ละสมัย จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ในยุคปัจจุบัน หรือพระสิงห์ ๔ เพื่อเป็นการต่อยอดและสืบทอดการสร้างพระพุทธรูป นำไปสู่กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ในด้านความงามทางสุนทรียศาสตร์ จากรูปแบบความงามแบบพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ท่ามกลางวัฒนธรรมที่ถูกแปรเปลี่ยนในยุคปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑ เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

๒ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๓ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔

---

[๓] สำนักงานการท่องเที่ยวและกีฬาจังหวัดเชียงราย, **พระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน,** [ออนไลน์], แหล่งที่มา: http://www.cots.go.th/travelview/detail.php?id=210, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

วิธีดำเนินการวิจัย

๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตด้านเนื้อหา โดยศึกษาเอกสารทุติยภูมิที่เกี่ยวข้องกับการศึกษา เกี่ยวกับแนวคิด ทฤษฎี ประวัติความเป็นมา รวมไปถึงอิทธิพล รูปแบบในการสร้างพระพุทธรูปพระสิงห์ ในแต่ละยุคแต่ละสมัยของประเทศไทย เพื่อนำข้อมูลดังกล่าวไปสู่การปฏิบัติการเชิงกระบวนการสร้างพระพุทธรูป ที่มีเอกลักษณ์ อัตลักษณ์ ในรูปแบบของพระพุทธรูปสิงห์ ๔ ในยุคปัจจุบัน มุ่งเน้นศึกษาข้อมูลตามประเด็นดังต่อไปนี้ คือ ๑) ศึกษาอิทธิพลในการสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทย ๒) ศึกษาการสร้างรูปแบบปฏิมากรในแต่ละสมัย ๓) ศึกษาเทคนิคกระบวนการในการสร้างพระพุทธรูป ๔) ศึกษาการสร้างพระพุทธรูปในยุคปัจจุบัน และ ๕) ศึกษารูปแบบและอัตลักษณ์ของพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ภายใต้กรอบแนวความคิดทฤษฎีเกี่ยวกับสัญญวิทยา แนวคิดเกี่ยวกับความเชื่อ แนวคิดเกี่ยวกับพุทธศิลปกรรม แนวคิดเกี่ยวกับการสร้างพุทธศิลปกรรม ทฤษฎีการขัดเกลาทางสังคม รวมถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒ ขอบเขตด้านพื้นที่

ขอบเขตด้านพื้นที่ที่ใช้ในการวิจัยครั้งนี้ ๓ พื้นที่ ได้แก่ ๑. อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ๒. อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ และ ๓. อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ๑ แห่ง

๓ ประชากร กลุ่มตัวอย่างและผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key-Informant) ที่เป็นตัวแทนของผู้ที่มีองค์ความรู้ความเชี่ยวชาญในเรื่องพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ประกอบด้วยกลุ่มเป้าหมายที่จะศึกษา แบ่งออกเป็น ๓ กลุ่ม ได้แก่

๑. กลุ่มผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญทั้งข้อมูลพื้นฐาน รูปแบบ และกระบวนการสร้างของพระ สิงห์ ตั้งแต่ยุคต้น ยุคกลาง และยุคปลาย และในปัจจุบันมีผลงานพุทธศิลปกรรมที่โดดเด่นในการสร้าง พระพุทธรูป จำนวน ๑๐ ท่าน

๒. กลุ่มนักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา ๑๐ ท่าน

๓. กลุ่มนักเรียนนักศึกษา/ประชาชนทั่วไป หรือผู้ที่มีความรู้และความสนใจในเรื่องประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนา และการสร้างพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ จำนวน ๑๐ ท่าน

โดยการสัมภาษณ์เชิงลึก การสัมภาษณ์อย่างไม่เป็นทางการ การจัดเวทีการเสวนาและการประชุมกลุ่มย่อย (Focus group) ผู้ให้ข้อมูลสำคัญที่เกี่ยวข้องและครอบคลุมเนื้อหาประเด็นที่ศึกษา จำนวนผู้ให้ข้อมูลสำคัญ รวม ๓๐ รูป/ท่าน

และ ผู้วิจัยทำการเก็บรวบรวมข้อมูลจากการสำรวจความพึงพอใจ จากนักท่องเที่ยว ประชาชนทั่วไป นักเรียนนักศึกษา หรือผู้ที่สนใจในเรื่องพุทธศิลปกรรมพระสิงห์ ๔ จากการแสดงนวัตกรรมพุทธศิลปกรรมในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ของผู้วิจัย ณ สมาคมขัวศิลปะ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย เพื่อนำข้อคิดเห็นนำไปปรับปรุงพัฒนานวัตกรรมพุทธศิลปกรรมรูปแบบพระสิงห์ในยุคต่อไป

ผลการศึกษาวิจัย

๑ แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

ผลการศึกษาพบว่า พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปเชียงแสน ถือว่าแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก นับว่าเป็นเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสน วัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆ ที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ นับว่า พระสิงห์ เป็นต้นกำเนิดของศิลปะล้านนาก็ว่าได้

พระสิงห์: พระพุทธรูปสมัยเชียงแสน (ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๐๐ – ๒๐๘๙)

โดยนักโบราณคดีได้กำหนดพระพุทธรูปสมัยนี้ออกเป็น แบ่งออกเป็น ๒ รุ่น คือ รุ่นแรกและรุ่นหลัง

(๑) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นแรก มีลักษณะคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปอินเดีย ราชวงค์ปาละ เนื่องจากรับเอาแบบอย่างพระพุทธรูปอินเดียเมื่อครั้งสมัยราชวงค์ปาละเจริญรุ่งเรืองในอินเดียในระหว่าง พ.ศ.๑๒๗๓-๑๔๗๐ มาทุกประการ โดยมีลักษณะ คือ พระองค์อวบอ้วน เกตุมาลาเป็นต่อมกลม นั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์มารวิชัย พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้นอยู่เหนือราวพระถัน พระพักตร์กลมสั้น พระโขนงโก่ง พระนาสิกงุ้ม พระโอษฐ์เล็ก พระหนุเป็นปม เส้นพระศกใหญ่เป็นต่อมกลมหรือเป็นก้นหอย ไม่มีไรพระศก ฐานมีบัวรอง มีทั้งบัวหงายบัวคว่ำ มีกลีบแซมและมีเกสร

(๒) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นหลัง เป็นฝีมือช่างไทยชาวล้านนาและล้านช้าง พุทธลักษณะเป็นแบบลัทธิลังกาวงค์จากสุโขทัย ลักษณะที่ต่างจากสมัยเชียงแสนรุ่นแรก คือ ทำพระรัศมีเป็นเปลว ชายสังฆฏิยาวลงมาจรดพระนาภี เส้นพระศกละเอียดมีไรพระศกทำรัศมีเป็นเปลว พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบมักหล่อด้วยโลหะทองคำและสำริด

การสร้างพระพุทธรูปของคนโบราณก็เป็นไปตามยุคสมัย ที่ปรากฏเป็นประวัติศาสตร์ของเชียงแสนล้านนาคือ มีการสร้างพระพุทธรูปถึง ๓ ยุค แล้วเรียกการสร้างยุคแรกว่า “พระสิงห์ ๑ ยุคที่ ๒ เรียกว่า พระสิงห์สอง และยุคที่สาม เรียกว่าพระสิงห์สาม ฯลฯ

ยุคต่อมาได้ถูกอิทธิพลของพุทธศิลปกรรมจากสุโขทัย อยุธยา เข้ามามีบทบาทในการสร้างพระพุทธรูป ทำให้การสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ล้านนาหายไป สังเกตได้จากวิหาร อุโบสถของ

วัดต่างๆ ในปัจจุบัน จะมีแบบพระสิงห์ทั้ง ๓ ลักษณะน้อยมาก อาจจะด้วยระบบการปกครองการเมือง เข้ามาแทรกแซงไม่อาจจะใช้สัญลักษณ์ของท้องถิ่นได้ ต้องแสดงเอกลักษณ์ศิลปะที่เป็นเอกภาพของสยามประเทศให้ทั่วอาณาจักร แต่ที่มีก็เพิ่งเกิดจากสำนึกในพุทธศิลปะล้านนาในระยะหลังๆ ไม่กี่ปีมานี้[๔]

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน นิยมสังเกตจากชายสังฆาฏิ และนอกเหนือจากการสังเกตชายสังฆาฏิก็คือ การซ้อนของพระเพลาต้องเป็นชนิดขัดเพชร พระบาทหงายขึ้นทั้งสองข้างและมีการเล่นนิ้วพระหัตถ์ (กระดกขึ้นลงอย่างเป็นธรรมชาติ) และที่สำคัญก็คือ ถ้าเป็นพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ รุ่นแรกๆ ฐานส่วนมากมักจะเป็นฐานเขียง ก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นฐานบัวหรือ ฐานเทพประจำนพเคราะห์หรือนักษัตร และการเทค่อนข้างหนาเป็นพิเศษ ยิ่งถ้า “ผิวไม่ใช่พระขัด” นั้น หาดูได้ยากมากๆ เพราะถือว่าเป็นศิลปะสุดยอดในสกุลช่างเชียงแสนเลยก็ว่าได้[๕]

แนวคิดและหลักการสร้างพระพุทธรูป

เมื่อมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นมา ก็มีความมุ่งหมายที่จะให้มีความเหมือนองค์พระสัมมา - สัมพุทธเจ้าเท่าที่จะทำได้ จึงได้สร้างประวัติให้กับพระพุทธรูปสำคัญว่าเป็นรูปจำลองมาจากองค์พระพุทธเจ้า เพื่อที่จะธำรงรักษาความเหมือนและความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธองค์ไว้ จึงมีการจำลองสืบต่อกันมาจนเรียกรูปของพระพุทธองค์ว่า พระ ปฏิมา (บาลี) หรือ ปฺรติมา (สันสกฤต) ซึ่งแปลว่า “รูปเปรียบ”หรือ “รูปจำลอง” ดังนั้น พระพุทธปฏิมาจึงหมายถึงรูปจำลองของพระพุทธเจ้า ซึ่งเลียนแบบสืบต่อกันมาจนมีเอกลักษณ์เฉพาะประจำแต่ละหมวดหมู่ จนเรียกได้ว่าหมวดพระเจ้าแก่นจันทน์จำลอง หรือหมวดพระพุทธสิหิงค์จำลอง เป็นต้น

การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์ แทนพระพุทธองค์ ดังนั้น ลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสกุลช่าง และแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูป จะมีสัญลักษณ์สำคัญ ที่บ่งบอกว่า รูปนั้นเป็นพระพุทธองค์ เรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของมหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้าย

---

[๔] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๕] **ประวัติพระเชียงแสนสิงห์ทั้ง ๓,** http://xn--๔๒cg๓btw๔ab๔fcy๖dsd๓jf๙jwa.blogspot.fr/๒๐๑๔/๐๔/blog-post_๗๓๓๔.html**.,** (ออนไลน์).

สวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือพระเกตุมาลา นอกจากนี้ ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของ พระพุทธรูป ทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูม หรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ

๒ การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

(๑) การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

จากการศึกษาพบว่าเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ นั้น สรุปได้ว่าจะเห็นว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูปของศิลปินส่วนใหญ่นั้น นอกเหนือจากการสร้างสรรค์ผลงานไม่ว่าจะยุคหรือสมัยไหนก็ตาม หัวใจหลักของการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเข้าถึงพุทธะ เมื่อมีความเข้าใจในธรรมะแล้ว จะส่งผลต่อผลงานที่มีความสวยงาม มีคุณภาพ

จากการนิยามและแนวคิดในการสร้างสรรค์ นำไปสู่แนวทางการพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ มีความคิดเห็นที่แตกต่างกันซึ่งเกิดจากการตีความของแต่ละท่านนั้นก็ขึ้นอยู่กับบทบาท และ concept ความคิด จุดเด่น ในการทำงานสร้างสรรค์ของแต่ละท่าน ถ้าในมุมมองความเป็นศิลปินการมองนิยามถึงพระสิงห์ ๔ คือ ความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรมให้เข้ากับยุคสมัย แต่ในส่วนนักโบราณคดี นักประวัติศาสตร์ การนิยามพระสิงค์ ๔ นั้น ไม่ปฏิเสธในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ แต่ควรจะยึดรูปแบบอัตลักษณ์ของพระสิงห์ ตั้งแต่สิงห์ ๑ ถึง ๓ ด้วย รักษาความเชื่อดั้งเดิมที่ส่งผ่านพระพุทธรูป

(๒) การสร้างสรรค์รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ เป็นรูปแบบปางลีลา หล่อด้วยสำริด พระสิงห์ ๔ คือ การบันทึกยุคสมัยที่เราได้มีชีวิตอยู่จริงในสมัยของเราคือปัจจุบัน ปัจจุบันเราเข้าถึงสาระแห่งการศึกษาหลักธรรมในพระพุทธศาสนาน้อยมากแค่ไหน มุมมองของศิลปิน การเข้าถึงของศิลปิน ในหลักพุทธธรรมจะปรากฏอยู่บนฐานการสร้างสรรค์เสมอ เช่น การสร้างพระพุทธรูปจะปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนถึงการเข้าถึงหลักธรรมนั้นๆ การสร้างพระพุทธปฏิมากรของแต่ละท่านจึงมีอัตลักษณ์เฉพาะตน แสดงความเป็นปัจเจก แสดงการเข้าถึงในแบบเฉพาะตน ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใดก็ตาม การเน้นพุทธลักษณะตามมหาปุริสสลักษณะจะปรากฏขึ้นบนการแสดงออกผ่านการปั้นพระพุทธรูปอย่างแน่นอน และเป็นการเน้นเพื่อให้เห็นซึ่งมุมมอง ความคิด และอุดมคติของศิลปินอย่างชัดเจน ผ่านขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเตรียมอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน, การสรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น, การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ, การขยายแบบร่างเพื่อลงรายละเอียด ลวดลายของแบบ, การสร้างตามแบบ

ร่างด้วยอุปกรณ์ต่างๆ, การปั้นส่วนต่างๆตามลำดับ เริ่มจากโครงสร้างโดยรวมก่อน, การตกแต่งปั้นตามแบบร่าง เมื่อสำเร็จแล้วทำแม่พิมพ์ด้วยยางซิลิโคน, การหล่อโลหะสำริด

โดยมีเทคนิคเฉพาะได้แก่ การปั้นพระพุทธรูปนั้น ผู้ปั้นจะไม่สามารถปั้นทีละส่วนๆเพราะการปั้นพระพุทธรูปคือการปั้นจิต จิตที่รวมเป็นหนึ่งเดียว เช่นเดียวกับคำว่า นิพพาน เวลาเรามองพระพุทธรูปนั้น พระพุทธรูปที่งดงามจะมีองค์ประกอบทุกส่วนทั้งหมดทั้งมวลที่งดงาม อารมณ์จะเป็นหนึ่งเดียว สามารถทำให้เกิดความ ปิติ จิตเกษม เป็นสมาธิ การปั้นก็เช่นเดียวกัน ผู้ปั้นย่อมไม่สามารถปั้นที่ละส่วนได้เลย ต้องปั้นไปพร้อมๆกัน ดู รูปที่ปั้นทั้งหมดและปั้นทั้งหมดไปในเวลาเดียวกัน และกะเกณฑ์เวลาปั้นให้เสร็จตามเวลาที่ได้กำหนดนั้นไม่ได้ ว่าจะเสร็จตอนไหน บ้างก็เสร็จก่อนเวลาก็มี บ้างก็ไม่เสร็จตามเวลา แต่ผู้ปั้นสามารถปั้นให้เสร็จได้โดยความสมบูรณ์ทั้งรูปธรรม และนามธรรม แล้วเท่านั้น การปั้นพระพุทธปฏิมากรจึงจะสำเร็จลง

๓ กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

จากการพัฒนารูปแบบพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ เมื่อได้ผลผลิตจากการวิจัยและพัฒนา คือ พระพุทธรูปที่มีลักษณะร่วมสมัย ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นก็ได้เกิดนวัตกรรมทางด้านพุทธศิลปกรรมขึ้นที่สะท้อนให้เห็นถึงหลักการ แนวคิดใหม่ๆ และการปฏิบัติการในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ด้วย โดยการวิจัยในครั้งนี้ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการจัดการความรู้ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ ๑. การเสนากลุ่ม ๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน ๓. การจัดนิทรรศการ

๑. การเสนากลุ่ม

การเสนากลุ่มเป็นวิธีการที่จะช่วยในการพัฒนาศักยภาพของบุคคล เป็นการเพิ่มความรู้และพัฒนาสิ่งใหม่ๆ เป็นการเปิดโอกาสให้คนหลายคนได้มาพบปะพูดคุยปรึกษาหารือกัน เป็นการระดมความคิกจากคนหลายคน ซึ่งย่อมจะมองเห็นแนวทางต่างๆ ในการแก้ไขปรับปรุง หรือพัฒนาทั้งในเรื่องความรู้ต่าง มากขึ้น การเสวนายังก่อให้เกิดประโยชน์อีกหลายประการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการเสวนากลุ่มได้มีการระดมความคิดเห็น แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในกลุ่ม เครือข่าย ระหว่างศิลปิน นักวิชาการศิลปะ อาจารย์ นิสิตนักศึกษา เพื่อนำไปสู่การสร้างนวัตกรรมพุทธศิลป์ที่มีความสมบูรณ์แบบและยังได้แนวคิดใหม่ๆ การได้เครือข่ายจากผู้ร่วมเสวนากลุ่มจากหน่วยงานต่างๆ

๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน

การสอน เป็นหนึ่งในกระบวนการที่จะส่งเสริมให้บุคคลเจริญเติบโตและมีความเจริญงอกงามทางกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญาและพัฒนาขึ้นไปสู่ความเป็นสมาชิกที่ดีของสังคม การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน มีการปรับวิธีการสอนให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ของบทเรียน เพื่อ โดยมีการเน้นการปฏิบัติจริง และส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์มากขึ้น เป็นการส่งเสริมให้นักเรียนได้มีการเรียนด้วยการ

กระทำ (Learning by Doing) เพื่อจะได้เกิดการเรียนรู้ที่ดี เกิดทักษะ และสามารถนำไปต่อยอดสร้างอาชีพต่อไปในภายภาคหน้าได้ โดยมีการสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง การนำนิสิตผู้เรียนออกไปเรียนรู้จากประสบการณ์ของครูช่างเพื่อสร้างพลังภายในแก่ผู้เรียนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการปั้นพระพุทธรูป และผ่านทางสื่อโซเชียล คือ Face book ของผู้สอน

๓. การจัดนิทรรศการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ นั้น ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการ จัดนิทรรศการแสดงงาน (Exhibition) เนื่องจากการให้การศึกษาอย่างหนึ่งด้วยการแสดงงานให้ชมงานงานศิลปะ ที่เป็นการให้ข้อมูล ข่าวสาร ที่ผู้ชมสามารถสัมผัส เรียนรู้ทดลองใช้ หรือมีกิจกรรมเสริมประกอบ นิทรรศการเป็นสื่อในการให้การศึกษา ความรู้ความเข้าใจ เพื่อกระตุ้นความสนใจ ตอบสนองและเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชมให้บรรลุสู่เป้าหมายในเรื่องนั้น ประกอบด้วยการจัดนิทรรศการพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ แบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ ๑. นิทรรศการชั่วคราว (Temporary Exhibition) คือ นิทรรศการที่จัดอยู่ในที่ ใดที่หนึ่งเป็นระยะเวลาสั้น ๆ เป็นการแสดงโดยเอกเทศ ๒. นิทรรศการออนไลน์ เนื่องจากความก้าวหน้าทางวิทยาการและเทคโนโลยีในปัจจุบันเป็นไปอย่างรวดเร็ว มีการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่อย่างต่อเนื่อง การเข้าถึงองค์ความรู้ต่างๆ สะดวกง่ายดายเพียงการสืบค้นผ่าน เครือข่ายอินเตอร์เน็ต บุคคลสามารถแสวงหาความรู้ตามความสนใจของตนได้ทุกเวลา รวมทั้งการสร้าง เครือข่ายทางสังคมออนไลน์ (Social Network) ที่มีอย่างกว้าง ซึ่งทางผู้วิจัย ได้นำทิศทางและต้นแบบการจัดการเรียนรู้ดังที่กล่าวมานี้มาพัฒนาสร้างช่องทางการเรียนรู้ โดยมีการจัดนิทรรศการออนไลน์ ในเว็บเพจ จาก Face book

กระบวนการสร้างการเรียนรู้พระสิงห์ ๔ นำไปสู่การสร้างกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ เป็นกระบวนการซึ่งมีเทคนิคตั้งแต่การรับรู้ การจำ การเข้าใจ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้ ๑. เกิดจากการสร้างความคิดรวบยอด ๒.การอธิบายในสิ่งที่กำลังศึกษา ๓. การรับฟังอย่างมีเหตุผล ๔.การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ และบริบทสถานการณ์ปัจจุบัน ได้ ๕ การวิเคราะห์ วิจารณ์ และ ๖ การสรุปอย่างมีเหตุผลและสร้างสรรค์

ข้อเสนอแนะจากการวิจัย

๑ ข้อเสนอแนะในเชิงการนำวิจัยไปใช้ประโยชน์

สามารถนำองค์ความรู้ รูปแบบกระบวนการสร้างพระพุทธรูปแบบร่วมสมัยเผยแพร่สู่สังคม องค์กร หรือผู้ที่สนใจในด้านงานประติมากรรม การสร้างงานพุทธศิลป์

๒ ข้อเสนอแนะเชิงนโยบาย

จากแผนยุทธศาสตร์ชาติจะเห็นว่าการพัฒนาประเทศให้มั่นคง มั่งคั่ง และยั่งยืน ภาครัฐต้องหันกลับมามองการพัฒนารากฐานของชุมชน โดยเฉพาะ ศิลปะ หรือพุทธประติมากรรมก็ถือว่า

เป็นส่วนหนึ่งในการช่วยจรรโลงใจของชุมชน สังคม ควรจะมีการส่งเสริมในด้านการสร้างสรรค์ เพื่อการทำนุบำรุงพระพุทะศาสนา เป็นพื้นฐานที่จะนำไปสู่ชุมชนสงบสุขร่วมเย็น ส่งผลนำพาประเทศให้เกิดสันติสุขตามมา

เอกสารอ้างอิง

ประติมากรรมไทย, https://th.wikipedia.org/wiki/ประติมากรรมไทย

ประวัติพระเชียงแสนสิงห์ทั้ง ๓, http://xn--๔๒cg๓btw๔ab๔fcy๖dsd๓jf๙jwa.blogspot.fr/๒๐๑๔/๐๔/blog-post_๗๓๓๔.html., (ออนไลน์).

พระบูชา, [ออนไลน์],แหล่งที่มา http://www๓.g-pra.com. [๔ ต.ค.๒๕๖๐].

สำนักงานการท่องเที่ยวและกีฬาจังหวัดเชียงราย, พระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน, [ออนไลน์],

แหล่งที่มา: http://www.cots.go.th/travelview/detail.php?id=210, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

ภาคผนวก
เครื่องมือวิจัย

๑. แนวคำถามสัมภาษณ์เชิงลึก
เพื่อการวิจัยในหัวข้อ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรม ร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

.....

คำชี้แจง

๑. แบบสัมภาษณ์ชุดนี้ใช้เพื่อสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ได้แก่ ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญในเรื่องพระพุทธรูปพระสิงห์ นักวิชาการ นักประวัติศาสตร์ ปราชญ์ชุมชน

๒. ข้อมูลที่ได้จากแบบสัมภาษณ์เพื่อนำไปศึกษาทำความเข้าใจ เกี่ยวกับแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ และนำไปพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ นำไปสู่การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม

๓. ผู้วิจัยและผู้ช่วยวิจัย เป็นผู้ทำการสัมภาษณ์ และเก็บข้อมูลด้วยการบันทึกเสียงหรือจดบันทึก

๔. แนวคำถามในการสัมภาษณ์เชิงลึกชุดนี้เป็นแบบสัมภาษณ์ แบบให้ตอบบรรยายตามความคิดเห็นมี ๔ ตอน ดังนี้

ตอนที่ ๑ ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

ตอนที่ ๒ ข้อมูลพื้นฐาน แนวคิด ความเชื่อ รูปแบบแนวทางของการสร้างพระสิงห์ ๔

ตอนที่ ๓ ข้อเสนอแนะ อื่น ๆ

ตอนที่ ๑ ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

๑. ชื่อ-นามสกุล.....

๒. เชื้อชาติ.....

๓. อายุ.....

๔. เพศ.....

๕ สถานภาพ.....

๖. การศึกษา.....

๗. อาชีพ.....

ตอนที่ ๒ ข้อมูลพื้นฐาน แนวคิด ความเชื่อ รูปแบบแนวทางของการสร้างพระสิงห์ ๔

๑. ประวัติความเป็นมา แนวคิด ความเชื่อของการสร้างพระสิงห์ตั้งแต่ยุตต้น ถึงยุคปัจจุบันเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

๒. รูปแบบของการพระสิงห์ตั้งแต่ยุตต้น ถึงยุคปัจจุบันเป็นอย่างไร ท่านคิดว่ามีความแตกต่างกันอย่างไร

.....

.....

.....

๓. พระสิงห์ ๔ จากคำนิยามของท่าน มีรูปแบบ ลักษณะ แนวคิด และอิทธิพลจากความเชื่ออย่างไร

.....

.....

.....

๔. แนวทางการพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ ควรมีขั้นตอน กระบวนการ รูปแบบ ลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

๕ การส่งเสริมการสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมจากพระสิงห์ ๔ ควรมีลักษณะอย่างไร

.....

.....

.....

ตอนที่ ๓ ข้อเสนอแนะ อื่น ๆ

.....

.....

.....

ขอขอบคุณทุกท่านที่ได้อนุเคราะห์ข้อมูล

มานิตย์ กันทะสัก

และทีมวิจัย

๒. แบบบันทึกการสนทนากลุ่ม (Focus groups)

แบบบันทึกประชุมเชิงปฏิบัติการและการประชุมกลุ่มย่อย เพื่อการวิจัย พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

คำชี้แจง

๑. แบบบันทึกการประชุมเชิงปฏิบัติการและการประชุมกลุ่มย่อย (Focus group) เป็นเครื่องมือในการวิจัย เพื่อนาไปวิเคราะห์ สงเคราะห์ข้อมูลร่วมกับเครื่องมือชนิดอื่น ๆ

๒. เพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย ทีมวิจัยจึงได้ตั้งประเด็นการประชุมกลุ่มย่อยไว้ ๓ ประเด็น คือ

(๑) เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

(๒) เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

(๓) เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

๑. ประเด็นแนวคิด คติความเชื่อของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

๑.๑ อิทธิพลของการสร้างพระสิงห์ตั้งแต่ยุคพระสิงห์ ๑ – พระสิงห์ ๓

๑.๒ อิทธิพลของการถ่ายทอดศิลปะ รูปแบบ แนวคิด มาในยุคร่วมสมัยจนนำมาสู่การสร้างพระสิงห์ ๔

๑.๓ นิยามคำว่าพระสิงห์ ๔ ความหมายของท่าน

๒. ประเด็นพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๒.๑ รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ควรมีลักษณะรูปแบบอย่างไร

๓. ประเด็นการสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

๓.๑ แนวทางการสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมจากพระสิงห์ ๔ ควรมีลักษณะอย่างไร

๓.๒ แนวทางการถ่ายทอดองค์ความรู้ รูปแบบ วิธีการของการสร้างพระสิงห์ ๔ ควรมีลักษณะอย่างไร

๓. ชุดองค์ความรู้เรื่องพระสิงห์ ๔

ประวัติความเป็นมาของพระสิงห์

สมัยอาณาจักรเชียงแสน อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๒๓ อาณาจักรเชียงแสนเริ่มต้นใน พุทธศตวรรษที่ ๑๖ เป็นอาณาจักรทางภาคเหนือของประเทศไทยโดยมีศูนย์กลางอยู่ที่ อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ในปัจจุบัน ก่อนที่ต่อมาจะถูกผนวกเขาเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาใน พ.ศ. ๑๘๓๙ โดยพระเจ้ามังรายหรือพระเจาเม็งราย กษัตริย์ผู้ปกครองอาณาจักรล้านนาในสมัยนั้น จนทำให้ในปัจจุบันเป็นที่สับสนว่าจะเรียกศิลปะเชียงแสนหรือล้านนาดี ตำราหลายเล่มได้อธิบายว่า ศิลปะเชียงแสนก็คือ ศิลปะล้านนานั่นเอง แต่ในปัจจุบันคนเข้าใจว่า ศิลปะล้านนาก็แยกต่างหาก ศิลปะเชียงแสนก็แยกอีกต่างหาก ขอทำความเข้าใจตรงจุดนี้ว่า ศิลปะล้านนาก็มาจากศิลปะเชียงแสน เนื่องจากว่า ก่อนหน้าที่อาณาจักรเชียงแสนจะถูกผนวกเขามาเป็นของอาณาจักรล้านนาศิลปะดังกล่าวเกิดในบริเวณอำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงรายในปัจจุบัน จึงมีชื่อเรียกว่าศิลปะเชียงแสน แต่ภายหลังจากถูกผนวกมาเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาแล้ว ท่านจึงเรียกว่าศิลปะล้านนาแทน แต่จะเรียกวาศิลปะเชียงแสน ก็ไม่ถือว่าผิด เราสามารถใช้แทนกันได้

ศิลปะเชียงแสนหรือที่นิยมเรียกกันในปัจจุบันว่าศิลปะล้านนานั้น ถือได้ว่าเป็นการเริ่มต้นของศิลปะไทยอย่างแท้จริง เนื่องจากศิลปะในสมัยนี้ มีอิทธิพลมาถึงศิลปะในสมัยสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ตามลำดับอีกด้วย

การสร้างพระพุทธรูปในสมัยนี้ท่านได้แบ่งออกเป็น ๒ รุ่น มีลักษณะที่สำคัญที่ปรากฏพอประมวลได้คือ

- พระพุทธรูปรุ่นแรก เป็นศิลปะเชียงแสนแท้ มีลักษณะที่สำคัญคือ พระพักตร์มีลักษณะกลมสั้น และอมยิ้ม พระเกตุมาลา เป็นรูปดอกบัวตูม ขมวดพระเกสาใหญ่ ไม่มีไรพระศก พระขนงโก่ง พระหนุเป็นปม พระองค์อวบ พระอุระนูน พระโอษฐ์เล็ก พระนาสิกงุ้ม ชายจีวรอยู่เหนือพระถัน ปลายเป็นเขี้ยวตะขาบ พระพุทธรูปรุ่นแรกนี้ส่วนใหญ่ เป็นพุทธรูปปางมารวิชัย นั่งขัดสมาธิเพชร
- พระพุทธรูปรุ่นหลัง เป็นศิลปะเชียงแสนผสมกับศิลปะสุโขทัย มีลักษณะที่สำคัญที่ปรากฏดังนี้คือ พระพักตร์กลมหรือรูปไข่มีเกตุมาลาเป็นรูปดอกบัวตูมสูงขึ้นหรือเป็นเปลวรัศมี มีไรพระศก ชายจีวรยาลงมาถึงพระนาภี พระพุทธรูปรุ่นหลังนี้ส่วนใหญ่เป็นพระพุทธรูป ปางมารวิชัย นั่งขัดสมาธิ

๔. แบบสำรวจความพึงพอใจ

แบบสอบถามความพึงพอใจของผู้เข้าร่วมชมนิทรรศการ

พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรม
ร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
ณ สมาคมขัวศิลปะ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

วัตถุประสงค์ แบบสอบถามความคิดเห็นฉบับนี้จัดทำขึ้น โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสอบถามความคิดเห็นของผู้เข้าร่วม โครงการพระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม โดยจะใช้เป็นข้อมูลในการปรับปรุงในการจัดโครงการครั้งต่อไป และพัฒนาผลงานให้มีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น

คำอธิบาย แบบประเมินฉบับนี้มีทั้งหมด ๓ ตอน ขอให้ผู้ตอบแบบประเมินตอบให้ครบทั้ง ๓ ตอน เพื่อให้การดำเนิน

โครงการเป็นไปตามวัตถุประสงค์และเพื่อเป็นประโยชน์ในการนำไปใช้ต่อไป

ตอนที่ ๑ สถานภาพทั่วไป

คำชี้แจง โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่อง ☐ หน้าข้อความ

1. เพศ

☐ หญิง ☐ ชาย

2. อายุ

☐ ต่ำกว่า 20 ปี ☐ 20-30 ปี ☐ 31-40 ปี ☐ 41-50 ปี ☐ 51 ปีขึ้นไป

3. การศึกษา

☐ มัธยมศึกษาตอนปลายหรือเทียบเท่า ☐ อนุปริญญาหรือเทียบเท่า

☐ ปริญญาตรี ☐ สูงกว่าปริญญาตรี

4. อาชีพ

☐นักศึกษา ☐ ข้าราชการ ☐ พนักงานของรัฐ รัฐวิสาหกิจ

☐ ลูกจ้าง ☐ ธุรกิจส่วนตัว ☐ อื่นๆ.....

<u>ตอนที่ ๒</u> ระดับความพึงพอใจ / ความรู้ความเข้าใจ / การนำไปใช้ ต่อการเข้าร่วมโครงการ

<u>คำชี้แจง</u> โปรดทำเครื่องหมาย ✓ ลงในช่องที่ตรงกับความพึงพอใจ / ความรู้ความเข้าใจ / การนำไปใช้ของท่านเพียงระดับเดียว

ประเด็นความคิดเห็น	ระดับความพึงพอใจ / ความรู้ความเข้าใจ / การนำความรู้ไปใช้				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
ด้านวิทยากร/ ศิลปิน					
๑. การถ่ายทอดความรู้ของวิทยากร/ ศิลปินมีความชัดเจน					
๒. ความสามารถในการอธิบายทั้งจากผลงานและเนื้อหาความรู้					
๓. มีความเข้าถึงผู้เข้าชมทุกกลุ่ม					
๔. ผลงานของวิทยากร/ ศิลปิน มีความโดดเด่น และเป็นประโยชน์					
๕. การใช้เวลาตามที่กำหนดไว้					
๖. การตอบข้อซักถามในการให้ความรู้จากวิทยากร/ ศิลปิน					

ประเด็นความคิดเห็น	ระดับความพึงพอใจ / ความรู้ความเข้าใจ / การนำความรู้ไปใช้				
	มากที่สุด ๕	มาก ๔	ปานกลาง ๓	น้อย ๒	น้อยที่สุด ๑
ด้านสถานที่ / ระยะเวลา / อาหาร					
๑. สถานที่สะอาดและมีความเหมาะสม					
๒. ความพร้อมของอุปกรณ์โสตทัศนูปกรณ์/อุปกรณ์การจัดแสดง					
๓. ระยะเวลาในการจัดนิทรรศการมีความเหมาะสม					

๔. อาหาร มีความเหมาะสม					
ด้านความรู้ความเข้าใจ					
๑. ความรู้ ความเข้าใจในเรื่องนี้ **ก่อน** การชมนิทรรศการ					
๒. ความรู้ ความเข้าใจในเรื่องนี้ **หลัง** การชมนิทรรศการ					
ด้านการนำความรู้ไปใช้					
๑. ได้รับความรู้จากนวัตกรรมทางศิลปะ/ เทคนิคศิลปะด้านงานประติมากรรม					
๒. สามารถนำความรู้ไปเผยแพร่/ถ่ายทอดได้					

สรุปประโยชน์ที่ท่านได้รับจากการเข้าชมนิทรรศการ

.....

.....

.....

.....

ตอนที่ ๓ ข้อเสนอแนะอื่นๆ

๑.ข้อเสนอแนะ ติ ชม ในการเข้าชมนิทรรศการครั้งนี้ ได้แก่

.....

.....

.....

๒.หัวข้อที่ท่านอยากให้จัดนิทรรศการครั้งต่อไป ได้แก่

.....

.....

.....

ขอขอบคุณที่ให้ความร่วมมือในการตอบแบบสอบถาม

ภาคผนวก ค

หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูล/ กำหนดการกิจกรรม

ที่ พิเศษ/02

โครงการวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่าของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
สาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ศาลากลางหลังเก่า ต.เวียง อ.เมือง จ.เชียงราย 57000

6 มิถุนายน 2562

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เพื่อดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนเพื่อการวิจัย

เรียน อาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ

ด้วยข้าพเจ้า นายมานิตย์ กันทะสัก อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย ได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ให้ทำการศึกษาวิจัยในหัวข้อ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

ในการนี้ทางโครงการวิจัยเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเด็นในหัวข้อดังกล่าวเป็นอย่างดียิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านเพื่อโปรดพิจารณาอนุญาตให้สัมภาษณ์เก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนข้อมูลการวิจัยในหัวข้อดังกล่าวข้างต้น โดยจะนำไปใช้ประโยชน์และเผยแพร่ตามพันธกิจของหน่วยงานต่อไป

หลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย หวังเป็นอย่างยิ่งจักได้รับความอนุเคราะห์จากท่านด้วยดี จึงขอกราบขอบพระคุณในการเอื้อเฟื้อข้อมูลทางวิชาการมาในโอกาสนี้

เรียนมาด้วยความเคารพ/นับถือ

(นายมานิตย์ กันทะสัก)
หัวหน้าโครงการวิจัย
อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

ที่ พิเศษ/02

โครงการวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่าของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
สาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ศาลากลางหลังเก่า ต.เวียง อ.เมือง จ.เชียงราย 57000

6 มิถุนายน 2562

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เพื่อดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนเพื่อการวิจัย

เรียน อาจารย์ทรงเดช ทิพย์ทอง

ด้วยข้าพเจ้า นายมานิตย์ กันทะสัก อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย ได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ให้ทำการศึกษาวิจัยในหัวข้อ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

ในการนี้ทางโครงการวิจัยเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเด็นในหัวข้อดังกล่าวเป็นอย่างดียิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านเพื่อโปรดพิจารณาอนุญาตให้สัมภาษณ์เก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนข้อมูลการวิจัยในหัวข้อดังกล่าวข้างต้น โดยจะนำไปใช้ประโยชน์และเผยแพร่ตามพันธกิจของหน่วยงานต่อไป

หลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย หวังเป็นอย่างยิ่งจักได้รับความอนุเคราะห์จากท่านด้วยดี จึงขอกราบขอบพระคุณในการเอื้อเฟื้อข้อมูลทางวิชาการมาในโอกาสนี้

เรียนมาด้วยความเคารพ/นับถือ

(นายมานิตย์ กันทะสัก)
หัวหน้าโครงการวิจัย
อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

ที่ พิเศษ/02

โครงการวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่าของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
สาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ศาลากลางหลังเก่า ต.เวียง อ.เมือง จ.เชียงราย 57000

6 มิถุนายน 2562

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เพื่อดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนเพื่อการวิจัย

เรียน คุณสายกลาง จินดาสุ

ด้วยข้าพเจ้า นายมานิตย์ กันทะสัก อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย ได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ให้ทำการศึกษาวิจัยในหัวข้อ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

ในการนี้ทางโครงการวิจัยเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเด็นในหัวข้อดังกล่าวเป็นอย่างดียิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านเพื่อโปรดพิจารณาอนุญาตให้สัมภาษณ์เก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนข้อมูลการวิจัยในหัวข้อดังกล่าวข้างต้น โดยจะนำไปใช้ประโยชน์และเผยแพร่ตามพันธกิจของหน่วยงานต่อไป

หลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย หวังเป็นอย่างยิ่งจักได้รับความอนุเคราะห์จากท่านด้วยดี จึงขอกราบขอบพระคุณในการเอื้อเฟื้อข้อมูลทางวิชาการมาในโอกาสนี้

เรียนมาด้วยความเคารพ/นับถือ

(นายมานิตย์ กันทะสัก)
หัวหน้าโครงการวิจัย
อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

ที่ พิเศษ/02

โครงการวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่าของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
สาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ศาลากลางหลังเก่า ต.เวียง อ.เมือง จ.เชียงราย 57000

6 มิถุนายน 2562

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เพื่อดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนเพื่อการวิจัย

เรียน อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น

ด้วยข้าพเจ้า นายมานิตย์ กันทะสัก อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย ได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ให้ทำการศึกษาวิจัยในหัวข้อ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

ในการนี้ทางโครงการวิจัยเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเด็นในหัวข้อดังกล่าวเป็นอย่างดียิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านเพื่อโปรดพิจารณาอนุญาตให้สัมภาษณ์เก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนข้อมูลการวิจัยในหัวข้อดังกล่าวข้างต้น โดยจะนำไปใช้ประโยชน์และเผยแพร่ตามพันธกิจของหน่วยงานต่อไป

หลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย หวังเป็นอย่างยิ่งจักได้รับความอนุเคราะห์จากท่านด้วยดี จึงขอกราบขอบพระคุณในการเอื้อเฟื้อข้อมูลทางวิชาการมาในโอกาสนี้

เรียนมาด้วยความเคารพ/นับถือ

(นายมานิตย์ กันทะสัก)
หัวหน้าโครงการวิจัย
อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

ที่ พิเศษ/02

โครงการวิจัยเรื่อง พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่าของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
สาขาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ศาลากลางหลังเก่า ต.เวียง อ.เมือง จ.เชียงราย 57000

6 มิถุนายน 2562

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์เพื่อดำเนินการเก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนเพื่อการวิจัย

นมัสการ พระครูวิมลศิลปกิจ

ด้วยข้าพเจ้า นายมานิตย์ กันทะสัก อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย ได้รับทุนอุดหนุนจากสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ให้ทำการศึกษาวิจัยในหัวข้อ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

ในการนี้ทางโครงการวิจัยเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญเกี่ยวกับประเด็นในหัวข้อดังกล่าวเป็นอย่างดียิ่ง จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านเพื่อโปรดพิจารณาอนุญาตให้สัมภาษณ์เก็บรวบรวมข้อมูลและสนับสนุนข้อมูลการวิจัยในหัวข้อดังกล่าวข้างต้น โดยจะนำไปใช้ประโยชน์และเผยแพร่ตามพันธกิจของหน่วยงานต่อไป

หลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย หวังเป็นอย่างยิ่งจักได้รับความอนุเคราะห์จากท่านด้วยดี จึงขอกราบนมัสการขอบพระคุณในการเอื้อเฟื้อข้อมูลทางวิชาการมาในโอกาสนี้

กราบนมัสการมาด้วยความเคารพ

(นายมานิตย์ กันทะสัก)
หัวหน้าโครงการวิจัย
อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาพุทธศิลปกรรม
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย

* หมายเหตุ เนื่องจากการสัมภาษณ์ในบางครั้งเป็นการสัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ และผู้ให้สัมภาษณ์มีความคุ้นเคย จึงทำให้ไม่มีหนังสือเชิญสัมภาษณ์ และบางกรณีผู้ให้ข้อมูลได้เก็บหนังสือไว้ จึงทำให้หนังสือเชิญสัมภาษณ์มีจำนวนไม่ครบตามจำนวนผู้ให้ข้อมูลในการสัมภาษณ์

ภาคผนวก ง
รูปภาพกิจกรรมดำเนินการวิจัย

๑. การเก็บข้อมูลจากการสำรวจพื้นที่และเก็บข้อมูลภาคสนาม

๑.๑ ส่วนหนึ่งของการศึกษาในภาคสนาม (Field Study) วัดพระธาตุเจดีย์หลวง และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ที่มีพระพุทธรูปสิงห์ ๑ และพระสิงห์ ๒ ประดิษฐาน

๑.๒ ส่วนหนึ่งของการศึกษาในภาคสนาม (Field Study) และสัมภาษณ์เชิงลึก พื้นที่ที่มีช่างปั้นพระพุทธรูปหรือศิลปินที่สร้างพระพุทธรูปในปัจจุบัน (อาจารย์ธงชัย ศรีสุขประเสริฐ ณ หอศิลป์เทา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่)

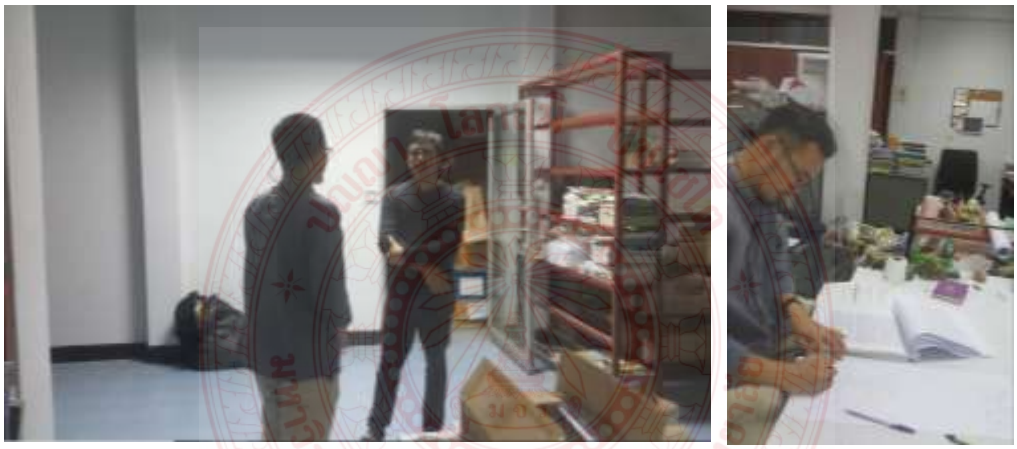
๑.๓ ส่วนหนึ่งของการศึกษาในภาคสนาม (Field Study) และสัมภาษณ์เชิงลึก พื้นที่ที่มีช่างปั้นพระพุทธรูปหรือศิลปินที่สร้างพระพุทธรูปในปัจจุบัน (อาจารย์กิตติพงษ์ สุริยทองชื่น ณ โรงหล่อพุทธประติมากรรม อำเภอฝาง จังหวัดเชียงใหม่)

๒. การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์

๒.๑ พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา

๒.๒ อาจารย์ทรงเดช ทิพย์ทอง ศิลปินเชียงราย

๒.๓ อาจารย์ปรีชา ราชวงค์ ศิลปินเชียงราย



๒.๔ อาจารย์สายกลาง จินดาสุ, นักโบราณคดี กรมศิลปากรที่ ๗ เชียงใหม่

ภาคผนวก จ

การนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

การนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์:

- [/] ด้านวิชาการ
- [ ] ด้านเศรษฐกิจ/พาณิชย์/อุตสาหกรรม
- [ ] ด้านสังคม/ชุมชน
- [ ] ด้านนโยบาย

หน่วยงานร่วมดำเนินการและการบริหารจัดการ:

ประเภท	ชื่อหน่วยงาน	โทรศัพท์	หนังสือยินยอม	จัดการ
๑	โรงเรียนเวียงชัยพิทยาพระปริยัติธรรมแผนกสามัญศึกษา	๐๕๓ ๖๖๒ ๖๕๑		
๒	สมาคมขัวศิลปะ			

ประโยชน์ที่ได้จากการร่วมมือกับภาคเอกชน:

- [ ] พัฒนาบุคลากร
- [/] ถ่ายทอดองค์ความรู้
- [ ] แลกเปลี่ยนประสบการณ์และถ่ายทอดเทคโนโลยี
- [ ] อื่น ๆ (กรุณาอธิบาย)

.....

.....

.....

หน่วยงานที่นำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์:

๑) โรงเรียนเวียงชัยพิทยาพระปริยัติธรรมแผนกสามัญศึกษา

๒) สมาคมขัวศิลปะ

รายละเอียดการใช้ประโยชน์:

นำงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ในลักษณะทั้งสิ้น ๒ ประการ ประกอบด้วย

๑. การเผยแพร่การให้ความรู้ และการพัฒนากระบวนการเรียนรู้จากการสร้างสรรค์นวัตกรรมพุทธศิลปกรรม งานพุทธประติมากรรม พระสิงห์ ๔

๒. การเผยแพร่งานวิจัย และให้ความรู้ผ่านสื่อออนไลน์

ภาคผนวก ฉ

ผลผลิต ผลลัพธ์ และผลกระทบจากงานวิจัย

ผลผลิต (Output) จากงานวิจัย

ประเภทผลงานที่ได้รับ:

- ☐ ต้นแบบผลิตภัณฑ์
- ☐ ต้นแบบเทคโนโลยี
- ☑ กระบวนการใหม่
- ☑ องค์ความรู้
- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงพาณิชย์
- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงสาธารณะ
- ☐ การพัฒนากำลังคน
- ☑ ทรัพย์สินทางปัญญา
- ☐ บทความทางวิชาการ
- ☐ การประชุม/สัมมนาระดับนานาชาติ
- ☑ การประชุม/สัมมนาระดับชาติ

ระดับของผลงานที่ได้รับ:

- ☐ ระดับอุตสาหกรรม
- ☐ ระดับกึ่งอุตสาหกรรม
- ☑ ระดับภาคสนาม
- ☐ ระดับห้องปฏิบัติการ

รายละเอียดผลงาน:

ได้ผลผลิตจากการพัฒนานวัตกรรมศิลปะ ๑.๗.๑ นวัตกรรมทางพุทธศิลปกรรม จากการสร้างสรรค์ คือ พระสิงห์ ๔ ความสูง ๑๙ นิ้ว ทั้งองค์ความรู้ หรือชุดการเรียนรู้รูปแบบ เทคนิค กระบวนการในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔

จำนวนผลงาน ๒ หน่วยนับ: -

ผลลัพธ์ (Outcome) ที่ได้ตลอดระยะเวลาโครงการ:

ชื่อผลลัพธ์ ระดับบุคคล/ระดับชุมชน: การสร้างกระบวนการของการมีส่วนร่วมของชุมชนทุกภาคส่วนในการใช้นวัตกรรมทางพุทธศิลปกรรมเป็นเครื่องมือในการขับเคลื่อนกระบวนการ ได้พัฒนาศิลปะในการเป็นตัวเชื่อมชุมชน นำไปสู่สังคมที่มีจารีตวัฒนธรรม และประเพณี ที่มีความยั่งยืน มีความสุขด้วยศิลปะ ธรรมะ และธรรมชาติ

ประเภท:

☐ เชิงปริมาณ

☒ เชิงคุณภาพ

☐ เชิงเวลา

☐ เชิงต้นทุน

รายละเอียด:

ประชาชน และ หน่วยงานที่สนใจ เช่น วัด โรงเรียน องค์กรภาครัฐ หรือเอกชน สามารถนำองค์ความรู้ที่ได้ไปศึกษา และเป็นต้นแบบในการสร้างนวัตกรรมทางพุทธศิลปกรรมพระสิงห์ ๔และสร้างการพัฒนาจิตใจ

ผลกระทบจากการดำเนินโครงการ:

☐ ผลกระทบทางเศรษฐกิจของประเทศ

☐ ผลกระทบต่อภาคการผลิตและธุรกิจที่เกี่ยวข้อง

☐ ผลกระทบต่อขีดความสามารถทาง วทน.

☐ ผลกระทบต่อการจ้างงาน

☒ ผลกระทบต่อสังคม

☐ ผลกระทบต่อสิ่งแวดล้อม

☐ เพิ่มความสามารถการแข่งขันของเอกชนที่ร่วมโปรแกรม

☐ เพิ่มความสามารถในการแข่งขันของวิสาหกิจขนาดกลางและขนาดย่อม

☐ สนับสนุนให้เกิดวิสาหกิจเริ่มต้น (Startup)

รายละเอียด:

๑. ผลกระทบต่อสังคม สร้างสังคมให้สงบสุข มีความสามัคคี นำไปสู่ความสันติสุข โดยศิลปะในการเป็นตัวเชื่อมชุมชน นำไปสู่สังคมที่มีจารีตวัฒนธรรม และประเพณี ที่มีความยั่งยืน มีความสุขด้วยศิลปะ ธรรมะ และธรรมชาติ

ภาคผนวก ช

Gantt chart

เปรียบเทียบวัตถุประสงค์/กิจกรรมที่เสนอในข้อเสนอโครงการ และกิจกรรมที่ทำจริงจากโครงการวิจัย

พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

---

๑. วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

๑ เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

๒ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๓ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔

สรุปผลการดำเนินการตามแผนงาน/กิจกรรมตาม Proposal ในรอบ ๑๒ เดือน

ตามแผนงาน		ปฏิบัติจริง	สนับสนุนวัตถุประสงค์	ร้อยละความพึงพอใจต่อผลสำเร็จ
กิจกรรม	**ผลที่คาดว่าจะได้รับ**	**ผลที่ได้จริง**		
๑. ศึกษาข้อมูล แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	ได้ข้อมูล ข้อมูลแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	ได้ข้อมูล ข้อมูล แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	ข้อที่ ๑	๑๐๐ %
๒. ศึกษา วิเคราะห์ หลักการ แนวคิด เทคนิค ข้อมูล แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	ได้ข้อมูลหลักการ แนวคิด เทคนิค ข้อมูล แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	ได้ข้อมูลหลักการ แนวคิด เทคนิค ข้อมูล แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	ข้อที่ ๑, ๒	๑๐๐ %

ตามแผนงาน		ปฏิบัติจริง	สนับสนุนวัตถุประสงค์	ร้อยละความพึงพอใจต่อผลสำเร็จ
กิจกรรม	**ผลที่คาดว่าจะได้รับ**	**ผลที่ได้จริง**		
๓. พัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔	ได้รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔	ได้รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔	ข้อที่ ๒	๑๐๐ %
๔. สร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔	ได้สร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔	สร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔	๒,๓	
๕.กิจกรรมอื่นๆ และการรายงานความก้าวหน้าและรายงานร่างวิจัยฉบับสมบูรณ์	รายงานความก้าวหน้าและรายงานร่างวิจัยฉบับสมบูรณ์ และการเผยแพร่งานวิจัย	รายงานความก้าวหน้าและรายงานการวิจัยและการเผยแพร่งานวิจัยในวารสารต่างๆ		

ข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะอื่นๆ ต่อ มจร.

- ทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ควรมีการจดลิขสิทธิ์ หรือจดทะเบียน นวัตกรรมทางศิลปะของผู้วิจัยและผู้ร่วมวิจัย เพื่อป้องกันการละเมิดลิขสิทธิ์

ลงนาม.....

(นายมานิตย์ กันทะสัก)

หัวหน้าโครงการวิจัยผู้รับทุน

๓๐ สิงหาคม ๒๕๖๓

ตาราง Output

พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม

Singha4th Buddha image: The concept of cultural values that transforms into a contemporary Buddhist style and understanding of society.

Output		ในกรณีล่าช้า (ผลสำเร็จไม่ถึง ๑๐๐%) ให้ระบุสาเหตุและการแก้ไข
วัตถุประสงค์/กิจกรรมในข้อเสนอโครงการวิจัย	ผลสำเร็จ%	
๑.วัตถุประสงค์การวิจัย ๑ เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ ๒ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ ๓ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔	 ๑๐๐ % ๑๐๐ % ๑๐๐ %	
๑. ศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่ใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์งานวิจัยให้สอดคล้องตามวัตถุประสงค์	๘๐ %	
๒. ลงพื้นที่เพื่อศึกษา สำรวจข้อมูลภาคสนาม สัมภาษณ์ แนวคิด แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์	๕๐ %	
๓. พัฒนาพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔	๘๐ %	
๔. สร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔		
๕. วิเคราะห์ สังเคราะห์ -แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์ -รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ -กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔	๗๐ %	

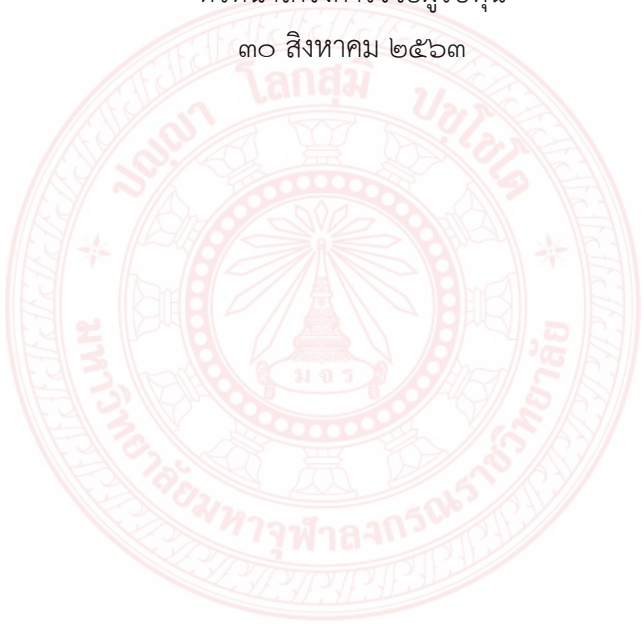
๕. กิจกรรมอื่นและการรายงานความก้าวหน้า	๑๐๐ %	
๖. รายงานฉบับสมบูรณ์	๑๐๐ %	
๗. บทความการวิจัย/ บทความวิชาการ	๑๐๐ %	

ลงนาม.....หัวหน้าโครงการวิจัยผู้รับทุน

(นายมานิตย์ กันทะสัก)

หัวหน้าโครงการวิจัยผู้รับทุน

๓๐ สิงหาคม ๒๕๖๓



ภาคผนวก ซ
แบบสรุปโครงการวิจัย

สัญญาเลขที่ MCU RS 610762021
ชื่อโครงการ พระสิงห์ ๔ : แนวคิด คุณค่า ของวัฒนธรรมที่แปรเปลี่ยนสู่รูปแบบพุทธประติมากรรมร่วมสมัยและความเข้าใจของสังคม
หัวหน้าโครงการ นายมานิตย์ กันทะสัก
วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
โทรศัพท์ ๐๖๔-๑๕๐-๑๕๕๙ Email : mr.kantasak@hotmail.com

ความเป็นมาและความสำคัญ

ประเทศไทยเป็นชาติที่มีศิลปะและวัฒนธรรม ตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีของตนเองมาช้านาน เริ่มตั้งแต่ก่อนประวัติศาสตร์ชาติไทย ศิลปะไทยจะวิวัฒนาการในราว พุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๖ ซึ่งพระพุทธศาสนานำเข้ามาโดยชาวอินเดียครั้งนั้น แสดงให้เห็นอิทธิพลต่อรูปแบบของศิลปะไทยในทุกๆ ด้านรวมทั้งภาษา วรรณกรรม ศิลปกรรม โดยกระจายเป็นกลุ่มศิลปะสมัยต่างๆ เริ่มตั้งแต่สมัยทวาราวดี ศรีวิชัย ลพบุรี เมื่อกลุ่มคนไทยตั้งตัวเป็นปึกแผ่นแล้ว ศิลปะดังกล่าวจะตกทอดกลายเป็นศิลปะไทย ช่างไทยพยายามสร้างสรรค์ให้มีลักษณะพิเศษกว่างานศิลปะของชาติอื่นๆ คือ จะมีลวดลายไทยเป็นเครื่องตกแต่ง ซึ่งทำให้ลักษณะของศิลปะไทยมีรูปแบบเฉพาะมีความอ่อนหวานละมุนละไม และได้สอดแทรกวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณีและความรู้สึกของคนไทยไว้ในงานอย่างลงตัว โดยทั่วไปแล้วการศึกษาถึงรูปแบบของศิลปะสมัยต่างๆ ในประเทศไทยส่วนใหญ่มักศึกษาจากลักษณะของพระพุทธรูป เนื่องจากเป็นงานที่มีวิวัฒนาการมาอย่างต่อเนื่องยาวนานเป็นหลักฐานที่สะท้อนความเชื่อ และวัฒนธรรมของคนไทยมาแต่ในอดีต แสดงให้เห็นความสามารถทางศิลปะ ของคนไทยที่สามารถจัดสร้างอย่างประณีตบรรจง ผู้สร้างมักเป็นช่างฝีมือที่เชี่ยวชาญที่สุดในท้องถิ่นหรือยุคสมัยนั้น และเป็นงานประติมากรรมที่มีวิธีการจัดสร้างอย่างศักดิ์สิทธิ์เปี่ยมศรัทธา โดยศึกษาจากลักษณะของสกุลช่างที่เป็นรูปแบบของศิลปะสมัยต่างๆ[๑] พระพุทธรูปจึงเป็นผลงานทางประติมากรรมที่มีความสำคัญต่อสังคมไทยสืบเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ “พระพุทธรูป” หรือ “พระพุทธปฏิมา” ยังเป็นสัญลักษณ์ที่ใช้แทนองค์พระพุทธเจ้า ซึ่งเป็นพระศาสดาในพระพุทธศาสนา มูลเหตุที่เกิดการสร้างพระพุทธรูปขึ้นนั้นสมเด็จพระบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้ทรงนิพนธ์หนังสือเรื่อง “ตำนานพุทธเจดีย์สยาม” ประทานความเห็นว่า การสร้างพระพุทธรูปนั้นปรากฏอยู่ในตำนานพระแก่นจันทร์ ซึ่งได้กล่าวถึงพุทธประวัติตอนที่พระพุทธองค์ได้เสด็จขึ้นไปเทศนาโดยโปรดพระพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และ

---

[๑] ประติมากรรมไทย, [ออนไลน์], แหล่งที่มา:https://th.wikipedia.org/wiki/ประติมากรรมไทย, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

ทรงค้างอยู่ที่ดาวดึงส์สวรรค์นั้น ๑ พรรษา พระเจ้าปเสนทิโกศลเมื่อมิได้เห็นพระพุทธองค์มาช้านานก็มีความรำลึกถึงจึงทรงรับสั่งให้ช่างทำพระพุทธรูปด้วยไม้แก่นจันทร์แดงขึ้นประดิษฐานไว้อาสนะที่พระองค์เคยประทับ ครั้นเมื่อพระพุทธองค์เสด็จกลับจากดาวดึงส์มาถึงที่ประทับ พระแก่นจันทน์ลุกขึ้นปฏิสันถารกับพระพุทธองค์ด้วยปาฏิหาริย์ แต่พระพุทธองค์ตรัสสั่งให้พระแก่นจันทน์กลับไปยังที่ประทับ เมื่อรักษาไว้เป็นตัวอย่างพระพุทธรูป ซึ่งสาธุชนจะได้ใช้เป็นแบบอย่างสร้างพระพุทธรูป เมื่อพระองค์ทรงล่วงลับไปแล้วความที่กล่าวไว้ในตำนานประสงค์ที่จะให้พระพุทธรูปแก่นจันทร์ตรงนั้นเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปซึ่งสร้างกันต่อมาภายหลัง อีกนัยหนึ่งคืออ้างว่าพระพุทธรูปมีขึ้นโดยพระบรมราชานุญาตและเหมือนพระพุทธองค์เพราะตัวอย่างขึ้นตั้งแต่ในครั้งพุทธกาลอย่างไรก็ตามที่กล่าวมานี้เป็นเพียงตำนานที่จะเกิดขึ้นภายหลังการสร้างพระพุทธรูปกันหลายแล้ว

ทางด้านหลักฐานการสร้างพระพุทธรูปที่เก่าแก่ที่สุดในอินเดียปรากฏขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๗ โดยเกิดขึ้นในสมัยของพระเจ้ากนิษกะ แห่งราชวงศ์กุษาณะ ที่แขวนคันธารราฐ ราว พ.ศ ๖๖๓-๗๐๕ ทั้งนี้ เป็นผลมาจากการที่พระเจ้าอเล็กซานเดอร์มหาราชกษัตริย์แห่งอาณาจักรมาซิโดเนีย ทางตอนเหนือของประเทศกรีซได้สร้างจักรวรรดิอันยิ่งใหญ่ครอบคลุมคาบสมุทรบอลข่าน อียิปต์ ตุรกี และเบอร์เซีย จนมาถึงดินแดนภาคตะวันตกเฉียงเหนือของอินเดียที่แคว้นคันธารราฐ ในพุทธศตวรรษที่ ๓ คติการสร้างพระพุทธรูปเป็นพระพุทธรูปจึงน่าจะได้แรงบันดาลใจจากอิทธิพลของชาวกรีกที่แพร่หลายตั้งแต่ในครั้งนั้น และนำเอาคติความเชื่อต่างๆ เข้ามาผสมผสานกับความเชื่อเดิมของชาวพื้นเมือง ส่งผลให้นำความนิยมในการสร้างรูปเคารพเทพเจ้าของชาวกรีกมาสร้างเป็นพระพุทธรูปขึ้น ดังนั้น พระพุทธรูปสมัยคันธารราฐ ซึ่งสมัยแรกสุดที่มีการสร้างพระพุทธรูป จึงลักษณะเป็นแบบชาวกรีกค่อนข้างมาก ทั้งรูปร่าง หน้าตา และลักษณะการครองจีวร การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์แทนพระองค์ ดังนั้นลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตามถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูปจะมีสัญลักษณ์สำคัญที่บ่งบอกว่ารูปนั้นเป็นพระพุทธรูปเรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของมหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือ พระเกตุมาลา นอกจากนี้ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของพระพุทธรูปทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูมหรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ[๒]

การสร้างพระพุทธรูปเป็นการถ่ายทอดแนวคิดและจินตนาการที่สะท้อนถึงความศรัทธาที่มีต่อพระพุทธเจ้ามาเป็นองค์แทนของพระองค์ในลักษณะของงานศิลปะ ซึ่งนอกจากจะสื่อถึงความดีแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงความประสานสอดคล้องกันระหว่างปรัชญาพุทธศาสนาและปรัชญาศิลปะ จน

---

[๒] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระดำรงราชานุภาพ, **ตำนานพุทธเจดีย์สยาม**, กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, ๒๔๖๙, หน้า ๔.

ก่อให้เกิดความงามที่มีคุณค่าทางสุนทรียภาพอย่างสูง ด้วยเหตุนี้จึงมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้น เพื่อเป็นที่สักการบูชาแทนพระพุทธเจ้า ซึ่งตามหลักการทางพระพุทธศาสนาการเคารพบูชาพระพุทธเจ้าถือเป็นหลักธรรมสำคัญประการหนึ่งใน คารวะธรรม ๖ ประการ ได้แก่ สัตถุคารวะตา การแสดงความเคารพต่อพระศาสดา คือ พระพุทธเจ้า และผลสำคัญของการสร้างพระพุทธรูป คือ ทำให้ชาวพุทธมีสัญลักษณ์เตือนใจให้ได้เจริญพุทธานุสสติ คือ การตรึกระลึกถึงองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าและพระคุณธรรมต่างๆ ของพระองค์ ซึ่งการสร้างพระพุทธรูปจึงก่อให้เกิดคุณค่าทางการปฏิบัติซึ่งหมายถึงการส่งเสริมจริยธรรมของผู้คนในสังคมไปโดยปริยาย พระพุทธรูปจึงไม่เป็นแต่เพียงศิลปกรรมประเพณี อันเป็นผลงานสร้างสรรค์ทางด้านปฏิมากรรมที่ทรงคุณค่าของพระพุทธศาสนาเท่านั้นแต่พระพุทธรูปยังเป็นสัญลักษณ์แห่งพุทธปรัชญา เป็นเครื่องหมายของความเคารพ บูชาสักการะและเป็นเครื่องเตือนให้ประกอบความดีอีกด้วย

ลักษณะทางศิลปะขององค์พระเป็นพระพุทธรูปที่จัดสร้างตามความเชื่อของศาสนาพุทธปรากฏเป็นปางมารวิชัยในรูปแบบศิลปะแบบเชียงแสนยุคต้น ราวรัชสมัยพ่อขุนเม็งรายมหาราช แห่งนครเชียงราย ด้วยเครื่องทรงองค์ประกอบที่บอกถึงระดับชั้นแห่งผู้สร้าง ทำให้พระองค์นี้ถือได้ว่าไม่ธรรมดา (คนธรรมดาในสมัยโบราณจะไม่นิยมสร้างพระที่มีเครื่องทรงแม้เป็นขุนนางก็ยังไม่ปรากฏต้องเป็นชั้นกษัตริย์ผู้ครองนครเท่านั้น และการสร้างมักมีพิธีใหญ่ มีการเชิญเทวดาลงมาสถิตย์ปกป้องค์พระและอำนวยชัยแก่พุทธศาสนิกชนที่กราบไห้บูชาลักษณะทางกายภาพ องค์พระหล่อด้วยโลหะผสมประเภทสำริด (Bronze) ผิวขัดมีการตบแต่งผิวภายหลังจากชิ้นงานสำเร็จ อันเป็นลักษณะของเชิงช่างที่สูงในสมัยนั้น มีรักประปราย พระพุทธรูปองค์นี้มีลักษณะทรงเครื่องเต็มองค์ และสิ่งที่บ่งบอกถึงความหายากได้แก่ ปางของพระพุทธรูปองค์นี้ที่เป็นปางสะดุ้งมาร หน้าตักองค์พระขนาด ๒๐ นิ้ว สูงราวเมตรเศษ และจากธรรมชาติขององค์พระพิจารณาได้ว่า องค์พระไม่ผ่านการฝังดินมาก่อน องค์พระถูกเก็บรักษาไว้ที่อันรโหฐานเรื่อยมา ปรากฏรอยหยิบจับตามสัดส่วนเช่น แนวพระกร ลำพระองค์เป็นต้น แววพระเนตรไม่มีการตบแต่งเพื่อฝังอัญมณีใดใด อันเป็นลักษณะทางช่างที่สำคัญของช่างเชียงแสนล้านนาโบราณในยุคต้นๆ ที่ไม่นิยมตบแต่งพระเนตรด้วยแก้วหรืออัญมณีใดๆ โดยมากที่ใช้แก้วตบแต่งพระเนตรมักพบในพระพุทธรูปในศิลปะอยุธยาตอนต้น กลางและปลาย ซึ่งตรงกับศิลปะเชียงแสนยุคสิงห์หนึ่งลงมา หรือที่มักจะเรียกว่าพระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน มี ๓ สมัย คือ สิงห์หนึ่ง สิงห์สองและสิงห์สาม ที่มีความโดดเด่นจากพุทธลักษณะ คือ สิงห์หนึ่งและสิงห์สองหรือพระเชียงแสนยุคตั้นนั้น มีพระเกศเป็นลักษณะบัวตูม พระศกขมวดเป็นก้นหอยชัดเจน สังฆาฏิอยู่เหนือราวนมปลายเป็นแฉกคล้ายเขี้ยวตะขาบ ลักษณะปางมารวิชัย หรือปางสะดุ้งมาร ประทับนั่งอยู่บนฐานบัวคว่ำบัวหงาย

เกสรเป็นเส้นริ้วยาวสูง ส่วนสิงห์สามนั้น พุทธลักษณะเหมือนกับสิงห์หนึ่ง สิงห์สองแทบทุกประการ ยกเว้นพระเกศส่วนบนมีลักษณะเป็นเปลวเพลิงสังฆาฏิยาวจรดนาภี และประทับนั่งขัดสมาธิราบ[๓]

ดังนั้นจากความสำคัญและประวัติศาสตร์ของการสร้างพุทธรูปนั้น และรวมไปถึงพุทธลักษณะของพระเชียงแสนสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง และสิงห์สาม ที่เป็นหลักฐานบันทึกสะท้อนความเชื่อและวัฒนธรรมของคนไทยมาแต่ในอดีตแต่ละยุคแต่ละสมัย จึงทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ในยุคปัจจุบัน หรือพระสิงห์ ๔ เพื่อเป็นการต่อยอดและสืบทอดการสร้างพระพุทธรูป นำไปสู่กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ในด้านความงามทางสุนทรียศาสตร์ จากรูปแบบความงามแบบพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ท่ามกลางวัฒนธรรมที่ถูกแปรเปลี่ยนในยุคปัจจุบัน

วัตถุประสงค์ของโครงการวิจัย

๑ เพื่อศึกษาแนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

๒ เพื่อพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

๓ เพื่อสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงห์ ๔

ผลการวิจัย

๑ แนวคิดของการสร้างรูปแบบพระสิงห์

ผลการศึกษาพบว่า พระสิงห์ หรือพระพุทธรูปเชียงแสน ถือว่าแบบอย่างที่เป็นศิลปะเด่นชัดและมีคุณค่าทางศิลปะสูงมาก นับว่าเป็นเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสน วัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆ ที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ นับว่า พระสิงห์ เป็นต้นกำเนิดของศิลปะล้านนาก็ว่าได้

พระสิงห์: พระพุทธรูปสมัยเชียงแสน (ระหว่าง พ.ศ. ๑๙๐๐ – ๒๐๘๙)

โดยนักโบราณคดีได้กำหนดพระพุทธรูปสมัยนี้ออกเป็น แบ่งออกเป็น ๒ รุ่น คือ รุ่นแรกและรุ่นหลัง

(๑) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นแรก มีลักษณะคล้ายคลึงกับพระพุทธรูปอินเดีย ราชวงค์ปาละ เนื่องจากรับเอาแบบอย่างพระพุทธรูปอินเดียเมื่อครั้งสมัยราชวงค์ปาละเจริญรุ่งเรืองในอินเดียในระหว่าง พ.ศ.๑๒๗๓-๑๔๗๐ มาทุกประการ โดยมีลักษณะ คือ พระองค์อวบอ้วน เกตุมาลาเป็น

---

[๓] สำนักงานการท่องเที่ยวและกีฬาจังหวัดเชียงราย, **พระพุทธศิลป์สมัยเชียงแสน,** [ออนไลน์], แหล่งที่มา: http://www.cots.go.th/travelview/detail.php?id=210, [๓ พ.ค. ๒๕๖๑].

ต่อมกลม นั่งขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์มารวิชัย พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้นอยู่เหนือราวพระถัน พระพักตร์กลมสั้น พระโขนงโก่ง พระนาสิกงุ้ม พระโอษฐ์เล็ก พระหนุเป็นปม เส้นพระศกใหญ่เป็นต่อมกลมหรือเป็นก้นหอย ไม่มีไรพระศก ฐานมีบัวรอง มีทั้งบัวหงายบัวคว่ำ มีกลีบแซมและมีเกสร

(๒) พระพุทธรูปเชียงแสนรุ่นหลัง เป็นฝีมือช่างไทยชาวล้านนาและล้านช้าง พุทธลักษณะเป็นแบบลัทธิลังกาวงศ์จากสุโขทัย ลักษณะที่ต่างจากสมัยเชียงแสนรุ่นแรก คือ ทำพระรัศมีเป็นเปลว ชายสังฆฏิยาวลงมาจรดพระนาภี เส้นพระศกละเอียดมีไรพระศกทำรัศมีเป็นเปลว พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบมักหล่อด้วยโลหะทองคำและสำริด

การสร้างพระพุทธรูปของคนโบราณก็เป็นไปตามยุคสมัย ที่ปรากฏเป็นประวัติศาสตร์ของเชียงแสนล้านนาคือ มีการสร้างพระพุทธรูปถึง ๓ ยุค แล้วเรียกการสร้างยุคแรกว่า “พระสิงห์ ๑ ยุคที่ ๒ เรียกว่า พระสิงห์สอง และยุคที่สาม เรียกว่าพระสิงห์สาม ฯลฯ

ยุคต่อมาได้ถูกอิทธิพลของพุทธศิลปกรรมจากสุโขทัย อยุธยา เข้ามามีบทบาทในการสร้างพระพุทธรูป ทำให้การสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ล้านนาหายไป สังเกตได้จากวิหาร อุโบสถของวัดต่างๆ ในปัจจุบัน จะมีแบบพระสิงห์ทั้ง ๓ ลักษณะน้อยมาก อาจจะด้วยระบบการปกครองการเมือง เข้ามาแทรกแซงไม่อาจจะใช้สัญลักษณ์ของท้องถิ่นได้ ต้องแสดงเอกลักษณ์ศิลปะที่เป็นเอกภาพของสยามประเทศให้ทั่วอาณาจักร แต่ที่มีก็เพิ่งเกิดจากสำนึกในพุทธศิลปะล้านนาในระยะหลังๆ ไม่กี่ปีมานี้[๔]

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน

การพิจารณาพระพุทธรูปเชียงแสน นิยมสังเกตจากชายสังฆาฏิ และนอกเหนือจากการสังเกตชายสังฆาฏิก็คือ การซ้อนของพระเพลาต้องเป็นชนิดขัดเพชร พระบาทหงายขึ้นทั้งสองข้างและมีการเล่นนิ้วพระหัตถ์ (กระดกขึ้นลงอย่างเป็นธรรมชาติ) และที่สำคัญก็คือ ถ้าเป็นพระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์ ๑ รุ่นแรกๆ ฐานส่วนมากมักจะเป็นฐานเขียง ก่อนที่จะคลี่คลายมาเป็นฐานบัวหรือ ฐานเทพประจำนพเคราะห์หรือนักษัตร และการเทค่อนข้างหนาเป็นพิเศษ ยิ่งถ้า “ผิวไม่ใช่พระขัด” นั้น หาดูได้ยากมากๆ เพราะถือว่าเป็นศิลปะสุดยอดในสกุลช่างเชียงแสนเลยก็ว่าได้[๕]

แนวคิดและหลักการสร้างพระพุทธรูป

---

[๔] สัมภาษณ์, พระครูวิมลศิลปะกิจ, รองเจ้าคณะอำเภอเวียงชัย นักวิชาการที่มีความรู้ทางด้านมรดกศิลปวัฒนธรรม ในด้านประวัติศาสตร์ พระพุทธศาสนา, ๕ มิถุนายน ๒๕๖๒.

[๕] **ประวัติพระเชียงแสนสิงห์ทั้ง ๓,** http://xn--๔๒cg๓btw๔ab๔fcy๖dsd๓jf๙jwa.blogspot.fr/๒๐๑๔/๐๔/blog-post_๗๓๓๔.html**.,** (ออนไลน์).

เมื่อมีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นมา ก็มีความมุ่งหมายที่จะให้มีความเหมือนองค์พระสัมมา - สัมพุทธเจ้าเท่าที่จะทำได้ จึงได้สร้างประวัติให้กับพระพุทธรูปสำคัญว่าเป็นรูปจำลองมาจากองค์พระพุทธเจ้า เพื่อที่จะธำรงรักษาความเหมือนและความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธองค์ไว้ จึงมีการจำลองสืบต่อกันมาจนเรียกรูปของพระพุทธองค์ว่า พระ ปฏิมา (บาลี) หรือ ปฺรติมา (สันสกฤต) ซึ่งแปลว่า “รูปเปรียบ”หรือ “รูปจำลอง” ดังนั้น พระพุทธปฏิมาจึงหมายถึงรูปจำลองของพระพุทธเจ้า ซึ่งเลียนแบบสืบต่อกันมาจนมีเอกลักษณ์เฉพาะประจำแต่ละหมวดหมู่ จนเรียกได้ว่าหมวดพระเจ้าแก่นจันทน์จำลอง หรือหมวดพระพุทธสิหิงค์จำลอง เป็นต้น

การสร้างพระพุทธรูปไม่ใช่การสร้างรูปเหมือนของพระพุทธเจ้า แต่เป็นสัญลักษณ์ แทนพระพุทธองค์ ดังนั้น ลักษณะของพระพุทธรูปในแต่ละสกุลช่าง และแต่ละสมัยจึงแตกต่างกันออกไป อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าพระพุทธรูปจะมีรูปแบบที่แตกต่างกัน แต่ในการสร้างพระพุทธรูป จะมีสัญลักษณ์สำคัญ ที่บ่งบอกว่า รูปนั้นเป็นพระพุทธองค์ เรียกว่า มหาปุริสลักษณะ หรือลักษณะของมหาบุรุษรวม ๓๒ ประการ เช่น มีขนระหว่างคิ้ว เรียกว่า อุณาโลม มีส่วนบนของศีรษะนูนสูงขึ้นคล้ายสวมมงกุฎ เรียกว่า อุณหิส หรือ อุษณีษะ หรือพระเกตุมาลา นอกจากนี้ ยังมีพระรัศมีที่เปล่งออกมาจากพระเศียรของ พระพุทธรูป ทำเป็นตุ่มกลมคล้ายดอกบัวตูม หรือชูสูงขึ้นคล้ายเปลวไฟ

๒ การพัฒนารูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

(๑) การศึกษาข้อมูลและเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔

จากการศึกษาพบว่าเทคนิคแนวคิดของผู้เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปเพื่อนำไปสู่การพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ นั้น สรุปได้ว่าจะเห็นว่าแนวคิดในการสร้างสรรค์งานพระพุทธรูปของศิลปินส่วนใหญ่นั้น นอกเหนือจากการสร้างสรรค์ผลงานไม่ว่าจะยุคหรือสมัยไหนก็ตาม หัวใจหลักของการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเข้าถึงพุทธะ เมื่อมีความเข้าใจในธรรมะแล้ว จะส่งผลต่อผลงานที่มีความสวยงาม มีคุณภาพ

จากการนิยามและแนวคิดในการสร้างสรรค์ นำไปสู่แนวทางการพัฒนารูปแบบพระสิงห์ ๔ มีความคิดเห็นที่แตกต่างกันซึ่งเกิดจากการตีความของแต่ละท่านนั้นก็ขึ้นอยู่กับบทบาท และ concept ความคิด จุดเด่น ในการทำงานสร้างสรรค์ของแต่ละท่าน ถ้าในมุมมองความเป็นศิลปินการมองนิยามถึงพระสิงห์ ๔ คือ ความคิดและรูปแบบที่พัฒนาต่อยอดทางพุทธศิลปกรรมให้เข้ากับยุคสมัย แต่ในส่วนนักโบราณคดี นักประวัติศาสตร์ การนิยามพระสิงค์ ๔ นั้น ไม่ปฏิเสธในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ แต่ควรจะยึดรูปแบบอัตลักษณ์ของพระสิงห์ ตั้งแต่สิงห์ ๑ ถึง ๓ ด้วย รักษาความเชื่อดั้งเดิมที่ส่งผ่านพระพุทธรูป

(๒) การสร้างสรรค์รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔

รูปแบบพุทธประติมากรร่วมสมัยในรูปแบบพระสิงห์ ๔ เป็นรูปแบบปางลีลา หล่อด้วยสำริด พระสิงห์ ๔ คือ การบันทึกยุคสมัยที่เราได้มีชีวิตอยู่จริงในสมัยของเราคือปัจจุบัน ปัจจุบันเราเข้าถึงสาระแห่งการศึกษาหลักธรรมในพระพุทธศาสนาน้อยมากแค่ไหน มุมมองของศิลปิน การเข้าถึงของศิลปิน ในหลักพุทธธรรมจะปรากฏอยู่บนฐานการสร้างสรรค์เสมอ เช่น การสร้างพระพุทธรูปจะปรากฏหลักฐานอย่างชัดเจนถึงการเข้าถึงหลักธรรมนั้นๆ การสร้างพระพุทธปฏิมากรของแต่ละท่านจึงมีอัตลักษณ์เฉพาะตน แสดงความเป็นปัจเจก แสดงการเข้าถึงในแบบเฉพาะตน ไม่ว่าจะเป็นในรูปแบบใดก็ตาม การเน้นพุทธลักษณะตามมหาปุริสสลักษณะจะปรากฏขึ้นบนการแสดงออกผ่านการปั้นพระพุทธรูปอย่างแน่นอน และเป็นการเน้นเพื่อให้เห็นซึ่งมุมมอง ความคิด และอุดมคติของศิลปินอย่างชัดเจน ผ่านขั้นตอนกระบวนการสร้างสรรค์งาน ได้แก่ การเตรียมอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงาน, การสรุป และถอดบทเรียนจากการลงความเห็น, การร่างลายเส้นเพื่อสรุปความคิดเบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบ, การขยายแบบร่างเพื่อลงรายละเอียด ลวดลายของแบบ, การสร้างตามแบบร่างด้วยอุปกรณ์ต่างๆ, การปั้นส่วนต่างๆตามลำดับ เริ่มจากโครงสร้างโดยรวมก่อน, การตกแต่งปั้นตามแบบร่าง เมื่อสำเร็จแล้วทำแม่พิมพ์ด้วยยางซิลิโคน, การหล่อโลหะสำริด

โดยมีเทคนิคเฉพาะได้แก่ การปั้นพระพุทธรูปนั้น ผู้ปั้นจะไม่สามารถปั้นทีละส่วนๆเพราะการปั้นพระพุทธรูปคือการปั้นจิต จิตที่รวมเป็นหนึ่งเดียว เช่นเดียวกับคำว่า นิพพาน เวลาเรามองพระพุทธรูปนั้น พระพุทธรูปที่งดงามจะมีองค์ประกอบทุกส่วนทั้งหมดทั้งมวลที่งดงาม อารมณ์จะเป็นหนึ่งเดียว สามารถทำให้เกิดความ ปิติ จิตเกษม เป็นสมาธิ การปั้นก็เช่นเดียวกัน ผู้ปั้นย่อมไม่สามารถปั้นที่ละส่วนได้เลย ต้องปั้นไปพร้อมๆกัน ดู รูปที่ปั้นทั้งหมดและปั้นทั้งหมดไปในเวลาเดียวกัน และกะเกณฑ์เวลาปั้นให้เสร็จตามเวลาที่ได้กำหนดนั้นไม่ได้ ว่าจะเสร็จตอนไหน บ้างก็เสร็จก่อนเวลาก็มี บ้างก็ไม่เสร็จตามเวลา แต่ผู้ปั้นสามารถปั้นให้เสร็จได้โดยความสมบูรณ์ทั้งรูปธรรม และนามธรรม แล้วเท่านั้น การปั้นพระพุทธปฏิมากรจึงจะสำเร็จลง

๓ กระบวนการเรียนรู้กับสังคม ต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔

จากการพัฒนารูปแบบพระพุทธรูปพระสิงห์ ๔ เมื่อได้ผลผลิตจากการวิจัยและพัฒนา คือพระพุทธรูปที่มีลักษณะร่วมสมัย ซึ่งในขณะเดียวกันนั้นก็ได้เกิดนวัตกรรมทางด้านพุทธศิลปกรรมขึ้นที่สะท้อนให้เห็นถึงหลักการ แนวคิดใหม่ๆ และการปฏิบัติการในการสร้างพระพุทธรูปแบบพระสิงห์ ๔ ด้วย โดยการวิจัยในครั้งนี้ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการจัดการความรู้ในรูปแบบต่างๆ ได้แก่ ๑. การเสนากลุ่ม ๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน ๓. การจัดนิทรรศการ

๑. การเสนากลุ่ม

การเสนากลุ่มเป็นวิธีการที่จะช่วยในการพัฒนาศักยภาพของบุคคล เป็นการเพิ่มความรู้

และพัฒนาสิ่งใหม่ๆ เป็นการเปิดโอกาสให้คนหลายคนได้มาพบปะพูดคุยปรึกษาหารือกัน เป็นการระดมความคิกจากคนหลายคน ซึ่งย่อมจะมองเห็นแนวทางต่างๆ ในการแก้ไขปรับปรุง หรือพัฒนาทั้งในเรื่องความรู้ต่าง มากขึ้น การเสวนายังก่อให้เกิดประโยชน์อีกหลายประการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการเสวนากลุ่มได้มีการระดมความคิดเห็น แลกเปลี่ยนความคิดเห็นกันในกลุ่ม เครือข่าย ระหว่างศิลปิน นักวิชาการศิลปะ อาจารย์ นิสิตนักศึกษา เพื่อนำไปสู่การสร้างนวัตกรรมพุทธศิลป์ที่มีความสมบูรณ์แบบและยังได้แนวคิดใหม่ๆ การได้เครือข่ายจากผู้ร่วมเสวนากลุ่มจากหน่วยงานต่างๆ

๒. การถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน

การสอน เป็นหนึ่งในกระบวนการที่จะส่งเสริมให้บุคคลเจริญเติบโตและมีความเจริญงอกงามทางกาย อารมณ์ สังคม และสติปัญญาและพัฒนาขึ้นไปสู่ความเป็นสมาชิกที่ดีของสังคม การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ ด้วยการถ่ายทอดองค์ความรู้ผ่านการเรียนการสอน มีการปรับวิธีการสอนให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ของบทเรียน เพื่อ โดยมีการเน้นการปฏิบัติจริง และส่งเสริมให้เกิดความคิดสร้างสรรค์มากขึ้น เป็นการส่งเสริมให้นักเรียนได้มีการเรียนด้วยการกระทำ (Learning by Doing) เพื่อจะได้เกิดการเรียนรู้ที่ดี เกิดทักษะ และสามารถนำไปต่อยอดสร้างอาชีพต่อไปในภายภาคหน้าได้ โดยมีการสอนนิสิตสาขาพุทธศิลปกรรมผ่านการสอนปฏิบัติจริง การนำนิสิตผู้เรียนออกไปเรียนรู้จากประสบการณ์ของครูช่างเพื่อสร้างพลังภายในแก่ผู้เรียนให้เกิดความรู้ความเข้าใจในการปั้นพระพุทธรูป และผ่านทางสื่อโซเชียล คือ Face book ของผู้สอน

๓. การจัดนิทรรศการ

การสร้างกระบวนการเรียนรู้กับสังคมต่อพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ นั้น ได้มีการสร้างกระบวนการเรียนรู้ผ่านการ จัดนิทรรศการแสดงงาน (Exhibition) เนื่องจากการให้การศึกษาอย่างหนึ่งด้วยการแสดงงานให้ชมงานงานศิลปะ ที่เป็นการให้ข้อมูล ข่าวสาร ที่ผู้ชมสามารถสัมผัส เรียนรู้ทดลองใช้ หรือมีกิจกรรมเสริมประกอบ นิทรรศการเป็นสื่อในการให้การศึกษา ความรู้ความเข้าใจเพื่อกระตุ้นความสนใจ ตอบสนองและเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของผู้ชมให้บรรลุสู่เป้าหมายในเรื่องนั้น ประกอบด้วยการจัดนิทรรศการพระพุทธรูปแบบสิงค์ ๔ แบ่งเป็น ๒ ประเภท คือ ๑. นิทรรศการชั่วคราว (Temporary Exhibition) คือ นิทรรศการที่จัดอยู่ในที่ ใดที่หนึ่งเป็นระยะเวลาสั้น ๆ เป็นการแสดงโดยเอกเทศ ๒. นิทรรศการออนไลน์ เนื่องจากความก้าวหน้าทางวิทยาการและเทคโนโลยีในปัจจุบันเป็นไปอย่างรวดเร็ว มีการสร้างสรรค์องค์ความรู้ใหม่อย่างต่อเนื่อง การเข้าถึงองค์ความรู้ต่างๆ สะดวกง่ายดายเพียงการสืบค้นผ่าน เครือข่ายอินเตอร์เน็ต บุคคลสามารถแสวงหาความรู้ตามความสนใจของตนได้ทุกเวลา รวมทั้งการสร้าง เครือข่ายทางสังคมออนไลน์ (Social Network) ที่มีอย่างกว้าง ซึ่งทางผู้วิจัย ได้นำทิศทางและต้นแบบการจัดการเรียนรู้ดังที่กล่าวมานี้มาพัฒนาสร้างช่อง

ทางการเรียนรู้ โดยมีการจัดนิทรรศการออนไลน์ ในเว็บเพจ จาก Face book

กระบวนการสร้างการเรียนรู้พระสิงห์ ๔ นำไปสู่การสร้างกระบวนการคิดอย่างมีวิจารณญาณ เป็นกระบวนการซึ่งมีเทคนิคตั้งแต่การรับรู้ การจำ การเข้าใจ การวิเคราะห์ การสังเคราะห์ มีขั้นตอนดังนี้ ๑. เกิดจากการสร้างความคิดรวบยอด ๒.การอธิบายในสิ่งที่กำลังศึกษา ๓. การรับฟังอย่างมีเหตุผล ๔.การเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างความรู้ และบริบทสถานการณ์ปัจจุบันได้ ๕ การวิเคราะห์ วิจารณ์ และ ๖ การสรุปอย่างมีเหตุผลและสร้างสรรค์

การนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

จากการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ผู้วิจัยได้ค้นพบองค์ความรู้ใหม่ และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้หลายๆ ด้าน ดังต่อไปนี้

๑. ด้านการเรียนการสอน สามารถนำเทคนิคและกระบวนการการสร้างสรรค์งานศิลปะมาถ่ายทอดสู่นิสิต นักศึกษาและผู้ที่สนใจหรือเกี่ยวข้อง ให้เกิดองค์ความรู้

๒. ด้านประโยชน์ต่อสังคม สามารถนำเทคนิคและกระบวนการการสร้างสรรค์งานศิลปะถ่ายทอดสู่ชุมชน

การประชาสัมพันธ์

มีการประชาสัมพันธ์กิจกรรมและผลงานวิจัยไว้ ๓ ประเภท

๑)การนำเสนอผลงานวิชาการระดับชาติและนานาชาติ

๒) การนำบทความวิจัยลงตีพิมพ์ในวารสารที่อยู่ในฐาน TCI

๓) การนำรายงานการวิจัยเผยแพร่ความรู้ให้แก่ สมาคมขัวศิลปะ, หน่วยงานภาคีเครือข่ายศิลปะทั้งภาครัฐและเอกชนในจังหวัดเชียงราย

ประวัติผู้วิจัย

หัวหน้าโครงการวิจัย

๑. ชื่อ – นามสกุล(ภาษาไทย) นายมานิตย์ กันทะสัก

(ภาษาอังกฤษ) Mr. Manit Kantasak

๒. ประวัติการศึกษา ๒๕๔๙ ปริญญาตรี ศิลปบัณฑิต สาขาศิลปไทย
มหาวิทยาลัยศิลปากร
๒๕๕๔ ปริญญาโท ศิลปมหาบัณฑิต สาขาทัศนศิลป์
มหาวิทยาลัยศิลปากร

๓. ตำแหน่ง อาจารย์ประจำหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม

๔. ที่อยู่ วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
ถนนฤทธิประศาสน์ ตำบลเวียง อำเภอเมืองเชียงราย
จังหวัดเชียงราย ๕๗๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๓-๗๑๕๘๗๖, มือถือ ๐๘๖-๐๙๖-๒๓๘๐
โทรสาร ๐-๕๓๗๑-๕๘๗๖
E-mail Mr.kantasak@hotmail.com

ผู้ร่วมวิจัย

๑. ชื่อ – นามสกุล(ภาษาไทย) นางอมลณัฐ กันทะสัก

(ภาษาอังกฤษ) Mrs. Amolnatha Kantasak

๒. ประวัติการศึกษา ๒๕๕๒ ปริญญาตรี วิทยาศาสตร์บัณฑิต
สาขาเทคโนโลยีสารสนเทศ
มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
๒๕๕๗ ปริญญาโท พัฒนาชุมชนมหาบัณฑิต
สาขาการพัฒนาชุมชน
มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

๓. ตำแหน่ง นักวิจัย

๔. ที่อยู่ วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
ถนนฤทธิประศาสน์ ตำบลเวียง อำเภอเมืองเชียงราย
จังหวัดเชียงราย ๕๗๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๓-๗๑๕๘๗๖, มือถือ ๐๙๐-๙๑๔-๔๑๖๕

โทรสาร ๐-๕๓๗๑-๕๘๗๖
E-mail: praew_prf@hotmail.com

ผู้ช่วยนักวิจัย

๑. ชื่อ – นามสกุล **(ภาษาไทย)** นายศตวรรษ หน่อแก้ว
(ภาษาอังกฤษ) Mr. Sattawat Norkaew

๒. ประวัติการศึกษา ๒๕๔๘ ปริญญาตรี วิทยาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาภูมิสารสนเทศ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่

๓. ตำแหน่ง เจ้าหน้าที่ประจำหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม

๔. ที่อยู่ วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ถนนฤทธิประศาสน์ ตำบลเวียง อำเภอเมืองเชียงราย จังหวัดเชียงราย ๕๗๐๐๐
โทรศัพท์ ๐๕๓-๗๑๕๘๗๖, มือถือ ๐๙๔-๖๒๕-๔๔๔๑
โทรสาร ๐-๕๓๗๑-๕๘๗๖