รายงานการวิจัย

รายงานการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง

การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา

Synthesis of art knowledge in Lanna

ภายใต้แผนงานวิจัย เรื่อง

The City of Arts: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา

The City of Arts: The Developmant of Creative Art Cities in Lanna

โดย

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง

ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช

ธีระพงษ์ จาตุมา

อำนาจ ขัดวิชัย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๕๖๓

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 80076302001

รายงานการวิจัย

รายงานการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง

การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา

ภายใต้แผนงานวิจัย เรื่อง

The City of Arts: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา

โดย

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง

ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช

ธีระพงษ์ จาตุมา

อำนาจ ขัดวิชัย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

พ.ศ. ๒๕๖๓

ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

MCU RS 80076302001

(ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย)

Research Report

Sub - Research Report 1

SYNTHESIS OF ART KNOWLEDGE IN LANNA

Under Research plan

THE CITY OF ARTS: THE DEVELOPMANT OF CREATIVE ART CITIES IN LANNA

By

Patiwet Saokong

Pornsilp Ratanachudet

Teerapong Jatuma

Amnat Khadvichai

Mahachulalongkornrajavidyalaya University, Chiang Mai Campus

B.E. 2563

Research Project Founded by Mahachulalongkornrajavidyalaya University

MCU RS 80076302001

(Copyright Mahachulalongkornrajavidyalaya University)

ชื่อรายงานการวิจัย: โครงการย่อยที่ ๑ เรื่องการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา
ผู้วิจัย: ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง
ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช
นายธีระพงษ์ จาตุมา
นายอำนาจ ขัดวิชัย
หน่วยงาน: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
ปีงบประมาณ: ๒๕๖๓
ทุนอุดหนุนการวิจัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้ มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ (๑) เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา (๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ (๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้งานศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพทางศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยการศึกษาศิลปกรรมในล้านนา ใน ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน

ผลของการศึกษา พบว่า ศิลปกรรมล้านนาทางโบราณคดี มีลักษณะเรียบง่าย เรียกว่า “ลายเครือดอก” มีองค์ประกอบสำคัญ ๓ ประการ ได้แก่ เครือ ดอก และใบ ในยุคปลายราชวงศ์มังรายได้พัฒนาให้มีความสลับซับซ้อนขึ้น ๕ ประการ ได้แก่ ผลไม้หรือดอกตบ และแมง คือ สัตว์ชนิดต่างๆ และสัตว์หิมพานต์ โดยการเก็บข้อมูลใน ๘ จังหวัดภาคเหนือ แล้วนำข้อมูลมาสังเคราะห์เป็นศิลปกรรมรูปแบบใหม่ เช่น ลายดอกล้านนา ลายนาคทันต์ล้านนา ลายเครือดอกบัวสวรรค์ ลายหน้าจีด ลายเมฆ ลายโก่งคิ้วลายนกแซมเครือดอกพุดตาน ลายเศียรมกร ลายมัจฉาเวียงบัว

การศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ประกอบด้วยพื้นที่ แหล่งโบราณคดีดอยเวียง – ดอยวง อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย แหล่งโบราณคดีผาคันนา อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ แหล่งโบราณคดีวังไฮ อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน แหล่งโบราณคดีประตูผา อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง แหล่งโบราณคดีเวียงบัว อำเภอเมือง จังหวัดพะเยาแหล่งโบราณคดีคุ้มวิชัยราชา อำเภอเมือง จังหวัดแพร่ แหล่งโบราณคดีเขาภูซาง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน แหล่งโบราณคดีถ้ำน้ำลอด ถ้ำผีแมน อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน หลังจากนั้น นำมาสังเคราะห์เป็นชุดความรู้ศิลปกรรมในล้านนา

การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ พบว่า ผู้วิจัยได้จัดกิจกรรมถ่ายทอดในการพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น อย่างมีส่วนร่วมหลากหลายกิจกรรม ได้แก่ การจัด

กิจกรรมการสอนและแนะนำความรู้เทคนิคด้านการทำงานที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะแก่นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจในงานศิลปะด้านการส่งเสริมคุณภาพศิลปกรรมในการสร้างสรรค์ศิลปะล้านนาร่วมกับชุมชนภาคเหนือตอนบน เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา และปลูกจิตสำนึกในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นในพื้นที่วิจัย ๘ แห่ง และกิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อการเกิดองค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่

การสังเคราะห์องค์ความรู้งานศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพทางศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ โดยได้เผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชนในหลายช่องทาง ได้แก่ การจัดประชุมสัมมนากับแกนนำชุมชน และพระสงฆ์ในการขับเคลื่อนผลงานศิลปกรรมล้านนาที่ได้สร้างสรรค์ ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ การให้สัมภาษณ์ และถ่ายทำข้อมูลเผยแพร่งานวิจัยของหนังสือพิมพ์เชียงใหม่นิวส์ การนำเสนอผลงานวิจัยร่วมติดตั้งจัดแสดงนิทรรศการ ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา วิทยาเขตภาคพายัพ

คำสำคัญ: ศิลปกรรม, ประวัติศาสตร์ศิลป์, ล้านนา

Research Title: Synthesis of art knowledge in Lanna
Researchers: Asst. Prof. Patiwet Saokong
Mr. Pornsilp Ratanachudet
Mr. Teerapong Jatuma
Mr. Amnat Khadvichai
Department: Mahaculalongkornrajavidyalaya University,
Chiang Mai Campus
Fiscal Year: 2563/2020
Research Scholarship Sponsor: Mahaculalongkornrajavidyalaya University

ABSTRACT

This research It has three objectives: (1) to study the history of Lanna arts; (2) to enhance knowledge of Lanna arts to youth, students and communities in the eight northern provinces and (3) to synthesize knowledge. Lanna Art Fair In promoting education and developing artistic qualities And creating a creative art city This research was an action research by studying the arts in Lanna in the 8 upper northern provinces.

The results of the study revealed that the archaeological Lanna art They are simple in nature, called "Kru-Dok pattern", with 3 important components: flower and leaf chain. In the late Mang Rai period, it developed to be more complex in 5 things, namely fruit or flower, and larva. various And Himmapan By collecting data in 8 northern provinces And then synthesized the information into a new art form such as Lanna flower pattern, Nagat pattern, Lanna pattern Heavenly lotus flower pattern, Jeed face pattern, Cloud pattern, Bend-eyebrow pattern, Bird pattern Sam Kruea, Pudtan flower pattern, Makon Head pattern, Macha Wiang Bua pattern

A study of the history of art in Lanna. Area Doi Wiang-Doi Wong Archaeological Site, Mae Suai District, Chiang Rai Province Pha Khanna Archaeological Site, Chom Thong District, Chiang Mai Province Wang Hai Archaeological Site Mueang Lamphun District, Lamphun Province, Pha Gate Archaeological Site, Mae Mo District, Lampang Province, Wiang Bua Archaeological Site, Muang District, Phayao Province, Khum Wichai Racha Archaeological Site, Mueang District, Phrae Province, Khao Phu

Sang Archaeological Site, Mueang District, Nan Province, Nam Lod Cave Archaeological Site, Phi Man Cave, Pang Ma District fabric Mae Hong Son Province, after that it was synthesized as a set of artistic knowledge in Lanna

Enhancing knowledge of Lanna art for youth, students and communities in the 8 northern provinces And the creation of creative arts cities, it was found that the researcher organized transfer activities to develop a local cultural learning center Participating in a variety of activities, including teaching and introducing work techniques related to art to students and people interested in art, promoting the quality of art in the creation of Lanna art in collaboration with the northern community. Upper To cultivate a love of art Faith in Buddhism And cultivate awareness of local art and culture in 8 research areas and activities to promote education and art quality development And the creation of a creative art city to the creation of knowledge of arts in Lanna to new creation

Knowledge synthesis of Lanna art In promoting education and developing artistic qualities And creating a creative art city By disseminating the results of the research to the public in several ways, including holding a seminar with community leaders And monks in driving the creative works of Lanna art As a learning center Interview And filming research dissemination information of Chiang Mai News Presentation of research works, joint installation and exhibition at the Art and Culture Exhibition Hall Chiang Mai University at the Art and Culture Exhibition Hall Rajamangala University of Technology Lanna Payap Campus.

Keywords: Art, Art history, Lanna.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดีจากการได้รับคำแนะนำและความช่วยเหลืออย่างดียิ่งของคณะนักวิจัยที่ได้สังเคราะห์งานวิจัยโครงการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง “การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา” ภายใต้แผนงานวิจัยเรื่อง “The Developmant of Creative Art Cities in Lanna: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา” รายงานการวิจัยฉบับนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ประจำปีงบประมาณ ๒๕๖๓ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงต่อพระสุธีรัตนบัณฑิต (พระมหาสุทิตย์ อาภากโร,รศ.ดร.) ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และ พระมหาชุติภัค อภินนฺโท ผู้อำนวยการส่วนวางแผนและส่งเสริมการวิจัย รวมทั้งคณะผู้บริหารและเจ้าหน้าที่ของสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ทุกท่าน โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้วยความกรุณาจากคณะผู้บริหารของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัยวิทยาเขตเชียงใหม่ ที่ให้โอกาสในการศึกษาวิจัยเรื่องนี้ พร้อมทั้งที่ปรึกษาโครงการทุกท่าน ที่ไม่สามารถเอ่ยนามได้ทั้งหมด ที่ให้คำชี้แนะที่มีคุณค่าในการดำเนินการวิจัยจวบจนกระทั่งสัมฤทธิ์ผล ตลอดจนชาวบ้านในชุมชนทั้ง ๘ แห่ง ที่เสียสละเวลาในการให้คำสัมภาษณ์พูดคุย ร่วมเวทีประชาคม และร่วมงานกิจกรรมการเรียนรู้ รวมทั้งผู้บริหารและผู้แทนจากหน่วยงานราชการท้องถิ่น

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

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง
ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช
นายธีระพงษ์ จาตุมา
นายอำนาจ ขัดวิชัย
๑๕ มกราคม ๒๕๖๔

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ข
กิตติกรรมประกาศ ..... จ
สารบัญ ..... ฉ
สารบัญภาพ ..... ช
บทที่ ๑ บทนำ ๑
๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา ๑
๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย ๔
๑.๓ ปัญหาการวิจัย ๔
๑.๔ ขอบเขตการวิจัย ๔
๑.๕ นิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย ๗
๑.๖ กรอบแนวคิดการวิจัย ๘
๑.๗ ข้อตกลงเบื้องต้น และข้อจำกัดในการวิจัย ๘
๑.๘ ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย ๘
บทที่ ๒ แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๑๐
๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ (History Art) ๑๐
๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะล้านนา (Lanna Art) ๒๒
๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) ๓๔
๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education) ๕๕
๒.๕ แนวคิดองค์ประกอบพื้นฐานในการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (Basic of visual Art) ๖๙
๒.๖ แนวคิดการพัฒนาเมืองเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม (Cultural Attraction) ๗๙
๒.๗ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ๙๑
บทที่ ๓ วิธีดำเนินการวิจัย ๑๐๕
๓.๑ รูปแบบการวิจัย ๑๐๕
๓.๒ ประชากรและกลุ่มเป้าหมาย ๑๑๐
๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล ๑๑๒
๓.๔ การเก็บรวบรวมข้อมูล ๑๑๓

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

๓.๖ การนำเสนอผลการศึกษาวิจัย ๑๑๕

บทที่ ๔ ผลการวิจัย ๑๑๖

๔.๑ ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๑๑๖

๔.๒ การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ ๒๓๘

๔.๓ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะและการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ ๒๕๐

๔.๔ องค์ความรู้จากการวิจัย ๓๔๒

บทที่ ๕ บทสรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ๓๔๔

๕.๑ บทสรุป ๓๔๗

๕.๒ อภิปรายผล ๓๕๒

๕.๓ ข้อเสนอแนะ ๓๕๙

บรรณานุกรม ๓๖๐

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย ๓๖๙

ภาคผนวก ข หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูลหลัก ๔๐๘

ภาคผนวก ค ภาพถ่ายการลงพื้นที่ทำวิจัย, การสัมภาษณ์ ๔๒๐

ภาคผนวก ง การรับรองการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ ๔๓๓

ภาคผนวก จ ผลผลิต ผลลัพธ์และผลกระทบจากงานวิจัย (Output/Outcome/Impact) ๔๓๗

ประวัติผู้วิจัย ๔๓๙

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ ๑ ภาพจิตรกรรมที่ได้แก้ไข ตกแต่ง และสร้างขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ ในระบบภาพ ๒ และ ๓ มิติ ๓๐
ภาพที่ ๒ ขบวนช้างทรงอันงดงามในฉากขบวนของพระเจ้าสัญชัยเสด็จไป ทรงรับพระเวสสันดรกลับพระนคร ๓๑
ภาพที่ ๓ ภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงสภาพแวดล้อม ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณีและวัฒนธรรม ๓๒
ภาพที่ ๔ ดอยหลวงเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ ๕๙
ภาพที่ ๕ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ๕๙
ภาพที่ ๖ แสดงการกระตุ้นสุนทรียภาพด้วยสมองซีกซ้าย-ขวา ๖๖
ภาพที่ ๗ ย่านนิเนนซากะภายใต้กฎย่านอนุรักษ์อาคารดั้งเดิมของญี่ปุ่น, เกียวโต ๘๑
ภาพที่ ๘ The Water Lilies series, ๑๙๑๔-๑๙๑๙ ๘๖
ภาพที่ ๙ Open Sky, ๒๐๐๔ ๘๗
ภาพที่ ๑๐ Benesse House ๘๗
ภาพที่ ๑๑ Chichu Art Museum ๘๘
ภาพที่ ๑๒ Pumpkin, ๑๙๙๔ ๘๘
ภาพที่ ๑๓ The Art House Project ๘๙
ภาพที่ ๑๔ คณะผู้วิจัยเดินทางลงพื้นที่สำรวจสถานที่ศึกษาประวัตศาสตร์ศิลปะล้านนา ๑๑๐
ภาพที่ ๑๕ พิพิธภัณฑ์ชุมชนดอยเวียงดอยวง ๑๑๘
ภาพที่ ๑๖ วัตถุโบราณในพิพิธภัณฑ์ชุมชนดอยเวียงดอยวง ๑๑๙
ภาพที่ ๑๗ ลักษณะภาพลายเส้นและภาพเขียนสีแหล่งโบราณคดีผาคันนา ๑๒๐
ภาพที่ ๑๘ โบราณวัตถุที่ฝังร่วมกับศพที่แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ ๑๒๓
ภาพที่ ๑๙ ภาพเขียนสีแดงบนเพิงผาที่ประตูผา ๑๒๗
ภาพที่ ๒๐ แหล่งโบราณคดีเมืองโบราณเวียงบัว ๑๓๐
ภาพที่ ๒๑ ภาพตัดผ่านตามยาว ผังพื้น แสดงขนาดและสัดส่วนของเตาเก๊ามะเฟือง ๑ ๑๓๐
ภาพที่ ๒๒ แผนภาพรายงานผลการกำหนดอายุตัวอย่างถ่านจากเตาเก๊ามะเฟือง ๑ ๑๓๑
ภาพที่ ๒๓ ชามตะไลเวียงบัว ๑๓๒
ภาพที่ ๒๔ ภาพถ่ายชิ้นส่วนชามเวียงบัวชนิดเคลือบ ๑๓๒

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๒๕ ดวงตราพิมพ์ลายและลายรูปลักษณ์มงคลต่างๆ ๑๓๒
ภาพที่ ๒๖ ชามเชลียง หรือ ชามมอญ ๑๓๓
ภาพที่ ๒๗ คุ้มของพระวิชัยราชา ๑๓๕
ภาพที่ ๒๘ มนุษย์ยุคโบราณของดอยภูซาง ๑๓๖
ภาพที่ ๒๙ เครื่องมือหินยุคโบราณของดอยภูซาง ๑๓๖
ภาพที่ ๓๐ รูปสันนิษฐานชาวบ้านใน ต.นาซาว ๑๓๗
ภาพที่ ๓๑ บริเวณถ้ำลอด ๑๔๒
ภาพที่ ๓๒ บริเวณถ้ำผีแมน ๑๔๔
ภาพที่ ๓๓ อิฐลายดอกไม้ที่พบเจอบริเวณเวียงเจ็ดลิน ๑๕๗
ภาพที่ ๓๔ เจดีย์ ๘ เหลี่ยมล้านนา ๑๕๙
ภาพที่ ๓๕ ลักษณะเด่นของสถาปัตยกรรมเชียงแสน ๑๖๐
ภาพที่ ๓๖ ลักษณะเด่นของลายเส้นประติมากรรมเชียงแสน ๑๖๐
ภาพที่ ๓๗ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์หนึ่ง ๑๖๑
ภาพที่ ๓๘ พระพุทธรูปที่เมืองเชียงแสน ๑๖๒
ภาพที่ ๓๙ ภาพร่างลายเส้นศิลปกรรมยุคหริภุญไชย ๑๖๕
ภาพที่ ๔๐ ลายเส้นเทวดาล้านนาทรงเครื่อง ๑๖๖
ภาพที่ ๔๑ เจดีย์วัดป่าสัก ๑๖๗
ภาพที่ ๔๒ เจดีย์ทรงระฆังแบบล้านนา ๑๖๗
ภาพที่ ๔๓ วัดมหาโพธารามหรือวัดเจ็ดยอด ๑๖๙
ภาพที่ ๔๔ ลักษณะศิลปกรรมเจดีย์ปล่องยุคล้านนา ๑๗๐
ภาพที่ ๔๕ ลักษณะศิลปกรรมของพระธาตุดอยสุเทพในยุคล้านนา ๑๗๐
ภาพที่ ๔๖-๔๘ ลักษณะศิลปกรรมของพระพุทธรูปสำคัญในยุคล้านนา ๑๗๑
ภาพที่ ๔๙ เทวดาปูนปั้นล้านนาทรงเครื่องแบบร่วมสมัย ๑๗๔
ภาพที่ ๕๐ เครื่องเคลือบของล้านนา ๑๗๕
ภาพที่ ๕๑ ลักษณะศิลปกรรมรอยพุทธบาทยุคล้านนา ๑๗๕
ภาพที่ ๕๒ การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาด้านประติมากรรมปูนปั้นสตายจิ๋น ๑๗๖
ภาพที่ ๕๓ ลายเส้นศิลปกรรมเทวดาปูนปั้นล้านนา ๑๗๖

สารบัญภาพ (ต่อ)

หน้า

ภาพที่ ๕๔ ลายเส้นศิลปกรรมเทวดาปูนปั้นล้านนาร่วมสมัย ๑๗๗
ภาพที่ ๕๕ ลายเส้นเทวดาล้านนาศิลปกรรมแบบลายคำน้ำรด จังหวัดเชียงใหม่ ๑๗๘
ภาพที่ ๕๖ ภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนา ที่วัดบวกครกหลวง ๑๘๑
ภาพที่ ๕๗ ภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนาที่เก่าแก่ที่สุดในวัดอุโมงค์ ๑๘๓
ภาพที่ ๕๘ ภาพจิตรกรรมฝาผนังลายคำล้านนา ณ วัดในจังหวัดน่าน ๑๘๔
ภาพที่ ๕๙ หนังสือจิตรกรรมฝาผนังล้านนา ๑๘๕
ภาพที่ ๖๐ LANNA CONTEMPORARY ๑๙๓
ภาพที่ ๖๑ วรรณกรรมโคลงนิราศหริภุญชัย ๒๐๐
ภาพที่ ๖๒ วรรณกรรมโคลงอมรา ๒๐๑
ภาพที่ ๖๓ วรรณกรรมโคลงพระลอสอนโลก ๒๐๑
ภาพที่ ๖๔ วรรณกรรมโคลงเจ้าวิทูรสอนหลาน ๒๐๒
ภาพที่ ๖๕ การทำเครื่องเขินในอดีตของชาวล้านนา ๒๐๘
ภาพที่ ๖๖ แสดงความสำคัญของการสร้างงานศิลปกรรมในล้านนา ๒๓๖
ภาพที่ ๖๗ ทัศนศึกษาศิลปกรรมล้านนาแบบร่วมสมัยของศิลปินเชียงราย ๒๔๐
ภาพที่ ๖๘ การอบรมเชิงปฏิบัติการ ประวัติศาสตร์ชุมชน และอัตลักษณ์ของท้องถิ่น ๒๔๒
ภาพที่ ๖๙ การสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “ข้าวเป็นเจ้า” ๒๔๓
ภาพที่ ๗๐-๗๑ การเก็บร่วมรวมข้อมูล ๒๔๔
ภาพที่ ๗๒-๗๔ การเสริมสร้างการเรียนรู้ทางศิลปกรรมล้านนา ๒๔๗
ภาพที่ ๗๕-๘๓ การสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์กับบริบทชุมชนเชิงประจักษ์ ๒๕๑
ภาพที่ ๘๔-๙๔ การลงพื้นที่ประชุมประชาคม ๘ จังหวัดภาคเหนือ ๒๖๒
ภาพที่ ๙๕-๑๑๖ ศิลปกรรมลายเส้นในล้านนา ๒๗๖
ภาพที่ ๑๑๗ โลโก้ประจำแผนงานวิจัย ๒๙๘
ภาพที่ ๑๑๘-๑๒๖ ศิลปะกับชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน ๓๐๐
ภาพที่ ๑๒๗-๑๓๑ กิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปกรรมล้านนา ๓๑๗
ภาพที่ ๑๓๒ การสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อชุมชนในล้านนา ๓๓๓
ภาพที่ ๑๓๓-๑๓๘ บทสรุปการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปกรรมล้านนา ๓๓๔
ภาพที่ ๑๓๙ กรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework) ๓๔๖

ปญญา โลกสุมิ ปฐโวโต
มจว
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

บทที่ ๑

บทนำ

๑.๑ ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปกรรมในล้านนามีการศึกษาวิจัยเป็นจำนวนมากแต่ส่วนใหญ่ล้วนเป็นการศึกษาโดยใช้กรอบแนวคิดทางโบราณคดี ประวัติศาสตร์ศิลปะ ประวัติศาสตร์ สังคมวิทยาและมานุษยวิทยา เป็นแบบเฉพาะเจาะจงเป็นส่วนๆ ไปโดยมิได้ใช้กรอบแนวคิดทางศาสนาเป็นศูนย์กลางในการทำความเข้าใจงานศิลปกรรมทางล้านนาที่รวบรวมให้อยู่ในแขนงเดียวกัน ทั้งๆ ที่งานเหล่านั้นสร้างขึ้นในบริบทของพุทธศาสนาโดยตรงแทบทั้งสิ้น[๑]

การศึกษาวิจัยที่ทำความเข้าใจงานศิลปกรรมล้านนาโดยการใช้กรอบแนวคิดพุทธศาสนาเป็นเครื่องมือในการวิจัยในสังคมไทยมีไม่มากนัก การทำความเข้าใจงานศิลป์ด้วยกรอบแนวคิดทางพุทธศาสนาจึงเป็นความจำเป็นพื้นฐาน เพราะงานเหล่านั้นล้วนสร้างขึ้นภายใต้กรอบแนวคิดทางศาสนา และมีเป้าหมายหลักในการสร้างเพื่ออุทิศแก่พระพุทธศาสนาในแผ่นดินล้านนา ในการวิจัยนี้มุ่งเน้นศึกษาประวัติความเป็นมา รูปแบบ ลักษณะ คติความเชื่อของศิลปกรรมล้านาในช่วงพุทธศตวรรษต่างๆ อันปรากฏหลักฐานทางศิลปกรรมจำนวนมาก และเป็นช่วงที่พุทธศาสนาลัทธิเถรวาทลังกาวงศ์มีบทบาทมาก่อนการรับวัฒนธรรมตะวันตก

นอกจากนั้นยังได้ศึกษาถึงแนวคิดในการสร้างงานศิลปกรรมล้านนาว่า พุทธศาสนามีอิทธิต่อแนวคิด และรูปแบบของศิลปกรรมล้านาอย่างไรบ้าง รวมถึงบทบาทของศิลปกรรมล้านนาที่มีต่อผู้คนในท้องถิ่นช่วงเวลาดังกล่าว ในด้านความเชื่อ ด้านวัฒนธรรมประเพณี และการเมืองการปกครอง เพื่อทำให้ได้องค์ความรู้ทางวิชาการของศิลปกรรมล้านนาในสังคมไทยในด้านที่ยังไม่มีการศึกษาอย่างชัดเจน เพราะอาณาจักรล้านนาเป็นแหล่งประเพณีและศิลปวัฒนธรรมที่สำคัญแห่งหนึ่ง งานศิลปกรรมของล้านนา เป็นงานที่ผูกพันอยู่กับวัฒนธรรม ประเพณี วิถีชีวิต ความเชื่อและตำนานท้องถิ่น โดยมักมีแนวทางการทำที่ สืบทอดกันมาหรือมีความผูกพันกับคำสอนในพระพุทธศาสนาเป็นหลัก[๒] รูปแบบของงานศิลปกรรมล้านนามีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของพื้นที่ อีกทั้งยังคงมี

---

[๑] ปรุตม์ บุญศรีตัน, **หลักพระพุทธศาสนา**, (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาปรัชญาและศาสนา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๙), หน้า ๒๘๔ – ๒๘๗.

[๒] บุญส่งชัย สิงห์กานานนท์, “ข้อสังเกตต่อทฤษฎีเชิงสร้างสรรค์ทางศิลปะ”, **อักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร**, ปีที่ ๒๑ ฉบับที่ ๑ (มิถุนายน-พฤศจิกายน ๒๕๔๑) : ๕-๓๗.

ความสัมพันธ์กับดินแดนข้างเคียงทั้งที่รุ่งเรืองมาก่อนและเติบโตร่วมสมัยกัน การรับอิทธิพลระยะแรกของงานศิลปกรรมล้านนาเกี่ยวข้องกับศิลปะมอญ พม่า ลังกา ลื้อลั๊วะ ต่อมาจึงมีการเกี่ยวโยงกับศิลปะสุโขทัย ศิลปะจีน และสายหิมาลัย ธิเบต เนปาล งานศิลปกรรมของล้านนาจึงเจริญเรื่อยมาจนถึงยุคทองของล้านนาในราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ขอบข่ายของงานศิลปกรรมล้านนาแพร่ขยายไปในแคว้นล้านช้าง เชียงตุง สิบสองปันนา ลงไปถึงกรุงศรีอยุธยาต่อมาศิลปกรรมล้านนาค่อนข้างขาดหลักฐานไป เมื่อตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า[๓] จนกระทั่งราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๓

ล้านนาพยายามเริ่มปลดแอกจากอำนาจทางการเมืองจากพม่าโดยผู้นำของลำปางจนประสบผลสำเร็จ จึงทำให้ศิลปกรรมกลุ่มลำปางโดดเด่นขึ้นมา แต่หลังจากล้านนาตกเป็นประเทศราชของกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรัชกาลที่ ๕ อิทธิพลจากศิลปะภาคกลางได้เริ่มเข้ามาปะปนมากขึ้น และในระยะนี้บทบาทของพ่อค้าผู้มั่งคั่งชาวพม่าเริ่มมีบทบาทมากขึ้นต่องานสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอาราม ดังนั้นอิทธิพลของศิลปะพม่ารุ่นหลังจึงเข้ามาปะปนในงานศิลปกรรมล้านนาด้วยการสร้างงานศิลป์ของช่างหรือศิลปินในสกุลช่างล้านนานั้นได้รับการสืบทอดองค์ความรู้ทักษะฝีมือรูปแบบผลงาน ตลอดจนถึงเทคนิควิธีการสร้างสรรค์งาน จากครูช่างรุ่นต่อรุ่น แต่เนื่องด้วยระยะเวลาที่ยาวนาน กับการตกอยู่ภายใต้อำนาจการปกครองของพม่ากว่า ๒๐๐ ปี ทำให้องค์ความรู้เดิมที่มีขาดหายไปโดยเฉพาะอย่างยิ่งแหล่งที่มาของคติความเชื่อของการสร้างงานศิลปกรรม ปัจจุบันได้มีการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมออกไปอย่างกว้างขวางมักเน้นที่รูปแบบที่ทำต่อๆกันมา บางกลุ่มเน้นการสร้างสรรค์ออกไปให้มีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน จนอาจลืมถึงรากเหง้าแหล่งที่มาของคติความเชื่อต่างๆของคนโบราณ ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาแต่เดิมนั้นมักแฝงไว้ด้วยหลักธรรมคำสอนคติความเชื่อต่างๆในทางพระพุทธศาสนาอยู่เสมอ[๔]

งานศิลปะต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น ก็คือ สุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่กับสิ่งๆ นั้น ศิลปกรรมทางล้านนาก็เป็นหนึ่งในศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นของประเทศไทยเช่นกัน ซึ่งถือได้ว่ามีความสำคัญและมีคุณค่าทางจิตใจ ในทางพุทธศาสนาเอง[๕] ทางล้านนาจะเห็นได้ว่าศิลปวัตถุก็สามารถทำหน้าที่นี้ได้ ถ้านำพาให้คนตระหนักถึงศีลธรรมอันดี เพราะว่าศิลปกรรมล้านนาเป็นสื่อที่อธิบาย ถ่ายทอดอุดมคติต่าง ๆ รวมถึงจริยธรรมได้อย่างมีประสิทธิภาพที่ดีที่สุดทางหนึ่ง เช่นเดียวกับข้อเสนอของ เซนต์ ออกัสติน นักปรัชญาในยุคกลางซึ่งเห็นว่า “ ความหลอกลวงของศิลปะ” สามารถเป็นเครื่องมืออันสำคัญที่จะช่วยให้คนเรารู้และเข้าใจถึงความจริงได้ง่าย เช่นเดียวกับความเห็นของ

---

[๓] คมเนตร เชษฐพัฒนวนิช, **ความเชื่อพื้นบ้านล้านนา**, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่), หน้า ๒๓-๒๕.

[๔] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญชัย - ล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ , ๒๕๓๘), หน้า ๒๓๓-๒๔๓.

[๕] แสง จันทร์งาม, **ศาสนาในล้านนาไทย**, (เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์, ๒๕๒๐), หน้า ๗๗.

อิมมานุเอล ค้านท์เห็นว่า การสร้างสรรค์งานศิลปะเป็นอัจฉริยภาพ หรือความสามารถส่วนตัวของศิลปินที่ไม่สามารถสอนกันได้และไม่เหมือนวิทยาศาสตร์ งานศิลปะสามารถรับใช้ศีลธรรมได้ในแง่ของสัญลักษณ์ (Symbol) แต่เนื่องในสังคมปัจจุบันเป็นสังคมที่เน้นเรื่องการศึกษา การรอบรู้ในทางวิชาการ สร้างสัญลักษณ์ให้เห็นเป็นรูปร่างนั้นถูกสร้างขึ้นด้วยความเข้าใจ อิ่มเอมใจ และรู้คุณค่าด้วย มิใช่สัญลักษณ์ที่มีความหมายคลุมเครือ

งานที่ศิลปินสร้างสรรค์ขึ้นไม่เพียงใช้ฝีมือเท่านั้นแต่ยังอาศัยความคิดและจิตวิญญาณสร้างด้วยรูปแบบศิลปะภายใต้ร่มเงาความเชื่อทางพระพุทธศาสนาเป็นส่วนที่ถูกนำมาพอกพูนเป็นเปลือกนอกห่อหุ้มแก่นภายในอันเป็นสาระที่เป็นความงาม ในพุทธศาสนาจึงมีศิลปวัตถุมากมายที่เป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนเรื่องราวต่างๆ ในพุทธศาสนาเพื่อเป็นตัวกระตุ้นให้มนุษย์เข้าถึงความจริงด้วยสติปัญญาอันเป็นหลักการสำคัญของพุทธปรัชญาที่มีการปรับความหมายจากมุมมองทางศาสนาแบบเดิมมาสู่ความคิดให้เป็นโลกปัจจุบันเชิงปรัชญาอันมีเหตุผลรองรับการใช้ศิลปะเป็นตัวกระตุ้นเป็นการสนับสนุนอย่างหนึ่งที่ชักจูงใจให้ศาสนิกชนเชื่อถือและมีความศรัทธาในศาสนายิ่งขึ้น เช่น งานจิตรกรรม สถาปัตยกรรม และประติมากรรมมีความสำคัญอย่างยิ่งในการดำรงวิถีชีวิตนับตั้งแต่เกิดจนตายของมนุษย์ภายในสังคมและวัฒนธรรมล้านนาที่มีการพึ่งพาอาศัย ความเชื่อความศรัทธาร่วมกันระหว่างมนุษย์กับมนุษย์และสิ่งต่าง ๆ เป็นสื่อสัญลักษณ์ของผู้คนในแต่ละชุมชนที่แสดงถึงเชื้อชาติเผ่าพันธุ์ และความแตกต่างทางวัฒนธรรมของชุมชนในล้านนาด้วย ภายใต้สังคมที่มีวัฒนธรรมความเชื่ออันถือเป็นที่พึ่งทางจิตใจของผู้คน[๖] เช่น ความเชื่อเรื่อง ของนรก สวรรค์ การเกิดและชีวิตหลังความตาย ความเชื่อเหล่านี้แสดงถึงแนวคิดทางอภิปรัชญาในพุทธศาสนาแบบชาวบ้านอีกด้วย (Popular Buddhism) คือ มีการผสมผสานความเชื่อแบบดั้งเดิมและคติทางศาสนาพราหมณ์มาใช้ดังปรากฏในสถานที่ต่างๆ จากความสงสัย อยากที่จะเข้าใจในสิ่งต่างๆ ที่เกิดขึ้นในคติความเชื่อของฮินดู ที่งานวิจัยส่วนใหญ่ก็ได้รวบรวมความคิดและข้อมูลในเบื้องต้นที่การจากการวิเคราะห์ข้อมูลเนื้อหามาบ้างแล้วแต่อาจจะยังไม่สามารถที่มาสร้างสรรค์ หรือประมวลผล ผสมผสานแนวคิดต่างๆ เข้าด้วยกันเพื่อให้ได้ศิลปกรรมล้านนาที่มีองค์ความรู้ที่เกิดจากการสังเคราะห์ข้อมูลเบื้องต้น

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงมีความมุ่งหวังที่จะศึกษาการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา ผู้วิจัยมีแนวคิดที่อยากจะทำให้เกิดองค์ความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา อันจะเป็นชุดความรู้หนึ่งที่เป็นหลักฐานการเรียนรู้เกี่ยวกับมรดกงานศิลปกรรมโบราณล้านนา โดยให้ชุมชนท้องถิ่น สถาบันการศึกษา ผู้สนใจในงานวิจัยชุดนี้ สามารถนำชุดความรู้นี้ไปเรียนรู้และต่อยอดองค์ความรู้ที่ได้

---

[๖] พระครูธีรสุตพจน์ (สง่า ไชยวงค์), “วิเคราะห์ศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่มีอิทธิพลต่อการสร้างงานพุทธศิลปกรรมล้านนา”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๗), หน้า ๑๓๓.

จากการสังเคราะห์ของคณะนักวิจัยในแขนงต่างๆ อันจะก่อให้เกิดการอนุรักษ์และพัฒนามรดกทางวัฒนธรรมล้านนานี้โดยชุมชนท้องถิ่น สถาบันการศึกษาต่อไป

๑.๒ วัตถุประสงค์ของการวิจัย

๑.๒.๑ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา

๑.๒.๒ เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

๑.๒.๓ เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์

๑.๓ ปัญหาการวิจัย

๑.๓.๑ ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา เป็นอย่างไร

๑.๓.๒ การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือเป็นอย่างไร

๑.๓.๓ สังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ มีวิธีการใดบ้างและสามารถทำได้อย่างไร

๑.๔ ขอบเขตการวิจัย

๑.๔.๑ ขอบเขตด้านเนื้อหา

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อทราบถึงการพัฒนาพื้นที่ในเขต ๘ จังหวัดภาคเหนือให้เป็นเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา และการสร้างแหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรม วิถีชุมชนแนวพุทธ การสร้างกิจกรรมทางด้านศิลปะ และการหาข้อมูลที่จะนำมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาเมืองในล้านนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ โดยมีการค้นคว้าด้านข้อมูลและเนื้อหา ดังนี้

- ข้อมูลจารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์
- ข้อมูลทางโบราณคดี การขุดค้นชั้นทางวัฒนธรรม และการขุดแต่งโบราณสถาน
- การลงพื้นที่สำรวจกลุ่มซากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ตามสถานที่ต่างๆ ในพื้นที่เขตล้านนา
- การวิเคราะห์รูปแบบศิลปะ ตามกลุ่มจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม
- วิเคราะห์เอกสารตำราทางวิชาการ หนังสือศิลปะ บทความศิลปะ

- การออกแบบรูปแบบสันนิษฐานซากโบราณสถาน ที่มีหลักฐานในการลงพื้นที่ด้วย Graphic Design (3D)

- กลุ่มโบราณสถานขนาดใหญ่ และมีร่องรอยหลักฐานรูปแบบศิลปกรรมที่น่าสนใจ ร่วมกับข้อมูลทางโบราณคดี จารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์ ในพื้นที่เขตล้านนา ๘ จังหวัด

- รูปแบบสันนิษฐานจากซากวิหาร เจดีย์ โดยเสนอจินตทัศน์ที่เป็นไปได้ของรูปแบบศิลปะแบบใหม่

- นำองค์ความรู้มาเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

๑.๔.๒ ขอบเขตด้านพื้นที่

แหล่งข้อมูลทางศิลปกรรมล้านใน ๘ จังหวัด ภาคเหนือ โดยเน้นเป็นพื้นที่หลักและพื้นที่สร้างสรรค์ รวมไปถึงสถานที่ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญ แหล่งโบราณสถาน วัด ชุมชน และการพัฒนาชุมชนแห่งใหม่ที่มีศักยภาพและความพร้อมในการพัฒนาเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปกรรมแห่งใหม่ ได้แก่

พื้นที่หลัก	**พื้นที่สร้างสรรค์**
จังหวัดเชียงราย	
- วัดร่องขุ่น - วัดร่องเสือเต้น - วัดพระแก้ว - วัดห้วยปลากั้ง	- บ้านเหล่าพัฒนา อำเภอแม่สรวย
จังหวัดเชียงใหม่	
- วัดพระธาตุดอยสุเทพ - วัดเจดีย์หลวง - เวียงกุมกาม - วัดอินทราวาส (วัดต้นเกว๋น) - วัดผาลาด - วัดเจ็ดยอด	- บ้านท่าข้าม อำเภอฮอด - มจร.ดอยสะเก็ด
จังหวัดแม่ฮ่องสอน	
- วัดพระธาตุกองมู - วัดจองคำ	- บ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย
จังหวัดลำปาง	
- วัดพระแก้วดอนเต้า - วัดเจดีย์ซาวหลัง - วัดศรีชุม	- บ้านปางหลวงเกาะคา

- วัดศรีลองเมือง - วัดป่าฝาง - วัดจองคำ - วัดไหล่หิน - วัดพระธาตุลำปางหลวง - วัดปงยางคก - วัดปงสนุกเหนือ	
จังหวัดลำพูน	
- วัดพระธาตุหริภุญไชย - วัดบ้านปาง - วัดวัดพระบาทตากผ้า - วัดพระธาตุ ๕ ดวง	- มจร.ลำพูน
จังหวัดแพร่	
- วัดพระธาตุช่อแฮ - วัดพระบาทมิ่งเมือง - วัดพระธาตุสุโทนมงคลคีรี - วัดสูงเม่น	- บ้านต้นไคร้ พันเชิง - บ้านทุ่งโฮ้ง - บ้านคำปินใจ
จังหวัดน่าน	
- วัดภูมินทร์ - วัดหนองบัว - วัดพระธาตุแช่แห้ง - วัดมิ่งเมือง	- บ้านดอนไชย อำเภอเวียงสา
จังหวัดพะเยา	
- วัดศรีโคมคำ - วัดจอมทอง - วัดอนาลโย	- บ้านแม่นาเรือ อำเภอเมือง

๑.๔.๒ ขอบเขตด้านประชากร

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant)

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

กลุ่มเป้าหมายในการลงพื้นที่สำรวจและการเก็บข้อมูลมาสังเคราะห์

๑. กลุ่มตัวอย่างพระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชนในแต่ละพื้นที่ ๘ ท่าน

๒. กลุ่มตัวอย่างศิลปินที่ทำงานร่วมด้วยพื้นที่พัฒนา ๒๐ ท่าน

๓. กลุ่มตัวอย่างเยาวชน นิสิต นักศึกษา สถาบันการศึกษาทางศิลปะ แต่ละแห่ง ๑๐ ท่าน

๔. กลุ่มตัวอย่างผู้สร้างสินค้าเชิงศิลปกรรมล้านนา ๘ ท่าน

๕. กลุ่มตัวอย่างภาครัฐที่ส่งเสริมการทำงานวิจัย ๘ ท่าน

จำนวนรวมกลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant) จำนวนทั้งสิ้น ๕๔ รูป/คน

- กลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (Stakeholders) ได้แก่ กลุ่มตัวแทนชาวบ้านและเยาวชนในพื้นที่จำนวนแห่งละ ๕๐ คน ๘ แห่ง รวมทั้งสิ้น ๔๐๐ คน

รวมกลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้ทั้งสิ้น ๔๕๔ รูป/คน

๑.๔.๓ ขอบเขตด้านระยะเวลา

มีนาคม ๒๕๖๓ – ๓๐ กันยายน ๒๕๖๓

๑.๕ นิยามศัพท์ที่ใช้ในการวิจัย

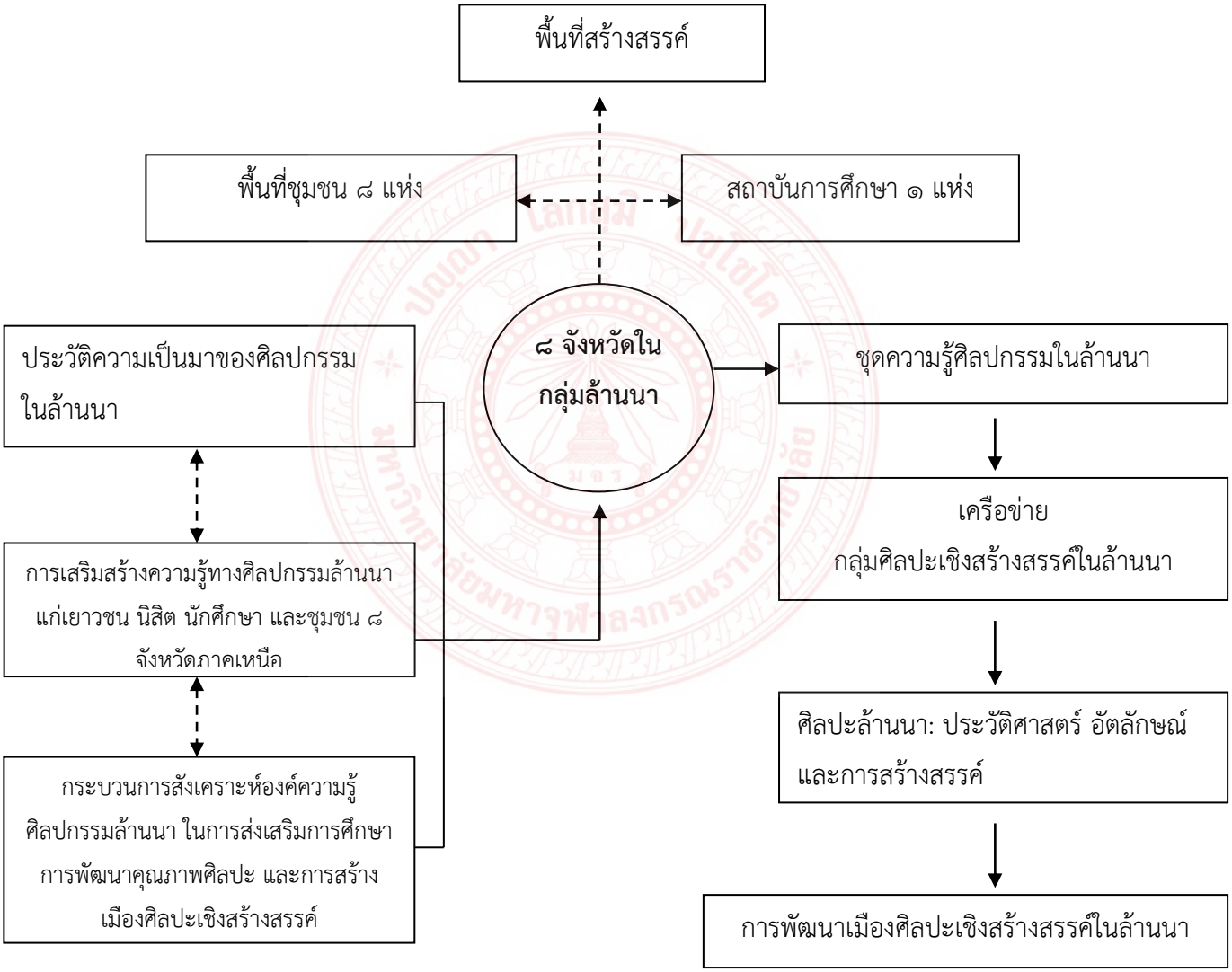
๑.๕.๑ สังเคราะห์ หมายถึง กระบวนบูรณาการปัจจัยต่างๆ ตั้งแต่สองปัจจัยขึ้นไปซึ่งอาจเป็นได้ทั้งคน สัตว์ สิ่งของรวมทั้งเหตุการณ์และสิ่งที่อยู่ในรูปของแนวคิดเข้ามาเป็นองค์ประกอบร่วมกันเพื่อให้เกิดสิ่งใหม่หรือเกิดปรากฏการใหม่ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นการบูรณาภาพ โดยปัจจัยหรือองค์ประกอบต่างๆ ที่เข้ามาสู่กระบวนบูรณาการในการสังเคราะห์นั้นบางปัจจัยอาจจะได้ผ่านการวิเคราะห์แยกแยะสืบค้นมาก่อนแล้ว ขณะที่บางปัจจัยก็อาจจะยังไม่ได้ผ่านการวิเคราะห์แยกแยะสืบค้นมาก่อน สภาวะรูปของปัจจัยและองค์ประกอบต่างๆ ที่นำมาเป็นปัจจัยและองค์ประกอบในการสังเคราะห์นั้นอาจเป็นไปได้ทั้งแบบรูปธรรมและนามธรรม ซึ่งบูรณภาพที่เป็นปรากฏการณ์ใหม่หรือสิ่งใหม่อันเกิดขึ้นจากการสังเคราะห์นั้นก็เป็นไปได้ทั้งแบบรูปธรรมและนามธรรม

๑.๕.๒ องค์ความรู้ศิลปกรรม หมายถึง การทำงานสร้างสรรค์โดยให้การปฏิบัติเป็นเครื่องมือนำไปสู่ความรู้ใหม่ ในสาขานั้น ๆ ทั้งนี้อาจเน้นถึงความรู้ที่ได้จากกระบวนการศึกษาและสร้างสรรค์ที่แสดงออกด้วยความเป็นเอกลักษณ์ของผลงาน (Originality) หรือการพัฒนาความรู้ในการปฏิบัติงานสร้างสรรค์ในสาขาหนึ่งๆ รวมไปถึงการศึกษาหรือการค้นคว้าอย่างมีระบบ ด้วยวิธีวิทยาการวิจัยเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลคำตอบ หรือข้อสรุปรวมที่จะนำไปสู่ความก้าวหน้าทางวิชาการหรือเอื้อต่อการนำวิชาการนั้นไปประยุกต์ใช้จริง

๑.๕.๓ ศิลปกรรมล้านนา หมายถึง รูปแบบศิลปะที่กระจายอยู่ในภาคเหนือตอนบนตั้งแต่จังหวัดตาก แพร่ น่าน ขึ้นไป ทั้งนี้เพื่อให้ได้ความหมายครอบคลุมศิลปกรรมทุกรูปแบบที่เกิดขึ้นในดินแดนล้านนาทั้งหมด อีกทั้งยังสามารถแยกเรียกเป็นสกุลช่างตามรายละเอียดที่แตกต่างกันไปเช่น ศิลปะล้านนาสกุลช่างเชียงใหม่ สกุลช่างน่าน หรือ สกุลช่างพะเยา เป็นต้น และเฉพาะพระพุทธรูปเท่านั้นที่ยังคงนิยมเรียกว่า “แบบเชียงแสน”

๑.๕.๔ แหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ หมายถึง แหล่งท่องเที่ยวหรือกิจกรรมที่สามารถตอบสนองความสนใจพิเศษของนักท่องเที่ยว ซึ่งมีรูปแบบของการท่องเที่ยวที่ชัดเจนเป็นรูปแบบการท่องเที่ยวแบบใหม่ที่เกิดขึ้น สามารถให้ความรู้และดึงดูดนักท่องเที่ยวได้โดยใช้สื่อทางศิลปะในการนำเสนอ

๑.๖ กรอบแนวคิดการวิจัย



๑.๗ ข้อตกลงเบื้องต้น และข้อจำกัดในการวิจัย

เนื่องจากประเด็นเรื่องการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในสังคมไทยยังไม่ปรากฏงานวิจัยที่ชัดเจนอีกทั้งข้อมูลเรื่องดังกล่าวมีอยู่กระจัดกระจายทั่วไป และมิได้ถูกเก็บรวบรวมเอาไว้

อย่างเป็นระบบ ดังนั้น จึงต้องลงสำรวจข้อมูลในพื้นที่เบื้องต้นเพื่อแสวงหาข้อมูลที่จำเป็นต่อการกำหนดสร้างเครื่องมือการวิจัย อีกทั้งผู้วิจัยต้องลงสำรวจข้อมูลและสร้างความรู้ความเข้าใจกับผู้นำและชาวบ้านในชุมชนทั้ง ๘ จังหวัด จำนวนกว่า ๔๐ แห่ง จึงอาจทำให้การดำเนินงานมีความล่าช้าในช่วงแรก

๑.๘ ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

๑.๘.๑ ได้องค์ความรู้ทางประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา

๑.๘.๒ ได้การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

๑.๘.๓ แหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรมล้านนาใน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

๑.๘.๔ ได้ชุดองค์ความรู้งานศิลปกรรมล้านนา นำไปใช้ประโยชน์ทางการศึกษาและการเผยแผ่สู่สาธารณชน สถาบันการศึกษา องค์กรต่างๆ แหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรม

บทที่ ๒

แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

โครงการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง “การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา” ภายใต้แผนงานวิจัยเรื่อง “The Developmant of Creative Art Cities in Lanna: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา” ผู้วิจัยได้มีการศึกษาค้นคว้าเอกสาร แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อเป็นแนวทางในการวิจัย ดังนี้

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ (History Art)

๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะล้านนา (Lanna Art)

๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art)

๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education)

๒.๕ แนวคิดองค์ประกอบพื้นฐานในการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (Basic of visual Art)

๒.๖ แนวคิดการพัฒนาเมืองเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม (Cultural Attraction)

๒.๗ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๑ แนวคิดเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ (History Art)

ศิลปะมีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ทุกเพศ ทุกวัย ทุกโอกาส ทุกสถานที่ ไม่ว่ามนุษย์จะรู้ตัวหรือไม่ก็ตาม เช่น ภาษาและวรรณกรรม เครื่องไม้ใช้สอย การแต่งกาย เครื่องดนตรี การขับขาน การฟ้อนรำ สถานที่อยู่อาศัย ประเพณีวัฒนธรรม รูปเคารพ สถานที่ท่องเที่ยว เป็นต้น มนุษย์รู้จักเลือกสรรสิ่งต่างๆ ดังกล่าวให้สอดคล้องกับวิถีการดำรงชีวิตทั้งรูปแบบ ประโยชน์ใช้สอย ตลอดจนถึงการสนองต้องการทางอารมณ์และจิตใจ ดังนั้นการสร้างสรรค์ศิลปะต่างๆ ในยุคแรกอาจไม่มีหลักการแต่ถือเอาประโยชน์ใช้สอยเป็นหลัก แต่ต่อมาเมื่อมีพัฒนาการขึ้นย่อมต้องมีหลักการมาใช้ประกอบในการทำงานพื้นฐาน เพื่อให้ผู้สร้างสามารถสร้างสรรค์งานศิลปะได้อย่างสมบูรณ์และเป็นที่สนใจหรือตอบสนองความต้องการของผู้ชม การทำความเข้าใจเกี่ยวกับคำว่า ศิลปะ จึงเป็นสิ่งสำคัญ เพราะจะทำให้เข้าใจองค์ประกอบ ประเภท และคุณค่าของศิลปะได้ดีขึ้น

๒.๑.๑ ความหมายของศิลปะ

คำว่า ศิลปะ ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Art เป็นคำที่นักปราชญ์ทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติพยายามให้ความหมายเพื่ออธิบายความตามทัศนะของตน แต่ละท่านต่างก็ตีความในแง่มุมต่างๆ ตามความเข้าใจและบริบททางสังคมที่หลากหลาย บางท่านก็ให้คำจำกัดความที่กว้าง บางท่านให้คำจำกัดความจำเพาะเจาะจง โดยใช้ความคิด ประสบการณ์ และเหตุผลต่างๆ ประกอบการให้ความหมาย ทั้งนี้เราจำเป็นต้องศึกษาศัพท์เดิมของศิลปะก่อนแล้วจึงค่อยศึกษาคำอธิบายของนักปราชญ์แต่ละท่านเพื่อจะได้เข้าใจความหมายได้ดีขึ้น

คำว่า ศิลปะ เป็นคำยืมที่ใช้ในภาษาไทย มีรากศัพท์เดิมมาจากภาษาบาลีและสันสกฤต ดังนี้

ภาษาบาลี รากศัพท์เดิมคือ สิปฺป[๑] แปลว่า ฝีมือ

ภาษาสันสกฤต รากศัพท์เดิมคือ ศิลฺป แปลว่า มีฝีมืออย่างยอดเยี่ยม

จากรากศัพท์เดิมทั้งภาษาบาลีและสันสกฤต จะเห็นได้ว่า ศิลปะ หมายเอาสิ่งที่มนุษย์ได้คิดสร้างสรรค์ขึ้นเอง จนมีลักษณะที่สามารถสนองความต้องการทั้งทางด้านอารมณ์ จิตใจ และการใช้สอยในชีวิตประจำวันได้ ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ซึ่งพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔[๒] ได้ให้ความหมายของคำว่า ศิลปะ สอดคล้องกับคำแปลรากศัพท์เดิมว่า

ศิลป-, ศิลป์ ๑, ศิลปะ (สินละปะ-, สิน, สินละปะ) น. ฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การทำให้วิจิตรพิสดาร, เช่น รูปสลักวีนัสเป็นรูปศิลป์ เขาทำดอกไม้ประดิดประดอยอย่างมีศิลปะ ผู้หญิงสมัยนี้มีศิลปะในการแต่งตัว; การแสดงออกซึ่งอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์ด้วยสื่อต่างๆ อย่างเสียง เส้น สี ผิว รูปทรง เป็นต้น เช่น วิจิตรศิลป์ ศิลปะการดนตรี ศิลปะการวาดภาพ ศิลปะการละคร

ในขณะที่พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต)[๓] นักปราชญ์ทางพระพุทธศาสนาก็ได้ให้ความหมายเหมือนกันว่า “ศิลปะ ฝีมือ, ความฉลาดในฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การแสดงออกมาให้ปรากฏอย่างงดงามน่าชม, วิชาที่ใช้ฝีมือ, วิชาชีพต่างๆ”

วิธีการและแนวคิดทางศิลปะเริ่มมีบทบาทในวงวิชาการไทยในช่วงยุคล่าอาณานิคมเป็นต้นมา โดยเฉพาะในสมัยรัชกาลที่ ๔ ทรงพัฒนาสยามประเทศเข้าสู่ยุคสมัยใหม่เพื่อให้ทัดเทียมกับอารยประเทศและป้องกันไม่ให้ตกเป็นเมืองขึ้นของต่างชาติ ทำให้มีชาวต่างชาตินำวิทยาการสมัยใหม่

---

[๑] พระอุดรคณาธิการ (ชวินทร์ สระคำ) และ ศ.พิเศษ ดร.จำลอง สารพัดนึก, **พจนานุกรมบาลี-ไทย** พิมพ์ครั้งที่ ๕, (กรุงเทพมหานคร: ธรรมสาร, ๒๕๔๙), หน้า ๔๔๗.

[๒] ราชบัณฑิตยสถาน, **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔,** (กรุงเทพมหานคร: ศิริวัฒนาอินเตอร์พริ้นท์, ๒๕๕๖), หน้า ๑๑๔๔.

[๓] พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต), **พจนานุกรมพุทธศาสตร์ ฉบับประมวลศัพท์,** (ชำระ-เพิ่มเติม ช่วงที่ ๑), ครั้งที่ ๑๒, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๑), หน้า ๓๙๐.

ต่างๆ มาเผยแพร่ ดังเช่นงานด้านศิลปะ เมื่อมีการศึกษาและพัฒนางานศิลปะตามวิธีการของตะวันตกอย่างเป็นระบบ จึงทำให้เกิดการตีความอธิบายความคำว่าศิลปะของผู้สนใจศิลปะในแง่มุมต่างๆ โดยให้สอดคล้องกับคำว่า Art ในภาษาอังกฤษ

การให้ความหมายหรือให้คำจำกัดความคำว่า ศิลปะ ได้อย่างชัดเจนแน่นอนนั้นเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ยาก เพราะศิลปะเป็นงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากแนวคิด ประสบการณ์ และมีรูปแบบที่แปลกใหม่อยู่ตลอดเวลา การให้ความหมายศิลปะของแต่ละท่านก็เกิดขึ้นหลังจากศิลปะได้มีพัฒนาการก้าวหน้าไปก่อนแล้วทั้งสิ้น แต่อย่างไรก็ตาม เราก็สามารถศึกษาการให้ความหมายของแต่ละท่านเพื่อให้เข้าใจแนวคิดและใช้เป็นแนวทางในการทำความเข้าใจกับงานด้านศิลปะต่อไป

ศิลปะ[๔] เป็นคำที่มีผู้รู้ให้ความหมายกว้างและความหมายจำเพาะเจาะจง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับทัศนะของแต่ละท่าน แต่ละสมัย ที่จะกำหนดแนวความคิดเกี่ยวกับศิลปะแตกต่างกันตามบริบทของการใช้

๑. ความหมายกว้าง ในสมัยโบราณหรือสมัยคลาสิคของกรีก (ระหว่าง ๔๕๐-๓๐๐ ปีก่อนคริสตกาล) มีหลักฐานว่า นักปรัชญาเริ่มให้ความสนใจด้านศิลปะและความงาม ได้ให้ความหมายของศิลปะ (Art) ว่า ศิลปะคือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น (ArtiFact) เป็นสิ่งที่มิได้เกิดขึ้นตามธรรมชาติ โดยเฉพาะอริสโตเติล (Aristotle, ๓๘๔-๓๒๒)[๕] กล่าวว่า ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ คำนิยามนี้ถือว่าเป็นคำนิยามที่เก่าแก่มากที่สุดคำหนึ่ง การให้ความหมายเช่นนี้ย่อมแสดงว่าสิ่งที่มีลักษณะงดงามที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติไม่ใช่ศิลปะ เช่น แสงตะวันสีแดงเรื่อยามลับขอบฟ้า ก้อนเมฆลอยล้อมรอบภูเขาที่ชื้นเย็น ดอกไม้ที่เบ่งบานรับแสงอรุณ เสาดินที่ถูกน้ำกัดเซาะเป็นรูปร่างสูงสง่า เป็นต้น เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นปรากฏการณ์ทางธรรมชาติ แต่ภาพวาดตามผนังถ้ำ รูปแกะสลักหินโบราณ โต๊ะเก้าอี้หรือแม้กระทั่งสิ่งของใช้ในชีวิตประจำวัน แม้จะมีรูปลักษณะที่ไม่งดงามแต่ก็จัดเป็นศิลปะเพราะเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น การให้ความหมายลักษณะนี้จะมีขอบเขตที่กว้างและคลอบคลุมมาก

๒. ความหมายจำเพาะ ในปัจจุบัน เมื่อพูดถึงศิลปะมักจะหมายเอาเฉพาะศิลปะที่เป็นวิจิตรศิลป์เท่านั้น ค่าว่า วิจิตรศิลป์ (Fine Art หรือ Beaux- Arts) เป็นคำที่บัญญัติใช้ในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๘ เพื่อเรียกงานศิลปะที่ทำเพื่อประเทืองปัญญาและอารมณ์ ส่วนงานศิลปะที่ทำเพื่อจุดประสงค์อื่นจะเรียกว่า ประยุกต์ศิลป์ เพราะประยุกต์งานศิลปะหรือสุนทรียภาพใช้กับงานอุตสาหกรรม งานสื่อสารมวลชน งานตกแต่งบ้านเรือน หรืองานอื่นๆ จนต้องเรียกเป็นงานศิลปะตามการจำแนกออกไปในแต่ละสาขา เช่น อุตสาหกรรมศิลป์ (Industrail Art) นิเทศศิลป์ (Communication Art) มัณฑนศิลป์ (Decorative Art) เป็นต้น

---

[๔] ชะลูด นิ่มเสมอ, **องค์ประกอบของศิลปะ**, พิมพ์ครั้งที่ ๗, (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, ๒๕๓๕), หน้า ๔.

[๕] เสรี เรืองเนตร์, **ศิลปะประยุกต์,** (กรุงเทพมหานคร: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์, ๒๕๔๙), หน้า ๓.

นอกจากนั้น คำว่า ศิลปะ ยังมีความหมายที่แคบเข้ามาอีก ๒ ความหมาย ได้แก่

๑. ศิลปะ หมายเอาเฉพาะงานทัศนศิลป์ คือใช้การมองเห็นหรือสัมผัสด้วยสายตาในการรับรู้เท่านั้น เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ เป็นต้น การให้ความหมายเช่นนี้จะเห็นได้ทั่วไปจากงานนิทรรศการศิลปะที่จัดแสดงหรือประกวดกันทั่วไป อีกทั้งคำว่า ศิลปิน (Artist) ที่นิยมใช้ในทุกวันนี้ ส่วนใหญ่หมายถึงผู้สร้างงานทัศนศิลป์เท่านั้น

๒. ศิลปะ หมายถึงความมีคุณภาพหรือคุณค่าทางศิลปะของผลงาน ซึ่งจะเห็นได้จากคำวิจารณ์ของผู้ชำนาญงานศิลปะบางท่านว่า “รูปนี้ไม่ใช่ศิลปะ” หรือ “ประติมากรรมนี้เป็นศิลปะที่แท้จริง” ซึ่งหมายความว่า “รูปนี้ไม่มีคุณค่าพอเพียงทางศิลปะ” หรือ “ประติมากรรมชิ้นนี้มีคุณค่าทางศิลปะสูง” ดังนั้นความมีคุณภาพหรือคุณค่าทางศิลปะจึงเป็นการให้ความหมายที่ลุ่มลึกต่อศิลปะ

ความหมายของศิลปะในทัศนะของนักปรัชญา

ในส่วนของทัศนะนักปรัชญาชาวตะวันตก ต่างก็ให้ความหมายของคำว่า ศิลปะ แตกต่างกัน กล่าวคือ

เพลโต (Plato) นักปราชญ์ชาวกรีก เห็นว่า ศิลปะคือการเลียนแบบธรรมชาติ ถือเป็นการทำซ้ำในรูปลักษณะของสิ่งที่มีอยู่แล้ว ไม่มีความจริงในศิลปะ เพลโตเห็นว่า ความจริงคือรูปความคิด (Ideas) รูปลักษณะที่รับรู้ด้วยประสาทสัมผัสนั้นเป็นเพียงเริ่มแรกของความจริง ความงามที่แท้จริงก็เป็นความงามที่ไม่มีอยู่ในของสวยงามใดๆ แต่เป็นความงามในอุดมคติ[๖]

จากทัศนะของเพลโตนี้ อริสโตเติล นักปรัชญาชาวกรีก ซึ่งเป็นศิษย์ของเพลโต ได้แสดงทัศนะการเลียนแบบในศิลปะตามแนวคิดของเพลโตว่า ศิลปินอาจเลียนแบบรูปทรง(Form) ที่เป็นกลางทั่วไป ได้แก่โครงสร้างที่รับรู้ได้ด้วยปัญญารวมถึงความคิด เพื่อแสดงแก่นสารที่มีอยู่ในสิ่งต่างๆ มากกว่าที่จะเลียนแบบลักษณะทางกายภาพของสิ่งนั้น ศิลปินจะแสดงรูปทรง แต่ไม่ได้แสดงสิ่งใดสิ่งหนึ่งโดยเฉพาะ ศิลปินมองทะลุไปถึงลักษณะเฉพาะของสิ่งนั้นๆ เพื่อแสดงรูปทรงขอสิ่งนั้น รูปทรงคือฐานของความจริงแท้ที่ต่างจากรูปลักษณะ ดังนั้นศิลปะจึงไม่ใช่การเลียนแบบธรรมชาติโดยตรง แต่เป็นตัวแทนหรือการแสดงออกของความจริงในธรรมชาติ[๗] ความหมายในการแสดงทัศนะของอริสโตเติลคือพยายามแสดงให้เห็นว่า “หน้าที่ที่สำคัญของศิลปินก็คือ ต้องเข้าใจธรรมชาติ รู้จักถ่ายทอดแรงบันดาลใจที่เกิดจากธรรมชาติให้ปรากฏเป็นรูปทรง และมีเรื่องราวที่ถูกต้องตามความเป็นจริง เท่าที่ธรรมชาติจะเอื้ออำนวย”[๘]

---

[๖] J. D Kaplan, **Dialogues of Plato** (New york), pp. ๓๗๒-๓๗๓.

[๗] “Aesthetics,” **Encyclopedia Britannica**, ๑๙๘๐, Macropedia ๑, p. ๑๕๖.

[๘] เสรี เรืองเนตร์, **ศิลปะประยุกต์,** (กรุงเทพมหานคร: โอ. เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์, ๒๕๔๙), หน้า ๓.

ในขณะที่ จอห์น ฮอสเปอร์[๙] ได้แสดงทัศนะว่า ศิลปะคือการแสดงออกทางความงาม ซึ่งเกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพ การที่บุคคลแต่ละคนจะรับรู้ถึงความงาม ย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์รับรู้ที่แตกต่างกัน “ความงามเป็นประสบการณ์ที่สร้างความพึงพอใจให้แก่เราเท่านั้น ด้วยความเหมาะสมของส่วนประกอบ” ซึ่งตรงกับทัศนะของเฮอร์บาร์ต รีด ที่กล่าวถึงความงามหรือสุนทรียภาพว่า “ความงามเป็นหน่วยของความสัมพันธ์ระหว่างการรับรู้ทางความรู้สึกกับการสื่อความหมาย” ดังนั้นทัศนะที่ว่าศิลปะคือการแสดงออกทางความงาม ได้แสดงให้เห็นว่า ผลงานทางศิลปะช่วยทำหน้าที่ในการสื่อความงามทางสุนทรียภาพทั้งรูปสมบัติและคุณสมบัติ กล่าวคือรูปลักษณ์โครงสร้างภายนอกที่สัมผัสรับรู้ได้และคุณสมบัติของสิ่งนั้นๆ ที่เราได้พบเห็น แนวคิดนี้จึงมีความเกี่ยวข้องกับสุนทรียภาพ

นับตั้งแต่สมัยคลาสสิกของกรีกเป็นต้นมา ศิลปะกับความงามมีความผูกพันกันมาตลอด สิ่งใดที่สร้างขึ้นแล้วมีความงามจะจัดเป็นศิลปะ สิ่งใดไม่สวยงามไม่ถือเป็นศิลปะ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม เป็นต้น ในประเด็นนี้จึงเป็นที่ถกเถียงกันว่า ความงามที่ถือเป็นสิ่งตัดสินความเป็นศิลปะคืออะไร เพราะถ้ารู้ว่าความงามคืออะไร ก็จะทำให้เข้าใจได้ว่าศิลปะคืออะไรด้วย แต่ก็ไม่สามารถตอบได้ชัดเจนว่าอะไรคือความงาม ถ้าถือว่าความงามเป็นเรื่องของรสนิยม(Taste) หากเป็นเช่นนี้ความหมายของศิลปะหรือความงามก็ไม่สามารถจำกัดความได้ชัดเจน เพราะรสนิยมเป็นเรื่องของแต่ละบุคคล แต่ละวัฒนธรรม จึงยากที่จะจำกัดความให้เป็นที่ยอมรับโดยทั่วไปได้ คำนิยามเกี่ยวกับความงามของนักปราชญ์ในแต่ละยุคแต่ละสมัยจึงแตกต่างกัน ตราบใดที่นำเอาศิลปะไปผูกพันกับความงาม การนิยามคำว่า ศิลปะ จึงไม่ชัดเจนและยากที่จะยอมรับกันทั่วไปได้ ดังนั้นนักปราชญ์ในสมัยต่อมา โดยเฉพาะในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙-๒๐ จึงไม่ยอมเอาศิลปะไปผูกพันกับความงามอีก แต่จะหาความสัมพันธ์ที่สำคัญของศิลปะมาแทน เช่น การแสดงออก การสื่อความหมาย การเห็นแจ้งประสบการณ์ เป็นต้น

แต่อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันยังมีบางทัศนะที่เห็นว่าศิลปะคือความงาม ดังนั้นเราจึงควรศึกษาแนวคิดเกี่ยวกับความงามเพื่อเป็นพื้นฐานสำหรับการเปรียบเทียบกับทัศนะที่กล่าวถึงความหมายของศิลปะในมุมมองอื่นต่อไป ได้แก่

๑) ความงามทั่วไป

ความงามเป็นเรื่องของคุณค่า (Value) แต่เป็นคุณค่าทางสุนทรียะซึ่งแตกต่างจากคุณค่าทางเศรษฐกิจ หรือเรียกอีกอย่างว่า มูลค่า อันเป็นเรื่องของมูลค่าราคาวัตถุสิ่งของ คุณค่าของความงามมีลักษณะใกล้เคียงกับคุณค่าทางศาสนาซึ่งเป็นเรื่องของความดี นักจิตวิสัยมีทัศนะว่า ความงามเกิดขึ้นที่ใจไม่ได้เกิดขึ้นจากวัตถุ อีกทั้งไม่อาจวัดได้ด้วยวิธีการทางวิทยาศาสตร์ แต่ความงามเกิดขึ้นด้วยอารมณ์ โดยไม่อิงอยู่กับเหตุผล ความคิด หรือข้อเท็จจริง ถ้าไม่มีอารมณ์ ความงามก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้ ดังนั้นคนที่มีอารมณ์ละเอียดอ่อนไหวจะรับความงามได้โดยง่ายและมากกว่าคนทั่วไป ความ

---

[๙] เสรี เรืองเนตร์, **ศิลปะประยุกต์,** หน้า ๓.

งามเป็นแนวคิดที่ซับซ้อนมากและมีการโต้เถียงกันมาตลอด ฝ่ายที่เป็นวัตถุวิสัยก็เห็นว่า ความงามอยู่ที่ตัววัตถุ แต่ฝ่ายจิตวิสัยก็เห็นแย้งว่าความงามอยู่ที่ตัวผู้ดูอยู่ที่ใจผู้สัมผัส ในขณะที่เพลโตก็เห็นว่า ความงามเป็นสิ่งสูงสุด เป็นอมตะ ความงามที่แท้จริงจะมีอยู่ในอุดมคติเท่านั้น อีกทั้งความงามยังมีคุณสมบัติพ้องกับความจริงและความดีด้วย เพราะความงาม ความดี ความจริง เป็นเรื่องของคุณค่าที่จะนำความสุขมาสู่ผู้ที่เห็นคุณค่า โดยเฉพาะความดีกับความงามต่างก็มีความหมายพ้องกันมากจนเรามักนำมาใช้ควบคู่กันว่าเป็นความดีงาม

๒) ความงามในศิลปะ

ในศิลปะนั้น ความงามเป็นพื้นฐานขั้นต้น งานศิลปะที่ดีจะให้ความพอใจในความงามแก่ผู้ดูในขั้นแรก และจะให้ความสะเทือนใจที่คลี่คลายกว้างขวางมากยิ่งขึ้นด้วยอารมณ์ทางสุนทรียภาพของศิลปะนั้นในขั้นต่อไป บางตำรา[๑๐] ได้แยกความงามในศิลปะออกเป็น ๒ ประเภท ได้แก่

๑. ความงามทางกาย (Physical Beauty) อันได้แก่ความงามของรูปทรงที่กำหนดด้วยเรื่องราวหรือที่เกิดจากการประสานกันของทัศนธาตุ

๒. ความงามทางใจ (Moral Beauty) อันได้แก่ความรู้สึกหรืออารมณ์ที่แสดงออก

ดังนั้นในงานศิลปะชิ้นหนึ่งๆ จึงมีความงามทั้ง ๒ ประเภทนี้รวมกันอยู่ แต่จะเน้นหนักไปทางใดนั้นขึ้นอยู่กับประเภทของงานและเจตนาของผู้สร้างหรือศิลปิน เพราะความงามในศิลปะจัดเป็นตัวตนของศิลปินที่ถ่ายทอดอารมณ์สะเทือนใจออกมา

ความงามในศิลปะจึงเป็นลักษณะส่วนตัวของศิลปิน เป็นอารมณ์สะเทือนใจของศิลปินที่แสดงออกมาในงานศิลปะ อาจเป็นไปเพื่ออารมณ์ของความงามเองหรือเป็นสื่อนำไปสู่อารมณ์สะเทือนใจในรูปแบบอื่นๆ ความงามของศิลปะเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นล้วนๆ ไม่เกี่ยวข้องกับความงามของวัตถุในธรรมชาติ เป็นความงามที่แสดงออกได้แม้ในสิ่งที่น่าเกลียด เพราะเป็นงานศิลปะจึงเกี่ยวพันกับความงาม คืออารมณ์ที่ศิลปินแสดงออกนั้นงาม สุนทรียศาสตร์จึงเป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความงามที่ศิลปินแสดงออกในงานศิลปะ ดังคำกล่าวที่ว่า[๑๑] ศิลปะมิได้จำลองความงาม แต่สร้างความงามขึ้น เป็นคำกล่าวที่ใช้มาตั้งแต่สมัยของเรอเนสซองซ์จนถึงปัจจุบัน

อูยีน เวรอง(Eugene Veron), จอห์น ดิวอี (John Dewey), รูดอล์ฟ อาร์นไฮม์(Rudolf Arnheim), เลโอ ตอลสตอย(Leo Tolstoy) และโรเจอร์ ฟาย (Roger Fry) นักปรัชญาและนักประพันธ์ต่างให้ความสำคัญของศิลปะในความหมายที่ว่า ศิลปะคือการแสดงออก หมายถึงการแสดงสิ่งที่อยู่ภายในของชีวิตออกมา ได้แก่ อารมณ์ (Emotion) ความรู้สึก (Feeling) ซึ่งบ่งบอกความเป็น

---

[๑๐] Lionello Venturi, **come si Comprende la Pittura, da Giotto a Chagall** (Roma, ๑๙๕๖), p. ๑๗๙.

[๑๑] Rene Huyghe, **Larousse Encyclopedia of Renaissance and Baroque** (London, ๑๙๖๔), p.๑๒๒.

ตัวตนของศิลปินและบริบททางสังคม นอกจากนั้นบางคน[๑๒] ยังให้ความเห็นรวมไปถึงการแสดงออกของมโนคติ (Idea) และความคิด (Thought) ด้วย

เฮอร์เบิร์ต รีด[๑๓] เห็นว่า ศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบธรรมชาติ เมื่อศิลปินเขียนภาพทิวทัศน์ ไม่ได้มีเจตนาที่จะแสดงหรือบรรยายรูปลักษณ์ของทิวทัศน์ แต่ต้องการบอกเล่าสิ่งใดสิ่งหนึ่งเกี่ยวกับทิวทัศน์เท่านั้น เช่น อารมณ์หรือการสัมผัสอย่างใดอย่างหนึ่งที่ผู้ชมมีส่วนรับรู้เช่นเดียวกับเขา ถ้าศิลปะเป็นการเลียนแบบหรือการบันทึกรูปของสิ่งที่เห็นในธรรมชาติ การเขียนภาพได้เหมือนหรือใกล้เคียงธรรมชาติมากที่สุดก็คงเป็นงานที่ดีมีคุณภาพมากที่สุดและต้องยอมแพ้กล้องถ่ายรูป แต่แท้จริงแล้วภาพถ่ายทั่วไปไม่เป็นศิลปะพอที่จะแทนที่งานศิลปะได้ เพราะศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบธรรมชาติ

ออสการ์ ไวลด์[๑๔] (Oscar Wilde) นักประพันธ์ชาวไอริช เห็นว่า “ศิลปะเพื่อศิลปะ” ถือว่าความงามมิได้มีคุณค่าทางความเป็นประโยชน์และแยกตัวเป็นเอกเทศจากศีลธรรม เนื่องจากเห็นว่าชีวิต(ธรรมชาติ)เลียนแบบศิลปะมากกว่าที่ศิลปะจะเลียนแบบธรรมชาติ ความหมายคือศิลปะเป็นผู้นำในเรื่องรสนิยม ความงาม และความดี ธรรมชาติจะงามได้เพราะมีศิลปะเป็นต้นแบบสำหรับการเปรียบเทียบ แท้จริงแล้วหน้าที่สำคัญของศิลปินคือการให้ความรู้แก่ผู้ชมให้ได้พบและรู้จักความงามหรืออารมณ์ต่างๆ ในธรรมชาติทั้งที่เป็นรูปธรรมและนามธรรมผ่านงานศิลปะ ดังนั้น ธรรมชาติจึงเลียนแบบศิลปะ (Nature's Imitation of Art)

โรเจอร์ ฟราย[๑๕] เห็นว่า ศิลปะ คือ รูปทรง (Art as Form) หมายถึงโครงสร้างที่มีระเบียบ มีความงาม และลักษณะผิว เนื่องจากในคริสต์ศตวรรษที่ ๑๙ ศีลธรรมจรรยาเข้าไปเกี่ยวข้องปะปนกับศิลปะมาก ทำให้ศิลปินส่วนใหญ่ละทิ้งรูปทรง องค์ประกอบ หรือการใช้ทัศนธาตุ (Visual Elements) ครั้นต่อมาคริสต์ศตวรรษที่ ๒๐ ศิลปินกลุ่มหนึ่งจึงให้ความสำคัญกับรูปทรงของศิลปะมากกว่าเรื่องราวหรือเนื้อหาทางอารมณ์ จึงเป็นแนวคิดเรื่องรูปทางบริสุทธิ์ (Pure From) เป็นรูปทรงที่ไม่อาศัยเรื่องราวหรือรูปทรงที่ทำไปเพื่อประโยชน์อย่างอื่น

ซิกมันด์ ฟรอยด์[๑๖] มีทัศนะว่า ศิลปะ คือ ความสมปรารถนา (Art as Wish-Fulfillment) ตามปกติแล้ว ศิลปินเป็นคนชอบใฝ่ฝัน ฝันที่จะเป็น ทำอะไรแปลกๆ และสร้างอาณาจักรของตนด้วยความฝัน แต่ศิลปินไม่ได้หาความสุขจากความฝันนั้นเพียงลำพัง แต่ยังแสดงออกทางรูปทรงในงานศิลปะให้คนอื่นๆ ได้ร่วมชื่นชมความสุขในความฝันนั้นด้วย ศิลปินจะแสดงความ

---

[๑๒] “Art, Philosophy of,” **Encyclopedia Britannica**, ๑๙๘๐, Macropedia ๒, pp. ๔๗-๔๘.

[๑๓] Herbeat Read, **The Meaning of Art** (London, ๑๙๗๗), p. ๑๗๙.

[๑๔] ชะลูด นิ่มเสมอ, **องค์ประกอบของศิลปะ**, หน้า ๑๖.

[๑๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๖.

[๑๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๗-๑๘.

ใฝ่ฝันไม่ว่าจะเลื่อนลอยอย่างไรก็ประกอบด้วยคุณค่าที่ได้รับการยอมรับ ทั้งศิลปินและความใฝ่ฝันล้วนเป็นการแสดงออกของความปรารถนาที่ถูกเก็บไว้ในจิตไร้สำนึก ความปรารถนาบางอย่างไม่อาจทำให้สมหวังได้ในโลกแห่งความเป็นจริง เพราะอาจขัดต่อระเบียบประเพณีของสังคม มนุษย์จึงหาทางออกด้วยการแสดงออกในความใฝ่ฝันด้วยศิลปะ

จอห์น ดิวอี[๑๗] นักปรัชญาชาวอเมริกันมีทัศนะว่า ศิลปะคือประสบการณ์ (Art as Experience) เนื่องจากชีวิตมีความสัมพันธ์กับสิ่งแวดล้อมจึงส่งผลให้เรามีความคิดและอารมณ์ซึ่งเป็นประสบการณ์ โดยแต่ละวันเรามักมีประสบการณ์มากมาย แต่เป็นประสบการณ์ธรรมดา ไม่เป็นแก่นสาร และมักลืมง่าย แต่ถ้าเป็นประสบการณ์ที่พึงพอใจเป็นพิเศษ เราจะจดจำได้อย่างฝังใจ เรียกว่าเป็นประสบการณ์แท้ซึ่งมีระเบียบ มีเอกภาพ ทุกส่วนทุกตอนล้วนแล้วแต่มีความสำคัญ มีอารมณ์ที่เด่นชัด มีโครงสร้างตลอดทั่วประสบการณ์นั้น เช่น ความกดดัน ความอ่อนหวาน และความกลัวเป็นต้น เอกภาพของประสบการณ์ก็เหมือนเอกภาพของศิลปะ มีความกลมกลืน และมีระเบียบ ประสบการณ์ที่ได้จากศิลปะเป็นประสบการณ์แท้ เป็นประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ ซึ่งประกอบด้วยรูปทรง ความหมาย และอารมณ์ ประสบการณ์ของศิลปินเป็นสิ่งที่ได้สัมผัสมาอย่างตื่นเต้นเห็นเป็นเรื่องสำคัญ จึงสื่อประสบการณ์นั้นมาสู่ผู้อื่นได้ด้วยศิลปะ ดังนั้นในทัศนะของจอห์น ดิวอี้ จุดมุ่งหมายของศิลปะคือการให้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพแก่ผู้ดู

เบเนเดตโต โครเช[๑๘] (Benedetto Croce) นักปรัชญาชาวอิตาลี เห็นว่า ศิลปะ คือ การรู้แจ้ง และการรู้แจ้งคือการแสดงออก ศิลปินคือผู้ที่สามารถแสดงการเห็นแจ้งของสิ่งต่างๆ ออกมาเป็นรูปทรงได้ การเห็นแจ้งในคุณลักษณะทางสุนทรียภาพของวัตถุจะปรากฏตัวได้ก็ต่อเมื่อมีกระบวนการทำให้การเห็นแจ้งนั้นแสดงออกมาด้วยเส้น แสง สี ปริมาตร และที่ว่าง การแสดงออกนี้อาจไม่ต้องแสดงออกในแผ่นกระดาษ แต่ศิลปินจะแสดงออกภายในใจก่อนก็ได้ การแสดงออกของศิลปินในแผ่นกระดาษ บางครั้งก็เป็นการทำซ้ำในสิ่งที่เขาเห็นแจ้งอยู่แล้วในใจ

จากความหมายของศิลปะตามทัศนะของนักปรัชญาดังกล่าว อาจสรุปสั้นๆ ได้ดังนี้

เพลโต	มีทัศนะว่าศิลปะ คือ การเลียนแบบ
อริสโตเติล	มีทัศนะว่าศิลปะ คือ การแสดงความเป็นตัวแทนของชีวิต
จอห์น ฮอสเปอร์	มีทัศนะว่าศิลปะ คือ การแสดงออกทางความงาม
อูยีน เวรอง, จอห์น ดิวอี, รูดอล์ฟ อาร์นไฮม์, เลโอ ตอลสตอย และโรเจอร์ ฟาย	มีทัศนะคล้ายกันว่า ศิลปะ คือ การแสดงออก

---

[๑๗] John Dewey, **Art as Experience** (New York, ๑๙๓๔).

[๑๘] "Aesthetics," **Encyclopedia Britannica**, ๑๙๘๐, Macropedia ๑, pp. ๑๕๔-๑๕๕.

เฮอร์เบิร์ต รีด มีทัศนะว่าศิลปะไม่ใช่การเลียนแบบธรรมชาติ
ออสการ์ ไวลด์ มีทัศนะว่าธรรมชาติเลียนแบบศิลปะ
โรเจอร์ ฟราย มีทัศนะว่าศิลปะ คือ รูปทรง
ซิกมันด์ ฟรอยด์ มีทัศนะว่าศิลปะ คือ ความสมปรารถนา
จอห์น ดิวอี มีทัศนะว่าศิลปะ คือ ประสบการณ์
เบเนเดตโต โครเช, อองรี แบร์กซอง และจอยซ์ แครี มีทัศนะว่าศิลปะคือการเห็นแจ้ง

จากความหมายของศิลปะดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ศิลปะในความหมายกว้าง หมายเอาสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นเท่านั้น ไม่ว่าจะสร้างเพื่อประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวันหรือสร้างเพื่อสื่ออารมณ์ จิตนาการ ความรู้สึก ความต้องการ แม้ว่าสิ่งนั้นจะสวยงามหรือไม่สวยงามก็ตาม ก็ถือว่าเป็นศิลปะอย่างหนึ่ง แต่ศิลปะในความหมายที่แคบหรือจำเพาะได้แก่ วิจิตรศิลป์ ทัศนศิลป์ คุณค่าทางศิลปะของผลงานเท่านั้น ซึ่งการให้ความหมายศิลปะของนักปรัชญาแต่ละท่าน ต่างก็ให้ความหมายตามประสบการณ์และความเป็นสิ่งเฉพาะของงานศิลปะนั้นๆ

๒.๑.๒ ความหมายของศิลปกรรม

ศิลปกรรม คือ สิ่งที่เป็นไปได้ในโลกที่เป็นไปได้ กล่าวคือ ศิลปกรรมแต่ละชิ้นมีองค์ประกอบ ๒ ส่วน ส่วนแรกได้แก่ สุนทรียธาตุอันเป็นสิ่งที่เป็นไปได้ ส่วนที่สองได้แก่ ศิลปินในโลกที่เป็นไปได้ของตน สุนทรียธาตุที่ได้พิจารณามาแล้วจะไม่อาจมีคุณค่าแก่มนุษย์ได้ ถ้าหากไม่มีศิลปินคนใดนำมาใส่ในวัตถุ เพื่อสร้างสรรค์เป็นศิลปกรรมขึ้นมา และจะมีคุณค่ากว้างออกไปก็ต่อเมื่อมีผู้ชมที่เข้าถึงสุนทรียธาตุ[๑๙๕]

ศิลปกรรม หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นจากชีวิตจิตใจ ความรู้ ความสามารถและความชำนาญของตน แล้วถ่ายทอดความเข้าใจอันลึกซึ้งเหล่านั้นออกมาเป็นผลงาน ที่มีความงดงามและทรงคุณค่าแก่มหาชน[๒๐๖]

“พฤติกรรมต่าง ๆ ของมนุษย์นั้น หากได้บันทึกไว้เป็นหลักฐาน และหลักฐานอันเกิดจากผลการกระทำนั้น หากก่อหรือกระตุ้นให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้พบเห็น และเป็นที่ยอมรับของชนทั่วไปว่าเข้าข่าย หรือต้องตามเกณฑ์ สิ่งนั้นก็อาจเป็น ศิลปกรรมได้” [๒๑๗]

ศิลปกรรมเกิดขึ้นจาก การใช้ความรู้ทางประสบการณ์ ความสามารถทางฝีมือสร้างสรรค์ผลงานที่มีคุณค่าทางศิลปะ และอารมณ์ของมนุษย์ ซึ่งในแต่ละท้องถิ่นก็จะมีส่วนที่แตกต่าง

---

[๕] กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาศิลปะ**, (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๒), หน้า ๓๓.

[๖] วาสนา บุญสม, **ศิลปะและวัฒนธรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประกายแสง, ๒๕๔๑), หน้า ๑.

[๗] กระแส มาลยากรณ์, **มนุษย์กับวรรณกรรม**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๒๘), หน้า ๑๘.

กันไป ขึ้นอยู่กับลักษณะสภาพสิ่งแวดล้อม และความเชื่อทางประเพณี วัฒนธรรม เป็นปัจจัยสำคัญ อย่างไรก็ตามในปัจจุบันสังคมไทยเจริญรุ่งเรืองเพราะการติดต่อสัมพันธ์กับประเทศเพื่อนบ้านรวมทั้งประเทศแถบตะวันตกเกิดการประยุกต์ศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ มากมาย ซึ่งจะสังเกตได้จากสถานที่ต่าง ๆ เช่น วัด โรงเรียน ที่อยู่อาศัย เป็นต้น ล้วนเกิดจากการรับเอาวัฒนธรรมต่าง ๆ เข้ามาผสมกลมกลืนกับวัฒนธรรมล้านนา[๙] สำหรับล้านนาไทยได้รับอิทธิพลของพม่า ด้วยเหตุผลที่มีอาณาเขตติดต่อกับพม่า อีกประการก็คือในสมัยของพระเจ้าบุเรงนอง อาณาจักรล้านนาไทยเสียเอกราชให้แก่พม่า และอยู่ภายใต้การปกครองของพม่า ด้วยพม่าและล้านนาไทยนับถือพระพุทธศาสนาเถรวาทเหมือนกัน จึงทำให้มีความรู้สึกเป็นมิตรต่อกัน ขนบธรรมเนียมประเพณีแนวคิดผสมผสานเป็นอย่างดี

๒.๑.๓ ประเภทของศิลปะ

การแบ่งประเภทของศิลปะ[๒๒] สามารถแบ่งออกได้หลายประเภทตามความมุ่งหมาย ได้แก่

๑. การแบ่งประเภทของศิลปะตามจุดมุ่งหมายของการสร้าง มี ๒ ประเภท ได้แก่

๑.๑ วิจิตรศิลป์ เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อให้ความรู้สึกทางสุนทรียภาพ ให้อารมณ์สะเทือนใจ สร้างความรู้แจ้งเห็นจริง สร้างประสบการณ์ใหม่ หรือเสริมสร้างสติปัญญาแก่ผู้ชม

๑.๒ ประยุกต์ศิลป์ เป็นศิลปะที่สร้างขึ้นเพื่อใช้ประโยชน์ควบคู่กันระหว่างสุนทรียภาพกับการใช้สอย เช่น ภาพ รูปทรง ลวดลายที่ใช้ตกแต่งอาคาร สีสันของผลิตภัณฑ์อุตสาหกรรมที่ออกแบบให้เป็นที่พึงพอใจของผู้บริโภค ตลอดจนถึงเครื่องใช้สอยที่ทำขึ้นด้วยฝีมืออันประณีต เป็นต้น

๒. การแบ่งศิลปะตามลักษณะของสื่อในการแสดงออก

การแบ่งลักษณะนี้เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า สื่อสุนทรียภาพ มีองค์ประกอบสำคัญเช่น ลวดลาย เส้น สีสัน ปริมาตร เสียง ภาษา แสง เป็นต้น ซึ่งแล้วแต่ลักษณะของศิลปะแต่ละสาขาที่มีความแตกต่างกันไปตามธรรมชาติของการแสดงออก แบ่งออกเป็น ๕ สาขา ได้แก่

๒.๑ จิตรกรรม(Painting) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้สี แสง เงา และแผ่นภาพที่แบนราบเป็น ๒ มิติ

๒.๒ ประติมากรรม(Sculpture) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้วัสดุและปริมาตรของรูปทรง

๒.๓ สถาปัตยกรรม(Architecture) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้วัสดุโครงสร้าง และปริมาตรของที่ว่างกับรูปทรง

---

[๙] คณะทำงานฝ่ายรวบรวมประวัติและพัฒนาการของศาสนาในเชียงใหม่, **มรดกศาสนาในเชียงใหม่ ภาค ๕ ประวัติและพัฒนาการของศาสนาในเชียงใหม่**, (เชียงใหม่: นพบุรีการพิมพ์, ๒๕๔๐), หน้า ๗๔.

[๒๒] ชะลูด นิ่มเสมอ, **องค์ประกอบของศิลปะ**, หน้า ๗.

๒.๔ วรรณกรรม(Literature) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้ภาษา

๒.๕ ดนตรีและนาฏกรรม(Music and Drama) เป็นศิลปะที่แสดงออกด้วยการใช้เสียงหรือภาษาและความเคลื่อนไหวทางร่างกาย

๓. การแบ่งศิลปะตามลักษณะของการรับสัมผัส

มนุษย์มีประสาทสัมผัสทางตา หู จมูก ลิ้น และกาย แต่การรับสัมผัสที่มีผลต่อความพึงพอใจในสุนทรียภาพระดับสูงมี ๒ ทาง ได้แก่ ทางตาและทางหู ส่วนทางจมูก ลิ้น และกาย เป็นช่องทางที่รับอารมณ์สุนทรียภาพระดับรองลงไป ศิลปินอาจใช้กลิ่น รส และสัมผัสเป็นส่วนประกอบในการแสดงออกทางศิลปะได้ ดังนั้นการแบ่งศิลปะลักษณะนี้จึงสามารถแบ่งได้ ๓ สาขา ได้แก่

๓.๑ ทัศนศิลป์ (Visual Art) เป็นศิลปะที่รับสัมผัสจากการมองเห็น ประกอบด้วย จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และสถาปัตยกรรม

๓.๒ โสตศิลป์ (Aural Art) เป็นศิลปะที่รับสัมผัสด้วยการฟัง ได้แก่ ดนตรีและวรรณกรรมขับขานหรือบทกวี

๓.๓ โสตทัศนศิลป์ (Audiovisual Art) เป็นศิลปะที่รับสัมผัสด้วยการฟังและการเห็นพร้อมกัน ได้แก่ นาฏกรรม การแสดง ภาพยนตร์ ซึ่งเป็นการผสมกันของวรรณกรรมดนตรีและทัศนศิลป์ บางทีก็เรียกว่า ศิลปะผสม (Mixed Art)

การแบ่งประเภทศิลปะเช่นนี้ก็ไม่ได้เคร่งครัดมากนัก เพราะศิลปินอาจผสมสื่อต่างๆ เข้าด้วยกัน เพื่อให้ได้ผลของการแสดงออกและการรับสัมผัสสูงที่สุดเริ่มตั้งแต่การผสมกันระหว่างศิลปะที่ใช้เครื่องมือรับสัมผัสทางเดียวกันก่อน เช่น จิตรกรรมกับประติมากรรม ไปจนกระทั่งการผสมกับศิลปะแขนงอื่นๆ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม วรรณกรรม นาฏกรรม ดนตรี เป็นต้น ทำให้เรียกศิลปะลักษณะนี้อีกอย่างว่า ศิลปะสื่อผสม (Mixed Media Art) ถึงแม้ศิลปินจะแสดงศิลปะด้วยสื่อที่หลากหลาย แต่จะมีสื่อหลักสื่อหนึ่งเป็นโครงสร้างสำคัญ ส่วนสื่ออื่นๆ จะเป็นส่วนประกอบ ซึ่งขึ้นอยู่กับเจตนาของศิลปินที่จะต้องการถ่ายทอดผลงานศิลปะนั้นๆ

๒.๑.๔ องค์ประกอบของงานศิลปกรรม

งานทัศนศิลป์ประกอบด้วย จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ ศิลปะสื่อผสมและอาจจะรวมถึง สถาปัตยกรรม มีองค์ประกอบสำคัญ ๒ ส่วนคือ

รูปทรง คือ ส่วนที่เป็นรูปธรรม ได้แก่ วัสดุ และทัศนธาตุต่าง ๆ ที่สัมผัสได้ด้วยทางประสาททางตา

เนื้อหา คือ ส่วนที่เป็นนามธรรมที่รับรู้ได้ด้วยความรู้สึกนึกคิด ผ่านทางรูปทรง เช่น เรื่องราว อารมณ์ และสัญลักษณ์[๒๓]

---

[๒๓] ชะลูด นิ่มเสมอ, **การเข้าถึงศิลปะในงานจิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ฟ, ๒๕๓๒), ความนำ.

นอกจากนี้ศิลปะไทยได้รับอิทธิพลจากธรรมชาติ และสิ่งแวดล้อมในสังคมไทย ซึ่งมีลักษณะเด่น คือ ความเป็นอยู่และการดำรงชีวิตของคนไทยที่ได้สอดแทรกไว้ในผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยเฉพาะศิลปกรรมที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นศาสนาประจำชาติของไทย อาจกล่าวได้ว่าศิลปะไทยสร้างขึ้นเพื่อส่งเสริมพุทธศาสนา เป็นการเชื่อมโยงและโน้มน้าวจิตใจของประชาชนให้เกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพุทธศาสนา

ภาพไทย หรือ จิตรกรรมไทย จัดเป็นภาพเล่าเรื่องที่เขียนขึ้นด้วยความคิดจินตนาการของคนไทย มีลักษณะตามอุดมคติของกระบวนงานช่างไทย คือ

๑. เขียนสีแบน ไม่คำนึงถึงแสงและเงา นิยมตัดเส้นให้เห็นชัดเจน และเส้นที่ใช้ จะแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวนุ่มนวล

๒. เขียนตัวพระ-นาง เป็นแบบละคร มีลีลา ท่าทางเหมือนกัน ผิดแผกแตกต่าง กันด้วยสีร่างกายและเครื่องประดับ

๓. เขียนแบบตานกมอง หรือเป็นภาพต่ำกว่าสายตา โดยมุมมองจากที่สูงลงสู่ ล่าง จะเห็นเป็นรูปเรื่องราวได้ตลอดภาพ

๔. เขียนติดต่อกันเป็นตอน ๆ สามารถดูจากซ้ายไปขวาหรือล่างและบนได้ทั่ว ภาพ โดยขั้นตอนภาพด้วยโขดหิน ต้นไม้ กำแพงเมือง และเส้นสินเทาหรือ คชกริด เป็นต้น

๕. เขียนประดับตกแต่งด้วยลวดลายไทย มีสีทองสร้างภาพให้เด่นเกิดบรรยากาศ สุขสว่างและมีคุณค่ามากขึ้น

ภาพลายไทย เป็นลายที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีธรรมชาติมาเป็นแรงดลบันดาลใจ โดยดัดแปลงธรรมชาติให้เป็นลวดลายใหม่อย่างสวยงาม เช่น ตาอ้อย ก้ามปู เปลวไฟ รวงข้าว และดอกบัว ฯลฯ ลายไทยเดิมทีเดียวเรียกกันว่า "กระหนก" หมายถึงลวดลาย เช่น กระหนกลาย กระหนกก้านขด ต่อมามีคำใช้ว่า "กนก" หมายถึง ทอง กนกปิดทอง กนกตู้ลายทอง แต่จะมีใช้เมื่อใดยังไม่มีหลักฐานแน่ชัด ซึ่งคำเดิม "กระหนก" นี้เข้าใจเป็นคำแต่สมัยโบราณที่มีมาตั้งแต่สมัยทวาราวดี โดยเรียกติดต่อกันจนเป็นคำเฉพาะ หมายถึงลวดลายก้านขด ลายก้านปู ลายก้างปลา ลายกระหนกเปลว เป็นต้น การเขียนลายไทย ได้จัดแบ่งตามลักษณะที่จัดเป็นแม่บทใช้ในการเขียนภาพมี ๔ ลาย ด้วยกัน คือลายกระหนก ลายนารี ลายกระบี่และลายคชะ เป็นต้น[๒๔]

---

[๒๔] สารานุกรมเสรี.**ลักษณะงานศิลปะไทย**: [ออนไลน์]. แหล่งที่มา: http://th.wikipedia.org/wiki/A๒ [๔ มีนาคม ๒๕๖๓]

๒.๒ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะล้านนา (Lanna Art)

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

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

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

ศิลปกรรมก่อนล้านนาที่สร้างภายในวัดแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ทางด้านวัฒนธรรมของชาวไทยยวนและผู้คนซึ่งอาศัยอยู่ในดินแดนล้านนามาก่อน ต่อมาคนล้านนาจึงมีพัฒนาการพุทธสถานขึ้นมาในรูปแบบต่างๆพร้อมกับการตั้งราชอาณาจักรล้านนา ในปีพุทธศักราช ๑๘๓๙ พญามังรายทรงปราบปรามแคว้นหริภุญชัยและสถาปนาเมืองเชียงใหม่เป็นราชธานีพระองค์ทรงรับเอาวัฒนธรรมความเชื่อทางพระพุทธศาสนาจากแคว้นหริภุญชัยเข้ามาสู่เมืองเชียงใหม่เพราะพระองค์ต้องการให้เชียงใหม่มีความเจริญรุ่งเรืองด้านศาสนาและเป็นศูนย์กลางพุทธศาสนาแทนแคว้นหริภุญชัย จึงเป็นเหตุปัจจัยสำคัญที่ก่อให้ล้านนาเกิดการสร้างงานศิลปกรรมเป็นพุทธสถานต่างๆ อันมีทั้งงาน

ประติมากรรม สถาปัตยกรรม จิตรกรรมและหัตถกรรม เพื่อแสดงให้เห็นถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนาของพุทธศาสนิกชนของชาวล้านนา[๒๕]

ต่อมาในสมัยพญากือนาได้มีการนำเอาพระพุทธศาสนาและพุทธศิลป์แบบสุโขทัยเข้ามาสู่ในล้านนา โดยมีการสร้างวัดวาอารามช่วงเวลานี้เป็นจำนวนมาก ทำให้อิทธิพลทางสถาปัตยกรรมแบบสุโขทัยเข้ามามีบทบาทต่อรูปแบบงานสถาปัตยกรรมเชียงใหม่ ในด้านการวางผัง รูปแบบอาคาร วัด อุโบสถ และเจดีย์ และส่งผลให้สกุลช่างเชียงใหม่สังเคราะห์รูปแบบของสุโขทัยมาเป็นรูปแบบของสกุลช่างศิลปะเชียงใหม่ และเมื่อใดที่พระมหากษัตริย์ในล้านนามีการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาโดยการสร้างวัดวาอารามหรือทรงออกผนวชได้เป็นผลให้เจ้าขุนมูลนายระดับต่างๆเจริญรอยตามพระมหากษัตริย์โดยการสร้างวัดต่างๆในล้านนามากมาย ตามที่หลักฐานปรากฏในปัจจุบัน คือ วัดพันอ้น วัดพันแหวน วัดพันเตา หรือ ขุนนางระดับนายหมื่น ได้แก่ วัดหมื่นสาร วัดหมื่นกอง (วัดหมื่นเงินกอง) วัดหมื่นตูม นอกจากนี้ยังมีชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือหรือขุนนางระดับต่ำ เรียกว่า“พวก”กับ“ช่าง” เช่น วัดพวกเก็ด วัดพวกแต้ม วัดพวกช้าง วัดพวกหงษ์ วัดช่างคำ วัดช่างเคี่ยน วัดช่างทอง เป็นต้น[๒๖]

ดังนั้นกล่าวโดยสรุปได้ว่าลักษณะการสร้างศิลปกรรมของวัดต่างๆ ในล้านนานั้นจะมีรูปแบบต่างๆ กันเนื่องจากได้รับอิทธิพลจากหลายชุมชน อีกทั้งได้รับการสนับสนุนอุปถัมภ์จากเจ้าขุนมูลนายต่างๆ ในสมัยนั้นตั้งแต่ยศศักดิ์ระดับของขุนนาง เช่น ขุนนางระดับนายพัน ขุนนางระดับนายหมื่น และระดับชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือ ดังที่กล่าวมาข้างต้น

๑. ด้านสถาปัตยกรรม

สถาปัตยกรรมเป็นงานสร้างสรรค์ทางเอกลักษณ์ และทางวัฒนธรรมที่งดงามที่ถ่ายทอดมาจากบรรพบุรุษ ที่ไม่มีใครเหมือนมีความลงตัวที่เหมาะสมและมีเอกลักษณ์อันล้ำค่าสมควรที่ท้องถิ่นควรอนุรักษ์รักษาไว้ให้เป็นสมบัติของแผนดินนั้นๆ สืบต่อไป

๑.๒ ด้านสถาปัตยกรรมก่อนล้านนาและในสมัยล้านนา

ใน พ.ศ.๑๘๓๙ รูปแบบสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นก่อนล้านนา[๒๗] หรือก่อนการรวมอาณาจักรล้านนา ส่วนใหญ่จะเป็นสถาปัตยกรรมสมัยหริภุญชัย สถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในสมัยนี้ปรากฏมากในพื้นที่เมืองลำพูนซึ่งในสมัยนั้นถือว่าลำพูนเป็นศูนย์กลางการปกครองและศูนย์กลางทาง

---

[๒๕] **เอกสารพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงใหม่.** สำนักงานโบราณคดี และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๖ เชียงใหม่, [ออนไลน์], [แหล่งที่มา], http://www.nationalmuseums.finearts.go.th [๔ มี.ค. ๖๓].

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

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

พระพุทธศาสนาและสถาปัตยกรรมล้านนาก็ยังคงมีร่องรอยให้เห็นเป็นหลักฐานในวัดจามเทวี ในจังหวัดลำพูน ได้แก่ เจดีย์กู่กุด ซึ่งเป็นเจดีย์สี่เหลี่ยมและรัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยม ซึ่งลักษณะของเจดีย์ทั้งสององค์นี้ก่อเป็นทรงปราสาท[๒๘]

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

จากหลักฐานทางสถาปัตยกรรมสมัยหริภุญชัยดังกล่าวข้างต้นชี้ให้เห็นถึงความเกี่ยวเนื่องกับรูปแบบทรงปราสาทอันเป็นหลักฐานที่หลงเหลือมาในปัจจุบันเพราะสถาปัตยกรรมเจดีย์ในสมัยนี้ได้ใช้วัสดุที่เป็นอิฐหรือศิลาแลงซึ่งเป็นลักษณะที่เกี่ยวเนื่องกับสถาปัตยกรรมแบบทวารวดีและศิลปะพม่าแบบพุกาม ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์ของงานช่างพื้นถิ่นในช่วงก่อนการตั้งอาณาจักรล้านนาและรูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อไปอีกด้วย

สำหรับสิ่งก่อสร้างอื่นๆ ที่รวมเป็นสถาปัตยกรรมล้านนาอีกเช่นกัน คือ วิหาร อุโบสถ หอไตร บ้านเรือน ลักษณะการสร้างจะมีโครงหลังคาประกอบด้วยด้วยเครื่องไม้ มุงด้วยแป้นเกล็ด[๒๙] หรือ มุงด้วยกระเบื้องดินเผา ปัจจุบันมีการชำรุดเสียหายและไม่หลงเหลือร่องรอยหลักฐานให้ศึกษาอีกต่อไป[๓๐]

สถาปัตยกรรมก่อนล้านนาและสมัยปัจจุบัน[๓๑]แบ่งออกได้เป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆ คือ ประเภท เจดีย์ และ ประเภทอาคาร เช่น อุโบสถ วิหาร และหอพระไตรปิฎก โดยที่ชาวล้านนาเรียกว่าหอธรรม ดังรายละเอียดต่อไปนี้

---

[๒๘] ปราสาท หมายถึง เป็นทรงสี่เหลี่ยมตั้งซ้อนกันลดขนาดเป็นลำดับขึ้นไป ๕ ขั้น แต่ละชั้นมีเจดีย์ประดับทิศทั้งสี่ และด้านทั้งสี่ของแต่ละชั้น มีพระพุทธรูปประดิษฐานอยู่ในซุ้มจระนำและยอดแหลมที่หักหายคงเป็นกรวยเหลี่ยม

[๒๙] แป้นเกล็ด หมายถึง แผ่นไม้แทนกระเบื้อง

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

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

๑. ประเภทเจดีย์

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

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

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

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

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

จ) เจดีย์เหลี่ยม ซึ่งได้รับอิทธิพลเจดีย์เหลี่ยมแบบหริภุญชัย เช่น เจดีย์วัดเจดีย์เหลี่ยม อำเภอสารภี ที่เลียนแบบเจดีย์เหลี่ยมวัดจามเทวี จังหวัดลำพูน ปัจจุบันนี้ที่สร้างแบบนี้ก็คือเจดีย์เหลี่ยมวัดละโว้ อำเภอหางดงและเจดีย์เหลี่ยม วัดสันติธรรม จังหวัดลำพูน

๒. ประเภทอาคาร

การสร้างอาคารไม้ในศิลปะล้านนาเป็นศาสตร์ที่ถ่ายทอดความรู้กันมายาวนาน ถึงกับมี “คัมภีร์แป๋งวิหาร[๓๒]”หรือ “คัมภีร์สร้างวิหาร” ซึ่งเป็นคัมภีร์ที่อธิบายการตั้งเสาไม้ การประกอบขื่อแปและองค์ประกอบส่วนต่างๆของอาคารไว้อย่างเป็นระบบ

ลักษณะของอาคารไม้ในล้านนาจะมีการเปิดให้เห็นโครงสร้างของขื่อและคานตามแบบ “ม้าต่างไหม”หลังคาเป็นทรงจั่วมีการซ้อนชั้นของหลังคาด้านหน้าสามชั้น ด้านหลังสองชั้นสัมพันธ์กับ

---

[๓๒] แป๋ง แปลว่า สร้าง

การยกเก็จของผัง หลังคามุงด้วยกระเบื้องดินเผาหรือแป้นเกล็ด สำหรับการสร้างวิหารช่างมักมีการสร้างส่วนประกอบทั้งหมดของโครงสร้างด้านล่างก่อน หลังจากนั้นจึงยกขึ้นประกอบพร้อมกันและยังมีการปิดทองฉลุลายบนพื้นและทาด้วยชาดสีแดงเพื่อสื่อถึงความเป็นทิพย์สภาวะในสวรรค์

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

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ได้มีการประดับแบบใหม่เกิดขึ้นในล้านนาอีกคือการนำเครื่องถ้วยเขียนสีจากจีนมาประดับบนปูนปั้น เช่น ในวิหารวัดปราสาท จังหวัดเชียงใหม่ เครื่องถ้วยชุดนี้เป็นของเจ้านายล้านนา ทั้งนี้เพราะได้รับอิทธิพลจากกรุงเทพมหานครซึ่งในขณะนั้นกรุงเทพฯกำลังนิยมสั่งให้ช่างจีนเขียนลายบนเครื่องถ้วยแต่เนื่องจากช่างจีนไม่คุ้นเคยกับศิลปะไทยรูปเทวดาไทยจากที่ผอมเพรียวจึงกลายเป็นตี๋น้อยอ้วนกลม แต่โครงสร้างหลังคาเครื่องไม้ของวิหารล้านนาเครื่องบนตลอดจนลวดลายในงานศิลปกรรมส่วนใหญ่ที่ยังคงใกล้เคียงกับสภาพดั้งเดิมของรูปแบบล้านนา

ต่อมาในพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แบบแผนของเจดีย์แบบภาคกลางได้เริ่มเข้ามาปะปนกับเจดีย์ล้านนามากขึ้น จนกระทั่งกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อิทธิพลของศิลปะแบบพม่าได้เข้ามาสู่ดินแดนล้านนาพร้อมกับพ่อค้าไม้ชาวพม่าและได้เข้ามาสร้างวัดและปฏิสังขรณ์ศาสนสถานซึ่งทำให้ศิลปะแบบพม่าเข้ามาปะปนอยู่มนพุทธสถานล้านนามากขึ้น โดยเฉพาะเจดีย์แบบพม่าหลายแห่ง เช่น เจดีย์เหลี่ยมในวัดเจดีย์เหลี่ยม จังหวัดเชียงใหม่ เจดีย์วัดพระแก้วดอนเต้าสุชาดาราม จังหวัดลำปาง เจดีย์วัดสวนดอก เจดีย์วัดหม้อคำตวง พระธาตุเจดีย์วัดพระธาตุช่อแฮ ในจังหวัดแพร่[๓๓] เป็นต้น

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

---

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

โบสถ์วัดกวีรัตน์ จังหวัดแพร่ สาเหตุที่หันมานิยมประดับรูปพานรัฐธรรมนูญก็เพื่อเสริมส่งอุดมการณ์ของรับที่เชิดชูการปกครองแบบใหม่ภายใต้รัฐธรรมนูญ[๓๔]

สรุปว่าแบบแผนสถาปัตยกรรมหริภุญชัยที่สร้างขึ้นในพื้นที่เมืองลำพูน ได้แก่ เจดีย์กู่กุด ซึ่งเป็นเจดีย์สี่เหลี่ยมและรัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยมในวัดวัดจามเทวีและรูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อมาด้วย เมื่อพม่าได้เข้ามาสู่ล้านนาในบทบาทพ่อค้าไม้จึงทำให้รูปแบบของศิลปะพม่าและงานศิลปกรรมประดับตกแต่งได้เข้ามาสู่บ้านเมืองต่างๆในล้านนา ทำให้ชาวล้านนานิยมเอารูปแบบพม่ามาใช้ปะปนในพุทธสถานล้านนามากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะงานประติมากรรมรูปนรสิงห์และสิงห์ในศิลปะแบบพม่าที่ประดับรอบพุทธสถานเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงการปกครองในล้านนา การประดับหน้าบันซึ่งเดิมมักเป็นรูปตามคติแบบจารีต จากนารายณ์ทรงครุฑก็ได้เปลี่ยนแปลงมานิยมนำรูปพานรัฐธรรมนูญมาประดับแทนตามอุดมการณ์ของรับที่เชิดชูการปกครองแบบใหม่ภายใต้รัฐธรรมนูญ

๒. ด้านประติมากรรม

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

๒.๑ ด้านประติมากรรมก่อนล้านนาและในสมัยล้านนา

ประติมากรรมก่อนล้านนาและล้านนาเป็นศิลปะประดับตกแต่งศาสนสถานที่ได้รับความนิยมในดินแดนล้านนา งานศิลปกรรมเหล่านี้จะเป็นรูปปั้นลอยตัว อาทิ พระพุทธรูป เทวดา นาคประดับราวบันได สิงห์ประดับหน้าวัดและวิหาร เป็นต้น

งานประติมากรรมในอาณาจักรล้านนาที่พบกันมากที่สุด คือ ประติมากรรมสมัยเชียงแสนซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นประติมากรรมด้านพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทย โดยนักโบราณคดีสันนิษฐานว่าคงเกิดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ - ๒๑ พระพุทธรูปเหล่านี้จะมีปรากฏมากอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย อาทิ เมืองเชียงแสนวัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมในสมัยนั้นจะมีทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ จากการศึกษางานประติมากรรมเชียงแสนทำให้ผู้วิจัยทราบว่างานประติมากรรมเชียงแสนได้แบ่งออกเป็น ๒ ยุค [๓๕] ดังนี้

---

[๓๔] โดย ASTV ผู้จัดการออนไลน์ ๒๓ สิงหาคม ๒๕๕๓ เวลา ๑๓.๐๗ [ออนไลน์], แหล่งที่มา : http://www.manager.co.th/Entertainment/ViewNews.aspx?NewsID=๙๕๓๐๐๐๐๑๓๗๑๖๖ [๔ มี.ค. ๖๓].

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

ก) เชียงแสนยุคแรก

เชียงแสนยุคแรกมีทั้งการสร้างพระพุทธรูปและภาพพระโพธิสัตว์หรือเทวดาประดับบนพุทธสถาน พระพุทธรูปโดยรวมจะมีพุทธลักษณะคล้ายพระพุทธรูปอินเดียสมัยราชวงศ์ปาละ มีพระวรกายอวบอ้วน พระพักตร์กลมคล้ายผลมะตูม พระขนงโก่ง พระนาสิกโค้งงุ้ม พระโอษฐ์แคบเล็ก พระหนุเป็นปม พระรัศมีเหนือเกตุมาลาเป็นต่อมกลม ไม่นิยมทำไรพระศก เส้นพระศกขมวดเกศาใหญ่ พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้น ตรงปลายมีลักษณะเป็นชายธงม้วนเข้าหากันเรียกว่า เขี้ยวตะขาบ ส่วนใหญ่นั่งขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัยฐานที่รององค์พระทำเป็นกลีบบัวประดับ มีทั้งบัวคว่ำและบัวหงาย และทำเป็นฐานเขียงไม่มีบัวรองรับ ส่วนงานปั้นพระโพธิสัตว์ประดับเจดีย์วัดกู่เต้า และภาพเทวดาประดับหอไตรวัดพระสิงห์เชียงใหม่ มีสัดส่วนของร่างกาย สะโอดสะองใบหน้ายาวรูปไข่ทรงเครื่องอาภรณ์เช่นเดียวกับพระโพธิสัตว์ในศิลปะแบบปาละเสนะของอินเดียหรือ แบบศรีวิชัย

ข) เชียงแสนยุคหลัง

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

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

แม้ในยุคที่ล้านนาเสียเมืองให้แก่พระเจ้าบุเรงนองแห่งพม่า ศิลปะพม่าก็ยังไม่มีบทบาทต่อล้านนาอย่างชัดเจน จะเห็นได้จากพระประธานในวิหารวัดชัยพระเกียรติใกล้กับวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ ที่หล่อขึ้นเมื่อพุทธศักราชที่ ๒๑๐๘ โดย “ สังรามจ่าบ้าน” ซึ่งท่านเป็นข้าหลวงเชียงใหม่ที่พม่าส่งมาปกครองก็ยังคงเป็นพระพุทธรูปแบบล้านนาอยู่เหมือนเดิม[๓๖]แต่ในยุคหลังงานประติมากรรมจะแสดงความรู้สึกที่อิสระรุนแรง โดยงานประติมากรรมจะปั้นเป็นรูปยักษ์ อยู่ที่วัดพระธาตุจอมทอง อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่

---

[๓๖] เหมือนเดิม คือ พระพุทธรูปและเทวดาต่างๆ มีสุนทรียภาพที่ให้ความรู้สึกสงบนิ่ง ขรึม ขลัง

๓. ด้านจิตรกรรม

จิตรกรรมเป็นงานศิลปะที่ แสดงออกด้วยการวาด ระบายสี และการจัดองค์ประกอบความงามอื่น เพื่อให้เกิดภาพ ๒ มิติ ไม่มีความลึกหรือนูนหนา จิตรกรรมเป็นแขนงหนึ่งของทัศนศิลป์ ผู้ทำงานจิตรกรรม มักเรียกว่า จิตรกร

๓.๑ จิตรกรรมก่อนล้านนาและในสมัยล้านนา

จิตรกรรมล้านนามีประวัติศาสตร์ความเป็นมาอย่างยาวนาน ในยุคนั้นมีการจำแนกชนเผ่าไทออกเป็นสองสาย คือ สายไทใหญ่อยู่ในเขตลุ่มน้ำสาละวินซึ่งต่อมาอพยพเข้าสู่ดินแดนพม่าและแคว้นอัสสัมของอินเดีย ชนเหล่านี้เป็นชนเผ่าอาหม ส่วนอีกสายหนึ่งลงมาทางลุ่มแม่น้ำโขงในแถบยูนานลงมาถึงเมืองเชียงรุ้งในสิบสองปันนาเมืองเชียงตุงในพม่าและเมืองเชียงแสน วัฒนธรรมการแต่งกายของชนเผ่าไทในยุคนั้นสตรีนิยมนุ่งซิ่นและซิ่นก็มีลวดลายเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละเผ่า ต่อมาเมื่อมีการอพยพกวาดต้อนชนเผ่าลงมาอยู่กันที่เมืองน่านก็นำวัฒนธรรมการแต่งกายลงมาด้วย จะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัวมีการแต่งกายเหมือนไทลื้อ

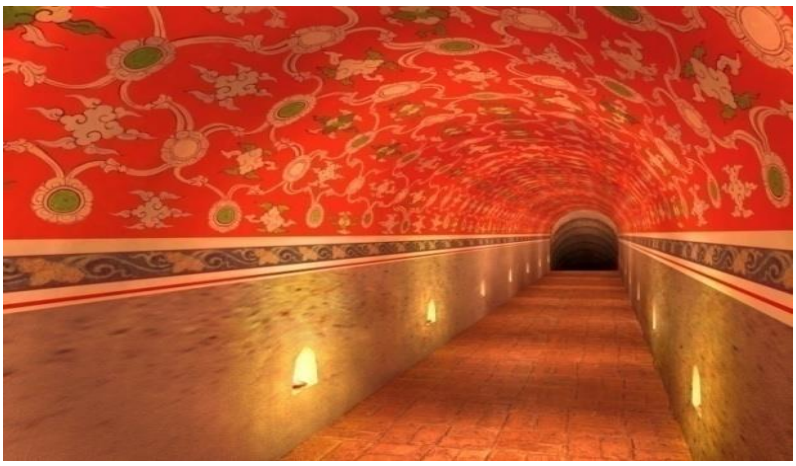
ในดินแดนล้านนามีจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง จิตรกรรมที่เก่าแก่ที่สุดของล้านนาคือจิตรกรรมที่ฝาห้องใต้เจดีย์วัดอุโมงค์ เชิงดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ซึ่งมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องเกี่ยวกับอดีตของพระพุทธเจ้าเกี่ยวข้องกับศิลปะสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น งานจิตรกรรมนี้วาดด้วยสีฝุ่นเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งเรียงกัน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

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

ปัจจุบันจิตรกรรมบนฝาผนังในวัดอุโมงค์มีสภาพลบเลือนไปมาก ดังนั้นกรมศิลปากรและโครงการย้อนรอยอดีตจิตรกรรมวัดอุโมงค์จึงต้องร่วมมือการอนุรักษ์บูรณะซ่อมแซม โดยใช้เทคนิคคัดลอกลายเส้นและคัดลอกเป็นภาพสีด้วยมือและคอมพิวเตอร์ควบคู่กัน จึงทำให้ยังสามารถเห็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอันเก่าแก่ของศิลปะล้านนาซึ่งมีอายุกว่า ๕๐๐ ปีได้ชัดเจนมากขึ้นกว่าเดิม จิตรกรรมฝาผนังล้านนา แบ่งผลงานออกได้เป็น ๓ ระยะ คือ [๓๗]ดังรายละเอียด

---

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



ภาพที่ ๑ ภาพจิตรกรรมที่ได้แก้ไข ตกแต่ง และสร้างขึ้นใหม่ด้วยคอมพิวเตอร์ ในระบบภาพ ๒ และ ๓ มิติ

จิตรกรรมฝาผนังล้านนาแบ่งออกเป็น ๓ ระยะ คือ

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

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

ยุคที่ ๒ เป็นยุคที่เจ้าปกครองตกเป็นเมืองประเทศราชของรัตนโกสินทร์จิตรกรรมที่ปรากฏ คือจิตรกรรม เรื่อง สังข์ทองและสุวรรณหงส์ ที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่

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

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

ระยะที่ ๓ ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นผลงานในยุคปลายลักษณะโดยทั่วไปของจิตรกรรมอยู่ในแบบกึ่งคลาสสิคกึ่งพื้นบ้าน มีความนิยมรูปแบบภาพเล่าเรื่องเป็นหลัก เรื่องราวที่เขียน

เป็นคตินิยมเฉพาะของชาวล้านนา โครงสีที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นสีแดงและสีน้ำเงิน นิยมเขียนขึ้นภายในวิหาร โดยการใช้สีจากแร่ธาตุธรรมชาติและสีจากพืช ทำให้เกิดเป็นสีเฉพาะตัว และพบอีกว่า ในพื้นที่ล้านนาจะมีมีความหลากหลายของกลุ่มช่างมาก คือ จิตรกรรมส่วนใหญ่มีทั้งฝีมือช่างไทใหญ่ที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่า ช่างท้องถิ่นที่สร้างงานแบบประณีตบรรจง ช่างพื้นบ้านที่แสดงออกอย่างอิสระ และช่างท้องถิ่นที่รับอิทธิพลจากกรุงเทพมหานครเป็นต้น

นอกจากจิตรกรรมบนฝาผนังแล้วยังมีการเขียนจิตรกรรมบนผืนผ้าที่เรียกว่า“พระบฏ”[๓๘] อีกด้วย เช่น ผ้าพระบฏปงสนุก ผ้าพระบฏวัดนาคตหลวง จังหวัดลำปาง ที่เขียนเรื่องเวสสันดรชาดก เมื่อ พุทธศักราช ๒๔๔๒ โดยสงฆ์นาม “คูเจ้าสีวิไชย” เป็นประธานในการสร้างพระบฏ[๓๙]

ภาพที่ ๒ ขบวนช้างทรงอันงดงามในฉากขบวนของพระเจ้าสัญชัยเสด็จไปทรงรับพระเวสสันดรกลับพระนคร

จึงกล่าวได้ว่าจิตรกรรมฝาผนังในสมัยล้านนาที่ปรากฏในศาสนสถานต่างๆ ถือว่าเป็นหลักฐานสำคัญในอดีตของชาติที่จารึกไว้เป็นภาพเขียน[๔๐] ที่สร้างขึ้นมาเพื่อนำไปประดับในที่สูง คือ พื้นเพดานปราสาท ฝาผนังพระอุโบสถ วิหารหรือศาสนสถานให้เกิดความวิจิตรงดงาม ก่อให้เกิดความศรัทธาเลื่อมใส และมีจิตน้อมไปในทางบุญกุศล[๔๑]

---

[๓๘] พระบฏ หมายถึง ภาพวาดบนผืนผ้า ที่ปรากฏในวัฒนธรรมของศาสนาพุทธนิกายมหายานและหินยาน โดยเขียนเกี่ยวกับเรื่องราวของพระพุทธเจ้า โดยทั่วไปแล้วในวัฒนธรรมของชาวล้านนาจะพบได้อยู่ ๒ รูปแบบ คือ แบบแรกจะเขียนเรื่องราวเกี่ยวกับประวัติพระพุทธเจ้า และเรื่องราวที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือตอนพระเวสสันดรชาดก ชาวบ้านมักจะนำออกมาบูชาในช่วงพิธีกรรม เทศกาลเทศน์มหาชาติของคืนวันเพ็ญเดือนสิบสอง หรือวันยี่เป็งของชาวล้านนา แบบที่สองจะเขียนเป็นภาพพระพุทธเจ้าในอริยาบทแบบต่างๆ เช่น ปางลีลา และปางแสดงธรรม เป็นต้น

[๓๙] สุรชัย จงจิตงาม, **ล้านนา** , (กรุงเทพมหานคร : มิงเชียมเพรส, ๒๕๕๕), หน้า ๑๗.

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

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

ดังนั้นภาพเขียนสีหรือจิตรกรรมฝาผนังจึงมีผู้ศรัทธาเขียนไว้เป็นพุทธบูชา ตามผนังโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญตลอดจน คูหาในถ้ำ ภายในพระปรางค์และพระสถูปเจดีย์ ซึ่งส่วนใหญ่จะเขียนไว้เป็นรูปพระพุทธเจ้าและเรื่องราวที่มีอยู่ในพุทธประวัติ วัตถุประสงค์ที่สำคัญก็คือ การประดับตกแต่งอาคารและเพื่อน้อมนำชักจูงให้ผู้ดูผู้เข้าชมเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาซึ่งถือว่าภาพจิตรกรรมบนฝาผนังเป็นวิธีการหนึ่งในการประกาศพระศาสนาด้วยจิตรกรรมอีกด้วย

นอกจากนี้งานจิตรกรรมยังให้ประโยชน์และคุณค่าในการศึกษาทางวิชาการต่างๆเพราะช่างศิลป์ในสมัยโบราณจะเขียนจากแรงดลบันดาลใจ ใช้จินตนาการและสภาพแวดล้อมของสังคมในสมัยนั้นๆ มาประกอบทำให้ได้ทราบถึงประวัติศาสตร์ ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณีและวัฒนธรรมต่างๆ ของชาติ เรื่องราวในพระพุทธศาสนา วรรณกรรมการแพทย์แผนโบราณอีกด้วย

ภาพที่ ๓ ภาพจิตรกรรมที่แสดงถึงสภาพแวดล้อม ชีวิตความเป็นอยู่ จารีตประเพณีและวัฒนธรรม

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

๔. ด้านคุณค่า

ศิลปกรรมโบราณสถานและโบราณวัตถุที่มีอยู่ในท้องถิ่นล้านนา ถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าต่อคนล้านนาในด้านต่างๆ ทั้งความสำคัญในแง่ของการศึกษาเชิงวิชาการ ด้านประวัติศาสตร์ โบราณคดี รวมถึงคุณค่าด้านจิตใจ และการพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในท้องถิ่น โดยสามารถกล่าวถึงคุณค่าได้หลายประการ[๔๒] ดังนี้

๔.๑ คุณค่าด้านวัฒนธรรม

ก) คุณค่าด้านความเป็นเอกลักษณ์ ได้แก่ประเพณี ความรู้สึก รำลึก อนุสาวรีย์ ความเลื่อมในศาสนา การเมือง มรดกวัฒนธรรม

ข) ด้านศิลปะ คุณค่าทางด้านศิลปะจากความตั้งใจ จากฝีมือ เป็นต้น

๔.๒ คุณค่าด้านความหายาก ซึ่งมีความเกี่ยวพันกับแหล่งมรดกในรูปแบบของผู้สร้าง ช่วงเวลา พื้นที่ และความเป็นตัวแทนหรือเป็นเอกลักษณ์ของแหล่งมรดก คุณค่าในเรื่องความหายากเกี่ยวโยงกับคุณค่าด้านความเป็นเอกลักษณ์และคุณค่าด้านศิลปะและด้านเทคนิค จะมีผลต่อการปกป้องแหล่งมรดก คุณค่าในเรื่องความหายากที่สูงอาจส่งผลให้เป็นแหล่งมรดกที่มีความสำคัญในระดับสูง

๔.๓ ด้านเอกลักษณ์ เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่แสดงการรับรู้ หรือความเข้าใจถึงที่มา สถานที่ตั้ง ชนชาติ ความเชื่อ ศาสนา ขนบธรรมเนียมและวัฒนธรรมของชุมชนใดชุมชนหนึ่ง หรือประเทศใดประเทศหนึ่งโดยเฉพาะ

๔.๔ คุณค่าด้านวิชาการ เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่สะท้อนเรื่องราวในอดีตเป็นข้อมูลทางด้านประวัติ ศาสตร์ โบราณคดี สถาปัตยกรรม ศิลปกรรม ซึ่งเป็นเครื่องแสดงประวัติความเป็นมาอันเก่าแก่ของชุมชน ของชาติ รวมทั้งเป็นแหล่งศึกษาและเรียนรู้ตลอดชีวิต

๔.๕ คุณค่าด้านเศรษฐกิจ เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่ก่อให้เกิดรายได้ของชุมชนและของประเทศทั้งทางตรง และทางอ้อม จากการที่เป็นสถานที่ท่องเที่ยว สร้างกิจกรรมต่างๆ อันสืบเนื่องจากการท่องเที่ยว พร้อมๆ กับการศึกษาหาความรู้

๔.๖ คุณค่าด้านการใช้สอย เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่สามารถนำมาใช้งานได้ในปัจจุบัน ซึ่งเป็นการใช้งานที่ไม่ก่อให้เกิดการเสื่อมสภาพ การเปลี่ยนแปลง หรือการรื้อทำลายโบราณสถานนั้น

๔.๗ คุณค่าด้านสังคม เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่เกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมจารีตประเพณี เป็นความภาคภูมิใจของคนในสังคม เป็นศูนย์รวมจิตใจของคนในสังคม

---

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

๔.๘ คุณค่าด้านการเมือง เป็นคุณค่าของโบราณสถานที่เกี่ยวข้องกับเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ การกำหนดขอบเขตหรือการรักษาอธิปไตย และการสร้างความร่วมมือร่วมใจของคนทั้งชาติ

๔.๙ คุณค่าด้านสุนทรียภาพ เป็นคุณค่าความงามของศิลปกรรมและสถาปัตยกรรม เช่น วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่

๔.๑๐ คุณค่าด้านศาสนา สังคมล้านนาเชื่อว่าการให้ทาน การบริจาคทานและการสร้างวัตถุทางพุทธศาสนา ผู้สร้างพุทธสถานจะได้รับอานิสงส์[๔๓]

๒.๓ แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art)

๒.๓.๑ ศิลปะสมัยใหม่ (Modern Art)

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

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

---

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

แสดงออก (Expressionism) ศิลปะบาศกนิยม (Cubism) ศิลปะลัทธิดาดา (Dadaism) ศิลปะลัทธิเหนือจริง (Surrealism) ศิลปะป๊อบ (Pop Art) และอีกมากมาย[๔๔]

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

แม้แต่ในวงการศิลปะเองก็เช่นกัน ศิลปินกลุ่มหนึ่งได้พึ่งใบบุญทางความรู้ของวิทยาศาสตร์จากแนวคิดของนิวตันที่ค้นพบว่าแท้ที่จริงแล้วแสงสีขาวจากดวงอาทิตย์ที่เราเห็นกันอยู่ทุกวันนั้นประกอบด้วยสีอื่นๆ อีกถึงเจ็ดสีมาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะอีกลัทธิหนึ่ง ซึ่งถือว่าเป็นการปฏิวัติครั้งใหญ่ของวงการศิลปะจากกระบวนการทำงานแบบเดิมๆ และนำศิลปะตะวันตกเข้าสู่โลกสมัยใหม่อย่างเต็มตัว นั่นก็คือ ศิลปะลัทธิอิมเพรสชั่นนิส (impressionism) นั่นเอง

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

ศิลปินอิมเพรสชั่นนิส ไม่เพียงแต่ปฏิวัติรูปแบบวิธีการเขียน แต่พวกเขายังได้ปฏิวัติแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องแสงอีกด้วย โดยการผนวกเรื่องการใช้สีในผลงานศิลปะเข้ากับทฤษฎีการค้นพบแถบสีในแสงสีขาวของดวงอาทิตย์ที่นิวตันค้นพบ ศิลปินมีแนวคิดเกี่ยวกับเรื่องแสง,สี ว่าในแต่ละช่วงเวลา สี

---

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

ของวัตถุและภาพที่เห็นอยู่ตรงหน้าจะมีบรรยากาศแตกต่างกัน เช่น เช้า สาย บ่าย เย็น กลางคืน สีของวัตถุแต่ละอย่างจะถูกผสานเข้าด้วยสีต่างๆมากมาย พวกเขาต้องการที่จะนำเสนอบรรยากาศของแต่ละช่วงเวลาโดยการเขียนภาพจากสถานที่จริงในช่วงเวลาขณะนั้นเพียงสั้นๆโดยที่ไม่สนใจรายละเอียดของภาพ ตามแต่ความประทับใจของศิลปิน

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

กีรติ บุญเจือ ได้กล่าวถึงการเปลี่ยนผ่านจากศิลปะในยุคเก่ามาสู่ศิลปะยุคสมัยใหม่ ซึ่งถือว่าเป็นจุดเปลี่ยนจากการเสนอผลงานศิลปะตามความเป็นจริงในลัทธิเรียลลิสต์ซึ่มมาหรือการลอกเลียนแบบธรรมชาติสู่การเสนอศิลปะในรูปแบบที่แตกต่างออกไป ตามแนวปัจเจกบุคคล ซึ่งเกิดขึ้นจากความคิดภายในของศิลปินที่ใช้ธรรมชาติเป็นเพียงแรงบันดาลใจเท่านั้น โดยให้ความสำคัญต่อการถ่ายอิทธิพลของงานจิตกรรมของเซซานสู่งานจิตรกรรมของปิกัสโซ่

เซชานน์ (Paul Cezanne. ๑๙๘๓ -๑๙๐๖) ชาวฝรั่งเศส เริ่มมีชื่อเสียงจากการเป็นนักวาดภาพอิมเพรสชั่นนิสท์ แต่ได้เพิ่มการเน้นรูปทรงของสิ่งที่ปรากฏแก่สายตาด้วย ในที่สุดก็ประกาศว่า “ฉันไม่ต้องการแสดงธรรมชาติ แต่ต้องการสร้างธรรมชาติ” (I don’t want to represent nature, I want to create it) ปิกัซโซ (Pablo Picasso. ๑๘๘๑-๑๙๗๓) เน้นรูปทรงต่อจากเซชานน์ ขนาดกลายเป็นว่าเหลือแต่รูปทรงเรขาคณิต ดังได้ชื่อว่าแนวโน้มว่าคิวบิสม์ (Cubism) (มาจากคำว่า Cube ลูกบาศก์) อันเป็นผลมาจากการตั้งใจสร้างสรรค์ขึ้นเช่นนั้น ไม่ได้ตั้งใจนำเสนอ ความเป็นจริงวัตถุนิสัยใดๆ ดังวาทะของท่าน “ฉันวาดรูปทรงตามที่ฉันคิด ไม่ใช่ตามที่ฉันเห็น” (I paint forms as I think them. Not as I see them) รูปทรงตามที่ปีกัสโซคิดนั้น คิดจากหลายแง่มุม แต่วาดรวมอยู่ในรูปเดียวกัน ผู้ชมจึงต้องพยายามคาดคะเนจากแง่มุมต่างๆ แต่ทั้งนี้มิได้หมายความว่าปีกัซโซมิต้องการแสดงความเป็นจริงในหลายแง่มุม แต่ต้องการแสดงการสร้างสรรค์จากหลากหลายแง่มุมมากกว่า

ดังนั้น ข้อสังเกตของลินน์ว่า “ไม่ว่าเราจะมองเห็นชักกี่แง่มุมก็ตาม ก็ยังไม่มีเหตุผลใดจะสมมุติได้ว่าเมื่อรวมเข้าด้วยกันแล้วจะได้รับความจริงวัตถุวิสัย” ตรงจุดนี้แหละถือได้ว่านวยุคภาพสิ้นสุดลงอย่างเด็ดขาด สละเวทีให้หลังนวยุคดำเนินเรื่องต่อไปดังคำสารภาพของ ฮวน กรีส (Juan Gris) ซึ่งเป็นนักคิวบิส์ม คนหนึ่งว่า “เป้าหมายของฉันก็คือการสร้างวัตถุขึ้นมาใหม่ไม่ให้เหมือนอะไรที่มีอยู่จริงเลย”[๔๕]

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

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

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

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

๔. คำประกาศ (Manifesto) ถือเป็นส่วนสำคัญของการเกิดกลุ่มทางศิลปะในช่วงศตวรรษที่ ๒๐ แม้ว่าทุกกลุ่มไม่ได้มีคำประกาศอย่างชัดเจนที่เป็นทางการเสมอไป แต่คำประกาศก็ถือเป็นบท

---

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

บันทึก หรือ ข้อเขียน (Text) ที่มีสถานภาพในเชิงอำนาจพอสมควรในการที่กลุ่มหรือศิลปินนั้นๆ จะบ่งบอกสถานภาพ อัตลักษณ์ เอกลักษณ์ แนวความคิด การแสดงออก และมีอำนาจในการกำหนดทิศทางความเป็นไปได้ของกลุ่มได้ด้วยตนเอง ดังเช่น การแปรสภาพจากกลุ่มไปสู่ลัทธิหรือจะมีสถานภาพควบคู่กันไป อย่างที่เกิดขึ้นกับกลุ่มหรือลัทธิฟิวเจอร์ลิสม์ (Futurism) , กลุ่มมีลัทธิดาดา (Dadaism) เป็นต้น

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

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

๗. สถานภาพในเชิงของระยะเวลาหรือ “การยุติบทบาท” ในการก่อเกิดกลุ่มหรือดำเนินการของกลุ่มในช่วงศตวรรษที่ ๑๙-๒๐ มักจะขึ้นอยู่กับหลายประเด็นด้วยกัน ที่ทำให้มีผลต่อช่วงเวลาของกลุ่ม อาทิกลุ่มก่อตั้งและยุติบทบาทลงจากปัจจัยภายใน หมายถึง แกนนำของกลุ่มนั้นเสียชีวิตหรือยุติบทบาทการสร้างสรรค์ของตนไป ดังที่เกิดกับพวกฟิวเจอร์ลิสม์ ที่ บ็อคชิโอนี เสียชีวิตจากการเดินทางไปรบในสงครามโลก หรือศิลปินในกลุ่มมีความคิดสร้างสรรค์ใหม่ๆ และแตกแขนงไปสร้างงานแบบอื่น ดังเช่น ในความเคลื่อนไหวของ ดาดา ที่มีภายหลังมีศิลปินหลายคนให้ความสนใจกับงานในแบบเหนือจริง (Surrealism) เป็นต้น กลุ่มยุติบทบาทอันเกิดจากปัจจัยภายนอก ดังเช่น การเปลี่ยนแปลงของสังคม ศิลปะการเมือง ต่างๆ หรือ ศิลปะที่เป็นแนวทางการสร้างสรรค์และการแสดงออกของกลุ่มเสื่อมความนิยมหรือมีข้อโต้แย้งทางศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่และมีความน่าสนใจหรือมีแรงปะทะกับสังคมมากกว่า ทำให้กลุ่มสลายไปโดยปริยาย

๘. กลุ่มทางศิลปะ อาจเกิดขึ้นจากการรวมตัวกันของศิลปินชนชาติเดียวกัน อย่าง Gutai Group ของศิลปินหัวก้าวหน้าของญี่ปุ่น หรืออาจเป็นการรวมตัวกันของศิลปินหลากหลายเชื้อชาติหลายประเทศ ดังเช่นในกลุ่ม Cobra หรือ Black Market International เป็นต้น จะเห็นได้ว่าโดยศิลปะกระแสหลักในยุคสมัยใหม่นั้น ได้ต่อต้านความคิด ความเชื่อทั้งในด้านเนื้อหา หลักการ และวิธีการการทำงานของศิลปินในยุคเก่าลงไปอย่างสิ้นเชิง ซึ่งด้วยความคิดแบบสมัยใหม่นี้เองที่เปิด

โอกาสให้ศิลปินได้จัดตั้งกลุ่มก้อนต่างๆเพื่อแสดงแนวคิดในการทำงานศิลปะที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น ผลงานศิลปะไม่ได้รับใช้ศาสนา รัฐ และไม่ได้เป็นสิ่งที่จับต้องไม่ได้อีกต่อไป ศิลปินได้เสนอความเป็นปัจเจกบุคคลเข้าไปในงานศิลปะและพัฒนาจากการเขียนรูปที่ได้รับแรงบันดาลใจจากธรรมชาติ ไปสู่การเขียนรูปที่ใช้การสำแดงออกของจิตใจ จนพัฒนาไปสู่การเขียนรูปแบบนามธรรม ซึ่งเหลือเพียงความงามของสี เส้น รูปทรง และปราศจากจากเนื้อหาโดยสิ้นเชิง แต่อย่างไรก็ดีเราจะยังเห็นได้ว่าศิลปินยังนิยมทำงานจิตรกรรมที่มีลักษณะสองมิติและยังคงนิยมแสดงงานในพิพิธภัณฑ์หรือแกลอรี่ ซึ่งจะแตกต่างอย่างมากกับศิลปะในยุคหลังสมัยใหม่

๒.๓.๒ ศิลปะหลังสมัยใหม่ (Post-Modern Art)

หลังจากที่โลกเข้าสู่ในยุคสงครามโลกครั้งที่ ๑ เกิดวิกฤตข้าวยากหมากแพงขึ้นทั่วโลก ผู้คนทั่วโลกต่างลำบากจากสภาวะสงคราม กลุ่มศิลปินบางส่วนต้องหลบภัยสงคราม หยุดการทำงานศิลปะ แต่อย่างไรก็ดี ด้วยสภาวะเช่นนี้เองจึงเกิดกลุ่มศิลปะกลุ่มหนึ่งขึ้นมาในประเทศสวิสเซอร์แลนด์ ซึ่งต่อต้านความไร้เหตุผลของมนุษย์ในการทำสงคราม โดยสิทธิเดช โรหิตะสุขได้กล่าวถึงความเป็นมาของศิลปะกลุ่มนี้โดยกล่าวอ้างจากหนังสือของ ฮานน์ ริชเทอร์ ไว้ว่า นอกจากนี้ การเกิดขึ้นของสงครามโลกครั้งที่ ๑ ที่ผู้คนแวดล้อมไปด้วยความเสื่อมโทรมเนื่องจากภัยสงคราม การไร้ที่อยู่อาศัย การขาดอาหาร สภาพความล่มสลาย รวมถึงการไร้ความมั่นคงในชีวิตและสังคม ด้วยเหตุนี้ เมือซูริค (Zurich) ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ จึงกลายเป็นสถานที่ๆ เป็นแหล่งรวมของเหล่าปัญญาชน นักคิด ศิลปิน กวี นักประพันธ์ ในสายต่างๆ ที่ล้วนต่างหลบหนีสภาพความกดดันทางสงคราม การเมือง กอรปกับพัฒนาการของขบวนการทางศิลปะที่มีพัฒนาการของขบวนการทางศิลปะโดยกลุ่มศิลปินหัวก้าวหน้าผนวกกับความเคลื่อนไหวของกลุ่มหรือลัทธิต่างๆ ศิลปินและนักคิดส่วนหนึ่งจำต้องอพยพย้ายถิ่นไปอยู่ในประเทศอย่าง สวิตเซอร์แลนด์ และสหรัฐอเมริกา ในข้อเขียนที่ชื่อว่า “ดาดา เกิดขึ้นอย่างไร” (How did Dada begin ?) ของ ฮานน์ ริชเทอร์ (Hans Richter) ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญครั้งนี้ว่า

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

รูปทางความคิดของศิลปะดาดา แล้ว คาบาเร่ท์ วอลแทร์ ยังเป็นที่ๆ เขาใช้สำหรับเป็นที่ช่วยเหลือเหล่าผู้ด้อยโอกาสทางสังคมที่อยู่ในช่วงภัยสงครามอีกมากมาย[๔๖]

จากข้อเขียนของฮานน์จะเห็นได้ว่า จุดกำเนินของศิลปะกลุ่ม ดาดา ที่ก่อเกิดขึ้นมาเกินจากการรวมตัวของนักเขียน กวี นักปรัชญา นักคิดส่วนหนึ่งที่ลี้ภัยสงครามมาสู่ประเทศสวิสเซอร์แลนด์พร้อมทั้งร่วมกันก่อตั้งพื้นที่ขึ้นมาเพื่อเป็นสถานที่เคลื่อนไหวทางด้านศิลปะในรูปแบบใหม่ๆ โดยงานเขียนของ วิรุณ ตั้งเจริญ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับลัทธิดาดาไว้ดังนี้

ดาดา เกิดขึ้นมาจากการสุ่มโดยนำมีดเสียบเข้าไปในพจนานุกรมภาษาเยอรมัน-ฝรั่งเศส และพบกับคำว่า ดาดา ซึ่งหมายความว่า “ม้าโยกสำหรับเด็ก” ศิลปินทั้งหลายยอมรับและเห็นพ้องกัน เนื่องจากมีนัยยะแสดงถึงความเดียงสาของเด็กทารก อันคล้ายคลึงกับวิถีในการแสดงออกทางสร้างสรรค์ของกลุ่ม ที่สัมพันธ์กับความไร้ระเบียบ ความฉับพลัน ความไร้สาระ การแดกดัน การเยาะเย้ย ถากถาง ถึงอย่างไรก็ดี สิ่งต่างๆ เหล่านี้ มีรากฐานสำคัญมาจากการต่อต้านสงคราม ต่อต้านสุนทรียศาสตร์ทางศิลปะในแบบดั้งเดิม แบบคลาสสิคโบราณ ต่อต้านความงามในอดีต และขัดขืนต่อต้านต่อหลักเหตุผลในอดีต มีการใช้วัสดุสำเร็จรูป (Ready-Made) ในการสร้างผลงานอย่างแพร่หลาย หลังจากที่เคยปรากฏในศิลปะแบบคิวบิสต์มาก่อนหน้านี้ “ศิลปินกลุ่มนี้ได้แสดงออกอย่างประหลาด เช่น บทกวีที่มีเนื้อหาอย่างไร้ตรรกะ แสดงการต่อสู้หลอกๆ และปรบมืออย่างไร้เหตุผลในขณะที่แสดงหรือเล่นดนตรีตามที่ถนัด ร่วมกับการร้องเพลงด้วยภาษาที่ต่างกัน และส่งเสียงตามความต้องการ เป็นต้น”[๔๗]

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

ศิลปินลัทธิดาดา เป็นศิลปินหัวก้าวหน้าในลักษณะต่อต้านศิลปะแบบแผนเดิม (Anti-arts) อย่างถอนรากถอนโคน เป็นการประกาศสุนทรียศาสตร์แบบใหม่ ที่ศิลปะไม่ใช่ “วิจิตรศิลป์” ที่วิจิตรบรรจงไม่ใช่ “ทัศนศิลป์” ที่รับแรงบันดาลใจจากโลกภายนอก แล้วแสดงออกมาเป็นผลงานศิลปะแสดงออกด้วยความคิด เนื้อหา รูปแบบ ที่สะท้อนปรากฏการณ์เหล่านั้น รวมทั้งการสร้างสรรค์ด้วยทักษะทางเทคนิค (Technical skill) อย่างใดอย่างหนึ่ง แต่เป็นปรากฏการณ์ทางความคิดจาก

---

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

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

ภาพในสมองหรือจินตภาพ (Inage) แล้วเลือกสรรวัตถุ (found object) วัสดุสำเร็จรูปหรือสื่อต่างๆ เป็นการแสดงออกอีกมิติความคิดหนึ่งในทางสุนทรียศาสตร์ แล้วแนวคิดในเส้นทางใหม่นี้ก็ส่งผลมาสู่ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ในปัจจุบัน[๔๘]

จะเห็นได้ว่ากลุ่มดาดาไม่เพียงแต่จะต่อต้านการทำงานศิลปะในรูปแบบเดิมๆ แต่ศิลปินในกลุ่มดาดายังต่อต้านแนวคิดสุนทรียศาสตร์ ศิลปินไม่เชื่อในเรื่องความสูงส่งของวัตถุทางศิลปะอีกต่อไป ศิลปะนำวัสดุสำเร็จรูปมาใช้ในการทำงาน ต่อต้านการใช้ทักษะของศิลปิน ซึ่งได้เปิดมิติใหม่ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะ

ผลงานศิลปะของกลุ่มดาดาได้สร้างแรงสั่นสะเทือนในวงการศิลปะอย่างกว้างขวาง พร้อมทั้งยังต่อต้านสุนทรียศาสตร์แบบสมัยใหม่ วิธีการทำงานศิลปะแบบเดิม และส่งผลต่อแนวความคิดของศิลปินในยุคถัดมาจนเกิดเป็นศิลปะที่เรียกว่า ป๊อปอาร์ต ที่ถือว่าเป็นส่วนหนึ่งของการก้าวเข้าสู่หลักคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่เช่นเดียวกัน โดยผลงานของศิลปินกลุ่มป๊อปอาร์ตไม่ได้นำเสนอทักษะฝีมือในการทำงานศิลปะแบบวิจิตรศิลป์และไม่ได้เน้นคุณค่าเกี่ยวกับความงดงามที่สูงส่งอีกต่อไป วิรุณ ตั้งเจริญ ได้กล่าวถึงงานศิลปะแบบป๊อปอาร์ตไว้ดังนี้

ในช่วงที่เศรษฐกิจเฟื่องฟูปลายทศวรรษที่ ๑๙๕๐ ป๊อป อาร์ต ได้แสดงบทบาทขึ้นในอังกฤษและสหรัฐอเมริกา นำเสนอผลงานศิลปะด้วยภาพวัตถุในชีวิตประจำวัน... ศิลปินป๊อปอาร์ตเลือกสรรภาพจากวัฒนธรรมมวลผลิตที่ทันสมัย (Popular Mass Culture) วัตถุ สิ่งพิมพ์ งานโฆษณา นิตยสาร ภาพยนตร์ บรรจุภัณฑ์ ตัวอักษร ตัวเลข ฯลฯ นำมาแสดงออก ศิลปินติดตามสังคมที่แข่งขันในระบบทุนนิยม แข่งขันทางสื่อสารมวลชน สื่อมวลชน...ผลงานป๊อปอาร์ต อาจมิใช่ความงามที่ศิลปินสร้างขึ้นโดยตรง แต่เป็นภาพจากจินตนาการ (Image From Image) ที่ปรากฏในสังคมทุนนิยม... กระบวนการทำงานของศิลปินป๊อปก็น่าสนใจ พวกเขาไม่ยึดติดหรือไม่เชื่อมั่นกับกระบวนการทำงานอย่างเก่าที่ศิลปินต้องใช้ “technical skill” หรือความชำนาญอันสูงส่ง...”[๔๙]

อารี สุทธิพันธ์ได้อธิบายเกี่ยวกับความใหม่ สด และความเป็นปัจจุบันที่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของงานศิลปะกลุ่มป๊อปอาร์ตไว้ว่า ปอบอาร์ตเป็นแบบอย่างของศิลปะที่สร้างความตื่นเต้น พลุ่งขึ้นทันทีแก่ผู้พบเห็น อันมีเรื่องราวเกี่ยวข้องกับคนทั่วๆ ไป เป็นเรื่องราวที่แสดงความเป็นอยู่ปัจจุบัน (The new realism) ไม่ใช่เรื่องเกี่ยวข้องกับศาสนา ความเชื่อ หรือโบราณนิยายอย่างแต่ก่อนประกอบกับการใช้เทคนิคในการแสดงออกตามแบบอย่างแอบสแตรก เอ็กเพรสชั่นนิสท์ นักวิจารณ์ศิลปะและผู้สนใจต่างให้ความเห็นสอดคล้องต่างกันว่า ปอปอาร์ต เป็นแบบอย่างของศิลปะ ที่สะท้อนพลังภาพที่จริงของสังคมปัจจุบันตามความรู้ความเข้าใจของสามัญชนทั่วไป ชั่วขณะหนึ่ง เวลา

---

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

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

หนึ่ง เช่น ดารายอดนิยม ดาราภาพยนตร์ คุณภาพอันเลิศเลอของสิ้นค้า คำขวัญ ฯลฯ เป็นศิลปะที่แสดงถึงความชุลมุนวุ่นวายของสังคม ซึ่งพลุ่งประดุจพลุนิยมกันในวันนี้พรุ่งนี้อาจลืมแล้ว ศิลปินกลุ่มปอบอาร์ตนี้ มีความเชื่อเกี่ยวกับศิลปะว่า ศิลปะสร้างขึ้นจากสิ่งสัพเพเหระของชีวิตปัจจุบัน เป็นการแสดงความรู้สึกของประสบการณ์ทั้งหมดของศิลปินในชั่วเวลาหนึ่ง และสถานที่แห่งหนึ่งเท่านั้น ซึ่งสะท้อนความรู้พื้นฐานธรรมดาที่ศิลปินอาจมีส่วนร่วมอยู่ให้ปรากฏ[๕๐]

ส่วนกีรติ บุญเจือ ที่เรียกหลังสมัยใหม่ว่าหลังนวยุค ได้อธิบายเกี่ยวกับผลงานของศิลปินกลุ่มป๊อปอาร์ตโดยฉายให้เห็นภาพของผลงานศิลปะกลุ่มป๊อปอาร์ตไว้ดังนี้

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

วาร์ ฮอล สร้างงานจิตกรรมโดยใช้ความตั้งใจแสดงทัศนหลังนวยุคของตนว่า ศิลปกรรมไม่อาจแสดงความเป็นจริงวัตถุนิสัยแสดงได้แต่สัญลักษณ์ที่หมายถึงความเป็นจริงตามความเข้าใจของผู้แสดง ซึ่งนักวิจารณ์ศิลปะจะเป็นผู้กำหนดว่าเป็นศิลปกรรมหรือไม่ นักวิจารณ์ศิลปะในที่นี้กินความถึงนักสอนศิลปะ นักเรียนเกี่ยวกับศิลปะ นักประวัติศาสตร์ศิลปะ ผู้ดูแลศิลปกรรม อย่างเช่น ผู้ดูแลพิพิธภัณฑ์ เป็นต้น สัญญะที่หมายถึงความเป็นจริงตามความเข้าใจของผู้แสดงสัญญะนั้น นักปรัชญาเรียกว่า เรื่องเล่า (narrative) ซึ่งอาจจะเล่าด้วยคำพูด ด้วยภาพ ด้วยเสียงดนตรี เป็นต้น[๕๑]

จะเห็นได้ว่า ป๊อปอาร์ตปฏิเสธที่จะเชื่อสุนทรียศาสตร์แบบเดิมๆที่เน้นความสูงส่ง ความลี้ลับ ความดี ความงาม แต่กลับหันมาจับประเด็นที่ผู้คนจับต้องได้ ยั่วล้อ ถากถาง แสดงความจริงใจและทันโลกทันเหตุการณ์อยู่เสมอ นอกจากนั้น ยังปฏิเสธที่จะใช้ฝีมือหรือทักษะทางช่างและระยะเวลาที่ยาวนานในการผลิตงานศิลปะแต่ละชิ้นเหมือนกับศิลปะยุคก่อนๆที่ผ่านมา แต่ป๊อปอาร์ต

---

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

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

เองกลับเลือกใช้วิถีของระบอบอุตสาหกรรม เช่นการใช้สีทาบ้าน แปรงขนาดใหญ่ การทำซิลล์สกรีน หรือแม้แต่การใช้วัสดุในการปะติ เป็นต้น เพื่อให้งานมีความเป็นปัจจุบันและสามารถผลิตซ้ำในคราวละมากๆ ได้ดังเช่นที่ พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ได้กล่าวถึงป๊อปอาร์ตไว้ว่า College ถูกนำมาใช้เพื่อชี้ให้ผู้เสนองานมองภาพสะท้อนถึงความหมายของการจำลองแบบถอดแบบหรือนำกลับมาใช้ใหม่ (reproduction) เช่น POP ART ที่สะท้อนวัฒนธรรมความเป็นอยู่ของอเมริกา หรือในวัฒนธรรมของแคลิฟอร์เนีย ที่มีผู้คนหลายชนชาติ หลายเผ่าพันธุ์จากยุโรป แอฟริกา เอเชีย หรือแม้แต่สเปน ซึ่งมีวัฒนธรรม ความเชื่อและประสบการณ์ที่ต่างความคิดมาอยู่รวมกัน เป็นเช่นเดียวกับงาน college ที่มีการปรับลดความแตกต่างเหล่านั้นให้อยู่รวมกันได้[๕๒]

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวเพิ่มเติมเกี่ยวกับผลงานศิลปะสมัยใหม่ในช่วงท้ายก่อนจะเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคหลังสมัยใหม่ไว้ว่า

หลังสงครามโลกครั้งที่ ๒ การทำงานศิลปะสมัยใหม่และทฤษฎีศิลปะต้องอยู่ในกฎเกณฑ์มากขึ้น มีกรอบที่ชัดเจนและแคบลงเกือบจะเหลือแค่ “ศิลปะกระแสหลัก” ที่เป็นแนวนามธรรมกระแสเดียว จากแนวคิดและรูปแบบของศิลปะลัทธิมินิมอลลิสม์ (Minimalism, เคลื่อนไหวในระหว่างคริสต์ทศวรรษ ๑๙๖๐ ถึงกลาง ๑๙๗๐ หรือทศวรรษ ๒๕๐๐ – ๒๕๑๘) ที่ทำให้ศิลปินในช่วงนั้นกลับไปสู่ความเรียบง่ายอย่างถึงที่สุด จนเปรียบได้ว่ากลับไปที่เลขศูนย์เลยทีเดียว รูปทรงในศิลปะถูกลดทอนจนเปลือยเปล่าแทบจะไม่มีอะไรให้ดู ... ศิลปะแบบหลังสมัยใหม่ เติบโตขึ้นจาก พ็อพ อาร์ต , คอนเซ็ปชวล อาร์ต และ เฟมินิสต์ อาร์ต (Feminist art) อันเป็นนวัตกรรมของศิลปินในยุคคริสต์ทศวรรษ ๑๙๗๐ และ ๑๙๗๐ โดยแท้พวกหลังสมัยใหม่ได้ทำการรื้อฟื้นรูปแบบ ประเด็นสาระหรือเนื้อหาหลายอย่างที่พวกสมัยใหม่เคยดูหมิ่นและรังเกียจที่จะเข้าไปเกี่ยวข้องโรเบิร์ต เวนทูริ (Robert Venturit) สถาปนิก ในยุค ๑๙๖๐ ได้เขียนแสดงความคิดเห็นในงานเขียนที่ชื่อ “คอนเพล็กซิตี้ แอนด์ คอนทราดิคชั่น อิน อาร์คิเทคเจอร์” (Complexity and contradiction in Architecture) (ค.ศ. ๑๙๖๖ ปี ๒๕๐๙) เกี่ยวกับ“หลังสมัยใหม่” เอาไว้ว่า“คือปัจจัย (ต่างๆ) ที่เป็น “ลูกผสม” แทนที่จะ “บริสุทธิ์”, ที่จะ “จะแจ้ง”, “วิปริต” พอๆ กับที่ “น่าสนใจ”[๕๓]

จะเห็นได้ว่าการเกิดศิลปะทั้งสองกลุ่มทั้งดาดา และป๊อปอาร์ตล้วนแต่เกิดจากการที่ศิลปินเบื่อหน่ายและมีความคิดต่อต้านผลงานศิลปะแบบเดิมๆ สุนทรียศาสตร์แบบสูงส่ง หรือแม้แต่ความเชื่อต่อผลงานศิลปะแบบเก่าๆ ซึ่งความคิดกบฏและการต่อต้านนี่เองที่เป็นผลให้เกิดศิลปะหลังสมัยใหม่ในยุคถัดมา วิรุณ ตั้งเจริญได้สรุปประเด็นของศิลปะหลังสมัยใหม่โดยใช้ชื่อเรียกรวมๆว่า

---

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

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

ศิลปะจินตทัศน์จากทศวรรษ ๑๙๖๐ ศิลปะกระแสสากล ทั้งจากสหรัฐอเมริกา ยุโรป ญี่ปุ่น ได้นำเสนอการแสดงออกทางศิลปะในกระแสความคิดใหม่ ศิลปะยุคหลังสมัยใหม่ (Postmodern Art) ที่มุ่งเน้นความคิด มุ่งเน้นการรับรู้ และการตีความภาพความคิดในสมอง การนำเสนอที่สอดคล้องกับธรรมชาติ สิ่งแวดล้อมวัฒนธรรม สื่อแสดงออกทางศิลปะที่หลากหลาย มิได้ยึดอยู่กับสื่อแสดงออกจากอดีตเท่านั้น ไม่ว่าจะเป็น ศิลปะแนวคิด (Conceptual Art) ศิลปะจัดวาง (Installation Art) ศิลปะสื่อแสดง (Performance Art) ศิลปะบนดิน (Earth Art) ฯลฯ ซึ่งอาจรวมเรียกว่า ศิลปะจินตทัศน์[๕๔]

ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ได้เกิดขึ้นเนื่องจากปรากฏการณ์ทางศิลปะเพียงอย่างเดียว หากแต่เป็นผลของความคิดทางสังคม ที่กำลังเปลี่ยนแปลงและมีลักษณะต่อต้านความคิดในช่วงเวลาสมัยใหม่ที่ดำเนินในช่วงต้นศตวรรษ[๕๕] เหมารวมไปถึงแนวคิดทางด้านศาสตร์อื่นๆ ในสังคมอีกเป็นจำนวนมาก ไม่ว่าจะเป็นปรัชญา การเมือง เศรษฐศาสตร์ วิทยาศาสตร์รวมทั้งแนวคิดนอกกระแสและการเกิดวัฒนธรรมอิปปี้ในช่วงปลายปี ๑๙๖๐ อีกด้วย

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

ปลายทศวรรษที่ ๑๙๕๐ โลกของศิลปะได้ก้าวสู่ความเปลี่ยนแปลง โดยการเปลี่ยนแปลงนี้เกิดขึ้นในทางสังคมศาสตร์ เหตุผล การคิดในเชิงวิทยาศาสตร์ กระบวนทัศน์ในโลกสมัยใหม่ถูกท้าทายจากกระแสความคิดแบบหลังสมมัยใหม่ (Post – Modern) ดังที่ ซีไรท์ มิลล์ กล่าวใน

---

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

[๕๕] เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, “แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย”, ใน **ศิลปะวิจัย, (**กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๓.

“Encyclopedia of Sociology” เมื่อปี ๑๙๕๙ โดยตั้งข้อสังเกตไว้ว่า “ยุคหลังสมัยใหม่กำลังก้าวเข้ามาแทนที่ยุคสมัยใหม่...อันเป็นยุคที่สมมติธรรมเกี่ยวกับความสมานฉันท์ ในค่านิยมที่ว่าด้วยความมีเหตุมีผลตามหลักวิทยาศาสตร์และอิสรภาพทางการเมืองกำลังถูกท้าทาย”[๕๖]

สุธี คุณาวิชยานนท์ ได้กล่าวถึงศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า “โพสท์ โมเดิร์น”, “หลังสมัยใหม่” ในภาษาอังกฤษคือ Post-modern หรือบ้างก็เขียนว่า postmodern หรือลัทธิหลังสมัยใหม่ (โฟสท์ โมเดิร์นนิสม์, postmodernism) เป็นที่เข้าใจกันว่าคำว่า postmodernism ปรากฏขึ้นครั้งแรกในงานเขียนชื่อ “อาร์คิเทคเจอร์ แอนด์ เดอะ สปิริต ออฟแมน” (Architecture and the Spirit of Man) ของ โจเซฟ ฮัดนอท (Joseph Hudnot) ค.ศ. ๑๙๔๙ (ปี๒๔๙๒) ต่อมา อีก ๒๐ ปีให้หลัง ชาร์ลส์ เจนส์ (Charles Jencks) ช่วยทำให้แพร่หลายออกไปจนกระทั่งในปลายคริสต์ทศวรรษ ๑๙๗๐ (ต้นทศวรรษ ๒๕๒๐) นักวิจารณ์ศิลปะเริ่มใช้คำคำนี้บ่อยขึ้นเรื่อยๆ จนเป็นปกติ ในตอนนั้นคำโพสท์ โมเดิร์น ยังคลุมเครืออยู่มากแต่โดยมากแล้วบ่งบอกถึงการต่อต้านลัทธิสมัยใหม่ (โมเดิร์นนิสม์)[๕๗]

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

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

๒. ปรัชญาแนว Post Modern หากมนุษย์ไม่สามารถเข้าถึงความจริงได้ เพราะมนุษย์ต้องมองต้องคิดผ่านแว่นภาษา พวกเขาจึงปฏิเสธการหยั่งรู้ความจริง มองว่าความจริงเป็นสิ่งที่เราสร้างขึ้นโดยระบบภาษาโดยสำนวนโวหาร การจูงใจ การบิดเบือน หลอกลวงซ่อนเร้น ภายใต้ความขลังของทฤษฎีหรือวาทกรรม แบบต่างๆ หรือภายใต้ระบบปรัชญาที่ซับซ้อน หรือภาพลักษณ์ (metaphors) ที่ง่ายๆ ก็ได้ ในที่สุดพวกเขาจึงนิยมมองโลกข้างนอกทุกๆ อย่าง เป็นเสมือนพื้นที่ว่างที่

---

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

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

เราจะได้ใส่ความคิด ความเชื่อของเราลงไป (ภาษาในทางปรัชญา คือ เติม signifier หรือตัวหมาย) โลกทางสังคมวัฒนธรรม หรือการเมืองของมนุษย์ จึงเป็นเหมือนพื้นที่ว่างที่มีการช่วงชิงกันเติมสัญญะความคิดความเห็นลงไป การเมืองยุค Post Modernจึงเป็นการเมืองของการช่วงชิงพื้นที่ด้านต่างๆ ศิลปะ Modernism ก็เริ่มต้นด้วยคติแบบนี้มาตั้งแต่ทศวรรษ โดยที่ขณะนั้นยังไม่มีการพัฒนาปรัชญา Post modern เช่น Cubism ก็มองโลกเป็นพื้นที่ว่างจะใส่เส้นสี รูปทรงต่างๆ ลงไปตามแต่ศิลปินจะเห็นเหมาะเห็นงาม Abstractionism ก็พยายามจะถอยจากโลกของความเป็นจริงอย่างสิ้นเชิง

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

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

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

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

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

๘. การปฏิเสธว่าศิลปะเป็นของสูงส่ง เกิดโดยกระแสปฏิวัติวัฒนธรรมแบบประชาชนนิยม ถือว่าวัฒนธรรมไม่ได้ถูกผูกขาดอยู่ในชนชั้นสูง หรือผู้รู้เท่านั้น ชาวบ้านบางคนก็อาจมีวัฒนธรรมรสนิยมสุนทรียะของตนเองได้ มีการศึกษาวิจัย ยอมรับคุณค่า รสนิยม วิถีชีวิตชาวบ้านมากขึ้น เป็นสาเหตุให้สินค้าวัฒนธรรม เช่น ดนตรี Pop เพลงลูกทุ่ง ฯลฯ ได้รับความนิยมมากขึ้น ในวงการศิลปะแนวคิดนี้ ปรากฏตั้งแต่ทศวรรษ ๑๙๕๐ ในงานของ Audy Warhol ที่นำเอาวัสดุธรรมดาในชีวิตประจำวันมาเป็นงานศิลปะ และปรากฏในปรัชญา Phenomenology หรือธรรมดาวิทยา ของ Husserl และ Heidegger[๕๘]

แต่กระนั้น พฤทธิ์ ศุภเศรษฐศิริ ยังได้พยายามอธิบายเกี่ยวกับแนวทางของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ว่า ลัทธิหลังสมัยใหม่ ปฏิเสธเส้นกั้นเขตแดนระหว่างรูปแบบของ high และ low art ความเชื่อของกลุ่มนี้ยังปฏิเสธ เกณฑ์อันจำแนกชนิดหรือประเภทของงาน (genre) ที่ตายตัวไม่ยอมยืดหยุ่น กลุ่มความเชื่อลัทธิหลังสมัยใหม่มุ่งเน้นการล้อเลียน เสียดสี การหยอกเย้า ล้อเล่น และไม่เอาจริงเอาจัง ศิลปะหลังสมัยใหม่ (และความคิดของกลุ่มนี้) นิยมประเด็นเรื่อง reflexivity และ self-consciousness ความไม่ประติดประต่อ (fragmentation) ความไม่ต่อเนื่อง (discontinuity) (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในโครงสร้างที่มีการเล่าเรื่อง) รวมทั้งความกำกวมน่าสงสัย (ambiguity) และลักษณะอันมีมากกว่าหนึ่งเดียวตลอดจนยังมุ่งเน้นในเรื่องการละลายรูปแบบโครงสร้าง (restructured) การละทิ้งความเชื่อเรื่องศูนย์กลาง (decantered) และสาระมิใช่เรื่องของความเป็นมนุษย์อันเป็นความสนใจของมนุษย์อันเป็นความสนใจของกลุ่มมนุษย์ศาสตร์[๕๙]

Perry Restany นักศิลปะวิจารณ์ชาวฝรั่งเศส (นักวิจารณ์ที่ขนานนามกลุ่มศิลปะกลุ่ม “Neoveau Realisme”) ได้กล่าวถึงศิลปินและศิลปะในโลกร่วมสมัยกลุ่ม Post–modernism ว่า “เป็นการละทิ้งแนวความคิดเดิมในโลกของวัตถุที่เป็นสิ่งพิเศษ” เป็นผลิตภัณฑ์อันหรูหราสำหรับ

---

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

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

ปัจเจกบุคคล ศิลปินก้าวเข้ามาสู่การสร้างสรรค์ภาษาการสื่อสารขึ้นใหม่ ระหว่างมนุษย์ด้วยกัน ประกาศบทบาทของความหมายที่หลากหลาย หรือคลุมเครือ (Ambiguous Role) ขึ้นใหม่ นั่นคือการเสี่ยงและท้าทายในฐานะผู้สร้างเสรีภาพ (Independent Product) ศิลปินเตรียมพร้อมสำหรับบทบาทในการควบคุม ดูแลสังคมในอนาคต สังคมที่สันติสุข”[๖๐]

ธีรยุทธ บุญมี ได้กล่าวเกี่ยวกับแนวความคิดของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

๑. การปฏิเสธศูนย์กลาง (Centre) ซึ่งก็คือ การปฏิเสธอำนาจที่ครอบงำทางเวลา เทศะ อัตลักษณ์ที่ยังหลงเหลืออยู่

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

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

๔. นอกจากนี้ลักษณะยำใหญ่อาจมีลักษณะลูกผสมทั้งสิ่งที่ข้างเคียงหรือขัดแย้งทำให้เกิดลักษณะคำถามไม่ชัดเจน

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

๖. Post Modern ปฏิเสธจุดเริ่มต้น จึงปฏิเสธประวัติศาสตร์แต่โหยหาอดีต (Nostalgia) เนื่องจากความไม่มั่นคงทางอัตลักษณ์ แต่อดีตของพวกเขาไม่ใช่ประวัติศาสตร์ หากเป็นการทำลายประวัติศาสตร์ เพราะนำมาอยู่ในปัจจุบันหรือหลุดไปจากบริบทอย่างสิ้นเชิง หรือถูกนำมาล้อเล่น...[๖๑]

นอกจากนี้ ธีระ นุชเปี่ยมยังแปลความหมายของศิลปะหลังสมัยใหม่จาก จี.ฮิม เมลฟาร์บ ความบางตอนว่า

ความหมายของ Postmodernism มองได้จากสาขาวิชาความหมายทางวรรณคดี คือ การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของบท (Text) ไม่ว่าเรื่องใด นอกจากนั้นได้แก่ การไม่ยอมให้ผู้เขียนมีความสำคัญเหนือผู้ตีความ และไม่ยอมรับหลักเกณฑ์การจัดประเภทวรรณกรรม ที่ทำให้เอกสิทธิแก่หนังสือที่เป็นผลงานสำคัญเหนือหนังสือประเภทการ์ตูน ในทางปรัชญา ประเด็นสำคัญในแนวคิดนี้อยู่ที่การปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของภาษา ปฏิเสธความสอดคล้องระหว่างภาษาและความเป็นจริง (Reality) และไม่ยอมรับว่าเราสามารถจะเข้าสู่สภาพความเป็นจริง (Turth) ที่ใกล้เคียงกับความเป็นจริงได้ ในด้านกฎหมาย (โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสหรัฐอเมริกา) โพสท์โมเดิร์นนิสม์ ได้แก่ การปฏิเสธ

---

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

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

แน่นอนตายตัวของรัฐธรรมนูญ ตลอดจนการปฏิเสธความชอบธรรมของกฎหมาย โดยถือว่ากฎหมายเป็นเพียงเครื่องมือแห่งอำนาจ ในส่วนของประวัติศาสตร์ โพสท์โมเดิร์นนิสม์ ก็คือการปฏิเสธความแน่นอนตายตัวของอดีตนั้นเอง ไม่มีความเป็นจริงแห่งอดีตที่นอกเหนือไปจากสิ่งที่นักประวิติศาสตร์เลือกกำหนดขึ้น อันหมายถึง การไม่ถือว่าไม่มีความเป็นจริงอันเป็นภววิสัย (Objectivity) เกี่ยวกับอดีตอย่างแต่อย่างใดทั้งสิ้น

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

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

ยิ่งเข้ามาเกลือกกลั้วกับผู้ชม ไม่ว่าจะด้วยหัวข้อหรือกระบวนการ ศิลปะร่วมสมัยกลับยิ่งตอกย้ำสภาพการเป็นสิ่งแปลกปลอมที่ผู้คนสามัญไม่สามารถเข้าถึง ศิลปะร่วมสมัยที่สร้างความหลากหลายโดยพยายามแทรกตัวเข้ามาใกล้ผู้ชม ทำตนสนิทชิดเชื้อด้วย ให้จับต้องได้ หยิบฉวยได้ “เล่น” ได้ด้วย (อาทิ สุนทรียศาสตร์เชิงสัมพันธ์ที่เกร่อล้นในบ้านเราช่วงหนึ่ง แต่กลับยิ่งขุดระยะห่างเหมือนกันยิ่งถมช่องว่าง กลับยิ่งสร้างระยะและความแตกต่างแปลกแยก เมื่อศิลปะหลังสมัยใหม่ล้มล้างชนชั้นการแบ่งแยกระหว่าง high art & low art เมื่อสอยศิลปะลงมาจากหอคอยงาช้างเพื่อให้ศิลปะติดดินยิ่งขึ้น จนมีสภาพที่มอมแมม จำหน้าไม่ได้ รวมกลุ่มไปในข้าวของเครื่องใช้ในชีวิตประจำวัน (หม้อ ชาม ไห ไก่ กระทะ เครื่องดูดฝุ่น ก็สามารถแปลงและจำแลงเป็นผลงานนับตั้งแต่โถส้วมชิ้นหนึ่งเข้าพิพิธภัณฑ์) ท้ายสุด ไม่ใช่คำถามอมตะที่ว่า ศิลปะคืออะไร? จะปรากฏผุดโผล่กลับคืนมาเท่านั้น แต่รวมไปถึงคำถามที่ว่า ศิลปะอยู่ที่ไหน[๖๒]

---

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

ลักษณะของศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมีความร่วมสมัย หรืออย่างที่เรียกกันว่าศิลปะร่วมสมัย มากกว่าศิลปะในยุคสมัยใหม่ในแง่ของแนวความคิดและวิธีการแสดงออกซึ่งสอดคล้องกับสังคมโลกดิจิตอลในปัจจุบัน ดังที่สุชาติ สวัสดิ์ศรี ได้กล่าวสรุปไว้ว่า

ลักษณะ “ร่วมสมัย” ที่มีศิลปะใหม่ๆ อย่างเช่น Conceptual Art, Installation Art, Land Art, Body Art, Performance Art หรืออะไรก็แล้วแต่ไม่ว่าจะไล่ตามกันอย่างไรสำหรับศิลปะถือเป็นเรื่องเดียวกันทั้งนั้น เพียงแต่จะมองว่าเป็นส่วนขยายของอะไรเท่านั้น เช่น ส่วนขยายของตัวงาน ส่วนของความคิด และบางครั้งตัวงานอาจสำคัญน้อยกว่าตัวความคิด จนทำให้เกิดรูปลักษณ์ที่เกิดขึ้นจากลักษณะ Fine Art อีกต่อไป ซึ่งนั่นก็หมายความว่ามันไม่ใช่ยุคของอาจารย์ศิลป์อีกต่อไปนั่นเอง[๖๓]

อำนาจ เย็นสบาย ได้สรุปแนวทางของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่เกี่ยวเนื่องกับระบบสังคม การเมือง วัฒนธรรม ชุมชนออกเป็นห้าประการเพื่อให้มองเห็นภาพที่โดดเด่นและชัดเจนยิ่งขึ้นของศิลปะหลังสมัยใหม่ไว้ดังนี้

ประการแรก ศิลปะหลังสมัยใหม่มิได้เกิดขึ้นโดยตัวของมันเองแบบโดดๆ แต่เป็นกระบวนการร่วมกับความเคลื่อนไหวในสังคม โดยเฉพาะการพัฒนาสังคมภายใต้โครงสร้างเศรษฐศาสตร์ตามกระแส ที่ส่งผลกระทบต่อการทำลายธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่ทำลายจิตวิญญาณมนุษย์ ที่สร้างปัญหาในทางจริยธรรมทำให้เกิดการวิพากษ์วิจารณ์และการแสวงหาทางออกใหม่ จนเกิดกระแสการผสมผสานจริยธรรมการพัฒนาสิ่งแวดล้อมเข้าด้วยกัน กระแสเศรษฐศาสตร์แนวจริยธรรม (Ethical Economics) ซึ่งกระแสดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลทำให้สังคมตระหนักในปัญหาความรับผิดชอบต่อระบบนิเวศวิทยา (Ecology) จนกลายเป็นประเด็นที่ส่งผลไปสู่แนวนโยบายทางการเมือง แม้กระทั่งการเข้าไปมีส่วนร่วมและความรับผิดชอบของศิลปะ[๖๔] และด้วยเหตุที่ปัญหาสิ่งแวดล้อมได้กลายเป็นปัญหาของโลกสากลในปัจจุบันไปแล้ว จึงส่งผลให้ผลงานศิลปะร่วมสมัยจากศิลปินทุกภูมิภาคของโลก ให้ความสนใจต่อปัญหาดังกล่าว และปัญหาสากลอื่นๆ เช่น โรคเอดส์ ปัญหาสิทธิมนุษยชน ปัญหาพืชตัดต่อยีนส์ ปัญหาพันธุวิศวกรรม เป็นต้น

ประการที่สอง ศิลปะหลังสมัยใหม่ได้แสดงความเด่นชัดในเรื่องของการสร้างสรรค์ที่อาศัยองค์ความรู้ที่หลากหลายมากกว่าองค์ความรู้เดียว ที่เห็นความสำคัญของศักยภาพของสมองทั้งสองซีกมากกว่าการให้ความสำคัญเฉพาะสมองซีกขวาแต่เพียงซีกเดียว ที่ให้ความสำคัญในรูปแบบของการ

---

[๖๓] สุชาติ สวัสดิ์ศรี, **ศิลปะร่วมสมัยของไทย: บทความเรื่องนี้ปรับปรุงมาจากปาฐกถาเปิดประเด็นเรื่องศิลปะร่วมสมัยของไทย ในงานเชิดชูเกียรติ ๓ ศิลปิน รางวัลมนัสเศียรสิงห์แดง,** ห้องประชุมสถาบันปรีดี พนมยงค์, ออนไลน์. แหล่งที่มาHttp://www.matichon.co.th/art/art.php [๒ มีนาคม ๒๕๖๓].

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

เชื่อมโยงระบบมากกว่าความรู้แบบเอกเทศและไร้ระบบ ด้วยเหตุนี้ ผลงานศิลปะหลังสมัยใหม่จึงมีแนวโน้มไปในทางการอาศัยศาสตร์หลายแขนงเข้ามาเกี่ยวข้อง ซึ่งสภาพเชิงปรากฏการณ์เช่นนี้ก็เป็นกระแสร่วมกับวงการวิชาชีพอื่น หลังยุคสมัยใหม่ที่มองเห็นการแก้ปัญหาเชิงโครงสร้าง มากกว่าการแก้ปัญหาโดยการมองเห็นแบบตัดตอนแยกส่วน

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

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

ประการที่ห้า ศิลปะหลังสมัยใหม่ไม่ต่างไปจากนักคิดทางเศรษฐศาสตร์หลังสมัยใหม่ที่ไม่เชื่อมทฤษฎีเพื่อการพัฒนาทฤษฎีเดียว ไม่เชื่อแนวคิดใดแนวคิดหนึ่งอย่างตายตัว ไม่ว่าจะเป็นอนุรักษ์นิยม (Conservative) เสรีนิยม (Liberal) หรือแม้แต่ราดิคัส (Radical) แบบมาร์กซิสต์ ศิลปะหลังสมัยใหม่ก็เช่นกันที่ไม่เชื่อทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งแบบตายตัว และด้วยหลักแห่งการมีเสรีภาพ การเคารพศักดิ์ศรีแห่งความเป็นมนุษย์ (ศิลปิน) จึงนำมาซึ่งความหลากหลายในการคิดสร้างสรรค์ผลงานศิลปะเหล่านี้อาจจะกล่าวได้ว่าเป็นสัญลักษณ์เด่นของศิลปะหลังสมัยใหม่ที่มีบทบาทในอเมริกา[๖๕]

จะเห็นได้ว่าการเกิดแนวคิดศิลปะหลังสมัยใหม่นั้นได้เปิดกว้างให้ศิลปินได้ทำงานศิลปะอย่างไร้ขอบเขต และมีรูปแบบที่หลากหลาย ตั้งแต่ผลงานศิลปะที่สามารถจับต้องได้ จนถึงการเกิดเฉพาะกระบวนการของศิลปะเท่านั้น ศิลปินไม่ได้ยึดติดต่อวัตถุศิลปะอีกต่อไป แต่สิ่งที่สำคัญในการสร้างสรรค์งานศิลปะหลังสมัยใหม่กลับอยู่ที่แนวความคิด หรือคอนเซปชวลอาร์ต (Conceptual Art)

---

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

๒.๓.๓ ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art)

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

คำภาษาอังกฤษว่า Concept แปลเป็นคำไทยว่า “ความคิดรวบยอด” ซึ่งเข้าใจกันทั่วไป ทางราชบัณฑิตเรียกว่า “สังกัป” ปรากฏว่ามีผู้เข้าใจบ้าง แต่ดูจะเข้าใจกันดีน้อยกว่าความคิดรวบยอด หมายถึง ผลสรุปอันเกิดจากประสบการณ์ทั้งทางตรงและทางอ้อมที่บุคคลได้รับรู้ ได้สัมผัสแล้ว ความคิดแยกแยะจัดหมวดหมู่ตามความเป็นจริง ตามเหตุผล ตามคุณสมบัติ และตามความคิดเห็นของตนเอง เมื่อนำมาใช้เรียกรูปแบบศิลปะที่มองเห็นว่า ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) จึงหมายถึงรูปแบบศิลปะที่ถือความคิดรวบยอดเป็นพื้นฐาน สำหรับแสดงออกให้มองเห็นเป็นรูปแบบที่ศิลปินร่วมสมัยในปัจจุบันสร้างขึ้นประมาณ ๑๐ กว่าปีมาแล้วและเริ่มเป็นที่นิยมในปัจจุบัน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในอเมริกา[๖๖]

นอกจากนี้ วิรุณ ตั้งเจริญ ยังได้กล่าวถึงศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ไว้ว่า เมื่อกล่าวถึง Conceptual Art คำว่า “Conceptual Art” ย่อมบอกถึงแนวความคิด ความคิดรวบยอด สังกัป หรือ “Concept” ที่อยู่เบื้องหลังการสร้างสรรค์งาน มากกว่าการแสดงออกทางศิลปะด้วยการใช้ทักษะและเชิงเทคนิคหรือกลวิธีดังที่กล่าวมา ศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ได้กลายเป็นปรากฏการณ์สำคัญระดับนานาชาตินับตั้งแต่ทศวรรษที่ ๑๙๖๐ เป็นต้นมา คำประกาศในหลักการสร้างของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) นับว่าเปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก นำเสนอแนวความคิดหรือ “Concept” ของศิลปินสื่อสารด้วยการใช้สื่อที่หลากหลายและแปลกแตกต่างกันออกไป ไม่ว่าจะเป็นการสื่อสารด้วยตัวหนังสือ แผนที่ แผนภูมิ ภาพยนตร์ วีดีทัศน์ ภาพถ่าย การแสดง การนำเสนออาจนำเสนอในสถานที่แสดงผลงานหรือพื้นที่ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อม โดยใช้พื้นที่และบริเวณว่างผสานกับสื่อเพื่อแสดงแนวคิดของศิลปิน เช่น Land Art ของ Long หรือ Environment Sculpture ของ Christo นอกจากนั้นแล้วก็ยังเป็นผลงานของ Miez, Burgin Kabakov , Kosuth, Weiner เป็นต้น[๖๗]

อารี สุทธิพันธุ์ ได้สรุปแนวทางของศิลปะเชิงแนวคิด (Conceptual Art) ไว้ดังนี้

---

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

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

๑. ศิลปิน Conceptual Art เชื่อว่า ความคิดรวบยอดเป็นวัสดุสำหรับถ่ายทอดรูปแบบที่สำคัญ

๒. รูปแบบที่สร้างขึ้นเปลี่ยนแปลงไปตามกฎของธรรมชาติ มนุษย์สร้างบันทึกไว้ด้วยความคิดด้วยเทคโนโลยีที่มนุษย์คิด และด้วยความทรงจำของมนุษย์

๓. ศิลปิน Conceptual Art เชื่อว่า การแก้ปัญหาเฉพาะหน้าและการมองเห็นวิธีการแก้ปัญหาอย่างทะลุปรุโปร่งแล้ว ทั้งสองวิธีการถือว่าเป็นคุณค่าของการสร้างสรรค์อย่างแท้จริง

๔. การเผื่อแผ่ความคิดรวบยอดแก่ผู้อื่น การเตือนให้ตระหนักและสำนึกในเสรีภาพและธรรมชาติสิ่งแวดล้อม เป็นหน้าที่รับผิดชอบของศิลปิน Conceptual Art โดยตรง

๕. ศิลปินในอดีตหรือในปัจจุบันส่วนมาก สร้างสรรค์งานตามที่ตนเห็นตามที่ตนเข้าใจและตามความต้องการของผู้อุปการะ แต่ศิลปิน Conceptual Art สร้างงานตามที่ตนคิด

๖. ความคิดรวบยอดเท่านั้นที่จะก่อให้เกิดรูปแบบแปลกใหม่มีเนื้อหาสาระครบ

๗. รูปแบบ Conceptual Art เป็นรูปแบบที่แสดงความขัดแย้งในรูปทรง ขนาด สัดส่วนและความคิดเห็น

๘. รูปแบบ Conceptual Art เป็นรูปแบบที่บันทึกเสรีภาพสำหรับผู้สร้างและผู้ดู[๖๘]

ในแนวคิดแบบคอนเซปชวลอาร์ตนี่เองที่ก่อให้เกิดผลงานศิลปะหลากหลายรูปแบบขึ้นมาและสามารถแยกย่อยได้เป็นหลายประเภท ศิลปินมีอิสระในการทำงานตามแนวปัจเจกชน อีกทั้งยังเปิดกว้างให้ศิลปินใช้วัสดุที่หลากหลายมากยิ่งขึ้น อิสระเกิดขึ้นจากการเลือกใช้สื่อวัสดุต่างๆ มาสร้างงานในแนวของคอนเซปชวน อาร์ต ส่งผลให้ศิลปินมีอิสระทางความคิดมากขึ้น รวมทั้งรูปแบบของการนำเสนอที่เปลี่ยนแปลงไปจากอดีต ไม่ว่าจะเป็นในลักษณะของการจัดวาง (Installation) ในพื้นที่ต่างๆ หรือการใช้วัสดุที่เป็นผลผลิตจากเทคโนโลยีจำพวก โทรทัศน์ วีดีทัศน์ โทรสาร หรือคอมพิวเตอร์ เป็นสื่อช่วยในการนำเสนอความคิดสร้างสรรค์ เป็นต้น[๖๙] บางครั้งศิลปะหลังสมัยใหม่อาจแสดงความคิดอยู่เหนือวัตถุ ศิลปินใช้วัสดุเป็นสื่ออย่างหลากหลายความคิดหรือหลากหลายรูปแบบ

ความรู้สึกสัมผัส ในธรรมชาติสิ่งแวดล้อมที่เปิดกว้าง ศิลปินอาจใช้หลอดไฟนีออน คอมพิวเตอร์ ร่างกายของศิลปิน ธรรมชาติสิ่งแวดล้อม ใช้เป็นสื่อสำหรับนำเสนอศิลปะ การเชื่อมโยง

---

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

[๖๙] เด่นพงษ์ วงศาโรจน์, “แนวทางการสร้างสรรค์ผลงานร่วมสมัย”, ใน **ศิลปะวิจัย,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์, ๒๕๔๓), หน้า ๖๒.

ระหว่างศิลปินและศิลปะเป็นไปอย่างใกล้ชิด บางครั้งอาจรวมเป็นสิ่งเดียวกันหรือเป็นสิ่งที่เหมือนกัน เช่น ในกรณีของศิลปะร่างกาย (Body Art) ที่ใช้ร่างกายเป็นสื่อแสดงออก เป็นต้น[๗๐]

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

๒.๓.๔ ศิลปะเชิงสารคดี (Documentary Art)

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

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

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

เรื่องนี้ได้ดี คือ ผลงานของเขา ไม่ว่าจะเป็นวงกลมหรือเส้นตรงที่ประทับอยู่บนผืนดิน หรือการเดิน กลับไปกลับมา ให้เกิดรอยเท้า การนำหินมาจัดวาง การใช้ท่อนไม้หรือแม้แต่สาหร่าย ซึ่งก็ล้วนสูญสลายไปตามสายลม สายฝน หรือ กระแสน้ำที่ขึ้นสูงทั้งสิ้น ดังนั้นจึงเป็นการรักษาธรรมชาติไป

---

[๗๐] วิรุณ ตั้งเจริญ, **"ศิลปะหลังสมัยใหม่" ใน ศิลปะจินตทัศน์,** (กรุงเทพมหานคร: สันติศิริการพิมพ์. ๒๕๔๒), หน้า ๓๗.

ด้วย ภาพถ่ายของเขาเป็นเครื่องยืนยันได้ว่าผลงานประติมากรรมของเขานั้นมาจากธรรมชาติ และสามารถย่อยสลายได้ตามกาลเวลา[๗๑]

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

๒.๔ แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education)

ความหมายของสุนทรียะศึกษา สุนทรียะหรือสุนทรีย์หรือสุนทรียภาพหรือ Aesthetics มีความหมายต่างๆ ดังนี้

สุนทรียภาพ (Aesthetic) ในนิยามของผู้เชี่ยวชาญทางศิลปะนักวิชาการและครูสอนศิลปะได้ให้ความหมายที่หลากหลายแตกต่างกันออกไปตามสภาพแวดล้อมของสังคม วัฒนธรรม สถานการณ์ความก้าวหน้าทางเทคโนโลยีและการคลี่คลายเปลี่ยนแปลงของศิลปะ พร้อมกับการคลี่คลายเปลี่ยนแปลงในวิชาสาขาอื่นๆ มีดังนี้

สุชาติ สุทธิ ได้ให้ความหมายของสุริยะภาพว่า หมายถึง คุณค่าที่ได้จากการดู การฟังการจับต้อง เป็นคุณค่าที่ปรากฏในผลงานซึ่งเกิดจากการปฏิบัติจริง

ชาญชัย จะรุกลัส กล่าวว่า สุนทรียภาพ หมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่มีความงามความไพเราะ ความรู้สึกซาบซึ้งในคุณค่าของความงามจะก่อให้เกิดประสบการณ์และถ้าได้ผ่านการศึกษาอบรมจนเป็นนิสัยจะกลายเป็นรสนิยม

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๒๕ ได้ให้ความหมายไว้ว่าสุนทรียภาพหมายถึงความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะที่แต่ละบุคคลสามารถเข้าใจและรู้สึกได้ ความเข้าใจและความรู้สึกของแต่ละบุคคลที่มีต่อความงามในธรรมชาติหรืองานศิลปะ

พจนานุกรมศัพท์ศิลปะอังกฤษไทยฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๓๐ ได้ให้ความหมายไว้ว่าสุนทรีย์ (Aesthetic) เกี่ยวกับความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งที่งดงามไพเราะหรือรื่นรมย์ไม่ว่าเป็น

---

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

ของธรรมชาติหรืองานศิลปะ ความรู้สึกนี้เจริญได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษาอบรมฝึกฝนจนเป็นอุปนิสัยเกิดรสนิยม (Taste) ซึ่งย่อมจะแตกต่างกันไปในแต่ละบุคคล

ศิลป์ พีระศรี [๗๒] กล่าวว่าสุนทรียภาพ (Aesthetic) หมายถึง ความรู้สึกโดยธรรมดาของทุกคนซึ่งรู้จักคุณค่าของวัตถุที่งาม ความเป็นระเบียบเรียบร้อยของเสียงและถ้อยคำที่ไพเราะ ความรู้สึกในความงามนี้ย่อมเป็นไปตามอุปนิสัยการอบรมและการศึกษาของบุคคลซึ่งเรียกรวมกันว่า รส (Taste)

วิรัตน์ เพชรไพบูลย์[๗๓] กล่าวว่าสุนทรียศึกษา (Aesthetic education) เป็นการศึกษาเกี่ยวกับหลักของความงาม ศิลปะนิยมและการสร้างสรรค์งานศิลปะ เพื่อคุณค่าของความงามและพัฒนาการของบุคคล ปัจจุบันคำว่า “สุนทรียศาสตร์” ได้มีความหมายอิสระขึ้นมาก ส่วนความหมายในด้านวิชาการ หมายถึง เป็นวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับศิลปะแขนงต่างๆ หลักการของศิลปะ กระบวนการสร้างสรรค์ ประสบการณ์ทั้งทางศิลปะและความรู้ความสามารถในการพิจารณาคุณค่าของงานศิลปะ นอกจากนั้นขอบเขตของความหมายยังครอบคลุมถึงศิลปะชีวิตและสังคม รวมทั้งความงามและปรากฏการณ์ที่งดงามของธรรมชาติด้วย

กีรติ บุญเจือ[๗๔] กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ มาจากรากศัพท์ภาษาบาลีว่า “สุนทรี” แปลว่า ดีงาม สุนทรียศาสตร์ จึงมีความหมาย ตามรากศัพท์ว่า “วิชาว่าด้วยความงาม”

อารี สุทธิพันธุ์[๗๕] กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์เป็นวิชาที่เกี่ยวข้องกับความรู้สึก การรับรู้ความงาม เกี่ยวกับหลักเกณฑ์คุณค่าลักษณะความงามรสนิยม รวมถึงส่งเสริมให้สอบสวนและแสวงหาหลักเกณฑ์ของความงามจากผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้น

สรุปได้ว่าสุนทรียะ สุนทรีย์หรือสุนทรียภาพ (Aesthetic) นั้นหมายถึง ความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งหนึ่งอย่างมีเหตุผลทั้งจากธรรมชาติหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น ที่เกิดจากการรับรู้ซึ่งสามารถรับรู้ทางด้านสุรีย์พัฒนาได้เมื่อมีประสบการณ์มากขึ้นและได้ศึกษาฝึกฝน ฉะนั้นสุนทรียภาพของแต่ละคนก็ย่อมมีความแตกต่างกันตามปัจจัยต่างๆ

---

[๗๒] ศิลป์ พีระศรี แปลโดยพระยาอนุมานราชธน, **ศิลปะสังเคราะห์**, (กรุงเทพมหานคร: พระนครบรรณาการ, ๒๕๒๗), หน้า ๖๗.

[๗๓] วิรัตน์ เพชรไพบูลย์, **ศิลปะเป็นมูลฐานสำคัญ**, วารสารครุศาสตร์, ปีที่ ๒๒ ฉบับที่ ๑ (กรกฎาคม – กันยายน), หน้า ๑๒๕.

[๗๔] กีรติ บุญเจือ, **ปรัชญาเบื้องต้น**, (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๒๒), หน้า ๙.

[๗๕] อารี สุทธิพันธุ์, **ประสบการณ์ทางสุนทรีย์**, (กรุงเทพมหานคร: แสงศิลป์การพิมพ์, ๒๕๓๐), หน้า ๕๑.

๒.๔.๑ แนวคิดด้านสุนทรียศึกษา

แนวคิดด้านสุนทรียศึกษา ความงาม หรือสุนทรียภาพ (Aesthetic) เป็นความรู้สึกที่เกี่ยวกับความซาบซึ้งในคุณค่าของสิ่งของที่งดงามไพเราะหรือรื่นรมย์ ไม่ว่าจะเป็นธรรมชาติหรืองานศิลปะความรู้สึกนี้เจริญได้ด้วยประสบการณ์หรือการศึกษาอบรมฝึกฝนจนเป็นอุปนิสัยเกิดเป็นรสนิยม ซึ่งย่อมแตกต่างกันออกไปในแต่ละบุคคล[๗๖]

การรู้สึกซาบซึ้งในความงามของศิลปะจึงเป็นพื้นฐานที่สำคัญ สำหรับความเข้าใจของความงามเชิงสุนทรียศาสตร์ซึ่งมีคุณค่าทั้งต่อบุคคลและสังคม คือ คุณค่าของศิลปะที่มุ่งส่งเสริมให้บุคคลเจริญในศิลปะนิยม การสร้างสรรค์และการพัฒนาในด้านต่างๆ ส่วนคุณค่าของศิลปะต่อสังคม คือ ช่วยส่งเสริมพัฒนาการบุคคลให้เหมาะสมกับปัญหาของสังคมไทยในปัจจุบัน เพื่อที่จะเป็นกำลังที่สามารถช่วยกันสร้างสังคมให้งดงาม คุณค่าของสุนทรียศาสตร์จึงเริ่มส่งเสริมในด้านต่างๆ ดังนี้[๗๗]

๑. สุนทรียศาสตร์ส่งเสริมความเจริญทางสุนทรียภาพและการรับรู้

๒. สุนทรียศาสตร์ส่งเสริมความเจริญทางปัญญา

๓. สุนทรียศาสตร์ส่งเสริมความเจริญทางอารมณ์

๔. สุนทรียศาสตร์ส่งเสริมการสร้างสรรค์

๕. สุนทรียศาสตร์ส่งเสริมความเจริญทางเทคนิคการทำงาน

โลเวนเฟลด์ (Lowenfeld)[๗๘] กล่าวถึง กิจกรรมศิลปะที่เกี่ยวข้องกับสุริยะภาพว่าเป็นความเจริญงอกงามทางด้านสุนทรียภาพของมนุษย์ในผลงานสร้างสรรค์ซึ่งแสดงให้เห็นถึงประสาทสัมผัสที่ได้บูรณาการประสบการณ์ทั้งมวล ซึ่งเกี่ยวข้องกับความคิดความรู้สึกและการรับรู้สัมผัสจากการบูรณาการนี้ สามารถที่จะพบได้จากเอกภาพของการจัดภาพที่ประสานกลมกลืนกันและแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดด้วยภาวะของบริเวณว่าง เส้น ลักษณะผิวและสี บุคคลที่พร่องทางด้านความงอกงามทางสุริยะภาพจะแสดงความสับสนในด้านการจัดองค์ประกอบของภาพและขาดความรู้สึกบนพื้นภาพ ขาดความคิดความรู้สึกและการแสดงออกที่น่าสนใจ

๒.๔.๒ แนวคิดเกี่ยวกับความรู้เบื้องต้นสุนทรียศาสตร์

สุนทรียภาพ ที่หมายถึง ความรู้สึกในความงาม ภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง (Image of Beauty ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือรับความ

---

[๗๖] บุญเยี่ยม แย้มเมือง. **สุนทรีย์ทางทัศนศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ ๑. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๗), หน้า ๒๓.

[๗๗] วิรัตน์ เพชรไพบูลย์, **ศิลปะเป็นมูลฐานสำคัญ**, วารสารครุศาสตร์, ปีที่ ๒๒ ฉบับที่ ๑ (กรกฎาคม – กันยายน), หน้า ๑๒๙.

[๗๘] Lowenfeld,v.๑๙๕๗. **Creative and mental Growth**. New York: Macmillan Pubishing Company: ๙๔.

งามได้ต่างกัน ความงามที่อาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากจินตนาการ จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัสอื่นๆ

สุนทรียศาสตร์ ที่หมายถึง ศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวกับความงามตามแนวคิดของชาวตะวันตกแล้วสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ส่วนหนึ่งของปรัชญาตะวันตกที่มีรากเหง้ามาจากปรัชญากรีกโบราณปรัชญากรีกที่มุ่งแสวงหาหรือความรักในภูมิปัญญา (Love of wisdom) ปรัชญากรีกที่มุ่งแสวงหาความจริง ความดี และความงาม การแสวงหาความจริงที่มีวิวัฒนาการมาสู่วิทยาศาสตร์ที่อาจเป็นเรื่องของความเชื่อเรื่องของทรรศนะหรือเรื่องของเหตุผล ในบริบทความคิดใดความคิดหนึ่งในช่วงเวลาใดช่วงเวลาหนึ่ง หรือของนักปรัชญาหรือของนักสุริยศาสตร์คนใดคนหนึ่ง

พระราชวรมุนี กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่าสุนทรียศาสตร์ คือ สาขาปรัชญาที่ว่าด้วยเรื่องความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติด้วยศึกษาประสบการณ์คุณค่าของความงามและมาตรการตัดสินใจว่าอะไรงามหรือไม่งาม การตัดสินคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ มีได้ ๓ ลักษณะ คือ ความสวยงาม ความติดตาติดใจ ความเลอเลิศ นักปรัชญาหลายสำนักได้เสนอทฤษฎีเพื่ออธิบายว่าเพราะเหตุใดจึงมีการตัดสินใจว่าศิลปวัตถุประกอบด้วยลักษณะทั้งสามนั้น นักปรัชญาดังกล่าวแบ่งเป็น ๓ กลุ่ม คือ

๑. กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionalist) อธิบายว่า การตัดสินเกิดจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ในจิตใต้สำนึก

๒. กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalist) อธิบายว่า การตัดสินเกิดจากการเห็นความกลมกลืนไม่ขัดตา

๓. กลุ่มสร้างสรรค์ (creative) อธิบายว่า การตัดสินเกิดจากความสามารถสร้างสรรค์ของมนุษย์

อารี สุทธิพันธ์[๗๙] กล่าวว่า สุนทรียศาสตร์ หมายถึง

๑. วิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับความรู้สึกที่เกิดขึ้นจากการรับรู้ของมนุษย์ซึ่งทำให้มนุษย์เกิดความเบิกบาน ยินดี อิ่มเอิบใจ โดยไม่หวังผลตอบแทนเป็นคุณค่า

๒. วิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับผลงานที่มนุษย์สร้างขึ้นทุกแขนงเพื่อนำข้อมูลมาจัดลำดับเสนอแนะให้ผู้อื่นเห็นคุณค่า ซาบซึ้ง ในสิ่งที่แอบแฝงซ่อนเร้นเพื่อสร้างความนิยมชมชื่นร่วมกันตามลักษณะรูปแบบของผลงานนั้นๆ

ตามความหมายทั้งสองประการนี้ จึงอาจสรุปได้ว่าสุนทรียศาสตร์ คือ วิชาที่เกี่ยวกับความรับรู้หรือศาสตร์แห่งการรับรู้ของมนุษย์นั่นเอง (Science off perception)

---

[๗๙] อารี สุทธิพันธุ์, **ทัศนศิลป์และความงาม**, (กรุงเทพมหานคร: แสงศิลป์การพิมพ์, ๒๕๓๓), หน้า ๑๐.

คุณค่าความงามตามแนวคิดของสุนทรียศาสตร์จะเกี่ยวข้องกับคำว่า (Aesthetic matter) ซึ่งหมายถึง ความงาม (Beauty) ด้วยเหตุนี้ ประสบการณ์เกี่ยวกับคุณค่าทางความงามที่มีความหมายเดียวกับการเกิดประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ หมายถึง การพบกับเหตุการณ์หรือสิ่งต่างๆ ที่มีความงามแฝงอยู่ อย่างไรก็ตามมนุษย์แต่ละคนจะสามารถรับรู้ถึงคุณค่าของความงามในระดับที่ต่างกัน แม้จะเป็นเหตุการณ์หรือสิ่งเดียวกันเนื่องจากมนุษย์มีเงื่อนไขทางกายภาพและทางจิตใจที่ต่างกัน

ดังนั้นอาจกล่าวได้โดยสรุปได้ว่า สุนทรียศาสตร์ คือ การศึกษาถึงความงามทั้งในงานศิลปะและธรรมชาติ และมนุษย์สามารถรับรู้คุณค่าความงามทั้งในด้านผลงานศิลปะและความงามในธรรมชาติได้ด้วยประสาทสัมผัส เพื่อให้เกิดความซาบซึ้ง เบิกบาน ยินดี ซึ่งหมายถึง การรับรู้ในสุริยภาพของความงามนั่นเอง ทั้งนี้การที่จะรับรู้ได้ถึงความงามสุนทรียะนั้นย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์การอบรมฝึกฝนตลอดจนอุปนิสัยของแต่ละบุคคลด้วย

สุนทรียศาสตร์กับความงาม

ความงามทางสุนทรียะแบ่งออกเป็น ๒ ประเภทคือ

๑. ความงามในธรรมชาติ

ภาพที่ ๔ ดอยหลวงเชียงดาว จังหวัดเชียงใหม่ (ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย, ๒๕๖๓)

๒. ความงามของศิลปกรรมหรือสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น

ภาพที่ ๕ วัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย, ๒๕๖๓)

๒.๔.๓ แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education) ของแฮรี่ โบรดี (Harry Broudy)

มะลิฉัตร เอื้ออานันท์[๘๐] กล่าวถึง สาระสำคัญของทฤษฎีสุนทรียศึกษาของโบรดี ไว้ว่า ทฤษฎีสุนทรียศึกษาของโบรดี เป็นระบบของการเรียนรู้ การรับรู้ การสอนวิชาศิลปะในที่นี้หมายถึง สามารถปรับใช้กับศิลปะทุกๆ หมวดในสายวิจิตรศิลป์ เช่น ดนตรี ทัศนศิลป์ การเต้นรำ ศิลปะการแสดงหัวใจของทฤษฎีนี้อยู่ที่สิ่งที่โบรดี เรียกว่า การรับรู้อย่างมีศิลปะ (Aesthetic Perception) ซึ่งเขาจัดให้ศูนย์กลางของสุริยศึกษาการรับรู้อย่างมีศิลปะอันนี้เกี่ยวข้องสัมพันธ์กับการรับรู้ ๒ ทาง คือ ความรู้ซึ้งอย่างมีสุนทรี (Aesthetic apprehension) และการวิเคราะห์ต่างๆ (Analysis into parts) แล้วสิ่งเหล่านี้จะก่อให้เกิดความรักอย่างรู้แจ้งนั่น คือ ความสามารถที่จะรักทะนุถนอมเห็นคุณค่าของสิ่งอันเป็นสุนทรียวัตถุเพราะได้รู้แจ้งถึงคุณค่าของสุนทรียวัตถุนั้นๆ โดยมีประกอบด้วยขั้นตอนดังต่อไปนี้

ขั้นที่ ๑ ผู้ชำนาญพิจารณาถึงมาตรฐานของศิลปะโดยที่แยกออกเป็น ๒ จำพวกใหญ่คือ

๑.๑ ศิลปะที่เป็นศิลปะแท้ (Serious Art)

๑.๑.๑ ศิลปะในระบบคลาสสิค (Classic)

๑.๑.๒ ศิลปะนอกระบบ (Avant-garde)

๑.๒ ศิลปะทั่วไป (Popular Art)

ขั้นที่ ๒ ผู้สร้างและวางแผนหลักสูตรเลือกสื่อสารสื่อการสอนตามมาตรฐาน ๔ ด้าน

๒.๑ สื่อที่มีคุณสมบัติการรับรู้ทางประสาทสัมผัส (Sensory Properties)

๒.๒ สื่อที่มีคุณสมบัติด้านโครงสร้าง (Formal Properties)

๒.๓ สื่อที่มีคุณสมบัติแสดงความรู้สึก (Expressive Properties)

๒.๔ สื่อที่มีคุณสมบัติด้านเทคนิค (Technical Properties)

ขั้นที่ ๓ ผู้สร้างและวางแผนหลักสูตรเลือกตัวอย่างสุริยวัตถุ (Aesthetic Exemplars) เพื่อใช้ในการเรียนการสอนวัตถุที่เลือกมี ๕ ประเภทคือ

๓.๑ ผลงานศิลปะที่มีคุณสมบัติด้านส่วนประกอบประสาทสัมผัส

๓.๒ ผลงานศิลปะที่มีคุณสมบัติด้านโครงสร้าง

๓.๓ ผลงานศิลปะที่มีคุณสมบัติด้านความรู้สึก

๓.๔ ผลงานศิลปะที่มีคุณสมบัติด้านเทคนิค

๓.๕ ผลงานศิลปะที่มีคุณสมบัติด้านสุนทรีย์

---

[๘๐] มะลิฉัตร เอื้ออานันท์, **ทัศนศิลป์ในระดับประถมศึกษาระดับครูยุคใหม่**, (กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๔๕), หน้า ๘๗.

ขั้นที่ ๔ ครูเป็นผู้นำบทเรียนและประสบการณ์การแสดงออก ๓ ด้านคือ

๔.๑ ประสบการณ์ศิลปะปฏิบัติจากวัสดุต่างๆ

๔.๒ ประสบการณ์ด้านสุนทรีย์

๔.๓ ประสบการณ์ด้านศิลปะวิจารณ์

(๔.๒ และ ๔.๓ คือ ประสบการณ์จากงานศิลปะที่เลือกสรร)

ประสบการณ์ข้างต้นจะเสริมสร้างให้ผู้เรียนเกิดความซาบซึ้งในศิลปะนำมาจาก ๒ สาเหตุ คือ

๑. เนื่องจากเกิดความกระจ่างแจ้ง (Clarification)

๒. เนื่องจากเกิดความรู้สึกจากการศึกษาที่เข้มข้น (Intensification)

ขั้นที่ ๕ ผู้เรียนจะสามารถที่จะรับรู้สึก เช่น นักประวัติศาสตร์ด้านศิลปะ นักวิจารณ์งานศิลปะ และผู้รักความงาม

จากหลักการทฤษฎีสุริยศึกษาของโบรดีในข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า การพัฒนาผู้เรียนให้มีสุนทรียภาพสามารถรับรู้ถึงคุณค่าของความงาม จากสิ่งที่ตนประสบพบเห็นไม่ว่าจะเป็นผลงานจากศิลปะหรือสภาพแวดล้อมในธรรมชาติ ผู้สอนจะต้องช่วยส่งเสริมให้ผู้เรียนสามารถถ่ายทอดประสบการณ์การรับรู้ของตนที่มีต่อสิ่งเร้า หรือสิ่งที่พบเห็นโดยจะต้องอาศัยกระบวนการให้ผู้เรียนรู้จักสังเกต มีส่วนร่วมในการแสดงความคิดเห็น ซักถาม ตลอดจนรู้จักคิดวิเคราะห์ เพื่อให้เกิดการตีความหมายของสิ่งเร้าต่างๆ อาจจะทำให้ผู้เรียนเกิดประสบการณ์ทางการรับรู้ และจะเป็นหนทางไปสู่ประสบการณ์รับรู้คุณค่าทางความงามหรือการรับรู้ทางสุริยะได้

๒.๔.๔ การรับรู้เชิงสุนทรียะและการรับรู้สุนทรียภาพในงานทัศนศิลป์

การรับรู้ทางสุนทรียศาสตร์เป็นการศึกษาและสร้างสรรค์ศิลปะย่อมเกี่ยวข้องกับความจริง ความดีและความงาม เกี่ยวข้องกับสุนทรีย์ ซึ่งเป็นเรื่องของความงาม ความไพเราะ ความสุขุมคามภีรภาพ ความสงบสันติ เกี่ยวข้องกับการดำรงชีวิตและรสนิยม (Test) รสนิยมซึ่งเป็นคำที่เขียนความกว้างหลากหลายทาง รสนิยมในการคิดการชื่นชมธรรมชาติ ศิลปะ ดนตรี การเลือกหนังสืออ่าน การเลือกดูภาพยนตร์ การใช้ชีวิตประจำวัน จูน คิง แมคฟี่ เชื่อว่ารสนิยมของคนเราสัมผัสกับปัจจัยหลัก ๓ ด้านคือ

๑. ประสบการณ์เฉพาะบุคคล

๒. ระดับสังคมและเศรษฐกิจ

๓. วัฒนธรรมประจำชาติ

ประเสริฐ ศีลรัตนา[๘๑] ได้ให้ความหมายของ การรับรู้ทางความงาม และหลักการรับรู้ทางสุนทรียภาพดังนี้ คือ การรับรู้เป็นการใช้ประสบการณ์เดิมแปลความหมายสิ่งเร้าที่ผ่านประสาทสัมผัสแล้วเกิดความรู้สึก ระลึกรู้หมายความว่าเป็นอะไร หรืออาจกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่าการรับรู้ หมายถึงกระบวนการที่คนเรามีประสบการณ์กับวัตถุหรือเหตุการณ์ต่างๆ โดยอาศัยอวัยวะรับสัมผัสแล้วแปลความหมายสิ่งนั้นๆ เป็นความรู้ความเข้าใจในการรับรู้ประสบการณ์ทางสุนทรียภาพเป็นกระบวนการรับรู้ทางความงามซึ่งอาจจะมีกระบวนการที่คล้ายกับการรับรู้ทั่วไป คือ

๑. การรับรู้ทางสุนทรียภาพมีความเข้าใจในสุนทรียวัตถุหรือสุริยภาพ อันได้แก่ความรู้สึกถึงคุณค่าของสิ่งที่ดีงามในชั้นนี้ รับรู้และจะต้องมีพื้นฐานประสบการณ์เดิมหรือมีความรู้เกี่ยวกับสุนทรียวัตถุมาก่อน

๒. ผู้รับรู้ต้องมีประสาทสัมผัสส่วนที่จำเป็นต้องใช้เกี่ยวกับการรับรู้เรื่องที่กำลังสนใจอยู่ในขณะนั้นอยู่ ในสภาพสมบูรณ์โดยไม่แย่ ภารกิจในชีวิตประจำวันหรือกิจกรรมในชีวิตจริงเข้ามาเกี่ยวข้องและประสาทสัมผัสนั้นจะต้องได้รับการฝึกปรือมาก่อน เพราะมีความรู้สึกบางอย่างที่สภาพร่างกายและจิตใจสามารถรับรู้ได้ แต่ว่าไม่เกิดความรู้สึกในเชิงสุนทรีย์เพราะความรู้สึกนั้นละเอียดอ่อนและสลับซับซ้อนเกินไปซึ่งต้องมีการฝึกสังเกต วิเคราะห์ สังเคราะห์ จินตนาการเชิงซ้อน ดังทำนองคำกล่าวที่ว่า “หากไร้โสตทางดนตรีแล้ว แม้จะเป็นการบรรเลงที่วิเศษสักเพียงใดก็ตาม ก็หามีประโยชน์ต่อผู้รับฟังไม่”

๓. ความรู้สึกจากการรับรู้ต้องสร้างอารมณ์บางอย่างขึ้นเป็นตัวเป็นตน อันได้แก่อารมณ์สมมุติ หรือจินตนาการเป็นเรื่องราว อันเกิดจากการกระตุ้นเร้าของสิ่งที่กำลังรับรู้ เช่น ความรู้สึกเวลาฟังดนตรีหรือความรู้สึกเมื่อเห็นดวงตะวันลับขอบฟ้า เป็นต้น

๔. ความรู้สึกต้องทำหน้าที่ถ่ายทอดความหมายของบางอย่างมายังเรา ซึ่งการที่ความรู้สึกสร้างอารมณ์บางอย่างขึ้นนั้นเป็นการตอบสนองต่อความรู้สึกเอง โดยที่สภาพร่างกายกับจิตใจก็มีปฏิกิริยาให้เกิดความรู้สึกที่ตรงกันขึ้นในจิตใจทำให้ร่างกายทุกส่วนเกี่ยวข้องกับความสนใจทางสุนทรียะ เช่น ร่างกายทุกส่วนที่เคลื่อนไหวไปตามความรู้สึกขณะที่ฟังดนตรี หรือชมภาพยนตร์ที่ตื่นเต้นสนุกสนานหรือชมงานศิลปะ หรือเกิดอาการเกร็งเมื่อดูการแข่งขัน เป็นต้น

๕. ต้องรู้สึกรู้ตัวเองอยู่เสมอว่าตนเองกำลังสนใจ หรือดูอะไรอยู่ ไม่ใช่เพียงแต่ดูเท่านั้น คือ ต้องมีสมาธิหรือใจจดจ่อกับสิ่งเร้า ในลักษณะความคิดล่องลอยไม่ใช่อารมณ์ร่วมหรือแยกภาระทางจิตเข้ามาเกี่ยวข้อง

การรับรู้ทางสุนทรียภาพการรับรู้ทั้งที่เกี่ยวข้องกับผู้สร้างสรรค์งานศิลปะและผู้ชื่นชม (Appreciator) ย่อมส่งผลไปสู่การพัฒนางานศิลปะและการชื่นชมในฐานะที่สภาพการรับรู้ของศิลปิน

---

[๘๑] ประเสริฐ ศีลรัตนา, **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๒), หน้า ๑๒๕.

ส่งผลไปสู่ปรากฏการณ์ที่เป็นงานศิลปะและสภาพการรับรู้ของผู้ชื่นชมที่ส่งผลไปสู่ศักยภาพโดยการชื่นชม รวมทั้งแรงผลักดันจากผู้ชื่นชมและสังคมที่มีต่อศิลปะ เราอาจพิจารณาได้ ๓ ด้าน คือ

๑. การรับรู้ (Perception)

๒. สื่อโดนใจ (Inspirations)

๓. ความคิดสร้างสรรค์ (Creativity)

ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์[๘๒] กล่าวถึง การรับรู้ทางสุนทรียะไว้ว่าในทางจิตวิทยาอารมณ์ทางสุนทรียะหรืออารมณ์ทางความงามจะเกิดขึ้นได้ ก็ต่อเมื่อประสาทสัมผัสได้รับรู้โลกภายนอกจนก่อให้เกิดความรู้สึกแล้วนั้น การรับรู้ทางสุนทรียภาพประเด็นและเงื่อนไขที่ต่างไปจากการรับรู้โดยทั่วไปกล่าว คือ การรับรู้ที่ก่อให้บังเกิดผลด้านอารมณ์สุนทรียะได้จะต้องเป็นการรับรู้ในรสสัมผัสนั้นๆ โดยไม่ได้มีประโยชน์หรือเหตุผลอื่นใด หากแต่เป็นการรับรสชาติของเสียง รูปการเคลื่อนไหว หรือความงดงามทางสัญลักษณ์ด้านภาษา ที่ไม่มีประโยชน์อื่นใดมาเคลือบแฝงเท่านั้น อารมณ์ทางสุนทรียะหรืออารมณ์ทางความงามจึงจะเกิดขึ้น

มโน พิสุทธิรัตนานนท์[๘๓] กล่าวถึง การรับรู้ทางสุนทรียภาพว่าเป็นการรับรู้ความจริงต่อโลกภายนอกรวมทั้งสุนทรียวัตถุ หรือผลงานทางศิลปะด้วยเมื่อเกิดความซาบซึ้งทางสุนทรียะ (Aesthetic Apprehension) และเป็นความรู้ทางอารมณ์รู้สึกความรู้ดังกล่าวไม่เกี่ยวข้องกับความเป็นจริงหรือไม่เป็นจริงแต่อย่างใด แม้ในการรับรู้ดังกล่าวจะมีความคล้ายจริงอยู่บ้างแต่สิ่งที่มันเกี่ยวข้องโดยตรงก็คือ อารมณ์รู้สึกงาม ปิติ อิ่มเอิบ อิ่มใจ พอใจ ดีใจ เสียใจ สะใจ ประทับใจ สะเทือนใจ ความรู้ดังกล่าวเป็นประสบการณ์สุนทรียะ คือ ความคิดรวบยอด (Conception) ชั้นพิจารณาเป็นจินตนาภาพ (Image) มนุษย์ส่วนใหญ่ยอมรับว่าความรู้และประสบการณ์สุนทรียะมีส่วนเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับชีวิตจริงในอารมณ์รู้สึกอยู่บ้าง ซึ่งเป็นความจริงด้านใน (อัตวิสัย) ของมนุษย์อยู่มากไม่ว่ามันจะไม่เกี่ยวข้องกับความจริงด้านนอก (ภววิสัย) ในโลกของสรรพสิ่งก็ตาม

โกสุม สายใจและคณะ[๘๔] ได้สรุปการรับรู้คุณค่าทางความงามโดยการรับรู้ทางสุนทรียภาพของมนุษย์ไว้ ดังนี้

๑. การรับรู้ค่าความงามได้เพราะสิ่งต่างๆ มีความงามอยู่ในตัวมันเอง สิ่งที่มีความงามจะปรากฏให้เห็นในลักษณะของรูปร่าง รูปทรง ได้สัดส่วนเหมาะสมจนกำหนดเป็นเกณฑ์ขึ้น นอกจากนี้

---

[๘๒] ศุภชัย สิงห์ยะบุศย์, จิตรกรรมฝาผนังพุทธอุโบสถอีสานในบริบทสังคมวัฒนธรรม ท้องถิ่นสมัยประเทศสยาม, **วารสารวิชาการนวัตกรรมสื่อสารสังคม** (ปีที่ : ๕ ฉบับที่ : ๒ ปี พ.ศ. : ๒๕๖๐), หน้า : ๔๑-๕๐.

[๘๓] มโน พิสุทธิรัตนานนท์, **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น**, (สงขลา: ภาควิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๒๕๔๖), หน้า ๔๕.

[๘๔] โกสุม สายใจและคณะ, **สีและการใช้สี**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้ง แอนด์ พับลิชชิ่ง, ๒๕๔๐), หน้า ๒๐-๒๒.

การอธิบายถึงความงามหรือสิ่งที่มีความงาม แม้จะพัฒนาละเอียดอย่างไรก็ตามจะได้ผลน้อยกว่าการได้พบได้เห็นและสัมผัสของจริง ทำให้เกิดการรับรู้ในขณะนั้น คือ ประสบการณ์ตรง

๒. รับรู้ค่าความงามได้เพราะจิตของเรากำหนดเอง ความงามเป็นเรื่องของความรู้สึกที่เกิดขึ้นในความคิดในความรู้สึกของมนุษย์ ถ้าสิ่งต่างๆ มีความงามอยู่จริงมนุษย์ทุกคนก็ต้องเห็นความงามเท่ากัน แต่ในความจริงแล้วเราเห็นความงามต่างกัน เพราะมีอารมณ์มีความรู้สึกต่างกันขึ้นอยู่กับความชอบหรืออารมณ์ความรู้สึกของแต่ละคน (จิตพิสัย) นอกจากนี้อารมณ์และความรู้สึกของมนุษย์มีผลโดยตรงต่อการรับรู้ค่าความงาม

๓. รับรู้ค่าความงามได้เพราะมีสภาวะที่สมดุลระหว่างจิตกับวัตถุ การรับรู้ค่าความงามเป็นความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งที่มีความงาม (จิตใจกับวัตถุ) นั่นคือ การรับรู้ค่าความงามที่สมบูรณ์นั้นวัตถุต้องมีความสวยงามด้วยและจิตใจของเราอยู่ในสภาพพร้อมที่จะรับรู้ความงาม ด้วยถึงจะเกิดการรับรู้ค่าความงาม (สัมพัธนิยม)

๔. รับรู้ค่าความงามได้โดยการเปรียบเทียบสิ่งต่างๆ ที่มนุษย์เคยพบ เคยเห็นมีประสบการณ์มาตั้งแต่เกิดจนปัจจุบันจะกลายเป็นฐานหรือเป็นกรอบอยู่ในใจ เมื่อได้พบเห็นสิ่งใหม่ก็จะเกิดการเปรียบเทียบโดยอัตโนมัติกับสิ่งเก่า และสามารถประเมินได้ว่าสิ่งที่พบเห็นใหม่นั้นงามหรือไม่งาม ดีหรือไม่ดี สอดคล้องกับแนวคิดที่ว่า การที่เราเห็นสิ่งต่างๆ สวยงามเพราะเราเคยเห็นสิ่งที่ไม่งามมาก่อน

การรับรู้ค่าความงามทางศิลปะเป็นสภาวะที่เหมาะสมทั้งวัตถุสิ่งของ (สิ่งสุนทรีย์) มีความงามความไพเราะอันเกิดจากทักษะฝีมือของศิลปิน ผู้ดู ผู้ชมอยู่ในสภาพที่พร้อมที่จะรับรู้ พร้อมที่จะฟัง (ไม่มีการบังคับ) การรับรู้ค่าความงามทางศิลปะก็จะเกิดขึ้นมากน้อยตามกรอบประสบการณ์ของแต่ละคน

จากที่กล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่าการรับรู้ทางทัศนศิลป์และการรับรู้เชิงสุนทรียหรือความงามจะเกิดขึ้นกับบุคคลได้นั้น ต้องอาศัยประสบการณ์และพัฒนาการทางการมองเห็นการเห็นสิ่งต่างๆ ในชีวิตประจำวันและสิ่งแวดล้อมเพื่อการรับรู้ทางการเห็นเป็นกระบวนการที่จะเชื่อมโยงไปสู่การเปลี่ยนแปลงความหมายและการรับรู้ถึงคุณค่าของความงาม

ดังที่ สุชาติ สุทธิ[๘๕] ได้กล่าวถึง การรับรู้ทางการเห็นว่ามีบทบาทสำคัญต่อการเรียนรู้ทางทัศนศิลป์เพราะการรับรู้ทางการเห็นเป็นสื่อและตัวแปรความหมายของการรับรู้ ซึ่งการรับรู้ทางการเห็นมีความหมายว่า เป็นกระบวนการของการเห็นได้เลือกสรรสิ่งที่เห็นเป็นข้อมูลของการรับรู้ แล้วป้อนเข้าสู่ความรู้สึกนึกคิด สมองและจิตใจเป็นตัวแปลออกมาเป็นความหมายจากสิ่งที่เห็นว่าเป็นอะไรหรือหมายถึงอะไร ชั่วขณะที่เห็นการแปลความหมายจากสิ่งที่เห็นจะถูกต้องหรือเหมือนกับทุกคนหรือไม่ขึ้นอยู่กับมุมมองและประสบการณ์ทางการเห็นที่เป็นส่วนตนของแต่ละบุคคล

---

[๘๕] สุชาติ สุทธิ, **สุนทรียภาพของชีวิต**, (กรุงเทพมหานคร: เสมาธรรม, ๒๕๔๓), หน้า ๑๒๗.

๒.๔.๕ ประสบการณ์สุนทรียศาสตร์

ประสบการณ์สุนทรียศาสตร์มีส่วนประกอบ ๓ ส่วนคือ

๑. ส่วนที่เป็นตัวสุนทรียะ ได้แก่ วัตถุ สิ่งของต่างๆ ที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติและสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้น สิ่งต่างๆ เหล่านี้จะประกอบด้วย โครงสร้างเป็นรูปทรงต่างๆ เช่น รูปทรงของต้นไม้ ก้อนหิน ภูเขา ลำธาร สัตว์ เป็นรูปทรงที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ ส่วนรูปทรงที่มนุษย์สร้างขึ้น ได้แก่ ผลงานศิลปะที่มองเห็น เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ สถาปัตยกรรม ตลอดจนศิลปกรรมของชนชาตินั้นๆด้วย

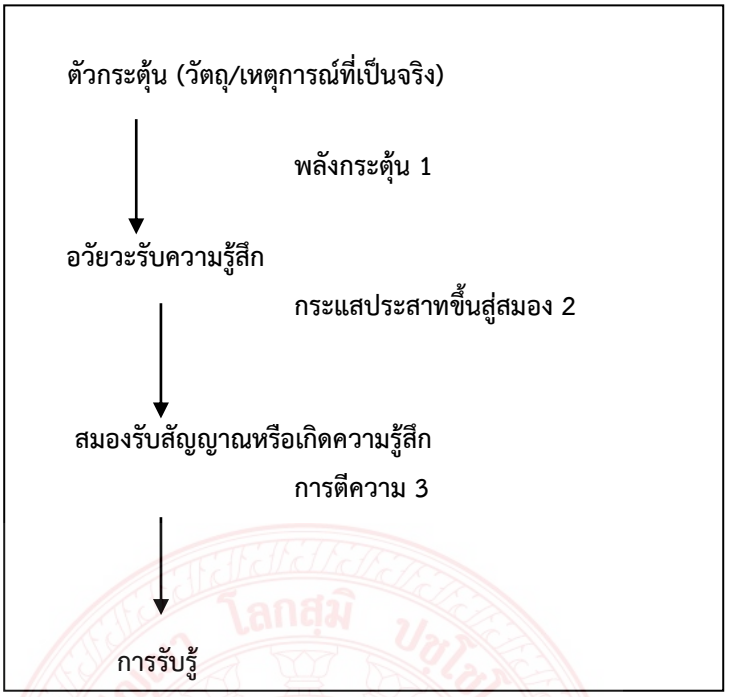
๒. ส่วนที่เป็นความรู้สึกสุนทรียะ ได้แก่ ความรู้ที่ตอบสนองของเรา หลังจากที่เราได้รับประสบการณ์สุนทรียะแล้ว และอาจให้ความรู้สึกมาก พอใจ ไม่พอใจ เพลิดเพลิน กินใจ จับใจ ลืมตัว เผลอใจ ให้ความสุข และเกิดสำนึก เป็นต้น

๓. ส่วนที่เป็นความคิดรวบยอด คือ ส่วนที่เกี่ยวข้องกับบุคคลผู้ที่ได้รับความรู้สึกและประสบการณ์ทางสุนทรียะนั้นแล้ว สามารถสร้างความคิดและสรุปว่าสิ่งที่ได้รับนั้นให้แนวคิดอะไรบ้าง ก่อให้เกิดความสำนึกอย่างไร โดยไม่มีผลสรุปเป็นการตอบแทน

๒.๔.๖ สุนทรียภาพและสมองซีกซ้าย-ขวา

ธรรมชาติได้สร้างมนุษย์ให้มีประสาทสัมผัสที่มีประสิทธิภาพมากทั้งตา หู จมูก ลิ้นและกายสัมผัส ตามองเห็นภาพและสีสัน หูได้ยินเสียง จมูกได้กลิ่น ลิ้นสัมผัสรสและการสัมผัสสิ่งต่างๆ เราจะเกิดความรู้สึก (Sensation) ความรู้สึกเป็นอาการเบื้องต้น แล้วจึงเกิดการรับรู้ (Perception) ขึ้น รับรู้ว่าภาพอะไร กินอะไร เสียงอะไร ความรู้สึกที่ได้สัมผัสก่อให้เกิดการรับรู้และการตีความ การตีความซึ่งเป็นกระบวนการของสมองและมีประสบการณ์อารมณ์ความคิดแรงจูงใจเข้ามาเกี่ยวข้อง

ความงามที่ประสานกันทั้งในเชิงปรัชญาและเชิงวิทยาศาสตร์สัมพันธ์กับกระบวนการสร้างการทำงานของสมองซีกซ้าย-ขวา ที่แยกภารกิจแต่ทำงานประสานกัน การรับรู้และการทำงานของสมองซีกซ้ายจะเน้นหนักไปทางเหตุผล ตัวเลข ภาษา การคาดคำนวณ การวิเคราะห์ การวางแผน ส่วนสมองซีกขวาที่เน้นหนักไปทางภาพจินตนาการ อารมณ์ ความรู้สึก วิธีสัมผัส การสังเคราะห์ ภาพรวมสมองทั้งสองซีกทำงานประสานกันด้วย (Corpus Callosum) ทำให้คนเรามีเหตุผลและอารมณ์ควบคู่กันไปพร้อมทั้งมีวุฒิภาวะทางปัญญา (IQ) และวุฒิภาวะทางอารมณ์ (EQ) ควบคู่กันไปด้วยเช่นกัน



ภาพที่ ๖ แสดงการกระตุ้นสุนทรียภาพด้วยสมองซีกซ้าย-ขวา

๒.๔.๗ การรับรู้สุนทรียภาพในงานทัศนศิลป์

ทัศนศิลป์ (Visual Art) เป็นงานศิลปะที่มองเห็นได้ รับรู้ด้วยตา นอกจาก “ทัศนะ” จะหมายถึง งานศิลปะที่มองเห็นแล้วยัง หมายถึง การสร้างสรรค์จากสื่อดลใจ (Inspiration) ที่มองเห็นได้ประจักษ์ได้อย่างเป็นรูปธรรม สื่อดลใจไม่ได้เกิดจากสิ่งที่มองไม่เห็น คิดฝันเอาเอง ไสยศาสตร์หรือจินตนาการในเชิงจิตนิยม กุลสตาฟ คูเบท์ ศิลปินลัทธิสัจนิยม (Realism) เคยกล่าวไว้ว่า “ฉันไม่เคยเห็นเทพธิดา ฉันจึงเขียนเทพธิดาไม่ได้” แล้วคูเบท์ก็เขียนภาพเฉพาะวัตถุสิ่งแวดล้อมและเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในขณะนั้น

การที่เรามองเห็นภาพเดียวกันแต่กลับเห็นภาพ และตีความหมายแตกต่างกันไปทั้งที่ภาพนั้นคงที่จะแสดงให้เห็นว่าการรับรู้ของเราต่างหากที่เปลี่ยนแปลงไป เพราะฉะนั้นกระบวนการรับรู้ทางการเห็นและการแปลความหมายนั้นมีความสำคัญต่อการเรียนรู้ คุณค่า ความงามของศิลปะทั้งผู้สร้างสรรค์ศิลปะและผู้ดูศิลปะ ต่างจะได้เห็นคุณค่าและความแปลความหมายของผลงานแต่ละชิ้นออกมาไม่เหมือนกัน ซึ่งก็ขึ้นอยู่กับสภาพในการรับรู้ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของประสบการณ์ทางการเห็นของแต่ละบุคคลเป็นสำคัญ

การมองเห็นแบบธรรมดาหรือแบบทั่วไปนั้นเป็นการมองเห็นหรือรับรู้ในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมที่ปราศจากการสังเกต ความตั้งใจและไร้ความประสงค์คล้ายกับปรากฏการณ์นั้นเกิดขึ้น

โดยทันทีเป็นปกติวิสัย ซึ่งแตกต่างจากการรับรู้การเห็นทางศิลปะที่เป็นความสามารถที่จะเข้าใจได้ กินความกว้างขวางจากภายนอกสู่ความรู้สึกภายในมากกว่า

มโน พิสุทธิรัตนานนท์[๘๖] กล่าวถึง หลักการรับรู้ทางทัศนศิลป์และสุนทรียะทางทัศนศิลป์ไว้ดังนี้ หลักการรับรู้ทางทัศนศิลป์ซึ่งใช้วัสดุเป็นสื่อในการสร้างสรรค์ และสื่อสารสุนทรียรสและเน้นจำเพาะการรับรู้ทางการเห็นเป็นสำคัญ และการรับรู้ทางการเห็นจึงมีความสำคัญต่อการรับรู้ทางทัศนศิลป์ ตามปกติการเห็นหรือการมองเห็นของมนุษย์ต้องอาศัยปัจจัยแวดล้อมอื่นๆ เขาช่วยที่สำคัญได้แก่ แสงสว่าง มนุษย์ใช้ตาในการสัมผัสรู้ การรับรู้ทางประสาทส่วนนี้จะส่งผ่านข้อมูลข่าวสารทางการเห็นไปยังสมองและจิตของมนุษย์ ก่อนที่มนุษย์จะแสดงอาการตอบสนองทางอารมณ์รู้สึกทางคำพูดหรือพฤติกรรมต่อวัตถุทางการเหตุนั้นๆ กระบวนการรับรู้ทางการเห็นได้เลือกสรรสิ่งที่เห็นได้เชื่อมโยงกันไปกับการแปลความหมายและตอบสนองในชั่วขณะที่เห็นนั้น การรับรู้ทางสุนทรียภาพผลงานศิลปะก็จะมีการตอบสนองทางสุนทรียและปรากฏออกมาในด้านอารมณ์รู้สึก เช่น พึงพอใจ ประทับใจ อิ่มใจและสะเทือนใจ เป็นต้น

การแปลความหมายและการตอบสนองอันเกิดจากการรับรู้ทางการเห็นของแต่ละคนจะแตกต่างกันขึ้นอยู่กับประสบการณ์ ลักษณะและคตินิยมของแต่ละคนสิ่งที่ได้รับรู้ทางการเห็นจะถูกเก็บไว้ในรูปของจินตนาภาพหรือภาพลักษณ์ (Image) การรับรู้ทางการเห็นที่เกี่ยวกับทัศนศิลป์จะมีรายละเอียดที่ซับซ้อนประณีตเกี่ยวข้องกับคุณลักษณะของศิลปะและสิ่งงามนั้นๆ โดยเฉพาะที่เป็นข้อมูลความรู้ด้านอารมณ์และความรู้สึก (Sensorial) อันเกิดจากทัศนธาตุ ศิลปะธาตุและสุนทรียธาตุประกอบกัน

สุนทรียะในทัศนศิลป์

๑. ทัศนศิลป์ควรมีคุณสมบัติที่แท้จริงในตัวมันเองดังนี้ คือ คุณสมบัติทางกายภาพภายใน (Physical Subs Tracts) คุณสมบัติต่อความรู้สึกทางกายภาพที่สำแดงให้เห็นได้ และคุณสมบัติทางความหมายต่อชุมชน นอกจากนี้ยังต้องประกอบด้วยคุณสมบัติอื่นๆ อีกเช่น คุณสมบัติในการดำรงอยู่คุณสมบัติที่ให้ความรู้สึกเพิ่มพูน คุณสมบัติที่ส่งให้เกิดความคิดเชื่อมโยง และคุณสมบัติที่มีความพร้อมสมบูรณ์ทุกด้าน

๒. มูลฐานทางทัศนศิลป์ (Art Elements) ประกอบด้วย จุด เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว ค่าน้ำหนัก บริเวณว่างฯลฯ

๓. หลักการของทัศนศิลป์ (Principle of Art) ได้แก่ ดุลยภาพ การเน้นสัดส่วน ความกลมกลืน ความหลากหลาย ความมีเอกภาพ จังหวะ เป็นต้น

---

[๘๖] มโน พิสุทธิรัตนานนท์, **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น**, (สงขลา: ภาควิชาศิลปกรรม มหาวิทยาลัยทักษิณ, ๒๕๔๖), หน้า ๔๙.

๔. องค์ประกอบในทัศนศิลป์ (Composition in Visual Art) หมายถึง เงื่อนไขในการจัดวางเรียบเรียงทัศนธาตุ หรือปัจจัยศิลปะ อันเป็นการปรุงแต่งตามลักษณะอัตวิสัยให้มีจุดสนใจหลัก จุดสนใจลอง องค์ประกอบศิลป์ยังต้องมีรูปแบบอันเกิดจากทัศนธาตุที่เลือกสรรแล้ว มีเนื้อหาอันเกี่ยวเนื่องด้วยรูปธรรมและนามธรรมสอดคล้องกับทัศนศิลป์แต่ละประเภทแต่ละเทคนิค หรือกระบวนการสร้างสรรค์เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ศิลปะภาพพิมพ์ เป็นต้น

๕. คุณค่าทางสุนทรียะในทัศนศิลป์ ได้แก่ คุณค่าทางเรื่องราว คุณค่าทางการแสดงออก และคุณค่าทางรูปแบบรูปทรง ซึ่งเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับองค์ประกอบศิลป์ คุณค่าทางสุนทรียภาพในทัศนศิลป์แท้จริงเป็นคุณค่าที่เกิดจากการรับรู้โดยรวมในระดับผัสสะและคิดเชื่อมโยงในระดับเพ่งพินิจ

นอกจากนี้ สวนศรี ศรีแพงพงษ์[๘๗] ยังได้กล่าวถึงความหมายขององค์ประกอบของการรับรู้ไว้ดังนี้ การรับรู้เป็นส่วนประกอบประการแรกของมนุษย์จะพบว่า ผู้ที่มีความคิดสร้างสรรค์สิ่งต่างๆ ได้มักจะเป็นผู้พบมาก เห็นมาก รู้มาก และพยายามสังเกตจากการรับรู้นั้น การรับรู้ที่แน่นอนโดยปกติมักจะเกิดเมื่อเราพบเห็นเรื่องต่างๆ ที่ประทับใจหรือประสบกับเหตุการณ์ต่างๆ ที่น่าสนใจ อย่างไรก็ดี การรับรู้ของมนุษย์แต่ละคนนั้นย่อมแตกต่างกันไป ไม่เหมือนกัน บางคนมีประสาทสัมผัสที่มีความจำดี หรือบางท่านเห็นวัตถุอย่างเดียวกันแต่อยู่คนละมุมก็มองเห็นต่างกันองค์ประกอบในการรับรู้มีหลายประการคือ

๑. รูปและพื้น การที่เรามองเห็นวัตถุแต่เรารับรู้พร้อมๆ กันทั้งรูปและพื้นวัตถุเป็นรูปและบริเวณเป็นพื้น เมื่อเราเห็นม้าลายเราเห็นรวมๆ กันทั้งลายดำและลายขาว และเราไม่สามารถตอบได้ว่าม้าลายนั้นมีลายดำหรือลายขาว เมื่อเรามองลายดำเป็นรูปพื้นสีขาวเราก็เห็นลายดำ แต่เมื่อเรามองลายขาวเป็นรูปพื้นเป็นสีดำเราก็เห็นลายขาว

๒. แสงและเงา ก็รับรู้ได้เพราะมีแสงสว่างบริเวณที่วัตถุตั้งอยู่ ถ้าไม่มีแสงสว่างน้ำหนักของวัตถุก็ไม่มี ถ้าเราเห็นแสงสว่างเท่าๆ กันไม่มีเงาน้ำหนักของสิ่งที่มองเห็นไม่ต่างกันก็จะไม่สามารถเห็นอะไรได้คงเห็นเป็นหมอกไปหมด และแสงเงายังมีส่วนทำให้วัตถุเปลี่ยนแปลงไปด้วย

๓. ตำแหน่งและสัดส่วน การที่เรารับรู้ได้หรือมองเห็นได้เพราะตำแหน่งของเราและตำแหน่งของวัตถุ ถ้าเราเข้าใกล้วัตถุนั้นก็มองเห็นชัด เห็นส่วนละเอียดมากแต่ถ้าอยู่ไกลก็มองเห็นไม่ชัดและวัตถุที่อยู่ใกล้เรามักจะมีขนาดใหญ่ วัตถุที่อยู่ไกลมากมักมีขนาดเล็กเป็นสัดเป็นส่วนกัน

๔. ความเคลื่อนไหว การที่เรารับรู้ได้เพราะความเคลื่อนไหวของวัตถุนั้นๆ หรือเพราะเราเคลื่อนไหวเอง ตัวอย่างเช่น ถ้ามีใครเอาผ้ามาผูกตาแล้วให้เดินรอบๆ ห้องเราก็สามารถรู้ได้ว่าห้องนั้นกว้างยาวขนาดไหน มีอะไรในห้องนั้นบ้าง

---

[๘๗] สวนศรี ศรีแพงพงษ์, **สุนทรียะทางทัศนศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๘), หน้า ๒๑-๒๒.

๕. การสัมผัสลูบคลำ การที่เรารับรู้ได้หรือมองเห็นได้เพราะการลูบคลำสัมผัสเราอาจหลับตาแล้วมีคนเอาวัตถุมาวางบนฝ่ามือเราก็จะรู้ว่าวัตถุนั้นมีลักษณะเป็นอย่างไร หรือรูปหน้า รูปขา เราก็ทราบว่าผิวเนียนหรือไม่มีขนหน้าแข้งมากน้อยเพียงไร

จากทัศนะเกี่ยวกับการรับรู้ทางสุนทรียภาพของนักวิชาการดังกล่าวข้างต้น สามารถสรุปได้ว่าการรับรู้ทางสุนทรียภาพของมนุษย์เกิดขึ้นจากประสบการณ์ทางการมองเห็น การรับรู้ด้วยประสาทสัมผัสของมนุษย์ ที่มีต่อธรรมชาติสิ่งแวดล้อมและผลงานอันน่าประทับใจที่มนุษย์สามารถสัมผัสและรับรู้ได้ การรับรู้ดังกล่าวจะแตกต่างกันมากน้อยเพียงใดนั้นย่อมขึ้นอยู่กับประสบการณ์ในการพบเห็นและสัมผัสของแต่ละคนมนุษย์ สามารถพัฒนาการรับรู้ได้ด้วยการฝึกฝน การรู้จักสังเกต สอบถาม และวิเคราะห์ และเหตุนี้เองมนุษย์จึงต้องเรียนรู้องค์ประกอบพื้นฐานทางทัศนศิลป์ การรับรู้รูปและพื้นแสงและเงา ตำแหน่งและสัดส่วน จังหวะและความเคลื่อนไหว ตลอดจนความมีเอกภาพ อันเป็นส่วนประกอบที่จะทำให้มนุษย์เกิดการรับรู้ทางสุนทรียภาพสมบูรณ์

๒.๕ แนวคิดองค์ประกอบพื้นฐานในการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (Basic of visual Art)

๒.๕.๑ พื้นฐานการรับรู้ทางทัศนศิลป์

ทัศนศิลป์ เป็นส่วนหนึ่งของวิจิตรศิลป์ ซึ่งเป็นศิลปะที่เน้นคุณค่าทางด้านจิตใจและอารมณ์เป็นสำคัญ

ทัศนศิลป์ มีความหมายตรงกับภาษาอังกฤษว่า Visual Art หมายถึง ศิลปะที่มองเห็น หรือศิลปะที่สามารถสัมผัส รับรู้ชื่นชมด้วยประสาทตา สัมผัสจับต้องได้ และกินเนื้อที่ในอากาศ

ทัศนศิลป์ แบ่งออกเป็น ๔ ประเภท ได้แก่ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์และสถาปัตยกรรม

ความหมายของทัศนธาตุ

ทัศนธาตุ (Visual Elements) หรือองค์ประกอบศิลป์ในทางทัศนศิลป์ หมายถึง ส่วนประกอบของศิลปะที่มองเห็นได้ประกอบไปด้วยจุดเส้นรูปร่างรูปทรงน้ำหนักอ่อน-แก่สี บริเวณว่างและพื้นผิว

จุด (Dot) หมายถึง รอยหรือแต้มที่มีลักษณะกลมๆ ปรากฏที่พื้นผิว ซึ่งเกิดจากการจิ้ม กด กระแทก ด้วยวัสดุอุปกรณ์ต่าง ๆ เช่น ดินสอ ปากกา พู่กัน และวัสดุปลายแหลมทุกชนิดจุด เป็นต้นกำเนิดของเส้น รูปร่าง รูปทรง แสงเงา พื้นผิว ฯลฯ เช่น นำจุดมาวางเรียงต่อกันจะเกิดเป็นเส้น และการนำจุดมาวางให้เหมาะสม ก็จะเกิดเป็นรูปร่าง รูปทรง และลักษณะผิวได้

เส้น (Line) เป็นสิ่งที่มีผลต่อการรับรู้ เพราะทำให้เกิดความรู้สึกต่ออารมณ์และจิตใจของมนุษย์ เส้นเป็นพื้นฐานสำคัญของศิลปะทุกแขนง ใช้ร่างภาพเพื่อถ่ายทอดสิ่งที่เห็นและสิ่งที่คิดจินตนาการให้ปรากฏเป็นรูปภาพ

เส้น (Line) หมายถึง การนำจุดหลาย ๆ จุดมาเรียงต่อกันไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งเป็นทางยาว หรือสิ่งที่เกิดจากการขูด ขีดเขียน ลาก ให้เกิดเป็นริ้วรอยเส้นนอน ให้ความรู้สึกกว้างขวาง เงียบสงบ นิ่ง ราบเรียบ ผ่อนคลายสายตาเส้นตั้ง ให้ความรู้สึกสูงสง่า มั่นคง แข็งแรง รุ่งเรืองเส้นเฉียง ให้ความรู้สึกไม่มั่นคง เคลื่อนไหว รวดเร็ว แปรปรวนเส้นโค้ง ให้ความรู้สึกอ่อนไหว สุภาพอ่อนโยน สบาย นุ่มนวล เย้ายวน เส้นโค้งก้นหอย ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหว การคลี่คลาย ขยายตัว มึนงง เส้นซิกแซก หรือเส้นฟันปลา ให้ความรู้สึกรุนแรง กระแทกเป็นห้วง ๆ ตื่นเต้น สับสนวุ่นวาย และการขัดแย้งเส้นประ ให้ความรู้สึกไม่ต่อเนื่อง ไม่มั่นคง ไม่แน่นอน เส้นกับความรู้สึกที่กล่าวมานี้เป็นเพียงแนวทางหนึ่ง ไม่ใช่ความรู้สึกตายตัว ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับการนำไปใช้ร่วมกับส่วนประกอบอื่น ๆ เช่นเส้นโค้งคว่ำลง ถ้านำไปเขียนเป็นภาพปากในใบหน้าการ์ตูนรูปคน ก็จะให้ความรู้สึกเศร้า ผิดหวัง เสียใจ แต่ถ้าเป็นเส้นโค้งหงายขึ้นก็จะให้ความรู้สึก อารมณ์ดี เป็นต้น

รูปร่างและรูปทรง

รูปร่าง (Shape) หมายถึง เส้นรอบนอกทางกายภาพของวัตถุ สิ่งของเครื่องใช้ คน สัตว์ และ พืช มีลักษณะเป็น ๒ มิติ มีความกว้างและความยาว รูปร่าง แบ่งออกเป็น ๓ ประเภท คือ

๑.รูปร่างธรรมชาติ (Natural Shape) หมายถึง รูปร่างที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ เช่น คน สัตว์ และพืช เป็นต้น

๒.รูปร่างเรขาคณิต (Geometrical Shape) หมายถึง รูปร่างที่มนุษย์สร้างขึ้นมีโครงสร้างแน่นอน เช่น รูปสามเหลี่ยม รูปสี่เหลี่ยม และรูปวงกลม เป็นต้น

๓.รูปร่างอิสระ (Free Shape) หมายถึง รูปร่างที่เกิดขึ้นตามความต้องการของผู้สร้างสรรค์ ให้ความรู้สึกที่เป็นเสรีไม่มีโครงสร้างที่แน่นอนของตัวเอง เป็นไปตามอิทธิพลของสิ่งแวดล้อม เช่น รูปร่างของหยดน้ำ เมฆ และควัน เป็นต้น

รูปทรง (Form) หมายถึง โครงสร้างทั้งหมดของวัตถุที่ปรากฏแก่สายตาในลักษณะ ๓ มิติ คือมีทั้งส่วนกว้าง ส่วนยาว ส่วนหนาหรือลึก คือ จะให้ความรู้สึกเป็นแท่ง มีเนื้อที่ภายใน มีปริมาตร และมีน้ำหนัก

น้ำหนักอ่อน-แก่ (Value)_หมายถึง จำนวนความเข้ม ความอ่อนของสีต่าง ๆ และแสงเงาตามที่ประสาทตารับรู้ เมื่อเทียบกับน้ำหนักของสีขาว-ดำ ความอ่อนแก่ของแสงเงาทำให้เกิดมิติ เกิดระยะใกล้ไกลและสัมพันธ์กับเรื่องสีโดยตรง

สี (Colour) หมายถึง สิ่งที่ปรากฏอยู่ทั่วไปรอบ ๆ ตัวเรา ไม่ว่าจะเป็นสีที่เกิดขึ้นเองในธรรมชาติ หรือ สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นสีทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างมากมาย เช่น ทำให้รู้สึกสดใส ร่าเริง ตื่นเต้น หม่นหมอง หรือเศร้าซึมได้ เป็นต้น

สีและการนำไปใช้

๑. วรรณะของสี (Tone) จากวงจรสีธรรมชาติ ในทางศิลปะได้มีการแบ่งวรรณะของสีออกเป็น ๒ วรรณะ คือสีวรรณะร้อน ได้แก่สีที่ให้ความรู้สึกอบอุ่นหรือร้อน เช่น สีเหลือง ส้มเหลือง ส้ม ส้มแดง แดง ม่วงแดง เป็นต้นส่วนสีวรรณะเย็น ได้แก่ สีที่ให้ความรู้สึกเย็น สงบสบาย เช่น สีเขียว เขียวเหลือง เขียวน้ำเงิน น้ำเงิน ม่วงน้ำเงิน ม่วง เป็นต้น

๒. ค่าของสี (Value of colour) หมายถึง สีใดสีหนึ่งทำให้ค่อย ๆ จางลงจนขาวหรือสว่างและทำให้ค่อย ๆ เข้มขึ้นจนมืด

๓. สีเอกรงค์ (Monochrome) หมายถึง สีที่แสดงอิทธิพลเด่นชัดออกมาเพียงสีเดียว หรือใช้เพียงสีเดียวในการเขียนภาพ โดยให้ค่าของสีอ่อน กลาง แก่ คล้ายกับภาพถ่าย ขาว ดำ

๔. สีส่วนรวม (Tonality) หมายถึง สีใดสีหนึ่งที่ให้อิทธิพลเหนือสีอื่นทั้งหมด เช่น การเขียนภาพทิวทัศน์ ปรากฏสีส่วนรวมเป็นสีเขียว สีน้ำเงิน เป็นต้น

๕. สีที่ปรากฏเด่น (Intensity) หมายถึง วิธีการเขียนภาพที่ใช้สีสดใสให้ปรากฏเด่นขึ้นมาบนโครงสีส่วนรวมที่เป็นกลางหรือสีหม่น

๖. สีตรงข้ามกันหรือสีตัดกัน (Contrast) หมายถึง สีที่อยู่ตรงกันข้ามในวงจรสีธรรมชาติ เช่นสีแดงกับสีเขียว สีน้ำเงินกับสีส้ม สีม่วงกับสีเหลือง

บริเวณว่าง (Space) หมายถึง บริเวณที่เป็นความว่างไม่ใช่ส่วนที่เป็นรูปทรงหรือเนื้อหาในการจัดองค์ประกอบใดก็ตามถ้าปล่อยให้มีพื้นที่ว่างมากและให้มีรูปทรงน้อย การจัดนั้นจะให้ความรู้สึกอ้าง โดดเดี่ยว

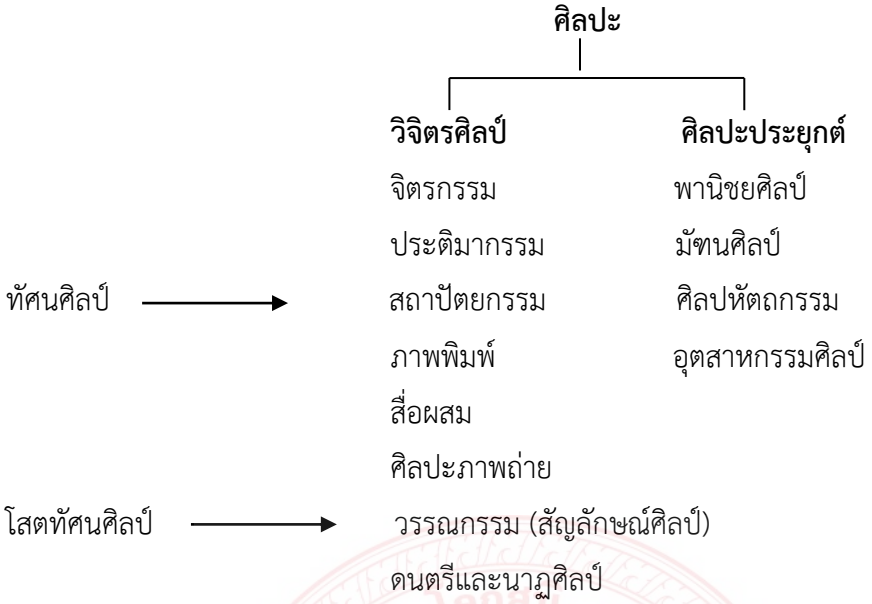
พื้นผิว (Texture) หมายถึง พื้นผิวของวัตถุต่าง ๆ ที่เกิดจากธรรมชาติและมนุษย์สร้างสรรค์ขึ้น พื้นผิวของวัตถุที่แตกต่างกันย่อมให้ความรู้สึกที่แตกต่างกันด้วย[๘๘]

๒.๕.๒ ขอบข่ายทางศิลปะ

ศิลปะ คือ ผลงานของมนุษย์ที่เกี่ยวข้องกับความคิดสร้างสรรค์ ซึ่งนอกจากจะหมายถึงเรื่องของภาพวาด ภาพเขียน ภาพพิมพ์ รูปปั้น รูปแกะสลักแล้ว มักจะหมายความรวมไปถึงผลงานของมนุษย์ ซึ่งแสดงความงามและความซาบซึ้งในลักษณะอื่นๆ เช่น วาทศิลป์ ศิลปะการปกครอง ศิลปะการครองเรือน ตลอดจนผลงานที่เกี่ยวข้องกับงานช่าง งานประดิษฐ์ งานเครื่องปั้นดินเผา ฯลฯ ศิลปะสามารถแบ่งออกเป็น ๒ ลักษณะใหญ่ๆ คือ วิจิตรศิลป์ และศิลปะประยุกต์

---

[๘๘] โรงเรียนหอวัง, **History of Art: ประวัติศาสตร์ศิลป์**, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: https://visualartm๕hw.wordpress.com, [๔ มี.ค. ๒๕๖๓].



แผนภูมิที่ ๑ การแบ่งสาขาและประเภทศิลปะ

๑) วิจิตรศิลป์

วิจิตรศิลป์ คือ งานศิลปะที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อความงาม ความพอใจมากกว่าประโยชน์ใช้สอย เราอาจเรียกศิลปะสาขานี้ว่า ศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) เพราะศิลปินจะสร้างสรรค์งานขึ้นมาด้วยความพอใจ ความบริสุทธิ์ใจ มิได้หวังผลตอบแทนใดๆ หรืออาจเพื่อใช้ประโยชน์บ้าง แต่ก็เน้นความละเอียดลออในการสร้างสรรค์ให้วิจิตรพิสดารหรูหราเกินความจำเป็นแก่ประโยชน์ใช้สอย จึงอาจเรียกศิลปะสาขานี้ว่า ประณีตศิลป์

๒) ศิลปะประยุกต์

ศิลปะประยุกต์เป็นศิลปะที่มีจุดหมายเพื่อประโยชน์ใช้สอย เพื่อตอบสนองความต้องการทางร่างกายเป็นอันดับแรก และคำนึงถึงความงามเป็นอันดับรอง

๒.๕.๓ ทฤษฎีเบื้องต้นทางศิลปะ

ประเสริฐ ศีลรัตนา[๘๙] ได้กล่าวถึงทฤษฎีเบื้องต้นทางศิลปะไว้ดังนี้ ทฤษฎีเบื้องต้นทางศิลปะ คือ แนวทางสำหรับศิลปินและผู้ดูใช้เป็นหลักในการสร้างงานและพิจารณาคุณค่าของงานศิลปะ แต่หลักการเหล่านี้ไม่ใช่เป็นกฎเกณฑ์ที่ตายตัว ที่ต้องปฏิบัติตามหมดทุกกรณี เพราะการสร้างสรรค์เป็นการออกแบบ เป็นการแก้ปัญหา ซึ่งอาจต้องมีการเปลี่ยนแปลงปรับปรุงเพื่อให้งานนั้นๆ มีคุณค่าตามเกณฑ์กำหนดของสากล หรือของศิลปินเอง อีกทั้งทฤษฎีหรือกฎเกณฑ์ต่างๆ ก็มิได้มีความ

---

[๘๙] ประเสริฐ ศีลรัตนา, **สุนทรีย์ทางทัศนศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๒), หน้า ๒๑๙-๒๒๓.

สมบูรณ์อยู่ได้ด้วยตัวมันเอง สิ่งเหล่านี้เป็นเพียงสิ่งกระตุ้นให้สามารถมองเห็นปัญหาในการจัดองค์ประกอบ หรือมองเห็นความจำเป็นในขณะปฏิบัติการสร้างสรรค์งาน ซึ่งหลักเกณฑ์ต่างๆ เป็นเพียงโครงสร้างความคิดกว้างๆ โดยมีความพึงพอใจและทักษะของศิลปินแต่ละคนเป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งแนวคิดหรือทฤษฎีที่เป็นหลักเบื้องต้นของการจัดองค์ประกอบนั้น ได้แก่

๑. เอกภาพ (Unity) คือ ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ความกลมกลืนเข้ากันได้ โดยการเชื่อมโยงสัมพันธ์หรือประสานกันอย่างเป็นระเบียบขององค์ประกอบต่างๆ ที่นำมาจัดเข้าด้วยกันให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในผลรวมของภาพ การนำเอาองค์ประกอบทั้งมวลมาจัดประกอบจนอยู่ในสภาวะที่เป็นเอกภาพแล้ว จะเพิ่มหรือตัดทอนส่วนประกอบใดส่วนประกอบหนึ่งจากความเป็นเอกภาพนั้นมิได้ ซึ่งถ้าเพิ่มหรือตัดทอนแล้ว เอกภาพนั้นก็จะเปลี่ยนไป การเปลี่ยนไปนั้นอาจจะเปลี่ยนเป็นเอกภาพใหม่ที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองก็ได้ หรือเป็นเอกภาพใหม่ที่ขาดความสมบูรณ์ก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับส่วนประกอบที่จะเพิ่มเข้ามา หรือส่วนประกอบที่จะถูกตัดทอนไป ในการสร้างงานศิลปะก็เช่นกัน ศิลปินจะนำเอาองค์ประกอบส่วนต่างๆ มาจัดเป็นรูป แสดงเนื้อหาเรื่องราวต่างๆ ตามที่ตนเองต้องการถ่ายทอด จนลงตัวสมบูรณ์เป็นเอกภาพในความรู้สึกของศิลปินแล้ว แต่ผู้ดูซึ่งมีความรู้สึกนึกคิดของตนเอง มักจะรับรู้แล้วแทรกเสริมทัศนะของตนเอง เพื่อให้มีส่วนร่วมกับภาพที่ดูนั้น โดยคิดว่าถ้าเพิ่มอะไรเข้าไป หรือตัดเอาอะไรออกไปน่าจะดีกว่าที่เป็นหรือเห็นอยู่ ซึ่งเป็นเรื่องปกติสำหรับความต้องการที่จะมีส่วนร่วมแสดงความคิดเห็นของผู้ดู แต่ถ้าศิลปินคล้อยตามผู้ดู โดยการเปลี่ยนแปลงเอกภาพใหม่ด้วยการเพิ่มหรือลดองค์ประกอบไปจากเดิม นั่นคือ การลดอัตตาของศิลปินและได้รับความคิดร่วมจากผู้ดู แต่ถ้าศิลปินคงความสมบูรณ์ลงตัวของเอกภาพเดิม ผู้ดูก็จะได้รับรู้เอกภาพที่สมบูรณ์จากการสร้างสรรค์ของศิลปิน ซึ่งอาจจะสอดคล้องหรือขัดแย้งกับความรู้สึกของตนเองได้

๒. การตัดกัน (Contrast) หรือ ความขัดแย้ง คือ การนำเอาองค์ประกอบแต่ละส่วนที่ต่างกันมาจัดประกอบรวมเข้าด้วยกัน ย่อมปรากฏความแตกต่างที่ก่อให้เกิดความรู้สึกที่ขัดแย้งกัน ความขัดแย้งที่ปรากฏเห็นได้ เช่น ความขัดแย้งของลักษณะรูปทรงที่ต่างกัน ความขัดแย้งของขนาดที่ต่างกันความขัดแย้งของทิศทางที่ต่างกัน ความขัดแย้งของบริเวณว่างหรือช่วงจังหวะที่ต่างกัน เป็นต้น และจากความขัดแย้งของลักษณะและรูปทรงที่ต่างกันนี้ สามารถทำให้เกิดความกลมกลืนได้ โดยการประสานความขัดแย้งให้เป็นเอกภาพเดียวกัน ด้วยการกำหนดเพิ่มตัวกลางเข้าไปเป็นตัวประสานความขัดแย้งนั้น

๓. ความกลมกลืน (Harmony) คือ การนำเอาองค์ประกอบที่เหมือนกันหรือมีลักษณะรูปทรงที่คล้ายกัน มาจัดประกอบเข้าด้วยกัน โดยการประสานเชื่อมโยง ให้เกิดความเหมาะสมกลมกลืนเป็นระเบียบสวยงาม ไม่ขัดตา ซึ่งความกลมกลืนอาจเกิดจากลักษณะรูปทรงที่เหมือนกันหรือคล้ายกัน ขนาดเท่าๆ กัน หรือใกล้เคียงกัน ทิศทางเดียวกัน หรือใกล้เคียงกัน ช่วงจังหวะที่เท่าๆ กัน

หรือใกล้เคียงกัน สีที่เหมือนกันซึ่ง มัย ตะติยะ[๙๐] ได้กล่าวถึง ความหมายของเอกภาพในงานศิลปะไว้เช่นเดียวกันว่า ความเป็นเอกภาพหรือหน่วย (Unity) คือ การทำให้ส่วนต่างๆ ในการจัดให้เป็นหน่วยเดียวกัน รวมกัน ทับกัน ซ้อนกั้น ไม่กระจัดกระจาย ให้ความรู้สึกเกี่ยวเนื่องต่อกันของภาพที่มองเห็นเป็นภาพหรือเรื่องราวเดียวกัน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้ภาพเกิดความงาม เช่น เอกภาพเกิดจากสี รูปทรง วัสดุ พื้นผิว และเรื่องราว ส่วนใหญ่จะมีในงานแขนงจิตรกรรม และประติมากรรมในด้านเรื่องราวสถาปัตยกรรมเป็นเรื่องของวัสดุที่นำมาใช้ชนิดเดียวกัน เช่น เป็นไม้ทั้งอาคาร เป็นต้น ทั้งยังสอดคล้องกับ ชวลิต ดาบแก้ว และคณะ[๙๑] ที่ได้กล่าวถึงความหมายของเอกภาพไว้ว่า เอกภาพ (Unity) หมายถึง การจัดสิ่งต่างๆ ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันหรือเป็นกลุ่มก้อนเดียวกัน ไม่แตกแยกออกจากกัน แต่ถ้ามีส่วนหนึ่งส่วนใดแตกแยกออกไปส่วนนั้นก็เป็นเพียงส่วนน้อย ที่ไม่มีความสำคัญมากนัก การจัดให้เป็นเอกภาพนั้น ได้แก่การจัดสิ่งต่างๆ เหล่านี้ คือ

(๑) จัดจุดมุ่งหมาย แนวคิด หรืออารมณ์ ให้เป็นเรื่องเดียวกัน

(๒) จัดรูปทรงต่างๆ ให้เป็นกลุ่มเดียวกัน และมีความสำคัญลดหลั่นต่างกันออกไป มีรูปทรงที่สำคัญเพียงหน่วยเดียวเท่านั้น

(๓) จัดสีให้อยู่ใน Tone เดียวกัน

(๔) จัดค่าของสี Value ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

(๕) จัดสีให้อยู่ในชุด Scheme เดียวกัน

การเป็นเอกภาพ หมายถึง การจัดสิ่งต่างๆ ที่มีอยู่ในภาพนั้นเช่นรูปทรง เส้น สี ฯลฯ ให้เป็นกลุ่มอันเดียวกัน ไม่แยกออกเป็น ๒-๓ รูป โดยสรุปในการสร้างเอกภาพนั้น ก็หมายความว่าในการเขียนภาพ การแกะสลัก หรืองานทางศิลปะอย่างใดอย่างหนึ่ง จะต้องมีภาคประธาน (Principles) สิ่งใดสิ่งหนึ่งเป็นหลักหรือโครงสร้าง และมีภาคส่วนรอง (Subordinates) อีกอย่างหนึ่งเป็นส่วนประกอบ

๔. ความสมดุล (Baiance) ความสมดุลเป็นคุณลักษณะของเอกภาพ โดยทั่วไปหมายถึงการถ่วงน้ำหนักหรือแรงปะทะที่เท่ากัน แต่ในทางการจัดองค์ประกอบทางศิลปะอาจมีความหมายรวมไปถึงความประสานกลมกลืน ความพอเหมาะพอดี ขององค์ส่วนต่างๆ ในภาพผลงานแต่ละชิ้นซึ่งความสมดุลอาจเกิดขึ้นจากการกำหนดจัดองค์ประกอบ ๒ วิธี คือ

๑. ความสมดุลของสิ่งที่ขัดแย้งหรือต่างกัน เป็นการเอาส่วนประกอบที่มีรูปลักษณะที่ต่างกัน หรือขัดแย้งกัน มาประกอบรวมเข้าด้วยกันให้ประสานกลมกลืน เกิดการถ่วงน้ำหนักหรือแรงปะทะขององค์ประกอบส่วนต่างๆ ในลักษณะที่พอเหมาะพอดี จนรู้สึกว่ามีความสมดุล

---

[๙๐] มัย ตะติยะ, **สุนทรียภาพทางทัศนศิลป์**, (กรุงเทพมหานคร: วาดศิลป์, ๒๕๔๗), หน้า ๙๑.

[๙๑] ชวลิต ดาบแก้ว, **การเขียนทัศนียภาพ**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ ดี แอล เอส, ๒๕๔๑), หน้า ๒๓๖.

๒. ความสมดุลของสิ่งที่ซ้ำหรือเหมือนกัน เป็นการนำเอาส่วนประกอบที่มีรูปลักษณะเหมือนกัน มาจัดประกอบเข้าด้วยกันให้ประสานกลมกลืน เกิดการถ่วงน้ำหนักหรือแรงปะทะขององค์ประกอบส่วนต่างๆ ในลักษณะที่พอเหมาะพอดี จนรู้สึกว่ามีความสมดุลด้วยการจัดวางตำแหน่งที่ตั้ง ช่องไฟ ระยะห่าง อัตราจำนวน ขนาดรูปร่าง น้ำหนักอ่อนแก่ ฯลฯ ที่เหมือนๆ กัน หรือ เท่าๆ กัน จนเป็นเอกภาพเดียวกันเกิดความสมดุลทางกายภาพ

๕. จังหวะ (Rhythm) คือการซ้ำที่เป็นระเบียบ จากระเบียบธรรมดาที่มีช่วงห่างเท่าๆกันมาเป็นระเบียบที่สูงขึ้นและซับซ้อนขึ้น จนถึงขั้นเป็นรูปทรงศิลปะ จังหวะในงานศิลปะ คือการซ้ำอย่างมีเอกภาพและความหมาย การสลับกันของการเน้นและการผ่อนคลายของทัศนธาตุต่างๆ จังหวะไม่มีกฎเกณฑ์ที่แน่นอน จะเปลี่ยนแปรคลี่คลายได้

๑. จังหวะง่ายๆให้ความรู้สึกผิวเผินสบายตาเพียงชั่วครู่ เบื่อได้ง่าย เป็นเอกภาพที่ ไม่มีการขัดแย้ง เอกภาพที่เกิดจากจังหวะแบบนี้เรียกว่าเอกภาพแบบแน่นิ่ง หรือ Static (Static Unity)

๒. จังหวะที่น่าสนใจ เช่นการเคลื่อนไหวของคน สัตว์ ฯลฯ เอกภาพที่ได้จาก จังหวะแบบนี้เรียกว่า เอกภาพแบบเคลื่อนไหว หรือ Dynamic (Dynamic Unity)

๓. จังหวะภายใน – ภายนอก การวางรูปทรงซ้ำๆ ลงในที่ว่างทำให้เกิดจังหวะขึ้น เราจะสังเกตเห็นความแตกต่างของจังหวะที่ช่วงห่างของที่ว่างระหว่างรูปทรง (ความถี่/ห่าง)[๙๒]

๑) จังหวะภายใน คือ จังหวะของรูปทรง

๒) จังหวะภายนอก คือ ที่ว่างระหว่างรูปทรง

๔. การเกิดของจังหวะ

๑) การซ้ำของหน่วย/การสลับกันของหน่วยกับช่องไฟ

๒) การเลื่อนไหลต่อเนื่องกันของเส้น รูปทรง น้ำหนัก สี

๓) การซ้ำของหน่วย คือการปรากฏตัวบนที่ว่างของหน่วยตั้งแต่ ๒ หน่วยขึ้นไป โดยมีที่ว่างอยู่ระหว่างหน่วย

๔) การเลื่อนไหลต่อเนื่อง เป็นจังหวะของการเลื่อนไหลที่ต่อเนื่องกันของเส้นและการลำดับขั้นของน้ำหนัก สี รูปทรงโดยไม่มีที่วางมาคั่น

๕. จังหวะมี ๒ ประเภท

๑) จังหวะติดต่อกัน (Continuous) เป็นแนวยาวต่อกัน

๒) จังหวะขาดตอน (Broken) เป็นการจัดเป็นช่วงๆไม่ติดกัน

๓) จังหวะแบบซ้ำๆ กัน (Repetition) เป็นการจัดจังหวะโดยใช้รูปทรง ลักษณะเส้น สี ให้ช่วงจังหวะประสานต่อเนื่อง เท่ากัน

---

[๙๒] ชวลิต ดาบแก้ว, **การเขียนทัศนียภาพ**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ ดี แอล เอส, ๒๕๔๑), หน้า ๒๔๐.

๔) จังหวะก้าวหน้า (Progression) เป็นการจัดช่วงจังหวะให้ขยายเพิ่มเติมขึ้นเรื่อยๆ

๕) จังหวะต่อเนื่อง (Continuous) เป็นการจัดช่วงจังหวะให้ต่อเนื่อง ชักนำด้วยสายตาให้ติดตามดูไปเรื่อยๆ

๖. การจัดจังหวะ

๑) การจัดจังหวะแบบ Broken เป็นการจัดที่ซ้ำกัน เหมือนกัน

๒) ซ้ำแบบเหมือนกัน (Uniform)

๓) ซ้ำแบบสลับ (Alternating)

๔) การจัดลำดับ (Gradation) เป็นการจัดมีระดับไล่เรียงกันด้วย เส้น สี รูปทรง ผิวสัมผัส อาจจะใช้ขนาด เล็ก-ใหญ่ สูง-ต่ำ ไล่เรียงกัน

๕) การกระจายรัศมี Radiation เป็นการจัดจังหวะให้กระจายออกจากจุดๆ เดียว

๗. จุดสนใจ หรือ จุดเด่น (Interest) คือ การเน้นให้โดดเด่นสะดุดตา หรือมีความสำคัญกว่าบริเวณตำแหน่งอื่นๆ ในภาพที่จัดประกอบขึ้น การเน้นในส่วนของพื้นที่หรือองค์ประกอบใดก็ตาม ต้องคำนึงถึงสิ่งที่ต้องการเน้น ความพอเหมาะในการเน้น ปริมาณของการเน้นและจุดที่ต้องการเน้น

การเน้นจุดสนใจจะต้องผ่านการวางแผนในการใช้องค์ประกอบทางศิลปะ แต่ละลักษณะมาเป็นอย่างดี เช่น การใช้เส้นนำสายตา การแทนที่ของรูปร่าง การใช้สีที่แตกต่างกัน การสร้างความแตกต่างของพื้นผิว การเน้นด้วยแสงเงา เน้นด้วยบริเวณว่าง ฯลฯ ขณะที่เน้นส่วนประกอบหรือบริเวณพื้นที่จุดใดจุดหนึ่งเป็นจุดสนใจ องค์ประกอบอื่นก็ต้องจัดให้มีความสำคัญลดหลั่นกันไปตามการกำหนดให้มีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกัน จนไม่สามารถแยกขาดจากกันในภาพได้ เพราะถ้าสามารถแยกส่วนประกอบออกจากกัน จะทำให้ขาดความเป็นเอกภาพ และทำให้จุดสนใจไม่ได้รับความสนใจอย่างเต็มที่ เนื่องจากมีจุดแบ่งแยกความรู้สึกมาหักเหไปจากจุดสนใจ จุดสนใจในทางศิลปะที่เกิดจากการจัดส่วนประกอบเข้าด้วยกัน จนปรากฏคุณสมบัติทางกายภาพ ให้สามารถกระตุ้นเร้าความสนใจจากการพบเห็นได้นั้น คุณสมบัติทางกายภาพอาจแบ่งออกได้เป็น ๒ ลักษณะคือ

๑. ลักษณะที่เป็นรูปแบบ ได้แก่ การสร้างสรรค์ส่วนประกอบทางศิลปะ ให้เกิดเป็นรูปแบบที่ไม่อ้างหรือสื่อแทนสิ่งใด เป็นรูปแบบที่ไม่มีเรื่องราวของคน สัตว์ วัตถุสิ่งของ เหตุการณ์หรือปรากฏการณ์ใดๆ ซึ่งคุณลักษณะทางกายภาพที่แสดงเฉพาะรูปแบบให้ปรากฏเห็นนี้ อาจเป็นการพัฒนารูปแบบให้ห่างจากความจริงในธรรมชาติ โดยการจัดส่วนประกอบเข้าด้วยกันให้ปรากฏเป็นความสลับซับซ้อน สวยงามแปลกตา น่าทึ่ง โดยไม่สื่อความหมายถึงสิ่งใด ซึ่งจุดสนใจเกี่ยวกับรูปแบบนี้ ยังอาจแบ่งออกได้เป็นจุดสนใจในรูปแบบโดยรวม และจุดสนใจในรูปแบบส่วนใดส่วนหนึ่ง

๒. ลักษณะที่เป็นเนื้อหาเรื่องราว ได้แก่ การจัดส่วนประกอบย่อยทางศิลปะในลักษณะรูปหรือสัญลักษณ์แสดงถึงสิ่งที่ต้องการบอกกล่าว เล่า หรืออ้างถึง เช่น เนื้อหาเรื่องราวของคน สัตว์ วัตถุ

สิ่งของ เหตุการณ์ ความเชื่อ หรือความจริงในธรรมชาติ เหล่านี้ เป็นต้น ซึ่งจุดสนใจในเนื้อหาเรื่องราวนี้ จะเป็นสิ่งที่กระตุ้นให้ผู้พบเห็นเกิดความคิดหรือจินตนาการไปตามรูปแบบ หรือ จากการกระตุ้นเร้าของรูปแบบ ซึ่งรูปแบบที่กำหนดก็จะแตกต่างกันออกไปตามเนื้อหาเรื่องราวที่ต้องการแสดงหรือสื่อความหมาย เช่น เรื่องราวของมนุษย์กับมนุษย์ มนุษย์กับธรรมชาติ ธรรมชาติกับความงาม มนุษย์กับจินตนาการ ฯลฯ

ดังนั้น ทฤษฎีเบื้องต้นทางศิลปะทั้งส่วนที่เป็นเนื้อหาเกี่ยวกับองค์ประกอบ และส่วนที่เป็นหลักทฤษฎีในการจัดองค์ประกอบที่ได้กล่าวมาแล้วนี้ เป็นเพียงข้อตกลงพื้นฐานสำหรับผู้ประกอบงานศิลปะและผู้ดู ที่จะใช้เกณฑ์การพิจารณาเดียวกันในการสร้างสรรค์และประเมินค่างทางศิลปะ ด้วยศิลปินหรือผู้สร้างงานจะต้องพิจารณาเลือกสรรองค์ประกอบลักษณะต่างๆ มาจัดสร้างเป็นชิ้นงานศิลปะ โดยยึดหลักการจัดให้มีเอกภาพ ดุลยภาพ และจุดสนใจเป็นเบื้องต้น ดังนั้น ผู้ดูเมื่อรับรู้และพิจารณาคุณค่า ก็จะใช้เกณฑ์การพิจารณาในเงื่อนไขเอกภาพ ดุลยภาพ ลาจุดสนใจมาจับวัดว่าภาพผลงานนั้นมีหรือไม่ในข้อตกลงเบื้องต้นดังกล่าว ซึ่งการรับรู้ตามเกณฑ์นี้คือ จุดนำความรู้สึกไปสู่การตัดสินถึงความงาม ความชอบหรือไม่ชอบ และอื่นๆ ในโอกาสต่อไป

การสร้างมุมมองจากงานออกแบบงานศิลปะ ประกอบด้วย ๒ ส่วนหลัก คือ

๑. กระบวนการทางศิลปะที่ทำให้เกิดการสร้างมุมมองของโครงสร้างผลงานในรูปแบบใหม่จากงานออกแบบภาพ ๓ มิติ คือ

๑.๑ การสร้างมุมมองในรูปแบบแยกส่วน

โดยปกติการประเมินผลงานแต่ละชิ้นจะใช้การพิจารณาจากการรับรู้ทางสายตาแบบองค์รวม กล่าวคือ การมองแบบภาพรวมจะส่งผลให้เกิดความเข้าใจในชิ้นงานนั้นๆ ง่ายขึ้น และสามารถยอมรับหรือคล้อยตามในสิ่งที่เห็น วิธีการมองแบบองค์รวมนี้ถือได้ว่าเป็นวิธีการมาตรฐานทั่วไป ซึ่งปราศจากการพินิจพิจารณาอย่างถ่องแท้ ทำให้ไม่สามารถเห็นส่วนประกอบในรายละเอียดต่างๆ ได้อย่างชัดเจน ในทางตรงกันข้าม การเปลี่ยนแปลงมุมมองรูปแบบงาน ๓ มิติ ใช้วิธีการพิจารณารายละเอียดส่วนประกอบของชี่ร่มตามหลักการทฤษฎีทางศิลปะ เพื่อให้ได้มาองค์ประกอบอื่น ๆ เช่น รูปร่าง รูปทรง ที่แฝงซ่อนอยู่ในผลิตภัณฑ์ กระบวนการนี้แสดงให้เห็นว่า การรับรู้แบบองค์รวมในงาน ๒ มิติ หรือ ๓ มิติเพียงอย่างเดียวจะไม่สามารถสร้างมุมมอง จินตนาการ และประสบการณ์ จากการรับรู้ที่แตกต่างจากเดิมได้

๑.๒ การแปลค่าจากการเห็น และจินตนาการ

ในกระบวนการทำงานศิลปะมักจะถูกแปลค่า หรือ ตีความหมายใหม่จากสิ่งที่เป็นแรงบันดาลใจเพื่อแสดงถึงมุมมองของตนเองที่มีต่อสิ่งนั้นตามจินตนาการ หรือ ตามแนวความคิดที่มีผลกระทบ ดังนั้น การแปลค่าจากสิ่งที่เห็นจึงไม่มีรูปแบบที่แน่นอน การเปลี่ยนแปลงมุมมองและรูปแบบงานศิลปะจาก ๒ มิติ เป็น ๓ มิติ ได้นำเสนอการแปลค่าด้วยวิธีการใช้ทฤษฎีพื้นฐานศิลปะ

(ทัศนธาตุ) จากเทคนิคการทับซ้อน และเลือกเฉพาะส่วนที่ซ้ำรวมถึงพื้นที่ว่าง ผ่านมุมมองของผู้วิจัย โดยคำนึงถึงแรงบันดาลใจ แนวคิดของสิ่งเร้า และวัตถุประสงค์ในการสร้างประสบการณ์มุมมองใหม่ของผู้ชมเป็นหลัก ซึ่งการตีความหมายนี้จะเป็นแรงผลักดันให้ผู้ชมเข้าใจในกระบวนการสร้างมุมมองรูปแบบที่แตกต่างจากเดิม และเกิดจินตนาการจากประสบการณ์นี้ต่อยอดในการพิจารณารายละเอียดของผลงาน เพื่อให้เกิดความคล้อยตามผลงานนั้นๆ

๒. กระบวนการทางออกแบบมุมมองและรูปแบบงานศิลปะ ๓ มิติ เกิดจากการผสมผสานกระบวนการทางศิลปะและกระบวนการทางออกแบบเข้าด้วยกัน เพื่อแสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้จริงของผลงาน สามารถจับต้อง และเห็นทุกมิติมุมมอง สร้างความเข้าใจในการสื่อสารระหว่างผลงานและผู้ชมได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งกระบวนการส่วนนี้ได้ถูกนำมาใช้ในงานวิจัย ๒ หลักสำคัญ คือ

๒.๑ การแปลค่า ๒ มิติ สู่ ๓ มิติ

การแปลค่าจาก ๒ มิติ (ระนาบ) สู่ ๓ มิติ (จับต้องได้ และรับรู้ได้ทุกมิติ) จัดอยู่ในกระบวนการทำงานของงานออกแบบ วิธีการแปลค่าหรือตีความหมายใหม่จากงานวิจัยเรื่อง “การเปลี่ยนแปลงมุมมองและรูปแบบงานศิลปะจาก ๒ มิติ เป็น ๓ มิติ” ที่มีมิติเดียวให้เป็นปริมาตรสามารถจับต้องได้นั้น อาศัยหลักการทำงานของความสัมพันธ์ระหว่างการสร้างภาพลวงตาและผลงานที่มีมิติ จากการทำแบบทดลอง ๓ มิติ (Model) และให้สอดคล้องกับผลิตภัณฑ์ที่เป็นแรงบันดาลใจ แนวความคิด สู่รูปแบบผลงานเพื่อให้เกิดผลสัมฤทธิ์ตามวัตถุประสงค์และแนวทางที่เหมาะสมที่สุดของการดำเนินงาน โดยมุ่งเน้นการเลือกรูปร่างและรูปทรงจากผลของการทับซ้อนในกระบวนการทางศิลปะ “การแปลค่าจากการเห็น และจินตนาการ”

๒.๒ การนำไปใช้ในการสร้างสรรค์

เมื่อพิจารณาตามขั้นตอนกระบวนการทางศิลปะและการออกแบบ จะพบว่าผลลัพธ์ที่ได้นั้นจะเกิดรูปร่าง รูปทรงใหม่ที่ไม่เหมือนเดิม และก่อให้เกิดการสร้างมุมมองใหม่ ความเข้าใจในรูปแบบใหม่ที่ไม่ยึดติดความคุ้นเคยแบบเดิม และช่วยให้เข้าใจในองค์ประกอบต่างๆ ที่ถูกซ่อนอยู่ในงาน วิธีการนี้แสดงให้เห็นถึงความเป็นรูปธรรมแปรเปลี่ยนเป็นนามธรรม (จากผลิตภัณฑ์ ๓ มิติ เป็นทัศนธาตุ) ความเป็นนามธรรมเปลี่ยนแปลงกลับมาสู่ความเป็นรูปธรรมใหม่ (จากทัศนธาตุ เป็นผลงานศิลปะ ๓ มิติ) ซึ่งกระบวนการนี้สามารถใช้ควบคู่ได้ทั้งงานศิลปะ (Pure Art) และงานออกแบบ (Design)[๙๓]

---

[๙๓] ศุภรา อรุณศรีมรกต, “การรับรู้ผ่านทัศนธาตุ: มุมมองใหม่จากงานออกแบบสู่งานศิลปะ”, **Veridian E-Journal, Silpakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ,** (ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๑ เดือนมกราคม – เมษายน ๒๕๖๑): ๒๒๙๔ – ๒๓๐๐.

๒.๖ แนวคิดการพัฒนาเมืองเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม (Cultural Attraction)

๒.๖.๑ แนวคิดการสร้างเมืองแบบมาจิสึคุริ (Machizukuri)

มาจิสึคุริ [Machizukuri] เป็นคำภาษาญี่ปุ่นที่ผสมกันระหว่าง Machi หมายถึง เมือง และ Tsukuri หมายถึง การทำด้วยมือ การสร้าง[๙๔] แปลเป็นไทยได้ว่า การปลูกชุมชน, สร้างบ้านแปลงเมือง หรือ การสรรค์สร้างเมือง คือ การพัฒนาที่อยู่อาศัยสิ่งแวดล้อมใกล้ตัวโดยมีการร่วมมือจากกลุ่มต่างๆที่หลากหลาย และเป็นการพัฒนาคุณภาพเพิ่มชีวิตชีวาและเสน่ห์ของเมือง บนฐานทุนทางวัฒนธรรมทั้งที่เป็นสิ่งที่จับต้องได้และจับต้องไม่ได้ แนวคิดนี้เป็นการอาศัยกำลังของคนในท้องถิ่นในการพัฒนาเป็นสำคัญ คนในท้องถิ่นจึงสามารถสร้างความเป็นท้องถิ่นออกมาได้อย่างเหมาะสมหรือสอดคล้องกับความต้องการของคนในท้องถิ่น สามารถเรียกเป็นคำสั้นๆ ว่า “ปรัชญาการสร้างเมือง” หมายถึง โครงการสร้างเมืองที่พยายามให้ประชาชนมีจิตสำนึกต่อท้องถิ่นที่ตนอาศัยอยู่ และให้ประชาชนที่อาศัยอยู่ในพื้นที่สามารถพัฒนาท้องถิ่นของตัวเองได้ด้วยตัวเอง เพื่อร่วมกันสร้างชุมชนที่น่าอยู่ มีชีวิตชีวาและมีเสน่ห์ ตามแบบฉบับที่ประชาชนต้องการอย่างแท้จริง[๙๕]

Akira Tamura (machizukuri no hassou. ๑๙๘๗) ได้กล่าวถึงที่มาการสร้างเมือง ไว้ในหนังสือ machizukuri no hassou ว่า หลังจากการฟื้นฟูประเทศหลังสงคราม ญี่ปุ่นกลายเป็นประเทศอุตสาหกรรมใหม่ที่จะก้าวเข้าสู่เวทีโลก จึงเกิดกระแสการพัฒนาท้องถิ่นที่มุ่งเน้นด้านการพัฒนาอุตสาหกรรมขยายไปทั่วประเทศ ท้องถิ่นในประเทศญี่ปุ่นตกอยู่ท่ามกลางกระแสการพัฒนาให้กลายเป็นเมือง แต่กลับเกิดปัญหามลพิษ และปัญหาด้านความสัมพันธ์ของการพัฒนากับประชาชนในท้องถิ่น เนื่องจากหน่วยงานส่วนท้องถิ่นที่เกี่ยวข้องแต่ละองค์กรนั้นมีวิธีการที่เป็นแบบแผนเดียวกันทั้งประเทศ การบริหารจัดการตนเองในท้องถิ่นนั้นจึงไม่หลุดจากการบริหารท้องถิ่นแบบดั้งเดิมและขาดความเป็นอิสระในด้านธุรกิจก็เช่นกัน กิจการธุรกิจต่างๆนั้นมุ่งเน้นสร้างโรงงานเพียงเท่านั้น และเห็นว่าการพัฒนาท้องถิ่นเป็นเรื่องขององค์กรในท้องถิ่น ประชาชนในท้องถิ่นเองก็ไม่ให้ความสนใจในการอนุรักษ์ท้องถิ่นหรือพัฒนาท้องถิ่น

กล่าวได้ว่า มาจิสึคุริ [Machizukuri] เป็นคำที่ได้ถูกนำมาใช้อย่างกว้างขวางในวงการอนุรักษ์และฟื้นฟูเมือง รวมไปถึงการปรับภูมิทัศน์ย่านในประเทศญี่ปุ่นตั้งแต่ช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง และเป็นคำที่พูดถึงเรื่อยมากระทั่งถึงปัจจุบัน แต่แท้ที่จริง ขอบเขตของคำนี้มีมากกว่าแค่การอนุรักษ์มรดกที่สำคัญทางประวัติศาสตร์ ศาสนา หรือภูมิทัศน์เมือง แต่รวมไปถึงการกระตุ้นให้เกิดการ

---

[๙๔] ณัฐกานต์ กันธิ, **มะจิสุคุริ (Machitsukuri) กับการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว: กรณีศึกษา การพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ ประเทศญี่ปุ่น,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๕), หน้า ๔.

[๙๕] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕.

เรียนรู้และส่งเสริมคุณค่าของย่านชุมชน ไม่ว่าจะเป็นมรดกที่จับต้องได้และมรดกที่จับต้องไม่ได้ ทั้งยังสามารถสร้างความยั่งยืนในระบบเศรษฐกิจชุมชนได้อีกด้วย ภายใต้พื้นฐานของความมีส่วนร่วมระหว่างคนในย่านและการสนับสนุนจากองค์กรต่างๆ เช่น ภาครัฐ, เอกชน, นักวิชาการ และสถาบันการศึกษาที่ผ่านการสร้างข้อตกลงร่วมกันในระดับชุมชน ทั้งนี้ หัวใจของภูมิทัศน์เมืองเกียวโตไม่ใช่เฉพาะสิ่งที่มองเห็นได้เพียงสายตา แต่ยังรวมไปถึงความกลมกลืนของการเข้าถึงด้วยประสาทสัมผัสทั้งห้า ประกอบกับเบื้องหลังประวัติศาสตร์อันยาวนานที่หลอมรวมกับความนึกคิดของผู้คนก่อให้เกิดเป็นตระหนักรู้เพื่อปกปักรักษา และส่งต่อสืบทอดความเป็นมาประวัติศาสตร์เมืองได้ต่อไป

๒.๖.๒ ความเป็นมาของการสร้างเมืองแบบมาจิสึคุริ (machizukuri)

การสร้างเมืองแบบมาจิสึคุริ (machizukuri] อุซุคิ โมริโอะ (๒๐๐๔) กล่าวไว้ว่าตามข้อบัญญัติแผนการพัฒนาเขตเมืองโตเกียว ในปี ค.ศ.๑๘๘๘ ทำให้โครงการพัฒนาเมืองใหญ่สมัยใหม่ของประเทศญี่ปุ่นได้เริ่มต้นขึ้น ซึ่งค่อนข้างแตกต่างจากคำสั่งก่อนหน้านี้ของเอโดะ รัฐบาลเมจิบังคับได้ใช้แผนพัฒนาเขตเมืองโตเกียวให้เป็นแผนงานระดับชาติ โดยใช้แผนการปรับปรุงการสร้างเมืองของประเทศมหาอำนาจทางฝั่งตะวันตก (ยุโรป-อเมริกา) มาเป็นต้นแบบหลังจากนั้น แม้ว่าปัจจุบันจะผ่านการแก้ไขกฎหมายมามากมาย อย่างไรก็ตาม แต่กรอบที่มีรากฐานมาจากแผนนี้ ก็ไม่ได้เปลี่ยนไปจากเดิมมากนัก ชาวบ้านในท้องถิ่นนั้นได้เริ่มมีการเปลี่ยนแปลงอย่างจริงจัง ตั้งแต่ช่วงปี ค.ศ. ๑๙๕๐ เกิดความขัดแย้งระหว่างชาวบ้านและรัฐบาลก็เริ่มชัดเจนขึ้น เกิดการประท้วงโดยประชาชนในพื้นที่ต่อต้านแผนการปรับปรุงถนนใหญ่ในการพัฒนาเมืองใหญ่ หรือ แผนการจัดแบ่งสรรที่ดิน และเริ่มมีการจัดกิจกรรมของพลเมืองระดับรากหญ้า (สามัญชน) ซึ่งเป้าหมายของกิจกรรมเหล่านี้ คือ การมุ่งอนุรักษ์เมืองทางประวัติศาสตร์ หรือ สิ่งแวดล้อมทางธรรมชาติ

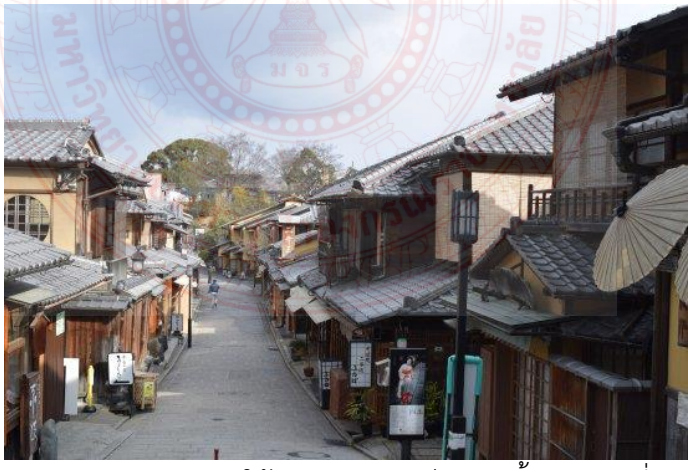
ท่ามกลางสถานการณ์เช่นนี้ ในปี ค.ศ.๑๙๕๒ มีการกล่าวถึงเรื่อง Machitsukuri โดยประชาชนในนิตยสาร “ปัญหาของเมืองใหญ่” เป็นครั้งแรก จะเห็นได้ว่า เริ่มมีหลักฐานการสร้างเมืองแบบ Machitsukuri มาตั้งแต่ก่อนช่วงประมาณต้นปี ๑๙๗๐ โดยกลุ่มพ่อค้าและชาวบ้านในย่านนิเนนซากะและพื้นที่ใกล้เคียงซันเนนซากะแห่งเกียวโตที่เริ่มรวมตัวกันเรียกร้องรัฐบาลเพราะเกรงกลัวผลกระทบจากการท่องเที่ยว โดยเฉพาะนายทุนและชาวต่างชาติที่เข้ามาทำลายคุณค่าอันยาวนานของย่าน ในขณะเดียวกันทางด้านวิชาการก็มีการสำรวจเชิงพื้นที่เพื่อหาอัตลักษณ์ด้านคุณค่าอาคารสถาปัตยกรรมและภูมิทัศน์ ที่พบในอาคารในย่านเดิม ซึ่งการพัฒนาครั้งนี้ได้รับอิทธิพลของวิวัฒนาการและกระแสพัฒนางานอนุรักษ์ในระดับนานาชาติอีกด้วย เช่น Civic Amenities Act ของสหราชอาณาจักรในปี ๑๙๖๗ ที่ได้กำหนดการขึ้นทะเบียนที่มีผลทางกฎหมายของกลุ่มอาคารที่มีคุณค่าทางวัฒนธรรม โดยตั้งให้เป็นพื้นที่วัฒนธรรมที่สำคัญทางประวัติศาสตร์

ในปี ๑๙๗๒ มีการสถาปนากฎหมายภูมิทัศน์ของเมืองเกียวโตซึ่งเป็นกฎหมายฉบับแรกของประเทศที่ตราบัญญัติขึ้นโดยกำหนดขอบเขตของการอนุรักษ์ในพื้นที่เขตเมืองเกียวโต คือกำหนดเขตภูมิทัศน์ที่สวยงาม, กำหนดเขตอนุรักษ์พิเศษทางประวัติศาสตร์

ต่อมาในปี ๑๙๗๕ ได้มีการแก้ไขกฎหมายอนุรักษ์

กษ์ทรัพย์สินทางวัฒนธรรม (ค.ศ.๑๙๕๐) โดยเพิ่มเติมพื้นที่อนุรักษ์ขึ้นใหม่ใช้ชื่อว่า "ย่านอนุรักษ์อาคารดั้งเดิม" ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญของรัฐบาลที่พยายามขยายขอบเขตมรดกทางวัฒนธรรม วัด ศาลเจ้า ปราสาทโบราณ เมืองเก่า มาสู่ที่มีอาคารบ้านเรือนของประชาชน

ดังนั้น ในช่วงปี ค.ศ.๑๙๖๐-๑๙๗๐ บรรดาหัวหน้าผู้นำฝ่ายปฏิรูปจากโตเกียว, เกียวโต, โยโกฮาม่า, และที่อื่นๆ เป็นจำนวนมาก ไม่ใช้คำว่า“แผนการพัฒนาเมืองใหญ่” แต่เริ่มใช้คำว่า Machitsukuri แทน เพื่อต้องการให้ประชาชนในพื้นที่มีความรู้สึกว่าตนมีส่วนร่วมในการสร้างแผนพัฒนาเมืองครั้งนี้ และแสดงถึงการพึ่งพาคนในเมืองมากขึ้น ต่อมาในช่วงปี ค.ศ.๑๙๗๐-๑๙๘๐ หน่วยงานส่วนท้องถิ่นได้มีการริเริ่มเอา Machitsukuri มาพัฒนาเอกลักษณ์เฉพาะในท้องถิ่นของประเทศญี่ปุ่น จนปัจจุบัน Machitsukuri ถูกประเมินในระดับสากล ที่เป็นที่รู้จักกันในฐานะ “การสร้างเมืองแบบญี่ปุ่น”



ภาพที่ ๗ ย่านนิเนนซากะภายใต้กฎย่านอนุรักษ์อาคารดั้งเดิมของญี่ปุ่น, เกียวโต

ลักษณะของย่านอนุรักษ์อาคารดั้งเดิมนี้ คือเป็นพื้นที่ที่มีการพัฒนามาแต่โบราณ ส่วนใหญ่เป็นย่านถนนการค้า หรือย่านที่อยู่อาศัยดั้งเดิมมีอาคารคุณค่าทางสถาปัตยกรรมแบบพื้นถิ่น ซึ่งข้อแตกต่างจากมรดกโลกทางวัฒนธรรมอื่นๆ ที่มีประชาชนยังอาศัยและทำการค้าอยู่ ทำให้ย่านดังกล่าวเกิดการพัฒนาขึ้นตลอดเวลา

อาคารอนุรักษ์ชุดแรกเป็นอาคารที่ใช้เพื่อการค้าและพักอาศัยลักษณะคล้ายเรือนแถวไม้ในบ้านเรา เรียกว่า ‘มะจิยะ’ โดยพื้นที่อาคารในนิเนนซากะ ซันเนนซากะ ได้รับการเสนอชื่อให้เป็น

พื้นที่ที่ได้รับการอนุรักษ์ให้เป็นพื้นที่สำคัญทางประวัติศาสตร์แห่งแรกของญี่ปุ่น นับเป็นครั้งแรกที่เสียงเรียกร้องจากคนในชุมชนได้สร้างให้เกิดผลทางกฎหมายที่ส่งผลต่อภูมิทัศน์ย่านสำคัญทางประวัติศาสตร์ และยังเป็นโมเดลแรกของการสรรค์สร้าง ปลูกชุมชนที่ส่งผลต่อย่านประวัติศาสตร์จนเกิดเป็นกระแส Little Kyoto ไปทั่วประเทศ

๒.๖.๓ แนวทางการสร้างเมืองแบบมาจิสึคุริ (machizukuri)

สภาเทศบาลเมืองเกียวโตกำหนดทิศทางการพัฒนาเมืองไว้หลักๆ คือ การอนุรักษ์สร้างเมืองให้มีชีวิตชีวา, การสร้างสรรค์ให้เกิดการวางผังเมืองอย่างเป็นระบบ ก่อให้เกิดพื้นที่ธรรมชาติและคงไว้ซึ่งสถาปัตยกรรมเก่าแก่ของเมือง และการผสมผสานกันอย่างลงตัวระหว่างเมืองเก่ากับย่านธุรกิจ โดยมีกฎหมายข้อบังคับที่ใช้ในการควบคุมพื้นที่อย่างเคร่งครัด

แนวนโยบายทางวัฒนธรรมเมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น จึงมีหลักสำคัญในการอนุรักษ์ภูมิทัศน์ประวัติศาสตร์ไปพร้อมๆ กับการพัฒนาด้านการท่องเที่ยวและการตลาดเพื่อฟื้นฟูเศรษฐกิจให้กลับมามีชีวิตอีกครั้ง มุ่งเน้นไปที่การให้ความสำคัญกับประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรม เพราะนั่นคือหัวใจหลักที่เป็นเสน่ห์และจุดดึงดูดนักท่องเที่ยวที่สำคัญของเมือง เกิดเป็นกระแสเที่ยวกันแบบลึกซึ้งมากกว่าการแค่ไปถึงสถานที่แล้วถ่ายรูป เป็นรูปแบบการเรียนรู้เรื่องราวของสถานที่และซึมซับบรรยากาศนานมากขึ้น แสดงให้เห็นว่าคนญี่ปุ่นมีความสนใจและรับรู้การอนุรักษ์สูงขึ้น เนื่องจากต้องการสัมผัสบรรยากาศหรือวิถีชีวิตในชุมชนสูงขึ้นเช่นกัน

พลังของประชาชนและชุมชน มีความสำคัญเป็นอย่างมากในการที่จะฟื้นฟูเมืองเก่า เพิ่มเติมจากที่ได้กล่าวไปข้างต้นในช่วงปลายยุค ๙๐ ได้มีการสำรวจบ้านในเขตเมืองเกียวโตจำนวนกว่า ๒๘,๐๐๐ หลัง ผ่านอาสาสมัครจากนักเรียนและผู้ปกครองที่มีความคิดที่ต้องการจะอนุรักษ์บ้านเก่า ร้านค้าเก่า และอาคารเก่าแบบดั้งเดิมซึ่งส่วนใหญ่ทำมาจากไม้ หลังจากนั้นก็มีการสำรวจความเห็นของประชาชนที่มีต่ออาคารเก่า โดยพบว่าประชาชนกว่า ๘๐% อยากให้ลดความสูงของอาคารเพราะไปบดบังบ้านเก่า จึงมีความพยายามที่จะฟื้นฟูบ้านเก่าโดยจัดเป็นห้องพักแบบญี่ปุ่นเพื่อรองรับนักท่องเที่ยว ซึ่งมีคนจำนวนมากสนใจบ้านไม้เหล่านี้

นอกจากนี้ การเปิดบ้านเป็นแหล่งวัฒนธรรมให้นักท่องเที่ยวมาลองฝึกทำงานฝีมือก็ประสบความสำเร็จเป็นอย่างมาก เท่ากับว่าบ้านเก่าเหล่านี้สามารถช่วยพยุงเศรษฐกิจให้กับชุมชนได้ ในปัจจุบันจึงมีการรณรงค์สนับสนุนการใช้พื้นที่บ้านเก่าเพิ่มขึ้น ภายใต้กฎของย่านที่มีการควบคุมทั้งสี ความสูง และรูปแบบอาคาร หรือแม้กระทั่งการควบคุมสีของแสงในพื้นที่เพื่อแสดงภูมิทัศน์เมือง (Townscape) และยังได้รับการสนับสนุนการลงทุนจากรัฐบาลอีกด้วย

แนวโน้มการท่องเที่ยวเกียวโตในลักษณะดังกล่าวทำให้เกิดรายได้นอกเหนือจากเงินอุดหนุนจากท้องถิ่นและจากรัฐบาลเพียงอย่างเดียว โดยนำเม็ดเงินวนมาใช้อนุรักษ์อาคารเก่าอีกทีหนึ่งแทนที่เอาไปใช้ในการขยายถนน และการพัฒนาความเจริญด้านอื่นๆ ของเมือง

ฉะนั้นการท่องเที่ยวจะต้องให้ความสำคัญกับมรดกทางวัฒนธรรมด้วยการวางศิลปวัฒนธรรมเป็นศูนย์กลาง และนำธุรกิจที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรมมาล้อมรอบ ผลประโยชน์จากการท่องเที่ยวในรูปแบบนี้นอกจากจะเป็นการอนุรักษ์แล้ว ยังเป็นวิธีการหนึ่งในการพัฒนาเมืองให้ดียิ่งขึ้นอีกด้วย ที่สำคัญคือยังสามารถส่งต่อวัฒนธรรมไปยังคนรุ่นต่อไปในอนาคต

สังเกตได้ว่าแรงกระตุ้นจากชาวชุมชนได้ส่งเสียงไปถึงรัฐบาล บวกกับความร่วมมือกันจากทุกภาคส่วนในเกียวโต ก่อให้เกิดเป็นกระแสมาจิสึคุริในระดับประเทศได้สำเร็จ ปัจจุบันรูปแบบนี้ยังเป็นการปลูกฝังคุณค่าทางจิตใจให้คนรุ่นหลังได้รักและหวงแหนในถิ่นฐานของตนเอง คงไว้ซึ่งภาพลักษณ์ของเมืองประวัติศาสตร์และศิลปวัฒนธรรม ที่สามารถอยู่ร่วมกับรูปแบบชีวิตใหม่ๆ ของเมืองได้เป็นอย่างดี

ในหนังสือ Machizukuri no hassou ได้สรุปวิธีการสร้างเมืองแบบมาจิสึคุริ (machizukuri) ว่า มีอยู่ ๓ วิธีหลักที่ควรใช้ร่วมกัน ได้แก่

๑. วิธีการใช้เทคโนโลยีร่วมกับธรรมชาติ คือ การ “สร้าง” ในด้านที่สัมพันธ์กับลักษณะทางธรณีวิทยา สภาพอากาศ สิ่งมีชีวิต รวมไปถึง การสร้างทางโยธา ทางสถาปัตยกรรม ไฟฟ้า หรือเครื่องจักร กลุ่มนี้ เป็นด้านกับวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยี

๒. วิธีการที่สัมพันธ์กับสำนึกของสังคมหรือแบบแผนการใช้ชีวิต วิธีการจัดการ โครงสร้างสังคมเศรษฐกิจ โครงสร้างการบริหาร ระบบต่างๆ กลุ่มนี้ เป็นด้านสังคมวัฒนธรรม และงานบริหารจัดการ

๓. วิธีที่สัมพันธ์กับจิตใจ อารมณ์ความรู้สึก ประสาทสัมผัสของมนุษย์ เช่น ความงาม ความสนุก ความอบอุ่นหรือความสงบ เป็นต้น กลุ่มนี้ เป็นด้านศิลปะ

สามกลุ่มนี้แบ่งตามวิชาเฉพาะ และยังสามารถแบ่งย่อยออกไปได้อีกหลายแขนง ดังนั้นกุญแจสำคัญของการสร้างเมืองคือ การให้ความสำคัญกับทรัพยากรมนุษย์ที่มีความรู้ทางวิชาการทั้งสามสาขานี้ในแขนงต่างๆ และมีความรู้เฉพาะท้องถิ่น ให้มาร่วมกันพัฒนาท้องถิ่น โดยในงานวิจัยนี้จะศึกษาการสร้างเมืองภายในเมืองเชียงใหม่ ลำพูน น่าน โดยมุ่งเน้นที่การสร้างเมืองด้วยศิลปะร่วมสมัย เพื่อวิเคราะห์ระหว่าง ๓ เมือง จะนำหลักการสร้างเมืองใดมาใช้บ้างและสัมพันธ์กับศิลปะร่วมสมัยอย่างไร

๒.๖.๔ โครงการศิลปะ (Art Project) ในการสร้างเมือง

การพัฒนาท้องถิ่นนั้นจะมีนโยบายหรือแนวคิดย่อยที่แตกต่างกันไปตามความแตกต่างทางภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์แต่ละท้องถิ่น หลายท้องถิ่นในประเทศญี่ปุ่นได้หันมาพัฒนาท้องถิ่นโดยเจาะจงในด้านศิลปะ ซึ่งหนึ่งในนั้นคือการสร้างโครงการศิลปะ (Art Project)

จากงานสัมมนาหัวข้อ “ความคิดเกี่ยวกับอนาคตของการสร้างเมืองกับศิลปะ” เมื่อวันที่ ๗ กรกฎาคม ปีค.ศ. ๒๐๑๔ Hayashi Akio ผู้เป็นวิทยากรได้กล่าวถึงโครงการศิลปะ (Art Project) ว่า

เป็นกิจกรรมสร้างสรรค์ศิลปะของแต่ละท้องถิ่นที่มุ่งใช้ศิลปะสมัยใหม่ที่ถูกพัฒนาในช่วงปี ค.ศ.๑๙๙๐ เป็นต้นมา และได้กล่าวถึง หลักการของโครงการศิลปะว่า คือการมุ่งเน้นกระบวนการและเปิดให้สาธารณชนสามารถเข้าถึงได้ มีการดำเนินการอย่างต่อเนื่อง มีผู้ดำเนินโครงการที่หลากหลาย และดำเนินการด้วยความร่วมมือจากหลายองค์กร ได้แก่ ศิลปิน (Artist), ผู้กำกับหรือผู้อำนวยการผลิต (Director), ผู้ผลิต (Producer), องค์การบริหารส่วนจังหวัด, องค์การบริหารส่วนท้องถิ่น, NPO หรือองค์กรไม่แสวงผลกำไร (Nonprofit Organization), มหาวิทยาลัย และประชาชนในท้องถิ่น

ตัวอย่างของโครงการศิลปะในท้องถิ่นของประเทศญี่ปุ่น

๑. โครงการ FUKIAGE WONDER MAP เมือง Fukiage จังหวัด Kagoshima เริ่มขึ้นเมื่อปี ค.ศ.๒๐๐๙ และจัดต่อเนื่องมาทุกปี โดยจะมีศิลปินจากทั่วประเทศมารวมตัวกันที่เมืองนี้และร่วมกันทำกิจกรรมต่างๆกับชาวเมือง Fukiage และยังมีการตีพิมพ์หนังสือนำเที่ยว “Fukiage Wonder Map” เพื่อประชาสัมพันธ์เมืองอีกด้วย

๒. Osaka CanvasProjectเมือง Osaka เป็นกิจกรรมที่จัดให้มองว่า เมืองทั้งหมดคือผ้าใบ โดยการให้ศิลปินแสดงผลงานผ่านเมือง

๓. Hiroshima Art Project จังหวัด Hiroshima เป็นการจัดกิจกรรมเพื่อเผยแพร่การศึกษา แลกเปลี่ยนวัฒนธรรม และฟื้นฟูศิลปวัฒนธรรมโดยมุ่งเน้นที่ศิลปะร่วมสมัย โดยมีความคิดเรื่องการออกแบบสร้างสรรค์พื้นที่ภายในเมืองด้วยการจัดนิทรรศการ, event, workshop หรือการจัดการบรรยาย

๔. Toride Art Project เมือง Toride จังหวัด Ibaraki ด้วยความร่วมมือของชาวเมืองกับมหาวิทยาลัย Tokyo University of the Arts มีทั้งการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมนานาชาติและมีโปรแกรมสาหรับเด็กปัจจุบันอยู่ในระหว่างการพัฒนาให้มี “กลุ่มอาคารที่มีศิลปะ” และ “เกษตรครึ่งหนึ่งศิลปะครึ่งหนึ่ง”

๕. MAIZURU RB Art Project เป็นโครงการสร้างเมืองโดยใช้ศิลปวัฒนธรรมที่นำมาสู่เครือข่ายและวิถีชีวิตอันอุดมสมบูรณ์ของชาวเมือง ซึ่งเกิดจากชีวิตที่ผสมผสานกับรากฐานทางศิลปวัฒนธรรม ประวัติศาสตร์และลักษณะทางภูมิศาสตร์ การมองทรัพยากรท้องถิ่นในมุมใหม่ และการร่วมมือขององค์กร NPO กับเมือง Maizuru ใน Kyoto

๖. Beppu Project จากรายงาน “ศิลปะร่วมสมัยกับการกระตุ้นการพัฒนาท้องถิ่น” ได้กล่าวถึงการสร้างเมืองด้วยศิลปะร่วมสมัยของเมือง Beppu โดยมี Beppu Project เป็นส่วนหนึ่งในแผนงาน ซึ่งเริ่มจากการบูรณะบ้านเรือนหรือร้านค้าเก่าแก่ และการก่อตั้งพื้นที่สำหรับการพบปะพูดคุยและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมเรียกว่า “Platform” ขึ้น จากนั้นในปีค.ศ. ๒๐๐๙ เมือง Beppu ได้เริ่มจัดเทศกาล Beppu Contemporary Art Festival

๗. Naoshima Art Project รายงานที่ได้กล่าวถึงข้างต้นยังได้ยกตัวอย่างโครงการนี้ของเกาะ Naoshima จังหวัด Kagawa ที่เกิดจากความร่วมมือของเมือง Naoshima กับบริษัท Benesse และจัดเทศกาลร่วมกับเกาะต่างๆ ซึ่งมีศิลปินทั้งในและต่างประเทศเข้าร่วมงาน รวมทั้งมีกิจกรรมของกลุ่มอาสาสมัคร koebitai อีกด้วย[๙๖]

NAOSHIMA มีแนวคิดว่า Where Art Space Lands on Seascape **“ศิลปะมีอยู่ในทุกที่” คงจะไม่ใช่ถ้อยคำที่กล่าวเกินจริงนัก เพราะทุกวันนี้ ศิลปินสามารถนำสิ่งรอบตัวมาใช้เป็นทั้งวัตถุดิบ สื่อกลาง และพื้นที่สร้างสรรค์ผลงานได้อย่างอิสระ และเมื่อความเป็นไปได้ในการสร้างสรรค์นั้นไร้ขีดจำกัด กรอบที่มีชื่อว่า “ค่านิยม” ของการเดินชมศิลปะจึงถูกทลายลงจากประตูพิพิธภัณฑ์ ผนังห้องจัดแสดง ไปสู่พื้นที่กลางแจ้ง สวนสาธารณะ หรือแม้แต่เกาะกลางทะเลอย่างนะโอะชิมะ (Naoshima)**

Lonely Planet ต่างยกให้นะโอะชิมะเป็นปลายทางใหม่ที่เหล่านักเสพศิลปะร่วมสมัยไม่ควรพลาด ทั้งยังเป็นขุมทรัพย์แห่งศิลปะที่รวบรวมผลงานของศิลปินระดับแม่เหล็ก จากเกาะเล็กๆ ที่ตั้งอยู่แถบทะเลเซโตะ-ไนไก (Seto Inland Sea) ไร้เงาของฝูงชนแออัดอย่างเกียวโตหรือโอซาก้าทุกวันนี้ นะโอะชิมะจึงกลายเป็นเมืองที่ติดอันดับหนึ่งในสถานที่ท่องเที่ยวยอดนิยมแห่งใหม่ของแดนปลาดิบไปอย่างรวดเร็วคำถามที่เกิดขึ้นก็คือ ทำไมเมืองที่มีสภาพเป็นเกาะ ไกลห่างจากเมืองที่คราคร่ำไปด้วยนักท่องเที่ยว ทั้งยังต้องใช้เวลาในการเดินทางนานหลายต่อ จึงถูกเลือกให้เป็นเมืองศิลปะ และที่สำคัญรัฐบาลญี่ปุ่นมองเห็น “อะไร” บนเกาะแห่งนี้

จากเมืองนิรนามที่แทบจะไม่เคยถูกกล่าวถึง แต่เมื่อสื่อสิ่งพิมพ์ออนไลน์ระดับโลกหลายสำนัก อาทิ *ไทม์ (TIME), เดอะ การ์เดียน (The Guardian), ทราเวล + ลีเชอร์ (Travel + Leisure)* หรือแม้แต่ *โลนลี แพลเน็ต* สามสิบกว่าปีก่อน นะโอะชิมะ ยังเป็นที่รู้จักในฐานะที่ตั้งโรงงานอุตสาหกรรมของมิตซูบิชิ ซึ่งเป็นแหล่งบ่มเพาะรายได้หลักทางตอนเหนือของเมือง แต่ในความเป็นจริงประชากรส่วนใหญ่ยังคงประกอบอาชีพประมงและทำไร่นาเกลือเป็นหลักบนวิถีชีวิตที่เรียบง่าย แม้การเติบโตและการขยายตัวทางเศรษฐกิจและสังคมเมืองในช่วงทศวรรษ ๑๙๘๐ จะนำมาซึ่งความเฟื่องฟูของโรงงานอุตสาหกรรมในเขตการปกครองส่วนท้องถิ่น แต่ผู้คนส่วนใหญ่โดยเฉพาะหนุ่มสาวก็พากันอพยพออกจากเกาะเพื่อแสวงหาโอกาสที่ดีกว่า บ้านเรือนถูกทิ้งร้าง จำนวนประชากรลดลงอย่างรวดเร็ว กลายเป็นปรากฏการณ์ที่ไม่ได้เกิดขึ้นแค่ในนะโอะชิมะเท่านั้น แต่ยังรวมไปถึงหมู่เกาะต่างๆ ที่ตั้งอยู่ในแถบนี้เกือบทั้งสิ้นด้วย ชิคัตสึกุ มิยาเกะ (Chikatsugu Miyake) นายกเทศมนตรี จึงพยายามคิดหาวิธีฟื้นฟูพื้นที่ทางตอนใต้ของนะโอะชิมะให้กลับมามีชีวิตชีวาอีกครั้ง โดยในปี ๑๙๘๕ เขาได้ร่วมมือกับเท็ตสึฮิโกะ ฟุคุทะเคะ (Tetsuhiko Fukutake) ผู้ก่อตั้งเบเนซเซ โฮลดิงส์ อินคอร์

---

[๙๖] ชุติมา บริสุทธิ์, **การศึกษาการสร้างเมือง (Machizukuri) ด้วยศิลปะร่วมสมัย ภายในเมือง Kanazawa จังหวัด Ishikawa,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๗), หน้า ๙-๑๕.

ปอเรชัน (Benesse Holdings, Inc.) กลุ่มบริษัทรายใหญ่ที่มีบทบาทสำคัญในการพัฒนาด้านศึกษาเชิงกุลยุทธ์ในญี่ปุ่น เพื่อฟื้นฟูนะโอะชิมะจากความกร่อนสลาย

ฟุคุทะเคะนั้นหลงใหลการสะสมศิลปะและใฝ่ฝันที่จะสร้างพื้นที่อิสระเพื่อให้เด็กๆ ได้เรียนรู้ศิลปะท่ามกลางธรรมชาติ ไกลห่างจากแสงสีและความเจริญทางวัตถุ ซึ่งคุณสมบัติของเกาะแห่งนี้ก็ตอบโจทย์ได้เกือบทุกด้าน หลังจากที่เท็ตสึฮิโกะเสียชีวิตลง โซอิชิโระ ฟุคุทะเคะ (Soichiro Fukutake) บุตรชายคนโตจึงเป็นผู้สืบทอดเจตนารมณ์ต่อไป โดยวางเป้าหมายของโครงการฟื้นฟูนะโอะชิมะให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวสีขาวที่สนับสนุนการสร้างปฏิสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับนักท่องเที่ยวผ่านการศึกษาและทำกิจกรรมด้านศิลปะ มากกว่ามุ่งการกอบโกยรายได้จากการท่องเที่ยวเชิงพาณิชย์เท่านั้น ไม่นานนัก พื้นที่ศิลปะก็ค่อยๆ ผุดเพิ่มขึ้น โดยมีเบเนซเซ เฮาส์ (Benesse House Museum) เป็นพิพิธภัณฑ์แห่งแรกที่เปิดให้นักท่องเที่ยวเข้าชมและบริการที่พักไปในตัว

ปัจจุบัน นะโอะชิมะ กลายเป็นปลายทางสำคัญของนักท่องเที่ยวที่สนใจและชื่นชมศิลปะร่วมสมัย โดยมีนักท่องเที่ยวเพิ่มขึ้นจาก ๔๖,๘๗๓ คน ในปี ๒๐๐๒ เป็น ๔ แสนกว่าคนในปี ๒๐๑๒ นับเป็นการเรียกความมีชีวิตชีวาที่สูญหายไปกว่าทศวรรษให้กลับคืนสู่หมู่บ้านชาวประมงอีกครั้ง

๒.๖.๕ แนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อพัฒนาเมืองให้เป็นแหล่งทางศิลปวัฒนธรรม

แนวคิดในการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อพัฒนาเมืองนั้นมีอยู่หลากหลายแนวคิด ขอยกตัวอย่างมานำเสนอ ดังนี้

๑. ตีความศิลปะในสร้างสรรค์เอกลักษณ์ใหม่ (Reinterpret Arts, Create New Identity)

จุดเด่นและจุดขายของเมืองศิลปะ คือ การระดมสุดยอดผลงานของเหล่าศิลปินร่วมสมัยมาจัดแสดงให้นักท่องเที่ยวได้ชื่นชมท่ามกลางทิวทัศน์อันงดงามของทะเลเซโตะ-ไนไก ไม่ว่าจะเป็นภาพวาดชุดดอกบัว (The Water Lilies series, ๑๙๑๔-๑๙๑๙) โดยศิลปินอิมเพรสชันนิสม์ โคล้ด โมเนต์ (Claude Monet) หรือ ศิลปะการจัดแสงสี โอเพน สกาย (Open Sky, ๒๐๐๔) โดยศิลปินอเมริกัน เจมส์ เทอร์เรลล์ (James Turrell) แต่ในความเป็นจริงทุกการออกแบบและทุกกิจกรรมที่เกิดขึ้นล้วนผ่านกระบวนการคิดและการตีความภายใต้คอนเซ็ปท์ “ชีวิตที่ดี (Living Well)” ตามวิสัยทัศน์การบริหารของเบเนซเซ เพื่อสะท้อนให้เห็นว่า ชีวิตของมนุษย์นั้นเชื่อมโยงกับศิลปะและธรรมชาติ โดยศิลปะที่ดีจะช่วยขัดเกลาจิตวิญญาณของมนุษย์ให้กลับคืนสู่ธรรมชาติอีกครั้ง

ภาพที่ ๘ The Water Lilies series, ๑๙๑๔-๑๙๑๙

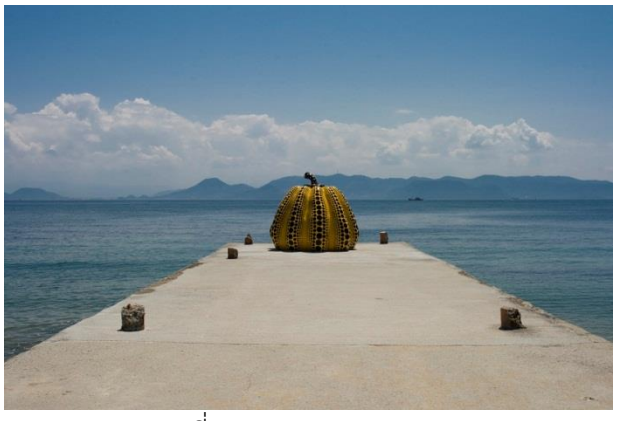
ภาพที่ ๙ Open Sky, ๒๐๐๔

รูปแบบสถาปัตยกรรมของพิพิธภัณฑ์บนเกาะ ยังได้รับการออกแบบโดยสถาปนิกแถวหน้าของญี่ปุ่น ทะดะโอะ อันโด (Tadao Ando) กลุ่มอาคารจึงดูทันสมัย ด้วยการออกแบบพื้นที่แบบเปิดโล่ง ให้ความรู้สึกเป็นอิสระเช่นเดียวกับภูมิทัศน์รอบนอก ตัววัสดุนั้นเลือกใช้คอนกรีต ไม้ และหินเป็นหลัก เพื่อสื่อถึงความเรียบง่าย เพราะอันโดมองว่าพื้นที่ของศิลปะที่ดีนั้นไม่ควรแย่งความสนใจจากชิ้นงาน แต่ต้องมีความสมดุลระหว่างขนาดของพื้นที่และตำแหน่งการจัดวางชิ้นงาน เพื่อเปิดโอกาสให้ผู้ชมได้ศึกษาและตีความหมายของผลงานอย่างเต็มที่ นอกจากนี้ เพดานรูปทรงไข่ (Oval) ที่พิพิธภัณฑ์เบเนซเซ เฮาส์ (Benesse House) ก็เรียกเสียงวิจารณ์ด้านดีจากนักท่องเที่ยวและนักเสพศิลปะได้ทุกครั้ง เพราะงานออกแบบชิ้นนี้ไม่ใช่แค่สวยงามแปลกตา แต่เผยให้เห็นแก่นแท้ขององค์ประกอบศิลป์ที่เรียกว่า “ธรรมชาติ”

ภาพที่ ๑๐ Benesse House

ส่วนพิพิธภัณฑ์ศิลปะชิชู (Chichu Art Museum) นั้นได้รับการออกแบบพื้นที่ให้ซ่อนอยู่ใต้ดิน เพื่อป้องกันการรบกวนภูมิทัศน์อันงดงามของเมือง และที่ท่าเรือประจำเมืองยังมีประติมากรรมฟักทอง (Pumpkin, ๑๙๙๔) ของ ยาโย คุซะมะ (Yayoi Kusama) ศิลปินหญิงแนวป๊อป-อาร์ตชาวญี่ปุ่นที่มีเอกลักษณ์จัดจ้าน ยืนตั้งตระหง่านอวดสีสันและลวดลายสะดุดตาทุกคนที่พบเห็น จนถูกยกให้เป็นแลนด์มาร์กของเมืองนี้ไปโดยปริยาย ซึ่งยิ่งตอกย้ำว่า นะโอะชิมะไม่ได้จมอยู่กับอดีตของหมู่บ้านชาวประมงที่ถูกทอดทิ้งอีกต่อไป หากถูกสร้างภาพจำใหม่ในฐานะเมืองที่ฟื้นคืนจากความล่มสลาย อันเนื่องมาจากผลกระทบของโลกาภิวัตน์และระบบการผลิตแบบอุตสาหกรรม ด้วยการโอบรับเอา “การไหลบ่าทางวัฒนธรรม” มาเป็นโอกาสใหม่ในการสร้างอัตลักษณ์ของเมืองให้เป็นศูนย์กลางของศิลปะร่วมสมัยระดับโลก และก้าวไปสู่ความเป็นโมเดิร์นเจแปนอย่างเต็มตัว

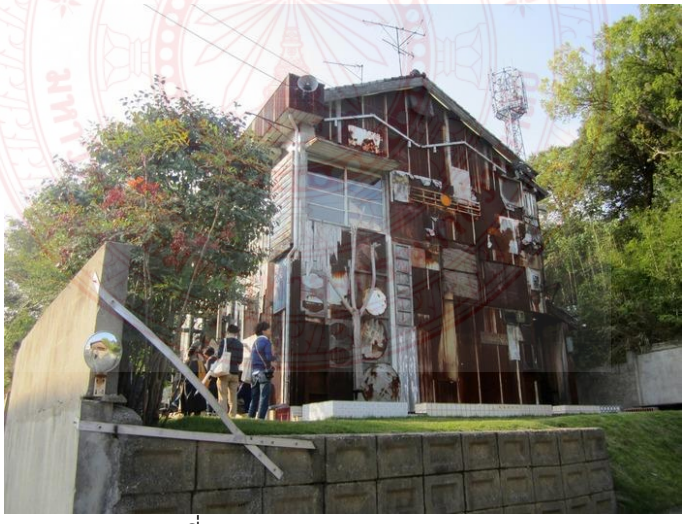
ภาพที่ ๑๑ Chichu Art Museum



ภาพที่ ๑๒ Pumpkin, ๑๙๙๔

๒. การสร้างพื้นที่ศิลปะทางสังคม (Art Space X Community)

โครงการบ้านศิลปะ ‘The Art House Project’ คือตัวอย่างที่เด่นชัดที่สุดที่สะท้อนถึงการผลักดันให้เกิดพื้นที่ศิลปะระดับชุมชน โดยรวบรวมเหล่าศิลปินร่วมสมัยที่มีฝีไม้ลายเซ็นเป็นเอกลักษณ์มาร่วมฟื้นฟูอาคารบ้านร้างในเขตฮอนมูระ (Honmura) ให้เป็นพื้นที่ศิลปะในชุมชน แม้ว่าบ้านหลายหลังจะถูกทิ้งจนทรุดโทรมไร้มูลค่า แต่บรรดาของเก่าเก็บในบ้านพักอาศัยเหล่านี้ถือเป็นวัตถุดิบชั้นเยี่ยมสำหรับศิลปินในการหยิบเรื่องเก่ามาเล่าใหม่ ผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นในหมู่บ้านแห่งนี้ จึงเกี่ยวโยงกับประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมความเป็นอยู่ในอดีตของนะโอะชิมะ โดยมีคนท้องถิ่นเป็นไกด์นำทัวร์ คอยบอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ของบ้านแต่ละหลังให้นักท่องเที่ยวได้ฟังอย่างสนุกสนาน หากเปรียบเทียบกับพิพิธภัณฑ์อื่นๆ บนเกาะที่โฟกัสการสร้างความสัมพันธ์ระหว่าง “คน” กับ “ธรรมชาติ” แล้ว การตระเวนชมงานศิลป์ตามตรอกซอกซอยในหมู่บ้านชาวประมงนั้นให้ความสำคัญกับความสัมพันธ์ระหว่าง “คน” กับ “คน” มากกว่า โปรเจ็กต์นี้จึงเป็นแนวทางการส่งเสริมการท่องเที่ยวชุมชนที่ทั้งน่ารักและเป็นกันเอง เพราะนอกจากนักท่องเที่ยวจะได้ข้อมูลจากผู้รู้ตัวจริงแล้ว ยังเป็นวิธีการกระชับมิตรและย่นระยะห่างระหว่างคนในท้องถิ่นกับคนนอกพื้นที่อีกด้วย



ภาพที่ ๑๓ The Art House Project

๓. การจัดเทศกาลทางศิลปะ

เทศกาลศิลปะนานาชาติเซโตอุชิ (Setouchi International Art Festival) คือ ตัวอย่างของการขยายสเกลโครงการการพัฒนาเมืองในบริเวณทะเลเซโตะ-ไนไก ไปสู่ความร่วมมือพหุภาคีภายใต้การบริหารจัดการระหว่างขององค์กรส่วนปกครองท้องถิ่นจังหวัดคะงะวะกับจังหวัดโอคะยะมะ ซึ่งจัดขึ้นครั้งแรกในปี ๒๐๑๐ โดยมีเบเนซเซ อินคอร์ปอเรชั่น เป็นหัวเรี่ยวหัวแรงในการผลักดันให้เกิดนิทรรศการศิลปะร่วมสมัยและกิจกรรมต่างๆ ตั้งแต่นำคอลเลกชั่นสะสมของเท็ตสึฮิโกะ ฟุคุทะเคะ อดีตผู้บริหารเบเนซเซผู้ล่วงลับมาจัดแสดง หรือการเชิญศิลปินร่วมสมัยจากต่างประเทศมาร่วมงาน

รวมทั้งขยายขอบเขตการจัดแสดงงานศิลปะจากนะโอะชิมะไปยังเกาะใกล้เคียง อาทิ เทชิมะ (Teshima) ชามิจิมะ (Shamijima) ฮอนจิมะ (Honjima)

ความน่าสนใจของเทศกาลนี้อยู่ตรงที่การจัดงานทุกๆ ๓ ปี (Triennale Festival) บนเกาะเล็กๆ ทั้ง ๑๒ แห่ง โดยผลัดเปลี่ยนสถานที่และเมืองไปตามฤดูกาลที่เหมาะสม ตั้งแต่ฤดูใบไม้ผลิ ฤดูร้อน ไปจนถึงฤดูใบไม้ร่วง เป็นเวลา ๗ เดือน เพื่อเปิดโอกาสให้นักท่องเที่ยวได้ชมงานศิลปะท่ามกลางทิวทัศน์อันงดงามที่สุดในฤดูกาลของแต่ละเกาะ ซึ่งนับว่าช่วยสร้างรายได้และอาชีพให้กับชุมชนท้องถิ่นได้เป็นอย่างดี และเพื่อตอกย้ำความสำเร็จที่ผ่านมา เทศกาลจึงถูกจัดขึ้นอีกครั้งในปีนี้ โดยได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นทางการจากกระทรวงการต่างประเทศ กระทรวงพาณิชย์และอุตสาหกรรม รวมทั้งกระทรวงการท่องเที่ยวญี่ปุ่น เพื่อยกระดับคุณภาพงานสู่สากล รวมทั้งเผยแพร่ประชาสัมพันธ์ข้อมูลการท่องเที่ยวผ่านช่องทางออนไลน์อย่างเป็นระบบ และเชื่อมโยงเส้นทางรถไฟจากเมืองท่องเที่ยวสู่เส้นทางเดินเรือไปยังเกาะต่างๆ ไว้อย่างครบครัน ที่มา: setouchi-artfest.jp

๔. การสร้างเมืองที่ยั่งยืนด้วยศิลปะ (City is Long When Art Lasts)

สิ่งที่น่าประทับใจของโครงการพัฒนาเมืองนี้ก็คือ วิสัยทัศน์อันกว้างไกลของรัฐบาลและชาวญี่ปุ่น ซึ่งไม่ได้ยึดติดอยู่กับการพัฒนาเมืองโดยอาศัยต้นทุนทางอารยธรรมในอดีตเช่นปราสาทยุคเอโดะ ซึ่งเป็นประสบการณ์ที่นักท่องเที่ยวต่างชาติคุ้นชินกันเป็นอย่างดีเท่านั้น แต่ยังเล็งเห็นถึง “ศักยภาพ” ของทรัพยากรบุคคล (ศิลปิน) และพื้นที่ (เมือง) ที่มีอยู่ในปัจจุบัน แล้วนำมากลั่นกรองตีความใหม่ จนตกผลึกเป็น “ชุดประสบการณ์ใหม่” นั่นคือมีลักษณะเป็น “วัฒนธรรมรวมตัว (Cultural Homogenerization)” ที่ถูกจริตสากลมากขึ้น (และแน่นอนว่าขายได้) แต่ก็ไม่ทิ้งอัตลักษณ์ความเป็นญี่ปุ่นสมัยใหม่ ซึ่งความสำเร็จข้อนี้ก็สอดคล้องกับนโยบายกอบกู้เศรษฐกิจและอัตลักษณ์แห่งชาติ “คูล เจแปน” ของรัฐบาลได้พอดิบพอดี

อย่างไรก็ตาม นะโอะชิมะนั้นไม่ได้ฟูมฟักและเติบโตมาจากพื้นฐานทางสังคมที่นิยมชมชอบศิลปะ ทำให้ประชาชนส่วนใหญ่ยังขาดความรู้ความเข้าใจในศิลปะร่วมสมัย และไม่ได้มีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนเมืองอย่างเต็มรูปแบบ หากเปรียบกับการปลูกต้นไม้ ก็ไม่ต่างจากการตัดชำกิ่ง โดยมีศิลปะระดับท็อปเป็นพันธุ์ไม้ชั้นดี มาตัดชำบนเมืองที่มีทัศนียภาพอันงดงามเท่านั้น แต่ยังขาดการนำอัจฉริยภาพแห่งท้องถิ่นของชาวประมงมาบูรณาการเข้ากับกลยุทธ์การพัฒนาเมืองอย่างจริงจัง จึงเป็นที่น่าติดตามต่อไปว่า การพัฒนาเมืองแห่งนี้จะดำเนินต่อไปในทิศทางใด องค์กรบริหารส่วนท้องถิ่นจะหาวิธีจัดการสร้างรายได้และความเป็นอยู่ที่ดีให้กับชุมชนในระยะยาวได้หรือไม่ หรือแท้จริงแล้ว พื้นที่ศิลปะต่างๆ ในมุมเมือง ก็เป็นเพียงแหล่งท่องเที่ยวตามกระแสนิยมอีกแห่งหนึ่ง[๙๗]

---

[๙๗] ปิยพร อรุณเกรียงไกร, **Creative Knowledge.** ออนไลน์. แหล่งที่มา https://hr.tcdc.or.th/en/Articles/Detail/NAOSHIMA [๑๒ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๓].

๒.๗ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๒.๗.๑ งานวิจัยเกี่ยวกับศิลปกรรมในล้านนา

ไกรสิน อุ่นใจจินต์ ในหนังสือ นำชมโบราณสถานเวียงกุมกามราชธานีแรกเริ่มของล้านนา สรุปความได้ว่า พญามังรายได้ก่อตั้งเวียงกุมกามมาเป็นเวลา ๗๒๕ ปีมาแล้วโดยจะให้เป็นเมืองหลวงศูนย์กลางของอาณาจักรล้านนา ภายหลังจากที่ยึดครองเมืองหริภุญไชยหรือลำพูนได้ และผนวกเอาดินแดนเขตลุ่มแม่น้ำปิงและแม่น้ำสาขาใกล้เคียงเข้ากับฐานอำนาจเดิมของแคว้นหิรัญนครเงินยางในเขตลุ่มแม่น้ำกก สาย อิง และโขง ซึ่งจากการที่พญามังรายประทับอยู่ที่เวียงกุมกามแห่งนี้ ในช่วงเวลา ๑๐ ปี ก่อนย้ายไปสร้างเมืองเชียงใหม่ ทำให้เห็นว่าเวียงกุมกามเป็นราชธานีแห่งแรกของล้านนา ที่รวมเอาเมืองในเขต ๒ พื้นที่แอ่งที่ราบลุ่มเข้าไว้ด้วยกัน และพุทธศาสนาได้เข้ามามีบทบาทต่อรูปแบบการปกครองและวิถีชีวิตของประชาชนอย่างมากจะเห็นจากการก่อสร้างวัดมากมายทั้งในเขตเวียงกุมกามและหัวเมืองแวดล้อม[๙๘]

ไกรสิน อุ่นใจจินต์ ในหนังสือ ประวัติการตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองในล้านนาระยะก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙ สรุปความได้ว่าการตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองในระยะก่อนสมัยล้านนามีแคว้นหริภุญไชยที่ก่อตั้งชุมชนในเขตลุ่มน้ำปิงตอนบนและก่อตั้งเมืองหริภุญไชยอยู่กลางแคว้นจนถึงสมัยพญามังรายขยายอำนาจจากแคว้นหิรัญนครเงินยางในเขตลุ่มแม่น้ำกก สาย อิง และโขงลงมายึดครองเมืองหริภุญไชยในปี พ.ศ. ๑๘๒๔ ทำให้แคว้นหริภุญไชยผนวกเข้ากับล้านนาโดยอาจถือได้ว่าเป็นการพัฒนาการของอาณาจักรของกลุ่มผู้ปกครองคนไทที่สามารถขยายฐานอำนาจครอบคลุมลงมาในพื้นที่ภาคเหนือตอนบนได้ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙ เป็นต้นมาเช่นเดียวกับการก่อตั้งแคว้นไทอีกแคว้นหนึ่งที่เมืองสุโขทัยในเขตภาคเหนือตอนล่างตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๘ มาแล้ว[๙๙]

คงเดช ประพัฒน์ทอง ในเอกสารประกอบการสัมมนา ตำนานประวัติโบราณล้านนา สรุปความได้ว่าเมืองหิรัญนครเงินยางเป็นการเริ่มต้นบรรพบุรุษของพญามังราย ตามตำนานพื้นบ้าน พระเจ้าลาวจกหรือลวจักราช แหล่งอารยธรรมแห่งแรกคือเมืองโยนกนคร เนื่องจากมีเอกสารโบราณที่เป็นตำนาน ประวัติ ได้กล่าวไว้ว่าเป็นอาณาจักรขนาดใหญ่ของภาคเหนือ คาดว่าจะเป็นแหล่งพุทธศิลปะของไทยในรอบพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ที่เป็นพุทธศิลปะสมัยเชียงแสน[๑๐๐]

---

[๙๘] ไกรสิน อุ่นใจจินต์, **เวียงกุมกามราชธานีแห่งแรกของล้านนา**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (เชียงใหม่: จรัสธุรกิจการพิมพ์, ๒๕๔๘).

[๙๙] ไกรสิน อุ่นใจจินต์, **ประวัติการตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองในล้านนาระยะก่อนพุทธศตวรรษ ที่ ๑๙,** (เชียงใหม่: สำนักงานศิลปากรที่ ๘, ๒๕๔๘).

[๑๐๐] คงเดช ประพัฒน์ทอง, “ตำนานประวัติโบราณล้านนา”, **เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘ ณ.วิทยาลัยครูเชียงใหม่ (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา ในหนังสือ ประวัติศาสตร์และศิลปกรรมเวียงกุมกาม สรุปความได้ว่า เวียงกุมกามเป็นเมืองโบราณที่ตั้งขึ้นมาก่อนเมืองเชียงใหม่และเป็นแหล่งทองเที่ยวทางประวัติศาสตร์ของเชียงใหม่ จากหลักฐานการขุดค้นของศิลปากรพบพระพิมพ์ดินเผาและภาชนะดินเผาสมัยหริภุญไชย และพบจารึกอักษรมอญโบราณ จึงคิดสรุปว่าเวียงกุมกามเคยเป็นเมืองบริวารของแคว้นหริภุญไชยมาก่อน หลังจากที่พญามังรายย้ายเมืองหลวงไปอยู่เชียงใหม่ เวียงกุมกามก็เป็นเมืองหน้าด่านที่สำคัญ[๑๐๑]

ช.ประชุมพันธ์การช่าง ในหนังสือ รายงานการบูรณะและปรับปรุงสภาพภูมิทัศน์โบราณสถานเวียงกุมกามสรุปความได้ว่าเวียงกุมกามเป็นเมืองโบราณสร้างโดยพญามังรายผู้ก่อตั้งอาณาจักรล้านนาสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๘๒๙ ก่อนเมืองเชียงใหม่หลังจากนั้นพญามังรายจึงได้ย้ายมาสร้างเมืองใหม่บริเวณเชิงดอยสุเทพในปี ๑๘๓๙ เวียงกุมกามจึงลดความสำคัญลง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒ เวียงกุมกามมีฐานะเป็นเพียง “พันนา” หนึ่งของล้านนาโดยมีหมื่นกุมกามเป็นผู้ปกครองแต่อย่างไรก็ตามเวียงกุมกามนับว่าเป็นเมืองสำคัญเมืองหนึ่งที่พุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองควบคู่ไปกับเมืองเชียงใหม่[๑๐๒]

ต้วน ลีเซิงและอุษณีย์ ธงไชย ในหนังสือ ประวัติศาสตร์ล้านนาไทยสมัยราชวงศ์มังรายจากเอกสารจีน สรุปความได้ว่าจีนเรียกอาณาจักรล้านนาว่า ปาไป่ซีฟู ตามพระราชพงศาวดารราชวงศ์หยวนและพระราชพงศาวดารราชวงศ์หมิง กล่าวว่ากษัตริย์ของอาณาจักรนี้มีสนม ๘๐๐ คนซึ่งอาจจะเป็นการบรรยายว่ากษัตริย์มีสนมมากและมีการสมรสระหว่างเมืองเป็นเครือญาติที่เกิดจากการสมรสทางเหนือของอาณาจักรติดต่อกับเชอหลี่หรือสิบสองพันนา[๑๐๓]

ธิดา สาระยา ในเอกสารประกอบการสัมมนา พัฒนาการของรัฐชนชาติไตในพายัพประเทศสมัยพญามังราย ค.ศ. ๑๒๓๙-๑๓๑๑ สรุปความได้ว่าอาณาจักรล้านนา มักหมายถึงการเคลื่อนตัวของกลุ่มคนไต เข้ามาสร้างบ้านเมืองในภาคเหนือของไทย เพราะถูกจีนขับไล่ก่อนที่จะรวมตัวกันก่อนที่อาณาจักรหนานเจา และเมื่อหนานเจาแตกก็อพยพมาที่เมืองโยนก ตั้งแต่พญามังรายตั้งเมืองเชียงใหม่

---

[๑๐๑] จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, **ประวัติศาสตร์และศิลปกรรมเวียงกุมกาม**, ครั้งครั้งที่ ๑, (เชียงใหม่: มูลนิธิสถาบันพัฒนาเมือง, ๒๕๔๘).

[๑๐๒] ช.ประชุมพันธ์การช่าง**, รายงานการบูรณะและปรับปรุงสภาพภูมิทัศน์โบราณสถานเวียงกุมกาม,** (เชียงใหม่, ๒๕๔๔) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)**.**

[๑๐๓] ต้วน ลีเซิง และอุษณีย์ ธงไชย, **ประวัติศาสตร์ล้านนาไทยสมัยราชวงศ์มังรายจากเอกสารจีน**, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๓๑).

ก็ไม่มีการอพยพโยกย้ายครั้งใหญ่ของชาติพันธุ์ใด มีแต่การเคลื่อนย้ายเนื่องจากการประสมประสานของชนเผ่า เพื่อตั้งถิ่นฐานในที่เหมาะสมและจัดระเบียบสังคม[๑๐๔]

น. ณปากน้ำ ในเอกสารประกอบการสัมมนา การวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ล้านนาจากศิลปกรรม สรุปความได้ว่าอาณาจักรล้านนามีความเจริญรุ่งโรจน์ทางด้านการเมือง ทหาร และศิลปะศาสนาพุทธนิกายเถรวาทแบบลังกา สูงสุดในสมัยพระเจ้าติโลกราชดังที่ปรากฏ ศิลปวัตถุที่วัดเจ็ดยอดทำให้ทราบว่าอาณาจักรมีความยิ่งใหญ่ไม้แพ้อาณาจักรอยุธยาตอนต้นในสมัยนั้น[๑๐๕]

ประเสริฐ ณ นคร ในหนังสือ โคลงนิราศหริภุญไชยสรุปความได้ว่าเดิมจังหวัดลำพูนหรือเมืองหริภุญไชยเป็นเมืองเก่าแก่ที่สุดของล้านนามีพระนางจามเทวีพระธิดาของพระมหากษัตริย์แห่งละโว้เป็นผู้ครองเมืองพระองค์แรกต่อมาพญามังรายได้เข้าตีเมืองหริภุญไชยได้จึงครองเมืองอยู่ขณะหนึ่งแล้วจึงมาสร้างเวียงกุมกามเป็นราชธานีในเวลาต่อมา[๑๐๖]

ประเสริฐ ณ นคร ในเอกสารประกอบการสัมมนา ประวัติศาสตร์ล้านนาจากจารึก สรุปความได้ว่ากรมศิลปากรได้ขึ้นบัญชีจารึกต่างๆ ทางล้านนาไว้ ๒๐๔ หลัก จารึกส่วนใหญ่มีข้อความเกี่ยวกับการทำบุญอุทิศที่ดิน สิ่งของ สร้างวัดและให้ข้าทาสแก่พระพุทธศาสนา ตัวอักษรที่ใช้จารึกได้แก่อักษรฝักขาม อักษรมอญ[๑๐๗]

ปุราณรักษ์ ในหนังสือ การขุดแต่งศึกษาโบราณสถานเวียงกุมกามสรุปความได้ว่าเวียงกุมกามเป็นเมืองหลวงในสมัยพญามังราย เมื่อพญามังรายมีชัยชนะต่อหริภุญไชย ๒ ปีต่อมาพระองค์ก็หาที่ตั้งเมืองใหม่ที่เวียงกุมกามเพราะหริภุญไชยมีลักษณะชัยภูมิที่ไม่ดีและเป็นเมืองเก่ายากต่อการบูรณะซ่อมแซม เวียงกุมกามนอกจากจะเป็นศูนย์กลางแห่งการปกครองแล้วยังเป็นเมืองที่มีผู้คนหนาแน่นเป็นย่านตลาดค้าขายขนาดใหญ่ ต่อมาอีก ๑๐ ปี พญามังรายก็ย้ายเมืองมาสร้างเมืองที่เชียงใหม่แต่เมื่อพญามังรายประชวร พระองค์มักจะประทับที่เวียงกุมกามบ่อยๆเพราะเป็นเมืองเงียบสงบ เหมาะแก่การพักผ่อน[๑๐๘]

---

[๑๐๔] ธิดา สาระยา, พัฒนาการของรัฐชนชาติไตในพายัพประเทศสมัยพญามังราย ค.ศ.๑๒๓๙-๑๓๑๑, **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๐๕] น.ณ.ปากน้ำ, การวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ล้านนาจากศิลปกรรม**, เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษาเรื่องประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘, วิทยาลัยครูเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๐๖] ประเสริฐ ณ นคร**, โครงนิราศหริภุญไชย,** (ลำพูน, ๒๕๔๖) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)**.**

[๑๐๗] ประเสริฐ ณ นคร, ประวัติศาสตร์ล้านนาจากจารึก, **เอกสารประกอบการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘ ณ.วิทยาลัยครูเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๐๘] ปุราณรักษ์, **การขุดแต่งศึกษาโบราณสถานเวียงกุมกาม,** (เชียงใหม่, ๒๕๔๓) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)**.**

พระรัตนปัญญาเถระ ในหนังสือ ชินมาลีปกรณ์ สรุปได้ความว่าในสมัยพระเมืองแก้วครองเมืองเชียงใหม่ พระรัตนปัญญาเถระได้แต่งหนังสือนี้เป็นภาษาบาลี โดยมีเนื้อหาแบ่งเป็น ๒ ด้านคือ ด้านพุทธศาสนา กล่าวถึงประวัติของพระพุทธเจ้าทรงบำเพ็ญบารมีเป็นพระโพธิสัตว์ในชาติต่างๆและได้รับพุทธพยากรณ์จากอดีตพระพุทธเจ้า ในพระชาติสุดท้าย ซึ่งประสูติในราชสกุลศากวงศ์โคตมโคตร ได้บำเพ็ญความเพียรจนได้ตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณ เป็นพระอรหันต์ สัมมาสัมพุทธเจ้า ได้ทรงบำเพ็ญพุทธกิจจนถึงเวลาเสด็จดับขันธ์ปรินิพพาน และด้านประวัติศาสตร์ของแคว้นล้านนาเช่น เชียงใหม่ เชียงราย เชียงแสน ลำพูนและเหตุการณ์สำคัญของบ้านเมืองในขณะนั้นด้วย[๑๐๙]

บำเพ็ญ ระวิน ปริวรรตหนังสือ มูลศาสนาสำนวนล้านนาสรุปได้ความว่าเป็นคัมภีร์ที่กล่าวถึงพุทธศาสนาในแง่มุมต่างๆเช่นพุทธภาวะ และการสืบสายพุทธภาวะโดยพุทธบริษัททั้งฝ่ายภิกษุสงฆ์และฆราวาส เป็นการผลักดันชนชั้นปกครองให้มีพุทธธรรมเป็นแบบแผนในการทำงาน และกลายเป็นนโยบายในการปกครอง ในวิถีพุทธในการดำเนินกิจการของรัฐและสังคม ทำให้สังคมสงบสันติและยังกล่าวถึงประวัติศาสตร์ของอาณาจักรหริภุญไชยและอาณาจักรล้านนาด้วย[๑๑๐]

มรดกโลก ในหนังสือ รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดเจดีย์เหลี่ยมและวัดธาตุขาวสรุปความได้ว่าวัดเจดีย์เหลี่ยมในเขตเวียงกุมกามมีอายุมากกว่า ๗๐๐ ปี เป็นเจดีย์โบราณที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกับเจดีย์กู่กุดของจังหวัดลำพูนและเป็นเจดีย์องค์เดียวของเชียงใหม่ที่รักษารูปแบบเจดีย์สมัยหริภุญไชยไว้ได้มากที่สุด มีการบูรณะครั้งใหญ่ใน พ.ศ.๒๔๕๑ โดยคหบดีชาวมอญสัญชาติพม่าได้ให้ช่างพม่าบูรณะลวดลายปูนปั้นและพระพุทธรูปในซุ้มทั้งหมดตามแบบพุทธศิลปะแบบพม่า[๑๑๑]

ยุพิน เข็มมุกด์ ในเอกสารประกอบการสัมมนา พระพุทธศาสนากับการพัฒนาการทางการเมืองราชวงศ์มังรายสรุปความได้ว่าพญามังรายในฐานะผู้นำคนใหม่แห่งลุ่มแม่น้ำปิงได้แสดงเจตนาอย่างเด่นชัดที่จะอุปถัมภ์พุทธศาสนาเถรวาท ให้เป็นศูนย์รวมจิตใจของประชาชนแทนเมืองหริภุญไชย โดยการสร้างวัดกานโถม วัดแรกของอาณาจักรล้านนา และอุทิศที่ดินไพร่พล อุปถัมภ์วัดด้วยสิ่งต่าง ๆ ความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์และพระพุทธศาสนาเป็นการเกื้อกูลและสนับสนุนกัน ทำให้หัวเมืองต่าง ๆ ในอาณาจักรมีความรู้สึกผูกพันใกล้ชิดเป็นหนึ่งเดียว ภายใต้กรอบของพุทธศาสนา[๑๑๒]

---

[๑๐๙] พระรัตนปัญญาเถระ, **ชินกาลมาลีปกรณ์**, พิมพ์ครั้งที่ ๘ (เชียงใหม่: วัดแสนเมืองมาหลวง, ๒๕๕๒).

[๑๑๐] พระพุทธญาณ-พระพุทธพุกาม, **มูลศาสนาสำนวนล้านนา**, (เชียงใหม่: วัดแสนเมืองมาหลวง, ๒๕๓๘).

[๑๑๑] มรดกโลก**, รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดเจดีย์เหลี่ยมและวัดธาตุขาวร้าง,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๙) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)**.**

[๑๑๒] ยุพิน เข็มมุกด์, “พุทธศาสนากับการพัฒนาการทางการเมืองราชวงศ์มังราย”, **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

ระวิวรรณ ภาคพรต ในเอกสารประกอบการสัมมนา พุทธศาสนากับการควบคุมกำลังคน : กรณีศึกษากัลปนาสรุปความได้ว่า กัลปนาเป็นพฤติกรรม การให้ความอุปถัมภ์ศาสนาในรูปแบบหนึ่งหมายถึงการอุทิศที่ดิน แรงงานคน สัตว์สิ่งของให้ศาสนสถานดังปรากฏในจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน พ.ศ. ๑๙๑๓ พระพุทธศาสนา มีความเกี่ยวข้องกับการควบคุมกำลังคนในฐานะเป็นเจ้าสังกัดควบคุมกำลังคนและพฤติกรรมการกัลปนา เป็นผลให้การปกครองจากส่วนกลางสมารถควบคุมกำลังไพร่พลจากส่วนท้องถิ่นได้ใกล้ชิดขึ้น[๑๑๓]

วิโรจน์ อินทนนท์ ในหนังสือ ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทยสรุปความได้ว่าการเผยแผ่พุทธศาสนาและวิวัฒนาการพุทธศาสนาในประเทศไทยเริ่มจากการที่พระเจ้าอโศกมหาราชและพระโมคคัลลีบุตรสังคายนาพระไตรปิฎกและทรงพิจารณาเห็นว่า พุทธศาสนาจะดำรงอยู่ในอินเดียไม่ยั่งยืน จึงส่งสมณทูตออกประกาศเผยแผ่พุทธศาสนาในต่างประเทศ โดยที่คณะพระโสณะและพระอุตตระ เดินทางมาเผยแผ่ที่ดินแดนสุวรรณภูมิและพัฒนาการทั่วประเทศไทย[๑๑๔]

วิฑูรย์ เหลียวรุ่งเรือง ในหนังสือ สถาปัตยกรรมลำพูน สรุปความได้ว่าอารยธรรมหริภุญไชยเป็นอารยธรรมที่เก่าแก่ที่สุดในภาคเหนือที่มีผลต่อเนื่องมาสู่ยุคปัจจุบัน สถาปัตยกรรมลำพูนเน้นการออกแบบอาคาร วัสดุก่อสร้าง บริบทของเมือง ผังเมืองและสิ่งแวดล้อม เป็นการเชื่อมโยงระหว่างอดีตและอนาคต เป็นความสมบูรณ์ของการพัฒนางานสถาปัตยกรรม[๑๑๕]

ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ในหนังสือ ศิลปะล้านนาสรุปความได้ว่าสิ่งที่ยืนยันว่าอาณาจักรนี้เคยมีอารยธรรมความเจริญคือหลักฐานทางศิลปกรรมอาณาจักรแห่งนี้ได้สร้างสรรค์งานช่างอันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้แก่ศิลปะล้านนาหรือแต่เดิมเรียกว่าศิลปะเชียงแสน ซึ่งได้บ่งบอกวิถีความเป็นมาของชาวล้านนาสะท้อนถึงภาพความรุ่งเรืองของอาณาจักรแห่งนี้ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒ โดยมีการนับถือศาสนาพุทธแบบเถรวาทเป็นหลัก ทำให้สร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มาจากศรัทธาเป็นสำคัญ โดยมีแหล่งบันดาลใจมาจากศิลปะพุกาม ศิลปะลังกา ศิลปะสุโขทัย ศิลปะจีน จากนั้นชาวล้านนาจึงได้สร้างสรรค์งานที่มีแบบแผนอันเป็นรูปแบบเฉพาะของตัวเองเกิดขึ้นและมีพัฒนาการสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน[๑๑๖]

---

[๑๑๓] ระวิวรรณ ภาคพรต, “พุทธศาสนากับการควบคุมกำลังคน: ศึกษากรณีกัลปนา”, **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๑๔] วิโรจน์ อินทนนท์, **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย**, พิมพ์ครั้งที่ ๑, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๘).

[๑๑๕] วิฑูรย์ เหลียวรุ่งเรือง, **สถาปัตยกรรมลำพูน**, พิมพ์ครั้งแรก, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๔).

[๑๑๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา**, พิมพ์ครั้งแรก,(กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๖).

สมหมาย เปรมจิตต์ ในหนังสือ มังรายศาสตร์ภาคปริวรรต สรุปความได้ว่ามังรายศาสตร์เป็นหลักการปกครองของอาณาจักรล้านนา ที่ใช้หลักจารีตประเพณีวัฒนธรรมผสมผสานรวมกับพระพุทธศาสนาและถ่ายทอดอำนาจไปยังเขตหัวเมืองโดยรอบ ตามสายสัมพันธ์ในระบบเครือญาติ รวมถึงการแต่งตั้งขุนนางไปดูแลผลประโยชน์ของแคว้นมีเวียงกุมกามเป็นศูนย์กลางการปกครอง[๑๑๗]

สรัสวดี อ๋องสกุล ในหนังสือ ชุมชนโบราณในแอ่งเชียงใหม่-ลำพูนสรุปความได้ว่ามีแอ่งชุมชนโบราณกระจายตัวอยู่ในแอ่งเชียงใหม่-ลำพูนจำนวน ๒๕ แห่ง มีความหนาแน่นในเขตใกล้แม่น้ำปิง แบ่งตามยุคสมัยได้ดังนี้ ชุมชนสมัยแคว้นหริภุญไชยประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๙ ชุมชนโบราณสมัยอาณาจักรล้านนาต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๑ ภายใต้การปกครองของพญามังรายและชุมชนโบราณสมัยพระเจ้ากาวิละต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔[๑๑๘]

สรัสวดี อ๋องสกุล ในหนังสือ เวียงกุมกามการศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชน โบราณในล้านนาสรุปความได้ว่าเวียงกุมกามสร้าง ในสมัยพญามังราย เวียงกุมกามจึงสร้างก่อนเชียงใหม่ในอดีตเคยเป็นที่ประทับของพญามังรายและเป็นศูนย์กลางการค้าและการเมือง ต่อมาเมื่อพญามังรายย้ายเมืองหลวงจากเวียงกุมกามมาอยู่ที่เชียงใหม่ เวียงกุมกามจึงมีฐานะเป็นเวียงบริวารของเชียงใหม่ แต่เวียงกุมกามยังคงมีความสำคัญและมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดกับเชียงใหม่เป็นอย่างมาก เนื่องจากกษัตริย์ราชวงศ์มังรายจะทะนุบำรุงเวียงกุมกามให้มีความเจริญควบคู่กับเชียงใหม่ตลอดมา จึงปรากฏหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีต่างๆ[๑๑๙]

สรัสวดี อ๋องสกุล ในเอกสารประกอบการสัมมนา “เมือง” และการเมืองในล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ.๑๘๓๙-๒๑๐๑) สรุปความได้ว่าเมืองในการปกครองสมัยราชวงศ์มังรายมีระบบการปกครองเป็นพันนาแต่ละพันนาการปกครองขึ้นอยู่กับเมืองนั้นและเมืองมีอิสระในการปกครองตัวเอง ส่วนการควบคุมหัวเมือง การแต่งตั้ง การโยกย้าย การถอดถอนผู้ปกครองเมืองเป็นอำนาจของกษัตริย์เท่านั้น กษัตริย์จะอาศัยความสัมพันธ์ทางเครือญาติที่สืบสายโลหิตเดียวกันมาปกครองหัวเมืองต่างๆเพราะต้องอาศัยความภักดี ความผูกพันใกล้ชิด ในฐานะญาติที่มีความสัมพันธ์ที่ดีต่อกันจะได้รับการสนับสนุนให้ไปกินเมืองที่สำคัญ[๑๒๐]

---

[๑๑๗] สมหมาย เปรมจิตต์, **มังรายศาสตร์ภาคปริวรรต**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (เชียงใหม่: งานวิจัยล้านนา สถาบันวิจัยสังคมมหาวิทยาลัย, ๒๕๒๖).

[๑๑๘] สรัสวดี อ๋องสกุล, **ชุมชนโบราณในแอ่งเชียงใหม่-ลำพูน,** (เชียงใหม่, ๒๕๔๓) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๑๙] สรัสวดี อ๋องสกุล, **เวียงกุมกามการศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนโบราณในล้านนา,** พิมพ์ครั้งที่ ๖, (เชียงใหม่: Within Design Co.,ltd , ๒๕๕๑).

[๑๒๐] สรัสวดี อ๋องสกุล, เมืองและการเมืองในล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ.๑๘๓๙-๒๑๐๑), **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

สรัสวดี อ๋องสกุล ในเอกสารประกอบการสอน ประวัติศาสตร์ล้านนาสรุปความได้ว่า ดินแดนล้านนาก่อนก่อตั้งอาณาจักรในพุทธศตวรรษที่ ๑๙ มีชุมชนต่างๆอยู่แล้ว แบ่งออกเป็น ๒ กลุ่ม คือชุมชนจากลุ่มแม่น้ำกกและลุ่มแม่น้ำปิงมาผนวกกันโดยพญามังรายซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งราชวงศ์มังราย พญามังราย มีวิธีการรวบรวมเมืองต่าง ๆ หลายวิธี เช่น ยกทัพไปตี เป็นพันธมิตรการรวบรวมเมืองต่าง ๆ นี้เป็นไป เพื่อสร้างความเข้มแข็งให้อาณาจักรล้านนาและป้องกันการรุกรานจากกองทัพมองโกล[๑๒๑]

สุรพล ดำหริห์กุล ในเอกสารประกอบการสัมมนา สมมุติฐานบ้านเมืองเขตลุ่มแม่น้ำปิงก่อนสร้างเมืองเชียงใหม่และกำแพงเมืองเชียงใหม่สรุปความได้ว่าชุมชนในช่วงก่อนสร้างเวียงกุมกามเคยเป็นชุมชนของแคว้นหริภุญไชยมาก่อนมีวัฒนธรรมแบบหริภุญไชยรวมทั้งเวียงในเขตลุ่มแม่น้ำปิง คือเวียงมโน เวียงท่ากาน เวียงเถาะ ต่อมาได้หล่อหลอมวัฒนธรรมกลายเป็นวัฒนธรรมล้านนา[๑๒๒]

เสนอ นิลเดช ในหนังสือ ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา สรุปความได้ว่า สมัยเมืองโยนกนาคนคร บ้านเมืองได้เจริญรุ่งเรือง และสั่งสมวัฒนธรรมสืบมา จนมาถึงดินแดนล้านนา ก็ได้รับอิทธิพลและวัฒนธรรมของเมืองอื่นที่แตกต่างแต่ก็ผสมกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี เมื่อเวลาผ่านไปวัฒนธรรมเหล่านี้ได้หล่อหลอมรวมเป็นอันเดียวกัน และมีลักษณะเด่นกว่าวัฒนธรรมจากท้องถิ่นอื่นในประเทศไทย ส่วนศิลปกรรมล้านนาแขนงต่างๆ ไม่ว่า วรรณกรรม คีตกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม โดยเฉพาะงานสถาปัตยกรรมได้ยืนยันความเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมของล้านนาได้เป็นอย่างดี [๑๒๓]

สำนักงานศิลปกรที่ ๘ ในหนังสือ โบราณคดีสามทศวรรษที่เวียงกุมกามสรุปความได้ว่า กรมศิลปกรได้ขุดค้นกลุ่มโบราณสถานในบริเวณอำเภอสารภี ได้ขุดพบพระพิมพ์ดินเผาและโบราณวัตถุอื่นจำนวนมาก จึงทราบว่าเวียงกุมกามไม่ได้เป็นเพียงราชธานีของอาณาจักรล้านนาก่อนเมืองเชียงใหม่เท่านั้นแต่ยังเป็นเมืองสำคัญตลอดราชวงศ์มังรายและปัจจุบันก็ยังมีผู้คนอาศัยอยู่สืบต่อกันมา นับว่าเป็นเมืองประวัติศาสตร์ที่สำคัญเมืองหนึ่งของล้านนาที่สามารถดำรงควบคู่อยู่กับเมืองเชียงใหม่มาอย่างเนิ่นนาน[๑๒๔]

---

[๑๒๑] สุรัสวดี อ๋องสกุล,ประวัติศาสตร์ล้านนา, **เอกสารประกอบการสอนกระบวนวิชาประวัติศาสตร์ ๓๗๒**,ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๒๒] สุรพล ดำหริห์กุล, หน่วยศิลปากรที่ ๔, สมมุติฐานบ้านเมืองเขตลุ่มแม่น้ำปิงก่อนสร้างเมืองเชียงใหม่และกำแพงเมืองเชียงใหม่, **เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์โบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘, วิทยาลัยครูเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๒๓] เสนอ นิลเดช, **ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๓๙).

[๑๒๔] กรมศิลปกร ที่ ๘, **โบราณสถานสามทศวรรษที่เวียงกุมกาม,** (กรุงเทพมหานคร: ถาวรกิจการพิมพ์, ๒๕๔๘**).**

สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่๖ ในหนังสือ การขุดแต่งโบราณสถานวัดพันเลาสรุปความได้ว่าวัดพันเลาตั้งอยู่ในเขตตำบลหนองหอย อำเภอเมืองจากการขุดค้นพบวัตถุโบราณจำนวนมากเป็นภาชนะดินเผาแบบไม่เคลือบผิวและเคลือบผิวสีน้ำตาล เคลือบสีเขียวจากเตาเวียงกาหลงและจากประเทศจีน นอกจากนี้ยังพบบ่อน้ำโบราณใช้อิฐหน้าวัวในการก่อสร้างเป็นรูปวงกลมสอบเข้าหากันมีขนาดปากบ่อเล็ก[๑๒๕]

สำนักงานศิลปกรที่ ๘ ในหนังสือ รายงานการขุดแต่งบูรณะเสริมความมั่นคงวัดหัวหนองเวียงกุมกามสรุปความได้ว่าเวียงกุมกามเป็นเมืองโบราณที่ตั้งอยู่ริมฝั่งด้านทิศตะวันออกของลำน้ำปิงก่อกำเนิดจากการรวมตัวกันของสองวัฒนธรรมเข้าด้วยกันคือวัฒนธรรมโยนกและวัฒนธรรมหริภุญไชยโดยการนำของพญามังรายในพ.ศ.๑๘๒๙ พญามังรายใช้เป็นที่ประทับอยู่ประมาณ ๑๐ ปีจึงย้ายเมืองมาตั้งอยู่ที่เชียงใหม่ปัจจุบันยังมีร่องรอยของคูน้ำคันดินปรากฏอยู่ให้เห็นชัดเจน[๑๒๖]

สำนักงานศิลปกรที่ ๘ ในหนังสือ ข้อมูลโบราณสถานเวียงกุมกามสรุปความได้ว่าวัดในเขตโบราณสถานของเวียงกุมกามมีอายุอยู่ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๑๘-๒๒ จากการขุดค้นพบโบราณวัตถุที่เป็นพระพิมพ์ดินเผาสกุลช่างหริภุญไชยและจารึกทรายสีแดง จารด้วยอักษร ๓ ชนิดคืออักษรมอญ อักษรมอญที่แปลงเป็นอักษรไทย อักษรสุโขทัยและอักษรฝักขามรุ่นแรก นอกจากนี้ยังพบเครื่องถ้วยจีนในสมัยราชวงศ์หมิงประมาณ พ.ศ. ๑๘๑๑ถึงพ.ศ.๒๑๖๗ ที่ก้นจานมีอักษรจีนเขียนว่าต้าหมิงหวั่นลี่หรือพระเจ้าหวั่นลี่ของจีน[๑๒๗]

สำนักงานศิลปกร ที่ ๘ ในหนังสือ รายงานเบื้องต้นการขุดแต่งศึกษาโบราณสถานวัดกุมกามทีปราม เวียงกุมกามสรุปความได้ว่าเวียงกุมกามเป็นเมืองที่พญามังรายเป็นผู้ก่อตั้งเป็นศูนย์กลางแห่งการปกครองมีฐานะเป็นเมืองหลวงของอาณาจักรล้านนาประมาณ ๑๐ ปี หลังจากนั้นพญามังรายจึงย้ายมาสร้างเมืองเชียงใหม่ที่เชิงดอยสุเทพ เวียงกุมกามอยู่ในเขต ตำบลท่าวังตาล ตำบลหนองผึ้ง อำเภอสารภี และบางส่วนของตำบลหนองหอย อำเภอเมือง ตั้งอยู่ด้านทิศตะวันออกของแม่น้ำปิงห่างจากเชียงใหม่ประมาณ ๕ กิโลเมตร จากการขุดค้นพบโบราณสถานในเขตเวียงกุมกามมากกว่า ๒๔ แห่ง และยังมีโบราณสถานที่ยังไม่ได้ขุดค้นอยู่อีก ๑๓ แห่ง[๑๒๘]

---

[๑๒๕] สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ, **รายงานการขุดแต่งโบราณสถานวัดพันเลา** (เชียงใหม่, ๒๕๔๕) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๒๖] กรมศิลปกรที่ ๘,**รายงานการขุดแต่งบูรณะเสริมความมั่นคงวัดหัวหนอง เวียงกุมกาม,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๑) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๒๗] กรมศิลปกร ที่ ๘, **ข้อมูลโบราณสถานเวียงกุมกาม,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๒) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)

[๑๒๘] กรมศิลปกร ที่ ๘, **รายงานเบื้องต้นการขุดแต่งศึกษาโบราณสถานวัดกุมกามทีปราม เวียงกุมกาม,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๒) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

สำนักงานศิลปกรที่ ๘ ในหนังสือ เรื่องจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชยสรุปความได้ว่าพระฤาษีวาสุเทพได้แสวงหาชัยภูมิที่จะสร้างเมืองจึงเห็นพื้นที่ราบอยู่ในทักขิณทิศาภาคแห่งสถานอันจะบังเกิดแห่งพระธาตุของสมเด็จพระผู้ทรงพระภาคเจ้า จึงได้สร้างพระนครณ.ที่นั้นแล้วให้พระกุนริกนาสราช ขึ้นครองราชย์เรียกว่าเมืองรัมมนคร[๑๒๙]

สันติ เล็กสุขุม ในหนังสือ ศิลปะภาคเหนือ:หริภุญชัย-ล้านนาสรุปความได้ว่าความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมที่เคยโดดเด่นในแคว้นหริภุญชัย-ล้านนา ยังคงทิ้งร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ทั้งศิลาจารึก และโบราณวัตถุ โบราณสถานต่าง ๆ ที่เห็นชัดเจนคือด้านศิลปกรรม ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่น และได้ส่งอิทธิพลทางด้านรูปแบบวิธีการให้แก่งานศิลปกรรมยุคหลังอย่างต่อเนื่อง ศิลปะหริภุญชัยและศิลปะล้านนา ซึ่งสองอาณาจักรนี้มีความเป็นปึกแผ่น มั่นคง มีความเจริญทางด้านสังคม ศาสนา และศิลปะวิทยาการต่าง ๆ ศิลปะเชียงแสนหรือศิลปะล้านนาที่มีศิลปกรรม ประติมากรรม และศิลปกรรมอื่น ๆ เช่นพระพิมพ์ เครื่องปั้นดินเผา ได้มีการพัฒนารูปแบบต่าง ๆ จนมีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่งดงามและลงตัว[๑๓๐]

อุษณีย์ ธงไชย ในเอกสารประกอบการสัมมนา ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรล้านนาไทยกับรัฐทางตอนบนในสมัยราชวงศ์มังราย สรุปความได้ว่า อาณาจักรล้านนามีความสัมพันธ์กับสิบสองพันนาซึ่งเป็นที่อาศัยอยู่ของไทลื้อซึ่งเป็นเมืองของพระมารดา พญามังราย เชียงตุงซึ่งเป็นเมืองของไทเขินและเมืองของกลุ่มไทมาว ตั้งอยู่ตอนเหนือของพม่า พญามังรายมีความสัมพันธ์ใกล้ชิดเมืองทางตอนเหนือและพุกามยาวกับสุโขทัยทั้งด้านการค้าและการเมือง เพื่อต่อต้านการรุกรานของมองโกลที่พยายามขยายอาณาจักรมายังตอนใต้ของจีน[๑๓๑]

อุษณีย์ ธงไชย ในเอกสารประกอบการสัมมนา อาณาจักรล้านนาไทย : พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๓๑๐ สรุปความได้ว่าการผนวกแคว้นโยนและแคว้นหริภุญไชยเข้าด้วยกันกลายเป็นอาณาจักรล้านนาโดยมีพญามังรายเป็นผู้ก่อตั้งราชวงศ์มังรายและได้ขยายอาณาจักรไปยังเมืองต่าง ๆ พัฒนา

---

[๑๒๙] กรมศิลปกรที่ ๘,**จามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชย,** (เชียงใหม่, ๒๔๖๓) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๓๐] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ:หริภุญไชย-ล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ , ๒๕๓๘).

[๑๓๑] อุษณีย์ ธงไชย,"ความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรล้านนาไทยกับรัฐทางตอนบนในสมัยราชวงศ์มังราย"**, เอกสารประกอบการสัมมนาเรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)** , วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

บ้านเมืองและปกครองตามแนวความคิดของพุทธศาสนา ทำให้บ้านเมืองเจริญรุ่งเรือง ทั้งด้านการปกครอง เศรษฐกิจและด้านพุทธศาสนา[๑๓๒]

อมร บุญชัย ในหนังสือ มงคล ๓๘ ประการ ประวัติวัดช้างค้ำ(กานโถม) สรุปความได้ว่า พญามังรายผู้ก่อตั้งเวียงกุมกามได้สร้างวัดกานโถมหรือวัดช้างค้ำโดยมีพระมหากัสสปะเป็นเจ้าอาวาสรูปแรกของวัดช้างค้ำซึ่งท่านได้จาริกมาจากสุโขทัยและมาบำเพ็ญสมณธรรมอยู่ที่ต้นมะเดื่อใหญ่เมื่อพญามังรายทราบก็ไปกราบนมัสการพระมหากัสสปะได้ถวายธรรมเทศนา พญามังรายฟังแล้วเลื่อมใสและศรัทธาอย่างมากจึงให้สร้างวัดกานโถมถวายให้เป็นที่พักอาศัยของสงฆ์เหล่านี้[๑๓๓]

ฮันส์ เพนธ์ ในเอกสารประกอบการสัมมนา การวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ล้านนาจากจารึก สรุปได้ความว่า ได้พบศิลาจารึกที่วัดกานโถม ในบริเวณเวียงกุมกาม ๔ หลัก จารึกเป็นอักษรมอญและภาษามอญ อักษรฝักขาม ภาษาไทยวน กล่าวถึงการทำบุญใหญ่ที่วัด การสร้างพระพุทธรูป การถวายข้ารับใช้วัด และตั้งคำปรารถนาว่าขอให้มั่นในเบญศีล และขอให้ทันเห็นพระศรีอริยเมตตรัยในชาติต่อไป[๑๓๔]

วิมลสิทธิ์ หรยางกูร ศึกษาการสร้างสรรค์สภาพแวดล้อมชุมชนเมืองที่น่าอยู่อาศัย: ปัญหาที่มองไม่เห็นและแนวทางแก้ไข พบว่า สภาพแวดล้อมชุมชนเมืองที่น่าอยู่อาศัยจะต้องมีการปรับปรุงและสร้างสรรค์ในมิติประการแรก ความเป็นระเบียบเรียบร้อยของสภาพแวดล้อมชุมชนเมืองเกี่ยวกับภาระการรับรู้ข่าวสารจากสื่อโฆษณา ความรกรุงรังของสภาพแวดล้อม ความหลากหลายของรูปแบบสถาปัตยกรรม รวมทั้งการจัดระเบียบสังคมพื้นที่ย่านธุรกิจบันเทิง ในมิติประการที่สอง การสร้างสรรค์สัญลักษณ์ของสภาพแวดล้อมชุมชนเมือง เกี่ยวกับการจัดสภาพแวดล้อมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดจินตภาพสาธารณะ การอนุรักษ์งานสถาปัตยกรรมที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์และคุณค่าทางสถาปัตยกรรม และการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมให้เป็นสัญลักษณ์ใหม่ของชุมชนเมือง ส่วนในมิติประการที่สาม การสร้างสรรค์ความยั่งยืนของสภาพแวดล้อมชุมชนเมือง ต้องพิจารณาการสร้างสรรค์พื้นที่สีเขียว พื้นที่ลานเมือง ลานวัฒนธรรม และถนนคนเดิน ตลอดจนการกำหนดการใช้สอยพื้นที่แบบผสมผสาน การวิเคราะห์สภาพการณ์น่าอยู่อาศัยที่ลดลงและแนวทางสร้างสรรค์สภาพแวดล้อมชุมชนเมืองดังกล่าวข้างต้น นำไปสู่แนวทางแก้ไขปัญหาด้านบุคลากร ซึ่งได้มุ่งไปที่ให้สถาบันการศึกษาเปิดสอนหลักสูตรการออกแบบชุมชนเมืองเพิ่มขึ้น เพื่อผลิตบุคลากรวิชาชีพที่จะเป็นกำลังสำคัญใน

---

[๑๓๒] อุษณีย์ ธงไชย, “อาณาจักรล้านนาไทย:พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๓๑๐”**, เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘ ณ.วิทยาลัยครูเชียงใหม่ (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๓๓] อมร บุญชัย, **มงคล ๓๘ ประการ,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๐) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๓๔] ฮันส์ เพนธ์, จารึกวัดกานโถมและความเป็นมาของอักษรไทย, **เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘ ณ.วิทยาลัยครูเชียงใหม่.

การสร้างสรรค์สภาพแวดล้อมชุมชนเมือง และสู่การหากระบวนการเพื่อส่งเสริมการมีส่วนร่วมของประชาชนในการกำหนดนโยบายและการตัดสินใจเลือกแนวทางการสร้างสรรค์ชุมชน โดยเฉพาะที่เกี่ยวกับเทคนิคการสร้างความรู้ความเข้าใจ และการมีวิจารณญาณต่อการพิจารณาได้อย่างรวดเร็ว ดังเช่นเทคนิคเกมจำลอง เป็นต้น นอกจากนี้ ยังเสนอแนะให้มีการพิจารณาการจัดทำกฎหมายที่เกี่ยวข้องกับการออกแบบสภาพแวดล้อมชุมชนเมืองโดยตรง ที่จะยกระดับคุณภาพชีวิต และการกำหนดมาตรฐานสิ่งอำนวยความสะดวกต่าง ๆ รวมทั้งแนวทางต่าง ๆ ในการสร้างความมั่นคงทางวิชาชีพ ท้ายสุด งานวิจัยเบื้องต้นนี้ได้สรุปประเด็นเพื่อจัดทำเป็นชุดคำถามวิจัยเพื่อการจัดทำโครงการวิจัยต่อไปในอนาคต[๑๓๕]

ไชยสิทธิ์ ชาญอาวุธ ได้ใช้กรอบคิดในการกำหนดกรอบความสนใจในชีวิตประจำวันของเบ็นจามิน ในเรื่อง“ชีวิตประจำวัน” (Daily life) เพื่อการนำเสนอมุมมองที่ทันสมัยเป็นประโยชน์ในเชิงลึกยิ่งขึ้น ซึ่งจากกรณีศึกษาจะกล่าวได้ว่าศิลปะข้างถนนเข้ามามีส่วนร่วมกับชีวิตกับคนไทยอย่างกลมกลืนทั้งที่รู้เท่าทันและไม่ทันระวังแต่เมื่อรู้สึกตัวได้นั้นก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าศิลปะข้างถนนช่างอยู่ใกล้ชิดเราเสียเหลือเกิน ตั้งแต่ กำแพงข้างทาง ประตูรั้ว อุปกรณ์ตกแต่งเล็กๆ น้อยๆ จนไปยังเสื้อผ้าที่เราสวมใส่ นับได้ว่าเป็นการขยายตัวของรูปแบบการใช้ชีวิตที่เข้าถึงชีวิตของความเป็นประชาชนคนในรัฐอย่างกลมกลืนผ่านวัฒนธรรมประชานิยมในด้านการแสดงออกนั้นได้ถูกมองย้อนกลับไปที่ผู้ส่งสารหรือผู้สร้างสรรค์ผลงานผ่านสื่อ (Medium) โดยในบทความครั้งนี้ผู้เขียนได้เน้นหนักไปที่ประเด็นเหตุการณ์สำคัญในสังคม (Important Social Circumstance) ซึ่งกลุ่มศิลปินข้างถนนมีการใช้พื้นที่สาธารณะรวมตัวกันเพื่อมีส่วนร่วมในการสร้างผลงาน เนื่องจากเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมไทยและสากล เช่น ในประเพณีวันต่างๆ ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะข้างถนน เช่น วันสงกรานต์ วันคริสต์มาส จนไปถึงการให้ความเคารพต่อพระเจ้าแผ่นดิน ตัวอย่างเช่น ศิลปินข้างถนนได้สร้างสรรค์ผลงานเนื่องในวันแม่ ๑๒ สิงหาคม ๒๕๕๘ ไปจนกระทั่งการสร้างผลงานที่แสดงถึงน้อมรำลึกถึงพระเจ้าแผ่นดินในรัชกาลที่ ๙ ในวาระอันเนื่องจากพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตรเสด็จสวรรคต โดยใช้ข้อความ “ขอเป็นข้ารองบาททุกชาติไป ด้วยดวงใจไทยทั้งผอง” และ “๙” ในพื้นที่สาธารณะจนได้รับความสนใจจากประชาชนและสื่อมวลชนในการนำเสนอถึงการใช้ศิลปะข้างถนนในเชิงสร้างสรรค์สอดคล้องกับบริบทวาระเหตุการณ์สำคัญในสังคม ซึ่งการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนนั้นสะท้อนให้เห็นได้ว่า ศิลปะข้างถนนได้รับการยอมรับมากขึ้นจากผู้คนในสังคมโดยการแชร์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ จนถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมในวาระโอกาสพิเศษต่างๆ และยังสะท้อนอีกว่าศิลปินข้างถนนเอง ก็ให้ความสำคัญกับบริบทสังคมที่ตนดำรงอยู่ซึ่งประกอบด้วยเหตุการณ์ต่างๆ และดึงความคิด

---

[๑๓๕] วิมลสิทธิ์ หรยางกูร. “การสร้างสรรค์สภาพแวดล้อมชุมชนเมืองที่น่าอยู่อาศัย: ปัญหาที่มองไม่เห็นและแนวทางแก้ไข”. **วารสารวิจัยและสาระสถาปัตยกรรม/การผังเมือง**. ๘(๒). ๒๐๑๑, หน้า ๙-๑๐.

สร้างสรรค์ของตนเองออกมาสร้างผลงานเพื่อสื่อสารกับผู้คนที่พบเห็นงานในพื้นที่สาธารณะได้ตระหนักและรู้สึกร่วมกับเหตุการณ์เหตุการณ์สำคัญในสังคม ทั้งนี้การแสดงออกบนพื้นที่สาธารณะของศิลปินข้างถนนผ่าน สีสัน แสงเงา โดยปัจเจกบุคคล หรือการรวมกลุ่มเพื่อบอกกล่าวข่าวสารกับมวลชน ยังคงถูกนำเสนอจากอารมณ์ภายในที่ต้องการแสดงออกทางความรู้สึกออกมาให้ผู้รับสารได้รับรู้ (Expressive Communication) การแสดงออกดังกล่าว ได้เน้นย้ำถึงความเป็นพลเมืองที่มีอิสรภาพ เสรี สำหรับศิลปินข้างถนนในสถานการณ์ทางสังคมดังกล่าว เป็นการแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ในการใช้ศิลปะในฐานะความเป็นพลเมืองที่แตกแถวมีความกล้าเผชิญหน้ากับเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับสังคมโดยภาพรวมในฐานะ “พลเมือง”[๑๓๖]

๒.๗.๒ งานวิจัยเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย

ชญาน์วัต ปัญญาเพชร ศึกษาเรื่อง ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ ๑๙๙๐ พบว่า แนวคิดบางส่วนที่เป็นรูปแบบเชิงภาพรวมแนวคิดหลักของหลังอาณานิคม คือ ๑. แนวคิดบูรพาคตินิยม ที่ว่าด้วยการสร้างตัวแทนตะวันออกในสายตาของตะวันตกจากพื้นฐานวิธีคิดแบบทวิลักษณ์ ๒. แนวคิดลูกผสม ที่นำมาอธิบายลักษณะการผสมผสานทางวัฒนธรรมเพื่อใช้ต่อรองปรัชญาสารัตถนิยมที่แฝงอยู่ในความคิดอาณานิคม ๓. แนวคิดชาติในยุคสมัยใหม่ที่เป็นผลพวงจากลัทธิอาณานิคม[๑๓๗]

พรรณี วิรุณานนท์ ศึกษาเรื่อง การพัฒนาแนวความคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทย พบว่า ประเทศไทยมีศักยภาพในการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ แต่ต้องมีการเตรียมความพร้อมในหลายๆ ด้าน ได้แก่ องค์กรหรือหน่วยงานดำเนินการและจัดการบุคลากรที่จะมาดำเนินการ และแหล่งทุนที่จะได้มาและการบริหารจัดการให้เกิดผลกำไรเพื่อใช้ในการดำเนินการและจัดการ บุคลากรที่จะมาดำเนินงาน และแหล่งทุนที่จะได้มาและการบริหารจัดการให้เกิดผลกำไรเพื่อใช้ในการดำเนินงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติของประเทศไทยครั้งต่อไป ประเทศไทยควรจะมียุทธศาสตร์ในการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศที่มีลักษณะสอดคล้องกับสังคมไทย โดยต้องจัดอย่างต่อเนื่องทุกๆ ๒ ปี และขยายสาขาของงานศิลปะเพิ่มขึ้นจากเฉพาะสาขาทัศนศิลป์เป็นสาขาอื่นร่วมด้วย โดยกลุ่มเป้าหมายครั้งแรกจะเป็นกลุ่มเฉพาะ แต่ควรขยายขอบเขตให้ประชาชนส่วนใหญ่มีส่วนร่วมในครั้ง

---

[๑๓๖] ไชยสิทธิ์ ชาญอาวุธ, “ศิลปะข้างถนนการแสดงออกบนพื้นที่สาธารณะ:ต่อเหตุการณ์สำคัญในสังคม”, **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี,** [ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม - ธันวาคม ๒๕๖๐]: ๑๒๔ – ๑๓๕.

[๑๓๗] ชญาน์วัต ปัญญาเพชร, “ศิลปะร่วมสมัยไทยภายใต้แนวคิดหลังอาณานิคมในทศวรรษที่ ๑๙๙๐”, **วารสาร วิจิตรศิลป์,** (ปีที่ ๖ ฉบับที่ ๑ มกราคม - มิถุนายน ๒๕๕๘): ๘๖ - ๑๒๗.

ต่อไป นอกจากนั้น ควรขยายขอบเขตจากงานระดับประเทศเป็นงานระดับภูมิภาคอาเซียนระดับเอเชียระดับนานาชาติ[๑๓๘]

อโณทัย อูปคำ ศึกษาเรื่อง บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจค ๓๐๔ ที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไทย พบว่า โปรเจค ๓๐๔ คือพื้นที่แสดงผลงานศิลปะในลักษณะองค์กรไม่แสวงหาผลกำไร ดำเนินงานโดยศิลปินและภัณฑารักษ์อิสระ โดยเริ่มเปิดพื้นที่แสดงงานครั้งแรกในปี พ.ศ. ๒๕๓๙ มีเป้าหมายในการสนับสนุนศิลปินรุ่นใหม่ให้จัดนิทรรศการ ตลอดจนผลักดันเพื่อให้เข้าสู่เวทีศิลปะร่วมสมัยในระดับนานาชาติซึ่งในช่วงเวลาดังกล่าว วงการศิลปะประเทศไทยค่อนข้างซบเซาและขาดการสนับสนุนจากทางภาครัฐและเอกชนทำให้ขาดแคลนพื้นที่ สำหรับศิลปินรุ่นใหม่ดังนั้นการเกิดขึ้นของโปรเจค ๓๐๔ จึงเป็นการตอบโจทย์ในสิ่งที่สังคมไทย ยังขาดพื้นที่แห่งนี้เป็นพื้นที่แสดงผลงานศิลปะสำหรับศิลปินทุกรุ่น ทั้งศิลปินไทยและศิลปินระดับนานาชาติถึงแม้ว่าโปรเจค ๓๐๔ จะได้ปิดตัวลงไปในปี พ.ศ. ๒๕๔๕ แต่ก็ยังคงบทบาทและอิทธิพลต่อวงการศิลปะร่วมสมัยไทยในปัจจุบัน โดยแบ่งเป็นสามด้านใหญ่ๆ ได้แก่ การสร้างบทบาทในเชิงสถาบัน อิทธิพลของกิจกรรมทางศิลปะของโปรเจค ๓๐๔ ที่มีผลต่อรูปแบบการสร้างผลงานของศิลปิน รวมถึงการสร้างคุณค่าในเชิงปรัชญาสุนทรีศาสตร์ในงานศิลปะร่วมสมัย[๑๓๙]

๒.๗.๓ งานวิจัยเกี่ยวกับการสร้างสรรค์เมืองศิลปะ

ชุติมา บริสุทธิ์ ศึกษาเรื่อง การศึกษาการสร้างเมือง (Machizukuri) ด้วยศิลปะร่วมสมัยภายในเมือง Kanazawa จังหวัด Ishikawa พบว่า ปัจจัยที่ส่งผลให้เมือง Kanazawa นำเอาศิลปะร่วมสมัยเข้ามาใช้ได้ว่าเกิดจากการที่เมือง Kanazawa มีภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับด้านศิลปะมายาวนาน และมีความต้องการสร้างเสน่ห์แบบใหม่ที่แตกต่างจากเสน่ห์เดิมที่มีความเป็นเมืองเก่าประกอบกับแนวคิดในการพัฒนาเมืองว่าจะ “พัฒนาสู่สากล” ซึ่งทำให้เมือง Kanazawa เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และเปิดรับศิลปะจากต่างประเทศ นอกจากนี้เมือง Kanazawa ยังเป็นเมืองศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ เป็นจุดศูนย์รวมของทรัพยากรมนุษย์ที่มีความรู้ความสามารถในภูมิภาคที่สามารถร่วมมือกับทางเทศบาลในการพัฒนาเมืองได้ และปัจจัยที่สำคัญคือการมีอำนาจบริหารราชการส่วนท้องถิ่นที่ผู้นำท้องถิ่นสามารถบริหารจัดการและดำเนินการนโยบายพัฒนาท้องถิ่นได้โดยตรง ซึ่งนายกเทศมนตรีเมือง Kanazawa ในขณะนั้นได้มีความสนใจในด้านการสร้างเสน่ห์ที่แปลก

---

[๑๓๘] พรรณี วิรุณานนท์, **การพัฒนาแนวความคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทย**, ๒๕๕๑.

[๑๓๙] อโณทัย อูปคำ, “บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจค ๓๐๔ ที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไทย”, **Veridian E-Journal, Slipakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ,** (ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๒ เดือนพฤษภาคม – สิงหาคม ๒๕๕๘): ๒๙๐๖ – ๒๙๒๑.

ใหม่ให้แก่เมือง Kanazawa ซึ่งเสน่ห์ที่ทางเมือง Kanazawa ได้เลือกก็คือ “เมืองที่มีการผสมผสานกันของศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมและศิลปวัฒนธรรมในยุคใหม่ที่ทันสมัย” นั่นเอง[๑๔๐]

ณัฐกานต์ กันธิ ศึกษาเรื่อง มะจิสุคุริ (Machitsukuri) กับการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว: กรณีศึกษา การพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ ประเทศญี่ปุ่น พบว่า ๑. Machizukuri มีความเกี่ยวข้องกับองค์การสนับสนุนการท่องเที่ยวท้องถิ่นในจังหวัดโออิตะ ๒. หลายโครงการพัฒนาที่เกิดขึ้นจาก (Machizukuri) มีส่วนสำคัญในการช่วยพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ และมีส่วนช่วยให้ชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนในจังหวัดโออิตะดีขึ้น และ ๓. ผลจากการเพิ่มขึ้นของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว หรือธุรกิจบริการขนาดเล็กและขนาดกลางในโออิตะทำให้ประชาชนในพื้นที่ มีอาชีพ มีรายได้ และพึ่งพาตนเองได้อย่างยั่งยืน[๑๔๑]

ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำแนวคิดในการวิจัย ๖ แนวคิด คือ แนวคิดเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ (History art) แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะล้านนา (Lanna Art) แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education) แนวคิดองค์ประกอบพื้นฐานในการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (Basic of visual Art) แนวคิดการพัฒนาเมืองเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม (Cultural Attraction) และการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้เป็นแนวทางในการพัฒนาศิลปะเชิงพุทธสู่วิถีชุมชนในผนังพื้นที่สาธารณะในจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน น่าน และการจัดกิจกรรม art workshop และการถ่ายทอดความรู้ในสื่อต่างๆ เพื่อเผยแพร่องค์ความรู้แก่สังคมและสร้างแหล่งท่องเที่ยวแห่งใหม่แก่ชุมชน

---

[๑๔๐] ชุติมา บริสุทธิ์, **การศึกษาการสร้างเมือง (machizukuri) ด้วยศิลปะร่วมสมัย ภายในเมือง Kanazawa จังหวัด Ishikawa,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๗. หน้า ข.

[๑๔๑] ณัฐกานต์ กันธิ, **มะจิสุคุริ (Machitsukuri) กับการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว: กรณีศึกษา การพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ ประเทศญี่ปุ่น,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๕), หน้า ๒.

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการวิจัย

โครงการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง “การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา” ภายใต้แผนงานวิจัยเรื่อง “The Developmant of Creative Art Cities in Lanna: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา” มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดการวิจัยไว้ดังนี้

๓.๑ รูปแบบการวิจัย

๓.๒ ประชากรและกลุ่มเป้าหมาย

๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

๓.๔ การเก็บรวบรวมข้อมูล

๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล

๓.๖ การนำเสนอผลการศึกษาวิจัย

๓.๑ รูปแบบการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

๓.๑.๑ รูปแบบวิธีการวิจัย การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยการลงพื้นที่สำรวจผลงานทางศิลปกรรมล้านนาในแต่ละพื้นที่จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อหาข้อมูลที่จะนำมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาเมืองในล้านนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ และแหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรม วิถีชุมชน แนวพุทธ ในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยมีการค้นคว้าด้านข้อมูลและเนื้อหา ดังนี้

- ข้อมูลจารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์
- ข้อมูลทางโบราณคดี การขุดค้นชั้นทางวัฒนธรรม และการขุดแต่งโบราณสถาน

- การลงพื้นที่สำรวจกลุ่มซากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ตามสถานที่ต่างๆ ในพื้นที่เขตล้านนา

- การวิเคราะห์รูปแบบศิลปะ ตามกลุ่มจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม

- วิเคราะห์เอกสารตำราทางวิชาการ หนังสือศิลปะ บทความศิลปะ

- การออกแบบรูปแบบสันนิษฐานซากโบราณสถาน ที่มีหลักฐานในการลงพื้นที่ด้วย Graphic Design (3D)

- กลุ่มโบราณสถานขนาดใหญ่ และมีร่องรอยหลักฐานรูปแบบศิลปกรรมที่น่าสนใจ ร่วมกับข้อมูลทางโบราณคดี จารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์ ในพื้นที่เขตล้านนา ๘ จังหวัด

- รูปแบบสันนิษฐานจากซากวิหาร เจดีย์ โดยเสนอจินตทัศน์ที่เป็นไปได้ของรูปแบบศิลปะแบบใหม่

- นำองค์ความรู้มาเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

มีขั้นตอนการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

๓.๑.๑.๑ การศึกษาเชิงเอกสาร (Documentary Study) ทำการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตามแนวคิดในการวิจัย ๖ แนวคิด คือ แนวคิดเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ศิลปะ (History art) แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะล้านนา (Lanna Art) แนวคิดเกี่ยวกับศิลปะร่วมสมัย (Contemporary Art) แนวคิดเกี่ยวกับทฤษฎีสุนทรียศึกษา (Aesthetic Education) แนวคิดองค์ประกอบพื้นฐานในการรับรู้ทางทัศนศิลป์ (Basic of visual Art) แนวคิดการพัฒนาเมืองเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปวัฒนธรรม (Cultural Attraction) และการทบทวนงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

๓.๑.๑.๒ การศึกษาภาคสนาม (Field Study) โดยการสำรวจข้อมูลเบื้องต้นและคัดเลือกชุมชนเป้าหมายแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อรวบรวมข้อมูลในเชิงกายภาพของพื้นที่ ๘ จังหวัด จากการสัมภาษณ์และสนทนากลุ่มกับกลุ่มประชากรผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information) ได้แก่ กลุ่มประชากรเป้าหมาย ประกอบด้วย พระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน รวมทั้งสิ้น ๒๐๐ คน ดังนี้ เพื่อรวบรวมข้อมูลความคิดเห็นเกี่ยวกับรูปแบบศิลปกรรมล้านนาที่สอดคล้องกับวิถีพุทธและวัฒนธรรมในชุมชน มีหลักเกณฑ์ในการคัดเลือก ดังนี้

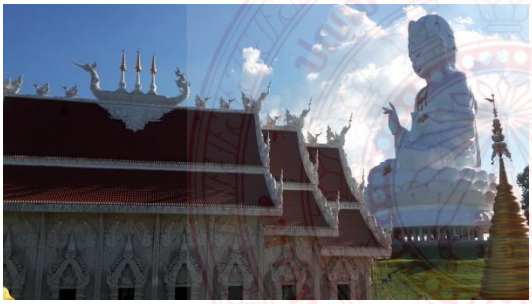
๑) สถานที่ในการลงพื้นที่สำรวจต้องเป็นสถานที่เหมาะสมและมีศักยภาพในการพัฒนาเป็นแหล่งท่องเที่ยวแห่งใหม่ อาทิ มีแหล่งท่องเที่ยวทางธรรมชาติและวัฒนธรรมที่สำคัญ มีโบราณสถาน โบราณวัตถุ มีเส้นทางเดินทางเข้าถึงได้ง่าย และมีสิ่งอุปโภคบริโภคเพียงพอสำหรับนักท่องเที่ยว

๒) สถานที่ในการลงพื้นที่สำรวจนั้น ต้องมีองค์กรชุมชน ผู้นำ และประชาชนอนุญาตและให้ความร่วมมือในพัฒนาองค์ความรู้ทางศิลปกรรมล้านนาในอดีต จนถึงปัจจุบันได้

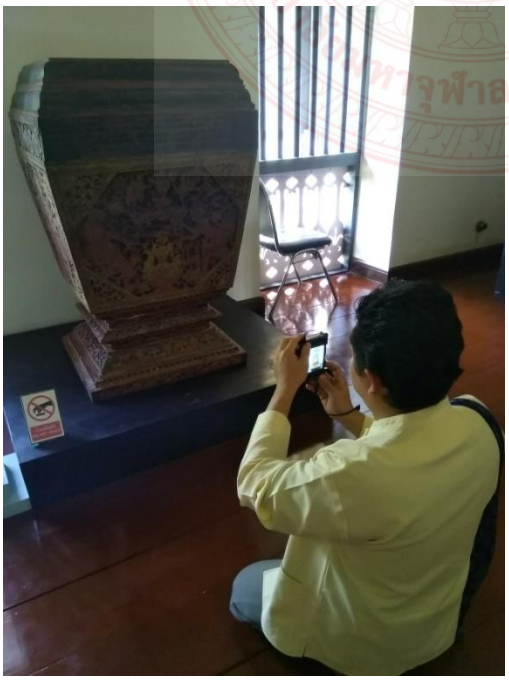
๓) สถานที่ในการลงพื้นที่สำรวจนั้น มีศิลปินหรือกลุ่มเรียนรู้ศิลปะเพื่อการรักษางานศิลปกรรมล้านนาให้มีความยั่งยืน และให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ในการนำมาสังเคราะห์องค์ความรู้

โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการสำรวจสถานที่ในการลงพื้นที่ต่างๆ (เบื้องต้น) ดังนี้

ภาพคณะผู้วิจัยเดินทางลงพื้นที่สำรวจศึกษาประวัตศาสตร์ศิลปะล้านนายุคต้น
ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน จังหวัดเชียงราย



ภาพคณะผู้วิจัยเดินทางลงพื้นที่สำรวจสถานที่ศึกษาประวัตศาสตร์ศิลปะล้านนา
ในอดีตและปัจจุบัน ณ จังหวัดเชียงราย



ภาพที่ ๑๔ คณะผู้วิจัยเดินทางลงพื้นที่สำรวจสถานที่ศึกษาประวัตศาสตร์ศิลปะล้านนา ในอดีตและปัจจุบัน ณ จังหวัดน่าน

๓.๒ ประชากรและกลุ่มเป้าหมาย

ประชากรและกลุ่มเป้าหมายในโครงการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง “การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา” ภายใต้แผนงานวิจัยเรื่อง “The Developmant of Creative Art Cities in Lanna: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา” ที่ใช้ในการสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) และการสนทนากลุ่ม (focus group) กับผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information) ได้แก่ พระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน นิสิต นักศึกษา สถาบันการศึกษาทางศิลปะ รวมทั้งสิ้น ๔๕๔ คน ตามรายละเอียดดังนี้

- กลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant)

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

กลุ่มเป้าหมายในการลงพื้นที่สำรวจและการเก็บข้อมูลมาสังเคราะห์

๑. กลุ่มตัวอย่างพระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชนในแต่ละพื้นที่ ๘ ท่าน

๒. กลุ่มตัวอย่างศิลปินที่ทำงานร่วมด้วยพื้นที่พัฒนา ๒๐ ท่าน

๓. กลุ่มตัวอย่างเยาวชน นิสิต นักศึกษา สถาบันการศึกษาทางศิลปะ แต่ละแห่ง ๑๐ ท่าน

๔. กลุ่มตัวอย่างผู้สร้างสินค้าเชิงศิลปกรรมล้านนา ๘ ท่าน

๕. กลุ่มตัวอย่างภาครัฐที่ส่งเสริมการทำงานวิจัย ๘ ท่าน

จำนวนรวมกลุ่มผู้ให้ข้อมูลคนสำคัญ (key informant) จำนวนทั้งสิ้น ๕๔ รูป/คน

- กลุ่มผู้มีส่วนได้ส่วนเสีย (Stakeholders) ได้แก่ กลุ่มตัวแทนชาวบ้านและเยาวชนในพื้นที่ จำนวนแห่งละ ๕๐ คน ๘ แห่ง รวมทั้งสิ้น ๔๐๐ คน

รวมกลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้ทั้งสิ้น ๔๕๔ รูป/คน

ในพื้นที่ ๘ จังหวัดในล้านนา โดยเน้นสถานที่ที่เป็นแหล่งท่องเที่ยวที่สำคัญ และการพัฒนาพื้นที่ชุมชนแห่งใหม่ที่มีศักยภาพและความพร้อมในการพัฒนาเป็นเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา และเป็นแหล่งท่องเที่ยวแห่งใหม่ ได้แก่

พื้นที่หลัก	พื้นที่สร้างสรรค์
จังหวัดเชียงราย	
- วัดร่องขุ่น - วัดร่องเสือเต้น - วัดพระแก้ว - วัดห้วยปลากั้ง	- บ้านเหล่าพัฒนา อำเภอแม่สรวย
จังหวัดเชียงใหม่	
- วัดพระธาตุดอยสุเทพ - วัดเจดีย์หลวง - เวียงกุมกาม - วัดอินทราวาส (วัดต้นเกว๋น) - วัดผาลาด - วัดเจ็ดยอด	- บ้านท่าข้าม อำเภอฮอด
จังหวัดแม่ฮ่องสอน	
- วัดพระธาตุกองมู - วัดจองคำ	- บ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย

จังหวัดลำปาง	
- วัดพระแก้วดอนเต้า - วัดเจดีย์ซาวหลัง - วัดศรีชุม - วัดศรีลองเมือง - วัดป่าฝาง - วัดจองคำ - วัดไหล่หิน - วัดพระธาตุลำปางหลวง - วัดปงยางคก - วัดปงสนุกเหนือ	- บ้านลำปางหลวงเกาะคา
จังหวัดลำพูน	
- วัดพระธาตุหริภุญไชย - วัดบ้านปาง - วัดวัดพระบาทตากผ้า - วัดพระธาตุ ๕ ดวง	- มจร.ลำพูน
จังหวัดแพร่	
- วัดพระธาตุช่อแฮ - วัดพระบาทมิ่งเมือง - วัดพระธาตุสุโทนมงคลศีรี - วัดสูงเม่น	- บ้านต้นไคร้ พันเชิง - บ้านทุ่งโฮ้ง - บ้านคำปินใจ
จังหวัดน่าน	
- วัดภูมินทร์ - วัดหนองบัว - วัดพระธาตุแช่แห้ง - วัดมิ่งเมือง	- บ้านดอนไชย อำเภอเวียงสา
จังหวัดพะเยา	
- วัดศรีโคมคำ - วัดจอมทอง - วัดอนาลโย	- บ้านแม่นาเรือ อำเภอเมือง

๓.๓ เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) เพื่อทราบถึงการพัฒนาพื้นที่ในเขต ๘ จังหวัดภาคเหนือให้เป็นเมืองศิลปะ

เชิงสร้างสรรค์ในล้านนา และการสร้างแหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรม วิถีชุมชนแนวพุทธ การสร้างกิจกรรมทางด้านศิลปะ ในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยมีขั้นตอนการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

๓.๓.๑ การสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) กับกลุ่มเป้าหมายในชุมชน เพื่อสรุปและสังเคราะห์ชุดองค์ความรู้ทางศิลปกรรมเชิงพุทธ รวมไปถึงศิลปกรรมในล้านนาในแขนงต่างๆ ที่มีการบันทึก จารึก ที่มีความเหมาะสมและสอดคล้องกับวัฒนธรรมท้องถิ่น เพื่อวางแผนการสร้างชุดองค์ความรู้ที่จะรวบรวมข้อมูลต่างๆ ออกมาให้เข้าใจง่าย และสามารถไปต่อยอดในการอนุรักษ์ผลงานศิลปกรรมในล้านนาเหล่านี้ไว้ โดยการใช้คำถามปลายเปิด (Open-ended Questions) มีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือการวิจัย ดังนี้

๑) ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องเพื่อกำหนดกรอบแนวคิดในการสร้างแบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group)

๒) ร่างแบบสัมภาษณ์เชิงลึก (in-depth interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) นำเสนอผู้เชี่ยวชาญ จำนวน ๓ คน เพื่อทดสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) โดยใช้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความสอดคล้องแล้ว นำผลการตรวจสอบมาคำนวณหาค่าความสอดคล้องระหว่างข้อคำถามกับวัตถุประสงค์หรือนิยาม (IOC: Item Objective Congruence Index) เกณฑ์การพิจารณาคัดเลือกตามวัตถุประสงค์ที่มีคะแนนเฉลี่ยตั้งแต่ ๐.๕๐ ถึง ๑.๐๐ ซึ่งแสดงว่าจุดประสงค์นั้นวัดได้ครอบคลุมเนื้อหา หรือข้อสอบนั้นวัดได้ตรงตามวัตถุประสงค์ และถ้าข้อใดได้คะแนนเฉลี่ยต่ำกว่า ๐.๕๐ ต้องนำไปปรับปรุงแก้ไข เพราะว่ามีความสอดคล้องกันต่ำ และปรับปรุงเครื่องมือการวิจัยตามข้อเสนอแนะของผู้เชี่ยวชาญ เพื่อจัดทำแบบการสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) ฉบับสมบูรณ์

๓.๓.๒ การจัดประชุมเสวนาทางวิชาการและกิจกรรมเชิงปฏิบัติการช่วยในการพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนาเกี่ยวกับสุนทรียภาพ ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน นำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ได้จริง โดยมีจำนวนผู้เข้าร่วม จำนวน ๔๐๐ คน

๓.๔ การเก็บรวบรวมข้อมูล

การเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อให้ได้ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ ผู้วิจัยได้แบ่งการเก็บรวบรวมข้อมูลวิจัยออกเป็น ๖ ระยะ มีขั้นตอนการดำเนินการวิจัย ดังนี้

๓.๔.๑ ระยะที่ ๑ การจัดประชุมทีมวิจัย เพื่อชี้แจงความรู้ความเข้าใจและจัดสร้างการจัดสร้างเครื่องมือประกอบการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) และแบบสอบถาม (Questionnaires) การใช้เครื่องมืออุปกรณ์

ประกอบการวิจัย ได้แก่ เครื่องบันทึกภาพและเสียง และความพร้อมของอุปกรณ์เครื่องมือการทำงานทางศิลปะ

๓.๔.๒ ระยะที่ ๒ การลงสำรวจข้อมูลภาคสนาม (Field Study) โดยการคัดเลือกชุมชนเป้าหมายแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เพื่อรวบรวมข้อมูลในเชิงกายภาพของพื้นที่ ๘ จังหวัด โดยการทำจดหมายและประสานงานติดต่อเพื่อขออนุญาตทำวิจัยกับกลุ่มประชากรเป้าหมาย โดยใช้แบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ ๑ ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา

๓.๔.๓ ระยะที่ ๓ การจัดพิมพ์เอกสารรายงานความก้าวหน้างานวิจัย เพื่อนำเสนอรายงานความก้าวหน้าแก่แหล่งทุนสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ เพื่อพัฒนาและปรับปรุงรายงานความก้าวหน้างานวิจัยและนำเครื่องมือการวิจัยไปทดสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) และทดสอบความเชื่อมั่น (Reliability) ในการจัดทำฉบับสมบูรณ์

๓.๔.๔ ระยะที่ ๔ การสรุปองค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา แล้วนำข้อมูลไปสู่เวทีสนทนากลุ่ม (Focus Group) ในชุมชนหรือพื้นที่ โดยการจัดกิจกรรมถ่ายทอดความรู้แก่ชุมชนหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง และจัดทำประชาพิจารณ์ หลังจากนั้น จึงดำเนินการลงมือปฏิบัติการวิจัยเพื่อสร้างชุดองค์ความรู้ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ ๒ การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิตนักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

๓.๔.๕ ระยะที่ ๕ การจัดประชุมเสวนาทางวิชาการและกิจกรรมเชิงปฏิบัติการช่วยในการพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนาเกี่ยวกับสุนทรียภาพ ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียน และชาวบ้านในชุมชน นำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ได้จริง เพื่อสร้างเป็นต้นแบบในการพัฒนาแก่ชุมชนอื่นๆ โดยการประเมินผลจากแบบสอบถาม หรือทัศนคติของคนในพื้นที่ (Questionnaires)

๓.๔.๖ ระยะที่ ๖ การจัดทำสื่อสิ่งพิมพ์ วีดีโอ ผลงานวิจัย วีดิทัศน์นำเสนอ และนวัตกรรมเพื่อเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณชน รวมทั้งการจัดทำแผ่นพับโปรชัวส์ หนังสือสรุปองค์ความรู้ จำนวน ๑,๐๐๐ เล่ม และการเผยแพร่สู่สื่อสารมวลชน สื่อสารสนเทศ วารสารท่องเที่ยวและวัฒนธรรม และการจัดพิมพ์เอกสารรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ เพื่อตอบวัตถุประสงค์ข้อที่ ๓ การพัฒนาเมืองให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ และวัตถุประสงค์ข้อที่ ๔ สังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์

๓.๕ การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามเนื้อหา (Content analysis) แล้วสรุปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ เมื่อได้รับข้อมูลจากการเก็บ

รวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยจะนำข้อมูลจากการวิเคราะห์จากเอกสาร ประกอบกับข้อมูลที่ได้จากแบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) หลังจากนั้น ผู้วิจัยยืนยันความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูลด้วยการให้บุคคลที่อยู่ในปรากฏการณ์ที่ศึกษาและบุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องที่ทำการศึกษาตรวจสอบและรับรองความถูกต้อง โดยการแปลข้อมูลพร้อมให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติม ทักท้วงหรือยอมรับข้อมูลที่นำเสนอ ซึ่งการตรวจสอบความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูลด้วยวิธีนี้ผู้วิจัยใช้กับข้อมูลเบื้องต้นและข้อมูลที่เป็นส่วนที่ผู้วิจัยได้ตีความแล้วนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์โดยผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information) นำมาวิเคราะห์เชิงพรรณนา และการนำเสนอภาพกิจกรรมและชุดองค์ความรู้ (หนังสือสรุปองค์ความรู้) และวีดีทัศน์บรรยากาศการสังเคราะห์ข้อมูลในพื้นที่สาธารณะของชุมชนทั้ง ๘ จังหวัด ให้ได้ผลเป็นเชิงประจักษ์ และนำผลไปใช้ประโยชน์ได้จริงในวงกว้าง

๓.๖ การนำเสนอผลการศึกษาวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการนำเสนอผลการวิจัยชุดองค์ความรู้ในการสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพประกอบการบรรยายตามวัตถุประสงค์การวิจัย ในลักษณะการพรรณนาความ (Descriptive Presentation) ประกอบภาพถ่ายพร้อมการบรรยาย จากผลการลงพื้นที่สำรวจผลงานทางศิลปกรรมล้านนาในแต่ละพื้นที่จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อหาข้อมูลที่จะนำมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนแล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาเมืองในล้านนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ และแหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรม วิถีชุมชนแนวพุทธ ในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน มีการจัดประชุมเสวนาทางวิชาการและกิจกรรมเชิงปฏิบัติการช่วยในการพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนาเกี่ยวกับสุนทรียภาพ ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน นำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์ได้จริง เพื่อสร้างเป็นต้นแบบในการพัฒนาแก่ชุมชนอื่นๆ โดยการประเมินผลจากแบบสอบถาม หรือทัศนคติของคนในพื้นที่ (Questionnaires) จำนวน ๔๐๐ คน การจัดทำสื่อสิ่งพิมพ์ วีดีโอ ผลงานวิจัย วีดีทัศน์นำเสนอบรรยากาศการสังเคราะห์ข้อมูลในพื้นที่สาธารณะของชุมชนทั้ง ๘ จังหวัด ให้ได้ผลเป็นเชิงประจักษ์ และนวัตกรรมเพื่อเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณชน รวมทั้งการจัดทำแผ่นพับโปรชัวส์และการเผยแพร่สู่สื่อสารมวลชน สื่อสารสนเทศ วารสารท่องเที่ยวและวัฒนธรรม และการนำเสนอภาพกิจกรรมและชุดองค์ความรู้ (หนังสือสรุปองค์ความรู้) ที่จะนำผลไปใช้ประโยชน์ได้จริงในวงกว้าง รวมไปถึงการจัดพิมพ์เป็นเอกสารรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

บทที่ ๔

ผลการวิจัย

โครงการวิจัยย่อยที่ ๑ เรื่อง การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา ภายใต้แผนงานวิจัยเรื่อง การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มล้านนา มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ ที่มีกระบวนการสร้างสรรค์และการอนุรักษ์ที่เหมาะสม วิธีการวิจัยครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยการลงพื้นที่สำรวจผลงานทางศิลปกรรมล้านนาในแต่ละพื้นที่จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อหาข้อมูลเกี่ยวกับองค์ความรู้พื้นที่ศิลปกรรมในเมืองและชุมชนของกลุ่มจังหวัดล้านนาที่จะนำมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน แล้วนำไปส่งเสริมในการศึกษาศิลปะให้เป็นพื้นที่ศิลปะในเมืองและชุมชนของกลุ่มจังหวัดล้านนา โดยเน้นการทำงานวิจัยแบบมีส่วนร่วม (Participatory Action Research-PAR) ผู้วิจัยได้ผลสรุปตามประเด็น ดังนี้

๔.๑ ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา

๔.๒ การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

๔.๓ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์

๔.๔ องค์ความรู้จากการวิจัย

๔.๑ ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา

๔.๑.๑ ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์

ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ [สมัยหินกลาง – สมัยหินใหม่ ๑๐,๐๐๐ – ๕,๐๐๐ ปี และยุคโลหะ ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธศักราช] หัวข้อแรกนี้จะกล่าวถึงประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ [สมัยหินกลาง – สมัยหินใหม่ ๑๐,๐๐๐ – ๕,๐๐๐ ปี และยุคโลหะ ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธศักราช] เพื่อเป็นการสำรวจศึกษาแหล่งโบราณคดีแต่ละแห่ง เป็นแหล่งมรดก

ชุมชนในรูปแบบพิพิธภัณฑ์ธรรมชาติที่มีชีวิต เปิดเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและธรรมชาติ แหล่งมรดกวัฒนธรรมใหม่ มีพื้นที่ส่วนกลางใหม่ของชุมชน สร้างกิจกรรมการอนุรักษ์และฟื้นฟูป่าไม้และธรรมชาติ จัดตั้งพิพิธภัณฑ์ชุมชน มีหน่วยงาน วัด สถาบันการศึกษาและองค์กรต่างๆ เข้าไปทำกิจกรรมการพัฒนาทางกายภาพและจิตวิญญาณในพื้นที่มากมาย เป็นการสร้างความเข้มแข็งด้านการจัดการมรดกวัฒนธรรมและธรรมชาติด้วยตัวเอง ซึ่งจำแนกข้อมูลออกเป็นแต่ละแหล่งแต่ละสมัย ตามพื้นที่วิจัย ๘ จังหวัดภาคเหนือดังนี้

๑.๑ แหล่งโบราณคดีดอยเวียง – ดอยวง อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย
๑.๒ แหล่งโบราณคดีผาคันนา อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่
๑.๓ แหล่งโบราณคดีวังไฮ อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน
๑.๔ แหล่งโบราณคดีประตูผา อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง
๑.๕ แหล่งโบราณคดีเวียงบัว อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา
๑.๖ แหล่งโบราณคดีคุ้มวิชัยราชา อำเภอเมือง จังหวัดแพร่
๑.๗ แหล่งโบราณคดีเขาภูซาง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน
๑.๘ แหล่งโบราณคดีถ้ำน้ำลอด ถ้ำผีแมน อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน

๑.๑ แหล่งโบราณคดีดอยเวียง – ดอยวง อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

ดอยเวียงและดอยวง เป็นภูเขาลูกเตี้ยๆ ที่ตั้งอยู่ในเขตบ้านเหล่าพัฒนา ต.ป่าแดด อ.แม่สรวย จ.เชียงราย ความสำคัญของดอยเวียงและดอยวงคือเป็นชุมชนโบราณที่ถือเป็นแหล่งโบราณคดีในยุคหินใหม่ คือ มีอายุอยู่ในช่วงประมาณ ๕,๐๐๐ – ๓,๐๐๐ ปี เดิมชุมชนบ้านเหล่าพัฒนาส่วนใหญ่ประกอบอาชีพทำเกษตรกรรม ปลูกข้าว และทำสวนส้ม คุณไพบูลย์ สมใจ หนึ่งในผู้มีส่วนก่อตั้งพิพิธภัณฑ์ชุมชนดอยเวียงดอยวง เล่าให้ฟังว่า เมื่อราวปี พ.ศ. ๒๕๕๓ ชาวบ้านที่ทำไร่ไถนามักจะพบเศษภาชนะดินเผา จึงมีการพูดคุยและสันนิษฐานกันในหมู่บ้านว่า บริเวณบ้านเหล่าพัฒนาในบริเวณดอยเวียงและดอยวง อาจจะเป็นแหล่งโบราณคดีคล้ายๆ กับแหล่งโบราณคดีเตาเผาเวียงกาหลง อ.เวียงป่าเป้า จ.เชียงราย ที่ขุดพบเครื่องปั้นดินเผาโบราณ กลุ่มชาวบ้านจำนวนหนึ่งที่สนใจศึกษาด้านโบราณคดี จึงเริ่มค้นหาแหล่งเตาเผาโบราณในพื้นที่ป่าพื้นที่ดอยภายในหมู่บ้าน โดยได้สอบถาม “ลุงวงศ์” หรือลุงสมพร อบอุ่น ซึ่งเป็นคนเฒ่าคนแก่ที่มีอาชีพหาของป่าในหมู่บ้าน ว่าเคยพบแหล่งเศษภาชนะดินเผาในป่าที่ไหนหรือไม่ ลุงวงจึงพาคุณไพบูลย์และชาวบ้าน ไปสำรวจในป่ารกชัฏบนเขาลูกหนึ่งในหมู่บ้าน การสำรวจป่าครั้งนั้นชาวบ้านลงความเห็นว่า น่าเป็นพื้นที่แหล่งโบราณคดีที่เป็นเตาเผาเพราะผืนดินดูผิดแผกจากดินธรรมชาติ โดยมีเศษดินสีแดงคล้ายๆ ดินเผาโผล่มาจากดิน ซึ่งต่อมาชุมชนได้ตั้งชื่อดอยลูกนั้นตามชื่อลุงวงว่า “ดอยวง” ทั้งนี้เพื่อยืนยันว่าบริเวณป่าบนเขาดังกล่าวเป็นแหล่งโบราณคดี และสามารถเป็นแหล่งศึกษาเรียนรู้ของชุมชนและทางวิชาการต่อไป ชาวบ้านจึงได้ติดต่ออาจารย์สายันต์ ไพรชาญจิตร์ นักโบราณคดี มาสำรวจขุดค้นบริเวณดอยเวียงและดอยวง ชาวบ้านได้รวมกลุ่มกันเพื่อรักษาและปกป้องแหล่งโบราณคดี สร้างกิจกรรมให้เกิดความรักและหวงแหนแหล่งโบราณคดีในชุมชน รวมถึงการอนุรักษ์ป่าต้นน้ำ มีการก่อตั้งกลุ่มยุวมัคคุเทศก์ ก่อตั้งกลุ่มพิพิธภัณฑ์ที่กำลังอยู่ในระหว่างการพัฒนาทั้งเรื่องการจัดแสดง การศึกษาหาความรู้ รวมถึงการเข้าร่วมเป็นเครือข่ายการท่องเที่ยวในชุมชนป่าแดด ร่วมกับองค์กรชุมชนอื่นๆ อาทิ

ศูนย์การเรียนรู้ด้วงกว่าง พิพิธภัณฑ์เล่นได้ เพื่อให้คนรู้จักแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมในตำบลป่าแดดมากขึ้น อย่างไรก็ดีในปัจจุบัน ชาวบ้านประสบปัญหาการใช้พื้นที่บริเวณดอยเวียง ที่เดิมบริเวณพื้นที่ดอยเวียง ชาวบ้านเชื่อกันว่าเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ใช้เป็นที่ประกอบพิธีกรรมเลี้ยงผีเป็นประจำทุกปี มีตำนานเล่าต่อกันมาว่า พื้นที่ดอยเวียงมีถ้ำที่เก็บทรัพย์สมบัติไว้ ชาวบ้านสามารถเข้าไปยืมข้าวของเครื่องใช้มาใช้ในพิธีต่างๆ ได้ แต่ต้องนำมาคืน ต่อมามีคนยืมของแล้วไม่คืน วิญญาณที่รักษาถ้ำจึงบันดาลให้หน้าผาถล่มปิดปากถ้ำไว้ ทำให้ไม่มีใครได้เห็นสมบัติในถ้ำอีกเลย แต่เชื่อกันว่าถ้ำจะเปิดออกอีกครั้งโดยผู้มีบุญญาธิการ ตามความเชื่อดังกล่าวชุมชนจึงจัดพิธีบวงสรวง แต่หลังจากที่สำรวจแหล่งโบราณคดีดอยเวียงดอยวงได้ไม่นาน พื้นที่บริเวณดอยเวียงถูกกว้านซื้อและครอบครองโดยเอกชน ทำให้ชุมชนไม่สามารถประกอบพิธีกรรมบนดอยอย่างที่เคยทำมาได้ ชาวบ้านจึงแก้ปัญหาโดยจัดพิธีบวงสรวงเล็กๆ บริเวณทางขึ้นดอยเวียงแทนเพราะเกรงว่าถ้าไม่ทำพิธีบวงสรวงจะเกิดเภทภัยแก่หมู่บ้าน และได้ร่วมกันสร้างพระพุทธรูปพระเจ้าทันใจประดิษฐานไว้บริเวณหลุมขุดค้นบนดอยวงเพื่อเป็นเครื่องยึดเหนี่ยวจิตใจ[๑] และทีมคณะนักวิจัยก็ได้ลงพื้นที่เพื่อหาข้อมูล ณ ปัจจุบัน เพื่อนำข้อมูลมาสังเคราะห์รูปแบบการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมขึ้นมาใหม่

โดยได้จัดทำข้อมูลในการสำรวจลงทางสื่อโซเชียลเพื่อเป็นการประชาสัมพันธ์ตามลิงค์นี้

๑. https://www.youtube.com/watch?v=dpgKsSmGoK0

๒.FACEBOOK: https://www.facebook.com/profile.php?id=100003998657113

๓. ร่วมไปถึงงานวิจัยที่ผ่านมาที่ได้สำรวจในเบื้องต้น โดยสืบค้นหาตามลิงค์นี้ http://www.sure.su.ac.th/xmlui/handle/123456789/2606

ภาพที่ ๑๕ พิพิธภัณฑ์ชุมชนดอยเวียงดอยวง
(ที่มา www.sac.or.th)

[๑] มิวเซียมไทยแลนด์, พิพิธภัณฑ์ชุมชนดอยเวียง-ดอยวง, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: Reference : http : //elanna.chiangmai.ac.th / [๑ เมษายน ๒๕๖๓].https://www.museumthailand.com/th/museum/Doi-Viang-Doi-vong-Community-Museum.

ภาพที่ ๑๖ วัตถุโบราณในพิพิธภัณฑ์ชุมชนดอยเวียงดอยวง
(ที่มา www.sac.or.th)

๑.๒ แหล่งโบราณคดีผาคันนา อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่

แหล่งโบราณคดีผาคันนา อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ มีที่ตั้งน้ำตกแม่กลาง ดอยหัวช้าง อ.จอมทอง จ.เชียงใหม่ พิกัดภูมิศาสตร์ เส้นรุ้งที่ ๑๘๐ ๒๙' ๕๒" เหนือ เส้นแวงที่ ๙๘๐ ๔๐' ๒๐" ตะวันออก พิกัดกริดที่ ๔๗ QMA ๖๕๔๔๕๑ ระวางที่ ๔๗๔๕ IV สภาพที่ตั้ง ห่างจาก จ.เชียงใหม่ทางใต้ ๖๕ กม. ห่างจาก อ.จอมทองไปทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือ ๘ กม. ตามเส้นทางจอมทอง - ดอยอินทนนท์ ไปถึงศูนย์บริการข้อมูลนักท่องเที่ยวน้ำตกแม่กลาง เดินเท้าเข้าไปตามเส้นทางท่องเที่ยวน้ำตกแม่กลางประมาณ ๒๐๐ เมตร เป็นแนวสันเขาที่หันหน้าสู่ลำน้ำแม่กลาง การค้นพบสำรวจโดยโครงการโบราณคดีประเทศไทย (ภาคเหนือ) กรมศิลปากร ในปี พ.ศ. ๒๕๓๐และสำรวจอีกครั้งใน ปี พ.ศ. ๒๕๔๒ โดยสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๖ เชียงใหม่ หลักฐานทางโบราณคดี พบเศษภาชนะดินเผาเนื้อดินลายเชือกทาบและแบบผิวเรียบ จำนวนเล็กน้อย ลักษณะของถ้ำและภาพเขียนสี ผาคันนาเป็นหน้าผาชั้นบนของน้ำตกแม่กลาง เป็นเพิงหิน Granodiorite หันหน้าไปทางทิศตะวันตก ยาว ๓๑ เมตร สูง ๑๒ เมตร ภาพเขียนสีมีคราบหินปูนเกาะจับแน่นอยู่บริเวณที่พบภาพเขียนสีสูงจากพื้นประมาณ ๑.๕ -๕.๐ เมตร เขียนด้วยสีแดง ประกอบด้วยภาพ ๓ ประเภท คือ ภาพคน ๑ ภาพ ภาพสัตว์คล้ายช้าง ๑ ภาพ และภาพสัญลักษณ์เป็นลายเส้นรูปต่าง ๆ

ภาพที่ ๑๗ ลักษณะภาพลายเส้นและภาพเขียนสีแหล่งโบราณคดีผาคันนา
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

๑.๓ แหล่งโบราณคดีวังไฮ อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน

สาระสำคัญทางโบราณคดี: แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ เป็นแหล่งฝังศพ กำหนดอายุอยู่ในช่วงสมัยเหล็กตอนปลาย หรืออายุราว ๑,๕๐๐ ปีมาแล้ว โดยกำหนดอายุจากกระดูกเผาไฟโดยวิธี Tandetron ได้ค่าอายุ ๑๔๙๐ ±๕๐ ปี[๒]

แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ ได้รับการค้นพบโดยบังเอิญเมื่อปี พ.ศ.๒๕๒๙ จากการขุดบ่อเลี้ยงปลาในที่ดินของชาวบ้าน โดยพบหลักฐานโบราณวัตถุต่างๆ อยู่ร่วมกับโครงกระดูกมนุษย์[๓] ต่อมา

---

[๒] ฌอง-ปิแยร์ โปโทร และคณะ, **บ้านวังไฮ แหล่งฝังศพโบราณยุคเหล็กในภาคเหนือของประเทศไทย**, (เชียงใหม่: ซิลค์เวอร์ม, ๒๕๔๖), หน้า ๑๔๓.

[๓] กรมศิลปากร, **แหล่งโบราณคดีประเทศไทย เล่ม ๖ (ภาคเหนือ)**, (กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์, ๒๕๓๔), หน้า ๑๐.

เมื่อกรมศิลปากรดำเนินการขุดค้นในปี พ.ศ.๒๕๓๐ โดยนายวิชัย ตันกิตติกร นักโบราณคดีประจำหน่วยศิลปากรที่ ๔ กองโบราณคดี พบหลักฐานทางโบราณคดีได้แก่ โครงกระดูกมนุษย์ ภาชนะดินเผา ลูกปัดแก้ว เครื่องมือหินกะเทาะ เครื่องมือสะเก็ดหิน แหวนดินเผา และเครื่องมือเหล็ก ต่อมาในปี พ.ศ.๒๕๓๙ มีการขุดค้นโดยโครงการก่อนประวัติศาสตร์ไทย-ฝรั่งเศส ภายใต้ความร่วมมือของฝ่ายวิชาการสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๖ เชียงใหม่ และคณะนักโบราณคดีฝรั่งเศส (ฌอง-ปิแยร์ โปโทร และคณะ, ๒๕๔๖) โดยในปีเดียวกันมีการขุดค้นโดยฝ่ายวิชาการสำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ ๖ เชียงใหม่ โดยนายสายันต์ ไพรชาญจิตร์[๕] หลังจากนี้มีการขุดค้นโดยโครงการความร่วมมือไทย-ฝรั่งเศสดำเนินการทางโบราณคดีที่บ้านวังไฮอย่างต่อเนื่องในปีพ.ศ.๒๕๔๐ และ ๒๕๔๑

การดำเนินการทางโบราณคดีที่บ้านวังไฮตั้งแต่ปี พ.ศ.๒๕๓๐ และ พ.ศ.๒๕๓๙-๒๕๔๑ พบโครงกระดูกทั้งหมด ๓๓ โครง สามารถวิเคราะห์ได้ว่าหลุมฝังศพเหล่านั้นเป็นโครงกระดูกผู้ใหญ่ ๒๐ โครง เป็นโครงกระดูกเด็กและทารกแรกเกิด ๑๑ โครง และอีก ๒ โครง ไม่พบข้อมูลและมีสภาพผุพังมากจนไม่สามารถศึกษารายละเอียดได้ ส่วนขนาดและขอบเขตของแหล่งฝังศพบ้านวังไฮไม่สามารถกำหนดได้แน่ชัด โดยเมื่อมีการสำรวจเพิ่มเติมเพื่อศึกษาขอบเขตที่แน่นอน ได้ทำการขุดค้นพื้นที่โดยรอบของแหล่งขุดค้นเดิม ตามแนวเขตที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นแหล่งฝังศพ ทำให้ได้พบลูกปัดหินคาร์เนเลี่ยน พบกำไลข้อมือสำริดอีกหลายอันในนาข้าวทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ และพบกำไลแขนสำริด เศษภาชนะดินเผาทางด้านทิศเหนือ ประกอบกับคำบอกเล่าของชาวบ้าน สันนิษฐานในเบื้องต้นว่าขอบเขตพื้นที่แหล่งฝังศพของแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮมีเนื้อที่ไกลออกไปอีกหลายสิบเมตรในทางทิศใต้ ทิศเหนือ และทิศตะวันออกเฉียงเหนือจากบริเวณที่ทำการขุดค้นในปี พ.ศ.๒๕๓๐ และ พ.ศ.๒๕๓๙-๒๕๔๑ เป็นพื้นที่ประมาณ ๕๐๐ x ๕๐๐ เมตร

สรุปชั้นดินในการขุดค้นทางโบราณคดีบ้านวังไฮมี ๕ ชั้นดิน

ชั้นดินที่ ๑ เป็นชั้นดินระดับล่างสุดเป็นชั้นทับถมของดินตะกอนแม่น้ำมาแต่ดั้งเดิม เป็นชั้นที่ไม่มีกิจกรรมมนุษย์

ชั้นดินที่ ๒ เป็นชั้นดินที่ยังคงมีรอยการทับถมของดินตะกอนแม่น้ำ และพบเครื่องมือหินและสะเก็ดหินหลายชิ้น สันนิษฐานว่าอาจถูกน้ำพัดพามา

ชั้นดินที่ ๓ เป็นชั้นดินที่มีการปรับพื้นที่เพื่อการเกษตรกรรม ปรากฏร่องรอยคูน้ำโบราณ พบหลุมฝังศพถูกขุดในระดับความลึกประมาณ ๗๐ เซนติเมตร และ ๑.๒ เมตรโดยวัดจากผิวดินที่มีการไถปรับหน้าดินในปี พ.ศ.๒๕๔๑ เป็นหลุมฝังศพยุคเหล็กตอนปลาย อายุราว ๑,๕๐๐ ปีมาแล้ว

ชั้นดินที่ ๔ พบร่องรอยหลุมเสา พบหลุมฝังศพ เศษกระดูกที่ผ่านการเผา พบภาชนะดินเผาสมัยหริภุญไชย โดยสันนิษฐานว่าชุมชนบ้านวังไฮในระยะราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔ นี้อาจมีการเปลี่ยนแปลงประเพณีการฝังศพมาเป็นการฝังศพตามพิธีกรรมทางพุทธศาสนาที่ผู้คนในวัฒนธรรมหริภุญไชยนับถือ

---

[๕] สายันต์ ไพรชาญจิตร์ และสุภมาศ ดวงสกุล, **โบราณคดีล้านนา ๑,** (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สมาพันธ์, ๒๕๔๐), หน้า ๗๓.

ชั้นดินที่ ๕ เป็นชั้นดินสุดท้ายระดับบนสุด พบโบราณวัตถุปริมาณน้อยและมีลักษณะคล้ายกับที่พบในปัจจุบัน เช่น เศษภาชนะสมัยใหม่ จึงอาจเป็นไปได้ว่าหลักฐานทางโบราณคดีอาจถูกรบกวนโดยการใช้พื้นที่ทำนาข้าวและเพาะปลูกมาอย่างต่อเนื่อง[๕]

โดยสรุปผลการศึกษาเมื่อปี พ.ศ.๒๕๓๐ ได้ว่า แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮแสดงให้เห็นกลุ่มชนที่มีลักษณะสังคมดั้งเดิมที่มีอายุตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ยุคเหล็กตอนปลาย หรือราว ๑,๕๐๐ ปีมาแล้วสมัยหนึ่ง และสมัยประวัติศาสตร์ที่รับวัฒนธรรมหริภุญชัยราวพุทธศตวรรษที่ ๑๗ อีกสมัยหนึ่ง ทั้งนี้ในสมัยหลังนี้แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชนที่บ้านวังไฮไม่ได้อยู่อย่างโดดเดี่ยว แต่เป็นสังคมที่ยังคงมีประเพณีการฝังศพแบบสังคมดั้งเดิมแต่มีการรับวัฒนธรรมภายนอกได้แก่วัฒนธรรมทวารวดีจากภาคกลาง เช่น เครื่องประดับกำไลแก้ว ลูกปัดคาร์เนเลี่ยน ลูกปัดแก้ว เป็นต้น[๖]

นอกจากนี้ การวิเคราะห์โบราณวัตถุที่ฝังร่วมกับศพที่แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ พบโบราณวัตถุปะปนกันตั้งแต่เครื่องมือหินทีเป็นของสังคมดั้งเดิมจนถึงแก้วที่ถือว่าเทคโนโลยีสูงกว่า ทำให้สันนิษฐานได้ถึงโครงสร้างทางสังคมที่มีการคลี่คลายผสมผสานจากลักษณะความเป็นแบบดั้งเดิมจนถึงรูปแบบสังคมที่มีความซับซ้อนขึ้นมีกลุ่มช่างฝีมือเฉพาะทางมากขึ้น โดยกลุ่มชนที่บ้านวังไฮคงเป็นกลุ่มชนดั้งเดิมที่ตั้งถิ่นฐานบริเวณฝั่งตะวันออกของแม่น้ำกวง นอกเหนือไปจากกลุ่มชนแถบดอยสุเทพ โดยกลุ่มแถบแม่น้ำกวงนี้คงอยู่เป็นกลุ่มริมน้ำตั้งแต่ต้นน้ำแถบอำเภอดอยสะเก็ดถึงบ้านยางทองใต้ ลงมายังบ้านสันป่าค่า อำเภอสันกำแพง ทั้งนี้ทั้งสามกลุ่มนี้คงเป็นกลุ่มร่วมสมัยกันดังพบหลักฐานโบราณวัตถุสัมพันธ์กัน กล่าวคือ ในชั้นวัฒนธรรมแรกของบ้านวังไฮพบภาชนะดินเผาเป็นชามก้นกลมทาน้ำดินสีข้นแดงซึ่งเป็นแบบที่พบร่วมกับโครงกระดูกที่แหล่งโบราณคดีบ้านยางทองใต้และแหล่งโบราณคดีบ้านสันป่าค่า และระบบความเชื่อเรื่องความตายก็เป็นลักษณะของสังคมดั้งเดิมเหมือนกัน ได้แก่ การใส่สิ่งของฝังร่วมกับศพ ทิศทางการหันศีรษะไปทางเดียวกันคือทิศตะวันออก รวมถึงการทำลายสิ่งของที่ฝังร่วมกับศพ ทั้งนี้บ้านวังไฮเป็นกลุ่มที่รับรูปแบบวัฒนธรรมหริภุญไชยมากกว่าสองกลุ่มแรก ซึ่งคงเนื่องจากอยู่ใกล้กับเมืองหริภุญไชยมากกว่าแหล่งโบราณคดีอีกสองแหล่ง

สมถวิล สุขเลี้ยง (๒๕๕๑) ศึกษาพิธีกรรมความตายของเด็กจากแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮเปรียบเทียบกับแหล่งโบราณคดีเนินอุโลก พบว่าช่วงอายุการตายของเด็กในแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮพบว่าเด็กในช่วงอายุระหว่าง ๒ ปีถึง ๕ ปี มีอัตราการตายมากที่สุด สำหรับรูปแบบการฝังศพพบว่าหลุมศพถูกฝังโดยการวางศพแบบนอนหงายเหยียดยาวหันศีรษะไปทางทิศทางต่างๆคือ ทิศตะวันออก ทิศตะวันตก ทิศตะวันออก/ใต้ และระบุทิศทางไม่ได้ โดยหันไปทางทิศตะวันออกเฉียงใต้มากที่สุด โดยพบจำนวน ๒๐ หลุมจากหลุมฝังศพทั้งหมด ๓๑ หลุม ส่วนตำแหน่งการฝังศพของเด็กแบ่งเป็น ๔ ลักษณะ ได้แก่ ฝังใกล้กับผู้ใหญ่ ฝังโดดเดี่ยวไม่ติดกับหลุมใดๆ ฝังในหลุมเดียวกับผู้ใหญ่ และไม่สามารถระบุตำแหน่งได้ เมื่อศึกษารูปแบบสิ่งของที่ฝังในหลุมฝังประกอบกันแล้ว ผู้วิจัยเสนอ

---

[๕] สมถวิล สุขเลี้ยง, พิธีกรรมความตายของเด็กในยุคก่อนประวัติศาสตร์ (สมัยเหล็ก) กรณีศึกษาแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ จ.ลำพูน กับ แหล่งโบราณคดีเนินอุโลก จ.นครราชสีมา, **สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต** (โบราณคดี) มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๑, หน้า ๓๔.

[๖] วิชัย ตันกิตติขจร, **แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ ลำพูน,** (กรุงเทพมหานคร: กองโบราณคดี, ๒๕๓๒), หน้า ๑๒๘-๑๒๙.

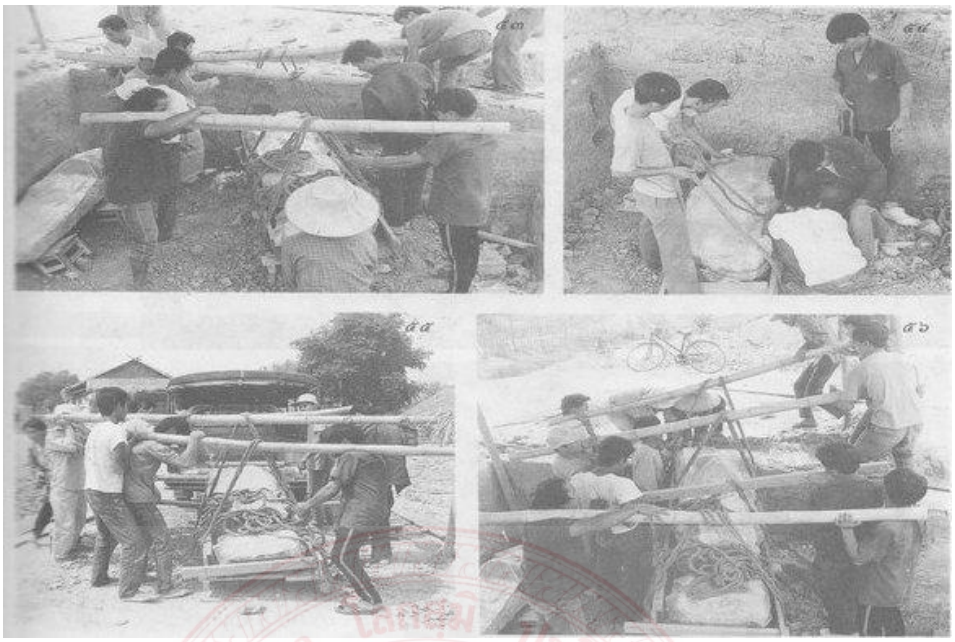
ว่าการฝังศพเด็กสามารถแบ่งเป็น ๒ ประเภทใหญ่ๆคือ ตำแหน่งที่การฝังมีความสัมพันธ์กับกับผู้ใหญ่ และตำแหน่งที่ฝังอย่างโดดเดี่ยวไม่ติดกับหลุมใดๆ โดยทั้งสองประเภทชี้ให้เห็นว่าการเลือกตำแหน่งการฝังคงขึ้นอยู่กับผู้ฝังไม่ได้มีบริเวณใดเฉพาะ

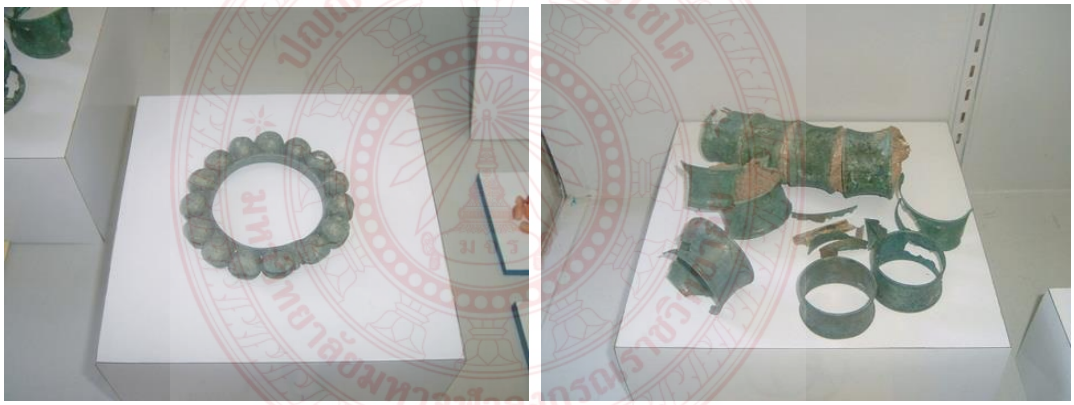
สำหรับสิ่งของอุทิศให้เด็กที่นิยมคือ สร้อยคอลูกปัด และภาชนะดินเผาคู่ที่วางซ้อนกัน นอกจากนี้มีกระสุนดินเผาที่ไม่พบว่าเป็นสิ่งของฝังร่วมกับศพผู้ใหญ่ และพบเครื่องมือเหล็กปลายงอที่ถูกย่อส่วนให้มีขนาดเล็กเลียนแบบเครื่องมือของผู้ใหญ่ สำหรับการพบหลุมฝังศพเด็กที่ไม่มีสิ่งของฝังร่วมกับศพ สะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพทางสังคมที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นสถานภาพที่ได้มาโดยกำเนิดที่เด็กได้รับจากครอบครัวผ่านการสืบทอดผ่านสายโลหิต

ผลการศึกษาเปรียบเทียบพิธีกรรมความตายของเด็กในแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮเปรียบเทียบกับแหล่งโบราณคดีเนินอุโลกพบว่า ช่วงอายุการตายของเด็กที่เนินอุโลกส่วนใหญ่เป็นทารกแรกเกิด และนิยมการฝังศพในภาชนะดินเผาซึ่งแตกต่างกับบ้านวังไฮ สิ่งที่น่าสนใจของแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ คือ สันนิษฐานจากลักษณะการเรียงตัวของกระดูกที่พบว่าอาจมีการใช้ที่บรรจุศพที่มีลักษณะโค้ง

ผลการศึกษาของสมถวิล สุขเลี้ยงสรุปว่าสถานภาพทางอ้อมของครอบครัวในสมัยเหล็กได้ส่งผลต่อพิธีกรรมความตายของเด็ก เนื่องจากปัจจัยความเหลื่อมล้ำทางสังคมที่เกิดขึ้นในสมัยเหล็กการขยายตัวของสังคมที่ทำให้ฐานะของแต่ละครอบครัวแตกต่างกันเกิดอาชีพเฉพาะด้านทำให้สถานภาพของบุคคลแตกต่างกันไป ซึ่งสอดรับกับการศึกษาโบราณวัตถุที่พบของที่มีเทคโนโลยีการผลิตอย่างง่ายปะปนกับของที่ต้องใช้เทคโนโลยีร่วมกัน สถานภาพของพ่อแม่จึงส่งผลทางอ้อมต่อเด็กเมื่อเด็กตาย การแสดงออกของครอบครัวที่มีต่อเด็กซึ่งไม่สามารถสร้างสถานภาพด้วยความสามารถของตนได้จึงปรากฏให้เห็นจากรูปแบบสิ่งของอุทิศในพิธีกรรมความตาย

ปัจจัยสำคัญที่สนับสนุนการเกิดชุมชนดั้งเดิมบริเวณลุ่มแม่น้ำกวง ได้แก่ บริเวณนี้มีลักษณะภูมิสัณฐาน ระยะห่างจากแหล่งน้ำที่เหมาะสม เนื่องจากแหล่งน้ำเป็นปัจจัยสำคัญในการดำรงชีวิตของผู้คนทั้งเป็นแหล่งอุปโภค บริโภค แหล่งอาหาร การใช้ประโยชน์ในการเกษตรกรรม และแหล่งน้ำนำมาซึ่งสภาพธรณีวิทยา พืชพรรณที่สมบูรณ์ และยังเป็นเส้นทางคมนาคมที่ติดต่อกับภายนอกได้สะดวก ทั้งติดต่อกับที่ราบลุ่มเชียงราย จีน พม่า อินเดีย และที่ราบภาคกลางซึ่งเป็นแหล่งวัฒนธรรมทวารวดีในภาคกลาง ส่งผลให้ชุมชนบริเวณแหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮและชุมชนริมแม่น้ำกวงซึ่งมีรูปแบบชุมชนเกษตรกรรม ตั้งถิ่นฐานถาวรสามารถมีพัฒนาการคลี่คลายเข้าสู่สังคมสมัยประวัติศาสตร์ในระยะแรกเริ่มของพื้นที่ภาคเหนือของประเทศไทยได้





ภาพที่ ๑๘ โบราณวัตถุที่ฝังร่วมกับศพที่แหล่งโบราณคดีบ้านวังไฮ
(ที่มา: https://www.chiangmainews.co.th/page/archives/๘๑๒๗๔๔/)

๑.๔ แหล่งโบราณคดีประตูผา อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง

ภาพเขียนสีประตูผา เป็นแหล่งโบราณคดีที่ตั้งอยู่บนเชิงดอยประตูผาซึ่งเป็นแนวเขาชายขอบด้านทิศตะวันตกเฉียงใต้ของแอ่งประตูผา โดยแอ่งประตูผาอยู่บริเวณเทือกเขาผีปันน้ำตอนกลาง ซึ่งแบ่งเขตจังหวัดลำปางกับจังหวัดพะเยาพอดี ภาพเขียนสีประตูผาตั้งอยู่ในเขตอำเภอแม่เมาะเข้าสู่อำเภองาว จังหวัดลำปาง อยู่ท่ามกลางธรรมชาติที่สวยงามของประตูผาหรือหน้าผาหินปูนอันสูงชันและป่าไม้ที่ร่มรื่นเขียวขจี ภาพเขียนสีประตูผาแห่งนี้มีอายุราว ๒,๙๐๐ - ๓,๒๐๐ ปีมาแล้ว อยู่ในยุคก่อนประวัติศาสตร์ ตรงกับสมัยหินใหม่ และตรงกับสมัยล้านนาตอนปลาย โดยการกำหนดค่าอายุเชิงเปรียบเทียบและการกำหนดค่าอายุทางวิทยาศาสตร์ ประเภทของแหล่งโบราณคดีแห่งนี้เป็นได้ทั้งสุสาน แหล่งที่อยู่อาศัย และแหล่งศิลปะถ้ำ

พบภาพเขียนสีแห่งนี้เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๑ โดย ร.อ. มีโฉม ชูเกียรติ นายทหารสังกัดกองพันฝึกรบพิเศษที่ ๓ ประตูผา จากการฝึกโรยตัวลงมาจากหน้าผาแล้วสังเกตเห็นภาพเขียนสีแดงหลาย

ภาพบริเวณหน้าผา จากนั้นมีกรมศิลปากร นำโดย ชินณวุฒิ ชิลยาลัย เข้ามาทำการสำรวจ ขุดค้น ศึกษาในด้านต่างๆต่อ ในปีพ.ศ. ๒๕๔๑ มีการพบภาพเขียนสีกระจายอยู่หลายกลุ่มเป็นระยะๆ พบตั้งแต่ภาพที่มีความสูงอยู่ในระดับประมาณเอวไปจนถึงระยะ ๑๐ เมตร

จากการศึกษาของกรมศิลปากร พบว่าภาพทั้งหมดมีมากกว่า ๑,๘๗๒ ภาพ โดยแบ่งออกเป็น ๗ กลุ่ม ตามลักษณะการเว้าของหน้าผา โดยแต่ละกลุ่มภาพมีรายละเอียดดังนี้

กลุ่มที่ ๑ ผาเลียงผา ประกอบไปด้วยภาพเลียงผา วัว เต่า นก ม้า ปะปนกับภาพมือทั้งแบบเงาทึบและกึ่งเงาทึบที่มีการตกแต่งลวดลายภายในมือเป็นลายเส้นแบบต่างๆ อีกทั้งยังพบภาพเครื่องมือเครื่องใช้ของมนุษย์ในยุคก่อนประวัติศาสตร์

กลุ่มที่ ๒ ผานกยูง ประกอบไปด้วยภาพคนเพศชาย ภาพสัตว์คล้ายนกยูง ภาพสัตว์เลื้อยคลาน ประเภทตะกวด พังพอน กระรอก บ่าง ภาพสัญลักษณ์คล้ายดอกไม้ ภาพวัว ภาพที่เป็นรูปสี่เหลี่ยมและมีการตกแต่งภายใน พบภาพที่มีลักษณะคล้ายภาชนะที่ทำด้วยโลหะ อีกทั้งยังพบภาพมือแบบกึ่งเงาทึบและการพ่น การวาดแบบอิสระ

กลุ่มที่ ๓ ผาวัว ประกอบไปด้วยภาพเงาทึบและภาพโครงร่างของสัตว์คล้ายวัว กระจงเก้งหรือกวาง บางภาพเป็นโครงร่างขนาดใหญ่ของสัตว์มีเขาคล้ายวัว มีภาพมือประทับและตกแต่งด้วยสัญลักษณ์ต่างๆ ด้านหน้าวัวปรากฏภาพคน ๗ คน ยืนรายล้อมอยู่ จึงทำให้สันนิษฐานได้ว่าพื้นที่แห่งนี้เป็นแหล่งประกอบพิธีกรรมฝังศพวาดภาพเขียนสี

กลุ่มที่ ๔ ผาเต้นระบำ ประกอบไปด้วยภาพคน ๕ คน และสัตว์ มีคนในภาพนุ่งผ้าทรงกระบอกโป่งพอง ถืออาวุธคล้ายธนู ด้านหลังของคนดังกล่าวมีภาพคนอีก ๒ คน กำลังเคลื่อนไหวก้าวเท้าไปข้างหน้า และมีภาพเงาทึบของวัวหันหน้าเข้าหากันในลักษณะต่อสู้ และมีภาพบุคคลแสดงกิริยาเคลื่อนไหวในท่าวิ่งเข้ามาอยู่ระหว่างวัวทั้งสองตัว คล้ายกับการห้ามวัว

กลุ่มที่ ๕ ผาหินตั้ง สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ส่วน โดยส่วนแรกจะต่อเนื่องกับกลุ่มภาพที่ ๔ โดยปรากฏเป็นภาพกลุ่มคน ๙ คน วาดแบบตัดทอนส่วน ภาพสัตว์คล้ายเก้ง ภาพสัญลักษณ์ อีกส่วนหนึ่งเป็นภาพที่แสดงรายละเอียดของบุคคลนอนหันศีรษะไปทางทิศใต้ ร่างของบุคคลถูกวาดตามแนวขวางตลอดทั้งตัว และมีเครื่องหมายกากบาททับไว้ในบริเวณบริเวณส่วนทรวงอก ซึ่งอาจหมายถึงร่างของคนที่เสียชีวิตไปแล้ว

กลุ่มที่ ๖ ผานางกางแขน ปรากฏภาพบุคคลคล้ายสตรีที่มีส่วนท้องค่อนข้างใหญ่ แขนทั้งสองข้างกางออกไปด้านขางของลำตัว ปลายแขนงอลง ในระดับบนของกลุ่มภาพยังพบภาพคล้ายบุคคลที่มีศีรษะกลม ช่วงล่างของศีรษะในระดับหูมีติ่งยื่นออกมาทั้ง ๒ ข้าง คล้ายหมวกปีกหนา แขนขนาดเล็กทั้ง ๒ ข้างกางออกตั้งฉากกับลำตัวที่มีส่วนท้องขนาดใหญ่ มีการใช้เทคนิคการวาดภาพโครงร่างและใช้ลายเส้นเล็กๆขีดทับในบริเวณส่วนลำตัว ซึ่งอาจเป็นการสื่อความหมายให้เห็นรายละเอียดของขนสัตว์

กลุ่มที่ ๗ ผาล่าสัตว์ เป็นภาพกลุ่มสุดท้ายที่พบ จากลักษณะเพิงผาที่ตัดตรง ทำให้ภาพเขียนสีลบเลือน ภาพที่ปรากฏเป็นภาพบุคคล ๒ คน นุ่งผ้าปล่อยชายยาว บุคคลทางด้านขวาของภาพถืออุปกรณ์วงกลมลักษณะคล้ายห่วง แสดงการเคลื่อนไหวคล้ายจะคล้องจับเอาวัว ส่วนบุคคลอีกคนหนึ่งถือวัตถุคล้ายไม้ในลักษณะเงื้อง่า คล้ายอาการตีวัว ซึ่งอาจแสดงถึงกิจกรรมการจับหรือฝึกฝนสัตว์

รายละเอียดเนื้อหาต่างๆ ของภาพเขียนสีทำให้ทราบเรื่องราวเกี่ยวกับการดำรงชีวิตที่น่าจะมีทั้งการล่าสัตว์และการเลี้ยงสัตว์ ทำให้ทราบถึงสภาพแวดล้อมในอดีต ทราบถึงลักษณะการแต่งกายของคนในสมัยนั้น ตลอดจนสะท้อนให้เห็นถึงประเพณีความเชื่อเกี่ยวกับความตายหรือการปลงศพของมนุษย์ในยุคสมัยนั้น

การเขียนเขียนด้วยสีแดงที่มีความเข้มจางของสีต่างกันในแต่ละภาพ สีแดงน่าจะมาจากดินเทศ เพราะพบหลักฐานจากการขุดค้นบริเวณเพิงผาใต้ภาพเขียนสีกลุ่มที่ ๑ ที่พบก้อนดินเทศมีร่องรอยการขัดฝนจนเรียบ แหล่งวัตถุดิบของดินเทศน่าจะมาจากภายในพื้นที่ เพราะในแอ่งประตูผาโดยเฉพาะบริเวณเนินเขาต่างๆ พบก้อนดินเทศหรือหินสีแดงขนาดต่างๆกระจายอยู่ทั่วไป อุปกรณ์ผสมสีและใส่สี น่าจะเป็นเปลือกไม้หรือผลไม้ เช่น กะลามะพร้าว น้ำเต้า กระบอกไม้ไผ่ หรืออาจเป็นภาชนะดินเผา อุปกรณ์ระบายสี ภาพบางภาพมีลายเส้นขนาดเล็กมาก จึงสันนิษฐานได้ว่าน่าจะใช้พู่กันวาด ซึ่งพู่กันอาจทำจากกิ่งไม้หรือแท่งไม้ทุบปลายจนนิ่ม สามารถซึมซับน้ำสีได้ หรืออาจเป็นดอกหญ้าหรือขนสัตว์หรืออื่นๆ มัดรวมเป็นจุก ส่วนการระบายหรือลงสีทึบของภาพแบบเงาทึบ อาจใช้ทั้งพู่กันหรือนิ้วมือ

ภาพที่ ๑๙ ภาพเขียนสีแดงบนเพิงผาที่ประตูผา ซึ่งส่วนใหญ่เป็นรูปฝ่ามือสีแดง และที่สำคัญเห็นสัตว์เลี้ยงหรือสัตว์ป่าที่เป็นรูปควายหรือวัว และกิจกรรมอื่นๆ
(**ที่มา:** https://๒.bp.blogspot.com/-FMi๙k๒_VURM/U๕FTkdsV๙CI/AAAAAAAAJSo/iLCtsNua๘_w/s๑๖๐๐/DSCN๙๔๐๘.JPG)

๑.๕ แหล่งโบราณคดีเวียงบัว อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา

เมืองโบราณเวียงบัว เป็นแหล่งโบราณคดี ค้นพบเตาเผาโบราณ ซึ่งมีอายุกว่า ๗๐๐ ปี ซึ่งเป็นเตาเผาโบราณที่เก่าแก่ที่สุดในล้านนา ค้นพบเตาเผาและเศษเครื่องจานชามอยู่ตามที่ลาดเนิน ตามริมลำน้ำห้วยแม่ต๋ำ ตามไร่นา และสวนของชาวบ้าน เตาเผาที่พบนั้นอยู่ในกลุ่มของเตาเก๊ามะเฟือง

เตาเก๊ามะเฟืองที่พบ มีความยาว ๕.๑๕ เมตร กว้าง ๑.๙๐-๒.๐๐ เมตร ปล่องสูง ๑.๖๕ เมตร ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางปล่อง ๑.๖๕ เมตร ขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางปล่อง ๔๐-๔๕ ซม. พื้นเตาเป็นดินอัดเรียบและยาทับด้วยดินเหนียวมีกำแพงกันไฟสูง ๓๕ ซม. ห้องภาชนะยาว ๒.๔๕ เมตร

การขุดพบหลักฐานการผลิตเครื่องจานชามเนื้อแกร่งชนิดเคลือบ อยู่ประมาณปีพ.ศ.๑๘๒๓-๑๘๔๓ ในสมัยพระยางำเมือง แห่งเมืองพะเยา พบลวดลายภูมิจักรวาลที่เป็นอัตลักษณ์ของเครื่องจานชามที่เวียงบัวหลายแบบมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวคือ การกดทับลายด้วยดวงตรา การพิมพ์กดลาย การขูดเส้น ขูดสี เซาะร่อง แกะสลักลายเป็นรูปต่างๆ ส่วนใหญ่จะตกแต่งลวดลายตรงกลางชามด้านใน

ลายลักษณ์ที่สำคัญที่พบได้แก่ ปลา สิงห์ ช้าง ม้า ดวงอาทิตย์ ธรรมจักร ก้นหอย ขวัญ อนันตวัฏฏะ ศรีวัตสะ นกหงส์ นกยูง นกสีแดงหรือฟีนิกส์ ซึ่งส่วนมากเป็นลายลักษณ์แบบใหม่ที่ยังไม่เคยพบเครื่องจานชามของแหล่งเตาอื่นๆ ในประเทศไทยหรือต่างประเทศมาก่อน

หลักฐานโบราณวัตถุที่พบในการขุดค้นเตาเก๊ามะเฟือง ทั้งหมดเป็นเครื่องปั้นดินเผา ที่สำคัญมี ๔ กลุ่ม

๑. ภาชนะประเภทจานชาม

๒. ภาชนะประเภทไห

๓. กี๋แผ่นกลมแบบสำหรับทำลวดลาย

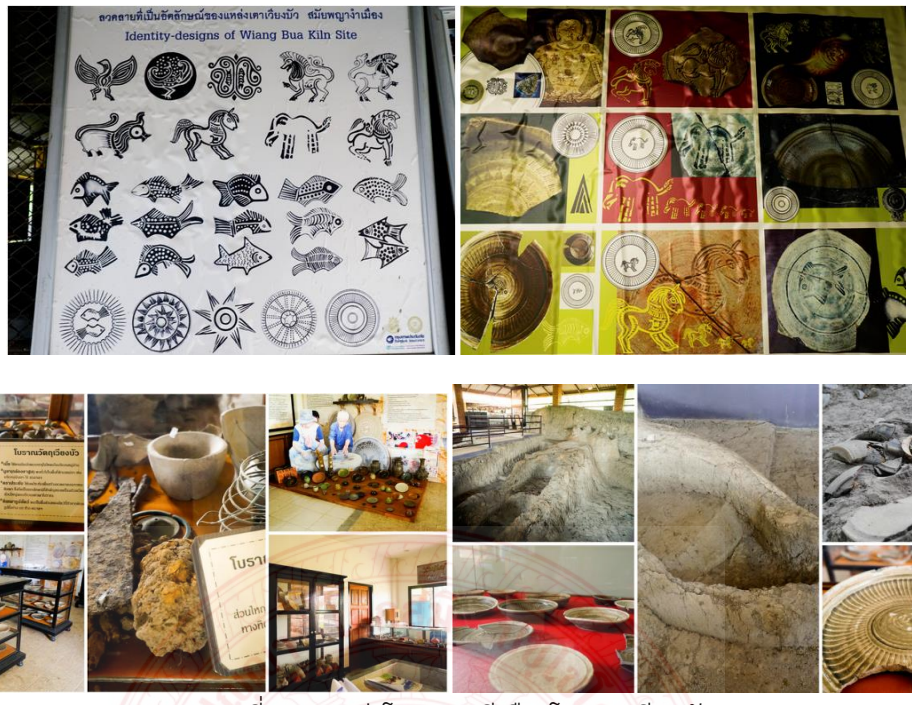
๔. ตราประทับสำหรับทำลวดลาย

เครื่องปั้นดินเผาที่ค้นพบในกลุ่มเตาเก๊ามะเฟือง เป็นเครื่องจานชามชนิดเนื้อแกร่ง เคลือบผิวอย่างสวยงาม ส่วนใหญ่เคลือบผิวเฉพาะด้านใน ไม่ทาดินรองพื้นสีขาวที่ด้านนอก มีการเคลือบและเผาซ้ำ ทำให้จานชามเนื้อแกร่งยิ่งขึ้น สีที่เคลือบส่วนมากเป็นโทนสีเขียว เช่น สีเขียวอ่อน สีเขียวแกมเหลือง และสีขาวนวล เนื้อดินที่ใช้ในการปั้นส่วนมากเป็นเนื้อดินสีดำ และมีเนื้อดินละเอียดสีขาว และสีขาวนวลปะปนอยู่ด้วย แต่มีจำนวนน้อย

แหล่งเตาพะเยามีหลายพื้นที่ ส่วนมากอยู่ในพื้นที่ลุ่มน้ำแม่ต๋ำที่อยู่ทางทิศใต้ของกว๊านพะเยา โดยเฉพาะในท้องที่ตำบลแม่กา อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา แหล่งโบราณคดีที่ข้าพเจ้าศึกษาและนำเสนอผลการศึกษาในบทความนี้อยู่ที่เมืองโบราณเวียงบัว ท้องที่หมู่ที่ ๗ ต่อเนื่องกับหมู่ที่ ๓ ตำบลแม่กา อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา ปัจจุบันอยู่ห่างจากชุมชนใหม่ริมถนนพหลโยธินหน้ามหาวิทยาลัยพะเยา ไปทางทิศตะวันออก ๓ กิโลเมตร บริเวณที่พบเตาเผาและเศษเครื่องถ้วยอยู่ตามที่ลาดเนินในพื้นที่เมืองโบราณ และพื้นที่นอกแนวคู-กำแพงคันดินของเมืองโบราณเวียงบัว ตามริมลำน้ำห้วยแม่ต๋ำในหมู่บ้านบัว (บ้านลุ่ม) ตามไร่นา ในสวนของชาวบ้านก็พบเนินดินที่ตั้งเตาเผาอยู่ทั่วไป ข้าพเจ้าใช้กระบวนการโบราณคดีชุมชนดำเนินการสำรวจ ขุดค้นศึกษา อนุรักษ์และพัฒนาแหล่งเตาพะเยาที่เวียงบัวร่วมกับชาวบ้านในชุมชนบ้านบัว ๒ ครั้งด้วยกัน คือ เมื่อ พ.ศ. ๒๕๔๘ คราวหนึ่ง และเมื่อ พ.ศ. ๒๕๕๓ อีกคราวหนึ่ง ในการขุดค้นได้พบเตาเผาแบบล้านนา (Lān Nā kiln type) ชนิดเตาห้องเดี่ยวระบบระบายความร้อนผ่านโครงสร้างดินก่อฝังอยู่ในเนินดินถม (Tao Din Gor) จำนวน ๓ เตา ในบริเวณแรกพบ ๑ เตา ได้แก่เตาพ่ออุ๊ยแต๋ง(Tao Po-Ui Taeng) (ภาพที่ ๑๘) และในบริเวณที่สองเรียกว่า กลุ่มเตาเก๊ามะเฟือง อยู่ในที่ดินของพ่อจันทร์ เฉพาะธรรม ขุดพบอีก ๒ เตา คือ เตาเก๊ามะเฟือง ๑ (Tao Gao Ma-Füang I) และ เตาเก๊ามะเฟือง ๒ (Tao Gao Ma-Füang II) หรือบางทีก็เรียกรวมๆ ว่า เตาแฝดเก๊ามะเฟือง

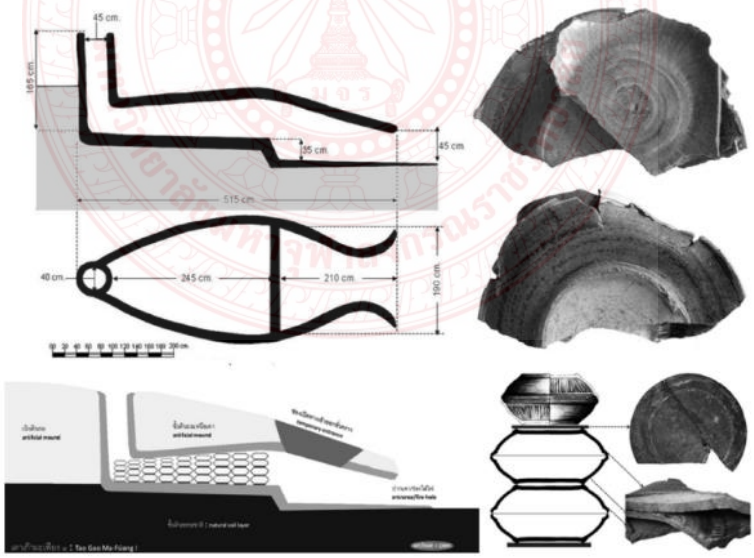
ประดิษฐ์ภัณฑ์เครื่องถ้วยชนิดสำคัญของแหล่งเตาพะเยาที่เวียงบัวที่พบมากที่สุดในการขุดค้นทั้งที่เตาพ่ออุ๊ยแต๋ง และกลุ่มเตาเก๊ามะเฟือง ได้แก่ ภาชนะประเภทชามและจานเนื้อแกร่งเคลือบสีเขียว และสีเคลือบในกลุ่มสีเขียวอ่อน สีเขียวแกมเหลือง สีเขียวเข้ม รูปแบบชามและจานที่พบข้าพเจ้ากำหนดเรียกว่า ชามตะไลเวียงบัว และ จานตะไลเวียงบัว (ภาพที่ ๒๓-๒๔) ลักษณะเป็นจานและชามปากกว้างก้นกว้างมีขอบฐานเตี้ยๆ ที่ขอบปากด้านในมีสัน ขอบปากม้วนงอเข้า (scoop-mouth

bowl) ลักษณะเดียวกันกับถ้วยชามที่ชาวบ้านเมืองเก่าศรีสัชนาลัยเรียกว่า ชามมอญ หรือที่ Dr. Don Hein เรียกว่า MON bowl (Hein ๒๐๐๐) ที่พบในแหล่งเตาสมัยเชลียงที่เมืองศรีสัชนาลัย เหมือนกับชามและจานที่ผลิตในแหล่งเตาสันกำแพง จังหวัดเชียงใหม่ และชามและจานที่พบในแหล่งเตาบ้านหนองร่อง อำเภอห้างฉัตร จังหวัดลำปาง คล้ายกับชามและจานในแหล่งเตาเมืองน่านบ้านเตาไหแช่เลียง จังหวัดน่าน ที่มีอายุการผลิตร่วมสมัยกันในห้วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เอกลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวของเครื่องถ้วยในแหล่งเตาเวียงบัว คือ การตกแต่งลวดลายที่เกิดจากการใช้ดวงตราพิมพ์ลาย (Impressed motif with seals) การเขียนลายหรือจารลายด้วยวิธีขูดเส้น (Sgraffito technique) การกดลายจากปลายเครื่องมือ (Pressed marks with tool-end) เป็นรูปลักษณ์ต่างๆ โดยการตกแต่งตรงกลางชามด้านใน (medallion) เหนือชั้นดินขาวรองพื้น (White engobe) ก่อนเคลือบทับ ลายลักษณ์สำคัญที่พบได้แก่ ปลา สิงห์ ช้าง ม้า ดวงอาทิตย์ ธรรมจักร ก้นหอย ขวัญ อนันตวัฏฏะ ศรีวัตสะ นกหงส์ นกยูง นกสีแดง หรือ ฟินิกส์ (Red bird/phoenix) ซึ่งส่วนมากเป็นลายลักษณ์แบบใหม่ที่ไม่เคยพบในเครื่องถ้วยของแหล่งเตาอื่นๆในประเทศไทยหรือในต่างประเทศมาก่อน ชามและจานในกลุ่มนี้มีลักษณะร่วมกันประการหนึ่ง คือที่ผนังข้างชามและจานด้านใน (Cavetto/interior side-wall) มีการขูด ขีด หรือเซาะร่องตื้นๆตามแนวตั้งขนานกันไปโดยรอบในลักษณะของรัศมี มณฑล ของดวงอาทิตย์ (Sun rays/sun radiant) หรือซี่กำของธรรมจักร (Spokes of dharmachakra) ที่ไม่เพียงแต่เป็นกลุ่มลายลักษณ์ชุดใหม่ซึ่งไม่เคยพบตามแหล่งเตาอื่นๆ มาก่อนทั้งในประเทศไทยและประเทศเพื่อนบ้านเท่านั้น แต่ยังเป็นหลักฐานที่เชื่อมโยงกับคติธรรมความเชื่อ โลกทัศน์ ชีวิตทัศน์ของกลุ่มชนชาติต่างๆ รวมทั้งกลุ่มชนชาติไท-ลาวที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง และทางตอนเหนือของประเทศไทยในห้วงพุทธศตวรรษที่ ๑๘-๑๙ ว่ายังนับถือธรรมชาติ ศาสนาฟ้า ดิน ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ ดวงดาว นับถือผีบรรพบุรุษ นับถือสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ผสมผสานกับคติธรรมในศาสนาพราหมณ์ พุทธศาสนา ศาสนาเต๋า ที่แพร่หลายอยู่ในอินเดีย และจีนซึ่งเป็นดินแดนอันกว้างใหญ่ไพศาลอีกด้วย ในการขุดค้นกลุ่มเตาเก๊ามะเฟืองได้พบดวงตราพิมพ์ลายรูปปลาทำจากดินเผาหลายชิ้น และจากการสำรวจก็พบดวงตราพิมพ์ลายรูปนกศักดิ์สิทธิ์และดวงตารูปปลาคู่ที่เป็นหลักฐานว่าศิลปินดินปั้นในแหล่งเตาพะเยาที่เวียงบัวทำดวงตราพิมพ์ลายดินเผาขึ้นมาใช้เอง



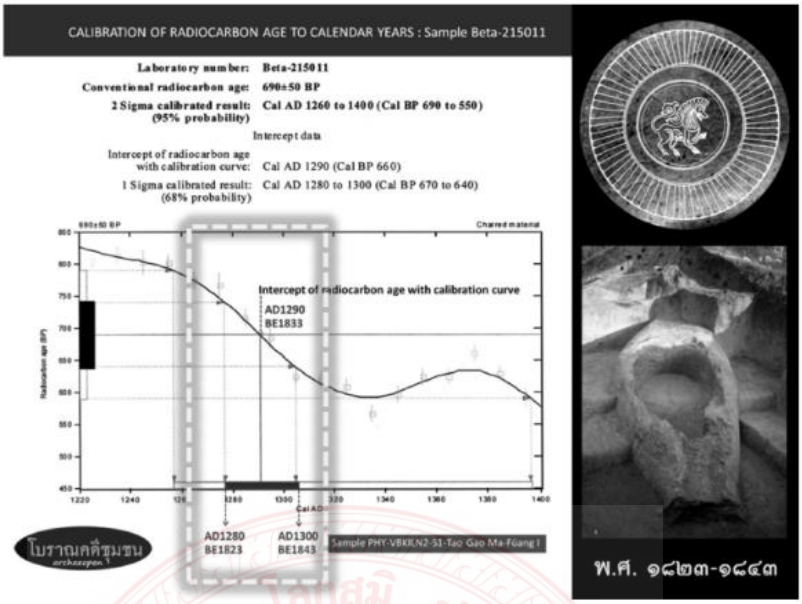
ภาพที่ ๒๐ แหล่งโบราณคดีเมืองโบราณเวียงบัว

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)



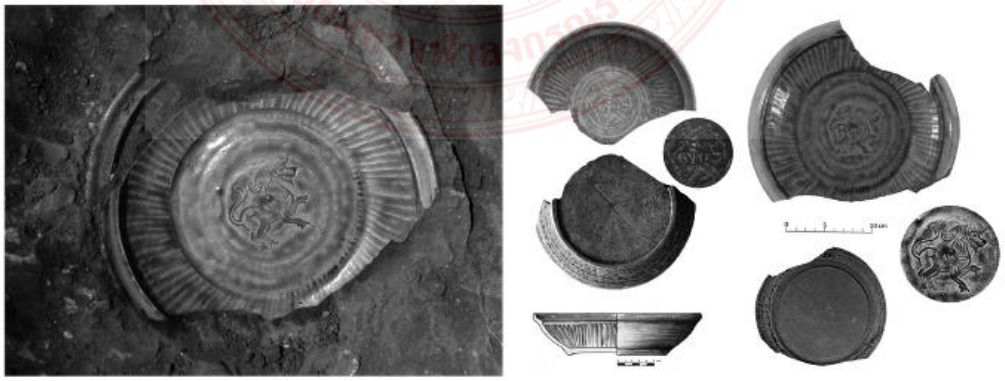
ภาพที่ ๒๑ ภาพตัดฝานตามยาว ผังพื้น แสดงขนาดและสัดส่วนของเตาเก๊ามะเฟือง ๑ หลักฐานชามและจานลาย สิงห์สามใบหลอมติดกันและจินตภาพสังเคราะห์ แสดงลักษณะการตั้งเรียงจาน/ชามในห้องภาชนะ ของเตาในลักษณะปากประกบปาก-ก้นซ้อนก้น เป็นเทคนิคที่ใช้กันแพร่หลายในหมู่ช่างปั้นหม้อและ ศิลปินดินเผาของกลุ่มชาติพันธุ์ไท-ลาวในอนุภูมิภาคลุ่มแม่น้ำโขง ลุ่มแม่น้ำกก แม่น้ำอิง และลุ่มแม่น้ำ ปิง-วัง-ยม-น่าน

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)



ภาพที่ ๒๒ แผนภาพรายงานผลการกำหนดอายุตัวอย่างถ่านจากเตาเก๊ามะเฟือง ๑ ด้วยวิธีคาร์บอน-๑๔ มีค่าอายุ การใช้เผาภาชนะระหว่างปี พ.ศ. ๑๘๒๓-๑๘๔๓ ตรงกับรัชสมัยพญางำเมืองแห่งแคว้นพะเยา

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)



ภาพที่ ๒๓ ชามตะไลเวียงบัว เคลือบสีเขียวแกมเหลือง มีลายรูปสิงห์อยู่ตรงกลางธรรมจักร หรือสุริยจักร/สุริยมณฑล สภาพชำรุด ชามลายสิงห์ลักษณะนี้ไม่เคยพบที่ไหนมาก่อน ชาวบ้านบัวพบชามชุดนี้ในการมีส่วนร่วมขุดค้นศึกษาพื้นที่กองขยะเตา (kiln wastes) ของกลุ่มเตาเก๊ามะเฟืองเมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. ๒๕๔๘

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๒๔ ภาพถ่ายชิ้นส่วนชามเวียงบัวชนิดเคลือบตกแต่งด้วยลายภูมิจักรวาลระบบสุริยจักร/ธรรมจักร และ ภาพลายเส้นสังเคราะห์เต็มรูปของชามและจานในกลุ่มนี้ เป็นลายอัตลักษณ์เฉพาะของแหล่งเตาพะเยาที่ เวียงบัว
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๒๕ ดวงตราพิมพ์ลายและลายรูปลักษณ์มงคลต่างๆ ที่พบในแหล่งเตาพะเยาที่เวียงบัว ความหลากหลาย และความสวยงามของลายลักษณ์แสดงให้เห็นว่าศิลปินดินเผาที่แคว้นพะเยาเมื่อพุทธศตวรรษที่ ๑๘-๒๐ มีภูมิธรรมที่ลึกซึ้งและมีภูมิปัญญาเป็นเลิศด้านวัฒนธรรมสุนทรีย์
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๒๖ ชามเชลียง หรือ ชามมอญ ผลิตจากแหล่งเตาสมัยเชลียงที่เมืองศรีสัชนาลัย เนื้อแกร่งเคลือบเฉพาะ ด้านใน ตกแต่งด้วยชุดลายลายภูมิจักรวาลที่เป็นระบบผสมระหว่างระบบสุริยจักรกับระบบเขา พระสุเมรุ ชามใบทางซ้ายมือถูกนำไปใช้เป็นฝาครอบไหบรรจุพระพิมพ์ฝังไว้ในกรุเจดีย์รายองค์หนึ่งที่ กลางเมืองสุโขทัย อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ (ปัจจุบันอยู่ในพื้นที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง) ส่วนชามใบทางขวาเป็นขยะเตาเพราะสภาพบิดเบี้ยวเสียรูปทรงได้มาจากแหล่งเตาสมัยเชลียงที่บ้าน หนองออ้อทางเหนือของเมืองศรีสัชนาลัย

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

๑.๖ แหล่งโบราณคดีคุ้มวิชัยราชา อำเภอเมือง จังหวัดแพร่

จากหนังสือที่ระลึกเนื่องในงานฉลองวัดศรีบุญเรือง อำเภอเมืองแพร่ ลงวันที่ ๒๕ มีนาคม พ.ศ. ๒๕๑๕ ได้กล่าวถึงประวัติวัดไว้ตอนหนึ่งว่า ไม่ปรากฏหลังฐานแน่ชัดว่า ใครเป็นผู้สร้างวัดนี้และสร้างในสมัยใด แต่ประมาณว่า สร้างกันมาหลายร้อยปีแล้ว จาการบอกเล่าของคนเฒ่าคนแก่ ที่มีอายุยืนยาวและพอชื่อถือได้ว่า ประมาณ ๒๐๐ ปีเศษที่ล่วงมาแล้ว ผู้บูรณะซ่อมแซมวัดในครั้งกระโน้น คือ “พญาแสนศรีขวา” ผู้เป็นเชื้อพระวงศ์ของเจ้านายฝ่ายเหนือ และบุตรของท่านชื่อ “พระยาประเสริฐชนะสงครามราชภักดี” ได้เป็นผู้อุปถัมภ์ บูรณปฏิสังขรณ์วัดนี้สืบเรื่อยมา ต่อมา “แม้เจ้าคำป้อ” ซึ่งเป็นบุตรของพระยาประเสริฐฯ ได้สมรสกับ “พระวิชัยราชา” (นามเดิมว่า ขัติ หรือเจ้าหนานขัติ) ผู้เป็นบุตรของเจ้าแสนเสมอใจลูกหลานคนหนึ่งของเจ้าหลวงเทพวงศ์ ลิ้นทอง เจ้าผู้ครองนครเมืองแพร่ระหว่างปี พ.ศ. ๒๓๖๑ ถึง ๒๓๗๓ เจ้าหนานขัติเองเป็นต้นตระกูล “แสนสิริพันธ์”ส่วนน้องชายท่านเจ้าเทพวงศ์เป็นต้นตระกูล “ผาทอง” และ “วงศ์วรรณ” พระวิชัยราชาผู้นี้ได้รับปูนบำเหน็จความดีความชอบในการที่ได้นำคนไทยที่เป็นข้าราชบริพารจากส่วนกลาง ๓ คน ไปหลบซ่อนตัวอยู่บนเพดานคุ้มวิชัยราชาจนรอดพ้นจากการติดตามไล่สังหารของกลุ่มกบฏเงี้ยว ที่เข้าทำการปล้นยึดเมืองแพร่และสังหารข้าราชการบริพาร และครอบครัวไปกว่า ๓๐ กว่าคน เหตุการณ์ครั้งนี้เกิดเมื่อวันที่ ๒๕ กรกฎาคม ๒๔๔๕ ซึ้งขณะนั้นเจ้าหนานขัติดำรงตำแหน่งเป็นคลังจังหวัดอยู่ต่อมาสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้มีพระบรมราชโองการให้เจ้าพระยาสุรศักดิ์มนตรี ยกทัพหลวงขึ้นมาปราบปรามผู้ก่อการครั้งนี้จนราบคาบและต่อมาเมื่อ วีรกรรมนี้ทราบไปถึงพระกรรมของ

พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงทรงกรุณาโปรดเกล้าพระราชทานบรรดาศักดิ์ให้เป็น “พระวิชัยราชา” เล่ากันว่าพระองค์ทรงโปรดและไว้วางพระทัยในตัวของพระวิชัยราชาถึงขนาดเลยพักที่ คุ้มวิชัยราชาเมื่อครั้งสมเด็จผ่านเมืองแพร่อย่างไม่เป็นทางการ ซึ่งข้อเท็จจริงไม่มีใครสามารถยืนยันได้ และผู้ที่เล่าเรื่องนี้ซึ่งเป็นชาวต่างชาติ ได้เสียชีวิตไปนานแล้ว ไม่มีหลักฐานแน่ชัดว่า “พ่อเจ้าพระฯ” สร้างคุ้มวิชัยราชานี้เมื่อใด แต่เป็นที่แน่นอนว่าได้สร้างขึ้นก่อนปี พ.ศ. ๒๔๔๑ ซึ่งเป็นปีที่เจ้าวงศ์ แสนสิริพันธ์ บุตรของท่านเกิด ณ ที่บ้านหลังนี้ในปีถัดมาท่านจึงเริ่มดำเนินการก่อสร้างถาวร วัตถุให้วัดศรีบุญเรือง จากประวัติวัดศรีบุญเรืองและการศึกษาค้นคว้าเพิ่มเติม และจากการสอบถามคนเฒ่าคนแก่แถวคุ้มและบริเวณสีลอ ตลอดจนไล่เรียงศึกษาอายุของ “พ่อเจ้าพระฯ” และลูกหลานของท่านรวมทั้งคำบอกเล่าของอาจารย์โสภา วงศ์พุฒ ที่ได้กล่าวถึงคุณยายที่ได้เสียชีวิตไปกว่า ๒๐ปีมาแล้ว เมื่อตอนอายุเก้าสิบกว่า เล่าให้ฟังว่าเมื่อเกิดมาและจำความได้ ก็เห็นบ้านหลังนี้อยู่แล้วกอปรกับบริเวณที่ตั้งคุ้มวิชัย ราชาในปัจจุบันเป็นทำเลที่เหมาะเพราะเป็นเนินสูง สันนิษฐานว่าคงเป็นคุ้มของพระยาแสนศรีขวามาก่อนแต่ในอดีต และสืบทอดกันมาจนถึงยุคสมัยของพระวิชัยราชา และแม่เจ้าคำป้อ ที่ได้สร้างคุมวิชัยราชา เรือนไม้สัก ทรงมะนิลา หลังงามนี้มาเป็นที่พักอาศัยแทนหลังเก่าที่ชำรุดทรุดโทรมไปตามกาลเวลา จากข้อมูลเหล่านี้คาดว่าบ้านหลังนี้คงสร้าง ขึ้นระหว่างปี พ.ศ.๒๔๓๔-๒๔๓๘ อย่างไรก็ตาม ถึงแม้ว่าบ้านหลังนี้จะมีอายุเก่าแก่เกินร้อยปีแต่ยังมีโครงสร้าง ที่มั่นคงแข็งแรง ทั้งยังได้รับการออกแบบอย่างสวยงามเหมาะเจาะกลมกลืนมีความงามที่ โดเด่นพร้อมทั้งลวดลายฉลุที่สวยงามดูอ่อนช้อย ทั้งที่จั่วบ้าน บังลม ระเบียงตลอดจนไม้ช่องลมเหนือบานประตูและหน้าต่างล้วนเป็นศิลปะสวยงาม และหายาก สมควรอนุรักษ์ไว้เป็นอย่างยิ่งและถึงแม้ว่าพ่อเจ้าพระฯ จะเป็นคลังจังหวัดที่มีฐานะและได้รับสัมปทานทำป่าไม้ แต่บ้านท่านไม่ได้ใช้ไม้ฟุ่มเฟือยเกินความจำเป็นของโครงสร้างและน้ำหนักที่รับแต่อย่างไรแม้แต่เสาที่รับน้ำหนักทั้งหมด ยังใช้เสาไม้ขนาด ๘นิ้ว x ๘นิ้ว มิได้ใช้เสาใหญ่ซึ่งแสดงให้เห็นถึงค่านิยมและภูมิปัญญาของชาวเมืองแพร่ในยุคสมัยก่อนได้เป็นอย่างดี ในเรื่องการทนุถนอมทรัพยากรธรรมชาติและการรู้ซึ้งถึงความพอดี บ้านหรือคุ้มของพระวิชัยราชาหลังนี้

ภาพที่ ๒๗ คุ้มของพระวิชัยราชา
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

๑.๗ แหล่งโบราณคดีเขาภูซาง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

ในอดีตผืนแผ่นดินน่านเคยเป็นที่ตั้งถิ่นฐานของมนุษย์ยุคก่อนประวัติศาสตร์เมื่อหลายหมื่นปีก่อน ปรากฏหลักฐานเมื่อพบเครื่องมือหินกระเทาะแบบหยาบ ๆ ในสมัยหินเก่าจากบริเวณเสาดิน บ้านน้ำหก ต.เชียงของ อ.นาน้อย และบ้านดู่ใต้ ต.ดู่ใต้ อ.เมือง ซึ่งนักโบราณคดี กำหนดอายุราว ๒ แสนถึง ๗ พันปี จากการสำรวจแหล่งโบราณคดีในจังหวัด ระหว่างปี พ.ศ.๒๕๒๗ – ๒๕๔๖ พบหลักฐานการผลิตเครื่องมือหินสมัยก่อนประวัติศาสตร์ อายุราว ๔,๐๐๐ ปี ในพื้นที่ต่อเนื่องมากกว่า ๑๐ ตารางกิโลเมตร และพบแหล่งผลิตเครื่องถ้วยชามเคลือบเนื้อแกร่ง สมัยพุทธศตวรรษที่ ๑๘ – ๒๒ ในพื้นที่อีกราว ๓ ตารางกิโลเมตรทางตะวันออกของแม่น้ำน่าน ในเขตอำเภอเมือง ตามแนวเทือกเขาน้อย เขาหินแก้ว เขาชมพู และดอยปู่แก้วที่โอบล้อมแอ่งที่ราบขนาดใหญ่ของลุ่มแม่น้ำสมุนและลุ่มน้ำชาว ครอบคลุมพื้นที่ประมาณ ๘๐ ตารางกิโลเมตร ในรายงานการสำรวจของ อาจารย์สายัญต์ ไพรชาญจิตต์ พบว่าในชั้นต้นได้สำรวจพบเครื่องมือหินสมัยก่อนประวัติศาสตร์ที่ชาวบ้านเรียกว่า “เสียมตุ่น” ซึ่งมีลักษณะเป็นขวานหินขัด และขวานกระเทาะอยู่ทั่วไป นอกจากนั้นยังสำรวจพบเครื่องมือหินสมัยก่อนประวัติศาสตร์ อีกหลายชนิด ได้แก่ ค้อนหิน ซึ่งทำจากกรวดท้องน้ำมีความแข็งแรงทนทาน ใช้สำหรับทุบหรือต่อยก้อนหินอื่นที่ต้องการกระเทาะ ตกแต่งให้เป็นเครื่องมือรูปต่าง ๆ ในบริเวณ

ดังกล่าวยังพบสะเก็ดหิน หรือ ขี้กากหิน ซึ่งเกิดจากการกระเทาะตกแต่งเครื่องมือหินในขั้นตอนต่างๆ เป็นหลักฐานที่พบมากที่สุด จำนวนกว่าหนึ่งล้านชิ้น

ภาพที่ ๒๘ มนุษย์ยุคโบราณของดอยภูซาง
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

จากการสำรวจยังพบว่า พื้นที่ในบริเวณดอยภูซาง ซึ่งเป็นภูเขาใหญ่ทอดตามแนวเหนือ – ใต้ ใกล้บ้านก้อด บ้านสะไมย์ ต.นาซาว อ.เมือง เป็นแหล่งโบราณคดีที่ยังคงสภาพสมบูรณ์ที่สุด มีการรบกวนและถูกทำลายน้อยมาก ดอยภูซางมีความกว้างตามแนว ตะวันออก – ตะวันตกประมาณ ๑,๓๐๐ เมตร ความยาวจากเหนือถึงใต้ประมาณ ๔,๐๐๐ เมตร โดยมียอดสูงสุดอยู่ทางด้านทิศใต้ สูงจากพื้นราบประมาณ ๑๐๐ เมตร ในบริเวณยังพบหินวัตถุดิบประเภทควอร์ตไซด์เนื้อละเอียดและหินเถ้าภูเขาไฟสีดำ หินบะซอลล์เนื้อละเอียดสีดำและหินไดอะเบสสีเขียวเป็นจำนวนมาก นอกจากนั้นยังพบร่องรอยการกระเทาะผลิตเครื่องมือหิน ตั้งแต่ที่ลาดเชิงเขา

ภาพที่ ๒๙ เครื่องมือหินยุคโบราณของดอยภูซาง
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

ขึ้นไปจนถึงบริเวณยอดเขากระทั่งปี พ.ศ.๒๕๔๖ กำนันตำบลนาซาวนำชาวบ้านชุมชนบ้านก้อด และบ้านดอนคีรี ร่วมกับ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สายันต์ ไพรชาญจิตต์ และนักศึกษาจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ทำการสำรวจดอยภูซางเพื่อแนะนำให้ชาวบ้านในพื้นที่รู้จักว่าสะเก็ดหินเกิดจากฝีมือของมนุษย์เมื่อหลายพันปี เป็นหลักฐานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีอันทรงคุณค่า ควรเก็บรักษาไว้ไม่ให้ผู้ใดบุกรุกหรือเก็บไปขาย

จากความสำคัญดังกล่าวชาวบ้านใน ต.นาซาว จึงผสานศรัทธาในพระพุทธศาสนา มากำหนดขอบเขตเพื่อปกป้องดอยภูซางจากการบุกรุก โดยประกอบพิธีบวชดอยและประกาศสัตย์ปฏิญาณว่าจะไม่เก็บหิน ไม่บุกรุกพื้นที่ ซึ่งทางชุมชนได้ร่วมกันกำหนดขอบเขตพื้นที่เพื่อไว้เป็นแหล่งศึกษาค้นคว้าทางโบราณคดี

ภาพที่ ๓๐ รูปสันนิษฐานชาวบ้านใน ต.นาซาว
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

จากคุณค่าการเป็นแหล่งอุตสาหกรรมผลิตเครื่องมือยุคหินที่ยิ่งใหญ่และยังคงความสมบูรณ์ ทำให้จังหวัดน่านได้ดำเนินการขอขึ้นทะเบียนดอยภูซาง ให้เป็นแหล่งมรดกโลก และได้ทำการบวงสรวงเทพยดาปกป้องรักษาและวิญญาณของบรรพชนซึ่งได้เคยตั้งถิ่นฐานอยู่ในบริเวณดอยภูซาง เพื่อความเป็นสิริมงคลสำหรับการเริ่มต้นขุดค้นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ โดยชาวบ้านร่วมกับสำนักงานโบราณคดี ได้ทำการขุดค้นในบริเวณไร่ข้าวโพดริมฝั่งแม่น้ำซาว ทางทิศตะวันตกของดอยภูซาง ซึ่งคาดว่าจะพบหลักฐานชิ้นสำคัญทางประวัติศาสตร์ ซึ่งอาจสามารถนำไประบุถึงการตั้งถิ่นฐานรวมถึงการกำหนดอายุของแหล่งโบราณคดีแห่งนี้[๗]

[๗] องค์การบริหารส่วนตำบลนาซาว, **แหล่งท่องเที่ยวทางด้านโบราณคดีดอยภูซาง**, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: Reference : http://www.nashawnan.go.th/tour-detail_๔๔ [๑ พฤษภาคม ๒๕๖๓]

๑.๘ แหล่งโบราณคดีถ้ำน้ำลอด ถ้ำผีแมน อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน

สาระสำคัญทางโบราณคดี: บริเวณเพิงผาถ้ำลอดมีคนเข้ามาใช้พื้นที่ตั้งแต่สมัยไพลสโตซีนตอนปลายจนถึงโฮโลซีนตอนต้น (ประมาณ ๓๐,๐๐๐-๑๐,๐๐๐ ปีมาแล้ว) นอกจากนี้ยังพบหลักฐานของการเข้ามาใช้ประโยชน์ในยุคประวัติศาสตร์และสมัยปัจจุบันร่วมอยู่ด้วย

ตำแหน่งที่ตั้งของเพิงผาถ้ำลอดค่อนข้างมีความเหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับมนุษย์ใช้ประกอบกิจกรรมต่างๆในอดีต เพราะค่อนข้างจะอยู่สูง เพิงผาป้องกันแดดฝนได้ดี ใกล้กับแหล่งน้ำธรรมชาติ คือ ลำน้ำลาง ด้านกระบวนการก่อตัวของแหล่งโบราณคดีพบว่าชั้นดินที่ปรากฏกิจกรรมของมนุษย์ค่อนข้างหนา แสดงให้เห็นถึงการใช้พื้นที่อย่างต่อเนื่อง อย่างไรก็ตามยังมีชั้นดินที่ไม่ปรากฏกิจกรรมของมนุษย์แทรกสลับอยู่ เช่น ชั้นหินถล่ม ชั้นดินที่เกิดจากน้ำท่วม

บริเวณเพิงผาถ้ำลอดมีคนเข้ามาใช้พื้นที่ตั้งแต่สมัยไพลสโตซีนตอนปลายจนถึงโฮโลซีนตอนต้น (ประมาณ ๓๐,๐๐๐-๑๐,๐๐๐ ปีมาแล้ว) นอกจากนี้ยังพบหลักฐานของการเข้ามาใช้ประโยชน์ในสมัยปัจจุบันร่วมอยู่ด้วย สำหรับช่วงก่อนประวัติศาสตร์สามารถแบ่งออกได้เป็น ๒ ช่วงใหญ่ๆ คือ

๑. สมัยไพลสโตซีนตอนปลาย (ประมาณ ๓๐,๐๐๐-๑๐,๐๐๐ ปีมาแล้ว) พบหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงการตั้งถิ่นฐานแบบสังคมเก็บของป่า-ล่าสัตว์ การเข้ามาใช้พื้นที่สมัยนี้เป็นไปอย่างต่อเนื่องยาวนาน ทำให้ปรากฏหลักฐานค่อนข้างหนาแน่น เช่น เครื่องมือหินกะเทาะ กระดูกสัตว์ โครงกระดูกมนุษย์ เป็นต้น

๒. สมัยโฮโลซีน (ประมาณ ๑๐,๐๐๐ ปีมาแล้ว) การเข้ามาใช้พื้นที่ของคนก่อนประวัติศาสตร์ในช่วงนี้ค่อนข้างเบาบางเมื่อเปรียบเทียบกับสมัยก่อนหน้า เพราะพบหลักฐานทางโบราณคดีค่อนข้างน้อย หลักฐานที่พบ เช่น เครื่องมือหินกะเทาะ กระดูกสัตว์ เศษภาชนะดินเผา เป็นต้น ทั้งนี้สามารถสรุปลักษณะทางวัฒนธรรมในอดีตได้เป็นด้านต่างๆ ดังนี้

เทคโนโลยีและเครื่องมือเครื่องใช้

สมัยไพลสโตซีนตอนปลาย การผลิตเครื่องมือในสมัยนี้เป็นการผลิตเครื่องมือหินกะเทาะจากหินกรวดแม่น้ำ (อาจมาจากลำน้ำลาง) ส่วนใหญ่เป็นหินทราย นอกนั้นเป็นหินควอทไซท์ หินโคลน และหินแอนดีไซท์ เทคนิคในการทำเครื่องมือหินเป็นการใช้ค้อนหินกะเทาะโดยตรง (Direct percussion) ลงในบนก้อนหินที่เป็นแกนหิน เพื่อให้เกิดรอยกะเทาะ และมักเป็นการกะเทาะหน้าเดียว ดังนั้นเครื่องมือหินจึงมีรูปร่างไม่แน่นอน (Amorphous) รองลงมาคือเครื่องมือหินกะเทาะสองหน้าแบบสุมาตรลิท (Sumatralith) ในช่วงเวลาประมาณ ๒๒,๐๐๐-๑๐,๐๐๐ ปีมาแล้ว ปรากฏเทคโนโลยีการผลิตเครื่องมือหินแบบใหม่ขึ้นมา คือเครื่องมือหินที่มีการขัดฝนส่วนปลาย (Edge-grinding stone) และเครื่องมือแกนหินเจาะรู (Polished perforated disk) นอกจากนี้ยังพบพฤติกรรมการกักตุนวัตถุดิบในการผลิตเครื่องมือหินด้วย[๙] สมัยโฮโลซีน ในช่วงสมัยโฮโลซีนตอนปลายคาดว่าเทคโนโลยีการผลิตเครื่องมือหินกะเทาะน่าจะเลิกผลิตหรือเสื่อมความนิยมไป แต่นิยมใช้เครื่องมือหินที่ใช้เทคโนโลยีการขัดฝน เพื่อทำให้เกิดคมของเครื่องมือที่เรียบและมีประสิทธิภาพในการ

[๙] รัศมี ชูทรงเดช (บรรณาธิการ), **รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ของโครงการสำรวจและจัดระบบฐานข้อมูลถ้ำ จังหวัดแม่ฮ่องสอน ด้านโบราณคดี**, เสนอต่อสำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, ๒๕๔๓.

ใช้งานมากขึ้น เช่น เครื่องมือแบบขวานหินขัด (Polished adze) นอกจากนี้ ยังปรากฏการใช้ภาชนะดินเผาด้วย คากว่าน่าจะเป็นการผลิตขึ้นเองในท้องถิ่น ด้วยเตาแบบเปิด (Open-air kiln) ขั้นตอนการควบคุมความร้อนและอุณหภูมิยังทำได้ไม่ดีนัก เป็นการผลิตขึ้นเพื่อใช้ในชีวิตประจำวัน อย่างไรก็ตาม ยังไม่ค้นพบพื้นที่สำหรับผลิตภาชนะดินเผาในพื้นที่รอบเพิงผาถ้ำลอดหรือในอำเภอปางมะผ้า เศษภาชนะดินเผาทั้งหมดเป็นเนื้อดิน ลักษณะเนื้อดินส่วนใหญ่เป็นเนื้อดินขนาดปานกลางค่อนไปทางหยาบ ลวดลายที่พบได้แก่ ลายเชือกทาบ ลายขูดขีด เป็นต้น ไม่พบการเปลี่ยนแปลงเทคนิควิธีการผลิตภาชนะดินเผาเลย[๙] นอกจากนี้ยังพบเศษภาชนะดินเผาเนื้อแกร่งในยุคประวัติศาสตร์จากแหล่งเตาห้วยน้ำหยวก อำเภอขุนยาม จังหวัดแม่ฮ่องสอน เมื่อประมาณ ๑๐๐-๒๐๐ ปีที่ผ่านมา

การดำรงชีวิต

คนที่เข้ามาใช้พื้นที่เพิงผาถ้ำลอดในสมัยไพลสโตซีนตอนปลายดำรงชีวิตด้วยการหาของป่าและล่าสัตว์ โดยสัตว์ที่นิยมล่ามีทั้งสัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมที่อาศัยอยู่บนบก เช่น ช้าง แรด กวาง วัวป่า ควายป่า เลียงผา หมี หมูป่า เก้ง เม่น อ้น เป็นต้น สัตว์เลี้ยงลูกด้วยนมขนาดเล็กที่อาศัยอยู่บนต้นไม้ เช่น ลิง ค่าง เป็นต้น สัตว์เลื้อยคลาน เช่น ตะกวด เต่า เป็นต้น และสัตว์น้ำ เช่น ปลา หอย โดยสัตว์ที่เป็นเป้าหมายในการล่ามากที่สุดน่าจะเป็นพวกกวาง เมื่อล่าสัตว์ได้แล้วก็จะมีการชำแหละซากสัตว์ในพื้นที่ที่ล่าได้ (Killing site) หากการล่าในครั้งนั้นมีจำนวนแรงงานที่สามารถขนย้ายซากสัตว์ได้ทั้งตัว และพื้นที่ล่าสัตว์ไม่ไกลจากแหล่งที่พัก (เพิงผาถ้ำลอด) กลุ่มที่ออกล่าสัตว์ก็จะขนย้ายซากสัตว์กลับมายังที่พักทั้งตัว[๑๐] ไม่ว่าจะเป็นสัตว์ขนาดใหญ่หรือกลาง แต่หากในการล่าครั้งนั้นพื้นที่ล่าสัตว์มีระยะห่างจากที่พักค่อนข้างมาก และจำนวนแรงงานไม่เพียงพอที่จะสามารถขนซากสัตว์กลับมายังที่พักได้ทั้งตัวนั้น กลุ่มล่าสัตว์ก็จะเลือกขนย้ายซากสัตว์เฉพาะส่วนที่ให้โปรตีนและกินง่ายที่สุดคือเนื้อนั่นคือส่วนแขนขาหรือลำตัว และมักจะทิ้งส่วนหัวไว้บริเวณแหล่งฆ่าสัตว์ เมื่อขนย้ายซากสัตว์กลับมายังที่พักแล้ว กลุ่มล่าสัตว์ก็จะชำแหละซากสัตว์อีกครั้ง เพื่อนำสัตว์ที่ได้เข้าสู่กระบวนการปรุงอาหาร ซึ่งจากหลักฐานการพบชิ้นส่วนกระดูกสัตว์ที่ถูกเผาไฟ คาดว่าวิธีการหนึ่งที่ใช้ในการปรุงอาหารคือการย่างหรือการเผาไฟ นอกจากนี้หลักฐานชิ้นส่วนกระดูกสัตว์ที่แตกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย และร่องรอยที่เกิดจากการทุบ แสดงให้เห็นว่ากลุ่มคนล่าสัตว์มีการทุบกระดูกด้วยเครื่องมือหินเพื่อกินไขกระดูกด้วยเช่นกัน (Lyman ๑๙๙๙) กระกวนการทุบกระดูกเพื่อกินไขกระดูกน่าจะเป็นกระบวนการเดียวกับหรือเกิดขึ้นพร้อมกับการเตรียมกระดูกเพื่อผลิตเครื่องมือกระดูกสัตว์และเมื่อกระบวนการเหล่านี้เสร็จสิ้นแล้ว กลุ่มคนที่ล่าสัตว์ก็จะทิ้งส่วนกระดูกสัตว์ที่เหลือไว้บริเวณผนังเพิงผาหรือโยนทิ้งที่ลาดด้านล่าง ซึ่ง

---

[๙] สุรศักดิ์ อนันต์เวทยานนท์. “การศึกษารูปแบบเรือขุดที่พบบริเวณวนอุทยานถ้ำน้ำลอด ตำบลสบป่อง อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน.” **สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต** (โบราณคดี) คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๐.

[๑๐] ฐิติพร ชัยยะเจริญ และอนุสรณ์ อำพันธ์ศรี. “การทดลองทางโบราณคดีเกี่ยวกับกระดูกสัตว์ครั้งที่ ๒ : การทดลองทางโบราณคดีเกี่ยวกับกระดูกสัตว์เพื่อศึกษาถึงกระบวนการในการผลิตเครื่องมือกระดูกสัตว์ และประสิทธิภาพเครื่องมือกระดูกสัตว์.” ใน **รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์โครงการโบราณคดีบนพื้นที่สูงในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน ระยะที่ ๒**, ๑๔๘-๑๗๗. รัศมี ชูทรงเดช และคณะ, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, ๒๕๕๐.

ซากชิ้นส่วนสัตว์ที่ทิ้งแล้วเหล่านี้เป็นสิ่งดึงดูดสัตว์กินซาก รวมถึงสัตว์ฟันแทะ เช่น เม่น ทำให้ปรากฏร่องรอยของฟันสัตว์เหล่านั้นบนชิ้นส่วนกระดูกสัตว์

สมัยโฮโลซีน เกิดการเปลี่ยนแปลงของสภาพแวดล้อม บริเวณรอบเพิงผามีความอุดมสมบูรณ์ของป่าไม้ลดลง ป่าดงดิบที่เคยปรากฏในสมัยไพลสโตซีนตอนปลายหมดไป เหลือเพียงป่าเบญจพรรณ ป่าเต็งรัง ป่าไผ่ ป่าหินปูน ทุ่งหญ้าโล่งกว้าง และแหล่งน้ำธรรมชาติ กลุ่มคนที่เข้ามาใช้พื้นที่เพิงผาถ้ำลอดยังคงดำรงชีวิตด้วยการหาของป่าและล่าสัตว์ การขนย้ายซากสัตว์ที่ล่าได้กลับมายังที่พัก จะชำแหละและนำกลับมาเฉพาะส่วนแขนขาและบางครั้งก็นำกลับมาทั้งตัว แสดงให้เห็นว่าพื้นที่ล่าสัตว์มีทั้งที่อยู่ไกลและใกล้จากเพิงผา[๑๑]

สภาพแวดล้อมโบราณ

จากการศึกษากระดูกสัตว์ที่พบจากแหล่งโบราณคดีเพิงผาถ้ำลอด พบว่าในสมัยไพลสโตซีนตอนปลายพบสัตว์หลากหลาย ทั้งสัตว์บกที่เลี้ยงลูกด้วยนม เช่น กวาง วัวป่า ควายป่า หมูป่า หมีควาย เลียงผา เก้ง เสือไฟ แรด ช้าง ลิง ค่าง เม่น อ้น เป็นต้น สัตว์เลื้อยคลาน เช่น เต่า ตะกวด เป็นต้น สัตว์น้ำ เช่น ปลา แสดงให้เห็นว่าสภาพแวดล้อมในพื้นที่นี้น่าจะประกอบไปด้วยป่าดงดิบ ป่าเบญจพรรณ ป่าเต็งรัง ป่าไผ่ ป่าหินปูน ทุ่งหญ้าโล่งกว้าง และอยู่ไม่ไกลจากแหล่งน้ำ สมัยโฮโลซีน กระดูกสัตว์ที่พบยังคงคล้ายคลึงกับสมัยไพลสโตซีนตอนปลาย ได้แก่ กวาง วัวป่า ควายป่า หมูป่า หมีควาย เลียงผา เก้ง ช้าง ลิง ค่าง เม่น เต่า ปลา และปู ในสมัยนี้ไม่พบสัตว์วงศ์แรดอยู่ อาจเป็นไปได้ว่าไม่มีแรดอยู่ในพื้นที่ในสมัยดังกล่าวแล้ว ดังนั้นสภาพแวดล้อมในช่วงสมัยนี้น่าจะประกอบไปด้วยป่าเบญจพรรณ ป่าเต็งรัง ป่าไผ่ ป่าหินปูน ทุ่งหญ้าโล่งกว้าง และอยู่ไม่ไกลจากแหล่งน้ำ มีความอุดมสมบูรณ์ลดลงเมื่อเทียบกับสมัยก่อนหน้าคือสมัยไพลสโตซีนตอนปลาย เพราะไม่ปรากฏกระดูกสัตว์จากป่าดงดิบอยู่เลย

มนุษย์

ร่องรอยหลักฐานของมนุษย์โบราณที่พบบริเวณเพิงผาถ้ำลอดที่เก่าที่สุด คือโครงกระดูกมนุษย์ปัจจุบันยุคแรกเริ่ม หรือ Archaic *Homo sapiens sapiens* อย่างน้อย ๔ คน โครงที่เก่าที่สุดอายุประมาณ ๑๓,๖๔๐ ปีมาแล้ว เป็นโครงกระดูกเพศหญิง อายุเมื่อตายประมาณ ๒๕-๓๕ ปี อีกโครงหนึ่งอายุ ๑๒,๑๐๐ ปีมาแล้ว อยู่ในวัยผู้ใหญ่ ไม่สามารถระบุเพศได้ โดยขนาดและลักษณะกระดูกขากรรไกรล่างหรือส่วนคาง แสดงลักษณะของความเป็น “ดั้งเดิม” ชัดเจน[๑๒] โครงกระดูกที่พบจากแหล่งโบราณคดีเพิงผาถ้ำลอดนับว่าเป็นโครงกระดูกมนุษย์ปัจจุบันที่เก่าแก่ที่สุดที่พบในพื้นที่

---

[๑๑] อนุสรณ์ อำพันธ์ศรี “การวิเคราะห์แบบแผนการกระจายตัว และแปลความหมายของหลักฐานทางโบราณคดีประเภทกระดูกสัตว์จากแหล่งโบราณคดีเพิงผาถ้ำลอด อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (โบราณคดีสมัยก่อนประวัติศาสตร์) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๔.

[๑๒] นัทธมน ภู่รีพัฒน์พงศ์. “ตามรอยคนโบราณในอำเภอปางมะผ้า: ภาพร่างของชิ้นส่วนที่หายไป.” ใน **พลวัตทางสังคม วัฒนธรรมและสิ่งแวดล้อมบนพื้นที่สูงในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน: งานวิจัยบูรณาการโบราณคดีเชิงพื้นที่แบบครบวงจร**, ๓-๒๙, รัศมี ชูทรงเดช, บรรณาธิการ. กรุงเทพมหานคร: โครงการโบราณคดีบนพื้นที่สูงในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน ระยะที่สอง, ๒๕๕๐.

ภาคเหนือของไทย โครงกระดูกเหล่านี้ถูกฝังอยู่ใต้ดินของเพิงผาโดยไม่มีพิธีรีตองมากนัก มีเพียงก้อนหินขนาดค่อนข้างใหญ่วางทับอยู่บนหลุมฝังศพเท่านั้น

ความเชื่อ

ความเชื่อที่ปรากฏเด่นชัดที่สุดคือความเชื่อเกี่ยวกับความตายและประเพณีการฝังศพท่านอนงอตัว และมีการนำก้อนหินวางเหนือหลุมฝังศพ โดยโครงกระดูกโครงที่ ๑ ซึ่งมีอายุประมาณ ๑๓,๐๐๐ ปีมาแล้ว ฝังศพโดยการขุดหลุมและฝังร่างผู้ตายในท่างอตัวและหันหน้าเข้าเพิงผา มีของเซ่นที่พบร่วมกับโครงกระดูกมีเพียงชิ้นส่วนกระดูกสัตว์และก้อนหินกรวดที่อาจจะเป็นข้อนหิน ส่วนเหนือหลุมฝังศพก็จะมีการนำก้อนหินกรวดและหินปูนขนาดใหญ่วางทับโดยรอบเสมือนกับเป็นสัญลักษณ์ที่บอกตำแหน่งการฝัง ซึ่งการพิธีกรรมปลงศพในลักษณะนี้เป็นลักษณะที่พบโดยทั่วไปในสมัยปลายยุคน้ำแข็งและต้นยุคน้ำท่วม (Bellwood ๑๙๙๗) ต่อมาอีกประมาณ ๑,๐๐๐ ปีต่อมา หรือประมาณ ๑๒,๐๐๐ ปีมาแล้ว พื้นที่เหนือหลุมศพที่แหล่งโบราณคดีเพิงผาถ้ำลอดก็ยังคงใช้พื้นที่ฝังศพ ลักษณะการฝังศพแตกต่างออกไปจากสมัยก่อนหน้า คือมีลักษณะการปลงศพโดยการฝังในท่านอนหงายเหยียดยาว ส่วนของเซ่นที่วางไว้ข้างโครงกระดูกคือสะเก็ดหิน ชิ้นส่วนกระดูกสัตว์ และเปลือกหอย

การกำหนดอายุด้วยวิธีวิทยาศาสตร์

การกำหนดอายุด้วยวิธีวิทยาศาสตร์ โดยวิธีคาร์บอน-๑๔ จำนวน ๑๒ ตัวอย่าง และวิธีเทอร์โมลูมิเนสเซนส์ จำนวน ๗ ตัวอย่าง มีรายละเอียดดังนี้[๑๓]

๑. การกำหนดอายุด้วยวิธีคาร์บอน-๑๔ จำนวน ๑๒ ตัวอย่าง ที่ห้องปฏิบัติการ Beta Analytic Inc., USA แบ่งเป็นกำหนดด้วยวิธีเรดิโอคาร์บอน ๓ ตัวอย่าง และ AMS ๙ ตัวอย่าง

๒. วิธีเทอร์โมลูมิเนสเซนส์ จำนวน ๗ ตัวอย่าง คือดินในพื้นที่ขุดค้นที่ ๒ และ ๓ วิเคราะห์โดย Chawalit Khaokhiew and Prof. Dr.Isao Takashima ที่ Research Institute of Material and Resources, Faculty of Engineer and ResearchScience, Akita University, Japan

จากการศึกษาพบว่า

๑. โครงกระดกหมายเลข ๑ ที่อยู่ลึกลงจากผิวดินปัจจุบัน ๕๐ เซนติเมตร (ระดับสมมติที่ ๑๙๐-๑๙๖ cm.dt.) กำหนดอายุได้ ๑๒,๑๐๐±๖๐ ปีมาแล้ว (BP) (Beta-๑๖๘๒๒๓)

๒. โครงกระดูกหมายเลข ๒ ที่อยู่ลึกลงจากผิวดินปัจจุบัน ๘๐ เซนติเมตร (ระดับสมมติที่ ๒๑๐-๒๓๔ cm.dt.) กำหนดอายุได้ ๑๓,๖๔๐±๘๐ ปีมาแล้ว (BP) (Beta-๑๖๘๒๒๔)

๓. เปลือกหอยจากชั้นสมมติที่ ๒๑ กำหนดอายุได้ ๒๒,๑๙๐±๑๖๐ ปีมาแล้ว (BP) (Beta-๑๗๒๒๖)

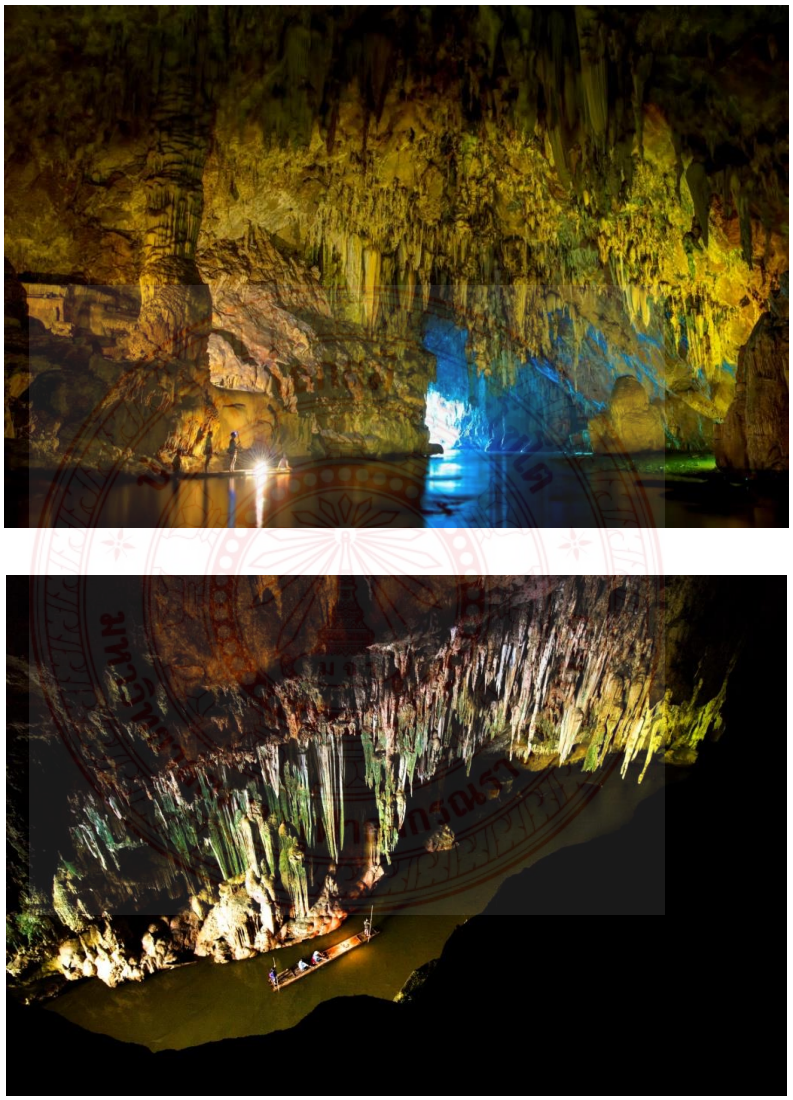
๔. เปลือกหอยจากชั้นสมมติที่ ๒๘ กำหนดอายุได้ ๑๖,๗๕๐±๗๐ ปีมาแล้ว (BP) (Beta-๑๗๒๒๗)

---

[๑๓] ชวลิต ขาวเขียว. “ธรณีวิทยาทางโบราณคดี: กระบวนการก่อตัวทางโบราณคดี แหล่งโบราณคดีเพิงผาถ้ำลอด อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน.” **วิทยานิพันธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต** (โบราณคดีก่อนประวัติศาสตร์) บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๔๖.

๕. ตะกอนดินรอยต่อระหว่างชั้นทับถมที่ ๒ และ ๓ พื้นที่ขุดค้นที่ ๓ กำหนดอายุได้ ๙,๙๘๐±๑๒๐ ปีมาแล้ว

ผลการกำหนดค่าอายุทั้งหมด จัดอยู่ในสมัยไพลสโตซีนตอนปลาย (๒๒,๑๙๐-๑๐,๐๐๐ ปีมาแล้ว) และสมัยโฮโลซีนตอนต้น (ประมาณ ๙,๘๐๐ ปีมาแล้ว) แสดงว่ามีการเริ่มใช้พื้นที่ของมนุษย์ในบริเวณพื้นที่นี้มาไม่น้อยไปกว่า ๒๒,๐๐๐ ปีมาแล้ว



ภาพที่ ๓๑ บริเวณถ้ำลอด
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

ถ้ำผีแมน

วัฒนธรรมการฝังศพในยุคดั้งเดิมเมื่อราว ๓,๐๐๐-๒,๐๐๐ ปีมาแล้ว เราอาจเคยได้ยินถึงการฝังศพครั้งที่ ๒ ด้วยการบรรจุกระดูกใส่ในภาชนะดินเผาหรือแคปซูล ในวัฒนธรรมที่โดดเด่นของแถบอีสานของไทย โดยเฉพาะเขตทุ่งกุลาร้องไห้ ในอีกส่วนหนึ่งของดินแดนไทย บนเขตพื้นที่สูงทาง

ภาคเหนือ ในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน ก็มีวัฒนธรรมเก่าแก่ที่ในเรื่องของวัฒนธรรมการฝังศพ ที่เรียกว่า “วัฒนธรรมโลงไม้”โครงการโบราณคดีบนพื้นที่สูงในอำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน ของรองศาสตราจารย์ ดร.รัศมี ชูทรงเดช อาจารย์ประจำภาควิชาโบราณคดี คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้นำทีมสำรวจพื้นที่บริเวณ อ. ปางมะผ้า และขุดค้นแหล่งโบราณคดีเพิงผาบ้านไร่ และเพิงผาถ้ำลอดหรือที่ชาวบ้านเรียกว่า ถ้ำผีแมนได้ผลการวิจัยที่แสดงถึงการอยู่อาศัยต่อเนื่องของชุมชนแถบนี้ ตั้งแต่เมื่อ ๓๐,๐๐๐ กว่าปีมาแล้ว จนถึงเมื่อราว ๒,๕๐๐ ปีมาแล้วที่มีการใช้ถ้ำ และเพิงผาในการประกอบพิธีกรรมฝังศพ โดยใช้ที่นี่เป็นเสมือนสุสาน ที่พบกระจายตัวตามลุ่มน้ำลาง ลุ่มน้ำของ ลุ่มน้ำละนา และลุ่มน้ำกื๊ดสามสิบ

ในบริเวณที่เป็นเพิงผา หรือถ้ำ ในเขต จ.แม่ฮ่องสอนดังกล่าวเป็นแหล่งที่พบร่องรอยหลักฐานวัฒนธรรมของผู้คนยุคโบราณที่ทำพิธีกรรมความตาย ซึ่ง สินีนาฏ วรรณศรี ผู้ช่วยนักวิจัยด้านวงปีไม้และละอองเรณู ของโครงการฯ ได้กำหนดอายุของกลุ่มวัฒนธรรมโลงไม้ไว้ในช่วงราว ๒,๖๐๐ – ๑,๑๐๐ ปีมาแล้ว ลักษณะทั่วไปของโลงไม้ที่พบ ทำจากท่อนซุงผ่าครึ่งตามยาว ขุดเนื้อไม้ด้านในออก โลงไม้จะประกบกันเป็นคู่โลงชิ้นบนทำหน้าที่เป็นฝาปิดประกบ ตัวโลงมักวางพาดบนคานไม้ที่มีเสาไม้รองรับ มีของอุทิศฝังร่วมกับผู้ตาย หัวโลงได้รับการแกะเป็นรูปทรงต่างๆ ซึ่งสามารถจำแนกได้เป็นกลุ่มอายุตามรูปแบบ โดยหัวโลงที่แกะเป็นแท่งไม้สองแท่ง มีอายุเก่าสุดในกลุ่ม แม้ว่าโครงกระดูกที่พบมักกระจายอยู่ตามพื้นดินใต้โลงไม้ ที่อาจเกิดจากการรบกวนของชาวบ้านที่เข้าถึงแหล่งมาก่อนแล้ว ทำให้ทีมวิจัยยังไม่สามารถบอกได้ว่ากระดูกเหล่านี้เคยอยู่ในสภาพอย่างไร แต่เชื่อว่าน่าจะเป็นการฝังศพครั้งที่ ๒ โดยปลงศพแล้วนำกระดูกใส่ในโลงไม้ไว้ในถ้ำ เพราะไม่พบร่องรอยดีเอ็นดีของคราบน้ำเหลืองที่มาจากการฝังครั้งแรก เช่นเดียวกับโลงไม้ที่พบในภาคอื่นๆ เช่น จังหวัดกาญจนบุรี ที่นายแพทย์สุด แสงวิเชียร เคยเสนอไว้ โลงไม้เหล่านี้ส่วนมากทำจากไม้สัก บางชิ้นมีขนาดถึงราว ๘ เมตร นอกจากอาจบอกถึงพัฒนาการของโลงรุ่นแรกๆแล้ว ยังแสดงถึงฐานะทางสังคมของผู้ตาย ในระดับหัวหน้าชุมชนหรือหมอผี ร่วมกับตำแหน่งที่วางและของอุทิศที่ใส่ร่วมด้วย

นอกจากนี้ บางโลงที่มีขนาดใหญ่ยังพบโครงกระดูกหลายคนต่อหนึ่งโลง จึงเป็นได้ว่าโลงขนาดใหญ่เหล่านี้ไม่ได้ใช้สำหรับผู้ตายเพียงคนเดียว แต่อุทิศให้เป็นสุสานประจำตระกูล ส่วนการตั้งวางโลงเกือบทั้งหมดที่พบบนคานไม้ที่ตั้งขึ้นบนเสา หรือ การวางโลงไม้บนคานพาดหลืบหิน ให้โลงมีลักษณะตั้งขึ้นนั้น มีการสันนิษฐานว่าอาจเพื่อให้ผู้ตายอยู่ใกล้กับเบื้องบนที่สุดหัวโลงที่ได้รับการแกะสลักเป็นแบบต่างๆกันตั้งแต่รูปทรงเรขาคณิต ไปจนถึงรูปสัตว์ เป็นสื่อสัญลักษณ์ที่นอกจากอาจจะบอกถึงกลุ่มร่วมของรูปแบบหัวโลงเดียวกันหรือสายตระกูลเดียวกันเดียวแล้ว ยังอาจเป็นส่วนที่สะท้อนถึงบทบาทความเชื่อของสิ่งที่คนในกลุ่มสังคมนั้นๆเชื่อถือ อาจสันนิษฐานได้จากหัวโลงกลุ่มรูปสัตว์ที่น่าจะสัมพันธ์กับสัตว์ศักดิ์สิทธิ์ที่นับถือกันในกลุ่มทั้งเรื่องความอุดมสมบูรณ์และความเชื่อที่เกี่ยวข้องกับเรื่องการนำพาวิญญาณไปสู่อีกโลกหนึ่ง

นอกจากในเขตจังหวัดแม่ฮ่องสอนแล้ว วัฒนธรรมโลงไม้ ยังพบในจังหวัดเชียงใหม่ และบริเวณลุ่มแม่น้ำแควน้อย แควใหญ่ จังหวัดกาญจนบุรี ที่น่าจะมีความเชื่อมโยงถึงกันตามแนวเทือกเขาหินปูนด้านตะวันตกที่ต่อเนื่องจากเหนือลงมาและวัฒนธรรมโลงไม้ยังอาจเป็นวัฒนธรรมที่มีการติดต่อกับกลุ่มคนภายนอก โดยได้รับรูปแบบการฝังศพโดยเฉพาะจากทางเหนือ หรือจากยูนานในประเทศจีนก็เป็นได้

อ.ปางมะผ้า จ.แม่ฮ่องสอน ชาวบ้านมักเรียกถ้ำที่พบโรงศพของมนุษย์ก่อนประวัติศาสตร์ว่า ถ้ำผีแมน ซึ่งพบถึง ๗๔ แห่ง ใน อ. ปางมะผ้า แต่ถ้ำผีแมนแห่งนี้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและเข้าถึงได้ง่ายที่สุด โดยไม่ต้องมีคนนำทาง เพราะมีการติดตั้งไฟฟ้าภายในถ้ำให้ชมได้อย่างสะดวก ความน่าสนใจ เมื่อคุณเข้าไปในถ้ำ คุณจะได้เจอเรื่องราวของชีวิตหลังความตายที่น่ากลัวเพราะในถ้ำแห่งนี้คุณจะได้เห็นโลงศพมนุษย์โบราณ ที่คุณไม่สามารถพบได้จากที่ไหนในเมืองไทย

การเดินทาง : ทางขึ้นถ้ำอยู่ริมทางหลวงหมายเลข ๑๐๙๕ ระหว่างหลัก กม. ๑๔๔-๑๔๕ ห่างจาก รพ.ปางมะผ้า ไปทางตัวเมืองแม่ฮ่องสอน ประมาณ ๖๐๐ ม. ด้านขวามือมีป้ายเล็กๆ บอกทางไปถ้ำแต่เห็นไปไม่ชัดเจน นอกจากนี้ถนนค่อนข้างแคบใกล้ทางโค้งและไม่มีไหล่ทาง การจอดรถจึงค่อนข้างยาก ควรจอดรถที่ รพ.ปางมะผ้า และเดินไปจะปอลดภัยกว่า เดินขึ้นเนินไปอีกประมาณ ๓๐๐ ม. ก็จะถึงถ้ำ

ภาพที่ ๓๒ บริเวณถ้ำผีแมน
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

๔.๑.๒ ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคประวัติศาสตร์

หัวข้อนี้จะกล่าวถึงประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคประวัติศาสตร์ในล้านนาที่มีคุณค่าเชิงหลักฐานในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการรับวัฒนธรรมจากภายนอกของภาคเหนือตอนบน ซึ่งเป็นดินแดนที่ไดรับพุทธศาสนาหลังสุดในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๓ หลักฐานในการขุดพบ คือ ระฆังสำริด เครื่องโลหะ เป็นยุคโลหะตอนปลายที่บ้านวังไทย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน และพบโครงกระดูกก่อนประวัติศาสตร์ พบลูกปัดหินสี ซึ่งเป็นศิลปะที่ทำขึ้นที่อินเดีย การเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ของทางเหนือ

คือ การรับเอาพุทธศาสนาเข้ามามีบทบาททางศิลปะต่างๆ ซึ่งจำแนกออกเป็นแต่ละยุคแต่ละสมัย ดังนี้[๑๔]

๑. ศิลปกรรมสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ (เวียงเจ็ดริน)

๒. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยเชียงแสน –โยนก

๓. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยอาณาจักรหริภุญชัย

๔. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยอาณาจักรล้านนา

๕. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยหลังอาณาจักรล้านนาและยุคฟื้นฟู

๑. ศิลปกรรมสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ (เวียงเจ็ดริน)

๑.๑ ล้านนายุคก่อนประวัติศาสตร์

สถาปัตยกรรมในยุคก่นประวัติศาสตร์นี้ปัจจุบันยังไม่มีหลักฐานที่เด่นชัดแน่นอนที่จะสามารถศึกษาได้ อย่างไรก็ตาม ผลจากการขุดค้นทางโบราณคดี เราพบหลักฐานทั้งเครื่องมือหิน เครื่องสำริด เป็นต้น อันบ่งถึงว่าควรมีการอยู่อาศัยมาอย่างต่อเนื่องของกลุ่มชนเหล่านี้ ดังนั้น สถาปัตยกรรมยุคแรกเริ่มในสมัยนี้ คงเป็นที่อยู่อาศัยตามถ้ำ เพิงผา หรืออาจสร้างขึ้นด้วยวัสดุตามธรรมชาติที่ไม่คงทนถาวร

หลักฐานถ้ำที่อาจมีร่องรอยการใช้สอยพื้นที่ ดังเช่น ถ้ำผีแมน ในเขตแม่ฮ่องสอน เป็นต้น ดังนั้นเราจึงอาจกล่าวได้เพียงเบื้องต้นเป็นข้อสันนิษฐานว่า งานสถาปัตยกรรมในช่วงนี้คงเป็นงานแบบดั้งเดิม เกี่ยวเนื่องกับพื้นที่ยู่อาศัยและการดำรงชีพเป็นส่วนใหญ่

๑.๒ สมัยก่อนล้านนา

รูปแบบสถาปัตยกรรมล้านนา ที่สร้างขึ้นก่อน พ.ศ.๑๘๓๙ หรือก่อนการรวมอาณาจักรล้านนา คือ “สมัยหริภุญไชย” สถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นในนี้ปรากฏมากในพื้นที่เมืองลำพูน อันเป็นศูนย์กลางการปกครอง ได้แก่ เจดีย์กู่กุด ซึ่งเป็นเจดีย์สี่เหลี่ยม และรัตนเจดีย์เป็นเจดีย์แปดเหลี่ยมในวัดเดียวกัน คือ วัดที่เรียกกันในชั้นหลังว่า วัดจามเทวี เจดีย์ทั้งสององค์นี้ก่อเป็นทรงปราสาท คำว่าปราสาทหมายถึงเรือนหลายชั้น แต่เมื่อเป็นสิ่งก่อสร้างทางศาสนาในรูปของสถูปเจดีย์ เพื่อประดิษฐานพระบรมธาตุ หรือประดิษฐานพระพุทธรูป ก็ไม่จำเป็นต้องทำเป็นชั้นซ้อนจริง เพราะมิได้ใช้พื้นที่ภายในเพื่อประกอบศาสนกิจการทำซ้อนชั้นจึงเป็นรูปแบบ สัญลักษณ์เท่านั้น ต่อเนื่องจากชั้นซ้อนย่อมเคยมียอดแหลม อยู่ประเภทเรือนยอด หรือกุฏาคาร ก็เป็นประสาทอีกด้วย

ในเมืองลำพูนยังพบหลักฐานเจดีย์ทรงปราสาท ๕ ยอดคือเจดีย์วัดเชียงยืน (หรือเรียกว่าเชียงยัน) อยู่ในวัดพระธาตุหริภุญไชยในอำเภอเมืองเช่นกัน และปรากฏเจดีย์ทรงลอมฟาง คือ เจดีย์กู่

---

[๑๔] **เรียบเรียงโดย** อาจารย์ปฏิเวธ เสาว์คง ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย และ ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช อาจารย์ประจำหลักสูตรฯ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่, ๒๕๖๓.

ช้าง ที่นักวิชาการกล่าวว่าน่าจะเป็นรูปแบบที่รับจากสถาปัตยกรรมแบบพม่าสมัยพุกาม นอกจากนั้นในเขตป่าซางก็มีวัดหนองดู่ เจดีย์ของวัดนี้ใช้เทคนิคการก่อโดยใช้เสารับน้ำหนักส่วนยอดกลาง อันเป็นรูปแบบและเทคนิคที่นิยมอยู่ในสถาปัตยกรรมแบบพม่าสมัยพุกาม และเจดีย์เชียงยืน เจดีย์ทั้งสองแห่งข้างต้นล้วนเป็นเจดีย์ทรงปราสาทอีกรูปแบบหนึ่ง แต่ยังมีปัญหาทางด้านกำหนดอายุการสร้าง ว่าควรเป็นรูปแบบของศิลปะหริภุญไชยตอนปลาย หรือเป็นรูปแบบของล้านนาตอนต้น

ตัวอย่างหลักฐานสถาปัตยกรรมดังกล่าวข้างต้นชี้ให้เห็นความเกี่ยวเนื่องกับ รูปแบบทรงปราสาท อันเป็นหลักฐานที่หลงเหลือมาในปัจจุบัน คงเหลือเฉพาะสถาปัตยกรรมเจดีย์ (ใช้วัสดุที่เป็นอิฐหรือศิลาแลงให้เหมาะสมกับโครงสร้าง) รูปแบบเจดีย์จึงมีแรงบันดาลใจสำคัญจากสถาปัตยกรรมสมัยหริภุญไชยที่ยังคงมี ลักษณะบางประการที่เกี่ยวเนื่องกับสถาปัตยกรรมแบบทวารวดีด้วยเช่นกัน พร้อมๆกับแรงบันดาลใจจากศิลปะพม่าแบบพุกาม และลักษณะบางประการที่เป็นเอกลักษณ์ของงานช่างพื้นถิ่นในช่วงก่อนการตั้ง อาณาจักรล้านนา

อนึ่ง รูปแบบสถาปัตยกรรมในสมัยนี้จะส่งอิทธิพลหรือเป็นต้นแบบให้กับสถาปัตยกรรมล้านนาที่จะพัฒนาขึ้นในยุคต่อมาด้วย

สำหรับสิ่งก่อสร้างอื่นๆ เช่น วิหาร อุโบสถ หอไตร หรือบ้านเรือน ย่อมล้วนมีโครงหลังคาเครื่องไม้ น่าจะมุงด้วยแป้นเกล็ด(แผ่นไม้แทนกระเบื้อง) หรือมุงด้วยกระเบื้องดินเผา จึงชำรุดเสียหายไปหมด ไม่เหลือหลักฐานให้ศึกษาได้แล้วในสภาพปัจจุบัน

๑.๓ สมัยล้านนายุคทอง

ความเจริญของล้านนาเริ่มปรากฏอย่างเด่นชัดนับตั้งแต่สมัยพญากือนาเป็นต้นมา ด้วยการทำให้เชียงใหม่เป็นศูนย์กลางศาสนาแทนหริภุญชัยพระองค์ทรงรับพุทธ ศาสนานิกายลังกาวงศ์จากสุโขทัย และอาราธนาพระสุมนเถระมาจำพรรษาที่วัดสวนดอก ในระยะนี้นิกายวัดสวนดอกในเชียงใหม่ ได้รุ่งเรืองมากและมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “นิกายรามัญ” หรือตั้งแต่ราวช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เป็นต้นมา

ในช่วงเวลานี้หลักฐานสำคัญคือ จารึกวัดพระยืนกล่าวถึงการอัญเชิญพระธาตุโดยพระสุมนเถระจากสุโขทัยขึ้นมา เชียงใหมในรัชกาลพระเจ้ากือนารูปแบบสถาปัตยกรรมได้ปรากฏเจดีย์ทรงกลม ดังตัวอย่างสำคัญที่ เจดีย์วัดสวนดอก เชียงใหม่ เป็นที่พระเจ้ากือนาโปรดให้สร้างขึ้นเป็นที่ประทับของพระสุมนเถระ เป็นต้น และเจดีย์ที่ใช้รูปแบบเจดีย์สุโขทัย ดังตัวอย่างสำคัญที่นักวิชาการเชื่อว่าน่าจะปรากฏในช่วงนี้คือ เจดีย์กู่ม้า ลำพูน เป็นต้น

สถาปัตยกรรมในช่วงเวลาข้างต้นถือได้ว่ามีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับการเผย แพร่พุทธศาสนาลังกาวงส์ หรือที่เรียกกันทั่วไปว่า “นิกายรามัญ” เมื่อล่วงถึงรัชกาลพระเจ้าแสนเมืองมา และสามประหยาฝั่งแกน สถาปัตยกรรมคงถือได้ว่าเป็นช่วงที่ส่งผ่านให้งานสถาปัตยกรรมเจริญอย่างสูงในรัชกาลต่อมาคือ รัชกาลพระเจ้าติโลกราช พระองค์ได้แผ่ขยายพื้นที่ครอบคลุมพื้นที่เมืองแพร่และน่าน

ได้ ดังนั้นความเป็นปึกแผ่นของอาณาจักร รวมทั้งการสืบศาสนาลังกาวงศ์ใหม่ นำไปสู่ความมั่นคงทั้งด้านอาณาจักรและศาสนจักร จึงทำให้ตั้งแต่รัชกาลนี้เป็นต้นมา ส่งผลให้ถือเป็นยุครุ่งเรืองทางด้านสถาปัตยกรรมด้วย

พระเจ้าติโลกราชทรงให้มีการทำสังคายนาพระไตรปิฎกครั้งที่ ๘ ที่ “วัดมหาโพธาราม” หรือวัดเจ็ดยอด สถาปัตยกรรมในวัดเจ็ดยอดจึงอาจถือเป็นตัวแทนของงานช่างสถาปัตยกรรมในพื้นที่เชียงใหม่ในสมัยนี้ได้เป็นอย่างดี ดังตัวอย่างของวิหารมหาโพธิ์ที่สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นการถ่ายแบบจากประเทศอินเดีย อนิมิสเจดีย์มณฑปพระแก่นจันทร์แดง เป็นต้น

สืบเนื่องถึงรัชกาลพระเมืองแก้ว ผลดีจากรัชกาลก่อนจึงส่งให้กับรัชกาลนี้เช่นกัน ทั้งในรัชกาลพระเจ้าติโลกราชและรัชกาลพระเมืองแก้วสถาปัตยกรรมในช่วงเวลา ข้างต้นถือได้ว่ามีความสัมพันธ์อย่างยิ่งกับการเผยแพร่พุทธศาสนาลังกาวงศ์ ใหม่หรือที่เรียกว่า “สีหลภิกขุ” รูปแบบเจดีย์ เจดีย์ที่สืบทอดรูปแบบในช่วงก่อน ตัวอย่างสำคัญที่ เจดีย์วัดพญาวัด เมืองน่าน คงสืบทอดรูปแบบเจดีย์ทรงปราสาทแบบเจดีย์กู่กุดและกู่คำ อาจถือเป็นสัญลักษณ์ทางอำนาจของพระเจ้าติโลกราชที่แผ่ขยายไปสู่เขตล้านนาตะวันออก เจดีย์ที่พัฒนาขึ้น มีตัวอย่างสำคัญ คือ เจดีย์หลวงที่พระเจ้าติโลกราชโปรดให้ “รวบเป็นกระพุ่มยอดเดียว” นักวิชาการบางท่านกล่าวว่าอาจเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบจากเจดีย์ ๕ ยอดเป็นเจดีย์ยอดเดียวหรือเจดีย์ทรงปราสาทยอด แม้ส่วนยอดเจดีย์หลวงจะหักหายแต่เชื่อว่าส่วนยอดเดิมน่าจะเกี่ยวเนื่องกับ ส่วนยอดเจดีย์วัดเชียงมั่นซึ่งจารึกวัดเชียงมั่นกล่าวว่าเป็นที่แรกที่พญา มังรายโปรดให้สถาปนาขึ้นเป็นแห่งแรกเมื่อตั้งเมืองเชียงใหม่นั้น แต่องค์ที่เห็นในปัจจุบันนั้น จารึกวัดเชียงมั่นกล่าวว่าพระเจ้าติโลกราชโปรดให้สร้างขึ้นในปี พ.ศ.๒๐๑๖ โดยได้สร้างเป็นทรงกระพุ่มยอดเดียว

นอกจากนั้นยังพบกลุ่มเจดีย์ทรงระฆังที่เริ่มปรับรูปแบบจากผังกลมไปเป็นผัง หลายเหลี่ยม ดังตัวอย่างของเจดีย์วัดพระธาตุดอยสุเทพฯ เป็นต้นและเจดีย์ทรงปราสาทยอดทรงระฆัง ดังตัวอย่างขงเจดีย์บรรจุอัฐิพระเจ้าติโลกราช วัดเจ็ดยอด ที่สร้างในรัชกาลพระเมืองแก้ว เจดีย์ที่รับอิทธิพลจากรูปแบบภายนอก ในช่วงเวลานี้พระเจ้าติโลกราชได้ยึดครองเมืองเชลียงหรือศรีสัชชนาลัย อันเป็นฐานอำนาจสำคัญของสุโขทัย ก่อนที่พระองค์จะทำสงครามยึดเยื้อกับอยุธยาในรัชกาลพระบรมไตรโลกนาถ ดังนั้นจึงอาจเป็นที่มาของอิทธิพลสถาปัตยกรรมสุโขทัย ดังตัวอย่างสำคัญที่เจดีย์วัดป่าแดง เชียงใหม่และวัดป่าแดงบุนนาค เมืองพะเยา ที่เด่นชัดทางรูปแบบเจดีย์ทรงระฆังแบบสุโขทัย การผสานอิทธิพลสถาปัตยกรรมสุโขทัยกับล้านนาเด่นชัดอย่างมากในรัชกาลนี้ ดังตัวอย่างสำคัญที่เจดีย์วัดพระธาตุลำปางหลวง เมืองลำปาง มีจารึกระบุสร้าง พ.ศ. ๒๐๓๙ ปรากฏอิทธิพลสถาปัตยกรรมสุโขทัยเด่นชัดที่รูปแบบชั้นฐานรองรับองค์ระฆัง แบบบัวถลา

รูปแบบของวิหาร ในช่วงยุคทองนี้ปรากฏหลักฐานอาคารหลังคาคลุม มีตัวอย่างสำคัญได้แก่วิหารพระพุทธและวิหารหลวง วัดพระธาตุลำปางหลวง นักวิชาการบางท่านเสนอว่ารูปแบบ

สำคัญของวิหารล้านนาคือ การยกเก็จอันสัมพันธ์กับการซ้อนชั้นหลังคา โครงสร้างหลักของวิหารได้แก่ วิหารแบบเปิดหรือที่เรียกว่า “วิหารป่วย” และวิหารแบบปิด โดยวิหารส่วนใหญ่ให้ความสำคัญกับการใช้ระบบม้าต่างไหมในส่วนหน้าบันนอกจากนั้นยังปรากฏวิหารปราสาท คือการก่อรูปปราสาทต่อท้ายวิหาร ใช้ปราสาทเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธรูป มีตัวอย่างสำคัญที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เชียงใหม่ ที่เชื่อว่าน่าจะใช้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงส์ เป็นต้น อันน่าจะเกี่ยวข้องกับสถาปัตยกรรมสุโขทัยหรือพม่าสมัยพุกามด้วย

ในช่วงยุคทองนี้ จึงอาจกล่าวได้ว่าสถาปัตยกรรมประเภทต่าง ๆ แสดงความหลากหลายทางด้านรูปแบบอันล้วนได้แรงบันดาลใจทั้งจากงานสถาปัตยกรรมในยุคก่อน อิทธิพลจากสถาปัตยกรรมภายนอกดังเช่นสุโขทัย พม่าสมัยพุกาม เป็นต้น จนกระทั่งมีพัฒนาการที่ลงตัว และรูปแบบสถาปัตยกรรมในช่วงเวลานี้จะได้รับการสืบทอดไปในยุคต่อมา แต่จะเริ่มแสดงถึงความเสื่อมของงานช่างลงมาเป็นลำดับในสมัยต่อมา

๑.๔ สมัยล้านนาตอนปลาย

หลังจากรัชกาลพระเมืองแก้วแล้ว ถือได้ว่าสังคมล้านนาได้ถึงจุดอิ่มตัวทั้งทางด้านการเมือง เศรษฐกิจ และวัฒนธรรม ส่งผลให้งานสถาปัตยกรรมในช่วงเวลานี้เป็นการสืบทอดรูปแบบเดิมจากงาน สถาปัตยกรรมในยุคทอง ปลายช่วงเวลานี้สภาพสังคมในล้านนาได้เริ่มเข้าสู่ความวุ่นวายเนื่องจากผล กระทบด้านความสัมพันธ์ระหว่างล้านนากับพม่า

อย่างไรก็ตามผลกระทบทางสังคมนี้ คงไม่มีปัจจัยต่อการสร้างงานสถาปัตยกรรมมากนัก ดังตัวอย่างสำคัญที่ เจดีย์วัดโลกโมฬี ที่เชื่อว่าสร้างขึ้นเพื่อบรรจุอัฐิพระนางจิรประภาเทวี ใน พ.ศ. ๒๐๗๑ รูปแบบเป็นเจดีย์ทรงปราสาทยอด ยังให้วามสำคัญกับสวนยอดที่เป็นหลังคาเอนลาด อันเป็นรูปแบบสำคัญที่ช่วยชี้ให้เห็นว่าน่าจะสืบทอดจากเจดีย์ทรงปราสาทในยุค ทองเฉกเช่นเจดีย์หลวง เป็นต้น

ในช่วงนี้ยังปรากฏงานช่างที่เป็นงานบูรณะปฏิสังขรเพิ่มเติม ดังตัวอย่างกลุ่มเจดีย์ในเขตพื้นที่เมืองโบราณ ดังเช่นเวียงกุมกาม อาทิเจดีย์วัดปู่เปี้ย เจดีย์วัดอี่ก้าง เป็นต้น และเวียงท่ากาน อาทิ เจดีย์วัดต้นกอก เจดีย์วัดกลางเวียงเป็นต้น สถาปัตยกรรมในช่วงนี้มีทั้งรูปแบบที่ย้อนกลับไปเลียนแบบเจดีย์ในช่วงยุคก่อนๆ และมีรูปแบบที่แสดงฝีมืองานช่างที่เริ่มเสื่อมลง

๑.๕ สมัยล้านนาสมัยพม่าปกครอง

ช่วงเวลานี้กษัตริย์พม่าคงส่งเฉพาะผู้มีอำนาจแทนมาปกครอง หากแต่ยังคงระเบียบและวิถีวัฒนธรรมแบบเดิมไว้จึงไม่ส่งผลกระทบให้กับสังคม ล้านนามากนัก และคงไม่ส่งผลให้กับการสร้างงานสถาปัตยกรรมแต่อย่างใด

ตัวอย่างสำคัญของงานสถาปัตยกรรมในช่วงนี้ (ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔) มณฑประเจ้าล้านทอง วัดพระธาตุลำปางหลวง เมืองลำปาง เป็นรูปแบบงาน

สถาปัตยกรรมที่พัฒนาขึ้นจากรูปแบบโขงปราสาทหรือที่ชาวล้านนา ทั่วไปเรียกว่า “โขงพระเจ้า” มณฑปพระเจ้าล้านทองนี้สันนิษฐานว่า น่าจะเป็นงานสร้างในราว พ.ศ. ๒๑๐๖ มีรูปแบบสำคัญคือ การใช้ซุ้มจระนำที่มีหางนาคเกี้ยวกระหวัดเป็นยอดกลางซุ้ม และการซ้อนชั้นหลังคาที่ลดหลั่นกัน ๓ ชั้น นอกจากนี้ โขงปราสาทยังปรากฏที่วัดพระสิงห์ เชียงใหม่ด้วย รูปแบบสถาปัตยกรรมโขง น่าจะชี้ให้เห็นถึงพัฒนาการหลังจากโขงมณฑปพระแก่นจันทร์แดง ที่วัดเจ็ดยอดมหาโพธาราม เป็นต้น

๑.๖ สมัยเมืองประเทศราช และเมืองขึ้นของสยาม

ศูนย์กลางอำนาจเดิมยังคงอยู่ที่เชียงใหม่ แต่อย่างใรก็ตามอำนาจของเมืองต่าง ๆ คือ เมืองลำปาง ลำพูน พะเยา แพร่ น่าน คงมีเท่าเทียมเป็นอิสระต่อกันดังนั้นจึงถือได้ว่างานสถาปัตยกรรมในช่วงนี้มี ความหลากหลายทางด้านรูปแบบละคงเอกลักษณ์เป็นงานสถาปัตยกรรมพื้นถิ่นไว้อย่างมาก หลักฐานงานสถาปัตยกรรมในช่วงนี้ปรากฏทั้งงานสถาปัตยกรรมเนื่องในพุทธศาสนา ทั้งเจดีย์ วิหาร อุโบสถ หอไตร โขงพระเจ้า เป็นต้น และสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย อาทิสถาปัตยกรรมชนชั้นปกครอง เช่น หอคำ เค้าสนามหลวง คุ้มเจ้านาย เป็นต้น และบ้านเรือนที่อยู่อาศัย เป็นต้น

สถาปัตยกรรมเนื่องในศาสนาช่วงเวลานี้มีตัวอย่างสำคัญ เช่น เจดีย์ เจดีย์วัดพระธาตุจอมยอง เมืองลำพูน ที่มีรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับเจดีย์ที่เมืองยอง ในเขตรัฐฉาน ประเทศพม่า ทั้งนี้เป็นผลจากการอพยพชาวยองหรือชาวลื้อเข้ามาอยู่ในดินแดนล้านนา วิหาร วิหารจามเทวี วัดปงยางคก เมืองลำปาง ในเขตเชียงใหม่พบวิหารจำนวนมาก เช่น วิหารวัดต้นแกว๋น วิหารวัดป่าแดด วิหารวัดบวกครกหลวง เป็นต้น วิหารเหล่านี้ยังคงสืบทอดรูปแบบวิหารแบบเดิม โดยใช้หลังคาซ้อนกันเป็นตับ ระบบโครงสร้างม้าต่างไหม และประดับตกแต่งด้วยงานลายคำ งานแกะไม้ และงานปูนปั้น

งานประดับสถาปัตยกรรมในช่วงนี้นิยมใช้กระจกจีนหรือกระจกเกรียบประดับ นอกจากนั้นยังปรากฏรูปแบบวิหารทรงปราสาท ดังตัวอย่างเช่นวิหารวัดปงสนุก เมืองลำปาง , วิหารวัดปราสาท เมืองเชียงใหม่ เป็นต้น อุโบสถ อุโบสถสองสงฆ์ วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่ ยังคงสืบทอดรูปแบบวิหารสกุลช่างเชียงใหม่ไว้อย่างลงตัว หอไตร หอไตรวัดดวงดี, หอไตรวัดฟ่อนสร้อย เมืองเชียงใหม่ เป็นต้น หอไตรเหล่านี้ใช้เป็นที่เก็บรักษาคัมภีร์ใบลานและพับสาต่างๆ นอกจากนี้ยังปรากฏหอไตรกลางน้ำด้วย ดังเช่นหอไตรวัดพุทธเอ้น แม่แจ่ม เชียงใหม่ เป็นต้น

หอคำ หอคำลำปาง (พบหลักฐานจากภาพถ่ายเก่า ปัจจุบันไม่ปรากฏแล้ว) หอคำพระเจ้ามโหตรประเทศ เมืองเชียงใหม่ ได้ย้ายจากที่เดิมมาเป็นวิหารวัดพันเตาในปัจจุบัน คุ้มเจ้านายปรากฏทั่วทุกเมืองในล้านนาช่วงเวลานี้ ส่วนใหญ่ปรากฏหลักฐานเป็นคุ้มเจ้านายในสมัยหลัง ใช้อาคารก่ออิฐถือปูน ดังตัวอย่างสำคัญที่คุ้มเจ้าบุรีรัตน์ เมืองเชียงใหม่

นอกจากนั้นในช่วงเวลานี้ยังคงปรากฏสิ่งก่อสร้างเนื่องในวัฒนธรรมการถือผี ด้วยกล่าวคือ คงมีการสร้างหอผีอันเป็นความเชื่อในเรื่องผีรักษาพื้นที่ อาจแบ่งได้เป็น 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ หอผีในพื้นที่สาธารณะ โดยมักจะเรียกว่า “หอเสื้อ” ดังเช่น หอเสื้อวัด หอเสื้อธาตุ (ผีรักษาพระเจดีย์)

เป็นต้น นิยมก่อสร้างเป็นงานก่ออิฐถือปูนอาจมีหรือไม่มีการประดับตกแต่งก็ได้ และหอผีในที่อยู่อาศัยอันเกี่ยวข้องกับผีบรรพบุรุษ หรือที่เรียกว่า “ผีปู่ย่า” โดยส่วนใหญ่ใช้เป็นอาคารหลังคาคลุมมีรูปแบบคล้ายกับเรือนที่อยู่อาศัยจริง

สถาปัตยกรรมในวามเชื่อเรื่องผีนี้คงเริ่มปรากฏหลักฐานอย่างเด่นชัดในสมัยนี้ และน่าจะส่งอิทธิพลหรือมีการสืบทอดรูปแบบมาสู่ยุคปัจจุบันด้วย สำหรับอาคารที่อยู่อาศัยของชนชั้นปกครองระดับล่าง (พญาต่างๆ, พ่อแค่วน แก่บ้านเป็นต้น) หรือผู้คหบดีหรือ คงเป็นบ้านเรือนที่ใช้ไม้แข็งแรงสร้าง โดยนิยมเป็นเรือนใหญ่และเรือนเล็กอยู่ในพื้นที่เดียวกัน นิยมประดับกาแลในส่วนยอดจั่ว และหำยนต์ในส่วนเหนือกรอบประตู ดังเช่น เรือนพญาวงศ์ เป็นต้น สถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัยเหล่านี้มีการรวบรวมไว้ที่สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ส่วนชนชั้นล่างนั้นคงอาศัยบ้านเรือนขนาดเล็ก หรือใช้วัสดุที่หาง่ายละไม่เสียค่าใช้จ่ายมากนักตามวิถีชีวิตของชาวล้านนา

๑.๗ สมัยเปลี่ยนแปลงการปกครอง ถึงปัจจุบัน

ในช่วงเวลานี้ล้านนาได้ถูกปรับเปลี่ยนจากหัวเมืองประเทศราช มณฑลต่างๆ ปรับเปลี่ยนเป็นการปกครองในรูปแบบจังหวัดผูกพันอยู่กับการสร้างความเป็นสยาม หรือการสร้างประเทศ งานสถาปัตยกรรมจึงผสานอิทธิพลทั้งจากตะวันตก ที่แสดงความมั่นคงแข็งแรงจากวัสดุการก่ออิฐถือปูน รวมทั้งรูปแบบสถาปัตยกรรมที่รับอิทธิพลจากงานสถาปัตยกรรมในยุคปลายรัตนโกสินทร์

ในยุคนี้มีการปรับเปลี่ยนสถาปัตยกรรมเนื่องในศาสนาที่สำคัญคือ สถาปัตยกรรมในกระบวนการที่สร้างและบูรณะโดยครูบาเจ้าศรีวิชัยเป็นงานปรับ เปลี่ยนรูปแบบอุโบสถ วิหาร เจดีย์ ให้เป็นแบบสถาปัตยกรรมรัตนโกสินทร์ ดังตัวอย่างเช่น วิหารหลวงวัดพระสิงห์ เชียงใหม่, วิหารหลวงวัดศรีโคมคำ (วิหารพระเจ้าตนหลวง) เมืองพะเยา , วิหารหลวง วัดพระธาตุหริภุญไชย เมืองลำพูน เป็นต้น

สถาปัตยกรรมในกระบวนการที่สร้างและบูรณะโดยครูบาเจ้าศรีวิชัย ส่งอิทธิพลให้กับการสร้างและออกแบบอาคารต่างๆ ในสมัยต่อมาด้วย เมื่อก้าวเข้าสู่พุทธศตวรรษนี้งานสถาปัตยกรรมจึงปรับเปลี่ยนไปเป็นแบบรัตนโกสินทร์มากขึ้น และยิ่งแสดงความหลากหลายทั้งทางด้านรูปแบบ วัสดุ และงานประดับ

๑.๘ ประวัติศาสตร์เวียงเจ็ดลิน

เวียงเจ็ดลินเป็นเวียงเล็กๆ ที่ไม่ค่อยมีใครรู้จักแม้ว่าจะผ่านไปมาเป็น ประจำทุกวันก็ตาม ปัญหาหลักก็คือความรู้เรื่องเวียงเจ็ดลินมีไม่มาก และไม่แพร่หลายเท่า เวียงเชียงใหม่ หรือเวียงกุมกาม หรือไม่อาจจะเป็นไปได้ที่ตัวเวียงอยู่ใกล้ชิดกับแหล่งท่องเที่ยว อื่นที่ผู้คนให้ความสนใจมากกว่า เช่น ดอยสุเทพ หรือ สวนสัตว์เป็นต้น

คำว่า “ลินฯ”(ลิน) นี้ ก็หมายถึง รางริน และ คำว่า “เจ็ดลิน” ก็คือรางรินทั้งเจ็ด ด้วยว่ามีการพบรางไม้จากเวียงเจ็ดลินหนึ่งรางที่มีขนาดใหญ่และยาวพอสมควร ปัจจุบันเก็บไว้ ที่สาขา

ประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ส่วนอีกประเด็น คำว่า “เจ็ดลิน” จะหมายถึงสายน้ำที่หล่อเลี้ยงในเมืองมี ๗ สาย หากพิจารณาแผนที่ของเวียงเจ็ดลินแล้ว ก็พอจะเห็นสายน้ำหลายสายทั้งที่ไหลผ่านเวียงและขนาบเมืองทั้งด้านทิศเหนือและทิศใต้ อ.จำเหลาะ สมจิตต์ ผู้ที่อาศัยอยู่บริเวณเวียงเจ็ดลินมากว่า ๕๐ ปี ได้เล่าให้ฟังว่า น้ำห้วยสายต่างๆ นั้นมีครบเจ็ดสายที่เข้าสู่เมือง โดยน้ำห้วยแก้ว แบ่งเป็น สามสาย คือ

๑. คือตาน้ำกลางเวียง อันเป็นจุดศูนย์กลางของรูปวงกลมตามกำแพงเมืองและคูน้ำ ไหลลงคูเมืองของเวียงเจ็ดลินด้านใต้

๒. ห้วยแก้ว ที่แบ่งน้ำส่วนหนึ่งลงมายังคูเมืองด้านทิศใต้

๓. ปัจจุบันได้แห้งไปแล้ว เป็นร่องน้ำห้วยแก้วตัดผ่านพื้นที่สวนรุกขชาติห้วยแก้ว

๔. น้ำห้วยบริเวณด้านหลังวัดศรีโสดาเป็นสาย

๕. น้ำจากด้านหลังจุดวัดแรงสั่นสะเทือน โดยสายที่ ๔ และที่ ๕ นี้ ไหลรวมกันกัน เป็นสายเดียวตัดผ่านตัวเวียงเจ็ดลิน โดยปัจจุบัน ทางปศุสัตว์ได้กั้นเป็นอ่านเก็บน้ำสำหรับใช้ ในพื้นที่

๖. น้ำที่ไหลเข้าคูเมืองเวียงเจ็ดลินด้านเหนือ หรือปัจจุบันเรียกเรียกติดปากกันว่าห้วย คอหล่อน

๗. ห้วยช่างเคี่ยน ที่ไหลอ้อมเวียงด้านทิศเหนือและวกลงมาทางตะวันออก รับน้ำจากคูเมืองและในเวียงเจ็ดลินออกไป รวมเป็น “เจ็ดลิน”

เวียงเจ็ดลินอยู่เชิงดอยสุเทพทางตะวันตกเฉียงเหนือของเมืองเชียงใหม่ อันเป็นเวียง ที่มีความสำคัญในประวัติศาสตร์ ปัจจุบันมีถนนห้วยแก้วตัดผ่าน และเป็นที่ตั้งของหน่วยงาน ราชการหลายแห่งด้วยกัน ไม่ว่าจะเป็น มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, มหาวิทยาลัยเทคโนโลยี ราชมงคลล้านนา, สวนสัตว์เชียงใหม่, สถานีบำรุงพันธุ์สัตว์เชียงใหม่, สถานีตำรวจภูธรภูพิงค์ ราชนิเวศน์ สวนรุกขชาติห้วยแก้ว เป็นต้น การเข้ามาของสถานที่ราชการ โดยเฉพาะสถานี บำรุงพันธุ์สัตว์เชียงใหม่นั้น มีพื้นที่ครอบคลุมพื้นที่ส่วนใหญ่ของเวียงเจ็ดลิน ทำให้สามารถ รักษาสภาพของเวียงโบราณมิให้ถูกทำลายไปตามการขยายตัวของเมืองได้พอสมควร

ลักษณะกายภาพของตัวเวียงเป็นที่ราบเชิงเขา มีพื้นที่สูงด้านตะวันตกและลาดเทมา ทางตะวันออก พื้นที่ด้านตะวันตกสูงกว่าบริเวณอื่นมาก ทำให้ด้านนี้ไม่จำเป็นต้องมีคันดิน ส่วนด้านอื่นๆ เป็นคันดินสองชั้น มีคูน้ำอยู่ระหว่างกลาง แต่ปัจจุบันบางส่วนได้ถูกทำลายลงแต่คันดินที่สมบูรณ์ที่สุดจะอยู่บริเวณสวนรุกขชาติห้วยแก้ว ส่วนคันดินชั้นนอกถูกทำลายลงไป มากแต่ยังพอเห็นได้ในบางช่วง

รูปร่างของเวียงเจ็ดลิน เป็นรูปวงกลม มีแนวคันดินสองชั้น มีคูน้ำคั่นกลาง มีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ ๙๐๐ เมตร การที่สร้างเมืองเป็นรูปวงกลมนี้ ไกรสิน อุ่นใจจินต์ให้ ความเห็นว่าไม่น่าเกี่ยวข้องกับคติจักรวาลดังกล่าว แต่น่าจะเป็นรูปแบบการก่อสร้างที่มาจาก ภูมิปัญญาของคนพื้นเมืองในท้องถิ่นที่มีพัฒนาการการก่อสร้างมาตั้งแต่รุ่นก่อนพุทธศตวรรษที่ ๑๙

๑) เวียงเจ็ดลินยุคก่อนล้านนาและยุคก่อนประวัติศาสตร์

การแบ่งยุคทางประวัติศาสตร์นั้น มักใช้ตัวหนังสือเป็นตัวแบ่งก่อนและหลังประวัติศาสตร์ แต่ละพื้นที่ของโลก การเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์แตกต่างกันไป สำหรับในดินแดนล้านนานั้นการใช้ตัวอักษรบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ นั้นจะอยู่ในสมัยหริภุญไชยแล้ว โดยใช้อักษรมอญและภาษามอญในการบันทึก ในที่นี้จะขอกล่าวถึงสังคมยุคโบราณก่อนที่จะเข้าสู่ยุคที่ในตำนานกล่าวย้อนไปถึงในอาณาบริเวณเวียงเจ็ดลินและใกล้เคียง

ลักษณะทางกายภาพของเวียงเจ็ดลินนั้น มีสายน้ำหลายสายไหลจากตะวันตกสู่ตะวันออก และพื้นที่ก็ลาดเทไปทางตะวันออก กอปรกับมีน้ำผุดอยู่ในบริเวณนั้น ทั้งหมดนี้อยู่เชิงดอยสุเทพทั้งสิ้น อันเป็นแหล่งที่อยู่อาศัยและเก็บของป่าล่าสัตว์ของคนยุคก่อนประวัติศาสตร์กระจายอยู่ทั่วไปบริเวณโดยรอบดอยสุเทพ

โบราณสถานใกล้จุดชมวิว (GPS no.049) ลึกประมาณ ๒๑๐ – ๒๔๐ เซนติเมตร พบเครื่องมือหินกระเทาะหน้าเดียวที่ใช้งานจนหมดสภาพ และลึกลงไป ๒๔๐ – ๒๗๐ เซนติเมตร พบเครื่องมือสะเก็ดหิน ซึ่งจากหลุมขุดค้นบริเวณนี้ที่พบเครื่องมือหินสันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุอย่างน้อย ๑๐,๐๐๐ ปีขึ้นไปน่าจะตรงกับสมัยไพลสโตซีน๖ นอกจากนี้ยังพบหลักฐานยุคหินใหม่ (Neolithic) ในบริเวณเพิงผาใกล้ถ้าฤๅษี โดยพบกำไลหินขัด ภาชนะดินเผาลายเชือกทาบและชิ้นส่วนชองภาชนะดินเผาแบบตกแต่งสันที่ส่วนไหล่ ทั้งหมดนี้ชี้ให้เห็นถึงว่า บริเวณโดยรอบดอยสุเทพเป็นแหล่งใช้ประโยชน์มาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ดังพบหลักฐานเครื่องมือหินกระเทาะทั้งในเขตเวียงเจ็ดลินและบนดอยสุเทพ

๒) เวียงเจ็ดลิน...ก่อนหริภุญไชย-ชนพื้นเมือง

ตำนานที่กล่าวถึงการสร้างเวียงเจ็ดลิน คือตำนานสุวรรณคาแดง และตำนานเชียงใหม่ปางเดิม ที่ได้อธิบายถึงการก่อร่างสร้างเมืองของชนพื้นเมืองในแถบดอยสุเทพ

ซึ่งในตำนานดังกล่าวย้อนไปถึงเรื่องราวของเจ้าหลวงคำแดง อันเป็นอารักษ์ของเมืองเชียงใหม่ ว่าได้เดินทางตามเนื้อทรายทอง มาถึงดอยสุเทพ และได้มีลูกกับนางผมเฝือและนางสาดกว้าง จากนั้นก็สร้างเมือง “ล้านนา”ให้ลูกได้อยู่จากนั้นก็ได้กลับไปยังดอยหลวงเชียงดาว

เมืองที่เจ้าหลวงคำแดงได้สร้างนั้นต่อมาได้ล่มเป็นหนองใหญ่ แล้วก็ได้สร้างเมืองใหม่ขึ้นมาอีกเมือง ชื่อว่า “เมืองนารัฏฐะ” โดยมีเจ้าเมืองชื่อว่า “มินนราช” สืบมาจนถึงสมัยของ “พระยามุนินทพิชชะ” คนไม่มีศีลไม่มีสัจ เจ้าเมืองขาดคุณธรรม ทาให้อารักษ์และเชน บ้านเชนเมืองไม่พอใจบันดาลให้เมืองล่มลงเป็นคารบสอง

ถัดมาก็ไปสร้างเมืองอีกเมืองหนึ่งอยู่ทางตะวันออกของตีนดอยอุสุปัพพตาโดยมีฤๅษีมาชี้ยังดอยเจ็ดลินให้สร้างเวียง นามว่า “เวียงเชฏฐปุรี” หรือ “เวียงเจ็ดลิน” ซึ่งขณะนั้นมีทั้งไทและลัวะอยู่ด้วยกัน ฝ่ายข้างไท มีพระยาสะเกต เป็นหัวหน้า ฝ่ายลัวะมีพระยาวีวอเป็นหัวหน้า

การที่พบคนในรอยเท้าสัตว์ และฤาษีสร้างเมืองต่างๆ นั้นปรากฏว่ามีการทับซ้อนกันกับตำนานมูลศาสนาที่มีการกล่าวคล้ายๆ กันว่า หลังจากที่ฤาษีวาสุเทพ เห็นคนชายหญิงในรอยเท้าช้าง แรด และวัว ก็ให้แต่งงานกันและสืบลูกสืบหลาน ต่อมา ฤาษีก็รับลูกแม่เนื้อที่มาดื่มน้ำปัสสาวะของฤาษี แล้วตั้งครรภ์คลอดลูกทิ้งไว้ ก็นามาเลี้ยงให้แต่งงานกันพร้อมทั้งสร้างเมืองให้นามว่า “มิคสังครนคร” ต่อมาฤาษีก็สร้างเมืองอมรปุรนครขึ้นมาอีกเมืองหนึ่งเพื่อให้เชื้อสายแห่งลูกเนื้อนั้นครอง แต่ว่าในเมืองอมรปุรนครนั้นเกิดการตัดสินคดีลูกทุบตีแม่นั้นผิดพลาด ทำให้เทวดาลงโทษโดยการล่มเมืองนี้กลายเป็นหนองน้ำ ถัดนั้นจึงค่อยสร้างเมืองลำพูนในเวลาต่อมา

ส่วนเวียงเชฏฐปุรีหรือเวียงเจ็ดลินนี้มีผู้ปกครองสืบมา ๑๕ ท้าวพระญา ก็ถูกผีขอกฟ้าตายืน มาล้อมเวียงทำให้ชาวเมืองเดือดเนื้อร้อนใจเป็นอันมาก ยามนั้นเจ้ารสี จึงขึ้นไปขอความช่วยเหลือจากพระยาอินทาธิราช พระยาอินท์จึงให้ชาวลัวะทั้งหลายถือ ศีล ๕ ศีล ๘ เมื่อนั้นผีทั้งหลายก็ไม่มาเบียดเบียนอีกต่อไป และนอกจากนี้ พระอินทร์ก็ยังให้ลัวะ ตระกูลดูแลรักษา บ่อเงิน บ่อทอง และบ่อแก้ว บ้านเมืองเจริญและขยายตัวมากขึ้น จากเวียงเชฏฐปุรีจึงขยายไปสร้างเวียงใหม่อีกสองแห่งคือ “เวียงสวนดอกไม้หลวง” และ “เมืองล้านนานพบุรี” ตามลำดับ สำหรับตำนานจะกล่าวถึงเวียงเจ็ดลินหรือเวียงเชฏฐปุรีเพียงเท่านี้ จากนั้นจะเป็นเรื่องราวของเสาอินทขีลต่อไป

นอกจากตำนานนี้แล้ว เวียงเจ็ดลิน หรือเวียงเชฏฐปุรี ยังกล่าวถึงในตำนานของขุนหลวงวิรังคะ อันเป็นเจ้าแห่งลัวะบริเวณเชิงดอยสุเทพ ที่ทำการสู้รบกับหริภุญไชย ด้วยเหตุที่พระนางจามเทวีไม่ตอบรับจิตปฏิพัทธ์ซ้ายังดูหมิ่น จึงยกทัพเพื่อจะมาต่อท้ากับเมืองหริภุญไชย แต่สุดท้ายก็พ่ายให้กับสองโอรสฝาแฝดของพระนางจามเทวีที่ทรงช้างปู่ก่างาเขียว การที่ลัวะพ่ายแก่อานุภาพของช้างปู่ก่างาเขียวนี้ มีการเล่าลือกันในกลุ่มชาวลัวะ แม้กระทั่งชาวลัวะที่อยู่ในบ้านแง็ก เมืองเชียงตุง

จากตำนานต่างๆ ที่เกี่ยวข้องนี้ ชี้ให้เห็นว่า แถบเชิงดอยสุเทพ เป็นเขตที่มีการพัฒนาและเจริญมาในระดับหนึ่ง มีการตั้งถิ่นฐานของผู้คนในดินแดนนี้มาเนิ่นนานแล้ว โดยมีการรวมกันเป็นกลุ่มต่าง ๆ ที่ในตานานจะใช้สัญลักษณ์ในรูปแบบของคนในรอยเท้าสัตว์ หรือใช้สัตว์เป็นสัญลักษณ์ประจำกลุ่มต่าง ๆ โดยภาพของแต่ละกลุ่มนั้นก็อาจจะส่งผลทำให้การรวมตัวกันของกลุ่มชนต่างๆ บริเวณนี้ไม่เข้มแข็งเท่าที่ควร จนล่มสลายลงเมื่ออาณาจักรหริภุญไชยขยายตัว ด้วยการอยู่เป็นกลุ่มต่างๆ ยากต่อการรวมกันเป็นปึกแผ่น กอปรกับลักษณะแต่ละกลุ่มก็มีความแตกต่างกัน การติดต่อสื่อสารก็มีด้วยความยากลำบาก ดังเช่นกลุ่มลัวะหรือละว้าในปัจจุบัน ก็จะพบว่าชาวลัวะในแต่ละเขตมักจะมีภาษาเฉพาะและสื่อสารกันด้วยความลำบาก

สำหรับในตำนานที่กล่าวถึงฤาษีวาสุเทพนั้น ก็มีการกล่าวถึงที่มาที่แตกต่างกัน แต่ทุกตำนานก็กล่าวไม่หนีไปจากที่ว่าฤาษีวาสุเทพเป็นชนพื้นเมืองแถบดอยสุเทพ – ดอยคำ และนับว่าเป็นบุคคลที่มีอิทธิพลต่อดินแดนแถบนี้อย่างสูง ด้วยตัวฤาษีเองนั้นก็เป็นตัวชี้ให้เห็นถึงว่ามีบางกลุ่มที่ได้รับวัฒนธรรมจากภายนอก ทำให้มีอานาจต่อการปกครองแถบนี้สูง มีการก่อร่างสร้างเมืองขึ้นมา ใน

ตำนานกล่าวว่าได้สร้างเมืองหลายครั้งเนื่องจากเมืองล่ม นั่นอาจจะแสดงถึงการเรียนรู้ ลองผิดลองถูกในการสร้างเมืองหรือชุมชนขนาดใหญ่โดยชนพื้นเมือง ที่เกิดจากกลุ่มต่างๆ ที่ไม่มีเสถียรภาพ ทำให้เมืองสุดท้ายที่ฤษีสร้าง คือเมืองหริภุญไชย ที่จะต้องพึ่งสหายจากต่างถิ่นและการไปอัญเชิญพระนางจามเทวีจากละโว้มาครอง ก็ถือว่าการเลือกที่จะรับเอาวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาสู่ดินแดนแห่งนี้แทนที่ความเชื่อดั้งเดิม ทำให้ก่อให้เกิดการปะทะระหว่างสองวัฒนธรรมเกิดขึ้น ดังที่สะท้อนออกมาในตำนานของจามเทวี–วิรังคะ

จากตำนานต่างๆ ของการสร้างบ้านแปลงเมืองบริเวณเชิงดอยสุเทพมาจนถึงสมัยต้นหริภุญไชยนั้น ก็มีหลักฐานสนับสนุนความเป็นไปได้ว่ามีการสร้างเมืองในแถบนี้อยู่จริง นั่นคือเมื่อประมาณ ๑๔๔๐ ปีก่อน หรือประมาณต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๒ มีการสร้างกำแพงเวียงเจ็ดลิน โดยสำนักโบราณคดีที่ ๘ เชียงใหม่ กรมศิลปากรจากการนาดินจากกำแพงเวียงเจ็ดลินไปตรวจสอบหาอายุ โดยผลที่ออกมานั้นมีอายุเก่ากว่าเมืองหริภุญไชยที่สร้างราว พ.ศ. ๑๓๑๐ – ๑๓๑๑ หรือต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔

๓) เวียงเจ็ดลินยุคหริภุญไชย

จากตำนานจะคาบเกี่ยวมาจนถึงสมัยหริภุญไชย จากเรื่องราวของจามเทวี และขุนหลวงวิรังคะ สื่อให้เห็นถึงชัยชนะของกลุ่มวัฒนธรรมใหม่ที่เหนือกว่ากลุ่มเดิมในแถบลุ่มน้าปิงในบางเรื่องเล่ายังมีการสืบต่อไปอีกว่า เมื่อขุนหลวงวิรังคะพ่ายต่อพระนางจามเทวี มีการผนวกของสองกลุ่มเข้าด้วยกัน เมื่อมีการแต่งงานระหว่างโอรสแฝดของพระนางจามเทวี กับธิดาแฝดของขุนหลวงวิรังคะ อันเป็นตัวแทนว่า กลุ่มลัวะได้ถูกผนวกเข้าสู่ยังวัฒนธรรมของหริภุญไชย เมื่อเวลาล่วงเลยมาช่วงสมัยหริภุญไชย การสถาปนาความเชื่อแบบพุทธ ในแถบที่ราบลุ่มแม่น้ำปิงก็เจริญรุ่งเรืองขึ้นมาก ทำให้มีการสร้างวัดและสิ่งก่อสร้างต่างๆ ตั้งแต่เชิงดอย ไปจนถึงสันกู่ ดังปรากฏหลักฐานศิลปะหริภุญไชยเช่น

วัดกู่ดินขาว อยู่บริเวณหลังคอกช้างภายในสวนสัตว์เชียงใหม่ ต.สุเทพ อ.เมือง จ.เชียงใหม่ เป็นวัดเดียวของเวียงเจ็ดลินที่คงสภาพสมบูรณ์ที่สุด ได้มีการบูรณะขึ้น ในปี พ.ศ.๒๕๔๓ หลักฐานส่วนใหญ่มีตั้งแต่สมัยหริภุญไชยและสมัยล้านนาสิ่งหนึ่งที่น่าสนใจที่วัดกู่ดินขาวนี้ คือเทคโนโลยีและวิศวกรรมการก่อสร้างวัด มีการใช้อิฐเผาแกร่งขนาดใหญ่มาก และด้านโครงสร้างรับน้ำหนักในส่วนของเจดีย์ประธานของวัดที่ยังไม่พบหลักฐานแบบนี้ใดโบราณสถานอื่น

หลักฐานสมัยหริภุญไชยถึงก่อนสมัยล้านนานั้น มีอยู่หลายอย่าง เช่น เจดีย์องค์ประธานที่เป็นทรงมณฑปรุ่นเก่า แม้ว่าส่วนมณฑปและเรือนยอดจะไม่ปรากฏให้เห็น แต่ส่วนฐานยังปรากฏให้เห็นลักษณะเป็นห้องสี่เหลี่ยมตามทรงมณฑป และเป็นทรงมณฑปก่อนสมัยล้านนา ด้วยส่วนฐานคล้ายกับเจดีย์กู่กุด วัดจามเทวี เมืองลาพูน พร้อมกันนั้นก็มีการพบพระพิมพ์ดินเผาแบบหริภุญไชย (พระสิบสอง) ทำให้อายุนั้นไล่เรียงขึ้นไปถึงสมัยหริภุญไชย

วัดหมูบุ่น เป็นวัดเดียวที่พบในเขตกำแพงเวียงเจ็ดลิน ปัจจุบันมีการก่อสร้างอาคารหลายหลังในพื้นที่ไปแล้ว แต่ก่อนการปรับพื้นที่สร้างอาคาร ก็ยังพบเศษอิฐสีแดงขนาดใหญ่และเศษกระเบื้องดินขอ กระจายอยู่มากมาย สำหรับเจดีย์นั้นได้ถูกทำลายไปตอนปรับเป็นสถานที่เลี้ยงสัตว์ อ.จำเหลาะ สมจิตต์ ได้เล่าให้ฟังเกี่ยวกับเจดีย์ที่วัดหมูบุ่นนี้ว่า เป็นเจดีย์ทรงมณฑปคล้ายกับเจดีย์วัดกู่กุด วัดจามเทวี จ.ลำพูน ตอนนั้นมีผู้ได้พระเครื่องกรุวัดหมูบุ่นและพระพิมพ์แบบหริภุญไชย เหมือนกับที่พบที่วัดกู่ดินขาวอยู่จำนวนมาก

ทำให้เชื่อได้ว่า ในบริเวณเวียงเจ็ดลินตลอดไปถึงดอยสุเทพ มีการพัฒนาการของชุมชนสืบมาโดยชนพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ในแถบนี้มาก่อนคือชาวลัวะ ต่อมาอาจด้วยภัยสงครามจึงอพยพย้ายถิ่น หรืออาจผสมกลมกลืนกับชาวโยนกที่อพยพมามากขึ้น และก็มีการสืบทอดความเป็นชุมชนสืบต่อมา จนถึงสมัยล้านนา แม้ว่าในช่วงแรกของล้านนาจะไม่มีการกล่าวถึงเวียงเจ็ดลินแต่ก็เชื่อว่ายังมีการใช้ประโยชน์ในพื้นที่อยู่

๔) เวียงเจ็ดลินสมัยล้านนา ตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังราย – สมัยเจ้าเจ็ดตน

เวียงเจ็ดลินที่เห็นในปัจจุบันนี้ สร้างในสมัยของพระญาสามฝั่งแกน ในปี พ.ศ.๑๙๕๔ เพื่อเป็นป้อมปราการป้องกันเมืองเชียงใหม่ ในคราวที่ท้าวยี่กุมกามพี่ชาย ได้ชักชวนพระญาไสลือไทแห่งสุโขทัย ยกทัพมาตีเชียงใหม่ และมาตั้งทัพอยู่บริเวณเชิงดอยเจ็ดลิน อันเป็นบริเวณเวียงเจ็ดลิน ปีพ.ศ.๑๙๕๔ อันเป็นปีที่สร้างเวียงเจ็ดลินนั้น ปรากฏในศิลาจารึกกษัตริย์ราชวงศ์มังราย หรือ ลพ.๙ อันตอนต้นกล่าวถึงลำดับแห่งราชวงศ์มังราย ปัจจุบันจารึกหลักนี้อยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงแสน ส่วนที่กล่าวถึงปีที่สร้างเวียงเจ็ดลินนั้นอยู่ในด้านที่ ๓ กล่าวว่า “เจ้ามหาราชมีสรทาหยดน้ำให้นาแก่พระสุวรรณมหาวิหารไซร้ ให้พอปี**แปลงเวียงเจ็ดริน** ผิจาถวิลด้วยปีไทยไซร้ **ปีร้วงเหม้า** เข้ามาในเดิน ๑๑ ออก ๖ ค่ำ วันจันทร์ ทันยามตะวันเที่ยงแท้ **แม้จะนับศาสนาอันพ้นไปได้ ๑๙๕๔ ปี**

ทางเมืองเชียงใหม่ จึงทำการตั้งกองทัพ โดยใช้เกวียน ๒๐๐ เล่มตั้งเรียงรายจากแจ่งหัวลินไปทางเชิงดอยเจ็ดลิน ทำให้พญาไสลือไทยมีความเกรงกลัวจึงยกทัพหนีกลับไปยังสุโขทัย ทำให้พระญาสามฝั่งแกนเอาเหตุอันที่พระญาไสลือไทพ่ายกลับไป จึงสร้างเวียงยังที่ตั้งทัพนั้นเอง ดังในตำนานกล่าวว่า *“เมื่อนั้น เจ้าสามประหญาฝั่งแกนเอานิมิตต์อันพระญาไสลือเอาพลเสิก็ไพตั้งอยู่ตีนดอย ๗ ลิน แล้วขึ้นไพดาหัวสรงเกสยังผาลาดหลวง มีใจกลัวริพลชาวเชียงใหม่มากนัก เจ้าสามประหญาฝั่งแกนจิ่งหื้อส้างเวียง ๗ ลินไว้เปนที่ชัยชนะแก่ข้าเสิก็สัตรูค์มีหั้นแล”*

การสร้างเวียงเจ็ดลินใช้ผังเมืองเป็นรูปวงกลม เพราะเวลามีข้าศึก จากศูนย์กลางไปยังกำแพงเมืองจะใช้เวลาพอๆ กันทุกทิศทาง ทำให้การป้องกันเมืองทำได้สะดวกยิ่งขึ้น

นอกจากนี้ การศึกบริเวณดอยเจ็ดลินครั้งนี้ ทำให้ก่อเกิดตำแหน่งขุนนาง หนึ่งในสี่ขุนนางสำคัญ นั่นคือตำแหน่ง “เด็กชาย” (เด็กๆชายๆ /เด็ก-จาย/) นอกเหนือจากตำแหน่ง “แสนหลวง – สามล้าน – จ่าบ้าน” ด้วยเหตุที่มีหนุ่มวัย ๑๖ ผู้หนึ่งนาม เพ็กยส มีความกล้าหาญไปสอดแนมทัพของ

ท้าวยี่กุมกามและพระญาไสลือไท และได้ตัดหัวข้าศึกมาถวายพระญาสามฝั่งแกนจึงให้ตำแหน่งเป็น “เด็กชาย” สืบมาถึงสมัยยกเลิกตำแหน่งเจ้าผู้ครองนคร เมื่อพระญาสามฝั่งแกนสร้างเวียงเจ็ดลินแล้วก็ใช้เป็นที่ประทับพักผ่อน และได้ประทับที่เวียงนี้มากกว่าที่จะประทับอยู่ในเวียงเชียงใหม่ จนเป็นเหตุให้ท้าวลก ได้ลุกมาชิงอานาจเป็นพระเจ้าติโลกราชได้ เวียงเจ็ดลินก็ยังมีความสำคัญอยู่เสมอมา ด้วย “น้ำ” ที่เวียงเจ็ดลินนี้ ถือว่าเป็นน้ำศักดิ์สิทธิ์ อนึ่ง ได้รับน้ำจากดอยสุเทพ และ ศูนย์กลางของเมืองก็ยังเป็นแหล่งน้ำผุด และมีรสชาติโอชา จนพระญาไสลือไทที่ยกทัพมาตั้งที่ดอยเจ็ดลินเอ่ยปากชมว่า “*คู ได้กินน้า ๗ ลินลำแก่ใจนัก น้าที่ใดยังจักเปนดั่งน้า ๗ ลินนั้นชา*”

ในสมัยของพระญายอดเชียงราย ในปีหนึ่งปรากฏว่าเมืองเชียงใหม่เกิดภาวะฝนแล้งแต่เมืองเชียงแสนกลับมีฝนฟ้าตกไม่เคยแล้งเลยสักปีเดียว ด้วยที่เมืองนั้นมีพระธาตุดอยตุงอันศักดิ์สิทธิ์ หากครใดที่ฝนไม่ตกก็จะมีการสรงน้ำพระชินธาตุเจ้าดอยตุง ในครั้งนั้น เพื่อให้ฝนฟ้าตกในเมืองเชียงใหม่บรรเทาความแห้งแล้ง มหาเทวี หรือพระราชมารดาของพระญายอดเชียงราย จึงนำความมาบอกแก่พระญายอดเชียงราย พระญายอดเชียงรายจึงได้ทำพิธีขอฝน ในครั้งนั้นได้นำน้าจากเวียงเจ็ดลิน มาใช้ในการประกอบพิธีอธิษฐานขอฝนแล้วนำน้ำไปสรงพระธาตุเจ้าดอยตุงด้วย ดังในตำนานว่าไว้ว่า “*ที่นั้นพระยายอดเมืองก็ปงราชอาชญาพระองค์ตน หื้อคนทังหลายฝูงหยู่ไช้ หื้อเอา**น้ำเจ็ดริน**มาอบด้วยมธุรสคันธต่างๆ ในไหจีนแล้วเครื่องสัพบูชาปการนาทังมวน แล้วแม่ราชมารดาก็กะทาสัจอธิถานขอหื้อฝนตกทั่วเมืองเชียงใหม่ทังมวนในเดือนวิสาขปุรนมีเพงว่าอั้น ทีนั้นพลพวกดาบรับราชอาชญาพิทูรสารชู่อันขี่ม้าเอาคราวผัด ๑๐ วันหื้อรอดดอยทุงในเดือน ๘ เพง ได้สงมหาธาตุเจ้าว่าดั่งนี้ พลพวกดาบเอาน้าอบและเครื่องบูชาปกรนทังมวนลาดับคราวทางมาเถิงมหาธาตุเจ้าแล้ว อธิถานบูชาสงด้วยน้าสุคนธอุทกราชเจตนา อนุภาวชินธาตุเจ้า ฝนก็ตกทั่วเมืองเชียงใหม่ในเดือน ๘ เพงแล*”

ในสมัยของพระมหาเทวีจิรประภา ปี พ.ศ. ๒๐๘๘ พระไชยราชากษัตริย์แห่งอยุธยาได้ยกทัพเพื่อที่จะมาตีเมืองเชียงใหม่ แต่ด้วยนโยบายทางการเมืองของพระมหาเทวี จึงได้ผูกไมตรีเป็นพันธมิตรกับพระไชยราชา และได้พาเสด็จมายังเวียงเจ็ดลินนี้ด้วย

ส่วนโบราณสถานหลายแห่งก็มีการก่อสร้างต่อเติม ในยุคล้านนา เช่นวัดกู่ดินขาว ที่หลักฐานสมัยหลัง พบว่า ที่ฐานชุกชีมีการก่อสร้างทับซ้อนกันมาถึง สามสมัย พระประธานประดิษฐานในมณฑปหรือโขงพระเจ้า มีลวดลายปูนปั้นแบบพรรณพฤกษาและสัตว์ป่าหิมพานต์อีกด้วย ที่สำคัญมีการพบชิ้นส่วนพระอุระของพระพุทธรูปแบบสิงห์รุ่นหลังราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ อีกด้วย ส่วนหลักฐานชิ้นอื่นเช่นเครื่องปั้นดินเผา ก็มีทั้งประเภทเนื้อดิน(Earthenware) และ ประเภทเนื้อเครื่องหิน (Stoneware) ที่เป็นผลิตภัณฑ์ในท้องถิ่นล้านนาในระยะพุทธศตวรรษที่ ๒๐ – ๒๑ ลงมา

ในปีพ.ศ.๒๕๕๖ มีการค้นพบอิฐมีลายดอกไม้พบใหม่ (ขนาด ๑๘ x ๓๖ x ๕ ซม.) ที่เวียงเจ็ดลิน บริเวณอาคารผลิตภัณฑ์นม หรือควอแดรนท์ตะวันตกเฉียงใต้ภายในตัวเวียงน่าจะเป็นพื้นที่วัดแต่เดิม ตอนนี้ทางปศุสัตว์เป็นผู้เก็บรักษาไว้อยู่ ลักษณะของก้อนอิฐที่พบน่าจะทำจากเทคนิคกดพิมพ์

ลายแล้วเผา ซึ่งอาจจะเป็นอิฐประดับในศาสนสถาน หรือในเขตที่ประทับของกษัตริย์ก็เป็นได้ ซึ่งต้องศึกษากันต่อไป

ภาพที่ ๓๓ อิฐลายดอกไม้ที่พบเจอบริเวณเวียงเจ็ดลิน

(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง ประธานหลักสูตรพุทธศิลปกรรม มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

เวียงเจ็ดลินยังมีความสำคัญมาจนถึงสมัยของเจ้าเจ็ดตน ดังสมัยของเจ้าหลวงพุทธวงศ์ (พ.ศ. ๒๓๖๙ – ๒๓๘๙) ก็มาประทับที่เวียงเจ็ดลิน ในระหว่างที่มีเคราะห์ จนมีการเปลี่ยนแปลงการใช้ที่ดินเมื่อมีการรวมเข้ากับสยามในเวลาต่อมานั้นเอง

๒. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยเชียงแสน –โยนก

๒.๑ สมัยเชียงแสนหรือล้านนาไทย (พุทธศตวรรษที่ ๑๘ - ๒๔)

"เชียงแสน" ปัจจุบันเป็นชื่ออำเภอหนึ่งในจังหวัดเชียงราย นักโบราณคดีได้กำหนดแบบศิลปกรรมภาคเหนือขึ้น เรียกว่า ศิลปะเชียงแสน อาณาจักรเชียงแสน หรือปัจจุบันนิยมเรียกว่า อาณาจักรล้านนาไทย เพื่อให้มีความหมายกว้างขึ้นหมายถึง เมืองต่างๆ ทางภาคเหนือ หรือเขตจังหวัดต่างๆ ในปัจจุบัน เช่น เชียงราย เชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน แพร่ และน่าน เป็นต้น อาณาจักรนี้มีความเจริญ มีอารยธรรม และวัฒนธรรมเป็นแบบหนึ่งโดยเฉพาะพงศาวดารเมืองหริภุญไชย กล่าวถึง

ความเจริญของบริเวณภาคเหนือ โดยเฉพาะที่เมืองหริภุญไชย ซึ่งคือ ลำพูนในปัจจุบันว่า เจริญมาแต่ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๔ พระนางจามเทวี พระราชธิดากษัตริย์ละโว้เสด็จไปครองเมืองหริภุญไชย เมืองนี้เจริญสืบต่อมา จนถึงสมัยที่พระเจ้าเม็งราย เสด็จจากเชียงแสนมาสร้างเมืองเชียงใหม่ ศูนย์กลางของภาคเหนือ จึงย้ายจากลำพูนมาอยู่ที่เชียงใหม่ ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๘๓๙ เป็นต้นมา

อาณาจักรล้านนามีผ้าใช้กันแล้ว เช่นเดียวกับอาณาจักรอื่นๆ ในยุคเดียวกัน หรือที่เจริญในระยะเวลาร่วมสมัยกัน ในการทำบุญทางศาสนา มีการถวายจตุปัจจัยไทยธรรม ซึ่งมีผ้ารวมอยู่ด้วย เช่น ถวายจีวรห่มแก่พระ และผ้าอื่นๆ ให้เป็นทานแก่คนยากจน มีผ้าแพร ผ้าสักหลาด ผ้าสีจันทน์ขาว ผ้าสีจันทน์แดง ผ้าสีดอกจำปา และผ้าธรรมดา พวกชนชั้นสูงมีผ้ากัมพลใช้พันเอว ในทางศาสนาผ้าที่เป็นเครื่องใช้สำหรับพระสงฆ์ มีรัดประคด ผ้าผลัดอาบน้ำ อาสนะปูนั่ง ผ้าปูลาด และผ้ากรองน้ำ นอกเหนือไปจากไตรจีวร เราได้ความรู้จากพงศาวดารนั้นอีกว่า ทหารแต่งกายด้วยผ้าสีเขียว ชาวเมืองที่เดือนร้อนได้รับแจกผ้านุ่งห่ม ผ้าเหล่านี้คงจะทอขึ้นใช้เองภายในเมือง จิตรกรรมฝาผนังที่วัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน แสดงให้เห็นการแต่กายของชาวเหนือ โดยเฉพาะผ้านุ่งของผู้หญิง แสดงลวดลายของผ้าซิ่น ซึ่งเรียกว่า ลายน้ำไหล ยังมีใช้กันอยู่ทางภาคเหนือในปัจจุบัน นอกจากนี้จิตรกรรมที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ และที่อุโบสถ วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ ที่วิหารพระเจ้าล้านทอง รอบศาลาการเปรียญ วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง ล้วนแสดงให้เห็นถึงลักษณะลวดลายผ้าไหม และผ้าซิ่นที่ใช้สืบต่อกันเรื่อยมา

ตำนานเมืองเงินยางเชียงแสน ได้กล่าวไว้ ตอนหนึ่งว่า "เมื่อขุนเจื๋อง (เจียง) รับคำท้ารบของ พระยาแมนตาตอกครอบฟ้าตาหยีดแล้ว เห็นว่าตน จะแพ้แน่แล้ว ก็เปลื้องเสื้อและผ้าพันพระเศียรใส่ ผอบทองคำ ใช้อำมาตย์คนหนึ่งเอากลับมาให้นางอัครมเหสี" ในตำนานพระธาตุแช่แห้ง จังหวัด แพร่ ก็มีข้อความว่า "...เมื่อปี (พ.ศ.) ๒๓๖ พระโสณะและพระอุตตระ ได้นำเอาพระเกษามาบรรจุที่เขานี้ เจ้าผู้ครองนครแพร่ในเวลานั้นมี พระนามว่า เจ้าก้อม หรือสระอ้ายก้อม มีความเลื่อมใสมาก จึงเปลื้องเอาผ้าแพร (คนพื้นเมืองเรียก ผ้าแฮ) ซึ่งโพกศีรษะออกรองรับพระเกษา..."

ตำนานทั้งสองนี้แสดงว่า ในสมัยเชียงแสน หรือ ล้านนาไทย คนไทยรู้จักนำผ้ามาตัดเย็บเป็นเสื้อสวมใส่ และนำผ้าแพรมาพันโพกศีรษะ ซึ่งคงไว้ผมยาวและมุ่นมวยไว้

๒.๒ ศิลปกรรมยุคเชียงแสน

ศิลปะเชียงแสน เป็นศิลปะไทยอย่างแท้จริง ศิลปะสมัยเชียงแสน หมายถึง ศิลปะที่กำเนิดขึ้นในบริเวณภาคเหนือของประเทศไทยคำว่าเชียงแสนเป็นชื่อเมืองเก่าที่สำคัญเมืองหนึ่ง ในจังหวัดเชียงราย และการที่ได้พบประติมากรรมบางชิ้นที่งดงาม เมืองเชียงแสนจึงได้เรียกศิลปะที่ค้นพบว่า ศิลปะแบบเชียงแสน เจริญรุ่งเรืองแพร่กระจายไปทั่วภาคเหนือ ตลอดถึงเมืองเชียงใหม่ เมื่อเมืองเชียงใหม่มีอำนาจขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ โดยมีพ่อขุนเม็งรายเป็นผู้นำ หลังจากนี้ทรงมีอำนาจครอบคลุมทั่วภาคเหนือเรียกว่า “อาณาจักรล้านนา” มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองเชียงใหม่

๑. เชียงแสนยุคแรก มีทั้งการสร้างพระพุทธรูป และภาพพระโพธิสัตว์ หรือเทวดาประดับศิลปสถาน พระพุทธรูปโดยส่วนรวม มีพุทธลักษณะคล้ายพระพุทธรูปอินเดีย สมัยราชวงปาละ มีพระวรกายอวบอ้วน พระพักตร์กลมคล้ายผลมะตูม พระขนงโก่ง พระนาสิกโค้งงุ้ม พระโอษฐ์แคบเล็ก พระหนุเป็นปม พระรัศมีเหนือเกตุมาลาเป็นต่อมกลม ไม่นิยมทำไรพระสก เส้นพระสกขมวดเกษาใหญ่ พระอุระนูน ชายสังฆาฏิสั้น ตรงปลายมีลักษณะเป็นชายธงม้วนเข้าหากัน เรียกว่า เขี้ยวตะขาบ

ส่วนใหญ่นั่งขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย ฐานที่รององค์พระทำเป็นกลีบบัวประดับ มีทั้งบัวคว่ำ บัวหงาย และทำเป็นฐานเป็นเขียง ไม่มีบัวรองรับ ส่วนงานปั้นพระโพธิสัตว์ประดับเจดีย์วัดกู่เต้า และภาพเทวดาประดับหอไตรวัดพระสิงห์ เชียงใหม่ มีสัดส่วนของร่างกายสะโอดสะอง ใบหน้ายาวรูปไข่ ทรงเครื่องอาภรณ์เช่นเดียวกับพระโพธิสัตว์ในศิลปะแบบปาละเสนะของอินเดีย หรือแบบศรีวิชัย

๒. เชียงแสนยุคหลัง มีการสร้างพระพุทธรูปที่มีแบบของลัทธิลังกาวงศ์ จากสุโขทัย เข้ามาปะปนรูปลักษณะ โดยส่วนรวมสะโอดสะองขึ้น ไม่อวบอ้วนบึกบึน พระพักตร์ยาวเป็นรูปไข่มากขึ้น พระรัศมีทำเป็นรูปเปลว พระศกทำเป็นเส้นละเอียด และมีไรพระศกเป็นเส้นบางๆ ชายสังฆาฏิยาวลงมาจรดพระนาภี พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบ พระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุด และถือเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปยุคนี้คือ พระพุทธสิหิงค์ ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ พระพุทธรูปเชียงแสนนี้มักหล่อด้วยโลหะทองคำ และสำริด

๓. สถาปัตยกรรมสมัยเชียงแสน โบสถ์ วิหาร เจดีย์ หอไตร กะทั่งบ้านเรือน ล้วนมีเอกลักษณ์เด่น โบสถ์ วิหาร อาคารก่ออิฐถือปูน หลังคาโบสถ์ วิหารสมัยเชียงแสนมีเอกลักษณ์ คือ “เป็นหลังคาที่แสดงโครงสร้าง” คือไม่มีฝ้าเพดาน สามารถมองเห็นเครื่องหลังคาได้ทุกชิ้น การตกแต่งอาคารนิยมตกแต่งด้วยเครื่องไม้สลักและลายรูปปั้น องค์ระฆังถูกบีบให้เล็กลง มีบัลลังก์ปล้อง และที่ยอดมีฉัตรกั้น เจดีย์บางองค์เป็น ๘ เหลี่ยม บางองค์เป็นเจดีย์ทรงกลม เจดีย์เชียงแสนส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากสุโขทัย

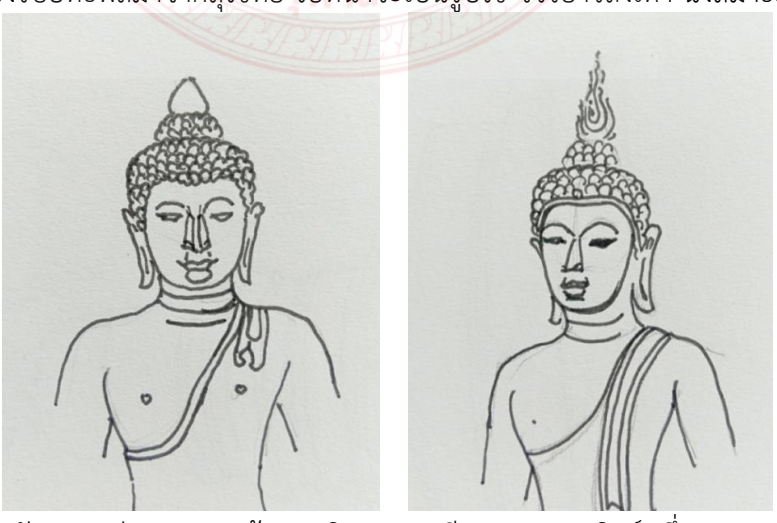
ภาพที่ ๓๔ เจดีย์ ๘ เหลี่ยมล้านนา

(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง ประธานหลักสูตรพุทธศิลปกรรม มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๓๕ ลักษณะเด่นของสถาปัตยกรรมเชียงแสน คือหลังคาซ้อนกันหลายชั้น
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

๔. แนวคิดศิลปะไทยสมัยเชียงแสน สมัยเชียงแสนนับว่าเป็นอีกหนึ่งยุคที่มีความรุ่งเรืองสูงมากทางภาคเหนือของไทยทำให้กิจกรรมเกี่ยววัฒนธรรมความเป็นอยู่เกิดขึ้นมากมายจนกลายเป็นแนวคิดสืบทอดต่อมาจาถึงลูกหลานยุคปัจจุบัน แนวคิดอิทธิพลศิลปะไทยสมัยเชียงแสนนั้นรับมาจากแนวคิดอาณาจักรพุกาม อาณาจักรใหญ่ทางพม่า เชียงแสนรับมาทั้งแนวคิดทางสถาปัตยกรรม ปะติมากรรม และจิตรกรรม (แม้ว่าด้านนี้จะน้อยก็ตามที) แต่บางตำราบอกว่าศิลปะไทยสมัยเชียงแสนก็ได้รับอิทธิพลมาจากสุโขทัย และ ละโว้ (ลพบุรี) ด้วยเหมือนกัน

๕. แนวคิดการสร้างพระพุทธรูป งานปะติมากรรมโดดเด่นของแต่ละยุค เราสามารถไปหาดูได้จากการสร้างพระพุทธรูปแต่ละช่วง สำหรับเชียงแสนเองสร้างพระพุทธรูปเอกลักษณ์ของพวกเค้าคือ การหยิบวัสดุอย่างแก้ว หินสี มาสร้างทำให้พระพุทธรูปมีความสวยงามแตกต่าง สีสันไม่เหมือนใคร นอกจากนั้นยังมีบางส่วนหยิบสำริดมาทำด้วยเหมือนกัน ส่วนรูปร่างพระพุทธรูปนั้นจะมีสองกลุ่มหนึ่งจะได้รับอิทธิพลมาจากอินเดีย(แบบปาละ) ใบหน้าอ้วนกลมอมยิ้ม คางเป็นปม และนั่งขัดสมาธิเพชร แบบที่สองรับอิทธิพลมาจากสุโขทัย ใบหน้าจะเป็นรูปไข่ จีวรยาวถึงเท้า นั่งสมาธิแบบราบ



ภาพที่ ๓๖ ลักษณะเด่นของลายเส้นประติมากรรมเชียงแสน พระสิงห์หนึ่ง และพระสิงห์สาม
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง ประธานหลักสูตรพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓, ผู้ออกแบบลายเส้น)

ประติมากรรมพระพุทธรูปสมัยเชียงแสน เป็นประติมากรรมไทยสมัยเชียงแสนเป็นประติมากรรมในดินแดนสุวรรณภูมิที่นับว่าสร้างขึ้นโดยฝีมือช่างไทยเป็นครั้งแรกเกิดขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๒๑ มีปรากฏแพร่หลายอยู่ตามหัวเมืองต่างๆ ทางภาคเหนือของไทย แหล่งสำคัญอยู่ที่เมืองเชียงแสนวัสดุที่นำมาสร้างงานประติมากรรมที่ทั้งปูนปั้นและโลหะต่างๆที่มีค่าจนถึงทองคำบริสุทธิ์ประติมากรรมเชียงแสนแบ่งได้เป็น ๒ ยุค คือ เชียงแสนยุคแรก มีทั้งการสร้างพระพุทธรูปและภาพพระโพธิสัตว์หรือเทวดาประดับศิลปสถาน

ภาพที่ ๓๗ พระพุทธรูปเชียงแสนสิงห์หนึ่งและพระพุทธรูปสมัยเชียงแสนสิงห์สาม เนื้อสำริด
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

เชียงแสนยุคหลัง มีการสร้างพระพุทธรูปที่มีแบบของลัทธิลังกาวงศ์จากสุโขทัยเข้ามาปะปนรูปลักษณะโดยส่วนรวมสะโอดสะ องขึ้น ไม่อวบอ้วนบึกบึน พระพักตร์ยาวเป็นรูปไข่มากขึ้น พระรัศมีทำเป็นรูปเปลว พระศกทำเป็นเส้นละเอียดและมีไรพระศกเป็น เส้นบาง ๆชายสังฆาฏิ ยาวลงมาจรดพระนาภี พระพุทธรูปโดยส่วนรวมนั่งขัดสมาธิราบ พระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุดและถือเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุดถือเป็นแบบอย่างของพระพุทธรูปที่นับว่าสวยที่สุดพระพุทธสิหิงค์ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯพระพุทธรูปเชียงแสนนี้มักหล่อด้วยโลหะทองคำ และสำริด

หมายเหตุ ๑. ตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๒๒ เป็นต้นมา ล้านนาพบกับการแตกแยกภายในการแก่งแย่งชิงอำนาจกันเอง ภัยจากภายนอกที่เข้ามาแทรกแซงทั้งจากพม่ากรุงศรีอยุธยาและล้านช้าง ทำให้ อำนาจอิสระที่คงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของแคว้นล้านนาล่มสลายลง

หมายเหตุ ๒. เมื่อแคว้นล้านนาในภาคเหนือได้สถาปนาเมืองเชียงใหม่เป็นนครหลวงเมื่อ พ.ศ.๑๘๓๙ หลังจากได้รวมเอาแคว้นหริภุญไชยเข้าไว้ด้วยแล้ว ได้มีการสร้างสรรค์ศิลปะไทยที่มีเอกลักษณ์เฉพาะเดิมเรียกว่า “ศิลปะเชียงแสน” ปัจจุบันเปลี่ยนเป็น “ศิลปะล้านนา” อันหมายถึงรูปแบบศิลปะที่กระจายอยู่ในภาคเหนือตอนบนตั้งแต่จังหวัดตาก แพร่ น่าน ขึ้นไป

สมัยเชียงแสนยุคต้นหรือสิงห์หนึ่ง ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๖ สกุลช่างเชียงแสนศิลปะแบบช่างหลวง (แสนแซ่) พระพักตร์กลมพระเนตรพริ้งแววพระเนตรต่ำกว่า ๔๕ องศาบ่งบอกถึงฐานานุรูปและที่ประดิษฐ์ฐานองค์พระแต่เดิมได้เป็นอย่างดี สนิมหยกลึกมากมีประกายฟ้าด้วยส่วนผสมที่มีโลหะสูงค่าจำนวนมากทำให้เกิดสนิมขุมและการรานตัวของเนื้อโลหะน้อยแต่ทำให้องค์พระมีวรรณะที่เข้ม พระอุระอูมเด่นบ่งบอกถึงยุคสมัยได้เป็นอย่างดี องค์พระมีความกว้างที่ ๑๖ นิ้ว

ลักษณะทางศิลปะองค์พระเป็นพระพุทธรูปที่จัดสร้างตามความเชื่อของศาสนาพุทธปรากฏเป็นปางมารวิชัยในรูปแบบศิลปะแบบเชียงแสนยุคต้น ราวรัชสมัยพ่อขุนเม็งรายมหาราช แห่งนครเชียงราย ด้วยเครื่องทรงองค์ประกอบที่บอกถึงระดับชั้นแห่งผู้สร้าง ทำให้พระองค์นี้ถือได้ว่าไม่ธรรมดาเลยทีเดียว (คนธรรมดาในสมัยโบราณจะไม่นิยมสร้างพระที่มีเครื่องทรงแม้เป็นขุนนางก็ยังไม่ปรากฏ ต้องเป็นชั้นกษัตริย์ผู้ครองนครเท่านั้น และการสร้างมักมีพิธีใหญ่ มีการเชิญเทวดาลงมาสถิตย์ปกป้องค์พระและอำนวยชัยแก่พุทธศาสนิกชนที่กราบไหว้บูชา)

ภาพที่ ๓๘ พระพุทธรูปที่เมืองเชียงแสน
(**ที่มา:** สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, ตำนานพุทธเจดีย์สยาม)

๓. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยอาณาจักรหริภุญชัย

อาณาจักรหริภุญชัยนับเป็นแหล่งอารยธรรมมอญหรือทวารวดีแห่งสุดท้ายที่มีอิสระสืบทอดมาถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ขณะที่อารยธรรมมอญทางตอนใต้ ของพม่าถูกอาณาจักรพุกามครอบงำ

มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ แล้ว ส่วนในบริเวณภาคกลางและภาคอีสานของไทยก็ถูกกลืนด้วยอารยธรรมเขมรที่มีเมืองพระนครเป็นศูนย์กลาง ตามตำนานกล่าวถึงพระนางจามเทวีผู้นำอารยธรรมทวารวดีจากลพบุรีขึ้นมายังหริภุญชัย ตั้งแต่ราวพุทธศักราช ๑๓๐๐ แต่จากหลักฐานทางโบราณคดีผู้วิจัยพบว่านครหริภุญชัยหรือตัวเมืองลำพูนปัจจุบันมีอายุไม่เก่าไปกว่าพุทธศตวรรษที่ ๑๘ ลวดลายปูนปั้นในล้านนาก็ปรากฏหลักฐานหลงเหลือให้เห็นเก่าที่สุดก็ในระยะนี้นั้นเอง

“หริภุญไชย” เป็นชื่อของแคว้น หรือ อาณาจักรโบราณ ในภาคเหนือตอนบนของประเทศไทย มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองลำพูน เป็นแคว้นที่มีอารยธรรม มีวัฒนธรรมเฉพาะเป็นเอกลักษณ์ และมีวิวัฒนาการงานศิลปกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอื่นๆ จนเกิดการผสมผสานเข้าด้วยกัน และคลี่คลายเป็นศิลปะที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตัวเอง จนกลายเป็นศิลปะหริภุญไชยอย่างแท้จริง ดังจะปรากฏในงานศิลปกรรมประเภทประติมากรรม งานประติมากรรมสมัยหริภุญไชยที่น่าสนใจ และผู้เขียนใคร่จะขอนำเสนอ คืองานประติมากรรมพระเศียรพระพุทธรูปศิลปะหริภุญไชยอย่างแท้จริง ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๗ – ๑๘

เมืองหริภุญชัย ในตำนานยังเล่าว่าการเกิดขึ้นของเมืองหริภุญชัยสัมพันธ์กับความเชื่อทางพุทธศาสนา ซึ่งพระพุทธเจ้าเคยเสด็จเยือนเพื่อโปรดสัตว์ และทรงพยากรณ์ว่าในอนาคตจะเกิดเป็นเมืองหริภุญชัยขึ้น รวมถึงเป็นที่ประดิษฐานพระบรมธาตุของพระองค์ด้วย จากนั้นอีกหนึ่งพันปีต่อมาฤาษี ๕ องค์ได้ร่วมกันสร้างเมือง พร้อมกับเชิญพระนางจามเทวีแห่งเมืองละโว้มาปกครอง พระนางจามเทวี ท่านนี้เมื่อเสด็จมาได้นำช่างฝีมือและผู้มีความรู้แขนงต่างๆมาวางรากฐานทางการเมือง การปกครอง ความเชื่อ งานศิลปกรรม วัฒนธรรมประเพณี เอาไว้ จนผู้คนต่างยกย่องว่าหริภุญชัยในยุคพระนางจามเทวี คือ ยุคที่รุ่งเรืองสุดๆ

เมืองหริภุญชัย ตั้งอยู่ริมแม่น้ำกวง ผังเมืองเป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้ามุมเมืองทั้ง ๔ มุม จากหลักฐานระบุว่าเมืองนี้เริ่มต้นมีพัฒนาการมาตั้งแต่สมัยพุทธศตวรรษที่ ๑๔ แล้วเจริญรุ่งเรืองเป็นเมืองศูนย์กลางทางภาคเหนืออย่างมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ กระทั่งในปี พ.ศ.๑๘๓๕ หริภุญชัยถูกพญามังรายแห่งเชียงรายเข้ายึดครอง ทำให้บทบาททางการเมืองการปกครองของเมืองนี้ยุติลง แต่ว่าก็ยังคงไว้ซึ่งความเป็นศูนย์กลางทางพุทธศาสนาและศูนย์กลางด้านศิลปวัฒนธรรมอีกพักใหญ่ก่อนย้ายฐานมายังอาณาจักรล้านนา ราชธานีที่เกิดใหม่ในเวลาต่อมา วันนี้แม้เวลาจะผ่านมานับพันปีแล้ว แต่มรดกแห่งหริภุญชัยหลายๆอย่างยังคงอยู่ให้ชนรุ่นหลังได้ศึกษากัน โดยเฉพาะในด้านงานศิลปกรรมที่แนบแน่นกับพุทธศาสนาที่ยังคงความอมตะมาจนถึงทุกวันนี้

ศิลปกรรมด้านงานประติมากรรมในศิลปะหริภุญไชย

งานประติมากรรมในศิลปะหริภุญไชย โดยเฉพาะพระพุทธรูปส่วนใหญ่นิยมสร้างขึ้นจากดินเผา ศิลา สำริด และปูนปั้นดังนั้นจึงไม่ใช่ประติมากรรมลอยตัว แต่เป็นประติมากรรมที่สร้างขึ้นประดับศาสนสถาน และงานส่วนใหญ่สร้างขึ้น เนื่องในพุทธศาสนาแบบเถรวาท[๑๕]

พระพุทธรูปสมัยหริภุญไชยแบ่งตามช่วงระยะเวลา โดยใช้ลักษณะความแตกต่างทางด้านอิทธิพลศิลปะที่ปรากฏตามช่วงระยะเวลา เป็น ๓ ระยะ คือ ระยะที่ ๑ พุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๕ อิทธิพลศิลปะทวารวดีจากภาคกลางของประเทศไทย ระยะที่ ๒ พุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖ อิทธิพลศิลปะเขมร และ ระยะที่ ๓ พุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘ อิทธิพลศิลปะพุกาม และมีลักษณะที่เป็นศิลปะหริภุญไชยอย่างแท้จริง

ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอพระเศียรพระพุทธรูปศิลปะหริภุญไชยอย่างแท้จริง ลักษณะเฉพาะที่ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของพระพุทธรูปสมัยหริภุญไชยอย่างแท้จริง คือ พระพุทธรูปที่สร้างจากดินเผาและ ปูนปั้น และถึงแม้ว่าพระพุทธรูปในศิลปะหริภุญไชยจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะทวารวดี ศิลปะเขมร และศิลปะพุกาม แต่มีลักษณะสำคัญหลายประการที่พัฒนาการให้มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เช่น ประติมากรรมพระเศียรพระพุทธรูปดินเผาที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหริภุญไชย จังหวัดลำพูน และพระเศียรพระพุทธรูปดินเผาที่จัดแสดงพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ พระเศียรพระพุทธรูปนี้มีลักษณะค่อนข้างแบน พระพักตร์สี่เหลี่ยม สีพระพักตร์เคร่งขรึม พระนลาฏกว้าง พระขนงเป็นสันนูนต่อกัน และมีเส้นขีดซ้อนกันขนานอยู่เบื้องใต้ พระเนตรโปน ถือได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะอย่างแท้จริง ที่มีความแตกต่างจากงานประติกรรมพระพุทธรูปหริภุญไชย ในช่วงก่อนพุทธศตวรรษ ๑๗-๑๘ และลักษณะของ พระนาสิกแบนใหญ่ พระโอษฐ์แบะกว้างแบบทวารวดี และมีขอบพระโอษฐ์หนา พระมัสสุเป็นเส้นขีดอยู่เหนือพระโอษฐ์

ศักดิ์ชัย สายสิงห์[๑๖] อธิบายไว้ว่า ลักษณะพระพักตร์คล้ายกับกลุ่มที่รับอิทธิพลศิลปะเขมร และที่แสดงให้เห็นถึงรูปแบบเฉพาะอย่างแท้จริงของพระพุทธรูปสมัยหริภุญไชย คือ ขมวดพระเกศาที่เป็นเกลียวยกขึ้นสูงขึ้นมาอย่างมาก และมีอุษณีษะทรงกรวยขนาดใหญ่ ส่วนใหญ่ขมวดพระเกศามักทำจากดินเผา นำไปเผาก่อนแล้วนำมาติดกับพระเศียรในภายหลัง พบทั้งในพระพุทธรูปปูนปั้นและดินเผา อีกทั้งยังตั้งข้อสังเกตประการสำคัญ คือ พระพุทธรูปหริภุญไชยนิยมทำขอบพระพักตร์เป็นสันแนวตั้งขึ้นมาระหว่างพระนลาฏกับขมวดพระเกศา คล้ายกับที่เรียกว่า “ไรพระศก” ซึ่งส่วนหนึ่งน่าจะทำขึ้นเป็นกรอบพระพักตร์ เพื่อสะดวกในการนำขมวดพระเกศามาติดในภายหลัง เพราะประติกรรมพระพุทธรูปหริภุญไชยมีเทคนิคการทำขมวดพระเกศาด้วยดินเผา ที่เผาเป็นชิ้นๆ และนำมาติดกับพระ

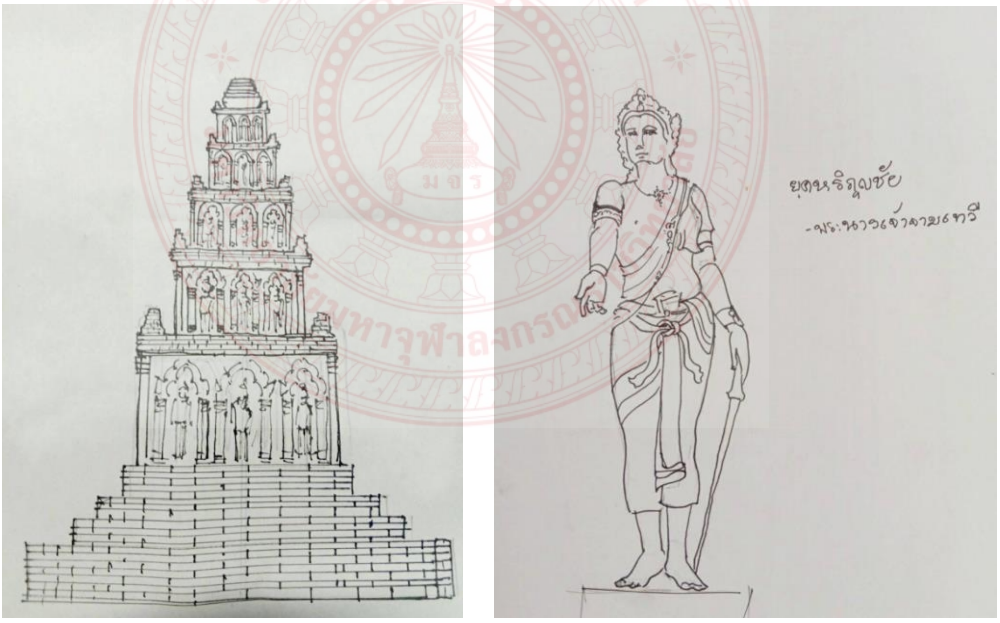
---

[๑๕] สงวน รอดบุญ, **ศิลปกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์การศาสนา, ๒๕๒๘). หน้า ๖๙.

[๑๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย: รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย**, (กรุงเทพมหานคร: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๖). หน้า ๑๔๖.

เศียรหลังจากเผาแล้ว หลังจากนั้นคงมีการลงรักปิดทองหรือบางครั้งลงสีน้ำดิน เช่น พระเศียรพระพุทธรูป จัดแสดงที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่

งานประติมากรรม พระเศียรพระพุทธรูปสมัยหริภุญไชยอย่างแท้จริง (พุทธศตวรรษที่ ๑๗-๑๘) ที่ได้นำเสนอนั้น เป็นงานประติมากรรมที่แสดงให้เห็นถึงความแตกต่างจากงานศิลปะที่ได้รับอิทธิพลศิลปะ เขมร ศิลปะทวารวดี และศิลปะพุกาม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงพัฒนาการงานประติมากรรมที่มีรูปแบบเฉพาะของตัวเองอย่างแท้จริง เป็นรูปแบบเฉพาะที่มีความเป็นหริภุญไชยอย่างแท้จริง เช่น ลักษณะของพระพักตร์ในงานประติมากรรม ซึ่งถือว่าเป็นวัฒนธรรมดินเผาและปูนปั้นอย่างแท้จริง ประติมากรรมที่มีพระพักตร์ค่อนข้างเคร่งครึม พระเนตรโปน มีพระมัสสุ ขมวดพระเกศาที่เป็นเกลียวทรงสูง มีเทคนิคการทำที่ปั้นขมวดพระเกศามาติดในภายหลังหรือทำจากแม่พิมพ์ ฯลฯ อีกทั้งงานประติมากรรมพระเศียรพระพุทธรูปยังสะท้อนให้เห็นว่า อาณาจักรหริภุญไชยมีการนับถือพระพุทธศาสนาและได้รับวัฒนธรรมทางศาสนาที่ดีงามก่อให้ เกิดการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระพุทธศาสนาที่มีความงดงาม และมีเอกลักษณ์เฉพาะตนอย่างแท้จริง



ภาพที่ ๓๙ ภาพร่างลายเส้นศิลปกรรมยุคหริภุญไชย ที่คัดลอกเพื่อนำมาทำศิลปกรรมร่วมสมัยใหม่ในอนาคต

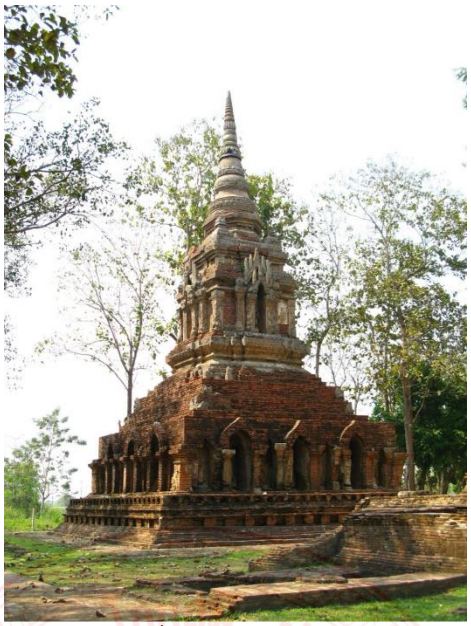
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง ประธานหลักสูตรพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓, ผู้ออกแบบลายเส้น)

ภาพที่ ๔๐ ลายเส้นเทวดาล้านนาทรงเครื่อง แบบลายรดน้ำปิดทอง จังหวัดลำพูน
(**ที่มา:** ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช, ภาพลายเส้นพุทธศิลป์ล้านนา, ๒๕๖๓)

๔. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยอาณาจักรล้านนา

ศิลปกรรมล้านนา หลักฐานช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการรับวัฒนธรรมจากภายนอกของภาคเหนือตอนบน ซึ่งเป็นดินแดนที่ได้รับพุทธศาสนาหลังสุด ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๓ หลักฐานในการขุดพบ คือ ระฆังสำริด เครื่องโลหะ เป็นยุคโลหะตอนปลายที่บ้านวังไทย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูนและพบโครงกระดูก ก่อนประวัติศาสตร์ พบลูกปัดหินสี ซึ่งเป็นศิลปะที่ทำขึ้นที่อินเดีย การเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ของทาง เหนือคือการรับเอาพุทธศาสนาเข้ามา

ศิลปะล้านนา อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ถึง พุทธศตวรรษที่ ๒๑ ที่วัดกู่คำ ที่เวียงกุมกามมีเจดีย์เหลี่ยม เวียงกุมกามเป็นเมืองเล็กๆ ที่อยู่ระหว่างเชียงใหม่กับลำพูน อยู่ในเขตอำเภอสารภี จังหวัด เชียงใหม่ ตามประวัติกล่าวว่าหลังจากที่พญามังรายตีหริภุญชัยได้บ้านเมืองเล็ก จึงสร้างเมืองใหม่ นักวิชาการตีความว่าพญามังรายเป็นพวกป่าเถื่อนไม่มีศาสนา พอไปอยู่เมืองที่มีศาสนา มีจารีตวัฒนธรรม เลยอยู่ไม่ได้จึงไปสร้างเชียงใหม่ ก่อนสร้างเชียงใหม่แวะพักและได้สร้างเมืองเล็กๆ ขึ้นมา เรียกเวียงนี้ว่า เวียงกุมกาม อยู่ที่นี่ ๔ ปี จึงสร้างวัด เช่น วัดช้างค้ำ เจดีย์กู่คำ เจดีย์เหลี่ยมวัดกู่คำมีลักษณะ เหมือนกับวัดกู่กุด มีแบบแผนเดียวกัน จัดเป็นงานศิลปกรรมยุคแรกๆ ของล้านนา ซึ่งถ้าพิจารณาจะ พบว่าไม่ได้เป็นศิลปกรรมไทย เพราะ เป็นเจดีย์ที่ไม่มีบัลลังก์ พระพุทธรูปแบบพม่า เจดีย์รุ่นแรกของ ล้านนาเป็นเจดีย์องค์เล็กๆ ได้รับอิทธิพลจากพม่า มีเรือนธาตุตรงกลาง เช่น เจติยะวิหาร มีหลังคาเป็น เจดีย์ เรียกเจดีย์ทรงปราสาท ๕ ยอด ถือเป็นเจดีย์รุ่นเก่าของศิลปะล้านนา



ภาพที่ ๔๑ เจดีย์วัดป่าสัก
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

เจดีย์วัดป่าสัก ที่เชียงแสนเป็นงานสถาปัตยกรรมที่สมบูรณ์ มีลายปูนปั้นที่งดงาม เป็นลวดลายพันธ์พฤกษา เป็นลาย ดอกโบตั๋น ลายกลีบบัวเอนตรงกลางมีไส้กนก แบบจีน และตกแต่งครุฑ กินรี แบบพม่าถือเป็นเจดีย์รุ่นแรกของล้านนาที่ได้รับอิทธิพลจากพุกาม

วัดสำคัญอีกวัดหนึ่งของเชียงใหม่ คือ วัดอินธะขีน ที่เรียกวัดอินธะขีน เพราะมีเสาหลักเมือง ตั้งอยู่กลางเมืองหรือชาว เหนือเรียกว่าสะดือเมือง

ภาพที่ ๔๒ เจดีย์ทรงระฆังแบบล้านนา
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

เจดีย์ทรงระฆังแบบล้านนา ไม่มีส่วนที่เป็นเรือน ธาตุ มีฐาน มีองค์ระฆัง ส่วนรองรับองค์ระฆังแบบล้านนา เรียกว่า ชุดฐานบัวคว่ำ – บัวหงาย ๓ ฐาน ที่ท้องไม้ประดับลูกแก้วอกไก่ นิยมยึดฐานสูงองค์ระฆังเล็ก ที่มาของรูปแบบมาจากพุกาม ที่เชียงใหม่มี ต้นแบบที่วัดโพธิ์ ซึ่งสร้างในสมัยพระเจ้ากือนา พุทธศตวรรษที่ ๒๐ ในพุกามเรียกเจดีย์ชะปัด วัดบุพารามหรือวัดสวนดอก เป็นอีกวัดที่พระเจ้ากือนาสร้างถวายพระสุวรรณเถร ที่นิมนต์มาจากสุโขทัย มีตำนานว่าพระสุวรรณเถรนำพระธาตุที่มาจากลังกาและได้อัญเชิญมาจากสุโขทัย ๒ ดวง และนำพระ ธาตุดวงหนึ่งมาไว้ที่พระธาตุวัดสวนดอก อีกดวงหนึ่งก็ให้ขึ้นบนหลังช้างและเสี่ยงทายว่าช้างไปหยุดที่ ไหนจะสร้างเจดีย์ที่นั่น ช้างเดินขึ้นไปบนดอยและสร้างเจดีย์ที่นั่นปัจจุบันคือ วัดพระธาตุดอยสุเทพ วัดสวนดอกเป็นสุสานหลวงเก็บอัฐิของเจ้าเมืองเชียงใหม่ ในสมัยของพระเจ้ากือนาอยู่ในช่วงเดียวกับพระยาลิไท ช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เดิมเจดีย์มุมที่วัดสวนดอกเป็น เจดีย์ทรงพุ่มข้าวบิณฑ์ยอดดอกบัวตูมแบบสุโขทัย เนื่องจากสร้างให้พระสุวรรณเถรจากสุโขทัย หลังจากพระครูบาศรีวิชัยบูรณะองค์ที่ เป็นเจดีย์ยอดดอกบัวตูมจึงเปลี่ยนแบบไม่เหลือรูปแบบเดิม พระธาตุหริภุญชัยเป็นรูปแบบเฉพาะที่สืบเนื่อง มาจากวัดสวนดอก มีตำนานกล่าวว่าสร้างขึ้น ในสมัยพระเจ้า อาทิตยราช แล้วบูรณะในสมัยพญามังราย พระธาตุหริภุญชัยมีฐานบัว ๒ ฐานซ้อนกันและมีตัวรับองค์ระฆังเป็นฐานบัวคว่ำ – บัวหงาย ๓ ชุด ซ้อนกัน ลักษณะฐานหยักเล็กน้อยเป็นรูปแบบที่รับมาจาก พม่า เจดีย์ภาคเหนือนิยมหุ้มด้วยทอง โดยเริ่มด้วยหุ้มทองแดงหรือทองสำริดหรือทองจังโกและจึงปิด ทองคำเปลวหุ้มอีกชั้นหนึ่ง ถ้าวัดใดยังใช้งานอยู่ด้านบนจะมีฉัตร เจดีย์ทรงระฆังแบบล้านนาแพร่เข้ามา ในสมัยอยุธยา เช่น วัดแคร้างที่คลองสระบัว , ที่วัดบางกะจะ และวัดนางกุย

๕. ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมสมัยหลังอาณาจักรล้านนาและยุคฟื้นฟู

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ซึ่งตรงกับสมัยพระเจ้าติโลกราชของเชียงใหม่ และพระบรมไตรโลกนาถของอยุธยา ทั้งสองพระนามมีความหมายว่าเจ้าทั้งสามโลก ทั้งสองพระองค์มี อำนาจมาก ในอาณาจักรล้านนายุคนี้เป็นยุคที่เฟื่องฟูและมีอำนาจมากที่สุด ในประวัติศาสตร์บันทึกเรื่องราวการทำสงครามระหว่างพระเจ้าติโลกราชและพระบรมไตรโลกนาถว่ายาวนานถึง ๑๔ ปี จากนั้นทั้งสองพระองค์ทรงออกผนวช และมีการสร้างวัดมากมายในภายหลัง ในอาณาจักรล้านนาพระเจ้า ติโลกราชสร้างวัดเจดีย์หลวง คำว่า “หลวง” ของชาวเหนือ หมายถึง “ใหญ่” เช่นการใช้เรียกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ว่า “พ่อหลวง” หรือพ่อใหญ่ของชาวเหนือ วัดเจดีย์หลวงมีเจดีย์ประธานเป็นเจดีย์ปราสาทยอดแบบรุ่นหลังซึ่งเป็นปราสาท ยอดเดียว ด้านบนเป็นเจดีย์ทรงระฆังขนาดใหญ่ และในปี ๒๐๘๘ ในสมัยพระนางจิรประภาเป็นช่วงที่ไม่มีกษัตริย์ปกครอง ได้เกิดแผ่นดินไหวทำให้องค์เจดีย์หลวงพังลงมา ตั้งแต่นั้นก็ไม่ มีการซ่อมแต่อย่างใด บริเวณชุ้มด้านทิศตะวันออกเดิมเป็นที่ ประดิษฐานพระแก้วมรกต ที่พระเจ้าติโลกราชไปอัญเชิญมา จากวัดพระแก้วดอนเต้า จังหวัดลำปาง เมื่อเชียงใหม่ไม่มีกษัตริย์ปกครอง จึงเชิญพระชัยเชษฐา พระราช โอรสกษัตริย์ลาว ซึ่งเป็นหลานขอกษัตริย์เชียงใหม่มาปกครอง ซึ่งปกครองเชียงใหม่ได้ ๒ ปี พระโพธิสารพระราชบิดาสวรรคต จึงเสด็จกลับและขนสมบัติของล้านนารวมทั้งพระแก้วมรกตไปที่หลวงพระบางด้วย เมื่อบุเรงนองทำสงครามขยายอาณาจักร ถึงเขตลาวพระชัยเชษฐาจึงย้ายเมืองจากหลวงพระบาง มาตั้งเมืองใหม่ที่เวียงจันทร์ และอัญเชิญพระแก้วมรกตไปด้วย จนในสมัยรัชกาลที่ ๑ ไปตีเวียงจันทร์จึงได้อัญเชิญพระแก้วมรกตมาไว้กรุงเทพฯ องค์พระแก้วมรกตทำจากหินสีเขียว มีการตั้งคำถามว่าทำไม เจดีย์หลวงจึงมีสไลเดอร์ สันนิ

ฐานว่าเดิมทีเดียวบริเวณโดยรอบคือลานประทักษิณ มีบันไดขึ้นได้ตลอด การปิดบันไดน่าจะเป็นช่วงที่อัญเชิญพระแก้วมรกตมาประดิษฐานแล้วไม่ต้องการให้คนขึ้น จึงก่ออิฐและฉาบปูนทับบันได เจดีย์หลวงเป็นต้นแบบให้เจดีย์อื่นๆ ในล้านนา เช่น เจดีย์บรรจุอัฐิพระเจ้าติโลกราช ที่วัดเจดีย์เจ็ดยอด, วัดเหมันต์, วัดเชียงมั่น เป็นต้น

วัดป่าแดงหลวงเป็นวัดในเขตอรัญญิก สร้างให้พระภิกษุที่กลับมาจากการไปศึกษาพระธรรมที่ลังกา จำนวน ๓๓ รูป มีการแบ่งลัทธิในล้านนาเป็น ๒ ลัทธิ คือ ลัทธิวัดป่าแดงหรือกลุ่มลังกาใหม่ และลัทธิวัดสวนดอกหรือกลุ่มลังกาเก่า เจดีย์วัดป่าแดงมีลักษณะเหมือนเจดีย์แบบสุโขทัย คือ มีบัวถลาเป็นองค์เดียวที่พบในเชียงใหม่

ภาพที่ ๔๓ วัดมหาโพธารามหรือวัดเจ็ดยอด
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

วัดมหาโพธารามหรือวัดเจ็ดยอด สร้างในสมัยพระเจ้าติโลกราช สาเหตุที่เรียกวัดเจ็ดยอดเนื่องจากมีเจดีย์เจ็ดองค์เรียงอยู่ด้านบนพระเจ้าติโลกราชโปรดให้สร้างวัดนี้ โดยให้ช่างไปถอดแบบมาจากเจดีย์ พุทธคยา ที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า รูปแบบจึงต่างไปจากเจดีย์อื่นๆ ในล้านนา และ วัดนี้ยังมีต้นพระศรีมหาโพธิ์ปลูกอยู่ด้านหลังด้วยนอกจากนี้ พระเจ้าติโลกราชยังโปรดให้สร้าง “สัตมหาสถาน” ภายในวัดเป็นการจำลองสถานที่ทั้ง ๗ แห่งที่เกี่ยวพันกับพระพุทธเจ้าภายหลังจากตรัสรู้ การสร้างวัดเจ็ดยอดเป็นการฉลองพุทธศาสนาครบ ๒,๐๐๐ ปี และ ในปี ๒๐๒๐ มีการสังคยานาพระไตรปิฎกที่ วัดนี้ด้วยถือเป็นการสังคยานาครั้งแรกในไทยและครั้งที่ ๘ ในโลก ลวดลายปูนปั้นที่องค์เจดีย์เป็นเทวดา ในท่านั่งและยืน เป็นศิลปะลังกา ซึ่งดูได้จากการนุ่งผ้า เครื่องทรง การพนมมือ การแบ่งเสาที่คล้ายตัว อาคารวิหาร ส่วนลายดอกไม้เป็นดอกโบตั๋นของจีน

พระธาตุลำปางหลวง มีรูปแบบผสมระหว่างล้านนากับสุโขทัย ซึ่งองค์เจดีย์เป็นแบบล้านนา บัวถลาแบบสุโขทัย อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ –๒๑

ภาพที่ ๔๔ ลักษณะศิลปกรรมเจดีย์ปล่องยุคล้านนา

(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

เจดีย์ปล่อง มีลักษณะคล้ายเจดีย์กู่กุดแต่ทำเป็นแต่ทำเป็นเส้นตรง จากฐานถึงยอด มีลักษณะทรงกลม ไม่เป็นเหลี่ยมเหมือนวัดกู่กุด และมีการเจาะช่องเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูป

ภาพที่ ๔๕ ลักษณะศิลปกรรมของพระธาตุดอยสุเทพในยุคล้านนา

(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

พระธาตุดอยสุเทพ จากตำนานสร้างพร้อมกับวัดสวนดอก รูปแบบของเจดีย์เป็นเจดีย์แบบล้านนารุ่งหลัง ซึ่งส่วนบนจะเป็น เหลี่ยมหลายๆเหลี่ยม เช่น แปดเหลี่ยม, สิบเหลี่ยมหรือสิบสองเหลี่ยม ถ้ารุ่นแรกจะเป็นผังกลม ลักษณะเจดีย์รุ่นหลังของล้านนาที่ เป็นเหลี่ยม เช่น วัดเจดีย์หลวงเชียงใหม่, พระธาตุช่อแฮหรือช่อแพร ซึ่งหมายถึงแพร่มาจากผ้าแพร

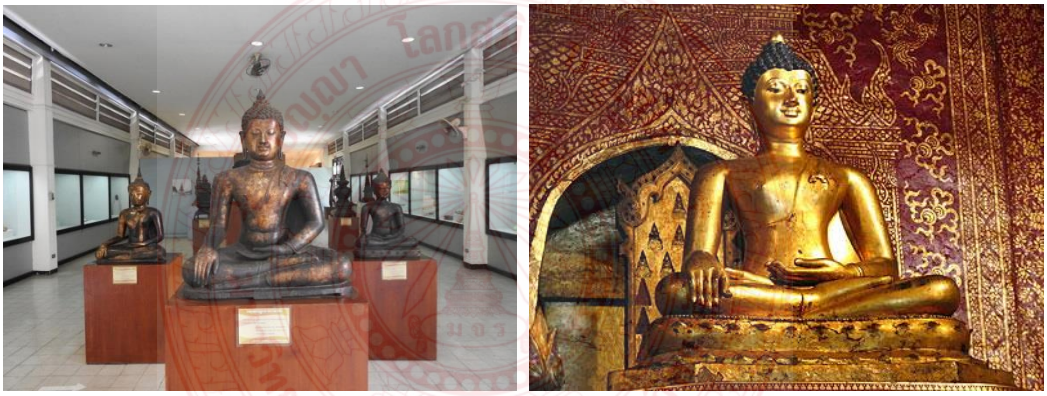
งานประติมากรรมยุคล้านนาเฟื่องฟู

พระพุทธรูปสิงห์แบบเชียงแสน แบ่งออกเป็น

- พระพุทธรูปสิงห์ ๑ มีลักษณะประทับนั่งขัดสมาธิเพชร เห็นฝ่าพระบาททั้งสองข้าง พระพักตร์กลม อมยิ้ม ขมวดพระเกศาใหญ่ รัศมีดอกบัวตูม พระวรกายอวบอ้วน ชายสังฆาฏิสั้นเหนือพระถัน

- พระพุทธรูปสิงห์ ๒ มีลักษณะประทับขัดสมาธิราบ พระพักตร์รูปไข่ ขมวดพระเกศาเล็ก รัศมีเป็นเปลว พระวรกายบอบบาง พระอังสาใหญ่ เอวเล็ก ชายสังฆาฏิ เส้นเล็กยาวมาจนถึงพระนาภี ได้รับอิทธิพลสุโขทัย

เชียงแสนสิงห์ ๑ เป็นพระพุทธรูปที่เก่ามากอยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ปัจจุบัน สันนิฐานว่าน่าจะเรื่องพร้อมการสถาปนาอาณาจักรล้านนา ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๙ การกำหนดพระพุทธรูปล้านนาทั้งสิงห์ ๑ และสิงห์ ๒ ทำคู่กันจนหมดยุคล้านนา ส่วนสิงห์ ๒ จะเริ่มในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐



ภาพที่ ๔๖ ลักษณะศิลปกรรมของพระพุทธรูปสำคัญในยุคล้านนา

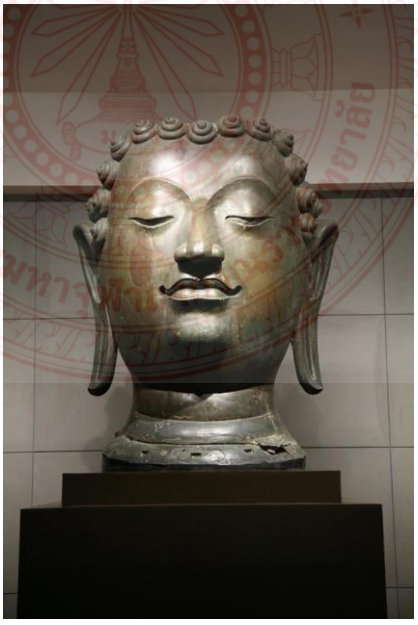
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

ตัวอย่างพระพุทธรูปล้านนาแบบสิงห์ ๑ พระพุทธรูปสำคัญของล้านนา ปัจจุบันอยู่ที่พิพิธภัณฑสถาน แห่งชาติหริภุญชัยที่ลำพูน ลักษณะพระพักตร์กลม ขมวดพระเกศาใหญ่ พระวรกายอวบอ้วน ขัดสมาธิราบซึ่งต่างจากโดยทั่วไปที่ขัดสมาธิเพชร เป็นพระพุทธรูปที่อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๙ พระพุทธรูปสำคัญของล้านนา อีกองค์หนึ่งอยู่ใน พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เป็นพระพุทธรูปที่งดงามมาก ใช้เป็นต้นแบบการศึกษาพระพุทธรูปเชียงแสน ตั้งแต่สมัยกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นพระพุทธรูปในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๐ การหล่อพระพุทธรูปขนาดเท่าคน มักจะหล่อแยกส่วน ๓ – ๔ ชิ้น คือ ฐาน, องค์และเศียร ส่วนพระรัศมีและพระหัตถ์จะต้องหล่อต่างหากและมาสวม เพื่อแล้วจึงลงรักปิดทอง หรือปิดทองอย่างเดียว

พระพุทธสิหิงค์ ที่อยู่ในประเทศไทยที่ถือเป็นองค์จริง มี ๓ องค์ คือ พระพุทธสิหิงค์ที่วิหารลายคำ ที่วัดพระสิงห์ เชียงใหม่, พระพุทธสิหิงค์ที่พระที่นั่งพุทไธสวรรค์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพมหานคร และพระ พุทธสิหิงค์ที่นครศรีธรรมราช พระพุทธสิหิงค์ คือ พระพุทธรูป ที่สร้างขึ้นตามตำนาน ตำนานไปที่ไหนก็จะสร้างพระพุทธรูป ตามสกุลช่างนั้น ตำนานพระพุทธสิหิงค์เกิดขึ้นที่ลังกา แล้วมาที่นครศรีธรรมราชขึ้นมาที่ละโว้กำแพงเพชร แล้วไปล้านนา ตำนานในภาคเหนือ

ผู้ที่ค้นพบพระสิงห์คือท้าวมหาพรหม อยู่ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ พระพุทธสิหิงค์ที่วัดพระสิงห์เศียรถูกตัดหายไปมีการสร้างขึ้นใหม่ มีพระพุทธสิหิงค์ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ เป็นพระพุทธรูปที่อยู่ในวิหารลายคำคู่กับพระพุทธสิหิงค์ที่ถูกตัดเศียรไป มีขนาดและสัดส่วนเท่ากัน จึงมีข้อสันนิฐานว่าหน้าตาของพระพุทธสิหิงค์ที่ถูกตัดเศียรไปคงมีหน้าตาเหมือนองค์ที่อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่

มีการพบพระพุทธรูปแบบสิงห์ที่พระพาหา พระมงคลบพิตร ประทับนั่งขัดสมาธิเพชร หน้ากลม เป็นศิลปะ ที่ได้รับอิทธิพลมาจากปาละ ของอินเดีย ผ่านพุกามของพม่าเข้ามาทางภาคเหนือของไทย สอดคล้องกับตำนานพระพุทธสิงหิงค์ ซึ่งคนอยุธยารู้จักว่าเข้ามาทางนครศรีธรรมราช มาละโว้ อยุธยา ชัยนาท และมากำแพงเพชร แสดงว่าคนอยุธยารู้จักตำนานแต่ไม่มีองค์พระ เมื่อพบพระพุทธสิหิงค์ของล้านนาว่าทำแบบขัดสมาธิเพชร คนอยุธยาจึงทำพระพุทธรูปแบบสิงห์หรือขัดสมาธิเพชร ด้วยทั้งที่เป็นรูปแบบที่อยุธยาไม่รู้จัก ในรุ่นหลังมักมีจารึกที่ฐานพระพุทธรูปว่า พระพุทธรูปองค์องค์นี้เป็นพระพุทธสิหิงค์ มีการโยงพระสิงห์ที่พบจากอกซ้ายพระมงคล บพิตรไปสู่เมืองนครศรีธรรมราช ซึ่งแต่เดิมเราจะเรียกพระพุทธรูปจากอกซ้ายพระมงคลบพิตรกลุ่มพระสิงห์ว่าศิลปะขนมต้ม แบบนครศรีธรรมราช ที่ถูกคือศิลปะอยุธยาสกุลช่างนครศรีธรรมราช รูปแบบของ องค์พระมีการเล่นชายผ้าตรงบริเวณสังฆาฏิ หน้าแบบอยุธยาแต่นั่งขัดสมาธิเพชร



ภาพที่ ๔๗ ลักษณะศิลปกรรมของพระพุทธรูปที่หล่อหลายชิ้นในยุคล้านนา
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

พระแสนแซ่ หมายถึงพระพุทธรูปที่หล่อหลายชิ้น แซ่ คือ ตัวสลักที่นำมาต่อ ซึ่งพระแสนแซ่เหลือเฉพาะ หน้ากาก ซึ่งองค์จริงอาจเป็นปูนหรือสำริด เฉพาะพระพักตร์ สูง ๑๗๐ เซนติเมตร เทียบกับเศียรหลวงพ่อแก่จากวัดธรรมิก ราชที่สูง ๒๑๐ เซนติเมตรจะเล็กกว่า พระพุทธรูปขนาดใหญ่

ที่ หล่อจากสำริด และเหลือทั้งองค์ คือ พระศรีศากยมนีศิลปะ สุโขทัย พระแสนแซ่สร้างในสมัยพระเจ้าติโลกราชมีตำนาน กล่าวว่า เดิมเศียรนี้กรมพระยาดำรงราชานุภาพอัญเชิญมาไว้ ตั้งใจจะประดิษฐานที่วัดเบญจมบพิตร แต่เข้าประตูไม่ได้ เนื่องจากเศียรใหญ่มากจึงตั้งไว้ใต้ต้นไม้ด้านนอก ถึงในสมัย รัชกาลที่ ๖ มีหวย ก-ข มีชาวบ้านมาขอหวย ข่าวแพร่ออกไปว่ามีเศียรพระให้หวยแม่น เจ่ามือจึงเอาตะปู มาเย็บปากไม่ให้ใบ้หวย พระแสนแซ่จึงมีตะปูตึงอยู่ที่มุมปากบนและล่าง

ภาพที่ ๔๘ ลักษณะศิลปกรรมของพระพุทธรูปยุคล้านนาในสมัยพระเมืองแก้ว
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

กลุ่มสุดท้ายของศิลปะล้านนาและพบมากถึง ๗๐% ของ พระพุทธรูปทั้งหมด เป็นพระพุทธรูปที่นิยมสร้างในสมัยพระเมืองแก้ว หลังจากพระเจ้าติโลกราช ๒ รัชกาล ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ที่ สำคัญที่ฐานจะเป็นฐานบัวชั้นหนึ่ง ฐานเจาะช่องกระจกชั้นหนึ่ง มีขา ๓ ขา ซึ่งขาทั้ง ๓ ขามาจากฉนวนตอนที่หล่อ ปกติจะตัดแต่สมัยนี้จะไม่ตัด พระพุทธรูปส่วนใหญ่จะมีจารึกที่ฐาน เพราะทางเหนือส่วนใหญ่เมื่อสร้างจะมีหลักฐาน พระเจ้าเก้าตื้อ หล่อด้วยสำริด คำว่า เก้าตื้อ มีความหมายมาจากการที่พูดติดปากว่า อะไรที่หนักจะเรียกว่าหนักตื้อ พระองค์นี้หนักถึงเก้าตื้อแสดงว่าใหญ่มาก เป็นพระพุทธรูปสำริดที่เหล่า ได้ใหญ่และสมบูรณ์ของล้านนา หล่อในสมัยพระเมืองแก้ว ปี ๒๐๕๔ ลักษณะเป็นสิงห์ ๒ แบบหลังๆ ชายสังฆาฏิแผ่นใหญ่จรดพระนาภีได้รับอิทธิพลจากอยุธยา

ลายปูนปั้นประดับศาสนาสถาน ช่างผสมเนื้อปูนได้ดีมาก ทำให้ติดแน่น เทวดาปูนปั้นที่วัดเจ็ดยอดมีชื่อเสียงมาก หน้าตาเหมือน พระพุทธรูปทรงเครื่องรุ่นพระเจ้าติโลกราช ส่วนลายดอกไม้ร้วงเป็นแบบจีน งานที่ประดับศาสนสถานรุ่นแรกได้รับอิทธิพลจากพุกาม อิทธิพลจีน ลายที่โค้งมากมีดอกไม้ ใบไม้มากเรียกลายเครือเถาว์แบบล้านนาประดับที่เรือน ธาตุของเจดีย์ ที่สวยอีกแห่งหนึ่งคือที่ประตูทางเข้าที่วัดพระธาตุลำปางหลวง การเรียกลวดลาย ถ้าลายอยู่ด้านบนเรียกลายกาบบน อยู่ด้านล่างเรียกลายกาบล่าง อยู่ด้านข้างเรียกประยาม อกเรียกลายกาบไผ่

ภาพที่ ๔๙ เทวดาปูนปั้นล้านนาทรงเครื่องแบบร่วมสมัย ชนิดปั้นปูนสด วัดบุพพาราม จ.เชียงใหม่
(**ที่มา:** อำนาจ ขัดวิชัย ๑๐ พฤษภาคม ๒๕๖๓)

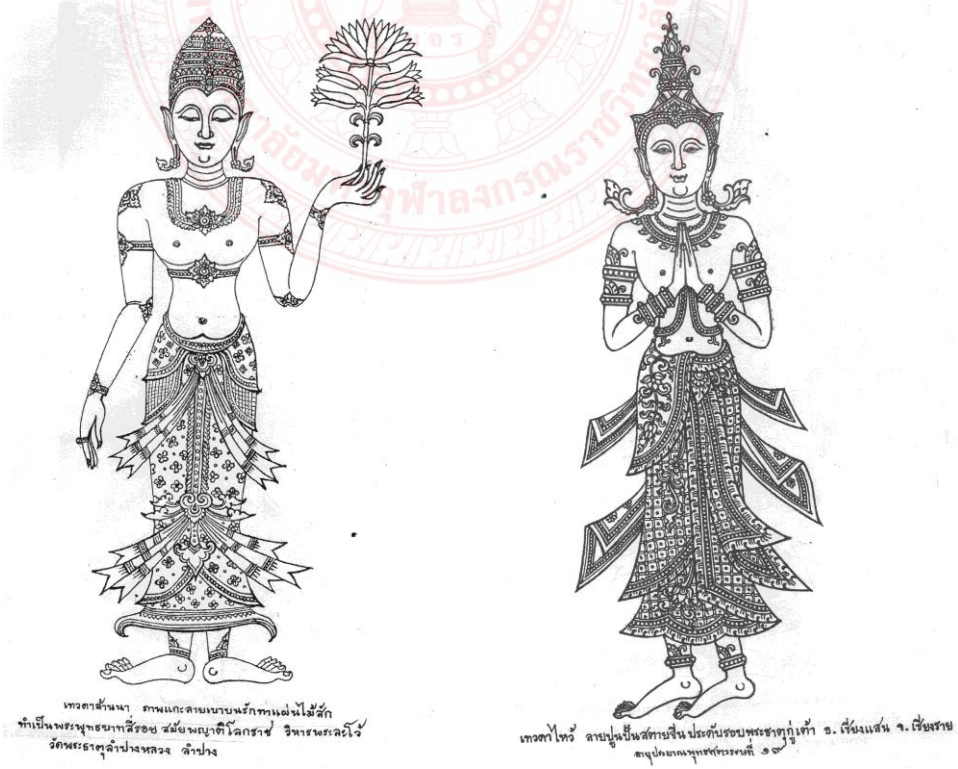
เตาเผาของล้านนามีหลายเตา เช่น เตาสันกำแพง เตาเวียง กาหลง เตาโป่งแดง เตาที่สันกำแพงเป็นเตาที่มีขนาดใหญ่ที่สุดได้รับ อิทธิพลจากสุโขทัย เป็นเครื่องเคลือบเขียนลายสีดำ ลายปลาขอบถ้วย ได้รับอิทธิพลจากจีนเป็นลายหยินหยาง ลายพืชน้ำ งามที่สุดในบันดา เครื่องเคลือบของล้านนาอยู่ที่เตาเวียงกาหลง มีคุณภาพดีเนื้อดินสีขาว เขียนลายพันธ์พฤกษา ภาชนะมีน้ำ เคลือบที่เป็นเงางาม ส่วนเครื่องถ้วยสีเขียวไข่กาที่ไม่มีลวดลายคุณภาพดีแกร่ง คล้ายกับเครื่องถ้วยจากเตา ศรีสัชนาลัยและเตาเผาจากจีนเตาหลงหยวน

ภาพที่ ๕๐ เครื่องเคลือบของล้านนา
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๕๑ ลักษณะศิลปกรรมรอยพุทธบาทยุคล้านนา
(**ที่มา:** ปฏิเวธ เสาว์คง หัวหน้าโครงการวิจัย มจร.วข.ชม. ๙ มิถุนายน ๒๕๖๓)

งานประดับตกแต่งที่สำคัญของล้านนา คือ รอยพระบาทสี่รอยประดับมุข เป็นรอยพระบาทที่สมบูรณ์ที่สุด มีการ จำลองจักรวาลและไตรภูมิ ลักษณะจำลองในแนวตั้ง มีเขาสัตตบริภัณฑ์ ที่อยู่ของพระอินทร์ มีช้างเอรวัณ ล้อมรอบด้วยเขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นแกนจักวาล มีการแบ่งสวรรค์เป็นชั้นๆ มีจารึกบอกรายละเอียด ลวดลายและนามพระพุทธเจ้าทั้งสี่องค์ อยู่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๓

ภาพที่ ๕๒ การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาด้านประติมากรรมปูนปั้นสตายจิ๋นในยุคปัจจุบัน
(การปั้นปูนสดด้วยมือ แต่มีความคงทนถือเป็นเอกลักษณะเฉพาะของช่างล้านนา)
(**ที่มา:** นายสิทธิชัย บุญฤทธิ์ (สล่ากาย), ๕ เมษายน ๒๕๖๓)



ภาพที่ ๕๓ ลายเส้นศิลปกรรมเทวดาปูนปั้นล้านนา
(**ที่มา:** ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช, ภาพลายเส้นพุทธศิลป์ล้านนา, ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๕๔ ลายเส้นศิลปกรรมเทวดาปูนปั้นล้านนาร่วมสมัย

(**ที่มา:** ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช, ภาพลายเส้นพุทธศิลป์ล้านนา, ๒๕๖๓)

ภาพที่ ๕๕ ลายเส้นเทวดาล้านนาศิลปกรรมแบบลายคำน้ำรด จังหวัดเชียงใหม่
(**ที่มา:** ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช, ภาพลายเส้นพุทธศิลป์ล้านนา, ๒๕๖๓)

๓. อัตลักษณ์ของศิลปกรรมในล้านนา

หัวข้อนี้ผู้วิจัยจะกล่าวถึงอัตลักษณ์ของศิลปกรรมในล้านนาที่มีคุณค่าเชิงศิลปะและการออกแบบ เป็นอัตลักษณ์ที่เป็นรูปธรรม สามารถนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานสู่การออกแบบในรูปแบบต่างๆ ได้ จึงได้มีแนวคิดในการนำศิลปะล้านนา ที่มีรูปแบบที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัวมีความวิจิตรงดงาม ซึ่งเป็นความงดงามที่ แสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของล้านนาโดยใช้แบบอย่างรูปร่าง รูปทรงจากสิ่งของเครื่องใช้ เครื่องสักการะโบราณต่างๆ เพื่อเป็นการนำเสนอเผยแพร่ศิลปกรรมแบบล้านนาในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

๓.๑ จิตรกรรม
๓.๒ ประติมากรรม
๓.๓ สถาปัตยกรรม
๓.๔ คีตกรรม
๓.๕ วรรณกรรม
๓.๖ หัตถกรรม[๑๗]

---

[๑๗] **เรียบเรียงโดย** นายอำนาจ ขัดวิชัย นักวิชาการศึกษาหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/ผู้ร่วมโครงการวิจัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่, ๒๕๖๓.

๓.๑ จิตรกรรม

อัตลักษณ์ด้านจิตรกรรมในสมัยล้านนา พระพุทธศาสนาเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งของวิถีชีวิตของชาวล้านนามาช้านาน ดังนั้น ศิลปะของล้านนาจึงได้รับแรงบันดาลใจส่วนใหญ่มากจากศาสนาพุทธ หลักฐานสำคัญที่เป็นประวัติศาสตร์ของศิลปะล้านนาจะเห็นได้จากการจารึกงานไว้ในสถาปัตยกรรมและการตกแต่งวัด ไม่ว่าจะเป็นจิตรกรรมภาพวาดฝาผนัง ประติมากรรม และ งานฝีมือนานาชนิดที่สร้างสรรค์ขึ้นมาอย่างบรรจงเพื่อเป็นพุทธบูชา[๑๘]

จิตรกรรม เป็นงานตกแต่งบนสถาปัตยกรรมที่มีความสวยงามทรงไว้ด้วยคุณค่า เป็นงานเขียนที่สอดคล้องกับคติความเชื่อทางศาสนา งานจิตรกรรมในศิลปะล้านนามักพบในงานเขียนบนผืนผ้า (พระบฎ) เพื่อแขวนไว้ในอาคาร ภาพพระบฏที่เก่าที่สุด พบจากกรุวัดเจดีย์สูง อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ และจิตรกรรมบนผนังอาคารที่เก่าที่สุดในล้านนาอีกแห่งหนึ่ง คือ ภาพอดีตพุทธในห้องกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ จังหวัดเชียงใหม่ สีที่ใช้ในกาวาดมาจากจากวัตถุธรรมชาติ คือ สีฝุ่นผสมกับกาวยางไม้หรือหนังสัตว์ ดังนั้นภาพบนฝาผนังจึงไม่คงทนเมื่อถูกความชื้นเพราะสีจะหลุดร่อนเสียหายง่าย

จึงอาจกล่าวได้ว่างานจิตรกรรมที่พบในที่ต่างๆเป็นงานเขียนที่มีอายุมากกว่าร้อยปี การเขียนภาพจิตรกรรมแต่ละภาพมีความหมาย และมีความหลากหลายรูปแบบอันเนื่องมาจากกลุ่มชาติพันธ์มีการผสมผสานกันระหว่างกลุ่มชนตลอดจนการอพยพย้ายถิ่นจึงทำให้งานจิตรกรรมที่ผลิตจากช่างฝีมือมีความแตกต่างกันไปด้วย จนทำให้นักประวัติศาสตร์ทางศิลป์จำแนกงานจิตรกรรมตามลักษณะของงานตามสกุลช่าง หลายสกุล ดังนี้

ก) สกุลช่างเชียงใหม่
ข) สกุลช่างไทใหญ่
ค) สกุลช่างน่าน

---

[๑๘] สถาบันวิจัยสังคม, **อัตลักษณ์ด้านจิตรกรรมในสมัยล้านนา**, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: Reference : http : //elanna.chiangmai.ac.th / [๑ เมษายน ๒๕๖๓].

ก) สกุลช่างเชียงใหม่ จะเขียนจิตรกรรมบนฝาผนังวิหารลายคำวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เชียงใหม่ลงบนผนัง ๒ ด้าน คือ ผนังด้านทิศเหนือเขียนเรื่อง สังข์ทอง ผู้เขียนคือเจ๊กเส็ง จิตรกรรมเรื่องสังข์ทองจัดเป็นฝีมือของแบบอย่างสกุลช่างเชียงใหม่ที่เหลืออยู่เพียงแห่งเดียวและผนังทางด้านทิศใต้เขียนเรื่อง สุวรรณหงส์เป็นผลงานของช่างพื้นเมือง ชื่อ หนานโพธา เป็นงานเขียนตามแบบศิลปะกรุงเทพมหานคร

ในด้านการออกแบบและฝีมือช่างสกุลนี้ จะเขียนภาพที่มีขนาดและสัดส่วนประสานกันตลอดทั้งผนัง ภาพของกลุ่มบุคคลต่างๆ เป็นภาพที่ถูกถ่ายทอดจากชีวิตความเป็นอยู่ เครื่องแต่งกาย การละเล่น ที่ค่อนข้างจะใกล้เคียงกับความเป็นจริงในขณะนั้นมาก การใช้สียึดถือความเป็นจริงตามธรรมชาติและสามารถแสดงระยะใกล้ไกลเป็นลำดับจากล่างขึ้นบนอันเป็นแบบแผนของภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมไทยประเพณีทั่วไป

สำหรับจิตรกรรมเรื่องสุวรรณหงส์นั้นพบว่า มีฝีมือช่างที่แตกต่างกันสองแนวทาง คือ ฝีมือแรกเป็นการสร้างองค์ประกอบที่หนักแน่น ตัวภาพวาดอย่างสม่ำเสมอ นิยมใช้สีเข้มทึบตัดกับรูปทรงที่อ่อนและเน้นด้วยสีสดเป็นจุดๆ ใกล้เคียงกับงานจิตรกรรมแบบกรุงเทพฯ ในขณะที่อีกฝีมือหนึ่งนั้นอาศัยพื้นภาพสีอ่อนทำให้ภาพดูโปร่งเบากว่ามีการตัดเส้นที่หนาแล้วใช้สีสดระบายให้สดใส การจัดวางภาพค่อนข้างจะอิสระกว่า

ข) สกุลช่างไทใหญ่ มักพบกันมากในยุคล้านนางานจิตรกรรมแบบไทใหญ่จะมีแบบอย่างเป็นของตนเองโดยมักกำหนดตำแหน่งของภาพให้อยู่ส่วนบนของผนัง กรอบของภาพเขียนเป็นแถบลายเชิงผ้าคล้ายผ้าปักของพม่าในรายละเอียดของภาพ พบว่า มีการใช้รูปแบบของศิลปะพม่าของบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์หรือตัวละครเอก พระพุทธเจ้า และปราสาทราชวัง

ในขณะที่ภาพบุคคลชั้นรองและชาวบ้านก็จะเป็นแบบของล้านนาโดยทั่วไป เรื่องที่ถูกนำมาเขียนมาก ได้แก่ พุทธประวัติและทศชาติชาดกซึ่งมักจะไม่เขียนครบทั้งสิบชาติ นอกจากนี้ยังมีเรื่องของท้องถิ่นแทรกอยู่บ้าง เช่น

๑. จิตรกรรมที่วัดบวกครกหลวง อ.เมือง เชียงใหม่ เป็นฝีมือช่างที่ละเอียดประณีตและแสดงแบบแผนที่เป็นเอกลักษณ์ได้ชัดเจน ภาพที่เด่นๆนั้นกลุ่มภาพจะถูกจัดวางอย่างหนาแน่นเต็มพื้นที่

๒. จิตรกรรมที่วัดท่าข้าม อ.แม่แตง แสดงถึงแนวโน้มของศิลปะที่ค่อยๆ ผสมเข้ากับความเป็นท้องถิ่นล้านนา โดยมีสภาพแวดล้อมและฐานะของผู้อุปถัมภ์เป็นเงื่อนไขสำคัญ เรื่องราวของท้องถิ่นได้เข้าไปแทรก เช่น การเขียนเรื่อง แสงเมืองหลงถ้ำในปัญญาชาดก ถึงแม้การวางตำแหน่งของภาพจะเป็นไปตามแบบแผนแต่จุดที่น่าสนใจคือ การวางภาพในแนวนอนที่กำหนดด้วยแถบสีทำให้มี

ลักษณะเป็นแถวซ้อนๆกัน การใช้พู่กันตัดเส้นขนาดใหญ่ก็แสดงออกถึงความเป็นพื้นบ้านที่แตกต่างไปด้วย

ค) สกุลช่างน่าน เช่น จิตรกรรมฝาผนังวิหารวัดภูมินทร์ เขียนขึ้นในสมัยของเจ้าอนันตวรฤิทธิเดช ระหว่างพ.ศ. ๒๓๙๕ -๒๔๒๔ ด้านบนของผนังด้านทิศเหนือ ทิศตะวันออก และทิศใต้เขียนภาพพระพุทธเจ้าและพระสาวก โดยมีภาพเล่าเรื่องจะอยู่ด้านล่าง จิตรกรรมที่วัดนี้มีเอกลักษณ์ คือ รูปภาพจะมีขนาดใหญ่มีเส้นโครงรอบนอกที่โค้งมน รายละเอียดของภาพสะท้อนถึงชาวน่านในยุคนั้นคือใบหน้าของบุคคลมีลักษณะกลมแป้น คิ้วเป็นวงเป็นการแสดงอารมณ์ที่แสดงออกทางสีหน้าอย่างชัดเจน ภาพที่เป็นจุดเด่นคือ ภาพของรูปหนุ่มสาวที่กำลังสนทนากัน อีกภาพหนึ่งเป็นรูปของเจ้าอนันตวรฤิทธิเดช สีหลักที่ใช้คือ สีแดงชาด รูปแบบศิลปะช่างที่เขียนเป็นช่างชาวเมืองพวน ซึ่งเป็นเมืองภายใต้การปกครองของหลวงพระบางชื่อ ทิดบัวผันกับช่างท้องถิ่นชาวไทลื้อ จึงทำให้งานเขียนที่ออกมามีโครงสีที่ค่อนข้างอ่อนหวานนุ่มนวล

ดังนั้น ช่างล้านนาเป็นช่างที่ได้สร้างสรรค์ผลงานพุทธศิลป์ล้านนาได้หลายรูปแบบเช่น จิตรกรรมฝาผนัง ประติมากรรมปูนปั้น และ ลวดลายคำหรือลายทองประดับตกแต่งอาคารต่างๆ ที่เกี่ยวเนื่องพระพุทธศาสนาที่เป็นลักษณะเฉพาะพื้นถิ่นของล้านนา จากคุณค่าของหลักธรรมคำสอนหลักปรัชญาของพุทธศาสนาดังกล่าว ได้ส่งอิทธิพลต่อแนวความคิดของสล่าหรือช่างในสมัยนั้นในการสร้างงานศิลป์ งานศิลปกรรมที่สร้างขึ้นเป็นการสื่อแสดงออกถึงความศรัทธาในพุทธศาสนาและรวมถึงการสร้างงานจิตรกรรม ประติมากรรม และลายคำ จนกลายมาเป็นสกุลช่างล้านนาที่มีความเป็นเอกลักษณ์และสืบทอดต่อๆกันมาจากรุ่นถึงรุ่น ศิลปะการช่างเป็นสิ่งงานที่สร้างขึ้นเพื่อตอบสนองต่อเงื่อนไข การดำรงอยู่ของสังคมล้านนาในอดีตแล้วยังสามารถบ่งบอกถึงคติความเชื่อของชุมชนนั้นๆ ดังนั้น เทคนิคและวิธีการตลอดจนการแสดงออกของศิลปะได้บ่งบอกถึงงานช่าง ความรู้สึกนึกคิด และการติดต่อสัมพันธ์กับสังคมวัฒนธรรมอื่น อีกทั้งยังมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดี อีกด้วย

ภาพที่ ๕๖ ภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนา ที่วัดบวกครกหลวง

(**ที่มา:** อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

สรุปว่า งานศิลปกรรมล้านนาในรูปแบบต่างๆล้วนเป็นสื่อที่แสดงให้เห็นถึงหลักฐานทางโบราณคดีและประวัติศาสตร์และชี้ให้เห็นว่าบรรพบุรุษของเรามีการสร้างสรรค์งานศิลป์และอนุรักษ์รักษามาตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์จนถึงคนรุ่นปัจจุบันและหลงเหลือไว้ให้เห็นเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทยสืบมา จึงส่งผลให้มีการกำหนดแนวทางการอนุรักษ์มรดกทางด้านศิลปวัฒนธรรมสืบมา

ผลงานจิตรกรรมยุคล้านนาที่มีอายุอยู่ในระหว่างต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔ มีค่อนข้างน้อย ทั้งหมดจะเกี่ยวข้องกับคติความเชื่อทางพระพุทธศาสนา สร้างขึ้นเพื่อใช้ในพิธีกรรมทางศาสนาและประดับศาสนสถาน เท่าที่พบหลักฐาน ได้แก่ จิตรกรรมบนผ้าพระบฏ (ผืนผ้าเขียนรูปพระพุทธเจ้าหรือเรื่องราวเกี่ยวกับพระพุทธเจ้า) จิตรกรรมฝาผนัง และลายคำล้านนา

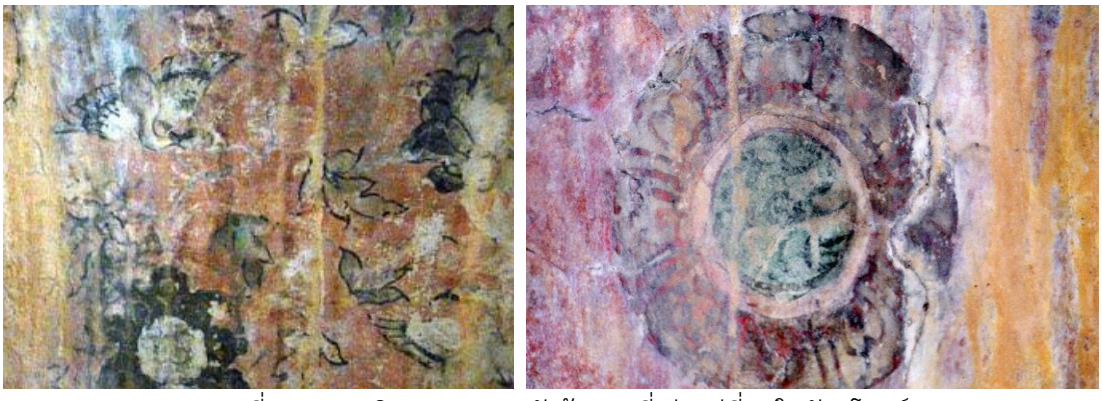
จิตรกรรมฝาผนังที่เก่าที่สุดในล้านนาคงจะได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังภายในกรุเจดีย์ประธานและผนังถ้ำวิหารของวัดอุโมงค์หรือวัดอุโมงค์เถรจันทร์ เชียงใหม่ เป็นภาพพระอดีตพุทธเจ้าจำนวน ๒๘ พระองค์ ประทับนั่งขัดสมาธิราบแสดงปางมารวิชัย[๑๙]

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้นมา ล้านนาเริ่มฟื้นตัวและมีความเจริญมากขึ้น จึงมีการบูรณะและสร้างวัดวาอารามมากขึ้น และปรากฏงานจิตรกรรมฝาผนังที่นิยมเขียนประดับภายในอาคารทางศาสนา โดยเฉพาะภายในพระวิหาร เพราะวิหารเป็นอาคารที่ฆราวาสใช้ประกอบศาสนกิจต่างๆ และจิตรกรรมประดับฝาผนังเหล่านี้จะทำหน้าที่สำคัญทางสังคมที่ให้ความรู้ทางศาสนา ปลูกฝังศีลธรรม และค่านิยมแก่ประชาชนในเขตอำเภอเมืองจังหวัดเชียงใหม่ มีงานจิตรกรรมฝาผนังที่น่าสนใจ คือที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์, วิหารวัดเสาหิน และวิหารวัดปราสาท เป็นจิตรกรรมแสดงอิทธิพลศิลปะจากกรุงเทพฯ ผสมผสานกับแบบประเพณีท้องถิ่น รวมทั้งมีจิตรกรรมที่มีศิลปะตะวันตกปะปนอยู่ด้วย คือที่วิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง, วิหารวัดป่าแดด อำเภอแม่แจ่ม และวิหารวัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง เป็นจิตรกรรมฝีมือช่างไทใหญ่ที่แสดงออกถึงความเป็นพื้นบ้านอย่างชัดเจน

ที่น่าสนใจคือ การนำภาพชีวิตประจำวันในสังคมขณะนั้นที่ช่างเขียนพบเห็นหรือรู้จักคุ้นเคยมาถ่ายทอดเป็นภาพได้อย่างมีชีวิตชีวาและสมจริง สิ่งเหล่านี้คือคุณค่าทางศิลปะที่โดดเด่นประการหนึ่งของจิตรกรรมฝาผนังล้านนายุคหลัง

---

[๑๙] ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุรพล ดำริห์กุล, **ประวัติศาสตร์และศิลปะล้านนา**, (นนทบุรี: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๖๑), หน้า ๒๑๗.



ภาพที่ ๕๗ ภาพจิตรกรรมฝาผนังล้านนาที่เก่าแก่ที่สุดในวัดอุโมงค์
(**ที่มา:** อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

ภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดอุโมงค์ เป็นงานจิตรกรรมที่เขียนด้วยสีฝุ่น ลงบนพื้นแดง มีรูปนก บินและดอกไม้ สีที่ใช้เขียนมีสีเหลือง สีแดง สีดำ โดยที่สีแดงคือแร่ที่เรียกว่า ซินนาบาร์ (Cinnabar) ซึ่งเป็นแร่ที่ช่างไทยนำมาใช้ทำสีแดงในการเขียนภาพนิยมเรียกว่า แดงชาด เช่น จิตรกรรมฝาผนังใน คูหาปรางค์วัดมหาธาตุราชบุรี อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ พบว่าใช้เรื่อยมาจนถึงจิตรกรรมสมัย รัตนโกสินทร์ในพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ๒๕

ทำให้ล้านนาไทยมีความเจริญรุ่งเรือง ผู้คนสงบสุขร่มเย็นนับตั้งแต่โบราณกาลอีกทั้งความ ศรัทธา ในพระพุทธศาสนาได้หยั่งรากฝังลึก หล่อหลอมก่อให้เกิดศิลปะและวัฒนธรรมประเพณีอันดี งาม สืบเนื่องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ชาวล้านนาได้ยึดถือหลักธรรม และปรัชญาคำสอนของ องค์ สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า มาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ทำให้มีความสงบสุขตลอดมา พุทธ ประวัติ ชาดก คำสอนบทสวดของพุทธศาสนายังได้เป็นแรงบันดาลใจให้ครูช่างล้านนา สร้างผลงาน พุทธศิลป์ล้านนา เช่น จิตรกรรมฝาผนัง ศาสนสถาน ภาพพระบฏ สมุดข่อย และพับสา หรือหนังสือ โบราณของล้านนาเพื่อใช้แทนคำสอนให้เข้าใจได้โดยง่าย ด้วยภาพวาดที่เป็นลักษณะ เฉพาะพื้นถิ่น ของล้านนา[๒๐]

หลักธรรมคำสอนและ ปรัชญาของพระพุทธศาสนา เป็นแนวทางในการดำเนินชีวิต ของคน ล้านนามาแต่ครั้งอดีต เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวจิตใจ มาโดยตลอด วรรณกรรมคำสอน บทสวดต่างๆ นักปราชญ์ทั้งหลายได้ลิขิตแต่งสร้างขึ้นมา เพื่อเป็นกุสโลบายในการสั่งสอนชี้นำแนวทางที่ถูกต้องตาม ทำนองคลองธรรม ในการดำเนินชีวิต มีความหลากหลายในเรื่องราวต่างๆ เช่น พุทธประวัติชาดก นิยายธรรมต่างๆโดยมีเนื้อหาที่สำคัญคือ กระทำแต่ความดี ละเว้นความชั่ว ทำจิตใจ ให้บริสุทธิ์ผ่องใส อันเป็นหัวใจสำคัญของพระพุทธศาสนา และยังก่อให้เกิดประเพณี พิธีกรรมศิลปวัฒนธรรม อันดีงาม

---

[๒๐] รศ.ลิปิกร มาแก้ว, **จิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนา**, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัย เทคโนโลยีราชมงคลล้านนา, ๒๕๕๑), หน้า ๓-๖.

สืบทอดต่อๆ กันมาจากคุณค่าของหลักธรรมคำสอนหลักปรัชญาของพุทธศาสนาดังกล่าวได้ส่งอิทธิพลต่อแนวความคิดของจิตรกรนับแต่ครั้งอดีต ได้สร้างงานศิลปกรรมแขนงต่างๆสื่อแสดงออกถึงความศรัทธาในพระพุทธศาสนารวมทั้งการสร้างงานจิตรกรรมจิตรกรรมและภาพลายเส้นของล้านนานั้นอาจกล่าวได้ว่าเป็นศิลปะการช่างที่มีความสำคัญ และน่าสนใจมากที่สุดแขนงหนึ่ง เพราะนอกจากจะเป็นสิ่งที่สร้างขึ้น เพื่อตอบสนองต่อเงื่อนไขการ ดำรงอยู่ของสังคมล้านนาในอดีตแล้วยังสามารถบ่งบอก ถึงคติความเชื่อของชุมชนนั้นๆ เทคนิค และวิธีการตลอดจนการแสดงออกของศิลปะ บ่งบอกถึงงานช่าง ความรู้สึกนึกคิด และการติดต่อ สัมพันธ์กับสังคม วัฒนธรรมอื่น อีกทั้งยังมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ และโบราณคดีอีกด้วยลักษณะและความสำคัญของจิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนาจิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนามีความหลากหลายในกรรมวิธีและวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานการจำแนกประเภทของจิตรกรรมล้านนานี้แบ่งได้ ๓ ประเภทคือ

๑. จิตรกรรมลายเส้น เป็นจิตรกรรมที่มีมาก่อนเขียนภาพระบายสี ได้แก่การใช้ดินสอหรือพู่กันจุ่มสีเขียนลายเส้นในพับสาซึ่งทำด้วยกระดาษสาที่พับซ้อนกันเป็นเล่มสมุดจิตรกรรมประเภทนี้มีทั้งภาพประกอบสรรพวิทยาต่างๆกันเช่นตำราต่างๆ และ ภาพร่างก่อนที่จะเขียนภาพจริงบนฝาผนังแผนที่ ฯลฯ การเขียนภาพลายเส้นนี้ยังมีการใช้โลหะปลายแหลมขูด หรือแรเป็นเส้น บนบนใบลานปรากฏลายบนหน้าทับธรรมหรือภายในหน้าใบลานต่างๆ ภาพฮายลายหรือลายเบาเหล่านี้เป็นหลักฐานให้สันนิษฐานว่าการเขียนภาพด้วยเส้นและสีคงจะเจริญแพร่หลายอยู่ในระยะเวลาเดียวกัน

ภาพที่ ๕๘ ภาพจิตรกรรมฝาผนังลายคำล้านนา ณ วัดในจังหวัดน่าน

(**ที่มา:** อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๖ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๖๒)

๒. จิตรกรรมเอกรงค์ ได้แก่ การเขียนภาพระบายสีแต่เพียงสีเดียว ได้แก่การเขียนลายคำหรือ ปิดทองรดน้ำและการเขียนภาพด้วยสีฝุ่นผสมยางรัก เป็นจิตรกรรมที่นิยมเขียนทั้งบนกระดาษไม้ ผ้าและผนังก่ออิฐถือปูน

๓. จิตรกรรมพหุรงค์ ได้แก่การเขียนภาพระบายสีหลายสี หรือในล้านนาเรียกว่า “น้ำแต้ม” บางส่วนยังมีการปิดทองทำให้ดูสวยงามกว่าภาพเขียนประเภทแรก โดยเหตุที่จิตรกรรมพหุรงค์เป็นรูปภาพที่มีสีสันสวยงามจับตาจับใจน่าชมกว่าจิตรกรรมประเภทใด จึงเป็นงานที่ได้รับความนิยม

แพร่หลายมาก ทำกันทั้งในวัดวาอารามเป็นทั้งงานวิจิตรศิลป์และศิลปะประยุกต์ เพื่อการตกแต่งเครื่องสักการะทั้งหลายในล้านนาลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนา

๑. เป็นลักษณะรูปแบบสองมิติ

๒. เป็นภาพแบบเล่าเรื่อง

๓. แสดงความรู้สึกด้วยเส้นและท่าทางแสดงความแตกต่างระหว่างบุคคลด้วยสี และเส้น

๔. แสดงทัศนียภาพแบบตานกมอง

๕. แสดงส่วนประกอบเพียงแต่สัญลักษณ์

จิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนามีประวัติความเป็นมา วิวัฒนาการพัฒนาสืบต่อกันมาหลายยุคหลายสมัย ก่อให้เกิดสกุลช่างล้านนาที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีรูปลักษณ์เป็นแบบอุดมคติ เกิดจากความเชื่อ ศรัทธาทางศาสนา จิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนายังทำหน้าที่บันทึกสิ่งแวดล้อมบริบทของสังคมล้านนา ความคิด ความเชื่อ ขนบนิยม เป็นประวัติศาสตร์เป็นสิ่งที่เกาะเกี่ยวทางจิตวิญญาณ สร้างคุณธรรม ศีลธรรมคุณค่าต่างๆในสังคม จิตรกรรมและภาพวาดลายเส้นของล้านนาจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบทอดจากรุ่นสู่รุ่นควรค่าแก่การศึกษาอนุรักษ์พัฒนาและสร้างสรรค์ไปพร้อมกันเพื่อไม่ให้มรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่านี้สูญหายไป

ภาพที่ ๕๙ หนังสือจิตรกรรมฝาผนังล้านนา

(**ที่มา:** ข้อมูลจากหนังสือ “ประวัติศาสตร์และศิลปะล้านนาผู้เขียน ศาสตราจารย์เกียรติคุณ สุรพล ดำริห์กุล)

๓.๒ ประติมากรรม

๑. ประติมากรรมทางล้านนั้นจะมีอัตลักษณ์ที่โดดเด่นที่สุดคือ ประติมากรรมสกุลช่างพะเยา ดังนี้

๑.๑ อิทธิพลพระพุทธศาสนาที่มีต่ออัตลักษณ์งานประติมากรรมหินทรายสกุลช่างพะเยา

งานประติมากรรมของสกุลช่างพะเยาส่วนใหญ่ เป็นงานแกะสลักหินทรายที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เพราะช่างสกุลพะเยาที่แกะสลักหิน มีความเชื่อ ความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา เห็นได้จากการขุดค้นพบพระพุทธรูปหินทรายมากมาย ทั้งขนาดใหญ่ และขนาดเล็ก และมีความเชื่อว่า การสร้างบุญกุศลด้วยของหนัก ที่มีความแข็งแรง ซึ่งเมื่อผู้ใดได้สร้างแกะก็ดี จ้างช่างให้แกะก็ดี ถือว่าได้บุญกุศลอย่างยิ่ง ดังนั้น จึงไม่แปลกที่ได้มีการขุดค้นพบพระพุทธรูปหินทรายมากมายในอาณาจักรพะเยา

๑.๒ เหตุผลในการใช้หินทรายสร้างงานประติกรรมพุทธศิลป์

ในการสร้างประติมากรรมหินทรายของสกุลช่างพะเยานั้นมีเหตุผลหลายประการ ดังนี้

(๑) พะเยามีแหล่งหินทรายมากมาย เช่น ดอยด้วน ดอยผาธรรมนิมิต และดอยผาเกี๋ยง เป็นต้น ซึ่งจากการตรวจสอบร่องรอยทางโบราณคดี ของนักโบราณคดี เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๑ บริเวณสันเขาตั้งแต่วัดห้วยผาเกี๋ยง ตำบลท่าวังทอง ไปจนถึงเขตติดต่ออำเภอพาน จังหวัดเชียงราย ได้พบหลักฐานต่างๆ เป็นต้นว่า เครื่องหินขัด เป็นเครื่องใช้และอาวุธต่างๆ พบรอยหินทราย ที่มีลักษณะเป็นฐานพระพุทธรูป บ่อหินทรายที่มีร่องรอยถูกตัด นำเอาหินไปใช้ในสมัยโบราณ บ่อน้ำที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติบนลานหิน และมีรอยที่ถูกลับด้วยของมีคมบริเวณปากบ่อนอกจากนี้ ยังพบเศษซากปรักหักพัง ของชิ้นส่วนของพระพุทธรูปหินทราย รวมทั้งรูปจำลักอื่นๆ อยู่ใกล้ๆ ดังนั้น จึงเป็นหลักฐานยืนยันได้เป็นอย่างดีว่า บริเวณดังกล่าวเป็นแหล่งหินทรายขนาดใหญ่ ที่ทำให้เกิดวัฒนธรรมหินทรายสกุลช่างพะเยาขึ้น

(๒) หินทรายแข็งแกร่ง ทนต่อความร้อน อาณาจักรพะเยาถูกรุกรานเสมอเมื่อเกิดสงครามบ่อย ชาวพุทธพะเยาก็ไม่ลดละในการบำเพ็ญบุญโดยการสร้างพระพุทธรูปด้วยหิน เมื่อมีการปล้นเมืองเผาเมือง พระพุทธรูป ก็ไม่สลาย และไม่สามารถที่จะยกไปได้ง่าย เพราะมีน้ำหนักมาก

(๓) การแกะสลักพระพุทธรูปด้วยหิน เชื่อว่าได้บุญกุศล เพราะต้องอาศัยความอดทน พยายาม และเพียรในการสร้างสรรค์งานให้มีความงดงาม นั่นก็คือ สร้างสรรค์ประติมากรรมด้วยแผ่นหินทั้งหมด เมื่อแกะสลักส่วนหนึ่งส่วนใดหัก ก็ต้องมาเริ่มแกะและหาหินทรายกันใหม่อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปหินทรายน่าจะได้รับอิทธิพลจากสุโขทัย เมื่อต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ได้แพร่หลายขึ้นมาสู่เมืองเชียงใหม่ และผ่านขึ้นมาที่พะเยาด้วย เพราะช่วงเวลานั้น เมืองพะเยาถูกรวมอยู่ในแคว้นล้านนาแล้ว๒๘ เศียรพระพุทธรูปหินทรายจากวัดศรีโคมคำ อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา คือตัวอย่างของอิทธิพลศิลปะสุโขทัย พระพักตร์รูปรี พระขนงโก่ง หัวพระขนงจรดกันลงมาเป็นสันพระนาสิก รูปพระนาสิกโด่ง พระโอษฐ์อิ่ม ริมพระโอษฐ์บางเม้มเล็กน้อย

๑.๓ ประเภทของพุทธประติมากรรมหินทรายสกุลช่างพะเยา

งานพุทธประติมากรรมหินทราย สกุลช่างพะเยา มีทั้งประเภทที่เป็นประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตรง และประติมากรรมที่เป็นเครื่องประกอบพระพุทธรูป กล่าวคือ

๑) ประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับศาสนาโดยตรง ได้แก่

(๑) พระพุทธรูป

(๒) สถูปจำลอง

(๓) รอยพระพุทธบาทจำลอง

๒) ประเภทที่เป็นเครื่องประกอบพระพุทธรูป

(๑) ฐานพระพุทธรูป

ฐานพระพุทธรูปหินทรายส่วนใหญ่ฐานพระมักจะแกะสลักเป็นฐานหน้ากระดานเกลี้ยง ฐานพระพุทธรูปแบบอื่นๆ นั้นพบเป็นเพียงส่วนน้อย ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่มีขนาดเล็กและอยู่สภาพชำรุด เหลือเฉพาะส่วนฐานเป็นสำคัญ ฐานพระพุทธรูปสามารถจำแนกลักษณะอย่างกว้างๆ ได้ดังนี้คือ

ก. ฐานหน้ากระดานเกลี้ยง

ฐานหน้ากระดานเกลี้ยง พบมากที่สุดในพระพุทธรูปสกุลช่างพะเยา แต่ก็พบบ้างไม่มากที่เป็นฐานพระพุทธรูปที่เป็นฐานบัว หรือฐานแบบอื่นๆ มีข้อน่าสังเกตประการหนึ่ง คือ พบว่าพระพุทธรูปหินทรายสกุลช่างพะเยาทำด้วยหินทรายชิ้นเดียวกันทั้งองค์ และนิยมทำฐานพระพุทธรูปเป็นฐานหน้ากระดานเกลี้ยง เพราะเป็นการง่ายต่อการสลักของช่างในการสร้างงานฐานหน้ากระดานเกลี้ยงแบ่งตามลักษณะได้หลายรูปแบบ เช่น

๑. ฐานหน้ากระดานเกลี้ยงทรงเตี้ย เป็นรูปแบบที่พบอยู่ด้วยทั่วไป

๒. ฐานหน้ากระดานเกลี้ยงทรงสูง

๓. ฐานหน้ากระดานเกลี้ยงในผังหกเหลี่ยม

ข. ฐานบัว หรือ ฐานปัทม์

ฐานบัวพบรองลงมาจากฐานหน้ากระดานเกลี้ยง ลักษณะของฐานบัวส่วนใหญ่มีโครงสร้างแบบเดียวกัน คือ ทำเป็นชุดฐานบัวคว่ำ – บัวหงาย ประดับด้วยหน้ากระดาน เส้นลวดและท้องไม้ จะมีความแตกต่างกันในส่วนรายละเอียดของการตกแต่งลวดลายเท่านั้น เช่น มีลายกลีบบัวไม่มีลายกลีบบัว ฐานบัวลูกไก่อกไก่ และฐานบัวย่อมุม๓๐ เพิ่มมุม เป็นต้น อาจแบ่งตามลักษณะได้ดังนี้ คือ

๑. ฐานบัวคว่ำบัวหงาย ไม่ทำลวดลายกลีบบัว

๒. ฐานบัวหงายมีกลีบบัว บางฐานทำเป็นบัวหงายซ้อนกันหลายชั้น

๓. ฐานบัวคว่ำบัวหงาย มีลายกลีบบัวเป็นบัวหงาย

๔. ฐานหน้ากระดาน ในผังหกเหลี่ยมต่อด้วยฐานบัวหงายมีลายกลีบบัว

๕. ฐานบัวค่ำบัวหงาย มีลายเฉพาะบัวหงาย

๖. ฐานบัวค่ำบัวหงาย มีลายกลีบบัวทั้งบัวคว่ำ บัวหงาย

๗. ฐานบัวคว่ำบัวหงาย มีลายกลีบบัวและเกสรบัว ซึ่งอาจอยู่ในผังกลมหรือผังกลมรีสำหรับฐานที่อยู่ในผังกลมนั้นส่วนหนึ่งเป็นฐานพระพุทธรูปประทับยืน

๘. ฐานบัวคว่ำบัวหงาย เหนือฐานหน้ากระดานในผังหกเหลี่ยม

๙. ฐานบัวลูกแก้วอกไก่ย่อมุม และฐานบัวลูกแก้วอกไก่เพิ่มมุม

ค. ฐานโค้งเป็นรูปคล้ายเรือสำเภา

ฐานโค้งลักษณะนี้ส่วนใหญ่เป็นฐานบัวค่ำบัวหงาย และมีลายกลีบบัว ส่วนบัวหงายจะทำโค้งมาบรรจบกันเป็นมุมตรงกลางฐานคล้ายกับเรือสำเภา แบ่งตามลักษณะเป็น

๑. ฐานหน้ากระดานเกลี้ยงส่วนบนโค้ง และรูปคล้ายเรือสำเภา

๒. ฐานบัวคว่ำบัวหงายส่วนบนโค้งเป็นรูปคล้ายเรือสำเภาไม่มีลายกลีบบัว

๓. ฐานบัวคว่ำบัวหงายส่วนบนโค้งเป็นรูปคล้ายเรือสำเภาผสมกับฐานบัวหงายมีลายกลีบบัวและเกสรบัว

๔. ฐานบัวคว่ำบัวหงายโค้งเป็นรูปคล้ายเรือสำเภามีลายกลีบบัวและบางฐานมีลายเกสรบัว

ง. ฐานนาค

ฐานนาค หมายถึง ฐานพระพุทธรูปนาคปรกมี ๒ รูปแบบ คือ

๑. ฐานรูปสัตว์ ฐานรูปสัตว์ ที่ปรากฏในงานประติมากรรมของพะเยาส่วนใหญ่ ได้แก่ ฐานช้างและรองลงมาได้แก่ฐานสิงห์ฐานพระพุทธรูปที่เป็นรูปสัตว์นี้ประกอบด้วยฐานหน้ากระดานเกลี้ยงและฐานบัวที่ขยายส่วนท้องไม้ให้สูงขึ้น ส่วนของท้องไม้จะประดับด้วยรูปสัตว์เหนือขึ้นไปจึงเป็นชุดของฐานบัวรองรับพระพุทธรูปอีกชั้นหนึ่ง หรือบางครั้งจะทำรูปสัตว์อยู่เหนือฐานหน้ากระดานเกลี้ยงเหนือขึ้นไปเป็นชุดฐานบัวรองรับพระพุทธรูป สัตว์ที่ประดับซึ่งส่วนใหญ่ได้แก่ ช้าง และสิงห์ มักพบเป็นช้างหรือสิงห์ล้อมรอบ ๔ ทิศ ในลักษณะของช้างแบกหรือ สิงห์แบก หรืออยู่ในลักษณะช้าง ๓ เศียร นอกจากนี้ยังพบฐานที่มีช้างอยู่ตรงกลาง และด้านข้างทั้ง ๒ เป็นรูปม้าก็มี นอกจากนั้น ได้พบรูปสัตว์ที่รองรับส่วนฐานพระพุทธรูปแล้ว ส่วนหนึ่งยังได้พบสัตว์ที่เป็นประติมากรรมลอยตัว ซึ่งได้แก่ ช้าง และสิงห์ อยู่ในท่ายืนและท่าหมอบ ประติมากรรมเหล่านี้จะใช้รองรับส่วนฐานพระพุทธรูป หรือฐานอาคารขนาดเล็กอันเกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนา เช่น ราวเทียน ธรรมมาสน์ เป็นต้น เนื่องจากพบช้างบางชิ้นมีร่องหรือ รูสำหรับสวมเดือยปรากฏอยู่บนหลังด้วย

๒. ฐานพระพุทธรูปประดับภาพสลักลวดลายเทวดาหรือบุคคล ลักษณะของฐานประกอบอยู่ในรูปของฐานบัว ที่ขยายส่วนท้องไม้สูง ขึ้นทำเป็นแท่งสี่เหลี่ยม หรือแปดเหลี่ยมประดับลวดลายเป็นภาพเทวดาหรือภาพบุคคลในแต่ละด้าน เหนือชั้นนี้ขึ้นไปจะเป็นชุดฐานบัวซึ่งรองรับพระพุทธรูปอีกชั้นหนึ่ง ลวดลายเทวดาที่ประดับส่วนฐานนี้จัดเป็นประติมากรรมนูนสูงพบทั้งเทวดาและเทวสตรี ส่วนใหญ่ประทับนั่งหรือยืนบนหลังช้างหรือสิงห์ แสดงอิริยาบทต่างๆกัน เช่น ท่าพนมมือยกมือขึ้น ๒ ข้าง ถือดอกบัวหรือพานดอกไม้รองรับส่วนฐานพระพุทธรูป บางฐานเทวดายกมือทั้ง ๒ ข้าง เหนือศีรษะรองรับฐานพระพุทธรูปมีส่วนฐานชิ้นหนึ่งประดับลวดลายเทวดา แต่ละด้านประทับนั่งเหนือหลังช้างถืออาวุธ พัดโบก ฐานหม้อน้ำ และท่ากำลังเป่าสังข์ด้านข้างเทวดามีบริวารในท่าโบกพัดและแส้ บางฐานทำเป็นเทวสตรี มือหนึ่งยกขึ้นรับฐานพระพุทธรูป อีกข้างหนึ่งถือพัด เป็นต้น

จ. สถูปจำลองและบัวหัวเสา หรือฐานเสา

ทำจากหินทราย พบอยู่เป็นจำนวนมากในศิลปะสกุลช่างพะเยา ลักษณะที่สำคัญของสถูปจำลอง มีดังนี้ คือ มีฐานกลมซ้อนกันเป็นชั้นๆ ส่วนใหญ่พบว่ามี ๑ หรือ ๒ ชั้น ต่อจากนั้นเป็นองค์ระฆังทรงกลม เจดีย์ไม่มีบัลลังก์ต่อด้วยปล้องไฉนหรือทำเป็นยอดแหลมขึ้นไป ส่วนปลายยอดสุด นิยมทำเป็นทรงดอกบัวตูมมีเพียงบางองค์เท่านั้นที่เป็นสถูปจำลองขนาดใหญ่ เช่น สถูปจำลองวัดหลวงราชสัณฐาน มีลักษณะคือ ฐานกลมซ้อนกันหลายชั้น ชั้นบัวถลา ๒ ชั้น องค์ระฆังทรงกลมมีบัลลังก์ ก้านฉัตรและปล้องไฉน สถูปจำลองบางองค์พบว่ามีจารึกอยู่โดยรอบส่วนฐานก็มีสำหรับบัวหัวเสา หรือฐานเสานั้นมีรูปแบบเช่นเดียวกับสถูปจำลอง จะต่างกันเพียงตรงส่วนยอดเหนือองค์ระฆังขึ้นไปนั้น ทำเป็นบัวมีลายกลีบบัวตรงกลางเป็นฐานทรงกลม บางชิ้นเจาะเป็นร่องส่วนนี้เองสันนิฐานว่าน่าจะเป็นส่วน

รองรับฐานและอาคาร พบว่าส่วนหนึ่งของฐานเสานิยมจารึกไว้ที่ฐานด้วย นอกจากนี้ยังได้พบสถูปจำลองที่เป็นรูปทรงอื่น เช่น ทรงแปดเหลี่ยมด้วยเช่นกัน

๑.๔ แหล่งที่พบงานประติมากรรมหินทราย สกุลช่างพะเยา

จากหลักฐานทางด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดีได้บันทึกไว้ว่า เมืองพะเยา เป็นเมืองที่มีความสำคัญเทียบเท่ากับอาณาจักรหนึ่ง มีลักษณะศิลปกรรมที่เป็นแบบเฉพาะของตัวเองช่วงระยะเวลาหนึ่งอารยธรรมความเจริญของพะเยาคงแพร่ขยายก่อนไปอย่างกว้างขวาง โดยเฉพาะตามแหล่งอารยธรรมบริเวณลุ่มแม่น้ำอิง เพราะจากการสำรวจตามแหล่งต่างๆ ได้พบงานประติมากรรมหินทรายสกุลช่างพะเยานี้ แพร่กระจายอยู่โดยทั่วไปจากการสำรวจ ได้พบแหล่งโบราณคดีที่พบงานประติมากรรมและแหล่งที่รวบรวมงานประติมากรรมเหล่านี้เป็นจำนวนมาก สามารถจัดแบ่งได้เป็น ๓ แหล่งใหม่ คือ

๑) แหล่งที่พบงานประติมากรรมที่เป็นเมืองโบราณ

แหล่งที่พบงานประติมากรรมที่เป็นเมืองโบราณหรือเป็นวัดร้างที่มีมาแต่เดิม หมายถึงเป็นงานประติมากรรมที่อยู่กับเมืองโบราณ หรือวัดนั้นๆ มาแต่เดิม โดยไม่มีการเคลื่อนย้าย ได้แก่ตามเวียงโบราณหรือวัดร้างต่างๆ หรือแต่เดิมเคยเป็นวัดร้าง แต่ปัจจุบันได้รับการบูรณะซ่อมแซมให้เป็นวัดใหม่ และมีงานประติมากรรมเก็บรวบรวมอยู่

๒) แหล่งรวบรวมประติมากรรม

แหล่งรวบรวมประติมากรรม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นวัดในปัจจุบันที่ตั้งอยู่ในบริเวณหรือใกล้กับเวียงโบราณ หรือวัดร้างในสมัยพะเยา ซึ่งจะพบแทบทุกวัดในเขตจังหวัดพะเยา ซึ่งทำการรวบรวมงานประติมากรรมหินทรายจากวัดร้างต่างๆ ตามเขตเมืองโบราณ ที่วัดรวบรวมไว้เป็นจำนวนมาก ได้แก่ วัดศรีโคมคำ และรองลงมา คือ วัดลี

๓) แหล่งงานประติมากรรม

แหล่งงานประติมากรรม ที่ได้รับการเคลื่อนย้ายมาในภายหลัง ได้แก่ ตามพิพิธภัณฑ์ต่างๆ ที่มีงานประติมากรรมหินทรายสกุลช่างพะเยาจัดแสดงไว้ คือ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ หริภุญไชย เชียงแสน และพระนคร เป็นต้น ในรายงานวิจัยพระพุทธรูปหินทรายของ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้สำรวจพบประติมากรรมหินทราย โบราณวัตถุที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาโดยตรง และโดยอ้อม เขตจังหวัดพะเยาและบริเวณใกล้เคียง ดังต่อไปนี้

(๑) เขตอำเภอเมือง จังหวัดพะเยา

- ตำบลเวียง ได้แก่ วัดศรีโคมคำ, วัดพระธาตุจอมทอง วัดลี วัดหลวงราชสัณฐาน วัดราชคฤห์ วัดประตูชัย (วัดพระเจ้าหยั่งย้อง) วัดศรีจอมเรือง วัดหัวข่วงแก้ว วัดศรีอุโมงค์คำ วัดไชยอาวาส วัดมหาพน (ร้าง) และสำนักปฏิบัติธรรมดรุณีวิเวกอาศรม (วัดร้างตาช่างคำ)
- ตำบลแม่ปืมได้แก่ วัดร้างบ้านสันต้นผึ้ง
- ตำบลห้วยบง ได้แก่ วัดร้างในเขตโรงเรียนห้วยบง (พบจารึกบอกชื่อวัดวิสุทธาราม)
- ตำบลห้วยแก้ว ได้แก่ วัดสันต้นแหน
- ตำบลดงเจน ได้แก่ วัดพระธาตุปูปอ (พบจารึกวัดพระธาตุปู่ปอ) วัดบุนนาค (ร่าง) วัดป่าเหียง
- ตำบลต๋อม ได้แก่ วัดร่องห้า วัดต๋อมกลาง วัดต๋อมใต้

- ตำบลต๋ำ ได้แก่ วัดต๋ำนกกก วัดโสมนัสทุ่มท่า วัดต๋ำน้ำล้อม สำนักสงฆ์พระศรีอุดมธรรม แหล่งตัดหินทราย สำนักวิปัสสนาผาธรรมนิมิตร (พบจารึกที่ลานตัดหิน)

- ตำบลท่าจำปี ได้แก่ วัดช้างหิน

- ตำบลแม่ต๋ำ ได้แก่ วัดเมืองชุม

- ตำบลแม่ใสได้แก่ วัดร่องไฮ วัดแม่ใส

- ตำบลแม่นาเรือ ได้แก่ วัดแม่นาเรือ

- ตำบลตุ่น ได้แก่ วัดดอกบัว วัดตุ่นใต้

- ตำบลสาง ได้แก่ วัดศรีบุญเรือง วัดบ้านงิ้ว

(๒) เขตอำเภอดอกค่าใต้ จังหวัดพะเยา ได้แก่ แหล่งโบราณคดีที่บ้านถ๋ำ ตำบลบ้านถ๋ำ วัดสุวรรณคูหา ถ๋ำหอ ถ๋ำจำศีล วัดโบสถ์ (ร้าง) กลางหมู่บ้าน ตำบลบ้านถ๋ำ พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านครูอุทัย ไชยวุฒิ

(๓) เขตอำเภอจุน จังหวัดพะเยา ได้แก่ เวียงลอ ตำบลลอ วัดร้างในเขตเวียงลอวัดศรีปิงเมือง (ในเขตเวียงลอ)

(๔) เขตอำเภอเชียงค่า จังหวัดพะเยา ได้แก่ วัดพระธาตุสบแวน วัดพระนั่งดิน วัดบุญนาค (มีพระพุทธรูปหินทรายขนาดใหญ่ เคลื่อนย้ายมาจากเวียงลอ)

(๕) เขตอำเภอแม่ใจ จังหวัดพะเยา ได้แก่ วัดศรีสุพรรณ ตำบลแม่ใจ

(๖) เขตอำเภอพาน จังหวัดเชียงราย ได้แก่ วัดเด่นชัย (ม่อนป่าสัก) ตำบลแม่อ้อวัดป่าซาง ตำบลเมืองพาน

(๗) เขตอำเภอเทิง จังหวัดเชียงราย ได้แก่ เวียงเทิง วัดพระเกิดคงคาราม วัดพระศรีมหาโพธิ์ วัดอำมาตย์ วัดสวนดอก วัดพระธาตุจอมจ้อ และวัดเสาหิน

(๘) เขตอำเภอเวียงชัย จังหวัดเชียงราย ได้แก่ วัดโบราณบ้านเวียงเดิม วัดสันสลิด

(๙) เขตอำเภอพญาเม็งราย จังหวัดเชียงราย ได้แก่ วัดพระธาตุสบก้าง

(๑๐) เขตอำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ได้จากวัดร้างในเขตเมืองเชียงแสนหลายวัด ส่วนใหญ่มาจากการขุดแต่ง เช่น วัดป่าสัก ปัจจุบันเก็บรวบรวมไว้ที่ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติเชียงแสน และหน่วยศิลปากรที่ ๔ (เชียงแสน)

(๑๑) เขตอำเภอเมือง จังหวัดลำปาง ได้แก่ วัดพระธาตุลำปางหลวง พบเพียงชิ้นส่วนพระพุทธรูปหินทรายขนาดเล็ก ส่วนใหญ่ไม่สมบูรณ์ที่สมบูรณ์เฉพาะเศียรขนาดใหญ่ ๒ เศียรจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ของวัด

(๑๒) แหล่งที่เคลื่อนย้ายมาภายหลัง ดังได้กล่าวแล้ว ได้แก่ ตามพิพิธภัณฑ์ต่างๆ คือ พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เชียงใหม่ หริภุญไชย เชียงแสน พระนคร และที่วัดอุโมงค์ ตำบลสุเทพ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น

จากแหล่งที่พบศิลปะสกุลช่างพะเยาทั่วอาณาจักรล้านนาโบราณนั้น สันนิษฐานได้ว่าอิทธิพลของศิลปะสกุลช่างพะเยาได้แพร่ขยายอิทธิพลในพุทธศิลปะของอาณาจักรโบราณเมืองต่างๆ เหล่านั้น จะรับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรรมจากส่วนกลาง คืออาณาจักรล้านนาเชียงใหม่ แต่ก็ไม่ได้รับเอามาหมด เนื่องจากแต่ละเมืองมีวัฒนธรรมเดิมอยู่แล้ว และที่สำคัญ คือ ช่างสร้างงานย่อมมีอยู่ในแต่ละท้องถิ่น ด้วยเหตุนี้เอง จึงทำให้เกิดศิลปกรรมที่มีรูปแบบเฉพาะขึ้น ในแต่ละท้องถิ่นนั้น เกิดเป็น

สกุลช่างศิลปกรรม ได้แก่ สกุลช่างเชียงใหม่ สกุลช่างเชียงแสน สกุลช่างเชียงราย สกุลช่างฝาง สกุลช่างแพร่ สกุลช่างน่าน และสกุลช่างพะเยาเป็นต้น คำว่า “ศิลปะพะเยา” ได้รับการกล่าวถึงเป็นครั้งแรกโดยหม่อมเจ้าสุภัทรดิศ ดิศกุล ทรงจัดศิลปะพะเยาเป็นตอนปลายของศิลปะเชียงแสนรุ่นหลัง อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑-๒๒ ได้มีการยืนยันด้านเอกสารเมืองโบราณ เสนอว่า เมืองพะเยามีความสัมพันธ์กับเมืองสุโขทัย โดยเกิดขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เป็นต้นมา เมื่อพระยายุทธิษฐิระขึ้นไปครองเมืองพะเยา แต่ไม่ปักใจเชื่อว่า งานศิลปกรรมโดยเฉพาะประติมากรรมสกุลช่างพะเยาเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยพระยายุทธิษฐิระเป็นต้นมา เพราะความซับซ้อนของรูปแบบที่ยังไม่มีการวิเคราะห์และมีเป็นจำนวนมากที่พบตามเมืองต่างๆ ในลุ่มแม่น้ำอิง เป็นสิ่งที่ไม่น่าเชื่อจะเกิดขึ้นในคราวเดียว แต่ควรเป็นสิ่งที่มีมาก่อนหน้านั้น ในวารสานเล่นเดียวกันนี้เอง น. ณ ปากน้ำ ได้เสนอบทความเกี่ยวกับปัญหาของศิลปะล้านนารุ่นก่อนอาณาจักรเชียงใหม่ โดยเน้นว่าพระพุทธรูปหินทราย และเจดีย์หินทราย มีอายุร่วมสมัยกับศิลปะปาละของอินเดียที่มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๗ โดยเจาะจงว่าพระพุทธรูปสำริดที่เรียกกันว่า แบบเชียงแสนสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง และสิงห์สาม ล้วนเป็นศิลปะเชียงใหม่ ทั้งหมด โดยศิลปะก่อนเมืองเชียงใหม่ หรือศิลปะเชียงแสนนั้น ล้วนเป็นพระพุทธรูปหินทั้งสิ้น แม้ว่าจะมีการศึกษาผลงานศิลปกรรมที่เมืองพะเยาบ้างแล้ว แต่ผู้ที่ศึกษาสกุลช่างพะเยาระยะแรก ได้แก่ ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ในผลงานวิจัยเรื่อง “พระพุทธรูปหินทรายสกุลช่างพะเยา” แสดงว่าสกุลช่างพะเยาเริ่มสร้างงานศิลปกรรมตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เป็นต้นมา จนถึงช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ โดยในระยะแรกสร้างตามรูปแบบของพระสิงห์ โดยใช้วัสดุเป็นหินทรายต่อมาจึงรับเอาอิทธิพล ของสกุลช่างสุโขทัยเข้ามา ผสมผสานและพัฒนาให้มีลักษณะเฉพาะของตนเองอย่างเต็มที่เมื่อเข้าสู่ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ ๒๑ แล้ว และดำรงเอกลักษณ์ของสกุลช่างไว้ได้จนถึงช่วงครึ่งแรกของต้นศตวรรษที่ ๒๒ เอกลักษณ์ของสกุลช่างจึงค่อยๆ เสื่อมโทรมลงอิทธิพลของงานศิลปกรรมพื้นเมืองและท้องถิ่นมีมากขึ้น พระพุทธรูปหินทรายสกุลช่างพะเยาพบกระจายอยู่ในเมืองโบราณแถบลุ่มแม่น้ำอิง ตั้งแต่เมืองพะเยาจนถึงเวียงเชียงของ และแถบลุ่มแม่น้ำกกที่เมืองเชียงราย และเมืองเชียงแสน แสดงให้เห็นการติดต่อสัมพันธ์โดยใช้เส้นทางแม่น้ำ ส่วนการยุติการสร้างพระพุทธรูปอยู่ในช่วงครึ่งแรกของต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔

๓.๓ สถาปัตยกรรม

๓.๓.๑ อัตลักษณ์สถาปัตยกรรมล้านนา

สถาปัตยกรรมล้านนาได้ถูกวิเคราะห์อัตลักษณ์ อัตลักษณ์สถาปัตยกรรม จากบุคลากรผู้ทรงคุณวุฒิ สถาปนิกศิลปินแห่งชาติ นักศึกษาในโรงเรียนสถาปัตยกรรม พอจะแยกแยะเป็นประเภทได้ดังนี้

๑. บูรณภาพความเป็นล้านนา
๒. การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมล้านนา
๓. สถาปัตยกรรมล้านนาแบบดั้งเดิม / เชิงอนุรักษ์
๔. สถาปัตยกรรมล้านนาแบบประยุกต์
๕. สถาปัตยกรรมล้านนาแบบก้าวหน้า

บูรณภาพความเป็นล้านนา

บูรณภาพความเป็นล้านนา เป็นองค์ประกอบแรกที่สำคัญในการนำวิถีแห่งความเป็นเลิศทางสถาปัตยกรรม ซึ่งเป็นผลสืบเนื่องมาจากแบบแผนในพระพุทธศาสนาและความผูกพันทางครอบครัว ชุมชน และสังคม สถาปนิกที่ดีส่วนมากได้รับการหล่อหลอมมาตั้งแต่เยาว์วัย ด้วยความสุนทรียะของสภาพแวดล้อมที่ถือกำเนิด ประกอบกับการเล่าเรียนศึกษา และสภาพความรุ่งเรืองของบ้านเกิดเมืองนอนของสถาปนิก เป็นปัจจัยสำคัญของการเจริญเติบโตทางความคิดสร้างสรรค์ ดังเช่นเมืองที่มีความรุ่งเรืองในศาสตร์แขนงต่างๆ อย่าง เอเธนท์ เธนส์ โรม ลอนดอน ชิคาโก และนิวยอร์ก ล้วนมีตัวอย่างของผลงานที่ประสบความสำเร็จให้ผู้สนใจเรียนรู้อย่างนับไม่ถ้วน เปิดโอกาสให้กับสถาปนิกรุ่นแล้วรุ่นเล่าได้ศึกษาเรียนรู้งานสถาปัตยกรรมเป็นหนึ่งในปัจจัยสี่ ที่บ่งบอกถึงความสมบูรณ์และรุ่มรวยของการใช้ชีวิตที่มิใช่แค่ความรุ่มรวยทางทรัพย์สินเงินทอง ความเพียบพร้อมที่ประกอบไปด้วยความรักและผูกพันของครอบครัว การดำรงชีวิตที่มีความสุข เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่และแบ่งปันในครอบครัวและชุมชน ตลอดจนเรื่องของรสนิยมต่างๆ อาทิ อาหารการกิน เสื้อผ้าเครื่องแต่งกาย และการใช้พื้นที่ในการอยู่อาศัย สิ่งเหล่านี้ล้วนเป็นศาสตร์ขั้นพื้นฐานสำคัญ ซึ่งต้องได้รับการอบรมปลูกฝังเรียนรู้และฝึกปฏิบัติอย่างต่อเนื่อง เพื่อส่งเสริมให้สถาปนิกมีความพร้อมในการตระเตรียมความสุขด้านต่างๆ ให้แก่ผู้อื่นได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ศาสนาก็เป็นหนึ่งในแรงผลักดันอันมหาศาลต่อการสร้างสรรค์งานของมนุษย์ นำไปสู่จุดสูงสุด เช่น การหลุดพ้นและนิพพานในพุทธศาสนา แรงผลักดันก่อให้เกิดความศรัทธาแก่ปุถุชนในอันที่จะประพฤติปฏิบัติตนให้อยู่ในศีลธรรม และถ่ายทอดมาสู่งานศิลปะหรืองานสถาปัตยกรรมต่างๆ ให้มีคุณค่าสูงสุดทางด้านสุนทรียภาพ นักศึกษาสถาปัตยกรรม นักวิชาการและครูบาอาจารย์ในสถาบันทางสถาปัตยกรรม สถาปนิกและผู้ที่อยู่ในวงวิชาชีพสถาปัตยกรรม มีภารกิจในการส่งเสริมความเป็นบูรณภาพความเป็นล้านนาให้ดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรม ศาสนา และกระบวนความคิด การดำรงชีวิตที่มีอัตลักษณ์นี้สถาบันควรอย่างยิ่งที่จะค้นหาวิธีการสอน วิธีถ่ายทอดแบบบูรณาการ ที่สามารถสืบเนื่องอย่างยั่งยืนไปยังคนรุ่นใหม่ ด้วยวิธีการต่อไปนี้ คือ

ประการแรก เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย จำเป็นต้องได้รับการยอมรับและการเรียกร้องจากนักศึกษา นักวิชาการ ครูบาอาจารย์ สถาปนิกและผู้ที่อยู่ในวิชาชีพว่า บูรณภาพความเป็นล้านนาเป็นสิ่งสำคัญในการประกอบวิชาชีพและในวงวิชาการสถาปัตยกรรม

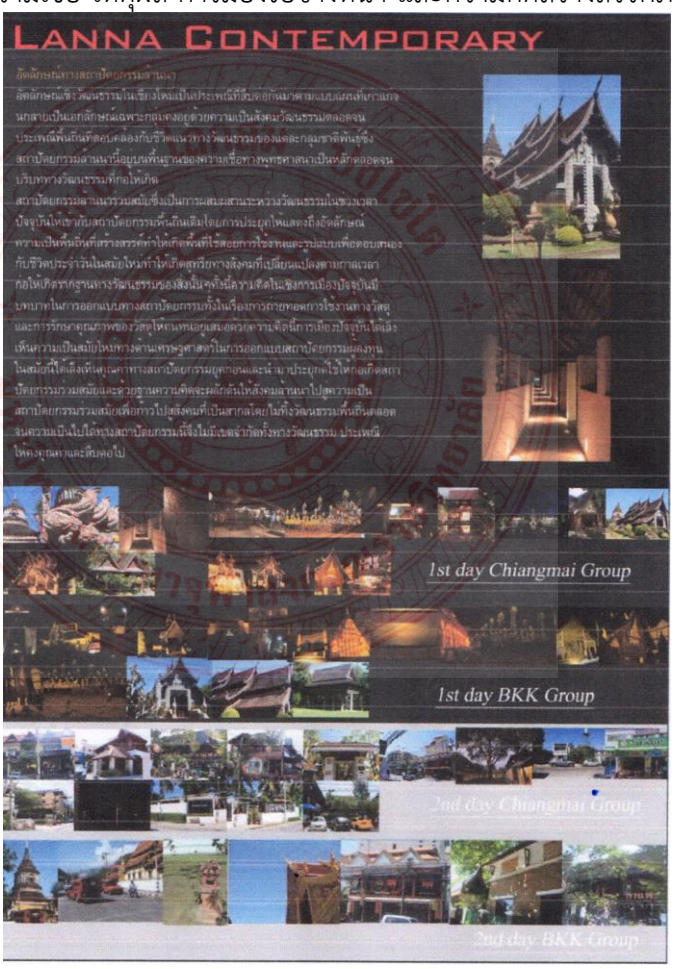
ประการที่สอง เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย จำเป็นต้องให้บุคคลเหล่านั้นตระหนักถึงภาระหน้าที่ต่อสังคม ซึ่งเป็นหน้าที่ภายในจิตใต้สำนึกของบุคคล ความชอบส่วนบุคคลและสาธารณะ จากนั้นบูรณภาพความเป็นล้านนา จะนำไปสู่การเปลี่ยนแปลง การเขียนหลักสูตร การออกแบบสถาปัตยกรรม และภารกิจด้านอื่นๆต่อไป

ประการที่สาม เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย จำเป็นต้องให้บุคคลเหล่านั้นเห็นความสำคัญของการค้นหา ค้นคว้าวิจัยและการ สร้างสรรค์ ไม่ใช่การเรียนจากตำราและนิตยสารต่างประเทศเท่านั้น แต่เป็นไปได้ทั้งภายในและภายนอกห้องเรียน ในเมืองและชนบท ห้องปฏิบัติการออกแบบ ห้องทดลองและสำนักงานสถาปนิก

ประการที่สี่ เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย จำเป็นต้องให้บุคคลเหล่านั้นมีส่วนรับผิดชอบ ความเป็นไปที่ดีของสังคมล้านนา การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสถาบัน การเปลี่ยนแปลงในวิชาชีพสถาปัตยกรรม การเปลี่ยนแปลงในภารกิจส่วนบุคคล

ประการที่ห้า เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย จำเป็นต้องให้บุคคลเหล่านั้นมีความพอใจในความเป็นไปที่ดีของสังคมล้านนา การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในสถาบัน การเปลี่ยนแปลงในวิชาชีพสถาปัตยกรรม การเปลี่ยนแปลงในภารกิจส่วนบุคคล อันที่จะทำให้มีการเพิ่มพูนของบูรณภาพความเป็นล้านนา ซึ่งจะก่อให้เกิดความเชี่ยวชาญในการออกแบบสถาปัตยกรรมล้านนาต่อไป

ประการสุดท้าย เพื่อให้บรรลุเป้าหมาย จำเป็นต้องให้บุคคลเหล่านั้นมีการเพิ่มความเสี่ยงบ้าง แม้ว่าการตอบรับหรือยอมรับจะเป็นเช่นไร ระเบียบแบบแผนเดิมเคยเป็นอย่างไร ความเสี่ยงที่เกิดขึ้นจะต้องมีมาจากความเชื่อ เหตุผล การมองไปข้างหน้า และความคิดสร้างสรรค์ภายในบุคคลนั้น



ภาพที่ ๖๐ LANNA CONTEMPORARY
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย นักวิจัย ๑๖ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

การใช้งานสถาปัตยกรรมล้านนา

ผลวิเคราะห์จากการสัมภาษณ์ ทบทวน ตีความ การใช้งานสถาปัตยกรรมล้านนา พบข้อต้องห้ามในการใช้งานอาคารทางศาสนา ข้อไม่สมควรในการใช้งานอาคารผู้ครองนคร เจ้าคหบดี ตามลำดับศักดิ์ในสังคม ฐานานุศักดิ์ทางสถาปัตยกรรม สำหรับคนทั่วไปที่มีข้อแตกต่างกันด้านชาติพันธุ์วัฒนธรรม ตามประเด็นรายละเอียดภาคผนวก ก ดังนี้

๑. พื้นที่ตั้ง (Setting) บริเวณอาคาร (Layout Plan) ต้นไม้มงคล

๒. รูปแบบสถาปัตยกรรมพื้นถิ่น (Vernacular Architecture)

๓. พื้นที่ (Space) ประโยชน์ใช้สอย (Function) การหันทิศทาง (Orientation)

๔. รูปทรงหลังคา (Roof Form) โครงหลังคา (Roof Structure) วัสดุมุง (Roof Material)

๕. โครงสร้างอาคาร (Structure) วัสดุก่อสร้าง (Material)

๖. ฝาผนัง (Partition & Wall) หน้าต่าง ช่องเปิด (Opening)

๗. องค์ประกอบทางสถาปัตยกรรม (Architectural Element)

๘. ชิ้นส่วนตกแต่งทางสถาปัตยกรรม (Architectural Ornament) ประติมากรรมและเครื่องประดับตกแต่งอาคาร

๓.๔ คีตกรรม

อัตลักษณ์คีตกรรมหรือดนตรีพื้นบ้านภาคเหนือหรือดนตรีล้านนามีลักษณะการบรรเลงเป็น ๒ ลักษณะ คือ

๑. การบรรเลงเป็นวง ต้องมีความสามัคคีกัน รู้จักบทบาทหน้าที่ของตน ซึ่งสามารถแยกได้อีก ๒ แบบ คือ หนึ่ง วงที่เป็นบรรเลงล้วน ได้แก่ วงดนตรีพื้นเมือง สะล้อ ซึง ขลุ่ย วงปี่พาทย์พื้นเมือง วงปี่จุ่มและวงกลองล้านนา และวงที่ประกอบการรับขาน ได้แก่ วงปี่จุ่ม และวงดนตรีสะล้อ ซึง ขลุ่ย

๒. การบรรเลงเดี่ยว ต้องใช้ปัญญา ความสามารถในการคิดกลเม็ดต่าง ๆ ทำให้เครื่องดนตรีโดดเด่น ใช้อารมณ์ดึงพลังของเพลงทั้งหมดออกมา

ลักษณะทำนองที่ใช้ในการบรรเลง แบ่งเป็น ๒ แบบ คือ

๑. ทำนองในเพลงที่กำหนด ประกอบด้วย หนึ่ง การสอดแทรกหรือผันแปรตามจังหวะที่สม่ำเสมอ (การจำจากโน้ตและการคิดขึ้นเอง) สอง การแปรทำนองจากเสียงเดิมหรือการเปลี่ยนเสียง (เช่น เพลงปราสาทไหว)และ สาม การย่อขยายทำนองขอบเขตของลูกตก เป็นการเล่นตามใจผู้เล่น เรียกว่า การเขิง พบในจ้อย ค่าวฮ่ำ เป็นต้น

๒. ทำนองที่เกิดขึ้นนอกเหนือจากเพลงที่กำหนด มี ๒ ลักษณะ คือ หนึ่ง ทำนองที่มีการแต่งขึ้นใหม่ตามลักษณะการใช้งาน โดยอาจแต่งตามหลักการทางทฤษฎีเดนตรีไทยหรือแต่งตามอารมณ์และเป้าหมายของ อารมณ์ก็ได้ และ สอง การย่อขยายทำนองจากเพลงเดิมทางเพลงและ

ขีดจำกัดของเครื่องดนตรีทางเพลงเปรียบเหมือนทางเดินมีทั้งทางตรง ทางลัด ทางอ้อม ขึ้นอยู่กับผู้เล่นประกอบกับขีดจำกัดและหน้าที่ของเครื่องดนตรี ซึ่งสามารถจัดแบ่งได้ ๓ หมวด คือ

๑. เครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่เป็นผู้นำ เครื่องดนตรีจะเป็นหลักในวง คนเล่นต้องมีความจำดี สามารถทำเพลงได้ตลอดรอดฝั่ง แม่นเพลง เครื่องดนตรีประเภทที่มีเสียง สูงและดังจะโดดเด่นที่สุด

๒. เครื่องดนตรีทำหน้าที่เป็นผู้ตาม เครื่องดนตรีจะเป็นตัวสอดแทรก หลบไปมา มักเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงค่อนข้างต่ำ

๓. เครื่องดนตรีเป็นตัวกำหนดจังหวะ เครื่องดนตรีจะทำหน้าที่ควบคุมวง บังคับจังหวะเร็วช้า เป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีเสียงที่เป็นเพลง เช่น ฉิ่ง กรับหน้าที่ของเครื่องดนตรีและบทบาทในวง เครื่องดนตรีในวงเครื่องสายพื้นเมืองเปรียบเหมือนคน ๓ วัยมารวมกัน คือ วัยผู้ใหญ่ ได้แก่ ซึงลูก ๔ ใหญ่ และสะล้อลูก ๔ ใหญ่ ซึ่งจะมีลักษณะค่อนข้างช้า เนิบ แต่เป็นหลักในเวลาคับขัน วัยกลางคน ได้แก่ ซึงลูก ๓ และสะล้อลูก ๓ มีลักษณะหนักแน่น มั่นคง เป็นผู้นำ และ วัยเด็ก ได้แก่ ซึงลูก ๔ เล็ก และสะล้อลูก ๔ เล็ก มีลักษณะ ชอบสนุก ซุกชน ชอบออกนอกกรอบ จึงต้องมีผู้ใหญ่ทั้ง ๒ วัยมาควบคุม

ลักษณะเทคนิคที่เหมาะสมในการเล่นเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น

ในเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมสูง เช่น สะล้อเล็ก ต้องใช้วิธีการเล่นเสียงให้สูงมาก ๆ สำหรับเครื่องดีด ต้องใช้เทคนิคการรัวซ้ำโน้ต การสะบัด การดีด ส่วนเครื่องสี ต้องใช้เทคนิคการพรมนิ้ว การสะบัดนิ้ว รูดสายและกระตุกคันชัก ส่วนเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงกลาง เช่น สะล้อ ๓ ลูก ต้องใช้วิธีการเล่นที่ชัดเจน เดินทำนองให้ชัดเจน และเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงต่ำ เช่น สะล้อลูก ๔ ใหญ่ ต้องใช้วิธีการเล่นที่ไม่ต้องเน้นลูกเล่นมากนัก เน้นเรื่องจังหวะทีละโน้ตและจังหวะตกของโน้ตแต่ละห้องให้ชัดเจน และสำหรับเครื่องเป่าหรือขลุ่ยนั้นต้องดำเนินทำนองโดยการรวมเสียงแต่ละเสียง ให้กลมกลืนกัน

เม็ด

เม็ดทางดนตรีนั้นก็คือตัวโน้ต ซึ่งมีอยู่ ๒ ลักษณะใหญ่ ๆ คือ หนึ่ง เม็ดกระด้าง เป็นกลุ่มโน้ตที่ไม่ซับซ้อน เหมาะสำหรับฝึกหัดแต่ยังขาดอารมณ์ ไม่มีความอ่อนไหวและจิตวิญญาณของผู้เล่น แต่ก็ถือว่าเป็นแผนที่นำไปสู่จุดหมายของดนตรีต่อไป และสองเม็ดเอกลักษณ์หรือเม็ดพิสดาร เป็นกลุ่มโน้ตที่ซับซ้อน เข้าใจยาก แฝงด้วยอารมณ์ความรู้สึก บ่งบอกลักษณะผู้เล่น ซึ่งต้องใช้เวลาประสบการณ์ การฟัง การฝึก

ลักษณะในการดำเนินเพลงด้วยการดีดซึง

ในการดีดซึง มี ๒ ลักษณะคือ การดีดไม้เดี่ยว เป็นการดีด ๑ ครั้งต่อตัวโน้ต ๑ ตัว ทำให้สามารถฟังทำนองได้ชัดเจนและง่ายต่อการจดจำแต่มักควบคุมจังหวะไม่ได้ และ การดีดไม้คู่ เป็นการดีดขึ้นลงต่อ ๑ ตัวโน้ต ทำให้สามารถสร้างโน้ตเพิ่มได้อีก ๑ เท่าและพัฒนาเป็นเทคนิคต่าง ๆ ได้ง่าย

สามารถควบคุมจังหวะได้ ซึงเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงกังวาลใส แต่หากมีเทคนิคพิเศษต่าง ๆ มาช่วยจะยิ่งทำให้เสียงแว่วหวาน เย็นใสมากขึ้น ซึ่งเทคนิคพิเศษที่ใช้ เช่น การดีดรัว เป็นการดีดขึ้นลงอย่างรวดเร็ว การดีดสะบัด เป็นการดีดขึ้นลงโดยการสะบัดไม้ดีด

ลักษณะในการดำเนินเพลงด้วยการสีสะล้อ

การสีสะล้อมีลักษณะเหมือนซึงทุกอย่างเพียงแต่เปลี่ยนจากการดีดมาใช้คันชัก แทน ซึ่งมีเทคนิคในการสีให้มีเสียงแว่วหวานด้วย เช่น การรวบคันชัก จะช่วยให้การฝึกเป็นตามระบบตัวโน้ตอักษรไทยเหมือนการสีซอด้วงด้วยการพรมนิ้ว การไหลเสียง การสะบัดนิ้วมาช่วย เป็นต้น โดยจะรวบคันชักในห้องที่มีโน้ต ๓ ตัวหรือตัวเดียว

ลักษณะในการดำเนินเพลงด้วยการเป่าขลุ่ย

การเป่าขลุ่ยต้องอาศัยความชำนาญและเทคนิคต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดเสียงหวีดหวิวโหยหวน ซึ่งมีเทคนิค ดังนี้ การพรมนิ้ว เป็นการใช้นิ้วยกขึ้นลงให้ไวที่สุด มักจะใช้กับโน้ตที่มีจังหวะยาว การลิ้ว เป็นการเช็ดนิ้วพร้อมกับอัดลมให้แรงอย่างกะทันหัน ใช้เล่นโน้ตจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง การตอดลิ้น เป็นการใช้ลิ้นแตะที่ดากขลุ่ยอย่างเร็ว ทำให้เสียงชัดเจนขึ้น การเหิน เป็นการอัดลมครั้งแรกแล้วค่อยผ่อนลมให้แผ่วเสียงลง และการระบายลม (อวายลม) เป็นการเป่าลมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่อง ซึ่งในการเป่าขลุ่ยนั้นจะมีทำนอง ๔ แบบ คือ หนึ่ง โก่งเรียวบง เป็นทำนองแบบเรียบ ๆ สอง ป๊าวไกว่ใบ เป็นทำนองเอื้อนเอ่ย หวานซึ้ง สาม ม้าย่ำไฟ เป็นทำนองคึกคัก รวดเร็ว และ สี่ มะนาวล่องของเป็นทำนองโด ๆ เต้น ๆ สูง ๆ ต่ำ ๆ สลับกันไป

สำหรับเครื่องเป่านั้นนอกจากขลุ่ยแล้วยังมีแนและปี่จุ่มที่เป็นเครื่องเป่า ที่สำคัญสำหรับแนเป็นเครื่องดนตรีเสียงดัง ลิ้นทำด้วยใบตาล มี ๒ แบบ คือ

แบบที่ ๑ แนน้อย ซึ่งมีหลักในการดำเนินทำนอง ๓ แบบ คือ น้ำเลอโต้ง เป็นทำนองแบบเรียบง่าย น้ำตกตาด เน้นการใช้นิ้วและลิ้น มีลักษณะเร้าใจ ตลกชวนติดตาม และน้ำดั้นท่อ เน้นบรรเลงให้เสียงเล็กแหลมที่สุด โดยทั้ง ๓ ทำนองใช้เทคเช่นเดียวกับขลุ่ย

แบบที่ ๒ แนหลวง มีหลักในการดำเนินทำนองที่สำคัญคือ การโต้ เป็นการใช้นิ้วปิดทุกรูแล้วอัดลมให้สุดจะเกิดเสียงโต้ โดยแนหลวงต้องเป่าช้ากว่า (คาดว่าให้มาไม่ครบ) ส่วนปี่จุ่ม เป็นเครื่องดนตรีที่มีลิ้นอิสระทำจากทองเหลือง มีการดำเนินทำนองอยู่ ๓ แบบคือ แบบหวาน เป็นการเป่าที่ใช้ลมเดียวผสมการใช้ลิ้น มีลูกเอื้อนลูกย้อยของนิ้ว แบบหวานสะท้อน มีลักษณะคล้ายเป่าแบบหวานแต่จะเพิ่มลมจากข้างในท้องทำให้เสียงคึกคักกว่าเดิม และแบบบ๊บ เป็นการเป่าแบบตัดเม็ดทิ้งใช้ลมเดียวผสมกับนิ้ว ใช้ในเพลงที่มีจังหวะเร็วมาก

ลักษณะการผสมวงของดนตรีล้านนาในปัจจุบันอาจแบ่งตามความนิยมได้ดังนี้[๒๑]

---

[๒๑] มณี พะยอมยงค์, **ประเพณีสิบสองเดือนล้านนาไทย**, (เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์, ๒๕๓๗), หน้า ๙.

วงสะล้อซึง
วงพาทย์ฆ้อง (ป้าดก๊อง)
วงพิณเปี๊ยะ
วงปี่จุม
วงกลองตึ่งโนง
วงกลองมองเซิง
วงกลองก้นยาว (ปู่เจ่)
วงกลองทิ่งบ้อม
วงกลองสะบัดชัย
วงกลองหลวง
วงดนตรีพื้นเมืองประยุกต์

การเปลี่ยนแปลงของดนตรีพื้นเมือง

เมื่อ ยุคสมัยเปลี่ยนแปลงไป ชาวล้านนามีโอกาสรับอิทธิพลจากต่างถิ่นโดยเฉพาะไทยภาคกลาง ทำให้วิถีชีวิตต่างๆ พลอยเปลี่ยนแปลงตามไปด้วย โดยเฉพาะทางด้านดนตรีแล้วก็นับว่าได้รับผลกระทบส่วนนี้และทำให้เกิดการ เปลี่ยนแปลงด้วย เช่น

๑. การเปลี่ยนแปลงลักษณะของเครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงมากที่สุด ก็คือเครื่องดนตรีที่รู้จักกันดีคือสะล้อและซึง ส่วนเครื่องดนตรีชนิดอื่นนั้นไม่ค่อยมีการเปลี่ยนแปลงมากนัก บางอย่างก็ไม่มีการเปลี่ยนแปลงเลย เช่น ปี่ การเปลี่ยนแปลงตัวเครื่องดนตรีนั้นพอจะแบ่งได้สองอย่าง คือการเปลี่ยนวัสดุที่ใช้ทำเครื่องดนตรีแต่ดั้งเดิมมาใช้วัสดุอื่นๆ แทน และอีกข้อหนึ่งก็คือการเปลี่ยนรูปร่างสัดส่วนของเครื่องดนตรี มีเครื่องดนตรีล้านนาที่พอจะอธิบายได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ได้แก่ซึง เป็นเครื่องดนตรีที่มีการเปลี่ยนแปลงจากของเดิมมากที่สุดในบรรดาเครื่อง ดนตรีพื้นเมือง แต่เดิมนั้นไม้ที่ใช้ทำซึงส่วนมากนิยมที่จะใช้ไม้สัก แต่ต่อมาเนื่องจากไม้สักเป็นไม้ที่มีราคาแพงและห้ามตัด จึงหันมานิยมที่จะใช้ไม้แดงแทนเพราะราคาถูก ส่วนเรื่องคุณสมบัติของไม้แดงก็ใกล้เคียงกันอีกทั้งยังเป็นไม้ที่หาง่ายกว่า ไม้สักอีกด้วย รูปร่างของซึงแต่เดิมนั่นมีขนาดที่ไม่ใหญ่มากเท่าใดนัก ซึงใหญ่ยังมีขนาดเล็กกว่ากีตาร์เสียด้วย แต่ปัจจุบันถูกดัดแปลงให้มีขนาดเท่ากีตาร์ก็มี มีการเสริมแต่งโดยการวาดลวดลาย ลงสี หรือแกะสลักตลอดจนการทาชะแล็กบนซึงเพื่อให้สวยงาม ทั้งนี้เพราะซึงมักถูกนำขายไปเป็นเครื่องประดับบ้านแทนที่จะนำไปเล่นดนตรี ส่วนองค์ประกอบอื่นๆ ของซึงที่ถูกนำวัสดุอื่นๆ ใช้แทนของเดิม ได้แก่ สายซึง ซึ่งแต่เดิมสายซึงนั้นนิยมที่จะใช้สายห้ามล้อจักรยานเท่านั้น แต่ปัจจุบันนิยมที่จะใช้สายกีตาร์แทน ลูกบิดที่ใช้ตั้งสายซึงที่เคยทำจากไม้ ก็เปลี่ยนมาใช้ลูกบิดของกีตาร์แทนเพราะสะดวกกว่าในการตั้งสาย ซึง ที่ใช้สำหรับดีดซึงจะใช้เขาสัตว์ดีด แต่ปัจจุบันไม่ค่อยมีแล้วหันมาใช้พลาสติกดีดแทนสะล้อ รูปร่าง

ของสะล้อโดยทั่วๆ ไปแล้วไม่มีการเปลี่ยนแปลง คือยังใช้กะลามะพร้าวและไม้สักที่เป็นองค์ประกอบสำคัญทำอยู่ แต่ส่วนมีการเปลี่ยนแปลง ได้แก่ สายสะล้อแต่เดิมนิยมที่จะใช้สายห้ามล้อจักรยานเท่านั้น ปัจจุบันบางคนหันมาใช้สายกีตาร์แทน สายคันชักก็เช่นกันนิยมที่จะใช้หางม้าหรือไม่ก็ใช้สายไนลอน แต่ปัจจุบันจะนิยมใช้สายไนลอนเกือบทั้งหมด

๒. การประยุกต์วงดนตรีแห่กลองเต่งถิ้งมาเป็นวงดนตรีแห่ประยุกต์

วงแห่กลองเติ่งถิ้งเป็นวงดนตรีปี่พาทย์ของล้านนาใช้เล่นในงานศพ และงานฟ้อนผีมอ-ผีเมง ปัจจุบันมีการเปลี่ยนแปลงไปมาก แต่ยังเป็นการเปลี่ยนในลักษณะที่ยังคงของเก่าก็ยังมีอยู่ เดิมเครื่องดนตรีประกอบด้วย กลองเต่งถิ้ง กลองตัด แนหลวง แนน้อย พาทย์เอก พาทย์ทุ้ม พาทย์เหล็ก ฆ้องวง ฉิ่ง และสว่า (ฉาบ) เพลงที่เล่นจะเล่นทั้งพื้นเมืองของล้านนาเองและเพลงไทยเดิมของทางภาคกลาง เป็นเวลานานแล้ว จนทำนักดนตรีของล้านนาบางคนเกิดความเข้าใจผิดว่าเพลงที่ตนเองเล่นนั้นเป็น เพลงพื้นเมืองหรือเป็นเพลงไทยเดิมกันแน่ และที่สำคัญที่สุดคือการเรียกชื่อเพลงตามความเข้าใจของตนเอง บางครั้งเพลงเดียวอาจมีหลายชื่อก็ได้[๒๒]

ต่อมามีการนำเพลงลูกทุ่งโดยยังใช้เครื่องดนตรีเท่าที่มีอยู่บรรเลง ปัจจุบันนอกจากจะได้รับอิทธิพลเพลงสมัยใหม่ได้แก่ เพลงลูกทุ่งแล้ว ยังมีเพลงอีกประเภทหนึ่งที่กำลังได้รับความนิยมมากในปัจจุบัน ได้แก่ เพลงสตริง ซึ่งก็นำมาบรรเลงด้วยการนำเพลงเหล่านี้มาเล่นทำให้วงดนตรีพื้นเมืองประเภท นี้มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างสูงมากเพราะเริ่มมีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประสมวงด้วย ได้แก่ กีตาร์ เบส กลองแจ๊ส (กลองชุด) กลองทอม แทมบูลีน เป็นต้น การประยุกต์เช่นนี้ทำให้เกิดการเปลี่ยนชื่อที่เรียกไปอีกเป็น “ วงดนตรีแห่พื้นเมืองประยุกต์”

เท่าที่สำรวจข้อมูลมาได้ทราบว่า วงดนตรีที่มีการประยุกต์เป็นวงแรกคือ “ วงกู่เสือสามัคคี ” โดยมีแนวความคิดว่าถ้านำเครื่องดนตรีสากลมาเล่นด้วยคงดี เพราะขณะนั้นก็มีการนำทำนองเพลงสมัยใหม่มาเล่นบ้างแล้ว จึงคิดว่า ถ้าหากนำมาประสมวงแล้วอาจจะทำให้การเล่นทำนองเพลงสมัยใหม่ไพเราะยิ่งขึ้น จะเห็นได้ว่าการประยุกต์ได้เริ่มจากการเล่นในทำนองสมัยใหม่ แต่ยังใช้เครื่องดนตรีพื้นเมืองบรรเลงอยู่ ต่อมาได้มีการเพิ่มเครื่องขยายเสียงและเครื่องดนตรีสากลเข้ามาร่วม

๓.๕ วรรณกรรม

วรรณกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ เป็นอีกหนึ่งวรรณกรรมที่มีการถ่ายทอดมาอย่างยาวนานตั้งแต่สมัยพญาเม็งราย ก่อนยุครัตนโกสินทร์เสียอีกมีการค้นพบวรรณกรรมอันทรงคุณค่า จนมีการถ่ายทอดมาถึงยุคปัจจุบัน โดยวรรณกรรมท้องถิ่นภาคนี้ มีการบันทึกเรื่องราวในอดีตของคนท้องถิ่นซึ่งมีประเภทของวรรณกรรม ๒ ประเภท คือ

๑. การถ่ายทอดด้วยปากเปล่าเป็นการบอกเล่าหรือการขับร้อง

---

[๒๒] โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม, **ดนตรีล้านนา : ดนตรีพื้นเมืองล้านนา, (เชียงใหม่:** โครงการสารสนเทศล้านนาคดีศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๓๑), หน้า ๗.

๒. การเขียนเป็นลายลักษณ์อักษร

ได้แก่ คำกลอนบันทึกทางประวัติศาสตร์ นิทานหรือตำราความรู้ต่างๆ โดยใช้ภาษาท้องถิ่นในการจดบันทึก มีรูปแบบการประพันธ์ด้วยภาษาท้องถิ่นที่สวยงาม สำหรับทางภาคเหนือนิยมใช้บทร้อยกรอง ในการเรียงร้อยถ้อยคำที่สอดคล้อง และอิงสำเนียงภาษาท้องถิ่น เพื่อให้สามารถออกเสียงเป็นทำนองอย่างไพเราะ ซึ่งเป็นรูปแบบคำประพันธ์ในการแต่งวรรณกรรมที่เป็นเอกลักษณ์แตกต่างจากวรรณกรรมท้องถิ่นในภาคอื่น โดยส่วนใหญ่เนื้อหาของวรรณกรรมทางภาคเหนือ จะคล้ายคลึงกับวรรณกรรมของทางภาคอีสาน คือ **มุ่งเน้นเรื่องราวทางศาสนา** โดยนิทานที่ได้รับความนิยมในการมาใช้ประพันธ์วรรณกรรมนั้นก็คือนิทานชาดกและวรรณกรรมคำสอน ส่วนใหญ่เนื้อหาจะมุ่งสอนจริยธรรมให้กับสังคม โดยยึดหลักภายใต้หลักคำสอนทางพระพุทธศาสนา ควบคู่กับการให้ความบันเทิงแก่ผู้อ่านและอีกหนึ่งลักษณะวรรณกรรมภาคเหนือ ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากก็คือ

การบรรยายชีวิตและเรื่องราวของชาวบ้านท้องถิ่นในรูปแบบละครพื้นบ้าน และเหตุการณ์ภายในครอบครัวที่มีทั้งสุข ทุกข์ และปัญหาต่างๆ พร้อมทั้งคำสอนคติธรรมแนวคิดในการแก้ปัญหา ทำให้เรามองเห็นข้อมูลหนึ่ง อย่างที่ถูกถ่ายทอดลงในวรรณกรรมภาคเหนือก็คือ **การสะท้อนวัฒนธรรมท้องถิ่นที่ดีงามของทางภาคเหนือ** รวมถึงการเล่าเรื่องราวต่างๆ ภายในเนื้อหาของวรรณกรรม ทำให้เรามองเห็นภูมิประเทศทางภาคเหนือในช่วงเวลานั้น รวมถึงชีวิตความเป็นอยู่ค่านิยม และประเพณีอันดีงามในอดีต ที่สามารถสะท้อนความเป็นอยู่ของคนภาคเหนือในยุคนั้นได้เป็นอย่างดี[๒๓]

คุณค่าของวรรณกรรมภาคเหนือ

เนื้อหาภายในวรรณกรรมภาคเหนือ เรียกได้ว่าเปี่ยมไปด้วยคุณค่าทางมรดกวัฒนธรรมที่ควรศึกษาไว้ให้คนรุ่นหลัง เนื่องจากภายในงานเขียนที่รังสรรค์ออกมาด้วยภาษาที่สวยงาม รวมทั้งการบันทึกข้อมูลในอดีต ให้เราได้ทราบถึงความเป็นอยู่ และความเชื่อของคนยุคนั้น รวมทั้งการสอดแทรกหลักคำสอนทางพระพุทธศาสนาที่ดีงาม เพื่อให้สังคมสามารถอยู่ร่วมกันได้อย่างสงบสุข โดยภายในวรรณกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ มักมีการสอดแทรกคติเตือนใจ เพื่อสอนให้คนเป็นคนดีมีการใช้ภาษาด้วยถ้อยคำที่สวยงาม รวมถึงท่วงทำนองของบทเพลงและบทกวี ที่สอดคล้องกันอย่างลงตัว รวมทั้งหลักคำสอนและการถ่ายทอดปรัชญาทางศาสนา ซึ่งเป็นจุดศูนย์รวมจิตใจของประชาชนให้ยึดเหนี่ยวไว้เป็นเครื่องมือในการดำรงชีวิตทำให้ผู้ที่ได้รับฟังและอ่านวรรณกรรมชนิดนี้ สามารถเพิ่มพูนความรู้และมีหลักการแนวทางในการดำรงชีวิต ซึ่งเป็นมรดกอันทรงคุณค่าที่คนไทยและคนท้องถิ่นควรอนุรักษ์ไว้ โดยคุณค่าของวรรณกรรมยังสามารถใช้สอนคนในยุคปัจจุบันได้อย่างร่วมสมัย หากเราปฏิบัติและทำความเข้าใจในวรรณกรรมท้องถิ่นของภาคนี้ เชื่อได้ว่าสภาพสังคมในยุคปัจจุบันนี้จะเต็ม

---

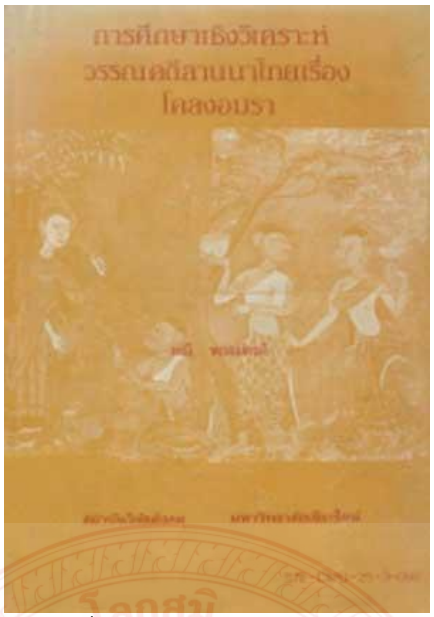
[๒๓] ดานุสร, **วรรณกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ**, (กรุงเทพมหานคร: ศูนย์รวมความรู้เกี่ยวกับวรรณกรรมทั้งไทยและต่างประเทศ, ๒๕๖๐), หน้า ๒๒๑.

ไปด้วยความสงบสุขและรู้จักการเข้าสังคมที่ดีช่วยลดปัญหาต่างๆทางสังคมที่เกิดขึ้นในปัจจุบันได้อย่างยอดเยี่ยม

ตัวอย่างวรรณกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ

ภาพที่ ๖๑ วรรณกรรมโคลงนิราศหริภุญชัย
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย (นักวิจัย) ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

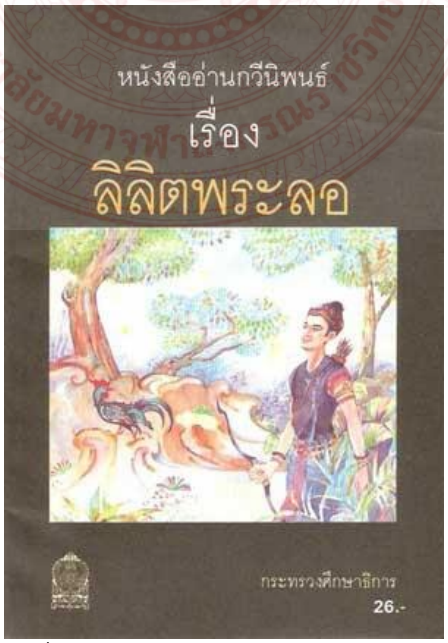
นิราศหริภุญชัย เป็นวรรณกรรมที่คาดว่า มีการแต่งขึ้นในช่วงเวลา พ.ศ.๒๐๐๐ -๒๐๖๐ เป็นผลงานของนักกวีในราชสำนักของเชียงใหม่ ที่มีการบรรยายข้อมูลในระหว่างการเดินทาง เพื่อไปนมัสการพระธาตุ หริภุญชัยในจังหวัดลำพูน ในระหว่างทางที่มีการเดินทางนั้นทางนักกวีได้ใช้พาหนะเป็นขบวนเกวียนจากทางเชียงใหม่ และมีการผ่านสถานที่สำคัญต่างๆ ซึ่งมีความสำคัญทางประวัติศาสตร์ เช่น **วัดพระสิงห์ วัดศรีเกิด วัดชัยพระเกียรติ ศาลพญามังราย ประตูเชียงใหม่ วัดพระธาตุคำ เวียงกุมกาม** เมื่อเดินทางมาถึงเมืองลำพูน ได้พักในบริเวณวัดพระยืน ๑ คืน หลังจากนั้นจึงเดินทางกลับเมืองเชียงใหม่ ซึ่งตลอดทางนักกวีนอกจากจะมีการพรรณนาถึงความสวยงามสองข้างทางแล้ว ยังจดบันทึกการเดินทางเกี่ยวกับสถานที่ต่างๆ ยังใช้ภาษาในการพรรณนาถึงนางอันเป็นที่รักได้อย่างไพเราะ



ภาพที่ ๖๒ วรรณกรรมโคลงอมรา

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย (นักวิจัย) ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

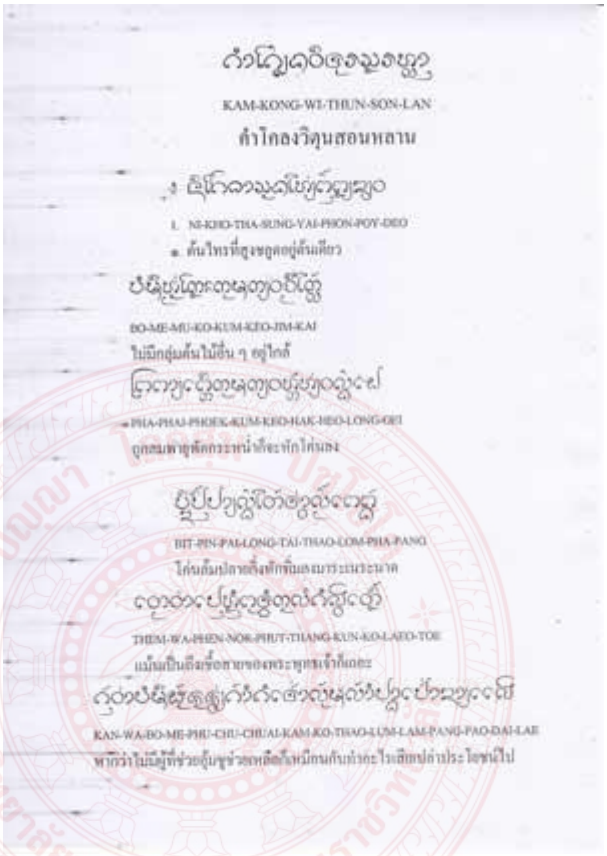
โคลงอมรา เป็นวรรณกรรมท้องถิ่นทางภาคเหนือที่แต่งด้วยการใช้โคลงสี่สุภาพ เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับความรักโดยจุดเด่นของของธรรมดาคือการเลือกใช้ภาษาในการแสดงความรู้สึกเกี่ยวกับความรักและการพรรณนาเกี่ยวกับความรักและนางอันเป็นที่รักได้อย่างสวยงาม



ภาพที่ ๖๓ วรรณกรรมโคลงพระลอสอนโลก

(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย (นักวิจัย) ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

โคลงพระลอสอนโลก เป็นวรรณกรรมที่ถูกประพันธ์ขึ้นโดยเนื้อหาของบทประพันธ์ให้ความสำคัญเกี่ยวกับคำสอนที่ควรปฏิบัติของเหล่าขุนนางและการดำรงชีวิติเพื่อนำไปใช้ปฏิบัติตนโดยใช้โครงสี่สุภาพในการประพันธ์มีทั้งหมด ๗๑ บท



ภาพที่ ๖๔ วรรณกรรมโคลงเจ้าวิทูรสอนหลาน
(ที่มา: อำนาจ ขัดวิชัย (นักวิจัย) ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

โคลงเจ้าวิทูรสอนหลาน เป็นวรรณกรรมประเภทคำสอนที่ถูกแต่งขึ้นเพื่อใช้เป็นข้อมูลให้กับการปฏิบัติตนของเหล่าเจ้านายซึ่งเนื้อหามีการแต่งใช้โครงสี่สลับกับโคลงสอง จำนวน ๒๕๘ บท เป็นอีกหนึ่งงานที่ใช้ภาษาได้อย่างสละสลวยและสอดแทรกการดำรงตนที่ดีของคนในอดีต

โคลงค่าวริร่ำถ้อยเมืองพิงค์ เป็นอีกหนึ่งวรรณกรรมอันทรงคุณค่าทางภาคเหนือที่มีการประพันธ์ขึ้นโดยกล่าวถึงเมืองเชียงใหม่ในยุคที่ตกเป็นเมืองขึ้นของทางพม่าและอยู่ภายใต้การปกครองของทางพม่าจนถึงสมัยของพระเจ้ากาวิละซึ่งเป็นผู้กอบกู้เอกราชและยังพูดถึงข้อมูลทางประวัติศาสตร์ในช่วงเจ้าเจ็ดตนปกครองเมือง เป็นอีกหนึ่งข้อมูลทางประวัติศาสตร์ของทางล้านนาอันทรงคุณค่าที่ถูกบันทึกไว้ในโครงกลอน

โคลงนพบุรีกำสรวล เป็นวรรณกรรมที่ถูกแต่งขึ้นโดยใช้โครงสี่สุภาพจำนวน ๑๔๙ บท โดยเนื้อหาภายในกล่าวถึงประวัติศาสตร์ของล้านนาในช่วงยุค พ.ศ. ๒๓๑๗ – ๒๓๑๘ ซึ่งช่วงนั้นเป็น

ช่วงที่เกิดเหตุการณ์รบกันระหว่างล้านนากับพม่าและมีกองทัพไทยยกทัพขึ้นมาช่วยในการรบ โดยผู้แต่งบทวรรณกรรมนี้ได้เขียนขึ้นเพื่อถวายแด่กษัตริย์เชียงใหม่

วรรณกรรมท้องถิ่นภาคเหนือ เป็นที่เป็นแหล่งข้อมูลทางประวัติศาสตร์อันทรงคุณค่า ที่ถูกสืบทอดกันมาอย่างยาวนาน ทำให้เราสามารถเข้าใจช่วงเวลาของ การเมือง การปกครอง ทางภาคเหนือเป็นอย่างดี โดยข้อมูลในเนื้อหา เน้นถ่ายทอดถึงการดำรงตน ให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม และมีการใช้หลักพระพุทธศาสนาเข้ามา ในการการขัดเกลาจิตใจของคนในยุคนั้น รวมทั้งการบันทึกข้อมูลประวัติศาสตร์ไว้ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษาต่อไป

๓.๖ หัตถกรรม

อาณาจักรล้านนาโดยมีเมืองเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางนั้น มีความเจริญทางศิลปะพื้นบ้านประเพณีวัฒนธรรม อันหลากหลายโดยเฉพาะงานหัตถกรรมท้องถิ่นที่สะท้อนถึงศิลปะ วัฒนธรรมและประเพณีพื้นบ้านของสถานที่นั้นนับว่าเป็นภูมิปัญญาท้องถิ่นและเป็นมรดกที่มีคุณค่า อีกทั้งควรแก่การอนุรักษ์สืบสานให้คนรุ่นหลังได้เรียนรู้และสืบทอดสู่คนรุ่นใหม่ต่อไป ผู้วิจัยจึงได้มีแนวคิดความคิดในการนำศิลปะล้านนา ที่มีรูปแบบที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัวมีความวิจิตรงดงาม ซึ่งเป็นความงดงามที่แสดงถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของล้านนาโดยใช้แบบอย่างรูปร่าง รูปทรง จากสิ่งของเครื่องใช้เครื่องสักการะโบราณต่างๆ เพื่อเป็นแนวทางในการสื่อให้เห็นถึงศิลปวัฒนธรรมล้านนา เพื่อเป็นการนำเสนอ เผยแพร่ศิลปหัตถกรรมแบบล้านนาในรูปแบบของตกแต่งบ้านและเครื่องใช้ทั่วไป ที่ชาวล้านนานั้นได้ใช้จริง และสร้างสรรค์จากภูมิปัญญาชาวบ้านในอดีต สืบทอดต่อยอดมาจนถึงทุกวันนี้

๑. หัตถกรรม: งานตกแต่งสถาปัตยกรรมที่อยู่อาศัย

กาแล คือ ชื่อส่วนประดับอยู่บนหลังคาเรือน มีลักษณะเป็นไม้แบนเหลี่ยม แกะสลักให้มีลวดลายเป็นส่วนที่ต่อจากปลายบนของปั้นลม หรือทาบยึดติดกับปลายของบนปั้นลมเหนือจั่วและอกไก่ โดยติดในลักษณะไขว้กัน เนื่องจากกาแลมีการแกะสลักลวดลายอย่างสวยงาม เป็นการตกแต่งให้เรือนกาแลมีความงดงามยิ่งขึ้น ดังนั้นจึงมีการยึดเอากาแลเป็นเอกลักษณ์เฉพาะและเป็นสัญลักษณ์ประจำถิ่นล้านนา การที่กาแลอยู่สูงเด่นมองเห็นได้แต่ไกล นี้เชื่อกันว่ามีที่มาจาก การนำหัวกระบือที่ฆ่าใช้เนื้อเป็นอาหารหลังการทำพิธีเซ่นสังเวยแล้ว ส่วนหัวมิได้ใช้ทำประโยชน์อันใดก็นำมาแขวนไว้เป็นการให้ทานแก่นกกาที่มาเกาะจิกกินเศษเนื้อที่พอติดอยู่กับส่วนหัวเป็น อาหาร การที่จะให้นกกาเห็นได้ถนัดและกล้ามาเกาะจิกกินได้สะดวกก็ต้องแขวนไว้ในที่ สูง ๆ เช่น บนยอดจั่วเรือน เป็นต้น เมื่อนกกาบินมาจะได้แลเห็นได้ง่าย ซึ่งต่อมาคงจะเห็นว่าหัวกระบือ (เขา) ที่แขวนไว้มองดูสวยงามดี จึงได้มีการแกะสลักไม้ ไขว้เลียนแบบเขากระบือไปแขวนไว้แทน ก็ดูสวยงามยิ่งขึ้น จึงเกิดเป็นความนิยมสืบต่อกันมา นอกจากความนิยมของชาวลานนาที่นิยมสร้างบ้าน แบบมีกาแลแล้ว ในชนบางกลุ่ม

เช่น ชาวลั๊วหรือละว้า ซึ่งเป็นกลุ่มชนพื้นเมืองดั้งเดิมก็นิยมการปลูกเรือนมีกาแล หรือแม้แต่ชาวเขาบางเผ่าก็เช่นกัน ซึ่งบางบ้านยังนิยมแขวนหัวกระบือไว้หน้าเรือน

รูปทรงของกาแลแยกได้ ๓ ประเภท ตามลักษณะการอ่อนโค้งของตัวกาแล คือ

ทรงตรง มีลักษณะตรงต่อเนื่องเป็นแนวเดียวกับส่วนอื่นของปั้นลม ไม่ลักษณะอ่อนโค้งที่เห็นชัด

ทรงอ่อนโค้ง คล้ายเขาควาย มีลักษณะสำคัญคือ ส่วนโคนของกาแลจะโค้งงอออกเล็กน้อยทั้ง ๒ ข้างและวกเข้าด้านในเล็กน้อย โดยปลายบนกลับโค้งออกด้านนอกอีก ทรงคล้ายกากบาท ปลายบนมีลักษณะเศียรนาคผงาดหน้าเข้าหากัน ส่วนปลายล่างมนกลม และมักมีการฉลุโปร่งลวดลายแกะสลัก

กาแลที่พบทุกชนิดมีการแกะสลักเป็นลวดลายที่มีความงดงามแตกต่างกันไป ลักษณะลวดลายอาจแบ่งได้ ๓ ชนิดคือ

ลายกนก ๓ ตัว ซึ่งเป็นต้นแบบของลายไทย สามารถผูกเป็นลวดลายแยบยลต่างๆ ลวดลายเริ่มที่โคนของกาแล ประกอบด้วยโคนช่อกนก ซึ่งมีกาบหุ้มก้านซ้อนกันหลายๆ ชั้น ก้านกนกก็แตกออกเป็นช่อตามระบบกนก ๓ ตัว ซึ่งสลับหัวกันคนละข้างจนถึงยอดกนกจนหรือกาแล กาบก้านก็สะบัดโค้งและเรียวแหลมสุดที่ยอด

ลายเถาไม้หรือลายเครือเถา เป็นลวดลายที่ซึ่งมีรูปแบบของลายกนกอยู่บ้าง ลายเริ่มที่โคนกาแลประกอบด้วยก้านและกาบหุ้มหลายชั้น ส่วนนอกของกาบเมื่อใกล้ยอดจะกลายเป็นใบซึ่งปลายของใบขมวดงอเหมือนลายผักกูด การโค้งงอของช่อใบสลับกันคนละข้างจนถึงยอด

ลายเมฆไหล ลายเมฆไหลเป็นลักษณะลายชนิดหนึ่งของล้านนา เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น ซึ่งเป็นจินตนาการของศิลปินที่มีต่อเมฆ มีองค์ประกอบของลายกนก หรือลายเครือเถาอยู่ ประกอบด้วยก้านกนกเป็นกาบหลายชั้นแล้วแตกเป็นก้านและช่อตามระบบกนก ๓ ตัว แต่ตัวกนก แต่ละตัวมีลักษณะเหมือนลายเมฆพุทธสถาน

หน้าแหนบ คือรูปสามเหลี่ยมด้านหน้าและด้านหลังของโครงหลังคาวิหาร ช่องที่ปิดด้วยไม้ตามโครงสร้างม้าตั่งไหมนั้นเรียกว่า ดอกคอหน้าแหนบ ในส่วนของหลังคาปีกนกมีช่องสามเหลี่ยมก็เรียกว่า แหนบปีกนกนาคขะตัน คือ ไม้ค้ำยันรูปสามเหลี่ยมที่รับน้ำหนักของชายคาลงมาที่เสาด้านข้างวิหาร ส่วนใหญ่นิยมสร้างเป็นรูปนาคโก่งคิ้ว เป็นแผงไม้อยู่ใต้หน้าแหนบมีลักษณะเป็นแผงวงโค้ง ถ้าอยู่ที่ใต้แหนบปีกนกก็เรียกว่า โก่งคิ้วปีกนก มักมีลวดลายประดับอยู่เสมอ

แผงแล เป็นแผ่นไม้อยู่ระหว่างแปรับกลอนหลังคากับคอสองรับปีกนกด้านข้าง

ปากแล อยู่ด้านหน้าของแผงแล ที่เรียกว่าปากแลเพราะมักทำเป็นรูปปากนกแก้ว

ช่อฟ้า คือ องค์ประกอบส่วนบนสุดเหนือจั่วของวิหาร นิยมทำเป็นรูปพญานาค

หางหงส์ คือ เครื่องไม้ที่อยู่ปลายสุดของป้านลม นิยมสร้างรูปพญานาค และ บางแห่งก็เป็นรูปกระหนก

ปราสาทเฟื้อง คือ รูปจำลองปราสาทที่วางอยู่กลางสันหลังคามีความหมายเกี่ยวกับเขาพระสุเมรุ

๒. หัตถกรรมล้านนา: เครื่องใช้ทั่วไป

เครื่องเงิน

เครื่องเงินเป็นงานหัตถกรรมที่นับว่าเป็นเอกลักษณ์ สำคัญของชาวล้านนาเป็นอย่างมาก ตั้งแต่อดีตชาวล้านนาได้ทำเครื่องเงินเป็นทั้งเครื่องประดับและเครื่องใช้ โดยเฉพาะภาชนะเครื่องใช้นั้นในแทบทุกบ้านที่มีฐานะพอกินพอใช้จะต้องมีภาชนะที่ทำด้วยเงินไว้ใช้ในโอกาส ต่างๆ เพื่อแสดงออกถึงความมีฐานะและหน้าตาทางสังคม สิ่งของเครื่องใช้ที่ทำด้วยเงินมักจะได้แก่ ขันหรือสลุง พานหรือขันดอก ตลับเครื่องเชี่ยน หีบหมาก และเครื่องประดับเงิน เช่น ปิ่นปักผม กำไลข้อมือ เข็มขัด แหวน เป็นต้น

ปัจจุบันความนิยมเครื่องเงินลดลงเป็นอย่างมาก เพราะเนื่องจากเครื่องเงินนั้นมีราคาค่อนข้างสูง ประกอบกับปัจจุบันได้มีสิ่งของเครื่องใช้ที่ทำจากวัสดุอื่นที่มีราคาถูกเข้า มา จึงทำให้เครื่องเงินที่ผลิตขึ้นมีราคาสูงมากขึ้นเกินกว่าฐานะทางเศรษฐกิจของ คนธรรมดาจะหาซื้อไว้ได้ ขณะเดียวกันเครื่องเงินที่ผลิตมาแต่ดั้งเดิมมีรูปแบบ ของภาชนะเครื่องใช้อยู่ไม่กี่ชนิด เช่น ขันดอก สลุง แอ๊บยาหรือตลับใส่เครื่องกินหมาก เป็นต้น เมื่อความต้องการใช้ภาชนะประเภทนี้ลดลง การทำเครื่องเงินก็ลดลงและค่อยๆ เลิกทำไปในที่สุด แต่กระนั้นก็ยังมีแหล่งผลิตเครื่องเงินเหลืออยู่ที่บ้านวัวลาย บ้านศรีสุพรรณ อ.เมือง และบ้านแม่หย้อย อ.สันทราย จ.เชียงใหม่ และการผลิตเครื่องเงินในปัจจุบันนั้น มีรูปแบบที่หลากหลายมากขึ้น เพื่อผลิตเป็นสินค้าที่ระลึก ของตกแต่งบ้าน และเครื่องประดับที่ออกแบบให้เป็นสากล แม้ว่าจะไม่ใช่รูปแบบศิลปะดั้งเดิมของล้านนา แต่ก็นับว่าเป็นหัตถกรรมและศิลปกรรมที่มีคุณค่าของล้านนา และยังเป็นการส่งเสริมเศรษฐกิจ อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวได้อีกทางหนึ่ง

เครื่องเขิน

เครื่องเขินเป็นงานหัตถกรรมประเภทหนึ่ง ในอดีตมีสถานภาพเป็นทั้งสิ่งของเครื่องใช้ในครัวเรือน เป็นเครื่องใช้ในพิธีกรรม เป็นรูปเคารพและเป็นงานศิลปะ เครื่องเขินมีโครงสร้างทำจากไม้ และที่นิยมมากคือโครงสร้างจากไม้ไผ่สานซึ่งช่วยให้ของใช้นั้นมีน้ำหนักเบา ไม่แตกหักง่าย หลักการของเครื่องเขินคือการนำเครื่องจักสานเคลือบด้วยยางไม้ชนิดหนึ่งเรียกว่า “ยางรัก” ได้จากต้นรัก (The Black-Varnish Tree) การเคลือบยางรักให้มีความคงทน กันน้ำและกันความชื้นและทำให้ผิวงดงาม วิธีการทารักมักทาหลายๆชั้น ชั้นแรกๆ จะทำหน้าที่ยึดโครงสร้างให้เกิดความมั่นคงชั้นต่อๆ ไปเป็นการตกแต่งผิวภาชนะให้เรียบ ชั้นสุดท้ายเป็นการตกแต่งให้สวยงาม เช่น การเขียนลวดลายให้

สวยงาม เช่น การเขียนลวดลาย การปิดทอง การขูดผิวให้เป็นร่องลึกแล้วฝังรักสีที่แตกต่างกัน นิยมใช้รักสีดำและสีแดงตกแต่ง มีการปั้นรัก กด หรือพิมพ์ให้เป็นลวดลาย

ในอดีตคนไทยไม่ได้กำหนดชื่อเครื่องเขินเพื่อใช้เรียกอย่างเป็นทางการ การเรียกงานในอดีตมักเรียกตามหน้าที่หรือลักษณะรูปทรงของงานชิ้นนั้น เช่น โอ พาน ตะลุ่ม หากของใช้นั้นตกแต่งอย่างประณีต อาทิมีการประดับกระจก ประดับเปลือกหอยมุก ประดับลายทอง ก็จะเรียกเครื่องใช้รวมกับการตกแต่ง เช่น ตะลุ่มลงรักปิดทอง เป็นต้น

ในยุคการฟื้นฟูบ้านเมืองล้านนา(สมัยของพระเจ้ากาวิละ) การอพยพชาวไทหลายเผ่าให้เข้ามารวมกันในเขตเมืองเชียงใหม่ ซึ่งในเวลานั้นแทบจะกลายเป็นเมืองร้าง คนไทกลุ่มหนึ่งก็คือ ชาวไทเขิน ซึ่งเป็นที่มาของคำว่า เครื่องเขิน ไทเขินเป็นกลุ่มชนตระกูลไทลื้อ อาศัยอยู่ในเขตเมืองเชียงตุงและตั้งชุมชนหนาแน่นบริเวณลุ่มแม่น้ำขืน ที่เรียกในปัจจุบันว่าแม่น้ำเขินกลุ่มไทลื้อลุ่มน้ำเขินจึงถูกเรียกว่าชาวไท เขิน

ในกลุ่มไทเขินที่อพยพมาอยู่เมืองเชียงใหม่ ล้วนแต่เป็นช่างฝีมือทั้งสิ้น มีความชำนาญในการทำเครื่องเขิน เครื่องโลหะ งานทอผ้า งานกระดาษ งานจักสานและการลงรัก เมื่อมาถึงเชียงใหม่แล้วถูกจัดให้อยู่รวมกันด้านทิศใต้ของกำแพงเมือง เชียงใหม่ ปัจจุบันคือบ้านช่างหล่อ ถนนวัวลาย บ้านนันทาราม ชุมชนระแกง ชาวไทเขินกลุ่มนี้ ส่วนใหญ่มีความถนัดในการทำเครื่องเขิน นอกจากนี้ก็ยังอาศัยกระจายในเขตอื่นๆอีก เช่น ชาวบ้านเด่น บ้านเมืองสารท บ้านดอนจั่น จนถึงสันกำแพง กลุ่มนี้ถนัดงานกระดาษ งานจักรสาน งานทอผ้า ชาวไทเขินบ้านทุ่งเสี้ยว บ้านดงก๋ำ บ้านแม่ขาน นิยมทำเครื่องเขิน เช่นกัน แต่คุณภาพด้อยกว่าถนนวัวลาย บริเวณถนนวัวลายและนันทาราม

หลังจากที่มีการฟื้นฟูบ้านเมืองสมัยพระเจ้ากาวิละ เขตเมืองเชียงใหม่ บริเวณถนนวัวลาย วัดนันทาราม บ้านช่างหล่อ เป็นกลุ่มชาวเขินที่มีความสามารถทางช่างหลายแขนง รวมถึงการทำเครื่องเขินในชีวิตประจำวัน และเป็นที่นิยมแพร่หลายในกลุ่มชาวพื้นเมืองของชาวล้านนา เนื่องจากมีคุณภาพดีมีสัดส่วนและลวดลายที่สวยงาม ขณะเดียวกันชาวล้านนาเมืองอื่นๆ ก็มีความสามารถในการทำเครื่องเขินอยู่บ้างแล้ว พียงแต่ความนิยมบางอย่างที่แตกต่างกันก็อาจทำให้เครื่องเขินในแต่ละแห่งนั้น ต่างกันไปด้วย เช่น ลวดลาย รูปทรง โครงสร้าง และหน้าที่ใช้สอย เทคนิคในการตกแต่งเครื่องเขินให้เกิดความงดงามด้วยลวดลาย สีสัน และรูปทรงต่างๆนั้น มีทั้งที่เกิดจากโครงสานขัดหรือขดของไม้ไผ่มีการดามและรัดขอบเป็นชั้นๆ ด้วยตอกหรือหวายให้แข็งแรง การเขียนลวดลายด้วยยางรักผสมชาดสีแดงที่เรียกว่าการแต้มดอก เนื่องจากยางรักมีความหนืดสูงทำให้ไม่อาจเขียนลายได้รวดเร็ว จึงต้องอาศัยความใจเย็นความแม่นยำและชำนาญในการวางลวดลาย เทคนิคการทำเครื่องเขินอีกแบบหนึ่งที่เป็นลักษณะเด่นของชาวไทขินแถบบ้านวัว ลายและนันทาราม คือการขูดลายที่เรียกว่าลายควัด หรือ ฮายดอกเครื่องเขินแบบนี้โครงร่างจะใช้ตอกไม้ไผ่เฮี้ยเหลาจนบางขัดสานขึ้น เป็นรูปทรงให้แข็งแรง ยาร่องและลงสมุกแล้วขัดด้วยใบหนอดหลายๆ ครั้งจนได้รูปภาชนะที่เกลี้ยงบาง มี

ความเบาและยืดหยุ่น การขูดลายหรือฮายดอก ต้องอาศัยความชำนาญมาก โดยใช้เหล็กแหลมขนาดเล็กกรีดเส้นเป็นลวดลายลงบนผิวรักสีดำ แล้วใช้สีแดงชาดถมลงไปในร่องที่กรีดไว้ ทิ้งไว้หลายวันให้แห้ง แล้วจึงเคลือบด้วยยางรักใสให้ขึ้นเงางดงามเป็นครั้งสุดท้าย[๒๔]

งานเครื่องรักและปิดทองหล่อชาด ปรากฏทั่วไปในวัฒนธรรมล้านนา โดยเฉพาะในงานประดับตกแต่งสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรมและสิ่งของเครื่องใช้ในพระพุทธศาสนา สำหรับครัวฮักครัวหาง หรือสิ่งของเครื่องใช้ที่เป็นเครื่องเขินในชีวิตประจำวันตลอดจนเครื่องใช้ในพิธีกรรมของชาวล้านนานั้นมีมากมายหลายชนิด ที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายได้แก่ ภาชนะสำหรับใส่เครื่องกินหมากคือ ขันหมาก แอ็บหมาก ภาชนะสำหรับใส่ข้าวของต่างๆ เช่น เอิบ หีบผ้า ขันดอก โอ แคง ปุง บุงหรือเปี๊ยด ซ้าปอม เป็นต้น

สรุปว่าหัตถกรรมล้านนามีอยู่หลากหลายที่นับเป็นงานศิลป์ของทางล้านนาแท้ก็มีเครื่องเขินนี่แหละที่น่าจะเก่าแก่ไม่แพ้ของอย่างอื่นๆ เชียงใหม่ปัจจุบันงานเครื่องเขินแท้ๆ นั้นหายากขึ้นทุกวัน ส่วนใหญ่จะเป็นไม้แกะแล้วลงสีกันเป็นส่วนใหญ่ ในปัจจุบันผู้วิจัยได้ลงพื้นที่แล้วจะได้นำข้อมูลที่ค้นหามาเล่าในเรื่องเครื่องเขินให้รับทราบกัน

เครื่องเขินเป็นสินค้าหัตถกรรมไม้ที่เป็นสินค้าพื้นเมืองอีกชนิดหนึ่งของล้านนา ตามตำนานเมื่อ ๒๐๐ ปีที่ผ่านมานั้นเจ้าสารัมพยะฯ ได้ขออพยพครอบครัวไปอยู่เชียงแสนและให้พี่ชายใหญ่และน้องสาวอยู่ที่เชียงใหม่ พร้อมกับพี่น้องไทเขินที่อพยพมาจากแคว้นเชียงตุงในพม่าจำนวนหลายพันครอบครัว ซึ่งทางเจ้ากาวิละและเจ้าธรรมลังกาได้จัดตั้งนิวาสถานให้อยู่ในเมืองเชียงใหม่บริเวณใกล้กับวัดนันทารามและบริเวณประตูเชียงใหม่ บรรดาไทเขินที่อพยพมากับเจ้านายของตนก็ตั้งบ้านเรือนแวดล้อมคุ้มของเจ้าของ และนำเครื่องเขินเข้ามาแพร่หลายในเชียงใหม่ นับจากนั้นมานครเชียงใหม่ก็มีเครื่องเขินใช้จากฝีมือของชาวไทยเขินที่อพยพมา

แต่เดิมนั้นเรียกเครื่องเขินว่า "ครัวรักครัวหาง" ซึ่งหมายถึงของใช้ที่เป็นเครื่องสานทำด้วย "น้ำรัก" คือยางรักหรือวัสดุฉาบผิวที่มีส่วนผสมของยางรัก ส่วน "หาง" หมายถึงสีชาด ซึ่งเป็นสีที่นิยมใช้แต่งแต้มบนเครื่องใช้ประเภทนี้ เครื่องเขิน เป็นชื่อเรียกภาชนะเครื่องใช้ที่สานด้วยไม้ไผ่แล้วเคลือบด้วยรัก เขียนลาดลายประดับตกแต่งด้วยชาด ทองคำเปลว หรือ เงินเปลว เครื่องเขินเป็นภาชนะเครื่องใช้ที่นิยมใช้กันในภาคเหนือ โดยเฉพาะในจังหวัดเชียงใหม่ ถึงกับมีหมู่บ้านที่ผลิตเครื่องเขินด้วยภาษาพื้นเมืองว่าบ้าน "ทำฮักทำหาง"หรือ "เครื่องเขิน" นั้นเชื่อกันว่าเรียกตามชื่อของเผ่าหรือกลุ่มคนผู้ทำคือพวก "ไทยเขิน" ที่อยู่ในเชียงตุง ต่อมาได้อพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานทำมาหากินอยู่ในเชียงใหม่ในสมัยพระเจ้ากาวิละ (ประมาณ พ.ศ. ๒๓๒๕-๒๓๕๘) แล้วรวมกันตั้งเป็นหมู่บ้านซึ่งกลายเป็นหมู่บ้านหนึ่งคือ "บ้านเขิน" อยู่ในตำบลหายยา อ.เมืองเชียงใหม่ มาจนทุกวันนี้ เครื่องเขินที่ทำกันในหมู่บ้านนี้

---

[๒๔] คมสัน สุริยะ, **“การพัฒนาผลิตภัณฑ์ของที่ระลึกในแนวล้านนาร่วมสมัย”,** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๖๐), หน้า ๘๔-๙๐.

ทำสืบต่อกันมาตามแบบอย่างของบรรพบุรุษนานนับร้อยปี เครื่องเขินที่ทำส่วนมากเป็นพวกภาชนะเครื่องใช้สอยที่เป็นประโยชน์มากกว่าที่จะใช้เป็นเครื่องประดับตกแต่ง เช่น ขันน้ำ โถแห้ง กล่องใส่ยาเส้น พานแว่นฟ้า เชี่ยนหมาก เป็นต้น[๒๕]

ภาพที่ ๖๕ การทำเครื่องเขินในอดีตของชาวล้านนา

(ที่มา: หอจดหมายเหตุแห่งชาติเชียงใหม่ ๙ มิถุนายน พ.ศ. ๒๕๖๓)

[๒๕] สัมภาษณ์ นางบัวผัน คำวิระ กลุ่มหัตถกรรมบ้านเขิน ตำบลหายยา จังหวัดเชียงใหม่, วันที่ ๑๙ พฤษภาคม ๒๕๖๓.

๔. การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา

มนุษย์เกี่ยวข้องกับศิลปะซึ่งเป็นสิ่งแวดล้อมที่จำเป็นในสังคมมนุษย์ทั้งในด้านผู้ชื่นชมศิลปะและจิตรกรผู้สร้างสรรค์ผลงาน เมื่อศิลปะมีความจำเป็นเกี่ยวข้องกับชีวิตของมนุษย์ ดังนั้นคำถามเกี่ยวกับศิลปะจึงเป็นหน้าที่ของมนุษย์ที่จะเป็นผู้หาคำตอบ เพื่อแสดงทัศนะต่อคำถามที่เกี่ยวกับศิลปะในประเด็นต่าง ๆ พระพุทธศาสนาก็มีอิทธิพลต่อศิลปะและวัฒนธรรมในสังคมไทย การสืบทอดประสบการณ์ทางศิลปะก่อให้เกิดทัศนะทางคุณค่าหรือสุนทรียะ ศิลปะในสังคมไทยมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับความศรัทธาทางพระพุทธศาสนา ศิลปะในพระพุทธศาสนาไม่ได้เน้นถึงเรื่องความงามเป็นการเฉพาะแต่มีบางแง่มุมที่สัมพันธ์อยู่กับความจริง (reality) และความดี (goodness) พระพุทธศาสนากล่าวถึงธรรมะเป็นเรื่องหลัก ซึ่งก็คือความจริงที่เป็นจริงและกฎเกณฑ์ธรรมชาติ (naturelaw) กล่าวคือ ความสัมพันธ์แห่งเหตุปัจจัย การอิงอาศัยเกื้อกูลเป็นเหตุเป็นผลซึ่งกันและกันในธรรมชาติที่เป็นปรากฏการณ์ อาการต่าง ๆ นั้นมีความเป็นปกติธรรมดาของมันเอง และมีความงามอยู่ในตัวเองแล้ว เป็นความงามทางภววิสัย เป็นสุนทรียภาพในลักษณะหนึ่ง[๒๖]

การสร้างสรรค์งาน “พุทธสัญลักษณ์” เป็นการถ่ายทอดสิ่งที่อยู่เหนือประสบการณ์รับรู้ซึ่งไม่สามารถอธิบายด้วยคำพูดได้ทั้งหมดและมีความเป็นนามธรรมอย่างมาก ให้กลายเป็นรูปธรรมในเชิงสัญลักษณ์เพื่อถ่ายทอดคติความเชื่อ และหลักธรรมคำสอนทางพุทธศาสนาอันลึกซึ้งให้ปรากฏเป็นรูปธรรม ซึ่งแสดงถึงภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ทั้งทางกระบวนการช่างและกระบวนการคิด การอบรมสั่งสอนคนอย่างแยบยล โดยพุทธสัญลักษณ์สามารถสร้างให้คนเกิดจินตนาการได้ตามประสบการณ์ ความคิด ความเชื่อ และสติปัญญาของแต่ละคน ในการแปลความหมายและการตีความ โดยไม่ตีกรอบความคิด ทำให้เกิดกระบวนการเรียนรู้ที่แตกต่างกันไป ซึ่งเป็นกลวิธีในการถ่ายทอดความรู้มาแต่อดีต ผลงานพุทธสัญลักษณ์จึงเป็นทั้งสื่อที่ถ่ายทอดความงาม ภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์ ในการถ่ายทอดจินตนาการจากนามธรรมสู่รูปธรรม ทำให้พุทธศาสนิกชนเกิดความสนใจในการเรียนรู้เรื่องราวทางพุทธศาสนาได้เป็นอย่างดีและกลายเป็น “ฐานรากทางปัญญา” ที่มั่นคงไม่สูญหายหรือถูกทำลายได้โดยง่าย จึงกล่าวได้ว่า “พุทธสัญลักษณ์” เป็นสื่อการเรียนรู้ที่สำคัญมาแต่อดีต มีความเกี่ยวโยงกับระบบความคิด ความเชื่อ ในเรื่องความดี ความชั่ว ความเกรงกลัวต่อบาป ความหวังในการประกอบกรรมดีเพื่อส่งผลสู่โลกหน้าตามคติไตรภูมิจักรวาล อันส่งผลสู่การดำรงชีวิตตามวิถีพุทธได้อย่างเหมาะสมและเป็นสุข[๒๗]

---

[๒๖] มโน พิสุทธิรัตนานนท์, **สุนทรียวิจักษณ์ในจิตรกรรมไทย**, (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๔๗), หน้า ๑๐๑.

[๒๗] วัดร่ำเปิง (ตโปทาราม), **พุทธศิลป์ล้านนา**, (ลำพูน: ห้างหุ้นส่วนสามัญณัฐพลการพิมพ์, ๒๕๕๗), หน้า ๖๐.

ศิลปกรรมเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นตามความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาขณะนั้น ชมพูทวีปยังไม่นิยมการสร้างรูปเคารพ จึงปรากฏแต่รูปอื่นเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธศาสนาเช่น ธรรมจักร ๕ ดอกบัว รูปฉัตร รูปโคม รูปบัลลังก์ว่าง ครั้นถึงการสังคายนาครั้งที่ ๓ สมัย ๑ กล่าวไว้ว่า โทณพราหมณ์ แบ่งพระบรมสารีริกธาตุออกเป็น ๘ ส่วนประดิษฐาน ณ แคว้นมคธ, กรุง เวสาลี, กรุงกบิลพัสดุ์, กรุงอัลลกัปปะ, กรุงรามคาม, กรุงเวฏฐทีปกะ, กรุงปาวา,กรุงกุสินารา, เรียกว่า ธาตุเจดีย์ ทั้งนี้กษัตริย์เมืองปิบผลิวันไปช้า ทรงได้พระอังคารและโทณพราหมณ์ได้ทะนานไปสร้างสถูปบรรจุที่เมืองปิบผลิวันและกรุงกุสินารา สถูปทั้งสอง เรียกว่า บริโภคเจดีย์

พระเจ้าอโศกมหาราชพระองค์ทรงแสดงตนเป็นพุทธมามกะ อุปภัมถ์พระพุทธศาสนาให้เจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมากที่สำคัญได้ร่วมกับพระโมคคัลลีบุตร จัดส่งพระสมณทูตไปเผยแผ่พระพุทธศาสนายังดินแดนต่าง ๆ จำนวน ๙ สาย สายที่ ๘ มีพระโสณะและพระอุตตระได้เดินทางมายังสุวรรณภูมิ ทำให้พระพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองและตั้งมั่นในดินแดนสุวรรณภูมิ แต่ดินแดนแห่งนี้ยังมีปัญหาว่าศูนย์กลางอยู่ที่ไหน กลุ่มคนไทยเชื่อว่า ได้แก่ นครปฐม ปรากฏหลักฐานที่สำคัญคือพบพระพุทธรูปศิลาขาว ทั้งนี้ยังพบวัดโบราณอีก เช่น วัดพระงาม วัดเมรุวัดธรรมศาลา และเจดีย์ที่สำคัญคือองค์พระปฐมเจดีย์ เชื่อว่าเป็นอิทธิพลของพระพุทธศาสนา จากการเผยแผ่ของพระสมณทูตครั้งนั้น เมื่อพระพุทธศาสนาตั้งมั่นในดินแดนสุวรรณภูมิ ความเจริญของพระพุทธศาสนาย่อมส่งอิทธิพลต่อกลุ่มชนต่าง ๆ รวมทั้งอาณาจักรที่เกิดขึ้นช่วงนั้นด้วย เช่น อาณาจักรทวารวดี ศรีวิชัย ลพบุรี สุโขทัย และล้านนา อาณาจักรล้านนาศูนย์กลางอยู่ที่ “นวปุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่”

โดยมีพญามังราย (เม็งราย) เป็นปฐมกษัตริย์ พระองค์ทรงเลื่อมใสพระพุทธศาสนา รวมถึงกษัตริย์ราชวงค์มังรายแทบทุกพระองค์ ทรงอุปถัมภ์พระพุทธศาสนา เช่น พญามังรายทรงโปรดตำหนักให้เป็น “วัด” คือ วัดเชียงมั่น พญากือนา ทรงนิมนต์พระสุมนะจากสุโขทัยขึ้นมาเผยแผ่ในล้านนา ครั้นมาถึงลำพูนก็ได้ดำเนินการบูรณะสถูปที่วัดพระยืน และสร้างพระพุทธรูปเพิ่มอีก ๓ องค์ เป็นพุทธศิลป์สุโขทัยแบบลังกา พร้อมทั้งอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุมาประดิษฐาน ณ วัดสวนดอก และวัดพระธาตุดอยสุเทพ พญาแสนเมืองมา ทรงสร้างวัดเจดีย์หลวง และพญาติโลกราชทรงสร้างวัดโพธาราม (วัดเจ็ดยอด) และทรงอุปถัมภ์การสังคายนา ครั้งที่ ๘ ในอาณาจักรล้านนา

ประวัติศาสตร์ล้านนาระบุว่า พระพุทธศาสนาขณะนั้นมีอยู่ ๓ นิกาย คือ นิกายเดิม นิกายพระสุมนะจากสุโขทัย และนิกายใหม่จากลังกา ๑๐ หรืออาจจะมีมหายาน ๑๑ ปะปนอยู่ด้วย จึงทำให้เกิดความนิยมสร้างงานพุทธศิลป์ล้านนา หลากหลายรูปแบบด้วยกัน ดังปรากฏหลักฐานอยู่จนถึงปัจจุบัน เช่น สถูปที่เก่าแก่ที่สุดคือ สันกู่ ซากวิหารบนดอยสุเทพ ระบุว่าเป็นศิลปะสกุลช่างหริภุญไชยหรืองานพุทธศิลป์ที่ได้รับอิทธิพลจากรูปแบบเชียงแสนและหริภุญชัย มีหลายแห่งทั้งที่เป็นพระวิหารและเจดีย์ เช่น วัดเจดีย์เหลี่ยม วัดอีก้าง และวัดธาตุน้อย เป็นต้นในสมัยพญากือนามีการนำเอาพระพุทธศาสนาและพุทธศิลป์ แบบสุโขทัยเข้าสู่ล้านนามีการสร้างวัดวาอารามช่วงเวลานี้

เป็นจำนวนมาก ต่อมาสถาปัตยกรรมแบบสุโขทัยจึงมีอิทธิพลต่อรูปแบบงานสถาปัตยกรรมเชียงใหม่ เช่น การวางผัง รูปแบบอาคาร วัด อุโบสถ และเจดีย์ได้ส่งผลให้สกุลช่างเชียงใหม่สมัยนั้นสังเคราะห์รูปแบบมาเป็นสกุลช่างศิลปะเชียงใหม่ขึ้นเมื่อพระมหากษัตริย์ทรงทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาโดยการสร้างวัดวาอารามหรือทรงออกผนวชได้ส่งผลให้เจ้าขุนมูลนายระดับต่าง ๆ เจริญรอยตาม จึงปรากฏหลักฐานว่า มีการสร้างวัดและมีการบวชนาคหลวงสมัยพญาเมืองแก้วจำนวน ๑,๒๐๐ รูป[๒๘] สำหรับการสร้างวัดมีลักษณะคือ เมื่อมีการตั้งถิ่นฐานเป็นชุมชน ๆ เหล่านั้นก็นิยมสร้างวัดให้เป็นของตนเอง ดังนั้นลักษณะพุทธศิลป์ของวัดต่าง ๆ จึงได้รับอิทธิพลจากหลายชุมชน ทั้งนี้ยังได้รับการสนับสนุนอุปถัมภ์จากเจ้าขุนมูลนายจากรายนามชื่อวัดสามารถบ่งบอกถึงระดับของขุนนาง เช่น ขุนนางระดับนายพัน ได้แก่ วัดพันอ้นวัดพันแหวน วัดพันเตา หรือขุนนางระดับนายหมื่น ได้แก่ วัดหมื่นสาร วัดหมื่นกอง (วัดหมื่นเงินกอง) วัดหมื่นตูม นอกจากนี้ยังมีชุมชนที่เป็นกลุ่มสกุลช่างฝีมือหรือขุนนางระดับต่ำ เรียกว่า“พวก” กับ “ช่าง”[๒๙] กลุ่มพวก เป็นกลุ่มที่มีความสามารถและทำหน้าที่พิเศษมีชุมชนวัดเป็นของตนเอง เช่น วัดพวกเก็ด วัดพวกแต้ม (แต้ม - วาดรูป เขียนรูป) วัดพวกช้างวัดพวกหงษ์ (ช่างฝีมือทำหงษ์ตกแต่งวัด) ส่วนกลุ่มสกุลช่างฝีมือ ก็เป็นกลุ่มที่มีความสามารถและหน้าที่พิเศษเช่นกัน เช่น วัดช่างคำ (ช่างทำทอง) วัดช่างเคี่ยน (เคี่ยน – กลึง) วัดช่างทอง (ช่างทำเครื่องทองเหลือง) จากรายนามชื่อของวัดเหล่านี้ สามารถบ่งบอกถึงความเป็นงานช่างฝีมือแขนงต่าง ๆ และการตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชุมชนล้านนาได้อย่างชัดเจน

กล่าวคือ งานศิลปกรรมที่มีการสร้างสรรค์มายาวนานมีการปรับเปลี่ยนไปยุคสมัยเช่นเดียวกับความเข้าใจความหมายของคำว่า “ศิลปะ” ที่ต่างไปจาการรับรู้ของคนในปัจจุบัน นอกจากจะศึกษาคัมภีร์ทางศาสนาแล้ว ศิลปกรรมในอดีตยังสามารถใช้เป็นเครื่องมือในการเข้าใจความคิดทางพุทธศาสนาของผู้คนในอดีตได้เช่นกัน

เมื่อกล่าวถึงศิลปกรรมในล้านนา อีกสิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้นั่นก็คือมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรมโดยเฉพาะอย่างยิ่งศิลปะ สถาปัตยกรรมเนื่องในพระพุทธศาสนานั้นปรากฏมีร่องรอยอยู่มากมาย ซึ่งล้วนแล้วแต่มีความงดงามและมีแบบแผนเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา อย่างเช่น เจดีย์นั้นจะมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ของบ้านเมืองและการเผยแพร่เข้ามาของพระพุทธศาสนาเป็นอย่างมาก เนื่องจากพระพุทธศาสนาได้เจริญรุ่งเรืองอย่างมากอยู่ในดินแดนล้านนาแห่งนี้

---

[๒๘] สิริวัฒน์ คำวันสา, **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย,** (กรุงเทพมหานคร : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔), หน้า ๕๐.

[๒๙] วิฑูรย์ เหลี่ยวรุ่งเรือง, **สถาปัตยกรรมเชียงใหม่**, (คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๓), หน้า ๑๒๐.

งานศิลปกรรมของล้านนามีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่อง มีการปรับเปลี่ยน ปรับปรุง ผสมผสาน ประยุกต์แนวคิด เชิงคุณค่า และคติความเชื่อในการสรรสร้างงานให้มีโดดเด่น เป็นที่เลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนา ในแต่ละช่วงการสร้างงานศิลปกรรมในล้านนายังไม่มีการศึกษาอย่างลึกซึ้ง และเป็นรูปธรรม การแบ่งยุคสมัยบางช่วง บางตอนยังไม่ชัดเจน ซึ่งไม่อาจจะอธิบายได้ความหมายที่แท้จริงได้

การอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปกรรมล้านนาความเชื่อของชาวล้านนาประธานโครงการอนุรักษ์และเผยแพร่ศิลปกรรมล้านนามหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กล่าวว่าสมัยก่อนพระพุทธปฏิมาที่พบบริเวณภาคเหนือตอนบน ที่เมืองเชียงแสน เป็นครั้งแรก นิยมเรียกกันว่า พระพุทธปฏิมาเชียงแสน โดยมีการแยกพระพุทธปฏิมาออกเป็นแบบเชียงแสนสิงห์หนึ่ง สิงห์สอง (เชียงแสนลังกาวงศ์) และสิงห์สาม

ปัจจุบันนี้ มีทฤษฎีใหม่ๆ จากนักวิชาการ นักเขียน หลายคนเข้ามาเติมเต็มความรู้เรื่องพระพุทธปฏิมา โดยเฉพาะประเด็นชื่อที่เรียกระหว่าง ศิลปะเชียงแสน และ ศิลปะล้านนา

นักวิชาการหลายท่านเห็นว่า คำว่า ล้านนา เป็นชื่อของอาณาจักร ซึ่งครอบคลุมมากกว่าชื่อ เชียงแสน ซึ่งเป็นแค่เมืองเมืองหนึ่ง มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ทุกวันนี้ความนิยมในการใช้คำว่า ศิลปะล้านนา จึงได้รับการยอมรับมากขึ้น ทั้งในกลุ่มนักวิชาการ นักสะสม และผู้สนใจทั่วไปโดยท่านเหล่านี้มีความเห็นว่า การกำหนดอายุของพระพุทธปฏิมาแต่ละสมัย ควรเริ่มตั้งแต่ต้นอาณาจักรล้านนา ราวพุทธศตวรรษที่ ๑๙ แนวความคิดในการจัดกลุ่ม นอกจากจะพิจารณาลักษณะวิวัฒนาการ รูปแบบ และแหล่งบันดาลใจในการสร้างแล้ว ยังได้พิจารณาจากเอกสาร ตำนาน พงศาวดาร และจารึก [๓๐]

จิตรกรรมฝาผนังในกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลตะวันตกที่เข้ามาพร้อมกับวิทยาศาสตร์ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ ๓-๕ ที่ให้ความสำคัญต่อความเป็นจริงเชิงประจักษ์ส่งผลให้รูปแบบศิลปกรรมมีความสอดคล้องกับข้อเท็จจริง และไม่นิยมการเขียนภาพชาดก รวมทั้งไม่นิยมเขียนภาพจักรวาลแบบไตรภูมิ โดยในกรณีจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดบรมนิวาสพบภาพดวงดาวที่เขียนตามความรู้ดาราศาสตร์ คือ ดาวเสาร์ แต่ยังมิได้มีการศึกษาถึงประเด็นผลกระทบของวิทยาศาสตร์ที่มีต่อความเข้าใจพุทธธรรม รวมทั้งยังมิได้ศึกษาเชื่อมโยงแนวคิดของธรรมยุติกนิกายที่มีบทบาทต่อศิลปกรรมอย่างเป็นระบบอย่างชัดเจน [๓๑]

---

[๓๐] นิพนธ์ สุขสมมโนกุล, **โครงการอนุรักษ์และเผยแพร่พุทธศิลป์ล้านนา: ความเชื่อของชาวล้านนา**, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: http://www.komchadluek.net/detail/๒๐๐๙๐๒๒๔/๒๘๓๙ [๑๑ ต.ค. ๒๕๖๓].

[๓๑] สุรชัย จงจิตงาม, “แนวคิดเรื่องความเป็นจริงในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์”, **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๘).

คำว่า “พุทธศิลป์” โดยสรุปอย่างเข้าใจง่ายที่สุดหมายถึง งานศิลปะประเภทต่าง ๆ ทั้งในด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม ซึ่งสร้างขึ้นเพื่อส่งเสริมการเผยแพร่และการปฏิบัติทางพุทธศาสนาโดยตรง และเป็นสิ่งช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชน ให้เกิดความศรัทธาประพฤติปฏิบัติตนในแนวทางที่ดีงามตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

โดยสิ่งที่ผู้สร้างงานศิลปะได้พยายามสื่อหรือสอดแทรกไว้ในงานศิลปะแต่ละชนิดเรียกได้ว่าเป็นปรัชญาศิลปะในงานพุทธศิลป์ คืองานศิลปะที่มีธรรมะในศาสนาพุทธอยู่ในงานศิลป์นั้นซึ่งมีอยู่หลายรูปแบบทั้งในรูปแบบของงานศิลปวัตถุหรือพิธีกรรมทางศาสนาซึ่งจะมีหลักธรรมะสอนอยู่ โดยแบ่งศึกษาออกเป็นประเภทต่างๆทั้งพระพุทธรูป สถูปเจดีย์ อาคารสถานที่และวัตถุสิ่งของ จึงสามารถกล่าวได้ว่างานศิลปกรรมเหล่านี้เป็นเอกลักษณ์ของชาติอย่างหนึ่ง ดังนั้นการนำงานพุทธศิลป์มาเป็นสื่อในการสอนปรัชญาธรรมะต่างๆ เป็นการเผยแผ่พระพุทธศาสนาในรูปแบบหนึ่ง

ต่อมาในยุคสมัยของพระญามังราย ก็ปรากฏการสร้างงานพุทธศิลปกรรมเช่นกัน โดยตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่[๓๒] กล่าวถึงพระญามังรายทรงสร้างวัดกานโถม เวียงกุมกาม ซึ่งมีรุกขเทวดาที่สถิตอยู่ในต้นมะเดื่อได้ดลบันดาลให้คนที่มาบนบานสิ่งต่างๆ สำเร็จได้ตามความประสงค์ จนเป็นที่เลื่องลือ ต่อมาต้นมะเดื่อตายลง แต่ผู้คนก็ยังศรัทธามากราบไหว้บูชาอยู่ตลอด จนเมื่อพระญามังรายได้มาสร้างเวียงกุมกาม พระมหาเถระ ๕ รูป มีพระมหากัสสปเถระเป็นประธาน ได้มาปฏิบัติธรรมบริเวณที่ซากต้นมะเดื่อนั้น ต่อมาพระญามังรายได้มาฟังพระมหากัสสปะเถระแสดงชาดกเรื่องพญาวัฏฏังคุลี อันมีสาระสำคัญกล่าวถึงพญาวัฏฏังคุลีมีศรัทธาได้ต่อนิ้วพระหัตถ์ของพระพุทธรูปแล้วทำให้มีพระบรมเดชานุภาพมากยิ่งนัก ทำให้พระญามังรายมีความศรัทธาในอานิสงส์ที่จะได้รับ คือพระบรมเดชานุภาพที่จะเอาชนะบรรดาเจ้าพระญาร้อยเอ็ดคนได้ โดยเฉพาะจึงให้ช่างไม้กานโถมสร้างพระพุทธรูป ๕ องค์ คือปางประทับนั่ง ๓ องค์ ปางประทับยืน ๒ องค์ โดยองค์หนึ่งมีขนาดสูงเท่าตัวพระญามังราย แล้วนำไปประดิษฐานที่วัดกานโถมพร้อมกับอธิษฐานว่า

“...ด้วยเตชะบุญอันข้าได้ส้างพระพุทธรูปเจ้านี้ ข้าจักยกกำลังริพลไพเอาเมืองรามัญญเทสะหังสาวดีเมืองเมง ผิว่าพระญาเมงยังอ่อนน้อมกับข้า ด้วยอานุภาวะอันข้าได้สร้างพุทธรูปเจ้านี้แท้ข้ามารอด จักสร้างวิหารหื้อทานเป็นที่สถิตสำราญพุทธรูปเจ้าชะแล...

แม้จะปรากฏข้อความว่าพระญามังรายได้สร้างพระพุทธรูปและวิหาร แต่ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดลักษณะของพุทธศิลปกรรมของพระพุทธรูปและวิหาร อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงคติการสร้างพุทธศิลปกรรมที่แตกต่างจากยุคสมัยของพระนางจามเทวีที่สร้างด้วยความศรัทธาสืบทอดอายุพระพุทธศาสนาและประโยชน์ใช้สอยเป็นสำคัญ แต่การสร้างพุทธศิลปกรรมของพระญามังราย แม้จะมีความศรัทธาในพระรัตนตรัย แต่ก็ยังมีคติความเชื่อท้องถิ่นเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติอยู่ โดย

---

[๓๒] คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่** ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี. (เชียงใหม่: สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๓๘), หน้า ๒๖.

เชื่อว่าพระพุทธรูปมีความศักดิ์สิทธิ์กว่า จึงหวังพึ่งอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปในการเอาชนะเจ้าเมืองรามัญญเทสะหังสาวดีเมืองเมง ไม่ได้สร้างเพื่อเป็นที่ระลึกถึงพระพุทธคุณ แม้การสร้างวิหารก็สร้างเพื่อให้เป็นที่สถิตสำราญของพระพุทธรูปเท่านั้น ไม่ได้มีเจตนาสร้างเพื่อประโยชน์ใช้สอยแต่อย่างใด ดังนั้นการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในสมัยพระญามังราย[๓๓] จึงสร้างเพื่อถวายแก่พระเจ้า สร้างเพื่อให้เป็นที่สำราญ เป็นที่อยู่ของสัญลักษณ์สิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ แต่ไม่ปรากฏการบรรยายลักษณะและไม่พบหลักฐานที่ปรากฏเป็นรูปธรรมในปัจจุบัน

ในชินกาลมาลีปกรณ์[๓๔] ได้กล่าวถึง พ.ศ. ๑๘๔๗ พระญามังรายทรงโปรดให้สร้างเจดีย์กู่คำในเวียงกุมกามพร้อมพระพุทธรูปเรียงรายอีก ๖๐ องค์ ต่อมา พ.ศ. ๑๘๖๘ พญาแสนภู[๓๕] ได้สร้างเมืองแห่งหนึ่งใกล้สบกกแล้วสร้างพระพุทธรูปปางประทับยืนด้วยไม้แก่นจันทร์ประจำเมืองนั้น เมื่อทรงสร้างเมืองเชียงแสน พ.ศ. ๑๘๗๑ ทรงสร้างมหาวิหารและพระพุทธรูปศิลาองค์หนึ่ง จากนั้น ๒ ปีก็ได้ทำการฉลองสมโภช แต่ก็ไม่ปรากฏหลักฐานให้เห็นลักษณะพุทธศิลปกรรมเพราะการเสื่อมสลายและการบูรณปฏิสังขรณ์

ต่อมารัชสมัยของพระเจ้ากือนา[๓๖] ทรงให้สร้างพระราชอุทยานของพระองค์ให้เป็นวัดบุปผารามมหาวิหารแล้วนิมนต์พระมหาสุมนเถระจากเมืองสุโขทัยมาเผยแผ่พระพุทธศาสนานิกายรามัญวงศ์หรือนิกายลังกาวงศ์เก่าในเมืองลำพูนและเมืองเชียงใหม่มาจำพรรษาที่นี่ พร้อมกับอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุมาประดิษฐาน ณ วัดบุปผาราม หรือวัดสวนดอกในปัจจุบัน เมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๗ เพื่อให้เป็นศูนย์กลางของเวียงสวนดอก ซึ่งยังปรากฏพระธาตุเจดีย์อยู่ แต่เป็นรูปแบบที่ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์มาแล้วหลายครั้ง ภายหลังเมื่อพระญากือนาได้สิ้นพระชนม์ พระญาแสนเมืองมา[๓๗] ได้ครองราชย์สมบัติแทน ทรงทำสงครามทั้งการรบด้วยกำลังพลและการใช้เวทย์มนต์กับพระเจ้ามหาพรหมแห่งเมืองเชียงราย ผู้เป็นพระเจ้าอาจนสามารถจับได้ทั้งเป็น จากนั้นพระญาแสนเมืองมาก็ได้อัญเชิญพระสีหลปฏิมา(พระพุทธสิหิงค์)จากเมืองเชียงรายมาประดิษฐานในคูหาที่พระบิดา(พระญากือนา)สร้างไว้ที่พระธาตุเจดีย์หลวงกลางเมืองเชียงใหม่ ซึ่งพระองค์ได้สร้างไว้ตามคำแนะนำ

---

[๓๓] สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน. **การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา.** เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ๒๕๕๓. หน้า ๑๐๗.

[๓๔] รตนปัญญาเถระ, แสง มณวิทูร.แปล. **ชินกาลมาลีปกรณ์.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, จัดพิมพ์เนื่องในงานทำบุญอายุวัฒนมงคล พระครูสุวัฒถิ์ปัญญาโสภิต (ครูบาปัญญาวชิระ) วัดแสนเมืองมาหลวง (หัวข่วง) จังหวัดเชียงใหม่,๒๕๕๒. หน้า ๒๑๐.

[๓๕] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๒๑๓.

[๓๖] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๒๓๑.

[๓๗] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๒๓๒.

ของพ่อค้าชาวเมืองพิงเชียงใหม่ที่ไปค้าขายเมืองพุกาม โดยตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่[๓๘] กล่าวว่า พระญากือนาได้สิ้นพระชนม์แล้วไปเกิดเป็นรุกขเทวดาสถิตที่ต้นไม้นิโครธริมถนนไปเมืองพุกาม กลุ่มพ่อค้าเมืองพิงเชียงใหม่ไปค้าขายแล้วแวะพักที่ต้นนิโครธนี้ รุกขเทวดาได้สำแดงตนว่าเป็นพระญากือนา ไม่สามารถไปเกิดในเทวโลกได้ ขอให้พ่อค้าไปบอกพระญาแสนเมืองมาผู้เป็นลูกให้สร้างพระธาตุเจดีย์ท่ามกลางเวียงเชียงใหม่แล้วถวายทานอุทิศให้ก็จะได้ไปเกิดในเทวโลกได้ บรรดาพ่อค้าก็นำความนั้นมาบอกแก่พระเจ้าแสนเมืองมา พระองค์จึงเริ่มสร้างพระธาตุเจดีย์หลวงเพื่ออุทิศให้พระบิดา แต่ไม่ทันเสร็จก็สิ้นพระชนม์ก่อน การที่พระเจ้าแสนเมืองมาสร้างพระธาตุเจดีย์หลวงนั้นไม่ได้สร้างเพราะความศรัทธาในพระรัตนตรัย แต่สร้างเพื่ออุทิศบุญกุศลไปหาพระบิดา ซึ่งเป็นคติความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายและอำนาจศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติที่สถิตอยู่ในพุทธศิลปกรรม คติความเชื่อที่ผสมกันทั้งคติทางพระพุทธศาสนาและคติท้องถิ่นเช่นนี้ก็ยังสืบทอดอยู่ในสังคมล้านนาจวบจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนั้นในรัชสมัยพระญาติโลกราช[๓๙] ก็ได้อัญเชิญพระรัตนปฏิมา (พระแก้วมรกต) ซึ่งมีฤทธานุภาพจากนครเขลางค์ (ลำปาง) มาประดิษฐ์ไว้ที่ราชกูฏ (พระธาตุเจดีย์หลวง) เมื่อปี พ.ศ. ๒๐๒๕

การที่พระสุมนเถระนำพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์เก่ามาประดิษฐานในล้านนา[๔๐] ทำให้โลกทัศน์ของชาวล้านนาต่อพระพุทธศาสนาเถรวาทได้มีหลักฐานชัดเจนขึ้น กล่าวคือการสร้างคติจักรวาลทั้งคัมภีร์จักกวาฬทีปนี และการจัดวางผังวัดสวนดอกไว้ศูนย์กลางของเวียงสวนดอก ทางด้านทิศตะวันตกของเมืองเชียงใหม่ การบูชาพระบรมสารีริกธาตุ การบูชาพระพุทธสิหิงค์(พระสีหลปฏิมา) การบูชาพระแก้วมรกต (พระรัตนปฏิมา) อันเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าผู้ประทับอยู่ในศูนย์กลางจักรวาล โดยเน้นเหตุการณ์สำคัญตามพระพุทธประวัติคือ การตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณ การรู้แจ้งเห็นจริงในอริยสัจ ๔ ทำให้ประทับอยู่ในฐานะศูนย์กลางของความรู้ความจริงทั้งปวงที่จะนำไปสู่การหลุดพ้น ซึ่งการสร้างพุทธศิลปกรรมเหล่านี้มีความสำคัญต่อการถ่ายทอดหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาไปสู่ประชาชนให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ และความศรัทธา จนน้อมนำไปสู่การปฏิบัติ

พัฒนาการด้านการสร้างงานศิลปกรรมล้านนา

ศิลปกรรมล้านนาประกอบด้วย วรรณกรรม จิตกรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาประติมากรรมและสถาปัตยกรรม เนื่องจากเป็นศิลปกรรมที่มีความเด่นชัดและมีหลักฐานที่สามารถอธิบายถึงรูปแบบและอิทธิพลของศิลปะได้ชัดเจน

---

[๓๘] คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่** ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี. (เชียงใหม่: สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๓๘), หน้า ๕๓.

[๓๙] รตนปัญญาเถระ, แสง มณวิทูร.แปล. **ชินกาลมาลีปกรณ์.** อ้างแล้ว. หน้า ๒๔๘.

[๔๐] สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน. อ้างแล้ว. หน้า ๑๐๙.

นับตั้งแต่พระญามังรายได้สร้างเมืองเชียงใหม่ (พ.ศ. ๑๘๓๙) จวบจนถึงปัจจุบัน (พ.ศ. ๒๕๕๘) รวมเป็นระยะเวลา ๗๑๙ ปี อาณาจักรแห่งนี้ได้สั่งสมพุทธศิลปกรรมต่างๆ มากมาย บางส่วนก็เหลือโครงสร้างที่ค่อนข้างสมบูรณ์แบบ บางส่วนเหลือเพียงร่องรอยให้ศึกษาค้นคว้าต่อไป แม้ว่าศิลปกรรมล้านนาจะเหลือหลักฐานไม่มากนัก แต่เราก็สามารถศึกษาได้จากร่องรอย เอกสารโบราณ และการเทียบเคียงกับศาสนา วัฒนธรรมที่มีความสัมพันธ์กัน นั่นคือ

๑. พระเจดีย์

พระเจดีย์ในคติล้านนา จัดเป็นสิ่งแทนพระพุทธเจ้าชนิดหนึ่งที่ชาวล้านนานิยมสร้าง ผู้ที่นิยมสร้างส่วนใหญ่มักเป็นกษัตริย์ เจ้านาย และพระสงฆ์ เพราะเป็นผู้ที่มีอำนาจที่สามารถระดมคน ระดมทรัพย์ ให้มาสร้างได้ พระเจดีย์ในล้านนามีหลายรูปแบบตามยุคสมัยที่ได้รับการสร้างสรรค์ เสนอ นิลเดช[๔๑] ศึกษาพระเจดีย์ล้านนาแล้วแบ่งออกเป็นกลุ่มใหญ่ ๕ กลุ่ม สรุปได้ดังนี้

๑. พระเจดีย์รูปแบบที่ ๑ เป็นพระเจดีย์ที่สร้างก่อนที่พระญามังรายจะสร้างเมืองเชียงใหม่ ซึ่งได้แก่เจดีย์ที่สร้างในยุคหริภุญชัย วัสดุที่ก่อสร้างได้แก่ศิลาแลงผสมอิฐ เป็นศิลปะคล้ายกับศิลปะสมัยทวารวดี อายุระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๑ – ๑๖ รูปแบบเจดีย์มีลักษณะเหลี่ยมเป็นส่วนใหญ่ บางแห่งมีลักษณะเหลี่ยมซ้อนเป็นชั้นๆ ในรูปทรงกรวยเหลี่ยมแต่ละชั้นมีซุ้มจระนำและมีพระพุทธรูปประดับ พระเจดีย์บางองค์มีลักษณะเป็นแปดเหลี่ยมโดยเฉพาะฐานหรือเรือนธาตุ ส่วนยอดเจดีย์เป็นทรงกลม และมีเจดีย์บริวารล้อมรอบ เช่น เจดีย์เหลี่ยมวัดกู่กุดหรือวัดจามเทวี สุวรรณเจดีย์ เจดีย์เชียงยืน วัดพระธาตุหริภุญชัย เป็นต้น

๒. พระเจดีย์รูปแบบที่ ๒ เป็นแบบเริ่มต้นของเจดีย์ทางล้านนา ได้รับอิทธิพลมาจากหลายแห่ง แต่ที่สำคัญคือพุทธศิลปกรรมแบบมอญในเมืองพุกาม แม้ในระยะแรกๆ การสร้างเจดีย์จะได้รับอิทธิพลแบบละโว้หริภุญไชยอยู่ แต่ภายหลังมีการบูรณปฏิสังขรณ์ทำให้รูปแบบซุ้มลวดลายต่างๆ กลายเป็นศิลปะพม่า ตัวอย่างเจดีย์ที่มีเรือนธาตุสูงที่อยู่นอกเขตเชียงใหม่ ได้แก่ เจดีย์วัดป่าสัก อำเภอเชียงแสน จังหวัดเชียงราย ซึ่งเป็นเจดีย์ที่มีเรือนธาตุสูง มีฐานรองรับเรือนธาตุ เฉพาะที่ฐานรับเรือนธาตุมีซุ้มพระด้านละสามซุ้มและที่เรือนธาตุมีซุ้มจระนำทั้ง ๔ ด้าน มีพระพุทธรูปปางประทับยืนทุกด้าน ต่อจากตัวเรือนธาตุเป็นชั้นอัสดงชั้นซ้อน คืออัสดง ๒ ชั้น ชั้นที่ ๑ ตั้งรับเจดีย์ที่มุม ๔ มุม ชั้นที่ ๒ ตั้งรับส่วนยอดที่เป็นระฆังกลมซึ่งเป็นแบบระฆังซ้อน ๒ ชั้นคั่นด้วยบัวกลุ่ม เจดีย์ลักษณะนี้ได้รับอิทธิพลผสมจากหลายแห่ง เช่น ทวารวดีผสมศรีวิชัย และอิทธิพลแบบเจดีย์เชียงยืน

ส่วนเจดีย์ที่มีฐานสูงแบบเรือนธาตุซึ่งเป็นแบบล้านนา คงได้รับอิทธิพลจากศิลปะมอญแบบพุกาม คือรูปแบบเจดีย์วัดเชียงมั่นและเจดีย์ที่บรรจุพระบรมอัฐิของพระเจ้าติโลกราช วัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งมีขั้นบัวถลา ต่อจากฐานบัวหน้ากระดานตอนบนของเรือนธาตุ รับชั้นมาลัยเถาที่

---

[๔๑] เสนอ นิลเดช, **ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา,** (กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ, ๒๕๓๙), หน้า ๒๕.

ทำเป็นแบบฐานบัวสามชั้น จะเห็นได้ว่าเจดีย์ที่บรรจุพระบรมอัฐิของพระเจ้าติโลกราช วัดเจ็ดยอด ชั้นมาลัยเถาไม่ถูกซ่อมแซมเหมือนชั้นมาลัยเถาของเจดีย์วัดเชียงมั่น ถึงแม้ว่าเจดีย์วัดเชียงมั่นจะเก่าแก่กว่าก็ตาม

นอกจากนั้นรูปแบบเจดีย์ที่ ๒ นี้ยังมีการสร้างเจดีย์ทรงกลมแบบทรงลังกา ได้แก่ เจดีย์ที่วัดสวนดอกที่พระเจ้ากือนาทรงถวายสวยดอกไม้อุทิศให้เป็นพระอารามแก่พระสุมณเถระเมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๔ แต่เจดีย์วัดสวนดอก ก่อนที่พระครูบาศรีวิชัยจะบูรณะ ส่วนฐานเฉพาะมาลัยคงเป็นแบบบัวถลา แต่ได้ถูกบูรณะจึงหายไป กลายเป็นชั้นบัวลูกแก้วที่นิยมแบบล้านนาแทน อีกทั้งเจดีย์ทรงดอกบัวแบบพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ของศิลปะสุโขทัยก็สูญไปกลายเป็นเจดีย์รูปทรงใหม่แบบล้านนายุคหลังและสร้างให้เข้าแบบกับเจดีย์องค์ใหญ่ไป

๓. พระเจดีย์รูปแบบที่ ๓ มีลักษณะมีเรือนธาตุตั้งรองรับองค์ระฆัง เฉพาะมาลัยเถามีทั้งแบบกลมและเหลี่ยม จัดเป็นรูปแบบเจดีย์แบบหลังนับตั้งแต่รัชกาลพระเมืองแก้วลงมา เจดีย์รูปแบบนี้ได้ขยายลายละเอียดต่างๆ ของเจดีย์รูปแบบที่ ๒ บางองค์เรือนธาตุตั้งอยู่บนฐานบัวลูกแก้ว ฐานเขียงบัวลูกแก้ว คือ ฐานที่ทำย่อเก็จมาก ตอนท้องไม้จะยกสูงคั่นด้วยลูกแก้วสองชั้นตั้งรับเรือนธาตุ เช่น เจดีย์ผ้าขาวพานหรือผ้าขาวป้าน เมืองเชียงแสน ซึ่งจะเห็นได้ว่าพระเจดีย์รูปแบบที่ ๓ มีลักษณะแตกต่างจากพระเจดีย์แบบที่ ๒ เฉพาะเรือนธาตุเสาไม่เป็นแบบเสาที่รอบเจดีย์เจ็ดยอดหรือเจดีย์ที่บรรจุพระบรมอัฐิพระเจ้าติโลกราช ที่วัดเจ็ดยอด ชั้นบัวถลาย่อส่วนตามสัดส่วนของเรือนธาตุ เสาอิงที่เรือนธาตุเป็นเสาแบบบัวลูกแก้ว ชั้นมาลัยเถาเป็นแบบบัวฝาละมี แต่มีการใส่ลวดบัวมากขึ้น ซึ่งลักษณะนี้จัดว่าเป็นพุทธศิลปะสมัยหลังรัชกาลพระเมืองแก้ว (พ.ศ. ๒๐๓๙-๒๐๖๙)

๔. พระเจดีย์รูปแบบที่ ๔ เป็นลักษณะพระเจดีย์ที่มีฐานบัวลูกแก้วสองชั้นชนิดย่อเก็จ โดยพัฒนามาจากพระเจดีย์รูปแบบที่ ๒ คือ เจดีย์แบบวัดอุโมงค์ วัดสวนดอก วัดป่าแดงหลวง จังหวัดเชียงใหม่ นอกจากนั้นชั้นฐานที่รับองค์ระฆังเป็นฐานปัทม์แบบแปดเหลี่ยม คือเจดีย์ต่างๆ ในเมืองเชียงแสน จังหวัดเชียงราย เช่น เจดีย์วัดเจดีย์หลวง เจดีย์พระยืน เจดีย์วัดปงสนุก เป็นต้น พระเจดีย์รูปแบบที่ ๔ นี้ยังมีเจดีย์แบบตั้งอยู่บนฐานบัวลูกแก้วสองชั้นชนิดฐานย่อเก็จ แต่ชั้นฐานที่ตั้งรับองค์ระฆังเป็นบัวฐานปัทม์ชนิดกลม เช่น เจดีย์ที่พระหริภุญไชย จังหวัดลำพูน เจดีย์วัดพระธาตุศรีจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ เจดีย์วัดพระธาตแช่แห้ง จังหวัดน่าน เจดีย์วัดดวงดี เจดีย์วัดชมพู เจดีย์วัดพระธาตุดอยสุเทพ เจดีย์วัดเชตุพน จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น

๕. พระเจดีย์ที่มีลักษณะรูปแบบเบ็ดเตล็ด คือเป็นพระเจดีย์ที่ไม่อาจจัดให้เข้าในหมวดหมู่ใดหมวดหมู่หนึ่งได้ เป็นเจดีย์ที่มีรูปแบบซ้อนเป็นชั้นๆ คล้ายถะของจีน เช่น เจดีย์วัดพวกหงส์ เจดีย์ปล่อง เจดีย์วัดร่ำเปิง (ตโปทาราม) เจดีย์วัดกู่เต้า จังหวัดเชียงใหม่ และที่พิเศษสุดคือเจดีย์วัดเจ็ดยอด (มหาโพธาราม) จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเป็นเจดีย์ที่พิเศษเพราะมีรูปแบบผสมผสานกันในสถาปัตยกรรมหลายรูปแบบอย่างงดงาม

กล่าวได้ว่า ลักษณะพุทธศิลปกรรมด้านพระเจดีย์ในล้านนา ได้รับอิทธิพลจากหลายแหล่ง แล้วมีพัฒนาการเพิ่มเติมเสริมแต่งมาเรื่อยๆ ในระยะเริ่มแรกได้รับอิทธิพลจากพุทธศิลปกรรมแบบทวารวดี ต่อมาเมื่อในราชวงศ์มังรายมีการติดต่อกับเมืองพุกามก็ได้รับอิทธิพลจากพุกาม ยุคต่อมาก็รับอิทธิพลจากสุโขทัยแบบลังกา จนในสุดก็มีพุทธศิลปกรรมแบบพิเศษที่ไม่สามารถจัดเข้าเป็นหมวดหมู่ใดได้

๒. พระพุทธรูป

พระพุทธรูป ชาวล้านนานิยมเรียกว่า พระเจ้า ทั้งนี้เป็นเพราะอุปนิสัยในการออกเสียงของชาวล้านนาที่ไม่นิยมเรียกหลายพยางค์ จึงตัดเสียงคำว่า พระพุทธเจ้า ให้สั้นลงเป็นพระเจ้าหลังพุทธกาล นอกจากชาวพุทธจะมีสิ่งแทนพระพุทธเจ้าอยู่ก่อนแล้วคือรอยพระพุทธบาทและองค์พระธาตุเจดีย์ แต่ชาวล้านนาก็นิยมสร้างพระพุทธรูปควบคู่กับการสร้างวัด โดยเอาพระพุทธรูปเป็นสิ่งแทนพระพุทธเจ้าและศูนย์กลางของวัด แม้บางวัดจะไม่มีองค์พระธาตุเจดีย์ แต่ต้องมีพระพุทธรูปเป็นประธานในวิหาร ชาวล้านนาเชื่อว่าพระพุทธรูปแก่นจันทน์เป็นพระพุทธรูปองค์แรก โดยมีประวัติตามที่ปรากฏในตำนานชินกาลมาลีปกรณ์[๔๒] ว่าหลังจากพระพุทธเจ้าทรงอนุญาตให้มีพระเจดีย์ ๔ อย่างแก่พระอานนท์และพระเจ้าปัสเสนทิโกศลแล้ว พระเจ้าปัสเสนทิโกศลโปรดให้สร้างพระพุทธรูปแก่นจันทน์ขึ้นเพื่อเป็นพุทธานุสติหลังพุทธปรินิพพาน ต่อมาพระเจ้าวัฏฏภะครองครองราชสมบัติในเมืองสาวัตถี กษัตริย์เมืองสุวรรณภูมิได้อัญเชิญพระพุทธรูปแก่นจันทร์มาบูชาจนเปลี่ยนไปประดิษฐานตามเมืองต่างๆ นานหลายปี จนกระทั่งปี พ.ศ. ๒๐๒๑ (จศ. ๘๔๐) ได้มาประดิษฐานที่วัดอโสการามในรัชสมัยพระเจ้าติโลกราช ๑๕ ปี ต่อมามหาอำนาจได้อัญเชิญไปประดิษฐานที่วัดดอนชัย แคว้นพะเยา ๒๘ ปี แต่ในที่สุดพระเจ้าติโลกราชก็อัญเชิญกลับมาประดิษฐานที่วัดปุพพาราม เมื่อ (จศ. ๘๘๓) พ.ศ. ๒๐๖๕

พิริยะ ไกรฤกษ์[๔๓] กล่าวว่าในบันทึกของพระภิกษุฟาเหียน พระภิกษุชาวจีนที่เดินทางไปแสงบุญที่ประเทศอินเดียช่วง พ.ศ. ๙๔๒-๙๕๗ บันทึกว่า พระพุทธรูปไม้จันทน์ถือเป็นหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุด โดยมีตำนานสอดคล้องกับเนื้อหาในตำนานพระแก่นจันทน์ในคัมภีร์ชินกาลมาลีปกรณ์ดังกล่าว

พระพุทธรูปแก่นจันทน์[๔๔] ที่พระเจ้าประเสนโกศลทรงสร้าง น่าจะเป็นพระพุทธรูปปางประทับยืน เพราะมีการค้นพบพระพุทธรูปไม้จันทร์จำลองด้วยสำริดบางประทับยืน เชื่อว่าสร้างใน

---

[๔๒] รตนปัญญาเถระ, แสง มณวิทูร.แปล, **ชินกาลมาลีปกรณ์,** อ้างแล้ว, หน้า ๓๐๖-๓๐๙.

[๔๓] พิริยะ ไกรฤกษ์, **รากเหง้าแห่งศิลปะไทย,** (กรุงเทพมหานคร: ริเวอร์บุ๊คส์. ๒๕๕๐), หน้า ๕๒-๕๓.

[๔๔] อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, **พระพุทธรูปในล้านนา,** (เชียงใหม่: โรงพิมพ์ตะวันเหนือ. ๒๕๕๔), หน้า ๒.

ประเทศอินเดียในสมัยราชวงศ์คุปตะ (พ.ศ. ๘๖๓-๑๐๙๓) พบที่ธเนสรเขระ แคว้นอุตรประเทศ มีพุทธลักษณะใกล้เคียงกับพระพุทธรูปในหมวดพระปฏิมาไม้จันทน์ที่เรียกกันว่า หมวดอุทยายนปฏิมา ซึ่งแต่เดิมประดิษฐานที่พระเชตวันวิหาร เมืองสาวัตถี ต่อมาได้มีการจำลองขึ้นในประเทศจีน จึงกล่าวได้ว่าตามคติโบราณถือว่าประปฏิมาไม้จันทน์เป็นพระพุทธรูปองค์แรก ในขณะที่ ฮันส์ เพนธ์[๔๕] ได้ศึกษาจารึกฐานของพระพุทธรูปในเมืองเชียงใหม่ พบว่าพระแก่นจันทน์ที่ชาวล้านนาสร้างมีทั้งปางประทับยืนและประทับนั่ง

ชาวล้านนานิยมสร้างพระพุทธรูปมานานแล้ว เพราะมีคติความเชื่อในบุญกุศลที่สร้างโดยมีชาดกหรือนิยายธรรม คัมภีร์อานิสงส์การสร้างพระพุทธรูปเป็นสิ่งรองรับอย่างชัดเจนดังตัวอย่างพระญามังรายสร้างพระพุทธรูป ๕ องค์ ประดิษฐานที่วัดกานโถม เวียงกุมกาม เพราะได้ฟังนิยายธรรมจากพระมหากัสสปะเถระเรื่องพญาวัฏฏังคุลี ทำให้มีความศรัทธาจึงสร้างเพื่อจะได้มีพระบรมเดชานุภาพสามารถเอาชนะบรรดาเจ้าพระญาร้อยเอ็ดคนได้ จนเมื่อพระญามังรายเสด็จถึงเมืองหงสาวดี ทรงเจริญสัมพันธไมตรีกับเจ้าเมืองหงสาวดีจนเจ้าเมืองหงสาวดียกพระธิดาชื่อ นางพายโค ให้เป็นพระชายา จึงได้สร้างวิหารให้เป็นที่สถิตของพระพุทธรูป ๕ องค์ ต่อมาเสด็จไปเมืองอังวะ[๔๖] อีกก็ได้รับไมตรีจากเจ้าเมืองอังวะโดยได้รับมอบช่างฝีมือมาด้วย เช่น ช่างคล้อง ช่างคำ ช่างเงิน ช่างทอง ช่างเหล็ก เป็นต้น ทำให้สันนิษฐานได้ว่า[๔๗] พระพุทธรูปปางประทับยืนที่พระยามังรายทรงสร้างอาจเป็นพระพุทธรูปที่มีพระนามว่า “พระเจ้าค่าคิงพระญามังราย” หมายถึงพระพุทธรูปที่มีขนาดเท่าพระวรกายของพระญามังราย ซึ่งปัจจุบันประดิษฐานอยู่ ณ วัดพระเจ้าเม็งราย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

แม้ชาวล้านนาจะนิยมสร้างพระพุทธรูปเป็นพุทธศิลปกรรมแทนองค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า แต่ก็มีภิกษุล้านนาจำพวกหนึ่งไม่เห็นด้วยทำให้เกิดความขัดแย้งโต้เถียงกัน กล่าวคือพระสงฆ์ฝ่ายวัดป่าแดงมหาวิหารซึ่งสืบทอดมาจากการเผยแผ่พระพุทธศาสนาครั้งที่ ๓ พ.ศ. ๑๙๗๓ ในรัชสมัยพระเจ้าสามฝั่งแกน ที่มีพระมหาธรรมคัมภีร์เถระ (พระมหาญาณคัมภีร์เถระ) เป็นหัวหน้ากล่าวโจมตีพระสงฆ์ฝ่ายวัดสวนดอกว่า การสร้างพระพุทธรูปเป็นสิ่งแทนพระพุทธเจ้าเป็นการไม่สมควร เพราะพระพุทธเจ้าไม่เคยอนุญาตให้สร้างรูปของพระองค์ ทรงให้แต่เพียงรอยพระพุทธบาทและพระเกศาธาตุเป็นสิ่งแทนพระองค์เท่านั้น จึงสอนให้ชาวบ้านนำเอาพระพุทธรูปไปทิ้งน้ำและฝังดินจำนวนมาก สิ่งนี้จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้มีค้นพบพระพุทธรูปในแม่น้ำและฝังอยู่ใต้ดินจำนวนมาก

---

[๔๕] ฮันส์ เพนธ์, **คำจารึกที่ฐานพระพุทธรูปในนครเชียงใหม่,** (กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี). หน้า ๑๑๗.

[๔๖] คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่** อ้างแล้ว, หน้า ๓๐.

[๔๗] อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, **พระพุทธรูปในล้านนา,** อ้างแล้ว. หน้า ๔.

ในขณะที่พระสงฆ์ฝ่ายวัดสวนดอกได้พากันแสวงหาตำนานและอานิสงส์การสร้างพระพุทธรูปหรือแต่งขึ้นมาเองในภายหลังเพื่อรองรับคติการสร้างพระพุทธรูป เช่น ตำนานพระพุทธรูปไม้แก่นจันทน์ เป็นต้น นอกจากนั้นยังสร้างตำนานอื่นๆ ที่เกี่ยวกับพระพุทธรูปอีกหลายตำนาน เช่น ตำนานการสร้างพระพุทธรูปด้วยวัตถุต่างๆ ตำนานพระเจ้านั่งดิน ตำนานพระพุทธรัตนปฏิมา(พระแก้วมรกต) ตำนานพระพุทธสิหิงค์ ตำนานพระเสตังคมณี เป็นต้น เพื่อใช้เทศนาให้ชาวบ้านฟังแล้วเกิดความศรัทธาในการสร้างพระพุทธรูป จนพากันสร้างพระพุทธรูปลักษณะต่างๆ จำนวนมากประดิษฐานในวิหารบ้าง ในซุ้มโขงเจดีย์บ้าง ฝังใต้ฐานพระพุทธรูปวิหาร หรือเจดีย์

๔.๑ การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนาตามคติความเชื่อ

“คติ และความหมายของภาพจักรวาลในจิตรกรรมฝาผนังศิลปะสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น” พบว่า มักเขียนเป็นภาพขนาดใหญ่เต็มผืนผนังในด้านหลัง พระประธานแสดงเนื้อหาของภาพที่เป็นไปตามคติจักรวาลแบบไตรภูมิของพุทธศาสนา ซึ่งมีเขา พระสุเมรุเป็นศูนย์กลาจักรวาล โดยความหมายของภาพจักรวาลแสดงความหมายภาวการณ์ ในช่วงที่พระพุทธองค์ทรงเจริญพระโพธิญาณเพื่อการตรัสรู้ ซึ่งแสดงออกโดยพระประธานในอุโบสถที่มักเป็นปางมารวิชัย พระพุทธองค์ได้เรียกบารมีทั้งสิบประการที่ทรงบำเพ็ญมาโดยผ่านการเขียนภาพทศชาติชาดก และพระแม่ธรณีมาเป็นพยานในการตรัสรู้จนกองทัพมารแตกพ่ายไป โดยแสดงออกผ่านภาพมารผจญ ซึ่งทั้งหมดอยู่ภายใต้แนวคิดจักรวาลแบบไตรภูมิ ความหมายในจิตรกรรมเช่นนั้นสืบทอดเรื่อยมาจนกระทั่งเสื่อมความนิยมลงไปในสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้นมา ด้วยการรับอิทธิพลแนวคิดวิทยาศาสตร์จากตะวันตก[๔๘]

คติความเชื่อของพระประธานที่ปรากฏในสิมจังหวัดกาฬสินธุ์ เป็นพระพุทธรูปแบบลาวหรือล้านช้างส่วนใหญ่น่าจะเป็นฝีมือช่างเวียงจันทร์หรือเป็นฝีมือช่างท้องถิ่นมีลักษณะเรียบง่ายไม่ซับซ้อนในด้านรูปร่างรูปทรงและเทคนิคมีเอกลักษณ์พบได้เฉพาะท้องถิ่นภาคอีสาน พระพุทธรูปที่พบทั้งหมดเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัยใช้เทคนิคปูนปั้นเหมือนกัน ทุกวัดเป็นพระพุทธรูปรูปแบบดั้งเดิมมีอายุ ๕๐ ปีขึ้นไป สิ่งที่แตกต่างในสิมแต่ละหลังคือ พระประธานในสิมแต่ละหลังมีจำนวนไม่เท่ากัน การศึกษารูปแบบพระประธานที่ปรากฏในสิมใช้กรอบแนวคิดทางด้านความงามทางทัศนธาตุอันได้ แก่ จุด เส้น สี พื้นผิว ปริมาตร รูปร่าง รูปทรงและความยากง่ายในการสร้างและรายละเอียดขององค์ประกอบต่าง ๆ ผลที่ได้คือ มีลักษณะเรียบง่ายไม่ซับซ้อนในด้านรูปร่างรูปทรง รายละเอียดค่อนข้างหยาบ รูปร่างหน้าตาไม่ได้สัดส่วนใช้วัสดุที่หาง่ายตามท้องถิ่น นำเสนอในรูปแบบของการรายงานเชิงพรรณาวิเคราะห์นำมาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ประติมากรรมร่วมสมัยจากองค์พระโดยใช้แนวคิด ๒ แนวทางคือ ๑) จากรูปทรง ๒) จากสัญลักษณ์ที่ปรากฏโดยร่างเป็น

---

[๔๘] ภานุวัฒน์ เนียมบาง, “การศึกษาปรัชญาในงานพุทธศิลป์ต่อการเผยแผ่พระพุทธศาสนากรณีศึกษา: วัดร่องขุ่น ต.ป่าอ้อดอนชัย อ.เมือง จ.เชียงราย”, **สารนิพนธ์,** (วิทยาลัยศาสนศึกษา: มหาวิทยาลัยมหิดล. ๒๕๕๑). หน้า ๑๑๙.

ภาพต้นแบบเพื่อให้เกิดความชัดเจนเหมาะสมเป็นการสร้างภาพสมมุติของผลงานก่อนที่จะขยายเป็นผลงานประติมากรรมจริงจำนวน ๓ ชิ้น เพื่อให้ได้ประติมากรรมที่สวยงามและน่าสนใจตามหลักสุนทรีภาพ ที่สะท้อนคุณค่าทางความงามและคุณค่าทางเนื้อหา[๔๙]

คติความเชื่อของการสร้างศิลปกรรมพระพุทธปฏิมาในดินแดนล้านนา

๑. การสร้างพระพุทธปฏิมาในดินแดนไทย มีความต่อเนื่องยาวนานภายใต้อิทธิพลของพระพุทธศาสนา มีรูปแบบเฉพาะของแต่ละช่วงสมัย แม้จะส่งอิทธิพลทางศิลปะต่อกันแต่ก็พัฒนาจนมีรูปแบบเฉพาะตนจนเป็นเอกลักษณ์ ดังมีรูปแบบการสร้างตามช่วงสมัย โดยเริ่มต้นประวัติศาสตร์ด้วยยุคก่อนสมัยทวารวดี ประมาณพุทธศตวรรษที่ ๙-๑๑ (สุวรรณภูมิ) สมัยทวารวดี ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๒-๑๖ ศิลปะศรีวิชัย อิทธิพลศิลปะปาละและศิลปะชวาภาคกลาง (พุทธศตวรรษที่ ๑๔-๑๕) ศิลปะลพบุรี (กลางพุทธศตวรรษที่ ๑๘- ปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙) ศิลปะหริภุญชัย (พุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๘) ศิลปะสุโขทัย (พุทธศตวรรษที่ ๑๙-ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐) ศิลปะล้านนา (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๑๙-ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๒) ศิลปะสมัยอยุธยา (ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๐-ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๔) ศิลปะรัตนโกสินทร์ (ตั้งแต่ พ.ศ. ๒๓๒๕ ลงมา) ตามลำดับ

๒. ในด้านคติความเชื่อของการสร้างพระพุทธปฏิมาในดินแดนล้านนา ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาที่แผ่เข้ามาผสมผสานกับความเชื่อดั้งเดิม ทำให้เกิดรูปแบบของพระพุทธศาสนาประจำท้องถิ่น ที่มีการผสมผสาน ระหว่าง พุทธศาสนาที่เป็นหลักการดำเนินชีวิต อิทธิพลของศาสนาพราหมณ์ในด้านของโหราศาสตร์ที่กำหนดวันเดือนปีในการสร้าง พิธีกรรม วิธีการ ตลอดถึงความเชื่อเรื่อง การลงยันต์ คาถาอาคมต่างๆ และความเชื่อเรื่องผีบรรพบุรุษ จากการผสมผสานดังกล่าวทำให้มโนทัศน์ของคนล้านนามีรูปแบบเฉพาะตัวตามคติความเชื่อนั้น ดังนั้นเมื่อชาวล้านนามีการสร้างพระพุทธปฏิมาจึงมีขบวนการสร้างที่เกี่ยวเนื่องกับคติความเชื่อและโลกทัศน์ของคนล้านนา ดังที่ปรากฏมาจนถึงปัจจุบัน

๓. ในด้านลักษณะทางสังคมและวัฒนธรรมกับคติความเชื่อในการสร้างพระพุทธปฏิมาในดินแดนล้านนานั้นจะปรากฏออกมาในรูปแบบของวัตถุประสงค์ในการสร้างที่มีผลต่อการปฏิบัติตลอดกระบวนการสร้างพระพุทธปฏิมา ทั้งในด้าน รูปแบบ พิธีกรรม และวิธีการ จนเกิดลักษณะทางสังคม วัฒนธรรมตลอดไปจนถึงจารีตประเพณีที่มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตน แตกต่างไปต่างภูมิภาคอื่นๆ อย่างชัดเจน เช่น ความเชื่อเรื่องการปฏิบัติต่อพระพุทธปฏิมาเหมือนกับปฏิบัติต่อพระพุทธเจ้า ทำให้เกิดวัฒนธรรม การถวายข้าวพระเจ้า การล้างหน้า สีฟันพระเจ้า การถวายข้าพระเจ้า และการ

---

[๔๙] พงศ์ศักดิ์ อัครพิทยาอำพน, “การสร้างสรรค์ปฏิมากรรมร่วมสมัยโดยใช้แรงบันดาลใจจากรูปแบบและคติความเชื่อ ของพระประธานที่ปรากฏในสิมจังหวัดกาฬสินธุ์”, **วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต**, (คณะศิลปกรรมศาสตร์: มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๕๒). หน้า ๒๓.

สรงน้ำพระเจ้า ตลอดไปจนถึงการตั้งชื่อและพุทธคุณของพระพุทธปฏิมาตามคติความเชื่อของชาวล้านนาที่สืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน[๕๐]

จากการสร้างงานศิลปกรรมในล้านนาที่ปรากฏในเอกสารประวัติศาสตร์ท้องถิ่นล้านนาดังกล่าว จะเห็นได้ว่า งานพุทธศิลปกรรมที่นิยมสร้างได้แก่ศาสนสถานและศาสนวัตถุ ประกอบด้วย วัด พระธาตุเจดีย์ พระพุทธรูป วิหาร และกุฏิ ผู้สร้างส่วนใหญ่มักเป็นกษัตริย์ ขุนนาง และพระสงฆ์ ภายหลังเริ่มมีผู้ที่มีฐานะดีทางสังคมเป็นผู้สร้างถวาย คติในการสร้างยุคแรกเป็นสร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา แต่ภายหลังมีลักษณะผสมกันระหว่างความศรัทธาในพระรัตนตรัย กับความเชื่อแบบท้องถิ่นและความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ ทำให้เกิดการสร้างงานพุทธศิลปกรรมเพื่อขอเอาอานิสงส์อันศักดิ์สิทธิ์คานกับอำนาจเหนือธรรมชาติ การสร้างเพื่ออุทิศให้แก่วิญญาณของผู้เสียชีวิตได้ไปสู่สุคติ การสร้างเพื่อการเสี่ยงทายหรือทำนาย เป็นต้น

ผู้ที่มีสถานภาพทางสังคม เช่น กษัตริย์ เจ้านาย ขุนนาง เป็นต้น มักสร้างพระพุทธรูปองค์ใหญ่ก่ออิฐถือปูนและสร้างด้วยวัตถุมีค่าและมีความมั่นคง เช่น พระประธานในวิหาร พระพุทธรูปบูชา เป็นต้น มักสร้างด้วยอัญมณี เงิน ทองคำ งาช้าง แต่ชาวบ้านทั่วไปมักสร้างด้วยวัสดุที่หาได้ในท้องถิ่น เช่น พระพุทธรูปไม้ พระพุทธรูปดิน พระพุทธรูปหิน พระพุทธรูปเกสรดอกไม้ พระพุทธรูปข้าวเย็น พระพุทธรูปแกะสลักงาช้าง พระพุทธรูปใบไม้ พระพุทธรูปครั่ง เป็นต้น บางองค์ก็หุ้มด้วยแผ่นเงิน แผ่นทองคำ เมื่อสร้างเสร็จแล้วก็ประกอบพิธีพุทธาภิเษกหรืออบรมสมโภชพระพุทธรูปซึ่งถือเป็นพิธีกรรมที่สำคัญและศักดิ์สิทธิ์ เมื่อพระพุทธรูปผ่านพิธีกรรมนี้แล้วย่อมถือเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้าโดยสมบูรณ์ตามความเชื่อ

ชาวล้านนานิยมตั้งชื่อที่หลากหลายและมีความสัมพันธ์กับคติความเชื่อและลักษณะพุทธศิลป์ อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว[๕๑] ศึกษาพระพุทธรูปในล้านนา พบว่าชาวล้านนานิยมตั้งชื่อพระพุทธรูปตามแนวคิด ๗ อย่าง ได้แก่

๑. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อจากความเชื่อ เช่น พระรอด พระฝนแสนห่า พระคง เป็นต้น

๒. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อจากวัสดุที่สร้าง เช่น พระเจ้าแก่นจันทร์ พระแก้วขาว เป็นต้น

๓. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามพุทธลักษณะ เช่น พระเจ้าแข้งคม พระเจ้าอมลิ้น เป็นต้น

๔. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามขนาด เช่น พระอัฏฐารส พระเจ้าตนหลวง เป็นต้น

๕. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามน้ำหนัก เช่น พระเจ้าล้านทอง พระเจ้าเก้าตื้อ เป็นต้น

๖. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อตามพระนามกษัตริย์ เช่น พระเจ้าแสนเมืองมา พระเจ้าเมืองรายเจ้าเป็นต้น

---

[๕๐] กิติยา อุทวิ, “ศึกษาคติความเชื่อของการสร้างพระพุทธปฏิมาในดินแดนล้านนา”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๖).

[๕๑] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๑๙.

๗. พระพุทธรูปที่ได้ชื่อจากเทคนิคการสร้าง เช่น พระเจ้าแสนแสว้ พระหลูบ เป็นต้น

เมื่อสร้างพระพุทธรูปแล้ว ชาวล้านนาก็มีคติความเชื่อเกี่ยวกับความมีชีวิตเหมือนมนุษย์ทั่วไปและอำนาจศักดิ์สิทธิ์ที่สถิตอยู่ในพระพุทธรูป จึงก่อให้เกิดประเพณีวัฒนธรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูป เช่น การถวายน้ำล้างพระพักตร์ แปรงสีฟัน ผ้าเช็ดหน้า แก่พระพุทธรูปในตอนเช้า การถวายอาหารแก่พระพุทธรูป การผิงไฟพระพุทธรูปในฤดูหนาว การสรงน้ำพระพุทธรูป เป็นต้น ตลอดจนการทำนายเหตุการณ์ตามลักษณะของพระพุทธ เช่น ถ้าพระพุทธรูปคู่บ้านคู่เมืองมีเหงื่อไหลออกมา แสดงว่าบ้านเมืองจะเกิดเคราะห์หรืออุบาทว์ต่างๆ ดังความตอนหนึ่งในเอกสารโบราณล้านนาว่า[๕๒]

“...สัพพเคราะห์ไภย(ภัย) จังไรจังทาน เคราะห์บ้านแกนเมืองและอุบาทว์ ๑๒๐ จำพวก มีอัฏฐอุบาทว์เป็นต้น คือว่าน้ำขุ่นน้ำแดง เงือกรุ้งรูปทังหลายอันบ่เป็นมงคล หากปรากฏในอากาศกลางหาว ดาวบินผีพุ่งใต้ ใบสรี(โพธิ์)ขอดเป็นสลวย(กรวย) เหื่อออกในตนพุทธรูปเจ้าและเจดีย์...”

อีกเหตุการณ์หนึ่งในยามที่บ้านเมืองไม่ปกติสุข พระพุทธรูปจะมีน้ำพระเนตรไหล เรียกว่า “พระเจ้าไห้” ทำให้รู้ได้ว่าบ้านเมืองในยุคนี้เกิดความวุ่นวาย เช่น

“...สกราช ๑๒๑๓ ตัว (๒๓๙๔) ปีล้วงไค้แล เดือน(?)ออก ๑๑ ค่ำ วัน ๗ สังกรานต์ไป วัน ๑ เนา วัน ๒ ไทยกดไจ้เป็นพญาวันแล วันพญาวันปีใหม่ตื่นม่านกับเจ้ากุลา[๕๓] น้ำตาพระเจ้าสุเทพ[๕๔] ออก ฉัตรธาตุสุเทพคดแล...” [๕๕]

พุทธศิลปกรรมเกี่ยวกับพระพุทธรูปในล้านนาดังกล่าว จะเห็นได้ว่า นอกจากพระพุทธรูปจะเป็นสิ่งแทนพระพุทธเจ้าแล้ว ชาวล้านนายังมีคติความเชื่อและมีวิธีปฏิบัติต่อพระพุทธรูปในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์อีกด้วย

ชาวล้านนานิยมสร้างพระพุทธรูปมานานแล้ว เพราะมีคติความเชื่อในบุญกุศลที่สร้างโดยมีชาดกหรือนิยายธรรม คัมภีร์อานิสงส์การสร้างพระพุทธรูปเป็นสิ่งรองรับอย่างชัดเจนดังตัวอย่างพระญามังรายสร้างพระพุทธรูป ๕ องค์ ประดิษฐานที่วัดกานโถม เวียงกุมกาม เพราะได้ฟังนิยายธรรมจากพระมหากัสสปะเถระเรื่องพญาวัฏฏังคุลี ทำให้มีความศรัทธาจึงสร้างเพื่อจะได้มีพระบรมเด

---

[๕๒] สรัสวดี อ๋องสกุล (ปริวรรต).**รวมเรื่องเมืองเชียงใหม่** ในสรัสวดี อ๋องสกุล. **หลักฐานประวัติศาสตร์ล้านนา จากเอกสารคัมภีร์ใบลานและพับสา.** ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัย เชียงใหม่. ๒๕๓๔. หน้า ๑๐๖.

[๕๓] กุลา ชาวล้านนาเรียกคนอินเดีย ส่วนกุลาเผือกใช้เรียกฝรั่ง

[๕๔] วัดพระธาตุดอยสุเทพวรมหาวิหาร

[๕๕] สรัสวดี อ๋องสกุล (ปริวรรต), **จดหมายเหตุล้านนา บันทึกเหตุการณ์ประวัติศาสตร์ พ.ศ. ๒๒๗๑-๒๓๙๗** ในสรัสวดี อ๋องสกุล. **หลักฐานประวัติศาสตร์ล้านนา จากเอกสารคัมภีร์ใบลานและพับสา.** ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัย เชียงใหม่. ๒๕๓๔. หน้า ๓๑.

ชานุภาพสามารถเอาชนะบรรดาเจ้าพระญาร้อยเอ็ดคนได้ จนเมื่อพระญามังรายเสด็จถึงเมืองหงสาวดี ทรงเจริญสัมพันธไมตรีกับเจ้าเมืองหงสาวดีจนเจ้าเมืองหงสาวดียกพระธิดาชื่อ นางพายโค ให้เป็นพระชายา จึงได้สร้างวิหารให้เป็นที่สถิตของพระพุทธรูป ๕ องค์ ต่อมาเสด็จไปเมืองอังวะ[๕๖] อีกก็ได้รับไมตรีจากเจ้าเมืองอังวะโดยได้รับมอบช่างฝีมือมาด้วย เช่น ช่างคล้อง ช่างคำ ช่างเงิน ช่างทอง ช่างเหล็ก เป็นต้น ทำให้สันนิษฐานได้ว่า[๕๗] พระพุทธรูปปางประทับยืนที่พระยามังรายทรงสร้างอาจเป็นพระพุทธรูปที่มีพระนามว่า “พระเจ้าค่าคิงพระญามังราย” หมายถึงพระพุทธรูปที่มีขนาดเท่าพระวรกายของพระญามังราย ซึ่งปัจจุบันประดิษฐานอยู่ ณ วัดพระเจ้าเม็งราย อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

๔.๒ การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนาตามวิถีชีวิตและวัฒนธรรม

การสืบทอดพุทธศิลป์ล้านนา คือการสร้างพระธาตุเจดีย์ที่บรรจุพระบรมสารีริกธาตุ และสังเวชนียสถาน หลังพุทธกาลสมัยพระเจ้าเมนันเดอร์ ทรงสร้างพระพุทธรูปแทนรูปเคารพของเทพเจ้า สมัยพระเจ้ากนิษกะ การสร้างพระพุทธรูปในเขตคันธาระและอาฟกานิสถาน เรียกพุทธรูปสมัยนี้ว่า “คันธาระ” ต่อมาพุทธศิลป์ได้ขยายการสร้างมาถึงภูมิภาคเอเชียอาคเนย์

พุทธศิลป์ที่พบเป็นหินแกะสลักเป็นเสมาธรรมจักร ได้รับอิทธิพลจากอินเดียสมัยคุปตะ ต่อมาพุทธศิลป์ได้แบ่งออกเป็นสมัยต่างๆ คือ ศรีวิชัย ลพบุรี เชียงแสน สุโขทัย อู่ทอง อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ในสมัยรัตนโกสินทร์พุทธศิลป์มีความหลากหลายไม่ว่าจะเป็นศิลปะแบบจีน และเปิดรับศิลปะจากตะวันตกเข้ามาผสมผสานกับพุทธศิลป์ประวัติและพัฒนาการพุทธศิลป์ในล้านนา เริ่มจากการก่อตั้งอาณาจักรล้านนาพบพุทธศิลป์เชียงแสนคือ พระสิงห์ ต่อมาแคว้นหริภุญชัยพระนางจามเทวีได้กลุ่มช่างฝีมือจากเมืองลพบุรีเป็นอิทธิผลการสร้างงานช่างพุทธศิลป์แบบทวารวดี เมืองเชียงใหม่สมัยพญากือนาพุทธศิลป์ได้รับอิทธิผลจากเมืองสุโขทัย และได้สร้างวัดวาอารามเป็นจำนวนมาก พุทธศิลป์คงมีการก่อสร้างเพิ่มขึ้นอีกจำนวนมาก โดยได้รับการอุปถัมภ์จากพระมหากษัตริย์และเจ้าขุนมูลนายก่อนอาณาจักรล้านนาตกอยู่ใต้อำนาจของพม่า

การศึกษาการสืบทอดงานช่างพุทธศิลป์ในวัดแสนเมืองมาหลวง เป็นการสืบทอดงานช่างพุทธศิลป์ คือ งานช่างไม้ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา เรียกว่า “งานช่างพุทธศิลป์” งานช่างพุทธศิลป์ในวัดแสนเมืองมาหลวง การสืบทอดงานช่างพุทธศิลป์ ภายในวัดแสนเมืองมาหลวง ได้มีความมุ่งหมาย ในการเรียนรู้และฝึกหัดงานช่างพุทธศิลป์ให้กับพระภิกษุ – สามเณร คือ

๑. เพื่อเป็นพุทธบูชา โดยอาศัยงาน “พุทธศิลป์” เป็นสื่อกลางระหว่างบุคคลในการเข้าถึงแก่นพุทธธรรม โดยมีศรัทธา เป็นตัวเชื่อมของการสร้างงานช่างพุทธศิลป์

---

[๕๖] คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่** อ้างแล้ว, หน้า ๓๐.

[๕๗] อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, **พระพุทธรูปในล้านนา,** อ้างแล้ว. หน้า ๔.

๒. เพื่อการศึกษาพุทธศิลป์งานช่างพุทธศิลป์ที่สร้างสรรค์ขึ้น มีหลายรูปแบบ หลายขนาด และสร้างขึ้นตามประโยชน์การใช้สอย

๓. เพื่อเอาพุทธศิลป์กลับเข้ามาสู่วัด “ต้องการเอางานช่างพุทธศิลป์” กลับเข้ามาสู่การเรียนรู้ภายในวัด โดยมีพระภิกษุสงฆ์เป็นครูสั่งสอน[๕๘]

แม้จะปรากฏหลักฐานในเอกสารโบราณว่ามีการสร้างพุทธศิลปกรรมที่เป็นศาสนสถานและศาสนวัตถุในสมัยพระนางจามเทวีและสมัยพระเจ้าอาทิตยราช แต่ในปัจจุบันเหลือเพียงร่องรอยของพุทธศิลปกรรมดังกล่าวซึ่งทำด้วยวัสดุคงทนที่จมอยู่ใต้พื้นดิน ได้แก่ ฐานวิหาร ฐานอาคาร ก้อนอิฐ ตลอดจนพระธาตุเจดีย์ที่ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์มาหลายครั้ง อาจกล่าวได้ว่า การงานพุทธศิลปกรรมล้านนาในยุคสมัยของพระนางจามเทวีจนถึงพระเจ้าอาทิตยราชนั้น ได้มีการสร้างวัด พระพุทธรูป พระธาตุเจดีย์ และพระพิมพ์ โดยมีความศรัทธาในพระรัตนตรัยเป็นพื้นฐานสำคัญ มีจุดมุ่งหมายเพื่อสักการะ สืบทอดอายุพระพุทธศาสนา และการใช้ประโยชน์ในกิจกรรมต่างๆ

ต่อมาในยุคสมัยของพระญามังราย ก็ปรากฏการสร้างงานพุทธศิลปกรรมเช่นกัน โดยตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่[๕๙] กล่าวถึงพระญามังรายทรงสร้างวัดกานโถม เวียงกุมกาม ซึ่งมีรุกขเทวดาที่สถิตอยู่ในต้นมะเดื่อได้ดลบันดาลให้คนที่มาบนบานสิ่งต่างๆ สำเร็จได้ตามความประสงค์ จนเป็นที่เลื่องลือ ต่อมาต้นมะเดื่อตายลง แต่ผู้คนก็ยังศรัทธามากราบไหว้บูชาอยู่ตลอด จนเมื่อพระยามังรายได้มาสร้างเวียงกุมกาม พระมหาเถระ ๕ รูป มีพระมหากัสสปเถระเป็นประธานได้มาปฏิบัติธรรมบริเวณที่ซากต้นมะเดื่อนั้น ต่อมาพระญามังรายได้มาฟังพระมหากัสสปะเถระแสดงชาดกเรื่องพญาวัฏฏังคุลี อันมีสาระสำคัญกล่าวถึงพญาวัฏฏังคุลีมีศรัทธาได้ต่อนิ้วพระหัตถ์ของพระพุทธรูปแล้วทำให้มีพระบรมเดชานุภาพมากยิ่งนัก ทำให้พระญามังรายมีความศรัทธาในอานิสงส์ที่จะได้รับคือพระบรมเดชานุภาพที่จะเอาชนะบรรดาเจ้าพระญาร้อยเอ็ดคนได้ โดยเฉพาะจึงให้ช่างไม้กานโถมสร้างพระพุทธรูป ๕ องค์ คือ ปางประทับนั่ง ๓ องค์ ปางประทับยืน ๒ องค์ โดยองค์หนึ่งมีขนาดสูงเท่าตัวพระญามังราย แล้วนำไปประดิษฐานที่วัดกานโถมพร้อมกับอธิษฐานว่า

“...ด้วยเตชะบุญอันข้าได้ส้างพระพุทธรูปเจ้านี้ ข้าจักยกกำลังริพลไพเอาเมืองรามัญญเทสะหังสาวดีเมืองเมง ผิว่าพระญาเมงยังอ่อนน้อมกับข้า ด้วยอานุภาวะอันข้าได้สร้างพุทธรูปเจ้านี้แท้ข้ามารอด จักสร้างวิหารหื้อทานเป็นที่สถิตสำราญพุทธรูปเจ้าชะแล...

---

[๕๘] ไตรภพ สุทธเขต, “การสืบทอดพุทธศิลป์ล้านนา: กรณีศึกษาวัดแสนเมืองมาหลวง (หัวข่วง) จ.เชียงใหม่”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต**, (บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๒). หน้า ๖๕.

[๕๙] คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่. **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่** ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี. (เชียงใหม่: สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๓๘), หน้า ๒๖.

แม้จะปรากฏข้อความว่าพระญามังรายได้สร้างพระพุทธรูปและวิหาร แต่ก็ไม่ได้ให้รายละเอียดลักษณะของพุทธศิลปกรรมของพระพุทธรูปและวิหาร อีกทั้งยังแสดงให้เห็นถึงคติการสร้างพุทธศิลปกรรมที่แตกต่างจากยุคสมัยของพระนางจามเทวีที่สร้างด้วยความศรัทธาสืบทอดอายุพระพุทธศาสนาและประโยชน์ใช้สอยเป็นสำคัญ แต่การสร้างพุทธศิลปกรรมของพระญามังราย แม้จะมีความศรัทธาในพระรัตนตรัย แต่ก็ยังมีคติความเชื่อท้องถิ่นเกี่ยวกับอำนาจเหนือธรรมชาติอยู่ โดยเชื่อว่าพระพุทธรูปมีความศักดิ์สิทธิ์กว่า จึงหวังพึ่งอำนาจศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปในการเอาชนะเจ้าเมืองรามัญญเทสะหังสาวดีเมืองเมง ไม่ได้สร้างเพื่อเป็นที่ระลึกถึงพระพุทธคุณ แม้การสร้างวิหารก็สร้างเพื่อให้เป็นที่สถิตสำราญของพระพุทธรูปเท่านั้น ไม่ได้มีเจตนาสร้างเพื่อประโยชน์ใช้สอยแต่อย่างใด ดังนั้นการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในสมัยพระญามังราย[๖๐] จึงสร้างเพื่อถวายแก่พระเจ้า สร้างเพื่อให้เป็นที่สำราญ เป็นที่อยู่ของสัญลักษณ์สิ่งที่มีอำนาจเหนือธรรมชาติ แต่ไม่ปรากฏการบรรยายลักษณะและไม่พบหลักฐานที่ปรากฏเป็นรูปธรรมในปัจจุบัน

ในชินกาลมาลีปกรณ์[๖๑] ได้กล่าวถึง พ.ศ. ๑๘๔๗ พระญามังรายทรงโปรดให้สร้างเจดีย์กู่คำในเวียงกุมกามพร้อมพระพุทธรูปเรียงรายอีก ๖๐ องค์ ต่อมา พ.ศ. ๑๘๖๘ พญาแสนภู[๖๒] ได้สร้างเมืองแห่งหนึ่งใกล้สบกกแล้วสร้างพระพุทธรูปปางประทับยืนด้วยไม้แก่นจันทร์ประจำเมืองนั้น เมื่อทรงสร้างเมืองเชียงแสน พ.ศ. ๑๘๗๑ ทรงสร้างมหาวิหารและพระพุทธรูปศิลาองค์หนึ่ง จากนั้น ๒ ปีก็ได้ทำการฉลองสมโภช แต่ก็ไม่ปรากฏหลักฐานให้เห็นลักษณะพุทธศิลปกรรมเพราะการเสื่อมสลายและการบูรณปฏิสังขรณ์

ต่อมารัชสมัยของพระเจ้ากือนา[๖๓] ทรงให้สร้างพระราชอุทยานของพระองค์ให้เป็นวัดบุปผารามมหาวิหารแล้วนิมนต์พระมหาสุมนเถระจากเมืองสุโขทัยมาเผยแผ่พระพุทธศาสนานิกายรามัญวงศ์หรือนิกายลังกาวงศ์เก่าในเมืองลำพูนและเมืองเชียงใหม่มาจำพรรษาที่นี่ พร้อมกับอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุมาประดิษฐาน ณ วัดบุปผาราม หรือวัดสวนดอกในปัจจุบัน เมื่อ พ.ศ. ๑๙๑๗ เพื่อให้เป็นศูนย์กลางของเวียงสวนดอก ซึ่งยังปรากฏพระธาตุเจดีย์อยู่ แต่เป็นรูปแบบที่ได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์มาแล้วหลายครั้ง ภายหลังเมื่อพระญากือนาได้สิ้นพระชนม์ พระญาแสนเมืองมา[๖๔] ได้

---

[๖๐] สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน, **การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา,** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๓). หน้า ๑๐๗.

[๖๑] รตนปัญญาเถระ, แสง มณวิทูร.แปล, **ชินกาลมาลีปกรณ์,** (กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, จัดพิมพ์เนื่องในงานทำบุญอายุวัฒนมงคล พระครูสุวัฒถิ์ปัญญาโสภิต (ครูบาปัญญาวชิระ) วัดแสนเมืองมาหลวง (หัวข่วง) จังหวัดเชียงใหม่, ๒๕๕๒). หน้า ๒๑๐.

[๖๒] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๒๑๓.

[๖๓] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๒๓๑.

[๖๔] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๒๓๒.

ครองราชย์สมบัติแทน ทรงทำสงครามทั้งการรบด้วยกำลังพลและการใช้เวทย์มนต์กับพระเจ้ามหาพรหมแห่งเมืองเชียงราย ผู้เป็นพระเจ้าอาจนสามารถจับได้ทั้งเป็น จากนั้นพระญาแสนเมืองมาก็ได้อัญเชิญพระสีหลปฏิมา (พระพุทธสิหิงค์) จากเมืองเชียงรายมาประดิษฐานในคูหาที่พระบิดา (พระญากือนา) สร้างไว้ที่พระธาตุเจดีย์หลวงกลางเมืองเชียงใหม่ ซึ่งพระองค์ได้สร้างไว้ตามคำแนะนำของพ่อค้าชาวเมืองพิงเชียงใหม่ที่ไปค้าขายเมืองพุกาม โดยตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่[๖๕] กล่าวว่า พระญากือนาได้สิ้นพระชนม์แล้วไปเกิดเป็นรุกขเทวดาสถิตที่ต้นไม้นิโครธริมถนนไปเมืองพุกาม กลุ่มพ่อค้าเมืองพิงเชียงใหม่ไปค้าขายแล้วแวะพักที่ต้นนิโครธนี้ รุกขเทวดาได้สำแดงตนว่าเป็นพระญากือนา ไม่สามารถไปเกิดในเทวโลกได้ ขอให้พ่อค้าไปบอกพระญาแสนเมืองมาผู้เป็นลูกให้สร้างพระธาตุเจดีย์ท่ามกลางเวียงเชียงใหม่แล้วถวายทานอุทิศให้ก็จะได้ไปเกิดในเทวโลกได้ บรรดาพ่อค้าก็นำความนั้นมาบอกแก่พระเจ้าแสนเมืองมา พระองค์จึงเริ่มสร้างพระธาตุเจดีย์หลวงเพื่ออุทิศให้พระบิดา แต่ไม่ทันเสร็จก็สิ้นพระชนม์ก่อน การที่พระเจ้าแสนเมืองมาสร้างพระธาตุเจดีย์หลวงนั้น ไม่ได้สร้างเพราะความศรัทธาในพระรัตนตรัย แต่สร้างเพื่ออุทิศบุญกุศลไปหาพระบิดา ซึ่งเป็นคติความเชื่อเกี่ยวกับชีวิตหลังความตายและอำนาจศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติที่สถิตอยู่ในพุทธศิลปกรรม คติความเชื่อที่ผสมกันทั้งคติทางพระพุทธศาสนาและคติท้องถิ่นเช่นนี้ก็ยังสืบทอดอยู่ในสังคมล้านนาจวบจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนั้นในรัชสมัยพระญาติโลกราช[๖๖] ก็ได้อัญเชิญพระรัตนปฏิมา (พระแก้วมรกต) ซึ่งมีฤทธานุภาพจากนครเขลางค์ (ลำปาง) มาประดิษฐ์ไว้ที่ราชกูฏ(พระธาตุเจดีย์หลวง) เมื่อปี พ.ศ. ๒๐๒๕

การที่พระสุมนเถระนำพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์เก่ามาประดิษฐานในล้านนา ทำให้โลกทัศน์ของชาวล้านนาต่อพระพุทธศาสนาเถรวาทได้มีหลักฐานชัดเจนขึ้น กล่าวคือการสร้างคติจักรวาล ทั้งคัมภีร์จกฺกวาฬทีปนี และการจัดวางผังวัดสวนดอกไว้ศูนย์กลางของเวียงสวนดอก ทางด้านทิศตะวันตกของเมืองเชียงใหม่[๖๗] การบูชาพระบรมสารีริกธาตุ การบูชาพระพุทธสิหิงค์ (พระสีหลปฏิมา) การบูชาพระแก้วมรกต (พระรัตนปฏิมา) อันเป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้าผู้ประทับอยู่ในศูนย์กลางจักรวาล โดยเน้นเหตุการณ์สำคัญตามพระพุทธประวัติคือ การตรัสรู้พระสัมมาสัมโพธิญาณ การรู้แจ้งเห็นจริงในอริยสัจ ๔ ทำให้ประทับอยู่ในฐานะศูนย์กลางของความรู้ความจริงทั้งปวงที่จะนำไปสู่การหลุดพ้น ซึ่งการสร้างพุทธศิลปกรรมเหล่านี้มีความสำคัญต่อการถ่ายทอดหลักธรรมทางพระพุทธศาสนาไปสู่ประชาชนให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ และความศรัทธา จนน้อมนำไปสู่การปฏิบัติ

---

[๖๕] คณะอนุกรรมการตรวจสอบและชำระตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่, **ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่** ฉบับเชียงใหม่ ๗๐๐ ปี, (เชียงใหม่: สถาบันราชภัฏเชียงใหม่, ๒๕๓๘), หน้า ๕๓.

[๖๖] รตนปัญญาเถระ, แสง มณวิทูร.แปล, **ชินกาลมาลีปกรณ์.** อ้างแล้ว. หน้า ๒๔๘.

[๖๗] สุวิภา จำปาวัลย์ และชัปนะ ปิ่นเงิน, อ้างแล้ว. หน้า ๑๐๙.

จากการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในล้านนาที่ปรากฏในเอกสารประวัติศาสตร์ท้องถิ่นล้านนาดังกล่าว จะเห็นได้ว่า งานพุทธศิลปกรรมที่นิยมสร้างได้แก่ศาสนสถานและศาสนวัตถุประกอบด้วย วัด พระธาตุเจดีย์ พระพุทธรูป วิหาร และกุฏิ ผู้สร้างส่วนใหญ่มักเป็นกษัตริย์ ขุนนาง และพระสงฆ์ ภายหลังเริ่มมีผู้ที่มีฐานะดีทางสังคมเป็นผู้สร้างถวาย คติในการสร้างยุคแรกเป็นสร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา แต่ภายหลังมีลักษณะผสมกันระหว่างความศรัทธาในพระรัตนตรัย กับความเชื่อแบบท้องถิ่น และความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ ทำให้เกิดการสร้างงานพุทธศิลปกรรมเพื่อขอเอาอานิสงส์อันศักดิ์สิทธิ์คานกับอำนาจเหนือธรรมชาติ การสร้างเพื่ออุทิศให้แก่วิญญาณของผู้เสียชีวิตได้ไปสู่สุคติ การสร้างเพื่อการเสี่ยงทายหรือทำนาย เป็นต้น

๔.๓ การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนาตามสังคม เศรษฐกิจ และการเมือง

การรับวัฒนธรรมที่แตกต่างมาผสมผสานกับวัฒนธรรมล้านนา แสดงออกอย่างชัดเจนในงานพุทธศิลป์ด้านสถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม และหัตถกรรม ซึ่งการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบนั้นไม่มีผลต่อการสื่อความหมายในเชิงสัญลักษณ์ แต่การเปลี่ยนแปลงโลกทัศน์และการปรับตัว เพื่อให้สามารถดำรงตนอยู่ภายใต้การเปลี่ยนแปลงด้านสังคม เศรษฐกิจ ของโลกปัจจุบันได้ส่งผลให้การรับรู้และความเข้าใจคุณค่าและความหมายของงานพุทธสัญลักษณ์ล้านนาลดลง พุทธสัญลักษณ์ล้านนา เรื่องราวของพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิจักรวาล ป่าหิมพานต์ พระศรีอาริยเมตตรัย โดยเรื่องราวศาสนาทั้งหมดถ่ายทอดเหตุการณ์ในอดีต ปัจจุบัน เพื่อแสดงถึงจุดสูงสุดในเชิงสัญลักษณ์ของพุทธศาสนา คือการอยู่เหนือกาลเวลา การแสดงพื้นที่เหนือประสบการณ์สู่จินตนาการการรับรู้ ด้วยความจริงสูงสุด ซึ่งอยู่เหนือสรรพสิ่ง พระพุทธองค์และพระธรรมคำสอนจึงเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นศูนย์กลางจักรวาลทั้งปวง

ส่วนปัญหาของงานวิจัย ส่วนหนึ่งเกิดจากการขาดการบันทึกความหมายเชิงสัญลักษณ์เหล่านี้ไว้เป็นลายลักษณ์อักษร การดำเนินการวิจัยจึงอาศัยการค้นคว้าจากเอกสาร จากสถานที่จริง จากการสัมภาษณ์ผู้รู้ และได้ข้อมูลที่แสดงถึงความหลากหลายของรูปแบบ และการให้ความหมายแก่งานพุทธสัญลักษณ์ ซึ่งการเปิดประเด็นความหลากหลายเหล่านี้ เพื่อให้ผู้ชมผลงานพุทธสัญลักษณ์เกิดการรับรู้ และจินตนาการ สามารถเข้าใจในความหมายเหล่านั้นด้วยตนเอง และไม่จำกัดด้วยความหมายที่ตายตัว ซึ่งการับรู้และความเข้าใจนั้น อาจเปลี่ยนแปลงได้ตามพื้นที่และเวลาอันเป็นพลวัตร ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเป็นเหตุหนึ่งที่ทำให้ไม่พบการบันทึกความหมายที่ตายตัวในการสร้างผลงานพุทธสัญลักษณ์ล้านนา

แต่ทว่าปัญหาจากการไม่มีเอกสารหลักฐาน กลับส่งผลต่อการสืบทอดความรู้ในปัจจุบันที่อาศัยการเรียนรู้ผ่านการศึกษา เอกสารตำราเรียน การสอนตามหลักสูตร โดยมีเรื่องของการพิสูจน์ด้วยเหตุผลเป็นปัจจัยสำคัญในการเรียนรู้ ทำให้ระบบการศึกษาโดยการถ่ายทอดผ่านการอบรมสั่งสอนจากรุ่นสู่รุ่นเกี่ยวกับเรื่องงานพุทธสัญลักษณ์ศาสนาขาดหายไป ดังเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคม

ล้านนาเกี่ยวกับการนำผลงานพุทธสัญลักษณ์ไปใช้ในทางที่ไม่เหมาะสม ก่อให้เกิดความเห็นและมุมมองที่แตกต่าง จากผลงานที่เป็นสื่อถ่ายทอดความรู้ในเชิงอุดมคติ กลายเป็นเพียงวัตถุโบราณที่สามารถนำมาสร้างมูลค่าในเชิงธุรกิจได้ ซึ่งเป็นแนวคิดที่เปลี่ยนแปลงไปตามสภาพการศึกษา สังคม วัฒนธรรมในปัจจุบัน การเปลี่ยนแปลงการปกครองในล้านนาผ่านรัฐบาลสยาม ทั้งการปฏิรูปการปกครอง ศาสนา การศึกษา สังคม วัฒนธรรม ภายใต้ระบบคิดและการยอมรับวัฒนธรรมที่สูงกว่าเพื่อความอยู่รอด[๖๘]

นอกจากพระนางจามเทวีจะนำพระพุทธศาสนามาเผยแผ่ด้วยแล้ว ยังนำอารยธรรมแบบทวารวดีมาเผยแผ่ด้วยโดยเฉพาะพุทธศิลปกรรม เช่น พระสถูปทรง ๔ เหลี่ยม สุวรรณจังโกฏเจดีย์ เป็นต้น ภายหลัง พระเจ้าอาทิตยราชทรงสร้างพระธาตุหริภุญชัย ปูชนียสถานสำคัญทางพระพุทธศาสนาในเมืองหริภุญชัย ในสมัยนั้นพระสงฆ์เอาใจใส่ต่อการศึกษาเล่าเรียนพระไตรปิฎกและเผยแผ่พระพุทธศาสนาที่บริสุทธิ์ จึงทำให้พระพุทธศาสนาในยุคแรกมีความเจริญรุ่งเรืองและประดิษฐานตั้งมั่นอย่างรวดเร็ว

ครั้งที่ ๒ พ.ศ. ๑๙๑๒ รัชสมัยของพระญากือนา พระองค์อาราธนาพระสุมนเถระจากสุโขทัย นำพระพุทธศาสนานิกายรามัญวงศ์หรือนิกายลังกาวงศ์เก่าจากนครพัน (เมืองเมาะตะมะ) มาเผยแผ่ในเมืองลำพูนและเชียงใหม่อีกครั้งหนึ่ง โดยมี วัดบุปผาราม หรือวัดสวนดอกไม้ ซึ่งปัจจุบันเรียกว่า “**วัดสวนดอก**” จังหวัดเชียงใหม่ เป็นศูนย์กลางการเผยแผ่ เรียกพระพุทธศาสนาฝ่ายนี้ว่า “พระสงฆ์ฝ่าย**วัดสวนดอก** หรือ **ฝ่ายบุปผาสี**” การเผยแผ่พระพุทธศาสนาในล้านนาครั้งนี้ นับเป็นการเผยแผ่ครั้งที่ ๒ ทำให้พระพุทธศาสนาแพร่หลายและมีความเจริญมั่นคงยิ่งขึ้น

ครั้งที่ ๓ พ.ศ. ๑๙๗๓ รัชสมัยพระเจ้าสามฝั่งแกน ในสมัยนี้พระสงฆ์ชาวเชียงใหม่คือพระมหาธรรมคัมภีร์เถระ (พระมหาญาณคัมภีร์เถระ) และคณะอีก ๒๔ รูป พร้อมด้วยคณะสงฆ์จากแคว้นกัมโพช (ลพบุรี) อีก ๘ รูป[๖๙] เดินทางไปศึกษาพระพุทธศาสนาที่ลังกา แล้วนำเอาคติทางพระพุทธศาสนาจากลังกามาเผยแผ่ในเชียงใหม่ เรียกว่า “**นิกายลังกาวงศ์ใหม่**” โดยมีวัดป่าแดงมหาวิหารเป็นศูนย์กลางการเผยแผ่ ถือเป็นครั้งแรกที่พระสงฆ์ล้านนา เดินทางไปศึกษาพระพุทธศาสนาในต่างประเทศ เรียกพระพุทธศาสนาฝ่ายนี้อีกอย่างว่า พระสงฆ์ฝ่าย**วัดป่าแดง** หรือ**ฝ่ายสีหพรัตตาราม** นับเป็นครั้งที่ ๓ ที่พระพุทธศาสนาได้เผยแผ่ซ้ำในดินแดนล้านนา

---

[๖๘] สุวิภา จำปาวัลย์และคณะ, “การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา”, **รายงานการวิจัย**, (สถาบันวิจัยสังคม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๓). หน้า ๖๗.

[๖๙] วิโรจน์ อินทนนท์. พระพุทธศาสนาในล้านนา บทความในหนังสือ **เถราภิเษก: พิธียกยอสมณศักดิ์พระสงฆ์ในล้านนา.** พระนคร ปรังฤทธิ์ (ปัญญาวชิโร) บรรณาธิการ. เชียงใหม่: โครงการศูนย์ศึกษาพระพุทธศาสนาประเทศเพื่อนบ้าน สำนักวิชาการ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่. ๒๕๕๓. หน้า ๑๐๘.

การศึกษาศิลปกรรมในล้านนาคงต้องเริ่มศึกษาจากยุคหริภุญชัยก่อน เนื่องจากประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในล้านนาที่ได้รับการจารึกอย่างชัดเจนเริ่มจากยุคนี้และถือเป็นยุคสำคัญที่จะทำให้เห็นพัฒนาการของพุทธศิลปกรรมที่มีลักษณะล้านนาในยุคต่อมา โดยเฉพาะการสร้างวัด การสร้างพระธาตุเจดีย์ การสร้างพระพุทธรูป การสร้างพระพิมพ์ การสร้างวิหาร ตลอดจนศาสนวัตถุอื่นๆ ทั้งนี้เราจำเป็นต้องศึกษาทำความเข้าใจพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ก่อน โดยเฉพาะประวัติศาสตร์อาณาจักรหริภุญชัย โดยอาศัยหลักฐานอ้างอิง ๓ แหล่ง ได้แก่[๗๐]

๑. ด้านเอกสารประวัติศาสตร์ท้องถิ่นหรือบางท่านอาจเรียกว่าตำนาน ได้แก่ ชินกาลมาลีปกรณ์ จามเทวีวงศ์ และตำนานมูลศาสนา แต่งเป็นภาษาบาลีโดยพระภิกษุชาวล้านนาราว ๕๐๐ กว่าปี

๒. ศิลาจารึกอักษรมอญโบราณ พบที่จังหวัดลำพูน ๘ หลัก และเชียงใหม่อีก ๒ หลัก แต่หลักที่เก่าที่สุดมีอายุในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๕-๑๖

๓. หลักฐานทางโบราณคดี นักโบราณคดีได้ศึกษาชั้นดิน ภาชนะดินเผา ร่องรอยสถาปัตยกรรม พระพิมพ์ ตลอดถึงงานพุทธศิลป์ต่างๆ อันเป็นข้อมูลสำคัญที่ทำให้ทราบถึงการตั้งถิ่นฐานในเขตเมืองหริภุญชัยหรือจังหวัดลำพูนในปัจจุบัน จนได้ข้อสรุปว่าดินแดนแห่งนี้มีอายุเก่าแก่ถึงพุทธศตวรรษที่ ๑๑-๑๒

ตลอดระยะเวลาของประวัติศาสตร์อาณาจักรหริภุญชัยกว่า ๑,๐๐๐ พันปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. ๑๒๐๔ ที่ฤาษีวาสุเทพได้สร้างเมืองหริภุญชัยเสร็จแล้วได้อัญเชิญพระนางจามเทวีมาครองเมือง พร้อมกับนำพระพุทธศาสนาเข้ามาประดิษฐาน จนถึง พ.ศ. ๑๘๒๔ ที่พระญามังราย ปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์มังรายได้ทำสงครามจนได้ครองเมืองหริภุญชัยได้สำเร็จ สามารถแบ่งความเคลื่อนไหวทางด้านการเมืองและอิทธิพลของเมืองต่างๆ ที่มีอิทธิพลต่ออาณาจักรหริภุญชัยซึ่งส่งผลต่อการสร้างงานพุทธศิลปกรรมในดินแดนแห่งนี้ด้วย

๑. ยุคแรก หรือยุคอินโด-ทวารวดี ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๓-๑๕ เป็นยุคแรกสร้างบ้านแปลงเมืองโดยผู้นำชุมชนพื้นเมืองซึ่งเป็นฤาษีนักบวชในคติอินเดียโบราณที่เชื่อในเรื่องอวตารของพระหริหรือพระนารายณ์ ดังจะเห็นได้จากชื่อของฤาษีผู้สร้างเมืองหริภุญชัยมีนามว่า “พระกฤษณะวาสุเทพ” และชื่อเมืองว่า “หริปัญจชยะ”หมายถึงหอยสังข์ของพระนารายณ์ บางท่านเรียกยุคนี้ว่ายุคตำนาน จากการขุดค้นโบราณคดีพบว่าชั้นดินด้านล่างสุดของเมืองลำพูนมีความเก่าแก่เชื่อมโยงไปถึงยุคหินกลางและหินใหม่ของสมัยก่อนประวัติศาสตร์ และในยุคตำนานนี้เองเป็นยุคที่สุวรรณภูมิได้

---

[๗๐] สุรพล ดำริห์กุล และคณะ. พระพิมพ์สกุลลำพูนจากล้านนาสู่สากล บทความในหนังสือ **สืบศิลป์สานศรัทธา อนุรักษ์คุณค่า พระบูชา พระเครื่องล้านนา** (นิพนธ์ สุขสมมโนกุล บรรณาธิการ). (เชียงใหม่: โรงพิมพ์นันทกานต์, ๒๕๔๙), หน้า ๑๐.

เชื่อมเข้าสู่หริภุญชัย อีกทั้งยังมีการกล่าวขานถึงบทบาทของพระฤาษีหลายตนในฐานะผู้สร้างพระพิมพ์สกุลลำพูน ซึ่งมีความน่าเป็นไปได้ หากมองอีกด้านหนึ่งจะเห็นว่าฤาษีเหล่านี้มีบทบาทสำคัญในการสานสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรหริภุญชัยกับอาณาจักรทวารวดีทั้งจากภาคกลางและภาคอีสานผ่านระบบเครือญาติของเมืองละโว้ (ลพบุรี)

การขยายแสนยานุภาพจากรัฐชายฝั่งทะเลมาสู่เขตที่ราบลุ่มภูเขาตอนในเป็นไปเพื่อขยายเส้นทางการค้า ยุคนี้มีจุดเริ่มต้นในสมัยพระนางจามเทวีจนกระทั่งสมัยพระเจ้ากมลราชซึ่งเกิดโรคระบาดครั้งใหญ่ คืออหิวาตกโรค ประชาชนชาวมอญหริภุญชัยได้อพยพหนีไปอยู่เมืองหงสาวดีกับเมืองสะเทิม (สุธรรมวดี) ในการปกครองของอาณาจักรพุกาม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลด้านงานศิลปกรรมอย่างชัดเจน ดังเช่น พระพุทธปฏิมากรและพระพิมพ์ที่มีวิวัฒนาการรับเอาอิทธิพลของนานาอารยธรรมทั้งอินโด-โรมัน ทวารวดี และพุกาม (ศรีเกษตร) มาสั่งสมไว้ตามลำดับ

๒. ยุคกลาง หรือยุคทองสามมหาราช ในยุคนี้เป็นยุคที่มีความเจริญรุ่งเรืองในหลายด้านโดยการปกครองของ ๓ กษัตริย์ ได้แก่ พระเจ้าอาทิตยราช พระเจ้าธรรมิกราชา และพระเจ้าสววาธิสิทธิ ระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ ประวัติศาสตร์ในยุคนี้มีความเคลื่อนไหวชัดเจนทีละน้อย ไม่แต่มีเพียงหลักฐานทางโบราณคดีเท่านั้น แต่ยังมีหลักฐานทางศิลาจารึกที่มีอักษรมอญโบราณ เป็นยุคที่ชาวมอญหริภุญชัยกลับคืนสู่มาตุภูมิหลังจากที่อพยพหนีโรคระบาดไปอยู่เมืองหงสาวดีกับเมืองสะเทิมนานถึง ๖ ปี จนถึงยุคของพระเจ้าอาทิตยราชแห่งนครหริภุญชัยทรงขุดพบพระบรมสารีริกธาตุและสร้างพระบรมธาตุกลางนครเป็นศูนย์รวมความศรัทธาต่อพระพุทธเจ้าเป็นครั้งแรกในล้านนา ต่อมายุคพระธรรมิกราชา ได้สร้างพระอัฏฐารส (พระพุทธรูปยืนสูง ๑๘ ศอก) ที่วัดอรัญญิการาม (วัดพระยืน) จนสมัยของพระเจ้าสววาธิสิทธิหรือพระเจ้าสรรพสิทธิ์ ทรงออกผนวชระหว่างครองราชย์ ทรงสร้างวัดเชตวนาราม (วัดดอนแก้ว) ในยุคที่ ๒ (พุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗) นี้เกิดสงครามหลายครั้งระหว่างเมืองหริภุญชัย นครศรีธรรมราช และเมืองละโว้ ทำให้เกิดการผสมทางวัฒนธรรมครั้งใหญ่ในเมืองหริภุญชัย ระว่างทวารวดี พุกาม มอญ และขอม ส่งผลให้รูปแบบศิลปกรรมสมัยหริภุญชัยมีเอกลักษณ์เฉพาะมากขึ้น นักวิชาการหลายท่านเชื่อว่า ยุคนี้เป็นยุคที่ให้กำเนิดพระพิมพ์ประเภทพระรอดและพระอื่นๆ ที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปกรรมสมัยปาละของอินเดีย โดยผ่านอาณาจักรพุกาม ซึ่งพระพิมพ์ประเภทที่มีปรกใบโพธิ์และพระสามหอมก็น่าจะสร้างในยุคนี้

๓. ยุคปลาย พุทธศตวรรษที่ ๑๘-๑๙ ยุคนี้แว่นแคว้นชุมชนชาว “ไท” เริ่มก่อตัวและมีความแข็งแกร่งทั้งอาณาจักรสุโขทัย อาณาจักรอยุธยา อาณาจักรโยนกเชียงแสน ในขณะที่รัฐโบราณขอม มอญ ละว้า เริ่มเข้าสู่การล่มสลาย เหตุการณ์ร่วมสมัยสำคัญคือ การแผ่ขยายอิทธิพลของพระเจ้าสุริยวรมันที่ ๒ (ยุคนครวัด) และพระเจ้าชัยวรมันที่ ๗ (ยุคนครธม) แห่งอาณาจักรยโสธรปุระสู่ดินแดนสยาม โดยมีอาณาจักรละโว้เป็นอำนาจในการขยายอาณาเขตตั้งแต่ชุมชนลุ่มแม่น้ำโขง แม่น้ำชี แม่น้ำมูน ตลอดจนแม่น้ำปิงและแม่น้ำยม ทำให้พระพิมพ์ลำพูนยุคนี้จึงได้รับอิทธิพลแบบพระตรีกายหรือ

พระสามแบบต่างๆ ซึ่งเป็นคติแบบมหายาน ดังจะเห็นร่องรอยของซุ้มปราสาทเขมรหรือปรางค์ขอมที่ฉากหลัง และความนิยมในการสร้างพระพุทธรูปหลายองค์ในแผงเดียวกันที่มีขนาดใหญ่ เช่น พระสิบ พระสิบสอง พระสิบแปด พระแผง หรือพระกำแพง ๕๐๐ เป็นต้น ในช่วงนี้จึงเป็นช่วงที่พระพุทธศาสนาแบบมหายานซึ่งนิยมการบูชาอดีตพระพุทธเจ้ามีอิทธิพลในทั่วอุษาคเนย์ ซึ่งมีนครหริภุญชัยรวมอยู่ด้วย

ชัปนะ ปิ่นเงิน[๗๑] นักจารึกวิทยาให้ข้อสังเกตว่า หลังจากสิ้นสุดยุคทองของศิลาจารึกมอญโบราณที่ปรากฏชื่อ ตชุมหาเถระ พระเจ้าอาทิตยราช พระเจ้าธรรมิกราชา และพระเจ้าสรรพสิทธิ์ ในพุทธศตวรรษที่ ๑๖-๑๗ แล้ว อาณาจักรหริภุญชัยก็ไม่ปรากฏหลักฐานด้านศิลาจารึกอีกเลยเป็นระยะเวลายาวนานเกือบ ๔๐๐ ปี จนกระทั่งในรัชสมัยของพระเจ้ากือนาได้ปรากฏศิลาจารึกอักษรล้านนาแบบลายสือไทที่วัดพระยืน บางท่านมีทัศนะสอดคล้องว่า ความนิยมในการทำพระพิมพ์ในนครหริภุญชัยก็ค่อยๆ ลดความนิยมลงด้วยเช่นกัน

ในส่วนของพระพิมพ์ซึ่งเป็นพุทธศิลปกรรมที่โดดเด่นของอาณาจักรหริภุญชัยซึ่งเป็นที่รู้จัก เป็นที่นิยมสะสม และยังเป็นหลักฐานปรากฏให้เห็นในกลุ่มนักสะสมพระเครื่องก็เป็นพุทธศิลปกรรมอีกส่วนหนึ่งที่น่าสนใจเกี่ยวกับพัฒนาการ ทั้งนี้พระพิมพ์ลำพูนหลายแบบที่หลายคนเข้าใจว่า สร้างขึ้นในยุคสมัยของพระนางจามเทวีในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๓ แต่ในความเป็นจริงแล้วมีพระพิมพ์หลายแบบที่มีอายุไม่ถึงยุคหริภุญชัยตอนต้น เช่น พระรอด หรือพระพิมพ์บางแบบที่มีลักษณะสากลนิยม เป็นต้น ซึ่งพบทั่วไปทั้งในลำพูน ละโว้ พุกาม ศรีเกษตร นครศรีธรรมราช จึงไม่อาจสรุปได้ว่าเป็นพระพิมพ์เฉพาะของสกุลช่างหริภุญชัยเท่านั้น ดังคำกล่าวของ ภุชงค์ จันทวิชว่า “แม่พิมพ์เดินทางได้โดยการภิกขาจารของพระธุดงค์”

ดร. เพ็ญสุภา สุขคตะ ใจอินทร์[๗๒] ได้แบ่งรูปแบบศิลปกรรมของพระพิมพ์หริภุญไชยตามลักษณะของอิทธิพลต้นแบบที่ปรากฏออกเป็น ๔ กลุ่มคือ

กลุ่มแรก เป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลอินเดีย ได้แก่ พระพิมพ์พุทธคยา พระงบน้ำอ้อย พระคง และพระเปิม

กลุ่มที่ ๒ เป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลทวารวดี ได้แก่ พระกลีบบัว พระกล้วย พระกวาง และพระยืนมหาวัน

กลุ่มที่ ๓ เป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลจากพุกามและศรีเกษตร ได้แก่ พระสามหอม พระละโว้ (พระพุทธ คยา) และพระสิบสอง

กลุ่มที่ ๔ เป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลจากละโว้ยุคขอม ได้แก่ พระสาม พระสิบ และพระสิบแปด

---

[๗๑] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๑๑.

[๗๒] เรื่องเดียวกัน. หน้า ๑๒.

ณัฏฐภัทร จันทวิช[๗๓] ผู้เชี่ยวชาญด้านโบราณคดี กล่าวว่า การแบ่งตามนี้ จวบจนปัจจุบัน นับว่ายังเป็นทฤษฎีที่ถือเป็นแบบอย่างได้ในระดับหนึ่ง เพราะค่อนข้างลงตัวและจดจำง่าย แต่แง่ของการศึกษาพระพิมพ์แต่ละแบบนั้นยังมีรายละเอียดที่ปลีกย่อยไปอีกมาก ซึ่งบางองค์มีลักษณะผสมผสานของสกุลช่างต้นแบบมากเกินกว่าอิทธิพลเดียว บางแบบเป็นลักษณะเฉพาะของหริภุญชัยแท้ อีกทั้งอิทธิพลของ ๔ กลุ่มที่ปรากฏนี้ บางครั้งก็ไม่อาจใช้ตัดสินอายุสมัยได้ชัดเจน เนื่องจากแม่พิมพ์ยังเป็นสิ่งที่คนรุ่นหลังยังนำใช้สืบต่อกัน

๔.๔ การสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนาตามแนวคิดและแรงบันดาลใจ

การสร้างสรรค์ปฏิมากรรมร่วมสมัยโดยใช้แรงบันดาลใจจากรูปแบบและคติความเชื่อของพระประธานที่ปรากฏในสิมจังหวัดกาฬสินธุ์” เป็นพระพุทธรูปแบบลาวหรือล้านช้างส่วนใหญ่น่าจะเป็นฝีมือช่างเวียงจันทร์หรือเป็นฝีมือช่างท้องถิ่นมีลักษณะเรียบง่ายไม่ซับซ้อนในด้านรูปร่างรูปทรงและเทคนิคมีเอกลักษณ์พบได้เฉพาะท้องถิ่นภาคอีสาน พระพุทธรูปที่พบทั้งหมดเป็นพระพุทธรูปปางมารวิชัยใช้เทคนิคปูนปั้นเหมือนกัน ทุกวัดเป็นพระพุทธรูปรูปแบบดั้งเดิม มีอายุ ๕๐ ปีขึ้นไป สิ่งที่แตกต่างในสิมแต่ละหลัง คือ พระประธานในสิมแต่ละหลังมีจำนวนไม่เท่ากัน การศึกษารูปแบบพระประธานที่ปรากฏในสิมใช้กรอบแนวคิดทางด้านความงามทางทัศนธาตุ อันได้ แก่ จุด เส้น สี พื้นผิว ปริมาตร รูปร่าง รูปทรงและความยากง่ายในการสร้างและรายละเอียดขององค์ประกอบต่าง ๆ ผลที่ได้คือ มีลักษณะเรียบง่ายไม่ซับซ้อนในด้านรูปร่างรูปทรง รายละเอียดค่อนข้างหยาบ รูปร่างหน้าตาไม่ได้สัดส่วนใช้วัสดุที่หาง่ายตามท้องถิ่น นำเสนอในรูปแบบของการรายงานเชิงพรรณาวิเคราะห์นำมาผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ประติมากรรมร่วมสมัยจากองค์พระโดยใช้แนวคิด ๒ แนวทางคือ ๑) จากรูปทรง ๒) จากสัญลักษณ์ที่ปรากฏโดยร่างเป็นภาพต้นแบบเพื่อให้เกิดความชัดเจนเหมาะสมเป็นการสร้างภาพสมมุติของผลงานก่อนที่จะขยายเป็นผลงานประติมากรรมจริงจำนวน ๓ ชิ้น เพื่อให้ได้ประติมากรรมที่สวยงามและน่าสนใจตามหลักสุนทรีภาพ ที่สะท้อนคุณค่าทางความงามและคุณค่าทางเนื้อหา[๗๔]

---

[๗๓] เรื่องเดียวกัน. หน้าเดียวกัน.

[๗๔] พงศ์ศักดิ์ อัครพิทยาอำพน, “การสร้างสรรค์ปฏิมากรรมร่วมสมัยโดยใช้แรงบันดาลใจจากรูปแบบและคติความเชื่อ ของพระประธานที่ปรากฏในสิมจังหวัดกาฬสินธุ์”, **วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต**, (คณะศิลปกรรมศาสตร์: มหาวิทยาลัยขอนแก่น, ๒๕๕๒).

อานิสงส์ของการสร้างงานศิลปกรรมในล้านนา

พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลธรรม[๗๕] ให้ความหมายของอานิสงส์ว่า “ผลดีหรือผลที่น่าปรารถนา น่าพอใจ อันสืบเนื่องหรือพลอยได้จากกรรมดี, ผลงอกเงยแห่งบุญกุศล, คุณ, ข้อดี, ผลกำไร, ผลได้พิเศษ; ...”

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน[๗๖] ได้ให้ความหมายของอานิสงส์ ว่า **อานิสงส์** น. ผลแห่งกุศลกรรม, ผลบุญ; ประโยชน์. เช่น อานิสงส์กฐิน. (ป. อานิสංส; ส. อานฺฤศส, อาน□นุศส). กล่าวโดยรวมหมายถึง ผลที่ได้รับจากการกระทำที่มีประโยชน์ต่อพระศาสนา สังคม วัฒนธรรมประเพณี และต่อตนเอง

พจนานุกรมล้านนา-ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง[๗๗] ให้ความหมายอานิสงส์ ว่า อานิสังสะ น. ผลแห่งกุศลกรรม, ประโยชน์, กำไร.

จากความหมายของคำว่าอานิสงส์ดังกล่าว เป็นผลที่ได้รับจากการกระทำสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยเน้นสิ่งที่ดีงามตามหลักแห่งพระพุทธศาสนา แนวคิดเดิมเกี่ยวกับอานิสงส์มาจากพระไตรปิฎกที่พระพุทธเจ้าทรงแสดงอานิสงส์ของการปฏิบัติตามหลักธรรมแก่พระสาวก แต่เป็นอานิสงส์ที่เป็นประโยชน์ในปัจจุบัน เช่น อานิสงส์กฐิน อานิสงส์การฟังธรรม เป็นต้น ต่อมาคัมภีร์ชั้นหลังได้พรรณนาอานิสงส์ของการทำความดีโดยยกเรื่องราวมาประกอบ อานิสงส์ส่วนใหญ่จึงเป็นความสุขแบบโลกิยะประกอบด้วยมนุษย์สมบัติ สวรรค์สมบัติ และเป็นปัจจัยส่งผลต่อโลกุตตรสมบัติ

ความเชื่อในเรื่องผลแห่งกุศลกรรมในการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาวัฒนธรรมประเพณี คติธรรมคำสอนโดยบันทึกเป็นตัวอักษรเพื่อบอกเล่าถึงความเชื่อของชาวล้านนาถึงอานิสงส์ หรือผลบุญที่จะได้รับจากการกระทำแยกออกเป็นประเภทต่างๆ ตามชนิดของกุศลกรรม โดยทั่วไปในบทปณามมักกล่าวว่า เป็นถ้อยคำของพระพุทธเจ้าที่พระองค์ทรงเทศนาให้เหล่าพุทธศาสนิกชนฟังบ้าง หรือได้ทรงแสดงแก่พระสาวกบ้างเช่น พระอานนท์ พระสารีบุตร เป็นต้น ส่วนใหญ่สาระสำคัญของอานิสงส์ฉบับล้านนา มักเป็นเนื้อหาที่ปรากฏในพระไตรปิฎกบ้าง นำมาเฉพาะแนวคิด หรือโครงสร้างเพียงบางส่วนบ้าง นอกจากนี้ยังนำเรื่องราวบางตอนที่เกี่ยวข้องกับอานิสงส์บางส่วนจากคัมภีร์ต่างๆ[๗๘] ดังเช่นในอานิสงส์สร้างเขียนธรรมเป็นทานฉบับวัดทุงยูจารเมื่อ จ.ศ.๑๑๗๒ (พ.ศ. ๒๓๕๓) ดังความตอนหนึ่งว่า

---

[๗๕] พระพรหมคุณาภรณ์ (ป.อ. ปยุตฺโต). **พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลธรรม**. อ้างแล้ว.หน้า ๕๔๓.

[๗๖] ราชบัณฑิตสถาน. **พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. ๒๕๕๔.** อ้างแล้ว. หน้า ๑๔๐๕.

[๗๗] อุดม รุ่งเรืองศรี. **พจนานุกรมล้านนา-ไทย ฉบับแม่ฟ้าหลวง**. ๒๕๔๗. หน้า ๘๘๗.

[๗๘] สิงห์คำ รักป่า, พระมหา, **การศึกษาวิเคราะห์คัมภีร์อานิสงส์ล้านนา,** (บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๓), หน้า ๙๑.

"...**อถ โข** ในกาลยามนั้น **ภควา** อันว่าพระพุทธเจ้าก็กล่าวแก้ยังปัญหาแห่งมหาสารีบุตรว่าฉันนี้ **สาริปุตฺต** ดูราสารีบุตร **โย โกจิ ปุคฺคโล** อันว่าบุคคลคฤหัสถ์แลนักบวชผู้ใดมีใจใสสัทธา **ลิกฺขติ วา** เขียนด้วยตนเป็นทานก็ดี **ลิกฺขาเปติ วา** จ้างท่านผู้อื่นเขียนหื้อเป็นทานก็ดี แม่นได้จำไว้ในใจก็ดีแลเทศนาแก่ท่านผู้อื่น ก็ได้ชื่อว่าหื้อธรรมเป็นทาน แม่นตนหากได้ทรงจำไว้แล้วแลสอนท่านก็ดี ก็มีผลอานิสงส์มากนัก ก็ได้ชื่อว่าหื้อทานเป็นธรรมอัน ๑ แล **ปิฏกตฺตยํ** ยังไตรปิฎกนี้ผูกใดก็ดี มัดใดก็ดี ก็หากออกในปิฎกมาชูกันแล บุคคลหญิงชายคฤหัสถ์นักบวชมีใจใสสัทธายังเชื้อ **สาสนภูตํ** อันเกิดเป็นคำสอนแห่งพระพุทธเจ้าดั่งอั้น **มหานิสฺส** คือผลอานิสงส์อันมากนัก **น คณนา** บ่อาจจักนับหื้อหมดหื้อเสี้ยงได้แล..."[๗๙]

ส่วนการสร้างศิลปกรรมประเภทสถาปัตยกรรมและประติมากรรมในล้านนา ถือเป็นการสร้างบุญกุศลที่ยิ่งใหญ่กับผู้ที่มีส่วนร่วมในการสร้างตลอดจนถึงญาติมิตรที่ผู้สร้างตั้งจิตปรารถนาอุทิศให้ ดังจารึกของเจ้าอัตถวราช พ.ศ. ๒๓๔๑[๘๐] ที่ทรงสร้างพุทธศิลปกรรมประเภทวิหาร เจดีย์ และพระพุทธรูปแล้วตั้งจิตปรารถนาตามความเชื่อในอานิสงส์ว่า

"...จุลพัทได้ ๑๑๖๐ ตัว อัสสะสนำกัมโพชขอมพิสัย เข้ามาในคิมหันตฤดู กาฬ คุรุปักษ์ จตุ คุรุวารไถง ไทยภาษาว่าปีเปิกซง้า เดือน ๘ แรม ๕ ค่ำ เม็ง ๕ ไทยกาบยี ฤกษ์ ๒๑ ตัว ยามกลองงาย บรมวรปฐมมูลสัทธา ภายในหมายมือภิชัยภิกขุ และศิษ(ยา)นุศิษย์ เจ้าชู่ตน และอริยสงฆ์รองดายมี ๒๕ วัด ปฐมมูลสัทธาภายนอกมีรัฏฐาธิบดีชัยนันทบุรี มีนามบัญญัติชื่อ อัตถวรราช เป็นประธานทั้งราชบุตราราชบุตรี บิดามารดาชู่คน แลมหา(ยุว)มหาราชหอหน้า และราชกุลวงศา ราชขระกูล ราชบุตราบุตรี ราชกัญญา ไวยาวัจกร ใช้สอยทังมวล ชวนกันริรังสร้างแปลงยังมหาวิหารแลมหาเจดีย์ แลพุทธพิมพ์รูปเจ้าในวจกรรมมาเมิงพ้อวันนั้น แลผู้ข้าทั้งหลายบ่ได้รอดจอดเถิงเนรพานเทื่อ ขอหื้อผู้ข้าทั้งมวล ได้เว้นจากเสียยังอบายทัง ๔ แลเปรตวิสัย...ผู้ทั้งหลายได้เถิง..."

อานิสงส์ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม

สังคมล้านนาเชื่อว่าการให้ทาน การบริจาคทานและการสร้างวัตถุทางพุทธศาสนาผู้สร้างศิลปกรรมจะได้รับอานิสงส์ ดังนี้ [๘๑]

---

[๗๙] **อานิสงส์สร้างเขียนธรรมเป็นทาน** ฉบับวัดทุงยู ตำบลศรีภูมิ อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ จารเมื่อ จ.ศ. ๑๑๗๒ รหัสไมโครฟิล์ม ๗๘.๐๐๙.๐๑๑.๐๓๗–๐๓๗.

[๘๐] มูลนิธิเจมส์ เอช ดับเบิลยู ทอมป์สัน (จัดพิมพ์). **จารึกล้านนา ภาค ๑ เล่ม ๑**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ. ๒๕๓๔. หน้า ๖๔-๖๕.

[๘๑] เอมอร ชิตตโสภณ, **ความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมล้านนากับวรรณกรรมประจาชาติ**, (เชียงใหม่: ธนบรรณาการพิมพ์, ๒๕๓๓), หน้า ๕.

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมได้ชื่อว่าเป็นอานิสงส์ มี ๙ ประการดังนี้

๑. การไม่กลับมาเกิดอีก หรือ การได้ไปนิพพานเร็ว เพราะผู้ที่สร้างพระพุทธเจ้าองค์ปฐมทำได้ยาก คือว่า เป็นพระพุทธเจ้าต้นพระพุทธเจ้าทั้งหมด

๒. เป็นผู้มีบุญมากผู้ร่วมทำบุญสร้างพระพุทธเจ้าองค์ปฐมจะถูกบันทึกอยู่ในบัญชีทอง ซึ่งเป็นบัญชีทองคำของผู้ที่จะต้องเข้านิพพานเร็ว

๓. เป็นผู้มีโชคลาภสูง

๔. ผู้นั้นจะมีอำนาจวาสนา ตำแหน่ง เกียรติยศ ชื่อเสียง เจริญก้าวหน้าในการทำงานและกิจการอื่น ๆ

๕. จะได้รับความสุขกาย สุขใจ อุดมด้วยโภคทรัพย์

๖. เป็นที่รักแก่มนุษย์ เทพยดาให้ความคุ้มครองรักษา

๗. เจ้ากรรมนายเวรอโหสิกรรมให้

๘. มีรูปร่างงดงาม มีสติปัญญา มีฤทธานุภาพยืนยาว

๙. เคราะห์ กรรม ทุกข์โศก จะบรรเทาจางหาย

อีกยังได้ชื่อว่าเป็นการบำเพ็ญบุญกิริยาวัตถุ ๑๐ ประการ ดังนี้

๑) ทานมัย บุญสำเร็จด้วยการให้ทาน หมายความว่า ผู้นั้นต้องสร้างงานพุทธศิลปกรรมไปถวายพระสงฆ์ไว้ในวัดใดวัดหนึ่ง เพื่อให้ภิกษุสามเณรหรืออุบาสกอุบาสิกาได้กราบไหว้สักการบูชา และก่อนที่จะได้ถวายตัวเองก็ต้องบริจาคเงินหรือสร้างมาแล้วนี้เป็นทานมัยกุศลชั้นต้น ต่อมาก็มีการเฉลิมฉลองอีก ตัวเองก็บริจาคจตุปัจจัยไทยทานถวายพระทำบุญ นี้เป็นทานมัยกุศลชั้นที่ ๒ ถึงแม้ว่าจะสร้างไปไว้ที่บ้านเพื่อสักการบูชา ก็ต้องปฏิบัติในทำนองเดียวกันนี้ ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญทานมัยกุศลไปด้วย

๒) ศีลมัย บุญสำเร็จด้วยการรักษาศีล หมายความว่า ก่อนแต่จะทำการถวายทานหรือถวายพุทธศิลปกรรม เจ้าภาพก็ต้องสมาทานศีลเสียก่อน ศีลที่สมาทานคราวนี้เกิดขึ้นเพราะการสร้างพุทธศิลปกรรมเป็นปัจจัย ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญศีลมัยกุศลไปด้วย

๓) ภาวนามัย บุญสำเร็จด้วยการเจริญภาวนา คำว่าภาวนานั้นมีสองอย่างคือ สมถภาวนา ๑ วิปัสสนาภาวนา ๑ การได้เห็นพุทธศิลปกรรมด้วยตาได้กราบได้ไหว้ด้วยกาย ได้เปล่งวาจาระลึกถึงพระพุทธคุณ ใจก็น้อมนึกไปตาม ว่าผู้นั้นได้เจริญพุทธานุสสติกรรมฐาน จัดเป็นสมถกรรมฐาน เป็นมหากุศล ตายด้วยจิตดวงเดียว อย่างต่ำต้องมาเกิดเป็นมนุษย์ อย่างกลางสามารถไปเกิดในสวรรค์อย่างสูงสามารถไปสู่พระนิพพานได้ ดังพระปิติมัลละเถระเป็นตัวอย่าง คือพระเถระนั้นได้กวาดลานวัดแต่เช้าตรู่ ได้เห็นพระพุทธรูปของพระพุทธเจ้า ซึ่งเทวดานฤมิตนั้นขึ้น พอท่านเห็นก็เกิดปีติแล้วยกปีติขึ้นพิจารณา เจริญวิปัสสนากรรมฐานได้บรรลุมรรคผลนิพพาน ดังนั้น ผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญภาวนากุศลไปด้วย

๔) อปจายนมัย บุญสำเร็จด้วยการประพฤติอ่อนน้อมถ่อมตนต่อท่านผู้เจริญโดยคุณโดยวัย โดยชาติ การไหว้พระพุทธรูป ไหว้พระสงฆ์ หรือไหว้ผู้แก่กว่า ชื่อว่าได้ประพฤติอ่อนน้อมถ่อมตนต่อท่านผู้เจริญ จัดเป็นบุญกิริยาวัตถุ ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญอปจายนมัยกุศลไปด้วย

๕) ไวยาวัจจมัย บุญสำเร็จด้วยการช่วยขวนขวายในกิจที่ชอบ หมายความว่า ในการสร้างพุทธศิลปกรรมนั้น จะต้องอาศัยคนเป็นจำนวนมาก ดังเช่น การวิ่งเต้นช่วยกันในงานหล่อพระในงานฉลองพระ เป็นต้น ถือว่าเป็นมหากุศลมีผลไม่น้อย เช่น พระเจ้าจันทปัชโชติ พระไวยาวัจจกเถระ เป็นตัวอย่างดังนี้คือ ก. พระเจ้าจันทปัชโชติ ได้ช่วยนายรับบาตรพระมาใส่อาหารและนำกลับไปถวายพระ ปรารถนาเป็นพระเจ้าแผ่นดิน และปรารถนาให้มียานพาหนะดี เดินทางได้วันละหลาย ๆ โยชน์ และปรารถนาให้ตนมีอำนาจวาสนามาก ครั้นตายแล้วก็ได้ไปเกิดเป็นพระเจ้าแผ่นดินมีนามว่า พระเจ้าจันทปัชโชติสมความปรารถนา ข. พระไวยาวัจจกเถระ ในศาสนาของพระพุทธเจ้าพระนามว่าพระวิปัสสี ท่านเป็นผู้ช่วยเหลือในกิจการของวัดและได้ช่วยเหลือในงานทำบุญต่างๆ ตายจากชาตินั้นได้ไปเกิดในสวรรค์ จุติมาเกิดเป็นพระราชาได้ออกบวชเจริญวิปัสสนากรรมฐานสำเร็จเป็นพระอรหันต์แตกฉานในปฏิสัมภิพาทั้ง ๔ ได้วิโมกข์ ๘ และอภิญญา ๖ ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญไวยาวัจจมัยกุศลไป

๖) ปัตติทานมัย บุญสำเร็จด้วยการให้ส่วนบุญ หมายความว่า ผู้ที่ได้สร้างพุทธศิลปกรรมจำเป็นอยู่เองที่จะบอกญาติสนิทมิตรสหายให้ทราบ เพื่อร่วมอนุโมทนาในการฉลองพระพุทธ การถวาย เป็นต้น นอกจากนั้นยังจะต้องอุทิศส่วนกุศลส่วนบุญให้แก่บิดามารดาปู่ย่าตายาย ท่านผู้มีพระคุณ เทพบุตร เทพธิดา เป็นต้นอีก ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญปัตติทานมัยกุศลไป

๗) ปัตตานุโมทนามัย บุญสำเร็จด้วยการอนุโมทนาส่วนบุญ หมายความว่า เมื่อผู้สร้างพุทธศิลปกรรมได้บอกบุญแจ้งข่าวแก่ญาติมิตรแล้ว ญาติมิตรเหล่านั้นก็จะต้องพากันอนุโมทนาต้อนรับเป็นอย่างดี เมื่อผู้อื่นมาอนุโมทนาท่านเจ้าภาพก็พลอยปลื้มปีติอนุโมทนาสาธุการตอบอีก การปฏิบัติอย่างนี้ จัดเป็นมหากุศลด้วยกันทั้งสองฝ่าย ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญปัตตานุโมทนามัยกุศลไป

๘) ธัมมัสสวนมัย บุญสำเร็จด้วยการฟังธรรม หมายความว่า ในการสร้างพุทธศิลปกรรมนั้น เจ้าภาพบางคนก็ได้นิมนต์พระสงฆ์ไปสวดชะยันโต เจริญพระพุทธมนต์ แสดงธรรม และเจ้าภาพบางคนได้พิมพ์หนังสือธรรมแจกเป็นธรรมทานในงานฉลองพระพุทธ เป็นต้น การปฏิบัติเช่นนี้ ชื่อว่าได้ให้ธรรมเป็นทานด้วย ตัวเองและผู้ได้มาร่วมงานก็ได้ฟังธรรมไปด้วย ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญธัมมัสสวนมัยกุศลไปด้วย

๙) ธัมมเทสนามัย บุญสำเร็จด้วยการแสดงธรรม หมายความว่า การที่พระสงฆ์ได้มาสวดมนต์สวดชะยันโต หรือแสดงธรรมนั้น ก็เพราะเจ้าภาพเป็นผู้อาราธนามา นี้ชื่อว่าเจ้าภาพได้บุญอันสำเร็จจากการแสดงธรรมแล้ว ดังนั้นผู้สร้างพุทธศิลปกรรมจึงชื่อว่าได้บำเพ็ญธัมมเทสนามัยกุศลไปด้วย

๑๐) ทิฏฐุชุกัมม์ การทำความเห็นให้ตรง หมายความว่า กุศลนั้นมีอยู่ ๔ ชั้นคือ

๑. กุศลชั้นกามาวจร ได้แก่ มหากุศลต่างๆ มีการสร้างพระพุทธรูป ถวายทาน สร้างศาลา ฟังธรรม แสดงธรรม เป็นต้น

๒. กุศลชั้นรูปาวจร ได้แก่ การเจริญสมถกรรมฐาน เช่น พุทธานุสสติ เป็นต้น

๓. กุศลชั้นอรูปาวจร ได้แก่ การเจริญอรูป ๔ มีอากานัญจายตนะ เป็นต้น

๔. กุศลชั้นโลกุตตระ ได้แก่ การเจริญวิปัสสนากรรมฐานการที่ผู้สร้างพระพุทธรูปได้เกิดศรัทธา จนถึงสละเงินออกมาสร้างพุทธศิลปกรรมได้ และออกมาทำทานในงานฉลองพระพุทธรูปได้ชื่อว่าเป็นผู้มีความเห็นตรงเห็นถูกแท้ เพราะเป็นบุญของตนเอง ไม่ใช่บุญของใครเลย

จุดมุ่งหมายในการสร้างงานพุทธศิลปกรรม ก็เพื่อส่งเสริมเผยแพร่และการปฏิบัติทางพระพุทธศาสนาโดยตรง เป็นสิ่งที่ช่วยโน้มน้าวจิตใจของพุทธศาสนิกชนให้เกิดความศรัทธาประสาทะหรือความเชื่อมั่นอันจะเป็นบ่อเกิดของฉันทะความฝักใฝ่ที่จะรู้ แล้วเกิดความวิริยะพากเพียรอุตสาหะในการอบรม กาย วาจา และใจ ส่งผลให้เกิดปัญญาหยั่งรู้เหตุผล และวิมุตติความหลุดพ้นในที่สุด ตามหลักธรรมของพระพุทธศาสนา

ภาพที่ ๖๖ แสดงความสำคัญของการสร้างงานศิลปกรรมในล้านนา

ดังนั้นจะกล่าวได้ว่า การสร้างสรรค์ศิลปกรรม คือ การสร้างสรรค์สื่อเพื่อให้เกิดความเลื่อมใส ความศรัทธา ความนับถือ และในทางตรงกันข้าม ศิลปกรรมล้านนาจึงเป็นเสมือนประจักษ์พยานแห่งความเลื่อมใสศรัทธาในพระพุทธศาสนาของพุทธศาสนิกชนโดยทั่วไป

๔.๒ การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ

การดำเนินการในการการเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนาผ่านผลงานวิจัยชุดนี้ ผู้วิจัยมีกระบวนการขั้นตอนตั้งแต่การสร้างแนวคิดไปจนถึงขั้นตอนของการทำงานให้กับนิสิตนักศึกษา เยาวชน และชุมชน ตามกระบวนการ โดยเริ่มดำเนินการศึกษาค้นคว้าข้อมูล การประมวล

ข้อมูลต่างๆ ไปจนถึงการสร้างสรรค์เป็นผลงานภาพร่าง และเพื่อสร้างแรงบันดาลใจในการเสริมสร้างการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะล้านนาที่เป็นแบบร่วมสมัย ผู้วิจัยได้ดำเนินการตามขั้นตอน ดังต่อไปนี้

๔.๒.๑ การสำรวจข้อมูลจากแหล่งชุมชน

ผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากสถานที่จริง ตามศาสนสถานล้านนาที่สำคัญ เช่น วัดพระสิงห์ฯ เชียงใหม่, วัดเจ็ดยอดพระอารามหลวง เชียงใหม่, วัดอุโมงค์เถรจันทร์, วัดต้นเกว๋น เชียงใหม่, วัดบุพพาราม เชียงใหม่, วัดบวกครกหลวง เชียงใหม่, วัดพระธาตุลำปางหลวง ลำปาง, วัดไหล่หิน ลำปาง, วัดพระธาตุหริภุญชัย ลำพูน, วัดพระสิงห์ฯ เชียงราย, และชุมชนต่างๆ ตามกลุ่มเป้าหมายที่ได้ตั้งไว้ การนำนิสิตไปเรียนรู้เพื่อบูรณาการกับงานวิจัยชิ้นนี้ ในการเสริมสร้างศักยภาพการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมร่วมสมัยของศิลปินเชียงรายและเชียงใหม่ เช่น อาจารย์ถวัลย์ ดัชนี อาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ อาจารย์พงษ์พรรณ เรือนนันชัย เป็นต้น ในระหว่างการลงพื้นที่วิจัย รวมไปถึงการเข้าร่วมสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “ข้าวเป็นเจ้า” ณ บ่อน้ำร้อน ๓ สี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย เดินทางลงพื้นที่จังหวัดลำพูนเข้าร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ เรื่องศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชน และอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะเชิงพุทธสู่วิถีชุมชน ณ วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย และได้นำความรู้ที่ได้จากการสังเคราะห์มาอบรมนิสิต นักศึกษา ชาวต่างชาติ

ภาพที่ ๖๗ การนำนิสิตไปทัศนศึกษาศิลปกรรมล้านนาแบบร่วมสมัยของศิลปินเชียงราย

ภาพที่ ๖๘ ผู้วิจัยนำประธานนิสิตไปร่วมอบรมเชิงปฏิบัติการ เรื่องศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชน และอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เพื่อให้นิสิตมาถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับนิสิตในคณะและมหาวิทยาลัย

เชิญเข้าร่วมฟังการบรรยายพิเศษ
และร่วมพิธีเปิดศิลปะชุมชน :
ข้าวเป็นเจ้า
ณ บริเวณบ่อน้ำพุร้อนสามสี บ้านเหล่าพัฒนา
หมู่ที่ 22 ต.ป่าแดด อ.แม่สรวย จ.เชียงราย
ในวันที่ 14 กรกฎาคม 2563
ตั้งแต่เวลา 13.00 น. เป็นต้นไป
สแกน
แผนที่นำทาง
พระสุธีรัตนบัณฑิต,รศ.ดร.
ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มจร.
บรรยายพิเศษเรื่อง
"ยุทธศาสตร์การสร้างตำบลมั่นคง มั่งคั่ง ยั่งยืน"
อาจารย์มานิตย์ กันทะสัก
อาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม วิทยาลัยสงฆ์เชียงราย
ผู้สร้างสรรค์ผลงานร่วมกับชุมชน บรรยายพิเศษเรื่อง
"ศิลปะกับชุมชน : ข้าวเป็นเจ้า"
ภายใต้การสนับสนุน: โครงการพัฒนาศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
ติดต่อสอบถามข้อมูล : โทรศัพท์ 090-914-4165 (คุณอมลณัฐ)

การประชุมเชิงปฏิบัติการ
“ศิลปะชุมชน : ข้าวเป็นเจ้า”

ภาพที่ ๖๙ การนำนิสิต นักศึกษา เยาวชน เข้าร่วมสัมมนาทางวิชาการ เรื่อง “ข้าวเป็นเจ้า” ณ บ่อน้ำร้อน ๓ สี อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

ภาพที่ ๗๐ ทีมวิจัยลงพื้นที่จริงจังหวัดเชียงรายเพื่อเก็บร่วมรวมข้อมูล โดยนำนิสิตนักศึกษา เข้าร่วมเรียนรู้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อการเรียนรู้ในการเสริมสร้างการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมแบบมีส่วนรวมกับชุมชน

ภาพที่ ๗๑ ทีมวิจัยลงพื้นที่จริงจังหวัดแม่ฮ่องสอนเพื่อเก็บร่วมรวมข้อมูล โดยนำนิสิตนักศึกษา เข้าร่วมเรียนรู้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม เพื่อการเรียนรู้ในการเสริมสร้างการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมแบบมีส่วนรวมกับชุมชน

๔.๒.๒ ขั้นตอนการประมวลความคิดเชิงศิลปกรรม (ทัศนศิลป์) แบบล้านนา

ภาษาแบบเฉพาะทางทัศนศิลป์ที่ผ่านการเห็นกับการสื่อความหมาย คือค่าของความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นระหว่างทัศนธาตุกับกฎเกณฑ์ทางการเห็น การรับรู้ทำหน้าที่เป็นตัวแปลความหมาย หรือสื่อข้อมูลจากการเห็นให้เป็นความหมายที่เข้าใจได้ ทั้งนี้จะต้องขึ้นอยู่กับศักยภาพในการรับรู้ที่ตั้งอยู่บนพื้นฐานของประสบการณ์ทางการมองเห็นด้วย เช่นเดียวกับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมชุมชน จะต้องให้มีการรับรู้ในหลายๆ แง่มุม ที่ทำให้สอดคล้องกับคำว่า วิถีชุมชน หรือความเป็นเอกลักษณ์ของชุมชนนั้นๆ[๘๒]

๔.๒.๓ ทัศนธาตุที่ใช้ในการเสริมสร้างการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนา

ในการแสดงออกผ่านผลงานของผู้วิจัย ได้ศึกษาจากสถานที่จริง รวมทั้งเอกสารตำราทางวิชาการผสมผสานกับการแสดงออกเฉพาะตน ออกมาเป็นผลงานจิตรกรรมแนวไทยร่วมสมัย โดยกำหนดองค์ประกอบด้วยทัศนธาตุต่างๆ ในงานจริงดังนี้

รูปทรง (Form)

รูปทรงต่างๆ ที่นำมาประกอบกันในผลงานจิตรกรรมของผู้วิจัยได้แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เป็นโครงสร้างหลัก กับส่วนที่แสดงรายละเอียดของภาพ

- ส่วนที่เป็นโครงสร้างหลัก มีที่มาจากรูปทรงสถาปัตยกรรมทางพระพุทธศาสนา ด้วยโครงสร้างที่ให้ความรู้สึกมั่นคง แข็งแรง ทึบตัน เช่น ผนังปูน ผนังไม้ เสา และหน้าต่าง ส่วนมากเป็นรูปทรงเรขาคณิต ซึ่งมีทั้ง ๒ มิติ และ ๓ มิติ

- ส่วนที่แสดงรายละเอียดของภาพ เป็นรูปทรงอิสระที่เกิดจากบรรยากาศแสงและเงาขององค์เทพเทวดา สิงห์ พญานาค เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นรูปทรงจากจิตนาการที่ใช้ดำเนินเรื่องราวความคิด ทั้งยังเป็นตัวประสานบรรยากาศโดยรวม กระตุ้นให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกแห่งความเชื่อความศรัทธาขึ้น

บรรยากาศของสี (Atmospheric Color)

สีที่ใช้สร้างบรรยากาศโดยรวมของภาพทั้งหมด ไปในทางสีเอกรงค์ เป็นลักษณะการใช้สีที่นิยมในสมัยโบราณ ผู้วิจัยเลือกใช้สีลักษณะนี้เพื่อให้ได้ความรู้สึกบรรยากาศที่ต้องการ คลุมบรรยากาศด้วยแสงสีเหลืองทอง วางช่องไฟตามความรู้สึก เพิ่มความชัดเจนของจุดสนใจด้วยน้ำหนักสีดำในบางส่วน เชื่อมสีเหลืองทองกับสีดำด้วยสีน้ำตาล ดูสลัวเกิดความรู้สึกระยิบระยับ และเคลื่อนไหว

---

[๘๒] สุชาติ สุทธิ, **เรียนรู้การเห็น: พื้นฐานการวิจารณ์ทัศนศิลป์,** (กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์), บทนำ.

พื้นผิว (Texture)

พื้นผิวมีความสำคัญในผลงานชุดนี้ เป็นตัวบอกถึงลักษณะวัตถุโครงสร้างสถาปัตยกรรม ด้วยการขีดเส้น และจุดประสานกันปรากฏเป็นพื้นผิวหยาบของวัตถุ สร้างบรรยากาศความกลมกลืน ระหว่างพื้นผิวและสีที่เคลื่อนไหวในอากาศ ซึ่งเสริมสร้างจิตนาการ อีกรูปแบบหนึ่ง

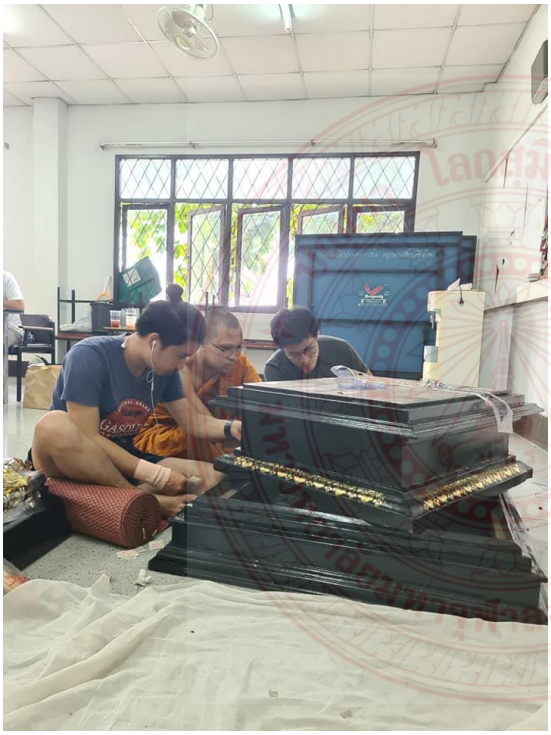
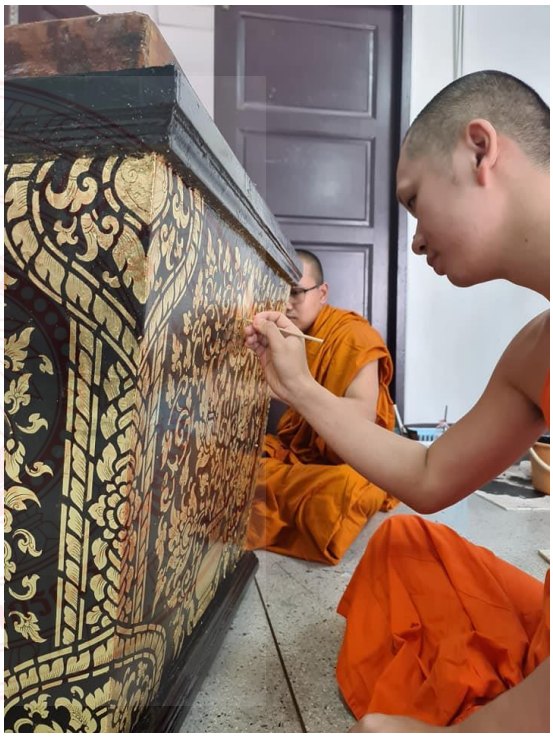
น้ำหนัก (Tone)

ใช้การกำหนดค่าน้ำหนักของสี พร้อมกับการทำพื้นผิว คัดรูปทรงตามความเหมาะสม ค่าน้ำหนักของภาพจะเป็นโทนสีเข้มสลับกับสีอ่อนเป็นวิธีการเช่นเดียวกับการสร้างพื้นผิว เชื่อมระยะมิติที่ซับซ้อน ให้มีความสัมพันธ์กันของรูปทรงเรขาคณิตกับรูปทรงอิสระอย่างกลมกลืน

๔.๒.๔ การเสริมสร้างการเรียนรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน แบบเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๗๒ นำข้อมูลที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ของศิลปกรรมล้านนา นำมาถ่ายทอดให้กับ นิสิต นักศึกษา ชาวต่างชาติ ได้เรียนรู้การเสริมสร้างการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรม แบบเรียนรู้จริง (การสร้างสรรค์ลายร่างพญานาคแบบร่วมสมัยในล้านนา)

ภาพที่ ๗๓ นำผลของงานวิจัยที่ได้ศึกษาข้อมูลแล้วมาการสังเคราะห์องค์ความรู้ของศิลปกรรมล้านนา นำมาถ่ายทอดให้กับ นิสิต นักศึกษา ชาวต่างชาติ ได้เรียนรู้การเสริมสร้างการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมแบบเรียนรู้จริง (การเสริมสร้างการเรียนรู้สีธรรมชาติของล้านนา)

ภาพที่ ๗๔ นำผลของงานวิจัยที่ได้ศึกษาข้อมูลแล้วมาการสังเคราะห์องค์ความรู้ของศิลปกรรมล้านนา นำมาถ่ายทอดให้กับ นิสิต นักศึกษา ชาวต่างชาติ ได้เรียนรู้การเสริมสร้างการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมแบบเรียนรู้จริง (การเสริมสร้างการเรียนรู้การลงลายรดน้ำปิดทองล้านนาแบบร่วมสมัย)

๔.๓ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ร่วมศึกษาและวิเคราะห์ปัญหาอย่างมีส่วนร่วมกับกลุ่มชาวบ้านเกี่ยวกับการศึกษาข้อมูลชุมชนในด้านประวัติศาสตร์ สังคมและวัฒนธรรม การจัดลำดับความสำคัญและความต้องการในการพัฒนาคุณภาพของพื้นที่ศิลปะในชุมชน โดยการกระตุ้นให้ประชาชนได้เรียนรู้สภาพของชุมชน วิถีชีวิต สังคม ทรัพยากร และสิ่งแวดล้อม เพื่อใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นในการจัดทำและประกอบการพิจารณาวางแผนงานวิจัยในการพัฒนาพื้นที่ศิลปะในชุมชน

๔.๓.๑ ส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะในการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์กับบริบทชุมชนเชิงประจักษ์

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นนั้นจะเห็นได้ว่า ชุมชนต่างๆ นั้นเป็นชุมชนที่มีประวัติศาสตร์ยาวนาน มีการดำรงชีวิตที่ร่วมกับธรรมชาติ สิ่งเหนือธรรมชาติ มีความเป็นอยู่วิถีชีวิตแบบเครือญาติเรียบง่าย มีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ ความเอื้ออาทรแก่กัน เห็นได้จากการมีประเพณีและกิจกรรมและความเชื่อเป็นปัจจัยที่สำคัญที่มีอิทธิพลและส่งผลต่อการดำรงชีวิตตั้งแต่อดีต จนถึงปัจจุบัน และชุมชนมีพัฒนาการในด้านการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงในหลายมิติที่ดีขึ้นเรื่อยๆ ทั้งเรื่องการพัฒนาสถานที่สำคัญของชุมชนแหล่งท่องเที่ยวเชิงอนุรักษ์และเป็นแหล่งเรียนรู้ในชุมชน การเสริมสร้างอาชีพรายได้ การพัฒนาเศรษฐกิจฐานรากในชุมชน เป็นต้น โดยเฉพาะการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวในชุมชน ที่จะเน้นด้านศิลปะ เชื่อมโยงไปสู่การสร้างเมล็ดข้าว จากบริบทของชุมชนที่กล่าวมาข้างต้นนั้น จะเห็นได้ว่าชุมชนบ้านเหล่าพัฒนามีพัฒนาการในการพัฒนาชุมชนในหลายๆ ด้าน โดยเฉพาะเรื่องการส่งเสริมการท่องเที่ยวของชุมชน และด้วยความที่มีพื้นที่ที่เป็นต้นทุนทางทรัพยากรในหลายๆ ด้าน โดยเฉพาะพื้นที่ทรัพยากรธรรมชาติของชุมชน คือ บริเวณโป่งน้ำร้อนสามสี ซึ่งเป็นพื้นที่ที่โดดเด่นในยุคนี้ของชุมชน หลังจากที่มีการพัฒนาแหล่งโบราณคดีชุมชน พื้นที่โป่งน้ำร้อนสามสีจึงเป็นแหล่งที่ควรจะยกระดับการปรับปรุงและพัฒนาภูมิทัศน์เพื่อให้เป็นเอกลักษณ์และเป็นจุดเด่นของชุมชน นำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะงานประติมากรรมเมล็ดข้าวทุ่งโป่ง

ภาพที่ ๗๕ พื้นที่โป่งน้ำร้อนในการพัฒนาคุณภาพพื้นที่ศิลปะชุมชน

ขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะงานประติมากรรมเมล็ดข้าวทุ่งโป่ง

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยเน้นการร่วมวางแผน เป็นการวางแผนการพัฒนาหลังจากได้ข้อมูลเบื้องต้นของชุมชนแล้ว และนำข้อมูลมาวิเคราะห์พื้นที่ศิลปะในชุมชน โดยการนำมาอภิปรายแสดงความคิดเห็นร่วมกันเพื่อกำหนดนโยบายและวัตถุประสงค์ของโครงการ การกำหนดวิธีการและแนวทางการดำเนินงาน ตลอดจนกำหนดทรัพยากรและแหล่งทรัพยากรที่จะใช้เพื่อการวิจัย

การร่วมดำเนินการ เป็นการมีส่วนร่วมของประชาชนในการดำเนินการพัฒนา หรือเป็นขั้นตอนปฏิบัติการตามแผนการวิจัยที่ได้วางไว้ ขั้นตอนนี้เป็นขั้นตอนที่ประชาชนมีส่วนร่วมในการสร้างพื้นที่ศิลปะในชุมชนให้กับชุมชน โดยการสนับสนุนด้านเงินทุน วัสดุอุปกรณ์ และแรงงาน

รวมทั้งการเข้าร่วมในการบริหารงาน การประสานขอความช่วยเหลือจากภายนอกในกรณีที่มีความจำเป็น ดังนี้

๑. การลงพื้นที่สำรวจชุมชน

เพื่อหาอัตลักษณ์ของพื้นที่ที่จะสร้างงานประมากรรมในชุมชน นำไปสู่การได้แนวคิดในการสร้างงาน โดยจากบริบทได้แนวคิดว่าได้แรงบันดลใจจากบริบทของชุมชนที่เป็นเมืองอู่อารยธรรม เป็นเมืองยุคก่อนประวัติศาสตร์ที่ประกอบด้วยแหล่งโบราณคดีดอยเวียง ดอยวง และตำนานเมล็ดข้าวจากเกาะแม่ม่ายที่ตั้งอยู่กลางทุ่งนาของหมู่บ้าน จากตำนานแม่ม่ายทุบข้าว จึงนำมาสู่การออกแบบศิลปะงานประติมากรรมสู่ชุมชนทั้งสามชิ้น ใช้ตำนานและใช้ปัจจุบันในการออกแบบ

“เมล็ดข้าวงอก” มีส่วนที่เป็นใบและรากงอกออกมาจากเมล็ดข้าว ทั้งสองส่วนเท่ากัน หมายถึง รากเหง้าหยั่งลึกแค่ไหน ก็จะสูงงดงาม

“ต้นกล้า” มีสามต้น มีลักษณะเป็นต้นข้าวที่อ้วนใส่ความรู้สึกที่มีต่อข้าวถึงความอุดมสมบูรณ์ซึ่งความสมบูรณ์โดยความหมาย ต้นที่ ๑ หมายถึง อดีต คือ ตั้งแต่บรรพบุรุษของเรากินข้าวมาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ท้าวความไปถึงการพบเมล็ดข้าวใน ภาชนะดินเผาในยุคบ้านเชียง นั่นก็ ๓,๐๐๐ - ๓,๕๐๐ ปีมาแล้ว แสดงให้เห็นถึง การบริโภคข้าว มีมาก่อน พระพุทธเจ้า เสด็จมาโปรดสัตว์ แม้กระทั่งพระพุทธเจ้าพระองค์เอง ยังฉันข้าว เป็นภัตตาหาร นั่นเป็นนัยยะ ของต้นข้าวต้นที่ ๑ คือ อดีต ต้นที่ ๒ คือปัจจุบันความอุดมสมบูรณ์ในการปลูกข้าวของเราคนไทย ยังมีอยู่ทั่วทุกภาคของประเทศไทย และคนไทยยังบริโภคข้าวเป็นปกติ ถือว่าเป็นอาหารหลัก และมีการพัฒนาสายพันธุ์ข้าวขึ้นมา เพื่อตอบสนอง ความต้องการ ของประชาชน สืบมา ต้นที่ ๓ ยังสื่อความหมาย ไปถึงอนาคต ว่ามวลมนุษยชาติ ยังคงบริโภคข้าว เป็นอาหารอยู่ ตราบเท่า มนุษย์จะสูญสิ้นเผ่าพันธุ์ ประติมากรรมในชิ้นที่ ๒ นี้ จึงสื่อความหมายถึงความสำคัญของต้นกล้าที่แข็งแกร่ง จากอดีตปัจจุบัน สู่อนาคตให้รวมเป็นกอข้าวอันสมบูรณ์

ประติมากรรมอีก ชิ้นหนึ่งคือรวงข้าว รวงข้าวจะมี เม็ดข้าวอยู่ ๙ เม็ด อันมีหลายระยะที่ต้องการสื่อสารและแสดงออกคือ รัชกาลที่ ๙ พระองค์ทรง มีโครงการ หลวง ที่พัฒนาสายพันธุ์ข้าวอย่างไม่หยุดยั้ง ถือว่ารัชกาลที่ ๙ พระองค์ทรง มีวิสัยทัศน์อันกว้างไกล และตัวศิลปินเอง ยังมีความศรัทธาต่อรัชกาลที่ ๙ นัยที่๒ เลข ๙ เป็นเลขที่มีความเป็นมงคล ในหลักธรรมของพุทธศาสนา มรรคมีองค์ ๘ + นิพพาน ๑ ก็คือเลข ๙ และคำว่าเก้า เมื่อพูดออกไป พ้องเสียงคำว่า ๙ ไปข้างหน้าอย่างไม่หยุดยั้ง เพราะเมล็ดพันธุ์ที่ สมบูรณ์คือก้าวต่อไปของมวลมนุษยชาติ ศิลปินมีความเชื่ออย่างยิ่งว่าในอนาคต เม็ดข้าว หรือการทำนาข้าว จะกลับไปเหมือนในอดีตซึ่งเป็น การทำนาแบบอินทรีย์ รูปทรง ที่โค้ง ล้มลง อย่างเห็นได้ชัด ของประติมากรรมชิ้นนี้ แสดงถึง ความนอบน้อม ถ่อมตน ไม่เย่อหยิ่งเสมือน ผู้ที่อยู่สูง หรือเป็นผู้ใหญ่หรือมีความสำเร็จ ถ้าบุคคลนั้นมีธรรมะ มีการฝึกฝน ที่ดีมีการอบรมที่ดีย่อม ถ่อมเนื้อถ่อมตน น้อมตนให้เป็นประโยชน์ต่อสังคม

ลำดับต่อไป จะพูดถึงฐานของประติมากรรมทั้ง ๓ ชิ้น เป็นสี่เหลี่ยมลูกบาศก์ขนาด ๑๒๐ ซม. ที่มีรูวงกลม ๒ วงจรทะลุให้เห็นอีกฝั่งหนึ่ง มีนัยยะที่สื่อความหมายสำคัญคือ วงกลม คือ วัฏจักรของชีวิต ของธรรมชาติ ของจักรวาล และเป็นสากล จักรวาล นี้ อันประกอบด้วยวงกลมเล็กๆ อนุภาค

เล็กๆ จนไปถึง อานุภาพใหญ่ๆ เรียกว่าวัฏจักร เสมือนการทำนา ที่ มีวัฏจักรตามเวลาฤดูกาลในการเพาะปลูกข้าวเป็นต้น การใช้วงกลม ใน การแก้ไขปัญหา ทางความรู้สึกในงานประติมากรรม วงกลมในฐาน ข้าวเป็นเจ้าทั้งสามนี้ สามารถเชื่อม ระหว่าง คนดู ประติมากรรม และสิ่งแวดล้อม ให้ไม่สามารถ แบ่งแยกออกจากกัน เสมอเหมือนลมหายใจของเรา ที่มีลมหายใจ เป็นตัวเชื่อม ระหว่าง กาย กับสภาวะ ภายนอก ภายใน ทำให้ เกิดคำว่า “ชีวิต”

วงกลมนี้ ยังสามารถให้ผู้ชม ได้มาสัมผัส ด้วยตัวของตัวเอง ในประสบการณ์ทางสุนทรียภาพ เมื่อพบเห็น งานประติมากรรมโดยตรง

การจัดวาง หรือ installation จัดวางไปตาม เหตุการณ์ คือ จากซ้ายไปขวา เหมือนเขียนตัวอักษรไทยเป็นประโยคเริ่มมาจากด้านซ้ายคือ เมล็ดข้าวงอก ซึ่งถือว่าเป็นการเริ่ม การเจริญเติบโต ขยับมาด้านขวาหรือตรงกลางเป็น ต้นกล้าข้าวที่กำลังเติบโต จากนั้นเป็นรวงข้าว ที่โดนลม ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งเป็นลมหนาว ลมหนาวเป็นสัญญาณของการเก็บเกี่ยวข้าวนาปีตลอดมา ศิลปิน จึงจัดวาง ไปตามแนวยาวของภูเขาจากซ้ายไปขวา ให้วิวทิวทัศน์ เป็นส่วนหนึ่ง และเป็นสิ่งสำคัญ เพื่อเชื่อมโยง ประติมากรรมกับท้องทุ่ง รวมไปถึงอากาศเมฆฝน แม้กระทั่งเงาน้ำที่กระทบ จากบ่อน้ำพุร้อน ๓ สี ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เป็นบริบทที่สวยงามของท้องทุ่ง เป็นวัฏจักรของ อาชีพ มนุษย์ ส่งผลไปถึงความรู้สึก ที่ผ่อนคลายของผู้ที่ได้มาเยี่ยมชม ประติมากรรมข้าวเป็นเจ้าในท้องทุ่ง บ้านเหล่าพัฒนาแห่งนี้

๒. สร้างภาพร่างต้นแบบ

ภาพที่ ๗๖ การสร้างภาพร่างต้นแบบ

๓. นำภาพร่างต้นแบบนำเสนอแก่ชุมชน เพื่ออธิบายถึงที่มาของแนวคิดการสร้างสรรค์งานประติมากรรม

ภาพที่ ๗๗ การประชุมวางแผนร่วมกับประชาชนในชุมชน

๔. ขยายแบบร่างโดยปั้นเป็นโมเดล สำหรับขยายเป็นประติมากรรมขนาดใหญ่

ภาพที่ ๗๘ แบบ ๑ ชื่อผลงาน : เมล็ดข้าวงอก เทคนิค: ปั้นขี้ผึ้ง

๕. งานประติมากรรมที่เสร็จเรียบร้อย ที่ชุมชนมีส่วนร่วมในการเสริมสร้างและสร้างสรรค์ออกมา

ภาพที่ ๗๙ ประติมากรรมเมล็ดข้าว

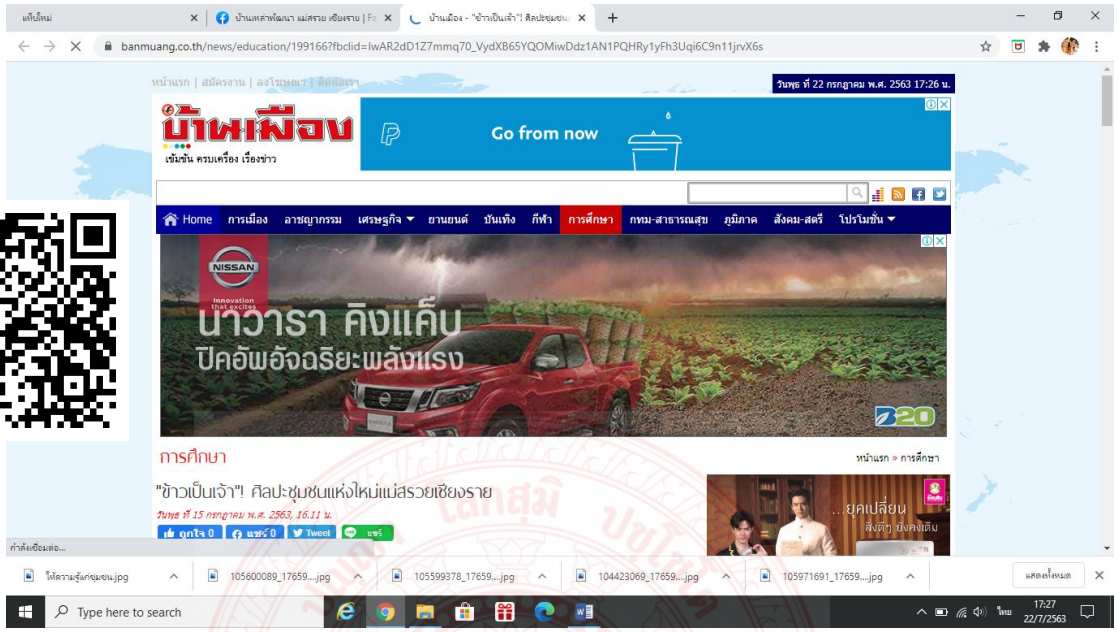
ภาพที่ ๘๐ ประติมากรรมต้นข้าว

ภาพที่ ๘๑ ประติมากรรมรวงข้าว

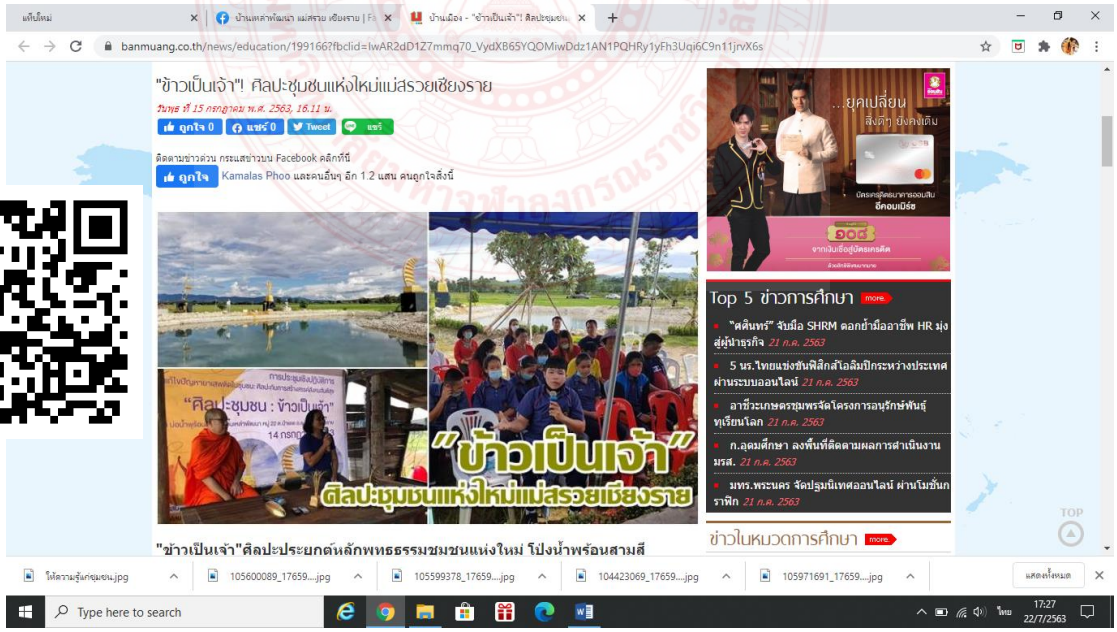
๖. การเผยแพร่ประชาสัมพันธ์และให้ความรู้แก่ชุมชน

ภาพที่ ๘๒ การจัดกิจกรรมเสวนาเรื่อง ข้าวเป็นเจ้า

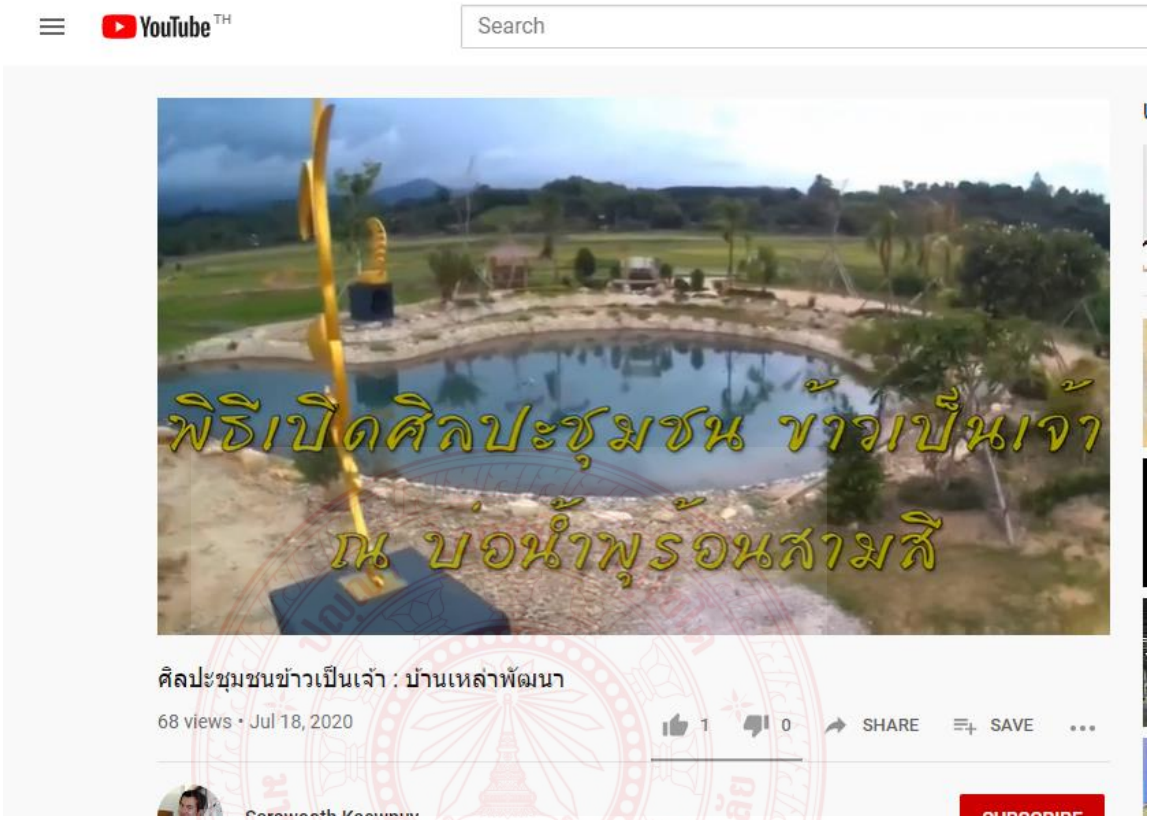
๗. การประชาสัมพันธ์ทางสื่อออนไลน์



https://www.banmuang.co.th/news/education/199166



http://bri.mcu.ac.th/?p=9506



https://www.youtube.com/watch?v=u-QCIRJRvis&feature=youtu.be&fbclid=IwAR3LcaDPh46jrCHmuuMCoOFUyWGAdjlLpnWV2wDPxMDt1aNZP8INaRyEyEo

ภาพที่ ๘๓ การประชาสัมพันธ์ผ่านสื่อสารสนเทศ

การวิจัยครั้งนี้ประชาชนมีส่วนร่วมในการกำหนดการแจกจ่ายผลประโยชน์จากกิจกรรมการวิจัยในพื้นที่ศิลปะในชุมชนร่วมกัน และเน้นการมีส่วนร่วมในการติดตามประเมินผลการดำเนินงานวิจัย และผลของการพัฒนาจากการดำเนินการไปแล้วว่าสำเร็จตามวัตถุประสงค์หรือไม่ มีปัญหาอุปสรรค และข้อจำกัดอย่างไร เพื่อแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นได้ทันที และนำข้อผิดพลาดไปเป็นบทเรียนในการดำเนินการต่อไป การเปิดให้ประชาชนหรือชาวบ้านที่เกี่ยวข้องได้มีโอกาสเข้าร่วมในพื้นที่ศิลปะในชุมชนทั้งในด้านการสร้างสรรค์และร่วมกันอนุรักษ์ จะก่อให้เกิดรากฐานแห่งความยั่งยืนของการพัฒนา

การลงพื้นที่ประชุมประชาคมจังหวัดลำพูน

การจัดเวทีเสวนาประชุมกลุ่มร่วมกับผู้บริหาร คณาจารย์ บุคลากรเจ้าหน้าที่ของมหาวิทยาลัย ตัวแทนภาครัฐ ได้แก่ องค์การบริหารส่วนจังหวัดลำพูน การท่องเที่ยวจังหวัดลำพูน (ททท.) สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดลำพูน และเครือข่ายศิลปวัฒนธรรม จังหวัดลำพูน ประกอบด้วยในชุมชน เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชน และอัตลักษณ์ของท้องถิ่น เพื่อนำไปสู่การสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะเชิงพุทธสู่วิถีชุมชนในรูปแบบงานภาพสามมิติ (3D) เมื่อวันที่ ๑๒ กรกฎาคม ๒๕๖๓

ภาพที่ ๘๔ การประชุมประชาคม จังหวัดลำพูน

จากผลการประชุมสรุปได้ว่า ที่ประชุมมีมติให้จัดทำภาพสามมิติ (๓D) ภายในอาคารพระสัทธรรม (พระเทพรัตนนายก อุปถัมภ์) ซึ่งเป็นอาคารสร้างใหม่ภายในเขตมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน ซึ่งใช้เป็นอาคารปฏิบัติวิปัสสนากัมมัฏฐานสำหรับพระภิกษุสงฆ์และประชาชนทั่วไป และมีมติให้สร้างสรรค์ภาพเกี่ยวกับประเพณีสลากย้อม และมีพระบรมธาตุเจดีย์หริภุญไชยเป็นองค์ประกอบสำคัญด้านหลังภาพ โดยมีประวัติความสำคัญ ดังนี้

พระบรมธาตุหริภุญชัย เป็นปูชนียสถานอันสำคัญยิ่งของจังหวัดลำพูน เป็นจอมเจดีย์องค์หนึ่งในจำนวน ๘ แห่งของประเทศไทย เป็นเจดีย์ที่เก่าแก่ที่สร้างในสมัยพระเจ้าอาทิตยราชพระบรมธาตุหริภุญชัยเป็นศูนย์รวมความศรัทธาของประชาชนโดยทั่วไป ประเพณีสรงน้ำธาตุ เป็นประเพณีที่ยิ่งใหญ่ เป็นที่สนใจของพุทธศาสนิกชนในจังหวัดลำพูนและจังหวัดใกล้เคียง ประเพณีนี้ยึดถือและปฏิบัติมาเป็นประจำทุกปี

วัดพระธาตุหริภุญไชยวรมหาวิหาร เป็นปูชนียสถานสำคัญในภาคเหนือ สิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่อยู่คู่เมืองลำพูนมาอย่างยาวนานตั้งอดีตนับเวลามากกว่าพันปี ตั้งอยู่ใจกลางเมืองลำพูน ห่างจากศาลากลางจังหวัดประมาณ ๑๕๐ เมตร มีถนนล้อมรอบสี่ด้าน คือ ถนนอัฏฐารสทางทิศเหนือ ถนนชัยมงคลทางทิศใต้ ถนนรอบเมืองทาง ทิศตะวันออก นอกจากนั้นยังเป็นองค์พระธาตุประจำปีเกิดของคนเกิดปีระกาพระบรมธาตุหริภุญไชย ภายในบรรจุพระเกศบรมธาตุบรรจุในโกศทองคำ ประดิษฐานในพระเจดีย์ ประกอบด้วยฐานปัทม์ แบบฐานบัวลูกแก้ว ย่อเก็จ ต่อจากฐานบัวลูกแก้วเป็นฐานเขียงกลมสามชั้น ตั้งรับองค์ระฆังกลม บัลลังก์ย่อเหลี่ยม สูง ๒๕ วา ๒ ศอก ฐานกว้าง ๑๒ วา ๒ ศอก ๑ คืบ มีสัตติ- บัญชร (รั้วเหล็กและทองเหลือง) ๒ ชั้น สำเภาทอง ประดิษฐานอยู่ประจำรั้วชั้นนอกทั้งทิศเหนือและทิศใต้ มีซุ้มกุมภัณฑ์ และฉัตรประจำสี่มุม และหอคอยประจำทุกด้านรวม ๔ หอ บรรจุพระพุทธรูป นั่งทุกหอ นอกจากนี้ยังมีโคมประทีป และแท่นบูชาก่อประจำไว้เพื่อเป็นที่สักการะบูชาของพุทธศาสนิกชนทั่วไป

วัดพระธาตุหริภุญชัย วรมหาวิหาร เดิมทีเป็นพระราชวังของพระเจ้าอาทิตยราชกษัตริย์ผู้ครองนครหริภุญชัย องค์ที่ ๓๓ ต่อจาก พระนางจามเทวี ปฐมบรมกษัตริย์ของเมืองหริภุญชัย บริเวณกำแพงพระราชวังของพระเจ้าอาทิตยราชได้แบ่งออกเป็น ๒ ชั้น คือ ชั้นนอกและชั้นใน ในกาลต่อมาภายหลังพระเจ้าอาทิตยราช ได้ถวายราชวังของพระองค์ให้เป็นสังฆารามไว้กับทางพระพุทธศาสนา เมื่อถวายเป็นสังฆารามแล้ว ได้รื้อกำแพงชั้นนอกออกแล้วปั้นสิงห์คู่หนึ่งไว้ที่ซุ้มประตูด้านทิศตะวันออก เป็นสิงห์ขนาดใหญ่ประดับเครื่องทรงยืนอ้าปากประดิษฐานไว้แทน ตามคติโบราณทางเหนือซึ่งนิยมสร้างสิงห์เฝ้าวัด วัดพระธาตุหริภุญชัย จึงมีกำแพงสองชั้นตามรูปลักษณ์ของพระราชวังเดิมของพระเจ้าอาทิตยราช คือ รอบบริเวณวัดชั้นนอกชั้นหนึ่ง และก่อกำแพงเป็นศาลาบาตรรอบองค์พระธาตุหริภุญชัยเป็นกำแพงชั้นในอีกชั้นหนึ่ง

วัดพระธาตุหริภุญชัย วรมหาวิหาร ตั้งอยู่ใจกลางเมืองลำพูนมีถนนล้อมรอบสี่ด้าน สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๑๖๕๑ มีสิ่งที่น่าสนใจคือ ซุ้มประตูซึ่ง ก่อนที่จะเข้าไปในบริเวณวัด ต้องผ่านซุ้มประตูก่ออิฐถือปูนประดับลวดลายวิจิตรพิสดาร เป็นฝีมือโบราณสมัยศรีวิชัย ประกอบด้วยซุ้มยอดเป็น ชั้น ๆ เบื้องหน้าซุ้มประตูมีสิงห์ใหญ่คู่หนึ่งยืนเป็นสง่าบนแท่นสูงประมาณ ๑ เมตร สิงห์คู่นี้ปั้นขึ้นใน สมัยพระ เจ้าอาทิตยราชเมื่อทรงถวายวังให้เป็นสังฆารามวิหารหลวง เมื่อผ่านซุ้มประตูเข้าไปแล้วจะเห็นวิหารหลังใหญ่ เรียกว่า วิหารหลวง เป็นวิหารหลัง ใหญ่มีพระระเบียงรอบด้านและมีมุขออกทั้ง

ด้านหน้าและด้านหลัง เป็นวิหารที่สร้างขึ้นใหม่แทนวิหารหลังเก่า ซึ่งถูกพายุพัดพังทลายไปเมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๖

ส่วนประเพณีสลากย้อม เมืองลำพูน” ซึ่งกำลังจะจัดขึ้นที่วัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร ศูนย์รวมความศรัทธาของชาวลำพูน ระหว่างวันที่ ๑๐-๑๓ เดือนกันยายน เกิดจากความร่วมมือของจังหวัดลำพูน องค์การบริหารส่วนจังหวัดลำพูน ททท. สภาวัฒนธรรมจังหวัดลำพูน สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดลำพูน เทศบาลลำพูน วัดพระธาตุหริภุญชัย และพี่น้องชาวลำพูน นับเป็นงานประเพณีที่มีความเป็นมาและสร้างเสน่ห์ให้กับชุมชนเป็นอย่างยิ่ง

“สลากย้อม” เป็นประเพณีที่ถือว่ามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวเกิดขึ้นที่เดียวในโลก โดยมีรากฐานมาจาก "ชาวยอง" หรือกลุ่มชาติพันธุ์ลื้อจากสิบสองปันนา ก่อนจะอพยพมาอยู่ที่เมืองยองในพม่าและย้ายมาตั้งถิ่นฐานอยู่ในจังหวัดลำพูนอีกทีหนึ่งเมื่อประมาณ ๒๐๐ กว่าปีที่แล้ว

ประเพณีสลากย้อมเมืองลำพูน เกิดขึ้นที่จังหวัดลำพูน เป็นส่วนสำคัญของงานประเพณี “ทานสลากภัตร” ซึ่งเป็นการทำบุญประจำปีก่อนออกพรรษา คนล้านนามักจะจัดทานสลากภัตรในวันขึ้น ๑๕ ค่ำ เดือน ๑๐ “สลากย้อม” เป็นการถวายทานเพื่อเป็นพุทธบูชาของหญิงสาว บางพื้นที่จำเพาะเจาะจงว่าต้องเป็นหญิงสาวที่มีอายุ ๒๐ ปีเท่านั้น ขณะที่บางพื้นที่ไม่จำเป็น ขอให้เป็นช่วงอายุ ๒๐ ปี โดยประมาณอาจจะมากกว่าหรือน้อยกว่าสัก ๒-๓ ปีก็ได้ แต่สิ่งที่เชื่อเหมือนกันก็คือต้องเป็นหญิงสาวที่ยังไม่แต่งงาน และเชื่อกันว่าการถวายสลากย้อมของหญิงสาวได้รับอานิสงส์ผลบุญสูงยิ่งเทียบเท่ากับการบวชของผู้ชาย

ลักษณะพิเศษของทานสลากย้อมคือ การนำประวัติของหญิงสาวที่เป็นเจ้าภาพของงานหรือเป็น “ผู้ทานสลากย้อม” มาแต่งเป็นคำประพันธ์ นำมาผูกเล่าทำนองโบราณเป็นเรื่องตั้งแต่เกิดจนถึงปัจจุบัน เพื่อให้คนที่มาเที่ยวได้รับรู้ถึงประวัติและความดีงามของผู้ทานสลากย้อม ลักษณะเช่นนี้เหมือนกับการ เรียกขวัญ (ฮ้องขวัญ) นาคที่กำลังจะบวช ซึ่งตามประเพณีล้านนา จะมีการเล่าเป็นทำนองเทศน์ล้านนา บอกเล่าประวัติของผู้ที่กำลังจะบวชให้รู้ว่า เป็นผู้ที่กำลังทำความดี สละทุกอย่างเพื่อก้าวเข้าสู่บวรพระพุทธศาสนา

การนำเสนอเรื่องความพยายามของหญิงสาวชาวลำพูน ย้อนไปเมื่อ ๕๐ ปีที่ผ่านมา ที่จะถวายทานสลากย้อมให้ได้สักครั้งหนึ่งในชีวิต เรื่องราวของการแสดงสะท้อนให้เห็นกระบวนการคิดและความศรัทธาของคนในยุคนั้นที่มีต่อการทานสลากย้อม ผสมผสานกับวัฒนธรรมที่งดงามผ่านการเล่าเรื่องตั้งแต่กระบวนการสร้างสลากย้อมและขั้นตอนการเตรียมการ จนถึงขั้นตอนสุดท้ายคือการถวายทานสลากย้อม

การประกวดต้นสลากย้อม สูงไม่เกิน ๑๒ เมตร เป็นการประกวดการสร้างสลากย้อมที่สมบูรณ์ มีคติความเชื่อในเรื่องศาสนาและความงดงามของการสร้างสลากย้อมที่เน้นความสวยงามประณีต บรรจง แต่ทรงคุณค่า ลงตัวในทรวดทรงและการใช้วัสดุท้องถิ่นมาเป็นองค์ประกอบ นอกจากนั้น ยังมี “ขบวนแห่ต้นสลากย้อมสูง ๘ เมตร และสูง ๔ เมตร” แห่จากหน้าศาลากลาง ผ่านถนนอินทยงยศ ถึงแยกประตูลี้ผ่านถนนรอบเมืองในเข้าสู่วัดพระธาตุหริภุญชัยวรมหาวิหาร เพื่อเฉลิมฉลองการนำสายไฟฟ้าลงดินของเทศบาลเมืองลำพูน นักท่องเที่ยวจะเห็นขบวนสลากย้อมสูง ๘ เมตร และสูง ๔ เมตร จำนวนกว่า ๑๐๐ ต้น เคลื่อนผ่านบนถนนในเมืองลำพูน โดยมีเจ้าภาพ ผู้มีจิตศรัทธาที่จะทำทานสลากย้อมออกค่าใช้จ่ายและให้ศรัทธาหัววัดต่างๆ เป็นผู้จัดสร้าง พร้อมจัดขบวนแห่อย่าง

ยิ่งใหญ่งดงาม มีคนในชุมชนมาร่วมกันทั้งหมู่บ้าน โดยมีเจ้าภาพสลากย้อมเป็นผู้เดินนำหน้าต้นสลากย้อม และเล่าประวัติผู้ถวายทานด้วยทำนองโบราณที่เรียกว่า “ฮ่ำกะโลง” พร้อมการแสดงประกอบตลอดทาง “การประกวดการฮ่ำกะโลง” เป็นการอนุรักษ์ส่งเสริมการอ่านเรื่องราวเป็นทำนองโบราณ ซึ่งเป็นองค์ประกอบหนึ่งของประเพณีสลากย้อมมิให้สูญหาย ซึ่งได้รับความสนใจ โดยเฉพาะจากเยาวชนคนรุ่นใหม่จำนวนมาก

ภาพวาดสามมติ (3D) เรื่อง “สลากย้อม แห่งเดียวในโลก”

ภาพที่ ๘๕ ภาพสามมิติ เรื่อง สลากย้อม

การลงพื้นที่ประชุมประชาคมจังหวัดพะเยา

ในที่ประชุม ซึ่งประกอบด้วย ตัวแทนจาก มจร. วิทยาเขตพะเยา ได้แก่ ผู้บริหาร คณาจารย์ เจ้าหน้าที่ ได้เข้าร่วมและแสดงความคิดเห็น มีข้อสรุปดังนี้

มีมติให้ใช้บริเวณขอบสระน้ำของวิทยาเขตพะเยา เป็นสถานที่ติดตั้งเนินดินและประติมากรรมรูปปลาคู่ ศิลปะเวียงบัว เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์ของวิทยาเขตพะเยาและเป็นจุดท่องเที่ยวของจังหวัดพะเยา

ภาพที่ ๘๖ การประชุมประชาคม จังหวัดพะเยา

ภาพที่ ๘๗ แบบประติมากรรม บ้านคู่ ศิลปะเวียงบัว

การลงพื้นที่ประชาคมบ้านท่าข้าม อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่

ในที่ประชุม ซึ่งประกอบด้วย ตัวแทนจากภาครัฐ ได้แก่ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ครู และตัวแทนประชาชน ประกอบด้วย พระสงฆ์ ปราชญ์ท้องถิ่น และตัวแทนจากภาคเอกชน ได้เข้าร่วมและแสดงความคิดเห็น มีข้อสรุปดังนี้

มีมติให้ใช้ศิลปะจัดวาง หรือ ศิลปะติดตั้ง (Installation art) เรื่อง ไม้ค้ำโพธิ์ ภายในวัดท่าข้ามใต้ ซึ่งเป็นวัดประจำหมู่บ้าน ประเพณีน่าสนใจในช่วงวันสงกรานต์ของชาวล้านนา คือการ “แห่ไม้ค้ำโพธิ์” หรือ “ไม้ค้ำสะหลี” (สะหลีภาษาเหนือหมายถึงต้นโพธิ์)

ตามความเชื่อของชาวพุทธ ต้นไม้ใหญ่มักมีเทวดาอารักษ์สิงสถิตอยู่ โดยเฉพาะต้นโพธิ์ ซึ่งนอกจากจะเป็นต้นไม้ใหญ่ที่ส่วนมากจะปลูกไว้ในวัดแล้ว ยังเป็นต้นไม้ในพุทธประวัติ โดยพระพุทธเจ้าได้ประทับใต้ต้นโพธิ์เมื่อตรัสรู้อีกด้วย

ต้นโพธิ์เมื่อเจริญเติบโตจะมีกิ่งก้านสาขาทอดยาว บางกิ่งโน้มเอียงจนเกรงว่าจะหักโค่นยามลมพัดแรง จึงมีคนนำไม้ง่ามมาค้ำยันกิ่งไว้ ไม้ง่ามนั้นเรียกว่า “ไม้ค้ำโพธิ์” หรือ “ไม้ค้ำสะหลี” ซึ่งนอกจากจะเป็นการค้ำยันกิ่งไม้ให้ล้มแล้ว ยังมีความหมายไปถึงการค้ำชูพระพุทธศาสนาให้ยืนยาวสืบต่อไป อีกทั้งเชื่อกันว่ากุศลในการถวายไม้ค้ำโพธิ์จะช่วยคุ้มครองดวงชะตาให้เจริญขึ้น ไม่ตกต่ำ มีคนช่วยเหลือค้ำชูไปตลอด

การลงพื้นที่ประชาคมบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน

ภาพที่ ๘๘ การประชุมประชาคม จังหวัดแม่ฮ่องสอน

ในที่ประชุม ซึ่งประกอบด้วย ตัวแทนจากภาครัฐ ได้แก่ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ครู และตัวแทนประชาชน ประกอบด้วย พระสงฆ์ ปราชญ์ท้องถิ่น และตัวแทนจากภาคเอกชน ได้เข้าร่วมและแสดงความคิดเห็น มีข้อสรุปดังนี้

มีมติให้ใช้ฝาผนังอาคารกุฏิสงฆ์ภายในวัดศรีดอนไชย ซึ่งเป็นวัดประจำหมู่บ้าน เป็นที่สร้างงานศิลปะภาพสามมิติ (3D) เรื่องราวเกี่ยวกับการแห่พระสิงห์ปาย เนื่องจากวัดศรีดอยไชย ตำบลเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน ซึ่งเป็นวัดแห่งแรกในอำเภอปาย และวัดที่

ประดิษฐานพระสิงห์เมืองปาย มีประชาชนจำนวนมากได้เดินทางมาร่วมทำบุญประเพณีสรงน้ำพระพุทธสิหิงค์ (พระสิงห์ปาย) พระคู่บ้านคู่เมืองของเมืองปาย

มีตำนานเล่าว่า ภายในวัดมีวิหารลายคำก่อสร้างด้วยศิลปะล้านนาอย่างวิจิตรตระการตา ทั้งยังเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงค์ (หรือพระสิงห์ปาย) ซึ่งเป็นศิลปะเชียงแสนคู่บ้านคู่เมืองที่เก่าแก่และศักดิ์สิทธิ์

สำหรับประวัติของวัดจากนักวิชาการ พระเจ้าเสนะภู(หรือเจ้ามหาชัย)ผู้ปกครองนครพิงคะบุรี(หรือเมืองเชียงใหม่)และมีเจ้าศรีไจย์เป็นน้องชายคอยช่วยเหลือดูแล ได้ส่งคนไปสอดแนมที่บ้านดอน(หรือบ้านกุงหลง) ก็พบว่ามีพม่ามาตั้งฐานทัพอยู่ ซึ่งบริเวณนี้มีภูมิประเทศราบลุ่มเหมาะแก่การสร้างบ้านเมืองเพื่อขยายอำนาจมารบกับเมืองเชียงใหม่และเมืองอื่นๆ จากนั้น พระเจ้าเสนะภูจึงนำช้างสามเชือกได้แก่ ช้างเผือกแก้ว ช้างเผือกเฒ่า และช้างแก้วมงคลเดินทัพไปบ้านดอนเพื่อปราบพม่า ในคืนแรกที่ค้างแรมกลางป่า พระองค์ทรงนิมิตว่า มีบุรุษผิวดำหลายคนเข้ามาจับตัว มัดมือไพล่หลังไว้ แล้วนำช้างไปหนึ่งเชือก เมื่อตื่นจากบรรทม ก็เล่านิมิตนี้ให้เหล่าอำมาตย์ฟังและกำชับให้ทุกคนระวังตัวเพราะเป็นความฝันที่ไม่ดี รุ่งขึ้น ช้างแก้วมงคลเกิดอาการคึกคะนอง ตกเขา เสียชีวิต ยิ่งเหมือนเป็นลางบอกเหตุ พระเจ้าเสนะภูจึงตัดสินใจยกทัพกลับ ไม่นานพระองค์ก็ทรงสวรรคต

ต่อมาพระเจ้าติโลกราชได้เป็นเจ้าเมืองคนใหม่และมีพระบัญชาให้เจ้าศรีไจย์นำทัพจากเมืองเชียงใหม่ไปตีบ้านดอน พอมาถึงจุดที่ช้างแก้วมงคลตาย(ซึ่งตรงนั้นเรียก“บวกหัวช้าง”ห่างจากปายไปตามถนน ๑๐๙๕ ที่กิโลเมตร ๒๒-๒๓ ทางขวามือ) เจ้าศรีไจย์ได้บนบานต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ว่า หากการสู้รบกับพม่าครั้งนี้ได้รับชัยชนะ จะกลับมาสร้างกู่(หรือสถูป)บูชาที่ตรงนี้ คืนนั้นเจ้าศรีไจย์ส่งบุรุษสอดแนมสองคนปลอมตัวเป็นคนพม่าไปที่บ้านดอน แต่ทั้งสองคนไม่กล้าเข้าไปเพราะกลัวพม่ารู้ เลยซุ่มอยู่ด้านนอก ก็พบว่ามีประตูเข้าไปรบได้สองทาง วันต่อมา เจ้าศรีไจย์เดินทัพมุ่งสู่บ้านดอน พอมาถึงแม่น้ำแห่งหนึ่งที่ใสสะอาดและลึกพอสมควร ก็พลบค่ำพอดี จึงหยุดพักเพื่อนำช้างลงอาบน้ำบริเวณน้ำลึก ซึ่งเรียกว่า“วัง” เมื่อเจ้าศรีไจย์อาบน้ำให้ช้างเสร็จ ก็กล่าวกับช้างว่า“พรุ่งเราจะตีบ้านดอน ขอให้มีชัยชนะด้วยเถิด หากได้ชัยกลับมา ข้าจะสร้างวัดที่ตรงนี้” (วังที่ช้างอาบน้ำมีชื่อว่า“วังช้างเผือก”อยู่ทางทิศตะวันออกของโรงเรียนอนุบาลปาย) คืนนั้นเจ้าศรีไจย์พักอยู่ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำ ก็นิมิตว่ามีเทพบุตรมาอุ้มตัวท่านขึ้นสู่ภูเขาสูงทางทิศตะวันตก โดยมีเทพยาดามาห้อมล้อมไว้ และสั่งว่า“หากยกทัพไปตีบ้านดอนวันพรุ่งนี้ ให้ตื่นแต่เช้า สังเกตดาวงวงช้าง ๗ ดวงทางทิศเหนือ ถ้าดาวงวงช้างยกขึ้น หรือไก่เริ่มขันติดกัน ๓ ครั้ง จะเป็นเวลาตีสี่หรือฟ้าใกล้สาง ก่อนจะบุกบ้านดอน ให้นำน้ำจากแม่น้ำขึ้นมาล้างหน้าล้างมือก่อน จึงจะมีชัย” แล้วเทพบุตรก็จากไป เมื่อเจ้าศรีไจย์ตื่นมา ก็เล่าให้เหล่าอำมาตย์ฟัง อำมาตย์ผู้ใหญ่บอกกับทุกคนว่า นั่นเป็นนิมิตที่ดี ให้ทุกคนปฏิบัติตาม

ในที่สุดเจ้าศรีไจย์ก็รบชนะพม่า เมื่อการสู้รบสงบลง ก็เป็นเวลาฟ้าสาง แต่ช้างที่นำมาเกิดเตลิดหายจากเวียงไปในช่วงรบกับพม่า จึงสั่งให้ตำรวจที่ติดตามมาสะกดรอยขึ้นไปตามแม่น้ำ โดยเตรียมเสบียงไปด้วย ตกค่ำก็ทำที่พักนอน เรียกว่า“ปาง” จุดที่พักนอนตรงนั้นเลยมีชื่อว่า“ป่างแย”(หรือปางตำรวจ) พอรุ่งเช้าก็ตามหาตัวช้างต่อ พบช้างเผือกเฒ่าในลำห้วย จึงเรียกห้วยแถวนั้นว่า“ห้วยช้างเฒ่า” ส่วนช้างแก้วมงคลก็พบในลำห้วยซึ่งก็คือ“ห้วยช้างแก้ว”ในปัจจุบัน เมื่อได้ช้างสอง

เชือกมาแล้ว ยังพบช้างป่าตัวผู้อีกหนึ่งตัว จึงจับกลับมาฝึกสอนด้วย แล้วตั้งชื่อว่า“จ๊างปาย” (เทียบกับภาษากลางก็คือ“ช้างพลาย” แต่ถ้าเป็นตัวเมียจะเรียก“จ๊างปัง”หรือช้างพัง) ส่วนแม่น้ำที่ช้างหนีขึ้นไปก็เรียกตามชื่อช้างว่า“แม่น้ำปาย”

เวลาผ่านไป มีหมู่บ้านเกิดขึ้น เมืองเล็กๆแห่งนี้จึงมีชื่อว่าเมืองปาย หลังจากเสร็จภารกิจเจ้าศรีไจย์ก็เดินทางกลับเชียงใหม่ พระเจ้าติโลกราชจึงสถาปนาเจ้าศรีไจย์ขึ้นเป็น“เจ้าชัยสงคราม” และให้เป็นเจ้าเมืององค์แรกที่ปกครองบ้านดอน พระองค์พัฒนาความเป็นอยู่ของชาวบ้านเป็นอย่างดี ในปี พ.ศ. ๒๐๒๐ เจ้าชัยสงครามทรงบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามที่เมืองปาย และตั้งชื่อ“วัดศรีดอนไจย์” โดยนำชื่อ“บ้านดอน”รวมกับชื่อเจ้า“ศรีไจย์” แต่ต่อมาชื่อวัดก็เปลี่ยนไปตามยุคสมัยจนกลายมาเป็น“ศรีดอนชัย”

ภาพที่ ๘๙ ประเพณีแห่พระสิงห์ปาย

การลงพื้นที่ประชาคมบ้านต้นไคร้ ตำบลช่อแฮ อำเภอเมือง จังหวัดแพร่

ภาพที่ ๙๐ การประชุมประชาคม จังหวัดแพร่

ในที่ประชุม ซึ่งประกอบด้วย ตัวแทนจากภาครัฐ ได้แก่ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ครู และตัวแทนประชาชน ประกอบด้วย พระสงฆ์ ปราชญ์ท้องถิ่น และตัวแทนจากภาคเอกชน ได้เข้าร่วมและแสดงความคิดเห็น มีข้อสรุปดังนี้

มีมติให้ใช้ฝาผนังอาคารแสดงผ้าด้นมือและกำแพงวัดต้นไคร้ เป็นที่สร้างงานศิลปะภาพสามมิติ (3D) เรื่องราวเกี่ยวกับการทอผ้าด้นมือบ้านต้นไคร้ ซึ่งผ้าด้นมือ เป็นงานเย็บผ้าและประกอบกันเข้าเป็นชิ้นงาน โดยทุกขั้นตอนของการทำล้วนใช้มือในการเย็บปัก ฉะนั้นจึงถือว่าเป็นภูมิปัญญาขั้นพื้นฐานที่ได้รับการสืบทอดมาจากบรรพบุรุษ เพราะในอดีตไม่มีเครื่องมือทุนแรงในการเย็บผ้า ซึ่งการปักผ้าด้วยมือก็มีการพัฒนามากขึ้นโดยการทำลวดลายต่างๆ นอกจากนี้การทำผ้าด้นมือถือเป็นการใช้เวลาว่างให้เกิดประโยชน์ พัฒนาความคิดสร้างสรรค์ของตนลงในชิ้นงาน

ภาพที่ ๙๑ อาคารแสดงการทอผ้าและกำแพงวัดต้นไคร้

การลงพื้นที่ประชาคมบ้านบุญยืน ตำบลกลางเวียง อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

ภาพที่ ๙๒ การประชุมประชาคม จังหวัดน่าน

ในที่ประชุม ซึ่งประกอบด้วย ตัวแทนจากภาครัฐ ได้แก่ ข้าราชการอำเภอ เจ้าหน้าที่ขององค์การบริหารส่วนอำเภอเวียงสา กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ครู และตัวแทนประชาชน ประกอบด้วย พระสงฆ์ ปราชญ์ท้องถิ่น และตัวแทนจากภาคเอกชน ได้เข้าร่วมและแสดงความคิดเห็น มีข้อสรุปดังนี้

มีมติให้ใช้ฝาผนังที่ทำการมูลนิธิช่วยนักเรียนและเด็กที่ขาดแคลน ซึ่งเป็นอาคารที่ตั้งอยู่ในเขตข่วงวัฒนธรรมอำเภอเวียงสา เป็นที่สร้างงานศิลปะภาพสามมิติ (3D) เรื่องราวเกี่ยวกับเรือแข่งของบ้านบุญยืน ซึ่งเป็นเรือแข่งที่โด่งดังในอดีตไม่ว่าจะเป็น เจ้าแม่สายฟ้า เทพพิรุณทอง 88 เทพสุนทรสาชล ขุนสยามแดนทอง ไกรทอง ป่าสัก เจ้าแม่ไทรทอง เนตรมงคลทอง เสือเฒ่าบุญเรืองฯลฯ

ภาพที่ ๙๓ ฝาผนังที่ทำการมูลนิธิช่วยนักเรียนและเด็กที่ขาดแคลน

การลงพื้นที่ประชาคมบ้านลำปางหลวงใต้ อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

ภาพที่ ๙๔ การประชุมประชาคม จังหวัดลำปาง

ในที่ประชุม ซึ่งประกอบด้วย ตัวแทนจากภาครัฐ ได้แก่ กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน ครู และตัวแทนประชาชน ประกอบด้วย พระสงฆ์ ปราชญ์ท้องถิ่น และตัวแทนจากภาคเอกชน ได้เข้าร่วมและแสดงความคิดเห็น มีข้อสรุปดังนี้

มีมติให้ใช้ฝาผนังอาคารสำนักงานประชาคมหมู่บ้านและกำแพงของชาวบ้าน ซึ่งตั้งอยู่หลังวัดพระธาตุลำปางหลวง เป็นที่สร้างงานศิลปะภาพสาม Street Art เรื่องราวเกี่ยวกับการศิลปะการทำเกวียนเทียมวัว และเรื่องราววิถีชีวิตของชาวบ้านในชุมชน

การวิจัยครั้งนี้ มีความมุ่งหวังให้การพัฒนาพื้นที่ศิลปะในเมืองและชุมชนของกลุ่มจังหวัดล้านนามีกระบวนการคิดสร้างสรรค์ และชาวบ้านมีส่วนร่วมในการอนุรักษ์พื้นที่ศิลปะของชุมชนที่เหมาะสมกับท้องถิ่นนั้นๆ เพื่อพัฒนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ และแหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรมของชุมชนที่ยั่งยืน ในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยมีการค้นคว้าด้านข้อมูลและเนื้อหา ดังนี้

- ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ โบราณคดี สังคม และวัฒนธรรม
- ข้อมูลด้านศิลปกรรมพื้นถิ่น อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม
- การออกแบบงานศิลปกรรมในพื้นที่ศิลปะชุมชนที่สอดคล้องกับสังคมและวัฒนธรรม
- การสร้างงานศิลปกรรมในพื้นที่ศิลปะชุมชน ในรูปแบบต่างๆ ตามความเหมาะสม อาทิ จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม โดยเน้นความเป็นศิลปะร่วมสมัย
- การจัดกิจกรรมวิจัยที่เน้นการทำงานแบบมีส่วนร่วมกับชาวบ้านและผู้มีส่วนได้ส่วนเสียในชุมชน เพื่อให้เกิดการสร้างสรรค์และการอนุรักษ์ที่ยั่งยืน

๔.๓.๒ การส่งเสริมการศึกษาคุณภาพศิลปะในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมลายเส้นในล้านนา

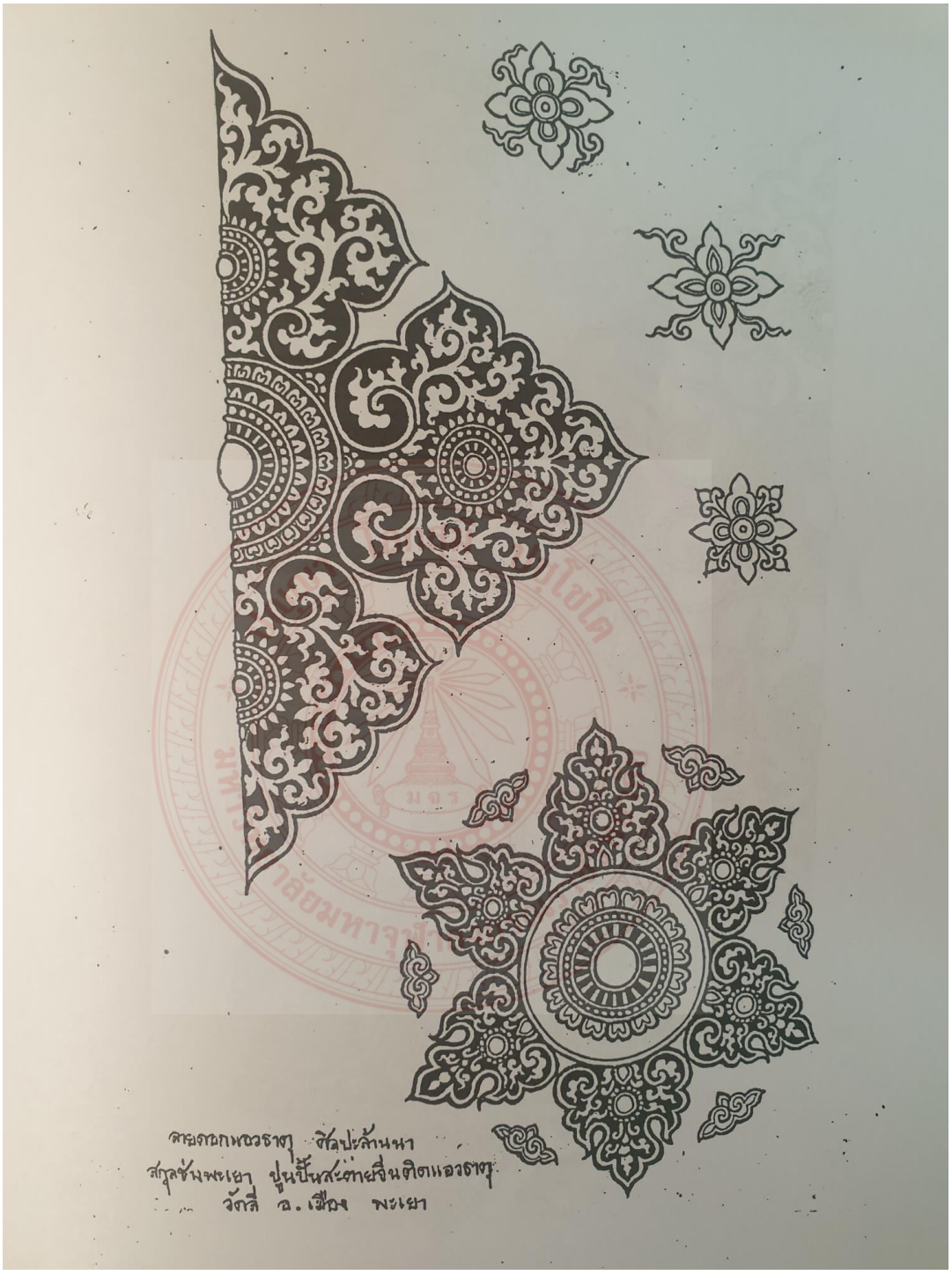
ลวดลายศิลปะล้านนา ซึ่งบางครั้งเรียกว่า ลายเมือง โดยย่อมาจากคำว่า ลายของคนเมือง อันเป็นชื่อหนึ่งที่คนล้านนานิยมใช้เรียกตัวเอง โดยทั่วไปจะมีลักษณะเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อน เมื่อเทียบกับลายกนกของทางภาคกลางที่เจริญรุ่งเรือง ขึ้นมาอย่างชัดเจนในสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมา ลายล้านนาบางครั้งจะใกล้เคียงกันลายสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น ในด้านความเรียบง่าย ลายล้านนิยมใช้ลายที่ทางภาคกลางเรียกว่า “ลายเครือเถา” ซึ่งทางล้านนาจะเรียกว่า “ลายเครื่อดอก” เรียกสั้นๆ ว่า ลายเครือ” โดยจะมีองค์ประกอบ สำคัญ ๓ หน่วย ได้แก่ เครือ ดอก และใบ เขียนผูกเข้ามาอยู่รวมกันให้สวยงามตามความเหมาะสม ในยุค ปลายราชวงศ์มังราย เมื่อช่างได้พัฒนาทักษะในผูกลายมากขึ้น จึงมีความสลับซับซ้อนมากกว่าเดิม เพิ่มองค์ประกอบเข้าไป ๕ หน่วย ได้แก่ เครือ ดอก และใบ หน่วย คือ ผลไม้หรือดอกตบ และแมง ได้แก่ สัตว์ต่าง ๆ นก กระรอก ผีเสื้อ สัตว์หิมพานต์ เช่น โต และกิเลน เป็นต้น ซึ่งทาง (ทีมวิจัย) ผู้เขียน ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช ได้เดินทางเก็บ

ข้อมูลใน ๘ จังหวัดภาคเหนือ แล้วนำข้อมูลมาสังเคราะห์ศิลปกรรมที่ได้มา เขียนเป็นองค์ความรู้ใหม่เรื่องลายเส้นให้ชัดเจนมากขึ้น

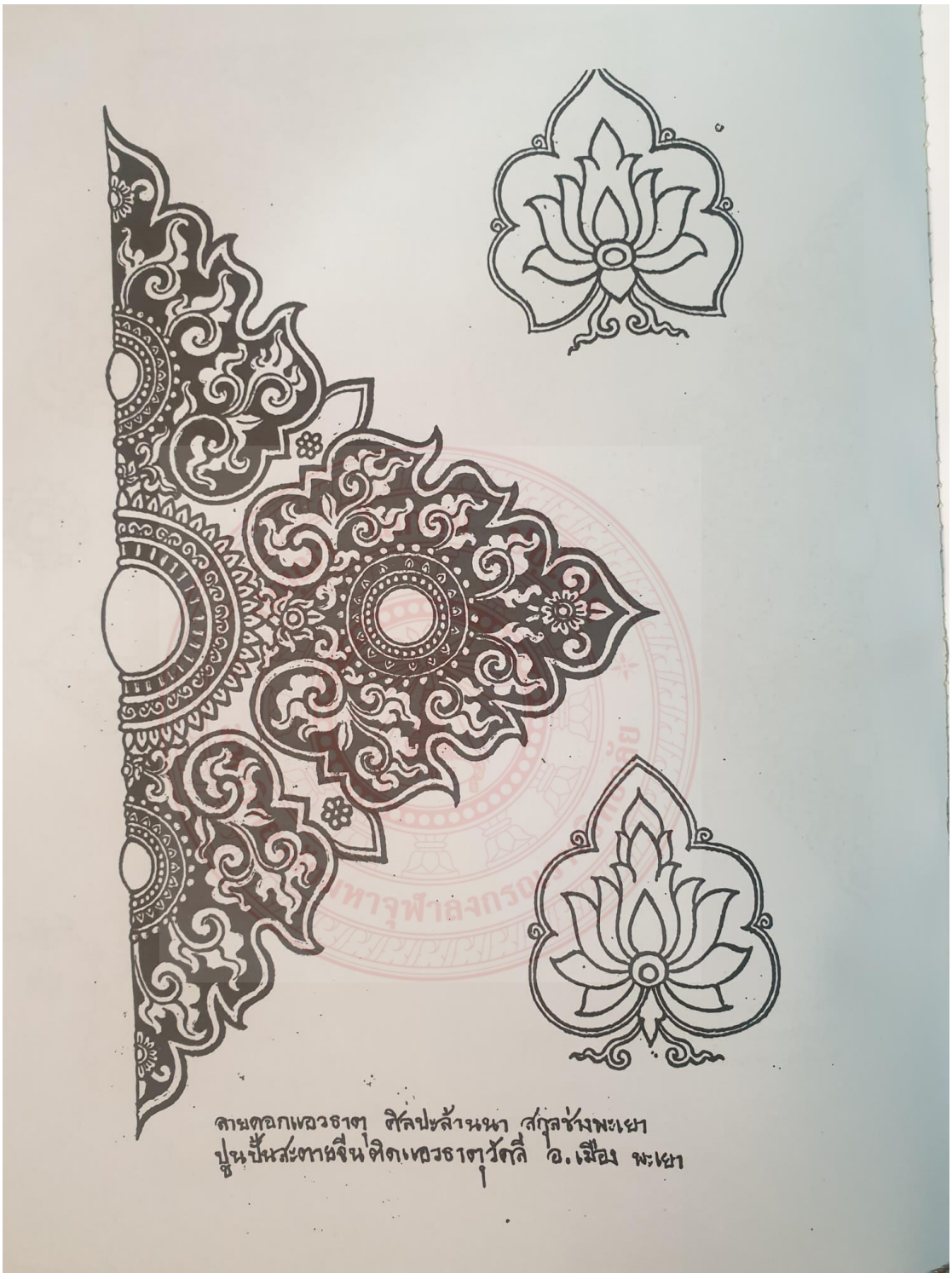
๑. ลายดอกล้านนา

ภาพที่ ๙๕ ลายดอกล้านนา

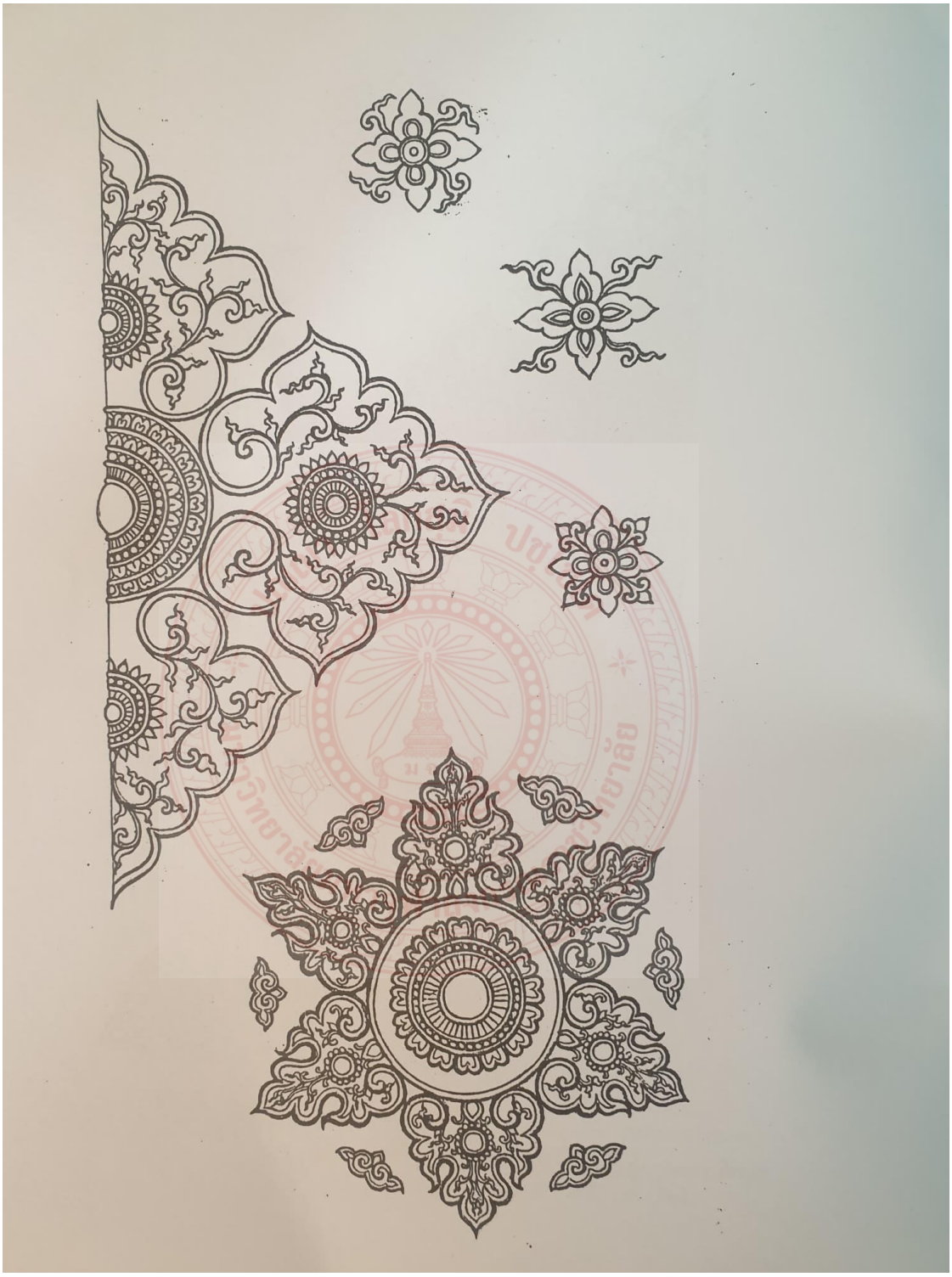
ภาพที่ ๙๖ ลายดอกล้านนา



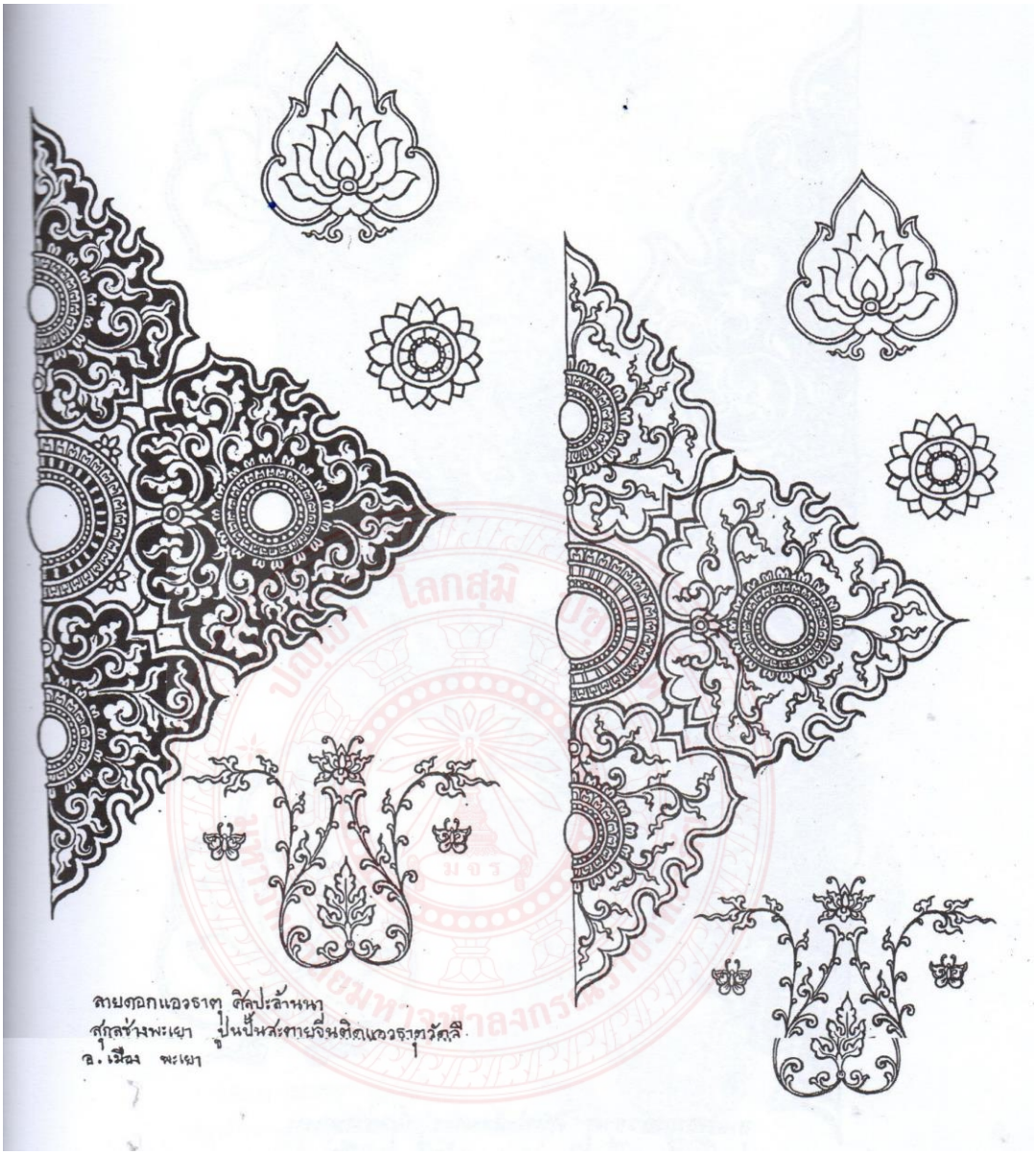
ภาพที่ ๙๗ ลายดอกล้านนา



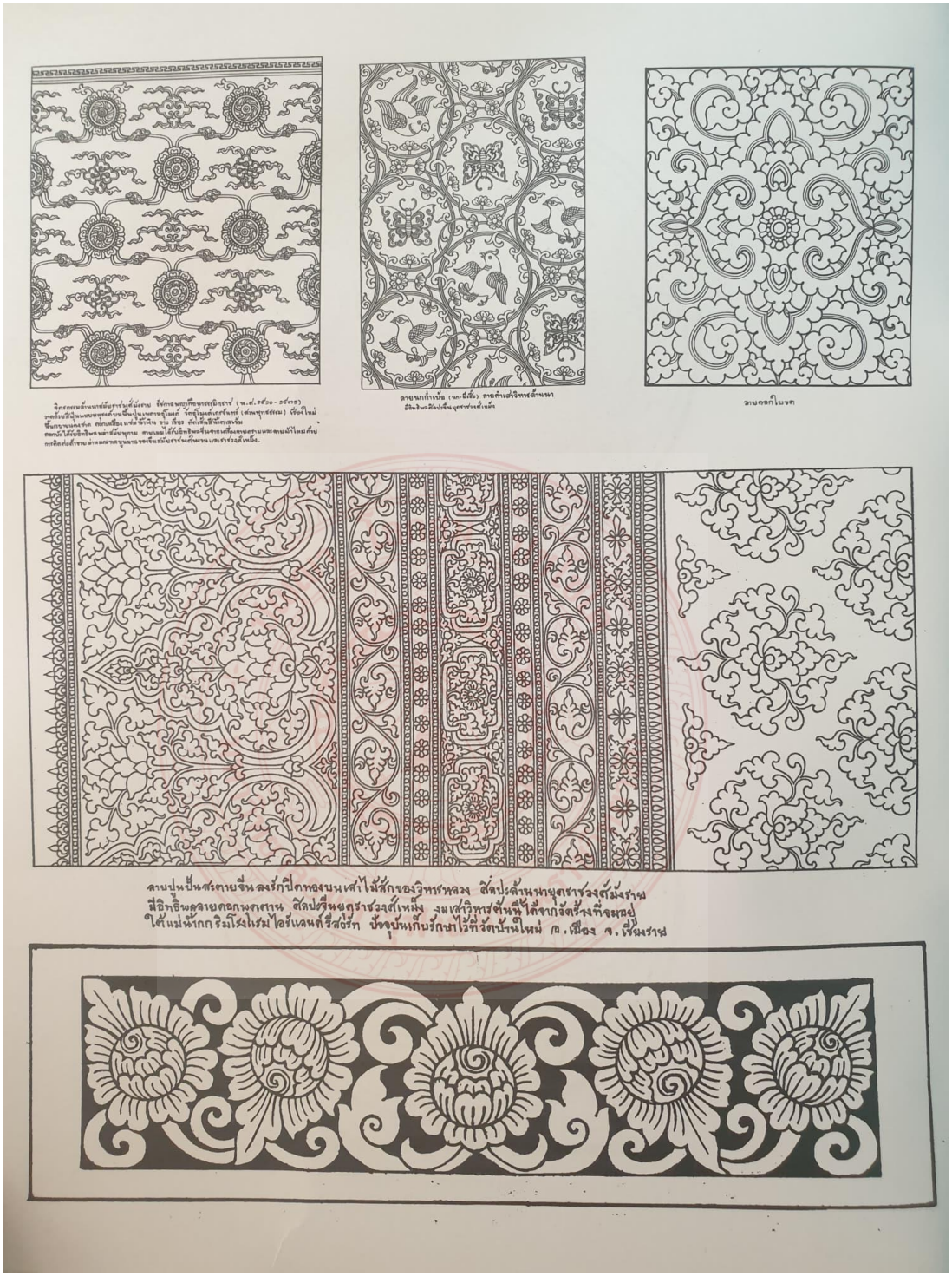
ภาพที่ ๙๘ ลายดอกล้านนา



ภาพที่ ๙๙ ลายดอกล้านนา



ภาพที่ ๑๐๐ ลายดอกล้านนา



ภาพที่ ๑๐๑ ลายดอกล้านนา

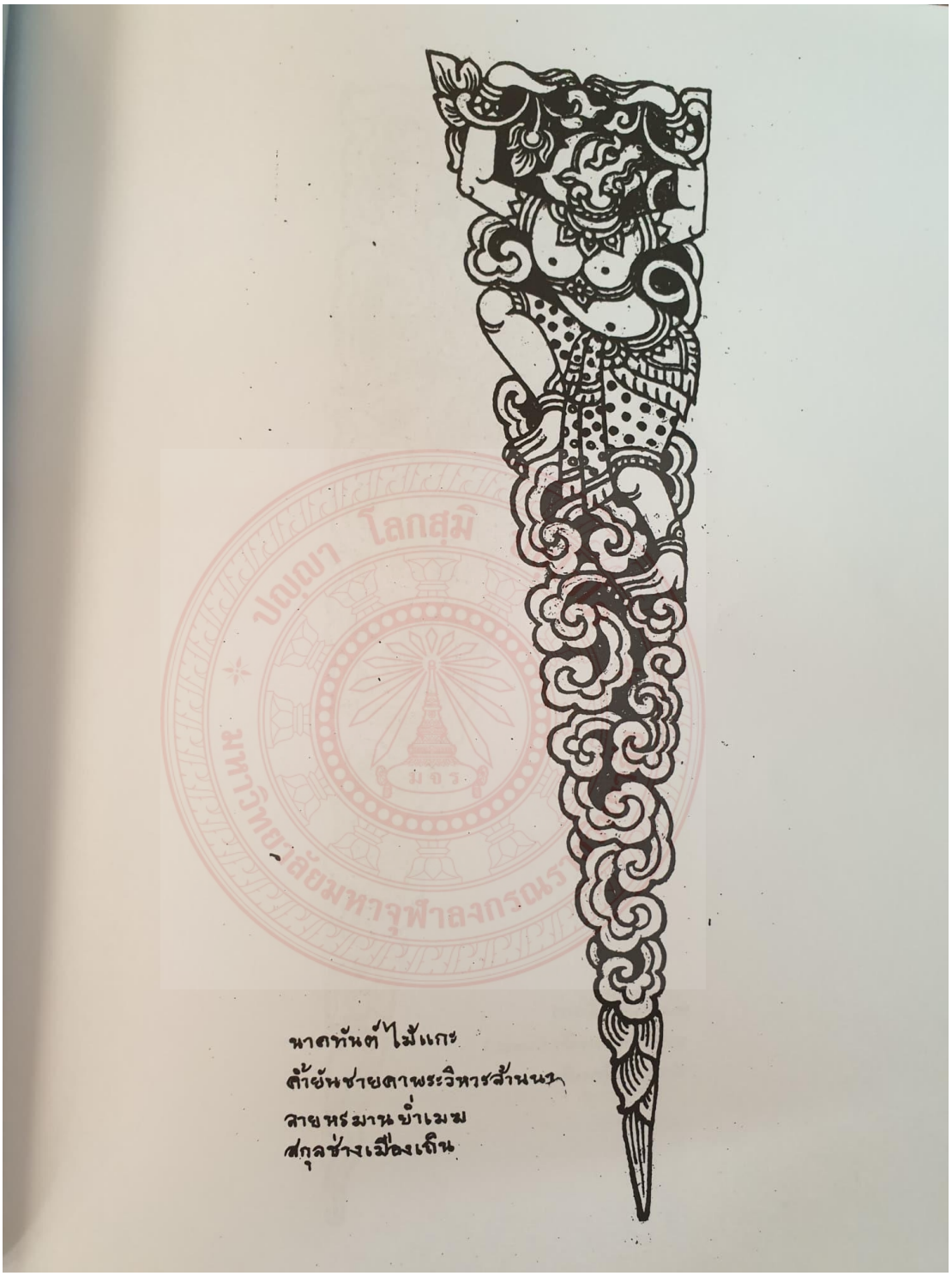
๒. ลายนาคทันต์ล้านนา

ภาพที่ ๑๐๒ ลายนาคทันต์ล้านนา

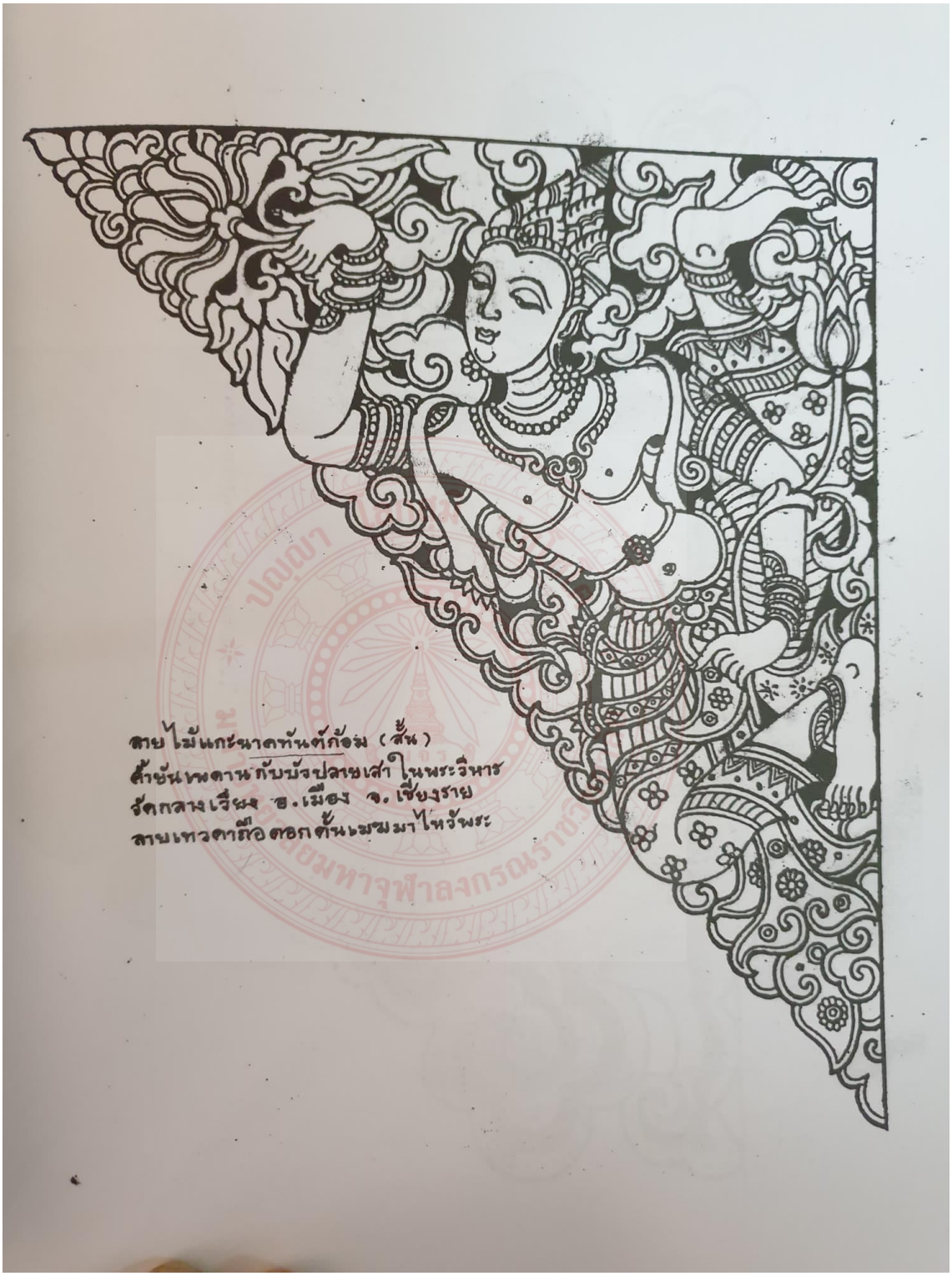
ภาพที่ ๑๐๓ ลายนาคทันต์ล้านนา

ภาพที่ ๑๐๔ ลายนาคทันต์ล้านนา

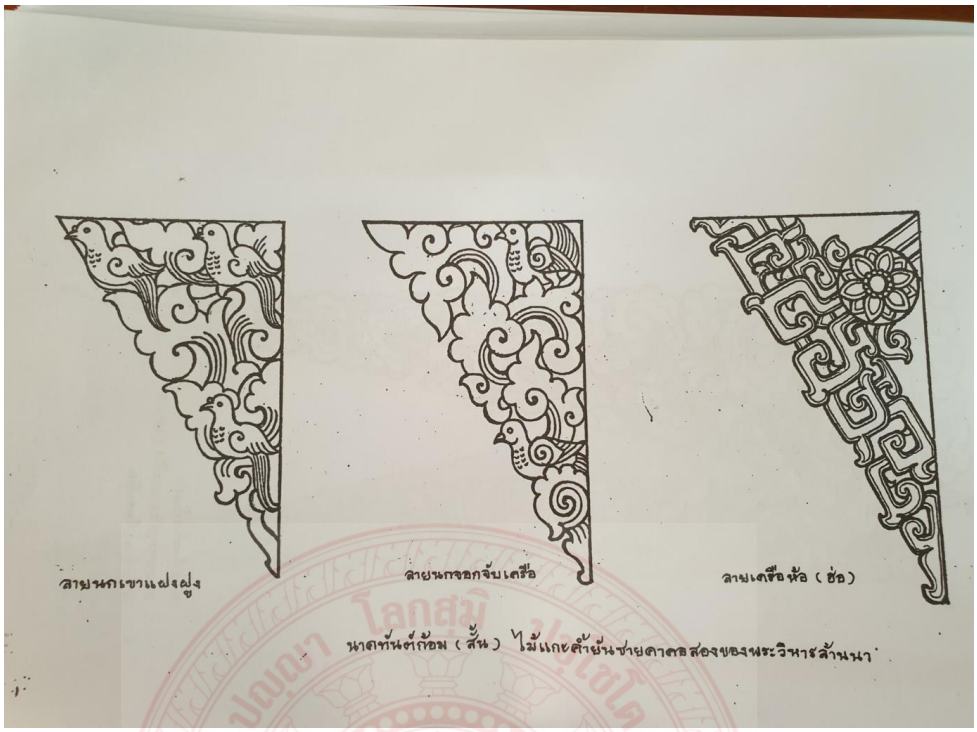
ภาพที่ ๑๐๕ ลายนาคทันต์ล้านนา



ภาพที่ ๑๐๖ ลายนาคทันต์ล้านนา

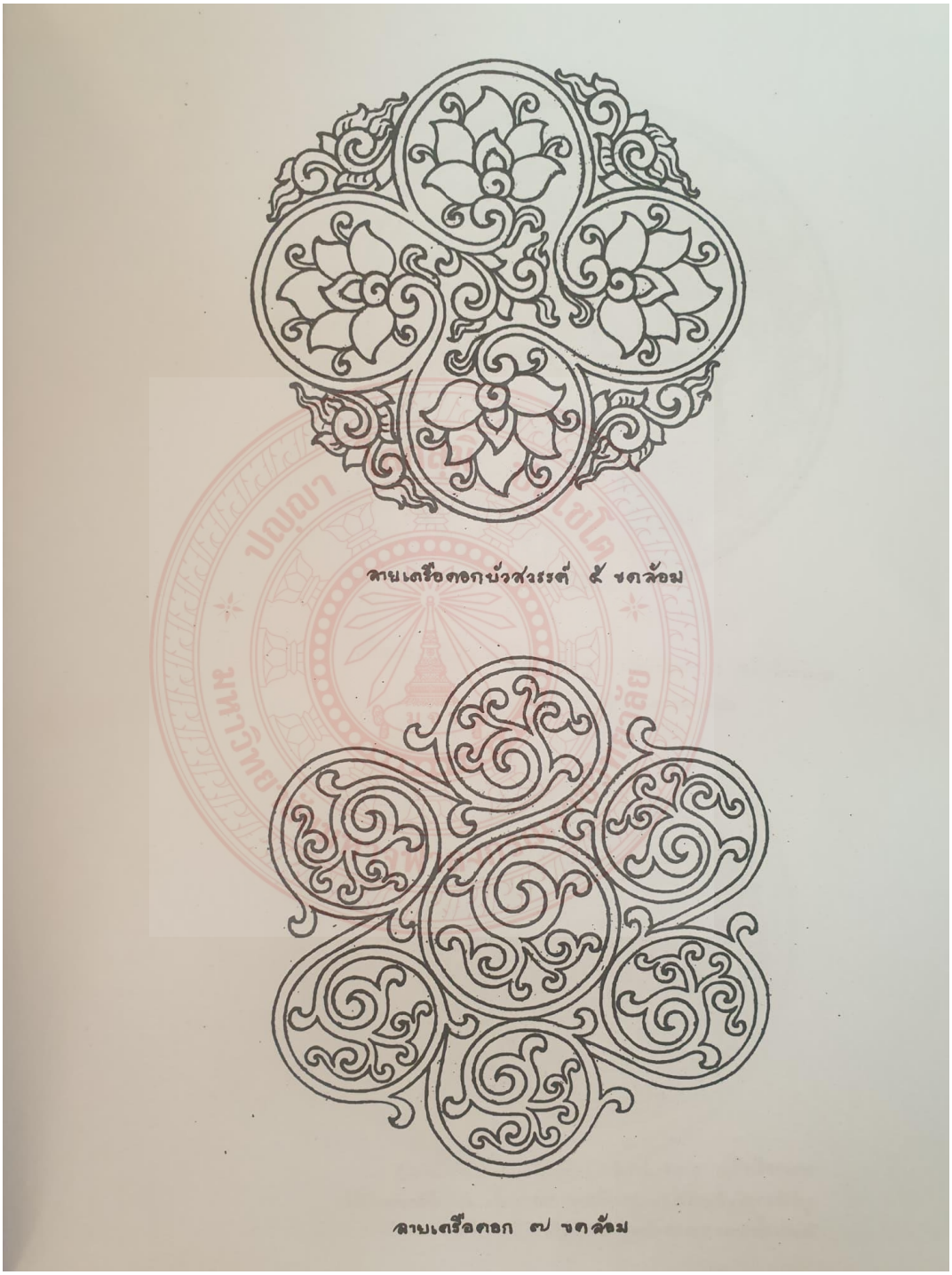


ภาพที่ ๑๐๗ ลายนาคทันต์ล้านนา



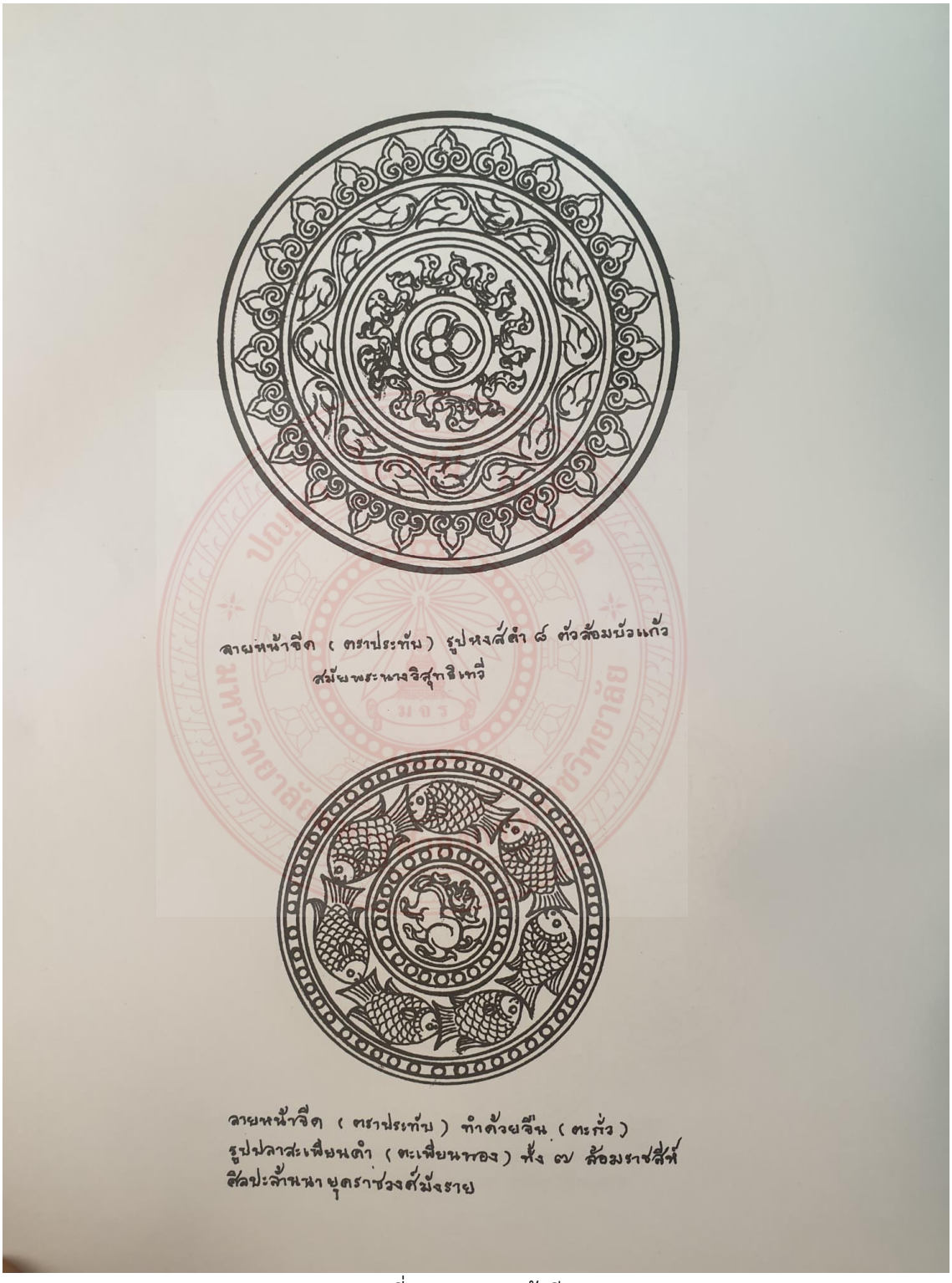
ภาพที่ ๑๐๘ ลายนาคทันต์ล้านนา

๓. ลายเครือดอกบัวสวรรค์



ภาพที่ ๑๐๙ ลายเครือดอกบัวสวรรค์

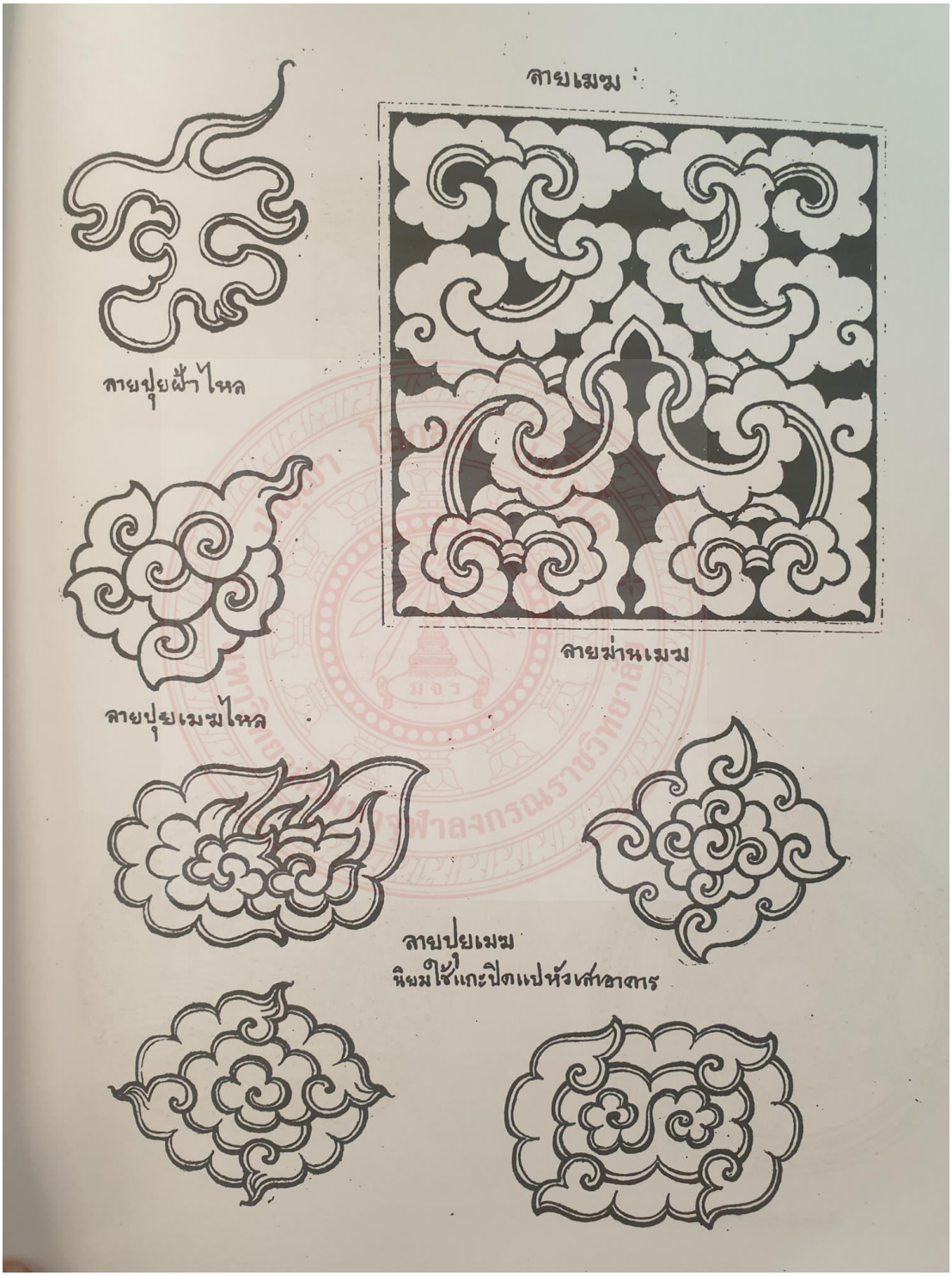
๔. ลายหน้าจีด



ภาพที่ ๑๑๐ ลายหน้าจีด

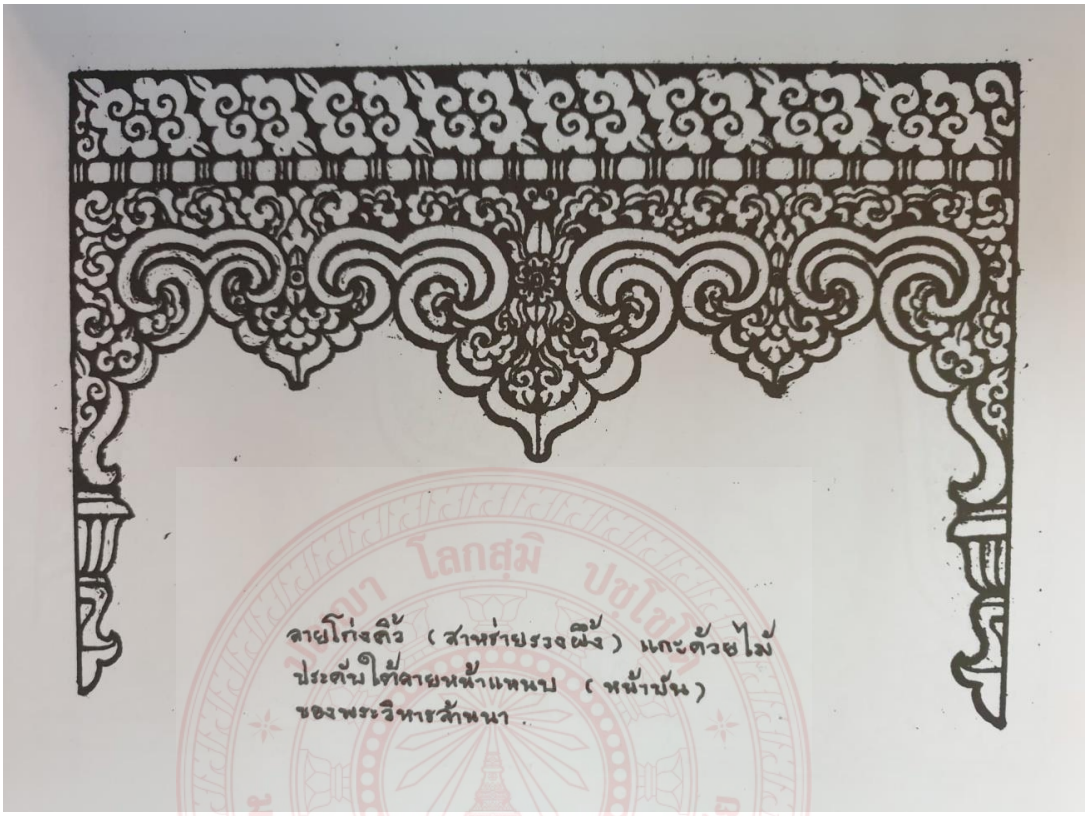
ภาพที่ ๑๑๑ ลายหน้าจีด

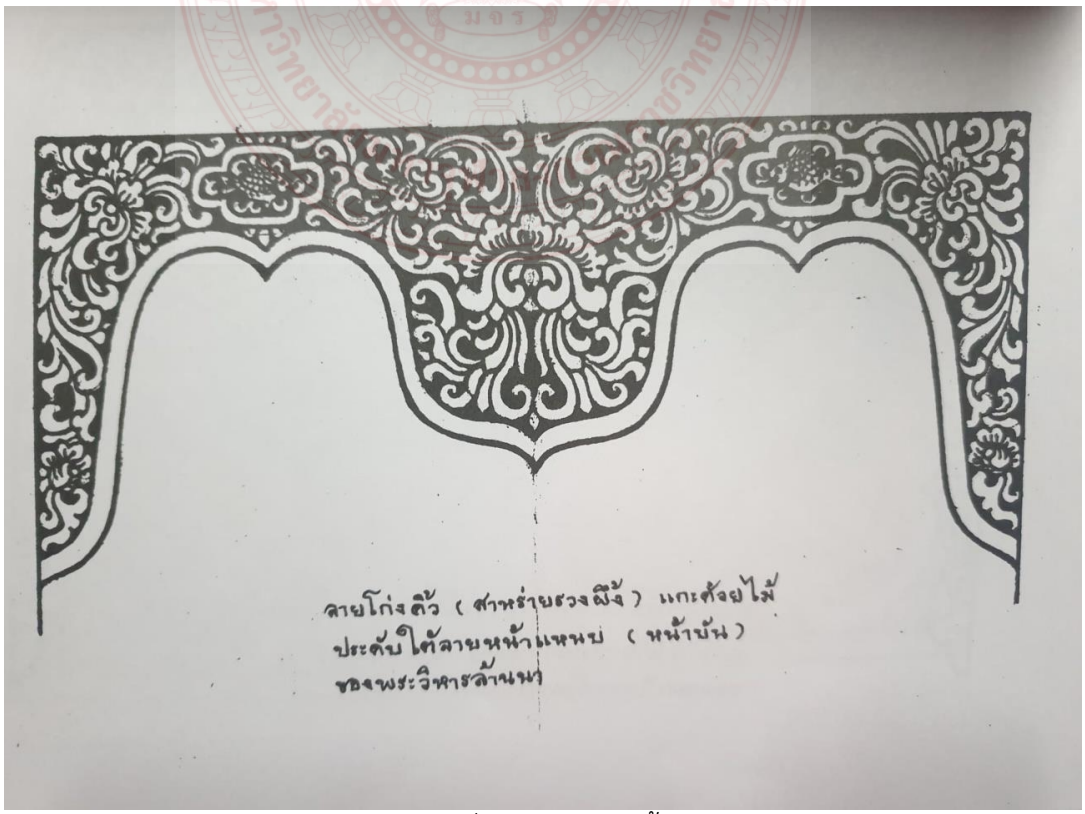
๕. ลายเมฆ



ภาพที่ ๑๑๒ ลายเมฆ

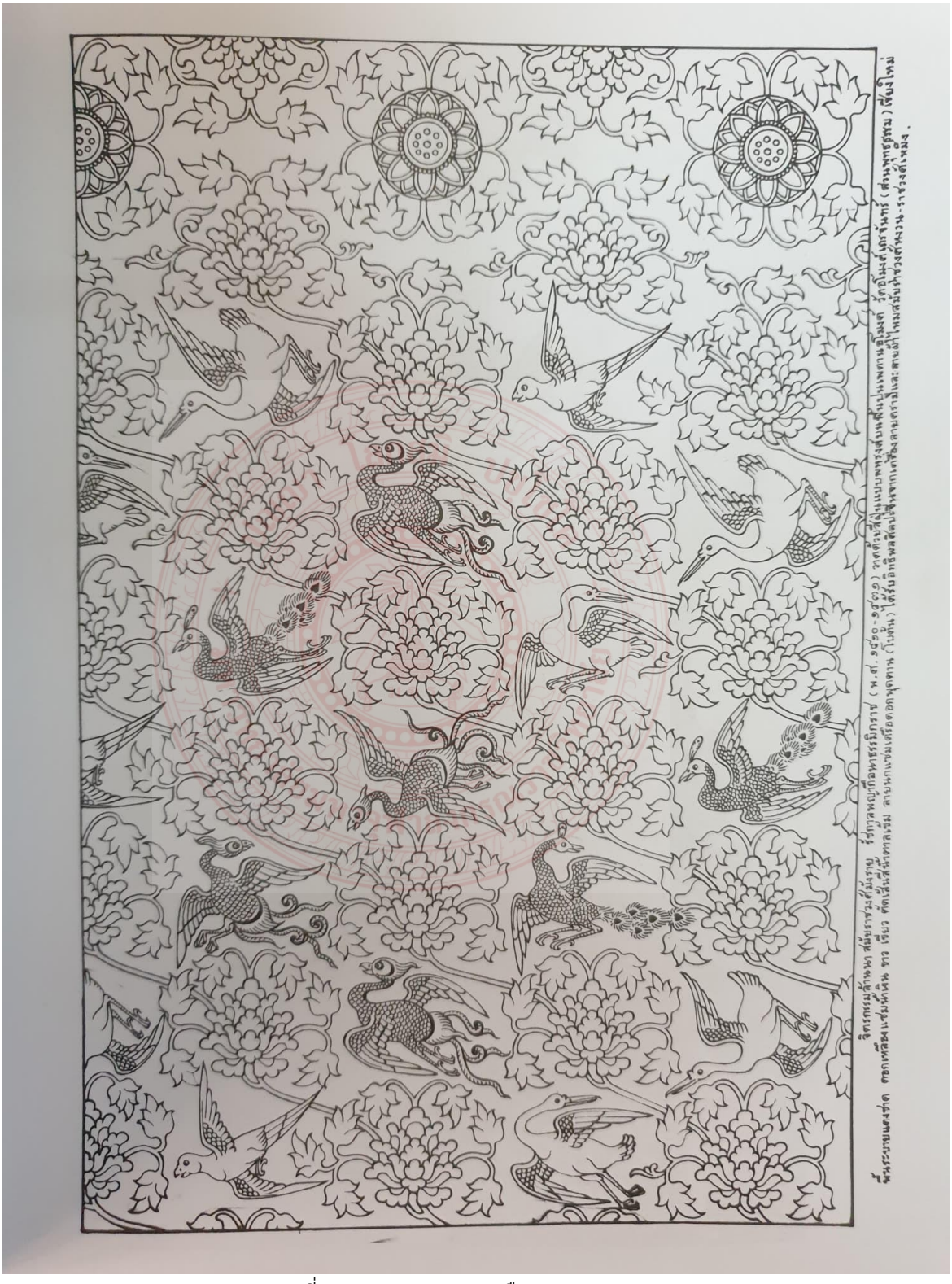
๖. ลายโก่งคิ้ว





ภาพที่ ๑๑๓ ลายโก่งคิ้ว

๗. ลายนกแซมเครือดอกพุดตาน



ภาพที่ ๑๑๔ ลายนกแซมเครือดอกพุดตาน

๘. ลายเศียรมกร

ภาพที่ ๑๑๕ ลายเศียรมกร

๙. ลายมัจฉาเวียงบัว มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตพะเยา

ภาพที่ ๑๑๖ ลายมัจฉาเวียงบัว

๔.๓.๓ การส่งเสริมคุณภาพศิลปกรรมในการสร้างสรรค์ศิลปะล้านนาร่วมกับชุมชนภาคเหนือตอนบน

กลุ่มจังหวัดล้านนา ได้มีการพัฒนาเมืองให้มีเอกลักษณ์ทางล้านนาไม่ว่าจะเป็นศิลปะนวัตกรรม และเมืองเชิงนิเวศ ได้มีการเชื่อมโยงการทำงานร่วมกันของฝ่ายต่างๆ เช่น ภาครัฐได้มีการรวมกลุ่มเป็นกลุ่มจังหวัดล้านนา คณะสงฆ์ได้รวมกันอนุรักษ์ศิลปะล้านนาของวัดและชุมชน กลุ่มศิลปินได้เปิดบ้านศิลปินล้านนาและนิทรรศการศิลปะในพื้นที่สาธารณะ จนนำไปสู่การพัฒนาเมืองสร้างสรรค์ จนกลายเป็นสถานที่ท่องเที่ยวที่สำคัญ เพื่อเป็นการขับเคลื่อนการสร้างสรรค์เมืองศิลปะตามยุทธศาสตร์ชาติและกิจกรรมของตนเองเพื่อนำไปสู่การพัฒนาเมืองในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะและสอดคล้องกับวิถีวัฒนธรรมของตนเอง เพราะศิลปะไม่ใช่แค่การสร้างความสุนทรีย์ทางอารมณ์และจิตวิญญาณเท่านั้น ยังเป็นการสร้างแรงบันดาลใจเชิงบวกต่อการดำเนินชีวิตของมนุษย์ หากมนุษย์ไร้ศิลปะ ชีวิตจิตใจย่อมจะมัวหมอง ศิลปะจึงเป็นเครื่องจรรโลงจิตใจอย่างหนึ่งของมนุษย์ให้ดำรงชีวิตอยู่ในสังคม และนอกจากนั้น ศิลปะยังเป็นสิ่งที่สร้างคุณค่าให้กับเมืองทั้งในด้านความสวยงาม ความน่าอยู่ และที่สำคัญที่สุด คือ การสร้างมูลค่าทางเศรษฐกิจ ดังนั้น คณะผู้วิจัย จึงมีความตั้งใจที่จะพัฒนารูปแบบเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ของกลุ่มจังหวัดในล้านนา โดยการเชื่อมโยงวิถีวัฒนธรรมของท้องถิ่นล้านนาจาก “วัด” สู่ “ชุมชน” จาก “ชุมชน” สู่ “พื้นที่สาธารณะและการสร้างสรรค์” โดยมีเป้าหมายหลัก คือ การพัฒนาเมืองแห่งศิลปะและการสร้างสรรค์ของกลุ่มจังหวัดล้านนา

ภาพที่ ๑๑๗ โลโก้ประจำแผนงานวิจัย ที่ออกแบบมาใช้กับโครงการ

๔.๓.๓.๑ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดเชียงใหม่ ชุมชนบ้านท่าข้าม อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๑๘ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดเชียงใหม่ ชุมชนบ้านท่าข้าม

๔.๓.๓.๒ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดเชียงราย ชุมชนบ้านเหล่าพัฒนา อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๑๙ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดเชียงราย ชุมชนบ้านเหล่าพัฒนา

๔.๓.๓.๓ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดพะเยา ชุมชนบ้านแม่นาเรือ อำเภอเมืองพะเยา จังหวัดพะเยา

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๒๐ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดพะเยา ชุมชนบ้านแม่นาเรือ

๔.๓.๓.๔ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดแพร่ ชุมชนบ้านต้นไคร้ อำเภอเมือง จังหวัดแพร่

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๒๑ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดแพร่ ชุมชนบ้านต้นไคร้

๔.๓.๓.๕ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดน่าน ชุมชนบ้านบุญยืน อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๒๒ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดน่าน ชุมชนบ้านบุญยืน

๔.๓.๓.๖ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดลำพูน วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๒๓ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดลำพูน วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน

๔.๓.๓.๗ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดลำปาง ชุมชนบ้านลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๒๔ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดลำปาง ชุมชนบ้านลำปางหลวง

๔.๓.๓.๘ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดแม่ฮ่องสอน ชุมชนบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน

- ลงพื้นที่ชุมชนปรึกษาผู้นำชุมชนในการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่จะสร้างสรรค์ในพื้นที่สาธารณะชุมชน

- การจัดกิจกรรมที่ช่วยพัฒนาความรู้ความสามารถทางศิลปกรรมล้านนา ให้แก่นิสิต นักศึกษา นักเรียนและชาวบ้านในชุมชน โดยนำความรู้ที่ได้จากงานวิจัยไปใช้ประโยชน์โดยตรงในการเรียนรู้จริง

ภาพที่ ๑๒๕ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดแม่ฮ่องสอน ชุมชนบ้านเวียงเหนือ

ภาพที่ ๑๒๖ การสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ได้นำผู้เป็นแกนนำชุมชน
ที่มีบทบาทต่อชุมชนมีส่วนร่วมแบบเชิงประจักษ์ลงบนงานศิลปกรรมของล้านนา

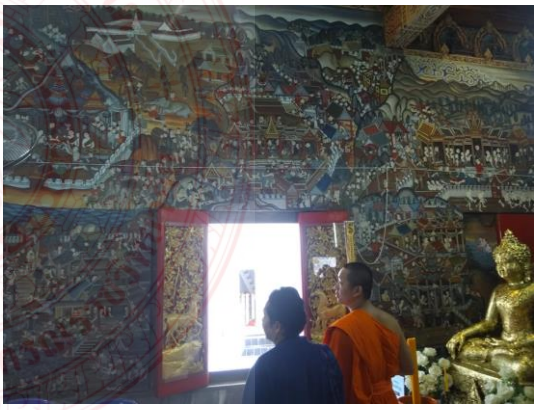
๔.๓.๔ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อการเกิดองค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่

การดำเนินถ่ายทอดองค์ความรู้ หรือถอดบทเรียนจากการจัดกิจกรรมพัฒนาการเรียนรู้เรื่องศิลปกรรมล้านนาในครั้งนี้ ทางทีมงานวิจัยได้สังเคราะห์ออกมาให้เหมาะสมกับผู้เรียนที่ได้เรียนรู้โดยตรง และได้สร้างผลงานออกมาสู่สาธารณชน และพร้อมกับพัฒนาตนเองและผู้เรียนรู้ไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนายุคใหม่ และเป็นการพัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นล้านนาอย่างมีส่วนร่วมหลากหลายกิจกรรม เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อ

พระพุทธศาสนา และปลูกจิตสำนึกความรักในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น และสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์ล้านนาโดยตรง

๔.๓.๔.๑ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านสร้างพื้นที่ในการรับฟัง แลกเปลี่ยน และเรียนรู้ร่วมกัน

ก้าวแรกของการสร้างความเข้มแข็งในการเรียนรู้ร่วมกันไม่อาจเกิดขึ้นจริงได้ หากละทิ้งการทำความรู้จัก การทำความเข้าใจความเป็นจริงของสถานการณ์และสภาพจิตใจของเพื่อน สมาชิก ดังนั้นจึงจะต้องสร้างพื้นที่ที่จะทำให้กระบวนการทำให้เพื่อนเป็นผู้สนับสนุนเกิดการสร้างพื้นที่ใน การฟัง แลกเปลี่ยนและเรียนรู้ร่วมกัน โดยมุ่งให้ความสำคัญและสนับสนุนในการจัดวงพูด คุยของสมาชิกในกิจกรรมที่จัดขึ้น บนฐานคิดที่เชื่อว่าการพูดคุยอย่างเปิดกว้างและสร้างสรรค์จะช่วย ทำให้เกิดการเรียนรู้ทั้งในเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนา ให้มีเนื้อหาและความหมายที่ชัดเจน ร่วมทั้งการทำความเข้าใจร่วมกันใน “ความรู้” และ “ความรู้สึก” ของเพื่อน สมาชิกด้วยกัน จึงจะเกิดที่เรียกว่าการถอดบทเรียนให้เกิดองค์ความรู้ใหม่



ภาพที่ ๑๒๗ การเก็บข้อมูลภาคสนามเพื่อนำข้อมูลต่างๆ มารวบรวมเพื่อสังเคราะห์ให้ออกมาเป็นศิลปกรรมล้านนาที่เป็นต้นแบบในการนำไปใช้ประโยชน์ด้านการเรียนรู้

Rulers of Lan Xang Kingdom

ภาพที่ ๑๒๘ ต้นแบบข้อมูลที่ทางทีมงานวิจัยเดินทางไปเก็บข้อมูลนำมาสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาที่ขาดหายไปนานนำมาคัดลอกลายใหม่ ที่จะมีประโยชน์ต่อคนรุ่นหลัง

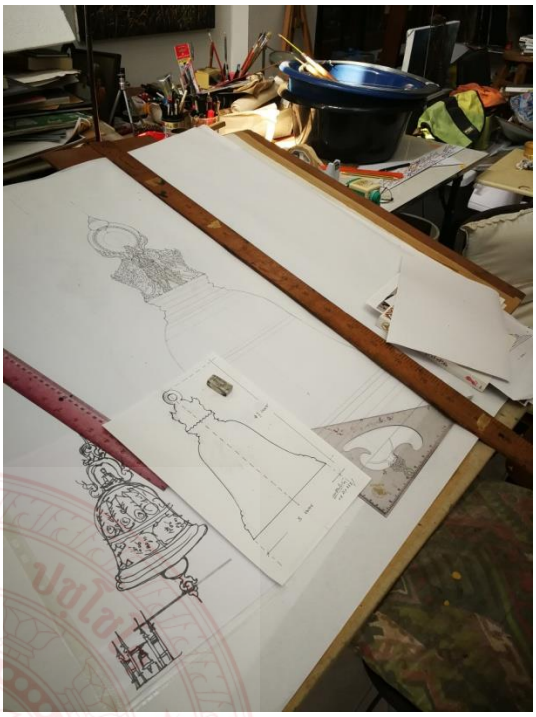
๔.๓.๔.๒ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านระดมความคิด เพื่อแสวงหาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่

ความคิดเห็นจำนวนมากและหลากหลายของทีมงาน และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีบริบทที่แตกต่างกัน มาสู่การตกผลึกแนวความคิดร่วมกัน ดังที่ ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง ผู้ทรงคุณวุฒิและที่ปรึกษาด้านศิลปกรรม ท้องถิ่นล้านนาได้กล่าวคำนำว่า “งานศิลปะต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น ก็คือสุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่กับสิ่งๆนั้น ศิลปกรรมทางล้านนา ก็เป็นหนึ่งในศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นของประเทศไทยเช่นกัน ซึ่งถือได้ว่า มีความสำคัญและมีคุณค่าทางจิตใจ ในทางพุทธศาสนาเอง ทางล้านนาจะเห็นได้ว่าศิลปวัตถุก็สามารถทำหน้าที่นี้ได้ ถ้านำพาให้คนตระหนักถึงศีลธรรมอันดี เพราะว่าศิลปกรรมล้านนาเป็นสื่อที่อธิบาย ถ่ายทอดอุดมคติต่าง ๆ” นั้น ด้วยเห็นว่ามีจุดร่วมกันว่าในดินแดนล้านนา เป็นดินแดนที่ผู้คนให้ความสำคัญในเรื่องความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งจะเห็นได้จากมีเครื่องอัฐบริขารที่ผนวกมีฝีมือเชิงช่างของล้านนา ที่วิจิตรงดงาม รวมทั้งด้วย ภูมิปัญญาของคนล้านนามีความประณีตในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมประเภทต่างๆ สิ่งเหล่านี้ เป็นสิ่งที่มีความหมายและมีคุณค่าต่อคนล้านนา กระบวนการในการระดมความคิด ตกผลึก และมีข้อตกลงร่วมกันนี้ ต้องผ่านการพูดคุยและทบทวนหลายครั้ง จนสกัดเป็นความเห็นร่วมกันว่าปรัชญาในการทำงานร่วมกันคือ “เราคือหนึ่งเดียว” หมายถึง การจัดกิจกรรมที่ได้จากการสังเคราะห์ออกมาเป็นบทเรียนรู้ที่จะทำให้ผู้เรียนเกิดการเข้าใจงานศิลปกรรมล้านนาได้รวดเร็วขึ้น และมีเอกภาพเป็นล้านนาโดยตรง นอกจากนี้การระดมความคิด ยังช่วยให้สมาชิกทีมงานที่จะได้สังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา มองเห็นความเป็นไปได้ในการทำงานร่วมกัน การหาจุดร่วมทางความคิดให้ตกผลึกและประเด็นที่จะจัดกิจกรรมต่างๆ เป็นการจัดกิจกรรมภายใต้แนวคิด “ศิลปกรรมล้านนา ศรัทธาที่สร้างได้” และแบ่งเป็น ๔ ประเด็น สำคัญได้แก่ วิถีล้านนา ศรัทธาเหนือธรรมชาติ พิธีกรรมทางศาสนา พลังศรัทธา ศิลปกรรมยุคใหม่ ๓ มิติ การตกผลึกทางความคิดเช่นนี้เกิดขึ้นได้เพราะสมาชิกในทีมงานมีความเข้าใจ

ภาพที่ ๑๒๙ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ**ด้านระดมความคิด**

๔.๓.๔.๓ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านเวทีถอดบทเรียนกิจกรรมการสร้างสรรค์ใหม่ ทบทวนเพื่อการทำงานก้าวต่อไป

กระบวนการเหล่านี้ส่วนหนึ่งเป็นการเรียนรู้ร่วมกันจากการระดมความคิดขั้นต้น รวมทั้งการแลกเปลี่ยนประสบการณ์และเรียนรู้ร่วมกันระหว่างเครือข่ายทีมงานวิจัย นิสิต นักศึกษา นักเรียน พระสงฆ์ ผู้ทรงคุณวุฒิ และเครือข่ายอื่นๆ ทำให้การสร้างพื้นที่ในการเรียนรู้ของเครือข่ายศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา มีลักษณะเฉพาะของตนเอง มีความเติบโตทางความคิด พลังของเครือข่ายศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา สร้างความเคลื่อนไหว และเป็นส่วนหนึ่งในการขับเคลื่อนวงการศิลปกรรมล้านนา ให้มีชีวิต ไม่หยุดนิ่ง และเห็นความเป็น “เพื่อนศิลปะ” ที่พร้อมจะดูแลช่วยเหลือกันต่อไป



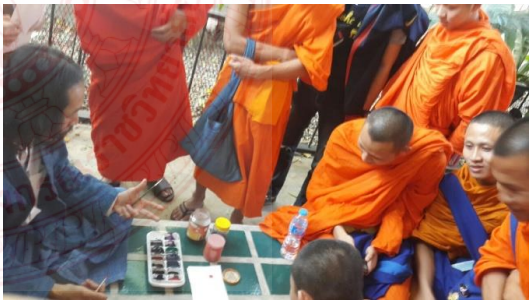
ภาพที่ ๑๓๐ นิสิต นักศึกษาเข้าร่วมกิจกรรมการหาเครือข่ายศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนาเพื่อหาลักษณะเฉพาะของตนเองทางความคิดเพื่อการต่อยอดทางศิลปกรรมล้านนา

๔.๓.๔.๔ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านการถอดบทเรียน กิจกรรมสร้างแรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่

การบรรยายแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของทีมงาน และบรรยายในการดำเนินการสร้างสรรค์งานด้วยเทคนิคที่ผ่านการสังเคราะห์จากการเดินทางเก็บข้อมูลในภาคเหนือทั้งหมดนำมาสร้างงาน และนำมามอบความรู้ให้กับนิสิตนักศึกษาจากคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยการนำมาด้วย ผศ.ดร.ธงชัย คุคันตระพรพงษ์

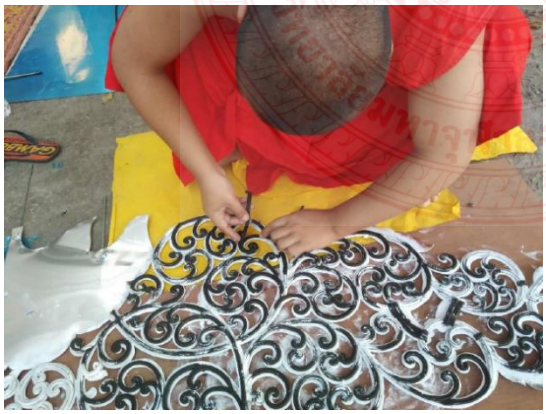
ภาพที่ ๑๓๑ กิจกรรมสร้างแรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่

๔.๓.๔.๕ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านกิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่ และสร้างศิลปินล้านนารุ่นใหม่ที่เกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่นำเสนอ



ภาพที่ ๑๓๒ กิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่
และสร้างศิลปินล้านนารุ่นใหม่ที่เกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้

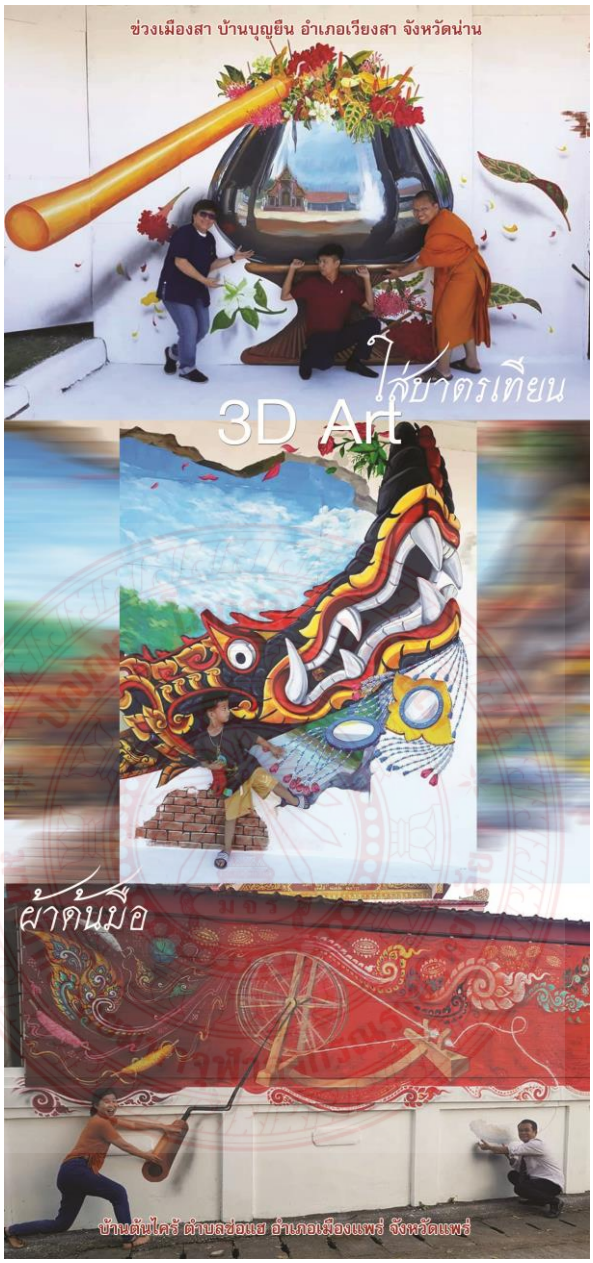
นิสิตที่ได้ร่วมกิจกรรมได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่ โดยได้นำแนวความคิดและแรงบันดาลใจ ที่เกิดจากพลังความเชื่อความศรัทธาของชาวพม่าและไทใหญ่ต่อพระแม่สุระสะตี ทำให้ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปกรรมล้านนาอันทรงคุณค่า มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ทั้งยังมีคติธรรมที่แฝงด้วยหลักธรรมคำสอนปรัชญาในพระพุทธศาสนา ศรัทธาในความเชื่อมั่นที่พิจารณาด้วยปัญญาแล้วนั้นย่อมทำให้เกิดความสำเร็จบังเกิดขึ้นแก่ชีวิตของตนเองและผู้อื่นได้ บางคนเชื่อกฎแห่งกรรมเชื่อว่ากรรมมีอยู่จริง คือ เชื่อว่าเมื่อทำอะไรโดยมีเจตนา จงใจทำทั้งที่รู้ ย่อมเป็นกรรม คือ เป็นความชั่วและความดีมีขึ้นในใจตนเอง เป็นปัจจัยก่อให้เกิดผลดีผลร้ายสืบเนื่องต่อไป การกระทำและความเชื่อว่าที่ต้องการจะสำเร็จได้ด้วยการกระทำ มิใช่ด้วยอ้อนวอนหรือคอยโชค จึงได้นำเสนอการสร้างสรรค์ใหม่เรื่อง ความศรัทธาของพระแม่สุระสะตีผู้ปกป้อง รักษา คุมครอง พระไตรปิฎกคำสอนของพระพุทธเจ้า มาสร้างเป็นงานศิลปกรรมล้านนาเทวีแห่งปัญญาที่น่าชื่นชมขึ้นมาในการทำกิจกรรมพัฒนาความรู้ ในโครงการวิจัย The City of Arts: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา



ภาพที่ ๑๓๑ ผู้ทรงคุณวุฒิ และคณะทำงานโครงการวิจัย ได้นำผลงานสร้างสรรค์ที่เกิดจากการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนา ที่นิสิตได้สร้างสรรค์ขึ้นจากการทำกิจกรรมมาโดยตลอด มานำเสนอต่อสาธารณชน ในกิจกรรมต่างๆ ทางแขนงศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา

๔.๓.๔.๖ การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อชุมชนในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่ ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน
3D Art สลากย้อม
ไม้ค้ำสรี
Installation Art
วัดท่าข้าม (ชัยชนะ) บ้านท่าข้าม อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่

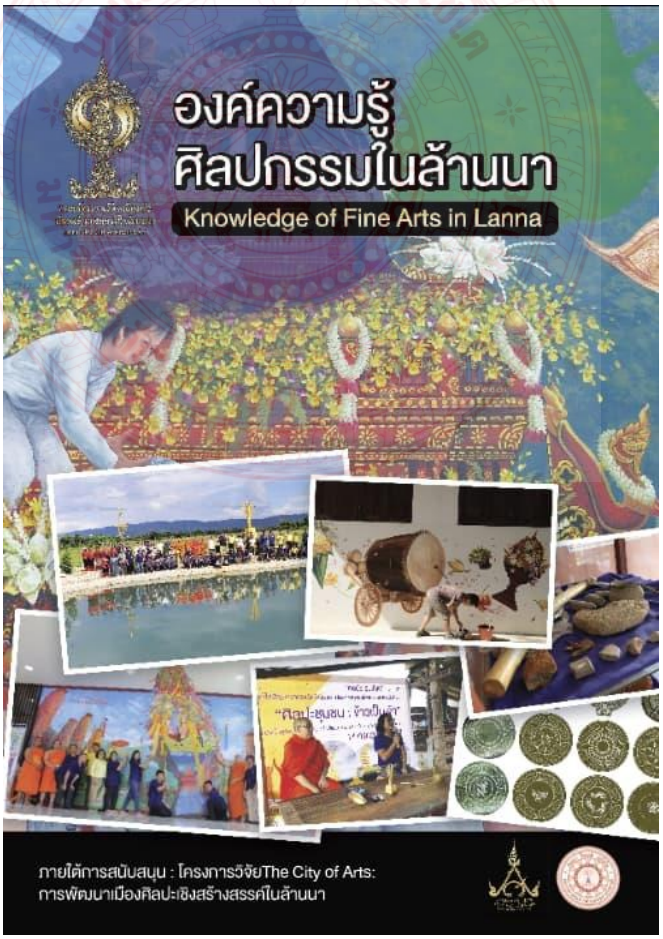

ข่วงเมืองสา บ้านบุญยืน อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน
ไสยาตรเทียน
3D Art
ผ้าต้นมือ
บ้านต้นไคร้ ตำบลช่อแฮ อำเภอเมืองแพร่ จังหวัดแพร่

ภาพที่ ๑๓๒ การสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อชุมชนในล้านนา
สู่การสร้างสรรค์ใหม่ ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน

๔.๓.๔.๗ บทสรุปการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปกรรมล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์สู่การเรียนรู้ใหม่

๑.เอกลักษณ์ของศิลปกรรมล้านนา

จากการมองถึงความงดงามของงานศิลปกรรมล้านนาที่ปรากฏอยู่ในพื้นที่ของล้านนา ย่อมแสดงออกถึงภูมิปัญญาที่ผ่านงานฝีมือของช่างในท้องถิ่น โดยมีเอกลักษณ์ที่บ่งบอกถึงความสัมพันธ์ของมิติต่างๆ ทางสังคมและวัฒนธรรมซึ่งผ่านการหล่อหลอมเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสังคมล้านนา ไม่ว่าจะเป็นทางด้านชาติพันธุ์ตลอดจนการผสมผสานกับวัฒนธรรมที่อยู่รายรอบด้วยเหตุปัจจัยและเงื่อนไขทางด้านการเมือง การปกครองและทางเศรษฐกิจ แต่ทั้งนี้การแสดงออกของงานศิลปกรรมที่เนื่องในความเชื่อและความศรัทธานั้นย่อมได้อยู่ภายใต้ร่มเงาและแนวความคิดของพระพุทธศาสนาอันใดปรากฏออกมาเป็นงานศิลปกรรมแบบล้านนาที่มีความหลากหลาย จนได้กลายมาเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของงานศิลปกรรมล้านนาที่อาจพ่อกล่าวโดยสรุปถึงรูปแบบและลักษณะของงานศิลปกรรมกรรมล้านนาเหล่านี้ได้



ภาพที่ ๑๓๓ หนังสือชุดองค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์ผลงานศิลปกรรมในล้านนา
ออกมาเป็นรูปเล่มในการศึกษาให้เข้าใจง่ายมากขึ้น

ภาพที่ ๑๓๔ การมอบหนังสือชุดองค์ความรู้ที่ได้สังเคราะห์ผลงานศิลปกรรมในล้านนา
ให้กับผู้สนใจที่อยากเรียนรู้โดยตรง จากทีมวิจัยในครั้งนี้

๒. ความหลากหลายของระดับฝีมือในงานศิลปกรรมล้านนา

ประการแรกเป็นลักษณะการแสดงออกถึงความหลากหลายระดับของงานฝีมือในแต่ละพื้นที่ของล้านนาที่มีความน่าสนใจในเรื่องของทักษะและองค์ความรู้ดั้งเดิมตลอดจนความเข้าใจในเชิงช่างที่แตกต่างกันและอาจจะมีเงื่อนไขในการสร้างงานจากการสืบทอดภูมิปัญญาและทักษะระหว่างช่างฝีมือพื้นบ้านและช่างฝีมือชั้นสูงหรือช่างหลวง เป็นการปรากฏถึงรูปแบบของงานฝีมือที่แตกต่างกันในด้านความละเอียดประณีตหากแต่คุณค่าทางด้านสุนทรียะนั้นยังคงมีความงดงามโดดเด่นแตกต่างกันของงานฝีมือจากช่างทั้งสองประเภทกล่าวคือ งานฝีมือของช่างพื้นบ้านแขนงต่างๆ ที่แม้ว่าจะขาดความละเอียดและความประณีตไปบ้างซึ่งถือว่ามีปรากฏถึงปริมาณของงานฝีมือที่มากมายในพื้นที่ล้านนา หากแต่ไม่กล้าแสดงออกในเรื่องของอารมณ์และความรู้สึกที่โดดเด่นซึ่งเป็นเสน่ห์ของงานลักษณะดังกล่าวอย่างครบถ้วน อันได้แสดงและสะท้อนออกมาจากความคิดของช่างผู้ถ่ายทอดอย่างตรงไปตรงมาอย่างเช่น งานปูนปั้น ไม้แกะสลัก งานปิดทองล่องชาด งานดุนโลหะประยุกต์ ในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้น แต่สำหรับงานฝีมือของช่างหลวงอาจมีความโดดเด่นในเรื่องของความเป็นแบบแผนที่เคร่งครัดและชัดเจน ตลอดจนการแสดงออกที่สงบนิ่งก็ย่อมที่จะสะท้อนให้ได้สัมผัสถึงลักษณะของฝีมือที่มีการสะสมสืบทอดมาอย่างยาวนานและแม่นยำ งานที่ปรากฏออกมาจึงดูเหมือนว่ามีความน่าสนใจในเรื่องความวิจิตรงดงามโดยชิ้นงานเหล่านี้ส่วนใหญ่มักปรากฏอยู่ยังพื้นที่ศูนย์กลางการปกครองอันได้มีชนชั้นเจ้านายเป็นผู้คอยให้การอุปถัมภ์ ดังเช่น ลวดลายปูนปั้นงานในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เป็นต้น

ภาพที่ ๑๓๕ ทีมวิจัยได้เผยแพร่รูปแบบนิทรรศการของงานฝีมือของช่างพื้นบ้านที่มีความละเอียดประณีตและมีคุณค่าทางด้านสุนทรียะเกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้ดั้งเดิมมาสู่องค์ความรู้ใหม่

๓. ศิลปกรรมล้านนาที่เกิดจากวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ที่โดดเด่น

นับจากที่ล้านนาได้มีการพัฒนาการทางสังคมและวัฒนธรรมมาอย่างยาวนานพร้อมทั้งให้มีการสะสมองค์ความรู้และภูมิปัญญาขึ้นมาอย่างต่อเนื่อง โดยเฉพาะเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมที่โดดเด่นปรากฏอยู่ในแต่ละพื้นที่ของสังคมล้านนา อันได้เกี่ยวข้องเชื่อมโยงอยู่กับผู้คนที่ตั้งถิ่นฐานร่วมกันในแต่ละยุคสมัยซึ่งได้มีที่มาของการพัฒนาการในงานศิลปกรรมล้านนาที่เชื่อมโยงกับพุทธศาสนาที่แตกต่างและหลากหลายตามสายของวัฒนธรรมและกลุ่มชาติพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็นชาวพม่า ไทใหญ่ ไทลื้อ ไทยเขินและชาวยอง โดยกลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ต่างก็ได้แสดงฝีมือในการสร้างงานศิลปกรรมล้านนาภายใต้ความเชื่อและความเลื่อมใสศรัทธาในสิ่งเดียวกัน ซึ่งเราสามารถติดตามศึกษาและสัมผัสได้ในแต่ละพื้นที่ของล้านนา อย่างเช่นรูปแบบวัฒนธรรมไทลื้อที่ปรากฏอยู่บริเวณล้านนาตะวันออก และวัฒนธรรมพม่า ไทใหญ่ที่ปรากฏอยู่บริเวณล้านนาตะวันตก

ภาพที่ ๑๓๖ ทีมวิจัยได้ลงไปให้การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปกรรมล้านนา (ปูนปั้นล้านนา) ที่เป็นเอกลักษณ์สู่การเรียนรู้ใหม่ของกลุ่มนักเรียนชาติพันธุ์ โรงเรียนวัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงใหม่

๔. อิทธิพลศิลปกรรมภายนอกที่เข้ามาผสมผสานในศิลปกรรมล้านนาในยุคปัจจุบัน

การที่ล้านนามีความสัมพันธ์กับดินแดนใกล้เคียงที่รายล้อมทั้งไกลและใกล้ ดังนั้นพัฒนาการของความสัมพันธ์ในมิติทางการเมือง การปกครองและเศรษฐกิจย่อมเป็นผลมาจากการที่ต้องเผชิญกับเหตุการณ์และปัจจัยแวดล้อมทางสังคมวัฒนธรรมอยู่อย่างต่อเนื่องโดยได้มีการปะทะสังสรรค์ทั้งก่อให้เกิดการเปลี่ยนแปลงและการผสมผสานทางสังคมวัฒนธรรม สิ่งที่ปรากฏขึ้นจึงได้กลายเป็นวัฒนธรรมที่ไม่เคยหยุดนิ่งดังนั้นล้านนาจึงนับได้ว่าเป็นพื้นที่ที่มีการสะสมรูปแบบศิลปกรรมที่มีความหลากหลายอันได้ตกทอดมาเป็นมรดกที่ล้ำค่า โดยเฉพาะในงานทางด้านศิลปกรรมของล้านนาต่างก็ได้แสดงและสะท้อนถึงอิทธิพลรูปแบบของงานฝีมือจากวัฒนธรรมภายนอกที่รายล้อมแสดงปรากฏอยู่อย่างชัดเจนและยาวนาน ดังเช่น อิทธิพลศิลปะแบบพุกาม อิทธิพลศิลปะสุโขทัย อิทธิพลศิลปะจีน อิทธิพลศิลปะพม่าและไทใหญ่ อิทธิพลศิลปะสยามแบบรัตนโกสินทร์ ตลอดจนอิทธิพลศิลปะตะวันตก โดยทั้งนี้อาจเกิดจากบริบททางการเมืองการปกครองการค้าและเศรษฐกิจรวมถึงความสัมพันธ์ในมิติอื่นๆ ในแต่ละช่วงเวลาที่ผ่านมา

๕. การแสดงออกเฉพาะตัวของงานศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา

สิ่งที่ปรากฏถึงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของงานศิลปกรรมล้านนาไม่ว่าจะเป็นทางด้านสถาปัตยกรรมอันมีองค์ประกอบปลีกย่อยและสำคัญถึงการแสดงออกอย่างชัดเจนนั้นตลอดจนถึงงานสร้างสรรค์เครื่องใช้ในพิธีกรรม ถึงแม้จะประกอบไปด้วยความหลากหลายของระดับฝีมือแตกต่างทางวัฒนธรรมและชาติพันธุ์ การผสมผสานอิทธิพลศิลปะจากภายนอกซึ่งเหล่านี้หากได้มีการหล่อหลอมเข้ามาเป็นอัตลักษณ์ที่โดดเด่นเฉพาะตัวของรูปแบบงานศิลปกรรมล้านนาที่มีความงดงามและแตกต่างไปจากศิลปกรรมในท้องที่อื่นๆ อย่างชัดเจนด้วยการแสดงออกเฉพาะตัวของงานศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนาที่อยู่ค่อนข้างสูงถึงแม้ว่าจะปรากฏถึงการรับออกแบบและอิทธิพลจากวัฒนธรรมภายนอกเข้ามาใช้ในการสร้างงาน หากแต่ก็ได้มีการปรับประยุกต์รูปแบบให้เข้ากับความเหมาะสมและความนิยมของท้องถิ่นได้เป็นอย่างดีประการสำคัญก็คือ การที่ได้คลี่คลายจนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะตัวอันเป็นเสน่ห์ของงานศิลปกรรมล้านนาที่โดดเด่นงดงามทั้งทั้งงานด้านสถาปัตยกรรมจิตรกรรมและประติมากรรมจนถึงเครื่องใช้ในพิธีกรรม ซึ่งเป็นงานประณีตศิลป์อันเป็นที่ประจักษ์อย่างกว้างขวางในวงการศึกษาศิลปกรรมไทย

ท้ายนี้อาจกล่าวได้ว่าการศึกษาการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาครั้งนี้ เป็นการนำเสนอลักษณะงานศิลปกรรมที่โดดเด่นทั้งสามประเภทอันได้แก่ งานปูนปั้น งานไม้แกะสลัก งานปิดทองคำเปลวประดับ โดยใช้รูปแบบลายเส้นเป็นส่วนประกอบสำคัญที่ปรากฏอยู่กับงานสถาปัตยกรรมในท้องถิ่นของล้านนาที่สะท้อนความคิดของช่างฝีมือพื้นบ้านที่ต่างได้มีทักษะและภูมิปัญญาในการแสดงออกของงานศิลปะล้านนาได้เป็นอย่างดี ซึ่งทีมวิจัยได้ค้นคว้าเดินทางในภาคเหนือตอนบน ๘ จังหวัด เพื่อไปสืบค้นหารูปแบบลักษณะลายเส้นล้านนาที่ขาดหายไปจนไม่สามารถมองออกได้ จึงนำ

ข้อมูลต่างๆ มาสังเคราะห์จนเกิดเป็นลายใหม่เกิดขึ้นแต่ยังคงต้นแบบลายเดิมที่ปรากฏให้เห็นอยู่บ้าง โดยมีการระดมความคิดทั้งทีมวิจัย และผู้เชี่ยวชาญในด้านศิลปกรรมล้านนา ร่วมไปถึงนำข้อมูลในการสัมภาษณ์ประชาชนในพื้นที่มาประยุกต์ให้เข้ากับลักษณะลายเส้นที่มีความละเอียดซับซ้อนของลายเส้นที่เกิดขึ้นให้ชัดเจนมากกว่าเดิมแล้วสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้

ภาพที่ ๑๓๗ ทีมวิจัยได้ลงไปให้การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปกรรมล้านนา (จิตรกรรมล้านนา) ที่เป็นเอกลักษณ์สู่การเรียนรู้ใหม่ของกลุ่มพระนิสิต มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ ในการส่งพระนิสิตร่วมการแข่งขันทักษะศิลปกรรมล้านที่ได้เรียนรู้มาจากงานวิจัย ซึ่งคว้ารางวัลชนะเลิศ ในงานไหว้สาพระญามังราย ครบรอบวันประสูติ ๗๘๑ ปี ณ หอคำพระญามังราย จังหวัดเชียงใหม่ วันที่ ๒๓ ตุลาคม ๒๕๖๓

๔.๔ องค์ความรู้จากการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ เป็นการสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ โดยผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามเนื้อหา (Content analysis) แล้วสรุปตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้ เมื่อได้รับข้อมูลจากการเก็บรวบรวมข้อมูล ผู้วิจัยจะนำข้อมูลจากการวิเคราะห์จากเอกสาร ประกอบกับข้อมูลที่ได้จากแบบสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) และการสนทนากลุ่ม (Focus Group) หลังจากนั้น ผู้วิจัยยืนยันความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูลด้วยการให้บุคคลที่อยู่ในปรากฏการณ์ที่ศึกษาและบุคคลที่มีความรู้เกี่ยวกับเรื่องที่ทำการศึกษาตรวจสอบและรับรองความถูกต้อง โดยการแปลข้อมูลพร้อมให้ข้อคิดเห็นเพิ่มเติม ทักท้วงหรือยอมรับข้อมูลที่นำเสนอ ซึ่งการตรวจสอบความน่าเชื่อถือได้ของข้อมูลด้วยวิธีนี้ผู้วิจัยใช้กับข้อมูลเบื้องต้นและข้อมูลที่เป็นส่วนที่ผู้วิจัยได้ตีความแล้วนำข้อมูลจากการสัมภาษณ์โดยผู้ให้ข้อมูลสำคัญ (Key Information) นำมาวิเคราะห์เชิงพรรณนา และการนำเสนอภาพกิจกรรมและชุดองค์ความรู้ (หนังสือสรุปองค์ความรู้/แผ่นประชาสัมพันธ์ในพื้นที่/CD ในรูปแบบ E-BOOK/ระบบสื่อออนไลน์) และวีดีทัศน์บรรยากาศการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนาและข้อมูลในพื้นที่

สาธารณะของชุมชนทั้ง ๘ แห่ง ในพื้นที่ ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน และพื้นที่ในเขตมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตพะเยา ให้ได้ผลเป็นเชิงประจักษ์ และนำผลไปใช้ประโยชน์ได้จริงในวงกว้าง

การวิจัยครั้งนี้ เป็นการนำเสนอผลการวิจัยชุดองค์ความรู้ในการสังเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพประกอบการบรรยายตามวัตถุประสงค์การวิจัย ในลักษณะการพรรณนาความ (Descriptive Presentation) ประกอบภาพถ่ายพร้อมการบรรยาย จากผลการลงพื้นที่สำรวจผลงานทางศิลปกรรมล้านนาในแต่ละพื้นที่จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อหาข้อมูลที่จะนำมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจนแล้วนำไปสู่การสรุปองค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา แล้วนำข้อมูลไปสู่การจัดทำเวทีประชาคมในชุมชนหรือพื้นที่ โดยการจัดกิจกรรมถ่ายทอดความรู้แก่ชุมชนหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง และจัดทำประชาพิจารณ์ ในชุมชนหรือพื้นที่ โดยการจัดกิจกรรมถ่ายทอดความรู้แก่ชุมชนหรือผู้มีส่วนเกี่ยวข้อง และจัดทำประชาพิจารณ์ หลังจากนั้น จึงดำเนินการลงมือปฏิบัติการวิจัยเพื่อสร้างศิลปกรรมในพื้นที่ศิลปะชุมชนทั้ง ๘ แห่ง และพื้นที่ในเขตมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตพะเยา การจัดประชุมเสวนาทางวิชาการ และกิจกรรมเชิงปฏิบัติการทางศิลปะ (Art Workshop) เพื่อการเรียนรู้องค์ความรู้พื้นที่ศิลปะในเมืองและชุมชนของกลุ่มจังหวัดล้านนากับชาวบ้านในชุมชน และการพัฒนาพื้นที่ศิลปะในเมืองและชุมชนของกลุ่มจังหวัดล้านนาที่มีกระบวนการสร้างสรรค์และการอนุรักษ์ที่เหมาะสมเพื่อสร้างเป็นต้นแบบในการพัฒนาแก่ชุมชนอื่นๆ โดยการประเมินผลจากการสอบถามทัศนคติของคนในพื้นที่ เพื่อจัดทำสื่อสิ่งพิมพ์ วีดีโอ ผลงานวิจัย วีดิทัศน์นำเสนอ และนวัตกรรมเพื่อเผยแพร่ความรู้สู่สาธารณชน รวมทั้งการจัดทำแผ่นพับโปรชัวส์ หนังสือสรุปองค์ความรู้ และการเผยแพร่สู่สื่อสารมวลชน สื่อสารสนเทศ วารสารท่องเที่ยวและวัฒนธรรม และการจัดพิมพ์เอกสารรายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์

ภาพที่ ๑๓๘ ชุดองค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา: https://anyflip.com/wonyt/kruh/
http://online.anyflip.com/wonyt/kruh/mobile/index.html

บทที่ ๕

บทสรุป

การศึกษาวิจัยเรื่อง “การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา” ภายใต้แผนงานวิจัย เรื่อง “The Developmant of Creative Art Cities in Lanna: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา” มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้งานศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพทางศิลปะและการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ หลังจากนั้น จึงทำการจัดกิจกรรมถ่ายทอดในการพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นภาคเหนือตอนบน โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงพัฒนาร่วมกับกลุ่มประชาชนชุมชนแต่ละแห่ง ประกอบด้วย คณะสงฆ์ ผู้นำชุมชน ข้าราชการสำนักวัฒนธรรมอำเภอ สถาบันการศึกษา คณะกรรมการวัฒนธรรมหมู่บ้าน นักวิชาการและปราชญ์ชาวบ้าน กลุ่มผู้สูงอายุ และประชาชนทั่วไป และการจัดกิจกรรมถ่ายทอดความรู้เกี่ยวกับการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาที่เกิดจากการสังเคราะห์ แก่นักเรียนในโรงเรียนเขตพื้นที่แต่ละแห่ง นิสิตนักศึกษาสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม คณะพุทธศาสตร์ ชั้นปีที่ ๑ ถึงชั้นปีที่ ๔ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ รวมจำนวนทั้งสิ้น ๑๐๐ รูป/คน ที่สนใจเข้าร่วมกิจกรรมการเรียนรู้งานด้านศิลปกรรมล้านนา และนิสิตนักศึกษาจากสถาบันการศึกษาต่างๆ คณะครูอาจารย์ คณะเหล่าศิลปิน และประชาชนจากภายนอกที่เข้ามาเยี่ยมชมและเข้าร่วมกิจกรรม

ผู้วิจัยได้การกำหนดรูปแบบในการวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงปฏิบัติการ (Action Research) โดยการลงพื้นที่สำรวจผลงานทางศิลปกรรมล้านนาในแต่ละพื้นที่จากอดีตจนถึงปัจจุบัน เพื่อหาข้อมูลที่จะนำมาสังเคราะห์ให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน แล้วนำไปสร้างเป็นเครื่องมือเรียนรู้ หรือชุดการเรียนรู้ เพื่อพัฒนาเมืองในล้านนาให้เป็นแหล่งท่องเที่ยวทางศิลปะ และแหล่งเรียนรู้เชิงศิลปวัฒนธรรม วิถีชุมชนแนวพุทธ ในรูปแบบที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตน โดยมีการค้นคว้าด้านข้อมูลและเนื้อหา ดังนี้

๑. ข้อมูลทางโบราณคดี การขุดค้นชั้นทางวัฒนธรรม และการขุดแต่งโบราณสถาน

๒. ข้อมูลจารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์

๓. การลงพื้นที่สำรวจกลุ่มซากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ตามสถานที่ต่างๆ ในพื้นที่เขตล้านนา

๔. การวิเคราะห์รูปแบบศิลปะ ตามกลุ่มจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม

๕. วิเคราะห์เอกสารตำราทางวิชาการ หนังสือศิลปะ บทความศิลปะ

๖. การออกแบบรูปแบบสันนิษฐานซากโบราณสถาน ที่มีหลักฐานในการลงพื้นที่ด้วย Graphic Design (๓D)

๗. รูปแบบสันนิษฐานจากซากวิหาร เจดีย์ โดยเสนอจินตทัศน์ที่เป็นไปได้ของรูปแบบศิลปะ

๘. กลุ่มโบราณสถานขนาดใหญ่ และมีร่องรอยหลักฐานรูปแบบศิลปกรรมที่น่าสนใจ ร่วมกับข้อมูลทางโบราณคดี จารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์ ในพื้นที่เขตล้านนา ๘ จังหวัด

การดำเนินงานวิจัยในครั้งนี้ ประกอบด้วยกลุ่มในการเรียนรู้ดังนี้

๑. กรรมการที่ปรึกษา จำนวน ๓ ท่าน คือ ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง ผู้ทรงคุณวุฒิศิลปกรรมล้านนา ผศ.พีระพงษ์ ดวงแก้ว มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ และพระครูธีรสุตพจน์, ดร. เพื่อขอคำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไข ทั้งในด้านรูปแบบและเทคนิคการสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนา

๒. กรรมการประจำหลักสูตรพุทธศิลปกรรม มจร. วิทยาเขตเชียงใหม่ จำนวน ๕ ท่าน ประกอบด้วย ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช ผศ.ดร.ธีระยุทธ วิสุทธิ นายธีระพงษ์ จาตุมา นายสุวิน มักได้

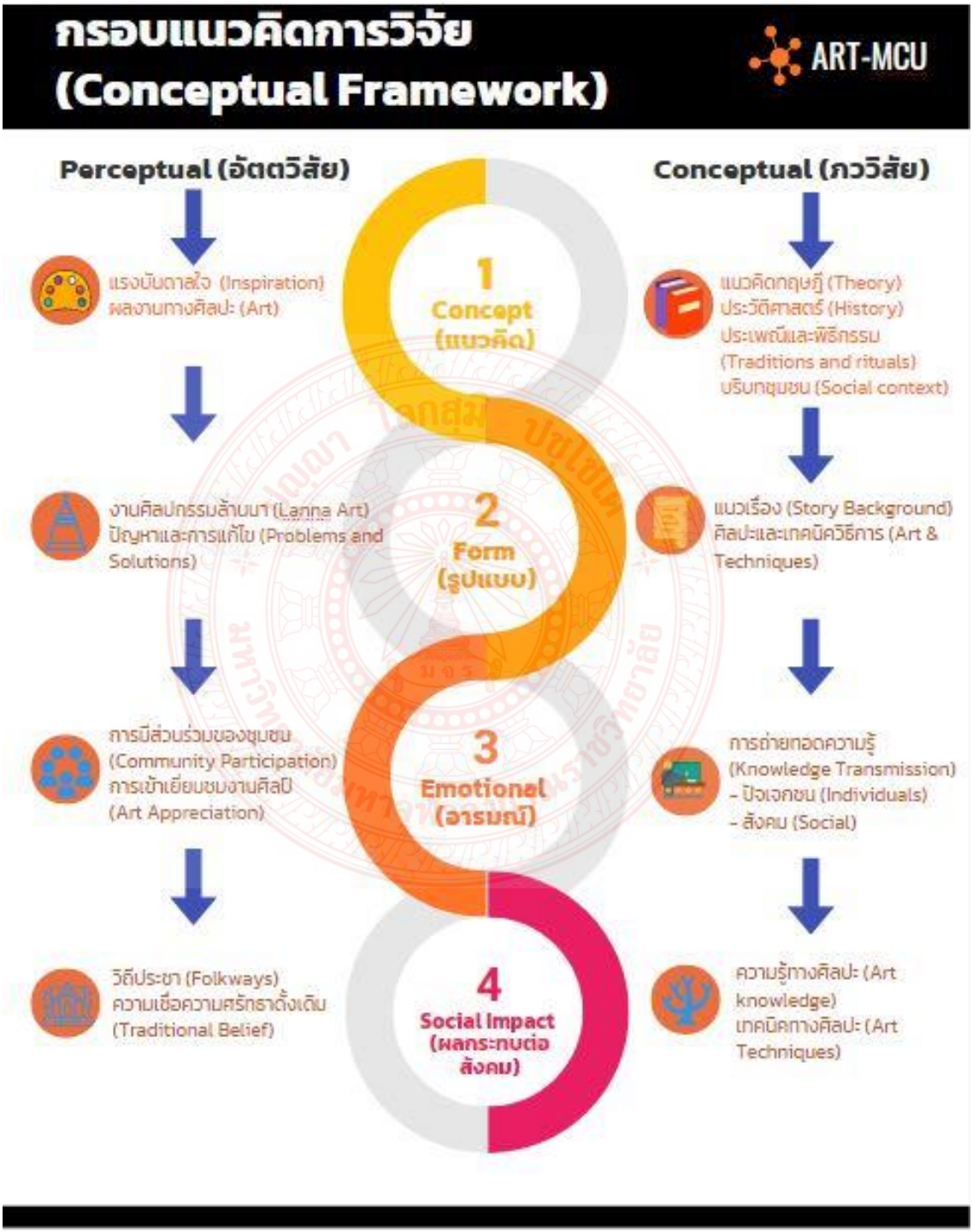
๓. ประชาชนชุมชนในพื้นที่ ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน ประกอบด้วย คณะสงฆ์ ผู้นำชุมชน นักวิชาการและปราชญ์ชาวบ้าน กลุ่มผู้สูงอายุ และประชาชนทั่วไป

๔. นิสิตนักศึกษาสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม คณะพุทธศาสตร์ ชั้นปีที่ ๑ ถึงชั้นปีที่ ๔ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

๕. นักเรียนในโรงเรียนเขตพื้นที่

๖. กลุ่มเพื่อนศิลปินในแต่ละจังหวัด

กรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework) คณะผู้วิจัยได้กำหนดรูปแบบไว้ดังนี้



ภาพที่ ๑๓๙ กรอบแนวคิดการวิจัย (Conceptual Framework)

๕.๑ สรุปผลการวิจัย

จากผลการวิจัย พบว่า สถานที่ในการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ครั้งนี้ ได้แก่ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดเชียงใหม่ ชุมชนบ้านท่าข้าม อำเภอฮอด จังหวัดเชียงใหม่ ศิลปะกับชุมชนจังหวัดเชียงราย ชุมชนบ้านเหล่าพัฒนา อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย ศิลปะกับชุมชนจังหวัดพะเยา ชุมชนบ้านแม่นาเรือ อำเภอเมืองพะเยา จังหวัดพะเยา ศิลปะกับชุมชนจังหวัดแพร่ ชุมชนบ้านต้นไคร้ อำเภอเมือง จังหวัดแพร่ศิลปะกับชุมชนจังหวัดน่าน ชุมชนบ้านบุญยืน อำเภอเวียงสา จังหวัดน่าน ศิลปะกับชุมชนจังหวัดลำพูน วิทยาลัยสงฆ์ลำพูน มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน ศิลปะกับชุมชนจังหวัดลำปาง ชุมชนบ้านลำปางหลวง อำเภอเกาะคา จังหวัดลำปาง ศิลปะกับชุมชนจังหวัดแม่ฮ่องสอน ชุมชนบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน และสุดท้ายเป็นการเปิด และปิดกิจกรรม ณ ลานธรรมและลานศิลป์ ถิ่นเวียงบัว มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตพะเยา เป็นแหล่งที่สร้างจากงานวิจัยนี้

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีแนวคิดและแรงบันดาลใจมาจากตัวตนของผู้วิจัยเป็นคนล้านนา และได้สัมผัสวิถีชีวิตและประเพณีวัฒนธรรม รวมไปถึงการได้สัมผัสกับผลงานทางด้านศิลปกรรมล้านนามาตั้งแต่เด็กๆตามสถานที่สำคัญทางพระพุทธศาสนา จึงมีความประทับใจในการหาข้อมูลนำมาสังเคราะห์งานศิลปกรรมทางล้านนา อาทิ งานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ที่บางสัดส่วนนั้นได้สูญหายไปแล้ว ก็นำข้อมูลที่ได้มาคิดค้น หาวิธี และนำมาสังเคราะห์ใหม่ จากทีมงาน และผู้ทรงคุณวุฒิ ซึ่งมีทั้งเหตุที่ทำให้พัฒนาขึ้นและเหตุที่ทำให้เสื่อมโทรมลง และในการที่ผู้วิจัยได้สัมผัสงานด้านศิลปกรรมล้านนา ตามวัดหรือสถานที่สำคัญทางพระพุทธศาสนามาโดยตลอด ได้เห็นว่าสิ่งเหล่านี้ถ้าไม่มีการนำมาสังเคราะห์ใหม่ ก็อาจจะไม่มีอีกเลยในประเทศชาติ จึงระดมความคิดจากประสบการณ์ตรงของทีมงานที่ได้ศึกษาเรื่องศิลปกรรมล้านนาทางโบราณคดีมาอย่างยาวนาน ดังเช่น ลวดลายศิลปะล้านนา ซึ่งบางครั้งเรียกว่า ลายเมือง โดยย่อมาจากคำว่า ลายของคนเมือง อันเป็นชื่อหนึ่งที่คนล้านนานิยมใช้เรียกตัวเอง โดยทั่วไปจะมีลักษณะเรียบง่าย ไม่สลับซับซ้อนเมื่อเทียบกับลายกนกของทางภาคกลางที่เจริญรุ่งเรืองขึ้นมาอย่างชัดเจนในสมัยอยุธยาตอนกลางเป็นต้นมา ลายล้านนาบางครั้งจะใกล้เคียงกันลายสุโขทัยและอยุธยาตอนต้น ในด้านความเรียบง่าย ลายล้านนิยมใช้ลายที่ทางภาคกลางเรียกว่า “ลายเครือเถา” ซึ่งทางล้านนาจะเรียกว่า “ลายเครื่อดอก” เรียกสั้นๆ ว่า ลายเครือ” โดยจะมีองค์ประกอบ สำคัญ ๓ หน่วย ได้แก่ เครือ ดอก และใบ เขียนผูกเข้ามาอยู่รวมกันให้สวยงามตามความเหมาะสม ในยุค ปลายราชวงศ์มังราย เมื่อช่างได้พัฒนาทักษะในผูกลายมากขึ้น จึงมีความสลับซับซ้อนมากกว่าเดิม เพิ่มองค์ประกอบเข้าไป ๕ หน่วย ได้แก่ เครือ ดอก และใบ หน่วย คือ ผลไม้หรือดอกตบ และแมง ได้แก่ สัตว์ต่าง ๆ นก กระรอก ผีเสื้อ สัตว์หิมพานต์ เช่น โต และกิเลน เป็นต้น ซึ่งทาง (ทีมวิจัย) ผู้เขียน ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช ได้

เดินทางเก็บข้อมูลใน ๘ จังหวัดภาคเหนือ แล้วนำข้อมูลมาสังเคราะห์ศิลปกรรมที่ได้มา เขียนเป็นองค์ความรู้ใหม่เรื่องลายเส้นให้ชัดเจนมากขึ้น ประกอบไปด้วยลายที่สังเคราะห์ใหม่ขึ้นมาสามารถนำไปต่อยอดได้ เช่น ลายดอกล้านนา ลายนาคทันต์ล้านนา ลายเครือดอกบัวสวรรค์ ลายหน้าจีด ลายเมฆ ลายโก่งคิ้ว ลายนกแซมเครือดอกพุดตาน ลายเศียรมกร ลายมัจฉาเวียงบัว มจร.พะเยา

๑) การศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา จากผลการวิจัยผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมและงานวิจัย ดังนี้

การสังเคราะห์ศิลปกรรมล้านนาในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ลงสำรวจในแต่ละพื้นที่จึงได้ข้อมูลทางประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคก่อนประวัติศาสตร์ [สมัยหินกลาง – สมัยหินใหม่ ๑๐,๐๐๐ – ๕,๐๐๐ ปี และยุคโลหะ ๑,๐๐๐ ปีก่อนพุทธศักราช] เพื่อเป็นการสำรวจศึกษาแหล่งโบราณคดีแต่ละแห่ง เป็นแหล่งมรดกชุมชนในรูปแบบพิพิธภัณฑ์ธรรมชาติที่มีชีวิต เปิดเป็นแหล่งท่องเที่ยวทางวัฒนธรรมและธรรมชาติ แหล่งมรดกวัฒนธรรมใหม่ มีพื้นที่ส่วนกลางใหม่ของชุมชน สร้างกิจกรรมการอนุรักษ์และฟื้นฟูป่าไม้และธรรมชาติ จัดตั้งพิพิธภัณฑ์ชุมชน มีหน่วยงาน วัด สถาบันการศึกษาและองค์กรต่างๆ เข้าไปทำกิจกรรมการพัฒนาทางกายภาพและจิตวิญญาณในพื้นที่มากมาย เป็นการสร้างความเข้มแข็งด้านการจัดการมรดกวัฒนธรรมและธรรมชาติด้วยตัวเอง ซึ่งจำแนกข้อมูลออกเป็นแต่ละแหล่งแต่ละสมัยให้เป็นชุดองค์ความรู้ ประกอบด้วยพื้นที่ แหล่งโบราณคดีดอยเวียง – ดอยวง อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย แหล่งโบราณคดีผาคันนา อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่ แหล่งโบราณคดีวังไฮ อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน แหล่งโบราณคดีประตูผา อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง แหล่งโบราณคดีเวียงบัว อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา แหล่งโบราณคดีคุ้มวิชัยราชา อำเภอเมือง จังหวัดแพร่ แหล่งโบราณคดีเขาภูซาง อำเภอเมือง จังหวัดน่าน แหล่งโบราณคดีถ้ำน้ำลอด ถ้ำผีแมน อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน และรวมไปถึงได้ค้นหาข้อมูลเพื่อนำมาสังเคราะห์ให้เป็นชุดความรู้เพิ่มเติม คือ ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคประวัติศาสตร์ในล้านนาที่มีคุณค่าเชิง หลักฐานในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อของการรับวัฒนธรรมจากภายนอกของภาคเหนือตอนบน ซึ่งเป็นดินแดนที่ไดรับพุทธศาสนาหลังสุดในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๓ หลักฐานในการขุดพบ คือ ระฆังสำริด เครื่องโลหะ เป็นยุคโลหะตอนปลายที่บ้านวังไทย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน และพบโครงกระดูกก่อนประวัติศาสตร์ พบลูกปัดหินสี ซึ่งเป็นศิลปะที่ทำขึ้นที่อินเดีย การเข้าสู่ยุคประวัติศาสตร์ของทางเหนือ คือ การรับเอาพุทธศาสนาเข้ามามีบทบาททางศิลปะต่างๆ ซึ่งจำแนกออกเป็นแต่ละยุคแต่ละสมัยดังนี้ ศิลปกรรมล้านนาก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์เวียงเจ็ดลิน ประวัติศาสตร์อาณาจักรเชียงแสน ประวัติศาสตร์เมืองหริภุญชัย ประวัติศาสตร์ล้านนาเมืองเชียงใหม่ และการหาอัตลักษณ์รูปแบบการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา จัดแสดงและสร้างขึ้นเกี่ยวกับวิถีการดำรงชีวิตของชาวล้านนาผ่านพระพุทธศาสนา ประกอบด้วยสถานที่สำคัญทางศาสนา และเครือข่ายพิพิธภัณฑ์ต่างๆ อาทิ ราชกุฏาคาร

พระอารามหลวงแบบโบราณเชียงใหม่ ลำพูน ผ่านกล้อง มองอดีต วัดป่าเยียะ(ป่าไผ่) พ.ศ. ๑๙๗๗ (ค.ศ. ๑๔๓๔) ในอดีตที่ผ่านกาลเวลามายาวนาน ศิลปกรรมล้านนาในอดีตสู่เอกลักษณ์สื่อความการสับหมึก

๒) การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้จัดกิจกรรมถ่ายทอดในการพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่น อย่างมีส่วนร่วมหลากหลายกิจกรรม ได้แก่ การจัดกิจกรรมการสอนและแนะนำความรู้เทคนิคด้านการทำงานที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะแก่นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจในงานศิลปะด้าน “การส่งเสริมคุณภาพศิลปกรรมในการสร้างสรรค์ศิลปะล้านนาร่วมกับชุมชนภาคเหนือตอนบน” เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา และปลูกจิตสำนึกความรักในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น ณ พื้นที่วิจัย ๘ แห่ง และกิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อการเกิดองค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่ เพื่อเป็นการดำเนินถ่ายทอดองค์ความรู้ หรือถอดบทเรียนจากการจัดกิจกรรมพัฒนาการเรียนรู้เรื่องศิลปกรรมล้านนาในครั้งนี้ ทางทีมงานวิจัยได้สังเคราะห์ออกมาให้เหมาะสมกับผู้เรียนที่ได้เรียนรู้โดยตรง และได้สร้างผลงานออกมาสู่สาธารณชน และพร้อมกับพัฒนาตนเองและผู้เรียนรู้ไปสู่การสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนายุคใหม่ และเป็นการพัฒนาแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นล้านนาอย่างมีส่วนร่วมหลากหลายกิจกรรม เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา และปลูกจิตสำนึกความรักในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น และสร้างแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์ล้านนาโดยตรง ปรกอบไปด้วยกิจกรรมย่อย ดังนี้

๑. กิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านสร้างพื้นที่ในการรับฟังแลกเปลี่ยน และเรียนรู้ร่วมกัน

ก้าวแรกของการสร้างความเข้มแข็งในการเรียนรู้ร่วมกันไม่อาจเกิดขึ้นจริงได้ หากละทิ้ง การทำความรู้จัก การทำความเข้าใจความเป็นจริงของสถานการณ์และสภาพจิตใจของเพื่อน สมาชิก ดังนั้นจึงจะต้องสร้างพื้นที่ที่จะทำให้กระบวนการทำให้เพื่อนเป็นผู้สนับสนุนเกิดการสร้างพื้นที่ใน การฟังแลกเปลี่ยนและเรียนรู้ร่วมกัน โดยมุ่งให้ความสำคัญและสนับสนุนในการจัดวงพูด คุยของสมาชิกในกิจกรรมที่จัดขึ้น บนฐานคิดที่เชื่อว่าการพูดคุยอย่างเปิดกว้างและสร้างสรรค์จะช่วย ทำให้เกิดการเรียนรู้ทั้งในเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนา ให้มีเนื้อหาและความหมายที่ชัดเจน ร่วมทั้งการทำความเข้าใจร่วมกันใน “ความรู้” และ “ความรู้สึก” ของเพื่อน สมาชิกด้วยกัน จึงจะเกิดที่เรียกว่าการถอดบทเรียนให้เกิดองค์ความรู้ใหม่

๒. กิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านระดมความคิด เพื่อแสวงหาการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่

ความคิดเห็นจำนวนมากและหลากหลายของทีมงาน และผู้ทรงคุณวุฒิที่มีบริบทที่แตกต่างกัน มาสู่การตกผลึกแนวความคิดร่วมกัน ดังที่ ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง ผู้ทรงคุณวุฒิและที่ปรึกษาด้านศิลปกรรม ท้องถิ่นล้านนาได้กล่าวคำนำว่า “งานศิลปะต่างๆ ที่มนุษย์สร้างขึ้น ก็คือสุนทรียศาสตร์ที่แฝงอยู่กับสิ่งๆนั้น ศิลปกรรมทางล้านนา ก็เป็นหนึ่งในศิลปะที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่นของประเทศไทยเช่นกัน ซึ่งถือได้ว่า มีความสำคัญและมีคุณค่าทางจิตใจ ในทางพุทธศาสนาเอง ทางล้านนาจะเห็นได้ว่าศิลปวัตถุก็สามารถทำหน้าที่นี้ได้ ถ้านำพาให้คนตระหนักถึงศีลธรรมอันดี เพราะว่าศิลปกรรมล้านนาเป็นสื่อที่อธิบาย ถ่ายทอดอุดมคติต่าง ๆ” นั้น ด้วยเห็นว่ามีจุดร่วมกันว่าในดินแดนล้านนา เป็นดินแดนที่ผู้คนให้ความสำคัญในเรื่องความศรัทธาในพระพุทธศาสนา ซึ่งจะเห็นได้จากมีเครื่องอัฐบริขารที่ผนวกมีฝีมือเชิงช่างของล้านนา ที่วิจิตรงดงาม รวมทั้งด้วย ภูมิปัญญาของคนล้านนามีความประณีตในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมประเภทต่างๆ สิ่งเหล่านี้ เป็นสิ่งที่มีความหมายและมีคุณค่าต่อคนล้านนา กระบวนการในการระดมความคิด ตกผลึก และมีข้อตกลงร่วมกันนี้ ต้องผ่านการพูดคุยและทบทวนหลายครั้ง จนสกัดเป็นความเห็นร่วมกันว่าปรัชญาในการทำงานร่วมกันคือ “เราคือหนึ่งเดียว” หมายถึง การจัดกิจกรรมที่ได้จากการสังเคราะห์ออกมาเป็นบทเรียนรู้ที่จะทำให้ผู้เรียนเกิดการเข้าใจงานศิลปกรรมล้านนาได้รวดเร็วขึ้นและมีเอกภาพเป็นล้านนาโดยตรง นอกจากนี้การระดมความคิด ยังช่วยให้สมาชิกทีมงานที่จะได้สังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา มองเห็นความเป็นไปได้ในการทำงานร่วมกัน การหาจุดร่วมทางความคิดให้ตกผลึกและประเด็นที่จะจัดกิจกรรมต่างๆ เป็นการจัดกิจกรรมภายใต้แนวคิด “ศิลปกรรมล้านนา ศรัทธาที่สร้างได้” และแบ่งเป็น ๔ ประเด็น สำคัญ ได้แก่ วิถีล้านนา ศรัทธาเหนือธรรมชาติ พิธีกรรมทางศาสนา พลังศรัทธา ศิลปกรรมยุคใหม่ ๓ มิติ การตกผลึกทางความคิดเช่นนี้เกิดขึ้นได้เพราะสมาชิกในทีมงานมีความเข้าใจ

๓. กิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านเวทีถอดบทเรียนกิจกรรมการสร้างสรรค์ใหม่ ทบทวนเพื่อการทำงานก้าวต่อไป

กระบวนการเหล่านี้ส่วนหนึ่งเป็นการเรียนรู้ร่วมกันจากการระดมความคิดขั้นต้น รวมทั้งการแลกเปลี่ยนประสบการณ์และเรียนรู้ร่วมกันระหว่างเครือข่ายทีมงานวิจัย นิสิต นักศึกษา นักเรียน พระสงฆ์ ผู้ทรงคุณวุฒิ และเครือข่ายอื่นๆ ทำให้การสร้างพื้นที่ในการเรียนรู้ของเครือข่ายศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา มีลักษณะเฉพาะของตนเอง มีความเติบโตทางความคิด พลังของเครือข่ายศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา สร้างความเคลื่อนไหว และเป็นส่วนหนึ่งในการขับเคลื่อนวงการศิลปกรรมล้านนา ให้มีชีวิตไม่หยุดนิ่ง และเห็นความเป็น “เพื่อนศิลปะ” ที่พร้อมจะดูแลช่วยเหลือกันต่อไป

๔. กิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านการถอดบทเรียนกิจกรรมสร้างแรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่

การบรรยายแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมล้านนาที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของทีมงาน และบรรยายในการดำเนินการสร้างสรรค์งานด้วยเทคนิคที่ผ่านการสังเคราะห์จากการเดินทางเก็บข้อมูลในภาคเหนือทั้งหมดนำมาสร้างงาน และนำมามอบความรู้ให้กับนิสิตนักศึกษาจากคณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ โดยการนำมาด้วย ผศ.ดร.ธงชัย คุคันตระพรพงษ์

๕. การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านกิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่ และสร้างศิลปินล้านนารุ่นใหม่ที่เกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่นำเสนอ

นิสิตที่ได้ร่วมกิจกรรมได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่ โดยได้นำแนวความคิดและแรงบันดาลใจ ที่เกิดจากพลังความเชื่อความศรัทธาของชาวพม่าและไทใหญ่ต่อพระแม่สุระสะตี ทำให้ได้สร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปกรรมล้านนาอันทรงคุณค่า มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่ทั้งยังมีคติธรรมที่แฝงด้วยหลักธรรมคำสอนปรัชญาในพระพุทธศาสนา ศรัทธาในความเชื่อมั่นที่พิจารณาด้วยปัญญาแล้วนั้นย่อมทำให้เกิดความสำเร็จบังเกิดขึ้นแก่ชีวิตของตนเองและผู้อื่นได้ บางคนเชื่อกฎแห่งกรรมเชื่อว่ากรรมมีอยู่จริง คือ เชื่อว่าเมื่อทำอะไรโดยมีเจตนา จงใจทำทั้งที่รู้ ย่อมเป็นกรรม คือ เป็นความชั่วและความดีมีขึ้นในใจตนเอง เป็นปัจจัยก่อให้เกิดผลดีผลร้ายสืบเนื่องต่อไป การกระทำและความเชื่อว่าที่ต้องการจะสำเร็จได้ด้วยการกระทำ มิใช่ด้วยอ้อนวอนหรือคอยโชค จึงได้นำเสนอการสร้างสรรค์ใหม่เรื่อง ความศรัทธาของพระแม่สุระสะตีผู้ปกป้อง รักษา คุมครอง พระไตรปิฎกคำสอนของพระพุทธเจ้า มาสร้างเป็นงานศิลปกรรมล้านนาเทวีแห่งปัญญาที่น่าชื่นชมขึ้นมาในการทำกิจกรรมพัฒนาความรู้ ในโครงการวิจัย The City of Arts: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา

นอกจากนั้นแล้ว ผู้วิจัยยังได้เผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชนในหลายช่องทาง ได้แก่ การจัดประชุมสัมมนากับแกนนำชุมชน และพระสงฆ์ในการขับเคลื่อนผลงานศิลปกรรมล้านนาที่ได้สร้างสรรค์ ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ การให้สัมภาษณ์และถ่ายทำข้อมูลเผยแพร่งานวิจัยของหนังสือพิมพ์เชียงใหม่นิวส์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวความคิดจินตนาการการสร้างงานสังเคราะห์ผลงานศิลปกรรม และถ่ายถอดให้กับคนรุ่นหลัง และพระสงฆ์ และประชาสัมพันธ์สู่สาธารณชน การนำเสนอผลงานวิจัยร่วมติดตั้งจัดแสดงนิทรรศการ ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา วิทยาเขตภาคพายัพ และการเข้าเยี่ยมงานวิจัยชมของคณะบุคคลต่างๆ อย่างสม่ำเสมอในพื้นที่วิจัยในการสร้างสรรค์เมืองศิลปะ ซึ่งในระหว่างปฏิบัติงานวิจัยและสรรค์สร้างงานศิลปะ จะมีผู้เข้าร่วมเยี่ยมเยือนการทำงานโดยตลอดอย่างต่อเนื่อง ซึ่งผู้วิจัยก็ได้ให้การต้อนรับและการบรรยายชี้แจงให้ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับงานที่เกิดจากการสังเคราะห์จนมาถึง

การลงมือปฏิบัติที่เห็นได้ชัดเจนและใช้ประโยชน์จากงานวิจัยได้จริง รวมไปถึงการรับฟังข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะที่มีประโยชน์จากผู้เข้าเยี่ยมเยือน ซึ่งมีทั้งศิลปิน ครูอาจารย์ และประชาชนทั่วไป ทำให้นักวิจัยมีโอกาสในการจัดกิจกรรมการสอนและแนะนำความรู้ด้านศิลปกรรมล้านนา แก่ผู้เข้าเยี่ยมชมและเด็กเยาวชนในชุมชน เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา และปลูกจิตสำนึกความรักในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นภาคเหนือตอนบน

๕.๒ อภิปรายผลการวิจัย

ประวัติศาสตร์ศิลปกรรมยุคประวัติศาสตร์ของอาณาจักรล้านนาในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อซึ่งไดรับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๑๓ หลักฐานในการขุดพบ คือ ระฆังสำริด เครื่องโลหะเป็นยุคโลหะตอนปลายที่บ้านวังไทย อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน และพบโครงกระดูกก่อนประวัติศาสตร์ พบลูกปัดหินสี ซึ่งเป็นศิลปะอินเดีย เช่น ศิลปกรรมล้านนาก่อนประวัติศาสตร์ ประวัติศาสตร์เวียงเจ็ดลิน ประวัติศาสตร์อาณาจักรเชียงแสน หรือเมืองโยนกนคร ซึ่งเป็นแหล่งอารยธรรมโบราณ เป็นอาณาจักรขนาดใหญ่ของภาคเหนือตอนบน คาดว่าจะเป็นแหล่งพุทธศิลปะของไทยในรอบพุทธศตวรรษที่ ๑๖ ที่เป็นพุทธศิลปะสมัยเชียงแสน[๑] เนื่องจากสมัยเมืองโยนกนาคนคร บ้านเมืองเจริญรุ่งเรือง และสั่งสมวัฒนธรรมสืบมา จนมาถึงดินแดนล้านนา ได้รับอิทธิพลและวัฒนธรรมของเมืองอื่นที่แตกต่างแต่ก็ผสมกลมกลืนกันได้เป็นอย่างดี เมื่อเวลาผ่านไป วัฒนธรรมเหล่านี้ได้หล่อหลอมรวมเป็นอันเดียวกัน และมีลักษณะเด่นกว่าวัฒนธรรมจากท้องถิ่นอื่นในประเทศไทย ส่วนศิลปกรรมล้านนาแขนงต่างๆ ไม่ว่า วรรณกรรม คีตกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม โดยเฉพาะงานสถาปัตยกรรมได้ยืนยันความเป็นเอกลักษณ์ของวัฒนธรรมของล้านนาได้เป็นอย่างดี[๒]

การเคลื่อนตัวของกลุ่มคนไตเข้ามาสร้างบ้านแปงเมืองในภาคเหนือของไทย เพราะถูกจีนขับไล่ก่อนที่จะรวมตัวกันก่อนที่อาณาจักรหนานเจา และเมื่อหนานเจาแตกก็อพยพมาที่เมืองโยนก ตั้งแต่พญามังรายตั้งเมืองเชียงใหม่ก็ไม่มีการอพยพโยกย้ายครั้งใหญ่ของชาติพันธุ์ใด มีแต่การเคลื่อนย้าย

---

[๑] คงเดช ประพัฒน์ทอง, “ตำนานประวัติโบราณล้านนา”, **เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษาประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘ ณ.วิทยาลัยครูเชียงใหม่ (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๒] เสนอ นิลเดช, **ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (กรุงเทพมหานครมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๓๙).

เนื่องจากการประสมประสานของชนเผ่า เพื่อตั้งถิ่นฐานในที่เหมาะสมและจัดระเบียบสังคม[๓] ก่อนหน้านั้นในดินแดนแห่งนี้มีเมืองหริภุญไชยเป็นเมืองเก่าแก่ที่สุดของล้านนา มีพระนางจามเทวีพระธิดาของพระมหากษัตริย์แห่งละโว้เป็นผู้ครองเมืองพระองค์แรกอารยธรรมหริภุญไชยเป็นอารยธรรมที่เก่าแก่ที่สุดในภาคเหนือที่มีผลต่อเนื่องมาสู่ยุคปัจจุบัน สถาปัตยกรรมลำพูนเน้นการออกแบบอาคาร วัสดุก่อสร้าง บริบทของเมือง ผังเมืองและสิ่งแวดล้อม เป็นการเชื่อมโยงระหว่างอดีตและอนาคต เป็นความสมบูรณ์ของการพัฒนางานสถาปัตยกรรม[๔]

ต่อมา พญามังรายได้เข้าตีเมืองหริภุญไชยได้จึงครองเมืองอยู่ขณะหนึ่งแล้วจึงมาสร้างเวียงกุมกามเป็นราชธานีในเวลาต่อมา[๕] เวียงกุมกามจึงเป็นราชธานีแห่งแรกของอาณาจักรล้านนา ที่รวมเอาเมืองในเขต ๒ พื้นที่แอ่งที่ราบลุ่มเข้าไว้ด้วยกัน และพุทธศาสนาได้เข้ามามีบทบาทต่อรูปแบบการปกครองและวิถีชีวิตของประชาชนอย่างมากจะเห็นจากการก่อสร้างวัดมากมายทั้งในเขตเวียงกุมกามและหัวเมืองแวดล้อม[๖] ทำให้แคว้นหริภุญไชยผนวกเข้ากับล้านนาโดยอาจถือได้ว่าเป็นการพัฒนาการของอาณาจักรของกลุ่มผู้ปกครองคนไทที่สามารถขยายฐานอำนาจครอบคลุมลงมาในพื้นที่ภาคเหนือตอนบนได้ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙ เป็นต้นมาเช่นเดียวกับการก่อตั้งแคว้นไทอีกแคว้นหนึ่งที่เมืองสุโขทัยในเขตภาคเหนือตอนล่างตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๘ มาแล้ว[๗] เวียงกุมกามนับเป็นเมืองโบราณที่ตั้งขึ้นมาก่อนเมืองเชียงใหม่และเป็นแหล่งทองเที่ยวทางประวัติศาสตร์ของเชียงใหม่ จากหลักฐานการขุดค้นของศิลปากรพบพระพิมพ์ดินเผาและภาชนะดินเผาสมัยหริภุญไชย และพบจารึกอักษรมอญโบราณ เวียงกุมกามเคยเป็นเมืองบริวารของแคว้นหริภุญไชยมาก่อน หลังจากที่พญามังรายย้ายเมืองหลวงไปอยู่เชียงใหม่ เวียงกุมกามก็เป็นเมืองหน้าด่านที่สำคัญ[๘] มีศิลปกรรมที่น่าสนใจ เช่น วัดเจดีย์เหลี่ยมในเขตเวียงกุมกามมีอายุมากกว่า ๗๐๐ ปี

---

[๓] ธิดา สาระยา, พัฒนาการของรัฐชนชาติไตในพายัพประเทศสมัยพญามังราย ค.ศ.๑๒๓๙-๑๓๑๑, **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๔] วิฑูรย์ เหลียวรุ่งเรือง, **สถาปัตยกรรมลำพูน**, พิมพ์ครั้งแรก, (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๔).

[๕] ประเสริฐ ณ นคร**, โครงนิราศหริภุญไชย,** (ลำพูน, ๒๕๔๖) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)**.**

[๖] ไกรสิน อุ่นใจจินต์, **เวียงกุมกามราชธานีแห่งแรกของล้านนา**, พิมพ์ครั้งที่ ๒, (เชียงใหม่ : จรัสธุรกิจการพิมพ์, ๒๕๔๘)**.**

[๗] ไกรสิน อุ่นใจจินต์, **ประวัติการตั้งถิ่นฐานบ้านเมืองในล้านนาระยะก่อนพุทธศตวรรษ ที่ ๑๙,**(เชียงใหม่ : สำนักงานศิลปากรที่ ๘, ๒๕๔๘).

[๘] จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, **ประวัติศาสตร์และศิลปกรรมเวียงกุมกาม**, ครั้งครั้งที่ ๑, (เชียงใหม่: มูลนิธิสถาบันพัฒนาเมือง, ๒๕๔๘).

เป็นเจดีย์โบราณที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกับเจดีย์กู่กุดของจังหวัดลำพูนและเป็นเจดีย์องค์เดียวของเชียงใหม่ที่รักษารูปแบบเจดีย์สมัยหริภุญไชยไว้ได้มากที่สุด มีการบูรณะครั้งใหญ่ใน พ.ศ.๒๔๕๑ โดยคหบดีชาวมอญสัญชาติพม่าได้ให้ช่างพม่าบูรณะลวดลายปูนปั้นและพระพุทธรูปในซุ้มทั้งหมดตามแบบพุทธศิลปะแบบพม่า[๙] ชุมชนในช่วงก่อนสร้างเวียงกุมกามเคยเป็นชุมชนของแคว้นหริภุญไชยมาก่อนมีวัฒนธรรมแบบหริภุญไชยรวมทั้งเวียงในเขตลุ่มแม่น้ำปิง คือเวียงมโน เวียงท่ากาน เวียงเถาะ ต่อมาได้หล่อหลอมวัฒนธรรมกลายเป็นวัฒนธรรมล้านนา[๑๐] จากการขุดค้นพบโบราณวัตถุที่เป็นพระพิมพ์ดินเผาสกุลช่างหริภุญไชยและจารึกทรายสีแดง จารด้วยอักษร ๓ ชนิดคือ อักษรมอญ อักษรมอญที่แปลงเป็นอักษรไทยอักษรสุโขทัยและอักษรฝักขามรุ่นแรก นอกจากนี้ยังพบเครื่องถ้วยจีนในสมัยราชวงศ์หมิงประมาณ พ.ศ. ๑๘๑๑ถึงพ.ศ.๒๑๖๗ ที่ก้นจานมีอักษรจีนเขียนว่า ต้าหมิงหวั่นลี่หรือพระเจ้าหวั่นลี่ของจีน[๑๑]

พญามังรายในฐานะผู้นำคนใหม่แห่งลุ่มแม่น้ำปิงได้แสดงเจตนาอย่างเด่นชัดที่จะอุปถัมภ์พุทธศาสนาเถรวาท ให้เป็นศูนย์รวมจิตใจของประชาชนแทนเมืองหริภุญไชย โดยการสร้างวัดกานโถม วัดแรกของอาณาจักรล้านนา และอุทิศที่ดินไพร่พล อุปถัมภ์วัดด้วยสิ่งต่าง ๆ ความสัมพันธ์ระหว่างกษัตริย์และพระพุทธศาสนาเป็นการเกื้อกูลและสนับสนุนกัน ทำให้หัวเมืองต่าง ๆ ในอาณาจักรมีความรู้สึกผูกพันใกล้ชิดเป็นหนึ่งเดียว ภายใต้กรอบของพุทธศาสนา[๑๒]อาณาจักรล้านนาจึงมีความเจริญรุ่งโรจน์ทางด้านการเมือง ทหาร และศิลปกรรมของพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทแบบลังกา และมีความเจริญสูงสุดในสมัยพระเจ้าติโลกราช ดังที่ปรากฏศิลปวัตถุที่วัดเจ็ดยอด ทำให้ทราบว่าอาณาจักรมีความยิ่งใหญ่ไม้แพ้อาณาจักรอยุธยาตอนต้นในสมัยนั้น[๑๓] กรมศิลปากรได้ขึ้นบัญชีจารึกต่างๆ ทางล้านนาไว้ ๒๐๔ หลัก จารึกส่วนใหญ่มีข้อความเกี่ยวกับการทำบุญอุทิศที่ดิน สิ่งของ สร้างวัดและให้ข้าทาสแก่พระพุทธศาสนา

---

[๙] มรดกโลก, **รายงานการบูรณะโบราณสถานวัดเจดีย์เหลี่ยมและวัดธาตุขาวร้าง,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๙) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)**.**

[๑๐] สุรพล ดำหริห์กุล, หน่วยศิลปากรที่ ๔, สมมุติฐานบ้านเมืองเขตลุ่มแม่น้ำปิงก่อนสร้างเมืองเชียงใหม่และกำแพงเมืองเชียงใหม่, **เอกสารประกอบการสัมมนาล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์โบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘, วิทยาลัยครูเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๑] กรมศิลปกร ที่ ๘, **ข้อมูลโบราณสถานเวียงกุมกาม,** (เชียงใหม่, ๒๕๓๒) (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม)

[๑๒] ยุพิน เข็มมุกด์, “พุทธศาสนากับการพัฒนาการทางการเมืองราชวงศ์มังราย”, **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๓] น.ณ.ปากน้ำ, การวิเคราะห์ประวัติศาสตร์ล้านนาจากศิลปกรรม**, เอกสารประกอบการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษาเรื่องประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘, วิทยาลัยครูเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

ตัวอักษรที่ใช้จารึก ได้แก่อักษรฝักขาม อักษรมอญ[๑๔] กัลปนาเป็นพฤติกรรม การให้ความอุปถัมภ์ศาสนาในรูปแบบหนึ่งหมายถึงการอุทิศที่ดิน แรงงานคน สัตว์สิ่งของให้ศาสนสถานดังปรากฏในจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน พ.ศ. ๑๙๑๓[๑๕] หลักฐานทางศิลปกรรมอาณาจักรล้านนาได้สร้างสรรค์งานช่างอันโดดเด่นเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ได้แก่ศิลปะล้านนาหรือแต่เดิมเรียกว่าศิลปะเชียงแสน ซึ่งได้บ่งบอกวิถีความเป็นมาของชาวล้านนาสะท้อนถึงภาพความรุ่งเรืองของอาณาจักรแห่งนี้ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ ๑๙-๒๒ โดยมีการนับถือศาสนาพุทธแบบเถรวาทเป็นหลัก ทำให้สร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มาจากศรัทธาเป็นสำคัญ โดยมีแหล่งบันดาลใจมาจากศิลปะพุกาม ศิลปะลังกา ศิลปะสุโขทัย ศิลปะจีน จากนั้นชาวล้านนาจึงได้สร้างสรรค์งานที่มีแบบแผนอันเป็นรูปแบบเฉพาะของตัวเองเกิดขึ้นและมีพัฒนาการสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน[๑๖] ซึ่งความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปวัฒนธรรมที่เคยโดดเด่นในแคว้นหริภุญชัย-ล้านนา ยังคงทิ้งร่องรอยหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณคดี ทั้งศิลาจารึก และโบราณวัตถุ โบราณสถานต่าง ๆ ที่เห็นชัดเจนคือ ด้านศิลปกรรม ซึ่งมีเอกลักษณ์เฉพาะที่โดดเด่น และได้ส่งอิทธิพลทางด้านรูปแบบวิธีการให้แก่งานศิลปกรรมยุคหลังอย่างต่อเนื่อง ศิลปะหริภุญชัยและศิลปะล้านนา ซึ่งสองอาณาจักรนี้มีความเป็นปึกแผ่น มั่นคง มีความเจริญทางด้านสังคม ศาสนา และศิลปะวิทยาการต่าง ๆ ศิลปะเชียงแสนหรือศิลปะล้านนาที่มีศิลปกรรม ประติมากรรม และศิลปกรรมอื่น ๆ เช่นพระพิมพ์ เครื่องปั้นดินเผา ได้มีการพัฒนารูปแบบต่าง ๆ จนมีเอกลักษณ์เฉพาะตนที่งดงามและลงตัว[๑๗]

จากผลการจัดกิจกรรมถ่ายทอดการพัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างมีส่วนร่วม ได้แก่ การจัดกิจกรรมการสอนและแนะนำความรู้เทคนิคด้านการทำงานที่เกี่ยวข้องกับงานศิลปะแก่นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจในงานศิลปะด้านการส่งเสริมคุณภาพศิลปกรรมในการสร้างสรรค์ศิลปะล้านนาร่วมกับชุมชนภาคเหนือตอนบน เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนาและปลูกจิตสำนึกความรักในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น ณ พื้นที่วิจัย ๘ แห่ง และกิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ต่อการเกิดองค์ความรู้

---

[๑๔] ประเสริฐ ณ นคร, ประวัติศาสตร์ล้านนาจากจารึก, **เอกสารประกอบการสัมมนา ล้านนาคดีศึกษา ประวัติศาสตร์และโบราณคดี**, ๒๘-๓๑ มกราคม ๒๕๒๘ ณ.วิทยาลัยครูเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๕] ระวิวรรณ ภาคพรต, “พุทธศาสนากับการควบคุมกำลังคน: ศึกษากรณีกัลปนา”, **เอกสารประกอบการสัมมนา เรื่องประวัติศาสตร์ล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย (พ.ศ. ๑๘๓๙-๒๑๐๑)**, วันที่ ๙-๑๐ มกราคม ๒๕๓๑ ณ ห้องสารสนเทศ สำนักงานอธิการบดี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. (ถ่ายเอกสารเย็บเล่ม).

[๑๖] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา**, พิมพ์ครั้งแรก,(กรุงเทพมหานครมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๖).

[๑๗] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ:หริภุญไชย-ล้านนา**, (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๓๘).

ศิลปกรรมในล้านนาสู่การสร้างสรรค์ใหม่ แสดงให้เห็นว่า ชุมชนในประเทศไทยมีศักยภาพในการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติ แต่ต้องมีการเตรียมความพร้อมในหลายๆ ด้าน ได้แก่ องค์กรหรือหน่วยงานดำเนินการและจัดการบุคลากรที่จะมาดำเนินการ และแหล่งทุนที่จะได้มาและการบริหารจัดการให้เกิดผลกำไรเพื่อใช้ในการดำเนินการและจัดการ บุคลากรที่จะมาดำเนินงาน และแหล่งทุนที่จะได้มาและการบริหารจัดการให้เกิดผลกำไรเพื่อใช้ในการดำเนินงานมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติของประเทศไทย[๑๘] อย่างไรก็ตาม ในช่วงเวลาที่ผ่านมา วงการศิลปะประเทศไทยค่อนข้างซบเซาและขาดการสนับสนุนจากทางภาครัฐและเอกชนทำให้ขาดแคลนพื้นที่[๑๙]

กิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านเวทีถอดบทเรียนกิจกรรมการสร้างสรรค์ใหม่ รวมทั้งการแลกเปลี่ยนประสบการณ์และเรียนรู้ร่วมกันระหว่างเครือข่ายทีมงานวิจัย นิสิต นักศึกษา นักเรียน พระสงฆ์ ผู้ทรงคุณวุฒิ และเครือข่ายอื่นๆ ทำให้การสร้างพื้นที่ในการเรียนรู้ของเครือข่ายศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา มีลักษณะเฉพาะของตนเอง การจัดกิจกรรมการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านการถอดบทเรียนกิจกรรมสร้างแรงบันดาลใจการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่ และการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะด้านกิจกรรมการสร้างสรรค์ศิลปกรรมล้านนาใหม่ และสร้างศิลปินล้านนารุ่นใหม่ที่เกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้ที่นำเสนอ ทำให้นิสิตที่ได้ร่วมกิจกรรมได้สร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมล้านนาใหม่ ได้รับแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมเพื่อชุมชน เช่นเดียวกับปัจจัยที่ส่งผลให้เมือง Kanazawa นำเอาศิลปะร่วมสมัยเข้ามาใช้ได้ว่าเกิดจากการที่เมือง Kanazawa มีภูมิหลังทางประวัติศาสตร์ที่สัมพันธ์กับด้านศิลปะมายาวนาน และมีความต้องการสร้างเสน่ห์แบบใหม่ที่แตกต่างจากเสน่ห์เดิมที่มีความเป็นเมืองเก่า ประกอบกับแนวคิดในการพัฒนาเมืองว่าจะ “พัฒนาสู่สากล” ซึ่งทำให้เมือง Kanazawa เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้และเปิดรับศิลปะจากต่างประเทศ นอกจากนี้เมือง Kanazawa ยังเป็นเมืองศูนย์กลางทางเศรษฐกิจ เป็นจุดศูนย์รวมของทรัพยากรมนุษย์ที่มีความรู้ความสามารถในภูมิภาคที่สามารถร่วมมือกับทางเทศบาลในการพัฒนาเมืองได้ และปัจจัยที่สำคัญคือการมีอำนาจบริหารราชการส่วนท้องถิ่นที่ผู้นำท้องถิ่นสามารถบริหารจัดการและดำเนินการนโยบายพัฒนาท้องถิ่นได้โดยตรง ซึ่งนายกเทศมนตรีเมือง Kanazawa ในขณะนั้น

---

[๑๘] พรรณี วิรุณานนท์, **การพัฒนาแนวความคิดการจัดมหกรรมศิลปะร่วมสมัยนานาชาติในพื้นที่สาธารณะของประเทศไทย**, ๒๕๕๑.

[๑๙] อโณทัย อูปคำ, “บทบาทและอิทธิพลของพื้นที่ศิลปะทางเลือกโปรเจค ๓๐๔ ที่มีต่อศิลปะร่วมสมัยไทย”, **Veridian E-Journal, Slipakorn University ฉบับภาษาไทย สาขามนุษยศาสตร์ สังคมศาสตร์ และศิลปะ,** (ปีที่ ๘ ฉบับที่ ๒ เดือนพฤษภาคม – สิงหาคม ๒๕๕๘): ๒๙๐๖ – ๒๙๒๑.

ได้มีความสนใจในด้านการสร้างเสน่ห์ที่แปลกใหม่ให้แก่เมือง Kanazawa ซึ่งเสน่ห์ที่ทางเมือง Kanazawa ได้เลือกก็คือ “เมืองที่มีการผสมผสานกันของศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมและศิลปวัฒนธรรมในยุคใหม่ที่ทันสมัย”[๒๐] และการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ ประเทศญี่ปุ่น พบว่า ๑. Machizukuri มีความเกี่ยวข้องกับองค์การสนับสนุนการท่องเที่ยวท้องถิ่นในจังหวัดโออิตะ ๒. หลายโครงการพัฒนาที่เกิดขึ้นจาก (Machizukuri) มีส่วนสำคัญในการช่วยพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ และมีส่วนช่วยให้ชีวิตความเป็นอยู่ของประชาชนในจังหวัดโออิตะดีขึ้น และ ๓. ผลจากการเพิ่มขึ้นของอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว หรือธุรกิจบริการขนาดเล็กและขนาดกลางในโออิตะทำให้ประชาชนในพื้นที่ มีอาชีพ มีรายได้ และพึ่งพาตนเองได้อย่างยั่งยืน[๒๑]

จะเห็นได้ว่า สภาพแวดล้อมชุมชนเมืองที่น่าอยู่อาศัยจะต้องมีการปรับปรุงและสร้างสรรค์ในมิติประการแรก ความเป็นระเบียบเรียบร้อยของสภาพแวดล้อมชุมชนเมือง เกี่ยวกับภาระการรับรู้ข่าวสารจากสื่อโฆษณา ความรกรุงรังของสภาพแวดล้อม ความหลากหลายของรูปแบบสถาปัตยกรรม รวมทั้งการจัดระเบียบสังคมพื้นที่ย่านธุรกิจบันเทิง ในมิติประการที่สอง การสร้างสรรค์สัญลักษณ์ของสภาพแวดล้อมชุมชนเมือง เกี่ยวกับการจัดสภาพแวดล้อมอย่างเหมาะสมเพื่อให้เกิดจินตภาพสาธารณะ การอนุรักษ์งานสถาปัตยกรรมที่มีคุณค่าทางประวัติศาสตร์และคุณค่าทางสถาปัตยกรรม และการสร้างสรรค์สถาปัตยกรรมให้เป็นสัญลักษณ์ใหม่ของชุมชนเมือง ส่วนในมิติประการที่สาม การสร้างสรรค์ความยั่งยืนของสภาพแวดล้อมชุมชนเมือง ต้องพิจารณาการสร้างสรรค์พื้นที่สีเขียว พื้นที่ลานเมือง ลานวัฒนธรรม และถนนคนเดิน ตลอดจนการกำหนดการใช้สอยพื้นที่แบบผสมผสาน[๒๒] ส่วนกลุ่มศิลปินข้างถนนมีการใช้พื้นที่สาธารณะรวมตัวกันเพื่อมีส่วนร่วมในการสร้างผลงาน เนื่องจากเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในบริบทสังคมไทยและสากล เช่น ในประเพณีวันต่างๆ ผ่านการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะข้างถนน เช่น วันสงกรานต์ วันคริสต์มาส จนไปถึงการให้ความเคารพต่อพระเจ้าแผ่นดิน ตัวอย่างเช่น ศิลปินข้างถนน ได้สร้างสรรค์ผลงานเนื่องในวันแม่ ๑๒ สิงหาคม ๒๕๕๘ ไปจนกระทั่งการสร้างผลงานที่แสดงถึงน้อมรำลึกถึงพระเจ้าแผ่นดินในรัชกาลที่ ๙ ในวาระอันเนื่องจากพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบ

---

[๒๐] ชุติมา บริสุทธิ์, **การศึกษาการสร้างเมือง (machizukuri) ด้วยศิลปะร่วมสมัย ภายในเมือง Kanazawa จังหวัด Ishikawa,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๗. หน้า ข.

[๒๑] ณัฐกานต์ กันธิ, **มะจิสุคุริ (Machitsukuri) กับการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยว: กรณีศึกษาการพัฒนาอุตสาหกรรมการท่องเที่ยวในจังหวัดโออิตะ ประเทศญี่ปุ่น,** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๕), หน้า ๒.

[๒๒] วิมลสิทธิ์ หรยางกูร. “การสร้างสรรค์สภาพแวดล้อมชุมชนเมืองที่น่าอยู่อาศัย: ปัญหาที่มองไม่เห็นและแนวทางแก้ไข”. **วารสารวิจัยและสาระสถาปัตยกรรม/การผังเมือง**. ๘(๒). ๒๐๑๑, หน้า ๙-๑๐.

ศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตรเสด็จสวรรคต โดยใช้ข้อความ “ขอเป็นข้ารองบาททุกชาติไป ด้วยดวงใจไทยทั้งผอง” และ “๙” ในพื้นที่สาธารณะจนได้รับความสนใจจากประชาชนและสื่อมวลชนในการนำเสนอถึงการใช้ศิลปะข้างถนนในเชิงสร้างสรรค์สอดคล้องกับบริบทวาระเหตุการณ์สำคัญในสังคม ซึ่งการนำเสนอผ่านสื่อมวลชนนั้นสะท้อนให้เห็นได้ว่า ศิลปะข้างถนนได้รับการยอมรับมากขึ้นจากผู้คนในสังคมโดยการแชร์ผ่านสื่อสังคมออนไลน์ จนถูกนำมาเป็นส่วนหนึ่งของกิจกรรมในวาระโอกาสพิเศษต่างๆ และยังสะท้อนอีกว่าศิลปินข้างถนนเอง ก็ให้ความสำคัญกับบริบทสังคมที่ตนดำรงอยู่ซึ่งประกอบด้วยเหตุการณ์ต่างๆ และดึงความคิดสร้างสรรค์ของตนเองออกมาสร้างผลงานเพื่อสื่อสารกับผู้คนที่พบเห็นงานในพื้นที่สาธารณะได้ตระหนักและรู้สึกร่วมกับเหตุการณ์เหตุการณ์สำคัญในสังคม[๒๓] เช่นเดียวกับที่คณะผู้วิจัยยังได้เผยแพร่ผลงานที่ได้จากงานวิจัยสู่สาธารณชนในหลายช่องทาง ได้แก่ การจัดประชุมสัมมนากับแกนนำชุมชน และพระสงฆ์ในการขับเคลื่อนผลงานศิลปกรรมล้านนาที่ได้สร้างสรรค์ ให้เป็นแหล่งเรียนรู้ การให้สัมภาษณ์และถ่ายทำข้อมูลเผยแพร่งานวิจัยของหนังสือพิมพ์เชียงใหม่นิวส์ เพื่อถ่ายทอดเรื่องราวความคิดจินตนาการการสร้างงานสังเคราะห์ผลงานศิลปกรรม และถ่ายถอดให้กับคนรุ่นหลัง และพระสงฆ์ และประชาสัมพันธ์สู่สาธารณชน การนำเสนอผลงานวิจัยร่วมติดตั้งจัดแสดงนิทรรศการ ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา วิทยาเขตภาคพายัพ และการเข้าเยี่ยมงานวิจัยชมของคณะบุคคลต่างๆ อย่างสม่ำเสมอในพื้นที่วิจัยในการสร้างสรรค์เมืองศิลปะ ซึ่งในระหว่างปฏิบัติงานวิจัยและสรรค์สร้างงานศิลปะ จะมีผู้เข้าร่วมเยี่ยมเยือนการทำงานโดยตลอดอย่างต่อเนื่อง ซึ่งผู้วิจัยก็ได้ให้การต้อนรับและการบรรยายชี้แจงให้ความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับงานที่เกิดจากการสังเคราะห์จนมาถึงการลงมือปฏิบัติที่เห็นได้ชัดเจนและใช้ประโยชน์จากงานวิจัยได้จริง รวมไปถึงการรับฟังข้อคิดเห็นและข้อเสนอแนะที่มีประโยชน์จากผู้เข้าเยี่ยมเยือน ซึ่งมีทั้งศิลปิน ครูอาจารย์ และประชาชนทั่วไป ทำให้นักวิจัยมีโอกาสในการจัดกิจกรรมการสอนและแนะนำความรู้ด้านศิลปกรรมล้านนา แก่ผู้เข้าเยี่ยมชมและเด็กเยาวชนในชุมชน เพื่อปลูกฝังความรักในงานศิลปะ ความศรัทธาต่อพระพุทธศาสนา และปลูกจิตสำนึกความรักในศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นภาคเหนือตอนบน

---

[๒๓] ไชยสิทธิ์ ชาญอาวุธ, “ศิลปะข้างถนนการแสดงออกบนพื้นที่สาธารณะ:ต่อเหตุการณ์สำคัญในสังคม”, **วารสารมหาวิทยาลัยราชภัฏธนบุรี,** [ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๒ กรกฎาคม - ธันวาคม ๒๕๖๐]: ๑๒๔ – ๑๓๕.

๕.๓ ข้อเสนอแนะ

อย่างไรก็ตามยังมีข้อเสนอแนะในการทำงานสร้างสรรค์และงานวิจัยก็ยังส่งผลกระทบต่อชุมชนใน ๒ ด้าน คือ

๕.๓.๑ ผลกระทบต่อการทำงานวิจัยกับชุมชนด้านกิจการงานวัด เพราะเมื่อทางวัดมีกิจของสงฆ์ ที่จะต้องใช้พื้นที่ คณะผู้วิจัยก็ต้องทำการรื้อวัสดุอุปกรณ์ออกแล้วทำความสะอาดพื้นที่ในหลายๆ ครั้ง และต้องมาประกอบใหม่ทำให้เสียเวลาในการทำงานไปค่อนข้างมากในการเตรียมพื้นที่กลับมาทำงาน แต่ก็ต้องปรับการทำงานตามชุมชน แต่ผลงานการสร้างสรรค์ก็ดำเนินไปได้ด้วยดี

๕.๓.๒ ผลกระทบต่อความรู้และรูปแบบใหม่ทางศิลปกรรมล้านนาที่จะนำมาสังเคราะห์ เนื่องจากชาวบ้านส่วนใหญ่คุ้นชินกับงานศิลปกรรมที่มีอยู่ทั่วไปตามปกติในวัด เช่น ภาพจิตรกรรมที่เป็นแบบเดิมๆ ไม่มีความแปลกใหม่ ซึ่งเป็นภาพศิลปะที่มีเลียนแบบกันต่อๆ มาของกลุ่มนายช่างวาดทั่วไป ที่สืบทอดกันมา งานประติมากรรมที่ขาดหายไปก็ปล่อยปละละเลยมามรการพัฒนาใหม่ งานสถาปัตยกรรมก็ทำตามแบบช่างสมัยใหม่ ปรับเปลี่ยนจนไม่มีความเป็นล้านนาอยู่เลย ทำให้ชาวบ้านยังไม่คุ้นเคย แต่หลังจากชาวบ้านได้ชมและได้เรียนรู้ในการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์นั้น ทำให้เข้าใจงานวิจัยทางศิลปะมากขึ้น ทำให้ชาวบ้านเข้าใจงานด้านศิลปะและตระหนักถึงคุณค่าของงานที่เกิดจากการสังเคราะห์ในแต่ละพื้นที่ ที่มีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวมากขึ้น และมีแนวคิดในการพัฒนาปรับปรุงวัด และชุมชนให้เป็นสถานที่ท่องเที่ยวของชุมชนที่เป็นแหล่งอารยธรรมมรดกของประเทศไทย

จะเห็นได้ว่า ในการทำงานในด้านการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ และการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรม ผลงานทางศิลปะและงานวิจัยนั้นสามารถดำเนินงานไปอย่างควบคู่กันได้ เพราะศาสตร์ทั้งสองมุ่งไปสู่การค้นหาความรู้ ความจริง และความงามร่วมกัน งานศิลปะก็สามารถถ่ายทอดความรู้ได้ เผยให้เห็นความจริงได้ ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นเฉพาะตนอย่างเดียว และเหนือกว่านั้น คือ การสร้างความงามให้เกิดขึ้นในจิตใจของมนุษย์โดยผ่านงานศิลปะ หากเราใช้งานวิจัยเป็นส่วนหนึ่งของวิธีการค้นหาความรู้และความจริง ส่วนงานศิลปะคือการแสดงความงาม ที่แท้ เมื่อเรารู้ก็คืองาม เมื่อเราเข้าถึงความจริงก็คืองาม และเมื่อเราสร้างสรรค์ความงามก็จะงาม และสุดท้ายจะเป็นความงามที่สมบูรณ์แบบทางศิลปวัฒนธรรมของชาติ

บรรณานุกรม

๑. ภาษาไทย :

ก. ข้อมูลปฐมภูมิ

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. **พระไตรปิฎกฉบับภาษาไทย.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย. **พระไตรปิฎกภาษาบาลี ฉบับมหาจุฬาเตปิฎกำ ๒๕๐๐**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

ข. ข้อมูลทุติยภูมิ

(๑) หนังสือ:

กรมศิลปากร. **พระบรมสารีริกธาตุ**. กรุงเทพมหานคร : อมรินทร์ พริ้นติ้ง แอนด์พับลิงชิง,๒๕๓๙.

กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. **ตำนานพุทธเจดีย์**. กรุงเทพมหานคร: คลังวิทยา, ๒๕๑๗.

ขนิษฐา นิลผึ้ง. **“ศิลปะปูนปั้นเมืองเพชรบุรี”.** สาขาสื่อสารมวลชน คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๙.

เจนจบ ยิ่งสุมล. **พระพุทธรูปสำคัญในเมืองไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประพันธ์สาส์น, ๒๕๓๗.

จรูญ โกมุทรัตนานนท์. **สุนทรียศาสตร์ : ปัญหาเบื้องต้นในปรัชญาศิลปะและความงาม**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยรังสิต, ๒๕๔๐.

จุฬาลงกรณมหาวิทยาลัย. **มหาธาตุ.** กรุงเทพมหานคร: บริษัท อัมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ป จำกัด, ๒๕๓๔.

จารุวรรณ ขำเพชร และคณะ. **งานปั้นปูน.** กรุงเทพมหานคร: ศูนย์นวัตกรรมการเรียนรูตลอดชีวิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, ๒๕๔๙.

เฉลียว ปิยะชน. **ประติมากรรมเทวดาและกินนร แห่งล้านนา**. เชียงใหม่: สำนักพิมพ์ปราณ, ๒๕๔๐.

เชนชาคริต ยุรชิตกมรชัย. **ปรัชญาศิลปะพุทธศิลป์ในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร: สัมพันธ์พาณิชย์,๒๕๔๗.

ไชยพจน์ หวลมานพ. **ประติมากรรมนูนสูงภาพพุทธประวัติ**. กรุงเทพมหานคร: ทริปเพิ้ลกรุ๊ป จำกัด, ๒๕๕๖.

ชลูด นิ่มเสมอ. **องค์ประกอบของศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, ๒๕๓๑.

ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์. **การวิจัยทางศิลปะ**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๓.

ชาญณรงค์ ศรีสุวรรณ. **คุ้มกลางเวียง**. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๘.

ดวงฤดี ศุภติมัสร, จินดาพร คงเดช และณรงค์ชัย วิวัฒนาช่าง. **“ภูมิปัญญาไทยปูนก่อสร้างโบราณ”.** มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลสุวรรณภูมิ สำนักบริหารโครงการวิจัยในอุดมศึกษาและพัฒนามหาวิทยาลัยแห่งชาติ สานักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา, ๒๕๕๗.

ทวีรัก เจริญสุข (เรียบเรียง). **พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวกับเศรษฐกิจพอเพียง**.กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิง, ๒๕๕๐.

เทพพร มังธานี. **พุทธประวัติ ฉบับพุทธรูป ๘๐ ปาง.** (ม.ป.ท: สำนักพิมพ์ธรรมศาลา, ม.ป.ป).

ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. **พระพุทธปฏิมากรกับเรื่องราวความเป็นมา.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เจริญกิจ, ๒๕๔๔.

ธนพันธุ์ เมธาพิทักษ์. **พระพุทธปฏิมากรกับเรื่องราวความเป็นมา.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เจริญกิจ, ๒๕๔๔.

นพวัฒน์ สมพื้น . **ลายปูนปั้น งานช่างประณีตศิลป์ของไทย.** กรุงเทพมหานคร: การศาสนา กรมศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ, ๒๕๔๐.

นงลักษณ์ เทพสวัสดิ์. **วิเคราะห์ปัญหาสำคัญในสังคมไทย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๔๑.

นนท์ ธรรมสถิตย์. **พระพุทธศาสนาและคณะสงฆ์ไทย.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ เอดิสัน, ๒๕๓๒.

บุญเย็น วอทอง. **เทพเจ้า ความเชื่อเรื่องศาสนาพระเจ้าหลายองค์และอิทธิพลสืบเนื่องมายังดินแดนสวรรณภูมิ.** กรุงเทพมหานคร: แม่คำผาง, ๒๕๕๐.

บุญสืบ อินสาร. **ธรรมบท ภาค ๖ แปลยกศัพท์.** นนทบุรี: โรงพิมพ์และทำปกเจริญผล, ๒๕๕๒.

ประพันธ์ จีนคง. **เทศกาลประเพณีสิบสองเดือน**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

ประกาศ ทองประไพ. **การพัฒนาคุณสมบัติของปูนปั้นจังหวัดเพชรบุรี.** เชียงใหม่: คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ, ๒๕๕๔.

ผาสุข อินทราวุธ. **ดาวดึงส์ : สวรรค์ของศาสนาพราหมณ์หรือศาสนาพุทธ**. กรุงเทพมหานคร: ดำรงวิชาการ, ๒๕๔๓.

พินเยนทรนาถเชาธุรี. **พุทธศาสนาในอินเดียโบราณ**, แปลโดย สภาการศึกษามหามกุฏราชวิทยาลัย. พระนคร : มหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๑๔.

พระธรรมโกศาจารย์. **เรื่องตำนานพระพุทธรูป และพระประจำวันเกิด**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์รวมมิตรไทย, ๒๕๑๘.

พระธรรมปิ ฎก (ป.อ. ปยุตฺโต). **พุทธธรรม,** พิมพ์ครั้งที่ ๑๑. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์แห่งมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๖.

พระเทพเวที (ประยุทธ์ ปยุตฺโต). **พุทธธรรม.** กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๒.

พระพรหมโมลี (วิลาส ญาณวีโร). **ภูมิวลาสินี**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ดอกหญ้า, ๒๕๒๕.

พระพิมลธรรม (ชอบ อนุจารีมหาเถร). **ตำนานพระพุทธรูปปางต่างๆ**. กรุงเทพมหานคร: โครงการมูลนิธิหอไตร, ๒๕๓๓.

พระอุดรคณาธิการ (ชวินทร์ สระคำ). **ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในอินเดีย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

พัชรวรรณ ประเสริฐบุญ. **ตำนานพระพุทธรูปศักดิ์สิทธ์.** กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์รามาการพิมพ์, ๒๕๕๓.

ไพศาล ภู่ไพบูลย์ และคณะ. **หน้าที่พลเมือง วัฒนธรรม และการดำเนินชีวิตในสังคม**. กรุงเทพมหานคร: อักษรเจริญทัศน์, ๒๕๕๔.

พิมลธรรม ราชบัณฑิต. **ตำนานพระพุทธรูปปางต่างๆ**. กรุงเทพมหานคร: โครงการมูลนิธิหอไตร, ๒๕๓๓.

พระยาสัจจาภิรมย์(สรวง ศรีเพ็ญ). **เทวกำเนิด**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๓, กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์, ๒๕๔๘.

พระพรหมคุณาภรณ์.**พจนานุกรมพุทธศาสน์ ฉบับประมวลศัพท์**. พิมพ์ครั้งที่ ๑๓. กรุงเทพมหานคร: บริษัท เอส.อาร์.พริ้นติ้ง แมส โปรดักส์ จำกัด, ๒๕๔๘.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. **พิธีกรรมแห่งหมู่คณะ - พิธีกรรมตามปฏิทิน.** กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, ๒๕๓๖.

ภาณุพงศ์ จงชานสิทโธ. **ความคิดสร้างสรรค์ด้านการออกแบบลวดลายปูนปั้นของช่างปูนปั้นในจังหวัดเชียงใหม่และลำพูนว่า**. เชียงใหม่: คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา ภาคพายัพ, ๒๕๕๖.

มัย ตะติยะ. **ประติมากรรมพื้นฐาน.** กรุงเทพมหานคร: เอมี่เทรดดิ้ง, ๒๕๔๙.

มณี พะยอมยงค์. **วัฒนธรรมพื้นบ้าน : คติความเชื่อ.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๓๖.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **พระพุทธปฏิมาสยาม.** กรุงเทพมหานคร: มิวเซียมเพรส, ๒๕๕๓.

ระพีพรรณ ใจภักดี. **ปางพระพุทธรูปหัวข้อธรรมในคำกลอน.** พิมพ์ครั้งที่ ๕. กรุงเทพมหานคร: แสงแดดเพื่อนเด็ก, ๒๕๔๖.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **พระพุทธปฏิมาสยาม.** กรุงเทพมหานคร: มิวเซียมเพรส, ๒๕๕๓.

รังสี สุทนต์. **พุทธกิจ : กิจที่พระพุทธเจ้าทรงกระทำ**. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๙.

วรนันทน์ ชัชวาลทิพากร. **พระพุทธรูป คู่บ้านคู่เมือง**. กรุงเทพมหานคร: ทิพากร, ๒๕๔๓.

ศักด์ชัย สายสิงห์. **พุทธปฏิมางานช่างพลังแห่ศรัทธา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๔.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **ศิลปะล้านนา**, พิมพ์ครั้งแรก. กรุงเทพมหานครมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๖.

ศิวกร มาร่วมพงศ์. **ข่าวสารช่างศิลป์รุ่น ๑๔/๒๕๐๔.** กรุงเทพมหานคร: บริษัทจัสพริ้น, ๒๕๓๑.

ศรวัฒน์ ปริยัติเมธี. **เลือกชีวิตหลังความตายได้ด้วยตนเอง.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

เสฐียร พันธรังษี. **ศาสนาเปรียบเทียบ**. พิมพ์ครั้งที่ ๓. กรุงเทพมหานคร: ผดุงวิทยาการพิมพ์, ๒๕๑๖.

สมทรง ปุญญฤทธิ์**. เรื่องน่ารู้เกี่ยวกับวิธีปฏิบัติพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาและวัฒนธรรม**. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์หนังสือธรรมบูชา, ๒๕๒๕.

สงวน รอดสุข. **พุทธศิลป์สุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๓.

สิริวัฒน์ คำวันสา. **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย.** กรุงเทพมหานคร : มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

เสนอ นิลเดช. **ประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมไทย**.กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, ๒๕๓๗.

สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. **วัดเจ็ดยอด(มหาโพธาราม) ศิลปะยุคทองของล้านนา**. พิมพ์ครั้งที่ ๒. เชียงใหม่ : มิ่งเมือง, ๒๕๔๖.

สนอง วัฒนวรางกูร. **พระพุทธรูปและเทวรูปชิ้นเยี่ยม**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรุงเทพ, ๒๕๔๖.

สมเกียรติ โล่ห์เพชรัตน์. **พระพุทธรูปศิลปะสมัยอยุธยา**. กรุงเทพมหานคร: ด่านสุทธาการพิมพ์, ๒๕๓๙.

สวนศรี ศรีแพงพงษ์. **สุนทรียะทางทัศนศิลป์.** กรุงเทพมหานคร : โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๕.

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. **ตำนานพุทธเจดีย์**. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, ๒๕๑๘.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ศ.มจ. **ศิลปะในประเทศไทย.** พิมพ์ครั้งที่ ๑๓. กรุงเทพมหานคร: มติชน, ๒๕๕๐.

สิริวัฒน์ คำวันสา. **ประวัติศาสตร์พระพุทธศาสนาในประเทศไทย.** กรุงเทพมหานคร: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

สรัสวดี อ๋องสกุล. **ประวัติศาสตร์ล้านนา**. โครงการข้อสนเทศล้านนาคดีศึกษา : โครงการศูนย์ส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๙.

สงวน รอดสุข. **พุทธศิลป์สุโขทัย**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, ๒๕๓๓.

ส.พลายน้อย. **พระพุทธรูปสำคัญในประเทศไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๔๕.

สุรพล นาถะพินธุ. **รากเหง้าบรรพชนคนไทย: พัฒนาการทางวัฒนธรรมก่อนประวัติศาสตร์**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มติชน, ๒๕๕๐

สอน สุพรรณ. **ปูนปั้นเทวดา ผนังวิหารเจ็ดยอด**. เชียงใหม่: ลานธรรม, ๒๕๕๘.

สันติ เล็กสุขุม. **ศิลปะภาคเหนือ:หริภุญไชย-ล้านนา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, ๒๕๓๘.

อริยกวี, พระ. **ตำนานปางพระพุทธปฏิมาประจำวันชาตา**.พระนครศรีอยุธยา: วัดจักรวรรดิราชาวาส, ๒๕๐๔.

โอม รัชเวทย์. **เส้นสีลายวาดปางพระพุทธรูป.** กรุงเทพมหานคร : เพื่อนเด็ก, ๒๕๔๗.

อุดม รุ่งเรืองศรี. **เทวดาพระเวทเทพเจ้าในคัมภีร์พระเวทแห่งอารยัน**. เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๒๓.

อมรา พงศาพิชญ์. **วัฒนธรรม ศาสนา และชาติพันธ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมนุษย์วิทยา**. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, ๒๕๔๑.

ฮันส์ เพนธ์. **คำจารึกที่ฐานพระพุทธรูปนครเชียงใหม่**. กรุงเทพมหานคร: คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี, ๒๕๑๙.

ฮันส์ เพนธ์. **ความเป็นมาของล้านนาไทยในล้านนาไทย อนุสรณ์พระราชพิธีเปิดพระบรมราชานุเสาวรีย์สามกษัตริย์ เชียงใหม่**, ๒๕๒๖.

อำพล สัมมาวุฒิ. **งานช่างปั้นปูนสด.** กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, ๒๕๔๔.

(๒) วิทยานิพนธ์:

กิติยา อุทวิ. “ความเชื่อและคุณค่าของการสร้างพระพุทธปฏิมาสำริดในล้านนา”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๐.

ปริญญา กายสิทธิ. “ประวัติศาสตร์พุทธศาสนาในล้านนาไทย ตั้งแต่ พ.ศ. ๑๙๑๒ ถึง พ.ศ. ๒๑๐๑”. **วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศรีนครินทร์วิโรฒประสานมิตร, ๒๕๒๘.

พระมหาหมวด สุกฺกธมฺโม. “ศึกษาเชิงวิเคราะห์แนวความคิดเรื่องความเคารพในพุทธศาสนา”. **วิทยานิพนธ์พทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

พระมหาอุดม ปณฺณาโภ, “การศึกษาวิเคราะห์พุทธศิลป์เชิงสุนทรียศาสตร์ : ศึกษาเฉพาะกรณีพระพุทธรูปสมัยอยุธยา”, **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต**, บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๗.

พระมหาประยงค์ จันทร์แดง. “ ศึกษาเปรียบเทียบสถานภาพของเทวดาในคัมภีร์พระสุตตันตปิฎกกับคัมภีร์พระเวท และความเชื่อต่อเทวดาในสังคมไทยปัจจุบัน”. **วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหิดล, ๒๕๔๑.

พระมหาประหยัด ปณฺณาวโร. “จริยธรรมที่ปรากฏในลำกลอน”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

พระมหาพิสิฐ วิสิฏฺฐปณฺโณ (สืบนิสัย). “การศึกษาวิเคราะห์หลักธรรมที่ปรากฏในเทวตาสังยุต”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๑.

พระมหาสมจินต์ สมฺมาปณฺโณ (วันจันทร์). “นรกและสวรรค์ในพระพุทธศาสนาเถรวาท”.**วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.**บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๔.

พระมหาสมศักดิ์ สุวณฺณรตโน (สุวรรณรัตน์). “เทวดาในพระพุทธศาสนาเถรวาท”. **วิทยานิพนธ์ศาสนศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหามกุฏราชวิทยาลัย, ๒๕๔๒.

พระมหาหนึ่งฤทัย นิพฺภโย (กรัตพงษ์). “การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องคุณธรรมของท้าวสักกะ”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๐.

พระครูวินัยธรสุเทพ อกิญฺจโน (ทับทิมเทศ). “การศึกษาเชิงวิเคราะห์เรื่องเทวดาในพระพุทธศาสนาเถรวาท”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๓๙.

พรศิลป์ รัตนชูเดช. “ศึกษาเรื่องการสร้างพระพุทธรูปดินเหนียวในเชิงประวัติศาสตร์”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรดุษฎีบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๑.

พันเอกหญิงฟองสมุทร วิชามูล. “ศึกษามหาปุริสลักษณะของพระพุทธเจ้า” **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๐.

ม.ล. สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ และ ดร. ฮันส์เพ้นธ์, **พุทธศิลป์ในนิกายสีหฬภิกขุ ค.ศ. ๑๓๕๐ – ๑๕๕๐ (ราว พ.ศ. ๑๙๐๐ - ๒๑๐๐) ศึกษาจากพระพุทธสิหิงค์และพระพุทธรูปที่มีจารึกประเทศไทย (เน้นล้านนา)**, เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ๒๕๕๐.

ม.ล. สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์. “งานปูนปั้นล้านนาสมัยราชวงศ์มังรายและยุคที่เกี่ยวเนื่อง”. **งานวิจัย**. มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๑.

วราวุธ สุวรรณฤทธิ์. “การศึกษาคติความเชื่อและรูปแบบของประติมากรรมปูนปั้นแบบทวารวดีที่บ้านคูบัว”. **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๐**.**

สุวิภา จำปาวัลย์และคณะ. “การศึกษาพุทธสัญลักษณ์ล้านนา”. **รายงานการวิจัย**. สถาบันวิจัยสังคม: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๕๓.

สุรจิต คอทอง. “การศึกษารูปแบบประติมากรรมปูนปั้นในจังหวัดเชียงใหม่” . **วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต**. บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, ๒๕๔๒.

สมคิด สวยล้ำ. “การศึกษาวิเคราะห์หลักธรรมจากการตอบปัญหาเทวดาของพระพุทธเจ้า”. **วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต.** บัณฑิตวิทยาลัย: มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, ๒๕๕๓.

(๓) บทความ/สาระสังเขปออนไลน์:

ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี **,** “ภูมิปัญญาการสร้างพระพุทธรูปเกสรดอกไม้ในล้านนาเพื่อการสร้างสรรค์พระพุทธปฏิมาร่วมสมัย”, **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย**, ปีที่ ๓๓ ฉบับที่ ๒ มกราคม ๒๕๕๖.

ภาณุพงศ์ จงชานสิทโธ, การศึกษาความคิดสร้างสรรค์ด้านการออกแบบลวดลายปูนปั้นของช่างปูนปั้นในจังหวัดเชียงใหม่และลำพูน, **วารสารวิชาการ ศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยนเรศวร**, ปีที่ ๔ ฉบับที่ ๑ (เมษายน ๒๕๕๖ – กันยายน ๒๕๕๖).

มหาวิทยาลัยศิลปากร. “ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยสำหรับบุคคลทั่วไป”. **เอกสารประกอบการอบรม**. (ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๕๔. (อัดสำเนา).

สุรางค์ศรี พวงมะลิ,**งานปูนปั้น,[ออนไลน],**แหล่งที่มา:http://www.m-culture.go.th/petchaburi/index.php/องค์ความรู้-3/องค์ความรู้ละเอียด/item/งานปูนปั้น, [๓๐ มกราคม ๒๕๖๐].

พิริยะ ไกรฤกษ์,**พระพุทธปฏิมาอัตลักษณ์พุทธศิลป์ไทย**, [ออนไลน์], แหล่งที่มา: http://www.laksanathai.com/book1/p020.aspx, [๑๙ สิงหาคม ๒๕๕๙].

๒. ภาษาอังกฤษ :

Dehejia, Vidya, "Buddhism and Buddhist Art", **In Heilbrunn Timeline of Art History**, (New York : The Metropolitan Museum of Art,2000).

Thai Affairs Section Food and Argricultural Organization of the United Nations Regional Office For Asia andThe Pacific. (March 2011). **Thailand and FAO Achievements and SuccessStories.** Retrieved November 1 , 2013 ,from http://www.fao.org/fileadmin/templates/rap/files/epublications/Thailandedoc FINAL.pdf.

fWilson Casey. (2009). **Firsts: Origins of Everyday Things That Changed the World.** New York: Penguin Group (USA).

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก เครื่องมือวิจัย

ภาคผนวก ข หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูลหลัก

ภาคผนวก ค ภาพถ่ายการลงพื้นที่ทำวิจัย, การสัมภาษณ์

ภาคผนวก ง การรับรองการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

ภาคผนวก จ ผลผลิต ผลลัพธ์และผลกระทบจากงานวิจัย (Output/Outcome/Impact)

ภาคผนวก ก

เครื่องมือวิจัย/แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์

โครงงานวิจัย เรื่อง

การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา

SYNTHESIS OF ART KNOWLEDGE IN LANNA

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

คำชี้แจงในการตอบแบบสอบถาม

1. แบบสัมภาษณ์นี้ สำหรับพระสงฆ์ที่เป็นผู้นำในชุมชน ผู้นำชุมชน กลุ่มตัวแทนชาวบ้านในชุมชน ตัวแทนหน่วยงานภาครัฐ/ท้องถิ่น และกลุ่มศิลปิน เยาวชน นิสิต นักศึกษา นักวิชาการศิลปกรรมล้านนา ศิลปินที่สร้างงานศิลปกรรมในล้านนา เพื่อได้รับข้อมูลเกี่ยวกับศิลปกรรมในล้านนา

2. แบบสอบถามชุดนี้ แบ่งออกเป็น 3 ส่วน ประกอบด้วย

ส่วนที่ 1 เป็นการกรอกข้อมูลเบื้องต้นของผู้ถูกสัมภาษณ์และผู้ให้ข้อมูล

ส่วนที่ 2 เป็นข้อคำถามของผู้สัมภาษณ์และผู้ให้ข้อมูล

ส่วนที่ 3 การจำลองภาพงานศิลปกรรมที่ท่านมีความต้องการให้มีชุมชนของท่าน

ขอขอบพระคุณในความร่วมมือของทุกๆ ท่าน

(นายปฏิเวธ เสาว์คง)

หัวหน้าโครงการวิจัย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ตอนที่ 1 ข้อมูลทั่วไปของผู้ให้สัมภาษณ์

(พระ/นาย/นาง/นางสาว) ชื่อ/นามสกุล.....

ฉายา (กรณีเป็นพระภิกษุ).....อายุ..... ปี

พรรษา (กรณีเป็นพระภิกษุ).....พรรษา

อาชีพ.....ตำแหน่ง.....

ระดับการศึกษา

☐ ประถมศึกษา ☐ มัธยมศึกษา ☐ อาชีวศึกษา

☐ ปริญญาตรี ☐ ปริญญาโท ☐ ปริญญาเอก

ความรู้ความเชี่ยวชาญด้านศิลปะและวัฒนธรรม

☐ ครู/อาจารย์/นักวิชาการด้านศิลปะและวัฒนธรรม ☐ ศิลปินที่สร้างงานศิลปกรรม

☐ นายช่างทำงานศิลปะ

☐ ข้าราชการ/เจ้าหน้าที่ด้านศิลปะและวัฒนธรรม

☐ ปราชญ์ชาวบ้าน/ผู้นำชุมชน

☐ อื่นๆ โปรดระบุ.....

ที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่.....หมู่ที่..... ตำบล..... อำเภอ.....จังหวัด.....

E-mail .....

เบอร์ติดต่อ .....

วัน เดือน ปี ที่สัมภาษณ์ ..... / ..... /.....

ส่วนที่ 2 ประเด็นคำถามสำหรับการสัมภาษณ์

1. ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในท้องถิ่นของท่าน มีความเป็นมาอย่างไร ? (แยกถามผู้ให้สัมภาษณ์ในแต่ละท้องถิ่น)

1.1 แหล่งโบราณคดีดอยเวียง – ดอยวง อำเภอแม่สรวย จังหวัดเชียงราย

1.2 แหล่งโบราณคดีผาคันนา อำเภอจอมทอง จังหวัดเชียงใหม่

1.3 แหล่งโบราณคดีวังไฮ อำเภอเมืองลำพูน จังหวัดลำพูน

1.4 แหล่งโบราณคดีประตูผา อำเภอแม่เมาะ จังหวัดลำปาง

1.5 แหล่งโบราณคดีเวียงบัว อำเภอเมือง จังหวัดพะเยา

1.6 แหล่งโบราณคดีเวียงเทพ อำเภอลอง จังหวัดแพร่

1.7 แหล่งโบราณคดีเขาหินแก้ว อำเภอเมือง จังหวัดน่าน

1.8 แหล่งโบราณคดีถ้ำน้ำลอด ถ้ำผีแมน อำเภอปางมะผ้า จังหวัดแม่ฮ่องสอน

.....
.....
.....
.....
.....
.....

2. ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา มีความเป็นมาอย่างไร ?

2.1 ศิลปกรรมสมัยแรกเริ่มประวัติศาสตร์ (เวียงเจ็ดริน)

2.2 ศิลปกรรมสมัยเชียงแสน –โยนก

2.3 ศิลปกรรมสมัยอาณาจักรหริภุญชัย

2.4 ศิลปกรรมสมัยอาณาจักรล้านนา

2.5 ศิลปกรรมสมัยหลังอาณาจักรล้านนาและยุคฟื้นฟู

....
.....
.....
.....
.....

3. ท่านคิดว่า อัตลักษณ์หรือรูปแบบงานศิลปกรรมในล้านนา เป็นอย่างไร ? (แยกถามในแต่ละประเด็น)

3.1 จิตรกรรม

3.2 ประติมากรรม

3.3 สถาปัตยกรรม

3.4 คีตกรรม

3.5 วรรณกรรม

3.6 หัตถกรรม

.....
.....
.....
.....
.....

4. ท่านคิดว่า แนวคิดในการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในล้านนา เป็นอย่างไร ? (แยกถามในแต่ละประเด็น)

4.1 คติความเชื่อ

4.2 วิถีชีวิตและวัฒนธรรม

4.3 สังคม เศรษฐกิจ และการเมือง

4.4 แนวคิดและแรงบันดาลใจ

.....
.....
.....
.....
.....

5. ท่านคิดว่า การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมร่วมสมัยในล้านนา ควรเป็นอย่างไร ? (แยกถามในแต่ละประเด็น)

5.1 จิตรกรรม

5.2 ประติมากรรม

5.3 สถาปัตยกรรม

5.4 คีตกรรม

5.5 วรรณกรรม

5.6 หัตถกรรม

.....
.....
.....
.....
.....

6. ท่านคิดว่า ศิลปะกับชุมชน มีรูปแบบหรือลักษณะเป็นอย่างไร [กรณีศึกษาหมู่บ้าน]

6.1 ศิลปะของชาวไทยวน

6.2 ศิลปะของชาวไทใหญ่

6.3 ศิลปะของชาวไทลื้อ

6.4 ศิลปะของชาวไทเขิน

6.5 ศิลปะของชาวไทยอง

6.6 ศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์บนพื้นที่สูง [ปกาเกอญอ ม้ง ลาหู่ เมี่ยน ฯลฯ]

.....
.....
.....
.....
.....

7. การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน มีประเด็นคำถามย่อย ดังต่อไปนี้

7.1 ท่านคิดว่า ในชุมชน สังคม และตัวท่านเอง มีส่วนที่ทำให้เกิดการสร้างศิลปกรรมล้านนาที่ประยุกต์แบบร่วมสมัย ได้หรือไม่ เพราะเหตุใด ?

.....
.....
.....
.....
.....

7.2 ท่านมีวิธีการอย่างไร ? ที่จะรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับการสร้างศิลปกรรมล้านนาและเผยแพร่ความรู้ทางงานศิลปกรรมในล้านนาสู่สาธารณชน ?

.....
.....
.....
.....
.....

7.3 ท่านคิดว่า การอนุรักษ์ศิลปกรรมล้านนาให้คงอยู่อย่างยั่งยืน มีวิธีการขั้นตอนอย่างไร ?

.....
.....
.....
.....
.....

7.4 ท่านคิดว่า พุทธศาสนิกชน ประชาชน มีส่วนร่วมในการสืบสานการทำนุบำรุงศิลปกรรมล้านนาให้คงอยู่อย่างยั่งยืนได้อย่างไร ?

.....
.....
.....
.....
.....

7.5 ท่านคิดว่า การสร้างศิลปกรรมในล้านนาได้รับอิทธิพลจากตำนาน คัมภีร์ ภูมิปัญญาทางพระพุทธศาสนา อย่างไร ?

.....
.....
.....
.....

7.6 ท่านคิดว่า การสร้างชุมชนอย่างยั่งยืนให้มีพัฒนาการจากอดีตสู่ปัจจุบันเชื่อมโยงกับการสร้างสรรค์งานทางด้านศิลปกรรม เป็นอย่างไร ?

.....
.....
.....
.....
.....

7.7 ท่านคิดว่า งานศิลปกรรมล้านนาที่ปรากฏในชุมชน มีคุณค่า และอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของคนในล้านนาอย่างไรบ้าง ?

.....
.....
.....
.....
.....

7.8 ท่านคิดว่า จะช่วยเสริมสร้างองค์ความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิตนักศึกษา และชุมชน ได้อย่างไร ?

.....
.....

.....

.....

.....

7.9 ท่านคิดว่าผลงานวิจัยนี้ จะช่วยการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ ได้อย่างไร ?

.....

.....

.....

.....

7.10 ผลลัพธ์ที่ได้จากวิจัยนี้สามารถยกระดับการประยุกต์กระบวนการพัฒนาคุณภาพชีวิตของชุมชน สังคม และผลงานศิลปกรรมล้านนาแบบร่วมสมัยในชุมชน ได้อย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

7.11 ข้อเสนอแนะอื่นๆ

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

ส่วนที่ 3 การจำลองภาพงานศิลปกรรมที่ท่านมีความต้องการให้มีชุมชนของท่าน

ขอขอบพระคุณในความร่วมมือของทุกๆท่าน

การสนทนากลุ่ม (FOCUS GROUP)

โครงงานวิจัย เรื่อง

การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา

SYNTHESIS OF ART KNOWLEDGE IN LANNA

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ดำเนินการสนทนาเมื่อวันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

เวลา.....น. สถานที่.....

ผู้ดำเนินการรายการ.....

ผู้จัดบันทึก.....

รายชื่อสมาชิกผู้เข้าร่วมสนทนากลุ่ม

1.....

2.....

3.....

4.....

5.....

6.....

7.....

8.....

9.....

10.....

11.....

12.....

13.....

14.....

คำชี้แจง แบบบันทึกการสนทนากลุ่มนี้ แบ่งเป็น 4 ตอน ดังนี้

ส่วนที่ 1 บทสนทนาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนาในพื้นที่
.....
บันทึกข้อคิดเห็น
.....
.....
.....
.....
.....

ส่วนที่ 2 บทสนทนาเกี่ยวกับการเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ในพื้นที่.....
บันทึกข้อคิดเห็น
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

ส่วนที่ 3 บทสนทนาเกี่ยวกับการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษา การพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์
ในพื้นที่.....
บันทึกข้อคิดเห็น
.....
.....
.....

กิจกรรมถอดองค์ความรู้

โครงงานวิจัย เรื่อง

การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา

SYNTHESIS OF ART KNOWLEDGE IN LANNA

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ชื่อผู้ถูกสัมภาษณ์ .....

วันที่ทำการสัมภาษณ์ ..... เดือน ..... พ.ศ. .....

สถานที่สัมภาษณ์ .....

หัวข้อกิจกรรมถอดองค์ความรู้ มีดังนี้

1. บริบทชุมชนและท้องถิ่นที่มีข้อมูลจารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์

2. ข้อมูลทางโบราณคดี การขุดค้นชั้นทางวัฒนธรรม และการขุดแต่งโบราณสถาน

3. การลงพื้นที่สำรวจกลุ่มซากโบราณสถาน และโบราณวัตถุ ตามสถานที่ต่างๆ ในพื้นที่เขตล้านนา

4. การวิเคราะห์รูปแบบศิลปะ ตามกลุ่มจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม

5. วิเคราะห์เอกสารตำราทางวิชาการ หนังสือศิลปะ บทความศิลปะ

6. ข้อค้นพบที่นำไปใช้ในอนาคตองค์ความรู้กลุ่มโบราณสถานขนาดใหญ่ และมีร่องรอยหลักฐานรูปแบบศิลปกรรมที่น่าสนใจ ร่วมกับข้อมูลทางโบราณคดี จารึกและเอกสารทางประวัติศาสตร์ ในพื้นที่เขตล้านนา 8 จังหวัด

7. การส่งเสริม การรับการสนับสนุนจากภาครัฐและเอกชนในการสร้างรูปแบบการสันนิษฐานจากซากวิหาร เจดีย์ โดยเสนอจินตทัศน์ที่เป็นไปได้ของรูปแบบศิลปะแบบใหม่

8. การออกแบบรูปแบบสันนิษฐานซากโบราณสถาน ที่มีหลักฐานในการลงพื้นที่ ด้วย Graphic Design (3D)

9. ผลการดำเนินกระบวนการนำองค์ความรู้มาเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน 8 จังหวัดภาคเหนือ

10. องค์ความรู้ของพื้นที่ต้นแบบ (Model) ในกระบวนการพัฒนาคุณภาพชีวิตด้านศิลปะและการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์

คณะผู้วิจัยขอขอบพระคุณเป็นอย่างสูง

คู่มือการวิจัยภาคสนาม

แผนงานวิจัย (Research program)

การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา

Lanna: The City of Creative Art

พระสุธีรัตนบัณฑิต,รศ.ดร. และคณะ

งบประมาณสนับสนุน

สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ปี ๒๕๖๓

คำนำ

การจัดทำและเรียบเรียงคู่มือการวิจัยภาคสนามสำหรับการลงภาคสนามได้ใช้การทบทวนและเรียบเรียงจากเอกสารวิชาการหลายชิ้น ซึ่งผู้วิจัยสามารถนำไปประกอบการทำงานจัดเก็บและรวบรวมข้อมูลในพื้นที่จริง โดยใช้การปรับประยุกต์ใช้ตามความเหมาะสมเพื่อให้ครอบคลุมประเด็นในการศึกษา ซึ่งในส่วนของเนื้อหาคำอธิบาย วัตถุประสงค์ ข้อเสนอแนะและภาพตัวอย่างประกอบในคู่มือเบื้องต้นสำหรับการลงภาคสนามเป็นเพียงเอกสารเบื้องต้นที่จะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถเข้าใจรายละเอียดและวิธีการทำกิจกรรมต่างๆ ในภาคสนาม การค้นคว้าและอ่านเอกสารเพิ่มเติมจะช่วยให้ผู้วิจัยมีทักษะและเข้าใจการทำกิจกรรมต่างๆในภาคสนามได้มากขึ้น

วัตถุประสงค์ของคู่มือภาคสนาม ดังนี้

๑. เพื่อให้นักวิจัยได้เรียนรู้ชุมชน วิถีชีวิตความเป็นอยู่ ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมของชาวบ้าน พร้อมรวบรวมข้อมูลด้วยเครื่องมือต่างๆ แล้วจัดทำเป็นรายงานการศึกษาภาคสนาม โดยให้ศึกษาจากสิ่งที่พบเห็น สังเกตจดจำพูดคุยหารายละเอียดและนำมาจดบันทึกเรียบเรียง ใช้เทคนิคการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพทั้ง ๓ วิธี คือ การสนทนากลุ่ม (focus Group Discussion) สังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant observation) และสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth interview)

๒. เพื่อให้นักวิจัยสามารถนำข้อมูลที่เก็บรวบรวมได้ทั้งข้อมูลเชิงปริมาณ และข้อมูลเชิงคุณภาพมาใช้ในการวินิจฉัยชุมชนให้เกิดประโยชน์สูงสุด เพื่ออธิบายปัญหาและหากระบวนการแก้ปัญหา รวมทั้งหาช่องทาง หรือแนวทางในการวางแผนแก้ไขปัญหา อย่างไร เช่น จะไปประสานงานกับใคร กลุ่มใด ผู้นำชุมชนเป็นใคร และสถานที่ใด เวลาใด ภายใต้บริบทของชุมชนนั้น เป็นต้น) เพื่อสามารถทำความเข้าใจปัญหา และสาเหตุของปัญหา และสามารถวางแผนการแก้ไขปัญหาได้ถูกต้อง

ดังนั้น ผู้วิจัยต้องตระหนักอยู่เสมอว่าไม่มีคำอธิบายหรือข้อเสนอแนะใดๆที่สามารถเป็นวิธีการสมบูรณ์แบบในการทำกิจกรรมต่างๆในภาคสนามได้ เพราะฉะนั้นเมื่อถึงเวลาที่ผู้วิจัยต้องทำการศึกษาชุมชนในภาคสนามจริง การมีไหวพริบในการประยุกต์ความรู้ต่างๆจะช่วยให้นักวิจัยสามารถได้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการทำงานภาคสนามมากที่สุด

พระสุธีรัตนบัณฑิต,รศ.ดร. และคณะ

ผู้อำนวยการแผนงานวิจัย

สารบัญ

๑. แผนที่สังคม Geo-Social Mapping
๒. แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชน Local History
๓. โครงสร้างองค์กรชุมชน Community Organization
๔. ประเด็นการวิจัย Research Topics

1 แผนที่สังคม
Geo-Social Mapping

การทำแผนที่สังคมเป็นเครื่องมือหรือกิจกรรมที่มีส่วนช่วยในการทำความเข้าใจความหมายทั้งในเชิงพื้นที่กายภาพ และพื้นที่ทางสังคม วัฒนธรรม และเศรษฐกิจของชุมชน (หมู่บ้าน) การทำแผนที่สังคมมีขั้นตอนและวิธีการที่ไม่ซับซ้อนแต่มีความจำเป็นที่ผู้วิจัยจะต้องอาศัยการจดบันทึก การเดินสำรวจลักษณะทางกายภาพ สิ่งแวดล้อมตลอดจนสิ่งที่พบเห็นได้ในชุมชน (หมู่บ้าน) อย่างละเอียด แผนที่สังคมจึงมีความสำคัญในฐานะเครื่องมือที่จะช่วยให้ผู้วิจัยมองภาพรวมของชุมชนทั้งในลักษณะกายภาพและสภาพสังคม วัฒนธรรม เศรษฐกิจภายในชุมชนได้ อีกทั้งการที่ผู้วิจัยสามารถจัดทำแผนที่สังคมของชุมชน (หมู่บ้าน) ที่ผู้วิจัยทำการศึกษาจะช่วยให้ผู้วิจัยหลุดออกจากกรอบของ “แผนที่ตั้งโต๊ะหรือแผนที่ทางการ” ซึ่งไม่ได้อธิบายความหมายและหน้าที่ทางสังคมของแต่ละพื้นที่ในชุมชน (หมู่บ้าน)นั้นๆ ไว้ เรียกกันว่า “แผนที่เดินดิน”

แผนที่เดินดิน หมายถึง การเดินสำรวจดูด้วยตา และจดบันทึกทางกายภาพ สิ่งแวดล้อมของชุมชนและสิ่งต่างๆ ที่พบเห็นลงบนบันทึก เพื่อเข้าใจถึงความหมายทางสังคม (Social Meaning) และหน้าที่ทางสังคม (Social Function) ของพื้นที่ทางกายภาพ (Physical Space) เป็นเครื่องมือชิ้นแรกที่สำคัญที่จะนำไปสู่ความเข้าใจชุมชน ด้วยวิธีการง่ายๆ และใช้เวลาไม่นานมาก

นอกจากนี้ ผู้วิจัยควรจัดทำแผนที่ทรัพยากรร่วมด้วย ซึ่งจะช่วยทราบถึงพื้นที่ในทางกายภาพของฐานทรัพยากรชุมชน ขณะเดียวกันเราอาจสามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ระหว่างชุมชนกับการจัดการทรัพยากร เพราะผู้วิจัยจะสามารถเห็นถึงความสำคัญ ปริมาณความถี่ของการใช้และจำนวนชาวบ้านที่พึ่งพิงกับฐานทรัพยากรต่างๆ เพราะฉะนั้น การทำความเข้าใจข้อมูลและจัดทำแผนที่ที่เป็นแห่งทรัพยากรทั้งแม่น้ำ ลำคลอง ป่าและพื้นที่สวน ไร่ นาของชุมชน (หมู่บ้าน) จะช่วยให้ผู้วิจัยสามารถวิเคราะห์ข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องได้ดีขึ้น

วัตถุประสงค์

๑. สามารถขยายขอบเขตความสนใจในพื้นที่ทางสังคมและพื้นที่กายภาพของการศึกษาชุมชนออกสู่บริเวณชายขอบของหมู่บ้าน

๒. สามารถเข้าใจชุมชน (หมู่บ้าน) ในเชิงกายภาพได้อย่างทั่วถึงเพราะผู้วิจัยจะไม่ติดอยู่ในพื้นที่ศูนย์กลางด้านข้อมูลของชุมชน (บ้านผู้ใหญ่บ้าน อบต. ศาลาประชาคม)

๓. ช่วยให้เห็นภาพรวมเชิงกายภาพของชุมชน(หมู่บ้าน)ได้ดี รวดเร็ว และมีปริมาณข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยมากภายในระยะเวลาที่จำกัด

๔. ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจ “ความหมายและหน้าที่ทางสังคม” (social meaning and social function) ของ “พื้นที่กายภาพ” (physical space)

๕. เพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจความสัมพันธ์ระหว่างคน ชุมชน และฐานทรัพยากรภายในชุมชน (หมู่บ้าน)

๖. เพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจการจัดการพื้นที่สาธารณะภายในชุมชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เป็นฐานทรัพยากร

๗. เพื่อให้ผู้วิจัยเข้าใจวิถีทางเศรษฐกิจและสังคมของคนในชุมชนโดยเฉพาะอย่างยิ่งที่เกี่ยวข้องกับฐานทรัพยากร

วิธีการ

๑. อาจนำแผนที่เก่าที่เคยทำไว้มาใช้เป็นข้อมูลพื้นฐานเบื้องต้น แล้วตรวจสอบว่ามีการเปลี่ยนแปลงอย่างไร ใส่รายละเอียดเพิ่มเติม

๒. ให้ความสำคัญกับการสร้างความคุ้นเคยกับชาวบ้านในชุมชนควบคู่กับการเขียนแผนที่แวะทักทายชาวบ้านระหว่างการทำ

๓. ถ้าเป็นหมู่บ้านที่มีระยะห่าง ไม่ควรนั่งรถยนต์ทำแผนที่ อาจใช้รถจักรยาน หรือจักรยานยนต์ แต่ต้องหมั่นจอดแวะทักทายชาวบ้าน

๔. ต้องเดินสำรวจให้ทั่วถึง โดยเฉพาะบ้านคนจน บ้านผู้ทุกข์ยากที่อยู่ชายขอบของชุมชน บ้านของผู้ที่แยกตัวอย่างโดดเดี่ยวในชุมชน

๕. มองพื้นที่ทางกายภาพแต่ตีความให้เห็นถึงพื้นที่ทางสังคม

๖. ถ้าทีมงานมีหลายคน ไม่ควรแยกเขียนแล้วนำมาต่อกัน ควรเดินสำรวจร่วมกันทั้งทีม

๗. หมั่นสังเกตและพูดคุยแลกเปลี่ยนกันในทีมระหว่างเดินสำรวจว่าพื้นที่ที่เห็นบอกเรื่องราวอะไรที่สำคัญของชุมชน ซึ่งถือว่าเป็นกระบวนการเรียนรู้ที่สำคัญ

๘. ข้อมูลบางอย่างไม่สามารถสังเกตได้ด้วยตาเพียงอย่างเดียว (อาจเป็นภาพลวงตา) จำเป็นต้องสอบถามจากเจ้าของบ้านญาติ เพื่อนบ้าน หรือบุคคลอื่นเพื่อประกอบการพิจารณาเพิ่มเติม

๙. ข้อมูลบางอย่างไม่สามารถสอบถามจากเจ้าของบ้านได้โดยตรง จำเป็นต้องสอบถามคนในชุมชนเพิ่มเติม หรืออาศัยการสังเกตเพิ่มเติมด้วยตนเอง

๑๐. ข้อพึงระวัง เมื่อให้ชาวบ้านนำทาง ข้อมูลอาจจะมีอคติจากผู้พาเดิน เช่น ไม่ต้องการให้พบเห็นสิ่งที่คิดว่าสร้างความเสื่อมเสียต่อชุมชน

๑๑. พยายามเขียนข้อสังเกต เช่น ความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างคนในชุมชน หน้าที่ทางสังคมของพื้นที่ต่าง ๆ

เป้าหมาย/ประโยชน์

๑. ทำให้มองเห็นภาพรวมของชุมชนได้ครบถ้วน

๒. ได้ข้อมูลมากและละเอียดในระยะเวลาสั้น

๓. ได้ข้อมูลที่มีความน่าเชื่อถือมากกว่าเพราะได้จากการสังเกตด้วยตนเอง

๔. นำไปสู่ความเข้าใจในมิติอื่นๆ ตามมา

ข้อเสนอแนะ

๑. การทำแผนที่สังคมควรใช้วิธีการเดินเท้าด้วยตนเองแต่หากหมู่บ้านมีพื้นที่กว้างอาจใช้ยานพาหนะสนับสนุนได้

๒. การพูดคุยสอบถามและแลกเปลี่ยนข้อมูลระหว่างการเดินสำรวจจะช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจบริบทรวมทั้งหน้าที่ทางสังคมของสถานที่ต่างๆ ได้ชัดเจนมากขึ้น

๓. การอาศัยชาวบ้านในพื้นที่นำเดินสำรวจเป็นประโยชน์เพราะผู้วิจัยจะสามารถเข้าใจบริบทและสภาพแวดล้อมต่างๆได้รวดเร็วมากขึ้น แต่มีข้อพึงระวังคือผู้วิจัยอาจได้รับข้อมูลเพียงแต่ที่ชาวบ้านต้องการให้ทราบเท่านั้น

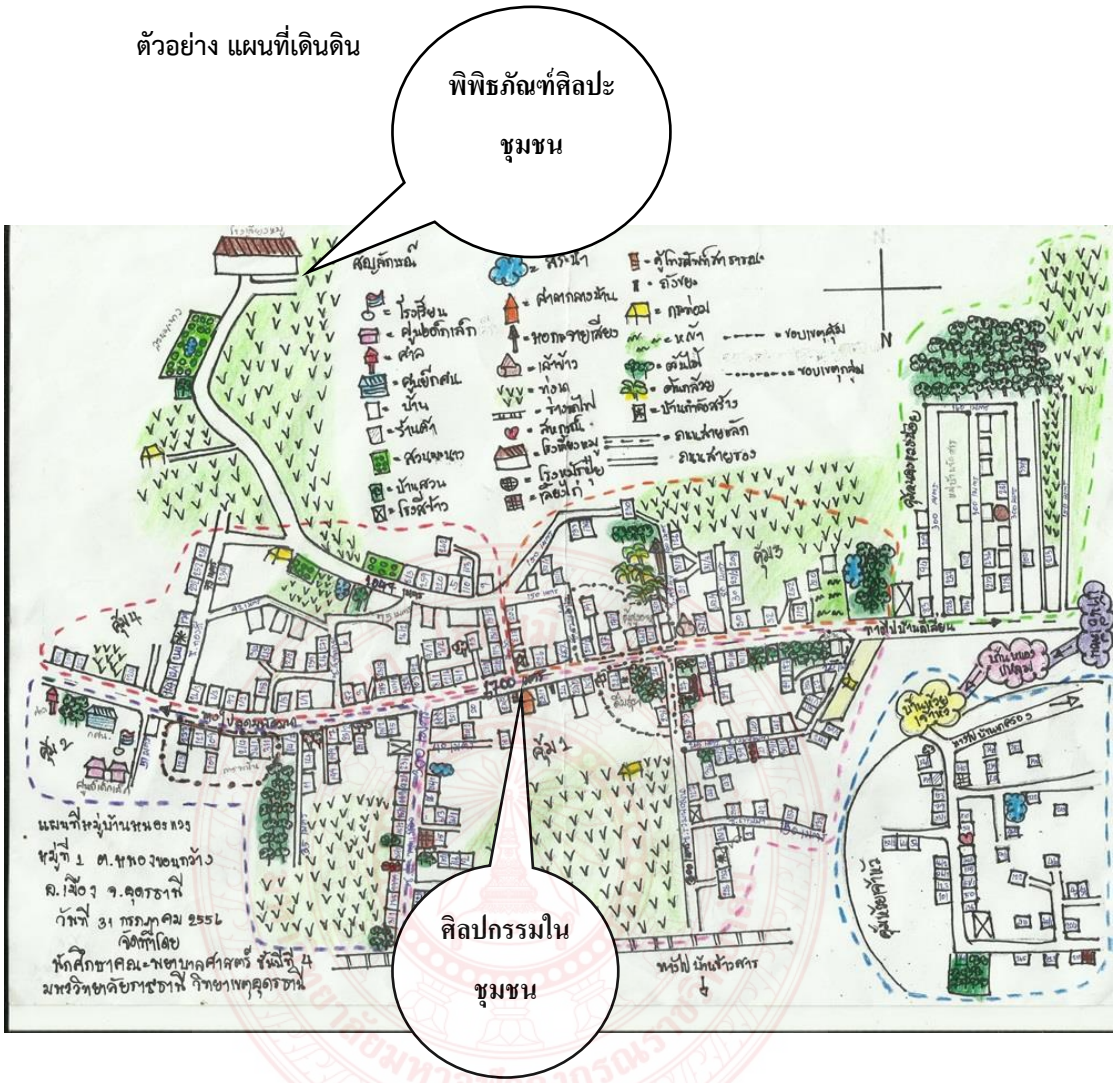
๔. เนื่องจากพื้นที่ทางกายภาพภายในหมู่บ้านอาจมีการเปลี่ยนแปลงตามช่วงเวลา ดังนั้นจะเป็นประโยชน์กับผู้วิจัยมากขึ้น ถ้าสามารถตรวจสอบแผนที่สังคมที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้นกับแผนที่ชุมชนหรือแผนที่หมู่บ้านที่เคยมีการจัดทำไว้

๕. การทำแผนที่ทรัพยากรต้องอาศัยการสำรวจอย่างละเอียด ผู้วิจัยถึงจะได้ข้อมูลที่ครบถ้วนเพราะฉะนั้นมีความจำเป็นที่ผู้วิจัยจะต้องเดินสำรวจเองหรืออาศัยพาหนะในกรณีที่เป็นพื้นที่ห่างไกล

๖. การใช้ข้อมูลแบบบูรณาการกล่าวคือการนำแผนที่สังคมมาดูประกอบ การใช้ข้อมูลจากการศึกษาองค์กรชุมชนที่เกี่ยวข้องกับการจัดการทรัพยากรชุมชน จะสามารถช่วยให้ผู้วิจัยลดภาระการทำงานและเข้าใจความหมายทางสังคมและรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับฐานทรัพยากรชุมชนได้มากขึ้น

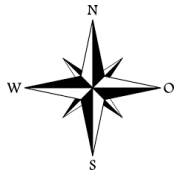
๗. เนื่องจากพื้นที่ทางกายภาพภายในหมู่บ้านอาจมีการเปลี่ยนแปลงตามช่วงเวลา ดังนั้นจะเป็นประโยชน์กับผู้วิจัยมากขึ้น ถ้าสามารถตรวจสอบแผนที่ทรัพยากรที่ผู้วิจัยจัดทำขึ้นกับแผนที่ชุมชนหรือแผนที่หมู่บ้านที่เคยมีการจัดทำไว้

ตัวอย่าง แผนที่เดินดิน



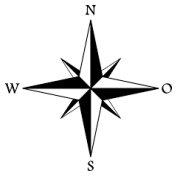
แผนที่แสดงที่ตั้งและอาณาเขตติดต่อ

บ้าน.....ที่ตั้ง.....



แผนที่เดินดิน

บ้าน.....ที่ตั้ง.....



ภาพจำลองศิลปกรรมในชุมชน.....

2 แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชน
Local History

การศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนถือเป็นรากเหง้าทางสังคม วัฒนธรรม การเมืองการปกครองตลอดจนฐานคิดที่เกี่ยวกับเศรษฐกิจและทรัพยากรชุมชน การได้จัดทำแผนผังประวัติศาสตร์ชุมชนจะช่วยให้ผู้วิจัยเห็นภาพรวมของเหตุการณ์สำคัญในชุมชน (หมู่บ้าน) ร่วมกับมิติของช่วงเวลาโดยเฉพาะเหตุการณ์ที่ส่งผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม พลวัตทางเศรษฐกิจและฐานทรัพยากรในชุมชน (หมู่บ้าน) เพราะฉะนั้น การทำเข้าใจประวัติศาสตร์ชุมชนจะช่วยให้เราสามารถเข้าใจวิถีชุมชน (หมู่บ้าน) นอกจากนี้ยังสามารถเข้าใจถึงปัจจัยที่นาไปสู่การเปลี่ยนแปลงระบบคุณค่า ความเชื่อและวิถีชีวิตด้านต่างได้ด้วย ทั้งนี้ผู้วิจัยสามารถแยกย่อยการทาประวัติศาสตร์ชุมชนออกเป็นหัวข้อสำคัญๆ เช่น สังคม/วัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง เป็นต้น

วัตถุประสงค์

๑. สามารถเข้าใจความเป็นมา รากเหง้า เหตุการณ์ที่สำคัญที่เกิดขึ้นในอดีตของชุมชน (หมู่บ้าน) ที่ทำการศึกษา

๒. ค้นหาและตรวจสอบข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ที่อยู่ในระยะเวลาที่ปรากฏการณ์เกิดขึ้นเพื่อลดอคติหรือการคาดเดาต่อปรากฏการณ์ต่างๆที่เคยเกิดขึ้นในชุมชน (หมู่บ้าน)

๓. สามารถเข้าใจภาพรวมของชุมชนซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการนำมาวิเคราะห์การคงอยู่หรือการเปลี่ยนแปลงทางสังคม วัฒนธรรม พลวัตทางเศรษฐกิจและฐานทรัพยากรในชุมชน (หมู่บ้าน)

วิธีการ

ประวัติศาสตร์ชุมชน เป็นการศึกษาต้นกำเนิดชุมชน ความเป็นอยู่ในอดีต พัฒนาการทางเศรษฐกิจ สังคม การเมือง และวัฒนธรรม หรือประวัติศาสตร์การแพร่ระบาดของโรค อุบัติภัย หรือแม้แต่ปรากฏการณ์เหนือธรรมชาติในเรื่องเล่าความเป็นมาของชุมชน ประวัติศาสตร์ชุมชนจึงเป็นเครื่องมือ ที่อธิบายความเป็นมา เพื่อให้เข้าใจความเป็นอยู่และเห็นแนวโน้มความเป็นไปในอนาคต สามารถเขียนได้เป็น ๒ รูปแบบ ดังนี้

การเขียนแบบตาราง

๑. การแบ่งช่วงเวลาตามเหตุการณ์สำคัญตามลำดับปี พ.ศ. ตั้งแต่ก่อตั้งชุมชนหรือเหตุการณ์สำคัญที่เกี่ยวข้องกับวัตถุประสงค์ในการวิจัย เช่น ปัญหาวิกฤตเกี่ยวกับสิ่งแวดล้อม ยาเสพติดหรือปัญหาความขัดแย้ง โดยจัดทำเป็นรูปแบบตารางประกอบการบรรยายพอสังเขป

๒. การแบ่งเหตุการณ์ย่อยๆ บรรยายเพิ่มเติมในรายละเอียดที่ต้องการแสดงเหตุการณ์หรือนำเสนอสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นในชุมชนที่มีเหตุการณ์เกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันหรือคาบเกี่ยวกันในแต่ละช่วงเวลา

การเขียนแบบเส้นเวลา (timeline)

เส้นเวลา (timeline) เป็นเครื่องมือที่แสดงให้เห็นสภาพการณ์ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงเวลา ซึ่งจะทำให้ทราบถึงกระบวนการ การเปลี่ยนแปลง และผลกระทบของแต่ละช่วงเวลา โดยสามารถเข้าใจภาพรวมของสถานการณ์ที่เกิดขึ้นในอดีตได้ง่าย การเรียงลำดับเหตุการณ์ตามเส้นเวลาช่วยมองให้เห็นว่าเหตุการณ์ใด เหตุการณ์หนึ่ง มีผลกระทบอย่างไรต่อเหตุการณ์หนึ่ง ซึ่งทำให้ชุมชนเห็นภาพได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น แต่ข้อมูลตามเส้นเวลาจะถูกจำกัดด้วยความทรงจำของผู้ให้ข้อมูล ดังนั้น จึงไม่จำเป็นว่าข้อมูลนั้นๆ จะเป็นไปตามลำดับเวลาที่ถูกต้อง ซึ่งปัญหานี้สามารถแก้ไขได้โดยการหาผู้ให้ข้อมูลหลายๆ คน มีวิธีการดังนี้

๑. ขีดเส้นตามขวางหนึ่งเส้นหรือตามทางยาวหนึ่งเส้น เรียกเส้นช่วงกลางว่า “เส้นปัจจุบัน” แทนเวลา “ปัจจุบัน” หน้าหรือก่อนเส้นนี้คือ “อดีต” ล่างหรือหลังเส้นนี้ลงไปคือ “อนาคต""

๒. ขีดเส้นตรงแนวดิ่งจากบนลงล่างกลางหน้ากระดาษ หรือจากซ้ายไปขวา วางปลายเส้นเป็นหัวลูกศร จรดตรง “เส้นปัจจุบัน” พอดี เรียกว่า “เส้นอดีต” จาก “เส้นปัจจุบัน” ไปสู่อนาคตด้วยเส้นที่ลักษณะแตกต่างไป เช่น เส้นประ เรียก “เส้นอนาคต” เส้นนี้อาจเรียกว่า “เส้นเวลา” ถ้าเขียนเส้นเวลาเป็นแนวดิ่ง บริเวณด้านซ้ายมือของเส้นแนวดิ่ง เป็นพื้นที่ของ เหตุการณ์สำคัญของประวัติศาสตร์ชุมชน และเติมรายละเอียดของเวลาที่เหมาะสมไว้บนเส้นนั้น เช่น บอกเดือนและปี เป็นต้น ส่วนพื้นที่อีกบริเวณหนึ่ง อาจใช้แสดงผลกระทบสำคัญที่มีต่อชุมชน หรือถ้าเขียนเป็นแนวยาวจากซ้ายไปขวา พื้นที่ด้านล่าง อาจแสดงเหตุการณ์สำคัญภายในชุมชน ส่วนพื้นที่ด้านบน อาจแสดงเหตุการณ์ที่มีผลกระทบมาจากภายนอก

๓. การใช้เครื่องหมายสัญลักษณ์อย่างใดอย่างหนึ่ง เช่น เครื่องหมาย + เครื่องหมายกากบาท x วางไว้บนเส้น แสดงจุดที่มีการเปลี่ยนแปลงที่ดีขึ้น หรือมีพัฒนาการที่ดีขึ้นในระยะเวลานั้นๆ เพื่อนำไปเขียนเล่าเรื่องต่อไป

๔. การเขียนเส้นเวลาในอนาคต จะเขียนหรือไม่ก็ได้ขึ้นอยู่กับข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์ว่าสามารถพยากรณ์เหตุการณ์หรือแนวโน้มของปรากฏการณ์ใดที่อาจเกิดขึ้นได้ในอนาคต ถ้าหากมีเหตุปัจจัยสำคัญในอดีตที่จะส่งเสริมหรือสนับสนุนให้เกิดขึ้นได้

เป้าหมาย/ประโยชน์

๑. การทำความเข้าใจมิติทางประวัติศาสตร์ชุมชน สำคัญต่องานชุมชนเพราะชุมชนมีส่วนคล้ายกับบุคคลตรงที่มีความคิดและความรู้สึก การศึกษา ประวัติศาสตร์ชุมชนเหมือนกับการได้เข้าใจคนคนหนึ่งว่าเขามีความเป็นมาอย่างไรเติบโตในครอบครัว เป็นอย่างไร เคยประสบกับอะไรบ้างในชีวิต ทำให้เราเข้าใจคนคนนั้นได้ดี ประวัติศาสตร์ชุมชนก็เช่นเดียวกัน

๒. ช่วยลดอคติหรือภาพลักษณ์แบบเหมารวมที่เราอาจมีกับชุมชน เช่น เห็นว่าชุมชนแห่งนี้ไม่ให้ความร่วมมือในงานพัฒนา เมื่อไปศึกษาประวัติศาสตร์ความเป็นมาก็อาจพบว่ามีสาเหตุที่ทำให้เข้าใจได้

๓. การเข้าใจเรื่องราวความเป็นมาเป็นไปของสิ่งต่างๆ ในชุมชนทำให้เราสามารถเลือกวิธีการทำงานกับชุมชนให้สอดคล้องกับประสบการณ์ ความคาดหวัง และศักยภาพของชุมชน

ข้อเสนอแนะ

๑. ควรศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนจนเกิดความเข้าใจก่อนจึงทำแผนผังประวัติศาสตร์ชุมชน เพราะการมุ่งทำแผนผังประวัติศาสตร์ชุมชนตั้งแต่แรกอาจทำให้มองข้ามรายละเอียดสำคัญไป

๒. การศึกษาประวัติศาสตร์ชุมชนไม่ควรมองแต่เพียงข้อเท็จจริงหรือเหตุการณ์ต่างๆที่เกิดขึ้น แต่ควรพยายามทำความเข้าใจระบบคุณค่าหรือการสร้างความหมายของชาวบ้านที่มีต่อเหตุการณ์นั้นๆ ด้วย

ตัวอย่าง แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชน

แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชนแบบตาราง แบบที่ ๑

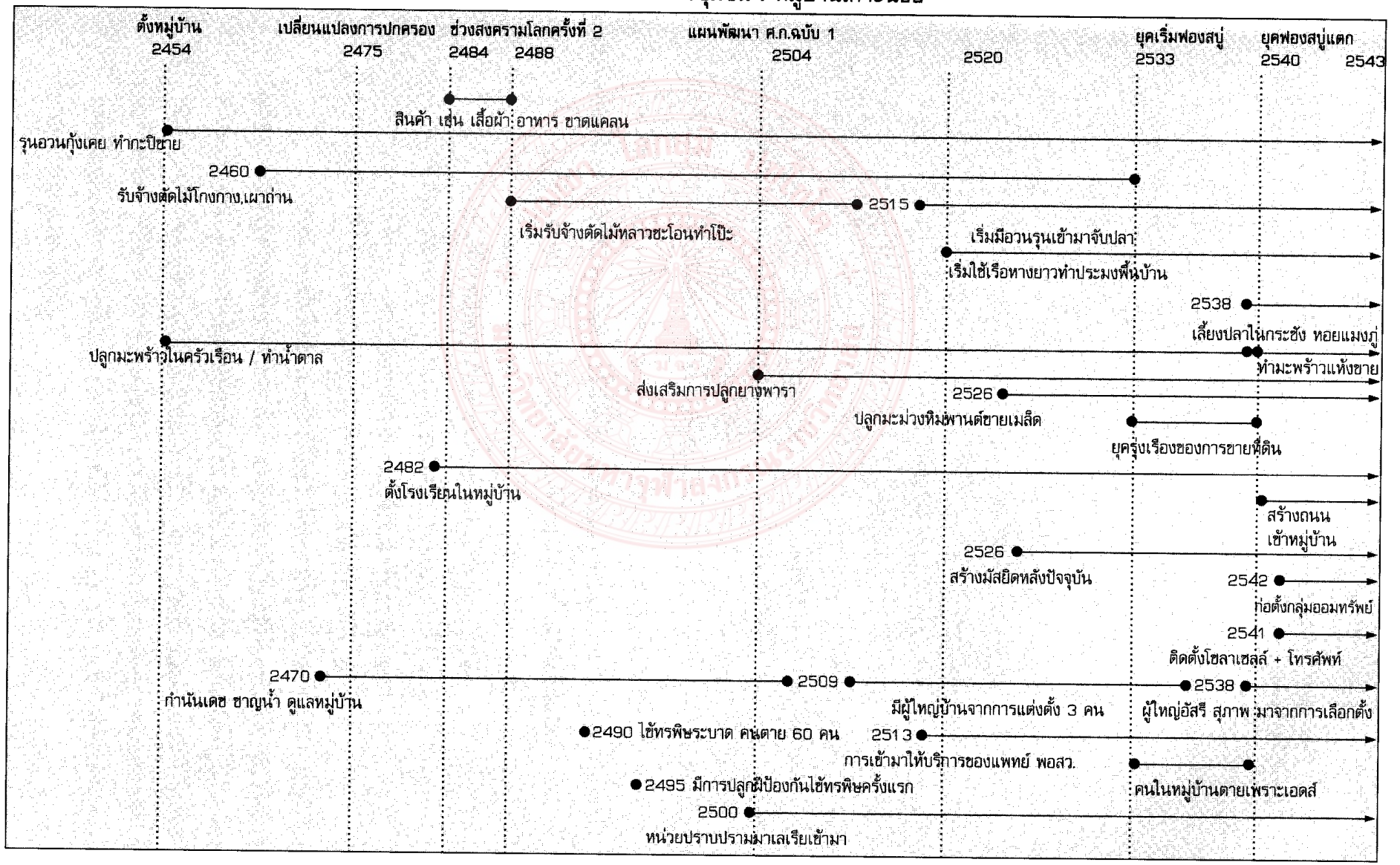
ลำดับเหตุการณ์สำคัญตามช่วงเวลา

ตัวอย่างลำดับเหตุการณ์ตามช่วงเวลา
บ้านห้วยใส

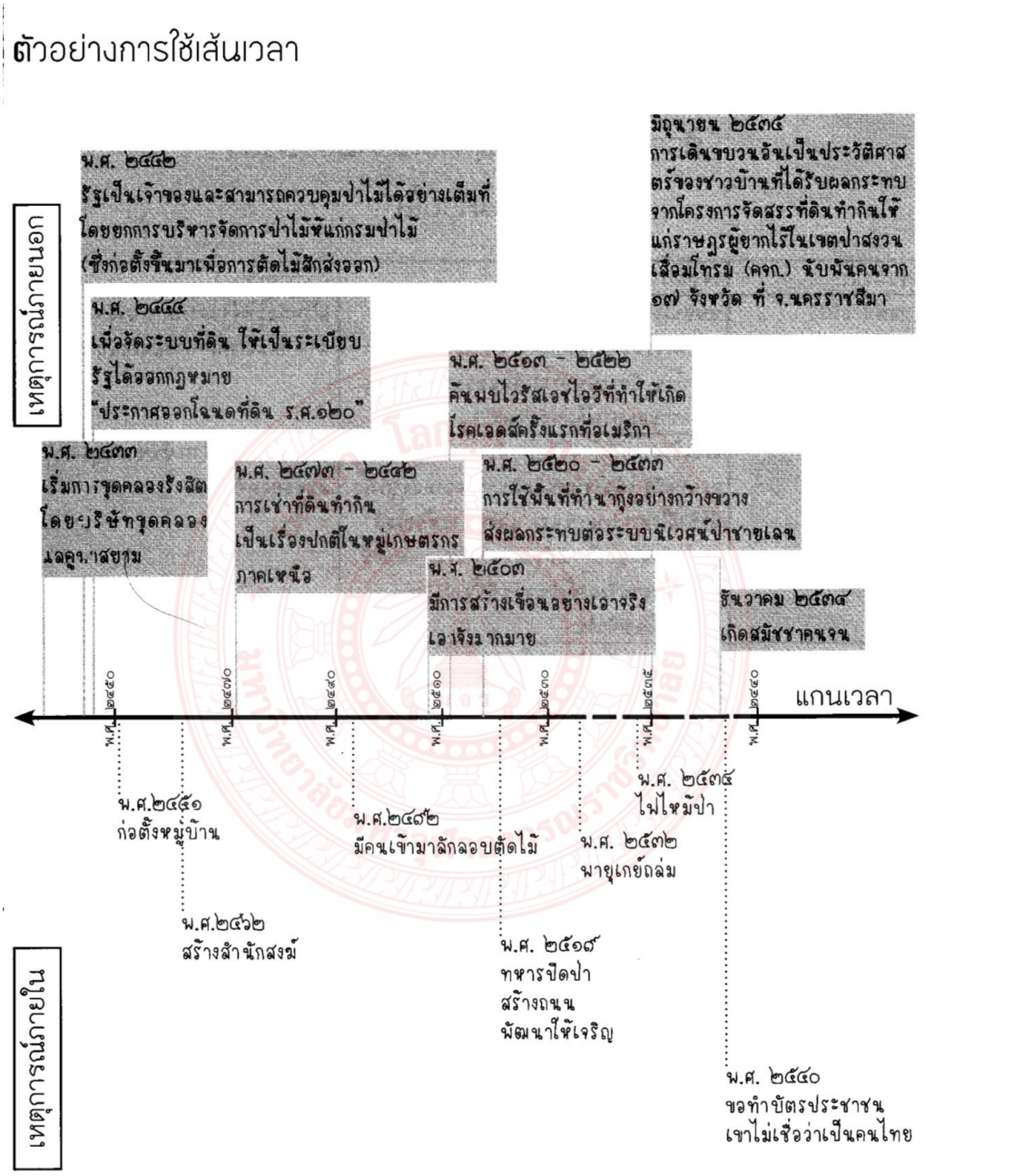
ช่วงเวลา	เหตุการณ์สำคัญ	สภาพปัญหา
ก่อนปี 2533	อพยพโยกย้ายไปที่ต่าง ๆ ตามที่เห็นว่ามีสภาพธรรมชาติ มีที่ทำกิน มีป่าไม้ มีแหล่งน้ำ ชาวบ้าน ยึดอาชีพทำไร่เลื่อนลอยเมื่อที่ทำกินขาดความสมบูรณ์ก็อพยพออก	มีโรคภัยไข้เจ็บระบาด การเดินทางลำบากเมื่อโรคระบาดป้องกันยาก
ปี 2533	เริ่มเข้ามาอยู่ที่บ้านห้วยใส จำนวน 5 ครอบครัว เนื่องจากที่เดิมดินขาดความสมบูรณ์ อีกทั้งมีโรคระบาดรุนแรง และที่บ้านห้วยใสมีสภาพป่าสมบูรณ์ มีที่ลุ่มเหมาะทำนา และมีห้วยไหลผ่านจึงมาตั้งถิ่นฐานที่นี่และเริ่มถากถางป่าเพื่อเป็นที่ทำกิน	ที่ทำกินน้อยเพราะเป็นป่าสมบูรณ์ แต่ผลผลิตที่ได้ก็ดี
ปี 2534-2538	มีการอพยพเพิ่มเติมมาเป็น 15 ครอบครัว และเริ่มถากถางที่ดินเพิ่มเพื่อเป็นที่ทำกิน บริเวณที่ดอนใช้ปลูกข้าวไร่และพืชผักต่าง ๆ	มีนก หนู มารบกวนกินข้าวและผักที่ปลูก ชาวบ้านมักเป็นโรคไข้เลือดออกและท้องเสีย
ปี 2539-2542	มีการอพยพมาเป็น 27 ครอบครัว มีการสร้างบ้านเรือนถาวรแทนการสร้างด้วยไม้ไผ่ มีสุขศาลาในปี 1996 เพื่อรักษาคนเจ็บในบ้าน และได้สร้างโรงเรียนในปี 1997 และในปีเดียวกันได้ทำถนนเพื่อเดินทางเข้า-ออกได้สะดวกขึ้น ปี 1998 ชาวบ้านเริ่มใช้ที่ดินริมห้วยปลูกข้าวในฤดูฝน เมื่อเก็บเกี่ยวเสร็จก็จะปลูกผัก และถั่วในแปลงนาต่อไป เริ่มมีบุคคลภายนอกเช่น พนักงานป่าไม้มาสำรวจและแบ่งที่ดิน เจ้าหน้าที่กสิกรรมเข้ามาแนะนำทำนาในพื้นที่ลุ่ม	บริเวณปลูกข้าวไร่ยังคงมีปัญหาเรื่องนก หนู หมู ทำลายข้าวและพืชผัก ที่ดินทำกินเริ่มจำกัดทำให้ผลผลิตข้าวไม่พอกิน อย่างไรก็ตามบริเวณที่ลุ่มที่ปรับเป็นที่นานั้นผลผลิตข้าวได้ดีไม่มีโรคหรือแมลงรบกวน

แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชนแบบตาราง แบบที่ ๒

ตัวอย่างผังประวัติศาสตร์ชุมชน : หมู่บ้านเกาะน้อย



แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชนแบบเส้นเวลา (timeline)



แผนผังประวัติศาสตร์ชุมชน

หมู่บ้าน.....

ที่ตั้ง.....

3 โครงสร้างองค์กรชุมชน
Community Organization

การศึกษาโครงสร้างด้านต่างๆในชุมชน เป็นการศึกษาความสัมพันธ์ทางสังคมในแง่มุมต่างๆ นอกเหนือไปจากความสัมพันธ์ทางเครือญาติ ในการศึกษารูปแบบนี้เราจะให้ความสนใจในสถาบันหรือโครงสร้างในชุมชน (หมู่บ้าน) ที่เป็นภาพกว้างกว่านั้น เช่น โครงสร้างการเมืองการปกครอง เศรษฐกิจ สังคม เป็นต้น ทั้งการศึกษาโครงสร้างองค์กรชุมชนถือว่ามีความสำคัญอย่างมากเพราะจะช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจบทบาทและหน้าที่ของสถาบัน องค์กร กลุ่มทางสังคม และบุคคลที่มีความสำคัญในชุมชน (หมู่บ้าน) ทั้งนี้ความเข้าใจโครงสร้างองค์กรชุมชนจะเป็นส่วนสำคัญในการทาความเข้าใจพลวัตของการขับเคลื่อนชุมชน(หมู่บ้าน) ในด้านต่างๆ ได้ เราอาจแบ่งแนวทางการศึกษาโครงสร้างองค์กรชุมชนออกเป็น ๓ ส่วนสำคัญโดยแต่ละชุดความสัมพันธ์มีแนวทางเบื้องต้นในการศึกษาดังนี้

๑. การเมืองการปกครอง ได้แก่ โครงสร้างการปกครองส่วนท้องถิ่น กลุ่มผลประโยชน์ต่างๆ ในชุมชน (หมู่บ้าน) ความสัมพันธ์ระหว่างนักการเมืองระดับชาติ, นโยบายสาธารณะ,นักการเมืองท้องถิ่นและชาวบ้าน รูปแบบการเข้าไปมีส่วนร่วมและตัดสินใจเกี่ยวกับกิจการสาธารณะที่ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตประจำวัน เป็นต้น

๒. สังคม ได้แก่ กลุ่มทางสังคมทั้งที่จัดตั้งโดยรัฐหรือชาวบ้านเอง สถาบันการศึกษา องค์กรทางศาสนาและความเชื่อต่างๆ การสร้างทุนทางสังคมและทุนทางวัฒนธรรมภายในชุมชน(หมู่บ้าน) องค์กรพัฒนาเอกชนหรือกลุ่มเคลื่อนไหวทางสังคมต่างๆ เป็นต้น

๓. เศรษฐกิจ ได้แก่ กลุ่มอาชีพ ความสัมพันธ์การผลิตระดับครัวเรือนกับการตอบสนองความต้องการของระบบการเกษตรเพื่อการพาณิชย์ ปัจจัยและอำนาจในการตัดสินใจเพื่อการผลิตพืชผลทางการเกษตร เป็นต้น

วัตถุประสงค์

๑. ช่วยให้ผู้วิจัยเข้าใจโครงสร้างองค์กรชุมชนได้ทุกมิติที่สำคัญในชุมชน (หมู่บ้าน) ทั้งโครงสร้างที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ

๒. สามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์เพื่อนำมาเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยตั้งแต่ระดับครอบครัว กลุ่มทางสังคมจนถึงสถาบันทางสังคมที่สำคัญในชุมชน (หมู่บ้าน) ได้

วิธีการ

การ ทำความเข้าใจกับระบบความสัมพันธ์ต่างๆที่มีอยู่ในชุมชน แนวทางการศึกษาโครงสร้างองค์กรชุมชน อาจแบ่งออกเป็น ๒ ขั้นตอน คือ

๑. การทำความเข้าใจแบบแผนความสัมพันธ์ขององค์กรชุมชน

๒. การจัดทำผังโครงสร้างองค์กรชุมชน โดยจะต้องทำความเข้าใจแบบแผนความสัมพันธ์ในชุมชนก่อนแล้วจึงนำมาเขียนเป็นโครงสร้างองค์กรชุมชน

เป้าหมาย/ประโยชน์

๑. ทำให้เข้าใจโครงสร้างองค์กรชุมชนทั้งที่เป็นทางการ และไม่เป็นทางการจะช่วยให้เราเห็นได้ชัดเจนถึงมิติความสัมพันธ์ในชุมชน เช่น ความสัมพันธ์เชิงอำนาจ การเข้าใจว่าคนกลุ่มไหน หรือตระกูลไหนมีบทบาทต่อชุมชนเชิงการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม และมีความสัมพันธ์ของเรากับชุมชนได้เหมาะสมยิ่งขึ้น

๒. การพัฒนาศักยภาพของชุมชนที่อยู่รวมตัวกันเป็นกลุ่มหรือเครือข่าย องค์กรชุมชนเป็นทุนทางสังคมที่สำคัญทั้งในการแก้ปัญหาและการสร้างชุมชนที่เข้มแข็ง ผังโครงสร้างองค์กรชุมชนช่วยให้เราเห็นศักยภาพที่มีอยู่ผ่านเครือข่ายความสัมพันธ์ที่มีอยู่แล้ว เช่น ผู้นำไม่เป็นทางการ และองค์กรธรรมชาติ การศึกษาโครงสร้างองค์กรชุมชนทำให้เราไม่มองชุมชนเป็นภาชนะว่าง แต่มีระบบโครงสร้างความสัมพันธ์ที่สามารถขับเคลื่อนประเด็นต่างๆ ในชุมชนได้

ข้อเสนอแนะ

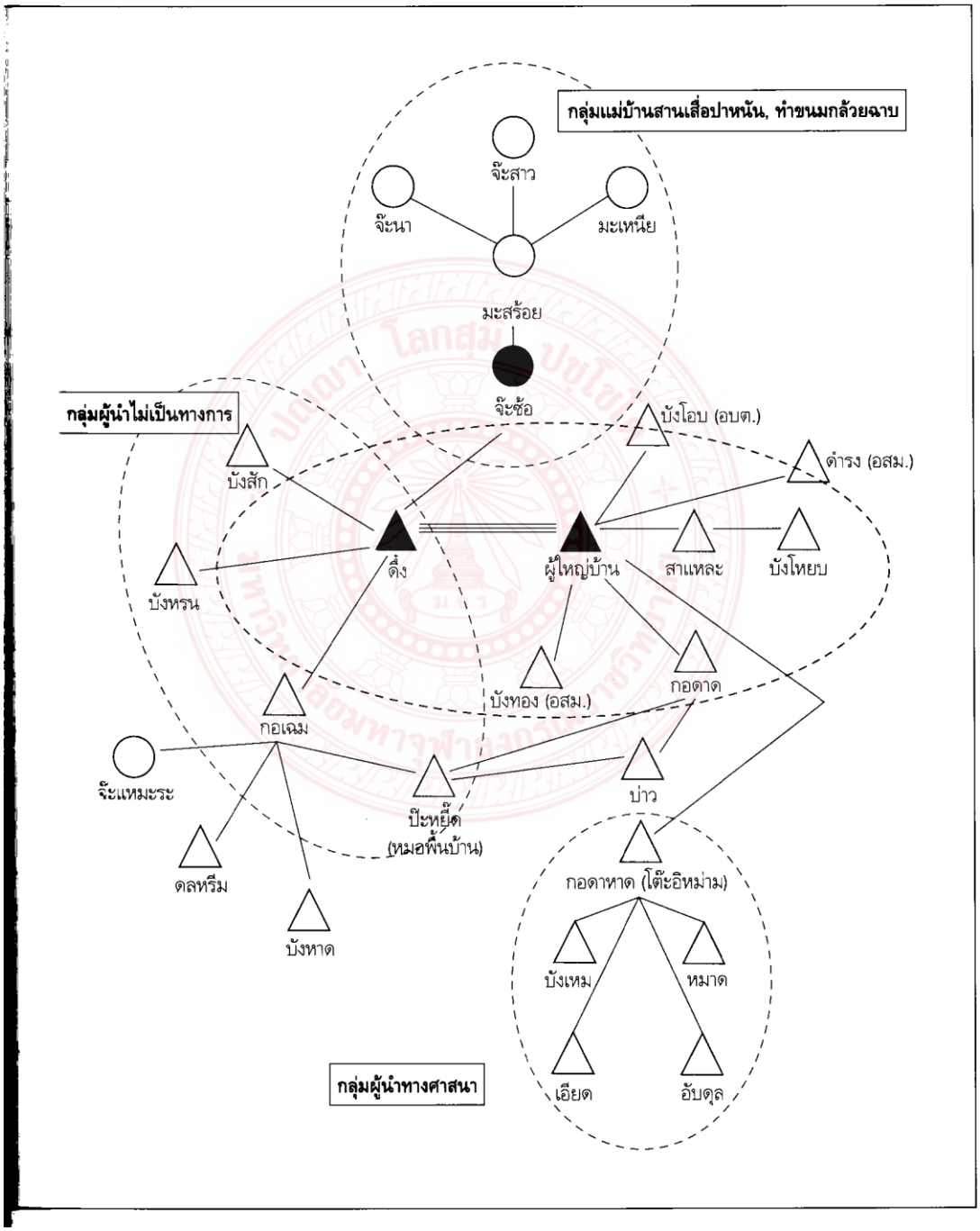
๑. การเก็บข้อมูลองค์กรต้องเก็บข้อมูลทั้งองค์กรที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ โดยเฉพาะองค์กรที่มีจำนวนสมาชิกมากและศักยภาพในการทางานในชุมชน (หมู่บ้าน) สูง

๒. นอกจากการสัมภาษณ์แล้วผู้วิจัยควรใช้การสังเกตเข้าไปมีส่วนร่วมในการเก็บข้อมูล

๓. การได้ร่วมเรียนรู้และทำความเข้าใจกิจกรรมขององค์กรชุมชนต่างๆที่จะทำการศึกษาจะช่วยสามารถเขียนรูปแบบและอธิบายกระบวนการทางานตลอดจนพลวัตต่างๆของโครงสร้างองค์กรชุมชนด้านที่ผู้วิจัยได้อย่างสมบูรณ์ครบถ้วนมากขึ้น

ตัวอย่าง โครงสร้างองค์กรชุมชน

ตัวอย่างผังโครงสร้างองค์กรชุมชน : หมู่บ้านเกาะน้อย



โครงสร้างองค์กรชุมชน

หมู่บ้าน.....

ที่ตั้ง.....

4 ประเด็นการวิจัย
Research Topics

ศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นเป็นความพร้อมและความสามารถของชุมชนในการเรียนรู้และจัดการกับความหลากหลายของสถานการณ์ชีวิตของประชาชนได้อย่างเป็นรูปธรรม ด้วยกระบวนการพัฒนางานหรือกิจกรรม การจัดการกับปัญหา ตลอดจนการยกระดับคุณภาพการดำเนินชีวิต อันเป็นผลกระทบจากโครงสร้างทางกายภาพ สังคม เศรษฐกิจ สุขภาพ การจัดการสภาวะแวดล้อม และการเมืองการปกครอง โดยองค์ประกอบที่สำคัญของศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นที่พบในพื้นที่ อาจได้แก่

๑) ข้อมูล

๒) เงินหรือกองทุน

๓) ทรัพยากรและสิ่งแวดล้อม

๔) คนที่มีความพร้อมทั้งความรู้ ความเชี่ยวชาญ ความตั้งใจ ประสบการณ์ วิธีการทำงาน การช่วยเหลือกัน การรวมกลุ่ม เป็นต้นและเครือข่ายความสัมพันธ์

การนำศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นอันเป็นทุนทางสังคมที่นำมาใช้อย่างต่อเนื่อง เป็นกลยุทธ์หลักในการเพิ่มพูนและเสริมความเข้มแข็งของชุมชนท้องถิ่นอันนำไปสู่การจัดการพื้นที่ที่พึ่งพิงจากภายนอกพื้นที่เท่าที่จำเป็นเท่านั้น

กระบวนการนำใช้ทุนทางสังคมต้องอาศัยกระบวนการอย่างน้อย ๓ ขั้นตอน ได้แก่

๑) การรับรู้ทั้งสถานการณ์ชีวิต ปัญหา และศักยภาพของทุนทางทางสังคมในชุมชนท้องถิ่น

๒) การเรียนรู้เพื่อทำความเข้าใจแนวทางหรือวิธีการที่จะจัดการกับสถานการณ์ชีวิต ปัญหา ด้วยศักยภาพของทุนทางสังคมที่มีอยู่ของชุมชนท้องถิ่น

๓) การจัดการที่นำเอาศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นมาใช้ด้วยการสร้างรูปธรรมการพัฒนางานหรือกิจกรรมที่นำไปสู่การจัดการปัญหาและสร้างผลกระทบที่เกิดจากโครงสร้างทางกายภาพ สังคม เศรษฐกิจ สุขภาพ การจัดการ สภาวะแวดล้อม และการเมืองการปกครอง

วัตถุประสงค์

๑. มีความเข้าใจแนวปฏิบัติและกระบวนการฟื้นฟูสิ่งแวดล้อม กระบวนการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวทางศาสนาและวัฒนธรรม กระบวนการเพิ่มรายได้เกษตรวิถีพุทธ กระบวนการดูแลผู้สูงอายุ

กระบวนการสื่อสารวัฒนธรรมเพื่อการเรียนรู้ และการขับเคลื่อนเศรษฐกิจชุมชนแบบพอเพียงของเครือข่ายพระนักพัฒนาบนพื้นที่สูง

๒. การสังเคราะห์องค์ความรู้เพื่อเป็นต้นแบบ (Model) ในการพัฒนาคุณภาพชีวิต ๖ ด้าน คือ กระบวนการพัฒนาแหล่งท่องเที่ยวทางศาสนาและวัฒนธรรม กระบวนการเพิ่มรายได้เกษตรวิถีพุทธ กระบวนการดูแลผู้สูงอายุ กระบวนการสื่อสารวัฒนธรรมเพื่อการเรียนรู้ และการขับเคลื่อนเศรษฐกิจชุมชนแบบพอเพียงของเครือข่ายพระนักพัฒนาบนพื้นที่สูง

วิธีการ

๑. ปฏิบัติการที่ ๑ วิเคราะห์ศักยภาพและทุนทางสังคมของชุมชนท้องถิ่นแนวคิดและหลักการ ทีมนักวิจัยพูดคุยกับผู้ให้ข้อมูล ได้แก่ ผู้นำชุมชน ปราชญ์ เจ้าหน้าที่องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น เจ้าหน้าที่หน่วยบริการสุขภาพ ประชาชนทั่วไป แกนนำกลุ่ม องค์กร หน่วยงาน และหมู่บ้าน (ชุมชน) จัดการตนเอง เพื่อร่วมค้นหาบุคคลที่เป็นคนเก่ง คนดี คนสำคัญ ข้อมูลโครงสร้างพื้นฐานทางกายภาพและโครงสร้างทางสังคมที่มีส่วนร่วมในการพัฒนา แก้ไขปัญหา หรือยกระดับภาวะสุขภาพของคนในชุมชน โดยใช้แนวคำถามเพื่อการเรียนรู้ศักยภาพและทุนทางสังคมของชุมชนท้องถิ่น โดยมีประเด็นในการการสำรวจศักยภาพและทุนทางสังคมของชุมชนท้องถิ่น รายหมู่บ้าน โดยการศึกษาแนวปฏิบัติและกระบวนการพัฒนาคุณภาพชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์บนพื้นที่สูงของเครือข่ายพระนักพัฒนา แบ่งเป็น ๒ กลุ่ม คือ

๑.๑ กลุ่มองค์กรในชุมชนที่เป็นภาคประชาชน ทั้งคนสำคัญ (คนดี คนเก่ง แกนนำ ผู้นำ) และกลุ่มทางสังคมหรือองค์กรชุมชน (กลุ่มอาชีพ กลุ่มอาสาสมัคร กองทุน สถาบันการเงินหรือกลุ่มออมทรัพย์ วัด หมู่บ้าน)

๑.๒ กลุ่มองค์กรหรือหน่วยงานรัฐและเอกชน ทั้งในพื้นที่และนอกพื้นที่ที่หนุนเสริมการเพิ่มศักยภาพของชุมชนท้องถิ่น (เช่น องค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น กำนัน ผู้ใหญ่บ้าน โรงพยาบาลส่งเสริมสุขภาพตำบล โรงเรียน ศูนย์พัฒนาเด็กเล็ก เป็นต้น) ซึ่งสามารถเข้าร่วมในกระบวนการวิจัยชุมชน ทั้งในฐานะผู้วิจัยและผู้ให้ข้อมูลหลักได้ ทั้งนี้ในส่วนประชาชนที่ได้รับผลกระทบจากการจัดการสถานการณ์ในชุมชนต้องเข้าร่วมในบทบาทของผู้ให้ข้อมูลด้วย

๒. ปฏิบัติการที่ ๒ การวิเคราะห์ปัญหาและการแก้ปัญหาโดยชุมชนท้องถิ่น โดยมีแกนนำชุมชน พูดคุยแลกเปลี่ยนประสบการณ์และทบทวนการจัดการตนเองของชุมชนท้องถิ่น ประเด็นปัญหาของพื้นที่ ปัจจัยหรือสาเหตุของการเกิดปัญหา แนวทางการแก้ปัญหา ประชากรที่ได้รับผลกระทบและผลที่เกิดขึ้นจากการแก้ปัญหา โดยใช้แนวคำถามเพื่อการเรียนรู้ปัญหาของชุมชน ประชากรที่ได้รับผลกระทบ การแก้ปัญหาของชุมชนและผลการแก้ไขปัญหาของชุมชน โดยมีประเด็นในการวิเคราะห์ดังนี้

๒.๑ ปัญหาของหมู่บ้าน (ชุมชน) จำแนกรายหมู่บ้าน

๒.๒ เหตุที่มาของปัญหาในหมู่บ้าน (ชุมชน) งานและกิจกรรมในการแก้ปัญหา

๒.๓ การแก้ปัญหาของหมู่บ้าน (ชุมชน) และความเชี่ยวชาญ

๒.๔ การดำเนินกิจกรรมเสริมสร้างความเข้มแข็งของชุมชนท้องถิ่น และข้อเสนอเพื่อแก้ปัญหาและแนวทางการสร้างความเข้มแข็งให้ทุนทางสังคม

๓. ปฏิบัติการที่ ๓ การพัฒนางานต่อเนื่องและขยายผล วิเคราะห์ศักยภาพชุมชนท้องถิ่นในการพัฒนางานต่อเนื่องและขยายผล และการสร้างการเรียนรู้ โดยนำใช้ข้อมูลที่ได้จากใช้ตารางวิเคราะห์จากปฏิบัติการที่ ๑ และปฏิบัติการที่ ๒ สรุปเป็นศักยภาพการต่อยอดงานพัฒนา

๔. ปฏิบัติการที่ ๔ การสร้างและพัฒนานวัตกรรมของชุมชนท้องถิ่นโดยเอาพื้นที่เป็นตัวตั้ง มีแกนนำชุมชน นำใช้ข้อมูลจากการถอดบทเรียนชุมชนจากปฏิบัติการที่ ๑-๓ พูดคุยและวิเคราะห์ถึงการสร้างและพัฒนานวัตกรรมของชุมชนท้องถิ่นโดยเอาพื้นที่เป็นตัวตั้ง โดยใช้ตัวอย่างแนวคำถามเพื่อการเรียนรู้

๕. ปฏิบัติการที่ ๕ การเขียนรายงานการวิจัยชุมชน เป็นขั้นตอนสุดท้ายของกระบวนการวิจัยชุมชน ภายหลังที่นักวิจัยได้ใช้กระบวนการเข้าถึงชุดข้อมูลของชุมชน โดยวิธีการเก็บข้อมูลเชิงคุณภาพหลากหลายวิธี ผ่านกระบวนการคิดของผู้วิจัยโดยการตั้งคำถามที่สำคัญและจำเป็น บันทึกข้อมูลที่ได้จาการเรียนรู้จากทุนทางสังคม นำข้อมูลที่ได้สู่การวิเคราะห์โดยใช้เครื่องมือสำคัญ คือตารางวิเคราะห์ (Matrix tables analysis) หนึ่งในเครื่องมือสำคัญของการวิจัยแบบชาติพันธุ์วรรณนา (Ethnography Research) จนทำให้เกิดความคิดรวบยอดสรุปเป็นข้อมูลต่างๆ ที่จำเป็น ชุดข้อมูลที่ได้ถือเป็นชุดข้อมูลที่สำคัญ ที่จะนำไปสู่การเขียนให้เห็นความสัมพันธ์เชื่อมโยงของข้อมูลต่างๆ แสดงเป็นข้อความรู้ที่ได้จากการวิจัยชุมชน อาทิเช่น

๕.๑ ข้อความรู้ว่าด้วยทุนและศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นในการจัดการกับปัญหา และความต้องการต่างๆของคนในชุมชน

๕.๒ ข้อความรู้ที่แสดงให้เห็นวิวัฒนาการปัญหา แนวทางและวิธีการจัดการปัญหาและผลของการจัดการปัญหาที่เกิดขึ้น กับโอกาสในการจัดการปัญหา จนเกิดวิธีการทำงานในการจัดการตนเอง

๕.๓ ข้อความรู้ว่าด้วยสถานะศักยภาพและความพร้อมในการสร้างกระบวนการเรียนรู้ของชุมชนท้องถิ่น

๕.๔ แนวปฏิบัติและกระบวนการพัฒนาคุณภาพชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์บนพื้นที่สูง ซึ่งตอบสนองภารกิจของการพัฒนาท้องถิ่น นโยบายสาธารณะ ผลกระทบ (เศรษฐกิจ สังคม สิ่งแวดล้อม)

๕.๕ การนำข้อมูลจากตารางในแต่ละหัวข้อมาร้อยเรียง และขยายความเพิ่มเติมเพื่อให้เห็นความเชื่อมโยงกันของเนื้อหาแต่ละหัวข้อจนครบทุกหัวข้อ

เป้าหมาย/ประโยชน์

๑. ภาพรวมศักยภาพและทุนทางสังคมของชุมชนท้องถิ่น

๒. ภาพรวมของปัญหาและการแก้ปัญหาโดยชุมชนท้องถิ่น

๓. ภาพรวมศักยภาพของทุนทางสังคมในการพัฒนางานต่อเนื่องและขยายผล

๔. ภาพรวมนวัตกรรมของชุมชนท้องถิ่นจากการทำงานของทุนทางสังคมกับการสร้างผลกระทบต่อประชากร การตอบสนองต่อภารกิจขององค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น และความสอดคล้องกับข้อเสนอนโยบายสาธารณะ รวมถึงการสร้างความเข้มแข็งของชุมชนท้องถิ่น

๕. รายงานแผนงานวิจัย เรื่อง เครือข่ายพระนักพัฒนา: แนวปฏิบัติและกระบวนการพัฒนาคุณภาพชีวิตของกลุ่มชาติพันธุ์บนพื้นที่สูง

ข้อเสนอแนะ

๑. การวิจัยชุมชนเมื่อดำเนินการโดยชุมชน ถือเป็นเครื่องมือที่เป็นรูปธรรมของกระบวนการเรียนรู้ของชุมชน เนื่องจากการมีส่วนร่วมของคนในชุมชนทำให้กิจกรรมการวิจัยชุมชนสามารถสร้างความเข้าใจสถานการณ์ของชุมชน การมีส่วนเกี่ยวข้องในสถานการณ์ของคนในชุมชนคนสำคัญในการจัดการให้สถานการณ์ดังกล่าวเอื้อประโยชน์ต่อคนในชุมชน ทำให้เกิดการเรียนรู้แนวทางการจัดการสถานการณ์ต่างๆ จนนำสู่การหาทางออกหรือเพิ่มแนวทางใหม่ๆเพื่อจัดการกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงต่อเนื่องได้

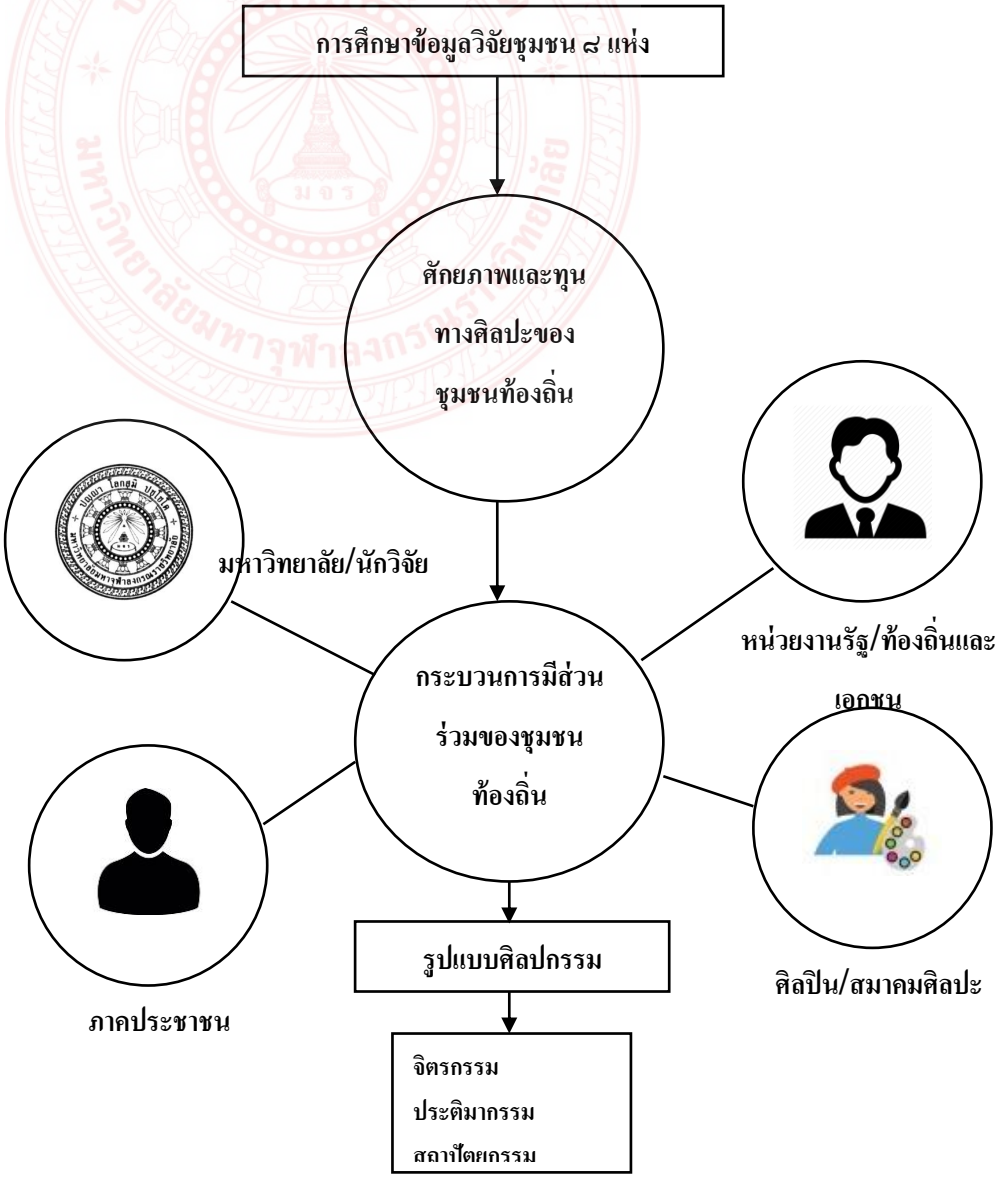
๒. องค์ประกอบที่จำเป็นของการวิจัยชุมชนโดยชุมชน คือ คนและข้อมูล ซึ่ง “คน” (บุคลากร) ควรมาจากองค์กรปกครองส่วนท้องถิ่น หน่วยงานในพื้นที่ แกนนำกลุ่มทางสังคมและองค์กรชุมชน ผู้ได้รับผลกระทบจากกิจกรรมและงานพัฒนาในพื้นที่ ตลอดจนผู้สนับสนุนการเสริมความเข้มแข็งให้กับทุนทางสังคมและศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นในมิติต่างๆ ส่วน “ข้อมูล” คือส่วนที่มาจากการสรุปบทเรียนจากประสบการณ์ การตีความประสบการณ์ทางตรงและประสบการณ์ทางอ้อมในการจัดการสถานการณ์ที่เกี่ยวข้อง ทั้งจากการเป็นผู้กระทำ ผู้เกี่ยวข้องอยู่ร่วมสถานการณ์และผู้ได้รับผลกระทบจากการกระทำ อันจะทำให้ข้อมูลที่ได้ใกล้เคียงกับสถานการณ์จริงมากที่สุด ทำให้การวิจัยชุมชนสามารถสรุปข้อมูลและความรู้ที่มาจากการปฏิบัติจริงของผู้ที่เกี่ยวข้องได้มากที่สุดด้วย ทำให้กระบวนการจัดการตนเองของชุมชนท้องถิ่นมีโอกาสเกิดได้มากขึ้น

๓. การวิจัยชุมชนทำได้ด้วยหลายกรอบวิทยาการ การวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาแบบเร่งด่วน (Rapid Ethnographic Community Assessment Process - RECAP) เป็นหนึ่งในวิทยาการวิจัยทางมานุษยวิทยา ที่ทำให้ คน (บุคลากร) หรือนักวิจัย ซึ่งวิธีการนี้ได้เข้าถึงข้อมูลที่เป็นการสรุปและ

ตีความประสบการณ์ของคน จากสถานการณ์ที่เป็นบริบททางสังคมวัฒนธรรม เศรษฐกิจ การเมือง การปกครอง และสุขภาวะของชุมชนท้องถิ่น ได้ใกล้เคียงจากสถานการณ์จริงมากที่สุด

๔. การวิจัยเชิงชาติพันธุ์วรรณาแบบเร่งด่วน (RECAP) ให้ความสำคัญกับการให้ความหมายและการตีความสถานการณ์จากผู้ที่อยู่ร่วมโดยตรงและโดยอ้อมในสถานการณ์นั้นๆ ภายใต้ผลกระทบของบริบทของชุมชนท้องถิ่นดังกล่าว ทำให้เห็นภาพรวมของผู้เกี่ยวข้องต่อสถานการณ์นั้นๆ เมื่อสรุปการวิจัยชุมชนจะทำให้เห็นมุมมองของคนในชุมชนชัดเจน หากต้องการข้อมูลที่แสดงทุนทางสังคมและศักยภาพของชุมชนท้องถิ่นที่ส่งผลกระทบต่อวิถีชีวิตของประชาชนและการจัดการตนเองของชุมชนท้องถิ่นแล้ว การเปิดโอกาสให้คนในชุมชน ทั้งที่อาจเป็นทุนทางสังคมและองค์ประกอบอื่นของศักยภาพของชุมชนได้เข้าร่วมในกิจกรรมการวิจัยชุมชนด้วย จะทำให้การเข้าถึงข้อมูลมีมากขึ้นและในทางกลับกันยังสามารถให้กระบวนการวิจัยชุมชนนี้สร้างกระบวนการเรียนรู้ข้อมูลในคนกลุ่มต่างๆ ที่เป็นทุนทางสังคมของชุมชนได้ด้วย

ตัวอย่าง ประเด็นการวิจัย



ประเด็นการวิจัย เรื่อง

.....

ผนวก ข
หนังสือเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ, ผู้ให้ข้อมูล

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

๑. พระครูธีรสุตพจน์,ดร. (สง่า ธีรสัวโร)

การศึกษา: พธ.ด. (พระพุทธศาสนา) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ประสบการณ์: นักวิชาการมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

๒. ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง

การศึกษา: พธ.ด. (พระพุทธศาสนา) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ประสบการณ์: ศิลปินอิสระ/นักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลป์ล้านนาและอาจารย์ผู้เชี่ยวชาญสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

๓. ผศ.พีระพงษ์ ดวงแก้ว

การศึกษา: ศศ.ม. (ประติมากรรม) มหาวิทยาลัยศิลปากร จังหวัดนครปฐม

ประสบการณ์: ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

๔. อาจารย์สุวิน มักได้ (สล่าวิน)

การศึกษา: พธ.ม. (พระพุทธศาสนา) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ประสบการณ์: อาจารย์พิเศษสาขาศิลปกรรมล้านนาและสล่าปูนปั้นล้านนา

๕. พ่อครูเสถียร นะวงศ์รักษ์

การศึกษา: พธ.บ. (พุทธศิลปกรรม) มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่

ประสบการณ์: พ่อครูภูมิปัญญาศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา

๖. นายไตรรัตน์ อินต๊ะสาร ผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๕ บ้านโฮ่ง

๗. นายประวิญ หลักดี ผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๒ บ้านใหม่

๘. นายวรวิทย์ ศรีพันธุ์ ผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๘ บ้านศรีดอนชัย

๙. นางสาวผาณิต คำหอม ปลัดองค์การบริหารส่วนตำบลเวียงเหนือ

๑๐. นายประเสริฐศักดิ์ ปันคำมา ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านเวียงเหนือ

๑๑. พระสิทธิ สายวัน เจ้าอาวาสวัดศรีดอนชัย ตำบลเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน

ประสบการณ์: อาจารย์พิเศษสาขาหัตถศิลป์ล้านนา

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๑

๑๗ กรกฎาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขออนุญาตใช้พื้นที่วัดศรีดอนชัย ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ
นมัสการ เจ้าอาวาสวัดศรีดอนชัย

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการพัฒนาศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้าง Community Art เป็นแหล่งเรียนรู้และสถานที่ท่องเที่ยวของชุมชน โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮองสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชน เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขออนุญาตใช้พื้นที่วัดศรีดอนชัย ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการ เป็นพื้นที่ศึกษาวิจัยและการจัดประชุมสัมมนา และกราบนิมนต์พระคุณเจ้า ได้ให้ข้อมูลของพื้นที่ชุมชนตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในการใช้พื้นที่ดังกล่าวในการสอบถามข้อมูลเชิงพื้นที่ต่อไป

จึงนมัสการมาเพื่อทราบและโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๒

๑๗ กรกฎาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัย

เรียน ผู้ใหญ่บ้าน , ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน, ประธานแม่บ้าน หมู่ที่ ๕ บ้านโฮ่ง

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการพัฒนาศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้าง Community Art เป็นแหล่งเรียนรู้และสถานที่ท่องเที่ยวของชุมชน โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮองสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชนบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญท่านเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัยของชุมชนตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. ณ วัดศรีดอนชัย ตามวันเวลาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อขอความเมตตาอนุเคราะห์จากท่าน และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจักได้รับความเมตตาจากท่านเป็นอย่างดี

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

หมายเหตุ: ให้แต่ละท่านนำสำเนาบัตรประชาชน จำนวน ๑ ชุด เพื่อจ่ายค่าตอบแทนการให้ข้อมูลดังกล่าวด้วย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๗
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๓

๑๗ กรกฎาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัย

เรียน ผู้ใหญ่บ้าน , ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน, ประธานแม่บ้าน หมู่ที่ ๒ บ้านใหม่

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการพัฒนาศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้าง Community Art เป็นแหล่งเรียนรู้และสถานที่ท่องเที่ยวของชุมชน โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮองสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชนบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญท่านเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัยของชุมชนตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. ณ วัดศรีดอนชัย ตามวันเวลาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อขอความเมตตาอนุเคราะห์จากท่าน และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจักได้รับความเมตตาจากท่านเป็นอย่างดี

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖
หมายเหตุ: ให้แต่ละท่านนำสำเนาบัตรประชาชน จำนวน ๑ ชุด เพื่อจ่ายค่าตอบแทนการให้ข้อมูลดังกล่าวด้วย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๗
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๔

๑๗ กรกฎาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัย

เรียน ผู้ใหญ่บ้าน , ผู้ช่วยผู้ใหญ่บ้าน, ประธานแม่บ้าน หมู่ที่ ๘ บ้านศรีดอนชัย

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการพัฒนาศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้าง Community Art เป็นแหล่งเรียนรู้และสถานที่ท่องเที่ยวของชุมชน โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮองสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชนบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญท่านเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัยของชุมชนตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. ณ วัดศรีดอนชัย ตามวันเวลาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อขอความเมตตาอนุเคราะห์จากท่าน และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจักได้รับความเมตตาจากท่านเป็นอย่างดี

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

หมายเหตุ: ให้แต่ละท่านนำสำเนาบัตรประชาชน จำนวน ๑ ชุด เพื่อจ่ายค่าตอบแทนการให้ข้อมูลดังกล่าวด้วย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๕

๑๗ กรกฎาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัย
เรียน ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านเวียงเหนือ

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการพัฒนาศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา ได้ดำเนินการวิจัยเรื่อง การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา และการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในล้านนา ๘ จังหวัดภาคเหนือตอนบน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อสร้าง Community Art เป็นแหล่งเรียนรู้และสถานที่ท่องเที่ยวของชุมชน โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงใหม่ เชียงราย ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮองสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชนบ้านเวียงเหนือ อำเภอปาย เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญท่านเข้าร่วมประชุมสัมมนาและให้ข้อมูลพื้นที่วิจัยของชุมชนตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๒๘ กรกฎาคม ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. ณ วัดศรีดอนชัย ตามวันเวลาดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อขอความเมตตาอนุเคราะห์จากท่าน และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าจักได้รับความเมตตาจากท่านเป็นอย่างดี

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

หมายเหตุ: ให้แต่ละท่านนำสำเนาบัตรประชาชน จำนวน ๑ ชุด เพื่อจ่ายค่าตอบแทนการให้ข้อมูลดังกล่าวด้วย

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๖

๑๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัย

เรียน ผศ.ดร.สุรสิทธิ์ เสาว์คง ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรมล้านนา

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มล้านนา มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชน เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัยตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในการให้ข้อมูลเชิงพื้นที่ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อทราบและโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๗
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๗

๑๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัย

เรียน พ่อครูเสถียร นะวงศ์รักษ์ พ่อครูภูมิปัญญาศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มล้านนา มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชน เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัยตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในการให้ข้อมูลเชิงพื้นที่ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อทราบและโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

เสถียร นะ ยินดีให้ข้อมูล ๑๑-๑๑-๖๓

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๗
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๘

๑๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัย

เรียน ผศ. พีระพงษ์ ดวงแก้ว ผู้ทรงคุณวุฒิด้านศิลปกรรม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มล้านนา มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชน เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัยตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในการให้ข้อมูลเชิงพื้นที่ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อทราบและโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

30-4-63

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๙

๑๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัย

เรียน อาจารย์สุวิน มักได้ (สล่าวิน) อาจารย์พิเศษสาขาศิลปกรรมล้านนา

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มล้านนา มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชน เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัยตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในการให้ข้อมูลเชิงพื้นที่ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อทราบและโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

ที่ อว ๘๐๒๔.๑(๓)/๑๐

มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย
วิทยาเขตเชียงใหม่
วัดสวนดอก พระอารามหลวง ต.สุเทพ อ.เมือง
จ.เชียงใหม่ ๕๐๒๐๐
โทร. (๐๕๓) ๒๗๘๕๖๗, ๒๗๕๑๔๕, ๒๗๐๔๕๑,
๒๑๐๓๗๕ มือถือ ๐๘๗-๑๘๕๗๓๗๓
โทรสาร. ๐๕๓-๒๗๐๔๕๒

๑๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

เรื่อง ขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการจัดประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัย
นมัสการ พระครูธีรสุตพจน์, ดร.

ด้วยทางสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ และสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย ร่วมกับโครงการวิจัยเรื่องการพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในกลุ่มล้านนา มีวัตถุประสงค์ ๓ ประการคือ ๑) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา ๒) เพื่อเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ และ ๓) เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ โดยมีการศึกษาวิจัยในพื้นที่ ๘ จังหวัด ประกอบด้วย เชียงราย เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน พะเยา และแม่ฮ่องสอน

เพื่อให้การดำเนินการวิจัยและการขับเคลื่อนโครงการวิจัยเพื่อชุมชน เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ ร่วมกับสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่ **จึงมีความประสงค์ที่จะขอเชิญผู้ทรงคุณวุฒิ ในการประชุมสัมมนาเชิงปฏิบัติการและให้ข้อมูลงานวิจัยตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย** ในวันที่ ๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๓๐-๑๖.๐๐ น. โดยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าทางมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย จะได้รับความอนุเคราะห์จากท่านในการให้ข้อมูลเชิงพื้นที่ต่อไป

จึงนมัสการมาเพื่อทราบและโปรดพิจารณา

ขอแสดงความนับถือ

(ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง)
ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม/หัวหน้าโครงการวิจัย
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
โทร.๐๕๓-๒๑๗๑๖๒ , ๐๘๔-๘๐๖๑๒๐๖

ผนวก ค

ภาพถ่ายการลงพื้นที่ทำวิจัย, การสัมภาษณ์

สัมภาษณ์ ผศ.ดร. สุรสิทธิ์ เสาว์คง

ศิลปินอิสระ/นักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลป์ล้านนา

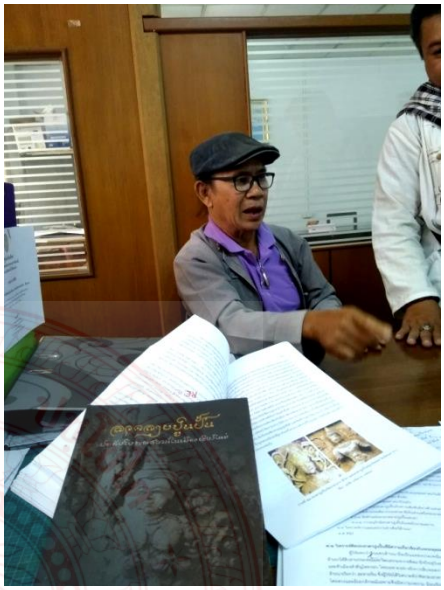
ณ บ้านเลขที่ ๑๒๖/๗ ม.๒ ตำบลช้างเผือก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่

วันที่ ๒๙ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๗.๐๐ น.

สัมภาษณ์ อาจารย์สุวิน มักได้ (สล่าวิน)
อาจารย์พิเศษสาขาศิลปกรรมล้านนาและสล่าปูนปั้นล้านนา
ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่
วันที่ ๒๖ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๐๐ น.

สัมภาษณ์พระครูธีรสุตพจน์,ดร. (สง่า ธีรสำโร)
ผู้ช่วยอธิการบดีฝ่ายบริหาร มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
ณ หอนิทรรศการศิลปวัฒนธรรมมหาวิทยาลัยเชียงใหม่
วันที่ ๒๖ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

สัมภาษณ์พ่อครูเสถียร นะวงศ์รักษ์ (ครูภูมิปัญญาศิลปกรรมท้องถิ่นล้านนา)
ณ สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
วันที่ ๒๐ ตุลาคม ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๐๐ น.



การสัมภาษณ์กลุ่มย่อยคณาจารย์/ศิลปินอิสระ/ช่าง/ผู้เชี่ยวชาญงานศิลปกรรมล้านนา
ณ สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย วิทยาเขตเชียงใหม่
วันที่ ๒๙-๓๐ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๐.๐๐-๑๖.๐๐ น.

สัมภาษณ์ นายไตรรัตน์ อินต๊ะสาร ผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๕ บ้านโฮ่ง

ณ ศาลาอเนกประสงค์วัดศรีดอนชัย

วันที่ ๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๐๐ น.

สัมภาษณ์ นายประวิญ หลักดี ผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๒ บ้านใหม่
ณ วัดศรีดอนชัย จังหวัดแม่ฮ่องสอน
วันที่ ๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๐๐ น.

สัมภาษณ์ นายวรวิทย์ ศรีพันธุ์ ผู้ใหญ่บ้านหมู่ที่ ๘ บ้านศรีดอนชัย

ณ วัดศรีดอนชัย จังหวัดแม่ฮ่องสอน

วันที่ ๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๖๓ เวลา ๑๓.๐๐ น.

สัมภาษณ์ นางสาวผาณิต คำหอม ปลัดองค์การบริหารส่วนตำบลเวียงเหนือ
ณ พื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน วันที่ ๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

สัมภาษณ์ นายประเสริฐศักดิ์ ปันคำมา ผู้อำนวยการโรงเรียนบ้านเวียงเหนือ
ณ โรงเรียนบ้านเวียงเหนือ วันที่ ๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

สัมภาษณ์ พระสิทธิ สายวัน เจ้าอาวาสวัดศรีดอนชัย (อาจารย์พิเศษสาขาหัตถศิลป์ล้านนา)
ตำบลเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอนวันที่ ๒๒ พฤศจิกายน ๒๕๖๓

สัมภาษณ์ พระสงฆ์ และประชาชนทั่วไปที่เข้าร่วมการจัดกิจกรรมนิทรรศการศิลปกรรมล้านนาที่ได้จากการสังเคราะห์องค์ความรู้ออกมาเป็นรูปธรรม

ณ มจร.วิทยาเขตพะเยา จังหวัดพะเยา วันที่ ๗ ธันวาคม ๒๕๖๓

ภาคผนวก ง การรับรองการนำผลงานวิจัยไปใช้ประโยชน์

แบบ สพ.๐๙.

หนังสือรับรองการใช้ประโยชน์จากผลงานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วันที่ ๔ กุมภาพันธ์ ๒๕๖๔

เรื่อง การรับรองการใช้ประโยชน์ของผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

เรียน/นมัสการ สถาบันวิจัยพุทธศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

ข้าพเจ้า.....นายวรวิทย์ ศรีพันธ์ ตำแหน่ง.....ผู้ใหญ่บ้านชุมชนบ้านศรีดอนชัย.....
ชื่อหน่วยงาน/องค์กร/ชุมชน.....บ้านศรีดอนชัย.....
ที่อยู่.....๑๒๓ หมู่ที่ ๘...ตำบลเวียงเหนือ อำเภอปาย จังหวัดแม่ฮ่องสอน ๕๘๑๓๐.....
โทรศัพท์.....๐๘๑-๐๒๐-๓๗๖๙.....โทรสาร.....-.....
ขอรับรองว่าได้มีการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เรื่อง
“การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา (Synthesis of art knowledge in Lanna)”
ซึ่งเป็นผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ของ...**นายปฏิเวธ เสาว์คง และคณะ**
โดยนำไปใช้ประโยชน์ ดังนี้

- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงวิชาการ เช่น การบรรยาย การสอน การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน
- ✓ การใช้ประโยชน์ด้านความรู้ในพระพุทธศาสนา
- ☐ การใช้ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ เช่น งานวิจัยและ/หรืองานสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาสิ่งประดิษฐ์
- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงนโยบายหรือระดับประเทศ
- ✓ การใช้ประโยชน์ตามวัตถุประสงค์/เป้าหมายของงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

ช่วงเวลาที่นำไปใช้ประโยชน์ ตั้งแต่ ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ จนถึง ๑ มกราคม พ.ศ. ๒๕๖๕ ซึ่งการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ เรื่องนี้ไปใช้ประโยชน์นั้น ก่อให้เกิดผลดี ดังนี้

๑. ทำให้ชุมชนได้พัฒนาเป็นแหล่งเรียนรู้ทางศิลปวัฒนธรรมล้านนา
๒. ทำให้ชุมชนมีส่วนร่วมในการขับเคลื่อนพื้นที่ท้องถิ่นที่ขาดศิลปะพื้นถิ่นให้มีการขยายโอกาสให้กับชุมชน
๓. ชุมชนมีพื้นที่สาธารณะที่เกี่ยวข้องกับศิลปะล้านนา โดยมีการบูรณาการกับทางโรงเรียนชุมชนให้เป็นห้องเรียนเคลื่อนที่
๔. ชุมชนได้พัฒนาฐานรากทางองค์ความรู้ทางศิลปะล้านนาที่ทางคณะได้มาจัดสร้างและจัดกิจกรรมถ่ายทอดองค์ความรู้ที่หาได้ยากมามอบให้กับชุมชน
๕. ชุมชนจะพัฒนาผลงานวิจัยชุดนี้ไปอย่างต่อเนื่องในอนาคต

ขอรับรองว่าข้อความข้างต้นเป็นจริงทุกประการ

ลงชื่อ .....
(.....)
ตำแหน่ง .....

หมายเหตุ: ท่านสามารถประทับตราของหน่วยงานในเอกสารนี้ได้ (ถ้ามี)

แบบ สพ.๐๔.

หนังสือรับรองการใช้ประโยชน์จากผลงานวิจัยหรืองานสร้างสรรค์
มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย

วันที่ 1 มกราคม 2564

เรื่อง การรับรองการใช้ประโยชน์ของผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

เรียน/นมัสการ ผู้อำนวยการสถาบันวิจัยพุทธศาสตร์

ข้าพเจ้า พระมหาชัย ณ สิงห์ทร ตำแหน่ง ผู้อำนวยการสำนักส่งเสริมวัฒนธรรม
ชื่อหน่วยงาน/องค์กร/ชุมชน สำนักส่งเสริมและวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
ที่อยู่ 202 ต.ช้างเผือก อ.เมือง จ.เชียงใหม่
โทรศัพท์ 053-885860 โทรสาร 053-885860
ขอรับรองว่าได้มีการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ ของมหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย เรื่อง
"การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา"
ซึ่งเป็นผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ของ...ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง และคณะ
โดยนำไปใช้ประโยชน์ ดังนี้

- ☑ การใช้ประโยชน์เชิงวิชาการ เช่น การบรรยาย การสอน การพัฒนารูปแบบการเรียนการสอน
- ☐ การใช้ประโยชน์ด้านความรู้ในพระพุทธศาสนา
- ☐ การใช้ประโยชน์ในเชิงพาณิชย์ เช่น งานวิจัยและ/หรืองานสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาสิ่งประดิษฐ์
- ☐ การใช้ประโยชน์เชิงนโยบายหรือระดับประเทศ
- ☐ การใช้ประโยชน์ตามวัตถุประสงค์/เป้าหมายของงานวิจัย/งานสร้างสรรค์

ช่วงเวลาที่นำไปใช้ประโยชน์ ตั้งแต่ 1 มกราคม 2564 จนถึง 31 สิงหาคม 2564 ซึ่งการนำผลงานวิจัย/งานสร้างสรรค์ เรื่องนี้ไปใช้ประโยชน์นั้น ก่อให้เกิดผลดี ดังนี้

สามารถนำไปใช้ในการศึกษาองค์ความรู้ของศิลปกรรมในล้านนา และสามารถนำมาประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอน และขยายองค์ความรู้ให้แก่นักศึกษาและผู้สนใจทั่วไปได้เป็นอย่างดี

ขอรับรองว่าข้อความข้างต้นเป็นจริงทุกประการ

ลงชื่อ .....
(พระมหาชัย ณ สิงห์ทร)
ตำแหน่ง ผู้อำนวยการสำนักส่งเสริมวัฒนธรรม

ภาคผนวก จ ผลผลิต ผลลัพธ์และผลกระทบจากงานวิจัย (Output/Outcome/Impact)

ตารางวิเคราะห์ Output Outcome Impact โครงการวิจัย

หมายเหตุ:

- ผลผลิต (Output) = สิ่งที่ตอบตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย
- ผลลัพธ์ (Outcome) = สิ่งที่เกิดขึ้นระหว่างดำเนินการวิจัยหรือหลังงานวิจัยเสร็จไม่นาน ซึ่งไม่ได้คาดหวังไว้ล่วงหน้า
- ผลกระทบ (Impact) = สิ่งที่เกิดขึ้นหลังงานวิจัยไปแล้วระยะหนึ่ง (ความยั่งยืน-การจัดการต่อ) ซึ่งไม่ได้คาดหวังไว้ล่วงหน้า

โครงการ	ประเด็น	ตัวชี้วัด/ตัวบ่งชี้		
		Output	Outcome	Impact
การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา **Synthesis of art knowledge in Lanna** **ผู้วิจัย: ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง** **ดร.พรศิลป์ รัตนชูเดช** **ธีระพงษ์ จาตุมา** **อำนาจ ขัดวิชัย** **วัตถุประสงค์** **๑. ประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา** **๒ การเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือ** **๓. สังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมล้านนา ในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์**	องค์ความรู้	- เข้าใจประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมในล้านนา - เรียนรู้กระบวนการเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา แก่เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน และการนำเสนอต่อชุมชน -การส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะล้านนาแบบรูปธรรมมากขึ้น	- นำกระบวนการในช่วงทำงานวิจัยนำมาบูรณาการสอนศิลปะล้านนา ในชั้นเรียนเพื่อเกิดความรู้ที่แท้จริง และเรียนรู้ตาม ณ ช่วงเวลาปัจจุบัน	- เสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา ให้เยาวชน นิสิต นักศึกษา และชุมชน ๘ จังหวัดภาคเหนือเห็นคุณค่าทางวัฒนธรรม สอดรับการตื่นตัวในการอนุรักษ์โบราณสถาน (ศิลปกรรม)อันเก่าแก่ของภาคเหนือ
	คน	- เยาวชน นิสิต นักศึกษา และตัวแทนจากชุมชนได้แสดงทัศนคติต่อการเสริมสร้างความรู้ทางศิลปกรรมล้านนา ผ่านการทำกิจกรรมร่วมกัน จำนวน ๘ ครั้ง	- ผู้นำในชุมชนรู้สึกเห็นคุณค่า และภูมิใจในการนำเสนอประเด็นในการส่งเสริมการศึกษาการพัฒนาคุณภาพศิลปะ และการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์	- คลิ๊ปวีดีโอถูกเผยแพร่ในอินเทอร์เน็ต ทำให้เกิดการตื่นตัวต่อการสร้างเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา
	กลไกการจัดการ	- บทความวิจัยเรื่องการสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา จำนวน ๑ เรื่อง	- ตีพิมพ์หรือนำเสนอผลงานวิจัยใน ระดับชาติหรือนานาชาติ	- ผู้วิจัยสามารถนำผลงานไปสู่การบูรณาการใน การเรียนการสอน และประกันคุณภาพการศึกษา
	เครือข่าย/การขยายผล	- สถาบันการศึกษา ชุมชน ได้สื่อชุดองค์ความรู้ไปใช้เป็นสื่อการเรียนการสอน และพระสงฆ์ได้เผยแพร่หลักธรรมผ่านชุดองค์ความรู้	- เกิดการกระตุ้นทางศิลปวัฒนธรรม ที่ชาวต่างชาติได้สัมผัส และเรียนรู้ร่วมกัน	- คนในชุมชนนำผลงานที่เกิดจากกระบวนการวิจัย ไปเผยแพร่ทั่วไป

ประวัติผู้วิจัย

“ศิลปะล้านนา : ประวัติศาสตร์ อัตลักษณ์ และการสร้างสรรค์”

การสังเคราะห์องค์ความรู้ศิลปกรรมในล้านนา (Synthesis of Art knowledge in Lanna)

ภายใต้แผนงานวิจัย The City of Arts: การพัฒนาเมืองศิลปะเชิงสร้างสรรค์ในล้านนา

ผศ.ปฏิเวธ เสาว์คง ประธานหลักสูตรสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
ศศ.บ.(จิตรกรรม) ศศ.ม.(ทัศนศิลป์)
ผลงานและรางวัลที่ได้รับ:
- รางวัลชนะเลิศการประกวดวาดภาพ ระดับประเทศ ที่จังหวัดชลบุรี
- รางวัลชนะเลิศการประกวดวาดภาพ ระดับจังหวัด ที่จังหวัดเชียงราย
- รางวัลชนะเลิศการประกวดวาดภาพ กาดหลวง ที่จังหวัดเชียงใหม่

ผลงานทางวิชาการ:
- หนังสือจิตรกรรมเบื้องต้น
- การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังมหาเวสสันตรชาดกฯ (งานวิจัย)

ดร. พรศิลป์ รัตนชูเดช อาจารย์ประจำสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
ศศ.บ.(โบราณคดี) ศศ.ม.(ปรัชญา) พธ.ด.(พระพุทธศาสนา)
ผลงานและรางวัลที่ได้รับ:
-รับโลห์ ผู้มีความประพฤติดีเด่นด้านพระพุทธศาสนา จากพุทธสมาคมประเทศไทย
-รับเกียรติบัตรผู้บำเพ็ญประโยชน์อย่างสูงในกิจการโรงเรียนพุทธศาสนาวันอาทิตย์ วัดสวนดอก จ.เชียงใหม่
-รับเกียรติบัตรผู้บำเพ็ญประโยชน์ด้านวิชาการ จากมหาวิทยาลัยแม่โจ้ จ.เชียงใหม่

ผลงานทางวิชาการ: หนังสือภาพลายเส้นพุทธศิลป์ในล้านนา

ธีระพงษ์ จาตุมา อาจารย์ประจำสาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
ศศ.บ.(จิตรกรรม) พธ.ม.(พระพุทธศาสนา)

ผลงานและรางวัลที่ได้รับ:

- รางวัลยอดเยี่ยม การประกวดผลงานจิตรกรรม ธรรมชาติสุดสวย ร่ำรวยศิลปกรรมเชิดชูวัฒนธรรมล้านนา
- รางวัลชนะเลิศ องค์ประกอบศิลป์ การแข่งขันทักษะวิชาชีพระดับหน่วย วิทยาลัยอาชีวะศึกษาลำปาง
- รางวัลชนะเลิศ จิตรกรรมสีน้ำ การแข่งขันทักษะวิชาชีพระดับหน่วย วิทยาลัยอาชีวะศึกษาลำปาง
- รางวัลดีเด่น การประกวดวาดภาพสด หัวข้อกาดหลวงกับวิถีคนเมือง ณ. เฮือนศิลปินนาซา

ผลงานทางวิชาการ:

- หนังสือพุทธจิตรกรรมล้านนา
- การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังมหาเวสสันดรชาดกฯ (งานวิจัย)

อำนาจ ขัดวิชัย นักวิชาการ/อาจารย์สาขาวิชาพุทธศิลปกรรม
ปวส.(จิตรกรรมสากล) วท.บ.(วิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีการอาหาร) พธ.ม.(พระพุทธศาสนา)

ผลงานทางวิชาการ:

- หนังสือพุทธศิลปะ
- งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์ประติมากรรม: ความหลากหลายทางชีวภาพ (Biodiversity)”
- งานวิจัยเรื่อง “การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนัง มหาเวสสันดรชาดก ๑๓ กัณฑ์ แบบฉบับล้านนาในแหล่งท่องเที่ยวถิ่นล้านนา”
- งานวิจัยเรื่อง “การศึกษาการรับรู้เชิงสุนทรียศาสตร์ที่มีต่องานสถาปัตยกรรมทางศาสนา: กรณีศึกษาบุโรพุธโธ และจันดีปรัมบานัน ประเทศอินโดนีเซีย”
- บทความวิชาการ เรื่อง “การเรียนรู้ข้ามวัฒนธรรมทางศาสนาอาเซียน: กรณีศึกษาประเทศเมียนมาร์”