การสร้างพื้นที่ทางสังคมของช่างไทใหญ่ผ่านการฉายภาพวรรณกรรมเรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ในงานจิตรกรรมวัดสบลี

ชาญคณิต อาวรณ์
สาขาศิลปะและการออกแบบ
คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์และศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยพะเยา

บทคัดย่อ

ความนิยมการเสพวรรณกรรมแบบชาวบ้าน (การเล่าค่าว - การฟังค่าว – ค่าวธรรม) เปิดพื้นที่ให้จิตรกรรมพุทธประวัติหรือพุทธชาดกถูกแทนที่ความนิยมด้วยชาดกนอกนิบาต การฉายภาพจิตรกรรมจึงเป็นการสร้างความจริงเชิงประจักษ์ให้แก่กลไกการเสพความบันเทิงของชาวบ้านดังเรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์แห่งวัดสบลี เบื้องหลังภาพจิตรกรรมยังเป็นการแสดงตัวตนของช่างไทใหญ่ผ่านพื้นที่วัฒนธรรมในล้านนา ขณะเดียวกันก็อาจแสดงให้เห็น “การพลัดถิ่น” ที่นำเอาความหมายของตัวละครในวรรณกรรม/จิตรกรรมมาสร้างสรรค์ภายใต้บริบทการอพยพโยกย้ายของผู้คนไทใหญ่หรือผู้คนตัวเล็กตัวน้อยที่ปะทะประสานความสัมพันธ์เชิงอำนาจขึ้นในช่วงราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 อีกด้วย

คำสำคัญ: การสร้างพื้นที่ทางสังคม, จิตรกรรมชาดกนอกนิบาต, บัวระวงศ์หงส์อามาตย์

Social Space Construction from Tai Yai Craftsman on pictorial literature from Buarawong Hong Amat in Painting at Wat Sop lee.

Chankhanit Arvorn
Art and Design Programme, School of Architecture and Fine Arts, University of Phayao, Phayao, Thailand.

ABSTRACT

Addiction popular folk literature open space for painting Buddha life replaced with allegory outside Nibat. Projection Painting extend the empirical truth to social space of the addictive entertainment of villagers as Buarawong Hong Amat mural at Wat Sop Lee. Behind the painting to express the identity of Tai Yai in Lanna culture. Meanwhile, it could be demonstrated. “The Diaspora” to bring out the meaning of a character in literature / creative painting. In the context of migration of Tai Yai or a little less coordinated strike at power relations in the late 24th century to the first half of the 25th century as well.

Keywords: Social Space Construction, Allegory outside Nibat Painting, Buarawong Hong Amat

บทนำ

“สบลี” หมายถึงการบรรจบกันของลำน้ำห้วยแม่ลี[1] ซึ่งไหลทางด้านทิศตะวันออกของหมู่บ้านสบลีที่มา “สบ” กับแม่น้ำมอญซึ่งไหลทางทิศตะวันตกของหมู่บ้าน (บริเวณพื้นที่นี้จึงจัดอยู่ในเขตลุ่มน้ำวังตอนบน) บ้านสบลียังอยู่ในเส้นทางที่เชื่อมไปยังบ้านหลวงแจ้ซ้อน ซึ่งมีตำนานนิทานท้องถิ่นเรื่องปู่เยียง เป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่สะท้อนความเป็นพื้นที่เดียวกันในลุ่มน้ำมอญ (ห้างหุ้นส่วนจำกัดช่อฟ้าก่อสร้าง 2554, 25) เช่นเดียวกับการจัดการปกครองหัวหมวดวัด โดยมีวัดศรีหลวงแจ้ซ้อนเป็นหัวหน้าหมวดอุโบสถ ตามแบบการปกครองสงฆ์แบบจารีต

ปัจจุบันหมู่บ้านสบลี ตั้งอยู่ในพื้นที่ปกครองของ ต.แจ้ซ้อน อ.เมืองปาน จ.ลำปาง จากคำบอกเล่าของปราชญ์ท้องถิ่นในชุมชนพบว่า มีการย้ายวัดจากบริเวณทิศเหนือหมู่บ้านมาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ปัจจุบัน เนื่องจากมีการกัดเซาะของลำน้ำห้วยแม่ลี แต่ไม่ทราบว่ามีการย้ายมาในช่วงใด (สัมภาษณ์พ่อน้อยอินคำ อาลัย, วันที่ 31 ธันวาคม 2558) แม้ยังไม่สามารถตรวจสอบอายุของวัดแห่งนี้ได้อย่างชัดเจนว่าน่าจะเริ่มสร้างขึ้นในช่วงใด แต่ยังคงวิหารอุโบสถ (วิหารที่เป็นอุโบสถด้วย) ภายในวัดเท่านั้นที่เป็นหลักฐานทางศิลปกรรมสำคัญของวัดอันเป็นตัวบ่งชี้ความสำคัญทางประวัติศาสตร์ (เพื่อให้เข้าใจโดยง่าย ในบทความนี้จะเรียกอย่างย่อว่า วิหาร)

วิหารวัดสบลี วางผังแกนทิศตะวันตก – ตะวันออก มีแผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยม

---

[1] หรือมีชื่อในอดีตว่าห้วยแม่คำ (น้ำย่าคำ) นอกจากนั้นในพื้นที่ใกล้เคียงยังมีลำน้ำห้วยอีกหลายสายที่ไหลสบกับลำน้ำแม่มอญคือ ห้วยป่าปง ห้วยต้นยาง ห้วยขนุน ห้วยย่าคำ ห้วยต้นมื่น ห้วยทรายขาว

ผืนผ้า มีรูปแบบเป็นอาคารทรงโรง ขนาดจำนวน 4 ห้อง โครงสร้างหลังคายังใช้ระบบเสาดั้งตามระบบวิหารแบบล้านนา (หลังคาทรงเปิม) (วรรณา 2544, 608 – 611) ใช้โครงสร้างไม้ทั้งหมดในระบบม้าต่างไหม ผนังมีการก่ออิฐฉาบปูนรับกับโครงสร้างแผงไม้ฝาหยาบ (ผนังปูนนี้เพิ่มเข้ามาภายหลัง)[2] โดยรูปแบบศิลปกรรมแล้วใกล้เคียงกับกลุ่มวิหารที่พบในเมืองลำปาง (ลุ่มน้ำวังตอนกลาง) ที่สร้างขึ้นในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 เช่น วิหารวัดแสนเมืองมา วิหารวัดนาแส่ง เป็นต้น

บนผนังพื้นไม้ของฝาหยาบ มีหลักฐานงานจิตรกรรมทั้งหมด 16 แผง สภาพในปัจจุบันหลายแห่งชำรุดและลบเลือนไปมาก แต่ยังสามารถให้เห็นถึงโครงสร้างสีฝุ่นแบบธรรมชาติ เขียนเส้นด้วยสีดำ เป็นโครงตัวภาพ เน้นสีฟ้าครามเป็นเส้นภูเขา เน้นสีเหลืองและน้ำตาล เป็นสีพื้นหรือสีอาคาร ซึ่งลักษณะของสีฟ้าครามและสีเหลืองหรือน้ำตาลนี้ ชวนให้นึกถึงจิตรกรรมฝาผนังที่รับอิทธิพลแบบพม่า – ไทใหญ่ (ทั้งผนังปูนและผนังไม้) ซึ่งพบในกลุ่มจิตรกรรมเชียงใหม่ – ลำปาง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อาทิ จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด อ.แม่แจ่ม จ.เชียงใหม่ และจิตรกรรมฝาผนังวัดแสนเมืองมา อ.เมือง จ.ลำปาง เป็นต้น

จากการสำรวจจิตรกรรมแห่งนี้ พบว่าเขียนเล่าเรื่องวรรณกรรมบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ จึงเป็นที่มาของการตรวจสอบความสัมพันธ์ระหว่างวรรณกรรมและรูปแบบศิลปะของจิตรกรรม รวมถึงข้อสังเกตบางประการ และการตีความ

---

[2] เดิมวิหารแห่งนี้จะทำการรื้อถอน แต่เมื่ออาจารย์นคร พงษ์น้อย แห่งไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ได้เห็นคุณค่าจึงชักชวนชาวบ้านร่วมกันอนุรักษ์และซ่อมแซมไว้ในช่วง พ.ศ. 2528 โดยการเปลี่ยนเสาหลวง เสาผนัง และแป้นเกล็ดที่ใช้มุงหลังคาใหม่

ทางประวัติศาสตร์ ในบทความนี้

บังระวงศ์หงส์อามาตย์ : เรื่องย่อและความสัมพันธ์กับจิตรกรรม

วรรณกรรมเรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ จัดเป็นวรรณกรรมชาดกนอกนิบาต แม้ยังไม่สามารถทราบถึงที่มาของวรรณกรรมนี้ได้อย่างแน่ชัด แต่พบว่ามีการคัดลอกกันแล้วในระยะช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ดังตัวอย่างบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ อักษรธรรมล้านนา จารลงใบลาน ฉบับวัดบ้านโฮ้งหลวง อ.บ้านโฮ้ง จ.ลำพูน เขียน (คัดลอก) พ.ศ. 2421 เป็นต้น (พระมหาศรียนต์ 2538, 24) ต่อมาในช่วงทศวรรษ 2470 น่าจะมีการสร้างวรรณกรรมนี้ให้อยู่ในรูปร้อยแก้วตามฉันทลักษณ์คร่าวซอ หรือค่าวธรรม เพื่อแทนที่การเทศน์ชาดกนอกนิบาตนี้ และทำให้เกิดการเสพวรรณกรรมชาดกนอกนิบาตได้ง่ายขึ้นผ่านการ “เล่าคร่าว” (รวมทั้งมีการตีพิมพ์คร่าวนี้ออกจำหน่ายในช่วงทศวรรษ 2480 ด้วย) (อุดม 2546, 122)

เนื้อเรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ มีใจความหลักกล่าวถึงพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็น “บัวระวงศ์” อันเป็นตัวเอกของเรื่อง (สรุปจาก พระมหาศรียนต์ 2538, 122 – 126) เรื่องย่อ กล่าวถึงพญากาไลยเจ้าเมืองจำปา มีพระชายาสองพระองค์คือนางจันทราเทวี มเหสีเอก และนางกาไวย มเหสีรอง นางจันทรามีโอรสสองพระองค์คือ เจ้าสุริยา (พี่ชาย) และบัวระวงศ์ ส่วนนางกาไวยมีโอรสหนึ่งพระองค์คือ เจ้าไชยทัต ฝ่ายนางกาไวยเมื่อทราบว่าพญากาไลยประสงค์จะยกราชสมบัติให้บุตรของนางจันทราเทวี นางกาไวยจึงวางแผนคิด

ร้าย จึงทูลความให้กับจันทเสนาผู้เป็นพ่อฟัง จันทเสนาจึงทำยามนต์ให้นางกาไวยนำไปใส่น้ำให้พญากาลัยอาบ หลังจากนั้นจึงออกอุบายให้ทาสีไปเชิญพระโอรสทั้งสองของนางจันทรามาบริโภคอาหารยังเรือนของนางกาไวย ท้ายสุดจึงแสร้งใส่ความเจ้าสุริยาและบัวระวงศ์ว่าทั้งสองปลุกปล้ำกระทำร้ายต่อนาง นางกาไวยเท็จทูลต่อพญากาลัยที่ต้องมนต์น้ำอาบของนาง พญากาไลยจึงสั่งประหารชีวิตโอรสทั้งสองพระองค์ ทว่านางจันทราได้ให้สินบนแก่นายประหาร ทำให้โอรสทั้งสองพระองค์ต้องหลบหนีออกจากเมืองจำปา ก่อนออกจากเมืองนางจันทราได้มอบแก้ววิเศษ (แก้วประจำเมือง) ให้แก่บัวระวงศ์และเจ้าสุริยาไว้

เจ้าสุริยาและบัวระวงศ์เดินทางเข้าสู่ป่าหลายแห่ง มาถึงเส้นทางป่าแห่งหนึ่ง เทวดาเนรมิตไก่แดงและไก่ดำมาปรบปีกร้อง ไก่แดงร้องว่าผู้ใดกินเนื้อของตนแล้วจักได้ลาภยิ่งใหญ่ ฝ่ายไก่ดำร้องว่าผู้ใดกินเนื้อของตนแล้วจักลำบากเบื้องต้น แล้วจึงได้เป็นใหญ่ในภายหลัง จากนั้นไก่ทั้งคู่ก็สิ้นลมต่อหน้า เจ้าสุริยาและบัวระวงศ์จึงนำไก่ทั้งสองมาปรุงอาหาร เจ้าสุริยาได้เสวยไก่แดง บัวระวงศ์ได้เสวยไก่ดำ ต่อมาทั้งสองพระองค์เดินผ่านไปถึงเมืองปัญจนคร และบรรทมหลับอยู่ในศาลาหน้าเมือง ที่เมืองปัญจนครในขณะนั้น เหล่าเสนาอำมาตย์กำลังจัดพิธีเสี่ยงทายคู่ครองให้กับนางปทุมมา เพื่อให้คู่ครองมาปกครองเมือง กระทั่งราชรถเสี่ยงทายเดินทางมาถึงยังศาลาที่ทั้งสองกำลังบรรทมอยู่ ทว่าเทวดาได้เนรมิตให้เหล่าเสนาอำมาตย์เห็นเฉพาะเจ้าสุริยาเท่านั้น เสนาอำมาตย์จึงนำเฉพาะเจ้าสุริยาประทับบนราชรถแล้วอภิเศกให้ครองปัญจนครพร้อมกับนางปทุมมา ภายหลังการพลัดพรากจากบัวระวงศ์ เจ้าสุริยาจึงสั่งให้เหล่าเสนาอำมาตย์วาดรูปเล่าเรื่องราวการเดินทางและการพลัดพรากของพระองค์

กับบัวระวงศ์ไว้แล้วรับสั่งว่าหากมีใครเห็นภาพแล้วร้องไห้ให้นำความมาทูลพระองค์

บัวระวงศ์เดินทางตามหาพี่ชาย จนพลัดหลงเข้าสู่เมืองพาราณสี เที่ยวขอทานไป เมื่อเดินทางหลบฝนไปสู่บ้านสองตายาย แต่ถูกตายายขับไล่ เมื่อบัวระวงศ์นำแก้ววิเศษมาส่องแสงสว่างเพื่อรับประทานอาหาร ฝ่ายตายายเห็นแสงก็เห็นว่าเป็นของวิเศษ ก็เกิดอุบายไปบอกธนเศรษฐี ฝ่ายธนเศรษฐีทราบความก็ออกอุบายใส่ความบัวระวงศ์ว่าขโมยแก้วมีค่าจากตนมา ธนเศรษฐีจึงนำแก้ววิเศษไปครอบครองไว้และบัวระวงศ์ถูกจับกุมขังไว้เป็นทาสรับใช้ธนเศรษฐี ฝ่ายธนเศรษฐีมีบุตรชาวชื่อนางฆารวีซึ่งเกิดหลงรักบัวระวงศ์จึงติดสินบนให้คนคุมปล่อยบัวระวงศ์ในตอนกลางคืน ส่วนเวลากลางวันก็จองจำไว้เช่นเดิม ในระยะนั้น ธนเศรษฐีมีความอับจนลงเป็นระยะจึงคิดว่าน่ามีสาเหตุมาจากการครองครองแก้ววิเศษ จึงคิดที่จะขายแก้ววิเศษนั้น ภายหลังธนเศรษฐีจึงเดินทางไปค้าขายยังเมืองสุวรรณพรหมมา และนำนางฆารวีเดินทางไปด้วย ฝ่ายนางฆารวีไม่ต้องการพรากจากบัวระวงศ์ จึงตั้งสัจจะอธิษฐานว่าถ้าไม่ได้บัวระวงศ์เดินทางลงเรือสำเภาไปด้วย ก็ขอให้เรืออย่าเคลื่อนออกจากท่าน้ำ จนธนเศรษฐีต้องยอมให้บัวระวงศ์เดินทางไปด้วย

เมื่อขบวนเรือสำเภาของทั้งหมดเดินทางถึงเมืองสุวรรณพรหมมา ธนเศรษฐีได้เข้าเฝ้าเจ้าเมือง และประสงค์ขายแก้ววิเศษ แต่เจ้าเมืองปฏิเสธด้วยเหตุว่าขณะนั้นเมืองสุวรรณพรหมมา เผชิญกับยักษ์มาจับกินคน เมื่อสุทธราเจ้าเมืองพบว่าแท้จริงแล้วแก้ววิเศษนี้เป็นของบัวระวงศ์ จึงตัดสินให้ธนเศรษฐีคืนแก้ววิเศษนี้ให้บัวระวงศ์ ฝ่ายบัวระวงศ์จึงอาสาขอไปรบกับยักษ์ บัวระวงศ์จึงทูลขอเหล่าทหารและดาบศรีกัญไชย จนรบชนะยักษ์ ทำให้เจ้าเมืองสุวรรณพรหมมา

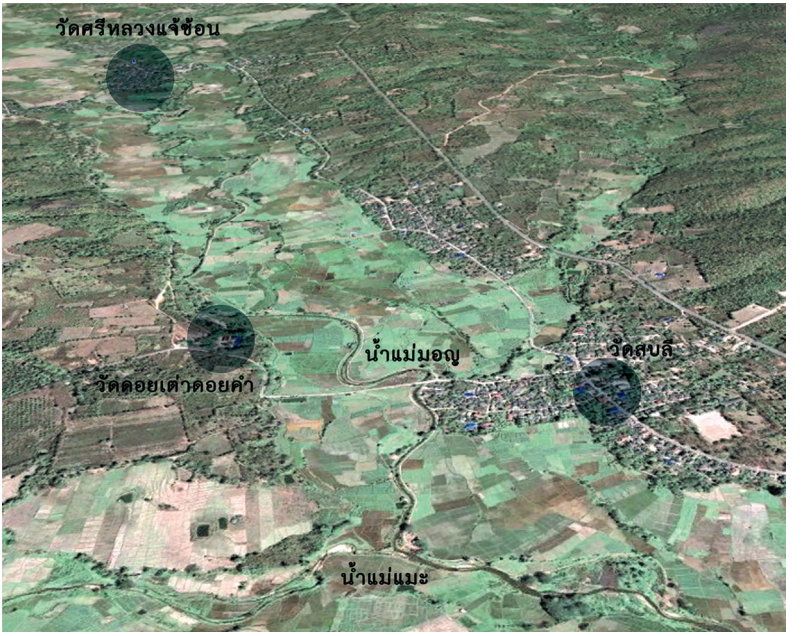
ยกนางสุทธราชบุตรสาวให้บัวระวงศ์ ดังนั้นบัวระวงศ์ นางฆารวี และสุทธราช จึงเป็นผู้ปกครองเมืองสุวรรณพรหมมา

เจ้าบัวระวงศ์ประสงค์ติดตามหาพี่ชาย จึงชวนนางฆารวีออกเดินทางไปด้วย ทั้งสองจึงอธิษฐานต่อแก้ววิเศษ ทำให้ทั้งคู่เหาะจนกระทั่งไปพำนักกับฤาษี ฝ่ายฤาษีเห็นความอัศจรรย์ของแก้ว จึงขอลองอมแก้ววิเศษไว้แล้วเหาะเหิน แต่ถูกลมพัดจนคอขาด และส่วนหัวของฤาษีตกลงเมืองปัญจนครของเจ้าสุริยา ผู้เป็นพี่ เจ้าสุริยาจึงพบว่าแก้ววิเศษนี้เป็นของบัวระวงศ์แน่นอน จึงรักษาแก้ววิเศษไว้และปรารถนาว่าคงได้พบกันในไม่ช้า ฝ่ายบัวระวงศ์และนางฆารวี เมื่อเดินทางไปสู่เมืองปัญจนครแต่ต้องพลัดพรากกันขณะข้ามแม่น้ำใหญ่ ทำให้นางฆารวีที่ขณะนั้นท้องแก่แล้ว พลัดพรากไปขออาศัยกับนายพราน แล้วนางก็ให้กำเนิดบุตร ฝ่ายบัวระวงศ์เดินไปสู่เมืองปัญจนคร เมื่อพบภาพเขียนในศาลาหน้าเมือง จึงเกิดความโศกเศร้าร้องไห้ ทำให้เสนาอำมาตย์นำตัวเข้าเฝ้าเจ้าสุริยา ต่อมาบัวระวงศ์จึงได้รับสั่งให้เหล่าเสนาอำมาตย์วาดภาพเล่าเรื่องของตนกับนางฆารวี ไว้ในศาลาหน้าเมือง

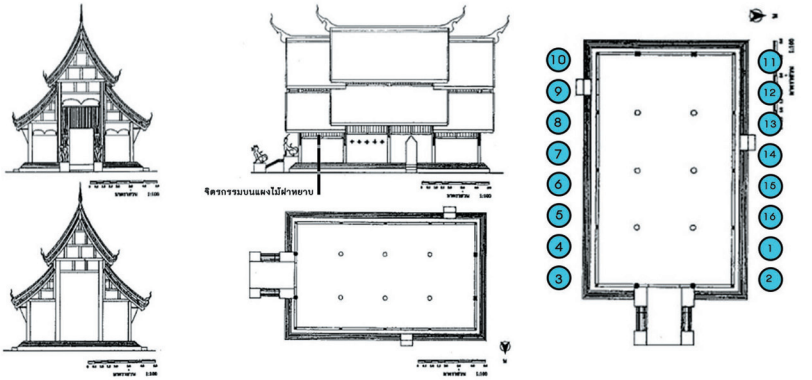
ฝ่ายนางฆารวีที่พลัดหลง เมื่อนางฆารวีซ่อนลูกไว้ในป่า และออกเดินเที่ยวขอทานมาถึงเมืองปัญจนคร จึงเห็นภาพวาดที่ศาลานั้น เหล่าทหารได้จับกุมนางไว้ ทำให้นางร้องไห้หาลูก ขณะเดียวกันนั้น บัวระวงศ์ก็เสด็จประพาสป่าไปพบทารกน้อยในห่อผ้า บัวระวงศ์จำห่อผ้าได้ก็รับสั่งให้เสนาอำมาตย์นำทารกกลับเมือง เมื่อนางฆารวีถูกปล่อยตัวแล้วเดินทางไปหาทารกก็ไม่พบก็ร่ำไห้มาสู่ศาลาดังเดิม สุดท้ายพระบัวระวงศ์เดินทางมาพบ จึงนำนางไว้ในเมือง ดังนั้นทั้งเจ้าสุริยา – นางปทุมมา บัวระวงศ์ – นางฆารวี และบุตรชื่อกุลวงศ์บุญหลง จึงประทับเสวยเมืองปัญจนคร

เจ้าสุริยาและบัวระวงศ์ ระลึกถึงพระบิดาและมารดาที่เมืองจำปา จึงออกเดินทางพร้อมไพร่พล ระหว่างทางทั้งสองพระองค์ได้แวะที่เมืองพาราณสี เพื่อเยี่ยมนางพิมพาที่เคยมีบุญคุณต่อทั้งสอง เจ้าเมืองพาราณสีจึงยกนางพิมพาให้บัวระวงศ์ ต่อมาแวะที่เมืองสุวรรณพรหมมาเพื่อรับนางสุทธราชมาด้วย เมื่อทั้งหมดเดินทางถึงเมืองจำปา พญากาลัยเข้าใจว่ามีข้าศึกมารบ จึงส่งไชยทัตบุตรนางกาไวยออกไปรบ แต่เมื่อไชยทัตพบขบวนช้างม้าและไพร่พลจำนวนมากเกิดความตกใจ ไชยทัตจึงตกหลังช้างตาย ฝ่ายนางกาไวยทราบข่าวจึงวิ่งออกไปหาลูก แต่ถูกแผ่นดินสูบลงอเวจี เมื่อเจ้าสุริยาและบัวระวงศ์ เข้าเฝ้าพญากาไลยและทูลเรื่องราวทั้งหมดให้ทราบ ทว่าพญากาไลยได้เนรเทศนางจันทราผู้เป็นมารดาของทั้งสองพระองค์ไปอยู่กระท่อมปลายนา ด้วยความละอายพระทัย พญากาไลยจึงรับสั่งให้นำตัวนางจันทรากลับเมืองจำปา สุดท้ายทั้งหมดก็ได้พบกัน เจ้าสุริยา – นางปทุมมา ได้ครองเมืองปัญจนคร ส่วนบัวระวงศ์ – นางฆารวี – นางสุทธราช – นางพิมพา และกุลวงศ์บุญหลงครองเมืองจำปา ให้บ้านเมืองเจริญรุ่งเรืองต่อไป

จิตรกรรมบัวระวงศ์หงส์อำมาตย์ที่วัดสบลีนี้ วางผังการเล่าเรื่องจากแผ่นฝาหยาบสองแผ่นสุดท้ายของหน้าวิหารด้านซ้ายไล่เรียงวนไปทางขวาเข้าสู่ในวิหาร รวมทั้งหมด 16 แผง (จิตรกรรมหลายส่วนลบเลือนมาก บางส่วนยังแสดงอักษรธรรมล้านนากำกับการเล่าเรื่องไว้ซึ่งน่าจะเป็นการเขียบทับลงไปทีหลังมากกว่า) วิธีการเขียนเป็นการรวมภาพขนาดเล็กเป็นกลุ่มภาพเขียนให้จบในกรอบภาพ แต่ละกลุ่มภาพสอดคล้องกับเนื้อหาวรรณกรรมอย่างยิ่ง เป็นไปได้ว่า ช่างผู้เขียนจิตรกรรมนี้อาจรับรู้เนื้อหาของจิตรกรรมผ่านวิธีการเล่าเรื่องหรือ “การอ่าน/เล่าคร่าว”

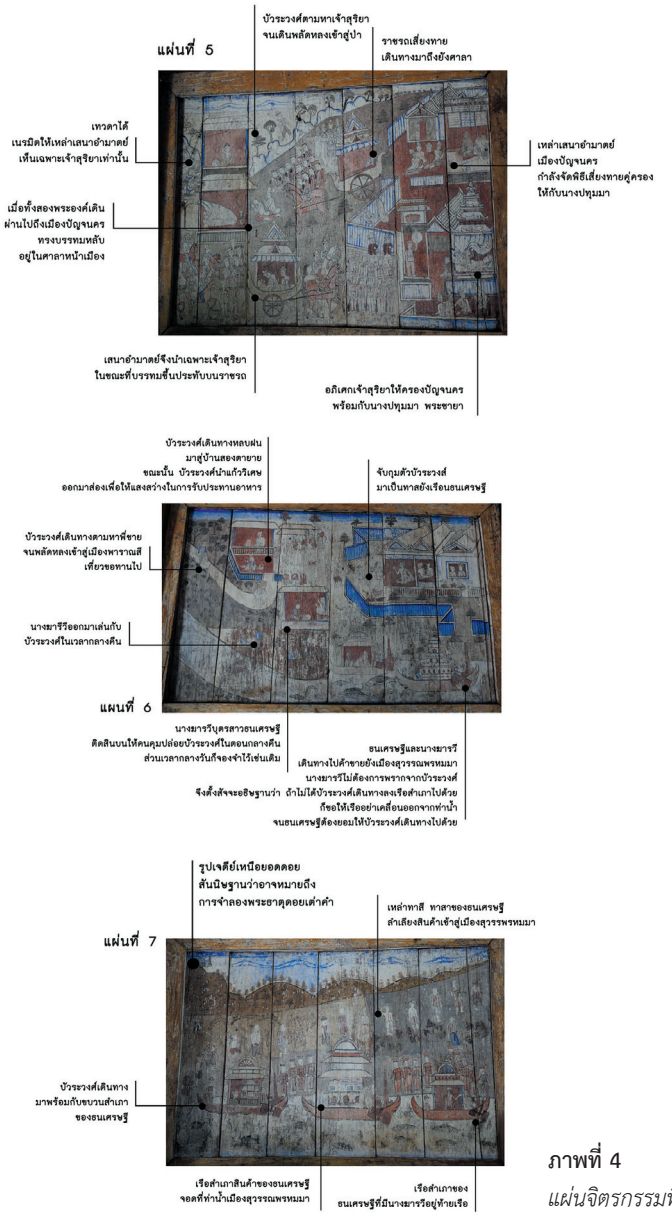


ภาพที่ 1 *วัดสบลีและกลุ่มวัดสำคัญในลุ่มน้ำแม่มอญ*
ที่มา: *ปรับปรุงจาก www.googleearth.com เข้าถึงเมื่อวันที่ 9 มกราคม 2559*

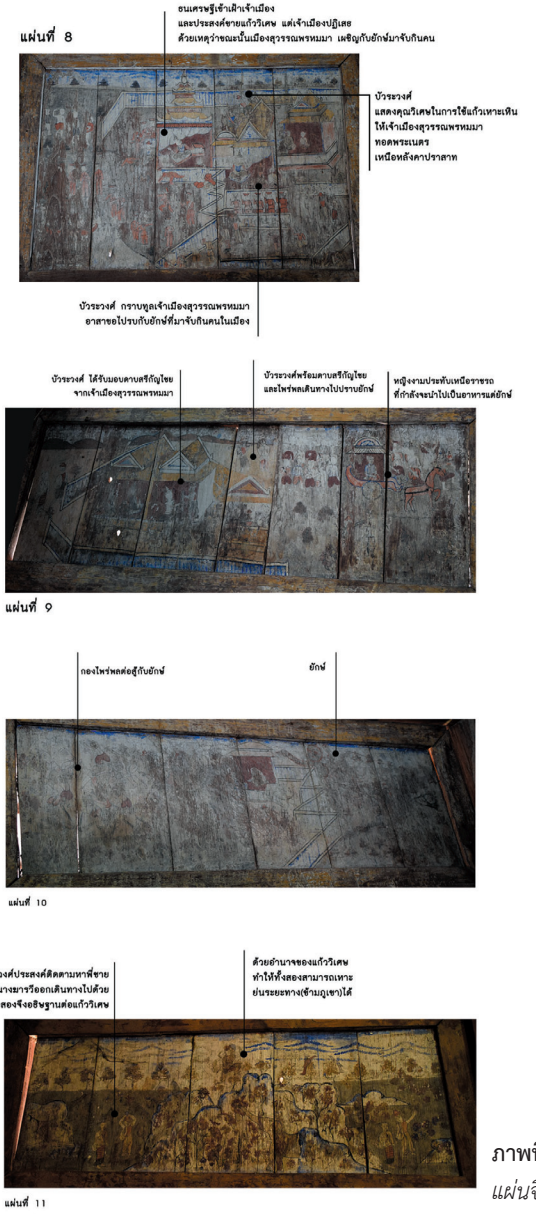


ภาพที่ 2 *โครงสร้างวิหารวัดสบลี และผังจิตรกรรมวัดสบลี*
ที่มา: *ปรับปรุงจาก วรรณา 2544, 611*

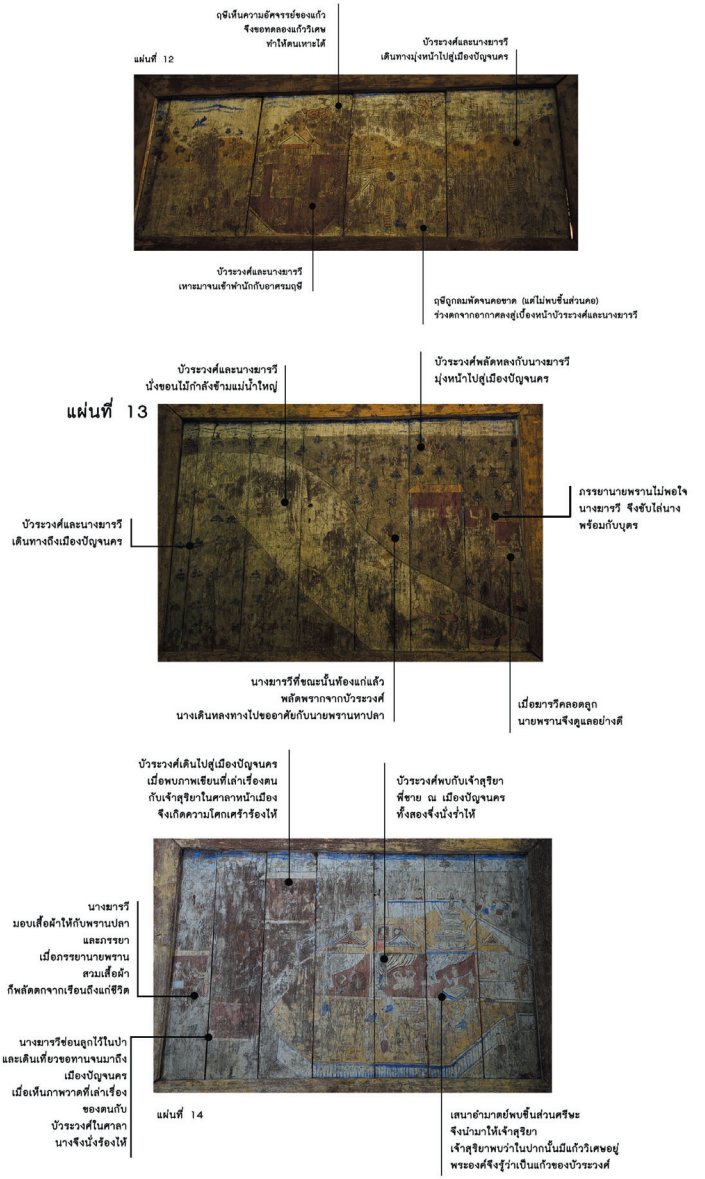
ภาพที่ 3
แผ่นจิตรกรรมที่ 1 - 4



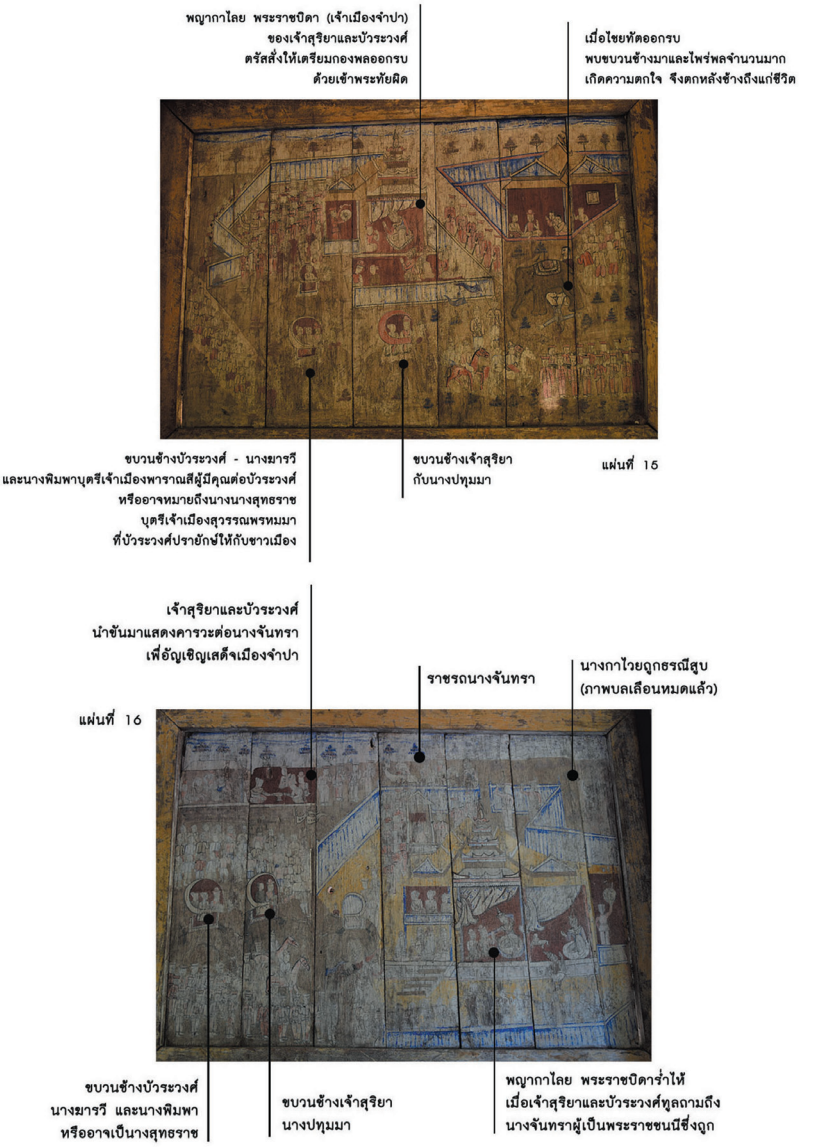
ภาพที่ 4
แผ่นจิตรกรรมที่ 5 - 7



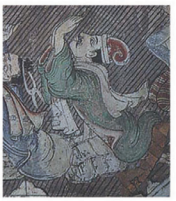
ภาพที่ 5
แผ่นจิตรกรรมที่ 8 - 11



ภาพที่ 6 *แผ่นจิตรกรรมที่ 12 - 14*



ภาพที่ 7 *แผ่นจิตรกรรมที่ 15 - 16*



จิตรกรรมบนผืนผ้า (ศิลปะพม่าแบบมัณฑเลย์)
จองวัดม่อนปูยักษ์ จ.ลำปาง
ที่มา : ปรับปรุงจาก ภานุพงษ์ เลาหสม,2541 : 123.

จิตรกรรมฝาผนังวัดแสนเมืองมา
อ.เมือง จ.ลำปาง อายุราวทศวรรษ 2460 - 2470
สันนิษฐานว่าน่าจะได้รับอิทธิพล
จากจิตรกรมแบบพม่า(ผ่านวัดม่อนปยกษ์?)
ในการเขียนภาพเสนาอำมาตย์แบบพม่า

ร่องรอยการเขียนภาพหมวกยศในตัวภาพเสนาอำมาตย์ในจิตรกรรมวัดสบลีที่น่าจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่า

ยอดปราสาทประธานแบบหลังคาเอนลาด
ผสมกับหลังคาทรงจั่ว
จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ฯ จ.เชียงใหม่

จิตรกรรมฝาผนังวัดสบลี จ.ลำปาง

จิตรกรรมฝาผนัง
วัดบวกครกหลวง จ.เชียงใหม่

ภาพที่ 8 *เปรียบเทียบตัวภาพแบบพม่า/ไทใหญ่ และอาคารยอดทรงปราสาทแบบพม่า*

ข้อสังเกตทางรูปแบบศิลปะ : ร่องรอยอิทธิพลศิลปะพม่า – ไทใหญ่

การวางจุดเด่นของภาพเล่าเรื่องสำคัญไว้เป็นกลุ่ม เรียงลำดับการเล่าเรื่องต่อเนื่องในกรอบภาพและต่อเนื่องไปยังผนังอื่นๆ ด้วย ร่วมกับการใช้สีฟ้าคราม สีเหลือง – น้ำตาล ชวนให้เห็นถึงอิทธิพลการเขียนภาพจิตรกรรมจากกลุ่มช่างพม่า – ไทใหญ่ที่มีบทบาทในจิตรกรรมล้านนาในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ วิธีการเขียนภาพชนชั้นสูงในจิตรกรรมกลุ่มช่างพม่า – ไทใหญ่นั้น แม้ตัวภาพหลักจะทรงชุดกษัตริย์ แต่นิยมใช้ขนบการนั่งเป็นหลัก เช่นเดียวกับที่พบในจิตรกรรมวัดสบลี (นิยมนั่งชันเข่า)

การแสดงอาคารที่ประทับของกษัตริย์ แสดงเป็นยอดปราสาทแบบพม่า ผสมกับอาคารหลังคาจั่ว รวมทั้งการวาดผ้ากั้งหรือผ้าม่านให้ม้วนพับเข้าไว้ในเสาปราสาท เป็นลักษณะเด่นของจิตรกรรมแบบพม่า – ไทใหญ่ที่นิยมเขียนกันในล้านนาช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 เช่น จิตรกรรมฝาผนังวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ฯ จ.เชียงใหม่ เป็นต้น การผสมผสานรูปแบบสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมนี้ นับว่าเป็นลักษณะร่วมกันอีกประการหนึ่งของกลุ่มงานจิตรกรรมล้านนาในกลุ่มเชียงใหม่ – ลำพูน และลำปางที่พบในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25

อนึ่ง บางจุดช่างยังพยายามคลี่คลายแบบแผนเครื่องทรงเสนาอำมาตย์ โดยวาดหมวกยศให้ม้วนโค้งคล้ายกับแบบหมวกยศขุนนางพม่า ดังพบในจิตรกรรมแบบพม่าพบที่จองวัดม่อนปู่ยักษ์ อ.เมือง จ.ลำปาง อันเป็นงานที่น่าจะเขียน

ขึ้นโดยช่างชาวพม่า ทั้งยังพบการเลียนแบบหมวกยศแบบพม่าโดยช่างท้องถิ่นในจิตรกรรมฝาผนังวัดแสงเมืองมา อ.เมืองลำปาง ซึ่งน่าจะมีอายุอยู่ในเวลาใกล้เคียงกันอีกด้วย

จิตรกรรมวัดสบลี ยังแสดงการคลี่คลายจากขนบการวาดให้ตัวภาพกากชายนุ่งผ้าเตียว แสดงรอยสักตามต้นขา ไว้ผมสั้นคล้ายแบบทรงมหาดไทย ซึ่งนิยมมากในกลุ่มงานจิตรกรรม (แบบวัดหลวง)ในระยะครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 มาสู่ตัวภาพที่เล่าเรื่องความเป็นมนุษย์ธรรมดาของตัวละครนั้น ดังจะเห็นว่าตัวภาพบัวระวงศ์นั้นจะนุ่งกางเกงยาว สวมเสื้อ (คล้ายกับชุดไทใหญ่) และสวมหมวกอย่างสม่ำเสมอ เช่นเดียวกับเครื่องแต่งกายของนางฆารวีที่นุ่งซิ่นลายขวางแบบต่ำ (ต่อตีนซิ่นสีดำ) เกล้ามวยผมไว้กลางศีรษะ สวมเสือ (มีกระดุม) แขนยาวทรงกระบอก และคล้องผ้าห่มสไบลายดอก ลักษณะการแต่งกายนี้เป็นแบบทั่วไปของสตรีที่มิใช่ชนชั้นสูง แต่เป็นลักษณะร่วมสมัยกับการแต่งกายที่เกิดความนิยมขึ้น

แนวทางการกำหนดอายุ

กรมศิลปากรได้เผยแพร่ข้อมูลคำสัมภาษณ์ของพ่อหลวงคำหล้า อ่อนน้อม อดีตเจ้าอาวาสวัดสบลี และนายสม บุตรปะสะ ผู้อาวุโสของหมู่บ้านสบลี ได้ข้อมูลว่า บิดาของนายคำหล้าเล่าให้ฟังว่าวิหารวัดสบลีได้ฉลองในปี จ.ศ. 1261 (พ.ศ. 2442) เสร็จจากงานฉลองสมโภชจึงเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังโดย “ช่างคำตาล” ซึ่งเป็นช่างชาวเงี้ยว (ไทใหญ่) สีที่ใช้เขียนเป็นสีดินและหินสีต่างๆ จากน้ำแม่ลีซึ่งมักพบมากเวลาน้ำแห้ง เมื่อนำมาฝนกับน้ำแล้วใช้

เขียนผนังเป็นสีต่างๆ วิหารเดิมก่อด้วยอิฐสอด้วยดินผสมปูนขาว (อ้างถึงใน ระบบภูมิสารสนเทศ GIS กรมศิลปากร ประวัติโบราณสถานวัดสบลี ต.แจ้ซ้อน อ.เมืองปาน จ.ลำปาง”

เมื่อพิจารณาจากรูปแบบสถาปัตยกรรมวิหาร สามารถกำหนดอายุเบื้องต้นได้ว่า งานแรกสร้างน่าจะก่อรูปขึ้นในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 อันเป็นเพดานอายุสูงสุดของงานจิตรกรรมเช่นกัน เมื่อพิจารณาภาพหรือฉากสำคัญในงานจิตรกรรม ในฐานะการบันทึกหลักฐานหลักฐานร่วมสมัยก็พบร่องรอยการกำหนดอายุได้ กล่าวคือ หลักฐานจากการใช้ภาพเหล่าทหารในจิตรกรรม โดยเสนอภาพไพร่พลทหารให้เป็นชุดทหารในแบบสยาม น่าจะสัมพันธ์กับปรากฏการหนึ่งที่เกิดขึ้นในหัวเมืองประเทศล้านนาในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 กล่าวคือ การเกณฑ์ทหารในรูปของตำรวจภูธรภายหลังการจัดการปกครองมณฑลพายัพน่าจะเริ่มขึ้นประมาณ พ.ศ. 2442 (ทำให้บรรดาชายฉกรรจ์ที่เข้าสู่กระบวนการนี้แตกตื่นและหลบหนีไปเป็นจำนวนมาก มีเพียงส่วนน้อยเท่านั้นที่สมัครใจ) ทำให้กองกำลังตำรวจภูธรในมณฑลพายัพขาดประสิทธิภาพ ภายหลังเหตุการณ์เงี้ยวเมืองแพร่ในช่วง พ.ศ. 2445 รัฐบาลสยามได้จัดตั้งกรมบัญชาการทหารบกมณฑลพายัพขึ้นใน พ.ศ. 2446 เกิดนโยบายการชักจูงผู้คนท้องถิ่นให้เป็นทหาร เช่น การเป็นทหารครบ 2 ปีแล้วจะได้สิทธิยกเว้นไม่เสียเงินค่าราชการตลอดชีวิต เป็นต้น ต่อมา พ.ศ. 2457 ได้มีการบังคับใช้พระราชบัญญัติลักษณะการเกณฑ์ พ.ศ. 2448 ในมณฑลพายัพ อันเนื่องจากการเปลี่ยนระบบไพร่ไปเป็นระบบการเก็บเงินแทนการเกณฑ์แรงงานตามแบบจารีต ทำให้เกิดระบบใหม่คือ ถ้าไม่เกณฑ์ทหารก็ต้องเสียเงินค่าราชการทุกปี (สรัสวดี 2553, 509 – 512) ในกรณีของพื้นที่

นครลำปางนั้น เจ้าบุญวาทย์วงศ์มานิต เจ้าผู้ครองนคร ได้ดำริให้จัดสร้างค่ายทหารขึ้นใน พ.ศ. 2448 เช่นกัน ดังนั้น การปรากฏภาพไพร่พลโดยเขียนให้อยู่ในรูปของทหารหรือตำรวจที่เข้ามาแทนที่ความหมายของภาพไพร่พลหรือเสนาอำมาตย์ในงานจิตรกรรม ขณะเดียวกันก็เป็นภาพตัวแทนหนึ่งของการบันทึกการเปลี่ยนแปลงให้เห็นถึง “ไพร่ชาย” ที่ต้องเข้าสู่ระบบการเกณฑ์ทหารใหม่ในช่วงทศวรรษ 2450 – 2470 จึงเป็นสัญลักษณ์หนึ่งของการกำหนดอายุงานจิตรกรรมวัดสบลี

ภาพที่ 9 *ไพร่พลที่ถูกแทนที่ด้วยความหมายของภาพตำรวจหรือทหารที่จัดตั้งขึ้นในหัวเมืองประเทศราชล้านนาในช่วงทศวรรษ 2450 – 2460*

ภาพที่ 10 *บัวระวงศ์และนางฆารวี*

“ช่างคำตาน” กับบทบาทกลุ่มช่างไทใหญ่ : การสร้างพื้นที่ทางสังคม

ควรกล่าวก่อนว่า ปฏิบัติการเชิงพื้นที่ เป็นการสร้างความหมายให้กับพื้นที่ทั้งในระดับการกำหนดกฎเกณฑ์ กติกาในการควบคุม ตรวจตรา ให้คุณค่าและการใช้ประโยชน์ ฯลฯ เมื่อพื้นที่ถูกประกอบสร้างให้มีความหมายเฉพาะตัวแล้ว พื้นที่เหล่านี้จะเป็นสิ่งกำหนดพฤติกรรมทั้งในระดับปัจเจกและผู้คนในสังคมต่อไป ทั้งนี้ผู้คนในแต่ละกลุ่มที่แตกต่างหลากหลายก็จะมีปฏิบัติการ ต่อพื้นที่นั้นอยู่ตลอดเวลา พื้นที่ดังกล่าวจึงเป็นพื้นที่แห่งการสร้างความหมาย การช่วงชิงการสร้างความหมายให้กับพื้นที่อย่างไม่หยุดนิ่ง (ไชยรัตน์ 2542) น่าสนใจว่า “ปฏิบัติการทางวัฒนธรรม” เป็นหนึ่งในกลไกการสร้างพื้นที่ทางสังคมที่ทำให้เห็นการสร้างความหมาย การต่อรองของกลุ่มต่างๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งกลุ่มชาติพันธุ์ที่มิได้เป็นกลุ่มประชากรหลักของโครงสร้างอำนาจรัฐ ตัวอย่างเช่น พิธีกรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ดั้งเดิมกับการต่อรองการจัดการทรัพยากรกับอำนาจรัฐสมัยใหม่ กลุ่มชาติพันธุ์ที่เป็นคนชายขอบกับการสร้างอัตลักษณ์ทางศาสนาเพื่อต่อรองกับกลุ่มชาติพันธุ์อื่น เป็นต้น (วาสนา 2546, 150 – 154)

เมื่อหันมาพิจารณา “พื้นที่งานจิตรกรรม” จึงอาจเปรียบได้กับพื้นที่การแสดงความสัมพันธ์ของฝีมือช่างกับ “สายตา” ของผู้ชม หากช่างคำตานในฐานะ “ช่างไทใหญ่” กับดวงตาของผู้ชมในฐานะคนเมืองหรือคนพื้นถิ่น การแสดงรูปแบบศิลปะช่างพม่า – ไทใหญ่จึงเป็นการสร้างพื้นที่ทางสังคมให้กับสายตาของคนในท้องถิ่นด้วย ดังเห็นได้จากการพยายามสร้างภาพตัวเอกของเรื่อง (บัวระวงศ์) ให้มีบุคลิกของไทใหญ่อยู่ไม่น้อย

จากการค้นคว้าในพื้นที่บ้านสบลีและพื้นที่ใกล้เคียง ไม่มีเรื่องเล่าข้อมูลเกี่ยวกับ “สล่าคำตาล” หรือ “ช่างคำตาน” ช่างไทใหญ่ผู้เขียนจิตรกรรมแห่งนี้ ซึ่งเป็นไปได้ที่ช่างไทใหญ่อาจเดินทางมาพำนักชั่วคราวหรือรับจ้างเขียนภาพ (รวมถึงกิจกรรมอื่นๆ) เป็นการชั่วคราว น่าสนใจว่า ชาวไทใหญ่ มีบทบาทมากต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมในเขตล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยเฉพาะอย่างยิ่งในกลุ่มเมืองเชียงใหม่ – ลำพูน และลำปาง

สถานภาพไทใหญ่ก่อนหน้าการเป็นคนในบังคับอังกฤษ (ก่อนสนธิสัญญาเมืองเชียงใหม่ ฉบับที่ 2 พ.ศ. 2426) พบว่า ไทใหญ่อาจแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มหลัก คือ กลุ่มพ่อค้าวัวต่างม้าต่าง กลุ่มแรงงานในสัมปทานป่าไม้ มีบทบาททางการค้าวัวต่างม้าต่างมาก่อนแล้ว สามารถตัดซักไม้และสร้างบ้านเรือนได้ตามประสงค์ ซื้อที่ดินได้ตามอิสระ หรือมีการแต่งงานของชาวไทใหญ่กับคนเมืองหรือกลุ่มชาติพันธุ์อื่นๆ ได้ ในช่วงหัวเลี้ยวหัวต่อระหว่างปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 ชาวไทใหญ่จึงมีบทบาทต่อเส้นทางการค้าทางบกหรือเส้นทางการค้าวัวต่างม้าต่าง ในช่วงปี พ.ศ. 2432 – 2452 ฮิว เทเลอร์ (Hugh Taylor) มิชชันนารีผู้ซึ่งทำงานในลำปางช่วงเวลานั้นบันทึกว่า “...ทุกปีพ่อค้าไทยใหญ่จะนำขบวนซึ่งใช้ฬ่อเป็นพาหนะมาจากรัฐฉาน และรวมตัวกันตั้งเป็นชุมชนไทใหญ่ขนาดย่อมขึ้นใกล้บริเวณตลาดใหญ่แต่ละแห่ง หรือไม่ก็รวมตั้งกลุ่มทำเหมืองแร่และทำงานในเหมืองแร่ ซึ่งเป็นงานที่คนลาวไม่กล้าเสี่ยงทำเนื่องจากยังยึดถือโชคลางดั้งเดิม ในช่วงปี พ.ศ. 2447 มีพ่อค้าเร่จากลำปางเดินทางไปค้าขายที่มะละแหม่งเพื่อซื้อสินค้าจากร้านค้าประมาณ 100 แห่ง ... โดยสินค้าจากมะละแหม่งและร่างกุ้งที่เข้ามาสยามเวลานั้นได้รับการยกเว้นภาษีขาเข้า...” (มาร์โก 2526, 2 -4)

การขยายเครือข่ายกลุ่มคนพม่าในเมืองลำปางนี้ (ทั้งพม่า ไทใหญ่ ตองสู้) น่าจะเกิดขึ้นหลังจากที่อังกฤษรับรองสิทธิการเป็นคนบังคับอังกฤษ ก่อนหน้านั้นพ่อค้าพม่า – ไทใหญ่ในระบบเก่าไม่สามารถทำการแข่งขันทำการค้ากับอังกฤษได้ โดยเฉพาะการค้าผ้าฝ้าย เนื่องจากอังกฤษใช้ระบบนายหน้าและยังสามารถลำเลียงสินค้าจากเมืองท่าชายทะเลจากพม่าตอนล่างขึ้นมาทางตอนบนหรือกระจายสินค้าไปตามเส้นทางการค้าเดิม (มะละแหม่ง – เชียงใหม่/ลำพูน/ลำปาง) โดยไม่ต้องถูกตรวจสอบหรือมีเงื่อนไขต่างๆ การเปิดเสรีทางการค้าโดยกลุ่มพ่อค้าพม่าในฐานะคนบังคับอังกฤษจึงสร้างเงื่อนไขต่อกลไกการค้าภายในระบบเก่า อย่างน้อยที่สุดทำให้กลไกการผลิตในล้านนาเริ่มปรับตัวเป็นการผลิตเพื่อการตลาด (แต่น่าจะเพิ่มระบบการผลิตแบบใหม่นี้อย่างชัดเจน ภายหลังการขยายเส้นทางรถไฟกรุงเทพฯ – แพร่/ลำปาง/เชียงใหม่) (วราภรณ์ 2550, 161 – 163)

ชาวไทใหญ่จึงมีบทบาทสูงในหลายเรื่อง นอกเหนือจากเป็นผู้กระทำการหนึ่งในวงจรการทำไม้ ในฐานะหัวหน้าคนงาน (ขมุ) ดังที่ ปีแอร์ โอร์ต บันทึกความเห็นไว้ตอนหนึ่งว่า “..พวกเงี้ยวฉลาด มีความคิดอ่านมาก...” (ปีแอร์ 2539, 89) ในขณะที่ชาวไทใหญ่จำนวนหนึ่งน่าจะเป็นกลุ่มที่มีบทบาททางวัฒนธรรม เช่น รับจ้างสักยันต์ รับจ้างทำคุณไสย รับจ้างเขียนภาพจิตรกรรมหรือรูปเหมือน เป็นต้น ดังพบว่า จิตรกรรมในเชียงใหม่ช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 มีชื่อช่างชาวไทใหญ่ปรากฏอยู่ในความทรงจำด้วย เช่น “ส่างจะเล” เป็นช่างไทใหญ่ที่เดินทางมาตั้งรกรากในพื้นที่บ้านท่าข้าม และเป็นผู้เขียนภาพในวิหารวัดท่าข้าม อ.แม่แตง เป็นต้น (สน 2526)

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ช่างพม่า – ไทใหญ่ เดินทางเข้ามาเขียนงานจิตรกรรมในล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อาจเป็นด้วยเหตุที่ราชสำนักพม่าได้หมดบทบาทในเชิงโครงสร้างอุปถัมภ์สำนักช่างหลวงลง ภายหลังที่พม่าถูกปกครองด้วยรัฐบาลอังกฤษในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา แต่ทว่าราชสำนักล้านนาบางแห่งกลับเลือกช่างไทใหญ่มารับใช้กิจกรรมทางศิลปะของตนเอง ดังบันทึกของคาร์ล บ็อค (บันทึกไว้เมื่อราว พ.ศ. 2424 - 2426) กล่าวว่า เจ้าอินทวิชยานนท์ เจ้าหลวงเชียงใหม่ ได้อุปถัมภ์ช่างไทใหญ่ไว้ ทั้งไม่อนุญาตให้ช่างไทใหญ่ไปรับงานเขียนภาพของบุคคลใดเลย นอกเหนือจากพระองค์ (คาร์ล 2550, 65)

น่าสนใจว่า ช่างไทใหญ่ที่เดินทางรับจ้างเขียนภาพจิตรกรรม มักใช้พื้นที่วัดของคนพื้นเมืองเป็นส่วนใหญ่ (มากกว่าการเขียนภาพให้กับวัดของพม่า – ไทใหญ่ที่ตั้งขึ้นในเชียงใหม่ – ลำพูน หรือแม้แต่ลำปางเอง) เป็นไปได้ว่า มีความพยายามใช้พื้นที่จิตรกรรมเป็นสื่อกลางของการสื่อสารกับคนพื้นเมือง หรือความพยายามในการเข้ามามีส่วนร่วมในกิจกรรมทางพุทธศาสนาของช่างไทใหญ่ หลักฐานสำคัญจาก “รายงานการปราบเงี้ยว” พบว่าหนึ่งในสาเหตุสำคัญของการลุกขึ้นสู้ของชาวไทใหญ่คือ ไม่ได้รับอนุญาตเมื่อต้องตัดไม้มาสร้างวัดหรือสถานที่ใดๆ โดยไม่ต้องเสียค่าธรรมเนียม (“...คนในบังคับไปขอไม้สักขอนมาสร้างวัดให้ตุ๊เงี้ยว..ข้าหลวงว่าไม่ได้ สูจะสร้างวัดให้ตุ๊ไทย...ตุ๊ลาวจะให้..”) (หจช. ร.5 กต.98/1/1 “จดหมายของมองจินะ เฮดแมนอังกฤษเมืองแพร่ ถึงมิศหลุย เมืองลคร” (1 สิงหาคม ร.ศ.121) อ้างถึงใน วศิน 2542, 50) การรับจ้างเขียนภาพจิตรกรรมจึงเป็นการแสดงตัวตนของคนไทใหญ่ในพื้นที่วัฒนธรรมล้านนา

กล่าวได้ว่า “ช่างคำตาน” น่าจะเดินทางมาเขียนภาพจิตรกรรมแห่งนี้ ภายใต้ปรากฏการณ์ของการเดินทางค้าวัวต่างม้าต่าง หรือการชักจูงให้คนไทใหญ่เข้าสู่กระบวนการทำไม้ อันทำให้ช่างคำตานเลือกพื้นที่บ้านสบลี ในฐานะเป็นหนึ่งในพื้นที่การทำป่าไม้ในลุ่มน้ำวังตอนบนเช่นกัน (ขณะเดียวกันก็เป็นพื้นที่ในการ “ร่อนแร่” ทองคำจากเส้นทางน้ำแม่ลีหรือน้ำย่าคำ) นอกจากนั้นในฐานะคนไทใหญ่แต่กลับคัดเลือกเนื้อหาวรรณกรรมที่ชาวบ้านนิยมในขณะนั้นมาเขียน อาจสะท้อน “สาร” บางประการที่เกี่ยวข้องกับการพลัดพรากหรือการเดินทางของช่างคำตาน ผ่านจิตรกรรม/วรรณกรรมนี้ เช่นกัน

คุณค่าทางประวัติศาสตร์ของงานจิตรกรรมวัดสบลี

การปรับเปลี่ยนโครงสร้างแรงงานไพร่ภายหลังการจัดการระบบปกครองแบบมณฑลพายัพ (มีความพยายามจัดเก็บรายได้เป็นเงินแทนการเกณฑ์แรงงานมากขึ้น) เช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงโครงสร้างเศรษฐกิจของรัฐบาลสยามกับเศรษฐกิจโลกในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ทำให้ผู้คนท้องถิ่นในฐานะผู้เสพวรรณกรรมหันมาให้ความสนใจกับชาดกนอกนิบาตมากขึ้น

กระแสความนิยมวรรณกรรมในฐานะ “บทเล่าเรื่องคดีโลก” นี้ พบว่านักประพันธ์ที่สำคัญของล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 – ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 นำมาสร้างเป็นวรรณกรรมประเภทคร่าว โคลง หรือบทกวีอื่นๆ เห็นได้จากพญาโลมวิสัย กวีในอุปถัมภ์ของเจ้านายลำปาง รวมถึงพญาพรหมโวหาร ผลงานสำคัญของพญาโลมวิสัยคือการนิพนธ์บทคร่าวซอเรื่องหงส์หิน นับเป็นบทคร่าวซอที่ในระยะแรกๆ ที่เขียนขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24

เป็นอย่างน้อยแล้ว (อุดม 2524, 2 – 3) อาจกล่าวได้ว่า การนำคร่าวซอมาแต่งเป็นวรรณกรรมนั้นน่าจะเริ่มขึ้นในระยะต้นพุทธศตวรรษที่ 25 โดยอาจแบ่งออกเป็น 2 ชนิดคือ คร่าวธรรม ที่ใช้ในการเทศน์ (สงฆ์เป็นผู้สื่อสาร) และคร่าวซอ (เป็นคฤหัสถ์หรือชาวบ้านเป็นผู้สื่อสาร) เนื้อหาของธรรมคร่าวหรือคร่าวซอ มักเป็นเนื้อเรื่องเดียวกัน รวมทั้งการสร้างกลวิธีการเล่าหรือที่เรียกว่า “อ่านคร่าว” หรือ “เล่าคร่าว” ดังนั้น ความนิยมของวรรณกรรมคร่าวธรรมหรือคร่าวซอนี้ จึงถูกคัดลอก ปรับปรุงสำนวน และผลิตซ้ำเนื้อหาอย่างสม่ำเสมอมากในช่วงทศวรรษ 2460 – 2480 (อุดม 2546, 489)

อาจกล่าวได้ว่า “การเล่าค่าว” /“การฟังค่าว” ก่อให้เกิดกลไกการสร้างวรรณกรรมชาดกนอกนิบาตให้เป็นส่วนหนึ่งในกิจกรรมบันเทิงที่นิยมให้ผู้หนึ่งเป็นผู้อ่าน และมีการรวมกลุ่มกันฟังการเล่าค่าวนี้ ทำให้การเสพสื่อบันเทิงในรูปของวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ที่ยังคงอิงแอบความศักดิ์สิทธิ์ของการเป็นชาดกไว้ หากแต่ได้สอดแทรกบทบาทของตัวเรื่องให้สัมพันธ์กับชีวิตจริงของผู้คนทั่วไป อันเป็นลักษณะสำคัญของการทำให้เกิดศาสนาทางโลกมากขึ้น เช่นเดียวกับการสร้างให้งานจิตรกรรมเป็นส่วนหนึ่งของการฉายภาพให้เป็นความจริงเชิงประจักษ์มากขึ้น

ในงานจิตรกรรมฝาผนังล้านนาในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่ามีการเขียนภาพวรรณกรรมที่มาจากความนิยมชาดกนอกนิบาต (คร่าวธรรม) นี้สอดแทรกไว้ในงานจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่ง โดยเฉพาะในจิตรกรรมกลุ่มเชียงใหม่ นิยมเขียนร่วมกับพุทธประวัติและชาดก ที่สำคัญคือ จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าแดด อ.แม่แจ่ม เขียนเรื่องจันทคาธชาดก พบจารึกปีที่เขียนภาพ พ.ศ. 2431 (สน 2526, 15) จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าข้าม อ.แม่แตง เขียนเรื่อง

แสงเมืองหลงถ้ำ อีกกลุ่มหนึ่งเขียนเล่าเรื่องที่เน้นความสำคัญของวรรณกรรม โดยเฉพาะ พบในกลุ่มเมืองน่าน –แพร่ ที่สำคัญคือ จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน เขียนเรื่องคันธกุมารชาดก น่าจะเขียนขึ้นในช่วงทศวรรษ 2440 – 2450 จิตรกรรมวัดเวียงต้าม่อน อ.ลอง จ.แพร่ เขียนเรื่องก่ำก๋าดำ และแสงเมืองหลงถ้ำ เป็นต้น

การเดินทางและการพลัดพราก : การตีความทางประวัติศาสตร์

โครงเรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์ มีจุดเด่นประการหนึ่งคือ การเดินทางและการพลัดพราก ดังเห็นได้ว่าบัวระวงส์พลัดพรากจากผู้เป็นที่รักถึงสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อเดินทางออกจากเมืองจำปาต้องพลัดพรากจากพี่ชายคือเจ้าสุริยา ครั้งที่สองเมื่อบัวระวงศ์ชวนนางฆารวีไปตามหาพี่ชาย ทั้งสองก็พลัดพรากจากกัน ดังตัวอย่างบทหนึ่งของวรรณกรรมที่กล่าวถึงนางฆารวีรำพึงถึงบัวระวงศ์เมื่อพลัดพรากกันที่ท่าน้ำ ขณะเดินทางออกไปตามหาเจ้าสุริยา ความตอนหนึ่งกล่าวว่า

> *“...ท้าวนางแก้วกล่าววอนหา พระราชาผัวผ่านแผ้ว พ้นน้ำแล้วสิ่งสันใด รู้ว่าผัวจอมใจเจ้าข้า ตายคว่ำหน้าแคว้นวังใด...เพราะว่าข้าได้พลัดพรากผัวแพง ยอดยิ่งแสงหอดไห้ เรียกไปใต้แล่นตวยหา...เลียบล่องงมหาตามรูผาเหวหาด ก็บ่หันผัวรักแม่ทางใด...ดังฤๅพี่มาละน้องแก้วมิ่งเทียมนอน เจ้ามาละแคว้นดงดอนเถิงถอง ดังฤๅพี่มาละน้องอยู่ดงหนา*

ดังฤๅพี่มาละชายาเสียเปล่า...คันว่าบ่หันผัวข้าน้อยอันชื่อบัวระวงศ์ ข้าก็บ่หันประสงค์ด้วยชายอื่น แม้นว่าดีงามกว่าหมื่นแสน เหนือแดนแผ่นเพิงใจ ข้าก็บ่ฟื้นจากผัวขวัญ ข้าก็บ่หวังหวนเอิมใหม่ ข้าก็บ่หันลาภใหญ่เป็นพระยา”

(พระมหาศรียนต์ 2538, 141)

(สรุปจากข้อความที่คัดตัดตอนมาด้านบน นางฆารวีรำพึงว่า นางได้พลัดพรากจากสามีผู้เป็นที่รัก เทียวตามหาทุกแห่งหนแต่ไม่พบ หากว่าบัวระวงศ์ไม่มีชีวิตอยู่แล้ว นางก็จะไม่ยอมมอบหัวใจนี้ให้กับชายใดอื่นอีกแล้วในแผ่นดินนี้)

อนึ่ง โลกทัศน์ของการพลัดพรากในลักษณะสามีภรรยานี้ ในกฎหมายโบราณล้านนา กล่าวไว้ว่า นอกเหนือจากการหย่าขาดกันในทางความรักและความผูกพันแล้ว ถ้าชายออกจากบ้านหนีราชการ 1 ปีก็ถือหย่าขาดจากภรรยา ถ้าชายไปหาของหรือแสวงโชค ให้ภรรยารอ 7 ปี ถ้าชายไปเรียนวิชาให้รอ 10 ปี (อรุณรัตน์ 2542, 255)

“ช่างคำตาน” น่าจะแสดงให้ภาพบัวระวงศ์ซึ่งมีการแต่งกายในแบบไทใหญ่เป็นตัวแทนความหมายของช่างไทใหญ่ที่จำเป็นต้องเดินทางพลัดถิ่นเข้ามาใช้ชีวิตในสังคมล้านนา น่าสนใจว่าพ่อค้าวัวต่างม้าต่าง หรือกลุ่มแรงงานไทใหญ่ในการทำสัมปทานป่าไม้ หลายคนก็แต่งงานหรือวางครอบครัวไว้ในล้านนาเช่นกัน การเน้นความหมายของภาพจิตรกรรมในมิตินี้จึงน่าจะหมายถึงการพลัดพรากของช่างคำตานได้ในอีกมิติหนึ่ง

นอกจากนั้น หากพิจารณาบริบททางประวัติศาสตร์ล้านนาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 พบว่าชนชั้นนำมีนโยบายการฟื้นฟูบ้านเมืองล้านนา ในระยะแรกผ่าน

การเทครัวกวาดต้อนผู้คนจากพื้นที่ทางตอนบนของเมืองเชียงใหม่เป็นหลัก (ทั้งจากลุ่มน้ำคง พื้นที่เมืองเชียงตุงและบริเวณใกล้เคียง) รวมถึงการกวาดต้อนผู้คนจากเมืองเชียงแสนด้วย ระยะต่อมาจึงเริ่มฟื้นฟูบ้านเล็กเมืองน้อย ดังเห็นได้จากเจ้าเมืองลำปางพยายามตั้งเมืองพะเยาและงาว เป็นต้น กล่าวเฉพาะในพื้นที่ลำปาง ในระยะช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่ายังมีการเคลื่อนย้ายผู้คนในเมืองลำปางเดินทางไปมาในเขตพื้นที่ลุ่มน้ำวัง ส่วนหนึ่งเป็นผลจากภาวะแห้งแล้งในเขตที่ราบลุ่มน้ำวังตอนกลาง ดังเห็นได้จากเหตุการณ์สำคัญที่ครูบาอาโนชัย วัดปงสนุกได้บันทึกไว้ว่า พ.ศ. 2408 เกิดภาวะข้าวยากหมากแพง ชาวบ้านต้องนำเปลือกกอก ใจลาน ต้มกินแทนข้าว, พ.ศ. 2410 เกิดฝนแล้งทั่วเมือง ชาวบ้านไม่ได้ทำนา เพราะขาดน้ำทั่วเมือง, พ.ศ. 2421 ปีนี้บ้านเมืองเดือดร้อน ผู้คนชาวเมืองอพยพหนีไปอยู่ที่อื่นจำนวนมาก, พ.ศ. 2435 เกิดข้าวยากหมากแพง ผู้คนนำหัวกลอย หัวกล้วยมาต้มและนึ่งกินแทนข้าว (พระครูโสภิตขันตยาภรณ์ 2550, 12 – 17)

ดังนั้น นัยยะของวรรณกรรมที่สะท้อนการพลัดพรากนั้น อักมิติหนึ่งก็น่าจะชี้ให้เราเห็นว่าการเดินทางของผู้คนตัวเล็กตัวน้อยที่เริ่มหลุดออกจากโครงสร้างศักดินาจารีต คือเคลื่อนย้ายจากการสังกัดมูลนายหรือย้ายออกจากพื้นที่เดิม อพยพโยกย้ายเพื่อแสวงหาพื้นที่และโอกาสในการทำมาหากินที่เป็นทางเลือกใหม่

สรุป

จิตรกรรมเล่าเรื่องบัวระวงศ์หงส์อำมาตย์ เป็นการฉายภาพความจริงเชิงประจักษ์จากวรรณกรรมชาดกนอกนิบาตที่เกิดขึ้นจากกระแสความนิยมการเสพวรรณกรรมแบบชาวบ้าน (การเล่าค่าว - การฟังค่าว) จิตรกรรมวัดสบลีจึงเปิดพื้นที่ให้จิตรกรรมพุทธประวัติหรือพุทธชาดกถูกแทนที่ความนิยมด้วยชาดกนอกนิบาต เนื่องจากวรรณกรรมบัวระวงศ์หงส์อำมาตย์เป็นวรรณกรรมชาวบ้านที่เข้าถึงต่อ “ผัสสะ” หรือการรับรู้ของผู้คนทั่วไปได้ง่าย ความบันเทิงของผู้คนชาวบ้านจึงเป็นหนึ่งในการหล่อเลี้ยงให้ “ผัสสะส่วนรวม” มีความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ร่วมกัน อันเป็นวิธีการหนึ่งของการรวมผู้คนที่หลากหลายทางวัฒนธรรมเข้าด้วยกัน หรืออาจเป็นหนึ่งในกิจกรรมบันเทิงที่หล่อเลี้ยงผู้คนในพื้นที่ที่สัมพันธ์กับกิจกรรมทางเศรษฐกิจอันเกิดจากการร่อนแร่ทองคำ ซึ่งเป็นกิจกรรมเฉพาะในพื้นที่นี้เท่านั้น

จิตรกรรมวัดสบลี น่าจะเขียนขึ้นโดยช่างชาวไทใหญ่ เบื้องหลังภาพจิตรกรรมนี้จึงเป็นการแสดงตัวตนของชาวไทใหญ่ผ่านพื้นที่วัฒนธรรมในล้านนา ขณะเดียวกันก็อาจแสดงให้เห็น “การพลัดถิ่น” ที่ซ้อนความหมายของตัวละครในวรรณกรรม/จิตรกรรม มาฉายให้เห็นบริบทการอพยพโยกย้ายของผู้คนไทใหญ่หรือผู้คนตัวเล็กตัวน้อยที่ปะทะประสานความสัมพันธ์เชิงอำนาจขึ้นในช่วงราวปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 อันเป็นช่วงที่เส้นทางการค้าทางบก (และการสัมปทานป่าไม้) ระหว่างชาวพม่า - ไทใหญ่ (และคาราวาน/พ่อค้าอื่นๆ) กับกลุ่มคนท้องถิ่นยังมิได้ถูกแทนที่จากเส้นทางการค้าทางรถไฟ – กรุงเทพฯ นั่นเอง

บรรณานุกรม

กลุ่มหน่อศิลป์ ภาควิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. 2550. *บ้านก่อ: ช้างเผือกเมืองลำปาง.* กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

คาร์ล บ็อค. 2550. *ท้องถิ่นสยามยุคพระพุทธเจ้าหลวง.* พิมพ์ครั้งที่ 5. เสฐียร พันธรังสี และอัมพร ฑีฆะระ ผู้แปล. กรุงเทพมหานคร: มติชน.

จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา. 2546. "จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน: การศึกษาครั้งล่าสุด" *เมืองโบราณ* ปีที่ 29 ฉบับที่ 4 (ตุลาคม – ธันวาคม): 10 – 25.

ไชยรัตน์ เจริญสินโอฬาร. 2542. *วาทกรรมการพัฒนา: อำนาจ ความรู้ ความจริง เอกลักษณ์และความเป็นอื่น.* กรุงเทพมหานคร: วิภาษา.

ปีแอร์ โอร์ต. 2539. *ล้านนาไทยในแผ่นดินพระพุทธเจ้าหลวง.* พิษณุ จันทร์วิทัน, ผู้แปล. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์การันต์.

พระครูโสภิตขันตยาภรณ์. 2550. *ประวัติวัดปงสนุกเหนือ และประวัติ, บันทึกครูบาอาโนชัย ธรรมจินดามุนี.* ม.ป.ท., ม.ป.ป., พิมพ์เป็นที่ระลึกในคราวบูรณะวิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ ต.เวียงเหนือ อ.เมือง จ.ลำปาง.

พระมหาศรียนต์ รัตนพรหม. 2538. "การศึกษาเชิงวิเคราะห์วรรณกรรมล้านนาไทย เรื่องบัวระวงศ์หงส์อามาตย์" วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาจารึกภาษาไทย คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาณุพงษ์ เลาหสม. 2541. *จิตรกรรมฝาผนังล้านนา.* กรุงเทพมหานคร: เมืองโบราณ.

มาร์โก ทาเก-แมคมอร์แรน. 2526. “ประวัติและพัฒนาการของการค้าขายในลำปางตั้งแต่ปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึง - ค.ศ.1939”, เครือมาศ วุฒิการณ์ ผู้แปล *วารสารมนุษย์ศาสตร์* ปีที่ 11 (กรกฎาคม – ธันวาคม): 3 – 15.

ระบบภูมิสารสนเทศ GIS กรมศิลปากร. “ประวัติโบราณสถานวัดสบลี ต.แจ้ซ้อน อ.เมืองปาน จ.ลำปาง” ใน http://www.gis.finearts.go.th/fad50/fad/display_data2.aspx?id=0007673 เข้าถึงเมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน 2558.

วาสนา ละอองปลิว. 2546. “ ความเป็นชายขอบและการสร้างพื้นที่ทางสังคมของคนพลัดถิ่น: กรณีศึกษาชาวดาระอั้งในอำเภอเชียงดาว” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาการพัฒนาสังคม คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

วรรณา คำปวนบุตร. 2544. “การศึกษาวิหารและอุโบสถในจังหวัดลำปาง ตั้งแต่ พ.ศ. 2442 – ปัจจุบัน” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วราภรณ์ เรืองศรี. 2550. “ การค้ากับเครือข่ายความสัมพันธ์ของกลุ่มชาติพันธ์ในล้านนาก่อนการสถาปนาระบบเทศาภิบาล” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิถี พานิชพันธ์. 2531. *จิตรกรรมเวียงต้า.* กรุงเทพมหานคร: บริษัท อมรินทร์พริ้นติ้ง กรุ๊ฟ.

สน สีมาตรัง. 2526. *โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา.* กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สรัสวดี อ๋องสกุล. 2553. *ประวัติศาสตร์ล้านนา.* พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์.

ห้างหุ้นส่วนจำกัดช่อฟ้าก่อสร้าง. 2554. *รายงานการบูรณะและปรับปรุงภูมิทัศน์ โบราณสถานวัดศรีหลวงแจ้ซ้อน ต.แจ้ซ้อน อ.เมืองปาน จ.ลำปาง.* ม.ป.ท.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. 2542. “ครอบครัวล้านนา: ความสัมพันธ์ระหว่างสมาชิก” ใน *รวมบทความวิชาการ : ล้านนาคดี* เชียงใหม่: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏเชียงใหม่.

อุดม รุ่งเรืองศรี. 2524. *คร่าวซอหงส์ผาคำ.* เชียงใหม่: หน่วยส่งเสริมศิลปศึกษาและวัฒนธรรมล้านนา คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

อุดม รุ่งเรืองศรี. 2546. *วรรณกรรมล้านนา.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย.

สัมภาษณ์

พ่อน้อยอินคำ อาลัย, อายุ 77 ปี, วันที่ 31 ธันวาคม 2558 และ 21 มีนาคม 2559.