กลุ่มชาติพันธุ์จากพม่า และการสร้าง “ความเป็นพม่า” ผ่านจิตรกรรมฝาผนังในล้านนา

ธัญญารัตน์ อภิวงค์
คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

บทคัดย่อ

บทความนี้มุ่งศึกษาว่าทำไมกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าที่เข้ามาอาศัยอยู่ในภาคเหนือของประเทศไทยในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และต้นศตวรรษที่ 20 จึงนิยมแสดงความรู้สึกของ “ความเป็นพม่า” ผ่านศิลปะแบบพม่าบนจิตรกรรมฝาผนังในล้านนา และได้กลายเป็นการสร้างภาพอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวพม่าในการรับรู้ของสังคมไทยได้อย่างไร ศิลปะแบบพม่าบนจิตรกรรมฝาผนังไม่เพียงแต่สะท้อนว่ากลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวพม่าได้อย่างไร แต่ยังทำให้คนไทยรับรู้กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ในฐานะชาวพม่า จากการศึกษาพบว่า อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่แท้จริงไม่ได้มีความสำคัญมากนักในการแสดงออกในฐานะอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมในพื้นที่ของสังคมไทย ผู้อพยพชาวพม่าต่างชาติพันธุ์ เช่น พม่า มอญ ไทใหญ่ ปะโอ

(ต่องสู้) ล้วนสนับสนุนศิลปะแบบพม่าสมัยราชวงศ์คองบอง (หรือสกุลช่างมัณฑเลย์) ในฐานะวัตถุทางวัฒนธรรมบนจิตรกรรมฝาผนังทั้งในวัดพม่าและวัดไทย นอกจากนี้ อัตลักษณ์ทางการเมืองในฐานะ “คนพม่าในบังคับอังกฤษ” ยังเป็นอีกเหตุผลสำคัญที่ทำให้กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้ อุปถัมภ์การสร้างวัตถุทางวัฒนธรรมแบบพม่าขึ้นในสังคมไทย

คำสำคัญ : พม่า, ชาติพันธุ์, จิตรกรรมฝาผนัง, ล้านนา, วัดในภาคเหนือ

Ethnic groups from Burma (Myanmar) and the creation of a common “Burmese-ness” through mural paintings in Lanna

Thanyarat Apiwong
Faculty of Humanities, Chiang Mai University

ABSTRACT

This paper examines how and why ethnic groups from Myanmar, who moved into Northern Thailand during the nineteenth and early twentieth centuries, preferred to represent their sense of “Burmese-ness” using the styles and traditions of Burmese art in their mural paintings. It not only reflects how the ethnic groups created a Burmese cultural identity but also how it shaped Thai perceptions of these groups as ‘Burmese’ (Chao phama). The study found that ethnic groups were not concerned with accurately representing their cultural identity when in the Thai

sphere. Burmese migrants, such as Burman, Mon, Pa-O (Taungthu) and Shan, who were the patrons of monasteries, reproduced and effectively supported the art of the Burmese court in the Konbaung (Mandalay) style as their material culture in both Burmese and Thai monasteries. Their political identity as 'British Burmese subjects' constituted another significant reason for ethnic groups to patronize Burmese material culture in Thai society.

Keywords : Burmese, Burma/Myanmar, Ethnicity, Mural Paintings, Lanna, monasteries in Northern Thailand

บทนำ

ดินแดนล้านนาหรือภาคเหนือของไทยมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และการผสมผสานของพหุวัฒนธรรมที่แตกต่างจากพื้นที่แห่งอื่นในประเทศไทย จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์และโบราณสถานชี้ให้เห็นว่าภาคเหนือเป็นพื้นที่ซึ่งมีร่องรอยที่แสดงถึงการยอมรับวัฒนธรรมทางวัตถุแบบพม่า[1] เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมทางวัตถุในสังคมท้องถิ่น เนื่องด้วยเหตุผลที่สำคัญคือ การที่ล้านนาเคยถูกปกครองโดยพม่าถึงสองร้อยกว่าปี (ค.ศ.1558-1774) แม้จะไม่มีร่องรอยของสิ่งก่อสร้างแบบพม่าจากยุคนี้หลงเหลือให้เห็นมากนักในปัจจุบัน แต่ก็ถือได้ว่าเป็นรากฐานที่ทำให้ผู้คนในภาคเหนือคุ้นเคยกับการมีอยู่ของวัฒนธรรมพม่าภายในท้องถิ่น และอีกหนึ่งเหตุผลที่สำคัญคือ การที่พระเจ้ากาวิละ (เจ้าเมืองเชียงใหม่ ค.ศ.1782-1813) กวาดต้อนผู้คนจากดินแดนใกล้เคียง (ปัจจุบันอยู่ในเขตประเทศพม่า) เข้ามาเป็นพลเมืองของล้านนา ทำให้ล้านนามีประชากรที่มีความหลากหลายทางชาติพันธุ์ ต่อเนื่องด้วยการหลั่งไหลเข้ามาของชาวพม่าที่เข้ามากับบริษัทค้าไม้ของอังกฤษในยุคอาณานิคม จนกลายมาเป็นกลุ่มนายทุนและพ่อค้าที่สำคัญต่อเศรษฐกิจล้านนาในปลายศริสต์ศตวรรษที่19 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 เกิดเป็นชุมชนชาวพม่าผู้สร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแบบพม่าให้เป็นที่รับรู้ในสังคมไทย กลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าที่อพยพเข้ามาในล้านนาอย่างต่อเนื่องจึงเป็นผู้มีบทบาทสำคัญในการถ่ายทอดวัฒนธรรมทางวัตถุแบบพม่าสู่สังคมท้องถิ่น ทำให้ภาพอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของพม่าครอบคลุมอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์อื่น

[1] ในบทความนี้ "ชาวพม่า" หมายถึง พลเมืองจากพม่า โดยรวมทุกกลุ่มชาติพันธุ์ที่มาจากพม่า ส่วน "ชาติพันธุ์พม่า" หมายถึง การแบ่งตามกลุ่มชาติพันธุ์

ที่ไม่ใช่พม่า และกลายเป็นตัวแทนของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมแบบพม่าให้คนไทยได้รับรู้

จิตรกรรมฝาผนัง เป็นหนึ่งในวัฒนธรรมทางวัตถุที่แสดงให้เห็นความหลากหลายทางชาติพันธุ์ที่อาศัยอยู่ร่วมกันในสังคม การวาดจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดซึ่งถือเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ ไม่เพียงแต่เป็นการส่งผ่านแนวคิด คำสอนและเรื่องเล่าทางพุทธศาสนา ยังสะท้อนความคิดและอุดมการณ์ของคนในชุมชนท้องถิ่นที่ได้ไตร่ตรองผ่านการจัดวางองค์ประกอบของภาพในการเล่าเรื่อง (กรีน 2558, 34) ภาพที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดมักแสดงให้เห็นความหลากหลายทางชาติพันธุ์ของผู้คนที่อาศัยหรือพบเห็นในชุมชนท้องถิ่น โดยพิจารณาได้จากเครื่องแต่งกาย ทรงผม และหนวดเคราบนใบหน้า (Wyatt 2004, 68) หากสังเกตจากเครื่องแต่งกายและทรงผมของบุคคลที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้เราเห็นภาพของชาวพม่า (บุคคลที่แต่งกายแบบพม่า) ปรากฏอยู่บนจิตรกรรมฝาผนังของวัดหลายแห่งในภาคเหนือ สะท้อนให้เห็นว่าจิตรกรรมฝาผนังเหล่านี้ได้รับการอุปถัมภ์โดยคหบดีชาวพม่าที่อพยพเข้ามาอาศัยอยู่ในภาคเหนือของประเทศไทยในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19

พ่อค้าไม้สักชาวพม่าซึ่งประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย อาทิ พม่า ไทใหญ่ มอญ และ ปะโอ ได้เข้ามาทำการค้าไม้สักในล้านนา ตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 กลุ่มชาติพันธุ์เหล่านี้มีบทบาทสำคัญในการสร้างวัฒนธรรมทางวัตถุแบบพม่าด้านพุทธศาสนา เช่น วัด และจิตรกรรมฝาผนัง ที่เป็นศิลปะแบบพม่าดังปรากฏให้เห็นในหลายพื้นที่ในภาคเหนือของไทยปัจจุบัน โชติมา จาตุรวงศ์ เสนอว่า วัดในภาคเหนือที่คนไทยเรียกว่า “วัดพม่า” นั้น อันที่จริงแล้วมี

รูปแบบผสมผสานทั้งแบบ มอญ พม่า ไทใหญ่ โดยได้รับการอุปถัมภ์ให้สร้างโดยพ่อค้าไม้ชาวพม่าหลายกลุ่มชาติพันธุ์ ไม่ว่าจะเป็น พม่า ไทใหญ่ มอญ และปะโอ แต่วัดพม่าที่สร้างส่วนใหญ่กลับได้รับอิทธิพลรูปแบบสถาปัตยกรรมวัดพม่าที่พบเห็นในพม่าตอนล่าง (Chaturawong 2005, 31-54; Chaturawong 2011) ดังนั้นความหลากหลายทางชาติพันธุ์ของผู้คนที่อาศัยอยู่ในสังคมล้านนาสามารถวิเคราะห์ได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหาร ซึ่งพบว่า นอกจากจะมีการวาดภาพจิตรกรรมตามแบบศิลปะไทยภาคกลางแล้ว ยังมีการวาดปราสาทที่เป็นสถาปัตยกรรมแบบพม่าและภาพวาดบุคคลที่แต่งกายแบบพม่าทำให้จิตรกรรมฝาผนังกลายเป็นตัวแทนของความเป็นพม่าได้อย่างชัดเจน ดังเช่น ภาณุพงษ์ เลาหสม ชี้ว่า จิตรกรรมฝาผนังในล้านนามักปรากฏภาพของศิลปะแบบพม่า โดยเฉพาะที่จังหวัดเชียงใหม่และจังหวัดลำปาง ซึ่งเคยเป็นเขตพื้นที่อาศัยของกลุ่มพ่อค้าไม้สักชาวพม่า โดยมีทั้งที่วาดโดยช่างชาวพม่า ช่างไทใหญ่ และช่างพื้นเมือง (ภาณุพงษ์ 2541, 62, 64, 68-83)

แม้ว่าโชติมา และภาณุพงษ์ แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชาติพันธุ์จากพม่า เป็นผู้ถ่ายทอดวัฒนธรรมทางวัตถุด้านพุทธศาสนาผ่านรูปแบบสถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่า แต่ทั้งโชติมา และภาณุพงษ์ไม่ได้อธิบายถึงการที่กลุ่มชาติพันธุ์จากพม่า เลือกที่จะให้ความสำคัญกับการแสดงออกทางวัฒนธรรมผ่านรูปแบบศิลปะแบบพม่าในพื้นที่ของสังคมไทย แทนที่จะสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมตามกลุ่มชาติพันธุ์ที่แท้จริงของบรรดาผู้สร้างหรือผู้ที่ให้การอุปถัมภ์ในการสร้างวัฒนธรรมทางวัตถุเหล่านี้

บทความนี้ต้องการเสนอว่า จิตรกรรมฝาผนังแบบศิลปะพม่าสะท้อนให้เห็น “ความเป็นพม่า” ร่วมกันของกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่มาจากพม่า ซึ่งทำให้เราเห็นว่าในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 และต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ความแตกต่างทางชาติพันธุ์ไม่ได้เป็นข้อจำกัดต่อการแสดงออกถึงอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของกลุ่มชาติพันธุ์ชาวพม่าอพยพที่เข้ามาอาศัยอยู่ในประเทศไทย พร้อมทั้งพยายามจะอธิบายถึงปัจจัยสำคัญที่ทำให้ชาวพม่า มอญ ไทใหญ่ และปะโอ อุปถัมภ์การสร้างศิลปะแบบสกุลช่างมัณฑเลย์ในปลายสมัยราชวงศ์คองบองของพม่า จนกลายเป็นภาพลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวพม่าในสายตาของคนไทย โดยในส่วนแรกของบทความจะกล่าวถึงความเป็นชาติพันธุ์ในพม่า ตามด้วยเรื่องราวของชาวพม่าอพยพในล้านนาและวัฒนธรรมพุทธ และส่วนที่สามจะกล่าวถึงจิตรกรรมฝาผนังที่เกี่ยวพันกับภาพลักษณ์ความเป็นพม่าในสังคมไทย

ความเป็นชาติพันธุ์ในพม่า

ก่อนที่อังกฤษจะเข้าปกครองพม่าอย่างเป็นทางการใน ค.ศ. 1886 ความแตกต่างของกลุ่มชาติพันธุ์ไม่ได้มีความสำคัญในการกำหนดอัตลักษณ์ทางการเมืองหรือสถานะทางสังคมของคนในสังคมพม่าแต่อย่างใด เพราะสถานะของบุคคลผูกติดอยู่กับอำนาจการปกครองของกษัตริย์ และโครงสร้างของระบบชนชั้นในสังคม ดังนั้น ชาวมอญ พม่า ไทใหญ่ ต่างเป็นข้าราชบริพารของกษัตริย์เช่นเดียวกัน แต่ชนชั้นทางสังคมจะเป็นสิ่งกำหนดสถานะที่แตกต่างของผู้คนในสังคม ว่าอยู่ในชนชั้น ทาส ไพร่ หรือ ขุนนาง เป็นต้น

วิคเตอร์ ลิเบอร์แมน อธิบายว่าก่อนการปกครองของอังกฤษ สังคมพม่านั้นถือว่าอัตลักษณ์ทางการเมืองและอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่เกี่ยวข้องกัน ประชาชนยอมรับอำนาจเหนือกว่าของกษัตริย์ต่างชาติพันธุ์โดยที่ไม่จำเป็นต้องเปลี่ยนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเองตามผู้ปกครอง ลิเบอร์แมน กล่าวว่า ชาวไทใหญ่และมอญ ไม่ได้เปลี่ยนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของตนเองไปเป็นแบบพม่า เมื่อกษัตริย์พม่าแห่งราชวงศ์ตองอู มีอำนาจปกครองข้าราชบริพาร ชาวพม่า มอญ กะเหรี่ยง ไทใหญ่ หรือในทางกลับกันกษัตริย์มอญแห่งหงสาวดีปกครองพลเมืองชาวพม่า มอญ ไทใหญ่ กะเหรี่ยง ประชาชนก็ไม่ถูกบังคับให้เปลี่ยนอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมไปเป็นแบบมอญ แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของแต่ละชาติพันธุ์ก็มีการปรับเปลี่ยนหรือมักจะมีการหยิบยืมมาใช้ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์อยู่เสมอ บางครั้งกษัตริย์พม่ารับเอาวัฒนธรรมมอญมาปรับใช้ในราชสำนักพม่าจนกลายเป็นวัฒนธรรมพม่าในที่สุด ขณะเดียวกันประชาชนก็ยอมรับวัฒนธรรมของผู้ปกครองในราชสำนักมอญหรือราชสำนักพม่าที่ก้าวขึ้นมามีอำนาจทางการเมืองการปกครอง อาทิ รูปแบบการแต่งกาย หรือข้อปฏิบัติตามจารีตประเพณี โดยไม่ได้ละทิ้งการปฏิบัติตัวตามอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ที่แท้จริงของตน (Lieberman 1978, 455-482)

ที่กล่าวมานี้ย่อมสะท้อนให้เห็นว่าการแสดงความจงรักภักดีทางการเมืองต่อกษัตริย์ภายใต้ความสัมพันธ์ระบบอุปถัมภ์ ที่อัตลักษณ์ทางการเมืองกับอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ยังเดินคู่ขนานกันไปโดยไม่ถูกทำให้เป็นหนึ่งเดียวกัน หลังจากพระเจ้าอลองพญา (ครองราชย์ 1752-1760) สามารถรวบรวมพม่าเป็นอาณาจักรเดียวภายใต้การปกครองของกษัตริย์พม่าสมัยราชวงศ์อลองพญาหรือราชวงศ์คองบอง (ค.ศ.1752-1885) ได้มีการสร้าง “ความเป็นพม่า” ผ่าน

การปกครองราชสำนักพม่า ศิลปวัฒนธรรมของชาติพันธุ์พม่าถูกนำมาประดิษฐ์ให้เป็นวัฒนธรรมราชสำนัก โดยให้กลุ่มชาติพันธุ์ที่ไม่ใช่พม่ายอมรับวัฒนธรรมราชสำนักแบบพม่า ขณะเดียวกันก็ไม่ได้ถูกกลืนให้เป็นพม่าแต่ยังคงสถานะชาติพันธุ์เดิมของตนเอง (Charney 2006, 143-145) ด้วยเหตุนี้วัฒนธรรมของชาติพันธุ์พม่าจึงกลายเป็นวัฒนธรรมราชสำนักและเป็นวัฒนธรรมร่วมของชาวพม่า

จากความพยายามสร้าง “ความเป็นพม่า” ในปลายราชวงศ์คองบอง จึงส่งผลให้ชาวพม่าอพยพที่เข้ามาอยู่ในประเทศไทยได้นำเอาวัฒนธรรมของพม่าที่ได้รับการปลูกฝังว่าเป็นวัฒนธรรมชั้นสูงและหรูหราตามแบบราชสำนักพม่า เข้ามาถ่ายทอดเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมพม่า และได้กลายเป็นต้นแบบของอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมพม่าที่คนไทยรู้จักในปัจจุบัน

อย่างไรก็ตาม เมื่ออังกฤษเข้ามาปกครองพม่าในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้ให้ความสำคัญกับความแตกต่างทางชาติพันธุ์เพื่ออำนวยประโยชน์ในการปกครอง เนื่องมาจากความคิดแบบเจ้าอาณานิคมที่ว่า แต่ละชาติพันธุ์มีลักษณะทางกายภาพที่สำคัญแตกต่างกันไป ด้วยมีความเชื่อว่าบางชาติพันธุ์มีความสามารถในการทำงานบางอย่างมากกว่ากลุ่มชาติพันธุ์อื่น ซึ่งช่วยให้ง่ายในการแบ่งงานตามความสามารถของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์ (Renard 1987, 257) ข้าราชการอังกฤษจึงจัดให้มีการทำสำมะโนประชากร จำแนกลักษณะของประชาชนตามกลุ่มชาติพันธุ์ ศาสนา ภาษา และวัฒนธรรมชาวพม่าถูกบังคับให้ระบุชาติพันธุ์ของตนเองเพียงกลุ่มเดียวเท่านั้น แม้จะเป็นบุตรที่มีบิดามารดาต่างชาติพันธุ์ อาทิ มอญ พม่า กะเหรี่ยง และไทใหญ่ (Charney 2009, 8-9) ซึ่งตรงกับการดำเนินนโยบายแบ่งแยกแล้วปกครอง (Divide and

Rule) ของรัฐบาลอังกฤษ เพื่อทำให้ง่ายต่อการปกครอง และป้องกันการรวมตัวกันของคนพื้นเมืองเพื่อต่อต้านรัฐบาลอาณานิคม การที่เจ้าหน้าที่อังกฤษต้องใช้เวลานานกว่า 10 ปี จึงสามารถปราบปรามการต่อต้านจากบรรดากลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ในพม่าได้ (นินิ เมียนต์ 2543) ทำให้อังกฤษต้องรักษาอำนาจของรัฐบาลอาณานิคม ผ่านนโยบายการปกครองที่สร้างความแตกต่างระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์พม่า และชาติพันธุ์อื่นที่อยู่ในดินแดนพม่า

ชาวพม่าอพยพในล้านนาและวัฒนธรรมพุทธ

การที่ชาวพม่าอพยพเข้ามาอยู่ในล้านนาอย่างต่อเนื่อง ส่งผลให้ภาคเหนือมีความหลากหลายทางชาติพันธุ์และเป็นสังคมพหุวัฒนธรรม กลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าอพยพเข้ามายังล้านนาในช่วงแรก (ทศวรรษที่ 1780-1840) ในยุคฟื้นฟูเชียงใหม่ คือหลังจากขับไล่อำนาจการปกครองของพม่าออกไปจากล้านนาแล้ว พระเจ้ากาวิละได้ทำการกวาดต้อนผู้คนจากดินแดนใกล้เคียงเพื่อมาเป็นกำลังพลของเชียงใหม่และล้านนา เป็นยุค “เก็บผักใส่ซ้า เก็บข้าใส่เมือง” ที่เชลยสงครามส่วนใหญ่ถูกกวาดต้อนมาจากฝั่งตะวันตกของแม่น้ำสาละวิน ซึ่งก็คือพื้นที่ของรัฐฉาน ในประเทศพม่าปัจจุบัน (Wyatt and Aroonrat 1995, 158, 163, 181-184) บางส่วนก็เดินทางเข้ามาสวามิภักดิ์ด้วยความสมัครใจ เพื่อเป็นข้าราชบริพารของกษัตริย์สยาม โดยเดินทางมาจากเชียงตุง เมืองปัน เมืองปุ และเมืองสาด (ทวี 1984, 61-62) ส่งผลให้ประชากรในเชียงใหม่และล้านนาเพิ่มขึ้นมาก จากเริ่มแรกที่พระเจ้ากาวิละฟื้นฟูเชียงใหม่ด้วยกำลังพล 700 คน ในปี ค.ศ. 1782 เพิ่มขึ้นเป็น 50,000 คน ใน ค.ศ. 1837 (Grabowsky and Turton 2003, 304) กัปตันแมคลอยด์ ผู้ซึ่งเป็นข้าราชการอังกฤษประจำการ

อยู่ในมะละแหม่งได้เดินทางเข้ามาเชียงใหม่ในทศวรรษ 1830 ได้สังเกตเห็นว่า ประชากรที่อยู่ในเชียงใหม่นั้นส่วนใหญ่เป็น ชาวพม่า โดยเขาได้บันทึกไว้ว่า "ประชากรมากกว่าสองในสามของประชากรทั้งหมด เป็นเชลยที่กวาดต้อนมาจากพม่า" (Grabowsky and Turton 2003, 304, 314)

ช่วงที่สอง นับตั้งแต่ทศวรรษ 1850 ชาวพม่าส่วนใหญ่อพยพเข้ามาแสวงหาโอกาสทางเศรษฐกิจด้วยเจตจำนงค์เสรี ชาวพม่าที่อพยพเข้ามาในเชียงใหม่มักเป็นกลุ่มที่เข้ามาทำธุรกิจเกี่ยวกับการค้าไม้สักและค้าขาย ซึ่งกลายเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญอย่างมากในการสร้างอัตลักษณ์ทางวัฒนธรรมของชาวพม่าในสังคมภาคเหนือ โดยผ่านการสร้างวัฒนธรรมทางวัตถุด้านพุทธศาสนา จากหลักฐานทางศิลปะและสถาปัตยกรรมพบว่าวัดพม่าหลายแห่งที่เราพบเห็นอยู่ในพื้นที่ภาคเหนือปัจจุบัน ส่วนใหญ่สร้างขึ้นโดยบรรดาพ่อค้าไม้สักชาวพม่าที่กลายมาเป็นคหบดีผู้บำรุงพุทธศาสนาภายในท้องถิ่นที่อาศัยอยู่ (เพนธ์ 2526, 22) ผลประโยชน์จากการค้าไม้ที่มีมูลค่าสูงส่งผลให้ชาวพม่าอพยพเข้ามาอย่างต่อเนื่อง กลุ่มพ่อค้าไม้ชาวพม่าจากมะละแหม่งเข้ามารับทำสัมปทานป่าไม้จากบรรดาเจ้าเมืองในเชียงใหม่และอีกหลายเมืองในภาคเหนือ กลายเป็นคนในบังคับอังกฤษที่อาศัยอยู่ในพื้นที่ภาคเหนือ ดังปรากฏในรายงานของโรเบิร์ต เกรย์ ว่า

> *ชาวพม่าเป็นประชากรส่วนใหญ่และเป็นกลุ่มที่รวยที่สุดและมีอิทธิพลมากที่สุดในบรรดาชุมชนคนในบังคับอังกฤษ เนื่องจากพวกเขาอยู่มานาน และมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับบริษัทค้าไม้สักรายใหญ่ของอังกฤษหลายแห่ง* (Robert Gray to the Marquess Curzon of Kedleston 1922)

พ่อค้าไม้สักชาวพม่ามีบทบาทสำคัญในธุรกิจค้าไม้ระหว่างพม่ากับภาคเหนือของไทย ในฐานะพ่อค้าคนกลางของบริษัทค้าไม้สักชาวยุโรปและกลุ่มเจ้าชาวพื้นเมืองในภาคเหนือผู้เป็นเจ้าของป่าไม้ การที่พ่อค้าไม้สักชาวพม่าต้องทำงานติดต่อระหว่างบริษัทยุโรปและนายทุนชาวพื้นเมืองในภาคเหนือ จึงได้รับการว่าจ้างให้ทำงานเพื่อเป็นตัวแทนของบริษัทยุโรปในการจัดหาไม้สัก หลักฐานจากรายงานของบริษัทบอร์เนียวระบุว่า ในทศวรรษ 1910 บริษัทบอร์เนียวมีชาวพม่ามากถึง 40 คนที่ทำงานเป็นตัวแทนจัดหาไม้สักให้กับบริษัท จากจำนวนตัวแทนทั้งหมด 47 คน (Jungle Diaries Season 1910)

เป็นที่สังเกตว่า ผู้อพยพชาวพม่าที่เข้ามาในช่วงแรก ไม่ค่อยจะมีการสร้างศิลปะหรือสถาปัตยกรรมแบบพม่า หรือมีหลักฐานหลงเหลือให้เห็นในปัจจุบันน้อยมาก (เพนธ์ 2526, 22-23) อาจจะพบเห็นในพื้นที่ห่างออกไปจากเขตตัวเมืองศูนย์กลาง อย่างเช่น เชลยสงครามที่ถูกกวาดต้อนให้มาอยู่อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ ได้สร้างสถาปัตยกรรมและลายปูนปั้นตกแต่งกิจกูฎวัดยางหลวง ในเขตอำเภอแม่แจ่มปัจจุบัน เป็นการเลียนแบบศิลปะแบบพุกามซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในพม่าสมัยนั้น (สุรสวัสดิ์, ม.ล. 2534, 152-153) แต่ก็จะไม่มีความหรูหราทางสถาปัตยกรรมดังเช่นวัดพม่าที่สร้างขึ้นโดยผู้อพยพชาวพม่าในช่วงที่สอง ซึ่งมีการแสดงออกถึงความเป็นศิลปะแบบพม่าอย่างชัดเจน

กลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าที่อพยพเข้ามาในภาคเหนือทั้งสองช่วงมีความแตกต่างกัน การกวาดต้อนชาวพม่าเข้ามาในช่วงแรกเป็นกลุ่มที่ถูกกวาดต้อนมาเพื่อเป็นกำลังพลและกลายเป็นคนพื้นเมืองในรัฐไทย ขณะที่ชาวพม่าที่อพยพเข้ามาช่วงหลัง ตามนโยบายเศรษฐกิจเสรีภายใต้การปกครองของอังกฤษในพม่า ชาวพม่าเหล่านี้เดินทางเข้ามาในฐานะคนต่างชาติ ที่มีสถานะทางกฎหมายเป็น

คนในบังคับอังกฤษ ซึ่งได้รับการคุ้มครองทางกฎหมายและมีสถานะพิเศษแตกต่างจากคนพื้นเมือง เช่น ได้รับการยกเว้นเกณฑ์แรงงาน และสามารถเดินทางค้าขายได้เสรี นอกจากนี้สถานะทางกฎหมายของคนพม่าในบังคับอังกฤษยังส่งเสริมให้ชาวพม่าสามารถสร้างศาสนสถานวัตถุ เพื่อบำรุงพุทธศาสนาในท้องถิ่น ซึ่งแนวคิดของการสะสมบุญของวัฒนธรรมพุทธนี่เองที่เป็นสิ่งเชื่อมโยงให้ชาวพม่ากลายเป็นส่วนหนึ่งของสังคมท้องถิ่นได้ไม่ยาก

ภายใต้การปกครองของอังกฤษ ชาวพม่าในบังคับอังกฤษที่เดินทางเข้ามาในประเทศไทย มีสถานะทางกฎหมายที่แตกต่างจากคนในท้องถิ่น ชาวพม่าในบังคับอังกฤษได้รับการยกเว้นการเกณฑ์แรงงาน ขณะที่คนพื้นเมืองในบังคับสยามต้องถูกเกณฑ์แรงงานตามกฎหมายไทย ระบบเกณฑ์แรงงานนั้น เป็นวิธีการที่จะควบคุมกำลังพลและแรงงานโดยคนพื้นเมืองต้องทำงานให้กับเจ้าเมืองเป็นเวลาหลายเดือนต่อปี นับเป็นอุปสรรคสำคัญในการประกอบอาชีพเพราะคนพื้นเมืองไม่มีเสรีในการที่จะเดินทางประกอบการค้าหรือทำงานรับจ้างห่างไกลจากถิ่นที่อยู่อาศัย เพราะผูกติดกับระบบเกณฑ์แรงงาน (Vatikiotis 1984, 67) แม้ว่าต่อมาระบบเกณฑ์แรงงานของไทยถูกยกเลิกใน ค.ศ. 1904 แต่คนพื้นเมืองก็ยังไม่นิยมทำงานรับจ้างในพื้นที่ห่างไกลจากถิ่นฐานบ้านเกิด เนื่องจากต้องทำเกษตรกรรมตามฤดูกาลเพื่อเลี้ยงดูครอบครัว ขณะที่ชาวพม่าในบังคับอังกฤษมีเสรีในการเดินทางและเข้ามาประกอบอาชีพที่หลากหลาย บรรดากลุ่มชาติพันธุ์ที่อพยพเข้ามาทำงาน เช่น พม่า ไทใหญ่ ปะโอ และกะเหรี่ยง ได้เข้ามาทำงานเป็นเสมียนควบคุมไม้สัก เป็นลูกมือทำงาน และยังได้เข้ามาทำงานในอาชีพอื่นๆ กระจายกันอยู่ตามหมู่บ้านในท้องถิ่น เช่น ค้าขาย ทำไร่ ทำสวน ทำงานบ่อพลอย (ในเขตจังหวัดแพร่) เป็นหมอแผนโบราณ หมอดู ส่วนบางคนที่เป็นช่างวาดเขียน หรือช่างก่อสร้างมักจะ

เข้าหาพระสงฆ์หรือเจ้าอาวาสวัด เพื่อก่อสร้างนาคหรือสิงห์ภายในวัด (พระฑรรมวิมลโมลี และเกรียงศักดิ์ 2553, 95-101)

การที่พม่าและไทยต่างเป็นประเทศที่ประชากรส่วนใหญ่นับถือศาสนาพุทธนิกายเถรวาทที่มีความเชื่อและวิถีปฏิบัติทางพุทธศาสนาใกล้เคียงกัน กลายเป็นเครื่องมือสำคัญในการเชื่อมโยงให้ชาวพม่าที่นับถือพุทธศาสนา ปรับตัวเข้ากับสังคมไทยได้โดยง่ายและมีบทบาทสำคัญในการสนับสนุนพระพุทธศาสนาผ่านการสร้างศาสนสถาน จึงเป็นการเชื่อมความสัมพันธ์ให้ใกล้ชิดกับกลุ่มเจ้าและคนในท้องถิ่นได้ไม่ยาก ซึ่งส่งผลให้ภาพลักษณ์ของชาวพม่าในสังคมไทยเป็นไปในทิศทางที่เป็นมิตร

การแสดงออกถึงการสนับสนุนพุทธศาสนาในสังคมท้องถิ่น เป็นอีกหนึ่งกิจกรรมที่ทำให้ชาวพม่าได้รับการยอมรับจากประชาชนและข้าราชการไทย พ่อค้าไม้ชาวพม่าที่ได้รับการยอมรับนับถือในท้องถิ่น และข้าราชการระดับสูง อย่างเช่นกรณีของ อูปันโญ หรือหลวงโยนการพิจิตร นอกจากจะเป็นพ่อค้าไม้สักชาวพม่าที่มีความใกล้ชิดกับกลุ่มเจ้าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปางในการทำสัมปทานไม้สักแล้ว ยังเป็นผู้ที่มีบทบาทอย่างมากในการทำบุญกุศล และทำนุบำรุงพุทธศาสนา ผ่านการสร้างวัดในเชียงใหม่ และในพื้นที่ใกล้เคียงกับเขตที่ได้รับสัมปทานป่าไม้ ใน ค.ศ. 1896 เจ้าพระยาทรงสุรเดช ซึ่งเป็นข้าหลวงใหญ่จังหวัดเชียงใหม่ขณะนั้น ได้รายงานต่อสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ผู้เป็นเสนาบดีกระทรวงมหาดไทยว่า อูปันโญ เป็นพุทธศาสนิกชนที่ดี มีความเลื่อมใสในพุทธศาสนา ได้ช่วยเหลือเจ้าเมืองเชียงใหม่สร้างสาธารณกุศล ทั้งสร้างและบูรณะวัดหลายแห่ง รวมถึงการสร้างถนนสาธารณะประโยชน์ใน

ท้องถิ่นเรื่อยมาตั้งแต่ค.ศ. 1881-1896 อูปันโญบริจาคเงินเพื่อสร้างสาธารณกุศล มีมูลค่าประมาณ 35,012 รูปี (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ถึง พระเจ้าน้องยาเธอ กรมขุนสมมตอมรพันธุ์ 2439) จึงเป็นเหตุให้สมเด็จกรมพระยาดำรงฯ ส่งจดหมายยกย่องอูปันโญ เพื่อเป็นขวัญและกำลังใจให้กับชาวพม่าจำนวนมากที่อาศัยอยู่ในภาคเหนือ (พระเจ้าน้องยาเธอ กรมขุนสมมตอมรพันธุ์ ถึงสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ 2439)

การแสดงออกซึ่งวัฒนธรรมพุทธจึงมีส่วนสำคัญที่ทำให้ชาวพม่าได้รับการยอมรับให้เข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคมไทยได้ง่าย ด้วยวิถีชีวิตของชาวพม่าผูกติดอยู่กับวัฒนธรรมพุทธจนข้าราชการอังกฤษที่ปกครองพม่ากล่าวว่า ชาวพม่ากับพุทธศาสนาเป็นสิ่งที่ไม่อาจแยกออกจากกันได้ (Furnivall 1956, 12) การที่มาจากสังคมพุทธเถรวาทในพม่าส่งผลให้ชาวพม่าสร้างความคุ้นเคยกับวัฒนธรรมพุทธแบบไทยได้โดยไม่มีปัญหา วัดจึงเป็นเหมือนพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์และเป็นพื้นที่พิเศษที่ไม่มีการแบ่งแยกกลุ่มชาติพันธุ์ กลับเป็นศูนย์รวมของการปฏิสัมพันธ์สัมพันธ์ทางสังคมของกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายจากพม่าและชาวล้านนาในท้องถิ่น

การสร้าง “ความเป็นพม่า” บนจิตรกรรมฝาผนัง

โดยทั่วไปผู้อพยพข้ามรัฐมักจะนำวัฒนธรรมทางวัตถุเข้ามาพร้อมกับการเคลื่อนย้ายมาอาศัยในถิ่นที่อยู่แห่งใหม่ ซึ่งอาจจะมีการปรับเปลี่ยนให้เหมาะสมกับพื้นที่และบริบทในสังคมท้องถิ่นแห่งใหม่ที่พวกเขาอพยพเข้ามาอาศัย (Manning 2005, 125-127) แต่บ่อยครั้งที่เราพบว่าผู้อพยพพยายามที่จะ

รักษารูปแบบวัฒนธรรมเดิมของตนไว้ เพื่อรักษาความเชื่อมโยงกับรัฐบ้านเกิด โดยสร้างบรรยากาศสภาพแวดล้อมในท้องถิ่นแห่งใหม่ ให้มีลักษณะใกล้เคียงกับสังคมเดิมผ่านวัฒนธรรมทางวัตถุแบบที่พบเห็นในรัฐบ้านเกิด ด้วยเหตุนี้พ่อค้าไม้ชาวพม่าและคหบดีผู้มีฐานะมั่งคั่ง จึงเป็นกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญในการอุปถัมภ์การสร้างวัฒนธรรมทางวัตถุแบบพม่า ด้านพุทธศาสนาในสังคมท้องถิ่นล้านนา โดยจ้างช่างให้ผลิตซ้ำศิลปะแบบพม่าที่เคยพบเห็นและเป็นที่นิยมในประเทศพม่า การสร้างวัดพม่าและศิลปะแบบพม่าในสังคมท้องถิ่นไม่เพียงแต่สร้างบรรยากาศให้คล้ายถึงกับบ้านเกิดแล้ว ยังเป็นการแสดงออกถึงอิทธิพลและสถานะทางสังคมของผู้อุปถัมภ์ที่จะได้รับการกล่าวถึง และเป็นที่ยอมรับนับถือจากชุมชนชาวพม่าอพยพและคนท้องถิ่น

การที่กลุ่มชาติพันธุ์จากพม่านิยมอุปถัมภ์การสร้างวัดพม่าและศิลปะแบบพม่า สะท้อนให้เห็นถึงการแสดงออกถึง “ความเป็นพม่า” ในสังคมไทย แม้ว่าลักษณะทางสถาปัตยกรรมวัดพม่าที่มีอยู่ทั่วไปในภาคเหนือนั้น จะได้รับอิทธิพลของสถาปัตยกรรมมอญ (มะละแหม่ง) พม่า (มัณฑเลย์) และไทใหญ่ (รัฐฉาน) วัดพม่าหลายแห่งได้รับอิทธิพลศิลปะผสม พม่า มอญ ไทใหญ่ และปะโอ เช่น วัดป่าฝาง วัดม่อนปู่ยักษ์ วัดท่ามะโอ ในจังหวัดลำปาง แต่จะมีลักษณะหลังคาที่เรียกว่า “พญาธาตุ” และ “ยวนตัดงาซิน” ที่สามารถพบได้ทั่วไปในมะละแหม่ง (Chotima 2005, 44-47) (ภาพที่ 1-2) ซึ่งเป็นหัวเมืองสำคัญของรัฐมอญในยุคอาณานิคม และในเขตภาคเหนือของไทย (ภาพที่ 3) แต่เมื่อรูปแบบสถาปัตยกรรมและศิลปะเหล่านี้ถูกนำข้ามพรมแดนมาผลิตซ้ำในรัฐไทยกลับกลายเป็น “ศิลปะแบบพม่า” ในสายตาของคนไทยส่วนใหญ่

ภาพที่ 1 *หลังคาทรงพญาธาตุ วัดกอนัต มะละแหม่ง*

ภาพที่ 2 *วัดกอนัต มะละแหม่ง*

ภาพที่ 3 *หลังคาแบบพม่าที่เรียกว่า ยวนตัดงาชิน วัดป่าฝาง จังหวัดลำปาง*

อัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ไม่ใช่ปัจจัยสำคัญในการแสดงออกถึงรูปแบบเฉพาะของกลุ่มชาติพันธุ์ แม้ว่าความแตกต่างของแต่ละกลุ่มชาติพันธุ์จะสามารถแสดงออกผ่านความแตกต่างทางวัฒนธรรม แต่วัฒนธรรมราชสำนักพม่าสมัยราชวงศ์คองบอง ได้ถูกนำมาเป็นตัวแทนของวัฒนธรรมชาวพม่าโดยการแสดงออกทางศิลปะที่เป็นที่นิยมในรูปแบบพม่า ตามที่นิยมในราชสำนักมัณฑเลย์ วัดม่อนปู่ยักษ์ในจังหวัดลำปาง เป็นกรณีตัวอย่างที่ชี้ให้เห็นว่า ผู้อุปถัมภ์

เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ปะโอ ซึ่งเป็นพ่อค้าไม้จากพม่าที่ได้เข้ามาสร้างฐานะและอาศัยอยู่ในลำปาง ได้สนับสนุนการสร้างวัดม่อนปู่ยักษ์ตามแบบวัดพม่าจากศิลาจารึกภายในวัด (มีการจารึกสามภาษา คือ พม่า ไทใหญ่ และล้านนา) ระบุว่า วัดม่อนปู่ยักษ์สร้างขึ้นในวันที่ 5 กันยายน ค.ศ. 1899 อูนันตากาย ผู้เป็นเศรษฐีค้าไม้สักในจังหวัดลำปาง เป็นกลุ่มชาติพันธุ์ปะโอ เดินทางมาจากรัฐฉาน ประเทศพม่า และเป็นแกนนำในการสร้างวัดแห่งนี้พร้อมด้วยกลุ่มพี่น้องชาวปะโอ โดยให้สร้างวัดตามแบบสถาปัตยกรรมพม่าที่พบเห็นในมะละแหม่ง ตัวอาคารก่อด้วยอิฐถือปูนและมีหลังคาแบบพม่า เช่นเดียวกับอูปันโญซึ่งจากหลักฐานเชื่อว่าเป็นชาติพันธุ์มอญ แต่เป็นที่รู้จักดีในฐานะคหบดีชาวพม่าผู้ร่ำรวยมาจากการค้าไม้สักในจังหวัดเชียงใหม่ ท่านได้สร้างวัดอุปคุตที่ผสมผสานระหว่างสถาปัตยกรรมมอญ-พม่าและสถาปัตยกรรมตะวันตก ซึ่งกำลังเป็นที่นิยมในมะละแหม่ง

รสนิยมหรูหราจากราชสำนักมัณฑเลย์ถูกผลิตซ้ำในมะละแหม่ง และส่งต่อมายังชุมชนพม่าในล้านนา คหบดีพม่าในมะละแหม่งเป็นเหมือนตัวแทนของกษัตริย์ ในการอุปถัมภ์การสร้างวัดและส่งเสริมงานพุทธศิลป์โดยมีต้นแบบจากราชสำนักพม่า รสนิยมความงามทางพุทธศิลป์เหล่านี้ช่วยส่งเสริมสถานะทางสังคมของคหบดีให้เป็นที่เคารพของผู้คนในชุมชนมากขึ้น เพราะไม่เพียงแต่มีส่วนสำคัญในการทำนุบำรุงพุทธศาสนาในชุมชน แต่ยังสะท้อนให้เห็นรสนิยมแบบชนชั้นสูง เช่นเดียวกับกลุ่มคหบดีชาวพม่าในล้านนาที่นิยมสร้างศาสนาสถานตามแบบศิลปะพม่าภายในชุมชนท้องถิ่น นอกจากจะทำหน้าที่เป็นผู้อุปถัมภ์พุทธศาสนาด้วยรสนิยมทางศิลปะที่นิยมในพม่าช่วงเวลาเดียวกันแล้ว ยังเป็นการสร้างบรรยากาศหรือสภาพแวดล้อมให้มีความคล้ายคลึงกับ

ภูมิลำเนาเดิมที่จากมา ดังนั้น ช่างวาดเขียนหรือศิลปินจากพม่ามักจะถูกจ้างให้มาวาดจิตรกรรมฝาผนังในวัดหลายแห่งในล้านนา โดยตั้งใจให้ภาพจิตรกรรมฝาผนังมีความคล้ายคลึงกับสิ่งที่ตนพบเห็นในพม่า ดังเช่น ภาพจิตกรรมฝาผนังในวัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่ (ภาพที่ 4) และวัดกอนัต ในมะละแหม่ง (ภาพที่ 5) มีการวาดภาพบุคคลที่มีความเหมือนกันทั้งทรงผมและการแต่งกายสวมผ้านุ่งลายลุนตะยาอะเซะ ซึ่งเป็นรสนิยมการแต่งกายในชีวิตประจำวันของผู้หญิงและชายชาวพม่าที่เป็นชนชั้นสูงหรือมีฐานะดีในสังคมพม่า (Bailey 1978, 44-45)

ภาพที่ 4 *หญิงชายชาวพม่า วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่*

ภาพที่ 5 *หญิงชายชาวพม่า วัดกอนัต มะละแหม่ง ประเทศพม่า*

รูปแบบจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่ายังคงรูปแบบศิลปะตามราชสำนักพม่า แทบจะไม่พบเห็นศิลปะของชาติพันธุ์อื่นร่วม จึงกล่าวได้ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่ากลายเป็น “วัฒนธรรมร่วม” ระหว่างกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่มาจากพม่า และเป็นที่ยอมรับในสังคมไทย จากจิตรกรรมฝาผนังเราสามารถเห็นลักษณะของภาพบุคคลและปราสาทแบบพม่าที่วาดรวมอยู่กับศิลปะแบบไทยในกรอบเดียวกัน โดยดูจากเครื่องแต่งกายแบบพม่าของบุคคลชั้นสูง เช่น กษัตริย์ เจ้าหญิง เจ้าชาย ขุนนาง และคหบดี การวาดปราสาทแบบพม่าที่พบในวิหารวัดบวกครกหลวง และวิหารลายคำวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ และวัดม่อนปู่ยักษ์ในจังหวัดลำปาง ผู้อุปถัมภ์กำหนดให้ช่างวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่าเพื่อเป็นตัวแทนของชาวพม่า สะท้อนภาพของการอยู่ร่วมกันของชาวพม่าในชุมชนท้องถิ่นได้อย่างชัดเจน

พ่อค้าและคหบดีชาวพม่าเป็นกลุ่มหลักในการสร้างวัฒนธรรมทางวัตถุแบบพม่าในล้านนา จากหลักฐานพบว่า การอุปถัมภ์ให้วาดจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่ามีไม่มากนักเมื่อเทียบกับการสร้างวัดพม่า โดยมักจะจ้างช่างจากพม่าเพื่อวาดเรื่องราวพุทธชาดก ตามแบบอย่างที่ผู้จ้างหรือศิลปินพบเห็นในประเทศพม่า ดังที่ปรากฏในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์ ภาณุพงษ์ อธิบายว่า จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์ เป็นเรื่องพุทธประวัติ ตอนเสด็จลงมาจากดาวดึงส์และเรื่องทศชาติชาดก โดยฝีมือของช่างสกุลมัณฑเลย์ ที่เขียนภาพทั้งหมดเป็นแบบพม่า โดยเลียนแบบจากข้อเท็จจริงที่พบเห็นในพม่า (ภาณุพงษ์ 2541, 121-128) ไม่ว่าจะเป็นอาคาร สถาปัตยกรรม การจำลองพระราชวังมัณฑเลย์และภาพบุคคลแต่งกายแบบพม่าทั้งบุคคลชั้นสูงและชาวบ้านทั่วไป

ภาพที่ 6 *พุทธประวัติวาดเลียนแบบพระราชวังมัณฑเลย์โดยช่างชาวพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ จังหวัดลำปาง*

งานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการอุปถัมภ์ร่วมระหว่างเจ้าเมืองในท้องถิ่นและคหบดีชาวพม่าจะมีการวาดภาพบุคคลชาวพม่าและปราสาทแบบพม่าแทรกอยู่ร่วมกับศิลปะแบบไทย ดังเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ ในฝั่งฝาผนังที่เขียนเรื่องสังข์ทอง จะสังเกตเห็นว่าหลังคาพระราชวังเป็นสถาปัตยกรรมแบบพม่าที่เรียกว่า ทรงพญาธาตุ ผสมผสานกับหลังคาแบบไทย นอกจากนี้ยังมีการวาดภาพบุคคลที่แต่งกายแบบพม่า ดังจะเห็นภาพเจ้าชายทรงเครื่องแต่งกายแบบพม่า นุ่งผ้าลุนตะยา และพระเศียรโพกกาวบาวแบบพม่า ห้อมล้อมด้วยข้าราชบริพารจำนวนหนึ่งซึ่งก็แต่งกายแบบพม่า ภายในกรอบเดียวกันนั้นก็จะเป็นภาพของเจ้าชายที่ทรงเครื่องแต่งกายแบบไทยพร้อมข้าราชบริพาร (ภาพที่ 7) อีกมุมหนึ่งเป็นภาพของกลุ่มชายหนุ่มแต่งกายด้วยเสื้อผ้าแบบพม่า ที่บ่งบอกว่าเป็นกลุ่มชนชั้นสูง ซึ่ง ภาณุพงษ์ อธิบายว่า เป็นกลุ่มชนชั้นสูงพม่าที่ปรากฏอยู่ในฉากการเลือกคู่ของนางรจนา (ชัยยศและภาณุพงษ์ 2543, 95)

ภาพที่ 7 (จากซ้าย) *เจ้าชายพม่าทรงเครื่องแต่งกายแบบพม่า ล้อมรอบด้วยข้าราชบริพารชาวพม่า และภาพเจ้าชายทรงเครื่องแต่งกายแบบไทยล้อมรอบด้วยข้าราชบริพารชาวไทย*

ภาพที่ 8 *ฉากกลุ่มเจ้าชายชาวพม่ารอเสี่ยงพวงมาลัยจากนางรจนา ในเรื่องสังข์ทอง วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่*

เป็นที่สังเกตว่า ภาพบุคคลชาวพม่ามักจะถูกวาดโดยภาพลักษณ์ที่หรูหราและมีฐานะดี ไม่ว่าจะเป็นกษัตริย์ ขุนนาง หรือคหบดี อยู่ภายในองค์ประกอบของชาวบ้านที่แต่งกายด้วยผ้าพื้นเมืองล้านนา ไม่ปรากฏภาพบุคคลที่เป็นชาวบ้านแต่งกายแบบพม่า ดังเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่าในวิหารวัดบวกครกหลวง ซึ่งเป็นเรื่องพุทธประวัติและทศชาติชาดก ภาพบุคคลชั้นสูงที่วาดนั้นมีลักษณะการแต่งกายแบบพม่า เป็นขบวนหญิงชายเดินรวมกันเป็นกลุ่ม (ภาพที่ 4) สวมใส่ผ้าลุนตะยาคล้ายกับภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในวัดกอนัต มะละแหม่ง ซึ่งเป็นวัดขนาดใหญ่ที่ได้รับการอุปถัมภ์โดยอูหน่ายโอว และกลุ่มคหบดีผู้ทำธุรกิจการค้าไม้สัก ทั้งในพม่าตอนล่างและภาคเหนือตอนบนของไทย (ภาพที่ 5) (Kalyana 2013) อีกทั้งภาพวาดเจ้าชายที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนังในวัดบวกครกหลวงยังมีลักษณะเครื่องแต่งกายใกล้เคียงกับภาพเจ้าชายพม่าที่วาดบนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ ซึ่ง

ภาพบุคคลชาวพม่าบนจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง อาจจะเป็นต้นแบบให้กับภาพเจ้าชายพม่าบนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารลายคำ (ภาพที่ 9)

ภาพที่ 9 *เจ้าชายแต่งเครื่องทรงแบบพม่า วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่*

ภาพวาดในพับสาของพม่าที่มักมีเรื่องพุทธประวัติและทศชาติประกอบ อาจเป็นต้นแบบให้ช่างวาดได้ลอกเลียนแบบและวาดลงบนฝาผนังภายในวัด ดังเช่น ภาพวาดบนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดบวกครกหลวง (ภาพที่ 10 และ 11) บางฉากมีความใกล้เคียงกับภาพวาดบนหนังสือพับสาของพม่าในศริสต์ศตวรรษที่ 19 อาทิ ภาพที่เจ้าชายสิทธัตถะทรงทอดพระเนตรพระชายาเจ้าหญิงยโสธราและพระโอรสเจ้าชายราหูลบรรทม ก่อนที่จะเสด็จออกผนวชเพื่อไปบวช ลักษณะเส้นวาดและรูปแบบมีความคล้ายคลึงอย่างมากกับภาพเขียนในพับสาพม่า โดยเฉพาะหลังคาเป็นแบบพญาธาตุ และมีเส้นทึบสีดำระบายอยู่ด้านหลัง (ภาพที่ 12)

ภาพที่ 10 *พุทธประวัติ เป็นฉากที่เจ้าชายสิทธัตถะมองพระชายาและพระโอรสเป็นครั้งสุดท้ายก่อนเสด็จออกผนวช วัดบวกครกหลวง จังหวัดเชียงใหม่*

ภาพที่ 11 *ปราสาทของกษัตริย์มีหลังคาทรงพญาธาตุแบบพม่า วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่*

ภาพที่ 12 *พุทธประวัติ เป็นฉากที่เจ้าชายสิทธัตถะทรงทอดพระเนตรพระชายาและพระโอรส เป็นครั้งสุดท้าย ก่อนเสด็จออกผนวช จากพับสาของพม่า*

ช่างผู้สร้างศิลปะแบบพม่า

การที่จะสืบหาว่าใครเป็นช่างผู้วาดจิตรกรรมบนฝาผนังนั้น เป็นเรื่องที่ยากจะหาคำตอบได้ ด้วยเป็นเรื่องปกติในสมัยก่อนที่ศิลปินมักจะไม่เขียนชื่อลงบนผลงาน จึงต้องอาศัยการสืบหลักฐานจากประวัติศาสตร์บอกเล่าได้ความว่า พ่อค้าไม้ชาวพม่าผู้บริจาคเงินสร้างวัด ได้จ้างนายช่างชาวพม่ามาจากมัณฑเลย์ โมนยัว และมะละแหม่ง รูปแบบอาคารและศิลปะบนจิตรกรรมฝาผนังที่พบเห็นสันนิษฐานได้ว่า น่าจะต้องสร้างโดยช่างผู้มีความชำนาญ และได้รับการฝึกฝนมาอย่างดี เนื่องจากความชำนาญในเทคนิคช่างและมีฝีมือช่างชั้นสูงตามแบบแผน ภาพวาดได้สัดส่วนสวยงาม อาจเป็นไปได้ว่านายช่างเหล่านี้เคยเป็นช่างหลวงที่ได้รับการฝึกเป็นช่างวาดโดยราชสำนักมัณฑเลย์มาก่อน โดยเฉพาะช่างวาดจิตรกรรมฝาผนัง ด้วยภาพจิตรกรรมที่ปรากฏแสดงให้เห็นทักษะการวาดภาพที่ชำนาญ มีระเบียบแบบแผนได้สัดส่วน ไม่ว่าจะเป็น ภาพปราสาท ภาพบุคคล ล้วนมีความวิจิตรสวยงามและได้สัดส่วนตามแบบแผน เครื่องแต่งกายชนชั้นสูงก็เลียนแบบที่มีอยู่จริงตามแบบราชสำนักพม่า ทำให้เชื่อได้ว่าอย่างน้อยช่างเขียนภาพจะต้องเคยพบเห็นมาก่อนตามจิตรกรรมฝาฝนังในวัดแถวอมรปุระ หรือมัณฑเลย์

เฟรเซอร์-ลู กล่าวว่า ในสมัยราชวงศ์คองบอง นายช่างหรือศิลปินที่มีความชำนาญ จะถูกเรียกให้เข้าทำงานเป็นช่างหลวงรับใช้ราชสำนักพม่า โดยช่างเขียนหรือศิลปินเหล่านี้จะได้รับการฝึกฝนให้มีความชำนาญ เพื่อที่จะผลิตรูปแบบเนื้อหา การจัดวางองค์ประกอบ ตามประเพณีนิยม ให้มีเนื้อหาตามที่ราชสำนักต้องการ ส่วนใหญ่จะวาดภาพเป็นเรื่องพุทธประวัติและทศชาติชาดกลงบนสมุดพับสาและจิตรกรรมฝาผนัง (Fraser-Lu 1994, 24-25, 75) หน้าที่

ของช่างหลวงเปลี่ยนไปหลังจากอังกฤษเข้าปกครองพม่า การล้มเลิกระบบกษัตริย์ทำให้เกิดแรงงานเสรีภายใต้ระบบเศรษฐกิจทุนนิยมเสรี ช่างหลวงที่เคยรับใช้ราชสำนักกลายเป็นแรงงานเสรีไม่ต้องมีภาระผูกติดกับการเกณฑ์แรงงานให้รัฐอีกต่อไป ต่างสามารถที่จะเดินทางเพื่อรับจ้างหารายได้เลี้ยงครอบครัวได้อย่างอิสระ ขณะเดียวกัน ชาวพม่าบางคนก็กลายเป็นพ่อค้าไม้หรือคหบดีผู้มั่งคั่ง และต้องการสร้างบุญสนับสนุนพุทธศาสนา ซึ่งการสร้างวัดเป็นหนึ่งในกุศลที่สำคัญตามความเชื่อของพุทธศาสนิกชน ดังนั้น อดีตช่างหลวงจึงหันมาเป็นช่างรับจ้างสร้างวัดและจิตรกรรมฝาผนังให้กับเศรษฐีชาวพม่าในพม่าตอนล่าง (Fraser-Lu 1994, 27, 76)

การที่พ่อค้าไม้สักต้องการสร้างบุญผ่านสิ่งก่อสร้างทางพุทธศาสนา กระตุ้นให้ช่างชาวพม่าเคลื่อนย้ายเข้ามารับจ้างสร้างวัดพม่าในล้านนา โดยผ่านเครือข่ายพ่อค้าไม้สักในมะละแหม่ง เมื่อพ่อค้าไม้สักชาวพม่าในล้านนาพบเห็นฝีมือช่างจากการสร้างวัดในมะละแหม่งก็จ้างให้มาสร้างวัดในเชียงใหม่ และลำปาง เศรษฐีชาวพม่าในมะละแหม่งจ้างกลุ่มช่างจากมัณฑเลย์ เพื่อสร้างวัดและศิลปะแบบพม่า ทำให้ช่างจากพม่าตอนบนอพยพลงมาทำงานในพม่าตอนล่างเพื่อรับจ้างสร้างวัด เครือข่ายของบรรดาพ่อค้าไม้ชาวพม่าก็จ้างให้นายช่างเหล่านี้เดินทางเข้ามาสร้างวัดพม่าในเขตพื้นที่ภาคเหนือของไทย

แม้จะเป็นการเขียนภาพโดยมีต้นแบบเป็นศิลปะแบบพม่า แต่ก็ไม่ได้หมายความว่าศิลปินผู้วาดภาพจิตรกรรมฝาผนังจะเป็นชาติพันธุ์พม่า จากงานศึกษาของ สน สีมาตรัง พบว่า ผู้วาดจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวงน่าจะเป็นช่างเขียนไทใหญ่ โดยดูจากฝีมือการวาดและลักษณะการเขียนภาพให้อยู่ภายในกรอบลายดอกไม้ประดิษฐ์หรือเรียกว่า ลายเชิงผ้า ซึ่งเป็นภาพ

ปักบนผ้าที่เป็นศิลปะไทใหญ่และพม่า มีหลักฐานว่าชาวไทใหญ่ชื่อ ส่างจะเล เป็นช่างวาดจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดท่าข้าม จังหวัดเชียงใหม่ (สน 2526, 10-11, 18) เมื่อเปรียบเทียบฝีมือช่างแล้วพบว่า ส่างจะเล มีความชำนาญและแบบแผนในการวาดภาพน้อยกว่าช่างที่วาดจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดบวกครกหลวง

การกล่าวว่าอิทธิพลของช่างไทใหญ่มีความสำคัญอย่างมากต่อจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่าในล้านนานั้น ยังเป็นข้อสงสัยที่ควรพิจารณา ในงานศึกษาของ สน สีมาตรัง และซูซาน คอนเวย์ ได้เสนอว่า งานจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่าที่พบในล้านนานั้น ได้รับอิทธิพลช่างเขียนไทใหญ่เป็นสำคัญ โดยอธิบายว่า ภาพตัวบุคคลที่ปรากฏล้วนแต่งกายแบบไทใหญ่ ดังเช่น ภาพบุคคลที่วาดบนจิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดบวกครกหลวง และวัดพระสิงห์ (สน 2526; Conway 2006) แต่หากเราเปรียบเทียบภาพจิตรกรรมฝาผนังในล้านนากับภาพจิตรกรรมฝาผนังในพม่า เช่น ที่มะละแหม่ง มัณฑเลย์ และอมรปุระ เราก็จะเห็นได้ว่าภาพจิตรกรรมในพม่าเป็นต้นแบบและมีอิทธิพลต่องานของช่างวาดจิตรกรรมฝาผนังในล้านนาค่อนข้างมาก และมีรูปแบบศิลปะแบบพม่าอย่างชัดเจน อย่างเช่น การแสดงภาพวิถีชีวิตในจิตรกรรมฝาผนังที่เจ้าต่อจี ในเมืองอมรปุระ ซึ่งอุปถัมภ์โดยพระเจ้าพุกาม (กษัตริย์พม่า, ค.ศ.1846 -1853) (Bailey 1979, 41-45; Khin Maung Nyunt and Sein Myo Myint 2006, 17-22) มีความใกล้เคียงกับภาพแสดงวิถีชีวิตชาวพม่าบนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดม่อนปู่ยักษ์ในจังหวัดลำปาง นอกจากนี้ การแต่งกายของบุคคลที่ปรากฏบนจิตรกรรมฝาผนัง ล้วนเป็นเครื่องแต่งกายตามแบบที่ใช้ในราชสำนักพม่าสมัยราชวงศ์คองบอง ไม่ว่าจะเป็นชุดขุนนาง หรือเครื่องแต่งกายตามประเพณี การแต่งกาย

ของผู้ชายพม่าโพกผ้าบนศีรษะที่เรียกว่า กาวบาว และการนุ่งผ้าลุนตะยา ซึ่งเป็นที่นิยมสวมใส่สำหรับชนชั้นสูงชาวพม่า ขณะที่ชนชั้นสูงชาวไทใหญ่จะไม่นิยมนุ่งผ้าลุนตะยาแต่จะนุ่งผ้าไหมสีพื้นที่มีตีนจก

เราไม่อาจสืบทราบได้ชัดเจนว่าใครเป็นศิลปินวาดจิตรกรรมฝาผนังไม่ว่าจะเป็นรูปแบบศิลปะแบบพม่าหรือล้านนา แต่หากสังเกตจากเทคนิคในการวาดภาพจิตรกรรมที่แตกต่างกันระหว่างงานจิตรกรรมพม่ากับจิตรกรรมล้านนาในช่วงเวลาเดียวกันจะเห็นความแตกต่างของรูปแบบงานช่าง ซึ่งจะมีลักษณะที่แตกต่างกันตามความสามารถและประสบการณ์ของช่างว่าได้รับการฝึกฝนมาเป็นอย่างดีตามแบบแผนและกฎเกณฑ์ หรือเลียนแบบจากต้นแบบที่พบเห็นทั้งจากพับสาหรือจากภาพเขียนตามจิตรกรรมฝาผนัง จากข้อสังเกตของ สน ยังได้ชี้ให้เห็นตัวอย่างของความแตกต่างทางเทคนิคการวาดภาพจิตรกรรมฝาผนังในล้านนาว่า ช่างในกลุ่มจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่านิยมวาดเส้นค่อนข้างหนาให้เส้นที่มีพลังความแข็งแรงและให้ความรู้สึกสนุกสนาน เนื่องมาจากความนิยมใช้พู่กันขนาดใหญ่กว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังแบบล้านนา ส่วนรสนิยมในการใช้สีก็แตกต่างจากช่างล้านนา กล่าวคือ ขณะที่ช่างจิตรกรรมฝาผนังล้านนาทั่วไปนิยมใช้สีแดงชาดเป็นสีสดเพียงสีเดียว จิตรกรรมฝาผนังแบบพม่ามักใช้สีแดงชาดและสีครามเป็นสีคู่ซึ่งส่งผลต่ออิทธิพลความรู้สึกของคนดูได้มากกว่า ดังเช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดบวกครกหลวง เป็นต้น (สน 2526, 17-18)

แนวคิดในการสร้างวัดและจิตรกรรมแบบพม่าในภาคเหนือเป็นที่นิยมมากขึ้นเนื่องจากมีช่างชาวพม่าอพยพเข้ามาเพิ่มขึ้นตามความต้องการของผู้ว่าจ้าง โดยช่างมักจะเดินทางเข้ามาเป็นกลุ่มเพื่อรับเหมาสร้างวัด จากการสัมภาษณ์

หลานสาวของอูจอสิน เล่าว่า อูจอสินเป็นช่างมาจากโมนยัว เดินทางเข้ามาเชียงใหม่ในปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 เพื่อสร้างวัดพม่า โดยมีความชำนาญในการสร้างสิงโตหน้าประตู ฐานแท่นแก้วพระประธาน และการประดับกระจกแก้วตามแบบมัณฑเลย์ อูจอสินทำงานเป็นกลุ่มร่วมกับช่างคนอื่นที่มีความชำนาญต่างกันไป แล้วเดินทางรับจ้างสร้างวัดแบบพม่าทั่วเขตภาคเหนือ (สัมภาษณ์, หลานสาวของอูจอสิน, 2555) นับเป็นการยากที่จะสืบค้นหาประวัติของช่างวาดจิตรกรรมฝาผนังชาวพม่า เพราะงานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏในวัดมีน้อยเมื่อเทียบกับช่างที่ทำการก่อสร้างศาสนสถานทั่วไป แต่ก็พบว่ามีช่างพื้นเมืองเลียนแบบการวาดภาพแบบพม่า ซึ่งไม่อาจบอกได้ว่าเลียนแบบจากการพบเห็นบนจิตรกรรมฝาผนังหรือจากพับสา ช่างวาดจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่าแท้ที่มีฝีมือดังที่ปรากฏในวัดม่อนปู่ยักษ์ ก็อาจจะเดินทางกลับพม่าหลังจากเสร็จสิ้นการว่าจ้าง ขณะที่ช่างชาวพม่าหรือชาวพื้นเมืองที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่นก็อาจจะเปลี่ยนไปทำงานอย่างอื่น

อย่างไรก็ตาม จากการรังสรรค์งานผ่านจิตรกรรมฝาผนังแบบศิลปะพม่า หรือการนำเอาศิลปะพม่าแทรกอยู่ในพื้นที่ของจิตรกรรมฝาผนังในภาคเหนือของไทย เป็นตัวอย่างชี้ให้เราเห็นว่า ภาพลักษณ์ของวัฒนธรรมพม่าได้รับการส่งต่อเข้ามาในสังคมไทยโดยกลุ่มผู้อพยพชาวพม่า จิตรกรรมฝาผนังเป็นพื้นที่ซึ่งบรรดากลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าสร้างวัฒนธรรมทางวัตถุที่แสดงออกถึง “ความเป็นพม่า” ร่วมกัน และได้รับการยอมรับจากคนท้องถิ่นในสังคมไทย

สรุป

จิตรกรรมฝาผนังไม่ได้เป็นเพียงตัวแทนของความสวยงามทางศิลปวัฒนธรรม หรือเป็นพื้นที่อธิบายคำสอนทางพุทธศาสนาเท่านั้น แต่ยังเป็นตัวแทนส่งผ่านความคิดของชุมชนท้องถิ่นที่เป็นอิสระจากรัฐ นับเป็นเอกสารทางประวัติศาสตร์ที่สร้างโดยคนท้องถิ่นและคนต่างชาติที่อาศัยอยู่ในท้องถิ่น จากบทความจะเห็นได้ว่า ในบางครั้ง “ความเป็นพม่า” ไม่ได้ถูกสร้างขึ้นด้วยจุดมุ่งหมายทางการเมือง และความแตกต่างทางชาติพันธุ์ไม่ได้มีความสำคัญในการแสดงออกทางวัฒนธรรม นโยบายทางการเมืองของฝ่ายปกครองกับวิถีปฏิบัติทางวัฒนธรรมของประชาชน อาจไม่ได้ถูกกำหนดโดยรัฐ กลุ่มชาติพันธุ์ในพม่าถูกแบ่งแยกตามนโยบายการปกครองของอังกฤษ ชาติพันธุ์พม่าและชาติพันธุ์อื่นมีความแตกต่างกันตามนโยบายการปกครอง แต่เมื่อกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าเดินทางข้ามพรมแดนเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ความแตกต่างทางชาติพันธุ์ไม่ได้มีความสำคัญ แต่มีสถานะเป็นคนพม่าในบังคับอังกฤษเหมือนกัน และยังแสดงออกทางวัฒนธรรมด้วยความสำนึกใน “ความเป็นพม่า” ผ่านวัฒนธรรมทางวัตถุด้านพุทธศาสนา ภาพจิตรกรรมฝาผนังได้สะท้อนภาพลักษณ์ของชุมชนพม่าที่สามารถอยู่ในสังคมท้องถิ่นไทยได้อย่างกลมกลืน

บรรณานุกรม

เอกสารหอจดหมายเหตุ

หจช. “สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ถึงพระเจ้าน้องยาเธอ กรมขุนสมมตอมรพันธุ์” 17 ตุลาคม พ.ศ. 2439, ร.5 กระทรวงมหาดไทย 16.2.

หจช. “พระเจ้าน้องยาเธอ กรมขุนสมมตอมรพันธุ์ ถึงสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ”, 20 ตุลาคม พ.ศ. 2439, ร.5 กระทรวงมหาดไทย 16.2.

BL“Robert Gray to the Marquess Curzon of Kedleston,” 27 December 1922, IOR/R/PS/11/230.

LMA, “Jungle Diaries Season 1910/1913,” CLC/B/123/MS27310.

เอกสารตีพิมพ์

กรีน, อเล็กซานดร้า. 2558. “การสร้างพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ จิตรกรรมฝาผนังแบบไทยและแบบพม่าในศตวรรษที่ 19-17” *วารสารวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่* 6 (2): 30-69.

ทวี สว่างปัญยางกุล, แปล. 1984. *ตำนานเมืองยอง.* เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

นินิ เมียนต์, แปลโดย ฉลอง สุทราวาณิชย์. 2543. *พม่ากับการต่อต้านจักรวรรดินิยมอังกฤษ ค.ศ. 1895-1885*. กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์.

ชัยยศ อิษฎวรพันธุ์ และภาณุพงษ์ เลาหสม. 2543. *วิหารลายคำวัดพระสิงห์: สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง*. เชียงใหม่: ตรัสวิน.

พระฑรรมวิมลโมลี และเกรียงศักดิ์ ชัยดรุณ. 2553. *ครบรอบ 100 ปี เหตุการณ์เงี้ยวก่อการจลาจลในมณฑลพายัพ พ.ศ. 2445*. พะเยา: นครนิวส์การพิมพ์.

เพนธ์ ฮันส์. 2526. *"ความเป็นมาของล้านนา" ใน ล้านนาไทย.* เชียงใหม่: ทิพเนตรการพิมพ์.

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

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

สุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์, ม.ล. 2534. *กิจกูฏวัดยางหลวง: บทบาทศิลปะพม่า-ล้านนาในหุบเขาแม่แจ่ม*. เชียงใหม่: คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

หลานสาวของอูจอสิน, เชียงใหม่, 8 พฤศจิกายน 2555, สัมภาษณ์

Bailey, Jane Terry. 1978. "Some Burmese Paintings of the Seventeenth Century and Later, Part II: The Return to Pagan". Artibus Asiae, XLI (I): 41-61.

_____. 1979. "Some Burmese Paintings of the Seventeenth Century and Later, Part III: Nineteenth-Century Murals at the Taungthaman Kyauktawgyi". Artibus Asiae, XLI (I): 41-60.

Charney, Michael W. 2006. Power Learning: Buddhist Literati and the Throne in Burma's Last Dynasty, 1752-1885. Michigan: The University of Michigan.

_____. 2009. A History of Modern Burma. Cambridge: Cambridge University Press.

Chotima Chaturawong, Chotima. 2005. “Myanmar Monasteries in Northern Thailand”. Myanmar Historical Research Journal, 15: 31-54.

_____. 2011. The Architecture of Mon Buddhist Monasteries in Lower Burma. Bangkok: E.T. Publishing.

Conway, Susan. 2006. The Shan: Culture, Art and Crafts. Bangkok: River Books.

Fraser-Lu, Sylvia. 1994. Burmese Crafts: Past and Present. Kuala Lampur: Oxford University Press.

Furnivall, J.S. 1956. Colonial Policy and Practice: A Comparative Study of Burma and Netherlands India. New York: New York University Press.

Grabowsky, Volker and Andrew Turton. 2003. The Gold and Silver Road of Trade and Friendship: The McLeod and Richardson Diplomatic Missions to Tai States in 1837. Chiang Mai: Silkworms Books.

Kalyana. 2013. U Nar Auk: A Short Biography. Yangon: Kaung Mon.

Khin Maung Nyunt and Sein Myo Myint. 2006. Myanmar Painting: From Worship to Self-Imaging. Ho Chi Minh City: Education Publishing House.

Lieberman, Victor B. 1978. “Ethnic Politics in Eighteenth Century Burma”. Modern Asian Studies 12,(3) : 455-482.

Manning, Patrick. 2005. Migration in World History. New York: Routledge.

Renard, Ronald D. 1987. “Minorities in Burmese History.” Sojourn 2: 255-271.

Vatikiotis, Michael R.J. 1984. “Ethnic Pluralism in the Northern Thai City of Chiangmai.” PhD diss., University of Oxford.

Wyatt, David K. 2004. Reading Thai Murals. Chiang Mai: Silkworm Books,

Wyatt, David K and Aroonrat Wichienkeeo. 1995. The Chronicle of Chiangmai. Chiang Mai: Silkworm Books.