ทวารบาลลายรดน้ำ
วิหารลายคำ วัดพระสิงห์

■ สุรชัย จงจิตงาม
นักศึกษาปริญญาโท คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

ภาพที่ ๒ ทวารบาลลายลายรดน้ำ
ภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตาน
สภาพในปัจจุบันตอนล่างลบเลือน (พ.ศ.๒๕๔๓)

ภาพที่ ๑ วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่

ทวารบาลลายรดน้ำซึ่งเป็นกรณีศึกษาในบทความนี้ คือภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตานบนบานประตูกลางด้านหน้าวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่ ซึ่งเป็นหลักฐานทางศิลปกรรมสำคัญอันแสดงให้เห็นถึงความเจริญทางศิลปะของล้านนาที่ได้รับการฟื้นฟูขึ้นอีกครั้งในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ภายหลังความไม่สงบของบ้านเมืองและการตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่ามากว่า ๒๐๐ ปี

รูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวแสดงถึงที่มาและการผสมผสานกันระหว่างศิลปะพม่าช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ และศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากสยามได้อย่างกลมกลืน ทั้งยังสะท้อนภาพของสังคมและวัฒนธรรมเมืองเชียงใหม่ในช่วงเวลานั้นผ่านงานศิลปะได้อย่างชัดเจน

๑. ข้อตกลงเบื้องต้น

คำศัพท์ที่ใช้เรียกชื่อลวดลายต่างๆ ในบทความนี้ จะเรียกตามชื่อของลวดลายในศิลปะรัตนโกสินทร์ซึ่งคุ้นเคยกันอยู่ หรือเรียกตามรูปแบบของลวดลายที่ปรากฏ เพราะในขณะนี้ผู้เขียนยังไม่สามารถสืบค้นได้อย่างชัดเจนว่าช่างล้านนาโบราณเรียกชื่อลายดังกล่าวว่าอะไร และการศึกษานี้จำกัดขอบเขตเพียงภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตานที่ทวารบาลวิหารลายคำ และความสืบเนื่องของรูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวในช่วงต้น - ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ในเขตเมืองเชียงใหม่เท่านั้น

๒. การศึกษาที่ผ่านมา

ภาพเทวดาที่ทวารบาลวิหารลายคำนี้ น. ณ ปากน้ำ ได้กล่าวไว้ในบทความ "ศิลปล้านนา" เมื่อ พ.ศ. ๒๕๑๐[๑] ว่า *"...เนื่องจากเคยชินกับแบบอย่างศิลปพม่ามานาน ฝีมือช่างรุ่นหลังนี้จึงเป็นแบบพม่าผสมแทบทั้งนั้น...ลายตามตู้พระธรรมซึ่งเป็นลายรดน้ำเห็นได้ชัดว่าภาพเขียนเทวดามีเครื่องประดับและลวดลายแบบพม่า แต่ก็พยายามเลียนแบบศิลปไทยทางใต้ (ศิลปะรัตนโกสินทร์ - ผู้เขียน) ในด้านรูปทรงใหญ่ๆ จึงเห็นได้ว่าศิลปวัฒนธรรมแบบพม่านั้นได้แทรกซึมเข้าไปในสายเลือดของคนเชียงใหม่จนกลายเป็นส่วนหนึ่งของอารยธรรมที่นั่นเสียแล้ว"*

การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทยของศาสตราจารย์ฌอง บวซเซอลีเยร์ (Jean Boisselier) ในหนังสือ Thai Painting เมื่อ พ.ศ.๒๕๑๙ และการศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในล้านนาของ ผศ.สน สีมาตรัง เมื่อ พ.ศ. ๒๕๒๓ - ๒๕๒๕ ได้กล่าวตรงกันถึงอิทธิพลของศิลปะพม่าที่ปรากฏในภาพการแต่งกายของชนชั้นสูงตลอดจนสถาปัตยกรรมในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ไม่ว่าจะเป็นที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ วิหารวัดบวกครกหลวง เมืองเชียงใหม่ วัดภูมินทร์ เมืองน่าน[๒] ตลอดจนวัดป่าแดด เมืองเชียงราย[๓] เป็นต้น

หลังจากนั้น มีรายงานการศึกษาที่เกี่ยวข้องจำนวนมาก อาทิ อาจารย์จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา ได้ศึกษารูปแบบศิลปกรรมวัดพระสิงห์ ในกรณีของลวดลายประดับตกแต่งหน้าบันพระอุโบสถ ซุ้มประตูโขง และหอไตร พบว่าล้วนแสดงถึงที่มาของลวดลายอันมีต้นแบบอยู่แล้วในศิลปะล้านนาและลวดลายจากศิลปะรัตนโกสินทร์ โดยลวดลายดังกล่าวมีอายุตั้งแต่ครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ลงมาทั้งสิ้น[๔] ส่วนการศึกษาของอาจารย์สุรพล ดำริกุลห์ ได้ยืนยันถึงอิทธิพลอันเด่นชัดของลวดลายจากศิลปะรัตนโกสินทร์ที่ประดับตกแต่งศาสนสถานของล้านนา ซึ่งพบมากขึ้นในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ๒๕[๕]

นอกจากนั้นแล้ว ใน พ.ศ.๒๕๔๓ ผลการศึกษาวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ ของอาจารย์ชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์ และอาจารย์ภาณุพงษ์ เลาหสม ได้กล่าวถึงอิทธิพลของศิลปะพม่า - ไทใหญ่ จีน และรัตนโกสินทร์ที่มีต่อจิตรกรรมฝาผนังและทวารบาลลายรดน้ำ วิหารลายคำ อันเป็นกรณีศึกษาในบทความนี้ด้วย[๖]

๓. วิหารลายคำ (ภาพที่ ๑)

ในพงศาวดารโยนกกล่าวว่า วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.๑๘๘๗ เพื่อประดิษฐานพระอัฐิธาตุ

ภาพที่ ๓ ภาพถ่ายเก่าของทวารบาลวิหารลายคำ แลเห็นทวารบาลลายรดน้ำอยู่ในสภาพสมบูรณ์ (ไม่ปรากฏปีที่ถ่าย) แต่มีข้อสังเกตว่าในช่วงเวลาที่ถ่ายภาพนั้น วิหารลายคำยังคงมีมุขคลุมบันไดทางขึ้นหน้าอาคาร โดยสังเกตได้จากชิ้นส่วนของไม้ที่ต่ออยู่ด้านบนของเสาในตอนบนสุดของภาพ (ภาพ: หอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

ของพญาคำฟู เดิมมีชื่อว่า "วัดลีเชียงพระ" ครั้นต่อมาเมื่อได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงค์มาไว้ในอาราม จึงเรียกว่า "วัดพระสิงห์"[๗] แม้จะปรากฏหลักฐานจาก**ชินกาลมาลีปกรณ์** กล่าวถึงการสร้างวิหารในวัดพระสิงห์โดยพระเมืองแก้วในปี พ.ศ.๒๐๖๑ ซึ่งเชื่อว่าอาจเป็นวิหารลายคำ[๘] แต่ตัววิหารและองค์ประกอบที่ประดับตกแต่งวิหารลายคำนั้น ก็ยังได้รับการบูรณะสืบเนื่องกันมาโดยตลอด[๙]

อย่างไรก็ตาม หากยกเว้นกู่หรือเจดีย์ท้ายวิหารแล้ว องค์ประกอบที่ประดับตกแต่งวิหารในส่วนของจิตรกรรมฝาผนัง ลายคำ นาคขะตัน (คันทวย) ซุ้มโขงทางเข้าพระวิหาร รวมทั้งลายรดน้ำที่บานประตูนั้น ล้วนมีอายุตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ลงมาทั้งสิ้น

วิหารลายคำได้รับการบูรณะครั้งใหญ่ล่าสุดเมื่อ พ.ศ.๒๕๓๖ ซึ่งรวมถึงการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารที่ได้ดำเนินการต่อเนื่องมาถึงปี พ.ศ.๒๕๔๐ โดยกรมศิลปากรด้วย

ภาพที่ ๔ ภาพคัดลอกลายเส้นทวารบาลลายรดน้ำภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตาน ในตอนล่างของภาพสามารถคัดลอกลายเส้นในส่วนที่ลบเลือนให้กลับมาปรากฏชัดเจนอีกครั้งตามที่เคยเป็นอยู่ดังปรากฏหลักฐานจากภาพถ่ายเก่า (ภาพที่ ๓) โดยได้คัดลอกขึ้นตามหลักฐานและข้อเท็จจริงในสภาพที่ปรากฏขณะปฏิบัติงาน โดยมิได้มีการเพิ่มเติมหรือสันนิษฐานลายเส้นในส่วนที่ขาดหายไปขึ้นมาใหม่แต่อย่างใด

๔. ทวารบาลลายรดน้ำภาพเทวดายืนแท่นประกอบลายดอกพุดตาน

ทวารบาลลายรดน้ำที่เป็นกรณีศึกษาในบทความนี้ อยู่บริเวณประตูทางเข้าหลักสองบานด้านหน้าวิหาร โดยประตูแต่ละบาน มีความสูง ๓๐๐ เซนติเมตร กว้าง ๖๐ เซนติเมตร[๑๐] (ภาพที่ ๒)

ทวารบาลแต่ละบานมีลักษณะเดียวกัน คือแสดงภาพเทวดายืนแท่นประกอบลายดอกพุดตานเต็มพื้นที่ว่างรอบภาพเทวดา เป็นงานเทคนิคลายรดน้ำบนพื้นยางรักสีดำ โครงสร้างหลักของตัวภาพและท่าทางเทวดาทั้งสองบานนั้นเหมือนกัน แต่ในส่วนรายละเอียดของลวดลายมีการพลิกแพลงให้แตกต่างโดยไม่ซ้ำกัน ดังแยกวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

๔.๑ ภาพเทวดา

เทวดายืนแท่นในแต่ละบานนั้นมือข้างหนึ่งจะยกขึ้นถือช่อลายดอกพุดตาน มืออีกข้างวางแนบลำตัว ยืนตรงสวมฉลองพระบาท (รองเท้า) บนศีรษะสวมชฎาทรงสูง ลำตัวประดับสร้อยสังวาลสวมเสื้อแขนยาวจรดปลายแขน เครื่องทรงท่อนล่างประกอบด้วยผ้าเจียระบาด (ผ้าคาดเอว มีชายห้อยลงหน้าขา) และภูษาซึ่งมีความยาวราวครึ่งหน้าแข้ง (ภาพที่ ๔)

รูปแบบการแต่งกายของภาพเทวดาเช่นนี้คล้ายคลึงกับการแต่งกายของภาพเทวดาและชนชั้นสูงที่พบในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทองภายในวิหารเดียวกัน เช่น ภาพเทวดาเหาะบริเวณตอนบนสุดของผนัง (ภาพที่ ๕) หรือภาพชนชั้นสูงบนผนังเดียวกัน (ภาพที่ ๖) แม้ว่ารายละเอียดบางประการของเครื่องทรงในภาพเหล่านั้นจะแตกต่างกันไปบ้าง แต่ก็ยังแลเห็นถึงเค้าโครงหลักว่ามีความสัมพันธ์กับลักษณะการแต่งกายของเทวดาและชนชั้นสูงรูปแบบหนึ่งที่นิยมในศิลปะพม่า[๑๑] ตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (ภาพที่ ๗)

นอกจากนั้นแล้ว ลักษณะชายผ้าบริเวณด้านข้างท่อนขาที่ม้วนพับสลับกัน รวมถึงการใช้ผ้าผืนยาวพาดผ่านลำตัวและต้นแขน ก็เป็นลักษณะที่พบบ่อยในศิลปะพม่า[๑๒] รูปแบบดังกล่าวนี้พบในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองภายในวิหารลายคำและในภาพเทวดาลายรดน้ำที่ประตูด้านข้างวิหาร ซึ่งสร้างขึ้นพร้อมบานประตูกลางที่กล่าวถึงนี้ด้วย (ภาพที่ ๘)

๔.๒ หน้าภาพเทวดา

หน้าภาพเทวดาลายรดน้ำมีลักษณะเด่นที่เค้าโครงใบหน้า ซึ่งไม่ได้มีรูปหน้าเป็นวงรีรูปไข่ แต่มีนัยน์ตาเรียวเล็กและคิ้วหนาขนาดใหญ่ (ภาพที่ ๙) หน้าภาพ

ภาพที่ ๕ ภาพลายเส้นเทวดาถือช่อดอกพุดตาน ในตอนบนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทอง วิหารลายคำ วัดพระสิงห์

ภาพที่ ๖ ตัวอย่างภาพลายเส้นชนชั้นสูงจากจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองภายในวิหารลายคำ (คัดลอกลายเส้นจาก: *โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังล้านนา* หน้า ๕๓)

ภาพที่ ๗ ภาพลายเส้นตัวภาพในศิลปะพม่าจากกล่องเครื่องเขินที่มีอายุระหว่าง พ.ศ.๒๓๖๒ - ๒๓๘๐ หรือครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ เป็นรูปแบบการแต่งกายของภาพเทวดาและบุคคลชั้นสูงรูปแบบหนึ่ง (ในหลายรูปแบบ) ที่พบมากในศิลปะพม่าต่อเนื่องมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ซึ่งมีรูปแบบที่สัมพันธ์กับตัวภาพเทวดาและบุคคลชั้นสูงที่พบในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง และทวารบาลลายรดน้ำ วิหารลายคำ และจิตรกรรมภายในวิหารวัดบวกครกหลวง (ภาพ: *Art of Asia* November - December 1989)

ภาพที่ ๘ ทวารบาลลายรดน้ำประตูด้านข้างพระวิหาร เขียนขึ้นใหม่ตามเค้าโครงที่เคยมีอยู่เดิม

ภาพที่ ๙ หน้าภาพเทวดาลายรดน้ำ ทวารบาลวิหารลายคำ มีลักษณะเด่นที่เค้าโครงหน้าที่ไม่ได้เป็นวงรี แต่มีคิ้วที่ใหญ่ หนา อันสัมพันธ์กับหน้าภาพที่พบในจิตรกรรมพม่า

นี้มีรูปแบบและรายละเอียดเทียบเคียงได้กับหน้าภาพของจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองภายในวิหารเดียวกัน (ภาพที่ ๑๐) ทว่าต่างไปจากหน้าภาพเทวดาในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น[๑๓]

หลักฐานหน้าภาพตามรูปแบบที่พบในทวารบาลวิหารลายคำและในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองนี้ คล้ายคลึงกับหน้าภาพเทวดาหรือชนชั้นสูงในจิตรกรรมพม่าซึ่งพบในล้านนา เช่น หน้าภาพเทวดาในจิตรกรรมบนผืนผ้า ภายในวิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์ อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕[๑๔] (ภาพที่ ๑๑, ๑๒) หน้าภาพเทวดาและบุคคลชั้นสูงในจิตรกรรมฝาผนังไทใหญ่ อันมีรูปแบบเกี่ยวเนื่องกับศิลปะพม่าโดยตรงเช่น จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง เมืองเชียงใหม่ อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕[๑๕] (ภาพที่ ๑๓) โดยหน้าภาพตามรูปแบบดังกล่าวนั้นเกิดขึ้นและนิยมแพร่หลายในศิลปะพม่าในประเทศพม่ามาก่อน เช่น หน้าภาพเทวดาในจิตรกรรมฝาผนังที่อุบาลี เต่ย (Upali Thein) ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อ พ.ศ. ๒๓๓๗[๑๖] (ภาพที่ ๑๔) หน้าภาพเทวดาจิตรกรรมฝาผนังในเจดีย์ Kamma Kyaung U ซึ่งมีอายุใกล้เคียงกัน[๑๗] และหน้าภาพเทวดาในจิตรกรรมที่เพดานภายในเจดีย์หมายเลข ๖๒ ปิตะกะ - ไต้ (Pitakat - taik) ซึ่งเขียนเมื่อ พ.ศ. ๒๓๖๗[๑๘] (ภาพที่ ๑๕) ทั้งยังเป็นรูปแบบที่พบได้ทั่วไปตามหีบพระธรรมของพม่า (sataik) สมุดข่อย (parapaik) ที่

ภาพที่ ๑๐ ตัวอย่างหน้าภาพเทวดาและบุคคลชั้นสูงในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองภายในวิหารลายคำ มีรูปแบบหน้าภาพสัมพันธ์กับหน้าภาพเทวดาทวารบาลลายรดน้ำ (คัดลอกลายเส้นจาก: *วัดพระสิงห์* หน้า ๑๔)

ภาพที่ ๑๑ หน้าภาพของภาพบุคคลชั้นสูงในจิตรกรรมศิลปะพม่าที่วิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ มีลักษณะเด่นที่ใบหน้าไม่ได้เป็นวงรีรูปไข่ แต่มีคิ้วที่ใหญ่ หนา สัมพันธ์กับรูปแบบหน้าภาพในงานลายรดน้ำและจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์

ภาพที่ ๑๒ ภาพลายเส้นจากภาพที่ ๑๑

ภาพที่ ๑๓ หน้าภาพของตัวภาพบุคคลชั้นสูง ในจิตรกรรมฝาผนังที่วิหารวัดบวกครกหลวง ฝีมือช่างไทใหญ่ อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (คัดลอกลายเส้นจากผนังพุทธประวัติตอนเสด็จออกมหาภิเนษกรมณ์)

ภาพที่ ๑๔ หน้าภาพเทวดาและบุคคลชั้นสูงในจิตรกรรมฝาผนังศิลปะพม่าจากจิตรกรรมฝาผนังที่อุบาลี เต่ย (Upali - Thein) เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๓๓๗ (คัดลอกลายเส้น: ***Murals in Burma***, p.116) ซึ่งเป็นรูปแบบหน้าภาพในจิตรกรรมพม่าที่พบสืบเนื่องมาจนตลอดพุทธศตวรรษที่ ๒๕

ภาพที่ ๑๕ หน้าภาพเทวดาจากจิตรกรรมฝาผนังศิลปะพม่าที่เจดีย์หมายเลข ๖๒ ปิตะกะ - ไต้ (Pitakat - taik) เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๓๖๗ (ภาพ: ***Inventory of Monuments at Pagan. Vol.1***)

มีอายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ด้วย

เมื่อพิจารณาหน้าภาพเทวดาร่วมกับรูปแบบเครื่องแต่งกายดังที่กล่าวไว้ในหัวข้อ ๔.๑ แล้ว พบว่าสอดคล้องกัน ดังนั้น ลักษณะการแต่งกายและหน้าภาพเทวดาที่ปรากฏในลายรดน้ำและจิตรกรรมที่วิหารลายคำนี้ จึงควรมีที่มาจากจิตรกรรมพม่าที่มีอายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕

ภาพที่ ๑๖ ภาพลายเส้นหน้าภาพของชนชั้นสูง จากจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสุวรรณหงส์ ภายในวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เมืองเชียงใหม่ อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ มีรูปแบบสัมพันธ์กับหน้าภาพที่พบในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง และทวารบาลลายรดน้ำวิหารลายคำ [คัดลอกลายเส้นจาก: *วัดพระสิงห์* หน้า ๔๖ (ส่วนบน)]

มีข้อสังเกตเพิ่มเติมด้วยว่า จิตรกรรมฝาผนังเรื่องสุวรรณหงส์ ภายในวิหารลายคำ แม้จะปรากฏอิทธิพลจากศิลปะรัตนโกสินทร์ในรูปแบบของตัวภาพชนชั้นสูงอย่างชัดเจน แต่ในส่วนของหน้าภาพเหล่านั้นมีอยู่จำนวนไม่น้อยที่พบว่ากลับมีรูปแบบสัมพันธ์กับหน้าภาพในจิตรกรรมพม่าเช่นเดียวกับหน้าภาพในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง และในทวารบาลลายรดน้ำวิหารลายคำ (ภาพที่ ๑๖) นี้ด้วยเช่นกัน

จากหลักฐานข้างต้น เห็นได้ว่านอกจากหน้าภาพเทวดาลายรดน้ำนี้จะไม่ได้มีที่มาจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้ว ก็ยังไม่ได้มีที่มาจากรูปแบบหน้าภาพของปูนปั้นเทวดาที่ประดับอยู่ ณ หอไตร และพระอุโบสถวัดพระสิงห์ ซึ่งสร้างเมื่อปี พ.ศ.๒๓๕๔[๑๙] เพราะเห็นได้ชัดเจนว่าประติมากรรมดังกล่าวนั้นมีต้นแบบคือประติมากรรมภาพเทวดาที่วัดเจ็ดยอด[๒๐] ความแตกต่างดังกล่าวย่อมเป็นหลักฐานสำคัญอีกชิ้นหนึ่งที่ยืนยันให้เห็นถึงความหลากหลายของกลุ่มช่างผู้สร้างงานศิลปะในเมืองเชียงใหม่ช่วงยุคฟื้นฟูนับแต่สมัยพระเจ้ากาวิละเป็นต้นมาได้เป็นอย่างดี

๔.๓ แท่นฐาน (ภาพที่ ๑๗)

รองรับองค์เทวดาอยู่บริเวณตอนล่างของบานประตู เป็นฐานยกเก็จในด้านหน้าหนึ่งชั้น ประกอบด้วยหน้ากระดานล่าง เส้นลวด ชั้นของท้องไม้ที่มีลักษณะคล้ายฐานสิงห์ ถัดมาเป็นเส้นลวดขนาบด้วยลูกแก้วอกไก่ ท้องไม้ถัดขึ้นไปเป็นเส้นลวด และฐานกระหนกในบัวหงาย โดยมีผ้าทิพย์อยู่กึ่งกลางแท่นฐาน

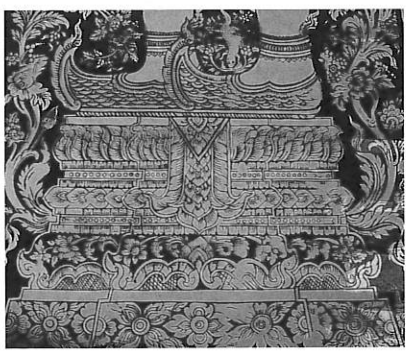
แม้ว่าฐานดังกล่าวจะมีการยกเก็จตามแบบที่นิยมกันในศิลปะล้านนาโดยทั่วไปก็ตาม แต่ลักษณะอื่นๆ ของแท่นฐานนั้นสามารถกล่าวได้ว่ามีรูปแบบใกล้เคียงกับฐานพระในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สืบทอดมาจากศิลปะอยุธยาตอนปลายอย่างชัดเจน ที่เด่นชัดก็คือการใช้ผ้าทิพย์ห้อยลงมาในส่วนกลางแท่น และการใช้ฐานสิงห์[๒๑] (แม้รายละเอียดของฐานสิงห์จะต่างไปจากต้นแบบในศิลปะรัตนโกสินทร์บ้างก็ตาม) อันเห็นได้ชัดเจนว่าไม่ได้เป็นลักษณะของฐานในศิลปะล้านนาแต่เดิมมาก่อน แต่เป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากศิลปะรัตนโกสินทร์อีกทอดหนึ่ง[๒๒]

๕. ลวดลายประดับ

๕.๑ ลวดลายอิทธิพลแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๕.๑.๑ ลายกระจังตาอ้อย มีทั้งขนาดใหญ่และเล็กกระจายอยู่เกือบทั่วองค์เทวดา เช่น ชฎา กรองศอ เสื้อผ้า รวมทั้งลูกแก้วอกไก่ที่แท่นฐาน เป็นต้น ลายกระจังตาอ้อยเป็นลายที่มีสัณฐานอยู่ในรูปทรงสามเหลี่ยม มีการบากลาย[๒๓] ในส่วนเส้นรอบนอกและสอดไส้ภายในเป็นระยะ หากเป็นกระจังตาอ้อยขนาดใหญ่ก็มักมีกระจังขนาดเล็กซ้อนอยู่ภายในด้วยเสมอ (ภาพที่ ๑๘)

เนื่องจากลายกระจังตาอ้อยไม่ได้เป็นลายพื้นฐานที่มีอยู่แต่เดิมในศิลปะล้านนา และลายกระจังตาอ้อยที่ทวารบาลวิหารลายคำนี้ก็มีโครงสร้าง รายละเอียด และระเบียบแบบแผนในการประดับตกแต่งเทียบเคียงได้กับกระจัง



ภาพที่ ๑๗ ภาพคัดลอกลายเส้นแท่นฐานลายรดน้ำทวารบาลวิหารลายคำ

ภาพที่ ๑๘ กระจังตาอ้อย ในทวารบาลวิหารลายคำ ในภาพเป็นส่วนเครื่องทรงระหว่างช่วงขาเทวดา

ตาอ้อยในแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ฉะนั้นจึงควรมีที่มาจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๕.๑.๒ ลายประจำยาม พบกระจายอยู่เกือบทั่วองค์เทวดา มีทั้งแบบปลายกลีบแหลมและมน ประดับอยู่ในบริเวณชฎา ลายเสื้อ และภูษา เป็นต้น ลายประจำยามขนาดใหญ่พบบริเวณหัวเข็มขัด มีโครงสร้าง รายละเอียด และลักษณะการบากลายเทียบเคียงได้กับศิลปะรัตนโกสินทร์อย่างชัดเจน (ภาพที่ ๑๙)

แม้จะเคยพบการใช้ลายประจำยามมาก่อนหน้านี้ในศิลปะล้านนา เช่น ปูนปั้นเจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน[๒๔] จิตรกรรมภายในห้องกรุเจดีย์[๒๕] และภายในอุโมงค์ที่วัดอุโมงค์ เมืองเชียงใหม่[๒๖] ซึ่งล้วนแต่มีอายุเก่าแก่กว่าลายประจำยามที่วิหารลายคำ แต่รูปแบบและรายละเอียดของลายประจำยามนี้กลับใกล้เคียงกับศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นมากกว่า ฉะนั้นจึงควรมีที่มาจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยไม่ได้สืบทอดรูปแบบลายประจำยามที่เคยมีอยู่เดิมในศิลปะล้านนาแต่อย่างใด

๕.๑.๓ ลายกระหนก พบทั้งกระหนกตัวเดียว กระหนกสามตัว และมากกว่าสามตัว ประดับในส่วนชฎาและจอนหู เป็นต้น ลักษณะของกระหนกที่พบนั้นมีรูปแบบและรายละเอียดในส่วนของตัวเหงา ส่วนยอดที่สบัดปลายเรียวแหลม และการบากลาย ซึ่งเทียบเคียงได้กับกระหนกในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นเช่นกัน (ภาพที่ ๒๐)

แม้จะพบว่าในศิลปะล้านนาก่อนหน้านั้นมีการใช้กระหนกอยู่ไม่น้อยเช่น ลายปูนปั้นกระหนกที่วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน ซุ้มโขงที่วัดเจ็ดยอด เมืองเชียงใหม่ ซึ่งล้วนเป็นตัวอย่างของลายกระหนกยุครุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์มังราย[๒๗] แต่ก็พบว่ากระหนกที่มีมาก่อนหน้านั้นล้วนมีรูปแบบต่างไปจากกระหนกของทวารบาลวิหารลายคำ อันแสดงให้เห็นว่ากระหนกที่มีมาก่อนหน้านั้นในศิลปะล้านนาไม่ได้มีอิทธิพลต่อลายกระหนกที่ทวารบาลวิหารลายคำเลยแม้แต่น้อย[๒๘] ฉะนั้นลายกระหนกของทวารบาลนี้จึงควรมีที่มาจากแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๕.๑.๔ ลายหน้ากระดาน พบอย่างเด่นชัดในบริเวณส่วนล่างสุดของแท่นฐาน เป็นลายหน้ากระดานลายประจำยามสลับดอกกลม (ภาพที่ ๒๑) มีโครงสร้างระเบียบแบบแผนและรายละเอียดใกล้เคียงกับที่พบทั่วไปในลายหน้ากระดานของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่มิใช่ลายหน้ากระดานที่สืบเนื่องอยู่ในสายพัฒนาการของศิลปะล้านนามาก่อน

แม้จะพบหลักฐานการใช้ลายหน้ากระดานประจำยามสลับดอกวงกลม (ในรูปแบบของลายประจำยามก้ามปู) ในจิตรกรรมภายในห้องกรุเจดีย์วัดอุโมงค์ เมืองเชียงใหม่ อายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงที่มาอันเกี่ยวข้องกับศิลปะอยุธยา[๒๙] แต่ก็พบในจำนวนน้อยมาก ทั้งยังไม่พบว่าความสืบเนื่องในระยะต่อมาอย่างชัดเจน ฉะนั้นลายหน้ากระดานที่ทวารบาลนี้จึงควรเป็นอิทธิพลจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ภาพที่ ๑๙ ลายประจำยามในทวารบาล วิหารลายคำ ในภาพเป็นส่วนของหัวเข็มขัดเทวดา

ภาพที่ ๒๑ ลายหน้ากระดานแท่นฐานของทวารบาลวิหารลายคำ เป็นลายหน้ากระดานประจำยามสลับลายดอกกลม

ภาพที่ ๒๐ ลายกระหนกในลายรดน้ำ ทวารบาลวิหารลายคำ ในภาพเป็นส่วนใต้ศอกขวาเทวดา

๕.๑.๕ ลายแข้งสิงห์ ในพื้นที่ขนาดเล็กซึ่งแคบและยาวของภาพเทวดานี้ มักประดับด้วยลวดลายซึ่งเทียบเคียงได้กับลายแข้งสิงห์ พบกระจายอยู่เกือบทั่วทั้งภาพ เช่น ผ้ารัดพัสตร์ (ผ้าคาดบริเวณสะโพก) แท่นฐานในส่วนของผ้าแพรทิพย์ บนเสื้อบริเวณไหล่และแขน เป็นต้น (ภาพที่ ๒๒) รูปแบบนี้เทียบเคียงได้กับลายแข้งสิงห์ในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งพบทั้งในภาพเทวดาในจิตรกรรมฝาผนังและลายรดน้ำ ลายแข้งสิงห์ไม่ได้เป็นลายที่ถูกใช้ในศิลปะล้านนาก่อนหน้านี้ แต่เป็นลายที่ปรากฏชัดเจนในสายพัฒนาการของศิลปะอยุธยาและรัตนโกสินทร์[๓๐] ด้วยเหตุผลดังกล่าว ลายแข้งสิงห์ในทวาร์บาลนี้จึงควรมีที่มาจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

๕.๑.๖ ลายกากบาทสลับวงกลม มีลักษณะเป็นลายรูปวงกลมสลับกากบาทขนาดเล็ก มักตกแต่งอยู่ในรายละเอียดเครื่องทรงเทวดา เป็นแถวแคบเรียงต่อกันตามแนวยาว เช่น บริเวณแขนเสื้อ ปลายภูษา เป็นต้น (ภาพที่ ๒๓) ลายดังกล่าวไม่ปรากฏมาก่อนในศิลปะล้านนา แต่พบว่านิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในการตกแต่งเสื้อผ้า หรือเครื่องทรงของภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังและลายรดน้ำในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งเป็นสิ่งที่สืบเนื่องมาจากศิลปะอยุธยาตอนปลาย (ภาพที่ ๒๔) ลายดังกล่าวที่พบนี้จึงควรมีที่มาจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย

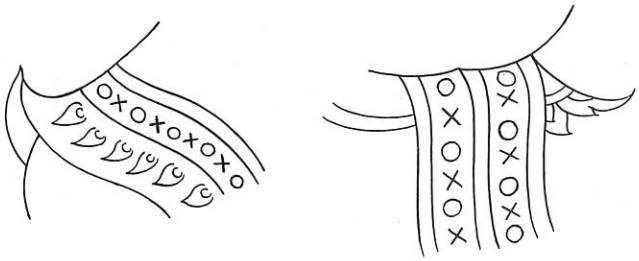
๕.๒ ลวดลายอิทธิพลศิลปะพม่าและศิลปะจีน

เนื่องจากอิทธิพลศิลปะจีนที่ปรากฏในทวารบาลวิหารลายคำนั้น ผ่านเข้ามาทางศิลปะพม่าอีกทอดหนึ่ง ทั้งสิ้นจึงนำมากล่าวรวมกันไว้ในหัวข้อนี้

๕.๒.๑ ลายดอกพุดตาน พื้นหลังขององค์เทวดาใช้ลายดอกพุดตานเป็นหลักในการตกแต่งเต็มพื้นที่ ประกอบด้วยช่อลายดอกพุดตานสองช่อทางด้านบน ส่วนด้านล่างข้างแท่นฐานประกอบด้วยช่อดอกพุดตานที่มีขนาดเล็กกว่าอีกสองช่อ (ภาพที่ ๒๕ - ๒๖)

ภาพที่ ๒๒ ลายแข้งสิงห์ ในทวารบาลวิหารลายคำ ในภาพเป็นส่วนหัวไหล่เทวดา

ภาพที่ ๒๓ ลายกากบาทสลับกับวงกลม ในทวารบาลวิหารลายคำ ในภาพเป็นส่วนของท่อนแขนเทวดา



ภาพที่ ๒๔ (ซ้าย) ภาพลายเส้นลายกากบาทสลับกับวงกลมในศิลปะอยุธยาตอนปลาย จากจิตรกรรมฝาผนังทวารบาลหน้าต่างด้านในพระอุโบสถวัดสระบัว เมืองเพชรบุรี (ภาพ: *ศิลปะลายรดน้ำ* ภาพที่ ๔๗) (ขวา) ภาพลายเส้นลายกากบาทสลับกับวงกลมในลายรดน้ำสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จากตู้พระธรรมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ภาพ: *ศิลปะลายรดน้ำ* ภาพที่ ๕๓)

ภาพที่ ๒๕ ช่อลายดอกพุดตาน ในส่วนบนของทวารบาล วิหารลายคำ

ภาพที่ ๒๖ ช่อลายดอกพุดตาน ข้างแท่นฐานตอนล่าง ของทวารบาลลายรดน้ำ วิหารลายคำ

ลายดอกพุดตานประกอบใบไม้ดังกล่าวแสดงถึงต้นแบบที่มีอยู่ก่อนแล้วในศิลปะจีนอย่างชัดเจน แต่ว่าในกรณีของลายที่พบในทวารบาลวิหารลายคำนี้ ควรจะเป็นอิทธิพลศิลปะจีนที่ส่งผ่านมาทางศิลปะพม่าอีกทอดหนึ่ง ด้วยเหตุผลดังนี้

ลายดอกพุดตานจากศิลปะจีนนอกจากจะพบในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นแล้วนั้น ยังนิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในศิลปะพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ช่วงเวลาเดียวกับสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นในสยาม เช่น ลายช่อดอกพุดตานในงานจิตรกรรมฝาผนังที่อุบาลี เต่ย (Upali Thein) เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๓๓๗[๓๑] ดอกพุดตานในจิตรกรรมที่ Kamma - Kyaung - U ที่มีอายุใกล้เคียงกัน[๓๒] และดอกพุดตานในจิตรกรรมที่เจดีย์หมายเลข ๖๒ ปิตะกะ - ไต้ (Pitakat - taik) เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๓๖๗[๓๓] (ภาพที่ ๒๗) ซึ่งเป็นดอกไม้ที่มีที่มาจากศิลปะจีน[๓๔] และเรายังได้พบลายดอกพุดตานศิลปะพม่าในล้านนาด้วย คือช่อดอกพุดตานฉลุกระดาษปิดทองภายในวิหารไม้วัดม่อนปู่ยักษ์เมืองลำปาง อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕[๓๕] ทั้งยังมีข้อสังเกตว่าลักษณะการออกช่อหรือเถาลายสองข้างเหมือนกันทั้งด้านซ้ายและขวานั้น ก็มีรายละเอียดของดอกและใบที่ใกล้เคียงกันมากกับทวารบาลที่วิหารลายคำ (ภาพที่ ๒๘)

ดังนั้นลายดอกพุดตานที่ทวารบาลวิหารลายคำนี้จึงไม่จำเป็นต้องได้รับอิทธิพลจากแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากสยามก็ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งลักษณะของการออกช่อหรือเถาลายและลักษณะการแตกกิ่งก้านของช่อดอก ในกรณีของทวารบาลวิหารลายคำนี้ ก็มีรายละเอียดที่ต่างจากเถาลายดอกพุดตานที่พบใช้อย่างแพร่หลายในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย[๓๖] (เปรียบเทียบภาพที่ ๒๙) แต่กลับมีรูปแบบใกล้เคียงกับที่ปรากฏในศิลปะพม่าในประเทศพม่า (และศิลปะพม่าที่พบในล้านนาดังที่วัดม่อนปู่ยักษ์) มากกว่า ฉะนั้นรูปแบบลายดอกพุดตานที่วิหารลายคำจึงควรจะมีที่มาจากศิลปะจีนที่ผ่านเข้ามาทางศิลปะพม่าอีกทอดหนึ่ง

อย่างไรก็ตาม ลายดอกพุดตานที่วิหารลายคำนี้ก็อาจจะมีอิทธิพลของลายใบไม้ในศิลปะตะวันตกปะปนอยู่บ้าง เช่น ใบไม้ส่วนล่างสุดข้างแท่นฐานซึ่งมีลักษณะใบที่เรียวยาวนั้น ก็มีรูปแบบใกล้เคียงกับลายใบไม้ที่มีต้นแบบอยู่ในศิลปะตะวันตกมาก่อน ซึ่งคงแพร่หลายเข้ามาในพม่าไม่ทางตรงก็ทางอ้อมและก็คงจะมาสู่ทวารบาลวิหารลายคำในที่สุดด้วย แต่มีข้อสังเกตว่าส่วนปลายของลายใบไม้ที่ทวารบาลวิหารลายคำนี้มีลักษณะพิเศษเพิ่มเติม คือมียอดสะบัดปลายแหลมคล้ายลายกระหนก[๓๗] (ภาพที่ ๓๐.๑ - ๓๐.๕)

แม้ว่ากลุ่มลวดลายพันธุ์พฤกษาอันเกี่ยวข้องกับศิลปะจีนจะเคยเป็นลวดลายที่นิยมแพร่หลายมากในศิลปะล้านนายุคพุทธศตวรรษที่ ๒๑ ในรูป

ภาพที่ ๒๗ ลายดอกพุดตาน ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ศิลปะพม่า ที่เจดีย์หมายเลข ๖๒ ปิตะกะ - ไต้ (Pitakat - taik) เมืองพุกาม (ภาพ: *Inventory of Monuments at Pagan Vol.1*)

ภาพที่ ๒๘ ช่อลายดอกพุดตาน เทคนิคฉลุกระดาษปิดทอง ศิลปะพม่า ภายในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (ภาพ: รังสรรค์ จันทรังสี)

ภาพที่ ๓๐.๑
ภาพลายเส้นดอกพุดตาน
บริเวณด้านข้างของแท่นฐาน
ลายรดน้ำ ทวารบาลวิหารลายคำ
ที่เน้นเส้นในส่วนของใบที่มีลักษณะ
เรียวยาว สบัดปลายแหลม

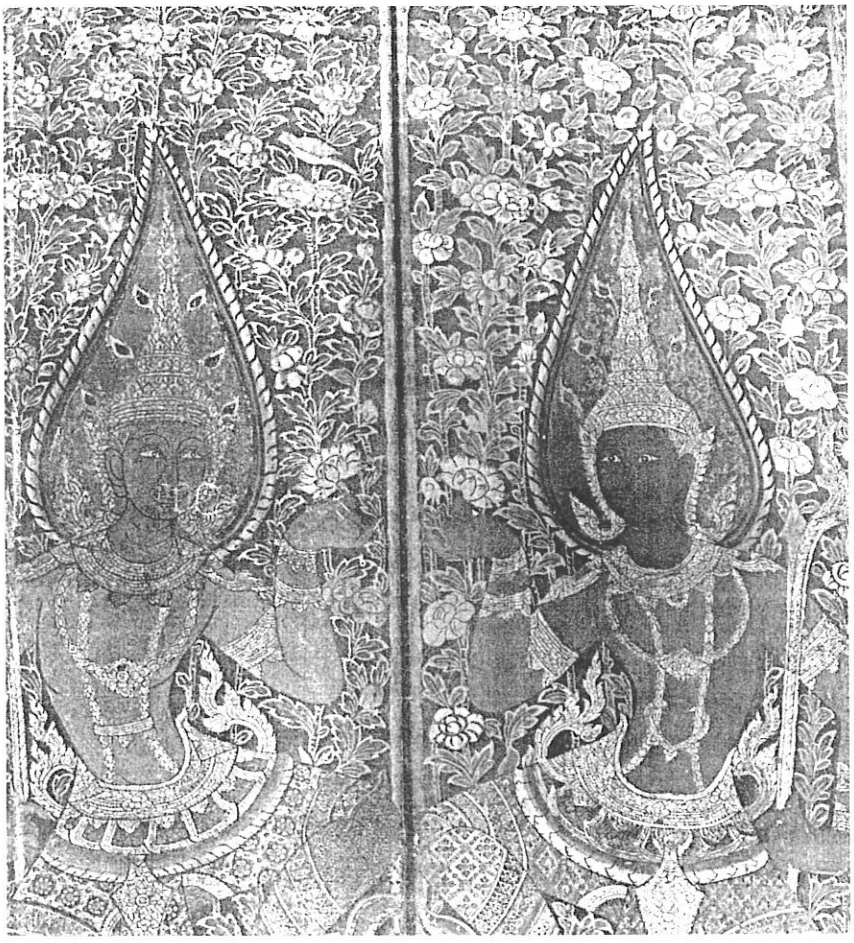
ภาพที่ ๓๐.๒
ภาพแสดงรายละเอียด
ของลายใบไม้
แบบศิลปะตะวันตก
ในลายผ้า, ที่มีอายุ
ระหว่าง พ.ศ. ๒๔๐๓ -
๒๔๒๓ (ภาพ:
Textile, **1992)**

ภาพที่ ๓๐.๓
ภาพลายเส้น
จากภาพที่ ๓๐.๒

ภาพที่ ๓๐.๔
ภาพลายใบไม้
เทคนิคสลักไม้
ประกอบลายเทวดา
ประดับเพดานวิหารไม้
วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง
ศิลปะพม่า อายุราว
ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕

ภาพที่ ๓๐.๕
ภาพลายเส้น
จากภาพที่ ๓๐.๔

ภาพที่ ๓๐ ภาพลายเส้น
แสดงความเกี่ยวข้องกันระหว่างลวดลาย
ในส่วนลายใบไม้ที่ทวารบาลวิหารลายคำ
กับลวดลายใบไม้ในศิลปะพม่า
และศิลปะตะวันตก



ภาพที่ ๒๙ ลายดอกพุดตาน
จิตรกรรมบนบานประตูพระวิหาร
พระศรีศากยมุนี วัดสุทัศน์ฯ กรุงเทพฯ
ศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น
(ภาพ: *วิวัฒนาการลายไทย*, ๒๕๓๔,
ภาพที่ ๓๐๔) เปรียบเทียบกับ
ลายดอกพุดตานในศิลปะพม่าในพม่า
และศิลปะพม่าในล้านนา (ภาพที่ ๒๗, ๒๘)
พบว่ามีลักษณะการออกเถาลาย
และการแตกกิ่งก้านของช่อดอกที่ต่างกัน

แบบของลายดอกโบตั๋น ดอกบัว และดอกเบญจมาศ[๓๘] แต่จากรูปแบบศิลปกรรมนั้นกลับพบว่าลายพันธุ์พฤกษาที่มีมาแต่เดิมในศิลปะล้านนาไม่ได้มีอิทธิพลหรือสืบเนื่องโดยตรงกับลายดอกพุดตานที่ทวารบาลวิหารลายคำเลย

๕.๒.๒ ลายเมฆ อยู่บริเวณส่วนบนสุดของทวารบาล ในส่วนที่อยู่สูงเหนือยอดชฎาแสดงภาพลายเมฆเต็มก้อน (ภาพที่ ๓๑) มีลักษณะเด่นที่ใจกลางเป็นวงรี ประกบด้วยลวดลายคล้ายกระหนกตัวเดียวทั้งสองข้าง ทั้งพบว่าลายเมฆนี้ยังถูกดัดแปลงไปใช้กับเครื่องประดับขององค์เทวดาด้วย เช่นเครื่องประดับที่อยู่เหนือหัวเข็มขัด (ภาพที่ ๓๒) และยังพบลายเมฆตามเค้าโครงดังกล่าว ในจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทองและเรื่องอดีตพระพุทธเจ้า (อันเป็นจิตรกรรมที่อยู่ในผนังฝั่งเดียวกันกับเรื่องสังข์ทอง) ภายในวิหารเดียวกันด้วย (ภาพที่ ๓๓ บน)

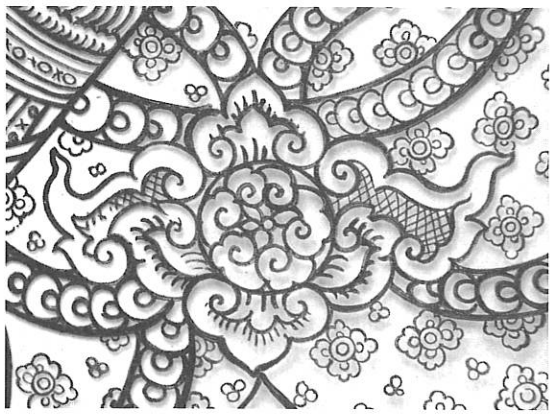
ลายเมฆในลักษณะดังกล่าวย่อมสะท้อนถึงที่มาอันมีต้นแบบอยู่ในศิลปะจีน ซึ่งให้อิทธิพลแก่ลายเมฆทั้งในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นของสยามและศิลปะพม่า แต่เนื่องจากลายเมฆที่ทวารบาลนี้คล้ายคลึงกับในศิลปะพม่าที่พบในล้านนามากกว่าศิลปะรัตนโกสินทร์ ดังเช่นลายเมฆฉลุกระดาษปิดทองที่วิหารไม้วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง อายุต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (ภาพที่ ๓๓ ล่าง) ฉะนั้นลายเมฆในทวารบาลนี้จึงควรเป็นอิทธิพลศิลปะจีนที่ผ่านเข้ามาทางศิลปะพม่าอีกทอดหนึ่งเมื่อราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕[๓๙]

ดังนั้น แม้ว่าเราจะพบการใช้ลายเมฆอันมีต้นแบบจากศิลปะจีนมายาวนานก่อนหน้านั้นในศิลปะล้านนา เช่น ลายเมฆในจิตรกรรมวัดอุโมงค์ พระบฏวัดดอกเงินและวัดเจดีย์สูงซึ่งมีอายุราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑[๔๐] แต่ก็พบว่ามีรายละเอียดต่างจากที่พบในทวารบาลวิหารลายคำ และเราไม่พบความสืบเนื่องของลวดลายเหล่านั้นในศิลปะล้านนาจนถึงในสมัยต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เลย ฉะนั้นลายเมฆเหล่านั้นจึงไม่ควรมีอิทธิพลโดยตรงใดๆ ต่อลายเมฆที่ทวารบาลวิหารลายคำ

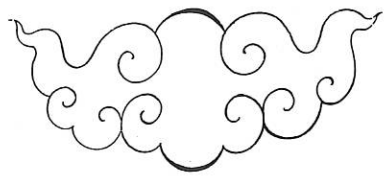
๕.๒.๓ ลายขอบลอนลูกคลื่น มีลักษณะเป็นลอนโค้งคล้ายลูกคลื่นเรียงต่อกันเป็นแถว ใช้ตกแต่งในส่วนกรอบนอกสุดของบานประตู (ภาพที่ ๓๔)

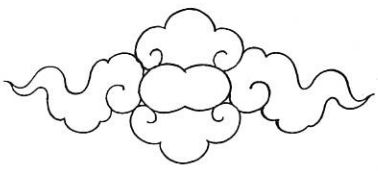
ลายขอบลอนลูกคลื่นที่พบในศิลปะล้านนา มักพบใช้เป็นส่วนหนึ่งของลายประดับแนวกลางหลังของตัวพญาลวง มีที่มาจากศิลปะจีน[๔๑] เช่นคันทวยพระวิหารหลวง วัดพระธาตุลำปางหลวงและพบเรื่อยมาในคันทวยประดับอาคารที่มีการสร้างและปฏิสังขรณ์ในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศต-

ภาพที่ ๓๑ ภาพลายเส้นแสดงภาพลายเมฆ ในงานลายรดน้ำทวารบาลที่วิหารลายคำ ลายเมฆส่วนที่อยู่เหนือชฎาเป็นลักษณะรูปเมฆเต็มก้อน



ภาพที่ ๓๒ ลวดลายเครื่องประดับบนตัวเทวดา บริเวณเหนือหัวเข็มขัด มีความสัมพันธ์ทางรูปแบบเกี่ยวข้องกับลายเมฆ





ภาพที่ ๓๓ (บน) ภาพลายเส้นลายเมฆที่พบในจิตรกรรมเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าฝั่งเดียวกับจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองในวิหารลายคำ(ลอกลายเส้นจาก: *จิตรกรรมฝาผนังล้านนา*, หน้า ๗๒) (ล่าง) ภาพลายเส้นลายเมฆฉลุกระดาษปิดทอง ศิลปะพม่าที่พระวิหารไม้วัดม่อนปู่ยักษ์ (คัดลอกลายเส้นจาก: ส่วนกลางตอนบนของภาพที่ ๒๘)

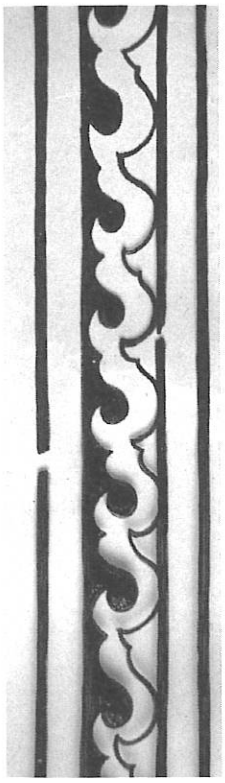
วรรษที่ ๒๕ เช่น คันทวย (นาคขะตัน) พระอุโบสถวัดพระสิงห์ และวัดต้นแก๋วน เป็นต้น

นอกจากนั้น ยังนิยมใช้ลายดังกล่าวประดับตามแนวยาวของป้านลม เช่นที่หอไตรวัดพระสิงห์และศาลาบาตรวัดต้นแก๋วน ซึ่งล้วนมีอายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ลงมาทั้งสิ้น ทั้งหมดนี้ล้วนมีระเบียบแบบแผนและตำแหน่งในการประดับต่างจากที่พบในทวารบาลวิหารลายคำ เมื่อเป็นดังนี้ ลายขอบลอนลูกคลื่นที่ทวารบาลนี้อาจจะไม่จำเป็นต้องสืบทอดรูปแบบของลายขอบลอนลูกคลื่นที่มีอยู่ก่อนหน้าหรือในสมัยใกล้เคียงกันก็ได้

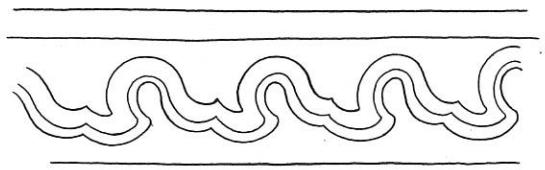
ตัวอย่างของลายดังกล่าวที่ชัดเจนกว่า มีระเบียบแบบแผนรวมทั้งตำแหน่งในการประดับลวดลายซึ่งเทียบเคียงได้กับทวารบาลที่วิหารลายคำนั้น คือการใช้ลายขอบลอนลูกคลื่นตกแต่งเป็นขอบลายในจิตรกรรมฝาผนังไทใหญ่ภายในวิหารวัดบวกครกหลวง อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (ภาพที่ ๓๕) ซึ่งมีรายละเอียดของลวดลายและระเบียบแบบแผนรวมทั้งตำแหน่งในการประดับเทียบเคียงกับทวารบาลวิหารลายคำได้ชัดเจนกว่าหลักฐานอื่น ฉะนั้นลายขอบลอนลูกคลื่นทวารบาลวิหารลายคำนี้ควรมีที่มาจากการใช้ลายขอบลอนลูกคลื่นในจิตรกรรมไทยใหญ่ที่เกี่ยวเนื่องกับศิลปะพม่าดังวัดบวกครกหลวง แม้ว่าจะพบตัวอย่างเทียบเคียงในขณะนี้เพียงชิ้นเดียวก็ตาม

นอกจากนั้น ยังพบว่าได้มีการนำลายขอบลอนลูกคลื่นมาใช้ตกแต่งในส่วนอื่นของภาพด้วย เช่น พบตกแต่งร่วมกับลายกระจังตาอ้อยในบริเวณเหนือมือข้างซ้ายองค์เทวดา (ภาพที่ ๓๖)

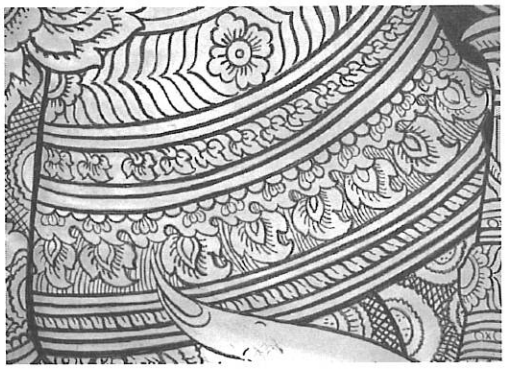
๕.๒.๔ ลายผ้า บริเวณมือซ้ายที่วางแนบลำตัว พบว่ามีการเขียนเป็นผ้าผืนเล็กห้อยลงมา มีรายละเอียดของลายในสัณฐานทรงกลมขนาดใหญ่ล้อมรอบด้วยลายสัณฐานทรงกลมขนาดเล็กบนพื้นตาราง (ภาพที่ ๓๗) ลายดังกล่าวนี้คล้ายคลึงกับลายผ้าข้างขาตัวเทวดา[๔๒] (ภาพที่ ๓๘) ลายเช่นนี้ไม่เคยพบมาก่อนในศิลปะล้านนาและศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่พบลายที่คล้ายคลึงกันในลายผ้าบนจิตรกรรมฝาผนังไทใหญ่ที่วิหารวัดบวกครกหลวง เช่นผ้ายาวที่คล้องแขนตอนเจ้าชายสิทธัตถะประลอง[๔๓] อย่างไรก็ตาม หลักฐานดังกล่าวที่ใช้เทียบเคียงนี้พบเพียงแห่งเดียว อีกทั้งมีขนาดเล็กและขาดความชัดเจน ในขณะนี้จึงตั้งข้อสังเกตเบื้องต้นได้เพียงว่าลายผ้าที่ทวารบาลนี้ อาจมีที่มาจากลายผ้าในจิตรกรรมไทใหญ่อันมีรูปแบบเกี่ยวเนื่องกับศิลปะพม่าเท่านั้น



ภาพที่ ๓๔ ภาพลายเส้นลายขอบลอนลูกคลื่นในงานทวารบาลวิหารลายคำ



ภาพที่ ๓๕ ภาพลายเส้นลายขอบลอนลูกคลื่นในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง ในส่วนกรอบภาพ



ภาพที่ ๓๖ การใช้ลายขอบลอนลูกคลื่นตกแต่งร่วมกับลายกระจังตาอ้อย ในทวารบาลวิหารลายคำ บริเวณเหนือมือข้างซ้ายองค์เทวดา

ภาพที่ ๓๗ ลายผ้าในส่วนบริเวณมือเทวดาข้างซ้าย

ภาพที่ ๓๘ ลายผ้าในส่วนที่อยู่ข้างท่อนขาของเทวดา

จากการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมทวารบาลวิหารลายคำ อิทธิพลศิลปะพม่านั้นจะปรากฏเด่นชัดในส่วนการแต่งกายและหน้าภาพเทวดา ส่วนอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นพบปะปนทั่วไปในส่วนลวดลายประดับ เช่น ที่แท่นฐาน เครื่องทรงของเทวดา และควรจะรวมถึงเทคนิคลายรดน้ำอันเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วยเช่นกัน

๖. ภาพรวมของการวิเคราะห์: ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมเมืองเชียงใหม่

ผลการวิเคราะห์ถึงที่มาของลวดลายจากองค์ประกอบลวดลายในทวารบาลวิหารลายคำนั้นมีภาพรวมดังนี้

ประเด็นแรก อิทธิพลหลักที่มีต่อรูปแบบศิลปกรรมทวารบาลวิหารลายคำคืออิทธิพลของศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นจากสยาม และศิลปะพม่าช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ แม้ว่าจะพบอิทธิพลจากแหล่งอื่น คือศิลปะจีนและตะวันตกปะปนอยู่ก็ตาม แต่ก็พบหลักฐานชัดเจนบ่งชี้ว่าล้วนผ่านมาทางศิลปะพม่าอีกทอดหนึ่งทั้งสิ้น

ด้วยเหตุที่เมืองเชียงใหม่ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ มีฐานะเป็นเมืองประเทศราชของสยาม จึงย่อมเป็นเหตุผลชัดเจนที่ทำให้อิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์จากสยามแพร่เข้ามาสู่เมืองเชียงใหม่ได้โดยสะดวก หากแต่ในขณะนั้น เมืองเชียงใหม่ก็ยังคงติดต่อกับพม่าในระดับราชสำนักด้วย[๔๔] ทั้งยังมีการติดต่อค้าขายกับพม่ามากกว่ากับสยาม เนื่องจากเส้นทางการค้ากับพม่าสะดวกรวดเร็วกว่า[๔๕] (แต่การค้าและการติดต่อกับพม่านี้จะลดลงในเวลาต่อมา) เมืองเชียงใหม่จึงได้รับอิทธิพลจากศิลปะพม่ามากมาย ในขณะนั้น ทั้งสยามและพม่าก็คืออาณาจักรขนาดใหญ่ที่มีอำนาจและอยู่ประชิดกับล้านนา เมืองเชียงใหม่จึงสัมพันธ์กับพม่าและสยามโดยตรงอย่างใกล้ชิด ซึ่งล้วนเป็นปัจจัยที่ทำให้อิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์จากสยามและศิลปะพม่าเป็นสองกระแสหลักที่เข้ามามีบทบาทต่อการสร้างงานศิลปะในเมืองเชียงใหม่อย่างกว้างขวางในช่วงเวลาดังกล่าว อันรวมถึงทวารบาลที่วิหารลายคำนี้ด้วยเช่นกัน ทั้งยังพบว่าศิลปะพม่าและรัตนโกสินทร์ที่เข้ามาในระลอกใหม่นี้มีอิทธิพลสืบเนื่องต่อมาในศิลปะของเมืองเชียงใหม่อย่างยาวนานด้วย

ประเด็นที่สอง ลวดลายซึ่งแพร่

การปฏิบัติงานคัดลอกลายเส้นทวารบาลลายรดน้ำวิหารลายคำ ทวารบาลลายรดน้ำที่งามที่สุดในล้านนา

บทความนี้ มีที่มาจากที่ผู้เขียนได้มีโอกาสปฏิบัติงานคัดลอกลายเส้นลายรดน้ำทวารบาลวิหารลายคำวัดพระสิงห์ ตามคำแนะนำของอาจารย์ภาณุพงษ์ เลาหสม คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ เมื่อวันที่ ๒๔ มกราคม พ.ศ.๒๕๓๙ สภาพของทวารบาลลายรดน้ำในขณะปฏิบัติงานนั้นมีลวดลายปิดทองคำเปลวอยู่ในสภาพที่ชัดเจนเพียงตอนบนเท่านั้น ส่วนตอนล่างของทวารบาลทั้งสองอยู่ในสภาพที่ลบเลือน (ภาพที่ ๒) แต่ก็ยังสามารถสังเกตเห็นร่องรอยที่เกิดจากการตัดเส้นพู่กันบนผิวพื้นที่ชำรุดของยางรักได้ แม้ว่าจะอยู่ในสภาพที่ลบเลือนมาก ผู้เขียนได้ปฏิบัติงานคัดลอกสำเร็จเมื่อปลายเดือนมีนาคม พ.ศ.๒๕๓๙ (ภาพที่ ๔) จึงทำให้ได้เห็นทวารบาลลายรดน้ำในสภาพที่ชัดเจนใกล้เคียงกับสภาพที่เคยเป็นอยู่ในอดีต ดังภาพถ่ายเก่าที่ได้นำมาเปรียบเทียบ (ภาพที่ ๓) อันเป็นผลทำให้การศึกษารูปแบบศิลปกรรมในบทความนี้กระทำได้โดยสะดวกและมีความแม่นยำมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนตอนล่างของทวารบาลซึ่งอยู่ในสภาพที่ลบเลือนมาก (เปรียบเทียบภาพที่ ๔๖ กับภาพที่ ๔๗)

จากการปฏิบัติงานพบว่า แม้ว่าลวดลายประดับเครื่องทรงขององค์เทวดาทั้งสองจะมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน แต่เมื่อนำภาพคัดลอกลายเส้น (ที่เขียนบนแผ่นพลาสติกใส) มากลับด้านแล้วทดลองทาบกับลายเทวดาบนบานประตูอีกด้านหนึ่ง ก็พบว่าเส้นโครงสร้างรอบนอกหรือเส้นรูปที่มีขนาดใหญ่ของตัวองค์เทวดาทั้งสององค์ และลายช่อดอกพุดตานสองช่อข้างเศียรนั้น ทาบทับกันได้เกือบพอดี ทำให้อาจตั้งข้อสังเกตได้ถึงกระบวนการทำงานของช่างว่า ช่างเขียนน่าจะร่างภาพต้นแบบสำหรับการทำงานเพียงบานเดียวเท่านั้น ส่วนภาพเทวดาอีกองค์คงจะใช้แบบร่างหรือแบบปรุลายเส้นอันเดิม นำมากลับด้านใช้งาน หรือทำสำเนาเพิ่มขึ้น โดยมิได้ร่างแบบขึ้นใหม่อีกชิ้นหนึ่ง เป็นเพียงแต่ได้ยักเยื้องราย

หลายในศิลปะล้านนาช่วงราชวงศ์มังราย ไม่ปรากฏอิทธิพลชัดเจนต่อรูปแบบลวดลายทวารบาลวิหารลายคำแต่อย่างใด และลวดลายที่นิยมกันอย่างกว้างขวางในศิลปะล้านนาช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อันเป็นช่วงเวลาใกล้เคียงกับการสร้างทวารบาลที่วิหารลายคำ เช่น ลวดลายปูนปั้นและไม้แกะสลักที่วิหารวัดปราสาท วัดหางดง และวัดต้นแก๋วน เป็นต้น ก็ไม่ปรากฏอิทธิพลที่ชัดเจนต่อรูปแบบและลวดลายของทวารบาลที่กล่าวถึงนี้เลย รวมทั้งลวดลายปูนปั้นและลายคำต่างๆ ที่ตกแต่งหน้าบัน ซุ้มโขงของพระอุโบสถ หอไตร วัดพระสิงห์ หรือแม้แต่วิหารลายคำ ซึ่งเป็นอาคารที่ทวารบาลนี้ติดตั้งอยู่ กลับพบว่าภาพเทวดาและลวดลายทั้งหมดของทวารบาลนี้มีรูปแบบศิลปกรรมหรือลวดลายประดับที่ต่างจากลวดลายในซุ้มประตูโขงและลายคำของวิหารลายคำแทบทั้งสิ้น อันเป็นหลักฐานชัดเจนซึ่งแสดงให้เห็นว่าช่างผู้สร้างงานทวารบาลลายรดน้ำและจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองนี้เป็นช่างคนละกลุ่มกับที่สร้างงานประดับในส่วนอื่นๆ ของวิหารลายคำ

รูปแบบศิลปกรรมหรือฝีมือช่างที่แตกต่างกัน แต่ตกแต่งอยู่ร่วมในอาคารแห่งเดียวกัน ดังทวารบาลที่วิหารลายคำนี้ ดูจะเป็นลักษณะพื้นฐานสำคัญประการหนึ่งของศิลปะของเมืองเชียงใหม่ในช่วงเวลานั้น เช่นที่พบว่าวิหารวัดบวกครกหลวง วัดท่าข้าม และวัดป่าแดดนั้น ตัวอาคารล้วนแต่มีรูปแบบศิลปกรรมตามแบบศิลปะล้านนา (เช่นเดียวกับวิหารลายคำ วัดพระสิงห์) ซึ่งแสดงให้เห็นความสืบเนื่องกับรูปแบบและองค์ประกอบในการประดับตกแต่งอาคารที่มีมาก่อนหน้านั้นแล้วในศิลปะล้านนา[๙๖] แต่จิตรกรรมฝาผนังที่ตกแต่งภายในกลับเป็นฝีมือช่างไทใหญ่[๙๗] ที่มีรูปแบบเกี่ยวข้องโดยตรงกับศิลปะพม่า ซึ่งเป็นอิทธิพลจากภายนอกที่เข้ามาใหม่และมิได้มีความสืบเนื่องจากรูปแบบศิลปะล้านนาก่อนหน้านั้นอย่างชัดเจน เช่นเดียวกันกับทวารบาลวิหารลายคำที่มีรูปแบบศิลปกรรมซึ่งไม่ได้สืบเนื่องกับรูปแบบและลวดลายที่มีมาก่อนในศิลปะล้านนา เพียงแต่ว่าในกรณีของทวารบาลวิหารลายคำนี้เป็นการผสมผสานกันของอิทธิพลศิลปะพม่าและศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ทวารบาลที่วิหารลายคำจึงเป็นปรากฏการณ์อันสอดคล้องกับลักษณะพื้นฐานสำคัญของศิลปะในเมืองเชียงใหม่ในช่วงเวลานั้น นั่นคือการมีรูปแบบศิลปกรรมหรือฝีมือช่างที่หลากหลายอยู่ในช่วงเวลาเดียวกัน และอยู่ร่วมในสถานที่เดียวกัน จนน่าตั้งคำถามถึงสาเหตุของลักษณะสำคัญทางศิลปะของ

ภาพที่ ๔๖ ภาพขยายส่วนล่างของทวารบาลลายรดน้ำ วิหารลายคำวัดพระสิงห์

ภาพที่ ๔๗ ภาพคัดลอกลายเส้นทวารบาลลายรดน้ำในบริเวณเดียวกับภาพที่ ๔๖

เมืองเชียงใหม่

ภายหลังการเสียเอกราชเมื่อ พ.ศ. ๒๑๐๑ เมืองเชียงใหม่ต้องตกอยู่ภายใต้การปกครองของพม่ายาวนานกว่า ๒๐๐ ปี[๔๘] ในช่วงเวลานั้น ปริมาณการก่อสร้างและปฏิสังขรณ์ศาสนสถานได้ลดจำนวนลงมาก อีกทั้งความวุ่นวายต่างๆ ซึ่งเกิดขึ้นจากการปกครองของพม่ามีผลให้เมืองเชียงใหม่กลายเป็นเมืองร้างนานถึง ๒๐ ปี[๔๙] ก่อนการตั้งเมืองเชียงใหม่ขึ้นอีกครั้งโดยพระเจ้ากาวิละใน พ.ศ.๒๓๓๙ ซึ่งในครั้งนั้น ประชากรที่หลงเหลืออยู่มีเบาบางมาก จึงต้องไปกวาดต้อนผู้คนจากเมืองต่างๆ เช่น เชียงแสน เชียงตุง เมืองยอง เข้ามาตั้งถิ่นฐานในเมืองเชียงใหม่เพิ่มขึ้น[๕๐] ความหลากหลายของคนกลุ่มต่างๆ ที่ถูกกวาดต้อนมาย่อมเป็นปัจจัยพื้นฐานซึ่งเอื้ออำนวยให้งานศิลปะหรืองานช่างของเมืองเชียงใหม่ในยุคฟื้นฟูก่อตัวขึ้นอย่างรวดเร็ว จนเกิดการสร้างงานของกลุ่มช่างที่หลากหลายจำนวนมากในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕[๕๑]

การเข้ามาของอิทธิพลภายนอกจากศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นและศิลปะพม่า[๕๒] ในช่วงเวลานั้น จึงเป็นการเข้ามาบนพื้นฐานทางสังคม การเมือง และเศรษฐกิจ ที่แตกต่างจากล้านนาในสมัยราชวงศ์มังรายและช่วงที่พม่าปกครองอยู่เป็นอย่างมาก รวมถึงการขาดช่วงการสืบทอดงานช่างในช่วงเวลาก่อนหน้านี้ ก็ควรเป็นปัจจัยร่วมอันเป็นพื้นฐานที่เอื้ออำนวยให้ศิลปะหลายรูปแบบที่ก่อตัวขึ้นใหม่ภายใต้เงื่อนไขดังกล่าว ไม่จำเป็นจะต้องสืบทอดรูปแบบประเพณีนิยมที่มีมาก่อนหน้านั้นในศิลปะล้านนา

ดังนั้น จึงมิใช่เรื่องแปลกที่จะเห็นถึงความเป็นไปได้ของรูปแบบศิลปกรรมทวารบาลวิหารลายคำ (อันรวมถึงจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองภายในวิหารเดียวกัน ซึ่งเป็นแบบศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่อีกรูปแบบหนึ่งในเมืองเชียงใหม่ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕) ที่สร้างขึ้นภายใต้เงื่อนไขเหล่านั้น อีกทั้งในจิตรกรรมฝาผนังนั้นก็ไม่พบว่ารูปแบบใดรูปแบบหนึ่งจะมีอิทธิพลครอบคลุมเหนือรูปแบบอื่น (ดังที่มักพบในจิตรกรรมสยามช่วงรัตนโกสินทร์ตอนต้น) ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยพื้นฐานทางสังคมและการสร้างงานช่างที่ต่างกันนั่นเอง[๕๓]

ในยุคร่วมสมัยกับการสร้างงานทวารบาลที่วิหารลายคำ คือช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ นี้ ได้พบหลักฐานการสร้าง บูรณะ และปฏิสังขรณ์ศาสนสถานขนาดใหญ่เป็นจำนวนมาก เช่น พระอุโบสถ วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ วิหารวัดต้นแกว๋น วัดหางดง วัดปราสาท วัด

ละเอียดของลวดลายประดับทั้งสองบานให้ต่างกันไป

ข้อสังเกตอีกประการก็คือ เศียรของเทวดาที่มีขนาดใหญ่มากเมื่อเทียบกับสัดส่วนของตัวองค์เทวดานั้น น่าจะมีสาเหตุมาจากความต้องการผลจากการมองทางสายตา เพราะตัวองค์เทวดานั้นมีความสูงเกือบ๓เมตรและยืนบนแท่น เมื่อดูในสถานที่จริงในระยะห่างที่เหมาะสม เศียรขององค์เทวดาที่อยู่ในระดับสูงจะมีสัดส่วนเล็กลงอย่างพอดี สอดคล้องกับลายช่อดอกพุดตานที่อยู่ข้างเศียร ซึ่งเห็นได้ชัดว่าช่างจงใจออกแบบให้ขนาดของดอกและใบใหญ่รวมทั้งมีรายละเอียดหยาบกว่าลวดลายในส่วนที่สามารถเข้าไปสังเกตได้ในระยะประชิดสายตา

ส่วนการออกแบบลวดลาย พบว่ารายละเอียดของลวดลายและเครื่องประดับอันมากมายทั้งในส่วนขององค์เทวดาและพื้นหลังล้วนช่วยเฉลี่ยน้ำหนักภายในภาพให้กระจายรวมทั้งลดความหนักและทึบตันของรูปทรงองค์เทวดาให้แลดูโปร่งเบา แม้ว่าตัวภาพเทวดานั้นจะมีขนาดใหญ่จนเกือบเต็มกรอบภาพก็ตาม ฉะนั้น ลักษณะโดยรวมจึงเป็นการแสดงออกที่คล้ายคลึงกับลายรดน้ำในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นทั่วไปด้วยเช่นเดียวกัน

ในส่วนของฝีมือช่าง ได้แสดงให้เห็นว่านอกจากช่างเขียนจะคุ้นเคยกับจิตรกรรมในศิลปะพม่าเป็นอย่างดีแล้ว ความเชี่ยวชาญในลวดลายแบบศิลปะรัตนโกสินทร์นั้นก็ไม่ได้อยู่ในระดับที่ผิวเผิน เพราะคุณภาพของลวดลายเหล่านั้นล้วนแสดงถึงคุณภาพของฝีมือช่างที่เทียบเท่ากับลวดลายต้นแบบในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นด้วย (ตัวอย่างเช่นลายกระหนกในภาพที่ ๒๐)

ลักษณะดังกล่าวนั้นย่อมแสดงให้เห็นถึงคุณภาพทางฝีมือช่างที่อยู่ในระดับสูงอย่างไม่สามารถปฏิเสธได้ อีกทั้งยังเป็นงานที่ควรทำโดยช่างคนเดียวกันหรือกลุ่มเดียวกัน และควรอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันกับจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทองภายในวิหารเดียวกันด้วย ฉะนั้นหากจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทองจะได้รับการยกย่องด้านฝีมือช่างหรือคุณค่าความงามทางศิลปะมากเพียงใด งานทวารบาลลายรดน้ำชิ้นนี้ก็สมควรได้รับการยกย่องเพียงนั้น และแม้ว่าจากการศึกษาในครั้งนี้จะพบว่า มีการใช้รูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวสืบทอดไปจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (เป็นอย่างน้อย) ก็ตาม แต่

สำเภา เป็นต้น ปัจจัยสำคัญที่สุดประการหนึ่งที่การก่อสร้างอาคารขนาดใหญ่ ได้ทวีจำนวนมากขึ้นอย่างรวดเร็วในช่วงเวลาดังกล่าวนั้น คงมีที่มาจากการที่เมืองเชียงใหม่มีความสงบเรียบร้อยและมั่นคงกว่าช่วงที่อยู่ภายใต้การปกครองของพม่า รวมทั้งเป็นช่วงที่บ้านเมืองมีประชากรมากขึ้นภายหลังการกวาดต้อนผู้คน จึงนับว่าเป็นช่วงเวลาเหมาะสมที่ชนชั้นปกครองจะได้มีโอกาสทำนุบำรุงพุทธศาสนา โดยเฉพาะบรรดาเจ้านายและเจ้าเมืองซึ่งต้องเอาใจใส่มากเป็นพิเศษตามโบราณราชประเพณี เพราะเท่ากับเป็นการสร้างความชอบธรรมในอำนาจการปกครองด้วย[๕๔]

ข้อสังเกตสำคัญอีกประการก็คือ เนื่องจากผู้สร้างงานศิลปะในเมืองเชียงใหม่ขณะนั้นมีความหลากหลายของกลุ่มช่างและฝีมือช่าง (เช่น จิตรกรรมแบบศิลปะไทใหญ่อันเกี่ยวข้องกับศิลปะพม่า และแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ เป็นต้น) แต่การที่ช่างกลุ่มดังกล่าวเข้ามาสร้างงานที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ อันเป็นศาสนสถานที่มีความสำคัญที่สุดแห่งหนึ่ง ณ ใจกลางเมืองเชียงใหม่ได้นั้น ก็ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงสถานภาพทางสังคมของกลุ่มช่างและรสนิยมทางความงามของชนชั้นปกครองที่เป็นผู้อุปถัมภ์การสร้างงานดังกล่าว ณ วัดพระสิงห์ได้เป็นอย่างดี

๗. ความสืบเนื่องของรูปแบบศิลปกรรม

แม้ว่าภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตานที่วิหารลายคำนี้จะเป็นรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏขึ้นใหม่ (อย่างชัดเจนในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ดังจะกล่าวต่อไป) แต่ก็พบหลักฐานเป็นจำนวนมากว่ารูปแบบศิลปกรรมนี้ได้แพร่หลายไปอย่างรวดเร็ว และมีอิทธิพลสืบเนื่องต่อมาอีกยาวนานในเมืองเชียงใหม่ ทั้งในส่วนของประตูโบสถ์ วิหาร ตู้พระธรรม หีบพระธรรม และพนักธรรมาสน์ เป็นต้น ดังเช่นลายรดน้ำภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตานประดับพนักของธรรมาสน์ วัดปราสาท อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ และลายรดน้ำภาพเทวดาประกอบดอกพุดตานประดับตู้พระธรรม เขียนเมื่อ พ.ศ. ๒๔๓๓[๕๕] งานทั้งสองแห่งมีรูปแบบและรายละเอียดใกล้เคียงกับลายรดน้ำที่วิหารลายคำมาก อีกทั้งยังพบหลักฐานเรื่อยมาในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๕ เช่น ลายรดน้ำภาพเทวดาบนบานประตูวิหารวัดหมื่นล้าน เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๖๐[๕๖] ลายรดน้ำภาพเทวดาประกอบลายดอกพุดตานบนบานประตูวิหารวัดสำเภา เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๖๔[๕๗] ลายรดน้ำภาพเทวดาบนลายฉลุไม้ประดับธรรมาสน์วิหารวัดพระธาตุดอยคำ เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๗๔[๕๘] ลายรดน้ำภาพเทวดาบนบานประตูกลางด้านหน้าพระวิหารวัดเจดีย์หลวง เขียนเมื่อ พ.ศ. ๒๔๗๖[๕๙] (ภาพที่ ๓๙ - ๔๔) เป็นต้น

ความเปลี่ยนแปลงสำคัญทางรูปแบบก็คือ ภาพเทวดาที่มีอายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๕ นั้น ปรากฏมีอิทธิพลจากศิลปะรัตนโกสินทร์ชัดเจนขึ้นกว่าช่วงก่อน เช่นในกรณีของวัดเจดีย์หลวง (ภาพที่ ๔๕.๖ โดยเฉพาะเค้าหน้าที่เป็นรูปไข่วงรี และใบหูที่เรียวยาว) อิทธิพลจากศิลปะรัตนโกสินทร์ที่ชัดเจนขึ้นนี้ สอดคล้องกับสภาพทางสังคมและการเมืองของเชียงใหม่ในช่วงเวลานั้น ที่มีการปฏิรูปการปกครองมณฑลพายัพเป็นมณฑลเทศาภิบาลในพ.ศ.๒๔๔๒ เปลี่ยนแปลงหัวเมืองประเทศราชล้านนามาเป็นส่วนหนึ่งของสยาม จนกระทั่งมีการยกเลิกมณฑลเทศาภิบาล จนทำให้เชียงใหม่มีฐานะเป็นเพียงจังหวัดหนึ่งในปี พ.ศ.๒๔๗๖ รวมถึงการตัดทางรถไฟสายเหนือมาถึง

เห็นได้ชัดเจนว่าไม่มีงานชิ้นใดมีคุณภาพทางฝีมือช่างสูงเทียบเท่ากับงานทวารบาลดังกล่าวเลย

ทวารบาลลายรดน้ำที่วิหารลายคำนี้ จึงเป็นผลงานชิ้นเอกที่เยี่ยมที่สุดชิ้นหนึ่ง อันเป็นประจักษ์พยานถึงความเจริญทางด้านศิลปกรรมในยุคฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ที่ขึ้นถึงจุดสูงสุดในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕

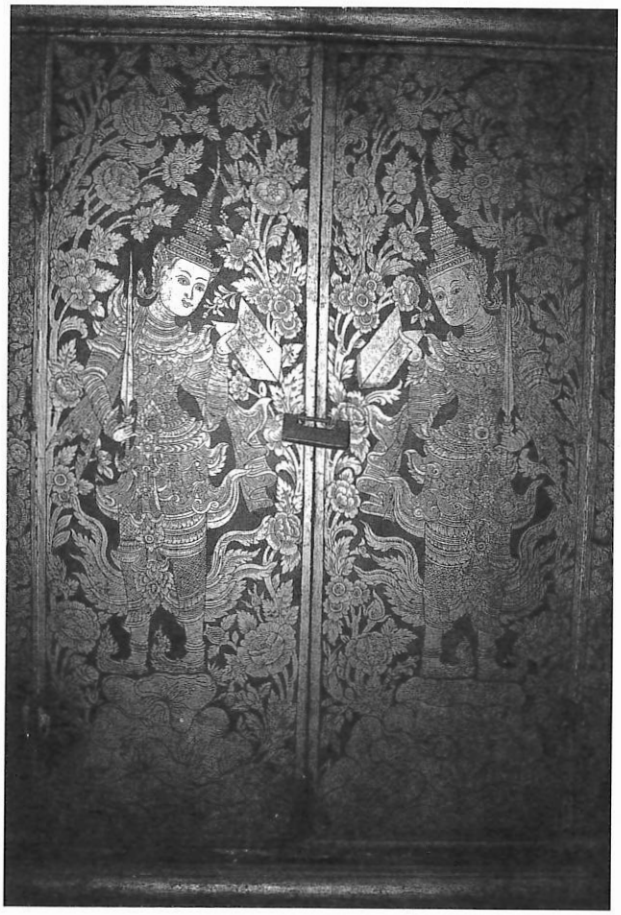
ดังนั้น การจัดการใดๆ กับทวารบาลลายรดน้ำชิ้นนี้ (ซึ่งคงจะมีในวันหน้า) ผู้ที่เกี่ยวข้องกับกิจกรรมดังกล่าวก็ควรตระหนักถึงคุณค่าอันสำคัญนี้ด้วย ผู้เขียนใคร่ขอเสนอแนะให้มีการถอดบานประตูเดิมนำไปเก็บรักษาไว้ในที่เหมาะสม และเขียนภาพทดแทนขึ้นบนบานประตูใหม่ แล้วนำมาติดตั้งใช้งานแทนของโบราณ เพื่อเป็นการรักษาฝีมือช่างที่ไม่อาจสร้างทดแทนได้เทียบเท่า

เชียงใหม่ในปีพ.ศ. ๒๔๖๔ [๖๐] ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นปัจจัยเกื้อหนุนให้อิทธิพลแบบศิลปะรัตนโกสินทร์จากสยามแพร่เข้ามายังเมืองเชียงใหม่อย่างชัดเจนมาก ขณะเดียวกันอิทธิพลจากศิลปะพม่าที่มีอยู่มากในช่วงก่อนหน้านี้ก็ได้ลดบทบาทลง

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์จากสยามจะชัดเจนมากขึ้น แต่ก็ยังคงแลเห็นอิทธิพลของศิลปะพม่าแฝงอยู่เสมอ เช่น ลักษณะโครงสร้างของหน้าภาพเทวดาที่ไม่เป็นวงรีรูปไข่ (ภาพที่ ๔๕.๑ และ ๔๕.๒) การตัดเส้นคิ้วที่หนาและมีขนาดใหญ่ (ภาพที่ ๔๕.๑ - ๔๕.๓, ๔๕.๕, ๔๕.๖) ตลอดจนใบหูที่สั้น (ภาพที่ ๔๕.๑ - ๔๕.๔) ซึ่งยังคงแสดงถึงร่องรอยของรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับหน้าภาพเทวดาที่วิหารลายคำในตอนต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ โดยมีต้นแบบอยู่ในจิตรกรรมพม่า รูปแบบเช่นนี้พบเป็นจำนวนมากในศิลปะของเชียงใหม่ตลอดจนถึงปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๕ (เป็นอย่างน้อย) และมักพบปะปนร่วมกับรูปแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นเสมอ

เหตุผลที่อิทธิพลของศิลปะพม่ายังคงปรากฏอยู่แม้ว่าเมืองเชียงใหม่จะติดต่อกับพม่าโดยตรงน้อยลงในช่วงครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๕ นั้น ตั้งข้อสังเกตได้ว่าเมื่อพิจารณาดูจำนวนประชากรเชื้อสายพม่าที่อาศัยอยู่ในมณฑลพายัพ (ซึ่งรวมถึงเมืองเชียงใหม่ด้วย) พบว่ามีจำนวนมากเป็นอันดับสองรองจากชาวพื้นเมือง ตัวอย่างเช่นในปี พ.ศ.๒๔๖๒ มีชาวพม่าอยู่ถึง ๒๔,๘๐๒ คน [๖๑] ประเด็นดังกล่าวนี้จึงน่าจะเป็นปัจจัยพื้นฐานสำคัญประการหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับการปรากฏอิทธิพลศิลปะพม่าในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ทั้งยังแสดงให้เห็นว่าอิทธิพลของศิลปะพม่านั้นได้ผสมผสานและหยั่งรากลึกจนเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมเชียงใหม่ในช่วงเวลาดังกล่าวด้วยเช่นกัน

ภาพที่ ๓๙ ภาพลายรดน้ำ
เทวดาประกอบลายดอกพุดตาน
ประดับพนักธรรมาสน์ วิหารวัดปราสาท
อายุราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕
(ภาพ: นภาพรรณ ปิยะตระกูล)



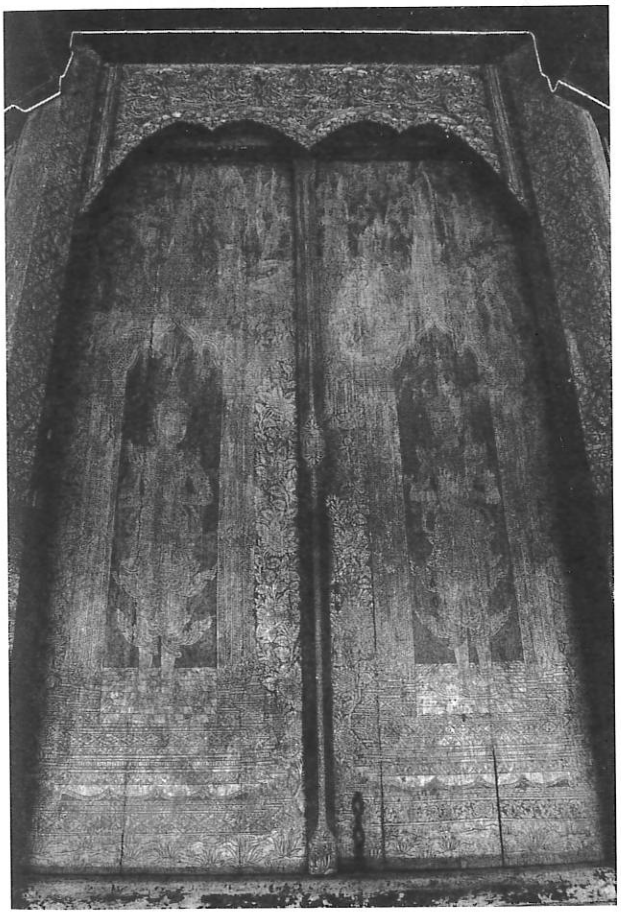
ภาพที่ ๔๐ ภาพเทวดา
บนตู้พระธรรมลายรดน้ำ
เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๓๓
ปัจจุบันอยู่ที่สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม
มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

๘. การกำหนดอายุ

จากผลการศึกษาทางรูปแบบศิลปกรรมของทวารบาลวิหารลายคำกล่าวได้ว่ามีที่มาและความสัมพันธ์กับภาพเทวดาและชนชั้นสูงในศิลปะพม่าและไทใหญ่ที่มีอายุราวครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อีกทั้งลายดอกพุดตานประกอบฉากนั้นก็สัมพันธ์กับลายประเภทเดียวกันในศิลปะพม่าในช่วงเวลาดังกล่าว ทั้งในพม่าและในศิลปะพม่าในล้านนาด้วย รวมทั้งยังมีที่มาเกี่ยวข้องกับลวดลายแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่พบแพร่หลายในเชียงใหม่ช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ทั้งรูปแบบรายละเอียด และฝีมือช่าง ก็สามารถเทียบเคียงได้กับภาพเทวดาในจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองในวิหารเดียวกันอย่างชัดเจน จึงควรเป็นการสร้างงานโดยช่างคนเดียวกันหรือกลุ่มเดียวกันกับจิตรกรรมเรื่องสังข์ทอง ทั้งยังสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ สังคม และเศรษฐกิจของเมืองเชียงใหม่ในช่วงเวลานั้นด้วย

จากหลักฐานข้างต้น ทวารบาลที่วิหารลายคำนี้จึงควรมีอายุสอดคล้องกับจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารเดียวกันที่ได้เคยมีการกำหนดอายุไว้ก่อนหน้านี้ คือราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ในสมัยปลายรัชกาลที่ ๔ - ต้นรัชกาลที่ ๕[๖๒] โดยช่างผู้สร้างงานทวารบาลและจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองก็ควรเป็นช่างคนละกลุ่มกับช่างสร้างตัวอาคารและซุ้มโขงทางเข้าวิหาร (และพระอุโบสถ) เพราะซุ้มประตูโขง (และลวดลายปูนปั้นที่ประดับอยู่) ดังกล่าวมีรูปแบบศิลปกรรมและลวดลายที่ต่างไปจากลวดลายที่ปรากฏบนทวารบาลนี้

แม้จะพบหลักฐานการใช้ภาพเทวดาตกแต่งบานประตูวิหารของซุ้มประตูโขงทางเข้าอาคารมาก่อนหน้าวิหารลายคำ ดังปรากฏที่ประตูวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง เมืองลำปาง แต่จากความแตกต่างทางรูปแบบศิลปกรรม[๖๓] และเทคนิคในงานช่าง (ทวารบาลวิหารพระพุทธใช้เทคนิคการ



ภาพที่ ๔๑ ลายรดน้ำทวารบาล
วิหารวัดหมื่นล้าน
เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๖๐

ภาพที่ ๔๒ ลายรดน้ำทวารบาล
วิหารวัดสำเภา
เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๖๔

ขูดเส้นบนผิวทองคำเปลว) ก็กล่าวได้ว่ารูปแบบศิลปะของภาพเทวดาที่วิหารลายคำไม่น่าจะสืบทอดมาจากลายเทวดาประดับบานประตูวิหารที่มีมาก่อนหน้านั้นในกลุ่มเมืองลำปางแต่อย่างใด

๙. สรุป

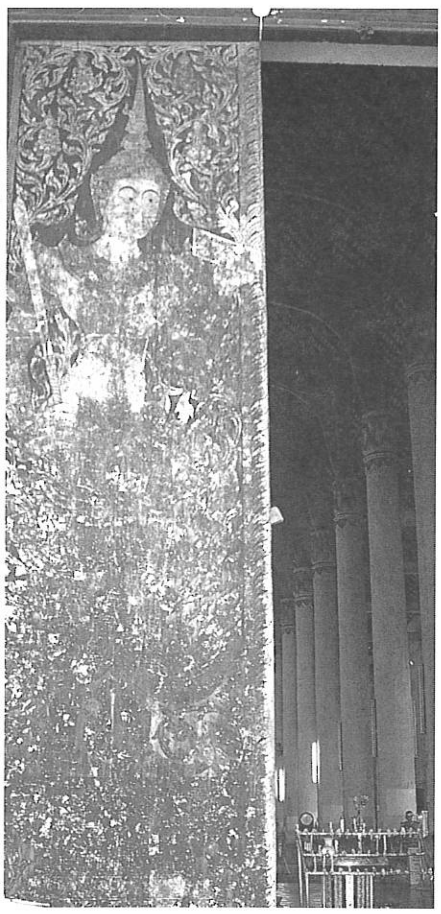
ผลการศึกษาดังกล่าวนอกจากจะทำให้ทราบถึงที่มาทางรูปแบบศิลปกรรมแล้ว ยังสะท้อนให้เห็นถึงความเคลื่อนไหวทางสังคม วัฒนธรรม และการปะทะสังสรรค์ของกลุ่มชนต่างๆ ในเมืองเชียงใหม่โดยผ่านงานศิลปกรรม ได้อย่างชัดเจน จนกล่าวได้ว่าความเจริญรุ่งเรืองทางศิลปกรรมในยุคฟื้นฟูเมืองเชียงใหม่ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ๒๕ ไม่ได้มีแต่เพียงการฟื้นฟูและสืบทอดรูปแบบศิลปกรรมล้านนาในสมัยราชวงศ์มังรายและช่วงที่พม่าปกครองเท่านั้น แต่ยังคงมีพัฒนาการทางรูปแบบใหม่เกิดขึ้นด้วย

นอกจากนั้น ผลการศึกษานี้ยังแสดงให้เห็นว่าศิลปวัฒนธรรมจากพม่าและสยาม (หรือกรุงเทพฯ) นั้น ได้เข้าไปผสมผสานกันจนกระทั่งกลายเป็นส่วนสำคัญในรากฐานวัฒนธรรมของเมืองเชียงใหม่ ในช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕ อย่างไม่สามารถแยกขาดจากกันได้อีกด้วย

ขอขอบคุณ

บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กรุณาสนับสนุนงบประมาณ ๑,๐๐๐ บาท สำหรับบทความนี้ อาจารย์ภาณุพงษ เลาหสม กรุณาให้ทัศนะอันมีค่า คุณภัทรุตม์ สายะเสวี และเจ้าหน้าที่ของกรมศิลปากรทุกท่านที่ปฏิบัติงานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังในขณะนั้น, ผศ. อุบลรัตน์ พันธุมินทร์ ภาควิชาภาษาไทย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ กรุณาอ่านภาษาพม่าในบทความนี้ คุณนริศ ศรีสว่าง กรุณาอ่านและแปลจารึกอักษรธรรมล้านนา คุณวิสิฐ อรุณรัตนานนท์ ที่ได้ถ่ายภาพประกอบบทความ และคุณวิลาวัณย์ ประสมสุข กรุณาช่วยพิมพ์ต้นฉบับบทความชิ้นนี้

ภาพที่ ๔๓ ลายรดน้ำบนงานฉลุไม้
ภาพเทวดาประดับธรรมาสน์
วิหารวัดพระธาตุดอยคำ
เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๗๔



ภาพที่ ๔๔ ลายรดน้ำทวารบาลกลาง
วิหารวัดเจดีย์หลวง
เขียนเมื่อ พ.ศ.๒๔๗๖

ภาพที่ ๔๕.๑
พนักธรรมาสน์ วัดปราสาท
(ราวต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕)

ภาพที่ ๔๕.๒
ตู้พระธรรมลายรดน้ำ
(พ.ศ. ๒๔๓๓)

ภาพที่ ๔๕.๓
วัดหมื่นล้าน
(พ.ศ. ๒๔๖๐)

ภาพที่ ๔๕.๔
วัดสำเภา
(พ.ศ. ๒๔๖๔)

ภาพที่ ๔๕.๕
วัดพระธาตุดอยคำ
(พ.ศ. ๒๔๗๔)

ภาพที่ ๔๕.๖
วัดเจดีย์หลวง
(พ.ศ. ๒๔๗๖)

ภาพที่ ๔๕ ภาพลายเส้นขยายเฉพาะส่วนหน้าภาพของเทวดาลายรดน้ำของภาพที่ ๓๙ - ๔๔ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับหน้าภาพเทวดาที่ปรากฏในทวารบาลลายรดน้ำวิหารลายคำ อันมีต้นแบบของหน้าภาพอยู่ในจิตรกรรมพม่า

เชิงอรรถ

[๑]น. ณ ปากน้ำ, "ศิลปลานนาไทย, "**ความงามของศิลปไทย** (พระนคร: โอเดียนสโตร์, ๒๕๑๐), หน้า ๓๕๔ - ๓๕๕.

[๒]Jean Boisselier, **Thai Painting** (Japan: Kodansha, 1976), pp. 126, 128.

[๓]สน สีมาตรัง, "โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังลานนา สาระสังเขปเกี่ยวกับการวิจัยเรื่องโครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังลานนา" สนับสนุนทุนวิจัยโดยมูลนิธิโตโยต้า พ.ศ.๒๕๒๓ -๒๕๒๕. หน้า ๑๓, ๑๘.

[๔]ดูเพิ่มใน จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา, **วัดพระสิงห์ ศูนย์กลางพุทธศาสนาแห่งหนึ่งในล้านนาไทย ศึกษาจากโบราณวัตถุสถาน** (กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๕), หน้า ๒๒ - ๒๖, ๕๑ - ๖๓, ๗๘ - ๘๐., **หอไตรวัดพระสิงห์** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ๒๕๓๙), หน้า ๖๗ - ๑๐๕.

[๕]ดูเพิ่มใน สุรพล ดำริห์กุล, "งานศิลปกรรมลายประดับอาคารทางศาสนาของล้านนาในระหว่างพุทธศตวรรษที่ ๒๐ - ๒๔" (๒๕๓๙), หน้า ๓๔๖, ๓๕๒. (เอกสารอัดสำเนา).

[๖]ดูเพิ่มใน ชัยยศ อิษฎ์วรพันธ์ และ ภาณุพงษ์ เลาหสม, **วิหารลายคำวัดพระสิงห์ สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง** (เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซ็นเตอร์,๒๕๔๓), หน้า ๖๖ - ๖๙, ๗๘ - ๘๕.

[๗]พระยาประชากิจกรจักร, **พงศาวดารโยนก** (พระนคร: คลังวิทยา, ๒๕๐๗), หน้า ๒๘๙.

[๘]ม.ล.สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์ และคนอื่นๆ, **วิหารลายคำ ประวัติความเป็นมาและแนวทางการอนุรักษ์** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์), หน้า ๓ - ๔.

[๙]ดูเปรียบเทียบเพิ่มได้ใน จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา, **วัดพระสิงห์ ศูนย์กลางพุทธศาสนาแห่งหนึ่งในล้านนาไทย ศึกษาจากโบราณวัตถุสถาน** เชิงอรรถที่ ๔ หน้า ๒๖., เชิงอรรถที่ ๖ หน้า ๕๔ - ๕๖., เชิงอรรถที่ ๘ หน้า ๓ - ๔.

[๑๐]นอกจากบานประตูกลางอันเป็นประตูหลักของวิหารแล้ว ด้านข้างวิหารยังประกอบด้วยประตูบานเล็กข้างละ ๑ บาน สภาพที่ปรากฏในปัจจุบันนั้นเป็นการเขียนขึ้นใหม่โดยกรมศิลปากรเมื่อราว พ.ศ.๒๕๓๙ โดยได้ต้นแบบจากบานประตูเดิมที่ยังเห็นร่องรอยได้ว่าเป็นภาพเทวดายืน มีผ้าพาดลำตัว ประกอบลายดอกพุดตาน ซึ่งเทียบเคียงได้กับทวารบาลประตูกลางอันเป็นกรณีศึกษานี้ด้วยเช่นกัน

[๑๑]Jean Boisselier, **Thai Painting**, p.126, ภาณุพงษ์ เลาหสม, **วิหารลายคำวัดพระสิงห์ สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง**, หน้า ๖๘. ทั้งยังพบได้ในจิตรกรรมฝาผนังไทใหญ่ในเมืองเชียงใหม่ ซึ่งมีรูปแบบที่สัมพันธ์กับศิลปะพม่า เช่นตัวภาพชนชั้นสูงในจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารวัดบวกครกหลวง เมืองเชียงใหม่ เป็นต้น โดยมีข้อสังเกตเบื้องต้นว่าเครื่องแต่งกายและตัวภาพในศิลปะพม่า เช่น เทวดาและชนชั้นสูงในช่วงราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ ๒๔ ต้นพุทธศตวรรษ ๒๕ นั้นมีรูปแบบเปลี่ยนไปจากช่วงก่อนหน้านี้มาก โดยมีรายละเอียดบางประการคล้ายกับที่พบในศิลปะอยุธยาตอนปลาย ซึ่งทำให้เกิดคำถามว่าอาจจะเกี่ยวข้องกับศิลปะอยุธยาที่แพร่หลายเข้าไปในพม่าภายหลังการเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ ๒ ได้หรือไม่ ประเด็นและคำถามดังกล่าวควรได้รับการตรวจสอบโดยละเอียดในโอกาสต่อไป.

[๑๒]สุรชัย จงจิตงาม, "ลวดลายแบบโยเดียที่เมืองลำปาง สายสัมพันธ์ไทย - พม่าในดินแดนล้านนา," **เมืองโบราณ**, ปีที่ ๒๕ ฉบับที่ ๒ (เมษายน - มิถุนายน ๒๕๔๒), : ๖๘.

[๑๓]รูปแบบหน้าภาพเทวดาและชนชั้นสูงในจิตรกรรมแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่สืบทอดมาจากศิลปะอยุธยาตอนปลายคือมีรูปหน้าเป็นวงรี รูปไข่ คิ้วเรียวบางขนาดเล็ก อันเป็นข้อบ่งชี้ที่ต่างจากหน้าภาพในศิลปะพม่าอย่างชัดเจน, ดูภาพเปรียบเทียบเพิ่มเติมได้ที่ www.jitdrathanee.com/Art/surachai/prasing.htm.

[๑๔]สุรชัย จงจิตงาม, "ลวดลายแบบโยเดียที่เมืองลำปาง สายสัมพันธ์ไทย - พม่าในดินแดนล้านนา," : ๖๘.

[๑๕]สน สีมาตรัง, "สาระสังเขปเกี่ยวกับการวิจัยเรื่องจิตรกรรมฝาผนังลานนา," หน้า ๙.

[๑๖]Jane Terry Bailey, "Some Burmese Paintings of the Seventeenth Century and later Part II," **Artibus Asiae**, Vol. XL,1 p.45. Klaus Wenk, **Murals in Burma Vol I**, (Zurich: Irigo Von Oppersdorff, 1977), : 23.

[๑๗]Jane Terry Bailey, "Some Burmese Paintings of the Seventeenth Century and Later PartII," **Atribus Asiae**, : 48. ดูภาพใน Klaus Wenk, **Murals in Burma**, pp. 233, 235.

[๑๘]Pierre Pichard, **Inventory of Monuments at Pagan Vol.1**, (Paris: UNESCO, 1992), p.130.

[๑๙]จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา, **หอไตรวัดพระสิงห์** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ๒๕๓๙), หน้า ๓, กำหนดอายุโดยการอ้างจากจารึกวัดพระสิงห์, ดูคำอ่านและคำแปลจารึกใน ฮันส์ เพนธ์, **ประชุมจารึกล้านนา เล่ม ๒ จารึกพระเจ้ากาวิละ** (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ๒๕๔๑), หน้า ๑๘๙ - ๑๙๑. ฮันส์ระบุว่าปีในจารึกคือ พ.ศ.๒๓๕๕ เป็นปีฉลองอุโบสถ (หน้า ๑๙๓).

[๒๐]ดูทัศนะแตกต่างไป ที่เชื่อว่ารูปแบบการแต่งกายของภาพชนชั้นสูงในจิตรกรรมที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ สัมพันธ์กับการแต่งกายของเทวดาปูนปั้นประดับผนังด้านนอกของหอไตร วัดพระสิงห์ ใน จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา, **วัดพระสิงห์ ศูนย์กลางพุทธศาสนาแห่งหนึ่งในล้านนาไทย ศึกษาจากโบราณวัตถุสถาน**, หน้า ๖๙, และ **หอไตรวัดพระสิงห์**, หน้า ๙๒.

[๒๑]ดูรายละเอียดของฐานสิงห์ใน สันติ เล็กสุขุม, **เจดีย์ ความเป็นมาและคำศัพท์เรียกองค์ประกอบเจดีย์ในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: มติชน, ๒๕๓๘), หน้า ๔๖ - ๔๗.

[๒๒]โดยสอดคล้องกับรายละเอียดของลวดลายประดับแท่นฐาน ซึ่งพบว่าล้วนเป็นลวดลายแบบศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นเป็นส่วนใหญ่ อันจะกล่าวต่อไปในบทวิเคราะห์ลวดลายประดับ.

[๒๓]การบากลายคือการเขียนเส้นแบ่งจังหวะรอบนอกของลวดลายโดยเว้นระยะห่างเท่าๆ กัน และเขียนเส้นโค้งล้ำเข้ามาในตัวลายเล็กน้อย โดยในส่วนปลายจะมีลักษณะเป็นยอดแหลมขนาดเล็ก.

[๒๔]ดูภาพใน จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, **เจดีย์เมืองเชียงแสน** (เชียงใหม่: ตรัสวิน, ๒๕๓๙), หน้า ๑๐๖.

[๒๕]ดูภาพใน สันติ เล็กสุขุม, **หริภุญชัย - ล้านนา** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, ๒๕๓๘), หน้า ๒๓๔.

[๒๔]ดูภาพใน สุรชัย จงจิตงาม, "หน้าประวัติศาสตร์ที่หายไปของงานจิตรกรรมล้านนาที่วัดอุโมงค์," **เมืองโบราณ** ปีที่ ๒๔ ฉบับที่ ๔ (ตุลาคม - ธันวาคม ๒๕๔๑), : ๗๗.

[๒๗]จิรศักดิ์ เดชวงค์ญา, "กระหนกล้านนา" **Proceedings of the 6th International conference on Thai studies theme VI**, Chiang Mai 1296 - 1996. 700th Anniversary, Chiang Mai, Thailand 14 - 17 October, 1996, pp. 115 - 117.

[๒๘]รวมทั้งพบว่าแม้ว่าในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ลวดลายในศิลปะพม่าที่แพร่เข้ามาในล้านนามีลายที่อาจมีที่มาจากลายกระหนกในศิลปะอยุธยาตอนปลายรวมอยู่ด้วย แต่ลายดังกล่าวนั้นมักมีรายละเอียดบางประการที่แตกต่างไปจากศิลปะอยุธยาและรัตนโกสินทร์ (ดูใน สุรชัย จงจิตงาม, "ลวดลายแบบโยเดียที่เมืองลำปาง สายสัมพันธ์ไทย - พม่าในดินแดนล้านนา," : ๖๖ - ๗๓) ฉะนั้น เฉพาะในกรณีกระหนกของทวารบาลวิหารลายคำจึงไม่ควรมีที่มาจากกระหนกในศิลปะพม่าช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ด้วยเช่นกัน.

[๒๙]สันติ เล็กสุขุม, **หริภุญชัย - ล้านนา**, หน้า ๒๕.

[๓๐]สันติ เล็กสุขุม, **กระหนกในดินแดนไทย**, หน้า ๑๗๗.

[๓๑]อ้างแล้ว ในเชิงอรรถที่ ๑๖., ดูภาพใน p. 163.

[๓๒]อ้างแล้ว ในเชิงอรรถที่ ๑๗., ดูภาพใน p. 235.

[๓๓]อ้างแล้ว ในเชิงอรรถที่ ๑๘.

[๓๔]Jane Terry Bailey, "Some Burmese Paintings of the Seventeenth Century and Later Part.II," **Artibus Asiae**, : 59.

[๓๕]อ้างแล้ว ในเชิงอรรถที่ ๑๔.

[๓๖]ลักษณะการใช้ลายดอกพุดตานในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นนิยมใช้แพร่หลายทั่วไป เช่น จิตรกรรมลายดอกพุดตานประกอบภาพเทวดาที่ทวารบาลวิหารพระศรีศากยมุนี

วัดสุทัศน์ฯ และทวารบาลลายรดน้ำด้านในพระอุโบสถ วัดนางนอง กรุงเทพฯ เป็นต้น ลายดอกพุดตานในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น มีรายละเอียดต่างจากที่พบในศิลปะล้านนาและศิลปะพม่า (เช่นการแตกกิ่งก้านของช่อดอกและลักษณะการออกเถาลาย) แม้ว่าจะมีที่มาร่วมกันคือศิลปะจีนก็ตาม.

[๓๗]แม้ว่าเค้าโครงของลายใบไม้แบบที่เรียวยาวในศิลปะพม่านั้น ควรมีต้นแบบจากลายใบไม้แบบศิลปะตะวันตก แต่ก็มีข้อสังเกตว่าส่วนปลายของใบที่นิยมการบิดปลายโค้ง บากลาย และมียอดแหลมคล้ายลายกระหนกนั้น เป็นลักษณะพิเศษที่เกิดเพิ่มเติมใหม่ในศิลปะพม่า พบใช้แพร่หลายทั้งในงานแกะสลักไม้ปูนปั้น โดยเฉพาะช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ ๒๔ - ต้นพุทธศตวรรษที่ ๒๕ ฉะนั้นจึงเกิดคำถามว่าลักษณะเช่นนี้ควรมีที่มาจากแหล่งใด ผู้เขียนเชื่อว่าควรมีที่มาจากลวดลายแบบโยเดีย หรือลายกระหนกในศิลปะอยุธยาตอนปลาย ซึ่งแพร่หลายในศิลปะพม่า และลายโยเดียนี้ก็ควรจะเกี่ยวข้องกับศิลปะจีน ไม่ทางตรงก็ทางอ้อมด้วย อันเป็นประเด็นที่ควรศึกษาโดยละเอียดต่อไป. (ดูข้อสังเกตเปรียบเทียบเพิ่มใน สุรชัย จงจิตงาม, "ลวดลายแบบโยเดียที่เมืองลำปาง สายสัมพันธ์ไทย - พม่าในดินแดนล้านนา," : ๖๗, ๗๐).

[๓๘]มารุต อมรานนท์, "ลวดลายปูนปั้นประดับสถาปัตยกรรมในเมืองเชียงใหม่สมัยราชวงศ์มังราย" วิทยานิพนธ์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๔, หน้า ๑๖๗.

[๓๙]ดูข้อสังเกตเกี่ยวกับลายดังกล่าวเพิ่มเติมใน สุรชัย จงจิตงาม, "ลวดลายแบบโยเดียที่เมืองลำปาง สายสัมพันธ์ไทย - พม่าในดินแดนล้านนา," : ๗๐, ๗๒.

[๔๐]สุรชัย จงจิตงาม, "หน้าประวัติศาสตร์ที่หายไปของงานจิตรกรรมล้านนาที่วัดอุโมงค์," หน้า ๗๖.

[๔๑]สันติ เล็กสุขุม, **หริภุญชัย-ล้านนา**, หน้า ๘๓.

[๔๒]ลายผ้าในส่วนนี้ พื้นของลายได้ปล่อยว่างไว้โดยไม่ได้ตัดเส้นเป็นลายตาราง.

[๔๓]ดู ภาณุพงษ์ เลาหสม, **จิตรกรรมฝาผนังล้านนา**, ภาพหน้าปก.

[๔๔]สรัสวดี อ๋องสกุล, **หลักฐานประวัติศาสตร์ล้านนาจากเอกสารคัมภีร์ใบลานและพับสา**, (เชียงใหม่: สถาบันวิจัยสังคม, ๒๕๓๖) หน้า ๑๔.

[๔๕]ดูรายละเอียดเพิ่มใน สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, หน้า ๔๖๖.

[๔๖]แม้ว่าในความสืบเนื่องทางรูปแบบดังกล่าวนั้นจะเกิดลักษณะและพัฒนาการอย่างใหม่ที่ไม่เคยมีชัดเจนมาก่อนหน้านี้ (เช่น การนิยมสร้างวิหารที่มีผนังปิดทึบทุกด้านแทนวิหารโถง) แต่ก็ยังคงรักษาและสืบทอดรูปแบบและองค์ประกอบในการตกแต่งอาคารที่มีมาก่อนหน้านั้นอย่างชัดเจน เช่น โครงสร้างแบบ "ม้าตั่งไหม" ลักษณะการซ้อนชั้นหลังคาและผังของอาคาร เป็นต้น ดูเพิ่มในวรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, **การศึกษารูปแบบวิหารทรงปราสาทในเขตภาคเหนือ** (เชียงใหม่: คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่), ๒๕๔๒, หน้า ๑๓๕ - ๑๓๘.

[๔๗]สน สีมาตรัง, **โครงสร้างจิตรกรรมฝาผนังลานนา**, หน้า ๑๐, ๑๑.

[๔๘]ดูรายละเอียดเพิ่มใน สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, หน้า ๒๒๓ - ๒๕๘.

[๔๙]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖๔.

[๕๐]เรื่องเดียวกัน, หน้า ๒๖๖ - ๒๗๒.

[๕๑]รศ. ม.ล.สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, การสัมภาษณ์ที่คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, เมษายน ๒๕๓๙.

[๕๒]ดูความเห็นที่ว่าช่างเขียนภาพจิตรกรรมเรื่องสังข์ทองในวิหารลายคำเป็นชาวจีนที่ขึ้นมาจากกรุงเทพฯ ในภาณุพงษ์ เลาหสม, **วิหารลายคำวัดพระสิงห์ สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง**, หน้า ๘๖ - ๙๒.

[๕๓]ดูการเปรียบเทียบกับระบบการสร้างงานช่างในศิลปะรัตนโกสินทร์ตอนต้นใน สน สีมาตรัง, "ข้อคิดเห็นสังคมลานนาจากจิตรกรรมฝาผนังลานนา," **เมืองโบราณ** ปีที่ ๑๑ ฉบับที่ ๓ (กรกฎาคม - กันยายน ๒๕๒๘) : ๕๐ - ๕๖.

[๕๔]พรรณนิภา อพิญชพงศ์, "เจ้า ไพร่กับความเปลี่ยนแปลงในสังคมล้านนาระหว่าง พ.ศ. ๒๔๒๗ - ๒๔๗๖," วิทยานิพนธ์บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, ๒๕๓๕, หน้า ๔๕ - ๔๖.

[๕๕]จารึกอักษรธรรมล้านนาบนตู้พระธรรมลายรดน้ำ ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่สำนักส่งเสริมศิลปวัฒนธรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ ทั้งยังพบในตู้พระธรรมอื่นอีกหลายใบที่ควรจะมีอายุใกล้เคียงกัน เช่นที่ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ เป็นต้น ลวดลายนี้ที่ปรากฏบนพนักธรรมาสน์นั้นก็มีเป็นจำนวนมากตลอดช่วงพุทธศตวรรษที่ ๒๕, และดูคำแปลจารึกที่ปรากฏบนลายรดน้ำพนักธรรมาสน์วัดปราสาทได้ใน www.lannaupdate.thiis.com/lanna/dava.html

[๕๖]จารึกอักษรธรรมล้านนา ลายรดน้ำที่บานประตูวิหารวัดหมื่นล้าน เมืองเชียงใหม่.

[๕๗]จารึกอักษรไทยภาคกลางบนแผ่นหินอ่อนผนังด้านนอกหน้าวิหารวัดสำเภา เมืองเชียงใหม่.

[๕๘]จารึกอักษรไทยภาคกลางบนลายรดน้ำพนักธรรมาสน์ วัดพระธาตุดอยคำ (ปัจจุบันธรรมาสน์นี้ถูกถอดชิ้นส่วนและย้ายไปเก็บไว้ที่ศาลาบาตร).

[๕๙]จารึกอักษรไทยภาคกลางบนลายรดน้ำบานประตู (กลาง) วิหารวัดเจดีย์หลวง ทั้งยังพบว่า มีบานประตูและหน้าต่างอีกไม่น้อยกว่า ๑๐ บาน มีร่องรอยว่ามีการเขียนลายรดน้ำ แต่ปัจจุบันถูกสีทาทับไว้.

[๖๐]สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา**, หน้า ๓๙๓, ๔๑๕, ๔๗๔.

[๖๑]พรรนิภา อพิญชพงศ์, "เจ้า ไพร่ กับความเปลี่ยนแปลงในสังคมล้านนาระหว่าง พ.ศ.๒๔๒๗ - ๒๔๗๖," หน้า ๑๒๐, อ้างจาก **Statistical Year Book**. No. 8 p. 26 และ No. 15 p. 46.

[๖๒]ภาณุพงศ์ เลาหสม, **วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง**, หน้า ๑๐๕.

[๖๓]รูปแบบตัวภาพ เครื่องประดับ รวมทั้งเทคนิคในงานช่างของภาพเทวดาดังกล่าว จากการสังเกตเบื้องต้นพบว่ามีความสัมพันธ์กับตัวภาพเทวดาและบุคคลชั้นสูงที่พบมากในลายคำ เขตอำเภอเกาะคา เช่น เสาวิหารภายในวิหารพระพุทธ และวิหารน้ำแต้ม แม้ว่ารูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวจะเกี่ยวข้องอย่างมากกับแบบศิลปะพม่าก็ตาม แต่ก็พบว่าเป็นรูปแบบศิลปะพม่าที่เข้ามาในช่วงเวลาที่ต่างกันกับแบบศิลปะพม่าในเชียงใหม่ที่เรากล่าวถึง รวมทั้งมีรายละเอียดทางรูปแบบและเทคนิคในงานช่างที่ต่างกันกับที่พบในเขตเมืองเชียงใหม่อันเป็นกรณีศึกษาในบทความนี้ด้วย.

Door Guardians of Wihan Lai Kham, Wat Phra Singha

Surachai Jongjitngam

Gilded Lacquer door guardians on the middle door panels of Wihan Lai Kham, Wat Phra Singha in Chiang Mai have been regarded as the most beautiful door guardians in Lanna (Northern Thailand). And they are also an important evidence that represent the glory of Lanna art from the late 19th century.

This work of art represents the well-balanced collaboration of sources of inspiration; for example, the facial expressions and costumes were influenced by contemporary Burmese art. The designs on their base and their apparels as well as the technique of gilded lacquering were all influenced by the art of Rattanakosin (Bangkok). Moreover, some parts of ornamental design were influenced by western and Chinese art reflected through Burmese art.

An interesting point is that Lanna design during the Meng Rai dynasty (13th - 16th centuries) or contemporary works of art in Chaing Mai, and even decorated design on other edifices of Wat Phra Singha does not have any influence to the creation of these door guardians.

This characteristic well supported and collaborated with artistic circle in Chiang Mai at that time. It appeared that there were many schools of craftsmanship at the same period and location. It was because King Kawila, who retrieved and established Chiang Mai again in A.D.1796, after two centuries under the Burmese occupation, gathered many groups of people to settle down here. That was the origin of various groups of artisans, who had so much different types of craftsmanship.

The eclectic style as found in these gilded lacquer door guardians of Wihan Lai Kham was widely and quickly spread out, and became a long-standing influence in Chiang Mai. From the early 20th on those gilded lacquer door guardians executed in various temples reflected more and more obvious influence of Rattanakosin art. This characteristic collaborated with political situations at that time. Chiang Mai was reduced its role from an autonomous state to become only a province in the Kingdom of Siam.

At the same time, even though the influence of Burmese art had reduced its role a little, it was still unseperably mixed with Rattanakosin art and became an important foundation of Chiang Mai's culture in the 20th century.