ลายคำเสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง

■ จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา*

รูปที่ ๑

ลายเส้นที่ ๑

ลายคำ ในความหมายของช่างล้านนา หมายถึงลายรดน้ำปิดทองหรือลายปิดทองล่องชาดในความเข้าใจของช่างภาคกลาง กรรมวิธีในเชิงช่างนั้นคงจะคล้ายกัน คือการเตรียมพื้นโดยใช้รักน้ำเกลี้ยงผสมสมุกบดให้เข้ากัน ทาทับลงบนพื้น ขัดพื้นให้เรียบ แล้วทารักทับในขณะที่พื้นแห้งแล้วจนพื้นรักเป็นเงามัน จากนั้นเตรียมหรดาลเพื่อถมพื้นส่วนที่ไม่ต้องการปิดทอง

ต่อไปเป็นการเขียนลาย โดยใช้กระดาษที่ปรุลายแล้วมาทาบ ใช้ลูกประคบถูจนลายติดพื้น ถมพื้นด้วยหรดาลที่เตรียมไว้ ก่อนปิดทองใช้รักเช็ดทาบนพื้นที่ให้ทั่ว แล้วเช็ดถอนรักออกให้เหลือบางที่สุด

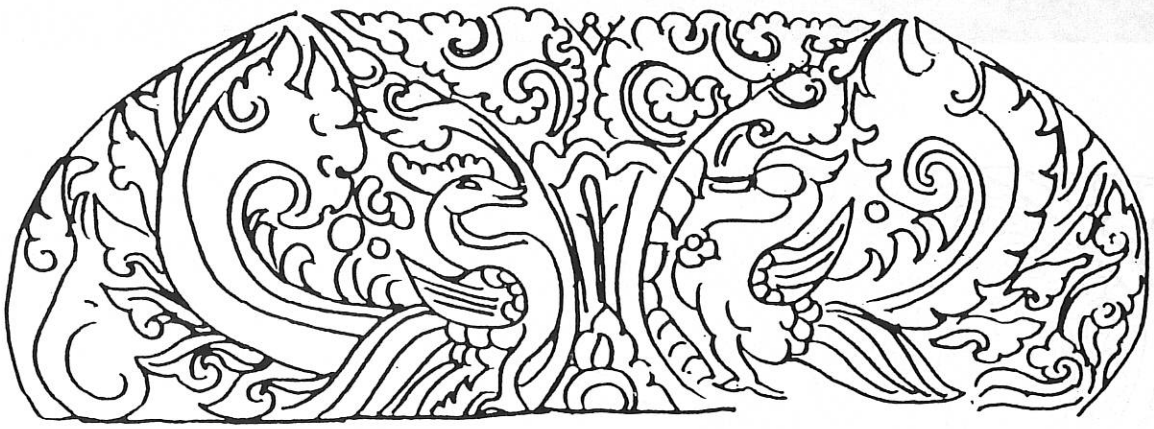
จากนั้นปิดทองคำเปลวทับลงไป กวดทองจนติดแน่นกับพื้น เอากระดาษชุบน้ำปิดทับบนทอง รดน้ำให้ชุ่มเพื่อให้หรดาลละลายตัว แล้วเช็ดออกจนหมด ก็จะได้ลายตามที่ต้องการ[๑]

สำหรับเทคนิคของลายคำที่เสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวงนั้น นอกจากใช้เทคนิคดังกล่าวแล้ว ยังมีความแตกต่างไปเล็กน้อย คือการร่างภาพนั้นอาจจะเป็นการเขียนลงบนพื้นโดยตรง ไม่ได้อาศัยกระดาษปรุลายและลูกประคบ เพราะจังหวะของลายค่อนข้างจะเลื่อนไหลไปตามธรรมชาติมากกว่า

อีกประการหนึ่ง พบว่าการสร้างรายละเอียดของภาพ โดยเฉพาะเส้นที่มีขนาดเล็ก มีการใช้เครื่องมือปลายแหลมที่เล็กและมีความคมมากขีดไปบนแผ่น

* สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

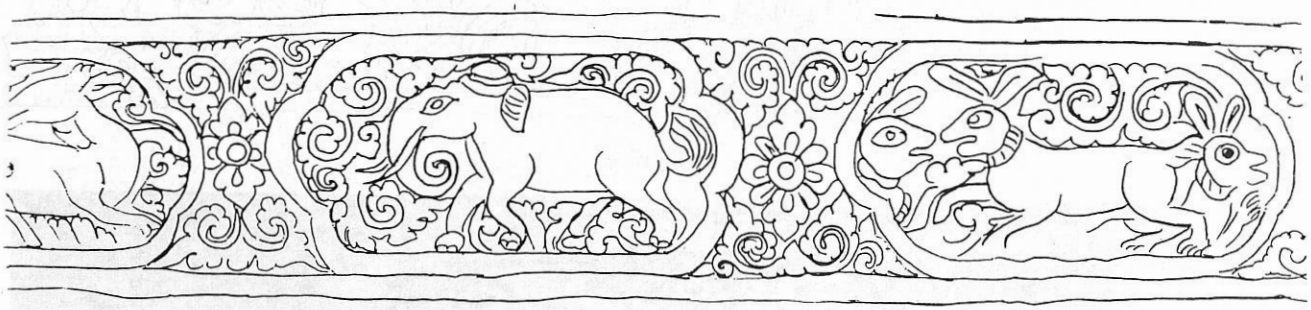
รูปที่ ๒



ลายเส้นที่ ๒.๑

ลายเส้นที่ ๒.๒

รูปที่ ๓



ลายเส้นที่ ๓

ทองเป็นการเพิ่มเติมลายอีกแบบหนึ่ง

เทคนิคทั้งสองแบบนี้คล้ายคลึงกันกับเทคนิคการเขียนลวดลายบนเครื่องเขิน อันเป็นที่นิยมในการทำเครื่องเขินของพม่า ซึ่งในปัจจุบันก็ยังใช้กันอยู่ เข้าใจกันว่าเทคนิคการขูดเข้าไปในเนื้อรักแล้วลงสีในร่องที่ขูดนั้นเป็นเทคนิคซึ่งเริ่มต้นจากศิลปะจีน แล้วแพร่กระจายผ่านเชียงใหม่ไปยังพม่า

พม่าเรียกกรรมวิธีแบบนี้ว่า โยน (yun)[๒] ซึ่งอาจจะหมายถึง "ยวน" หรือคนเมือง ซึ่งถ้าเป็นเช่นนั้นแล้ว เทคนิคแบบนี้อาจแพร่กระจายอยู่ในล้านนามาก่อนก็ได้

ลายคำที่เสาวิหารพระพุทธนี้สร้างขึ้นในสมัยพระยาดวงทิพย์ปกครองเมืองลำปาง[๓] เมื่อ พ.ศ. ๒๓๔๕ ตามความในจารึกที่ปรากฏที่เสาว่า

"...จุลศักราชได้ ๑๑๖๔ ตัว ปีเต่าเส็ด เสด็จเข้ามาในวสันตฤดู เดือน ๑๒ แรม ๖ ค่ำ วันศุกร์ ไตกัดเม็ด ฤกษ์ ๖ ตัว ธุเจ้านารทและสาธุเจ้ามะโนเป็นประธาน จิ่งได้จักเจินยังศิษย์สานุศิษย์จุตน ใส่ลายเสาคู่นี้ เสี้ยงคำใต้ ๒๐๐๐ คำเหนือเสี้ยง ๑๐๐๐๐ นั่นแหละ ศรัทธานักบุญตังหลาย จุ่งอนุโมทนาจุคนเต๊อะ...."[๔]

จากลักษณะตำแหน่งของลายคำที่ประดับเสาวิหารพระพุทธ วัดพระธาตุลำปางหลวง ชวนให้เชื่อว่าการประดับลายคงต้องการประดับลายเชิงเสา แต่ไม่ได้เขียนในระดับใกล้พื้น ทั้งนี้อาจเป็นเพราะเกรงจะมีการหลุดล่อนเมื่อมีพิธีกรรมด้านในวิหารก็ได้ จึงประดับอยู่เหนือพื้นราว ๑.๔ เมตร ขนาดของลายมีความสูง ๗๐ เซนติเมตร

ลายคำที่ศึกษาในครั้งนี้มีจำนวน ๖ ต้น สองต้นแรกที่ติดกับฐานชุกชีไม่สามารถคัดลอกและถ่ายภาพได้ เนื่องจากมีคราบสกปรกและหลุดล่อนไปเป็นส่วนใหญ่ สองต้นที่ประตูทางเข้าหลงเหลือเพียงครึ่งเสาด้านในวิหาร ส่วนครึ่งเสาด้านนอกถูกเปลี่ยนแปลงลักษณะลวดลายดั้งเดิมไปแล้ว ดังนั้น ลายคำสองต้นกลางวิหารจึงเป็นข้อมูลที่สามารถศึกษาได้ชัดเจนกว่าต้นอื่น ๆ

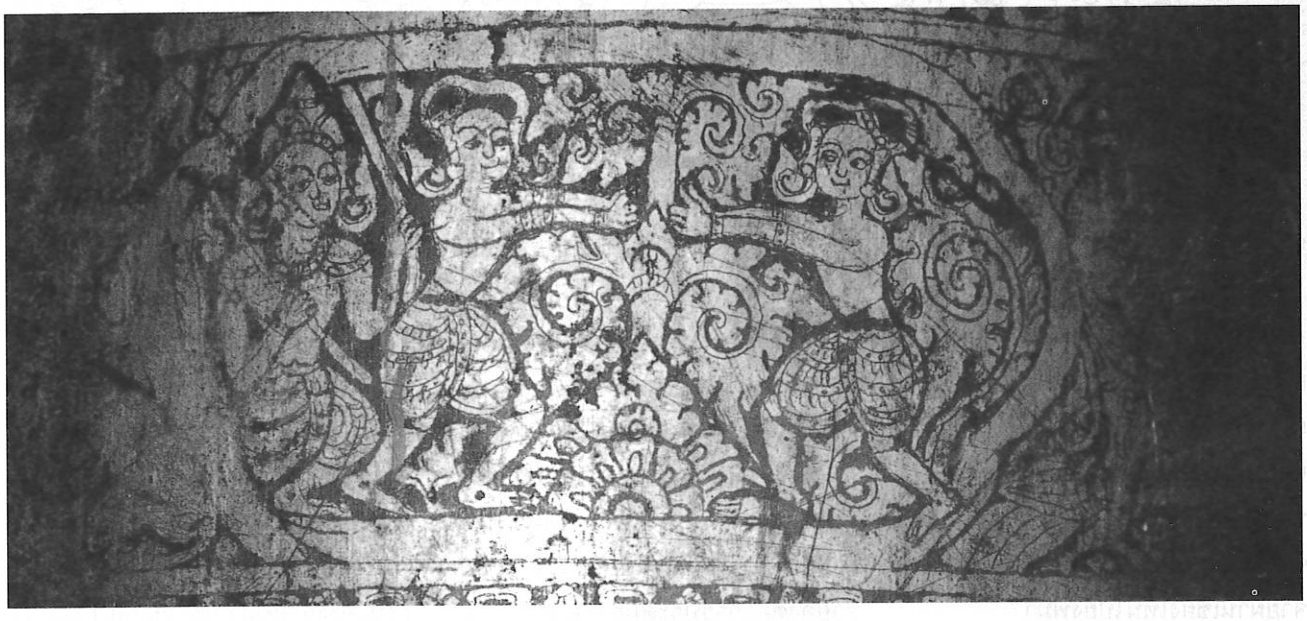
การศึกษาครั้งนี้ไม่ได้ศึกษาถึงลายคำที่อยู่เหนือขึ้นไปจากลายเชิง เนื่องจากเป็นลวดลายซ่อมเพิ่มเติมที่ต่างเทคนิคและต่างสมัยกัน

ลักษณะการออกลายที่ปรากฏบนเสาแสดงถึงฝีมือช่างที่ต่างกัน ถึงแม้ว่าจะเป็นเทคนิคเดียวกัน กล่าวคือ ถึงแม้ว่าลักษณะของลายบนเสาด้านทิศใต้จะอยู่ในกรอบใหญ่ที่วางโครงไว้ แต่รายละเอียดที่สอดแทรกเข้าไปกลับไม่ค่อยเป็นระเบียบเท่ากับลายบนเสาด้านทิศเหนือ เช่น ลักษณะของลายที่เขียนบนผ้านุ่งเทวดา หรือแม้กระทั่งการสะบัดปลายแหลมของกนกก็ไม่ได้มีความประณีต โดยเฉพาะในพื้นที่ที่มีขนาดเล็กหรือแถวลายที่อยู่สูงขึ้นไปพ้นจากระดับสายตา เป็นต้น

ความแตกต่างนี้น่าจะพ้องกับ

รูปที่ ๔

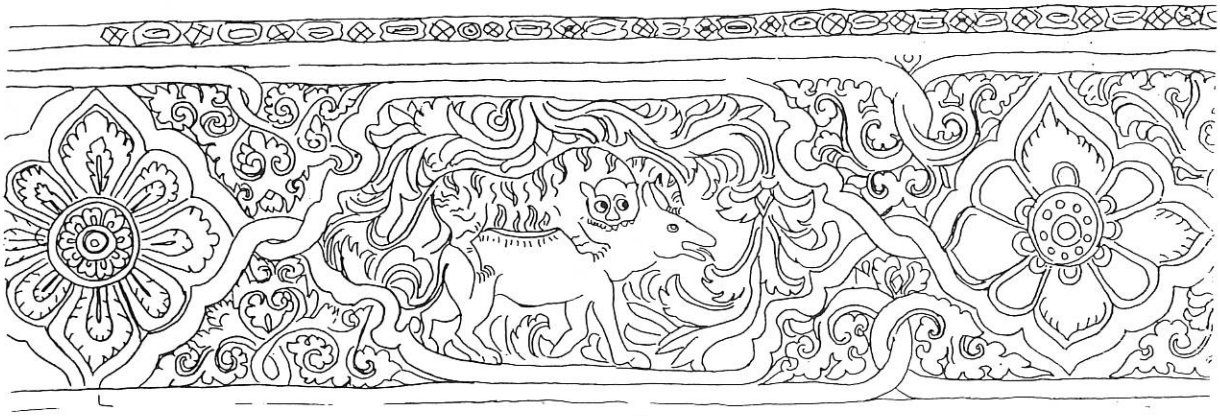
ลายเส้นที่ ๔



รูปที่ ๕

ลายเส้นที่ ๕

รูปที่ ๖



ลายเส้นที่ ๖

ความในจารึกที่กล่าวถึงช่างใหญ่ ๒ คน คือพระนารทและพระมะโนได้อย่างชัดเจน เพียงแต่ไม่ทราบว่าท่านใดเป็นคนเขียนลายเสาต้นไหนเท่านั้น

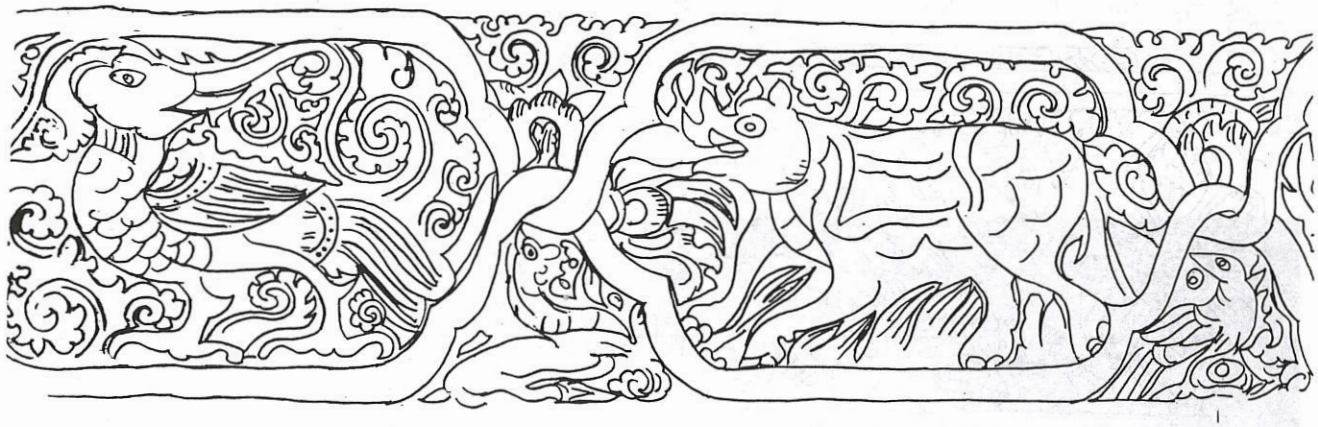
ลวดลายที่ประดับเสาทุกต้นประกอบด้วยลายหน้ากระดานจำนวนสี่แถว แต่ละแถวแยกออกจากกันด้วยลายดอกสี่เหลี่ยมสลับลายกรอบวงโค้งในทรงสี่เหลี่ยมที่เขียนอย่างคร่าว ๆ ลายหน้ากระดานสี่แถวนั้น แถวแรกด้านบนเป็นแถวรูปหงส์ แถวที่สองเป็นลายกนกเครือเถา แถวที่สามและสี่เป็นลายกรอบวงโค้งสี่เหลี่ยม ภายในประดับด้วยลายรูปสัตว์ แถวสุดท้ายด้านล่างเป็นลายเชิง ลายทั้งหมดมีรายละเอียดดังนี้

แถวลายหน้ากระดานรูปหงส์ (รูปที่ ๑ ภาพลายเส้นที่ ๑) หงส์เป็นสัตว์ที่มีตัวตนอยู่ในโลกของความเป็นจริง ลักษณะรูปร่างคล้ายห่าน แต่ตัวโตกว่า คอยาวกว่า และมิได้เป็นสัตว์ที่มีถิ่นกำเนิดในประเทศไทย หงส์ถูกนำมาสร้างสรรค์งานทางศิลปกรรมเนื่องจากความเชื่อที่ว่าเป็นสัตว์ในตระกูลสูง มีความหมายในทางที่ทรงคุณค่า เป็นตัวแทนของความดีงามและความมีมงคล[๕] ถึงแม้ว่าหงส์ที่ปรากฏบนลายคำจะมีหลายอิริยาบถ และลวดลายตกแต่งบริเวณอกก็ยังต่างกัน แต่ลักษณะโดยรวมแล้ว หงส์มีรูปร่างอ้วนป้อมคล้ายเป็ด ปากแบนเรียว ช่วงคอไม่ยาว มีหงอน มีปีกและหางที่งอนขึ้น เท้าเป็นแผ่นพังผืด ซึ่งเป็นลักษณะคล้ายกับหงส์ในศิลปะมอญ - พม่า[๖] รูปหงส์อยู่ในกรอบรูปกลีบบัว ซึ่งกลีบบัวนั้นมีทั้งที่มีเส้นกรอบล้อมรอบและไม่มีเส้นกรอบล้อมรอบ ช่องว่างระหว่างกรอบมีลายแทรกที่เริ่มจากรูปครึ่งของดอกสี่เหลี่ยมต่อก้านม้วนรูปกนก หงส์ทุกตัวจะคายช่อกนกออกจากปากแทรกโค้งไปตามช่องว่างภายในกลีบ เช่นเดียวกันกับการม้วนตัวของหางรูปกนก

หางรูปกนกม้วนโค้งนั้นมีวิธีการเขียนเช่นเดียวกับกนกที่เขียนขึ้นโดยช่างในสกุลช่างลำปางระยะนี้ (ซึ่งจะกล่าวต่อไปในแถวลายกนก) แต่ก็ยังมีหางรูปกนกอีกแบบหนึ่ง (รูปที่ ๒ ภาพลายเส้นที่ ๒.๑) ที่เทคนิคการเขียนนั้นต่างไปคล้ายกับจะเป็นการทดลองวิธีการเขียนบากจังหวะของกนกในแบบศิลปะรัตนโกสินทร์

แถวลายหน้ากระดานรูปกนกเครือเถา (รูปที่ ๒ ภาพลายเส้นที่ ๒.๒) เป็นลายที่มีก้านม้วนโค้งขึ้นลงในพื้นที่กรอบ บริเวณส่วนโค้งมีกาบประดับและเป็นที่ออกลาย กนกที่อยู่ในช่องว่างเป็นกนกหัวม้วนโค้งและมีรอยบากถี่โดยรอบ เค้าโครงของลายกนก

รูปที่ ๗



ลายเส้นที่ ๗

เครือเถานี้พบในล้านนามาแล้วอย่างน้อยราวปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ เช่น ลายปูนปั้นประดับเจดีย์วัดป่าสัก เชียงแสน[๗] เทคนิคของการเขียนกนกใช้วิธีลากเส้นอย่างต่อเนื่อง รวมทั้งการบากหัวกนกก็เขียนโดยม้วนขดไปตามจังหวะของการบาก จึงทำให้หัวของรอยบากไม่สะบัดแหลมเหมือนกนกภาคกลางในระยะเวลาเดียวกัน ซึ่งเป็นลักษณะสกุลช่างท้องถิ่นที่น่าจะสืบเนื่องมายาวนานอย่างน้อยตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๐ เมื่อเปรียบเทียบกับลายกนกปูนปั้นที่ประดับเจดีย์วัดอุ้มโอ เชียงใหม่[๘]

แถวลายหน้ากระดานรูปกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้ง ลักษณะของกรอบคล้ายกัน แต่การผูกลายต่อเนื่องของกรอบแยกได้ ๓ แบบ คือ

แบบแรก เป็นกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้งเรียงต่อกันเป็นอิสระ มีช่องว่างระหว่างกรอบที่มีลายแทรกรูปดอกสี่เหลี่ยมหรือดอกกลมออกก้าน และกนกม้วนหัวในลักษณะของลายประจำยามก้ามปู (รูปที่ ๓ ภาพลายเส้นที่ ๓) ลายแทรกอีกแบบหนึ่งได้แก่ลายคล้ายดอกบัวตูมหรือลายใบไม้ หรือกนกม้วนหัวที่ต่อเนื่องจากลายดอกกลมครึ่งดอก (รูปที่ ๔ ภาพลายเส้นที่ ๔) และอีกแบบหนึ่งได้แก่การสอดแทรกลายรูปสัตว์ในท่าทางเคลื่อนไหว พื้นที่ว่างเขียนลายกนกเป็นส่วนใหญ่ (รูปที่ ๕ ภาพลายเส้นที่ ๕)

แบบที่สอง เป็นกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้งที่จังหวะของการโค้งมีทั้งเข้าและออก ปลายของวงโค้งพันต่อเนื่องออกเป็นลายดอกสี่เหลี่ยมที่มีกรอบคดโค้งจนไปบรรจบกับกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้งอีกกรอบหนึ่ง ช่องว่างที่เหลือเขียนลายกนกม้วนเกี่ยวกันจนเต็มพื้นที่ (รูปที่ ๖ ภาพลายเส้นที่ ๖)กรอบแบบนี้พบเฉพาะเสาข้างประตูด้านทิศใต้เท่านั้น

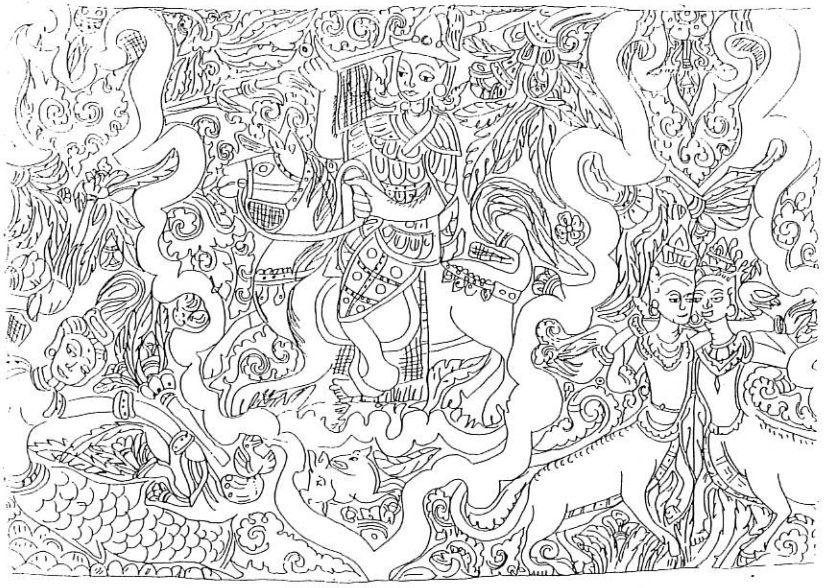
แบบที่สาม เป็นกรอบที่มีเส้นปลายกรอบพันต่อเนื่องกันไป ทำให้มีช่องว่างเหลืออยู่น้อยมาก แต่ก็ยังประดับด้วยลายรูปสัตว์และกนก (รูปที่ ๗ ภาพลายเส้นที่ ๗) พบที่เสาข้างประตูด้านทิศเหนือเท่านั้น

ลายหน้ากระดานรูปกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้งนี้คงจะเป็นอิทธิพลทางรูปแบบจากกรอบลวดลายที่ประดับบนเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หยวน[๙] แต่การนำมาประดับด้วยลวดลายรูปสัตว์ในกรอบนั้นเพิ่งจะพบตั้งแต่ราวพุทธศตวรรษที่ ๒๑ เป็นต้นมา เช่น ลายปูนปั้นประดับซุ้มโขงวัดหัวหนอง เชียงใหม่ เป็นต้น

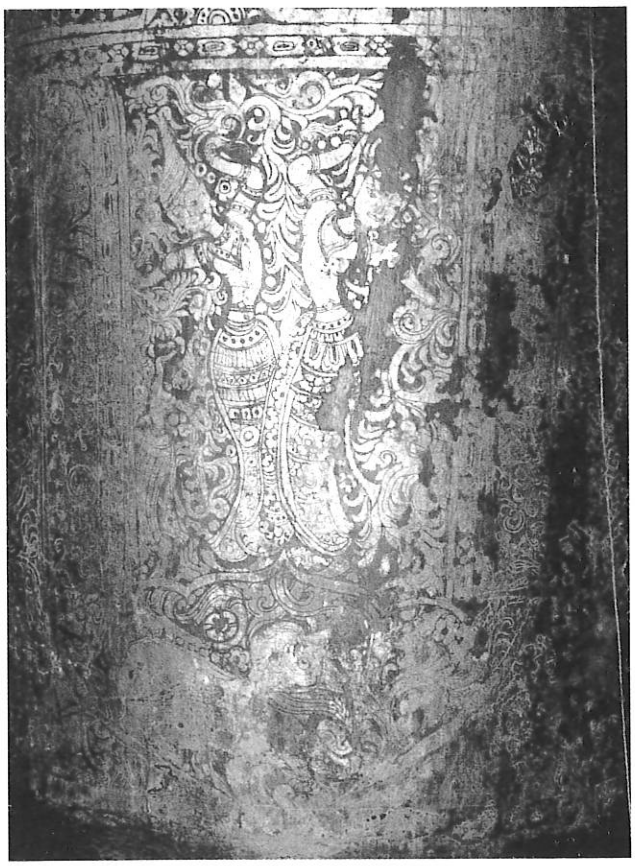
แถวลายเชิง ลักษณะของลายอยู่ในกรอบที่ห้อยลงคล้ายลายเฟื่อง ลักษณะของกรอบแยกได้ ๒ แบบ คือ

กรอบแบบแรก (รูปที่ ๘ ภาพลาย

รูปที่ ๘



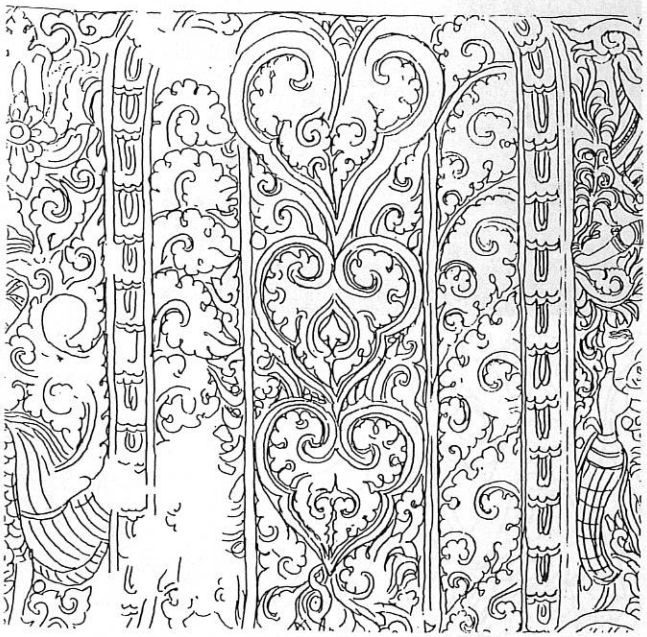
ลายเส้นที่ ๘



รูปที่ ๙

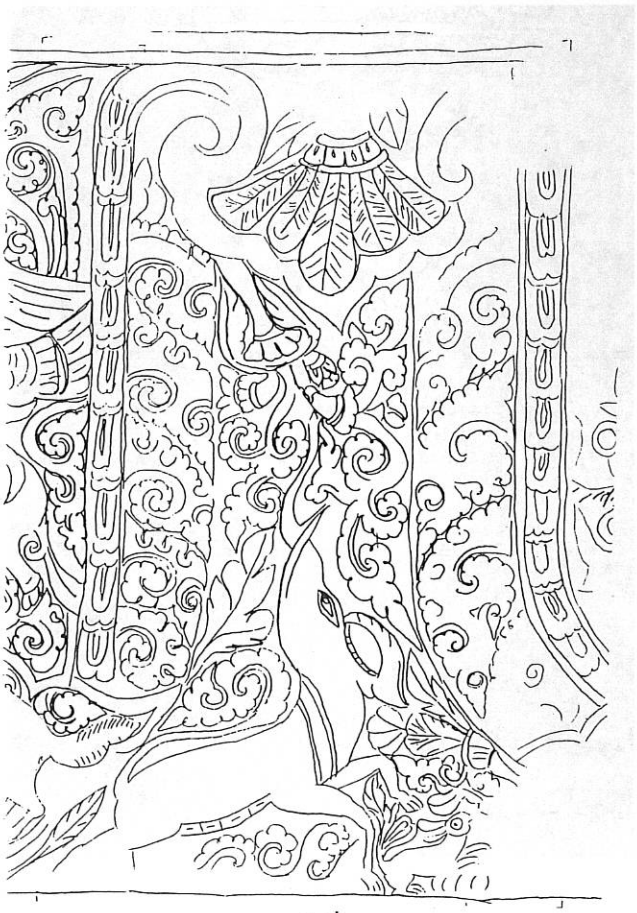
ลายเส้นที่ ๙

รูปที่ ๑๐



ลายเส้นที่ ๑๐

รูปที่ ๑๑



ลายเส้นที่ ๑๑

รูปที่ ๑๒

ลายเส้นที่ ๑๒

เส้นที่ ๘) เป็นกรอบคดโค้งทรงสามเหลี่ยมปลายแหลมชี้ลง ซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับกาบบนในงานประดับสถาปัตยกรรมล้านนา ลักษณะการคดโค้งของกรอบนั้นแสดงถึงอิทธิพลของศิลปะจีน ซึ่งลายชนิดนี้เป็นรูปลักษณ์ของประตูสวรรค์[๑๐] ลักษณะการโค้งของเส้นกรอบที่มีมากขึ้นน่าจะแสดงแนวการวิวัฒนาการได้ เมื่อเปรียบเทียบกับกาบบนและกาบล่างของซุ้มโขงวัดพระธาตุลำปางหลวง ช่องว่างระหว่างกรอบนอกจากประดับด้วยลายสัตว์หรือรูปบุคคลแล้ว พื้นที่ว่างที่เหลือจะประดับด้วยลายใบไม้หรือกนกม้วนจนเต็มพื้นที่

กรอบแบบที่สอง (รูปที่ ๙ ภาพลายเส้นที่ ๙) เป็นกรอบวงโค้งที่ปล่อยห้อยลงด้านล่าง กึ่งกลางของวงโค้งมีตาบรูปกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้ง ระหว่างกรอบมีลายแทรก จึงอยู่ในลักษณะใกล้เคียงกับความหมายของเฟื่องอุบะ กรอบวงโค้ง (เฟื่อง) นั้นประกอบด้วยลายสองแถวขนานกัน คือแถวด้านในเป็นลายดอกสี่เหลี่ยมสลับลายกรอบวงโค้งทรงสี่เหลี่ยมที่เขียนอย่างคร่าว ๆ แถวลายด้านนอกเป็นลายกนกม้วนอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน ส่วนลายแทรก (อุบะ)ประกอบด้วยลายกนกสองตัวม้วนหัวในกรอบกลีบบัวโค้งหยัก (รูปที่ ๑๐ ภาพลายเส้นที่ ๑๐)หรือเป็นลายช่อกนก (รูปที่ ๑๑ ภาพลายเส้นที่ ๑๑) ใต้ลายแทรกจะประดับด้วยลายรูปสัตว์หรือบุคคล

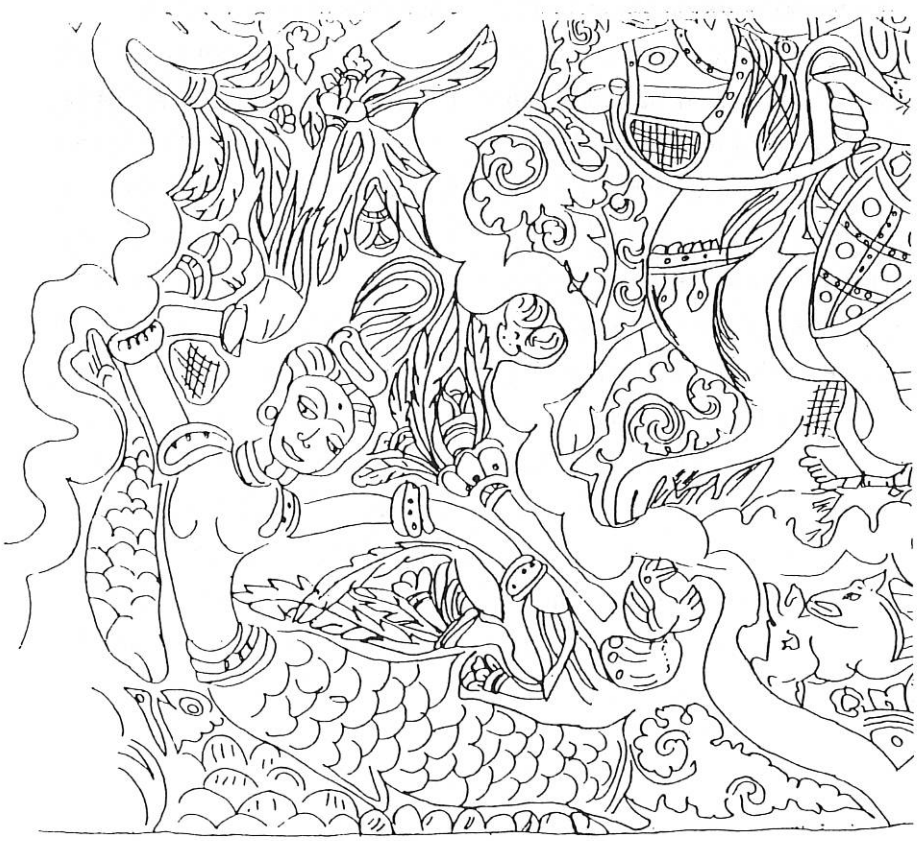
ลวดลายที่สอดแทรกอยู่ในลายหน้ากระดานกรอบสี่เหลี่ยมวงโค้งและลายเฟื่อง ตลอดจนลายแทรกอาจจำแนกเป็นลายรูปสัตว์และรูปบุคคล

กลุ่มลายรูปสัตว์ จัดกลุ่มได้ ๒ ประเภท คือ สัตว์ที่อยู่ในจินตนาการและสัตว์ที่มีตัวจริงในธรรมชาติ

ภาพสัตว์ในจินตนาการ หรือที่เข้าใจกันว่าเป็นสัตว์หิมพานต์นั้น ประกอบด้วยคชสีห์ สีหรามังกร ราชสีห์ มอม เหมราช นรสิงห์ เงือก กิเลน นก หัสดีลิงค์ กินนร กินรี และหงส์ กลุ่มสัตว์หิมพานต์เหล่านี้แสดงถึงอิทธิพลที่มาจากแหล่งศิลปะต่าง ๆ หลายแห่ง ได้แก่ ศิลปะภาคกลาง เช่น เหมราช (รูปที่ ๑๒ ภาพลายเส้นที่ ๑๒) รูปแบบของเงือกในศิลปะพม่า (รูปที่ ๑๓ ภาพลายเส้นที่ ๑๓) หรือสัตว์ที่เกิดจากจินตนาการของท้องถิ่น เช่น มอม (รูปที่ ๑๔ ภาพลายเส้นที่ ๑๔) อย่างไรก็ตามรูปสัตว์หลายตัวก็ได้ถูกดัดแปลงให้เข้ากับความเชื่อของท้องถิ่นไปแล้ว เช่น นกหัสดีลิงค์(รูปที่ ๑๕ ภาพลายเส้นที่ ๑๕) ส่วนภาพสัตว์ที่มีตามธรรมชาติของท้องถิ่น ได้แก่ นกยูง นิ่ม (ลิ่น) ไก่ สุนัข ลิง

รูปที่ ๑๓

ลายเส้นที่ ๑๓



กระบือ แพะ กวาง นก ช้าง เสือ โค และแรด

กลุ่มรูปบุคคล อาจจำแนกได้เป็น ๓ กลุ่ม คือ

กลุ่มที่ ๑ รูปนักรบ ได้พบอยู่ ๒ คน ซึ่งอาจจะแสดงถึงเรื่องราวเหตุการณ์จริงในประวัติศาสตร์ คนแรกขี่ม้าสวมเกราะ มือถือหอก สวมหมวกปีกกว้างมีพู่ด้านบน (รูปที่ ๘ ภาพลายเส้นที่ ๘) คนที่สองขี่ม้า สวมชุดผ้าลายดอก มือถือทวน สวมหมวกใบเล็ก มีหนวดเครา และผมยาว (รูปที่ ๑๖ ภาพลายเส้นที่ ๑๖) ลักษณะคล้ายชาวจีนมาก ในหลักฐานเอกสารมีกล่าวถึงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในปี พ.ศ. ๒๓๔๕ ว่าพม่าได้ตั้งให้จีนฮ่อชื่อจอมหงส์มาจัดการหัวเมืองล้านนา โดยตั้งทัพอยู่ที่เมืองสาด พระยากาวิละทราบข่าวจึงให้พระยาอุปราชยกทัพขึ้นไปโจมตีเมื่อเดือน ๗ ขึ้น ๑๓ ค่ำ พระยา-อุปราชจับราชาจอมหงส์ลงมาเชียงใหม่ได้และนำตัวลงไปกรุงเทพ[๑๑] เรื่องราวดังกล่าวอาจเป็นแรงบันดาลใจของศิลปินที่ต้องการเชิดชูเกียรติยศของผู้นำ จึงได้สร้างสรรค์งานศิลปะลายคำแทรกไว้ที่เสาวิหารพระพุทธก็ได้

กลุ่มที่ ๒ กลุ่มบุคคลที่เป็นสามัญชน ภาพที่ปรากฏคงเป็นเหตุการณ์ที่พบเห็นเป็นปกติโดยทั่วไปในชีวิตประจำวัน เช่น ภาพการวิ่งหนีช้าง (รูปที่ ๑๗ ภาพลายเส้นที่ ๑๗) หรือการซ้อมรบ เป็นต้น

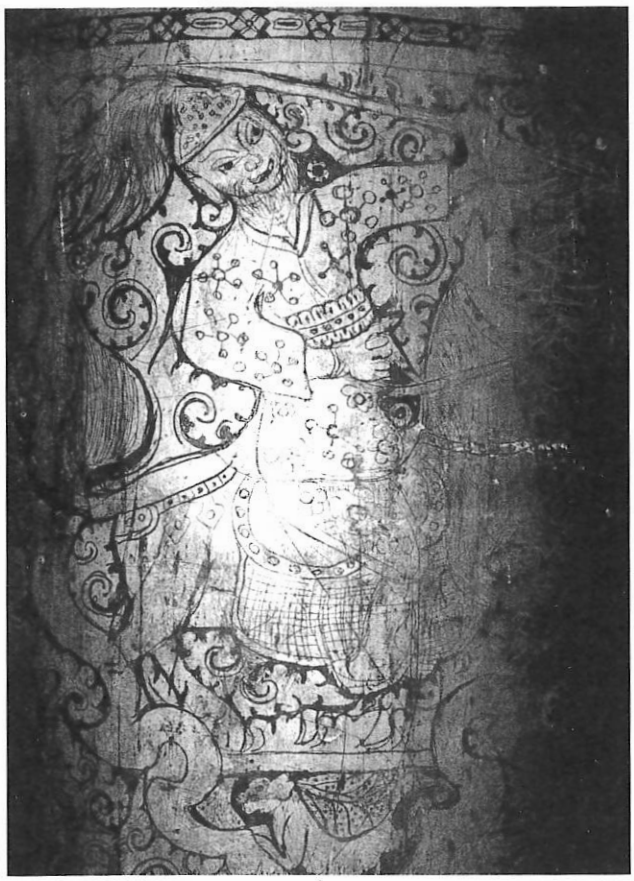
กลุ่มที่ ๓ กลุ่มเทวดา (รูปที่ ๙, ๑๘ - ๒๐ ภาพลายเส้นที่ ๙, ๑๘ - ๒๐) กลุ่มเทวดาจะสวมกรองศอ กุณฑล ทองกรรัดประคด และมงกุฎซึ่งมีทั้งทรงกรวยและเทริด ลายผ้านุ่งของกลุ่มเทวดานั้นศิลปินค่อนข้างจะตกแต่งเป็นพิเศษ แม้จากสภาพที่ค่อนข้างลบเลือนไปแล้วก็ยังพอสังเกตได้ถึงผ้าลายดอกขนาดใหญ่ในกรอบ ตลอดจนลายเส้นคลื่นที่น่าจะเปรียบเทียบได้กับลวดลายผ้าบางแบบในศิลปะพม่า[๑๒]

รูปที่ ๑๔

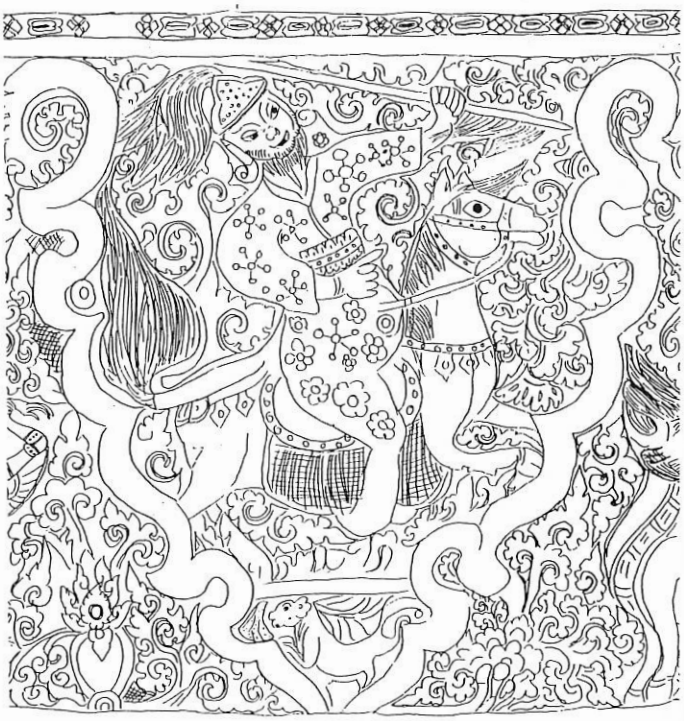
ลายเส้นที่ ๑๔

รูปที่ ๑๕

ลายเส้นที่ ๑๕



รูปที่ ๑๖



ลายเส้นที่ ๑๖

รูปที่ ๑๗

ลายเส้นที่ ๑๗

รูปที่ ๑๘

ลายเส้นที่ ๑๘

รูปที่ ๑๙

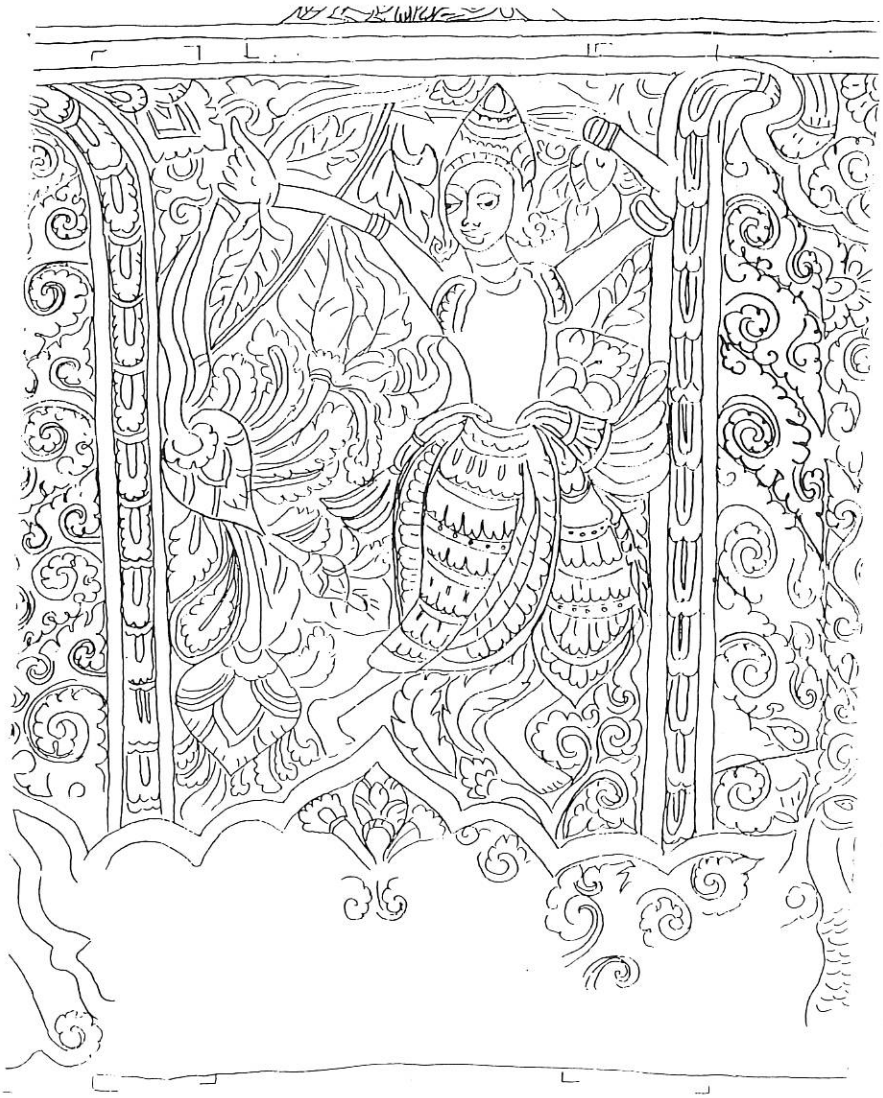
ลายเส้นที่ ๑๙

ลักษณะทางกรรมวิธีเชิงช่างและรูปแบบศิลปะของลายคำประดับเสาวิหารพระพุทธ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับกลุ่มลายคำที่ประดับโบราณสถานอีกหลายแห่งในเมืองลำปาง ไม่ว่าจะเป็นลายคำที่ประดับในวิหารวัดไหล่หิน ลายคำประดับวิหารวัดปงยางคก ลายคำในวิหารน้ำแต้ม (เปรียบเทียบกับลายประดับครั้งแรกที่ถูกซ่อมทับ แต่ยังพอสังเกตเค้าโครงได้) ตลอดจนการแต่งตัวของรูปบุคคลในงานจิตรกรรมฝาผนังวิหารน้ำแต้ม พบว่ามีลักษณะที่น่าจะเป็นกลุ่มสกุลช่างร่วมกลุ่มและร่วมสมัยเดียวกัน ถึงแม้ว่าโดยเทคนิคและลักษณะของลายนั้นจะไม่มีความละเอียดประณีตมากนัก แต่ก็แสดงลักษณะความเป็นฝีมือช่างท้องถิ่นที่พัฒนา(ฟื้นฟู)ขึ้นมาพร้อมกับการรับอิทธิพลศิลปะแหล่งอื่นเข้ามาผสมผสานด้วย

อย่างไรก็ตาม อาจตั้งข้อสังเกตได้ว่า ความพยายามที่แสดงออกถึงความเป็นตัวของตัวเองในกลุ่มสกุลช่างแบบลำปางระยะนี้ คงเป็นสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงความเข้มแข็งขึ้นของกลุ่มชนที่ประสบความสำเร็จในการปลดแอกอำนาจการปกครองจากพม่า ซึ่งนำโดยสายสกุลเจ้าเจ็ดตนนั่นเอง

รูปที่ ๒๐

ลายเส้นที่ ๒๐



เชิงอรรถ

[๑] น. ณ ปากน้ำ, **พจนานุกรมศิลป์,** พิมพ์ครั้งที่ ๓ (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๓๐), หน้า ๒๗๓ - ๒๗๔.

[๒] Sylvia Fraser - Lu, **Burmese Lacquerware** (The Tamarind Press : Bangkok, 1996), p.19.

[๓] พระยาประชากิจกรจักร (แช่ม บุนนาค), **พงศาวดารโยนก,** พิมพ์ครั้งที่ ๕ (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แพร่พิทยา, ๒๕๑๕), หน้า ๔๖๑.

[๔] จารึกนี้ปรากฏที่เสากลางวิหารด้านทิศใต้ ปริวรรตโดยหนานบุญทา ศรีพิมพ์ชัย ฝ่ายวิจัยล้านนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

[๕] กัญญารัตน์ เวชชศาสตร์, **การศึกษาเรื่องหงส์จากศิลปกรรมในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยและพัฒนามหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๓๔), หน้า ๑๙๓ - ๑๙๗.

[๖] เรื่องเดียวกัน, หน้า ๕๐ และ ๕๔.

[๗] จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, **พระเจดีย์เมืองเชียงแสน** (เชียงใหม่ : สำนักพิมพ์ตรัสวิน , ๒๕๓๙), หน้า ๑๐๑.

[๘] จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, "กนกล้านนา," ใน **Chiangmai 1296 - 1996 : 700th Anniversary,** Proceedings of the 6th International Conference on Thai Studies, Chiangmai 14 - 17 October 1996, p.115 pl.3.

[๙] มารุต อมรานนท์, "ลวดลายปูนปั้นประดับสถาปัตยกรรมในเมืองเชียงใหม่สมัยราชวงศ์มังราย" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, ๒๕๒๔), หน้า ๑๖๗ - ๑๗๘.

[๑๐] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ : หริภุญชัย - ล้านนา** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, ๒๕๓๘), หน้า ๑๘๙.

[๑๑] พระยาประชากิจกรจักร์ (แช่ม บุนนาค), **พงศาวดารโยนก,** หน้า ๔๖๕ - ๔๖๖.

[๑๒] เปรียบเทียบกับลายผ้าที่คัดลอกจากภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งของพม่า ดู Sone Simatrang (Edited), **Burmese Design though Drawings** (Bangkok : Silpakorn University, 1993), pp.183 - 191.

Lai Kham: Ornamental Designs of Wihan Phra Phut

Jirasak Detwongya

"Lai kham" or decorative gilded lacquer designs, on wooden pillars of Wihan Phra Phut in Wat Phra That Lampang Luang are said in an inscription to have been painted at the beginning of the nineteenth century.

"Lai kham" in this temple are both natural and ornamental designs. The style is influenced by many artistic sources. For example, rectangular and curved triangular designs reflect Chinese influence, while the plumy swan design and figures reflect Burmese style.

Besides these, there are many animal designs, some resembling real animals such as peacock, hen, dog, monkey, buffalo, goat, deer, tiger, cow, rhinoceros, and elephant, while others represent imaginary animal, some of which are also found in the Central Region, and others typical of Lan Na (or the Northern Region of Thailand), such as the "mawm".

The human figure is found in pictures of villagers, gods such as Indra, and interestingly, Chinese soldiers. These armoured equestrians may be the local depiction of a Chinese soldier appointed by the Burmese to govern towns in Lan Na as mentioned in historical sources.

An interesting characteristic of gilded lacquer designs here is the technique which differs from traditional one in that a master prepares a foundation of lacquer on a pillar to form a layer which is the foundation. The next step is gilding with gold leaf. Then the designs have been carved in the gilded lacquer foundation with a pointed tool. This technique is widely practiced in China, from whence it came to Chiang Mai, and perhaps from there spread to Burma. Since both this technique and the more commonly followed one are practiced by lacquerware craftsmen in Burma.

These designs on the pillars show some degree of cultural exchange among people in China, Burma, Lan Na, and Bangkok.