ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย

โดย
นายดอยธิเบศร์ ดัชนี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย

โดย
นายดอยธิเบศร์ ดัชนี

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

TRAI-BHUMI LANNA INTERIOR INSTALLATION ARTS OF LANNA TEMPLE IN WIHARN PRAJAO MAUN AUNG CHIANG RAI

By

MR. Doytibet DUCHANEE

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy (VISUAL ARTS)

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2017

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย
โดย	ดอยธิเบศร์ ดัชนี
สาขาวิชา	ทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

..... ประธานกรรมการ
(ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ พิษณุ ศุภนิมิตร)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ สุธี คุณาวิชยานนท์)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ อิทธิพล ตั้งโฉลก)

..... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์ วีระ อินพันทัง)

56007801 : ทัศนศิลป์ แบบ 1.1 ปริญญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : ไตรภูมิล้านนา, ศิลปะการจัดวางภายใน, วิหารพระเจ้าหมื่นองค์

นาย ดอยธิเบศร์ ดัชนี: ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ศาสตราจารย์ เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง

การสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อ 1. เพื่อศึกษาความงาม สุนทรียะของงานศิลปกรรมแบบล้านนา วิเคราะห์ วิจัยการแสดงสัญญะของภูมิจักรวาล ตลอดจนวิธีการจัดวางในอดีต และนำไปสร้างสรรค์เป็นศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย 2. เพื่อนำไปสร้างผลงานศิลปกรรม การจัดวางภายในตามวิธีการเฉพาะตน ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงราย ให้สะท้อนถึงคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ แสดงภูมิจักรวาลตามคติพระพุทธศาสนา สร้างความศรัทธา และแสดงถึงคติความเชื่อของคนไทยที่มีมาแต่อดีต 3. เพื่อใช้ผลงานศิลปกรรมเป็นการแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ให้เกิดข้อคิดและนำไปปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับหลักธรรมเหล่านั้น 4. เพื่อสร้างผลงานศิลปะ การจัดวางรูปแบบภายในศิลปะล้านนาร่วมสมัย ถวายเป็นพุทธบูชา ธำรงและจรรโลงไว้ซึ่งพระพุทธศาสนาสืบไป

โครงการสร้างสรรค์ ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย เป็นการสร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนความเป็นล้านนาร่วมสมัยและสะท้อนปัจเจกภาพเฉพาะตน จากความประทับใจในศิลปะวัฒนธรรมของล้านนา ในเรื่องของไตรภูมิที่ถูกออกแบบไว้ในสัตตภัณฑ์ หรือเชิงเทียน เครื่องบูชาที่พบเห็นได้เฉพาะในล้านนา ที่เป็นการออกแบบผสมผสานความหมายเชิงสัญลักษณ์ในเรื่องไตรภูมิ ผ่านออกมาในสัตตภัณฑ์แต่ละชิ้นงาน ด้วยเทคนิคเฉพาะและหลากหลายวิธีการของแต่ละสกุลช่าง ที่มีความเรียบง่าย จริงตรง และบริสุทธ์ของล้านนา ผู้วิจัยจึงเกิดความประทับใจและนำเอาสัตตภัณฑ์มาเป็นจุดเริ่มต้นของแรงบันดาลใจในการออกแบบภายในของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จากบทสรุปรวบยอดเรื่องไตรภูมิที่สร้างเป็นเชิงเทียนหน้าพระประธาน จนกลายมาเป็นผลงานการออกแบบสร้างสรรค์ และระดมสรรพวิทยาการของผู้วิจัยทั้งหมด นำมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานที่เรียกว่า “ศิลปะการจัดวางภายใน” หรือ Interior installation art ตามคำศัพท์ที่เฉพาะท่านศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ได้กรุณาคิดค้นไว้ให้ ณ วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นชื่อของวิทยานิพนธ์นี้ โดยนับว่าเป็นการสร้างสรรค์ครั้งใหม่ ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานศิลปะการจัดวาง

ความเข้าใจในพัฒนาการของการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ที่ถูกคลี่คลายมาจากการจัดองค์ประกอบของสิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ ภายในปราสาทของขอม ที่มีแผนผังสัมพันธ์อยู่กับระเบียบของ

จักรวาลตามปรัมปราคติ เปลี่ยนแปลงมาเป็นการเขียนรูปจิตรกรรมภายในอาคารหลังคาคลุมของศิลปะไทยประเพณีนั้น ทำให้ผู้วิจัยมีความคิดริเริ่มที่จะนำศิลปะการจัดวาง (เช่นเดียวกับการจัดวางสิ่งปลูกสร้างต่าง ๆ ลงไปในแผนผังของปราสาทขอม) มาใช้เพื่อสร้างสรรค์ในการออกแบบศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ โดยผู้วิจัยได้เลือกที่จะใช้ “สัตตภัณฑ์” หรือ เชิงเทียน เครื่องสักการะบูชาทางศาสนาของทางล้านนามานำเสนอ เนื่องจากมีความสัมพันธ์ทั้งในแง่ของคติการสร้างความเกี่ยวโยงกับวัฒนธรรมในพื้นที่ ทั้งรูปแบบและเนื้อหา เทคนิคเฉพาะของแต่ละสกุลช่างที่แตกต่างและน่าสนใจ รวมไปถึงการสร้างความหมายใหม่ให้กับตัวของวัตถุเองในที่สุด ตลอดระยะเวลาในการปฏิบัติงานนั้นทำให้ผู้วิจัย เกิดองค์ความรู้ที่ลึกซึ้งและมีความเข้าใจเพียงพอที่จะทำให้ผู้วิจัย กล้าตัดสินใจที่จะลดและละอัตตาของตนเอง และนั่นเองคือจุดก้าวกระโดดของผู้วิจัย เป็นผลที่ได้รับมาจากฝึกฝน ทดลอง ค้นคว้า วิเคราะห์ วิจัย พัฒนาผลงานอย่างต่อเนื่อง และทำความเข้าใจกับกระบวนการทำงานในทุกๆส่วน จนเกิดเป็นผลงานการสร้างสรรค์ที่แปลกใหม่ ในรูปแบบของ ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ณ วัดมุงเมือง อำเภอเมือง จังหวัดเชียงราย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

56007801 : Major (VISUAL ARTS)
Keyword : Trai-Bhumi Lanna, Interior Installation Art, Prajao Maun Maung Chapel

MR. DOYTIBET DUCHANEE : TRAI-BHUMI LANNA INTERIOR INSTALLATION ARTS OF LANNA TEMPLE IN WIHARN PRAJAO MAUN AUNG CHIANG RAI THESIS ADVISOR : PROFESSOR EMERITUS PREECHA THAOTHONG

This Creation have objectivites which are :

1. to study the aesthetic of Lanna Arts, to analyze cosmic symbols which are included the method of installation from the past and to create an artistic arrangement into Wiharn Prajao Maun Maung , Chiangrai

2. To create Interior installation art according to individual methods inside Wiharn Prajao Maun Maung, Chiangrai which intend to reflect the beliefs of Trai-Bhumi (The Three Worlds) that reveal the universe according to the Buddhist motto and to represent Thai people's and faith

3. To symbolize the Buddhist principles in order to let people to have their own adjustment and implement in accordance with those principles.

4. To create art pieces that the interior layout inspired from Lanna Contemporary Art that dedicated to the Buddha and his followers in future.

"Trai-Bhumi Lanna Interior Installation Art of Lanna temple in Wiharn Prajao Maun Maung , Chiangrai", The Projects creates works that represent the Lanna contemporary and the reflection of individuality of the researcher by using impression of Lanna's arts and culture. The Trai-Bhumi is designed and symbolized into the every single sacred object such as, candlesticks, etc., that can be seen only in Lanna style. Furthermore, each sacred object shows diversity of craftsmanship techniques in each genre that represents real simplicity, true and wholesome of Lanna's culture. The researcher was impressed and took the sacred objects as the starting point of inspiration to create interior design of Wiharn Prajao Maun Maung. From the summary of the Trai-Bhumi which is used to create candlesticks in front of the main Buddha

Statue, it became a creative design that mobilize all knowledge of the researcher to a creative work which is called. "Interior Installation Art", the specific word that an honored professor, Chalood Nimsamer has been prescribed only for Wiharn Prajao Maun Maung , Chiangrai. The researcher used this word as the title of thesis which is considered as new creation that had never been existed before in the installation arts field.

Understanding developments of central universe simulation was solved by the composition of various architectures within the castle of Khmer, its plan is related to the order of universe and be transform into painting in the roof of the traditional Thai Art, influents the researcher to have the initiative to utilize Installation Arts (as well as the installation of various buildings in the map of the Khmer castle) to create the interior design art, Wiharn Prajao Maun Maung. The researcher decided to use the "sacred" or the candlesticks which represent religious worship in Lanna's methodology because there are the relationships in terms of both format and content, the creation and the interreligious involvement in the area, the unique techniques of craftsmanship which are interesting and different, including the creating of a new signification to the object itself. During the thesis operation, the researcher acquired deep acknowledge and understanding that allow the researcher to have strong decisions to reduce and eliminate his ego and that is the leap step of the researcher. The results are derived from the practice, research, analysis, continuous development of work and understanding the working process in every single part. It becomes the new style of creativity, "Trai-Bhumi Lanna", Interior Installation Art at Wiharn Prajao Maun Maung, Wat Mung Muang, Muang District, Chiang Rai.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้จะสำเร็จลุล่วงลงมิได้ หากไม่ได้รับความเมตตาจาก ครู อาจารย์ และผู้มีพระคุณทั้งหลาย ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่ม เสมอ ศาสตรเมธีนนธิวรรธน์ จันทนผะลิน ศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง ศาสตราจารย์เกียรติคุณพิษณุ ศุภนิมิตร ศาสตราจารย์เกียรติคุณอิทธิพล ตั้งโฉลก ศาสตราจารย์วิโชค มุกดามณี ศาสตราจารย์ปริญญา ตันติสุข ศาสตราจารย์พัดยศ พุทธเจริญ ศาสตราจารย์ ดร.วีระ อินพันทัง ศาสตราจารย์ถาวร โกอุดมวิทย์ รองศาสตราจารย์สุธี คุณาวิชยานนท์ รองศาสตราจารย์กัญญา เจริญศุภกุล รองศาสตราจารย์ทินกร กาษรสุวรรณ รองศาสตราจารย์ ดร.กฤษณา หงส์อุเทน รองศาสตราจารย์ ดร.ชัยยศ อิษฎ์วรพันธุ์ ดร. สุธา ลีนะวัฒ ดร. เตยงาม คุปตะบุตร ศาสตรเมธีเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ผู้วิจัย ที่กรุณาให้การอบรมสั่งสอน ชี้แนะ แนวทางการศึกษา แนวทางการดำเนินชีวิต และเป็นเบ้าหลอมที่ดีตลอดมา

ขอกราบขอบพระคุณ เจ้าคณะจังหวัดเชียงราย เจ้าอาวาสวัดมุงเมือง เจ้าอาวาสวัดมิ่งเมือง พระมหาวุฒิชัย ว.วชิรเมธี ผู้อำนวยการสถาบันวิมุตตยาลัย จังหวัดเชียงราย ที่ให้ความเมตตา ให้คำปรึกษา และให้โอกาสได้สร้างสรรค์ผลงาน ณ วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย

ขอกราบขอบพระคุณ คณะสล่าพิพิธภัณฑ์บ้านดำ คณะสล่าช่างแกะไม้ คณะสล่าช่างดุนโลหะ ที่ช่วยกันสร้างสรรค์ผลงานอย่างดียิ่ยม

ขอกราบขอบพระคุณ เจ้าหน้าที่ คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากรทุกท่าน ที่เมตตาชี้แนะ แนะนำ ติดตาม อำนวยความสะดวก ในการศึกษาตั้งแต่เริ่มต้นและตลอดมา

ขอกราบขอบพระคุณ บิดา มารดา ดร.ถวัลย์ ดัชนี มาร์การเร็ต ฟันเดอร์ฮุ๊ค ที่ให้ชีวิต ให้ได้มีโอกาส สร้างสรรค์ผลงาน และทำสิ่งดีๆฝากๆไว้ให้กับแผ่นดิน

คุณค่าหรือประโยชน์อันใดที่เกิดจากวิทยานิพนธ์เล่มนี้ ผู้วิจัยขอน้อมถวายเป็นพุทธบูชา และน้อมบูชาแด่พระคุณบิดา มารดา ครู อาจารย์ ผู้ที่อบรมสั่งสอน ประสิทธ์ประสาทวิชาความรู้ และให้กำลังใจอย่างดีเสมอมา

ดอยธิเบศร์ ดัชนี

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ฉ

กิตติกรรมประกาศ ..... ซ

สารบัญ ..... ฌ

สารบัญภาพ ..... ฐ

สารบัญตาราง ..... ป

บทที่ 1 1

บทนำ 1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

1.2 ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา 4

1.3 สมมติฐานของการศึกษา 4

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ 5

1.5 ขั้นตอนของการศึกษา 8

1.6 ระยะเวลาในการดำเนินงาน 8

1.7. วิธีการศึกษา 11

1.8 แหล่งข้อมูล 11

1.9 อุปกรณ์ที่ใช้ในการค้นคว้า 12

1.10 ค่าใช้จ่ายทั้งหมดในการวิจัย (โดยประมาณ) 12

1.11 การนำเสนอผลงาน 13

บทที่ 2 14

ไตรภูมิโลกสัณฐาน กับแรงบันดาลใจต่อศิลปะแบบประเพณีนิยม 14

2.1.1 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในพระไตรปิฎก 14
2.1.2 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในคัมภีร์อรรถกถา 15
2.1.3 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในคัมภีร์ฎีกา 15
2.1.4 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์สมัยหลังฎีกา 16
2.1.5 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในพม่าและไทย 17
2.1.6 คัมภีร์โลกศาสตร์ที่มีการแปลเป็นภาษาไทย 20
2.3 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: การแสดงออกในงานศิลปะแบบประเพณีนิยม 33
2.3.1 แผนภูมิจักรวาลที่ปรากฏอยู่ในพระเจดีย์ยุคโบราณ 35
2.3.3 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: ปราสาทขอมกับคติเทวราชา 45
2.3.4 ไตรภูมิโลกสัณฐาน ในงานศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย 49
2.3.5 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: ศูนย์กลางจักรวาลภายในอาคารหลังคาคลุม 52
ไตรภูมิกับคติล้านนา 55
ความเชื่อเกี่ยวกับจักรวาลในทางพุทธศาสนา 57
2.3.6 การนำไตรภูมิโลกสัณฐานในงานศิลปะแบบประเพณีนิยม มาใช้ในโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง 74
2.4 การสร้างแผนภูมิจักรวาลตามปรัมปราคติในพระราชพิธีของไทย 78
2.4.1 เขาไกรลาสจำลองในการพระราชพิธีโสกันต์ 79
2.4.2 งานพระเมรุมาศ 82
2.4.3 การนำไตรภูมิโลกสัณฐานในงานพระราชพิธีของไทย 85
2.5 ภาพเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ที่ไม่ได้เน้นย้ำถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาล 87
2.6 ไตรภูมิโลกสัณฐานในศิลปะร่วมสมัย 89
2.6.1 พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ สมุทรปราการ 93
2.6.2 ภาพป่าหิมพานต์ ของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง 95
2.6.3 วัดร่องขุ่น 96

2.6.4 วัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์ 99
2.6.5 วิหารวัดบ้านไร่ 102
2.6.6 วิหารวัดพระเจ้าหมื่นสาร 103
2.6.7 รัฐสภาแห่งใหม่ 104
2.6.8 การนำไตรภูมิโลกสัณฐานในงานศิลปะร่วมสมัยของไทย 105
2.7 ไตรภูมิโลกสัณฐาน กับแรงบันดาลใจในการสร้างศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง 110
บทที่ 3 113
สัตตภัณฑ์ และแรงบันดาลใจจากศิลปะประเภทต่าง ๆ ที่นำมาใช้ 113
ในการออกแบบพื้นที่ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง 113
3.1 สัตตภัณฑ์: แรงบันดาลใจต่อการออกแบบและจำลองศูนย์กลางจักรวาล 113
3.1.1 สัตตภัณฑ์ การจำลองไตรภูมิโลกสัณฐานในศิลปะล้านนา 117
3.2 บุษบกสำหรับพระพุทธรูปประธาน 138
3.2.1 คติพระพุทธเจ้าในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต 140
3.2.2 ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของบุษบก 142
3.3 พระพิมพ์: อดีตพุทธ-ปัจจุบันพุทธ-อนาคตพุทธ 145
3.3.1 ความหมายของพระพิมพ์ 149
3.3.2 พระพิมพ์กับแรงบันดาลใจจาก วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ 152
3.3.3 พระพิมพ์ แรงบันดาลใจจากวัดปงสนุกเหนือ กับศิลปะการจัดวางภายใน วัดมุงเมือง 155
3.4 แรงบันดาลใจต่อการออกแบบลวดลายและการประดับประดาภายในอื่น ๆ 155
3.4.1 คติของประตู 156
3.4.2 คติของหน้าต่าง 157
3.4.3 ความหมายของเส้นสินเทา 158

บทที่ 4 175
ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง 175
4.1 ศิลปะการจัดวางภายใน: เทคนิคใหม่ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ 176
4.2 พัฒนาการของผลงานการสร้างสรรค์งานศิลปะของผู้วิจัย 182
4.2.1 เทคนิคการสาดสี 182
4.2.2 การแกะสลักไม้ กับการคงความหมายของสัตตภัณฑ์ในศิลปะการจัดวางภายใน 188
4.2.3 แรงบันดาลใจในการประดับเครื่องโลหะ 190
4.2.4 พระพิมพ์ กับมิติของศิลปะและชุมชน 191
4.3 การดำเนินงานจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง 193
4.3.1 ระยะเวลาเตรียมการ: พัฒนาการก่อนโครงการศิลปะการจัดวางภายใน 193
4.3.2 การออกแบบศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ 199
4.3.3 การดำเนินการจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน ที่ผนังสกัดหลัง วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ 209
บทที่ 5 292
สรุป 292
5.1 ผลการวิจัย กับกับการบรรลุความมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์ของการวิจัย 294
5.2 ศิลปะการจัดวางภายใน: ศิลปะการจัดวางรูปแบบใหม่ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้ 295
5.3 สัจจะวัสดุ: การลดทอนอัตตา นำมาสู่ความซับซ้อนและสูงส่ง 297
รายการอ้างอิง 2
ประวัติผู้เขียน 11

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี 25
ภาพที่ 2 สมุดภาพไตรภูมิฉบับอยุธยา 26
ภาพที่ 3 สมุดภาพไตรภูมิฉบับภาษาขอมและภาษาล้านนา 26
ภาพที่ 4 แผนผังจักรวาล 32
ภาพที่ 5 แผนผังจักรวาล มองจากมุมสูง 34
ภาพที่ 6 เจดีย์วัดช้างล้อม เมืองศรีสัชนาลัย จ.สุโขทัย 36
ภาพที่ 7 เจดีย์เบียโร บหัล บนเกาะสุมาตรา 37
ภาพที่ 8 อานันทเจดีย์ เมืองพุกาม ประเทศพม่า 38
ภาพที่ 9 เจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน จ.เชียงราย 39
ภาพที่ 10 พระธาตุหลวง เมืองเวียงจันทน์ ประเทศลาว 40
ภาพที่ 11 มหาสถูปบุโรพุทโธ ที่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย 41
ภาพที่ 12 สัญลักษณ์ของภพภูมิ ที่มหาสถูปบุโรพุทโธ 43
ภาพที่ 13 ปราสาทนครวัด วางผังด้วยการจำลองแผนภูมิของจักรวาล 46
ภาพที่ 14 ปราสาทบายน 47
ภาพที่ 15 ประติมากรรมเทวดาชักนาค ทางเข้าเมืองนครธม 48
ภาพที่ 16 ปรางค์ประธาน ของวัดมหาธาตุ ราชบุรี ได้รับแรงบันดาลใจมาจากปราสาทขอม 51
ภาพที่ 17 ภาพเขาพระสุเมรุ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ สวรรค์ทั้ง 6 ชั้นฟ้า และวิมานเทวดา. 53
ภาพที่ 18 เขาพระสุเมรุ ในเขาสัตตบริภัณฑ์เป็นวงแหวนล้อมรอบในสมุดภาพไตรภูมิ 54
ภาพที่ 19 โคลงภาพพระราชพงศาวดาร เรื่องพระราชพิธีโสกันต์เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี 80
ภาพที่ 20 ท่อน้ำจากปากสัตว์ทั้ง 4 ชนิดสำหรับสรงที่เชิงเขาไกรลาส 81
ภาพที่ 21 เขาไกรลาสในการพระราชพิธีโสกันต์ 82
ภาพที่ 22 พระเมรุมาศ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว 84

ภาพที่ 23 แบบจำลองพระเมรุมาศ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว 85
ภาพที่ 24 พระพุทธบาทวัดพระสิงห์วรวิหาร เชียงใหม่ 89
ภาพที่ 25 พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ จังหวัดสมุทรปราการ 93
ภาพที่ 26 ชั้นจักรวาล ภายในพิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ 95
ภาพที่ 27 ป่าหิมพานต์ โดยปรีชา เถาทอง 96
ภาพที่ 28 วัดร่องขุ่น 97
ภาพที่ 29 แบบจำลองพระวิหารธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์ 101
ภาพที่ 30 จิตรกรรมฝาผนังวัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์ 101
ภาพที่ 31 วิหารวัดบ้านไร่ซึ่งตัววิหารมีลักษณะเป็นช้าง เป็นวิหารที่ใหญ่ที่สุดในเอเชีย 102
ภาพที่ 32 วิหารวัดหมื่นสาร 103
ภาพที่ 33 ภาพจำลองรัฐสภาแห่งใหม่ 104
ภาพที่ 34 หน้าแหนบพระอุโบสถวัดพระธาตุแช่แห้ง จ.น่าน 118
ภาพที่ 35 ภาพลายเส้นที่ 1 สัตตภัณฑ์แบบสามเหลี่ยมจากเชียงใหม่ ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง เชียงราย .. 120
ภาพที่ 36 สัตตภัณฑ์แบบครึ่งวงกลมจากวัดหนองเงือก ลำพูน 120
ภาพที่ 37 ภาพลายเส้นที่ 2 สัตตภัณฑ์แบบไม่มีแผงไม้จากแม่ฮ่องสอน ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง เชียงราย 121
ภาพที่ 38 พระพุทธเจ้าเสด็จลงทางบันไดแก้ว 122
ภาพที่ 39 สัตตภัณฑ์แบบบันไดแก้วที่วัดหนองบัว น่าน 122
ภาพที่ 40 สัตตภัณฑ์จากเมืองน่าน จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย 123
ภาพที่ 41 ไตรภูมิโลกสัณฐานศิลปะรัตนโกสินทร์ (ภาคกลาง) 125
ภาพที่ 42 จักรวาลในศิลปะราชวงศ์นยองยานของพม่า 125
ภาพที่ 43 สัตตภัณ์ลายนาคจากจังหวัดลำปาง จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย 127
ภาพที่ 44 ภาพลายเส้นที่ 3 สัตตภัณฑ์ฐานนาคแอ่นโค้งจากลำปาง จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง 128
ภาพที่ 45 สัตตภัณฑ์จากพะเยา จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง ปรากฏลายมกรคายนาค 128

ภาพที่ 46 ช้างแบกสัตตภัณฑ์จากลำปาง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง..... 129
ภาพที่ 47 ช้างในสัตตภัณฑ์ จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย..... 130
ภาพที่ 48 สัตตภัณฑ์ประดับรูปนกหัสดีลิงค์ตรงกลาง จากไร่แม่ฟ้าหลวง..... 131
ภาพที่ 49 สัตตภัณฑ์ประดับช้างเอราวัณจากเชียงใหม่ ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง 132
ภาพที่ 50 และภาพลายเส้นที่ 4 สัตตภัณฑ์ประดับลายราหูอมจันทร์จากวัดปงสนุกเหนือ 134
ภาพที่ 51 และภาพลายเส้นที่ 5 สัตตภัณฑ์จากแม่ฮ่องสอน จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย
..... 135
ภาพที่ 52 สัตตภัณฑ์ลายไก่และกระต่าย แสดงว่าผู้สร้างเป็นคู่สามีภรรยา..... 136
ภาพที่ 53 แบบจำลองบุษบกประดิษฐานพระประธาน 139
ภาพที่ 54 แว่นพระเจ้า 140
ภาพที่ 55 พระศรีอาริยเมตไตรทรงเครื่องศิลปะล้านนาร่วมสมัย โดยอังคาร กัลยาณพงศ์ 141
ภาพที่ 56 มณฑปศิลปะล้านนาจากวัดพระธาตุลำปางหลวง 143
ภาพที่ 57 มณฑปจำลองจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ลำพูน 143
ภาพที่ 58 มณฑปศิลปะล้านนาที่วัดพระสิงห์ เชียงใหม่..... 144
ภาพที่ 59 แผนผังการเชื่อมกันของโลกียธรรมและโลกียสุข โดยมีมณฑปเป็นตัวเชื่อม 145
ภาพที่ 60 แผงพระพิมพ์จากวัดปงสนุก ลำปาง 149
ภาพที่ 61 พิมพ์ของพระพิมพ์ในศิลปะล้านนา..... 150
ภาพที่ 62 พระพิมพ์ในวิหารวัดปงสนุกเหนือ..... 152
ภาพที่ 63 พระพิมพ์ในวิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ 153
ภาพที่ 64 แผนผังของวัดปงสนุก จังหวัดลำปาง..... 154
ภาพที่ 65 แบบจำลองบริเวณประตูพระอุโบสถ แสดงพระอาทิตย์พระจันทร์ และธรรมจักร..... 157
ภาพที่ 66 แบบจำลองผนังด้านยาว..... 157
ภาพที่ 67 ตัวอย่างเส้นสินเทาในศิลปะไทยประเพณี 159
ภาพที่ 68 แผนผังการแบ่งพื้นที่แนวแกนตั้งและแกนนอนด้วยสินเทาและพื้น..... 160

ภาพที่ 69 แผนผังของผนังด้านแป ด้านขวาของพระประธาน....160
ภาพที่ 70 แผนผังผนังด้านแป ด้านซ้ายพระประธาน....161
ภาพที่ 71 ผนังด้านแปประดับรูปนักษัตร....162
ภาพที่ 72 ดาวเพดานประดับลายนักษัตร วัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงราย....163
ภาพที่ 73 ยันต์เพดาน....164
ภาพที่ 74 เพดานประดับรูปยันต์ในวัดมุงเมือง....164
ภาพที่ 75 ช้างทูนหม้อปูรณฆฏะ จากแบบจำลองศิลปะการจัดวางภายใน วัดมุงเมือง....166
ภาพที่ 76 การออกแบบตุงกระด้างสองข้างของประตู....167
ภาพที่ 77 หงส์ที่ยอดตุงกระด้าง จากแบบจำลองศิลปะการจัดวางภายใน วัดมุงเมือง....169
ภาพที่ 78 ต้นไม้ทิพย์บนพระบาทวัดป่าเสร้า เชียงใหม่....170
ภาพที่ 79 จักรวาลในศิลปะพม่า แสดงต้นไม้ประจำทวีปทั้งสี่....170
ภาพที่ 80 หม้อปูรณฆฏะโดยอังคาร กัลยาณพงศ์ จากวัดศรีโคมคำ พะเยา....172
ภาพที่ 81 เทคนิคการสาดสี ในงานระยะเริ่มแรกของผู้วิจัย....183
ภาพที่ 82 เทคนิคการสาดสี ในงานระยะหลังของผู้วิจัย....183
ภาพที่ 83 ป้ายบิลบอร์ดโฆษณาขนาดใหญ่ ที่ติดตั้งทั่วภาคเหนือ โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต....184
ภาพที่ 84 ป้ายบิลบอร์ดโฆษณาขนาดใหญ่ ที่ติดตั้งทั่วภาคเหนือ โค้ก ด้านดี ๆ....184
ภาพที่ 85 จดหมายส่วนตัวจาก ถวัลย์ ดัชนี วิจารณ์ผลงาน โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต....187
ภาพที่ 86 จดหมายส่วนตัวจาก ถวัลย์ ดัชนี วิจารณ์ผลงาน โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต....187
ภาพที่ 87 แผ่นไม้แกะสลักรูปนักษัตร ผลงานของผู้วิจัย....189
ภาพที่ 88 เก้าอี้ไม้แกะสลัก ผลงานผู้วิจัย....189
ภาพที่ 89 ต้นร่างภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และธรรมจักร ที่จะขึ้นรูปด้วยเทคนิคดุนโลหะ....191
ภาพที่ 90 การประดับตกแต่งภายในวิหารวัดพระเจ้าหมื่นองค์ครั้งแรก โดยผู้วิจัย....194
ภาพที่ 91 ภาพการสร้างสรรค์สกัดหลังลงบนแผ่นไม้ ก่อนนำไปประกอบเข้าด้วยกันที่ผนังสกัดหลัง....195

ภาพที่ 92 ตัวอย่างการทำงานการประดับผนังสกัดหลังพระพุทธรูป วิหารพระเจ้าหมื่นองค์..... 195
ภาพที่ 93 ด้านแปวิหารวัดมุงเมืองในระยะแรก..... 196
ภาพที่ 94 ด้านสกัดหน้าของวิหารวัดมุงเมืองในระยะแรก..... 196
ภาพที่ 95 วิหารวัดมุงเมือง..... 199
ภาพที่ 96 ผนังสกัดหลังวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ก่อนจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน..... 200
ภาพที่ 97 แผนผังการออกแบบระยะแรกของด้านสกัดหลัง วิหารพระเจ้าหมื่นองค์..... 202
ภาพที่ 98 ภาพร่างจิตรกรรมฝาผนัง ด้านหลังพระประธาน พร้อมตุงกระด้าง หม้อปูรณฆฏะ..... 202
ภาพที่ 99 แบบจำลอง ด้านหลังพระประธาน บุษบก 3 หลัง พร้อมตุงกระด้างหม้อปูรณฆฏะ ฐานช้างนพสุบรรณและปลายยอดเสาประดับหงส์..... 203
ภาพที่ 100 การออกแบบแผนผังของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์..... 206
ภาพที่ 101 แบบจำลอง ผนังสกัดหน้าพระประธานบริเวณประตูทางเข้า..... 207
ภาพที่ 102 แบบจำลอง ลวดลายประดับฝาผนังด้านข้าง ทั้งสองด้าน ซ้าย-ขวา..... 207
ภาพที่ 103 แผนผังลวดลายประดับผนังแป ด้านขวามือของพระพุทธรูปประธาน..... 208
ภาพที่ 104 แผนผังลวดลายประดับผนังแป ด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธาน..... 209
ภาพที่ 105 การขึ้นโครงไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม..... 210
ภาพที่ 106 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม..... 210
ภาพที่ 107 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม..... 211
ภาพที่ 108 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม..... 211
ภาพที่ 109 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม..... 212
ภาพที่ 110 การติดตั้งแผงไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม เตรียมพร้อมทำงานขั้นต่อไป..... 213
ภาพที่ 111 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก..... 214
ภาพที่ 112 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก..... 214
ภาพที่ 113 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก..... 215
ภาพที่ 114 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก..... 215

ภาพที่ 115 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก 216
ภาพที่ 116 วางแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก 216
ภาพที่ 117 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป 217
ภาพที่ 118 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป 217
ภาพที่ 119 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป 218
ภาพที่ 120 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป 218
ภาพที่ 121 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์ 219
ภาพที่ 122 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์ 219
ภาพที่ 123 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์ 220
ภาพที่ 124ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์ 220
ภาพที่ 125 เดินเส้นสิ่วตามรอยชอล์กที่ร่างไว้ด้วยโปรเจคเตอร์คร่าว ๆ แล้วลบรอยชอล์กออก 221
ภาพที่ 126 เดินเส้นสิ่วตามรอยชอล์กที่ร่างไว้ด้วยโปรเจคเตอร์คร่าว ๆ แล้วลบรอยชอล์กออก 221
ภาพที่ 127 เครื่องมือแกะไม้ เตรียม ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป เพื่อให้เกิดมิติลึกเป็นพิเศษ 222
ภาพที่ 128 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ 223
ภาพที่ 129 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ 223
ภาพที่ 130 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ 224
ภาพที่ 131 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องกา 224
ภาพที่ 132 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ 225
ภาพที่ 133 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ 225
ภาพที่ 134 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน 226
ภาพที่ 135 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน 226
ภาพที่ 136 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน 227
ภาพที่ 137 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน 227

ภาพที่ 138 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน....228
ภาพที่ 139 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน....228
ภาพที่ 140 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก....229
ภาพที่ 141 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก....229
ภาพที่ 142 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก....230
ภาพที่ 143 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก....230
ภาพที่ 144 ทดลองการติดตั้งบุษบก หลังที่ 2....231
ภาพที่ 145 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม....231
ภาพที่ 146 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม....232
ภาพที่ 147 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม....232
ภาพที่ 148 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม....233
ภาพที่ 149 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม....233
ภาพที่ 150 ทดลองการติดตั้งบุษบก หลังที่ 2 และหลังที่ 3....234
ภาพที่ 151 ทดลองการติดตั้งบุษบก หลังที่ 2 และหลังที่ 3....234
ภาพที่ 152 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....235
ภาพที่ 153 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....235
ภาพที่ 154 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....236
ภาพที่ 155 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....236
ภาพที่ 156 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....237
ภาพที่ 157 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....237
ภาพที่ 158 ช่างแกะสลักลงมือแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....238
ภาพที่ 159 ช่างแกะสลักลงมือแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....238
ภาพที่ 160 เดินเส้นแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....239
ภาพที่ 161 เดินเส้นแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์....239

ภาพที่ 162 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน 240
ภาพที่ 163 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน 240
ภาพที่ 164 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน 241
ภาพที่ 165 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน 241
ภาพที่ 166 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์ 242
ภาพที่ 167 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์ 242
ภาพที่ 168 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์ 243
ภาพที่ 169 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์ 243
ภาพที่ 170 ตรวจสอบการแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์ 244
ภาพที่ 171 ตรวจสอบการแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์ 244
ภาพที่ 172 ลายแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์เสร็จสมบูรณ์ 245
ภาพที่ 173 ลายแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์เสร็จสมบูรณ์ 245
ภาพที่ 174 รายละเอียดวิมานเทวดา ที่พอกเนื้อไม้ออกมาหลายชั้นจน 246
ภาพที่ 175 วิมานเทวดาถูกยกลอยสูงเด่นกว่าชั้นระดับความลึกอื่น ๆ 246
ภาพที่ 176 บุษบกทั้ง 3 หลัง ยังไม่ได้ตกแต่งด้วยกาบโลหะ 248
ภาพที่ 177 ขั้นตอนการขนส่งผลงานจาก จังหวัดเชียงราย ไปติดตั้งที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ... 249
ภาพที่ 178 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า 250
ภาพที่ 179 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า 250
ภาพที่ 180 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า 251
ภาพที่ 181 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า 251
ภาพที่ 182 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า 252

ภาพที่ 183 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....252
ภาพที่ 184 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....253
ภาพที่ 185 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....253
ภาพที่ 186 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....254
ภาพที่ 187 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....254
ภาพที่ 188 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....255
ภาพที่ 189 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....255
ภาพที่ 190 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....256
ภาพที่ 191 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....256
ภาพที่ 192 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....257
ภาพที่ 193 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์.....257
ภาพที่ 194 งานเปิดนิทรรศการที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า.....258
ภาพที่ 195 ขั้นตอนการทำลวดลายของฐานเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่แกะสลักเพิ่มเติมขึ้นใหม่ 258
ภาพที่ 196 การทำลวดลายของฐานเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่แกะสลักเพิ่มเติมขึ้นใหม่ ภายหลังจาก 259
ภาพที่ 197 การทำลวดลายของฐานเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่แกะสลักเพิ่มเติมขึ้นใหม่ ภายหลังจาก 259
ภาพที่ 198 เผาแผ่นวัสดุที่เราจะใช้ด้วยความร้อน เพื่อให้แผ่นโลหะเกิดความยืดหยุ่นขึ้นทรงรูปได้ง่าย 261
ภาพที่ 199 เผาแผ่นวัสดุที่เราจะใช้ด้วยความร้อน เพื่อให้แผ่นโลหะเกิดความยืดหยุ่นขึ้นทรงรูปได้ง่าย 261
ภาพที่ 200 นำแผ่นวัสดุที่เผาและรอให้เย็นแล้ว จากนั้นนำแบบที่สเก็ตไว้มาติดบนแผ่นโลหะที่....262
ภาพที่ 201 นำแผ่นวัสดุที่เผาและรอให้เย็นแล้ว จากนั้นนำแบบที่สเก็ตไว้มาติดบนแผ่นโลหะที่....262
ภาพที่ 202 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง.....263
ภาพที่ 203 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง.....263

ภาพที่ 204 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง.....264
ภาพที่ 205 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง.....264
ภาพที่ 206 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้.....265
ภาพที่ 207 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้ว 265
ภาพที่ 208 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้ว 266
ภาพที่ 209 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้ว 266
ภาพที่ 210 นำชิ้นงานที่เข้าชันเสร็จรอให้เย็นแล้วนำมาคว่ำติดบนไม้ โดยใช้แผ่นพลาสติกวางรองไว้ก่อน 267
ภาพที่ 211 นำชิ้นงานที่เข้าชันเสร็จรอให้เย็นแล้วนำมาคว่ำติดบนไม้ โดยใช้แผ่นพลาสติกวางรองไว้ก่อน 267
ภาพที่ 212 เริ่มทำการตอกตามลวดลายที่เราต้องการแบ่งมิติตามที่เราต้องการ 268
ภาพที่ 213 เริ่มทำการตอกตามลวดลายที่เราต้องการแบ่งมิติตามที่เราต้องการ 268
ภาพที่ 214 เผาชิ้นงานอีกรอบให้ชันไหม้ออกหมดจากชิ้นงาน.....269
ภาพที่ 215 เผาชิ้นงานอีกรอบให้ชันไหม้ออกหมดจากชิ้นงาน.....269
ภาพที่ 216 นำมาล้างด้วยน้ำยาล้างจานอีก 1 รอบเพื่อให้ชิ้นงานสะอาดที่สุด เพราะถ้าชิ้นงานไม่สะอาด.....270
ภาพที่ 217 นำมาล้างด้วยน้ำยาล้างจานอีก 1 รอบเพื่อให้ชิ้นงานสะอาดที่สุด เพราะถ้าชิ้นงานไม่สะอาด.....270
ภาพที่ 218 นำชิ้นงานมาตกแต่งและตะไบลบคม และทำสีตามที่เราต้องการ 271
ภาพที่ 219 นำชิ้นงานมาตกแต่งและตะไบลบคม และทำสีตามที่เราต้องการ.....271
ภาพที่ 220 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนเสร็จเรียบร้อย เพื่อเตรียมมาประกอบกับพระวิมาน 272
ภาพที่ 221 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนติดตั้งประกอบกับพระวิมานเสร็จเรียบร้อย 272

ภาพที่ 222 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนเสร็จเรียบร้อย เตรียมติดตั้งประกอบกับลำตัวของพญานาคบน 273
ภาพที่ 223 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนเสร็จเรียบร้อย พร้อมติดตั้งประกอบกับลำตัวของพญานาคบน 273
ภาพที่ 224 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนพระอาทิตย์และพระจันทร์เสร็จเรียบร้อย พร้อมติดตั้ง..... 274
ภาพที่ 225 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนพระอาทิตย์และพระจันทร์เสร็จเรียบร้อย พร้อมติดตั้ง..... 274
ภาพที่ 226 ภาพการติดตั้งแผ่นโลหะที่ดุนนูนทั้งหมดเสร็จสมบูรณ์..... 275
ภาพที่ 227 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์..... 275
ภาพที่ 228 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้ตม 276
ภาพที่ 229 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้น้ำ..... 276
ภาพที่ 230 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวปริ่มน้ำ 277
ภาพที่ 231 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวพ้นน้ำ 277
ภาพที่ 232 นำภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า ตีดลงบนแผ่นโลหะที่เตรียมไว้ 278
ภาพที่ 233 เริ่มต้นการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า 278
ภาพที่ 234 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า..... 279
ภาพที่ 235 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า..... 279
ภาพที่ 236 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า..... 280
ภาพที่ 237 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า..... 280
ภาพที่ 238 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า..... 281
ภาพที่ 239 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า..... 281
ภาพที่ 240 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้ตม 282
ภาพที่ 241 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้น้ำ 282
ภาพที่ 242 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวปริ่มน้ำ 283
ภาพที่ 243 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวพ้นน้ำ 283

ภาพที่ 244 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ก่อนประกอบ 284
ภาพที่ 245 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ก่อนประกอบ 284
ภาพที่ 246 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ประกอบเสร็จพร้อม 285
ภาพที่ 247 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ประกอบเสร็จพร้อม 285
ภาพที่ 248 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า พร้อมติดตั้ง บริเวณฐานบุษบก 286
ภาพที่ 249 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า พร้อมติดตั้ง บริเวณฐานบุษบก 286
ภาพที่ 250 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า และดาวเพดาน พร้อมติดตั้งในบุษบก 287
ภาพที่ 251 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า และดาวเพดาน พร้อมติดตั้งในบุษบก 287
ภาพที่ 252 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์ 288
ภาพที่ 253 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์ พร้อมทั้งเจ้าอาวาสวัดมุงเมือง 288

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางแสดงแผนการดำเนินงานตั้งแต่เริ่มศึกษาจนถึงการเสนอหัวข้อเรื่อง และเสร็จสิ้นการวิจัยและสร้างสรรค์รวมประมาณ 3 ปี หรือ 36 เดือน 9
ตารางที่ 2 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติในพุทธศาสนาโดยสังเขป” 75
ตารางที่ 3 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติในพุทธศาสนาโดยสังเขป” 77
ตารางที่ 4 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามพระราชพิธีของไทยโดยสังเขป” 86

ตารางที่ 5 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยสังเขป” 105

ตารางที่ 6 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยสังเขป” 108

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ความเชื่อในพระพุทธศาสนาระบุว่า จักรวาลแบ่งออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ จึงรวมเรียกว่า “ไตรภูมิ” อันหมายถึงภพภูมิทั้ง 3 ดังที่กล่าวมา โดยมีศูนย์กลางจักรวาล หรือไตรภูมิคือ เขาพระสุเมรุ ที่แวดล้อมไว้ด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ ซึ่งมีรูปร่างเป็นวงแหวนล้อมรอบอยู่เป็นชั้น สลับคั่นด้วย มหานทีสีทันดรเป็นจังหวะลดหลั่นกันออกไป มีทวีปทั้ง 4 ลอยละล่องอยู่นอกเขาวงแหวนชั้นที่ 7 แล้วล้อมรอบเขาวงแหวนชั้นนอกสุดนี้ไว้ด้วยกำแพงจักรวาล นับเป็นการสิ้นสุดขอบเขตภูมิจักรวาล หรือโลกสัณฐาน ตามปรัมปราคติในพระศาสนา

รายละเอียดเกี่ยวกับจักรวาลวิทยาในพระศาสนาเหล่านี้ มีเนื้อหาปรากฏในพระคัมภีร์ต่าง ๆ ทั้งที่เขียนด้วยภาษาบาลี และสันสกฤต มาเนิ่นนานแล้ว แต่สำหรับที่เขียนขึ้นด้วยภาษาไทย ซึ่งนับเป็นการรวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับจักรวาลวิทยาจากที่ต่าง ๆ มาบันทึกไว้ด้วยภาษาไทยเป็นครั้งแรกตั้งแต่ในยุคสุโขทัย คือไตรภูมิกถา หรือไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไท[1] อันแสดงให้เห็นถึงการส่งถ่ายความรู้เชิงปรัมปราคติในพระพุทธศาสนาจากชมพูทวีป มาสู่ดินแดน และโลกของผู้คนที่พูด อ่าน และเขียนด้วยภาษาไทย ตั้งแต่ในสมัยแรกเริ่มอีกด้วย

“วัด” ถือเป็นศูนย์รวมของศาสตร์และศิลป์มานับตั้งแต่อดีตกาล จึงทำหน้าที่ให้ความรู้ทั้งทางโลกและทางธรรม นอกจากจะเป็นสถานที่เก็บรักษาตำรับตำราเหล่านี้แล้ว ยังทำหน้าที่ถ่ายทอดชุดความรู้เหล่านี้ด้วยวิธีการต่างๆ โดยเฉพาะการแสดงออกด้วยกลวิธีเชิงช่าง ที่เหล่าศิลปินได้บรรจงสร้างสรรค์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา เช่น สถาปัตยกรรม จิตรกรรม ประติมากรรม ซึ่งสะท้อนให้เห็นถึงคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิอย่างเด่นชัด หากก็แตกต่างกันไปตามบริบท และเงื่อนไขที่แวดล้อมในแต่ละวัฒนธรรม และยุคสมัย

---

[1] สุภาพรรณ ณ บางช้าง, **วรรณกรรมโลกศาสตร์ในพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท**, เอกสารประกอบการประชุมเชิงวิชาการ เรื่องวรรณกรรมเกี่ยวกับโลกศาสตร์และสุภาษิตพระร่วง จัดพิมพ์โดยภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 8 กันยายน 2527 ณ ห้องประชุมสาระสนเทศ.

ดังนั้นถึงแม้ว่า แหล่งอารยธรรมต่างๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้ จะนับถือพระพุทธศาสนาไม่ต่างกันนัก แต่งานศิลปกรรม หรือแนวคิดที่แสดงออกมากลับแตกต่างกันในแต่ละวัฒนธรรม เช่น อาณาจักรพุกาม อาณาจักรสุโขทัย อาณาจักรเขมร อาณาจักรล้านช้าง เมืองเชียงแสน รวมทั้งอาณาจักรล้านนา ซึ่งยังคงเหลือโบราณสถานที่มีลักษณะทางสถาปัตยกรรมล้านนา มาจนถึงปัจจุบันอยู่มากพอสมควร ในจังหวัดเชียงใหม่ มีวัดพระสิงห์ วัดบวกครกหลวง วัดแม่แจ่ม จังหวัดน่าน มีวัดภูมินทร์ จังหวัดลำปาง มีวัดพระธาตุลำปางหลวง วัดไหล่หิน วัดปงสนุกเหนือ เป็นต้น

การแสดงออกเชิงช่างถึงคติจักรวาลในพุทธศาสนาของวัดต่างๆ ของอาณาจักรล้านนา ที่มีมาแต่โบราณนี้ ก็มีลักษณะเด่นที่แตกต่าง และมีอัตลักษณ์เฉพาะไปจากวัฒนธรรมอื่นๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วย

ลักษณะเช่นนี้อาจเห็นได้ชัดขึ้นด้วยการเปรียบเทียบคือ ในขณะที่อารยธรรมขอม, พุกาม, ชวาโบราณ, ศรีวิชัย, ล้านช้าง หรือแม้กระทั่งต้นธารของวัฒนธรรมล้านนา อย่างที่เมืองเชียงแสนเองก็ตาม เพราะศิลปิน ผู้รังสรรค์ชิ้นงานเหล่านี้ มักจะแสดงถึงจักรวาลวิทยาด้วยแผนผังของสถาปัตยกรรม ที่เคร่งครัดกับระเบียบจักรวาลในปรัมปราคติเป็นอย่างมาก[2] ในขณะที่อาณาจักรทางลุ่มน้ำเจ้าพระยาอย่าง กรุงศรีอยุธยา ต่อเนื่องมาจนถึงรัตนโกสินทร์ กลับคลี่คลาย และผ่อนปรนระเบียบจากการแสดงออกด้วยแผนผังนั้นลง มาเป็นความนิยมในการวาดจิตรกรรมภายในอาคาร ไม่ว่าจะเป็นอุโบสถ หรือพระวิหาร ด้วยรูปแผนภูมิจักรวาลอย่างภาพตัดขวาง (cross-section) ไว้ที่ผนังสกัดหลังพระประธาน[3] เป็นต้น

รูปแบบการแสดงถึงระเบียบจักรวาลในปรัมปราคติทางศาสนา ผ่านแผนภูมิจักรวาลรูปแบบต่างๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้จึงอาจแบ่งได้เป็น 2 ประเภทหลักๆ คือ การจัดวางภายนอกตัวสถาปัตยกรรม และการจัดวางภายในตัวสถาปัตยกรรม ที่มักจะเป็นในรูปแบบของอาคารหลังคาคลุม

อย่างไรก็ตาม ลักษณะทางศิลปะเหล่านี้ กลับไม่ปรากฏในงานช่างอาณาจักรล้านนาโบราณอย่างเด่นชัดนัก เพราะในศิลปะล้านนา มักจะแสดงสัญลักษณ์ความเป็นศูนย์กลางจักรวาลผ่านเครื่องบูชา อย่างเชิงเทียนรูปแผนภูมิจักรวาลภาพตัดขวาง ที่เรียกกันว่า “สัตตภัณฑ์” ซึ่งนับเป็นอัตลักษณ์

---

[2] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., **ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว**, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2540).

[3] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24**. (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539).

พิเศษของศิลปะล้านนาเอง โดยคำว่า “สัตตภัณฑ์” นั้นคงมีที่มาจากคำว่า “สัตตบริภัณฑ์” ซึ่งก็คือการจำลองศูนย์กลางจักรวาล อันมีเขาพระสุเมรุตั้งเป็นประธานอยู่ตรงกลางนั่นเอง

การแสดงออกที่แตกต่างกันอย่างนี้ ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงความรู้สึกนึกคิด มุมมอง การตีความ และการให้ความสำคัญกับคติและแผนภูมิจักรวาลที่แตกต่างกันออกไประหว่างกลุ่มวัฒนธรรมต่างๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และโดยเฉพาะอย่างยิ่งอาณาจักรล้านนาด้วย

ในกรณีของสัตตภัณฑ์ ภูมิจักรวาลทั้งมวลที่แสดงออกในรูปสัตตภัณฑ์นั้น จึงมีความหมายเป็นเครื่องใช้สำหรับเป็นพุทธบูชา ที่ช่างหรือศิลปินมีต่อศรัทธาในพระพุทธศาสนา มากกว่าที่จะเป็นกฎระเบียบที่เคร่งครัดตายตัว อย่างในวัฒนธรรมร่วมภูมิภาคอื่นๆ ทั้งยังเป็นไปได้ว่า การจำลองจักรวาลในรูปสัตตภัณฑ์ออกมาเป็นเครื่องบูชานั้น เปรียบได้กับการอัญเชิญเทวดาทั้งภพภูมิจักรวาลมาร่วมเป็นสักขีพยานในการประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น การทำพิธีสู่ขวัญ เป็นต้น

จังหวัดเชียงรายก็เป็นส่วนหนึ่งในอาณาจักรล้านนา มาตั้งแต่โบราณ พระยาเม็งรายมหาราชโปรดให้สถาปนาเชียงรายขึ้นเป็นเมืองเมื่อ พ.ศ. 1802 มีโบราณสถานที่มีความสำคัญทางประวัติศาสตร์อยู่มาก ตัวอย่างเช่น วัดพระแก้ว วัดพระสิงห์ วัดเจ็ดยอด วัดมิ่งเมือง วัดมุงเมือง วัดพระธาตุจอมสัก วัดพระธาตุจอมทอง วัดงำเมือง วัดพระธาตุจอมกิตติ วัดพระธาตุผาเงา วัดดอยก่องข้าว วัดดอยเขาควาย วัดร่องขุ่น เป็นต้น

วัดมุงเมือง ก็เป็นวัดสำคัญอีกวัดหนึ่งในจังหวัดเชียงราย จึงนับเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาด้วย ประวัติว่าสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2382 ชื่อมุงเมืองมีความหมายว่า หมอกมุงเมืองที่ปกป้องคุ้มครองเมืองเชียงราย ภายในพระวิหาร ประดิษฐานพระเจ้าสองสี พระพุทธรูปปางมารวิชัยศิลปะล้านนา สร้างขึ้นราวพุทธศตวรรษที่ 20 ซึ่งเก่าแก่กว่าประวัติของวัด มีเรื่องเล่ากันว่าเมื่อครั้งเครื่องบินของฝ่ายสัมพันธมิตรบินเข้ามาทิ้งระเบิดในบริเวณจังหวัดเชียงราย สมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 ระเบิดลูกหนึ่งตกลงที่พระวิหารหลังนี้ แต่ระเบิดไม่ทำงาน วิหารจึงไม่ได้รับความเสียหาย และต่อมาในพ.ศ. 2548 ได้พบผอบทองคำบรรจุพระบรมสารีริกธาตุจากเจดีย์ที่พังทลายลงมา

ความศรัทธาในพระพุทธศาสนาที่ “ตระกูลดัชนี” มีมานับตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษสืบมาจนปัจจุบัน ทำให้ข้าพเจ้าเกิดความเลื่อมใสศรัทธา และตั้งใจสร้างงานศิลปกรรม ไว้เพื่อเป็น “พุทธบูชา” ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ โดยนำเอาแนวความคิดเรื่องไตรภูมิตามคติพระพุทธศาสนา มาตีความและสร้างเป็นผลงานสื่อผสมในรูปแบบการจัดวางภายใน ตามวิธีการของข้าพเจ้า ทั้งจิตรกรรมฝาผนัง การออกแบบตกแต่งภายใน งานศิลปกรรมทั้งสองมิติและสามมิติ ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงราย

1.2 ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1.2.1 เพื่อศึกษาความงาม สุนทรียะของงานศิลปกรรมแบบล้านนา วิเคราะห์ วิจัยการแสดงสัญญะของภูมิจักรวาล ตลอดจนวิธีการจัดวางในอดีต และนำไปสร้างสรรค์เป็นศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย

1.2.2 เพื่อนำไปสร้างผลงานศิลปกรรม การจัดวางภายในตามวิธีการเฉพาะตน ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงราย ให้สะท้อนถึงคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ แสดงภูมิจักรวาลตามคติพระพุทธศาสนา สร้างความศรัทธา และแสดงถึงคติความเชื่อของคนไทยที่มีมาแต่อดีต

1.2.3 เพื่อใช้ผลงานศิลปกรรมเป็นการแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ให้เกิดข้อคิดและนำไปปฏิบัติตนให้สอดคล้องกับหลักธรรมเหล่านั้น

1.2.4 เพื่อสร้างผลงานศิลปะ การจัดวางรูปแบบภายในศิลปะล้านนาร่วมสมัย ถวายเป็นพุทธบูชา ธำรงและจรรโลงไว้ซึ่งพระพุทธศาสนาสืบไป

1.3 สมมติฐานของการศึกษา

จากคติไตรภูมิที่มีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ที่มีระบุอยู่ในพระคัมภีร์ต่าง ๆ ในพระพุทธศาสนา นอกจากจะเป็นเพียงเรื่องเล่าแล้ว ศิลปินในอดีตยังใช้คติความเชื่อนี้สร้างผลงานศิลปกรรม ทั้งในฝ่ายอาณาจักรและพุทธจักร เช่น การสร้างเมือง การสร้างวัด โดยภายในวัดได้มีการจัดวางตำแหน่งของอาคารต่าง ๆ ให้สอดคล้องกัน หรือแม้กระทั่งสิ่งของที่ประดับตกแต่งภายในอาคาร เช่น จิตรกรรมฝาผนัง ประติมากรรม ก็ล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลจากคติความเชื่อเรื่องไตรภูมินี้ทั้งสิ้น

การสร้างศาสนสถานในปัจจุบัน ก็ยังคงสะท้อนคติความเชื่อไตรภูมิที่มีมาแต่อดีต แต่สื่อที่แสดงออกนั้นเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัยและเอกลักษณ์ของศิลปินแต่ละคน เช่น วัดร่องขุ่น จังหวัดเชียงราย ผลงานอาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา แสดงให้เห็นถึงการรวบรวมองค์ความรู้จากในอดีตที่บรรพบุรุษสั่งสมมา เกิดสกุลช่างรุ่นใหม่ ๆ เห็นได้จากงานศิลปกรรมที่มีความหลากหลาย ทำให้เกิดความรู้สึกแปลกใหม่ที่ยังคงได้ความหมายเช่นเดิม

จากการสร้างศาสนสถานในปัจจุบันดังกล่าว ทำให้ข้าพเจ้าเกิดแรงบันดาลใจที่จะนำเอาความเชื่อเรื่องไตรภูมิ รวมทั้งคติธรรมในพระพุทธศาสนา นำมาตีความและแสดงเป็นปริศนาธรรมผ่านการ

ใช้สื่อผสมในรูปแบบการจัดวางภายใน โดยใช้ทักษะเฉพาะตน เพื่อสื่อความหมายอันจะเป็นประโยชน์ในการดำเนินชีวิต ให้กับผู้ที่เข้ามาชมในวิหารหลังนี้

จุดเริ่มต้นอันเป็นแรงบันดาลใจให้ผู้วิจัยสร้างสรรค์ผลงานนี้ คือเครื่องสักการบูชาชิ้นหนึ่งของล้านนา คือ สัตตภัณฑ์ ซึ่งโดดเด่นทั้งในแง่ความหมาย และรูปสัญลักษณ์ ที่พบอยู่เป็นจำนวนมากในหอคำหลวง ณ อุทยานศิลปวัฒนธรรม ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ทำให้เกิดข้อสงสัยถึงจุดประสงค์ในการใช้งาน แนวคิดในการสร้าง และความสำคัญที่มีต่อพระพุทธศาสนาในล้านนา ซึ่งในปัจจุบันสัตตภัณฑ์กลายเป็นหนึ่งในวัตถุจัดแสดงภายในพิพิธภัณฑ์เท่านั้น

เมื่อผู้วิจัยได้ศึกษาความหมายของสัตตภัณฑ์ พบว่าเครื่องสักการบูชาชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นถึงจักรวาลวิทยาในพระพุทธศาสนา และแฝงไว้ด้วยปริศนาธรรมไว้ได้อย่างน่าสนใจ และยังแสดงให้เห็นถึงความเลื่อมใสศรัทธาของบรรพบุรุษที่มีต่อพระพุทธศาสนา ด้วยเหตุดังกล่าวนี้ ข้าพเจ้าจึงได้นำเอาสัญญะของสัตตภัณฑ์มาใช้เป็นหลักในการออกแบบและการจัดวางภายใน ผสมกับเอกลักษณ์เฉพาะตัวในการสร้างสรรค์งานศิลปะของข้าพเจ้ามาใช้ในการออกแบบวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ในครั้งนี้

1.4 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

1.4.1 ผลงานศิลปกรรมสื่อผสมด้านหลังพระประธาน นำเสนอแนวความคิดคติไตรภูมิในพระพุทธศาสนา มีพระพุทธรูปประดิษฐานบนยอดเขาพระสุเมรุ ซึ่งถือแกนกลางของจักรวาล เป็นการจำลองสัณฐานของจักรวาลในแนวตั้งเช่นเดียวกันกับจิตรกรรมฝาผนังเรื่องไตรภูมิ เขาพระสุเมรุ ซึ่งทางล้านนาเรียกว่า สิเนรุ รอบล้อมไปด้วย เขาบริวารทั้ง 7 เป็นวงกลมลดหลั่นกันลงมา เรียงจากชั้นนอกสุดที่มีความสูงน้อยที่สุด ไล่ไปถึงชั้นในสุด ประกอบไปด้วย ยุคนธร กรวิก สุทัศนะ เนมินธร วินันตกะ และอัสกัณ มีพระอาทิตย์และพระจันทร์โคจรอยู่รอบเขาพระสุเมรุ

พระพุทธองค์ทรงเป็นศูนย์กลางและอยู่เหนือทุกสรรพสิ่ง ทรงหันหลังให้กับภูมิทั้ง 3 คือ กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ ด้านหน้าและด้านบนของวิหารโดยรอบทั้งสี่ด้านมีช่องบรรจุพระพิมพ์ ประจำวัน 7 วัน จำนวน 84,000 องค์ แทนพระธรรมขันธ์ สองข้างมีตุงกระด้างหม้อปูรณฆฏะ หรือไหดอกบัว เป็นหม้อแห่งความเจริญรุ่งเรือง และหมายถึงการกำเนิดของพระพุทธศาสนา

ด้านล่างเสาตุงเป็นช้างนพสุบรรณ ด้านบนเป็นหงส์ หมายถึงการเชิดชูทำนุบำรุงและการแผ่ไปของพระพุทธศาสนา การออกแบบ จิตรกรรมสื่อผสมด้านหลังพระประธาน ได้รับแรงบันดาลใจมาจากสัตตภัณฑ์ ซึ่งเป็นผลงานศิลปะแห่งภูมิปัญญาของชาวล้านนา ที่ตกผลึกทางความคิดและถูกถ่ายทอดออกมาภายใต้คติ ความเชื่อ พร้อมกับที่สะท้อนให้เห็นถึงกรอบความคิดของสังคมพุทธศาสนา ในดินแดนล้านนา

สัตตภัณฑ์ หรือ เชิงเทียน ในบริบททางวัฒนธรรมล้านนา สัตตภัณฑ์ เป็นคำในภาษาล้านนา หมายถึง "เชิงเทียนที่ใช้ในการบูชาพระประธานในวิหาร" โดยใช้สำหรับปักเทียนที่ปลายยอดได้เจ็ดเล่ม มักตั้งอยู่บริเวณหน้าพระประธานในวิหารหรือโบสถ์ สร้างโดยมีแนวคิดที่สำคัญ 2 ประการ คือ 1) แนวคิดเกี่ยวกับจักรวาลวิทยา 2) แนวคิดที่สอดแทรกหลักธรรม หรือหลักปฏิบัติทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับเลข 7 ได้แก่ หลักโพชฌงค์ 7 สัทธัมมะ 7 สัปปุริสธัมมะ 7 เป็นต้น เพื่อให้ชาวพุทธล้านนาได้นำไปใช้เป็นแนวทางปฏิบัติในชีวิต

สัตตภัณฑ์จึงเป็นการช่างที่สอดประสานกันระหว่างภูมิปัญญาด้านงานช่างกับความเชื่อและศรัทธาในพุทธศาสนา ข้าพเจ้าจึงศึกษาและขยายความจาก สัตตภัณฑ์ ที่ถือเป็นสัญลักษณ์ ที่เป็นบทสรุปความคิดรวบยอดของคติความเชื่อเรื่องศูนย์กลางจักรวาล มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างผลงาน

1.4.2 ผลงานศิลปกรรมสื่อผสม (ด้านหน้าพระประธานบริเวณประตูทางเข้า) ออกแบบเป็นงานดุนโลหะ รูป พระอาทิตย์ พระจันทร์ และธรรมจักร หมายถึง ทุกสรรพสิ่งมีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น ตั้งอยู่และดับไป แต่พระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้านั้นยังดำรงอยู่เหนือกาลเวลาและทุกสรรพสิ่ง ด้านล่างบริเวณข้างประตูทางเข้า มีตุงกระด้างอยู่บริเวณตรงกลางระหว่างประตูทางเข้าทั้งสาม ออกแบบเป็นพญานาคม้วนเป็นเกลียว ด้านในตกแต่งเป็นยันต์ล้านนาโบราณ เช่น ธรรมรักษาและพุทธรักษา เป็นสัญญะให้เกิดความมงคลแก่ผู้ที่เข้ามาภายในวิหาร

1.4.3 ผลงานศิลปกรรมสื่อผสมที่ผนังด้านข้าง ทั้งสองด้าน ซ้าย-ขวา ของวิหารสร้างเป็นเรื่องดวงดาว 12 นักษัตร ต่อเนื่องมาจากบริเวณด้านหน้าทางเข้าของวิหาร ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของทางล้านนา ที่นิยมเอาเรื่องของปีเกิดมาใช้ในการออกแบบ ดังจะเห็นได้จาก ตุง 12 นักษัตร ที่พบเห็นกันได้เสมอ ประกอบด้วย ใจ้ เป้า ยี เหม้า สี ใส้ สง้า เม็ด สัน เล้า เส็ด ไก้ เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบผลงานสื่อผสมร่วมสมัย ให้เข้ากับหน้าต่างทั้ง 12 บาน และยังเป็นการสร้างความเคลื่อนไหวในแง่ของเวลาให้ปรากฏอยู่ในจักรวาลจำลองที่ถูกจัดวางอยู่ในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ด้วย

ส่วนบนของด้านข้างวิหารทั้ง 4 ด้านมีช่องบรรจุพระพิมพ์ปางประจำวันทั้ง 7 วัน จำนวน 84,000 องค์ สื่อแทนพระธรรมขันธ์ที่พระพุทธองค์ทรงแสดงไว้ หรืออีกนัยยะหนึ่งสื่อถึงความเชื่อของอดีตพุทธตามคติพระพุทธศาสนานิกายมหายาน

1.4.4 ตุงกระด้าง (ด้านหน้าภายนอกวิหาร) ที่ออกแบบขึ้นมาใหม่ ตามลักษณะเฉพาะของศิลปิน แต่ได้แรงบันดาลใจมาจากตุงกระด้างโบราณของทางล้านนา ตุงหรือธง ตามความเชื่อของชาวล้านนา คือ เครื่องสักการะที่ใช้ในพิธีกรรมทางพระพุทธศาสนาและประเพณีเกี่ยวกับชีวิต ทำด้วยวัสดุ

หลายชนิด เช่น ผ้า กระดาษ ตุงกระด้าง เป็นตุงที่ทำด้วยวัสดุที่คงทน คือ ไม้หรือโลหะ มีการแกะสลักประดับด้วยโลหะ ฉลุลาย หรือประดับปูนปั้นเป็นลวดลายต่าง ๆ เช่น ลายเครือเถา ลายกระหนก ลายรูปสัตว์ โดยทั่วไปนิยมแกะสลักเป็นรูปสัตว์ประจำปีเกิดของผู้ถวาย การใช้ตุงกระด้างเป็นวัฒนธรรมที่รับมาจากพม่าหรือไทยใหญ่ ที่นิยมสร้างตุงกระด้างสำหรับบูชาพระรัตนตรัยอย่างถาวร มักถวายเป็นคู่ไว้หน้าพระประธานหรือหน้าโบสถ์ วิหาร บางแห่งทำไว้กลางลานวัด หรือใกล้กับพระเจดีย์

1.4.5 ออกแบบพระพิมพ์ เพื่อบรรจุภายในช่องรอบฝาผนังทั้งสี่ด้าน จำนวน 84,000 องค์ ได้มีการออกแบบขึ้นใหม่ โดยศึกษาจากข้อมูลพระพิมพ์ล้านนา เชียงแสน และนำมาสร้างในแบบเฉพาะของตนเอง โดยจะเป็นการร่วมมือกันสร้างระหว่างวัดและพุทธศาสนิกชนทั่วไป มีการจัดพิธีขึ้นแบบโบราณ เปิดโอกาสให้ทุกคนสามารถนำมวลสารและวัตถุมงคลมาร่วมสร้าง เพื่อให้ประชาชนมีส่วนร่วมและเป็นการสร้างรายได้ให้กับวัดอีกทางหนึ่งด้วย

1.4.6 บุษบกทั้ง 3 องค์สำหรับประดิษฐานพระประธาน มีแนวคิดมาจากพระพุทธเจ้าในอดีตตามคัมภีร์พุทธวงศ์กล่าวไว้ว่านับแต่พระพุทธเจ้าพระองค์นี้เสวยพระชาติเป็นสุเมธดาบส ได้อธิษฐานเป็นพระพุทธเจ้าต่อพระพักตร์พระพุทธเจ้าทีปังกร นับจากพระพุทธเจ้าทีปังกร ได้ 27 พระองค์ พระพุทธเจ้าในปัจจุบัน หมายถึงพระพุทธเจ้าศากยมุนี และพระพุทธเจ้าในอนาคต คือพระศรีอาริยเมตไตรย

1.4.7 ปัด ป้าว จามร เครื่องหลวง หรือ เครื่องสูง 7 อย่าง หรือ เครื่องเทียมยศ มักจะทำเป็นชุดอยู่ในราวเดียวกัน 1 ชุด อาจจะมี 5, 6 หรือ 7 ชิ้น และนิยมที่จะสร้าง 2 ชุด ตั้งอยู่ด้านซ้ายและด้านขวาของเตียงพระเจ้า ซึ่งชาวล้านนาเรียกว่า “เครื่องสัตตะ 7 ประการ หมายถึง เครื่องสักการะสูงสุดในพระพุทธศาสนา มีชื่อเรียกที่หลากหลาย เช่น เตียงพระเจ้า, อาสนา, จองคา, แท่นคา เหลือง หรือสังเค็ด มักปรากฏคู่กับเครื่องสูง (เครื่องเทียมยศ) หรือศาสตรวุธ มีชื่อเรียกว่า “ปัดป้าวจามร” ซึ่งเป็นเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศของพระมหากษัตริย์ รวมถึง พระพุทธรูป, พระธาตุ (พระเจดีย์), พระพุทธบาท, พระนอน (พระพุทธไสยาสน์) ซึ่งถือได้ว่าเป็นตัวแทนของพระพุทธเจ้า ซึ่งเครื่องประกอบพระราชอิสริยยศเหล่านี้ แสดงถึงสถานะของพระพุทธเจ้าก่อนเสด็จออกมหาภิเษกรมณ์ แสดงถึงการทิ้งกิเลสทั้งปวงเพื่อเข้าสู่พระนิพพาน

1.4.8 ขันแก้วทั้ง 3 พานสามเหลี่ยมที่ใช้ใส่ดอกไม้ธูปเทียนบูชาสักการะพระรัตนตรัยซึ่งทางล้านนาเรียกว่า ขันแก้วทั้ง 3 อันหมายเอาพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์

1.4.9 โครงการจัดทำพิพิธภัณฑ์ภายในวัด Life Museum (พิพิธภัณฑ์มีชีวิต)

1.4.10 จัดทำหนังสือนำชมโดยการรวมรวมองค์ความรู้ทั้งหมด โดยสังเขป ย่อลงในแผ่นพับหรือหนังสือนำชม

1.4.11 ฝึกอาสาสมัครนำชมพิพิธภัณฑ์ โดยการจัดนักศึกษาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย วิทยาเขตวัดมุงเมืองซึ่งมีการใช้วัดเป็นที่จัดการเรียนการสอน หมุนเวียนมาเป็นผู้นำชม อาจถือเป็นส่วนหนึ่งในการเรียนของนักศึกษาด้วย

อนึ่ง โครงการศิลปะการจัดวางภายในที่วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง เป็นโครงการต่อเนื่อง โดยมีงานศิลปนิพนธ์ เพื่อดุษฎีบัณฑิตครั้งนี้เป็นจุดเริ่มต้น โดยหากนับเฉพาะขอบเขตของการสร้างสรรค์งานในศิลปนิพนธ์ครั้งนี้ จะมีการสร้างสรรค์เฉพาะเพียงส่วนของผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน (โดยที่ยังจะไม่เจาะช่องทำซุ้มใส่พระพิมพ์ เพื่อรอเจาะพร้อมในคราวเดียวกันในโครงการระยะถัดจากนี้) และการจัดทำบุษบกสำหรับประดิษฐานพระพุทธรูปจำนวน 3 หลังเท่านั้น

1.5 ขั้นตอนของการศึกษา

1.5.1 ศึกษาและเก็บรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ เช่น เอกสาร สมุดข่อยรวมทั้งหลักฐานทางโบราณคดี เช่น สิ่งปลูกสร้างภายในวัดต่าง ๆ วัตถุจัดแสดง

1.5.2 หาข้อมูลประกอบจากหน่วยงาน เช่น พิพิธภัณฑ์ ตระกูลช่างโบราณ ตลอดจนนักสะสมวัตถุโบราณ

1.5.3 บันทึกภาพ เพื่อใช้เป็นข้อมูลและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.5.4 ทดลองเทคนิคใหม่ที่จะนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.5.5 ลงมือปฏิบัติงานจริง

1.6 ระยะเวลาในการดำเนินงาน

3 ปี หรือ 36 เดือน โดยเริ่มตั้งแต่เสนอหัวข้อวิทยานิพนธ์ผ่าน และเริ่มดำเนินงานตั้งแต่เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2557 - เดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2559 โดยมีแผนการดำเนินงานตั้งแต่เริ่มศึกษาจนถึงการเสนอหัวข้อเรื่องและเสร็จสิ้นการวิจัยและสร้างสรรค์รวมระยะเวลาประมาณ 3 ปี

ตารางที่ 1 ตารางแสดงแผนการดำเนินงานตั้งแต่เริ่มศึกษาจนถึงการเสนอหัวข้อเรื่อง และเสร็จสิ้นการวิจัยและสร้างสรรค์รวมประมาณ 3 ปี หรือ 36 เดือน

แผนการดำเนินงาน	**ระยะเวลาดำเนินงาน 36 เดือน**															
	2	4	6	8	11	14	17	20	22	24	25	27	29	31	33	36
1. ศึกษาเรื่องไตรภูมิ ที่มีอิทธิพลต่อสถาปัตยกรรมไทย และผลงานด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง โดยวางขอบเขตไปที่ศาสนสถาน และเครื่องประกอบพิธีกรรม สิ่งอื่นๆ ที่เกี่ยวข้อง	■															
2. รวบรวมข้อมูล และทำการบันทึก ทั้งเอกสาร บทสัมภาษณ์ ภาพถ่าย วิดิทัศน์ ตลอดจนข้อมูลที่เกี่ยวข้อง		■														
3. ทดลองทำภาพร่าง และสร้างแบบจำลอง			■													
4. ทดลองเทคนิค และจัดหาวัสดุที่สอดคล้องกับการสร้างสรรค์ผลงานจริง ตลอดจนจัดหาทีมงานผู้ช่วย ในส่วนของโครงสร้าง และเทคนิคพิเศษ				■												
5. ดำเนินการสร้างผลงานจริง					■	■	■	■								
6. เตรียมการในส่วนของพิธีกรรม การออกแบบและสร้างพระพิมพ์แผง เพื่อบรรจุไว้ในผนังของวิหาร โดยให้พุทธศาสนิกประชาชน มีส่วนร่วม									■							
7. รวบรวมเอกสาร และจัดทำสื่อต่างๆ เพื่อนำไปนำเสนอ และจัดแสดงครั้งที่ 1 เพื่อหาข้อสรุปและสิ่งที่ต้องแก้ไขปรับปรุง										■						

แผนการดำเนินงาน	**ระยะเวลาดำเนินงาน 36 เดือน**															
	2	4	6	8	11	14	17	20	22	24	25	27	29	31	33	36
8. จัดนิทรรศการแสดงผลงานครั้งที่ 1 และรายงานความก้าวหน้าของโครงการ เพื่อวิเคราะห์และสรุปผล											■					
											■					
9. วิเคราะห์ และสรุปผล จากการจัดนิทรรศการ												■				
10. ดำเนินการสร้างผลงานในส่วนอื่นๆ เพิ่มเติม													■			
11. รวบรวมเอกสาร และจัดทำสื่อต่างๆ เพื่อนำไปนำเสนอ ในนิทรรศการครั้งที่ 2 และจัดแสดง เพื่อหาข้อสรุปและสิ่งที่ต้องแก้ไขปรับปรุง														■		
12. จัดนิทรรศการแสดงผลงานครั้งที่ 2 และรายงานความก้าวหน้าของโครงการ เพื่อวิเคราะห์ และสรุปผล															■	
13. สรุปผลการวิจัย และจัดทำรายงานการวิจัย																■

1.7. วิธีการศึกษา

1.7.1 ศึกษาลักษณะความงามทางทัศนศิลป์ ของศิลปะล้านนาโบราณและล้านนาร่วมสมัย ตลอดจนงานศิลปะสมัยใหม่อื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง และทำความเข้าใจเกี่ยวกับหลักธรรมคำสอนของพระพุทธเจ้า ความเชื่อเรื่องไตรภูมิและจักรวาลวิทยา การดำรงชีวิตของมนุษย์ ซึ่งจะก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน

1.7.2 รวบรวมข้อมูล จากหนังสือ บทความ ภาพถ่าย เยี่ยมชมสถานที่จริงของผลงานพุทธศิลป์สมัยใหม่ เพื่อให้เกิดการพัฒนาแนวคิดในการสร้างสรรค์

1.7.3 จัดทำและรวบรวมข้อมูลที่มีความจำเป็นต่อการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากการทำงานในครั้งนี้มีทั้งผลงานที่เป็น สองมิติ สามมิติ ลอยตัว จึงต้องทำงานอย่างเป็นระบบและบูรณาการ

1.7.4 วิเคราะห์เลือกสรรและจัดลำดับขั้นตอนความคิด ในการนำไปสู่การนำเสนอแนวคิดที่ชัดเจน

1.7.5 กำหนดกรอบความคิดที่ชัดเจนในการนำเสนอ ภายหลังได้ผ่านขั้นตอนจาก 3 ข้อด้านบนแล้ว

1.7.6 สร้างภาพร่างต้นแบบ บนกระดาษ และสร้างแบบจำลองเสมือนจริง เพื่อความชัดเจนและเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานจริง

1.7.7 สร้างสรรค์ผลงานจริง

1.7.8 ตรวจสอบผลงาน และปรับปรุงผลงานให้สื่อถึงแนวคิด และถ่ายทอดออกมาอย่างชัดเจนที่สุด

1.7.9 นำเสนอผลงาน และรับคำวิจารณ์ เพื่อเกิดการวิจารณ์โต้เถียงในเชิงความคิด เชิงวิชาการ เพื่อที่จะนำข้อมูลที่ถูกต้องที่สุดในการปรับปรุงผลงาน

1.7.10 วิเคราะห์และสรุปผลงาน และแนวคิดเชิงสร้างสรรค์จากผลงานนี้

1.8 แหล่งข้อมูล

1.8.1 ภาพถ่ายจากสถานที่จริง จากการเดินทางศึกษาค้นคว้า โบราณสถาน ศาสนาสถานต่างๆที่สำคัญและมีส่วนเกี่ยวข้อง เช่นวัด และพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ

1.8.2 ศึกษาภาพจากการค้นคว้าในหนังสือ และสื่ออื่น ๆ เช่น อินเทอร์เน็ต

1.8.3 หนังสือที่เกี่ยวข้องโดยตรง จากการรวมรวม และบันทึกจากห้องสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และหอสมุดแห่งชาติ

1.8.4 หลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรมทางศาสนา เช่นจดหมายเหตุ สมุดข่อย หลักฐานทางโบราณคดี เช่น ภาพพระบฏ สัตตภัณฑ์ เครื่องเขิน งานไม้แกะสลัก

1.8.5 สัมภาษณ์บุคคลผู้ทรงคุณวุฒิที่เกี่ยวข้อง

1.8.6 เก็บข้อมูลจากช่างต่างๆ เช่น สกุลช่างล้านนา เพื่อศึกษาถึงวิธีการ รูปแบบ เทคนิค ตลอดจนและลงรายละเอียด เพื่อนำไปวิเคราะห์ และนำมาปรับประยุกต์ใช้ในการสร้างผลงาน

1.9 อุปกรณ์ที่ใช้ในการค้นคว้า

1.9.1 อุปกรณ์ในการเก็บข้อมูล เครื่องเขียน ดินสอ ปากกา สี สมุดบันทึก สมุดวาดภาพ

1.9.2 กล้องบันทึกภาพ เครื่องอัดเสียง

1.9.3 วัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน สีน้ำมันชนิดพิเศษที่มีความเข้มข้นและมีความหนืดสูงแห้งตัวเร็ว เหล็ก ไม้ ตะปู หมุดชนิดต่างๆ โลหะแผ่นที่ใช้ประกอบในชิ้นงาน ทองคำเปลว รัก เป็นต้น

1.9.4 เครื่องมือที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน เช่น เครื่องตัดไม้ เจาะ ฉลุ เครื่องดุนโลหะ

1.9.5 แบบจำลอง 3 มิติ เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างผลงานจริง

1.10 ค่าใช้จ่ายทั้งหมดในการวิจัย (โดยประมาณ)

ค่าใช้จ่ายในการดำเนินการ ตลอดโครงการ (เฉพาะส่วนด้านหลังพระประธาน) ประมาณ 10 ล้านบาท (สิบล้านบาทถ้วน) เน้นส่วนที่เป็นด้านหลังองค์พระประธานในวิหารให้เสร็จสมบูรณ์ ประกอบด้วย

1.10.1 งานโครงสร้างหลัก ด้านในผนังวิหาร กรุด้วยไม้สักทั้งหมดทุกด้าน

1.10.2 บุษบกประดิษฐานพระประธาน 3 องค์

1.10.3 ส่วนประกอบด้านหลัง เป็นผลงานสื่อผสม ประกอบด้วย ผลงานแกะไม้ ประดับวัสดุโลหะ กระจกสี และมีการทำสีบางส่วน

1.10.4 งานดุนโลหะ นูนสูง จากทองเหลือง ทองแดง ตะกั่ว

1.10.5 รายละเอียดอื่น ๆ ทั้งหมด

1.11 การนำเสนอผลงาน

ในการสร้างสรรค์ผลงาน เนื่องจากผลงานมีรายละเอียด และปริมาณงานที่มากเกินกว่าเวลาที่กำหนด ไว้ 3 ปี จึงจำเป็นจะต้องเลือกสร้างสรรค์ผลงานจริงเป็นบางส่วน เพื่อให้เกิดความเหมาะสมกับเวลาที่กำหนด ในการสร้างผลงานจริงนั้นจะสร้างไปพร้อมๆกันทุกส่วน โดยเฉพาะเรื่องของโครงสร้างภายใน แต่จะเน้นขอบเขตของผลงานให้อยู่ในส่วนของฝาผนังด้านหลังขององค์พระประธาน เพราะเป็นจุดที่มีความสำคัญและดูดสายตาของผู้ชมมากที่สุด โดยขอบเขตของผลงาน จะรวมถึงบุษบกประดิษฐานพระประธาน 3 องค์ ผนังและส่วนประกอบต่างๆ ด้านหลังทั้งหมด

ในการนำเสนอความคืบหน้า จะทำในลักษณะของการแสดงนิทรรศการ นำเสนอผลงานจริงบางส่วนที่จะสามารถเคลื่อนย้ายจากสถานที่จริง นำมาจัดแสดงได้ เช่น บุษบก งานดุนโลหะ งานทดลองเทคนิคพื้นผิว แบบจำลอง 3 มิติ ภาพร่างทั้งสี่ด้านของวิหาร พร้อมรายละเอียดและข้อมูลต่างๆ ทั้งภาพถ่ายในการสร้างผลงานจริง ภาพกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน รวมถึงสื่อวิดิทัศน์ขั้นตอนการทำงาน

เนื่องจากสถานที่ในการสร้างผลงาน จะอยู่ในจังหวัดเชียงราย เพื่อความสะดวกในการเดินทางของคณะอาจารย์จึงทำให้มีความจำเป็นต้องนำเสนอด้วยการจัดนิทรรศการ และนำเสนอด้วยผลงานจริงบางส่วน ประกอบ ภาพถ่าย หรือ วิดิทัศน์ และในขั้นตอนสุดท้ายอาจเชิญคณะอาจารย์ และผู้ทรงคุณวุฒิ เดินทางไปตรวจสถานที่จริง ณ จังหวัดเชียงราย เพื่อตรวจความสมบูรณ์ของผลงาน

บทที่ 2

ไตรภูมิโลกสัณฐาน กับแรงบันดาลใจต่อศิลปะแบบประเพณีนิยม

2.1 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในคัมภีร์ทางศาสนา

การจะทำความเข้าใจคติความเชื่อเกี่ยวกับโลกศาสตร์ในพุทธศาสนาที่ปรากฏในประเทศไทยนั้น จำเป็นที่ต้องศึกษาและทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องโดยตรง โดยเฉพาะคัมภีร์อันนับเนื่องในพุทธศาสนาเล่มต่างๆ ซึ่งนับเนื่องว่าเป็นเอกสารชั้นต้น และเป็นแรงบันดาลใจอันส่งอิทธิพลให้กับงานศิลปกรรมในประเทศไทยที่สร้างสรรค์ขึ้นในยุคต่างๆ การทบทวนเอกสารที่เกี่ยวกับโลกศาสตร์ในพุทธศาสนาบางเล่มที่เป็นที่รู้จักกันดี ทั้งที่ปรากฏในพระไตรปิฎกและคัมภีร์ในชั้นอรรถกถาและฎีกาอื่นๆ รวมทั้งคัมภีร์ที่แต่งขึ้นในท้องถิ่นเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วย ได้แก่

2.1.1 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในพระไตรปิฎก

ในพระไตรปิฎกอันถือเป็นเอกสารชั้นต้นของการศึกษาพระพุทธศาสนานั้น ปรากฏแนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ และภูมิสัณฐานของจักรวาลกระจายอยู่ตามพระสูตรต่างๆ มีการอธิบายอยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. เป็นการอธิบายโลกในกรอบของชีวิตมนุษย์แต่ละคน ที่มีขันธ์เป็นองค์ประกอบ
2. ใช้ตำนานการสร้างโลกของศาสนาพราหมณ์มาต่อยอดเพื่อประกอบการแสดงธรรม

“โลก” ตามความคิดของพุทธศาสนามิได้หมายถึงดาวเคราะห์ ในพุทธศาสนาเถรวาท มักจะเรียกว่า “โลกธาตุ” อธิบายตามหลักไวยากรณ์ได้ว่า ลุชฺช ธาตุ ซึ่งแปลว่า สิ่งที่ต้องแตกสลาย โลกจึงเป็นที่ประชุมและความสืบเนื่องของขันธ์ทั้งหลายอันเนื่องด้วยอินทรีย์ ส่วนคำว่าจักรวาลนั้น พระพุทธโฆษาจารย์ได้กล่าวไว้ในคัมภีร์สมันตปาสาทิกาว่า 1 โลกธาตุ เท่ากับ 1 จักรวาล ดังนั้น ตามความคิดของพุทธศาสนา จักรวาลก็คือโลกนั่นเอง[4]

---

[4] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล. “วิวัฒนาการและประติมานวิทยา จิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน” **เมืองโบราณ**. ปีที่ 29 ฉบับที่ 4 (ตุลาคม – ธันวาคม, 2546), 26.

2.1.2 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในคัมภีร์อรรถกถา

คัมภีร์อรรถกถาคือคัมภีร์ที่รวบรวมข้อความในพระไตรปิฎกที่กล่าวไว้อย่างย่นย่อ มาขยายความให้ลึกซึ้งละเอียดลออ ง่ายต่อความเข้าใจมากยิ่งขึ้น คัมภีร์อรรถกถานั้นแต่งขึ้นโดยพระเถระที่มีภูมิความรู้ในภาษาบาลีขั้นสูง เรียกกันว่า “พระอรรถกถาจารย์” พระสงฆ์ที่มีชื่อเสียงด้านการรจนาอรรถกถา เป็นที่รู้จักกันอย่างดี ได้แก่ พระพุทธโฆษาจารย์ ผู้มีภูมิลำเนาในอินเดีย แต่ได้เดินทางไปยังศรีลังกาตามคำแนะนำของพระเรวัตตเถร เพื่อแปลคัมภีร์อรรถกถาในภาษาสิงหลกลับสู่ภาษาบาลีดังเดิม เนื่องจากในช่วงเวลานั้น คัมภีร์อรรถกถาภาษาบาลีในอินเดียได้สูญหายไปเป็นจำนวนมาก[5]

นอกจากเนื้อความในอรรถกถาจะกล่าวถึงธรรมะข้อต่าง ๆ แล้ว เรายังอาจใช้ศึกษาแนวความคิด สภาพความเป็นอยู่ ประวัติศาสตร์ รวมทั้งกรอบความคิด เกี่ยวกับการมองโลกและจักรวาลตามมโนทัศน์ของชาวพุทธในระยะเวลานั้น และจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาพัฒนาการเกี่ยวกับโลกศาสตร์ต่อไป ในที่นี้จึงขอยกตัวอย่างคัมภีร์อรรถกถาที่มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับภูมิจักรวาลแบบพุทธบางเล่ม ได้แก่

คัมภีร์ภีร์สมันตปาสาทิกา วินัยปิฎก แสดงเรื่อง โลกวิทู ความเป็นผู้รู้โลกอย่างแจ่มแจ้งของพระพุทธเจ้า แสดงให้เห็นว่าโลกที่พระพุทธเจ้าทรงรับรู้มามีลักษณะอย่างไร

คัมภีร์สุมังคลวิลาสินี อรรถกถาสุตตันตปิฎก แสดงเรื่องพระอาทิตย์และพระจันทร์ วิถีการโคจรของพระอาทิตย์ซึ่งขยายความจากอคัญญสูตร

คัมภีร์มโนรถปุรณี แสดงเรื่องสระอโนดาต มฆมาณพวัตถุในอรรถกถาธรรมบท แสดงเรื่องการกำเนิดท้าวสักกะบนสวรรค์ นาคสังยุตตในคัมภีร์สารัตถปกาสินี แสดงเรื่องนาคจำพวกต่าง ๆ

2.1.3 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในคัมภีร์ฎีกา

คัมภีร์ชั้นฎีกา เป็นคัมภีร์ที่แต่งขึ้นเพื่อเป็นอรรถกถาของอรรถกถาอีกชั้นหนึ่ง หมายความว่าเป็นคัมภีร์ชั้นที่สาม รองจากคัมภีร์พระไตรปิฎกและคัมภีร์อรรถกถา ส่วนมากจะแต่งขึ้นใน พ.ศ. 1400 – 1800 ผู้ที่แต่งฎีกาเรียกว่า “พระฎีกาจารย์” จะต้องเป็นพระสงฆ์ที่มีภูมิความรู้ด้านธรรมะและภาษาบาลีในขั้นสูง จึงสามารถรจนาคัมภีร์ขึ้นอธิบายขยายความ และทำความเข้าใจคัมภีร์ในชั้นอรรถกถาได้

---

[5] สุภาพรรณ ณ บางช้าง. **ประวัติวรรณคดีบาลี ในอินเดียและลังกา**. (กรุงเทพฯ **:** จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย)**,** 2526. 280- 282.

อย่างไรก็ตาม ในปัจจุบันบางประเทศเช่น พม่า ก็ยังมีพระสงฆ์ที่เรียกคัมภีร์ของตนว่า ฎีกา อยู่ และคัมภีร์ฎีกาหลายต่อหลายเล่ม ก็แต่งขึ้นเพื่อโต้แย้งหลักการของคัมภีร์ฎีกาที่แต่งโดยพระสงฆ์รูปอื่น ๆ ด้วย

ในที่นี้จึงขอยกตัวอย่างคัมภีร์ในชั้นฎีกาที่มีเนื้อความเกี่ยวข้องกับการอธิบายโลกศาสตร์ตามคติของพุทธศาสนา เพื่อทำความเข้าใจความแตกต่างหลากหลายทางความคิด เกี่ยวกับการจำลองจักรวาลให้กว้างขวางยิ่งขึ้น เช่น

คัมภีร์ลีนัตถปกาส ผลงานของพระธัมมปาละ อธิบายวิถีโคจรของพระอาทิตย์ตามฤดูต่าง ๆ ทั้งสิ้น 3 วิถี ได้แก่ อชวิถี โควิถี และนาควิถี

คัมภีร์ปรมัตถมัญชุสา ฎีกาวิสุทธิมรรค (คัมภีร์มหาฎีกา) ผลงานของพระธัมมปาละ มีเนื้อหาเกี่ยวข้องกับโลกศาสตร์อยู่ 2 ส่วน คือ

1. ฉอนุสสตินิทเทส แสดงเรื่องโลกในรูปธรรมและนามธรรม ส่วนโลกในนามธรรมนั้นคล้ายกับคัมภีร์ที่เขียนขึ้นในสมัยอรรถกถา
2. ปุพเพนิวาสานุสสติญาณกถา แสดงเรื่องระยะเวลาหนึ่งกัปป์ โดยเฉพาะช่วงไฟบรรลัยกัลป์ล้างโลกจนกระทั่งเกิดแผ่นดินขึ้นใหม่ หมู่พรหมลงมากินดินและกลายเป็นมนุษย์ในเวลาต่อมา

คัมภีร์สารัตถทีปนี ผลงานของพระสารีปุตตะ คัมภีร์เล่มนี้ถือเป็นวรรณคดีที่รวบรวมเอาเรื่องโลกศาสตร์จากคัมภีร์ต่าง ๆ รวมไว้ในเล่มเดียวเป็นครั้งแรก โดยนำเอาเรื่องโลกวิทูในสมันตปาสาทิกามาขยายความ

2.1.4 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์สมัยหลังฎีกา

คัมภีร์ในยุคหลังฎีกา หรือบางครั้งก็เรียกว่า “อนุฎีกา” หรือ “อรรถกถาฎีกา” เป็นคัมภีร์ที่แต่งขยายความหรือกล่าวถึงธรรมะเรื่องใดเรื่องหนึ่งอย่างเจาะจง ถือเป็นคัมภีร์ชั้นที่ 4 ในพุทธศาสนา โดยมากมักแต่งขึ้นในศรีลังกา และประเทศพม่า หลายเล่มมีเนื้อความที่เกี่ยวเนื่องกับแนวคิดโลกศาสตร์ เช่น

คัมภีร์ชินาลังการฎีกา ผลงานของพระพุทธรักขิตาจารย์ ชาวลังกา เมื่อประมาณ พ.ศ. 1700 ปรากฏเนื้อหาเกี่ยวกับโลกศาสตร์ในติพุทธเขตตวัณณา เริ่มต้นเรื่องด้วยพระเทศนาของพระพุทธเจ้ากล่าวถึงพระสิขีพุทธเจ้าทรงพาพระอภิภูขึ้นไปยังพรหมโลก โดยเนื้อหาส่วนนี้นำมาจากอรรถกถาจูฬนีสูตร คัมภีร์มโนรถปูรณี ส่วนที่กล่าวถึงโลกศาสตร์มี 7 กัณฑ์ ได้แก่ หิมวันตวัณณา ชัมพุทีปวัณณา

มนุสสโลกวัณณา ติรัจฉานทุกกขวัณณา เปตทุกขวัณณา นิรยวัณณา และทุคติวัณณา โดยเนื้อหาส่วนนี้คัดลอกมาจากสุมังคลวิลาสินี[6]

คัมภีร์สารสังคหะ ผลงานของพระสิทธัตถะ ศิษย์พระพุทธัปปิยเถระ ส่วนที่เกี่ยวกับโลกศาสตร์อยู่ในบรรพที่ 40 มีชื่อว่าโลกสัณฐิติสังคหะ เนื้อหาส่วนใหญ่คัดลอกมาจากสารัตถทีปนีวินัยฎีกา

2.1.5 แนวคิดเรื่องโลกศาสตร์ในพม่าและไทย

คัมภีร์โลกบัญญัติ ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่งและช่วงเวลาที่แต่งขึ้น สันนิษฐานว่าน่าจะมีอายุเก่าแก่กว่าเตภูมิกถาและติพุทธเขตตวัณณาในชินาลังการฎีกา เพราะคัมภีร์ทั้งสองได้กล่าวอ้างถึงคัมภีร์โลกบัญญัติ นอกจากนี้ยังพบว่านอกจากภาษาบาลีแล้ว คัมภีร์นี้ยังได้รับการแปลเป็นภาษาจีนด้วย และไม่พบต้นฉบับใด ๆ ในลังกาเลย จึงสันนิษฐานว่าเป็นผลงานการแปลของพระสงฆ์พม่า

ส่วนช่วงเวลาที่แต่งขึ้นนั้นสันนิษฐานว่าน่าจะอยู่ในช่วงพระเจ้าอนิรุทธ เพราะเนื้อความที่ปรากฏในคัมภีร์โลกบัญญัติกล่าวถึงเรื่องพระเจ้าอโศกมหาราชทรงทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา ซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมเขียนกันในช่วงเวลานั้น คัมภีร์นี้มีเนื้อหาทั้งหมด 16 กัณฑ์ พบว่าเนื้อหาบางส่วนตรงกับคัมภีร์มหาวัสดุ และคัมภีร์ปัญจคติทีปนีฎีกา

คัมภีร์ปัญจคติทีปนี กล่าวถึงคุณและโทษต่าง ๆ ที่ทำให้สัตว์ทั้งหลายไปเกิดยังภูมิต่าง ๆ 5 ภูมิอย่างย่อ แบ่งเนื้อหาตามภูมิต่าง ๆ ได้แก่ นรก เดรัจฉาน เปรต มนุษย์ และเทวดา ในคัมภีร์นี้ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง แต่ปรากฏในคัมภีร์ปัญจคติทีปนีฎีกาว่า พระอัสสโฆษาจารย์เป็นผู้ประพันธ์คัมภีร์ที่มีชื่อว่า ฉคติทีปนี

จากการศึกษาพบว่าคัมภีร์ฉคติทีปนีนี้คือคัมภีร์ษัฑคติการิกา สันนิษฐานว่าพระสัทธัมมโฆสเถระแห่งเมืองสเทิมเป็นผู้ประพันธ์ ตามขนบวรรณคดีพม่าแล้ว คัมภีร์โลกบัญญัติและคัมภีร์ฉคติทีปนีเป็นผลงานการประพันธ์ของพระสัทธัมมโฆสเถระ และแปลในสมัยพระเจ้าอนิรุทธเช่นกัน[7]

คัมภีร์อรุณวตีสูตร ไม่ปรากฏผู้แต่ง สันนิษฐานว่าประพันธ์ขึ้นก่อนเตภูมิกถา เนื่องจากบานแพนกของเตภูมิกถาได้กล่าวถึงคัมภีร์นี้เอาไว้ เชื่อว่าแต่งขึ้นในพุกามราวพุทธศตวรรษที่ 18 - 19

---

[6] เรื่องเดียวกัน, 375 – 376.

[7] เรื่องเดียวกัน, 394.

เพราะในสมัยนั้นมีผู้เชี่ยวชาญด้านภาษาบาลีอยู่มาก และพระพุทธศาสนาก็เจริญรุ่งเรือง เนื้อหาเริ่มต้นพระประวัติของพระสิขีพุทธเจ้าตั้งแต่ประสูติจนกระทั่งเสด็จมายังเมืองอรุณวตี

เนื้อหาส่วนมากเกี่ยวข้องกับการแสดงพุทธานุภาพของพระพุทธเจ้า ว่าทรงมีกำลังเท่ากับพระโพธิสัตว์ในชาติสุดท้าย 9 ล้าน 9 แสนองค์รวมกัน และอธิบายเชิงพรรณนาลักษณะทางภูมิศาสตร์ของโลกธาตุต่าง ๆ เขาสิเนรุ อายุของเทวดา พรหมชั้นต่าง ๆ รูปพรหม อรูปพรหม กำเนิดมนุษย์ เรื่องการแสดงฤทธิ์ของพระพุทธเจ้าที่ทรงสำแดงได้ทุกโลกธาตุ ขณะที่พระสาวกจะแสดงได้เฉพาะจุลลโลกธาตุเท่านั้น[8]

คัมภีร์โลกุปปัตติ ผลงานของพระอัคคบัณฑิตเถระแห่งเมืองพุกาม ประพันธ์ขึ้นในรัชกาลพระเจ้านรปติสิถุ แต่ไม่น่าจะแต่งขึ้นก่อนคัมภีร์สารัตถทีปนี เพราะในคัมภีร์โลกุปปัตติได้กล่าวถึงคัมภีร์สารัตถทีปนีของพระสารีปุตตเถระ เนื้อความภายในนำมาจากทั้งคัมภีร์สารัตถทีปนี วรรณคดีรุ่นพระไตรปิฎก อรรถกถา และฎีกา จึงไม่มีเนื้อหาใดที่แตกต่างออกไปนอกจากเส้นทางโคจรของพระอาทิตย์ พระจันทร์ และกลุ่มดาวที่ได้รับการประพันธ์ขึ้นใหม่

คัมภีร์มหากัปปโลกสัณฐาน ได้รับการกล่าวถึงในเตภูมิกถาโดยใช้ชื่อว่าคัมภีร์มหากัลป์ จึงสันนิษฐานได้ว่าประพันธ์ขึ้นก่อนเตภูมิกถาเป็นอย่างน้อย เนื้อหากล่าวถึงพระพุทธเจ้าทรงเทศนาเรื่องการเกิดไฟบรรลัยกัลป์ที่ลุกไหม้จนถึงชั้นอาภัสสราพรหม

ครั้นฝนตกดับไฟบรรลัยกัลป์แล้ว พระพรหมจะเสด็จลงมาดูจำนวนดอกบัวบนแผ่นดินว่า ในกัปป์นี้จะมีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้กี่พระองค์ เนื้อความเหล่านี้นำมาจากคัมภีร์ปรมัตถมัญชุสา นอกจากนี้ยังมีเรื่องน้ำมันพญาปลาที่ทำให้เกิดไฟบรรลัยกัลป์ รวมทั้งภูมิศาสตร์จักรวาฬ และเนื่องจากเนื้อหาของคัมภีร์เล่มนี้จึงทำให้เชื่อได้ว่าน่าจะเป็นที่มาของเรื่องตอนกำเนิดโลกที่ปรากฏในโองการแช่งน้ำ

คัมภีร์โลกทีปกสาร เป็นผลงานการประพันธ์ของพระอุทุมพรมหาเถระ พระอุปัชฌาย์ของสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทย เนื่องจากปรากฏข้อความในตอนท้ายคัมภีร์ของคัมภีร์นี้ว่าพระสังฆราชเมธังกรผู้เป็นครูของพระเจ้าลิทัยเป็นผู้แต่ง สันนิษฐานว่า พระอุทุมพรมหาเถรระได้ประพันธ์ขึ้นในช่วงที่เป็นพระอุปัชฌาย์ของสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไทยเมื่อ พ.ศ. 1904

---

[8] กวี แสงมณี. “อรุณวตีสูตร : การตรวจชำระและการศึกษาเชิงวิเคราะห์.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2523), 4-5.

เนื้อหาภายในคัมภีร์แบ่งออกเป็น 7 ปริจเฉท ได้แก่ สังขารโลกนิเทศ นิริยนิเทศ เปตคตินิเทศ ติรัจฉานนิเทศ มนุสสนิเทศ สัคคนิเทศ และโอกาสนิเทศ ซึ่งเนื้อหาของคัมภีร์นี้เป็นส่วนขยายความจากคัมภีร์โลกุปปัตติ

นอกจากนี้ยังพบว่านำเนื้อหามาจากคัมภีร์สารัตถทีปนีและคัมภีร์สารสังคหะ มีเนื้อหาที่คัมภีร์สารสังคหะแต่งเพื่อขยายความในคัมภีร์สารัตถทีปนีอยู่ด้วย จึงสามารถสันนิษฐานได้ว่าคัมภีร์โลกทีปกสารไม่ควรจะแต่งขึ้นก่อนคัมภีร์สารสังคหะ คือในช่วง พ.ศ. 1815 – 1827 เป็นข้อสนับสนุนและข้อสันนิษฐาน ทั้งยังพบว่ามีเนื้อหาบางส่วนนำมาจากคัมภีร์อื่น ๆ เช่น ปัญจคติทีปนี เปตตวัตถุ โลกบัญญัติ มหาวงส์ ลักษณะเด่นของคัมภีร์นี้คือการแปลงเนื้อหาที่นำมาจากคัมภีร์อื่น ๆ จากร้อยแก้วเป็นร้อยกรอง และเป็นแหล่งอ้างอิงของคัมภีร์ที่ว่าด้วยไตรภูมิโลกสัณฐานในช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 20[9]

คัมภีร์จันทสุริยคติทีปนี พบต้นฉบับเป็นภาษาบาลีในโบราณสถานเกียงโอกยวง เมืองพุกาม เมื่อ พ.ศ. 2524 สันนิษฐานว่าพระอุดมมังคลาจารย์ ศิษย์ของพระอุทุมพรผู้เป็นพระอาจารย์กษัตริย์ของเมืองวิชัยสองพระองค์ คือพระเจ้าอดิสรราช และพระอนุชากิตติกุมาร และน่าจะประพันธ์ในช่วงรัชกาลของกษัตริย์ทั้ง 2 พระองค์นี้ นอกจากนั้นยังพบว่ามีการอ้างถึงคัมภีร์นี้ในคัมภีร์จักรวาฬทีปนี จึงสามารถสันนิษฐานได้ว่าคัมภีร์จันทสุริยคติทีปนีแต่งขึ้นก่อน พ.ศ. 2063 ซึ่งเป็นปีที่พระสิริมังคลาจารย์ประพันธ์คัมภีร์จักรวาฬทีปนี

เนื้อหาในคัมภีร์นี้แบ่งออกเป็น 8 มาติกา ได้แก่ รัตนวินิจฉัย โยชนวินิจฉัย ปเกียรณวินิจฉัย คติวินิจฉัย วิถีวินิจฉัย อยนวินิจฉัย อาโลกวินิจฉัย และอุปปติวินิจฉัย จุดมุ่งหมายของทั้ง 8 มาติกานี้มุ่งแสดงเรื่องวิถีโคจรของพระอาทิตย์ตามราศีต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นเรื่องใหม่ที่ไม่มีในคัมภีร์ที่ว่าด้วยไตรภูมิโลกสัณฐานที่ประพันธ์ก่อนหน้านั้น ส่วนเรื่องโลกสัณฐานยังคงกล่าวถึงเช่นเดียวกับคัมภีร์อื่น ๆ

คัมภีร์โลกสัณฐานโชตรตนคัณฐี ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์ สันนิษฐานว่าคัมภีร์นี้ไม่ควรแต่งขึ้นช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 20 เนื่องจากมีเนื้อหาหลายช่วงที่นำมาจากคัมภีร์โลกทีปกสาร เนื้อหาโดยทั่วไปกล่าวถึงโลกศาสตร์เหมือนกับคัมภีร์อื่น ๆ แต่มีการประพันธ์เนื้อหาบางส่วนที่เกี่ยวข้องกับ

---

[9] เกรียงศักดิ์ ไทยคุรุพันธ์. “โลกัปปทีปกสาร ปริจเฉทที่ 1 และ 2 : การตรวจชำระและการศึกษาวิเคราะห์.” (วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2552), 9-11.

การโคจรของพระอาทิตย์ และจักรราศีเพื่อโต้แย้งกับเนื้อหาในคัมภีร์จันทสุริยคติทีปนี จึงเชื่อว่าคัมภีร์นี้จะต้องแต่งขึ้นหลังจากคัมภีร์จันทสุริยคติทีปนี

คัมภีร์จักรวาฬทีปนี ผลงานของพระสิริมังคลาจารย์ พระสงฆ์ล้านนา แต่งขึ้นขณะจำพรรษาอยู่วัดสวนขวัญเมื่อ พ.ศ. 2063 รัชกาลพระเมืองแก้วแห่งราชวงศ์มังราย เนื้อหาภายในแบ่งออกเป็น 6 กัณฑ์ ได้แก่ จักรวาฬรูปนิทเทส ปัพพตนิทเทส ชลาสยนิทเทส ทีปนิทเทส ภูมินิทเทส และปกิณวินิจฉัย โดยมีวัตถุประสงค์ในการต่างเพื่อรวบรวม และเรียบเรียงเรื่องจักรวาฬจากคัมภีร์ต่าง ๆ เพื่อให้อ่านเข้าใจง่ายยิ่งขึ้น มีการอธิบายความหมายศัพท์ในเชิงนิรุกติศาสตร์ วิเคราะห์รายละเอียดเรื่องคติไตรภูมิโลกสัณฐานในคัมภีร์อื่น ๆ[10]

คัมภีร์โอกาสโลกทีปนี เนื้อหาภายในแบ่งออกเป็น 5 กัณฑ์ ได้แก่ ภุมฺมฏฺฐทีปนี จนฺทิมสุริยปริวตฺตทีปนี วิถีทีปน อาโลกทีปน และภูมนตรปริจฺเฉททีปน โดยเนื้อหากัณฑ์แรกและกัณฑ์สุดท้ายเป็นบทร้อยกรอง ส่วนกัณฑ์ที่เหลือเป็นร้อยแก้ว เนื้อหาส่วนใหญ่มาจากสุมังคลวิลาสินีอรรถกถาสุตตันตปิฎก แต่ผู้ประพันธ์อ้างว่านำมาจากสารัตถทีปนีวินัยกถา แต่เมื่อสังเกตเนื้อหาแล้วพบว่ามีการตัดเนื้อหามาจากโอกาสโลกนิทเทส ในคัมภีร์โลกทีปกสาร เนื่องจากมีเนื้อหาเหมือนกันและฉันท์เริ่มเรื่องของคัมภีร์โอกาสโลกทีปนีกับโลกทีปกสาร บางส่วนนำมาจากโลกทีปกสารโดยไม่มีการแก้ไขเปลี่ยนแปลง บางส่วนมีใจความอ้างอิงจากโลกทีปกสารด้วย ดังนั้นจึงสันนิษฐานได้ว่าคัมภีร์นี้ควรประพันธ์ขึ้นหลังคัมภีร์โลกทีปกสาร รวมทั้งในคัมภีร์จักรวาฬทีปนีก็ไม่ได้กล่าวถึงคัมภีร์นี้ จึงเป็นไปได้ว่าคัมภีร์นี้ควรแต่งขึ้นหลัง พ.ศ. 2063

2.1.6 คัมภีร์โลกศาสตร์ที่มีการแปลเป็นภาษาไทย

ในตอนต้นของบทได้กล่าวถึงคัมภีร์โลกศาสตร์ที่ปรากฏในพุทธศาสนา ทั้งในพระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกาและอนุฎีกา ในลำดับต่อไปจะได้กล่าวทบทวนวรรณกรรมถึงคัมภีร์โลกศาสตร์ ที่แต่งขึ้นหรือแปลเป็นภาษาไทย ซึ่งพบว่ามีคัมภีร์บางเล่มที่รจนาขึ้นในดินแดนไทย หลายเล่มเกิดจากการรวบรวมคัมภีร์โลกศาสตร์ดั้งเดิมจำนวนมากมาร้อยเรียงกันขึ้นมาใหม่ น่าจะมีจุดประสงค์เพื่อใช้เทศนาเป็นภาษาไทยให้ประชาชนในระดับชาวบ้านที่ไม่เข้าใจภาษาบาลีได้

การแสดงภพภูมิต่าง ๆ ในการเทศนานั้น ก็เป็นการอธิบายถึงผลของบาปบุญคุณโทษ อันเป็นธรรมะเบื้องต้นของพุทธศาสนา ง่ายต่อความเข้าใจและปฏิบัติตาม และเชื่อว่าคัมภีร์โลกศาสตร์ที่

---

[10] สิริมังคลาจารย์. **จักกวาฬทีปนี**. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2523) . 242.

ปรากฏในดินแดนไทยเหล่านี้ ทั้งภาษาไทยและภาษาบาลี มีส่วนในการส่งอิทธิพลให้กับการสร้างสรรค์ศิลปกรรมในวัดวาอาราม และการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ในสถาบันพระมหากษัตริย์ด้วย

ในที่นี้จึงขอยกตัวอย่างคัมภีร์โลกศาสตร์ที่แปลเป็นภาษาไทยบางเล่ม เพื่อทำความเข้าใจการอธิบายโลกและจักรวาลตามมโนทัศน์ของชาวไทย ที่ได้รับแรงบันดาลใจมากจากพุทธศาสนา ได้แก่

เตภูมิกถา เป็นพระราชนิพนธ์ในพระมหาธรรมราชาลิไท กษัตริย์แห่งสุโขทัย ทรงพระราชนิพนธ์ไว้เมื่อ พ.ศ. 1888 แท้จริงคัมภีร์นี้มีชื่อว่า ไตรภูมิสังเขป ส่วนภาษาไทยเรียกว่า เตภูมิกถา ซึ่งถือว่าคัมภีร์นี้เป็นคัมภีร์โลกศาสตร์ที่เป็นภาษาไทยเล่มแรกเท่าที่พบในปัจจุบัน

เนื้อหาภายในแบ่งออกเป็น 11 กัณฑ์ นับตั้งแต่เรื่องการเกิดของสัตว์ไปจนถึงเรื่องพระนิพพาน มีเนื้อหาภายในบางส่วนที่ไม่ปรากฏชื่อในบานแพนก เช่น มหาวงส์ แต่พบในคัมภีร์มหาวงส์สำนวนที่แปลในรัชกาลที่ 1 แต่ไม่พบในคัมภีร์มหาวงส์ภาษาบาลีแต่อย่างใด และพบว่าคัมภีร์มหาวงส์สำนวนที่แปลในรัชกาล ที่ 1 นำเนื้อหามาจากคัมภีร์วังสัฏฐปกาสินี ฎีกามหาวงส์ ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าเนื้อหาเรื่องพระเจ้าอโศกมหาราชที่ปรากฏในเตภูมิกถานำมาจากคัมภีร์ฎีกามหาวงส์ ส่วนเนื้อหาเรื่องสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อุสสุททนรกทั้ง 16 ขุม และอุตตรกุรุ เป็นการแปลมาจากคัมภีร์ชินาลังการฎีกา

ในบานแพนกของคัมภีร์เตภูมิกถานี้อ้างถึงคัมภีร์โลกศาสตร์ต่าง ๆ จึงสามารถระบุได้ว่าคัมภีร์ที่ได้รับการกล่าวถึงเหล่านั้นจะต้องประพันธ์เสร็จก่อน พ.ศ. 1888 อย่างแน่นอน และยากที่จะเป็นไปได้ว่าคัมภีร์นี้จะมีอิทธิพลต่อโองการแช่งน้ำ วรรณคดีสมัยอยุธยา เนื่องจากวรรณกรรมทั้ง 2 เรื่องนี้ประพันธ์ขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกัน รวมทั้งรูปแบบการประพันธ์ก็แตกต่างกันด้วย กล่าวคือ เตภูมิกถาเป็นวรรณกรรมร้อยแก้วแบบพรรณนาแต่โองการแช่งน้ำเป็นร้อยกรองที่เล่าเรื่องแบบสรุป

ติโลกทีปนี เป็นคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับล้านนา ครูบามณี วัดบ้านด้าย จารขึ้นใหม่ใน พ.ศ. 2479 ในตอนท้ายของวรรณกรรมเรื่องนี้ระบุว่าต้นฉบับมีอายุเก่ากว่าเล่มนี้ 188 ปี ดังนั้นต้นฉบับจึงน่าจะประพันธ์ขึ้นประมาณ พ.ศ. 2291 เนื้อหาภายในไม่มีการแบ่งเป็นปริจเฉท เริ่มต้นด้วยเรื่องการสะสมบารมีของพระโพธิสัตว์ เรื่องพระพุทธเจ้าในอดีต เรื่องโลก ลำดับกษัตริย์ชมพูทวีปและลังกา นับตั้งแต่พระเจ้าสีหพาหุจนถึงพระเจ้าสัทธาติสสะ เรื่องโลกสัณฐาน อายุเทวดาในสวรรค์ชั้นต่าง ๆ พระอาทิตย์และพระจันทร์ สุดท้ายกล่าวถึงพระนิพพาน

เนื้อหาเหล่านี้นำมาจากคัมภีร์โลกุปปัตติของพระสิริสมันตภัททอัคคบัณฑิต พาหิรนิทานของคัมภีร์โสตัตถกีมหานิทาน คัมถีร์สัมภารวิบาก คัมภีร์ชินกาลมาลินีปกรณ์ คัมภีร์มหาวงส์ คัมภีร์วังสมาลินี และคัมภีร์โลกทีปกสาร ซึ่งโดยภาพรวมแล้วมีเนื้อหาของพงศาวดารลังกาเกินครึ่งหนึ่ง ปริจเฉทที่

5 ของคัมภีร์โลกทีปกสารก็มีเนื้อหาที่นำมาจากคัมภีร์มหาวงส์ และตัวคัมภีร์โลกทีปกสารก็กล่าวถึงโลกศาสตร์อยู่แล้ว ดังนั้นจึงเป็นไปได้ว่าคัมภีร์ติโลกทีปนีได้นำเนื้อหามาจากคัมภีร์โลกทีปกสาร

ไตรภูมิฉบับหอสมุดกรุงปารีส เป็นสมุดภาพไตรภูมิที่เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย ซึ่งสังเกตและกำหนดอายุได้จากอักษรไทยย่อ หน้าปกของสมุดเขียนว่า “ไตรยภูมิพระมาไลย” เนื้อหาภายในแบ่งออกเป็น 5 ตอน ได้แก่ ตอนที่ 1 พระปรเมศวร สร้างจักรวาล เป็นการผสมผสานความเชื่อทางพระพุทธศาสนาและลัทธิไสยศาสตร์ กล่าวถึงไฟประลัยกัลป์ล้างโลกและพระปรเมศวรสร้างจักรวาลและสรรพสิ่งขึ้นใหม่

เนื้อหาในตอนนี้มีความแปลกจากคัมภีร์อื่น ๆ คือเรื่องเต่าที่ชื่อมหาธรณี กับบพิตรจึ่งเอาน้ำกษีราไว้ใต้เต่าตัวนั้น ให้เต่านำน้ำกษีราไว้ใต้เขาสุเมรุราช อีกตอนหนึ่งคือเรื่องการกำเนิดเกาะลังกา ซึ่งมีเนื้อหาคล้ายคลึงกับคำพากย์รามเกียรติ์สมัยอยุธยา และกล่าวถึงพระอาทิตย์กับพระจันทร์ว่าเกิดจากต่างบิดา แต่ร่วมมารดากันซึ่งไม่เคยปรากฏในเอกสารอื่น ตอนที่ 2 พระพุทธเจ้า 5 พระองค์ กล่าวถึงการสะสมบารมีและการอุบัติของพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ ตอนที่ 3 มหาพรหมเทพราชสร้างเทวดาต่าง ๆ

เนื้อหาที่แปลกไปจากไตรภูมิสุโขทัยและไตรภูมิรัตนโกสินทร์และตอนต้นของฉบับนี้คือมหาพรหมเทพราช ได้ทอดตัวเลขลงมาเป็นเทวดา อมนุษย์ และมนุษย์ ตอนที่ 4 ไฟประลัยกัลป์ มีเนื้อความตามเตภูมิกถา บางส่วนอ้างจากพระสูตร และตอนที่ 5 นรก ช่วงต้นกล่าวว่าพระพุทธโฆษาอรรถกถาจารย์เป็นผู้แต่ง แต่เมื่อดูจากเนื้อหาแล้วพบว่ามีข้อความฉันท์บาลีตรงกับคัมภีร์โลกทีปกสาร เนื้อหากล่าวถึงนรกใหญ่ทั้ง 8 ขุม ซึ่งมีชื่อตรงกับคัมภีร์อื่น อยู่ที่เหลี่ยมเขาพระสุเมรุ นอกจากนี้ยังมีเรื่องพญาปลาทั้ง 7 ในคัมภีร์ปปัญจสูทนีกล่าวว่าอาศัยอยู่ในน้ำเค็ม แต่ในไตรภูมิฉบับนี้กล่าวว่าอยู่ในทะเลสีทันดร

ไตรภูมิโลกยวินิจฉัยสำนวนที่ 1 คัมภีร์เล่มนี้เป็นผลงานการรวบรวมของพระยาธรรมปรีชา (แก้ว) จากการศึกษาพบว่ามีการรวบรวมเนื้อหาขึ้นใน พ.ศ. 2326 โดยมีพระยาเมธาธิบดี จางวางราชบัณฑิตเป็นประธานฝ่ายฆราวาส และสมเด็จพระสังฆราชเป็นประธานฝ่ายสงฆ์

ในบานแพนกยังระบุอีกว่า พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระกรุณาโปรดฯ ให้ชำระ และทรงร่วมการชำระนี้ด้วย เนื้อหาภายในประกอบด้วยโอกาสนิวาสกถา ทีปกถา ชมพูทีปกถา มหานิริยกถา เปตกถา ติรัจฉานกถา มนุษยกถา และเทวโลกกถา สังเกตได้ว่าเนื้อหาเรื่องสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ สวรรค์ชั้นบนอีก 4 ชั้น เรื่องรูปภูมิและอรูปภูมิยังขาดอีกมาก แสดงให้เห็นว่าไตรภูมิโลกยวินิฉัยกถาสำนวนที่ 1 นี้ยังประพันธ์ไม่เสร็จสมบูรณ์

ไตรภูมิโลกยวินิจฉัยสำนวนที่ 2 พระยาธรรมปรีชา (แก้ว) จางวางราชบัณฑิตเป็นผู้ชำระ มีพระพุทธโฆษาจารย์เป็นผู้ช่วย ชำระขึ้นใน พ.ศ. 2345 โดยคัดลอกจากสำนวนที่ 1 โดยตรงและมีการแก้ไขภาษาให้สละสลวยขึ้นแต่คงเนื้อความเดิมไว้ แต่งคำอธิบายเพิ่มเติม เพิ่มคัมภีร์ที่มาและเพิ่มเติมเนื้อเรื่องให้สมบูรณ์ มีการแบ่งเนื้อหาออกเป็น 8 ปริจเฉท ได้แก่ โอกาสวินาศโลก โอกาสสัณฐหนโลก นิรยโลก เปตโลก ติรัจฉานโลก มนุสสโลก เทวโลก และพรหมโลก โดยนำเนื้อหามาจากคัมภีร์ในสมัยพระไตรปิฎกจนถึงคัมภีร์ปกรณ์พิเศษในสมัยหลังฎีกา และนำมาจากคัมภีร์โลกศาสตร์ฉบับอื่น ๆ นอกจากการแปลจากคัมภีร์ในพระพุทธศาสนา และยังมีการเพิ่มเรื่องจักรวรรดิวัตร 12 ประการ

สาเหตุที่เพิ่มเข้าไว้ในไตรภูมิโลกยวินิจฉัยกถาอาจสันนิษฐานได้ว่า เพื่อแสดงให้เห็นว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงขึ้นครองสิริราชสมบัติเป็นพระมหากษัตริย์ได้ด้วยการประพฤติจักรวรรดิวัตร มุ่งหมายเป็นสมเด็จพระจักรพรรดิราช ไม่ใช่เพราะด้วยบุญญาบารมีดังที่เชื่อกันมาแต่อดีตและยังใช้จักรวรรดิวัตรนี้ลดทอนพระเกียรติยศของพระมหากษัตริย์ในราชวงศ์บ้านพลูหลวง แห่งกรุงศรีอยุธยาที่ชอบฆ่าสัตว์ตัดชีวิต และเสพสังวาสกับสตรีที่ยังไม่มีระดูด้วย ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถาถือเป็นคัมภีร์โลกศาสตร์เล่มสุดท้าย ก่อนที่ความรู้เรื่องจักรวาลของไทยจะเปลี่ยนไปเป็นแบบวิทยาศาสตร์

จันทสุริยคติทีปนี สำนวนแปลรัชกาลที่ 1 พบเฉพาะต้นฉบับที่เป็นสำนวนแปลภาษาไทย แต่ไม่พบสำนวนคัมภีร์จันทสุริยคติทีปนีที่เป็นภาษาบาลี แปลโดยพระธรรมอุดม (มี) วัดราชบูรณะ กรุงเทพมหานคร เมื่อ พ.ศ. 2346 ซึ่งต่อมาได้รับการสถาปนาเป็นสมเด็จพระสังฆราช ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เนื้อหาภายในมีการแปลเสริมความ โดยนำเอาเนื้อหาจากคัมภีร์อื่นมาเสริมรายละเอียดให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น เช่น คัมภีร์สมันตปาสาทิกา คัมภีร์วิสุทธิมรรค คัมภีร์สังขยาปกาส

สมุดภาพไตรภูมิฉบับต่างๆ ในคัมภีร์โลกสัณฐานที่กล่าวมาตั้งแต่ต้น พบว่า พุทธศาสนาในสมัยโบราณเป็นคำตอบของทุกอย่างในชีวิตประจำวันของผู้คน ไม่ได้ให้คำตอบเฉพาะในด้านของปรัชญาและการดำรงชีวิตเท่านั้น แต่ขยายขอบเขตออกไปถึงการอธิบายลักษณะทางภูมิศาสตร์ โลกศาสตร์ และวิทยาการอื่น ๆ ด้วย ซึ่งในปัจจุบัน หน้าที่เหล่านี้ที่เคยอยู่ในอำนาจของศาสนากลับกลายมาตกอยู่กับวิทยาศาสตร์แทน

อย่างไรก็ตาม จากการที่ศาสนา มีบทบาทล่วงล้ำเข้าไปในอาณาบริเวณด้วยการสร้างคำอธิบายทางภูมิศาสตร์โลกขึ้น ดังบรรยายไว้ในคัมภีร์โลกศาสตร์ต่าง ๆ ในรูปแบบพรรณาโวหารยืดยาวมีลักษณะเป็นบทกวี ย่อมเป็นการเข้าใจยากและผู้อ่านจะมองไม่เห็นภาพ

ดังนั้นจึงมีการอธิบายมโนทัศน์เรื่องโลกเหล่านี้ออกมาเป็นภาพแสดงแทน (Representation) ที่อาจเปิดคลี่ออกให้ผู้สงสัยใคร่รู้เข้าใจได้ง่ายกว่าการพรรณนาโวหารอันยืดยาว สมุดภาพไตรภูมิ ที่เป็นพับข่อย ระบายสีสันสวยสดงดงามสามารถให้คำตอบได้อย่างชัดเจน และยังเป็นแม่แบบในการนำไปขยายสัดส่วน เพื่อนำไปสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปกรรมอื่น ๆ เช่น จิตรกรรมฝาผนัง การจำลองจักรวาลด้วยสถาปัตยกรรม และพระราชพิธีอื่น ๆ อันนับเนื่องด้วยความเป็นเทวราชา (God king)

เป็นที่น่าสังเกตว่าในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา สมุดภาพเหล่านี้มิได้แพร่หลายและมีอยู่มากมายตามวัดวาอารามทั่วไปดังเช่น คัมภีร์พระมาลัย หรือ คัมภีร์ประกอบการเทศน์มหาชาติ มีความเป็นไปได้ว่า การสร้างสมุดภาพไตรภูมิขึ้นเฉพาะในราชสำนัก เป็นการถือครองอำนาจสิทธิธรรมในการปกครองและการอธิบายองค์ความรู้ทางโลกและทางธรรม ที่ผูกขาดอยู่ในมือราชสำนักและเป็นการคานอำนาจกับพุทธจักร ดังปรากฏว่าในสมุดภาพไตรภูมิเหล่านี้ ปรากฏแผนที่ดินแดนต่าง ๆ ที่อยู่นอกเหนือดินแดนศักดิ์สิทธิ์ในพุทธศาสนาแบบเถรวาท เช่น เกาะไต้หวัน เกาหลี ญี่ปุ่น ที่มนุษย์สามารถเดินทางไปถึงได้ด้วยร่างกายเชิงกายภาพ ไม่ได้ไปถึงด้วยจิต เช่น เขาพระสุเมรุ อากาศเทวดาชั้นพรหมต่าง ๆ ดังที่ปรากฏในคัมภีร์ศาสนา

สมุดภาพไตรภูมิจึงให้ภาพของโลกที่ทับซ้อนกันระหว่างอุดมคติกับสัจนิยม พื้นที่ของโลกทางกายภาพทับซ้อนกับพื้นที่ของโลกุตตรธรรม ซึ่งแสดงให้เห็นการต่อขยายองค์ความรู้ทางพุทธศาสนาเข้ากับองค์ความรู้ที่ชาวสยามพัฒนาขึ้นผ่านทางการเดินทางค้าขายข้ามอนุทวีป บางที แนวความคิดเหล่านี้อาจมีที่มาจากวัฒนธรรมจีน อย่างไรก็ตามพบว่าสยามเอง นอกจากแผนที่ไตรภูมิแล้ว ก็ยังมีแผนที่เดินทัพที่ใช้งานได้จริง ๆ แสดงให้เห็นว่ามีการแยกแยะโลกธรรมกับธรรมอันเหนือโลกออกจากกันตามหน้าที่ของการใช้งาน

ปัจจุบัน สมุดภาพไตรภูมิถือเป็นโบราณวัตถุที่ค่อนข้างหายาก เนื่องจากการผลิตขึ้นมาแต่ละเล่มต้องใช้ความวิริยะอุตสาหะและเงินทุนในการสร้างสูง โดยมากจึงมักเป็นราชสำนักที่เป็นผู้อุปถัมภ์ค้ำชูในการสร้าง ฉบับที่รู้จักกันดีและใช้อ้างอิงกันอย่างแพร่หลาย เช่น สมุดภาพไตรภูมิหมายเลข 8 และ 10 สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี 3 ฉบับที่พบในไทย 2 ฉบับ คือ ฉบับ 10 และ 10/ก[11] และที่ประเทศเยอรมัน 1 ฉบับ สมุดภาพไตรภูมิฉบับภาษาเขมร สมุดภาพไตรภูมิฉบับภาษาล้านนา

---

[11] วิไลพร วงศ์สุรักษ์. “จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 4.

เป็นที่น่าสังเกตว่า สมุดภาพไตรภูมิในภาคกลางส่วนใหญ่เป็นงานที่สร้างขึ้นอย่างประณีต และมีอายุอยู่ในช่วงก่อนรัชกาลที่ 4 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มโนทัศน์เกี่ยวกับโลกแบบมุมมองทางวิทยาศาสตร์ เริ่มเข้ามา มีบทบาทมากในสังคมไทย ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับแรงบันดาลใจจากสมุดภาพไตรภูมิเล่มต่าง ๆ เพื่อนำมาใช้สร้างสรรค์ผลงานในวิหารวัดมุงเมือง จึงจำเป็นต้องศึกษาและยกตัวอย่างมาเพื่อให้เข้าใจแนวคิด และกระบวนการปฏิบัติงานได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น

ภาพที่ 1 สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี

ภาพที่ 2 สมุดภาพไตรภูมิฉบับอยุธยา

ภาพที่ 3 สมุดภาพไตรภูมิฉบับภาษาขอมและภาษาล้านนา

2.2 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: จักรวาลวิทยาแบบปรัมปราคติจากชมพูทวีป

จักรวาลวิทยา หมายถึง สำนึกในเรื่องของโลก ซึ่งไม่หมายถึงเฉพาะแค่ลักษณะทางภูมิศาสตร์กายภาพ หรือภูมิศาสตร์โลกตามอุดมคติเท่านั้น หากแต่หมายรวมถึงโลกทัศน์ของสมาชิกในแต่ละชุมชนซึ่งเกิดจากสั่งสมทางวัฒนธรรมแวดล้อม จนก่อให้เกิดขอบข่ายทางวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มด้วยอันที่จริงแล้ว ชุมชนต่าง ๆ มักจะให้ความสำคัญกับจักรวาลวิทยาเฉพาะส่วนของตน โดยถือว่าตนเองเป็นศูนย์กลางของจักรวาลนั้น ๆ ลักษณะเช่นนี้จะเห็นได้อย่างชัดเจนทั้งในกลุ่มชาวจีน และชาวชมพูทวีป เป็นต้น[12]

สำหรับในโลกยุคก่อนสมัยใหม่ (pre modernity) ซึ่งแผนที่ยังคงไม่เป็นที่แพร่หลายมากนักนั้น การที่จะลำดับขอบข่ายทางวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มดังกล่าวได้ หลายครั้งจำเป็นต้องใช้ภูมิศาสตร์โลกตามอุดมคติ หรือปรัมปราคติ (mythology) เพื่อผูกร้อยชุมชน หรือวัฒนธรรมเฉพาะกลุ่มต่าง ๆ เข้ามาอยู่ร่วมในจักรวาลวิทยาเดียวกัน กล่าวคือ ไม่ว่าจะเป็นชนชาวชมพูทวีป ชาวไทย ชาวพม่า หรือชาวกัมพูชา ต่างก็อยู่ภายในจักรวาลที่มีแท่งเขาพระสุเมรุ เป็นศูนย์กลางของโลก[13] ไม่ต่างอะไรกับที่มนุษยชาติทุกวันนี้ลำดับความสัมพันธ์แห่งหนที่อยู่ และอาณาเขตระหว่างกันผ่านทางเส้นละติจูดลองจิจูดต่าง ๆ บนแผนที่สมัยใหม่

ในกรณีของชนชาวที่รับเอาปรัมปราคติอย่างพุทธ อย่างพราหมณ์ มาจากชมพูทวีป เช่น ไทย โครงสร้างจักรวาลตามปรัมปราคติที่ว่านี้ บ้างก็ถูกเรียกไตรภูมิ บ้างก็ถูกเรียกว่าไตรภูมิโลกสัณฐาน หรือสัณฐานจักรวาล ซึ่งแม้จะมีรายละเอียดที่แตกต่างกันอยู่บ้าง แต่ก็หมายถึงระเบียบของจักรวาล

---

[12] นิธิ เอียวศรีวงศ์, “จานบินในโลกที่แตกต่าง,” **มติชนสุดสัปดาห์** ปีที่ 28 ฉบับที่ 1,435 (15-21 กุมภาพันธ์ 2551): 91.; ถึงแม้ว่า บทความชิ้นที่นำมาอ้างอิงนี้จะไม่ใช่บทความวิชาการ แต่ก็สามารถนิยามความหมายของ จักรวาลวิทยา ไว้ได้อย่างชัดเจนเป็นอย่างยิ่ง ที่สำคัญอีกประการก็คือ บทความชิ้นนี้เขียนขึ้นโดยนักประวัติศาสตร์ชั้นนำของประเทศไทย ที่ได้รับการยอมรับในวงวิชาการไปทั่วโลกอย่างศาสตราจารย์ ดร. นิธิ เอียวศรีวงศ์

[13] รากศัพท์แต่ดั้งเดิมในชมพูทวีป โลก และจักรวาล มีความหมายเหมือนกัน ไม่ได้แบ่งแยกว่า โลก หมายถึงดาวเคราะห์ดวงหนึ่งในระบบสุริยจักรวาล โดยมีจักรวาลห่อหุ้มเอาไว้ อย่างในภาษาไทย ของโลกยุคสมัยใหม่นี้

วิทยาเดียวกันนั่นเอง สำหรับในงานวิจัยชิ้นนี้ขอเรียกว่า “ไตรภูมิโลกสัณฐาน” เพื่อเน้นย้ำถึงความเป็นสัณฐานของโลกหรือจักรวาลตามปรัมปราคติ ตามคติเรื่องไตรภูมิ

รายละเอียดต่าง ๆ ในไตรภูมิโลกสัณฐานถูกพรรณนาถึง มีทั้งที่ปรากฏอยู่ในงานวรรณกรรม และที่แสดงออกเป็นภาพจิตรกรรม รวมถึงงานศิลปะประเภทอื่น ๆ ด้วย

ตำราประเภทไตรภูมินั้นอยู่หลากหลายสำนวน ทั้งที่เป็นภาษาบาลี[14] และภาษาสันสกฤต[15] ซึ่งเนื้อหาโดยส่วนใหญ่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน[16] ส่วนเอกสารภาษาไทยชิ้นแรก ที่รวบรวมองค์ความรู้เกี่ยวกับระบบโลกศาสตร์ในวัฒนธรรม พุทธ – พราหมณ์ เอาไว้อย่างครบครัน และเป็นที่รู้จักกันดีในวงกว้างคือ วรรณกรรมเรื่อง เตภูมิกถา (หรือที่มักจะรู้จักกันในชื่อของ ไตรภูมิพระร่วง มากกว่า) ซึ่งมักจะเชื่อกันว่า เป็นพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไท ที่ทรงพระราชนิพนธ์โดยอ้างอิงจากคัมภีร์ต่าง ๆ ในพระพุทธศาสนาเมื่อ พ.ศ. 1888 จนทำให้นักวิชาการสายวรรณคดี ถือว่าหนังสือเก่าเล่มนี้เป็นวรรณคดีศาสนาเรื่องแรกของไทย[17]

โดยทั่วไปนั้น ไตรภูมิ หมายถึงภูมิทั้ง 3 คือ กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ

“กามภูมิ” หมายถึงภูมิของสัตว์ที่ยังวนเวียนอยู่ในกามคุณ จำแนกออกได้เป็นอบายภูมิ 4 คือ นรก เปรต อสุรกาย เดรัจฉาน และสุคติภูมิ 7 คือ มนุษย์ และสวรรค์อีก 6 ชั้นได้แก่ จตุมหาราชิกา ดาวดึงส์ ยามา ดุสิต นิมมานนรดี และปรนิมมิตตวสวัสดี

“รูปภูมิ” หมายถึงภูมิของพรหมที่มีรูปร่างและตัวตน มี 16 ชั้น เรียกว่ารูปพรหมหรือโสฬสพรหม

ส่วน “อรูปภูมิ” หมายถึงภูมิของพรหมที่ไม่มีรูปร่าง ไม่มีตัวตน มี 4 ชั้น เรียกว่า อรูปพรหม

ในไตรภูมิพระร่วง กล่าวว่ารูปแบบของจักรวาลในทางราบ มีสัณฐานกลม ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลาง ล้อมรอบด้วยทิวเขา 7 ทิวเขา ไล่จากสูงสุด จะอยู่รอบในสุด ได้แก่ ยุคุนธร

---

[14] ดูรายละเอียดใน สุภาพรรณ ณ บางช้าง, **วรรณกรรมโลกศาสตร์ในพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท**.

[15] ดูรายละเอียดใน Eugene Denis, **La lokapannatti Et Les Idees Comologiques du Bouddhisme Ancien, Vol. I**. (Atellier Reproduction des Theses, Universite de Lille 3, 1976).

[16] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน ภาคผนวก

[17] สุชาติ หงษา, **วรรณกรรมพระพุทธศาสนาในประเทศไทย**. (กรุงเทพ : โอเดี้ยนสโตร์, 2549). 17.

อิสินธร กรวิก สุทัศน์ เนมินธร วินันตก และอัสสกัณฑ์ออกไปเป็นมหาสมุทรโดยรอบ ชั้นนอกสุดมีภูเขาขนาดใหญ่เรียกว่าเขากำแพงจักรวาล

เขาพระสุเมรุที่พ้นผิวน้ำ สูง 84,000 โยชน์ อยู่ใต้น้ำ 84,000 โยชน์ หนา 84,000 โยชน์ มีเส้นรอบวงยาว 252,000 โยชน์ เหนือเขาพระสุเมรุมีไพชยนตปราสาท วิมานของพระอินทร์อยู่ในใจกลางนครไตรตรึงษ์ ซึ่งมีความกว้าง 10,000 โยชน์ ส่วนใต้เขาพระสุเมรุเป็นเป็นที่อยู่ของพิภพอสูรกว้าง 10,000 โยชน์เช่นกัน ภายใต้เขาพระสุเมรุมีภูเขา 3 ลูกตั้งคล้ายก้อนเส้าเพื่อรองรับเขาพระสุเมรุ มีชื่อว่า ตรีกูฏ ความสูง 4,000 โยชน์ มีมหาสมุทรสีทันดรล้อมรอบเขาพระสุเมรุ ความกว้าง 84,000 โยชน์ ลึก 84,000 โยชน์

ถัดจากมหาสมุทรสีทันดร คือเขาสัตตบริภัณฑ์ เขาแรกจากด้านในสุดคือเขายุคุนธร มีความสูงพ้นน้ำ 42,000 โยชน์ จมอยู่ใต้น้ำ 42,000 โยชน์ หนา 42,000 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,000,000 โยชน์ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรสีทันดร กว้าง 42,000 โยชน์ ลึก 42,000 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,260,000 โยชน์

ต่อมาเป็นเขาอิสินธร มีความสูงพ้นน้ำ 21,000 โยชน์ จมอยู่ใต้น้ำ 21,000 โยชน์ หนา 21,000 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,386,000 โยชน์ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรสีทันดร กว้าง 21,000 โยชน์ ลึก 21,000 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,512,000 โยชน์

ต่อมาเป็นเขากรวิก มีความสูงพ้นน้ำ 10,500 โยชน์ จมอยู่ใต้น้ำ 10,500 โยชน์ หนา 10,500 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,575 ,000 โยชน์ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรสีทันดร กว้าง 10,500 โยชน์ ลึก 10,500 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,678,000 โยชน์

ต่อมาเป็นเขาสุทัสสนะ มีความสูงพ้นน้ำ 5,250 โยชน์ จมอยู่ใต้น้ำ 5,250 โยชน์ หนา 5,250 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,669,500 โยชน์ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรสีทันดร กว้าง 5,250 โยชน์ ลึก 5,250 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,701,000 โยชน์

ต่อมาเป็นเขาเนมินธร มีความสูงพ้นน้ำ 2,625 โยชน์ จมอยู่ใต้น้ำ 2,625 โยชน์ หนา 2,625 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,716,750 โยชน์ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรสีทันดร กว้าง 2,625 โยชน์ ลึก 2,625 โยชน์ วัดเส้นรอบวงได้ 1,732,500 โยชน์

ต่อมาเป็นเขาวินันตกะ มีความสูงพ้นน้ำ 1,312 โยชน์ 4000 วา จมอยู่ใต้น้ำ 1,312 โยชน์ 4000 วา หนา 1,312 โยชน์ 4000 วา วัดเส้นรอบวงได้ 1,740,375 โยชน์ล้อมรอบด้วยมหาสมุทรสีทันดร กว้าง 1,312 โยชน์ 4000 วา ลึก 1,312 โยชน์ 4000 วา วัดเส้นรอบวงได้ 1,748,250 โยชน์

ชั้นนอกสุดของเขาสัตตบริภัณฑ์คือเขาอัสสกัณณะ มีความสูงพ้นน้ำ 656 โยชน์ 2000 วา จมอยู่ใต้น้ำ 656 โยชน์ 2000 วา หนา 656 โยชน์ 2000 วา วัดเส้นรอบวงได้ 1,752,187 โยชน์

ระหว่างเขาอัสสกัณณะจนถึงเขากำแพงจักรวาล เป็นมหาสมุทร กว้าง 30 โยชน์ 6000 วา ส่วนเขากำแพงจักรวาล มีความสูงพ้นน้ำ 82,000 โยชน์ จมอยู่ใต้น้ำ 82,000 โยชน์ หนา 82,000 โยชน์

ท่ามกลางมหาสมุทรเป็นที่ตั้งของมหาทวีปทั้ง 4 ได้แก่ อุตรกุรุทวีปทางทิศเหนือ ชมพูทวีปทางทิศใต้ อมรโคยานทวีปทางทิศตะวันตก บุรพวิเทหทวีปทางทิศตะวันตก ชมพูทวีปนี้เองที่เป็นที่อาศัยของมนุษย์ และเป็นที่ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าทั้งปวง ที่ชมพูทวีปนี้มีป่าหิมพานต์อยู่ที่ชายขอบ มีสระอโนดาตอยู่ใจกลาง ล้อมรอบด้วยเขาหิมพานต์ซึ่งมี 5 ยอด ได้แก่ สุทัศนกูฏ ไกรลาสกูฏ จิตรกูฏ กาฬกูฏ และคันธมาทกูฏ ภายใต้แผ่นดินชมพูทวีปเป็นนรกขุมต่าง ๆ

ถัดจากมนุษยภูมิเป็นสวรรค์ชั้นต่าง ๆ 6 ชั้น เรียกว่า ฉกามาพจร ได้แก่ จตุมหาราชิกา, ดาวดึงส์, ยามา, ดุสิต, นิมมานรดี และปรนิมมิตวสวัตวดี

นับตั้งแต่ชั้นล่างสุดคือจาตุมหาราชิกา ตั้งอยู่เหนือยอดเขายุคนธร เป็นที่สถิตของท้าวจตุโลกบาลหรือท้าวมหาราชทั้งสี่ คือผู้รักษาโลกทั้ง 4 ทิศ ได้แก่ 1) ท้าวเวสสุวรรณ รักษาทางทิศเหนือ 2) ท้าววิรุฬหก รักษาทางทิศใต้ 3) ท้าววิรุฬปักษ์ รักษาทางทิศตะวันตก และ 4) ท้าวธตรฐ รักษาทางทิศตะวันออก

สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ตั้งอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ มีไพชยนตปราสาท ซึ่งเป็นที่สถิตของพระอินทร์หรือท้าวสักกเทวราช วิมานนี้ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกของพระนครดาวดึงส์ หรืออีกชื่อหนึ่งว่า สุทัสสนะนคร เป็นที่ประดิษฐานพระเจดีย์จุฬามณี ซึ่งบรรจุพระจุฬามณี (ปิ่น) และเส้นพระเกศาของพระพุทธเจ้าที่ทรงปลงก่อนเสด็จออกบรรพชา

สูงขึ้นไปจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ คือสวรรค์ชั้นยามา มีสุยามเทวราชเป็นผู้ปกครอง ในสวรรค์ชั้นนี้ ได้ชื่อว่าสว่างอยู่เสมอ แม้ว่าแสงพระอาทิตย์จะส่องมาไม่ถึง แต่เทวดาบนสวรรค์ชั้นนี้มองเห็นกันได้ด้วยรัศมีของเทวดาด้วยกัน และแก้วต่าง ๆ ใช้ดอกไม้ทิพย์ในการบอกเวลา เมื่อเห็นดอกไม้ทิพย์บานแสดงว่าเป็นรุ่งเช้า เมื่อดอกไม้ทิพย์หุบแสดงว่าเป็นเวลาเย็น

ถัดจากสวรรค์ชั้นยามา คือสวรรค์ชั้นดุสิต มีสันดุสิตเทวราชเป็นผู้ปกครอง สวรรค์ชั้นนี้เป็นที่สถิตของพระโพธิสัตว์ผู้ที่จะเสด็จมาตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต ปัจจุบันเชื่อว่าพระศรีอาริยเมตไตรยได้เสด็จมา อยู่บนสวรรค์ชั้นนี้

ต่อมาคือสวรรค์ชั้นนิมมานนรดี มีความงดงามยิ่งกว่าสวรรค์ชั้นดุสิต เทวดาที่สถิตในสวรรค์ชั้นนี้สามารถเนรมิตสิ่งของต่าง ๆ ได้ตามใจปรารถนา ส่วนสวรรค์ชั้นบนสุดของกามภูมินี้ คือสวรรค์ชั้นปรนิมมิตตวสวัสดี หากเทวดาในสวรรค์ชั้นนี้ปรารถนาสิ่งใดก็ตาม ก็จะมีเทวดาอื่นมาเนรมิตให้ ผู้เป็นใหญ่ในสวรรค์ชั้นนี้แบ่งออกเป็นสองฝ่ายด้วยกัน ฝ่ายเทวดามีปรนิมมิตตวสวัสดีเทวราชเป็นผู้ปกครอง ฝ่ายมารก็มี พระยาวสวัสดีมาร ผู้ที่ขัดขวางการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้าเป็นผู้ปกครอง

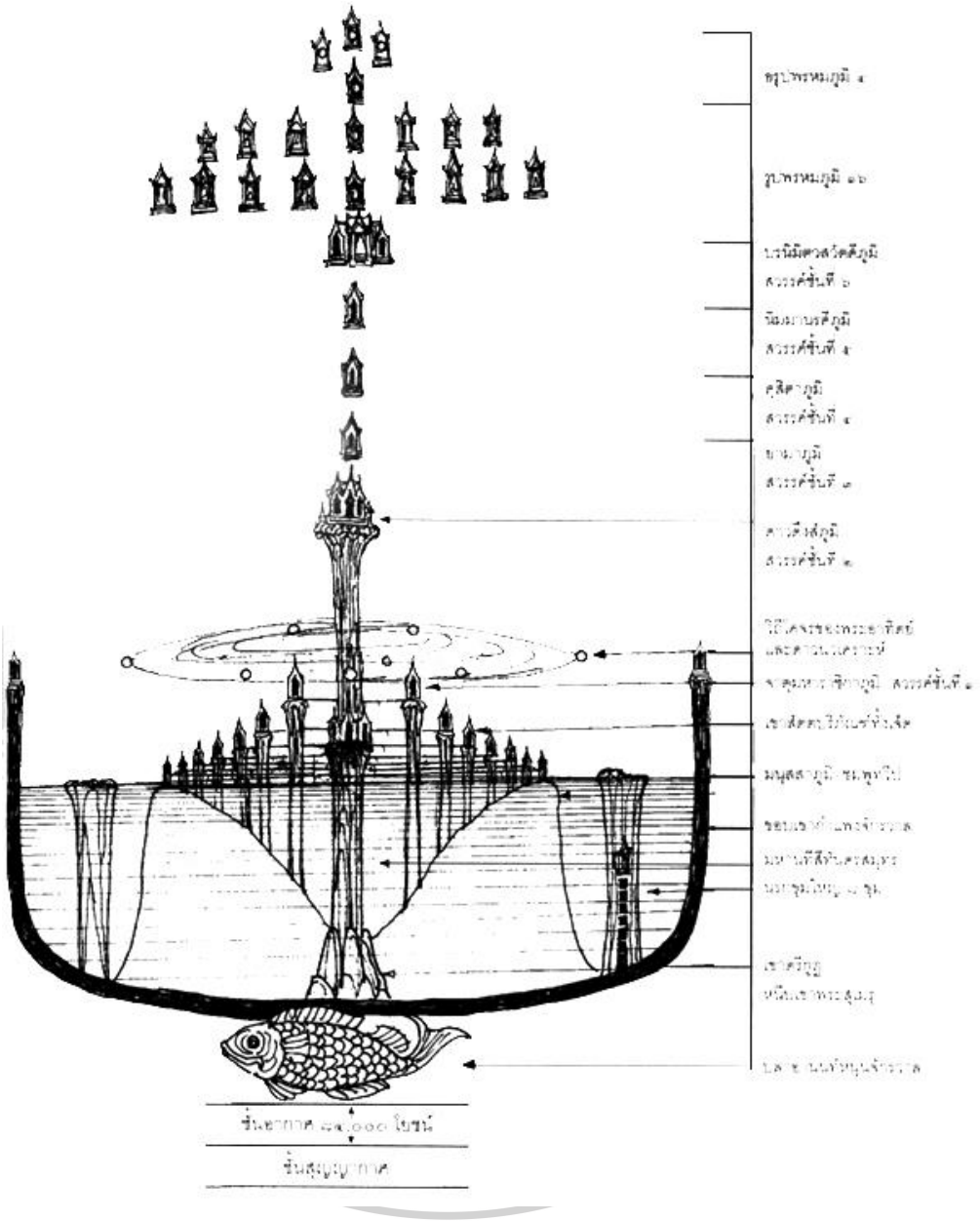
ถัดจากกามภูมิ สูงขึ้นไปเป็นรูปพรหม 16 ชั้น และอรูปพรหม 4 ชั้นตามลำดับ ประกอบด้วยรูปพรหม 16 ชั้น ได้แก่ 1) พรหมปาริสัชชาภูมิ 2) พรหมปุโรหิตาภูมิ 3) มหาพรหมาภูมิ 4) ปริตตาภาภูมิ 5) อัปปมาณาภาภูมิ 6) อาภัสราภูมิ 7) ปริตตสุภาภูมิ 8) อัปปมาณสุภาภูมิ 9) สุภกิณหาภูมิ 10) วหัปผลาภูมิ 11) อสัญญีสัตตาภูมิ 12) อวิหาสุทธาวาสพรหมภูมิ 13) อตัปปาสุทธาวาสพรหมภูมิ 14) สุทัสสาสุทธาวาสพรหมภูมิ 15) สุทัสสีสุทธาวาสพรหมภูมิ และ 16) อกนิฏฐสุทธาวาสพรหมภูมิ

ส่วนอรูปพรมหทั้ง 4 ชั้น นั้นประกอบไปด้วย 1) อากาสานัญจายตนภูมิ 2) วิญญาณัญจายตนภูมิ 3) อากิญจัญญายตนภูมิ และ 4) เนวสัญญานาสัญญายตนภูมิ

รวมภูมิทั้งหมด 31 ภูมิ กามภูมิ 11 รูปภูมิ 16 และอรูปภูมิ 4[18]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[18] สุชาติ หงษา**, เรื่องเดิม.** 20 – 21.



ภาพที่ 4 แผนผังจักรวาล

ที่มา: พิษณุ ศุภ., **ปริศนาแห่งหิมพานต์ (ฉบับปรับปรุง)**. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์อมรินทร์), 2551.

2.3 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: การแสดงออกในงานศิลปะแบบประเพณีนิยม

สันติ เล็กสุขุม ได้นิยามความหมายของคำว่า “สัณฐานจักรวาล” เอาไว้ในหนังสือ “งานช่าง คำช่างโบราณ” อันเป็นหนังสือทำนองปทานานุกรมคำศัพท์ของช่างไทยเอาไว้อย่างน่าสนใจว่า

“...คติความเชื่อของชาวพุทธ ว่าด้วยสภาวะของจักรวาลหนึ่ง มีแกนกลางคือเขาพระสุเมรุ ภูเขาศักดิ์สิทธิ์นี้แวดล้อมด้วย มหาสุมทรและเขาวงแหวนเจ็ดวง (สัตตบริภัณฑ์) ช่างเขียนวาดภาพสัณฐานจักรวาลสืบต่อกันมา ด้วยมุมมองจากระดับตา ใช้เชิงช่างช่วยในการออกแบบ คือมีแท่งกลางแทนเขาพระสุเมรุซึ่งสูงใหญ่ที่สุด และมีเขาเล็กกว่าขนาบข้าง ต่ำลดหลั่นกันมาข้างละเจ็ดแท่ง หมายถึง เขาวงแหวนเจ็ดวง วรรณกรรมระบุไว้ว่า พ้นปริมณฑลของเขาสัตตบริภัณฑ์ มี *4* ทวีป เช่น ชมพูทวีป เป็นอาทิ อันเป็นแดนเกิดของพระพุทธเจ้าทั้งหลาย ถัดออกไปจนสุดเขตจักรวาลเป็นกำแพงจักรวาล ช่างโบราณมักวาดป่าหิมพานต์ไว้ ที่เชิงเขาพระสุเมรุ ดิ่งลงไปเป็นนรกขุมต่างๆ ย้อนขึ้นไปที่ยอดเขาพระสุเมรุคือสวรรค์ดาวดึงส์ และสวรรค์ชั้นที่เหนือขึ้นไปเป็นลำดับ อาทิ สวรรค์ชั้นดุสิตที่เป็นที่สถิตของพุทธมารดา พุทธบิดาของพระพุทธเจ้าทุกพระองค์ รวมทั้งพระโพธิสัตว์ พระโพธิสัตว์ศรีอาริยเมตไตรย ถัดขึ้นไปอีกคือสวรรค์ชั้นรูปพรหม อรูปพรหมตามลำดับอันเป็นแดนแห่งความว่างจนถึงที่สุดก็ขึ้นถึงสภาวะแห่งนิพพาน...”[19]

สิ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่งก็คือ ถึงแม้ว่า สันติ จะทั้งสำเร็จการศึกษาระดับดุษฎีบัณฑิต และเป็นศาสตราจารย์ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยชำนาญการทางด้าน ประวัติศาสตร์ศิลปะไทยเป็นการเฉพาะ แต่ด้วยพื้นฐานแล้ว สันติเริ่มต้นการเป็นนักประวัติศาสตร์ศิลปะมืออาชีพจากการเป็น “ศิลปิน” ที่ผลิตผลงานทางด้านศิลปะ โดย สันติ สำเร็จการศึกษาระดับศิลปบัณฑิต (ทัศนศิลป์) จากคณะจิตรกรรม ประติมากรรม และภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นี้เอง

กล่าวได้ว่ามุมมองของสันติที่มีต่อ ไตรภูมิโลกสัณฐาน จึงเป็นทั้งมุมมองของศิลปินและนักประวัติศาสตร์ศิลปะไปด้วยในเวลาเดียวกัน นิยามที่สันติมีต่อไตรภูมิโลกสัณฐานจึงกล่าวถึงทั้งระดับตา ตามอย่างศิลปิน ไปพร้อมๆ กับการเปรียบเทียบกับข้อมูลเอกสาร ในงานของนักประวัติศาสตร์ศิลปะ

สิ่งที่ควรจะเน้นย้ำถึงเป็นพิเศษก็คือ การที่สันติอธิบายเชื่อมโยงให้เห็นว่า ภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่ช่าง (หรือศิลปิน) สมัยโบราณได้ออกแบบและแสดงออกมาเป็นชิ้นงานศิลปะนั้น สามารถเปรียบเทียบกับข้อมูลจากงานวรรณกรรมที่ละเอียดลออได้

---

[19] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2553), 248.

อย่างไรก็ตาม สันติให้ความสำคัญกับคติไตรภูมิโลกสัณฐานแบบนี้ ในฐานะคติความเชื่อของชาวพุทธ ซึ่งโดยนัยยะแฝงแล้ว สันติคงจะหมายเฉพาะเจาะจงลงไปด้วยว่า เป็นพุทธศาสนาแบบเถรวาท ส่วนหนึ่งเป็นเพราะในหนังสือเล่มนี้ สันติเน้นย้ำถึงงานช่างไทย ที่มักจะเชื่อกันว่า สัมพันธ์อยู่กับพุทธศาสนาเถรวาท มากกว่าลัทธิศาสนาอื่น ในขณะเดียวกัน สันติก็เลือกที่จะกล่าวถึงชิ้นงานเหล่านี้ในมิติของงานช่าง มากกว่าที่จะพิจารณาในมิติอื่นๆ เช่น มิติที่ศรัทธาความเชื่อ หรือพิธีกรรม เป็นต้น

ผลการค้นคว้าของผู้วิจัยในครั้งนี้เห็นว่า การเชื่อมโยงเอารูปสัณฐานจักรวาล ตามปรัมปราคติเหล่านี้มาใช้แสดงออกในงานช่างหรืองานศิลปะ แต่เริ่มแรกนั้น สัมพันธ์อยู่กับมิติของศรัทธาความเชื่อ ซึ่งมีพิธีกรรมเป็นสื่อเชื่อมโยงถึงความศักดิ์สิทธิ์มาก่อน

พิธีกรรมดังกล่าวจะมีความสมจริง และศักดิ์สิทธิ์ยิ่งขึ้นได้ด้วยการเปลี่ยนผ่านจากโลกของความเป็นจริง ไปยังบรรยากาศของโลกในปรัมปราคติ ความแม่นยำทางข้อมูลของไตรภูมิสัณฐานจึงเป็นสิ่งตอกย้ำให้ความศักดิ์สิทธิ์ และความศรัทธาน่าเชื่อถือมากยิ่งขึ้น การ

ลักษณะอย่างนี้เองที่ชักนำให้มีการสร้างรูปจำลองของไตรภูมิโลกสัณฐานขึ้นในงานช่าง หรืองานศิลปะสมัยโบราณ ที่มักจะสร้างขึ้นด้วยแรงของศรัทธาและความเชื่อเป็นแรงชักจูงสำคัญ ในที่นี้จึงขอนำรูปแบบของการจำลองไตรภูมิโลกสัณฐานมาใช้เพื่ออรรถประโยชน์ต่อพิธีกรรม และแรงศรัทธามากล่าวถึงเพื่อใช้เป็นตัวอย่างเพื่อให้เห็นภาพได้ชัดเจนยิ่งขึ้น ในวัฒนธรรมต่างๆ ของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ดังนี้

ภาพที่ 5 แผนผังจักรวาล มองจากมุมสูง

ที่มา: สันติ เล็กสุขุม, **งานช่าง คำช่างโบราณ**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร), 2553, 248.

2.3.1 แผนภูมิจักรวาลที่ปรากฏอยู่ในพระเจดีย์ยุคโบราณ

เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่า สถูป หรือพระเจดีย์ ยุคแรกเริ่มในดินแดนต้นกำเนิดอย่าง ชมพูทวีป นั้น สร้างเลียนแบบมาจากเนินดิน หรือหลุมฝังศพโดยไม่ต้องสงสัย[20] โดยส่วนใหญ่ใช้สำหรับบรรจุพระบรมอัฐิธาตุตามอย่างหน้าที่การใช้งานแต่ดั้งเดิม แต่ก็มีบางครั้งที่ใช้สำหรับทำหน้าที่อย่างอนุสาวรีย์ด้วย[21]

ดังนั้น โดยรูปลักษณะตั้งแต่แรกเริ่มของสถูป หรือเจดีย์จึงไม่ได้ถูกออกแบบขึ้นมา ในฐานะของการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ความเป็นศูนย์กลางของจักรวาลบนองค์พระสถูป คือสิ่งที่ถูกนำมาเน้นย้ำความสำคัญของเจ้าของพระบรมสารีริกธาตุที่ถูกบรรจุอยู่ภายในคือ พระพุทธเจ้า หรือบุคคลผู้ถูกทำให้ระลึกถึง โดยมีเจดีย์แห่งนั้นเป็นอนุสาวรีย์ต่างหาก ดังนั้นเครื่องประดับตกแต่งต่างๆ ที่ปรากฏอยู่บนเจดีย์ในระยะเริ่มแรกจึงมีลักษณะเป็นเครื่องสูง เช่น ฉัตรวลี ที่ปักอยู่บนยอดขององค์ระฆัง ที่ใช้สำหรับเป็นเครื่องแสดงฐานันดรของพระพุทธเจ้า[22] ก่อนที่ต่อมาจะค่อยๆ วิวัฒนการกลายเป็น ปล้องไฉน ในพระเจดีย์ของไทย เป็นต้น

ความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของเจดีย์ถูกทำให้เด่นชัดมากยิ่งขึ้นด้วยรูปสัญลักษณ์ต่างๆ เจดีย์ในศิลปะลังกามีการบรรจุ “หินพระสุเมรุ” ซึ่งก็คือแท่งหินสี่เหลี่ยมที่สร้างขึ้นเพื่อจำลองเขาพระสุเมรุด้วยสัญลักษณ์ต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสี รูปทรง หรือลวดลายที่ประดับอยู่บนแท่งหิน ลงไปในกรุภายในองค์เจดีย์[23] แน่นอนว่าองค์เจดีย์ที่มีหินพระสุเมรุบรรจุอยู่ภายในอย่างนี้ ย่อมมีสภาพเป็นศูนย์กลางของจักรวาลในเชิงสัญลักษณ์ไปด้วยในตัว

เจดีย์ทรงช้างล้อม หมายถึงเจดีย์ที่มีประติมากรรมรูปช้าง ประดับเรียงรายอยู่โดยรอบที่ส่วนฐานล่างขององค์เจดีย์ ก็แสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวโยงกับความเป็นศูนย์กลางจักรวาลด้วยเช่นกัน เพราะตามคติในชมพูทวีป ถือว่าช้างเป็นสัตว์ที่หนุนอยู่ที่มุมทั้ง 4 ของจักรวาล ดังปรากฏอยู่ในคัมภีร์

---

[20] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., **ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว**, 13.

[21] เล่มเดียวกัน

[22] เล่มเดียวกัน

[23] Ulrich Von Schroeder, **Buddhist Sculptures of Sri Lanka**. (Hong Kong: Visual Dharma Publication, 1990).

มหาภารตะ[24] เจดีย์ทรงนี้ถือกำเนิดขึ้นในประเทศศรีลังกาเช่นกัน และส่งอิทธิพลมาให้แก่วัฒนธรรมสุโขทัย จนปรากฏเจดีย์ทรงช้างล้อมจำนวนหนึ่งในเครือข่ายของวัฒนธรรมสุโขทัย เช่น วัดช้างล้อม ที่ศรีสัชชนาลัย และวัดช้างรอบ ที่เมืองโบราณกำแพงเพชร เป็นต้น

ภาพที่ 6 เจดีย์วัดช้างล้อม เมืองศรีสัชนาลัย จ.สุโขทัย

ถึงแม้จะมีสัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลอย่างนี้แล้วก็ตาม แต่โดยส่วนใหญ่แล้ว เจดีย์โบราณในวัฒนธรรมต่างๆ ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก็มักจะไม่แสดงออกถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลอย่างชัดเจนนัก ดังไม่ปรากฏพบหลักฐานการใช้หินพระสุเมรุ บรรจุอยู่ภายในกรุ เหมือนเจดีย์ในศิลปะลังกา และมีหลักฐานของเจดีย์ทรงช้างล้อมไม่มากนัก เมื่อเทียบกับจำนวนเจดีย์ทั้งหมดในภูมิภาคนี้

---

[24] อ้างใน ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ, “นาค: การศึกษาเชิงสัญลักษณ์ตามคติอินเดีย,” ใน **ดำรงวิชาการ** . (กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2546).

เจดีย์รุ่นเก่าแก่ที่สุดกลุ่มหนึ่งที่พบในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ก็คือกลุ่มเจดีย์ในวัฒนธรรมศรีวิชัย ซึ่งมักจะเป็นเจดีย์ทรงปราสาทกล่าวคือ มีชุดเรือนธาตุรองรับองค์ระฆัง ตัวอย่างเช่น เจดีย์เบียโร บหัล หมายเลข 1 จากปาดัง ลาวาส ทางภาคกลางของเกาะสุมาตรา ที่อาจจะสร้างขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 16-17[25] เป็นต้น

ภาพที่ 7 เจดีย์เบียโร บหัล บนเกาะสุมาตรา

ที่มา: http://lifestyle.liputan6.com/read/2456221/candi-bahal-potret-kemegahan-dan-kejayaan-kerajaan-sriwijaya

ตัวเรือนธาตุนั้นหมายถึง อาคารที่ประทับของพระพุทธเจ้า ดังนั้นเจดีย์ทรงปราสาทในศิลปะศรีวิชัย จึงมีฐานะเป็นสัญลักษณ์ตัวแทนของพระพุทธเจ้า ไม่ต่างไปจากพระพุทธรูป ซึ่งโดยนัยยะเชิงอุดมคติแล้ว การที่พระพุทธเจ้าประทับอยู่ที่ใดนั้น ก็ย่อมหมายความว่า สถานที่นั้นเป็นศูนย์กลางของจักรวาลทั้งสิ้น ดังนั้นองค์พระพุทธเจ้า จึงมีความหมายเทียบเท่ากับความเป็นศูนย์กลางจักรวาล หรือเขาพระสุเมรุเอง เจดีย์ทรงปราสาท ที่มีเรือนธาตุรองรับอย่างนี้ยังพบอยู่ที่เมืองพุกาม ประเทศพม่า

---

[25] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., **ศิลปะอินโดนีเซียสมัยโบราณศิลปะ**, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา, 2545), 235.

ตัวอย่างเช่น อานันทเจดีย์ ที่สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 1634[26] และที่เมืองเชียงแสน จ.เชียงราย อันถือเป็นต้นกระแสธารของวัฒนธรรมล้านนา โดยมีเจดีย์วัดป่าสัก ที่กำหนดอายุได้อยู่ในช่วง พ.ศ. 1838[27] เป็นตัวอย่างสำคัญ

ภาพที่ 8 อานันทเจดีย์ เมืองพุกาม ประเทศพม่า

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[26] สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., **ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว**, 316.

[27] เสนอ นิลเดช, **ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา**. (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2526), 27.

ภาพที่ 9 เจดีย์วัดป่าสัก เมืองเชียงแสน จ.เชียงราย

อย่างไรก็ตาม ในศิลปะล้านช้าง “เจดีย์” ซึ่งภาษาลาวเรียกว่า “พระธาตุ” บางองค์ กลับแสดงให้เห็นถึงลักษณะของความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ด้วยวิธีการจัดวางองค์ประกอบต่างๆ ทางสถาปัตยกรรมตามระเบียบของแผนภูมิจักรวาลตามปรัมปราคติในพระพุทธศาสนา พระธาตุหลวงเมืองเวียงจันทน์ ซึ่งสร้างขึ้นโดยพระเจ้าไชยเชษฐาธิราช แห่งอาณาจักรล้านช้าง เมื่อ พ.ศ. 2109[28]

สถาปนิกผู้รังสรรค์พระธาตุองค์นี้ได้จัดแผนผังให้แตกต่างจากพระธาตุองค์อื่นๆ ในศิลปะล้านช้าง คือมีฐานซ้อนลดหลั่นกันสามชั้น แต่ละชั้นเปรียบได้กับภพภูมิทั้งสามตามมติในพุทธศาสนา ที่ประกอบกันแล้วเรียกว่า “ไตรภูมิ” ได้แก่ ฐานชั้นล่างสุดคือ กามภูมิ (โลกที่ยังข้องอยู่ในกาม และกิเลสทั้งปวง) ฐานชั้นกลางคือ รูปภูมิ (โลกที่หลุดพ้นจากตัณหา แต่ยังข้องอยู่ในรูป) และชั้นบนสุดคือ อรูปภูมิ (โลกที่ไม่นำพาต่อสิ่งทั้งปวงแล้ว)[29]

---

[28] สงวน รอดบุญ, **พุทธศิลปะลาว**, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร, 2545), 157.

[29] เล่มเดียวกัน, 158.

ภาพที่ 10 พระธาตุหลวง เมืองเวียงจันทน์ ประเทศลาว

อันที่จริงแล้ว พระเจ้าไชยเชษฐาธิราชได้พระราชทานนามแก่พระธาตุองค์นี้ไว้ว่า “เจดีย์โลกจุลามณี”[30] เพียงแต่คนทั่วไปมักจะเรียกกันว่า พระธาตุหลวง ทั้งที่คำว่า “จุลามณี” หรือ “จุฬามณี” นั้นคือชื่อของเจดีย์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ที่ประดิษฐานพระเกศาธาตุของพระพุทธเจ้าอยู่ภายใน ตามมติในศาสนาพุทธนั้น สวรรค์ชั้นดาวดึงส์ตั้งอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ อันเป็นศูนย์กลางของจักรวาล

ลักษณะอย่างนี้ จึงทำให้ พระธาตุหลวง เป็นศูนย์กลางจักรวาลจำลองด้วย และยังถูกเน้นย้ำด้วยการจัดวาง พระธาตุบริวาร องค์น้อยอยู่รายรอบองค์พระธาตุประธาน โดยมีระเบียงคต หรือที่ในภาษาลาวเรียกว่า กมมะเลียน ปิดล้อมอยู่อีกชั้นหนึ่ง ไม่ต่างอะไรกับเขาวงแหวนสัตตบริภัณฑ์ และกำแพงจักรวาลที่ห้อมล้อมเขาพระสุเมรุเอาไว้ที่ตรงกลาง ตามปรัมปราคติในศาสนาพุทธ

กล่าวโดยสรุป เจดีย์ตั้งแต่ในยุคเริ่มแรกในอินเดีย ส่งทอดมาถึงลังกา และภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น ถูกเน้นย้ำความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ด้วยการเป็นที่ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่ระลึกถึงพระพุทธเจ้า หรือเป็นเครื่องหมายแสดงถึงองค์พระสัมมาสัม

---

30 เล่มเดียวกัน, 159.

พุทธเจ้าเอง ดังนั้นองค์เจดีย์จึงเป็นสัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาล เพราะเป็นสถานที่ที่พระพุทธเจ้าประทับอยู่

แต่ในหลายกรณีเจดีย์ต่างๆ เหล่านี้ก็ได้เพิ่มเติมการจัดวางองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมบางประการ เพื่อเน้นย้ำให้เห็นถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลตัวอย่างเช่น การประดับรูปช้างล้อมไว้ที่ฐาน หรือการสร้างเจดีย์บริวารอยู่รายรอบองค์เจดีย์ประธาน และการสร้างระเบียงคตล้อมรอบดังเช่นกรณีของ พระธาตุหลวง เมืองเวียงจันทน์ เป็นต้น

รูปแบบการจำลองแผนภูมิจักรวาลด้วยวิธีจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ อยู่รายล้อมเจดีย์นี้ ยังมีที่ซับซ้อนกว่าที่พระธาตุหลวงอยู่ด้วย โดยมีตัวอย่างสำคัญที่สุดอยู่ที่ มหาสถูปบุโรพุทโธ

2.3.2 ความซับซ้อนของจักรวาลจำลองที่มหาสถูปบุโรพุทโธ

บุโรพุทโธ เป็นพุทธสถานที่มีขนาดใหญ่ และสำคัญที่สุดในภาคกลาง ของเกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย สร้างขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 14 ตามคติจักรวาลที่ซับซ้อนตามหลักพุทธศาสนาแบบมหายาน ที่เจริญรุ่งเรืองอยู่บนเกาะชวายุคนั้น

มหาสถูปแห่งนี้ ประกอบด้วยฐาน 5 ชั้น สร้างขึ้นบนลานประทักษิณขนาดใหญ่ แต่ละชั้นถูกคั่นระหว่างกันด้วยระเบียง รวมทั้งสิ้น 4 ชุดระเบียง พื้นที่ว่างบนผนังของระเบียงชั้นต่างๆ เหล่านี้ มีการสลักภาพเรื่องราวในปรัมปราคติของพระพุทธศาสนาแตกต่างกันไปในแต่ละชั้น ซึ่งจะแสดงถึงลำดับชั้นสูง-ต่ำ ในทางธรรม ของปรัชญาที่ซ่อนอยู่เรื่องราวที่ถูกสลักเอาไว้ด้วย

ภาพที่ 11 มหาสถูปบุโรพุทโธ ที่เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย

ชุดฐานชั้นล่างสุดของบุโรพุทโธเคยถูกกลบปิดในสมัยโบราณ จนกระทั่งนักโบราณคดีชาวฮอลันดาได้ทำการรื้อออกเมื่อคราวที่จะบูรณะมหาสถูปแห่งนี้ ด้วยวิธีอนัสติโลซิส (Anastylosis) จึงทำให้มีการค้นพบชุดภาพสลักที่ถูกปิดซ่อนเอาไว้ดังกล่าว[31] ซึ่งส่วนใหญ่เป็นภาพชุดในคัมภีร์กรรมวิภังค์ ที่อธิบายถึงบาปบุญคุณโทษต่างๆ

ภาพสลักในระเบียงชั้นที่ 2 เป็นเรื่องเล่าเกี่ยวกับพุทธประวัติของพระพุทธเจ้าศรีศากยมุนี และอดีตชาติของพระองค์ โดยอ้างอิงจากคัมภีร์พุทธประวัติฝ่ายมหายานคือ ลลิตวิสตระ ส่วนเรื่องอดีตชาติมีที่มาจากคัมภีร์ชาตกมาลา ซึ่งมีทั้งเรื่องราวที่นิยมอยู่ในพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน และฝ่ายเถรวาท

เฉพาะเรื่องชาดกยังมีสลักสืบเนื่องต่อไปจนถึงผนังด้านกำแพงของระเบียงชั้นที่ 3 ส่วนผนังชั้นที่เหลือสลักเรื่องราวในคัมภีร์คันธวยุหสูตร พระสูตรฝ่ายมหายาน ที่ว่าด้วยเรื่องการแสวงหาความรู้และพระนิพพานของพระสุธนกุมาร จากนั้นค่อยบรรลุถึงบนลานชั้นยอดของบุโรพุทโธ มีสถูปเจาะรูโปร่งแสงจำนวน 72 องค์ รายล้อมองค์สถูปประธานที่ปิดทึบ ภายในมีกรุใหญ่ และกรุเล็กอยู่เบื้องบน

เชื่อกันว่าทั้งแผนผัง และลวดลายสลักต่างๆ ของบุโรพุทโธ หมายถึงแผนภูมิของจักรวาล และอำนาจของพระอาทิพุทธเจ้า พระพุทธเจ้าผู้สร้างจักรวาลตามคติในพุทธศาสนาแบบมหายาน[32] โดยใช้สถูปประธานเป็นสัญลักษณ์จักรวาล ที่แบ่งออกเป็นออกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ “กามภูมิ” อันเป็นภพภูมิที่

---

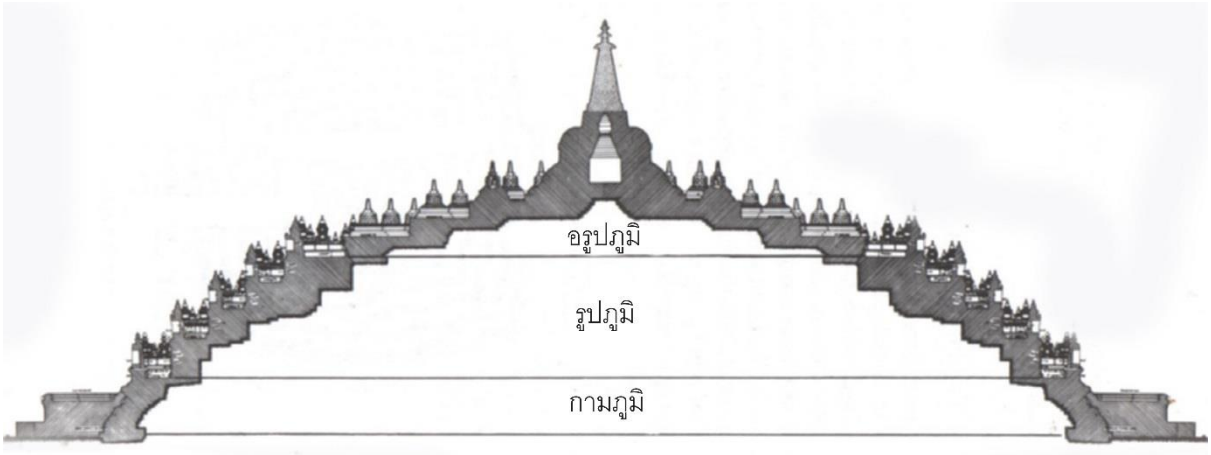
[31] อนัสติโลซิส คือวิธีการบูรณะโบราณสถานรูปแบบหนึ่ง เดิมชาวตะวันตกริเริ่มทดลองเพื่อบูรณะวิหารพาเธนอน ของกรีก ซึ่งก็ก่อนขึ้นจากหินเช่นเดียวกับโบราณสถานต่างๆ ในเกาะชวามาก่อน พวกฮอลันดาจึงได้ประยุกต์มาใช้กับการบูรณะโบราณสถานที่ก่อขึ้นจากหินภูเขาไฟแทบทุกแห่งบนเกาะชวา และเกาะข้างเคียง

วิธีการบูรณะแบบอนัสติโลซิสนั้น เริ่มจากการจดบันทึก ทำผังของชิ้นส่วนและซากปรักหักพังของโบราณสถานทั้งหลัง และปริมณฑลโดยละเอียด จากนั้นค่อยคำนวณมุม และความสูงของชิ้นส่วนโบราณสถานแต่ละชิ้นที่พังทลายลงมา แล้วค่อยก่อกลับเข้าไปดังเดิม พร้อมกับต่อเติมวัสดุใหม่เข้าไปเท่าที่จำเป็น เพื่อให้โบราณสถานมีสภาพสมบูรณ์ที่สุดเท่าที่จะทำได้ โดยไม่ผิดหลักการบูรณะ

ด้วยวิธีการบูรณะเช่นนี้เองที่ทำให้มีการรื้อหินบางส่วนของฐานชั้นล่างสุดที่บุโรพุทโธ จนมีการค้นพบภาพสลักที่ถูกคนโบราณปิดทับเอาไว้มาตั้งแต่หลังสมัยแรกสร้างไม่นานนัก

[32] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ., เล่มเดียวกัน, 31-48.

กำเนิดของของพระมานุษิพุทธเจ้า ที่มีรูปอย่างนิรมาณกาย คือยังมีกายหยาบ เช่น พระศรีศากยมุนี เป็นต้น ถัดไปจึงเป็น “รูปภูมิ” คือภพภูมิของพระธยานิพุทธเจ้าทั้ง 5 พระองค์ ผู้มีร่างอย่างสัมโภคกาย คือมีกายละเอียด ท้ายสุดคือ “อรูปภูมิ” เป็นโลกทิพย์ของพระอาทิพุทธเจ้า ผู้บันดาลให้เกิดสรรพสิ่งในจักรวาล และมีกายเป็นทิพย์ หรือธรรมกาย



ภาพที่ 12 สัญลักษณ์ของภพภูมิ ที่มหาสถูปบุโรพุทโธ

การจัดวางพระพุทธปฏิมาที่บุโรพุทโธ ยังได้ลำดับแนวแกนทิศให้สัมพันธ์กันกับลักษณะทางประติมานวิทยา (iconography) กล่าวคือ ได้จัดเรียงพระธยานิพุทธผู้ประจำทิศทั้ง 5 ไว้อย่างถูกต้องตามตำรา ได้แก่ พระอโมฆสิทธิ แสดงปางประทานอภัย ถูกจัดวางอยู่ทางทิศเหนือ, พระอักโษภยะ แสดงปางมารวิชัย ประจำอยู่ทางทิศตะวันออก, พระรัตนสัมภาวะ แสดงปางประทานพร ประทับอยู่ทางทิศใต้, พระอมิตาภะ แสดงปางสมาธิ จัดวางไว้ทางทิศตะวันตก ส่วนพระพุทธรูปบนลานชั้นบนสุดที่มีสถูปเจาะรูโปร่งแสงครอบทับเอาไว้นั้น ล้วนแล้วแต่แสดงปางปฐมเทศนา เป็นสัญลักษณ์ของพระไวโรจนะผู้ประจำทิศท่ามกลางนั่นเอง[33]

[33] อย่างไรก็ตาม บนระเบียงชั้นบนสุด ซึ่งตั้งอยู่ตรงกลางระหว่างระเบียงทั้งสามชั้นทางด้านล่าง ซึ่งประดิษฐานพระธยานิพุทธเจ้าประจำทิศทั้ง 4 พระองค์ กับลานชั้นบนซึ่งประดิษฐานพระไวโรจนะพุทธเจ้า ประจำทิศท่ามกลางนั้น ล้วนแล้วแต่ประดิษฐานไว้ด้วยพระพุทธรูปปางแสดงธรรมทั้ง 4 ทิศ ซึ่งไม่ตรงกับลักษณะทางประติมานวิทยา และรูปแบบมณฑลในคัมภีร์ทางศาสนาฉบับใดๆ ในอินเดียเลย จึงยังเป็นที่คลุมเครืออยู่ว่า พระพุทธรูป

นอกเหนือจากจำลองแผนภูมิจักรวาลในรูปแบบของ “มณฑล” ตามแนวคิดของพุทธศาสนาแบบมหายานแล้ว บุโรพุทโธยังเป็นการจำลองเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางของจักรวาลตามแนวคิดโลกสัณฐานของศาสนาพุทธทั้งเถรวาท และมหายานอีกด้วย โดยผู้เชี่ยวชาญเรื่องศิลปะชวาโบราณอย่างจอห์น มิคสิค (John Miksic) ได้ให้ความเห็นไว้ว่า บุโรพุทโธถูกสร้างขึ้นด้วยรูปลักษณะของภูเขา พระพุทธรูปที่ประดิษฐานอยู่ภายในซุ้มเรือนแก้ว ที่ถูกจัดวางเรียงรายอยู่โดยรอบของมหาสถูปแห่งนี้จึงเป็นการจำลองรูปพระพุทธเจ้าทั้งหลายในพุทธศาสนามหายาน ที่บำเพ็ญเพียรภาวนาอยู่ภายในถ้ำบนเขาศูนย์กลางจักรวาล[34]

การจำลองจักรวาลที่มหาสถูปบุโรพุทโธจึงมีลักษณะที่ซับซ้อน และซ้อนทับกันรวมทั้งสิ้น 3 รูปแบบ ได้แก่ 1) ไตรภูมิ หรือโลกทางธรรมทั้งสามระดับ อันได้แก่ กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ ซึ่งแสดงออกภาพภาพสลักเล่าเรื่องต่างๆ 2) จักรวาลแบบมณฑลในพุทธศาสนามหายาน ดังจะเห็นได้จากการจัดเรียงพระพุทธรูปอย่างเคร่งครัดตามระเบียบทางประติมานวิทยา ในคัมภีร์ทางศาสนา และ 3) จำลองเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติของศาสนาพุทธ จึงนับได้ว่า บุโรพุทโธ เป็นมหาสถูปที่มีการจำลองจักรวาลอย่างซับซ้อนที่สุดแห่งหนึ่งของโลก อย่างไรก็ตาม ในหลายกรณีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลก็เป็นไปเพื่อสนับสนุนแนวคิดอื่นๆ เช่นกัน ตัวอย่างเช่น แนวคิดเรื่องเทวราชาที่นิยมอยู่ในวัฒนธรรมขอมโบราณ

กลุ่มนี้หมายถึง พระพุทธเจ้าพระองค์ใดของฝ่ายมหายาน โดยก็มีนักวิชาการหลายท่านแสดงความเห็นกันแตกต่างไปอย่างหลากหลาย

นอกจากนี้ ผลจากการบูรณธของนักโบราณคดีชาวฮอลันดา ยังทำให้พบโกลนของพระพุทธรูปปางมารวิชัยที่ยังไม่ได้สลักจนเสร็จเรียบร้อยดีนักประดิษฐานอยู่ภายใน บางท่านว่าหมายถึง พระอาทิพุทธเจ้า ของฝ่ายมหายาน แต่บางท่านก็ว่าพระพุทธรูปองค์นี้ถูกนำมาบรรจุไว้ในชั้นหลัง เพราะพบร่วมกับกริช ซึ่งเป็นโบราณวัตถุรุ่นหลังจากสมัยที่สร้างบุโรพุทโธมามากแล้ว จึงทำให้ยังไม่สามารถสรุปความหมายเชิงสัญลักษณ์ที่มหาสถูปแห่งนี้ได้อย่างสมบูรณ์แบบ ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน John Miksic, **Borobudur: Golden Tales of the Buddhas**, Third Printing. (Indonesia: Periplus, 1996).

[34] Ibid., 48-49.

2.3.3 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: ปราสาทขอมกับคติเทวราชา

ระเบียบจักรวาลในไตรภูมิโลกสัณฐานถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ศิลปกรรม และสถาปัตยกรรมประเภทต่าง ๆ ที่ส่งเสริมคติเทวราชาให้สมบูรณ์ยิ่งขึ้น ด้วยความเชื่อดั้งเดิมของศาสนาพราหมณ์ – ฮินดู ในจักรวรรดิขอมโบราณ ที่เชื่อว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทพ (God – king) เป็นเทพเจ้าที่อวตารลงมาปกครองโลกมนุษย์ ไม่ว่าจะเป็นพระศิวะหรือพระวิษณุ จึงถือว่าพระมหากษัตริย์ทรงมีสถานะเปรียบประดุจศูนย์กลางจักรวาล

ข้อความจากศิลาจารึกบางหลัก ทำให้นักวิชาการส่วนใหญ่สันนิษฐานว่าคติเทวราชาในจักรวรรดิขอมนั้น ได้รับอิทธิพลมาจากชวาในสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ซึ่งเสด็จกลับจากการเป็นองค์ประกันในอาณาจักรชวา และทรงนำแนวคิดนี้มาปรับใช้กับราชสำนักในเขมรโบราณด้วย[35]

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนของคติเทวราชาในจักรวรรดิขอม คือการสร้างปราสาทบนฐานเป็นชั้นประจำพระองค์กษัตริย์ภายในราชธานี เมื่อขึ้นครองราชย์ กษัตริย์จะต้องสร้างปราสาทประจำพระองค์ที่มีฐานหลายชั้น อันแสดงถึงความสูงส่งและเป็นการจำลองเขาพระสุเมรุ อันเป็นสัญลักษณ์แสดงแทนความเป็นศูนย์กลางของจักรวาลอีกด้วย[36]

องค์ประกอบอย่างนี้แตกต่างจากปราสาทขอมโดยทั่วไป ที่จะไม่สร้างบนฐานเป็นชั้น แม้ว่าจะเป็นปราสาทในเมืองขนาดใหญ่ เช่น ลพบุรี หรือพิมาย ก็ไม่ได้สถาปนาขึ้นบนฐานที่ซ้อนกัน เนื่องจากคติการสร้างปราสาทบนฐานเป็นชั้นนั้นสงวนไว้สำหรับพระมหากษัตริย์ในเมืองพระนคร ผู้เป็นอวตารของพระผู้เป็นเจ้าเท่านั้น และเชื่อกันว่าเมื่อกษัตริย์สวรรคตลงแล้ว ดวงพระวิญญาณของพระองค์จะกลับไปรวมกับรูปเคารพประจำปราสาทประธาน อันได้แก่ ศิวลึงค์ เทวรูป หรือพระพุทธรูป โดยไม่จำกัดศาสนา[37]

ดังนั้นคติเทวราชาจึงสามารถนำมาปรับใช้กับศาสนาต่าง ๆ ได้หลากหลาย ไม่ว่าจะเป็นไศวนิกาย ไวษณพนิกาย หรือพุทธศาสนานิกายมหายาน

---

[35] ยอร์ช เซเดส์, **เมืองพระนคร นครวัด นครธม**, ปรานี วงษ์เทศ (แปล), พิมพ์ครั้งที่ 3. (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2536), 155-177.

[36] Philippe Stern, “Le Temple – Montagne Khmèr. Le culte du linga et le Devarãja,” **BEFEO**, Tome XXXIV (1934) : 611 – 616.

[37] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน Lawrence Palmer Briggs, **Ancient Khmer Empire**, Reprinted. (Bangkok: White Lotus Press, 1999), 203-204.

ตัวอย่างซึ่งเป็นที่รู้จักกันดี ได้แก่ ปราสาทนครวัด ที่สร้างโดยพระเจ้าสูรยวรมันที่ 2 (พ.ศ. 1656 – 1693) เป็นเทวสถานที่สร้างขึ้นอุทิศถวายแด่พระนารายณ์ หรือพระวิษณุตามความเชื่อในไวษณพนิกาย มีการออกแบบแผนผังตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ปรากฏเขาพระสุเมรุ เขาสัตตบริภัณฑ์ ทวีปทั้ง 4 และเขากำแพงจักรวาล นอกจากนั้น พระเจ้าสูรยวรมันที่ 2 ยังทรงมีพระนามภายหลังสวรรคตว่า บรมวิษณุโลก[38] เพื่อจะแสดงฐานะว่า ทรงหลอมรวมเป็นหนึ่งเดียวกับพระนารายณ์ภายหลังสวรรคตแล้วด้วย[39]

ภาพที่ 13 ปราสาทนครวัด วางผังด้วยการจำลองแผนภูมิของจักรวาล
ที่มา: Lawrence Palmer Briggs, **Ancient Khmer Empire**, Reprinted. (Bangkok: White Lotus Press), 1999, 197.

คติอย่างนี้ยังคงสืบต่อมาถึงพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 (ครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 1724 – 1762) แม้ว่าพระองค์จะทรงนับถือพระพุทธศาสนานิกายมหายานก็ตาม เพราะเมื่อทรงสร้างเมืองหลวงใหม่ คือ นครธม หรือเมืองพระนครหลวง ก็ทรงออกแบบให้เมืองหลวงใหม่นี้มีประตูทั้ง 4 ทิศ ประดับ

---

38 Ibid., 203.

[39] F.D.K. Bosch, “Notes Archéologiques VI. Le temple d’Angkor Vat.. La procession du Feu Sacré,” **BEFEO**, XXXII (1932) : 7 – 11.

ประดาไปด้วยประติมากรรมรูปเทวดา และอสูรชักนาค ตามคติการกวนเกษียรสมุทร แสดงให้เห็นว่าตัวนครธมนั้นเป็นเขามันทระ หรืออีกนัยคือ เขาพระสุเมรุ

ใจกลางพระนครหลวงแห่งใหม่ คือปราสาทบายน (Bayon) ที่บางท่านเชื่อว่า มาจากคำว่าบรรยงค์ หมายถึงวิมานของพระอินทร์ซึ่งถือเป็นสวรรค์ที่อยู่บนยอดเขาพระสุเมรุตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน สถาปัตยกรรมทั้งหมดนี้จึงส่งเสริมสถานะสมมติเทพของพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 ได้เป็นอย่างดี[40]

ภาพที่ 14 ปราสาทบายน

[40] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน วรรณนิภา สุเนต์ตา, **ชัยวรมันที่ 7 มหาราชองค์สุดท้ายของอาณาจักรกัมพูชา ผู้เนรมิตสถาปนาปราสาทบายนและเมืองนครธม**. (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2548), 53-91.

ภาพที่ 15 ประติมากรรมเทวดาชักนาค ทางเข้าเมืองนครธม

สยามเองก็ได้รับแนวความคิดเรื่องคติเทวราชาจากอาณาจักรเขมรโดยตรง แต่เปลี่ยนคติความเชื่อเล็กน้อย คือ จากการนับถือศาสนาพุทธมหายานและพราหมณ์เป็นหลัก มานับถือพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทที่ได้รับอิทธิพลจากลังกา ความสำคัญของรูปเคารพประธาน จึงเปลี่ยนจากการนับถือเทวรูป หรือรูปพระโพธิสัตว์ และพระพุทธเจ้าพระองค์ต่าง ๆ ตามคติมหายาน กลายเป็นการนับถือพระบรมสารีริกธาตุของพระพุทธเจ้า และสร้างเจดีย์มหาธาตุต่าง ๆ เพื่อประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ ในฐานะสิ่งที่ประเสริฐที่สุดในจักรวาล

หลักฐานที่ปรากฏในสมัยกรุงศรีอยุธยา กรุงสุโขทัย เรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ แสดงออกมาทางการวางผังเมือง การกำหนดแผนผังของวัดและพระมหาธาตุเจดีย์สำคัญต่าง ๆ ที่มีลักษณะของการจำลองแผนภูมิจักรวาล เช่น วัดมหาธาตุตามเมืองสำคัญต่าง ๆ วัดไชยวัฒนาราม ในสมัยอยุธยา หรือ วัดอรุณราชวรารามฯ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามฯ ในสมัยรัตนโกสินทร์ เพื่อจำลองเอาจักรวาลลงมาประดิษฐานในเมืองหลวงของตน เป็นการประกาศตนเองในฐานะศูนย์กลางจักรวาลที่เป็นรูปธรรม

ลักษณะเช่นนี้ยังสอดคล้องไปกับการเฉลิมพระนามของกษัตริย์สยามหลายพระองค์ ที่ทรงพระนามอันอาจหมายถึง พระนามของพระเป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์, พระนามของพระโพธิสัตว์และพระพุทธเจ้าในศาสนาพุทธ เช่น สมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ อันหมายถึง พระพุทธเจ้าผู้เป็นที่พึ่งของโลกทั้งสาม สมเด็จพระบรมราชาหน่อพุทธางกูร ผู้สืบทอดพุทธวงศ์ สมเด็จพระนารายณ์ สมเด็จ

พระนเรศวร ก็เป็นพระนามที่แสดงความเกี่ยวข้องกับการสถาปนาความศักดิ์สิทธิ์ของพระมหากษัตริย์ในฐานะอวตารของพระผู้เป็นเจ้าในศาสนาพราหมณ์ เป็นต้น

ความเป็นศูนย์กลางจักรวาลยังปรากฏอยู่ในเครื่องราชูปโภคต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ สิ่งที่เห็นได้ชัดได้แก่ พระแท่นราชบัลลังก์ต่าง ๆ เช่น พระแท่นราชบัลลังก์ประดับมุก ที่ประดิษฐานในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท หรือพระที่นั่งพุดตานกาญจนสิงหาสน์ และพระที่นั่งบุษบกมาลามหาจักรพรรดิพิมาน พระราชอาสน์เหล่านี้ล้วนแต่ออกแบบเป็น 3 ชั้นหลั่น ชั้นล่างประดับรูปครุฑ ชั้นที่สองประดับรูปยักษ์ และชั้นที่สามเป็นแถวเทพพนม

การออกแบบเช่นนี้ย่อมเน้นย้ำคติความเชื่อเรื่องเขาพระสุเมรุและสัตว์สิ่งมีชีวิตต่าง ๆ ที่อาศัยลดหลั่นกันตามเชิงเขา พระที่นั่งพุดตานกาญจนสิงหาสน์ และพระที่นั่งบุษบกมาลามหาจักรพรรดิพิมาน ล้วนประดิษฐานอยู่ในพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย ซึ่งเน้นย้ำความสำคัญของกษัตริย์ในฐานะของพระอินทร์ พระราชาแห่งจักรวาลในคติพุทธเถรวาทนั่นเอง

2.3.4 ไตรภูมิโลกสัณฐาน ในงานศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย

งานศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทยในที่นี้หมายถึง ศิลปะที่เป็นขนบแบบแผน ตามอย่างที่นิยมกันมาตลอดในกลุ่มรัฐหรืออาณาจักรของคนไทย และปริมณฑล สืบเนื่องมาตั้งแต่วัฒนธรรมสุโขทัย อยุธยา เรื่อยมาจนถึงธนบุรี และรัตนโกสินทร์

แต่แรกเริ่มนั้น กลุ่มงานศิลปะแบบประเพณีนิยมแบบนี้สืบทอดการสร้างงานสถาปัตยกรรม ที่วางผังตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาณมาจากระเบียบการวางแผนภูมิจักรวาลในปราสาทแบบขอม ซึ่งส่วนใหญ่แล้วสร้างขึ้นตามในศาสนาพราหมณ์-ฮินดู

ข้อความในคัมภีร์วิษณุปุราณะ อันเป็นคัมภีร์ของศาสนาพราหมณ์ ได้กล่าวถึง “จักรวาล” เอาไว้ว่า มีเขาพระสุเมรุเป็นศูนย์กลาง มีชมพูทวีปรองรับเขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นที่สถิตของเทพเจ้าต่าง ๆ ล้อมรอบด้วยทวีปอีก 6 ทวีป เป็นเกาะรูปวงแหวนล้อมรอบชมพูทวีป มีมหาสมุทรล้อมรอบ ใต้พื้นดินเป็นพื้นน้ำ มีชั้นบาดาลอีก 7 ชั้น เป็นที่สถิตของยักษ์ นาค และอสูรต่าง ๆ นรกจะอยู่ใต้ชั้นบาดาลลงไปอีก ชั้นนอกสุดเป็นเขาโลกที่ปิดกั้นความมืดจากภายนอก ชั้นนอกสุดของจักรวาลนี้เป็นเปลือกไข่ทองคำห่อหุ้มไว้อีกชั้นหนึ่ง[41]

---

[41] วิษณุปุราณะ เล่มที่ 2 อัธยายะที่ 2 โศลกที่ 29-30. ใน H. H. Wilson, **Vishnu Purana, Text in Devanagari and English Translation** (Delhi : Nag Publisher, 1989). อ้างถึงใน พระมหาสมบัติ หม้อมีสุข, “การศึกษาเปรียบเทียบทรรศนะเรื่องนรก สวรรค์ ในคัมภีร์พระสุตตันตปิฎกและคัมภีร์วิษณุปุราณะ” (สารนิพนธ์

ถึงแม้ว่าจะแตกต่างกันไปในรายละเอียด แต่โดยหลักแล้วจักรวาลในพุทธศาสนา กับศาสนาพราหมณ์ ก็มีเค้าโครงหลักไม่ต่างกันนัก คือมีภูเขาจักรวาล ที่เรียกว่า เขาพระสุเมรุ เป็นแกนอยู่ตรงกลาง และล้อมรอบไปด้วยมหาสมุทรกับภูเขา หรือแผ่นดินอื่นเป็นชั้น ๆ การปรับรูปเปลี่ยนร่างจากเทวาลัยในศาสนาพราหมณ์ของชนชาวเขมร มาเป็นวัดในพุทธศาสนาเถรวาทของคนไทย จึงไม่จำเป็นต้องปรับเปลี่ยนไปโดยสิ้นเชิง แต่กลับเป็นไปในทางตรงกันข้ามที่ยังคงรูปแบบ และระเบียบของแผนผังสถาปัตยกรรม ที่จัดวางตามแผนภูมิจักรวาลในปรัมปราคติไว้อย่างเคร่งครัด

แน่นอนว่า การปรับปรุงรายละเอียดต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับคัมภีร์ที่ว่าด้วยโลกศาสตร์ในพระพุทธศาสนาก็เป็นสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยเช่นกัน แต่ไม่ใช่สิ่งที่เกิดขึ้นในเชิงโครงสร้างของแผนผัง หรือรูปแบบของชิ้นงาน คือตัวสถาปัตยกรรมเอง มากเท่ากับการเปลี่ยนแปลงคำอธิบายที่มีต่อตัวชิ้นงานนั้น

วิธีการยอดนิยมอย่างหนึ่งก็คือ การสร้างคำอธิบายเรื่อง “วัดมหาธาตุ” ประจำเมือง โดยถือเอาว่า “พระบรมสารีริกธาตุ” เป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในจักรวาล ดังเช่นการที่พระอินทร์ประดิษฐานพระบรมสารีริกธาตุ ไว้ในพระเจดีย์จุฬามณี บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ซึ่งตั้งอยู่บนเขาพระสุเมรุ จุดศูนย์กลางของโลกเช่นเดียวกัน

ดังนั้นการสร้างพระปรางค์หรือเจติยสถานบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ไว้กลางเมืองใดเมืองหนึ่งจึงสะท้อนคติไตรภูมิโลกสัณฐานได้เป็นอย่างดี เป็นการเปลี่ยนแปลงคติจักรวาลจากศาสนาพราหมณ์ – ฮินดูเพื่อให้เข้ากับพระพุทธศาสนา[42] ตัวอย่างเช่น วัดพระศรีรัตนมหาธาตุเชลียง วัดพระศรีรัตนมหาธาตุลพบุรี หรือวัดมหาธาตุ ราชบุรี เป็นต้น

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาสันสกฤต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2537), 46.

[42] ณมน พงศกรปภัส, “จิตรกรรมฝาผนังภาพไตรภูมิอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี : ความสัมพันธ์ด้านรูปแบบและเนื้อหากับสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เล่มที่ 6” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 19.

ภาพที่ 16 ปรางค์ประธาน ของวัดมหาธาตุ ราชบุรี ได้รับแรงบันดาลใจมาจากปราสาทขอม เป็นสำคัญ

การสืบทอดของการวางผังด้วยแผนภูมิจักรวาลตามอย่างปราสาทขอมนั้น เห็นได้อย่างชัดเจนในกลุ่มวัดที่มีพระปรางค์ เป็นเจดีย์ประธาน และเป็นศูนย์กลางของวัด ตัวอย่างที่เห็นได้อย่างชัดเจน คือวัดไชยวัฒนาราม พระนครศรีอยุธยา ที่มีพระปรางค์ประธานเสมือนเขาพระสุเมรุอยู่ใจกลาง ล้อมรอบด้วยปรางค์บริวารอันหมายถึงเขาสัตตบริภัณฑ์ที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ ถัดออกมาเป็นเมรุทิศและเมรุราย ซึ่งแสดงถึงทวีปใหญ่ทั้ง 4 และทวีปน้อยอีก 4 ชั้นนอกสุดเป็นกำแพงแก้วคือเขากำแพงจักรวาล[43] ลักษณะอย่างนี้ยังมีปรากฏมาจนถึงในยุครุงเทพฯ โดยมีตัวอย่างที่สำคัญก็คือ พระปรางค์วัดอรุณราชวราราม ซึ่งเริ่มต้นสร้างในรัชกาลของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย แต่มาสร้างเสร็จในช่วงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนั่นเอง

ถึงแม้ว่า รูปแบบและการวางผังวัดอย่างนี้จะยังคงเห็นสืบเนื่องมาจนถึงยุครัตนโกสินทร์ แต่ก็ไม่ใช่สิ่งที่นิยม หรือพบเห็นได้บ่อยนักเหมือนในยุคแรกเริ่ม ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญเกี่ยวกับการวางแผนภูมิจักรวาลในผังของศาสนสถานเริ่มปรากฏให้เห็น ตั้งแต่ในช่วงปลายของสมัยอยุธยาแล้ว

---

[43] ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช, "การศึกษาสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา" (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536), 133 – 134.

โดยน่าสังเกตด้วยว่า ลักษณะดังกล่าวปรากฏขึ้นพร้อมกันกับการเริ่มพบหลักฐานความนิยมในการวาดภาพ ไตรภูมิโลกสัณฐาน ออกมาในรูปของงานจิตรกรรม

2.3.5 ไตรภูมิโลกสัณฐาน: ศูนย์กลางจักรวาลภายในอาคารหลังคาคลุม

ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญของแผนผังวัดในยุคอยุธยาตอนปลายคือ การปรับเอาอาคารหลังคาคลุม โดยจะเป็น พระอุโบสถ หรือพระวิหารก็ได้ มาใช้เป็นสิ่งปลูกสร้างประธานของวัด แทนที่พระปรางค์ หรือเจดีย์รูปทรงอื่น ๆ ตามอย่างธรรมเนียมสืบทอดมาแต่เดิม[44]

เมื่อสิ่งปลูกสร้างประธาน อันเป็นศูนย์กลางของวัดปรับเปลี่ยนมาเป็นอาคารหลังคาคลุม ความเป็นศูนย์กลางในเชิงอุดมคติก็ถูกโอนถ่ายมายังอาคารประเภทนี้ แทนที่พระปรางค์ หรือเจดีย์ทรงอื่น ๆ พร้อมกันกับความศักดิ์สิทธิ์ของความเป็นศูนย์กลางของจักรวาลจำลองด้วย

ภาพจิตรกรรมรูป ไตรภูมิโลกสัณฐาน ถูกนำมาเขียนไว้ภายในอาคารหลังคาคลุม ที่ใช้เป็นประธานของวัด ตัวอย่างที่สำคัญก็คือ ภาพเขาพระสุเมรุ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ ที่ผนังสกัดหน้า ของวัดเกาะแก้วสุทธาราม จ.เพชรบุรี ซึ่งเป็นงานในยุคอยุธยาตอนปลาย

น่าสังเกตด้วยว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอาคารหลังคาคลุม รูปเขาพระสุเมรุ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ ที่มักจะเรียกกันว่า “ภาพไตรภูมิ”[45] นั้นปรากฏขึ้นพร้อม ๆ กับความนิยมในการวาดสมุดภาพไตรภูมิ[46] ที่ก็เริ่มพบหลักฐานในช่วงปลายของสมัยอยุธยาเช่นเดียวกัน

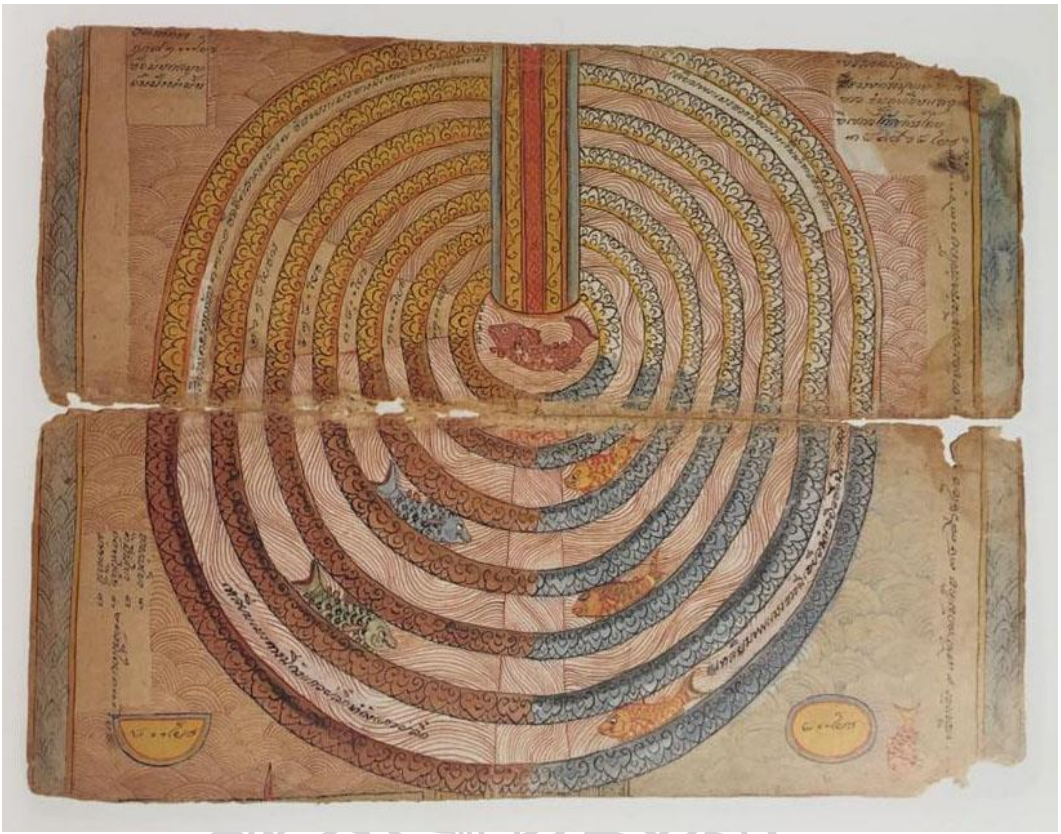
---

[44] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน**, พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2544), 50.

[45] ซึ่งออกจะเป็นการเรียกที่ไม่ถูกต้องนัก เพราะภายในภาพมักจะประกอบไปด้วย เขาพระสุเมรุและปริมณฑลโดยรอบ ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาล มากยิ่งกว่าที่จะพูดถึงภพภูมิทั้งสามคือ กามภูมิ, รูปภูมิ และอรูปภูมิ

[46] กล่าวโดยสรุปแล้ว สมุดภาพไตรภูมิ คือการถอดเอาองค์ความรู้ และรายละเอียดเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐานตามปรัมปราคติของพุทธศาสนา มาวาดเป็นภาพจิตรกรรมลงบนสมุดไทย เรื่องราวที่ถูกวาดอยู่ในสมุดภาพไตรภูมิไม่เพียงแต่เขียนเรื่องเกี่ยวกับจักรวาลและสถานที่ในปรัมปราคติเท่านั้น แต่ยังเชื่อมโยงสถานที่ในปรัมปราคติเหล่านั้นเข้าเป็นหนึ่งเดียวกันกับสถานที่ที่มีอยู่จริง เช่น เชียงใหม่ อยุธยา ศรีลังกา เป็นต้น

ภาพที่ 17 ภาพเขาพระสุเมรุ แวดล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ สวรรค์ทั้ง 6 ชั้นฟ้า และวิมานเทวดาต่าง ๆ งานจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาตอนปลาย ที่ผนังสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถ วัดเกาะแก้วสุทธาราม จ. เพชรบุรี



ภาพที่ 18 เขาพระสุเมรุ ในเขาสัตตบริภัณฑ์เป็นวงแหวนล้อมรอบในสมุดภาพไตรภูมิ สมัยอยุธยาตอนปลาย กรมศิลปากร,

ที่มา: กรมศิลปากร, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2542), 35.

การเขียนงานจิตรกรรมฝาผนัง ภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน จะได้รับความนิยมมากยิ่งขึ้น ในยุคต้นของกรุงรัตนโกสินทร์ โดยจะถูกพัฒนาเป็นระเบียบแบบแผนมากยิ่งขึ้น ภาพของเขาพระสุเมรุ สัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาลจะถูกวาดอยู่ที่ผนังสกัด เบื้องหลังของพระพุทธรูปประธานอยู่เสมอ สอดรับกับผนังเบื้องหน้าของพระประธาน ที่มักเขียนรูปพุทธประวัติตอนมารผจญ อยู่ตรงข้ามกับผนังที่วาดรูปของเขาพระสุเมรุ[47]

[47] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24**.

มีข้อสันนิษฐานอยู่มากเกี่ยวกับ การวาดจิตรกรรมภาพเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ไว้ที่ผนังสกัดหลัง[48] แต่ไม่ว่ามูลเหตุที่วาดจะเป็นอย่างไรก็ตาม สิ่งที่ไม่อาจปฏิเสธได้เลยก็คือ การวาดภาพจิตรกรรมรูปเขาพระสุเมรุ อันเป็นสัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติ ของพุทธศาสนาภายในอาคารหลังคาคลุมนั้น เป็นที่นิยมเมื่ออาคารแบบนี้ได้ถูกใช้เป็นสิ่งปลูกสร้างประธานภายในวัดแทนที่เจดีย์ทรวดทรงต่าง ๆ แล้ว

แต่การใช้อาคารหลังคาคลุมเป็นสิ่งปลูกสร้างประธานภายในวัดนั้น กลับไม่ทำให้การวางแผนผังตามแผนภูมิจักรวาลอย่างที่มีมาแต่เดิมนั้นเปลี่ยนแปลงไปมากนัก เหมือนเป็นการเปลี่ยนเอาเจดีย์ประธานออกไป แล้วจับเอาอาคารหลังคาคลุมเข้ามาวางไว้ตรงตำแหน่งประธานแทนที่เจดีย์เท่านั้น

ในทิศทางตรงกันข้าม รูปแบบการจัดวางอาคารประเภทต่าง ๆ ภายในศาสนสถานกลับทวีความซับซ้อนยิ่งขึ้นกว่าเดิม โดยเฉพาะในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยมีวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม และวัดสุทัศน์เทพวราราม ซึ่งแสดงสัญลักษณ์ได้ทั้งการวางตำแหน่งของพระอารามในพระนคร การวางผังของอาคารศาสนสถาน รวมทั้งงานศิลปกรรมอื่น ๆ ที่ประดับภายในซึ่งล้วนแล้วแต่มีสัญลักษณ์สื่อถึงคติไตรภูมิโลกสัณฐานทั้งสิ้น เป็นตัวอย่างสำคัญ

ไตรภูมิกับคติล้านนา

พุทธศาสนาได้เข้ามายังล้านนามาเป็นเวลาช้านานอย่างน้อยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 18 เป็นต้นมา และได้มีความเปลี่ยนแปลงผสมกลมกลืนกับความเชื่อดั้งเดิมของท้องถิ่น โดยดั้งเดิมนั้นคนในท้องถิ่นเชื่อในเรื่องผีสางวิญญาณและอำนาจเหนือธรรมชาติ ดังปรากฏตำนานเรื่องต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับภูตผี เทวดาอารักษ์ หรือแม้แต่บรรพบุรุษของกลุ่มชน อาทิ ตำนานเรื่องเจ้าหลวงคำแดง หรือเจ้าสุวรรณคำแดง ผู้เป็นผีอารักษ์ปกป้องผู้คนในลุ่มน้ำปิง โดยเชื่อว่าสิงสถิตอยู่ที่ดอยหลวงเชียงดาว หรือตำนานเกี่ยวกับปู่เจ้าลาวจก ผู้ที่ได้รับการยกให้เป็นบรรพชนของกษัตริย์ล้านนา ที่มีหลักแหล่งอยู่บน

---

[48] เช่น เสมอชัย พูลสุวรรณ, เรื่องเดียวกัน, 36.; วิไลรัตน์ ยังรอต, “การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร” (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540).; ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ, “แนวความคิดในการออกแบบจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม ประติมานวิทยากับการแสดงออกเชิงช่าง,” **เมืองโบราณ** 33, 1 (2550): 88-94. เป็นต้น

ดอยตุง เป็นต้น สถานที่ที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ต่างถูกกำหนดให้เป็นเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ภายใต้ความเชื่อแบบดั้งเดิมทั้งสิ้น[49]

สิ่งที่เห็นได้ชัดคือ การวางผังแบบจักรวาลคติ ซึ่งเป็นรูปแบบการวางอาคารศาสนสถานที่มีการจัดวางเรื่องทิศและตำแหน่งสอดคล้องกับความเชื่อเรื่องจักรวาลของแต่ละกลุ่มชุมชน แม้แต่กลุ่มชุมชนที่นับถือผีบรรพบุรุษและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ในธรรมชาติก็มีระบบจักรวาลในแบบของตนเอง การจำลองจักรวาลให้เกิดขึ้นในชุมชนคือการสร้างศูนย์กลางของชุมชนให้เกิดขึ้นอย่างเป็นรูปธรรม พื้นที่ที่ถูกกำหนดให้เป็นศูนย์กลางจักรวาลจะเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์สำหรับใช้ในการประกอบพิธีกรรมและเป็นศูนย์รวมความเชื่อมั่นของคนในชุมชน การใช้จักรวาลคติในการวางผังจึงเป็นรูปแบบของการนำความเชื่อมาใช้ร่วมกับการปกครองชุมชน[50] ดังที่ปรากฏในกลุ่มคนไทลื้อ เขตสิบสองปันนาของจีน มีการนับถือผีบรรพบุรุษประจำตระกูล เรียกว่า “เทวดาขะกูล” ภาคเหนือของไทยเรียกว่า “ผีขะกูล” (ตระกูล ออกเสียงว่า ขะกู๋น) ซึ่งจะมีการตั้งสถานที่บูชาไว้ในบ้านของผู้อาวุโสสูงสุดของตระกูลหรือสมาชิกของตระกูลอาจร่วมกันสร้างศาลขนาดเล็กขึ้นเพื่อใช้เป็นที่บูชา ผู้นำของตระกูลจะเป็นผู้ทำพิธีเซ่นไหว้ ส่วนการกำหนดเขตแดนและการตั้งบ้านเรือนของกลุ่มคนไทลื้อในเขตสิบสิงปันนาของจีนนั้นมาจากความเชื่ออันเป็นที่มาของพิธีกรรมการบูชาเสื้อบ้านและเสื้อเมือง ที่เล่าสืบกันมาว่า พญาสมมุติซึ่งเป็นผีบรรพบุรุษของชาวไทลื้อ ได้ใช้ไฟเผาทุ่งหญ้าและดงแขมในหุบเขา แล้วลมจะพัดพาไฟลามออกเป็นบริเวณกว้าง เมื่อไฟดับลงตรงที่ใด ก็ถือเอาที่ตรงนั้นเป็นที่สุดเขตแดนของหมู่บ้าน ต่อมาจึงมีการกำหนดกฎของหมู่บ้านเพื่อสร้างความมั่นคงแก่หมู่บ้าน เช่น กำหนดให้ทุกหมู่บ้านจัดตั้งสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งถือเป็นศูนย์กลางของหมู่บ้านนั้นเรียกว่า “ใจล้าน” และห้ามบุคคลใดทำการเคลื่อนย้ายใจบ้านเป็นอันขาด และห้ามชาวบ้านย้ายที่ตั้งหมู่บ้านไปยังที่แห่งใหม่ จนกว่าใจบ้านจะพังทลายลงเองตามอายุขัย ใจบ้านสามารถส่งให้พืชผล ข้าวปลาอุดมสมบูรณ์นอกจากนั้นยังกำหนดให้ทุกหมู่บ้านต้อง

---

49 เธียรชาย อักษรดิษฐ์. (2552). ตำนานพระเจ้าเลียบโลก : การศึกษาพื้นที่ทางสังคมและวัฒนธรรมล้านนา ภูมินาม ตำนาน ผู้คน. เชียงใหม่: ธารปัญญา. หน้า 60

50 กรกนก รัตนวราภรณ์. จักรวาลคติในการวางผังวัดหลวงล้านนา: สัญลักษณ์สะท้อนอำนาจรัฐในอนุภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 21. ใน เธียรชาย อักษรดิษฐ์ และคณะ. (2545). ล้านนา : จักรวาล ตัวตน อำนาจ. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย. หน้า 102.

สร้างประตูทางเข้าบ้านไว้ 4 ประตู ตามทิศสำคัญทั้ง 4 ทิศ กำหนดเป็นประตูชัย ประตูผี และประตูขวัญ ไว้ด้วยอย่างชัดเจน[51]

เมื่อพุทธศาสนาเถรวาทลังกาวงศ์เข้ามามีบทบาทในล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 แล้วแพร่หลายอย่างมากในเมืองเชียงใหม่และเมืองใกล้เคียง ทั้งผ่านระบบการปกครองที่มีเชียงใหม่เป็นศูนย์กลางในล้านนาขณะนั้น และผ่านเครือข่ายการค้าที่มีพ่อค้าเดินทางค้าขายตามเส้นทางการค้าของอนุภูมิภาคตอนใน เช่น เส้นทางการค้ายูนนาน เชียงตุง เชียงแสน เชียงราย เชียงใหม่ เป็นต้น จากชุมชนตามเส้นทางการค้าดังกล่าวได้กลายมาเป็นเมืองการค้าที่มีการนับถือพุทธศาสนากันอย่างแพร่หลาย จนทำให้การนับถือศาสนาพุทธของกลุ่มคนในเขตที่ราบดังกล่าวโดยเฉพาะกลุ่มคนไทนั้นไม่เพียงแค่สัมพันธ์ในระดับวิถีชีวิตประจำวันทั่วไป แต่ยังสัมพันธ์ไปถึงระดับของระบบความคิด จิตวิญญาณของผู้คนเหล่านี้อีกด้วย ดังจะเห็นได้จากแนวความคิดหรือกรอบในการดำเนินชีวิต และสิ่งต่าง ๆ ทั้งข้าวของเครื่องใช้ตลอดจนสิ่งปลูกสร้างที่มีร่องรอยของคติจักวาลวิทยาพุทธศาสนาปรากฏขึ้นมาอย่างเห็นได้ชัด

ความเชื่อเกี่ยวกับจักรวาลในทางพุทธศาสนา

สันนิษฐานว่า ความเชื่อเกี่ยวกับจักรวาลในทางพุทธศาสนาได้รับแนวคิดมาจากศาสนาพราหมณ์ ซึ่งมีการอธิบายเพิ่มเติมอรรถกถาแก้อธิบายพระไตรปิฎกให้มีความพิสดารมากขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 9 มีการแต่งในเรื่องของดวงจันทร์และดวงอาทิตย์ที่โคจรรอบจักรวาลและเขาพระสุเมรุ คือกล่าวถึงจักรวาลในลักษณะการอธิบายปรากฏการณ์บนท้องฟ้าตามที่ตาเห็น ความสัมพันธ์กับเวลาและฤดูกาลซึ่งมีความเป็นรูปธรรม แนวความคิดเรื่องจักรวาลดังกล่าวมีอิทธิพลต่อพระเถระในรุ่นหลังที่แต่งคัมภีร์อธิบายไตรภูมิจักรวาล ทั้งที่แต่งโดยพระเถระชาวล้านนา เช่น จกฺกวาฬทีปนี ไตรภุมม์ฉบับล้านนา รวมทั้งไตรภูมิกถาหรือไตรภูมิพระร่วง พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระมหาธรรมราชาที่ ๑ (ลิไท) แห่งกรุงสุโขทัย เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย นอกจากในลักษณะงานวรรณกรรมแล้ว ยังมีการถ่ายทอดเป็นรูปแบบของงานพุทธศิลป์ เช่น จิตรกรรมภาพไตรภูมิ การจัดวางผังวัด การกำหนด

---

51 จูเหลียงเหวิน (งามพรรณ เวชชาชีวะ – แปล). (2536). ชนชาติไต สถาปัตยกรรมและขนบธรรมเนียมประเพณีไตในสิบสองพันนา. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์. อ้างใน รังสรรค์ จันต๊ะ. (2552). บ้าน โหล่ง และเมือง เขตความสัมพันธ์บนฐานเศรษฐกิจและวัฒนธรรมชุมชนในแอ่งเชียงใหม่-ลำพูนตอนบน. เชียงใหม่: ธารปัญญา. หน้า 51-52.

ตำแหน่งของงานสถาปัตยกรรม การกำหนดรูปแบบและองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความสัมพันธ์ตามคติจักรวาล โดยกำหนดให้สัญลักษณ์ที่แสดงถึงพระพุทธเจ้าเป็นศูนย์กลางของจักรวาล[52]

ความเชื่อในเรื่องจักรวาลเป็นการอธิบายถึงวิธีคิด และปรัชญาทางพระพุทธศาสนาเรื่องการเวียนว่ายตายเกิด หรือวัฏสงสารของสิ่งมีชีวิตใน 3 ภพภูมิ อันประกอบด้วย กามภูมิ รูปภูมิ และอรูปภูมิ เพื่ออธิบายถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นกับชีวิตคืออะไร สิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตจะส่งผลถึงสิ่งที่จะเกิดในอนาคตอย่างไรนั้นขึ้นอยู่กับ “กรรม” หรือการกระทำที่เป็นเหตุเป็นผลซึ่งกันและกันส่งผลถึงการกำหนดพฤติกรรมของคนให้ประพฤติแต่กรรมดี เพื่อประโยชน์ในการอยู่ร่วมกันอย่างมีปกติสุขในปัจจุบัน และชีวิตในชาติภพต่อไปในอนาคต การอธิบายดังกล่าวเป็นการตอบสนองต่อความเชื่อในสิ่งที่ไม่ปรากฏในธรรมชาติทั่วไป เป็นสิ่งที่เกิดจากการหยั่งรู้และเป็นไปตามกฎแห่งกรรม ใช้ในการอบรมสั่งสอนคนให้มีความละอายและเกรงกลัวต่อบาป และเร่งทำความดี

เนื้อหาของไตรภูมิจักรวาล จึงเป็นการกล่าวถึงภาพลักษณะของจักรวาลว่ามีสัณฐานประดุจล้อรถ และมีอาการโค้งดุจหม้อ จึงเรียกจักกาวัฏ จักรวาลไม่มีแผ่นดินต่อเป็นผืนเดียวกับจักรวาลอื่น แต่ละจักรวาลทั้งหลายแสนโกฏินั้นตั้งอยู่แยกกันต่างหากเหมือนเรือแต่ละลำลอยอยู่เหนือผิวน้ำ จึงมีการสั่นไหว และการสั่นไหวนั้นเกิดจากการขับเคลื่อนให้มีการดำเนินไปของสิ่งมีชีวิต โลกธาตุหนึ่งที่ประกอบไปด้วยศูนย์กลางของจักรวาล คือ เขาพระสุเมรุ ล้อมรอบไปด้วยภูเขา สัตตบริภัณฑ์ซึ่งมีสัณฐานกลม ทั้ง 7 ลูก คือ ยุคนธร อิสินธร กรวิก สุทัศนะ เนมินธร วินตกะ และอัสกัณ พื้นของจักรวาลเป็นพื้นน้ำที่มีแผ่นดินอันเป็นทวีปใหญ่ทั้ง 4 ตั้งอยู่ คือ ชมพูทวีป ซึ่งเป็นดินแดนที่เชื่อมต่อถึงเขาพระสุเมรุได้โดยผ่านป่าหิมพานต์ บุพวิเทหทวีป อมรโคยานทวีป และอุตรกุรุทวีป มีทวีปเล็ก 2,000 ทวีป[53]

การอธิบายถึงภาพลักษณะสัณฐานต่าง ๆ ของไตรภูมิดังกล่าว เพื่อแสดงให้เห็นว่า ความคิดเรื่องนรกและสวรรค์ที่ปรากฏในพระสูตรต่าง ๆ เป็นสิ่งที่มีอยู่จริง แต่ไม่ได้เป็นเป้าหมายสูงสุด เป็นเพียงข้อยืนยันและสนับสนุนหลักคำสอนเรื่องสังสารวัฏ (การเวียนว่ายตายเกิด) ที่ว่าชีวิตไม่ได้เกิดหนเดียวตายเพียงหนเดียว แต่จะเวียนว่ายตายเกิดตามผลของการกระทำหรือกรรมของตนเอง เมื่อใด

---

[52] คติจักรวาลกับโลกทัศน์ของคนล้านนา. สืบค้นจาก http://lannakadee.cmu.ac.th/area2/page1.php?pid=2

[53] พุทธสัญลักษณ์ล้านนา สืบค้นจาก

http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/article01_page01.html

หมดกรรมหรือปฏิบัติธรรมจนบรรลุนิพพาน การเกิดใหม่ก็ไม่มี การมีอยู่ของนรกและสวรรค์จึงมีความสำคัญมากในคำสอนของพระพุทธศาสนาและเป็นแนวทางในการวางพื้นฐานความคิดด้านศีลธรรม ที่จะนำไปสู่การปฏิบัติเพื่อเข้าถึงจุดหมายสูงสุดของพระพุทธศาสนา คือ นิพพาน[54] ซึ่งก็คือการหลุดพ้นออกไปได้จากไตรภูมิ

การเข้ามาของพุทธศาสนาและคติจักรวาลพุทธศาสนาจึงทำให้เกิดการสังสรรค์ทางวัฒนธรรมกับวัฒนธรรมแบบดั้งเดิม ซึ่งความเชื่อดั้งเดิมก่อนรับพุทธศาสนานั้นเป็นคติความเชื่อในเรื่องผีสางวิญญาณและอำนาจเหนือธรรมชาติที่ให้คุณให้โทษได้ ขณะที่ความเชื่อของพุทธศาสนาพยายามเน้นย้ำให้เห็นว่าพระพุทธเจ้ามีพลังอำนาจและอิทธิฤทธิ์ สามารถช่วยเหลือมนุษย์และสรรพสัตว์ให้พ้นจากทุกข์ได้ อันเป็นความคิดที่ไม่ขัดแย้งและยังสอดคล้องกับความเชื่อดั้งเดิมของคนไทยเป็นอย่างดี ในแง่นี้จึงทำให้เกิดการผสมผสานกันระหว่างความเชื่อทั้งสองได้อย่างสนิทกัน[55]

1. โลกทัศน์ / จักรวาลวิทยาทางศาสนาเดิมของคนกลุ่มคนไท (ล้านนา) มีอย่างไรบ้าง

เรณู อรรฐาเมศร์ ได้กล่าวถึงความหมายของ *“โลกทัศน์ของคนล้านนา”* ว่าเป็น *“ทัศนะหรือความคิดเห็นที่ชาวล้านนามีต่อบุคคลและสังคม แสดงให้เห็นว่าเขานึกคิดและรู้สึกอย่างไรต่อชีวิตที่อยู่ร่วมกันในสังคมไทย โลกทัศน์ที่แสดงออกมาในรูปของความรู้ด้านต่าง ๆ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณีต่าง ๆ ตลอดถึงการอบรมสั่งสอน”*[56] ความคิดในเรื่องจักรวาลวิทยาหรือโลกทัศน์เกี่ยวกับจักรวาลของคนในล้านนานั้น สามารถมองเห็นได้อย่างชัดเจนผ่านการรจนาวรรณกรรมทางพุทธศาสนา ดังที่มีพระเถระชาวล้านนาได้อธิบายถึงความเป็นไปของโลกและจักรวาล การอธิบายถึงพุทธภูมิ การดำเนินไปของพุทธศาสนา พุทธประวัติ ประวัติศาสตร์ศาสนาและวัฒนธรรมล้านนา รวมถึงความเชื่อเรื่องพุทธศาสนา 5,000 ปี ที่เชื่อมโยงถึงอันตรธานทั้ง 5 วรรณกรรมเหล่านี้ได้รับการถ่ายทอดสืบต่อกันมาอย่างน้อย ตั้งแต่ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 20 ซึ่งเป็นช่วงยุคทองของล้านนา โดย

---

[54] มาฆะศรี คหัฏฐา. (2535). ความคิดเรื่อง นรกและสวรรค์ ในพุทธปรัชญาเถรวาท. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

[55] ปฐม หงส์สุวรรณ. (2548). ตำนานพระธาตุของชนชาติไท: ความสำคัญและปฏิสัมพันธ์ระหว่างพุทธศาสนากับความเชื่อดั้งเดิม. กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. หน้า 437.

[56] คติจักรวาลกับโลกทัศน์ของคนล้านนา. สืบค้นจาก http://lannakadee.cmu.ac.th/area2/page1.php?pid=2

มีพระสงฆ์เป็นผู้เผยแพร่สู่พุทธศาสนิกชน ให้มีความเชื่อ ความศรัทธาในศาสนาอันเป็นพื้นฐานทางวัฒนธรรมล้านนา[57]

ความคิดหรือโลกทัศน์ดังกล่าวปรากฏเห็นได้ชัดเจนจากวรรณกรรมพุทธศาสนาภาษาบาลีที่สำคัญ เช่น คัมภีร์สังขยาปกาสก (พ.ศ. 2059) จามเทวีวงศ์ และสิหิงคนิทาน (พ.ศ. 2003 – 2073) ชินกาลมาลีปกรณ์ (พ.ศ. 2060) เวสสันตรทีปนี (พ.ศ. 2060) จักกวาฬทีปนี (พ.ศ. 2063) สังขยาปกาสกฎีกา (พ.ศ. 2063) และมังคลัตถทีปนี (พ.ศ. 2067) เป็นต้น จะมีการกล่าวถึงหรืออธิบายภาพของจักรวาลทางพุทธศาสนาที่มีการสืบทอดมาอย่างยาวนาน ดังกรณีของ “จักกวาฬทีปนี”ที่มีลักษณะเด่น คือ การอ้างเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในอินเดีย มาสอดแทรกสลับกับเนื้อหาเป็นระยะ ๆ ตลอดทั้งเล่ม และงานชิ้นนี้มีผลต่อความเชื่อด้านจักรวาลวิทยาของชาวล้านนาอย่างมาก โดยเฉพาะเรื่องทวีปทั้ง 4 เห็นได้จากความนิยมในการสร้างวิหาร 4 ทิศล้อมพระเจดีย์ตอนกลาง ที่ชาวล้านนาเปรียบเทียบวิหารทั้ง 4 ว่าเป็นเช่นทวีปทั้ง 4 ได้แก่ อุตตรกุรุทวีป-ทิศเหนือ, บูรพวิเทหทวีป-ทิศตะวันออก, ชมพูทวีป-ทิศใต้ และ อมรโคยานทวีป-ทิศตะวันตก[58]

โดยภาพรวมแล้ว “จักกวาฬทีปนี” มีความหมายถึง การอธิบายเรื่องจักรวาล เป็นคัมภีร์ที่รวบรวมและอธิบายเรื่องราวต่าง ๆ เกี่ยวกับจักรวาลที่ปรากฏในพระไตรปิฎก อรรถกถา ฎีกา อนุฎีกา โยชนา และปกรณ์ต่าง ๆ แบ่งออกเป็น ๖ กัณฑ์ ได้แก่ จกฺกวาฬสรูปาทินิทฺเทโส (การชี้แจงเรื่องจักรวาล ขนาดกว้างยาวและเส้นโดยรอบ) ปพฺพตนิทฺเทโส (การชี้แจงเรื่องภูเขา ขนาด รูปสัณฐาน เช่น เขาสิเนรุ หิมพานต์ ฯลฯ) ชลาสยนิทฺเทโส (การชี้แจงเรื่องชลาสัย เช่น สมุทร, สระ, แม่น้ำ ฯลฯ) ทีปนิทฺเทโส (การชี้แจงเรื่องทวีป ๔ ทวีป ได้แก่ ชมพูทวีป อมรโคยานทวีป บุพพวิเทหทวีป และอุตตรกุรุทวีป) ภูมินิทฺเทโส (การชี้แจงเรื่องภูมิ เช่น อบายภูมิที่ไม่เจริญ เทวภูมิ รูปพรหม อรูปพรหม ฯลฯ)

---

[57] การถ่ายทอดผ่านงานศิลปะสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา.
http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/transmission_page01.html

[58] เพ็ญสุภา สุขคตะ. (2560). “ล้านนาศึกษา” ใน “ไทยศึกษาครั้งที่ 13” (10) 500 ปี วรรณกรรมทีปนีของพระสิริมังคลาจารย์. วันพฤหัสที่ 14 ธันวาคม พ.ศ.2560. สืบค้นจาก
https://www.matichonweekly.com/column/article_70177

และปกิณณกวินิจฉโย (การวินิจฉัยเรื่องปกิณณกะ เช่น การกำหนดเวลา อาหาร การคำนวณภูมิฯลฯ)[59]

ภาพของจักรวาลในพุทธศาสนาที่ได้มีการอธิบายใน “จักกวาฬทีปนี” นี้ ปรากฏอยู่ในรูปแบบต่าง ๆ ที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของคนในล้านนาทั้งในด้านศาสนา วิถีชีวิต หรือแม้แต่ความเชื่อด้านอื่น ๆ ที่มีการปรับเปลี่ยนผสมกลมกลืนระหว่างความเชื่อท้องถิ่นและพุทธศาสนาจนกลายมาเป็นกรอบในการดำรงชีวิตของผู้คนในท้องถิ่นนั้น ๆ โดยการผสมกลมกลืนดังกล่าวกระทำโดยผ่านการรจนาวรรณกรรมทางพุทธศาสนาขึ้นแล้วมีการเผยแพร่สู่พุทธศาสนิกชนในด้านต่าง ๆ เช่น การบวชเรียนที่วัดของผู้ชาย ทำให้ผู้ชายได้ศึกษาพุทธศาสนาจากคัมภีร์และวรรณกรรม และได้พัฒนามาเป็นแนวคิดหรือแรงบันดาลใจในการสร้างงานเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยช่างฝีมือในแต่ละท้องถิ่นที่สามารถนำมโนภาพจากคัมภีร์และวรรณกรรมเหล่านั้นมาสร้างให้เกิดเป็นพุทธสัญลักษณ์ซึ่งมีความเป็นรูปธรรมนอกเหนือจากงานวรรณกรรมได้ ดังตัวอย่างที่ปรากฏในงานด้านสถาปัตยกรรม และด้านศิลปกรรม[60]

ในด้านสถาปัตยกรรมนั้น ศาสนสถานก็เป็นสิ่งสำคัญที่สามารถสื่อเน้นถึงแนวคิดที่สำคัญของศาสนานั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี โดยการสร้างสถาปัตยกรรมแต่ละแห่งของพุทธศาสนาเพื่อเป็นที่ประดิษฐานสัญลักษณ์แห่งพระพุทธเจ้า รวมทั้งเป็นสถานที่ประกอบพิธีกรรมเพื่อการบูชาสัญลักษณ์นั้น สถานที่นั้นจึงเปรียบเสมือนพาหนะนำคนไปสู่การพ้นทุกข์ ดั่งเรือสำเภาที่ล่องลอยอยู่ในลำนาวานำพาคนไปสู่ฝั่งพระนิพพาน หรือทางพ้นทุกข์ทั้งปวง โดยกำหนดผังพุทธสถานเป็นสัญลักษณ์ของจักรวาลหนึ่ง ให้ตำแหน่งพระเจดีย์เป็นศูนย์กลางของผัง เป็นสัญลักษณ์แทนเขาพระสุเมรุศูนย์กลางของจักรวาล ตำแหน่งของวิหารจะอยู่ตามทิศทั้ง 4 เป็นสัญลักษณ์ของทวีปทั้ง 4 ตามคติจักรวาลได้แก่ ทิศตะวันออกชื่อ บูรพาวิเทหทวีป ทิศตะวันตกชื่อ อมรโคยานทวีป ทิศเหนือชื่อ อุตรกุรุทวีป และทิศใต้คือ ชมพูทวีป ซึ่งทิศใต้นี้จะเป็นวิหารที่ประดิษฐานพระพุทธรูปสำคัญ เนื่องจากเป็นสถานที่แห่งเดียวในจักรวาลที่พระสัมมาสัมพุทธเจ้าจะอุบัติขึ้นและตรัสรู้พระสัจธรรม รวมทั้งสั่งสอนเผยแพร่พระ

---

[59] ชัปนะ ปิ่นเงิน. จักกวาฬทีปนี ต้นแบบทางความคิดพุทธสัญลักษณ์ล้านนา. จาก พุทธสัญลักษณ์ล้านนา สืบค้นจาก http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/article01_page01.html

[60] สามารถดูเพิ่มเติมใน พุทธสัญลักษณ์ล้านนา สืบค้นจาก http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/article01_page01.html

ธรรมวินัย เพื่อโปรดเหล่าเวนัยสัตว์ให้เกิดดวงตาเห็นธรรม[61] ดังจะเห็นได้อย่างชัดเจนจากผังของวัดพระธาตุลำปางหลวง ที่จำลองเป็นจักรวาลหนึ่ง ภายในจักรวาลนั้นมีองค์ประกอบของเขาพระสุเมรุศูนย์กลางจักรวาล คือ ตำแหน่งที่ตั้งขององค์เจดีย์ ส่วนทวีปทั้ง 4 ล้อมเขาพระสุเมรุนั้นเป็นวิหารตามทิศต่างๆ ที่ตั้งอยู่ท่ามกลางมหานทีสีทันดร ลักษณะคล้ายเรือสำเภาที่ล่องลอยอยู่กลางน้ำ แสดงให้เห็นถึงหลักธรรมอันเป็นแก่นของศาสนา คือ การเน้นให้คนพ้นจาก วัฏสงสารนั่นเอง[62]

นอกจากนี้แล้วอาคารโดยรอบหรือการจัดวางพื้นที่ของวัดก็เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงคติทางจักรวาลวิทยาด้วยเช่นกัน อาทิ ลานทรายเป็นสัญลักษณ์ของสีทันดรสมุทร ศาลาบาตรและกำแพงแก้วโดยรอบเป็นสัญลักษณ์ของเขาจักรวาลอันเป็นขอบเขตของจักรวาล หรือองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ของพุทธศาสนสถานในล้านนาก็ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนหนึ่งของแนวคิดคติจักรวาลด้วยทั้งสิ้น เช่น ซุ้มโขงปราสาท ซุ้มประตูโขง นาคทัณฑ์ หูช้าง หรือคันทวย และช่อฟ้าหรือปราสาทเฟื้อง เป็นต้น

กระนั้นสิ่งที่น่าสนใจอีกประการคือ ในล้านนามีคติการสร้างพระธาตุเจดีย์บนยอดดอย ซึ่งน่าจะเป็นผลของการผสมผสานของอิทธิพลที่มาจากภายนอกเข้ากับคติความเชื่อดั้งเดิมที่มีในพื้นถิ่น คือ การนำเอาพระพุทธศาสนามาประสานกับคติความเชื่อดั้งเดิม โดยเชื่อมโยงดินแดนอันเป็นเมืองหลวงของพุทธศาสนาคือชมพูทวีปเข้ากับชุมชนของตนเอง ซึ่งมีผลให้ศาสนาใหม่มีความหมายต่อชีวิตของชาวบ้านอย่างเป็นจริงยิ่งขึ้น ขณะเดียวกันวัฒนธรรมและคติความเชื่อแบบใหม่ที่เข้ามาก็ถูกนำไปตีความและแปรไปเพื่อตอบสนองต่อการอธิบายโลกแบบพื้นถิ่น เช่น การสร้างคติความเชื่อให้ดอยในชุมชนของตนเป็นเขาพระสุเมรุ และสร้างพระธาตุบนดอยเป็นศูนย์กลางจักรวาลของชุมชน เป็นต้น[63]

---

[61] ฉลองเดช คูภานุมาต. (2557). คติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจิตรกรรมล้านนา. เชียงใหม่: คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. หน้า 95.

[62] สามารถดูเพิ่มเติมใน พุทธสัญลักษณ์ล้านนา สืบค้นจาก http://www.sri.cmu.ac.th/~elanna/symbollanna/article01_page01.html

[63] กรกนก รัตนวราภรณ์. จักรวาลคติในการวางผังวัดหลวงล้านนา: สัญลักษณ์สะท้อนอำนาจรัฐในอนุภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 21. ใน เธียรชาย อักษรดิษฐ์ และคณะ. (2545). ล้านนา : จักรวาล ตัวตน อำนาจ. กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย. หน้า 107.

คติการสร้างพระธาตุเจดีย์บนยอดดอยนั้น เป็นวัฒนธรรมและคติความเชื่อท้องถิ่นที่พบมากในแถบที่ราบลุ่มน้ำโขง ที่ราบลุ่มน้ำปิง และพื้นที่ใกล้เคียง สันนิษฐานว่าวัฒนธรรมและคติความเชื่อดังกล่าวได้รับอิทธิพลมาจากมอญหรือพม่าที่เข้ามาในต้นพุทธศตวรรษที่ 20 ซึ่งสอดคล้องกับโลกทัศน์ของคนในพื้นที่ที่ให้ความสำคัญกับภูเขาในฐานะเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ มีความเกี่ยวข้องกับเรื่องราวของบรรพชน ตลอดจนความเชื่อ(การนับถือผี) ที่มีในพื้นถิ่น ผสมผสานกับคตินิยมในการบูชาพระบรมสารีริกธาตุ (เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนาลังกาวงศ์) นอกจากนี้แล้วในคติความเชื่อทางศาสนายังได้กำหนดให้มีภูเขาในอุดมคติที่เชื่อว่าเป็นแกนกลางของจักรวาลคือ เขาพระสุเมรุ ซึ่งมีพระอินทร์เป็นจอมเทพสถิตอยู่ เป็นต้น

ด้วยคติและความเชื่อดังกล่าวจึงทำให้พระธาตุบนยอดดอยเป็นพื้นที่ศักดิ์สิทธิ์ที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อท้องถิ่นดั้งเดิม จนได้รับการยอมรับกลายเป็นแบบแผนทางวัฒนธรรมที่นิยมสร้างพระธาตุเจดีย์ประดิษฐานบนยอดดอยอย่างแพร่หลายในเวลาต่อมา ดังจะเห็นว่า เมืองสำคัญต่าง ๆ ในเขตที่ราบลุ่มน้ำโขง ที่ราบลุ่มน้ำปิง และพื้นที่ใกล้เคียง จะปรากฏพระธาตุเจดีย์สำคัญประจำเมืองตั้งอยู่บนยอดดอยใกล้ตัวเมือง เช่น พระธาตุจอมกิตติ เมืองเชียงแสน พระธาตุดอยทอง เมืองเชียงราย พระธาตุจอมทอง เมืองพะเยา พระธาตุเขาน้อย เมืองน่าน พระธาตุช่อแฮ เมืองแพร่ เป็นต้น รวมทั้งพระธาตุเจดีย์ของบ้านเมืองเล็กเมืองน้อยและชุมชนต่าง ๆ ในเขตภาคเหนือตอนบน จะปรากฏมีพระธาตุเจดีย์ประดิษฐานอยู่บนยอดดอย[64]

การสร้างพระธาตุเจดีย์บนยอดดอยดังกล่าวสัมพันธ์กับตำนานเรื่อง พระเจ้าเลียบโลก ตำนานพระบาท รวมถึงตำนานพระธาตุต่าง ๆ โดยเฉพาะบทบาทของตำนานพระเจ้าเลียบโลกที่ส่งอิทธิพลต่อวรรณกรรมพุทธศาสนาในท้องถิ่น และมีอิทธิพลต่อการตั้งชื่อบ้านนามเมือง การจัดการทรัพยากรท้องถิ่น และการอธิบายประวัติศาสตร์ท้องถิ่นอย่างมาก ดังเช่นที่มีการกล่าวถึงเส้นทางที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปยังพื้นที่ต่าง ๆ ทั้งสมแว่น (สบแวน) ไปแช่แห้ง ช่อแฮ ขุยปู (ขวยปู) ปูตับ แหลมรี(ลี่) ฮ่องอ้อ (ศรีดอนคำ) คว่ำหม้อ ลำปาง จอมทอง และเมืองฮอด จากนั้นไปดอยเกิ้ง ไปเมืองโง้ม ไปเมืองตื๋น ไปเมืองเมย ไปเมืองยาม ไปเมืองยะล่าง ไปเมือง ไปเมืองชะโท่ง ไปเมืองชะแลบ ไปเมืองตะโก้ง แล้วกลับไปเมืองกุสินารายณ์ เป็นต้น โดยแต่ละสถานที่ที่พระพุทธเจ้าได้เสด็จไปนั้น จะมีเหตุการณ์ต่าง ๆ

---

[64] สุรพล ดำริกุลห์. (2559). คติพระธาตุเจดีย์สำคัญในล้านนา : (3). คติพระธาตุเจดีย์บนยอดดอย. สืบค้น 31 กรกฎาคม 2560, จาก https://www.facebook.com/suraphondk

อันเป็นที่มาของชื่อสถานที่นั้น รวมทั้งมีพุทธพยากรณ์ถึงการสร้างบ้านแปงเมืองในบริเวณดังกล่าวอีกด้วย

และหากพิจารณาความเชื่อมโยงกันของตำนานหรือเรื่องเล่าในแต่ละท้องถิ่นแล้ว จะพบว่าตำนานหรือเรื่องเล่าต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับพระธาตุเจดีย์ มีลักษณะเรื่องเล่าที่คล้ายคลึงกันและมีความเชื่อมโยงกันอย่างมาก ดังจะเห็นได้จากสถานที่ที่พระพุทธเจ้าเสด็จไปนั้น มักจะไปประทับอยู่บนเนินเขาหรือยอดดอย แล้วพบกับผู้เฒ่าสองสามีภรรยาที่นำของมาถวาย นอกจากนี้ยังมีการกล่าวถึงยักษ์หรือพญานาคหรือเทวดาในท้องถิ่นที่หันมาเคารพเลื่อมใสพระพุทธเจ้า และกลายมาเป็นผู้พิทักษ์ปกป้องพระธาตุที่ประดิษฐานอยู่บนดอยในเวลาต่อมา การกล่าวถึงเทวดา ยักษ์ หรือพญานาคที่ปรากฏในตำนานท้องถิ่น ก็เป็นการเน้นย้ำให้เห็นว่า ท้องถิ่นดังกล่าวก็เป็นส่วนหนึ่งในคติจักรวาลพุทธศาสนาเช่นเดียวกัน และเมื่อเป็นเช่นนั้นจึงต้องมีการตั้งมั่นพุทธศาสนาในแต่ละพื้นที่ผ่านการประทานพระเกศาธาตุของพระพุทธเจ้าให้กับคนหรืออมมนุษย์ในท้องถิ่น และมีพุทธทำนายถึงการสร้างบ้านแปงเมืองในบริเวณที่นั้น ๆ ต่อไปในภายภาคหน้า ตลอดจนการรับสั่งให้นำพระอัฐิธาตุของพระองค์มาบรรจุไว้ยังพื้นที่ต่าง ๆ เพื่อให้ “เป็นที่สักการะบูชาไหว้สาของเทวดาและมนุษย์ทั้งหลาย” โดยการกราบไหว้และบูชาดังกล่าว นอกเหนือเป็นการสืบต่อพระพุทธศาสนาแล้ว ยังเป็นการทำบุญอย่างหนึ่งที่จะสามารถนำพาให้ไปเกิดในชาติภพที่ดีหรือนำไปสู่การหลุดพ้นจากวัฏสงสารได้

เมื่อมีการสร้างพระธาตุเจดีย์อันเป็นสัญลักษณ์ของพุทธศาสนาบนดอยศักดิ์สิทธิ์ในแต่ละท้องถิ่นแล้ว ได้เกิดพิธีกรรมและความเชื่อต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการบูชาพระธาตุ อาทิ พิธีแห่ผ้าขึ้นพระธาตุ พิธีบูชาพระธาตุประจำปีเกิด พิธีงานบุญไหว้พระธาตุประจำปี พิธีสรงน้ำพระธาตุ พิธีสู่ขวัญพระธาตุ เป็นต้น หรือมีความเชื่อว่าพระธาตุเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์เหนือธรรมชาติ ที่มีพลังอำนาจวิเศษสามารถบันดาลให้ผู้หายจากโรคภัยไข้เจ็บหรือบันดาลให้สมหวังในสิ่งที่ปรารถนาได้ ดังนั้น การเคารพบูชาต่อพระธาตุ จึงเสมือนเป็นการเคารพบูชาทั้งต่อพุทธศาสนาและอำนาจเหนือธรรมชาติทั้งหลาย อันเป็นการช่วยให้กลุ่มชนสามารถปรับตัวให้เข้ากับความเปลี่ยนแปลงอันเป็นวิกฤตของชีวิต รวมถึงเป็นการช่วยสร้างเสริม “ความสมานฉันท์” ระหว่างชุมชนและสร้างเสถียรภาพในสังคมอีกด้วย[65]

ทางด้านศิลปกรรมก็มีการแสดงเนื้อหาเกี่ยวกับคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิและคติจักรวาลวิทยาให้ออกมาเป็นรูปธรรมอย่างชัดเจน ดังปรากฏในงานจิตรกรรมและประติมากรรม โดย**งาน**

---

65 ปฐม หงส์สุวรรณ. (2548). ตำนานพระธาตุของชนชาติไทฯ. หน้า 440.

จิตรกรรม เช่น การเขียนภาพประกอบคำสอนทั้งในแผ่นผ้า แผ่นกระดาษ หรือบนฝาผนัง เป็นเรื่องพุทธประวัติ ชาดก ไตรภูมิจักรวาล เพื่อให้เกิดภาพชัดเจนระหว่างที่ฟังหรืออ่านพระธรรมคำสอน ตลอดจนเรื่องราวทางศาสนาเพื่อให้เกิดความรู้ งานจิตรกรรมที่แสดงเนื้อหาเกี่ยวกับคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิและจักรวาลวิทยา ปรากฏอยู่เป็นจำนวนมาก อาทิ สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรธรรมล้านนา ในเมืองลำปางพบจิตรกรรมสีฝุ่นเขียนบนไม้บริเวณแผงไม้คอสอง ภายในวิหารน้ำแต้มวัดพระธาตุลำปางหลวง และจิตรกรรมฝาผนังแบบพื้นถิ่นในวิหารวัดบ้านก่อ อำเภอวังเหนือ จังหวัดลำปาง จิตรกรรมฝาผนังภายในเมืองเชียงใหม่ เช่น ภายในวิหารวัดบวกครกหลวง อำเภอเมือง ภายในวิหารวัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง ภายในวิหารวัดป่าแดด อำเภอแม่แจ่ม จังหวัดเชียงใหม่ จิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารและอุโบสถจัตุรมุข วัดภูมินทร์ อำเภอเมือง จังหวัดน่าน และลายรดน้ำบนรอยพระพุทธบาทไม้ เป็นต้น[66]

ส่วนงานด้านประติมากรรมนั้น มักปรากฏอยู่ในรูปแบบพระพุทธรูปในพระอิริยาบถต่าง ๆ หรือเรียกว่า “ปาง” เป็นรูปสัญลักษณ์โดยมีเนื้อหาเกี่ยวกับพุทธประวัติและพุทธจริยวัตรในช่วงเวลาต่าง ๆ ตลอดพระชนมชีพ นอกจากนั้นยังมีสัญลักษณ์ของพระพุทธองค์ เช่น ต้นโพธิ์ ดอกบัว สถูป ธรรมจักร รอยพระพุทธบาท แสดงถึงความหมายและเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า ตามพระพุทธประวัติและชาดกนิทานบางเรื่อง มีความเชื่อว่าการสร้างพระพุทธรูปถือเป็นการสร้างบุญกุศลอย่างยิ่งใหญ่ ชาวพุทธไม่ว่าจะเป็นกษัตริย์ ราชวงศ์ ขุนนาง หรือสามัญชนจึงนิยมสร้างพระพุทธรูปตามกำลังศรัทธาของตน การสร้างนั้นอาจสร้างเป็นหมู่คณะหรือเป็นส่วนบุคคลก็ได้ ดังที่มีปรากฏในคัมภีร์ใบลานชื่อ “อานิสงส์สร้างพระเจ้า” ต้นฉบับใบลานของวัดศรีสุพรรณ อ.แม่ใจ จ.พะเยา[67] ที่กล่าวว่า เมื่อพระเจ้าปเสนทิโกศลทรงสร้างพระพุทธปฏิมาไม้จันทน์แล้ว ได้ทูลถามพระพุทธองค์เกี่ยวกับอานิสงส์สร้างพระพุทธรูป พระพุทธองค์มิได้กล่าวถึงวัฏฏังคุลีชาดก แต่กล่าวว่า บุคคลใดสร้างพระพุทธรูปแม้จะมีขนาดเล็กเท่าเมล็ดถั่วหรือเมล็ดผักกาด และได้บูชาพระพุทธรูปด้วยดอกไม้ ธูป

---

66 ฉลองเดช คูภานุมาต. (2557). คติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจิตรกรรมล้านนา. เชียงใหม่: คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. หน้า 108.

67 อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว ปริวรรต อาณิสงส์สร้างพระเจ้า ต้นฉบับใบลานวัดศรีสุพรรณ อำเภอแม่ใจ จังหวัดพะเยา จำนวน 1 ผูก 14 หน้าลาน, ใน อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2558). พระพุทธรูปตามคติชาวล้านนา. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. หน้า 238 – 250.

เทียน ของหอม จะมีความสุขในเมืองมนุษย์ ผู้ใดสร้างพระพุทธรูปให้คนอื่นได้เคารพบูชา เขาเหล่านั้นจะได้เกิดในสุคติทุกชาติ

ผลบุญของการสร้างพระพุทธรูปดังกล่าวยังได้ถูกทำให้เห็นภาพมากยิ่งขึ้น เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับขนาดของคติจักรวาลพุทธศาสนา ดังที่มีการเปรียบเทียบว่า

"... ผู้ใดเขียนรูปพระพุทธรูปบนใบไม้ ใบตาล ใบลาน จะได้เสวยบุญนาน 5 กัป ผู้ใดสร้างด้วยดิน ได้เสวยบุญนาน 15 กัป ผู้ใดสร้างด้วยครั่งได้ 15 กัป ผู้ใดสร้างด้วยไม้ ได้ 25 กัป ผู้ใดสร้างด้วยงาช้างหรือกระดูก ได้ 30 กัป ผู้ใดสร้างด้วยอิฐ ได้ 35 กัป ผู้ใดสร้างด้วยหิน ได้ 40 กัป และจะได้เกิดเป็นพระอินทร์ ผู้ใดสร้างด้วยตะกั่ว ได้ 45 กัป และจะได้เกิดเป็นเทวดา ผู้ใดสร้างด้วยทองแดงหรือสำริด ได้ 50 กัป และจะได้เกิดเป็นพระพุทธเจ้า ผู้ใดสร้างด้วยเงิน ได้ 55 กัป และจะได้เกิดเป็นท้าวพญา ผู้ใดสร้างด้วยแก้วหรืออัญมณี ได้ 60 กัป ผู้ใดสร้างด้วยทองคำและสำริด จะได้เกิดเป็นพระพุทธเจ้าพระองค์หนึ่งในอนาคต ผู้ใดนำงา เงิน ทองคำ และแก้ว บดให้ละเอียดแล้วนำมาปั้นเป็นพระพุทธรูป ได้อานิสงส์ 70 กัป ผู้ที่สร้างพระพุทธรูปจะเป็นผู้มีสติปัญญาเฉลียวฉลาด มียศศักดิ์สูง มีบริวารมาก นอกจากการสร้างพระพุทธรูปแล้ว อานิสงส์การซ่อมแซมพระพุทธรูปที่ชำรุดก็ได้บุญมากเช่นกัน พระสงฆ์ได้กล่าวเปรียบเทียบว่า บุคคลใดนำเอาผ้าฝ้าย ผ้าทุมมกร ผ้ากัมพล ผ้าป่าน ผ้าไหม และผ้าโกไสยมากองซ้อนทับกันตั้งแต่พื้นดินขึ้นไปถึงยอดเขาพระสุเมรุซึ่งเป็นภูเขาที่ตั้งอยู่กึ่งกลางจักรวาล ส่วนยอดของภูเขาเป็นที่ตั้งของสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ จำนวนผ้าเหล่านี้ยังน้อยกว่าบุญที่จะได้รับจากการซ่อมหรือต่อนิ้วพระหัตถ์ของพระพุทธรูปที่ชำรุดเพียงนิ้วเดียว บุคคลใดถวายเงิน ทองคำ แก้วแหวนต่าง ๆ ยังไม่เสมอด้วยการต่อนิ้วพระพุทธรูปเพียงนิ้วเดียว ..." [68]

คำสอนเหล่านี้ทำให้พุทธศาสนิกชนในล้านนาทั้งชนชั้นสูงและชาวบ้านช่วยกันสร้างพระพุทธรูปจำนวนมากเพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนา และคำสอนยังได้คำนึงถึงการบำรุงรักษาซ่อมแซมพระพุทธรูปที่ชำรุดแตกหักไปตามเวลาหรือเกิดจากภัยพิบัติต่าง ๆ ด้วย ผู้สร้างและซ่อมพระพุทธรูปจึงได้อานิสงส์มากกว่าการสร้างถาวรวัตถุอื่น ๆ

นอกจากคำสอนดังกล่าวแล้ว ยังปรากฏคติความเชื่อเกี่ยวกับคติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาในจารึกบนฐานพระพุทธรูปอีกด้วย ซึ่งเป็นการบ่งบอกความปรารถนาหรือคำอธิษฐานของผู้สร้างไว้ เช่น

---

[68] อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2558). พระพุทธรูปตามคติชาวล้านนา. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. หน้า 8-9.

ผู้สร้างบางคนขอผลบุญจากการสร้างพระพุทธรูปเป็นเครื่องนำทางให้ผู้สร้างไปสู่เมืองฟ้าและได้เข้าถึงนิพพานในอนาคต ยกตัวอย่างจารึกใต้ฐานพระพุทธรูปทองสำริดวัดพระเจ้าเม็งราย พ.ศ. 2012 ความว่า

"...ศรีสัทธัมมะไตรโลกรัตนจุฬมหาสังฆราช...ให้หล่อพระพุทธรูปสิหิงค์องค์นี้เพื่อเป็นไต้แก่โลก และ (เพื่อ) คนทั้งหลายบูชา เป็นส่วนบุญ จัก (นำ) ไปเกิดในเมืองฟ้าและนิพพาน ที่ไม่รู้แก่เฒ่าและไม่รู้ตาย..."[69]

หรือผู้สร้างบางคนปรารถนาขอให้ได้เกิดเป็นชายผู้ประเสริฐและปรารถนาจะได้บวชในสำนักพระศรีอาริยเมตไตรย ยกตัวอย่างจารึกใต้ฐานพระพุทธรูปวัดชัยพระเกียรติ พ.ศ. 2108 ความว่า

"...เมื่อพระศรีอาริยเมตไตรยเสด็จลงมา (เกิดเพื่อ) เป็นพระ (พุทธเจ้า) ขอให้ข้า (พเจ้า) เกิดในสมัยเดียวกันนี้ ในตระกูลอันประเสริฐคือ ท้าว พระยา...เมื่อใดพระ (อริยเมตไตรย) ได้ตรัสรู้เป็นสัพพัญญูแล้ว ขอให้ (พระองค์) บวช (ข้าพเจ้า) โดย (กล่าว) ว่า "เอหิภิกขุ" ร่วมอยู่ในสำนักพระเมตไตรย แล้วขอบรรลุถึงนิพพานร่วมกับพระพุทธเจ้า (องค์นั้น) เทอญ..."[70]

นอกเหนือจากนั้นแล้วยังมีเครื่องประกอบพิธีทางศาสนาของล้านนาอีกหลายชิ้นที่มีการแสดงถึงคติจักรวาลวิทยาพุทธศาสนาอีกด้วย เช่น สัตตภัณฑ์ ธรรมาสน์ แท่นสงฆ์ ตุงกระด้าง ฯลฯ ดังที่เห็นได้จากคำกล่าวที่ว่า *"...สำหรับคนล้านนา **สัตตภัณฑ์** ของพวกเขาจึงไม่เพียงแต่สะท้อนให้เห็นที่มาและที่ไปของพวกเขา ... พวกเขาได้นั่งเบื้องหน้า **พระเจ้า** ถัดไปทางซ้ายเป็น **ธรรมาสน์** อันเป็นสถานที่แสดงธรรม และถัดไปเป็น **แต้นสังฆ์ (แท่นสังฆ์)** บางแห่งเรียกว่า **จ๋องสังฆ์** หรือที่นั่งของพระสงฆ์ซึ่งยกสูงกว่าพื้นวิหารราว 1 ศอก เป็นแถวยาวด้านซ้ายสุดของวิหาร จะเห็นว่าในวิหารมีพระ*

---

[69] ฮันส์ เพนธ์. (2519). คำจารึกที่ฐานพระพุทธรูปในนครเชียงใหม่. (คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี). หน้า 135. อ้างใน อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (2558). พระพุทธรูปตามคติชาวล้านนา. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. หน้า 10.

[70] ฮันส์ เพนธ์. (2519). คำจารึกที่ฐานพระพุทธรูปในนครเชียงใหม่. (คณะกรรมการจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์ สำนักนายกรัฐมนตรี). หน้า 102. อ้างใน อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว. (). พระพุทธรูปตามคติชาวล้านนา. หน้า 11.

พุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ สามเสาหลักของพระพุทธศาสนา พระธรรมและพระสงฆ์อยู่ทางด้านขวามือของพระพุทธตามลำดับ...”[71] โดยในที่นี้จะขอกล่าวถึงสัตตภัณฑ์เพื่อเป็นตัวอย่าง ดังนี้

สัตตภัณฑ์ เป็นคำในภาษาล้านนาหมายถึง "เชิงเทียนที่ใช้ในการบูชาพระประธานในวิหาร" โดยมาณพ มานะแซม ได้กล่าวถึงความหมายของ “สัตตภัณฑ์” หรือ “สัตตบริภัณฑ์” ไว้ว่า “สิ่งของทั้งเจ็ด” ในที่นี้คือเชิงเทียนมีที่สำหรับปักเทียนอยู่เจ็ดที่ ตั้งอยู่บริเวณหน้าแท่นแก้วของพระประธานในวิหารหรือโบสถ์ของชาวล้านนา ซึ่งมาณพ มานะแซม เห็นว่าเป็นผลงานศิลปกรรมเชิงเทียนที่นับวันใกล้สูญหายไปทุกขณะ เนื่องด้วยสาเหตุหลายประการ เช่น บทบาทหน้าที่ของสัตตภัณฑ์ในโบสถ์หรือวิหารที่ถูกแทนที่ด้วยกลุ่มโต๊ะหมู่บูชาซึ่งแพร่กระจายขึ้นมาจากวัฒนธรรมส่วนกลาง นอกจากนี้ความงดงามของศิลปะที่ปรากฏก็เป็นที่ต้องการของนักสะสมของเก่า หรือร้านขายงานศิลปกรรมโบราณเป็นอย่างมาก ฯลฯ สาเหตุดังกล่าวกลายเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้สัตตภัณฑ์ถูกลืมเลือนไปจากสังคมชาวล้านนา[72]

ในล้านนาพบสัตตภัณฑ์ 2 รูปแบบ คือ แบบไทลื้อที่มีลักษณะเป็นขั้นบันไดลงมาและมีที่ปักเทียนประมาณ 7-9 ที่ พบมากในเขตจังหวัดน่าน ส่วนสัตตภัณฑ์อีกรูปแบบหนึ่งคือ แบบชาวล้านนาที่เรียกตนเองว่าคนเมืองจะเป็นแบบสามเหลี่ยมหน้าจั่วขึ้นไป มีฐาน มีขา และที่ปักเทียนเป็นมาตรฐานอยู่ 7 ที่ จะพบเห็นโดยทั่ว ๆ ไปในวัดแถบจังหวัดเชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง และเชียงราย [73] ในความเชื่อทั่วไป ลักษณะของสัตตภัณฑ์สะท้อนให้เห็นคติความเชื่อด้านจักรวาลวิทยาในพุทธศาสนา ซึ่งแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังของ “สัตตภัณฑ์” นั้น มีอยู่ 2 แนวคิดด้วยกัน[74] คือ

---

[71] ธเนศวร์ เจริญเมือง. การเดินทางของสัตตภัณฑ์. เผยแพร่วันที่ 30 มกราคม 2552. สืบค้นจาก https://prachatai.com/journal/2009/01/19851

[72] มาณพ มานะแซม. (2545). คติเรื่องสัตตภัณฑ์สู่นาฏกรรมล้านนา. เชียงใหม่: โครงการวิจัยเพื่อพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2545 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. หน้า 1-2.

[73] มาณพ มานะแซม. (2545). คติเรื่องสัตตภัณฑ์สู่นาฏกรรมล้านนา. เชียงใหม่: โครงการวิจัยเพื่อพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2545 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. หน้า 6.

[74] มาณพ มานะแซม. (2545). คติเรื่องสัตตภัณฑ์สู่นาฏกรรมล้านนา. เชียงใหม่: โครงการวิจัยเพื่อพัฒนานักวิจัยรุ่นใหม่ ประจำปีงบประมาณ 2545 มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. หน้า 6-7.

แนวคิดแรก มาจาก ดร.วอลเดมาร์ ซี. ไซเลอร์ ที่ได้สัมภาษณ์พระผู้ใหญ่ในจังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งส่วนมากจะอธิบายว่า หมายถึงพุทธปรัชญา คือหลักปฏิบัติธรรมในศาสนาพุทธ อันประกอบด้วย โพชฌงค์ 7 สัทธัมมะ 7 สัปปุริสธัมมะ 7 และแนวความคิดที่สอง คือ ความเชื่อเรื่องเขาพระสุเมรุ เห็นได้อย่างชัดเจนจากศิลปะตกแต่งประตูทางเข้านมัสการด้านในสุดของพระบรมธาตุดอยสุเทพ จังหวัดเชียงใหม่ และเมื่อพิจารณาไตรภูมิพระร่วงแล้วจะเห็นได้อย่างชัดเจน กล่าวคือ ในไตรภูมิพระร่วงกล่าวไว้ว่า เขาพระสุเมรุเป็นแกนกลางของจักรวาลและถูกล้อมด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์กับทะเลสีทันดร ภูเขาแต่ละลูกจะอยู่ลดหลั่นกันลงมาเป็นลักษณะสามเหลี่ยมจนมาถึงลูกที่ต่ำสุด คือ ลูกที่ 7[75] แต่ละช่วงภูเขานั้นจะถูกคั่นด้วยทะเลสีทันดร ภูเขาเหล่านี้จะถูกล้อมด้วยกำแพงจักรวาลอีกชั้นหนึ่ง และตั้งแต่กำแพงของภูเขาจักรวาลเข้ามาถึงภูเขาชั้นในสุดจะเป็นเส้นทางเดินของพระอาทิตย์ พระจันทร์ และดาวนพเคราะห์ต่าง ๆ ข้อสังเกตที่น่าสนใจคือ ลวดลายแกะสลักบนตัวสัตตภัณฑ์นั้น นอกจากสัตว์ที่ไม่ใช่สัตว์ประจำปีเกิดของผู้สร้างแล้ว มักจะเป็นสัตว์ที่ถูกกล่าวถึงในไตรภูมิทั้งสิ้น เช่น นกหัสดีลิงค์ ช้างเอราวัณ นาค พญาครุฑ ราหู ยักษ์ หรือแม้แต่เทพต่าง ๆ เป็นต้น

ในงานเขียนของนิธิพชร์ ใจเอื้อ และวิฑูรณ์ เหลียวรุ่งเรือง[76] ทำให้ทราบว่า ความเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือการที่สยามออกพระราชบัญญัติลักษณะการปกครองคณะสงฆ์ในปี พ.ศ. 2445 ซึ่งในช่วงเวลาเดียวกันนั้นเองที่โต๊ะหมู่บูชา และธรรมาสน์แบบภาคกลางได้เริ่มเข้ามาในพื้นที่ล้านนาแล้ว นอกจากนี้แล้วยังมีปัจจัยต่าง ๆ ที่ทำให้ต้องมีการจัดการพื้นที่ใช้สอยในวิหารขึ้นใหม่ เช่น นโยบายของรัฐบาลที่ต้องการให้เกิดธรรมเนียมปฏิบัติเรื่องวันพระ ทำให้เวลาการใช้งานวิหารมากขึ้น จากอดีตที่เปิดเฉพาะช่วงเข้าพรรษาเปลี่ยนมาเป็นเปิดใช้ทุกวัน และต่อมานโยบายการเปลี่ยนวันหยุดราชการมาเป็นวันเสาร์-อาทิตย์ จากอดีตวันโกนและวันพระเป็นวันหยุดประจำสัปดาห์ เป็นต้น

แต่ปัจจัยที่สำคัญคือ นโยบายการปฏิรูปการปกครองและการศึกษาของพระสงฆ์ได้ส่งผลต่อการจัดวัตถุในวิหาร ได้แก่ส่วนศาสนวัตถุหลัก ประกอบด้วย สัตตภัณฑ์เป็นโต๊ะหมู่บูชา ธรรมาสน์ทรง

---

75 ภูเขาที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ โดยเรียงจากชั้นในสุดออกมา มีชื่อเรียกดังนี้ ยุคันธร อิสินธร กรวิก สุทัสนะ เนมินธร วินันตะกะ และ อัสกัณณะ

76 นิธิพชร์ ใจเอื้อ และวิฑูรณ์ เหลียวรุ่งเรือง. (2554). การเปลี่ยนแปลงการจัดพื้นที่ใช้สอยและวัตถุในวิหารล้านนาเชียงใหม่. ใน วารสารวิชาการ AJNU ศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยนเรศวร. ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 เมษายน - กันยายน 2554.

ปราสาทเป็นธรรมมาสแบบภาคกลาง อาสนะสงฆ์ย้ายไปอยู่กลางวิหารในช่วงเวลาหนึ่ง เป็นผลมาจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองโดยอาณาจักรล้านนาเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสยามทำให้ต้องรับนโยบายจากส่วนกลางมาปฏิบัติในทุกด้านทั้งการปกครอง วัฒนธรรม ความคิด โดยผ่านการปฏิรูปการศึกษาของพระสงฆ์เพื่อปูทางสู่การศึกษาของคนล้านนา เห็นได้จากงานศึกษาของไข่มุก อุทยาวลี (2537)[77] ที่แสดงให้เห็นว่า การเข้ามาของอำนาจรัฐสยามที่มีต่อพระสงฆ์ในเชียงใหม่ ได้ก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านวิธีคิดและประเพณีปฏิบัติของพระสงฆ์ในท้องถิ่นเป็นอย่างมาก เมื่อรัฐสยามและคณะสงฆ์กรุงเทพฯ ได้เข้ามาจัดระเบียบการปกครองและการศึกษาของคณะสงฆ์ในเชียงใหม่ให้เป็นไปตามแบบแผนเดียวกับคณะสงฆ์ทั่วราชอาณาจักร ดังเช่นการออกพระราชบัญญัติลักษณะการปกครองคณะสงฆ์ ร.ศ. 121 (พ.ศ. 2445) ที่มีการจัดลำดับและกำหนดหน้าที่ของพระสงฆ์ที่เป็นเจ้าอาวาสวัดและเจ้าคณะในระดับต่าง ๆ รวมทั้งการจัดการศึกษาแผนใหม่ของรัฐที่อาศัยวัดและสถาบันสงฆ์ให้มุ่งเน้นการศึกษาด้านศาสนาและการศึกษาทางโลกไปพร้อม ๆ กัน ต่อมาภายหลังทศวรรษ 2460 – 2480 มีการประกาศใช้ พ.ร.บ. ประถมศึกษา พ.ศ. 2464 ซึ่งได้สร้างมาตรฐานการศึกษาให้เป็นแบบแผนเดียวกันทั่วราชอาณาจักร ภาษาไทยกลางถูกใช้เป็นแบบแผนการเรียนทั้งในโรงเรียนของฆราวาสและการศึกษาปริยัติธรรมของคณะสงฆ์ ทำให้มีการเรียนภาษาไทยกลางไปพร้อม ๆ กับการเรียนอักขรวิธีล้านนา

จนมาถึงช่วงทศวรรษ 2490 – 2500 เป็นช่วงที่การศึกษาภาษาไทยกลางมีอิทธิพลต่อแบบแผนการเรียนในท้องถิ่นอย่างเต็มที่ทั้งในการศึกษาฝ่ายฆราวาสและการเรียนของคณะสงฆ์ การศึกษาภาษาไทยกลางกลายเป็นมาตรฐานสำหรับการสื่อสารทั้งในระบบราชการและแบบแผนการศึกษาส่วนใหญ่ในสังคม อีกทั้งปัจจัยด้านเศรษฐกิจที่เมืองเชียงใหม่ถูกสร้างให้เป็นแหล่งรองรับความเจริญทางเศรษฐกิจในระดับภูมิภาค ซึ่งสอดคล้องกับความเปลี่ยนแปลงด้านวิถีชีวิตของคนในชุมชนเมืองที่มีค่านิยมต่อการศึกษาแผนใหม่ว่าเป็นการศึกษาที่ให้ผลตอบแทนทางสังคมและเศรษฐกิจสูงกว่าการศึกษาฝ่ายคณะสงฆ์ ขณะเดียวกันก็มีการรับเอาบุคลากรในท้องถิ่นเข้ารับราชการไปทำงานที่ต้องใช้ทักษะความรู้แบบแผนใหม่ เช่น เสมียน ครู ทหาร ฯลฯ ก็มีส่วนสำคัญต่อความเปลี่ยนแปลงต่อรูปแบบการศึกษาภายในวัดเช่นกัน

---

[77] ไข่มุก อุทยาวลี. (2537). **การเปลี่ยนแปลงด้านการศึกษาของคณะสงฆ์ในเมืองเชียงใหม่ ในระยะครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 25**. เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ปัจจัยดังกล่าวส่งผลเกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านจารีตปฏิบัติ มีการใช้ธรรมาสน์แบบภาคกลางแทนธรรมมาสน์แบบเดิมที่เป็นทรงปราสาท ส่วนอาสนะสงฆ์ย้ายไปอยู่กลางวิหารในช่วงเวลาหนึ่ง เป็นผลมาจากการที่พระสงฆ์ส่วนกลางมาสอนหนังสือในล้านนาและนำวัตรปฏิบัติมาใช้ หรือเกิดจากพระสงฆ์เชียงใหม่ไปเรียนที่กรุงเทพฯ แล้วนำรูปแบบปฏิบัติมาใช้ และทางด้านสัตตภัณฑ์ถูกแทนที่ด้วยโต๊ะหมู่บูชา ซึ่งสันนิษฐานว่าเกิดขึ้นในช่วงเวลาเดียวกับธรรมาสน์กับอาสนะสงฆ์ โดยการใช้โต๊ะหมู่บูชาในพิธีทางศาสนาบรรจุในหลักสูตรนักธรรมที่ใช้สอนพระสงฆ์ซึ่งต่อมายังถูกบรรจุอยู่ในการสอนจริยศึกษาแก่นักเรียนและประชาชนทั่วไปโดยกระทรวงศึกษาธิการ นอกจากนี้นโยบายส่งเสริมวัฒนธรรมของจอมพล ป. พิบูลสงคราม ก็ให้จัดโต๊ะหมู่บุชาในสถานที่ราชการและสถานศึกษาต่าง ๆ ซึ่งอาจเป็นสาเหตุปัจจัยเสริมให้เกิดการเลื่อนไหลสู่วิหารได้[78]

กระแสท้องถิ่นและการเรียกร้องทางวัฒนธรรม

ในช่วงทศวรรษ 2500 จนถึงทศวรรษ 2510 ได้เกิดความเปลี่ยนแปลงทางด้านเศรษฐกิจ วิถีชีวิต ความรู้สึกนึกคิดของผู้คนอย่างมาก เนื่องจากการดำเนินนโยบายทางเศรษฐกิจของรัฐบาลภายหลังการดำเนินแผนพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติฉบับที่ 1 ในปี พ.ศ. 2504[79] การพัฒนาดังกล่าวมุ่งเน้นการพัฒนาด้านเศรษฐกิจเป็นหลัก จนเกิดกลุ่มคนกลุ่มใหม่ขึ้นมาหลากหลายกลุ่ม โดยเฉพาะกลุ่มคนชั้นกลางใหม่ที่เข้าไปสู่การศึกษาระดับสูงมากยิ่งขึ้น มีการขยายตัวของสถาบันการศึกษาระดับสูงในภูมิภาคเพื่อผลิตบุคคลากรที่มีความชำนาญรองรับความเปลี่ยนแปลงดังกล่าว เช่น มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ (พ.ศ. 2507) มหาวิทยาลัยขอนแก่น (พ.ศ.2509) มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ (พ.ศ. 2511) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (พ.ศ.2517) เป็นต้น

การขยายตัวของกลุ่มคนดังกล่าวทำให้คนในท้องถิ่นเข้าไปทำงานภาคอุตสาหกรรมและเดินทางเข้าไปทำงานตามเมืองใหญ่มากขึ้น ทำให้ท้องถิ่นโดยเฉพาะชนบทขาดแรงงานภาคเกษตรกรรม หมู่บ้านบางแห่งกลายเป็นสังคมของผู้สูงวัยและเด็กเล็ก เนื่องจากกลุ่มคนวัยทำงานออกไปทำงานนอก

---

[78] สนั่น ธรรมธิ. สัมภาษณ์. 2553. อ้างใน นิธิพชร์ ใจเอื้อ และวิฑูรณ์ เหลียวรุ่งเรือง. (2554). การเปลี่ยนแปลงการจัดพื้นที่ใช้สอยและวัตถุในวิหารล้านนา เชียงใหม่. ใน วารสารวิชาการ AJNU ศิลปะสถาปัตยกรรมศาสตร์มหาวิทยาลัยนเรศวร. ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 เมษายน - กันยายน 2554. หน้า 12.

[79] ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น “แผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ” โดยเริ่มตั้งแต่ฉบับที่ 2 (พ.ศ. 2510 – 2514)

พื้นที่ ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ได้ส่งผลให้เกิดวิกฤติต่อชุมชนและวัฒนธรรมในท้องถิ่น ในช่วงทศวรรษ 2520 จึงมีการก่อตัวของการศึกษาประวัติศาสตร์ท้องถิ่น ที่นอกจากมีความเกี่ยวข้องกับการการเมืองในการต่อต้านคอมมิวนิสต์แล้ว ยังเป็นการรวมกลุ่มกันของกลุ่มท้องถิ่นนิยมอีกด้วย โดยเฉพาะท้องถิ่นภาคเหนือหรือล้านนา มีการจัดสร้างอนุสาวรีย์สามกษัตริย์สำเร็จในปี พ.ศ. 2526 นอกจากนั้นยังมีการสัมมนาทางวิชาการไม่ขาดสายทั้งที่มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ วิทยาลัยครูเชียงใหม่ และมหาวิทยาลัยพายัพ ตลอดจนการเกิดศูนย์วัฒนธรรมประจำจังหวัดขึ้นทั่วประเทศ มีการนำหลักฐานทางประวัติศาสตร์ท้องถิ่น เช่น ใบลานและจารึกมาศึกษาตรวจสอบกันอย่างลึกซึ้งมากขึ้น จนมีการสอบทานการเรียกชื่อพระนามกษัตริย์และอาณาจักรให้ตรงตามหลักฐาน คือ พญามังราย และอาณาจักรล้านนา และช่วงเวลาดังกล่าวมีการตีพิมพ์และเผยแพร่ผลงานวิชาการองค์ความรู้เกี่ยวกับล้านนาอย่างแพร่หลายออกมาอย่างต่อเนื่อง ความเปลี่ยนแปลงทางสังคมดังกล่าว เป็นฐานรากของการศึกษาเกี่ยวกับท้องถิ่นและเป็นบริบทสำคัญที่ทำให้มีการเคลื่อนไหวครั้งสำคัญของคนในท้องถิ่นเชียงใหม่ในช่วงทศวรรษ 2530

การปรากฏตัวของการเคลื่อนไหวด้านประเพณีและวัฒนธรรมท้องถิ่นที่สำคัญ เห็นได้ชัดเจนจากความเคลื่อนไหวในการรวมกลุ่มเพื่อเตรียมการเฉลิมฉลองเชียงใหม่ 700 ปีในพ.ศ. 2539 โดยมีการบูรณะเวียงกุมกาม ในพื้นที่อำเภอสารภี มีการบูรณะกำแพงเมือง แจ่ง และคูเมืองเชียงใหม่ และในปี พ.ศ. 2536 มีการสอบค้นตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่จำนวน 10 รายการ[80] อีกทั้งมีการสอบทานคำนวณวันตั้งเมืองเชียงใหม่อีกด้วย การรวมกลุ่มดังกล่าวนอกจากการเกิดขึ้นภายใต้กระแสของการอนุรักษ์แล้ว ยังเกิดขึ้นภายใต้การพัฒนาเมืองเชียงใหม่อย่างเข้มข้นด้วย เนื่องจากรัฐบาลมีนโยบายจัดกีฬาซีเกมส์ครั้งที่ 18 ใน พ.ศ.2538 ทำให้เกิดการก่อสร้างสาธารณูปโภคและการขยายตัวของเมืองเพื่อรองรับการแข่งขันกีฬาซีเกมส์ดังกล่าว เช่น การขยายถนนซุปเปอร์ไฮเวย์ช่วงลำพูน-เชียงใหม่ การ

---

80 การสอบค้นตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่จำนวน 10 รายการ คือ 1. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับสำนักนายกรัฐมนตรี จัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2514, 2. พงศาวดารโยนกของพระยาประชากิจกรจักร, 3. สิบห้าราชวงศ์ ของสถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 4. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับวัดพระงาม เชียงใหม่ จ.ศ.1216, 5. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับ จ.ศ. 1288, 6. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับของวัดหลวง จังหวัดแพร่ จารเมื่อ จ.ศ. 1246, 7. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับของวัดศรีโสดา เชียงใหม่ จารเมื่อ พ.ศ. 2510, 8. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับของวัดพิชัย จังหวัดลำปาง จารเมื่อ พ.ศ.2489, 9. ตำนานพื้นเมืองเชียงใหม่ ฉบับของวัดอัฏฐารส จังหวัดลำพูน จารเมื่อ จศ.1244, 10. ตำนาน 15 ราชวงศ์ ฉบับของวัดเมธังกราวาส จังหวัดแพร่ จารเมื่อ จศ.1251

ขยายสนามบินนานาชาติเชียงใหม่ และที่สำคัญคือการขยายถนนซุปเปอร์ไฮเวย์รุกเข้าพื้นที่กลุ่มโบราณสถานวัดเจ็ดยอด จนมีการคัดค้านของคนในพื้นที่เกิดขึ้น ฯลฯ

ความเคลื่อนไหวดังกล่าวได้นำมาสู่การเคลื่อนไหวในประเด็นต่าง ๆ ตามมา โดยเฉพาะคณะกรรมการและอนุกรรมฯ รับผิดชอบงานสมโภชเชียงใหม่ 700 ปี ซึ่งประกอบด้วยทีมงานที่หลากหลายภาคส่วน และหลากหลายบทบาท มีการประกวดตราสัญลักษณ์และจัดทำแสตมป์ที่ระลึก โดยมีการออกแสตมป์ที่ระลึก 1 ชุดจำนวน 4 ภาพโดยเป็นภาพ (ก)เจดีย์วัดเชียงมั่น (ข)ประติมากรรมรูปปูนปั้น ผนังสถูปวัดเจ็ดยอด (ค)หน้าแหนบวิหารวัดพันเตา (ง)สัตตภัณฑ์[81] กิจกรรมดังกล่าวนับว่าเป็นการให้ความสำคัญอย่างยิ่งต่อสัตตภัณฑ์ที่เกือบเลือนหายไปจากวัดในล้านนา

และเมื่อเกิดวิกฤตเศรษฐกิจในปี 2540 ทำให้ผู้คนที่เคยอพยพเข้าสู่กรุงเทพฯ และเมืองใหญ่เพื่อทำงาน กลับไปยังภูมิลำเนาของตนเอง และเป็นช่วงเวลาเดียวกับการเติบโตของกระแสท้องถิ่นนิยมและวัฒนธรรมชุมชนขึ้น ทำให้เกิดการหารากเหง้าของตนเองมีการค้นหาเอกลักษณ์และความสำคัญของท้องถิ่นเป็นอย่างมาก ทั้งในด้านวิชาการดังที่มีการจัดตั้งพิพิธภัณฑ์หอศิลปวัฒนธรรมเชียงใหม่ในปี พ.ศ. 2540 นอกจากนี้ยังเกิดการเคลื่อนไหวขององค์กรภาคประชาชนมากขึ้น มีการเคลื่อนไหวเพื่อต่อรอง และตรวจสอบอำนาจของรัฐ หรือรวมตัวกันเพื่อกิจกรรมอย่างใดอย่างหนึ่งไม่ว่าจะเป็นกิจกรรมทางการเมือง หรือสังคม มีการรวมตัวกันขึ้นเพื่อใช้กลไกของประชาสังคมในการที่จะให้รัฐตอบสนองความต้องการและส่งเสริมให้เกิดการพัฒนาที่เหมาะสม ตลอดจนการแก้ไขปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น เช่น ชมรมจักรยานวันอาทิตย์เชียงใหม่ ซึ่งเป็นกลุ่มที่จัดตั้งขึ้นเพื่อรณรงค์ให้ชาวเชียงใหม่รักสิ่งแวดล้อม และร่วมกันประหยัดพลังงาน มูลนิธิสถาบันพัฒนาเมือง (เชียงใหม่) ที่ก่อตั้งขึ้นเพื่อติดตาม ศึกษา และวิจัยความเปลี่ยนแปลงและปัญหาต่างๆ ที่เกิดขึ้นในเมืองเชียงใหม่

นอกจากนี้ยังมีกลุ่มและองค์กรต่าง ๆ อีกมากมายที่มักรวมตัวกันเพื่อทำ กิจกรรมที่ส่งเสริมให้เมืองเชียงใหม่เกิดการพัฒนา เช่น ภาคีคนฮักเชียงใหม่ เครือข่ายชาวพุทธเชียงใหม่ เครือข่ายแก้ปัญหาน้ำท่วมเชียงใหม่ทั้งระบบภาคประชาชน ชุมนุมฮักกำ เมือง กลุ่มสล่าล้านนา เป็นต้น ซึ่งกลุ่มและ

---

[81] สมโชติ อ๋องสกุล. (2538). งานสมโภชเชียงใหม่ 700 ปี : ความเป็นมาและความเคลื่อนไหว. เชียงใหม่ : คณะอนุกรรมการด้านวิชาการงานสมโภชเชียงใหม่ 700 ปี. หน้า 15.

เครือข่ายประชาสังคมเหล่านี้ได้มีการเคลื่อนไหวในการพัฒนาและแก้ปัญหาที่เกิดขึ้นกับเมืองเชียงใหม่อย่างต่อเนื่อง[82] ซึ่งการกลับมาของสัตตภัณฑ์ของวัดในล้านนาก็ได้มีการรณรงค์ในช่วงนี้ด้วย

2.3.6 การนำไตรภูมิโลกสัณฐานในงานศิลปะแบบประเพณีนิยม มาใช้ในโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

การจัดทำโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารวัดพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรม (literature review) เกี่ยวกับการการนำเสนอ การจำลองศูนย์กลางจักรวาล ในศิปะแบบประเพณีนิยม ของภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ โดยเฉพาะในไทย ในฐานะชุดงานศิลปะที่ใช้สำหรับอ้างอิง เพื่อนำไปคัดเลือก พัฒนา และสร้างสรรค์เพิ่มเติมสำหรับโครงการจัดทำศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้

ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้จัดทำ “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามปรัมปราคติในพุทธศาสนาโดยสังเขป” โดยเปรียบเทียบให้เห็นถึงสิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้ และคัดออกในโครงการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจ ดังนี้

”

---

82 กานต์ชนก ประกาศวุฒิสาร. การเคลื่อนไหวของประชาสังคมในเมืองเชียงใหม่ต่อประเด็นปัญหาที่เกิดจากความเป็นเมืองระหว่างปี พ.ศ. 2540 – 2551. ใน วารสารสังคมศาสตร์ ปีที่ 21 ฉบับที่ 1/2552. หน้า 171 – 213.

ตารางที่ 2 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติในพุทธศาสนา โดยสังเขป”

สถานที่	แนวคิดในการสร้างสัญญะ และวิธีการแสดงออก	การนำมาใช้ใน โครงการวิจัยฯ
เจดีย์วัดช้างล้อม ศรีสัชนาลัย	ใช้ประติมากรรมรูปช้าง มาจัดวางล้อมอยู่รอบฐาน	การนำรูปช้างที่เป็นคติของศาสนาสถานในล้านนามาเป็นสัญญะเช่น ช้างปัจจัยนาค ในการเทศเวสันตระของล้านนา โดยการนำแนวความคิดมาออกแบบและสร้างเป็นช้างใต้ฐานตุงกระด้างเปรียบดั่งช้างปกป้องค้ำชูศาสนา
เจดีย์เบียโร บหัล	เจดีย์เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้า ในฐานะศูนย์กลางจักรวาล ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ ด้วยการจัดวางภายนอกเป็นสำคัญ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และการจัดวางทางภูมิสถาปัตย ที่เป็นการจำลองจักรวาลและศึกษาถึงสัมพันธ์กับพื้นที่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่เชื่อมโยงศาสนสถาน กับสภาพ สังคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและจัดวางวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

อานันทเจดีย์ 	เจดีย์เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้า ในฐานะศูนย์กลางจักรวาล ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ ด้วยการจัดวางภายนอกเป็นสำคัญ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และการจัดวางทางภูมิสถาปัตย ที่เป็นการจำลองจักรวาลและศึกษาถึงสัมพันธ์กับพื้นที่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่เชื่อมโยงศาสนสถาน กับสภาพ สังคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและจัดวางวิหารพระเจ้าหมื่นองค์
เจดีย์วัดป่าสัก เชียงแสน 	เจดีย์เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้า ในฐานะศูนย์กลางจักรวาล ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ ด้วยการจัดวางภายนอกเป็นสำคัญ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และการจัดวางทางภูมิสถาปัตย ที่เป็นการจำลองจักรวาลและศึกษาถึงสัมพันธ์กับพื้นที่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่เชื่อมโยงศาสนสถาน กับสภาพ สังคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและจัดวางวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

ตารางที่ 3 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติในพุทธศาสนาโดยสังเขป”

สถานที่	แนวคิดในการสร้างสัญญะ และวิธีการแสดงออก	การนำมาใช้ใน โครงการวิจัยฯ
พระธาตุหลวง	เจดีย์เป็นสัญลักษณ์ของพระพุทธเจ้า ในฐานะศูนย์กลางจักรวาล ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ ด้วยการจัดวางภายนอกเป็นสำคัญ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และการจัดวางทางภูมิสถาปัตย ที่เป็นการจำลองจักรวาลและศึกษาถึงสัมพันธ์กับพื้นที่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่เชื่อมโยงศาสนสถาน กับสภาพ สังคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและจัดวางวิหารพระเจ้าหมื่นองค์
บุโรพุทโธ	วางผัง ประกอบกับการจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ ด้วยการจัดวางภายนอกเป็นสำคัญ จนสร้างเป็นการจักรวาลที่ซ้อนทับกัน สามรูปแบบ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และการจัดวางทางภูมิสถาปัตย ที่เป็นการจำลองจักรวาลและศึกษาถึงสัมพันธ์กับพื้นที่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่เชื่อมโยงศาสนสถาน กับสภาพ สังคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและจัดวางวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

นครวัด 	จำลองเขาพระสุเมรุ ด้วยการสร้างปราสาท อยู่บนฐานชั้นซ้อน	ศึกษาการใช้พื้นที่ และการจัดวางทางภูมิสถาปัตย ที่เป็นการจำลองจักรวาลและศึกษาถึงสัมพันธ์กับพื้นที่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ที่เชื่อมโยงศาสนสถาน กับสภาพ สังคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบและจัดวางวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

2.4 การสร้างแผนภูมิจักรวาลตามปรัมปราคติในพระราชพิธีของไทย

หลายครั้งที่ในการพระราชพิธีเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์ของไทย ต้องมีการสร้างงานสถาปัตยกรรมชั่วคราวขึ้นมา ซึ่งก็ต้องมีการจำลองแผนภูมิจักรวาลตามปรัมปราคติในศาสนา ไม่ต่างไปจากการจำลองศูนย์กลางจักรวาลลงบนสถาปัตยกรรมที่สร้างขึ้นเป็นการถาวร ที่กล่าวถึงไปก่อนหน้านี้ไปแล้ว

ลักษณะเช่นนี้ยังใกล้เคียงกับสิ่งที่งานวิจัยชิ้นนี้ของผู้วิจัยต้องการนำเสนอ ซึ่งเป็นการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติของพุทธศาสนาด้วยเทคนิคศิลปะการจัดวาง โดยในที่นี้จะขอยกตัวอย่างประกอบ ได้แก่ เขาไกรลาสจำลองในพระราชพิธีโสกันต์ และงานพระเมรุมาศ

2.4.1 เขาไกรลาสจำลองในการพระราชพิธีโสกันต์

พิธีกรรมเปลี่ยนผ่านจากวัยเด็กไปสู่วัยผู้ใหญ่ ของชาวไทยแต่ดั้งเดิมจะกระทำด้วยการโกนผมจุก ซึ่งหากเป็นการโกนจุกเจ้านายตั้งแต่ชั้นเจ้าฟ้าขึ้นไปแล้ว จะเรียกว่าพระราชพิธีโสกันต์

เฉพาะในการพระราชพิธีโสกันต์ จะต้องการจำลองมีเขาไกรลาส ในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยมีประวัติอยู่ว่า การพระราชพิธีโสกันต์ครั้งแรกเป็นการโกนจุกเจ้าฟ้าสมมติ ซึ่งมีศักดิ์เป็นพระองค์เจ้าและเนื่องด้วยเจ้าฟ้าพินทวดี พระราชธิดาในสมเด็จพระเจ้าบรมโกศยังทรงดำรงพระชนม์ชีพอยู่ ทรงรู้เห็นการพระราชพิธีโสกันต์เมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท จึงได้ทรงขอพระราชทานพระบรมราชานุญาตจากพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช จัดการพระราชพิธีโสกันต์เจ้าฟ้าโดยสมมติขึ้นในพระราชวังบวรสถานมงคล เพื่อให้เป็นแบบอย่างในการพระราชพิธีสืบต่อไป[83] ดังนั้นพระราชพิธีโสกันต์ในสมัยรัตนโกสินทร์ จึงเป็นมรดกตกทอดมาตั้งแต่ครั้งกรุงเก่าหรือสมัยอยุธยา[84]

การสร้างเขาไกรลาสเพื่อเป็นสถานที่ใช้ในการพระราชพิธีโสกันต์นั้น ก็เป็นไปตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน เขาไกรลาสเป็นหนึ่งในห้ายอดเขาของเทือกเขาหิมพานต์ ซึ่งล้อมรอบป่าหิมพานต์และสระอโนดาตที่ตั้งอยู่ด้านเหนือของชมพูทวีป

---

[83] พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **ชุมนุมพระบรมราชาธิบายและประชุมพระราชนิพนธ์ภาคปกิณกะ,** (กรุงเทพฯ:ภาควิชาภาษาไทย และศูนย์วิจัยภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ คณะกรรมการรณรงค์เพื่อภาษาไทยแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547), 41-42.

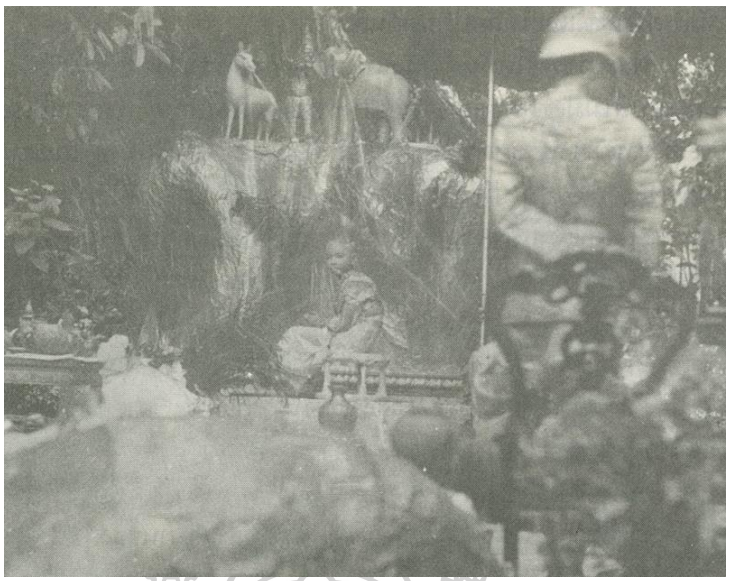
[84] ส่วนการพระราชพิธีโสกันต์ที่จัดขึ้นในพระบรมมหาราชวัง จัดขึ้นครั้งแรกในการโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี พระราชธิดาในเจ้าจอมมารดาทองสุก ธิดาเจ้านครเวียงจันทน์ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดห้าจุฬาโลกมหาราชทรงพระกรุณาโปรด ฯ ให้สถาปนาจากพระองค์เจ้าหญิงจันทบุรีขึ้นเป็นสมเด็จเจ้าฟ้าจัดขึ้นใน พ.ศ. 2351 และในการพระราชพิธีครั้งนี้เองที่มีการสร้างเขาไกรลาสขึ้นในพระบรมมหาราชวังเป็นครั้งแรก ดูใน **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี, (**กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2552), 222.

ภาพที่ 19 โคลงภาพพระราชพงศาวดาร เรื่องพระราชพิธีโสกันต์เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี

ที่มา: กรมศิลปากร. **โคลงภาพพระราชพงศาวดาร พร้อมบทขยายความและบทวิเคราะห์**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร), 2550.

แต่เดิมการสร้างเขาไกรลาสจำลองนั้น ใช้ไม้เป็นโครงและใช้กระดาษอัดตกแต่ง ที่เชิงเขาไกรลาสมีสระอโนดาตสำหรับสรง ต่อมาในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้เปลี่ยนมาใช้เขามอ ตั้งอยู่ระหว่างหมู่พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท และพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ภายในเขตพระราชฐานชั้นใน บนยอดเขาตั้งบุษบก มีม่านดาดทองลายพุ่มข้าวบิณฑ์ ส่วนที่เชิงเขามีสระอโนดาต มีท่อน้ำไหลออกมาจากปากสัตว์ทั้ง 4 ชนิด[85] ตามปรัมปราคติที่ว่าสระน้ำแห่งนี้เป็นต้นน้ำของแม่น้ำทุกสายบนโลก

[85] **ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยา รวม 3 เรื่อง,** (กรุงเทพฯ: แสงดาว, 2553), 207-208.



ภาพที่ 20 ท่อน้ำจากปากสัตว์ทั้ง 4 ชนิดสำหรับสรงที่เชิงเขาไกรลาส

ที่มา: http://valuablebook2.tkpark.or.th/2015/19/images/gallery/other/01.jpg

ยังมีรายงานที่น่าสนใจอีกด้วยว่า การพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้ากุณฑลทิพยวดี ในรัชกาลที่ 4 พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้ทรงพระกรุณาโปรด ฯ ให้จัดการพระราชพิธีโสกันต์สมเด็จพระเจ้าลูกยาเธอ เจ้าฟ้าจุฬาลงกรณ์ (ซึ่งต่อมาคือพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) เมื่อปี พ.ศ. 2408 ในการพระราชพิธีครั้งนี้ได้ทรงเพิ่มรายละเอียดเกี่ยวกับเขาไกรลาส โดยการตั้งบุษบกประดิษฐานพระพุทธรูปปางห้ามสมุทรองค์หนึ่ง และเพิ่มสัตว์หิมพานต์อีกหลายชนิด รวมทั้งการนำรูปราชสีห์จากฝรั่งเศสมาประดับบนเขาไกรลาส อีกทั้งยังมีการเกณฑ์เจ้าภาษีนายอากรเข้ามาตกแต่งเขาไกรลาสและบริเวณโดยรอบด้วยเครื่องบูชา และของตกแต่งแบบจีนด้วย[86]

การสร้างเขาไกรลาส ซึ่งเป็นที่สถิตของพระศิวะเพื่อใช้ในการพระราชพิธีโสกันต์นี้ เป็นสิ่งที่สะท้อนให้เห็นถึงคติเทวราชา ที่ส่งเสริมสถานะของพระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ว่าเปรียบดังเทพเจ้า โดยใช้งานศิลปกรรมเป็นสิ่งสะท้อนแนวคิดผ่านคติไตรภูมิโลกสัณฐานนั่นเอง

---

[86] **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ (ขำ บุนนาค),** พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: ต้นฉบับ, 2547), 288 – 289.

ภาพที่ 21 เขาไกรลาสในการพระราชพิธีโสกันต์

ที่มา: http://www.chaoprayanews.com/wp-content/uploads/2010/10/02grailas2408.jpg

2.4.2 งานพระเมรุมาศ

พระเมรุมาศ ถือเป็นงานศิลปกรรมที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถในเชิงช่าง และการสร้างความประทับใจในวาระสุดท้ายเนื่องในการพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ซึ่งนอกจากจะแสดงถึงความกตัญญูกตเวทีต่อพระมหากษัตริย์ผู้ล่วงลับแล้ว ยังแสดงถึงการส่งเสด็จสมมติเทพกลับสู่สวรรค์ที่เขาพระสุเมรุตามคติไตรภูมิโลกสัณฐานอีกด้วย

ดังนั้น พระเมรุมาศ ที่ใช้ประกอบพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพนั้น จึงไม่ได้หมายความถึงเฉพาะอาคารพระเมรุที่ใช้ถวายพระเพลิงอย่างเดียว แต่ยังหมายรวมถึงอาคารประกอบอื่น ๆ ที่ล้วนแล้วแต่มีความหมายถึงเขาสัตตบริภัณฑ์ ทวีปทั้ง 4 มหาสมุทร และเขากำแพงจักรวาล

มักจะอธิบายกันว่า คติการสร้างพระเมรุมาศนี้มาจากจักรวรรดิขอมโบราณ โดยเมื่อกษัตริย์สวรรคต จะนำพระบรมศพไปประดิษฐานภายในเทวาลัยประจำพระองค์ ซึ่งตั้งอยู่บนยอดเขา หรือสร้างเทวาลัยเป็นฐานสูงซ้อนกันหลายชั้น เสมือนเขาพระสุเมรุที่ล้อมรอบด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ และ

สักการบูชาพระบรมศพ รวมทั้งการขนานพระนามเมื่อสวรรคตไปแล้ว ด้วยความเชื่อที่ว่ากษัตริย์จะไปรวมเป็นส่วนหนึ่งของเทพเจ้า ตามอย่างที่ได้กล่าวถึงไปแล้วในหัวข้อก่อนหน้านี้

เมื่อคตินี้เข้ามาในราชสำนักสยาม ด้วยหลักไตรลักษณ์ในพระพุทธศาสนาที่กล่าวว่า สิ่งทั้งหลายทั้งปวงเป็นอนิจจัง ทุกขัง และอนัตตา จึงไม่ได้มีความประสงค์ที่จะประดิษฐานพระบรมศพไว้ที่ใดที่หนึ่งเป็นการถาวร และได้ใช้วัสดุ เช่น ไม้ ผ้า และกระดาษ ประกอบสร้างเป็นอาคารชั่วคราวเพื่อใช้ในการถวายพระเพลิงพระบรมศพ เมื่อเสร็จสิ้นการพระราชพิธีแล้วก็รื้อถอนไป โดยสันนิษฐานกันว่าธรรมเนียมการถวายพระเพลิงพระบรมศพในพระเมรุมาศนี้ มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เมื่อรับอิทธิพลจากอาณาจักรเขมรโบราณเข้ามาแล้ว[87]

ต่อมาในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ถือได้ว่าพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ เป็นพระราชพิธีที่ยิ่งใหญ่และให้ความสำคัญมาก ถึงขนาดจดบันทึกเป็นจดหมายเหตุที่มีลักษณะคล้ายตำราในการประกอบพระราชพิธี ชื่อว่า “กฎหมายสมเด็จพระบรมศพ” ซึ่งเป็นบันทึกการพระบรมศพสมเด็จเจ้าฟ้าสุดาวดี กรมหลวงโยธาเทพ พระราชธิดาในสมเด็จพระนารายณ์มหาราชที่สวรรคตในปี พ.ศ. 2278 รัชกาลสมเด็จพระเจ้าบรมโกศ

ธรรมเนียมการสร้างพระเมรุมาศขนาดใหญ่ยังคงปฏิบัติสืบต่อกันมา เว้นแต่ช่วงเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ที่บ้านเมืองอยู่ในภาวะสงคราม จึงไม่อาจประกอบพระราชพิธีอย่างเต็มรูปแบบได้

การสร้างพระเมรุมาศขนาดใหญ่สิ้นสุดลงในการพระบรมศพของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเห็นว่า การสร้างพระเมรุมาศขนาดใหญ่สิ้นเปลืองทั้งพระราชทรัพย์ และกำลังคนอย่างมาก จึงพระราชทานกระแสพระราชดำริไว้ว่า เมื่อถึงคราวที่พระองค์สวรรคตให้สร้างพระเมรุมาศแต่พอสมควรเท่านั้น[88] การพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงถือเป็นการพระบรมศพตามอย่างโบราณราชประเพณีที่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นพระองค์สุดท้ายในประวัติศาสตร์

---

[87] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**, ตำนานสุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาสกับตำนานมโหรี,** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนาการ, 2470), 37.

[88] (กรมศิลปากร, 2539)

ภาพที่ 22 พระเมรุมาศ พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

ที่มา: http://www.chaoprayanews.com/wp-content/uploads/2012/04/O03.jpg

แต่เมื่อขนาดของพระเมรุมาศลดลงแล้ว แต่คติความเชื่อเกี่ยวกับเขาพระสุเมรุก็ยังไม่จางหายไป สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงออกแบบพระเมรุมาศเป็นทรงบุษบก ที่ยังคงความหมายของเขาพระสุเมรุ และลักษณะของจักรวาลไว้ ส่วนพระเมรุของพระบรมวงศานุวงศ์จะเป็นไปตามที่นายช่างออกแบบ ซึ่งจะสะท้อนให้เห็นถึงพระอุปนิสัย พระเกียรติคุณเป็นการเฉพาะของเจ้านายแต่ละพระองค์อีกด้วย

ภาพที่ 23 แบบจำลองพระเมรุมาศ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว

2.4.3 การนำไตรภูมิโลกสัณฐานในงานพระราชพิธีของไทย มาใช้ในโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

การจัดทำโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารวัดพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับการการนำเสนอ การจำลองศูนย์กลางจักรวาล ในงานพระราชพิธีของไทย ในฐานะชุดงานศิลปะที่ใช้สำหรับอ้างอิง เพื่อนำไปคัดเลือก พัฒนา และสร้างสรรค์เพิ่มเติม สำหรับโครงการจัดทำศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้

ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้จัดทำ “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามพระราชพิธีของไทยโดยสังเขป” โดยเปรียบเทียบให้เห็นถึงสิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้ และคัดออกในโครงการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจ ดังนี้

ตารางที่ 4 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามพระราชพิธีของไทย โดยสังเขป”

พระราชพิธี	แนวคิดในการสร้างสัญญะ และวิธีการแสดงออก	การนำมาใช้ใน โครงการวิจัยฯ
พระราชพิธีโสกันต์ 	จำลองเขาไกรลาศในฐานะ ภูเขาศูนย์กลางของจักรวาล ด้วยการสร้างประติมากรรมลอยตัว และจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และรายละเอียดของการจำลองจักรวาลในรูปแบบของพระราชพิธี การใช้คติเรื่องเขาไกรลาสและจักรวาลวิทยามาเป็นอำนาจรัฐเพื่อสร้างความชอบธรรมในการปกครองหรือเทวนิยม กรเปลี่ยนผ่านชีวิตของเทวนิยมนั้นจะต้องเกิดขึ้นในภูมิทัศน์เขาไกรลาสด้วย ดังนั้นการใช้พื้นที่ของสัตตภัณฑ์ในโครงการเป็นเรื่องการเปลี่ยนผ่านอำนาจที่สร้างความเป็นล้านนาใหม่ในบริบทร่วมสมัย เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

งานพระเมรุมาศ 	จำลองเขาพระสุเมรุ ด้วยการสร้างสถาปัตยกรรม และประติมากรรมลอยตัว และจัดวางองค์ประกอบอื่นๆ	ศึกษาการใช้พื้นที่ และรายละเอียดของการจำลองจักรวาลในรูปแบบของพระราชพิธี และการหวนกลับคืนไปสู่ดินแดนเทวนิยมนั้นเป็นจุดแสดงถึงการกลับมาเกิดใหม่ รามาธิบดี อำนาจกษัตริย์ และอำนาจการปราบมารนั้นเป็นสิ่งที่อวตาลมาเช่นกันการนำคตินี้มาปรับใช้ในการกลับมาของล้านนายุคหลังอาณานิคม เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

2.5 ภาพเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ที่ไม่ได้เน้นย้ำถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาล

อันที่จริงแล้ว การเขียนรูปไตรภูมิโลกสัณฐานออกมาเป็นภาพจิตรกรรมนั้น ไม่ใช่นวัตกรรมที่เพิ่งเกิดขึ้นในช่วงปลาย ของยุคอยุธยาเท่านั้น เพราะ ในอาณาจักรพุกาม ในอาณาจักรพุกาม ที่รุ่งเรืองอยู่เมื่อระหว่างพุทธศตวรรษที่ 16-18 ก็มีภาพจิตรกรรมฝาผนังรูปเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์แล้ว เพียงแต่เป็นภาพที่ถูกใช้เพื่อประกอบการเล่าเรื่องในพระศาสนาอื่น ๆ มากกว่าที่จะเน้นย้ำถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลอย่างเช่นที่ปรากฏในศิลปะอยุธยา และรัตนโกสินทร์

ภาพจิตรกรรมฝาผนังรูปเขาพระสุเมรุ และปริมณฑล ที่เก่าแก่ที่สุดในอาณาเขตประเทศไทยปัจจุบัน ก็พบอยู่ที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง ซึ่งกำหนดอายุได้อยู่ในช่วงต้นของพุทธศตวรรษที่ 21 ก็เป็นภาพที่ใช้ประกอบการเล่าเรื่องในพระศาสนาฎิน ๆ มากกว่าที่จะเป็นภาพเล่าเรื่องหลัก เพื่อแสดงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของตัววิหารน้ำแต้มเอง

นอกจากนี้ยังมีรูปของเขาพระสุเมรุ และปริมณฑล ที่ไม่ใช่ภาพจิตรกรรม ตัวอย่างที่สำคัญคือภาพของภูเขาจักรวาลนี้ที่ปรากฏอยู่ในหมู่พระพุทธบาทต่าง ๆ

พระพุทธบาทองค์สำคัญที่มีลวดลายของเขาพระสุเมรุ และปริมณฑลประดับอยู่คือ พระพุทธบาทจากวิหารลายคำ วัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่

พระพุทธบาทองค์นี้แกะสลักขึ้นจากไม้ ด้านหลังมีจารึกระบุจุลศักราช 1156 หรือตรงกับ พ.ศ. 2337 ซึ่งอาจจะเป็นปีของการปฏิสังขรณ์มากกว่าการสร้าง เนื่องจากลักษณะลวดลายดูเก่าแก่กว่าศักราชที่จารึกไว้ ทั้งยังเป็นงานศิลปะล้านนาที่ดูแปลกตากว่าชิ้นอื่น ๆ คือเป็นงานประดับด้วยมุกลงบนชาด ที่แทบจะไม่เคยปรากฏเลยในล้านนา เนื่องจากอยู่ห่างไกลทะเลอันเป็นแหล่งวัตถุดิบ

เนื้อความในจารึกเป็นเรื่องการบูรณะพระพุทธบาทในสมัยรัตนโกสินทร์ ใต้จารึกเขียนภาพภูเขา อย่างไรก็ดี มีข้อถกเถียงทางวิชาการอยู่หลายกระแสว่า อายุของพระพุทธบาทองค์นี้น่าจะเก่าแก่กว่าสมัยรัตนโกสินทร์ และควรมีอายุอยู่ในช่วงราชวงศ์มังราย ซึ่งเป็นยุคทองของล้านนา

ตอนล่างของพระพุทธบาททำเป็นภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน นับตั้งแต่สันพระบาทเป็นเขากำแพงจักรวาล ทวีปทั้ง 4 มหาสมุทร เข้าไปถึงเขาสัตตบริภัณฑ์และเขาพระสุเมรุตามลำดับ ประกอบด้วยภาพสัตว์และสิ่งต่าง ๆ ถัดจากเขาพระสุเมรุขึ้นไปเป็นสวรรค์ชั้นต่าง ๆ และรูปภูมิทั้ง 16 ชั้น ส่วนลายกงจักรบนฝ่าพระบาทตามมหาบุรุษลักษณะอยู่ท่ามกลางสวรรค์

ด้านล่างของพระพุทธบาทมีอักษรธรรมล้านนา ภาษาบาลี เขียนพระนามพระพุทธเจ้า 3 พระองค์ ได้แก่ พระพุทธเจ้ากกุสันธะ พระพุทธเจ้าโกนาคมนะ และพระพุทธเจ้ากัสสปะ และเขียนชื่อสัตว์ ทวีป มหาสมุทร เขา สวรรค์ และสิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่บนรอยพระพุทธบาทนั้น สันนิษฐานว่าการเขียนพระนามของพระพุทธเจ้าในอดีตทั้ง 3 พระองค์เป็นการสื่อถึงรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้าทั้ง 3 พระองค์มีอยู่ในรอยพระพุทธบาทของพระพุทธเจ้าโคตมะ

โดยปกติแล้วรอยพระพุทธบาทจะสร้างเป็นภาพมงคล 108 ประการ อันประกอบด้วย

1.เครื่องหมายมงคลของโชคลาภ ความอุดมสมบูรณ์ ความเจริญรุ่งเรือง

2.เครื่องหมายมงคลที่เกี่ยวข้องกับเครื่องราชูปโภค และสมบัติของพระจักรพรรดิ

3.เครื่องหมายมงคลที่เกี่ยวข้องกับภูมิจักรวาล และสุคติภพต่าง ๆ[89]

---

[89] ณมน พงศกรปภัส. เรื่องเดียวกัน. 21.

รูปแผนภูมิของจักรวาลตามปรัมปราคติในพุทธศาสนาที่ปรากฏอยู่บนพระพุทธบาทองค์นี้จึงเป็น พระพุทธบาทองค์นี้จึง ภาพแสดงแทนเครื่องหมายมงคลทั้ง 108 ประการ ที่ประกอบกันออกมาเป็นไตรภูมิโลกสัณฐาน พร้อมกับที่แสดงสภาวะการอยู่เหนือจักรวาลทั้งมวลของพระพุทธเจ้า และอาจจะสื่อถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของพระบรมศาสดา อันเป็นการตอกย้ำให้เห็นว่า ในศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย ภาพเขาพระสุเมรุ และสัตตบริภัณฑ์ที่แวดล้อมอยู่นั้น ไม่ได้ถูกนำมาใช้งานเพื่อการแสดงความเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ตามปรัมปราคติในพระศาสนาเพียงถ่ายเดียวเท่านั้น

ภาพที่ 24 พระพุทธบาทวัดพระสิงห์วรวิหาร เชียงใหม่

2.6 ไตรภูมิโลกสัณฐานในศิลปะร่วมสมัย

พุทธศาสนาในโลกปัจจุบัน ผ่านการปรับเปลี่ยนโครงสร้าง และการเปลี่ยนแปลงของแนวคิดเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐานไปอย่างมากมาย ยุคอาณานิคมเมื่อร้อยกว่าปีที่ผ่านมา นอกจากจะทำความบอบช้ำให้สยามแล้ว ยังส่งผลกระทบต่อความคิดความเชื่อ พุทธศาสนาที่ถูกควบคุมโดยรัฐเล็งเห็นภัยคุกคามของอาณานิคม (Imperialism) จนต้องปรับเปลี่ยนโครงสร้างของกรอบคิด เพื่อให้อยู่รอดท่ามกลางกระแสของโลกาภิวัตน์ ที่วิทยาศาสตร์ และการใช้เหตุผลกำลังเข้ามาแทนที่มโนทัศน์ของโลกในอุดมคติแบบพุทธ-พราหมณ์

คริสต์ศาสนาในทวีปยุโรปนั้น ก็เคยผ่านการปรับตัวมาแล้วในยุคของการปฏิวัติศาสนา (Reformation) และยุคภูมิธรรม (Enlightenment) ที่ทำให้ศาสนจักรต้องกลับมาทบทวนตัวเองเกี่ยวกับการปฏิบัติต่อศาสนิกและการกุมอำนาจการควบคุมความเชื่อ อำนาจที่สร้างความชอบธรรมอันอ้างอิงอยู่กับความเชื่อตามพระคัมภีร์ ถูกสอบทานและอธิบายด้วยคำสอนชนิดใหม่ที่ปรับปรุงในโลกสมัยใหม่ ทำให้โลกตะวันตกพร้อมที่จะเผชิญ และก้าวออกไปสู่ทวีปเอเชียกับแอฟริกาอย่างผู้พิชิต

แนวคิดการสร้างความทันสมัย (Modernization) อันเป็นกระแสที่แพร่สะพัดไปทั่วโลก ทำให้สยามจำเป็นต้องว่ายเข้าสู่กระแสนี้ด้วย ตำราโลกศาสตร์ ที่พรรณนาถึงไตรภูมิโลกสัณฐานแบบโบราณ ถูกทำให้กลายเป็นเรื่องราวที่มีอยู่เฉพาะในปรัมปราคติยิ่งกว่าที่เคยเป็นมาในอดีต หลังจากชนชั้นนำในสยามถูกกระแสสมัยใหม่นี้กดดันให้พยายามตั้งคำถามเปรียบเทียบเกี่ยวกับความเป็นจริงในคัมภีร์ศาสนาที่สืบเนื่องกันมาหลายพันปี กับความเป็นจริงที่ถูกพิสูจน์ออกมาด้วยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์

จึงไม่น่าประหลาดใจที่เอกสารบางเล่มที่เขียนขึ้นในช่วงของการเปลี่ยนผ่านดังกล่าว โดยชาวสยามเอง ได้แสดงทัศนะของการเผชิญหน้าระหว่างความรู้ในโลกเก่า และความรู้ในโลกใหม่ เช่น หนังสือแสดงกิจจานุกิจ ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ (ขำ บุนนาค) ที่กล่าวถึงแนวคิดทางวิทยาศาสตร์สมัยใหม่ ฟิสิกส์ วิทยาศาสตร์ธรรมชาติ ปรากฏการณ์ต่าง ๆ ของท้องฟ้าและดวงดาว[90]

การปรับตัวของสยามเก่าเข้าสู่สยามใหม่ ที่พร้อมจะเผชิญกับภัยคุกคามจากตะวันตกด้วยการขจัด และสละละทิ้งชุดขององค์ความรู้ดั้งเดิม ให้กลายเรื่องที่ไม่สมเหตุสมผล โดยให้เหตุผลว่าเป็นสิ่งแปลกปลอมแทรกซึมเข้ามาโดยแนวคิดของศาสนาพราหมณ์[91] พร้อมกับการหันมาโอบกอดเอาจักรวาลแบบใหม่ที่สมจริงตามแนวคิดของวิทยาศาสตร์ไว้ใช้เป็นความจริงชุดใหม่ในสังคม

ดังนั้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ลงมา ศิลปกรรมเกี่ยวกับความเป็นศูนย์กลางจักรวาลแบบพุทธ – พราหมณ์เริ่มลดและหมดบทบาทลง ภาพจิตรกรรมเริ่มมีการสอดแทรกความเป็นเมืองสมัยใหม่มากยิ่งขึ้น[92] แม้ว่าจะยังปรากฏภาพเขาพระสุเมรุตามจิตรกรรมฝาผนังอยู่บ้าง ก็เป็นวัดที่อยู่ห่างไกลจาก

---

[90] ทิพากรวงศ์**,** เจ้าพระยา, **หนังสือแสดงกิจจานุกิจ**. (กรุงเทพฯ**:** องค์การค้าของคุรุสภา, 2545), 45-46.

[91] คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร, **ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ปรับปรุงใหม่). (กรุงเทพฯ: มติชน, 2557), 60.

[92] เรื่องเดียวกัน, 54-55.

เมืองหลวง หรือไม่ก็แทรกเอาแนวคิดดาราศาสตร์สมัยใหม่เข้าไป ดังเช่น ภาพดาวเสาร์ที่มีวงแหวนในจิตรกรรมฝาผนังที่ วัดบรมนิวาสราชวรวิหาร กรุงเทพเทพมหานคร เป็นต้น

ความเป็นศูนย์กลางจักรวาลแบบดั้งเดิมของรัฐจารีตถูกแทนที่ด้วยรัฐสมบูรณาญาสิทธิราช ที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาขึ้นผ่านทางการปฏิรูปการปกครองแบบใหม่ ได้แก่การตั้งกระทรวงมหาดไทย และปรับปรุงรูปแบบการจัดเก็บภาษีตามหัวเมืองด้วยการจัดตั้งหอรัษฎากรพิพัฒน์

รัฐแบบใหม่ที่ปกครองด้วยระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชที่เกิดขึ้นเหนือเหล่าประเทศราชผู้หลงเหลือรอดจากการตัดแบ่ง แก่งแย่ง ปักปรำ ทำสัญญาระหว่างประเทศเจ้าอาณานิคมตะวันตกและสยาม ทำให้เกิดแนวคิดของการรวมศูนย์แบบใหม่ที่ไม่อ้างอิงความศักดิ์สิทธิ์จากศาสนา แทนที่พระมหากษัตริย์จะเป็นศูนย์กลางจักรวาลในอุดมคติ เช่น การแสดงองค์เป็นพระอินทร์ผ่านอินทราภิเษก หรือเทวราชา ในฐานะพระเป็นเจ้าผู้อวตารลงมาในโลกมนุษย์ เพื่อสร้างความชอบธรรมผ่านทางกรอบคิดของความเชื่อ พระองค์กลับกลายเป็นผู้สถาปนาความศักดิ์สิทธิ์รวมศูนย์สมัยใหม่ ในฐานะเดียวกับเจ้าอาณานิคมแบบโลกตะวันตก โดยความศักดิ์สิทธิ์ของพระราชอำนาจนั้นมาจากองค์พระมหากษัตริย์โดยตรง ไม่ต้องพึ่งพิงความศักดิ์สิทธิ์อื่นใดจากพระคัมภีร์ เพราะความศักดิสิทธิ์แบบดั้งเดิมนั้นเริ่มถูกท้าทายจากความศักดิ์สิทธิ์ของวิทยาศาสตร์

ในขณะเดียวกัน พระราชอำนาจที่สถาปนาผ่านการปฏิรูปการปกครอง การจัดการกับเจ้าประเทศราชอย่างเด็ดขาด ก็ทำให้สถาบันพระมหากษัตริย์ไม่จำเป็นต้องผูกพันตัวเองอยู่กับความเชื่อชุดเดิมอีกต่อไป หากแต่แอบอิงอยู่กับความทันสมัย และกำลังทหาร

ดังนั้น ศิลปกรรมตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ลงมาจึงกลายเป็นการประกาศพระองค์ในฐานะพระเจ้าแผ่นดินสยาม ผู้เป็นศูนย์กลางของการปกครองแผ่นดินสยามและประเทศราชทั้งปวง ดังแสดงให้เห็นจากการสร้างมิวเซียมแบบใหม่ในพระนคร และอยุธยา ที่รวบรวมสิ่งของจัดแสดงจากดินแดนอาณานิคมภายในทั่วทั้งประเทศ ตามแบบมิวเซียมในยุโรป ที่พยายามจัดแสดงสิ่งของที่สะสมรวบรวมมาจากประเทศอาณานิคม เพื่อแสดงอำนาจและความเกรียงไกรของรัฐ หรือการสถาปนาวัดเบญจมบพิตรฯ ที่รวบรวมพระพุทธรูปสำคัญจากหัวเมืองต่าง ๆ ของสยามและประเทศที่สยามสถาปนา

ความสัมพันธ์ด้วย การเขียนภาพเจดีย์สำคัญในหัวเมืองภายในพระอุโบสถ[93] ซึ่งในอดีตแทบไม่เคยถูกระลึกถึงในฐานะสิ่งศักดิ์สิทธิ์ของประเทศเลย

ที่สำคัญที่สุดก็คือ การใช้พระพุทธชินราชจำลองเป็นพระประธานของวัด ซึ่งเป็นการเชื่อมโยงความศักดิ์สิทธิ์ของราชวงศ์จักรีเข้ากับราชวงศ์พระร่วงสุโขทัย ที่ถูกสถาปนาขึ้นเป็นเมืองหลวงแห่งแรกของสยาม การประกาศพระองค์เป็นศูนย์กลางของรัฐสมัยใหม่ (modern state) บนแผนที่ภูมิศาสตร์โลกที่เขียนโดยชาวตะวันตก[94] จึงแตกต่างอย่างสิ้นเชิงกับแนวคิดพระจักรพรรดิ์ พระอินทร์ เทวราชา การอวตาร หรือกษัตริย์ผู้ปกครองชมพูทวีปในอุดมคติ

ศิลปกรรมในราชสำนักในยุคนี้จึงเป็นการพยายามทำให้สยามเข้าถึงความเป็นสมัยใหม่ (modernization) และการทำให้สยามกลายเป็นตะวันตก (westernization) เช่น การสร้างพระราชวังและอาคารราชการ สถานีรถไฟต่าง ๆ ตามศิลปะคลาสสิคหลายประเภท ขณะที่วัดวาอารามต่าง ๆ ที่สร้างขึ้นมากมายตั้งแต่ช่วงต้นกรุงฯ นั้น ทำให้การสร้างวัดใหม่ลดน้อยลงและไม่มีความจำเป็นมากนัก แนวคิดของจักรวาลวิทยาแบบดั้งเดิมจึงถูกลดบทบาทลงเป็นเพียงสิ่งที่เกี่ยวข้องกับศาสนาเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม ในศิลปะร่วมสมัยที่ดำเนินการโดยศิลปินปัจจุบันนั้น มีการหวนกลับมาทบทวนแรงบันดาลใจเกี่ยวกับการใช้ไตรภูมิโลกสัณฐานถ่ายทอดลงในงาน ซึ่งอาจอธิบายได้หลากหลายเหตุผล เช่น การหวนระลึกถึงอดีต (Nostaglia) หรือแนวคิดโรแมนติค (Romantic) ที่ไม่ต้องการความสมจริงตามเหตุผลแบบวิทยาศาสตร์ เป็นภาพลักษณ์ที่สวยงามชวนฝัน มากกว่าการวางบนพื้นฐานของความจริงเชิงประจักษ์ (empiricism) ซึ่งอาจเกิดจากยุคอาณานิคมที่ผ่านพ้นไปแล้ว

และแม้ว่าพระพุทธศาสนาในปัจจุบันผ่านการทำให้บริสุทธิ์ (Purified) ลบล้างกระพี้เปลือกออกเหลือแต่แก่นแกนของการใช้เหตุผล (ซึ่งก็เป็นผลจากการปรับตัวให้เข้ากับวิทยาศาสตร์ยุคใหม่) แต่ในกรอบคิดของกระบวนการสร้างงานศิลปะ ที่เหตุผลอาจจะกลายเป็นสิ่งที่ถูกทบทวน และระลึกถึงเป็นประเด็นรองลงมา

การใช้ไตรภูมิโลกสัณฐานเป็นหัวข้อในการผลิตงาน จึงกลายเป็นกระแสใหม่ที่ปรากฏในแรงบันดาลใจของศิลปะไทยในยุคใหม่ ที่ไม่ถูกจำกัดกรอบจากแนวคิดใด ๆ แบบงานประเพณี ซึ่งมีความ

---

[93] ชาตรี ประกิตนนทการ, **พระพุทธชินราช ในประวัติศาสตร์สมบูรณาญาสิทธิราชย์**. (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2551), 71-79.

[94] เรื่องเดียวกัน, 33-41.

เป็นอนุรักษ์นิยมมากกว่า ยกเว้นแต่ แรงบันดาลใจใหม่ ๆ และความคิดอันเป็นเสรีของศิลปิน ที่ได้จากการศึกษางานจากต่างประเทศในระดับสากล

ดังนั้นจึงมีศิลปินจำนวนมาก กลับมาใช้แนวคิดของไตรภูมิโลกสัณฐาน ในงานศิลปะสมัยใหม่มากมาย ดังตัวอย่างที่จะยกมาเป็นกรณีศึกษาในที่นี้ รวมทั้งสิ้น 7 กรณีศึกษา ได้แก่ พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ สมุทรปราการ, ภาพป่าหิมพานต์ ของอาจารย์ปรีชา เถาทอง, วัดร่องขุ่น, วัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์, วิหารวัดบ้านไร่, วิหารวัดพระเจ้าหมื่นสาร และรัฐสภาแห่งใหม่

2.6.1 พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ สมุทรปราการ

พิพิธภัณฑ์แห่งนี้สร้างขึ้นด้วยความคิดของคุณเล็ก และคุณประไพ วิริยะพันธุ์ เจ้าของเมืองโบราณและปราสาทไม้สัจธรรม พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณแห่งนี้ สร้างขึ้นเพื่อเป็นที่จัดแสดงวัตถุโบราณที่คุณเล็กสะสมมาตลอดชีวิต เริ่มดำเนินการก่อสร้างใน พ.ศ. 2537 โดยคุณพากเพียร วิริยะพันธุ์ บุตรชายคนโตเป็นผู้อำนวยการสร้าง

ภาพที่ 25 พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ จังหวัดสมุทรปราการ

พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณมีความสูงจากพื้นดินจนถึงตัวช้างเอราวัณ 43.60 เมตร ภายในตัวอาคารแบ่งการจัดนิทรรศการออกเป็น 3 ชั้นตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน คือชั้นล่าง เรียกว่าชั้นสุวรรณภูมิ ชั้นกลางคือชั้นโลก และชั้นบนคือชั้นจักรวาล

ชั้นสุวรรณภูมิเป็นชั้นใต้ดิน มีรูปปั้นมนุษยนาคตั้งเป็นสัญลักษณ์ เป็นที่จัดแสดงพระพุทธรูปและวัตถุโบราณจำนวนมาก

ชั้นต่อมาคือชั้นโลก งานศิลปะชิ้นสำคัญที่อยู่ในชั้นนี้ได้แก่เสาหุ้มดีบุกทั้ง 4 เสาที่เป็นเสารับน้ำหนักตัวช้างเอราวัณ ดีบุกเหล่านี้บุดุนเป็นเรื่องราวของศาสนาต่าง ๆ 4 ศาสนา ได้แก่ พระพุทธศาสนา ประวัติเจ้าแม่กวนอิม แทนพระพุทธศาสนานิกายมหายาน ศาสนาคริสต์ และศาสนาพราหมณ์–ฮินดู แสดงถึงการมีธรรมจากศาสนาต่าง ๆ เป็นเครื่องค้ำจุนให้โลกนี้อยู่ได้อย่างสงบสุข

ส่วนเพดานทรงโดมของชั้นโลก ใช้กระจกสี เขียนภาพแบบกึ่งนามธรรม โดยศูนย์กลางคือดวงอาทิตย์ ล้อมรอบด้วยทวีปทั้ง 5 และจักรราศีทั้ง 12 ราศี ประกอบด้วยภาพมนุษย์แสดงอาการต่าง ๆ และใช้สี 4 สีในการสื่อความหมายถึงธาตุทั้ง 4 ได้แก่ สีเหลืองแทนธาตุดิน สีฟ้าแทนธาตุน้ำ สีแดงแทนธาตุไฟ สีขาวแทนธาตุลม เมื่อแสงส่องเข้ามายังห้องจัดแสดงจะสื่อสัญลักษณ์แทนคุณความดีที่ส่องเข้ามายังโลกมนุษย์

ชั้นบนสุดคือชั้นจักรวาล มีพระพุทธรูปปางลีลาประดิษฐานเป็นประธาน เบื้องหลังพระพุทธรูปปางลีลา ประดับตกแต่งด้วยงานศิลปะเป็นจักรวาลตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ประกอบด้วยเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ในเทคนิคลอยตัวสามมิติ และมีการให้แสงไฟฟ้าส่วนบนเพดานเขียนภาพระบบสุริยจักรวาล ประกอบด้วยดาวจักรราศีต่าง ๆ ตามแบบอย่างตะวันตก ซึ่งเป็นการผสมผสานศิลปะของไทยตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน และศิลปะตะวันตก กับจักรวาลในทางวิทยาศาสตร์ได้เป็นอย่างดี

สิ่งที่น่าสนใจก็คือ การผสมผสานงามประติมากรรม งานจิตรกรรม และเทคนิคการจัดวางสถาปัตยกรรมไว้ให้เป็นหนึ่งเดียวได้อย่างลงตัว โทนสีของอาคารภายในเป็นสีน้ำเงิน–ขาว ซึ่งให้ความรู้สึกฉ่ำเย็น แตกต่างไปจากโครงสีแบบขนบโบราณที่มักใช้สีแดง อันให้ความรู้สึกร้อน มีการใช้เส้นสินเทากำหนดขอบเขตผนังสกัดหลังกับพื้นที่ของผู้ชม ซึ่งในเชิงสัญลักษณ์อาจตีความได้ว่า สินเทานี้ใช้แบ่งขอบเขตโลกของมนุษย์ กับโลกของสวรรค์ไปในตัว ดังนั้นอาคารทั้งหมดจึงมีฐานะแสดงเหตุการณ์การเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ได้อย่างครบครันลงตัว

ภาพที่ 26 ชั้นจักรวาล ภายในพิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ

2.6.2 ภาพป่าหิมพานต์ ของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ปรีชา เถาทอง

ภาพป่าหิมพานต์ของศาสตราจารย์เกียรติคุณปรีชา เถาทอง เป็นอีกผลงานหนึ่งที่ถ่ายทอดงานร่วมสมัยออกมาโดยได้รับแนวคิดมาจากคติไตรภูมิโลกสัณฐาน สิ่งที่น่าสนใจแปลกใหม่ออกไปก็คือการแยกเอาเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์ออกไปไว้ด้านบนของภาพ คล้ายกับจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีไทยโบราณ แต่มีการลดทอนและออกแบบใหม่ในลักษณปัจเจกบุคคล มีการออกแบบเทวดานพเคราะห์ใหม่ทั้งหมด เหนือทวีปทั้งสี่และสระอโนดาตในป่าหิมพานต์ แสดงให้เห็นการแยกระหว่างภพภูมิของทวีปในโลกทั้ง 4 และสวรรค์ออกจากกันอย่างชัดเจน

การใช้สีแดงซึ่งโดยประเพณีแล้ว เป็นการให้ความหมายถึงท้องฟ้าอากาศ เป็นสีคู่ตรงข้ามกับสีฟ้า ซึ่งเป็นสีของทะเล ในที่นี้ก็คือนทีสีทันดร ตัดกันอย่างมีนัยยะสำคัญทางความหมาย กึ่งกลางของภาพเป็นสระบัวอันหมายถึง สระอโนดาต ที่ปากสระทั้งสี่มุมมีสัญลักษณ์รูปศีรษะของสัตว์ประจำทิศอันได้แก่ ช้าง, ม้า, สิงห์ และ โค คายน้ำออกไปสู่แม่น้ำต่าง ๆ ทั่วทั้งโลก 4 ทวีป สัญลักษณ์ของสระที่เป็นวงกลมโอบล้อมด้วยปากสระที่คล้ายกับวังน้ำวน ชวนให้ระลึกถึงความเป็นอนันตกาลไม่มีที่สิ้นสุดของวัฏฏสงสาร ผู้ที่เวียนว่ายตายเกิดย่อมหนีไม่พ้นสิ่งเหล่านี้ แตกต่างออกไปจากเขาพระสุเมรุอันเป็นสถานที่สถิตย์ของพระอินทร์ ด้านบนที่ให้ความรู้สึกมั่นคง เปลี่ยนแปลงได้ยากกว่า และบนสุดของภาพเป็นสีดำ ที่ไม่มีสัญลักษณ์ใด ๆ ปรากฏ ชวนให้ตั้งคำถามถึงสัญญะที่แอบแฝงอยู่ว่า สีดำนั้นจะเป็นพระนิพพาน หรือสิ่งใดกันแน่ที่ให้ความรู้สึกเวิ้งว้างไม่มีที่สิ้นสุด เป็นการผลักระยะกันอย่างชัดเจนทำให้เห็นเส้นสินเทาชัดเจนและเกิดมิติขึ้นในภา

ภาพที่ 27 ป่าหิมพานต์ โดยปรีชา เถาทอง

2.6.3 วัดร่องขุ่น

วัดร่องขุ่น สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2430 โดยการนำของขุนอุดมกิจเกษมราษฎร์ แต่เจริญขึ้นด้วยศรัทธาของชุมชน จนในที่สุดก็มีการสร้างพระอุโบสถใหม่ ใน พ.ศ. 2538 ซึ่ง การก่อสร้างหยุดชะงักไปเนื่องจากวิกฤตเศรษฐกิจ เพิ่งมาดำเนินการต่อใน พ.ศ. 2540 เมื่อศาสตร์เมธี เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ จิตรกรผู้มีแนวคิดก้าวหน้าและเป็นชาวชุมชนร่องขุ่นแต่กำเนิด ต้องการที่จะตอบแทนพระคุณของแผ่นดิน จึงได้ออกแบบวัดร่องขุ่นขึ้นใหม่ โดยได้แรงบัลดาลใจจากการผสมผสานแนวความคิดที่เป็น

ปัจจเจกภาพส่วนบุคคล และคติไตรภูมิโลกสัณฐาน เข้ากับความรักชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ กล่าวคือ

“ชาติ” สร้างขึ้นด้วยความรักบ้านเมือง รักงานศิลป์ จึงหวังสร้างงานศิลปะที่ยิ่งใหญ่ไว้เป็นสมบัติของแผ่นดิน “ศาสนา” และธรรมะได้เปลี่ยนชีวิตของศาสตร์เมธี เฉลิมชัย จึงขออุทิศตนให้แก่พระพุทธศาสนา

“พระมหากษัตริย์” จากการเข้าเฝ้าฯ ถวายงานพระองค์ท่านหลายครั้ง ทำให้อาจารย์เฉลิมชัยเกิดความปลื้มปิติและมีความจงรักภักดีต่อพระองค์ท่านมาก จากการพบเห็นพระอัจฉริยะภาพทางศิลปะ และพระเมตตาของพระองค์ จนบังเกิดความตื้นตันและสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ จึงปรารถนาที่จะสร้างงานพุทธศิลป์ถวายเป็นงานศิลปะประจำรัชกาลพระองค์ท่าน[95]

วัดร่องขุ่น เริ่มต้นสร้างจากเขตพุทธาวาส ประกอบด้วย โบสถ์ สะพานสุขาวดี หอพระธาตุ และหอพระ โดยมีเสานางเรียงเป็นแถวกั้น อาณาเขตบริเวณ เขตสังฆาวาสเป็นกุฏิพระสงฆ์ ซึ่งตั้งอยู่ด้านใน และเขตฆราวาสจะอยู่ด้านหน้า ประกอบด้วยห้องแสดงภาพ หอศิลป์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ ห้องน้ำทอง หอธรรม และเมรุ

ภาพที่ 28 วัดร่องขุ่น

[95] เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, **สร้างพุทธศิลป์เพื่อแผ่นดิน**. (กรุงเทพ อมรินทร์พริ้นติ้ง**,** 2549)**,** 22 – 23**.**

ความโดดเด่นของวัดร่องขุ่นในแง่ของการนำมาคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐานมาใช้คือ การจัดวางอาคาร และประติมากรรมประดับตกแต่งต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งตามแผนภูมิจักรวาลในพระพุทธศาสนา ทั้งยังผสมสานกับจินตนาการของศิลปินได้อย่างลงตัว

ตำแหน่งของพระอุโบสถซึ่งเป็นประธานของวัดนั้น ถูกกำหนดให้เป็นพระนิพพาน มีพระพุทธเจ้าสถิตอยู่ ณ กึ่งกลาง แตกต่างไปจากการออกแบบอื่น ๆ ในรูปแบบประเพณีที่อาคารประธาน ที่มักมีความหมายถึงเขาพระสุเมรุ อาจารย์เฉลิมชัยออกแบบพระอุโบสถให้สีของอาคารเป็นสีขาว เพื่อสะท้อนพระบริสุทธิคุณของพระพุทธเจ้า และประดับด้วยกระจกสีเงิน เพื่อแสดงแทนพระปัญญาธิคุณของพระองค์ ที่เปล่งประกายไปทั่วทั้งโลกมนุษย์และจักรวาล

การจะเดินทางเข้าไปในอุโบสถนั้น ต้องผ่านอาคารต่าง ๆ หลายหลัง สิ่งสำคัญคือสะพานข้ามบ่อน้ำ ที่แทนด้วยนทีสีทันดร ตีนสะพานนั้นมีรูปครึ่งวงกลม อันหมายถึงโลกมนุษย์หรือชมพูทวีป หัวสะพานมีทวารบาลเฝ้า 2 ข้าง หมายถึงพระยม และพระราหู อันเป็นสัญลักษณ์ของกิเลส ซึ่งการจะเข้าสู่พระนิพพานได้นั้นจะต้องละวางกิเลสออกไปเสียก่อน ที่กึ่งกลางสะพานมีประติมากรรมรูปปราสาทประดับเทวดาพนมมือ อาจจะมีความหมายถึงกามภูมิ อันมีพระอินทร์เป็นประธานในปราสาทไพชยนต์ เมื่อเดินข้ามสะพานไปแล้ว ก็จะเข้าสู่ระเบียงพระอุโบสถ ที่ประดับด้วยดอกบัวทิพย์ ซึ่งอาจวิเคราะห์ได้ว่า หมายถึงอรูปพรหมทั้ง 16 ชั้น ก่อนจะเข้าถึงประตูทั้งสามบานของอุโบสถอันมีความหมายถึงพุทธภูมิดินแดนพระนิพพาน[96]

จะเห็นได้ว่าการออกแบบวัดร่องขุ่นของศาสตร์เมธี อาจารย์เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มีความแตกต่างไปจากการออกแบบงานประเพณีที่เคยทำสืบเนื่องกันมา เนื่องจากวัดร่องขุ่นนั้น เน้นพระอุโบสถในสถานะของ “พระนิพพาน” มากกว่าการมีฐานะเป็น “เขาพระสุเมรุ” ดังที่นิยมในงานประเพณี อีกทั้งการจัดวางแผนผังของสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ทั้งยังมีแนวแกนที่แตกต่างไปจากงานอื่น ๆ โดยมีลักษณะเป็นแกนเดี่ยว ในแนวราบ ไม่ใช่แกนกากบาท เหมือนแผนผังของมหาธาตุโดยทั่วไป และมีลักษณะของการบังคับผู้มาชมให้เดินเข้าหาแนวแกนอุโบสถ เป็นการอุปมาของการเดินทางฝ่ายจิต จากกามภูมิเข้าสู่ รูปภูมิ และอรูปภูมิ และสุดท้ายคือพระนิพพานภายในอาคาร ที่แสดงออกด้วยสีทอง

---

[96] จุฑามาศ อินทรรำพันธ์, “แนวความคิดเรื่องไตรภูมิที่สะท้อนในงานศิลปะและสถาปัตยกรรม วัดร่องขุ่น จ.เชียงราย.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 87.

2.6.4 วัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์

วัดแห่งนี้ได้ทำการบูรณะและออกแบบจิตรกรรฝาผนัง โดย พระองค์เจ้าสิริภาจุฑาภรณ์ มหิดล พระวิหารมีสถาปัตยกรรมแบบล้านนาร่วมสมัย เน้นความเรียบงานและสง่างาม โดยทรงสร้างแบบเรียบง่าย ที่น่าสนใจคือการนำพระราชนิพนธ์ ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เรื่อง “พระมหาชนก” มาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมแบบร่วมสมัย ซึ่งจิตiกรรมฝาผนังในวิหารวัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์ จะเป็นแนวทางการพัฒนาจิตรกรรม ฝาผนัง ล้านนา ร่วมสมัย

จากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง “พระมหาชนก” ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช พระองค์ทรงมีพระราชประสงค์ปรับปรุงเนื้อหาใหม่ ให้สอดคล้องกับสภาพการเปลี่ยนแปลงของสังคมไทย จากผลกระทบทางด้านเศรษฐกิจที่เติบโตขึ้นอย่างรวดเร็ว ความสำคัญคือ ต้องการให้คนไทยทุกระดับมีความวิริยะอุตสาหะ และเรียนรู้เท่าทันสถานการณ์โลก ที่กำลังส่งผลกระทบด้านลบโดยตรงต่อวิถีชีวิตของคนไทย

พระองค์ทรงเน้นให้เห็นถึงการศึกษาของคนไทยในทุกระดับชั้น ที่มีความสำคัญต่อการพัฒนาประเทศสู่ความสงบสุข ร่มเย็น รู้จักบูรณการภูมิปัญญาดั้งเดิมและองค์ความรู้ใหม่เข้าด้วยกัน ให้เกิดประโยชน์อย่างสูงสุด ทรงเล็งเห็นถึงความสำคัญของการเขียนภาพประกอบในหนังสือ ให้มีคุณค่าทางศิลปะเพื่อสื่อสาร ให้ผู้อ่านเข้าใจเนื้อหาโดยง่าย ดังที่พระองค์ทรงเคยรับสั่งว่า “ภาพเขียนอาจจะประกอบเนื้อหา และเป็นได้ทั้งเนื้อหาอาจจะประกอบภาพเขียน” และทรงตรัสรับสั่งอีกครั้งต่อมาไว้ว่า “ภาพเขียนในหนังสือ ทำให้ผู้อ่านร่าเริงใจ”

จากแนวความคิดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ที่ทรงพระราชนิพนธ์ พระมหาชนกขึ้นใหม่นี้ ทำให้ข้าพเจ้าเกิดแนวความคิดของการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง 3 ประการ คือ

1) สืบสานพระราชปณิธาน เรื่อง “พระมหาชนก” ให้ชนรุ่นหลังได้เรียนรู้ได้จากงานจิตรกรรมฝาผนัง

2) เกิดการสร้างสรรค์ศิลปะล้านนาในลักษณะใหม่ที่ยังคงเอกลักษณ์ของตนเองไว้

3) คุณค่าของจิตรกรรมจากงานจิตรกรรมฝาผนัง ยังสามารถสร้างแรงจูงใจ ส่งเสริมให้สังคมไทยมีปฏิสัมพันธ์กับสถาบันศาสนามากขึ้น ซึ่งเป็นหนึ่งในสถาบันหลักในสังคมไทยต่อไป

จากเหตุผลทั้ง 3 ประการนี้ เบื้องต้น ทำให้พระองค์เจ้าหญิงเกิดแนวคิดที่ว่า “เมื่อผู้เข้าชมเข้าไปภายในพระวิหาร เดินชมภาพจิตรกรรม บรรยากาศของงานจิตรกรรมฝาผนังที่รายรอบผู้ชมอยู่นั้นจะทำให้เสมือนหนึ่งว่า ผู้ชมเป็นส่วนหนึ่งของงานจิตรกรรมฝาผนังชิ้นนี้”

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์นั้น ในการเขียนภาพ จะเน้นเรื่องราวของพระมหาชนก เป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของพื้นที่ผนังภายในทั้งหมด เนื้อหาของภาพกล่าวถึงเรื่อง บุคคลเปรียบด้วยน้ำ 7 จำพวก การเขียนลำดับเรื่องราว เริ่มจากผนังด้านซ้ายมือของพระประธาน แล้วเล่าเรื่องเวียนขวาตามทักษิณาวัตร ไปสิ้นสุดที่ผนังด้านขวามือของพระประธาน

ผนังด้านหลังของพระประธาน เป็นเรื่องของอดีตพระพุทธเจ้า และไตรภูมิจักรวาล ส่วนผนังด้านตรงกันข้ามกับพระประธาน เขียนเรื่อง “พระมหาชนก ตอน พระมหาชนกขึ้นครองเมืองมิถิลา” กับตอน “การปลงสังเวชถึงต้นมะม่วง 2 ต้น”

ลักษณะการวางองค์ประกอบของภาพสร้างสรรค์ขึ้นใหม่ให้สอดคล้องกับเนื้อหาตามแนวทางของศิลปะร่วมสมัย เพื่อให้ผู้ชมได้เข้าถึงคุณค่าทางการแสดงออกของศิลปะ ซึ่งสะท้อนถึงเนื้อหาที่แนวคิดหลัก ขณะเดียวกันศิลปะจะน้อมนำให้เข้าใจถึงสาระของภาพต่อไป แม้โครงสร้างของภาพโดยรวมเป็นศิลปะร่วมสมัย แต่รายละเอียดในภาพยังใช้รูปแบบเทคนิควิธีการเขียนแบบศิลปะล้านนาดั้งเดิม

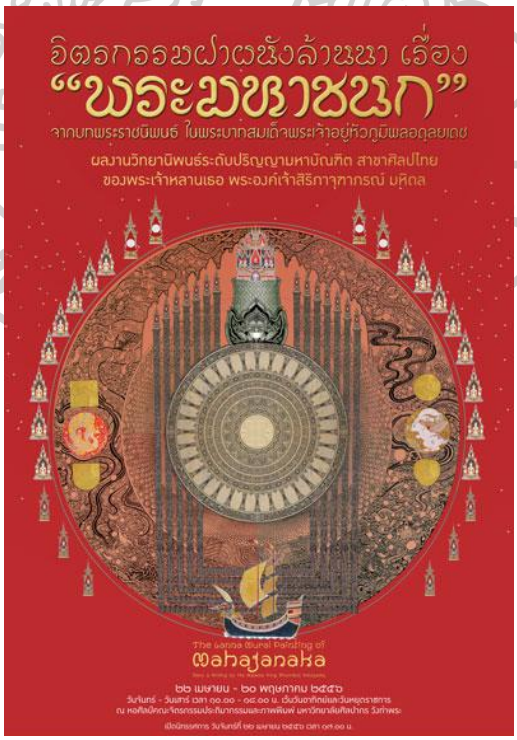
บรรยากาศของสีโดยภาพรวมจะเน้นสีหลักเช่นเดียวกับศิลปะล้านนาบางวัด คือใช้สีน้ำเงินกับสีแดง ตามลักษณะของจิตรกรรมแบบประเพณีของศิลปะล้านนา การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในวิหารวัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์เป็นการเขียนภาพแบบ 2 มิติ คล้ายกับภาพโบราณ

การลงสีตัดเส้นทำนองเดียวกันกับการเขียนแบบเดิมที่สืบทอดเทคนิควิธีการมาแต่ก่อน แต่บางส่วนของเรื่องราว เช่น ภาพตอนบุคคลเปรียบเทียบกับน้ำ 7 จำพวก ใช้เทคนิคจิตรกรรมสมัยใหม่เข้ามาผสมผสาน สร้างบรรยากาศของเรื่องราวน้ำในห้วงมหาสมุทร เพิ่มเติม ให้ภาพเกิดความเคลื่อนไหว ลึกลับซับซ้อน ดูสนุกสนานเพลิดเพลินไปตามเนื้อหาของเรื่อง

ดังนั้นการเขียนภาพจิตรกรรมที่วัดนี้ จึงใช้สีอะคริลิกที่สามารถสร้างสรรค์เทคนิควิธีการใหม่ๆ ตามแนวคิดของงานได้ดีกว่าการใช้เทคนิคสีฝุ่นเฉกเช่นของโบราณ ดังนั้น ด้วยเทคนิควิธีการสมัยใหม่นี้ ช่วยเน้นเสริมสร้างให้งานจิตรกรรมฝาผนังนี้มีพัฒนาการที่ทันสมัยและช่วยให้เนื้อหาเรื่อง “พระมหาชนก” จากบทพระราชนิพนธ์นั้น เข้ากันกับยุคสมัยได้ดี

ภาพที่ 29 แบบจำลองพระวิหารธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์

ที่มา: หนังสือพิมพ์ผู้จัดการออนไลน์ 23 เมษายน 2556



ภาพที่ **30** จิตรกรรมฝาผนังวัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์

ที่มา : www.su.ac.th

2.6.5 วิหารวัดบ้านไร่

วิหารเทพวิทยาคม วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา เป็นงานพุทธศิลป์ร่วมสมัย ที่มีการสร้างที่อลังการทางสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม โดยมีการแทรกสัญลักษณ์ธรรม เช่นภาพจิตรกรรมสีน้ำมันปริศนาธรรม 84000 พระธรรมขันธ์ขนาดใหญ่ของ เอกชัย ลวดสูงเนิน

วิหารแห่งนี้ยังเป็นสถานที่เก็บรวบรวมหลักธรรมคำสอนในพระไตรปิฎก ของพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ด้วยเทคนิคทางศิลปกรรมประเภทต่าง ๆ เช่น จิตรกรรมเขียนเซรามิคเผาไฟ จิตรกรรมสีอะคริลิคบนผ้าใบ จิตรกรรมฝาผนังประติมากรรมปูนปั้นนูนต่ำ และลอยตัว รวมถึงการติดประดับส่วนต่าง ๆ ของวิหาร ด้วยกระเบื้องเซรามิคขนาดเล็ก เป็นลวดลายสีสัน วิหารมีชั้นที่แสดงถึงพระไตรปิฎกคือ ชั้นที่ 1 พระสุตตันตปิฎก ชั้นที่ 2 พระวินัยปิฎก และชั้นที่ 3 พระอภิธรรมปิฎก

นอกจากนี้ ยังมีประติมากรรมที่เป็นสัญลักษณ์ทางพุทธศาสนา-พราหมณ์คือ มีพญานาค 2 ตน อยู่ด้านข้าง ตนหนึ่งสีโทนร้อน ตนหนึ่งสีโทนเย็น สื่อถึงอารมณ์คน แต่ละตนมี 19 เศียร รวมเป็น 38 เศียร เทียบได้กับมงคล 38 ประการ มีสัญลักษณ์ท้าวจตุโลกบาล ซึ่งเป็นเทวดาอยู่บนสวรรค์ชั้นแรก เป็นผู้ดูแลป้องกันพระพุทธศาสนา ประตูทางเข้าด้านหน้าทางทิศตะวันออก ซุ้มอภิมหาบารมีพระอินทร์ทรงช้าง ซุ้มอภิมหาบารมี พระกุเวร เกี่ยวกับทรัพย์สมบัติ ทิศใต้เป็นซุ้มอภิมหาบารมีพระยมเทพแห่งความเป็นธรรม

จึงเห็นได้ว่าวิหารแห่งนี้เป็นการใช้ศิลปะร่วมสมัยมาแสดง ความเชื่อและอุดมคติ ในทางศาสนาพุทธ และศาสนาพราหมณ์

ภาพที่ 31 วิหารวัดบ้านไร่ซึ่งตัววิหารมีลักษณะเป็นช้าง เป็นวิหารที่ใหญ่ที่สุดในเอเชีย

2.6.6 วิหารวัดพระเจ้าหมื่นสาร

วัดหมื่นสารตั้งอยู่บ้านวัวลาย ถนนวัวลาย ตำบลหายยา อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใหม่ ทางวัดเชื่อว่าสร้างขึ้นในรัชสมัยพระเจ้าติโลกราช โดยหมื่นหนังสือวิมลกิตติสีราชมนตรี แต่ค้นพบหลักฐานของสิ่งปลูกสร้างภายในวัด ที่เก่าแก่ไปถึงสมัยนั้น

ภายในวัดมีงานศิลปกรรมสำคัญ ที่เป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบวิหารวัดมุงเมือง ก็คือ พระวิหาร ที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตนโดยการประดับตกแต่งด้วยแผ่นเงินบุ เป็นรูปพุทธประวัติ นอกจากนี้ยังมีเจดีย์สำคัญในล้านนา และลายเครือล้านนา

บริเวณวัดยังมี หอศิลป์สุทธจิตโต เป็นที่ประดิษฐานหุ่นขี้ผึ้งรูปเหมือน ๓ ครูบา พระสงฆ์ผู้มีคุณูปการ ได้แก่ ครูบาศรีวิชัย นักบุญแห่งล้านนา ครูบาอินตาอินทปัญโญ (ครูบาอินต๊ะ) และพระครูโอภาสคณาภิบาล (ครูบาอินปั๋น ปุณญาคโม)

งานศิลปกรรมทั้งหมดในวัดมีออกแบบโครงสร้างโดย นายอำนวย นันตากาศ ส่วนการออกแบบลวดลายประดับมี นายจิรศักดิ์ กาวิละ ช่างเงินบ้านวัวลาย โดยได้นำลวดลายที่เป็นลายพื้นเมืองล้านนาดั้งเดิม ซึ่งเป็นลายเอกลักษณ์เครื่องเงินบ้านวัวลาย คือเทคนิคการดุนลายโลหะประดับตกแต่งภายในและภายนอก โดยมีช่างฝีมือชาวบ้านถนนวัวลายจำนวนมากเป็นผู้ช่วย

ภาพที่ 32 วิหารวัดหมื่นสาร

2.6.7 รัฐสภาแห่งใหม่

รัฐสภาแห่งใหม่ในปัจจุบัน (2559) กำลังก่อสร้างอยู่ ยังไม่แล้วเสร็จ โดยตั้งอยู่ที่ย่านเกียกกาย ริมฝั่งแม่น้ำเจ้าพระยา สร้างขึ้นเพื่อทดแทนรัฐสภาเดิมที่ใช้งานมาเป็นระยะเวลายาวนาน

สำหรับรูปแบบอาคารรัฐสภาแห่งใหม่นั้น เป็นผลงานการออกแบบของกลุ่มนายธีรพล นิยมชื่อ ”สัปปายะสภาสถาน” คำว่า “สัปปายะ” แปลว่า “สบาย” ในทางธรรม หมายถึงสถานที่ประกอบกรรมดี

ดังนั้น จึงออกแบบให้สอดคล้องกับแนวคิดซึ่งสะท้อนวัฒนธรรมไทย และนำหลักการสถาปัตยกรรมไทยแบบแผนไตรภูมิตามพุทธคติมาเป็นแรงบันดาลใจออกแบบ ทำให้มีอาคารเครื่องยอดสถาปัตยกรรมไทยอยู่ตรงกลางอาคารหลัก เพื่อชูสัญลักษณ์ความเป็นไทย มีการอันเชิญสิ่งศักดิ์สิทธิ์จากรัฐสภาเก่าไว้บนยอด

แนวทางการออกแบบรัฐสภาแห่งใหม่นั้น แม้ว่ารัฐในสมัยปัจจุบันจะเข้าสู่ยุครัฐสมัยใหม่ ที่มีลักษณะขององค์ประกอบของรัฐแตกต่างไปจากเดิม แต่เป็นที่น่าประหลาดใจว่า มีการสร้างรัฐสภาในระบอบประชาธิปไตยที่หวนกลับไปอ้างอิงความศักดิ์สิทธิ์ ตามแบบพุทธศาสนาในยุครัฐจารีต โดยเฉพาะความศักดิ์สิทธิ์ที่ครั้งหนึ่งในอดีต เคยถูกผูกขาดสงวนเอาไว้เฉพาะสถาบันกษัตริย์ และสถาบันพุทธศาสนาเท่านั้น

ภาพที่ 33 ภาพจำลองรัฐสภาแห่งใหม่

ที่มา : http://www.poppaganda.net/wp-content/uploads/2009/12/new-building03.jpg

2.6.8 การนำไตรภูมิโลกสัณฐานในงานศิลปะร่วมสมัยของไทย มาใช้ในโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

การจัดทำโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารวัดพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนวรรณกรรมเกี่ยวกับการการนำเสนอ การจำลองศูนย์กลางจักรวาล ในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยในฐานะชุดงานศิลปะที่ใช้สำหรับอ้างอิง เพื่อนำไปคัดเลือก พัฒนา และสร้างสรรค์เพิ่มเติม สำหรับโครงการจัดทำศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้

ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้จัดทำ “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยสังเขป” โดยเปรียบเทียบให้เห็นถึงสิ่งที่ผู้วิจัยนำมาใช้ และคัดออกในโครงการวิจัยในครั้งนี้ เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจ ดังนี้

ตารางที่ 5 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยสังเขป”

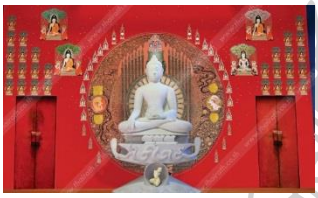
สถานที่	แนวคิดในการสร้างสัญญะและวิธีการแสดงออก	การนำมาใช้ใน โครงการวิจัยฯ
พิพิธภัณฑ์ช้างเอราวัณ	มีการออกแบบขึ้นใหม่ทั้งหมด ทั้งภายนอกและภายในอาคาร ด้านนอกเป็นอาคารรูปทรงสัญฐานกลม มีประติมากรรมขนาดใหญ่เป็นรูปช้างเอราวรรณอยู่ด้านบน ทำจากทองแดงตีบุด้วยมือ ด้านในอาคารมีการแบ่งพื้นที่ออกเป็นสามชั้น โดยนำเอาความคิดเรื่องของไตรภูมิมาใช้ แบ่งเป็นโลกทั้งสามภูมิ จำลองศูนย์กลาง	ศึกษาความสัมพันธ์ระหว่างส่วนย่อยกับส่วนใหญ่และภายนอกกับภายใน เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ● ศึกษาจุดเด่นทางสถาปัตยกรรมทั้งภายนอกและภายใน ที่มีการวางผังเกี่ยวกับไตรภูมิที่มีโครงสร้างภายนอกเชื่อมโยงกับภายใน ● ศึกษาการใช้เทคนิคสื่อผสม และการตีความหมาย ในรูปแบบเชิงสัญญะจากคติความเชื่อของไตรภูมิแบบดั้งเดิม จนนำมาจัด

	จักรวาลโดยการออกแบบที่ผสมผสาน ด้วยเทคนิคสื่อผสม ปูนปั้น กระจก วัตถุจัดแสดงทั้งเก่าและใหม่จำนวนมาก ภายในตัวอาคาร สิ่งที่น่าสนใจคือการตีความการถอดเอาสัญญะของไตรภูมิจักรวาล โดยการใช้วัตถุจัดแสดงประเภทพระพุทธรูปมาตั้งจัดแสดงโดยอิงเอาความคิดของภูมิจักรวาลประกอบกับการจัดวางในรูปแบบใหม่ที่มีสื่อต่างๆ ทั้งแสง สี เสียง การจัดองค์ประกอบใหม่แต่ยังคงเอาแนวคิดหลักมาจากคติความเชื่อตามคติไตรภูมิ	วางในรูปแบบร่วมสมัยที่ตัดทอนรายละเอียดแนวประเพณีออกไป แต่ใส่รายละเอียดละเอียดต่างๆ รวมถึงการจัดบรรยากาศเน้นมิติและอารมณ์ร่วมของผู้ชม ● ศึกษาการออกแบบ และการตีความหมายเชิงสัญลักษณ์ การออกแบบเส้นสินเทาที่มีการจัดวางคล้ายฉากละคร โดยได้แรงบันดาลใจมาจากเส้นสินเทาในงานจิตรกรรมฝาผนัง ทำให้เกิดการผลักระยะและดูเป็นมิติมากขึ้น
ภาพวาดของ อ. ปรีชา เถาทอง 	เป็นผลงานที่ศิลปะไทยร่วมสมัยที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัวโดยได้รับแนวคิดมาจากคติไตรภูมิโลกสัณฐาน สิ่งที่น่าสนใจคือการแยกเอาเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์ออกไปไว้ด้านบนของภาพ คล้ายกับจิตรกรรฝาผนังแบบประเพณีไทยโบราณ แต่มี	ศึกษาการจัดวางองค์ประกอบของภาพและการตีความในเชิงสัญลักษณ์ อาทิ พระอาทิตย์ พระจันทร์ การจัดวางภาพไตรภูมิในแนวตัดขวางของจักรวาล ที่เป็นลักษณะตัดแนวด้านข้างซึ่ง สัตภัณฑ์ก็เป็นเช่นเดียวกัน ศึกษาเรื่องการสร้างมิติจากใช้สีที่มีการใช้สีตรงข้ามตัดกันอย่างรุนแรง เช่น แดง และ

	การลดทอนและมีการออกแบบเทวดานพเคราะห์ใหม่ทั้งหมด ในลักษณะปัจเจกบุคคล เหนือทวีปทั้งสี่และสระอโนดาตในป่าหิมพานต์ แสดงให้เห็นการแยกระหว่างภพภูมิของทวีปในโลกทั้ง 4 และสวรรค์ออกจากกันอย่างชัดเจน บนสุดของภาพเป็นสีดำ และสีแดงตัดกันกับสีเขียว ซึ่งเป็นการผลักระยะกันอย่างชัดเจนทำให้เห็นเส้นสินเทาโดดเด่นและเกิดมิติขึ้นในภาพ	เขียว ทำให้มีการผลักระยะและเกิดเป็นมิติได้อย่างลงตัว ศึกษาการจัดวางพื้นที่ในภาพบริเวณที่เป็นป่าหิมพานต์นั้นภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ได้นำมาใช้เป็นพื้นที่ประกอบพิธีกรรมทางศาสนา เปรียบดังว่าผู้คนเหล่านี้เดินทางมาจากทวีปทั้งสี่ กำลังเดินทางผ่านป่าหิมพานต์เข้าสู่เขาพระสุเมรุที่เป็นสกัดหลัง และ พื้นที่ของทวีปทั้งสี่และสระอโนดาตนั้นจะหายไปเมื่อจบพิธีกรรมในวิหารยังคงอยู่เป็นเพียงจักรวาลวิทยาที่เป็นสิ่งยั่งยืนยาวนานกว่าชีวิตมนุษย์
วัดร่องขุ่น 	จำลองศูนย์กลางจักรวาลด้วยเทคนิคสื่อผสม มีทั้งการจัดวางภายนอก และการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในตัวอาคาร	ประเด็นศึกษา : การศึกษาพื้นที่ซ้อนทับศรัทธาที่ทับซ้อน ศึกษาการจัดวางการใช้ พื้นที่ทางศิลปะโดยเฉพาะวิหารที่เป็นสัญญะเชิงไตรภูมิทางศาสนามาเป็นพื้นที่ทางศิลปะของประชาชนการเปิดพื้นที่ให้ง่ายต่อการเข้าถึงและการสร้างให้พื้นที่ทางศาสนาเป็นพื้นที่สาธารณะเพื่อเข้าถึงง่ายเปรียบเสมือนการเผยแพร่คำสอนของพระพุทธเจ้าที่ใช้คำ

		บาลีซึ่งเป็นภาษาของคนธรรมดาในอินเดีย เพื่อให้เข้าถึงศาสนาได้ง่ายเช่นกัน

ตารางที่ 6 “ตารางแสดงวิธีการนำเสนอวิธีการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในงานศิลปะร่วมสมัยของไทยโดยสังเขป”

สถานที่	แนวคิดในการสร้างสัญญะและวิธีการแสดงออก	การนำมาใช้ใน โครงการวิจัยฯ
วัดธาราทิพย์ชัยประดิษฐ์ 	จัดองค์ประกอบภาพภูมิจักรวาล ที่ผนังด้านหลังพระประธานใหม่ โดยประยุกต์จาก จิตรกรรมแบบไทยประเพณีเดิม	ศึกษาการใช้พื้นที่ หรือการจัดวางภูมิทัศน์ของศาสนสถานที่มีแนวคิดมาจากผังจักรวาล และความสัมพันธ์กับพื้นที่ธรรมชาติ มาเป็นข้อมูลและเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน ศึกษาการจัดองค์ประกอบที่ร่วมสมัย ในการจัดวางของผนังด้านหลังพระประธาน เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบผลงาน โดยใช้เทคนิคสื่อผสม และนำสัญญะของสัตตภัณฑ์ ซึ่งเป็นตัวนำในการออกแบบและจัดวาง
วิหารวัดบ้านไร่ 	เน้นเทคนิคสื่อผสม อย่างการใช้เครื่องเซรามิค และการจัดวางภายนอก ประกอบกับภาพจิตรกรรม	ประเด็นศึกษา : ไม้กับล้านนา และอำนาจอาณานิคม(ภายใน)ล้านนากับสยาม • ศึกษาเครื่องไม้ที่ในยุคคริสต์ศตวรรษที่19 ในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นพื้นที่ที่ชาติตะวันตกเข้ามาจัดการอาณานิคม

		และแย่งชิงตัดแต่งพื้นที่ เปลี่ยนแปลงภูมิทัศน์ส่งผลให้เกิดรัฐชาติสมัยใหม่ขึ้น ไม้สักเป็นสิ่งที่ยุโรปต้องการและสยามก็ต้องการเช่นกัน ดังนั้นพื้นที่ล้านนาเป็นสนามประลองกำลังระหว่างสยามกับอังกฤษในเรื่องสักล้านนาเองนั้นได้รับผลกระทบเป็นอย่างมากและสูญเสียอำนาจในที่สุด แม้กระทั่งสัตภัณฑ์ต้องถูกนำออกจากวัดเปลี่ยนเป็นโต๊ะหมู่บูชาแทน
วัดหมื่นสาร 	ใช้เทคนิคการดุนโลหะ ผสมผสาน และตกแต่งตัวอาคาร	ใช้เทคนิคการดุนโลหะ เพื่อประดับตกแต่งศิลปะ การจัดวางภายใน ให้สมบูรณ์
รัฐสภาใหม่ 	เน้นการจัดวางภายนอก เพื่อจำลองศูนย์กลางจักรวาล	ประเด็นศึกษา : ไตรภูมิในสถาปัตยกรรมรัฐร่วมสมัย ศึกษาการใช้พื้นที่ หรือการจัดวางภูมิทัศน์ของศาสนสถานที่มีแนวคิดมาจากผังจักรวาล และความสัมพันธ์กับพื้นที่ธรรมชาติ มาเป็นข้อมูลและเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน

		รัฐไทยได้หันกลับไปรื้อฟื้นเรื่องไตรภูมิขึ้นมาในการสร้างสถาปัตยกรรมของรัฐขึ้นมาอีกครั้งในช่วงทศวรรษที่2540 หลังจากวิกฤตเศรษฐกิจ การหวนกลับไปหาอำนาจเดิมของความชอบธรรมก่อน 2475 ศึกษาการใช้การจัดวางภายใน เพื่อจำลองศูนย์กลาง จักรวาลการนำสัตตภัณฑ์เข้ามาทำงานในวิหารหมื่นพุทธนี้ก็เป็นการทำงานในเรื่อง Post-Colonials ของล้านนาที่ถูกสยามจัดเปลี่ยนภูมิทัศน์ทางการเมืองในพื้นที่พุทธศาสนาสถานโดยข้างนอกวิหารนั้นเป็นสยามแต่ข้างในนั้นเป็นล้านนาที่สยามมองไม่เป็น

2.7 ไตรภูมิโลกสัณฐาน กับแรงบันดาลใจในการสร้างศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

จากข้อมูลทั้งหมดที่กล่าวถึงมาในบทนี้จะเห็นได้ว่า วิธีการจำลองไตรภูมิโลกสัณฐาน ตามปรัมปราคติ เป็นแรงบันดาลใจสำคัญต่องานศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย เพราะงานศิลปะประเภทนี้สัมพันธ์อยู่กับศรัทธา และความศักดิ์สิทธิ์ในพระศาสนา ที่สืบเนื่องมาแต่จักรวรรดิขอมโบราณ ที่นครวัด นครธม อันแสดงออกผ่านทางแผนภูมิจักรวาล ในแผนผังของงานสถาปัตยกรรมขนาดมหึมาที่สร้างขึ้นด้วยแรงศรัทธานั่นเอง

และถึงแม้ว่า จักรวรรดิขอมโบราณจะนับถือศาสนาพราหมณ์ และพุทธศาสนาแบบมหายานเป็นหลัก แต่ระเบียบของแผนภูมิจักรวาลในที่แสดงออกผ่านการวางผังของศาสนสถานแบบนี้ ก็ได้ส่งทอดจากจักรวรรดิขอมมายังดินแดนในลุ่มน้ำเจ้าพระยาที่นับถือศาสนาพุทธ แบบเถรวาทเป็นสำคัญตั้งแต่ก่อนที่จะมีการสถาปนากรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี เมื่อปี พ.ศ. 1893 และสืบเนื่องมาถึงพระราชอาณาจักรอยุธยาเองด้วย

ความเปลี่ยนแปลงสำคัญของแผนผังวัดในพระบวรพุทธศาสนา ที่เกิดขึ้นในยุคกรุงศรีอยุธยา คือการทวีความสำคัญขึ้นมาของอาคารหลังคาคลุม โดยเฉพาะในช่วงปลายของยุคอยุธยานั้น อาคารหลังคาคลุม ไม่ว่าจะเป็นพระอุโบสถ หรือพระวิหาร ที่มีขนาดใหญ่โตขึ้น ได้กลายมาเป็นสิ่งปลูกสร้างประธานของวัด แทนที่พระปรางค์ หรือเจดีย์ทรงอื่น ๆ ตามแผนภูมิจักรวาลในผังศาสนสถานที่สืบทอดมาจากจักรวรรดิขอม

สิ่งที่เกิดขึ้นพร้อม ๆ กันนั้นก็คือการย้ายความเป็นศูนย์กลางจักรวาลจำลอง จากพระปรางค์หรือเจดีย์ทรงอื่น ๆ มาไว้ที่อาคารหลังคาคลุม ที่เป็นสิ่งปลูกสร้างประธานใหม่ของวัดด้วย โดยสัญลักษณ์ของการเป็นศูนย์กลางจักรวาลแบบปรัมปราคตินี้ได้ถูกแสดงออกผ่าภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งในท้ายที่สุดเมื่ออำนาจศูนย์กลางทางการเมืองในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาถูกโอนถ่ายมาที่กรุงรัตนโกสินทร์ การเขียนภาพเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์อันเป็นปริมณฑล เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ตามระบบไตรภูมิโลกสัณฐานในปรัมปราคติของศาสนาพุทธ ก็มีระเบียบแบบแผนยิ่งขึ้น โดยถูกจัดวางอยู่ที่ทางด้านผนังสกัดหลัง ของพระพุทธรูปประธานเสมอ

การเปลี่ยนแปลงทางสังคมที่มาพร้อมจักรวาลวิทยาแบบใหม่ ที่อิงแอบอยู่กับวิทยาการ และวิทยาศาสตร์จากโลกตะวันตก ซึ่งเข้ามาถึงสยามพร้อม ๆ กับลัทธิล่าอาณานิคมของตะวันตก ได้เบียดบังให้ระเบียบจักรวาลแบบเดิม ตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน กลายเป็นเพียงสิ่งเพ้อฝัน เลื่อนลอย และค่อย ๆ เบาบางลงจากสำนึกเกี่ยวกับโลก และจักรวาลของชาวสยามตั้งแต่เคลื่อนผ่านเข้าสู่ยุคสมัยใหม่

ปรัมปราคติเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐานถูกมานำมาใช้ในงานศิลปะสมัยใหม่ของไทย บ้างก็อยู่ในฐานะของการหวนระลึกถึง บ้างก็อยู่ในฐานะของงานแบบโรแมนติค ที่ไม่สนใจความจริงทางวิทยาศาสตร์ มากกว่าที่จะเป็นงานที่ต้องการหลักฐานเชิงประจักษ์ ลักษณะการแบบนี้ย่อมทำให้แนวคิดเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ไม่จำเป็นต้องถูกจำกัดพื้นที่อยู่เฉพาะในศาสนสถานอีกต่อไป แต่อาจปรากฏได้ทั้งในพิพิธภัณฑ์ หรือแม้กระทั่งรัฐสภาด้วย

วิหาร ซึ่งเป็นอาคารหลังคาคลุม ภายในวัดมุงเมือง จ.เชียงราย ก็เป็นศาสนสถาน การหวนกลับมาจำลองความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ตามคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ดูเผิน ๆ จึงอาจเป็นเหมือนการย้อนกลับไประลึกถึงลักษณะของศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย ด้วยวิธีคิดสกุลโรแมนติค แต่เชียงราย ในฐานะส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนาในอดีต ไม่เคยมีขนบการจำลองความเป็นศูนย์จักรวาลภายในอาคารหลังคาคลุม อย่างอยุธยา หรือกรุงรัตนโกสินทร์มาแต่เดิม การจำลองศูนย์กลางจักรวาลในงานวิจัยชิ้นนี้ จึงไม่ใช่การย้อนกลับไประลึกถึงความเป็นล้านนา ด้วยความถวิลหาอดีตแต่อย่างใด

จักรวาลวิทยาของผู้คนหลังผ่านยุคสมัยใหม่ และการสร้างชาติไทยเมื่อหนึ่งร้อยปีเศษที่ผ่านมา เปลี่ยนจากการยึดโยงคนเข้าด้วยกันด้วยจักรวาลวิทยา ตามปรัมปราคติในพระศาสนา มาเป็นจักรวาลวิทยาแบบใหม่ในนามของความเป็น “ชาติ” พร้อมกับที่กระทำให้พระพุทธศาสนา มีลักษณะกลายเป็นสถาบัน มากกว่าจะเป็นครรลองในการยึดถือปฏิบัติ และดำเนินชีวิตอย่างที่เคยเป็นมาในโลกยุคก่อนสมัยใหม่

การสร้างงานศิลปะการจัดวางภายใน ด้วยการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน จึงเป็นการเล่นกับความย้อนแย้ง (ironic) ของความเป็นชาติ, ความเป็นล้านนา, มิติของศาสนา และความเป็นวิถีชีวิต โดยผู้วิจัยเลือกที่จะใช้สัญลักษณ์ความเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ตามแบบฉบับของวัฒนธรรมล้านนา ที่ไม่เคยปรากฏในวัฒนธรรมไทยในลุ่มน้ำเจ้าพระยาคือ “สัตตภัณฑ์” มาใช้ เพื่อตอกย้ำถึงความลักลั่นย้อนแย้งดังกล่าว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3

สัตตภัณฑ์ และแรงบันดาลใจจากศิลปะประเภทต่าง ๆ ที่นำมาใช้ในการออกแบบพื้นที่ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

การออกแบบพื้นที่ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงรายนั้น ผู้วิจัยได้ผสมผสานแนวคิดของการจำลองศูนย์กลางจักรวาล จากไตรภูมิโลกสัณฐาน ในปรัมปราคติแบบพุทธ เข้ากับแนวคิดการจัดวางแบบสมัยใหม่ โดยใช้สื่อผสมหลายประเภทเข้าด้วยกัน

ในบทนี้จะได้นำเสนอที่มาของแรงบันดาลใจในการทำงานของผู้วิจัย อันได้แก่ ศิลปกรรมต่าง ๆ ตลอดจนกรอบคิดของการนำคติความเชื่อมาผสมผสาน เข้ากับการจัดวางองค์ประกอบต่าง ๆ ภายในอาคาร เพื่อให้พื้นที่ภายในไม่ว่างจากความหมาย พร้อมกับเป็นการเพิ่มเติมคำอธิบายการเปลี่ยนแปลง จากพื้นที่ภายใน ให้กลายเป็นพื้นที่ในอุดมคติ แฝงไว้ด้วยทั้งธรรมะ และปรัมปราคติในพระพุทธศาสนา

3.1 สัตตภัณฑ์: แรงบันดาลใจต่อการออกแบบและจำลองศูนย์กลางจักรวาล

ปรัมปราคติเกี่ยวกับ “ไตรภูมิโลกสัณฐาน” ในศาสนาพุทธ เป็นแรงบันดาลใจสำคัญ ต่องานออกแบบสร้างสรรค์ในครั้งนี้ โดยภาพรวมของแนวความคิดนั้น เป็นการผสมผสานระหว่างการแสดงความเป็นศูนย์กลางของจักรวาล จากโบราณวัตถุสถานในภาคกลาง และภาคเหนือ ทั้งในสมุดภาพไตรภูมิ และศิลปกรรมจากวัดวาอารามต่าง ๆ ผสมผสานเข้ากับไตรภูมิในหัวข้องานศิลปกรรมร่วมสมัย อันเกิดจากการออกสำรวจเก็บข้อมูลแสวงหาแรงดลใจจากงานของศิลปินที่มีชื่อเสียง และศิลปินพื้นบ้าน

ความเปลี่ยนแปลงสำคัญของแผนผังวัดในพระพุทธศาสนา ที่เกิดขึ้นในยุคกรุงศรีอยุธยา คือการทวีความสำคัญขึ้นมาของอาคารหลังคาคลุม โดยเฉพาะในช่วงปลายของยุคอยุธยานั้น อาคารหลังคาคลุม ไม่ว่าจะเป็นพระอุโบสถ หรือพระวิหาร ที่มีขนาดใหญ่โตขึ้น ได้กลายมาเป็นสิ่งปลูกสร้างประธานของวัด แทนที่พระปรางค์ หรือเจดีย์ทรงอื่น ๆ ตามแผนภูมิจักรวาลในผังศาสนสถานที่สืบทอดมาจากจักรวรรดิขอมที่มีมาแต่เดิม

พร้อม ๆ กันนั้น ก็ได้มีการย้ายความเป็นศูนย์กลางจักรวาลจำลอง จากพระปรางค์ หรือเจดีย์ทรงอื่น ๆ มาไว้ที่อาคารหลังคาคลุม ที่เป็นสิ่งปลูกสร้างประธานใหม่ของวัดด้วย

สัญลักษณ์ของการเป็นศูนย์กลางจักรวาลแบบปรัมปราคตินี้ได้ถูกแสดงออกผ่านภาพจิตรกรรมฝาผนัง จนในท้ายที่สุดเมื่ออำนาจศูนย์กลางทางการเมืองในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ถูกโอนถ่ายมาที่กรุงรัตนโกสินทร์ การเขียนภาพเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์อันเป็นปริมณฑล เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ตามระบบไตรภูมิโลกสัณฐานในปรัมปราคติของศาสนาพุทธ ก็มีระเบียบแบบแผนยิ่งขึ้น โดยถูกจัดวางอยู่ที่ทางด้านผนังสกัดหลัง ของพระพุทธรูปประธานเสมอ

ภาพของเขาพระสุเมรุ ที่มีเขาวงแหวนทั้งเจ็ดที่เรียกว่า เขาสัตตบริภัณฑ์รายล้อม จึงกลายเป็นฉากที่แสดงความเป็นศูนย์กลางตามศิลปะแบบดั้งเดิมของไทย ก่อนที่จะเปลี่ยนผ่านเข้าสู่ยุคสมัยใหม่ที่ทั้งอำนาจทางรัฐและอำนาจทางธรรมได้กลายรูปไปพร้อม ๆ กับลัทธิล่าอาณานิคมที่เหยียดกางกรงเล็บอำมหิต ยื่นขยายเข้ามายังภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ รวมถึงสยามแห่งนี้

ภายใต้อาณาจักรของศิลปะสมัยใหม่ ในรัฐสมัยใหม่ ซึ่งผ่านการเปลี่ยนแปลงทั้งระบบการเมืองการปกครอง ศาสนาความเชื่อ รวมไปถึงเปลี่ยนผ่านไปสู่จักรวาลวิทยาแบบโลกในยุคสมัยใหม่ ที่เรียกว่าประเทศไทย ภาพของศูนย์กลางจักรวาล ตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ภายในอาคารหลังคาคลุม ซึ่งเป็นสิ่งปลูกสร้างประธานของวัด กลายสภาพเป็นศิลปะแบบประเพณีนิยม ที่แสดงให้เห็นถึงลักษณะของการหวนระลึกถึง หรือปรัชญาศิลปะแบบโรแมนติค ที่ไม่ต้องการความสมจริงแบบเหตุและผลอย่างโลกสมัยใหม่

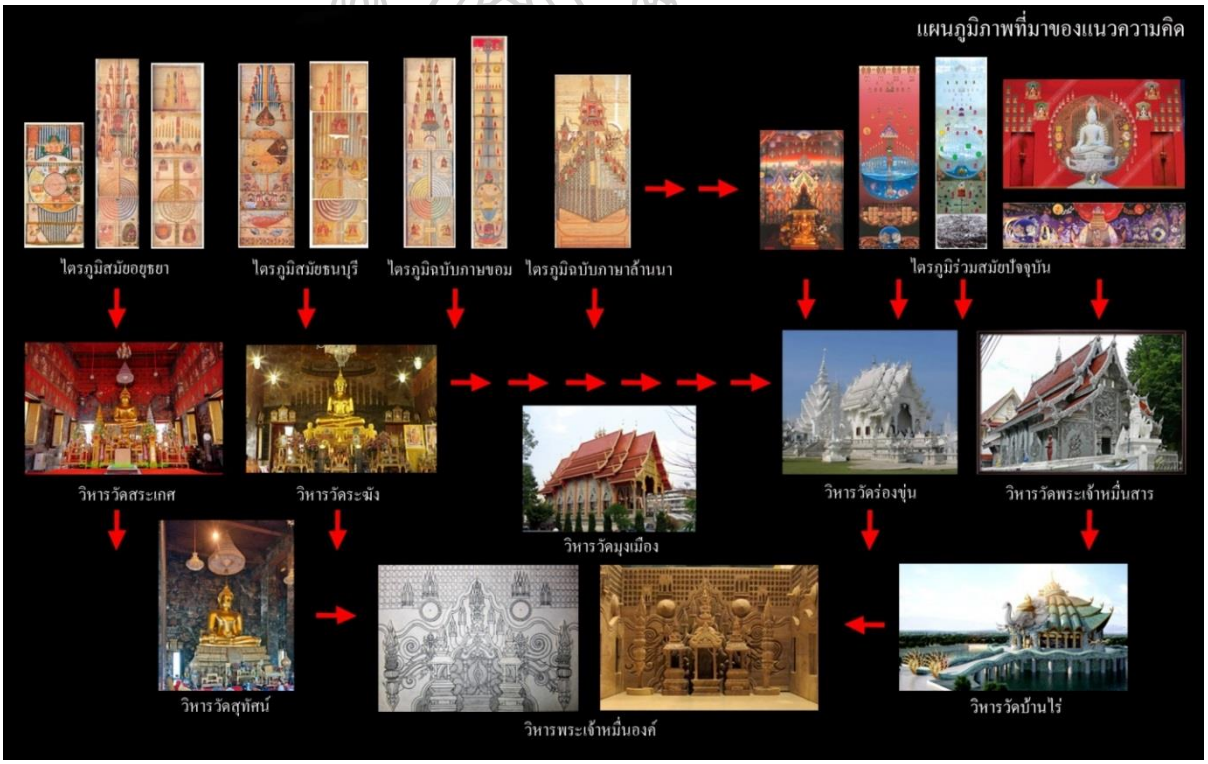
ตัวอย่างงานที่สมควรกล่าวอ้างว่า แสดงให้เห็นถึงการนำคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ในศิลปะแบบประเพณีนิยมอย่างนี้มาสร้างสรรค์ จนเกิดลักษณะอย่างใหม่ ซึ่งเป็นทั้งตัวอย่างสำคัญ และแรงบันดาลใจสำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ได้แก่ วิหารวัดร่องขุ่น ที่ออกแบบโดยเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์, วิหารวัดบ้านไร่ ออกแบบโดยสัมพันธ์ สารารักษ์ และขุนสว่าง อนุศิลป์ และ วิหารวัดหมื่นสาร ที่ออกแบบโดยกลุ่มช่างบุเงินที่ถนนวัดลาย

ความโดดเด่นของวัดร่องขุ่นในแง่ของการนำมาคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐานมาใช้คือ การจัดวางอาคาร และประติมากรรมประดับตกแต่งต่าง ๆ ได้อย่างลึกซึ้งตามแผนภูมิจักรวาล ในพระพุทธศาสนา ทั้งยังผสมสานกับจินตนาการของศิลปิน ที่มีลายเซ็นต์ของความเป็นลวดลายกระหนก และแบบศิลปะที่นำเอาดีไซน์ความเป็นไทยประยุกต์อย่าง เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ มาใช้ได้อย่างลงตัว

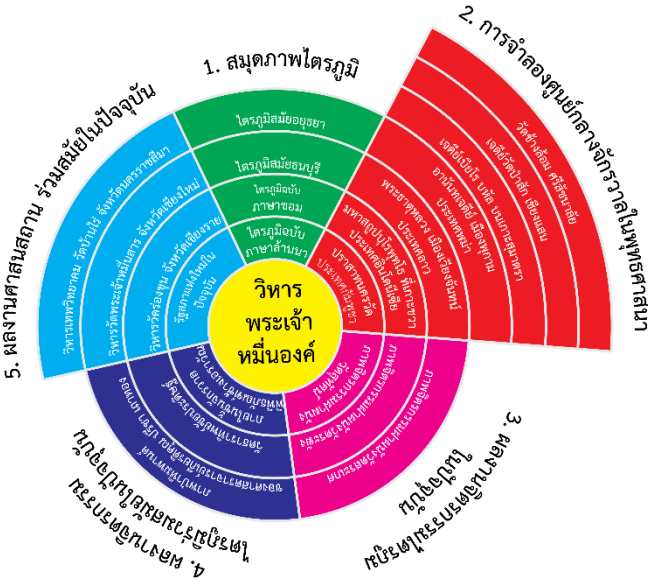
ในขณะที่วิหารเทพวิทยาคม วัดบ้านไร่ จังหวัดนครราชสีมา ก็นำเอาเทคนิควิธีการสร้างงานศิลปะสมัยใหม่ อย่างเช่น เช่น จิตรกรรมเขียนเซรามิคเผาไฟ จิตรกรรมสีอะคริลิคบนผ้าใบ จิตรกรรม

ฝาผนังประติมากรรมปูนปั้นนูนต่ำ และลอยตัว รวมถึงการติดประดับส่วนต่าง ๆ ของวิหาร ด้วยกระเบื้องเซรามิคขนาดเล็ก เป็นลวดลายสีสัน ทำให้แปลกใหม่ไปจากขนบของสิ่งปลูกสร้างในวัดแบบไทยประเพณี

ส่วนวิหาร วัดหมื่นสาร ก็โดดเด่นด้วยการนำลวดลายที่เป็นลายพื้นเมืองล้านนาดั้งเดิม ซึ่งเป็นลายเอกลักษณ์เครื่องเงินบ้านวัวลาย คือเทคนิคการดุนลายโลหะประดับตกแต่งภายใน และภายนอก ดังที่ผู้วิจัยได้จัดทำเป็นแผนภูมิที่ 1 สำหรับทำเป็นแผนภูมิภาพ เพื่อแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลของแนวคิด สัญญะ และการแสดงออกทางศิลปะของตัวผู้วิจัย



แผนภูมิ 1 ที่มาของแนวความคิดในการออกแบบศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย



แผนภูมิ แนวความคิดในการออกแบบ
ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย

แผนภูมิ 2 ที่มาของแนวความคิดในการออกแบบศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย

สำหรับการวิจัยในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามปรัมปราคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย ด้วยการใช้นำเอา สิ่งของเครื่องบูชาอันโดดเด่นในศิลปะล้านนาอย่าง “สัตตภัณฑ์” มาใช้ในการจัดวาง เพื่อจำลองความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ตามปรัมปราคติในศาสนาพุทธ ในลักษณะการแบบใหม่

โดยอันที่จริงแล้ว คติการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ด้วยการสร้างสัญลักษณ์จากภายในอาคารหลังคาคลุม เป็นลักษณะของกลุ่มวัดในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ทางตอนกลางของประเทศไทยปัจจุบันมากกว่า ในขณะที่สัตตภัณฑ์เอง ก็ไม่ได้เป็นเครื่องสักการะบูชาที่ไม่เคยปรากฏอยู่ในกลุ่มวัด ที่จำลองความเป็นศูนย์กลางจักรวาลจากภายในอาคารหลังคาคลุม ที่เป็นสิ่งปลูกสร้างประธานของวัดเช่นกัน

ในการนี้ผู้วิจัยจึงต้องทำการศึกษาวิจัยเพิ่มเติมเกี่ยวกับ ความหมาย รูปแบบ และหน้าที่การใช้งานของ “สัตตภัณฑ์” เพื่อนำมาใช้ประกอบในศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้ ได้อย่างมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น โดยมีผลการศึกษาดังต่อไปนี้

3.1.1 สัตตภัณฑ์ การจำลองไตรภูมิโลกสัณฐานในศิลปะล้านนา

สัตตภัณฑ์ เป็นเครื่องสักการะชนิดหนึ่งของชาวล้านนา มีลักษณะเป็นเชิงเทียนจำนวน 7 เล่ม (อาจมากกว่าหรือน้อยกว่าก็ได้ แต่เป็นจำนวนคี่ ตั้งแต่ 3, 5, 7, 9) บนแผงไม้ ตั้งไว้บริเวณหน้าแท่นแก้วหรือฐานชุกชี โดยความสูงของสัตตภัณฑ์จะไม่บดบังองค์พระพุทธรูปประธาน

อนึ่ง สัตตภัณฑ์ ฐี่ง ในลาวเรียกว่า ฮาวไต้เทียน หรือราวจุดเทียน[97] นั้น เป็นเครื่องบูชาที่ปรากฏอยู่ทั้งในวัฒนธรรมล้านนาและล้านช้าง รวมทั้งส่วนหนึ่งของภาคตะวันออกเฉียงเหนือด้วยคำว่า “สัตตะ” มาจากคำในภาษาบาลี หมายถึง เจ็ด “ภัณฑ์” มาจากคำว่า บริภัณฑ์ ที่หมายถึงสิ่งของ เมื่อนำทั้งสองคำมารวมกันจึงเกิดคำที่มีความหมายใหม่เฉพาะ คือ สิ่งของที่มีอยู่เจ็ดอย่าง ในที่นี้หมายถึงเชิงเทียนที่มีที่ปักเทียนอยู่เจ็ดเล่ม ที่ตั้งอยู่บริเวณด้านหน้าแท่นแก้วของพระประธานในโบสถ์หรือวิหารของพุทธศาสนิกชนล้านนา[98]

สัตตภัณฑ์ถูกสร้างขึ้นภายใต้แนวคิดและความเชื่อสำคัญ 2 ประการ คือ

1) แนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับเขาพระสุเมรุ คำว่าสัตตภัณฑ์หรือสัตตบริภัณฑ์มีการกล่าวเอาไว้อย่างชัดเจน ในไตรภูมิพระร่วงว่า เขาพระสุเมรุเป็นแกนกลางของจักรวาลและถูกล้อมรอบด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์กับทะเลสีทันดร ภูเขาแต่ละลูกมีชื่อเฉพาะ มีขนาดลดหลั่นกันลงมา ได้แก่ ยุคันธร อิสินธร กรวิก สุทัสนะ เนมินธร วินันตะกะ อัสกัณณะ แต่ละช่วงชั้นจะถูกคั่นด้วยทะเลสีทันดร[99]

2) แนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา สัตตภัณฑ์สร้างขึ้นโดยสอดแทรกหลักธรรม หรือหลักปฏิบัติทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับเลข 7 ได้แก่ หลักโพชฌงค์ 7 สัทธัมมะ 7 สัปปุริสธัมมะ7 เป็นต้น เพื่อให้ชาวพุทธล้านนานำไปเป็นแนวปฏิบัติในการดำเนินชีวิต

3.1.1.1 รูปแบบโครงสร้างของสัตตภัณฑ์

---

[97] ภัทรีพันธุ์ พันธุ, “สัตตภัณฑ์: กรณีศึกษาเฉพาะกลุ่มศิลปะไทลื้อในเขตจังหวัดน่าน” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์ มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2551).

[98] มานพ มานะแซม, **คติเครื่องสัตตภัณฑ์สู่รัฐนาฏกรรมล้านนา**. (เชียงใหม่: คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2545), 8.

[99] เสฐียรโกเศศ(นามแฝง), **เรื่องเล่าในไตรภูมิ.** (กรุงเทพฯ: คลังวิทยา, 2513), 13.

จากการศึกษาพบว่า รูปแบบโครงสร้างของสัตตภัณฑ์ อ้างอิงอยู่กับคติการจำลองจักรวาลตามมโนทัศน์ของศาสนาพุทธ-พราหมณ์ โดยมีเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ตั้งอยู่ในทะเลสีทันดร (ซึ่งแทนสัญลักษณ์ด้วยนาค) และหากจัดหมวดหมู่จากเค้าโครงการสร้างมีทั้งหมด 3 รูปแบบดังนี้

3.1.1.1.1 สัตตภัณฑ์แบบมีแผงไม้

ความน่าสนใจของสัตตภัณฑ์ประเภทนี้อยู่ที่การใช้ลักษณะทางศิลปะเดียวกันกับซุ้มประตูหน้าต่างของสถาปัตยกรรมทางพุทธศาสนา โดยหน้าบันหรือภาษาเหนือเรียกว่า หน้าแหนบ มีการประดิษฐ์ระบบสัญลักษณ์ขึ้นมาแตกต่างออกไปจากภาคกลาง ดังนั้น จึงพบว่า อาคารหลายๆหลังก็ประดับหน้าต่างตามคติสัตตบริภัณฑ์เช่นเดียวกัน เช่น หน้าแหนบพระอุโบสถวัดพระธาตุแช่แห้ง จังหวัดน่าน เป็นลายปูนปั้นพญานาค 8 ตัวขดตัวกอดกันเป็นเกลียว มีดอกบัว 7 ดอกผุดขึ้นมาจากกลุ่มพญานาค

ภาพที่ 34 หน้าแหนบพระอุโบสถวัดพระธาตุแช่แห้ง จ.น่าน

อนึ่ง การใช้ดอกบัวในตำแหน่งของเทียน หากเปรียบเทียบกันแล้วก็มีความหมายที่คล้ายคลึงกันทางประติมานวิทยา กล่าวคือ ดอกบัวเป็นสัญลักษณ์ของความรู้แจ้งหรือปัญญาในศาสนาพุทธ[100] ย่อมเปรียบเทียบได้กับความสว่างของเทียนที่ส่องจิตใจของพุทธศาสนิกชน ยามเดินผ่านใต้ซุ้มประตูเข้าสู่พระอุโบสถ อันเป็นพื้นที่ทางศาสนาที่ชัดเจน ยิ่งกว่านั้นยังเป็นการเน้นย้ำคติของนาคในฐานะผู้รักษาพุทธศาสนาอีกด้วย

สัตตภัณฑ์แบบมีแผงไม้ ยังสามารถจำแนกลงไปได้อีก 2 รูปแบบตามเค้าโครงของชิ้นงาน ได้แก่ แผงไม้ในกรอบสามเหลี่ยม และแผงไม้ในกรอบครึ่งวงกลม

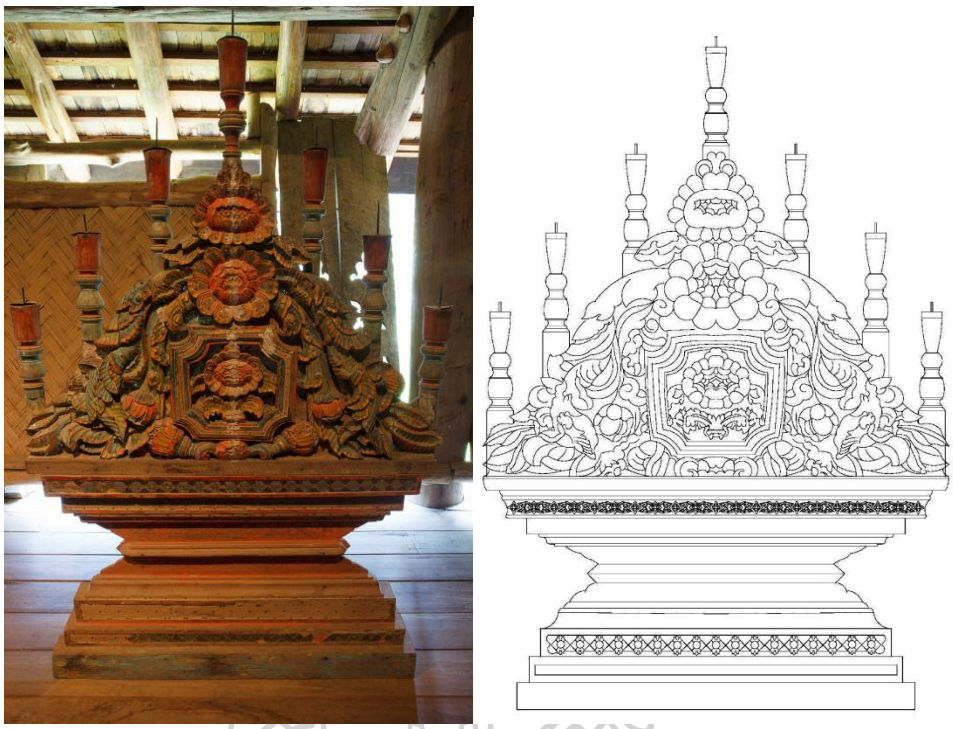
สำหรับสัตตภัณฑ์แบบสามเหลี่ยมนั้น พบมากในเขตจังหวัดเชียงใหม่ ส่วนสัตตภัณฑ์ลักษณะครึ่งวงกลม เป็นเอกลักษณ์ของทางลำปางและลำพูน[101]อย่างไรก็ตาม แผงไม้ทั้ง 2 รูปแบบนี้ ต่างก็มีที่มาจากหน้าจั่วหรือบันแถลงประดับอาคารสถาปัตยกรรมเช่นเดียวกัน เนื่องจากในล้านนานั้น อาคารที่เป็นเครื่องไม้และเครื่องก่อ ย่อมมีฐานันดรต่างกัน รูปแบบของหน้าต่างก็ใช้ระบบต่างกันไป ระบบเครื่องไม้ซึ่งประกอบด้วยเสาและคาน จะใกล้เคียงกับรูปสามเหลี่ยมมากกว่าระบบเครื่องก่อ ที่ตกแต่งซุ้มหน้าต่างด้วยลายปูนปั้น ซึ่งลื่นไหลปรับเปลี่ยนได้สะดวกกว่าเครื่องไม้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[100] ณัฏฐภัทร จันทวิช, **เครื่องถ้วยจีนที่พบจากแหล่งโบราณคดีในประเทศไทย.** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2537), 96.

[101] มณี พยอมยงค์, **เครื่องสักการะในล้านนาไทย**. (เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์**,** 2538), **4.**

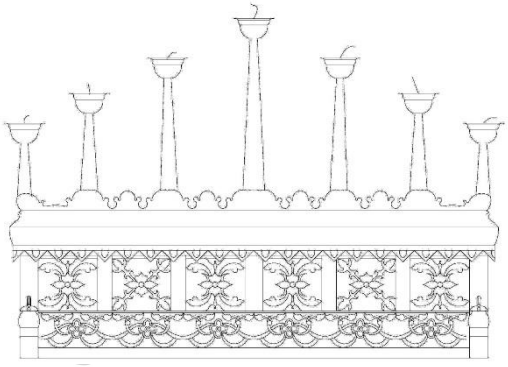


ภาพที่ 35 ภาพลายเส้นที่ 1 สัตตภัณฑ์แบบสามเหลี่ยมจากเชียงใหม่ ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง เชียงราย

ภาพที่ 36 สัตตภัณฑ์แบบครึ่งวงกลมจากวัดหนองเงือก ลำพูน

3.1.1.1.2 สัตตภัณฑ์แบบไม่มีแผงไม้

มีลักษณะเป็นเชิงเทียนจำนวนเลขคี่ (3, 5, 7, 9) ปักอยู่บนโต๊ะกว้าง ซึ่งการไม่ปรากฏแผงไม้นั้น อาจเนื่องจากขาดแคลนทุนทรัพย์หรือฝีมือช่าง จึงดัดแปลงด้วยวัสดุตามแต่จะหาได้ในท้องถิ่น แต่ก็ยังคงรักษาคติของสัตตบริภัณฑ์เอาไว้อย่างครบถ้วน สัตตภัณฑ์ในลักษณะนี้จึงค่อนข้างเรียบง่าย มีการตกแต่งด้วยการทาสี มากกว่าลายรดน้ำหรือติดกระจก เนื่องจากเป็นแบบพื้นบ้านที่ประดิษฐ์ดัดแปลงเอง



ภาพที่ 37 ภาพลายเส้นที่ 2 สัตตภัณฑ์แบบไม่มีแผงไม้จากแม่ฮ่องสอน ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง เชียงราย

3.1.1.1.3 สัตตภัณฑ์แบบบันไดแก้ว

คติของสัตตภัณฑ์แบบบันไดแก้วนั้น ค่อนข้างจะแตกต่างกับสัตตภัณฑ์แบบอื่นๆอย่างเห็นได้ชัด เป็นเอกลักษณ์ของรูปแบบศิลปะไทลื้อ โดยเฉพาะที่ปรากฏในล้านนาตะวันตกแถบเมืองน่านและเมืองแพร่ และชาวไทลื้อเอง ก็ไม่ได้เรียกเครื่องบูชาทรงบันไดเหล่านี้ว่าสัตตภัณฑ์ แต่เรียกว่า “บันไดแก้” อย่างชัดเจน[102] มีลักษณะเป็นบันไดไม่จำกัดจำนวนขั้น มีเชิงเทียนปักที่ขอบบันไดทั้งสองข้างและกึ่งกลางของบันได จำนวนเชิงเทียนก็มีความหลายหลาย ทั้ง 3, 5, 7 หรือกระทั่ง 9

การสร้างสัตตภัณฑ์แบบบันไดเป็นการเพิ่มความหมายของการเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระพุทธเจ้าลงไปด้วย โดยเหตุการณ์นี้เกิดขึ้นในช่วงออกพรรษา หลังจากพระพุทธองค์เสด็จขึ้นไปโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ก็ทรงเสด็จลงจากสวรรค์โดยอาการเยื้องย่างลงมาตามบันไดที่พระอินทร์เนรมิตไว้ให้ 3 บันได บันไดกลางนั้นกว้างที่สุดทำจากแก้ว สำหรับพระพุทธองค์ ขนาบ

[102] ภัทรีพันธุ์ พันธุ, เรื่องเดียวกัน.

ด้วยบันไดเงินและบันไดทอง สำหรับพระอินทร์และพระพรหมตามลงมาส่งเสด็จ หัวบันไดพาดอยู่กับเขาพระสุเมรุ[103]

ภาพที่ 38 พระพุทธเจ้าเสด็จลงทางบันไดแก้ว

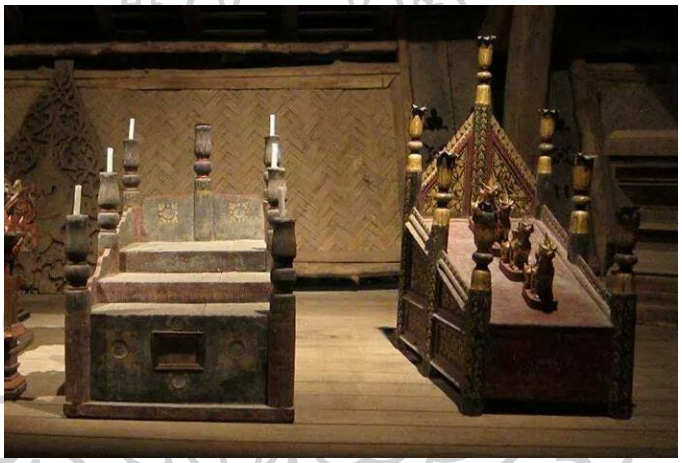
ภาพที่ 39 สัตตภัณฑ์แบบบันไดแก้วที่วัดหนองบัว น่าน

---

[103] สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส, **ปฐมสมโพธิกถา**. (กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร**,** 2530), 62.

ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนที่สุด ได้แก่ สัตตภัณฑ์จากวัดหนองบัว อ.ปัว จังหวัดน่าน ช่างศิลปินสร้างเป็นบันได 3 อันประดับด้วยกระจกแก้ว สมกับคติบันไดแก้วที่เสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ด้านข้างของสัตตภัณฑ์ประดับลายทองบนพื้นชาดสีแดง เป็นรูปกินรี อันอาจหมายถึงพื้นที่ของป่าหิมพานต์ที่อยู่ตีนเขาพระสุเมรุก็เป็นไปได้

อนึ่งนั้น การที่นำสัตตภัณฑ์พาดไว้กับ “แท่นแก้ว” หรือชุกชี อาจจะมีผลให้ทำให้เกิดความหมายใหม่ของชุกชี กลายเป็นเขาพระสุเมรุ หรือ เทวโลกอันเป็นที่ประทับของพระอินทร์ ในขณะที่พระพุทธองค์ทรงประทับอยู่ในขณะเข้าพรรษา และเป็นการเชื่อมโยงพื้นที่ 2 มิติ คือโลกสวรรค์คือแท่นแก้ว กับโลกมนุษย์หรือพื้นของวิหารเข้าด้วยกัน[104] นอกจากนี้ยังมีสัตตภัณฑ์แบบบันไดแก้ว ที่เก็บรักษาไว้ ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ. เชียงราย มีที่มาจากเมืองน่านเช่นกัน



ภาพที่ 40 สัตตภัณฑ์จากเมืองน่าน จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

3.1.1.2 ความหมายของลวดลายที่ปรากฏบนสัตตภัณฑ์

สัตตภัณฑ์นั้นมีความหมายในเชิงสัญลักษณ์คือเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ลูกที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุ เพื่อขับเน้นความโดดเด่นของพระพุทธรูปประธานที่อยู่เหนือยอดเขาในขณะประทับบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ นอกจากโครงสร้างและลักษณะของตัวสัตตภัณฑ์เองแล้ว ลวดลายที่ใช้ประดับประดา ก็

[104] ภัทรีพันธุ์ พันธุ, เรื่องเดียวกัน. 47.

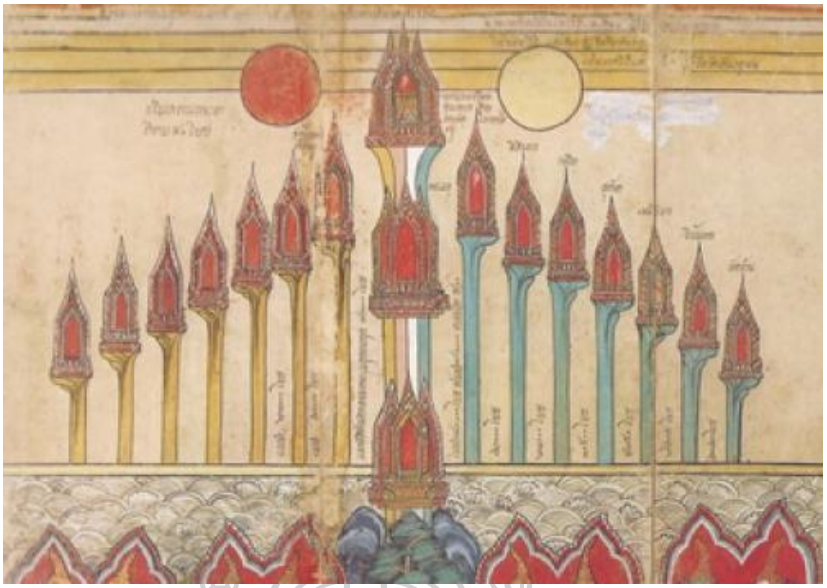
แสดงออกซึ่งความหมายในเชิงสัญลักษณ์ อันเติมเต็มคติของเขาพระสุเมรุศูนย์กลางจักรวาลในคติพุทธ-พราหมณ์ อีกเช่นกัน

ในการศึกษาครั้งนี้ จะขอกล่าวถึงเฉพาะลวดลายที่สามารถค้นหาความหมายได้เท่านั้น เช่น ลายสัตว์ต่าง ๆ ที่ปรากฏในปกรณัมพุทธ-พราหมณ์ ส่วนลวดลายประดับตกแต่งทั่วไปนั้น มีความหมายที่เลือนรางไม่ชัดเจน หรือเป็นความหมายเฉพาะถิ่นที่ไม่มีหลักฐานยืนยันแน่ชัด เช่น ลายพรรณพฤกษา ลายเถา ลายกนก จะไม่ขอกล่าวถึง

3.1.1.2.1 แผงไม้ของสัตตภัณฑ์

แผงไม้แกะสลักที่ทำเป็นกรอบสามเหลี่ยม หรือครึ่งวงกลมนั้น นอกจากจะติดรูปแบบมาจากรูปแบบของซุ้มประตูหน้าต่างของล้านนาแล้ว ในทางกลับกันมันคือการจำลองจักรวาล หรือเขาพระสุเมรุที่ล้อมรอบด้วยสัตตบริภัณฑ์ทั้งเจ็ดลูก ดังจะเห็นได้จากพระพุทธบาทจากวัดป่าเสร้าหลวง และพระพุทธบาทวัดพระสิงห์จะพบว่า เขาทั้ง 7 ลูกนั้น ตั้งอยู่บน “เนิน” ที่ลาดเอียงขึ้นไปบรรจบกันเป็นรูปสามเหลี่ยม ไม่ได้ตั้งอยู่บนระนาบเดียวกัน

ลักษณะเช่นนี้แตกต่างออกไปอย่างชัดเจนกับคติไตรภูมิในภาคกลาง (ที่เขาทั้ง 7 ลูกรวมทั้งเขาพระสุเมรุด้วย ตั้งอยู่บนผิวน้ำนทีสีทันดรที่ราบเรียบเสมอกัน ดังนั้นรูปทรงสามเหลี่ยมหรือครึ่งวงกลมของสัตตภัณฑ์ จึงมีความหมายโดยนัยทางสัญลักษณ์หมายถึงลักษณะจักรวาลตามคติเฉพาะของล้านนานั่นเอง ซึ่งลักษณะเช่นนี้อาจได้แรงบันดาลใจมากจากศิลปะพม่าสมัยราชวงศ์นยองยาน (Nyonyan)



ภาพที่ 41 ไตรภูมิโลกสัณฐานศิลปะรัตนโกสินทร์ (ภาคกลาง)

ภาพที่ 42 จักรวาลในศิลปะราชวงศ์นยองยานของพม่า

3.1.1.2.2 ลายนาคและมกร

พญานาคหรือในภาษาล้านนาเรียกว่า “ตัวลวง” เป็นสัตว์ที่ถูกนำมาใช้บ่อยในการสร้างลวดลายในงานพุทธศิลป์

ตามคติความเชื่อของชาวพุทธและฮินดู นาคถือเป็นสัตว์ที่มีความสำคัญและปกป้องศาสนาพุทธ ในพุทธประวัติเองก็มีเรื่องราวของนาคคอยคุ้มครองพระศาสนาหลายครั้ง เช่น คราวเสวยวิมุติสุข ริมสระมุจลินท์ ก็มีพญานาคขึ้นมาแผ่พังพานบังฝนให้ หรือคราวที่ทรงห้ามพญานาคบวชเป็นภิกษุ ดังปรากฏในคัมภีร์โบราณหลายแห่ง การใช้ขดของพญานาคแทนสัญลักษณ์ของน้ำวนที่ไหลลงมาจากยอดเขาพระสุเมรุ การใช้ตัวของพญานาคเป็นฐานรองรับพระวรกายของพระนารายณ์ขณะบรรทมอยู่กลางมหาสมุทร นอกจากนี้การผสมผสานความเชื่อทางพุทธศาสนา และฮินดูยังทำให้การแปลความหมายเกี่ยวกับนาคลึกล้ำมากยิ่งขึ้น[105]

ในศิลปะล้านนาจึงปรากฏภาพพญานาคประดับประดาอยู่ทั่วไป ทั้งในส่วนของสถาปัตยกรรม เช่น เครื่องลำยอง หางหงส์ ช่อฟ้า ต่าง ๆ ที่ล้วนประดิษฐ์เป็นรูปศีรษะนาคและหางนาค คันทวยในศิลปะล้านนา ก็นิยมแกะสลักเป็นลายนาคเรียกว่า นาคทัณฑ์ (อ่านว่า นาคะตัน)[106] บันไดทางขึ้นพระอุโบสถต่างก็ประดิษฐ์เป็นรูปเหราคายนาค ตอกย้ำคตินาคเป็นผู้พิทักษ์พุทธศาสนา

ในส่วนของสัตตภัณฑ์ จากการค้นคว้าพบว่ากว่า 90 เปอร์เซ็นต์ต่างแกะสลักรูปนาคคอยรองรับเชิงเทียนทั้งหมดไว้ หรือไม่ก็ใช้ขนดลำตัวของนาคเป็นกรอบของสัตตภัณฑ์

ส่วนหนึ่งนั้นอาจวิเคราะห์ได้ว่า นาคมีความหมายถึงน้ำ เนื่องจากนาคเป็นสัตว์ที่อาศัยอยู่ในน้ำ โดยเฉพาะในมหาสมุทรสัตตสีทันดรอันเป็นมหาสมุทรระหว่างเขาสัตตบริภัณฑ์ นาคจึงอาจเป็นสัญลักษณ์หมายถึงนทีสีทันดรอันหนุนเขาบริวารทั้งเจ็ดลูกไว้ ตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน

สัตตภัณฑ์สกุลช่างลำปางนั้นยิ่งพบว่ามีความพิเศษขึ้นไปอีก ตรงที่ใช้นาค 1-2 ตัวเป็นฐานรองรับสัตตบริภัณฑ์ นาค 2 ตัวที่หันหัวออกจากกันนั้น อาจมีความหมายที่อ้างอิงไปถึงนาคที่รองรับจักรวาล 2 ตัว คือนาคนันทะ กับนาคอุปนันทะซึ่งคตินี้พบมาตั้งแต่สมัยทวารวดี อย่างไรก็ตามนี่เป็นเพียงข้อสังเกตเท่านั้น ไม่อาจหาหลักฐานมายืนยันได้ว่า นาคทั้ง 2 ตัวที่รองรับเขาสัตตบริภัณฑ์ในสกุลช่างลำปางนั้น เป็นนาคนันทะและอุปนันทะหรือไม่

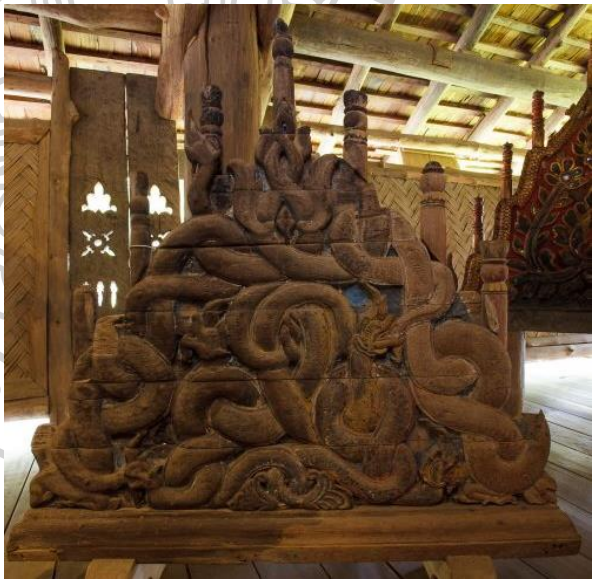
---

[105] วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย**. (กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2533), 32-34.

[106] สุรพล ดำริห์กุล, **ลายคำล้านนา**. (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2544), 35.

ข้อสังเกตอีกประการหนึ่งก็คือ จำนวนนาคที่ปรากฏในสัตตภัณฑ์ล้านนานั้น มักจะเท่ากับ 8 ซึ่งในทางศิลปะแล้วอาจจะเป็นการจัดระยะช่องไฟให้เท่า ๆ กัน อย่างไรก็ตาม จำนวนนาค 8 ตัว ก็เท่ากับจำนวนราชาแห่งนาคทั้ง 8 ซึ่งประกอบด้วยนันทะ, อุปนันทะ, ศักระ, ตักษกะ, พลวัน, อนวตัปตะและอุตปาละตามคติพราหมณ์ฮินดู[107] และมักจะมีสัตว์อีกชนิดหนึ่งที่ประกอบอยู่กับนาค นั่นคือ มกร หรือสัตว์น้ำที่ผสมผสานระหว่างช้างกับปลา โดยในอินเดียแต่เดิมจะเป็นปลาที่มีงวง มีเท้าแบบมังกร คายนาคออกจากปาก เป็นสัญลักษณ์ของน้ำและความอุดมสมบูรณ์

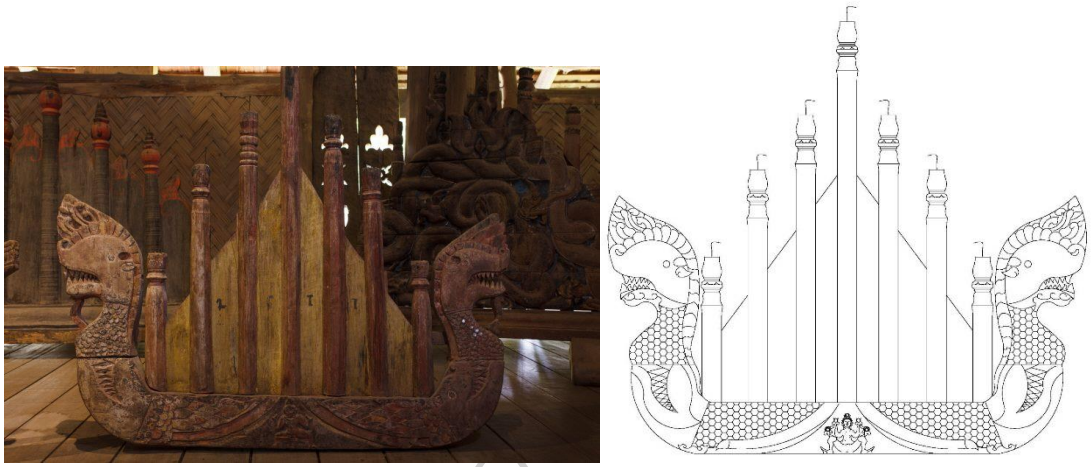
ลายมกรคายนาคนี้ได้รับความนิยมมาตั้งแต่ศิลปะอินเดีย[108] ผ่านมาทางศิลปะเขมร เข้าสู่ศิลปะหริภุญไชย โดยปรากฏบนซุ้มพระพุทธรูปที่กู่กุด จ.ลำพูน และฝังตัวอยู่ในศิลปะล้านนามาเนิ่นนาตราบจนปัจจุบัน ราวบันไดตามวัดต่าง ๆ ในล้านนา และลายของหางหงส์ที่ประดับบนเครื่องลำยองล้วนปรากฏมกรคายนาคทั้งสิ้น นับว่าสัตว์ทั้ง 2 ประเภทนี้จะต้องปรากฏอยู่ด้วยกันเสมอ ในสัตตภัณฑ์ก็เช่นเดียวกัน แม้จะทำนาคจำนวนมากเกี่ยวกระหวัดรัดรึงกันอย่างแน่นหนา แต่ช่างก็ไม่ลืมที่จะสลักหน้าของมกรลงไปด้วย



ภาพที่ 43 สัตตภัณฑ์ลายนาคจากจังหวัดลำปาง จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

[107] ผาสุข อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน**. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรสมัย, 2543), 286-287.

[108] สุจิตต์ วงษ์เทศ, **ทอดน่องท่องเที่ยว**. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2557), 52.



ภาพที่ 44 ภาพลายเส้นที่ 3 สัตตภัณฑ์ฐานนาคแอ่นโค้งจากลำปาง จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

ภาพที่ 45 สัตตภัณฑ์จากพะเยา จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง ปรากฏลายมกรคายนาค

3.1.1.2.3 ลายช้าง

ลายช้างนั้นในทางพุทธศาสนามีคติความเชื่อใกล้เคียงกันกับนาค คือหมายถึงน้ำ และฝน เนื่องจากคำว่านาคนั้น ในภาษาบาลีสามารถแปลได้ว่า ช้าง ก็ได้ ดังนั้นช้างกับนาคจึงให้ความหมายที่ใกล้เคียงกัน รูปช้างในสัตตภัณฑ์อาจปรากฏบนแผงไม้ได้เช่นเดียวกับนาค แต่มักมีจำนวนไม่มากนัก คือมีเพียง 1-2 เชือกเท่านั้น แต่ที่ปรากฏมากมักจะเป็นส่วนฐาน ที่มีการแกะสลักไม้เนื้อแข็งเป็นรูป

ช้างขนาดเล็ก 2 เชือก รองรับแผงของสัตตบริภัณฑ์ทั้งหมด หากวิเคราะห์ว่าสัตตภัณฑ์คือการจำลองจักรวาล ช้างที่รองรับสัตตภัณฑ์ก็คือ “นาคราช” ทั้งสองอันได้แก่ นันทะและอุปนันทะนั่นเอง

คติการสลับสับเปลี่ยนระหว่างช้างกับนาค ซึ่งรองรับจักรวาลนั้นปรากฏอยู่เสมอ ๆ ในศิลปะไทย เช่น คติการสร้างเจดีย์ช้างล้อม ซึ่งองค์เจดีย์เองนั้นบรรจุพระบรมสารีริกธาตุ ในฐานะพระพุทธองค์ทรงเป็นศูนย์กลางจักรวาล รองรับด้วยฐานช้างล้อม คติเจดีย์ช้างล้อมก็ปรากฏอย่างแพร่หลายในล้านนา เช่น เจดีย์วัดเชียงยืน เจดีย์วัดพระสิงห์ หรือสถูปหินทรายขนาดเล็กจากพะเยา เป็นต้น

ดังนั้นคติช้างรองรับสัตตภัณฑ์จึงอาจมีที่มาเดียวกันกับเจดีย์ช้างล้อมในล้านนาก็เป็นได้

ภาพที่ 46 ช้างแบกสัตตภัณฑ์จากลำปาง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง

ภาพที่ 47 ช้างในสัตตภัณฑ์ จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

3.1.1.2.4 ลายนกหัสดีลิงค์

นกหัสดีลิงค์หรือนกช้าง เป็นนกในจินตนาการที่นิยมมากในล้านนา โดยศัพท์แปลว่า “นกที่ทรงกำลังราวกับช้าง” มีความเกี่ยวพันกับพิธีการศพ ในอดีต ชาวบ้านคหบดี ขุนนาง พระภิกษุสงฆ์ หรือเจ้านายที่ถึงแก่พิราลัย มักจะได้รับเกียรติโดยการปลงศพบนหลังนกหัสดีลิงค์ หรือไม่ก็บนหลังช้างเอราวัณ ซึ่งทำจากไม้ไผ่สานทาสีให้สวยงาม[109] ดังนั้น นกหัสดีลิงค์ในคติล้านนาจึงเกี่ยวข้องกับความตายและการเปลี่ยนผ่านจากโลกหนึ่งไปอีกโลกหนึ่ง

ในไตรภูมิพระร่วงได้กล่าวถึงนกหัสดีลิงค์ว่า เป็นนกที่คาบเอาศพผู้ตายจากอุตตรกุรุทวีปไปทิ้ง โดยชาวทวีปนั้นไม่จำเป็นต้องปลงศพ ส่วนในล้านนามีตำนานเกี่ยวกับนกหัสดีลิงค์ ที่ช่วยสร้างเมืองลำพูน กล่าวคือพระฤาษีวาสุเทพ และพระฤาษีสุกันทกะ ปรารถนาจะสร้างเมืองใหม่โดยใช้

---

[109] พินทุ์สุดา ดีช่วย, “คติความเชื่อ รูปแบบของสัตว์หิมพานต์ในงานพระเมรุ” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, กรุงเทพฯ, 2555), 53-56.

เปลือกหอยสังข์เป็นต้นแบบ นกหัสดีลิงค์จึงเหาะไปยังทะเลและนำเปลือกหอยสังข์มาเป็นต้นแบบในการสร้างผังเมืองหริภุญไชย หรือเมืองลำพูนที่มีรูปลักษณ์คล้ายหอยสังข์ในที่สุด[110]

อย่างไรก็ตาม ยังไม่ทราบสาเหตุแน่ชัดของการประดับรูปนกหัสดีลิงค์เอาไว้บนสัตตภัณฑ์ เนื่องจากนกหัสดีลิงค์ เกี่ยวข้องกับการเปลี่ยนผ่านระหว่างมิติของโลกและความตาย หรือจากโลกมนุษย์ไปยังสวรรค์ จึงอาจหมายถึงการเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระพุทธเจ้าได้หรือไม่ ประเด็นนี้จึงเป็นเรื่องที่สมควรตรวจสอบต่อไป

ภาพที่ 48 สัตตภัณฑ์ประดับรูปนกหัสดีลิงค์ตรงกลาง จากไร่แม่ฟ้าหลวง

3.1.1.2.5 ลายช้างเอราวัณ

ช้างเอราวัณ เป็นช้างพาหนะของพระอินทร์ มีที่สถิตอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ แต่เดิม ช้างนี้เป็นเทวบุตรมาก่อน พอถึงเวลาที่พระอินทร์จะเสด็จ จึงแปลงกายเป็นช้างเอราวัณที่มีสามเศียร คอยเป็นพาหนะ ลวดลายช้างเอราวัณที่ปรากฏบนกึ่งกลางของสัตตภัณฑ์ อาจทำให้ความหมายของ “สุทัศนนคร” หรือเมืองของพระอินทร์ผู้เป็นอธิบดีของสวรรค์ดาวดึงสพิภพ[111] เด่นชัดขึ้น ความหมาย

---

[110] ภัทรีพันธุ์ พันธุ, เรื่องเดียวกัน, 47.

[111] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24**, 36.

ของแท่นแก้วจึงแปรเปลี่ยนไปเป็นสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ในขณะที่พระพุทธองค์เสด็จขึ้นไปเทศนา โปรดพุทธมารดาด้วย

ภาพที่ 49 สัตตภัณฑ์ประดับช้างเอราวัณจากเชียงใหม่ ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง

3.1.1.2.6 ลายหน้ากาล

หน้ากาล หรือเกียรติมุขเป็นรูปสัตว์ในเทพนิยายพราหมณ์ นิยมประดับบนทางเข้าของศาสนสถาน โดยมีความเชื่อว่าจะเป็นผู้รักษาศาสนสถาน

ในอีกคติหนึ่งที่ปรากฏในคัมภีร์ปัทมปุราณะและสกันทปุราณะ กล่าวว่า หน้ากาลคือยักษ์ตนหนึ่งที่พระอิศวรสร้างขึ้นเพื่อปราบอสูรชื่อชลันธร (Jalandhara) ผู้มีลูกน้องคือราหู ชลันธรได้ส่งราหูไปท้าพระศิวะรบ พระองค์จึงบันดาลให้ยักษ์ตนหนึ่งผุดออกจากระหว่างพระขนง บริเวณกลางพระเศียร ยักษ์นั้นดุร้ายร่างกลายผอมโซ จะเข้าไปกลืนกินราหู แต่ราหูตกใจขอกลับมาพึ่งพาพระศิวะ พระองค์จึงกำราบยักษ์ตนที่ออกจากพระเศียรมิให้ทำอันตรายราหู แต่ยักษ์นั้นเกิดความหิวอย่างมาก พระศิวะจึงอนุญาตให้กลืนกินร่างกายและแขนขาของตนเอง พระองค์ทรงสงสารยักษ์ตนนั้น จึง

ประทานชื่อให้ว่า เกียรติมุข และรับสั่งให้เฝ้าประตูวิมานของพระองค์ และให้พรว่าผู้ใดที่ไม่เคารพ ก็จะไม่ได้รับพรจากพระศิวะด้วย[112]

หน้ากาลหรือเกียรติมุขจึงเป็นเทวดาที่พระศิวะสร้างขึ้น เพื่อปราบอสูร หลังจากกลืนกินอสูรได้แล้ว เกียรติมุขก็ยังกินตัวเองต่อไปจนเหลือแต่ศีรษะและมือ หน้ากาลจึงเป็นสัญลักษณ์แทนกาลเวลา ซึ่งกลืนกินสรรพชีวิตทุกสิ่ง แม้แต่ตัวของมันเอง หน้ากาลมักประดับอยู่บนตำแหน่งเหนือประตูหน้าต่าง เพื่อเป็นเครื่องเตือนสติให้สัตบุรุษระลึกรู้ถึงความไม่แน่นอนของชีวิต และอำนวยอวยชัยให้กับผู้เข้ามาในศาสนสถาน

เนื่องจากหน้ากาลมีฐานะเป็นโอรสของพระศิวะ การใช้ลวดลายหน้ากาลนั้น เป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายทั่วทั้งเอเชีย โดยมีที่มาจากอินเดีย ในเขมรก็ปรากฏมากตามทับหลังของประตู ซึ่งเป็นการอำนวยพรให้กับสัตตบุรุษที่มาทำบุญ

ส่วนในสยามนั้น มักมีการสับสนระหว่างหน้ากาลกับหน้าราหู ซึ่งกลืนกินดวงอาทิตย์ หรือดวงจันทร์ อันเป็นปรากฏการณ์สุริยุปราคาและจันทรุปราคา ตามตำนานเฉลิมไตรภพที่กล่าวถึง พี่น้องสามคนทำบุญร่วมกัน แต่คนน้องอิจฉาบุญของพี่ทั้งสอง จึงอธิษฐานขอให้ไล่จับพี่ๆกินได้ ต่อมาจึงเกิดเป็นพระราหูที่คอยไล่จับพระอาทิตย์และพระจันทร์[113]

ในศิลปะล้านนามีการใช้หน้ากาลประดับประดาศาสนสถานอยู่เช่นเดียวกัน แต่อยู่ในบริเวณที่แตกต่างไปจากศิลปะเขมรและภาคกลาง ที่มักประดับเอาไว้ที่เหนือซุ้มประตูหน้าต่าง คือ ประดับอยู่มุมของเสามุมเจดีย์ ดังปรากฏที่วัดป่าสัก เชียงแสน จังหวัดเชียงราย เชื่อว่าเป็นอิทธิพลที่ได้รับจากศิลปะพุกาม[114]

เนื่องจากลายหน้ากาลนั้น มีลักษณะพิเศษตรงที่แสดงความเป็นกึ่งกลาง ในศิลปะไทย มีลายอื่น ๆ จำนวนน้อยที่สมมาตรเหมือนลายนี้ ดังนั้น จึงนิยมนำมาประดับตรงกลางของพื้นที่แผงสัตต

---

[112] ชูจิต จิตต์แก้ว, “การศึกษาลายหน้ากาลบนทับหลังแบบเขมร ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย.” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2527), 9.

[113] พระยาราชภักดี (ช้าง), **เฉลิมไตรภพ**. (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2545), 5-6.

[114] จีราวรรณ แสงเพ็ชร์, “การศึกษาเปรียบเทียบ ลวดลายประดับเจดีย์ทรงปราสาท 5 ยอด กลุ่มเมืองเชียงแสนกับกลุ่มเมืองเชียงใหม่ พุทธศตวรรษที่ 19-20” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2540). 52.

ภัณฑ์ มากกว่าที่จะส่งเสริมคติเกี่ยวกับภูมิจักรวาล อีกนัยหนึ่งอาจจะมีความหมายด้านการอำนวยอวยโชค ตามคติดั้งเดิมของเกียรติมุข

ภาพที่ 50 และภาพลายเส้นที่ 4 สัตตภัณฑ์ประดับลายราหูอมจันทร์จากวัดปงสนุกเหนือ จังหวัดลำปาง

3.1.1.2.7 ลายพระแม่ธรณีบีบมวยผม

พระแม่ธรณีบีบมวยผม เป็นเทวสตรีที่ดูแลปกป้องพื้นดิน และทำหน้าที่รองรับน้ำทักษิโณทกของมนุษย์เอาไว้ ในกรณีของพระพุทธเจ้า ทรงทำบุญกุศลแล้วกรวดน้ำลงในดิน แม่พระธรณีได้รองรับน้ำนั้นเอาไว้ในมวยผม จนกระทั่งมีมากมายมหาศาล สามารถบีบออกมาท่วมกองทัพพญามารได้ ในเหตุการณ์มารผจญก่อนการตรัสรู้ พญามารวัสวดีมาทวงรัตนบัลลังก์ (แท่นแก้ว) จากพระพุทธเจ้า

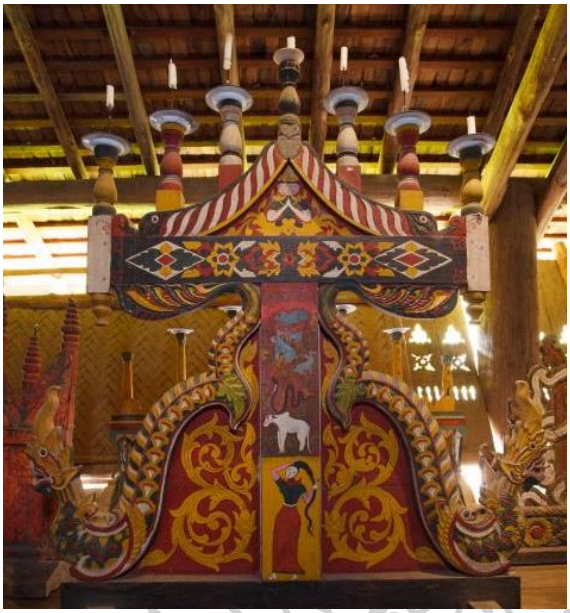
เมื่อนั้นพระพุทธเจ้าจึงทรงตรัสว่า บัลลังก์นี้เกิดขึ้นด้วยบุญญาบารมีของพระองค์เอง ที่ได้กระทำมาในระยะเวลาเป็นอสงไขย และได้ใช้นิ้วพระหัตถ์สัมผัสพื้นแผ่นดิน แตะเรียกพระแม่ธรณีขึ้นมาเป็นพยาน ซึ่งพระนางก็ได้บีบน้ำที่พระพุทธเจ้าทรงกรวดไว้เมื่อหลายชาติก่อน ก็ออกมาท่วมกองทัพพญามารแตกพ่ายไป[115]

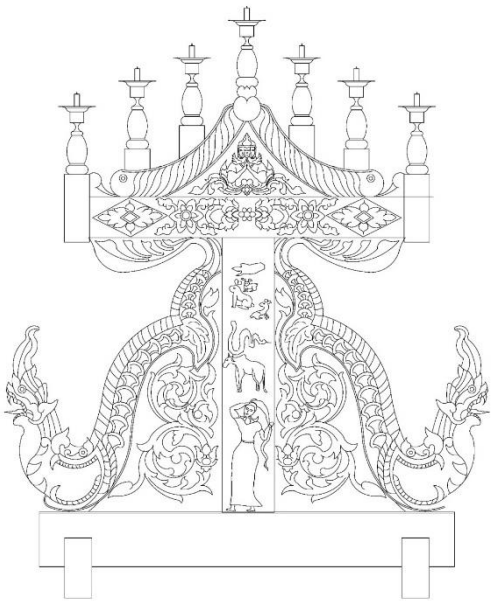
แม้ว่าลายนี้จะปรากฏอยู่ไม่มากนักในล้านนา กล่าวคือพบเฉพาะในสัตตภัณฑ์แบบเบ็ดเตล็ดในสกุลช่างแม่ฮ่องสอน ซึ่งน่าจะเป็นแนวคิดสร้างสรรค์ส่วนตัวของช่างศิลปิน มากกว่าเป็นลวดลายในกระแสหลัก แต่ก็น่าสนใจในแนวคิดของช่าง ที่พยายามเชื่อมโยงตำแหน่งแห่งที่ของสัตตภัณฑ์ อันเป็นแท่นเทียนที่วางอยู่ข้างหน้าของพระพุทธรูปประธาน ซึ่งโดยปกติแล้ว แม่พระธรณีมักจะประดับอยู่

[115] สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรสม, เรื่องเดียวกัน,17.

บริเวณฐานของพระพุทธรูป ในฐานะผู้ปกป้อง “รัตนบัลลังก์” หรือแท่นแก้ว อันหมายถึงฐานชุกชีนั่นเอง

น่าสังเกตต่อไปว่า ที่หน้าบันของสัตตภัณฑ์เบ็ดเตล็ดจากแม่ฮ่องสอนชิ้นนี้ ช่างได้เขียนภาพพระพรหมประณมหัตถ์ อันเห็นได้จากการมี 4 พระพักตร์ ผุดออกจากกอลายกนก แม้ว่าวิมานของสวรรค์ชั้นพรหมจะอยู่สูงกว่ายอดเขาสัตตบริภัณฑ์ก็ตาม แต่ก็สื่อความหมายเกี่ยวกับการนมัสการของพระพรหมที่ลดตำแหน่งลงมาใต้ชุกชี ต่ำกว่าพระพุทธเจ้าได้ดี





ภาพที่ 51 และภาพลายเส้นที่ 5 สัตตภัณฑ์จากแม่ฮ่องสอน จัดแสดง ณ ไร่แม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย

3.1.1.2.8 ลายสัตว์ประจำปีเกิด

ลวดลายสัตว์ประจำปีเกิด หรือปีนักษัตรทั้ง 12 นั้น ทางภาคเหนือเรียกว่า “ปีเป้ิง” ที่ปรากฏบนสัตตภัณฑ์มักสร้างขึ้นตามความปรารถนาของนายช่างศิลปินผู้สร้างเอง หรือไม่ก็ผู้ว่าจ้าง ที่ต้องการจะสร้างสัตตภัณฑ์เพื่ออุทิศส่วนบุญส่วนกุศลให้กับญาติผู้ล่วงลับ หรืออุทิศให้กับตนเองในภายภาคหน้า อาจเป็นสัตว์ประจำปีเกิดของผู้ที่ล่วงลับหรือของตนเอง หรืออาจจะเป็นปีของการสร้างศาสนวัตถุชิ้นนั้นก็ได้หรือหากทำเป็นคู่ อาจจะหมายถึงปีเกิดของสามีภรรยาก็เป็นได้เช่นกัน หรือหากมีสัตว์

จำนวนหลายตัว ก็อาจหมายถึงการเป็นเจ้าภาพร่วมกัน หรือสมาชิกในครอบครัวใหญ่ โดยนักษัตรของล้านนานั้น มีจำนวน 12 ราศีเท่ากับภาคกลาง แต่เปลี่ยนปีกุน หรือปีหมูเป็นปีช้างเท่านั้น[116]

ภาพที่ 52 สัตตภัณฑ์ลายไก่และกระต่าย แสดงว่าผู้สร้างเป็นคู่สามีภรรยา
ที่มา: http://www.sarakadee.com/knowledge/2002/01/images/doyouknow_candlestick.jpg

3.1.1.2.9 ลวดลายประดับอื่น ๆ

ในล้านนา นอกจากลายที่เห็นได้เด่นชัด หรือสิ่งมีชีวิตอันมีความหมายแอบแฝงชัดเจนแล้ว ยังมีลวดลายที่เกิดจากการประดิษฐ์ หรือลายกระหนก บางลายก็สอดคล้องกับภาคกลาง บางลายก็เป็นลายเฉพาะของทางภาคเหนือ ชาวล้านนามีความเชื่อเกี่ยวกับลวดลายที่ใช้ประดับประดาศิลปวัตถุเกือบทุกประเภท รวมทั้งสัตตภัณฑ์ด้วย ตัวอย่างเช่น

116 สุรพล ดำริห์กุล, เรื่องเดียวกัน, 57.

ลายประจำยามสี่กลีบ อาจมีความหมายถึงท้าวจตุมหาราชทั้ง 4 ที่ประกอบด้วย ท้าวเวสสุวรรณหรือท้าวกุเวร ท้าวธตรฐ ท้าววิรุณหก ท้าววิรูปักข์ จตุโลกบาลทั้ง 4 นี้เป็นผู้รักษาทิศต่างๆ มีหน้าที่คอยปกป้องดูแลพระพุทธศาสนา[117]

ลายสะเปาแก้ว สะเปาคำ (สำเภาแก้ว สำเภาทอง) ด้วยตัวเรือสำเภาอันเป็นยานพาหนะของคนโบราณที่พาคนจากฟากทะเลหนึ่งเดินทางไปยังอีกฟาก ทำให้เกิดการอุปมาถึงยานอันพาเหล่าสรรพสัตว์ข้ามห้วงมหรรณพ คือโลกสงสาร ไปยังพระนิพพานนั่นเอง[118]

3.1.1.3 สัตตภัณฑ์: การจำลองศูนย์กลางจักรวาล กับตำแหน่งการจัดวาง

ไม่ว่าจะเป็นทรวดทรงเค้าโครงของสัตตภัณฑ์ หรือลวดลายการประดับตกแต่งก็ดี ล้วนสื่อแสดงให้เห็นถึงคติความเชื่อที่แฝงอยู่ภายในงานศิลปะ โดยเฉพาะคติเขาพระสุเมรุ อันเป็นแกนกลางจักรวาล ที่ล้อมรอบด้วยเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ลูก เป็นการจำลองจักรวาลตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน

ด้วยลวดลายเชิงสัญลักษณ์ที่สื่อความหมายทางจักรวาลวิทยา ลายสิริมงคล และลายประดับตามแบบขนบธรรมเนียมประเพณีชาวล้านนา เช่น ลายช้าง ลายนาค ลายหน้ากาล ลายแม่ธรณี ทั้งหมดทั้งมวลล้วนสร้างขึ้นตามคติปกรณัมในพุทธศาสนา อันแสดงความผูกพันที่แยกไม่ออกระหว่างช่างศิลปินกับสิ่งที่พวกเขาเคารพบูชา เป็นการจำลองจักรวาลขนาดเล็กลงบนพื้นที่ของพระอุโบสถ ทำให้ปกรณัมกลายเป็นความจริง งานศิลปะจึงช่วยยกระดับจิตใจของสัตบุรุษให้เข้าใกล้โลกุตตระ แม้ในชั่วระยะเวลาขณะหนึ่ง ราวกับว่าพระพุทธองค์ประทับอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุและประทับอยู่ในใจของผู้บูชา

สิ่งที่น่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง สำหรับในส่วนที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยชิ้นนี้ก็คือ ตำแหน่งการจัดวางสัตตภัณฑ์ ที่ตั้งไว้ด้านหน้าฐานชุกชีหรือแท่นแก้ว ด้วยระดับความสูงที่ไม่เกินฐานประดิษฐานพระพุทธรูป จึงไม่บดบังทัศนวิสัยของผู้มาบูชา เมื่อจุดเทียนขึ้นในวิหารอันมืดมิดแล้ว สิ่งที่เด่นชัดที่สุดในวิหารนั้นย่อมคือพระพุทธรูปประธาน

---

[117] มานพ มานะแซม, เรื่องเดียวกัน, **24.**

[118] พระนิรันดร์ อภิวฒนโน (ขันธิมา), **ตุงล้านนา ภูมิปัญญาบรรพชน**. (เชียงใหม่: อนุพงศ์การพิมพ์**,** 2547), 116.

สัตตภัณฑ์จึงมิใช่สิ่งที่จำเป็นต้องถูกขับเน้น หรือเป็นจุดเด่นที่สุดในวิหาร แต่เป็นเพียงเครื่องสักการะบูชาที่ทำหน้าที่เสริมส่งสิ่งที่สูงส่งที่สุดในอาคาร ได้แก่พระพุทธรูปประธานบนแท่นแก้ว และสร้างเสริมคติของการเป็นศูนย์กลางจักรวาลของพระประธานให้เด่นชัดขึ้น

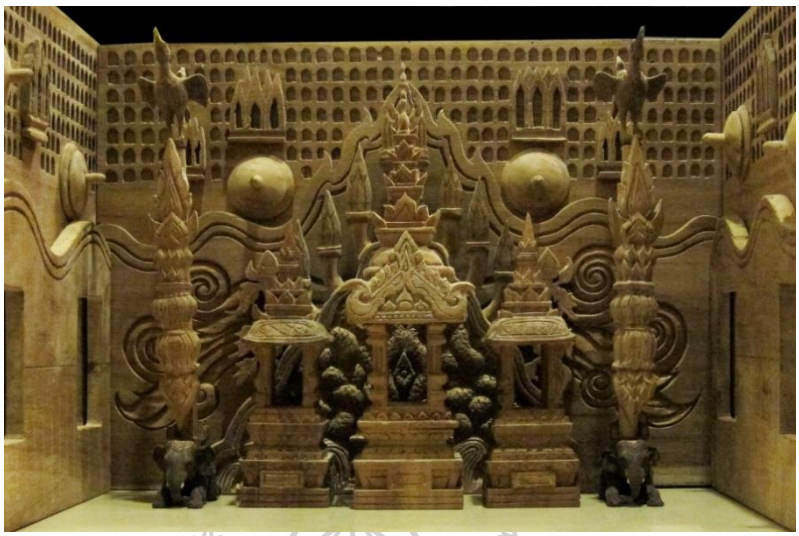
ในกรณีนี้ ความเป็นศูนย์กลางจักรวาล ในคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ของเขาพระสุเมรุ และปริมณฑลที่รายล้อม จึงไม่สำคัญเท่ากับความเป็นศูนย์กลางจักรวาลโดยธรรม ขององค์พระพุทธรูป ที่เป็นตัวแทนของพระมหาศาสดา อย่างพระพุทธเจ้า

อนึ่ง ในศิลปะการจัดวางภายใน ที่พระอุโบสถ วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงราย ในครั้งนี้ ผู้จัยเลือกใช้สัตตภัณฑ์แบบมีแผงไม้ เพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ของศูนย์กลางจักรวาล โดยประดับรูปตัวลวงหรือนาคเอาไว้ที่แผงไม้ เพื่อเน้นย้ำถึงคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ที่นาคเป็นสิ่งรองรับจักรวาลทั้งมวลเอาไว้อยู่ จัดวางไว้อยู่ที่ผนังสกัดหลังพระประธาน ซึ่งจะประดิษฐานไว้ด้วย พระพุทธรูปเก่าแก่ประจำวัดมุงเมืองรวมทั้งสิ้น 3 องค์ โดยจะสร้าง บุษบก ไว้สำหรับประดิษฐานพระพุทธรูปเหล่านี้ด้วย

3.2 บุษบกสำหรับพระพุทธรูปประธาน

พระพุทธรูป ที่จะนำมาประดิษฐาน สำหรับศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ มีทั้งสิ้น 3 องค์ โดยพระพุทธรูปทั้งหมดจะถูกอัญเชิญไปประดิษฐานอยู่ใน “บุษบก” ที่ถูกออกแบบและจัดสร้างขึ้นใหม่ในครั้งนี้

การประดิษฐานพระพุทธรูป 3 องค์ สามารถสื่อความหมายได้หลายประการ ได้แก่ พุทธคุณ 3 ญาณ 3 พระรัตนตรัย หรือหมายถึงพระพุทธเจ้าในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต



ภาพที่ 53 แบบจำลองบุษบกประดิษฐานพระประธาน

พุทธคุณ 3 เป็นคติของคนไทย ซึ่งในบาลีแสดงพุทธคุณไว้ถึง 9 ประการ และย่อลงเหลือเพียง 2 ประการหลักเท่านั้น ส่วนในประเทศไทยถือว่าพุทธคุณมี 3 ประการ ได้แก่ พระปัญญาคุณ ที่ตรัสรู้ชอบได้โดยพระองค์เอง พระวิสุทธิคุณ คือความบริสุทธิ์ที่พระพุทธเจ้าทรงพ้นจากกิเลสทั้งหลาย และพระมหากรุณาธิคุณ ที่ทรงแสดงธรรมสั่งสอนเวไนยสัตว์ให้ข้ามพ้นวัฏฏสังสาร รู้ธรรมตามพระองค์

ญาณ 3 หมายถึงความหยั่งรู้ 3 ประการ ได้แก่

1) สัจจญาณ คือการหยั่งรู้อริยสัจว่าสิ่งนี้คือทุกข์ สิ่งนี้คือสมุทัย สิ่งนี้คือนิโรธ สิ่งนี้คือมรรค

2) กิจจญาณ คือการหยั่งรู้กิจที่พึงกระทำในอริยสัจ 4 รู้ว่าทุกข์คือธรรมที่ควรรู้ สมุทัยคือธรรมที่ควรละ นิโรธคือธรรมที่ควรทำให้แจ้ง มรรคคือธรรมที่ควรทำให้เกิดมีขึ้น

และ 3) กตญาณ คือการหยั่งรู้การอันได้กระทำแล้ว

ญาณทั้ง 3 ที่กล่าวมานี้เป็นญาณที่กระทำในอริยสัจ 4 เท่านั้น มีความหยั่งรู้ 3 รอบ ในอริยสัจทั้ง 4 รวมเป็น 12 อาการ เรียกชื่อเต็มว่า ญาณทัสสนะ

สำหรับ พระรัตนตรัย คือแก้วอันประเสริฐ 3 ประการในพระพุทธศาสนา ได้แก่ พระพุทธ พระธรรม และพระสงฆ์ เป็นคติที่ชาวล้านนารู้จักกันเป็นอย่างดี

นอกจากนี้ยังมีแว่นพระเจ้าซึ่งเป็นเครื่องใช้ในการประกอบพิธีเบิกเนตรพระพุทธรูปใหม่ สื่อความหมายถึงญาณทั้ง 3 ของพระพุทธเจ้า หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วิชชา 3 คือ ปุพเพนิวาสานุสสติญาณ การหยั่งรู้อดีต สามารถระลึกชาติได้ จุตูปปาตญาณ การหยั่งรู้การเกิดดับของเวไนยสัตว์ และอาสวักขญาณ การรู้อริยสัจ 4 ทำให้เกิดการสิ้นไปแห่งอาสวะ

ภาพที่ 54 แว่นพระเจ้า

3.2.1 คติพระพุทธเจ้าในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต

การประดิษฐานพระประธานทั้ง 3 องค์ สามารถสื่อความหมายได้ถึง พุทธภาวะในอดีต ปัจจุบัน และอนาคต กล่าวคือ อดีตพุทธจำนวนมาก ซึ่งตามคติพุทธศาสนามหายานอ้างว่าพระพุทธเจ้ามีมากมายนับไม่ถ้วนประดุจเม็ดทรายในแม่น้ำคงคา ส่วนในพุทธศาสนาเถรวาทนั้นปรากฏในคัมภีร์พุทธวงศ์ดังที่กล่าวมาแล้ว พระพุทธเจ้าในปัจจุบันคือพระพุทธเจ้าศากยมุนี และพระพุทธเจ้าในอนาคต คือพระศรีอาริยเมตไตรย แสดงออกด้วยพระพุทธรูปทรงเครื่อง[119]

นอกจากนี้ตำแหน่งที่ตั้งของพระประธานยังหันหลังให้กับฉากไตรภูมิโลกสัณฐาน การที่พระพุทธเจ้าหันหลังให้กับไตรภูมิซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของการยึดติดกับกิเลส แสดงให้เห็นถึงการหลุดพ้นการปฏิเสธสมบัติทางโลก แต่ทรงเลือกที่จะบรรลุพระอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้าแทน[120]

---

[119] วิไลรัตน์ ยังรอด, “พระพุทธเจ้า แบบอย่างของการปฏิบัติตนเพื่อพุทธภูมิ.” **เมืองโบราณ.** 27, 3 (กรกฎาคม – กันยายน 2544)**:** 22- 23.

[120] เสมอชัย พูลสุวรรณ, เรื่องเดียวกัน**, 27.**

หรือหากพิจารณาตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน ผนังพระอุโบสถเปรียบเสมือนเขากำแพงจักรวาล พระพิมพ์บนผนังด้านยาวของพระอุโบสถจึงแสดงถึงพระพุทธเจ้าในจักรวาลอื่น ๆ นอกเหนือจากมงคลจักรวาลของเราอีกด้วย[121]

ภาพที่ 55 พระศรีอาริยเมตไตรทรงเครื่องศิลปะล้านนาร่วมสมัย โดยอังคาร กัลยาณพงศ์ วัดศรีโคมคำ พะเยา

[121] รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, “วิวัฒนาการและประติมานวิทยา จิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน.” **เมืองโบราณ.** 29, 4 (ตุลาคม – ธันวาคม 2546): 26.

3.2.2 ความหมายเชิงสัญลักษณ์ของบุษบก

บุษบก ด้วยรูปศัพท์หมายถึง “ทำด้วยดอกไม้” ซึ่งในสมัยโบราณ ในอินเดียและศรีลังกา บุษบกน่าจะเกิดจากการใช้ดอกไม้ประดับเป็นฐานของสิ่งควรเคารพจริง ๆ[122] หมายถึง เรือนยอดแบบหนึ่งมีขนาดต่าง ๆ กัน เป็นอย่างเรือนโถง จำลองมาจากปราสาท เป็นที่ประทับของพระมหากษัตริย์ในพระราชพิธี หรือประดิษฐานปูชนียวัตถุเช่นพระพุทธรูป เป็นต้น

หลายครั้งอาจมีเคลื่อนย้ายบุษบกได้ ต่างปราสาท โดยใช้ในพิธีการต่าง ๆ เช่น เข้าขบวนแห่ อีกด้วย

บุษบก จึงมีลักษณะเป็นเรือนยอดที่จำนวนชั้นแตกต่างกันไปตามแต่ละวัฒนธรรม ตามความหมายในเชิงประติมานวิทยา หากบุษบกเรือนยอดนั้นประดิษฐานพระพุทธรูป อาจหมายถึงรัตนฆรเจดีย์ สถานที่เสวยวิมุตติสุขของพระพุทธเจ้า ในสัปดาห์ที่ 4 หลังจากการตรัสรู้ ซึ่งสื่อความหมายได้ว่าทรงหักเรือนเดิมคือกิเลสทิ้งไป ดังปรากฏในอรรถกถา ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท ชราวรรคที่ 17 ความว่า

“เราแสวงหานายช่างผู้ทำเรือน เมื่อไม่ประสบ จึงได้ท่องเที่ยว ไปสู่สงสาร มีชาติเป็นอเนกความเกิดบ่อยๆ เป็นทุกข์ แน่ะนายช่างผู้ทำเรือน เราพบท่านแล้ว, ท่านจะทำเรือนอีกไม่ได้, ซี่โครงทุกซี่ของท่านเราหักเสียแล้ว ยอดเรือน เราก็รื้อเสียแล้ว, จิตของเราถึงธรรมปราศจากเครื่องปรุงแต่งแล้ว, เพราะเราบรรลุธรรมที่สิ้นตัณหาแล้ว” [123]

การประทับอยู่บนบุษบกของพระพุทธรูปประธาน อาจมีความหมายถึง การประทับอยู่ในไพชยนต์มหาปราสาท หรือปราสาทของพระอินทร์ บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งตั้งอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางจักรวาลตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน

มณฑปทรงปราสาทจึงสามารถขับเน้นความสำคัญ ของคติการเสด็จขึ้นไปเทศนาพระพุทธมารดายังยอดเขาพระสุเมรุ อันเป็นศูนย์กลางจักรวาลให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

---

[122] ฉวีงาม มาเจริญ, “บุษบก.” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2513), 1.

[123] ดูใน **อรรถกถา ขุททกนิกาย คาถาธรรมบท ชราวรรคที่ 17** สืบค้นเมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ 2559. เข้าถึงได้จาก http://www.84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=25&i=21&p=8.

ภาพที่ 56 มณฑปศิลปะล้านนาจากวัดพระธาตุลำปางหลวง

ภาพที่ 57 มณฑปจำลองจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ลำพูน

ภาพที่ 58 มณฑปศิลปะล้านนาที่วัดพระสิงห์ เชียงใหม่

3.2.3 บุษบก: การเชื่อมโยงศิลปะการจัดวางภายในวิหาร วัดมุงเมือง

ในเชิงสัญลักษณ์ บุษบกในฐานะของรัตนฆรเจดีย์ หรือที่ประทับของพระพุทธเจ้า จึงมีลักษณะเป็นศูนย์กลางจักรวาลในทางธรรม สอดรับกับภาพจักรวาลจำลองที่แสดงออกผ่านสัตตภัณฑ์ที่เป็นสัญลักษณ์ของเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์ ศูนย์กลางจักรวาลตามคติไตรภูมิโลกสัณฐานที่ผนังสกัดหลัง

ลักษณะอย่างนี้ยังถูกตอกย้ำให้แน่นหนายิ่งขึ้นด้วย การที่บุษบก อาจหมายถึง ไพชยนต์มหาปราสาท อันเป็นที่ประทับของพระอินทร์บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ บนยอดเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางของจักรวาล ตามปรัมปราคติของพระพุทธศาสนาอีกด้วย

นอกจากนี้ รูปทรงที่สูงเพรียวของบุษบก ซึ่งใช้สำหรับประดิษฐานพระประธานนั้น หากเปรียบเทียบกับผนังด้านแปของอาคารจะเห็นว่า ส่วนฐานของบุษบกอยู่ในฝั่งโลกียธรรม และส่วนยอดของบุษบกที่เรียวแหลมชี้ชันขึ้นไปยังพื้นที่เหนือกรอบเส้นสินเทา อันหมายถึงโลกุตตรธรรม แสดงถึงการที่พระพุทธเจ้าเสด็จลงมาประสูติและตรัสรู้ ณ วัชรอาสน์บนศีรษะปฐพี นำพาสัตว์ทั้งหลายเข้าสู่โลกุตตรธรรม ซึ่งแทนด้วยบุษบกที่พาดผ่านทั้งโลกียธรรมและโลกุตตรธรรม กาลเวลา และนักษัตร อีกด้วย

ในส่วนของโครงการวิจัยในครั้งนี้ ยังได้มีการประดับ “พระพิมพ์” ไว้ที่ส่วนบนสุดของผนังด้านแป ทั้งสองฟากข้าง พระพิมพ์เหล่านี้ยังทำงานเชิงสัญลักษณ์ให้กับการศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้ ในอีกหลายมิติ โดยหมายรวมถึงมิติทางด้านคติความเชื่อด้วย

ภาพที่ 59 แผนผังการเชื่อมกันของโลกียธรรมและโลกียสุข โดยมีมณฑปเป็นตัวเชื่อม

3.3 พระพิมพ์: อดีตพุทธ-ปัจจุบันพุทธ-อนาคตพุทธ

การออกแบบวิหารวัดมุงเมืองในครั้งนี้มีจุดประสงค์จะแสดงความเป็นนิรันดร์ของพุทธภาวะที่อยู่เหนือกาลเวลา อันแสดงออกมาด้วยระบบไตรภูมิโลกสัณฐาน ที่เป็นสัญลักษณ์ของไตรลักษณ์ (อนิจจัง ทุกขัง อนัตตา) แต่พุทธภาวะและการมีอยู่ของพระพุทธเจ้าในอดีต ปัจจุบัน และจะเสด็จมาในอนาคตนั้นเป็นนิรันดร และเป็นอกาลิโก ซึ่งในอดีตนั้น การแสดงพุทธภาวะในสภาวะอันเป็นนิรันดร์มักจะแสดงออกด้วยการสร้างพระพุทธรูป หรือพระพิมพ์จำนวนมาก

จำนวนที่มากมายสะท้อนความหมายของความเป็น “อดีตพุทธ” ซึ่งตั้งอยู่บนพื้นฐานของความเชื่อที่ว่า ในอดีตกาลมีพระพุทธเจ้าจำนวนมากทรงพระชนม์อยู่ และสืบธรรมกันมาจนถึงพระพุทธศากยมุนี (เจ้าชายสิทธัตถะ) และจะต่อเนื่องไปจนถึงพระพุทธเจ้าในอนาคต คือพระพุทธศรีอาริยเมตไตรย รวมทั้งพระพุทธเจ้าองค์อื่น ๆ ที่จะเสด็จมาในภายภาคหน้า

ดังนั้นจึงมีคัมภีร์ในพุทธศาสนาหลายฉบับ ที่กล่าวยืนยันถึงความสืบเนื่องของพระพุทธเจ้าเช่นนี้ โดยมีคัมภีร์เล่มสำคัญของพุทธศาสนา ฝ่ายเถรวาทคือ คัมภีร์พุทธวงศ์ ที่กล่าวถึงพระพุทธเจ้าในอดีตจำนวน 28 พระองค์[124]

คัมภีร์พุทธวงศ์เป็นที่นิยมมากในพม่า และมีการแสดงเรื่องราวของสุเมธดาบส รวมทั้งพระชาติต่าง ๆ ออกมาเป็นงานศิลปกรรมอย่างมากมาย สำหรับในส่วนประเทศไทยนั้น พบอยู่เพียงไม่กี่แห่ง แต่ที่รู้จักกันดีก็คือ ภาพวาดในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา[125] และภาพวาดในกรุพระปรางค์วัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี

ดังนั้น เมื่อกล่าวถึงพระพุทธเจ้าในอดีต แม้ว่าจะมีจำนวนมากมายมหาศาล แต่จำนวนที่สำคัญและมีการกล่าวถึงอย่างแพร่หลาย จึงมักอยู่ที่จำนวน 28 และ 24 พระองค์ตามคัมภีร์พุทธวงศ์ (หากนับจำนวน 28 พระองค์ จะหมายรวมพระพุทธตัณหังกร เมธังกร และสรณังกร 3 พระองค์แรกที่พระโพธิสัตว์ทรงรับฟังธรรมเทศนา แต่มิได้ตรัสทำนายว่าจะสำเร็จพระโพธิญาณ และพระองค์ที่ 4 คือ ทีปังกร) ส่วนจำนวน 24 พระองค์นั้น จะนับรวมเฉพาะพระพุทธเจ้าที่ทรงตรัสทำนายพระโพธิสัตว์ (เจ้าชายสิทธัตถะ) ไว้เท่านั้น โดยเริ่มจากพระพุทธเจ้าทีปังกรจนจบพระพุทธเจ้ากัสสปะ

นอกจากนี้ยังมีจำนวนพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ ซึ่งถือว่าเป็นจำนวนเลขสำคัญที่นิยมมากในสมัยรัตนโกสินทร์ โดยหมายรวมพระพุทธเจ้าในภัทรกัลป์ (หรือภัททกัป) นี้ (ในแต่ละกัปป์มีจำนวนพระพุทธเจ้าแตกต่างกันไป โดยแบ่งประเภทของกัปป์ตามจำนวนพระพุทธเจ้าที่เสด็จมาตรัสรู้ ถ้าไม่มีพระพุทธเจ้าตรัสรู้เลย เรียกว่า สุญญกัป และถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ เรียกว่า อสุญญกัป ได้แก่ 1) ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 1 พระองค์ เรียกว่า สารกัป 2) ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 2 พระองค์ เรียกว่า มัณฑกัป 3) ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 3 พระองค์ เรียกว่า วรกัป 4) ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 4 พระองค์ เรียกว่า สารมัณฑกัป 5) ถ้ามีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ 5 พระองค์ เรียกว่า ภัทรกัป

กัปที่มนุษย์ปัจจุบันดำรงอยู่นี้คือภัทรกัป มีพระพุทธเจ้าตรัสรู้ 5 พระองค์ ในปัจจุบันมาตรัสรู้แล้ว 4 พระองค์) พระพุทธเจ้าทั้ง 5 พระองค์ในภัทรกัปนี้ ได้แก่ 1) พระพุทธเจ้ากกุสันธะ 2) พระพุทธเจ้าโกนาคมนะ 3) พระพุทธเจ้ากัสสป 4) พระพุทธเจ้าโคตมะ และ 5) พระพุทธเจ้าพระศรีอาริยเมตไตรย

---

[124] เอนก ขำทอง, **พุทธวงศ์ : ประวัติพระพุทธเจ้า 25 พระองค์**. (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, 2541), 5.

[125] แสง มนวิทูร, “พระอดีตพุทธ”, **จิตรกรรมและศิลปวัตถุในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะจังหวัดพระนครศรีอยุธยา** (พระนคร : กรมศิลปากร, 2501), 43.

นอกจากคัมภีร์ที่กล่าวถึงพระพุทธเจ้าในอดีตจวบจนถึงพระศากยมุนีองค์ปัจจุบันแล้ว ยังมีคัมภีร์ที่กล่าวถึงพระพุทธเจ้าที่จะตรัสรู้ในภายภาคหน้าอีกจำนวน 10 พระองค์ คือคัมภีร์อนาคตวงศ์ สันนิษฐานว่าผู้แต่งน่าจะเป็นพระภิกษุชาวอินเดียตอนใต้ มีชื่อว่าพระกัสสปเถระ แต่งขึ้นในราวพุทธศตวรรษที่ 17 ก่อนที่จะแพร่หลายเข้าไปสู่ดินแดนสุวรรณภูมิ โดยเฉพาะประเทศพม่าและสยาม

คัมภีร์เล่มนี้มีเนื้อความที่เจือเรื่องราวพิธีกรรมทางศาสนาพราหมณ์ฮินดูอยู่ค่อนข้างมาก เช่น การเผาตัวหรือฆ่าตัวตายถวายเป็นพุทธบูชาเพื่อปรารถนาจะเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต[126] ในคัมภีร์ฉบับนี้พระพุทธองค์ได้ทรงตรัสเล่าเรื่องพระพุทธเจ้าที่จะเสด็จมาในอนาคตอีก 10 พระองค์ โดยทั้งหมดนั้นก็เป็นบุคคล สัตว์ หรือกษัตริย์ที่อยู่ร่วมสมัยกับพระองค์นั่นเอง

ดังนั้น ชาวพุทธทั่วโลกจึงมีความเชื่อเกี่ยวกับความเป็นนิรันดรของพุทธภาวะ และมีความเป็นห่วงว่าศาสนาของพระพุทธเจ้าจะสิ้นสูญไปโดยไม่มีผู้ใดรู้จัก แม้ว่าจะมีการตรัสทำนายถึงอนิจจังของทุกสิ่งทุกอย่างรวมทั้งคำสอนของพระพุทธองค์เองด้วย

คตินี้แสดงออกในรูปของเรื่องเล่าเกี่ยวกับ ปัญจอันตรธาน หรือการสูญสิ้น 5 ประการของพระพุทธศาสนา หมายถึง สิ่งที่อันตรธานห้าอย่าง, ความสูญหายทั้งห้า หรือความเสื่อมสิ้นไปทั้งห้าขององค์ประกอบในพระพุทธศาสนา 5 ประการ ในช่วงเวลาอายุ 5,000 ปี
อันประกอบไปด้วย ปริยัติอันตรธาน (ความเสื่อมสูญแห่งพระปริยัติ), ปฏิบัติอันตรธาน (ความเสื่อมสูญแห่งการปฏิบัติ), ปฏิเวธอันตรธาน (ความเสื่อมสูญแห่งการตรัสรู้มรรคผล), ลิงคอันตรธาน (ความเสื่อมสูญแห่งเพศสมณะ) และธาตุอันตรธาน (ความเสื่อมสูญแห่งธาตุ)[127]

โดยอันตรธานทั้งหลายจะเรียงลำดับตามนี้ ได้แก่ คำสอนอันตรธาน การปฏิบัติอันตรธาน อริยบุคคลอันตรธาน (ไม่มีพระโสดาบันในโลกอีกต่อไป) และสมณะจะสูญสิ้น สุดท้ายแล้วจะจบลงด้วยธาตุอันตรธาน คือการสูญสลายของพระบรมสารีริกธาตุ โดยเชื่อว่า เมื่อถึงวันนั้น พระบรมสารีริกธาตุทั่วโลกจะเสด็จไปประชุมกันที่เจดีย์ใหญ่ในศรีลังกา (คือรุวันเวลิเสยะหรือสุวรรณมาลิกเจดีย์ ในกรุงอนุราธปุระ) และจะเสด็จไปยังนาคทวีป และไปยังโพธิบัลลังก์ในพุทธคยา จากนั้นจึง

---

[126] “บทย่อพระอนาคตวงศ์” ใน บำเพ็ญ ระวิน (ผู้รวบรวม), **ประชุมพงศาวดารฉบับราษฎร์ ภาค 3 พระอนาคตวงศ์.** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2542), 12.

[127] เกรียงไกร ยางเครือ, “การศึกษาวิเคราะห์ปัญจอันตรธานในพระพุทธศาสนาเถรวาท” (วิทยานิพนธ์พุทธศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2553), 10.

รวมกันเป็นร่างพระพุทธองค์ เสด็จแสดงปาฏิหาริย์ และเกิดเตโชธาตุ (ไฟ) ขึ้นเผาผลาญพระบรมสารีริกธาตุทั้งหมด เป็นอันจบสิ้นสมัยของศาสนาพระศากยโคดม[128]

ความเชื่อเรื่องปัญจอันตรายมีความสำคัญมากต่อศรัทธาของพุทธศาสนิกชน ดังปรากฏเรื่องราวอันตรธานเหล่านี้อยู่ในพระไตรปิฎก ทั้งพระวินัย พระสูตร และพระอภิธรรม แม้แต่ในคัมภีร์ที่แต่งขึ้นเป็นภาษาไทยก็กล่าวถึงอันตรธานเหล่านี้หลายเล่ม เช่น คัมภีร์มิลินทปัญหา คัมภีร์ปฐมสมโพธิกถา และคัมภีร์สังคีติยวงศ์ ความกังวลต่อการสูญสิ้นไปของพุทธศาสนา จึงแสดงออกทางการพยายามรักษาธรรม ฟังเทศน์ฟังธรรม เช่น การเทศน์มหาชาติ เพราะเชื่อว่าชาดกต่าง ๆ จะเสื่อมโดยเริ่มจากเวสสันดรชาดกก่อน ร่วมใจกันปฏิบัติศาสนกิจ สงวนรักษา ก่อสร้าง และปฏิสังขรณ์ ศาสนสถานวัตถุอย่างเต็มกำลังความสามารถ

โดยเฉพาะถาวรวัตถุที่สามารถเก็บรักษาหลักฐานเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาได้เป็นระยะเวลายาวนาน เช่น พระเจดีย์ และพระพิมพ์ ซึ่งถือกันว่าการสร้างพระพิมพ์นั้นมีอานิสงส์เท่าการสร้างพระพุทธรูป และการบรรจุพระพิมพ์ไว้ในพระเจดีย์ก็เป็นการสงวนรักษาหลักฐานที่เกี่ยวกับพระพุทธศาสนาเอาไว้ให้อนุชนรุ่นหลังได้รำลึกถึง ในช่วงเวลาที่พระธรรมต่าง ๆ อันตรธานไปหมดแล้ว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[128] สิทธารถ ศรีโคตร, “การประกาศคติปัญจอันตรธาน และสถาปนาพระบรมธาตุ ที่เมืองนครชุม ของสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไท ใน พ.ศ. 1900,” **ดำรงวิชาการ** (มกราคม – มิถุนายน 2556): 241 – 242.

ภาพที่ 60 แผงพระพิมพ์จากวัดปงสนุก ลำปาง

3.3.1 ความหมายของพระพิมพ์

พระพิมพ์ (votive tables) เป็นคำบ่งบอกถึงลักษณะโดยทั่วไปของพระพุทธประติมากรรม ที่สร้างมาด้วยการนำเอาเนื้อวัสดุที่เตรียมไว้ เช่น ดินเหนียว ผงศักดิ์สิทธิ์ หรือ โลหะเหลว มากดประทับลงในแม่พิมพ์ หรือถ้าเป็นเนื้อโลหะซึ่งหลอมละลายแล้ว ก็นำมาเทหล่อเข้าไปในแม่พิมพ์ สำหรับแม่พิมพ์จะมีลักษณะแกะลึกลงไปในกรอบหิน หรือวัตถุอื่น ๆ

พระเครื่อง เป็นคำที่ใช้เรียกแทนคำว่า “พระศักรพุทธปฏิมา” (The Talisman of Buddhas) ซึ่งเป็นนามที่ใช้เรียกในทางอิทธิฤทธิ์กฤตยาคม ไม่ใช่การกำหนดความหมายในทางโบราณคดี

ภาพที่ 61 พิมพ์ของพระพิมพ์ในศิลปะล้านนา

แต่ในความเป็นจริงแล้ว “พระพิมพ์” หรือ “พระเครื่อง” ก็คือสิ่งเดียวกัน ในทางโบราณคดีมีการสันนิษฐานว่า พระพิมพ์ในอินเดียระยะแรก ใช้สำหรับเป็นที่ระลึกในการแสวงบุญสังเวชนียสถานทั้งสี่แห่ง ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้า ได้แก่ สถานที่ประสูติ, ตรัสรู้, ปฐมเทศนา และดับขันธ์ปรินิพพาน โดยพระพิมพ์เหล่านี้มักจะมีขนาดค่อนข้างใหญ่เมื่อเทียบกับพระพิมพ์ในไทย และมักมีจารึกอักษรเทวนาครี เป็นภาษาสันสกฤตบ้าง บาลีบ้าง เป็นคาถาต่าง ๆ แต่คาถาที่ถือกันว่าสำคัญเพราะว่าเป็นหัวใจของพระพุทธศาสนาก็คือ คาถา เย ธมฺมา[129]

คาถาเย ธมฺมา จึงถือเป็นคาถาสำคัญในพระพุทธศาสนา และพบมากเป็นพิเศษในสมัยทวารวดี (พุทธศตวรรษที่ 12 – 16) โดยเฉพาะบนแผ่นอิฐ บนธรรมจักร รวมทั้งบนพระพิมพ์ต่าง ๆ โดยเขียนเป็นภาษาบาลีฝังไว้ตามกรุเจดีย์ เพื่อเป็นการรักษาคำสอนหลักใจความของพระพุทธศาสนาไว้

---

[129] ยอร์ช เซเดส์, **ตำนานพระพิมพ์.** (กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พานิชย์, 2507), 35 - 38.; อนึ่งชื่อคาถาบทนี้ย่อมาจาก เย ธมฺมา เหตุปฺปภวา เยสं เหตุ ตถาคโต อาห เตสญฺจ โย นิโรโธ จ เอวं วาที มหาสมโณติ ฯ แปลว่า ธรรมทั้งหลายเหล่าใดเกิดแต่เหตุ พระตถาคตเจ้าทรงแสดงเหตุแห่งธรรมเหล่านั้น และความดับแห่งธรรมทั้งหลายเหล่านั้น พระมหาสมณะเจ้า ทรงสั่งสอนอย่างนี้

คือ “ธรรมทุกอย่างเกิดจากเหตุทั้งสิ้น” เพื่อว่าหลังจากพระพุทธศาสนาอันตรธานไปแล้ว เมื่อมีผู้ขุดค้นพบหลักฐานจะได้เข้าใจถึงหลักธรรมในพุทธศาสนาได้ ศาสนาอาจจะฟื้นคืนมาอีกครั้ง[130]

นอกจากนั้นแล้ว ในบางพื้นที่ของประเทศไทย เช่น ในคาบสมุทรภาคใต้ พบว่ามีการสร้างพระพิมพ์จำนวนมากที่ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนามหายาน ในรัฐศรีวิชัย เป็นพระพิมพ์รูปพระพุทธเจ้าองค์ต่าง ๆ และพระโพธิสัตว์ในคติมหายาน โดยพระพิมพ์เหล่านี้มีเอกลักษณ์คือ พิมพ์ด้วยดินดิบ ไม่ได้นำไปเผาไฟให้แกร่ง และมักพบตามถ้ำต่าง ๆ ในหุบเขาไกลจากชุมชน เชื่อกันว่าวัสดุที่นำมาใช้สร้าง เป็นดินเหนียวในท้องถิ่นหรือในถ้ำที่ใช้เก็บรักษา ที่นำมาผสมกับอัฐิเถ้าของผู้วายชนม์เพื่ออุทิศส่วนกุศลให้และนำไปบรรจุในภูเขาอันเป็นที่สงัด เป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในศิลปะศรีวิชัย และแสดงให้เห็นอีกจุดประสงค์หนึ่งของการสร้างพระพิมพ์ ที่มิได้ทำขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกหรือเคารพบูชา แต่ทำเพื่ออุทิศให้ผู้ตาย[131]

จารึกพระบรมธาตุเจดีย์นครชุม จังหวัดกำแพงเพชร ในสมัยอยุธยา ได้แสดงให้ทราบถึงกรรมวิธีในการสร้างพระเครื่อง ซึ่งเป็นมรดกตกทอดสืบสานมาถึงทุกวันนี้ พระพิมพ์ทั้งหลายในสมัยดังกล่าวจึงได้ผ่านกรรมวิธีบรรจุพุทธคุณวิทยาคาถา และพุทธปรมาภิเษกสำเร็จเป็น พระศักรพุทธปฏิมาอันวิเศษแล้ว

ในสมัยรัตนโกสินทร์ ความหมายของพระพิมพ์เปลี่ยนแปลงออกไปอีก จนมีคำเรียกกันว่าพระเครื่อง

ความจริงแล้วคำว่า “พระเครื่อง” เป็นคำใหม่ที่พึ่งประยุกต์ใช้กันมาไม่นานนัก เป็นคำที่เกิดขึ้นเมื่อคราวที่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงสั่งเครื่องจักรเพื่อมาผลิตเหรียญที่ระลึก เหรียญกษาปณ์ และเหรียญพระคณาจารย์โบราณในยุคนั้น ผู้ที่ได้รับพระจึงเรียกกันตามความเข้าใจที่ง่ายและเหมาะสมในยุคนั้นว่า “พระเครื่อง” (หมายถึงพระที่ทำมาจากเครื่องจักร) ซึ่งนำไปสู่การเรียกพระขนาดเล็กที่สามารถพกพาได้ทั้งหมดทุกประเภทว่า “พระเครื่อง” จนกระทั่งถึงปัจจุบัน

ในการศึกษาเรื่องพระพิมพ์นี้ จะได้นำไปประยุกต์ใช้กับการออกแบบวิหารพระเจ้าหมื่นองค์วัดมุงเมือง โดยผู้วิจัยมีจุดประสงค์จะสร้างซุ้มกรอบพระฝังลึกเข้าไปในผนัง เพื่อแสดงแทนอดีตพุทธเจ้า ปัจจุบันพุทธเจ้า และอนาคตพุทธเจ้า แสดงแทนพุทธภาวะอันเป็นนิรันดร์

---

130 เรื่องเดียวกัน

131 สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, “การศึกษาพระพิมพ์ภาคใต้ของประเทศไทย.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528), 158.

3.3.2 พระพิมพ์กับแรงบันดาลใจจาก วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ

วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ ตั้งอยู่ ณ หมู่บ้านปงสนุก ตำบลเวียงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดลำปางเป็นวิหารโถงทรงจตุรมุข สร้างด้วยตัวไม้ในลักษณะมณฑปหลังคาซ้อน 3 ชั้น ที่คงหลงเหลือเพียงแห่งเดียวในประเทศ ตัวอาคารแสดงลักษณะผสมผสานระหว่างศิลปะล้านนา พม่าและจีน

ชาวบ้านเชื่อสืบต่อกันว่า วิหารพระเจ้าพันองค์ สร้างโดยช่างชาวเชียงแสน โดยเลียนแบบหอคำเมืองเชียงเมี่ยง (เชียงเจิ๋ง) ในสิบสองปันนา ประเทศจีน จากบันทึกของครูบาอาโนชัยธรรมจินดามุนี ได้กล่าวถึงการปฏิสังขรณ์วัดปงสนุกครั้งใหญ่ ในปี พ.ศ. 2429 โดยมี เจ้าหลวงสุริยะจางวาง เจ้านรนันท์ชัย เจ้ารัฐบุรีศรีบุญเลิศ เจ้าแม่คำปิว เจ้าพระยางำเมือง เจ๊กฟอง และศรัทธาจำนวนมากให้ความช่วยเหลือ ในครั้งนั้นมีการสร้างวิหาร ซึ่งมียอดมณฑปพร้อมพระพิมพ์จำนวน 1,000 องค์ เมื่อนำมาติดพระวิหารจึงขนานนามใหม่ว่า “วิหารพระเจ้าพันองค์”[132]

ภาพที่ 62 พระพิมพ์ในวิหารวัดปงสนุกเหนือ

[132] วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, “วัดปงสนุก และวิหารพระเจ้าพันองค์”. **ปงสนุก คนตัวเล็กกับการอนุรักษ์**. (กรุงเทพ : อุษาคเนย์ ,2550), 19– 24 .

ภาพที่ 63 พระพิมพ์ในวิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ

3.3.2.1 คติสัญลักษณ์ในวิหารพระเจ้าพันองค์

จากแผนผัง และองค์ประกอบทางศิลปกรรมที่ปรากฏบนวิหารพระเจ้าพันองค์ แสดงสัญลักษณ์ของภูมิจักรวาล ไม่ว่าจะเป็นเขาพระสุเมรุ, ป่าหิมพานต์, สัตว์หิมพานต์, ทวีปทั้ง 4 ดวงดาราต่าง ๆ รวมไปถึงการบำเพ็ญเพียรในอดีตของพระพุทธเจ้าที่เขียนเป็นภาพชาดก ทั้งนี้เพื่อให้ผู้คนมีจิตน้อมนำเอาพระธรรมเป็นเครื่องนำพาชีวิตไปสู่แดนนิพพานเบื้องหน้า[133]

แผนผังของอาคารวิหารสร้างขึ้นในแผนผังรูปสี่เหลี่ยม โดยเป็นจตุรมุข 4 ทิศ ห้องกลางวิหารเป็นที่ตั้งของพระพุทธรูปหันพระพักตร์ออก 4 องค์ แท่นแก้ว หรือฐานชุกชีประดับลวดลายรูปสัตว์ต่าง ๆ

ฐานชุกชีนี้ช่างผู้สร้างตั้งใจสื่อความหมายถึงเขาพระสุเมรุ ศูนย์กลางจักรวาลที่รายล้อมด้วยป่าและสัตว์หิมพานต์ บนสันหลังคาเหลี่ยมมุมทั้ง 4 สร้างปราสาทไม้จำลองขนาดเล็กหุ้มด้วยสังกะสีฉลุ

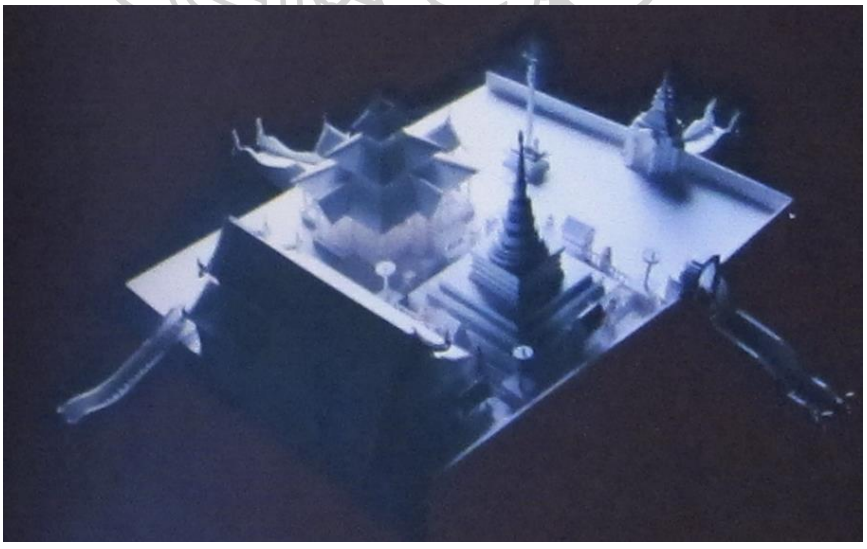
[133] เรื่องเดียวกัน, 44.

ลาย สื่อความหมายถึงดินแดนที่อยู่ของผู้คน คือทวีปทั้ง 4 ได้แก่ ทิศเหนือคือ อุตตรกุรุทวีป, ทิศใต้คือ ชมพูทวีป,
ทิศตะวันออกคือ บูรพวิเทหทวีป และทิศตะวันตกคือ อมรโคยานทวีป

นอกจากนั้นแผนผังวิหารยังเสริมความงดงามโดยเพิ่มมุมระหว่างมุขอีก 4 ด้าน ซึ่งเป็นตำแหน่งที่ตั้งของเสาทรงกลมประทับโคนรูปกลีบบัวอันเป็นตัวแทนของดอกไม้ชนิดแรกบนโลกทำหน้าที่ประดุจฐานของจักรวาลที่รองรับโลกและภพภูมิต่าง ๆ ไว้วิหารพระเจ้าพันองค์จึงเปรียบเสมือนการจำลองจักรวาลอยู่ในดอกบัวอันบริสุทธิ์

การจัดวางองค์ประกอบของวิหารพระเจ้าพันองค์ย้ำถึงความสำคัญของตัวอาคาร ซึ่งเปรียบประดุจปราสาทที่ประทับของพระพุทธเจ้า 4 องค์ที่เสด็จมาตรัสรู้ในภัทรกัป รอเพียงการมาของพระศรีอาริยเมตไตรย ที่ได้รับพุทธพยากรณ์จากอดีตพระพุทธเจ้าทั้งหลาย ว่าจะได้ตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต

ที่สำคัญคือวิหารหลังนี้ได้เน้นย้ำถึงจำนวนอันมากมายเป็นเอนกอนันต์ของพระพุทธเจ้า ที่เสด็จมาเผยแพร่พระธรรมเพื่อให้มนุษย์ก้าวข้ามวัฏสงสาร โดยผ่านทางการประดิษฐานพระพิมพ์จำนวนมาก จนได้ชื่อว่า “วิหารพระเจ้าพันองค์”



ภาพที่ 64 แผนผังของวัดปงสนุก จังหวัดลำปาง

ที่มา: วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์. “วัดปงสนุก และวิหารพระเจ้าพันองค์”. **ปงสนุก คนตัวเล็กกับการอนุรักษ์**. (กรุงเทพ : อุษาคเนย์ ,2550)

3.3.3 พระพิมพ์ แรงบันดาลใจจากวัดปงสนุกเหนือ กับศิลปะการจัดวางภายใน วัดมุงเมือง

การประดับผนังวิหารด้วยพระพิมพ์จำนวนมากมายรับพันองค์ ที่วิหารพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุกเหนือ เป็นแรงบันดาลใจสำคัญอย่างหนึ่งในการออกแบบศิลปะการจัดวางภายในในครั้งนี้

ผู้วิจัยเลือกที่จะเตรียมพื้นที่เหนือบานหน้าต่างขึ้นไป ของผนังด้านแปทั้งสองฟากฝั่ง เอาไว้สำหรับประดับด้วยพระพิมพ์จำนวนมาก ตามแรงบันดาลใจที่จากผนังวิหารพระเจ้าพันองค์ โดยมีแนวคิดสัมพันธ์กับมิติทางปรัมปราคติเกี่ยวกับพระอดีตพุทธเจ้า พระปัจจุบันพุทธเจ้า และพระอนาคตพุทธเจ้า ซึ่งมีอยู่มากมายในศาสนาพุทธ

นอกจากนี้ พื้นที่ทางด้านบนของผนังด้านแป ที่ใช้ประดับพระพิมพ์จำนวนมาก ยังทำงานร่วมกันกับ รูปทรงที่สูงเพรียวของบุษบก ซึ่งใช้สำหรับประดิษฐานพระประธานนั้น หากเปรียบเทียบกับผนังด้านแปของอาคารจะเห็นว่า ส่วนฐานของบุษบกอยู่ในฝั่งโลกียธรรม และส่วนยอดของบุษบกที่เรียวแหลมชี้ชันขึ้นไปยังพื้นที่เหนือกรอบเส้นสินเทา ซึ่งเป็นบริเวณที่เตรียมไว้สำหรับประดับประดาไว้พระพิมพ์เหล่านี้ อันหมายถึงพื้นที่โลกุตตรธรรม ดังที่ได้กล่าวถึงไว้ก่อนหน้านี้ในหัวข้อที่ว่าด้วยบุษบกมาแล้ว

อนึ่ง การประดับผนังด้วยพระพิมพ์เหล่านี้ ก็จะช่วยเพิ่ม “มิติ” ในการงานศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้ ให้มีมิติของความสัมพันธ์ และมีส่วนร่วมกับชุมชน ด้วยการให้ชาวชุมชนละแวกวัดมุงเมืองได้มีส่วนในการนำสร้างพระพิมพ์ จากพิมพ์สำเร็จที่ผู้วิจัยได้เตรียมเอาไว้ แล้วประดับไปประดับไว้ภายในซุ้มบนผนังเหล่านี้อีกด้วย

3.4 แรงบันดาลใจต่อการออกแบบลวดลายและการประดับประดาภายในอื่น ๆ

เพื่อให้งานวิจัยครั้งนี้เกิดความซับซ้อนลุ่มลึก และเสริมสร้างก่อให้เกิดความหมายในทางธรรมมากยิ่งขึ้น ผู้วิจัยจึงได้พยายามจัดระเบียบความหมายขององค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมต่าง ๆ ทั้งหน้าต่าง ประตู สกัดหน้า สกัดหลัง พื้น ด้านแป รวมไปถึงเพดาน เพื่อที่จะสร้างความลุ่มลึกลงในงาน

โดย ขอจำแนกคติขององค์ประกอบในสถาปัตยกรรมออกเป็น 4 หมวดหมู่คือ ประตู, หน้าต่าง, เส้นสินเทา และลวดลายประดับอื่น ๆ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

3.4.1 คติของประตู

ประตูเป็นช่องเปิดของอาคาร เป็นองค์ประกอบที่สำคัญที่สุดอย่างหนึ่งในทางสถาปัตยกรรม อันเชื่อมระหว่างพื้นที่ว่างเปล่าภายใน กับพื้นที่ด้านนอกพระอุโบสถไว้ด้วยกัน

พื้นที่ในพระอุโบสถเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ เป็นห้องว่างในผังสี่เหลี่ยมผืนผ้า ปลายสุดห้องเป็นพระพุทธรูปประธานที่สาธุชนจะต้องเดินเข้าไปนมัสการ พื้นที่เช่นนี้อาจอุปมาเปรียบเทียบได้กับมรรคและการมุ่งเข้าสู่โลกุตตรธรรม ส่วนพื้นที่ภายนอกพระอุโบสถแสดงถึงโลกียธรรม หรือโลกอันวุ่นวาย สับสนและปราศจากความสงบ ประตูจึงอาจอุปมาได้ว่าเป็นจุดเปลี่ยนผ่านสภาวะของจิต เมื่อก้าวเข้าสู่พระอุโบสถ จึงเปรียบเสมือนการน้อมจิตใจเข้าหาโลกุตรธรรมอันประเสริฐ

จำนวนของบานประตูของพระอุโบสถวัดมุงเมือง มีทางเข้า 3 ทางด้านสกัดหน้า แสดงถึงคติธรรมหลายประการในพระพุทธศาสนา เช่น ไตรลักษณ์ วัฏฏะ 3 ปปัญจธรรม 3 และกรรม 3 เป็นต้น อย่างไรก็ตาม ประตูทั้งสามบานนี้ เป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมที่มีมาแต่เดิม ของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ไม่ใช่สิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในโครงการวิจัยในครั้งนี้ จึงจะไม่กล่าวถึงโดยละเอียด

สิ่งที่สำคัญยิ่งกว่า สำหรับโครงการศิลปนิพนธ์ ระดับดุษฎีบัณฑิต ชิ้นนี้ก็คือ วัตถุประดับที่ผู้วิจัยได้เสริมเพิ่มเข้าไปใหม่ ที่บริเวณเหนือกรอบประตู ซึ่งก็คือ ธรรมจักร

3..4.1.1 ความหมายของธรรมจักร

พื้นที่ภายในสกัดหน้าเหนือช่องประตูกลาง จะจัดวางธรรมจักรดุนลายโลหะ ขนาบด้วยดวงอาทิตย์ ที่แทนสัญลักษณ์ด้วยนกยูง และดวงจันทร์ที่แทนสัญลักษณ์ด้วยกระต่าย ตามขนบประเพณี แต่ได้ออกแบบลวดลายให้เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนของผู้วิจัย

เครื่องประดับทั้งหมดจัดวางอยู่เหนือเส้นสินเทาคดโค้ง อันกำหนดให้เป็นสัญลักษณ์ของกาลเวลา จากคติไตรภูมิโลกสัณฐานอ้างถึง พระอาทิตย์ กับพระจันทร์ว่ามีเส้นทางโคจรอยู่รอบเขาพระสุเมรุ ในงานจิตรกรรมฝาผนังเบื้องหลังพระประธานตามประเพณีนิยมจึงปรากฏภาพพระอาทิตย์และพระจันทร์อยู่คนละด้านกับเขาพระสุเมรุ สื่อความหมายได้ว่า เมื่อพระอาทิตย์กับพระจันทร์โคจรรอบสิ่งใด หมายถึงสิ่งนั้นเป็นแกนกลาง เฉกเช่นเขาพระสุเมรุที่เป็นแกนกลางจักรวาล[134]

ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้ออกแบบภาพธรรมจักรที่ขนาบข้างด้วยพระอาทิตย์และพระจันทร์เหนือประตูทั้ง 3 บาน เพื่อสื่อความหมายที่ว่า เขาพระสุเมรุเป็นแกนกลางของจักรวาลในคติไตรภูมิโลก

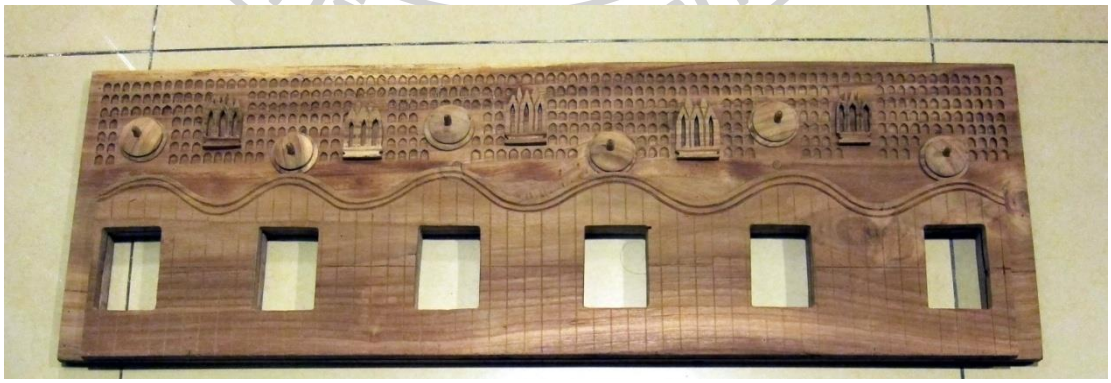
---

[134] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญชัย–ล้านนา**. (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2549), 160.

สัณฐาน และเมื่อนำเอาธรรมจักรไปวางตรงตำแหน่งของเขาพระสุเมรุ แสดงได้ว่า พระธรรมเป็นศูนย์กลางของโลกในทางธรรมด้วยเช่นกัน ในที่นี้ความหมายของพระธรรมจึงซ้อนทับกับเขาพระสุเมรุอันเป็นแกนกลางจักรวาล และดำรงสถานะอยู่เหนือกาลเวลาที่แทนด้วยเส้นสินเทา

ภาพที่ 65 แบบจำลองบริเวณประตูพระอุโบสถ แสดงพระอาทิตย์พระจันทร์ และธรรมจักร

3.4.2 คติของหน้าต่าง



ภาพที่ 66 แบบจำลองผนังด้านยาว

หน้าต่างของวิหารวัดมุงเมือง มีอยู่ด้านละ 6 บาน รวมเป็น 12 บานหน้าต่าง ด้วยจำนวนนี้ผนวกกับความยาวของผนังด้านแป สามารถสื่อถึงได้ทั้งปฏิจจสมุปบาท คือธรรมที่มีเหตุปัจจัยเกี่ยวข้องกัน 12 ประการ[135], ฉฬาภิชาติ คือ พุทธภาษิตแสดงการแบ่งคนตามสภาวะจิตใจตั้งแต่ดำสนิทจนถึงขาวสะอาดทั้งสิ้น 6 ประเภท[136] หรือ และอายตนะ 6 หมายถึง สื่อกลางอันเป็นที่รับรู้ จำแนกได้เป็นอายตนะภายนอก คือสิ่งที่ถูกรับรู้ ได้แก่ รูป เสียง กลิ่น รส สัมผัส และอารมณ์ ส่วนอายตนะภายใน คือเครื่องรับรู้ ได้แก่ ตา หู จมูก ลิ้น กาย และใจ[137]ก็ได้

อย่างไรก็ตาม หน้าต่างเหล่านี้ก็เป็นเช่นเดียวกับประตูในหัวข้อก่อนหน้า ที่เป็นองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมเดิมของตัววิหาร ไม่ใช่สิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ในศิลปินการจัดวางภายในครั้งนี้

สิ่งที่น่าสนใจยิ่งกว่าในที่นี้จึงยังคงเป็นงานประดับที่ถูกสร้างเสริมขึ้นมาใหม่ อันได้แก่ ลวดลายเส้นสินเทา และตราสัญลักษณ์ประจำปีนักษัตร

3.4.3 ความหมายของเส้นสินเทา

เส้นสินเทา คือเส้นหยักหรือเส้นโค้งรูปคลื่นขนาดใหญ่ หรือรูปทรงหยักฟันปลาในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ใช้ในการแบ่งภาพ แบ่งฉากเหตุการณ์ แบ่งตอนออกเป็นส่วน ๆ อย่างไรก็ตาม ในการแบ่งภาพไม่จำเป็นต้องใช้เส้นสินเทาเสมอไป อาจใช้ภูเขา หรือต้นไม้ในการแบ่งภาพออกเป็นเรื่องก็ได้[138]

เส้นสินเทานั้นมีการใช้มาตั้งแต่สมัยทวารวดีแล้ว ดังที่ปรากฏในใบเสมาต่าง ๆ ส่วนสินเทาที่รู้จักกันทุกวันนี้ในรูปแบบสลับฟันปลา มีที่มาจากพัฒนาการในสมัยอยุธยา

---

135 ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน พระพรหมคุณาภรณ์, **ปฏิจจสมุปบาท**. พิมพ์เนื่องในงานอายุมงคล 5 รอบ ของ นพพร บุณยประสิทธิ์ 21 เมษายน 2555. (กรุงเทพ : ไม่ปรากฏสำนักพิมพ์, 2555), 6- 7.

136 ดูรายละเอียดเรื่อง ฉฬาภิชาติใน สมศักดิ์ แตงพันธ์ และวีระชัย วีระสุขสวัสดิ์, **จิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพมหานคร**. (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2533), 19-20.

137 ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน พุทธทาสภิกขุ, **หัวใจนิพพาน**. (กรุงเทพฯ : ฐานการพิมพ์, 2553), 77.

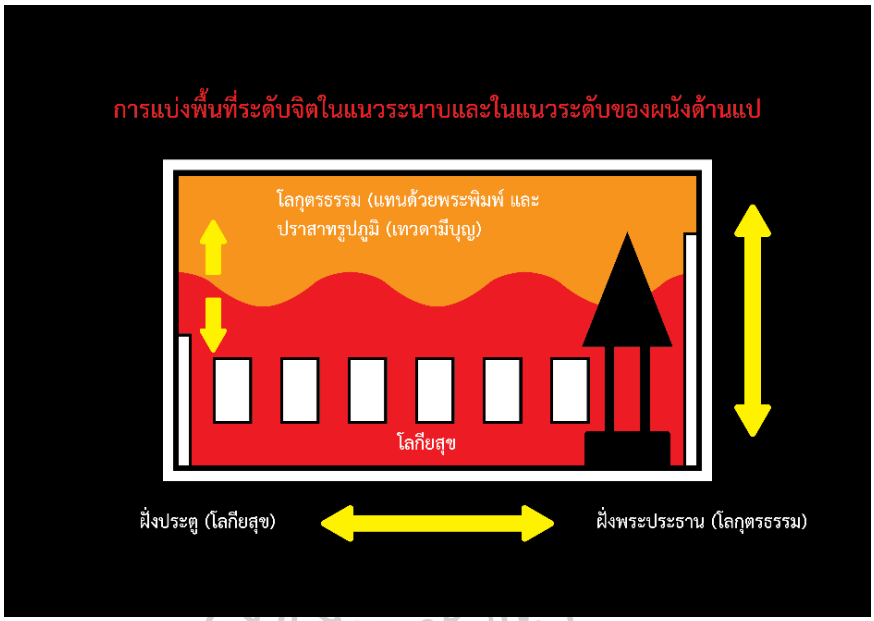
138 สันติ เล็กสุขุม, “จากจิตรกรรมแบบแผนประเพณี มาเป็นจิตรกรรมร่วมสมัยปัจจุบัน.” ใน **ลีลาไทยเพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ**. (กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม, 2546), 59.

เส้นสินเทาที่เป็นเส้นโค้งคดไปมาเหมือนลูกคลื่น แสดงให้เห็นถึงเวลาที่ไม่เท่ากันในแต่ละกัป จำนวนของพระพุทธเจ้า และพระชนมายุของพระพุทธเจ้าในแต่ละกัปก็ไม่เท่ากันในแต่ละจักรวาล เวลาจึงเป็นสิ่งที่เลื่อนไหลอยู่ตลอด ไม่ตายตัว

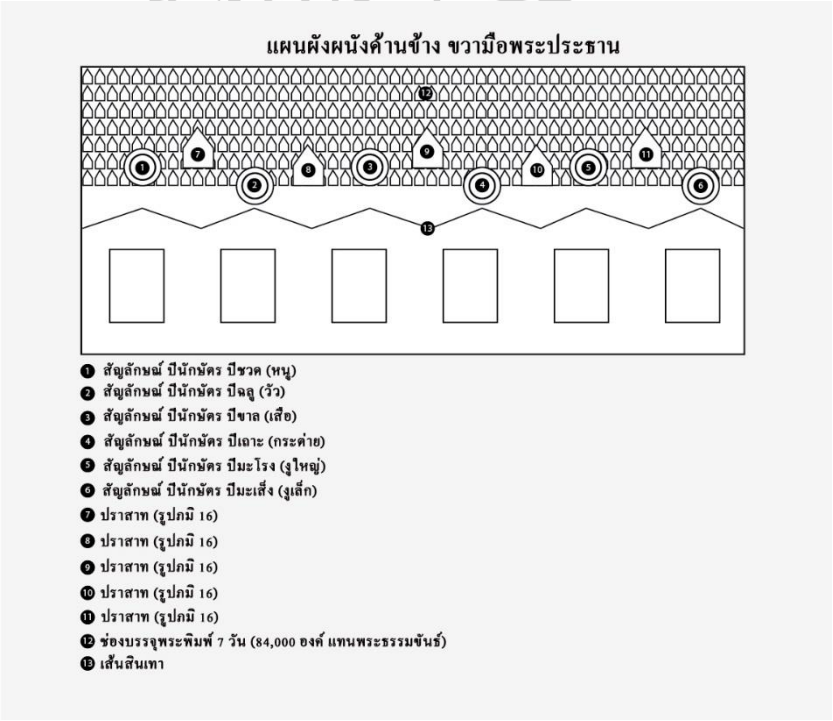
การที่ผู้วิจัยจะบรรจุพระพิมพ์ไว้บนช่องผนัง เหนือเส้นสินเทานั้น ก็เพื่อแสดงถึงพระพุทธเจ้าจำนวนนับไม่ถ้วนทั้งในอดีต ปัจจุบัน และจะเสด็จมาในอนาคต ทรงแสดงพระธรรมซึ่งเป็นอกาลิโก คือ ไม่ว่าธรรมนั้นจะประพฤติในช่วงเวลาใด พระธรรมเหล่านั้นยังคงเป็นความจริงและให้ผลได้เสมอ

ภาพที่ 67 ตัวอย่างเส้นสินเทาในศิลปะไทยประเพณี

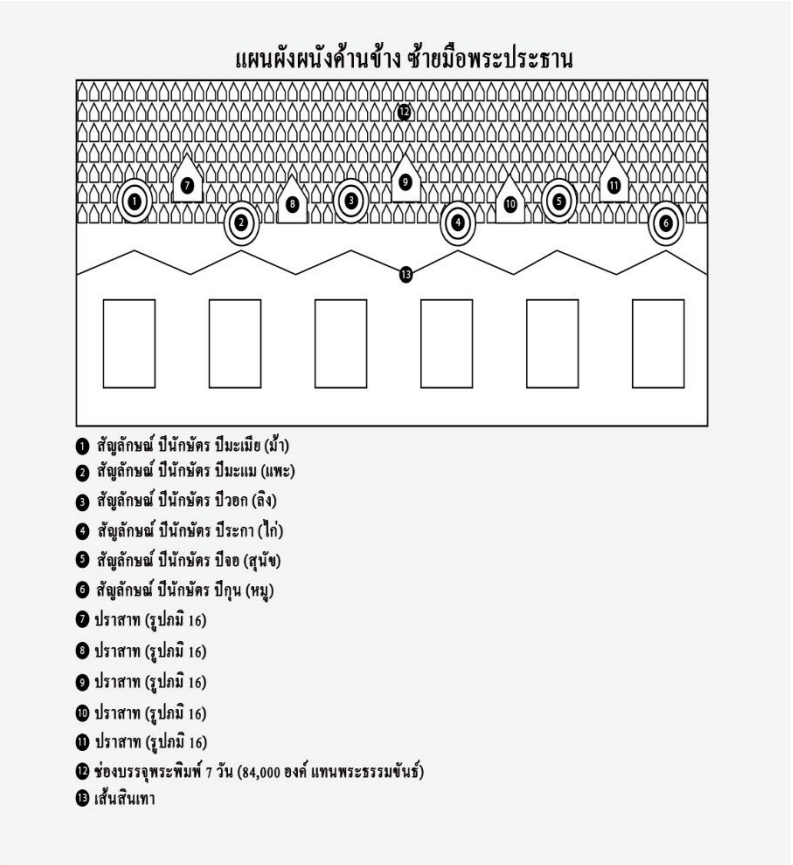
การแบ่งพื้นที่บนผนังเป็นด้านบน กับด้านล่าง ด้วยเส้นสินเทา ในที่นี้ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ที่จะอุปมาว่าพื้นที่ใต้เส้นสินเทารวมถึงพื้นพระอุโบสถหมายถึง โลกียธรรม ในขณะที่เหนือขึ้นไปจากเส้นสินเทา แสดงถึงโลกุตตรธรรม ที่พระพุทธเจ้าทั้งหลายทรงเข้าถึงแล้ว อันแสดงแทนด้วยรูปของพระพิมพ์จำนวนมากนั่นเอง



ภาพที่ 68 แผนผังการแบ่งพื้นที่แนวแกนตั้งและแกนนอนด้วยสินเทาและพื้น



ภาพที่ 69 แผนผังของผนังด้านแป ด้านขวาของพระประธาน



ภาพที่ 70 แผนผังผนังด้านแป ด้านซ้ายพระประธาน

3.4.4 ลวดลายประดับอื่น ๆ

นอกจากองค์ประกอบหลักทางสถาปัตยกรรมของอาคารที่กล่าวมาทั้งหมดแล้ว ยังมีการประดับประดาย่อยที่ช่วยเสริมสร้างรายละเอียดของงาน และสร้างความหมายให้ครบถ้วนมากยิ่งขึ้นไปอีก รายละเอียดเหล่านี้ผู้วิจัยจะจัดวางแทรกลงไปในงาน ในระยะการทำงานขั้นสุดท้าย รายละเอียดต่าง ๆ มีดังต่อไปนี้

3.4.4.1 ตราสัญลักษณ์ประจำปีนักษัตร

ในสมัยโบราณ ได้มีการกำหนดชื่อเรียกปีในแต่ละปีเป็นสัตว์ต่าง ๆ 12 ปี เรียกว่า นักษัตร โดยเชื่อกันว่าชาวไทยได้นำคตินี้มาจากประเทศจีนอีกทอดหนึ่ง อย่างไรก็ตาม ผลการสืบค้นของนักวิชาการบางท่านพบว่า แท้จริงแล้วคติเรื่องปีนักษัตรมีที่มาจากประเทศอินเดียต่างหาก

การจัดลำดับให้หนูเป็นนักษัตรแรกในบรรดาสิบสองนักษัตร มีที่มาจากเส้นทางการโคจรของดาวพฤหัสบดี ซึ่งมีรอบการโคจรประมาณ 12 ปี โดยผ่านดาวหนู ดาววัว ดาวเสือ ไล่เรียงไปเรื่อย ๆ ตามลำดับ ซึ่งการกำหนดนักษัตรนี้มีใช้อยู่ทั่วไปในประเทศแถบทวีปเอเชีย

ในล้านนาก็มีการใช้ลายนักษัตรประดับตกแต่งอาคารเนื่องในพุทธศาสนาหลายแห่ง ทั้งที่เป็นจิตรกรรม ประติมากรรมปูนปั้นและงานประดับกระจก โดยล้านนาจะเรียกลวดลายแบบนี้ว่า “ลายปีเปิ้ง” มีความคล้ายคลึงกับการเรียงลำดับนักษัตรในภาคกลาง แตกต่างกันเพียงล้านนาไม่นิยมปีหมู แต่ใช้ช้างเป็นสัญลักษณ์แทน[139]

ผู้วิจัยเลือกใช้ภาพสัตว์ประจำสิบสองนักษัตร ประดับบนผนังด้านแป ในพระอุโบสถเพื่อสื่อความหมายของกาลเวลาที่เวียนเป็นวัฏจักร ไม่มีความแน่นอนตามคติไตรลักษณ์ แสดงให้เห็นว่าไม่มีสิ่งใดอยู่เหนือกาลเวลา แม้แต่กาลเวลาเองก็ตาม โดยผู้วิจัยเลือกที่จะใช้แผ่นกลมบุเงินนูน แสดงสัญลักษณ์รูปสัตว์ประจำนักษัตรต่าง ๆ

ภาพที่ 71 ผนังด้านแปประดับรูปนักษัตร

[139] วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, “การศึกษาหน้าบันวิหารล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่.” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2535), 217.

ภาพที่ 72 ดาวเพดานประดับลายนักษัตร วัดเจ็ดยอด จังหวัดเชียงราย

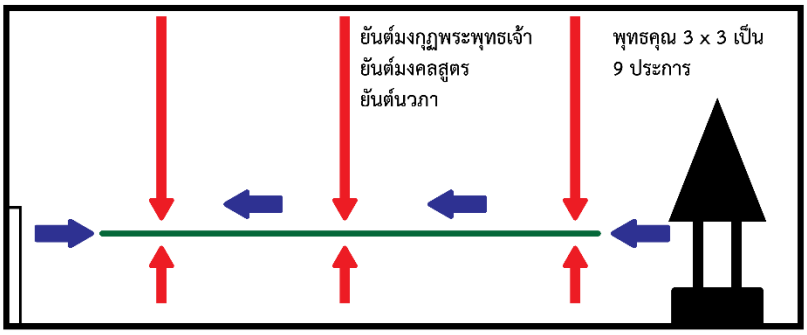
3.4.4.2 คติของเพดาน

ตามคติแต่ดั้งเดิมของล้านนา ภายในตัวพระอุโบสถ หรือวิหารมักมีการเขียนยันต์ไว้บนเพดาน ตัวอย่างเช่นยันต์มงกุฎพระพุทธเจ้า ยันต์มงคลสูตร ยันต์นวภา ยันต์เหล่านี้อำนวยพรให้กับพุทธศาสนิกชนในแนวดิ่ง ถือเป็นพุทธคุณที่อยู่ด้านโลกียธรรม ที่อำนวยพรแก่ผู้ที่ยังไม่เข้าถึงธรรมชั้นสูง

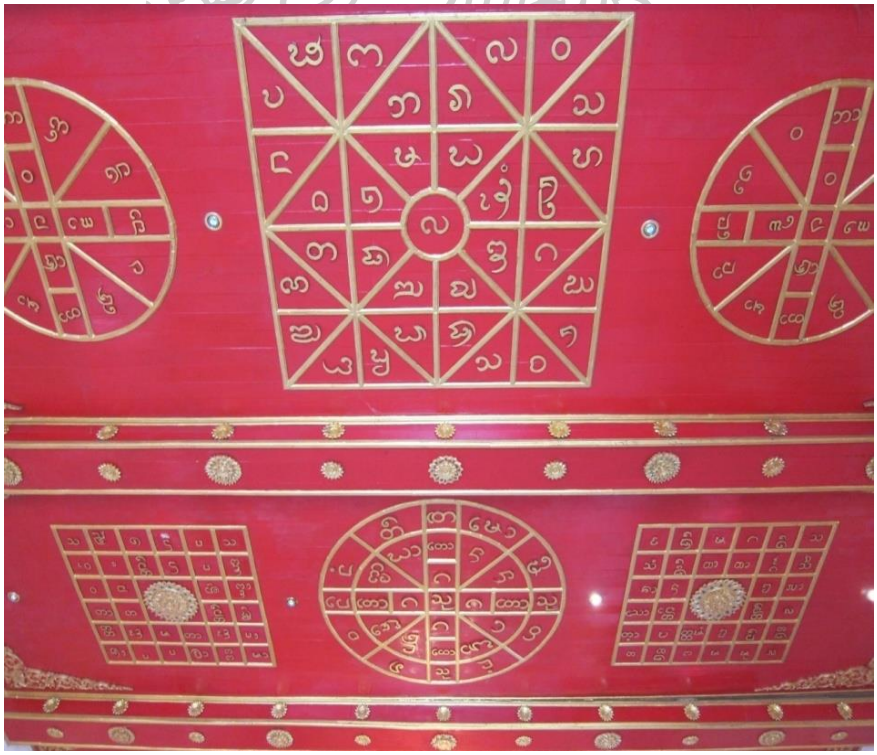
ส่วนในแนวราบมีบุษบกประดิษฐานพระประธานทั้ง 3 องค์ ซึ่งถือเป็นสิ่งที่ประเสริฐสุดซึ่งหมายถึงพระรัตนตรัย เป็นตัวแทนของพุทธคุณที่อยู่ด้านโลกุตรธรรม ซึ่งประดิษฐานอยู่ด้านในสุดของพระอุโบสถจึงมีค่ามากกว่ายันต์ทั้งหลายบนเพดาน

ดังนั้นการใช้ยันต์ประกอบการตกแต่งในพระอุโบสถจึงแสดงให้เห็นว่าพุทธคุณได้ปกป้องคุ้มครองทั้ง 10 ทิศ ทั้งในแนวราบและแนวดิ่ง

อย่างไรก็ดี ลวดลายประดับรูปยันต์บนเพดานของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ก็เป็นสิ่งที่มีอยู่แต่เดิมแล้ว ไม่ใช่งานประดับที่สร้างขึ้นใหม่ สำหรับโครงการศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้แต่อย่างใด



ภาพที่ 73 ยันต์เพดาน



ภาพที่ 74 เพดานประดับรูปยันต์ในวัดมุงเมือง

3.4.4.3 ประติมากรรมรูปช้างเชิญเสาตุงรูปหม้อปูรณฆฏะ

ช้างเป็นสัตว์ที่ผูกพันกับสังคมไทย และสัมพันธ์กันคติความเชื่อเชิงสัญลักษณ์ต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในพุทธศาสนาที่ถือว่า ช้างเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์

ในคัมภีร์โลกศาสตร์ได้บรรยายถึงลักษณะของโลกและจักรวาลเอาไว้ว่า ภายใต้มงคลจักรวาลนี้ มีนาครองรับอยู่ 2 ตัว ได้แก่นันทะ และอุปนันทะ แต่ คำว่านาคในภาษาบาลีแปลได้หลายความหมาย รวมทั้งแปลว่าช้างได้เช่นกัน

ดังนั้นคติการใช้ช้างประกอบในภาพไตรภูมิจึงถือว่าเป็นไปตามคติพุทธศาสนา นอกจากนั้นยังทำให้ระลึกถึงเจดีย์ช้างล้อม หรือ “หัตถีปราการ”[140] ในศิลปะลังกาที่ส่งอิทธิพลให้ศิลปะในประเทศไทย ซึ่งปรากฏเป็นจำนวนมากในภาคเหนือ เช่น วัดพระสิงห์ วัดเจดีย์หลวง วัดอีก้าง เป็นต้น

ส่วนในคัมภีร์ของศาสนาพราหมณ์ เช่น มหาภารตะ กล่าวถึงช้างสวรรค์ที่รองรับจักรวาลในทิศทั้ง 8 มีเป็นคู่ ๆ รวม 16 เชือก เรียกว่าช้างโลกบาล ส่วนในคัมภีร์มหากาพย์รามายณะ ก็กล่าวถึงช้างประจำทิศทั้งสี่ จำนวนของช้างในแต่ละคัมภีร์ก็ไม่ตรงกัน แต่ก็แสดงให้เห็นแนวความคิดของจินตภาพเรื่องจักรวาลของชาวอินเดียว่า จักรวาลถูกรองรับด้วยช้าง[141]

การใช้ช้างรองรับหม้อปูรณฆฏะ แม้ว่าจะไม่เคยมีมาก่อนในศิลปะล้านนา แต่ผู้วิจัยมีความประสงค์ที่จะสื่อความหมายของความอุดมสมบูรณ์ เพราะช้างเองในทางสัญลักษณ์ในวัฒนธรรมทั้งพุทธ และพราหมณ์ มีความหมายเกี่ยวเนื่องกับน้ำ และ ฝน ซึ่งใกล้เคียงและสัมพันธ์กับความหมายของหม้อปูรณฆฏะ อันหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ หรือตามคติของอินเดีย หม้อปูรณฆฏะหมายถึงจักรวาลหรือโลก โดยดอกบัวที่ปักอยู่ในหม้อปูรณฆฏะสื่อถึงแผ่นดินที่โผล่พ้นมหาสมุทร ดังนั้นนอกจากจะหมายถึงความอุดมสมบูรณ์ตามคติความเชื่อล้านนาแล้ว ยังหมายถึงจักรวาลได้อีกด้วย

ส่วนการจะใช้ช้างรองรับหม้อปูรณฆฏะประดับพระอุโบสถนั้น อาจจะพิจารณาว่าไม่จำเป็น เนื่องจากองค์ประกอบของพระอุโบสถทั้งหมดสื่อความหมายถึงมงคลจักรวาลอยู่แล้ว แต่หากเพิ่มเข้าไปก็จะยิ่งทำให้ความหมายดูซับซ้อนน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

---

[140] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะสุโขทัย: บทวิเคราะห์หลักฐานโบราณคดี จารึก และศิลปกรรม**. (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 84 – 85.

[141] ฉัตตริน เพียรธรรม, “เจดีย์ช้างล้อมวัดมเหยงคณ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา รูปแบบและความสัมพันธ์กับสถูปที่มีหัตถีปราการในศิลปะลังกา.” (วิทยานิพนธ์ระดับศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 33.

ภาพที่ 75 ช้างทูนหม้อปูรณฆฏะ จากแบบจำลองศิลปะการจัดวางภายใน วัดมุงเมือง

3.4.4.4 ตุงกระด้าง

ตุง เป็นเครื่องประดับที่ใช้ตกแต่งสถานที่และพิธีกรรม ทั้งในพิธีมงคลและอวมงคล โดยมีการจำแนกออกเป็นหลายประเภท และมีการใช้งานแตกต่างกันไป รวมทั้งมีข้อห้ามหรือ “ขึด” ของการถวายและการใช้งานในแต่ละประเภทด้วย

คำว่า ตุง ตรงกับภาษาบาลีว่า ปฏากะ หรือ ธงปฏาก หรือภาษาภาคกลางเรียกว่า ธงตะขาบ ตุงมีลักษณะเป็นแถบยาว ปักหรือแขวนเอาไว้ตามสถานที่ต่าง ๆ ด้วยความเป็นแถบยาวนี้เอง จึงเป็นสัญลักษณ์ของการเชื่อมต่อระหว่างสวรรค์และโลกมนุษย์ ชาวล้านนาผูกพันกับตุงมาก และใช้ตุงเป็นเครื่องมือหนึ่งในการบำเพ็ญกุศลทางศาสนา อุทิศส่วนกุศลให้คนตาย บูชาธาตุลม ขจัดสิ่งชั่วร้าย ใช้เป็นสัญลักษณ์บอกเขตสถานที่ประกอบพิธี ไม่ได้ใช้ในฐานะเครื่องหมายในการรบหรือชัยชนะเหมือนกับธงในวัฒนธรรมอื่น ๆ[142]

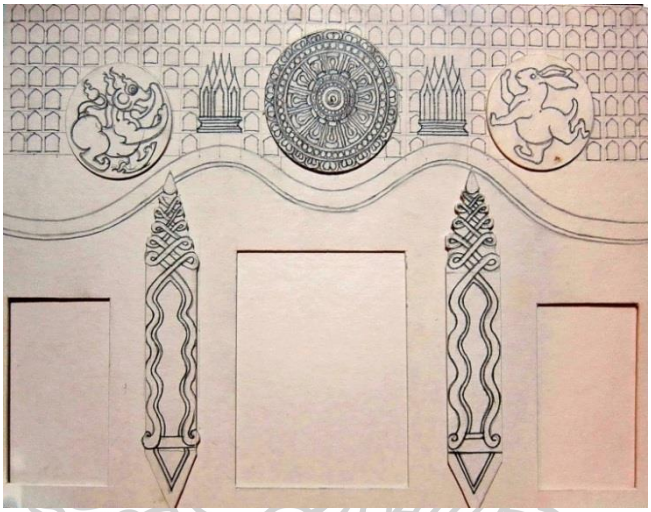
ตุงกระด้าง หมายถึงตุงหรือธงที่สร้างจากวัสดุเนื้อแข็ง ได้แก่ ไม้แกะสลัก โลหะ ทอง หรือกระดาษแข็ง เป็นตุงชนิดเดียวที่ไม่สามารถเคลื่อนไหวได้ โดยการแกะสลักลงไป เทคนิคนี้เรียกว่า

---

[142] ภุมรินทร์ ณ วิเชียร, “การศึกษา "ตุงล้านนา" เพื่อแปรรูปสู่งานออกแบบสภาพแวดล้อมภายในศูนย์ศึกษาและอนุรักษ์ตุงล้านนา.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาการออกแบบภายใน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 7 -8 .

“ต้องลายพดหล่าย” อาจจะมีการทาน้ำมันหาว (ชาด) และลงรักปิดทองตามศรัทธา ใช้ทดแทนตุงที่สร้างจากผ้าหรือกระดาษ ซึ่งเป็นของไม่มั่นคงถาวรผุพังได้ง่ายกว่า

ชาวล้านนาเชื่อว่า การถวายตุงกระด้างให้วัดมีอานิสงส์เช่นเดียวกับตุงอื่น ๆ เช่น ได้เกาะชายตุงขึ้นสวรรค์ อุทิศส่วนกุศลให้กับญาติพี่น้องที่สิ้นชีวิตไปแล้ว ตุงกระด้างสามารถมีขนาดได้หลากหลาย ตั้งแต่ไม่กี่ฟุตจนกระทั่งถึง 6 เมตร ให้มีขนาดเท่ากับเสา หรือก๊าง (ค้าง) ที่ใช้แขวน มักจะมีหัวและท้ายแหลมเรียว[143]



ภาพที่ 76 การออกแบบตุงกระด้างสองข้างของประตู

ตุงกระด้างที่วัดมุงเมืองนี้ออกแบบขึ้นมาใหม่ ตามลักษณะเฉพาะของศิลปิน แต่ได้แรงบันดาลใจมาจากตุงกระด้างโบราณของทางล้านนา ตุง หรือธง ตามความเชื่อของชาวล้านนา คือ เครื่องสักการะที่ใช้ในพิธีกรรมในพุทธศาสนาและประเพณีเกี่ยวกับชีวิต ทำด้วยวัสดุหลายชนิด เช่น ผ้า กระดาษ ไม้ตุงกระด้าง เป็นตุงที่ทำด้วยวัสดุที่คงทน คือ ไม้หรือโลหะ มีการแกะสลักประดับด้วยโลหะฉลุลาย หรือประดับปูนปั้นเป็นลวดลายต่าง ๆ เช่น ลายเครือเถา ลายกระหนก ลายรูปสัตว์ โดยทั่วไปนิยมแกะสลักเป็นรูปสัตว์ประจำปีเกิดของผู้ถวาย การใช้ตุงกระด้างเป็นวัฒนธรรมที่รับมาจากพม่าหรือไทยใหญ่ ที่นิยมสร้างตุงกระด้าง ที่ทำจากไม้แกะสลักสำหรับบูชาพระรัตนตรัยอย่างถาวร มักถวายแขวนเป็นคู่ไว้หน้าพระประธานหรือหน้าโบสถ์ วิหาร บางแห่งทำไว้กลางลานวัด หรือใกล้กับพระเจดีย์

---

143 เรื่องเดียวกัน, 32 – 33.

ด้วยลักษณะของตุงกระด้างที่เป็นแถวยาว อาจให้ความหมายถึงเขากำแพงจักรวาล การใช้รูปช้างรองรับหม้อปูรณฆฏะประดับด้านล่างที่โคนของตุงกระด้าง เพื่อจะสื่อความหมายว่ามีจักรวาลเล็กซ้อนจักรวาลใหญ่ กล่าวคือจิตใจของมนุษย์เราเป็น Microcosm เพราะจิตของมนุษย์เป็นสิ่งที่มีความซับซ้อนไม่แตกต่างจากจักรวาล จึงแสดงด้วยช้างรองรับหม้อปูรณฆฏะ และตุงกระด้างนี้ก็อยู่ในพระอุโบสถที่ถือเป็นมงคลจักรวาลซึ่งถือเป็น จักรวาลใหญ่ (Macrocosm) การตกแต่งเช่นนี้จึงสื่อความหมายว่าจิตของผู้ชมเป็นจักรวาลของตัวเองที่อยู่ในไตรภูมิโลกสัณฐาน

3.4.4.5 หงส์

หงส์นั้นในทางพุทธศาสนาถือว่า เป็นราชาแห่งสัตว์ปีกทั้งปวง เป็นสัญลักษณ์ของการคุ้มครองภัยอันตรายจากทิศเบื้องบน โดยทั่วไปมักจะเข้าใจผิดว่า การใช้หงส์จับบนยอดเสาเป็นการประดับตกแต่งเฉพาะของศิลปะมอญเท่านั้น แต่ที่จริงแล้วยังพบในวัดไทยและวัดพม่าอีกเป็นจำนวนมาก

ในศิลปะมอญ หงส์มีความสำคัญในฐานะสัตว์ที่ปรากฏที่ในพุทธทำนายเรื่องเมืองหงสาวดีเมืองสำคัญของมอญ ซึ่งเป็นความหมายเฉพาะทางชาติพันธุ์ ส่วนในวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่มีการใช้หงส์นั้นมักเกี่ยวเนื่องกับความเชื่อในศาสนาพุทธและพราหมณ์

ในทางประติมานวิทยา หงส์หมายถึงท้องฟ้าและสวรรค์ ดังที่ปรากฏในเรื่องชวนชาดก แสดงให้เห็นว่าหงส์เป็นสัตว์ที่บินได้สูง และเร็ว จึงอาจจะหมายถึงพระยาชวนหงส์ที่อาศัยอยู่บนยอดเขายุคนธร นอกจากนี้ยังมีชาดกอีกหลายเรื่องที่กล่าวถึงหงส์ เช่น จุลหงส์ชาดก เป็นต้น

ดังนั้น หงส์จึงเป็นราชาแห่งสัตว์ปีกที่คุ้มครองทิศเบื้องบน และในวัฒนธรรมล้านนามักใช้ประดับประดาคู่กับนาค ซึ่งถือว่าเป็นสัตว์ศักดิ์สิทธิ์คุ้มครองพุทธศาสนาในพื้นพิภพ การใช้หงส์และนาคประดับในวัดจึงเป็นการสร้างความศักดิ์สิทธิ์ที่คุ้มครองทั่วทุกทิศ[144]

ส่วนในคติพราหมณ์ หงส์เป็นพาหนะของพระพรหม และถือว่าหงส์เป็นสัญลักษณ์ของปัญญา ดังนั้นหงส์ที่จับบนยอดเสา อาจจะสื่อถึงสวรรค์ที่อยู่เหนือโลกมนุษย์ขึ้นไป หรือหมายถึงพระยาชวนหงส์ก็ได้ นอกจากนั้น หงส์ยังผูกพันกับคติไตรภูมิโลกสัณฐานเช่นกัน โดยในไตรภูมิกถา ได้กล่าวถึงพญาหงส์ทองอาศัยอยู่ในถ้ำทอง ณ เชิงเขาจิตรกูฏ ดังนั้นการเพิ่มประติมากรรมหงส์บนยอดเสาจึงอาจอ้างอิงไปได้ถึงคติทั้งสองพร้อมกัน

---

[144] พนมบุตร จันทรโชติ, “การศึกษาประติมากรรมรูปสัตว์ประดับสถาปัตยกรรมทางศาสนาของเมืองเชียงใหม่ ในพุทธศตวรรษที่ 24.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2536), 91.

ภาพที่ 77 หงส์ที่ยอดตุงกระด้าง จากแบบจำลองศิลปะการจัดวางภายใน วัดมุงเมือง

3.4.4.6 ลวดลายต้นไม้ทิพย์

ในล้านนา ลายต้นไม้ทิพย์ มักจะหมายถึง โพธิพฤกษ์ หรือต้นไม้ตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า มักจะปรากฏอยู่ด้านหลังของพระพุทธรูปประธาน เป็นฉากประกอบความหมายของการตรัสรู้พระอนุตรสัมมาสัมโพธิญาณ ประทับนั่งอยู่ใต้รัตนบัลลังก์ภายใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ มีเหล่าเทพยดามาชุมนุมแซ่ซ้องสาธุการ บางครั้งก็จะปรากฏลายพระอาทิตย์ พระจันทร์อันแสดงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลด้วย เช่น ลายคำที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง วิหารวัดไหล่หิน วิหารวัดคะตึกเชียงมั่น[145] ซึ่งโดยทั่วไปลายโพธิพฤกษ์จะสร้างขึ้นด้วยเทคนิคการปิดทองพิมพ์ฉลุ เป็นงาน 2 มิติมากกว่างานประติมากรรม

สำหรับศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้ มีการสร้างสรรค์รูปต้นไม้ทิพย์ทำจากไม้อัดระบายสี 2 ต้น เป็นงานที่แหวกออกจากขนบ คือ สร้างงานนูนสูง ตั้งอยู่ที่เชิงเขาพระสุเมรุจำลอง โดยตั้งอยู่ทางด้านล่างของสัตตภัณฑ์ ซึ่งผู้วิจัยตั้งใจจะสื่อความหมายให้เป็นสัญลักษณ์แสดงผืน “ป่าหิมพานต์” ที่ตั้งอยู่เชิงเขาพระสุเมรุนั่นเอง

นอกจากนี้ ยังสามารถตีความหมายเป็นต้นไม้ที่สำคัญต้นอื่นได้เช่นกัน คือต้นหว้า หรือชมพู ซึ่งเป็นต้นไม้ประจำชมพูทวีปที่มนุษย์อาศัยอยู่ และต้นพระศรีมหาโพธิ์ หรือโพธิพฤกษ์เดิมตามคติล้านนา ที่เกิดขึ้นบนศีรษะปฐพี คือแผ่นดินส่วนแรกที่เกิดขึ้น อันเป็นที่ตั้งของวัชรอาสน์ บัลลังก์ที่ตรัส

---

[145] วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, **วิหารล้านนา.** (กรุงเทพฯ: ด่านสุธาการพิมพ์, 2544), 340 – 341.

รู้ของพระพุทธเจ้า[146] โดยหากเพิ่มต้นไม้ทิพย์เป็น 4 ต้น จะหมายถึงต้นไม้ประจำทวีปทั้ง 4 ก็ได้ ได้แก่ ต้นหว้าในชมพูทวีป ต้นกระทุ่มในอมรโคยานทวีป ต้นกัลปพฤกษ์ในอุตตรกุรุทวีป ต้นซึกในปุรพวิเทหทวีป ก็ได้อีกด้วย

ภาพที่ 78 ต้นไม้ทิพย์บนพระบาทวัดป่าเสร้า เชียงใหม่

ภาพที่ 79 จักรวาลในศิลปะพม่า แสดงต้นไม้ประจำทวีปทั้งสี่

ที่มา: https://www.loc.gov/exhibits/world/images/wt0109_1s.jpg

[146] วัชรี วัชรสินธุ์, **วัดพระเชตุพน มัชฌิมประเทศอันวิเศษในชมพูทวีป**. (กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม, 2548), 106.

3.4.4.7 นาค หรือตัวลวง

ชาวล้านนาจะเรียกสัตว์ผสมชนิดหนึ่งว่า “ตัวลวง” มีลักษณะคล้ายมังกรและพญานาคผสมกัน จะมีเขา ปีก และขา เชื่อว่าคำว่า ลวงนี้ เพี้ยนมากจากคำว่า “เล้ง” ที่แปลว่ามังกร ในภาษาจีน ลวงในวัฒนธรรมล้านนาก็คล้ายกับมังกรจีน แต่ว่าจะมีปีกเพิ่มเข้ามา และใช้ประดับประดาคันทวย ที่เรียกว่า นาคะตัน หรือ นาคทัณฑ์ ในวิหารที่สร้างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 ส่วนนาคที่รู้จักกันทั่วไปนั้น สันนิษฐานว่าเป็นอิทธิพลจากภาคกลางขึ้นมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 23[147] อย่างไรก็ตาม หากจะกล่าวอย่างกว้าง ๆ แล้ว ตัวลวง ก็คือ นาค นั่นเอง

ลวดลายนาค หรือตัวลวง ที่ปรากฏในงานศิลปนิพนธ์นี้ ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจมาจากการประดับตกแต่งสัตตภัณฑ์หรือราวเทียนบูชาในศิลปะล้านนา ซึ่งมักจะออกแบบแผงของสัตตภัณฑ์เป็นรูปนาคไขว้เกี่ยวกัน ซึ่งนาคนั้นในเชิงสัญลักษณ์แล้วเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กับน้ำ มีความหมายถึงมหาสมุทรสีทันดรที่ล้อมรอบเขาพระสุเมรุและเขาสัตตบริภัณฑ์

ในพระพุทธศาสนานิกายมหายานได้กล่าวถึงนาค 2 ตัว นามว่านันทะ และอุปนันทะรองรับจักรวาล ลายนาคในที้นี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์ออกมาเป็นลำตัวนาคที่เกี่ยวกระหวัดกัน 8 ตัว โดยไม่ปรากฏส่วนหัวเนื่องจากตั้งใจจะสอดแทรกการตั้งคำถามของผู้ชม

การสร้างสรรค์ลวดลายนาคในผลงานของผู้วิจัย จึงเชื่อมโยงไปถึงการที่เขาพระสุเมรุและสัตตบริภัณฑ์ตั้งโผล่พ้นมหาสมุทรสีทันดร สอดคล้องกับลายกระหนกใหญ่ ที่หมายถึงคลื่นในมหาสมุทรด้วย

นอกจากนี้ยังชวนให้ระลึกถึงเหตุการณ์ก่อนการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้า ทรงลอยถาดอธิษฐานให้ถาดนั้นลอยทวนน้ำ เมื่อถาดจมลงไปแล้วได้ตกลงไปในพิภพของพระยากาฬนาค ในงานวิจัยนี้ ลายนาคนั้นประกอบอยู่ด้านหลังบุษบกพระพุทธรูปประธาน อันสื่อถึงเหตุการณ์ที่ล่วงผ่านไปแล้วในอดีตก่อนการตรัสรู้ของพระพุทธเจ้านั่นเอง

3.4.4.8 หม้อปูรณฆฏะ

ปูรณฆฏะ หมายถึง หม้อแห่งความอุดมสมบูรณ์ เป็นลวดลายหม้อที่มีน้ำเต็มอยู่เสมอ และมักจะมีดอกไม้ปักไว้ โดยอาจจะเป็นดอกบัวหรือดอกไม้อื่น ๆ พบมากในศิลปะอินเดีย ศิลปะพม่า และเชื่อว่าน่าจะส่งอิทธิพลให้กับศิลปะล้านนาในประเทศไทยด้วย

---

147 วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, เรื่องเดียวกัน, 337 – 338.

หม้อน้ำเป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ โภคทรัพย์อันไพบูลย์ และจักรวาล ในภาษาสันสกฤต หม้อน้ำมีคำเรียกได้หลายอย่าง เช่น ปูรณฆฏะ (Puranakhata) (หม้อที่มีน้ำเต็ม) กลศ (Kalasa) กมัณฑลุ (Kamandalu) เป็นต้น[148] หม้อน้ำเหล่านี้ยังมีความหมายแทนโลก และจักรวาลอีกด้วย

อย่างไรก็ตาม คติในประเทศไทยอาจจะแตกต่างไปจากศิลปะในประเทศอินเดีย เนื่องจากพบว่า ในพระพิมพ์และจิตรกรรมหลายแห่ง มีการใช้ลวดลายหม้อน้ำประดับข้างพระพุทธรูป ดังนั้นหม้อน้ำในศิลปะไทยอาจจะหมายถึงเครื่องบูชามากกว่าที่จะอ้างอิงไปถึงความหมายดั้งเดิมในยุคอินเดียโบราณ โดยเฉพาะในดินแดนล้านนา จะเรียกหม้อในลักษณะนี้ว่า หม้อดอก ซึ่งชาวบ้านนิยมจัดหม้อดอกไม้บูชาพระพุทธรูป โดยจัดไว้ตรงหิ้งพระตามบ้านเรือน แม้ปัจจุบันจะเป็นเป็นการใช้แจกันใส่ดอกไม้แทน แต่ก็ยังเรียกว่า หม้อดอกอยู่ ลายหม้อปูรณฆฏะนี้ คงได้รับความนิยมมาจากพุทธศาสนาลังกาวงศ์ฝ่ายสีหลที่เข้ามาในช่วงยุคทองของล้านนา[149]

ภาพที่ 80 หม้อปูรณฆฏะโดยอังคาร กัลยาณพงศ์ จากวัดศรีโคมคำ พะเยา

[148] นิตยา กนกมงคล,“สถูปทรงหม้อน้ำ ศิลปะทวารวดีที่พบในเขตภาคกลางของประเทศไทย.” (วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547), 7.

[149] วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์, เรื่องเดียวกัน, 342.

3.5 ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง: แรงบัลดาลใจ และที่มา

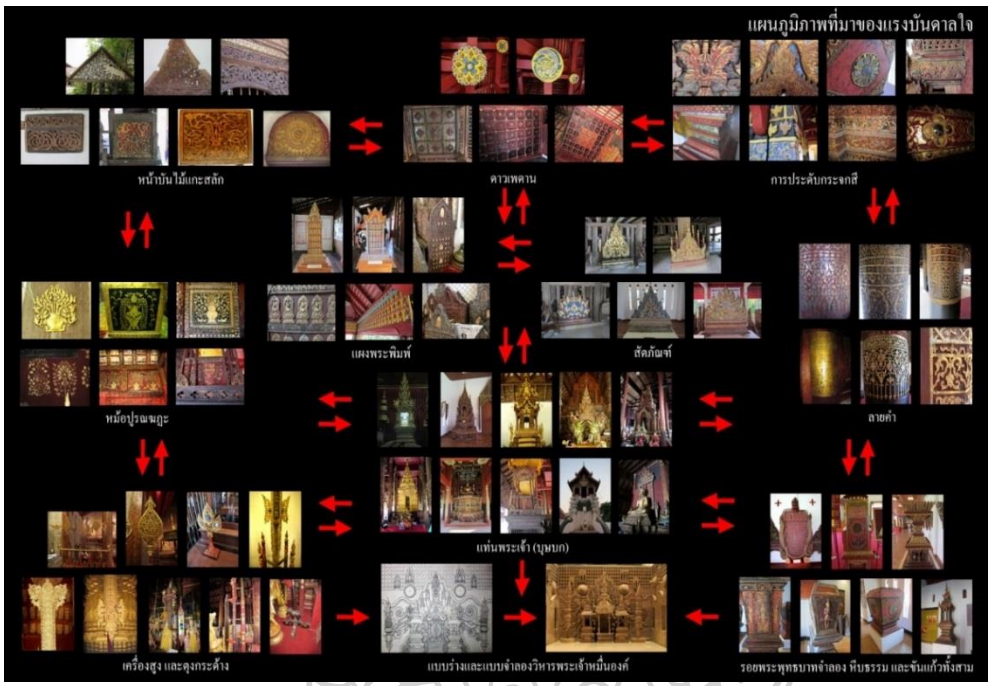
จากข้อมูลต่าง ๆ ที่กล่าวถึงมาทั้งหมดในบทที่ 3 นี้จะเห็นได้ว่า การออกแบบ และนำเสนอศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ของผู้วิจัยในครั้งนี้ ได้ผ่านการศึกษาหาข้อมูล และคัดเลือกชิ้นงานที่จะนำมาจัดวางต่าง ๆ ทั้งในมิติทางวัฒนธรรม, มิติทางประวัติศาสตร์ หรือแม้กระทั่งมิติในทางธรรมอย่างรัดกุม และเคารพต่อพระศาสนา

โดยหลักใหญ่ใจความของการนำเสนอในศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ ก็คือการนำเครื่องสักการะบูชา ของล้านนาอย่าง “สัตตภัณฑ์” มาจัดวางในบริบทใหม่ เพื่อล้อกันกับการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ในงานศิลปะแบบไทยประเพณี ซึ่งอันที่จริงแล้ว เป็นไม่ได้หมายถึงไทยทั้งหมด แต่หมายถึงเฉพาะไทยภาคกลาง ในบริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยาเท่านั้น

ในที่นี้จักรวาลวิทยาของชาติ ตามโลกทัศน์ของยุคสมัยใหม่ ที่ยึดเอาความเป็นล้านนาเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของความเป็นไทย พร้อม ๆ กับที่เบียดบังให้เป็นชายขอบนั้น ถูกแสดงแทนด้วยจักรวาลวิทยาชุดดั้งเดิมที่อิงแอบอยู่กับปรัมปราคติในพุทธศาสนา อย่างคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ถูกนำมาจัดวางด้วยใช้เครื่องประดับตกแต่งเสียใหม่จาก ข้าวของเครื่องสักการะ และลวดลายที่มีกลิ่นอายอย่างล้านนา ซึ่งผ่านการเลือกเฟ้นมาอย่างประณีต และเป็นระบบตามระเบียบวิธีวิจัย

งานศิลปะการจัดวางภายใน ที่วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ในครั้งนี้ศูนย์กลางจักรวาลตามปรัมปราคติของพระศาสนา จึงถูกแสดงแทน และยั่วล้ออยู่กับจักรวาลวิทยาของความเป็นชาติไทย ด้วยทั้งตัวพื้นที่จัดแสดง, วัตถุที่ใช้ในการจัดวาง และการตีความของตัวผู้ชมเองด้วย

สำหรับที่มาของแนวคิด และแรงบันดาลใจในการประดับตกแต่งภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ซึ่งมีที่มาจากงานช่างโบราณของล้านนา และปริมณฑลที่เกี่ยวข้องนั้น ผู้วิจัยได้จัดทำเป็นแผนภูมิภาพเพื่อความเข้าใจที่ง่าย และกระชับยิ่งขึ้นสำหรับทุกฝ่าย ดังปรากฏในแผนภูมิที่ 3 และ 4 นี้แล้ว



แผนภูมิ 3 แสดงแรงบันดาลใจต่อการออกแบบภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

แผนภูมิ แนวความคิดในการออกแบบ
ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย

แผนภูมิ 4 แสดงแรงบันดาลใจต่อการออกแบบภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

บทที่ 4

ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

หลังจากที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการสำรวจ งานศิลปะไทยแบบประเพณีนิยม ที่เกี่ยวเนื่องกับไตรภูมิโลกสัณฐาน ทั้งในภาคกลาง และภาคเหนือ รวมทั้งงานศิลปะร่วมสมัย ที่มีผู้สร้างสรรค์เอาไว้ก่อนหน้านี้

โดยเมื่อได้ข้อมูลเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะจากงานศิลปกรรมต่าง ๆ เพื่อใช้สำหรับเป็นข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยจึงได้ลงมือศึกษาค้นคว้าหาความหมายจากข้อมูลลายลักษณ์อักษร โดยมีการทบทวนวรรณกรรมทั้งวรรณคดีพุทธศาสนา ในระดับพระไตรปิฎก คัมภีร์อรรถกถา คัมภีร์ฎีกา และอนุฎีกา รวมทั้งคัมภีร์ทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวเนื่องกับโลกสัณฐานที่แต่งขึ้นในประเทศไทย รวมถึงงานวิจัยที่มีผู้ได้ทำการศึกษาค้นคว้ามาก่อนหน้านี้ เพื่อทำความเข้าใจเชิงลึกเกี่ยวกับรายละเอียด แนวคิด มุมมอง โลกทัศน์ของคนโบราณที่เสนอสนองออกมาเป็นผลงานศิลปกรรม ผ่านทางแรงศรัทธาในยุคสมัยต่าง ๆ[150]

รายละเอียดจากกระบวนการต่าง ๆ เหล่านี้ ส่งผลให้เกิดการทบทวนแนวความคิด จากนั้นจึงหลอมกลืนเข้ากับความเชี่ยวชาญ และแนวทางความสนใจเฉพาะตัว เมื่องานรวบรวมข้อมูลพร้อมสรรพแล้ว จึงกลั่นกรองออกมาจากแนวคิดที่เป็นนามธรรม เข้าสู่การปฏิบัติงานเพื่อให้แนวคิดเหล่านั้นสำเร็จลุล่วงลงอย่างเป็นรูปธรรม โดยใช้วิหารวัดพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง เป็นพื้นที่ในการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนความเป็นล้านนาร่วมสมัยและบุคลิกเฉพาะตน จากความประทับใจ ในศิลปวัฒนธรรมล้านนา ผสมผสานกับความหมายเชิงสัญญะ ที่มีความเรียบง่าย จริงตรง และบริสุทธิ์ ของล้านนา นำมาออกแบบสร้างสรรค์ และระดมสรรพวิทยาการของผู้วิจัยทั้งหมด นำมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานที่เรียกว่า ศิลปะการจัดวางภายใน หรือ Interior installation arts ตามคำศัพท์เฉพาะที่ท่านศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ได้กรุณาคิดค้นไว้ให้ ณ วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย

---

[150] ดูรายละเอียดได้ในบทที่ 2 และบทที่ 3

4.1 ศิลปะการจัดวางภายใน: เทคนิคใหม่ที่ใช้ในการสร้างสรรค์

เมื่อแรกเริ่มที่สุดของโครงการศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ ผู้วิจัยได้เลือกใช้เทคนิค 2 แบบคือ สื่อผสม (Mixed media) และศิลปะจัดวาง (Installation art) เพื่อจัดการพื้นที่ว่างภายในอาคารวิหารวัดมุงเมืองใหม่ ตามกรอบความคิดที่ได้วางไว้ โดยตั้งใจว่าจะเป็นการเปลี่ยนวิหารสมัยใหม่ทั่วไป ให้กลายเป็นพื้นที่แห่งกาลเวลาอันไม่สิ้นสุดของพุทธภาวะในระดับโลกุตตรธรรม

สื่อผสม หมายถึง การเลือกใช้เทคนิควัสดุอุปกรณ์ในการสร้างสรรค์ผลงานอย่างหลากหลาย ไร้ข้อจำกัด ตามแต่ความพึงพอใจและความถนัดของศิลปิน ทั้งที่เป็นจิตรกรรม ประติมากรรม งานสถาปัตยกรรม และรวมถึงการสาดสี ซึ่งเป็นเทคนิคอันเป็นอัตลักษณ์ในชิ้นงานศิลปะที่ผู้วิจัยนิยมใช้มาก่อนหน้างานศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ รวมทั้งวัสดุหลายอย่าง ที่ให้ความรู้สึกและความหมายที่แตกต่างกันไปตามแต่ละบริบทของแต่ละประเภท ซึ่งอันที่จริงแล้ว ประวัติของแนวคิดในการสร้างงานศิลปะ โดยใช้เทคนิคสื่อผสมนั้น สัมพันธ์อยู่กับศิลปะการจัดวางอย่างที่แยกขาดออกจากกันได้ค่อนข้างจะยาก

นักประวัติศาสตร์ศิลปะอย่าง โจนาธาน แฮร์ริส (Jonathan Harris) ได้นิยามความหมายของ “ศิลปะการจัดวาง” เอาไว้ว่า

“...ศิลปะร่วมสมัยในช่วงมากกว่า 25 ปีที่ผ่านมานี้ ส่วนใหญ่ถูกนิยามว่าเป็น ศิลปะการจัดวาง ซึ่งก็คือ (การนำ, ผู้วิจัย) *วัตถุที่ถูกออกแบบ และสร้างขึ้นเพื่อใช้ในหน้าที่บางอย่าง มาจัดวางในพื้นที่เฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ภายในอาคาร, ภายนอกอาคาร หรือพื้นที่ว่าง (ซึ่งอันที่จริงแล้วก็มีอยู่หลายครั้งเลยทีเดียวที่จะจัดวางในพื้นที่เฉพาะ) โดยมุ่งหมายที่จะให้เกิดคุณค่า และความหมายที่สัมพันธ์กับสภาพแวดล้อมที่ได้คัดเลือกไว้* (สำหรับการจัดแสดงชิ้นงาน, ผู้วิจัย) *ความรุ่งเรืองของศิลปะการจัดวางนั้นเกิดขึ้นพร้อม ๆ กับงานศิลปะลูกผสมที่ข้ามผ่านการใช้สื่อแบบประเพณี อย่างเช่น ภาพวาด หรือประติมากรรม รวมถึงการนำเอาเทคโนโลยีใหม่ ๆ หลายชนิด มาใช้ในการสร้างสรรค์ และจัดแสดงเพิ่มขึ้น ทั้งที่เป็นงานทัศนศิลป์สองมิติ และงานโครงสร้างสามมิติหลากหลายชนิด...”* [151]

คำนิยามข้างต้นของแฮร์ริส ถูกตีพิมพ์ครั้งแรกเมื่อปี ค.ศ. 2006 ตรงกับปี พ.ศ. 2549 ซึ่งก็ยังพบเห็นศิลปะการจัดวางอยู่ในงานศิลปะร่วมสมัยเสมอ ไม่ต่างจากที่แฮร์ริสอ้างเอาไว้เมื่อ 10 ปีก่อนหน้านี้ ดังนั้นถ้าจะนับจนมาถึงกระทั่งปัจจุบัน (พ.ศ. 2559) งานศิลปะการจัดวางก็เป็นสิ่งที่พบเห็นอยู่ในงานศิลปะร่วมสมัยตลอดมากกว่า 35 ปีที่ผ่านมา และนั่นก็ย่อมหมายความด้วยว่า เทคนิคการใช้ศิลปะสื่อผสมก็มีอายุของความนิยมที่ยืนยาวไม่ต่างกันนัก

---

[151] Jonathan Harris, **Art History: The Key Concepts**, Reprinted. (Oxon: Routledge, 2008), 163.

โดยปกติแล้วงานศิลปะการจัดวางมักจะมีลักษณะเฉพาะ ที่เพิ่มเติมขึ้นมาจากงานศิลปะประเภทอื่น ๆ คือ การที่ผู้สร้างสรรค์ชิ้นงานมีจุดมุ่งหมายให้ผู้ชมเกิดการวิจารณ์ ซึ่งก็หมายรวมทั้งการตั้งคำถาม และท้าทายกับสถานที่จัดแสดงชิ้นงาน[152]

เกี่ยวกับเรื่องนี้นักประวัติศาสตร์ศิลปะอย่าง แกรนท์ ปูค (Grant Pooke) และไดอานา นีวอลล์ (Diana Newall) ถึงกับมีวิจารณ์ว่า ศิลปะการจัดวาง ก็เหมือนกับการสมรสกันระหว่างความหมายโดยสามัญของตัววัตถุ ในวัฒนธรรมที่ร่วมสมัยกับการจัดแสดงชิ้นงาน และแนวคิดทางด้านศิลปะ มากกว่าที่จะเป็นการเก็บเอาความหมายของทั้งคู่เอาไว้พร้อม ๆ กัน[153] เช่นเดียวกับกับการที่ศิลปินหัวก้าวหน้าอย่าง ปิกัสโซ่ (Picasso) หรือฌอร์ฌ บรัก (Georges Braque) เคยนำเอากระดาษหนังสือพิมพ์, ชิ้นส่วนของตั๋ว หรือวอลล์เปเปอร์ และเศษกระดาษบรรจุตัวอักษรจากใบปลิวทั้งหลายมาใช้ในงานของพวกเขาตั้งแต่เมื่อ พ.ศ. 2455[154] ซึ่งก็อาจจะนับได้ว่าเป็นเทคนิคการใช้ศิลปะสื่อผสมแล้ว

โดยเฉพาะปิกัสโซ่ ที่เราอาจเข้าใจแนวคิดในการใช้เทคนิคศิลปะสื่อผสมของเขา ได้จากข้อความที่ปรากฏอยู่ในจดหมายของเขาเอง ที่มีบางตอนระบุว่า *"...ฉันวาดภาพอย่างที่ฉันคิดถึงพวกมัน ไม่ใช่อย่างที่ฉันมองเห็นพวกมัน..."* สำหรับปิกัสโซ่แล้ว ศิลปะจึงไม่ใช่การนำเสนอสิ่งอื่น (representation) แต่เป็นการนำเสนอตนเอง (presentation) และเป็นการสร้างสรรค์ (creation) ไม่ใช่การลอกเลียนแบบ (imitation)[155]

ในช่วงเวลาที่ร่วมสมัยกับปิกัสโซ่ และบรัก ศิลปินหัวก้าวหน้าชาวฝรั่งเศส อย่าง มาร์เซล ดูชอมป์ (Marcel Duchamp) ที่มีชีวิตอยู่ระหว่าง พ.ศ. 2430-2511 ก็ได้สร้างงานศิลปะด้วยลักษณะการจัดวางที่ท้าทายกับการตีความชิ้นงานจากการสมรสกันระหว่างความหมายโดยทั่วไปของตัววัตถุกับแนวคิดทางศิลปะ ตามข้อวิจารณ์ของปูคกับนีวอลล์ และอันที่จริงแล้วก็ควรจะรวมถึงความอิหลักอิเหลื่อของสถานที่ในการจัดวางด้วย ในผลงานอย่าง หิ้งรูปขวด (bottle-racks), ล้อรถจักรยาน (bicycle wheel) ที่นำมาตั้งกลับหัวไว้บนเก้าอี้ และโดยเฉพาะผลงานชิ้นโด่งดัง ที่จัดแสดงครั้งแรก

---

[152] Ibid.

[153] Grant Pooke & Diana Newall, **Art History: the basic**. (Oxon: Routledge, 2008), 167.

[154] John Richardson, **A life of Picasso: 1907-1917: The Painter of Modern Life, Vol. 2**. (London: Jonathan Cape, 1996), 225.

[155] อ้างใน ธนาวิ โชติประดิษฐ, "Where do we come from? What we are? Where are we going?" ใน **ปรากฏการณ์นิทรรศการ**. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมมติ, 2553), 19.

เมื่อปี พ.ศ. 2460 คือ น้ำพุ (fountain) ซึ่งอันที่จริงแล้วคือ โถปัสสาวะชาย ที่มีลายเซ็นต์ ร. มุทท์ (R. Mutt) ทาบทับอยู่บนโถปัสสาวะดังกล่าว ประหนึ่งราวชิ้นงานศิลปะ และจัดแสดงอยู่กลางนิทรรศการ[156]

สำหรับดูชอมป์แล้ว “ศิลปะ” จึงเป็นเรื่องของ “แนวคิด” (concept) มากกว่าที่จะเป็นเรื่องของการลอกเลียนแบบ (mimesis) หรือนักรูปแบบนิยม (formalist) ใด ๆ ซึ่งเป็นแนวคิดที่มีอิทธิพลต่อกลุ่มงานศิลปะแนวก้าวหน้า (avant-garde art) ในช่วงกลางทศวรรษ 1960 (ตรงกับช่วงประมาณ พ.ศ. 2506-2511) ด้วย[157]

โดยพื้นฐานทางประวัติศาสตร์ และรากเหง้าที่มาแล้ว งานศิลปะการจัดวาง และเทคนิคสื่อผสม ที่ผู้วิจัยเลือกใช้ในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ จึงเป็นงานที่เน้นแนวคิด มากกว่าที่จะนำเสนอรูปแบบ หรือการเลียนแบบของเดิมมานำเสนอโดยไม่ยั่วเย้าให้เกิดคำถามต่อผู้ชม ทั้งในแง่ของความหมายโดยทั่วไปของตัววัตถุ กับแนวคิดทางศิลปะ และ ความอิหลักอิเหลื่อของสถานที่ในการจัดวาง คือในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมืองด้วย

ดังได้กล่าวมาแล้วในบทก่อนหน้านี้ว่า การจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามปรัมปราคติในพุทธศาสนา ภายในอาคารหลังคาคลุม ด้วยการเขียนภาพเขาพระสุเมรุ และปริมณฑลที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน เป็นลักษณะที่นิยมอยู่ในศิลปะแบบไทยประเพณี ที่กำเนิดขึ้นมาในช่วงปลายอยุธยา และนิยมต่อเนื่องจนถึงยุครัตนโกสินทร์ ก่อนเข้าสู่ช่วงสมัยใหม่ (modernity) และก็เป็นช่วงสมัยใหม่ของสยามนี้เอง ที่ล้านนาได้ถูกผนวกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสยาม อย่างที่ไม่เคยเป็นมาก่อน

ศิลปะแบบประเพณีนิยมของสยามภาคกลาง บริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยา จึงกลายมาเป็นภาพแสดงแทน (representation) ของความเป็นสยามไปด้วยโดยปริยาย แม้ว่าพื้นที่ในส่วนของสยามสมัยใหม่ ที่ถูกตีกรอบความหลากหลายอยู่บนเส้นเขตแดน และแสดงแทนโดยแผนที่ หลายส่วนไม่ว่าจะเป็น มลายู อีสาน หรือแม้กระทั่งล้านนาเอง จะไม่มีความนิยมในคติการจำลองจักรวาลภายในอาคารหลังคาคลุมในรูปแบบเดียวกันกับที่กรุงศรีอยุธยา และกรุงรัตนโกสินทร์นิยมเลยก็ตามที

อย่างไรก็ตาม นอกเหนือจากมิติของความเป็นภาพตัวแทนของศิลปะแบบประเพณีนิยม ของรัฐชาติ (nation state) อย่างสยาม ที่จะสืบทอดและกลืนกลายมาเป็นประเทศไทยในปัจจุบันแล้ว ศิลปะโบราณเหล่านี้ยังผูกพันอยู่กับศรัทธาและความเชื่อในพระศาสนาอย่างไม่สามารถแยกขาดออก

---

[156] Jason Gaiger (ed.), **Frameworks for Modern Art**. (New Heaven CT and London: Yale University Press in association with the Open University, 2003), 57-63.

[157] Grant Pooke & Diana Newall, ibid., 167.

จากกันได้ ในแง่หนึ่งการวาดภาพเขาพระสุเมรุและปริมณฑล รวมถึงภาพจิตรกรรมต่าง ๆ ภายในอาคารนั้นก็ถือเป็นพุทธบูชา จากแรงศรัทธา ของชุมชน หรือช่าง/ศิลปินผู้รังสรรค์งานเหล่านี้ขึ้นมาอีกด้วย

ผู้วิจัยจึงได้เลือกเอา สัตตภัณฑ์ ในฐานะเครื่องสักการะบูชาของชาวล้านนา ที่มีความหมายของการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามปรัมปราคติของศาสนาพุทธด้วยเช่นกัน มาใช้ในการเป็นแกนหลักในการนำเสนอศิลปะการจัดวางในครั้งนี้ เพื่อยั่วล้อกับความหมายในฐานะภาพแสดงแทนที่ซ้อนทับกันอยู่ ระหว่างมิติของรัฐชาติสมัยใหม่ และมิติของศรัทธาในพระศาสนา

ในขณะเดียวกันผู้วิจัยและสร้างสรรค์ก็เลือกที่จะเก็บรักษารูปลักษณะ และความหมายทางวัฒนธรรมของสัตตภัณฑ์ในล้านนา ที่ผูกอยู่กับการเป็นเครื่องไม้แกะสลักเอาไว้ มากกว่าที่จะนำเสนอในรูปของจิตรกรรมฝาผนังอย่างศิลปะในกลุ่มลุ่มน้ำเจ้าพระยา จึงได้นำเสนอเสียใหม่ในรูปของประติมากรรมนูนสูง เพื่อกลมกลืนกันระหว่างการจำลองศูนย์กลางจักรวาลบนภาพจิตรกรรมฝาผนังของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และประติมากรรมลอยตัวอย่างสัตตภัณฑ์ ในวัฒนธรรมล้านนา

หากจะอธิบายตามคำเปรียบเปรยของปูค และนีวอลล์ โครงการศิลปะการจัดวางที่วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ในครั้งนี้ จึงเป็นเหมือนการผสมผสานระหว่าง สัตตภัณฑ์ ตามความหมายทั่วไปในวัฒนธรรมล้านนา กับแนวคิดทางศิลปะ ที่ว่าด้วยการหยิบเอาการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในอาคารหลังคาคลุม ด้วยภาพจิตรกรรมรูปเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ของศิลปะไทยประเพณีภาคกลาง ซึ่งตามความเห็นของนักประวัติศาสตร์ศิลปะชั้นนำอย่าง ปูค และนีวอลล์แล้ว ความหมายแต่ดั้งเดิมของทั้งสองอย่างจะไม่โดดเด่นเท่าความหมายใหม่ที่กลมกลืนเข้าหากัน

โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อวัสดุที่ใช้ในการสร้างสรรค์งานในครั้งนี้ แตกต่างไปจากงานศิลปะแบบไทยประเพณีภาคกลาง ที่ใช้เส้น และสี จากงานจิตรกรรมฝาผนัง เพราะจะประดับด้วยไม้อย่างงานประติมากรรมนูนสูง ลงสี และประดับด้วยโลหะในบางส่วน มิติของชิ้นงานจึงไม่ได้แบนราบอยู่กับงานสองมิติ แต่เพิ่มระยะความลึกในมิติที่สามเข้าไปอีกด้วย

สำหรับผู้วิจัยแล้ว ศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์จึงเป็นอย่างที่ผู้วิจัยนึกถึงมากกว่าที่จะเป็นอย่างที่ผู้วิจัยมองเห็นการจำลองจักรวาล อย่างในศิลปะแบบไทยประเพณีภาคกลาง ดังนั้นนี่จึงเป็นการสร้างสรรค์ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของผู้วิจัย (presentation) มากกว่าที่จะเป็นการลอกเลียนแบบจากความเป็นอื่น (representstion) ไม่ต่างจากที่ปิกัสโซ่ นำเศษกระดาษและวัสดุต่าง ๆ มาประกอบเป็นงานศิลปะ พร้อมกับการแผ้วถางทางของการริเริ่มใช้เทคนิคสื่อผสมในงานศิลปะ

สิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่งสำหรับงานศิลปะการจัดวางก็คือ พื้นที่ ที่ใช้สำหรับการจัดวาง ซึ่งในกรณีนี้ก็คือ วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ซึ่งเป็นวิหารของชาวพุทธในวัฒนธรรมล้านนา

การนำเสนอภาพแสดงแทนของศิลปะแบบไทยประเพณีภายในวิหารล้านนา ทั้งที่ศิลปะแบบนี้ที่มีศูนย์กลางอยู่ในลุ่มน้ำเจ้าพระยา ซึ่งรวมเอาล้านนาเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งนั้น เมื่อพิจารณาถึงมิติของประวัติศาสตร์แล้ว จึงมีแง่มุมที่อิหลักอิเหลื่อ ไม่ต่างจากการที่ดูชอมป์เอาโถปัสสาวะ ทาบทับด้วยลายเซ็น ร.มุทท์ แล้วนำไปจัดแสดงไว้ในนิทรรศการศิลปะ

แต่ในมิติของศรัทธาในพระพุทธศาสนานั้นได้ก้าวข้ามพรมแดนของความเป็นรัฐชาติ ไม่ว่าจะเป็นรัฐยุคโบราณ หรือรัฐชาติสมัยใหม่ไปโดยสิ้นเชิง จนอาจกล่าวได้ว่า มิติของศรัทธาในพระศาสนานี้เองที่หลอมละลายสภาวะอันอิหลักอิเหลื่อของประวัติศาสตร์นั้นทิ้งไปได้เป็นอย่างดี จนกระทั่งแทบมองไม่เห็นแม้แต่รอยแผลเป็นจางๆ ของประวัติศาสตร์ชุดนั้น

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วตั้งแต่ในบทที่ 1 ว่า ถึงแม้โครงการศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ในครั้งนี้ตั้งใจที่จะทั้งออกแบบ ประดับตกแต่ง และจัดวางชิ้นงานศิลปะ ภายในวิหารแห่งนี้จนสมบูรณ์ แต่ในงานศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ จะประดับเฉพาะผนังสกัดพระประธาน และสร้างมณฑปประดิษฐานพระพุทธรูปทั้ง 3 องค์จนแล้วเสร็จเท่านั้น

อย่างไรก็ตาม งานประดับที่ผนังด้านอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นผนังสกัดหน้าพระพุทธรูปประธาน และผนังด้านแปทั้งสองข้าง รวมไปถึงพื้นที่ว่างภายในพระวิหาร ผู้วิจัยก็จะสอดแทรกลักษณะความเป็นล้านนาลงไปแทนที่ ลักษณะแบบประเพณีนิยมของศิลปะไทย ในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา ไม่ว่าจะเป็นซุ้มพระพิมพ์ การประดับรูปนักษัตร และการจัดวางตุงกระด้าง เป็นต้น

ผู้วิจัยเชื่อว่า การประดับตกแต่งวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ในขั้นตอนต่อไปหลังจากงานศิลปนิพนธ์ในครั้งนี้ จะยิ่งเน้นย้ำความหมาย ทั้งในแง่ของการตั้งคำถามกับพื้นที่และการจัดวางสำหรับหมู่ผู้รู้และศิลปิน พร้อม ๆ กับที่เพิ่มมิติการมีส่วนร่วมกับชุมชน ในฐานะความเป็นศาสนสถาน และความศรัทธา โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ผู้วิจัยมีโครงการที่จะให้ผู้คนในชุมชนมีส่วนร่วมกับโครงการศิลปะการจัดวางในครั้งนี้ ด้วยการให้ผู้คนในชุมชนละแวกวัดมุงเมืองได้มีส่วนในการสร้างพระพิมพ์ ตามแม่พิมพ์ที่ผู้วิจัยได้จัดเตรียมไว้ และนำเอาพระพิมพ์ไปจัดวางไว้บนซุ้มบนผนัง ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ซึ่งจะเป็นการยืดขยายมิติของงานศิลปะ ให้สัมพันธ์กับชุมชนละแวกรอบข้างอีกด้วย

เรื่องที่ต้องพิจารณาอย่างระมัดระวังอีกประการหนึ่งในโครงการศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้ก็คือ การที่วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ เป็นอาคารเก่าแก่ ทั้งยังเป็นสถานที่ศักดิ์สิทธิ์ในพระพุทธศาสนา ซึ่งมีทั้ง ทองคำเปลว เนื้อไม้ โลหะ แก้วจีน กระจก และพระพุทธรูป ประดับอยู่ก่อนแล้วในอาคาร ในที่นี้

ผู้วิจัยจึงไม่ได้สร้างสรรค์ผลงานขึ้นมาใหม่ทั้งหมด แต่เป็นการเลือกรับปรับใช้โครงสร้างอาคารเดิมที่มีอยู่ก่อน

สิ่งของหรือถาวรวัตถุบางอย่างในอาคารก็ไม่อาจเข้าไปจัดการได้อย่างเต็มที่ เนื่องจากหัวใจสำคัญของการทำงานประการหนึ่งในครั้งนี้คือ การพยายามเข้าไปมีส่วนร่วมกับชุมชน สงวนรักษาและถนอมน้ำใจกับชาวบ้านที่ใช้งานศาสนสถานประจำท้องถิ่นมาเป็นระยะเวลายาวนาน

ดังนั้น หนึ่งในเงื่อนไขสำคัญของกระบวนการทำงาน จึงขึ้นอยู่กับการเลือกปรับวัสดุบางชิ้น ที่ไม่ได้เลือกสรรไว้ ให้เข้ากับบริบทโดยรวมของงาน เพื่อให้เกิดงานศิลปะแบบจัดวาง เป็นการจัดแต่งเลือกรับ ปรับใช้ สิ่งที่มีอยู่และสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ ให้เข้าไปจัดวางอยู่ในพื้นที่เดียวกันที่เลือกสรรไว้ ซึ่งในกรณีนี้คือ การนำสัตตภัณฑ์ มาใช้เป็นสัญลักษณ์ของการจำลองศูนย์กลางจักรวาลตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน

อนึ่ง ในระหว่างที่ผู้วิจัยได้นำเสนอหัวข้อศิลปนิพนธ์ ระดับดุษฎีบัณฑิต ในครั้งนี้ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ชลูด นิ่มเสมอ ศิลปินแห่งชาติสาขาทัศนศิลป์ (ประติมากรรม) ประจำปี พ.ศ. 2541 ได้กรุณาให้ข้อคิดเห็นที่น่าสนใจเอาไว้ว่า งานศิลปะการจัดวางที่วิหารวัดมุงเมืองของผู้วิ จัยในครั้งนี้ มีลักษณะที่แตกต่าง และโดดเด่นไปจากศิลปะการจัดวางที่เคยมีมาก่อนตรงที่เป็นงานศิลปะการจัดวาง ที่นับเป็นการประดับตกแต่งภายใน (interior design) ไปพร้อมกันด้วย

ผู้วิจัยมีความเห็นไปในทิศทางเดียวกันกับที่ศาสตราจารย์ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กรุณาชี้แนะ เพราะงานศิลปะการจัดวางอย่าง น้ำพุ ของดูชอมป์นั้นไม่ได้ทำหน้าที่ในการประดับตกแต่งนิทรรศการแน่

ดังนั้นผู้วิจัยจึงเห็นด้วยกับที่ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ชลูด นิ่มเสมอ เสนอให้ใช้ชื่อโครงการนี้ว่า “ศิลปะการจัดวางภายใน” (interior installation art) และนำมาใช้เป็นชื่อของศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ โดยนับว่าเป็นการสร้างสรรค์ครั้งใหม่ ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานศิลปะการจัดวาง และอันที่จริงแล้ว อาจกล่าวได้ด้วยว่า โครงการศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ได้นำเสนอรูปแบบใหม่ของศิลปะการจัดวางคือ ศิลปะการจัดวางภายใน ให้กับวงการศิลปะของประเทศไทย และวงการศิลปะโลกไปในคราวเดียวกัน

วิเคราะห์ ข้อ 4.1 การสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างสรรค์ผลงานที่สะท้อนความเป็นล้านนาร่วมสมัยและสะท้อนปัจเจกภาพเฉพาะตน จากความประทับใจในศิลปะวัฒนธรรมของล้านนา ในเรื่องของไตรภูมิที่ถูกออกแบบไว้ในสัตตภัณฑ์ หรือเชิงเทียน เครื่องบูชาที่พบเห็นได้เฉพาะในล้านนา ที่เป็นการออกแบบผสมผสานความหมายเชิงสัญลักษณ์ในเรื่องไตรภูมิ ผ่านออกมาในสัตตภัณฑ์แต่ละ

ชิ้นงาน ด้วยเทคนิคและวิธีการของแต่ละสกุลช่าง ที่มีความเรียบง่าย จริงตรง และบริสุทธิ์ของล้านนา ผู้วิจัยจึงเกิดความประทับใจและนำเอาสัตตภัณฑ์มาเป็นจุดเริ่มต้นของแรงบันดาลใจในการออกแบบภายในของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จากบทสรุปรวบยอดเรื่องไตรภูมิที่สร้างเป็นเชิงเทียนหน้าพระประธาน จนกลายมาเป็นผลงานการออกแบบสร้างสรรค์ และระดมสรรพวิทยาการของผู้วิจัยทั้งหมดนำมาถ่ายทอดออกมาเป็นผลงานที่เรียกว่า ศิลปะการจัดวางภายใน หรือ Interior installation art ตามคำศัพท์ที่เฉพาะท่านศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ได้คิดค้นไว้ให้ ณ วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย

4.2 พัฒนาการของผลงานการสร้างสรรค์งานศิลปะของผู้วิจัย

แรงบันดาลใจ และประสบการณ์ทำงานทางด้านศิลปะของผู้วิจัย ที่เกี่ยวเนื่องกับโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ในครั้งนี้ อาจจะจำแนกได้เป็น 4 ส่วน ได้แก่ เทคนิคการสาดสี, การแกะสลักไม้, การดุนโลหะ และการสร้างพระพิมพ์ โดยมีรายละเอียดแตกต่างกันไปดังต่อไปนี้

4.2.1 เทคนิคการสาดสี

การสร้างสรรค์งานศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัยคือ การประดิษฐ์เส้นสายด้วยการใช้เทคนิคการสาดสี ที่ได้แรงบันดาลใจมาจาก เทคนิคการทำเครื่องเขินและการกระแหนะรัก การใช้สีในโทนร้อน สีดำ แดง ทอง ขาวตัดกันอย่างเฉียบคม จนให้ความรู้สึกหนักแน่น และเคลื่อนไหวของขดโค้งไปตามแรงของผู้สร้างสรรค์ อีกทั้งยังสร้างผิวสัมผัสจากพื้นที่ทับซ้อนกัน จนเกิดตื้นลึก นูนต่ำของเม็ดสีที่เกาะอยู่บนพื้นผนัง อันเป็นเทคนิคเฉพาะตัวของผู้วิจัยที่เคยสร้างสรรค์มาอย่างชำนาญ

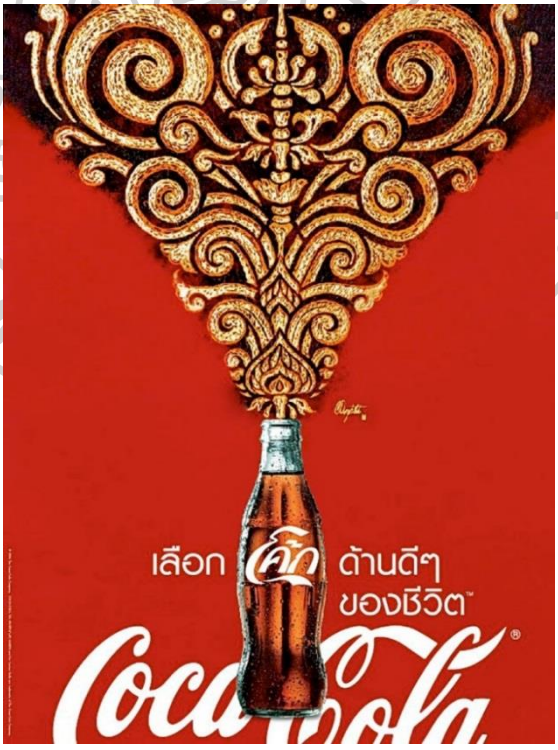
ย่างก้าวสำคัญที่เทคนิคการสาดสีดังกล่าวของผู้วิจัยได้ถูกพัฒนาคือ การเป็นตัวแทนศิลปินภาคเหนือของประเทศไทย ในโครงการ “โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต” หรือ “The Coke side of life” เมื่อปี พ.ศ. 2550 ผลงานในโครงการนั้นได้ถูกเผยแพร่ในประเทศไทย ในรูปแบบของผลิตภัณฑ์สิ่งพิมพ์ และป้ายโฆษณาทั่วทั้งภาคเหนือ ทั้งยังได้บันทึกไว้ในพิพิธภัณฑ์ โคคาโคล่า ประเทศสหรัฐอเมริกาอีกด้วย

ภาพที่ 81 เทคนิคการสาดสี ในงานระยะเริ่มแรกของผู้วิจัย

ภาพที่ 82 เทคนิคการสาดสี ในงานระยะหลังของผู้วิจัย

ผู้วิจัยได้พัฒนารูปแบบของการสาดสี มาอยู่ในโครงสร้างของลวดลายกระหนก ตามแรงบันดาลใจจากศิลปะล้านนาในยุครุ่งเรือง ลายกระหนกที่พวยพุ่งออกมาจากขวดโค้ก ก็มีรูปแบบที่ชวนให้นึกไปถึงลวดลายรูปหม้อปูรณฆฏะ ตามอย่างที่พบอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังยุคคลาสลิคของล้านนา เช่น ที่วัดพระธาตุลำปางหลวง จ.ลำปาง เป็นต้น

ภาพที่ 83 ป้ายบิลบอร์ดโฆษณาขนาดใหญ่ ที่ติดตั้งทั่วภาคเหนือ โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต ผลงานของผู้วิจัย



ภาพที่ 84 ป้ายบิลบอร์ดโฆษณาขนาดใหญ่ ที่ติดตั้งทั่วภาคเหนือ โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต ผลงานของผู้วิจัย

อาจกล่าวได้ว่า ผลงานในโครงการชุด โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต ได้จัดระเบียบความคิด และความสนใจของผู้วิจัย ให้ผูกโยงเข้ากับความเป็นล้านนาอย่างชัดเจนยิ่งขึ้น จากลักษณะงานแต่ดั้งเดิมที่โดดเด่นในแง่เทคนิควิธีมากกว่าเนื้อหาสาระ ค่อยถูกความหมายในเชิงแนวคิด ทั้งที่เป็นนามธรรม และรูปธรรม กล่อมเกลาจนชิ้นงานมีความกลมกล่อมและละเมียดละไมมากยิ่งขึ้น

เกี่ยวกับงานชิ้นนี้ ถวัลย์ ดัชนี ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (จิตรกรรม) ประจำปี พ.ศ. 2544 ได้กรุณามอบคำวิจารณ์ไว้อย่างเป็นลายลักษณ์อักษร ต่อผู้วิจัยเป็นการส่วนตัวเอาไว้ว่า

"...เมื่อก้าวย่างเข้าสู่ประตูวิหารลายคำของวัดล้านนา ทุกคนจะลอดซุ้มประตูโขงและผ่านโก่งคิ้ว อันเป็นเครื่องประดับบานประตูวิหารจำหลักไม้ ภาคกลางจะเรียกส่วนนี้ว่า รวงผึ้ง และสาหร่ายประดับประตูโบสถ์วิหาร แต่ล้านนาจะเรียกรวมว่าโก่งคิ้ว จิตรกร ปฏิมากร และมัณฑณากร จะรังสรรค์งานร่วมกันเป็นเอกภาพ ผูกลายกระหนก เครือเถา เครือวัลย์ หางโตใบเทศ และพรรณพฤกษา อันเป็นเอกลักษณะของสกุลช่างล้านนา ผู้มีดอกไม้ไหวระริกอยู่ในจิตวิญญาณ หมอกปกห่มขุนดอย ศิขรชะเง้อมงามเงา และอวลอรกลิ่นเกสรของกุสุมรส จิตรกรนำเอา วิญญาณธาตุของความสง่างาม ขรึมขลัง เบิกบานด้วยปีติ กลิ่นอายของวัฒนธรรมล้านนา หลั่งรินรดบนท้องทุ่งมโนทัศน์ ในความหวานหวัง วางวงรุ้งทองของดอกไม้ และให้ชีวิตก้าวล่วงเข้ามาในมรรควิธีแห่งความสุขสงบ ร่าเริงยินดีด้วยประกายละอองแห่งชีวิต จิตรกรประจงร้อยกาพย์แก้วแห่งแก่นกาลเวลา รูปแบบ เนื้อหา และปรัชญาของความเป็นทิพย์ในคุณลักษณะล้านนา ความอิ่มเอิบกำซาบซ่านเปรมปรีไปกับ ลวดลายที่สดชื่น จริงตรงใสซื่อ เป็นกิริยาคุณวิเศษของล้านนา รวงผึ้ง จรดกลางโก่งคิ้ว เป็นความประสานกลมกลืนที่ลงตัว อิสระ โปร่งเบาลอย และมีลีลาอ่อนไหวเหมือนเมฆหมอก ผ่านไปบนใบหน้าแผ่นดินสีแดงชาด และทอง ช่วยให้รูปดูโอ่อ่าสง่างาม ขลัง และระงมด้วยความปิติสุข..."

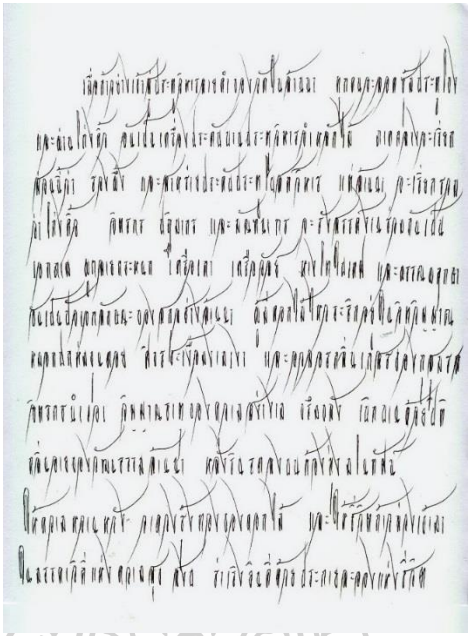
จากผลงาน โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต ทำให้ผู้วิจัยพึงพอใจกับการเลือกใช้ลายกระหนกแบบล้านนา อันประกอบด้วยลายเครือเถาม้วนขด แตกออกมาเป็นดอกโบตั๋น และช่อหางโต ซึ่งเป็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะในภาคกลาง และภาคเหนือ

สีทองนั้นตัดขับกับสีแดงได้อย่างโดดเด่นชัดเจน และเกิดความน่าสนใจ ทั้งยังช่วยให้รูปดูโอ่อ่าสง่างาม ขลัง และระงมด้วยความปิติสุข อย่างที่ถวัลย์ได้วิจารณ์ไว้ จนทำให้ผู้วิจัยได้นำทุนทรัพย์ที่ได้มาจากโครงการดังกล่าว มาใช้ในการประดับตกแต่งที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง เพื่อเป็นพุทธบูชามาก่อนแล้วตั้งแต่เสร็จสิ้นโครงการของโค้ก เมื่อหลัง พ.ศ. 2549

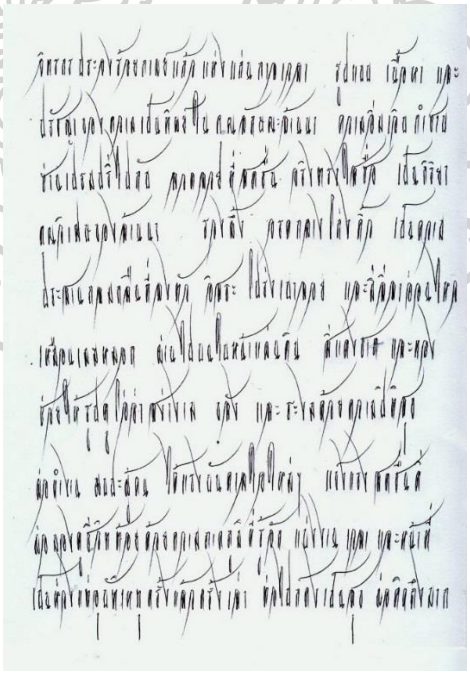
การประดับตกแต่งเพื่อเป็นพุทธบูชาในครั้งนั้นเอง ที่เป็นแรงบันดาลใจสำคัญ จนกระทั่งพัฒนามาเป็นโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ในครั้งนี้ โดยผู้วิจัยมุ่งหวังที่จะพัฒนาการสร้างสรรค์ทางศิลปะด้วยเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัย เพื่อเป็นประโยชน์ต่อทั้งมิติทางด้านศิลปะ สังคม วัฒนธรรม วัด และชุมชนโดยรอบให้มากที่สุด

วิเคราะห์ ข้อ 4.2 จากการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของผู้วิจัยมาอย่างต่อเนื่องเป็นเวลามากกว่า 20 ปี ทำให้การประดิษฐ์เส้นสายด้วยการใช้เทคนิคการสาดสี ที่ได้แรงบันดาลใจมาจาก เทคนิคการทำเครื่องเขินและการกระแหนะรัก การใช้สีในโทนร้อน ที่สื่อถึงอารมณ์และความรู้สึกของตะวันออก สีเหลือง ดำ แดง และ ทอง ตัดกันอย่างเฉียบคม จนให้ความรู้สึกหนักแน่น และเคลื่อนไหวของขดโค้งกระหวัดไปตามแรงของผู้สร้างสรรค์ อีกทั้งยังสร้างผิวสัมผัสจากพื้นที่ทับซ้อนกัน จนเกิดตื้นลึก นูนต่ำของเม็ดสีที่เกาะอยู่บนพื้นผนัง ซึ่งได้ถูกพัฒนาจากผลงานขนาดเล็กและขนาดใหญ่ จำนวนมากมาย ที่ได้สร้างสรรค์ จนนำมาสู่กระบวนการพัฒนาทางความคิด จากพื้นที่ส่วนตัวในการสร้างงานศิลปะกลายเป็นการสร้างงานศิลปะเพื่อส่วนรวม การทำงานตลอดระยะเวลามากกว่า 10 ปีในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ จังหวัดเชียงราย ทำให้ผู้วิจัยตกผลึกทางความคิดและมีพัฒนาการในการสร้างสรรค์อย่างเป็นระบบ จากเดิมเมื่อปี 2550 ที่เคยออกแบบผนังสกัดหลังแค่ด้านเดียว ต่อมาในปี 2556 ได้มีการวางแนวความคิดและแผนการทำงานใหม่อย่างเป็นระบบ โดยการออกแบบภายในวิหารทั้งหลัง และตั้งใจว่าจะมีการนำเอาเทคนิคการสาดสีและเทคนิคอื่นๆเข้ามาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 85 จดหมายส่วนตัวจาก ถวัลย์ ดัชนี วิจารณ์ผลงาน โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต ของผู้วิจัย แผ่นที่ 1



ภาพที่ 86 จดหมายส่วนตัวจาก ถวัลย์ ดัชนี วิจารณ์ผลงาน โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต ของผู้วิจัย แผ่นที่ 2

4.2.2 การแกะสลักไม้ กับการคงความหมายของสัตตภัณฑ์ในศิลปะการจัดวางภายใน

การใช้ไม้มาประกอบสร้างในศาสนสถานมีมาแต่ช้านานแล้ว ดังจะเห็นได้จาก หน้าบัน ช่อฟ้า หางหงส์ ดาวเพดาน และส่วนประกอบอื่นๆ ที่บรรจงแกะสลักอย่างวิจิตรบรรจงตามแต่ละสกุลช่าง และดังได้กล่าวมาแล้วข้างต้นว่า ผู้วิจัยได้แรงบันดาลใจในการออกแบบภายในของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์จากสัตตภัณฑ์ หรือเชิงเทียนเครื่องบูชาในวัดของล้านนา มาเป็นจุดเริ่มต้นของการออกแบบและจัดวางทั้งหมดเพื่อนำเสนอการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์

ในการนี้ผู้วิจัยจึงได้เลือกที่จะนำเสนอศิลปะการจัดวางภายใน ที่ผนังทั้งหมดภายในวิหารครั้งนี้ ด้วยการใช้ไม้เป็นส่วนประกอบสำคัญและแกะสลักไม้ ในลักษณะของงานนูนสูง ที่เป็นลักษณะการประกอบสร้างซ้อนไม้หลายระดับชั้น ไม่ว่าจะเป็น การจำลองเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ที่แสดงแทนด้วยสัตตภัณฑ์ ดาว และนักษัตรต่าง ๆ โดยนอกจากจะเป็นการคงความหมายของสัตตภัณฑ์ เพื่อยั่วล้อกับมิติของความเป็นรัฐชาติไว้แล้วนั้น ผู้วิจัยยังมีจุดประสงค์การสร้างงานที่เกิดมิติ ทั้งจากงานลอยตัว อันได้แก่ พระพุทธรูป และมณฑป เป็นต้น

และเพื่อให้เกิดมิติในศิลปะจัดวางอย่างแท้จริง ที่สามารถนำผู้ชมเข้าไปสู่พื้นที่ของงาน และกลายเป็นส่วนหนึ่งของงานที่สามารถรับชมได้ทุกทิศทางได้ ผู้วิจัยจึงเลือกสร้างสรรค์แผ่นไม้แกะสลักเป็นลายกระหนก ลายคลื่นในมหานทีสีทันดร ลายเขาพระสุเมรุ ลายต้นไม้ทิพย์ รวมทั้งกรอบสำหรับบรรจุพระพิมพ์จำนวนมากเพื่อให้แทนอดีตพุทธเจ้า โดยใช้แผ่นไม้สักประกบกันหลายชั้นจนได้ความหนาที่ต้องการ แล้วขุดสลักลงไปให้เกิดแสงเงาตัดกันจนเกิด ค่าต่างแสง (Chiaroscuro) เพื่อให้ความลึกที่เกิดจากแผ่นไม้นั้นสะท้อนกับแสงเงาจากไฟของอาคาร จนเกิดความเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง

สำหรับเทคนิคการแกะสลักไม้นั้น ผู้วิจัยเคยมีประสบการณ์ในการสร้างสรรค์มาบ้างในงานที่ผสมผสานระหว่างความเป็นกลิ่นอายศิลปะล้านนา เข้ากับรสนิยมแบบงานร่วมสมัยด้วย

วิเคราะห์ ข้อ 4.2.2 ผู้วิจัยเลือกนำเอาไม้มาเป็นวัตถุดิบหลักในการประกอบสร้างผลงานศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ โดยได้แรงบันดาลใจมาจาก การศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับสัตตภัณฑ์เครื่องสักการะบูชาหรือเชิงเทียน ที่เป็นการจำลองศูนย์กลางจักรวาลของทางสกุลช่างล้านนา การใช้ไม้เป็นส่วนประกอบหลักนั้น นอกจากต้องการสร้างปริมาตรจากการแกะสลักและเพิ่มเทคนิคการประกอบคล้ายฉากเพื่อผลักระยะในผลงานจริง ยังตั้งใจใช้ไม้สักทองที่เป็นต้นในประเทศไทยและ

เอเชียใต้ เพื่อเชื่อมโยงกับความหมายของชมพูทวีป และสีของไม้สักทองอยู่ในวรรณะสีโทนร้อน มีสีเหลืองออกทองให้ความรู้สึกและชั้นบรรยากาศที่อบอุ่น สงบ และต้องการใช้เทคนิค การแกะสลักไม้ซึ่งเป็นภูมิปัญญาพื้นบ้านที่สืบสานกันมาตั้งแต่ครั้งบรรพกาล

ภาพที่ 87 แผ่นไม้แกะสลักรูปนักษัตร ผลงานของผู้วิจัย

ภาพที่ 88 เก้าอี้ไม้แกะสลัก ผลงานผู้วิจัย

4.2.3 แรงบันดาลใจในการประดับเครื่องโลหะ

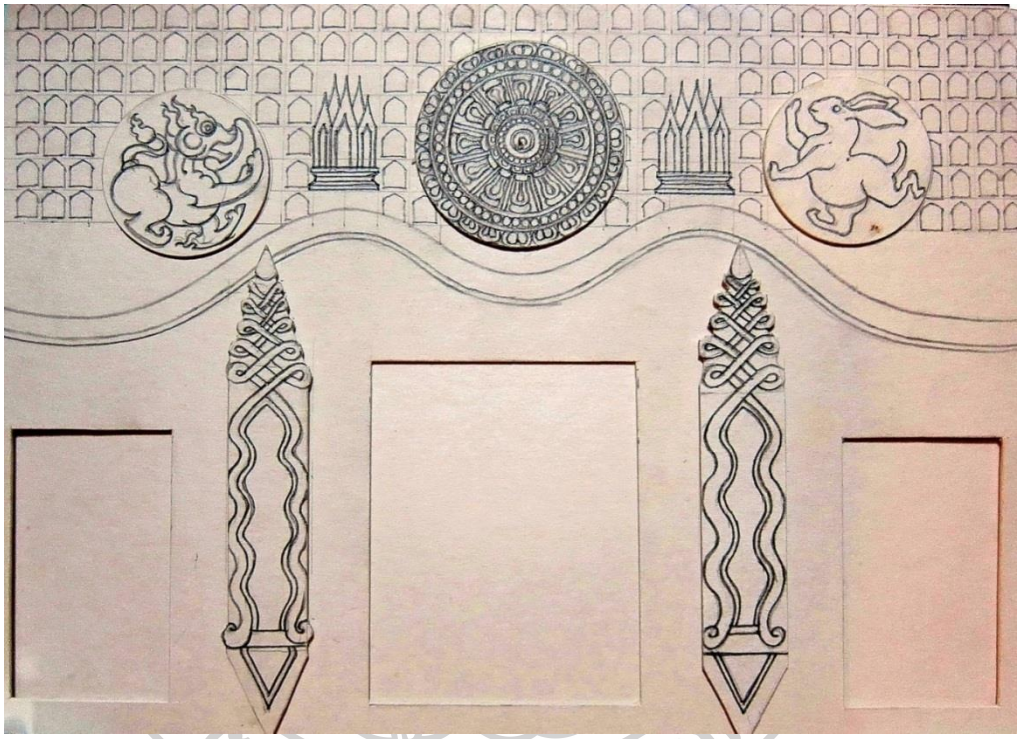
ผู้วิจัยเกิดความประทับใจกับเทคนิค การดุนโลหะของสกุลช่างล้านนา ที่เป็นภูมิปัญญามาตั้งแต่ครั้งบรรพชน สามารถแบ่งเป็นสองสกุลช่างใหญ่ๆได้ คือสกุลช่างเชียงใหม่ และสกุลช่างลำปาง ส่วนประกอบสำคัญที่เราสามารถพบเห็นได้ คือ การทำทองจังโกบนพระเจดีย์สำคัญๆต่างๆ และส่วนประกอบอื่นๆของศาสนสถาน จากลายเส้นสู่การสร้างสรรค์บนแผ่นโลหะ ทองเหลือง ทองแดง เงิน ทองคำ วัสดุเหล่านี้ถูกรีดให้เป็นแผ่นบางและถูกดุนให้มีลักษณะเป็นมิติ เป็นรูปทรงต่างกันไป เรขาคณิต และรูปทรงอิสระ เป็นการสร้างสรรค์ตามภูมิปัญญาของสกุลช่างล้านนาที่ถ่ายทอดกันมาอย่างช้านาน ศาสนสถานสำคัญๆหลายแห่งในล้านนา อาทิเช่น เจดีย์วัดพระธาตุลำปางหลวง วิหารวัดพระเจ้าพันองค์ วัดปงสนุก จังหวัดลำปาง พระธาตุดอยสุเทพที่มีการนำเอาแผ่นทองเหลืองมาดุนลายอย่างงดงาม แล้วประดับบนพระเจดีย์ อีกทั้งผลงานการสร้างเครื่องประดับด้วยเงินของสกุลช่างล้านนาตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน อาทิเช่น ผลงานของช่างเงินชาวชุมชนวัวลาย อ.เมือง จ.เชียงใหม่ หรือช่างเครื่องเงินสกุลน่าน ที่สร้างชื่อเสียงมาอย่างยาวนาน และสามารถสร้างสรรค์ความมีตัวตนจนกลายเป็นอัตลักษณ์

ศิลปินพื้นบ้านเหล่านี้ยังถูกพัฒนาและนำมาเป็นเทคนิคในการสร้างสรรค์วิหารวัดพระเจ้าหมื่นสาร จ.เชียงใหม่ ด้วยการบุผนังของอาคารด้วยโลหะดุนลาย ทำให้เกิดมิติของการสร้างศาสนสถานที่มีการนำเอาเทคนิคการดุนโลหะมาใช้ เกิดเป็นการอนุรักษณ์และสืบสานภูมิปัญญาของสกุลช่างล้านนาที่ผสมผสานกับการออกแบบศาสนสถานในรูปแบบใหม่ที่แตกต่างไปกว่าเดิม แต่ยังคงแสดงออกถึงเอกลักษณ์ของสกุลช่างเชียงใหม่

ผู้วิจัยมีความคิดว่า เทคนิคเหล่านี้เป็นการแสดงออกซึ่งตัวตนของศิลปะพื้นบ้านล้านนาอย่างงดงาม ลงตัว ตรงไปตรงมา และเห็นสมควรที่จะนำมาใช้เป็นส่วนหนึ่งในการประกอบการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ โดยนำมาประยุกต์สร้างเป็นแผ่นเงินและใช้เทคนิคดุนโลหะเป็นรูปตราสัญลักษณ์ประจำปีนักษัตร ทั้ง 12 ราศี อันเป็นสัญลักษณ์ของกาลเวลา ที่จะนำมาจัดเรียงรายอยู่สองข้างของผนังด้านแปเหนือบานหน้าต่าง ผนังด้านหลังทางด้านทางเข้า หน้าพระประธาน จะมีพระอาทิตย์ แสดงด้วยราชสีห์ พระจันทร์ แสดงด้วยกระต่าย และธรรมจักร ที่จะขึ้นรูปด้วยเทคนิคดุนโลหะแบบล้านนา

วิเคราะห์ ข้อ 4.2.3 จากเทคนิคการดุนโลหะของสกุลช่างทางล้านนา ที่ถูกออกแบบสร้างสรรค์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา และรับใช้พระพุทธศาสนามาช้านาน ทองจังโกที่พุทธศาสนิกชน ร่วมใจกันติดลง

บนพระธาตุนั้น แต่ละแผ่นที่มีความแตกต่างกันตามแต่ละสกุลช่าง ฝีมือดุนโลหะลงบนแผ่นโลหะที่มีความประณีตงดงาม สะท้อนให้เห็นถึงความรุ่งเรื่องทางวัฒนธรรมแห่งแผ่นดินล้านนา และสะท้อนฝีมือเชิงช่าง และยังมีการสืบต่อ ฝึกฝนจนมาถึงปัจจุบัน จากความประทับใจที่มีต่อเทคนิคและสกุลช่างเหล่านี้ ผู้วิจัยจึงได้แรงบันดาลใจ ในการนำเอาเทคนิคดุนโลหะเข้ามามีส่วนร่วมในการประกอบสร้างภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์



ภาพที่ 89 ต้นร่างภาพพระอาทิตย์ พระจันทร์ และธรรมจักร ที่จะขึ้นรูปด้วยเทคนิคดุนโลหะแบบล้านนา

4.2.4 พระพิมพ์ กับมิติของศิลปะและชุมชน

การสร้างพระพิมพ์ นับเป็นการออกแบบการสร้างสรรค์งานพุทธศิลปะ ที่มีมานับพันปี ในล้านนาเราพบพระพิมพ์จำนวนมาก ทั้งสกุลลำพูน สกุลเชียงแสน นอกจากความประณีตงดงามในการออกแบบ การสร้างแม่พิมพ์ ผู้วิจัยมีความสนใจในความหมายที่แฝงอยู่ของกระบวนการสร้างจนก่อให้เกิดรูปเคารพขึ้นมา การกระทำเช่นนี้เต็มไปด้วยสัญลักษณ์ทางศาสนาและจิตวิญญาณ ดังที่ได้

กล่าวมาแล้วในบทที่ 3 และคิดว่าน่าจะเป็นกระบวนการหนึ่ง ที่สามารถสร้างการมีส่วนร่วมของชุมชนในการออกแบบวิหารวัดมุงเมืองขึ้นมาใหม่ได้

ผู้วิจัยจึงมีจุดประสงค์ในการสร้างสรรค์ให้วิหารวัดมุงเมืองแห่งนี้กลายเป็นวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ด้วยการประดิษฐานพระพิมพ์จำนวนมากลงบนฝาผนังทั้งด้านแป และด้านสกัด เพื่อแสดงถึงความเป็นนิรันดรของพุทธภาวะ การไม่มีที่สิ้นสุดของการบรรลุธรรม ไม่ว่าจะเป็นพระพุทธเจ้าในอดีต พระพุทธเจ้าในปัจจุบัน หรือพระพุทธเจ้าที่จะเสด็จมาในอนาคต ทุกพระองค์ล้วนอยู่นอกเหนือขอบเขตอำนาจของกาลเวลา หรือเป็นอกาลิโก

ดังนั้นผู้วิจัยจึงจัดให้มีกรอบซุ้มพระจำนวนมากเหนือเส้นสินเทา และสัญลักษณ์ประจำนักษัตร อันเป็นเครื่องหมายของการเคลื่อนไหวของเวลา

อย่างไรก็ตาม การสร้างพระพิมพ์เป็นจำนวนมากต้องใช้อัตรากำลัง และทุนทรัพย์เป็นอย่างสูง อีกทั้งไม่มีคติในอดีตที่ผู้ใดผู้หนึ่งจะสร้างพระพิมพ์จำนวนมากมายมหาศาล โดยไม่มีจุดประสงค์ทางศาสนา

ในที่นี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า สามารถสร้างการมีส่วนร่วมของชุมชน ได้โดยการสร้างกิจกรรมประชาสัมพันธ์ ให้ชาวบ้านในชุมชนช่วยกันสร้างพระพิมพ์ จากแม่พิมพ์ที่ผู้วิจัยจัดทำเอาไว้ให้ เพื่อนำมาประดิษฐานไว้ในช่องกรอบซุ้มเหล่านี้ ซึ่งอาจจะใช้เวลายาวนาน แต่เป็นการสร้างสรรค์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัย และชุมชน ซ้ำยังเป็นการเพิ่มกิจกรรมความน่าสนใจสำหรับผู้ที่มาเยี่ยมชมวิหารวัดมุงเมือง สามารถเช่าพระพิมพ์ และนำไปประดิษฐานไว้ในช่องกรอบซุ้มได้ เป็นการร่วมกันทำบุญ ซึ่งถือว่าเป็นความนิยมตามรูปแบบวัฒนธรรมไทย ที่มักจะมีการบอกบุญอยู่เสมอเมื่อมีการสร้างบุญใหญ่ ๆ

การสร้างวัดประจำชุมชนจำเป็นจะต้องได้รับความร่วมมือจากชุมชน เพื่อสร้างความเป็นเจ้าของร่วมกัน และไม่ผูกขาดอำนาจในการถือครองให้ผู้ใดผู้หนึ่ง วัดนั้นจะเจริญรุ่งเรืองหรือตกต่ำลงก็ด้วยกำลังศรัทธาของคนในชุมชนที่จะช่วยกันรักษาศรัทธาของตนไว้ ไม่ใช่เป็นสมบัติเฉพาะตนของผู้สร้าง เพราะเมื่อใดก็ตามที่ชุมชนคือส่วนหนึ่งของประชาคมศิลปะ ที่ทั้งผู้สร้างและผู้รับมีปฏิสัมพันธ์ถึงกันอยู่เสมอในชีวิตประจำวัน ปฏิสัมพันธ์ดังกล่าวก็จะเป็นกลไกสำคัญในการรักษาคุณภาพของงานศิลปะไปด้วย[158]

---

[158] เจตนา นาควัชระ, “บ้านเมืองจะอับจนถ้าผู้คนร้างศิลปะ (ปาฐกถา ศิลป์ พีระศรี 2548)” ใน **วิถีแห่งการวิจารณ์: ประสบการณ์จากสามทศวรรษ**. (กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชมนาค, 2549), 209.

ผู้วิจัยจึงเห็นว่ากิจกรรมนี้สามารถใช้ต่อยอดงานได้ในอนาคต ซึ่งอาจจะใช้เป็นโครงการในการพัฒนาวัดมุงเมือง ให้เป็นสถานที่ท่องเที่ยวแห่งใหม่ในจังหวัดเชียงรายได้อย่างยั่งยืน เป็นการสร้างรายได้ให้ชุมชนได้อีกแนวทางหนึ่ง

วิเคราะห์ ข้อ 4.2.4 การสร้างพระพิมพ์ นับเป็นการออกแบบการสร้างสรรค์งานพุทธศิลป์ ที่มีต่อเนื่องมานับพันปี ในล้านนาพบพระพิมพ์จำนวนมาก ในหลากหลายสกุลช่าง นอกจากความประณีตงดงามในการออกแบบ การสร้างแม่พิมพ์ รายละเอียดต่างๆ ในการจัดสร้าง ผู้วิจัยมีแนวความคิดที่จะสืบสานภูมิปัญญาของสกุลช่างล้านนาและมีความสนใจในความหมายที่แฝงอยู่ของกระบวนการสร้างสรรค์จนก่อให้เกิดรูปเคารพขึ้นมา ที่สำคัญไปกว่านั้นคือสามารถสร้างมิติในการมีส่วนร่วมของชุมชนในการออกแบบวิหารวัดมุงเมืองขึ้นมาใหม่ได้ อีกทั้งยังเป็นการหารายได้เข้าวัดเพื่อเป็นการทำนุบำรุงวัดต่อไป

4.3 การดำเนินงานจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง

ในการดำเนินงานจัดทำศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์นั้น อาจจะแบ่งขั้นตอนในการจัดทำได้สองระยะสำคัญ ได้แก่ ระยะแรก การเตรียมงาน ซึ่งมีผลงานเดิม ที่ผู้วิจัยจัดทำเป็นพุทธบูชา ประดับอยู่ที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานอยู่แล้ว ระยะที่สอง ขั้นตอนการออกแบบศิลปะการจัดวางภายใน และ ระยะที่สาม การจัดวางภายในวิหารพระเจ้ามุงเมือง อันเป็นช่วงเวลาที่ผู้วิจัยได้ดำเนินการจัดวางชิ้นงาน ตามโครงการศิลปนิพนธ์ในครั้งนี้

ทั้งสองระยะเวลาดังกล่าว มีความเกี่ยวเนื่องระหว่างกันทั้งในแง่ของปฏิสัมพันธ์ และพัฒนาการทางความคิดของผู้วิจัย โดยมีทั้งการดำเนินการตามแผนงาน การแก้ไขด้วยการอาศัยเทคนิควิธีการเชิงช่างเพื่อนำไปสู่สุนทรียรสตามที่มุ่งหวังไว้ รวมไปถึงทั้งการปรับเปลี่ยนแผนการบางอย่างเพื่อนำไปสู่การแสดงออกทางศิลปะที่งดงาม และน่าประทับใจยิ่งกว่าแผนการที่วางเอาไว้ตั้งแต่แรกเริ่ม โดยกลวิธีในการจัดการจนกระทั่งนำไปสู่ศิลปะการจัดวางภายในที่แล้วเสร็จในปัจจุบันมีรายละเอียดดังนี้

4.3.1 ระยะเวลาเตรียมการ: พัฒนาการก่อนโครงการศิลปะการจัดวางภายใน

ดังได้กล่าวมาแล้วว่า ผู้วิจัยเคยเขียนภาพประดับผนังสกัดหลังเอาไว้ในวิหารวัดมุงเมือง เป็นลวดลายสีทองบนพื้นสีแดง จากเทคนิคที่ผู้วิจัยมีความเชี่ยวชาญ จนนับได้ว่าเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว

ลวดลายที่ผู้วิจัยใช้ในการประดับก็คือลวดลายที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากลวดลายกระหนกแบบล้านนา ที่ผู้วิจัยได้นำมาประยุกต์เข้ากับเทคนิคการสาดสีอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของตนเอง

และริเริ่มทำขึ้นครั้งแรกในโครงการ โค้ก ด้านดี ๆ ของชีวิต มาก่อน ลวดลายกระหนกที่แตกกิ่งก้านสาขามาจากขวดโค้กในครั้งนั้น ได้ถูกปรับเปลี่ยน และดัดแปลง มาเป็นลวดลายประดับที่แต่งเสริมบารมีขององค์พระพุทธรูปประธานอยู่ทางฉากหลัง

ภาพที่ 90 การประดับตกแต่งภายในวิหารวัดพระเจ้าหมื่นองค์ครั้งแรก โดยผู้วิจัย

ควรจะสังเกตด้วยว่า เงินทุนที่ใช้ในการประดับตกแต่งที่ ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานในครั้งนั้น ก็คือเงินที่ได้มาจากโครงการ โค้ก ด้านดี ๆ ในชีวิต ที่ผู้วิจัยได้ริเริ่มนำเทคการสาดสีของตนเอง เข้าไปประยุกต์กับแรงบันดาลใจจากลวดลายกระหนกล้านนา ซึ่งก็ได้แสดงออกผ่านการประดับตกแต่งภายในผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานในครั้งนั้นด้วย

งานประดับที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานในครั้งนั้น ผู้วิจัยได้จัดสร้างลงบนแผ่นไม้ แล้วทาบทับลงบนฝาผนังอีกทีหนึ่ง ทำให้สามารถถอดประกอบได้เมื่อต้องการโยกย้าย หรือนำไปจัดแสดงที่อื่น และยังไม่เป็นการรบกวนโครงสร้าง ซึ่งอาจก่อความกระทบกระเทือน และอาจสร้างให้เกิดความสัมพันธ์ที่ไม่ดีต่อชุมชนได้

ข้อดีอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยเล็งเห็นจากการสร้างชิ้นงานลงบนแผ่นไม้ ก่อนจะนำไปทาบทับประดับอยู่บนผนังนั้นก็คือ การเกิดมิติเพิ่มขึ้นมาจากเดิม แม้จะยังเป็นมิติที่ไม่เด่นชัดนักก็ตาม แต่

ลักษณะอย่างนี้ ก็ทำให้ผู้วิจัยมีแนวคิดที่จะสร้างมิติจากผนังให้มีความลึก และซับซ้อนมากยิ่งขึ้น จากการต่อเติมแผ่นไม้เหล่านี้ขึ้นบนผนัง ในทำนองอย่างภาพนูนสูงในโครงการศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ และต่อยอดไปเป็นการคงไว้ซึ่งคุณลักษณะของ สัตตภัณฑ์ ที่เป็นงานประติมากรรมนั่นเอง

ภาพที่ 91 ภาพการสร้างสรรค์สกัดหลังลงบนแผ่นไม้ ก่อนนำไปประกอบเข้าด้วยกันที่ผนังสกัดหลัง

ภาพที่ 92 ตัวอย่างการทำงานการประดับผนังสกัดหลังพระพุทธรูป วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ในครั้งแรก

อาจกล่าวได้ว่า โครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ในครั้งนี้มีรากฐานสำคัญมาจาก การสร้างงานประดับที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานในครั้งนั้น เมื่อเริ่มแรกที่ผู้วิจัยมีความประสงค์จะจัดการสร้างสรคค์งานศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระจ้าหมื่นองค์ ขึ้นใหม่นั้น ผู้วิจัยจึงยังยึดมั่นอยู่กับ ลักษณะทางศิลปะที่เป็นเอกลักษณ์ของตนเองคือ เทคนิคการสาดสี และข้อค้นพบใหม่คือ การสร้างงานบนแผ่นไม้เพื่อสร้างมิติความลึกที่ซับซ้อนยิ่งขึ้นในชิ้นงาน โดยที่ตั้งเป้าหมายไว้ว่า จะใช้เทคนิคการสร้างงานบนแผ่นไม้ทาบทับไว้บนผนังทุกด้านของตัววิหาร

ภาพที่ 93 ด้านแปวิหารวัดมุงเมืองในระยะแรก

ภาพที่ 94 ด้านสกัดหน้าของวิหารวัดมุงเมืองในระยะแรก

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยพบว่ายังมีความไม่ลงรอยกันระหว่างสุนทรียรสทางศิลปะ กับมิติของศรัทธาและความเชื่อ ซึ่งจะส่งผลต่อการยั่วล้อให้เกิดการวิจารณ์ หรือตั้งคำถามจากการจัดวางชิ้นงานและพื้นที่ในการจัดวาง นั่นก็คือรูปแบบศิลปะของพระพุทธรูปที่ถูกใช้เป็นพระพุทธรูปประธาน ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ มาแต่เดิมนั่นเอง

4.3.1.1 สกุลช่างของพระพุทธรูปประธานภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ กับการปรับเปลี่ยน

พระพุทธรูปประธาน ของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ที่ประดิษฐานอยู่ภายในซุ้มพระพุทธรูปในศิลปะล้านนา ที่มีมาแต่เดิม เป็นพระพุทธรูปแบบที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า หลวงพ่อโสธร ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าไม่มีความกลมกลืนกันในเรื่องของแนวทางงานช่าง เนื่องจากหลวงพ่อโสธรมิใช่พระพุทธรูปที่มีต้นกำเนิดในดินแดนล้านนา

อีกทั้งในวัดเองก็ยังมีพระพุทธรูปล้านนา รุ่นสิงห์สอง ที่ชาวชุมชนเรียกกันมาแต่เดิมว่า พระเจ้าสองสี มีความงดงามสมกับเอกลักษณ์ท้องถิ่น ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีแนวทางที่จะอัญเชิญหลวงพ่อโสธรลงไปประดิษฐานที่ศาลาใหม่ด้านล่าง และอัญเชิญหลวงพ่อสองสีมาประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปประธานในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์แทน

ในการนี้ผู้วิจัยจึงมีโครงการจัดสร้างมณฑปประดิษฐานให้อยู่ในทิศทางเดียวกับงานศิลปะ อีกทั้งอาณาบริเวณอื่น ๆ ภายในวิหารก็ยังไม่มีการตกแต่งไปในทิศทางเดียวกัน โดยผนังด้านแปทั้งสองข้างทาสีขาวเพียงเรียบ ๆ ไม่มีลวดลาย แต่มีการติดพัดลมผนัง ซึ่งจำเป็นจะต้องรื้อถอนออก เพราะจำเป็นต้องนำแผ่นไม้ ที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะการจัดวางภายในเข้ามาติดตั้งในโอกาสต่อไป

นอกจากนี้ มีเพียงดาวเพดานเท่านั้นที่มีการออกแบบจากทางวัดให้เป็นยันต์ชนิดต่าง ๆ เป็นลวดลายสีทองบนพื้นสีแดง และมีการติดไฟดาวน์ไลท์ ซึ่งผู้วิจัยมีความเห็นว่า เป็นโอกาสในการนำไปพัฒนาสร้างสรรค์ทางด้านการยกระดับความหมายของพื้นที่ในโอกาสหน้า

วิเคราะห์ ข้อ **4.3.1** ระยะการเตรียมงาน ซึ่งมีผลงานเดิม ที่ผู้วิจัยจัดทำเป็นพุทธบูชา ประดับอยู่ที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานอยู่แล้ว แต่เป็นผลงานที่คิดและถูกสร้างขึ้นเพียงด้านเดียว คือด้านสกัดหลังขององค์พระประธาน ผลงานในระยะแรกนี้เป็นต้นเรื่องของผู้วิจัยที่มีแนวความคิด สร้างผลงานใหม่ทดแทนผลงานเดิมซึ่งมีเพียงผนังสกัดด้านหลัง แต่ครั้งนี้ผู้วิจัยได้คิดและออกแบบศิลปะการจัดวางภายใน ให้มีความครอบคลุมเนื้อหาทั้งหมดภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ กล่าวคือ การนำเอาหลักคิดเรื่องจักรวาลวิทยา หรือคติไตรภูมิมาเป็นจุดเริ่มต้นของแรงบันดาลใจ และมีที่มาจากการตั้ง

คำถามว่า สัตตภัณฑ์คืออะไร มีหน้าที่อย่างไร จากจุดนี้ทำให้ผู้วิจัยค้นพบว่า สัตตภัณฑ์ที่กำลังจะสาบสูญไปนั้น เป็นบทสรุปความคิดรวบยอดเรื่องการจำลองจักรวาลของชาวล้านนา ที่แสดงออกผ่านฝีมือเชิงช่างสกุลล้านนา สลักเสลาลวดลายอันวิจิตร ผ่านออกมาเป็นเชิงเทียน เป็นเครื่องสักการะของชาวล้านนา ก่อนที่จะมีการแผ่ขยายของอำนาจรัฐสยาม ทำให้สัตตภัณฑ์ถูกแทนที่โดยโต๊ะหมู่บูชา ผู้วิจัยจึงได้นำเอาสัญญะของสัตตภัณฑ์มาวิเคราะห์ และผสมผสานจิตนาการ รวมกับการออกแบบของผู้วิจัย ผนวกออกมาเป็นผลงานใหม่ที่ใช้เทคนิคการจัดวางภายใน หรือ Interior Installation Art ตามคำศัพท์ใหม่ของท่านศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ที่กรุณาคิดค้นคำศัพท์เฉพาะนี้ขึ้น ผลงานนี้จึงเป็นการผสมผสานระหว่างแนวคิดจักรวาลวิทยา ตามคติไตรภูมิของล้านนา ผนวกกับการออกแบบและเทคนิคอันมีลักษณะเฉพาะของผู้วิจัย ซึ่งมีความแตกต่างและมีกลิ่นไอของล้านนาร่วมสมัย ที่ยังไม่เคยมีใครทำมาก่อน จากสัตภัณฑ์ หรือเชิงเทียน เครื่องสักการะบุชาของชาวล้านนา ที่ตั้งอยู่หน้าองค์พระประธาน ทำหน้าที่เป็นเชิงเทียนในการประกอบพิธี ได้ถูกออกแบบขึ้นใหม่ โดยใช้หลักแนวคิดเรื่องการจำลองจักรวาลตามคติไตรภูมิ และมีการจัดวางภายในใหม่ โดยสร้างให้ทุกอย่างอยู่ในผนังสกัดหลังพระประธาน จากสัตตภัณฑ์อันเล็กที่ทำหน้าที่เป็นเชิงเทียน ได้ปกแผ่ครอบคลุมภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์อย่างแยบคาย ด้วยการผสมผสานหลักความเชื่อ แนวคิด ลักษณะเฉพาะของล้านนา ตามคติไตรภูมิที่มีมาตั้งแต่ครั้งบรรพกาล นำมาประยุกต์ เป็นผลงานที่มีชื่อว่า ไตรภูมิล้านนา การออกแบบภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 95 วิหารวัดมุงเมือง

4.3.2 การออกแบบศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

โครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ แบ่งออกเป็น 2 ส่วนหลัก ส่วนแรก คือ ส่วนเพื่อนำเสนอเป็นศิลปนิพนธ์ ระดับดุษฎีบัณฑิต ในครั้งนี้ ซึ่งจะจัดวางเฉพาะบริเวณผนังสกัดหลังพระพุทธรูปพระประธาน ในขณะที่ส่วนหลัง คือการประดับประดา พื้นที่ฝาผนังส่วนที่เหลืออีกสามด้านภายในวิหาร

4.3.2.1 การออกแบบ และแนวคิดในการจัดวางภายในที่ผนังสกัดหลัง วิหารพระเจ้าหมื่นองค์

ในบริเวณพื้นที่ผนังสกัดหลัง ซึ่งเป็นส่วนที่นำเสนอเพื่อเป็นศิลปนิพนธ์ ระดับดุษฎีบัณฑิต ในครั้งนี้ ผู้วิจัยต้องการนำเสนอแนวความคติความเชื่อ ทางพระพุทธศาสนา เรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน โดยมีพระพุทธรูปเป็นประธานแทนองค์พระพุทธเจ้า ประทับนั่งอยู่บนยอดเขาพระสุเมรุ เป็นแกนกลางของโลก เป็นการจำลองสัณฐานของจักรวาลในแนวตั้ง ที่มีการจัดระเบียบเช่นเดียวกันกับ ภาพผลงานจิตรกรรมฝาผนัง ของเขาพระสุเมรุ ซึ่งทางล้านนาเรียกว่า สิเนรุ รอบล้อมไปด้วย เขาบริวารทั้ง 7 เป็น

วงกลมลดหลั่นกันลงมา ประกอบไปด้วย ยุคนธร กรวิก สุทัสนะ เนมินธร วินตกะ และอัสกัณ มีพระอาทิตย์และดาวนพเคราะห์โคจรอยู่โดยรอบ

พระองค์ทรงเป็นศูนย์กลางและอยู่เหนือทุกสรรพสิ่ง ทรงหันหลังให้กับภพภูมิทั้งสาม คือ กามภูมิ รูปภูมิ อรูปภูมิ ด้านบนของวิหารโดยรอบทั้งสี่ด้าน (ซึ่งหมายรวมถึงผนังด้านสกัดหลังนี้ด้วย) มีช่องบรรจุพระพิมพ์ ประจำวัน 7 วัน จำนวน 84,000 องค์ แทนพระธรรมขันธ์ของพระพุทธเจ้า อย่างไรก็ตาม ในศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ จะยังไม่มีการเจาะช่องบรรจุพระพิมพ์ ในผนังด้านสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน แต่จะดำเนินการในพร้อมกันในคราวเดียวกับที่ได้ประดับตกแต่งผนังด้านที่เหลือในระยะเวลาถัดไป เพื่อให้ประชาชนและชุมชนมีส่วนร่วมในการสร้างวิหาร

สองข้างมีตุงกระด้างหม้อปูรณฆฏะ หรือหม้อไหดอก เป็นหม้อแห่งความสุขสงบร่มเย็นอุดมสมบูรณ์และเปี่ยมไปด้วยความงอกงามด้วยปัญญา เป็นหนึ่งในมงคลแปดประการ ด้านล่างเสาตุงเป็นช้างนพสุบรรณ ด้านบนเป็นหงส์ หมายถึงการเชิดชูทำนุบำรุงและการขจรขจายของพุทธศาสนา

การออกแบบ จิตรกรรมสื่อผสมด้านหลังพระประธาน ได้รับแรงบันดาลใจมาจาก เครื่องสูง หรือ สัตตภัณฑ์ ซึ่งเป็นผลงานศิลปะแห่งภูมิปัญญาของชาวล้านนา ที่ตกผลึกทางความคิดและถูกถ่ายทอดออกมาภายใต้คติ ความเชื่อ ที่สะท้อนให้เห็นถึงกรอบความคิดของสังคมพุทธศาสนา ในดินแดนล้านนา

ภาพที่ 96 ผนังสกัดหลังวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ก่อนจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน

สัตตภัณฑ์ หรือ เชิงเทียน ในบริบททางวัฒนธรรมล้านนา สัตตภัณฑ์ เป็นคำในภาษาล้านนา หมายถึง "เชิงเทียนที่ใช้ในการบูชาพระประธานในวิหาร" หมายถึงเชิงเทียนใช้สำหรับปักเทียนโดยปลายยอดจะปักเทียนได้เจ็ดที่ ตั้งอยู่บริเวณหน้าพระประธานในวิหารหรือโบสถ์ ชาวล้านนาสร้างสัตตภัณฑ์ขึ้นเพื่อถวายเป็นพุทธบูชาให้แก่วัด โดยมีแนวคิดและความเชื่อที่สำคัญ 2 ประการ คือ

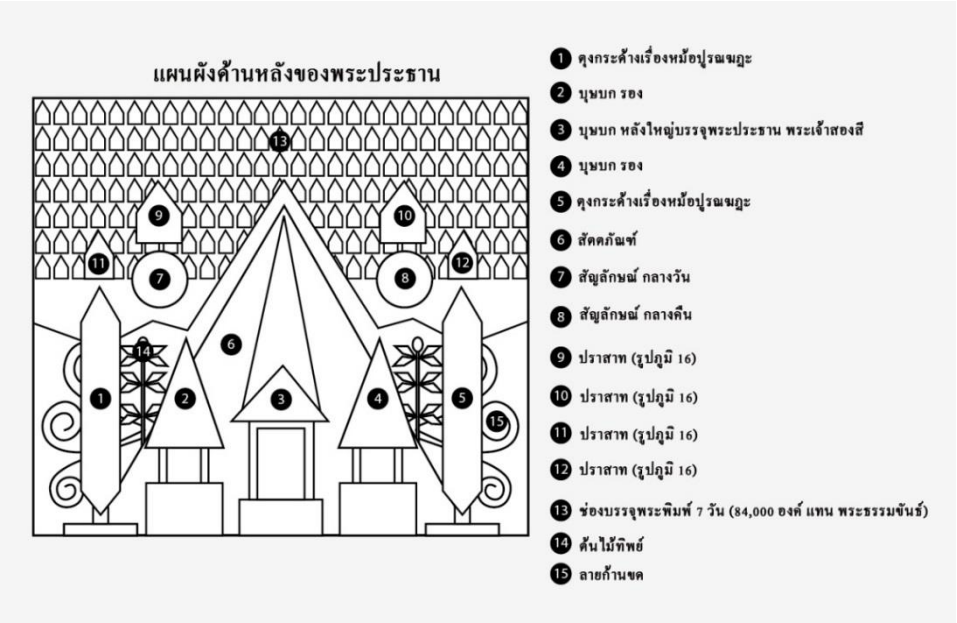
1) แนวคิดเกี่ยวกับจักรวาลวิทยา สัตตภัณฑ์สร้างขึ้นโดยแฝงด้วยสัญลักษณ์ ที่สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ใกล้ชิดระหว่างจักรวาลกับโลก โดยจำลองสัณฐานของจักรวาลในแนวตั้ง ซึ่งมีระเบียบเช่นเดียวกับภาพจิตรกรรมเขาพระสุเมรุ ซึ่งทางล้านนาเรียกว่า สิเนรุ ที่ล้อมรอบด้วยเขาบริวารทั้ง 7 เป็นวงกลมลดหลั่นกันลงมาประกอบด้วย ยุคันธร อิสินธร กรวิก สุทัสนะ เนมินธร วินตกะ และอัสกัณ

2) แนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธศาสนาสัตตภัณฑ์ สร้างขึ้นโดยสอดแทรกหลักธรรม หรือหลักปฏิบัติทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับเลข 7 ได้แก่ หลักโพชฌงค์ 7 สัทธัมมะ 7 สัปปุริสธัมมะ 7 เป็นต้น เพื่อให้ชาวพุทธล้านนานำไปเป็นแนวปฏิบัติในชีวิต สัตตภัณฑ์ จึงเป็นการช่างที่สอดประสานกันระหว่างภูมิปัญญาด้านงานช่าง กับความเชื่อและศรัทธาในพุทธศาสนา

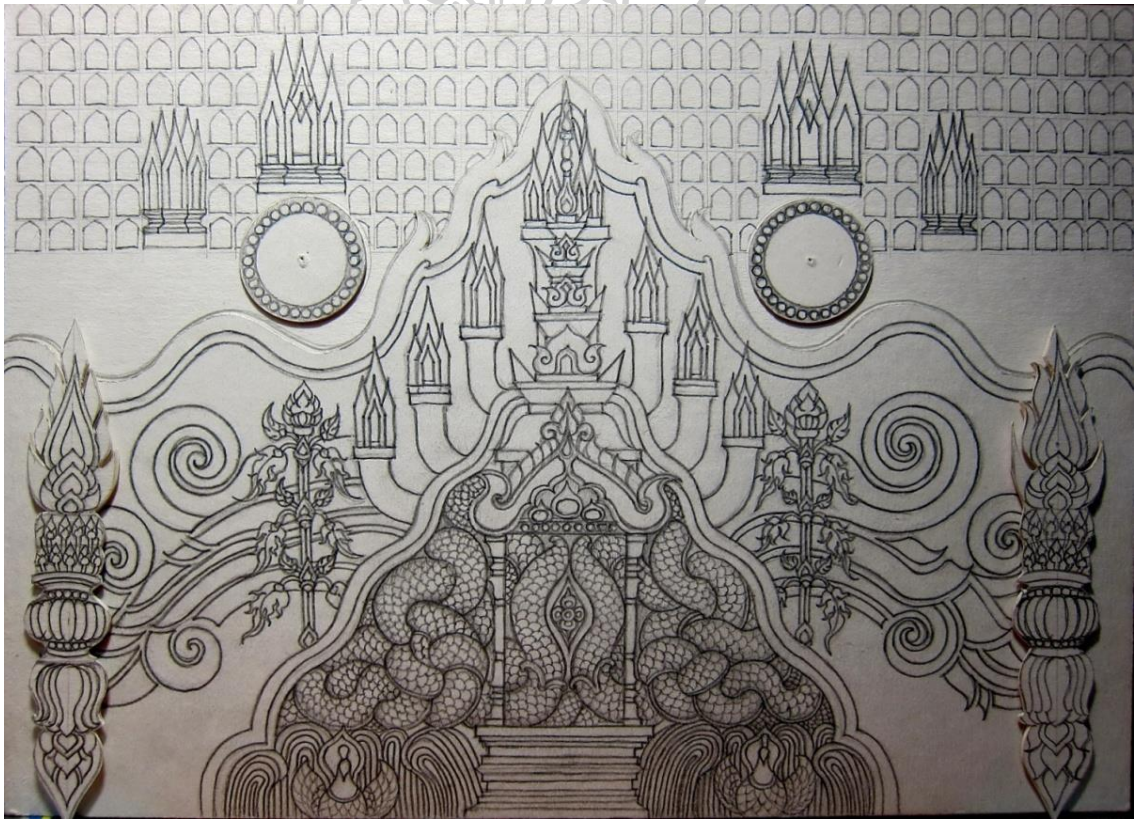
ผู้วิจัยจึงศึกษาและขยายความจาก สัตตภัณฑ์ ที่ถือเป็นสัญลักษณ์ ที่เป็นบทสรุปความคิดรวบยอดของคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ มาเป็นแรงบันดาลใจในการออกแบบสร้างผลงาน โดยที่ผู้วิจัยต้องการ การนำเสนอภาพแสดงแทนของศิลปะแบบไทยประเพณี ภายในวิหารล้านนา เพื่อให้มีแง่มุมที่อิหลักอิเหลื่อ เกิดการวิพากษ์ วิจารณ์ และตั้งคำถาม เมื่อพิจารณาถึงมิติของประวัติศาสตร์ และมิติที่ขัดแย้งกันของความเป็นรัฐชาติสมัยใหม่ และรัฐโบราณ ในหมู่ของผู้รู้ทางด้านศิลปะ และประวัติศาสตร์

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังได้จัดทำมณฑป 3 องค์ สำหรับอัญเชิญ หลวงพ่อสองสี มาเป็นพระพุทธรูปประธานภายในพระวิหาร พร้อมกับพระพุทธรูปสำคัญ ที่สร้างขึ้นในสกุลช่างล้านนามาประทับในบุษบกรอง ที่เบื้องซ้ายและขวา

หลังจากได้ไตร่ตรองและวางแผนกระบวนการและแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงานแล้ว ผู้วิจัยได้ลงมือออกแบบโมเดลแบบจำลองผลงาน ออกมาเป็นแบบจำลองในระยะแรก ซึ่งต่อมาก็จะได้มีการปรับให้เข้ากับสถานการณ์การทำงานและอุปสรรคมากยิ่งขึ้น



ภาพที่ 97 แผนผังการออกแบบระยะแรกของด้านสกัดหลัง วิหารพระเจ้าหมื่นองค์



ภาพที่ **98** ภาพร่างจิตรกรรมฝาผนัง ด้านหลังพระประธาน พร้อมตุงกระด้าง หม้อปูรณฆฏะ

ภาพที่ 99 แบบจำลอง ด้านหลังพระประธาน บุษบก 3 หลัง พร้อมตุงกระด้างหม้อปูรณฆฏะ ฐานช้างนพสุบรรณและปลายยอดเสาประดับหงส์

4.3.2.2 การออกแบบ และแนวคิดในการจัดวางภายในที่ผนังด้านอื่น ๆ ในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

สำหรับการออกแบบในผนังด้านอื่น ๆ อันประกอบด้วยผนังสกัดหน้าพระพุทธรูป และผนังด้านแปทั้งสองฟากข้างนั้น ถึงแม้ว่าจะไม่ได้นำมาใช้ในการเสนอเป็นศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิตในครั้งนี้ แต่ก็ควรที่จะกล่าวถึงเพื่อใช้พิจารณาประกอบในภาพกว้าง ของโครงการศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ในที่นี้ด้วย

ทางด้านผนังสกัดหน้านั้น ที่สองฟากข้างของประตูทางเข้าหลัก จะขนาบข้างไว้ด้วยเครื่องสักการะในวัฒนธรรมล้านนาอย่าง ตุงกระด้าง เพื่อล้อกันกับที่ผนังสกัดหลังฝั่งตรงกันข้าม ที่ก็มีตุงกระด้างประดับเอาไว้เช่นเดียวกัน

เหนือกรอบประตูขึ้นไปเป็นเส้นสินเทา แบ่งแยกให้เห็นว่า เหนือขึ้นเป็นส่วนของโลกุตตรธรรม ที่ประดับไว้ด้วยซุ้มพระพิมพ์ เช่นเดียวกับผนังทุกด้าน ตรงกลางของผนังเหนือเส้นสินเทาประดับไว้ด้วยรูปธรรมจักร อันเป็นสัญลักษณ์พระธรรมคำสั่งสอนของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า

สองข้างของธรรมฎีกรขนาบไว้ด้วยรูปพระอาทิตย์ และพระจันทร์ ที่มีรูปสิงห์ และกระต่ายเป็นสัญลักษณ์บ่งบอกตามลำดับ เช่นเดียวกับที่ประดับอยู่บนผนังสกัดหลังที่ฝั่งตรงข้าม และแทรกกลางระหว่างธรรมจักร กับพระอาทิตย์ และพระจันทร์ด้วย รูปปราสาท หรือวิมานเทวดา ที่เมื่อนับรวมกับผนังด้านอื่น ๆ แล้วจะได้จำนวนเท่ากับ 16 อันหมายถึง รูปภูมิทั้ง 16 ชั้น

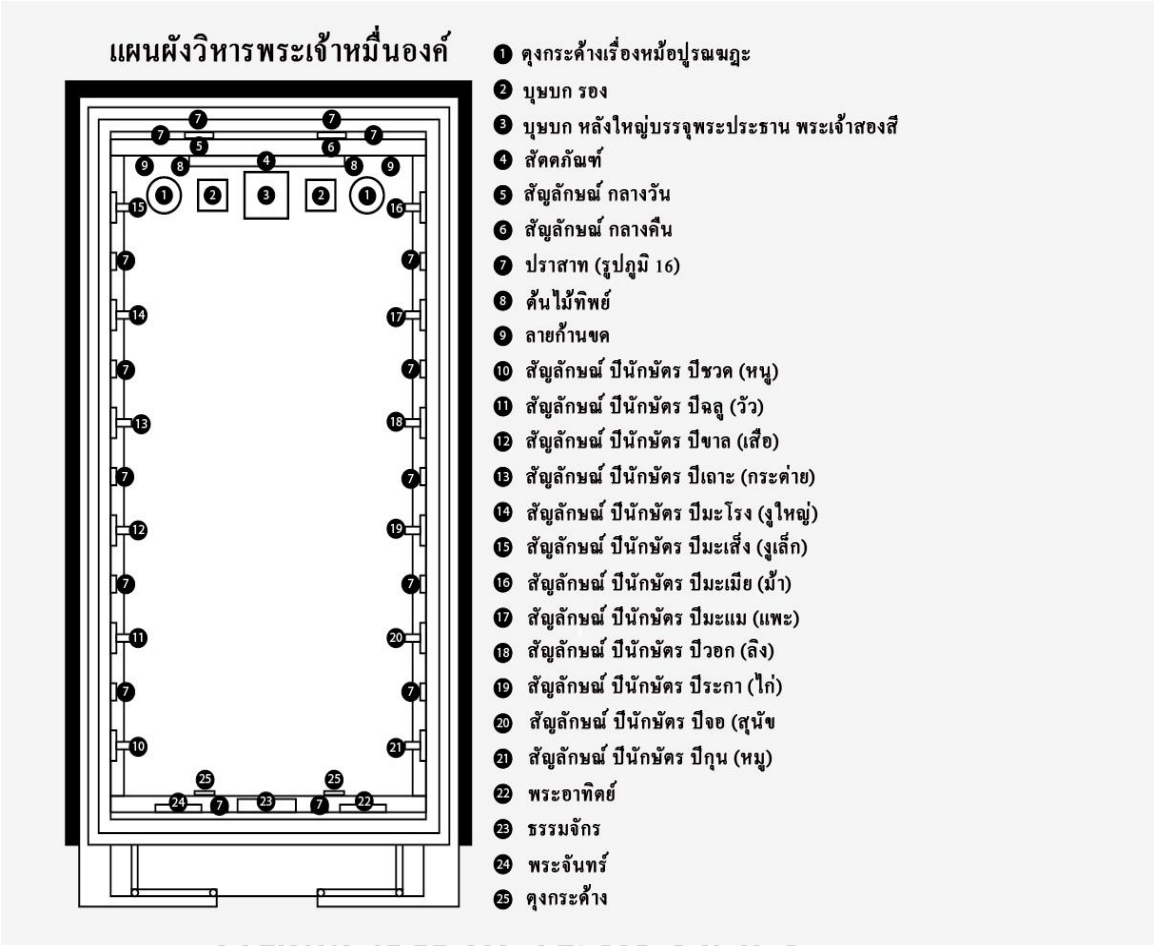
ส่วนผนังแปทั้งสองฟากข้างนั้น ประดับไว้ด้วยเส้นสินเทาเหนือกรอบหน้าต่าง เช่นเดียวกันกับผนังทางด้านอื่น ๆ เหนือขึ้นไปยังคงประดับไว้ด้วยซุ้มพระพิมพ์อยู่เต็มพื้นที่ ของทั้งสองฟากข้างผนังแป แต่เครื่องประดับที่แตกต่างไปจากผนังสกัดทั้งสองด้านนั้นก็คือ รูปของนักษัตรทั้ง 12 ราศี ตามความเชื่อ และความนิยมของชาวล้านนามาแต่โบราณ

รูปนักษัตรบนผนังแปทั้ง 2 ด้าน เริ่มต้นตั้งแต่ ราศีชวด ที่มุมติดผนังสกัดหน้า ทางฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธาน จากนั้นไล่เรียงมาเป็น ฉลู, ขาล, เถาะ, มะโรง และจบที่ มะเส็ง ตรงฝั่งที่ติดกับผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน จากนั้นเริ่มต้นต่อที่ ราศีมะเมีย ตรงพื้นที่ผนังแปฝั่งตรงข้ามกับราศีมะเส็ง และต่อเนื่องเป็นราศีมะแม, วอก, ระกา, จอ และกุน ตามลำดับ และจบลงตรงพื้นที่บริเวณติดกับผนังสกัดหน้า ทางฟากซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานนั่นเอง

สำหรับการประดับผนังทั้งสามด้านนี้ ในเบื้องต้นยังคงใช้เทคนิคการสาดสีของผู้วิจัย ลงบนแผ่นไม้ก่อนนำเข้าไปประกอบเข้ากับผนังแต่ละด้าน เฉพาะส่วนที่เป็นพระอาทิตย์ กับพระจันทร์ที่ผนังสกัดหน้าพระพุทธรูปประธานนั้น ที่จะประดับเครื่องโลหะดุนนูน

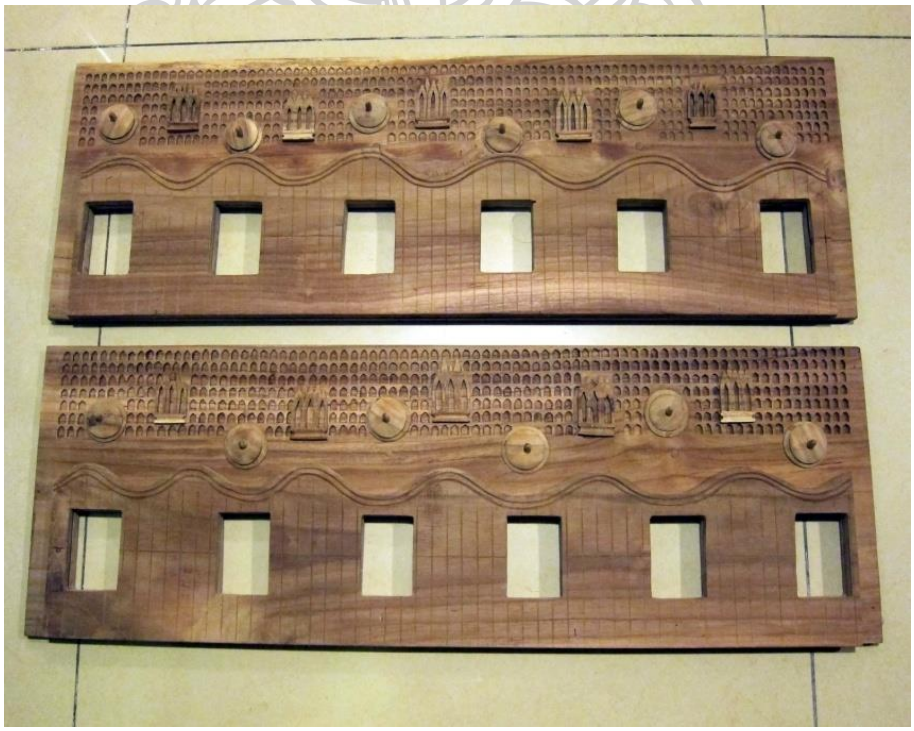
วิเคราะห์ ข้อ 4.3.2 การออกแบบศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ เป็นการบริหารการใช้พื้นที่ทางศิลปะโดยใช้เทคนิคการจัดวางภายใน ที่จัดวางพื้นที่ภายในทั้งหมดให้สอดรับกันทั้งรูปแบบ เนื้อหา เทคนิค การจัดชั้นบรรยากาศ การจัดแสง และรายละเอียดต่างๆ โดย แบ่งออกเป็น 4 ส่วน ตามผนังทั้ง 4 ด้าน ของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ คือ ผนังสกัดด้านหลังองค์พระประธาน ออกแบบจากแรงบันดาลใจจากรูปทรงของสัตตภัณฑ์ที่แต่เดิมเคยเป็นเชิงเทียน อยู่หน้าพระประธาน แต่ผู้วิจัยนำเอาสัญญะของสัตตภัณฑ์มาจัดวางใหม่ไว้ด้านหลังของพระประธาน เป็นการสอดรับและยั่วล้อกับภาพจิตรกรรมฝาผนังในภาคกลางแบบประเพณีนิยม ที่นิยมเขียนเป็นภาพไตรภูมิอยู่ด้านหลังพระประธาน แต่ผู้วิจัยได้นำเสนอความใหม่โดยการใช้เทคนิคการจำหลักไม้และงานดุนโลหะ

ที่เป็นภูมิปัญญาและงานสกุลช่างของสล่าล้านนาเข้ามาแทน ประกอบกับการผลักระยะด้วยการซ้อนไม้ คล้ายฉากในโรงละคร เพื่อให้เกิดมิติในการมอง ผู้ชมจะมองเห็นทั้งมิติจริงและมิติที่ลวงตา ผนังด้านประตูทางเข้า ด้านหน้าพระประธาน ปกติตามประเพณีนิยมของการวาดจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไป เรามักจะเห็นผนังบริเวณทางเข้าตรงข้ามหน้าพระประธาน เป็นผลงานมารผจญ แต่ในคติของทางล้านนานั้นจะไม่นิยมวาดภาพมารผจญ ผู้วิจัยจึงออกแบบเป็น สัญลักษณ์ ตรงกลางเป็นธรรมจักร แทนคำสั่งสอนของพระพุทธองค์ อยู่ด้านบน ด้านล่างซ้ายและขวา ขนาบด้วย พระอาทิตย์ใช้สัญลักษณ์เป็นราชสีห์ กับ พระจันทร์ ใช้สัญลักษณ์เป็นกระต่าย หมายความว่าพระธรรมคำสั่งสอนของพระพุทธเจ้านั้นอยู่เหนือกาลเวลา ผนังด้านแปด้านซ้ายและขวา ออกแบบเป็นดวงดาว 12 นักษัตร (ตามรายละเอียดข้างต้น) ภายในวิหารจะมีเส้นสินเธาว์ อยู่โดยรอบ เป็นการแบ่งพื้นที่อย่างชัดเจน และเป็นการเชื่อมโยงกันทั้งวิหาร เหนือเส้นสินเธาว์ จะมีดวงดาว ตาม นักษัตรต่างๆ ประกอบไปด้วย 12 นักษัตร และปราสาท ของรูปภูมิ 16 อยู่โดยรอบ และเหนือผนังทั้งสี่ด้านขึ้นไปจะมีช่องบรรจุพระพิมพ์ แบ่งเป็น สามชั้น ชั้นแรก เป็นทองแดง หรือสีนาค ชั้นที่สองเป็นสีเงิน ชั้นที่สามบนสุดเป็นสีทอง เพื่อที่จะให้ประชาชนมีส่วนร่วมในการสร้างและบรรจุพระพิมพ์เป็นอีกมิติของการจัดวาง โดยมีผู้ชมเข้ามามีส่วนร่วมในผลงาน กล่าวคือในการออกแบบผู้วิจัยได้นำหลักคิดของจักวาลวิทยาหรือคติไตรภูมิของล้านนา และมีการนำเอาแนวคิดการจัดวางภายในผนวกกับจินตนาการส่วนตัวของผู้วิจัย ออกแบบพื้นที่ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ ทั้งหมดให้มีความประสานกลมกลืนกัน ทั้งในเรื่องของเนื้อหา และรูปแบบ ตลอดจนเทคนิควิธีการต่างๆ ที่นำมาใช้ ทำให้การทำงานมีความแตกต่างจากการสร้างจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป และยังคงบริบททางวัฒนธรรมเดิมของล้านนาเอาไว้อย่างลงตัว

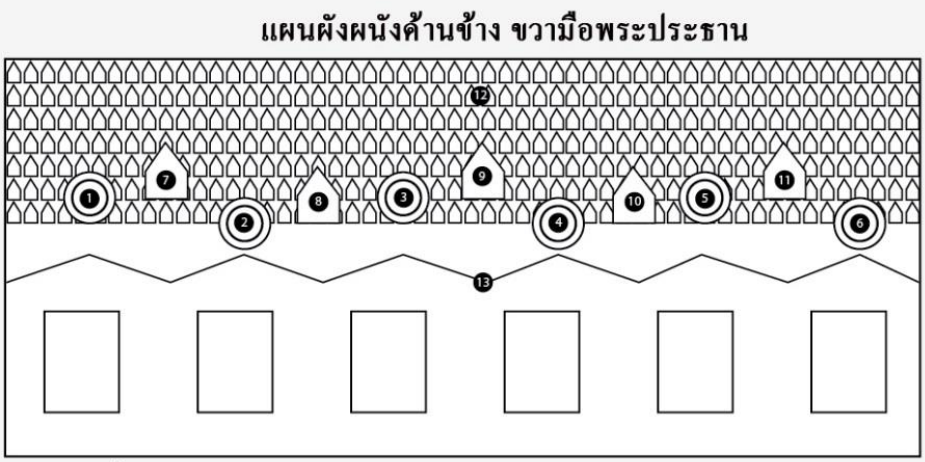


ภาพที่ 100 การออกแบบแผนผังของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

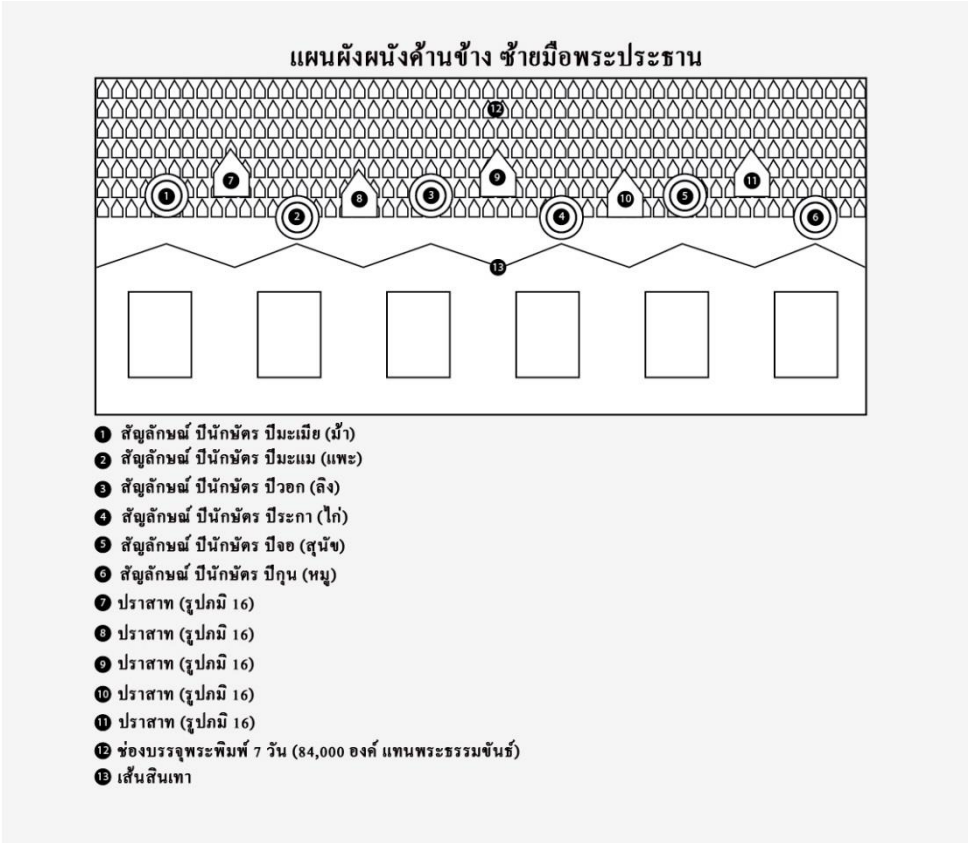
ภาพที่ 101 แบบจำลอง ผนังสกัดหน้าพระประธานบริเวณประตูทางเข้า



ภาพที่ 102 แบบจำลอง ลวดลายประดับฝาผนังด้านข้าง ทั้งสองด้าน ซ้าย-ขวา



ภาพที่ 103 แผนผังลวดลายประดับผนังแป ด้านขวามือของพระพุทธรูปประธาน



ภาพที่ 104 แผนผังลวดลายประดับผนังแป ด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธาน

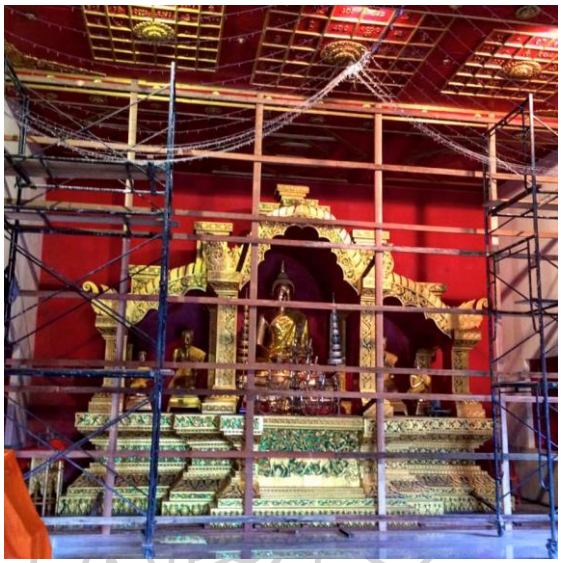
4.3.3 การดำเนินการจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน ที่ผนังสกัดหลัง วิหารพระเจ้าหมื่นองค์

การดำเนินการจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย เริ่มต้นด้วยการทำความเข้าใจ และทำข้อตกลงกับทางวัด เพื่อความราบรื่นในการปฏิบัติงาน และเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันว่า การทำงานของผู้วิจัย มีจุดประสงค์เพื่อที่จะสร้างสรรค์พื้นที่ภายในพระวิหาร ด้วยเทคนิคแบบสื่อผสม และศิลปะการจัดวางรูปแบบใหม่ ที่เรียกว่า ศิลปะการจัดวางภายใน ซึ่งจำเป็นจะต้องมีการดัดแปลงรายละเอียดการตกแต่งภายในอาคารดั้งเดิมทั้งหมด เพื่อเพิ่มความน่าสนใจของวัดและอาจพัฒนาให้กลายเป็นแหล่งท่องเที่ยวในอนาคต

ผลปรากฏว่า ผู้วิจัยได้รับความร่วมมืออย่างดีจากทางวัด จึงได้เริ่มขั้นตอนการดำเนินการ โดยการจัดซื้อวัสดุอุปกรณ์ โดยเฉพาะกระดานไม้สักทอง และจัดจ้างช่างฝีมือ เพื่อใช้สำหรับดำเนินการทำงานเชิงช่างในส่วนของรายละเอียดทั้งหมด โดยมีผู้วิจัยเป็นผู้ตรวจสอบและควบคุมงาน

ทั้งนี้ ผู้วิจัยได้สร้างข้อตกลงเบื้องต้นกับทางวัดว่า เบื้องต้นจะยังคงสภาพฐานชุกชีเดิมที่ประดิษฐานหลวงพ่อโสธรจำลอง ที่สร้างจากศรัทธาของทางวัดไว้ก่อนจนกว่าทางวัดจะพร้อมที่จะย้าย

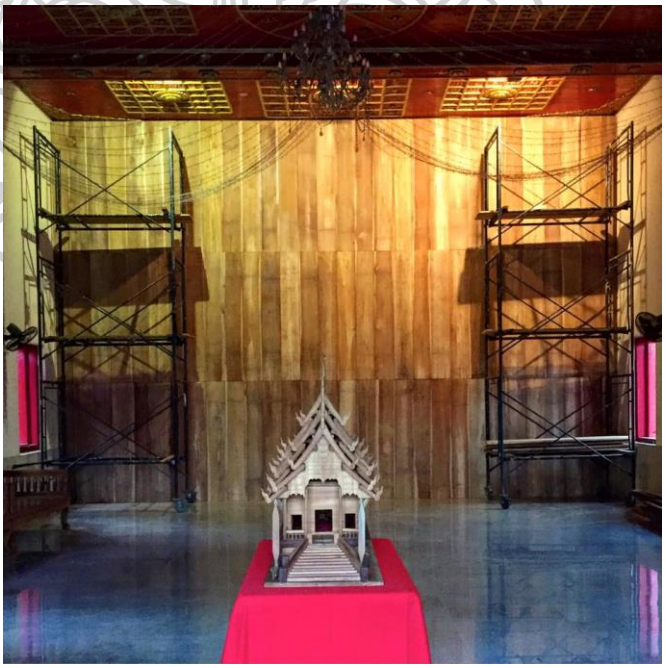
หลวงพ่อโสธรไปประดิษฐานที่ศาลาอื่น เพื่อที่จะอัญเชิญหลวงพ่อสองสีพระพุทธรูปเก่าแก่ประจำวัดขึ้นมาประดิษฐานบนวิหารพระเจ้าหมื่นองค์เช่นเดิม โดยจะนำชิ้นงานใหม่ที่มีลักษณะเป็นแผงไม้สักมาติดตั้งไว้ด้านหน้า โดยไม่จำเป็นต้องทุบทำลายฐานชุกชีเดิม



ภาพที่ 105 การขึ้นโครงไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม

ภาพที่ 106 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม

ภาพที่ 107 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม



ภาพที่ 108 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม

ภาพที่ 109 การใช้ไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม

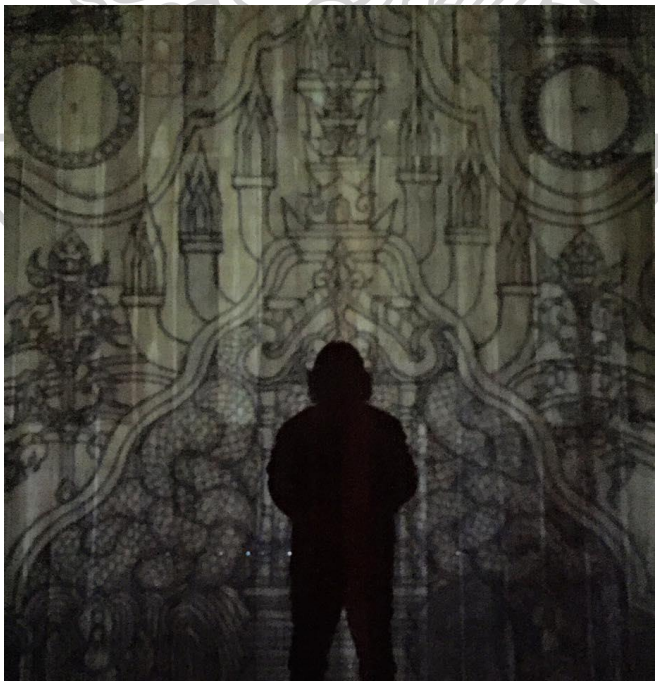
การที่ผลงานของผู้วิจัยจะเป็นชิ้นงานที่สามารถถอดประกอบที่ใดก็ได้ จึงถือเป็นจุดแข็งอย่างหนึ่งของศิลปะการจัดวางภายในชุดนี้ เพราะเหมาะสมสำหรับการขนย้าย และการนำไปจัดแสดงในที่ต่าง ๆ และหากในอนาคตทางวัด มีความประสงค์จะจัดการเปลี่ยนแปลงพื้นที่ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์นี้ ก็สามารถถอดรื้อออกได้โดยง่าย และที่สำคัญที่สุดอีกอย่างหนึ่งก็คือ การจัดวางภายในครั้งนี้ไม่ได้ทำลาย หรือดูหมิ่นความเชื่อดั้งเดิม โดยหากจะมีการรบกวนใด ๆ ต่อสิ่งที่ทางวัดและชาวชุมชน ถือเป็นเรื่องของศรัทธา ความเชื่อ หรือความศักดิ์สิทธิ์ ก็เป็นการรบกวนที่แผ่วเบา และให้เกียรติต่อสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นอย่างสูงที่สุดเท่าที่จะดำเนินการได้

ภาพที่ 110 การติดตั้งแผงไม้สักประกบปิดฐานชุกชีเดิม เตรียมพร้อมทำงานขั้นต่อไป

ขั้นตอนต่อมา หลังจากที่ ติดตั้งแผงไม้ด้านหน้าฐานชุกชีเดิม เป็นกรอบภาพขนาดใหญ่เสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงใช้เครื่องฉายโปรเจคเตอร์ ฉายภาพที่ร่างเอาไว้ตามที่ออกแบบในหัวข้อ 4.3.2.1 ลงบนแผงไม้ แล้วร่างเส้นด้วยชอล์ก จนเกิดเป็นเค้าโครงภาพที่ต้องการตามแบบที่ได้ร่างเอาไว้ก่อนหน้านี้แล้ว

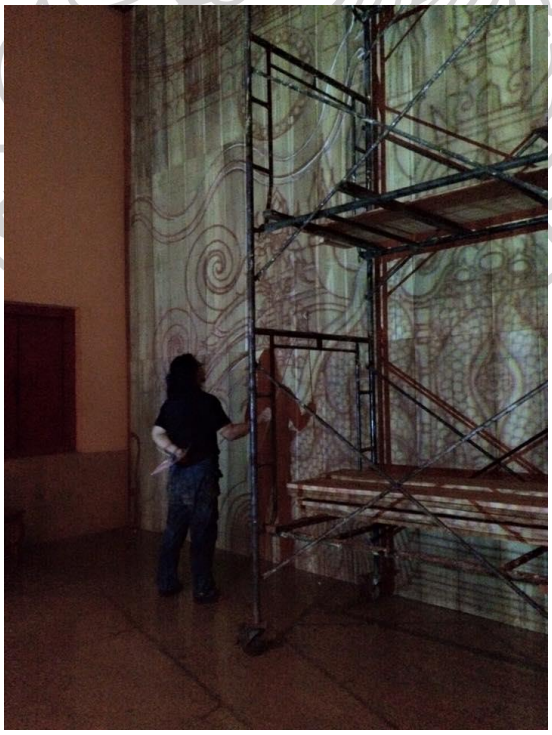
อย่างไรก็ตาม การร่างเส้นโครงร่างด้วยชอล์กในครั้งนี้ ก็มีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดบางประการ เพื่อให้เข้ากับสถานการณ์เฉพาะหน้า และความเหมาะสมที่ไม่สามารถเห็นได้จากโต๊ะเขียนแบบ แต่ต้องพิจารณาจากหน้างานเท่านั้นด้วย

ภาพที่ 111 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก



ภาพที่ 112 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก

ภาพที่ 113 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก



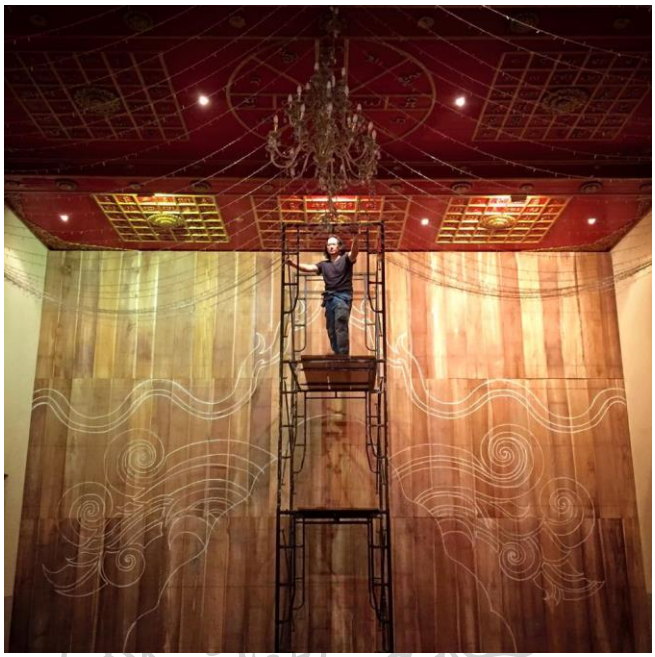
ภาพที่ 114 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก

ภาพที่ 115 ร่างแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก

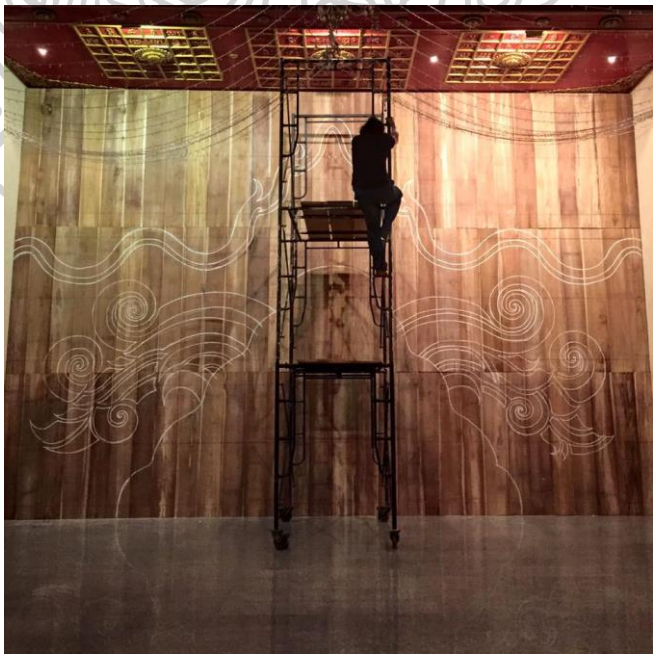
ภาพที่ 116 วางแบบโดยการใช้เครื่องโปรเจคเตอร์ฉายลวดลายที่ร่างเอาไว้ลงบนแผ่นไม้สัก

ภาพที่ 117 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป

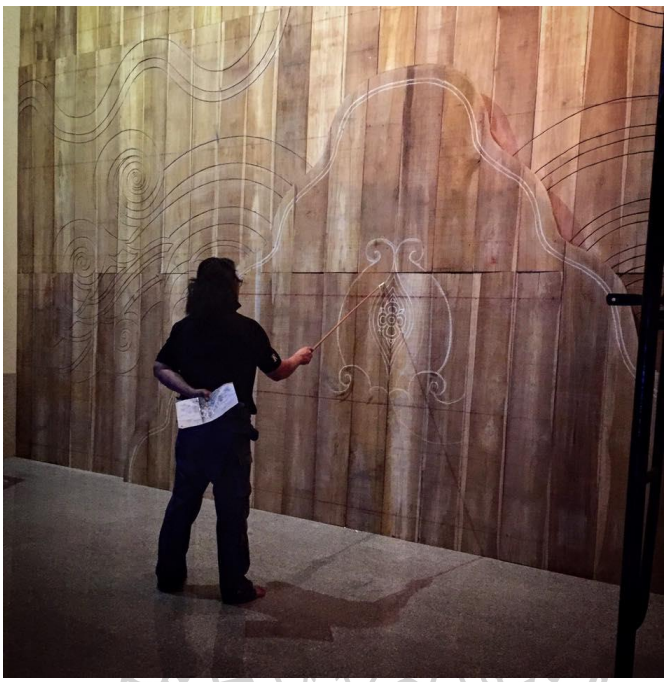
ภาพที่ 118 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป



ภาพที่ 119 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป



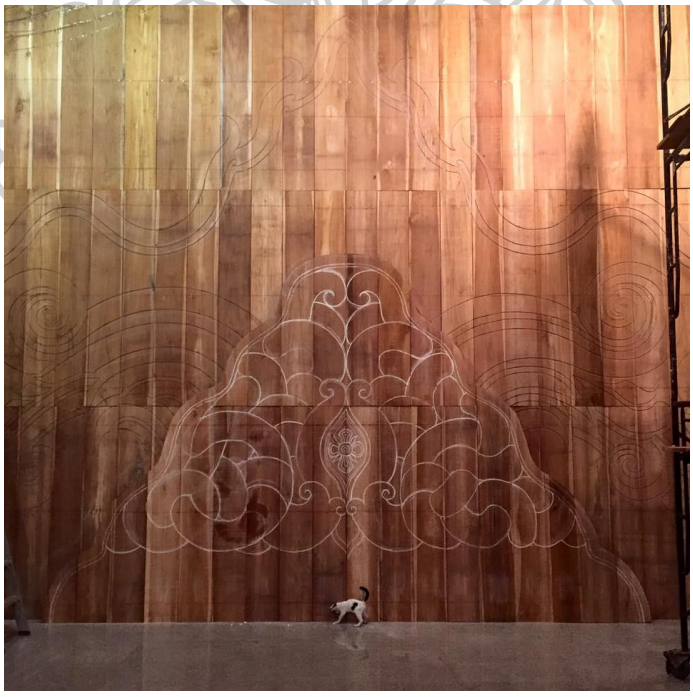
ภาพที่ 120 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก เพื่อเตรียมการแกะลายในขั้นต่อไป



ภาพที่ 121 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์

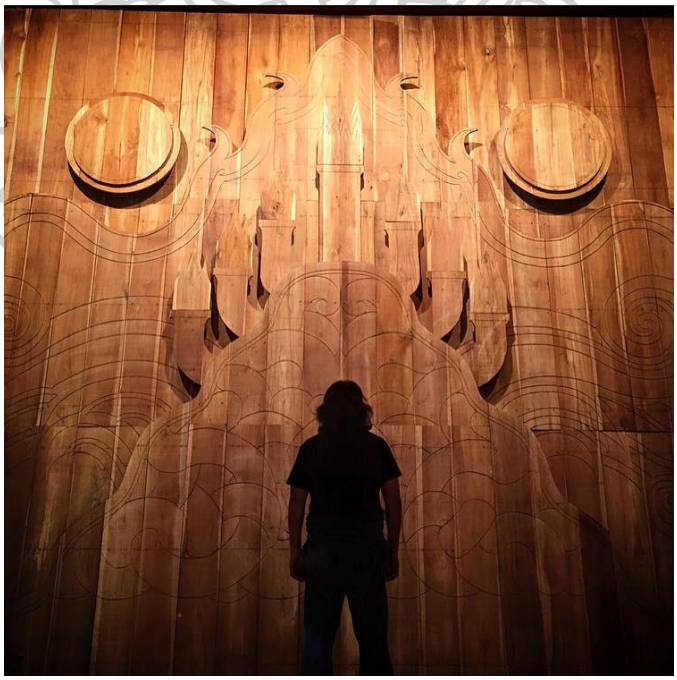
ภาพที่ 122 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 123 ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์



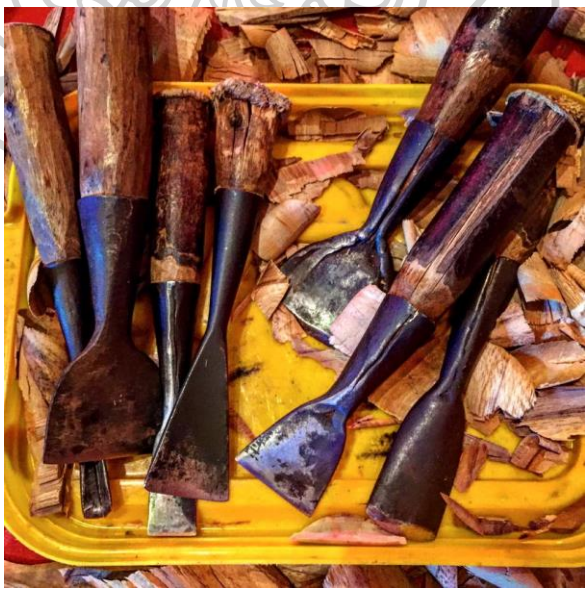
ภาพที่ 124ร่างเส้นด้วยชอล์กสีขาวบนแผ่นไม้สัก ในส่วนของสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 125 เดินเส้นสิ่วตามรอยชอล์กที่ร่างไว้ด้วยโปรเจคเตอร์คร่าว ๆ แล้วลบรอยชอล์กออก



ภาพที่ 126 เดินเส้นสิ่วตามรอยชอล์กที่ร่างไว้ด้วยโปรเจคเตอร์คร่าว ๆ แล้วลบรอยชอล์กออก

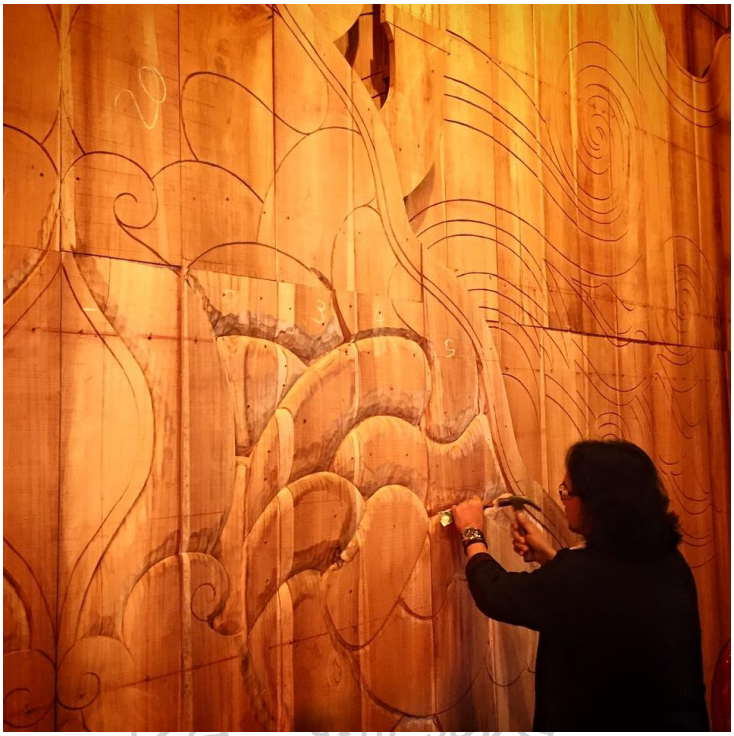
จากนั้นตัดแผ่นไม้ตามรอยที่กำหนด และติดตั้งใหม่ตามตำแหน่ง โดยแบ่งตามระดับความลึกต่าง ๆ เช่น เขาสัตตบริภัณฑ์ เส้นสินเทา พระอาทิตย์ พระจันทร์ วิมานเทวดา เพื่อให้เกิดมิติตามที่วางแผนไว้ โดยในขั้นต้นได้ประมาณการเอาไว้ว่าจะใช้ไม้แผ่นเดียวในการสร้างผลงานในแต่ละชั้น แต่เมื่อได้เริ่มดำเนินการแล้วจึงพบว่ารอยสิ่วที่แกะสลักลงไปบนเนื้อไม้แผ่นเดียวนั้น ตื้นเกินไป จนไม่เกิดมิติความลึกตามที่ต้องการ จึงต้องนำแผ่นกระดานไม้สักประกบเพิ่มลงไปอีก 2 ชั้น เพื่อให้เกิดความลึกตื้นเป็นมิติงดงาม รวมเป็นการใช้ไม้กระดานทั้งสิ้น 3 ชั้น และมีการผลักระยะ 3 ระดับ ในการแกะสลักไม้ของผู้วิจัยจะมี 2 วิธี ได้แก่ การเพิ่มชั้นของกระดานไม้เข้าไปเพื่อให้นูนหนาขึ้น และขุดออกเพื่อสร้างมิติความลึกให้ชัดเจน และสวยงามมากยิ่งขึ้น นับเป็นพัฒนาจากการทำงานครั้งที่ผ่านมา ที่เป็นเพียงไม้แผ่นเดียว แต่ครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกใช้วิธีที่คล้ายประติมากรรม บวกรวมเข้ากับ วิธีการของสถาปัตยกรรม คือ มีการพอกเนื้อไม้จาก 1 แผ่นเป็น 3 แผ่น และมีการสร้างปริมาตรบวกลบ แบบเดียวกับการทำประติมากรรม และมีการแบ่งระยะโดยใช้หลักการโครงสร้างการผลักระยะด้วยความห่างของชั้นแผงไม้ คล้ายการออกแบบในสถาปัตยกรรม การทำงานในครั้งนี้ จึงมีการปรับเปลี่ยนและเรียนรู้จากการทำงาน ในขณะที่ลงมือทำหน้างาน สิ่งที่ยากคือการ สร้างมิติในผลงาน บางส่วนที่ต้องการชั้นความลึกมากกว่าพื้นที่บริเวณอื่น ๆ โดยเฉพาะส่วนประดับจำพวก วิมานเทวดา หรือพระอาทิตย์ และพระจันทร์ ที่ประกบเนื้อไม้ลงไปกลายเป็นระดับความลึกที่เกิดเป็นมิติ ที่สูงนูนลอยเด่น เป็นการสร้างมิติที่ลวงตาและสามารถมองทั้งด้านหน้าและด้านข้างอีกด้วย



ภาพที่ 127 เครื่องมือแกะไม้ เตรียม ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป เพื่อให้เกิดมิติลึกเป็นพิเศษ

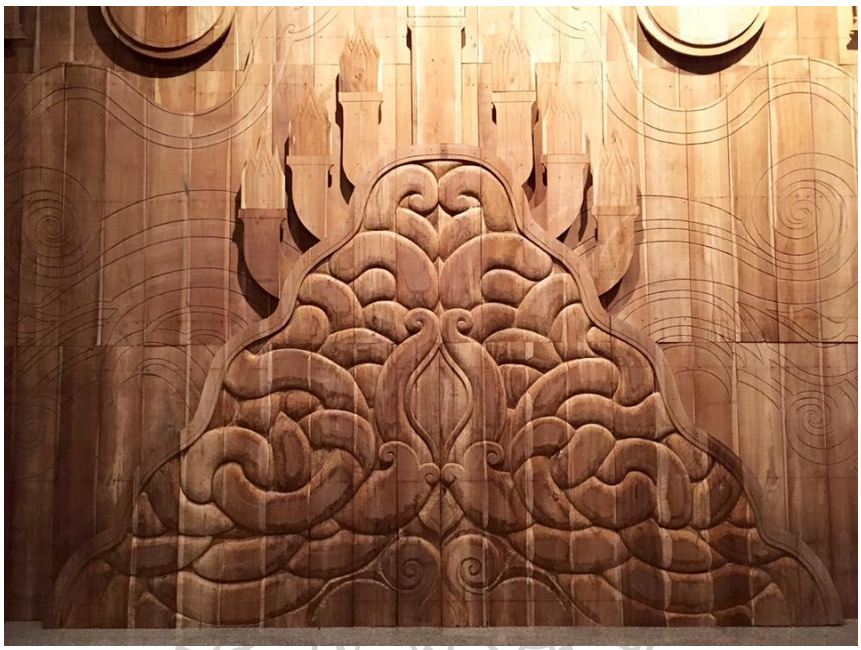
ภาพที่ 128 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ

ภาพที่ 129 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ



ภาพที่ 130 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ

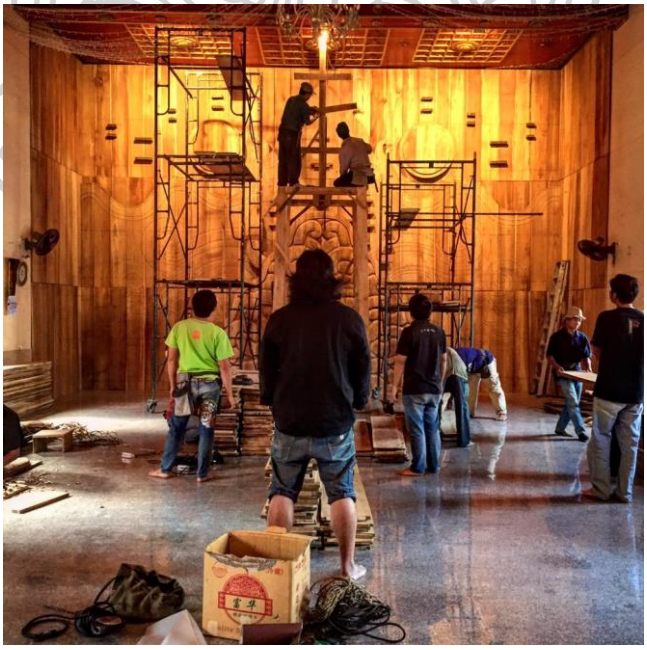
ภาพที่ 131 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องกา



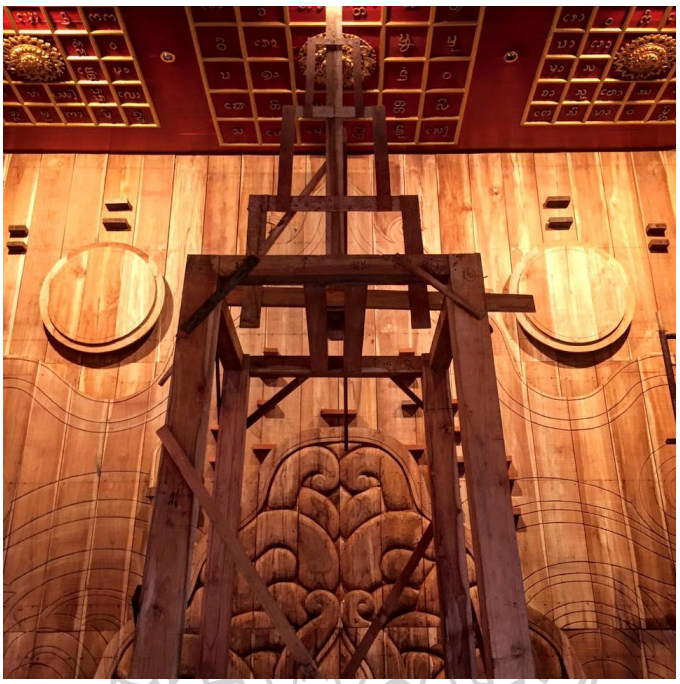
ภาพที่ 132 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ

ภาพที่ 133 ทดลองแกะแผ่นไม้ที่ประกบเพิ่มเข้าไป 3 ชั้น เพื่อให้เกิดปริมาตรตามต้องการ

ภาพที่ 134 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน

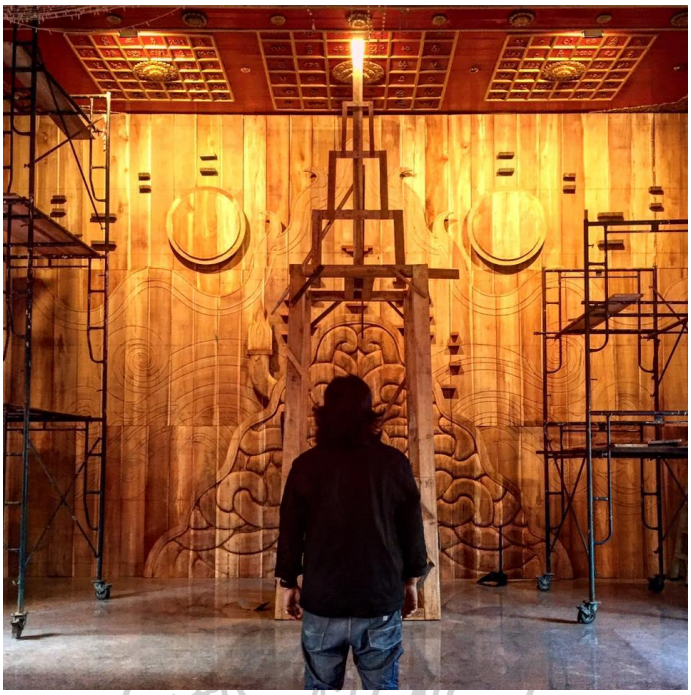


ภาพที่ 135 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน

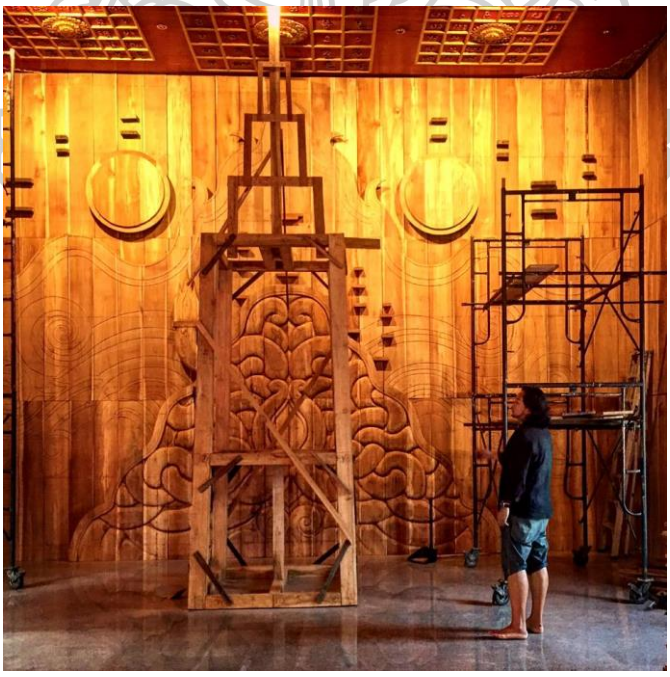


ภาพที่ 136 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน

ภาพที่ 137 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน



ภาพที่ **138** ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน



ภาพที่ 139 ทดลองการติดตั้งบุษบกพระประธาน

ภาพที่ 140 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก

ภาพที่ 141 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก

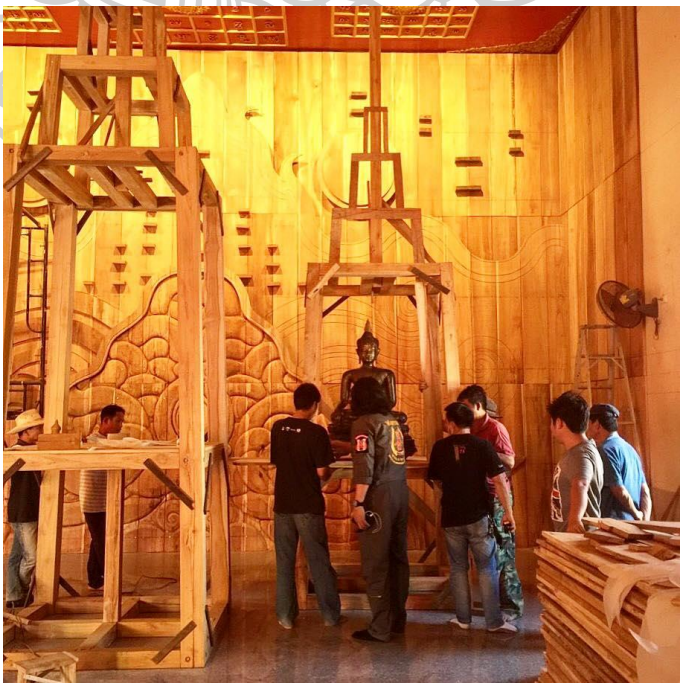
ภาพที่ 142 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก

ภาพที่ 143 อัญเชิญหลวงพ่อสองสี มาประดิษฐาน ในการทดลองการติดตั้งบุษบก

ภาพที่ 144 ทดลองการติดตั้งบุษบก หลังที่ 2

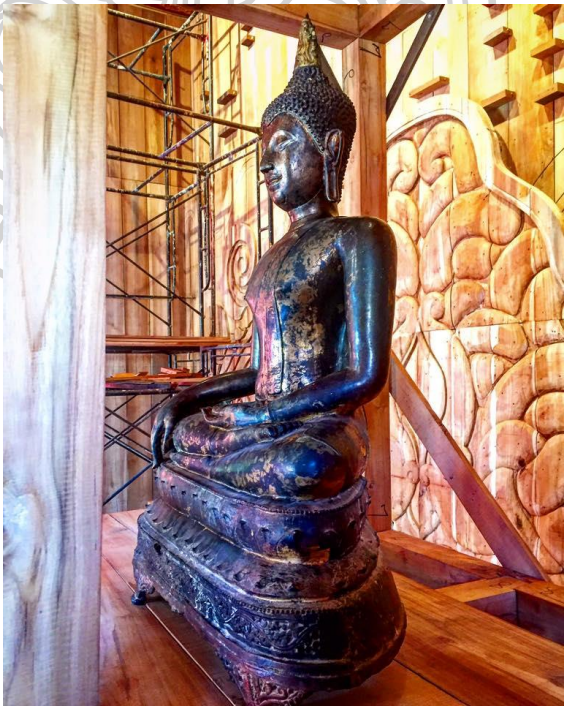
ภาพที่ 145 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม

ภาพที่ 146 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม



ภาพที่ 147 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม

ภาพที่ 148 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม



ภาพที่ 149 อัญเชิญพระพุทธรูปมาประดิษฐาน ในบุษบก หลังที่ 2 เพื่อหาสัดส่วนที่เหมาะสม

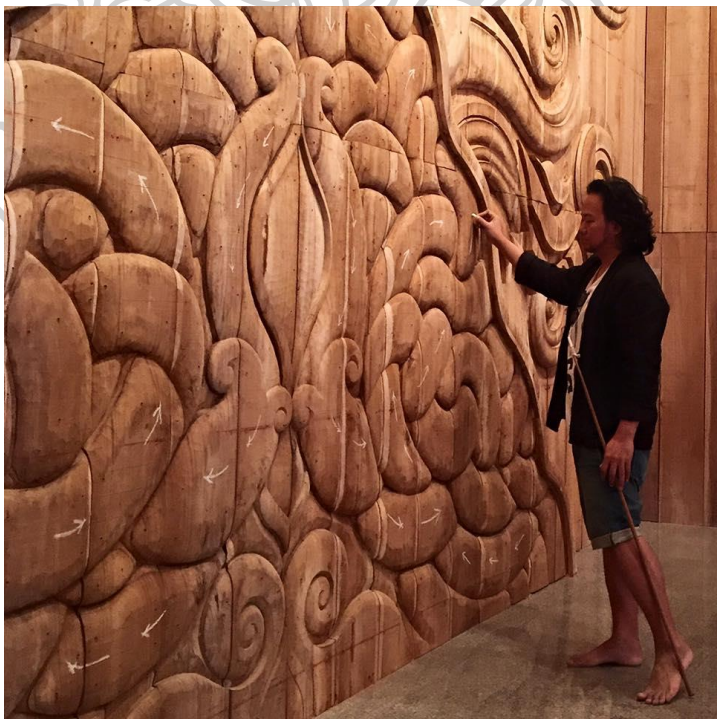
ภาพที่ 150 ทดลองการติดตั้งบุษบก หลังที่ 2 และหลังที่ 3

ภาพที่ 151 ทดลองการติดตั้งบุษบก หลังที่ 2 และหลังที่ 3

ภาพที่ 152 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

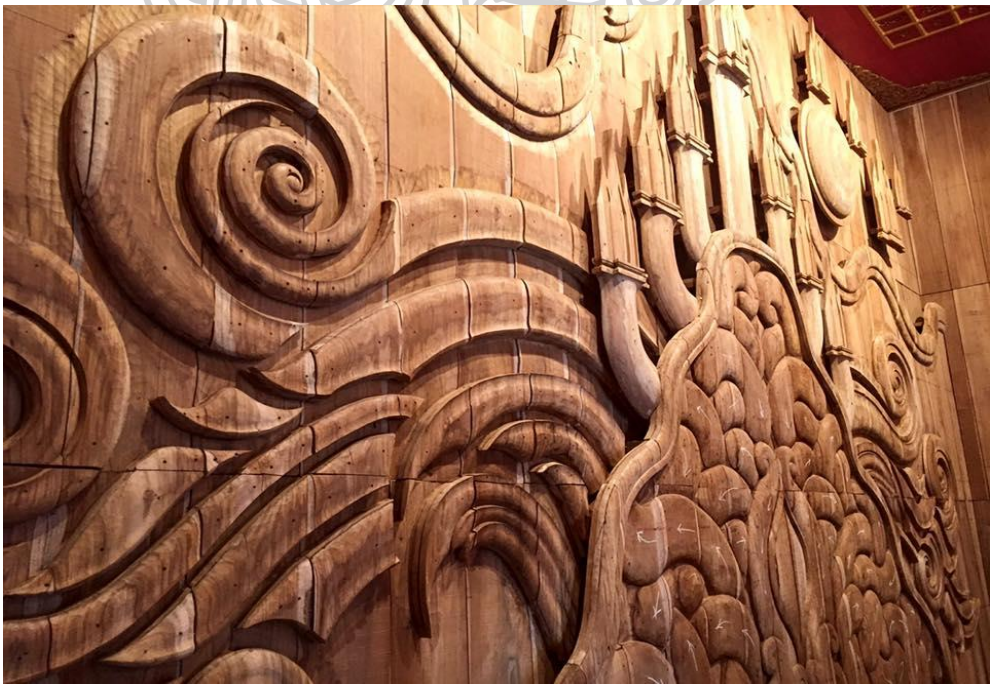
ภาพที่ 153 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 154 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์



ภาพที่ 155 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

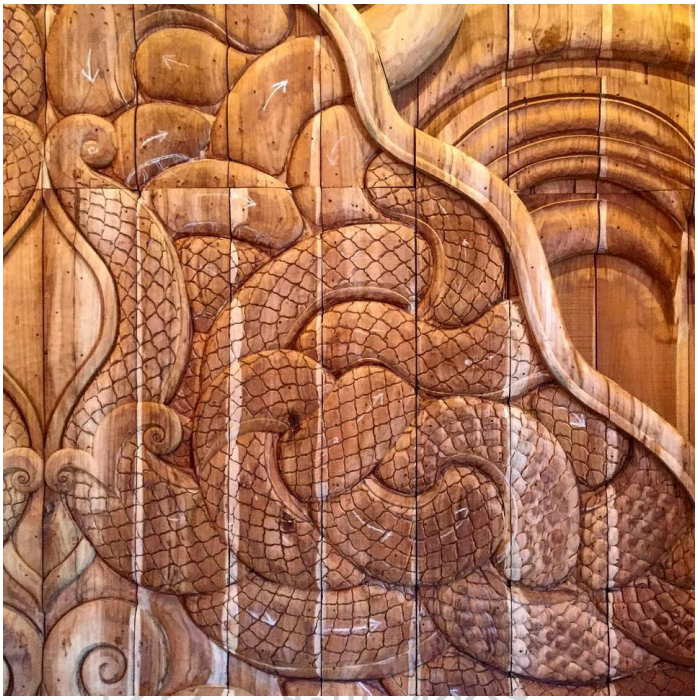
ภาพที่ 156 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์



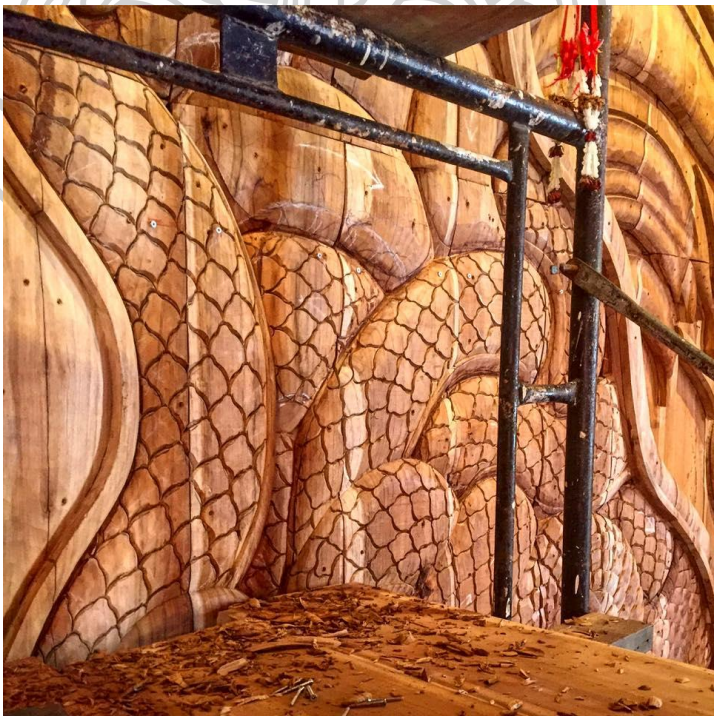
ภาพที่ 157 กำหนดทิศทางของเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 158 ช่างแกะสลักลงมือแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 159 ช่างแกะสลักลงมือแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์



ภาพที่ 160 เดินเส้นแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์



ภาพที่ 161 เดินเส้นแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 162 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน

ภาพที่ 163 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน

ภาพที่ 164 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน

ภาพที่ 165 ถอดชิ้นส่วนเกล็ดพญานาค ลงมาตกแต่งรายละเอียดบนพื้นราบ เพื่อความสะดวกในการทำงาน

ภาพที่ 166 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 167 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

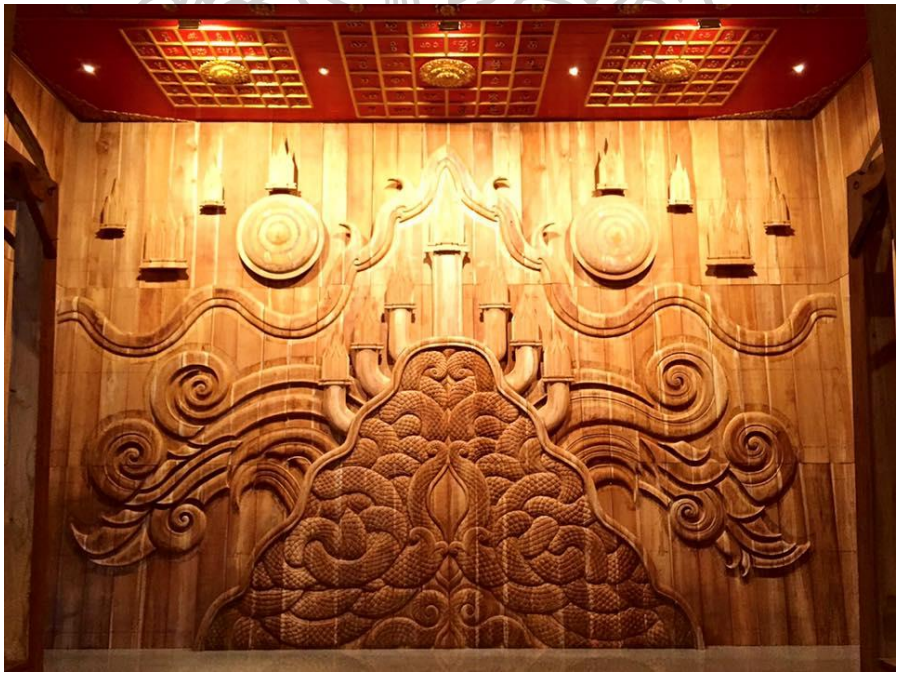
ภาพที่ 168 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 169 แกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 170 ตรวจสอบการแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

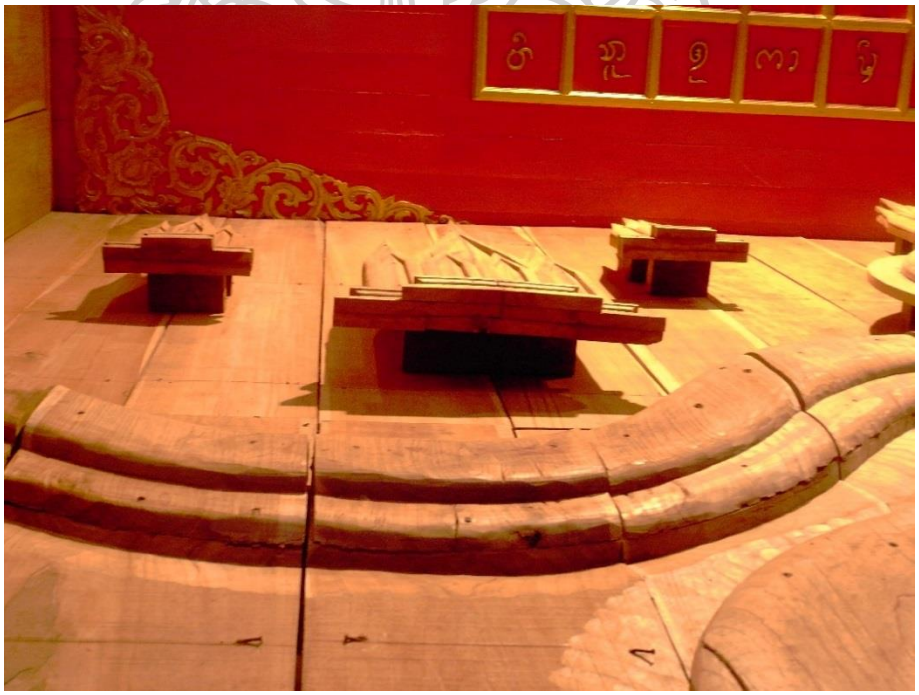
ภาพที่ 171 ตรวจสอบการแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์

ภาพที่ 172 ลายแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์เสร็จสมบูรณ์



ภาพที่ 173 ลายแกะสลักแกะเกล็ดพญานาคบนสัตตภัณฑ์เสร็จสมบูรณ์

ภาพที่ 174 รายละเอียดวิมานเทวดา ที่พอกเนื้อไม้ออกมาหลายชั้นจน



ภาพที่ 175 วิมานเทวดาถูกยกลอยสูงเด่นกว่าชั้นระดับความลึกอื่น ๆ

ตามแผนการออกแบบแต่ดั้งเดิมนั้น ผู้วิจัยตั้งใจจะใช้เทคนิคการสาดสี อันเป็นเทคนิคเฉพาะตัวของผู้วิจัย ลงบนแผงไม้แกะสลักด้านหลังพระพุทธรูปองค์ประธาน แต่เมื่อได้ทดลองการแกะสลักไม้แล้ว พบว่าการสาดสีลงไปอาจจะทำให้รอยแกะสลักนั้นตื้นลง เพราะเนื้อสีมีความหนืดมาก และจะทำให้ลดคุณค่าของวัสดุที่ใช้ลงไป จึงตัดสินใจเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอ ให้กลายเป็นงานสัจจะวัสดุ (truth material) คือแสดงเนื้อไม้สัก และร่องรอยสิ่วที่จงใจทิ้งเอาไว้อย่างชัดเจน โดยไม่มีการเก็บรายละเอียดให้เกลี้ยงเกลา เพื่อให้เห็นถึงลวดลายและเสน่ห์ของเนื้อไม้ตลอดจนให้เห็นถึงมิติของการสร้างปริมาตรจากไม้ คล้ายกับผลงานของญี่ปุ่นที่ตั้งใจปล่อยร่องรอยการแกะสลักไว้เปรียบดั่งรอยของฝีแปรงของผู้วาด ผลงานนี้ก็เช่นกัน ผู้วิจัยตั้งใจทิ้งรอยสิ่วอันเฉียบคมไว้บนการแกะ เหมือนฝีแปรงอันเฉียบขาดว่องไวเพื่อสร้างอารมณ์ และบรรยากาศ ตลอดจนสร้างเสน่ห์ในผลงานอีกด้วย

การเปลี่ยนมาแสดงชิ้นงานด้วยสัจจะวัสดุนี้ นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญทางความคิด และการแสดงออกทางศิลปะของผู้วิจัย ซึ่งยึดติดกับเทคนิคการสาดสี ในฐานะลายเซ็นของผู้วิจัยมาโดยตลอด การยึดมั่นถือมั่นในเทคนิคเฉพาะตนนั้นได้ถูกปลดปล่อยและคลี่คลาย โดยการไม่ใช้เทคนิคสาดสี แต่กระนั้นก็ตามผลงานนั้นก็ยังคงเอกลักษณ์ของผู้วิจัยที่ถ่ายทอดออกมาผ่านกระบวนการทางความคิด ลวดลาย รวมถึงมีการใช้เทคนิคการจัดวางภายใน ทำให้การทำงานครั้งนี้ได้ค้นพบว่าการปรับเปลี่ยนดังกล่าวนับจุดเปลี่ยน เป็นการลด และปล่อยวางอัตตาของผู้วิจัยโดยสิ้นเชิง เมื่อค้นพบว่าเทคนิคส่วนบุคคลที่ชื่นชอบมาโดยตลอด ไม่ส่งผลดีกับชิ้นงานเท่ากับเทคนิคอย่างอื่น ประกอบกับการแสดงชิ้นงานด้วยสัจจะวัสดุนี้ยังแสดงสุนทรียรสทางศิลปะ ที่แตกต่างไปจากที่วางแผนไว้แต่แรกโดยสิ้นเชิงอีกด้วย

ผู้อำนวยการ เธอะ ดีไซน์ แล็บ (The Design Lab) มหาวิทยาลัยแห่งแคลิฟอร์เนีย (University of California) อย่าง โดนัลด์ เอ. นอร์แมน (Donald A. Norman) หรือที่ในผู้คนในวงการออกแบบมักจะเรียกว่า ดอน นอร์แมน มากกว่า เคยได้อธิบายถึงการลดทอนรายละเอียดต่าง ๆ อย่างที่หลายครั้งเรียกกันว่า มินิมอลลิสม์ (Minimalism) เอาไว้อย่างน่าสนใจว่า

“...ความพูดน้อยของดีไซน์กลายเป็นการสื่อถึงความพิเศษโดดเด่นของเจ้าของ...เนื้อแท้ของมินิมอลลิสม์จึงไม่ใช่สงบเสงี่ยมเจียมตัวหรือสงบเรียบง่าย แต่กลับมีความหมายไปในทางตรงกันข้าม นั่นคือซับซ้อนและสูงส่ง...” [159]

จากนั้นจึงเริ่มขั้นตอนต่อไป คือการสร้างบุษบกพระพุทธรูปประธาน 3 หลัง โดยหลังกลางมีขนาดใหญ่ที่สุด ผู้วิจัยเปลี่ยนแผนการออกแบบจากบุษบกทรงล้านนาประเพณีที่มีรายละเอียดต่างๆ มากมาย ให้เหลือเพียงโครงสร้างอย่างเรียบง่าย เพื่อลดทอนส่วนที่ไม่จำเป็นออก เพื่อไม่ให้ไปรบกวนผลงานที่อยู่ด้านผนังสกัดจนมากเกินไป อีกทั้งยังแสดงสัจจะวัสดุของเนื้อไม้สักทอง ซึ่งถือเป็นวัสดุชั้นเยี่ยมที่สุดอยู่แล้ว โดยตั้งใจจะตกแต่งลวดลายกาบ และฉัตร ซึ่งประดิษฐ์ขึ้นจากโลหะดุนลายสามชนิด ได้แก่ ทอง, เงิน และนาก แตกต่างกันไปในบุษบกแต่ละหลัง ให้เรียบง่าย และมีลวดลายน้อยที่สุดเท่าที่จำเป็น เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องสัจจะวัสดุที่เพิ่มเติมเข้ามาใหม่นั่นเอง

ภาพที่ 176 บุษบกทั้ง 3 หลัง ยังไม่ได้ตกแต่งด้วยกาบโลหะ

[159] อ้างใน ประชา สุวีรานนท์, “เนื้อแท้ของการลดทอน” ใน **ดีไซน์+คัลเจอร์**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน, 2551), 288-289.

อาจกล่าวได้ว่า ผลงานดำเนินการสร้างศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ในส่วนของศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ได้สำเร็จเสร็จสิ้นตามวัตถุประสงค์คือ การประดับตกแต่งผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน ภายในวิหารเป็นที่เรียบร้อยแล้ว หลังจากนั้นผู้วิจัยจึงได้นำผลงานออกมาจัดแสดงนอกสถานที่ ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า กรุงเทพมหานคร อีกด้วย

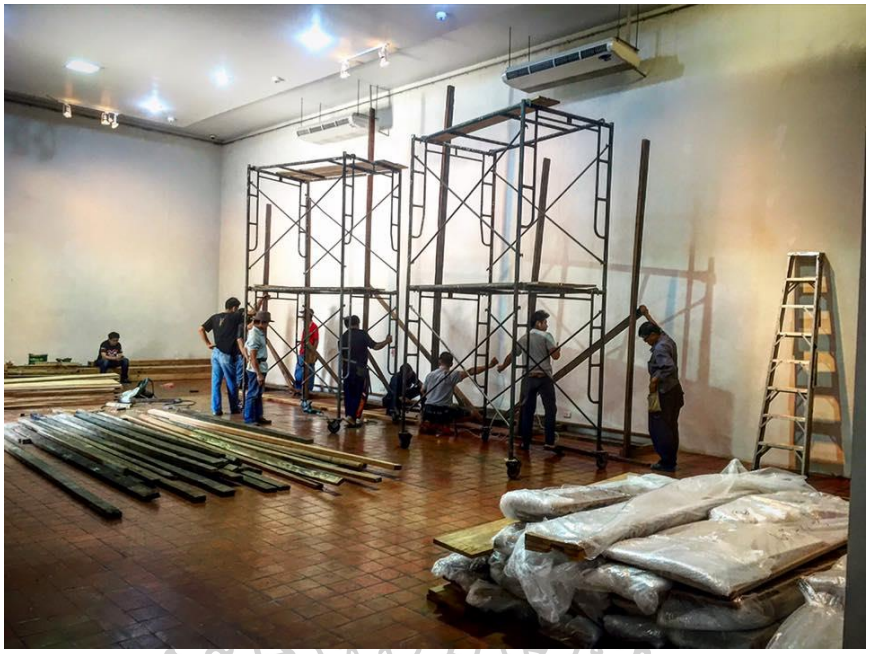
นอกจากนี้ยังมีรายละเอียดที่ผู้วิจัยได้เพิ่มเติมลงไป เพื่อให้งานศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์แบบยิ่งขึ้น ภายหลังจากที่ได้นำไปจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า ก็คือ ผู้วิจัยได้กลับมาทำในส่วนของการแกะสลักลวดลายรูปเกล็ดภูเขาหินตรงส่วนฐานของเขาสัตตภัณฑ์ทั้ง 7 อันเป็นสัญลักษณ์ที่ช่างโบราณใช้เขียนลงบนรูปภูเขาจักรวาล ดังปรากฏในรูปจิตรกรรมเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐานต่าง ๆ

ลวดลายรูปเกล็ดภูเขาหิน ที่สื่อถึงความเป็นเขาจักรวาลนี้ก็ไม่ได้อยู่ในแผนงานแต่แรกเริ่ม แต่เป็นสิ่งที่เพิ่มเติมขึ้นมาภายหลังในท้ายที่สุด เพราะเหมาะสมกันอย่างยิ่งกับสุนทรียรส ของการนำเสนองานแบบสัจจะวัสดุ ที่เปลือยให้เห็นริ้วรอยของการสร้างงาน ซึ่งในที่นี้คือรอยขุดไม้สักทองให้กลายเป็นรูปคล้ายเกล็ดภูเขาหินนั่นเอง

ภาพที่ 177 ขั้นตอนการขนส่งผลงานจาก จังหวัดเชียงราย ไปติดตั้งที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 178 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 179 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า



ภาพที่ 180 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 181 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

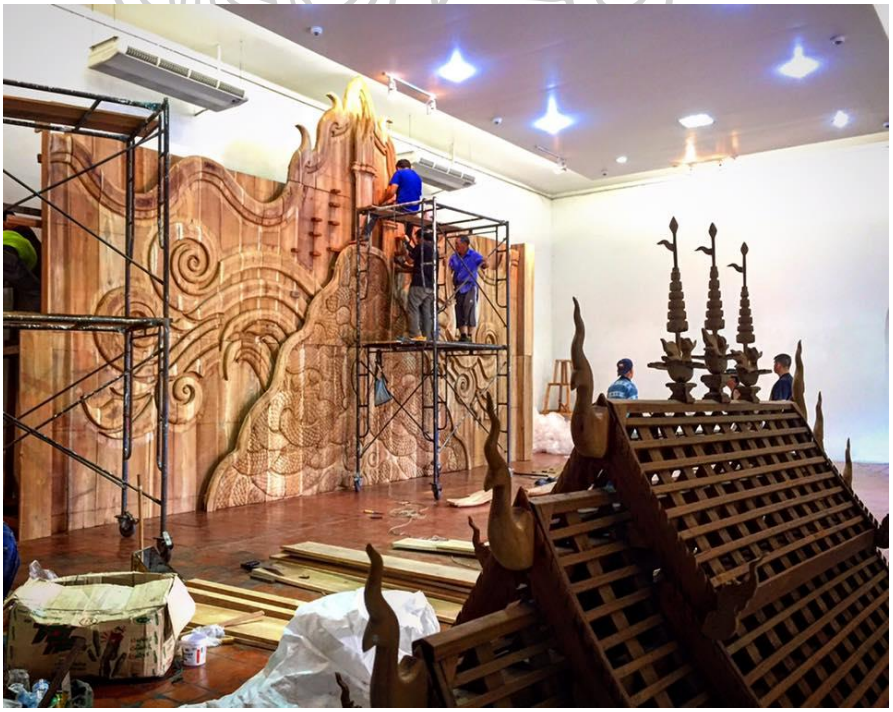
ภาพที่ 182 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 183 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

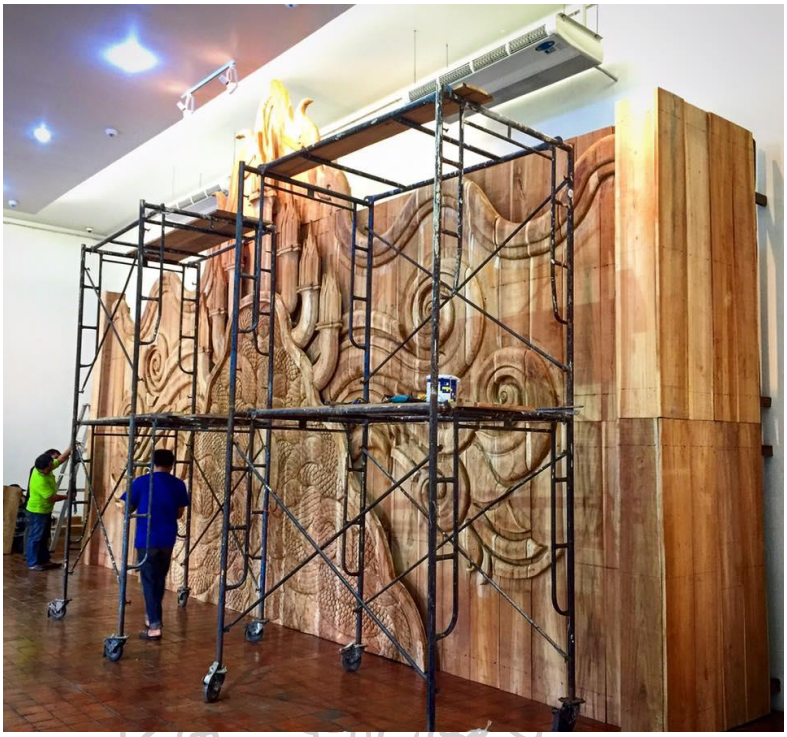
ภาพที่ 184 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 185 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 186 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า



ภาพที่ 187 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า



ภาพที่ 188 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 189 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 190 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 191 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 192 ขั้นตอนการติดตั้งผลงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 193 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์

ภาพที่ 194 งานเปิดนิทรรศการที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้า

ภาพที่ 195 ขั้นตอนการทำลวดลายของฐานเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่แกะสลักเพิ่มเติมขึ้นใหม่ภายหลังจากการแสดงงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้าโดยแกะเป็นลายลักษะคล้ายภูเขา

ภาพที่ 196 การทำลวดลายของฐานเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่แกะสลักเพิ่มเติมขึ้นใหม่ ภายหลังจากการแสดงงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้าโดยแกะเป็นลายลักษะคล้ายภูเขา

ภาพที่ 197 การทำลวดลายของฐานเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ที่แกะสลักเพิ่มเติมขึ้นใหม่ ภายหลังจากการแสดงงานที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หอศิลป์เจ้าฟ้าโดยแกะเป็นลายลักษะคล้ายภูเขา

หลังจากที่ขั้นตอนการแกะสลักไม้เสร็จสิ้น ก็ถึงขั้นตอนการดุนโลหะเพื่อจะติดลงบนผลงาน การสลักดุน หรือการดุนโลหะนั้นมีมาตั้งแต่ครั้งบรรพการ ในทางล้านนา เรามักจะพบการดุนโลหะ โดยแบ่งเป็น 3 หมวดหมู่ใหญ่ๆ ดังนี้

1. ใช้ประดับตกแต่งศาสนสถาน เช่น บนแผ่นโลหะที่ห่อหุ้มเจดีย์เรียกกันว่า ทองจังโก ยกตัวอย่างพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง และยังรวมไปถึง ฉัตร พระแผ่นดุนลาย
2. ใช้ประดับตกแต่งร่างกาย เช่น กำไล แหวน สร้อย ตุ้มหู เข็มขัด

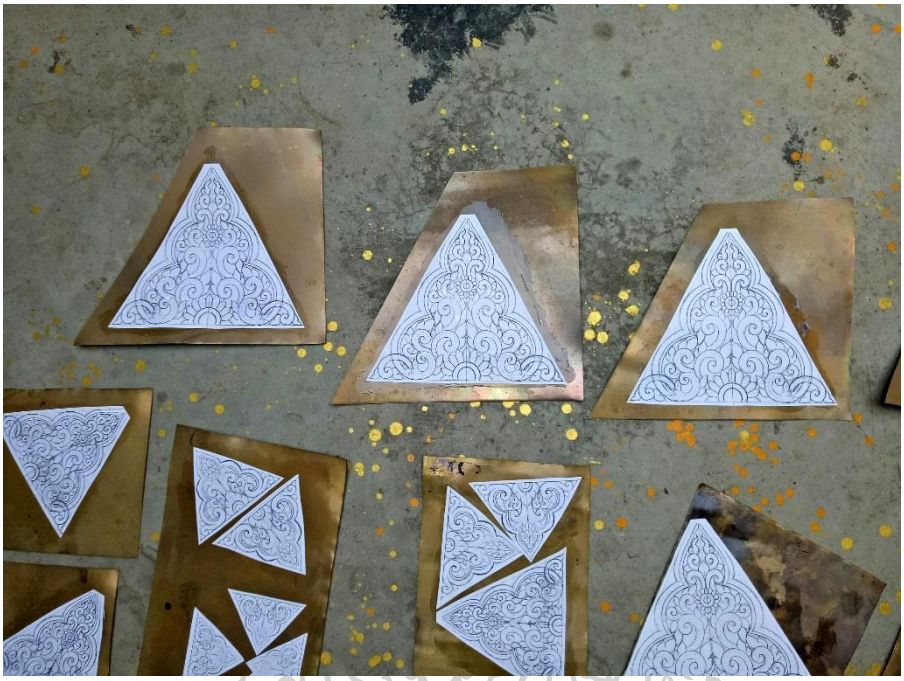
3. และยังปรากฏบนเครื่องใช้ ภาชนะต่างๆ เช่น ขันเงิน จาน พาน ถาด ด้ามมีด และอื่นๆ ผู้วิจัยเลือกเทคนิคดุนโลหะเข้ามาผสมผสานกับการแกะสลักไม้ เพื่อให้เกิดมิติของผลงาน เทคนิคทั้งสองคือภูมิปัญญาพื้นบ้านที่ถูกสืบทอดมาจากรุ่นสู่รุ่น แต่ละสกุลช่างก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่งดงามแตกต่างกันไป ผู้วิจัยจึงมีแนวความคิดที่จะสืบสานโดยการและนำเอาเทคนิคนี้มาใช้ในผลงาน

ขั้นตอนการดุนโลหะ

1. ร่างแบบหรือลวดลายที่ต้องการ ลงบนกระดาษ
2. เผาแผ่นวัสดุที่เราจะใช้ด้วยความร้อน เพื่อให้แผ่นโลหะเกิดความยืดหยุ่นขึ้นทรงรูปได้ง่าย
3. นำแผ่นวัสดุที่เผาและรอให้เย็นแล้ว จากนั้นนำแบบที่สเก็ตไว้มาติดบนแผ่นโลหะที่เราต้องการใช้งาน
4. พอติดแบบเสร็จแล้วรอให้แห้ง นำมาดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง
5. เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้วตักเทใส่ชิ้นงานให้เต็มแผ่นหลัง
6. นำชิ้นงานที่เข้าชันเสร็จรอให้เย็นแล้วนำมาคว่ำติดบนไม้ โดยใช้แผ่นพลาสติกวางรองไว้ก่อนแล้วนำชิ้นงานวางทับ เพื่อไม่ให้ชันติดกับพื้นไม้ จากนั้นตอกตะปูยึดตรึงงานไว้โดยรอบ
7. เริ่มทำการตอกตามลวดลายที่เราต้องการแบ่งมิติตามที่เราต้องการ
8. เมื่อตอกเสร็จแล้วให้ฉลุชิ้นงานออกหรือแล้วใช้วิธีอื่นแต่กรณี
9. ถอดตะปูออกแล้วนำชิ้นงานมาที่กะบะชันเพื่อทำการเผาชันให้หลุดออกจากชิ้นงาน
10. เผาชิ้นงานอีกรอบให้ชันไหม้ออกหมดจากชิ้นงาน
11. นำไปล้างทำความสะอาดหากเป็นทองเหลืองทองแดงให้นำไปแช่น้ำกรดประมาณ10-15 นาที
12. นำมาล้างด้วยน้ำยาล้างจานอีก 1 รอบเพื่อให้ชิ้นงานสะอาดที่สุด เพราะถ้าชิ้นงานไม่สะอาดมันจะส่งผล ทำให้เกิดขี้เกลือได้ในอนาคต
13. นำไปตากให้แห้งสนิท
14. นำชิ้นงานมาตกแต่งและตะไบลบคม
15. ทำสีตามที่เราต้องการ
16. หากเป็นวัสดุทองเหลืองทองแดงให้เคลือบ เพื่อรักษาสภาพ ป้องกันไม่ให้โดนความชื้นจากอากาศมิเช่นนั้นจะเกิดขี้เกลือและสนิมเขียวในอนาคต

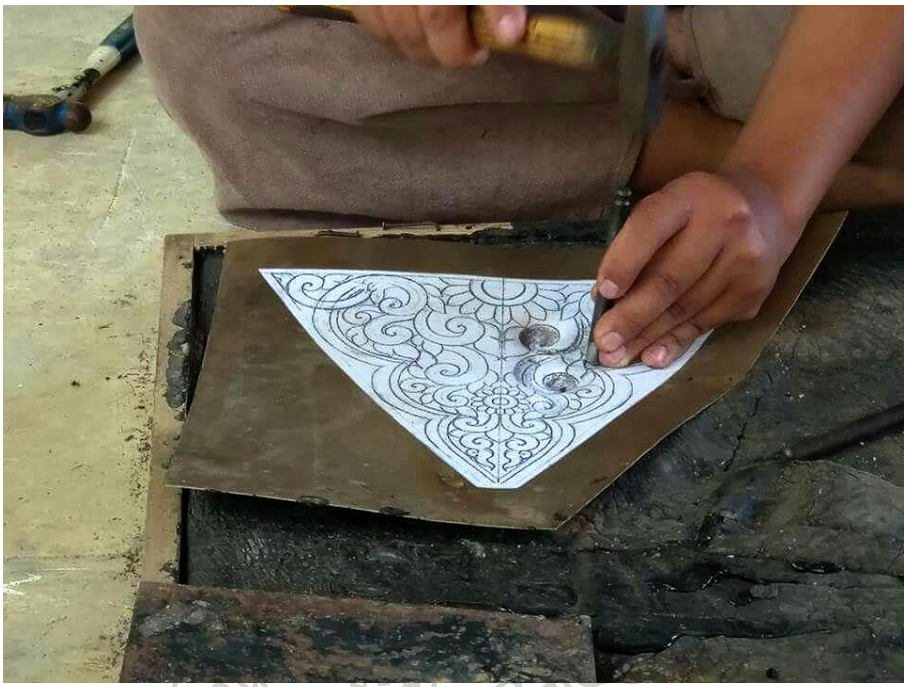
ภาพที่ 198 เผาแผ่นวัสดุที่เราจะใช้ด้วยความร้อน เพื่อให้แผ่นโลหะเกิดความยืดหยุ่นขึ้นทรงรูปได้ง่าย

ภาพที่ 199 เผาแผ่นวัสดุที่เราจะใช้ด้วยความร้อน เพื่อให้แผ่นโลหะเกิดความยืดหยุ่นขึ้นทรงรูปได้ง่าย



ภาพที่ 200 นำแผ่นวัสดุที่เผาและรอให้เย็นแล้ว จากนั้นนำแบบที่สเก็ตไว้มาติดบนแผ่นโลหะที่เราต้องการใช้งาน

ภาพที่ 201 นำแผ่นวัสดุที่เผาและรอให้เย็นแล้ว จากนั้นนำแบบที่สเก็ตไว้มาติดบนแผ่นโลหะที่เราต้องการใช้งาน

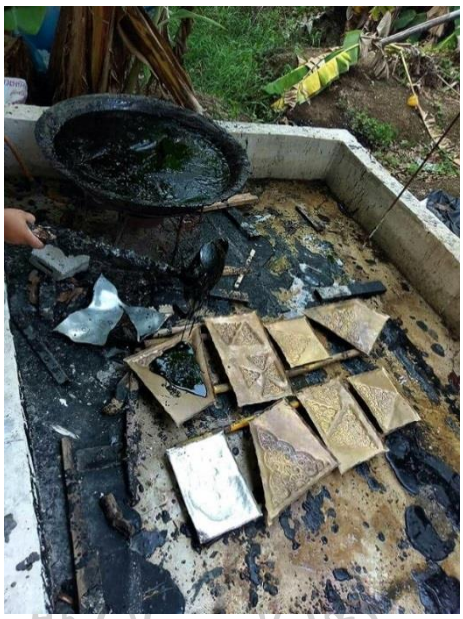


ภาพที่ 202 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง

ภาพที่ 203 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง

ภาพที่ 204 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง

ภาพที่ 205 ดุนให้เกิดมิติหรือความนูนสูงต่ำตามที่เราต้องการ เป็นการดุนจากด้านหลัง



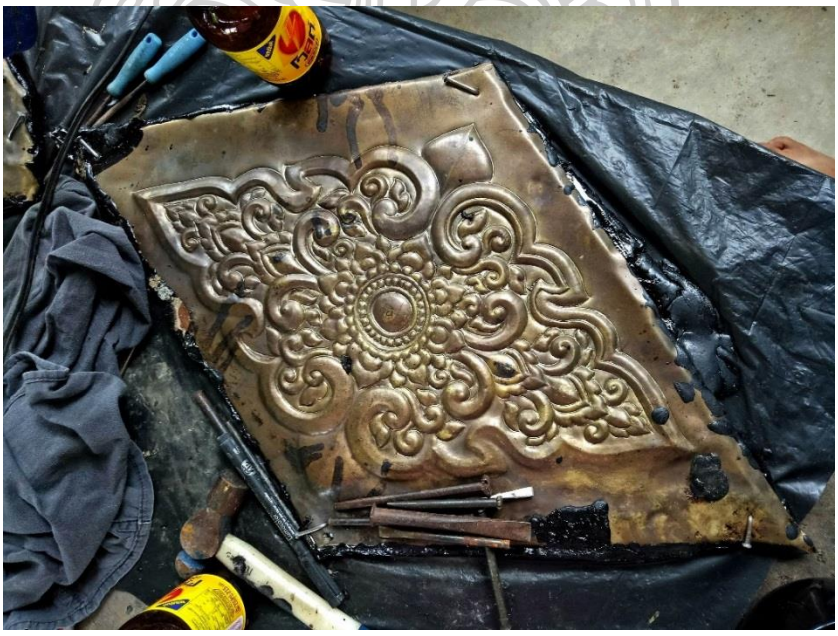
ภาพที่ 206 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้วตักเทใส่ชิ้นงานให้เต็มแผ่นหลัง

ภาพที่ 207 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้ว

ภาพที่ 208 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้ว

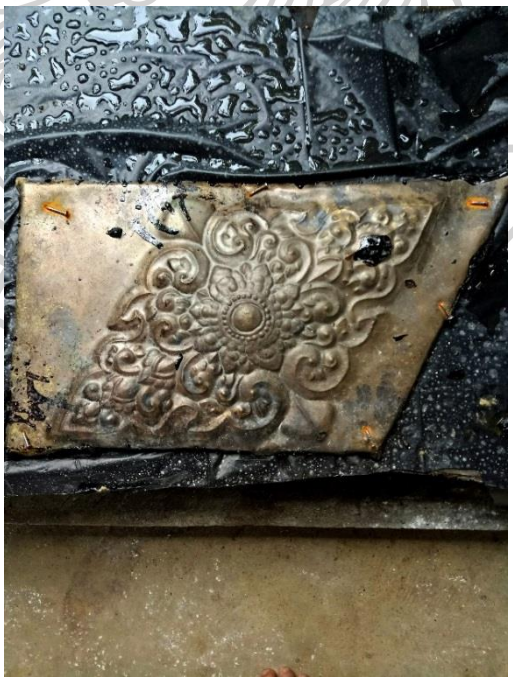
ภาพที่ 209 เมื่อดุนด้านหลังเสร็จนำไปพับขอบชิ้นงานเพื่อเข้าชัน ในการเคี้ยวชันคือต้มให้ละลายแล้ว

ภาพที่ 210 นำชิ้นงานที่เข้าชันเสร็จรอให้เย็นแล้วนำมาคว่ำติดบนไม้ โดยใช้แผ่นพลาสติกวางรองไว้ก่อน



ภาพที่ 211 นำชิ้นงานที่เข้าชันเสร็จรอให้เย็นแล้วนำมาคว่ำติดบนไม้ โดยใช้แผ่นพลาสติกวางรองไว้ก่อน

ภาพที่ 212 เริ่มทำการตอกตามลวดลายที่เราต้องการแบ่งมิติตามที่เราต้องการ



ภาพที่ 213 เริ่มทำการตอกตามลวดลายที่เราต้องการแบ่งมิติตามที่เราต้องการ

ภาพที่ 214 เผาชิ้นงานอีกรอบให้ชันไหม้ออกหมดจากชิ้นงาน

ภาพที่ 215 เผาชิ้นงานอีกรอบให้ชันไหม้ออกหมดจากชิ้นงาน

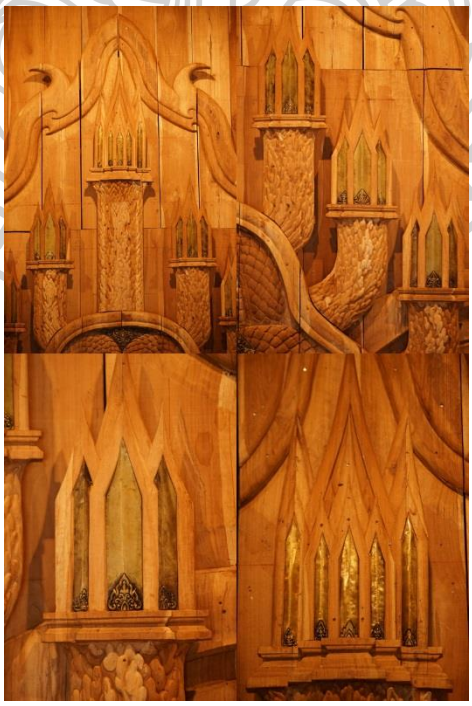
ภาพที่ 216 นำมาล้างด้วยน้ำยาล้างจานอีก 1 รอบเพื่อให้ชิ้นงานสะอาดที่สุด เพราะถ้าชิ้นงานไม่สะอาด

ภาพที่ 217 นำมาล้างด้วยน้ำยาล้างจานอีก 1 รอบเพื่อให้ชิ้นงานสะอาดที่สุด เพราะถ้าชิ้นงานไม่สะอาด

ภาพที่ 218 นำชิ้นงานมาตกแต่งและตะไบลบคม และทำสีตามที่เราต้องการ

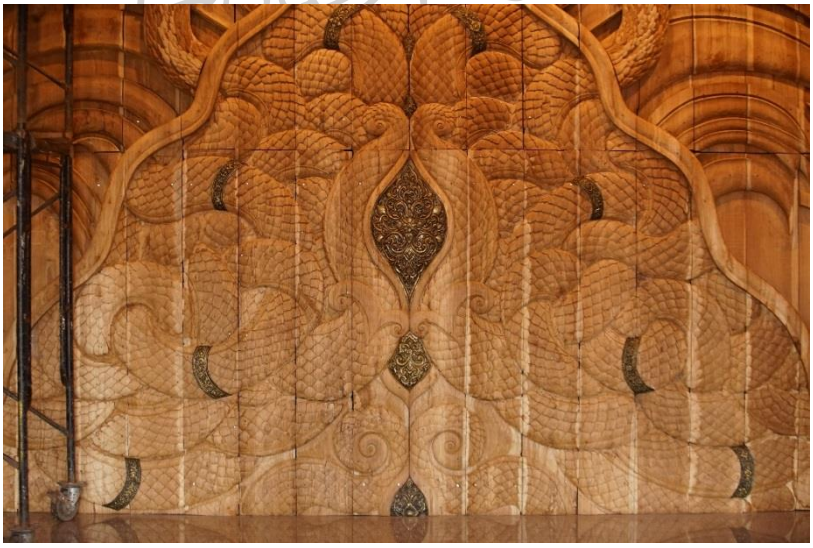
ภาพที่ 219 นำชิ้นงานมาตกแต่งและตะไบลบคม และทำสีตามที่เราต้องการ

ภาพที่ 220 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนเสร็จเรียบร้อย เพื่อเตรียมมาประกอบกับพระวิมาน



ภาพที่ 221 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนติดตั้งประกอบกับพระวิมานเสร็จเรียบร้อย

ภาพที่ 222 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนเสร็จเรียบร้อย เตรียมติดตั้งประกอบกับลำตัวของพญานาคบน



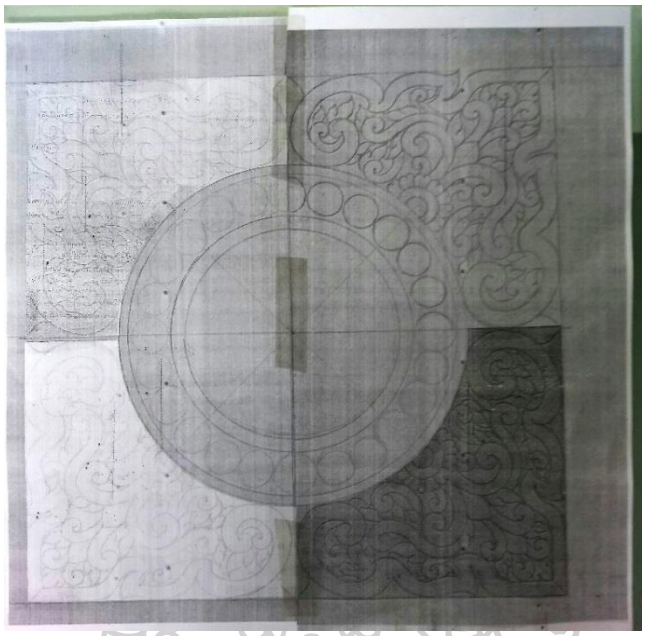
ภาพที่ 223 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนเสร็จเรียบร้อย พร้อมติดตั้งประกอบกับลำตัวของพญานาคบน

ภาพที่ 224 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนพระอาทิตย์และพระจันทร์เสร็จเรียบร้อย พร้อมติดตั้ง

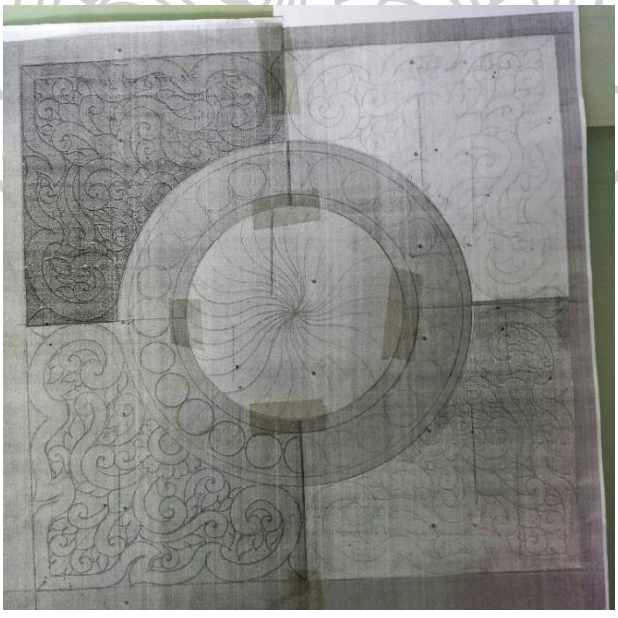
ภาพที่ 225 ภาพแผ่นโลหะที่ดุนนูนพระอาทิตย์และพระจันทร์เสร็จเรียบร้อย พร้อมติดตั้ง

ภาพที่ 226 ภาพการติดตั้งแผ่นโลหะที่ดุนนูนทั้งหมดเสร็จสมบูรณ์

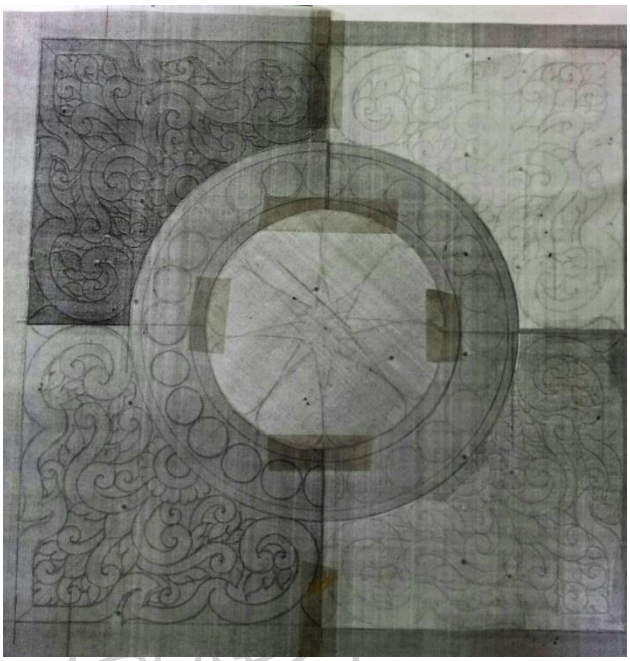
ภาพที่ 227 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์



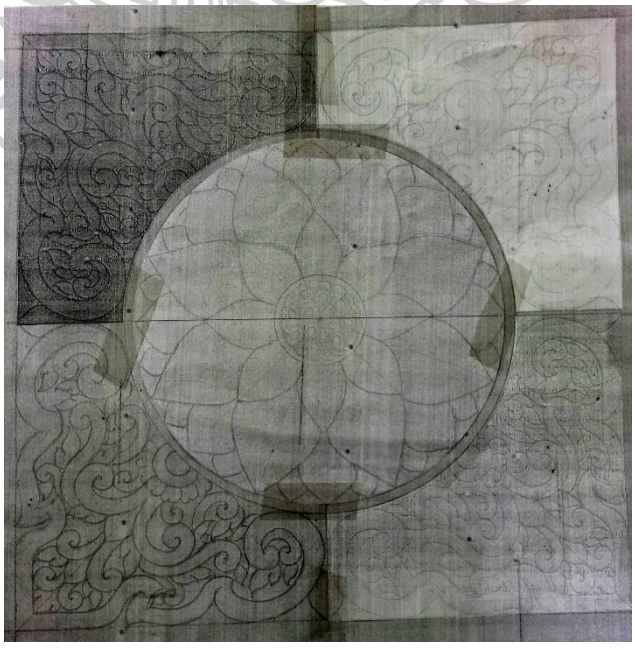
ภาพที่ 228 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้ตม



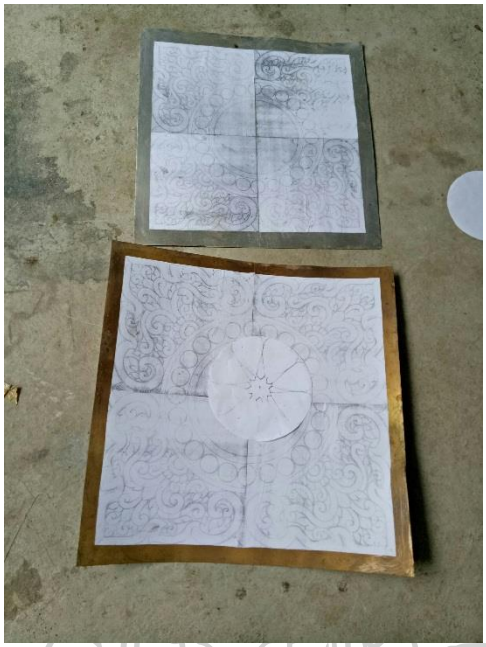
ภาพที่ 229 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้น้ำ



ภาพที่ 230 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวปริ่มน้ำ



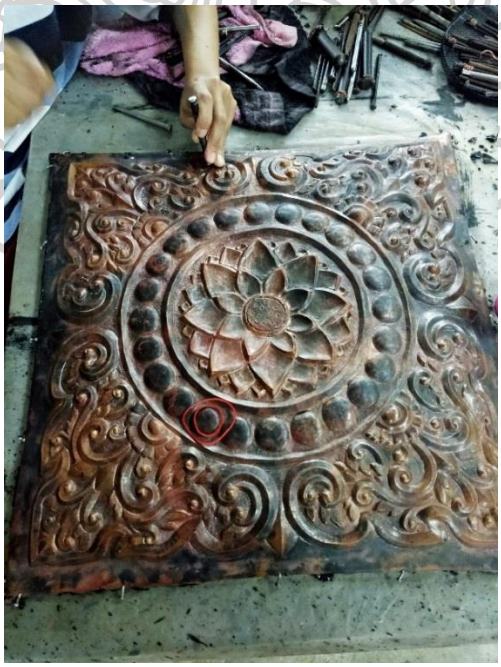
ภาพที่ 231 ภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวพ้นน้ำ



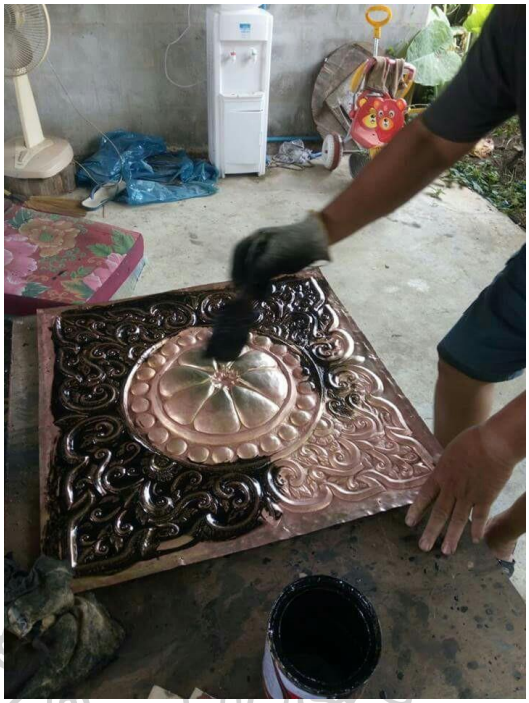
ภาพที่ 232 นำภาพร่างงานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า ตีดลงบนแผ่นโลหะที่เตรียมไว้

ภาพที่ 233 เริ่มต้นการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า

ภาพที่ 234 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า

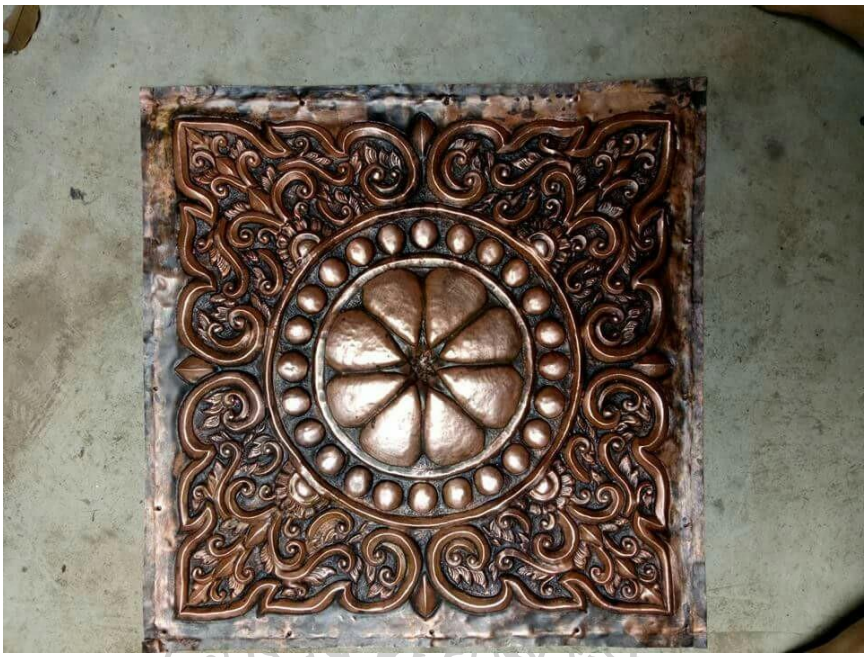


ภาพที่ 235 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า



ภาพที่ 236 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า

ภาพที่ 237 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า



ภาพที่ 238 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า

ภาพที่ 239 ขั้นตอนการดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า

ภาพที่ 240 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้ตม

ภาพที่ 241 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวใต้น้ำ

ภาพที่ 242 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวปริ่มน้ำ

ภาพที่ 243 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า บัวพ้นน้ำ

ภาพที่ 244 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ก่อนประกอบ

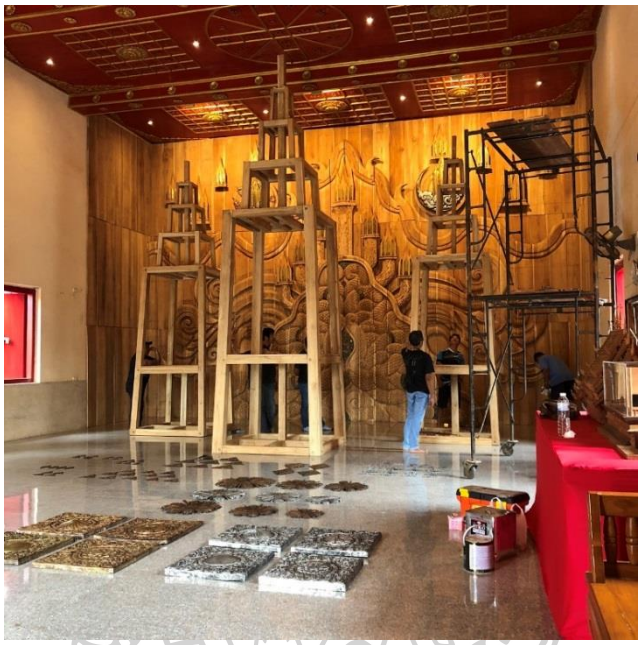
ภาพที่ 245 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ก่อนประกอบ

ภาพที่ 246 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ประกอบเสร็จพร้อม

ภาพที่ 247 งานดุนโลหะ ดาวเพดาน ประดับเหนือเศียรพระพุทธรูป ในบุษบก ประกอบเสร็จพร้อม

ภาพที่ 248 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า พร้อมติดตั้ง บริเวณฐานบุษบก

ภาพที่ 249 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า พร้อมติดตั้ง บริเวณฐานบุษบก



ภาพที่ 250 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า และดาวเพดาน พร้อมติดตั้งในบุษบก

ภาพที่ 251 งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า และดาวเพดาน พร้อมติดตั้งในบุษบก

ภาพที่ 252 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์

ภาพที่ 253 ผลงานศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ที่เสร็จสมบูรณ์ พร้อมทั้งเจ้าอาวาสวัดมุงเมือง

วิเคราะห์ ข้อ 4.3.3 การดำเนินการจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน ที่ผนังสกัดหลัง วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ การดำเนินการจัดทำศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ. เชียงราย เริ่มต้นด้วยการตกลงทำความเข้าใจร่วมกันกับทางวัด เพื่อความราบรื่นในการปฏิบัติงาน จุดประสงค์เพื่อที่จะสร้างสรรค์พื้นที่ภายในพระวิหาร ด้วยเทคนิคแบบสื่อผสม และศิลปะการจัดวางรูปแบบใหม่ ที่เรียกว่า ศิลปะการจัดวางภายใน แผนการทำงานระยะเบื้องต้นจะยังคงสภาพฐานชุกชีเดิมที่ประดิษฐานหลวงพ่อโสธรจำลองไว้ก่อน จนกว่าทางวัดจะพร้อมที่จะย้ายหลวงพ่อโสธรไปประดิษฐานที่ศาลาอื่น เพื่อที่จะอัญเชิญพระเจ้าสองสีขึ้นมาประดิษฐานแทน

ผลงานของผู้วิจัยมีลักษณะเป็นแผงไม้สักมาติดตั้งไว้ด้านหน้าคล้ายฉากกั้น และตัวชิ้นงานสามารถถอดประกอบได้ทุกส่วน เพื่อให้สะดวกในขนย้าย หากในอนาคตทางวัด มีความประสงค์จะจัดการเปลี่ยนแปลงพื้นที่ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์นี้ ก็สามารถถอดรื้อออกได้โดยง่าย และที่สำคัญที่สุดอีกอย่างหนึ่งก็คือ การจัดวางภายในครั้งนี้ไม่ได้ทำลาย หรือดูหมิ่นความเชื่อดั้งเดิม ต่อสิ่งที่ทางวัดและชาวชุมชน ถือเป็นเรื่องของศรัทธา ความเชื่อ หรือความศักดิ์สิทธิ์ เป็นการรบกวนที่แผ่วเบาและให้เกียรติต่อสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้นอย่างสูงที่สุดเท่าที่จะดำเนินการได้

ขั้นตอนต่อมา หลังจากที่ ติดตั้งแผงไม้ด้านหน้าฐานชุกชีเดิม เสร็จเรียบร้อยแล้ว จึงใช้เครื่องฉายโปรเจคเตอร์ ฉายภาพที่ร่างเอาไว้ตามที่ออกแบบลงบนแผงไม้ แล้วร่างเส้นด้วยชอล์ก จนเกิดเป็นเค้าโครงภาพที่ต้องการและมีการปรับเปลี่ยนรายละเอียดบางประการ เพื่อให้เข้ากับสถานการณ์เฉพาะหน้า และความเหมาะสมที่ไม่สามารถเห็นได้จากโต๊ะเขียนแบบ จากนั้นตัดแผ่นไม้ตามรอยที่กำหนด และติดตั้งใหม่ตามตำแหน่ง โดยแบ่งตามระดับความลึกต่าง ๆ เช่น เขาสัตตบริภัณฑ์ เส้นสินเทา พระอาทิตย์ พระจันทร์ วิมานเทวดา เพื่อให้เกิดมิติตามที่วางแผนไว้ โดยในขั้นต้นได้ประมาณการเอาไว้ว่าจะใช้ไม้แผ่นเดียวในการสร้างผลงานในแต่ละชั้น แต่เมื่อได้เริ่มดำเนินการแล้วจึงพบว่าไม้แผ่นเดียวนั้นมีความหนาไม่เพียงพอต่อการทำปริมาตรเพื่อให้เกิดมิติความลึกตามที่ต้องการ จึงต้องนำแผ่นกระดานไม้สักประกบเพิ่มลงไปอีก 2 ชั้น รวมเป็นการใช้กระดานไม้สักทั้งสิ้น 3 ชั้น และมีการผลักระยะอีก 3 ระดับ ผู้วิจัยจะใช้เทคนิคในการแกะสลักไม้ 2 วิธี ได้แก่ การเพิ่มชั้นของกระดานไม้เข้าไปเพื่อให้เกิดความหนาขึ้น และขุดพื้นส่วนฐานออกเพื่อสร้างมิติความลึกให้ชัดเจน และสวยงามมีมิติมากขึ้น มีการนำเอาหลักคิดคล้าย วิธีการทำประติมากรรม บวกรวมเข้ากับ วิธีการของ

สถาปัตยกรรม คือ มีการพอกเนื้อไม้จาก 1 แผ่นเป็น 3 แผ่น และมีการสร้างปริมาตรบวกลบ แบบเดียวกับการทำประติมากรรม และมีการแบ่งระยะโดยใช้หลักการผลักระยะด้วยความห่างของโครงสร้างชั้นแผงไม้ คล้ายการออกแบบในสถาปัตยกรรม การทำงานในครั้งนี้ จึงมีการปรับเปลี่ยนและเรียนรู้จากกระบวนการทำงาน ในขณะที่ลงมือทำเฉพาะหน้า สิ่งที่ยากคือการสร้างมิติและชั้นบรรยากาศในผลงาน พื้นที่บางส่วนที่ต้องการชั้นระดับความลึกในการผลักระยะมากกว่าพื้นที่บริเวณอื่น ๆ โดยเฉพาะส่วนประดับจำพวก วิมานเทวดา หรือพระอาทิตย์ และพระจันทร์ ที่ประกบเนื้อไม้ลงไปหลายชั้นจนเกิดมิติ ที่สูงนูนลอยเด่น เป็นการสร้างมิติที่ลวงตาและสามารถมองทั้งด้านหน้าและด้านข้างอีกด้วย

ตามแผนการออกแบบแต่ดั้งเดิมนั้น ผู้วิจัยตั้งใจจะใช้เทคนิคการสาดสี อันเป็นเทคนิคเฉพาะตัวของผู้วิจัย ลงบนแผงไม้แกะสลักด้านหลังพระพุทธรูปองค์ประธาน แต่เมื่อได้ทดลองการแกะสลักไม้เสร็จแล้ว ผู้วิจัยพิจารณาว่าการสาดสีลงไปทับเนื้อไม้อาจจะทำให้ร่องรอยการแกะสลักนั้นตื้นลง เพราะเนื้อสีมีความเข้มข้นมาก และจะทำให้ลดคุณค่าของวัสดุที่ใช้ลงไป จึงตัดสินใจเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอ ให้กลายเป็นงานสัจจะวัสดุ (truth material) คือแสดงเนื้อไม้สักและร่องรอยสิ่วที่จงใจทิ้งเอาไว้อย่างชัดเจน โดยไม่มีการเก็บรายละเอียดให้เกลี้ยงเกลา เพื่อให้เห็นถึงลวดลายและเสน่ห์ของเนื้อไม้ตลอดจนให้เห็นถึงมิติของการสร้างปริมาตรจากไม้ คล้ายกับผลงานของประเทศญี่ปุ่นญี่ปุ่นที่ตั้งใจปล่อยร่องรอยการแกะสลักไว้เปรียบดั่งรอยของฝีแปรงของผู้วาด ผลงานนี้ก็เช่นกัน ผู้วิจัยตั้งใจทิ้งรอยสิ่วอันเฉียบคมไว้บนการแกะ เหมือนฝีแปรงอันเฉียบขาดว่องไวเพื่อสร้างอารมณ์ และบรรยากาศ ตลอดจนสร้างเสน่ห์ในผลงานอีกด้วย

การเปลี่ยนมาแสดงชิ้นงานด้วยสัจจะวัสดุนี้ นับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญทางความคิด และการแสดงออกทางศิลปะของผู้วิจัย ซึ่งยึดติดกับเทคนิคการสาดสี ในฐานะลายเซ็นของผู้วิจัยมาโดยตลอด การยึดมั่นถือมั่นในเทคนิคเฉพาะตนนั้นได้ถูกปลดปล่อยและคลี่คลาย โดยการไม่ใช้เทคนิคสาดสี แต่กระนั้นก็ตามผลงานนั้นก็ยังคงเอกลักษณ์ของผู้วิจัยที่ถ่ายทอดออกมาผ่านกระบวนการทางความคิดลวดลาย รวมถึงมีการใช้เทคนิคการจัดวางภายใน ทำให้การทำงานครั้งนี้ได้ค้นพบว่าการปรับเปลี่ยนดังกล่าวนับจุดเปลี่ยน เป็นการลด และปล่อยวางอัตตาของผู้วิจัยโดยสิ้นเชิง เมื่อค้นพบว่าเทคนิคส่วนบุคคลที่ชื่นชอบมาโดยตลอด ไม่ส่งผลดีกับชิ้นงานเท่ากับเทคนิคอย่างอื่น ประกอบกับการแสดงชิ้นงานด้วยสัจจะวัสดุนี้ยังแสดงสุนทรียรสทางศิลปะ ที่แตกต่างไปจากที่วางแผนไว้แต่แรกโดยสิ้นเชิงอีกด้วย

จากนั้นจึงเริ่มการทำงานขั้นตอนต่อไป คือการสร้างบุษบกพระพุทธรูปประธาน ทั้ง3 หลัง โดยหลังกลางมีขนาดใหญ่ที่สุด ผู้วิจัยเปลี่ยนแผนการออกแบบจากบุษบกทรงล้านนาประเพณีที่มีลายละเอียดต่างๆมาก โดยลดทอนส่วนที่ไม่จำเป็นออกให้เหลือเพียงโครงสร้างอย่างเรียบง่ายสง่างาม แสดงให้เห็นถึงโครงสร้างและเนื้อไม้สัก เพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดเรื่องสัจจะวัสดุที่เพิ่มเติมเข้ามาใหม่ และประเด็นสำคัญเพื่อไม่ให้ไปรบกวนผลงานที่อยู่ด้านผนังสกัดหลังมากเกินไป อีกทั้งยังแสดงสัจจะวัสดุของเนื้อไม้สักทอง ซึ่งถือเป็นวัสดุชั้นเยี่ยมที่สุดอยู่แล้ว โดยตั้งใจออกแบบตกแต่งลวดลายกาบที่ประดับองค์บุษบก ประดิษฐ์ขึ้นจากโลหะดุนลายสามชนิด ได้แก่ ทอง เงิน และนาก โดยกำหนดให้บุษบกองค์ประธาน ประดับด้วยงานดุนโลหะสีทอง บุษบกองค์ด้านซ้าย ประดับด้วยงานดุนโลหะสีเงิน บุษบกองค์ด้านขวา ประดับด้วยงานดุนโลหะทองแดง ทำให้บุษบกทั้งสามหลัง มีความแตกต่างแต่ยังคงมีความประสานกลมกลืนกันในบรรยากาศของการจัดวางภายใน ทั้งนี้ผู้วิจัยยังได้ออกแบบ งานดุนโลหะ ชุดบัวสี่เหล่า โดยออกแบบให้ปิดช่องว่างทั้ง 4 ช่อง ใต้ฐานบุษบกเป็นการแก้ไขพื้นที่ว่าง โดยการจัดวางผลงานลงไป และยังมีเนื้อหาเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันกับพื้นที่ของวิหาร กล่าวคือ พื้นของวิหารถือเป็นมหานทีศรีทันดร เปรียบเสมือนผืนน้ำจึงออกแบบให้เป็นเรื่องบัวสี่เหล่า โดยเรียงตามเข็มนาฬิกา ดังนี้ บัวใต้ตม บัวใต้น้ำ บัวปริ่มน้ำ บัวพ้นน้ำ นอกจากจะเพิ่มความสวยงามให้บุษบก ยังแฝงไปด้วยคติธรรมของพระศาสดา นอกจากนี้ยังได้ออกแบบผลงานดุนโลหะ โดยได้แรงบันดาลใจมาจากดาวเพดาน แต่ออกแบบให้เป็นบัวสามชั้นซ้อนกัน ประดับไว้เหนือเศียรพระประธานในแต่ละบุษบก เป็นการประสานกลมกลืนกันอย่างลงตัวของโลหะและไม้ และยังเป็นการแสดงออกถึงฝีมือเชิงช่างของสกุลช่างล้านนาอีกด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 5

สรุป

กล่าวโดยสรุปแล้ว โครงการศิลปะ ไตรภูมิล้านนา ศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จ.เชียงราย ก็คือศิลปะการจัดวาง ด้วยเทคนิคสื่อผสม หรือ Interior Installation Art ตามคำศัพท์ใหม่ของท่านศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ที่กรุณาบัญญัติคำศัพท์เฉพาะนี้ขึ้นมา ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์

แนวคิดสำคัญของศิลปะการจัดวางในครั้งนี้ก็คือ การจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามปรัมปราคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐานในพระพุทธศาสนา ขึ้นภายในพื้นที่ของวิหารซึ่งเป็นอาคารหลังคาคลุมหลังหนึ่ง ในวัฒนธรรมล้านนา

โดยปกติแล้ว การจำลองศูนย์กลางจักรวาลในอาคารหลังคาคลุม เป็นสิ่งที่นิยมอยู่ในศิลปะไทยประเพณีภาคกลาง ซึ่งมีศูนย์กลางอยู่ที่ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และไม่ใช่ลักษณะที่นิยมในวัฒนธรรมล้านนามาก่อน โดยเฉพาะวัฒนธรรมล้านนายุคคลาสลิค ก่อนหน้าที่จะถูกผนวกรวมเข้าเป็นส่วนหนึ่งของประเทศสยาม และไทย ตามลำดับ

แน่นอนว่า ปรัมปราคติเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐาน ถูกมานำมาใช้ในงานศิลปะสมัยใหม่ของล้านนาอยู่บ้าง ซึ่งก็อยู่ในฐานะของการหวนระลึกถึง และบ้างก็อยู่ในฐานะของงานศิลปะแบบโรแมนติค ตัวอย่างที่สำคัญก็คือ วัดร่องขุ่น จ.เชียงราย แต่งานศิลปะร่วมสมัยเหล่านี้ก็ไม่ได้ถูกนำเสนอในรูปแบบที่เป็นพิมพ์นิยมของศิลปะไทยประเพณีภาคกลาง คือการเขียนจิตรกรรมฝาผนังด้วยรูปเขาพระสุเมรุ และเขาสัตตบริภัณฑ์ เพื่อเป็นสัญลักษณ์ของความเป็นศูนย์กลางจักรวาล เอาไว้ข้างหลังพระพุทธรูปประธาน และรวมถึงรูปแบบอื่นๆ ภายในอาคารที่เกี่ยวโยงถึงกัน

ดังนั้นรูปแบบที่โครงการศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้นำเสนอ จึงแตกต่างไปจากที่ศิลปินท่านอื่นเคยสร้างสรรค์ผลงานเอาไว้ก่อนหน้า เพราะในการนำเสนองานครั้งนี้ ผู้วิจัยได้เลือกที่จะนำเอาเค้าโครงการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในรูปแบบดังกล่าว มาสร้างเป็นชิ้นงานใหม่ โดยการหยิบเอาบริบทความเป็นวัฒนธรรมล้านนาเข้าไปประกอบจนชิ้นงาน มีรูปลักษณะใกล้เคียงกับการจำลองศูนย์กลางจักรวาลในศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย ลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา

จักรวาลวิทยาอีกชุดหนึ่งที่ทับซ้อนกันอยู่กับรูปจำลองของศูนย์กลางจักรวาลในปรัมปราคติของพระพุทธศาสนา อย่างรูปเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ก็คือจักรวาลวิทยาของความเป็นชาติ ที่ผูก

พ่วงอยู่กับศิลปะแบบประเพณีนิยมของไทย ที่กลายเป็นภาพแสดงแทนความเป็นไทยในรูปแบบที่สำคัญอย่างหนึ่ง

การสร้างงานศิลปะการจัดวางภายใน ด้วยการจำลองศูนย์กลางจักรวาล ตามคติไตรภูมิโลกสัณฐาน จึงเป็นการเล่นกับความย้อนแย้ง (ironic) ของความเป็นชาติ, ความเป็นล้านนา, มิติของศาสนา และความเป็นวิถีชีวิต

สำหรับการผู้วิจัยเลือกที่จะใช้สัญลักษณ์ความเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ตามแบบฉบับของวัฒนธรรมล้านนา ที่ไม่เคยปรากฏในวัฒนธรรมไทยในลุ่มน้ำเจ้าพระยาคือ “สัตตภัณฑ์” มาใช้ เพื่อตอกย้ำถึงความลักลั่นย้อนแย้งดังกล่าว

สัตตภัณฑ์ เป็นเครื่องสักการะชนิดหนึ่งของชาวล้านนา มีลักษณะเป็นเชิงเทียนจำนวน 7 เล่ม (อาจมากกว่าหรือน้อยกว่าก็ได้ แต่เป็นจำนวนคี่ ตั้งแต่ 3, 5, 7, 9) บนแผงไม้ ตั้งไว้บริเวณหน้าแท่นแก้วหรือฐานชุกชี โดยความสูงของสัตตภัณฑ์จะไม่บดบังองค์พระพุทธรูปประธาน

ชาวล้านนาแต่ดั้งเดิมสร้าง สัตตภัณฑ์ ขึ้นภายใต้แนวคิดและความเชื่อสำคัญ 2 ประการ คือ 1) แนวคิดและความเชื่อเกี่ยวกับเขาพระสุเมรุ และ 2) แนวคิดเกี่ยวกับพระพุทธศาสนา หลักธรรมหรือหลักปฏิบัติทางพุทธศาสนาที่เกี่ยวข้องกับเลข 7 ได้แก่ หลักโพชฌงค์ 7 สัทธัมมะ 7 สัปปุริสธัมมะ 7 เป็นต้น

แน่นอนว่า ผู้วิจัยได้หยิบเอาสัตตภัณฑ์มาใช้ในความหมายของการเป็นสัญลักษณ์ของ เขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นศูนย์กลางของจักรวาล ตามปรัมปราคติเกี่ยวกับไตรภูมิโลกสัณฐาน ในพระพุทธศาสนา มาใช้เป็นสัญลักษณ์ในการแสดงถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาล และแสดงออกถึงตัวตนของวัฒนธรรมล้านนาไปในคราวเดียวกัน

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงเลือกที่จะเก็บรักษารูปลักษณะ และความหมายทางวัฒนธรรมของ สัตตภัณฑ์ในล้านนา ที่ผูกอยู่กับการเป็นเครื่องไม้แกะสลักเอาไว้ ในการนำเสนอจำลองศูนย์กลางจักรวาล ที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ และเลือกที่จะนำเสนอศิลปะการจัดวางภายในที่ผนังทั้งหมดภายในวิหารครั้งนี้ ด้วยการแกะสลักไม้ ในลักษณะของงานนูนสูง ไม่ว่าจะเป็น การจำลองเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ที่แสดงแทนด้วยสัตตภัณฑ์ ดาว และนักษัตรต่าง ๆ เพื่อกลืนกลายกันระหว่างการจำลองศูนย์กลางจักรวาลบนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา และประติมากรรมลอยตัวอย่างสัตตภัณฑ์ ในวัฒนธรรมล้านนา

หากมองในมุมของศิลปะการจัดวางแล้ว โครงการศิลปะการจัดวางภายใน ที่วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ในครั้งนี้ จึงเป็นเหมือนพิธีมงคลสมรสระหว่าง สัตตภัณฑ์ ตามความหมายทั่วไปในวัฒนธรรมล้านนา กับแนวคิดทางศิลปะ ที่ว่าด้วยการหยิบเอาการจำลองศูนย์จักรวาลในอาคารหลังคาคลุม ด้วย

ภาพจิตรกรรมรูปเขาพระสุเมรุและปริมณฑล ของศิลปะไทยประเพณีภาคกลาง ซึ่งความหมายแต่ดั้งเดิมของทั้งสองอย่างย่อมไม่โดดเด่นเท่าความหมายใหม่ที่กลืนกลายเข้าหากันอีกด้วย

และนอกจากจะเป็นการคงความหมายของสัตตภัณฑ์ เพื่อยั่วล้อกับมิติของความเป็นรัฐชาติแล้ว ผู้วิจัยยังมีมีจุดประสงค์การสร้างงานที่เกิดมิติ ทั้งจากงานลอยตัว อันได้แก่ พระพุทธรูป และมณฑป เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม ถึงแม้โครงการศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง ในครั้งนี้ตั้งใจที่จะทั้งออกแบบ ประดับตกแต่ง และจัดวางชิ้นงานศิลปะ ภายในวิหารแห่งนี้จนสมบูรณ์ แต่ในงานศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ จะประดับเฉพาะผนังสกัดพระประธาน และสร้างมณฑปประดิษฐานพระพุทธรูปทั้ง 3 องค์จนแล้วเสร็จเท่านั้น

5.1 ผลการวิจัย กับกับการบรรลุความมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์ของการวิจัย

จากความมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์ในการศึกษา ของผู้วิจัย ที่กล่าวจำแนกไว้เป็น 4 หัวข้อ ดังได้ระบุไว้ในบทที่ 1 แล้วนั้น ผู้วิจัยสามารถดำเนินการตามแผนงานทั้งหมด, แก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้า และเติบโตขึ้นพร้อมกับสร้างสรรค์สิ่งใหม่ในงานวิจัยชิ้นนี้ ดังต่อไปนี้

ผู้วิจัยได้ศึกษาความงาม สุนทรียะของงานศิลปกรรมแบบล้านนา วิเคราะห์ วิจัย ดังปรากฏอยู่ในบทที่ 2 และ 3 พร้อมกับนำไปสร้างสรรค์เป็นการจัดวางรูปแบบภายใน ศิลปะล้านนาร่วมสมัยได้ตามความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์หัวข้อที่ 1

สำหรับความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์หัวข้อที่ 2 คือเพื่อนำสร้างงานศิลปกรรม การจัดวางรูปแบบภายในตามวิธีการของตน ภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงราย ให้สะท้อนถึงคติความเชื่อเรื่องไตรภูมิ แสดงภูมิจักรวาลตามคติพระพุทธศาสนา สร้างความศรัทธา และแสดงถึงคติความเชื่อของคนไทยที่มีมาแต่อดีตนั้น ผู้วิจัยได้นำผลการศึกษาในบทที่ 2 และ 3 มาใช้เป็นข้อมูลสำหรับการสร้างชิ้นงาน โดยให้เกียรติ และคำนึงถึงระเบียบสัญลักษณ์ในคติทางศาสนา ตามข้อมูลหลักฐานต่าง ๆ อย่างเคร่งครัด ตามที่แสดงรายละเอียดไว้ในบทที่ 4

ผลจากการสร้างชิ้นงาน และความพยายามในการบรรลุความมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 และ 2 จึงทำให้ผู้วิจัยสามารถบรรลุความมุ่งหมาย และ วัตถุประสงค์ข้อที่ 3 คือ เพื่อใช้งานศิลปกรรมแสดงสัญลักษณ์ที่สื่อถึงหลักธรรมทางพระพุทธศาสนา ให้เกิดข้อคิดและนำไปปฏิบัติตนให้

สอดคล้องกับหลักธรรมเหล่านั้น เพราะผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษาถึงหลักธรรมที่สอดแทรก หรือซ่อนอยู่ในงานศิลปะอันเก่าแก่ทั้ง ที่ต้องนำมาใช้อ้างอิง ทั้งในแง่ของรูปแบบ และเนื้อหา สำหรับใช้ในการสร้างสรรค์งานศิลปะการจัดวางภายใน วิหารพระเจ้าหมื่นองค์ในครั้งนี้ ดังปรากฏอยู่ในบทที่ 2 และ 3 เช่นกัน

สำหรับ ความมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์หัวข้อที่ 4 ซึ่งเป็นหัวข้อสุดท้ายคือ เพื่อสร้างผลงานศิลปะ การจัดวางรูปแบบภายในศิลปะล้านนาร่วมสมัย ถวายเป็นพุทธบูชา ธำรงและจรรโลงไว้ซึ่งพระพุทธศาสนาสืบไปนั้น ผู้วิจัยสามารถดำเนินงานจนแล้วเสร็จ ด้วยการจัดวางชิ้นงานทั้งที่เป็นแผ่นไม้สักทองประดับอยู่ที่ผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธาน และจัดสร้างบุษบกสำหรับใช้ประดิษฐานพระพุทธรูปจำนวนทั้งสิ้น 3 หลัง โดยให้เกียรติแก่พระศาสนา และสถานที่อย่างระมัดระวัง รวมถึงความคิดเห็นต่อชุมชนโดยรอบอย่างที่สุด เช่น การเลือกที่จะไม่ทำลายซุ้มเรือนแก้วดั้งเดิมภายในสกัดหลังของวิหาร แต่ใช้แผ่นไม้บังเอาไว้แทน เป็นต้น

นอกเหนือไปจากนี้ ผู้วิจัยยังได้มีแนวคิดที่จะสร้างความสัมพันธ์ของชิ้นงาน ต่อชุมชนโดยรอบด้วยการ สร้างกิจกรรมประชาสัมพันธ์ ให้ชาวบ้านในชุมชนช่วยกันสร้างพระพิมพ์ จากแม่พิมพ์ที่ผู้วิจัยจัดทำเอาไว้ให้ เพื่อนำมาประดิษฐานไว้ในช่องกรอบซุ้มเหนือเส้นสินเทาบนผนังภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ทุกด้าน

นอกเหนือจากมิติความการมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์งานศิลปะของชุมชนแล้ว ผู้วิจัยยังวาดหวังว่านี่จะเป็นการสร้างสรรค์ความสัมพันธ์ระหว่างผู้วิจัย และชุมชน ซ้ำยังเป็นการเพิ่มกิจกรรมความน่าสนใจสำหรับผู้ที่มาเยี่ยมชมวิหารวัดมุงเมือง สามารถเช่าพระพิมพ์ และนำไปประดิษฐานไว้ในช่องกรอบซุ้มได้ เป็นการร่วมกันทำบุญ ซึ่งถือว่าเป็นความนิยมตามรูปแบบวัฒนธรรมไทย ซึ่งนับเป็นการธำรงและจรรโลงไว้ซึ่งพระพุทธศาสนาสืบไป ตามความมุ่งหมาย และวัตถุประสงค์ในหัวข้อที่ 4 นั่นเอง

5.2 ศิลปะการจัดวางภายใน: ศิลปะการจัดวางรูปแบบใหม่ที่ได้จากการวิจัยครั้งนี้

ดังได้กล่าวมาแล้วตั้งแต่ในบทที่ 4 ว่า ในระหว่างที่ผู้วิจัยได้นำเสนอหัวข้อศิลปนิพนธ์ ระดับดุษฎีบัณฑิต ในครั้งนี้ ศาสตราจารย์ ชลูด นิ่มเสมอ ได้กรุณาให้ข้อคิดเห็นที่น่าสนใจเอาไว้ว่า งานศิลปะการจัดวางที่วิหารวัดมุงเมืองของผู้วิจัยในครั้งนี้ มีลักษณะที่แตกต่าง และโดดเด่นไปจากศิลปะการจัดวางที่เคยมีมาก่อนตรงที่เป็นงานศิลปะการจัดวาง ที่นับเป็นการประดับตกแต่งภายใน (interior design) ไปพร้อมกันด้วย

โดยปกติแล้ว ศิลปะการจัดวางมักจะเป็นการนำวัตถุที่ถูกออกแบบ หรือมีหน้าที่เฉพาะบางอย่าง มาจัดวางไว้ในพื้นที่เฉพาะ จนเกิดคุณค่าและความหมายใหม่ จากความสัมพันธ์ที่แปลกประหลาดระหว่างตัววัตถุกับชิ้นงาน จนทำให้มีคำกล่าวว่า ศิลปะการจัดวาง ก็เหมือนกับการสมรสกันระหว่างความหมายโดยสามัญของตัววัตถุ ในวัฒนธรรมที่ร่วมสมัยกับการจัดแสดงชิ้นงาน และแนวคิดทางด้านศิลปะ มากกว่าที่จะเป็นการเก็บเอาความหมายของทั้งคู่เอาไว้พร้อม ๆ กัน

แต่ศิลปะการจัดวาง ของโครงการศิลปนิพนธ์ สำหรับดุษฎีบัณฑิต ในครั้งนี้ เป็นการจัดวางที่ชิ้นงานทำหน้าที่เพิ่มเติมไปจาก ศิลปะการจัดวางอื่น ๆ ที่เคยมีมา นั่นคือตัวชิ้นงานได้ทำหน้าที่ประดับตกแต่งพื้นที่ภายในของวิหารพระเจ้าหมื่นองค์ด้วย

แน่นอนว่า เหตุผลสำคัญที่ศิลปะการจัดวางในครั้งนี้ ทำหน้าที่ในการประดับตกแต่งพื้นที่ภายในวิหารเป็นเพราะว่า ผู้วิจัยได้จัดวางชิ้นงานในลักษณะที่ยั่วล้อกับการประดับอาคารหลังคาคลุมด้วยภาพจิตรกรรมฝาผนัง ตามลักษณะที่นิยมอยู่ในศิลปะแบบประเพณีนิยมของลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยา แต่การที่ผู้วิจัยเลือก ใช้วัสดุในการสร้างสรรค์งาน แตกต่างไปจากงานศิลปะแบบไทยประเพณีภาคกลาง เพราะประดับด้วยไม้อย่างงานประติมากรรมนูนสูง และประดับด้วยโลหะในบางส่วน มิติของชิ้นงานจึงไม่ได้แบนราบอยู่กับงานสองมิติ แต่เพิ่มระยะความลึกในมิติที่สามเข้าไปอีกด้วย

สำหรับผู้วิจัยแล้ว ศิลปะการจัดวางภายในวิหารพระเจ้าหมื่นองค์จึงเป็นอย่างที่ผู้วิจัยคิดถึงมากกว่าที่จะเป็นอย่างที่ผู้วิจัยมองเห็นการจำลองจักรวาล อย่างในศิลปะแบบไทยประเพณีภาคกลาง ดังนั้นนี่จึงเป็นการสร้างสรรค์ที่สะท้อนความเป็นตัวตนของผู้วิจัย (presentation) มากกว่าที่จะเป็นการลอกเลียนแบบจากความเป็นอื่น (representstion)

ดังนั้น ถึงแม้ว่าศิลปะการจัดวางภายในครั้งนี้จะทำหน้าที่ประดับตกแต่งภายในวิหาร แต่ก็มีแง่มุมที่ชักชวนต่อการวิจารณ์ และตั้งคำถามอย่างเด่นชัด เช่นเดียวกับธรรมชาติของศิลปะการจัดวางนั่นเอง

“ศิลปะการจัดวางภายใน” (interior installation art) ตามคำศัพท์เฉพาะที่ท่านศาสตราจารย์เกียรติคุณชลูด นิ่มเสมอ ได้เป็นผู้คิดค้นไว้ให้ จึงนับว่าเป็นการสร้างสรรค์ครั้งใหม่ ที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในงานศิลปะการจัดวาง และอันที่จริงแล้ว อาจกล่าวได้ด้วยว่า โครงการศิลปนิพนธ์ชิ้นนี้ได้นำเสนอรูปแบบใหม่ของศิลปะการจัดวางคือ ศิลปะการจัดวางภายใน ให้กับวงการศิลปะของประเทศไทย และวงการศิลปะโลกไปในคราวเดียวกัน อันนับเป็นผลลัพธ์ที่ได้มาอย่างไม่คาดหมาย

5.3 สัจจะวัสดุ: การลดทอนอัตตา นำมาสู่ความซับซ้อนและสูงส่ง

ตามแผนการออกแบบแต่เดิมนั้น ผู้วิจัยตั้งใจจะใช้เทคนิคการสาดสี อันเป็นเทคนิคที่เป็นเหมือนกับลายเซ็นต์ของผู้วิจัยมาโดยตลอด ลงบนแผงไม้แกะสลักด้านหลังพระพุทธรูปประธาน แต่เมื่อได้ทดลองการแกะสลักไม้แล้ว พบว่าการสาดสีลงไปอาจจะทำให้รอยแกะสลักนั้นตื้นลง เพราะเนื้อสีมีความหนืดมาก

ปัญหาดังกล่าวราวกับทำให้ผู้วิจัยไม่สามารถเซ็นต์ชื่อของตนเองกำกับลงบนชิ้นงานศิลปะได้ จนสร้างความยุ่งยากใจให้กับผู้วิจัยเป็นอย่างมาก ในท้ายที่สุดผู้วิจัยจึงจำเป็นต้องตัดสินใจเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอ ให้กลายเป็นงานสัจจะวัสดุ (truth material) คือแสดงเนื้อไม้สักทอง และรอยสิ่วที่จงใจทิ้งเอาไว้อย่างชัดเจน โดยไม่มีการเก็บรายละเอียดให้เกลี้ยงเกลา ซึ่งก็นำให้ผู้วิจัยค้นพบ และอิ่มเอิบใจกับแนวทางในการสร้างสุทรียรสทางศิลปะในแนวทางใหม่ของตนเอง

การเปลี่ยนมาแสดงชิ้นงานด้วยสัจจะวัสดุนี้จึงนับเป็นจุดเปลี่ยนสำคัญทางความคิด และการแสดงออกทางศิลปะของผู้วิจัยครั้งสำคัญ เพราะการปรับเปลี่ยนดังกล่าวนับได้ว่าเป็นการลด และปล่อยวางอัตตาของผู้วิจัยโดยสิ้นเชิง

อย่างไรก็ตาม การลดทอนรายละเอียดในการสาดสีนี้ กลับไม่ได้นำไปสู่การที่ชิ้นงานจะสงบหรือเรียบง่ายลงแต่เพียงถ่ายเดียวเท่านั้น เพราะในขณะเดียวกัน ความเรียบง่ายของสัจจะวัสดุที่ว่า ก็ทำให้ชิ้นงานแสดงให้เห็นถึงรัศมีของความซับซ้อน และสูงส่งในภูมิปัญญาของศิลปินล้านนาในอดีตขึ้นมาอย่างที่ผู้วิจัยไม่เคยคาดฝัน การปรับเปลี่ยนดังกล่าวจึงนับเป็นการลด และปล่อยวางอัตตาของผู้วิจัยโดยสิ้นเชิง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

รายการอ้างอิง

กรมศิลปากร

(2539) ศิลปสถาปัตยกรรมไทยในพระเมรุมาศ. กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

(2542) สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี เล่ม 1. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

กวี แสงมณี

(2523) “อรุณวตีสูตร : การตรวจชำระและการศึกษาเชิงวิเคราะห์.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต หลักสูตรอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

เกรียงไกร ยางเครือ

(2553) “การศึกษาวิเคราะห์ปัญจอันตรธานในพระพุทธศาสนาเถรวาท” วิทยานิพนธ์พุทธศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย.

เกรียงศักดิ์ ไทยคุรุพันธ์

(2552) “โลกัปปทีปกสาร ปริจเฉทที่ 1 และ 2 : การตรวจชำระและการศึกษาวิเคราะห์.” วิทยานิพนธ์ตามหลักสูตรปริญญาอักษรศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คุณาภรณ์, พระพรหม

(2555) ปฏิจจสมุปบาท. พิมพ์เนื่องในงานอายุมงคล 5 รอบ ของ นพพร บุณยประสิทธิ์ 21 เมษายน 2555. กรุงเทพ : ไม่ปรากฏสำนักพิมพ์.

คริส เบเคอร์ และผาสุก พงษ์ไพจิตร

(2557) ประวัติศาสตร์ไทยร่วมสมัย, พิมพ์ครั้งที่ 2 (ปรับปรุงใหม่). กรุงเทพฯ: มติชน.

จุฑามาศ อินทรรำพันธ์

(2552) “แนวความคิดเรื่องไตรภูมิที่สะท้อนในงานศิลปะและสถาปัตยกรรม วัดร่องขุ่น จ.เชียงราย.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

จีราวรรณ แสงเพ็ชร์

(2540) “การศึกษาเปรียบเทียบ ลวดลายประดับเจดีย์ทรงปราสาท 5 ยอด กลุ่มเมืองเชียงแสนกับกลุ่มเมืองเชียงใหม่ พุทธศตวรรษที่ 19-20” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เจตนา นาควัชระ

(2549) “บ้านเมืองจะอับจนถ้าผู้คนร้างศิลปะ (ปาฐกถา ศิลป์ พีระศรี 2548)” ใน วิถีแห่งการวิจารณ์: ประสบการณ์จากสามทศวรรษ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ชมนาค.

ฉวีงาม มาเจริญ
(2513) “บุษบก.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต ภาควิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
เฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์
(2549) สร้างพุทธศิลป์เพื่อแผ่นดิน. กรุงเทพ อมรินทร์พริ้นติ้ง.
ฉัตตริน เพียรธรรม
(2556) “เจดีย์ช้างล้อมวัดมเหยงคณ์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา รูปแบบและความสัมพันธ์กับสถูปที่มีหัตถีปราการในศิลปะลังกา” วิทยานิพนธ์ระดับศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา
(2470) ตำนานสุสานหลวงวัดเทพศิรินทราวาสกับตำนานมโหรี. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒนาการ.
ชาตรี ประกิตนนทการ
(2551) พระพุทธชินราช ในประวัติศาสตร์สมบูรณาญาสิทธิราชย์. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.
ชูจิต จิตต์แก้ว
(2527) “การศึกษาลายหน้ากาลบนทับหลังแบบเขมร ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทย.” (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
ณมน พงศกรปภัส
(2548) “จิตรกรรมฝาผนังภาพไตรภูมิอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี : ความสัมพันธ์ด้านรูปแบบและเนื้อหากับสมุดภาพไตรภูมิสมัยอยุธยา เล่มที่ 6” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
ณัฏฐภัทร จันทวิช
(2537) เครื่องถ้วยจีนที่พบจากแหล่งโบราณคดีในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
ทิพากรวงศ์, เจ้าพระยา
(2545) หนังสือแสดงกิจจานุกิจ. กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา.
ธนาวิ โชติประดิษฐ
(2553) “Where do we come from? What we are? Where are we going?” ใน ปรากฏการณ์นิทรรศการ. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สมมติ.
นิตยา กนกมงคล

(2547) “สถูปทรงหม้อน้ำ ศิลปะทวารวดีที่พบในเขตภาคกลางของประเทศไทย.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

นิธิ เอียวศรีวงศ์

(2551) “จานบินในโลกที่แตกต่าง,” มติชนสุดสัปดาห์ ปีที่ 28 ฉบับที่ 1,435 (15-21 กุมภาพันธ์ 2551): 91.

นิรันดร์ อภิวฒนโน (ขันธิมา), พระ

(2547) ตุงล้านนา ภูมิปัญญาบรรพชน. เชียงใหม่: อนุพงศ์การพิมพ์.

บำเพ็ญ ระวิน (ผู้รวบรวม)

(2542) ประชุมพงศาวดารฉบับราษฎร์ ภาค 3 พระอนาคตวงศ์. กรุงเทพฯ: อมรินทร์.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระ

(2530) ปฐมสมโพธิกถา. กรุงเทพฯ: กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

ประชา สุวีรานนท์

(2551) “เนื้อแท้ของการลดทอน” ใน ดีไซน์+คัลเจอร์, พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ฟ้าเดียวกัน.

ปาริสุทธิ์ สาริกะวณิช

(2536) “การศึกษาสถาปัตยกรรมวัดไชยวัฒนาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ผาสุข อินทราวุธ

(2543) พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อักษรสมัย.

พนมบุตร จันทรโชติ

(2536) “การศึกษาประติมากรรมรูปสัตว์ประดับสถาปัตยกรรมทางศาสนาของเมืองเชียงใหม่ ในพุทธศตวรรษที่ 24.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จ

(2547) ชุมนุมพระบรมราชาธิบายและประชุมพระราชนิพนธ์ภาคปกิณกะ, (กรุงเทพฯ:ภาควิชาภาษาไทย และศูนย์วิจัยภาษาและวรรณคดีไทย คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ร่วมกับ คณะกรรมการรณรงค์เพื่อภาษาไทยแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย 2547.

พุทธทาสภิกขุ

(2553) หัวใจนิพพาน. กรุงเทพฯ : ฐานการพิมพ์.

พินทุ์สุดา ดีช่วย

(2555) “คติความเชื่อ รูปแบบของสัตว์หิมพานต์ในงานพระเมรุ” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์ มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภุมรินทร์ ณ วิเชียร
(2552) “การศึกษา "ตุงล้านนา" เพื่อแปรรูปสู่งานออกแบบสภาพแวดล้อมภายในศูนย์ศึกษาและอนุรักษ์ตุงล้านนา.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาการออกแบบภายใน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.
ภัทรีพันธุ์ พันธุ
(2551) “สัตตภัณฑ์: กรณีศึกษาเฉพาะกลุ่มศิลปะไทลื้อในเขตจังหวัดน่าน” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร.
มณี พยอมยงค์
(2538) เครื่องสักการะในล้านนาไทย. เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์.
มานพ มานะแซม
(2545) คติเครื่องสัตตภัณฑ์สู่รัฐนาฏกรรมล้านนา. เชียงใหม่: คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.
ไม่ปรากฏชื่อผู้แต่ง
(2547) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ฯ (ขำ บุนนาค), พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: ต้นฉบับ.
(2552) พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี, กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.
(2553) ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยา รวม 3 เรื่อง. กรุงเทพฯ: แสงดาว.
ยอร์ช เซเดส์
(2507) ตำนานพระพิมพ์. กรุงเทพมหานคร: ศึกษาภัณฑ์พานิชย์.
(2536) เมืองพระนคร นครวัด นครธม, ปรานี วงษ์เทศ (แปล), พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.
ราชภักดี (ช้าง), พระยา
(2545) เฉลิมไตรภพ. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.
รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล
(2546) “วิวัฒนาการและประติมานวิทยา จิตรกรรมโลกสัณฐานเบื้องหลังพระประธาน.” เมืองโบราณ. 29, 4 (ตุลาคม – ธันวาคม): 26.
วรลัญจก์ บุณยสุรัตน์

(2535) “การศึกษาหน้าบันวิหารล้านนาในจังหวัดเชียงใหม่.” วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร.

(2544) วิหารล้านนา. กรุงเทพฯ: ด่านสุธาการพิมพ์.

(2550) “วัดปงสนุก และวิหารพระเจ้าพันองค์” ใน ปงสนุก คนตัวเล็กกับการอนุรักษ์. กรุงเทพ : อุษาคเนย์.

วรรณิภา ณ สงขลา

(2533) จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย. กรุงเทพฯ: ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร.

วรรณนิภา สุเนต์ตา

(2548) ชัยวรมันที่ 7 มหาราชองค์สุดท้ายของอาณาจักรกัมพูชา ผู้เนรมิตสถาปนาปราสาทบายนและเมืองนครธม. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

วิไลพร วงศ์สุรักษ์

(2548) “จิตรกรรมเรื่องนรกภูมิในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี พุทธศักราช 2319.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วิไลรัตน์ ยังรอต

(2540) “การศึกษาภาพภูมิจักรวาลจากภาพจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ในเขตกรุงเทพมหานคร” วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

(2544) “พระพุทธเจ้า แบบอย่างของการปฏิบัติตนเพื่อพุทธภูมิ.” เมืองโบราณ. 27, 3 (กรกฎาคม – กันยายน): 22- 23.

วัชรี วัชรสินธุ์

(2548) วัดพระเชตุพน มัชฌิมประเทศอันวิเศษในชมพูทวีป. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

ศิริพจน์ เหล่ามานะเจริญ

(2546) “นาค: การศึกษาเชิงสัญลักษณ์ตามคติอินเดีย,” ใน ดำรงวิชาการ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปากร.

(2550) “แนวความคิดในการออกแบบจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดเกาะแก้วสุทธาราม ประติมานวิทยากับการแสดงออกเชิงช่าง,” เมืองโบราณ 33, 1: 88-94.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์

(2547) ศิลปะสุโขทัย: บทวิเคราะห์หลักฐานโบราณคดี จารึก และศิลปกรรม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สงวน รอดบุญ

(2545) พุทธศิลปะลาว, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์สายธาร.

สมบัติ หม้อมีสุข, พระมหา

(2537) “การศึกษาเปรียบเทียบทรรศนะเรื่องนรก สวรรค์ ในคัมภีร์พระสุตตันตปิฎกและคัมภีร์วิษณุปุราณะ” สารนิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาภาษาสันสกฤต ภาควิชาภาษาตะวันออก บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สมศักดิ์ แตงพันธ์ และวีระชัย วีระสุขสวัสดิ์

(2533) จิตรกรรมฝาผนังในกรุงเทพมหานคร. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

สิริมังคลาจารย์

(2523) จักกวาฬทีปนี. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

สิทธารถ ศรีโคตร

(2556) “การประกาศคติปัญจอันตรธาน และสถาปนาพระบรมธาตุ ที่เมืองนครชุม ของสมเด็จพระมหาธรรมราชาลิไท ใน พ.ศ. 1900,” ดำรงวิชาการ (มกราคม – มิถุนายน): 241 – 242.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์

(2528) “การศึกษาพระพิมพ์ภาคใต้ของประเทศไทย.” วิทยานิพนธ์ระดับมหาบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สุจิตต์ วงษ์เทศ

(2557) ทอดน่องท่องเที่ยว. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว.

สุชาติ หงษา

(2549) วรรณกรรมพระพุทธศาสนาในประเทศไทย. กรุงเทพ : โอเดี้ยนสโตร์.

สุภาพรรณ ณ บางช้าง

(2527) วรรณกรรมโลกศาสตร์ในพุทธศาสนาฝ่ายเถรวาท, เอกสารประกอบการประชุมเชิงวิชาการ เรื่อง วรรณกรรมเกี่ยวกับโลกศาสตร์และสุภาษิตพระร่วง จัดพิมพ์โดยภาควิชาภาษาไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วันที่ 8 กันยายน 2527 ณ ห้องประชุมสาระสนเทศ.

(2526) ประวัติวรรณคดีบาลี ในอินเดียและลังกา. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุภัทรดิศ ดิศกุล, ม.จ.

(2540) ประวัติศาสตร์ศิลปะประเทศใกล้เคียง อินเดีย, ลังกา, ชวา, จาม, ขอม, พม่า, ลาว, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ศิลปวัฒนธรรม.

(2545) ศิลปะอินโดนีเซียสมัยโบราณ, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: องค์การค้าคุรุสภา.

สุรพล ดำริห์กุล

(2544) ลายคำล้านนา. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

เสฐียรโกเศศ (นามแฝง)

(2513) เรื่องเล่าในไตรภูมิ. กรุงเทพฯ: คลังวิทยา.

เสนอ นิลเดช

(2526) ศิลปะสถาปัตยกรรมล้านนา. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

เสมอชัย พูลสุวรรณ

(2539) สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19-24. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

แสง มนวิทูร

(2501) “พระอดีตพุทธ” ใน จิตรกรรมและศิลปวัตถุในกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะจังหวัดพระนครศรีอยุธยา. พระนคร : กรมศิลปากร.

สันติ เล็กสุขุม

(2544) ศิลปะอยุธยา งานช่างหลวงของแผ่นดิน, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ.

(2546) “จากจิตรกรรมแบบแผนประเพณี มาเป็นจิตรกรรมร่วมสมัยปัจจุบัน.” ใน ลีลาไทยเพื่อความเข้าใจความคิดเห็นของช่างโบราณ. กรุงเทพฯ : ศิลปวัฒนธรรม.

(2549) ศิลปะภาคเหนือ: หริภุญชัย–ล้านนา. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ.

(2553) งานช่าง คำช่างโบราณ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

เอนก ขำทอง

(2541) พุทธวงศ์ : ประวัติพระพุทธเจ้า 25 พระองค์. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา.

Eugene Denis

(1976) La lokapannatti Et Les Idees Comologiques du Bouddhisme Ancien, Vol. I. (Atellier Reproduction des Theses, Universite de Lille 3, 1976).

Grant Pooke & Diana Newall

(2008) Art History: the basic. Oxon: Routledge.

F.D.K. Bosch

(1932) “Notes Archéologiques VI. Le temple d’Angkor Vat.. La procession du Feu Sacré,” BEFEO, XXXII: 7 – 11.

H. H. Wilson

(1989) Vishnu Purana, Text in Devanagari and English Translation. Delhi : Nag Publisher.

Jason Gaiger (ed.)

(2003) Frameworks for Modern Art. New Heaven CT and London: Yale University Press in association with the Open University.

John Miksic

(1996) Borobudur: Golden Tales of the Buddhas, Third Printing. Indonesia: Periplus.

John Richardson

(1996) A life of Picasso: 1907-1917: The Painter of Modern Life, Vol. 2. London: Jonathan Cape.

Jonathan Harris

(2008) Art History: The Key Concepts, Reprinted. Oxon: Routledge.

Lawrence Palmer Briggs

(1999) Ancient Khmer Empire, Reprinted. Bangkok: White Lotus Press.

Philippe Stern

(1934) “Le Temple – Montagne Khmèr. Le culte du linga et le Devarãja,” BEFEO, Tome XXXIV: 611 – 616.

Ulrich Von Schroeder

(1990) Buddhist Sculptures of Sri Lanka. Hong Kong: Visual Dharma Publication.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล ดอยธิเบศร์ ดัชนี

วัน เดือน ปี เกิด 3 ตุลาคม 2519

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานครฯ

วุฒิการศึกษา

ระดับปริญญาตรี สาขาทัศนศิลป คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยรังสิต

ระดับปริญญาโท สาขาวัฒนธรรมศึกษา สาขาพิพิธภัณฑ์ศึกษา มหาวิทยาลัยมหิดล

ระดับปริญญาเอก สาขาจิตรกรรม มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่อยู่ปัจจุบัน หมู่บ้าน พลัส พาร์ค อเวนิว สนามบินน้ำ เลขที่ 335/39 ถนนนนทบุรี-สนามบินน้ำ ต.ท่าทราย อ.เมืองนนทบุรี นนทบุรี 11000

ผลงานตีพิมพ์ ประวัติการทำงาน

1982 -บอดี้เพนท์, ไร่แม่ฟ้าหลวง, จังหวัดเชียงราย

1994 -จิตรกรรมสื่อผสม ดิน น้ำ ลม ไฟ, บริษัท นาการ่า, กรุงเทพฯ

-ออกแบบภาพจิตรกรรม ประกอบเวทีในงานฉลองครบรอบ ๖๐ ปีพลเอกสุปรีชาโมกข์เวช, โรงแรมเพนนิลซูล่า, กรุงเทพฯ

-บอดี้เพนท์, งานแสดงแฟชั่นโชว์ห้องเสื้อนาการ่า และจิมส์ ทอมป์สัน, กรุงเทพฯ

-ออกแบบลายผ้าชุดเขมร, ห้องเสื้อนาการ่าและจิมส์ทอมป์สัน, กรุงเทพฯ

-งานแสดงจิตรกรรมกลุ่ม, ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย กรุงเทพฯ

-งานประติมากรรม, บริษัทน่าการ่า, กรุงเทพฯ

1999 -งานจิตรกรรมฝาผนัง, บริษัทจิมส์ ทอมป์สัน สำนักงานใหญ่ถนนสุรวงศ์, กรุงเทพฯ

-บอดี้เพนท์, งานแสดงแฟชั่นโชว์ห้องสื้อนาการ่า, กรุงเทพฯ

-ออกแบบลายผ้าชุดทิเบต, บริษัท นาการ่าและจิมปส์

-ออกแบบศาลพระภูมิ บริษัทนาการ่า กรุงเทพฯ

-บอดี้เพนท์ ศุนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ กรุงเทพฯ

2000 -งานประติมากรรม, บริษัทนาการ่า, กรุงเทพฯ

-จิตรกรรมสื่อผสม, นิตยสารพลอยแกมเพชร, กรุงเทพฯ

-ออกแบบเวที,นิตยสารพลอยแกมเพชร,กรุงเทพฯ

-จิตรกรรมสื่อผสม,บริษัทนาการ่า,กรุงเทพฯ

-ผลงานสื่อผสม,งานบายศรีเพลิง ,โรงแรมโอเรียลเตล, กรุงเทพ

-ออกแบบลายผ้า บริษัทนาการ่า กรุงเทพฯ

-ออกแบบเวที บริษัทจิม ทอมป์สัน

-ออกแบบโคมไฟ บริษัทแบล็กแอนด์ไวท์ จังหวัดนครราชสีมา

-งานแสดงกลุ่ม ศูนย์วัฒนธรรมเชียงราย

-ออกแบบเสื้อยืดเพื่อประมูลในงาน ควิท์ทูวิน ศูนย์การค้าสยามเซ็นเตอร์ กรุงเทพฯ

2004 -ออกแบบงานภาพประกอบชุดทิเบต นิตยสารพลอยแกมเพรช

-งานสื่อผสม นิตยสารพลอยแกมเพชร กรุงเทพฯ

-งานจิตรกรรมสื่อผสมบนหิน นิตยสารพลอยแกมเพชร กรุงเทพฯ

-งานแสงกลุ่ม หอศิลป์เจ้าฟ้า กรุงเทพฯ

-งานแสดงกลุ่ม โรงแรมเพนนินซูล่า กรุงเทพฯ

2006 -จิตรกรรมสื่อผสม International Art change 2008 เชียงราย

2007 -จิตรกรรมฝาผนัง วัดมุงเมือง จังหวัดเชียงราย

-บอดี้เพนท์ งานบางกอกแฟชั่นวีค 2007 สยามพารากอน ประเทศไทย

2008 - จิตรกรรมสื่อผสม International Art change 2008 เชียงราย

-ผลงานสื่อผสม แรงบันดาลใจจาก Valley of fire USA. International Art work shop festival กรุงเทพฯ

-ผลงานสื่อผสม แรงบันดาลใจจากพ่อหลวง, หอศิลปเจ้าฟ้า, กรุงเทพฯ, ประเทศไทย

2009 -จิตรกรรมสื่อผสม หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าศิริกิตต์ กรุงเทพฯ ประเทศไทย

-จิตรกรรมสื่อผสม โครงการแลกเปลี่ยนศิลปะอนุภูมิภาคลุ่มน้ำโขง,เชียงราย, ประเทศไทย

2010 -จิตรกรรมสื่อประสม International Art work shop festiva เชียงราย ประเทศไทย

-งานแสดงกลุ่ม จิตรกรรมสื่อผสม LA ARTCORE ประเทศสหรัฐอเมริกา

2011 -จิตรกรรมสื่อประสม International Art work shop festival กรุงเทพฯ ประเทศไทย

2012 -จิตรกรรมสื่อประสม International Art work shop festival กรุงเทพฯ ประเทศไทย

-ออกแบบลายผ้า, บริษัทนาการ่า, กรุงเทพฯ ประเทศไทย

2013 - จิตรกรรมสื่อประสม International Art work shop festival กรุงเทพฯ ประเทศไทย

-จิตรกรรมสื่อผสม ศิลปินแห่งชาติสัญจร ยุโรป สวิสเซอร์แลนด์ เยอรมัน ฝรั่งเศส

รางวัลที่ได้รับ

2000 -ได้รับคัดเลือกเป็นตัวแทนศิลปินไทยรุ่นเยาว์ไปร่วมแสดงผลงานเทศการศิลปะนานาชาติที่ ประเทศ,มาเลเซีย Lankawee international arts festival

2006 -ได้รับเลือกจาก บริษัท โคคาโคล่า สหรัฐอเมริกา ให้เป็นตัวแทนตัวแทนศิลปินในประเทศไทย และศิลปินภาคเหนือ

-ออกแบบผลงานจิตรกรรม โค้กด้านดีๆของชีวิต สำหรับใช้เผยแพร่ ในประเทศไทย และบันทึกไว้ใน พิพิธภัณฑ์ โคคาโคล่า ประเทศสหรัฐอเมริกา