ประติมากรรมฝีมือช่างเป๋งซ้งและบทบาทความเชื่อ
การสร้างรูปเคารพชาวจีนในไทยทศวรรษ 2500-2550

โดย

นายณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563

ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประติมากรรมฝีมือช่างเป๋งซังและบทบาทความเชื่อการสร้างรูปเคารพชาวจีนในไทยทศวรรษ 2500-2550

โดย
นายณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

THE WORKS OF PENGSONG AND THE BELIEFS IN THE CREATION OF CHINESE DEITIES SCULPTURES IN THE DECADES OF 1957S - 1997S

By

MR. Naran AKHARANITIPIRAKOOL

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for Master of Arts (ART HISTORY)
Department of Art History
Graduate School, Silpakorn University
Academic Year 2020

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ ประติมากรรมฝีมือช่างเป๋งซ้งและบทบาทความเชื่อการสร้างรูปเคารพชาวจีนในไทยทศวรรษ 2500-2550

โดย ณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล

สาขาวิชา ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต

อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

.... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.... ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

.... อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช)

.... ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

(ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม)

61107203 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แผน ก แบบ ก 2 ระดับปริญญามหาบัณฑิต
คำสำคัญ : ประติมากรรม, ความเชื่อชาวจีน, เป๋งซ้ง

นาย ณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล: ประติมากรรมฝีมือช่างเป๋งซ้งและบทบาทความเชื่อการสร้างรูปเคารพชาวจีนในไทยทศวรรษ 2500-2550 อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อ ศึกษาเทคนิคและรูปแบบในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง ตลอดจนความเชื่อและแนวคิดในการสร้างประติมากรรมจีนในไทยช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ผ่านประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้ง และเพื่อเป็นฐานข้อมูลและแนวทางในการรักษาอนุรักษ์ประติมากรรมผลงานของช่างเป๋งซ้ง โดยได้ทำการค้นคว้าข้อมูลทั้งจากการลงพื้นที่สำรวจข้อมูลที่เป็นเอกสาร และนำมาวิเคราะห์ตามระเบียบวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะ ผลการวิจัย สามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้

1. กรรมวิธีและวัสดุ ในการสร้างประติมากรรมที่สำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของช่างเป๋งซ้ง คือ เทคนิคการใช้ “ผ้า กระดาษ และยางรัก” โดยภายในประติมากรรมกลวง ส่งผลให้ประติมากรรมมีน้ำหนักเบาง่ายต่อการเคลื่อนย้ายแม้มีขนาดใหญ่ กรรมวิธีส่วนหนึ่งช่างคงรับสืบทอดมาจากจีนซึ่งมีความนิยมอยู่ก่อน แต่อีกส่วนช่างคงพัฒนาปรับปรุงขึ้นเอง สาเหตุเพื่อหาวัสดุได้ง่ายขึ้น มีคุณสมบติที่ดีกว่า แข็งแรงกว่าเก่า และลดระยะเวลาในการสร้างประติมากรรม ผลของการปรับเปลี่ยนวัสดุผนวกกับรูปแบบรสนิยมความงามเฉพาะของช่างที่แสดงออกจึงทำให้ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งหนากว่าประติมากรรมที่สร้างด้วย ผ้า หรือ กระดาษ และยางรักยุคก่อนซึ่งนำเข้าจากจีนราวรัชกาลที่ 5

2. รูปแบบประติมากรรม ของช่างเป๋งซ้ง *ช่วงครึ่งแรก* (พ.ศ. 2500-2526) เป็นช่วงที่ช่างรับรูปแบบสืบต่อจากศิลปะจีนมา มีการทดลองสร้างสรรค์รูปแบบส่วนประกอบของประติมากรรมใหม่ๆ เป็นจำนวนมาก จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของช่างเป๋งซ้งอย่างแท้จริง เมื่อเข้าสู่ *ช่วงครึ่งหลัง* (พ.ศ. 2526-2540) มีทั้งการนำรูปแบบเก่าที่ไม่ได้รับความนิยมขาดช่วงไปแล้วมาปรับใช้ใหม่ และมีการรับรูปแบบใหม่จากจีนโดยตรง ผลงานบางส่วนในช่วงนี้มีความละเอียดประณีตน้อยลงอันเป็นผลมาจากการลดต้นทุน

3. ความเชื่อชาวจีน ที่ปรากฏผ่านประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง พบว่ามีด้วยกันสามประเด็นที่สำคัญ ได้แก่ ความเชื่อของชาวจีนที่เมื่อเข้าแล้วได้ปรับรับกับวัฒนธรรมความเชื่ออย่างไทยจนมีพัฒนาการที่ต่างไปจากจีนปรากฏให้เห็นผ่านประติมากรรมเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ ความเชื่อใหม่ในไทยที่รับจากจีนปรากฏให้เห็นผ่านประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่และพระตารา และ ความเชื่อที่สัมพันธ์กับกลุ่มชาวจีน 5 ภาษา ปรากฏให้เห็นผ่านเทพเจ้าต้าเฟิงจู่ซือ และฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียง เป็นต้น

61107203 : Major (ART HISTORY)
Keyword : CHINESE SCULPTURES, CHINESE BELIEFS, PENGSONG

MR. NARAN AKHARANITIPIRAKOOL : THE WORKS OF PENGSONG AND THE BELIEFS IN THE CREATIONOF CHINESE DEITIES SCULPTURES IN THE DECADES OF 1957S - 1997S THESIS ADVISOR : ASSISTANT PROFESSOR ACHIRAT CHAIYAPOTPANIT

The purposes of this research are to study of techniques and styles of sculpture that was created by the sculptor Peng Song during 1964-1997 and to analyze the beliefs and concepts of making Chinese sculptures in Thailand in the second half of the 19th Century through sculptures created by Peng Song. In addition, this study serves as a database and guidelines for the conservation of sculpture works of Peng Song. The results can be summarized as follows:

1. The Unique processes and materials of sculptures created by Peng Song are the use of cloth, paper, and lacquer. Therefore, the sculptures have lightweight and easy handling even with a large dimension. Most of his techniques originated from China which have a long history of this technique but a few of techniques should be improved by himself because materials are easier to find, stronger, and shorter than the ancient technique. As a result of specific forms of the craftsmen and improved the materials, the sculptures of Peng Song were thicker than the sculptures made of cloth, paper, and lacquer which were imported from China in the reign of King Rama V.

2. The style of Peng Song's sculpture can be divided into 2 periods. During the first half (1957-1983), the sculpture shows the adoption of a form that comes from the older Chinese art. The sculptor created a number of new sculptural styles that are truly unique. In the second half (1957-1997), he reused the unpopular design and adopted the new style directly from China. Some of the works in this period were less exquisite because of the cost reduction.

3. There are three main Chinese beliefs expressed through the sculptures of Chang Peng. The first, Chinese beliefs that are different from the traditional beliefs in China emerged from the fusion of Thai beliefs. This type of belief is demonstrated

through Jiu Huang Fo Zu deity sculptures. The second, new beliefs that are evident through Guanyu deity and Tara came from China. The last, beliefs that are evident through the increase in Ta Feng Zu Shi monk and confusion of Shui Wei Sheng Nieng and Ma Zu goddess related to the cultures of the Chinese immigrants of five Chinese dialect groups.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดขึ้นและสำเร็จลงได้ด้วยปัจจัยหลายอย่างมาบรรจบกัน หากขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดไปย่อมทำให้ไม่สามารถเกิดวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ได้ ขอขอกราบขอบพระคุณปัจจัยสำคัญอันดับต้นนั้น คือ บิดามารดาผู้อุปถัมภ์ค้ำชู ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ผู้เป็นตัวอย่าง “ครู” ประสิทธิประสาทวิชาความรู้ คอยให้คำแนะนำเอาใจใส่ทั้งการทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้มีความสมบูรณ์ รวมไปถึงการดำเนินชีวิต

ขอขอบคุณคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล ลูกชายของช่างเป๋งซ้ง ที่กรุณาให้ข้อมูลการทำประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง และผู้ดูแลศาสนสถานต่างๆ ที่อนุญาติให้ถ่ายภาพและให้ข้อมูล

ขอขอบคุณ อ.เศรษฐพงษ์ จงสงวน ที่ให้ความรู้คำแนะนำเกี่ยวกับช่างเพิ่มเติม พระพงษ์ศิริขันติกุล และคุณศุภโชค ตรีรถะ ที่ให้คำแนะนำเกี่ยวกับจีนวิทยาและร่วมเดินทางสำรวจเก็บข้อมูลหลายแห่ง คุณอภิชาติ สมบัติไพบูลย์ชัย ผู้ร่วมเดินทางผจญภัยในการเก็บข้อมูลทั้งในกรุงเทพและต่างจังหวัดเกือบทุกแห่ง คุณสาวิณี บัวทา ผู้ตรวจอักษรและช่วยแปลบทคัดย่อเป็นภาษาอังกฤษ

ท้ายสุดนี้กุศลมูลใดๆ ที่เกิดจากงานวิจัยดังกล่าวขอถวายเป็นเครื่องบูชาแด่พระพุทธเจ้า

ทั้งทศทิศและเหล่าชินบุตรของพระองค์เพื่อยังให้โพธิจิตได้เพิ่มพูน พร้อมทั้งอุทิศแด่ ช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว ผู้เป็นช่างทุกชาฝีมือเอก หวังเป็นอย่างยิ่งว่างานวิจัยดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาค้นคว้าและเป็นประโยชน์ต่อผู้คนที่สนใจต่อไป

ณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย....................ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.................... จ
กิตติกรรมประกาศ.................... ช
สารบัญ.................... ซ
สารบัญรูปภาพ ....ฏ
สารบัญตาราง....................ฬ
บทที่ 1 บทนำ 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา (Statements and Significance of the Problems).. 1
วัตถุประสงค์ของการศึกษา (Goal and Objective) 5
สมมติฐานของการศึกษา (Hypothesis to be tested) 5
ขอบเขตการศึกษา (Scope of Delimitation of the Study).................... 5
ขั้นตอนของการศึกษา (Process of the Study) 6
เวลาที่ใช้ในการวิจัย 6
วิธีการศึกษา 6
แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา.................... 7
ข้อตกลงเบื้องต้น.................... 7
บทที่ 2 ที่มา วัสดุ และกรรมวิธี ในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง 8
1. ภูมิหลังเทคนิคทุกซาในจีน.................... 8
1.1 ชื่อเรียกและกรรมวิธีเบื้องต้น 8
1.2 พัฒนาการประติมากรรมทุกซาในจีน 10
2. ประติมากรรมทุกซาที่พบในไทย.................... 31

3. ประติมากรรมทุกซาผลงานช่างเป๋งซ้ง 38
3.1 วัสดุและกรรมวิธีทุกซาของช่างเป๋งซ้ง 38
3.2 ที่มาการเลือกวัสดุ-กรรมวิธีการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง 40
3.3 ปัจจัยในการเลือกวัสดุ-กรรมวิธีการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง 41
4. สรุป 47
บทที่ 3 รูปแบบประติมากรรมทุกซาของช่างเป๋งซ้ง 49
1. เครื่องมือและขั้นตอนในการศึกษา 49
2. ข้อจำกัดในการศึกษา 51
3. รูปแบบประติมากรรมโดยช่างเป๋งซ้ง 52
3.1. ฐานกลีบบัว 54
3.1.1. ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย 54
3.1.2. ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน 66
3.2.ฐานบัลลังก์เก้าอี้ 77
3.3 ลวดลายประดับ 90
4.ความสัมพันธ์เครื่องแต่งกายประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งกับศิลปะจีน 110
4.1 เหมี่ยนก้วน 111
4.2 เฟิ่งก้วน 117
4.3 เสี่ยวก้วน 121
4.4 ชุดฮั่นฝูแขนยาวปักลายมังกรและก้อนเมฆ 125
4.5 หมวกนักรบครอบเศียร 134
4.6 ผ้าโพกศีรษะ 138
4.7 เหลียนฮัวก้วน 142
4.8 ผีหลูเม่า 147
4.9 หวู่ฝัวก้วน 150

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.10 ผีหลูเม่า ร่วมกับ หวู่ฝัวก้วน 154
4.11 ห่วงรัดศีรษะ 158
4.12 จีวรพระ 160
4.12.1 จีวรตกเป็นวงโค้ง 160
4.12.2 จีวรป้ายคอเสื้อเฉียง 165
5. พัฒนาการทางรูปแบบประติมากรรมโดยช่างเป๋งซ้ง 173
5.1 ประติมากรรมที่สร้างขึ้นก่อน พ.ศ. 2510 (ช่วงแรกเริ่ม) 173
5.2 ประติมากรรมที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2510 ถึง 2524 โดยประมาณ (ช่วงกลาง) 178
5.3 ประติมากรรมที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2525 ถึง 2540 โดยประมาณ (ช่วงปลาย) 181
6.สรุป 184
บทที่ 4 ความเชื่อของชาวจีนในไทยช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ที่สะท้อนผ่านประติมากรรมผลงานช่างเป๋งซ้ง 186
1. ประติมากรรมเทพเจ้า จิ้วหวางฝัวจู่ กับความเชื่อที่เปลี่ยนไป 186
1.1 ความเชื่อเรื่องเทพเจ้า จิ้วหวางฝัวจู่ 186
1.2. ที่มาของรูปแบบจิ้วหวางผลงานที่สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง 189
1.3. ประติมานวิทยาจิ้วหวางของช่างเป๋งซ้ง 198
2. การผสานความเชื่อเรื่องเทพเจ้ากวานหยู่กับเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ 206
2.1 ประติมานวิทยาเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ของช่างเป๋งซ้ง 208
2.2 เทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ 210
3. คติความเชื่อพระตาราในไทย 216
3.1 ที่มาของคติความเชื่อเรื่องพระตาราในไทยกับผลงานของช่างเป๋งซ้ง 217
3.2 หลักฐานพระตาราที่พบในดินแดนไทย 217
3.3 การเข้ามาของคติความเชื่อเรื่องพระตาราในไทย 220
4. ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งกับความสัมพันธ์กลุ่มคนจีน 5 ภาษา 224

4.1 เทพเจ้าที่นิยมในกลุ่มคนจีนแต้จิ๋วกับผลงานของช่างเป๋งซ้ง....224

4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างเทพเจ้าต้าเฟิงจู่ซือกับมูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง....225

4.3 ความสับสนระหว่างเทพเจ้าฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียง กับ เทพเจ้าเทียนโฮ่วเซิ่งหมู่....229

5. สรุป....235

บทที่ 5 สรุป....237

1. สรุปผล....237

2. ข้อเสนอแนะ....238

รายการอ้างอิง....239

ภาคผนวก....249

ประวัติผู้เขียน....253

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 ภาชนะไม้ลงรักสีแดง ขุดพบในหมู่บ้านเหอหมูตู้ เมื่อปี พ.ศ. 2520 ปัจจุบันจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ประจำมณฑลเจ้อเจียง 11

ภาพที่ 2 ภาชนะไม้เคลือบยางรัก ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ หลุมศพหมายเลข 354 บริเวณหยู่ไท่ซาน เมืองเจียงหลิน มณฑลเหอเป่ย (ซ้าย) 12

ภาพที่ 3 ภาชนะไม้รูปสัตว์เคลือบยางรัก ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ หลุมศพหมายเลข 9 บริเวณซุ่ยหู่ตี้ เมืองหยุนเมิ่ง มณฑลเหอเป่ย (ขวา) 12

ภาพที่ 4 ภาชนะสร้างจากผ้าและยางรัก สมัยราชวงศ์โจวตะวันออก ยุคจ้านกั๋ว ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดีที่หลุมศพ บริเวณเปาซาน เมืองจิงเหมิน มณฑลเหอเป่ย 13

ภาพที่ 5 ภาชนะทรงกลมพร้อมฝาปิดทรงกลมขนาดใหญ่ภายในมีตลับขนาดเล็กรูปทรงต่างกันอีก 9 ชิ้น จาก สุสานสมัยราชวงศ์ฮั่นในแหล่งโบราณคดีหม่าหวังตุย เมืองฉางซา มณฑลหูหนาน (บน) 15

ภาพที่ 6 ภาชนะรูปทรงคล้ายกระบวย จาก สุสานหมายเลข 168 สมัยราชวงศ์ฮั่น ณ เฟิงหวงซาน เมืองเจียงหลิน มณฑลหูเป่ย (ล่าง) 15

ภาพที่ 7 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์สุย ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา 18

ภาพที่ 8 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์ถังตอนปลาย ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Metropolitan Museum of Art สหรัฐอเมริกา 19

ภาพที่ 9 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์ถังตอนปลาย ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Freer Gallery of Art 19

ภาพที่ 10 พระโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์ถัง สูง 45.6 ซ.ม. ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Cleveland Museum of Art สหรัฐอเมริกา 20

ภาพที่ 11 อสูร สมบัติของวัดโคฟุคุจิ เมืองนาระ ญี่ปุ่น 22

ภาพที่ 12 รูปเหมือนพระภิกษุกานจิน สมบัติของวัดโตโซไดจิ เมืองนาระ ญี่ปุ่น 22

ภาพที่ 13 เศียรพระอรหันต์ สมัยราชวงศ์ซ่ง สูง 30 ซ.ม. ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Museum of Fine Arts, บอสตัน, สหรัฐอเมริกา 24

ภาพที่ 14 ประติมากรรมพระอรหันต์ พบจารึกระบุชื่อผู้สร้างอุทิศและปี พ.ศ. 1642 ซึ่งอยู่ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Honolulu Museum of Art 24

ภาพที่ 15 ร่างพระภิกษุ ลิ่วฉวน ถูกห่อหุ้มอยู่ภายในประติมากรรมซึ่งสร้างด้วยผ้าและยางรัก สมัยราชวงศ์ซ่ง ปัจจุบันเก็บรักษาโดย Drents Museum, เนเธอร์แลนด์ 25

ภาพที่ 16 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์หยวน ประดิษฐานในมหาวีรรัตนวิหาร (หลังเก่า) วัดม้าขาว เมืองลั่วหยาง มณฑลเหอหนาน 26

ภาพที่ 17 พระอรหันต์ 1 ใน 18 องค์ สมัยราชวงศ์หยวน ประดิษฐานในมหาวีรรัตนวิหาร (หลังเก่า) วัดม้าขาว เมืองลั่วหยาง มณฑลเหอหนาน 27

ภาพที่ 18 พระโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์หยวน สมบัติของ Baltimore Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา 27

ภาพที่ 19 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์หมิง สมบัติของ McClung Museum of Natural History & Culture สหรัฐอเมริกา 28

ภาพที่ 20 พระโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์หมิง สมบัติของ The Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา . 29

ภาพที่ 21 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ถือตะกร้าปลา สมัยราชวงศ์ชิง สร้างโดย เสินเซ่าอัน (ซ้าย) ... 30

ภาพที่ 22 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์ชิง สร้างโดย เสินเซ่าอัน (ขวา) 30

ภาพที่ 23 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพม่า สร้างด้วย ผ้า (กระดาษ) และ ยางรัก จาก วัดม่อนปู่ยักษ์ จ.ลำปาง 32

ภาพที่ 24 พระพุทธรูปสร้างด้วย ผ้า (กระดาษ) และ ยางรัก จากวัดจองคำ จ.ลำปาง 33

ภาพที่ 25 ศีรษะเจ้าเงาะ เล่นละครสมโภช ร.5 เสด็จฯ กลับจากยุโรป พ.ศ. 2440 ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 35

ภาพที่ 26 ภาพขณะช่างเย็บที่ที่ตัดออกให้กลับมาเป็นเหมือนเดิม 35

ภาพที่ 27 พระพุทธเจ้าประธานทั้งสามพระองค์ พระอานันทะ และ พระมหากัศยปะ วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา 36

ภาพที่ 28 ภาพถ่ายขณะมีผู้ยกประติมากรรมทุกซา พระอานันทะ วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ. ฉะเชิงเทรา 37

ภาพที่ 29 ท้าวกุเวร วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา ขนาดความสูงประมาณ 2.30 เมตร 37

ภาพที่ 30 ประติมากรรมที่ยังสร้างไม่เสร็จสมบูรณ์โดยช่างเป๋งซัง อยู่ในขั้นตอนหลังเอาดินเหนียวภายในชิ้นงานออก และขัดแต่งด้วยกระดาษทรายอย่างหยาบ สังเกตุว่ามือถูกสร้างแยกต่างหาก เนื่องจากเป็นส่วนที่ยื่นออกจากประติมากรรมหักได้ง่าย จึงต้องสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแกร่งกว่า เช่น ไม้ เป็นต้น 40

ภาพที่ 31 ลักษณะลวดลายซ้ำๆ กันที่มีจังหวะเหมือนกันบนพระอวโลกิเตศวรพันเนตรพันกร สร้างโดยช่างเป๋งซัง ประดิษฐาน ณ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 42

ภาพที่ 32 แม่พิมพ์ที่ช่างเป๋งซังใช้ 43

ภาพที่ 33 ตัวอย่างกรรมวิธีการสร้างลวดลายแบบหนึ่งที่เกิดจากการปั้นบีบลายเป็นเส้น และนำมาวางเรียงเป็นลวดลายต่างๆ ในประติมากรรมสกุลช่างฉวานโจว มณฑลฝูเจี้ยน ซึ่งในปัจจุบันกรรมวิธีดังกล่าวได้รับการสืบสานต่อมาในไต้หวัน 43

ภาพที่ 34 แม่พิมพ์หินสบู่แกะลายเป็นเครื่องประดับในงานไทยประเพณี สมบัติ คุณสุรพันธ์ อติชาตนันท์ ผู้รับมรดกชุดแม่พิมพ์หินเก่าแก่และสืบทอดสกุลช่างพระองค์เจ้าประดิษฐวรการ 45

ภาพที่ 35 แม่พิมพ์หินสบู่แกะลายเป็นเครื่องประดับในงานไทยประเพณี (ขวาล่าง) 45

ภาพที่ 36 ฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่อยู่ระหว่างการเตรียมผิวเพื่อทาสี 47

ภาพที่ 37 พระพักตร์กลุ่มประติมากรรมที่มีหลักฐานยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซังจากการสัมภาษณ์ โดยสร้างตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2540 50

ภาพที่ 38 เทพเจ้าหลิ่วชุนฟาง ประดิษฐานในวิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ. ชลบุรี 55

ภาพที่ 39 ป้ายจารึก ภายในวิหารซือจุง ระบุปี พ.ศ. 2500 56

ภาพที่ 40 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดอุภัยราชบำรุง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2500 56

ภาพที่ 41 ฐาน มีการเพิ่มเติมกลีบบัวขนาดเล็กทับบนกลีบบัวไม่เต็มใบ ฐานของพระอมิตาภพุทธเจ้าขนาบด้วยพระอวโลกิเตศวรทางซ้ายและพระมหาสถามปราบต์ทางขวาของประติมากรรมประดิษฐานในพุทธวิหาร ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 56

ภาพที่ 42 ผังของฐานเขียง เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ ประดิษฐานเป็นประธาน ณ โรงเจซินเฮงตั้ว กรุงเทพฯ.. 57

ภาพที่ 43 เทพเจ้าหลิ่วชุนฟาง มูลนิธิส่งเสริมวัฒนธรรม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 58

ภาพที่ 44 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจค่งฮกตั๊ว อ.เมือง จ.กาญจนบุรี.................................. 59

ภาพที่ 45 พระมาลัย ปรากฏจารึกปี พ.ศ. 2511 โบสถ์ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี 60

ภาพที่ 46 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ.................................... 61

ภาพที่ 47 ฐานส่วนล่างสุดอยู่ในผัง 6 เหลี่ยม โดย 2 มุมฉากอยู่ด้านหลัง ของพระอวโลกิเตศวร มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี 62

ภาพที่ 48 พระพุทธรูปประธานในโบสถ์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี 63

ภาพที่ 49 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี.................... 64

ภาพที่ 50 พระอมิตาภะพุทธเจ้า ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 64

ภาพที่ 51 ฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วที่มีชั้นแถบลายหลายรูปแบบ พบใน ศิลธรรมสมาคม อ. บ้านบึง จ.ชลบุรี.. 65

ภาพที่ 52 เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ 66

ภาพที่ 53 พระอวโลกิเตศวร พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ คงสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2513 67

ภาพที่ 54 เทพเจ้ากวงเทียนฝอจู่ โรงเจเจ็กเต็ก เขตบางแค กรุงเทพฯ 68

ภาพที่ 55 พระพุทธเจ้า สมาคมจีนมูลนิธิ เวียงจันทร์ ลาว 68

ภาพที่ 56 รูปเหมือนบูรพาจารย์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี 69

ภาพที่ 57 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิมเซียงกง อ.ดำเนินสะดวก จ.ราชบุรี 70

ภาพที่ 58 ไท่ซ่างเหล่าจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 70

ภาพที่ 59 พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดถ้ำเข้าน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี 71

ภาพที่ 60 ต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิกตเวทิตาธรรม อ.เมือง จ.นนทบุรี 72

ภาพที่ 61 พระศากยมุนีพุทธเจ้า สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ73

ภาพที่ 62 พระพุทธเจ้า สมาคมพุทธแสงธรรม (กวงฮั้ว) อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร 74

ภาพที่ 63 พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 75

ภาพที่ 64 ผังของฐานพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 75

ภาพที่ 65 พระตารา วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี 76

ภาพที่ 66 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ยืน มูลนิธิอุบลรังสีจุฬามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม 77

ภาพที่ 67 ภาพถ่ายพระพุทธรูป เมื่อช่างเป๋งซังทำเสร็จได้ไม่นาน 77

ภาพที่ 68 หลี่ว์ต้งปิง มูลนิธิพุทธสมาคมปทุมรังษี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 78

ภาพที่ 69 เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหาร เปาเก็งเต็ง เขตคลองเตย 79

ภาพที่ 70 เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ ประดิษฐานในวิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งประเทศไทย 79

ภาพที่ 71 เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน โรงเจเค่งฮกตั๊ว จ.กาญจนบุรี 80

ภาพที่ 72 เทพเจ้าจินหมู่หยวนจวิน ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 80

ภาพที่ 73 เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) 81

ภาพที่ 74 เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ โรงเจซินเฮงตั๊ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 82

ภาพที่ 75 เทพเจ้าต้าเชิ่งฝอจู่ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 82

ภาพที่ 76 เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ มูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถานกุศลธรรมมูลนิธิ อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา 83

ภาพที่ 77 เจ้าพ่อเขาตกซากง มูลนิธิร่วมกตัญญู (หงีเต็กตึ้ง) เขตคลองเตย กรุงเทพฯ 83

ภาพที่ 78 เทพเจ้าเปิ่นเถ่ากง ศาลเจ้าเล่าปูนเถ้ากง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ 84

ภาพที่ 79 เทพเจ้าไฉเสินเหยีย โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ 84

ภาพที่ 80 เทพเจ้าต้าเชิ่งฝอจู่ สมบัติส่วนบุคคล 85

ภาพที่ 81 ตุลาการกรรมบถ 10 พระอุโบสถ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี 86

ภาพที่ 82 เทพเจ้าสุยเหวิ่ยเซิ่งเหนียง ศาลเจ้าในตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ 86

ภาพที่ 83 เทพเจ้าจิ่วเทียนเสวียนหนี่ว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ.................................. 87

ภาพที่ 84 เทพเจ้าเทียนโฮ่วเซิ่งหมู่ โรงเจเจ็กเต็ก เขตบางแค กรุงเทพฯ 88

ภาพที่ 85 เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 88

ภาพที่ 86 เทพเจ้าหลิวเป้ย ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 89

ภาพที่ 87 เทพเจ้าไฉเสินเหยีย มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 89

ภาพที่ 88 ลายปลามังกรที่ปรากฏบน เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย...................... 91

ภาพที่ 89 แถบลายหรูอี้บริเวณฐานของเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ ประดิษฐานเป็นประธาน ณ โรงเจซินเฮงตั้ว กรุงเทพฯ.. 92

ภาพที่ 90 เจ้าพ่อเขาตก มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ... 92

ภาพที่ 91 พระพุทธรูป โรงเจท่งเสียงปากน้ำ อ.เมือง จ.สมุทรปราการ 93

ภาพที่ 92 ลายบนเครื่องนุ่งห่มของไท่ซ่างเหล่าจวิน ไตรสรณะพุทธสมาคม (เม่งหุย) อ.เมือง จ.ชลบุรี 94

ภาพที่ 93 ลายนกกระเรียนที่ปรากฏบนเครื่องนุ่งห่มพระสกันทโพธิสัตว์ วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ.. 94

ภาพที่ 94 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ขณะเสด็จพระราชดำเนิน ณ วัดโพธิ์แมนคุณาราม เมื่อปี พ.ศ. 2513 ภายในภาพปรากฏวิหารจตุโลกบาลและ พระสกันทโพธิสัตว์........ 94

ภาพที่ 95 ลายนกกระเรียน ที่ปรากฏบริเวณฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ.. 95

ภาพที่ 96 แม่พิมพ์ลายหัวมังกร สมบัติของคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล.. 96

ภาพที่ 97 ลายหัวมังกร ของฉากหลังพระประธาน ณ พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี............... 96

ภาพที่ 98 ลายหัวมังกรบนฐานของ พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ.. 96

ภาพที่ 99 ฉากหลังพระประธาน พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ 97

ภาพที่ 100 ลายดอกข้าง บริเวณฐานพระตารา วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี............ 97

ภาพที่ 101 เสาโคมไฟ หน้าประติมากรรมพระซ่งต้าฟง มูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ เสาเหล่านี้มีทั้งสิ้น 8 ต้น แต่เป็นผลงานของช่างเป๋งซ้งเพียง 4 ต้น สังเกตได้จากลวดลายที่ปรากฏบนเสา ได้แก่ ลายดอกข้าง ลายหัวมังกร และ ลายนกกระเรียน.. 98

ภาพที่ 102 แม่พิมพ์ลายลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม สมบัติของคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล....... 99

ภาพที่ 103 แถวลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมบริเวณฐานของพระประธาน สถานธรรมส่วนบุคคล 99

ภาพที่ 104 แถวลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมบริเวณฐานพระจุณฑิโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี.. 100

ภาพที่ 105 ลายดอกโบตั๋น บนโถลายคราม ศิลปะจีน สมัยราชวงศ์หยวน พบที่วัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย ปัจจุบันจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง 100

ภาพที่ 106 ลายดอกโบตั๋น บริเวณฐานของพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ.. 101

ภาพที่ 107 ลายดอกโบตั๋น บริเวณฐานของรูปเหมือนบูรพาจารย์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี.. 101

ภาพที่ 108 ลายดอกโบตั๋น บริเวณชุดเกราะท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 วัดมังกรบุปผาราม.................... 101

ภาพที่ 109 ลายบนอาภรณ์ของ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ในวิหารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 102

ภาพที่ 110 ลายบนฐาน พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี 102

ภาพที่ 111 ประติมากรรมรูปเหมือน บูรพาจารย์สำนักสงฆ์จิ้นเฮงเซียงตึ้ง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ บริเวณฐานมีประดับลาย 103

ภาพที่ 112 ลายบนอาภรณ์ของ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 104

ภาพที่ 113 ลายบนฐานของบริวารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ... 104

ภาพที่ 114 แม่พิมพ์ลายดอกเฉียงไม่ปรากฏเกสร สมบัติของคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล 105

ภาพที่ 115 ลายบนอาภรณ์ของ จางกั๋วเหล่า มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี........ 105

ภาพที่ 116 ลายบนฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี 106

ภาพที่ 117 ลายบนฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 106

ภาพที่ 118 ลายบนฐานพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ยืน มูลนิธิอุบลรังสีจุฑามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม..... 107

ภาพที่ 119 ลายบนอาภรณ์บริวารของเทพเจ้าเทียนโฮ่วเซิ่งหมู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ..... 107

ภาพที่ 120 ลายบนอาภรณ์ของ ไท่ซ่างเหล่าจวิน มูลนิธิไตรคุณธรรม (ซำเต็กไท้) อ.เมือง จ.ชลบุรี 108

ภาพที่ 121 ลายบนอาภรณ์ของ เทพเจ้าเฉากั๋วจิ้ว มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ... 108

ภาพที่ 122 เหมี่ยนของพระจักรพรรดิว่านลี่ สมัยราชวงศ์หมิง พุทธศตวรรษที่ 22 ขุดพบในสุสานหมิงติ้งหลิง ปักกิ่ง 111

ภาพที่ 123 ศิราภรณ์ เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ ประดิษฐานเป็นประธานในวิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 112

ภาพที่ 124 หมวกกษัตริย์ อุปรากรณ์จีน 113

ภาพที่ 125 เทพเจ้าซานกงเหลาเหยี่ย ศาลเจ้าเฉิงหวงเมี่ยว จังหวัดผู่หนิง มณฑลกว่างตง งานสมัยปัจจุบัน 113

ภาพที่ 126 ศิราภรณ์ เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง คลองเตย กรุงเทพ ฯ..... 114

ภาพที่ 127 ศิราภรณ์ เทพเจ้าเทียนโฮ่วองค์ประธานดั้งเดิม ศาลเจ้าแม่ทับทิม สะพานเหลือง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ ศาลเจ้าสร้างสมัยรัชกาลที่ 5..... 115

ภาพที่ 128 ศิราภรณ์ เทพเจ้าเทียนโฮ่วสกุลช่างหมิ่นหนาน พิพิธภัณฑ์หมิ่น ไถหยวน สมัยราชวงศ์ชิง (พ.ศ.2187-2454) 115

ภาพที่ 129 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วเทียนเสวียนหนี่ว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ..... 116

ภาพที่ 130 ศิราภรณ์ เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 116

ภาพที่ 131 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน สมัยราชวงศ์หมิง ได้จากหลุมฝังพระศพจักรพรรดิว่านลี่ จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติปักกิ่ง 117

ภาพที่ 132 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน ของเทพเจ้าจู้เซิงเหนียงเหนียง โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 118

ภาพที่ 133 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าโต้วหมู่เทียนจุน มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ. ชลบุรี 119

ภาพที่ 134 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่ว มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 119

ภาพที่ 135 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่ว อัญเชิญจากเกาะเหมยโจว มณฑลฝูเจี้ยน มายังไทย วันที่ 16-18 พ.ย. 62 120

ภาพที่ 136 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่วองค์ประธาน ศาลเจ้าแม่ทับทิม วังบูรพาภิรมย์ เขตพระนคร กรุงเทพฯ 120

ภาพที่ 137 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่วองค์ประธาน ศาลเจ้าแม่ทับทิม สะพานเหลือง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ 121

ภาพที่ 138 ภาพเสี่ยวก้วนในภาพจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ปลายพุทธศตวรรษที่ 24- ต้นพุทธศตววรษที่ 25 122

ภาพที่ 139 ศิราภรณ์ เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ ประดิษฐานในวิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 122

ภาพที่ 140 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วหวงฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ 123

ภาพที่ 141 ศิราภรณ์เสี่ยวกวนใช้ในอุปรากรณ์จีน 124

ภาพที่ 142 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วหวงฝอจู่ มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี 124

ภาพที่ 143 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วหวงฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ 125

ภาพที่ 144 ภาพวาดพระจักรพรรดิหงอู่ สมัยราชวงศ์หมิง จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระราชวังกู้กง ไทเป 126

ภาพที่ 145 ภาพเหมือนขุนนางหวังเอ้าเซี่ยง สมัยราชวงศ์หมิง จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ หนานจิง 127

ภาพที่ 146 เทพเจ้าไฉเสินเหยีย วิหารไช่แปะแชกุง พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 127

ภาพที่ 147 เทพเจ้าจู้เซิงเหนียงเหนียง โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 128

ภาพที่ 148 เทพเจ้ากวานหยู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ.................................. 129

ภาพที่ 149 ผ้าคลุมบ่าที่ปรากฏในประติมากรรมชายของช่างเป๋งซ้ง เช่น เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง คลองเตย กรุงเทพ ฯ (ซ้าย) และ เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี (ขวา) 130

ภาพที่ 150 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 131

ภาพที่ 151 ภาพถ่ายเจ้าสาว สมัยราชวงศ์ชิง.. 131

ภาพที่ 152 เทพเจ้าเปิ่นโถวกง ศาลเจ้าเล่าปุนเถ้ากง เขตธนบุรี กรุงเทพ ฯ 132

ภาพที่ 153 ชุดอุปรากรณ์จีนของตัวละครชาย ที่มีการใช้ผ้าคลุมบ่า.. 132

ภาพที่ 154 ห่วงคล้องรอบพระศอ เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ.. 133

ภาพที่ 155 ภาพวาดสมัยราชวงศ์ชิง รูปขุนนางสมัยราชวงศ์หมิง ปรากฏห่วงคล้องรอบพระศอ 133

ภาพที่ 156 ประติมากรรมนักรบ หน้าสุสานสิบสามกษัตริย์ สมัยราชวงศ์หมิง 134

ภาพที่ 157 ศิราภรณ์ของขุนพลใช้ในอุปรากรณ์จีน 135

ภาพที่ 158 เทพเจ้าเปิ่นโถ่วกง ศาลเจ้าเล่าปูนเถ้ากง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ 135

ภาพที่ 159 ประติมากรรมเจ้าที่ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี............................ 136

ภาพที่ 160 เทพเจ้าเปิ่นโถวกง ศาลเจ้าเหล่าเปิ่นโถวกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 136

ภาพที่ 161 พระสกันทโพธิสัตว์ พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง เขตคลองเตย กรุงเทพ 137

ภาพที่ 162 พระสกันทโพธิสัตว์ วัดโพธิ์แมนคุณาราม เขตยานนาวา กรุงเทพฯ............................ 137

ภาพที่ 163 มงกุฎหวู่ฝอก้วน จากหนังสือสมัยราชวงศ์ชิง 138

ภาพที่ 164 พระสกันทโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์ชิง วัดหย่งเหอกง ปักกิ่ง จีน 138

ภาพที่ 165 เทพเจ้ากวานหยู่ ศาลเจ้าเกียนอันเกง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 139

ภาพที่ 166 เทพเจ้ากวานหยู่ สมาคมจีนมูลนิธิ เวียงจันทร์ ลาว.. 140

ภาพที่ 167 ภาพจิตรกรรมศิราภรณ์ของนักรบ ในภาพจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ปลายพุทธศตวรรษที่ 24- ต้นพุทธศตววรษที่ 25 140

ภาพที่ 168 เทพเจ้ากวานหยู่องค์แรกของศาลเจ้ากวนอู เขตคลองสาน กรุงเทพฯ ศาลเจ้าสร้างสมัยรัชกาลที่ 1 140

ภาพที่ 169 เทพเจ้ากวานหยู่ พุทธภาวนาสมาคม (งี่ฮั้ว) เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 141

ภาพที่ 170 เจ้าพ่อเขาตก 1 ใน 3 องค์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 142

ภาพที่ 171 หมวกนักรบที่ใช้ในงิ้วชวนจี้ว์ 142

ภาพที่ 172 ภาพวาดเทพเจ้าประจำดาวกระบวยเหนือ สมัยราชวงศ์หมิง 143

ภาพที่ 173 เทพเจ้าไท่ซ่างเหล่าจุน ราชวงศ์หมิง 143

ภาพที่ 174 เทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 144

ภาพที่ 175 เทพเจ้าไท่ซ่างเหล่าจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 145

ภาพที่ 176 เทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 145

ภาพที่ 177 ภาพวาดเทพเจ้าเต้าเต๋อเทียนจุน เทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุน เทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุน (เรียงจากซ้ายไปขวา) สมบัติของวัดป๋ายหยุนกวาน เมืองปักกิ่ง 146

ภาพที่ 178 ภาพวาด ผีหลูเม่า จากหนังสือ ชิงสูจี้เหวิน สมัยราชวงศ์ชิง 147

ภาพที่ 179 ผีหลูเม่า ที่ใช้กันในปัจจุบันของพระสงฆ์มหายานในสังกัดจีนนิกายขณะทำพิธีเทกระจาด ณ วัดบรมราชากาญจนาภิเษกอนุสรณ์ อ.บางบัวทอง จ.นนทบุรี 148

ภาพที่ 180 ผีหลูเม่า ที่ใช้กันในปัจจุบันของพระสงฆ์มหายานในสังกัดอนัมนิกาย หรือ พระญวณ ขณะทำพิธีเทกระจาด ณ วัดกุศลสมาคร เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพ 148

ภาพที่ 181 พระซ่งต้าฟง ประดิษฐานในวิหาร ซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ. ชลบุรี 149

ภาพที่ 182 พระซ่งต้าฟง มูลนิธิฮั่วเคี่ยวป่อเต็ก เซี่ยงติ๊ง (ป่อเต็กตึ๊ง) อ.บ้านแพ้ว จ.สมุทรสาคร 149

ภาพที่ 183 พระซ่งต้าฟงองค์ดั้งเดิม ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพ 150

ภาพที่ 184 พระซ่งต้าฟงองค์ประธาน ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพ 150

ภาพที่ 185 ภาพวาด หวู่ฝัวกว้าน จากหนังสือ ชิงสูจี้เหวิน สมัยราชวงศ์ชิง 151

ภาพที่ 186 หวู่ฝัวก้วน ที่ติดอยู่ด้านหน้า ผีหลูเม่า ของพระสงฆ์มหายานในสังกัดอนัมนิกาย วัดกุศลสมาคร เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ 151

ภาพที่ 187 พระยู่เฟิงเชิ่งหมู่ ประดิษฐานในวิหาร ซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 152

ภาพที่ 188 พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 152

ภาพที่ 189 พระตารา วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี 153

ภาพที่ 190 พระตารา ศิลปะจีน-ทิเบต สมัยราชวงศ์ชิง พุทธศตวรรษที่ 23 สมบัติของ Royal Ontario Museum แคนาดา 154

ภาพที่ 191 ภาพวาด ผีหลูเม่า ที่ใช้ร่วมกับ หวู่ฝัวก้วน จากหนังสือ ชิงสูจี้เหวิน สมัยราชวงศ์ชิง 155

ภาพที่ 192 พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์สวมผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน สร้างขึ้นก่อน พ.ศ. 2482 วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ 155

ภาพที่ 193 ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่สวม ผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ซึ่งมีองค์ประกอบครบถ้วนคล้ายกับที่ใช้ในพิธีกรรมจริง เช่น พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ สมบัติของวัดอุภัยราชบำรุง (คั้นเยิงตื่อ) เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ 156

ภาพที่ 194 ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่สวม ผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ซึ่งมีองค์ประกอบ ไม่ครบ ต่างจากที่ใช้ในพิธีกรรมจริง เช่น พระมาลัย โบสถ์ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี (ซ้าย) และ พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี (ขวา) 157

ภาพที่ 195 ภาพเปรียบเทียบผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ในปัจจุบันของพระสงฆ์มหายานในสังกัดอนัมนิกาย วัดกุศลสมาคร (ซ้าย) และของพระสงฆ์มหายานในวัดผู่จ้าว มณฑลเสฉวน จีน (ขวา) .. 157

ภาพที่ 196 พระมัญชุศรีโพธิสัตว์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี 158

ภาพที่ 197 เทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่ ศาลเจ้าในตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ 159

ภาพที่ 198 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์หมิง 159

ภาพที่ 199 ประติมากรรมศิลาพระอรหันต์ 160

ภาพที่ 200 ภาพวาด เทพเจ้าเหลย์เจิ้นจือ ในจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ปลายพุทธศตวรรษที่ 24- ต้นพุทธศตววรษที่ 25........ 160

ภาพที่ 201 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ภายในถ้ำหยุนกัง, ส่านซี 161

ภาพที่ 202 ภาพวาด พระพุทธเจ้า สมัยราชวงศ์ชิง จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติวอร์ซอ โปแลนด์ 162

ภาพที่ 203 ประติมากรรมพระสงฆ์ สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ภายในถ้ำหยุนกัง, ส่านซี 162

ภาพที่ 204 ผ้าทอรูปพระพุทธเจ้า ศิลปะจีน-ทิเบต สมัยราชวงศ์ชิง จัดแสดง ณ The Metropolitan Museum of Art นิวยอร์ก 163

ภาพที่ 205 พระพุทธรูป สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ........ 164

ภาพที่ 206 พระพุทธรูป พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ........ 164

ภาพที่ 207 พระพุทธรูป วิหารพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี 165

ภาพที่ 208 ภาพถ่ายพระพุทธเจ้าขณะเมื่องช่างเป๋งซ้งทำเสร็จได้ไม่นาน ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์ภาพถ่ายจาก คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล 165

ภาพที่ 209 พระอานนท์ สมัยราชวงศ์ถัง พุทธศตวรรษที่ 13 ในถ้ำโม่เกาหมายเลข 45 ตุนหวง........ 166

ภาพที่ 210 หนึ่งในสิบแปดอรหันต์ สมัยราชวงศ์ชิง วัดบำเพ็ญจีนพรต (วัดย่งฮกยี่) เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ สร้างโดยกรรมวิธีทุกซาและนำเข้ามาจากจีนในสมัยรัชกาลที่ห้า 167

ภาพที่ 211พระสงฆ์ ประดิษฐานใน วิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี 167

ภาพที่ 212 พระซ่งต้าฟง มูลนิธิฮั่วเคี่ยวป่อเต็กเซี่ยงติ๊ง (ป่อเต็กตึ๊ง) อ.บ้านแพ้ว จ.สมุทรสาคร........ 167

ภาพที่ 213 พระสมันตภัทรโพธิสัตว์ และพระมัญชุศรีโพธิสัตว์ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี สวมเครื่องแต่งกายคล้ายกับจีวรที่ปรากฏในพระพุทธรูป 168

ภาพที่ 214 ท่านโพธิธรรม (ตั๊กม้อ) พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี........ 169

ภาพที่ 215 พระกษิติครรภโพธิสัตว์ ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี 169

ภาพที่ 216 ท่านฮุ่ยเล้ง หรือ เว่ยหลาง สังฆปรินายกองค์ที่ 6 แห่งนิกานฌาน พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี 169

ภาพที่ 217 พระอารยเจ้าทั้งสามแห่งอวตัมสกสูตร ได้แก่ พระสมันตภัทรโพธิสัตว์ พระศากยมุนีพุทธเจ้า และพระมัญชุศรีโพธิสัตว์ (ซ้ายไปขวา) ผาหินแกะสลักต้าจู๋ เป่าติงซาน สมัยราชวงศ์ซ่งใต้ สังเกตว่าพระโพธิสัตว์ทั้งสองแต่งกายคล้ายการครองจีวรของพระพุทธเจ้าที่อยู่ตรงกลาง........ 170

ภาพที่ 218 ภาพวาดพระพุทธเจ้าสามพระองค์พร้อมบริวาร ระบุรัชสมัยพระจักรพรรดิหย่งเล่อ ราชวงศ์หมิง ปรากฏพระโพธิสัตว์แต่งกาย แบบคล้ายจีวรแบบที่ 1 171

ภาพที่ 219 พระกษิติครรภโพธิสัตว์ ครองจีวรแบบที่ 2 สมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ พุทธศตวรรษที่ 15-16 ได้จากถ้ำตุนหวง สมบัติของ The Smithsonian's National Museum of Asian Art, วอชิงตัน ดีซี 172

ภาพที่ 220 พระกษิติครรภโพธิสัตว์ ครองจีวรแบบที่ 2 ปรากฏจารึกสร้าง พ.ศ. 2471 อาราม ไห่หุ้ยอาน ในเขตซือโถวซาน ไต้หวัน 172

ภาพที่ 221 เทพเจ้าปั๋วกง และปั๋วหม่า ศาลเจ้าปั๋วกงเมี่ยว เกาะหมาอี่ว์ จังหวัดซั่นโถว มณฑลกว่างตง พุทธศตวรรษที่ 26 174

ภาพที่ 222 พระอมิตาภะพุทธเจ้า สำนักสงฆ์กั๊กฮังเนียมฮุกลิ้ม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 175

ภาพที่ 223 พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ไม้สลัก วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ 176

ภาพที่ 224 ภาพเปรียบเทียบลวดลายที่ประดับบนเทพเจ้าเทียนโฮ่วที่สร้างขึ้นในช่วงกลาง (ซ้าย) ซึ่งเน้นประดับเต็มพื้นที่ เน้นการใช้ทองคำเปลว ต่างจากเทพเจ้าเทียนโฮ่วที่สร้างในช่วงปลาย (ขวา) จะมีการปล่อยพื้นที่ว่างมากขึ้น และใช้การทาสีเพิ่ม 182

ภาพที่ 225 กลุ่มดาวกระบวยเหนือ (Ursa Major) 187

ภาพที่ 226 ภาพเก่าประติมากรรมเทพเจ้าโต๋วหมู่หยวนจุน ประดิษฐานร่วมกับ เทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจเชงฮกตั๊ว ในวัดมังกรกมลาวาส ระบุปี พ.ศ. 2468 188

ภาพที่ 227 ประติมากรรมเทพเจ้ากิ๋วอ๊วง สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง ประมาณ ปี พ.ศ. 2540 โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตบางคอแหลม กรุงเทพฯ 188

ภาพที่ 228 จิ่วหวางถือทองแท่ง โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 190

ภาพที่ 229 จิ่วหวางถือกิ่งไม้ โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 190

ภาพที่ 230 จิ่วหวางถือก้อนดิน โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 190

ภาพที่ 231 จิ่วหวางถือเปลวไฟ โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 191

ภาพที่ 232 จิ่วหวางถือหม้อน้ำ โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 191

ภาพที่ 233 จิ่วหวางถือแผ่นกลม โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 191

ภาพที่ 234 จิ่วหวางถือแผ่นกลม โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 191

ภาพที่ 235 จิ่วหวางถือเฉาหู้ โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 192

ภาพที่ 236 จิ่วหวางถือลูกกลม 2 ลูก โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ 192

ภาพที่ 237 หนึ่งในเทพเจ้า 193

ภาพที่ 238 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจเหงียนเต๋าตั้ว จ.นครปฐม 193

ภาพที่ 239 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจเชงฮกตั๊ว ในวัดมังกรกมลาวาส กรุงเทพฯ 194

ภาพที่ 240 ภาพวาดเทพเจ้ากิ๋วอ้วงทั้ง 9 พระองค์ ระบุปี พ.ศ. 2470 สมบัติของศาลเจ้าบุญเถ้ากงม่า จ.สิงห์บุรี 195

ภาพที่ 241 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง 196

ภาพที่ 242 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวางฯ ประดิษฐาน ณ ศาลเจ้าบ้วนชุนตั๊ว กรุงเทพฯ 196

ภาพที่ 243 ภาพวาดเทพเจ้าประจำดาวกระบวยเหนือ (Ursa Major) ทั้ง 9 พระองค์ ปรากฏจารึก พ.ศ. 1997 สมัยราชวงศ์หมิง 197

ภาพที่ 244 เทพนพเคราะห์ ศิลปะไทย ก่อน พ.ศ. 2443 ซึ่งเป็นปีที่ระบุในภาพถ่าย 205

ภาพที่ 245 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ ที่มีระบุนามว่าเป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ วิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี 207

ภาพที่ 246 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ ที่มีระบุนามว่าเป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ 207

ภาพที่ 247 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ สมัยราชวงศ์ชิง ศาลเจ้าฉางผิงกวานตี้ เมืองยุ่นเฉิง มณฑลซานซี 209

ภาพที่ 248 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ ศาลกวนอู เขตคลองสาน กรุงเทพฯ 210

ภาพที่ 249 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ พร้อมป้ายชื่อระบุว่าคือ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ณ โรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ 214

ภาพที่ 250 ป้ายชื่อระบุพระนามยู่หวางช่างตี้องค์ที่ 17 ณ โรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี 215

ภาพที่ 251 พระตาราโพธิสัตว์ ประดิษฐาน ณ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี 216

ภาพที่ 252 พระศยามตารา พบที่ อ.สทิงพระ จ.สงขลา จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา 218

ภาพที่ 253 พระตาราโพธิสัตว์ ศิลปะทิเบต-จีน สมัยราชวงศ์ชิง พุทธศตวรรษที่ 23 สมบัติของ Royal Ontario Museum แคนาดา 220

ภาพที่ 254 พระตารา ประดิษฐานติดกับผนังสกัดหลัง ด้านนอกโบสถ์ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี 222

ภาพที่ 255 ทังกาพระตาราทั้ง 21 พระองค์ สมบัติ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี 223

ภาพที่ 256 หฤทัยธารณีของพระตารา 1 ใน 21 องค์ ในภาพเป็นหฤทัยธารณีของพระตาราผู้พิทักษ์ภัยจากช้าง ตามสายการปฏิบัติชกจูร์ ลิงปะ บนผนังรอบโบสถ์ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี 223

ภาพที่ 257 ต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิสว่างหัวหินธรรมสถาน อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์ 227

ภาพที่ 258 ต้าเฟิงจู่ซือองค์ดั้งเดิมของศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ 228

ภาพที่ 259 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้ากลางตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ........................ 230

ภาพที่ 260 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้าฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงเมี่ยว ต.ตงเจียว จ.เหวินชัง มณฑลไห่หนาน 231

ภาพที่ 261 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้าแม่ทับทิมหลักสอง เขตบางแค กรุงเทพ........................... 231

ภาพที่ 262 จู้เชิงเหนียงเหนียง โรงเจง่วนเข่งตั๊ว เขตคลองสาน กรุงเทพฯ 231

ภาพที่ 263 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว สวมเหมี่ยน ศาลเจ้าในสมาคมจีน มูลนิธิเวียงจันทร์ ลาว................. 233

ภาพที่ 264 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว สวมเหมี่ยน โรงเจ ฮั้วเฮียง อ.เมือง สมุทรสาคร............................... 233

ภาพที่ 265 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว สวมเหมี่ยน องค์ประธาน ศาลเจ้าต้าเทียนโฮ่วกง เมืองไถหนาน ไต้หวัน สร้างในสมัยราชวงศ์หมิงก่อนได้รับการซ่อมแซมในปัจจุบัน 233

ภาพที่ 266 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้าจุ้ยโบเนี้ยว (แม่ทับทิม) เขตดุสิต กรุงเทพฯ 235

สารบัญตาราง

หน้า

ตารางที่ 1 ตารางสรุปพัฒนาการฐาน และ ลวดลายประดับ บนประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง 109

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา (Statements and Significance of the Problems)

ชาวจีนอพยพจากมาตุภูมิมาตั้งถิ่นฐานในดินแดนเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยเฉพาะดินแดนที่อยู่ในไทยในปัจจุบันอยู่หลายครั้งเป็นระลอกอย่างต่อเนื่องไม่ต่ำกว่าหนึ่งพันปีมาแล้ว[1] จนกระทั่งสมัยรัตนโกสินทร์ ชาวจีนอพยพเข้ามาเพิ่มมากขึ้นตามลำดับ มีการรวมกลุ่มเป็นชุมชนขนาดใหญ่ โดยปัจจัยที่สำคัญที่ทำให้คนจีนอพยพเข้ามาในไทยโดยเฉพาะตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22 เป็นต้นมา คือภาวะความอดอยากและสถานะภาพทางการเมืองของจีน ผนวกกับบริบททางสังคมและเศรษฐกิจของไทย[2] ชาวจีนเหล่านี้เมื่ออพยพจากมาตุภูมิมาสู่ดินแดนไทยได้นำพาศิลปวัฒนธรรมตลอดจนความเชื่อมาด้วย ตัวอย่างสิ่งที่เป็นรูปธรรมสามารถจับต้องได้ดีที่สุดอย่างหนึ่งคือ ประติมากรรมรูปเคารพ ซึ่งเป็นตัวแทนสิ่งศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวจีนนับถือ

การสร้างประติมากรรมด้วยผ้า หรือ กระดาษ และ ยางรัก (Hollow dry-lacquer Sculpture) นิยมเรียกกันในไทยว่า “ผกซา” แต่สำหรับงานวิจัยนี้จะขอเรียกว่า “ทุกซา”[3] ถือเป็นอีกกรรมวิธีที่โด่ดเด่นและเป็นเอกลักษณ์ของช่างชาวจีน ในไทย เท่าที่ทำการสืบค้นพบหลักฐานการนำเข้าประติมากรรมกลุ่มดังกล่าวตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 25 ในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นอย่างช้า ได้แก่พระประธาน พระอรหันต์ และท้าวจตุโลกบาลของวัดจีนประชาสโมสร (วัดเล่งฮกยี่) จ. ฉะเชิงเทรา พระอวโลกิเตศวร และ 18 อรหันต์ ของวัดบำเพ็ญจีนพรต กรุงเทพฯ เป็นต้น ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 พบหลักฐานว่ามีการสร้างประติมากรรมโดยกรรมวิธีดังกล่าวขึ้นในไทย หนึ่งในช่าง

---

[1] เก็บความจาก ภูวดล ทรงประเสริฐ, **จีนโพ้นทะเลสมัยใหม่** (กรุงเทพฯ : บริษัท แบรนด์เอจ, 2547), 32.

[2] ศุภวรรณ ชวรัตนวงศ์, “**บทบาทของชาวจีนในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2172-2394,**” วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540), ก. เข้าถึงเมื่อ 18 กันยายน 2561. เข้าถึงได้จาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/12 3456789/9276.

[3] ปัจจุบันยังไม่ทราบที่มาของคำว่า “ผกซา” แต่อาจเพี้ยนมาจากคำว่า “ทุกซา” ในภาษาจีนแต้จิ๋ว ซึ่งตรงกับภาษาจีนกลางว่า “ทัวซา” (脫沙 แปลว่า ถอดแบบดินทราย) หรืออาจมาจากการเลียนเสียงดังที่เกิดจากการเคาะบนประติมากรรมเหล่านี้ก็เป็นได้ สัมภาษณ์ อ.เศรษฐพงษ์ จงสงวน, นักวิชาการอิสระด้านพุทธศาสนามหายาน, 29 สิงหาคม 2561.

ที่มีความชำนาญและเป็นที่ยอมรับของชาวจีนในไทยและชาวไทยเชื้อสายจีนอย่างกว้างขวาง คือ ช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ๊ว

ช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ๊ว เกิดเมื่อ พ.ศ. 2468 อาศัยอยู่ในเมือง หุ้ยหลาย มณฑลกว่างตง จีน[4] เมื่ออายุประมาณ 20 ปี จึงได้เดินทางโดยเรือสำเภาอพยพมาตั้งถิ่นฐานที่ไทย ในช่วงแรกได้เข้ารับการอุปสมบทเป็นพระภิกษุมหายานในสังกัดคณะสงฆ์อนัมนิกายแห่งไทย โดยอาศัยอยู่ ณ พุทธธรรมสถานโน้ยกวง ใกล้กับโรงพยาบาลกลาง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ หลังจากนั้นไม่นานจึงได้ลาสิกขาบทออกมาเปิดร้านรับจ้างปั้น ซ่อมแซม และปิดทองประติมากรรมรูปเคารพตามความเชื่อของชาวจีนใกล้กับโรงพยาบาลหัวเฉียว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ ก่อนที่จะย้ายร้านไปอยู่บริเวณปากน้ำสมุทรปราการ ช่วงบั้นปลายของชีวิตด้วยประสบปัญหาโรคชราสายตาไม่ดีเหมือนในอดีตส่งผลให้ช่างเป๋งซ้งยุติการปั้นประติมากรรม ช่างเป๋งซ้งถึงแก่กรรมในเดือนกันยายน พ.ศ. 2551 สิริอายุรวม 83 ปี ในปัจจุบัน คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล ลูกชายของช่างเป๋งซ้ง ยังคงสืบต่อกิจการจากบิดา แต่ไม่มีการสร้างประติมากรรมด้วยกรรมวิธีดังกล่าวแล้ว มีเพียงงานประดับตกแต่ง และปิดทองประติมากรรมจากผู้ว่าจ้างเท่านั้น[5]

กรรมวิธีการสร้างประติมากรรมทุกซาของช่างเป๋งซ้ง แม้ว่าช่างใช้กรรมวิธีที่สืบต่อจากจีนคือการใช้ผ้า (กระดาษ) และ ยางรัก แต่พบว่าช่างได้พัฒนาปรับปรุงวัสดุตลอดจนโครงสร้างให้ต่างไปจากเดิม เช่น เดิมประติมากรรมซึ่งสร้างโดยกรรมวิธีแบบเก่าค่อนข้างบางเบาเสียหายได้ง่าย ช่างจึงมีการเสริมให้ประติมากรรมหนาและหนักมากขึ้น การใช้กาวลาเท็กซ์เพื่อการสมานชั้นของผ้าแทนการใช้ยางรักซึ่งหาได้ยาก มีราคาแพง และเป็นอันตรายต่อผิวหนัง และการใช้สีสังเคราะห์ (สีทาภายในอาคาร) ในการประดับตกแต่ง แทนสีที่ได้จากธรรมชาติ เป็นต้น[6]

รูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งมีเอกลักษณ์แตกต่างจากประติมากรรมจีนอื่นๆ โดยทั่วไปในช่วงเดียวกันและก่อนหน้านั้นค่อนข้างชัดเจน กล่าวคือ ประติมากรรมโดยรวมค่อนข้างสมส่วน พระวรกายท้วมมน พระพักตร์อวบอูม พระโอษฐ์และพระนาสิกค่อนข้างหนาใหญ่ สีพระพักตร์ของประติมากรรมแสดงออกถึงอารมณ์ได้ชัดเจนและเป็นเอกลักษณ์ เช่น ประติมากรรม

---

[4] สัมภาษณ์โกวเนี้ยแดง, เจ้าของโรงเจไซเต็กตึ๊ง (西竺堂) ถนนรองเมือง ซ.6 กรุงเทพฯ และหลานสาวช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว, 31 ตุลาคม 2561.

[5] สัมภาษณ์ เสกสันณ์ มนทกานติกุล, ลูกชายเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว, 22 กันยายน 2561.

[6] เรื่องเดียวกัน.

พระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ พระพักตร์แสดงถึงความเมตตา ความสงบ ส่วนประติมากรรมเทพเจ้า หรือบุคคลต่างๆ แสดงให้เห็นถึง อำนาจ ความเคร่งขรึม ตลอดจนความดุร้าย เป็นต้น ด้วยระยะเวลากว่า 60 ปีที่ช่างผู้นี้ได้สร้างสรรค์ผลงาน พบว่ารูปแบบศิลปกรรมในแต่ละช่วงเวลามีพัฒนาการที่แตกต่างกันไปอีกด้วย

นอกจากนี้**ประติมานวิทยา**ของประติมากรรมบางชิ้นยังมีลักษณะทางที่แตกต่างไปจากประติมากรรมจีนโดยทั่วไป ตัวอย่างเช่น กลุ่มนพราชาหรือ กิ๋วอ๊วงหุกโจ้ว ทั้ง 9 พระองค์มีรูปแบบและสีพระพักตร์รวมถึงวัตถุที่ถือแตกต่างจากประติมากรรมกิ๋วอ๊วงหุกโจ้วในอดีตที่พบในไทย เทพเจ้ากวนอูโดยปกติช่างเป๋งซ่งนิยมทำศิราภรณ์เป็นผ้าโพกศีรษะ สวมชุดนักรบ และถือม้วนคัมภีร์ แต่พบว่าประติมากรรมบางชิ้นช่างเลือกที่จะให้สวมศิราภรณ์กษัตริย์หรือพระจักรพรรดิซึ่งเรียกว่า “เหมี่ยน”[7] รวมถึงสวมชุดอย่างกษัตริย์และถือคฑาหรูยี่ ที่สำคัญประติมากรรมเหล่านี้ล้วนถูกเรียกว่า “ยวี่หวางต้าตี้” หรือที่คนไทยรู้จักในนามว่าเง็กเซียนฮ่องเต้ และ พระตาราโพธิสัตว์ ซึ่งเป็นพระโพธิสัตว์ที่ได้รับความนิยมในที่นับถือพุทธศาสนานิกายวัชรยาน เช่น ทิเบต และมองโกเลีย แต่สำหรับไทยหลังพุทธศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา เท่าที่ทำการตรวจสอบไม่พบการสร้างประติมากรรมดังกล่าวอีกเลย

จากการสำรวจและค้นหาพบว่าช่างเป๋งซ้งมีผลงานการสร้างประติมากรรมมากกว่า 600 ชิ้น ในศาสนสถานมากกว่า 80 แห่ง กระจายตัวอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของไทยในพื้นที่ที่มีชุมชนชาวจีนตั้งอยู่ โดยเฉพาะเขตกรุงเทพฯ และปริมณฑล ตามศาสนสถานของชาวจีน ได้แก่ วัดในสังกัดอนัมนิกาย วัดในสังกัดจีนนิกาย ศาลเจ้า โรงเจ มูลนิธิ และสมาคม เป็นต้น มีขนาดตั้งแต่ 20 เซนติเมตร จนถึง 4 เมตร ผลงานที่สำคัญเช่น ประติมากรรมในพุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) จ. ชลบุรี, วัดมังกรบุปผาราม จ. จันทบุรี, วัดถ้ำเขาน้อย จ.กาญจนบุรี และ วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีผลงานซ่อมประติมากรรมในศาสนสถานที่เก่าแก่และสำคัญเช่น พระประธานทั้งสามองค์วัดมังกรกมลาวาส (เล่งเน่ยยี่), พระประธานทั้งสามองค์วัดทิพยวารีวิหาร (กำโหล่วยี่), พระประธานวัดกุศลสมาคร และ พระประธานวัดอุภัยราชบำรุง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงความสำคัญและความนิยมของคนจีนและคนไทยเชื้อสายจีนที่มีต่อประติมากรรมซึ่งสร้างโดยประติมากรผู้นี้ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 เป็นอย่างดี

---

[7] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน** (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 93.

งานวิจัย **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร: รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับ ชุมชนชาวจีน** โดย คุณอชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช ซึ่งเน้นศึกษารูปแบบของประติมากรรมรูปเคารพในศาลเจ้าเชิงลึก เปรียบเทียบรูปแบบระหว่างประติมากรรมซึ่งพบในไทยและจีน รวมถึงวัสดุในการสร้างประติมากรรม เป็นงานศึกษาเดียวที่มีการกล่าวถึงช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ๊ว แต่งานศึกษาชิ้นนี้กล่าวเพียงลักษณะสำคัญของประติมากรรมที่สร้างโดยช่างเป๋งซ้งเบื้องต้น เช่น เป็นประติมากรรมซึ่งสร้างโดยใช้เทคนิคทุกซา รูปแบบประติมากรรมมีลักษณะเฉพาะต่างจากประติมากรรมโดยทั่วไป เช่น พระพักตร์แสดงถึงความเมตตา ดูอ่อนช้อย ลักษณะของเมฆ และลวดลายประดับเครื่องทรงเน้นความโค้งมน เป็นต้น[8] นอกจากนี้ยังมีงานเขียนอื่นๆ เช่น **ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในไทย** โดย คุณต้วน ลี่ เชิง และ คุณบุญยิ่ง ไร่สุขสิริ[9] **ศาลเจ้า ศาลจีนในกรุงเทพฯ** โดย คุณกุลศิริ อรุณภาคย์[10] และ **การวิจัยเพื่อศึกษาวัฒนธรรมจีนที่ศาลเจ้าในภาคตะวันออก** โดย คุณบุญเดิม พันรอบ[11] ที่มีการกล่าวถึงประติมากรรมซึ่งเป็นผลงานของช่างผู้นี้แต่พบว่าไม่มีการเอ่ยถึงชื่อของช่างมาก่อน ในส่วนของการศึกษาความเชื่อและแนวคิดในการสร้างประติมากรรมจีนในไทย พบว่างานวิจัยของคุณอชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช ได้ศึกษาไว้ค่อนข้างละเอียดและลงลึกมากกว่างานเขียนที่สองและสาม แต่ถึงกระนั้นพบว่าประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้งยังมีลักษณะทางประติมานวิทยาบางประการที่ไม่เคยปรากฏมาก่อนในกลุ่มประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่พบในไทยและยังไม่มีผู้ใดศึกษามาก่อน

ด้วยรูปแบบประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้งมีเอกลักษณ์แตกต่างจากประติมากรรมจีนอื่นๆ โดยทั่วไปในช่วงเดียวกันและก่อนหน้านั้นค่อนข้างชัดเจน โดยในแต่ละช่วงเวลาตลอด 50 ปี มีพัฒนาการทางรูปแบบที่แตกต่างกันไปรวมถึงมีการปรับปรุงวัสดุที่ใช้ในการสร้างประติมากรรม นอกจากนี้ลักษณะทางประติมานวิทยาของประติมากรรมบางชิ้นยังแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงความเชื่อและแนวคิดในการสร้างประติมากรรมจีนในไทยช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ได้เป็นอย่างดี

---

[8] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน** (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 77.

[9] ต้วน ลี่ เชิง, บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ, **ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในไทย** (กรุงเทพฯ : คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2543).

[10] กุลศิริ อรุณภาคย์, **ศาลเจ้าศาลจีนในกรุงเทพฯ** (นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2553).

[11] บุญเดิม พันรอบ, **การวิจัยเพื่อศึกษาวัฒนธรรมจีนที่ศาลเจ้าในภาคตะวันออก,** เข้าถึงเมื่อ 24 พฤศจิกายน 2561, เข้าถึงได้จาก https://panrob.com/วิจัย/การวิจัยเพื่อศึกษาวัฒนธรรมจีนที่ศาลเจ้าในภาคตะวันออก.html.

ผนวกกับผลงานการสร้างประติมากรรมที่มีมากกว่า 300 ชิ้น กระจายตัวอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของไทยในพื้นที่ที่มีชุมชนชาวจีนตั้งอยู่ ประติมากรรมหลายชิ้นประดิษฐานเป็นประธานในศาสนสถานที่สำคัญและมีชื่อเสียงของชาวไทยเชื้อสายจีน และในปัจจุบันการสร้างประติมากรรมด้วยกรรมวิธีดังกล่าวในไทยได้ยุติลงแล้ว เหตุนี้เองจึงเห็นสมควรศึกษารูปแบบ เทคนิคเชิงช่าง และแรงบันดาลใจในการสร้าง รวมถึง ความเชื่อ และแนวคิดการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง เพื่อเกิดความเข้าใจพัฒนาการทางวัฒนธรรมและงานศิลปกรรมของชาวจีนในไทยในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 เพิ่มมากขึ้น ตลอดจนได้ฐานข้อมูลที่ครบถ้วน เป็นประโยชน์ในการอนุรักษ์ประติมากรรมอันทรงคุณค่าซึ่งนานวันจะชำรุดสูญหาย

วัตถุประสงค์ของการศึกษา (Goal and Objective)

1. ศึกษารูปแบบและเทคนิคในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง

2. ศึกษาความเชื่อและแนวคิดในการสร้างประติมากรรมจีนในไทยช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ผ่านประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้ง

3. เพื่อเป็นฐานข้อมูลและแนวทางในการรักษาอนุรักษ์ประติมากรรมผลงานของช่างเป๋งซ้ง

สมมติฐานของการศึกษา (Hypothesis to be tested)

เชื่อว่ารูปแบบศิลปกรรมและกรรมวิธีในการสร้างประติมากรรมโดยการปิดทับผ้าและกระดาษซ้อนกัน หรือ “ทุกซา” ของกลุ่มประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้งในระยะแรกช่วง พ.ศ. 2500 คงไม่ต่างจากที่เคยทำสืบมามากนัก หลังจากนั้นจึงพัฒนาเป็นรูปแบบเฉพาะของตนเองอย่างช้าในภายหลัง ซึ่งประติมากรรมกลุ่มดังกล่าวได้สะท้อนให้เห็นถึงความเชื่อและแนวคิดในการสร้างประติมากรรมจีนในไทยช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ว่าบางส่วนคงสืบเนื่องไม่ต่างจากพุทธศตวรรษที่ 25 มากนักแต่อีกส่วนหนึ่งคงต่างกันอันเป็นผลมาจากสภาพเศรษฐกิจ สังคมในสมัยนั้น

ขอบเขตการศึกษา (Scope of Delimitation of the Study)

เนื่องจากประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้งมีจำนวนมากกระจายตัวอยู่ตามศาสนสถานทั่วทุกภาคของไทย การศึกษาเน้นศึกษาประติมากรรมภายในกรุงเทพฯ และจังหวัดใกล้เคียง ได้แก่

สมุทรปราการ สมุทรสาคร สมุทรสงคราม กาญจนบุรี ฉะเฉิงเทรา และชลบุรี เป็นหลัก ซึ่งในจังหวัดที่กล่าวมานี้พบประติมากรรมกลุ่มดังกล่าวอย่างหนาแน่นมากที่สุด

ขั้นตอนของการศึกษา (Process of the Study)

1. ค้นคว้าและรวบรวมเก็บข้อมูลจากเอกสารต่างๆ รวมทั้งงานวิจัย บทความ หรือผลงานด้านวิชาการที่ ผ่านมา รวมถึงข้อมูลออนไลน์ อันมีความเกี่ยวข้องและเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เพื่อนำมาเป็นข้อมูลพื้นฐานและแนวทางในการเก็บข้อมูลต่อไป

2. ทำการสำรวจและเก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการบันทึกภาพและสัมภาษณ์จากบุคคลที่มีความเกี่ยวข้อง ตัวอย่าง เช่น คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล ลูกชายช่างเป๋งซ้ง พระสงฆ์ และผู้ดูแลศาสนสถานเพื่อให้ได้ข้อมูลมาใช้ในการศึกษาวิเคราะห์

3. ทำการศึกษาและวิเคราะห์ข้อมูลทั้ง ด้านเอกสารและข้อมูลจากการสำรวจภาคสนาม โดยดำเนินการ ศึกษาวิจัยข้อมูลที่ได้ตามระเบียบวิธีการทางประวัติศาสตร์ศิลปะ

4. สรุปผลและนำเสนอผลที่ได้จากการศึกษาในงานวิจัยชิ้นนี้

เวลาที่ใช้ในการวิจัย

ใช้เวลาประมาณ 1 ปี คาดว่าจะเริ่มงานวิจัยตั้งแต่เดือน สิงหาคม พ.ศ. 2562 และ เสนอวิทยานิพนธ์การ ภายในเดือน ธันวาคม พ.ศ. 2563

วิธีการศึกษา

คัดเลือกประติมากรรมซึ่งมีหลักฐานว่าสร้างโดยช่างเป๋งซ้งจากการสัมภาษณ์ คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล และผู้ดูแลศาสนสถาน เนื่องจากประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้งไม่ปรากฏข้อความระบุช่างผู้สร้าง รวมถึง ภาพถ่ายประติมากรรม ซึ่งเป็นสมบัติของคุณเสกสันณ์ถ่ายไว้ขณะประติมากรรมอยู่ในสถานที่สร้าง หลังจากนั้นจึงวิเคราะห์ด้านรูปแบบ ลวดลายประดับต่างๆ ที่เป็นลักษณะเฉพาะของช่างเป๋งซ้งและนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ประติมากรรมชิ้นอื่นๆ ซึ่งปราศจากข้อมูลสัมภาษณ์และภาพถ่าย เพื่อให้ได้จำนวนประติมากรรมที่ใช้ในการศึกษามากขึ้นและนำมาเปรียบเทียบความแตกต่างและเอกลักษณ์ของแต่ละช่วงสมัยโดยกำหนดอายุผ่าน จารึกที่พบในศาสนสถานแห่งนั้นๆ การสัมภาษณ์ และ เอกสารที่เกี่ยวข้อง หลังการนั้นทำการเปรียบเทียบกับประติมากรรมที่สร้างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เพื่อทำการวิคราห์ความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้น

แหล่งข้อมูลที่ใช้ในการศึกษา

1. หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศิลปากร
2. หอสมุดแห่งชาติ
3. ศาสนสถานต่างๆ ที่พบประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้ง เช่น วัด โรงเจ และศาลเจ้า เป็นต้น
4. ข้อมูลจากการสำรวจภาคสนาม
5. ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องหรือคนในท้องที่ เช่น พระสงฆ์ ผู้ดูแลศาสนสถาน เป็นต้น
6. สื่ออิเล็กทรอนิกส์ต่างๆ

ข้อตกลงเบื้องต้น

ในงานวิจัยฉบับนี้มีการใช้ศัพท์เฉพาะภาษาจีนอยู่หลายคำ ทั้งนี้จะใช้จีนกลางเป็นหลักโดยดัดแปลงจาก หลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาจีนและภาษาฮินดี โดย ราชบัณฑิตยสถาน ยกเว้นด้วยกัน 2 กรณี ได้แก่

1. เป็นชื่อเฉพาะเจาะจง เช่น ชื่อช่าง ชื่อโรงเจ และชื่อศาลเจ้า เป็นต้น

2. ชื่อชาวจีนอพยพ 5 กลุ่ม ที่มาตั้งถิ่นฐานในกรุงเทพฯ ได้แก่ ชาวจีนแต้จิ๋ว ชาวจีนกวางตุ้ง ชาวจีนฮกเกี้ยน ชาวจีนแคะ และชาวจีนไหหลำ

3. ชื่อภาษาถิ่นที่ชาวจีนอพยพเหล่านี้ใช้พูดกัน ได้แก่ ภาษาแต้จิ๋ว ภาษากวางตุ้ง ภาษาฮกเกี้ยน ภาษาแคะ และภาษาไหหลำ

บทที่ 2
ที่มา วัสดุ และกรรมวิธี ในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง

ในปัจจุบันช่างเป๋งซ้งได้เสียชีวิตแล้ว แต่จากการสัมภาษณ์คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล ลูกชายของช่างเป๋งซ้งผู้ที่เคยร่วมงานกับช่างเป๋งซ้งสร้างประติมากรรมทุกซา และยังคงรับจ้างซ่อมแซมประติมากรรมต่างๆ จนถึงปัจจุบันนั้น ทำให้ทราบถึงวัสดุและกรรมวิธีในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งโดยส่วนมากได้ จากการตรวจสอบพบว่าช่างเป๋งซ้งคงเลือกใช้วัสดุและกรรมวิธีการสร้างประติมากรรมทุกซาสืบมาจากจีน

ทั้งนี้ เพื่อให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเทคนิคทุกซาที่ช่างเป๋งซ้งใช้กับเทคนิคทุกซาดั้งเดิมในจีนและแห่งอื่นๆ ในบทนี้จึงแบ่งเนื้อหาออกเป็น 3 ประเด็นได้แก่ 1) ภูมิหลังเทคนิคทุกซาในจีน 2) ประติมากรรมทุกซาที่พบในไทย 3) ประติมากรรมทุกซาผลงานช่างเป๋งซ้ง

1. ภูมิหลังเทคนิคทุกซาในจีน

1.1 ชื่อเรียกและกรรมวิธีเบื้องต้น

การสร้างประติมากรรมด้วยเทคนิคทุกซามิได้ปรากฏแต่ในจีนซึ่งเชื่อว่าน่าจะเป็นต้นแบบให้งานของช่างเป๋งซ้งแต่ยังพบในญี่ปุ่นและพม่าเช่นกัน เท่าที่สืบค้นพบว่ามีชื่อเรียกด้วยกันหลายชื่อหลายภาษา ได้แก่

ภาษาอังกฤษ	*Dry Lacquer*	*Hollow dry-lacquer*	
ภาษาจีน	*ทัวไท (脱胎)*	*ทัวซา (脱沙)*	*กานชี (乾漆)*
	เจียจู้ (挟紵)	*เจียจู้ไท (挟紵胎)*	*จ้งปู้ไท (重布胎)*
	เจียจู้ไท (挟苧胎)	*ถวนหวาน (抟丸)*	*ทัวหัว (脱活)*
	ถวนห้วนเซี่ยง (抟换像)		
ภาษาญี่ปุ่น	*ดักคัตสึ คันชิสึโซ (だっかつかんしつぞう)*		

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาษาพม่า *มาน ปยา*[12]

ภาษาไทใหญ่ *ซาโล*[13]

สำหรับในไทยพบว่ากรรมวิธีดังกล่าวไม่เป็นที่นิยมนักจึงไม่มีชื่อเรียกเฉพาะ เท่าที่สืบค้นพบว่ามีเรียกกันโดยทั่วไปว่า "ผกซา"[14] ซึ่งปัจจุบันยังไม่ทราบว่าคำดังกล่าวมีที่มาอย่างไร แต่อาจเพี้ยนมาจากคำว่า "ทุกซา" ในภาษาจีนแต้จิ๋ว ซึ่งตรงกับภาษาจีนกลางว่า "ทัวซา" แปลว่า ถอดแบบดินทราย[15] หรือมาจากการเลียนเสียงดังที่เกิดจากการเคาะบนประติมากรรมเหล่านี้ก็เป็นได้[16]

ในการสร้างประติมากรรมด้วยเทคนิคทุกซา วัตถุดิบที่สำคัญคือ ผ้า ซึ่งบางครั้งอาจมีการใช้กระดาษร่วมด้วย นอกจากนี้ยังมีอีกส่วนประกอบหนึ่งซึ่งขาดไม่ได้คือ "ยางรัก" เพื่อช่วยในการประสานยึดเกาะผ้าให้มีความแข็งแกร่งมากยิ่งขึ้น จึงอาจกล่าวได้ว่า ประติมากรรมทุกซามีส่วนประกอบที่สำคัญที่สุด คือ ผ้า กระดาษ และยางรัก สอดคล้องกับคำเรียกที่แม้มีหลากหลายแต่โดยความหมายของคำเหล่านี้ล้วนเกี่ยวข้องกับ การถอดแบบ, ผ้า, ยางรัก, ดินทราย และ ป่านรามี ซึ่งล้วนแล้วแต่มาจากวัสดุและกรรมวิธีที่สำคัญในการสร้างประติมากรรมชนิดนี้

สำหรับกรรมวิธีในการสร้างประติมากรรมทุกซาโดยทั่วไปในจีน เริ่มต้นด้วยการขึ้นหุ่นด้วยดินปนทรายหรือหุ่นไม้ หลังจากนั้นจึงทากาวหนังสัตว์สลับกับลงรักและปิดทับด้วยผ้าป่าน (บางครั้งมีการใช้ผ้าไหมร่วมด้วย[17]) หลายชั้น แล้วทิ้งไว้จนแห้งแข็งจึงแกะแบบผ้าป่านออกโดยวิธีการกรีดผ่าหรือขุดทุบเพื่อให้ดินด้านในหลุดออกมา จากนั้นจึงประสานรอยผ่าแล้วใช้ยางรักผสมถ่านปูนและกาวหนังสัตว์ทาเคลือบผิวอีกชั้นหนึ่ง ตกแต่งลายละเอียดต่างๆ ซ้ำอีกครั้ง รอจนกระทั่งแห้งสนิทดีจึงประกอบ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[12] ฐาปกรณ์ เครือระยา, **การศึกษารูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่า – ไทใหญ่ ที่ปรากฏในนครลำปาง**, เข้าถึงเมื่อ 28 ตุลาคม 2561, เข้าถึงได้จาก http://ojs.mcu.ac.th/index.php/lampang/article/view/1407/1187

[13] เรื่องเดียวกัน.

[14] คำว่าทุกซา นิยมเรียกกันในหมู่ผู้สนใจผลงานของช่างเป๋งซ้งจนเกิดการตั้งเพจ "ทุกซาที่ฉันเคยเห็น" และ "งานศิลปะทุกซาปฏิมากรเอก เป๋งซ้ง" ในเฟซบุ๊ค รวมไปถึง เสกสันต์ มนทกานติกุล ลูกชายช่างเป๋งซ้ง.

[15] เศรษฐพงษ์ จงสงวน, **ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก**. (ป้ายข้อมูลของวัดบำเพ็ญจีนพรต).

[16] สัมภาษณ์ เศรษฐพงษ์ จงสงวน, นักวิชาการด้านพุทธศาสนามหายาน, 29 สิงหาคม 2561.

[17] Hu Xindi, " Dry Lacquer or Bodiless Lacquer: Discriminate of Shen's Bodiless Lacquer Skill in Fuzhou," **History of Art and Design**, no. 292 (2017): 080.

เข้ากับมือที่มักทำแยกไว้ หลังจากนั้นจึงตกแต่งระบายสีและปิดทองก็จะได้ประติมากรรมที่สมบูรณ์[18] สำหรับในญี่ปุ่น การสร้างประติมากรรมด้วยผ้าและยางรักมีกรรมวิธีไม่ต่างกันกับจีนมากนัก

1.2 พัฒนาการประติมากรรมทุกซาในจีน

เชื่อกันว่าต้นกำเนิดการสร้างประติมากรรมทุกซาคงพัฒนามาจากทักษะการใช้ยางรักของจีน ยางรักเป็นของเหลวซึ่งได้มาจากการเจาะต้นไม้ชนิดหนึ่ง คือ “ต้นรัก”เจริญเติบโตได้ดีในบริเวณจีนทางตอนใต้เรื่อยมาจนถึงพม่า และไทย หลักฐานการใช้ยางรักที่เก่าที่สุดในจีนขณะนี้คือ ภาชนะเคลือบยางรัก ซึ่งได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ แหล่งโบราณคดี คั่วหูเฉียว เมืองหางโจว มณฑลเจ้อเจียง มีอายุประมาณ 5,500 ปีก่อนพุทธกาล หรือ 8,000 ปีที่แล้ว[19] และภาชนะทำจากไม้เคลือบยางรัก ซึ่งได้จากการขุดค้นทางโบราณคดีในหมู่บ้านเหอหมูตู้ บริเวณพื้นที่ราบลุ่มปลายแม่น้ำฉางเจียง (แยงซีเกียง) มณฑลเจ้อเจียง มีอายุประมาณ 3,500-4,500 ปีก่อนพุทธกาล หรือ 6,000-7,000 ปีที่แล้ว (ภาพที่ 1)[20]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[18] เก็บความจาก เศรษฐพงษ์ จงสงวน, ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก.

[19] Shinichi Nakamura, “Archaeobotanical study of Neolithic sites in China sheds light on the origins of lacquer and tea use,” **Kakenhi News** (Tokyo), no. 1 (2009): 4. ใน PJ. Jin, Y.L Hu and ZB. Ke, “Characterization of lacquer films from the middle and late Chinese warring states period 476-221BC,” **WILEY MICROSCOPY RESEARCH AND TECHNIQUE**), no. 80 (2017): 1344.

[20] Fung, Christopher, **“The Beginnings of Settled Life”. China: Ancient Culture, Modern Land** (Norman: University of Oklahoma Press, 1994), 52.

ภาพที่ 1 ภาชนะไม้ลงรักสีแดง ขุดพบในหมู่บ้านเหอหมูตู้ เมื่อปี พ.ศ. 2520
ปัจจุบันจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ประจำมณฑลเจ้อเจียง
ที่มา: https://en.wikipedia.org/wiki/Lacquerware#/media/File:Red_lacquered_bowl_from_the_He mudu_culture(Neolithic)_in_Zhejiang_Museum.JPG เข้าถึงเมื่อ 28 ตุลาคม 2561

ในสมัยราชวงศ์โจวตะวันออก ยุคจ้านกั๋ว (พ.ศ. 67-290) จนถึงสมัยราชวงศ์ฉิน (พ.ศ. 322-336) พบหลักฐานภาชนะเคลือบยางรักเป็นจำนวนมาก ตัวอย่างที่สำคัญคือ ภาชนะไม้เคลือบยางรัก ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ หลุมศพหมายเลข 354 บริเวณหยู่ไท่ซาน เมืองเจียงหลิน มณฑลเหอเป่ย ซึ่งมีอายุอยู่ในสมัยจ้านกั๋ว (ภาพที่ 2) และ ภาชนะไม้รูปสัตว์เคลือบยางรัก ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ หลุมศพหมายเลข 9 บริเวณซุ่ยหู่ตี้ เมืองหยุนเมิ่ง มณฑลเหอเป่ย ซึ่งมีอายุอยู่ในสมัยราชวงศ์ฉิน (ภาพที่ 3) หลักฐานเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงการสืบต่อและพัฒนาการของการใช้ยางรักเคลือบภาชนะที่มีความบางและมีรูปทรงที่ซับซ้อนเพิ่มมากขึ้น[21]

---

[21]刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》清华大学艺术学硕士学位论文，2015 年，4-5。(หลิวเฮิงจือ, “ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว” (ชิงหัวต้าเสวียยี่ซู่เสวียโซ่วซื่อเสวียเว่ยลุ่นเหวิน, 2015), 4-5.)

ภาพที่ 2 ภาชนะไม้เคลือบยางรัก ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ หลุมศพหมายเลข 354 บริเวณ หยู่ไท่ซาน เมืองเจียงหลิน มณฑลเหอเป่ย (ซ้าย)

ภาพที่ 3 ภาชนะไม้รูปสัตว์เคลือบยางรัก ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดี ณ หลุมศพหมายเลข 9 บริเวณซุ่ยหูตี้ เมืองหยุนเมิ่ง มณฑลเหอเป่ย (ขวา)

ที่มา 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》清华大学艺术学硕士学位论文，2015 年，5 。(หลิวเฮิงจือ, "ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว" (ชิงหัวต้าเสวียยี่ซู่เสวียโซ่วซื่อเสวียเว่ยลุ่นเหวิน, 2015), 5.)

ในต้นปี พ.ศ. 2530 มีการขุดค้นทางโบราณคดีที่หลุมศพยุคจ้านกั๋ว บริเวณเปาซาน เมืองจิงเหมิน มณฑลเหอเป่ย หลุมศพแห่งนี้ได้พบภาชนะทรงกลมมีฝาปิด พื้นผิวภาชนะสีดำเขียน ลายบุคคลขี่ม้า กลุ่มบุคคล และลายพฤกษา (ภาพที่ 4) ภาชนะชิ้นนี้สร้างขึ้นโดยปราศจากไม้แต่ใช้ผ้า และยางรักแทน นอกจากนี้ยังมีรายงานการขุดค้นแหล่งโบราณคดีในยุคจ้านกั๋วแถบมณฑลหูเป่ย หูหนาน เสฉวน และที่อื่นๆ ที่มีการค้นพบภาชนะซึ่งสร้างจากผ้าและยางรักเช่นกัน อาจกล่าวได้ว่า **ภาชนะซึ่งสร้างจากผ้าและยางรักเหล่านี้คงเป็นหลักฐานที่เก่าที่สุดในขณะนี้ซึ่งมีอายุอยู่ในสมัยราชวงศ์โจวตะวันออก ยุคจ้านกั๋ว** (พ.ศ. 67-290)

ภาพที่ 4 ภาชนะสร้างจากผ้าและยางรัก สมัยราชวงศ์โจวตะวันออก ยุคจ้านกั๋ว ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดีที่หลุมศพ บริเวณเปาซาน เมืองจิงเหมิน มณฑลเหอเป่ย ที่มา https://xw.qq.com/partner/hwbrowser/20190118A0DCSV/20190118A0DCSV00?ADTAG=hwb&pgv_ref=hwb&appid=hwbrowser&ctype=news เข้าถึงเมื่อ 1 สิงหาคม 2562

สาเหตุที่เกิดการเปลี่ยนแปลงวัสดุจากเดิมที่เคยใช้ “ไม้” มาเป็น “ผ้า” อาจเนื่องด้วยไม้มีข้อจำกัดหลายประการ เช่น ไม่สามารถทำรูปทรงที่ซับซ้อนมีรายละเอียดมากได้นัก การทายางรักบนผิวภาชนะให้เสมอกันค่อยข้างยาก ผนวกกับเมื่อยางรักเสื่อมสภาพจะลอกหลุดได้และง่ายต่อการแตกร้าว[22] นอกจากนี้หากต้องการสร้างวัตถุขนาดใหญ่โดยใช้ไม้เป็นหลักวัตถุเหล่านั้นจะมีน้ำหนักมากตามไปด้วยยากต่อการเคลื่อนย้าย

ด้วยเหตุนี้ช่างจึงคิดค้นกรรมวิธีและเลือกใช้วัสดุใหม่คือการใช้ “ผ้า” แทนการใช้แกนไม้ทั้งชิ้น เมื่อนำผ้าซึ่งประกอบขึ้นจากเส้นใยจำนวนมากภายในถักทอยึดกันเป็นโครงข่ายมีคุณสมบัติในการดูดซึมแต่อ่อนนุ่มไม่สามารถขึ้นรูปได้ตัวของมันเอง มาวางบนแกนหรือหุ่นชั่วคราวซึ่งทำจากดินและทรายที่ขึ้นรูปได้ง่ายแต่เมื่อแห้งลงจะเปราะบางพังทลายได้ไม่ยากนัก และนำยางรักซึ่งมีคุณสมบัติยืดหยุ่น เนื้อละเอียด เหนียว ผนวกกับช่วงเวลาแรกยางรักยังเป็นของเหลวมาทาลงบนผ้า เมื่อยางรักแห้งและแข็งตัวส่งผลให้เส้นใยโครงข่ายผ้าที่เคยอ่อนนุ่มกลายเป็นแข็งแกร่ง เหนี่ยว และมีรูปทรงที่ล้อไปกับแกนหรือหุ่นชั่วคราว หลังจากนั้นช่างจึงนำดินภายในออกทำให้ได้ประติมากรรมที่แข็งแกร่งเนื้อเหนียว คงทน แต่บาง เบา ส่งผลให้ง่ายต่อการเคลื่อนย้าย

[22] เรื่องเดียวกัน, 9.

เมื่อเข้าสู่สมัยราชวงศ์ฮั่น (พ.ศ. 341- 763) กล่าวได้ว่าเป็นยุครุ่งเรืองของการสร้างภาชนะจากผ้าและยางรัก มีการผลิตเครื่องใช้ในครัวเรือนทั้งขนาดเล็กและใหญ่ด้วยผ้าและยางรักเพื่อในชีวิตประจำวัน[23] ภาชนะเหล่านี้นอกจากจะเป็นของใช้ในครัวเรือนแล้ว บางส่วนยังถือเป็นสัญลักษณ์ตัวแทนของอำนาจ ความร่ำรวย และยศถาบรรดาศักดิ์ ราชสำนักในสมัยนั้นถึงขนาดมีการจัดหน่วยงานพิเศษควบคุมการผลิตโดยเฉพาะ[24] หลักฐานทางโบราณคดีที่มีการค้นพบภาชนะซึ่งสร้างจากผ้าและรักในช่วงเวลาดังกล่าวพบเป็นจำนวนมากกว่าหมื่นชิ้น มีด้วยกันหลากหลายรูปแบบ ตัวอย่างที่สำคัญคือ ภาชนะพร้อมฝาปิดทรงกลมขนาดใหญ่ภายในมีตลับขนาดเล็กรูปทรงต่างกันอีก 9 ชิ้น ได้จากการขุดค้นทางโบราณคดีในปี พ.ศ. 2515 ณ สุสานสมัยราชวงศ์ฮั่นในแหล่งโบราณคดีหม่าหวังตุย เมืองฉางซา มณฑลหูหนาน (ภาพที่ 5) และ ภาชนะรูปทรงคล้ายกระบวยได้จากการขุดค้นทางโบราณคดีในสุสานหมายเลข 168 สมัยราชวงศ์ฮั่น ณ เฟิงหวงซาน เมืองเจียงหลิน มณฑลหูเป่ย (ภาพที่ 6)[25]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[23] 吴双成、蔡友《浅谈漆器的分类及夹纻胎漆器的特点》济南：科学出版社，2012年，408 。(หวูชวางเฉิง และไช่โย่ว, **เฉี่ยนถานชีชี่เตอเฟินเล่ยจี๋เจียซู่ไตชีชี่เตอเท่อเตี่ยน** (จี่หนาน: เกอเฉียวชูป่านเจ้อ, 2012), 408.).

[24] Chistyakova A. N., "Lacquer cups of the western han dynasty (noin ula, mongolia): An analysis of inscriptions," **Archaeology Ethnology & Anthropology of Eurasia** 39 (December 2011): 83-89.

[25] 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》，11 。(หลิวเฮิงจือ, "ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว", 11.)

ภาพที่ 5 ภาชนะทรงกลมพร้อมฝาปิดทรงกลมขนาดใหญ่ภายในมีตลับขนาดเล็กรูปทรงต่างกันอีก 9 ชิ้น จาก สุสานสมัยราชวงศ์ฮั่นในแหล่งโบราณคดีหม่าหวังตุย เมืองฉางซา มณฑลหูหนาน (บน)

ที่มา 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》清华大学艺术学硕士学位论文，2015年，11 。(หลิวเฮิงจือ, "ชีอี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว" (ชิงหัวต้าเสวียยี่ซู่เสวียโซ่วซื่อเสวียเว่ยลุ่นเหวิน, 2015), 11.)

ภาพที่ 6 ภาชนะรูปทรงคล้ายกระบวย จาก สุสานหมายเลข 168 สมัยราชวงศ์ฮั่น ณ เฟิงหวงซาน เมืองเจียงหลิน มณฑลหูเป่ย (ล่าง)

ที่มา 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》清华大学艺术学硕士学位论文，2015年，11 。(หลิวเฮิงจือ, "ชีอี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว" (ชิงหัวต้าเสวียยี่ซู่เสวียโซ่วซื่อเสวียเว่ยลุ่นเหวิน, 2015), 11.)

กรรมวิธีในการใช้ผ้าและยางรักเพื่อสร้างภาชนะเครื่องใช้ต่างๆ คงเริ่มขึ้นในช่วงสมัยราชวงศ์โจวตะวันออกยุคจ้านกั๋วเป็นอย่างช้าและได้ทำสืบต่อมาในสมัยราชวงศ์ฮั่น จนกระทั่งเมื่อเข้าสู่**สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้** กรรมวิธีดังกล่าวยังคงทำสืบต่อไปแต่สิ่งที่ต่างออกไปและส่งผลจนกระทั่งถึงปัจจุบัน

คือ**การนำกรรมวิธีที่แต่เดิมใช้กับวัตถุขนาดเล็กมาปรับใช้กับการสร้างประติมากรรมที่ซับซ้อนและมีขนาดใหญ่กว่าเดิม** ในช่วงเวลานี้จึงอาจกล่าวได้ว่าประติมากรรมทุกซาได้เกิดขึ้นแล้ว[26] [27] โดยชาวจีนเป็นผู้พัฒนาขึ้นเองคงไม่ได้รับจากอินเดียหรือเอเชียกลางตามที่นักวิชาการบางท่านเข้าใจ[28] นอกจากนี้นักวิชาการหลายท่านให้ความเห็นว่า นอกจากปัจจัยทางด้านเทคนิคและความคงทนแล้ว อีกปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดประติมากรรมทุกซาเป็นผลมาจากความเชื่อใหม่ที่เข้ามาตั้งแต่ในสมัยราชวงศ์ฮั่นตะวันตกตอนปลายนั้นก็คือ**พุทธศาสนา**[29][30] ในช่วงเวลาดังกล่าวพุทธศาสนาได้รับการสนับสนุนอย่างดีจากชนชั้นปกครอง การสร้างประติมากรรมทางพุทธศาสนาด้วยผ้าและยางรักมีข้อดีคือมีน้ำหนักเบาแตกต่างจากวัสดุอื่นๆ เช่น หิน โลหะ และไม้ ซึ่งมีน้ำหนักมาก ส่งผลให้ง่ายต่อการอัญเชิญออกแห่ตามประเพณีทางพุทธศาสนาในจีน

เป็นที่น่าเสียดายว่าหลักฐานประติมากรรมทุกซาในพุทธศาสนาในสมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ไม่เหลือหลักฐานแล้วคงเหลือเพียงร่องรอยจากบันทึกต่างๆ ตัวอย่างที่สำคัญได้แก่ บันทึก*ซูซานจ้างจี้จี๋* เล่มที่ 12, บันทึก*เปี้ยนเจิ้งหลุ้น* เล่มที่ 3, บันทึก*ฝ่าเยี่ยนจูหลิน* เล่มที่ 16 และบันทึก*เหวยหมอจี๋เซี่ยง* ได้กล่าวถึงศิลปินตระกูลไต้สองคนคือ ไต้ขุย ผู้เป็นพ่อ และ ไต้หยง ผู้เป็นลูก ซึ่งมีชีวิตอยู่ในสมัยราชวงศ์จิ้นตะวันออก (พ.ศ. 853-963) ได้สร้างประติมากรรมในพุทธศาสนาหลายชิ้นจากผ้าและยางรัก[31]

---

[26]เศรษฐพงษ์ จงสงวน, ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก. (ป้ายให้ข้อมูลของวัดบำเพ็ญจีนพรต).

[27] 穆宝凤《干漆夹苎造像的千年传承》，《中国宗教》，2012年，第 06 期，59 。(มู่เป่าเฟิ่ง, “กานชีเจียจู้เจ้าเซยิ่งเตอะเชียนเหนียนฉวนเฉิง,” **จงกั๋วจงเจี้ยว** 2012, ฉบับที่ 6, 59.) อ้างถึงใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้างและความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 93.

[28]นักวิชาการบางท่านเชื่อว่าเทคนิคประติมากรรมทุกซาจีนรับจากอินเดียและเอเชียกลาง ดู เศรษฐพงษ์ จงสงวน, ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก.

[29]高志强《论漆器胎骨的沿革》，《艺苑（南京艺术学院学报美术版）》1997年，1 。(เกาจื้อเฉียง, “ลุ่นชีชี่ไทกู่เตอหยานเก๋อ,” อี้ย่วน (หนานจิงอี้ซู่เสวียย่วนเสวียเป้าเหม่ยซูป่าน) 1997, 1.)

[30] เศรษฐพงษ์ จงสงวน. “ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก”.

[31] 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》，12 。(หลิวเฮิงจือ, “ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว”, 12.)

นอกจากนี้ในสมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ยังพบบันทึกหนึ่งซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของเทคนิคทุกซาในระดับพระจักรพรรดิคือ บันทึก*กว่างหงหมิงจี๋* เล่มที่ 16 กล่าวถึงพระจักรพรรดิเหลียงเจี๋ยนเหวินตี้ แห่งราชวงศ์เหลียง (พ.ศ. 1046-1094) มีพระราชโองการให้บันทึกการสร้างประติมากรรมทางพุทธศาสนาโดยใช้เทคนิคทุกซา วรรณะสีทอง มีความสูง 8 จ้าง หรือประมาณ 6 เมตร บันทึกชิ้นนี้นอกจากแสดงให้เห็นว่ากรรมวิธีนี้มีใช้กันในราชสำนักแล้วได้แสดงให้เห็นว่าช่างในช่วงเวลาดังกล่าวคงมีทักษะสูงในการสร้างประติมากรรมด้วยผ้าและยางรักขนาดใหญ่ด้วย[32]

ในสมัยราชวงศ์สุย (พ.ศ. 1124-1161) และราชวงศ์ถัง (พ.ศ. 1161-1450) เป็นช่วงเวลาที่ทั้งสภาพเศรษฐกิจ สังคม วัฒนธรรม ตลอดจนความสัมพันธ์ระหว่างอาณาจักรและพุทธศาสนาเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก กล่าวกันว่าในสมัยพระจักรพรรดิถังเสวียนจงมีอารามอยู่ทั่วพระราชอาณาจักรกว่า 5,358 แห่ง มีนักบวชในพุทธศาสนา 10,000 กว่าคน[33] จากการสืบค้นพบว่าช่วงเวลาดังกล่าวนี้เองได้พบหลักฐานพระพุทธรูปทุกซาที่เก่าแก่ที่สุดในจีน คือ ประติมากรรมพระพุทธเจ้า ซึ่งผ่านการวิเคราะห์วัสดุด้วยกรรมวิธีทางวิทยาศาตร์พบว่ามีอายุในสมัยราชวงศ์สุย[34] ขนาดเท่าคนจริง ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 7) หลักฐานที่มีอายุน้อยลงมา เช่น ประติมากรรมพระพุทธเจ้าสององค์ สมัยราชวงศ์ถังตอนปลาย ขนาดเท่าคนจริงปัจจุบัน องค์หนึ่งเป็นสมบัติของ the Metropolitan Museum of Art สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 8) อีกองค์เป็นสมบัติของ The Freer Gallery of Art สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 9) เชื่อกันว่าพระพุทธรูปทั้ง 3 องค์นี้นำมาจากวัดในมณฑลเหอเป่ย[35] นอกจากนี้ยังพบประติมากรรมพระโพธิสัตว์สมัยราชวงศ์ถัง ขนาดความสูง 45.6 ซ.ม. ซึ่งสร้างโดยเทคนิคดังกล่าวอีกด้วย ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Cleveland Museum of Art สหรัฐอเมริกา[36] (ภาพที่ 10)

---

[32] เรื่องเดียวกัน, 12.)

[33] เรื่องเดียวกัน, 11.

[34] Donna K. Strahan, “ The Walters Chinese Wood-and-Lacquer Buddha: A Technical Study,” **The Journal of the Walters Art Gallery** 51 (1993), 109, accessed August 12, 2019, available from https://www.jstor.org/stable/20169087?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents.

[35] เรื่องเดียวกัน.

[36] เรื่องเดียวกัน.

แม้ว่าประติมากรรมพระพุทธเจ้าทั้ง 3 ชิ้นสร้างจากผ้าและยางรักแต่ประติมากรรมชิ้นแรกภายในเป็นประติมากรรมไม้สลักซึ่งประกอบขึ้นจากไม้จำนวน 12 ชิ้นเชื่อมต่อกันด้วยตะปูโลหะและถูกปิดทับด้วยผ้าและยางรักอีกที[37] ต่างจากประติมากรรมที่เหลือซึ่งภายในกลวง ในจุดนี้เองอาจเป็นไปได้ว่าช่างบางส่วนยังไม่มีความชำนาญพอหรือเกรงว่าหากสร้างประติมากรรมขนาดใหญ่โดยใช้เพียงผ้าและยางรักรับน้ำหนักประติมากรรมอาจไม่คงทน แต่เมื่อเข้าสู่ราชวงศ์ถังช่างอาจตระหนักรู้ได้ว่าผ้าและยางรักสามารถรับน้ำหนักประติมากรรมได้ ซึ่งหลักฐานที่หลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันช่วยพิสูจน์ว่าวัสดุหลักทั้งสองสามารถทำให้ประติมากรรมขนาดเท่าคนจริงอยู่มาได้จนถึงปัจจุบันซึ่งผ่านมาแล้วกว่าหนึ่งพันปี นอกจากนี้น่าสังเกตว่า ประติมากรรมในยุคนี้ที่หลงเหลือมาจนถึงปัจจุบันมีลักษณะคล้ายกันกล่าวคือ ไม่ปรากฏพระหัตถ์ สาเหตุคงมาจากความนิยมในการใช้ไม้สลักเป็นรูปมือแล้วนำมาต่อเข้ากับแขนที่ทำจาก ผ้า หรือ กระดาษ และยางรัก ซึ่งเทคนิคดังกล่าวยังได้ส่งต่อมายังช่างเป๋งซ้งอีกด้วย

ภาพที่ 7 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์สุย ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา

ที่มา https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/museums/three-lacquer-buddhas-all-in-a-row/2018/03/07/fea977b8-1bf9-11e8-ae5a-16e60e4605f3_story.html?noredirect=on เข้าถึงเมื่อ 8 สิงหาคม 2562

[37] เรื่องเดียวกัน.

ภาพที่ 8 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์ถังตอนปลาย
ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Metropolitan Museum of Art สหรัฐอเมริกา
ที่มา https://www.metmuseum.org/art/collection/search/42 163 เข้าถึงเมื่อ 8 สิงหาคม 2562

ภาพที่ 9 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์ถังตอนปลาย ปัจจุบันเป็นสมบัติของ The Freer Gallery of Art
ที่มา https://www.washingtonpost.com/goingou tguide/ museums/three-lacquer-buddhas-all-in-a-row/2018/03/07/fea977b8-1bf9-11e8-ae5a-16e60e4605f3_story.html?noredirect=on เข้าถึงเมื่อ 8 สิงหาคม 2562

ถึงแม้ว่าประติมากรรมทุกซาในสมัยราชวงศ์สุยและถังที่เหลือหลักฐานมาจนถึงปัจจุบันมีจำนวนน้อยและขนาดที่ใหญ่สุดเท่าที่พบมีขนาดเท่ามนุษย์ แต่ในความเป็นจริงแล้วผลงานที่สร้างขึ้น

ในช่วงเวลาดังกล่าวอาจมีจำนวนมากและขนาดใหญ่โตดังที่ปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษร เช่น บันทึก *เปี้ยนเจิ้งหลุ้น* ซึ่งแต่งขึ้นในสมัยราชวงศ์ถังโดย ฝ่าหลิน กลางพุทธศตวรรษที่ 12 กล่าวถึงการสร้างพุทธปฏิมาทุกซา ขนาดความสูง 120 ฉือหรือประมาณ 40 เมตร ในมณฑลหูเป่ย บันทึก *ฉื๋อเอินฝ่าซือฉวน* เล่มที่ 7 กล่าวถึงตั้งแต่รัชสมัยเจิงกวาน (สมัยพระจักรพรรดิถังไท่จง) ปีที่ 23 เป็นต้นมามีการสร้างพุทธปฏิมาทุกซา จำนวนมากกว่า 200 ชิ้น ภายในวัดต้าฉือเอิน หลักฐานการสร้างประติมากรรมทุกซา ที่ใหญ่ที่สุดปรากฏในบันทึก*เฉาเย่จินจ้าย* เล่มที่ 5 กล่าวถึงในปีแรกของการสถาปนาราชวงศ์โจว พระจักรพรรดินีหวู่เจ๋อเทียนทรงบำเพ็ญพระราชกุศลโดยการสร้างพระวิหารสูง 1,000 ฉือ (340 เมตร) เพื่อประดิษฐานประติมากรรมสูง 900 ฉือ (300 เมตร) แม้ว่าคำอธิบายนี้อาจฟังดูเกินจริงแต่แสดงให้เห็นว่าช่างมีทักษะความชำนาญในการสร้างประติมากรรมทุกซาเป็นอย่างมาก[38]

ภาพที่ 10 พระโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์ถัง สูง 45.6 ซ.ม.
ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Cleveland Museum of Art สหรัฐอเมริกา
ที่มา https://www.freersackler.si.edu/essays/lac quer-and-buddhist-sculpture-in-east-asia-sixth-eighth-century/ เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

[38] เก็บความจาก 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》，13。(หลิวเฮิงจือ, “ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว”, 13.)

ในช่วงเวลาดังกล่าว กรรมวิธีในการสร้างประติมากรรมทุกซาในจีนได้แพร่ออกไปยังดินแดนใกล้เคียงโดยเฉพาะญี่ปุ่นซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์นาระ (พุทธศตวรรษที่ 13-14)[39] และทำสืบต่อมาจนถึงปัจจุบัน ตัวอย่างสำคัญ เช่น ประติมากรรมอสูร สมบัติของวัดโคฟุคุจิ เมืองนาระ ญี่ปุ่น (ภาพที่ 11) และ ประติมากรรมรูปเหมือนพระภิกษุเจี้ยนเจิน หรือ คันชิน สมบัติของวัดโตโซไดจิ เมืองนาระ ญี่ปุ่น (ภาพที่ 12) ซึ่งประวัติพระภิกษุรูปดังกล่าวเป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างจีนและราชสำนักญี่ปุ่นในช่วงเวลานี้ได้ดีกล่าวคือท่านคันชินเดิมทีเป็นชาวจีนและได้เดินทางมายังญี่ปุ่นเมื่อ พ.ศ. 1296 ขณะมีอายุ 67 ปี เพื่อช่วยเหลือพระจักรพรรดิโชมุฟื้นฟูพุทธศาสนาในญี่ปุ่น[40] ประติมากรรมพระภิกษุคันชินยังถูกกล่าวไว้ในหนังสือ ต้นกำเนิดการสร้างวัดโตโซไดจิ ซึ่งเป็นหลักฐานบันทึกที่กล่าวถึงพระภิกษุผู้เป็นศิษย์ของพระภิกษุคันชินทั้ง 5 รูป ได้แก่ อี้จิ้ง, เสี้ยนจิ้ง, ซือทัว, ฝ่าลี่ และ หรูเป่า ได้ร่วมกันสร้างประติมากรรมพระภิกษุคันชินด้วย ผ้า หรือ กระดาษ และยางรัก[41]

---

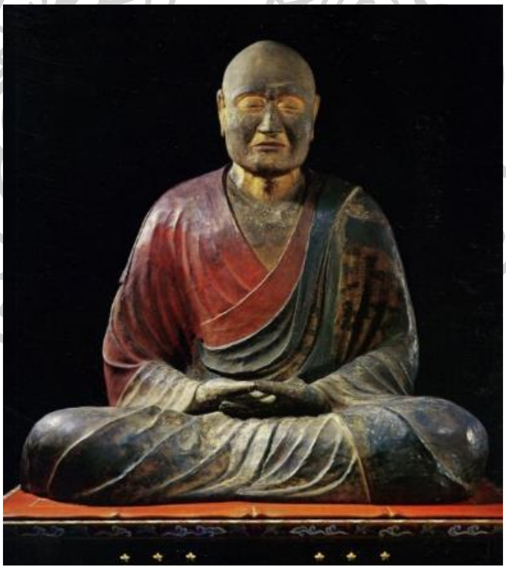
[39] Rene-Yvon Lefbvre d' Argence, **Chinese, Korean and Japanese sculpture : the Avery Brundage Collection, Asian Art Museum of San Francisco** (Tokyo : Kodansha International, 1974), 406.

[40] มาลินี คัมภีรญาณนนท์, **ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น** (กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 84.

[41] 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》，19。(หลิวเฮิงจือ, “ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว”, 19.)

ภาพที่ 11 อสูร สมบัติของวัดโคฟุคุจิ เมืองนาระ ญี่ปุ่น

ที่มา: https://www.pinterest.com/pin/32383702942 7290146/?lp=true เข้าถึงเมื่อ 28 ตุลาคม 2561



ภาพที่ 12 รูปเหมือนพระภิกษุกานจิน สมบัติของวัดโตโซไดจิ เมืองนาระ ญี่ปุ่น

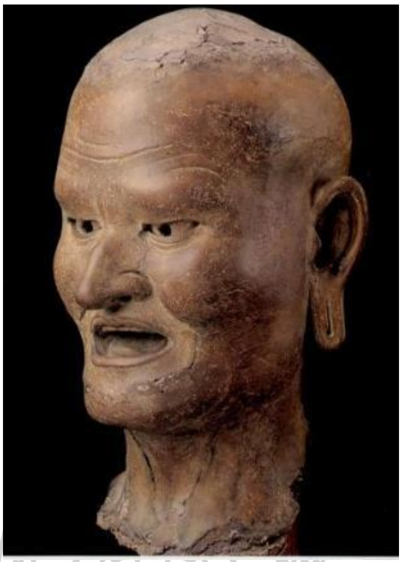
ที่มา: https://www.freersackler.si.edu/essays/lac quer-relics-and-self-mummification/14-2/ เข้าถึงเมื่อ 28 ตุลาคม 2561

ในสมัยราชวงศ์ซ่ง (พ.ศ. 1503-1822) แม้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ราชสำนักอ่อนแอ แต่ศิลปะวัฒนธรรมเจริญรุ่งเรือง พุทธศาสนาเป็นที่นิยมในหมู่ชนโดยทั่วไป การสร้างประติมากรรมทุกซายังคงพบหลักฐานที่แสดงให้เห็นถึงทักษะความชำนาญที่สูง มีความละเอียดสมจริง สีหน้าแสดงอารมณ์ได้ชัดเจน ตัวอย่างที่สำคัญ คือ เศียรพระอรหันต์ สมัยราชวงศ์ซ่ง สูง 30 ซม. ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Museum of Fine Arts บอสตัน สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 13) และ ประติมากรรมพระอรหันต์ พบจารึกระบุชื่อผู้สร้างอุทิศและปี พ.ศ. 1642[42] ซึ่งอยู่ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Honolulu Museum of Art (ภาพที่ 14) ในช่วงเวลานี้ยังพบหลักฐานการสร้างประติมากรรมทุกซาเพื่อช่วยรักษาสภาพร่างของพระภิกษุ (ภาพที่ 15) ประติมากรรมชิ้นนี้ภายนอกมีลักษณะเหมือนประติมากรรมรูปพระภิกษุจีนโดยทั่วไปแต่เมื่อได้รับการตรวจสอบภายในโดยเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์พบว่าประติมากรรมสามารถแบ่งออกเป็นสองส่วน คือส่วนภายนอกคือชั้นของผ้าและยางรักหลายชั้นประดับด้วยทองคำเปลวและการเขียนสี แต่แกนภายในเป็นโครงร่างมนุษย์ ซึ่งบริเวณฐานพบพบม้วนผ้าซึ่งภายในพบข้อความระบุชื่อพระภิกษุ ลิ่วฉวน ในสมัยราชวงศ์ซ่ง[43]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[42] Denise Patry Leidy, **Lacquer, Relics, and Self-Mummification**.

[43] Janene Pieters, **1000-year-old Chinese mummy gets CT scan in Amersfoort**, accessed August 12, 2019, available from https://nltimes.nl/2014/12/09/1000-year-old-chinese-mummy-gets-ct-scan-amersfoort.



ภาพที่ 13 เศียรพระอรหันต์ สมัยราชวงศ์ซ่ง สูง 30 ซ.ม.

ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Museum of Fine Arts, บอสตัน, สหรัฐอเมริกา

ที่มา 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》清华大学艺术学硕士学位论文，2015年，14。(หลิวเฮิงจือ, “ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว” (ชิงหัวต้าเสวียยี่ซู่เสวียโซ่วซื่อเสวียเว่ยลุ่นเหวิน, 2015), 14.)

ภาพที่ 14 ประติมากรรมพระอรหันต์ พบจารึกระบุชื่อผู้สร้างอุทิศและปี พ.ศ. 1642 ซึ่งอยู่ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ ปัจจุบันเป็นสมบัติของ Honolulu Museum of Art

ที่มา https://www.freersackler.si.edu/essays/lacquer-relics-and-self-mummification/ เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

ภาพที่ 15 ร่างพระภิกษุ ลิ่วฉวน ถูกห่อหุ้มอยู่ภายในประติมากรรมซึ่งสร้างด้วยผ้าและยางรัก สมัยราชวงศ์ซ่ง ปัจจุบันเก็บรักษาโดย Drents Museum, เนเธอร์แลนด์
ที่มา https://nltimes.nl/2014/12/0 9/1000-year-old-chinese-mummy-gets-ct-scan-amersfoort/ เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

เมื่อเข้าสู่สมัยราชวงศ์หยวน อิทธิพลพุทธศาสนาจากทิเบตซึ่งได้รับการนับถือจากราชสำนักมองโกลซึ่งเข้ามาแทนที่ชาวฮั่นได้เจริญขึ้นในจีนส่งผลให้งานศิลปกรรมของราชสำนักเกิดการปรับเปลี่ยน สำหรับการสร้างประติมากรรมทุกซาพบหลักฐานทั้งบันทึกและโบราณวัตถุ เช่น บันทึก *หยวนสื่อเลี่ยจ้วนตี้จิ่วสือฟางจี้* กล่าวถึงขั้นตอนการสร้างประติมากรรมทุกซา โดยการนำผ้าไหมมาปิดทั่วประติมากรรมดินและอาบด้วยยางรัก หลังจากนั้นจึงเอาดินภายในออก นอกจากนี้ภายในบันทึกเล่มดังกล่าวยังพูดถึงศิลปินผู้สร้างประติมากรรมทุกซาชื่อ หลิวหยวน ได้ศึกษาประติมากรรมศิลปะอินเดียจากอาหนี่เกอ ศิลปินชาวเนปาล สอดคล้องกับบันทึก *ฮั่วซู่จี้* ที่กล่าวถึงผลงานการสร้างประติมากรรมทุกซาในพุทธศาสนาของหลิวหยวนว่าเป็นการผสมผสานรูปแบบกรรมวิธีดั้งเดิมของชาวจีนเข้ากับความเชื่อที่เข้ามาใหม่จากทิเบต[44]

ในส่วนของประติมากรรมทุกซา ในสมัยราชวงศ์หยวน พบหลักฐานเป็นจำนวนมาก ตัวอย่างที่สำคัญคือ กลุ่มประติมากรรมประดิษฐานในมหาวีรรัตนวิหาร (หลังเก่า) วัดม้าขาว เมืองลั่วหยาง มณฑลเหอหนาน ได้แก่ ประติมากรรมพระพุทธเจ้าทั้งสามพระองค์ (ภาพที่ 16) ขนาบด้วย

---

[44] เก็บความจาก 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》，15 。(หลิวเฮิงจือ, “ชียี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว”, 15.)

พระสกันทโพธิสัตว์ และ พระสังฆารามโพธิสัตว์ ล้อมด้วยพระอรหันต์ทั้ง 18 องค์ (ภาพที่ 17) และพระไมตรียะโพธิสัตว์[45] และ ประติมากรรมพระโพธิสัตว์ สมบัติของ Baltimore Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 18) ตัวอย่างที่ยกมาแสดงนี้แม้โดยภาพรวมมีรูปแบบอย่างประเพณีจีนทั่วไป แต่ประติมากรรมบางชิ้น เช่น ประติมากรรมพระพุทธเจ้าทั้งสามพระองค์ ของวัดม้าขาว (ภาพที่ 16) บริเวณฉากหลังสังเกตได้ว่าปลายพนักพิงมีส่วนประดับที่คล้ายสัตว์มีงวงม้วนเข้าซึ่งเชื่อว่าคือมกร และประติมากรรมพระโพธิสัตว์สมบัติของ Baltimore Walters Art Museum (ภาพที่ 18) ที่มีทรงผม พระพักตร์ เครื่องทรง และผ้านุ้ง ต่างจากศิลปะจีนอย่างชัดเจน รูปแบบเหล่านี้เป็นศิลปะเนปาล-ทิเบตซึ่งเข้ามาในจีนผ่านราชสำนักหยวนและชนชั้นปกครองที่มีความนิยมในพุทธศาสนาจากดินแดนเหล่านี้สอดคลองกับการนำช่างจากเนปาลเข้ามาดังที่กล่าวแล้วข้างต้น

ภาพที่ 16 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์หยวน ประดิษฐานในมหาวีรรัตนวิหาร (หลังเก่า) วัดม้าขาว เมืองลั่วหยาง มณฑลเหอหนาน

ที่มา http://blog.sina.com.cn/s/blog_498042270100wem3.html

เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

---

[45] 刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》，15 。(หลิวเฮิงจือ, “ชีอี่เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว”, 15.)

ภาพที่ 17 พระอรหันต์ 1 ใน 18 องค์ สมัยราชวงศ์หยวน ประดิษฐานในมหาวีรรัตนวิหาร (หลังเก่า)
วัดม้าขาว เมืองลั่วหยาง มณฑลเหอหนาน
ที่มา http://www.sohu.com/a/223709129_340293 เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

ภาพที่ 18 พระโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์หยวน
สมบัติของ Baltimore Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา
ที่มา http://news.artintern.net/html.php?id=74346&fbclid=IwAR2j
K0zZyjyfYlgH0BI6AfmeS_LFMBUrTvzPif_6UOwPwA1ajnb8oKSL TeE
เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

ในสมัยราชวงศ์หมิงและชิง การสร้างประติมากรรมทุกชารูปแบบโดยรวมสืบต่อจากสมัยราชวงศ์หยวน การสร้างประติมากรรมดังกล่าวมีจำนวนลดลงเนื่องมาจากความนิยมในการสร้างประติมากรรมจากวัสดุอื่นๆ เช่น โลหะ และเซรามิก เข้ามาแทนที่[46] ตัวอย่างที่สำคัญในสมัยราชวงศ์หมิง เช่น พระพุทธรูป สมบัติของ McClung Museum of Natural History & Culture สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 19) และพระโพธิสัตว์ สมบัติของ The Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา (ภาพที่ 20)

ภาพที่ 19 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์หมิง
สมบัติของ McClung Museum of Natural History & Culture สหรัฐอเมริกา
ที่มา https://pastinthepresent.wordpress.com/201 6/08/29/object-lessons-in-museums-and-the-humanities/ เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

[46] เรื่องเดียวกัน, 15.

ภาพที่ 20 พระโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์หมิง สมบัติของ The Walters Art Museum สหรัฐอเมริกา
ที่มา https://art.thewalters.org/detail/4483/seated-guanyin-kuan-yin-bodhisattva/
เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

ในสมัยราชวงศ์ชิงได้ปรากฏหลักฐานลายลักษณ์อักษรที่สำคัญคือ บันทึก *หยวนหมิงหยวนเน่ยกงฝอจั้วเซี่ยนสิงเจ๋อลี่* กล่าวถึงวัสดุในการสร้างประติมากรรมทุกซาซึ่งวัสดุส่วนที่ขาดไม่ได้และสืบต่อมาตั้งแต่ยุคโบราณคือ ผ้าป่านรามี และ ยางรัก นอกจากนี้ในบันทึกยังกล่าวถึงการใช้ น้ำมันตังอิ้ว และผงอิฐ อีกด้วย ช่วงพระจักรพรรดิเฉียนหลง ปรากฏปฏิมากรคนสำคัญคือ เสินเซ่าอัน มีอายุในช่วง พ.ศ. 2310-2378 อาศัยอยู่ ณ เมืองฝูโจว มณฑลฝูเจี้ยน กล่าวกันว่าปฏิมากรท่านนี้เป็นผู้รื้อฟื้นการสร้างประติมากรรมและภาชนะด้วย ผ้า หรือ กระดาษ และยางรัก ให้กลับมารุ่งเรืองจนเกิดสกุลช่างเสินเซ่าอันขึ้น และสืบต่อมาจนถึงยุคสาธารณรัฐประชาชนจีน ปฏิมากรผู้นี้ได้ปรับปรุงสูตรในการสร้างประติมากรรม เช่น เปลี่ยนจากการใช้ผ้าป่านที่มีเนื้อหยาบและหนาเป็นผ้าไหมซึ่งเนื้อละเอียดและเบามากกว่า พัฒนาเทคนิคการใช้สีทองและการเคลือบผิว[47] นอกจากนี้รูปแบบประติมากรรมยังมีลักษณะเฉพาะที่เรียวผอม รูปทรงแสดงความเคลื่อนไหวชัดเจน ตัวอย่างประติมากรรมที่สำคัญ เช่น พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ถือตะกร้าปลา (ภาพที่ 21) และพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ (ภาพที่ 22)

[47] เก็บความจาก เรื่องเดียวกัน, 16.

ภาพที่ 21 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ถือตะกร้าปลา สมัยราชวงศ์ชิง สร้างโดย เสินเซ่าอัน (ซ้าย)
ที่มา https://kknews.cc/culture/qjae8.html เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

ภาพที่ 22 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์ชิง สร้างโดย เสินเซ่าอัน (ขวา)
ที่มา https://kknews.cc/zh-my/collect/grrvj38.html เข้าถึงเมื่อ 12 สิงหาคม 2562

2. ประติมากรรมทุกซาที่พบในไทย

นอกจากจีนและญี่ปุ่นที่พบประติมากรรมทุกซาเป็นจำนวนมากแล้ว สำหรับไทยพบหลักฐานที่เป็นประติมากรรมทุกซาชัดเจนกลุ่มอื่นๆ นอกเหนือจากผลงานช่างเป๋งซ้งด้วยเช่นกันแต่มีจำนวนไม่มากนัก เนื่องด้วยปัจจัย 2 ประการคือ

1) สภาพอากาศของไทยโดยเฉพาะภาคกลางมีลักษณะร้อนชื้นส่งผลให้วัตถุเหล่านี้เสื่อมสภาพได้ง่าย รวมไปถึงด้วยเหตุผลดังกล่าวจึงอาจทำให้ไม่เป็นที่นิยมสร้างในไทย

2) ประติมากรรมส่วนใหญ่เป็นศูนย์รวมความศรัทธาและความเชื่อ ส่งผลให้ผู้วิจัยไม่สามารถสัมผัสหรือหยิบยกเพื่อตรวจสอบว่าประติมากรรมเหล่านั้นสร้างด้วยเทคนิคทุกซาหรือไม่

เท่าที่สืบค้นพบประติมากรรมจำนวน 3 กลุ่มที่สร้างโดยเทคนิคทุกซาอย่างแน่นอน ได้แก่ พระพุทธรูปในภาคเหนือ หัวโขน และประติมากรรมที่นำเข้าจากจีน

<u>พระพุทธรูปในภาคเหนือของไทย</u>

ทางภาคเหนือของไทยพบหลักฐานการสร้างประติมากรรมทุกซาเช่นกัน การสร้างประติมากรรมด้วยเทคนิคดังกล่าว คุณฐาปกรณ์ เครือระยา ผู้ทำวิจัยเรื่อง การศึกษารูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่า – ไทใหญ่ ที่ปรากฏในนครลำปาง เรียกว่า “เทคนิคการสร้างพระพุทธรูปเครื่องเขิน” เทคนิคเหล่านี้คงมาจากพม่าเนื่องจากหลักฐานที่พบเกือบทั้งหมดมีรูปแบบศิลปะพม่า สมัยมัณฑะเลย์[48] ซึ่งมีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 24-25 สอดคล้องกับหลักฐานที่ใช้เทคนิคนี้พบในพม่าจำนวนมาก ชาวพม่าคงรับกรรมวิธีดังกล่าวจากจีนพร้อมกับกรรมวิธีการทำภาชนะ[49]ที่คนไทยเรียกว่าเครื่องเขิน สาเหตุที่ชาวพม่านิยมการสร้างพระพุทธรูปด้วยกรรมวิธีดังกล่าวอาจเนื่องจากชาวพม่ามีวัฒนธรรมการถวายพระพุทธรูปไว้ตามวัดหรือถ้ำบนยอดดอยสูง ซึ่งกรรมวิธี

---

[48] ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี, “การศึกษาพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง,” **วิจิตรศิลป์** 4, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2556): 78.

[49] D.G.E. Hall, **Burma** (Hutchinson University Library: London, 1960), 42.

ดังกล่าวจะทำให้พระพุทธรูปมีน้ำหนักเบาง่ายต่อการขนย้ายทำให้สะดวกต่อการเดินทางและขนส่งในพื้นที่ห่างไกล[50]

ขั้นตอนในการทำเริ่มต้นจากการปั้นหุ่นดินเหนียว ใช้กระดาษชุบน้ำฉีกเป็นชิ้นๆ และแปะลงบนหุ่น ใช้ผ้าสบงหรือจีวรเก่าของพระสงฆ์ที่มีการลงยันต์คาถาชุบยางรักให้เปียกและพันรอบหุ่นดินด้วยยางรัก ตามด้วยการนำขี้เลื่อย ผสมกับผงดอกไม้แห้ง และยางรักทารอบ หลังจากนั้นจึงปิดกระดาษอีกที ทำเช่นนี้เป็นชั้นซ้ำๆ จนได้ขนาดความหนาเพียงพอที่ทำให้โครงสร้างชิ้นงานอยู่ตัว เมื่อยางรักแห้งสนิทจึงนำชิ้นงานไปแช่น้ำเพื่อให้ดินเหนียวด้านในละลายและทำการประดับตกแต่ง ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพม่า จาก วัดม่อนปู่ยักษ์ จ.ลำปาง (ภาพที่ 23)และพระพุทธรูปจากวัดจองคำ จ.ลำปาง (ภาพที่ 24) เป็นต้น

ภาพที่ 23 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพม่า สร้างด้วย ผ้า (กระดาษ) และ ยางรัก จาก วัดม่อนปู่ยักษ์ จ.ลำปาง

ที่มา: ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี. “การศึกษาพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง.” วิจิตรศิลป์ ปี 4, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2556): 78-88.

---

[50] ฐาปกรณ์ เครือระยา, **การศึกษารูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่า – ไทใหญ่ ที่ปรากฏในนครลำปาง**.

ภาพที่ 24 พระพุทธรูปสร้างด้วย ผ้า (กระดาษ) และ ยางรัก จากวัดจองคำ จ.ลำปาง
ที่มา: ฐาปกรณ์ เครือระยา. "การศึกษารูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่า – ไทใหญ่ ที่ปรากฏในนครลำปาง" เข้าถึงเมื่อ 28 ตุลาคม 2561 เข้าถึงได้จาก http://ojs.mcu.ac.th/index.php/lampang/article/view/1407/1187

<u>หัวโขน</u>

เมื่อแรกเชื่อกันว่ายังไม่มีหัวโขนดังเช่นปัจจุบันใช้กัน จะใช้วิธีการแต่งหน้าและเขียนระบายสีบนหน้าผู้แสดงแต่ละคนตามลักษณะของบุคคลใช้คนแสดงแทน แต่ด้วยผู้แสดงมีจำนวนมากจึงถือเป็นงานหนักต่อมาจึงมีผู้แก้ปัญหานี้โดยการสร้างหน้ากากเป็นใบหน้าต่างๆ[51] สำหรับหัวโขนที่ใช้กันในปัจจุบัน (ภาพที่ 25) บางท่านเชื่อว่ามีใช้กันตั้งแต่สมัยอยุธยา[52] บางท่านก็เชื่อว่าว่าเพิ่งเกิดขึ้นต้น

[51] ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, "ศิลปะการสร้างหัวโขนยุครัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 9" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 17.

[52] เรื่องเดียวกัน, 20.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

กรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยรัชกาลที่ 1-3[53] แต่หลักฐานเก่าที่สุดที่พบในปัจจุบันมีอายุในสมัยรัชกาลที่ 3[54] สำหรับที่มาเทคนิคการสร้างหัวโขนเท่าที่ทำการสืบค้นยังไม่พบว่ามีผู้ใดกล่าวถึงว่าไทยรับเทคนิคนี้จากที่ใดหรือไทยเป็นผู้คิดขึ้นเอง

สาเหตุที่หัวโขนถูกจัดอยู่ในประติมากรรมทุกซา คือ ขั้นตอนการขึ้นหุ่น ซึ่งช่างจะทำการปั้นหัวโขนอย่างคร่าวๆ ด้วยดินเหนียว หลังจากนั้นจึงนำ กระดาษสา หรือในอดีตนิยมใช้ กระดาษข่อย และ กระดาษฟาง ตัดเป็นแผ่นมาปิดทับที่หุ่นดินเหนียว สลับกับทาแป้งเปียกให้ทั่วให้มีความหนาพอที่ชิ้นงานจะทรงตัวอยู่ได้เมื่อไม่มีแกนดินเหนียวและนำไปตากแดดให้แห้ง หลังจากเมื่อชิ้นงานแห้งแล้วจะใช้มีดปลายแหลมกรีดจากด้านบนสุดของขอบกระดาษลงมายังด้านล่างสุดของขอบกระดาษอีกด้านและถอดกระดาษออกจากหุ่นดินเหนียวอย่างระมัดระวัง หลังจากนั้นจึงเย็บริมกระดาษที่ตัดให้ติดกันสนิท (ภาพที่ 26) และทำการประดับตกแต่งลวดลายนูนต่ำต่างๆ ที่เกิดจากการใช้แม่พิมพ์ลายหินสบู่[55] กรรมวิธีการสร้างหัวโขนนี้ช่างไทยอาจคิดค้นและพัฒนาขึ้นเองก็มีความเป็นไปได้ แต่เมื่อพิจารณาถึงกรรมวิธีที่ซับซ้อนและยุ่งยาก ผนวกกับขั้นตอนการขึ้นหุ่น การติดกระดาษและทาวัสดุประสาน (ในที่นี้คือแป้งเปียกแต่อื่นๆ นิยมใช้ยางรัก) มีพบมาก่อนทั้งในจีน ญี่ปุ่น และพม่า ไทยเองอาจรับเทคนิคการสร้างหัวโขนจากดินแดนเหล่านี้ซึ่งไทยมีการติดต่อมาตั้งแต่สมัยอยุธยาได้อีกเช่นกัน แต่ความเป็นไปได้ในประเด็นหลังยังคงไม่สามารถสรุปได้ว่าแนวคิดดังกล่าวถูกต้อง ควรมีการศึกษาเพิ่มเติมอีกในอนาคต

มหาวิทยาลัยศิลปากร

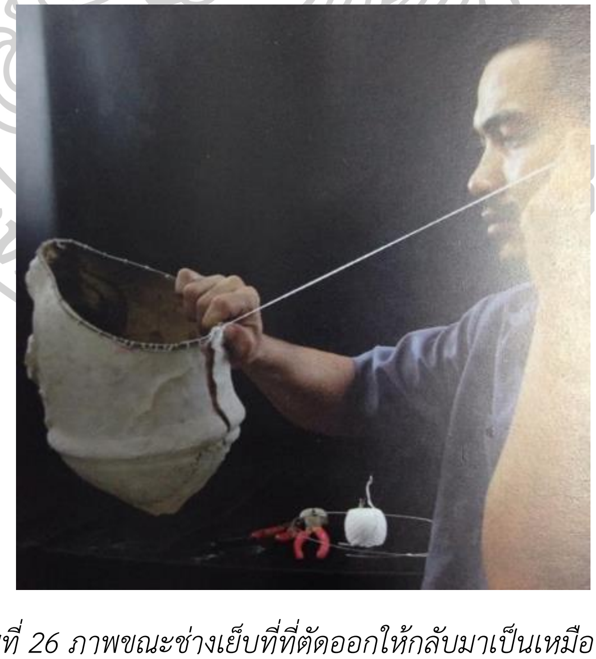
---

[53] สุจิตต์ วงษ์เทศ, **หน้ากาก 2,500 ปี เขาสามร้อยยอด จ. ประจวบคีรีขันธ์ ต้นแบบหน้าพราน (จับนางมโนห์รา) และหัวโขน**, เข้าถึงเมื่อ 10 มกราคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://www.matichon.co.th/columnists/news_288923.

[54] ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม, “ศิลปะการสร้างหัวโขนยุครัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 9”, 19.

[55] เก็บความจาก เรื่องเดียวกัน, 40-70.

ภาพที่ 25 ศีรษะเจ้าเงาะ เล่นละครสมโภช ร.5 เสด็จฯ กลับจากยุโรป พ.ศ. 2440
ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ที่มา https://www.matichon.co.th/columnists/n ews_288923



ภาพที่ 26 ภาพขณะช่างเย็บที่ที่ตัดออกให้กลับมาเป็นเหมือนเดิม
ที่มา: แผนกช่างประดิษฐ์หัวโขน ศูนย์ศิลปาชีพบางไทร, หัวโขน : หนึ่งในศิลป์แผ่นดินสยาม (กรุงเทพฯ : สำนักงานการปฏิรูปที่ดินเพื่อเกษตรกรรม กระทรวงเกษตรและสหกรณ์) 2559, หน้า 149

<u>ประติมากรรมที่นำเข้าจากจีน</u>

จากที่กล่าวมาข้างต้นว่าจีนเป็นทั้งแหล่งกำเนิดและแหล่งผลิตประติมากรรมทุกซานั้น พบว่าในไทยได้มีการนำเข้าประติมากรรมดังกล่าวจากจีนด้วย ซึ่งหลักฐานที่เก่าแก่ที่สุดที่มีหลักฐานการนำเข้าค่อนข้างชัดเจนคือ กลุ่มประติมากรรมทางพุทธศาสนาซึ่งถูกนำเข้าโดยพระอาจารย์จีนวังสสมาธิวัตร (สกเห็ง) ราวรัชกาลที่ 5[56] ประติมากรรมกลุ่มนี้ทั้งหมดแม้เป็นประติมากรรมแทนบุคคลต่างกันแต่ทั้งหมดมีรูปแบบทางศิลปกรรมร่วมกันกล่าวคือ มีทรวดทรงค่อนข้างอ้วนท้วมและนิ่งสงบ ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ในวัดสังกัดจีนนิกาย 2 แห่ง ได้แก่ วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา คือ พระพุทธเจ้าประธานทั้งสามพระองค์ พระอานันทะ พระมหากัศยปะ (ภาพที่ 27, 2-28) และท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 พระองค์ (ภาพที่ 29) และวัดบำเพ็ญจีนพรต กรุงเทพฯ คือ สิบแปดอรหันต์, พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และราชาเมี่ยวจวง ซึ่งประติมากรรมที่ใหญ่ที่สุดในกลุ่มนี้คือ ท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 พระองค์ ซึ่งมีขนาดความสูงเกือบ 3 เมตร แต่มีความบางประมาณ 2 เซนติเมตรเท่านั้นโดยภายในใช้โครงสร้างไม้ช่วยรับน้ำหนัก

นอกจากเสินเซ่าอันที่เน้นความเพรียวบางและการลื่นไหล ประติมากรรมกลุ่มนี้ที่พบยังแสดงให้เห็นว่าในจีนยังมีช่างกลุ่มอื่นๆ ที่ผลิตประติมากรรมทุกซาและช่างแตกละกลุ่มมีเอกลักษณ์เป็นของตัวเอง

ภาพที่ 27 พระพุทธเจ้าประธานทั้งสามพระองค์ พระอานันทะ และ พระมหากัศยปะ
วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา

---

[56] เศรษฐพงษ์ จงสงวน, **ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก.**

ภาพที่ 28 ภาพถ่ายขณะมีผู้ยกประติมากรรมทุกซา พระอานันทะ

วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา

ที่มา www.facebook.com/Charoen1948/photos/pcb. 88279719177022 5/882796271770317/

ภาพที่ 29 ท้าวกุเวร วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา

ขนาดความสูงประมาณ 2.30 เมตร

ในบรรดาหลักฐานประติมากรรมทุกซาที่พบในไทยทั้ง 3 กลุ่มที่กล่าวมาข้างต้น แสดงให้เห็นว่า หัวโขน มีกรรมวิธีและวัสดุที่เป็นเอกลักษณ์ต่างจากอีก 2 กลุ่มที่เหลือ ได้แก่ การใช้เพียงกระดาษในการแปะลงบนหุ่นต่างจากกลุ่มอื่นใช้ผ้าเป็นหลักอาจมีกระดาษร่วมบ้างแต่ไม่มากนัก การใช้แป้งเปียกเป็นตัวประสานแทนการใช้ยางรัก และที่สำคัญคือการใช้แม่พิมพ์ลายหินสบู่เพื่อทำลวดลายนูนต่ำประดับบนโขน ซึ่งประเด็นการใช้หินสบู่พบว่าช่างเป๋งซังก็มีการใช้เช่นกัน ดังนั้นแล้วช่างเป๋งซังอาจได้รับแรงบันดาลใจส่วนนี้จากหัวโขนหรือไม่นั้นจะขอกล่าวในหัวข้อต่อไป

3. ประติมากรรมทุกซาผลงานช่างเป๋งซัง

3.1 วัสดุและกรรมวิธีทุกซาของช่างเป๋งซัง

จากการสัมภาษณ์คุณเสกสันณ์ฯ พบว่าวัสดุที่ใช้ในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซังมีทั้งวัสดุตามธรรมชาติและวัสดุสังเคราะห์ ได้แก่

1) ดินเหนียว
2) กระดาษสา
3) ผ้าขาวบาง
4) กาวลาเท็กซ์
5) ตะแกรงลวดหกเหลี่ยม
6) เหล็กเส้น
7) ปูนซีเมนต์ สูตรแห้งช้า
8) ปูนแคลเซียม
9) กระดาษทราย
10) สีพลาสติก ชนิดทาภายนอก
11) สีน้ำมันสีขาว สูตรแห้งช้า
12) น้ำมันสน
13) น้ำมันตังอิ๊ว (Tung Oil)
14) กาวหนังควาย
15) ทรายละเอียด
16) สีน้ำมันปิดทองคำเปลว (Flex)
17) ทองคำเปลว
18) น้ำสะอาด
19) ไม้(สำหรับสลักรูปมือ)

สำหรับกรรมวิธีในการสร้างประติมากรรมทุกซาของช่างเป๋งซังเท่าที่สืบค้นจากการสัมภาษณ์พบว่ามีด้วยกันประมาณ 14 ขั้นตอน ได้แก่

1) ปั้นประติมากรรมต้นแบบด้วยดินเหนียว

2) ทากาวลาเท็กซ์ และ ติดกระดาษสาให้ทั่วผิวประติมากรรมต้นแบบ

3) หลังจากผ่านขั้นตอนที่ 2 แล้ว หากประติมากรรมต้นแบบมีขนาดใหญ่มากต้องหุ้มผิวประติมากรรมด้วยตะแกรงลวดหกเหลี่ยม และรัดเหล็กเส้นบริเวณฐาน เพื่อให้ตัวประติมากรรมและฐานมีความแข็งแกร่งมากยิ่งขึ้น ก่อนที่จะทากาวลาเท็กซ์ และ ติดกระดาษสาให้ทั่วผิวประติมากรรมต้นแบบอีกครั้ง

4) นำปูนซีเมนต์สูตรแห้งช้าผสมกับทรายละเอียดและน้ำสะอาด มาโป๊วเก็บลายละเอียดผิวประติมากรรม

5) ติดผ้าขาวบางให้ทั่วผิวประติมากรรมต้นแบบ

6) ทิ้งไว้จนผิวประติมากรรมแห้ง หลังจากนั้นจึงเคาะที่ผิวประติมากรรมเพื่อนำดินเหนียวซึ่งอยู่ภายในออก (หลังจากถึงขั้นตอนนี้ ประติมากรรมจะกลวง)

7) นำสีพลาสติกชนิดทาภายนอกสีขาวผสมกับปูนแคลเซียมในอัตราส่วน 1:2 และใส่น้ำสะอาดเล็กน้อย ทาให้ทั่วผิวประติมากรรมซ้ำ 4-5 ครั้ง หากประติมากรรมมีขนาดใหญ่ให้ทาซ้ำเพิ่มอีก 2-3 ครั้ง (ทาเสร็จแต่ละครั้งให้ทิ้งไว้จนแห้งก่อนจึงทาซ้ำได้) หลังจากนั้นทิ้งไว้ 1 วัน

8) นำกระดาษทรายเบอร์ 2, 4 และ 80 ขัดผิวประติมากรรมให้เรียบ (ภาพที่ 30)

9) นำสีน้ำมันสีขาว สูตรแห้งช้า ผสมกับปูนแคลเซียมในอัตราส่วน 1:1 และ เจือจางด้วยน้ำมันสนเล็กน้อย ทารองพื้นให้ทั่วผิวประติมากรรมซ้ำ 7-8 ครั้ง หลังจากนั้นทิ้งไว้ 1 วัน

10) นำกระดาษทรายเบอร์ 2 ขัดผิวประติมากรรมให้เรียบเงา

11) นำน้ำมันตังอิ๊วผสมกับปูนแคลเซียมและกาวหนังควายจะได้ชักโท้ว(ปูนตำ) นำชักโท้วที่ได้ปั้นตกแต่งลวดลายต่างๆ บนผิวประติมากรรม

12) นำมือที่สลักจากไม้มาต่อ

13) ทาสีน้ำมันปิดทองคำเปลว (Flex) ให้ทั่วประติมากรรม และปิดทองคำเปลว เสร็จสมบูรณ์

ภาพที่ 30 ประติมากรรมที่ยังสร้างไม่เสร็จสมบูรณ์โดยช่างเป๋งซ้ง อยู่ในขั้นตอนหลังเอาดินเหนียวภายในชิ้นงานออก และขัดแต่งด้วยกระดาษทรายอย่างหยาบ สังเกตุว่ามือถูกสร้างแยกต่างหาก เนื่องจากเป็นส่วนที่ยื่นออกจากประติมากรรมหักได้ง่าย จึงต้องสร้างด้วยวัสดุที่แข็งแกร่งกว่า เช่น ไม้ เป็นต้น

3.2 ที่มาการเลือกวัสดุ-กรรมวิธีการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง

มีข้อสันนิษฐานเป็น 2 แนวทางเกี่ยวกับที่มาความรู้ด้านทุกซาของช่างเป๋งซ้ง คือ

1) เดิมทีช่างเป๋งซ้งเป็นช่างทาสีขณะอาศัยอยู่ในจีนก่อนที่จะอพยพมาอยู่ที่ไทยและได้ศึกษาเรียนรู้การทำประติมากรรมทุกซา[57]

2) ช่างเป๋งซ้งเป็นช่างทำประติมากรรมทุกซาตั้งแต่อาศัยอยู่ที่จีน เมื่ออพยพมาอยู่ในไทยจึงได้นำกรรมวิธีดังกล่าวเข้ามาด้วย[58]

[57] สัมภาษณ์ เสกสันณ์ มนทกานติกุล, ลูกชายเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว, 22 กันยายน 2561.

[58] สัมภาษณ์ โกวเนี้ยแดง, เจ้าของโรงเจไซเต็กตึ้ง (西竺堂) ถนนรองเมือง ซ.6 กรุงเทพฯ หลานสาวช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว, 31 ตุลาคม 2561.

จากการตรวจสอบเชื่อว่า**ช่างเป๋งซ้งควรศึกษาวัสดุและกรรมวิธีการสร้างประติมากรรมทุกซาสืบต่อกันมาจากจีน**ซึ่งมีประวัติการใช้เทคนิคดังกล่าวมาอย่างยาวนาน คงไม่ได้ศึกษาวัสดุและกรรมวิธีที่ทำสืบต่อมาในไทย เนื่องจากเชื่อว่าช่างไทยไม่มีความชำนาญในการสร้างประติมากรรมทุกซา สาเหตุเพราะหลักฐานการสร้างประติมากรรมโดยเทคนิคทุกซาในไทยโดยเฉพาะภาคกลางพบน้อยมาก มีเพียงการสร้างหัวโขนซึ่งสร้างเฉพาะส่วน “หัว” ผนวกกับมีขนาดเล็กและไม่ซับซ้อนเมื่อเปรียบเทียบกับการสร้างประติมากรรมทั้งชิ้น ส่วนพระพุทธรูปในภาคเหนือที่กล่าวมาแล้ว มีกรรมวิธีและวัสดุหลายประการที่ไม่ปรากฏในงานทุกซาของช่างเป๋งซ้ง เช่น การนำผ้าไปชุบน้ำปิดให้ทั่วหุน การใช้ขี้เลื่อยผสมกับผงดอกไม้และยางรัก และการนำหุ่นไปแช่น้ำเพื่อให้ดินหลุดออก นอกจากนี้เชื่อว่า **ช่างเป๋งซ้งอาจเป็นช่างทำประติมากรรมทุกซาตั้งแต่อาศัยอยู่ที่จีนแล้ว** เพราะเท่าที่ทำการสืบค้นยังไม่พบว่ามีช่างจีนสร้างประติมากรรมทุกซาในไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แน่ชัดนัก

3.3 ปัจจัยในการเลือกวัสดุ-กรรมวิธีการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง

จากการตรวจสอบวัสดุและกรรมวิธีที่ช่างเป๋งซ้งใช้ในการสร้างประติมากรรมที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นการสืบทอดเทคนิคทุกซาที่นิยมในจีนสมัยราชวงศ์ชิง คือ การปั้นประติมากรรมต้นแบบด้วยดินเหนียว การใช้ผ้าและกระดาษสาติดทั่วผิวประติมากรรมต้นแบบ การใช้ยางรัก (ในยุคแรกๆ) การใช้น้ำมันตังอิ๊วเพื่อทำให้ผิววัสดุเรียบไม่เป็นรูและเป็นส่วนผสมของการทำปูนตำเพื่อใช้ในการแต่งลวดลาย รวมไปถึงเทคนิคการต่อมือที่ทำจากไม้ แต่วัสดุหลายส่วนพบว่าอาจเป็นสูตรเฉพาะของช่างเอง เช่น การใช้ผ้าขาวบางแทนการใช้ผ้าป่าน (ผ้ากระสอบ) และการใช้ผ้าร่วมกับกระดาษเสมอ

อย่างไรก็ดีช่างเลือกใช้ **วัสดุและกรรมวิธีบางอย่างที่ไม่พบมาก่อนในประติมากรรมทุกซาเดิม** ได้แก่ การใช้ **ตะแกรงและเหล็กเส้น** กับประติมากรรมที่มีขนาดใหญ่เพื่อให้ตัวประติมากรรมและฐานมีความแข็งแกร่งถือได้ว่าเป็นนวัตกรรมใหม่ที่เกิดขึ้นในการสร้างประติมากรรมทุกซาจากเดิมที่นิยมใช้โครงสร้างไม้ช่วยรับน้ำหนัก แม้ว่าการใช้เหล็กเส้นเพื่อเสริมความแข็งแกร่งจะปรากฏมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นอย่างช้า[59] และนิยมใช้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน แต่สำหรับประติมากรรมทุกซาเท่าที่ตรวจสอบไม่พบว่ามีการใช้เหล็กเพื่อเสริมความแข็งแกร่งมาก่อน อาจเนื่องด้วยช่างในอดีตตระหนักถึงลักษณะสำคัญที่สุดของประติมากรรมทุกซาคือ ความเบา สามารถเคลื่อนย้ายง่าย แต่ช่างเป๋งซ้งอาจ

---

[59] พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, **วัด-วัง ในพระราชประสงค์พระจอมเกล้าฯ** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 72.

เห็นว่าประติมากรรมที่ตนเองสร้างโดยส่วนใหญ่ไม่ได้มีการเคลื่อนย้ายบ่อย หรือมีพิธีอัญเชิญออกแห่ ผนวกกับปัจจุบันระบบขนส่งสะดวกสบายต่างจากแต่ก่อนที่ใช้เพียงแรงคนหรือสัตว์เคลื่อนย้าย

ด้วยเหตุนี้จึงไม่มีความจำเป็นที่จะต้องสร้างประติมากรรมที่เบาเหมือนแต่ก่อน (แม้เปรียบเทียบกับประติมากรรมที่สร้างด้วยไม้และโลหะในขนาดเดียวกัน เชื่อว่าประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่ใช้ตระแกรงเหล็กและเหล็กเส้นก็ยังคงมีน้ำหนักเบากว่า) แสดงให้เห็นว่าช่างจึงเลือกให้ความสำคัญกับความแข็งแกร่งของประติมากรรมมากกว่าน้ำหนัก

การใช้ **แม่พิมพ์ลาย** พบว่าลวดลายบางอย่างที่ปรากฏบนประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง เป็นลายซ้ำๆกันอย่างมีจังหวะและลายละเอียดที่เหมือนกัน (ภาพที่ 31) จากการตรวจสอบพบหลักฐานแม่พิมพ์สำหรับทำลวดลายของช่างเป๋งซ้ง (ภาพที่ 32) แสดงว่าลายเหล่านี้น่าจะเกิดจากการใช้แม่พิมพ์ลาย แม้ว่าจีนเองรู้จักการใช้แม่พิมพ์มานานแล้วดังที่ปรากฏการทำใบหน้าซ้ำๆ ของทหารดินเผา ในสุสานจิ๋นซี[60] แต่เท่าที่ตรวจสอบพบว่าการประดับลวดลายที่เกิดจากแม่พิมพ์ ไม่เป็นที่นิยมในประติมากรรมทุกซามาก่อนรวมไปถึงกลุ่มประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่ทำจากไม้ซึ่งพบในไทยและไต้หวันเนื่องจากโดยปกติแล้วจะนิยมการสร้างลายที่เกิดจากการบีบเป็นเส้น หรือปั้น และติดบนผิวมากกว่า ส่งผลให้แม้ปั้นลายแบบเดียวกันแต่ลายละเอียดและจังหวะของลวดลายจะต่างกัน (ภาพที่ 33)

ภาพที่ 31 ลักษณะลวดลายซ้ำๆ กันที่มีจังหวะเหมือนกันบนพระอวโลกิเตศวรพันเนตรพันกร สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง ประดิษฐาน ณ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

[60] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ประวัติศาสตร์ศิลปะจีนโดยสังเขป** (นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2562), 78.

ภาพที่ 32 แม่พิมพ์ที่ช่างเป๋งซ้งใช้

ภาพที่ 33 ตัวอย่างกรรมวิธีการสร้างลวดลายแบบหนึ่งที่เกิดจากการปั้นบีบลายเป็นเส้น และนำมาวางเรียงเป็นลวดลายต่างๆ ในประติมากรรมสกุลช่างฉวานโจว มณฑลฝูเจี้ยน ซึ่งในปัจจุบันกรรมวิธีดังกล่าวได้รับการสืบสานต่อมาในไต้หวัน

ที่มา https://m.youtube.com/watch?v=Yb7RD5 m5Dsk (22 พฤศจิกายน 2559).

เป็นที่น่าสนใจว่าประติมากรรมที่ช่างเป๋งซ้งสร้างขึ้นในช่วงแรกพบลวดลายที่เกิดจากการบีบเป็นเส้น หรือปั้น และติดบนผิว เช่นกัน จนกระทั้งหลักฐานที่พบช่วงปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมาจึงเริ่มเกิดมีลายซ้ำๆขนาดเล็กเรียงกันเป็นแถวซึ่งน่าจะเป็นลายที่เกิดจากแม่พิมพ์แต่ยังไม่ซับซ้อนมากนักร่วมกับลวดลายที่เกิดจากการบีบเป็นเส้น หรือปั้น และติดบนผิว จนกระทั่งช่วงหลังลวดลายที่เกิดจากการบีบปั้นจึงมีจำนวนน้อยลงสวนทางกับลายที่เกิดจากแม่พิมพ์ที่มีความหลายหลายซับซ้อนและมีประดับจำนวนมากขึ้น (ภาพที่ 30) ซึ่งในรายละเอียดจะขอกล่าวเพิ่มเติมในบทที่ 3

จากที่กล่าวมานี้แสดงให้เห็นว่าเดิมทีช่างสร้างสรรค์ลวดลายจากการบีบเป็นเส้น หรือปั้นและติดบนผิว ซึ่งเป็นกรรมวิธีที่พบได้ทั่วไปในประติมากรรมจีน จนกระทั่งผ่านไปได้ระยะหนึ่งช่างจึงออกแบบและใช้ลวดลายที่เกิดจากแม่พิมพ์ ดังนั้นการใช้แม่พิมพ์นี้ช่างคงไม่ได้มีมาตั้งแต่อาศัยอยู่ในจีน แต่เพิ่งเกิดขึ้นเมื่อช่างอาศัยในไทยได้ระยะหนึ่งแล้ว

ที่มาในการใช้แม่พิมพ์นี้มีความเป็นไปได้สองประการคือ ช่างอาจคิดขึ้นเอง หรืออีกนัยหนึ่งช่างอาจได้รับแรงบันดาลใจจากงานช่างไทยประเพณีก็เป็นได้ เนื่องจากพบว่าเทคนิคการสร้างลายที่เกิดจากแม่พิมพ์ลายหินสบู่เป็นที่นิยมมากในงานศิลปกรรมอย่างไทยประเพณีตั้งแต่ต้นรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา[61] โดยนิยมทั้งในการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องและที่สำคัญคือหัวโขน (ภาพที่ 34,2-35) ผนวกกับกรรมวิธีการใช้**กาวลาเท็กซ์**แทนยางรักในการทาลงบนผิวผ้าและกระดาษของช่างเป๋งซังทำให้ชวนคิดถึงการใช้**แป้งเปียก**ทาลงบนกระดาษสาเพื่อขึ้นหัวโขนดังที่กล่าวแล้วข้างต้น

วัสดุอีกกลุ่มที่ไม่พบมาก่อนในการสร้างประติมากรรมทุกซาคือ **วัสดุที่ผลิตขึ้นโดยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์**ในปัจจุบัน วัสดุที่สำคัญได้แก่ **กาวลาเท็กซ์** โดยช่างเลือกใช้แทนที่ “ยางรัก” ซึ่งใช้กันมาแต่โบราณทั้งในจีน ญี่ปุ่น และพม่า **ปูนแคลเซียม** ที่ถูกใช้เป็นส่วนประกอบของสีรองพื้นและปูนตำนั้นในอดีตไม่มีปูนชนิดนี้อยู่ รวมไปถึงส่วนประกอบย่อยอื่นๆ เช่น **ปูนซีเมนต์ สีน้ำมัน และสีพลาสติก** ซึ่งเป็นวัสดุที่ผลิตขึ้นโดยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ในปัจจุบันไม่มีใช้ในอดีตเช่นกัน

---

[61] สัมภาษณ์ ศ.ดร. ศักดิชัย สายสิงห์, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 19 ตุลาคม 2562.

ภาพที่ 34 แม่พิมพ์หินสบู่แกะลายเป็นเครื่องประดับในงานไทยประเพณี
สมบัติ คุณสุรพันธ์ อติชาตนันท์
ผู้รับมรดกชุดแม่พิมพ์หินเก่าแก่และสืบทอดสกุลช่างพระองค์เจ้าประดิษฐวรการ
ที่มา พรรณราย เรือนอินทร์, “เปิดบ้านช่างหล่อหลวง สืบต้นทาง เครื่องประดับพระเมรุมาศ และของที่ระลึกงานพระศพพระนางเรือล่ม,” ดูใน https://www.matichon.co.th/prachachuen/news_369039 (22 พฤศจิกายน 2561).

ภาพที่ 35 แม่พิมพ์หินสบู่แกะลายเป็นเครื่องประดับในงานไทยประเพณี (ขวาล่าง)
ที่มา https://oer.learn.in.th/search_detail/result/98922 (22 พฤศจิกายน 2561).

เหตุผลสำคัญที่ช่างปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมวัสดุเทคนิคบางประการคงเกิดจาก **วัสดุเดิมเป็นของหายาก มีข้อจำกัดหลายประการ วัสดุใหม่มีคุณสมบัติที่ทำให้ประติมากรรมแข็งแกร่งมากยิ่งขึ้นกว่าเก่า และ เทคนิคใหม่ช่วยลดระยะเวลาในการสร้าง** ตัวอย่างที่สำคัญเช่น **กาวลาแท็กซ์**

ในช่วงแรกพบว่าช่างเป๋งซ้งมีการใช้ยางรักตามแบบอย่างโบราณก่อนที่จะเปลี่ยนมาใช้กาวลาเท็กซ์[62] แต่เนื่องมาจากพิษของยางรักที่ทำอันตรายแก่ช่าง ราคาของยางรักที่ค่อนข้างสูงและหาได้ยาก รวมไปถึงยางรักที่ใช้กันในจีนแข็งและแห้งเร็วกว่ายางรักชนิดที่ใช้กันในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้[63] ซึ่งอาจส่งผลต่อการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง ด้วยเหตุนี้ช่างจึงเลือกใช้กาวลาเท็กซ์แทนยางรักเพราะเป็นอันตรายน้อยกว่า ราคาถูก และหาได้ง่ายตามท้องตลาด ส่วน **ตระแกรงเหล็กและเหล็กเส้น** โดยปกติแล้วเดิมทีประติมากรรมทุกซาในจีนหากมีขนาดใหญ่ง่ายต่อการชำรุดช่างจะเพิ่มโครงสร้างไม้เพื่อช่วยในการยึดเกาะแต่สำหรับช่างเป๋งซ้งเลือกใช้ตะแกรงเหล็กและเหล็กเส้นเนื่องจากเป็นวัสดุที่หาได้ไม่ยากในปัจจุบันและช่วยให้ประติมากรรมมีความแข็งแกร่งมากกว่าการใช้ไม้เป็นโครง **นอกจากนี้ยังแสดงให้เห็นว่าช่างเลือกให้ความสำคัญกับความแข็งแกร่งของประติมากรรมมากกว่าความเบา** รวมไปถึงการใช้**สีเคมี** เช่นสีน้ำมัน และสีพลาสติก ซึ่งเป็นสีสำเร็จรูปหาได้ง่ายตามท้องตลาด นอกจากนี้ช่างยังใช้เทคนิคใหม่ๆ คือการประดับลวดลายโดยใช้แม่พิมพ์ลายซึ่งอาจรับมาจากช่างไทยหรือคิดขึ้นเอง เพื่อช่วยลดระยะเวลาในการสร้างประติมากรรมอีกด้วย

ผลของการปรับเปลี่ยนวัสดุ เทคนิค ผนวกกับรูปแบบรสนิยมความงามเฉพาะของช่างที่ร่างกายของหุ่นเน้นความโค้งมนเครื่องทรงและผ้านุ่งเน้นความพลิ้วไหว ส่งผลให้ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งมีขนาดค่อนข้างหนามากขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับประติมากรรมซึ่งสร้างด้วย ผ้า หรือ กระดาษ และยางรักที่นำเข้าจากจีนราวรัชกาลที่ 5 ตัวอย่างที่สำคัญคือ ได้แก่ ท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 พระองค์ วัดจีนประชาสโมสร (เล่งฮกยี่) จ.ฉะเชิงเทรา (ภาพที่ 29) ซึ่งมีขนาดความสูงเกือบ 3 เมตร แต่มีความบางโดยประมาณ2 เซนติเมตรเท่านั้น ต่างจากประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่ประติมากรรมสูงเพียง 60 เซนติเมตร แต่มีความหน้าถึง 3 เซนติเมตร (ภาพที่ 36) ซึ่งเมื่อประติมากรรมหนาขึ้นจึงทำให้มีน้ำหนักมากขึ้นไปด้วย

---

[62] สัมภาษณ์ เสกสันณ์ มนทกานติกุล, ลูกชายเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว, 22 กันยายน 2561.

[63] Honda, T., R. Lu, R. Sakai, T. Ishimura, and T. Miyakoshi, “Characterization and comparison of Asian lacquer saps,” **Progress in Organic Coatings** 61, 1 (2007), 68-75, quoted in Stephanie Hulman, Meg Loew Craft, Glenn Gates, Herant P. Khanjian, And Michael R. Schilling, “ Encountering The Unexpected In Southeast Asian Lacquer: Treating The Doris Duke Collection At The Walters Art Museum” Objects Specialty Group Postprints 23 (13-17 May 2016), 142, accessed Auguest 12, 2019, available from http://resources.culturalheritage.org/osg-postprints/v23/hulman/.

ภาพที่ 36 ฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่อยู่ระหว่างการเตรียมผิวเพื่อทาสี

4. สรุป

ลักษณะพิเศษของประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซัง คือ การใช้ "ผ้า และ กระดาษ" เป็นโครงสร้างหลักภายในกลวงนั้น ช่างคงรับสืบทอดมาจากจีนซึ่งมีความนิยมในการสร้างประติมากรรมด้วยผ้า หรือกระดาษ และยางรักอยู่ก่อนโดยเชื่อกันว่าคงพัฒนามาจากทักษะการใช้ยางรักของจีนเมื่อกว่า 7,000 ปีที่แล้ว เมื่อเข้าสู่สมัยราชวงศ์โจวตะวันออกเมื่อประมาณ 2,500 ปีที่แล้วจึงมีการสร้างภาชนะจากผ้าและยางรัก จนกระทั่งในสมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ตามบันทึกโบราณจึงเริ่มมีการสร้างประติมากรรมด้วยผ้าและยางรัก หรือที่เรียกว่าประติมากรรมทุกซา แต่หลักฐานโบราณวัตถุที่เป็นประติมากรรมประติมากรรมทุกซาที่เก่าแก่ที่สุดในจีนมีอายุในสมัยราชวงศ์สุยและถัง (พุทธศตวรรษที่ 12-15) หลังจากนั้นเป็นต้นมาการสร้างประติมากรรมทุกซาจึงเป็นที่นิยมควบคู่ไปกับการสร้างประติมากรรมโดยวัสดุอื่นๆ สำหรับไทยพบหลักฐานการสร้างประติมากรรมทุกซาไม่มากนัก ประติมากรรมที่เข้าข่ายอีกสามกลุ่มซึ่งมีอายุเก่ากว่าของช่างเป๋งซัง ได้แก่ หัวโขน พระพุทธรูปในภาคเหนือ และประติมากรรมที่นำเข้าจากจีนในช่วงรัชกาลที่ 5

จากการตรวจสอบเชื่อว่าช่างเป๋งซังน่าจะศึกษาวัสดุและกรรมวิธีการสร้างประติมากรรมทุกซาสืบต่อกันมาจากจีนซึ่งมีประวัติการใช้เทคนิคดังกล่าวมาอย่างยาวนาน คงไม่ได้ศึกษาวัสดุและกรรมวิธีที่ทำสืบต่อมาในไทย วัสดุหลายส่วนพบว่าอาจเป็นสูตรเฉพาะของช่างเอง นอกจากนี้ช่างยัง

เลือกใช้วัสดุที่ผลิตขึ้นโดยกระบวนการทางวิทยาศาสตร์ในปัจจุบัน เหตุผลที่ช่างปรับเปลี่ยนและเพิ่มเติมวัสดุบางประการคงเกิดจากวัสดุเดิมเป็นของหายากมีข้อจำกัดหลายประการผนวกกับวัสดุใหม่หาได้ง่าย มีคุณสมบติที่ดีกว่า แข็งแรงกว่าเก่า รวมไปถึงการใช้แม่พิมพ์ลายเพื่อช่วยลดระยะเวลาในการสร้างประติมากรรม ผลของการปรับเปลี่ยนวัสดุผนวกกับรูปแบบรสนิยมความงามเฉพาะของช่างจึงทำให้ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งมีขนาดค่อนข้างหนาเมื่อเทียบกับประติมากรรมที่สร้างด้วย ผ้า หรือ กระดาษ และยางรักยุคก่อนซึ่งนำเข้าจากจีนราวรัชกาลที่ 5

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 3
รูปแบบประติมากรรมทุกซาของช่างเป๋งซ้ง

ตลอดระยะเวลาการสร้างงานประติมากรรมทุกซาของช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ๊ว มากกว่า 40 ปี พบว่าในแต่ละช่วงเวลารูปแบบศิลปกรรมมีพัฒนาการที่แตกต่างกันไป ด้วยเหตุนี้ในบทที่ 3 จึงมีจุดมุ่งหมายที่จะกล่าวถึงพัฒนาการทางรูปแบบของประติมากรรมทุกซาที่สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง เพื่อเข้าใจถึงที่มา ขั้นตอน และกระบวนการวิเคราะห์พัฒนาการทางรูปแบบฯ บทนี้จึงเริ่มด้วยการชี้แจงเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษา ขั้นตอนการศึกษาวิเคราะห์ และข้อชี้แจง ก่อนที่จะเข้าสู่หัวข้อรูปแบบประติมากรรมโดยช่างเป๋งซ้ง ซึ่งกล่าวถึงพัฒนาการทางรูปแบบของประติมากรรมในแต่ละช่วงเวลา โดยจัดประติมากรรมที่ทำการศึกษาออกเป็นกลุ่มๆ ตามจุดสังเกตที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบที่สำคัญ ผลการศึกษาเรื่องพัฒนาการทางรูปแบบในแต่ละช่วงเวลาในบทนี้จะถูกนำไปใช้กำหนดอายุประติมากรรมเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เครื่องแต่งกายท้ายบท

1. เครื่องมือและขั้นตอนในการศึกษา

ในการศึกษาพัฒนาการทางรูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง ผู้วิจัยเลือกใช้ประติมากรรมจำนวน 639 ชิ้น ในศาสนสถาน 62 แห่งมาทำการศึกษา ซึ่งที่มาของประติมากรรม และ กระบวนการวิเคราะห์รูปแบบมีขั้นตอนดังต่อไปนี้

1) การคัดเลือกประติมากรรมที่มีหลักฐานยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซ้งจากการสัมภาษณ์ คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล ซึ่งเป็นลูกชายของช่างเป๋งซ้งและช่วยงานการสร้างประติมากรรมตั้งแต่ พ.ศ. 2526 เป็นต้นมา รวมไปถึงผู้ดูแลศาสนสถานและบุคคลอื่นๆที่เกี่ยวข้อง เนื่องจากประติมากรรมซึ่งสร้างโดยช่างเป๋งซ้งถูกสร้างขึ้นในช่วง 50 ปีที่ผ่านมาซึ่งไม่ห่างจากปัจจุบันมากนักส่งผลให้ยังคงหลงเหลือผู้ที่เคยเกี่ยวข้องกับการสร้างประติมากรรมกลุ่มดังกล่าวอยู่บ้าง ผลจากการคัดเลือกประติมากรรมที่มีหลักฐานชี้ชัดว่าช่างเป๋งซ้งเป็นผู้สร้างมีจำนวน 256 ชิ้น ในศาสนสถาน 19 แห่ง

2) การตรวจสอบประติมากรรมชิ้นอื่นๆ กับประติมากรรมที่มีหลักฐานยืนยันจากการสัมภาษณ์_เพื่อให้ได้ประติมากรรมจำนวนมากขึ้นสำหรับใช้ในการศึกษาอันจะส่งผลต่อความแม่นยำในการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำประติมากรรมที่ผ่านกระบวนข้อ 1 มาทำการวิเคราะห์ลักษณะเฉพาะของประติมากรรมช่างเป๋งซ้งซึ่งผลที่ได้ทำให้ทราบว่าประติมากรรมที่สร้างโดยช่างเป๋งซ้งมีลักษณะพิเศษต่างจากประติมากรรมทั่วไป ได้แก่ พระพักตร์อิ่มเอิบ พระโอษฐ์หนา พระนาสิกโด่งใหญ่ พระเนตร

หากเหลือบต่ำจะมีลักษณะเป็นเส้นโค้งคล้ายคลื่นและมีการเขียนขอบตาด้านบนบางๆ และลักษณะของพระกรรณใหญ่ ขอบหนา ก่อนที่จะตกลงเป็นติ่งกลมใหญ่ (ภาพที่ 37) เมื่อนำลักษณะที่กล่าวมานี้ไปตรวจสอบกับกับประติมากรรมอื่นๆ ที่ผ่านการสำรวจและเก็บข้อมูลไว้ผลที่ได้จึงมีประติมากรรมที่ใช้ในการศึกษาเพิ่มขึ้นอีก 383 ชิ้น ในศาสนสถาน 43 แห่ง ซึ่งประติมากรรมเหล่านี้ ผู้วิจัยคัดเลือกใช้เฉพาะประติมากรรมที่เป็นประธานของศาสนสถานหรือวิหารหลังนั้นๆ เป็นหลัก หรือมีหลักฐานจำเพาะเจาะจงอื่นๆ เช่น ป้ายติดฐานพระ หรือข้อความระบุปีบนตู้ใส่ประติมากรรมเป็นต้น เพื่อนำเข้าสู่กระบวนการกำหนดอายุโดยใช้จารึกที่พบในศาสนสถานต่อไป

ภาพที่ 37 พระพักตร์กลุ่มประติมากรรมที่มีหลักฐานยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซ้งจากการสัมภาษณ์ โดยสร้างตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2540

3) การกำหนดอายุ เป็นขั้นตอนต่อมาหลังจากได้ประติมากรรมจำนวนทั้งสิ้น 639 ชิ้นที่ผ่านการวิเคราะห์ตรวจสอบแล้วว่าเป็นผลงานที่ช่างเป๋งซ้งเป็นผู้สร้างขึ้น โดยพบว่ามีประติมากรรมจำนวน 96 ชิ้นสามารถระบุปีสร้างได้จากข้อมูลสัมภาษณ์ ผู้วิจัยจึงนำประติมากรรมที่ทราบปีสร้างนำมาจัดเรียงตามอายุเพื่อให้ทราบพัฒนาการทางรูปแบบโดยคร่าวๆ แต่อีกจำนวน 543 ชิ้นนั้นไม่ทราบปีสร้าง ผู้วิจัยจึงเลือกใช้ “ป้ายจารึก” ภาษาจีนในศาลเจ้าเพื่อช่วยในการกำหนดอายุ ซึ่งป้ายเหล่านี้มักมีการระบุปีเสมอ ปีที่ปรากฏส่วนมากเป็นปีที่ทำการฉลองเปิดศาสนสถานหรือหลังการซ่อมแซมครั้ง

ใหญ่ ซึ่งประติมากรรมที่เลือกมาเกือบทั้งหมดเป็นประติมากรรมประธานหรือประติมากรรมหลักของศาสนสถาน ดังนั้นช่วงเวลาในการสร้างประติมากรรมน่าจะสัมพันธ์กับช่วงเวลาการฉลองเปิดศาสนสถานหรือหลังการซ่อมแซมครั้งใหญ่ดังปรากฏอยู่ในจารึกเหล่านี้ สอดคล้องกับการสัมภาษณ์ผู้ดูแลศาลเจ้าหลายแห่ง เช่น ผู้ดูแลศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี[64], สมาคมสหพุทธธรรมมิก เขตพญาไท[65] และ สัมภาษณ์ผู้ดูแลศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี[66] เป็นต้น ล้วนให้ข้อมูลปีที่สร้างประติมากรรมประธานในศาลเจ้าสอดคล้องกับปีที่ระบุอยู่บนป้ายจารึก

4) การจัดเรียงประติมากรรมตามช่วงเวลาในการสร้าง หลังจากที่ทราบช่วงเวลาในการสร้างประติมากรรมที่เหลือจำนวน 543 ชิ้นแล้ว จึงมาจัดเรียงตามปีโดยนำรูปแบบมาตรวจสอบความถูกต้องกับประติมากรรมจำนวน 96 ชิ้นที่ทราบปีสร้างได้จากข้อมูลสัมภาษณ์เพื่อที่ว่าประติมากรรมบางชิ้นอาจสร้างก่อนหรือหลังป้ายจารึกหลายปีแต่พบว่าเหตุการณ์ดังกล่าวเป็นไปได้น้อย ส่วนมากปีที่ระบุในจารึกจะสอดคล้องกับพัฒนาการทางรูปแบบ

5) การจัดกลุ่มประติมากรรม โดยแบ่งตามลักษณะเด่นที่ง่ายต่อการสังเกตรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลา ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งออกเป็นสามส่วนหลัก ได้แก่ ฐานกลีบบัว ฐานบัลลังก์เก้าอี้ และลวดลายประดับ โดยแบ่งย่อยได้อีกจำนวนหนึ่งเพื่อให้ครอบคลุมประติมากรรมที่มีด้วยกันหลายรูปแบบ

2. ข้อจำกัดในการศึกษา

ดังที่กล่าวไปแล้วว่าประติมากรรมกลุ่มที่ไม่พบหลักฐานสัมภาษณ์ว่าสร้างประมาณปีใด ผู้วิจัยจำเป็นต้องใช้ป้ายจารึกต่างๆ ที่พบในศาสนาสถาน เพื่อช่วยในการกำหนดอายุประติมากรรม จากที่กล่าวมาแล้วว่าจารึกเหล่านี้มักระบุปีฉลองการเปิดศาสนสถานหรือหลังการซ่อมแซมครั้งใหญ่ ซึ่งประติมากรรมที่เลือกนำมาศึกษาส่วนมากเป็นประติมากรรมประธานจึงมีความเป็นไปได้สูงว่าสร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว แต่จากการใช้หลักฐานเหล่านี้เพื่อกำหนดอายุประติมากรรมพบว่ามีข้อจำกัดบางประการ คือ

[64] สัมภาษณ์ ผู้ดูแลศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ, 10 ตุลาคม 2561.

[65] สัมภาษณ์ ผู้ดูแลสมาคมสหพุทธธรรมมิก เขตพญาไท กรุงเทพฯ, 16 กันยายน 2561.

[66] สัมภาษณ์ ผู้ดูแลศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี, 6 ธันวาคม 2561.

1) ศาลเจ้าบางแห่งอาจพบป้ายจารึกหลายชิ้น ซึ่งแต่ละป้ายระบุปีไม่ตรงกัน ผู้วิจัยได้เลือกใช้ปีที่ปรากฏที่สอดคล้องกับรูปแบบของประติมากรรมภายในศาลเจ้าแห่งนั้นโดยตรวจสอบกับพัฒนาการทางรูปแบบอย่างคราวๆ ที่ได้จากประติมากรรมจำนวน 96 ชิ้นที่ทราบปีสร้างจากข้อมูลสัมภาษณ์

2) ปีที่ระบุบนจารึกอาจคลาดเคลื่อนจากปีที่สร้างประติมากรรมเล็กน้อย เนื่องจากผู้วิจัยพบว่าศาสนสถานบางแห่ง เช่น ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี ผู้ดูแลศาลเจ้าให้ข้อมูลว่าเป็นผู้อยู่ร่วมเหตุการณ์ขณะสั่งสร้างประติมากรรมจากช่างเป๋งซ้งในปี พ.ศ. 2514 และหลังจากนั้นในปี พ.ศ. 2515 ศาลเจ้าจึงก่อสร้างเสร็จและมีพิธีฉลอง[67] ซึ่งจารึกที่ปรากฏระบุ พ.ศ. 2515 แสดงให้เห็นว่าประติมากรรมสร้างก่อนปีที่ระบุบนจารึก 1 ปี ดังนั้นแล้วการกำหนดอายุประติมากรรมโดยการใช้ป้ายจารึกจึงอาจคลาดเคลื่อน 1-2 ปี เป็นอย่างมากซึ่งสำหรับงานวิจัยชิ้นนี้ไม่พบว่าการกำหนดอายุที่คลาดเคลื่อน 1-2 ปีจะส่งผลต่อการวิเคราะห์อย่างมีนัยสำคัญ

3. รูปแบบประติมากรรมโดยช่างเป๋งซ้ง

จากประวัติของช่างเป๋งซ้ง พบว่าช่างเริ่มสร้างประติมากรรมตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เป็นต้นมาจนถึง พ.ศ. 2548 แต่จากประติมากรรมที่นำมาศึกษาจำนวน 639 ชิ้น ในศาสนสถาน 62 แห่งพบว่าโดยส่วนมากถูกสร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2500-2540 โดยประมาณ รวมระยะเวลาประมาณ 40 ปี ดังนั้นงานวิจัยดังกล่าวจึงขอเน้นศึกษาเจาะจงเฉพาะในช่วงเวลา 40 ปีนี้

นอกจากประติมากรรมทั้งหมดที่สร้างโดยช่างเป๋งซ้งจะมีลักษณะร่วมกันที่พิเศษต่างจากประติมากรรมที่ช่างอื่นสร้าง ได้แก่ พระพักตร์อิ่มเอิบ พระโอษฐ์หนา พระนาสิกโด่งใหญ่ พระเนตรหากเหลือบต่ำจะมีลักษณะเป็นเส้นโค้งคล้ายคลื่นและมีการเขียนขอบตาด้านบนบางๆ และลักษณะของพระกรรณที่ใหญ่ ขอบหนา ก่อนที่จะตกลงเป็นติ่งกลมใหญ่ ที่กล่าวไว้แล้วข้างต้นแล้ว ผลการศึกษายังพบว่าในแต่ละช่วงเวลา ประติมากรรมมีพัฒนาการทางรูปแบบแตกต่างกันไป จุดสังเกตที่แสดงให้เห็นถึงการปรับเปลี่ยนรูปแบบที่สำคัญ ได้แก่ ฐานกลีบบัว ฐานบัลลังก์เก้าอี้ และลวดลายประดับ ซึ่งแต่ละส่วนสามารถแบ่งเป็นหัวข้อย่อยๆ ตามด้านล่าง (ปีที่ปรากฏอาจมีการคลาดเคลื่อนบ้าง)

3.1. ฐานกลีบบัว

---

[67] สัมภาษณ์ ผู้ดูแลศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ, 10 ตุลาคม 2561.

3.1.1 ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย

- กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรง กับชั้นก้อนเมฆ (พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2510)
- กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบ กับชั้นก้อนเมฆ (พ.ศ. 2511-2513)
- กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบ กับแถบลายโบตั๋น (พ.ศ. 2514-2524)
- กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้ว กับแถบลายโบตั๋น (พ.ศ. 2515-2527)
- กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้ว กับหลายแถบลาย (พ.ศ. 2527-2540)

3.1.2 ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน

- กลุ่มไม่ประดับช่องกระจก (พ.ศ. 2513-2531?)
- กลุ่มประดับช่องกระจก กับมีเสา (พ.ศ. 2513-2519)
- กลุ่มประดับช่องกระจก กับไม่มีเสา (พ.ศ. 2522-2540?)

3.2. ฐานบัลลังก์เก้าอี้

- กลุ่มฐานสิงห์ (พ.ศ. 2505-2540 โดยประมาณ)
- กลุ่มฐานแถบลายประแจจีน (พ.ศ. 2507-2522)
- กลุ่มฐานบัวคว่ำ (พ.ศ. 2511-2519)
- กลุ่มฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน (พ.ศ. 2531-2540)

3.3. ลวดลายประดับ

- ลายหรูอี้ (พ.ศ. 2507-2540)
- ลายนกกระเรียน (พ.ศ. 2511-2540)
- ลายหัวมังกร (พ.ศ. 2513-2540)
- ลายดอกข้าง (พ.ศ. 2513-2524)
- ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม (พ.ศ. 2513-2524)
- ลายดอกโบตั๋น (พ.ศ. 2514-2540)
- ลายดอกหน้าตรง (พ.ศ. 2520-2540)
- ลายดอกเฉียงมีเกสร (พ.ศ. 2520-2540)
- ลายดอกเฉียงไม่มีเกสร (พ.ศ. 2521-2540)
- ลายคลื่น (พ.ศ. 2523-2540)
- ลายประแจจีนกรอบกลม (พ.ศ. 2527-2540)
- ลายมังกรกลม (พ.ศ. 2536-2540)

3.1. ฐานกลีบบัว

ผลจากการตรวจสอบพบว่า "ฐานกลีบบัว" เป็นลักษณะที่พบหลักฐานมากที่สุด ค่อนข้างครอบคลุมช่วงเวลาในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซังตลอดทั้ง 40 ปี โดยในแต่ละช่วงเวลามีพัฒนาการด้านรูปแบบที่แตกต่างกัน ฐานกลีบบัวยังสามารถจำแนกออกได้เป็นสองกลุ่ม ได้แก่ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย และ ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน

3.1.1. ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย

ลักษณะฐานบัวแบบเรียบง่ายประกอบไปด้วย *ด้านล่างสุดเป็นฐานเขียงต่อขึ้นมาด้วยชั้นฐานประดับลวดลายหนึ่งถึงสองชั้น ก่อนที่จะต่อด้วยดอกบัวขนาดใหญ่รองรับปฏิมากรรมด้านบน* มีพัฒนาการที่สำคัญแบ่งได้เป็น 5 รูปแบบ ได้แก่ 1.กลุ่มฐานกลีบบัวหลักซ้อนตรงและมีชั้นก้อนเมฆ 2.กลุ่มฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบและมีชั้นก้อนเมฆ 3.กลุ่มฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบและมีชั้นแถบลายโบตั๋น 4.กลุ่มฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วและมีชั้นแถบลายโบตั๋น และ 5.กลุ่มฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วและมีชั้นแถบลายที่หลากหลาย ตามลำดับ

<u>กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ</u> (พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2510)

จากการสำรวจส่วนรองรับประติมากรรมทั้งหมดที่สร้างโดยช่างเป๋งซัง พบว่าฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ เป็นรูปแบบที่เก่าแก่ที่สุด พบว่ามีความนิยมในช่วง พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2510 โดยประมาณ

ในช่วงประมาณ พ.ศ. 2500-2506 ช่างนิยมสร้างฐานที่มีลักษณะ

*ชั้นฐานเขียงทำเป็นมุมมน ต่อด้วยฐานชั้นก้อนเมฆซึ่งบางครั้งพบว่าฐานชั้นก้อนเมฆถูกตัดออกไปแต่พบได้เป็นจำนวนน้อย และฐานชั้นดอกบัวโดยกลีบบัวปลายแหลม แต่ละกลีบบัวใบใหญ่จะมีการแทรกกลีบบัวเล็ก และกลีบบัวใบเล็กด้านหน้าสุด**ซ้อนทับตรงหน้า**กลีบบัวใบใหญ่*

ในจุดนี้เองจึงเป็นที่มาของชื่อ "กลีบบัวหลักซ้อนตรง" ตัวอย่างที่สำคัญ คือ ประติมากรรมทั้ง 6 องค์ ประดิษฐานอยู่ใน วิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ)[68] จังหวัดชลบุรี

---

[68] สมาคมแห่งนี้ช่างเป๋งซังเคยดำรงตำแหน่งเป็นกรรมการสมาคม และประติมากรรมภายในสถานที่แห่งนี้เกือบทั้งหมดช่างเป๋งซังเป็นผู้สร้าง สัมภาษณ์เสกสันณ์ มนทกานติกุล, ลูกชายช่างเป๋งซัง แซ่โอ๊ว, 22 กันยายน 2561. และ โกวเนี้ยแดง, เจ้าของโรงเจซีจู๋ถัง (西竺堂) หลานสาวช่างเป๋งซัง แซ่โอ๊ว, 31 ตุลาคม 2561.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

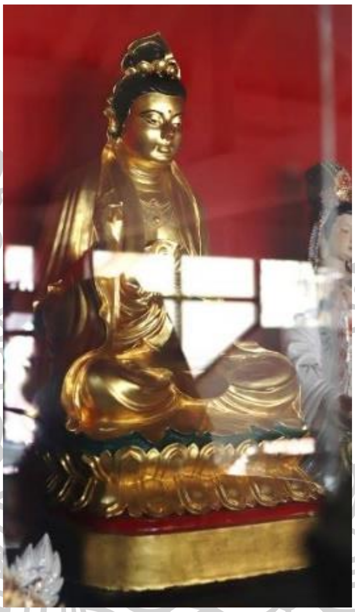
(ภาพที่ 38) ภายในพบจารึกระบุ พ.ศ. 2500 (ภาพที่ 39) ประติมากรรมแปดเซียน มูลนิธิพุทธสมาคมปทุมรังษี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ (ภาพที่ 40) นอกจากนี้ยังพบพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และ พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ สมบัติของวัดอุภัยราชบำรุง (คั้นเยิงตื่อ) หรือวัดญวนตลาดน้อย เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ (ภาพที่ 41) ซึ่งถูกสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2500[69] เป็นหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าบางครั้งช่างก็ตัดฐานชั้นก้อนเมฆออกไป ลักษณะเช่นนี้คงนิยมถึงประมาณ พ.ศ. 2507 หลักฐานที่สำคัญคือ พระอมิตาภพุทธเจ้าขนาบด้วยพระโพธิสัตว์ทั้งสอง ได้แก่ พระอวโลกิเตศวรทางซ้าย และพระมหาสถามปราบต์ทางขวา ประดิษฐานอยู่ใน พุทธวิหาร จี่ฮงเกาะ (ภาพที่ 3-6)

ภาพที่ 38 เทพเจ้าหลิ่วชุนฟาง ประดิษฐานในวิหารซือจุง
ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

---

[69] สัมภาษณ์พระสมณานัมธีราจารย์ (ถาวร มินเอง), เจ้าอาวาสวัดอุภัยราชบำรุง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ, 31 ตุลาคม 2561.

ภาพที่ 39 ป้ายจารึก ภายในวิหารซือจุง ระบุปี พ.ศ. 2500

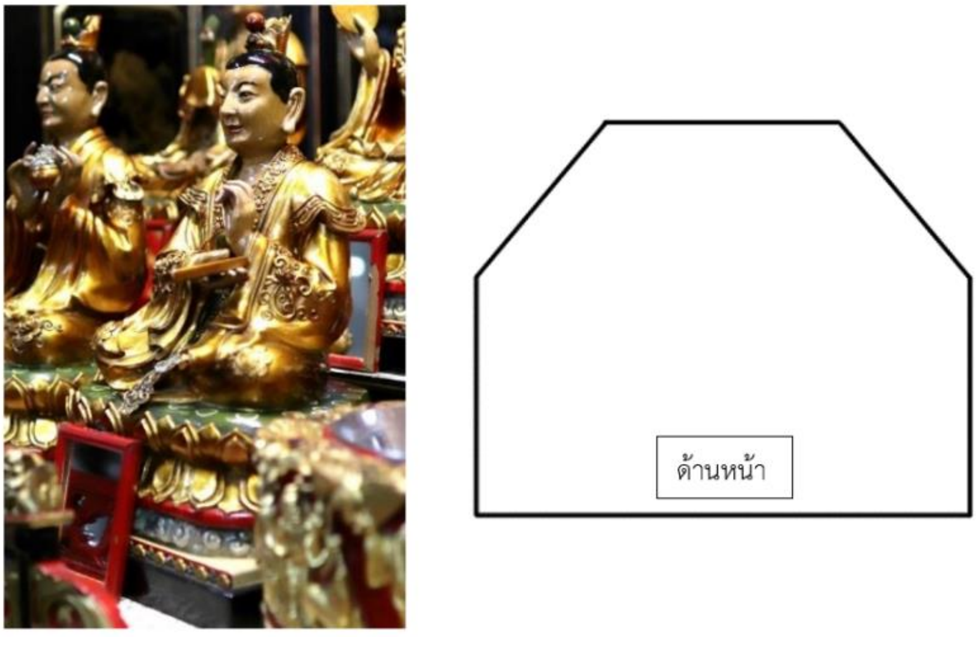


ภาพที่ 40 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดอุภัยราชบำรุง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2500

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 41 ฐาน มีการเพิ่มเติมกลีบบัวขนาดเล็กทับบนกลีบบัวไม่เต็มใบ ฐานของพระอมิตาภพุทธเจ้า ขนาบด้วยพระอวโลกิเตศวรทางซ้ายและพระมหาสถามปราบต์ทางขวาของประติมากรรม ประดิษฐานในพุทธวิหาร ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

เป็นที่น่าสังเกตว่าในช่วงปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นไป ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ มีการปรับเปลี่ยนผังของฐานเขียง จากเดิมที่นิยมทำฐานเขียง *ผังมุมมน* กลายเป็น *ผังหกเหลี่ยมโดยสองมุมด้านหน้าเป็นมุมฉาก* ตัวอย่างที่สำคัญคือ เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ทั้ง 9 องค์ ประดิษฐานเป็นประธาน ณ โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 42) ศาลเจ้าแห่งนี้ภายในพบป้ายจารึกไม้จำนวน 3 ป้ายที่ระบุปีที่สร้าง ได้แก่ ปีจักรพรรดิกวงซู่ รอบปีกุ่ยเว่ย ซึ่งตรงกับปี พ.ศ. 2426, ปีเจี่ยเฉิน ตรงกับปี พ.ศ. 2507 และปีกุ่ยโหย่ว ตรงกับปี พ.ศ. 2536 ซึ่งจากลักษณะรูปแบบชุดฐานกลีบบัวของประติมากรรมประธานทั้ง 9 องค์คล้ายกับประติมากรรมที่สร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2500-2510 ดังนั้นแล้วประติมากรรมชุดดังกล่าวน่าจะถูกสร้างพร้อมกับป้ายจารึกไม้แผ่นที่สองในปี พ.ศ. 2507



ภาพที่ 42 ผังของฐานเขียง เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่
ประดิษฐานเป็นประธาน ณ โรงเจซินเฮงตั้ว กรุงเทพฯ

รูปแบบ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ เชื่อว่านิยมมาถึง พ.ศ. 2509 หรือหลังจากนั้นเล็กน้อยก่อนที่จะหมดความนิยมลง เนื่องจากไม่พบหลักฐานหลังจากนี้ หลักฐานที่สำคัญคือ กลุ่มประติมากรรมทั้ง 5 องค์ภายในมูลนิธิส่งเสริมวัฒนธรรมเขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 43) สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2509 ลักษณะโดยรวมของ

ประติมากรรมทั้ง 5 มีรูปแบบฐานสืบต่อจาก เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ ในโรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

ภาพที่ 43 เทพเจ้าหลิ่วชุนฟาง มูลนิธิส่งเสริมวัฒนธรรม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับชั้นก้อนเมฆ (พ.ศ. 2511-2513)

พัฒนาการต่อมาของฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย คือการเกิดขึ้นของ “กลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบ” โดยยังคงมีการทำชั้นก้อนเมฆสืบต่อมา เค้าของกลีบบัวลักษณะเช่นนี้คงปรากฏอยู่ก่อนแล้วในเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ ซึ่งได้รับการยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซัง[70] โรงเจเค่งฮกตั๊ว ภายในวัดถาวรวราราม จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 44) สร้างประมาณ พ.ศ. 2507 เห็นได้ว่าลักษณะของกลีบบัวที่กลีบบัวใบใหญ่เต็มใบไม่ปรากฏการซ้อนกลีบบัวใบเล็กด้านหน้าแล้ว

[70] สัมภาษณ์องสรภาณมธุรส, เจ้าอาวาสวัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี, 30 พฤศจิกายน 2561.

ภาพที่ 44 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจเค่งฮกตั๊ว อ.เมือง จ.กาญจนบุรี

จากหลักฐานที่พบแสดงให้เห็นว่า ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับชั้นก้อนเมฆ คงนิยมในช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2511 ถึง พ.ศ. 2513 โดยประมาณ โดยมีลักษณะคือ *ด้านหน้ากลีบบัวใบใหญ่ไม่มีการซ้อนกลีบบัวใบเล็กแล้ว มีการเพิ่มแถวกลีบบัวซ้อนชั้นมากยิ่งขึ้นและ ผังของฐานเขียงจากเดิมหกเหลียมถูกปรับกลายเป็นสี่เหลี่ยม*

หลักฐานที่สำคัญ คือ พระพุทธเจ้า พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และพระมาลัย วัดถาวรวราราม จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 45) ซึ่งได้รับการยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซัง[71] และเป็นหลักฐานที่สำคัญเพียงไม่กี่ชิ้นที่ปรากฏป้ายระบุปีที่บริเวณฐานคือ ปี พ.ศ. 2511 นอกจากนี้ยังพบกลุ่มเทพเจ้าจีน สมาคมสหพุทธธรรมมิก เขตพญาไท กรุงเทพฯ คงสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2512 และพระอมิตาภะพุทธเจ้า และพระไภษัชยคุรุฯ พุทธเจ้า พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ คงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 เป็นต้น

[71] สัมภาษณ์องสรภาณมธุรส, เจ้าอาวาสวัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี, 30 พฤศจิกายน 2561.

ภาพที่ 45 พระมาลัย ปรากฏจารึกปี พ.ศ. 2511 โบสถ์ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี

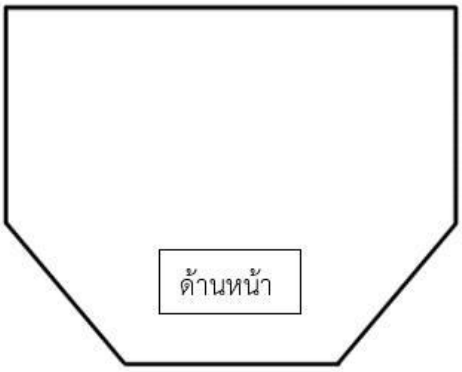
<u>กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับแถบลายโบตั๋น</u> (พ.ศ. 2514-2524)

พัฒนาการต่อมาของฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย คือ การเกิดขึ้นของ กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับแถบลายโบตั๋น ซึ่งปรากฏหลักฐานในช่วงปี พ.ศ. 2514 เรื่อยมาจนถึงประมาณ พ.ศ. 2524 ลักษณะสำคัญคือ *การสืบเนื่องการทำกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมกลมเรียบ และการแทนที่ฐานชั้นก้อนเมฆด้วยชั้นหน้ากระดานสีแดงในผังกลมประดับลายนูนต่ำรูปดอกโบตั๋นปิดทองคำเปลว* ตัวอย่างที่สำคัญคือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี (ภาพที่ 46) สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2514[72]

[72] สัมภาษณ์ผู้ดูแลศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ, 10 ตุลาคม 2561.

ภาพที่ 46 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

สำหรับประเด็นฐานเขียงในผังสี่เหลี่ยม หลังจาก พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา พบหลักฐานจำนวนน้อยลง เนื่องมาจากช่างได้สร้างฐานอีกรูปแบบควบคู่กันไป คือ ฐานล่างสุดได้ *เปลี่ยนจากฐานเขียงในผังสี่เหลี่ยมจตุรัสเป็นผัง 6 เหลี่ยมแทน* แม้ว่าผัง 6 เหลี่ยมพบอยู่ก่อนหน้านั้นแล้วตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2507-2509 แต่ส่วนที่ต่างออกไปคือ จากเดิม *2 มุมด้านหน้าเป็นมุมฉาก กลายเป็น 2 มุมฉากอยู่ด้านหลังแทน* ตัวอย่างที่สำคัญคือ พระพุทธเจ้าและพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน อ.บางละมุง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 47) สร้างประมาณปี พ.ศ. 2515



ภาพที่ 47 ฐานส่วนล่างสุดอยู่ในผัง 6 เหลี่ยม โดย 2 มุมฉากอยู่ด้านหลัง ของพระอวโลกิเตศวร มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี

สำหรับประเด็นการทำกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมไม่มีริ้ว จากหลักฐานที่ปรากฏคงนิยมทำจนถึง พ.ศ. 2524 โดยประมาณ หลักฐานที่สำคัญคือ พระพุทธรูปประธานในโบสถ์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 48) ซึ่งเดิมเป็นพระพุทธรูปศิลปะล้านนาร่วมสมัยและช่างเป๋งซ้งปรับแก้จีวรและฐานบัว ปรากฏจารึกที่ฐานระบุปี พ.ศ. 2522 และ พระอมิตาภะพุทธเจ้า ขนาบด้วยพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และพระมหาสถามปราบต์โพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม จ.จันทบุรี ซึ่งได้รับการยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซ้งและสร้างประมาณปี พ.ศ. 2523-2524 หลังจากนั้นเป็นต้นมาการทำกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบไม่มีริ้วได้ลดความนิยมลง ต่างจากการทำกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วที่ได้รับความนิยมสูงขึ้น

ภาพที่ 48 พระพุทธรูปประธานในโบสถ์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี

<u>กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วกับแถบลายโบตั๋น</u> (พ.ศ. 2515-2527)

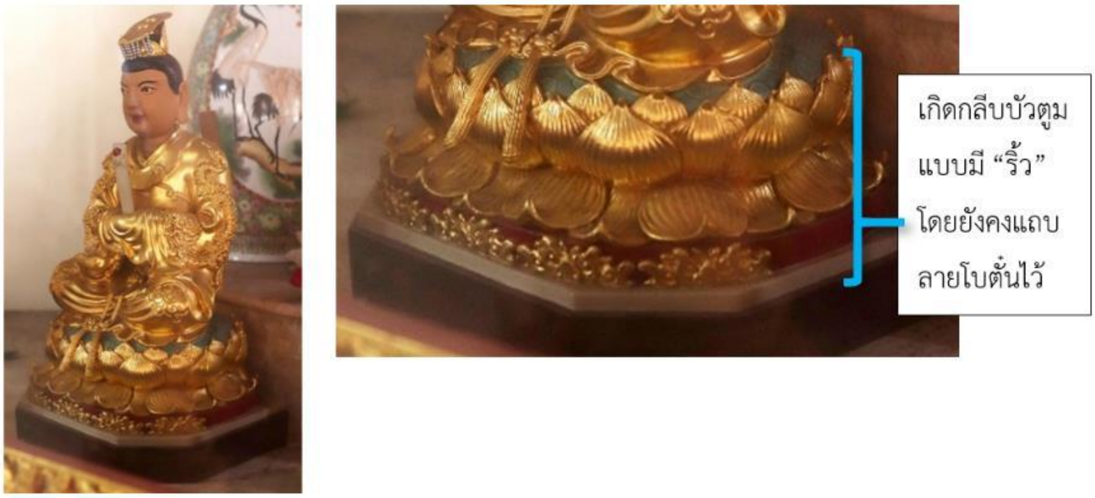
จากหลักฐานที่ปรากฏพบว่าในช่วง พ.ศ. 2515 ขณะที่ช่างเป๋งซังสร้างฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบและมีชั้นแถบลายโบตั๋นอยู่นั้น ช่างได้ออกแบบสร้างกลีบบัวอีกรูปแบบควบคู่กันไปคือ “กลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมแบบมีริ้ว” โดยยังคงแถบลายโบตั๋นด้านล่างไว้ ตัวอย่างหลักฐานที่สำคัญคือ เทพเจ้าจิ๋วหวางฝอจู่ มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน (ภาพที่ 49) สร้างปี พ.ศ. 2515 ซึ่งพบร่วมกับพระพุทธเจ้าและพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ที่มีฐานแบบกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบและมีชั้นแถบลายโบตั๋นดังที่กล่าวแล้วข้างต้น (ภาพที่ 3-47) นอกจากนี้ยังพบพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้าในสมาคมจีน มูลนิธิเวียงจันทร์ ลาว คงสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2514 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถานกุศลธรรมมูลนิธิ อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2517[73] และพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู (หงีเต็กตึ้ง) เขตคลองเตย กรุงเทพฯ สร้างประมาณ พ.ศ. 2522

ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วกับแถบลายโบตั๋น เชื่อว่าคงได้รับความนิยมเรื่อยมาถึงประมาณ พ.ศ. 2527 หลักฐานที่สำคัญคือ พระอมิตาภะพุทธเจ้า

[73] เดิมทีประติมากรรมทั้งหมดของช่างเป๋งซังใน มูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถานกุศลธรรมมูลนิธิ เคยมูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถาน ซอยศุภกิจ 1 อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา ก่อนที่จะย้ายมาที่ปัจจุบันในปี พ.ศ. 2554 สัมภาษณ์ผู้ดูแลมูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถาน ซอยศุภกิจ 1 อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา, 1 ตุลาคม 2561.

ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 50) คงสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2527 หลังจาก พ.ศ. 2527 เป็นต้นมาไม่พบหลักฐาน

เป็นที่น่าสังเกตว่าหลักฐานตั้งแต่ พ.ศ. 2522 ถึง พ.ศ. 2527 ลายโบตั๋นเปลี่ยนจากการปิดทองคำแท้เป็นการระบายสีที่หลากหลายหรือหากใช้สีทองจะนิยมสีสังเคราะห์ และสีพื้นจากเดิมที่เป็นสีแดงเปลี่ยนเป็นสีแดงเลือดหมู (ภาพที่ 50) ซึ่งการใช้สีที่หลากหลายมากยิ่งขึ้นบริเวณฐานไม่เพียงพบเฉพาะในฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายเท่านั้น **แต่ยังพบในกลุ่มฐานอื่นๆ ในช่วงเวลาเดียวกัน**อีกด้วย



ภาพที่ 49 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี

ภาพที่ 50 พระอมิตาภะพุทธเจ้า ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

<u>กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วกับหลายแถบลาย</u> (พ.ศ. 2527-2540)

หลักฐานตั้งแต่ปี พ.ศ. 2527 เป็นต้นไป พบว่าฐานชั้นแถบลายไม่มีระเบียบที่ตายตัว จากเดิมที่มีเพียงการประดับชั้นแถบลายโบตั๋น ช่างได้เพิ่มชั้นและลวดลายอื่นๆ แทรกเข้าไป หรือบางครั้งลายโบตั๋นถูกแทนที่ด้วยลายอื่นๆ ก็มี ตัวอย่างที่สำคัญ คือ กลุ่มประติมากรรมใน ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี นอกจากจะเป็นที่ประดิษฐานพระอมิตาภะพุทธเจ้า ซึ่งคงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2527 ยังพบประติมากรรมอื่นๆ ที่มีฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วเช่นกัน แต่ส่วนที่ต่างออกไปคือมีชั้นแถบลายหลายรูปแบบ (ภาพที่ 51)

ลักษณะฐาน กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วและมีชั้นแถบลายที่หลากหลาย พบเรื่อยมาจนถึงประมาณ ปี พ.ศ. 2540 ดังที่พบหลักฐานที่สำคัญ เช่น เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ ซึ่งสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2539-2540 และเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ (ภาพที่ 52) สร้างประมาณปี พ.ศ. 2540

ภาพที่ 51 ฐานกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมมีริ้วที่มีชั้นแถบลายหลายรูปแบบ
พบใน ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 52 เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจไซทีหลุยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ

3.1.2. ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน

ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนสันนิฐานว่าเกิดขึ้นจากการพัฒนาฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย โดยการเพิ่มชั้นท้องไม้เข้าไป วัตถุประสงค์คงเพื่อให้ประติมากรรมมีความสูงโดดเด่นมากยิ่งขึ้น แต่โดยภาพรวมพัฒนาการของฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนในแต่ละช่วงยังมีลักษณะบางอย่างร่วมกับฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายเสมอ ยกตัวอย่างเช่น ในช่วงเวลาเดียวกันหากฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายปรากฏชั้นก้อนเมฆ ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนย่อมมีเช่นกัน หรือหากฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายพัฒนาไปจนถึงขั้นที่กลีบบัวมีริ้วและชั้นก้อนเมฆถูกตัดออกแล้ว ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนย่อมใช้กลีบบัวแบบมีริ้วและไม่ปรากฏชั้นก้อนเมฆเช่นกัน เพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจพัฒนาการฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน จึงขอจำแนกฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนออกเป็นสามกลุ่ม คือ (1) กลุ่มไม่มีประดับช่องกระจก (2) กลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกกับมีเสา (3) กลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกกับไม่มีเสา

<u>กลุ่มไม่มีประดับช่องกระจก</u> (พ.ศ. 2513-2531?)

หลักฐานที่เก่าที่สุดของฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนที่พบเชื่อว่าคือการเกิดขึ้นของ “ฐานที่ไม่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้” ในปี พ.ศ. 2513 ตัวอย่างที่สำคัญ คือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ (ภาพที่ 53) คงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 พร้อมกับประติมากรรมซึ่งรองรับด้วยฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายที่ได้กล่าวรายละเอียดมาแล้วในหัวข้อ กลีบบัวแบบเรียบง่ายกลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับชั้นก้อนเมฆ เห็นได้ว่าฐานดอกบัวของ

พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์องค์นี้มีลักษณะพิเศษต่างออกไปจากประติมากรรมองค์อื่นๆ ที่มีฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายซึ่งประดิษฐานอยู่ใกล้กัน คือ *เกิดชั้นฐานบัวคว่ำ ต่อกับชั้นท้องไม้เตี้ยๆ และชั้นหน้ากระดานเรียบในผังแปดเหลี่ยม ขึ้นแทรกระหว่างชั้นก้อนเมฆและชั้นกลีบบัว*

ภาพที่ 53 พระอวโลกิเตศวร พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ

คงสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2513

พัฒนาการต่อมาของฐานที่ไม่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้พบว่า *มีการยืดชั้นท้องไม้ให้สูงขึ้น พร้อมกับประดับลายมังกร และเพิ่มชั้นฐานบัวคว่ำบัวหงายพร้อมการประดับกลีบบัวมีริ้วขนาดเล็ก* หลักฐานที่สำคัญคือ เทพเจ้ากวงเทียนฝอจู่ และ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ โรงเจเจ็กเต็ก เขตบางแค กรุงเทพฯ (ภาพที่ 54) สร้างขึ้นใน ปี พ.ศ. 2519 และ พระพุทธเจ้า ศาลเจ้าในสมาคมจีนมูลนิธิ เวียงจันทร์ ลาว (ภาพที่ 55) แม้พบจารึกระบุปี พ.ศ. 2514 แต่จากลักษณะของฐานยังคงเหมือนกับประติมากรรมของโรงเจเจ๊กเต็ก ยังไม่ได้พัฒนาไปเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นใหม่ในช่วง พ.ศ. 2522 ดังที่จะกล่าวในย่อหน้าถัดไป ดังนั้นประติมากรรมพระพุทธเจ้าองค์นี้จึงน่าจะสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2520-2522 มากกว่า สอดคล้องกับตำแหน่งที่ตั้งซึ่งแยกออกจากอาคารที่ประดิษฐานประติมากรรมที่มีรูปแบบสอดคล้องกับ รูปแบบที่สร้างในช่วง พ.ศ. 2514

ภาพที่ 54 เทพเจ้ากวงเทียนฝอจู่ โรงเจเจ็กเต็ก เขตบางแค กรุงเทพฯ

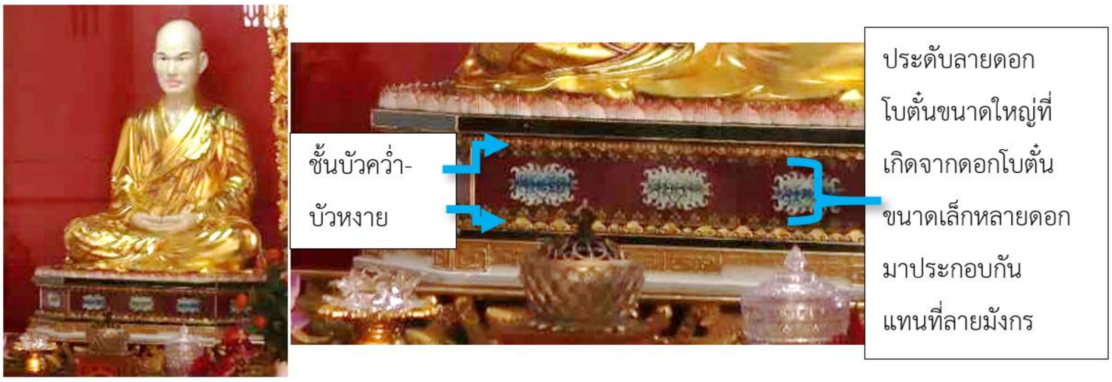
ภาพที่ 55 พระพุทธเจ้า สมาคมจีนมูลนิธิ เวียงจันทร์ ลาว

หลักฐานกลุ่มต่อมาที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของฐานที่ไม่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ พบในวัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี ซึ่งได้รับการยืนยันว่าสร้างโดยช่างเป๋งซ้งและมีอายุประมาณ พ.ศ. 2522-2524[74] คือ รูปเหมือนบูรพาจารย์ 2 องค์ (ภาพที่ 56) พบว่าชั้นบัวคว่ำ-

---

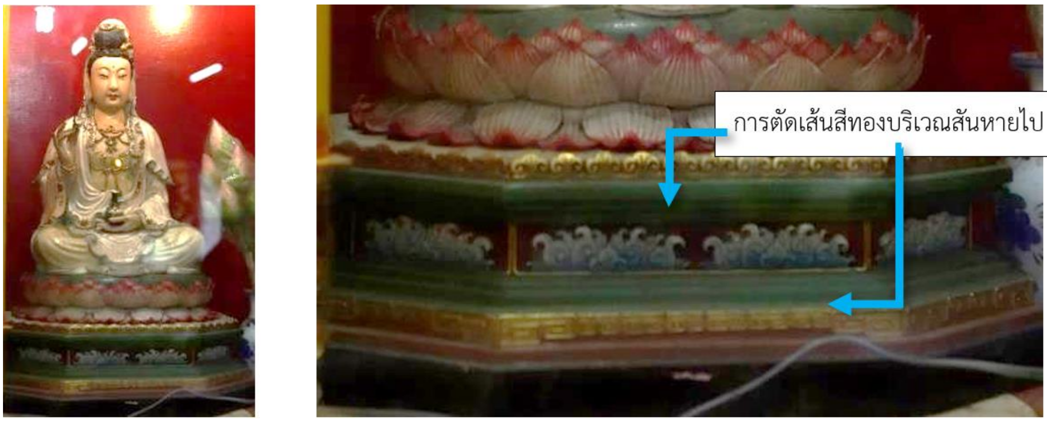
[74] สัมภาษณ์ พระภิกษุบุญรัตน์ (จี่เซ้ง) ฉัตรรุ่งเรืองชัย, เจ้าอาวาสวัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี, 5 ธันวาคม 2561.

บัวหงายหายไป และท้องไม้ไม่นิยมประดับลายมังกรแล้วแต่ประดับด้วยลายดอกโบตั๋นขนาดใหญ่ที่เกิดจากดอกโบตั๋นขนาดเล็กหลายดอกมาประกอบกันแทน



ภาพที่ 56 รูปเหมือนบูรพาจารย์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

เป็นที่น่าสังเกตว่า เดิมทีหลักฐานที่สร้างก่อน พ.ศ. 2522 สีที่ใช้กับฐานมีแค่สองสีคือ **สีเขียว** ใช้ระบายพื้น ส่วน**สีทองที่เกิดจากการปิดทองคำเปลว**ใช้กับลวดลายต่างๆ นั้น แต่หลักฐานที่พบในช่วง พ.ศ. 2522-2524 เป็นต้นไป มีการใช้สีดำสีแดงเป็นสีพื้น และ ใช้สีแดงสีฟ้าเพิ่มเติมเข้าไปที่ลวดลาย นอกจากนี้พบว่า *การตัดเส้นสีทองที่สันของชั้นฐานทุกชั้น* ที่ปรากฏในหลักฐานช่วง พ.ศ. 2513 ถึง พ.ศ. 2522-2524 ตัวอย่างที่สำคัญคือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิมเซียงกง อ.ดำเนินสะดวก จ.ราชบุรี (ภาพที่ 57) สร้างประมาณ พ.ศ. 2525 พบว่าการตัดเส้นสีทองหายไปแล้ว รวมไปถึงบริเวณท้องไม้ของฐานมีการใช้สีดำเป็นสีพื้นและลายโบตั๋นใช้สีฟ้าขาวคล้ายกับที่ปรากฏบนรูปเหมือนบูรพาจารย์ วัดมังกรบุปผาราม ลักษณะเช่นนี้ยังปรากฏให้เห็นในกลุ่มฐานที่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ซึ่งจะขอกล่าวเป็นกลุ่มต่อไปด้วย



ภาพที่ 57 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิมเซียงกง อ.ดำเนินสะดวก จ.ราชบุรี

รูปแบบฐานที่ไม่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ที่พบในวัดมังกรบุปผาราม คงมีทำสืบมาในช่วง พ.ศ. 2531 ดังที่พบหลักฐานกลุ่มประติมากรรมจาก ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 58) ปรากฏรูปแบบฐานที่แสดงให้เห็นการสืบต่อรูปแบบฐานที่มีไม่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ตั้งแต่ พ.ศ. 2522-2524 คือ ตัดชั้นบัวคว่ำ-บัวหงายออกไป และกลางท้องไม้นิยมประดับด้วยลายดอกโบตั๋นขนาดใหญ่ที่เกิดจากดอกโบตั๋นขนาดเล็กหลายดอกมาประกอบกัน แต่ส่วนที่ต่างออกไปคือ *ไม่ปรากฏการตัดเส้นสีทองที่สันของชั้นฐานทุกชั้นแล้ว*

ภาพที่ 58 ไท่ซ่างเหล่าจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

หลักฐานในช่วง พ.ศ. 2529-2530 แสดงให้เห็นว่าช่างพยายามออกแบบฐานให้มีความซับซ้อนเพิ่มขึ้นโดยการ “ยกกระเปาะหรือยกเก็จ” ซึ่งถือเป็นครั้งแรกที่ช่างปรับแต่งผังของฐาน ตั้งแต่ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนในช่วง พ.ศ. 2513 ที่พบว่ามีเพียงฐานในผัง 8 เหลี่ยมเท่านั้น นอกจากนี้ช่างยังได้รื้อฟื้นการทำชั้นฐานบัวคว่ำ ก่อนที่จะประดับแถวกลีบบัวขนาดเล็ก และการประดับลายมังกรปิดทอง ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น ประติมากรรมรูปเหมือน พระอาจารย์ใหญ่ กวงเซง (พระแม่วราภรณ์ เลิศรังสี) ตำหนักพระแม่กวนอิม มหาโพธิสัตว์อวโลกิเตศวร โชคชัย 4 เขตลาดพร้าว กรุงเทพฯ สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2529[75] พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ เจดีย์หมื่นพุทธ วัดถ้ำเข้าน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 59*) คงสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2530 ซึ่งเป็นช่วงที่เจดีย์สร้างเสร็จ[76] พร้อมที่จะนำประติมากรรมไปประดิษฐาน แม้ว่าช่างได้ออกแบบฐานที่มีการยกเก็จแล้ว แต่คงสร้างฐานรูปแบบที่ไม่ยกเก็จควบคู่ไปด้วย ตัวอย่างที่สำคัญ คือ ต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิกตเวทิตาธรรม อ.เมือง จ.นนทบุรี ซึ่งสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2531 (ภาพที่ 60)

ภาพที่ 59 พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดถ้ำเข้าน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี

---

[75] **หนึ่งทศวรรษ ความศักดิสิทธิ์ของพระแม่กวนอิมมหาโพธิสัตว์ (อวโลกิเตศวร) ที่เสด็จลงมาโปรดมนุษย์ ณ ตำหนักพระแม่กวนอิม โชคชัย 4** (ม.ป.ท., ม.ป.ป.), หน้าปกใน.

[76] ป้ายข้อมูลวัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี.

ภาพที่ 60 ต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิกตเวทิตาธรรม อ.เมือง จ.นนทบุรี

<u>กลุ่มมีประดับช่องกระจก กับมีเสา</u> (พ.ศ. 2513-2519)

หลักฐานในช่วง พ.ศ. 2513 แสดงให้เห็นว่าหลังการเกิดขึ้นของฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนกลุ่มแรก เชื่อว่าช่างได้สร้างสรรค์ฐานรูปแบบใหม่ขึ้นซึ่งมีความซับซ้อนมากกว่าในเวลาไล่เลี่ยกันนั้นคือ *ฐานที่มีการประดับช่อง และเสา* หลักฐานที่สำคัญ คือ พระศากยมุนีพุทธเจ้า พระอมิตาภพุทธเจ้า พระไภษชยคุรุฯพุทธเจ้า พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และพระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ (ภาพที่ 61) และพระศากยมุนีพุทธเจ้า พระอมิตาภพุทธเจ้า พระไภษชยคุรุฯพุทธเจ้า วัดพุทธคุณ อ.สีคิ้ว จ. นครราชสีมา

ลักษณะฐานของหลักฐานเหล่านี้ โดยภาพรวมคล้ายกับฐานของพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ พุทธแสงธรรมสมาคม (ภาพที่ 53) แต่บริเวณชั้นท้องไม้พบว่า *มีการยืดท้องไม้สูง ทุกมุมของท้องไม้มีการประดับเสา และมุมทั้งสี่ของช่องมีการประดับลายเมฆคล้ายหัวมังกรรูปทรงสามเหลี่ยมมุมฉาก* ซึ่งลักษณะเช่นนี้ในศิลปะไทยนิยมเรียกกันว่า “ช่องกระจก”[77]

แม้ไม่พบหลักฐานว่ากลุ่มประติมากรรมทั้งสองแห่งสร้างขึ้นเมื่อไรแต่จากลักษณะฐานกลีบบัวที่พัฒนาไปจาก พระอวโลกิเตศวร พุทธแสงธรรมสมาคม (ภาพที่ 53) ซึ่งสร้างขึ้นประมาณปี

---

[77] สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะภาคเหนือ : หริภุญชัย-ล้านนา**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2555), 146.

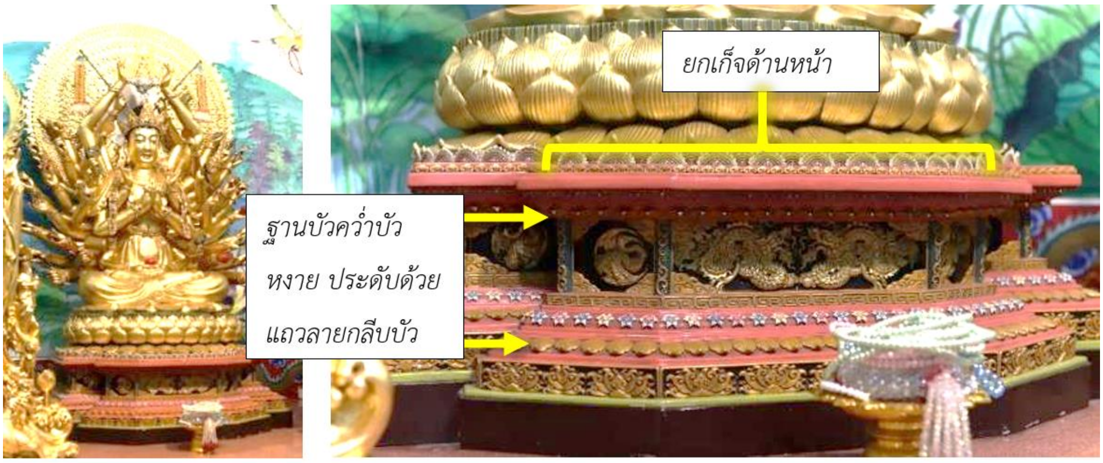
พ.ศ. 2513 แล้ว แต่ยังคงปรากฏชั้นฐานเขียงในผังสี่เหลี่ยมและชั้นก้อนเมฆซึ่งไม่พบหลักฐานหลังจาก พ.ศ. 2514 เป็นต้นไป ประติมากรรมชุดนี้จึงอาจสร้างขึ้นช่วงปลายปี พ.ศ. 2513 ถึงต้นปี พ.ศ. 2514 โดยประมาณ

ภาพที่ 61 พระศากยมุนีพุทธเจ้า สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ

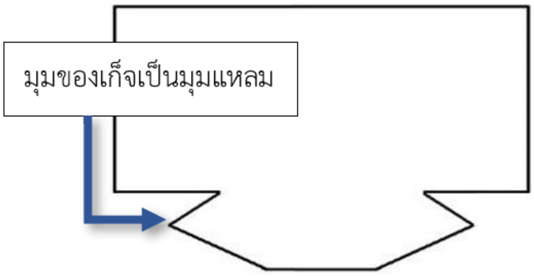
พัฒนาการฐานกลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ โดยมีเสาประดับที่ท้องไม้ ต่อจาก สถานธรรมเซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน และ วัดพุทธคุณ พบว่า *ฐานชั้นก้อนเมฆหายไปถูกแทนที่ด้วยขาสิงห์ประดับหน้าสิงห์ และเพิ่มการประดับลวดลายกลางท้องไม้ในช่องกระจก* ตัวอย่างที่สำคัญคือคือ พระศากยมุนีพุทธเจ้า พระอมิตาภพุทธเจ้า พระไภษชยคุรุฯพุทธเจ้า พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และพระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ สมาคมพุทธแสงธรรม (กวงฮั้ว) อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร (ภาพที่ 62) ไม่ปรากฏหลักฐานว่าสร้างขึ้นเมื่อใด แต่จากลักษณะฐานที่มีพัฒนาการอยู่ในช่วงหลังประติมากรรมของสถานธรรมเซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน และ วัดพุทธคุณ ซึ่งสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2514 ผนวกกับลักษณะกลีบบัวรองรับประติมากรรมที่จัดอยู่ในกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบระยะแรกคือช่วง พ.ศ. 2511-2519 แสดงให้เห็นว่ากลุ่มประติมากรรมจากกวงฮั้วน่าจะสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2514-2519 โดยประมาณ สอดคล้องกับการใช้สีพื้นสีเขียวเป็นหลักซึ่งหลังจากนี้จะมีการใช้สีอื่นๆ เพิ่มมากขึ้น

ภาพที่ 62 พระพุทธเจ้า สมาคมพุทธแสงธรรม (กวงฮั้ว) อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร

หลังจาก พ.ศ. 2519 เป็นต้นไป ไม่พบหลักฐานการทำเสาประดับที่มุมของท้องไม้ จนกระทั่งปี พ.ศ. 2539-2540 จึงกลับมาพบหลักฐานอีกครั้ง คือ พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 63) ประติมากรรมชิ้นนี้แสดงให้เห็นว่าช่างได้หยิบรูปแบบที่ห่างหายไปนานของของฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนที่ปรากฏในหลักฐานช่วง พ.ศ. 2519 กลับมาใช้อีกครั้ง คือปรากฏพบว่า *มีการประดับช่องกระจกและเสาที่มุมของท้องไม้* ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏมาก่อนช่วง พ.ศ. 2519 นอกจากนี้ *มีการทำฐานบัวคว่ำบัวหงายที่ประดับด้วยแถวลายกลีบบัวขนาดเล็ก และการยกเก็จด้านหน้าฐาน* ซึ่งปรากฏอยู่ก่อนแล้วในฐานกลุ่มไม่มีประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ช่วง พ.ศ. 2530 แต่ที่พิเศษต่างออกไปคือมุมของเก็จเป็นมุมแหลมซึ่งไม่เคยปรากฏมาก่อน (ภาพที่ 64)



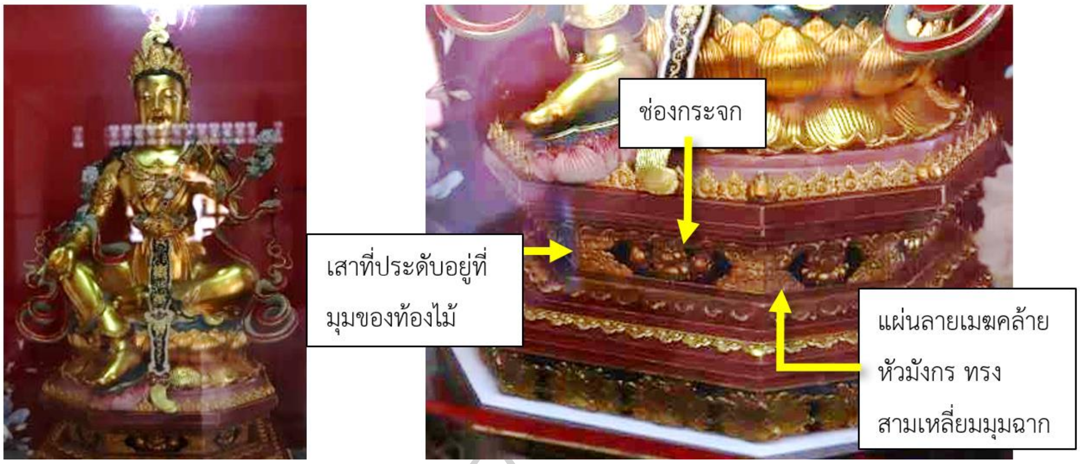
ภาพที่ 63 พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ



ภาพที่ 64 ผังของฐานพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

<u>กลุ่มมีประดับช่องกระจก กับไม่มีเสา</u> (พ.ศ. 2522-2540?)

หลักฐาน กลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกแต่ไม่มีเสาประดับที่ท้องไม้ เชื่อว่าเป็นพัฒนาการขั้นต่อจากกลุ่มที่มีการประดับเสาที่ท้องไม้ โดยเกิดขึ้นจากการนำเสาที่มุมของท้องไม้ออกและขยายกรอบลายช่องกระจกที่เกิดจากประดับแผ่นลายเมฆคล้ายหัวมังกรรูปทรงสามเหลี่ยมมุมฉากบริเวณมุมทั้งสี่ทำให้แต่ละกรอบติดกัน เชื่อว่าลักษณะเช่นนี้คงเริ่มนิยมประมาณ พ.ศ. 2522-2524 หลักฐานที่สำคัญ คือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ พระจุณฑิโพธิสัตว์ พระตารา และพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี (ภาพที่ 65)



ภาพที่ 65 พระตารา วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

หลักฐานกลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกแต่ไม่มีเสาประดับที่ท้องไม้ หลัง พ.ศ. 2524 เป็นต้นมา พบว่านอกจากการหายไปของการตัดเส้นสีทองที่สันของชั้นฐานทุกชั้น และการทาสีที่หลากหลายมากกว่าเดิมบริเวณฐาน (จากเดิมมีแค่สีเขียวและสีแดง) ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ที่เกิดกับ ฐานกลุ่มไม่มีประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้ด้วยเช่นกันแล้ว พัฒนาการสำคัญที่เห็นได้ชัดอีกประการหนึ่ง คือ *ช่องกระจกตื้น ไม่ลึก ดูคล้ายกับกลุ่มฐานที่ไม่มีการประดับช่องกระจก เพียงแต่เพิ่มเติมการติดลายนูนต่ำรูปเมฆคล้ายหัวมังกรรูปทรงสามเหลี่ยมมุมฉากบริเวณมุมทั้งสี่* ตัวอย่างที่สำคัญคือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ยืน มูลนิธิอุบลรังสีจุฬามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม (ภาพที่ 66) สร้างโดยช่างเป๋งซ้งเสร็จปี พ.ศ. 2527[78] พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ โรงเจวัดพุทธอรุณ (วัดนางสาว) อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร สร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2524 และ พระพุทธรูป ซึ่งปรากฏบนภาพถ่ายขณะเมื่อช่างเป๋งซ้งสร้างประติมากรรมเสร็จได้ไม่นาน (ภาพที่ 67) คงสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2536-2540 โดยกำหนดอายุจากลักษณะของลายนูนต่ำรูปมังกรขดเป็นวงกลมซึ่งพบได้เฉพาะในช่วงเวลาดังกล่าว

---

[78] สัมภาษณ์ผู้ดูแลมูลนิธิอุบลรังสีจุฬามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม, 16 สิงหาคม 2561.

ภาพที่ 66 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ยืน มูลนิธิอุบลรังสีจุฑามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม

ภาพที่ 67 ภาพถ่ายพระพุทธรูป เมื่อช่างเป๋งซังทำเสร็จได้ไม่นาน
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์ภาพถ่ายจาก คุณเสกสันต์ มนทกานติกุล

3.2.ฐานบัลลังก์เก้าอี้

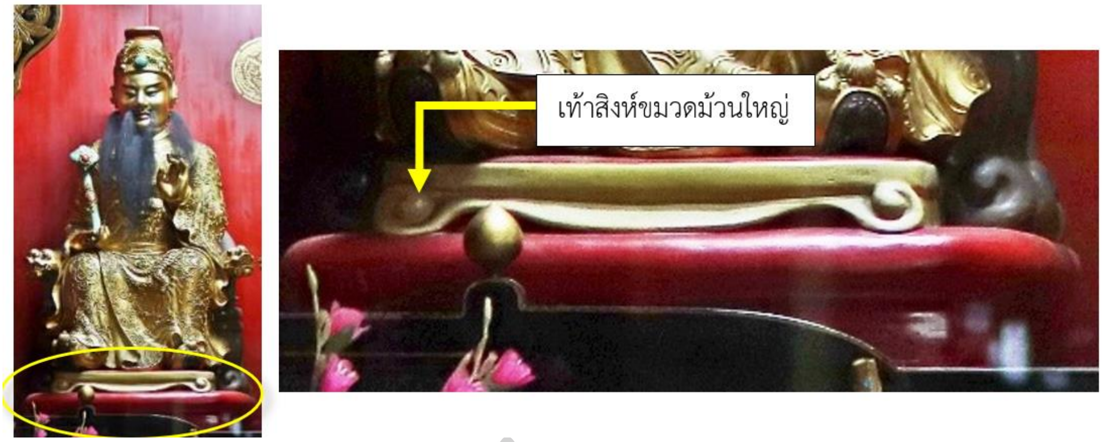
ฐานบัลลังก์เก้าอี้เป็นอีกรูปแบบของฐานประติมากรรมที่พบเป็นจำนวนมากและเกิดขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกับ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ อันเป็นกลุ่มฐานที่เก่าที่สุด ส่วนสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุประติมากรรมคือ ส่วนรองพระบาท ซึ่งหลักฐานที่เก่าที่สุดของฐานบัลลังก์เก้าอี้ คือ หลี่ว์ต้งปิน มูลนิธิพุทธสมาคมปทุมรังษี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ คงสร้างประมาณ ปี พ.ศ. 2500-2505 โดยดูจากพัฒนาการฐาน ลักษณะยังเป็นเพียงฐานเขียงสีดำเรียบเหนือขึ้นมาเป็นชั้นก้อนเมฆก่อนที่จะเป็นพระบาท (ภาพที่ 68)

ภาพที่ 68 หลี่ว์ต้งปิง มูลนิธิพุทธสมาคมปทุมรังษี เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

หลักฐาน ฐานบัลลังก์เก้าอี้ ที่พบซึ่งสร้างหลังจากนี้เป็นต้นไป พบว่าเกิดฐานรูปแบบใหม่ๆขึ้น เพื่อให้เข้าใจได้ง่ายจึงขอจัดกลุ่มส่วนรองพระบาทของฐานบัลลังก์เก้าอี้ออกเป็น 4 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มฐานสิงห์ กลุ่มฐานแถบลายประแจจีน กลุ่มฐานบัวคว่ำ และ กลุ่มฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน

<u>กลุ่มฐานสิงห์</u> (พ.ศ. 2505-2540 โดยประมาณ)

ประติมากรรมซึ่งประทับบนบัลลังก์เก้าอี้โดยที่มีส่วนรองรับพระบาทเป็นฐานสิงห์ พบว่าเป็นลักษณะที่เก่าแก่ที่สุดในบรรดาส่วนรองพระบาทรูปแบบอื่นๆ หลักฐานเก่าสุดที่พบ คือ เทพเจ้าฮู่เทียนช่างตี้ (ภาพที่ 69) และ เทพเจ้าเสวียนเทียนซั่งตี้ พุทธวิหาร เปาเก็งเต็ง เขตคลองเตย กรุงเทพฯ สร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2504 เห็นได้ว่าขาสิงห์โดยช่างเป๋งซังมีลักษณะรูปทรงโดยรวมกลมมนเท้าสิงห์ขมวดม้วนใหญ่ ส่วนรองรับพระบาทเป็นฐานสิงห์เช่นนี้พบหลักฐานที่มีอายุน้อยลงมา ได้แก่ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ประดิษฐานเป็นประธานในวิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 70) สร้างประมาณปี พ.ศ. 2505 เท้าสิงห์ที่ปรากฏเริ่มขมวดม้วนเล็กลง



ภาพที่ 69 เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหาร เปาเก็งเต็ง เขตคลองเตย

ภาพที่ 70 เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ ประดิษฐานในวิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง
ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งประเทศไทย

หลักฐานช่วงปี พ.ศ. 2507 แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่สำคัญ คือ รูปทรงของแผ่นรองพระบาทฐานสิงห์ มีการเปลี่ยนผังจากเดิมที่พบเพียงผังสี่เหลี่ยมกลายเป็นผังวงกลมสามวงต่อกัน หลักฐานที่สำคัญ เช่น เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน โรงเจเค่งฮกตั๊ว จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 71)

ประมาณปี พ.ศ. 2512 หลักฐานที่พบปรากฏ *มีการประดับหัวหรูอี้ชี้ขึ้นบริเวณกลางท้องสิงห์ที่แผ่นรองพระบาท* เพิ่มเติม ซึ่งระเบียบแบบแผนเช่นนี้ปรากฏในหลักฐานสืบไปจนถึง พ.ศ. 2514 ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น เทพเจ้าไฉเสินเหยีย ประดิษฐานในวิหารไซ่แปะแชกุง ณ

พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี สร้างประมาณ พ.ศ. 2512 และ เทพเจ้าจินหมู่หยวนจวิน ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ (ภาพที่ 72) ซึ่งสร้างในปี พ.ศ. 2514

ภาพที่ 71 เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน โรงเจเค่งฮกตั๊ว จ.กาญจนบุรี

ภาพที่ 72 เทพเจ้าจินหมู่หยวนจวิน ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

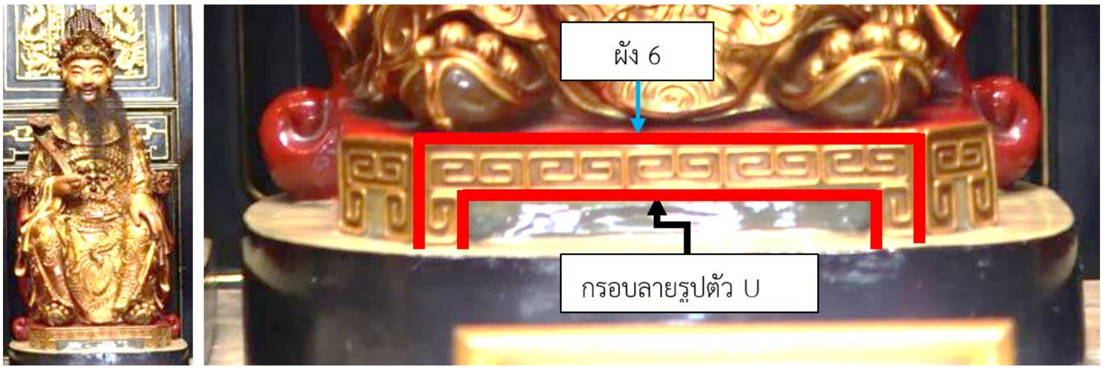
หลังปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นมา ฐานสิงห์คงลดความนิยมลง เนื่องด้วยส่วนรองพระบาทของฐานบัลลังก์เก้าอี้รูปแบบอื่นๆ ได้รับความนิยมและเข้ามาแทนที่ จนกระทั่ง พ.ศ. 2540 ผู้วิจัยพบหลักฐาน เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ (ภาพที่ 73) ปรากฏมีฐานสิงห์แต่มีลักษณะที่ต่างออกไปจากช่วง พ.ศ. 2512-2514 กล่าวคืองานประดับลายนูนต่ำมีหลากหลายสีสันซึ่งเป็นลักษณะงานประดับที่นิยมในช่วงหลัง รวมไปถึงผังของแผ่นรองพระบาทเป็นรูปวงกลมหลายวงมาประกอบกันต่างจากในช่วง พ.ศ. 2512-2514 ที่ทำเพียงผังรูปวงกลม 3 วงมาต่อกัน

ภาพที่ 73 เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง)

<u>กลุ่มฐานแถบลายประแจจีน</u> (พ.ศ. 2507-2522 โดยประมาณ)

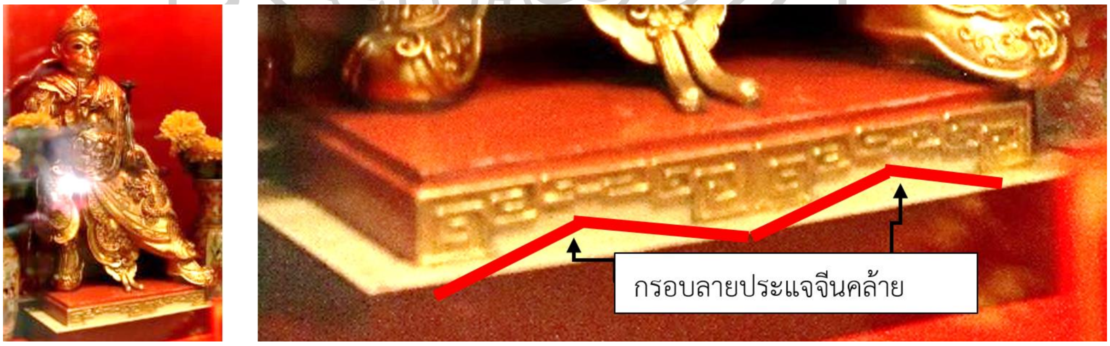
ฐานแถบลายประแจจีนเกิดขึ้นหลังจากฐานสิงห์ เป็นฐานที่มีการประดับแถบลายคล้ายก้านขดแต่ขดเป็นสี่เหลี่ยมหักมุมซึ่งในที่นี้ขอเรียกว่า “ลายประแจจีน” แถบลายประแจจีนนั้นยังพบเป็นส่วนประดับส่วนรองรับพระบาทรูปแบบอื่นๆ อีกด้วย ได้แก่ กลุ่มฐานบัวคว่ำ และกลุ่มฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน รวมไปถึง ฐานกลีบบัวก็พบเช่นกัน แต่ในหัวข้อนี้จะกล่าวเฉพาะส่วนรองรับพระบาทที่มีแถบลายประแจจีนเป็นแถบลายประดับหลักเท่านั้น

หลักฐานที่เก่าที่สุดที่พบคือ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ เทพเจ้าจู้เซิงเหนียงเหนียง เทพเจ้าเป่ยโต่วซิงจวิน และ เทพเจ้าหนานเฉินซิงจวิน โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 74) คงสร้างขึ้นช่วงปี พ.ศ. 2507 *แถบประแจจีนที่ปรากฏบนฐานของประติมากรรมเหล่านี้เป็นแถบลายประแจจีนที่อยู่ในกรอบลายคล้ายตัวอักษร U คว่ำในผัง 6 เหลี่ยม* ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบเฉพาะที่ปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าวเท่านั้น



ภาพที่ 74 เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

หลักฐานประติมากรรมที่สร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2514 ถึง พ.ศ. 2522 โดยประมาณแสดงให้เห็นถึง พัฒนาการส่วนรองรับพระบาทที่เป็นแถบประแจจีนต่อมาคือ *เปลี่ยนจากกรอบตัวอักษร U คว่ำในผังหกเหลี่ยมมาเป็นกรอบรูปตัว M ผังสี่เหลี่ยม* ลักษณะเช่นนี้พบปรากฏอยู่ในตัวอย่างที่สำคัญ เช่น เทพเจ้าต้าเชิ่งฝอจู่ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี ซึ่งสร้างในปี พ.ศ. 2514 (ภาพที่ 75) และ เทพเจ้าหัวถ้วเซียนซือ มูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถานกุศลธรรมมูลนิธิ อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา (ภาพที่ 76) สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2517 ซึ่งเทพเจ้าหัวถ้วเซียนซือ มีรูปแบบผังที่แสดงให้เห็นว่าบางครั้งช่างก็ย้อนกลับไปนำผังหกเหลี่ยมของปี พ.ศ. 2507 มาใช้ แต่รูปแบบแถบประแจจีนกลายเป็นกรอบลายรูปตัว M แล้ว



ภาพที่ 75 เทพเจ้าต้าเชิ่งฝอจู่ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

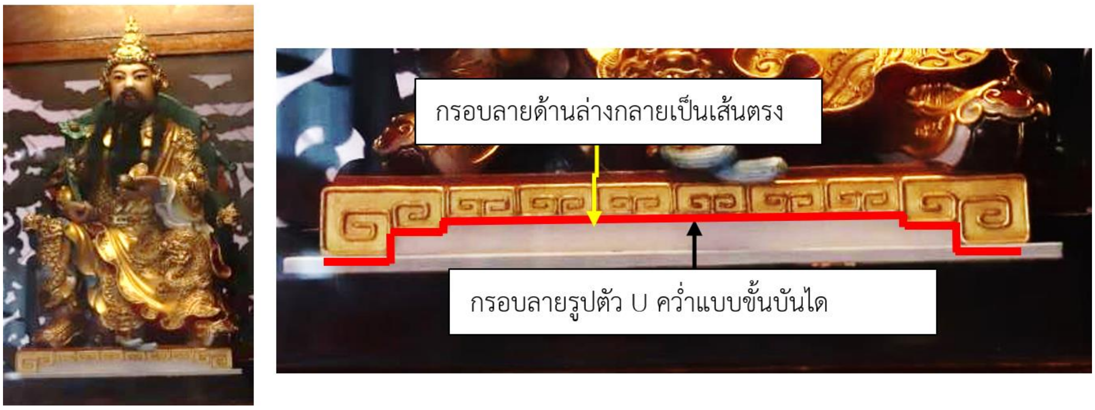
ภาพที่ 76 เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ มูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถานกุศลธรรมมูลนิธิ อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา

หลักฐานในช่วง พ.ศ. 2522 เป็นต้นมา พบว่ากรอบลายรูปตัว M เริ่มมีแนวโน้มกลายเป็นเส้นตรง หลักฐานที่สำคัญคือ เจ้าพ่อเขาตกตั่วกง และเจ้าพ่อเขาตกซากง มูลนิธิร่วมกตัญญู (หงีเต็กตึ้ง) เขตคลองเตย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 77) สร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2522

พัฒนาการขั้นสุดท้ายของส่วนรองรับพระบาทที่เป็นแถบประแจจีน ปรากฏขึ้นในหลักฐานช่วง พ.ศ. 2523 - 2525 ลักษณะที่เปลี่ยนไปคือ *กรอบลายรูปตัว M กลายเป็นกรอบลายรูปตัว U คว่ำแบบขั้นบันได* หลักฐานที่สำคัญคือ เทพเจ้าเปิ่นเถ่ากง ศาลเจ้าในซอยมังกร 1 แขวงป้อมปราบ เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 78) คงสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2523 และเทพเจ้าเปิ่นเถ่ากง ประดิษฐานใกล้ประตูทางเข้าในศาลเจ้าเล่าปูนเถ้ากง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ คงสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2525

มหาวิทยาลัยศิลปากร

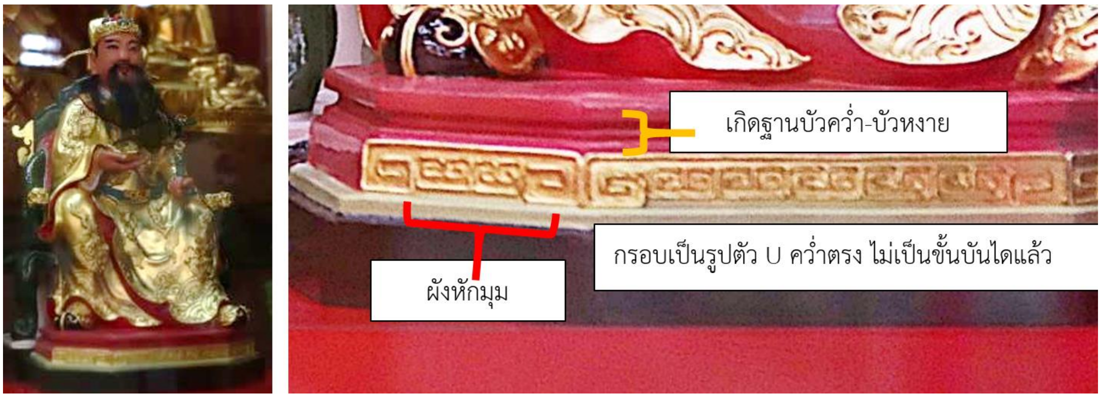
ภาพที่ 77 เจ้าพ่อเขาตกซากง มูลนิธิร่วมกตัญญู (หงีเต็กตึ้ง) เขตคลองเตย กรุงเทพฯ



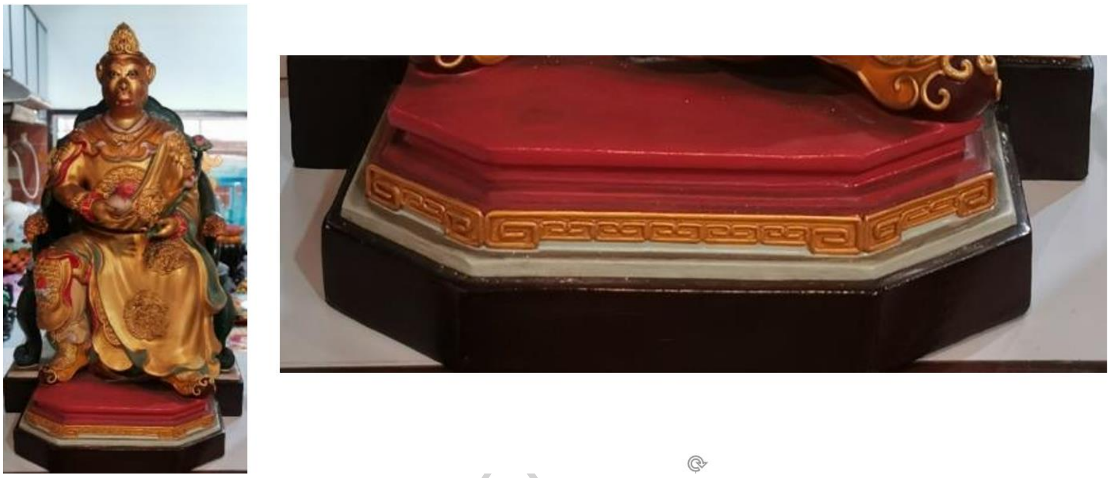
ภาพที่ 78 เทพเจ้าเปิ่นเถ่ากง ศาลเจ้าเล่าปูนเถ้ากง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ

ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 เป็นต้นมา ไม่พบหลักฐานส่วนรองพระบาทที่เป็นฐานแถบลายประแจจีน แสดงให้เห็นว่าไม่เป็นที่นิยม จนกระทั่งปี พ.ศ. 2536-2540 จึงพบว่ามีการสร้างในกลุ่มประติมากรรมที่มีขนาดเล็กคือมีความสูงไม่เกิน 2 ฟุต โดยลักษณะที่ทำสืบจากเดิมคือ *ผังหักมุม* ซึ่งเดิมทีส่วนรองพระบาทฐานแถบลายประแจจีนนิยมผังสี่เหลี่ยม โดยผังหักมุมจะพบบ้างแต่ไม่เป็นที่นิยมนัก จนกระทั่งในระยะดังกล่าวผังหักมุมจึงได้รับความนิยมมากกว่าผังสี่เหลี่ยม

นอกจาก ผังหักมุม แล้ว ลักษณะอื่นๆ ที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัดคือ *(1) แถบลายประแจจีนที่เดิมเรียงตัวกันรูปตัว U คว่ำ เกือบจะกลายเป็นเส้นตรงแล้ว และ (2) เกิดชั้นฐานบัวคว่ำ-บัวหงายเหนือแถบลายประแจจีน* ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น เทพเจ้าไฉเสินเหยีย โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ (ภาพที่ 79) และ เทพเจ้าต้าเซิ่งฝอจู่ สมบัติส่วนบุคคล (ภาพที่ 80) คงสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2536-2540 โดยกำหนดอายุจากลักษณะของลายนูนต่ำรูปมังกรขดเป็นวงกลมซึ่งพบได้เฉพาะในช่วงเวลาดังกล่าวเป็นต้น



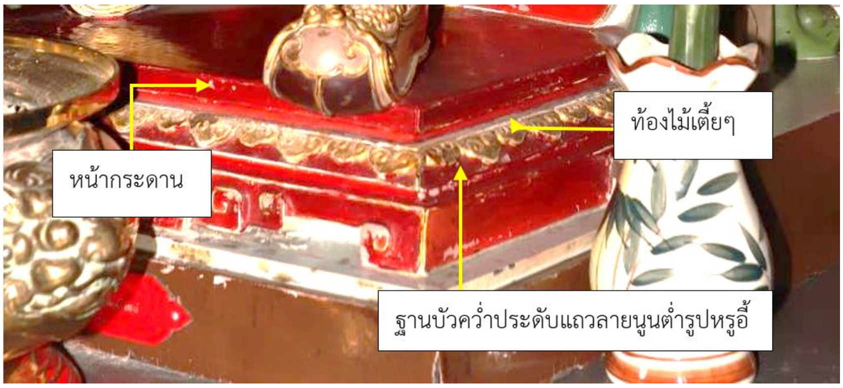
ภาพที่ 79 เทพเจ้าไฉเสินเหยีย โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ



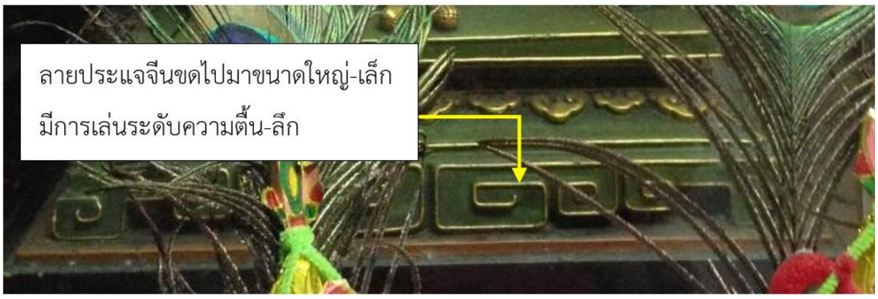
ภาพที่ 80 เทพเจ้าต้าเชิ่งฝอจู่ สมบัติส่วนบุคคล

<u>กลุ่มฐานบัวคว่ำ</u> (พ.ศ. 2511-2519)

ฐานส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานบัวคว่ำโดยภาพรวมมีลักษณะคล้ายกับกลุ่มฐานแถบลายประแจจีน คือ ปรากฏแถบลายประแจจีน แต่กลุ่มฐานบัวคว่ำมีส่วนประกอบอื่นๆ ที่มีความซับซ้อนมากกว่า กล่าวคือ ด้านล่างเป็นฐานเขียงต่อด้วยชั้น*ฐานแถบลายประแจจีนที่มีการเพิ่มเติมฐานบัวคว่ำซึ่งบ่อยครั้งนิยมประดับแถวลายนูนต่ำรูปหรูอี้ เหนือขึ้นไปเป็นท้องไม้เตี้ยและหน้ากระดาน ตามลำดับ* จากหลักฐานพบว่าฐานลักษณะเช่นนี้ปรากฏขึ้นครั้งแรกประมาณ พ.ศ. 2511 หลักฐานที่สำคัญคือ ตุลาการกรรมบถ 10 พระอุโบสถ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 81) พบจารึกบริเวณฐานระบุปี พ.ศ. 2511 นอกจากนี้ยังพบที่ส่วนรองพระบาทของ เทพเจ้าฉุ่ยเหวิ่ยเชิ่งเหนียง และ เทพเจ้าเปิ่นเถ่ากง ศาลเจ้าในตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ (ภาพที่ 82) ซึ่งแม้ไม่พบหลักฐานว่าสร้างขึ้นเมื่อไรแต่จากลักษณะของส่วนรองพระบาทที่คล้ายกับ ตุลาการกรรมบถ 10 สันนิฐานว่าคงสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2511-2513 ก่อนการพัฒนาของฐานบัวคว่ำในปี พ.ศ. 2514



ภาพที่ 81 ตุลาการกรรมบถ 10 พระอุโบสถ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี



ภาพที่ 82 เทพเจ้าสุยเหวิ่ยเซิ่งเหนียง ศาลเจ้าในตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ

เป็นที่น่าสังเกตว่าลักษณะของแถบลายประแจจีนที่พบใน กลุ่มฐานบัวคว่ำ ช่วง พ.ศ. 2511-2514 มีลักษณะต่างออกไปจากแถบลายประแจจีนที่พบใน กลุ่มฐานแถบลายประแจจีน วงเวลาเดียวกัน กล่าวคือ *แถบลายประแจจีนที่พบในกลุ่มฐานบัวคว่ำ ดูคล้ายกับการปั้นลายขดไปมาขนาดใหญ่ มีการเล่นระดับความตื้น-ลึกของลาย มีการจัดระยะห่างไม่เท่ากัน ต่างจาก กลุ่มฐานแถบลายประแจจีนที่ ลายเรียบเป็นแนวระนาบ ลวดลายดูคล้ายเกิดจากการทำลายเป็นเส้นขดม้วนเป็นสี่เหลี่ยมซ้ำไปมา* แสดงให้เห็นว่า **การเกิดขึ้นของกลุ่มฐานบัวคว่ำนี้ ไม่ได้รับอิทธิพลจากกลุ่มฐานแถบลายประแจจีน** จนกระทั่งหลังจากปี พ.ศ. 2514 ซึ่งจะกล่าวในย่อหน้าถัดไป แถบลายประแจจีนของกลุ่มฐานบัวคว่ำจึงรับอิทธิพลจากกลุ่มฐานแถบลายประแจจีน ส่งผลให้มีรูปแบบคล้ายกัน ซึ่งจุดนี้เองจึงสามารถใช้เป็นตัวกำหนดอายุกลุ่มฐานบัวคว่ำได้

หลักฐานส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานบัวคว่ำในช่วง พ.ศ. 2514-2515 ลักษณะโดยรวมไม่เปลี่ยนแปลงมากนัก แต่จุดสังเกตที่สำคัญและต่างจากในช่วงก่อนหน้าคือ ลายประแจจีนของฐานบัวคว่ำกลายเป็นลักษณะเดียวกันกับที่ปรากฏในกลุ่มฐานแถบลายประแจจีนในช่วงเวลาเดียวกันแล้วดังที่กล่าวมาแล้วในย่อหน้าก่อน กล่าวคือ แถบลายเรียบไม่มีการเล่นละดับตื้น-ลึกแล้ว ลวดลายดูคล้ายเกิดจากการทำลายเป็นเส้นมาขดม้วนเป็นสี่เหลี่ยมซ้ำไปมา ตัวอย่างที่สำคัญคือ เทพเจ้าจิ่วเทียนเสวียนหนี่ว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี สร้างในปี พ.ศ. 2514 (ภาพที่ 83) และ เทพเจ้าโต้วหมู่หยวนจุน มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี สร้างประมาณ พ.ศ. 2515

ภาพที่ 83 เทพเจ้าจิ่วเทียนเสวียนหนี่ว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

ส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานบัวคว่ำพบหลักฐานเรื่อยมาจนถึงประมาณ พ.ศ. 2519 หลักฐานที่สำคัญคือ เทพเจ้าเทียนโฮ่วเชิ่งหมู่ โรงเจเจ็กเต็ก เขตบางแค กรุงเทพฯ (ภาพที่ 84) สร้างขึ้นใน ปี พ.ศ. 2519 ลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปคือ เกิดชั้นฐานแถบลายประแจจีนและชั้นหน้ากระดานเพิ่มเติมขึ้นด้านบน แต่หลังจาก พ.ศ. 2519 เป็นต้นไปไม่พบหลักฐานส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานบัวคว่ำ คงเนื่องมาจากความนิยมในส่วนรองรับพระบาทกลุ่มฐานอื่นๆ เพิ่มมากขึ้น จนกระทั่งได้ปรากฏอีกครั้งในช่วงปี พ.ศ. 2539-2540 โดยกลายเป็นส่วนประกอบหนึ่งของส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนซึ่งจะขอกล่าวในส่วนถัดไป

ภาพที่ 84 เทพเจ้าเทียนโฮ่วเซิ่งหมู่ โรงเจเจ็กเต็ก เขตบางแค กรุงเทพฯ

<u>กลุ่มฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน</u> (พ.ศ. 2531-2540)

หลักฐานส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนที่เก่าสุดถูกสร้างขึ้นประมาณ ปี พ.ศ. 2531 คือ กลุ่มประติมากรรมที่พบใน ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี ลักษณะที่สำคัญคือ การนำฐานกลีบบัวแบบซับซ้อนทั้ง 2 กลุ่ม คือ **กลุ่มไม่มีประดับช่องกระจก** และ **กลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกกับไม่มีเสา** นำมาตัดชั้นดอกบัวด้านบนออกไปแล้วนำมารองพระบาท ตัวอย่างหลักฐานซึ่งนำรูปแบบกลุ่มไม่มีประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้มาใช้ ได้แก่ เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ (ภาพที่ 85) และ เทพเจ้าเปาเจิ่ง ส่วนหลักฐานที่นำรูปแบบกลุ่มที่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้โดยไม่มีเสาประดับที่ท้องไม้มาใช้ได้แก่ เทพเจ้ากวนหยู่ เทพเจ้าจางเฟย และเทพเจ้าหลิวเป้ย (ภาพที่ 86)

ภาพที่ 85 เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 86 เทพเจ้าหลิวเป้ย ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

หลักฐานสำคัญที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการขั้นสุดท้ายของส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน คือ เทพเจ้าไฉเสินเหยีย และ เทพเจ้าเทียนโฮ่วเซิ่งหมู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 87) สร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2539-2540 เห็นได้ชัดว่าลักษณะส่วนรองพระบาทประติมากรรมทั้งสองคือการพัฒนารูปแบบจาก ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน กลุ่มฐานที่มีการประดับช่องกระจกบริเวณท้องไม้โดยไม่มีเสาประดับที่ท้องไม้ช่วงปี พ.ศ. 2531 มาผนวกเข้ากับส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานบัวคว่ำซึ่งปรากฏมาก่อนแล้วในส่วนรองรับพระบาทที่เป็นฐานบัวคว่ำในช่วง พ.ศ. 2511-2519

ภาพที่ 87 เทพเจ้าไฉเสินเหยีย มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

3.3 ลวดลายประดับ

ในส่วนของลวดลายที่ประดับบนประติมากรรม พบว่ามีพัฒนาการอย่างเห็นได้ชัดเช่นกัน ในช่วงเริ่มแรกของการสร้างประติมากรรมพบว่าลวดลายประดับที่ปรากฏดูคล้ายเกิดจาก **การบีบเป็นเส้นหรือปั้นติดบนผิว และ การกดเป็นร่องโดยใช้เครื่องมือต่างๆ** ส่งผลให้ลวดลายต่างๆ ดูเป็นธรรมชาติ ลายเดียวกันแต่มีจังหวะลายที่ต่างกัน ต่างจากในช่วงปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมาแม้ว่าเทคนิคการสร้างลายในแบบแรกยังคงทำสืบมาแต่เกิดเทคนิคการสร้างลายแบบใหม่ขึ้น คือ **การใช้แม่พิมพ์ลาย** ส่งผลให้ลวดลายแบบเดียวกันมีจังหวะลายที่เหมือนกัน

สำหรับการศึกษาพัฒนาการลวดลายประดับในที่นี้จะขอกล่าวถึงลายจำนวนทั้งสิ้น 12 แบบ โดยจะขอกล่าวถึงลายที่เกิดจากเทคนิคแรก (เทคนิคที่ไม่ได้ใช้แม่พิมพ์) เพียงเล็กน้อย แต่จะเน้นกล่าวถึงลวดลายที่เกิดจากเทคนิคสอง (เทคนิคที่ใช้แม่พิมพ์ลาย) เป็นหลัก เนื่องจากลายที่เกิดจากเทคนิคสองมีรูปแบบที่แน่นอนช่วยให้ง่ายต่อการสังเกตรวมไปถึงใช้เป็นเครื่องมือสำหรับการกำหนดอายุได้ง่ายกว่าลายที่เกิดจากเทคนิคแรกที่แม้ลายเดียวกันแต่มีรูปแบบหลากหลายไม่แน่นอนนัก

สำหรับลายที่เกิดจาก การปั้น การบีบลายเป็นเส้น และการกดเป็นร่องโดยใช้เครื่องมือต่างๆ ส่งผลให้แม้ลายคล้ายกันแต่ในรายละเอียดและจังหวะลายต่างกัน ตัวอย่างหลักฐานที่สำคัญ คือ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ประดิษฐานในวิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 88) คงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2505 ลวดลายที่ปรากฏบนอาภรณ์ประติมากรรมชิ้นนี้ดูเป็นธรรมชาติ แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหว แต่ส่วนสำคัญคือ แม้มีลวดลายบางประการอาจมีคล้ายกันบ้าง เช่น ปลามังกร แต่ในรายละเอียดปลามังกรแต่ละตัวลายกลับไม่ซ้ำกัน ต่างจากประติมากรรมที่สร้างในช่วงถัดลงมาที่พบว่าช่างใช้แม่พิมพ์หัวมังกรแทนการปั้นทีละชิ้น ส่งผลให้ลายหัวมังกรทุกชิ้นมีลักษณะเหมือนกันซึ่งในรายละเอียดจะขอกล่าวเพิ่มเติมในหัวข้อ ลายหัวมังกร

ภาพที่ 88 ลายปลามังกรที่ปรากฏบน เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย

<u>ลายหรูอี้</u> (พ.ศ. 2507-2540)

หลักฐานประติมากรรมที่สร้างขึ้นช่วงปี พ.ศ. 2507 มีการประดับลวดลายใหม่ขึ้นคือ ลายที่มีลักษณะคล้ายหรูอี้ หรือ ก้อนเมฆ (ในที่นี้ขอเรียกว่าหรูอี้) ลักษณะเรียงต่อกันเป็นแถว ลายนี้มีความพิเศษแตกต่างจากลายอื่นๆที่ปรากฏมาก่อนหน้า คือตัวลายแต่ละตัวมีรายละเอียดเหมือนกันจังหวะลายคล้ายกันทุกประการ แสดงให้เห็นว่าช่างเกิดการสร้าง **“แม่พิมพ์”** ขึ้นเพื่อช่วยทุ่นแรงให้ช่างในการทำลวดลายต่างๆ ได้สะดวกรวดเร็วมากยิ่งขึ้นซึ่งได้กล่าวมาก่อนในบทที่ 2 ดังนั้นจึงพอสันนิฐานจากหลักฐานที่ปรากฏได้ว่าการใช้เทคนิคแม่พิมพ์ของช่างเป่งซ้งน่าจะเกิดขึ้นใน พ.ศ. 2507 เป็นต้นไป โดยลายหรูอี้เป็นลายที่ใช้แม่พิมพ์ที่เก่าที่สุดของช่างเป่งซ้ง หลักฐานที่สำคัญคือ เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ ทั้ง 9 องค์ ประดิษฐานเป็นประธาน ณ โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 89) คงสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2507 หลังจากนั้นเป็นต้นมาลายหรูอี้ได้ปรากฏอยู่บนหลักฐานจนถึงปี พ.ศ. 2539-2540 หลักฐานที่สำคัญคือ กลุ่มประติมากรรม มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 90)

ภาพที่ 89 แถบลายหรูอี้บริเวณฐานของเทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่
ประดิษฐานเป็นประธาน ณ โรงเจซินเฮงตั้ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 90 เจ้าพ่อเขาตก มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

จากการศึกษาลายหรูอี้ ยังทำให้พบว่าช่างไม่เพียงแต่สร้างรูปเคารพจีนเท่านั้นแต่ยังมีการสร้าง **พระพุทธรูปเลียนแบบศิลปะไทย** ซึ่งพบจำนวน 2 องค์ มีลักษณะเหมือนกันทุกประการ โรงเจท่งเสียงปากน้ำ อ.เมือง จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 91) แม้ว่ารูปแบบโดยรวมคล้ายกับพระพุทธรูปศิลปะไทยซึ่งสังเกตได้จาก พระรัศมีเป็นเปลวไฟ พระจีวรเรียบแนบวรกาย และปรากฏสังฆาฏิพาดขนาดใหญ่บริเวณพระอังสาซ้ายยาวลงมาปลายแตกออกเป็นเขี้ยวตะขาบ ซึ่งลักษณะที่กล่าวมานี้ไม่พบในศิลปะจีนและพระพุทธรูปรูปแบบโดยทั่วไปของช่างเป๋งซ้งเป็นผู้สร้าง แต่จุดสำคัญซึ่งแสดงให้เห็นว่าประติมากรรมชิ้นนี้น่าจะสร้างโดยช่างเป๋งซ้ง คือ ลักษณะพระพักตร์ที่กลมอ้วน พระโอษฐ์หนา และลวดลายบริเวณฐานประดับแถวลายหรูอี้เรียงเป็นแถว ซึ่งลักษณะเหล่านี้เป็นรูปแบบเฉพาะของช่างเป๋งซ้ง นอกจากนี้พระวรกายท้วม พระอุระกลมใหญ่ และท่านั่งที่ผิดสัดส่วนไปจากพระพุทธรูปศิลปะไทย คือ ท่าขัดสมาธิเพชรที่เข่าทั้งสองไม่แนบไปกับพื้น ก็คงเกิดจากช่างไม่ถนัดในการสร้างพระพุทธรูปในศิลปะไทย ภายในโรงเจแห่งนี้ยังพบประติมากรรมพระกษิติครรภ์โพธิสัตว์

พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ฯลฯ ซึ่งเป็นผลงานของช่างเป๋งซ้งอีกด้วย จึงช่วยสนับสนุนแนวคิดที่ว่าประติมากรรมสองชิ้นนี้สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง

ภาพที่ 91 พระพุทธรูป โรงเจท่งเสียงปากน้ำ อ.เมือง จ.สมุทรปราการ

<u>ลายนกกระเรียน</u> (พ.ศ. 2511-2540)

ลายนี้มีลักษณะเป็นรูปนกกระเรียนขดเป็นวงกลม บางครั้งพบว่านิยมประดับวงกลม 2 วงคั่นด้วยลายประแจจีนล้อมลายนก จากการเปรียบเทียบลายนกกระเรียนที่ปรากฏบนประติมากรรมต่างๆในตำแหน่งที่ต่างกัน พบว่าลายนี้ในทุกตำแหน่งมีลักษณะเหมือนกันทุกประการ เช่น จำนวนขน และการเว้นระยะที่เท่ากัน แสดงให้เห็นว่าลายนี้เกิดจากแม่พิมพ์ลาย

จากหลักฐานที่ปรากฏลายนกกระเรียนคงเริ่มนิยมใช้ตั้งแต่ พ.ศ. 2511 เป็นต้นมา และได้รับความนิยมจนถึง พ.ศ. 2540 หลักฐานที่สำคัญ คือ อาภรณ์ของไท่ช่างเหล่าจวิน ไตรสรณะพุทธ-สมาคม (เม่งหุย) อ.เมือง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 92) สร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2511 รองลงมาคือพระสกันทโพธิสัตว์ และจตุโลกบาททั้ง 4 วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ 93) คงสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2513 (ภาพที่ 94), ฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และ อาภรณ์ของบริวารเทพเจ้าไฉเสินเหยีย มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 95)

ภาพที่ 92 ลายบนเครื่องนุ่งห่มของไท่ซ่างเหล่าจวิน ไตรสรณะพุทธสมาคม (เม่งหุย) อ.เมือง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 93 ลายนกกระเรียนที่ปรากฏบนเครื่องนุ่งห่มพระสกันทโพธิสัตว์ วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 94 พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช ขณะเสด็จพระราชดำเนิน ณ วัดโพธิ์แมนคุณาราม เมื่อปี พ.ศ. 2513 ภายในภาพปรากฏวิหารจตุโลกบาลและพระสกันทโพธิสัตว์

ภาพที่ 95 ลายนกกระเรียน ที่ปรากฏบริเวณฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ลายหัวมังกร (พ.ศ. 2513-2540)

ลายชนิดนี้เป็นลายที่พบหลักฐานมากที่สุดและพบได้ทุกช่วงเวลา ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าหลักฐานในช่วงก่อน พ.ศ. 2507 พบว่าช่างเป๋งซ้งใช้การปั้น การบีบลายเป็นเส้น และการกดเป็นร่องเพื่อสร้างลวดลายประดับ การสร้างลายมังกรในช่วงแรกก็ใช้กรรมวิธีดังกล่าวเช่นกัน ส่งผลให้ลายมังกรก่อนช่วงเวลาดังกล่าวแต่ละลายจะมีรายละเอียดหรือจังหวะลายที่แตกต่างกันไป จนกระทั่งหลักฐานในช่วงปี พ.ศ. 2513 โดยประมาณเป็นต้นมาจนถึง พ.ศ. 2540 พบว่าช่างใช้แม่พิมพ์หัวมังกรแทนการปั้นทีละชิ้น ส่งผลให้ลายหัวมังกรทุกชิ้นมีลักษณะจังหวะลายเหมือนกันสอดคล้องกับการพบหลักฐานแม่พิมพ์ลายหัวมังกรของช่างเป๋งซ้ง (ภาพที่ 96) หลักฐานที่เชื่อว่าเก่าที่สุดที่มีการประดับลายหัวมังกรที่ใช้แม่พิมพ์คือ ฉากหลังประติมากรรมประธานทั้ง 3 ชิ้น พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ (ภาพที่ 97) คงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 และพบหลักฐานเรื่อยมาจนถึง พ.ศ. 2540 หลักฐานที่สำคัญคือ ฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ และ อาภรณ์ของเทพเจ้าไฉเสินเหยีย มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 98)

ภาพที่ 96 แม่พิมพ์ลายหัวมังกร สมบัติของคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล

ภาพที่ 97 ลายหัวมังกร ของฉากหลังพระประธาน ณ พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี

ภาพที่ 98 ลายหัวมังกรบนฐานของ พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

<u>ลายดอกข้าง</u> (พ.ศ. 2513-2524)

ลายนี้มีลักษณะคล้ายกับภาพดอกบัวที่ถูกมองจากด้านข้าง ประกอบไปด้วยดอกที่หงายและดอกคว่ำ เป็นลายที่เกิดจากแม่พิมพ์เนื่องด้วยลักษณะจังหวะลายแต่ละชิ้นเหมือนกัน หลักฐานที่เก่าที่สุด พบบริเวณฉากหลังประติมากรรมประธานทั้ง 3 ชิ้น พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ (ภาพที่ 99) และ สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ ทั้งสองแห่งคงสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2513 การประดับลายดอกข้างพบว่านอกจากนิยมประดับเป็นแถวกลมบริเวณฉากหลังประติมากรรมแล้วยังพบบริเวณฐานอีกด้วย ลายดอกข้างปรากฏหลักฐานมาจนถึง พ.ศ. 2522-2524 คือ ฐานพระตารา และ พระจุณฑิโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ. จันทบุรี (ภาพที่ 100) หลังจากนั้นจึงลดความนิยมลง

ภาพที่ 99 ฉากหลังพระประธาน พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ

ภาพที่ 100 ลายดอกข้าง บริเวณฐานพระตารา วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

ลายดอกข้างนอกจากพบประบนประติมากรรมเทพเจ้าแล้ว ยังพบบนศิลปวัตถุอื่นๆ ที่สำคัญคือ **เสาโคมไฟ** หน้าประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 101) มีบางท่านกล่าวว่าเสาโคมไฟฐานสิงห์ซึ่งมีด้วยกันทั้งหมด 8 ต้นนั้นเป็นฝีมือของช่าง

เป๋งซ้ง ซึ่งจากการตรวจสอบพบว่าเป็นจริงส่วนหนึ่งเนื่องจากเสาเหล่านี้เป็นผลงานของช่างเป๋งซ้งเพียง 4 ต้นเท่านั้น โดยทราบได้จากลักษณะของ ลายดอกข้าง นอกจากนี้ยังปรากฏลายอื่นๆ เช่น ลายนกกระเรียน และ ลายหัวมังกร ซึ่งลักษณะลายเหล่านี้คล้ายลายที่เกิดจากแม่พิมพ์ที่ปรากฏบนประติมากรรมที่ช่างเป๋งซ้งเป็นผู้สร้างทั้งสิ้น เนื่องด้วยลายดอกข้างนิยมในช่วง พ.ศ. 2513-2524 ซึ่งเป็นช่วงเวลานิยมที่สั้นที่สุดในบรรดาลายที่ปรากฏบนเสาทั้ง 4 ต้น ด้วยเหตุนี้ลายดอกข้าจึงเป็นหลักฐานสำคัญที่ช่วยในการกำหนดอายุว่าเสาทั้ง 4 สันนิฐานว่าคงสร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว

ภาพที่ 101 เสาโคมไฟ หน้าประติมากรรมพระซ่งต้าฟง มูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง
เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ เสาเหล่านี้มีทั้งสิ้น 8 ต้น แต่เป็นผลงานของช่างเป๋งซ้งเพียง 4 ต้น
สังเกตได้จากลวดลายที่ปรากฏบนเสา ได้แก่ ลายดอกข้าง ลายหัวมังกร และ ลายนกกระเรียน

<u>ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม</u> (พ.ศ. 2513-2524)

ลายชนิดนี้ประกอบไปด้วย ลายประแจจีนรูปวงกลมล้อมด้วยลายกนกที่เรียงต่อกันเป็นรูปห้าเหลี่ยม นิยมประดับเรียงกันเป็นแถวบริเวณสันของฐาน เป็นลายที่เกิดจากแม่พิมพ์เพราะนอกจากลักษณะจังหวะลายในแต่ละตำแหน่งที่พบมีลักษณะเหมือนกันทุกประการแล้วยังพบหลักฐานแม่พิมพ์ด้วย (ภาพที่ 102)

ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมเริ่มพบหลักฐานช่วง พ.ศ. 2513-2514 หลักฐานที่สำคัญคือ ฐานของพระประธาน สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ (ภาพที่ 103) และพบอยู่เสมอมาจนกระทั่ง พ.ศ. 2522-2524 คือ ฐานพระตารา และพระจุณฑิโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี (ภาพที่ 104) หลังจากนั้นเป็นต้นไปจึงเสื่อมความนิยมลง สาเหตุที่ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมลดความนิยมไปมีความเป็นไปได้ว่าอาจถูกพัฒนาไปเป็นลายประแจจีนกรอบกลม เนื่องมาจากสองลายนี้มีลักษณะที่ใกล้เคียงมากผนวกกับหลังจากที่ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมลดความนิยมไปก็เกิดลายประแจจีนกลมขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกัน

ภาพที่ 102 แม่พิมพ์ลายลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม สมบัติของคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล

ภาพที่ 103 แถวลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมบริเวณฐานของพระประธาน สถานธรรมส่วนบุคคล

ภาพที่ 104 แถวลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมบริเวณฐานพระจุณฑิโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

<u>ลายดอกโบตั๋น</u> (พ.ศ. 2514-2540)

ลายดอกโบตั๋นเป็นลายที่ได้รับความนิยมอยู่ก่อนแล้วในศิลปะจีนและไทย (ภาพที่ 105) ช่างเป๋งซ้งนิยมประดับลายโบตั๋นเรียงกันเป็นแถวบริเวณฐาน เป็นลายที่เกิดจากแม่พิมพ์เนื่องจากรายละเอียดจังหวะลายยแต่ละชิ้นเหมือนกัน พบหลักฐานตั้งแต่ พ.ศ. 2514 เช่น พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี (ภาพที่ 106) จนสิ้นสุดงานสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง โดยในช่วง พ.ศ. 2522-2524 เป็นต้นไปพบหลักฐานว่าช่างได้คิดรูปแบบใหม่ของลายดอกโบตั๋นเพิ่มเติมขึ้น โดยการนำลายโบตั๋นสองชิ้นมาประกอบกันจนเกิดเป็นลายดอกสี่เหลี่ยม ตัวอย่างเช่น ฐานรูปเหมือนบูรพาจารย์ (ภาพที่ 107) และ ชุดเกราะท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 (ภาพที่ 108) วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว

ภาพที่ 105 ลายดอกโบตั๋น บนโถลายคราม ศิลปะจีน สมัยราชวงศ์หยวน พบที่วัดพระพายหลวง จังหวัดสุโขทัย ปัจจุบันจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติรามคำแหง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 106 ลายดอกโบตั๋น บริเวณฐานของพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

ภาพที่ 107 ลายดอกโบตั๋น บริเวณฐานของรูปเหมือนบูรพาจารย์
วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

ภาพที่ 108 ลายดอกโบตั๋น บริเวณชุดเกราะท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 วัดมังกรบุปผาราม

<u>ลายดอกหน้าตรง</u> (พ.ศ. 2520-2540)

ลายดอกหน้าตรงเป็นลายที่มีลักษณะเหมือนการมองดอกไม้จากด้านบนลงมาส่งผลให้เห็นเกสรได้มากกว่ามุมอื่นๆ รวมถึงเห็นกลีบดอกที่กระจายออกไปทุกทิศทาง ลายนี้ปรากฏขึ้นครั้งแรกประมาณปี พ.ศ. 2521 คือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ประดิษฐานในวิหารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 109) และพบหลักฐานสืบมาถึง พ.ศ. 2540 คือ พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 110) เป็นที่หน้าสังเกตว่าในช่วงแรกที่พบลายดังกล่าวความคมชัดยังมีอยู่มากต่างจากในช่วงหลังที่ลายชัดน้อยลงคงเนื่องมาจากความสึกกร่อนของแม่พิมพ์ที่เกิดจากการใช้งานเป็นเวลายาวนาน

ภาพที่ 109 ลายบนอาภรณ์ของ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ในวิหารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 110 ลายบนฐาน พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี

ลายดอกหน้าตรงยังเป็นจุดสังเกตสำคัญที่ทำให้ทราบว่าช่างเป๋งซ้งมีการสร้างประติมากรรมรูปเหมือนอีกด้วย เนื่องจากประติมากรรมรูปเหมือนบุคคลไม่สามารถใช้ใบหน้าในการตรวจสอบช่างผู้สร้างได้ แต่ลายดังกล่าว และอีกหลายๆลวดลาย รวมทั้งระเบียบฐาน ช่วยเป็นจุดสังเกตว่าเป็นฝีมือ

ของช่างเป๋งซ้งได้ ตัวอย่างที่สำคัญคือ ประติมากรรมบูรพาจารย์ สำนักสงฆ์จิ้นเฮงเซียงตึ้ง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ (ภาพที่ 111) สังเกตได้ว่าบริเวณฐานทั้งระเบียบฐานและงานประดับต่างๆ ได้แก่ หน้ากระดานล่างประดับแถวลายประแจจีน ต่อด้วยชั้นบัวคว่ำประดับกลีบบัว ท้องไม้ประดับลายดอกหน้าตรง หน้ากระดานบนประดับแถวลายหรูอี้และกลีบบัวหงายตามลำดับนั้นเป็นลักษณะเฉพาะของช่างเป๋งซ้ง ซึ่งสามารถกำหนดอายุได้จากการไม่มีการตัดเส้นนูนทอง มีการใช้สีที่หลากหลายมากกว่าสีทองและเขียว รวมไปถึงการประดับลายดอกหน้าตรง ลักษณะเหล่านี้พอสันนิฐานได้ว่าน่าจะสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2525-2540

ภาพที่ 111 ประติมากรรมรูปเหมือน บูรพาจารย์สำนักสงฆ์จิ้นเฮงเซียงตึ้ง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ บริเวณฐานมีประดับลาย

<u>ลายดอกเฉียงมีเกสร</u> (พ.ศ. 2520-2537)

ลักษณะโดยรวมของลายนี้คล้ายกับลายดอกเฉียงไม่มีเกสร แต่จุดต่างที่สังเกตได้ชัดเจน คือขนาดที่ใหญ่กว่าและกลางดอกปรากฏตุ่มเกสร ลายดอกเฉียงมีเกสรพบหลักฐานช่วงแรกในเวลาไล่เลี่ยกับลายดอกเฉียงไม่มีเกสร คือประมาณปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นไป โดยได้รับความนิยมมากกว่าลายดอกเฉียงไม่มีเกสรเนื่องจากพบหลักฐานมากกว่าอย่างเห็นได้ชัด ตัวอย่างที่สำคัญคือ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ประดิษฐานในวิหารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง

จ.ชลบุรี (ภาพที่ 112) สร้างประมาณ พ.ศ. 2520 และคงนิยมเรื่อยมาถึงประมาณ พ.ศ. 2540 คือ บริวารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 113)

ภาพที่ 112 ลายบนอาภรณ์ของ พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 113 ลายบนฐานของบริวารพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

<u>ลายดอกเฉียงไม่มีเกสร</u> (พ.ศ. 2521-2540)

ลายดังกล่าวประกอบด้วยกลีบบัวคว่ำสามใบรองรับบัวคลุ่ม คล้ายกับการมองดอกไม้มุมเฉียงจากด้านบนลงมา ลายนี้เป็นลายที่เกิดจากแม่พิมพ์เนื่องด้วยนอกจากจังหวะลายในแต่ละตำแหน่งที่เหมือนกันแล้วยังพบหลักฐานแม่พิมพ์ด้วย (ภาพที่ 3114) หลักฐานเก่าสุดที่พบลายดังกล่าวสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2521 เช่น เทพเจ้าจางกั๋วเหล่า (หนึ่งในแปดเซียน) มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี (ภาพที่ 115) และพบเรื่อยมาถึง พ.ศ. 2540 คือ ศิราภรณ์ของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ภาพที่ 114 แม่พิมพ์ลายดอกเฉียงไม่ปรากฏเกสร สมบัติของคุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล

ภาพที่ 115 ลายบนอาภรณ์ของ จางกั๋วเหล่า มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี

<u>ลายคลื่น</u> (พ.ศ. 2523-2540)

ลายคลื่นมีลักษณะเป็นรูปครึ่งวงกลมขอบลายหยักโค้งเล็กถี่คล้ายคลื่นน้ำ นิยมประดับโดยนำลายดังกล่าวมาเรียงต่อกัน หลักฐานที่เก่าที่สุดที่พบลายนี้คือ พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี (ภาพที่ 116) สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2522-2524 และพบหลักฐานเรื่อยมาจนถึงพ.ศ. 2540 ตัวอย่างที่สำคัญคือ พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 117) จากลักษณะของลวดลายที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่าเป็นลายที่เกิดจากการใช้แม่พิมพ์ลาย

ภาพที่ 116 ลายบนฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

ภาพที่ 117 ลายบนฐานของพระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์
มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

<u>ลายประแจจีนกรอบกลม</u> (พ.ศ. 2527-2540)

ลายนี้เป็นรูปครึ่งวงกลมภายในเป็นลายประแจจีนล้อมด้วยลายขมวดกลม นิยมประดับเรียงกันเป็นแถวบริเวณสันของฐานหรือนำลายดังกล่าวสองชิ้นมาต่อกันกลายเป็นลายวงกลม จากลักษณะของลายเป็นลายที่เกิดจากแม่พิมพ์ ลายนี้ปรากฏขึ้นประมาณ พ.ศ. 2527 หลักฐานที่สำคัญคือพระอวโลกิเตศวร มูลนิธิอุบลรังสีจุฬามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม (ภาพที่ 118) และมีการใช้งานอย่างต่อเนื่องจนถึง พ.ศ. 2540 ดังที่พบลายดังกล่าวบนอาภรณ์บริวารของเทพเจ้าเทียนโฮ่วเชิ่งหมู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 119)

ภาพที่ 118 ลายบนฐานพระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ยืน
มูลนิธิอุบลรังสีจุฬามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม

ภาพที่ 119 ลายบนอาภรณ์บริวารของเทพเจ้าเทียนโฮ่วเซิ่งหมู่
มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ลายดังกล่าวเชื่อว่าพัฒนามาจากลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม เนื่องจากลักษณะโดยรวมมีความคล้ายคลึงกันทั้งภายในลายเป็นรูปประแจจีนกลมล้อมด้วยลายขมวด ต่างกันแต่เพียงเส้นรอบนอก นอกจากนี้ในช่วงเวลาที่ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมไม่พบหลักฐาน คือ หลัง พ.ศ. 2525 เป็นต้นไป เป็นช่วงเวลาคาบเกี่ยวกับการพบลายประแจจีนกรอบกลมพอดี (พ.ศ. 2527) ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่าลายลายประแจจีนกรอบกลมถูกพัฒนาขึ้นและใช้แทนลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยมก็เป็นได้

<u>ลายมังกรกลม</u> (พ.ศ. 2536-2540)

ลายมังกรเป็นลายที่พบหลักฐานตั้งแต่ช่วงเริ่มแรกที่ช่างเป๋งซ้งสร้างผลงาน ในแต่ละช่วงเวลาพบว่าช่างได้ปรับเปลี่ยนเทคนิคการสร้างลายดังกล่าว ในช่วงแรกช่างสร้างลายมังกรจากการปั้นลาย

ประมาณปี พ.ศ. 2513 ช่างจึงสร้างแม่พิมพ์ลายหัวมังกรขึ้นแต่ส่วนของตัวมังกรยังคงปั้นลาย จนกระทั่งปี พ.ศ. 2536 จึงพบหลักฐานลายที่เกิดจากแม่พิมพ์รูปมังกรทั้งตัวขดเป็นวงกลม หลักฐานที่สำคัญคือ ไท่ช่างเหล่าจวิน มูลนิธิไตรคุณธรรม (ซำเต็กไท้) อ.เมือง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 120) หลังจากนั้นเป็นต้นมาได้พบหลักฐานการประดับลวดลายดังกล่าวจนถึงปี พ.ศ. 2540 หลักฐานที่สำคัญ เช่น เทพเจ้าเฉาก๋ัวจิ้ว (หนึ่งในแปดเซียน) และเทพเจ้าเทียนโฮ่วเชิ่งหมู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ (ภาพที่ 121)

ภาพที่ 120 ลายบนอาภรณ์ของ ไท่ช่างเหล่าจวิน มูลนิธิไตรคุณธรรม (ซำเต็กไท้) อ.เมือง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 121 ลายบนอาภรณ์ของ เทพเจ้าเฉาก๋ัวจิ้ว มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ตารางที่ 1 ตารางสรุปพัฒนาการฐาน และ ลวดลายประดับ บนประติมากรรม

<table>
<tr><th></th><th>2500-2505</th><th>2506-2510</th><th>2511-2515</th><th>2516-2520</th><th>2521-2525</th><th>2526-2530</th><th>2531-2535</th><th>2536-2540</th></tr>
<tr><td rowspan="4">ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย</td><td colspan="2">กลุ่มกลีบบัวซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ</td><td rowspan="3">กลุ่มกลีบบัวซ้อนเหลื่อมเรียบกับชั้นก้อนเมฆ</td><td colspan="5"></td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="3"></td><td colspan="2"></td><td colspan="3">กลุ่มกลีบบัวซ้อนเหลื่อมมีริ้วกับหลายแถบลาย</td></tr>
<tr><td colspan="3">กลุ่มกลีบบัวซ้อนเหลื่อมมีริ้วกับแถบลายโบตั๋น</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td colspan="3">กลุ่มกลีบบัวซ้อนเหลื่อมเรียบกับแถบลายโบตั๋น</td><td colspan="3"></td></tr>
<tr><td rowspan="2">ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน</td><td colspan="2" rowspan="2"></td><td colspan="5">กลุ่มไม่มีประดับช่องกระจก</td><td></td></tr>
<tr><td colspan="2">กลุ่มมีประดับช่องกระจกกับมีเสา</td><td colspan="4">กลุ่มมีประดับช่องกระจกกับไม่มีเสา</td></tr>
<tr><td rowspan="3">ฐานบัลลังก์เก้าอี้</td><td>หน้ากระดานเรียบ</td><td colspan="7">กลุ่มฐานสิงห์</td></tr>
<tr><td rowspan="2"></td><td colspan="4">กลุ่มฐานแถบลายประแจจีน</td><td></td><td colspan="2" rowspan="2">กลุ่มฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน</td></tr>
<tr><td></td><td colspan="2">กลุ่มฐานบัวคว่ำ</td><td colspan="2"></td></tr>
<tr><td rowspan="12">ลวดลายประดับ</td><td rowspan="12"></td><td colspan="7">ลายหรูอี้</td></tr>
<tr><td rowspan="11"></td><td colspan="6">ลายนกกระเรียน</td></tr>
<tr><td colspan="6">ลายหัวมังกร</td></tr>
<tr><td colspan="3">ลายดอกข้าง</td><td colspan="3">ลายประแจจีนกรอบกลม</td></tr>
<tr><td colspan="3">ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม</td><td colspan="2"></td><td>ลายมังกรกลม</td></tr>
<tr><td colspan="6">ลายดอกโบตั๋น</td></tr>
<tr><td colspan="2" rowspan="4"></td><td colspan="4">ลายดอกหน้าตรง</td></tr>
<tr><td colspan="4">ลายดอกเฉียงมีเกสร</td></tr>
<tr><td colspan="4">ลายดอกเฉียงไม่มีเกสร</td></tr>
<tr><td colspan="4">ลายคลื่น</td></tr>
</table>

4.ความสัมพันธ์เครื่องแต่งกายประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งกับศิลปะจีน

สำหรับเครื่องแต่งกายที่ปรากฏบนประติมากรรมเทพเจ้าจีนของช่างเป๋งซ้งที่แสดงให้เห็นถึงศิลปะจีนอย่างเห็นได้ชัดนั้น ผลจากการศึกษาพบว่ามีประเด็นที่น่าสนใจซึ่งสามารถจำแนกออกได้เป็นสองประการคือ

(1) การสืบทอดรูปแบบจากศิลปะจีน พบว่าศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายที่ปรากฏบนประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งมีความสัมพันธ์กับ จิตรกรรม ประติมากรรมเทพเจ้า ศิราภรณ์ที่ถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้า และเครื่องแต่งกายอุปราก (งิ้ว) ในศิลปะจีนที่เก่ากว่าของช่างเป๋งซ้ง รวมไปถึงเครื่องแต่งกายในพิธีกรรมของชาวจีน แต่ในงานศึกษาดังกล่าวโดยส่วนใหญ่อาจไม่สามารถสรุปจำเพาะได้ว่ารูปแบบเครื่องแต่งกายนั้นๆ ที่ปรากฏบนประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งได้รับอิทธิพลโดยตรงจาก งานจิตรกรรม ประติมากรรมเทพเจ้า ศิราภรณ์ที่ถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน หรือ เครื่องแต่งกายงิ้วในศิลปะจีน แต่คงกล่าวได้เพียงว่าได้รับอิทธิพลจากกลุ่มศิลปะจีนดังกล่าวเท่านั้น เนื่องมาจากเครื่องแต่งกายเทพเจ้ากับอุปรากรณ์จีนที่มีความสัมพันธ์กันอย่างใกล้ชิดยากที่จะแยกออกจากกันได้อย่างชัดเจน[79] รวมไปถึง งานจิตรกรรม ประติมากรรมเทพเจ้าในศิลปะจีนอีกด้วย

(2) การพัฒนารูปแบบเฉพาะของช่างเป๋งซ้ง เกิดขึ้นจากการที่ช่างเป๋งซ้งนำรูปแบบที่รับอิทธิพลจากกลุ่มงานศิลปกรรมในศิลปะจีนดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นมาปรับปรุงทั้งให้เข้ากับรสนิยมความงามตามแบบของช่างเอง รวมไปถึงอาจมีการผสมเพิ่มเติมเพื่อเพิ่มคุณค่าตามการรับรู้ของช่างแม้บางส่วนอาจไม่ปรากฏมาก่อนในศิลปะจีนก็มี

ประเด็นทั้งสองที่กล่าวมาข้างต้นนี้จะขออธิบายจำเพาะเจาะจงลงไปในศิราภรณ์และเครื่องแต่งกายแต่ละชนิดซึ่งในที่นี้จะของกล่าวเฉพาะศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่ม 12 อย่างด้วยกันได้แก่

---

[79] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 95.

4.1 เหมี่ยนก้วน

เป็นศิราภรณ์สำหรับ พระจักรพรรดิ กษัตริย์ รวมไปถึงเชื้อพระวงศ์ฝ่ายชาย มีการใช้งานตั้งแต่สมัยราชวงศ์โจวและถูกยกเลิกหลังจากสมัยราชวงศ์หมิง[80] ลักษณะเหมี่ยนที่ปรากฏในงานจิตรกรรม ประติมากรรม และวัตถุจริงในจีน มีลักษณะเป็นที่ครอบศีรษะทรงกระบอก ปลายด้านบนถูกปิดด้วยแผ่นสี่เหลี่ยมผืนผ้าโดยด้านหน้าและหลังมีการประดับม่านลูกปัด (ภาพที่ 122) ซึ่งจำนวนเส้นลูกปัดบ่งบอกถึงระดับยศ เช่น ถ้า 12 เส้น คือ พระจักรพรรดิ[81]

ภาพที่ 122 เหมี่ยนของพระจักรพรรดิว่านลี่ สมัยราชวงศ์หมิง พุทธศตวรรษที่ 22 ขุดพบในสุสานหมิงติ้งหลิง ปักกิ่ง

เมื่อนำลักษณะของเหมี่ยนที่กล่าวมานี้ไปตรวจสอบกับศิราภรณ์ประติมากรรมของช่างเป่งซ้งพบมีจุดร่วมที่สำคัญ คือ *การทำแผ่นสี่เหลี่ยมปิดด้านบนและขอบมีการประดับลูกปัด* แต่จุดแตกต่างพบอยู่หลายประการ และในแต่ละช่วงเวลาก็พบว่ามีลักษณะที่ต่างออกไปเล็กน้อยอีกด้วย

---

[80] 李薇主编 《服饰 》北京：中国画报出版社，2007 年，3 。(หลี่เวย จู่เปียน, **ฝูซวี่** (เป่ยจิง: จงกั๋วหั่วเป้าชูป่านเซ่อ, 2007), 3.)

[81] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 94.

1) การประดับกระบังด้านหน้าเหมี่ยน คือ *มีการประดับกระบังหน้ารอบกรอบพระพักตร์เพิ่มเติม* ลักษณะเช่นนี้ไม่พบมาก่อนในเครื่องประดับที่ใช้จริงในราชสำนัก แต่พบเสมอในหลักฐานประติมากรรมช่างเป่งซ้งที่สวมเหมี่ยนทุกชิ้น (ภาพที่ 123) รวมไปถึงลูกกลมประดับ ซึ่งลักษณะที่กล่าวมานี้คล้ายกับชุดสำหรับตัวละครในอุปรากรณ์จีน (ภาพที่ 124) และ ศิราภรณ์ที่ประดับเศียรประติมากรรมเทพเจ้าจีนอีกด้วย (ภาพที่ 125) แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องแต่งกายเทพเจ้ากับอุปรากรณ์จีนได้อย่างชัดเจน[82] ดังนั้นแล้วที่มาการประดับกระบังหน้าด้านหน้าเหมี่ยน และลูกกลมของช่างเป่งซ้งนี้จึงมีความเกี่ยวข้อง**อาจได้รับแรงบันดาลใจจากชุดสำหรับตัวละครในอุปรากรณ์จีนและศิราภรณ์ที่ถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน**

ภาพที่ 123 ศิราภรณ์ เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ ประดิษฐานเป็นประธานในวิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

[82] เรื่องเดียวกัน, 95.

ภาพที่ 124 หมวกกษัตริย์ อุปรากรณ์จีน

ที่มา แพร มัธยธนา, "งานจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า)" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 31.

ภาพที่ 125 เทพเจ้าซานกงเหลาเหยี่ย ศาลเจ้าเฉิงหวงเมี่ยว จังหวัดผู่หนิง มณฑลกว่างตง งานสมัยปัจจุบัน

ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 95.

(2) เหมี่ยนไม่มีม่านลูกปัด พบในหลักฐานประติมากรรมสวมเหมี่ยนของช่างเป่งซังที่มีอายุเก่าสุด และพบเพียงชิ้นเดียว คือ เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง คลองเตย กรุงเทพ ฯ สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2504 (ภาพที่ 126) ลักษณะเหมี่ยนที่ปรากฏพบว่า *มีเพียงการทำแผ่นสี่เหลี่ยมผืนผ้าปิดด้านบนแต่ไม่ปรากฏม่านลูกปัด* ซึ่งโดยปกติแล้วเหมี่ยนจะประดับด้วยม่านลูกปัดด้านหน้าและหลังเสมอ แต่ลักษณะการทำเหมี่ยนเช่นนี้เชื่อว่ามีความเป็นไปได้สองประการคือ (1) **อาจมาจากศิราภรณ์ เจวี๋ยเปี้ยน** (爵弁) ศิราภรณ์ที่มีลักษณะคล้ายเหมี่ยนแต่ต่างกันตรงที่ไม่มีการประดับลูกปัดด้านหน้าและหลัง เป็นศิราภรณ์ใช้ในพิธีกรรมคล้ายเหมี่ยนแต่มีศักดิ์ต่ำกว่า[83] ปรากฏมีใช้มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์โจวและสิ้นสุดในสมัยราชวงศ์ชิง[84] หรือ (2) **แต่เดิมคงมีม่านลูกปัด** แต่เมื่อเวลาผ่านไปเชือกลูกปัดขาดและช่างซ่อมอุดปิดรูไป ช่างยุคหลังเมื่อเห็นจึงเข้าใจว่าเป็นอีกรูปแบบของเหมี่ยนที่ไม่มีประดับม่านลูกปัด ด้วยเหตุนี้จึงเกิดรูปแบบเหมี่ยนในลักษณะนี้ขึ้น ซึ่งพบหลักฐานประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่มีอายุเก่ากว่าของช่างเป่งซังบางชิ้นมีลักษณะศิราภรณ์เช่นนี้ด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 127, 128)

ภาพที่ 126 ศิราภรณ์ เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง คลองเตย กรุงเทพ ฯ

[83] 李薇主编 《服饰 》，5 。(หลี่เวยจู่เปียน, **ฝูซวี่**, 2007), 5.)

[84] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》北京:中华书局，2015 年，78 。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉีเตี่ยน** (เป่ยจิง:จงหัวชูจู๋, 2015),78.)

ภาพที่ 127 ศิราภรณ์ เทพเจ้าเทียนโฮ่วองค์ประธานดั้งเดิม ศาลเจ้าแม่ทับทิม สะพานเหลือง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ ศาลเจ้าสร้างสมัยรัชกาลที่ 5

ภาพที่ 128 ศิราภรณ์ เทพเจ้าเทียนโฮ่วสกุลช่างหมิ่นหนาน พิพิธภัณฑ์หมิ่น ไถหยวน สมัยราชวงศ์ชิง (พ.ศ.2187-2454)

ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560) 93.

(3) การประดับม่านลูกปัดรอบด้าน พบอยู่เสมอในเหมี่ยนของประติมากรรมช่างเป๋งซ้งซึ่งพบหลักฐานตั้งแต่ พ.ศ. 2505 เรื่อยมาจนถึง พ.ศ. 2540 (ภาพที่ 129, 130) แต่โดยปกติแล้วเหมี่ยนที่ใช้กันในราชสำนักจีน อุปรากรณ์จีน รวมไปถึงประติมากรรมเทพเจ้าจีนจะประดับเพียงม่านลูกปัด

ด้านหน้าและหลังเท่านั้น ด้วยเหตุนี้จึงสันนิฐานได้ว่าลักษณะเช่นนี้เป็นรูปแบบเฉพาะที่ช่างเป๋งซัง สร้างสรรค์ขึ้น

(4) รูปทรงที่เปลี่ยนไปของแผ่นปิดศิราภรณ์ด้านบน เป็นอีกลักษณะเฉพาะของช่างเป๋งซังที่ต่างจากเหมี่ยนที่ใช้กันในราชสำนักจีน อุปราภรณ์จีน และประติมากรรมเทพเจ้าจีน ซึ่งปกติแล้วแผ่นด้านบนจะเป็นทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่พบว่าหลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซังตั้งแต่ พ.ศ. 2514 เป็นต้นไปจนถึง พ.ศ. 2540 ช่างปรับรูปทรงของแผ่นดังกล่าวให้กลายเป็น *แผ่นสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่ด้านหน้าและหลังทำเป็นมุมแหลมหรือบางครั้งเป็นวงโค้งสามถึงห้าวงต่อกัน* (ภาพที่ 129, 130)

ภาพที่ 129 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วเทียนเสวียนหนี่ว์ ศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

ภาพที่ 130 ศิราภรณ์ เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

4.2 เฟิ่งก้วน

หรือแปลว่า มงกุฎหงส์ เป็นเครื่องประดับสำหรับผู้หญิงที่มีศักดิ์สูง ใช้กันในตำแหน่งพระจักรพรรดินีและขุนนางฝ่ายใน คงมีใช้มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่นเป็นอย่างต่ำ ในสมัยราชวงศ์ซ่งจึงถูกใช้อย่างเป็นทางการและใช้สืบมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง ซึ่งในสมัยราชงศ์ชิงมีใช้กันบ้างในเจ้าสาวขณะทำพิธีแต่งงาน[85] ลักษณะสำคัญของศิราภรณ์นี้ คือ มีการประดับหงส์ที่ส่วนหัวพุ่งลงโดยรอบศิราภรณ์ (ภาพที่ 131)

สำหรับประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งพบศิราภรณ์ชนิดนี้อยู่เช่นกัน ปรากฏหลักฐานที่เก่าสุด คือ เทพเจ้าจู้เชิงเหนียงเหนียง โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ สร้างประมาณปี พ.ศ. 2507 (ภาพที่ 132) ลักษณะโดยรวมค่อนข้างคล้ายกับศิราภรณ์จริงที่ใช้ในราชสำนักจีน กล่าวคือ การประดับหงส์ที่ส่วนหัวพุ่งลงโดยรอบศิราภรณ์ แต่ส่วนที่ต่างออกไป คือ ไม่ปรากฏการประดับอัญมณี แต่มีการเพิ่มเติมลูกกลมสีต่างๆ ด้านบนศิราภรณ์ซึ่งลักษณะเช่นนี้พบมาก่อนในชุดอุปรากรณ์จีนที่นิยมประดับลูกกลมกำมะหยี่ซึ่งได้กล่าวมาแล้วในเหมี่ยน แต่ช่างได้ปรับสร้างจากวัสดุที่คงทน สาเหตุที่กล่าวเช่นนี้เนื่องจากพบหลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งบางองค์ประดับลูกกำมะหยี่จริง (ภาพที่ 133)

ภาพที่ 131 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน สมัยราชวงศ์หมิง ได้จากหลุมฝังพระศพจักรพรรดิว่านลี่ จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติปักกิ่ง ที่มา www.chinafetching.com/tradition-of-china-hair-ornament?ligh tbox=dataItem-j0pzpssl เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน 2563

[85] 李薇主编 《服饰》，3。(หลี่เวยจู่เปียน, **ฝูซวี่**, 12.)

ภาพที่ 132 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน ของเทพเจ้าจู้เซิงเหนียงเหนียง
โรงเจซินเฮงตั้ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

รูปแบบศิราภรณ์เฟิ่งก้วนของช่างเป๋งซ้งที่พบหลักฐานว่าสร้างในปี พ.ศ. 2514 เป็นต้นไปเรื่อยมาจนถึง พ.ศ. 2540 พบว่ามีการนำ **เหมี่ยนมาไว้เหนือเฟิ่งก้วน** (ภาพที่ 133, 134) ซึ่งลักษณะเช่นนี้ไม่พบในศิราภรณ์จริงที่ใช้ในราชสำนักจีนและงานอุปรากรณ์จีน แต่พบมาก่อนใน **เครื่องศิราภรณ์ที่ถอดได้** ของประติมากรรมเทพเจ้าเทียนโฮ่วทั้งที่พบหลักฐานในไทยและจีน (ภาพที่ 135, 136, 137) ดังนั้นแล้วลักษณะศิราภรณ์เฟิ่งก้วนที่มีเหมี่ยนอยู่ด้านบนของประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง จึงน่าจะรับอิทธิพลจากเครื่องศิราภรณ์ที่ถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีนซึ่งนิยมเพิ่มเติมเหมี่ยนไว้ด้านบนเฟิ่งก้วนอีกชั้น

ภาพที่ 133 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน

เทพเจ้าโต้วหมู่เทียนจุน มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี

ภาพที่ 134 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่ว มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ภาพที่ 135 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่ว อัญเชิญจากเกาะเหมยโจว มณฑลฝูเจี้ยน มายังไทย วันที่ 16-18 พ.ย. 62

ภาพที่ 136 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่วองค์ประธาน ศาลเจ้าแม่ทับทิม วังบูรพาภิรมย์ เขตพระนคร กรุงเทพฯ

ภาพที่ 137 ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน เทพเจ้าเทียนโฮ่วองค์ประธาน ศาลเจ้าแม่ทับทิม สะพานเหลือง เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ

4.3 เสี่ยวก้วน

เป็นศิราภรณ์มีใช้มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่นจนถึงราชวงศ์หมิง สำหรับพระจักรพรรดิ ขุนนางและบัณฑิต นิยมสวมกันนอกเวลาพิธีทางการ เป็นมงกุฎขนาดเล็กที่ใช้สวมครอบทับมวยผมบนศีรษะอีกทีจึงเป็นที่มาของชื่อเสี่ยวก้วนซึ่งแปลว่า มงกุฎเล็ก[86] (ภาพที่ 138) สำหรับประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่ประดับเสี่ยวก้วนพบหลักฐานตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2540 (ภาพที่ 139, 140)

[86] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》，303-304。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉือเตี่ยน**, 303-304.)

ภาพที่ 138 ภาพเสี่ยวก้วนในภาพจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ปลายพุทธศตวรรษที่ 24- ต้นพุทธศตววรษที่ 25

ภาพที่ 139 ศิราภรณ์ เทพเจ้าหัวถัวเซียนซือ ประดิษฐานในวิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 140 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วหวงฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ

เท่าที่ทำการสืบค้นพบว่าศิราภรณ์เสี่ยวก้วนปรากฏมาก่อนในงานจิตรกรรมและอุปราภรณ์จีน โดยมีลักษณะเป็นศิราภรณ์ขนาดเล็ก ครอบมวยผม เป็นปีกสองที่ข้างประกบครอบมวยผม และมีส่วนยื่นตั้งขึ้นสองข้าง ซึ่งศิราภรณ์อุปราภรณ์จีนจะมีการประดับลูกกลมที่มากกว่า[87] (ภาพที่ 141) แต่กลับไม่พบว่าเสี่ยวก้วนเป็นที่นิยมในประติมากรรมรูปเคารพเทพเจ้าจีนในจีนที่เป็นพื้นที่บ้านเกิดชาวจีน 5 กลุ่มภาษาและในไทย[88] และเมื่อนำลักษณะดังกล่าวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมและอุปราภรณ์จีน (ภาพที่ 138) ไปเปรียบเทียบกับเสี่ยวก้วนที่พบในงานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งพบว่ามีส่วนที่คล้ายกันเพียงเป็นเครื่องศิราภรณ์ขนาดเล็กใช้ครอบมวยผม แต่ในรายละเอียดกลับต่างออกไป กล่าวคือ ศิราภรณ์เสี่ยวก้วนของช่างเป๋งซ้งด้านบนเปิดออกเห็นผม ขอบศิราภรณ์ด้านหลังยืดสูงกว่าด้านอื่นๆ และ

---

[87] แพร มัธยธนา, "งานจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า)" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 28.

[88] ผศ.ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช เห็นคล้องกับผู้วิจัยว่าประติมากรรมรูปเคารพจีนสวมเสี่ยวกวนพบหลักฐานในจีนพื้นที่บ้านเกิดชาวจีน 5 กลุ่มภาษาซึ่งอยู่ในมณฑลกว่างตง, ฝูเจี้ยน และไห่หนาน เป็นจำนวนน้อยมาก โดยหลักฐานที่พบส่วนมากมีอายุรุ่นหลัง ไม่เก่านัก สัมภาษณ์ ผศ.ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 5 พฤษภาคม 2563.

ไม่ปรากฏส่วนยื่นตั้งขึ้นสองข้าง นอกจากนี้ยังพบลักษณะของเสี่ยวก้วนของช่างเป๋งซ้งอีกรูปแบบซึ่งไม่พบที่ใดมาก่อน คือ มีการเพิ่มเหมี่ยนไว้ด้านบน โดยปรากฏควบคู่กับเสี่ยวก้วนรูปแบบแรกที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ซึ่งพบหลักฐานตั้งแต่ช่วงแรกของการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งจนถึงช่วงสุดท้าย (ภาพที่ 142, 143) แสดงให้เห็นว่าตัวช่างเป๋งซ้งอาจมีความสับสนในรูปแบบของเสี่ยวก้วนซึ่งอาจเป็นเพราะเป็นศิราภรณ์ที่ไม่ได้รับความนิยมมาก่อนในกลุ่มประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่สร้างขึ้นก่อนหน้า

ภาพที่ 141 ศิราภรณ์เสี่ยวกวนใช้ในอุปรากรณ์จีน
ที่มา แพร มัธยธนา, "งานจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า)" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 29.

ภาพที่ 142 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วหวงฝอจู่ มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน พัทยา จ.ชลบุรี

ภาพที่ 143 ศิราภรณ์ เทพเจ้าจิ่วหวงฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ

4.4 ชุดฮั่นฝูแขนยาวปักลายมังกรและก้อนเมฆ

ลักษณะของเครื่องนุ่งห่มดังกล่าว (ภาพที่ 144, 145) มีใช้กันตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่นเป็นอย่างต่ำ สมัยราชวงศ์สุยจึงเริ่มมีใช้คู่กับสีเหลือง จนกระทั่งราชวงศ์ถังจึงมีการออกข้อบังคับว่าเครื่องนุ่งห่มดังกล่าวหากใช้ร่วมกับสีเหลืองจะสวมใส่ได้เฉพาะพระจักรพรรดิเท่านั้น เครื่องนุ่งห่มดังกล่าวมีใช้สืบมาจนถึงราชวงศ์ชิง[89] สำหรับชื่อเรียกเครื่องนุ่งห่มนี้มีด้วยกันหลายชื่อตามลำดับยศผู้สวม หากเป็นพระจักรพรรดิสวมใส่จะเรียกว่า หลงเผา หรือ กุ่นหลงฝู [90] หากขุนนางสวมจะเรียกว่า หมั่งเผา ซึ่งจะไม่ใช้สีเหลืองและรายละเอียดของตัวมังกรจะต่างจากชุดพระจักรพรรดิ เช่น กรงเล็บมีจำนวนน้อยกว่า นอกจากนี้คำว่า “หมั่งเผา” ยังใช้เรียกชุดที่ปักลายหงส์ของชนชั้นสูง หรือเรียกชุดที่ปักลายมังกรและหงส์ที่ใช้แสดงในชุดอุปรากรณ์จีนอีกด้วย[91]

[89] 李薇主编 《服饰》，79。(หลี่เวยจู่เปียน, ฝูซวี่, 79.)

[90] เรื่องเดียวกัน, 964.

[91] เรื่องเดียวกัน, 843.

สำหรับประติมากรรมของเป๋งซ้ง เครื่องนุ่งห่มดังกล่าวไม่เพียงปรากฏหลักฐานในกลุ่ม พระจักรพรรดิ และชนชั้นสูงเท่านั้น แต่ยังพบโดยส่วนใหญ่ในกลุ่ม ขุนนางฝ่ายพลเรือน อีกด้วย ซึ่งพบตั้งแต่ พ.ศ. 2504 -2540 โดยพบทั้งในเทพเจ้าบุรุษ (ภาพที่ 146) และหญิง (ภาพที่ 147)

ภาพที่ 144 ภาพวาดพระจักรพรรดิหงอู่
สมัยราชวงศ์หมิง จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระราชวังกู้กง ไทเป
ที่มา https://zh.wikipedia.org/wiki/衮龍袍#/media/File:Hongwu1.jpg (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 145 ภาพเหมือนขุนนางหวังเอ้าเซี่ยง
สมัยราชวงศ์หมิง จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติหนานจิง
ที่มา www.vdaolan.com/hy /2017/mqrwh/m qrwh_23.php (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 146 เทพเจ้าไฉเสินเหยีย วิหารไช่แปะแชกุง พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 147 เทพเจ้าจู้เซิงเหนียงเหนียง โรงเจซินเฮงตั๋ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

สำหรับประเด็นที่น่าสนใจของเครื่องนุ่งห่มดังกล่าวมีด้วยกันสามประการ คือ

(1) โดยปกติแล้วหลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งไม่ว่าจะเป็นเทพเจ้าบุรุษหรือหญิงที่สวมเครื่องนุ่งห่มชนิดนี้ จะนิยมประดับลายมังกรกระจายตัวทั่วชุดที่สวมโดยแทรกด้วยลายเมฆเสมอ ลักษณะเช่นนี้จากการตรวจสอบพบว่านิยมมาก่อนในประติมากรรมเทพเจ้าจีนในจีนที่เป็นพื้นที่บ้านเกิดชาวจีน 5 กลุ่มภาษาและในไทย แต่หลักฐานของช่างเป๋งซ้งที่สร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2531-2540 ลายมังกรมีการเปลี่ยนแปลงไปคือ ลายมังกรและเมฆอยู่ในรูปวงกลม (ภาพที่ 3-52, 3-114) ซึ่งลักษณะเช่นนี้คล้ายชุดของพระจักรพรรดิที่ใช้จริงในสมัยราชวงศ์หมิงที่นิยมประดับลายมังกรเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 148)

ภาพที่ 148 เทพเจ้ากวานหยู่ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

(2) การประดับ ผ้าคลุมบ่า ซึ่งพบในหลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งทั้งเทพเจ้าบุรุษ (ภาพที่ 149) และหญิง (ภาพที่ 151) ลักษณะเป็นแผ่นกลมรอบพระศอ เส้นรอบนอกขมวดกลมคล้ายก้อนเมฆ โดยปกติแล้วลักษณะผ้าคลุมบ่าเช่นนี้เป็นเครื่องประดับสำหรับเพศหญิงซึ่งเรียกว่า พีหลิ่ง[92] หรือ หยุนเจียน โดยปรากฏหลักฐานอย่างช้าสุดในสมัยราชวงศ์ซ่ง[93] และมีใช้สืบมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง[94] (ภาพที่ 151) แต่ไม่พบว่ามีใช้ในเพศชาย จึงเกิดประเด็นว่าลักษณะเช่นนี้ช่างได้รับแรงบันดาลใจจากที่ใดหรือช่างออกแบบขึ้นเอง

เมื่อตรวจสอบกับชุดอุปรากรณ์จีนและเครื่องประดับประติมากรรมเทพเจ้าจีนเพศชายที่สามารถถอดได้พบว่าบางครั้งมีการใช้ผ้ากลมประดับบนบ่าเพศชาย (ภาพที่ 152, 153) ซึ่งลักษณะที่ปรากฏดูคล้ายกับหลักฐานของช่างเป๋งซ้งในช่วง พ.ศ. 2504 คือ เทพเจ้าฮู่เทียนช่างตี้

---

[92] 李薇主编 《服饰》，92。(หลี่เวยจู่เปียน, **ฝูซวี่**, 92.)

[93] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 117.

[94] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》，956。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉีเตี่ยน**, 956.)

พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง คลองเตย กรุงเทพ ฯ (ภาพที่ 149) กล่าวคือ ยังเป็นแผ่นกลมขนาดใหญ่ไม่มีเส้นรอบนอกขมวดกลมเหมือนกับหลักฐานที่สร้างหลังจากนั้น จึงอาจเป็นไปได้ว่าช่างเป๋งซ้งคงรับรูปแบบผ้าคลุมบ่าจากเครื่องประดับประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่สามารถถอดได้ หรือ ชุดอุปรากรณจีน มาโดยในช่วงแรกยังคงรูปแบบที่รับมาไว้ก่อนที่จะปรับแต่งให้สวยงามตามรสนิยมของช่าง

รูปแบบผ้าคลุมบ่าในเทพเจ้าบุรุษจากเดิมที่เป็นแผ่นกลมเส้นรอบนอกล้อไปกับพระศอได้พัฒนาเปลี่ยนเป็นเส้นรอบนอกขมวดกลมคล้ายก้อนเมฆโดยปรากฏหลักฐานตั้งแต่ พ.ศ. 2505 – 2536 ซึ่งลักษณะผ่าคลุ่มบ่าของเทพเจ้าสตรีก็ได้พัฒนาไปในแนวทางเดียวกัน แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าหลักฐานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2539-2540 เฉพาะเทพเจ้าบุรุษพบว่าผ้าคลุมบ่ามีรูปแบบที่เปลี่ยนไป คือ *กลายเป็นแผ่นกลมเรียบและมีขนาดเล็กลงจนดูไม่เหมือนผ้าคลุมบ่าแล้วแต่ดูเหมือนเป็นผ้าชิ้นเดียวกับเสื้อคลุมล้อมพระศอ* (ภาพที่ 148) ซึ่งปรากฏขึ้นพร้อมกับการปรับเปลี่ยนลายมังกรและเมฆให้อยู่ในรูปวงกลม แต่ในเทพเจ้าสตรีผ้าคลุมบ่ายังคงลักษณะเป็นแผ่นกลมรอบพระศอเส้นรอบนอกขมวดกลมคล้ายก้อนเมฆ (ภาพที่ 151) สาเหตุที่เกิดการเปลี่ยนแปลงเฉพาะในผ้าคลุมบ่าของประติมากรรมเทพเจ้าบุรุษของช่างเป๋งซ้งขึ้นนั้น ผู้วิจัยสันนิฐานว่าช่างคงรับรู้รูปแบบเครื่องแต่งกายของเพศชายในศิลปะจีนเพิ่มเติม และคงมีการปรับรูปแบบให้ตรงกับเครื่องแต่งกายที่มีอยู่จริงในวัฒนธรรมจีน เนื่องจากพบว่าลักษณะที่ปรากฏในเทพเจ้าบุรุษคล้ายกับที่พบในภาพวาดเครื่องแต่งกายของพระจักรพรรดิ และขุนนาง ในสมัยราชวงศ์หมิง (ภาพที่ 145)

ภาพที่ 149 ผ้าคลุมบ่าที่ปรากฏในประติมากรรมชายของช่างเป๋งซ้ง เช่น เทพเจ้าฮู่เทียนซ่างตี้ พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง คลองเตย กรุงเทพ ฯ (ซ้าย) และ เทพเจ้าหยู่หวงซ่างตี้ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี (ขวา)

ภาพที่ 150 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ภาพที่ 151 ภาพถ่ายเจ้าสาว สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา http://news.cctv.com/society/20080 318/10 1668_ 12.shtml (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 152 เทพเจ้าเปิ่นโถวกง ศาลเจ้าเล่าปุนเถ้ากง เขตธนบุรี กรุงเทพ ฯ

ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, ***เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน*** *(นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 104.*

ภาพที่ 153 ชุดอุปรากรณ์จีนของตัวละครชาย ที่มีการใช้ผ้าคลุมบ่า

ที่มา https://www.youtube.com/watch ?v=gLZ6z5N0sxY (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

(3) ประติมากรรมบางองค์ที่สร้างในช่วง พ.ศ. 2524 – 2540 มีการประดับห่วงรอบพระศอ (ภาพที่ 154) ซึ่งก่อนหน้านั้นเท่าที่ตรวจสอบไม่เป็นที่นิยมในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งและไม่เป็นที่นิยมในประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่พบในไทย ลักษณะของห่วงรอบพระศอเช่นนี้อาจมีความเกี่ยวข้องกับ ฟางซินฉู่หลิง ห่วงคล้องพระศอกลมด้านหน้ามีกรอบรูปสี่เหลี่ยมห้อยลงมา เป็นส่วนประกอบชุด

พิธีในราชสำนักสำหรับพระจักรพรรดิและขุนนาง ปรากฏใช้มาตั้งแต่สมัยฮั่นสืบมาจนถึงสมัยหมิง[95] (ภาพที่ 155) ช่างเป๋งซ้งอาจรับแรงบันดาลใจการทำห่วงคล้องพระศอจากฟางซินฉู่หลิงก็เป็นได้ เพียงแต่ช่างได้ปรับแต่งให้มีลักษณะคล้ายห่วงที่เกิดจากครึ่งวงกลมหลายชิ้นมาประกอบกันตามรสนิยมความงามของช่าง

ภาพที่ 154 ห่วงคล้องรอบพระศอ เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตสาทร กรุงเทพฯ

ภาพที่ 155 ภาพวาดสมัยราชวงศ์ชิง รูปขุนนางสมัยราชวงศ์หมิง ปรากฏห่วงคล้องรอบพระศอ

ที่มา 李薇主编《服饰》北京：中国画报出版社，2007年，86 。(หลี่เวยจู่เปียน, ฝูซวื่ (เป่ยจิง: จงกั๋วหั่วเป้าชูป่านเช่อ, 2007), 86.)

[95] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》，956 。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉีเตี่ยน**, 521.)

4.5 หมวกนักรบครอบเศียร

ลักษณะที่สำคัญ คือ เป็นหมวกทรงกลมครอบศีรษะ ด้านบนมีเสาตั้งขึ้น ด้านหน้ามีการประดับกรอบรอบพระพักตร์ปลายสองข้างม้วนกลมบางครั้งแตกออกเป็นแฉก (ภาพที่ 156) ลักษณะของหมวกนักรบเช่นนี้ หลักฐานที่เก่าสุดอยู่ในสมัยราชวงศ์โจวตะวันตก (503-228 ปีก่อนพุทธกาล) มีใช้เรื่อยมาจนถึงสมัยราชวงศ์หมิง ในสมัยราชวงศ์ชิงจึงเลิกใช้ไป แต่ยังคงมีใช้ในชุดการแสดงงิ้วและเครื่องทรงของประติมากรรมเทพเจ้าจีนในไทยด้วย[96] (ภาพที่ 157, 158)

หลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่สวมหมวกนักรบครอบเศียรที่เก่าที่สุดสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2500-2505 คือ เจ้าที่ ศาลเจ้าที่ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 159) โดยกำหนดอายุจากลักษณะของลวดลายที่ยังไม่ปรากฏลายที่เกิดจากการใช้แม่พิมพ์ หลังจากนั้นเป็นต้นมาก็พบการสร้างหมวกในลักษณะเช่นนี้จนถึง พ.ศ. 2540

ภาพที่ 156 ประติมากรรมนักรบ หน้าสุสานสิบสามกษัตริย์ สมัยราชวงศ์หมิง
ที่มา www.greatmingmilitary.b logsp ot.com/2015/11/101st-post-p2.html
(เข้าถึงเมื่อ 4 พฤษภาคม 2563)

[96] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 101.

ภาพที่ 157 ศิราภรณ์ของขุนพลใช้ในอุปรากรณ์จีน
ที่มา แพร มัธยธนา, "งานจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า)" (การค้นคว้าอิสระ ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 34.

ภาพที่ 158 เทพเจ้าเปิ่นโถ่วกง ศาลเจ้าเล่าปูนเถ้ากง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ
เดิมทีเคยเป็นประติมากรรมประธานหนึ่งในสามองค์ ศาลเจ้าปัจจุบันสร้างในสมัย ร.6 ประติมากรรมจึงน่าจะมีอายุไม่ต่ำไปกว่าสมัย ร.6

ลักษณะของหมวกนักรบครอบเศียรของช่างเป๋งซ้งมีลักษณะโดยรวมคล้ายกับหมวกนักรบที่พบในประติมากรรมเทพเจ้าจีนในไทยมาก่อนซึ่งคงเป็นรูปแบบที่ทำสืบต่อมาจากสมัยราชวงศ์หมิง กล่าวคือ เป็นหมวกทรงงกลมครอบศีรษะ ด้านบนมีเสาตั้งขึ้น ด้านหน้ามีการประดับกรอบรอบพระพักตร์ปลายสองข้างม้วนกลมบางครั้งแตกออกเป็นแฉก หลักฐานที่พบในช่วง พ.ศ. 2500-2505 ยังไม่พบการประดับลูกกลมหลากสี (ภาพที่ 159) ต่างจากในช่วงหลังจะเห็นได้ว่ามีการประดับ

สิ่งเหล่านี้มากขึ้น (ภาพที่ 160) ซึ่งแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางรูปแบบที่ใกล้ชิดขึ้นกับชุดอุปราภรณ์จีนหรือศิราภรณ์ที่สามารถถอดออกได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน (ภาพที่ 3-123)

ภาพที่ 159 ประติมากรรมเจ้าที่ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 160 เทพเจ้าเปิ่นโถวกง ศาลเจ้าเหล่าเปิ่นโถวกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

นอกจากรูปแบบหมวกนักรบครอบเศียรแบบที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ผู้วิจัยพบว่าช่างมีการปรับรูปแบบหมวกนักรบครอบเศียรด้วยโดยทำควบคู่ไปกับหมวกนักรบครอบเศียรรูปแบบปกติที่กล่าวมาข้างต้น ส่วนที่เพิ่มเติมเข้าไปคือ การปรับกรอบรอบพระพักตร์ให้กลายเป็น 5 แฉก ซึ่งลักษณะเช่นนี้มีความน่าสนใจเนื่องจากพบหลักฐานเฉพาะหมวกนักรบของพระสกันทโพธิสัตว์เท่านั้น โดยปรากฏ

หลักฐานเก่าสุดประมาณสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2504 (ภาพที่ 161) จนกระทั่งหลักฐานประมาณปี พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา จึงพบว่ามีการประดับพระพุทธรูปขนาดเล็กทั้ง 5 องค์เข้าไปในแฉกเหล่านี้เสมอ (ภาพที่ 162)

ลักษณะศิราภรณ์เช่นนี้เชื่อว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับ มงกุฎพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ หรือ "หวู่ฝอก้วน" ซึ่งเป็นเครื่องประดับที่เป็นตาบ 5 แผ่น ประดับรูปพระพุทธเจ้าใช้ทาบเหนือหน้าผากและผูกด้านหลังศีรษะ (ภาพที่ 163) โดยช่างน่าจะนำตาบมงกุฎพระพุทธเจ้า 5 พระองค์มาติดด้านหน้าหมวกนักรบครอบเศียร จากการตรวจสอบพบว่าปกติแล้วพระสกันทโพธิสัตว์ศิลปะจีนจะนิยมสวมหมวกนักรบครอบเศียรแบบปกติซึ่งกล่าวมาแล้ว (ภาพที่ 164) แสดงให้เห็นว่ารูปแบบหมวกนักรบครอบเศียรที่กรอบรอบพระพักตร์มี 5 แฉกแต่ละแฉกประดับพระพุทธรูปนั้นมีความเป็นไปได้ว่าอาจเป็นรูปแบบเฉพาะที่ช่างเป่งซ้งได้สร้างสรรค์ขึ้น

ภาพที่ 161 พระสกันทโพธิสัตว์
พุทธวิหารเปาเก็งเต็ง เขตคลองเตย กรุงเทพ

ภาพที่ 162 พระสกันทโพธิสัตว์
วัดโพธิ์แมนคุณาราม เขตยานนาวา กรุงเทพฯ

ภาพที่ 163 มงกุฎหวู่ฝอก้วน จากหนังสือสมัยราชวงศ์ชิง
ที่มา https://cancermin.wordpress.com/2 016/12/22/關於五佛冠/ (เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 164 พระสกันทโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์ชิง วัดหย่งเหอกง ปักกิ่ง จีน
ที่มา https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Weituo,_ Yonghegong_Lamsery,_Beijing.jpg (เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563)

4.6 ผ้าโพกศีรษะ

เป็นศิราภรณ์ที่นำผ้ามาโพกมัดผม โดยปกติแล้วศิราภรณ์ลักษณะนี้พบเฉพาะเทพเจ้ากวานหยู่เท่านั้น[97] โดยพบหลักฐานทั้งในจิตรกรรมและประติมกรรมจีน (ภาพที่ 165) สอดคล้องกับ

---

[97] เรื่องเดียวกัน, 101.

ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งพบหลักฐานว่ามีการประดับผ้าโพกศีรษะเฉพาะกับเทพเจ้ากวานหยู่เช่นกัน (ภาพที่ 166)

แต่ลักษณะผ้าโพกศีรษะของช่างเป๋งซ้งที่พบหลักฐานมีลักษณะต่างออกไป กล่าวคือ ด้านหน้ามีการประดับกรอบรอบพระพักตร์ ด้านบนสวมด้วยหมวกกลมประดับเกล็ดเล็กๆ เหนือขึ้นไปมีการประดับผ้าโพกศีรษะ แม้ว่าการประดับกรอบรอบพระพักตร์ด้านหน้าผ้าโพกศีรษะเคยพบหลักฐานมาก่อนทั้งภาพวาดและประติมากรรมเทพเจ้าจีน (ภาพที่ 165, 167) แต่เท่าที่สืบค้นไม่พบหมวกครอบเศียรที่มีเกล็ดเล็กๆ ประดับอยู่ล้อมผ้าโพกศีรษะ

นอกจากนี้พบหลักฐานว่าช่างมีการเพิ่มศิราภรณ์แบบเสี่ยวก้วนมาครอบรอบผ้าโผกหัวที่ประดับอยู่บนหมวกนักรบครอบเศียรที่ด้านหน้าเป็นกรอบรอบพระพักตร์อีกทีหนึ่ง แต่ลักษณะดังกล่าวเท่าที่สืบค้นปรากฏหลักฐานเพียงชิ้นเดียว คือ เทพเจ้ากวานหยู่ พุทธภาวนาสมาคม (งี่ฮั้ว) เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 169) คงสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2510 ลักษณะที่กล่าวมาทั้งสองนี้จึงน่าจะเป็นลักษณะที่ช่างเป๋งซ้งคิดขึ้นเองแต่แบบที่นำเสี่ยวก้วนมาครอบคงไม่ได้รับความนิยมจึงไม่ได้มีการสร้างสืบต่อมา

ภาพที่ 165 เทพเจ้ากวานหยู่ ศาลเจ้าเกียนอันเกง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ
ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560) 60.

ภาพที่ 166 เทพเจ้ากวานหยู่ สมาคมจีนมูลนิธิ เวียงจันทร์ ลาว

ภาพที่ 167 ภาพจิตรกรรมศิราภรณ์ของนักรบ ในภาพจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราช บริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า) ปลายพุทธศตวรรษที่ 24- ต้นพุทธศตวรษที่ 25

ภาพที่ 168 เทพเจ้ากวานหยู่องค์แรกของศาลเจ้ากวนอู เขตคลองสาน กรุงเทพฯ ศาลเจ้าสร้างสมัย รัชกาลที่ 1

ภาพที่ 169 เทพเจ้ากวานหยู่ พุทธภาวนาสมาคม (งี่ฮั้ว) เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

<u>แบบที่ 2 หมวกงิ้วชวนจี้ว์</u> พบว่าประติมากรรมนักรบบางชิ้นของช่างเป๋งซ้ง ศิราภรณ์ด้านหน้าประดับกรอบรอบพระพักตร์คล้ายกับประติมากรรมนักรบทั่วไปแต่จุดที่ต่างคือ ที่ครอบพระเศียรด้านบนมีปีกบานออกรอบทิศทาง ลักษณะเช่นนี้พบหลักฐานที่สร้างช่วง พ.ศ. 2513-2540 หลักฐานที่สำคัญ เช่น พระสังฆารามโพธิสัตว์ พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ คงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 ตามป้ายจารึกไม้ และ เจ้าพ่อเขาตก 1 ใน 3 องค์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ สร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2540 (ภาพที่ 170)

ลักษณะศิราภรณ์เช่นนี้ จากการตรวจสอบไม่พบว่ามีในประติมากรรมเทพเจ้าจีน หรืออุปรากรณ์จีนโดยทั่วไป แต่คล้ายกับ หมวกนักรบที่ใช้ในอุปรากรณ์หรืองิ้วชวนจี้ว์ งิ้วท้องถิ่นของมณฑลเสฉวน แพร่หลายใน เสฉวน ยูนนาน กุ้ยโจว[98] ซึ่งมีลักษณะสำคัญ คือ ด้านหน้าประดับกรอบรอบพระพักตร์ ด้านบนที่ครอบพระเศียรมีปีกบานออกรอบทิศทาง (ภาพที่ 171) ช่างอาจได้รับแรงบันดาลใจศิราภรณ์เช่นนี้จากงิ้วชวนจี้ว์ก็เป็นได้

[98] ถาวร สิกขโกศล (แปล), **ต้นกำเนิดงิ้วจีน** (กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2557), 28.

ภาพที่ 170 เจ้าพ่อเขาตก 1 ใน 3 องค์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

ภาพที่ 171 หมวกนักรบที่ใช้ในงิ้วชวนจี้ว์
ที่มา www.alchetron.com/Bian-lian (เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563)

4.7 เหลียนฮัวก้วน

ศิราภรณ์ทรงกลีบดอกบัวขนาดเล็ก ด้านบนประดับหัวคฑาหรูอี้ ใช้ครอบมวยผมที่มัดเป็นจุก เป็นหมวกที่ใช้กันในนักบวชศาสนาเต้า[99] (ภาพที่ 172, 173) หลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่สวมศิราภรณ์ดังกล่าวจากการตรวจสอบพบว่ามีเพียงองค์เดียว คือ เทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุน

---

[99] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》，719。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉีเตี่ยน**, 719.)

ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี สร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2531 (ภาพที่ 174) ซึ่งลักษณะเหลียนฮัวก้วนที่ปรากฏพบว่ามีรายละเอียดทางรูปแบบที่ต่างจากที่พบในศิลปะจีนอีกด้วย

ภาพที่ 172 ภาพวาดเทพเจ้าประจำดาวกระบวยเหนือ สมัยราชวงศ์หมิง
ที่มา www.metmuseu m.org/art/collection/sea rch/44698 (เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 173 เทพเจ้าไท่ช่างเหล่าจุน ราชวงศ์หมิง
ที่มา https://www.me tmuseum.org/art/collect ion /search/39488 (เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563)

มหาวิท...กร

ภาพที่ 174 เทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

นอกจากประติมากรรมเทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุนซึ่งเป็น 1 ใน 3 ของ ซานชิง เทพเจ้าสูงสุดในศาสนาเต้า[100] แล้ว พบว่าช่างเป๋งซ้งยังได้สร้างเทพเจ้าซานชิงอีกสององค์ที่เหลือด้วย คือ เทพเจ้าเต้าเต๋อเทียนจวิน (ไท่ช่างเหล่าจวิน) (ภาพที่ 175) และ เทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุน[101] (ภาพที่ 176) ซึ่งโดยปกติแล้ว**ในศิลปะจีนเทพเจ้าทั้ง 3 องค์นี้จะสวมเหลียนฮัวก้วน** (ภาพที่ 177) แต่ประติมากรรมที่ช่างเป๋งซ้งสร้างกลับมีเพียงเทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุนเท่านั้นที่สวมศิราภรณ์ดังกล่าว ซึ่งประติมากรรมเทพเจ้าไท่ช่างเหล่าจวินของช่างเป๋งซ้งองค์อื่นๆ ที่พบหลักฐานทุกองค์ก็กลับสวมศิราภรณ์เสี่ยวก้วนเช่นกัน ซึ่งโดยปกติแล้วเสี่ยวก้วนเป็นศิราภรณ์สำหรับพระจักรพรรดิ ขุนนาง และบัณฑิตดังที่กล่าวมาแล้ว รวมไปถึงเทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุนที่นอกจากสวมเสี่ยวก้วนแล้วด้านบนยังพบเหมี่ยนติดอยู่อีกทีด้วย (ภาพที่ 176)

[100] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 12.

[101] เทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุนและเทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุนที่ช่างเป๋งซ้งสร้างจากการตรวจสอบพบหลักฐานว่ามีเพียงอย่างละองค์ ณ ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี ต่างจากเทพเจ้าเต้าเต๋อเทียนจวิน หรือที่นิยมเรียกอีกชื่อว่า ไท่ช่างเหล่าจวิน พบหลักฐานจำนวนมากซึ่งสร้างขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2500 เรื่อยมาจนถึง พ.ศ. 2540.

ภาพที่ 175 เทพเจ้าไท่ช่างเหล่าจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 176 เทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุ้ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 177 ภาพวาดเทพเจ้าเต้าเต๋อเทียนจุน เทพเจ้าหลิงเป่าเทียนจุน เทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุน (เรียงจากซ้ายไปขวา) สมบัติของวัดป๋ายหยุนกวาน เมืองปักกิ่ง
ที่มา www2.kenyon.edu/Depts/Religion/Fac/Adler/Reln472/Purities.htm (เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2563)

สาเหตุที่เหลียนฮัวก้วนที่พบในประติมากรรมของช่างเป่งซังมีรายละเอียดทางรูปแบบที่ต่างจากที่พบในศิลปะจีน รวมไปถึงมีการใช้เสี่ยวก้วนแทนเหลียนฮัวก้วนนั้น น่าจะเป็นเพราะช่างไม่มีความชำนาญในรูปแบบเหลียนฮัวก้วน สาเหตุเชื่อว่ามาจาก เหลียนฮัวก้วน ไม่เป็นที่นิยมมากนัก เมื่อตรวจสอบกับงานศึกษาเทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร ของ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช ที่จำแนกศาลเจ้าที่สำคัญเกือบทั้งหมดในกรุงเทพออกเป็นกลุ่มๆ โดยใช้เทพเจ้าจีนที่เป็นประธานเป็นสิ่งจำแนก พบว่าศาลเจ้าที่ประดิษฐานเทพเจ้าซานชิงทั้งสาม หรือเป็นองค์ใดองค์หนึ่ง หรือเป็นเทพเจ้าที่สวมศิราภรณ์เหลียนฮัวก้วน พบว่ามีเพียง 2 ศาลเจ้ากับอีก 1 โรงเจเท่านั้น คือ ศาลเจ้าไท้เชียงเหล่ากุง เขตจอมทอง สร้างขึ้นราว พ.ศ. 2510 ประดิษฐานเทพเจ้าไท่ช่างเหล่าจวินเป็นประธาน ศาลเจ้าสัมโพธิญาณ เขตจอมทอง สร้างขึ้นราว พ.ศ. 2510-2511 ประดิษฐานเทพเจ้าซานชิงทั้งสามเป็นประธาน และ โรงเจบุญสมาคม เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ สร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 5 ประดิษฐานเทพเจ้าจิ่งหวางฝัวจู่เป็นประธาน[102]

---

[102] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 109.

เห็นได้ว่าการสร้างประติมากรรมที่สวมศิราภรณ์เหลียนฮัวก้วนมีจำนวนน้อย หลักฐานที่เก่าสุดในกรุงเทพฯ มีเพียงเทพเจ้าจิ่งหวางฝัวจู่ ของโรงเจบุญสมาคมที่สร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 5 หลังจากนั้นจึงพบอีกครั้ง คือ พ.ศ. 2510 เป็นต้นไปแล้ว แสดงให้เห็นว่าเหลียนฮัวก้วนไม่เป็นที่นิยม ด้วยเหตุนี้เมื่อช่างสร้างประติมากรรมที่สวมเหลียนฮัวก้วน รายละเอียดรูปแบบที่ปรากฏจึงต่างจากที่พบในศิลปะจีน ดังที่ปรากฏใน เหลียนฮัวก้วนของเทพเจ้าหยวนฉื่อเทียนจุน ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี (ภาพที่ 174) ที่มีลักษณะต่างออกไปจากเหลียนฮัวก้วนที่พบในศิลปะจีน (ภาพที่ 177) คือ ด้านบนกลับไม่ปรากฏคฑาหรูอี้ และกลีบบัวมีปลายยาวยืดสูง ส่วนสาเหตุที่ช่างเลือกใช้เสี่ยวก้วนแทนเหลียนฮัวก้วนนั้นเชื่อว่าอาจมาจากลักษณะของศิราภรณ์ทั้งสองแบบมีขนาดเล็กครอบไม่เต็มศีรษะคล้ายกันผนวกกับหลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งจำนวนมากนิยมสวมเสี่ยวก้วนเป็นทุนเดิมจึงทำให้ช่วงเลือกใช้เสี่ยวก้วนแทนเหลียนฮัวก้วน

4.8 ผีหลูเม่า

ศิราภรณ์ครอบเต็มศีรษะ ขอบพับขึ้น ปลายหยักโค้งไปมา ตรงกลางเป็นยอดแหลมหรือบางครั้งเป็นตุ่มกลม “ผีหลูเม่า” แปลว่า ศิราภรณ์พระไวโรจนพุทธเจ้า ใช้สำหรับพระสงฆ์สวมใส่ในพิธีโปรดดวงวิญญาณที่หิวโหย (พิธีโยคะตันตระ) มีใช้มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์หยวน[103] หรือหมิง[104] (ภาพที่ 178) และยังคงมีใช้สืบมาในไทยในกลุ่มพระสงฆ์ในสังกัดจีนนิกาย และอนัมนิกาย (ภาพที่ 179, 180) ลักษณะของศิราภรณ์เช่นนี้ในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งพบหลักฐานเฉพาะกับประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือเท่านั้น โดยสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2500-2539 (ภาพที่ 181, 182)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 178 ภาพวาด ผีหลูเม่า จากหนังสือ ชิงสูจี้เหวิน สมัยราชวงศ์ชิง
ที่มา https://img.91ddcc.com/14098963429814.jpg
(เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

---

[103] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》，854。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉีเตี่ยน**, 854.)

[104] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 109.

ภาพที่ 179 ผีหลูเม่า ที่ใช้กันในปัจจุบันของพระสงฆ์มหายาน ในสังกัดจีนนิกายขณะทำพิธีเทกระจาด ณ วัดบรมราชา กาญจนาภิเษกอนุสรณ์ อ.บางบัวทอง จ.นนทบุรี
ที่มา https://4.bp.blogspot.com/8qWzXpWM_rc/WYk 6znq_ COI/AAAAAAA AAQg/VWH0WVgO w4wuMm qXxGVfHwDFetV57B ACLcBGAs/s1600/105 77116_692213947527308_44987084 93880938323_n.jpg (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 180 ผีหลูเม่า ที่ใช้กันในปัจจุบันของพระสงฆ์มหายาน ในสังกัดอนัมนิกาย หรือ พระญวณ ขณะทำพิธีเทกระจาด ณ วัดกุศลสมาคร เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพ
ที่มา https://www.youtube.com/watch?v=T8JK5m9 8MpE (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

จากการสังเกตการณ์พบว่ารูปแบบผีหลูเม่าที่ใช้กันในหมู่คณะสงฆ์ทั้งจีนนิกายและอนัมนิกายในปัจจุบันพบว่ามีด้วยกัน 2 รูปแบบหลักโดยสังเกตจากสันขอบรอบศิราภรณ์ คือ แบบสันขอบเป็นแฉกสามเหลี่ยม (ภาพที่ 179) และ แบบสันขอบเป็นรูปกลีบบัว (ภาพที่ 180) โดยทั้งสองรูปแบบในปัจจุบันพบว่ามีใช้กันทั้งในคณะสงฆ์จีนนิกายและอนัมนิกาย แต่รูปแบบแรกพบมากในคณะสงฆ์จีนนิกาย ส่วนรูปแบบสองพบมากในคณะสงฆ์อนัมนิกาย

เมื่อนำรูปแบบทั้งสองมาเปรียบเทียบกับผีหลูเม่าที่พบในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง (ภาพที่ 181, 182) พบว่าผีหลูเม่าของช่างเป๋งซ้งมีลักษณะต่างออกไป กล่าวคือ ผีหลูเม่าของช่างเป๋งซ้งคล้ายกับนำรูปแบบผีหลูเม่าทั้งสองมาผสมกัน ได้แก่ การปรากฏแถบกระบังหน้าขนาดเล็ก โดยที่ทั้งแถบกระบังหน้าและขอบที่พับขึ้นประดับลวดลายต่างๆ ซึ่งเป็นรูปแบบเฉพาะของรูปแบบแรก แต่ในส่วนของ ยอดจุกกลม สันขอบเป็นรูปกลีบบัว เป็นรูปแบบเฉพาะของรูปแบบสอง

แต่เมื่อนำรูปแบบผีหลูเม่าของต้าเฟิงจู่ซือที่สำคัญที่สุดแห่งหนึ่งในไทย คือ ต้าเฟิงจู่ซือทั้งองค์ดังเดิมซึ่งนำเข้ามาจากจีน (ภาพที่ 183) และองค์ที่เป็นประธานในปัจจุบัน (ภาพที่ 184) ของ

ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ มาเปรียบเทียบกับประติมากรรมกับลักษณะผีหลูเม่าของช่างเป๋งซ้ง พบว่ามีลักษณะคล้ายกันอย่างมีนัยยะสำคัญ ได้แก่ แถบกระบังหน้าและขอบที่พับขึ้นประดับลายมังกร สันขอบเป็นรูปกลีบบัว และยอดเป็นจุกกลม ดังนั้นจึงมีความเป็นไปได้ว่าช่างรับแรงบันดาลในการสร้างผีหลูเม่าจากประติมากรรมจีนโดยเฉพาะต้าเฟิงจู่ซือ ซึ่งเป็นสมบัติของศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย มากกว่าที่จะรับจากผีหลูเม่าที่ใช้กันในกลุ่มพระสงฆ์มหายาน หรืออาจกล่าวว่าช่างเป๋งซ้งสร้างประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือขึ้นจากการจำลองแบบจาก ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย ได้หรือไม่ ซึ่งในประเด็นดังกล่าวจะขออธิบายเพิ่มเติมในบทที่ 4

ภาพที่ 181 พระซ่งต้าฟง ประดิษฐานในวิหาร ซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 182 พระซ่งต้าฟง มูลนิธิฮั่วเคี่ยวป่อเต็กเซี่ยงตึ๊ง (ป่อเต็กตึ๊ง) อ.บ้านแพ้ว จ.สมุทรสาคร

ภาพที่ 183 พระซ่งต้าฟงองค์ดั้งเดิม ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพ

ภาพที่ 184 พระซ่งต้าฟงองค์ประธาน ศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพ

4.9 หวู่ฝัวก้วน

แปลว่า มงกุฎพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ เป็นศิราภรณ์รูปตาบ 5 ตาบ แต่ละตาบประดับรูปพระธยานิพุทธเจ้า 5 พระองค์ ด้านข้างสองด้านประดับแถบผ้ายาว เริ่มปรากฏหลักฐานในสมัยราชวงศ์หมิง และคงเกี่ยวข้องกับอิทธิพลพุทธศาสนาจากทิเบต[105] (ภาพที่ 185) จากการสังเกตการณ์การใช้หวู่ฝัวก้วนในปัจจุบันพบว่าทั้งคณะสงฆ์จีนนิกายและอนัมนิกายไม่มีการใช้หวู่ฝัวก้วนเดี่ยวๆ แต่ใช้ร่วมกับผีหลูเม่าเสมอ (ภาพที่ 186) ซึ่งในประเด็นนี้จะขอพูดในหัวข้อต่อไป

---

[105] เรื่องเดียวกัน, 109.

ภาพที่ 185 ภาพวาด หวู่ฝัวกว้าน จากหนังสือ ชิงสูจี้เหวิน สมัยราชวงศ์ชิง ที่มา https://img.91ddcc.com/140 98963 429814.jpg (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 186 หวู่ฝัวก้วน ที่ติดอยู่ด้านหน้า ผีหลูเม่า ของ พระสงฆ์มหายานในสังกัดอนัมนิกาย วัดกุศลสมาคร เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ ที่มา แก้ไขจาก https://www.youtube.com/w atch?v=T8JK5m98 MpE (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

สำหรับประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่สวมศิราภรณ์ดังกล่าวพบหลักฐานตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2540 (ภาพที่ 188, 187) จากรูปแบบหวู่ฝัวก้วนที่ปรากฏสังเกตได้ว่าหวู่ฝัวก้วนของช่างเป๋งซังจะเห็นเกศา ศิราภรณ์แบ่งเป็น 5 ตาบชัดเจน และที่สำคัญปรากฏแถบผ้ายาวด้านข้างสองด้านเสมอ ซึ่งลักษณะที่กล่าวมานี้คล้ายกับ หวู่ฝัวกว้าน ที่ใช้ในชีวิตจริง แสดงให้เห็นว่าช่างเข้าใจในรูปแบบหวู่ฝัวก้วนได้ดีในระดับหนึ่ง ไม่สับสนกับผีหลูเม่า หรือผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน

ภาพที่ 187 พระยู่เฟิงเชิ่งหมู่ ประดิษฐานในวิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 188 พระสหัสภุชสหัสเนตรอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

พบประติมากรรมองค์หนึ่งของช่างเป๋งซ้งมีลักษณะศิราภรณ์คล้ายกับหวู่ฝัวก้วนเป็นอย่างมาก แต่ส่วนที่แปลกออกไป คือ ไม่ปรากฏแถบผ้ายาวด้านข้างสองด้าน ซึ่งประติมากรรมที่สวมหวู่ฝัวก้วนของช่างเป๋งซ้งโดยปกติจะต้องมีส่วนประกอบดังกล่าวเสมอ เมื่อตรวจสอบแล้วพบว่าประติมากรรมดังกล่าวคือ พระนางตาราโพธิสัตว์ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2522-2524 (ภาพที่ 189) ซึ่งพระโพธิสัตว์องค์ดังกล่าวไม่พบหลักฐานมาก่อนว่ามีการบูชาทั้งในกลุ่มคนจีนที่อาศัยในไทย แต่นิยมบูชาในทิเบตมาก่อน

เมื่อนำรูปแบบประติมากรรมพระตาราในศิลปะทิเบต (ภาพที่ 190) มาเปรียบเทียบกับของช่างเป๋งซ้งพบว่ามีลักษณะหลายประการที่คล้ายกัน เช่น พระหัตถ์ขวาแสดงวรทมุทรามีดอกบัวงอกออกมา พระหัตถ์ซ้ายถือดอกบัว ประทับนั่งท่าลลิตาสนะ เครื่องประดับบนมวยผมม้วนเป็นรูปกนก

กลม และ ศิราภรณ์เป็นรูปตาบ 5 แผ่น ภายในประดับลายกนกขนาดเล็ก แต่ส่วนศิราภรณ์ที่ต่างออกไป คือ ช่างเป๋งซ้งประดับรูปพระพุทธเจ้าทั้ง 5 พระองค์ในตาบทั้ง 5 แทนลายกนก

สาเหตุที่ปรากฏส่วนที่ต่างออกไปผู้วิจัยสันนิฐานว่ามีความเป็นไปได้ 2 แนวทาง คือ แนวทางแรกช่างน่าจะคุ้นชินกับหวู่ฝัวก้วนมาก่อน เมื่อช่างสร้างพระตาราขึ้นโดยมีต้นแบบสวมศิรากรณ์ตาบ 5 ตาบโดยแต่ละตาบภายในประดับลายกนกนั้น ช่างจึงนำพระพุทธรูป 5 องค์ ไปประดับในแต่ละตาบแทน แต่จะเห็นได้ว่าช่างก็อาจทราบว่าไม่ใช่หวู่ฝัวก้วนเนื่องมาจากไม่ปรากฏแถบผ้าสองยาวข้าง ส่วนแนวทางที่สองช่างอาจรับรูปแบบการประดับพระพุทธรูปในตาบทั้ง 5 ใบจากศิลปะทิเบตโดยตรงเนื่องจากพบหลักฐานการประดับตาบเช่นนี้ในทิเบตเช่นกันแต่มีความเป็นไปได้ต่ำกว่าแนวทางแรก สาเหตุเพราะเท่าที่ทำการตรวจสอบการประดับพระพุทธเจ้าในตาบ 5 ใบในศิลปะทิเบต พบเป็นจำนวนน้อยและพบเฉพาะในประติมากรรมขนาดใหญ่ ต่างจากการประดับลายกนกในตาบแต่ละใบที่นิยมมากกว่า

ภาพที่ 189 พระตารา วัดมังกรบุปผาราม
อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

ภาพที่ 190 พระตารา ศิลปะจีน-ทิเบต สมัยราชวงศ์ชิง พุทธศตวรรษที่ 23
สมบัติของ Royal Ontario Museum แคนาดา
ที่มา https://www.himalayan art.org/items/77548 (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

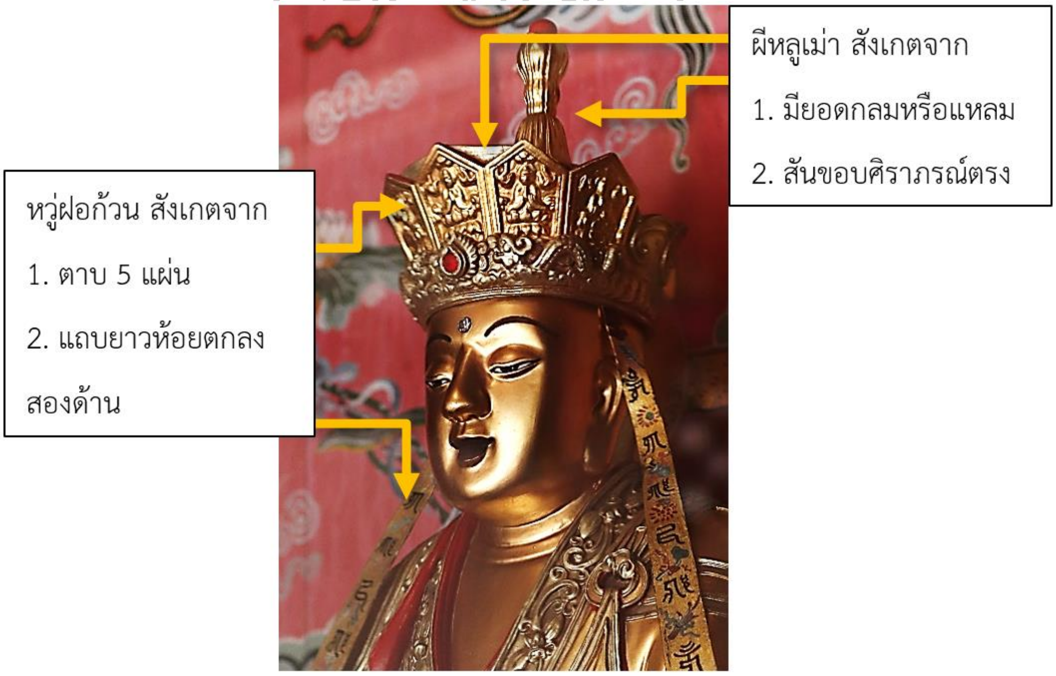
4.10 ผีหลูเม่า ร่วมกับ หวู่ฝัวก้วน

เป็นศิราภรณ์ที่เกิดจากการสวมผีหลูเม่าครอบศีรษะก่อนหลังจากนั้นจึงนำหวู่ฝอก้วนซึ่งเป็นแผ่นประดับตาบ 5 ชิ้นและแถบยาวห้อยตกลงสองด้านนำมาคาดด้านหน้าผีหลูเม่าและผูกรัด (ภาพที่ 191, 192) ศิราภรณ์ดังกล่าวใช้ในพิธีโปรดดวงวิญญาณที่หิวโหย (พิธีโยคะตันตระ)[106] โดยยังคงมีใช้กันในปัจจุบันในพระสงฆ์มหายาน (ภาพที่ 193) สำหรับประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่สวมศิราภรณ์ดังกล่าว พบหลักฐานสร้างขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2525 โดยหลักฐานส่วนหนึ่ง มีรูปแบบองค์ประกอบ คล้ายกับที่ใช้ในพิธีกรรมจริง

---

[106] 孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》，854。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ, **จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉีเตี่ยน**, 854.)

ภาพที่ 191 ภาพวาด ผีหลูเม่า ที่ใช้ร่วมกับ หวู่ฝัวก้วน จากหนังสือ ชิงสูจี้เหวิน สมัยราชวงศ์ชิง ที่มา https://img.91ddcc.com/1 40989 63429814.jpg (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)



ภาพที่ 192 พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์สวมผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน สร้างขึ้นก่อน พ.ศ. 2482 วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ

แต่หลักฐาน ผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ที่พบโดยส่วนมากองค์ประกอบมักไม่ครบถ้วน เหมือนที่ใช้ในพิธีกรรมจริง เช่น พระมาลัย โบสถ์ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี (ภาพที่ 193)

จากจารึกที่ฐานสร้างขึ้น พ.ศ. 2511 ซึ่งไม่ปรากฏสันขอบศิราภรณ์ตรงซึ่งเป็นส่วนสำคัญของผีหลูเม่า และไม่ปรากฏแถบผ้าสองด้านซึ่งเป็นส่วนประกอบของหวู่ฝัวก้วน จึงทำให้ดูเหมือนศิราภรณ์ผีหลูเม่าที่แถบด้านหน้ากลายเป็นตาบ 5 ชิ้น และ พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี สร้างขึ้น พ.ศ. 2525 จากจารึกไม้ ไม่ปรากฏสันขอบศิราภรณ์ตรงซึ่งเป็นส่วนสำคัญของผีหลูเม่า (ภาพที่ 193)

ดังนั้นจึงเกิดคำถามว่าจริงๆแล้วช่างเป๋งซังมีความเข้าใจในรูปแบบของผีหลูเม่าที่คาดด้วยหวู่ฝัวก้วนหรือไม่ เป็นที่น่าสนใจว่าหลักฐานที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2500-2502 (ภาพที่ 194) และ พ.ศ. 2522-2524 กลับมีรูปแบบองค์ประกอบครบถ้วน สิ่งเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นว่าช่างเป๋งซังมีความเข้าใจใน ผีหลูเม่าที่คาดด้วยหวู่ฝัวก้วน ที่ใช้ในพิธีกรรมเป็นอย่างดี แม้ว่าหลักฐานที่พบโดยส่วนมากองค์ประกอบบางประการหายไปซึ่งอาจมาจากช่างต้องการทดลองตัดทอนองค์ประกอบบางอย่างที่เห็นว่าไม่สำคัญออก เช่น สันขอบของผีหลูเม่าที่หายไป ซึ่งทำให้ง่ายต่อการสร้างประติมากรรมยิ่งขึ้น แต่ไม่ทำให้รูปทรงเปลี่ยนแปลงมากนักหากไม่สังเกตให้ดี สอดคล้องกับประติมากรรมที่สวม หวู่ฝัวก้วน และ ผีหลูเม่า แบบเดี่ยวๆ ไม่ได้ใช้ผสมปนกัน มีรูปแบบที่ครบถ้วน สาเหตุที่ช่างเข้าใจในรูปแบบศิราภรณ์เหล่านี้น่าจะเกี่ยวข้องกับที่ช่างเคยอุปสมบทเป็นพระภิกษุมหายานในสังกัดอนัมนิกายในไทยมาก่อน

ภาพที่ 193 ประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่สวม ผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ซึ่งมีองค์ประกอบครบถ้วนคล้ายกับที่ใช้ในพิธีกรรมจริง เช่น พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์
สมบัติของวัดอุภัยราชบำรุง (คั้นเยิงตื่อ) เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ

ภาพที่ 194 ประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่สวม ผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ซึ่งมีองค์ประกอบไม่ครบ ต่างจากที่ใช้ในพิธีกรรมจริง เช่น พระมาลัย โบสถ์ วัดถาวรวราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี (ซ้าย) และ พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี (ขวา)

ภาพที่ 195 ภาพเปรียบเทียบผีหลูเม่าที่ใช้ร่วมกับหวู่ฝัวก้วน ในปัจจุบันของพระสงฆ์มหายานในสังกัดอนัมนิกาย วัดกุศลสมาคร (ซ้าย) และของพระสงฆ์มหายานในวัดผู่จ้าว มณฑลเสฉวน จีน (ขวา) ที่มา ภาพซ้าย https://www.youtube.com/watch?v=T8JK5m98MpE (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563) ที่มาภาพขวา www.fjpzs.com/en/html/201694201942.html?fbcli d=IwAR3M057SlfD0Ww Qlg2T_ 9SEZNhkWw _Dowoleaq8KLcvADtcuzDpHGE7Vmlc (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

4.11 ห่วงรัดศีรษะ

มีลักษณะเป็นห่วงกลมวางล้อมศีรษะ ปลายทั้งสองด้านขมวดกลมบรรจบกันด้านหน้า สำหรับประติมากรรมที่ช่างเป๋งซ้งสร้างขึ้นพบหลักฐานศิราภรณ์ดังกล่าวในประติมากรรม พระมัญชุศรีโพธิสัตว์ (ภาพที่ 196) และ เทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่ (ภาพที่ 197) น่าสังเกตว่าเหตุใดช่างเป๋งซ้งจึงเลือกใช้ศิราภรณ์ดังกล่าวเฉพาะกับ พระมัญชุศรีโพธิสัตว์ และ เทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่ จากการสืบค้นประติมากรรมที่สวมศิราภรณ์ชนิดนี้ซึ่งมีอายุเก่ากว่าประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง พบว่าห่วงรัดศีรษะมีความนิยมมาก่อนในพระโพธิสัตว์ (ภาพที่ 198) และพระสงฆ์บางองค์ (ภาพที่ 199) ตลอดจนเทพเจ้าเต้าที่อยู่ในสถานะนักรบ (ภาพที่ 200) ซึ่งสอดคล้องกับหลักฐานกับประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่พบว่าศิราภรณ์ดังกล่าวถูกใช้กับพระมัญชุศรีโพธิสัตว์ และ เทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่[107] เท่านั้น แสดงให้เห็นว่าระเบียบของช่างเป๋งซ้งในการเลือกใช้ศิราภรณ์ห่วงรัดศีรษะกับเทพเจ้าองค์ใดจึงน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากหลักฐานศิลปะจีนที่เก่ากว่าของช่างเป๋งซ้ง สำหรับคำอธิบายห่วงรัดศีรษะที่ถูกอธิบายว่าเกี่ยวข้องกับตำนานเทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่โดยตรง[108] นั้นจึงไม่จำเป็นต้องเป็นศิราภรณ์ที่ประดับเฉพาะเทพเจ้าองค์นี้เท่านั้นแต่สามารถประดับบนเศียรเทพเจ้าองค์อื่นๆ ได้เช่นกัน

ภาพที่ 196 พระมัญชุศรีโพธิสัตว์
วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี

---

[107] เทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่เป็นเทพเจ้าซึ่งอยู่ในสถานะนักรบ ดูได้จากเครื่องทรงที่เป็นชุดเกราะ

[108] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 103.

ภาพที่ 197 เทพเจ้าต้าเชิ่งฝัวจู่
ศาลเจ้าในตลาดกรุงธน เขตบางพลัด
กรุงเทพฯ

ภาพที่ 198 พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ สมัยราชวงศ์หมิง
ที่มา Asian Art Museum of San Francisco, Chinese, Korean and Japanese sculpture : the Avery Brundage Collection, Asian Art Museum of San Francisco (Tokyo : Kodansha International, 1974), 296.

ภาพที่ 199 ประติมากรรมศิลาพระอรหันต์
พุทธศตวรรษที่ 24 พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า)

ภาพที่ 200 ภาพวาด เทพเจ้าเหลย์เจิ้นจือ ใน
จิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร
พระราชวังบวรสถานมงคล (วังหน้า)
ปลายพุทธศตวรรษที่ 24- ต้นพุทธศตววรษที่ 25

4.12 จีวรพระ

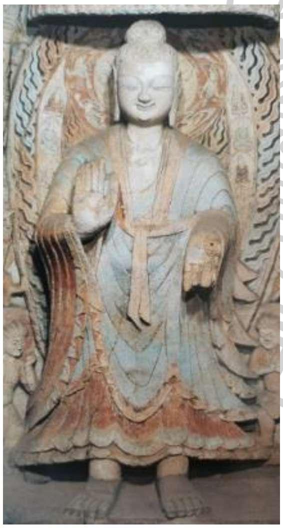
พบว่ามีด้วยกันสองรูปแบบ ได้แก่ จีวรตกเป็นวงโค้ง และจีวรป้ายคอเสื้อเฉียง

4.12.1 จีวรตกเป็นวงโค้ง

เป็นการคลองผ้าหลายชั้นพาดตกเป็นวงโค้งบริเวณพระอุระ จากการสืบค้นพบว่าลักษณะของจีวรกลุ่มนี้มีด้วยกันสองรูปแบบ ซึ่งในที่นี้ขอเรียกอย่างง่ายๆ คือ

(1) แบบจีวร 3 ชั้น พบมาก่อนในศิลปะจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้เป็นอย่างช้า (ภาพที่ 201) และมีทำสืบมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง (ภาพที่ 202) แม้ว่าลักษณะการคลองจีวรเช่นนี้ไม่พบในศิลปะอินเดียแต่จากจำนวนของผ้าที่ดูเหมือนว่ามีด้วยกัน 3 ชั้น อาจเป็นการครอง “ไตรจีวร” โดยปรากฏอยู่ในวินัยปิฎก มหาวิภังค์[109] รวมไปถึงปรากฏมีเชือกรัดเหนือพระนาภีซึ่งอาจทำหน้าที่เป็นรัดประคต ด้วยเหตุนี้จากรูปแบบของจีวรดังกล่าวจึงเชื่อว่าจำนวนผ้าอาจเกี่ยวข้องกับอินเดียแต่รูปแบบการครองผ้าเช่นนี้ในพระพุทธรูปอาจเกิดขึ้นในศิลปะจีนเอง

(2) แบบจีวร 2 ชั้น[110] เป็นการครองจีวรที่ดูเหมือนการครองจีวร 2 ชั้นซึ่งหากนำรูปแบบไปเทียบกับการครองไตรจีวรจะดูเหมือนปรากฏอันตรวาสก หรือผ้านุ่ง ที่มีรัดประคตผูกอยู่ภายในก่อนที่จะคลุมด้วยจีวรชั้นนอก ซึ่งปรากฏหลักฐานในศิลปะจีนในเวลาไล่เลี่ยกับการคลองจีวรแบบที่กล่าวไปก่อนหน้า คือ สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ (ภาพที่ 203) และมีการทำสืบมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง (ภาพที่ 204)

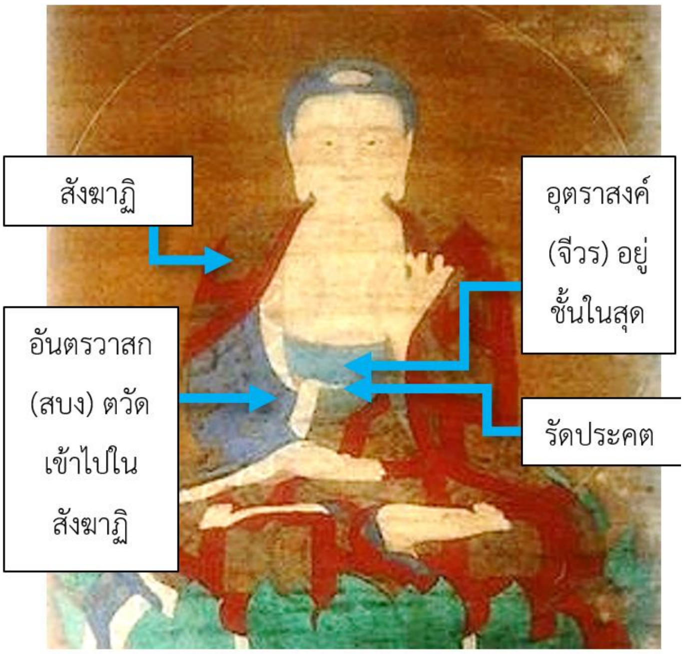


ภาพที่ 201 พระพุทธรูป สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ภายในถ้ำหยุนกัง, ส่านซี
ที่มา 李治国《云冈》北京：文物出版社，2006 年，17。
*(หลี่จื่อกั๋ว, **หยุนกัง** (เป่ย์จิง: เหวินอู้ชูป่านเซ่อ, 2006), 17.)*

---

[109] ไตรจีวร ได้แก่ ผ้า 3 ผืน คือ (1) อันตรวาสก-ผ้านุ่ง (2) อุตตราสงค์-ผ้าห่ม และ(3) สังฆาฏิ-ผ้าห่มซ้อนนอก ซึ่งเป็นผ้าที่พระพุทธองค์ทรงอนุญาตให้พระภิกษุใช้เป็นของประจำตัว เก็บความจาก พระสมุห์จักรพงศ์ จนฺทสีโล (มาศตุการักษ์), “ศึกษาการทรงผ้าจีวรของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนาในเถรวาท”(วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2561), 1.

[110] แบบจีวร 2 ชั้น ไม่ได้หมายความว่าเป็นการครองจีวรเพียงแค่ 2 ชั้น แต่หมายถึง ดูเหมือนครองจีวร 2 ชั้น ซึ่งในความเป็นจริงแล้วอาจมีการครอง 3 ชั้นเพียงแต่ชั้นนอกสุดกับชั้นกลางทับกันก็เป็นได้



ภาพที่ 202 ภาพวาด พระพุทธเจ้า สมัยราชวงศ์ชิง
จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติวอร์ซอ โปแลนด์
ที่มา https://th.m.wikipedia.org/wiki/ไฟล์:Qing_Dynasty_Buddha_of_h ealing.jpg (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 203 ประติมากรรมพระสงฆ์ สมัยราชวงศ์เหนือ-ใต้ ภายในถ้ำหยุนกัง, ส่านซี
ที่มา 李治国《云冈》北京：文物出版社，2006 年，18。(หลี่จื่อกั๋ว, หยุนกัง (เป่ย์จิง: เหวินอู้ชูป่านเช่อ, 2006), 18.)

ภาพที่ 204 ผ้าทอรูปพระพุทธเจ้า ศิลปะจีน-ทิเบต สมัยราชวงศ์ชิง
จัดแสดง ณ The Metropolitan Museum of Art นิวยอร์ก
ที่มา https://images.m etm useum. org/CRDImages/as/original/DP-15148-001.jpg (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

เมื่อนำรูปแบบจีวรทั้งสองในศิลปะจีนมาเปรียบเทียบกับผลงานของช่างเป๋งซ้งพบว่าหลักฐานโดยส่วนมากหากมองโดยผิวเผินจะคล้ายกับศิลปะจีนรูปแบบจีวร 3 ชั้น แต่เมื่อสังเกตรายละเอียดให้ดีจะพบว่ามีลักษณะที่แตกต่างออกไป ตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูป สถานธรรมส่วนบุคคลเซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ (ภาพที่ 205) สร้างช่วง พ.ศ. 2513-2514 จุดสังเกตอยู่บริเวณอุตราสงค์ซึ่งตวัดขึ้นไปด้านบนต่างกับในศิลปะจีนและในวินัยปิฎกที่เป็นผ้านุ่งซึ่งจะล้อมรอบเอวเท่านั้น และในศิลปะจีนอันตรวาสกจะตวัดเข้าไปในสังฆาฏิเสมอแต่กลับไม่ปรากฏในประติมากรรมดังกล่าว หรือ พระพุทธรูป พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ คงสร้างขึ้นในปี พ.ศ. 2513 (ภาพที่ 206) รูปแบบโดยรวมคล้ายการสวมแบบจีวร 2 ชั้น แต่กลับมีผ้าบริเวณพระพาหาขวาซึ่งเป็นลักษณะของแบบจีวร 3 ชั้น

ในส่วนของการสวมแบบจีวร 2 ชั้น พบหลักฐานในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งเช่นกัน ซึ่งหลักฐานที่เก่าสุดสร้างขึ้น พ.ศ. 2507 แต่หลักฐานที่พบส่วนมากสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2530-2540 ตัวอย่างเช่น กลุ่มพระพุทธเจ้า 5 พระองค์วิหารพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี สร้างประมาณ พ.ศ. 2530 (ภาพที่ 207) และ พระพุทธเจ้า ซึ่งปรากฏบนภาพถ่าย

คงสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2536-2540 (ภาพที่ 208) ลักษณะที่ปรากฏพบว่ามีระเบียบการครองจีวรตรงกับในศิลปะจีน สาเหตุที่เป็นเช่นนี้อาจเป็นเพราะการสวมแบบจีวร 2 ชั้น มีความซับซ้อนน้อยกว่าแบบจีวร 3 ชั้น

ภาพที่ 205 พระพุทธรูป สถานธรรมส่วนบุคคล เซียงหยาเสี่ยวเยวี่ยน เขตวัฒนา กรุงเทพฯ

ภาพที่ 206 พระพุทธรูป พุทธแสงธรรมสมาคม เขตราชเทวี กรุงเทพฯ

ภาพที่ 207 พระพุทธรูป วิหารพระพุทธเจ้า 5 พระองค์ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี

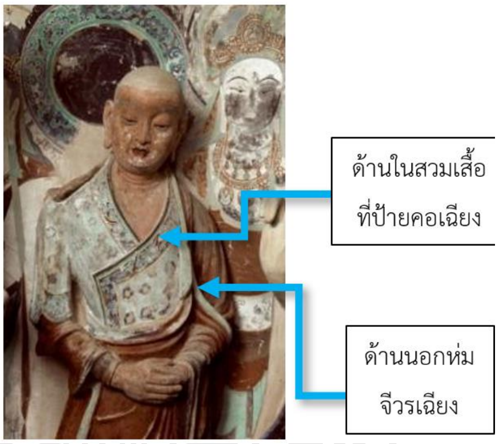
ภาพที่ 208 ภาพถ่ายพระพุทธเจ้าขณะเมื่องช่างเป๋งซ้งทำเสร็จได้ไม่นาน
ที่มา: ได้รับความอนุเคราะห์ภาพถ่ายจาก คุณเสกสันณ์ มนทกานติกุล

4.12.2 จีวรป้ายคอเสื้อเฉียง

ลักษณะสำคัญของจีวรกลุ่มนี้คือ ด้านในสวมเสื้อป้ายคอเฉียง ส่วนด้านนอกห่มจีวรเฉียงประดับลายตาราง เกี่ยวยึดด้วยห่วงคล้องกลม ลักษณะของการครองจีวรเช่นนี้ไม่ใช่เป็นรูปแบบดั้งเดิม

ของอินเดียแต่เกิดขึ้นในจีนเอง[111] โดยปรากฏขึ้นหลังจากจีวรแบบตกเป็นวงโค้ง คือในสมัยราชวงศ์ถังเป็นอย่างช้า (ภาพที่ 209) และปรากฏสืบมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิง (ภาพที่ 210)

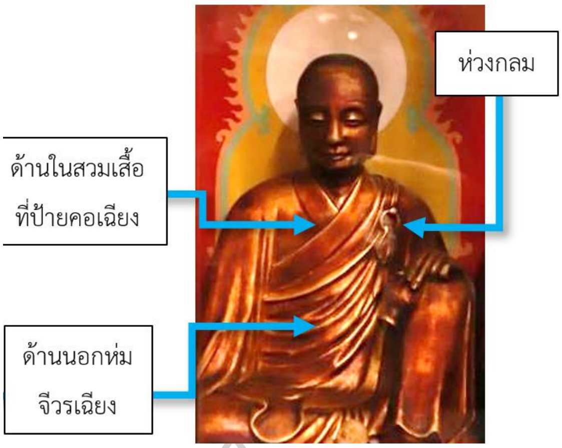
สำหรับประติมากรรมของช่างเป๋งซังที่พบการครองจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียงพบหลักฐานสร้างขึ้นช่วง พ.ศ. 2500-2539 โดยประมาณ ตัวอย่างที่สำคัญเช่น กลุ่มประติมากรรม ประดิษฐานในวิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) จ.ชลบุรี สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2500 (ภาพที่ 211) และต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิฮั่วเคี่ยวป่อเต็กเซี่ยงติ๊ง (ป่อเต็กตึ๊ง) อ.บ้านแพ้ว จ.สมุทรสาคร สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2539 (ภาพที่ 212)



ภาพที่ 209 พระอานนท์ สมัยราชวงศ์ถัง พุทธศตวรรษที่ 13 ในถ้ำโม่เกาหมายเลข 45 ตุนหวง
ที่มา https://hk.heritage.museum/en_US/web/
hm/exhibitions/data/exid218/exhibit_4.html#/nogo (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

---

[111] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 108.



ภาพที่ 210 หนึ่งในสิบแปดอรหันต์ สมัยราชวงศ์ชิง วัดบำเพ็ญจีนพรต (วัดย่งฮกยี่) เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ สร้างโดยกรรมวิธีทุกซาและนำเข้ามาจากจีนในสมัยรัชกาลที่ห้า

ภาพที่ 211พระสงฆ์ ประดิษฐานในวิหารซือจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี

ภาพที่ 212 พระซ่งต้าฟง มูลนิธิฮั่วเคี่ยวป่อเต็กเซี่ยงตึ๊ง (ป่อเต็กตึ๊ง) อ.บ้านแพ้ว จ.สมุทรสาคร

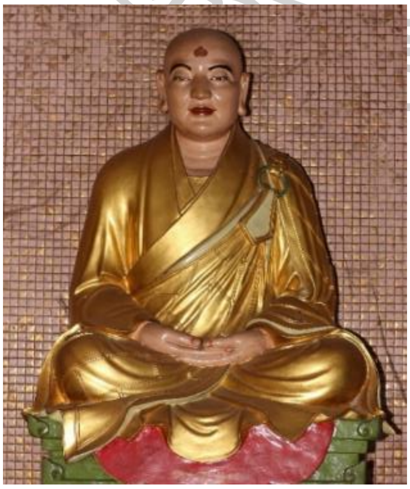
น่าสังเกตว่า การครองจีวรแบบ**ตกเป็นวงโค้ง** ของช่างเป๋งซ้งพบเฉพาะในพระพุทธรูปทุกองค์ พระโพธิสัตว์ส่วนใหญ่ และพระสงฆ์ส่วนน้อย (ภาพที่ 213, 214) ส่วนการครองจีวรแบบ**ป้ายคอเสื้อเฉียง** ของช่างเป๋งซ้งปรากฏเฉพาะพระโพธิสัตว์ส่วนน้อย เช่น พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ และพระสงฆ์โดยส่วนใหญ่ (ภาพที่ 215, 216) เชื่อว่าระเบียบเหล่านี้ช่างเป๋งซ้งน่าจะรับสืบทอดจากศิลปะจีนเนื่องด้วยพบหลักฐานส่วนหนึ่งในศิลปะจีนปรากฏระเบียบดังกล่าวเช่นกัน (ภาพที่ 217, 218)

สำหรับระเบียบการใช้จีวรแบบตกเป็นวงโค้งในงานของช่างเป๋งซ้งสันนิฐานว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับ “อินเดีย” แหล่งกำเนิดและที่มาของพุทธศาสนา เนื่องมาจากพบว่า พระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และพระสงฆ์บางองค์มีที่มาจากพระสูตร คัมภีร์ต่างๆ ที่เชื่อกันว่ามีต้นกำเนิดจากอินเดีย จะพบครองจีวรแบบ**ตกเป็นวงโค้ง** เท่านั้น ต่างจากจีวรแบบ**ป้ายคอเสื้อเฉียง** ที่พบมีใช้กับทั้งพระโพธิสัตว์และพระสงฆ์ ที่เชื่อว่ามีชีวิตอยู่ในประวัติศาสตร์จีน และ พระสงฆ์บางรูปที่มาจากอินเดีย

ภาพที่ 213 พระสมันตภัทรโพธิสัตว์ และพระมัญชุศรีโพธิสัตว์ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี สวมเครื่องแต่งกายคล้ายกับจีวรที่ปรากฏในพระพุทธรูป

ภาพที่ 214 ท่านโพธิธรรม (ตั๊กม้อ) พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ) ชลบุรี

ภาพที่ 215 พระกษิติครรภโพธิสัตว์ ศิลธรรมสมาคม อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี



ภาพที่ 216 ท่านฮุ่ยเล้ง หรือ เว่ยหลาง สังฆปรินายกองค์ที่ 6 แห่งนิกานฌาน พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย (จี่ฮงเกาะ)

ภาพที่ 217 พระอารยเจ้าทั้งสามแห่งอวตัมสกสูตร ได้แก่ พระสมันตภัทรโพธิสัตว์ พระศากยมุนีพุทธเจ้า และพระมัญชุศรีโพธิสัตว์ (ซ้ายไปขวา) ผาหินแกะสลักต้าจู๋ เป่าติ่งซาน สมัยราชวงศ์ซ่งใต้ สังเกตว่าพระโพธิสัตว์ทั้งสองแต่งกายคล้ายการครองจีวรของพระพุทธเจ้าที่อยู่ตรงกลาง
ที่มา https://kuaibao.qq.com/s/201911 28AZPR1L00?refer=spider (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 218 ภาพวาดพระพุทธเจ้าสามพระองค์ พร้อมบริวาร ระบุรัชสมัยพระจักรพรรดิหย่งเล่อ ราชวงศ์หมิง ปรากฏพระโพธิสัตว์แต่งกายแบบคล้ายจีวรแบบที่ 1
ที่มา https://yx.guwanch.com/article/9990.html (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

ข้อสันนิษฐานข้างต้นสอดคล้องกับ (1) **ลักษณะของจีวร**แบบตกเป็นวงโค้ง และ แบบป้ายคอเสื้อเฉียง หากเปรียบเทียบจีวรทั้งสองแบบแล้ว แม้จีนจะพัฒนารูปแบบการครองจีวรแบบตกเป็นวงโค้งขึ้นเองแล้วก็ตามแต่เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับการครองจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียง จะพบว่าแบบตกเป็นวงโค้ง มีความใกล้ชิดกับอินเดียมากกว่าและเป็นรูปแบบที่เก่าแก่กว่า (2) **กลุ่มพระโพธิสัตว์ที่มีตำนานประสูติเป็นพระภิกษุในจีนและดินแดนใกล้เคียง** เช่น พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ เป็นพระโพธิสัตว์ที่พบหลักฐานส่วนมากครองจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียง (ภาพที่ 219, 220) ต่างจากพระโพธิสัตว์องค์อื่นๆ (ภาพที่ 217) พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์แม้จะปรากฏหลักฐานทางศิลปกรรมมาตั้งแต่ศิลปะอินเดียแล้วแต่ไม่ได้แสดงความเป็นพระสงฆ์แต่อย่างใด ต่างจากจีนที่กลับแสดงความเป็นพระสงฆ์อย่างชัดเจน กล่าวคือ ศีรษะโล้น และครองจีวร มาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังเป็นอย่างช้า โดยช่วงสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือจึงเริ่มปรากฏการครองจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียง (ภาพที่ 219) และนิยมทำสืบมาถึงสมัยราชวงศ์ชิง (ภาพที่ 220)

ภาพที่ 219 พระกษิติครรภโพธิสัตว์ ครองจีวรแบบที่ 2 สมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ พุทธศตวรรษที่ 15-16 ได้จากถ้ำตุนหวง สมบัติของ The Smithsonian's National Museum of Asian Art, วอชิงตัน ดีซี ที่มา https://www.si.edu/object/fsg_F1935.11 (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 220 พระกษิติครรภโพธิสัตว์ ครองจีวรแบบที่ 2 ปรากฏจารึกสร้าง พ.ศ. 2471 อาราม ไห่หุ้ยอาน ในเขตซือโถวซาน ไต้หวัน ที่มา https://home.gamer.com.tw/creationDetail.php?sn=3311952 (เข้าถึงเมื่อ 31 พฤษภาคม 2563)

สาเหตุที่ศิลปะจีนเลือกแสดงพระกษิติครรภ์เป็นพระสงฆ์ที่ครองจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียงเชื่อว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับตำนานความเชื่อของชาวจีนที่กล่าวว่า พระกษิติครรภ์ประสูติเป็นเจ้าชายเกาหลีจากเมืองซิลลาในสมัยราชวงศ์ถัง ได้บวชเป็นพระภิกษุ และเดินทางมาบำเพ็ญบารมี ณ เขาจิ่วหัวซาน มณฑลอันฮุย จีน[112] และตำนานนี้ได้รับความนิยม เป็นที่รับรู้ของชาวจีนโดยทั่วไป ด้วยเหตุนี้พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ ในความเชื่อของชาวจีนจึงเป็นพระสงฆ์ที่ได้อาศัยอยู่ในจีนจึงครองจีวรแบบ

[112] ชนินทร์ ผ่องสวัสดิ์, "ตี้จั้งหวังผู่สัก และจิโซ โบซัตสุ อิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียใน วัฒนธรรมจีนและญี่ปุ่น," **เอเชียพิจาร** 2, 4 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558): 140.

ป้ายคอเสื้อเฉียงซึ่งเป็นจีวรรูปแบบของพระสงฆ์จีน ดังนั้นจึงเป็นไปได้หรือไม่ว่าชาวจีนส่วนหนึ่งอาจมีแนวคิดที่ว่าจีวรแบบที่ 1 เป็นจีวรแบบอินเดีย ส่วนจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียงเป็นจีวรแบบจีนเอง ต่างจากพระโพธิสัตว์องค์อื่นๆ เช่น พระอวโลกิเตศวรโพธิสัตว์ พระมัญชุศรีโพธิสัตว์ และพระสมัตภัทรโพธิสัตว์ เป็นต้น ที่จะครองจีวรแบบตกเป็นวงโค้ง แม้ว่าพระโพธิสัตว์กลุ่มนี้จะมีตำนานเรื่องเล่ากล่าวถึงการอวตารเป็นพระภิกษุชาวจีน แต่สาเหตุที่ไม่นิยมครองจีวรแบบป้ายคอเสื้อเฉียงเหมือนพระกษิติครรภ์ สันนิฐานว่าอาจเป็นเพราะพระโพธิสัตว์กลุ่มนี้ไม่เพียงอวตารจำแลงกายเป็นพระภิกษุเท่านั้นแต่ยังอวตารเป็นบุคคลอื่นๆ ด้วย ผนวกกับตำนานซึ่งเป็นที่รับรู้โดยทั่วไปของชาวจีนว่าพระโพธิสัตว์กลุ่มนี้ได้เคยอวตารเป็นพระภิกษุชาวจีนไม่ได้รับความนิยมมากนัก

จากการตรวจสอบหลักฐานศิลปกรรมในศิลปะจีนและของช่างเป๋งซ้ง ผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าระเบียบการใช้จีวรแบบที่ 1 ค่อนข้างชัดเจนว่าผู้ที่สวมจะต้องเป็นพระพุทธเจ้าหรือเป็นผู้ที่มีที่มาจากอินเดียเสมอ ต่างจากจีวรแบบที่ 2 นอกจากผู้ที่สวมจะเป็นพระสงฆ์ที่มีชีวิตในจีนแล้วพบว่ามีพระสงฆ์บางรูปที่แม้มีที่มาจากอินเดียแต่พบครองจีวรแบบที่ 2 ได้เช่นกัน ตัวอย่างเช่น พระอานนท์ พระมหากัสสปะ และพระอรหันต์บางรูปในกลุ่มสิบแปดอรหันต์ แสดงให้เห็นว่าจีวรแบบที่ 1 มีระเบียบชัดเจนสงวนไว้เฉพาะพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ และพระสงฆ์ผู้ที่มาจากอินเดีย ต่างจากจีวรแบบที่ 2 มีความยืดหยุนมากกว่ากล่าวคือ ไม่ได้สงวนไว้เฉพาะพระสงฆ์ผู้อยู่ที่จีนแต่หากมีที่มาจากอินเดียก็สามารถสวมได้

5. พัฒนาการทางรูปแบบประติมากรรมโดยช่างเป๋งซ้ง

จากการวิเคราะห์รูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง ได้แก่ ฐานประติมากรรม ลวดลายประดับ ศิราภรณ์ และเครื่องนุ่งห่ม พบว่าประติมากรรมที่สร้างขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2540 มีการเปลี่ยนแปลงพัฒนาการทางรูปแบบครั้งใหญ่ๆ ด้วยกัน 3 ช่วง คือ

5.1 ประติมากรรมที่สร้างขึ้นก่อน พ.ศ. 2510 (ช่วงแรกเริ่ม)

ช่วงเวลาดังกล่าวถือได้ว่าเป็นช่วงเริ่มแรกในการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง หลักฐานที่พบว่าสร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวมีรูปแบบที่ไม่หลากหลายนัก กล่าวคือ ส่วนฐานรองรับประติมากรรมที่พบหลักฐานมีเพียง 2 รูปแบบ คือ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย ชนิดกลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ และ ฐานบัลลังก์เก้าอี้ กลุ่มฐานสิงห์

ผลจากการตรวจสอบ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย ชนิดกลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ พบว่าแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ทางรูปแบบกับสกุลช่างเฉาซั่น (สกุลช่างเอกลักษณ์ชาวแต้จิ๋ว) โดยปรากฏผ่านลักษณะสองประการ ได้แก่

(1) *รอบฐานเขียงซึ่งรองรับประติมากรรมมีการใช้สีดำและเขียนภาพดอกไม้ใบไม้ด้วยสีขาวด้านหน้าฐาน*[113] (ภาพที่ 221) ลักษณะเช่นนี้พบว่าปรากฏในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งด้วยเช่นกัน หลักฐานที่สำคัญ เช่น กลุ่มประติมากรรมทั้ง 12 องค์ สำนักสงฆ์กั๊กฮ้ง-เนียมฮุกลิ้ม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 222) ซึ่งคงมีอายุอยู่ในช่วง พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2506 อันเป็นช่วงเริ่มแรกการสร้างประติมากรรมของช่าง หากลักษณะดังกล่าวปรากฏมาตั้งแต่แรกเริ่มในการสร้างประติมากรรมกลุ่มนี้ ไม่ได้เป็นลวดลายที่เพิ่มเติมในยุคหลังย่อมแสดงให้เห็นว่าช่างเป๋งซ้งรับอิทธิพลทางรูปแบบการสร้างประติมากรรมส่วนหนึ่งจากสกุลช่างเฉาซั่น แต่ลักษณะเช่นนี้พบเพียงไม่กี่องค์และพบในช่วงสั้นๆ เท่านั้นหลังจากนั้นพบเพียงการทาสีดำที่ฐานเขียงแต่ไม่ประดับลวดลายใดๆ ทั้งสิ้น

ภาพที่ 221 เทพเจ้าปึ๋วกง และปึ๋วหม่า ศาลเจ้าปึ๋วกงเมี่ยว เกาะหมาอี่ว์ จังหวัดซั่นโถว มณฑลกว่างตง พุทธศตวรรษที่ 26 ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560), 58.

[113] เรื่องเดียวกัน, 56.

ภาพที่ 222 พระอมิตาภะพุทธเจ้า สำนักสงฆ์ กั๊กฮ้งเนียมฮุกลิ้ม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

(2) การทำฐานรองรับประติมากรรมเป็น *ชั้นก้อนเมฆ ต่อด้วยฐานชั้นดอกบัวโดยกลีบบัวหลักซ้อนตรงปลายแหลม แต่ละกลีบบัวใบใหญ่จะมีการแทรกกลีบบัวเล็ก และกลีบบัวใบใหญ่ถูกกลีบบัวใบเล็กอีกใบทับ* (ภาพที่ 38) ผู้วิจัยสังเกตว่าลักษณะทางรูปแบบเช่นนี้อาจสัมพันธ์กับรูปแบบสกุลช่างเฉาซั่น เนื่องจากพบหลักฐานประติมากรรมชิ้นหนึ่งมีลักษณะเช่นนี้และเป็นประติมากรรมที่มีอายุเก่ากว่างานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง คือพระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ไม้สลัก วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ (ภาพที่ 223) แม้ว่าไม่มีประวัติแน่ชัดว่าประติมากรรมชิ้นนี้สร้างประมาณใด แต่พบว่าผู้สลักคือพระอาจารย์หล่งง้วน (อิวเคียม) พระภิกษุจากเฉาซั่น[114] ซึ่งเป็นพระอุปชฌาย์ของพระมหาคณาจารย์จีนธรรมสมาธิวัตร (โพธิ์แจ้งมหาเถระ)[115] ได้อาศัยอยู่ในไทยระยะเวลาหนึ่งก่อนที่จะเดินทางกลับจีนในช่วงก่อนเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 หรือก่อนปี พ.ศ. 2482 เดิมทีประติมากรรมชิ้นนี้สำนักสงฆ์หมี่กัง สะพานอ่อน กรุงเทพฯ ก่อนที่จะย้ายมายังวัดโพธิ์แมนฯ[116] จากประวัติทำให้พอสันนิฐานได้ว่าประติมากรรมชิ้นนี้ควรสร้างก่อนพระอาจารย์หล่งง้วนกลับจีนเมื่อ ปี พ.ศ. 2482 นอกจากนี้พระอาจารย์หล่งง้วนพื้นเพเป็นชาวเฉาซั่น ลักษณะของการทำกลีบบัวและชั้นก้อนเมฆเช่นนี้จึงอาจเป็นลักษณะพิเศษของสกุลเฉาซั่นก็เป็นได้ ลักษณะที่กล่าวมานี้พบหลักฐานประติมากรรม

---

[114] สัมภาษณ์ เศรษฐพงษ์ จงสงวน, นักวิชาการด้านพุทธศาสนามหายาน, 24 เมษายน 2563.

[115] ชมรมมหายานและคณะศิษยานุศิษย์, **หนังสืออนุสรณ์โพธิ์แจ้งมหาเถระ งานบำเพ็ญกุศลทักษิณานุปทาน ครบรอบ 20 ปี มรณภาพ** (กรุงเทพฯ : ชมรมมหายาน), 8.

[116] สัมภาษณ์ เศรษฐพงษ์ จงสงวน, นักวิชาการด้านพุทธศาสนามหายาน, 24 เมษายน 2563.

ของช่างเป๋งซ้งเป็นจำนวนมากที่สร้างในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2500 ถึง พ.ศ. 2510 ซึ่งเป็นช่วงเริ่มแรกการสร้างประติมากรรม

ดังนั้นแล้วลักษณะของฐานบัวที่มีชั้นก้อนเมฆซึ่งปรากฏบนประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งจึงอาจเป็นรูปแบบที่ได้รับแรงบันดาลใจจากสกุลช่างเฉาซั่น สอดคล้องกับที่ช่างเป๋งซ้งเดิมทีเป็นชาวจีนที่อาศัยในเมือง หุ้ยหลาย ซึ่งในอดีตเคยเป็นหนึ่งใน 9 อำเภอของเมืองเฉาซั่น (แต้จิ๋ว) ใช้ภาษาแต้จิ๋ว[117] แต่หลังจาก พ.ศ. 2510 เป็นต้นมา พบว่าหลักฐานประติมากรรมเป๋งซ้งมีพัฒนาการทางรูปแบบแตกต่างจากประติมากรรมสกุลช่างเฉาซั่นที่กล่าวมามากยิ่งขึ้น จนภายหลังไม่ปรากฏลักษณะของสกุลช่างดังกล่าว เช่น การปรับเปลี่ยนฐานกลีบบัวให้กลีบบัวเรียบกลายเป็นริ้วพร้อมกับการตัดชั้นฐานก้อนเมฆออกไป ช่างได้พัฒนารูปแบบจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของช่างเอง แต่ข้อสันนิฐานนี้เป็นเพียงข้อสังเกตเท่านั้นเนื่องจากหลักฐานที่ใช้เปรียบเทียบยังมีจำนวนน้อย คงต้องได้รับการศึกษาเพิ่มเติม

ภาพที่ 223 พระกษิติครรภ์โพธิสัตว์ไม้สลัก วัดโพธิ์แมนคุณาราม กรุงเทพฯ

ในส่วนของฐานบัลลังก์เก้าอี้ที่พบหลักฐานสร้างช่วงเวลาดังกล่าวปรากฏ กลุ่มฐานสิงห์ และกลุ่มฐานแถบลายประแจจีน โดย กลุ่มฐานสิงห์ (ภาพที่ 70) พบว่าเป็นนิยมอยู่ก่อนแล้วใน

---

[117] **“ซัวเถา” มาจากไหน ?!?**, เข้าถึงเมื่อ 25 เมษายน 2563, เข้าถึงได้จาก www.silpa-mag.com/culture/article_25680.

ประติมากรรมเทพเจ้าจีน (ภาพที่ 224) โดยลักษณะของฐานบัลลังก์เก้าอี้ ที่มีส่วนรองรับพระบาทเป็นฐานสิงห์พบมากอยู่ในประติมากรรมเทพเจ้าจีนทั้ง 4 สกุลช่าง ได้แก่ สกุลช่างเฉาซั่น สกุลช่างหมินหนาน สกุลช่างไห่หนาน และสกุลช่างเค่อ[118] มาก่อนดังนั้นช่างอาจได้รับแรงบันดาลใจจากประติมากรรมเหล่านี้

สำหรับประเด็นลวดลายที่ใช้ในการประดับในช่วงแรกเริ่มยังเป็นเพียง “การบีบเป็นเส้นหรือปั้นติดบนผิว และ การกดเป็นร่องโดยใช้เครื่องมือต่างๆ” ซึ่งสัมพันธ์กับประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่ทำจากไม้ที่พบทั้งในไทยและไต้หวัน (ภาพที่ 33) ที่เก่ากว่าของช่างเป๋งซ้ง ซึ่งนิยมสร้างลวดลายจากการบีบเป็นเส้นหรือปั้นติดบนผิว และ การกดเป็นร่องโดยใช้เครื่องมือต่างๆ เช่นกัน ต่างจากในช่วงปี พ.ศ. 2507 เป็นต้นมาที่เริ่มมี “การใช้แม่พิมพ์ลาย” ดังที่กล่าวมาก่อนแล้วในบทที่สอง

ลักษณะของศิราภรณ์ และเครื่องนุ่งห่ม ที่สร้างในช่วงเวลาดังกล่าว รูปแบบที่ปรากฏแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่มีอายุเก่ากว่าของช่างเป๋งซ้ง ชุดอุปรากรจีน เครื่องประดับถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน และศิราภรณ์ที่มีใช้กันในพิธีกรรม รูปแบบที่ปรากฏยังไม่ได้มีการเสริมแต่งมากนัก ตัวอย่างเช่น ศิราภรณ์เฟิ่งก้วนในช่วงเวลาดังกล่าว ยังไม่มีการประดับเหมี่ยนอยู่ด้านบน ต่างจากหลักฐานที่พบในช่วง พ.ศ. 2514 เป็นต้นไปที่ปรากฏเหมี่ยนประดับบนเฟิ่งก้วน และหมวกนักรบที่พบในพระสกันทโพธิสัตว์ในช่วงเวลาดังกล่าวลักษณะกระบังหน้ายังเป็นแถบโค้งเป็นชิ้นเดียวคล้ายกับชุดนักรบจริงและประติมากรรมรูปเคารพที่เก่ากว่าของช่างเป๋งซ้งต่างจากหลักฐานที่พบในช่วง พ.ศ. 2513 เป็นต้นมา ที่มีการทำเป็นแฉกๆ แต่ละแฉกประดับพระพุทธรูปขนาดเล็ก

จากลักษณะของฐานรองรับประติมากรรม ลวดลายที่ใช้ในการประดับ รวมไปถึง ศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่ม ที่พบในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งซึ่งสร้างขึ้นก่อน พ.ศ. 2510 (ช่วงแรกเริ่ม) ฐานรองรับประติมากรรมแสดงให้เห็นว่า **มีรูปแบบที่ไม่หลายหลายนัก** รูปแบบที่ปรากฏแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับศิลปะจีนที่ปรากฏมาก่อน โดยเฉพาะกับ**สกุลช่างเฉาซ่าน** สอดคล้องกับที่ช่างเป๋งซ้งเดิมทีเป็นชาวเมืองหุ้ยหลาย ซึ่งอยู่ในเขตเมืองเฉาซ่านมาก่อน ลวดลายก็ยังเป็นเพียง “การบีบ

[118] ดูรายละเอียดเกี่ยวกับการแบ่งรูปแบบประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่พบในไทยออกเป็น 5 สกุลช่างตามชาวจีนอพยพในกรุงเทพฯ ซึ่งมีทั้งหมด 5 ภาษา และลักษณะของส่วนรองพระบาทที่เป็นฐานสิงห์ที่พบในประติมากรรม 4 สกุลช่าง เพิ่มเติมใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบคติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 55-67.

เป็นเส้นหรือปั้นติดบนผิว และ การกดเป็นร่องโดยใช้เครื่องมือต่างๆ” เช่นกัน ซึ่งเป็นเทคนิคที่**นิยมมาก่อนในประติมากรรมเทพเจ้าจีน**ที่ทำจากไม้ซึ่งทั้งพบในไทยและจีน ส่วนของเครื่องแต่งกายปรากฏให้เห็นถึงมีความสัมพันธ์ค่อนข้างแนบแน่นกับประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่เก่ากว่า ชุดอุปรากรจีน เครื่องประดับถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน และเครื่องแต่งกายที่ใช้กันจริงในจีน **ยังไม่มีการปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบของตัวเองมากนัก**

5.2 ประติมากรรมที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2510 ถึง 2524 โดยประมาณ (ช่วงกลาง)

หลักฐานที่สร้างขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าวพบว่าช่างมีการเริ่มสร้างสรรค์รูปแบบประติมากรรมใหม่ๆ ต่างจากในช่วงเริ่มแรกเป็นจำนวนมาก ในส่วนของฐานรองรับประติมากรรมจากเดิมที่พบเพียงสองรูปแบบ ช่างได้ออกแบบฐานให้มีความหลายหลายทั้งสิ้น 5 รูปแบบ ได้แก่ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่ายเกิด (1) กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับชั้นก้อนเมฆ และ (2) กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนเหลื่อมเรียบกับแถบลายโบตั๋น ในส่วนของฐานบัลลังก์เก้าอี้เกิดมี (3) กลุ่มฐานบัวคว่ำ ในช่วงเวลานี้เองยังเกิดกลุ่มฐานใหม่ขึ้นคือ ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน ซึ่งมีด้วยกันสองรูปแบบย่อย คือ (4) กลุ่มไม่มีประดับช่องกระจก และ (5) กลุ่มมีประดับช่องกระจกกับมีเสา

รูปแบบฐานที่ช่างเป๋งซ้งสร้างสรรค์ใหม่ขึ้นเหล่านี้ ส่วนใหญ่เกิดจากการพัฒนาของฐานที่มีอยู่เพียง 2 แบบแรกเริ่ม คือ ฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย กลุ่มกลีบบัวหลักซ้อนตรงกับชั้นก้อนเมฆ และฐานบัลลังก์เก้าอี้ กลุ่มฐานสิงห์ และ กลุ่มประแจจีน โดยสาเหตุของการพัฒนารูปแบบนอกจากความหลายหลายของฐานเพื่อความสวยงามของตัวฐานเองแล้ว อีกส่วนเพื่อหนุนให้ประติมากรรมสูงโดดเด่นมากยิ่งขึ้นซึ่งเห็นได้ชัดจากการเกิดขึ้นของ ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน ที่ลักษณะโดยรวมคล้ายกับฐานกลีบบัวแบบเรียบง่าย ต่างกันที่การทำท้องไม้ยืดสูง ผลที่ได้จึงเกิดรูปแบบฐานที่ปรากฏขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว เป็นเอกลักษณ์ของช่างเป๋งซ้งอย่างแท้จริง

ในส่วนของลวดลายประดับ แม้ว่าการใช้ “แม่พิมพ์ลาย” ของช่างเป๋งซ้งซึ่งกล่าวมาแล้วว่าไม่เป็นที่นิยมมาก่อนในประติมากรรมเทพเจ้าจีน ได้เกิดขึ้นมาตั้งแต่ พ.ศ. 2507 แต่ในช่วงเวลานั้นปรากฏเพียงลายหรูอี้เท่านั้น ต่างจาก พ.ศ. 2511-2515 ที่พบหลักฐานว่ามีการใช้ลายใหม่ๆ ที่เกิดจากแม่พิมพ์ลายจำนวนมาก ได้แก่ ลายนกกระเรียน, ลายหัวมังกร, ลายดอกข้าง, ลายประแจจีนกรอบห้าเหลี่ยม และ ลายดอกโบตั๋น จึงถือได้ว่าช่วงเวลาดังกล่าวมีการใช้งานแม่พิมพ์ลาย อย่างแท้จริงและหลากหลาย ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่งของช่างเป๋งซ้ง

หลักฐานศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่มที่เกิดขึ้นในช่วงเวลานี้ส่วนหนึ่งแสดงให้เห็นว่าช่างมีการรับแรงบันดาลใจใหม่ๆ จากศิลปะจีนเข้ามาเพิ่ม เช่น ศิราภรณ์เฟิ่งก้วน ของประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งก่อนหน้ามีระเบียบที่เชื่อว่าน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากชุดอุปราภรณ์จีน แต่ในช่วงเวลาดังกล่าวพบว่ามีการเพิ่มศิราภรณ์เหมี่ยนประดับเหนือเฟิ่งก้วนอีกชั้นซึ่งลักษณะเช่นนี้แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับศิราภรณ์ถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน

อีกส่วนแสดงให้เห็นว่าช่างเป๋งซ้งปรับรูปแบบซึ่งอาจเป็นลักษณะที่ช่างรังสรรค์ขึ้นเอง เช่น ศิราภรณ์ผ้าโพกศีรษะ ช่างมีการนำศิราภรณ์แบบเสี่ยวก้วนมาครอบรอบผ้าโผกหัวที่ประดับอยู่บนหมวกนักรบครอบเศียรที่ด้านหน้าเป็นกรอบรอบพระพักตร์อีกทีหนึ่ง แม้ว่าเท่าที่สืบค้นปรากฏหลักฐานของช่างเป๋งซ้งเพียงชิ้นเดียว แต่ก็แสดงให้เห็นว่าช่วงเวลาดังกล่าวเป็นช่วงที่ช่างได้ทดลองสร้างสรรค์องค์ประกอบต่างๆ หากรูปแบบที่ทำออกมาแล้วไม่เหมาะสมช่างจะไม่กลับไปทำอีก หรือหมวกนักรบครอบเศียรที่พบ จากเดิมเป็นเพียงแถบแนวนอนตรงส่วนหนึ่งมีการปรับกรอบรอบพระพักตร์ให้กลายเป็น 5 แฉกและเพิ่มการประดับพระพุทธรูป 5 องค์ไว้ภายใน นอกจากนี้ศิราภรณ์บางชิ้นยังอาจแสดงให้เห็นว่าช่างมีความเข้าใจคลาดเคลื่อนสับสนไปจากศิลปะจีน เช่น ในกรณีของเสี่ยวก้วนที่มีการประดับเหมี่ยนไว้ด้านบนอีกชั้น หรือการใช้เสี่ยวก้วนแทนเหลียนฮัวก้วนเป็นต้น ซึ่งเท่าที่สืบค้นเป็นลักษณะที่ไม่นิยมมาก่อน

จากลักษณะผลงานของของช่างที่สร้างขึ้นในช่วงกลางซึ่งปรากฏให้เห็นถึงอัตลักษณ์ค่อนข้างชัดเจนทั้งลักษณะพระพักตร์ ฐานรองรับประติมากรรม ลวดลายประดับ และ ศิราภรณ์เครื่องนุ่งห่มรวมถึงมีพัฒนาการรูปแบบ**ค่อนข้างถี่**ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ด้วยเหตุนี้ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ จึงได้ตั้งข้อสังเกตไว้ว่าช่างเป๋งซ้งอาจเปลี่ยนผ่านจาก “ช่าง” ไปเป็น “ศิลปิน” ได้หรือไม่[119]

จากการสืบค้นคำว่า “ช่าง” ตรงกับภาษาอังกฤษว่า “artisan” มีความหมายว่า บุคคลผู้สร้างผลงานที่ต้องใช้ทักษะด้วยมือของเขาเอง[120] โดยปกติงานศิลปะในสมัยโบราณรวมถึงงานศิลปะแบบประเพณีไทย “ช่าง” จะเป็นผู้ทำงานศิลปะ และฝึกคนรุ่นหลังซึ่งส่วนใหญ่เป็นเครือญาติให้สืบ

---

[119] สัมภาษณ์ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 25 กุมภาพันธ์ 2563.

[120] **Cambridge Dictionary**, accessed Mar 25, 2020, available from https://dictionary.cambrid ge.org/dictionary/english/artist?q=+artist.

สานความรู้ทางช่างฝีมือ[121] ผลงานที่ออกมาจะมีรูปแบบที่มีระเบียบแบบแผนค่อนข้างชัดเจนและได้รับการสืบทอดถูกส่งต่อจากรุ่นสู่รุ่น ส่วน “ศิลปิน”ตรงกับภาษาอังกฤษว่า “artist” มีความหมายว่า บุคคลผู้สร้างผลงานด้วยทักษะและจินตนาการชั้นสูง[122] โดยปกติทั้งศิลปินและช่างล้วนเกี่ยวพันกันอย่างแยกกันได้ยาก แต่จะเห็นได้ว่าศิลปินเน้นคำว่า “จินตนาการ” ซึ่งขยายไปสู่การมีอิสระทางความคิด[123] แสดงให้เห็นถึงการเน้นย้ำผลงานที่สร้างขึ้นจากความคิดของผู้สร้างผลงานเป็นสำคัญ ส่งผลให้งานของศิลปินที่ออกมานั้นมีความเป็นปัจเจกเป็นอัตลักษณ์ที่ชัดเจนโดยไม่เน้นคำนึงถึงระเบียบแบบแผนอย่างโบราณมากนัก

หากนำความหมายของช่างกับศิลปินที่กล่าวมาข้างต้นนำมาพิจารณากับคุณเป๋งซ้งจะเห็นว่าคุณเป๋งซ้งมีความเป็น “ช่าง” ชัดเจนกว่า “ศิลปิน” เนื่องจากจะเห็นได้ว่าผลงานของช่างเป๋งซ้งจะมีลักษณะเป็นแบบแผนที่สืบทอดรูปแบบประเพณีการสร้างจากรูปเคารพในศิลปะจีนอย่างเห็นได้ชัด และยังคำนึงถึงระเบียบแบบแผนอย่างโบราณอยู่

ส่วนรูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการที่ค่อนข้างถี่นั้นสันนิฐานว่าน่าจะเกิดจากปัจจัยสองประการได้แก่

อิสระทางด้านการออกแบบของช่างเป๋งซ้งในระดับหนึ่ง จากข้อมูลสัมภาษณ์พบว่าผู้ว่าจ้างจะระบุเพียงชื่อเทพเจ้าที่ต้องการให้ช่างเป๋งซ้งสร้าง บางครั้งอาจมีการระบุลักษณะทางประติมานวิทยาบางประการเช่น สีผิว และวัตถุที่ถือ แต่ส่วนอื่นๆ นอกเหนือจากนี้ช่างจะเป็นผู้ออกแบบเองทั้งหมด

การรับรู้รูปแบบศิลปกรรมที่หลากหลายมากขึ้น เนื่องจากสื่อต่างๆ เช่น สิ่งพิมพ์ โทรทัศน์ เข้าถึงได้ง่ายกว่าในอดีต ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้รูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งมีรูปแบบที่หลากหลายและมีพัฒนาการที่ค่อนข้างถี่ก็เป็นได้ ต่างจากช่างในอดีตที่มีพัฒนาการทางรูปแบบที่ช้าค่อยเป็นค่อยไป เนื่องมาจากการรับรู้รูปแบบศิลปกรรมที่หลากหลายผ่านสื่อยังมีข้อจำกัดอยู่มาก

---

[121] คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสารคาม, **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบศิลปกรรม**, เข้าถึงเมื่อ 5 มิถุนายน 2563, เข้าถึงได้จาก https://fineart.msu.ac.th/e-documents/myfile/01.Introduction.pdf.

[122] **Cambridge Dictionary**.

[123] คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสารคาม, **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบศิลปกรรม**.

ดังนั้นแล้วประติมากรรมที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2510 ถึง 2524 ได้แสดงให้เห็นว่า **เป็นช่วงที่ช่างมีการทดลองสร้างสรรค์รูปแบบส่วนประกอบของประติมากรรมใหม่ๆ เป็นจำนวนมาก** ทั้งในส่วนของฐานรองรับประติมากรรม และลวดลายประดับ **ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์ของช่างเป๋งซ้งอย่างแท้จริง** รวมไปถึงศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่มซึ่ง**ส่วนหนึ่งแสดงให้เห็นว่าช่างมีการรับแรงบันดาลใจใหม่ๆจากศิลปะจีนที่มีอยู่ก่อนแล้วเข้ามาเพิ่ม** อีกส่วนแสดงให้เห็นว่าช่างปรับปรุงรูปแบบที่มีอยู่จนกลายเป็นรูปแบบเฉพาะของช่างที่รังสรรค์ขึ้นเอง

5.3 ประติมากรรมที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2525 ถึง 2540 โดยประมาณ (ช่วงปลาย)

สิ่งสำคัญที่ปรากฏในช่วงเวลาดังกล่าวสำหรับฐานรองรับประติมากรรม นอกจากการนำรูปแบบในช่วงก่อนมาปรับปรุงและพัฒนาเหมือนกับที่เคยทำในช่วงกลางมาแล้ว **ยังเกิดการผสมรูปแบบของฐานที่อยู่กันคนละกลุ่มมาใช้ข้ามกลุ่มกัน** ตัวอย่างเช่น ฐานบัลลังก์เก้าอี้ กลุ่มฐานซึ่งรับอิทธิพลจากฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน มีการหยิบส่วนประกอบบางประการจากชั้นฐานที่ปรากฏในฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน ทั้งกลุ่มประดับช่องกระจก และ กลุ่มไม่มีประดับช่องกระจก ที่มีอยู่ในช่วงเวลาเดียวกันมาใช้

ยิ่งไปกว่านั้น มีการนำรูปแบบที่ไม่ได้รับความนิยมแล้วนำกลับมาปรับปรุงใหม่ ซึ่งพบว่าหลักฐานในช่วง พ.ศ. 2539 มีการย้อยกลับไปหยิบยืมรูปแบบของ ฐานกลีบบัวแบบซับซ้อน กลุ่มประดับช่องกระจกกับมีเสา ซึ่งพบหลักฐานเฉพาะในช่วง พ.ศ. 2513 - 2519 เท่านั้น นำกลับมาสร้างใหม่โดยเพิ่มเติมในส่วนของงานประดับและองค์ประกอบต่างๆ กำลังเป็นที่นิยมในช่วง พ.ศ. 2539 มาใช้

ในส่วนของ ลวดลายและการใช้สี พบว่านอกจากการสร้างลวดลายใหม่ๆ ที่เกิดจากแม่พิมพ์ลาย เช่น ลายดอกหน้าตรง ลายดอกเฉียงมีเกสร ลายดอกเฉียงไม่มีเกสร และ ลายคลื่น เป็นต้นแล้ว **ช่างมีแนวโน้มการใช้ลายที่เกิดจากแม่พิมพ์เพิ่มขึ้นมากกว่าช่วงกลาง** ส่วนการประดับลายที่เกิดจากการบีบเป็นเส้นหรือปั้นติดบนผิวและการใช้เครื่องมือต่างๆ กดเป็นร่อง ลดลง **ความหนาแน่นของการประดับลวดลาย**จากเดิมนิยมประดับลายเต็มพื้นที่แต่เมื่อเข้าสู่ช่วงปลายลายประดับ**ดูเบาบางลงอย่างเห็นได้ชัด** (ภาพที่ 224)

ภาพที่ 224 ภาพเปรียบเทียบลวดลายที่ประดับบนเทพเจ้าเทียนโฮ่วที่สร้างขึ้นในช่วงกลาง (ซ้าย) ซึ่งเน้นประดับเต็มพื้นที่ เน้นการใช้ทองคำเปลว ต่างจากเทพเจ้าเทียนโฮ่วที่สร้างในช่วงปลาย (ขวา) จะมีการปล่อยพื้นที่ว่างมากขึ้น และใช้การทาสีเพิ่ม

สาเหตุที่เกิดปรากฏการณ์เช่นนี้ขึ้นเชื่อว่าเกี่ยวข้องกับการลดต้นทุน **เพื่อให้ประหยัดทั้งด้านค่าใช้จ่ายและเวลา** เนื่องจากกรรมวิธีเหล่านี้หากเปรียบเทียบกับกรรมวิธีแบบเดิมจะพบว่าใช้เวลาและทรัพยากรน้อยกว่า สอดคล้องกับการใช้สีประดับบนประติมากรรม ที่พบว่าในช่วงปลายมีการ**ลดการใช้ทองคำเปลว**ซึ่งมีราคาสูงและแทนที่โดยการทาสีทองและสีที่หลากหลายมากยิ่งขึ้นทดแทน รวมไปถึง**การลดการตัดเส้นขอบ**บนตัวประติมากรรมลงไปส่งผลให้ประติมากรรมมีความโค้งมนมากขึ้น ต่างจากในช่วงริเริ่มถึงช่วงกลางที่บนพื้นที่โดยส่วนใหญ่มีการปิดด้วยทองคำเปลวสลับกับการทาสีเพียงไม่กี่สีคือ ใช้โทนสีเขียว สีแดง และสีฟ้า (ภาพที่ 224)

สำหรับศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่มที่พบหลักฐานในช่วงปลาย โดยภาพรวมนอกจากแสดงให้เห็นถึงรูปแบบที่สืบมาจากช่วงกลางแล้ว ยังมีการเพิ่มเติมหรือปรับรูปแบบบางประการเนื่องด้วยอิทธิพลจากศิลปะจีนที่เข้ามาเพิ่ม **โดยเกี่ยวข้องมีความสัมพันธ์กับเครื่องทรงที่มีการใช้ในชีวิตประจำวันในสมัยราชวงศ์หมิง** อย่างชัดเจน ได้แก่ การปรับรูปแบบลายมังกรที่ประดับบนชุดของเทพเจ้าบางองค์จากเดิมลายมังกรจะเลื้อยกระจายตัวทั่วชุดที่สวมโดยแทรกด้วยลายเมฆเสมอ

กลายเป็นลายมังกรและเมฆอยู่ในรูปวงกลม การปรากฏขึ้นของห่วงคล้องรอบพระศอ และ การหายไปของผ้าคลุมบ่าในเทพเจ้าบุรุษ

ประเด็นดังกล่าวมีความน่าสนใจเนื่องจากโดยปกติรูปแบบศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่มที่พบในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งจะมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับ ประติมากรรมเทพเจ้าจีน ชุดอุปรากรจีน เครื่องประดับถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีน โดยสิ่งเหล่านี้ที่กล่าวมา**พบว่ามีหลักฐานอยู่ก่อนแล้วในไทย** แต่รูปแบบบางประการที่เกิดขึ้นในช่วงปลายซึ่งปรากฏ**ความสัมพันธ์กับเครื่องทรงที่มีการใช้ในชีวิตประจำวันในสมัยราชวงศ์หมิง**นั้น รูปแบบเหล่านี้พบว่าไม่เป็นที่นิยมมาก่อนในประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง รวมไปถึงประติมากรรมเทพเจ้าจีน ชุดอุปรากรจีน เครื่องประดับถอดได้ของประติมากรรมเทพเจ้าจีนที่พบในไทย ในจุดนี้เองอาจแสดงให้เห็นว่าช่างอาจรับรูปแบบบางประการในช่วงเวลาดังกล่าวจากจีนโดยตรง

ปัจจัยอย่างหนึ่งที่ช่วงผลักดันให้เกิดสถานะการณ์เช่นนี้ขึ้นเชื่อว่าส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับสภาพการเมือง ความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนในช่วงนั้น หากย้อนดูความสัมพันธ์ระหว่างจีนและไทยในช่วง พ.ศ. 2500-2525 ซึ่งตรงกับช่วงริเริ่มและช่วงกลางของการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งจะเห็นได้ว่าในช่วงเวลาดังกล่าว แม้ว่าชาวจีนในจีนและชาวจีนในไทยจะมีการติดต่อกันแต่คงมีอุปสรรคไม่มากก็น้อยอันเป็นผลมาจากความสัมพันธ์ที่ไม่ดีนักระหว่างรัฐบาลของสองในขณะนั้นเนื่องมาจากรัฐบาลไทยมีนโยบายที่เป็นปฏิปักษ์กับทั้งรัฐบาลจีน และชาวจีนโพ้นทะเล รัฐบาลไทยดำเนินนโยบายเพื่อให้สอดรับกับสหรัฐอเมริกาพันธมิตรใหญ่และขณะนั้นเป็นปฏิปักษ์กับจีนสาเหตุเพราะจีนเป็นคอมมิวนิสต์ จนกระทั่ง พ.ศ. 2514 รัฐบาลไทยจึงมีการเปลี่ยนนโยบายอย่างกระทันหันบุกเบิกการเจริญสัมพันธไมตรีกับจีนอันเป็นผลส่วนหนึ่งมาจากสหรัฐอเมริกาสถาปนาความสัมพันธ์ขั้นปกติกับจีน และในปี พ.ศ. 2518 จึงได้มีการสถาปนาความสัมพันธ์ทางการทูตระหว่างไทยกับจีนอย่างเป็นทางการโดยการนำของ หม่อมราชวงศ์คึกฤทธิ์ ปราโมช[124]

แต่ถึงกระนั้นความสัมพันธ์ระหว่างไทยและจีนไม่ได้ปรับอย่างสร้างสรรค์ทันทีทันใด เพราะการแปรผันของการเมืองไทยหลังเหตุการณ์ 6 ตุลาคม พ.ศ. 2519 ไทยยังคงมีความหวาดระแวงในจีนอยู่ จนกระทั่งในช่วงพุทธทศวรรษ 2520 ทั้งไทยและจีนจึงมีการผลักดันพัฒนาความสัมพันธ์ที่ดี

[124] ภูวดล ทรงประเสริฐ, **จีนโพ้นทะเลสมัยใหม่**, 370-371.

ระหว่างกัน อย่างจริงจัง และรวดเร็ว อันเป็นผลมาจากการขยายอิทธิพลของโซเวียตและเวียดนามในขณะนั้น[125]

จากที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าสภาพความสัมพันธ์ระหว่างไทยกับจีนในช่วงปลายมีความสัมพันธ์ที่ดีขึ้นกว่าช่วงริเริ่มและช่วงกลางของการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง อันเป็นผลมาจากการผลักดันของรัฐบาลทั้งสอง จึงอาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้รูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งบางประการในช่วงปลายมีการรับแรงบันดาลใจจากจีนได้โดยตรง

กล่าวโดยสรุป ประติมากรรมสร้างสร้างขึ้นในช่วงปลาย ฐานรองรับประติมากรรม ส่วนหนึ่งเกิดการผสมรูปแบบของฐานที่อยู่กันคนละกลุ่มมาใช้ข้ามกลุ่มกัน อีกส่วนมีการนำรูปแบบที่ไม่ได้รับความนิยมแล้วนำกลับมาปรับปรุงใหม่ ช่างมีความพยายามที่จะลดต้นทุนเพื่อให้ประหยัดทั้งด้านค่าใช้จ่ายและเวลาซึ่งปรากฏผ่านการใช้ลายที่เกิดจากแม่พิมพ์เพิ่มขึ้นมากกว่าช่วงกลาง ความหนาแน่นของการประดับลวดลายดูเบาบางลงอย่างเห็นได้ชัด ลดการใช้ทองคำเปลวและการตัดเส้นขอบ สำหรับศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่มแสดงให้เห็นว่าอาจมีการรับแรงบันดาลใจโดยตรงจากจีน ปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เกิดเหตุการณ์ดังกล่าวขึ้นน่าจะเป็นผลมาจากการเมืองในขณะนั้นที่สภาพความสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลไทยกับจีนดีขึ้นกว่าช่วงริเริ่มและช่วงกลางของการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง

6.สรุป

จากการศึกษารูปแบบประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่สร้างขึ้นตั้งแต่ พ.ศ. 2500-2540 พบพัฒนาการทางรูปแบบครั้งใหญ่ๆ ด้วยกัน 3 ช่วง คือ **ช่วงแรกเริ่ม** (ก่อน พ.ศ. 2510) เป็นช่วงที่ช่างรับรูปแบบสืบต่อจากศิลปะจีนมา ยังไม่มีการปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบของตัวเองมากนัก เมื่อเข้าสู่**ช่วงกลาง** (พ.ศ. 2510-2525 ช่างมีการทดลองสร้างสรรค์รูปแบบส่วนประกอบของประติมากรรมใหม่ๆ เป็นจำนวนมาก จนเกิดเป็นเอกลักษณ์ของช่างเป๋งซ้งอย่างแท้จริง แต่ก็ยังคงมีการรับแรงบันดาลใจใหม่ๆจากศิลปะจีนเข้ามาเพิ่ม จนกระทั่งเข้าสู่ **ช่วงปลาย** (พ.ศ. 2526-2540) มีความพยายามในการลดต้นทุน เพื่อให้ประหยัดทั้งด้านค่าใช้จ่ายและเวลา มีการนำรูปแบบที่ไม่ได้รับความ

[125] สิทธิเทพ เอกสิทธิพงษ์. “การทูตวิชาการ และความ(ไม่)รู้ ในความสัมพันธ์ไทย-จีน.” **วารสารประวัติศาสตร์ ธรรมศาสตร์** 6, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2562): 204.

นิยมขาดช่วงไปแล้วมาปรับปรุงและพัฒนาใหม่ นอกจากนี้ยังพบว่ามีรับรูปแบบใหม่ๆ จากจีนโดยตรง ซึ่งอาจเป็นผลมาจากความสัมพันธ์ระหว่างรัฐบาลไทยกับจีนที่ดีขึ้น

บทที่ 4
ความเชื่อของชาวจีนในไทยช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26
ที่สะท้อนผ่านประติมากรรมผลงานช่างเป๋งซ้ง

ในบทนี้จะกล่าวถึงการศึกษาลักษณะของความเชื่อชาวจีนในไทยที่ปรากฏผ่านประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง โดยหยิบเลือกประเด็นที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าจำนวน 5 องค์ ได้แก่ จิ่วหวางฝัวจู่, กวานหยู่, พระตารา, ต้าเฟิงจู่ซือ และฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง มาศึกษา จุดประสงค์เพื่อให้ทราบถึงลักษณะความเชื่อ ที่มา และ พัฒนาการ ตลอดจนมูลเหตุของพัฒนาการความเชื่อนั้นๆ ในช่วงที่ช่างเป๋งซ้งสร้างประติมากรรมคือช่วง พ.ศ. 2500-2540 หรือครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 26

1. ประติมากรรมเทพเจ้า จิ่วหวางฝัวจู่ กับความเชื่อที่เปลี่ยนไป

ประติมากรรมเทพเจ้า จิ่วหวางฝัวจู่ (ในที่นี้ขอเรียกสั้นๆ ว่า “จิ่วหวาง”) ผลงานของช่างเป๋งซ้ง กล่าวได้ว่าเป็นหลักฐานที่มีความสำคัญซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายในปัจจุบัน สื่อให้เห็นถึงลักษณะความเชื่อของชาวจีนในไทยส่วนหนึ่งในช่วงเวลาที่ช่างมีชีวิตอยู่คือช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 26 ที่ผ่านมาพบว่ามีงานเขียนกล่าวถึงประติมากรรมจิ่วหวางในไทยอยู่บ้าง แต่ทั้งหมดล้วนเป็นเพียงการอธิบายคติและรูปแบบที่ปรากฏอย่างง่ายเท่านั้น ด้วยเหตุนี้การศึกษาที่มาของรูปแบบและประติมานวิทยาของกลุ่มประติมากรรมจิ่วหวาง ผ่านประติมากรรมผลงานของช่างเป๋งซ้ง ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งที่ได้รับความนิยมแพร่หลายในปัจจุบันนั้นจึงเป็นส่วนหนึ่งที่อาจช่วยทำให้เข้าใจในความเชื่อเรื่องเทพเจ้าจิ่วหวางของชาวจีนในไทยได้ดียิ่งขึ้น

1.1 ความเชื่อเรื่องเทพเจ้า จิ่วหวางฝัวจู่

จิ่วหวางฝัวจู่[126] ซึ่งตรงกับภาษาจีนแต้จิ๋วว่า “กิ่วอ๊วงหุกโจ้ว” เป็นกลุ่มเทพเจ้าซึ่งมีด้วยกันทั้งหมด 9 องค์ เป็นประธานในเทศกาลถือศิลกินเจที่ถูกจัดขึ้นทุกปี[127] ซึ่งเริ่มตั้งแต่วันขึ้น 1 ค่ำ ถึงขึ้น 9 ค่ำในเดือน 9 ตามจันทรคติของจีน ทั้งนี้มีที่มาหลากหลายเกี่ยวกับเทพเจ้ากลุ่มนี้ที่สำคัญได้แก่ (1) **ความเชื่อเรื่องคติการบูชากลุ่มดาวกระบวยเหนือ** (Ursa Major) ภาษาจีนเรียกว่า กลุ่มดาว

---

[126] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมได้ใน แปลงนาม [นามแฝง], **ความเข้าใจเรื่องการกินเจ** (กรุงเทพฯ : สมาคมเผยแผ่ธรรม "เต็กก่า" จีจินเกาะ, 2549), 12.

[127] ดูรายละเอียดเกี่ยวกับ เทศกาลกินเจ เพิ่มเติมใน ถาวร สิกขโกศล, **เทศกาลจีนและการเซ่นไหว้** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2557), 448-462.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

“เป๋ย์โต่ว” (ภาพที่ 225) โดยชาวจีนเชื่อว่ามีอำนาจกำกับความตายคู่กับกลุ่มดาวกระบวยใต้ (ส่วนหนึ่งของหมู่ดาว Sagittarius) ภาษาจีนเรียกว่า “หนานโต่ว” กำกับการเกิดของผู้คน[128] (2) ตำนานกษัตริย์ทั้ง 9 องค์ช่วยเหลือมนุษย์ (3) ตำนานกษัตริย์ทั้ง 9 องค์ที่มีอำนาจวิเศษ และ (4) ตำนานกษัตริย์ทั้ง 9 องค์ที่ขบถต่ออำนาจรัฐ[129]

ภาพที่ 225 กลุ่มดาวกระบวยเหนือ (Ursa Major)
ที่มา www.vectorstock.com/royal ty-free-vector/ursa-major-constell ation-with-beautiful-bright-vector-9177492

จากการสำรวจพบว่างานศิลปกรรมของจิ่วหวางฯ ที่พบในไทย (ภาพที่ 226) ซึ่งรวมถึงผลงานของช่างเป๋งซ้งด้วยนั้น (ภาพที่ 227) ล้วนพบเทพเจ้าโต๋วหมู่หยวนจุน พระมารดาผู้ให้กำเนิดดาวเป๋ย์โต่วและดวงดาวทั้งปวง[130] ร่วมอยู่ด้วยเสมอและประดิษฐานในตำแหน่งที่สูงกว่าจิ่วหวาง แสดงให้เห็นว่าศิลปกรรมจิ่วหวางเหล่านี้น่าจะเกี่ยวข้องกับความเชื่อเรื่องคติการบูชาเป๋ย์โต่วมากกว่าตำนานกษัตริย์ทั้ง 9 อื่นๆ สอดคล้องกับป้ายชื่อที่ปรากฏในโรงเจบางแห่งเช่น ศาลเจ้าโรงเจเซ้งเฮียงตั๊ว จ.สมุทรสาคร เป็นชื่อของดาวเป๋ย์โต่วแต่ละดวงซึ่งจะขอแจกแจงในช่วงท้าย

[128] เรื่องเดียวกัน, 462.

[129] ดูรายละเอียดเกี่ยวกับ ตำนานกษัตริย์ทั้ง 9 องค์ในด้านต่างๆ เพิ่มเติมใน แปลงนาม [นามแฝง], **ความเข้าใจเรื่องการกินเจ**, 82-92.

[130] ถาวร สิกขโกศล, **เทศกาลจีนและการเซ่นไหว้**, 467.

ภาพที่ 226 ภาพเก่าประติมากรรมเทพเจ้าโต๋วหมู่หยวนจุน ประดิษฐานร่วมกับ เทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจเชงฮกตั๊ว ในวัดมังกรกมลาวาส ระบุปี พ.ศ. 2468
ที่มา หอจดหมายเหตุแห่งชาติ

ภาพที่ 227 ประติมากรรมเทพเจ้ากิ๋วอ๊วง สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง ประมาณ ปี พ.ศ. 2540 โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตบางคอแหลม กรุงเทพฯ

1.2. ที่มาของรูปแบบจิ่วหวางผลงานที่สร้างโดยช่างเป๋งซัง

เท่าที่ทำการสืบค้นพบว่าประติมากรรมจิ่วหวางของช่างเป๋งซัง แซ่โอ๊ว มีด้วยกัน 9 ชุด โดยประดิษฐานในศาสนสถาน 9 แห่ง ได้แก่

1) โรงเจซินเฮงตั๊ว เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ (ภาพที่ 228-236)

2) โรงเจเค่งฮกตั๊ว อ.เมือง จ.กาญจนบุรี

3) มูลนิธิสว่างบริบูรณ์ธรรมสถาน อ.บางละมุง จ.ชลบุรี

4) โรงเจเว่งฮกตั๊ว อ.พนัสนิคม จ.ชลบุรี

5) โรงเจบ้วนฮกตั๊ว อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี

6) โรงเจพุทธอรุณ อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร

7) พุทธสมาคมสว่างเหตุธรรมสถาน อ.พนัสนิคม จ.ชลบุรี

8) โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (มูลนิธิเหลี่ยงเม่ง) เขตบางคอแหลม กรุงเทพฯ

9) มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี สมุทรปราการ

โดยประติมากรรมจิ่วหวางที่เก่าแก่ที่สุด ประดิษฐาน ณ โรงเจซินเฮงตั๊ว คงสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2507 ส่วนประติมากรรมจิ่วหวางที่ใหม่สุดคงสร้างขึ้นประมาณปี พ.ศ. 2539-2540 ได้แก่ โรงเจไซทีหลุ่ยอิมหยี่ (ภาพที่ 227) และ มูลนิธิร่วมกตัญญู

รูปแบบประติมากรรมจิ่วหวางของช่างเป๋งซังทั้ง 9 ชุด พบว่าทุกชุดมีลักษณะคล้ายกัน กล่าวคือ **ศิราภรณ์** มีด้วยกัน 3 รูปแบบ คือ 7 องค์สวมเสี่ยวก้วน (ภาพที่ 228-234), 1 องค์สวมเหมี่ยน (ภาพที่ 235) และ 1 องค์มัดผมเป็นจุก 2 ข้าง (ภาพที่ 236) **เครื่องแต่งกาย** พบว่าประติมากรรมที่สวมศิราภรณ์ชนิดเสี่ยวก้วนและเหมี่ยนทั้ง 8 องค์สวมชุดนักบวชในศาสนาเต้าซึ่งมีลักษณะเป็นเสื้อคลุมยาวสองชั้น ชั้นในป้ายคอเสื้อปิดอก ชั้นนอกปล่อยยาวตกลงมา (ภาพที่ 228-235) มีเพียงประติมากรรม 1 องค์ซึ่งมัดผมเป็นจุก 2 ข้าง สวมเสื้อคลุมเปิดหน้าอกหรือเปลือยท่อนบนประดับสร้อยที่ทำจากใบไม้ (ภาพที่ 236) **วัตถุในพระหัตถ์**ต่างกันทุกองค์ ได้แก่ ทองคำแท่ง (ภาพที่ 228), กิ่งไม้ (ภาพที่ 229), ก้อนดิน (ภาพที่ 230), ปะการังแดงหรือเปลวไฟ (ภาพที่ 231), หม้อน้ำ (ภาพที่ 232), แผ่นทองกลม (ภาพที่ 233), แผ่นเงินกลม (บางครั้งเป็นแผ่นทองกลม) (ภาพที่ 234), ไม้เฉาหู้ หรือไม้เข้าเฝ้าพระจักรพรรดิ (ภาพที่ 235) และ ลูกกลม 2 ลูก (ภาพที่ 236)

จากรูปแบบที่สรุปมาข้างต้น ทำให้เกิดประเด็นน่าสนใจศึกษาต่อว่า ช่างเป๋งซ้งได้แรงบันดาลใจทั้งทางรูปแบบและประติมานวิทยาจากที่ใด ด้วยเหตุนี้ต่อไปจะขอกล่าวในประเด็นที่มาของรูปแบบและประติมานวิทยาจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้ง

ภาพที่ 228 จิ่วหวางถือทองแท่ง
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 229 จิ่วหวางถือกิ่งไม้
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 230 จิ่วหวางถือก้อนดิน
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 231 จิ่วหวางถือเปลวไฟ
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 232 จิ่วหวางถือหม้อน้ำ
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 233 จิ่วหวางถือแผ่นกลม
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 234 จิ่วหวางถือแผ่นกลม
โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 235 จิ่วหวางถือเฉาหู้ โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

ภาพที่ 236 จิ่วหวางถือลูกกลม 2 ลูก โรงเจซินเฮงตั๊ว กรุงเทพฯ

<u>รูปแบบจิ่วหวางที่พบในไทยซึ่งสร้างก่อนผลงานช่างเป๋งซ้ง</u>

จากการสืบค้นงานศิลปกรรมของจิ่วหวางในไทยที่มีมาก่อนผลงานของช่างเป๋งซ้ง พบว่ามีด้วยกันสองกลุ่มใหญ่ๆ คือ

กลุ่มที่หนึ่ง จิ่วหวางทั้ง 9 องค์ มีลักษณะเหมือนกันทุกประการ คือ สวมศิราภรณ์ “เหลียนฮวาก้วน” (ภาพที่ 14) สวมชุดนักบวชศาสนาเต้าซึ่งมีลักษณะเป็นเสื้อคลุมยาวสองชั้น ชั้นในป้ายคอเสื้อปิดอก ส่วนชั้นนอกปล่อยยาวตกลงมา[131] และ ถือเฉาหู้ หลักฐานศิลปกรรมที่เก่าสุดคงสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 (กลางพุทธศตวรรษที่ 25) ตัวอย่างที่สำคัญ โรงเจบุญสมาคม กรุงเทพฯ (ปรากฏจารึกระบุปี พ.ศ. 2441)[132] (ภาพที่ 237) โรงเจเหงียนเต้าตั้ว จ.นครปฐม (ปรากฏจารึกระบุปี พ.ศ. 2443) (ภาพที่ 238) ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับโรงเจบุญสมาคม และ โรงเจเชงฮกตั๊ว ใน

---

[131] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 110.

[132] เรื่องเดียวกัน, 180.

วัดมังกรกมลาวาส กรุงเทพฯ ซึ่งคงมีอายุระหว่างหลังการสร้างวัดเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2422 และก่อนปี พ.ศ. 2468 ที่ระบุในภาพถ่ายเก่า (ภาพที่ 239)

ภาพที่ 237 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจบุญสมาคม กรุงเทพฯ

ภาพที่ 238 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจเหงียนเต๋าตั้ว จ.นครปฐม ที่มา สมรักษ์ ขำชัยภูมิ

ภาพที่ 239 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง
โรงเจเซงฮกตั๊ว
ในวัดมังกรกมลาวาส กรุงเทพฯ

กลุ่มที่สอง จิ่วหวางเกือบทุกองค์สวมศิราภรณ์ "เสี่ยวก้วน" (ภาพที่ 240-242) และสวมชุดนักบวชศาสนาเต้า แต่สำหรับวัตถุที่ถือพบว่าจิ่วหวางแต่ละองค์ถือวัตถุต่างกันโดยมีระเบียบไม่ตายตัวนัก บางชุดอาจพบว่าถือ เจดีย์ คฑาหรูอี้ คัมภีร์ แต่บางชุดถือวัตถุต่างออกไป นอกจากนี้เทพเจ้าทั้ง 9 องค์บางชุดยังพบว่าขี่สัตว์ต่างๆ เช่น สิงห์ เสือ ช้าง กระบือ เป็นต้น หลักฐานกลุ่มสองส่วนใหญ่เป็นภาพวาดพบได้ตามโรงเจทั่วไปโดยหลักฐานที่มีอายุแน่ชัดคือ ภาพวาดจิ่วหวางสมบัติของศาลเจ้าบุญเถ้ากงม่า จ.สิงห์บุรี ระบุปีหมินกั๋วที่ 16 ซึ่งตรงกับ พ.ศ. 2470 (ภาพที่ 240) นอกจากนี้ยังพบงานประติมากรรมเช่นที่ โรงเจซิ่วฮกตั้ว อ.อัมพวา จ.สมุทรสงคราม[133] โรงเจเปาฮกตั้ว อ.เมือง จ.ชลบุรี[134] (ภาพที่ 241) และ ศาลเจ้าบ้วนชุนตั๊ว เขตธนบุรี กรุงเทพฯ[135] (ภาพที่ 242) แม้ว่าศาสนสถานที่ประดิษฐานประติมากรรมที่ยกมาแสดง 2 แห่งแรกจะมีอายุตั้งแต่สมัยกรุงธนบุรี และสมัยรัชกาลที่ 3

---

[133] อัฏฐพร อารักษ์โพธณงค์ ผู้จัดการปกครองโรงเจซิ่วฮกตั๊วให้สัมภาษณ์ไว้ว่า โรงเจสร้างขึ้นในสมัยกรุงธนบุรี คือ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 ดู ขจร โพธิ์นิ่มไทย, ""ซิ่วฮกตั๊ว" โรงเจเมืองแม่กลอง เก่าแก่ที่สุดในไทย" **มติชน** (15 ตุลาคม 2558): 27.

[134] โรงเจเปาฮกตั้วคงสร้างขึ้นเมื่อประมาณ พ.ศ. 2441 หรือก่อนหน้านั้นตามจารึกบนกระถางธูปของโรงเจ.

[135] ศาลเจ้าบ้วนชุนตั๊วมีประวัติการสร้างมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 ดู อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 83.

แต่จากลักษณะรูปแบบศิลปกรรมเหล่านี้อาจเป็นประติมากรรมที่สร้างขึ้นใหม่หลังจากรัชกาลที่ 5 ลงมาแล้ว[136]

ภาพที่ 240 ภาพวาดเทพเจ้ากิ๋วอ้วงทั้ง 9 พระองค์ ระบุปี พ.ศ. 2470
สมบัติของศาลเจ้าบุญเถ้ากงม่า จ.สิงห์บุรี

---

[136] ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช ให้ความเห็นไว้ว่าประติมากรรมจิ๋วหวางจาก โรงเจซิ่วฮกตั้ว และโรงเจเปาฮกตั้ว ควรสร้างขึ้นหลังรัชกาลที่ 5 ลงมา เนื่องจากมีรูปแบบที่ซับซ้อน คือ การขี่สัตว์ เมื่อเปรียบเทียบกับหลักฐานที่เชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 5 ซึ่งมีความเรียบง่าย หากจำเป็นต้องมีสัตว์มักทำสัตว์ขนาดเล็กไว้ด้านล่างบัลลังก์ใกล้พระบาทมากกว่า สัมภาษณ์ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 25 กุมภาพันธ์ 2563.

ภาพที่ 241 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวาง โรงเจเปาฮกตั้ว อ.เมือง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 242 หนึ่งในเทพเจ้าจิ่วหวางฯ ประดิษฐาน ณ ศาลเจ้าบ้วนชุนตั๊ว กรุงเทพฯ

สำหรับจิ่วหวางในจีนที่มีอายุเก่ากว่าพุทธศตวรรษที่ 25 พบเพียงหลักฐานงานศิลปกรรมเทพเจ้าเป๋ย์โต่วซึ่งพบตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง (พุทธศตวรรษที่ 16-17) เป็นอย่างช้าเป็นต้นมา (ภาพที่ 243) โดยมีรูปแบบโดยรวมคล้ายกันกับจิ่วหวางที่พบในไทยกลุ่มที่หนึ่งมาก จุดสังเกตที่สำคัญคือ เทพเจ้าเป๋ย์โต่วและจิ่วหวางเกือบทั้งหมดสวมศิราภรณ์เหลียนฮวาก้วน ถือเฉาหู้ และ สวมชุดนักบวชศาสนาเต้า สอดคล้องกับที่มาหนึ่งของจิ่วหวางที่ได้กล่าวไปแล้วข้างต้นว่าเกี่ยวข้องกับคติการบูชากลุ่มดาวกระบวยเหนือหรือเป๋ย์โต่ว ดังนั้นจิ่วหวางที่พบในไทย**กลุ่มที่หนึ่งคงเป็นรูปแบบเก่าแก่ที่ทำสืบมาจากจีนและเกี่ยวข้องกับเทพเจ้าเป๋ย์โต่ว หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งคือ รูปแบบเทพเจ้าเป๋ย์โต่วที่กล่าวมาข้างต้นอาจเป็นรูปแบบดั้งเดิมและส่งอิทธิพลให้แก่จิ่วหวางที่พบในไทยกลุ่มที่หนึ่ง** แต่สำหรับรูปแบบกลุ่มที่สองเท่าที่สืบค้นในขณะนี้ยังไม่พบงานศิลปกรรมที่คล้ายกันในจีนผนวก

กับหลักฐานกลุ่มที่สองที่พบในขณะนี้มีอายุเก่าสุดหลังรัชกาลที่ 5 แล้ว ต่างจากกลุ่มที่หนึ่งซึ่งพบหลักฐานหลายแห่งมีอายุค่อนข้างชัดเจนว่าเก่าถึงสมัยรัชกาลที่ 5 จึงเป็นไปได้ว่า รูปแบบ**กลุ่มที่สองอาจเกิดขึ้นหลังกลุ่มที่หนึ่งและเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในไทย**

ภาพที่ 243 ภาพวาดเทพเจ้าประจำดาวกระบวยเหนือ (Ursa Major) ทั้ง 9 พระองค์ ปรากฏจารึก พ.ศ. 1997 สมัยราชวงศ์หมิง

ที่มา www.metmuseum.org/art/collection/search/44698

<u>วิเคราะห์รูปแบบเทพเจ้าจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้ง</u>

จากการเปรียบเทียบรูปแบบจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้ง กับจิ่วหวางกลุ่มที่หนึ่ง และกลุ่มที่สอง พบว่ารูปแบบของช่างเป๋งซ้งมีความใกล้ชิดกับกลุ่มที่สองมากกว่า เนื่องจากจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้งและกลุ่มที่สองเกือบทุกองค์สวมศิราภรณ์เสี่ยวก้วน และแต่ละองค์ถือวัตถุต่างกัน โดยเฉพาะจิ่วหวางของศาลเจ้าบ้วนชุนตั๊วที่ประทับบนดอกบัว (ภาพที่ 242) แทนการขี่สัตว์ซึ่งคล้ายกับเทพเจ้าจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้งมาก แต่ในรายละเอียดวัตถุที่ถือพบว่าต่างออกไปจากช่างเป๋งซ้ง เช่น จิ่วหวางของศาลเจ้าบ้วนชุนตั๊วมีการถือเจดีย์อย่างจีน คัมภีร์ กระดิ่ง และ คฑาหรูอี้ ซึ่งวัตถุเหล่านี้ไม่พบว่าเป็นวัตถุถือของจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้ง นอกจากนี้จิ่วหวางองค์หนึ่งของช่างเป๋งซ้งไม่สวมศิราภรณ์แต่มัดผมสองจุก สวมเสื้อคลุมเปิดหน้าอกหรือบางครั้งพบว่าไม่สวม และถือลูกแก้วทรงกลม 2 ลูก (ภาพที่ 236) ลักษณะเช่นนี้ไม่พบมาก่อนทั้งกลุ่มที่หนึ่งและสอง ดังนั้นแล้วช่างเป๋งซ้งอาจได้รับแรงบันดาลใจจากกลุ่มสองแต่ได้ปรับเปลี่ยนลักษณะบางประการให้แตกต่างออกไปก็เป็นได้

1.3. ประติมานวิทยาจิ๋วหวางของช่างเป๋งซ้ง

จากที่กล่าวมาแล้วว่ารูปแบบจิ๋วหวางของช่างเป๋งซ้งอาจได้รับแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งจากจิ๋วหวางที่พบในไทยกลุ่มที่สอง แต่ระเบียบการถือวัตถุทั้ง 9 ชนิดกลับต่างออกไป ไม่พบที่ใดมาก่อน ด้วยเหตุนี้จึงน่าศึกษาต่อไปว่าเหตุใดจิ๋วหวางของช่างเป๋งซ้งทั้ง 8 ชุด จึงถือวัตถุ 9 ชนิดนี้ และมีที่มาอย่างไร

<u>ของถือประจำกายของจิ๋วหวางผลงานช่างเป๋งซ้ง</u>

วัตถุแต่ละชนิดที่จิ๋วหวางของช่างเป๋งซ้งถืออยู่นั้นพบว่าสัมพันธ์กับชื่อจิ๋วหวางแต่ละองค์ซึ่งปรากฏป้ายที่โรงเจเค่งฮกตั๊ว[137] นอกจากนี้ยังมีการระบุชื่อดาวนพเคราะห์ ในภาษาไทย-จีนแต้จิ๋วอีกด้วย ได้แก่

ป้ายชื่อ ดาวศุกร์-กิมแช	ประติมากรรมถือ ทองคำแท่ง (ภาพที่ 228)
ป้ายชื่อ ดาวพฤหัสบดี-บั๊กแช	ประติมากรรมถือ กิ่งไม้ (ภาพที่ 229)
ป้ายชื่อ ดาวเสาร์-โท้วแช	ประติมากรรมถือ ก้อนดิน (ภาพที่ 230)
ป้ายชื่อ ดาวอังคาร-ฮวยแช	ประติมากรรมถือ เปลวไฟ (ภาพที่ 231)
ป้ายชื่อ ดาวพุธ-จุ้ยแช	ประติมากรรมถือ หม้อน้ำ (ภาพที่ 232)
ป้ายชื่อ ดาวอาทิตย์-ไท่เอี๊ยงแช	ประติมากรรมพักตร์แดง ถือแผ่นทอง (ภาพที่ 233)
ป้ายชื่อ ดาวจันทร์-ไท่อิมแช	ประติมากรรมพักตร์ขาว ถือแผ่นทอง (ภาพที่ 234)
ป้ายชื่อ ดาวพระเกตุ-โกวโต้วแช	ประติมากรรมถือ ไม้เฉาหู้ (ภาพที่ 235)
ป้ายชื่อ ดาวพระราหู-ล่อเกาแช	ประติมากรรมถือ ลูกกลมทองและเงิน (ภาพที่ 236)

จากชื่อที่ปรากฏ มีประเด็นน่าสนใจประการแรกคือ ชื่อที่ใช้นั้นไม่ได้สัมพันธ์กับชื่อของจิ๋วหวางหรือเทพเจ้าเป๋ย์โต๋วตามความเชื่อเดิมของจีน หากแต่เป็นชื่อดาวนพเคราะห์ ซึ่งในภาษาจีนเรียกว่า “จิ่วย่าวซิงจวิน” ซึ่งเป็นดาวคนละกลุ่มกับดาวเป๋ย์โต๋ว[138] และดาวกลุ่มนี้ได้รับความนิยมใน

---

[137] จากการสำรวจศาสนสถานทั้ง 8 แห่งซึ่งประดิษฐานจิ๋วหวางผลงานช่างเป๋งซ้งทั้ง 9 องค์ พบว่ามีเพียงโรงเจเค่งฮกตั๊วที่ปรากฏป้ายระบุชื่อจิ๋วหวางแต่ละองค์ แต่พบเพียง 8 ป้ายเท่านั้น ซึ่งจากการตรวจสอบพบว่าล้วนเป็นชื่อดาวนพเคราะห์ที่นิยมบูชากันในวัฒนธรรมไทยโดยจึงทำให้ทราบได้ว่าป้ายเทพนพเคราะห์ที่หายไปคือ ดาวพุธ ซึ่งตรงกับภาษาจีนกลางคือ ฉุ่ยซิง หรือภาษาจีนแต้จิ๋วคือ จุ้ยแช .

[138] เจษฎา นิลสงวนเดชะ, “ตำนานพระกิวหองไต่เต่กับความเชื่อในสังคมไทย,” **วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย** 34, 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2557): 70.

การบูชาในวัฒนธรรมไทยด้วย[139] จึงน่าสังเกตว่าชุดจิ่วหวางของเป๋งซ้งมีแรงบันดาลใจส่วนหนึ่งมาจากเทพนพเคราะห์ด้วย

ประเด็นที่น่าสนใจประการถัดมาคือ ชื่อภาษาจีนแต้จิ๋วของดาวเคราะห์ทั้ง 5 ดวง (ในที่นี้จะขอแปลงเป็นจีนกลาง) นอกจากมีความหมายถึงดาวนพเคราะห์แต่ละดวงแล้ว ยังสามารถแปลได้อีกความหมายอันเกี่ยวข้องกับธาตุอย่างจีนทั้ง 5 ได้แก่

ดาวศุกร์	เรียกว่า จินซิง	แปลว่า ดาวทองหรือโลหะ
ดาวพฤหัสบดี	เรียกว่า มู่ซิง	แปลว่า ดาวไม้
ดาวเสาร์	เรียกว่า ถูซิง	แปลว่า ดาวดิน
ดาวอังคาร	เรียกว่า หัวซิง	แปลว่า ดาวไฟ
ดาวพุธ	เรียกว่า ฉุ่ยซิง	แปลว่า ดาวน้ำ

ซึ่งธาตุเหล่านี้สัมพันธ์กับวัตถุที่จิ่วหวาง 5 องค์ถือ ได้แก่ ทองคำแท่ง, กิ่งไม้, ก้อนดิน, เปลวไฟ และหม้อน้ำ ตามลำดับ จากการตรวจสอบ เป็นที่น่าสังเกตว่าการใช้ธาตุมาเป็นประติมานวิทยาของเทพนพเคราะห์ทั้ง 5 ดวง ไม่ปรากฏมาก่อนในเทพนพเคราะห์ศิลปะไทยและอินเดีย หรือถ้าหากมีการถือสัญลักษณ์ธาตุจริง ระบบธาตุตามวัฒนธรรมไทยซึ่งรับอิทธิพลจากอินเดียจะต่างจากจีนคือ ไม่มีธาตุทอง (โลหะ) และไม้[140] แต่จะใช้ธาตุอากาศและลมแทน นอกจากนี้พบว่าในวัฒนธรรมจีนไม่นิยมสร้างนพเคราะห์หรือหากสร้างก็พบอยู่ในพุทธศาสนาลัทธิตันตระซึ่งรับอิทธิพลจากอินเดียอีกทีโดยมีรูปแบบที่ต่างออกไป ดังนั้นแล้วการใช้ธาตุมาเป็นประติมานวิทยาเพื่อระบุเทพนพเคราะห์ซึ่งปรากฏในประติมากรรมจิ่วหวางของช่างเป๋งซ้งจึงอาจเป็นประติมานวิทยารูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้น

ส่วนจิ่วหวางอีก 4 องค์ที่เหลือ ซึ่งถือแผ่นกลม 2 องค์ ลูกทรงกลม 2 ลูก และไม้เฉาหู้ ซึ่งก็คือ ดาวอาทิตย์ ดาวจันทร์ ดาวพระราหู และดาวพระเกตุ ตามลำดับนั้น เทพ**ดาวอาทิตย์** (ภาพที่ 233) และ เทพ**ดาวจันทร์** (ภาพที่ 234) แต่ละองค์ถือแผ่นกลมองค์ละแผ่นเช่นนี้พบมาก่อนแล้วในจีนและไต้หวัน ตัวอย่างที่สำคัญคือ เทพพระอาทิตย์ และ เทพพระจันทร์ ประดิษฐานเป็นประธาน ณ ศาล

---

[139] ปิยนันท์ ชอบศิลปะระกอบ, "เทวดานพเคราะห์-พระพุทธรูปประจำวัน : ภาพสะท้อนคติความเชื่อพิธีกรรม ในสังคมไทย" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 21.

[140] กวนจือ แซ่ตั้ง, **หลักและทฤษฎีฮวงจุ้ย** (กรุงเทพฯ : จตุภาค, 2541), 11.

เจ้าไท่หยางเมี่ยว เขตไน่ฮู เมืองไทเป ไต้หวัน คงสร้างขึ้นพร้อมศาลเจ้าในปี พ.ศ. 2478[141] แต่แผ่นกลมของจิ๋วหวางผลงานช่างเป๋งซ้งไม่ปรากฏตัวอักษรทั้ง 2 นอกจากนี้บางครั้งพบว่าทั้งสององค์ถือแผ่นกลมสีทองเหมือนกันจึงไม่สามารถแยกได้ว่าแต่ละองค์คือใคร ลักษณะที่ช่วยแยกระหว่างเทพดาวอาทิตย์และเทพดาวจันทร์อีกอย่างคือสีพระพักตร์ซึ่งเทพดาวอาทิตย์หน้าจะสีเข้มหรือแดงกว่าเทพดาวจันทร์เสมอ

ดาวพระเกตุ ถือเฉาหู้ และเป็นประติมากรรมเดียวที่สวมเหมี่ยน จากการตรวจสอบไม่พบที่มาประติมานวิทยาชัดเจนนัก เป็นไปได้ว่าสาเหตุที่ช่างสร้างรูปแบบเช่นนี้ซึ่งเป็นรูปแบบพื้นฐานของเทพเจ้าจีน เนื่องจากหากช่างสร้างพระเกตุจากตำนานไทยคล้ายกรณีพระราหู ช่างอาจเห็นว่าประติมากรรมคงไม่งามนักเนื่องจากตามตำนาน พระเกตุเป็นส่วนท่อนล่างของพระราหูที่ถูกพระวิษณุลงโทษและตัดออก[142] (ภาพที่ 235)

ดาวพระราหู ถือลูกทรงกลมสองลูก เป็นประติมากรรมเดียวที่เป็นบุคคลอ้วน สวมเครื่องแต่งกายเปิดหน้าอกหรือเปลือยท่อนบนประดับสร้อยคอทำจากใบไม้ (ภาพที่ 236) จากการตรวจสอบไม่พบว่าทั้งอินเดีย ไทย และจีน สร้างรูปเคารพราหูเช่นนี้ เชื่อว่าลักษณะเช่นนี้ช่างคงตีความเองจากตำนานราหูของไทยที่ว่าราหู เป็นอสูรที่จับกินหรืออมพระอาทิตย์และพระจันทร์[143] ด้วยเหตุนี้ลูกทรงกลมสองลูกที่ประติมากรรมนี้ถือคงหมายถือพระอาทิตย์และพระจันทร์ ส่วนการแสดงประติมากรรมเป็นบุคคลอ้วน สวมเครื่องแต่งกายเปิดหน้าอกหรือเปลือยท่อนบนและประดับสร้อยคอทำจากใบไม้ เชื่อว่าน่าจะมาจากสถานะทั่วไปของเทพนพเคราะห์องค์อื่นๆที่ส่วนใหญ่เป็น "เทพ" สวมชุดนักบวชศาสนาเต้า ส่วนพระราหูเป็น "อสูร" ด้วยเหตุนี้ช่างจึงสร้างพระราหูให้มีรูปลักษณ์และสวมเครื่องแต่งกายที่ต่างไปจากเทพนพเคราะห์องค์อื่นๆ ช่างจึงเลือก แต่สาเหตุที่เลือกเครื่องแต่งกายเปิดหน้าอกหรือเปลือยท่อนบนและประดับสร้อยคอทำจากใบไม้นั้นยังไม่สามารถทราบได้แน่ชัด

---

[141] 臺北市內湖區公所《內湖旅遊 太陽堂》。 (ไถเป่ย์ซื่อเน่ย์หูชูกงสั่ว, **เน่ย์หูหลู่โหยว ไท่หยางถัง**.) เข้าถึงเมื่อ 20 เมษายน 2563, เข้าถึงได้จาก https://nhdo.gov.taipei/News_Content.aspx?n=885 A78F285C4C9A4&sms=7581E217941ADC10&s=304820FD276DE6AD.

[142] สรวง ศรีเพ็ญ, **ปกรณัมอมตะแห่งทวยภารตเทพ : เทวกำเนิด** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2556), 82.

[143] เรื่องเดียวกัน, 82.

ดังนั้นจากการศึกษาข้างต้น แสดงให้เห็นว่าจิ่วหวางของช่างเป่งซังได้รับแรงบันดาลใจจากเทพนพเคราะห์ โดยเฉพาะในส่วนของวัตถุทั้ง 9 ที่จิ่วหวางถือ โดยเกิดจากการตีความประติมานวิทยาใหม่ 3 แนวทาง ได้แก่ การตีความเรื่องธาตุทั้ง 5 อย่างจีนจากชื่อดาวนพเคราะห์ภาษาจีน การใช้รูปแบบที่ปรากฏอยู่ก่อนแล้วในจีน และ การตีความจากตำนานนพเคราะห์ไทยใหม่

การผนวกคติดาวเป๋วโต่วเข้ากับคติเทพนพเคราะห์ในจิ่วหวางของช่างเป่งซัง

ดังที่ได้กล่าวไปแล้วว่าหลักฐานประติมากรรมจิ่วหวางในไทยล้วนประดิษฐานร่วมกับ โต๋วหมู่หยวนจุนพระมารดาผู้ให้กำเนิดดาวเป๋ย์โต่วผนวกกับหลักฐานจิ่วหวางที่พบในไทยก่อนการสร้างจิ่วหวางของช่างเป่งซังกลุ่มหนึ่งเป็นรูปแบบที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้าเป๋ย์โต่วจึงอาจสรุปได้ว่า เดิมทีศิลปกรรมจิ่วหวางเกี่ยวข้องกับเป๋ย์โต่วเป็นหลัก ดังนั้นจึงมี 2 ประเด็นต้องสืบค้นต่อไป คือ ที่มาของการผนวกคติเทพนพเคราะห์ในจิ่วหวาง และปรากฏการณ์ดังกล่าวเกิดขึ้นครั้งแรกกับช่างเป่งซังหรือไม่

(1) ที่มาของการผนวกคติเทพนพเคราะห์ในจิ่วหวาง จากการสืบค้นพบว่า อาจเกี่ยวข้องคัมภีร์บูชาดาวที่ใช้ในเทศกาลกินเจ ในบรรดาคัมภีร์ที่เกี่ยวข้องกับการบูชาดาวที่ใช้ในช่วงเทศกาลกินเจจากการตรวจสอบพบว่ามีจำนวนสามเล่ม[144] ได้แก่ *เป่ย์โต่วเซียวไจหยานโซ่วเมี่ยวจิง*[145], *ไท่ซั่งจั่วหลิงเป่ย์โต่วเปิ่นมิ่งหยานเซิงเจิน-จิง*[146] และ *จานซิงหลีโต้ว*[147] **พบว่าสองคัมภีร์แรกกล่าว**

[144] คัมภีร์ทั้งสามนี้เนื้อหาโดยรวมคล้ายกันคือ มีการกล่าวถึงนามของพระพุทธเจ้า พระโพธิสัตว์ เทพเจ้าในลัทธิเต้า และชื่อดวงดาว รวมไปถึงอานิสงค์ในการสวดคัมภีร์ แต่ไม่มีการกล่าวถึงลักษณะทางประติมานวิทยาใดๆ ทั้งสิ้น.

[145] 出版年代不详《北斗消災延寿妙經》。กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้) 。(เป่ย์โต่วเซียวไจหยานโซ่วเมี่ยวจิง (กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้), ม.ป.ป.).

[146] 出版年代不详《太上佐靈北斗本命延生真經》。กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้) 。(ไท่ซั่งจั่วหลิงเป่ย์โต่วเปิ่นมิ่งหยานเซิงเจินจิง (กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้), ม.ป.ป.)).

[147] 出版年代不详《瞻星禮斗》。出版信息不详。(จานซิงหลี่โต้ว (ม.ป.ท. ,ม.ป.ป.)).

เพียงชื่อดาวเป๋ย์โต่วทั้ง 9 ต่างจากคัมภีร์ *จานซิงหลีโต้ว* ที่นอกจากกล่าวถึงชื่อดาวเป๋ย์โต่วทั้ง 9[148] แล้ว **ยังต่อด้วยการกล่าวถึงดาวนพเคราะห์ทั้ง 9[149]**

แม้ว่าชื่อดาวนพเคราะห์ทั้ง 9 ดวงที่ปรากฏในคัมภีร์ *จานซิงหลีโต้ว* มีเพียง 4 ดวงคือพระอาทิตย์ พระจันทร์ พระราหู และ พระเกตุ ที่ชื่อภาษาจีนตรงกันกับป้ายที่ปรากฏในโรงเจเค่งฮกตั๊วส่วนอีก 5 ชื่อที่เหลือต่างจากป้ายของโรงเจเค่งฮกตั๊วแต่โดยความหมายแล้วหมายถึง ดาวพุธ ดาวศุกร์ ดาวเสาร์ ดาวพฤหัส ดาวอังคาร เช่นกัน ซึ่งในส่วนนี้ยังไม่ทราบว่าสาเหตุใดชื่อจึงต่างกัน ดังนั้นการนำคติจิ๋วหวางซึ่งเดิมเกี่ยวข้องกับดาวเป๋ย์โต่วมาผนวกเข้ากับคติดาวนพเคราะห์อาจเกี่ยวข้องกับคัมภีร์จานซิงหลีโต้วก็เป็นได้

จากการสังเกตการณ์พบว่ากลุ่มคนที่มีความสำคัญและเป็นผู้ทำพิธีในเทศกาลกินเจพบว่ามีด้วยกัน 3 กลุ่มหลัก ได้แก่ คณะสงฆ์อนัมนิกายในไทย[150] คณะพระสงฆ์จีนนิกายในไทย และหมู่ฆราวาสเพศหญิงที่อาศัยในโรงเจซึ่งเรียกกันว่า “โกวเนี้ย” แต่มีเพียงคณะสงฆ์อนัมนิกายที่ใช้คัมภีร์ *จานซิงหลีโต้ว* เท่านั้น นอกจากนี้ช่วงเวลานอกเทศกาลกินเจ ประมาณเดือนกุมภาพันธ์ของทุกปีคณะสงฆ์อนัมนิกายจะมีการจัดพิธีบูชาดาวนพเคราะห์ซึ่งคัมภีร์เล่มดังกล่าวถูกใช้ในพิธีนี้ด้วย[151]

---

[148] ชื่อดาวเป๋ย์โต่วทั้ง 9 ที่ปรากฏในคัมภีร์ *เป่ย์โต่วเซียวไจหยานโซ่วเมี่ยวจิง, ไท่ซั่งจั่วหลิงเป่ย์โต่วเปิ่นมิ่งหยานเซิง-เจินจิง* และ *จานซิงหลี่โต้ว* ที่คล้ายกัน ได้แก่ ทานหลาง, จู้เหมิน, ลู่ฉุน, เหวินชู, เหลียนเจิน, หวู่ชู, โพ่จุน, ไว่ฝู่ และ เน่ย์ปี้ ซึ่งชื่อเหล่านี้พบในป้ายระบุชื่อของจิ๋วหวาง แต่ละองค์ในโรงเจบางแห่งด้วยเช่น ศาลเจ้าโรงเจเซ้งเฮียงตั๊ว จ.สมุทรสาคร.

[149] ชื่อดาวนพเคราะห์ที่ปรากฏในคัมภีร์จานซิงหลีโต้ว ได้แก่ ไท่หยาง (ดาวอาทิตย์), ไท่ยิน (ดาวจันทร์), หลัวโหว (ดาวพระราหู), จี้โตว (ดาวพระเกตุ), ซุ่ยซิง (ดาวพฤหัสบดี), หยิงฮั่น (ดาวอังคาร), ไท่ป๋ายซิง (ดาวศุกร์), เฉินซิง (ดาวพุธ) และ เจิ้นซิง (ดาวเสาร์).

[150] คณะสงฆ์อนัมนิกาย เป็นคณะสงฆ์พุทธศาสนานิกายมหายานในไทย ซึ่งสืบมาจากเวียดนาม อ้างถึงใน องอนนตสรภัญ และ คณะ (บรรณาธิการ), **อนุสรณ์คณะสงฆ์อนัมนิกายแห่งไทยได้รับพระบรมราชานุญาตให้บำเพ็ญกุศลทักษิณานุปทาน (กงเต๊ก) ถวายพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตร** (กรุงเทพฯ : คณะสงฆ์อนัมนิกายแห่งไทย, 2560), คำนำ.

[151] สัมภาษณ์ พระพงษ์ศิริ ขันติกุล, ผู้ช่วยเลขานุการคณะสงฆ์อนัมนิกาย วัดกุศลสมาคร, 9 พฤศจิกายน 2562.

แสดงให้เห็นว่าคณะสงฆ์อนัมนิกายในไทยให้ความสำคัญแก่ดาวนพเคราะห์มาก แตกต่างจากคณะสงฆ์จีนนิกายซึ่งให้ความสำคัญแก่ดาวเป่ย์โต่วเป็นหลัก[152]

ในส่วนของกลุ่มโกวเนี้ย จากการสังเกตการณ์พบว่า คัมภีร์ที่ใช้สวดซึ่งเกี่ยวข้องกับดวงดาว คือ *เป่ย์โต่วเซียวไจหยานโซ่วเมี่ยวจิง* และ *ไท่ซั่งจั่วหลิงเป่ย์โต่วเปิ่นมิ่งหยานเชิงเจินจิง* ซึ่งทั้งสองเล่มล้วนกล่าวเพียงชื่อของดาวเป่ย์โต่วทั้ง 9 ดวง ไม่มีการกล่าวถึงดาวนพเคราะห์ นอกจากนี้ตามประวัติของช่างเป่งซ้งพบว่าช่างค่อนข้างใกล้ชิดกับคณะสงฆ์อนัมนิกายเนื่องจากในช่วงแรกที่ช่างอพยพจากจีนเข้ามาอาศัยในไทยได้บวชเป็นพระสงฆ์นิกายมหายานในสังกัดอนัมนิกาย[153] ดังนั้นแล้วคติความเชื่อเรื่องดาวนพเคราะห์ที่ปรากฏในประติมากรรมจิ่วหวางของช่างเป่งซ้งจึงอาจมีที่มาจากคณะสงฆ์อนัมนิกาย

ประเด็นที่ว่า (2) ปรากฏการณ์การผนวกคติเทพนพเคราะห์ในจิ่วหวางเกิดขึ้นครั้งแรกกับช่างเป่งซ้งหรือไม่ นั้น มีความเป็นไปได้ว่าอาจมีเค้ามาก่อนหน้าการสร้างประติมากรรมของช่างเป่งซ้งแล้ว เนื่องมาจากพบว่าลักษณะทางประติมานวิทยาของเทพนพเคราะห์ในศิลปะไทย (ภาพที่ 244) ซึ่งพบหลักฐานมาตั้งแต่ก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 แล้วนั้น คล้ายกับ รูปแบบจิ่วหวางที่พบในไทย กลุ่มสอง ซึ่งสร้างก่อนช่างเป่งซ้งและอาจเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในไทยหลังรัชกาลที่ 5 ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว โดยลักษณะที่คล้ายกันคือ การขี่สัตว์พาหนะต่างๆ แต่สัตว์พาหนะที่ปรากฏมีบางส่วนที่คล้ายกัน เช่น โค กวาง สิงห์ และกวาง แต่ที่เหลือต่างออกไป

สาเหตุที่สัตว์ของประติมากรรมจิ่วหวางที่พบในไทยกลุ่มสองซึ่งตั้งใจว่าจะสร้างตามแบบเทพนพเคราะห์ในศิลปะไทยแต่กลับมีลักษณะแตกต่างออกไปอาจเกิดขึ้นจากช่างชาวจีนไม่มีความชำนาญในการสร้างรูปสัตว์ตามศิลปะไทย ผนวกกับโดยปกติประติมากรรมเทพจีนที่พบหลักฐานที่เชื่อว่าสร้างขึ้นในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์จนถึงรัชกาลที่ 5 มักมีความเรียบง่าย ไม่นิยมขี่สัตว์ หรือหากจำเป็นต้องมีสัตว์มักทำสัตว์ขนาดเล็กไว้ด้านล่างบัลลังก์ใกล้พระบาทมากกว่า[154] ด้วยเหตุนี้รูปแบบสัตว์ที่ออกมาจึงมีความสับสน มีระบบไม่แน่นอน สอดคล้องกับหลักฐานภาพวาดจิ่วหวางขี่

---

[152] เห็นได้จากในทุกวันพระจีนตอนหัวค่ำจะมีการสาธยายพระสูตร *เป่ย์โต่วเซียวไจหยานโซ่วเมี่ยวจิง* และในพิธีบูชาดาวของคณะสงฆ์จีนนิกายที่เรียกว่า จั้งแช ซึ่งนอกจากจะสาธยายคัมภีร์เล่มดังกล่าวแล้วยังมีการสาธยายคัมภีร์ *จั้นซิงจื่อฝูหยีชื่อ* ซึ่งแม้มีการกล่าวถึงดาวนพเคราะห์แต่ไม่ได้มีการแจกแจงชื่อแต่ละดวงว่ามีอะไรบ้าง.

[153] สัมภาษณ์ เสกสันต์ มนทกานติกุล, ลูกชายช่างเป่งซ้ง แซ่โอ๊ว, 22 กันยายน 2561)

[154] สัมภาษณ์ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 25 กุมภาพันธ์ 2563.

สัตว์ภาพอื่นๆ ที่แต่ละภาพ สัตว์พาหนะมักมีลักษณะไม่เหมือนกัน เมื่อถึงคราวที่ช่างเป๋งซ้งสร้างประติมากรรมจิ๋วหวางซึ่งช่างรับรูปว่าคือเทพนพเคราะห์ ช่างจึงตีความประติมานวิทยาใหม่โดยให้ความสำคัญกับวัตถุที่ถือแทนโดยวิธีการตีความสามแนวทางดังที่ได้กล่าวไปแล้ว และตัดสัตว์พาหนะออกไปเนื่องจากมีลักษณะทางประติมานวิทยาที่ไม่ชัดเจน

ดังนั้นแล้วคติความเชื่อเรื่องดาวนพเคราะห์ที่ปรากฏในประติมากรรมจิ๋วหวางของช่างเป๋งซ้งอาจมีที่มาจากคณะสงฆ์อนัมนิกาย ปรากฏการณ์ดังกล่าวอาจมีเค้ามาก่อนหน้าการสร้างประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งแล้ว เนื่องมาจากพบว่าลักษณะทางประติมานวิทยาของเทพนพเคราะห์ในศิลปะไทยคล้ายกับรูปแบบจิ๋วหวางที่พบในไทยกลุ่มสอง ซึ่งเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในไทยหลังรัชกาลที่ 5 แต่รูปแบบยังมีความสับสนไม่มีระบบที่แน่นอน ด้วยเหตุนี้ช่างเป๋งซ้ง ช่างจึงสร้างรูปแบบทางประติมานวิทยาใหม่โดยให้ความสำคัญกับวัตถุที่ถือ และตัดสัตว์พาหนะออกไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศุกร์	พฤหัสบดี	เสาร์	อังคาร
พุธ	อาทิตย์	จันทร์	เกตุ
ราหู			

ภาพที่ 244 เทพนพเคราะห์ ศิลปะไทย ก่อน พ.ศ. 2443 ซึ่งเป็นปีที่ระบุในภาพถ่าย ที่มา Photograph album of Siam, 1900, เข้าถึงเมื่อ 15 สิงหาคม 2563, เข้าถึงได้จาก https://common s.wikimedia.org/wiki/Category:Photograph_Album_of_Siam,_1900.

จากหลักฐานศิลปกรรมข้างต้นแสดงให้เห็นว่า แต่เดิมการสร้างเทพเจ้าจิ่วหวางฝัวจู่ทั้ง 9 องค์ เป็นเทพเจ้าประธานในเทศกาลกินเจ แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับความเชื่อเรื่องคติการบูชากลุ่มดาวกระบวยเหนือหรือเป๋ย์โต่วเป็นหลัก แต่จากลักษณะทางประติมานวิทยาจิ่วหวางซึ่งเป็นผลงานช่างเป๋งซ้งกลับแสดงให้เห็นถึงการผนวกคติดาวนพเคราะห์เพิ่มเติมเข้าไปซึ่งคงมีเค้ามาตั้งแต่สมัยหลังรัชกาลที่ 5 แล้ว อาจเป็นผลมาจากคณะสงฆ์อนัมนิกายซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อความเชื่อเรื่องเทพเจ้า

จิ่วหวางและเทศกาลกินเจของชาวจีน ให้ความสำคัญแก่ดาวนพเคราะห์มากกว่าคณะสงฆ์จีนนิกายและกลุ่มอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องกับเทศกาลกินเจ

2. การผสานความเชื่อเรื่องเทพเจ้ากวานหยู่กับเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้

เทพเจ้ากวานหยู่เป็นที่รับรู้กันว่าเป็นนักรบที่มีตัวตนอยู่จริงในประวัติศาสตร์จากวรรณกรรมเรื่องสามก๊กและด้วยคุณธรรมจึงได้รับความเคารพบูชาเป็นเทพเจ้าองค์หนึ่งในวัฒนธรรมจีน เทพเจ้ากวานหยู่ได้รับการเคารพบูชามาอย่างยาวนานสืบจนถึงปัจจุบันและเป็นที่นิยมอย่างมากองค์หนึ่งทั้งในจีน, ไต้หวัน และไทย สอดคล้องกับศาลเจ้าจีนในไทยที่พบหลักฐานเก่าสุดในกรุงเทพฯ คือ ศาลเจ้าพ่อกวนอู เขตธนบุรี ซึ่งพบจารึกระบุศักราชแบบจีนเทียบได้คือ พ.ศ. 2324 หรือในสมัยปลายกรุงธนบุรี[155]

หลักฐานเทพเจ้ากวานหยู่ที่ช่างเป๋งซ้งสร้างขึ้นนั้นพบว่าส่วนหนึ่งเกี่ยวข้องกับความเชื่อเทพเจ้ากวานหยู่ที่สืบมาตั้งแต่ก่อนหน้า เป็นตัวแทนนักรบ ความซื่อสัตย์ และ เป็นผู้พิทักษ์วัดในพุทธศาสนา แต่หลักฐานประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ของช่างเป๋งซ้งอีกส่วนหนึ่งกลับปรากฏนามภาษาจีนหรือไทยระบุว่าคือ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ (คนไทยรู้จักกันในนามว่า เง็กเซียนฮ่องเต้) (ภาพที่ 245, 246) ซึ่งโดยปกติแล้วเทพเจ้าทั้งสองเป็นคนละองค์กัน ด้วยเหตุนี้จึงเกิดประเด็นสงสัยว่าเหตุใดเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เป็นเทพเจ้าสูงสุดองค์หนึ่งในศาสนาเต้าจึงถูกผนวกรวมกับเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้

[155] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 22.

ภาพที่ 245 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ ที่มีระบุนามว่าเป็นเทพเจ้ายู่หวางซ่างตี้ วิหารเง็กอ้วงไต่เทียงจุง ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี

ภาพที่ 246 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ ที่มีระบุนามว่าเป็นเทพเจ้ายู่หวางซ่างตี้ มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ

2.1 ประติมานวิทยาเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ของช่างเป๋งซ้ง

จากประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่ผ่านการสำรวจจำนวน 639 องค์ พบว่ามีเทพเจ้ากวานหยู่ทั้งสิ้น 13 องค์ โดยแบ่งออกได้เป็นสองรูปแบบตามศิราภรณ์และเครื่องนุ่งห่ม

รูปแบบแรก มีจำนวน 7 องค์ สวมชุดและหมวกนักรบ จากการกำหนดอายุจากรูปแบบ หลักฐานจารึก รวมไปถึงข้อมูลสัมภาษณ์นำมาประมวลผลได้ว่าประติมากรรมกลุ่มนี้พบว่าสร้างขึ้นตั้งแต่ช่วง พ.ศ. 2500 จนถึง พ.ศ. 2530 ตัวอย่างเช่น เทพเจ้ากวานหยู่ โรงเจอี่ธงกั๊กอ๊วง อ.เมือง จ.สมุทรปราการ กรุงเทพฯ สร้างประมาณ พ.ศ. 2500-2505, มูลนิธิจิตกุศลขอนแก่น เต็กก่าจีซิมเกาะ ขอนแก่น สร้างประมาณ พ.ศ. 2520-2524 และ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี สร้างประมาณ พ.ศ. 2525-30 เป็นต้น หลักฐานกลุ่มนี้มักพบร่วมหลักฐานจารึกป้ายระบุพระนามที่เกี่ยวข้องกับเทพเจ้ากวานหยู่โดยตรง หรือประดิษฐานคู่กับพระสกันทโพธิสัตว์ แสดงให้เห็นว่า **รูปแบบแรกนี้คงเกี่ยวข้องกับความเชื่อโดยพื้นฐานทั่วไปของเทพเจ้ากวานหยู่** คือ เป็นตัวแทนนักรบ วีรบุรุษ ซึ่งมีเค้ามาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังเป็นอย่างต่ำ[156] โดยเฉพาะในด้านความซื่อสัตย์ ความซื่อตรง และมีคุณธรรม[157] อาจรวมถึงเป็นเทพพิทักษ์ในด้านการค้าขาย[158] และ เทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะ พระสังฆารามปาลโพธิสัตว์ โพธิสัตว์ที่ทำหน้าที่เป็นผู้พิทักษ์วัดในพุทธศาสนาซึ่งปรากฏมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง[159]

---

[156] Teng Li, “Making the Guan Yu Cult: The Rise of Guan Yu in National Sacrifice, Buddhism and Taoism” (The Degree of Master of Arts, Department of History, Faculty of Social Science, University of Macau, 2016), 23-24.

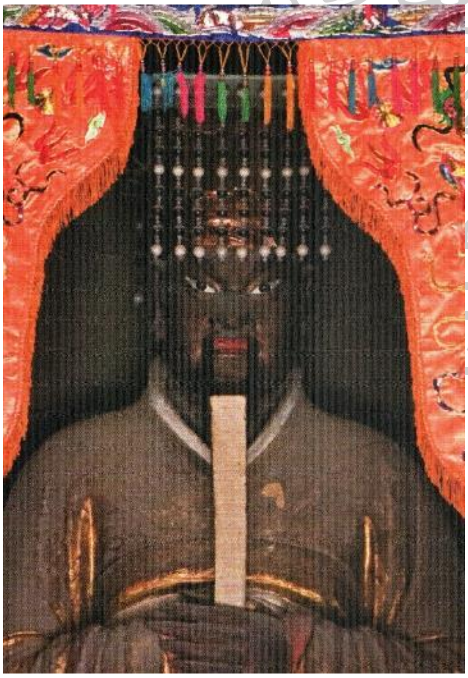
[157] ณฐกมล ตนุพันธ์. “ศึกษาวิเคราะห์ธรรม ด้านความซื่อสัตย์ ตามหลักพระพุทธศาสนาของ ตัวละคร กวนอู ที่ปรากฏในวรรณกรรม เรื่อง สามก๊ก” **วารสารวิชาการ มจร บุรีรัมย์** 2, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 13.

[158] กนกพร เจริญแสนสวย, “การศึกษามิติสัมพันธ์ของความเชื่อส่วนบุคคลในเทพเจ้ากวนอู สำหรับการสร้างแรงผลักดันทางธุรกิจ ของชาวไทยเชื้อสายจีนย่านเยาวราช” (สาขาวิชาการจัดการภาครัฐและภาคเอกชน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557), 28.

[159] ในสมัยราชวงศ์ซ่ง พุทธศตวรรษที่ 17 พบหลักฐานบันทึก ฉงเจี้ยนกวานเจียงจุนเมี่ยวจี้ เขียนโดย จางชางยิง กล่าวถึงเหตุการณ์พระอาจารย์จื้ออี่พบเทพเจ้ากวานหยู่แต่มีการเพิ่มเติมว่า กวานหยู่ได้ปวารณาตนขอรับศีลห้า ขอพิทักษ์พุทธศาสนา และเป็นผู้ช่วยเหลือพระอาจารย์จื้ออี่ก่อตั้งวัดยู่ฉวาน ในช่วงเวลาดังกล่าวนี้เองจึงมีการเรียกชื่อเทพเจ้ากวานหยู่เป็น เฉียหลานผูซ่า เป็นการยกสถานะจากเทพเจ้าท้องถิ่นเป็นพระโพธิสัตว์ในพุทธศาสนาผู้พิทักษ์อารามหรือที่เรียกว่า พระสังฆารามปาลโพธิสัตว์ ดู Teng Li, “Making the Guan Yu Cult: The Rise of Guan Yu in National Sacrifice, Buddhism and Taoism”, 40-42.

รูปแบบที่สอง มีจำนวน 6 องค์ สวมศิราภรณ์เหมี่ยนและชุดพระจักรพรรดิ จากการกำหนดอายุจาก รูปแบบทางศิลปกรรม หลักฐานจารึก รวมไปถึงข้อมูลสัมภาษณ์นำมาประมวลผลได้ว่าประติมากรรมกลุ่มนี้พบว่าสร้างขึ้นควบคู่ไปพร้อมกับรูปแบบแรก คือ พ.ศ. 2500 จนถึง พ.ศ. 2536-2540 ตัวอย่างเช่นประดิษฐานอยู่ ณ พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี, มูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ และ ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี เป็นต้น ประติมากรรมรูปแบบที่สองเกือบทั้งหมดพบร่วมกับจารึกที่ระบุว่าเป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ดังนั้น**รูปแบบสองคงเป็นกลุ่มเทพเจ้ากวานหยู่ที่มีการผนวกเอาความเชื่อเรื่องเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เข้ามาเพิ่มเติม**

แต่ลักษณะทางประติมานวิทยาทั้งสองรูปแบบที่กล่าวมาข้างต้นคงใช้ได้เฉพาะกับประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งเท่านั้นไม่อาจนำมาใช้กับประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่องค์อื่นๆ นอกเหนือไปจากผลงานของช่างเป๋งซ้งได้ สาเหตุเพราะประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่บางชิ้นทั้งในจีนและไทยที่มีอายุเก่ากว่าของช่างเป๋งซ้งสวมศิราภรณ์เหมี่ยนและชุดพระจักรพรรดิแต่ไม่พบหลักฐานที่ระบุว่าเป็นเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ (ภาพที่ 247, 248)



ภาพที่ 247 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ สมัยราชวงศ์ชิง ศาลเจ้าฉางผิงกวานตี้ เมืองยุ่นเฉิง มณฑลซานซี

ที่มา 张继禹《中国道教神仙造像大系》北京：五洲传播出版，2012年，103.(จางจี้หยู่, จงกั๋วเต้าเจี้ยวเฉินเซียนจ้าวเซี่ยงต้าซี่ (เป่ย์จิง: อู่โจวฉวานโปชูป่าน), 103.)

ภาพที่ 248 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ ศาลกวนอู เขตคลองสาน กรุงเทพฯ

2.2 เทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้

เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ตามความเชื่อของชาวจีนเป็นจักรพรรดิแห่งทวยเทพตามคติความเชื่อของศาสนาเต๋า เป็นผู้ทรงพลานุภาพทั้งปวง ปกครองทั้งสามภพ (สวรรค์, โลก และ บาดาล) สิบทิศ, สี่เกิด (การเกิดของสัตว์ 4 แบบ คือ เกิดจากครรภ์, เกิดจากไข่, เถ้าไคล และ ผุดขึ้นเป็นตัวเลย) และวิถีหก (เทวดา, อสูร, มนุษย์, สัตว์เดียรัจฉาน, เปรต และ สัตว์นรก)[160] หลังจากที่ ซานชิง เทพเจ้าสูงสุดในศาสนาเต้าทั้งสามสร้างโลกขึ้น[161] ความเชื่อเรื่องเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เชื่อกันว่าน่าจะพัฒนามาจากเทพเจ้าตามธรรมชาติซึ่งเรียกว่า "ช่างตี้" ซึ่งเป็นคำเรียกเทพเจ้าผู้ทรงรู้ทุกสรรพสิ่ง ดำรงซึ่งอำนาจทั้งมวล ไม่สามารถมองเห็นได้ด้วยตาเปล่า[162] จนกระทั่งในสมัยพระจักรพรรดิฮุยจง ราชวงศ์ซ่ง (พุทธศตวรรษที่ 17) จึงมีการบูชาเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เป็นพระจักรพรรดิแห่งทวยเทพอย่างชัดเจน

---

[160] 张继禹《中国道教神仙造像大系》北京: 五洲传播出版，2012年，49. (จางจี้หยู่, จงกั๋วเต้าเจี้ยวเฉินเซียนจ้าวเซี่ยงต้าซี่ (เป่ย์จิง: อู่โจวฉวานโปชูป่าน, 2012), 49.)

[161] สัมภาษณ์ นายธีร์ โสตสิทธิกำแหง, รองประธานมูลนิธิเต๋าธรรมะสยาม, 21 สิงหาคม 2563.

[162] Keith Stevens, "THE JADE EMPEROR AND HIS FAMILY 玉皇大帝 YU HUANG TA TI, " **Journal of the Hong Kong Branch of the Royal Asiatic Society**, no. 29 (1989): 18.

และมีการสร้างอารามอุทิศให้แก่พระองค์[163] ความเชื่อดังกล่าวมีสืบมาจนถึงสมัยราชวงศ์ชิงและได้แพร่เข้ามาในไทย

จากที่กล่าวประวัติมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าประวัติที่มาของเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ต่างจากเทพเจ้ากวานหยู่ซึ่งเป็นวีรบุรุษผู้มีคุณธรรมซึ่งมีชีวิตอยู่จริงสมัยสามก๊ก ดังนั้นแล้วจึงเกิดข้อสงสัยว่าคติความเชื่อการผสานความเชื่อเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เข้ากับเทพเจ้ากวานหยู่เกิดขึ้นได้อย่างไร

<u>ที่มาความเชื่อเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้</u>

สำหรับประเด็นการผสานความเชื่อเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เข้ากับเทพเจ้ากวานหยู่นั้น เชื่อว่าคงเกิดขึ้นมาในจีนก่อนที่จะแพร่มายังไทย ดังที่ปรากฏพบบันทึก *เต๋อเจี้ยวเตี้ยนเตี่ยนชื่ออี้*[164] พิมพ์เผยแพร่โดยสมาคมเผยแพร่คุณธรรม "เต็กก่า" จีจินเกาะ แห่งไทยซึ่งอาจเป็นร่องรอยที่มาความเชื่อดังกล่าว โดยบันทึกเล่มนี้เขียนขึ้นจากการประทับทรงเขียนไม้กี[165] ของ เจียมเทียงงั่งแห่งเทวโลก ณ มณฑลเสฉวน กล่าวอย่างสรุปว่า

ในปี พ.ศ. 2467 องค์พระเป็นเจ้าแห่งสวรรค์ทรงพระนามว่า "**เฮี่ยงเกวียงเกาเซี่ยงตี่เง็กอ้วงไต่-เทียงจุง**" และเหล่าเทพเจ้า ประชุมหาทางแก้ไขเรื่องที่จะเกิดกลียุค ขณะที่ประชุมกันอยู่นั้นพระผู้เป็นเจ้าแห่งสวรรค์ทรงแจ้งให้ที่ประชุมทราบว่าจะขอลาออกจากตำแหน่งพระผู้เป็นเจ้าแห่งสวรรค์ หลังจากนั้นจึงมีการประชุมเลือกหาองค์พระผู้นำใหม่ซึ่งผลปรากฏว่า**เทพเจ้ากวนอู** ได้รับเลือกเป็น **เง็กเซียนฮ่องเต้** ทรงพระนามว่า "**เหี่ยงเมี้ยงเกาเซิ่งตี่เง็กอ๊วงเซี่ยจ๋วยไต้เทียงจุง**"[166]

นอกจากนี้ยังพบหลักฐานบันทึกหลายเล่มในไต้หวันที่กล่าวถึงเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ เช่น *อู่เจี้ยวจุนก้งอี้เจี้ยนจู่กวานเซิ่งตี้จุนโซ่วฉานยู่ตี่จิงลู้* และ *เหยาฉือเซิ่งจื้อ* โดยบันทึกเล่มที่สองได้กล่าวถึงพระนามเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ตั้งแต่อดีตสืบจนถึงปัจจุบันทั้งหมด 18

---

[163] Stuart Alve Olson, **THE JADE EMPEROR'S MIND SEAL CLASSIC - A Taoist Guide to Health, Longevity and Immortality** (Minnesota: Dragon Door Publications, 1993), 17.

[164] บันทึกเล่มนี้ไม่ได้ระบุปีที่บันทึกแต่ระบุปี พ.ศ. 2467 ซึ่งเกิดเหตุการณ์การประชุมของเหล่าเทพเจ้า ดังนั้นบันทึกเล่มนี้คงเขียนขึ้นในช่วงเวลาที่ไม่เก่าไปกว่าปีที่ระบุ

[165] ไม้สามง่ามที่ใช้เป็นสื่อกลาง ระหว่างร่างทรง กับ เทพเจ้าจีน ใช้เขียนบนกระดานเปล่าโดยจะมีผู้ดูอยู่ด้านข้างและเขียนสรุป บ่อยครั้งใช้ในพิธีล้างป่าช้าเพื่อใช้หาตำแหน่งต่างๆ

[166] เก็บความจาก ชัย ตันอรรถนาวิน, ประวัติย่อกวนอู พระผู้เป็นจ้าวแห่งสวรรค์ ในสามก๊ก (กรุงเทพฯ : ทรงพลมีเดีย)

พระองค์ โดยองค์สุดท้ายคือ เทพเจ้ากวานหยู่ มีพระนามว่า "ยู่หวางต้าเทียนจุน สวนหลิงเกาช่างตี้"[167] ซึ่งตรงกับภาษาจีนแต้จิ๋วว่า "เหี่ยงเมี้ยงเกาเสี่ยงตี่" สอดคล้องกับบันทึก เต๋อเจี้ยวเตี้ยนเตี่ยนชื่ออี้ ที่พิมพ์โดยสมาคมเต็กก่า[168] ดังนั้นจึงพอสรุปได้ว่าความเชื่อเรื่องเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้คงเกิดขึ้นในจีนก่อนที่จะแพร่ไปยังไต้หวันและไทย เป็นต้น

<u>ปัจจัยการเกิดขึ้นของความเชื่อเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้</u>

สาเหตุที่เกิดการผสานความเชื่อเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เข้ากับเทพเจ้ากวานหยู่นั้น เชื่อว่าอาจเกิดจากแรงขับเคลื่อนจากสองส่วน คือ

1. **ราชสำนักจีน** ให้ความเคารพนับถือเทพเจ้ากวานหยู่เป็นอย่างสูง นับตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิงเรื่อยมาจนถึงราชวงศ์ชิงถือได้ว่าเป็นช่วงเวลาที่ความเชื่อในเทพเจ้ากวานหยู่ได้รับความนิยมสูงสุด[169] สิ่งที่เห็นได้ชัดเจ้าอย่างหนึ่งคือ การยกฐานะให้เทพเจ้ากวานหยู่เป็นพระจักรพรรดิ ซึ่งปรากฏอยู่ในพระนามที่ได้รับการสถาปนาจากพระจักรพรรดิจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิงจนถึงราชวงศ์ชิง ตัวอย่างที่สำคัญ เช่น พระจักรพรรดิว่านหลี้ ทรงถวายพระนามเทพเจ้ากวานหยู่ ว่า "ซานเจี้ยฝูหมัวต้าเฉินเวย์-กว่านเจิ้นเทียนจุนกวานเชิ่งตี้จุน"[170] และ พระนามท้ายๆที่ได้รับการสถาปนา คือ "เหรินเหย่งเวย์เสี่ยน-ฮู่กั๋วเป่าหมินจิงเฉินซุยจิ้งอี้จ้านซวานเต๋อจงยี่เฉินอู่กวานเชิ่งต้าตี้" โดยพระจักรพรรดิซุ่นจื้อ แห่งราชวงศ์ชิง เมื่อ พ.ศ. 2187[171] จากพระนามทั้งสองที่ยกตัวอย่างมานั้น

---

[167] 張澤洪《台湾的關帝信仰》《弘道第》，2004 年，第 21 期，67 。(จางเจ๋อหง, "ไต้วันเต่อกวานตี้ซิ่นหยั่ง," **หงเต้า** 2004, ฉบับที่ 21, 67).

[168] สมาคม "เต็กก่า" ก่อตั้งขึ้นครั้งแรกในนาม จีเฮียงเกาะ เมื่อปี พ.ศ. 2482 เมืองเฉาหยาง (เตี่ยเอี๊ย) มณฑลกว่างตง และได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่วแถบเมืองเฉาโจว (แต้จิ๋ว) และช่านโถว (ซัวเถา) ก่อนที่จะขยายสาขาออกไปในฮ่องกง ไทย มาเลเซีย สิงคโปร์ ฯลฯ ดู cklee, 德教会历史记载 (เต๋อเจี้ยวหุ้ยลี่ฉื่อจี้ไจ่), เข้าถึงเมื่อ 21 สิงหาคม 2563, เข้าถึงได้จาก http://www.dedjaonism.org/index.php/2015-01-29-04-38-47/2015-01-29-06-58-29/498-2015-03-22-11-40-18. โดยสาขาในไทยแห่งแรกๆ คือ จีจินเกาะ ก่อตั้งขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2495 ปัจจุบันเฉพาะในไทยมีธรรมสถาน "เต็กก่า" 77 แห่ง ดู มูลนิธิการกุศลมุกดาหาร, คำนำแห่งธรรมศาสน์, "เต็กก่า จีหมกเกาะ", เข้าถึงเมื่อ 21 สิงหาคม 2563, เข้าถึงได้จาก www.tekkacheemukkhor.com/morality.php

[169] Teng Li, "Making the Guan Yu Cult: The Rise of Guan Yu in National Sacrifice, Buddhism and Taoism", 31.

[170] เรื่องเดียวกัน, 80.

[171] เรื่องเดียวกัน, 33.

จะเห็นว่ามีการใช้คำว่า “ตี้จุน” และ “ต้าตี้” ซึ่งทั้งสองคำล้วนมีความหมายเกี่ยวข้องกับพระจักรพรรดิ

นอกจากพระนามเหล่านี้จะสื่อให้เห็นว่าเทพเจ้ากวานหยู่ได้รับการสถาปนาเป็นพระจักรพรรดิแล้วนั้น คำทั้งสองยังพบอยู่ในพระนามเทพเจ้าชั้นสูง เช่น ซานชิงต้าตี้ เจินหวู่ต้าตี้ รวมไปถึง ยู่หวางต้าตี้ แสดงให้เห็นว่าเทพเจ้ากวานหยู่ได้รับการสถาปนาถูกยกให้เป็นเทพเจ้าชั้นสูงอีกด้วย สิ่งเหล่านี้ยิ่งทำให้สถานะของเทพเจ้ากวานหยู่ดูใกล้ชิดกับเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้มากยิ่งขึ้น

2. ชาวบ้าน คงได้รับผลส่วนหนึ่งจากปรากฏการณ์เหล่านี้ที่เกิดขึ้นในราชสำนัก ส่งผลทำให้มีความศรัทธาในเทพเจ้ากวานหยู่เพิ่มมากขึ้นยิ่งไปกว่าเดิม ผนวกกับด้วยธรรมชาติของชาวบ้านมีความยืดหยุ่นทางความเชื่อมากกว่าราชสำนักส่งผลให้เกิดการปรับเปลี่ยนความเชื่อของเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ จากเดิมในศาสนาเต้าที่เป็นเทพเจ้าสูงสุดพระองค์เดียวปกครองสามภพ ไม่มีการผลัดเปลี่ยนวาระ กลายเป็นชื่อตำแหน่งที่มีการผลัดเปลี่ยนวาระ โดยเทพเจ้ากวานหยู่ซึ่งได้การสถาปนาจากพระจักรพรรดิจีนให้เป็นพระจักรพรรดิและเทพเจ้าชั้นสูงนั้นจึงได้รับการคัดเลือกให้เป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้

<u>การเข้ามาของความเชื่อเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ในไทย</u>

เป็นที่น่าสนใจว่าหลักฐานเทพเจ้ากวานหยู่ของช่างเป๋งซ้งรูปแบบที่สองซึ่งสวมศิราภรณ์เหมี่ยนและชุดพระจักรพรรดิที่เก่าที่สุดสององค์ พบใน พุทธสมาคมจี่ฮงแห่งไทย อ.พานทอง จ.ชลบุรี โดยสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2505 (ภาพที่ 245) และ มูลนิธิส่งเสริมวัฒนธรรม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2509 ซึ่งทั้งสองแห่งนี้ล้วนสังกัดอยู่ในสมาคมเต็กก่า ส่วนหลักฐานประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่รูปแบบที่สองชิ้นอื่นๆ ที่สร้างขึ้นหลังจากนั้น พบว่าอยู่นอกเครือสมาคมเต็กก่า ตัวอย่างเช่น โรงเจพุทธอรุณ (วัดนางสาว) อ.กระทุ่มแบน จ.สมุทรสาคร สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2527, ศาลเจ้ากวงตี้กุง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2531 และมูลนิธิร่วมกตัญญู อ.บางพลี จ.สมุทรปราการ สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2540 เป็นต้น (ภาพที่ 246)

หากดูจากหลักฐานของช่างเป๋งซ้งเหล่านี้อาจแสดงให้เห็นว่า**แต่เดิมสมาคมเต็กก่าคงเป็นแห่งแรกๆที่มีการสร้างประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้** ก่อนที่จะแพร่ไปยังศาสนสถานแห่งอื่นๆ สอดคล้องกับสมาคมดังกล่าวให้ความสำคัญแก่ เทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ เป็นอย่างมาก มีการพิมพ์บันทึกเต๋อเจี้ยวเตี้ยนเตี่ยนชื่ออี้ออกแจก ศาสนสถานหลายแห่งในสังกัดสมาคมเต็กก่ามีการสร้างห้องบูชาประดิษฐานประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ใน

ฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เฉพาะและตั้งในตำแหน่งที่สำคัญและเป็นประธาน แต่จะสรุปว่าสมาคมในเครือเต็กก่าเป็นผู้นำความเชื่อเรื่องเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เข้ามาในไทยได้หรือไม่นั้น พบร่องรอยที่อาจแสดงให้เห็นว่าความเชื่อนี้น่าจะเดินทางเข้ามาในไทยพร้อมกับชาวจีนอพยพกลุ่มอื่นๆ ด้วยไม่เพียงเฉพาะแต่สมาคมเต็กก่าเท่านั้น

จากการตรวจสอบความเชื่อเรื่องเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ในไทยพบว่าศาสนสถานของชาวจีนแห่งอื่นๆ นอกจากในเครือเต็กก่าก็มีความเชื่อเช่นนี้ด้วย เช่น โรงเจเปาเก็งเต็ง อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม[172] และที่สำคัญคือ โรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ โรงเจแห่งนี้นอกจากพบประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ซึ่งมีชื่อระบุว่าคือ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ (ภาพที่ 249) แล้วยังพบแผ่นป้ายพระนามระบุ “ยู่หวางต้าเทียนจุน สวานฉยงเกาช่างตี้”(ภาพที่250) จากการตรวจสอบแผ่นป้ายนี้แม้จะไม่ใช่พระนามของเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ แต่ได้**แสดงให้เห็นคติความเชื่อเรื่องเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เป็นตำแหน่งที่มีการผลัดเปลี่ยนวาระ** ไม่ได้เป็นพระนามของเทพเจ้าองค์ใดองค์หนึ่ง เพราะพระนามที่ปรากฏในแผ่นป้ายนี้คือพระนามของเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้องค์ที่ 17 องค์ก่อนเทพเจ้ากวานหยู่ซึ่งตรงกับที่ปรากฏอยู่ในบันทึก เหยาฉือเชิ่งจื้อ ที่ได้กล่าวมาแล้วสอดคล้องกับโรงเจแห่งนี้มีอายุร้อยกว่าปี[173] ซึ่งหากนับย้อนไปในขณะนั้นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ยังเป็นองค์ที่ 17 ส่วนเทพเจ้ากวานหยู่เพิ่งได้รับการสถาปนาให้เป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ เมื่อปี พ.ศ. 2467 จึงมีความเป็นไปได้ว่าป้ายนี้คงสร้างขึ้นพร้อมกับช่วงเริ่มแรกในการสร้างโรงเจก่อน ปี พ.ศ. 2467

ภาพที่ 249 ประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ พร้อมป้ายชื่อระบุว่าคือ เทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ณ โรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ

---

[172] สัมภาษณ์ ผู้ดูแลโรงเจเปาเก็งเต็ง อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม, 25 กุมภาพันธ์ 2563.

[173] สัมภาษณ์ ธนกร แก่นการ, ผู้ช่วยงานโรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ, 23 ตุลาคม 2563.

ภาพที่ 250 ป้ายชื่อระบุพระนามยู่หวางช่างตี้ องค์ที่ 17 ณ โรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้ แสดงให้เห็นว่าเดิมทีความเชื่อเทพเจ้ากวานหยู่เป็นเทพเจ้าตัวแทนวีรบุรุษผู้ซื่อสัตย์ รวมไปถึงเป็นเทพพิทักษ์ในด้านการค้าขาย และ พระสังฆารามปาลโพธิสัตว์ จนกระทั่งประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นอย่างช้าจึงเกิดพัฒนาการทางความเชื่อของเทพเจ้ากวานหยู่กลายเป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ซึ่งเป็นจักรพรรดิแห่งทวยเทพตามคติความเชื่อของศาสนาเต๋า ดังที่ปรากฏหลักฐานในบันทึกต่างๆ มูลเหตุนั้น เชื่อว่าอาจเกิดจาก ราชสำนักจีน ได้สถาปนาพระนามเทพเจ้ากวานหยู่ให้เป็นพระจักรพรรดิ และยกให้เป็นเทพเจ้าชั้นสูงจึงทำให้สถานะของเทพเจ้ากวานหยู่ดูใกล้ชิดกับเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้มากยิ่งขึ้น ส่งผลแก่ ชาวบ้าน มีความศรัทธาเพิ่มมากขึ้น ผนวกกับด้วยธรรมชาติของชาวบ้านมีความยึดหยุ่นทางความเชื่อมากกว่าราชสำนัก ทำให้เกิดการปรับเปลี่ยนความเชื่อของเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ จากเดิมในศาสนาเต้าที่เป็นเทพเจ้าสูงสุดพระองค์เดียวปกครองสามภพ ไม่มีการผลัดเปลี่ยนวาระ กลายเป็นชื่อตำแหน่งที่มีการผลัดเปลี่ยนวาระโดยเทพเจ้ากวานหยู่ได้รับการคัดเลือกให้เป็นเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ปรากฏการณ์ดังกล่าวคงเกิดขึ้นในจีนก่อนที่จะส่งต่อมายังไทยโดยชาวจีนอพยพ โดยสมาคมเต็กก่าคงเป็นกลุ่มชาวจีนที่ให้ความสำคัญแก่เทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้เป็นอย่างมากจนปรากฏออกเป็นรูปธรรมคืองานศิลปกรรมที่ชัดเจน

3. คติความเชื่อพระตาราในไทย

จากการสืบค้นหลักฐานพระตาราที่มีรายงานแน่ชัดว่าพบในไทยก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 พบหลักฐานเพียงองค์เดียวโดยมีอายุในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 จนกระทั่งในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25-ต้นพุทธศตวรรษที่ 26 จึงกลับมาพบอีกครั้งเป็นจำนวนหนึ่งโดยหนึ่งในนั้น คือ ประติมากรรมผลงานช่างเป๋งซัง ประดิษฐาน ณ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2522-2524 (ภาพที่ 251) ผนวกกับ งานศึกษาก่อนหน้าที่เกี่ยวข้องกับพระตาราโดยส่วนมากจะเป็นการให้ข้อมูลพื้นฐานของพระตารา มีเพียงงานศึกษาของ ลลิดา ชัยกุล ที่การกล่าวถึงการเข้ามาของความเชื่อในพุทธศาสนานิกายวัชรยานแบบทิเบตในไทยแต่เป็นเพียงภาพรวมและเน้นการศึกษาประติมานวิทยาที่ปรากฏในภาพทังกามากกว่า[174] ด้วยเหตุนี้จึงเกิดประเด็นความเชื่อเฉพาะเรื่องพระตาราในดินแดนไทยว่ามีความเป็นมาอย่างไร ตลอดจนการกลับมาพบหลักฐานพระตาราอีกครั้งในช่วงเวลาดังกล่าวมีที่มาอย่างไร และมีลักษณะความเชื่อเป็นอย่างไร ผ่านการศึกษาประติมากรรมพระตาราของช่างเป๋งซัง

ภาพที่ 251 พระตาราโพธิสัตว์ ประดิษฐาน ณ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี

---

[174] ลลิดา ชัยกุล, “พุทธจิตรกรรมทังกาในลัทธิวัชรยานแบบทิเบตที่เก็บรักษาไว้ที่วัดโพธิ์เย็น (โผวเหย่งหยี่) อำเภอท่ามะกา จังหวัดกาญจนบุรี และมูลนิธิพันดารา อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี” (วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), ง.

3.1 ที่มาของคติความเชื่อเรื่องพระตาราในไทยกับผลงานของช่างเป๋งซ้ง

คติความเชื่อเรื่อง พระตารา หรือบ้างเรียกว่า พระโพธิสัตว์ตารา[175], นางตารา[176] หรือเทวีตารา[177] เกิดขึ้นที่อินเดียโดยได้รับความนิยมอย่างสูงในพุทธศาสนานิกายวัชรยาน เชื่อกันว่าพระองค์ คือ องค์คุณของความกรุณาที่ปรากฏขึ้นจากปัญญาของพุทธภาวะ หลักฐานลายลักษณ์อักษรที่เก่าที่สุดซึ่งมีการกล่าวถึงพระตาราปรากฏขึ้นครั้งแรกๆ ในคัมภีร์มัญชุศรีมูลกัลป์ (พุทธศตวรรษที่ 10-13)[178] หากแต่ถ้าเชื่อตามคัมภีร์ของทิเบตว่าท่านนาคารชุนได้ประพันธ์บทสวดและบทปฏิบัติบูชาพระตารา รวมไปถึงมีลักษณะทางประติมานวิทยาพระตารา 21 พระองค์เฉพาะซึ่งสืบมาจากท่านนาคารชุน[179] นั้นหมายความว่าความเชื่อพระตาราอาจมีขึ้นมาก่อนหน้าตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 8 แล้ว ความเชื่อพระตาราได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยราชวงศ์ปาละตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 13 เป็นต้นมา[180] ก่อนที่จะแพร่ไปยังเนปาล ชวา ทิเบต มองโกลเลีย และจีน เป็นต้น โดยลักษณะทางประติมานวิทยาที่สำคัญและเป็นที่นิยมของพระตารา คือ เป็นบุคคลเพศหญิง แต่งกายประดับเครื่องประดับ พระหัตถ์ขวาแสดงวรทมุทรา (ประทานพร) พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นถือดอกบัวอุตปาละ (ดอกบัวขาบ) ประทับนั่งในท่าลลิตาสนะ

3.2 หลักฐานพระตาราที่พบในดินแดนไทย

ความเชื่อเรื่องพระตาราเป็นที่นิยมอยู่ในเกาะชวาดังเห็นได้จากจารึกที่กล่าวถึงการสถาปนาจันทิกะละสันเพื่อถวายแด่พระตาราในพุทธศตวรรษที่ 13[181] และคงส่งอิทธิพลมาให้ไทยเนื่องจากพบหลักฐานประติมากรรม พระศยามตารา อายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 14 พบใน จ.สงขลา รูปแบบ

---

[175] ผาสุข อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน** (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรสมัย, 2543), 88.

[176] ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ ษัฏเสน, **พระพุทธศาสนาแบบธิเบต** (กรุงเทพฯ : ศูนย์ไทยธิเบต, 2554),133.

[177] ผาสุข อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน**, 78.

[178] Martin Willson, **In Praise of Tara: Songs to the Saviouress** (Massachusetts: Wisdom Publications, 1992), 40.

[179] Stephan Beyer, **The Cult of Tara: Magic and Ritual in Tibet** (Berkeley: University of California Press, 1978), 469-470.

[180] Mallar Ghosh, **Development of Buddhist Iconography in Eastern India** (New Delhi: Munshiram Manoharlal , 1980), 6.

[181] Roy E. Jordaan, “The Tara temple of Kalasan in Central Java,” **In: Bulletin de l'Ecole française d'Extrême-Orient**, no. 85 (1998): 165.

ศิลปะศรีวิชัย (ภาพที่ 252) ซึ่งเป็นศิลปกรรมที่มีความสัมพันธ์กับศิลปะที่พบในเกาะชวา แต่ความเชื่อเรื่องพระตาราในไทยคงไม่เป็นที่นิยมแพร่หลายมากนักเนื่องมาจากพบหลักฐานเป็นจำนวนน้อย และหลังจากพุทธศตวรรษที่ 14 เป็นต้นไปไม่พบหลักฐานพระตาราอีกเลย

ภาพที่ 252 พระศยามตารา พบที่ อ.สทิงพระ จ.สงขลา จัดแสดง ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติสงขลา
ที่มา ww.virtualmuseum.finearts.go.th/songkhla/ index. php/th/virtual-model-3 6 0 / 35-นางศยามตารา.html

<u>พระตาราผลงานของช่างเป๋งซ้ง</u>

ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 พบหลักฐานพระตาราอีกครั้ง โดยตัวอย่างหลักฐานที่สำคัญคือ พระตารา ผลงานของช่างเป๋งซ้ง ประดิษฐาน ณ วัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ.จันทบุรี สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2522-2524 (ภาพที่ 251) ลักษณะทางประติมานวิทยาโดยรวมคล้ายกับพระตาราในศิลปะทิเบต-จีนซึ่งรับอิทธิพลจากอินเดียอีกทอดหนึ่ง คือประทับท่าลลิตาสนะ พระหัตถ์ขวาแสดงวรทมุทรา พระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นถือดอกบัว แต่ลักษณะที่แปลกแตกต่างออกไปจากพระตาราศิลปะทิเบต-จีนโดยทั่วไป (ภาพที่ 253) ได้แก่

(1) ลักษณะเครื่องศิราภรณ์ของพระตาราโดยปกติจะนิยมทำเป็นตาบห้าใบภายในประดับลายกนก แต่ช่างเป๋งซ้งกลับประดับพระพุทธรูปภายในแต่ละตาบแทนลายกนก สาเหตุที่ช่างทำเช่นนี้ได้กล่าวมาแล้วในบทที่ 3 ว่าช่างเป๋งซ้งน่าจะคุ้นชินกับ “หวู่ฝัวก้วน” ซึ่งเป็นศิราภรณ์ของพระสงฆ์ที่มีการประดับตาบห้าใบภายในประดับพระพุทธรูป เมื่อช่างออกแบบตาบของพระตาราช่างจึงนำรูปแบบที่เคยชินของหวู่ฝอก้วนมาใช้

(2) โดยปกติพระวรกายท่อนบนของพระตาราในศิลปะจีน-ทิเบตจะค่อนข้างเปลือย มีเพียงเครื่องประดับหรือแถบผ้าขนาดเล็กที่เรียกว่า "วาสตระยัชโยปวีต" ห่มเฉียงพาดกลางพระอุระ หากแต่ประติมากรรมพระตาราของช่างเป๋งซ้งกลับมีผ้าห่มเฉียงขนาดใหญ่ปกปิดพระอังสาซ้าย

(3) พระถันแบนเรียบเหมือนไม่มี ซึ่งโดยปกติแล้วพระตาราในศิลปะจีน-ทิเบต จะให้ความสำคัญกับพระถัน สาเหตุช่างเป๋งซ้งทำเช่นนี้คงนำแบบแผนการสร้างเทพเจ้าจีนมาใช้เนื่องจากวัฒนธรรมการทำรูปเคารพจีนที่เป็นสตรีจะไม่นิยมเปิดพระอุระตลอดจนทำพระถันให้นูนชัดนัก

(4) ผ้านุ่งที่ถูกดึงขึ้นสูงปิดพระอุทรพร้อมประดับแถบยาวตกลงมา โดยปกติแล้วพระตาราในศิลปะจีน-ทิเบต ผ้านุ่งจะไม่สูงเช่นนี้และไม่ปรากฏแถบผ้าหากแต่การทำเช่นนี้เนื่องจากช่างเป๋งซ้งคุ้นชินกับการทำประติมากรรมเทพเจ้าจีนซึ่งโดยปกติจะนิยมดึงผ้านุ่งขึ้นสูงและประดับแถบดังกล่าว

(5) สัดส่วนพระวรกายค่อนข้างผิดแปลกไปจากธรรมชาติ ได้แก่ สัดส่วนพระเศียรและพระหัตถ์ที่ค่อนข้างใหญ่กว่าปกติ

จากลักษณะทั้ง 5 ประการที่กล่าวมาข้างต้นแสดงให้เห็นว่าช่างเป๋งซ้งไม่ถนัดในการทำรูปบุคคลที่นั่งท่าดังกล่าวเนื่องจากเทพเจ้าจีนโดยปกติไม่นั่งท่าลลิตาสนะ จึงทำให้การกำหนดสัดส่วนผิดแปลกไป และ ไม่เข้าใจในระบบของพระตาราในศิลปะจีน-ทิเบตช่างจึงนำระเบียบรูปแบบบางประการที่พบบ่อยในประติมากรรมเทพเจ้าจีนมาปรับใช้ เช่น การปกปิดพระถัน การประดับแถบผ้ายาวหน้าผ้านุ่ง เป็นต้น

ทั้งจำนวนของพระตาราที่ช่างเป๋งซ้งสร้างพบเพียง 1 องค์ ผนวกกับรูปแบบที่ปรากฏซึ่งมีรายละเอียดหลายส่วนผิดไปจากพระตาราที่นิยมในศิลปะจีน-ทิเบต ย่อมแสดงให้เห็นถึงคติความเชื่อของพระตาราที่ยังไม่เป็นที่นิยมมากนักในช่วงเวลาที่สร้างประติมากรรมชิ้นนี้คือประมาณ พ.ศ. 2522-2524

ภาพที่ 253 พระตาราโพธิสัตว์ ศิลปะทิเบต-จีน สมัยราชวงศ์ชิง พุทธศตวรรษที่ 23 สมบัติของ Royal Ontario Museum แคนาดา ที่มา https://www.himalayanart.org /items/77548 (เข้าถึงเมื่อ 20 พฤษภาคม 2563)

3.3 การเข้ามาของคติความเชื่อเรื่องพระตาราในไทย

นอกจากพระตาราที่เป็นผลงานของช่างเป๋งซ้งดังที่กล่าวมาแล้ว ยังพบหลักฐานสำคัญอื่นๆ คือ พระตารา ประดิษฐานติดกับผนังหลังพระประธานด้านนอกโบสถ์ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี คงสร้างขึ้นประมาณ พ.ศ. 2490 ซึ่งเป็นช่วงที่สร้างวัด[182] (ภาพที่ 254) ทังกาพระตารา 21 พระองค์ สมบัติวัดโพธิ์เย็น สันนิฐานว่าคงนำเข้ามาเมื่อคราวท่านโพธิ์แจ้งรับคำสอนจากท่านนอรา ริมโปเช เมื่อปี พ.ศ. 2479[183] (ภาพที่ 255) และจารึกหฤทัยธารณีของพระตาราทั้ง 21 พระองค์ล้อมโบสถ์ของวัดโพธิ์เย็น (ภาพที่ 256)

---

[182] ชมรมมหายาน, **ชุมนุมธรรมภาษิตจีน-ไทย เนื่องในโอกาสฉลองอายุวัฒนมงคล 74 ปี พระอาจารย์จีนวินยานุกร (เย็นอี่) เจ้าอาวาสวัดโพธิ์เย็น** (กรุงเทพฯ:อมรินทร์พริ้นติ้งแลนด์พับลิชซิ่ง, 2557), 15.

[183] ริโวเชธรรมสถาน, **ทุกอย่างก้าวคือการรู้แจ้ง สารัตถธรรมวัชรยาน** (สมุทรปราการ : ริโวเชธรรมสถาน), 208.

จากหลักฐานทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระตาราทั้งที่ช่างเป๋งซ้งสร้างซึ่งประดิษฐานอยู่ในวัดมังกรบุปผาราม และพระตาราที่พบในวัดโพธิ์เย็น ทั้งสองวัดที่กล่าวมานี้ล้วนเป็นวัดในสังกัดจีนนิกายและถือเป็นหลักฐานที่เก่าที่สุดรองจากพระตาราที่พบในภาคใต้โดยมีอายุประมาณพุทธศตวรรษที่ 14 ที่พบด้วยเหตุนี้จึงเชื่อว่าพระสงฆ์ในสังกัดจีนนิกายน่าจะเป็นผู้นำความเชื่อพระตาราเข้ามาในไทยเป็นกลุ่มแรก

จากการสืบค้นพบว่าผู้ที่นำความเชื่อเรื่องพระตาราดังกล่าว ซึ่งรวมไปถึงความเชื่ออื่นๆ จากนิกายวัชรยานแบบทิเบตในปลายพุทธศตวรรษที่ 25 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 26 เข้ามายังไทยกลุ่มแรกๆ คือพระภิกษุในสังกัดจีนนิกายแห่งไทยที่สำคัญมีด้วยกัน 2 ท่าน คือ

(1) พระมหาคณาจารย์จีนธรรมสมาธิวัตร (ท่านเจ้าคุณโพธิ์แจ้ง) อดีตเจ้าคณะใหญ่คณะสงฆ์จีนนิกายแห่งไทย (พ.ศ. 2444-2529)[184] จากการสืบค้นประวัติพบว่าในปี พ.ศ. 2477 ท่านโพธิ์แจ้งได้เดินทางไปจีนเพื่อเข้ารับการอุปสมบท ณ วัดญาณสถิตย์ (อารามฮุ่ยกื้อยี่) บนเขาป๋อฮั้วซัว มณฑลกังโซว หลังจากนั้นในปีเดียวกันได้เข้าถวายตัวเป็นศิษย์ ท่านนอรา ริมโปเช รองสังฆราชแห่งวัดริโวเชในทิเบตตะวันออก พระอาจารย์ในสายการปฏิบัติ "ตักลุงกาจู" [185] ซึ่งขณะนั้นได้ลี้ภัยทางการเมืองจากรัฐบาลกลางลาซามาอาศัยอยู่ในจีน[186] ท่านนอรา ริมโปเช ได้ประกอบพิธิมนตราภิเษกและถ่ายทอดคำสอนศักดิ์สิทธิ์ทั้งหมดให้ อีกทั้งยังแต่งตั้งให้เป็นวัชราจารย์ผู้สืบทอดคำสอนของท่านอย่างเป็นทางการ พร้อมกับมอบธรรมสมบัติและคัมภีร์ศักดิ์สิทธิ์ให้ ในปี พ.ศ. 2479 จึงเดินทางกลับไทย[187]

(2) หลวงจีนคณาณัติจีนพรต (เย็นบุญ) (พ.ศ. 2463- 2526) ซึ่งเป็นศิษย์รูปสำคัญรูปหนึ่งของท่านเจ้าคุณโพธิ์แจ้ง หลังจากที่บรรพชาเป็นสามเณร ณ สำนักสงฆ์หลับฟ้า กรุงเทพฯ[188] แล้ว ในปี พ.ศ. 2483 ได้เดินทางไปจีนเพื่ออุปสมบทและศึกษาพระธรรมจากพระอารามสำคัญทั่วจีน รวมไปถึง

---

[184] ชมรมมหายาน, **หนังสืออนุสรณ์โพธิ์แจ้งมหาเถระ งานบำเพ็ญกุศลทักษิณานุปทาน ครบรอบ ๒๐ ปี มรณภาพ**, 7-31.

[185] ริโวเชธรรมสถาน, **ทุกอย่างก้าวคือการรู้แจ้ง สารัตถธรรมวัชรยาน**, 1.

[186] สัมภาษณ์ ชาญชัย คูณทวีลาภ, ประธานริโวเช่ธรรมสถาน และลูกศิษย์ผู้ที่ท่านเจ้าโพธิ์แจ้งเป็นพระอุปฌาชย์ให้, 10 กันยายน 2563.

[187] ริโวเชธรรมสถาน, **ทุกอย่างก้าวคือการรู้แจ้ง สารัตถธรรมวัชรยาน**, 208.

[188] สำนักสงฆ์หลับฟ้า เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ สร้างโดยท่านเจ้าโพธิ์แจ้งเมื่อปี พ.ศ. 2479 ปัจจุบันถูกจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยขอคืนพื้นที่ ดู ชมรมมหายาน, **หนังสืออนุสรณ์โพธิ์แจ้งมหาเถระ งานบำเพ็ญกุศลทักษิณานุปทาน ครบรอบ ๒๐ ปี มรณภาพ**, 14.

ได้ศึกษาพุทธศาสนานิกายวัชรยานแบบทิเบตกับพระวัชราจารย์เจียงเกียงฮู จนกระทั่ง พ.ศ.2490 จึงเดินทางกลับมาไทยและติดตามท่านเจ้าคุณโพธิ์แจ้ง ช่วยสร้างวัดโพธิ์เย็น และในปี พ.ศ.2493 ได้รับแต่งตั้งเป็นรองเจ้าอาวาสวัดโพธิ์เย็น[189] เชื่อกันว่ามนต์อักษรทิเบตต่างๆ ที่พบในวัดสังกัดจีนนิกาย เช่น วัดโพธิ์เย็น วัดมังกรกมลาวาส และวัดมังกรบุปผารามล้วนเป็นฝีมือของท่านเย็นบุญเนื่องจากท่านมีความสามารถในด้านการเขียนอักษร นอกจากนี้พระตารา ประดิษฐาน ณ วัดมังกรบุปผาราม ซึ่งเป็นฝีมือของช่างเป๋งซังที่สร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 2522-2524 นั้น ท่านเย็นบุญอาจเป็นผู้ว่าจ้างสร้างก็เป็นได้เพราะเนื่องจาก ท่านเย็นบุญดูแลการก่อสร้างวัดแห่งนี้มาตั้งแต่ พ.ศ. 2517 จนกระทั่งดำรงตำแหน่งรักษาการเจ้าอาวาสวัดมังกรบุปผารามก่อนที่จะมรณภาพในปี พ.ศ. 2526[190]

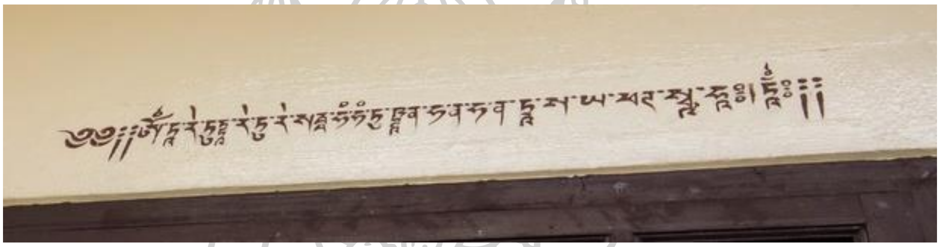
ภาพที่ 254 พระตารา ประดิษฐานติดกับผนังสกัดหลัง ด้านนอกโบสถ์ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี

---

189 **วัดจีนประชาสโมสร "เล่งฮกยี่" จ.ฉะเชิงเทรา Leng Hok Temple Chachoengsao (Pad Riew) Thailand** ม.ป.ท, ม.ป.ป., ไม่ปรากฏเลขหน้า.

190 หลวงจีนคณาณัติจีนพรต (เย็นบุญ), **ประวัติวัดมังกรบุปผาราม** (กรุงเทพฯ: การศาสนา, 2525), 30.

ภาพที่ 255 ทังกาพระตาราทั้ง 21 พระองค์ สมบัติ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี



ภาพที่ 256 หฤทัยธารณีของพระตารา 1 ใน 21 องค์ ในภาพเป็นหฤทัยธารณีของพระตาราผู้พิทักษ์ภัยจากช้าง ตามสายการปฏิบัติชกจูร์ ลิงปะ บนผนังรอบโบสถ์ วัดโพธิ์เย็น อ.ท่ามะกา กาญจนบุรี

ดังนั้นแล้วตั้งแต่ที่มีการสร้างวัดโพธิ์เย็นขึ้นมาในปี พ.ศ. 2490 จนถึงปี พ.ศ. 2529 ซึ่งท่านเจ้าคุณโพธิ์แจ้งรวมไปถึงท่านเย็นบุญมรณภาพลงคงเป็นช่วงเวลาเริ่มแรกที่ความเชื่อเรื่องพระตาราจากทิเบตเข้ามายังไทยโดยรับผ่านทางจีนอีกทอดหนึ่งโดยผ่านคณะสงฆ์จีนนิกายแห่งไทย ความเชื่อในระดับลึกซึ้งคงจำเพาะอยู่เฉพาะบุคคลที่ใกล้ชิดกับพระทั้ง 2 รูปนี้เท่านั้น สอดคล้องกับหลักฐานทางศิลปกรรมพระตาราที่พบเฉพาะในวัดสังกัดจีนนิกายและมีจำนวนน้อย โดยหนึ่งในนั้นคือประติมากรรมพระตาราซึ่งเป็นผลงานของช่างเป๋งซังโดยพบเพียงองค์เดียว ประติมากรรมของช่างเป๋งซังแสดงให้เห็นว่าตัวช่างไม่ถนัดและไม่เข้าใจในการสร้างประติมากรรมรูปพระตาราเพราะมีรูปแบบหลายประการที่แตกต่างไปจากพระตาราในศิลปะจีน-ทิเบต สาเหตุน่าจะมาจากความเชื่อพระตาราที่เข้ามาในไทยในช่วงเวลานั้นยังเป็นความเชื่อที่เข้ามาใหม่ ไม่ได้รับความนิยมมากนัก และคงเป็นที่รับรู้เฉพาะกลุ่มเท่านั้น

หลังจากท่านเจ้าคุณโพธิ์แจ้ง และท่านเย็นบุญ มรณภาพลง ความเชื่อพระตาราไม่ได้สูญหายไปแต่ได้รับการสืบต่อมาจนถึงปัจจุบันโดยคณะลูกศิษย์ซึ่งเคยบวชเป็นพระสงฆ์ในจีนนิกายและตั้ง

กลุ่มขึ้นในนามว่า ริโวเชธรรมสถาน พร้อมทั้งมีการนิมนต์พระสงฆ์จากทิเบตมายังไทยเพื่อมอบคำสอนในพุทธศาสนานิกายวัชรยานแบบทิเบตรวมไปถึงมีการมอบบทปฏิบัติหรือสาธนพระตารา ให้แก่สมาชิกในกลุ่ม[191] นอกจากนี้ยังมีบุคคลภายนอกกลุ่มอื่นๆ เผยแพร่คำสอนพุทธศาสนานิกายวัชรยานแบบทิเบต โดยเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับพระตาราในสังคมไทยอย่างกว้างขวางมากยิ่งขึ้น เช่น มูลนิธิพันดารา และเสถียรธรรมสถาน เป็นต้น

4. ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งกับความสัมพันธ์กลุ่มคนจีน 5 ภาษา

เป็นที่รับรู้กันว่าชาวจีนที่อพยพเข้ามาในไทยโดยส่วนใหญ่มาจากจีนทางตอนใต้โดยสามารถแบ่งตามภาษาถิ่นที่ใช้ได้ 5 ภาษา ได้แก่ แต้จิ๋ว ฮกเกี้ยน แคะ ไหหลำ และกวางตุ้ง[192] ซึ่งแต่ละกลุ่มภาษาแม้โดยภาพรวมจะเป็นชาวจีนเหมือนกันหากแต่มีประเพณีวัฒนธรรมตลอดจนเทพเจ้าที่นับถือบางส่วนที่แตกต่างกันไปซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละกลุ่ม เช่น กลุ่มแต้จิ๋วจะนิยมบูชา เทพเจ้าสวนเทียนช่างตี้ และต้าเฟิงจู่ซือ[193] กลุ่มฮกเกี้ยนจะนิยมบูชา จู่ซือกง[194] กลุ่มไหหลำจะนิยมบูชา ฉุ่ยเหว่ย์เซิ่งเหนียง[195] เป็นต้น

4.1 เทพเจ้าที่นิยมในกลุ่มคนจีนแต้จิ๋วกับผลงานของช่างเป๋งซ้ง

จากหลักฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่พบ พบว่าเทพเจ้าซึ่งเป็นที่นิยมในกลุ่มชาวจีนเฉพาะกลุ่มภาษาที่พบมากที่สุดคือกลุ่มเทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มคนจีนแต้จิ๋วที่สำคัญ คือ ต้าเฟิงจู่ซือ และ สวนเทียนช่างตี้ ส่วนเทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มภาษาอื่นๆแทบไม่พบหลักฐานหรือหากพบจะมีเพียงหนึ่งถึงสององค์เท่านั้น

---

[191] สัมภาษณ์ ธนพงศ์ ธัญญะคุปต์, ผู้ช่วยงานประธานริโวเชธรรมสถาน, 21 สิงหาคม 2563.

[192] ดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ศาลเจ้าจีนในกรุงเทพฯ** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2561), 9-14.

[193] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 123.

[194] เรื่องเดียวกัน, 135.

[195] เรื่องเดียวกัน, 136.

ปัจจัยที่ทำให้ผลงานส่วนใหญ่ของช่างเป๋งซ้งเป็นกลุ่มเทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มคนจีนแต้จิ๋ว น่าจะมีด้วยกันสองส่วนคือ

1) คนแต้จิ๋วในไทยโดยเฉพาะในกรุงเทพช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 พบว่ามีจำนวนมากสุด ดูจากสถิติของคณะกรรมการพัฒนาเศรษฐกิจแห่งชาติในปี พ.ศ. 2510 ซึ่งได้จำแนกชาวจีนอพยพในไทยซึ่งแบ่งตาม 5 ภาษาถิ่นที่ใช้โดยชาวจีนถิ่นที่อาศัยอยู่ในไทยมากที่สุดคือ จีนแต้จิ๋วซึ่งมีอยู่ประมาณร้อยละ 56[196]

2) ช่างเป๋งซ้งเป็นชาวแต้จิ๋วนด้วยเหตุนี้ตัวช่างเองจึงจะน่าจะมีความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดกับชาวจีนแต้จิ๋วมากกว่าชาวจีนกลุ่มอื่นๆ

นอกจากนี้หากดูจากศาสนสถานที่ประดิษฐานประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งจะพบกระจายตัวอยู่ในชุมชนชาวจีนที่สำคัญในไทยแทบทุกภูมิภาค ทั้งภาคเหนือ เช่น จ.เชียงใหม่ และ จ.เชียงราย ภาคอีสาน เช่น จ.ขอนแก่น จ.อุดรธานี และขยายไปจนถึง เวียงจันทร์ ลาว ภาคตะวันตก เช่น จ.กาญจนบุรี ภาคใต้ เช่น จ.สงขลา และจ.ปัตตานี โดยที่พบอย่างหนาแน่นมากที่สุดคือคือ ภาคกลาง กรุงเทพฯ และภาคตะวันออก คือ จ.ชลบุรี จะเห็นได้ว่าทุกจังหวัดที่กล่าวมานี้ล้วนเป็นจังหวัดหลักหรือจังหวัดสำคัญในแต่ละภาค แต่เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้ จ.ภูเก็ต จะเป็นอีกจังหวัดที่สำคัญของภาคใต้และมีชาวจีนอพยพอาศัยอยู่มากรวมถึงพื้นที่ใกล้เคียง เช่น จ.ระนอง จ.กระบี่ จ.พังงา และ จ.ตรัง แต่เท่าที่ทำการสืบค้นกลับไม่พบหลักฐานผลงานของช่างเป๋งซ้งเลย ในจุดนี้เองจึงช่วยสนับสนุนแนวคิดที่ว่าช่างเป๋งซ้งเป็นชาวแต้จิ๋วจึงคงมีความสัมพันธ์ที่แนบแน่นกับกลุ่มคนจีนแต้จิ๋วมากกว่ากลุ่มคนจีนอื่นๆ เพราะชาวจีนอพยพส่วนใหญ่ในพื้นที่ จ.ภูเก็ต และใกล้เคียงเป็นคนฮกเกี้ยน

4.2 ความสัมพันธ์ระหว่างเทพเจ้าต้าเฟิงจู่ชือกับมูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง

ต้าเฟิงจู่ชือ หรือที่คนแต้จิ๋วเรียกว่า ไต่ฮงกง นั้นได้รับความนิยมสูงสุดในกลุ่มคนแต้จิ๋ว[197] ตามประวัติท่านเกิดในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ ในมณฑลเจ้อเจียง เดิมทีเป็นบัณฑิตและนายอำเภอภายหลังเบื่อหน่ายในโลกจึงออกบวชเป็นพระภิกษุสงฆ์และได้เผยแพร่ธรรมในเขตมณฑลฝูเจี้ยนจนกระทั่งได้

---

[196] สำนักงานสภาวิจัยแห่งชาติ, **ปัญหาชาวจีนในไทย** (กรุงเทพฯ: ไม่ปรากฏโรงพิมพ์, 2515), 8, อ้างถึงใน ภูวดล ทรงประเสริฐ, จีนโพ้นทะเลสมัยใหม่ (กรุงเทพฯ : บริษัท แบรนด์เอจ, 2547), 366.

[197] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 123.

ธุดงค์เลยลงมาถึงแถบ อ.เฉาหยาง เมืองเฉาโจว มณฑลกว่างตง บริเวณนั้นประสบภัยพิบัติรุนแรงอยู่บ่อยครั้ง ทั้งน้ำท่วม แห้งแล้ง ผู้คนอดอยากล้มตายจำนวนมาก ท่านได้เก็บศพคนเหล่านี้โดยไม่รังเกียจ และตั้งศาลาทานรักษาโรคผลงานที่สำคัญของท่านอีกอย่างคือการสร้างสะพานข้ามแม่น้ำเหลืองเจียงซึ่งไหลผ่านเมืองดังกล่าว แม่น้ำสายนี้ไหลเชี่ยวกรากตลอดปีทำให้เรือล่มและคนตายเป็นจำนวนมาก ท่านจึงวางแผนสร้างสะพานร่วมกับชาวบ้านแต่เมื่อสร้างไปได้ 5 ปีท่านก็มรณภาพลงการสร้างสะพานจึงหยุดชะงักลงจนกระทั่งที่ 16 ปีต่อมาจึงผู้สานต่อจนเสร็จ[198] ด้วยเหตุที่ท่านมีพระคุณต่อผู้คนในแถบเมืองเฉาโจว ซึ่งก็คือถิ่นที่อยู่ของคนแต้จิ๋ว ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้ชาวจีนแต้จิ๋วให้ความสำคัญแก่ท่านมาก และนับถือท่านเป็นแบบอย่างในการช่วยเหลือบรรเทาสาธารณะภัย

<u>รูปแบบประติมากรรมต้าเฟิงจู่ชือของช่างเป๋งซ้ง</u>

สำหรับประติมากรรมต้าเฟิงจู่ชือของช่างเป๋งซ้งพบว่าเป็นประติมากรรมที่ถูกสร้างเป็นจำนวนมากที่สุดองค์หนึ่งในบรรดาผลงานทั้งหมด รูปแบบโดยรวมคล้ายกับประติมากรรมต้าเฟิงจู่ชือโดยทั่วไปที่นิยมทำเป็นรูปพระสงฆ์ประทับนั่งสวมศิราภรณ์ผีหลูเม่า และครองจีวรอย่างจีน พระหัตถ์ขวาวางบนพระเพลา พระหัตถ์ซ้ายประคองคฑาหรูอี้ แต่ประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งที่พบ 7 ใน 10 องค์พบว่ามีจุดน่าสังเกตอยู่บริเวณฐานรองรับประติมากรรมที่เป็นฐานขียง มุมมน ทาสีดำด้านหน้าประดับแถบผ้าทิพย์สี่เหลี่ยมภายในประดับลวดลายต่างๆ (ภาพที่ 257) ซึ่งต่างจากระเบียบรูปแบบฐานทั่วไปของช่างเป๋งซ้งที่จะมีความซับซ้อนเฉพาะตัว ด้วยเหตุนี้จึงเกิดข้อสงสัยว่าเหตุใดช่างจึงสร้างฐานรูปแบบเช่นนี้ขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[198] กรรณิการ์ ตันประเสริฐ และคณะ, **รายงานการวิจัยเรื่อง 90 ปี มูลนิธิป่อเต็กตึ๊งบนเส้นทางประวัติศาสตร์สังคมไทย : ประวัติศาสตร์จากคำบอกเล่า** (กรุงเทพฯ : บริษัท ด่านสุทธาการพิมพ์, 2543), 46.

ภาพที่ 257 ต้าเฟิงจู่ซือ มูลนิธิสว่างหัวหิน ธรรมสถาน อ.หัวหิน จ.ประจวบคีรีขันธ์

ความสัมพันธ์ระหว่างต้าเฟิงจู่ซือของช่างเป๋งซ้งกับมูลนิธิป่อเต็กตึ๊ง

เป็นที่น่าสนใจว่าลักษณะฐานเช่นนี้พบอยู่ก่อนในประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือซึ่งเป็นสมบัติของศาลเจ้าไต้ฮงกงองค์ดั้งเดิม เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ โดยนำเข้ามาจากจีนเมื่อ พ.ศ. 2439 ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5[199] ปัจจุบันประดิษฐานอยู่ชั้นสองของอาคารด้านหลังศาล (ภาพที่ 258) จากการตรวจสอบประวัติของช่างเป๋งซ้งพบว่าช่างเคยได้รับการว่างจ้างให้ซ่อมแซมประติมากรรมในศาลเจ้าดังกล่าว[200] ดังนั้นส่วนหนึ่งจึงพอสันนิฐานได้ว่าช่างน่าจะรับแรงบันดาลใจในการสร้างประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือจากประติมากรรมองค์ดั้งเดิมของศาลเจ้าไต้ฮงกง อีกส่วนเชื่อว่าน่าจะเกี่ยวข้องกับมูลนิธิป่อเต็กตึ๊งซึ่งเป็นผู้กำกับดูแลศาลเจ้าแห่งนี้ด้วย

[199] เรื่องเดียวกัน, 50.

[200] สัมภาษณ์เสกสันต์ มนทกานติกุล, ลูกชายเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว เมื่อวันที่ 22 กันยายน 2561.

ภาพที่ 258 ต้าเฟิงจู่ซือองค์ดั้งเดิมของศาลเจ้าไต้ฮงกง เขตป้อมปราบศัตรูพ่าย กรุงเทพฯ

จากประวัติของมูลนิธิป่อเต็กตึ้งซึ่งก่อตั้งในปี พ.ศ. 2480 และบริหารงานโดยกลุ่มชาวจีนที่เป็นแต้จิ๋วโดยส่วนใหญ่[201] พบว่าแรกเริ่มเดิมทีเป็นคณะเก็บศพเล็กๆ นับถือต้าเฟิงจู่ซือเป็นสรณะหลัก จึงตั้งชื่อว่า "คณะเก็บศพไต้ฮงกง"[202] จากนั้นได้รับการสนับสนุนอย่างดีจากชาวจีนในไทยจึงมีการขยายงานสาธารณกุศลให้ใหญ่และมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เช่น การช่วยเหลือด้านสาธารณภัยต่างๆ การเปิดโรงพยาบาลหัวเฉียวเมื่อปี พ.ศ. 2483[203] และการก่อตั้งมหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติเมื่อปี พ.ศ. 2533[204] นอกจากนี้พบว่าเพื่อให้มูลนิธิป่อเต็กตึ๊งทำงานสาธารณะกุศลบรรเทาสาธารณะภัยต่างๆได้ทันท่วงทีจึงต้องสร้างเครือข่ายพันธมิตรโดยในช่วงพ.ศ. 2495 มีพันธมิตร คือ มูลนิธิ-สมาคมเพียง 15 องค์กรโดยส่วนใหญ่อยู่ในกรุงเทพฯ แต่ระยะหลังตั้งแต่ พ.ศ. 2500 จนถึง พ.ศ. 2543 มูลนิธิป่อเต็กตึ้งได้รับความร่วมมือกับสมาคม มูลนิธิ และหนังสือพิมพ์จีนเฉพาะใน

---

[201] กรรณิการ์ ตันประเสริฐ และคณะ, **รายงานการวิจัยเรื่อง 90 ปี มูลนิธิป่อเต็กตึ๊งบนเส้นทางประวัติศาสตร์สังคมไทย : ประวัติศาสตร์จากคำบอกเล่า**, 92.

[202] เรื่องเดียวกัน, 91-100.

[203] เรื่องเดียวกัน, 105.

[204] เรื่องเดียวกัน, 203.

กรุงเทพฯ กว่า 46 องค์กร ส่วนต่างจังหวัดมีจำนวนมากกว่า 100 องค์กร[205] ด้วยเหตุนี้ ตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 26 เป็นต้นมามูลนิธิป่อเต็กตึ๊งจึงเป็นองค์กรสาธารณะกุศลที่ใหญ่ที่สุดแห่งหนึ่งในไทย[206]

จากที่กล่าวมาข้าต้นแสดงให้เห็นว่าช่วงเวลาที่มูลนิธิป่อเต็กตึ๊งเจริญรุ่งเรืองนั้นเป็นช่วงเดียวกับที่ช่างเป๋งซังเริ่มสร้างประติมากรรม ผนวกกับมูลนิธิดังกล่าวนับถือต้าเฟิงจู่ซือเป็นสรณะหลักขององค์กร ด้วยเหตุนี้จึงเชื่อว่าเมื่อองค์กรขยายใหญ่ขึ้นและเป็นที่รู้จัก จึงอาจทำให้ต้าเฟิงจู่ซือเป็นรับรู้และได้รับการนับถือเป็นวงกว้างไปด้วย ส่งผลให้ช่างเป๋งซังได้รับการว่าจ้างสร้างรูปเคารพต้าเฟิงจู่ซือเป็นจำนวนมาก ช่างจึงได้หยิบเลือกรูปแบบที่สำคัญของประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือองค์ดั้งเดิมของศาลเจ้าไต่ฮงกงซึ่งมูลนิธิป่อเต็กตึ๊งเป็นผู้ดูแลมาใช้ในการสร้างประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือของช่างเป๋งซังเป็นส่วนใหญ่

แต่แนวความคิดที่ว่าช่างเป๋งซังได้รับแรงบันดาลใจประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือองค์ดั้งเดิมของศาลเจ้าไต่ฮงกงมาโดยดูจากฐานนั้น เห็นควรว่าในอนาคตควรมีการตรวจสอบประติมากรรมต้าเฟิงจู่ซือที่มีอายุเก่ากว่าของช่างเป๋งซังในจีนเพิ่มเติมด้วยหากฐานที่พบมีรูปแบบที่ต่างออกไปจะช่วยสนับสนุนแนวคิดนี้

4.3 ความสับสนระหว่างเทพเจ้าฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง กับ เทพเจ้าเทียนโฮ่วเชิ่งหมู่

หลักฐานประติมากรรมเทพเจ้าอีกองค์หนึ่งของช่างเป๋งซังที่มีความน่าสนใจคือ เทพเจ้าฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง หรือที่คนไทยเรียกว่า เจ้าแม่ทับทิม ซึ่งเป็นเทพเจ้าสตรีที่ชาวจีนไหหลำนิยมกราบไหว้ เป็นผู้พิทักษ์คนเดินเรือและชาวประมงให้เดินทางปลอดภัย โดยมีที่มาเกี่ยวข้องกับท่อนไม้ศักดิ์สิทธิ์ที่ชาวประมงพบเจอในปลายราชวงศ์หมิง[207] จากการสำรวจพบหลักฐานที่เป็นผลงานของช่างเป๋งซังเพียงองค์เดียว ประดิษฐานในศาลเจ้ากลางตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ พร้อมชื่อระบุว่าคือเทพเจ้าฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง โดยลักษณะที่ปรากฏเป็นเทพสตรีสวมศิราภรณ์แบบ เหมี่ยน คล้องแผ่นกลมรอบพระศอเส้นรอบนอกขมวดกลมคล้ายก้อนเมฆที่เรียกว่า พีหลิ่ง หรือ หยุนเจียน สวมชุด

---

[205] เรื่องเดียวกัน, 173.

[206] เรื่องเดียวกัน, 159.

[207] ป้ายประวัติศาลเจ้าสุยเหว่ยเชิ่งเหนียงเมี่ยว อำเภอตงเจียว จังหวัดเหวินชาง มณฑลไห่หนาน อ้างถึงใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 138.

แขนยาวแบบที่เรียกว่าฮั่นฝู ประทับนั่ง พระหัตถ์ขวาถือไม้เฉาหู้ พระหัตถ์ซ้ายวางบนพระเพลา (ภาพที่ 259)

เป็นที่น่าสังเกตว่าโดยปกติแล้วประติมากรรมฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงที่พบทั้งในจีนและไทยจะนิยมสวมศิราภรณ์ถอดได้ที่ประดับหงส์พุ่งหัวลงรอบ ที่เรียกว่า “เฟิ่งก้วน” (ภาพที่ 260, 261) ซึ่งคงเป็นประติมานวิทยาที่สำคัญของฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงในช่วง 50 กว่าปีมานี้เป็นอย่างต่ำ[208] อันเป็นช่วงเวลาที่ช่างเป๋งซ้งได้สร้างประติมากรรมขึ้น แต่ประติมากรรมฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงของช่างเป๋งซ้งกลับใช้ศิราภรณ์ที่ประดับแผ่นแบนที่ด้านหน้าและหลังติดม่านลูกปัดซึ่งเรียกว่า “เหมี่ยน” หากจะกล่าวว่าช่างเป๋งซ้งไม่รู้จักเฟิ่งก้วนก็คงไม่ถูกต้องเนื่องจากพบหลักฐานประติมากรรมบางชิ้นของช่างเป๋งซ้งสวมเฟิ่งก้วนก็มี (ภาพที่ 262) ด้วยเหตุนี้จึงเกิดประเด็นที่ว่าเหตุใดช่างจึงเลือกใช้ศิราภรณ์เหมี่ยนแทนที่จะใช้เพิ่งกวน กับฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง

ภาพที่ 259 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้ากลางตลาดกรุงธน เขตบางพลัด กรุงเทพฯ

[208] หลักฐาน “เฟิ่งก้วน” ที่พบส่วนใหญ่จะเป็นศิราภรณ์ที่ถอดได้ซึ่งไม่คงทนนักคงอยู่ได้อย่างมาก 50 ปี หรือน้อยกว่านั้นและจะถูกเปลี่ยนใหม่ ส่วนศิราภรณ์ที่สร้างขึ้นติดพร้อมกับประติมากรรมจะเป็นเฟิ่งก้วนด้วยไหมไม่อาจทราบได้เนื่องจากมีข้อจำกัดในการเข้าถึงประติมากรรม ด้วยเหตุนี้เองจึงตั้งข้อสันนิฐานได้แต่เพียงว่าประติมานวิทยาที่ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงสวมเฟิ่งก้วนน่าจะมีมาแล้วอย่างต่ำ 50 ปี ซึ่งอยู่ในช่วงเวลาเดียวกับที่ช่างเป๋งซ้งสร้างประติมากรรมด้วย แต่ก่อนหน้านั้นไม่อาจสรุปได้ชัดเจนนักว่า ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงจำเป็นจะต้องสวมเฟิ่งก้วนเสมอหรือไม่

ภาพที่ 260 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้าฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงเมี่ยว ต.ตงเจียว จ.เหวินชัง มณฑลไห่หนาน
ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

ภาพที่ 261 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้าแม่ทับทิมหลักสอง เขตบางแค กรุงเทพ

ภาพที่ 262 จู้เชิงเหนียงเหนียง โรงเจง่วนเข่งตั๊ว เขตคลองสาน กรุงเทพฯ

สาเหตุที่ช่างเลือกใช้ เหมี่ยน แทน เฟิ่งก้วน สันนิฐานว่าน่าจะมีที่มาจากความสับสนกับเทพเจ้า เทียนโฮ่วเชิ่งหมู่ หรือเรียกว่า มาจู่ เพราะจากการตรวจสอบพบว่ามาจู่ที่ช่างเป่งซ้งสร้างจะนิยมสวมศิราภรณ์เหมี่ยนเสมอ (ภาพที่ 134, 263, 264) ส่วนศาสนสถานแห่งอื่นๆ ทั้งใน จีน ไต้หวัน และไทย ส่วนใหญ่นิยมสร้างมาจู่สวมเหมี่ยนเช่นกัน (ภาพที่ 135-137, 265) มีบ้างที่สวมเฟิ่งก้วน[209] ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าเหมี่ยนเป็นศิราภรณ์ที่นิยมใช้กับมาจู่โดยทั่วไปอยู่แล้ว แต่เหมี่ยนสำหรับช่างเป่งซ้งมีความสำคัญเป็นประติมานวิทยาเฉพาะของมาจู่

ด้วยเหตุนี้เองศิราภรณ์จึงน่าจะเป็นลักษณะทางประติมานวิทยาสำคัญที่ช่วยแยกระหว่างฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง กับ มาจู่ ออกจากกันได้ในระดับหนึ่ง สำหรับที่มาของการสวมศิราภรณ์ต่างกันของเทพเจ้าทั้งสองสันนิฐานว่ามาจากยศตำแหน่งที่ต่างกันของเทพเจ้า เนื่องจากมาจู่เป็นเทพสตรีที่ได้รับการบูชาจากราชสำนักตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่ง จนกระทั่งในสมัยราชวงศ์ชิง พระจักรพรรดิคังซีจึงได้สถาปนาพระนามให้พระองค์เป็น “เทียนโฮ่ว” ซึ่งแปลว่า ราชินีแห่งสวรรค์[210] ด้วยเหตุนี้เองจึงเชื่อว่าทำให้มาจู่สวมเหมี่ยนซึ่งเป็นศิราภรณ์ระดับสูงของราชสำนัก ต่างจากฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงที่เป็นเพียงเทพเจ้าพื้นถิ่นที่นิยมเฉพาะกลุ่มคนในมณฑลไหหนาน[211] จึงประดับศิราภรณ์เฟิ่งก้วน

---

[209] สัมภาษณ์ ผศ. ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 25 กุมภาพันธ์ 2563.

[210] สมชาย จิว, **เกร็ดเทพเจ้าจีน** (กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุ๊ป, 2562), 64.

[211] 李天锡《马来西亚华侨华人妈祖信仰窥探》，《八卦桥刊》，2009年，第 01 期，68 。(หลี่เทียนซี, “หม่าไหลซีย่าหวาเหยินมาจู่ซิ่นหยั่งคุยทั่น,” ปากว้าเฉียวคาน, 2009, ฉบับที่ 1, 68.) อ้างถึงใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 136.

ภาพที่ 263 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว สวมเหมี่ยน ศาลเจ้าในสมาคมจีน มูลนิธิเวียงจันทร์ ลาว

ภาพที่ 264 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว สวมเหมี่ยน โรงเจ ฮั้วเฮียง อ.เมือง สมุทรสาคร

ภาพที่ 265 เทพเจ้าเทียนโฮ่ว สวมเหมี่ยน องค์ประธาน ศาลเจ้าต้าเทียนโฮ่วกง เมืองไถหนาน ไต้หวัน สร้างในสมัยราชวงศ์หมิงก่อนได้รับการซ่อมแซมในปัจจุบัน
ที่มา http://tony125575.pixnet.net /album/photo/26034344 เข้าถึงเมื่อ 28 เมษายน 2563

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้ช่างเป๋งซ้งเกิดความสับสนระหว่างฉุ่ยเหว่ยเซิ่งกับมาจู่ซึ่งปรากฏให้เห็นผ่านศิราภรณ์ที่ใช้น่าจะมาจาก 3 ปัจจัย ได้แก่

1) ชื่อเรียก ฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียง และมาจู่ ในภาษาไทยล้วนเรียกว่า เจ้าแม่ทับทิม เหมือนกัน

2) เทพเจ้าทั้งสองล้วนเป็นเทพเจ้าสตรีที่คุ้มครองผู้เดินเรือชาวประมงเหมือนกัน[212]

3) ฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียง เป็นเทพที่นิยมบูชาเฉพาะกลุ่มคนไหหลำ แต่ช่างเป๋งซ้งเป็นชาวแต้จิ๋ว ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ช่างไม่ถนัดในประติมานวิทยาของฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงมากนัก

ปรากฏการณ์ความสับสนที่เกิดขึ้นกับฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงและมาจู่นั้นไม่เพียงเกิดขึ้นกับช่างเป๋งซ้งเท่านั้นแต่ยังพบว่าศาลเจ้าบางแห่ง เช่น ศาลเจ้าจุ้ยโบเนี้ยว (แม่ทับทิม) เขตดุสิต กรุงเทพฯ (ภาพที่ 266) ปรากฏเค้าความสับสนอยู่เช่นกัน ศาลเจ้าแห่งนี้ประดิษฐานฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงเป็นประธานโดยลักษณะทางประติมานวิทยาเหมือนกับฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงโดยทั่วไปคือเป็นเทพเจ้าสตรีสวมศิราภรณ์เฟิ่งก้วน และคล้องแผ่นกลมรอบพระศอที่เรียกว่า พีหลิ่ง

แม้ว่าภายในศาลเจ้าแห่งนี้จะมีประติมากรรมมาจู่ซึ่งสวมศิราภรณ์เหมี่ยนขนาดเล็กตั้งอยู่ด้านข้างพร้อมป้ายระบุพระนามภาษาจีนว่าเป็นมาจู่ด้วย แต่ประติมากรรมประธานคือฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงกลับมีการตั้งบริวารคือเทพหูทิพย์และตาทิพย์ขนาดใหญ่ซึ่งปกติเป็นบริวารของมาจู่[213] การตั้งเทพเจ้าหูทิพย์-ตาทิพย์คู่กับฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงเช่นนี้ไม่เพียงพบในที่แห่งนี้เท่านั้นแต่ยังพบในแห่งอื่นๆ อีกเช่น ศาลเจ้าแม่ทับทิม อำเภอดำเนินสะดวก ราชบุรี เป็นต้น จากงานศึกษาของนักวิชาการบางท่านที่กล่าวว่าชาวจีนในกรุงเทพอาจสับสนเรื่องราวเกี่ยวกับเทพหูทิพย์และตาทิพย์เท่านั้นแต่ไม่ได้คิดว่าฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียงและมาจู่เป็นองค์เดียวกัน[214] จึงอาจไม่ถูกทั้งหมด เพราะหากดูจากหลักฐานของช่างเป๋งซ้งแสดงให้เห็นว่าอาจคงมีคนบางกลุ่มคงสับสนและอาจคิดว่าเทพทั้งสองเป็นองค์เดียวกันก็ปีนได้

---

[212] ดูประวัติที่ต่างกันของเทพเจ้าทั้งสองเพิ่มเติมใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 136-138.

[213] สมชาย จิว, **เกร็ดเทพเจ้าจีน**, 65.

[214] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน**, 140.

จากที่กล่าวมาทั้งหมดนี้สรุปได้ว่ามูลเหตุที่ทำให้ช่างเป๋งซ้งสับสนในประติมานวิทยาของฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงกับมาจู่ น่าจะมีสาเหตุมาจาก ชื่อเรียกและคุณสมบัติ ที่คล้ายกัน ผนวกกับฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงเป็นเทพที่นิยมบูชาเฉพาะกลุ่มคนไหหลำ แต่ช่างเป๋งซ้งเป็นชาวแต้จิ๋วและได้รับการว่าจ้างให้สร้างประติมากรรมของฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงเพียงองค์เดียวซึ่งน่าจะเป็นเพราะชาวจีนส่วนใหญ่เป็นชาวแต่จิ๋วจึงทำให้ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียงไม่เป็นที่นิยมนัก

ภาพที่ 266 ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ศาลเจ้าจุ้ยโบเนี้ยว (แม่ทับทิม) เขตดุสิต กรุงเทพฯ
ที่มา อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช

มหาวิทยาลัยศิลปากร

5. สรุป

ผลจากการศึกษาลักษณะของความเชื่อชาวจีนในไทยที่ปรากฏผ่านประติมากรรมของช่างเป๋งซ้ง แสดงให้เห็นถึงลักษณะความเชื่อชาวจีนในไทยส่วนหนึ่งในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 26 ด้วยกันสามประเด็นได้แก่ **ความเชื่อของชาวจีนที่เข้ามาแล้วมีพัฒนาการในไทย** ปรากฏให้เห็นผ่านกลุ่มประติมากรรมเทพเจ้าจิ่วหวางฝัวจู่ ซึ่งเดิมทีน่าจะเกี่ยวข้องกับคติการบูชากลุ่มดาวกระบวยเหนือหรือเป่ย์โต่วเป็นหลัก ภายหลังจึงเกิดการผนวกคติดาวนพเคราะห์เพิ่มเติมเข้าไป โดยคณะสงฆ์อนัมนิกายน่าจะเป็นผู้มีบทบาทสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงนี้

ความเชื่อชาวจีนใหม่ที่เข้ามาในไทย ได้แก่ความเชื่อเรื่องเทพเจ้ากวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ ปรากฏให้เห็นผ่านประติมากรรมเทพเจ้ากวานหยู่ โดยความเชื่อดังกล่าวน่าจะถูกนำเข้ามาโดยชาวจีนอพยพแต่ปรากฏชัดเจนเป็นรูปธรรมสุดคือกลุ่มสมาคมในเครือเต็กก่า นอกจากนี้ยังพบการกลับมาของความเชื่อเรื่องพระตาราซึ่งไม่พบหลักฐานตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 14 แล้ว โดยความเชื่อพระตาราดังกล่าวมีที่มาจากทิเบตเข้ามายังไทยโดยผ่านทางจีนอีกทอดหนึ่งโดยผ่านคณะสงฆ์จีนนิกายแห่งไทย แต่ยังคงไม่ได้รับความนิยมมากนัก และคงเป็นที่รับรู้เฉพาะกลุ่มเท่านั้น

ความเชื่อที่สัมพันธ์กับกลุ่มชาวจีน 5 ภาษา ปัจจัยสำคัญสองประการที่มีผลต่อความเชื่อที่สัมพันธ์กับกลุ่มชาวจีน 5 ภาษาคือ จำนวนคนแต้จิ๋วที่มีมากที่สุดในไทยผนวกกับช่างเป่งซ้งเป็นชาวจีนแต้จิ๋ว ด้วยเหตุนี้จึงทำให้พบหลักฐานเทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มชาวจีนแต้จิ๋วมีจำนวนมากสุดและโด่ดเด่นสุด โดยที่สำคัญคือ ต้าเฟิงจู่ซือ ที่นอกจากสื่อให้เห็นถึงความสำคัญของชาวแต้จิ๋วในไทยแล้ว ยังแสดงให้เห็นถึงองค์กรที่รุ่งเรืองขึ้นจากการได้รับการสนับสนุนจากชาวจีนแต้จิ๋วเป็นหลักคือมูลนิธิป่อเต็กตึ๊งจึงอาจเป็นอีกเหตุปัจจัยที่ทำให้ต้าเฟิงจู่ซือยิ่งเป็นที่รู้จักและได้รับการนับถือมากยิ่งขึ้น ปัจจัยทั้ง 2 ที่กล่าวมานี้ยังส่งผลให้เทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มชาวจีนอีก 4 ภาษาที่เหลือพบเพียงไม่กี่องค์ และหลักฐานที่พบยังแสดงให้เห็นถึงความสับสนทางประติมานวิทยาอีกด้วย ตัวอย่างที่สำคัญคือ ฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ซึ่งสับสนกับ มาจู่ โดยอีกปัจจัยที่ทำให้เกิดความสับสนนี้อาจเกิดจากชื่อเรียกและคุณสมบัติที่คล้ายกันด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 5
สรุป

1. สรุปผล

จากการศึกษาประติมากรรมของช่างเป๋งซัง แซ่โอ๊ว ที่ผ่านการสำรวจซึ่งมีจำนวนไม่ต่ำกว่า 600 ชิ้น และพบกระจายตัวอยู่ทั่วทุกภูมิภาคของไทยโดยพบมากในพื้นที่กรุงเทพฯ และปริมณฑล ตามศาสนสถานของชาวจีน ได้แก่ วัดในสังกัดอนัมนิกาย วัดในสังกัดจีนนิกาย ศาลเจ้า โรงเจ มูลนิธิ และสมาคม โดยสร้างขึ้นในช่วง พ.ศ. 2500-2540 โดยประมาณ สรุปได้ว่า เทคนิคการใช้ “ผ้า กระดาษ และยางรัก” โดยภายในประติมากรรมกลวง คือ กรรมวิธีและวัสดุในการสร้างประติมากรรม ที่สำคัญและเป็นเอกลักษณ์ของช่างเป๋งซัง ด้วยเทคนิคและวัสดุที่ใช้ส่งผลให้ประติมากรรมมีน้ำหนัก เบาง่ายต่อการเคลื่อนย้ายแม้มีขนาดใหญ่ กรรมวิธีส่วนหนึ่งช่างคงรับสืบทอดมาจากจีนซึ่งมีความนิยม อยู่ก่อน แต่อีกส่วนช่างคงพัฒนาปรับปรุงขึ้นเอง ได้แก่ การเลือกใช้วัสดุที่ผลิตขึ้นโดยกระบวนการทาง วิทยาศาสตร์ในปัจจุบันที่หาได้ง่าย มีคุณสมบติที่ดีกว่า แข็งแรงกว่าเก่า และการใช้แม่พิมพ์ลายเพื่อ ช่วยลดระยะเวลาในการสร้างประติมากรรม ผลของการปรับเปลี่ยนวัสดุผนวกกับรูปแบบรสนิยม ความงามเฉพาะของช่างที่แสดงออกจึงทำให้ประติมากรรมของช่างเป๋งซังหนากว่าประติมากรรมที่ สร้างด้วย ผ้า หรือ กระดาษ และยางรักยุคก่อนซึ่งนำเข้าจากจีนราวรัชกาลที่ 5

ส่วนของ รูปแบบประติมากรรม ของช่างเป๋งซัง สามารถแบ่งพัฒนาการครั้งใหญ่ๆ ออกเป็น 3 ช่วงเวลา คือ *ช่วงแรกเริ่ม* (ก่อน พ.ศ. 2510) เป็นช่วงที่ช่างรับรูปแบบสืบต่อจากศิลปะจีนมา ยังไม่ มีการปรับเปลี่ยนเป็นรูปแบบของตัวเองมากนัก เมื่อเข้าสู่ *ช่วงกลาง* (พ.ศ. 2510-2525) ช่างมีการ ทดลองสร้างสรรค์รูปแบบส่วนประกอบของประติมากรรมใหม่ๆ เป็นจำนวนมาก จนเกิดเป็น เอกลักษณ์ของช่างเป๋งซังอย่างแท้จริง แต่ก็ยังคงมีการรับแรงบันดาลใจใหม่ๆ จากศิลปะจีนเข้ามาเพิ่ม จนกระทั่ง *ช่วงปลาย* (พ.ศ. 2526-2540) มีทั้งการนำรูปแบบเก่าที่ไม่ได้รับความนิยมขาดช่วงไปแล้ว มาปรับใช้ใหม่ และมีการรับรูปแบบใหม่จากจีนโดยตรง ผลงานบางส่วนในช่วงนี้มีความละเอียด ประณีตน้อยลงอันเป็นผลมาจากการลดต้นทุน

ลักษณะความเชื่อชาวจีนที่ปรากฏผ่านประติมากรรมของช่างเป๋งซัง พบว่ามีด้วยกัน สามประเด็นที่สำคัญ ได้แก่ (1) ความเชื่อของชาวจีนที่เมื่อเข้าแล้วได้ปรับรับกับวัฒนธรรมความเชื่อ อย่างไทยจนมีพัฒนาการที่ต่างไปจากจีน ปรากฏให้เห็นผ่าน เทพเจ้าจิ่วหวางฝอจู่ที่ภายหลังถูกผสาน เข้ากับดาวนพเคราะห์อย่างไทย (2) ความเชื่อใหม่ในไทยที่รับจากจีน เช่น ความเชื่อเรื่องเทพเจ้า

กวานหยู่ในฐานะเทพเจ้ายู่หวางช่างตี้ และความเชื่อเรื่องพระตารา และ (3) ความเชื่อที่สัมพันธ์กับกลุ่มชาวจีน 5 ภาษา ซึ่งพบหลักฐานเทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มชาวจีนแต้จิ๋วมีจำนวนมากสุด ส่วนเทพเจ้าที่นิยมเฉพาะกลุ่มชาวจีนอีก 4 ภาษาที่เหลือพบเพียงไม่กี่องค์ โดยตัวอย่างที่พบและเลือกศึกษาคือ เทพเจ้าฉุ่ยเหว่ยเชิ่งเหนียง ได้แสดงให้เห็นถึงความสับสนทางประติมานวิทยากับเทพองค์อื่นๆ สาเหตุส่วนหนึ่งน่าจะมาจากจำนวนคนแต้จิ๋วที่มีมากที่สุดในไทยผนวกกับช่างเป๋งซ้งเป็นชาวจีนแต้จิ๋ว นอกจากนี้หากดูจากพื้นที่ที่พบหลักฐานของช่างเป๋งซ้งจะพบว่าพื้นที่ทางภาคใต้ฝั่งทะเลอันดามันเท่าที่สำรวจไม่พบหลักฐานของช่างเป๋งซ้งเลย เชื่อว่าเป็นเพราะพื้นที่แถบนั้นส่วนใหญ่เป็นชาวจีนฮกเกี้ยนอาศัยอยู่เป็นหลัก

2. ข้อเสนอแนะ

1. การศึกษาประติมากรรมของช่างเป๋งซ้งนี้ เป็นการศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่พบในไทยเป็นหลัก ผู้วิจัยไม่สามารถเก็บข้อมูลในสาธารณรัฐประชาชนจีน อันเป็นต้นกำเนิดของการสร้างประติมากรรมทุกซา ด้วยเหตุนี้หากมีการสำรวจประติมากรรมทุกซาในจีนที่หลากหลายและมีจำนวนมากกว่านี้มาใช้ในการเปรียบเทียบทั้งทางด้านเทคนิค รูปแบบของงานประติมากรรม ตลอดจนประติมานวิทยา อาจเกิดข้อสรุปที่แตกต่างไปจากการสันนิษฐานในเบื้องต้น

2. การศึกษาในครั้งนี้เน้นศึกษาเฉพาะประติมากรรมที่สร้างโดยช่างเป๋งซ้ง ซึ่งขณะทำการสำรวจพบประติมากรรมบางชิ้นเชื่อว่าอาจสร้างโดยกลุ่มลูกศิษย์ที่เคยร่วมงานกับช่างเป๋งซ้งเนื่องจากมีเค้าลักษณะเฉพาะบางประการของช่างเป๋งซ้งปรากฏอยู่ ด้วยเหตุนี้จึงเห็นสมควรในอนาคตควรมีการศึกษาขยายผลไปยังกลุ่มประติมากรรมที่สร้างโดยลูกศิษย์ของช่างเป๋งซ้งด้วย เพราะอาจช่วยทำให้เข้าใจในความเชื่อของชาวจีนในไทยช่วงที่ช่างเป๋งซ้งสร้างผลงานเพิ่มมากขึ้นและหากพบว่าช่างเหล่านั้นยังมีชีวิตและสร้างงานประติมากรรมอยู่อาจสืบจนถึงปัจจุบันจะทำให้เราทราบถึงพัฒนาการทั้งทางด้านรูปแบบและเทคนิคของช่างเป๋งซ้งที่ส่งต่อถึงลูกศิษย์อีกด้วย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

หนังสือ วิจัย และวิทยานิพนธ์

กนกพร เจริญแสนสวย. “การศึกษามิติสัมพันธ์ของความเชื่อส่วนบุคคลในเทพเจ้ากวนอู สำหรับการสร้างแรงผลักดันทางธุรกิจ ของชาวไทยเชื้อสายจีนย่านเยาวราช.” วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาการจัดการภาครัฐและภาคเอกชน บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร , 2557.

กรรณิการ์ ตันประเสริฐ และคณะ. รายงานการวิจัยเรื่อง 90 ปี มูลนิธิป่อเต็กตึ๊งบนเส้นทางประวัติศาสตร์สังคมไทย : ประวัติศาสตร์จากคำบอกเล่า. กรุงเทพฯ : บริษัท ด่านสุทธาการพิมพ์, 2543.

กวนจือ แซ่ตั้ง. หลักและทฤษฎีฮวงจุ้ย. กรุงเทพฯ : จตุภาค, 2541.

กุลศิริ อรุณภาคย์. ศาลเจ้าศาลจีนในกรุงเทพฯ. นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2553.

ฉัตรสุมาลย์ กบิลสิงห์ ษัฏเสน. พระพุทธศาสนาแบบธิเบต. กรุงเทพฯ : ศูนย์ไทยธิเบต. 2554.

ชมรมมหายาน. ชุมนุมธรรมภาษิตจีน-ไทย เนื่องในโอกาสฉลองอายุวัฒนมงคล 74 ปี พระอาจารย์

จีนวินยานุกร (เย็นอี่) เจ้าอาวาสวัดโพธิ์เย็น. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแลนด์พับลิชซิ่ง, 2557.

ชมรมมหายานและคณะศิษยานุศิษย์. หนังสืออนุสรณ์โพธิ์แจ้งมหาเถระ งานบำเพ็ญกุศลทักษิณานุปทานครบรอบ 20 ปี มรณภาพ. กรุงเทพฯ : ชมรมมหายาน, ม.ป.ป..

ชัย ตันอรรถนาวิน. ประวัติย่อกวนอู พระผู้เป็นจ้าวแห่งสวรรค์ ในสามก๊ก. กรุงเทพฯ : ทรงพลมีเดีย, ม.ป.ป..

ต้วน ลี่ เซิง. บุญยิ่ง ไร่สุขสิริ. ความเป็นมาของวัดจีนและศาลเจ้าจีนในไทย. กรุงเทพฯ : คณะกรรมการศาสนาเพื่อการพัฒนา, 2543.

ถาวร สิกขโกศล (แปล). ต้นกำเนิดงิ้วจีน .กรุงเทพฯ : สุขภาพใจ, 2557.

ถาวร สิกขโกศล. เทศกาลจีนและการเซ่นไหว้. กรุงเทพฯ : มติชน, 2557.

ทนงศักดิ์ กลิ่นธรรม. “ศิลปะการสร้างหัวโขนยุครัตนโกสินทร์ในรัชกาลที่ 9.” วิทยานิพนธ์ปริญญา

มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

ปิยนันท์ ชอบศิลปะระกอบ. "เทวดานพเคราะห์-พระพุทธรูปประจำวัน : ภาพสะท้อนคติความเชื่อพิธีกรรม ในสังคมไทย." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

แปลงนาม [นามแฝง]. ความเข้าใจเรื่องการกินเจ. กรุงเทพฯ : สมาคมเผยแผ่ธรรม "เต็กก่า" จีจินเกาะ, 2549.

ผาสุข อินทราวุธ. พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรสมัย, 2543.

พระสมุห์จักรพงศ์ จนฺทสีโล. “ศึกษาการทรงผ้าจีวรของพระสงฆ์ในพระพุทธศาสนาในเถรวาท.” วิทยานิพนธ์พุทธศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพระพุทธศาสนา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2561.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. วัด-วัง ในพระราชประสงค์พระจอมเกล้าฯ กรุงเทพฯ : มติชน, 2560.

แพร มัธยธนา. "งานจิตรกรรมเรื่องห้องสิน ภายในเก๋งนุกิจราชบริหาร พระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า)." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.

ภูวดล ทรงประเสริฐ. จีนโพ้นทะเลสมัยใหม่. กรุงเทพฯ : บริษัท แบรนด์เอจ, 2547.

มาลินี คัมภีรญาณนนท์. ประวัติศาสตร์ศิลปะญี่ปุ่น. กรุงเทพฯ : ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

ริโวเชธรรมสถาน. ทุกอย่างก้าวคือการรู้แจ้ง สารัตถธรรมวัชรยาน. สมุทรปราการ : ริโวเชธรรมสถาน, ม.ป.ป..

ลลิดา ชัยกุล. “พุทธจิตรกรรมทังกาในลัทธิวัชรยานแบบทิเบตที่เก็บรักษาไว้ที่วัดโพธิ์เย็น (โผวเหย่งหยี่) อำเภอท่ามะกา จังหวัดกาญจนบุรี และมูลนิธิพันดารา อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี.” วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ,2554.

วัดจีนประชาสโมสร "เล่งฮกยี่" จ.ฉะเชิงเทรา Leng Hok Temple Chachoengsao (Pad Riew) Thailand. ม.ป.ท., ม.ป.ป..

ศุภวรรณ ชวรัตนวงศ์. “บทบาทของชาวจีนในไทยตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายถึงสมัยรัชกาลที่ 3 แห่ง

กรุงรัตนโกสินทร์ พ.ศ. 2172-2394.” วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540. เข้าถึงเมื่อ 18 กันยายน 2561. เข้าถึงผ่าน Http://Cuir.Car.Chula.Ac.Th/Handle/12 3456789/9276.

สมชาย จิว. เกร็ดเทพเจ้าจีน. กรุงเทพฯ : ยิปซี กรุ๊ป, 2562.

สรวง ศรีเพ็ญ. ปกรณัมอมตะแห่งทวยภารตเทพ : เทวกำเนิด. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2556.

สันติ เล็กสุขุม. ศิลปะภาคเหนือ : หริภุญชัย-ล้านนา. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2555.

สำนักงานสภาวิจัยแห่งชาติ. ปัญหาชาวจีนในไทย. กรุงเทพฯ: ไม่ปรากฏโรงพิมพ์, 2515.

หนึ่งทศวรรษ ความศักดิสิทธิ์ของพระแม่กวนอิมมหาโพธิสัตว์ (อวโลกิเตศวร) ที่เสด็จลงมาโปรดมนุษย์ ณ ตำหนักพระแม่กวนอิม โชคชัย 4 (ม.ป.ท.. ม.ป.ป.).

หลวงจีนคณาณัติจีนพรต (เย็นบุญ). ประวัติวัดมังกรบุปผาราม. กรุงเทพฯ: การศาสนา, 2525.

องอนนตสรภัญ และ คณะ (บรรณาธิการ). อนุสรณ์คณะสงฆ์อนัมนิกายแห่งไทยได้รับพระบรมราชานุญาตให้บำเพ็ญกุศลทักษิณานุปทาน (กงเต๊ก) ถวายพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช มหิตลาธิเบศรรามาธิบดี จักรีนฤบดินทร สยามินทราธิราช บรมนาถบพิตร. กรุงเทพฯ : คณะสงฆ์อนัมนิกายแห่งไทย, 2560.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน. นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.

________. ประวัติศาสตร์ศิลปะจีนโดยสังเขป. นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2562.

เอกสารอื่นๆ

ป้ายประวัติ วัดถ้ำเขาน้อย อ.ท่าม่วง จ.กาญจนบุรี.

ป้ายประวัติ ศาลเจ้าสุยเหว่ยเซิ่งเหนียงเมี่ยว อำเภอตงเจียว จังหวัดเหวินชาง มณฑลไห่หนาน.

เศรษฐพงษ์ จงสงวน. “ศิลปะสร้างพระด้วยผ้าป่านลงรัก.” (ป้ายข้อมูลของวัดบำเพ็ญจีนพรต).วารสารหนังสือพิมพ์

เจษฎา นิลสงวนเดชะ. “ตำนานพระกิวหองไต่เต่กับความเชื่อในสังคมไทย” วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร ฉบับภาษาไทย 34, 2 (พฤษภาคม-สิงหาคม 2557): 63-80.

ชนินทร์ ผ่องสวัสดิ์. “ตี้จั้งหวังผู่สัก และจิโซ โบซัตสุ อิทธิพลของวัฒนธรรมอินเดียใน วัฒนธรรมจีนและญี่ปุ่น.” เอเชียพิจาร 2, 4 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2558): 1258-160.

ณฐกมล ตนุพันธ์. “ศึกษาวิเคราะห์ธรรม ด้านความซื่อสัตย์ ตามหลักพระพุทธศาสนาของ ตัวละคร กวนอู ที่ปรากฏในวรรณกรรม เรื่อง สามก๊ก” วารสารวิชาการ มจร บุรีรัมย์ 2, 1 (มกราคม-มิถุนายน 2560): 13-21.

ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี. “การศึกษาพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพม่า วัดม่อนปู่ยักษ์ เมืองลำปาง.” วิจิตรศิลป์ 4, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2556): 71-124.

สิทธิเทพ เอกสิทธิพงษ์. “การทูตวิชาการ และความ(ไม่)รู้ ในความสัมพันธ์ไทย-จีน.” วารสารประวัติศาสตร์ ธรรมศาสตร์ 6, 2 (กรกฎาคม-ธันวาคม 2562): 198-253.

ขจร โพธิ์นิ่มไทย. ““ซิ่วฮกตั๊ว” โรงเจเมืองแม่กลอง เก่าแก่ที่สุดในไทย” มติชน (15 ตุลาคม 2558): 27.

สัมภาษณ์

สัมภาษณ์ ชาญชัย คูณทวีลาภ. ประธานริโวเช่ธรรมสถาน และลูกศิษย์ผู้ที่ท่านเจ้าโพธิ์แจ้งเป็นพระอุปฌาชย์ให้. 10 กันยายน 2563.

สัมภาษณ์ ธนกร แก่นการ. ผู้ช่วยงานโรงเจเสี่ยงเข่งตึ้ง เขตธนบุรี กรุงเทพฯ. 23 ตุลาคม 2563.

สัมภาษณ์ ธนพงศ์ ธัญญะคุปต์. ผู้ช่วยงานประธานริโวเชธรรมสถาน. 21 สิงหาคม 2563.

สัมภาษณ์ นายธีร์ โสตสิทธิกำแหง. รองประธานมูลนิธิเต๋าธรรมะสยาม. 21 สิงหาคม 2563.

สัมภาษณ์ ผศ.ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. 5 พฤษภาคม 2563.

สัมภาษณ์ ผู้ดูแลโรงเจเปาเก็งเต็ง อ.นครชัยศรี จ.นครปฐม. 25 กุมภาพันธ์ 2563.

สัมภาษณ์ ผู้ดูแลศาลเจ้ากวงตี้กุ๋ง (กวนอู) อ.บ้านบึง จ.ชลบุรี. 6 ธันวาคม 2561.

สัมภาษณ์ ผู้ดูแลศาลเจ้ากิ๋วเทียน เขตธนบุรี กรุงเทพฯ. 10 ตุลาคม 2561.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สัมภาษณ์ ผู้ดูแลสมาคมสหพุทธธรรมมิก เขตพญาไท กรุงเทพฯ. 16 กันยายน 2561.

สัมภาษณ์ พระพงษ์ศิริ ขันติกุล. ผู้ช่วยเลขานุการคณะสงฆ์อนัมนิกาย วัดกุศลสมาคร. 9 พฤศจิกายน 2562.

สัมภาษณ์ พระภิกษุบุญรัตน์ (จี่เซ้ง) ฉัตรรุ่งเรืองชัย. เจ้าอาวาสวัดมังกรบุปผาราม อ.แหลมสิงห์ จ. จันทบุรี. 5 ธันวาคม 2561.

สัมภาษณ์ ศ.ดร. ศักดิชัย สายสิงห์. อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร. 19 ตุลาคม 2562.

สัมภาษณ์ เศรษฐพงษ์ จงสงวน. นักวิชาการด้านพุทธศาสนามหายาน. 29 สิงหาคม 2561.

สัมภาษณ์ เสกสันณ์ มนทกานติกุล. ลูกชายเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว. 22 กันยายน 2561.

สัมภาษณ์โกวเนี้ยแดง. เจ้าของโรงเจไซเต็กตึ้ง ถนนรองเมือง ซ.6 กรุงเทพฯ และหลานสาวช่างเป๋งซ้ง แซ่โอ้ว. 31 ตุลาคม 2561.

สัมภาษณ์ผู้ดูแลมูลนิธิสว่างศรัทธาธรรมสถาน ซอยศุภกิจ 1 อ.เมือง จ.ฉะเชิงเทรา. 1 ตุลาคม 2561.

สัมภาษณ์ผู้ดูแลมูลนิธิอุบลรังสีจุฬามณี อ.พุทธมณฑล จ.นครปฐม. 16 สิงหาคม 2561.

สัมภาษณ์พระสมณานัมธีราจารย์ (ถาวร มินเอง). เจ้าอาวาสวัดอุภัยราชบำรุง เขตสัมพันธวงศ์ กรุงเทพฯ. 31 ตุลาคม 2561.

สัมภาษณ์องสรภาณมธุรส. เจ้าอาวาสวัดถาวรวรราราม อ.เมือง จ.กาญจนบุรี. 30 พฤศจิกายน 2561.

เว็บไซต์

"ซัวเถา" มาจากไหน ?!?.. เข้าถึงเมื่อ 25 เมษายน 2563. เข้าถึงได้จาก www.silpa-Mag.Com/Culture/ Article_25680.

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยสารคาม. ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการออกแบบศิลปกรรม. เข้าถึงเมื่อ 5 มิถุนายน 2563. เข้าถึงได้จาก https://fineart.msu.ac.th/E-%20%20%20%20Documents/Myfile/01.Introduction.Pdf.

ฐาปกรณ์ เครือระยา. การศึกษารูปแบบและเทคนิควิธีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่า – ไทใหญ่ ทีj ปรากฏในนครลำปาง. เข้าถึงเมื่อ 28 ตุลาคม 2561. เข้าถึงได้จาก

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Http://Ojs.Mcu.Ac.Th/Index.Php/Lampang/Article/View/1407/1187

บุญเดิม พันรอบ. "การวิจัยเพื่อศึกษาวัฒนธรรมจีนที่ศาลเจ้าในภาคตะวันออก". เข้าถึงเมื่อ 24 พฤศจิกายน 2561. เข้าถึงได้จาก Https://Panrob.Com/วิจัย/การวิจัยเพื่อศึกษาวัฒนธรรมจีนที่ศาลเจ้าในภาคตะวันออก.Html.

มูลนิธิการกุศลมุกดาหาร. คำนำแห่งธรรมศาสน์. "เต็กก่า จีหมกเกาะ". เข้าถึงเมื่อ 21 สิงหาคม 2563. เข้าถึงได้จาก Www.Tekkacheemukkhor.Com/Morality.Php

สุจิตต์ วงษ์เทศ. หน้ากาก 2.500 ปี เขาสามร้อยยอด จ. ประจวบคีรีขันธ์ ต้นแบบหน้าพราน (จับนางมโนห์รา) และหัวโขน. เข้าถึงเมื่อ 10 มกราคม 2563. เข้าถึงได้จาก Https://Www.Matichon.Co.Th/Colu Mnists/News_288923

ภาษาอังกฤษ

หนังสือ วิจัย และวิทยานิพนธ์

Hall, D.G.E.. Burma. Hutchinson University Library: London, 1960.

Fung, Christopher. "The Beginnings Of Settled Life". China: Ancient Culture. Modern Land. Norman: University Of Oklahoma Press, 1994.

Ghosh, Mallar. Development Of Buddhist Iconography In Eastern India. New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1980.

Willson, Martin. In Praise Of Tara: Songs To The Savioress. Massachusetts: Wisdom Publications, 1992.

Rene-Yvon Lefbvre D' Argence. Chinese. Korean And Japanese Sculpture : The Avery Brundage Collection. Asian Art Museum Of San Francisco. Tokyo : Kodansha International, 1974.

Beyer. Stephan. The Cult Of Tara: Magic And Ritual In Tibet. Berkeley: University Of California Press, 1978.

Olson. Stuart Alve. The Jade Emperor's Mind Seal Classic - A Taoist Guide To Health.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

Longevity And Immortality. Minnesota: Dragon Door Publications, 1993.

Teng Li. “Making The Guan Yu Cult: The Rise Of Guan Yu In National Sacrifice. Buddhism And Taoism.” The Degree Of Master Of Arts. Department Of History. Faculty Of Social Science. University Of Macau, 2016.

วารสาร

Chistyakova, A. N.. “Lacquer Cups Of The Western Han Dynasty (Noin Ula. Mongolia): An Analysis Of Inscriptions.” Archaeology Ethnology & Anthropology Of Eurasia 39 (December 2011): 83-89.

Strahan, Donna K.. “ The Walters Chinese Wood-And-Lacquer Buddha: A Technical Study.” The Journal Of The Walters Art Gallery 51 (1993): 100-110. Accessed August 12, 2019. Available From Https://Www.Jstor.Org/Stable/20169087?Rea d-Now=1&Seq=1#Page_Scan_Tab_Con Tents.

Honda, T., R. Lu, R. Sakai, T. Ishimura And T. Miyakoshi. “Characterization And Comparison Of Asian Lacquer Saps.” Progress In Organic Coatings 61, 1 (2007): 68-75.

Hu Xindi. “ Dry Lacquer Or Bodiless Lacquer: Discriminate Of Shen’s Bodiless Lacquer Skill In Fuzhou.” History Of Art And Design. No. 292 (2017): 50-95.Stevens, Keith. “The Jade Emperor And His Family 玉皇大帝 Yu Huang Ta Ti. ” Journal Of The Hong Kong Branch Of The Royal Asiatic Society. No. 29 (1989): 1-25.

Stephanie Hulman. Meg Loew Craft. Glenn Gates. Herant P. Khanjian. And Michael R. Schilling. “ Encountering The Unexpected In Southeast Asian Lacquer: Treating The Doris Duke Collection At The Walters Art Museum” Objects Specialty Group Postprints 23 (13-17 May 2016): 130-156. Accessed Auguest 12, 2019. Available From Http://Resources.Culturalheritage.Org/Osg-Postprints/V23/Hulman/.

Jordaan, Roy E.. “The Tara Temple Of Kalasan In Central Java.” In: Bulletin De L'ecole Française D'extrême-Orient. No. 85 (1998): 160-175.

Shinichi Nakamura. “Archaeobotanical Study Of Neolithic Sites In China Sheds Light On The Origins Of Lacquer And Tea Use.” Kakenhi News (Tokyo). No. 1 (2009): 1-12. Quoted In Pj. Jin. Y.L Hu And Zb. Ke. “Characterization Of Lacquer Films From The Middle And Late Chinese Warring States Period 476-221Bc.” Wiley Microscopy Research And Technique. No. 80 (2017): 1330-1352.

เว็บไซต์

Cambridge Dictionary. Accessed Mar 25, 2020. Available From Https://Dictionary.Cambrid Ge.Org/Dictionary/English/Artist?Q=+Artist.Pieters, Janene. 1000-Year-Old Chinese Mummy Gets Ct Scan In Amersfoort. Accessed August 12, 2019. Available From Https://Nltimes.Nl/2014/12/09/1000-Year-Old-Chinese-Mummy-Gets-Ct-Scan-Amersfoort.

ภาษาจีน

หนังสือ วิทยานิพนธ์

出版年代不详《北斗消災延寿妙經》。กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้), ม.ป.ป.。 (เป่ย์โต่วเซียวไจหยานโซ่วเมี่ยวจิง. กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้), ม.ป.ป..)

出版年代不详《太上佐靈北斗本命延生真經》。กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้), ม.ป.ป.。 (ไท่ซั่งจั่วหลิงเป่ย์โต่วเปิ่นมิ่งหยานเชิงเจินจิง (กรุงเทพฯ : หจก.สีตลาศัย การพิมพ์ (เซี่ยงไฮ้). ม.ป.ป.)).

出版年代不详《瞻星禮斗》。出版信息不详。(จานซิงหลี่โต้ว (ม.ป.ท.. ม.ป.ป.)).

刘恒之，《漆艺夹纻技法研究》清华大学艺术学硕士学位论文，2015 年。(หลิวเฮิงจือ. “ชีอี้เจียจู้จี้ฝ่าหยานจิว.” ชิงหัวต้าเสวียยี่ซู่เสวียโซ่วซื่อเสวียเว่ยลุ่นเหวิน, 2015.)

孙晨阳，张珂《中国古代服饰辞典》北京:中华书局，2015年。(ซุนเฉินหยางและจางเคอ. จงกั๋วกู่ไต้ฝูซื่อฉือเตี่ยน. เป่ยจิง:จงหัวซูจู๋, 2015.)

张继禹《中国道教神仙造像大系》北京: 五洲传播出版，2012年。 (จางจี้หยู่. จงกั๋วเต้าเจี้ยวเฉินเซียนจ้าวเซี่ยงต้าซี่. เป่ย์จิง: อู่โจวฉวานโปชูป่าน, 2012.)

李薇主编 《服饰 》北京：中国画报出版社，2007 年。(หลี่เวยจู่เปียน. ฝูซวี่. เป่ยจิง: จงกั๋วหั่วเป้าชูป่านเซ่อ, 2007.)

吴双成、蔡友《浅谈漆器的分类及夹纻胎漆器的特点》济南：科学出版社，2012年，408 。(หวูซวางเฉิง และไช่โย่ว. เฉี่ยนถานชีชี่เตอเฟินเล่ยจี๋เจียซู่ไตชีชี่เตอเท่อเตี่ยน. จี่หนาน: เกอเฉียวชูป่านเจ้อ, 2012.).

วารสาร

張澤洪《台湾的關帝信仰》《弘道第》，2004 年，第 21 期，50-72。(จางเจ๋อหง. "ไต้วันเต่อกวานตี้ซิ่นหยั่ง." หงเต้า 2004, ฉบับที่ 21, 50-72).

李天锡《马来西亚华侨华人妈祖信仰窥探》，《八卦桥刊》，2009年，第 01 期，68 。(หลี่เทียนซี. "หม่าไหลซีย่าหวาเหยินมาจู่ซิ่นหยั่งคุยทั่น." ปากว้าเฉียวคาน 2009. ฉบับที่ 1.)

穆宝凤《干漆夹苎造像的千年传承》，《中国宗教》，2012年，第 06 期，59 。(มู่เป่าเฟิ่ง. "กานชีเจียจู้เจ้าเซยี่งเตอะเชียนเหนียนฉวนเฉิง." จงกั๋วจงเจี้ยว 2012, ฉบับที่ 6, 59.) อ้างถึงใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. เทพเจ้าในศาลเจ้าจีนกรุงเทพมหานคร : รูปแบบ คติการสร้าง และความสัมพันธ์กับชุมชนชาวจีน (นครปฐม : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร. 2560)

高志强《论漆器胎骨的沿革》，《艺苑（南京艺术学院学报美术版）》1997年，1-15。(เกาจี้เฉียง. "ลุ่นชีชี่ไทกู่เตอหยานเก๋อ." อี้ย่วน (หนานจิงอี้ซู่เสวียย่วนเสวียเป้าเหม่ยชูป่าน) 1997. 1-15.)

เว็บไซต์

Cklee. 德教会历史记载 (เต๋อเจี้ยวหุ้ยลี่ฉื่อจี้ไจ่). เข้าถึงเมื่อ 21 สิงหาคม 2563. เข้าถึงได้จาก http://www.dedjaonism.org/Index.Php/2015-01-29-04-38-47/2015-01-29-06-58-29/498-2015-03-22-11-40-18.

臺北市內湖區公所《內湖旅遊 太陽堂》。(ไถเป่ย์ซื่อเน่ย์หูชูกงสั่ว. เน่ย์หูหลู่โหยว ไท่หยางถัง.) เข้าถึงเมื่อ 20 เมษายน 2563. เข้าถึงได้จาก https://nhdo.gov.taipei/News_Content%20.Aspx?N=885%20A78f285c4c9a4&Sms=7581e217941adc10&S=304820fd276de6ad.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาคผนวก

คำศัพท์ภาษาจีนที่ปรากฏในวิทยานิพนธ์

เสียงอ่านภาษาไทย	เสียงอ่านตามระบบพินยิน	อักษรจีน
ยู่หวางต้าตี้	Yùhuángdàdì	玉皇大帝
เหมี่ยน	Miǎn	冕
ทัวชา	Tuō shā	脫沙
ชูซานจ้างจี้จี๋	Chū sānzàng jì jí	出三藏记集
ฝ่าเยี่ยนจูหลิน	Fǎ yuàn zhū lín	法苑珠林
เปี้ยนเจิ้งหลุ้น	Biàn zhèng lùn	辩正论
เหวยหมอจี๋เซี่ยง	Wéi mó jí xiàng	维摩诘像
ไต้ขุย	Dài kuí	戴逵
ไต้หยง	Dài yóng	戴颙
กว่างหงหมิงจี๋	Guǎng hóngmíng jí	广弘明集
ฝ่าหลิน	Fǎ lín	法琳
ฉื๋อเอินฝ่าซือฉวน	Cí'ēn fǎshī chuán	慈恩法师传
ต้าฉือเอินซื่อ	Dà cí'ēn sì	大慈恩寺
เฉาเย่จินจ้าย	Cháoyě jīn zài	朝野金载
หยวนสื่อเลี่ยจ้วนตี้จิ่วสือฟางจี้	Yuánshǐ lièzhuàn dì jiǔshí fāng jì	元史列传第九十方技
หลิวหยวน	Liú yuán	刘元
อาหนี่เกอ	Ā ní gē	阿尼哥
ฮั่วซู่จี้	Huà sù jì	画塑记

เสียงอ่านภาษาไทย	เสียงอ่านตามระบบพินยิน	อักษรจีน
เสินเซ่าอัน	Chénshào'ān	沈绍安
จิ่วเทียนเสวียนหนี่ว์	Jiǔtiān xuán nǚ	九天玄女
จิ่วหวางฝอจู่	Jiǔ huáng fózǔ	九皇佛祖
ฮู่เทียนซ่างตี้	Hù tiān shàngdì	護天上帝
เสวียนเทียนซั่งตี้	Xuán tiān shàngdì	玄天上帝
โต้วหมู่หยวนจุน	Dòu mǔ yuán jūn	斗姆元君
ไฉเสินเหยีย	Cáishén yé	財神爺
จินหมู่หยวนจวิน	Jīn mǔ yuán jūn	金母元君
จู้เซิงเหนียงเหนียง	Zhù shēng niángniáng	註生娘娘
เป่ยโต่วซิงจวิน	Běidǒuxīng jūn	北斗星君
หนานเฉินซิงจวิน	Nán chénxīng jūn	南辰星君
ต้าเซิ่งฝอจู่	Dàshèng fózǔ	大聖佛祖
หัวถัวเซียนซือ	Huá tuó xiān shī	華陀仙師
เปิ่นเถ่ากง	Běn tóu gōng	本頭公
ฉุ่ยเหว่ยเซิ่งเหนียง	Shuǐ wěi shèng niáng	水尾聖娘
เทียนโฮ่วเซิ่งหมู่	Tiānhòu shèngmǔ	天后聖母
เปาเจิ่ง	Bāo zhěng	包拯
กวนหยู่	Guānyǔ	關羽
จางเฟย	Zhāngfēi	張飛
หลิวเป้ย	Liúbèi	劉備
ไท่ซ่างเหล่าจวิน	Tài shàng lǎo jūn	太上老君

เสียงอ่านภาษาไทย	เสียงอ่านตามระบบพินยิน	อักษรจีน
จางกั๋วเหล่า	Zhāng guǒ lǎo	張果老
เฉากั๋วจิ้ว	Cáo guó jiù	曹国舅
หลงเผา	Lóng páo	龙袍
กุ่นหลงฝู	Gǔn lóng fú	衮龙服
หมั่งเผา	Mǎngpáo	蟒袍
หยุนเจียน	Pī lǐng	披领
พีหลิ่ง	Yún jiān	云肩
ฟางซินฉู่หลิง	Fāng xīnqū lǐng	方心曲领
หวู่ฝอก้วน	Wǔ fú guān	五佛冠
เปี้ยนเหลี่ยนเม่า	Biànliǎn mào	變臉帽
เหลียนฮัวกวน	Liánhuā guān	莲花冠
หยวนฉื่อเทียนจุน	Yuánshǐ tiānzūn	元始天尊
จิ่วย่าวซิงจวิน	Jiǔyào xīng jūn	九曜星君
ฉงเจี้ยนกวานเจียงจุนเท่าจี้	Chóngjiàn guān jiāngjūn miào jì	重建關將軍廟記
จางซางยิง	Zhāngshāngyīng	張商英
เฉียหลานผูซ่า	Qiélán púsà	伽藍菩薩
ซานชิง	Sān qīng	三清
เต๋อเจี้ยวเตี้ยนเตี่ยนซื่ออี้	Dé jiào diàn diǎn shìyì	德教店典釋義

เสียงอ่านภาษาไทย	เสียงอ่านตามระบบพินยิน	อักษรจีน
เจี้ยวจุนก้งอี้เจี้ยนจู่กวานเชิ่งตี้จุนโช่วฉานยู่ตี่จิงลู้	Wǔ jiàozūn gòngyì jiànjǔ guān shèngdì jūn shòu chán yù dì jīng lüè	五教尊共議薦舉關聖帝君受禪玉帝經略
เหยาฉือเชิ่งจื้อ	Yáochí shèngzhì	瑤池聖志
หวางต้าเทียนจุน สวนหลิงเกาช่างตี้	Yù huáng dà tiānzūn xuán líng gāo shàngdì	玉皇大天尊玄靈高上帝
ซานเจี้ยฝูหมัวต้าเฉินเวย์กว่านเจิ้นเทียนจุนกวานเชิ่งตี้จุน	Sānjiè fú mó dà shénwēi yuǎn zhèn tiānzūn guān shèngdì jūn	三界伏魔大神威遠震天尊關聖帝君
เหรินเหย่งเวย์เสี่ยนฮู่กั๋วเป่าหมินจิงเฉินซุยจิ้งอี้จ้านซวานเต๋อจงยี่เฉินอู่กวานเชิ่งต้าตี้	Rén yǒng wēi xiǎn hù guó bǎo mín jīngchéng suījìng yì zàn xuāndé zhōngyì shénwǔ guān shèng dàdì	仁勇威顯護國保民精誠綏靖翊贊宣德忠義神武關聖大帝
ซานชิงต้าตี้	Sān qīng dàdì	三清大帝
เจินหวู่ต้าตี้	Zhēnwǔ dàdì	真武大帝
จู่ซือกง	Zǔshī gōng	祖師公
มาจู่	Māzǔ	媽祖
เทียนโฮ่วเชิ่งหมู่	Tiānhòu shèngmǔ	天后圣母

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ณรัณฐ์ อัครนิธิพิรกุล
วัน เดือน ปี เกิด	5 ตุลาคม 2535
สถานที่เกิด	กรุงเทพฯ
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2558 จบการศึกษาจาก ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร พ.ศ.2561 ศึกษาต่อระดับปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	411/302,303 หมู่บ้านสุขสวัสดิ์สวนธน ประชาอุทิศซอย 33 แขวงบางมด เขตทุ่งครุ กทม.
ผลงานตีพิมพ์	พ.ศ. 2563 วารสารดำรงวิชาการ Vol. 19 No. 1 (2020): January - June เรื่อง "เทพเจ้าจิ่วหวางฝัวจู่ผลงานของช่างเป๋งซ้ง"
รางวัลที่ได้รับ	-

มหาวิทยาลัยศิลปากร