พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทย

โดย
นายสุระ พิริยะสงวนพงศ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทย

โดย
นายสุระ พิริยะสงวนพงศ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2565
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศิลปากร

MANDALAY STYLE BUDDHA IMAGES FOUND IN THAILAND

By

MR. Sura PIRIYASANGUANPONG

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy ART HISTORY

Department of Art History

Silpakorn University

Academic Year 2022

Copyright of Silpakorn University

หัวข้อ	พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทย
โดย	นายสุระ พิริยะสงวนพงศ์
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี

คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา ตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีคณะโบราณคดี

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดำรงพล อินทร์จันทร์)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ

(นาย อรุณศักดิ์ กิ่งมณี)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก

(ศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

(ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน

(รองศาสตราจารย์ ดร. รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก

(รองศาสตราจารย์ ดร. เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว)

60107804 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : พระพุทธรูป, ศิลปะมัณฑเล, ศิลปะพม่า

นาย สุระ พิริยะสงวนพงศ์: พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทย อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก : ศาสตราจารย์ ดร. เชษฐ์ ติงสัญชลี

วิทยานิพนธ์นี้มุ่งศึกษารูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25 รวมถึงพระพุทธรูปในระยะหลังที่ยังสืบเนื่องแบบแผนสำคัญจากศิลปะดังกล่าว โดยตรวจสอบเทียบเคียงกับศิลปกรรมต้นแบบในประเทศพม่า และวิเคราะห์ในประเด็นเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมในแต่ละพื้นที่

จากการศึกษาพบว่าพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่สร้างร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริงนั้นพบตัวอย่างน้อยมากในประเทศไทยแม้กระทั่งในประเทศพม่า พระพุทธรูปส่วนใหญ่ที่ปรากฏหลักฐานนั้นสร้างในศิลปะ “หลังมัณฑเล” ซึ่งสามารถจำแนกได้ด้วยรูปแบบทางศิลปกรรมที่แตกต่างกันออกเป็น 2 รูปแบบ คือ ศิลปะหลังมัณฑเลในสมัยอาณานิคมในอังกฤษ และในสมัยเอกราชของพม่า

นอกจากนี้ยังพบว่าพระพุทธรูปตัวอย่างในประเทศไทยนอกเหนือจากการได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบจากเมืองมัณฑเลโดยตรงแล้ว ยังแสดงลักษณะเด่นที่สัมพันธ์กับตัวอย่างที่พบในท้องถิ่นอื่นๆ ของพม่า และในบางพื้นที่แสดงการผสมผสานกับศิลปะในท้องถิ่นประเทศไทยด้วยการพบพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแบบมัณฑเลในหลายพื้นที่ของประเทศไทยจึงสัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่แตกต่างกันในแต่ละ “พื้นที่” และ “ช่วงเวลา” ที่พบความแพร่หลาย

60107804 : Major ART HISTORY
Keyword : Buddha Image, Mandalay Art, Burmese Art

MR. Sura PIRIYASANGUANPONG : Mandalay Style Buddha Images Found in Thailand Thesis advisor : Professor Chedha Tingsanchali, Ph.D.

The objectives of this thesis were to study the styles of Mandalay buddha images found in Thailand since the 25th Buddhist century, including buddha images from later period that still maintain important characteristics of art from those period. The study was conducted by comparing Mandalay art with the original Burma art, and analyzing the issues of iconography and social context in each area.

The study revealed that Mandalay style buddha images originally built while Mandalay was a royal capital were found in very small amounts in Thailand and even in Burma. Most of the buddha images appeared in the record were made in the "Post-Mandalay" art style. They can be classified into two different artistic styles which are the Post-Mandalay art during the British colonial era and during the Burma independence era.

In addition, it was found that the samples of buddha images in Thailand are not only influenced by the style of Mandalay directly, but they also show distinctive features in relation to samples found in other localities of Burma, and in some areas, show integration with local art in Thailand.

The discovery of buddha images related to Mandalay art in many areas of Thailand is therefore related to different social contexts in each "area" and "period" in general.

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ลุล่วงได้ย่อมเป็นผลจากผู้มีส่วนเกี่ยวข้องในด้านต่างๆ ร่วมประกอบสร้างขึ้น ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณศาสนสถานและพิพิธภัณฑ์ทุกแห่งที่ได้สำรวจข้อมูลในระหว่างศึกษา รวมถึงประติมากรและทายกทายิกาผู้ได้สรรค์สร้างศิลปกรรมเหล่านั้นขึ้น ในโอกาสนี้ผู้วิจัยขออนุโมทนาในกุศลที่ท่านเหล่านั้นมีศรัทธาสร้างขึ้นด้วย

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณนักวิชาการในระยะก่อนหน้าที่พากเพียรค้นคว้าองค์ความรู้ด้านพม่าศึกษาและไทยศึกษาซึ่งเป็นพื้นฐานต่อวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ รวมทั้งคณาจารย์ในภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ มหาวิทยาลัยศิลปากรที่ประสิทธิ์ประสาทความรู้แก่ผู้วิจัย โดยเฉพาะ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ซึ่งกรุณาให้คำแนะนำและเสนอแนวทางปรับปรุงแก้ไขในขั้นตอนต่างๆ ด้วยความอุตสาหะจนแล้วเสร็จ

นอกจากนี้ยังขอขอบพระคุณในความกรุณาจากนักวิชาการและกัลยาณมิตรหลายท่าน เช่น อ.Win Maung (Tampawady) ที่ให้คำแนะนำเบื้องต้นแก่ผู้วิจัยในการจำแนกศิลปะแบบมัณฑเลในแต่ละระยะ, อ.สิทธิพร เนตรนิยม ที่ให้คำอธิบายในประเด็นที่สงสัยเกี่ยวกับพม่าศึกษา, คุณ Min Hein ที่ช่วยตรวจสอบข้อความจารึกภาษาพม่า, คุณยุทธนาวราภร แสงอร่าม ที่กรุณาอนุเคราะห์ข้อมูลที่เป็นประโยชน์รวมทั้งตรวจสอบทะเบียนประวัติโบราณวัตถุบางชิ้นจากพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนคร, ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์ ที่กรุณาให้คำอธิบายต่างๆ โดยเฉพาะในประเด็นเชิงประติมานวิทยาที่สัมพันธ์กับคัมภีร์สำคัญในพุทธศาสนา, คุณอิทธิชัย โตศรี ที่ช่วยตรวจสอบข้อความจารึกภาษามอญ, เพื่อนๆ ที่ร่วมศึกษาซึ่งคอยเป็นแรงผลักดันกันและกัน รวมถึงอีกหลายท่านที่ไม่อาจระบุนามได้ครบถ้วน

สุดท้ายนี้ขอขอบคุณครอบครัวซึ่งเป็นแรงสนับสนุนที่ใกล้ชิดที่สุดโดยเฉพาะคุณศิรพร กวินสุพร ซึ่งเป็นบุคคลที่คอยสนับสนุนอยู่เบื้องหลัง แต่เป็นบุคคลในเบื้องแรกที่ผู้วิจัยปรารถนาให้ร่วมยินดีกับความลุล่วงนี้

นาย สุระ พิริยะสงวนพงศ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ต

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการศึกษา 3

สมมุติฐานของการศึกษา 4

1. สมมติฐานด้านรูปแบบศิลปกรรม 4

2. สมมติฐานด้านประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง 4

ขอบเขตของการศึกษา 5

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการศึกษา 5

วิธีดำเนินการศึกษา 6

นิยามศัพท์สำคัญ 6

บทที่ 2 ภาพรวมด้านประวัติศาสตร์และสังคมของศิลปะพม่าในระยะที่เกี่ยวข้อง 8

2.1 จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 1 8

2.2 จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 2 9

2.3 จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 3 10

2.4 สมัยราชธานีมัณฑเล 12

2.4.1 แนวคิดเบื้องหลังของการสถาปนาราชธานีมัณฑเล 12

2.4.2 รัชสมัยพระเจ้ามินดง: บทบาทในฐานะผู้นำการปฏิรูปสู่ความทันสมัย 15
2.4.3 รัชสมัยพระเจ้ามินดง: บทบาทในฐานะผู้นำรัฐจารีต 16
2.4.4 รัชสมัยพระเจ้าธีบอ 18
2.5 สมัยอาณานิคมในอังกฤษ 20
2.6 พม่าในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 21
2.7 พม่าสมัยเอกราช 21
บทที่ 3 พระพุทธรูปศิลปะก่อนมัณฑเล: การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม ที่อาจเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเล 23
3.1 พระพุทธรูปศิลปะพุกาม 24
3.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน 24
3.1.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม 25
3.1.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล 29
3.1.3.1 กรณีพื้นฐานจากศิลปะพุกามตอนต้น 29
3.1.3.2 กรณีพื้นฐานจากศิลปะพุกามตอนปลาย 33
3.1.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล 37
3.1.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน 37
3.1.4.2 พระพุทธรูปไสยาสน์ 38
3.1.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง 39
3.2 พระพุทธรูปศิลปะอังวะ 40
3.2.1 ข้อมูลพื้นฐาน 40
3.2.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม 41
3.2.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล 43

1) การปรากฏแถบแคบเหนือพระนลาฏ: อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยา “ระลอกที่ 1”....43

2) การเปลี่ยนแปลงส่วนพระวรกาย (พระวรกายบาง พระอุระไม่นูน ช่วงพระอังสาแคบลง และไม่มีกล้ามเนื้อพระนาภีล้นขอบสบง): อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาซึ่งสะท้อน สุทรียภาพอย่างศิลปะเอเชียตะวันออกเฉียงใต้.....45

3) การทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี: อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาที่เป็นแรงเสริมให้ลักษณะนี้แพร่หลาย.....46

สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะอังวะ.....46

3.2.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล.....47

3.2.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน.....47

3.2.4.2 พระพุทธรูปไสยาสน์.....50

3.2.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง.....50

3.3 พระพุทธรูปศิลปะคองบอง - ต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง.....52

3.3.1 ข้อมูลพื้นฐาน.....52

3.3.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม.....52

3.3.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล.....58

1) การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระเศียรโดยลดความสำคัญของรัศมีและเพิ่มความสำคัญของแถบเหนือพระนลาฏ.....58

2) การเกิดแบบแผนในการครองจีวรแบบห่มเฉียงปิดเหนือพระถันขวา.....60

3) การเริ่มปรากฏพระพุทธรูปที่มีริ้วจีวรทั่วองค์: แนวคิดความสมจริงที่สัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะจีนมิใช่อิทธิพลจากศิลปะตะวันตก.....62

4) การเปลี่ยนแปลงในส่วนสังฆาฏิ: อิทธิพลจากศิลปะจีนผ่าน “การทูตแบบพุทธ” ในสมัยคองบอง.....63

5) พระพุทธรูปที่ “ก้ำกึ่ง” ศิลปะคองบองและมัณฑเล: หลักฐานสำคัญในระยะการเปลี่ยนผ่านรูปแบบ.....63

สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะคองบอง.....66
3.3.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล.....66
3.3.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน.....66
3.3.4.2 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์.....69
3.3.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง: อิทธิพลศิลปะอยุธยาระลอกที่ 2.....70
บทที่ 4 พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล: รูปแบบศิลปกรรมและประติมานวิทยาที่สำคัญ.....74
4.1 การตรวจสอบรูปแบบโดยรวมของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล.....75
4.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน.....75
4.1.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม.....76
4.1.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะมัณฑเล: พื้นฐานทางรูปแบบจากศิลปะภายในและภายนอกพม่า.....78
4.1.3.1 พื้นฐานจากศิลปะภายในพม่าที่มีผลต่อพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล.....79
4.1.3.2 พื้นฐานจากศิลปะภายนอกพม่าที่มีผลต่อพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล.....80
4.1.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล.....84
4.1.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน.....84
1) การสิ้นสุดลักษณะอย่าง “คอเสื้อ” ซึ่งเกิดการการห่มคลุมพระอังสาในศิลปะคองบอง.....86
2) การ “ห่มแหวก” เห็นแนวจีวรได้ทั้งด้านซ้ายและขวา.....86
4.1.4.2 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์.....89
4.1.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง.....92
4.1.5 สรุป ส่วนที่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล.....95
4.2 การตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลโดยพิจารณาเฉพาะส่วนเพื่อระบุแบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล.....96

4.2.1 รัศมีและอุษณีษะ 96
1) การสิ้นสุดการทำรัศมีเหนือพระเศียร 96
2) ส่วนอุษณีษะที่เด่นขึ้น 101
4.2.2 กรอบพระพักตร์ 104
1) พื้นฐานจาก “ไรพระศก”: กระบวนการทางศิลปะจากภายนอก(อิทธิพลศิลปะอยุธยา) 105
2) การสิ้นความสืบเนื่องและแยกสายจาก “ไรพระศก” มาสู่การเป็น “กรอบพระพักตร์”: พัฒนาการทางศิลปะภายในพม่าสมัยมัณฑเล 106
4.2.3 พระหัตถ์และพระบาท 108
1) พระหัตถ์ซ้ายเหยียดนิ้วชี้แยกจากนิ้วอื่น 108
2) พระหัตถ์ขวามีลักษณะการกระดกนิ้วพระหัตถ์ 108
3) นิ้วพระหัตถ์ยาวไม่เสมอกัน 108
4.2.4 จีวร 112
1) การเปลี่ยนแปลงของริ้วจีวรบริเวณพระวรกาย(ไม่รวมสังฆาฏิ) 113
2) การเปลี่ยนแปลงในส่วนสังฆาฏิ 114
3) การเปลี่ยนแปลงในส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท 124
4) การเปลี่ยนแปลงในส่วนขอบสบงข้อพระบาท 127
4.2.5 สรุปลักษณะสำคัญที่งานศึกษานี้ใช้ระบุเป็น “พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล” 129
4.3 วิเคราะห์ในประเด็นทางประติมานวิทยา 131
4.3.1 ในส่วนพระวรกายของพระพุทธรูป: การแสดงพระพุทธสรีระตามมหาปุริสลักษณะและสัจนิยม 131
4.3.2 ในส่วนเครื่องทรงของพระพุทธรูป: ประเด็นจีวร และการตีความเรื่องกรอบพระพักตร์ 135
4.3.3 ประติมานวิทยาของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในอิริยาบถหรือรูปแบบอื่น: ประทับยืน ประทับไสยาสน์ และพระพุทธรูปทรงเครื่อง 139

4.3.3.1 พระพุทธรูปประทับยืน: การหยิบยืมรูปแบบศิลปะมหายานมาใช้กับคติเดิมในเถรวาท 139

4.3.3.2 พระพุทธรูปแสดงพุทธพยากรณ์เมืองมัณฑเล: ตำนานเมืองและประติมากรรมเฉพาะ 148

4.3.3.3 พระพุทธรูปไสยาสน์: ท่าประทับอย่างทรงสติ และผ่อนคลายในขณะสุดท้ายก่อนปรินิพพาน 152

4.3.3.4 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเล: การทรงเครื่องตามแนวคิดทั่วไป และแนวคิดเฉพาะ 154

บทที่ 5 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพม่า : “สมัยอาณานิคมในอังกฤษ” (พ.ศ.2428-2491).. 158

5.1 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): ในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ ละแวกมัณฑเล, ย่างกุ้ง และละแวก เมาะละแหม่ง 160

5.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน 160

5.1.2 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา 166

5.1.3 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในส่วนพระพุทธรูปประทับนั่ง 178

5.1.3.1 การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระพุทธสรีระ 178

5.1.3.2 การเปลี่ยนแปลงในส่วนจีวร 187

5.1.3.3 การเปลี่ยนแปลงในส่วนฐานพระพุทธรูป 190

สรุปลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) 192

5.1.4 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมพระพุทธรูปอิริยาบถอื่นๆ 193

5.1.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน: กรณีรูปแบบที่แทบไม่เปลี่ยนแปลงจาก “ศิลปะมัณฑเล” และรูปแบบใหม่ที่เลียนแบบจีวรจริงของสงฆ์ในพื้นที่ 193

5.1.4.2 พระพุทธรูปไสยาสน์: ท่าประทับไสยาสน์ที่หลากหลายขึ้นจากแบบแผน “มัณฑเล” 198

5.1.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง: กรณีที่จำเพาะถึงพระมหามัยมุนี กับพระพุทธรูปทรงเครื่องทั่วไป 207

5.2 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): ในท้องถิ่นอื่นของพม่า 215
5.2.1 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่รัฐฉาน..... 215
5.2.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน..... 215
5.2.1.2 สังเขปลักษณะพระพุทธรูปท้องถิ่นรัฐฉาน 219
5.2.1.4 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม..... 225
5.2.2 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง 258
5.2.2.1 ข้อมูลพื้นฐาน..... 258
5.2.3 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในเขตตะนาวศรี..... 290
5.2.3.1 ข้อมูลพื้นฐาน..... 290
5.2.3.2 สังเขปลักษณะพระพุทธรูปท้องในเขตตะนาวศรี 291
5.2.3.3 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา..... 292
5.2.4 วิเคราะห์และสรุปในส่วนพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นทั้ง 3 พื้นที่ศึกษา 307
5.3 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) 308
5.3.1 การจำลองพระมหามัยมุนีในท้องถิ่น: “สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต้นแบบ” ทั้งองค์พระพุทธรูปและวิหารที่ประดิษฐาน..... 309
5.3.2 การให้ความสำคัญกับพระพุทธรูปหินอ่อนหรือมีพระวรกายสีขาว” 318
5.3.3 พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ): การเปลี่ยนแปลงความหมายจาก “ปรินิพพาน” ไปสู่ “การทรงพระชนม์” 320
5.3.4 สาเหตุที่พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแพร่ความนิยมไปทั่วพม่า..... 324
บทที่ 6 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพม่า: สมัยเอกราช” (ปลายพุทธศตวรรษที่ 25-ปัจจุบัน) 328
6.1 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช): ในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่า ได้แก่ ละแวกมัณฑเล และย่างกุ้ง 329
6.1.1 พระพุทธรูปกลุ่มที่สืบเนื่องอิทธิพลศิลปะมัณฑเล..... 329

6.1.1.1 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา..... 329
5.1.1.2 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในส่วนพระพุทธรูปประทับนั่ง..... 332
6.1.2 พระพุทธรูปที่ยังคงรูปแบบหลักตามอิทธิพลศิลปะมัณฑเล แต่มีลักษณะ “นอกแบบ” จากกลุ่มหลัก..... 342
6.1.3 พระพุทธรูปที่สัมพันธ์กับศิลปะอื่นนอกจากอิทธิพลศิลปะมัณฑเล..... 345
ประเด็นการย้อนไปใช้รูปแบบศิลปะอื่นของพม่า..... 345
6.1.4 สรุปลักษณะพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)..... 352
6.1.5 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในท้องถิ่นอื่นของพม่า..... 353
6.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)..... 354
6.2.1 พระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในคติพระอดีตพุทธและคติพระประจำวันเกิด..... 354
6.2.2 บทบาทของรัฐบาลพม่าในการอุปถัมภ์ศาสนา: แนวคิดที่สืบเนื่องจากยุคราชาธิปไตย..... 370
6.2.3 แนวคิดการสร้างพระพุทธรูปจาก “พม่านิยม” สู่ “สากลนิยม”..... 374
บทที่ 7 พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25..... 381
7.1 รูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25..... 381
7.1.1 พื้นที่ภาคเหนือของไทย..... 382
7.1.1.1 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอน..... 383
7.1.1.2 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่สะเรียง..... 419
7.1.1.3 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองเชียงใหม่..... 443
7.1.1.4 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปาง..... 471
7.1.2 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในกรุงเทพฯ..... 502
7.1.3 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): กรณีพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย..... 522

7.1.3.1 พระพุทธรูปในภาคอื่นๆ ของไทยที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า 523

7.1.3.2 พระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างมัณฑเล 542

7.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) : กรณีที่พบในประเทศไทย 550

7.2.1 พื้นที่ภาคเหนือ: จากจุดเริ่มต้นความแพร่หลายสู่จุดชะงักงัน 552

7.2.1.1 จุดเริ่มต้นความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในภาคเหนือของไทย 552

7.2.1.2 กระบวนการได้มาของพระพุทธรูปอย่างพม่าในพื้นที่ภาคเหนือของไทย 555

7.2.1.3 ยุค “ชะงักงัน” ของศิลปะพม่าในภาคเหนือของไทย 561

7.2.2 พื้นที่กรุงเทพฯ: ความนิยมพระพุทธรูปพม่าในราชธานีไทย 564

7.2.2.1 ทรรศนะและความเข้าใจของชนชั้นนำชาวสยามช่วงรัชกาลที่ 4-5 ต่อพระพุทธรูปก่อนทำความเข้าใจบริบททางสังคมในพื้นที่กรุงเทพฯ ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) 564

7.2.2.2 การประดิษฐานพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะแบบมัณฑเลเป็น “รูปเคารพรอง” 574

7.2.2.3 การรวบรวมพระพุทธรูปลักษณะต่างๆ เพื่อจัดแสดงอย่าง “มิวเซียม” และ “เอกษฮิบิเชน” 577

7.2.2.4 “การขนส่งทางเรือ” ปัจจัยเอื้อในการขนส่งพระพุทธรูปจากพม่าสู่ใจกลางพระนคร 581

7.2.2.5 วัดของกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าในกรุงเทพฯ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 กับศิลปะแบบ “ไทยนิยม” 582

7.2.2.6 ความนิยมพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่าในศาสนสถานนิกายมหายาน..... 584

7.2.3 พื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันตก: ความสัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานของชาวมอญ..... 584

7.2.3.1 การมีลักษณะร่วมกันทางศิลปกรรมน้อย เนื่องด้วยการตั้งถิ่นฐานครั้งสำคัญของชาวมอญในละแวกนี้เกิดขึ้นก่อนพุทธศตวรรษที่ 25 (หรือก่อนสถาปนาราชธานีมัณฑเล) 585

7.2.3.2 สิทธิที่แตกต่างกันในการข้ามพรมแดน และแรงจูงใจในการเข้ามาตั้งถิ่นฐานที่สิ้นไปในในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 587

7.2.4 พื้นที่ภาคใต้: พื้นที่ที่ไม่เกี่ยวข้องกับการตั้งชุมชนของคนจากพม่า 590

7.2.4.1 ความคุ้นเคยกับพระพุทธรูปศิลาขาว(หินอ่อน) อย่างศิลปะไทยในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ 590

7.2.4.2 “เรือกลไฟ” “รถไฟ” และ “โฮเต็ล”: สิ่งใหม่ที่เอื้อต่อการเดินทางข้ามพรมแดน 593

7.2.4.3 เครือข่ายเมืองท่าชายฝั่งทะเลในพุทธศตวรรษที่ 25 595

7.2.5 พื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ: การแพร่กระจายผ่านเส้นทางการค้าทางบก 596

7.2.6 บริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านข้อความจารึกส่วนฐานของพระพุทธรูป 598

7.2.6.1 กลุ่มที่จารึกด้วยภาษาพม่า 598

7.2.6.2 กลุ่มที่จารึกด้วยภาษาอื่น 601

บทที่ 8 พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน 604

8.1 รูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน 605

8.1.1 กรณีศึกษาในพื้นที่ภาคเหนือของไทย 605

8.1.1.1 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอน 605

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองแม่ฮ่องสอน 626

8.1.1.2 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่สะเรียง 627

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองแม่สะเรียง 637

8.1.1.3 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองเชียงใหม่ 638

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองเชียงใหม่ 652

8.1.1.4 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปาง 653

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองลำปาง 665
8.1.2 กรณีศึกษาในกรุงเทพฯ สมัยปัจจุบัน 666
8.1.2.1 พระพุทธรูประบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า 667
8.1.2.2 พระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างศิลปะพม่า 676
สรุปและวิเคราะห์กรณีพื้นที่กรุงเทพฯ 678
8.1.3 กรณีศึกษาในพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย 679
8.1.3.1 พระพุทธรูปในภาคอื่นๆ ของไทยที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า 679
8.1.3.2 พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในไทยตามอย่างศิลปะพม่า 693
สรุปและวิเคราะห์กรณีพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ของไทย 699
8.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช): กรณีที่พบในประเทศไทย 699
8.2.1 พระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าที่แสดงปางอย่างศิลปะไทย 700
8.2.2 แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปพม่าสู่ “พระเครื่องหรือวัตถุมงคล” ไทย 716
8.2.3 การมีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน 721
8.2.4 ความนิยมสร้างพระพุทธรูปสำคัญเป็นศิลปะแบบมัณฑเลของวัดมอญในไทยสมัยปัจจุบัน 727
บทที่ 9 บทสรุป 730
รายการอ้างอิง 733
ประวัติผู้เขียน 746

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้น,วิหารอานันทเจดีย์ รัชสมัยพระเจ้าจันสิตถา 26

ภาพที่ 2 พระพุทธรูปสำริดที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ใน พุทธศตวรรษที่ 16-17 ตรงกับศิลปะพุกามตอนต้น 26

ภาพที่ 3 พระพุทธรูปไม้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ใน พุทธศตวรรษที่ 16-17 ตรงกับศิลปะพุกามตอนต้น 27

ภาพที่ 4 พระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะพุกามตอนปลาย, วิหารจุฬามณี พุกาม (สันนิษฐานว่าบูรณะอิงรูปแบบเดิม).....28

ภาพที่ 5 พระพุทธรูปหินทรายที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ในคริสต์ศตวรรษที่ 13 (พุทธศตวรรษที่ 18-19) ตรงกับศิลปะพุกามตอนปลาย 29

ภาพที่ 6 การห่มจีวรเฉียงระดับใต้พระถันในศิลปะพุกามตอนต้น.....30

ภาพที่ 7 ชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาทในศิลปะพุกาม.....31

ภาพที่ 8 ชายจีวรรูปกลีบบัวในศิลปะพุกาม.....31

ภาพที่ 9 ภาพสังฆาฏิศิลปะพุกามตอนต้นที่มีรอยแบ่งรูปวงโค้งก่อนถึงส่วนปลายแยกเขี้ยวตะขาบ...32

ภาพที่ 10 สังฆาฏิที่แสดงแนวโน้มจะกลายเป็นปลายตัด ยาวจรดพระนาภี ศิลปะพุกามตอนปลาย (ภาพขยายเฉพาะส่วนจากพระพุทธรูปหินทรายที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง) 34

ภาพที่ 11 พระพุทธรูปอินเดียใต้ศิลปะนาคปัฏฏนัม (ซ้าย) และพระพุทธรูปศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ, กัลวิหาร.....34

ภาพที่ 12 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนปลายที่พระกรรณยาวจรดพระอังสา (เป็นวัสดุเดิมชำรุดบางส่วน แต่ยังเห็นส่วนที่ติดกับพระอังสา) 36

ภาพที่ 13 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หยวน เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/image/184725001 เข้าถึงเมื่อ 8 มีนาคม 2564.....36

ภาพที่ 14 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะปาละ, The Art Institute of Chicago, สหรัฐอเมริกา (ซ้าย) และ พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะพุกาม, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง (ขวา) 38

ภาพที่ 15 ประติมากรรมพระพุทธรูปประทับไสยาสน์ที่แสดงความหมายถึงการปรินิพพาน ,อานันทเจดีย์ พุกาม 39

ภาพที่ 16 พระพุทธรูปทรงเครื่อง ศิลปะพุกามตอนต้น วิหารอานันทเจดีย์ 40

ภาพที่ 17 พระพุทธรูปศิลปะอังวะที่ถ้ำโพวินต่อง ซึ่งพิจารณาได้ว่าเป็นของเดิมเพราะขนาดสัมพันธ์กับจิตรกรรมที่วาดเป็นรัศมีรอบองค์พระ.....42

ภาพที่ 18 พระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง.....43

ภาพที่ 19 แถบเหนือพระนลาฏในพระพุทธรูปศิลปะอังวะระยะแรก, ขยายรายละเอียดจากพระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง 44

ภาพที่ 20 พระพุทธรูปศิลปะอยุธยาตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 19 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 20, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.....44

ภาพที่ 21 พระวรกายที่บางและสังฆาฏิยาว ในศิลปะอังวะ (ขยายรายละเอียดจากพระพุทธรูปในพิพิธภัณฑ์ เมืองย่างกุ้ง).....46

ภาพที่ 22 พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังวะ ประดิษฐานที่เจดีย์เกาง์มุดอ เขตภูมิภาคสะกาย 47

ภาพที่ 23 พระพุทธรูปศิลปะอังวะที่ครองจีวรแบบห่มเฉียง, ถ้ำโพวินต่อง.....49

ภาพที่ 24 จิตรกรรมแสดงภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรห่มเฉียง ศิลปะอังวะ, ถ้ำโพวินต่อง.....49

ภาพที่ 25 พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะอังวะ ถ้ำมิพยา กลุ่มถ้ำโพวินต่อง 50

ภาพที่ 26 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังวะที่เจดีย์เกาง์มุดอ.....51

ภาพที่ 27 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะจีน-ทิเบต พุทธศตวรรษที่ 19-20 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม.51

ภาพที่ 28 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ สร้างในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ.....54

ภาพที่ 29 พระพุทธรูปศากยสีหะ สร้างในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ 54

ภาพที่ 30 พระพุทธรูปหินอ่อนที่เก็บรักษาในคลังของพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม 55

ภาพที่ 31 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเลจากภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25 กับภาพปัจจุบัน.....57

ภาพที่ 32 ภาพถ่ายเก่าพระพุทธรูปประธานวัดอะตูมะชิ ถ่ายไว้โดย Linnaeus Tripe 58

ภาพที่ 33 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ มีรัศมีทรงกรวยขนาดย่อมอย่างศิลปะคองบอง และแถบเหนือพระนลาฏขยายกว้างมากขึ้น 59

ภาพที่ 34 ภาพขยายเฉพาะส่วนพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล มีรัศมีทรงกรวยขนาดย่อมอย่างศิลปะคองบอง และแถบเหนือพระนลาฏยังเป็นแถบแคบอย่างไรพระศก.....60

ภาพที่ 35 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ที่จีวรที่ก้ำกึ่งการปิดพระถัน 61

ภาพที่ 36 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล ที่ห่มจีวรเฉียงปิดเหนือพระถันชัดเจน.....61

ภาพที่ 37 ลักษณะที่ก้ำกึ่งระหว่างศิลปะคองบองและมัณฑเล จากภาพถ่ายเก่าพระพุทธรูปประธานวัดอะตูมะชิ ถ่ายไว้โดย Linnaeus Tripe.....65

ภาพที่ 38 พระพุทธรูปประทับยืนวัสดุหินอ่อนศิลปะคองบองที่วิหารมหาอองมเยบงซาน เมืองอังวะ 68

ภาพที่ 39 พระพุทธรูปประทับยืนวัสดุหินอ่อนเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม.....69

ภาพที่ 40 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัสดุหินอ่อน เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์โฟลคสโตน (Folkestone Museum) ประเทศอังกฤษ 70

ภาพที่ 41 พระพุทธรูปวัดหน้าพระเมรุ ตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยา 71

ภาพที่ 42 พระพุทธรูปศากยสีหะ ตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะคองบอง.....72

ภาพที่ 43 งานแกะสลักไม้รูปครุฑที่วัดบากะหย่า เมืองอังวะ และทวารบาลไม้แกะสลักที่วัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ 73

ภาพที่ 44 พระพุทธรูปสำริดที่เก็บรักษาที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์, สหรัฐอเมริกา 77

ภาพที่ 45 พระพุทธรูปองค์หนึ่งที่หมู่บ้าน Wa Chat ใกล้เมืองสะกาย.....78

ภาพที่ 46 พระพุทธรูปประธานวัดชเวนันด่อเจาง์ สร้างในต้นรัชสมัยพระเจ้าธีบอ 78

ภาพที่ 47 พระพักตร์พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล (ตัวอย่างองค์ที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์) (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปศิลปะจีน ราชวงศ์หมิง (ขวา).....81

ภาพที่ 48 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปฝั่งทิศตะวันออก อานันทเจดีย์ พุกาม (ซ้าย) และพระพุทธรูปประทับยืนที่เก็บรักษาในคลังพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม (ขวา).....85

ภาพที่ 49 พระพุทธรูปฝั่งทิศตะวันออก อานันทเจดีย์ พุกาม.....87

ภาพที่ 50 พระพุทธรูปประทับยืนชี้นิ้วพยากรณ์เมืองมัณฑเล ประดิษฐานที่เขามัณฑเล 88

ภาพที่ 51 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล 89

ภาพที่ 52 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล 90

ภาพที่ 53 พระพุทธรูปไสยาสน์ (ปรินิพพาน) ศิลปะคันธาระ พิพิธภัณฑ์ Metropolitan Museum of Art, สหรัฐอเมริกา.....91

ภาพที่ 54 พระมหามัยมุนี ทรงเครื่องทรงที่ถวายโดยพระเจ้าธีบอ.....93

ภาพที่ 55 พระพุทธรูปทรงเครื่องจัดแสดงที่ Asian Art Museum สหรัฐอเมริกา.....94

ภาพที่ 56 พระบรมฉายาลักษณ์ของพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัตทรงเครื่องต้น.....95

ภาพที่ 57 รัศมีทรงต่อมบัวในศิลปะพุกาม.....97

ภาพที่ 58 รัศมีทรงเปลวขนาดย่อมในศิลปะพุกาม.....97

ภาพที่ 59 รัศมีทรงต่อมบัวที่ยืดสูงที่พบในศิลปะอังวะ 98

ภาพที่ 60 รัศมีเปลวในพระพุทธรูปล้านนา พุทธศตวรรษที่ 20 วัดพระเจ้าเหลื้อม จ.เชียงใหม่.....99

ภาพที่ 61 รัศมีพระพุทธรูปศิลปะฉาน วัดงาปเยเจาง์ เมืองยองชเว 99

ภาพที่ 62 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ (ซ้าย) และพระพุทธรูปหินอ่อนในคลังพิพิธภัณฑ์บริติช มิวเซียม (ขวา) 100

ภาพที่ 63 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล ยังมีการทำรัศมีทรงกรวยอย่างศิลปะคองบอง (จากภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25)..... 100

ภาพที่ 64 ภาพเปรียบเทียบพระเศียรในศิลปะมัณฑเลที่อุษณีษะยืดสูงขึ้น (ซ้าย) และพระเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ในศิลปะคองบองที่อุษณีษะเตี้ย (ขวา)..... 101

ภาพที่ 65 ภาพพระเศียรพระพุทธรูปศิลปะคันธาระ (ซ้าย) และพระพุทธรูปยะไข่สมัยมเย่าก์อูที่วิหารตุกันเต่ง (ขวา)..... 102

ภาพที่ 66 พระพุทธรูปศิลปะจีน ราชวงศ์หมิง พุทธศตวรรษที่ 20..... 103

ภาพที่ 67 อุษณีษะแบบมัณฑเลตอนต้น (จากพระพุทธรูปที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์) และมัณฑเลตอนปลาย (จากพระพุทธรูปที่ชเวนันดอเจาง์)..... 104

ภาพที่ 68 แถบเหนือพระนลาฏในศิลปะอังวะที่พบลักษณะอย่างไรพระศก 105

ภาพที่ 69 ภาพอสูรในจิตรกรรมวัดเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ปรากฏอิทธิพลศิลปะไทยรวมทั้งกรอบพระพักตร์อย่างกรอบหน้านาง..... 107

ภาพที่ 70 พระหัตถ์พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่นิ้วยังคงยาวเสมอกัน แต่มีการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย 109

ภาพที่ 71 พระหัตถ์พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่นิ้วยังคงยาวเสมอกัน แต่ไม่แสดงการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย(อาจมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบในส่วนนี้จากการบูรณะ)..... 109

ภาพที่ 72 พระหัตถ์พระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ ศิลปะมัณฑเลที่นิ้วยาวไม่เท่ากัน และแสดงการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย..... 110

ภาพที่ 73 พระหัตถ์พระพุทธรูปอะตูมะชิที่นิ้วยังคงยาวเสมอกันอย่าง “ติดเป็นแพ” และยังไม่แสดงการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย..... 110

ภาพที่ 74 พระหัตถ์ของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ นิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน อย่าง “ติดเป็นแพ” และพระหัตถ์ซ้ายไม่เหยียดนิ้วชี้แยกออก..... 110

ภาพที่ 75 ลักษณะพระหัตถ์ของพระพุทธรูปศิลปะพุกามที่มีนิ้วพระหัตถ์ “แบบอินเดีย” ซึ่งคล้ายกับนิ้วพระหัตถ์ “แบบจีน” ที่เป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล..... 111

ภาพที่ 76 ลักษณะพระหัตถ์ของพระพุทธรูปศิลปะจีนที่คงเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปะมัณฑเลทำนิ้วพระหัตถ์ “แบบจีน”..... 112

ภาพที่ 77 ภาพขยายเฉพาะส่วนของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ แสดงการทำริ้วจีวรโดยยังคงแนบกับพระวรกาย..... 113

ภาพที่ 78 ภาพขยายเฉพาะส่วนของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล แสดงรอยแบ่งบนสังฆาฏิ.. 115

ภาพที่ 79 พระพุทธรูปศิลปะคองบองในคลังบริติชมิวเซียม..... 116

ภาพที่ 80 พระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิและชายสังฆาฏิหยักทบเลียนแบบธรรมชาติ..... 118

ภาพที่ 81 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ยังคงมีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ แต่ก็แสดงการหยักทบเลียนแบบธรรมชาติส่วนชายสังฆาฏิด้วย..... 119

ภาพที่ 82 ลักษณะสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ และแสดงริ้วธรรมชาติโดยสังฆาฏิยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย..... 120

ภาพที่ 83 ลักษณะสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ และแสดงริ้วธรรมชาติโดยสังฆาฏิยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย 121

ภาพที่ 84 ลักษณะสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ และแสดงริ้วธรรมชาติ ในตัวอย่างนี้สังฆาฏิยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้ายคงเพราะสร้างขึ้นตั้งแต่ต้นรัชกาลจึงยังสืบเนื่องลักษณะสำคัญจากก่อนหน้า..... 123

ภาพที่ 85 ตัวอย่างชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาทที่แสดงริ้วอย่างสมจริงตามธรรมชาติในศิลปะมัณฑเล 125

ภาพที่ 86 ชายจีวรระหว่างข้อพระบาทรูปพัดในศิลปะพุกามซึ่งเป็นริ้วประดิษฐ์ 126

ภาพที่ 87 ตัวอย่างชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาทที่แสดงริ้วอย่างสมจริงตามธรรมชาติในศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง..... 126

ภาพที่ 88 ลักษณะในศิลปะมัณฑเลที่ขอบสบงเป็นแนวโค้ง และเลิกทำเป็นชายผ้าแยกเป็นเขี้ยว .. 127

ภาพที่ 89 ลักษณะขอบสบงศิลปะพุกามที่แนบไปกับพระชงฆ์ 128

ภาพที่ 90 ลักษณะขอบสบงเป็นเขี้ยวแยกเป็นสองชายที่พบในศิลปะอังวะและคองบอง 128

ภาพที่ 91 พระพุทธรูปศิลปะล้านนา พุทธศตวรรษที่ 20, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.... 129

ภาพที่ 92 พระพุทธรูปฝั่งทิศตะวันออก อานันทเจดีย์ พุกาม ซึ่งสร้างขึ้นในรัชสมัยพระเจ้ามินดงแทนองค์เดิมที่เพลิงไหม้ และภาพขยายส่วนพระหัตถ์ที่ถือผลสมอ 140

ภาพที่ 93 พระไภษัชยคุรุศิลปะทิเบต พุทธศตวรรษที่ 19-21 พิพิธภัณฑ์ Rubin Museum ประเทศอิสราเอล 141

ภาพที่ 94 พระไภษัชยคุรุ วัสดุสำริดปิดทอง ศิลปะจีน ราชวงศ์หมิงพุทธศตวรรษที่ 21 เก็บรักษาที่ The Spencer Museum of Art, The University of Kansas ประเทศสหรัฐอเมริกา 141

ภาพที่ 95 ตัวอย่างพระพุทธรูปถือผลสมอ ได้รับการกำหนดอายุในพุทธศตวรรษที่ 23-24 (ซ้าย) 142

ภาพที่ 96 พระไภษัชยคุรุ วัสดุสำริด ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 พิพิธภัณฑ์ Los Angeles County Museum of Art (ขวา) 142

ภาพที่ 97 พระไภษัชยคุรุ วัสดุไม้ปิดทอง ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ซ้าย) 143

ภาพที่ 98 พระไภษัชยคุรุ วัสดุโลหะ ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ขวา)..... 143

ภาพที่ 99 ประติมากรรมพระนางสิริมหามายากำลังบรรทมและมีพระสุบิน,อานันทเจดีย์ พุกาม 153

ภาพที่ 100 พระพุทธรูปประธานสร้างด้วยไม้ วัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล 171

ภาพที่ 101 พระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล 171

ภาพที่ 102 พระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือจุลศักราช 1265 ตรงกับ พ.ศ.2446 172

ภาพที่ 103 พระพุทธรูปโลหะ วัดปยีมินตาเจาง์ จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือจุลศักราช 1266 ตรงกับ พ.ศ.2447 173

ภาพที่ 104 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา (Maw Daw Myin Thar) เมืองชเวโบ..... 174

ภาพที่ 105 พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง จารึกระบุปีสร้างคือ 1279 ตรงกับ พ.ศ. 2460 175

ภาพที่ 106 พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง จารึกระบุปีสร้างคือ 1282 ตรงกับ พ.ศ. 2463 175

ภาพที่ 107 พระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง ภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25..... 176

ภาพที่ 108 พระพุทธรูปในวิหารทรงปราสาท วัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง 177

ภาพที่ 109 พระพุทธรูปโลหะ วัดกอนัต วัดในละแวกเมาะละแหม่ง..... 177

ภาพที่ 110 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา เมืองชเวโบ แสดงอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ 179

ภาพที่ 111 พระเนตรของพระพุทธรูปประธานวัดชเวอินบิน (พ.ศ.2438) 180

ภาพที่ 112 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่พระโอษฐ์แย้มชัดเจน พระพุทธรูปโลหะ วัดปยีมินตาเจาง์ (พ.ศ. 2446) (ซ้าย) และ พระพุทธรูปหินอ่อน (ทาสี) (พ.ศ.2460) ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (ขวา) 181

ภาพที่ 113 พระพุทธรูปหินอ่อน ในวิหารหลังหนึ่งบริเวณเจดีย์ชเวดากอง พระโอษฐ์แย้มชัดเจนอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) 182

ภาพที่ 114 อุณาโลมพระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา (Maw Daw Myin Thar) เมืองชเวโบ 183

ภาพที่ 115 พระพุทธรูปหินอ่อนในวิหารบริเวณเจดีย์ชเวดากอง มีอุณาโลมที่แกะหินเป็นเม็ดนูนแล้วประดับวัตถุแววววาวหรือบ้างเขียนสี 184

ภาพที่ 116 พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (พ.ศ. 2463) มีการเขียนอุณาโลมไว้เหนืออุณาโลมเม็ดกลมอีกทีหนึ่ง 184

ภาพที่ 117 พระพุทธรูปหินอ่อน (ลงสี) ที่ชเวดากอง มีจารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือ 1279 (พ.ศ. 2460) ในพระหัตถ์ถือวัตถุคล้ายผลสมอ 185

ภาพที่ 118 พระพุทธรูปที่ชเวดากอง ในพระหัตถ์ถือวัตถุคล้ายผลสมอ 186

ภาพที่ 119 พระพุทธรูปที่ชเวดากอง ในพระหัตถ์ถือวัตถุที่ไม่ใช่ผลสมอ อาจเพื่อยึดดามไม่ให้ส่วนนิ้วเปราะหัก เพราะมีวัตถุทรงเดียวกันยึดดามพระหัตถ์กับส้นพระบาทด้วย 186

ภาพที่ 120 สังฆาฏิของพระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล แสดงแบบแผนการพาดข้อพระกรซ้าย 187

ภาพที่ 121 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล และส่วน“ลอนประดิษฐ์” 189

ภาพที่ 122 พระพุทธรูปโลหะศิลปะมัณฑเล จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ ฝรั่งเศส และส่วน“ลอนประดิษฐ์” 189

ภาพที่ 123 พระพุทธรูปโลหะศิลปะมัณฑเล วัดโบตะถ่อง และส่วน“ลอนประดิษฐ์ 190

ภาพที่ 124 จารึกส่วนฐานพระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา 191

ภาพที่ 125 จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง องค์ที่ระบุปีสร้างคือ 1282 (พ.ศ. 2463) 192

ภาพที่ 126 ส่วนฐานพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ มัณฑเล 192

ภาพที่ 127 ส่วนฐานพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่ชเวดากอง 192

ภาพที่ 128 พระพุทธรูปที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย 194

ภาพที่ 129 หน้าจั่วเหนือซุ้มแสดงสัญลักษณ์ “มงกุฎฝรั่งขนาบด้วยสิงโตและม้า” 195

ภาพที่ 130 หน้าจั่วของอาคารจำลองที่แสดงสัญลักษณ์มงกุฎฝรั่งขนาบด้วยสิงโตและม้า ทั้งมีข้อความภาษาพม่าระบุว่า “ความดี (กุศล) ของมะหน่อ เมืองย่างกุ้ง 27-7-28” 195

ภาพที่ 131 ตราแผ่นดินในรัชสมัยพระเจ้าจอร์จที่ 5..... 196

ภาพที่ 132 พระพุทธรูปประทับยืนที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง 197

ภาพที่ 133 พระพุทธรูปประทับยืนที่เก็บรักษาที่วัดปยีมินตาเจาง์ เมืองมัณฑเล..... 198

ภาพที่ 134 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัสดุหินอ่อน พบที่ชเวดากอง มีจารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือ จ.ศ. 1277 ตรงกับ พ.ศ.2458 199

ภาพที่ 135 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดปยีมินตาเจาง์..... 200

ภาพที่ 136 พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง (ตัวอย่างจากพม่าตอนบน) 201

ภาพที่ 137 พระพุทธรูปไสยาสน์วัดอูชีนะ เมืองเมาะละแหม่ง (ตัวอย่างจากพม่าตอนล่าง)..... 201

ภาพที่ 138 พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง จารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือปีจุลศักราช 1266 ตรงกับ พ.ศ. 2447 (ตัวอย่างจากพม่าตอนบน)..... 202

ภาพที่ 139 พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง (ตัวอย่างจากพม่าตอนบน)..... 203

ภาพที่ 140 พระพุทธรูปพบที่วัดไจก์ตะลัน เมาะละแหม่ง (ตัวอย่างจากพม่าตอนล่าง) 203

ภาพที่ 141 พระพุทธรูปเซ่าก์ทัตจี องค์เดิม 205

ภาพที่ 142 พระพุทธรูปเซ่าก์ทัตจี องค์ปัจจุบัน..... 205

ภาพที่ 143 พระพุทธไสยาสน์ชเวตาเลยาง์ เมืองหงสาวดีหรือพะโค..... 206

ภาพที่ 144 พระพุทธรูปปางปรินิพพาน เมืองกุสินารา ประเทศอินเดีย..... 207

ภาพที่ 145 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ (ซ้าย)..... 209

ภาพที่ 146 พระพุทธรูปประธานวัดหม่อธอมินตา เมืองชเวโบ ใช้สังวาลวงโค้งซึ่งเป็นรูปแบบสังวาลที่ปรากฏตั้งแต่ในศิลปะอังวะ (ขวา)..... 209

ภาพที่ 147 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ มีฉลองพระองค์เป็นลายเกล็ดและลายตาราง 211

ภาพที่ 148 ประติมากรรมเทวดา วัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง..... 212

ภาพที่ 149 เครื่องแต่งกายอย่างบุคคลระดับสูงในราชสำนักพม่า ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เนื้อผ้าทำเป็นลายตาราง เก็บรักษาที่ Asian Art Museum, San Francisco 212

ภาพที่ 150 ภาพคัดลอกลวดลายบนประติมากรรมนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ ศิลปะคองบอง วัดพยาจี (ซ้าย) 213

ภาพที่ 151 ประติมากรรมนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ ศิลปะรัตนโกสินทร์ วัดพระเชตุพนฯ (ขวา) 213

ภาพที่ 152 โขนพม่า หรือ ยามาซัตด่อ ภาพจากการแสดงโดยคณะนักแสดงจากพม่า ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ใน พ.ศ.2561 ในโอกาส “ฉลองครบรอบ 70 ปี ความสัมพันธ์ทางการทูตไทย-เมียนมา” ที่มาภาพ: สถาบันไทยคดีศึกษา ม.ธรรมศาสตร์ 214

ภาพที่ 153 พระพุทธรูปจากถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน ศิลปะท้องถิ่นฉานแบบจีวรเรียบ (ซ้าย) และ พระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว รัฐฉาน ศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานแบบจีวรซับซ้อน (ขวา) 220

ภาพที่ 154 พระพุทธรูปที่ชเวอินเต่ง เมืองยองชเว รัฐฉาน (ซ้าย) 223

ภาพที่ 155 พระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว (ขวา) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี..... 223

ภาพที่ 156 พระพุทธรูปที่วัดชเวหยั่นปเย เมืองยองชเว (ซ้าย) 223

ภาพที่ 157 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดอองมินกลา เมืองตองจี รัฐฉาน (ขวา) 223

ภาพที่ 158 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี 224

ภาพที่ 159 พระพุทธรูปวัดจอมคำ เมืองเชียงตุง รัฐฉาน 224

ภาพที่ 160 พระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ซ้าย) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี 225

ภาพที่ 161 พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ขวา) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี 225

ภาพที่ 162 รัศมีพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เชียงตุงที่เป็นรัศมีทรงต่อมเพิ่มเหลี่ยมมุม (ซ้าย) 227

ภาพที่ 163 รัศมีพระพุทธรูปวัดจอมคำ เชียงตุง มีส่วนกลีบบัวขนาดเล็กโดยรอบ (ขวา) 227

ภาพที่ 164 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง พระขนงค่อนข้างขนานกับพระเนตร (ซ้าย) 228

ภาพที่ 165 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง แสดงพระขนงวงโค้ง (ขวา).... 228
ภาพที่ 166 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดชเวหยั่นปเย เมืองยองชเว แสดงพระขนงวงโค้ง (ซ้าย) 228
ภาพที่ 167 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว แสดงพระขนงวงโค้ง (ขวา)..... 228
ภาพที่ 168 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เชียงตุง พระเนตรหรี่แคบ (ซ้าย)..... 229
ภาพที่ 169 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว พระเนตรหรี่แคบ (ขวา) 229
ภาพที่ 170 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ชเวอินเต่ง (Shwe Inn Dain) เมืองยองชเว รัฐฉาน..... 230
ภาพที่ 171 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดอองมินกลา เมืองตองจี รัฐฉาน 230
ภาพที่ 172 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หยวนที่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ซ้าย) 231
ภาพที่ 173 ตัวอย่างพระพุทธรูปจากถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน ที่ไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ขวา)..... 231
ภาพที่ 174 พระพุทธรูปโลหะประดิษฐานในกู่ทรงปราสาทบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (ซ้าย) และพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ ย่างกุ้ง (ขวา)..... 232
ภาพที่ 175 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดชเวหยั่นปเย เมืองยองชเว..... 234
ภาพที่ 176 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว..... 235
ภาพที่ 177 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน..... 235
ภาพที่ 178 พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวร 237
ภาพที่ 179 พระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว รัฐฉาน แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวร..... 238
ภาพที่ 180 พระพุทธรูปปูนปั้นในคูหาของเจดีย์องค์หนึ่งที่ชเวอินเต่ง เมืองยองชเว รัฐฉาน แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวร 239
ภาพที่ 181 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว แสดงลวดลายเพียงบางส่วนของจีวร เพราะต้องเว้นที่สำหรับแสดงริ้วผ้า..... 240
ภาพที่ 182 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดอองมินกลา เมืองตองจี รัฐฉาน ตัวอย่างการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูป “กลีบบัว” 241

ภาพที่ 183 พระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะท้องถิ่น องค์หนึ่งที่ซเวอินเต่ง เมืองยองชเว ตัวอย่างการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูป “กลีบบัว” 241

ภาพที่ 184 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ตัวอย่างการละส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท 242

ภาพที่ 185 พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ตัวอย่างการละส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท 242

ภาพที่ 186 พระพุทธรูปวัสดุโลหะ ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 ที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ ตัวอย่างการละส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท 242

ภาพที่ 187 พระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์จับจีวรทั้งสองข้าง วัดอินทบุปผาราม เชียงตุง 244

ภาพที่ 188 พระพุทธรูปวัดปยีโลงชันตาวิงกะบาต่อง เมืองตะนาวศรี มีป้ายระบุ “จีวรหัตถ์มุทรา” 245

ภาพที่ 189 พระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์จับจีวรทั้งสองข้าง วัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง 245

ภาพที่ 190 พระพุทธรูปปูนปั้น ศิลปะล้านนา วัดป่าสัก อ.เชียงแสน จ.เชียงราย ทอดพระกรลงทั้งสองข้างจับชายจีวร 246

ภาพที่ 191 พระพุทธรูปยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา วัดอินทบุปผาราม เชียงตุง (ซ้าย) ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี และพระพุทธเจ้าทีปังกร ศิลปะคันธาระ พิพิธภัณฑ์คาบูล (ขวา) ... 247

ภาพที่ 192 พระพุทธรูปทรงเครื่องแบบฉาน วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว (ซ้าย) 248

ภาพที่ 193 พระพุทธรูปศิลปะจีน-ทิเบต พุทธศตวรรษที่ 19-20 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ขวา) 248

ภาพที่ 194 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดพระเจ้าหลวง เมืองเชียงตุง (ซ้าย) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี 250

ภาพที่ 195 พระพุทธรูปทรงเครื่อง จัดแสดงที่ Art Institute of Chicago (ขวา) ที่มาภาพ https://www.artic.edu/artworks/101031/crowned-and-bejewelled-buddha-seated-on-an-elephant-throne เข้าถึงเมื่อ 21 มิถุนายน 2564 250

ภาพที่ 196 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 25 ที่ The Walters Art Museum 250

ภาพที่ 197 พระพุทธรูปทรงเครื่องแบบผสมผสาน วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว 251

ภาพที่ 198 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง (ซ้าย) และพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง (ขวา) ตัวอย่างการทำจีบแหลมตั้งกลางกรอบพระพักตร์ 253

ภาพที่ 199 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว แสดงลักษณะต่างจากมัณฑเล ... 254

ภาพที่ 200 พระพุทธรูปโลหะวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ซ้าย) 257

ภาพที่ 201 พระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ขวา) 257

ภาพที่ 202 พระพุทธรูปวัสดุหินอ่อนที่วัดงาแผ่ซอง อินเล รัฐฉาน และภาพขยาย 257

ภาพที่ 203 พระพุทธรูปไสยาสน์วัสดุหินอ่อนที่วัดงาแผ่ซอง อินเล รัฐฉาน และภาพขยาย 258

ภาพที่ 204 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) วัดไจ้ก์มะรอ (Kyaikmaraw) เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ 261

ภาพที่ 205 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ วัดมัณฑเลเจาง์ส่าติ่นไต้ก์ เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ (ซ้าย) 262

ภาพที่ 206 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ วัดไจก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา) 262

ภาพที่ 207 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ(องค์ขวา) วัดไจก์ตะลัน เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ พบร่วมกับพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นที่ประทับขัดสมาธิราบเช่นกัน (องค์ซ้าย) 262

ภาพที่ 208 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ(องค์ซ้ายและขวา) วัดชเวพไยง์พยูเซดีด่อมยัตจี (Shwe Byine Phyu Zedi Taw Myat Gyi) เมืองเมาะละแหม่ง 263

ภาพที่ 209 พระพุทธรูปประธานวัดไจ้ก์มะรอ (Kyaikmaraw) เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ 263

ภาพที่ 210 พระพุทธรูปทรงจีวรลายเกล็ด ที่วัดอลันตะหย่า เมืองสะเทิม รัฐมอญ ระบุปี จ.ศ. 1298 ตรงกับ พ.ศ. 2479 น่าจะหมายถึงปีสร้าง (ซ้าย) 264

ภาพที่ 211 พระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด วัดไจ้ก์ตะลัน เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ 264

ภาพที่ 212 พระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด วัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ 264

ภาพที่ 213 พระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด ที่ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง 265

ภาพที่ 214 พระพุทธรูปที่โบราณสถานชเวซายัน เมืองสะเทิม (ซ้าย) 267

ภาพที่ 215 พระพิมพ์ศิลปะมอญโบราณจากหมู่บ้าน Kaw Htin รัฐมอญ (ขวา)..... 267

ภาพที่ 216พระพุทธรูปศิลปะมอญ พุทธศตวรรษที่ 20-21 พบที่หงสาวดี ปัจจุบันเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์สถานฯ เมืองย่างกุ้ง..... 267

ภาพที่ 217 ตัวอย่างพระพุทธรูป ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง 268

ภาพที่ 218 ตัวอย่างพระพุทธรูปประทับขัดสมาธิราบ ถ้ำยะเต๊ะปยั่น เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง..... 268

ภาพที่ 219 พระพุทธรูปประธานในวิหารเซงซแว วัดกอนัต หมู่บ้านกอนัต รัฐมอญ (ซ้าย)..... 270

ภาพที่ 220 พระพุทธรูปในซุ้มเหนือประตูวัดเต่างป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต (ขวา)..... 270

ภาพที่ 221 พนักด้านข้างของพระพุทธรูปประธานวัดไจ้ก์มะรอ เห็นได้ว่ามีบูรณะหลายครั้ง 270

ภาพที่ 222 พระพุทธรูปประทับห้อยพระบาท วัดบากะหย่า อังวะ..... 272

ภาพที่ 223 พระพิมพ์พบที่เมืองวินกะ (Winka) รัฐมอญ แสดงท่าประทับห้อยพระบาท (ซ้าย).. 273

ภาพที่ 224 พระพุทธรูปโลหะ ประทับห้อยพระบาท ศิลปะปยู ขุดพบที่เมืองเบตาโน (กลาง) 273

ภาพที่ 225 พระพุทธรูปศิลา ประทับห้อยพระบาท ศิลปะทวารวดี ประดิษฐานที่วัดพระปฐมเจดีย์ จ.นครปฐม (ขวา)..... 273

ภาพที่ 226 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์โต้วต์ เมาะละแหม่ง (ซ้าย) 275

ภาพที่ 227 พระพุทธรูปวัดไจก์ตะลัน เมาะละแหม่ง (ขวา) 275

ภาพที่ 228 พระพุทธเจ้าที่ปังกรและพระพุทธเจ้าโคตมะ วัดกอนัต พระหัตถ์ไม่ถือผลสมอต่างจากศิลปะมัณฑเล 277

ภาพที่ 229 พระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะมัณฑเลในวัดมโยะมะเจาง์จี เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง บางองค์แสดงอภัยมุทรา(ในเครื่องหมายวงกลม)..... 278

ภาพที่ 230 พระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะมัณฑเลในวัดไจก์โต้วต์..... 278

ภาพที่ 231 พระพุทธรูปประทับยืน ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน..... 280

ภาพที่ 232 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์โต้วต์ เมาะละแหม่ง แสดงการยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ (ซ้าย) 281

ภาพที่ 233 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์ตะลัน เมาะละแหม่ง (ขวา) 281

ภาพที่ 234 พระพุทธรูปประทับยืนวัดมหากัลยาณีเต่งด่อจี เมืองเมาะละแหม่ง (ซ้าย)..... 282
ภาพที่ 235 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง บางองค์มีส่วนจีวริดพระอังสาขวา (ขวา) 282
ภาพที่ 236 พระพุทธรูป วัดมยะเตงตั่น เมาะตะมะ มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ซ้าย)..... 282
ภาพที่ 237 พระพุทธรูปที่ถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ขวา)... 282
ภาพที่ 238 พระพุทธรูป วัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง และภาพขยายแสดงจีวรลายเกล็ดปลา 285
ภาพที่ 239 พระพุทธรูปวัดมโยะมะเจาง์จี เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง และภาพขยายแสดงลายตาราง 285
ภาพที่ 240ตัวอย่างพระพุทธรูปทรงจีวรลายดอกศิลปะรัตนโกสินทร์ สร้างในรัชกาลที่ 3 ประดิษฐานในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 286
ภาพที่ 241 พระพุทธรูป “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แบบท้องถิ่นฉาน” พบข้ามถิ่นที่วัดมัณฑเลเจาง์ส่าติ่นไต้ก์ เมืองเมาะละแหม่ง (ซ้าย) 287
ภาพที่ 242พระพุทธรูป “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แบบท้องถิ่นฉาน” วัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)..... 287
ภาพที่ 243 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดไจ้ก์มะรอ เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ 288
ภาพที่ 244 พระพุทธรูปโลกมารชิน วัดพยาจี เมืองทวาย ประทับขัดสมาธิราบ 294
ภาพที่ 245 พระพุทธรูปประธานวัดชเวเตาง์ซา เมืองทวาย (ซ้าย) 294
ภาพที่ 246 พระพุทธรูปประธานวัดเต่งด่อจี เมืองมะริด (ขวา)..... 294
ภาพที่ 247 พระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด..... 295
ภาพที่ 248 พระพุทธรูปข้างพระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด 295
ภาพที่ 249 พระพุทธรูปศิลปะอยุธยา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา..... 297
ภาพที่ 250 พระพุทธรูปที่วัดเต่งด่อจี เมืองมะริด แสดงถึงอิทธิพลศิลปะไทย..... 298
ภาพที่ 251 พระพุทธรูปปาลิไลยก์อย่างศิลปะไทย วัดเต่งด่อจี เมืองมะริด และช้างหมอบด้านข้าง 299

ภาพที่ 252 พระพุทธรูปวัดป่าเลไลยก์ จ.สุพรรณบุรี 300

ภาพที่ 253 พระพุทธรูปวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด 301

ภาพที่ 254 พระพุทธไสยาสน์ศิลปะอยุธยา เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์ฯ เจ้าสามพระยา จ. พระนครศรีอยุธยา 301

ภาพที่ 255 พระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องอย่างศิลปะอยุธยาที่วัดวุนแม เมืองมะริด (ซ้าย) และพระพุทธรูปทรงเครื่อง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จันทรเกษม (ขวา)..... 302

ภาพที่ 256 พระพุทธรูปประทับยืน วัดแวจีต่องเจาง์ แสดงการทอดพระหัตถ์ทั้ง 2 ข้างจับชายจีวร ทั้งมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉาน (ซ้าย) 304

ภาพที่ 257 พระพุทธรูปประทับยืน วัดชินโม่วที เมืองทวาย แสดงอภัยมุทรา ทั้งมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉาน (ขวา)..... 304

ภาพที่ 258 พระพุทธรูปประทับยืน วัดแวจีต่องเจาง์ แสดงการยกพระหัตถ์ทาบพระอุระ 305

ภาพที่ 259 พระพุทธรูปโลหะ วัดพยาจี เมืองทวาย (ซ้าย)..... 306

ภาพที่ 260 พระพุทธรูปโลหะ วัดต่อเจาง์ เมืองมะริด (ขวา)..... 306

ภาพที่ 261 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดต่อเจาง์ เมืองมะริด 307

ภาพที่ 262 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดพระเจ้าหลวง เมืองเชียงตุง (ซ้าย)..... 310

ภาพที่ 263 พระมหามัยมุนีจำลอง เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา) 310

ภาพที่ 264 พระมหามัยมุนีวัดเต่าง์ป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง..... 311

ภาพที่ 265 พระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ซ้าย)..... 312

ภาพที่ 266 พระมหามัยมุนี วัดกอนัต (ขวา) 312

ภาพที่ 267 วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนี หลังเดิม (ซ้าย) และวิหารใหม่ (ขวา) 317

ภาพที่ 268 วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนี เมืองเชียงตุง (ซ้าย)..... 317

ภาพที่ 269 วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนี เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)..... 317

ภาพที่ 270 วิหารพระมหามัยมุนีวัดเต่าง์ป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง (ซ้าย) 318

ภาพที่ 271 วิหารพระมหามัยมุนี วัดกอนัต เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)..... 318

ภาพที่ 272 มหาโพธิวิหาร อินเดีย, พุกาม และเชียงใหม่(วัดเจ็ดยอด) ตามลำดับ..... 318

ภาพที่ 273 พระพุทธรูปประธานวัดเตาง์มินจี เมืองอมรปุระ (ซ้าย) เปรียบเทียบกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล (ขวา)..... 320

ภาพที่ 274 พระพุทธรูปประธาน วัดซูนอูโปงญ์ฉิ่น เมืองสะกาย (ซ้าย) และพระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง (ขวา)..... 320

ภาพที่ 275 ภาพลายเส้นพระเจ้ามินดงประทับบนบัลลังก์วาดโดยชาวตะวันตกในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 (ซ้าย)..... 323

ภาพที่ 276 ภาพถ่ายเก่าของพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัต (ขวา)..... 323

ภาพที่ 277 ภาพถ่ายเก่าเจ้าฟ้าเมืองสีป่อพร้อมพระชายา..... 324

ภาพที่ 278 ภาพวาดลายเส้นเจ้าฟ้าเมืองยู้ Prince of Maong You..... 324

ภาพที่ 279 พระพุทธรูปวัสดุคงเป็นหยกหรือหินอ่อน ประดิษฐานในมหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง .. 330

ภาพที่ 280 พระพุทธรูปหินอ่อนในวัดอาลินงาซิ่น จารึกระบุปีสร้างคือปี 1339 (ตรงกับ พ.ศ. 2520) 330

ภาพที่ 281 พระพุทธรูปหินอ่อนอีกตัวอย่างจากวัดอาลินงาซิ่น ย่างกุ้ง..... 331

ภาพที่ 282 พระพุทธรูปหยกสร้างโดยคณะผู้นำรัฐบาลทหารพม่าใน พ.ศ.2542 ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง..... 331

ภาพที่ 283 พระพุทธรูปหินอ่อนที่เพิ่งสำเร็จขั้นตอนการแกะสลักจากโรงผลิตแห่งหนึ่งในมัณฑเล 332

ภาพที่ 284 พระพุทธรูปประธานในมหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง แสดงฐานแกะเป็นบัวคว่ำ-หงาย กลีบบัวเบนออกจากศูนย์กลาง..... 333

ภาพที่ 285 พระพุทธรูปหินอ่อนในวัดอาลินงาซิ่น องค์ที่ระบุปีสร้างคือปี จ.ศ. 1339 (ตรงกับ พ.ศ. 2520) แสดงฐานเขียนสีเป็นบัวคว่ำ-หงาย กลีบบัวเบนออกจากศูนย์กลาง..... 333

ภาพที่ 286 เม็ดพระศกนูนกลมของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)..... 334

ภาพที่ 287 ดวงพระเนตรพระพุทธรูปทำจากวัสดุคริสตัลลงสี โดยช่างชื่อจ่อเซลัต เมืองย่างกุ้ง. 335

ภาพที่ 288 พระพุทธรูปวัดชเวจีมยิน มัณฑเล..... 337

ภาพที่ 289 พระพุทธรูปประทับยืน ประดิษฐานที่เจดีย์สุเล เมืองย่างกุ้ง 337
ภาพที่ 290 พระพุทธรูปประทับยืนที่ห่มจีวรปิดถึงพระศอ วัดสัมพุทเธ เมืองโมนยวา 338
ภาพที่ 291 การห่มจีวรของภิกษุพม่าที่ปิดถึงส่วนลำคอ 338
ภาพที่ 292 พระพุทธรูปวัดจ่อออองซาน เมืองอมรปุระ 339
ภาพที่ 293 พระพุทธรูปวินเซงต่อหย่า เมืองเมาะละแหม่ง 340
ภาพที่ 294 พระพุทธรูปทรงเครื่อง วัดกบาเอ เมืองย่างกุ้ง 341
ภาพที่ 295 พระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง ที่เพิ่งประดับเครื่องทรงในพุทธศตวรรษที่ 26 เทียบกับภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25 341
ภาพที่ 296 พระพุทธรูปปูนปั้นที่ชเวดากอง แสดงริ้วจีวรสมจริงคล้ายศิลปะตะวันตก 343
ภาพที่ 297 พระพุทธรูปที่ชเวดากอง แสดงท่าประทับขัดสมาธิราบ 343
ภาพที่ 298 พระพุทธรูปที่ไม่ทำกรอบพระพักตร์ พบที่ชเวดากอง 344
ภาพที่ 299 พระพุทธรูปสั่งผลิตจากมัณฑเล แต่แสดงลักษณะนอกแบบ 344
ภาพที่ 300 พระพุทธรูปวัดกบาเอ แม้จะมีพระเศียรและพระหัตถ์อย่างมัณฑเล แต่มีจีวรอย่างศิลปะคองบอง 346
ภาพที่ 301 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงส่วนสังฆาฏิที่ยังแสดงรอยแบ่งวงโค้งที่สืบเนื่องตั้งแต่พุกาม-คองบอง 347
ภาพที่ 302 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง 347
ภาพที่ 303 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงธรรมจักรมุทราแบบ “กำนิ้วพระหัตถ์”(คันธาระ) 349
ภาพที่ 304 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงธรรมจักรมุทราแบบ “จีบนิ้วพระหัตถ์”(คุปตะ) 349
ภาพที่ 305 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงพระหัตถ์ขวาหงายออกและพระหัตถ์ซ้ายถือหม้อยา 350
ภาพที่ 306 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงพระหัตถ์ขวาหงายออกถือผลสมอ 350

ภาพที่ 307 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่มหาวิชยะเจดีย์ ซึ่งแสดงริ้วจีวรรวมทั้งมุทราอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบคันธาระ 351

ภาพที่ 308 พระพุทธรูปประทับยืน งานในระยะปัจจุบัน พบที่วัดเช่าก์ทัตจี เมืองย่างกุ้ง 352

ภาพที่ 309 เจดีย์กบาเอ และภาพจากมุมบนแสดงทางเข้า 5 ด้าน 358

ภาพที่ 310 พระอดีตพุทธ ภายในเจดีย์กบาเอ (ซ้าย) 358

ภาพที่ 311 พระอนาคตพุทธ ภายในเจดีย์กบาเอ (ขวา) 358

ภาพที่ 312 มหาวิชยเจดีย์ และภาพจากมุมบนแสดงทางเข้า 5 ด้าน 360

ภาพที่ 313 พระอดีตพุทธในมหาวิชยเจดีย์ ได้แก่ ทีปังกร, วิปัสสี, สิขี, เวสสภู, กกุสันโธ, โกนาคมน์, กัสสปะ และโคตมะ (ลำดับจากซ้ายไปขวาทีละแถว) 360

ภาพที่ 314 พระพุทธรูปประจำวันเกิดของผู้เกิดวันศุกร์ สัตว์สัญลักษณ์คือหนูหางสั้นหรือหนูตะเภา ส่วนพระพุทธรูปเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) 364

ภาพที่ 315 ภาพถ่ายเก่าเจดีย์ชเวดากอง เมื่อ พ.ศ.2450 โดยช่างภาพชาวเยอรมันชื่อ Philip Klier ที่มาภาพ https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/record?catid=-5844089&catln=7 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2565 364

ภาพที่ 316 ภาพถ่ายเก่าบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง เมื่อ พ.ศ.2450 โดยช่างภาพชาวเยอรมันชื่อ Philip Klier 365

ภาพที่ 317 พระพุทธรูปประจำวัน ที่ชแวต่อเมี้ยต วันอาทิตย์, วันจันทร์, วันจันทร์(ซ้ำ), วันอังคาร, วันพุธ, วันพุธกลางคืน(วันราหู), วันพฤหัสบดี, วันศุกร์ และวันเสาร์ (ลำดับจากซ้ายไปขวาทีละแถว) 369

ภาพที่ 318 จิตรกรรมในวิหารที่ประดิษฐานพระพุทธรูป “เจ้าก์ด่อจี” ย่างกุ้ง 372

ภาพที่ 319 พระพุทธรูปหยกที่สร้างโดยนายพลตันฉเว่ 373

ภาพที่ 320 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช(กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย) ในวัดพม่าเมืองอนุราธปุระ ศรีลังกา 376

ภาพที่ 321 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช(กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย) ในวัดพระเขี้ยวแก้ว เมืองแคนดี้ ศรีลังกา 376

ภาพที่ 322 อาคารทรงสถูปที่วิทยาลัยพุทธสีตะกู่ มัณฑเล (ซ้าย) เทียบกับสถูปสาญจี อินเดีย (ขวา) 377

ภาพที่ 323 พระพุทธรูปที่วิทยาลัยพุทธสีตะกู่ที่จำลองแบบศิลปะประเทศอื่นๆ เช่น กัมพูชา(ซ้าย) และจีน(ขวา) 378

ภาพที่ 324 พระพุทธรูปวัดพม่าในปีนัง ซึ่งพยายามจำลองแบบศิลปะอื่นๆ เช่น ปากีสถาน, ไทย, จีน และญี่ปุ่น ตามลำดับ (ระบุศิลปะต้นแบบจากป้ายข้อความที่กำกับพระพุทธรูปแต่ละองค์). 379

ภาพที่ 325 ลูกโลกจำลองที่ประดิษฐานเจดีย์แบบพม่าไปด้านบน ตัวอย่างจากศาสนสถานในมะริด (ซ้าย) และ ลูกโลกจำลองที่ด้านบนมีธงพุทธศาสนาแบบพม่า(สังเกตจากมีแถบสีชมพู) (ขวา) 379

ภาพที่ 326พระพุทธรูปประธานวัดกลางทุ่ง 387

ภาพที่ 327 พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงพ่อโต วัดจองคำ 387

ภาพที่ 328 พระพุทธรูปในศาลาเชื่อมต่อเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ 388

ภาพที่ 329 พระพุทธรูปในศาลาเชื่อมต่อเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ 388

ภาพที่ 330 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์ วัดจองกลาง และเจดีย์ที่ประดิษฐาน 389

ภาพที่ 331 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจองใหม่ และเจดีย์ที่ประดิษฐาน 390

ภาพที่ 332 ลักษณะที่มักพบร่วมกันจากตัวอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอน 392

ภาพที่ 333 กรอบพระพักตร์ที่มีจีบแหลมฯ ของหลวงพ่อโตวัดจองคำ และพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจองใหม่ 392

ภาพที่ 334 พระพุทธรูปวัดหลวง เมืองปาย 393

ภาพที่ 335 พระพุทธรูปในวิหารวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม 394

ภาพที่ 336 พระพุทธรูปในวิหารวัดเมืองปอน เมืองขุนยวม 394

ภาพที่ 337 รูปแบบส่วนที่เป็นพัฒนาการในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) จากตัวอย่างพระพุทธรูปวัดกลางทุ่ง 395

ภาพที่ 338 ตัวอย่างพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ 398

ภาพที่ 339 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดผาอ่าง ซึ่งแสดงลักษณะงานท้องถิ่นอย่างเด่นชัด 400

ภาพที่ 340 พระพุทธไสยาสน์ วัดพระนอน 400
ภาพที่ 341 พระพุทธรูปประธานวัดผาบ่องเหนือ 401
ภาพที่ 342 พระพุทธรูปวัดผาบ่องเหนือ (องค์ขนาบพระพุทธรูปประธาน) 402
ภาพที่ 343 พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง 402
ภาพที่ 344 พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง 403
ภาพที่ 345 พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง 403
ภาพที่ 346 รัศมีทรงน้ำเต้าจากตัวอย่างวัดผาบ่องเหนือ(ซ้าย) และแบบต่อมบัวแหลมจากตัวอย่างวัดหัวเวียง(ขวา) 405
ภาพที่ 347 พระพุทธรูปวัดผาบ่องเหนือ (องค์ขนาบพระพุทธรูปประธาน) 406
ภาพที่ 348 พระพุทธรูปโลหะ วัดม่วยต่อ องค์ที่ 1 408
ภาพที่ 349 พระพุทธรูปโลหะ วัดม่วยต่อ องค์ที่ 2 409
ภาพที่ 350 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัสดุหินอ่อน วัดม่วยต่อ 409
ภาพที่ 351 พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง และวิหารที่ประดิษฐาน 412
ภาพที่ 352 พระพุทธรูปทรงเครื่องที่วัดจองคำ 412
ภาพที่ 353 พระพุทธรูปโลหะศิลปะฉาน เก็บรักษาที่วัดพระนอน แม่ฮ่องสอน 415
ภาพที่ 354 พระพุทธรูปประทับยืน วัดผาบ่องเหนือ 415
ภาพที่ 355 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะรัฐฉาน ประดิษฐานที่วัดจองคำ แม่ฮ่องสอน 416
ภาพที่ 356 พระพุทธรูปทรงเครื่อง วัดหลวง เมืองปาย 416
ภาพที่ 357 กลุ่มพระพุทธรูปไม้ วัดคำใน เมืองขุนยวม 417
ภาพที่ 358พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) 422
ภาพที่ 359 พระพุทธรูปสำคัญในวิหาร(หลังย่อม)ฝั่งทิศตะวันออก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง) 423
ภาพที่ 360 พระพุทธรูปสำคัญในวิหาร(หลังย่อม)ฝั่งทิศตะวันออก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง) 423
ภาพที่ 361 วัดสุพรรณรังษี (จองคำ) แม่สะเรียง 424

ภาพที่ 362 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจอมทอง แม่สะเรียง 424

ภาพที่ 363 พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) เมืองแม่สะเรียง และลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะแบบมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า..... 426

ภาพที่ 364 ภาพขยายริ้วจีวรร่องลึกในส่วนพระอุระและพระอุทร(ในวงกลม) จากพระพุทธรูปในวิหารจองและในวิหารหลังย่อมวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) เมืองแม่สะเรียง ตามลำดับ..... 427

ภาพที่ 365ภาพขยายริ้วจีวรร่องตื้นจากพระพุทธรูป “หลวงพ่อโต” วัดจองคำ เมืองแม่ฮ่องสอน 428

ภาพที่ 366 ภาพขยายริ้วจีวรร่องตื้นจากพระพุทธรูปประธานวัดหนองคำ เชียงใหม่ และพระพุทธรูปในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์ ลำปาง ตามลำดับ..... 428

ภาพที่ 367 พระพุทธรูปองค์หนึ่งบริเวณลานเจดีย์ชเวดากองแสดงริ้วจีวรร่องลึก..... 429

ภาพที่ 368 ภาพขยายส่วนพระหัตถ์พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง)..... 430

ภาพที่ 369 ภาพขยายส่วนพระหัตถ์พระพุทธรูปหินอ่อน ในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง องค์ที่จารึกระบุปีสร้างคือ จ.ศ.1282 ตรงกับ พ.ศ. 2463..... 430

ภาพที่ 370 ภาพขยายส่วนพระเศียรพระพุทธรูปวัดอุทธยารมณ์ (จองสูง) ที่มีอุษณีษะเน้นเฉพาะความสูง เทียบกับส่วนพระเศียรของพระพุทธรูปงานนำเข้าที่เก็บรักษาที่วัดเดียวกันซึ่งมีอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ตามแบบแผนในพม่า..... 431

ภาพที่ 371 ตัวอย่างพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอน(จองคำ), เมืองเชียงใหม่(วัดป่าเป้า) และเมืองลำปาง(วัดพระแก้วดอนเต้า) ที่อุษณีษะมีพื้นฐานจากทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่..... 431

ภาพที่ 372 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่วัดมหาวัน เมืองเชียงใหม่ ที่มีอุษณีษะเน้นความสูงมากกว่าความกว้าง..... 432

ภาพที่ 373 ตัวอย่างสังฆาฏิแบบเก็บมุมจากพระพุทธรูปวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) และวัดจอมทองตามลำดับ บริเวณเส้นประแสดงรูปแบบปกติที่ชายสังฆาฏิจะพาดข้อพระกร..... 433

ภาพที่ 374 กลุ่มพระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดศรีบุญเรือง องค์กลางมีรัศมีทรงน้ำเต้าและรายละเอียดแตกต่างจากองค์อื่น..... 434

ภาพที่ 375 ภาพขยายส่วนพระเศียร พระพุทธรูปประธาน ในอุโบสถวัดศรีบุญเรือง..... 435

ภาพที่ 376 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจอมแจ้ง..... 435

ภาพที่ 377 พระพุทธรูปขนาบประธานในวิหาร(จอง) วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง แสดงอิทธิพลศิลปะล้านนา 437

ภาพที่ 378 ภาพขยายส่วนพระเศียร พระพุทธรูปขนาบประธาน ในวิหาร(จอง) วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง 437

ภาพที่ 379 พระพุทธรูปประธานวัดจอมแจ้ง 438

ภาพที่ 380 พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวง วัดพระสิงห์ เชียงใหม่ (ภาพถ่ายเก่าลงสี)..... 440

ภาพที่ 381 พระพุทธรูปโลหะ และหินอ่อน วัดอุทธยารมณ์ (จองสูง) งานนำเข้าจากพม่า 441

ภาพที่ 382 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดอุทธยารมณ์ (จองสูง) ที่น่าจะเป็นงานช่างท้องถิ่นอื่นของพม่า. 441

ภาพที่ 383 ปราสาทพม่าที่ฉลุลายแบบอิทธิพลตะวันตก ที่วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง(ซ้าย) และปราสาทพม่าแบบประเพณีที่วัดจองคำ แม่ฮ่องสอน(ขวา) 443

ภาพที่ 384 พระพุทธรูปองค์ขวา และซ้ายของพระประธานในอุโบสถวัดหนองคำ (ตามลำดับ). 447

ภาพที่ 385 พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดหนองคำ..... 447

ภาพที่ 386 พระพุทธรูปในซุ้มจระนำเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม ที่พระเศียรแสดงลักษณะเดิมอย่างศิลปะล้านนา..... 448

ภาพที่ 387 พระพุทธรูปในวิหารวัดป่าเป้า..... 449

ภาพที่ 388 พระพุทธรูปประธานในวิหาร(จอง) วัดหนองคำ..... 449

ภาพที่ 389 พระพุทธรูปองค์ขวา และซ้ายของพระประธานในวิหารวัดทรายมูลพม่า (ตามลำดับ) 450

ภาพที่ 390 พระพุทธรูปประธานวิหารวัดทรายมูลพม่า 450

ภาพที่ 391 พระพุทธรูปประธานในอุโบสถแปดเหลี่ยม วัดเชียงยืน ที่มาภาพ: นับเก้า เกียรติฉวีพรรณ 451

ภาพที่ 392 พระพุทธรูปเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม แสดงอภัยมุทรา 455

ภาพที่ 393 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดสุพรรณรังษี จังหวัดลำพูน 458

ภาพที่ 394 พระประธานองค์กลางวัดหนองคำ 460

ภาพที่ 395 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่ วัดมหาวัน..... 461

ภาพที่ 396 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน และส่วนจีวรที่ม้วนเป็นลูกบวบ(ในวงกลม) 463

ภาพที่ 397 ภาพขยายส่วนจีวรลูกบวบ จากพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน..... 463

ภาพที่ 398 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล(บูรณะแทนองค์เดิมที่อานันทวิหาร พุกาม) แสดงส่วนจีวรที่ม้วนเป็นลูกบวบ(ในวงกลม) 464

ภาพที่ 399 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม และภาพขยายแสดงการเหน็บจีวรเป็นชายผ้าสามเหลี่ยม(ส่วนที่ลงสี) 464

ภาพที่ 400 พระพุทธรูปประทับยืนที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม และการเหน็บจีวรเป็นชายผ้าสามเหลี่ยม(ส่วนที่ลงสี) 465

ภาพที่ 401 พระพุทธรูปในหอฉันวัดหนองคำ..... 466

ภาพที่ 402 พระพุทธรูปองค์ขวาของพระประธานในวิหารวัดทรายมูลพม่า และภาพขยาย 467

ภาพที่ 403 กลุ่มพระพุทธรูปประธานวิหารวัดทรายมูลพม่า ในเครื่องหมายวงกลมคือองค์ที่ผสมศิลปะฉาน..... 467

ภาพที่ 404 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) วัดป่าเป้า..... 469

ภาพที่ 405 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดหนองคำ 469

ภาพที่ 406 พระพุทธรูปไม้ วัดป่าเป้า สันนิษฐานว่านำเข้าจากรัฐฉาน 470

ภาพที่ 407 พระพุทธรูปไม้สักในวิหารก่ออิฐ วัดศรีชุม 475

ภาพที่ 408พระพุทธรูปประธาน(โลหะ) ในวิหารทรงปราสาทพม่า วัดพระแก้วดอนเต้า..... 476

ภาพที่ 409 พระพุทธรูปในวิหาร วัดท่ามะโอ 476

ภาพที่ 410 พระพุทธรูปประธานในอุโบสถ วัดม่อนปู่ยักษ์ 477

ภาพที่ 411 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 5 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์..... 477

ภาพที่ 412 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 6 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์ 478

ภาพที่ 413 แผนผังพระพุทธรูปในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์ และลำดับที่ใช้กำหนดเรียกในงานศึกษานี้..... 478

ภาพที่ 414 พระพุทธรูปประธาน วิหารวัดศรีรองเมือง 479
ภาพที่ 415 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดเจดีย์ชาว..... 480
ภาพที่ 416 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดม่อนจำศีล(ซ้าย) และพระพุทธรูปในมณฑปทรงปราสาท วัดไชยมงคล(จองคา) (ขวา)..... 481
ภาพที่ 417 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 5 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์..... 482
ภาพที่ 418 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 6 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์..... 482
ภาพที่ 419 พระพุทธรูปประธานในวิหารทรงปราสาท วัดพระแก้วดอนเต้า..... 483
ภาพที่ 420 พระพุทธรูปไม้ในวิหารหลังย่อมก่ออิฐ วัดศรีชุม..... 483
ภาพที่ 421 พระพุทธรูปประธานในวิหารวัดท่ามะโอ 484
ภาพที่ 422 พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถวัดม่อนปู่ยักษ์..... 484
ภาพที่ 423 พระพุทธรูปในวิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์..... 486
ภาพที่ 424 พระพุทธรูปในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์..... 486
ภาพที่ 425 พระพุทธรูปในพระอุโบสถ วัดศรีชุม 487
ภาพที่ 426 ภาพขยายแสดงลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปในวิหาร วัดม่อนปู่ยักษ์..... 488
ภาพที่ 427 พระพุทธรูปประธานในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์..... 489
ภาพที่ 428 ภาพขยายแสดงลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดศรีชุม 489
ภาพที่ 429 พระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดป่าฝาง (ศาสนโชติการาม) 491
ภาพที่ 430 ภาพขยายส่วนจีวรของพระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดป่าฝาง (ศาสนโชติการาม)..... 491
ภาพที่ 431 พระพุทธรูปองค์ย่อมองค์ที่ 1 และ 2 ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์ (ตามลำดับ)..... 493
ภาพที่ 432 พระเศียรของพระพุทธรูปองค์ย่อมองค์ที่ 3 ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์..... 493
ภาพที่ 433 พระพุทธรูปองค์ย่อมองค์ที่ 4 ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์..... 494
ภาพที่ 434 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์เรือนธาตุแปดเหลี่ยม วัดม่อนจำศีล..... 495

ภาพที่ 435 พระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดท่ามะโอ 497

ภาพที่ 436 พระพุทธรูปในวิหารวัดศรีรองเมือง มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา 497

ภาพที่ 437 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดไชยมงคลจำลองรูปแบบพระมหามัยมุนี 499

ภาพที่ 438 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานที่วัดเจดีย์ซาว(ซ้าย) และวัดศรีรองเมือง(ขวา) 500

ภาพที่ 439 พระพุทธรูปหินอ่อน ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 506

ภาพที่ 440 พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร (องค์ที่ 1) 506

ภาพที่ 441 พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร(องค์ที่ 2) 507

ภาพที่ 442 พระพุทธรูปหินอ่อน ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร 507

ภาพที่ 443 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร(องค์ที่ 1) วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ “พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองพุกาม” 508

ภาพที่ 444 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร(องค์ที่ 2) วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ “พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองร่างกุ้ง” 508

ภาพที่ 445 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร(องค์ที่ 3) วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ “พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองอมรปุระ” 509

ภาพที่ 446 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดพิชยญาติการาม (ภาพถ่ายเก่า) และภาพขยาย 509

ภาพที่ 447 วัดกำแพงบางจาก ภาษีเจริญ ที่มาภาพ: ยุทธนาวรากร แสงอร่าม, กรมศิลปากร .. 510

ภาพที่ 448 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดแป้นทองโสภาราม 510

ภาพที่ 449 พระพุทธรูปหินอ่อนหน้าพระพุทธรูปประธาน วัดบำเพ็ญจีนพรต 511

ภาพที่ 450 ลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปหินอ่อน ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ 513

ภาพที่ 451 พระเศียรของพระพุทธรูปหินอ่อนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี(มัณฑเล) และพระพุทธรูปอะตูมะซิ(องค์ดั้งเดิม) ตามลำดับ 513

ภาพที่ 452 พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร (องค์ที่ 2) ที่มาภาพ: ศรัณย์ มะกรูดอินทร์ 516

ภาพที่ 453 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร (องค์ที่ 2), วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ *“พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองร่างกุ้ง”*..... 516

ภาพที่ 454 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร องค์ที่ 3 และลักษณะสำคัญ..... 518

ภาพที่ 455 พระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ, พิพิธภัณฑ์ฯ เมืองย่างกุ้ง และลักษณะสำคัญ 519

ภาพที่ 456 พระพุทธรูปศิลปะฉาน องค์ที่ 1 และ 2 (ตามลำดับ) ในห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ที่มาภาพ ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์..... 521

ภาพที่ 457 พระพุทธรูปศิลาขาว วัดปรมัยยิกาวาส 528

ภาพที่ 458 พระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มมหารามัญเจดีย์ วัดปรมัยยิกาวาส 528

ภาพที่ 459 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดเจดีย์ทอง ปทุมธานี..... 529

ภาพที่ 460 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดคันลัด อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ..... 529

ภาพที่ 461 พิพิธภัณฑ์วัดม่วง ราชบุรี สมบัติของพระครูวรธรรมพิทักษ์(ลม คชเสนี)..... 530

ภาพที่ 462 พิพิธภัณฑ์วัดคงคาราม ราชบุรี..... 530

ภาพที่ 463 พระพุทธรูปหินอ่อนเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช (องค์ที่ 1) 531

ภาพที่ 464 พระพุทธรูปหินอ่อนเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช (องค์ที่ 2) 531

ภาพที่ 465 พระพุทธรูปโลหะพิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช (องค์ที่ 3)..... 532

ภาพที่ 466 วัดสำเร็จ เกาะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี..... 532

ภาพที่ 467 วัดมะเดื่อหวาน เกาะพะงัน จังหวัดสุราษฎร์ธานี..... 533

ภาพที่ 468 พระพุทธรูปหินอ่อนในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา 533

ภาพที่ 469 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดตรังคภูมิพุทธาวาส จังหวัดตรัง..... 534

ภาพที่ 470 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี 534

ภาพที่ 471 กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อนเก็บรักษาที่วัดศรีจุมพล อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี 535

ภาพที่ 472 พระพุทธนฤมิตร (โลหะ) ในพระอุโบสถวัดสุภรัตนาราม จังหวัดอุบลราชธานี 535

ภาพที่ 473 ภาพขยายส่วนพระเศียรพระพุทธรูปหินอ่อนประดับแผ่นทองตอกลายที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา 538

ภาพที่ 474 ภาพขยายส่วนจีวรพระพุทธรูปหินอ่อนประดับแผ่นทองตอกลายที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา 538

ภาพที่ 475 พระเศียรที่มีรัศมีเปลวและเม็ดพระศกแหลมของพระพุทธรูปวัดตรังคภูมิพุทธาวาส 539

ภาพที่ 476 รัศมีโลหะของพระพุทธรูปหินอ่อน วัดชลธาราสิงเห อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส ที่มาภาพ : ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี 540

ภาพที่ 477พระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช 543

ภาพที่ 478 พระพุทธรูปโลหะ วัดใหญ่นครชุมน์ จังหวัดราชบุรี 545

ภาพที่ 479 ประติมากรรมตปุสสะและภัลลิกะ วัดใหญ่นครชุมน์ จังหวัดราชบุรี 546

ภาพที่ 480 ภาพขยายส่วนพระเศียรด้านหน้าและหลังของพระพุทธรูปโลหะวัดใหญ่นครชุมน์ ราชบุรี 546

ภาพที่ 481 พระคันธารราฐ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ที่มาภาพ: พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ และภาพแสดงพระศกเป็นลอนหยักศก 547

ภาพที่ 482 พระพุทธนฤมิตรจำลอง วัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี 548

ภาพที่ 483 พระพุทธรูปศิลาขาว ศิลปะคองบอง ประดิษฐานในหอศาสตราคม 569

ภาพที่ 484 พระพุทธรูปศิลาขาว ศิลปะคองบอง(ที่ก้ำกึ่งมัณฑเล) ประดิษฐานในหอศาสตราคม ... 569

ภาพที่ 485 พระพุทธรูปศิลาขาว ปางมารวิชัย ศิลปะไทย ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ซ้าย) และ และ พระพุทธรูปศิลาขาว ปางสมาธิ ศิลปะไทย ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ขวา) (ตามลำดับ) 571

ภาพที่ 486 พระพุทธรูปในวิหารยอด พระบรมมหาราชวัง 572

ภาพที่ 487 พระพุทธรูปศิลาขาว วัดเทพธิดาราม 572

ภาพที่ 488 พระพุทธรูป “กาเยน” ในพิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม 573

ภาพที่ 489 พระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่า วัด Cheng Hoon Teng เมืองมะละกา, มาเลเซีย 576

ภาพที่ 490 พระสัมพุทธพรรณี พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดราชาธิวาส และพระนิรันตรายซึ่งเป็นรูปเคารพรอง(ซ้าย) ภาพขยายของพระนิรันตราย(ขวา) 577

ภาพที่ 491 พระพุทธรูปไม้ ศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ฝีมือช่างท้องถิ่น เก็บรักษาที่พิพิภัณฑ์วัดม่วง จังหวัดราชบุรี 587

ภาพที่ 492 พระพุทธรูปหินอ่อน ศิลปะอยุธยาตอนปลาย-รัตนโกสินทร์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา 591

ภาพที่ 493 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะรัตนโกสินทร์ เก็บรักษาอยู่ในวิหารเขียน วัดมหาธาตุนครศรีธรรมราช 591

ภาพที่ 494 จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปหินอ่อนที่วัดศรีจุมพล อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี 599

ภาพที่ 495 จารึกส่วนฐานที่ระบุข้อความ “แม่จอง” 600

ภาพที่ 496 จารึกส่วนฐานที่ระบุข้อความ “แม่เมียะ” 600

ภาพที่ 497 จารึกส่วนฐานระบุข้อความ “โยดะยาแหน่ แม่ฮ่องสอนมโยะ” (ประเทศโยดะยา เมืองแม่ฮ่องสอน) 601

ภาพที่ 498 จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปในซุ้มมหารามัญเจดีย์ วัดปรมัยยิกาวาส 602

ภาพที่ 499 พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดพระนอน 607

ภาพที่ 500 พระพุทธรูปตัวอย่างจากสะพานซูตองเป้ 607

ภาพที่ 501 พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดกลางทุ่ง 608

ภาพที่ 502 พระพุทธสัพพัญญูประสิทธิมงคล วัดทุ่งโป่ง เมืองปาย 611

ภาพที่ 503 “หลวงพ่อซูตองเป้” สวนธรรมภูสมะ แม่ฮ่องสอน 612

ภาพที่ 504 พระมหามัยมุนีวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม (ซ้าย) เปรียบเทียบกับพระมหามัยมุนีองค์ที่แคว้นยะไข่ในปัจจุบัน (ขวา) 612

ภาพที่ 505 พระพุทธรูปรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน เมืองแม่ฮ่องสอน 614

ภาพที่ 506 พระพุทธรูปรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน เมืองแม่ฮ่องสอน 615

ภาพที่ 507 พระพุทธรูปรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน เมืองแม่ฮ่องสอน 615

ภาพที่ 508พระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมวัดจองกลาง เมืองแม่ฮ่องสอน 616
ภาพที่ 509 พระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมวัดจองกลาง เมืองแม่ฮ่องสอน และภาพขยายพระเศียร แบบมีกรอบพระพักตร์ และแบบเกล้ามวยพระเกศา..... 616
ภาพที่ 510 พระพุทธรูปเกสรดอกไม้ในวัดจองกลางซึ่งอยู่ระหว่างจัดสร้างโดยภิกษุในวัด 618
ภาพที่ 511 พระผ่องต่ออู เมืองยองชเว รัฐฉาน..... 618
ภาพที่ 512 พระผ่องต่ออูจำลอง ประดิษฐานที่สถานปฏิบัติธรรมภูสมะ เมืองแม่ฮ่องสอน (ซ้าย) และอีกตัวอย่างจากวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม (ขวา)..... 619
ภาพที่ 513 พระพุทธรูปหินอ่อนในรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน..... 620
ภาพที่ 514 พระพุทธรูปหินอ่อนในวิหาร วัดจองกลาง 621
ภาพที่ 515 พระพุทธรูปพม่าสมัยเอกราชที่ผสมศิลปะอินเดีย ในรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน. 622
ภาพที่ 516 พระพุทธรูปหินอ่อน แกะตามอย่างศิลปะล้านนา วัดพระธาตุดอยกิ่วขมิ้น เมืองแม่ฮ่องสอน 624
ภาพที่ 517 พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ ซึ่งย้ายมาจากวัดพระสิงห์..... 625
ภาพที่ 518 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะคองบอง พิพิธภัณฑ์เมืองอังวะ..... 625
ภาพที่ 519 พระพุทธรูปประธาน(ปูนปั้น) วิหารวัดอมราวาส(ป่าเห้ว)..... 629
ภาพที่ 520 พระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมฝั่งทิศตะวันตก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง)..... 630
ภาพที่ 521 ตัวอย่างพระพุทธรูปบริเวณลานพระธาตุจอมกิตติ..... 630
ภาพที่ 522 พระพุทธรูปวัดอมราวาส(ป่าเห้ว) ประดิษฐานใต้ต้นโพธิ์..... 632
ภาพที่ 523 พระพุทธรูปวัดมันตะเล ประทับยืนจับชายจีวรทั้งสองพระหัตถ์ ประดิษฐานบนหอสูง มีบันไดทอดเบื้องหน้า คงมุ่งสื่อถึงการเสด็จลงจากดาวดึงส์ 632
ภาพที่ 524 พระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มกลีบบัวเหนือชั้นฐานพระธาตุจอมกิตติ..... 634
ภาพที่ 525 พระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มกลีบบัวเหนือชั้นฐานพระธาตุจอมกิตติที่ถวายโดยชาวไทย . 634
ภาพที่ 526 พระพุทธรูปหินอ่อนทรงเครื่อง ในวิหารวัดสุพรรณรังษี (จองคำ)..... 635
ภาพที่ 527 พระพุทธรูปประทับนั่งในซุ้มจระนำพระธาตุจอมมอญ..... 636

ภาพที่ 528 พระพุทธรูปประทับยืนในซุ้มจระนำพระธาตุจอมมอญ 636

ภาพที่ 529 พระพุทธรูปประธานในวิหารวัดเชตะวัน..... 640

ภาพที่ 530 พระพุทธรูปประธานองค์กลางในวิหารวัดเชตวัน 641

ภาพที่ 531 พระพุทธรูปประธานองค์ขวาในวิหารวัดเชตวัน (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปประธานองค์ขวาในอุโบสถวัดหนองคำ (ขวา) 641

ภาพที่ 532 พระพุทธรูปปูนปั้นในวิหารวัดทรายมูล ภาพปัจจุบัน และภาพถ่ายเก่าถ่ายเมื่อ พ.ศ.2505 ที่มาภาพถ่ายเก่า: วัดทรายมูล 642

ภาพที่ 533 พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวาย ในร้านหัตถกรรมแห่งหนึ่งในชุมชม 643

ภาพที่ 534 พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวาย ในร้านหัตถกรรมแห่งหนึ่งในชุมชม..... 645

ภาพที่ 535 พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในร้านหัตถกรรมแห่งหนึ่งในชุมชมบ้านถวาย แสดงปางอย่างไทย คือ ปางรำพึง และปางห้ามสมุทร ตามลำดับ..... 646

ภาพที่ 536 พระพุทธรูปในวิหารวัดมหาวัน มีอักษรล้านนาระบุ “ปางห้ามญาติ” 647

ภาพที่ 537 พระพุทธรูปในวิหารวัดมหาวัน มีอักษรล้านนาระบุ “ปางประนมมือ” 647

ภาพที่ 538 พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ วัดทรายมูลพม่า..... 650

ภาพที่ 539 พระพุทธรูปประจำวันพุธกลางคืน (ราหู) วัดทรายมูลพม่า..... 650

ภาพที่ 540 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ วัดทรายมูลพม่า..... 651

ภาพที่ 541 พระพุทธรูปประจำวันพุธ วัดทรายมูลพม่า..... 651

ภาพที่ 542 พระพุทธรูปปูนปั้นประทับนั่ง องค์ที่ 1 และ 2 ในวิหารพระเจ้าทันใจ วัดม่อนจำศีล (ฝั่งขวาของพระเจ้าทันใจ)..... 654

ภาพที่ 543 พระพุทธรูปปูนปั้นประทับนั่ง องค์ที่ 3 และ 4 (ไม่นับองค์ขนาดย่อม) ในวิหารพระเจ้าทันใจ วัดม่อนจำศีล (ฝั่งซ้ายของพระเจ้าทันใจ)..... 655

ภาพที่ 544 พระพุทธรูปปูนปั้น ประดิษฐานใต้ต้นโพธิ์ วัดศรีรองเมือง..... 655

ภาพที่ 545 พระพุทธรูปปูนปั้นกลางแจ้ง วัดศรีรองเมือง 656

ภาพที่ 546 พระพุทธรูปโลหะขณะจัดสร้างเมื่อ พ.ศ.2561 วัดศรีชุม จังหวัดลำปาง 656
ภาพที่ 547 ส่วนเศียรของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดม่อนจำศีล องค์ที่ 1-4 ตามลำดับจากซ้ายไปขวา 658
ภาพที่ 548 ส่วนเศียรของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดม่อนจำศีล องค์ที่ 2 (ซ้าย) และพระพุทธรูปวัดจอมคำ เชียงตุง มีส่วนกลีบบัวขนาบเล็กรอบบริเวณฐานของรัศมี..... 658
ภาพที่ 549 กรอบพระพักตร์ของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดศรีรองเมือง 660
ภาพที่ 550 สังฆาฏิของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดศรีรองเมือง (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชในร้านแกะสลักแห่งหนึ่งในมัณฑเล (ขวา)..... 660
ภาพที่ 551 พระพุทธรูปปูนปั้นวัดศรีรองเมือง (ซ้าย) ที่จำลองรูปแบบจากพระพุทธรูปประธานองค์หนึ่งในวิหารจอง (ขวา)..... 661
ภาพที่ 552 พระพุทธรูปหินอ่อน และพระพุทธรูปโลหะศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในวิหารวัดศรีรองเมือง..... 663
ภาพที่ 553 พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า วัดท่ามะโอ..... 664
ภาพที่ 554 พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า วัดท่ามะโอ..... 665
ภาพที่ 555 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในอุโบสถหลังใหม่ วัดเสมียนนารี... 669
ภาพที่ 556 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในวัดสุทธาโภชน์ 670
ภาพที่ 557 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในวัดม่วงแค 670
ภาพที่ 558 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) วัดบรมสถล หรือวัดดอน..... 671
ภาพที่ 559 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ภายในวิหารจองวัดปรก..... 671
ภาพที่ 560 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ในโรงเจเสี่ยงเซ่งตึ๊ง ตลาดพลู 672
ภาพที่ 561 “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม (วัดขุนจันทร์)..... 672
ภาพที่ 562 พระพุทธรูปหินอ่อนประทับยืน ประดิษฐานในวัดปรก..... 673
ภาพที่ 563 “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม(วัดขุนจันทร์) (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง (ขวา)..... 675
ภาพที่ 564 พระพุทธรูปวัดปรก (ซ้าย) และพระพุทธรูปวัดมหาธาตุ จังหวัดสุโขทัย (ขวา)..... 676
ภาพที่ 565 พระมหามงคลศากยมุนี วัดสุทธาโภชน์..... 677

ภาพที่ 566 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดวรามาตยภันฑสาราราม(วัดขุนจันทร์)..... 678
ภาพที่ 567 ตัวอย่างพระพุทธรูปหินอ่อนนำเข้าจากพม่า วัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร 681
ภาพที่ 568 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร 681
ภาพที่ 569พระพุทธรูปหินอ่อน วัดตำหนักเหนือ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี..... 682
ภาพที่ 570 พระพุทธมหามงคลนิมิต “หลวงพ่อหยกขาว” วิหารวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี. 682
ภาพที่ 571 พระพุทธรูปหินอ่อนขนาบพระพุทธรูปประธานวิหารวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี 683
ภาพที่ 572 กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อน วัดสมเด็จ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี..... 683
ภาพที่ 573 พระพุทธโพธารามัญญาธิบดีศรีคงคาราม จังหวัดราชบุรี 684
ภาพที่ 574 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดสุวรรณคีรี (วัดปากจั่น) จังหวัดระนอง..... 684
ภาพที่ 575 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดทุ่งสว่างอารมณ์ จังหวัดอุบลราชธานี..... 685
ภาพที่ 576 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดไทยวัฒนาราม อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก 687
ภาพที่ 577 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร 687
ภาพที่ 578 วัดสุวรรณคีรี(วัดปากจั่น) จังหวัดระนอง..... 688
ภาพที่ 579 พระพุทธรูปหินอ่อนที่วัดสมเด็จ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี..... 689
ภาพที่ 580 พระพุทธรูปที่วัดอุปนันทาราม(วัดด่าน) จังหวัดระนอง (ซ้าย) และพระพุทธรูปที่วัดตำหนักเหนือ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี..... 690
ภาพที่ 581 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดวังก์วิเวการาม อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี..... 692
ภาพที่ 582 พระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดพระศรีอาริย์ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี 692
ภาพที่ 583 พระพุทธรูปปางนาคปรก(ประจำวันเสาร์) และปางรำพึง(ประจำวันศุกร์) วัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร..... 693
ภาพที่ 584 พระโลกธาตุหยกขาว สถานปฏิบัติธรรมเกพลิตาโพธิวิหาร จังหวัดสระแก้ว 694
ภาพที่ 585 พระพุทธรูปในวัดวารีบรรพต จังหวัดระนอง..... 695
ภาพที่ 586 พระพุทธรูปไสยาสน์วัดอู่ล่องพระยาราม อำเภอทองผาภูมิ กาญจนบุรี..... 695

ภาพที่ 587 วัดเสาหงษ์ อำเภอทองผาภูมิ จังหวัดกาญจนบุรี 696

ภาพที่ 588 พระพุทธรูปวัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร 697

ภาพที่ 589 พระพุทธรูปประจำวันพฤหัสบดี และศุกร์ (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร 698

ภาพที่ 590 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ วัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร 698

ภาพที่ 591 พระพุทธรูปประจำพระชนมวารในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (ซ้าย) และพระพุทธรูปประจำพระชนมวารในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (ขวา)..... 702

ภาพที่ 592 เจดีย์วัดป่าฝาง(ศาสนโชติการาม) ลำปาง ซึ่งปรากฏพระพุทธรูปปางมารวิชัย และสัตว์สัญลักษณ์ประจำวัน 703

ภาพที่ 593 พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์ 705

ภาพที่ 594 พระพุทธรูปประจำวันจันทร์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์..... 705

ภาพที่ 595 พระพุทธรูปประจำวันพุธ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์ 706

ภาพที่ 596 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์ 706

ภาพที่ 597 พระพุทธรูปประจำวันพฤหัสบดี วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์..... 707

ภาพที่ 598 พระพุทธรูปประจำวันพุธกลางคืน (ราหู) วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์ 707

ภาพที่ 599 พระพุทธรูปประจำวันศุกร์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์ 708

ภาพที่ 600 พระพุทธรูปประจำเทวดานพเคราะห์-ประจำวัน วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร 713

ภาพที่ 601 พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ และจันทร์ (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร 714

ภาพที่ 602 พระพุทธรูปประจำวันอังคาร วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร 714

ภาพที่ 603 พระพุทธรูปประจำวันพุธ พฤหัสบดี และศุกร์ (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร 715

ภาพที่ 604 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ และพุธกลางคืนหรือวันราหู (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงส์ 715

ภาพที่ 605 พระกริ่งมัณฑเล วัดคันลัด จ.สมุทรปราการ จัดสร้าง พ.ศ.2518 717

ภาพที่ 606 พระผง วัดคันลัด จ.สมุทรปราการ จัดสร้าง พ.ศ. 2544 718

ภาพที่ 607 พระพิมพ์ “พระมหามัยมุนี” วัดเขาแก้วชัยมงคล จ.สุโขทัย..... 718

ภาพที่ 608 พระพิมพ์ “พระมหามัยมุนี” วัดวังก์วิเวการาม จ.กาญจนบุรี 719

ภาพที่ 609 ผ้ายันต์วัดทุ่งเศรษฐี กรุงเทพฯ (ซ้าย) และเหรียญเทพทันใจวัดเทวราชกุญชรฯ กรุงเทพฯ (ขวา)..... 721

ภาพที่ 610 งานแกะสลักที่ “ก้ำกึ่ง” ระหว่างรูปเคารพและของตกแต่ง ตัวอย่างจากรีสอร์ทแห่งหนึ่งในจังหวัดกาญจนบุรี 723

ภาพที่ 611 งานแกะสลักที่ “ก้ำกึ่ง” ระหว่างรูปเคารพและของตกแต่ง..... 724

ภาพที่ 612 พระพุทธรูปฝีมือช่าง “บ้านถวาย” ที่วัดศรีรองเมือง จ.ลำปาง (ซ้าย) และที่วัดไชยชุมพลชนะสงคราม อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี (ขวา)..... 725

ภาพที่ 613 พระพุทธรูปฝีมือช่าง “บ้านถวาย” ที่วัดวรามาตยภันฑสาราราม หรือวัดขุนจันทร์ กรุงเทพฯ 726

บทที่ 1
บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

การสร้างประติมากรรมพระพุทธรูปนั้นพบได้ในทุกดินแดนที่พุทธศาสนาแผ่ไปถึง ทว่างานช่างในแต่ละพื้นที่ย่อมสร้างสรรค์อัตลักษณ์ทางศิลปกรรม และสะท้อนความเชื่อ วัฒนธรรมประเพณี ตลอดจนบริบทแวดล้อมทางสังคมในเวลานั้นจนเกิดเป็นรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างกัน

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลของพม่าเป็นอีกศิลปะหนึ่งที่มีรูปแบบเป็นเอกลักษณ์ โดยเฉพาะการมีลักษณะสำคัญเป็นต้นว่าไม่ทำรัศมีเหนือพระเศียร มีกรอบพระพักตร์เป็นส่วนที่เด่นชัด มีริ้วจีวรสมจริงเลียนแบบธรรมชาติ พระพุทธรูปประทับยืนยังมีการถือผลสมอ และพระพุทธรูปไสยาสน์มีการงอเหลื่อมพระชานุ ลักษณะเหล่านี้ไม่เพียงทำให้ศิลปะดังกล่าวเกิดความแตกต่างจากพระพุทธรูปในศิลปะพม่าระยะก่อนหน้า แต่ยังแตกต่างจากศิลปะอื่นๆ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ด้วย

แม้ราชธานีมัณฑเลจะดำรงอยู่เพียงช่วงสั้นๆ คือ พ.ศ.2400-2428 มีกษัตริย์ปกครองเพียงสองพระองค์ คือ พระเจ้ามินดงและพระเจ้าธีบอ ตามลำดับ แต่ศิลปะดังกล่าวกลับมีความสำคัญต่อการศึกษาศิลปะพม่าเป็นอย่างมาก เพราะหลังจากสิ้นราชธานีดังกล่าวแล้ว ศิลปะที่ยังสืบเนื่อง “แบบมัณฑเล” ยังคงได้รับความนิยมในพม่าทำให้พบความคลุมเครือในการกำหนดอายุพระพุทธรูปที่ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริง และพระพุทธรูปที่สร้างในระยะหลังราชธานีมัณฑเล

นอกจากนี้ ความนิยมพระพุทธรูปแบบมัณฑเลยังแพร่สู่พื้นที่อื่นๆ ในพม่า รวมถึงหลายพื้นที่ในประเทศไทยด้วย

สำหรับกรณีในพม่านั้น เบื้องต้นพบว่าพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในระยะหลังราชธานีมัณฑเลเกิดการเปลี่ยนแปลงบางรายละเอียดซึ่งอาจใช้เป็นเกณฑ์ในการระบุรูปแบบและกำหนดอายุ อีกทั้งเมื่อศิลปะแบบมัณฑเลแพร่สู่พื้นที่อื่นในพม่าได้เกิดการผสมผสานกับศิลปะท้องถิ่นจนเกิดรูปแบบที่แตกต่างกันในแต่ละท้องถิ่น

ประเด็นเหล่านี้ได้รับการศึกษาโดยนักวิชาการในระยะก่อนหน้าอยู่บ้าง เช่น “มัณฑะเล: นครราชธานีศูนย์กลางแห่งจักรวาล” โดย ธิดา สาระยา เผยแพร่ พ.ศ.2538[1], ซึ่งเป็นงานศึกษาที่ให้ภาพรวมด้านประวัติศาสตร์และโบราณสถานสำคัญในมัณฑเลและเมืองที่รายรอบ งานศึกษาดังกล่าวเป็นที่รู้จักโดยกว้างขวางที่สุดเล่มหนึ่งในประเทศไทย, “ The cave-temples of Po Win Taung, Central Burma : architecture, sculpture and murals” โดย Anne-May Chew เผยแพร่ใน พ.ศ.

---

[1] ธิดา สาระยา, **มัณฑะเล: นครราชธานีศูนย์กลางแห่งจักรวาล** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2538).

2548[2] เป็นงานศึกษาที่เริ่มให้ความสำคัญกับการอธิบายถึงพระพุทธรูปที่สร้างในระยะหลังมัณฑเลจากตัวอย่างในกลุ่มถ้ำโพวินต่อง เมืองสะกาย และงานศึกษา “สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง” โดย โชติมา จตุรวงศ์ เผยแพร่ใน พ.ศ.2554[3] ซึ่งระบุถึงพระพุทธรูปในท้องถิ่นพม่าตอนล่างโดยเฉพาะละแวกเมาะละแหม่ง ที่ได้แรงบันดาลใจจากศิลปะแบบมัณฑเล อย่างไรก็ตามงานศึกษาที่กล่าวมานี้ได้นำเสนอตัวอย่างไว้เพียงสังเขป เพราะไม่ใช่งานศึกษาที่ตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปเป็นประเด็นศึกษาหลัก

ส่วนกรณีพระพุทธรูปศิลปแบบมัณฑเลในประเทศไทยนั้น ในเบื้องต้นพบว่าเมื่อศิลปะแบบมัณฑเลแพร่ความนิยมสู่พื้นที่ประเทศไทยในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นอกจากมีการนำเข้าพระพุทธรูปศิลปะดังกล่าวจากพม่าแล้ว ในบางพื้นที่ยังพบการสร้างพระพุทธรูปขึ้นตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเลโดยช่างท้องถิ่นโดยเฉพาะในพื้นที่ภาคเหนือของไทยด้วยซึ่งคาดว่ามีความเกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมในเวลานั้น

งานศึกษาเกี่ยวกับศิลปะพม่าที่พบในประเทศไทยได้รับความสนใจจากนักวิชาการในระยะก่อนหน้าอยู่บ้าง โดยเฉพาะศิลปกรรมประเภทสถาปัตยกรรมและมักเป็นการศึกษาเฉพาะพื้นที่ เช่น “จองและอุโบสถ-วิหารไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน” โดย นัฏกานต์ ชัยพิพัฒน์ เผยแพร่ พ.ศ. 2550[4], "ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย" โดย สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร เผยแพร่ พ.ศ.2557[5] และ “การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบลายปูนปั้นศิลปะอมรปุระ-มัณฑะเลย์ของพม่าที่ส่งอิทธิพลต่องานประดับองค์เจดีย์จากกลุ่มตัวอย่างในจังหวัดเชียงใหม่” โดย ณหฤทัย เพ็งแก้ว เผยแพร่ พ.ศ.2560[6] ส่วนหนังสือ “ศิลปะพม่า” โดย ศักดิ์ชัย สายสิงห์ เผยแพร่ใน พ.ศ.

---

[2] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung, Central Burma : architecture, sculpture and murals** (Bangkok: White Lotus, 2005).

[3] โชติมา จตุรวงศ์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง** (กรุงเทพฯ: อีที พับลิชชิ่ง, 2554).

[4] นัฏกานต์ ชัยพิพัฒน์, “จองและอุโบสถ-วิหารไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550).

[5] สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, "ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย" (วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557).

[6] ณหฤทัย เพ็งแก้ว, “การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบลายปูนปั้นศิลปะอมรปุระ-มัณฑะเลย์ของพม่าที่ส่งอิทธิพลต่องานประดับองค์เจดีย์จากกลุ่มตัวอย่างในจังหวัดเชียงใหม่” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560).

2557[7] มีการนำเสนอประเด็นโดยสังเขปเกี่ยวกับความสัมพันธ์ทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปะระหว่างพม่าและไทยตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ถึงพุทธศตวรรษที่ 25 และในงานวิจัย “จากเมืองตากสู่สะเทิม: ความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมไทย พม่า มอญ กะเหรี่ยง ตามเส้นทางสู่ปากน้ำสาละวิน” โดย เชษฐ์ ติงสัญชลี เผยแพร่ พ.ศ.2564[8] ได้นำเสนอความสัมพันธ์ด้านรูปแบบศิลปกรรมโดยวิเคราะห์ถึงศิลปะในท้องถิ่นย่อยของพม่า

อย่างไรก็ตามยังไม่พบงานศึกษาที่วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลโดยละเอียด (ตั้งแต่พระพุทธรูปที่ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเล จนถึงพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในระยะต่างๆ คือ ระยะที่พม่าเป็นรัฐอาณานิคมในอังกฤษ และระยะที่พม่าเป็นรัฐเอกราชหรือในสมัยปัจจุบัน) อีกทั้งยังไม่มีงานศึกษาเกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยโดยครอบคลุมทุกพื้นที่ศึกษา รวมถึงวิเคราะห์ในประเด็นเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

จากปัญหาที่กล่าวมาทั้งความคลุมเครือในการกำหนดอายุ และการที่ยังไม่มีงานศึกษาพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลเป็นการเฉพาะ ทำให้การศึกษาครั้งนี้มุ่งแก้ไขปัญหาดังกล่าว และนำเสนอข้อค้นพบที่จะเป็นประโยชน์ต่องานวิชาการ คือ การจำแนกรูปแบบของศิลปะมัณฑเล และหลังมัณฑเลในระยะต่างๆ ให้ชัดเจนขึ้น การตรวจสอบลักษณะเด่นของศิลปะแบบมัณฑเลที่แพร่สู่ท้องถิ่นต่างๆ ในประเทศไทย รวมทั้งการวิเคราะห์ในประเด็นทางประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องในแต่ละพื้นที่ศึกษาด้วย

วัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อระบุเกณฑ์ในการจำแนกรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล และหลังมัณฑเลให้เด่นชัด

2. เพื่อศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปแบบมัณฑเลที่พบในพื้นที่ภาคต่างๆ ของประเทศไทย

3. เพื่อศึกษาประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับความแพร่หลายของพระพุทธรูปแบบมัณฑเลในประเทศไทย

---

[7] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะพม่า** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2557).

[8] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **จากเมืองตากสู่สะเทิม : ความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมไทย พม่า มอญ กะเหรี่ยง ตามเส้นทางสู่ปากน้ำสาละวิน** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2564).

สมมุติฐานของการศึกษา

งานศึกษานี้มีสมมติฐานของการศึกษาใน 2 ประเด็นหลัก คือ 1.สมมติฐานด้านรูปแบบศิลปกรรม และ 2.สมมติฐานด้านประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

1. สมมติฐานด้านรูปแบบศิลปกรรม

1.1 พระพุทธรูปที่มักเรียกกันว่าพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล ควรจะสามารถจำแนกรูปแบบได้ชัดเจนขึ้นว่าเป็น "ศิลปะที่ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริง" หรือ "ศิลปะที่สร้างขึ้นหลังสมัยราชธานีมัณฑเลแต่ยังสืบเนื่องรูปแบบจากก่อนหน้า" ซึ่งในกรณีหลังนี้น่าจะจำแนกย่อยได้อีกด้วยว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเลสมัยอาณานิคมฯ (พ.ศ.2428-2491) หรือศิลปะหลังมัณฑเลสมัยเอกราชของพม่า (พ.ศ.2491-ปัจจุบัน)

1.2 อิทธิพลศิลปะมัณฑเลที่แพร่สู่ท้องถิ่นอื่นในพม่าโดยเฉพาะในพื้นที่ที่มีความแตกต่างกันด้านศิลปวัฒนธรรม น่าจะทำให้เกิดการผสมผสานเข้ากับศิลปะเดิมในแต่ละท้องถิ่น ซึ่งไม่เพียงสามารถใช้เป็นเกณฑ์จำแนกความแตกต่างจากศิลปะมัณฑเลฝีมือช่างในพื้นที่ส่วนกลาง แต่ยังใช้จำแนกความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปในพม่าแต่ละท้องถิ่นที่สร้างตามอย่างศิลปะมัณฑเลได้

1.3 พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในพื้นที่ประเทศไทย ในกรณีที่เป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางในพม่าควรจำแนกรูปแบบศิลปกรรมได้ด้วยเกณฑ์เดียวกับในพม่า ทั้งศิลปะมัณฑเลและศิลปะหลังมัณฑเล

1.4 พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในพื้นที่ประเทศไทย ในกรณีที่เป็นงานสร้างตามอย่างมัณฑเลนั้น นอกจากจะสัมพันธ์กับแบบแผนศิลปะในพื้นที่ส่วนกลางของพม่าแล้วยังน่าจะสัมพันธ์กับแบบแผนที่พบในบางท้องถิ่นของพม่า รวมทั้งอาจผสมผสานกับศิลปะในท้องถิ่นของไทยด้วย

2. สมมติฐานด้านประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

2.1 พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลซึ่งมีการเปลี่ยนแปลงจากพระพุทธรูปศิลปะพม่าระยะก่อนๆ หน้านั้นสามารถวิเคราะห์ในเชิงประติมานวิทยาและบริบทแวดล้อมทางสังคมได้

2.2 พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทยนอกจากได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบศิลปกรรมจากพม่าแล้ว ยังสะท้อนประติมานวิทยาที่สัมพันธ์กับในพม่า

2.3 ความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในพื้นที่ต่างๆ ของประเทศไทยน่าจะสัมพันธ์กับบริบทแวดล้อมทางสังคมที่แตกต่างกัน

ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษานี้ตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องโดยมีขอบเขตในแต่ละกรณี ดังนี้

1. กรณีการศึกษาถึงแบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล ศึกษาจากตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่ส่วนกลางของพม่าเวลานั้นคือเมืองมัณฑเลและละแวกใกล้เคียง เฉพาะพระพุทธรูปที่กำหนดอายุได้แน่ชัดว่าสร้างในสมัยราชธานีมัณฑเล โดยเทียบเคียงกับพระพุทธรูปศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้าคือศิลปะพุกาม อังวะ และคองบองตามลำดับ รวมถึงศิลปะอื่นที่เกี่ยวข้อง

2. การศึกษาพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (ทั้งสมัยอาณานิคมฯ และสมัยเอกราช) ในประเทศพม่า มีตัวอย่างศึกษาจากละแวกเมืองในพื้นที่ส่วนกลางหรือเมืองหลักทางการปกครองในพุทธศตวรรษที่ 25 คือมัณฑเล, ย่างกุ้ง รวมถึงเมาะละแหม่ง ส่วนตัวอย่างพระพุทธรูปในท้องถิ่นอื่นของพม่าจำแนกตามพื้นฐานทางศิลปวัฒนธรรมที่ต่างกัน คือ รัฐฉาน, ละแวกเมาะละแหม่ง[9] และละแวกเขตตะนาวศรี

3. การศึกษาพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (ทั้งสมัยอาณานิคมฯ และสมัยเอกราช) ในประเทศไทย จำแนกพื้นที่ศึกษาเป็นพื้นที่เมืองหลักทางภาคเหนือที่สัมพันธ์กับการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของผู้คนจากพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 คือ เมืองแม่ฮ่องสอน, เมืองแม่สะเรียง, เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง, พื้นที่กรุงเทพฯ ในฐานเมืองหลวง, พื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันตก, พื้นที่ภาคใต้ และพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับจากการศึกษา

1. ได้เกณฑ์ที่สามารถใช้จำแนกรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล และหลังมัณฑเล (ทั้งในสมัยอาณานิคมฯ และเอกราช)

2. ทราบความแตกต่างระหว่างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในพื้นที่ส่วนกลางและท้องถิ่นอื่นๆ ของพม่า

3. ทราบรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในพื้นที่ต่างๆ ของประเทศไทย รวมทั้งระบุลักษณะสำคัญที่พบในพื้นที่นั้นได้

4. เข้าใจความสัมพันธ์ด้านรูปแบบศิลปกรรมระหว่างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลกรณีที่พบในประเทศไทยกับกรณีที่พบในพื้นที่ต่างๆ ของพม่า

---

[9] แม้ผู้วิจัยพิจารณาให้พื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งเป็นตัวอย่างศึกษาในฐานะเมืองในพื้นที่ส่วนกลางของพม่าจากบทบาทในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แต่การที่พื้นที่นี้เป็นถิ่นฐานสำคัญของชาวมอญมาก่อนหน้า งานศึกษานี้จึงเลือกเป็นพื้นที่ศึกษาในฐานะเมืองในท้องถิ่นของพม่าด้วย ซึ่งสามารถพบตัวอย่างที่แตกต่างกันในทั้งสองกรณีดังจะนำเสนอในการศึกษา

5. สามารถอธิบายประเด็นเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในพื้นที่ศึกษาต่างๆ ทั้งในพม่าและไทย

วิธีดำเนินการศึกษา

1. ค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสาร ตำรา งานวิจัย ฯลฯ เกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลและหลังมัณฑเล เพื่อคัดกรองตัวอย่างที่มีหลักฐานกำหนดอายุได้ค่อนข้างแน่ชัด หรือพิจารณากำหนดอายุในเบื้องต้นด้วยแนวทางการวิจัยทางประวัติศาสตร์ศิลปะ

2. สำรวจข้อมูลภาคสนามทั้งในประเทศพม่า และประเทศไทย ตามพื้นที่ศึกษาต่างๆ ดังที่จำแนกไว้ในขอบเขตของการศึกษา

3. วิเคราะห์ข้อมูลที่ได้จากการสำรวจภาคสนามเพื่อระบุเกณฑ์ในการจำแนกรูปแบบศิลปะมัณฑเล และหลังมัณฑเลในระยะต่างๆ โดยละเอียด รวมถึงตรวจสอบลักษณะที่เกิดจากการผสมผสานกับศิลปะท้องถิ่นอื่นๆ ในพม่า

4. วิเคราะห์รูปแบบพระพุทธรูปตัวอย่างที่พบในประเทศไทยโดยเทียบเคียงกับผลการวิเคราะห์ตัวอย่างจากประเทศพม่า เพื่อทราบถึงความสัมพันธ์ด้านรูปแบบ การกระจายตัว และลักษณะเด่นของงานช่างท้องถิ่นในแต่ละพื้นที่สำรวจ

5. ตรวจสอบข้อมูลเพิ่มเติมในเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในแต่ละพื้นที่ศึกษา เพื่อทราบถึงเหตุปัจจัยที่ทำให้เกิดความแพร่หลายในพื้นที่ศึกษานั้น รวมถึงความสอดคล้องและแตกต่างกันระหว่างกรณีศึกษาในประเทศพม่าและในประเทศไทย

6. นำเสนอข้อค้นพบจากการศึกษาโดยเรียบเรียงในรูปแบบวิทยานิพนธ์ รวมถึงเผยแพร่บทความวิจัยในประเด็นที่เกี่ยวเนื่องกับการศึกษานี้

นิยามศัพท์สำคัญ

1. **“ศิลปะมัณฑเล”** หมายถึง ศิลปะที่สร้างขึ้นในสมัยราชธานีมัณฑเล (พ.ศ.2400-2428) ทั้งนี้ในส่วนชื่อวิทยานิพนธ์ได้เลือกใช้คำนี้เพื่อเน้นถึงศิลปะดังกล่าวในฐานะศิลปะตั้งต้นในการตรวจสอบ และงานศึกษานี้สะกดคำว่ามัณฑเลโดยอิงตามรูปศัพท์ မန္တလေး ในภาษาพม่าที่ไม่ลงท้ายด้วย “-ย์”

2. **“ศิลปะแบบมัณฑเล”** หมายถึง คำเรียกโดยรวมของศิลปะที่มีรูปแบบร่วมกันหรือสืบเนื่องแบบแผนสำคัญจากศิลปะมัณฑเล ทั้งกรณีสร้างขึ้นในสมัยราชธานีมัณฑเลและหลังสมัยราชธานีมัณฑเล

3. “ศิลปะตามอย่าง” ในที่นี้หมายถึง ศิลปะที่ช่างในประเทศไทยพยายามสร้างงานตามอย่างศิลปะต้นแบบในพม่า มักพบลักษณะที่แตกต่างกันไปในแต่ละท้องถิ่น งานศึกษานี้จึงเรียกศิลปะลักษณะนี้โดยระบุถึงศิลปะต้นแบบและท้องถิ่นที่พบ เช่น พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน เป็นต้น

4. สังฆาฏิ แม้ว่าสังฆาฏินั้นแท้จริงแล้วจะเป็นผ้าอีกผืนหนึ่งแยกจากจีวร และพระพุทธรูปในบางศิลปะรวมทั้งศิลปะแบบมัณฑเลมีการใช้ชายจีวรพาดเหนือพระอังสาซ้ายในตำแหน่งเดียวกับสังฆาฏิ แต่ในที่นี้ขอใช้คำว่า “สังฆาฏิ” เป็นคำร่วมเพื่อเรียกผ้าที่ทบเหนือพระอังสาซ้ายของพระพุทธรูปในทุกศิลปะ โดยมุ่งสื่อถึง “ตำแหน่ง” ของผ้าเป็นสำคัญ และป้องกับความสับสนเมื่อเปรียบเทียบกับศิลปะอื่นๆ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 2
ภาพรวมด้านประวัติศาสตร์และสังคมของศิลปะพม่าในระยะที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ขอนำเสนอภาพรวมด้านประวัติศาสตร์และสังคมในบริบทที่เกี่ยวข้องกับงานศึกษานี้ โดยจำแนกรายละเอียดเป็นยุคสมัยต่างๆ ทั้งก่อนสมัยราชธานีมัณฑเล ระหว่างสมัยราชธานีมัณฑเล และหลังสมัยราชธานีมัณฑเล

สำหรับศิลปะในระยะก่อนสมัยราชธานีมัณฑเลนั้น พม่ามีสภาพเป็นอาณาจักรน้อยใหญ่มากมาย ที่ประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ นักประวัติศาสตร์จึงมักถือเอายุคสมัยที่แว่นแคว้นต่างๆ ถูกรวบรวมเข้าด้วยกันเป็น “จักรวรรดิ” เป็นจุดแบ่งยุคสมัย โดยสามารถแบ่งได้เป็น 3 จักรวรรดิ ได้แก่ จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 1 คือยุคราชวงศ์พุกาม(พุทธศตวรรษที่ 16-19) จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 2 คือยุคราชวงศ์ตองอู(พุทธศตวรรษที่ 21-23) และ จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 3 คือยุคราชวงศ์อลองพญา หรือคองบอง (พุทธศตวรรษที่ 23-25)[10] ซึ่งในเชิงประวัติศาสตร์แล้วยุคสมัยราชธานีมัณฑเลรวมอยู่ในสมัยจักรวรรดิพม่าครั้งที่ 3 นี้

ทว่างานศึกษานี้มีประเด็นศึกษาหลักคือศิลปะมัณฑเลซึ่งมีความแตกต่างจากศิลปะคองบองเป็นอย่างมาก ในการศึกษารูปแบบศิลปกรรมจึงจำแนกยุคสมัยราชธานีมัณฑเลออกเป็นอีกกรณีศึกษาหนึ่ง และเพื่อทำความเข้าใจถึงพัฒนาการและอิทธิพลทางศิลปะที่สืบเนื่องมาถึงสมัยปัจจุบัน จึงจำเป็นต้องศึกษาตัวอย่างศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องโดยครอบคลุมทั้งตัวอย่างพระพุทธรูปในแต่ละระยะที่กล่าวมาตลอดจนศิลปะในสมัยหลังราชธานีมัณฑเล ซึ่งในส่วนภาพรวมเชิงประวัติศาสตร์และสังคมนี้ได้จำแนกเป็นยุคสมัยอาณานิคมในอังกฤษ สมัยสงครามโลกครั้งที่ 1-2 และสมัยเอกราชของพม่าหรือสมัยปัจจุบัน มีรายละเอียดในแต่ละระยะดังต่อไปนี้

2.1 จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 1

เริ่มขึ้นในรัชสมัยของพระเจ้าอโนรธา(ครองราชย์ พ.ศ.1553-1595) มีพุกามเป็นศูนย์กลางของจักรวรรดิ เป็นยุคที่มีความรุ่งเรืองถือเป็นยุคสมัยในอุดมคติของชาวพม่าในสมัยต่อๆ มา ดังเห็นได้

---

[10] ปัจจุบันแม้พม่าจะไม่มีระบอบกษัตริย์แล้ว แต่ชาวพม่ายังคงให้ความสำคัญกับยุคสมัยอันรุ่งโรจน์ของจักรวรรดิทั้ง 3 นี้ ดังที่มักพบประติมากรรมกษัตริย์องค์สำคัญของจักรวรรดิทั้ง 3 คือ พระเจ้าอโนรธา พระเจ้าบุเรงนอง และพระเจ้าอลองพญา ประดิษฐานอยู่ในสถานที่ราชการ เช่นที่อะมโยตาปย้ะไต้ก์(พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ)ในย่างกุ้ง แม้กระทั่งเนปยีด่อ เมืองหลวงใหม่ก็มีการจัดสร้างไว้เป็นอนุสรณ์สถานสำคัญของเมือง

จากการที่ราชธานีระยะหลังรวมถึงสมัยปัจจุบันยังคงนิยมจำลองศาสนสถานสำคัญที่สร้างในสมัยพุกามโดยเฉพาะเจดีย์ชเวซีคง และอานันทเจดีย์[11]

อาณาจักรพุกาม เสื่อมสิ้นลงหลังจากการรุกรานของมองโกลในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19 ระยะนั้นกลุ่มต่างๆ ได้รวบรวมผู้คนและสร้างเมืองที่สำคัญขึ้น เช่น สีหสุ เจ้าเชื้อสายไทใหญ่ สร้างเมืองปินยา แล้วโอรสก็ไปสร้างเมืองสะกาย เจ้าทาโดมินพญา ผู้มีเชื้อสายไทใหญ่ได้สร้างเมืองอังวะ ส่วนทางใต้ลงมาอันเป็นถิ่นฐานของชาวมอญก็มีกษัตริย์สำคัญคือพระเจ้าฟ้ารั่วซึ่งตั้งเมาะตะมะเป็นเมืองหลวงและเมืองท่าสำคัญ นอกจากนี้เมืองพะโคหรือหงสาวดีก็มีบทบาทเป็นเมืองหลวงของพระเจ้าพินยาอู่[12]

สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปในยุคจักรวรรดิพม่าครั้งที่ 1 ที่เกี่ยวข้องในงานศึกษานี้ ได้จำแนกตามรูปแบบศิลปกรรมเป็น “ศิลปะพุกามตอนต้น” และ “ศิลปะพุกามตอนปลาย” ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในบทที่ 3 ซึ่งว่าด้วยศิลปะในระยะก่อนราชธานีมัณฑเล

2.2 จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 2

จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 2 หรือยุคราชวงศ์ตองอู มีปฐมกษัตริย์คือ พระเจ้าเมงจีโย แต่บุคคลสำคัญที่ทำให้อาณาจักรมีความเกรียงไกรคือพระเจ้าตะเบงชเวตี้ ผู้เป็นพระโอรส ซึ่งเป็นผู้พิชิตดินแดนมอญและสถาปนาหงสาวดีที่เดิมเป็นเมืองหลวงของมอญให้เป็นเมืองหลวงของอาณาจักร กษัตริย์องค์สำคัญที่มีชื่อเสียงที่สุด คือ พระเจ้าบุเรงนอง ซึ่งนำกองทัพเข้าตีกรุงศรีอยุธยาได้สำเร็จ นำมาสู่การเสียกรุงครั้งที่ 1 เมื่อ พ.ศ.2112 แต่หลังสิ้นพระเจ้าบุเรงนอง จักรวรรดิก็อ่อนแอลง

สำหรับในทางศิลปกรรมสามารถจำแนกรูปแบบสำคัญได้เป็น 2 ระยะ คือ “ศิลปะอังวะระยะที่ 1” คือ ช่วง พ.ศ.1907-2098 และ “ศิลปะอังวะระยะที่ 2” คือช่วง พ.ศ.2140-2295 หรือสมัยนยองยานซึ่งเรียกตามพระนามของพระเจ้านยองยาน พระโอรสองค์หนึ่งของพระเจ้าบุเรงนองที่

---

[11] ดังตัวอย่างศิลปะพม่าสมัยปัจจุบัน (สมัยเอกราช) ในเมืองย่างกุ้งมีการสร้างเจดีย์ชเวซีคงจำลอง เช่น มหาวิชยะเจดีย์ (Maha Wizaya) และสร้างอานันทเจดีย์จำลอง เช่น วิหารไจ้ก์เทโหย่ง (Kyaik Dae Yon) เป็นต้น

[12] ผู้สนใจรายละเอียดประวัติศาสตร์พม่าโปรดดูเพิ่มเติมใน Pe Maung Tin, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar,** trans. G.H. Luce (Yangon: Unity Publishing House, 2008), 77-80. หรือ Arthur Purves Phayre, **History of Burma** (Bangkok: Orchid Press, 1998). หรือ หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, พิมพ์ครั้งที่ 3, แปลโดย เพ็ชรี สุมิตร (กรุงเทพฯ: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย, 2551). หรือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **พระราชพงศาวดารพม่า**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2550).

สามารถฟื้นฟูความรุ่งเรืองของอาณาจักรกลับมาได้อีกครั้งหลังจากที่พระราชบิดาสิ้นพระชนม์แล้วเกิดความไม่สงบในอาณาจักร โดยเฉพาะหัวเมืองฝ่ายไทใหญ่[13]

ในสมัยศิลปะอังวะระยะที่ 2 หรือสมัยนยองยานนี้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศิลปกรรมจนเกิดความแตกต่างจากศิลปะพุกามตอนปลายค่อนข้างเด่นชัด นักวิชาการจึงมักจำแนกไว้เป็นอีกศิลปะหนึ่ง[14] ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในบทที่ 3 ซึ่งเป็นส่วนที่ว่าด้วยศิลปะในระยะก่อนมัณฑเล

2.3 จักรวรรดิพม่าครั้งที่ 3

เริ่มขึ้นเมื่อดินแดนต่างๆ ที่แยกเป็นอิสระจากกันหลังสิ้นสุดจักรวรรดิพม่าครั้งที่ 2 ได้ถูกรวบรวมโดย หม่องอองไจยะ ซึ่งสถาปนาตนเป็นกษัตริย์ ในปี พ.ศ. 2296 ใช้พระนามว่า “พระเจ้าอลองพญา” และสถาปนาราชวงศ์อลองพญา หรือ ราชวงศ์คองบองขึ้น ในราชวงศ์นี้มีการย้ายเมืองหลวงบ่อยครั้ง คือ ชเวโบ สะกาย อังวะ อมรปุระ และมัณฑเล[15]

เหตุการณ์สำคัญ ในราชวงศ์นี้ คือสงครามอังกฤษพม่าครั้งที่ 1 ใน พ.ศ.2368-2369 ซึ่งมักอ้างถึงสาเหตุว่าเกิดจากพม่าส่งทหารไปติดตามเจ้าเมืองมณีปุระจนรุกล้ำเข้าไปถึงชายแดนอินเดียที่เป็นเขตของอังกฤษ[16] แต่บ้างวิเคราะห์ว่าเหตุผลเพิ่มเติมมาจากการที่อังกฤษเล็งเห็นว่าพม่ามีทรัพยากรป่าไม้อยู่มาก และต้องการยึดครองพม่าเพื่อถ่วงอำนาจกับฝรั่งเศสที่แพร่อิทธิพลเข้ามาในภูมิภาคนี้แล้วเช่นกัน[17] สงครามยุติด้วยการทำสัญญายันตะโบ เมื่อวันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ.2369 โดยพม่าต้องเสียดินแดนยะไข่ ตะนาวศรี และอัสสัม ให้แก่อังกฤษ ทั้งต้องยอมรับว่าอังกฤษมีอำนาจเหนือดินแดนมณีปุระ กะชาร์ จันทร์เตีย รวมทั้งต้องเสียค่าปรับจำนวนมาก และต้องยอมรับข้อตกลงที่จะนำไปสู่การเข้ามาทำการค้าในพม่าโดยฝ่ายอังกฤษ[18]

ระหว่างที่อังกฤษยึดครองบางเมืองของพม่าไว้นั้น มีการปล้นเอาศิลปกรรมมีค่าจากศาสนสถานไปด้วย เช่นในคราวที่ยึดครองย่างกุ้งนั้นทั้งทหารอังกฤษและอินเดียได้ค้นหาพระพุทธรูปที่

---

[13] หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 139-140.

[14] โปรดดู Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65-66.

[15] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 63-81

[16] โปรดดู หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 213-215. และ พระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **พระราชพงศาวดารพม่า**, 380-385.

[17] โชติมา จตุรวงศ์, “ไม้สักและสถาปัตยกรรมเจาง์ของพม่า: ภาพสะท้อนการเมืองในสมัยพระเจ้ามินดงและพระเจ้าธีบอ” **วารสารหน้าจั่ว**, 1,1(มกราคม 2547): 21-22.

[18] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, น.216-217.

หล่อจากทองคำหรือเงินจากเจดีย์ส่วนใหญ่ในเมืองซึ่งสามารถส่งไปขายหรือหลอมที่กัลกัตตา นายทหารอังกฤษถึงกับให้ขุดอุโมงค์เพื่อหาสมบัติในเจดีย์ชเวดากอง[19]

ต่อมาใน พ.ศ.2395 เกิดสงครามอังกฤษ-พม่า ครั้งที่ 2 มีสาเหตุจากความขัดแย้งระหว่างพม่ากับบริษัทการค้าของอังกฤษ ผลของสงครามทำให้พม่าเสียดินแดนสำคัญไปมาก ทั้งเมาะตะมะ ย่างกุ้ง พะสิม แปร และพะโค ฝ่ายอังกฤษจึงได้ใช้เมาะละแหม่งเป็นเมืองหลวงหรือศูนย์กลางการปกครองของพม่าตอนใต้ ทั้งเป็นศูนย์กลางค้าไม้และต่อเรืออยู่ระยะหนึ่งก่อนจะย้ายมาย่างกุ้ง[20]

ในระยะนี้โบราณวัตถุโบราณสถานในเมืองที่อังกฤษยึดได้คงถูกรื้อค้นไปเช่นเดียวกับที่เคยเกิดหลังสงครามครั้งแรก ดังที่พระเจ้ามินดงทรงร้องเรียนอังกฤษบ่อยครั้งต่อการที่กองทัพอังกฤษทำลายศาสนสถานในพะโค[21]

การสงครามที่เกิดขึ้นนี้ ฝ่ายอังกฤษมีการรายงานให้สยามทราบเป็นระยะ[22]คงเพราะเกรงสยามจะระแวง อีกทั้งระยะแรกนั้นอังกฤษยังคาดหวังว่าสยามจะเป็นพันธมิตรในการเข้ายึดดินแดนต่างๆของพม่า จนภายหลังอังกฤษจึงเห็นว่าไม่จำเป็นต้องพึ่งพาสยามในการรบกับพม่าอีกต่อไป

เห็นได้ว่าการดำเนินความสัมพันธ์ระหว่างพม่า-สยาม ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นไปอย่างจำกัด ทั้งเพราะบรรยากาศที่เป็นคู่สงครามเก่า และการถูกจับตารวมทั้งแทรกแซงโดยอังกฤษ ถึงกระนั้นการติดต่อค้าขายข้ามพรมแดนก็ยังคงดำเนินอยู่โดยเฉพาะกับพม่าตอนใต้[23]

จนล่วงสู่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 บรรยากาศการเป็นคู่สงครามก็ยิ่งผ่อนคลายลงแต่ยังคงไม่มีการติดต่อกันทางการทูต เว้นแต่การติดต่อด้านศาสนาและการค้าของเอกชน ดังความตอนหนึ่งในลิขิตของพระพรหมมุนีคัมภีร์ญาณนายกฯ วัดพระเชตุพนฯ มีแก่ทูตพม่าที่มาขอเฝ้าสมเด็จพระสังฆราชว่า

> *“...แต่บัดนี้พระเจ้าแผ่นดินกรุงสยามพระองค์นี้ ทรงพระกรุณาเมตตาแก่ คนชาติ มนุษย์ทุกประเทศที่ถือพระพุทธศาสนาตั้งแต่เสด็จเถลิงถวัลยราชสมบัติมา ก็ทรงพระราชดำริว่าเมืองต่างๆที่เป็นข้าศึกมาแต่ก่อนก็สงบเงียบมาช้านานแล้ว คนชาติอื่น*

---

[19] Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, (New York: Routledge), 28- 29.

[20] โชติมา จตุรวงศ์, “ไม้สักและสถาปัตยกรรมเจาง์ของพม่า: ภาพสะท้อนการเมืองในสมัยพระเจ้ามินดงและพระเจ้าธีบอ”, 22.

[21] Oliver B.Pollak, **Empires in Collision: Anglo-Burmese relations in the Mid-Nineteenth Century** (England :Greenwood Press, 1979), 105.

[22] โปรดดู กรมศิลปากร, **เอกสารเฮนรี เบอร์นีย์ เล่ม 3**, แปลโดย น้อม นิลรัตน์ ณ อยุธยา (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551), 204. และ กรมศิลปากร, **เอกสารเฮนรี เบอร์นีย์ เล่ม 7**, 271.

[23] โปรดดู กรมศิลปากร, **เอกสารเฮนรี เบอร์นีย์ เล่ม 13**, 5.

ภาษาอื่นที่ถือพระพุทธศาสนาถูกต้องกันคือพระสงฆ์สามเณรและคฤหัสถ์ จะเที่ยวชนบทจาริกแสดงหาข้อปฏิบัติและนมัสการพระเจดีย์ โดยความประสงค์ประโยชน์ชาติหน้าก็ดี หรือลูกค้าวาณิชเที่ยวค้าขายหมายผลประโยชน์ชาตินี้ก็ดี เมื่อไม่มีข้อเหตุต่างๆ ขัดขวางต่อการแผ่นดิน มาตามตรงไปตามตรงแล้ว ก็ทรงพระมหากรุณาโปรดให้สำเร็จความประสงค์ของคนพวกนั้น จะมาก็ให้มา จะไปก็ให้ไปตามสบาย ไม่ได้ห้ามหวงยุดหน่วงตัวเอาไว้"[24]

จากบรรยากาศที่ผ่อนคลายลงจากการเป็นคู่สงคราม รวมถึงการเดินทางไปมาหาสู่กันได้สะดวกขึ้นในระยะนี้คงเป็นพื้นฐานให้ในพุทธศตวรรษที่ 25 เกิดความนิยมเดินทางไปเสาะหาพระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่ามาประดิษฐานในประเทศไทยดังจะนำเสนอในบทที่ 7 ด้วย

ส่วนการศึกษาด้านศิลปกรรมในงานศึกษานี้ ได้จำแนกพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในรัชสมัยพระเจ้าอลองพญา-ต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง เป็น "ศิลปะคองบอง" ตามรูปแบบสำคัญที่ปรากฏ แล้วจำแนกพระพุทธรูปในรัชสมัยพระเจ้ามินดงและพระเจ้าธีบอที่มีรูปแบบเป็น "ศิลปะมัณฑเล" ไว้เป็นอีกศิลปะหนึ่งแม้จะอยู่ในยุคสมัยทางประวัติศาสตร์เดียวกัน เนื่องด้วยในทางศิลปกรรมนั้นทั้งสองศิลปะมีความแตกต่างกันอย่างเด่นชัดอันนำมาสู่ประเด็นศึกษาหลักของงานศึกษานี้

2.4 สมัยราชธานีมัณฑเล

แม้ว่าราชธานีมัณฑเลจะรวมอยู่ในจักรวรรดิพม่าครั้งที่ 3 หรือเป็นราชธานีหนึ่งของราชวงศ์คองบอง แต่งานศึกษานี้ได้จำแนกวิเคราะห์ในฐานะอีกศิลปะหนึ่งดังที่ได้กล่าวไว้แล้ว ดังนั้นในส่วนนี้จึงเป็นการนำเสนอภาพรวมด้านประวัติศาสตร์และสังคมของราชธานีมัณฑเลในแง่มุมต่างๆ คือ แนวคิดเบื้องหลังของการสถาปนาราชธานีมัณฑเล, ภาพรวมในรัชสมัยของพระเจ้ามินดง และพระเจ้าธีบอ ดังรายละเอียดแต่ละประเด็นต่อไปนี้

2.4.1 แนวคิดเบื้องหลังของการสถาปนาราชธานีมัณฑเล

"มัณฑเล" แปลว่า มณฑล อาจนัยว่าเป็นมณฑลของจักรวาล นอกจากนามมัณฑเลแล้ว ยังมีนามที่เป็นทางการว่า "ยะตะนาบง" และ "ชเวมโยะต่อจี" คำว่า "ยะตะนาบง" มาจากคำบาลี คือ

---

[24] เจ้าพระยาทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 4**, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2548), 113.

“ยะตะนาปุณ” หมายถึง บริบูรณ์ด้วยแก้วมณี โดยคำว่า “ปุณ” ในภาษาพม่าออกเสียงว่า “บง”[25] ส่วน “ชเวมโยะด่อจี” แปลว่า มหาสุวรรณราชธานี

สาเหตุการตั้งเมือง มีคำอธิบายไว้หลากหลาย คำอธิบายเชิงปรัมปราคติมักอ้างถึงพุทธพยากรณ์และความเชื่อส่วนพระองค์ของพระเจ้ามินดง ดังข้อความในอเม่งด่อ (ราชโองการ,หมายรับสั่ง) ประกาศวันที่ 27 เมษายน 1859 มีความบางตอนว่า

“บริเวณเชิงเขามัณฑเลได้รับการพิจารณาว่าเป็นสถานที่ที่ดีที่สุดหรือถูกต้องที่จะสร้าง ราชธานีใหม่ เหตุผลคือมีพุทธพยากรณ์ถึงกษัตริย์ผู้เกิดวันอังคารจะสถาปนาราชวงศ์ ณ ที่แห่งนี้ ,เหล่านักปราชญ์ผู้รู้จักภูมิสถานอันดีต่างเห็นพ้องว่าที่ดังกล่าวเป็นดินแดนแห่งชัยชนะ(Bhumi Nak Sam), เป็นพื้นที่ที่เขียวขจีและราบเรียบ และปราสาทที่นี้จะเสมือนศูนย์กลางของชมพูทวีป ด้วยประการฉะนี้ จึงปรารถนาว่าราชธานีใหม่นี้จะคงอยู่ตราบห้าพันวัสสาของพุทธศาสนา... เมืองนี้จะงดงามดุจมิถิลาและกบิลพัสดุ์...”[26]

หรือ อเม่งด่อ ประกาศวันที่ 21 มีนาคม 1862 มีความตอนหนึ่งว่า

“... พระเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาราชธานีใหม่ในศักราช 1216 (พ.ศ.2400) มีนามว่ามัณฑเลยะตะนาบงชเวมโยะด่อจี มีความงดงามเทียบได้กับกบิลพัสดุ์ และตั้งอยู่ใจ

---

[25] โปรดดู สิทธิพร เนตรนิยม, “งานประดับกระจกในมัณฑเลย์: ภาพสะท้อนความสัมพันธ์และความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมพม่าระหว่างสมัยราชวงศ์คองบองตอนปลายถึงสิ้นสมัยอาณานิคม(พ.ศ.2360-2491)” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภูมิภาคศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546), 149-150. งานศึกษาข้างต้นมีการวิเคราะห์ศัพท์โดยเทียบกับการสะกดในเอกสารบาลีร่วมสมัยที่มักใช้คำว่า “ยะตะนาปุณ” คำอธิบายข้างต้นยังสอดคล้องกับงานศึกษาโดยคณะกรรมการสำรวจโบราณคดีของพม่าว่า “ยะตะนาบง” คือรูปย่อของคำว่า “ยะตะนาปุณ” โปรดดูรายละเอียดใน The Directorate of Archaeological Survey, **The Mandalay Palace** (Rangoon: The Rangoon University Press, 1963), 12.

[26] Than Tun, ed., **The Royal Orders of Burma, A.D.1598-1885, Part 9,** (Kyoto: Kyoto University, 1989), 106(eng.), 589-590(bur). (หมายเหตุ- ต้นฉบับภาษาพม่าใช้คำว่า “ชินเต้หนั่นมิน” หมายถึง กษัตริย์ผู้เกิดวันสิงโต(อังคาร) แต่เอกสารบางฉบับระบุว่าวันประสูติของพระเจ้ามินดงคือวันศุกร์ เช่น Maung Maung Tin, **Konbaungzet Maha Yazawindawgyi (Great Royal Chronicle of the Konbaung Dynasty)** (Rangoon, n.p.,1905), 145-146, quoted in Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma** (Cambridge: Cambridge University Press), 105. ส่วนพระราชพงศาวดารพม่าที่กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงนิพนธ์เรียบเรียง ระบุว่าเป็นวันอังคาร โปรดดู กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **พระราชพงศาวดารพม่า**, 436.

กลางสุนาปรันตะ ตุมพทีปะ และอีกหลายเมือง, มีเหล่าทหารมากมายที่ปกปักจากศัตรูทั้งมวล…” [27]

นอกจากนี้ พม่ายังมีความเชื่อว่าการสร้างราชธานีใหม่เป็นการแสดงพระบุญญาธิการให้ปรากฏ ความคิดเรื่องนี้สามารถพบได้ในสมัยอื่นด้วยเช่นกัน[28]

ส่วนคำอธิบายในเชิงยุทธศาสตร์ความมั่นคง มักอ้างอิงประเด็นความรำคาญพระทัยต่อเสียงหวูดเรือกลไฟอังกฤษที่สามารถล่องแม่น้ำอิรวดีเข้ามาใกล้พระราชวังที่อมรปุระมาก[29] เมืองมัณฑเลจึงเลื่อนห่างแม่น้ำมากขึ้นกว่ากลุ่มเมืองหลวงเดิม ทั้งอังวะ สะกาย อมรปุระ อีกประเด็นหนึ่งที่มักอ้างอิงสืบกันคือการพ่ายแพ้ต่ออังกฤษในสงครามอังกฤษพม่าทั้งสองครั้ง อาจทำให้พระเจ้ามินดงทรงเห็นว่าเมืองหลวงเก่าเช่นอังวะและอมรปุระนั้นเกี่ยวข้องกับการประสบความอัปยศและความพ่ายแพ้ที่น่าโศกเศร้า[30]

บ้างให้เหตุผลถึงการเจริญเติบโตของเมืองสมัยใหม่ภายใต้การครอบครองของอังกฤษที่มีพัฒนาการเหมาะสมกับยุคสมัยมากกว่าบรรดาเมืองราชธานีเก่าทั้งหลายในละแวกเดิม เช่น Gerry Abbot ระบุว่า “เป็นไปได้ว่าพระเจ้ามินดงทรงเคยได้ยินเกี่ยวกับถนนใหม่ที่กว้างขวาง และตึกรามที่ใหญ่โตในย่างกุ้ง”[31] แต่ถึงกระนั้นพระราชวังก็ยังวางผังอยู่ในแนวกำแพงสี่เหลี่ยมจัตุรัสอย่างที่นิยมในโลกตะวันออก และกำหนดภูมิสัญลักษณ์ตามจารีต ดังเช่น การกำหนดฤกษ์ยามให้สร้างสิ่งสำคัญ 7 สิ่งในพระนคร ได้แก่ 1)กำแพงเมือง 2)คูเมือง 3)เจติยสถาน(เอกสารภาษาพม่า ใช้คำ เซดีด่อ ส่วนฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษใช้คำว่า pagoda) 4)อาคารเก็บเอกสารสำคัญทางศาสนา(เอกสารภาษาพม่า ใช้คำ ปิฎกั๊ตไต้ก์ด่อ ส่วนฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษใช้คำว่า library) 5)อาคารที่ประชุมสงฆ์

---

[27] Than Tun, ed., **The Royal Orders of Burma, A.D.1598-1885, Part 9,** 117(eng.), 608(bur).

[28] โปรดดู Than Thun, “The Influence of Occultism in Burmese History with Special Reference to Bodawpaya’s Reign 1782-1819” **Bulletin of the Burma Historical Commission** Vol.1 Part2 (December 1960): 117-152.

[29] V.C. Scott O'Connor, **Mandalay and other cities of the past in Burma** (London: Hutchinson, 1907).

[30] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 244.

[31] Gerry Abbot. **The Traveller’s History of Burma** (Bangkok: Orchid Press, 1998), 69.

(เอกสารภาษาพม่า ใช้คำ สุธรรมะซะยัด ส่วนฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษใช้คำว่า hall of good law) 6)วัด และ 7) อุโบสถ[32]

ทั้งนี้ต้องไม่ลืมว่า ก่อนขึ้นครองราชย์นั้น พระเจ้ามินดงทรงทำปฏิวัติต่อพระเชษฐาคือพระเจ้าปะกันมิน และยังทรงเป็นเจ้าชายที่มีแนวคิดสมัยใหม่ในการปฏิรูปประเทศ จึงอาจเป็นไปได้ว่าการย้ายราชธานีนั้นมีเหตุผลสำคัญจากปัจจัยภายในด้วย คือ พระราชประสงค์ที่จะสร้างฐานข้าราชสำนักรุ่นใหม่ที่เป็นที่ไว้พระราชหฤทัย และปลอดภัยจากกลุ่มฐานอำนาจเดิม ซึ่งประเด็นการปฏิรูปประเทศในรัชสมัยของพระเจ้ามินดงจะได้กล่าวถึงในหัวข้อถัดไป

2.4.2 รัชสมัยพระเจ้ามินดง: บทบาทในฐานะผู้นำการปฏิรูปสู่ความทันสมัย

รัชสมัยของพระเจ้ามินดงเป็นจุดเริ่มต้นของราชธานีแห่งใหม่ แล้วยังเป็นจุดเริ่มต้นของพม่าในยุคสมัยใหม่ด้วย การปฏิสัมพันธ์กับโลกภายนอกอาจเป็นปัจจัยหนึ่งที่เร่งให้เกิดการเปลี่ยนแปลงให้เข้าสู่ความทันสมัย(Modernization) แต่ปัจจัยภายในที่สำคัญ คือ ผู้นำระดับสูงสุด คือพระเจ้าแผ่นดิน พระอัครมเหสี และเจ้าชายคะเนาง์ พระอนุชาในพระเจ้ามินดง ซึ่งเป็นพระอุปราชเวลานั้น ต่างมีความสนพระทัยในวิทยาการสมัยใหม่ โดยพระเจ้ามินดงมีบทบาทในการต่างประเทศ การปฏิรูปการปกครอง การปฏิรูปเศรษฐกิจ ส่วนเจ้าชายคะเนาง์ผู้เป็นอุปราชทรงดูแลเรื่องการปรับปรุงกองทัพให้ทันสมัย การแสวงหาเทคโนโลยีสมัยใหม่[33] ทรงตั้งโรงงานอุตสาหกรรมขนาดย่อมขึ้นราว 50 แห่งโดยได้รับคำแนะนำจากชาวยุโรป เช่น โรงทอผ้า โรงสีข้าว โรงทำน้ำตาล[34] ทั้งยังมีความพยายามผลิตปืนไรเฟิลมาทดแทนปืนคาบศิลาที่ใช้อยู่แต่เดิม ส่วนปืนใหญ่ที่ทันสมัยยังต้องนำเข้าจากต่างประเทศโดยที่ต้องดำเนินการผ่านเมืองย่างกุ้งซึ่งอังกฤษปกครอง[35]

พระอัครมเหสีในพระเจ้ามินดง ทรงมีความสนพระทัยในศาสตร์สมัยใหม่ ชาวอังกฤษหลายรายมีความนับถือพระนาง และได้ถวายกล้องดูดาวและถวายบาโรมิเตอร์แก่พระนางด้วย[36]

ในรัชสมัยพระเจ้ามินดง มีการปรับปรุงระบบเงินตรา โดยเงินรูปีจากอินเดียเป็นเงินที่มีบทบาทแลกเปลี่ยนสูง มีการตั้งโรงกษาปณ์ในพระราชวัง เช่นเดียวกับที่มีขึ้นในสยาม ทรงส่งนักเรียน

---

[32] Than Tun(edited). **The Royal Orders of Burma, A.D.1598-1885, Part 9,** 106(eng.), 589(bur).

[33] Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 108.

[34] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 241.

[35] Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 112.

[36] Ibid., 109.

ทุนไปเรียนการไปรษณีย์โทรเลขที่ย่างกุ้งและกัลกัตตา และได้กลับมาติดตั้งระบบโทรเลขด้วยรหัสมอร์สถอดความเป็นภาษาพม่า เชื่อมการสื่อสารระหว่างเมืองต่างๆรวมทั้งย่างกุ้งในพม่าตอนล่างด้วย[37]

ว่ากันว่าในรัชสมัยพระเจ้ามินดง มีการส่งคนรุ่นใหม่ถึง 90 คนไปศึกษาที่อิตาลี ฝรั่งเศส และอังกฤษ[38] นอกจากนี้ยังมีบางส่วนที่ไปศึกษาที่อินเดียอินเดีย ส่วนการพัฒนาการศึกษาในประเทศพม่าเองก็มีการอนุญาตให้ชาวอังกฤษตั้งโรงเรียนแบบสมัยใหม่ในราชอาณาจักร หนึ่งในนักเรียนของโรงเรียนแบบใหม่นี้ คือพระโอรสของพระเจ้ามินดงเอง ผู้ต่อมาได้ครองราชย์เป็นพระเจ้าธีบอด้วย[39] อย่างไรก็ตาม นโยบายในการนำพม่าเข้าสู่โลกสมัยใหม่ต้องหยุดชะงักไปหลังจากเจ้าชายคะเนาง์ผู้เป็นอุปราชและผู้มีบทบาทสำคัญในการวางแผนปฏิรูปถูกปลงพระชนม์ บ้างว่าโครงการต่างๆ ที่กำลังดำเนินไปด้วยดีนั้น “หายไปสิ้นราวกับเทน้ำลงบนทราย”[40]

ในรัชสมัยพระเจ้ามินดงจึงเป็นยุครอยต่อของยุคสมัยจารีตกับยุคสมัยใหม่ น่าสนใจว่าพม่าและสยามต่างมีนโยบายในการปฏิรูปตนเองและปฏิบัติต่อโลกภายนอกคล้ายคลึงกัน คือนอกจากจะเริ่มมีการนำเทคโนโลยีจากโลกตะวันตกมาใช้แล้ว ยังมีการส่งทูตไปเจริญสัมพันธไมตรีกับอังกฤษและฝรั่งเศสซึ่งเป็นชาติมหาอำนาจด้วย[41] แม้พม่าและสยามในช่วงเวลานั้นจะอยู่ในสถานการณ์คล้ายคลึงกันแต่กลับมีการปฏิสัมพันธ์กันน้อยมาก อาจเป็นเพราะต้องคอยระวังการสอดส่องจากฝ่ายอังกฤษ ด้วยเหตุนี้กิจการที่อยู่ในการดูแลของบริษัทอังกฤษเป็นหลักอยู่แล้วอย่างการค้าไม้สัก จึงเป็นกิจการที่มีความคล่องตัวในการดำเนินการคาบเกี่ยวระหว่างพื้นที่สองประเทศทั้งพม่าและสยาม และเป็นต้นเหตุที่ทำให้อิทธิพลศิลปะพม่าแพร่กระจายเข้าสู่สยาม

2.4.3 รัชสมัยพระเจ้ามินดง: บทบาทในฐานะผู้นำรัฐจารีต

นอกจากบทบาทในฐานะผู้นำการปฏิรูปพม่าสู่ความทันสมัยแล้ว พระเจ้ามินดงยังดำรงบทบาทในฐานะผู้นำของรัฐจารีต หรือโลกของพระพุทธศาสนาที่มีพระมหากษัตริย์เป็นองค์อุปถัมภ์ ซึ่งไม่เพียงแต่มีการทำนุบำรุงศาสนาอย่างมากมายในประเทศ แต่ยังทรงมีบทบาทแผ่ไปถึงดินแดน

---

[37] Ibid., 113.และ หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 241.

[38] Hpo Hlaing, Rajadhammasangaha**,** trans. L.E. Bagshawe (New York: Grove Press, 2004). 27.

[39] Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 113-114.

[40] Hpo Hlaing, Rajadhammasangaha**,** 27.

[41] มีข้อควรกล่าวถึงคือราชทูตที่พระเจ้ามินดงส่งไปอังกฤษ ได้เข้าเฝ้าพระนางเจ้าวิคตอเรียโดยมิได้มีเสนาบดีกระทรวงต่างประเทศเป็นผู้นำคณะทูตเข้าเฝ้า แต่เป็นเสนาบดีฝ่ายกิจการอินเดีย แสดงถึงการไม่ยอมรับพม่าในฐานะรัฐเอกราช โปรดดู หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 252-253.

อื่นๆ เช่น ทรงส่งสมณสงฆ์ที่เป็นที่ปรึกษาด้านการศาสนาให้จาริกแสวงบุญยังพุทธคยา[42] ส่งราชทูตไปลังกาเพื่อสักการะผู้นำสงฆ์ และได้รับพระบรมสารีริกธาตุ และสิ่งของอื่นๆ เช่น พระพุทธรูปแบบพระอาวาสพระเจดีย์ สมณคูหา ฯลฯ กลับมาพม่าด้วย[43]

พระเจ้ามินดงสร้างอนุสรณ์สำคัญทางศาสนาที่มีชื่อเสียง คือ พระไตรปิฎกจารึกบนแผ่นหินอ่อน 730 หลัก อยู่ที่วัดกุโสดอ ซึ่งสำเร็จครบในปี พ.ศ.2411[44] ซุ้มที่ประดิษฐานแผ่นจารึกแต่ละซุ้มมียอดเป็นทรงเจดีย์ที่อาจสัมพันธ์กับเจดีย์เกาะมุดอ ซึ่งเป็นเจดีย์ที่สร้างขึ้นตามอิทธิพลศิลปะลังกา[45] นับเป็นหลักฐานทางศิลปกรรมประเภทงานสถาปัตยกรรมอีกตัวอย่างหนึ่งที่แสดงความสัมพันธ์กับศิลปะลังกา หรือให้ความสำคัญกับลังกา ซึ่งต่างไปจากกรณีงานประติมากรรมของพม่าที่อิทธิพลศิลปะลังกามีบทบาทน้อยมาก แม้กระทั่งในสมัยมัณฑเลนี้

ประเด็นหนึ่งที่ควรกล่าวถึง คือ การสร้างพระไตรปิฎกหินอ่อนกับการสังคายนาในรัชสมัยพระเจ้ามินดงนี้ มักมีผู้สับสนเข้าใจผิดว่าการสังคายนาเกิดขึ้นที่วัดกุโสดอ แล้วผลจากการสังคายนาจึงค่อยมีการจารึกพระไตรปิฎกหินอ่อนเหล่านี้ แต่แท้จริงแล้วพระไตรปิฎกหินอ่อนสร้างขึ้นจนแล้วเสร็จไปก่อนหน้า คือแล้วเสร็จในปี พ.ศ.2411 ส่วนการสังคายนานั้นเกิดขึ้นใน พ.ศ. 2414 อีกทั้งสถานที่ที่จัดการสังคายนาคือในพระราชวังมิใช่วัดกุโสดอ โดยพระเจ้ามินดงทรงให้พระเถระถึง 2,400 รูปมาชุมนุมทำสังคายนาในพระราชวัง ดังปรากฏในอเม่งด่อ ประกาศวันที่ 10 กันยายน 2414[46] การจัดสังคายนาพระไตรปิฎกเป็นการแสดงพระบรมเดชานุภาพของกษัตริย์ตามแบบยุคสมัยจารีต ทว่าผู้นำทหารพม่าสมัยหลังก็ได้ลอกเลียนราชกิจนี้เพื่อแสดงบารมีของตนด้วยซึ่งจะได้กล่าวถึงในส่วนที่เกี่ยวข้อง

มีเหตุการณ์หนึ่งที่อาจสื่อถึงมุมมองที่ขัดแย้งกันของมุมมองแบบตะวันตกและตะวันออก คือ ความตั้งพระราชหฤทัยในการเสด็จมาเปลี่ยนฉัตรเหนือยอดพระมหาเจดีย์ชเวดากองที่ย่างกุ้ง ในปี พ.ศ.2414 ฉัตรใหม่นี้ร่วมจัดทำขึ้นโดยราชสำนักและกลุ่มผู้มีฐานะในย่างกุ้งซึ่งเป็นกลุ่มชนชั้นนำที่เกิดขึ้นใหม่จากการขยายตัวของเศรษฐกิจพม่าใต้[47] ทว่าอังกฤษไม่ยอมให้พระเจ้ามินดงเสด็จมาร่วมพิธีนี้ ซึ่งคงเพราะเห็นว่าพม่าตอนใต้อยู่ในการปกครองของอังกฤษแล้ว นับแต่สิ้นสุดสงครามอังกฤษ-พม่า

---

[42] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 245.

[43] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **พระราชพงศาวดารพม่า**, 439.

[44] เรื่องเดียวกัน, 466.

[45] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล,** 194-195.

[46] Than Tun, ed., **The Royal Orders of Burma, A.D.1598-1885, Part 9,** 178(eng).

[47] Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 150.

ครั้งที่ 2 และหากเสด็จมาก็อาจเกิดความวุ่นวายจากชาวพม่าตอนใต้ที่สนับสนุนการปกครองเดิม ก็เป็นได้ จึงอนุญาตเพียงให้ส่งตัวแทนเข้าร่วมพิธีเท่านั้น ในขณะที่ทางพม่านั้นคงมีมุมมองว่าเจดีย์องค์นี้เป็นเจติยสถานสำคัญเก่าแก่ของชาวพม่าทุกชาติพันธุ์ หรือกำหนดไว้ด้วยพรมแดนของ “ชุมชนศาสนา” เดียวกัน[48] บูรพกษัตริย์ก็เคยทำนุบำรุงปฏิสังขรณ์สืบเนื่องมาหลายรัชสมัย จึงย่อมสมควรที่พระเจ้าแผ่นดินผู้เป็นองค์อุปถัมภ์พุทธศาสนาจะได้เสด็จเป็นประธานในพิธียกยอดฉัตรถวาย

โปรดสังเกตบทบาทของผู้มีฐานะในพม่าตอนใต้ในยุคนี้ที่มีส่วนร่วมในการอุปถัมภ์ศาสนา ซึ่งแต่เดิมศาสนสถาน “หลวง” นั้นมักอยู่ในการอุปถัมภ์ของราชสำนัก หรือขุนนางระดับสูงเท่านั้น ดังที่มีการระบุในอเม่งด่อว่า ชนระดับใดสามารถสร้างของถวายศาสนสถานได้ในขอบเขตความประณีตเพียงไร[49] ในระยะต่อเมื่อระบอบราชาธิปไตยพม่าสูญสิ้น ทำให้กลุ่มชนชั้นสูงเดิม ได้แก่ ราชสำนัก และขุนนาง เป็นอันล่มสลายสถานภาพไปด้วย พุทธศาสนาในพม่าจึงอยู่ในการอุปถัมภ์ของชนกลุ่มใหม่เป็นหลัก คือ กลุ่มผู้มีฐานะนั่นเอง

2.4.4 รัชสมัยพระเจ้าธีบอ

เมื่อถึงรัชสมัยพระเจ้าธีบอ ซึ่งเป็นพระโอรสองค์หนึ่งที่แต่เดิมไม่มีบทบาทโดดเด่นในราชสำนัก แต่ได้รับการสนับสนุนให้ขึ้นเป็นกษัตริย์โดยพระนางอเลนันดอพระมเหสีเอกของพระเจ้ามินดง รวมทั้งขุนนางสำคัญคือกินหวุ่นมินจี พระเจ้าธีบอสมรสกับพระนางศุภยลัตพระธิดาในพระนางอเลนันดอและยกเป็นมเหสีเอก ด้วยเหตุนี้อำนาจในราชสำนักจึงยังอยู่ในการควบคุมโดยพระนางอเลนันดอและหัวหน้าขุนนางดังเช่นในสมัยปลายรัชกาลพระเจ้ามินดงดังเดิม[50] ในขณะที่แนวทางการปฏิรูปพม่าที่ริเริ่มไว้ในรัชสมัยพระเจ้ามินดงไม่ได้รับการสานต่อ ทั้งราชสำนักและขุนนางผู้กุมอำนาจต่างขาดวิสัยทัศน์ในการปรับปรุงประเทศให้เหมาะสมกับความเปลี่ยนแปลงของยุคสมัยจนนำมาสู่การล่มสลายของอาณาจักร

ในต้นรัชสมัยเกิดเหตุการณ์สังหารบรรดาพระโอรสองค์อื่นๆ ในพระเจ้ามินดง และพระราชวงศ์ที่มีสิทธิในราชบัลลังก์ มีหลบรอดเพียงไม่กี่พระองค์เท่านั้น เหตุการณ์ดังกล่าวแม้จะทำให้

---

[48] ดูแนวคิดเรื่องชุมชนศาสนาได้จาก เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน, ชุมชนจินตกรรม: บทสะท้อนว่าด้วยกำเนิดและการแพร่ขยายของชาตินิยม, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ, บรรณาธิการแปล (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2552), 21.

[49] นอกจาก Than Tun, ed., **The Royal Orders of Burma.** แล้วผู้สนใจอาจดูเพิ่มเติมในงานค้นคว้าเช่น วทัญญู ฟักทอง, “อเม่งด่อ(กฎรับสั่ง)ในฐานะหลักฐานประวัติศาสตร์พม่าสมัยราชวงศ์ญองยาน(ตองอูยุคฟื้นฟู) ค.ศ.1597-1752” (วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554).

[50] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 255.

เสถียรภาพของบัลลังก์มั่นคงขึ้นจากการแย่งชิงระหว่างพระโอรสในพระเจ้ามินดงพระองค์อื่น แต่ย่อมทำให้ภาพลักษณ์ของพม่าในสายตาของนานาชาติยิ่งแย่ลงไปอีกโดยเฉพาะในสายตาของอังกฤษ[51] ซึ่งเป็นคู่ขัดแย้งจากสงครามอังกฤษ-พม่าที่ยืดเยื้อมาตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ

ศาสนสถานในสมัยนี้ หากไม่นับชเวนันด่อเจาง์ซึ่งพระเจ้าธีบอโปรดให้รื้อพระตำหนักที่พระเจ้ามินดงใช้ประทับจวบสิ้นพระชนม์ มาถวายเป็นวิหารของวัดแล้ว มีวัดที่สำคัญ คือ วัด “มยะเต่าง์มัณฑเลบงซัน”[52] หรือที่ชาวไทยบ้างเรียกโดยลำลองว่าวัดนางพญา เพราะพระนางศุภยลัตโปรดให้สร้างซึ่งแล้วเสร็จเมื่อปี พ.ศ. 2428 ก่อนพม่าตกเป็นของอังกฤษเพียงสองสามสัปดาห์ โดยหมายให้เป็นวัดที่งดงามกว่าวัดที่เจ้าหญิงซาลินสร้าง[53] ปัจจุบันแม้วัดแห่งนี้จะยังอยู่ แต่โบราณสถานเดิมในวัดเสียหายแทบทั้งหมด เหลือแต่หัวบันไดที่เป็นงานก่ออิฐ[54] ซึ่งเป็นงานก่ออิฐมีขนาดใหญ่ กับอีกวัดหนึ่งคือวัดมานเอาง์ยะตะนา พระเจ้าธีบอโปรดให้สร้างเมื่อ พ.ศ.2424 ปัจจุบันวัดนี้ยังคงมีอยู่ แต่จากการสำรวจโดยผู้วิจัยไม่พบอาคารโบราณสถานเดิมของวัดแล้ว[55]

เหตุการณ์สำคัญที่มีผลกระทบต่อศิลปกรรมในรัชสมัยนี้ คือ เหตุการณ์เพลิงไหม้วัดพระมหามัยมุนี เมื่อวันที่ 8 เมษายน พ.ศ.2427 เพลิงได้สร้างความเสียหายแก่วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานซึ่งเป็นเครื่องไม้ ในส่วนพระมหามัยมุนีก็ได้รับความเสียหายด้วยดังบันทึกที่ระบุว่าเฉพาะทองคำเปลวที่ปิดพอกองค์พระนั้นละลายออกมามีน้ำหนักถึง 700 บาท (tical)[56] บ้างก็ว่ามากถึงเกือบ 90 กิโลกรัม[57] ซึ่งต่อมาได้มีการนำทองคำที่ละลายออกมานั้นพอกกลับไปที่องค์พระมหามัยมุนีดังเดิม[58] และยังได้รับการปิดทองคำเปลวโดยผู้ศรัทธาอย่างต่อเนื่องจนพระวรกายนูนหนาอย่างเห็นได้ชัดจนเป็นภาพจำในการสร้างองค์จำลองในระยะหลังโดยเฉพาะในสมัยปัจจุบันด้วย

---

[51] V.C. Scott O'Connor, **Mandalay and other cities of the past in Burma**, 20-21.

[52] หยั่นเหน่าง์โซ, **มัณฑเลวุนจินก้ะ ตะไมง์หวิ่นเหน่หย่ามยา** (ภาษาพม่า), (หยั่นโก่ง: เพนตากอนส่าโอ้วต์ไต้ก์, 2017), 65.

[53] ธิดา สาระยา, **มัณฑะเล นครราชธานีศูนย์กลางแห่งจักรวาล**, 113. ส่วนโบราณสถานเดิมของวัดซาลินปัจจุบันก็ทรุดโทรมหมดแล้วเช่นกัน

[54] จากการสำรวจโดยผู้วิจัย เมื่อกุมภาพันธ์ พ.ศ.2561 และจาก หยั่นเหน่าง์โซ, **มัณฑเลวุนจินก้ะ ตะไมง์หวิ่นเหน่หย่ามยา** (ภาษาพม่า), 68.

[55] จากการสำรวจโดยผู้วิจัย เมื่อกุมภาพันธ์ พ.ศ.2561

[56] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เที่ยวเมืองพม่า (กรุงเทพฯ: มติชน, 2545), 215.

[57] Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma** (Bangkok : River Books, 2011), 267.

[58] Thaw Kaung, “The Mahamuni,” Cultural Classics (Yangon: Universities Press, 2001), 79.

รัชสมัยนี้เป็นรัชสมัยสุดท้ายของราชธานีมัณฑเล เพราะหลังจากเกิดสงครามอังกฤษพม่าครั้งที่ 3 โดยอังกฤษเป็นฝ่ายชนะแล้วเข้าปกครองพม่าทั้งหมด ได้มีการเนรเทศพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัต รวมทั้งพระธิดาและผู้ติดตามอีกจำนวนหนึ่งไปประทับ ณ เมืองรัตนคีรี ประเทศอินเดีย นับเป็นการสิ้นสุดระบอบราชาธิปไตยในพม่า

เหตุการณ์ข้างต้นยังทำให้บทบาทของสถาบันกษัตริย์ที่เคยเป็นผู้อุปถัมภ์ศาสนาเปลี่ยนมาสู่บุคคลสามัญโดยเฉพาะคหบดีที่มั่งคั่งขึ้นจากการขยายตัวทางเศรษฐกิจในยุคสมัยอาณานิคมในอังกฤษ และทำให้การสร้างศิลปกรรมอันเนื่องในพุทธศาสนาที่ยังคงสืบเนื่องแบบแผนสำคัญจากศิลปะมัณฑเลโดยเฉพาะในกรณีพระพุทธรูป เกิดความแพร่หลายไปสู่ท้องถิ่นต่างๆ ของพม่านอกจากเมืองในละแวกส่วนกลางด้วย

2.5 สมัยอาณานิคมในอังกฤษ

อังกฤษยึดครองพม่าทั้งหมดได้ใน ปี พ.ศ.2428 แล้วผนวกพม่าเข้าเป็นมณฑลหนึ่งขึ้นต่อรัฐบาลอังกฤษในอินเดีย นับเป็นการสิ้นสุดระบอบกษัตริย์ของพม่าซึ่งส่งผลต่อกลไกอื่นๆ ในสังคมพม่าด้วย เพราะแต่เดิมสถาบันกษัตริย์เป็นผู้ให้การอุปถัมภ์พุทธศาสนา ในขณะที่อังกฤษเมื่อเข้ามาปกครองนั้นไม่ได้ให้ความสำคัญในกิจนี้ ในช่วงเวลานี้ยังเกิดความเสียหายต่อโบราณสถาน โบราณวัตถุในหลายๆ เมือง แม้กระทั่งพระราชวังมัณฑเล ก็กลายเป็นฐานบัญชาการของทหารอังกฤษ สมบัติมีค่าจำนวนมากถูกคนในวังทยอยลักลอบขนออกโดยคนในวังเองตั้งแต่ก่อนพระเจ้าธีบอจะถูกเนรเทศ (ซึ่งคงมีทั้งขโมยไปโดยส่วนตัว หรือเอาไปเก็บรักษาที่อื่นไม่ให้อังกฤษได้ไป) สิ่งที่สูญหายนั้นรวมถึงเครื่องราชกกุธภัณฑ์ ซึ่งภายหลังอังกฤษตามกลับมาได้บางส่วน ปัจจุบันอยู่ในพิพิธภัณฑสถานในย่างกุ้ง

นอกจากการโจรกรรมที่เกิดขึ้นในพระราชวังแล้ว บรรดาวัดต่างๆในมัณฑเลที่เต็มไปด้วยสิ่งมีค่า และโบราณวัตถุ ก็คงถูกโจรกรรมไปไม่น้อย ทั้งยังเกิดเพลิงไหม้ที่ทำลายโบราณสถานหลายแห่งเสียหาย เป็นต้นว่า พระอารามอตุมะชิ ที่เสียหายทั้งหลัง ทั้งยังกล่าวกันว่าพระพุทธรูปประธานเคยมีเพชรเม็ดงามที่พระนลาฏก็สูญหายไปตั้งแต่ก่อนจะเพลิงไหม้ด้วย[59]

เมื่อบทบาทการเป็นราชธานีของมัณฑเลสิ้นลง ย่างกุ้งซึ่งเดิมเป็นเมืองหลวงของพม่าตอนใต้ที่อยู่ในการปกครองของอังกฤษอยู่แล้วนั้น จึงกลายเป็นเมืองหลวงของพม่าทั้งหมด กลุ่มคนอาชีพต่างๆ ได้หลั่งไหลมาย่างกุ้ง รวมทั้งช่างฝีมือด้วย

---

[59] ธิดา สาระยา, **มัณฑะเล นครราชธานีศูนย์กลางแห่งจักรวาล**, 111.

2.6 พม่าในสมัยสงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2

ปี พ.ศ.2457 เกิดสงครามโลกครั้งที่ 1 แต่การรบส่วนใหญ่เกิดขึ้นในยุโรป จึงไม่มีผลกระทบทางตรงต่อพม่ามากนัก ทว่าผลกระทบทางอ้อมคือทำให้เศรษฐกิจพม่าตกต่ำ อาชญากรรมเพิ่มขึ้นอย่างรวดเร็วในพม่าตอนเหนือ รวมทั้งมัณฑเลและเมืองรอบๆ[60]

ต่อมาเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเป็นครั้งที่มีผลกระทบต่อพม่ามากกว่าครั้งแรก ในระยะนี้เมืองต่างๆในพม่าได้รับความเสียหายจากการทิ้งระเบิดของฝ่ายญี่ปุ่น[61] จนปี พ.ศ. 2485 ญี่ปุ่นเข้ายึดครองพม่าได้สำเร็จ พระราชวังมัณฑเลที่มีนามใหม่ว่าป้อมดัฟเฟอริน(Fort Dufferin) เพราะใช้เป็นฐานบัญชาการของอังกฤษ ก็ถูกใช้งานโดยฝ่ายญี่ปุ่น และเสียหายแทบทั้งหมดจากการทิ้งระเบิดของฝ่ายสัมพันธมิตร ญี่ปุ่นยึดครองพม่าเป็นเวลา 3 ปี ก็สิ้นสุดสงครามโลกครั้งที่สอง โดยญี่ปุ่นเป็นฝ่ายพ่ายแพ้สงคราม อังกฤษจึงได้กลับเข้ามาปกครองพม่าอีกระยะหนึ่ง

2.7 พม่าสมัยเอกราช

พม่าได้รับเอกราชจากอังกฤษ เมื่อวันที่ 4 มกราคม พ.ศ.2491 เจ้าฉ่วยไต้ก์ เจ้าฟ้าเมืองยองห้วย ดำรงตำแหน่งประธานาธิบดีคนแรก และมี อูนุ เป็นนายกรัฐมนตรีคนแรกของประเทศ ในระยะนี้นอกจากชาวพม่าจะได้อิสรภาพจากการปกครองของชาติอื่นแล้ว ยังเป็นช่วงเวลาที่มีการทำนุบำรุงพุทธศาสนาอย่างกว้างขวาง เกิดการสร้างสิ่งก่อสร้างอันเนื่องด้วยศาสนาขึ้นเป็นจำนวนมาก[62]

หากวิเคราะห์ถึงสาเหตุของปรากฏการณ์ พอจะอธิบายถึงเหตุปัจจัยต่างๆ ได้ เป็นต้นว่า 1) เมื่อพม่าสิ้นเอกราช สถาบันกษัตริย์ผู้เป็นองค์อุปถัมภ์ศาสนา ก็ว่างเว้นไปด้วย การทำนุบำรุงศาสนาจึงมักมีขึ้นเพียงระดับท้องถิ่นภายใต้การสนับสนุนของเอกชนผู้มีฐานะ 2) ในช่วงที่มีผู้ปกครองต่างชาติการศาสนาไม่ได้การเอาใจใส่นัก 3) ประเด็นทางศาสนาและวัฒนธรรม เกี่ยวข้องกับพัฒนาการ “ชาตินิยม” ของพม่า เมื่อมีผู้ปกครองเป็นชาวพม่าเองจึงมีการให้ความสำคัญกับการศาสนาอย่างมาก 4) ผู้นำพม่ามีความเชื่อเรื่องบุญบารมีที่สั่งสม และ 5)ผู้นำพม่ายุคเอกราชดำเนินบทบาทในการเป็นผู้อุปถัมภ์ศาสนาตามอย่างบทบาทกษัตริย์

ผู้นำระดับสูงของรัฐบาลพม่าในช่วงแรกเริ่มได้รับเอกราชจนถึงยุครัฐบาลทหาร มักมีความเชื่อว่าการขึ้นสู่อำนาจของตนนั้นเป็นเพราะบุญบารมีที่เคยได้สั่งสมไว้ หากบุญนั้นหมดลงก็จะเป็นเหตุให้

---

[60] John F.Cady, **A history of modern Burma** (Ithaca: Cornell University Press, 1958), 188.

[61] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 304.

[62] โปรดดู Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 79-86.

สิ้นอำนาจไปด้วย จึงต้องมีการสร้างกุศลใหม่ๆ ขึ้นมาประคองสถานะตนไว้ ภารกิจด้านศาสนาหลายอย่างยังมีรูปแบบเสมือนประเพณีกษัตริย์ เช่น ปลายพุทธศตวรรษที่ 25 อูนู นายกรัฐมนตรีพม่าได้ให้สร้างเจดีย์กะบาเอ(แปลว่า “โลกเย็น” หรือ “โลกมีสันติภาพ”) และสร้างถ้ำปาสาณคูหาไว้ในบริเวณใกล้กัน เพื่อใช้เป็นสถานที่จัดสังคายนาพระไตรปิฎก, ปี พ.ศ.2523 นายพลเนวินผู้ปกครองพม่ายาวนานเกือบสามสิบปีได้สร้างเจดีย์มหาวิชะยะเพื่อเป็นกุศลแก่ตนเอง, ปี พ.ศ.2537 มีการอัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุจากจีนมายังพม่า, ปี พ.ศ.2542 ผู้นำรัฐบาลทหารเช่น นายพลตันฉเว่ และนายพลขิ่นญุ่น ทำพิธียกยอดฉัตรใหม่ถวายเจดีย์ชเวดากอง ฉัตรที่ทำขึ้นใหม่เป็นฉัตร 7 ชั้น ส่วนฉัตรเดิมคือองค์ที่พระเจ้ามินดงส่งตัวแทนมาถวาย นอกจากนี้ ปี พ.ศ.2543 มีการพบหินอ่อนขนาดใหญ่เป็นพิเศษที่เขาซะจิ่นเต่าง์ ซึ่งตามประเพณีเมื่อพบหินอ่อนเนื้อดีที่มีขนาดใหญ่เช่นนี้ จะต้องนำไปถวายกษัตริย์สำหรับแกะเป็นพระพุทธรูป รัฐบาลทหารจึงให้อัญเชิญหินอ่อนที่พบนี้ทั้งทางบกและทางน้ำไปยังเมืองต่างๆ ให้ผู้คนได้เฉลิมฉลอง แล้วนำมาแกะเป็นพระพุทธรูปประทับนั่ง แสดงอภัยมุทราด้วยพระหัตถ์ขวา มีความสูงถึง 8 เมตร นามว่า “ลอก้ะชันตา อภยะ ลภะมุนี” (Loka Chantha Abhaya Labha Muni ประดิษฐาน ณ เขามินธรรมมะ (Min Dhamma Hill)[63]

ต่อมาใน พ.ศ.2548-ปัจจุบัน พม่าย้ายเมืองหลวงมาสู่เมืองที่สร้างขึ้นใหม่แล้วตั้งนามว่า “เนปญีด่อ” (เน-ปญี แปลว่าเมืองหลวง, ด่อ แปลว่า หลวง,หรือใหญ่ มักใช้ต่อท้ายคำราชาศัพท์ เมื่อแปลรวมจึงอาจแปลว่า มหาราชธานี) อย่างไรก็ตามในงานศึกษานี้ได้ใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยปัจจุบันจากเมืองย่างกุ้งเป็นหลัก เนื่องด้วยย่างกุ้งมีบทบาทในฐานะเมืองหลวงเป็นเวลายาวนานกว่าเนปญีด่อ ทั้งยังเปิดกว้างสำหรับการเดินทางเข้าไปสำรวจเก็บข้อมูลมากกว่าเนปญีด่อที่เสมือนเป็นเมืองราชการและมีการรักษาความปลอดภัยเข้มงวด

[63] Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 179-197.

บทที่ 3
พระพุทธรูปศิลปะก่อนมัณฑเล: การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม ที่อาจเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเล

เนื่องด้วยพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมีรูปแบบที่แตกต่างจากศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้าเป็นอย่างมาก ดังนั้นการศึกษารูปแบบของศิลปะดังกล่าวจึงจำเป็นต้องตรวจสอบรูปแบบของพระพุทธรูปพม่าในระยะก่อนที่จะก่อรูปแบบเป็นศิลปะมัณฑเลว่าศิลปะเหล่านั้นให้พื้นฐานทางศิลปกรรมแก่ศิลปะมัณฑเลหรือไม่

พระพุทธรูปศิลปะพม่าในระยะก่อนมัณฑเลที่มุ่งตรวจสอบในส่วนนี้ คือ ศิลปะพุกาม ศิลปะอังวะ และศิลปะคองบอง ทั้งแม้ว่ามัณฑเลจะเป็นราชธานีสุดท้ายของราชวงศ์คองบอง แต่ศิลปะมัณฑเลมีความแตกต่างจากศิลปะคองบองอย่างเด่นชัด งานศึกษานี้จึงจำแนกการตรวจสอบตัวอย่างศิลปะข้างต้นออกเป็นศิลปะคองบองและศิลปะมัณฑเล

นอกจากการศึกษาศิลปะภายในพม่าแล้ว ในส่วนนี้ยังได้ศึกษารูปแบบศิลปะจากภายนอกที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่าในแต่ละระยะด้วย

สำหรับตัวอย่างที่ใช้ศึกษาในส่วนนี้มุ่งเน้นในกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่ง ไม่ทรงเครื่อง เป็นศิลปกรรมหลักในการตรวจสอบ เนื่องด้วยเป็นกลุ่มที่พบตัวอย่างมากที่สุดในทุกสมัยศิลปะที่เกี่ยวข้อง และจะใช้พระพุทธรูปในอิริยาบถอื่นๆ เป็นตัวอย่างระดับรองในการตรวจสอบเพื่อทราบถึงการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่มีผลต่อการก่อรูปแบบเป็นพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล

การศึกษานี้ได้พยายามเลือกใช้ตัวอย่างศิลปกรรมที่กำหนดอายุได้ค่อนข้างชัดเจน คือ พระพุทธรูปที่ประดิษฐาน ณ สถานที่เดิม และไม่ผ่านการบูรณะจนเปลี่ยนแปลงรูปแบบ ควบคู่กับพระพุทธรูปที่เก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์หรือได้รับการกำหนดอายุไว้เป็นที่น่าเชื่อถือเป็นตัวอย่างหลักในการตรวจสอบ

การตรวจสอบดังกล่าวจะทำให้ทราบถึงการก่อรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลว่าสัมพันธ์กับพื้นฐานจากศิลปะภายในพม่าและภายนอกพม่าอย่างไร

อนึ่ง การตรวจสอบในส่วนนี้จะเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปพม่าเฉพาะศิลปะหลักที่สัมพันธ์กับราชธานีส่วนกลาง[64] และจำแนกลักษณะสำคัญ “ตามรูปแบบศิลปะ” ไม่ได้อิงกับราชธานีหรือราชวงศ์ เพราะพบว่าการเปลี่ยนราชวงศ์หรือราชธานีใหม่นั้นไม่ได้ทำให้ลักษณะทางศิลปกรรมเกิดการเปลี่ยนแปลงในทันที โดยรูปแบบของศิลปะเดิมยังมักปรากฏความสืบเนื่องมาในระยะแรกของราชวงศ์

---

[64] ด้วยเหตุนี้จึงเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มอารยธรรมที่ใช้ภาษาพม่าเป็นหลักด้วย ซึ่งไม่รวมถึงศิลปะปยู มอญ ฯลฯ

หรือราชธานีใหม่นั้นด้วย และต้องอาศัยระยะเวลาอีกระยะหนึ่งจึงเกิดพัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงที่สะท้อนถึงอัตลักษณ์หรือลักษณะสำคัญประจำยุคสมัยนั้น

3.1 พระพุทธรูปศิลปะพุกาม

3.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน

อาณาจักรพุกาม (รุ่งเรืองในพุทธศตวรรษที่ 16-19) หรืออีกนามหนึ่ง คือ อริมัทนปุระ ตั้งอยู่ในพื้นที่ตอนกลางของพม่า มีพระเจ้าอโนรธา (ครองราชย์ตั้งแต่ พ.ศ. 1587-1620) เป็นกษัตริย์องค์สำคัญและถือว่าเป็นผู้สถาปนาอาณาจักรขึ้น และมีกษัตริย์ปกครองต่อเนื่องมาจนถึงกลางพุทธศตวรรษที่ 19 จึงล่มสลายลงจากการรุกรานของกองทัพมองโกล และนำมาสู่การกำเนิดขึ้นของเมืองสำคัญอื่น ๆ ในพม่าในสมัยหลัง เป็นต้นว่า ปินยะ ตองอู อังวะ หงสาวดี เป็นต้น[65]

แม้พุกามจะไม่ใช่อารยธรรมแรกของพม่าที่ปรากฏหลักฐานการรับพุทธศาสนาจากพม่าดังปรากฏอารยธรรมปยู และอารยธรรมมอญโบราณอยู่ก่อนแล้ว ทว่านักประวัติศาสตร์ต่างยอมรับว่าพุกามมีฐานะเป็น “อาณาจักร” แรกของพม่า หรือเป็นศูนย์กลางของการปกครองที่มีการผนวกดินแดนต่าง ๆ ในพม่าเข้าไว้ด้วยกัน และยังเป็นอารยธรรมแรกของกลุ่มชนที่ใช้ภาษาพม่าด้วย[66] ทั้งนี้ในพม่ายังมีถิ่นฐานของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้ภาษาอื่นเป็นหลัก เช่น มอญ ไท เป็นต้น แต่งานศึกษานี้จะศึกษาในสายพัฒนาการทางศิลปะของกลุ่มชาติพันธุ์ที่ใช้ภาษาพม่าเป็นหลักซึ่งเป็นกลุ่มที่ครองอำนาจในส่วนกลางของอาณาจักร

ด้วยเหตุดังกล่าว ในงานศึกษานี้จึงกำหนดให้ศิลปะพุกามเป็นจุดตั้งต้นของการตรวจสอบรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะพม่าในศิลปะก่อนมัณฑเล เพื่อทราบถึงความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมดังที่กล่าวไว้แล้ว

---

[65] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 63-81. และ Arthur Purves Phayre, **History of Burma**, 57-75.

[66] โปรดดู Donald M.Stadtner, **Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit** (Bangkok: River Books, 2005), 20-22.

3.1.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม

พระพุทธรูปศิลปะพุกามสามารถประมวลลักษณะสำคัญ[67] ก่อนจะนำเสนอโดยละเอียดเพิ่มเติมจากการตรวจสอบได้ดังนี้

ในศิลปะพุกามตอนต้น (พุทธศตวรรษที่ 16-17) มีรูปแบบที่แสดงถึงอิทธิพลจากศิลปะอินเดียสมัยปาละอย่างใกล้ชิด ทำให้พระพุทธรูปประทับนั่งมีแบบแผนในการขัดสมาธิเพชรประทับบนฐานบัวแสดงภูมิสปรรศมุทราเป็นมุทราหลัก พระเศียรมีรัศมีทรงเตี้ยโดยเป็นต่อมหรือเปลวขนาดย่อม พระเนตรแลเห็นดวงพระเนตรเพียงบางส่วนและเปลือกพระเนตรโค้งคล้ายกลีบบัวเพื่อแสดงลักษณะเหลือบพระเนตรต่ำ[68] พระขนงมักชิดเป็นปีกกาทำให้อุณาโลมเม็ดกลมต้องอยู่เหนือระดับหัวพระขนง พระกรรณยาวเกือบถึงพระอังสา(เว้นแต่กรณีที่สร้างด้วยหินหรือปูนปั้นที่มักทำพระกรรณจรดพระอังสา ซึ่งคงเป็นเพื่อเสริมความแข็งแรงมิให้เปราะหัก) พระโอษฐ์แย้มโดยฝีพระโอษฐ์เป็นเส้นโค้งอย่างเด่นชัด นิ้วพระหัตถ์และพระบาทยาวไม่เสมอกัน

ลักษณะจีวรเป็นแบบบางแนบพระวรกายและเรียบไม่มีริ้ว[69] มีการครองจีวรแบบห่มเฉียงในระดับใต้พระถันขวา ส่วนด้านพระอังสาซ้ายมีสังฆาฏิสั้นปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบเลยระดับพระอุระลงมาเล็กน้อย ต่างจากศิลปะปาละที่สังฆาฏิสั้นราวพระอุระ โดยสังฆาฏิในศิลปะพุกามมีการเพิ่มรอยแบ่งรูปวงโค้งบริเวณราวพระอุระซึ่งจะพบต่อเนื่องไปถึงศิลปะอังวะและคองบองด้วย

ตัวอย่างสำคัญที่ใช้ในการตรวจสอบรูปแบบศิลปะพุกามตอนต้นคือ พระพุทธรูปหินแกะสลักพบที่วิหารอานันทเจดีย์ (ภาพที่ 1) ซึ่งพงศาวดารพม่าฉบับหอแก้ว ระบุว่าเป็นวิหารที่สร้างโดยพระเจ้าจันสิตถา(พุทธศตวรรษที่ 17)[70] นอกจากนี้จะใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุอื่นคือสำริด(ภาพที่ 2) และไม้(ภาพที่ 3) ที่จัดแสดงในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง ซึ่งมีลักษณะสอดคล้องกับตัวอย่างก่อนหน้าที่กล่าวถึง ทั้งยังได้รับการกำหนดอายุจากทางพิพิธภัณฑ์ไว้ในศิลปะพุกามตอนต้นเป็นตัวอย่างเพิ่มเติม

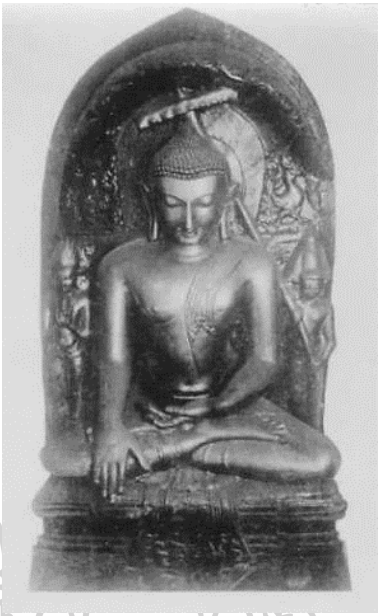
---

[67] ในส่วนนี้ ประมวลลักษณะสำคัญในศิลปะพุกามจาก Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung, Central Burma: architecture, sculpture and murals** (Bangkok: White Lotus, 2005). และลักษณะสำคัญในศิลปะปาละจาก เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**.

[68] ลักษณะเปลือกพระเนตรที่เป็นรูปกลีบบัวนี้เทียบเคียงได้กับคำอธิบายลักษณะเปลือกพระเนตรในศิลปะปาละ ผู้สนใจโปรดดูเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**, 36-37.

[69] ต่างจากศิลปะปาละที่พบจีวรทั้งแบบมีริ้วประดิษฐ์และแบบเรียบ

[70] Pe Maung Tin, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar,** 108,110.



ภาพที่ 1 พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้น,วิหารอานันทเจดีย์ รัชสมัยพระเจ้าจันสิตถา
ที่มาภาพ Charles Duroiselle, "Stone Sculptures in the Ananda Temple at Pagan", *Archaeological Survey of India, Annual Report*, Delhi, 1913-1914, 63-67, Fig. 50c.

ภาพที่ 2 พระพุทธรูปสำริดที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ใน พุทธศตวรรษที่ 16-17 ตรงกับศิลปะพุกามตอนต้น

ภาพที่ 3 พระพุทธรูปไม้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ในพุทธศตวรรษที่ 16-17 ตรงกับศิลปะพุกามตอนต้น

ต่อมาในศิลปะพุกามตอนปลาย (พุทธศตวรรษที่ 18-19) เกิดการเปลี่ยนแปลงในหลายลักษณะ ซึ่งคงเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจากแหล่งอื่น โดยเฉพาะศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หยวน ทำให้พบลักษณะที่คล้ายกับในศิลปะจีน คือ องค์ประกอบบนพระพักตร์ หรือ “เครื่องหน้า” (พระเนตร พระขนง พระโอษฐ์) อยู่ต่ำลง และพระนลาฏมีช่วงกว้างมากขึ้นอย่างเด่นชัด นิ้วพระหัตถ์และพระบาทมีความยาวเสมอกันซึ่งจะเป็นพื้นฐานสืบเนื่องไปถึงศิลปะคองบอง นอกจากนี้ ยังเกิดความนิยมสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี บ้างแสดงแนวโน้มที่จะกลายเป็นปลายตัดซึ่งอาจได้รับอิทธิพลศิลปะจากอินเดียใต้หรือลังกา ดังจะนำเสนอรายละเอียดในส่วนการวิเคราะห์

สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนปลาย ได้แก่ และพระพุทธรูปปูนปั้นในวิหารจุฬามณี (ภาพที่ 4) ซึ่งพงศาวดารพม่าฉบับหอแก้ว ระบุว่าเป็นวิหารที่เริ่มสร้างในต้นพุทธศตวรรษที่18 รัชสมัยพระเจ้านรสุ[71] แต่พบปัญหาว่าพระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนปลายที่เป็นงานปูนปั้นมัก

[71] วิหารนี้ไม่แล้วเสร็จในรัชสมัยพระเจ้านรสุเนื่องจากทรงถูกลอบปลงพระชนม์ก่อน พระพุทธรูปในตัวอย่างแสดงลักษณะของศิลปะพุกามตอนปลายอย่างเด่นชัด จึงคงสร้างขึ้นในระยะต่อมาที่พัฒนาการทาง

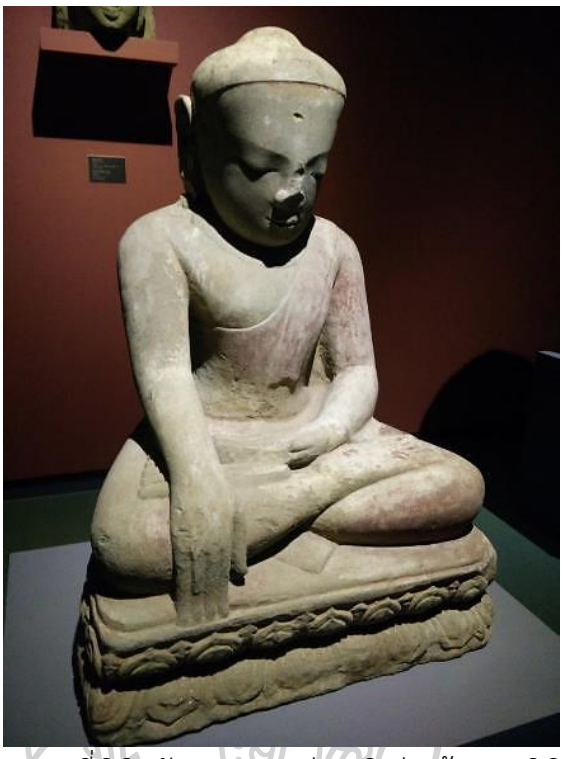
ผ่านการบูรณะ หรือที่เป็นงานหินแกะสลักก็มักถูกเคลื่อนย้ายไปเก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์[72] ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปวัสดุหินแกะสลักที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง(ภาพที่ 5) มาร่วมเทียบเคียงลักษณะด้วย

ภาพที่ 4 พระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะพุกามตอนปลาย, วิหารจุฬามณี พุกาม (สันนิษฐานว่าบูรณะอิงรูปแบบเดิม)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ศิลปะของพระพุทธรูปพุกามตอนปลายมีความลงตัวด้านรูปแบบแล้ว โปรดดูรายละเอียดเหตุการที่อ้างถึงใน Pe Maung Tin, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar,** 133.

[72] Win Than tun, "Myanmar Buddhism of the pagan period (AD 1000-1300)" (A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy Southeast Asian Studies Programme National University of Singapore, 2002, 6.) accessed October 5, 2020, available from https://core. ac.uk/display/48625521



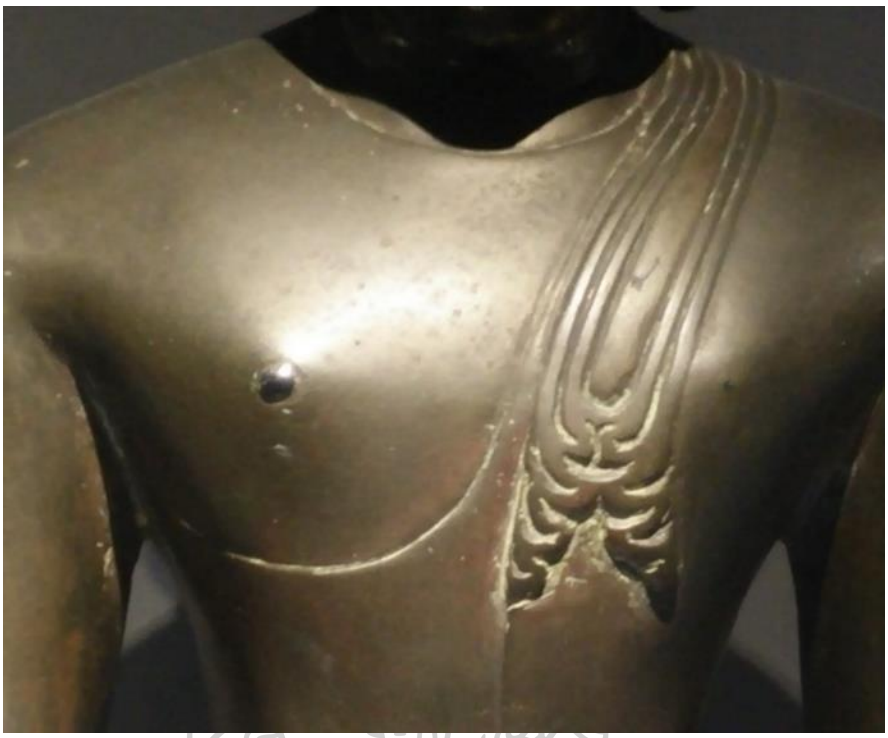
ภาพที่ 5 พระพุทธรูปหินทรายที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ในคริสต์ศตวรรษที่ 13 (พุทธศตวรรษที่ 18-19) ตรงกับศิลปะพุกามตอนปลาย

3.1.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

3.1.3.1 กรณีพื้นฐานจากศิลปะพุกามตอนต้น

1) การครองจีวรแบบห่มเฉียงในพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะพุกามตอนต้น: อิทธิพลศิลปะอินเดียสมัยปาละที่สืบเนื่องในศิลปะพม่าทุกศิลปะ

แม้ว่าพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะพม่าจะมีแบบแผนในการครองจีวรแบบห่มเฉียงในทุกศิลปะ แต่พบว่าศิลปะพุกามตอนต้น (ภาพที่ 6) แสดงรายละเอียดที่แตกต่างจากศิลปะมัณฑเลในระดับความสูงของขอบจีวรที่ห่มเฉียง กล่าวคือ พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้นครองจีวรห่มเฉียงในระดับใต้พระถันขวาทำให้เห็นพระถันขวาเสมอ ต่างจากพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่ห่มในระดับปิดเหนือพระถันขวาเสมอ

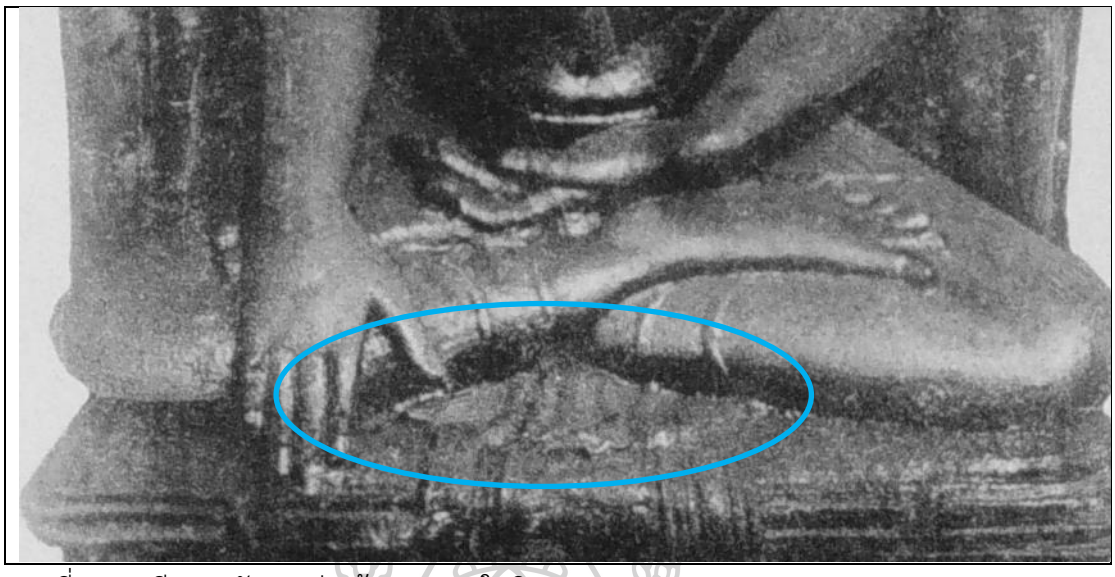


ภาพที่ 6 การห่มจีวรเฉียงระดับใต้พระถันในศิลปะพุกามตอนต้น

ดังนั้นในประเด็นนี้จึงไม่อาจระบุได้ว่าศิลปะพุกามตอนต้นเป็นพื้นฐานด้านรูปแบบ(style) แก่มัณฑเล แต่อาจกล่าวได้ว่าศิลปะพุกามตอนต้นเป็นพื้นฐาน “ด้านแนวคิด (concept)” เรื่องการห่มจีวรแบบห่มเฉียงสำหรับพระพุทธรูปประทับนั่ง ซึ่งใช้สืบเนื่องมาทุกยุคสมัยศิลปะในพม่ารวมถึงมัณฑเลด้วย

2) การทำชายจีวรคลี่เป็นแผ่นระหว่างข้อพระบาทในพระพุทธรูปพุกามตอนต้น: อิทธิพลศิลปะอินเดียสมัยปาละที่อิงกับรูปแบบ “ริ้วประดิษฐ์”

การมีชายจีวรคลี่เป็นแผ่นระหว่างข้อพระบาทของพระพุทธรูปมัณฑเลคล้ายกับลักษณะที่เคยปรากฏในศิลปะพุกามตอนต้น แต่ พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้นพบทั้งรูปแบบที่คลี่ออกเป็น “รูปพัด” (ภาพที่ 7) และรูปแบบที่คลี่ออกคล้ายพัดแต่ส่วนปลายสอบเข้าอย่างกลีบบัว (ภาพที่ 8)



ภาพที่ 7 ชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาทในศิลปะพุกาม

ภาพที่ 8 ชายจีวรรูปกลีบบัวในศิลปะพุกาม

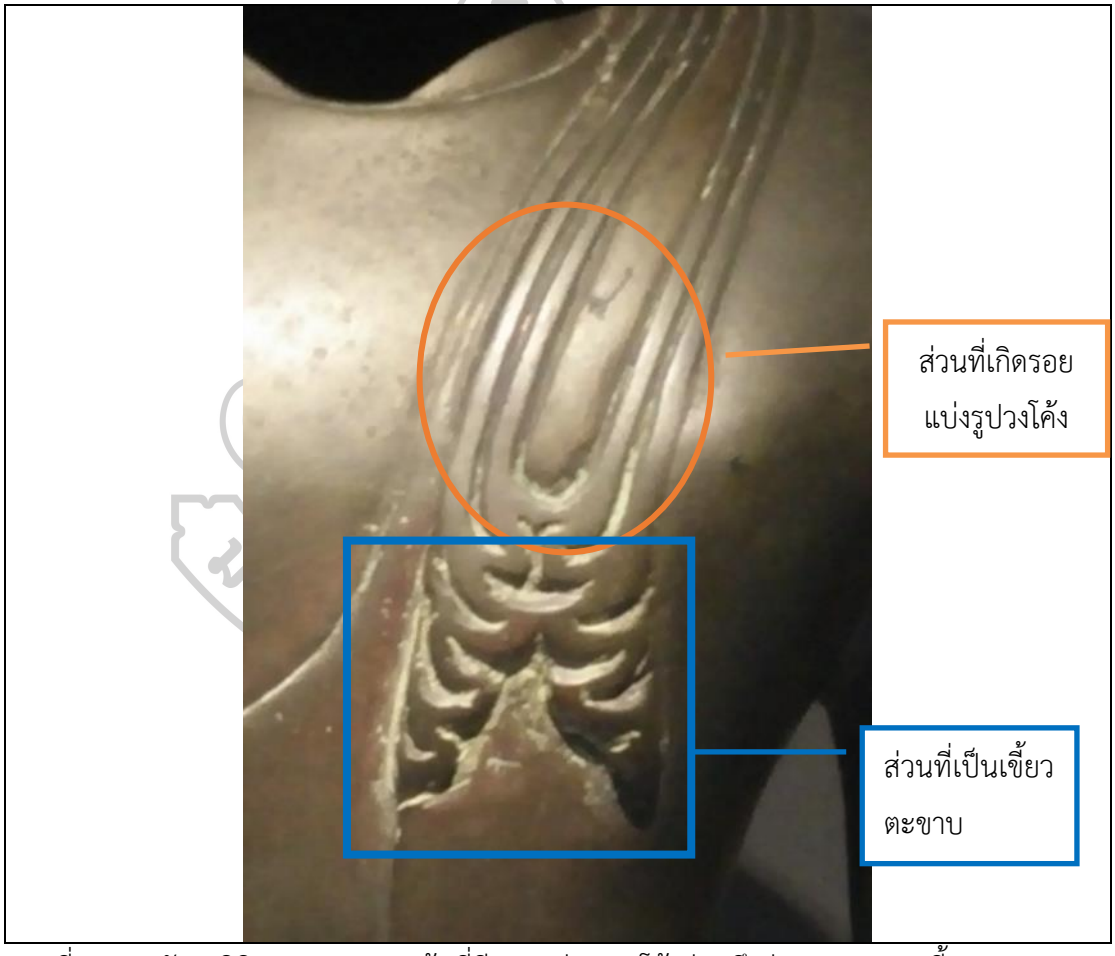
ในขณะที่ศิลปะมัณฑเลพบเพียงชายจีวรรูปพัดที่มีริ้วสมจริงอย่างธรรมชาติ[73] ต่างจากศิลปะพุกามตอนต้นที่เป็นริ้วประดิษฐ์ นอกจากนี้ส่วนของชายจีวรรูปพัดนี้ได้ขาดความสืบเนื่องลงตั้งแต่พุกามตอนปลายแล้ว การปรากฏลักษณะดังกล่าวอีกในศิลปะมัณฑเลจึงไม่สัมพันธ์กับศิลปะพุกามทั้งด้านรูปแบบและความสืบเนื่องทางศิลปะ ซึ่งประเด็นนี้จะตรวจสอบกับศิลปะอื่นที่อาจเกี่ยวข้องต่อไป

[73] โปรดดูตัวอย่างในหัวข้อที่ 4.2 ว่าด้วยการตรวจสอบลักษณะโดยพิจารณาเฉพาะส่วน

สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะพุกามตอนต้น

พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนต้นเป็นพื้นฐานด้านแนวคิดในการทำจีวรแบบห่มเฉียงในพระพุทธรูปประทับนั่งที่สืบเนื่องในศิลปะพม่าทุกสมัยรวมถึงมัณฑเล

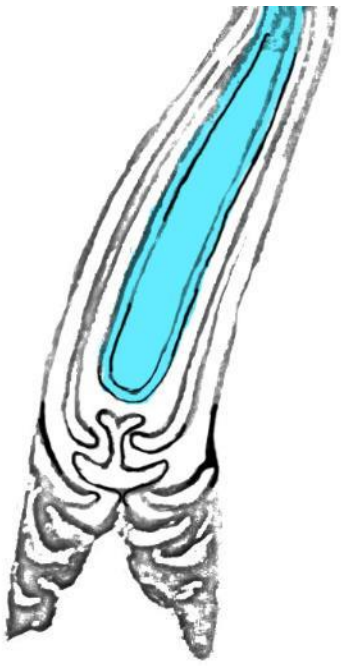
นอกจากนี้แล้วยังมีลักษณะอื่นๆ ที่แม้จะมีความชัดเจนว่าไม่ได้เป็นพื้นฐานหรือให้อิทธิพลทางรูปแบบแก่ศิลปะมัณฑเล แต่มีความสำคัญที่ควรระบุไว้ในที่นี้เพราะจะเป็นพื้นฐานให้แก่ศิลปะระยะต่อมาทั้งอังวะ และคองบอง คือ **แบบแผนการทำสังฆาฏิที่มีรอยแบ่งรูปวงโค้งบริเวณราวพระอุระ**[74] ซึ่งศิลปะพุกามคงเริ่มทำรอยแบ่งนี้เพื่อแสดงความแตกต่างของสังฆาฏิช่วงบนที่เป็นผ้าเรียบก่อนจะถึงส่วนชายผ้าที่แสดงหยักเป็นเขี้ยวตะขาบ และรอยหยักที่แยกออกทั้งสองข้าง คงทำให้ผ้าช่วงบนเกิดรอยอย่างวงโค้ง (ภาพที่ 9 และ ภาพลายเส้น 1) และ **แบบแผนการทำจีวรเรียบไม่มีริ้ว**



ภาพที่ 9 ภาพสังฆาฏิศิลปะพุกามตอนต้นที่มีรอยแบ่งรูปวงโค้งก่อนถึงส่วนปลายแยกเขี้ยวตะขาบ

---

[74] เป็นรายละเอียดที่ไม่ปรากฏในศิลปะปาละ จึงเป็นลักษณะหนึ่งที่ศิลปะพุกามตอนต้นแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงจากแบบแผนในศิลปะอินเดียมาสู่แบบแผนของศิลปะพม่าเอง (Burmanize) ต่อไปนี้จะขอเรียกส่วนนี้ว่า “รอยแบ่งบนสังฆาฏิ”



ภาพลายเส้น 1 สังฆาฏิศิลปะพุกามตอนต้นที่มีรอยแบ่งรูปวงโค้งก่อนถึงส่วนปลายแยกเขี้ยวตะขาบ (ลายเส้นจากพระพุทธรูปสำริดที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง)
ภาพลายเส้นโดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

3.1.3.2 กรณีพื้นฐานจากศิลปะพุกามตอนปลาย

1) การเกิดแบบแผนการทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีในพระพุทธรูปพุกามตอนปลาย: อิทธิพลศิลปะอินเดียใต้และลังกาที่เข้ามาแทนที่ “สังฆาฏิสั้นปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบ” ในศิลปะพุกามตอนปลาย เกิดการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญคือเริ่มพบสังฆาฏิของพระพุทธรูปบางองค์ที่แสดงแนวโน้มจะกลายเป็นปลายตัด และสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี (ภาพที่ 10) คล้ายกับศิลปะอินเดียใต้ เช่น ศิลปะนาคปัฏฏนัม(พุทธศตวรรษที่ 15-18) รวมทั้งศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ(พุทธศตวรรษที่ 16-18) (ภาพที่ 11) ทั้งมีหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่สนับสนุนคำข้อสันนิษฐานนี้คือนอกจากอาณาจักรพุกามจะมีการติดต่อกับอินเดียตอนเหนือแล้วยังมีการติดต่อกับลังกาด้วย โดยเฉพาะในด้านปรัชญา และวรรณกรรมทางศาสนาที่เป็นภาษาบาลีและเกี่ยวข้องกับคติเถรวาท[75] ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงพิจารณาว่าพุกามตอนปลายอาจได้รับรูปแบบการทำสังฆาฏิยาวจากศิลปะลังกาโดยตรง หรืออาจผ่านดินแดนใกล้เคียงโดยเฉพาะมอญโบราณที่พุทธศาสนาเถรวาทเคยรุ่งเรืองอยู่ก่อน[76]

---

[75] Donald M.Stadtner, **Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit**, 32-33.

[76] พุทธศาสนาเถรวาทจากอินเดียใต้รวมทั้งลังการุ่งเรืองในอาณาจักรมอญโบราณอยู่ก่อนแล้ว โดยพุกามในรัชสมัยพระเจ้าอโนรธา ได้ยึดครองอาณาจักรมอญและนำพระไตรปิฎก รวมทั้งนำเอาเจ้านาย ขุน

ภาพที่ 10 สังฆาฏิที่แสดงแนวโน้มจะกลายเป็นปลายตัด ยาวจรดพระนาภี ศิลปะพุกามตอนปลาย (ภาพขยายเฉพาะส่วนจากพระพุทธรูปหินทรายที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง)

ภาพที่ 11 พระพุทธรูปอินเดียใต้ศิลปะนาคปัฏฏนัม (ซ้าย) และพระพุทธรูปศิลปะลังกาสมัยโปลนนารุวะ, กัลวิหาร

ที่มาภาพซ้าย: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

นาง นักปราชญ์ และผู้คนในสาขาอาชีพต่างๆ กลับไปยังพุกามเป็นจำนวนมาก ผู้สนใจโปรดดู Pe Maung Tin, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar,** 77-80.

การพบแบบแผนการทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีในศิลปะพม่ามีความสำคัญ เพราะนับแต่ศิลปะพุกามตอนปลายจนถึงศิลปะมัณฑเลล้วนมีแบบแผนในการทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีทั้งสิ้น[77] และไม่พบความนิยมในการทำสังฆาฏิสั้นปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบอีก จึงกล่าวได้ว่าศิลปะพุกามตอนปลาย**เป็นพื้นฐานด้านแนวคิดในการทำสังฆาฏิยาวแก่ศิลปะพม่าระยะต่อมารวมทั้งมัณฑเล**ด้วย

2) การเกิดแบบแผนพระกรรณยาวจรดพระอังสาเสมอในพระพุทธรูปพุกามตอนปลาย: แบบแผนซึ่งไม่ทราบที่มาที่ชัดเจน

พระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนปลายเกิดแบบแผนที่ในการทำพระกรรณยาวจรดพระอังสา (ภาพที่ 12) นักวิชาการบางท่านอธิบายว่าเป็นอิทธิพลจากศิลปะจีน[78] แต่ผู้วิจัยพิจารณาว่าในศิลปะจีนโดยเฉพาะในราชวงศ์หยวน(พุทธศตวรรษที่ 19-20) ซึ่งร่วมสมัยกับพุกามนั้นยังสามารถพบการทำพระกรรณสั้น (ภาพที่ 13) ร่วมกับแบบพระกรรณยาว รายละเอียดนี้ของศิลปะพุกามตอนปลายจึงยังไม่สามารถสรุปได้ว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน

อย่างไรก็ตาม แบบแผนการทำพระกรรณยาวจรดพระอังสาที่เกิดขึ้นในศิลปะพุกามตอนปลายนี้ พบสืบเนื่องเรื่อยมาในศิลปะพม่าระยะต่อมาทุกศิลปะ จึงกล่าวได้ว่า**ลักษณะดังกล่าวเป็นพื้นฐานด้านรูปแบบให้แก่ศิลปะมัณฑเล**ด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[77] แม้จะมีความแตกต่างกันในการแสดงรายละเอียดทางรูปแบบศิลปะ แต่มีความสืบเนื่องกันด้านแนวคิดในการสร้าง

[78] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 76.

ภาพที่ 12 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพุกามตอนปลายที่พระกรรณยาวจรดพระอังสา (เป็นวัสดุเดิมชำรุดบางส่วน แต่ยังเห็นส่วนที่ติดกับพระอังสา)

ภาพที่ 13 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หยวน เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/image/184725001 เข้าถึงเมื่อ 8 มีนาคม 2564

สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะพุกามตอนปลาย

จากการตรวจสอบพบว่า ศิลปะพุกามตอนปลายคงให้พื้นฐานทางศิลปะแก่ศิลปะพม่าสมัยหลังโดยสืบเนื่องมาถึงมัณฑเล คือ ชายจีวรยาวจรดพระนาภี และพระกรรณยาวจรดพระอังสา

เมื่อพิจารณาถึงแบบแผนจากอิทธิพลศิลปะปาละที่สิ้นไปในศิลปะพุกามตอนปลาย[79] แสดงให้เห็นว่าศิลปะจากอินเดียตอนเหนือโดยเฉพาะศิลปะปาละไม่มีอิทธิพลทางศิลปกรรมต่อพระพุทธรูปพม่าอีกนับแต่พุกามตอนปลายเป็นต้นมา โดยศิลปะจากภายนอกที่เข้ามามีอิทธิพลทางรูปแบบแก่พระพุทธรูปศิลปะพม่าในระยะนี้คือศิลปะจีน และอินเดียตอนใต้รวมถึงลังกา

3.1.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

3.1.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน

พระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะพุกาม มีลักษณะสำคัญคือห่มจีวรแบบห่มคลุมพระอังสาทั้งสองข้างไม่มีสังฆาฏิ จีวรเป็นแบบเรียบไม่แสดงริ้ว ชายจีวรด้านล่างที่ต่อเนื่องจากข้อพระบาทปรากฏรอยยับเป็นเขี้ยวตะขาบ ทั้งแสดงพระหัตถ์ทั้งสองข้างในทิศทางตรงกันข้ามกันโดยพระหัตถ์ขวาใช้สำหรับแสดงมุทราและพระหัตถ์ซ้ายกำรวบชายจีวร(ภาพที่ 14)

การตรวจสอบพบว่า ลักษณะทางศิลปกรรมของพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะพุกามไม่มีประเด็นใดที่เป็นพื้นฐานด้านรูปแบบแก่ศิลปะมัณฑเล เว้นแต่การห่มจีวรแบบห่มคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง ซึ่งเป็นแบบแผนที่พุกามได้รับจากศิลปะอินเดียสมัยปาละ(ภาพที่ 14) และเป็นแบบแผนที่สืบเนื่องต่อมาในศิลปะพม่าทุกสมัยศิลปะ จึงอาจกล่าวได้ว่าประเด็นนี้เป็นพื้นฐานด้านแนวคิดให้กับศิลปะมัณฑเลด้วย

---

[79] คือ การทำสังฆาฏิสั้นปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบ การทำชายจีวรรูปพัด การแสดงความนูนช่วงพระอุระ การทำกล้ามเนื้อพระนาภีล้นจากขอบสบง การทำนิ้วพระหัตถ์และพระบาทที่ยาวเหลื่อมกัน ฯลฯ

ภาพที่ 14 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะปาละ, The Art Institute of Chicago, สหรัฐอเมริกา (ซ้าย) และ พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะพุกาม, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ย่างกุ้ง (ขวา) ที่มาภาพซ้าย https://www.artic.edu/artworks/130676/eight-great-events-from-the-life-of-the-buddha เข้าถึงเมื่อ 8 มีนาคม 2564

3.1.4.2 พระพุทธรูปไสยาสน์

พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะพุกาม ประทับสีหไสยาสน์โดยเหยียดพระชงฆ์ตรง พระกรขวารองรับพระเศียรโดยไม่ตั้งศอกยันพระแท่น แต่ทอดพระกรขวาราบไปกับพระเขนยที่มักตั้งซ้อนกันหลายใบจนพระวรกายเอนตั้งขึ้น จีวรแนบพระวรกายโดยไม่แสดงแนวคิดเรื่องแรงโน้มถ่วง สังฆาฏิจึงทอดตามแนวพระวรกายเช่นเดียวกับพระพุทธรูปประทับยืน ดังตัวอย่างประติมากรรมพระพุทธรูปไสยาสน์จากวิหารอานันทเจดีย์ (ภาพที่ 15) ที่สร้างในรัชกาลพระเจ้าจันสิตถา (พุทธศตวรรษที่ 17)[80]

ในขณะที่พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเลมักใช้ศอกยันพระแท่นให้พระวรกายเอนตั้งขึ้น พระชานุเกยเหลื่อมกัน และยังมีการทำสังฆาฏิที่ทอดตกสู่พระแท่นสัมพันธ์กับแนวคิดเรื่องแรง

[80] Pe Maung Tin, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar,** 110.

โน้มถ่วง ความแตกต่างข้างต้น จึงแสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะพุกามไม่เป็นพื้นฐานด้านรูปแบบแก่พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล

ภาพที่ 15 ประติมากรรมพระพุทธรูปประทับไสยาสน์ที่แสดงความหมายถึงการปรินิพพาน ,อานันทเจดีย์ พุกาม

ที่มาภาพ: Donald M.Stadtner, **Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit**, 103.

3.1.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง

ลักษณะทางศิลปกรรมของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพุกามไม่มีความสัมพันธ์ด้านรูปแบบหรือเป็นพื้นฐานแก่พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเล จึงไม่เป็นประเด็นที่มุ่งตรวจสอบของงานศึกษานี้

สำหรับพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะพุกามมีความใกล้ชิดกับแบบแผนในศิลปะปาละ โดยมีส่วนประกอบหลักที่คล้ายกันคือ มงกุฎทรงเทริดที่ประกอบด้วยตาบสามเหลี่ยมประดับโดยรอบ, เครื่องประดับพระกรรณที่มีดอกไม้ทัดเหนือพระกรรณ ติ่งพระกรรณทรงกุณฑล และมีกรรเจียกเป็นผ้ายาว, เครื่องประดับพระศอที่เป็นสร้อยมุกและสร้อยเพชรพลอยโดยช่วงกึ่งกลางหย่อนลงเป็นติ่ง

แหลม[81] แต่ศิลปะพุกามมีจุดแตกต่างที่สำคัญเช่นมีการเสริมกลางมงกุฎด้วยยอดแหลม[82] ดังตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องสร้างโดยวัสดุหิน ประดิษฐาน ณ สถานที่เดิม คือวิหารอานันทเจดีย์ (พุทธศตวรรษที่ 17) (ภาพที่ 16)

ภาพที่ 16 พระพุทธรูปทรงเครื่อง ศิลปะพุกามตอนต้น วิหารอานันทเจดีย์

3.2 พระพุทธรูปศิลปะอังวะ

3.2.1 ข้อมูลพื้นฐาน

ยุคสมัยอังวะ (พุทธศตวรรษที่ 20-23) โดยทั่วไปอาจแบ่งเป็น 2 ระยะ คือ สมัยอังวะระยะที่ 1 คือ พ.ศ.1907-2098 เกิดขึ้นหลังจากอาณาจักรแรกของพม่าคือพุกามล่มสลายลงในกลางพุทธศตวรรษที่ 19 เพราะการรุกรานของมองโกล โดยในระยะแรกกลุ่มชาติพันธุ์ฉานหรือไทใหญ่มีบทบาทในการตั้งเมืองสำคัญในละแวกที่ไม่ไกลจากเมืองพุกามเดิม เป็นต้นว่า ปินยะ อังวะ สะกาย

---

[81] ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดเครื่องทรงในศิลปะปาละใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**, 186-187.

[82] W. Zwalf, **Buddhism: Art and Faith** (London: British Museum Press, 1985), 164.

แต่ต่อมากลุ่มชาวพม่าคือพระเจ้าเมงจีโยได้เข้ามามีอำนาจแทนที่และสถาปนาราชวงศ์ตองอูซึ่งต่อมาใช้อังวะเป็นเมืองราชธานีสำคัญ[83] และทำให้นักวิชาการเรียกยุคสมัยศิลปะตามนามราชธานีแห่งนี้[84]

ส่วนสมัยอังวะระยะที่ 2 คือช่วง พ.ศ.2140-2295 หรือสมัยนยองยาน ซึ่งเรียกตามพระนามของพระเจ้านยองยาน พระโอรสองค์หนึ่งของพระเจ้าบุเรงนองที่สามารถฟื้นฟูความรุ่งเรืองของอาณาจักรกลับมาได้อีกครั้งหลังจากที่พระราชบิดาสิ้นพระชนม์แล้วเกิดความไม่สงบในอาณาจักร[85]

อย่างไรก็ตามศิลปะอังวะระยะแรกยังไม่มีความแตกต่างจากศิลปะพุกามตอนปลายอย่างเด่นชัดนัก กระทั่งศิลปะอังวะระยะที่สองจึงแสดงพัฒนาการทางรูปแบบของตนขึ้น[86]

ดังนั้น ในงานศึกษานี้จึงเน้นศึกษาตัวอย่างจากพระพุทธรูปในศิลปะอังวะระยะที่สอง ซึ่งแสดงลักษณะทางศิลปกรรมแตกต่างจากพุกามอย่างเด่นชัดแล้ว และมีลักษณะบางประการที่เป็นพื้นฐานให้แก่ศิลปะคองบองและมัณฑเลด้วย

3.2.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม

พระพุทธรูปศิลปะอังวะในระยะต้นยังไม่แสดงความแตกต่างจากศิลปะพุกามตอนปลายอย่างเด่นชัดดังที่กล่าวไว้แล้ว กระทั่งในราวพุทธศตวรรษที่ 22 หรือศิลปะอังวระยะที่สอง จึงเกิดการเปลี่ยนแปลงในหลายส่วนที่เป็นลักษณะสำคัญของยุคสมัยตนเอง และเป็นพื้นฐานสืบเนื่องไปถึงศิลปะคองบองด้วย ดังนั้นจึงสมควรตรวจสอบว่าการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นเป็นพื้นฐานไปถึงศิลปะมัณฑเลซึ่งเป็นประเด็นหลักในการศึกษานี้ด้วยหรือไม่

สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ตรวจสอบในงานศึกษานี้ คือ พระพุทธรูปในกลุ่มถ้ำโพวินต่อง[87] เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย ซึ่งมักสร้างด้วยหินหรือปูนปั้นและเป็นศิลปกรรมที่อยู่

---

[83] หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 63-81. และ Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65-66.

[84] เป็นต้นว่า Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65-66.

[85] หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 139. และ Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65-66.

[86] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65-66

[87] เป็นภูเขาที่เจาะเป็นถ้ำจำนวนมาก ภายในมีพระพุทธรูปและจิตรกรรมที่ยังอยู่ในสภาพค่อนข้างสมบูรณ์สร้างตั้งแต่สมัยอังวะ(นยองยาน)และสร้างเพิ่มเติมเรื่อยมาถึงสมัยอาณานิคมฯ โปรดดู และ Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung, Central Burma: architecture, sculpture and murals.**

ณ สถานที่เดิม โดยเฉพาะตัวอย่างในภาพที่ 17 ซึ่งมีขนาดสัมพันธ์กับจิตรกรรมสมัยอังวะ[88]ที่วาดเป็นฉากหลังปรากฏเป็นรูปรัศมีรอบพระวรกาย จึงควรเป็นพระพุทธรูปที่ประดิษฐานอยู่แต่เดิม นอกจากนี้ผู้วิจัยใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปสำริดในภาพที่ 18 ซึ่งเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง โดยได้รับการกำหนดอายุจากทางพิพิธภัณฑ์ไว้ในศิลปะอังวะ เป็นตัวอย่างร่วมในการตรวจสอบด้วย

ภาพที่ 17 พระพุทธรูปศิลปะอังวะที่ถ้ำโพวินต่อง ซึ่งพิจารณาได้ว่าเป็นของเดิมเพราะขนาดสัมพันธ์กับจิตรกรรมที่วาดเป็นรัศมีรอบองค์พระ

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[88] มีลักษณะสำคัญ เช่น ใช้สีแบบเอกรงค์(monochrome) ลวดลายมักใช้ลายคดโค้ง ยังไม่ปรากฏเป็นลายกระหนกเปลวดังสมัยคองบอง และเครื่องทรงเทวดายังมีสังวาลโค้งเป็นตัวอักษรยู “U” ในภาษาอังกฤษ เป็นต้น

ภาพที่ 18 พระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง

3.2.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

1) การปรากฏแถบแคบเหนือพระนลาฏ: อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยา "ระลอกที่ 1"

ในศิลปะมัณฑเลมีลักษณะสำคัญประการหนึ่ง คือ มีกรอบพระพักตร์เป็นแถบกว้างเหนือพระนลาฏ แต่เมื่อตรวจสอบกับศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าพบว่าเริ่มปรากฏแถบเหนือพระนลาฏตั้งแต่ในศิลปะอังวะระยะแรก[89] (ภาพที่ 19) นักวิชาการก่อนหน้าเช่น Anne-May Chew และ John Lowry อธิบายถึงที่มาของส่วนแถบเหนือพระนลาฏว่า มีความเป็นไปได้ที่ศิลปะพม่าจะรู้จักส่วนประกอบนี้ผ่านศิลปะไทยที่พบการทำส่วนดังกล่าวตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นโดยอาจได้รับอิทธิพลศิลปะขอมมาอีกทอดหนึ่ง[90] (ภาพที่ 20) ข้อสันนิษฐานข้างต้นสอดคล้องกับรายละเอียดอื่นๆ ที่จะได้กล่าวถึงในหัวข้อถัดไปด้วย ทั้งนี้อิทธิพลศิลปะอยุธยาที่แพร่สู่ศิลปะพม่าในกรณีศิลปะอังวะนี้นับเป็น

---

[89] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65.

[90] Ibid., 76. และ John Lowry, **Burmese Art** (London: Her Majesty's Stationery Office, 1974), unpaged, plate 8.

“ระลอกที่ 1” ซึ่งเกิดขึ้นหลังพิชิตกรุงศรีอยุธยาได้ครั้งแรกใน พ.ศ.2112 ดังที่นำเสนอไว้แล้วในหัวข้อ “ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม”

ภาพที่ 19 แถบเหนือพระนลาฏในพระพุทธรูปศิลปะอังวะระยะแรก, ขยายรายละเอียดจากพระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง

ภาพที่ 20 พระพุทธรูปศิลปะอยุธยาตอนต้น ราวพุทธศตวรรษที่ 19 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 20, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ที่มาภาพ: http://sac.or.th/databases/thaiarts/artwork/252 เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 27 มีนาคม 2564.

อย่างไรก็ตาม แถบเหนือพระนลาฏในศิลปะอังวะและมัณฑเลนี้ มีความแตกต่างกันทั้งรูปแบบและความหมาย (โดยจะอธิบายเพิ่มเติมในบทที่ 4 ทั้งการตรวจสอบโดยพิจารณาเฉพาะส่วนประเด็นที่ว่าด้วยประติมานวิทยา) แต่อาจกล่าวได้ว่าการเริ่มทำแถบเหนือพระนลาฏในศิลปะอังวะที่จะสืบเนื่องไปถึงศิลปะคองบองด้วยนั้น เป็นการวางพื้นฐานด้านแนวคิดให้แก่ศิลปะมัณฑเลซึ่งจะพัฒนาส่วนนี้ต่อไปจนกลายเป็นกรอบพระพักตร์ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญที่พบเสมอ

2) การเปลี่ยนแปลงส่วนพระวรกาย (พระวรกายบาง พระอุระไม่นูน ช่วงพระอังสาแคบลง และไม่มีกล้ามเนื้อพระนาภีล้นขอบสบง): อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาซึ่งสะท้อนสุทรียภาพอย่างศิลปะเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลแม้จะมีลักษณะหลายส่วนที่อิงกับความงาม “อย่างสมจริง (realism)” ตามธรรมชาติมากกว่าศิลปะพม่าระยะก่อนๆ หน้า แต่ในส่วนพระวรกายนั้นยังคงลักษณะที่เป็นความงาม “อย่างอุดมคติ(idealism)” ในการไม่แสดงมัดกล้ามเนื้อ เส็นเอ็น เส้นเลือด ทำให้ลักษณะพระวรกายโดยรวมเป็นเส้นโค้งมน มีพระวรกายบาง พระอุระไม่นูน ช่วงพระอังสาแคบลง[91] และไม่มีกล้ามเนื้อพระนาภีล้นขอบสบงทั้งนี้เป็นเพราะส่วนบริเวณพระนาภีไม่ปรากฏขอบสบงที่แยกให้เห็นว่าเป็นผ้าต่างผืนกันกับจีวรดังที่พบในพุกามแล้ว[92]

ลักษณะดังกล่าวเริ่มปรากฏในศิลปะอังวะ (ภาพที่ 21) โดยอาจเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยา[93] (สอดคล้องกับการปรากฏส่วนแถบเหนือพระนลาฏดังที่นำเสนอในหัวข้อก่อนหน้า) ทำให้พระวรกายของพระพุทธรูปพม่าในระยะนี้เริ่มสะท้อนสุนทรียภาพอย่างศิลปะในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ต่างจากศิลปะพุกามทั้งตอนต้นและตอนปลายที่มีพระวรกายอวบหนาตามอิทธิพลศิลปะอินเดียและจีนตามลำดับ

การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระวรกายของพระพุทธรูปในศิลปะอังวะนี้ทำให้เกิดรูปแบบที่สืบเนื่องต่อไปถึงศิลปะคองบองและมัณฑเลด้วย จึงกล่าวได้ว่า**ประเด็นดังกล่าวนี้เป็นพื้นฐานด้านรูปแบบให้แก่ศิลปะมัณฑเล**

---

[91] เมื่อเทียบกับพระพุทธรูปอินเดียมักพบลักษณะสำคัญคือ “บ่าใหญ่เอวเล็ก” แสดงร่างกายในอุดมคติที่ดุจราชสีห์ ซึ่งในศิลปะพุกามยังการสืบเนื่องแนวคิดดังกล่าวได้อยู่ และเริ่มเปลี่ยนแปลงสู่พระวรกายที่เพรียวบางลงในศิลปะอังวะ คองบอง กระทั่งใกล้เคียงกับสรีระมนุษย์มากยิ่งขึ้นในศิลปะมัณฑเล โปรดดูแนวคิดเรื่องพระพุทธรูปศิลปะอินเดียในประเด็นข้างต้นจาก เชษฐ์ ติงสัญชลี, **มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เชน ฮินดู** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2565), 15-16.

[92] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 66.

[93] Ibid., 76.

3) การทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี: อิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาที่เป็นแรงเสริมให้ลักษณะนี้แพร่หลาย

แม้ว่าการทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีในศิลปะพม่าจะเริ่มปรากฏตั้งแต่ศิลปะพุกามตอนปลายแล้ว แต่จากลักษณะเด่นหลายประการที่ศิลปะอังวะพบร่วมกับศิลปะอยุธยา[94] ทำให้สันนิษฐานได้ว่าอิทธิพลศิลปะไทยสมัยอยุธยาคงเสริมให้การทำสังฆาฏิยาวเป็นลักษณะที่แพร่หลายยิ่งขึ้นอีกในระยะนี้ (ภาพที่ 21) จนกลายเป็นลักษณะหลักในศิลปะพม่าที่เข้ามาแทนที่สังฆาฏิแบบสั้น และ**เป็นพื้นฐานด้านแนวคิดให้แก่ศิลปะมัณฑเลที่ทำสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีด้วย**

ภาพที่ 21 พระวรกายที่บางและสังฆาฏิยาว ในศิลปะอังวะ (ขยายรายละเอียดจากพระพุทธรูปในพิพิธภัณฑ์ เมืองย่างกุ้ง)

สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะอังวะ

จากข้อมูลข้างต้นพบว่าศิลปะอังวะอาจให้พื้นฐานด้านรูปแบบแก่ศิลปะมัณฑเล คือ พระวรกายที่บางลง พระอุระไม่นูน ช่วงพระอังสาแคบลง ฯลฯ และเริ่มพบการทำแถบแคบเหนือพระนลาฏที่ต่อมาจะกลายเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเลด้วย

---

[94] เป็นต้นว่า มีแถบเหนือพระนลาฏ(ไรพระศก) เม็ดพระศกแหลม รัศมีเป็นทรงสูง พระวรกายบางมีขอบสบงแยกเป็นสองชาย รวมทั้งสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีด้วย

3.2.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

3.2.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน

พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังวะ พบทั้งกลุ่มที่สืบเนื่องการห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง และกลุ่มที่ห่มจีวรแบบห่มเฉียง

กลุ่มที่ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้างเป็นการสืบเนื่องลักษณะที่เคยปรากฏในศิลปะพุกาม ดังตัวอย่างพระพุทธรูปที่เจดีย์เกาง์มุดอ เขตภูมิภาคสะกาย (ภาพที่ 22) ซึ่งน่าจะสร้างในระยะเวลาใกล้เคียงกับเจดีย์องค์นี้ คือในปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในรัชสมัยพระเจ้าตลุงมิน โดยมีการเปลี่ยนแปลงจากพุกามในบางรายละเอียดเช่นเลิกทำส่วนรอยยับเขี้ยวตะขาบบริเวณชายจีวรด้านล่าง แม้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่แสดงลักษณะสำคัญที่เกี่ยวข้องกับศิลปะมัณฑเล แต่แสดงให้เห็นถึงความสืบเนื่องของแบบแผนครองจีวรแบบห่มคลุมที่จะปรากฏไปถึงระยะหลังรวมทั้งในศิลปะมัณฑเลด้วย

ภาพที่ 22 พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังวะ ประดิษฐานที่เจดีย์เกาง์มุดอ เขตภูมิภาคสะกาย
ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ส่วนพระพุทธรูปประทับยืนที่ห่มจีวรแบบเฉียง ทั้งยังมีสังฆาฏิยาวจรดพระนาภีซึ่งคงได้รับอิทธิพลศิลปะอยุธยา มีตัวอย่างดังที่พบที่ถ้ำโพวินต่อง เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย โดยปรากฏศิลปกรรมพระพุทธรูปประทับยืนที่ห่มจีวรแบบห่มเฉียงทั้งงานประติมากรรม และจิตรกรรม (ภาพที่ 23-24)

การครองจีวรแบบห่มเฉียงในพระพุทธรูปประทับยืนนี้ ยังสอดคล้องกับปัญหาที่เกิดขึ้นจริงในสังคมสงฆ์สมัยอังวะ ดังปรากฏใน คัมภีร์ศาสนวงศ์ เรื่องการห่มจีวรของภิกษุและสามเณรพม่าขณะเข้าสู่ละแวกที่อาศัยของฆราวาส ว่าควรห่มคลุมไหล่ทั้งสองหรือห่มเฉียงโดยเปิดไหล่ข้างหนึ่ง ปัญหาดังกล่าวเป็นข้อถกเถียงที่ยืดเยื้อเป็นเวลาหลายรัชกาลตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าเสน่ห์มิน(สิริมหาสีหสุระสุธรรมราชามาร์อองรัตนทายะกา) สมัยอังวะ(ราชวงศ์นยองยาน) ซึ่งครองราชย์ระหว่าง พ.ศ. 2241-2257 กระทั่งยุติได้ในรัชสมัยพระเจ้าปดุง แห่งราชวงศ์คองบอง ในต้นพุทธศตวรรษที่ 24 โดยทรงประกาศให้ห่มจีวรคลุมเป็นแบบแผนเดียวกันทั่วพระราชอาณาจักร[95]

ข้อยุติปัญหาดังกล่าวในสมัยคองบองอาจเป็นเหตุให้การสร้างพระพุทธรูปประทับยืนในระยะต่อมาปรากฏเพียงการห่มจีวรแบบห่มคลุมและสืบเนื่องถึงศิลปะมัณฑเลด้วย[96] ดังนั้นลักษณะพระพุทธรูปยืนห่มจีวรแบบห่มเฉียงในศิลปะอังวะจึงไม่มีความเกี่ยวข้องกับการก่อรูปแบบของศิลปะมัณฑเล ทว่าการแสดงสังฆาฏิยาวในพระพุทธรูปประทับยืนของพระพุทธรูปกลุ่มนี้(ซึ่งไม่เคยปรากฏในศิลปะพุกาม) **อาจเป็นจุดเริ่มต้นในการแสดงสังฆาฏิในพระพุทธรูปประทับยืนสืบเนื่องมาในศิลปะคองบองและมัณฑเลด้วย** (แม้ว่าทั้งสองศิลปะหลังจะไม่พบแบบแผนการห่มจีวรแบบห่มเฉียงแล้ว)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[95] พระปัญญาสามี**, ศาสนวงศ์หรือประวัติศาสนา**, แปลโดย แสง มนวิทูร (พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม, 2506), 172-204.

[96] ศิลปะแบบมัณฑเลอาจพบการครองจีวรห่มเฉียงในงานที่สร้างโดยช่างท้องถิ่นโดยเฉพาะในสมัยหลังมัณฑเลซึ่งจะนำเสนอในบทที่ 5 และ 6

ภาพที่ 23 พระพุทธรูปศิลปะอังวะที่ครองจีวรแบบห่มเฉียง, ถ้ำโพวินต่อง

ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 24 จิตรกรรมแสดงภาพพระพุทธเจ้าครองจีวรห่มเฉียง ศิลปะอังวะ, ถ้ำโพวินต่อง

ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

3.2.4.2 พระพุทธรูปไสยาสน์

พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะอังวะดังตัวอย่าง พระพุทธรูปในถ้ำมิพยา หนึ่งในในกลุ่มถ้ำโพวินต่อง (ภาพที่ 25) ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่อยู่ ณ สถานที่เดิม ไม่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญไปจากพื้นฐานในศิลปะพุกาม[97] จึงไม่เป็นพื้นฐานแก่พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเลด้วย

ภาพที่ 25 พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะอังวะ ถ้ำมิพยา กลุ่มถ้ำโพวินต่อง

3.2.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง

พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังวะ ดังตัวอย่างที่ประดิษฐานที่เจดีย์เกาง์มุดอ (ภาพที่ 26) ซึ่งน่าจะสร้างในระยะเวลาใกล้เคียงกับเจดีย์องค์นี้ คือในปลายพุทธศตวรรษที่ 22 ในรัชสมัยพระเจ้าตลุงมิน ลักษณะทางศิลปกรรมสังเกตได้ว่ายังคงมีศิราภรณ์ที่มีส่วนประกอบหลักอย่างพุกาม ทั้งตาบสามเหลี่ยม ดอกไม้ทัดเหนือพระกรรณ กุณฑล และกรรเจียกผ้า ส่วนที่มีการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดจากพุกาม คือการทำสังวาลที่โค้งอย่างอักษร “U” ในภาษาอังกฤษ ซึ่งคงเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน-ทิเบต ที่มีการทำสังวาลลักษณะนี้อยู่ก่อนหน้า (ภาพที่ 27)

อย่างไรก็ตาม ในศิลปะคองบองและมัณฑเลเกิดความนิยมสังวาลแบบไขว้จากพระอังสาเข้ามาแทนที่สังวาลวงโค้งนี้ ดังนั้นกรณีพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังวะจึงไม่เป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเล

---

[97] กล่าวคือยังสืบเนื่องการประทับตะแคงขวา เหยียดพระชงฆ์ตรง พระกรขวารองรับพระเศียรโดยไม่ตั้งศอกยันพระแท่น แต่ทอดพระกรขวาราบไปกับพระเขนย จีวรแนบพระวรกายโดยไม่แสดงแนวคิดเรื่องแรงโน้มถ่วง สังฆาฏิจึงทอดตามแนวพระวรกายเช่นเดียวกับพระพุทธรูปประทับยืน

ภาพที่ 26 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอังวะที่เจดีย์เกาะมุดอ

ภาพที่ 27 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะจีน-ทิเบต พุทธศตวรรษที่ 19-20 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1984-0126-1-a เข้าถึงเมื่อวันที่ 5 เมษายน 2564

3.3 พระพุทธรูปศิลปะคองบอง - ต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง

3.3.1 ข้อมูลพื้นฐาน

ราชวงศ์คองบอง(ปลายพุทธศตวรรษที่ 23-ต้นพุทธศตวรรษที่ 25) เป็นราชวงศ์สุดท้ายของราชอาณาจักรพม่า สถาปนาขึ้นใน พ.ศ.2295 โดยกษัตริย์พระองค์แรก คือ พระเจ้าอลองพญา (ครองราชย์ พ.ศ.2295-2303)[98] จึงพบการเรียกนามราชวงศ์นี้ว่าราชวงศ์อลองพญาด้วย

ในยุคสมัยคองบองมีการสถาปนาราชธานีใหม่หลายครั้ง ได้แก่ ชเวโบ สะกาย อังวะ อมรปุระ และมัณฑเล แต่ละราชธานีจึงมีบทบาทดำรงอยู่เพียงช่วงระยะเวลาสั้นๆ และในช่วงต้นราชวงศ์มีเหตุการณ์ที่สะท้อนถึงความรุ่งเรืองสูงสุดหลายวาระ เช่น การพิชิตดินแดนมอญทางตอนใต้ได้ในรัชสมัยพระเจ้าอลองพญา, การพิชิตกรุงศรีอยุธยาได้ในรัชสมัยพระเจ้ามังระหรือพระเจ้าเซงพยูเชง หรือเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่สอง ปี พ.ศ.2310 และการพิชิตอาณาจักรยะไข่หรืออาระกันในรัชสมัยพระเจ้าปดุง และอัญเชิญพระมหามัยมุนีมาในปี พ.ศ.2328[99] กระทั่งช่วงสมัยคองบองตอนกลางเป็นต้นมาจึงเริ่มเผชิญความเสื่อมถอยโดยเฉพาะจาก สงครามอังกฤษ-พม่า (Anglo-Burmese wars) ถึง 3 ครั้ง[100] จนสิ้นสุดราชวงศ์ในสมัยที่มีมัณฑเลเป็นราชธานีซึ่งงานศึกษานี้แยกศิลปะมัณฑเลไว้เป็นอีกหัวข้อหนึ่งเพราะมีรูปแบบศิลปะแตกต่างกันมาก

อย่างไรก็ดี พระพุทธรูปบางองค์ในต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดงยังคงมีลักษณะหลายประการที่สืบเนื่องจากศิลปะคองบอง งานศึกษาในส่วนนี้จึงรวบรวมพระพุทธรูปดังกล่าวไว้ร่วมกับศิลปะคองบองด้วย

3.3.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม

การที่ราชวงศ์คองบองสถาปนาขึ้นในละแวกถิ่นฐานของกลุ่มอำนาจเดิมโดยเฉพาะอังวะ ทำให้ในช่วงแรกศิลปะคองบองยังคงสืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะอังวะอย่างใกล้ชิด[101] กระทั่งในกลาง

---

[98] หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 63-81. และ Arthur Purves Phayre, **History of Burma**, 160-164.

[99] Thaw Kaung, “The Mahamuni,” Cultural Classics, 77. และ สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**,** เที่ยวเมืองพม่า, 211-212.

[100] ครั้งที่ 1 ในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ ปี พ.ศ. 2367-2367, ครั้งที่ 2 ในรัชสมัยพระเจ้าพุกามมิน ปี พ.ศ.2395-2396 และครั้งที่ 3 ในรัชสมัยพระเจ้าธีบอที่สิ้นสุดโดยเสียเอกราชแก่อังกฤษใน พ.ศ.2428 โปรดดู หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 63-81. และ Arthur Purves Phayre, **History of Burma**.

[101] Khin Thidar, **The Buddha Images of Early Konbaung Period in Myanmar (1752-1819),** Accessed 15 May, 2018, Available from https://www.academia.edu/31764412

พุทธศตวรรษที่ 24 จึงเริ่มแสดงอัตลักษณ์สำคัญของศิลปะคองบอง[102] คือ การทำส่วนรัศมีเหนือพระเศียรเตี้ยลงควบคู่กับการให้ความสำคัญของแถบเหนือพระนลาฏมากขึ้น รวมทั้งเริ่มปรากฏรูปแบบสังฆาฏิที่ส่วนปลายมีริ้วทบเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติซึ่งลักษณะเหล่านี้จะเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลต่อไป

จากสาเหตุที่กล่าวมาทำให้งานศึกษานี้เลือกตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูป “ศิลปะคองบอง” โดยมีตัวอย่างพระพุทธรูปสำคัญนับแต่รัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ(ครองราชย์ พ.ศ. 2362-2380) ถึงต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง (ครองราชย์ พ.ศ.2396-2421)[103] ได้แก่ **พระพุทธรูปเจ้าก์ต่อจี เมืองอมรปุระ** หรืออีกนามคือ มหาศากยรังสี (Mahasakyaramsi) (ภาพที่ 28) ประวัติของพระพุทธรูปองค์นี้มีปรากฏในหมายรับสั่งของราชสำนักคองบองว่า มีการพบหินอ่อนขนาดใหญ่ในปี พ.ศ.2372 จึงนำมาแกะเป็นพระพุทธรูปโดยพระเจ้าภะจีดอเสด็จมากำกับการสกัดหินอ่อนนี้ด้วยพระองค์เอง[104] พระพุทธรูปองค์นี้เป็นตัวอย่างสำคัญที่มีคุณค่าในการเป็นของเดิมแท้ เพราะสร้างด้วยวัสดุเฉพาะคือหินอ่อนขนาดใหญ่ทั้งก้อนจึงย่อมไม่ถูกบูรณะหรือแก้ไขรูปแบบ, พระพุทธรูปอีกองค์หนึ่งที่พบหลักฐานเอกสารระบุประวัติการสร้างที่แน่นอน และสามารถในการศึกษาคือ **พระพุทธรูปศากยสีหะ** (ภาพที่ 29) เป็นพระพุทธรูปสำริดขนาดใหญ่ กำหนดอายุตามหลักฐานเอกสารคือหมายรับสั่งของราชสำนักคองบองที่ระบุว่าสร้างเสร็จเมื่อ 15 มีนาคม พ.ศ. 2370 รัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ[105] พระพุทธรูปองค์นี้มีลักษณะสัมพันธ์กับพระพุทธรูปเจ้าก์ต่อจี อมรปุระที่สร้างในรัชสมัยเดียวกันจึงเชื่อได้ว่าเป็นรูปแบบที่ปรากฏมาแต่เดิม

---

[102] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65-66. ในงานศึกษาข้างต้นระบุว่าพบลักษณะที่เป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญในศิลปะคองบองตอนกลางตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าปดุง แต่ในงานศึกษาดังกล่าวไม่แสดงตัวอย่างที่ชัดเจนในการอธิบายทั้งยังมีความสับสนในการนำศิลปะฉานมืออธิบายลักษณะศิลปะคองบอง ดังนั้นผู้วิจัยจึงพิจารณาว่าพระพุทธรูปในรัชสมัยถัดมาคือรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอปรากฏตัวอย่างที่สะท้อนถึงการเปลี่ยนแปลงทางศิลปกรรมได้เด่นชัดกว่า

[103] ในรัชสมัยพระเจ้ามินดงแม้จะมีการย้ายราชธานีไปมัณฑเล แต่ในระยะต้นยังพบการสร้างพระพุทธรูปสำคัญด้วยรูปแบบศิลปะคองบอง จึงสมควรตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปในรัชกาลนี้ด้วย

[104] Than Tun, ed., **The Royal Orders of Burma, A.D.1598-1885, Part 8,** (Kyoto: Kyoto University, 1988), xiv and 147. อนึ่ง การสร้างพระพุทธรูปสำคัญด้วยวัสดุหินอ่อนในกรณีนี้อาจมีส่วนเสริมให้เกิดความนิยมสร้างพระพุทธรูปด้วยหินอ่อนมีความแพร่หลายยิ่งขึ้นในระยะต่อมา โดยเฉพาะสมัยมัณฑเลเป็นต้นมาที่พระพุทธรูปหินอ่อนแบบมัณฑเลกลายเป็น “สินค้าส่งออก” อย่างหนึ่งที่ได้รับความนิยม

[105] Ibid., xiv and 119.

การมีตัวอย่างพระพุทธรูปในสายงานช่างหลวงที่กำหนดอายุได้ชัดเจนดังตัวอย่างข้างต้น ทำให้สามารถเทียบเคียงกับพระพุทธรูปที่ไม่ทราบประวัติการสร้างแต่มีลักษณะทางศิลปกรรมที่สัมพันธ์กัน **เช่น พระพุทธรูปหินอ่อนขนาดย่อมที่เก็บรักษาในคลังของพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม** (ภาพที่ 30) ซึ่งทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ใน คริสต์ศตวรรษที่ 18-19 หรือพุทธศตวรรษที่ 24-25 ผู้วิจัยจึงใช้เป็นตัวอย่างนี้ในการตรวจสอบร่วมกันกับตัวอย่างที่มีประวัติการสร้างที่ชัดเจนด้วย

ภาพที่ 28 พระพุทธรูปเจ้าก์ต่อจี อมรปุระ สร้างในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ

ภาพที่ 29 พระพุทธรูปศากยสีหะ สร้างในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ

ภาพที่ 30 พระพุทธรูปหินอ่อนที่เก็บรักษาในคลังของพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม
ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-1536 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2564

มหาวิทยาลัยศิลปากร

นอกจากนี้ ยังมีตัวอย่างพระพุทธรูปที่สร้างในต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดงที่ยังคงลักษณะตามศิลปะคองบอง คือ **พระพุทธรูปเจ้าด่อจี เมืองมัณฑเล** (ภาพที่ 31) มีประวัติปรากฏในหมายรับสั่งของราชสำนักคองบองว่าสร้างขึ้นต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง ระหว่าง พ.ศ.2407-2408[106] พระพุทธรูปองค์นี้สร้างด้วยหินอ่อนขนาดใหญ่เช่นเดียวกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ(ที่สร้างโดยพระเจ้าภะจีดอ) สำหรับลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะคองบอง คือ มีรัศมี จีวรเรียบแนบพระวรกายและไม่มีริ้ว เป็นต้น ซึ่งจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด อีกตัวอย่างหนึ่งคือ**พระพุทธรูปวัดอะตูมะชิ องค์ดั้งเดิม** ซึ่งเป็นพระพุทธรูปประจำวิหารอะตูมะชิ หรืออตุละเหว่ยัน ซึ่งสร้างขึ้น ปี พ.ศ.2400 เป็นพระพุทธรูปสำคัญที่พระเจ้ามินดงโปรดให้สร้างขึ้นตั้งแต่ต้นรัชกาล โดยขึ้นรูปจากจากวัสดุที่ผสมเถ้าจากพระภูษาไหมของพระราชบิดาพระองค์[107] ต่อมาพระพุทธรูปนี้เสียหายจากเพลิงไหม้วิหารใน พ.ศ.2433[108] ในงานศึกษานี้จึงใช้หลักฐานจากภาพถ่ายเก่าที่ถ่ายไว้โดย Linnaeus Tripe ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 (ภาพที่ 32) ทั้งนี้ศิลปะคองบองเป็นศิลปะระยะสุดท้ายก่อนเข้าสู่ยุคสมัยของศิลปะมัณฑเล การศึกษาดังกล่าวจึงมีความสำคัญต่อการทำความเข้าใจถึงการก่อรูปแบบเป็นศิลปะมัณฑเล

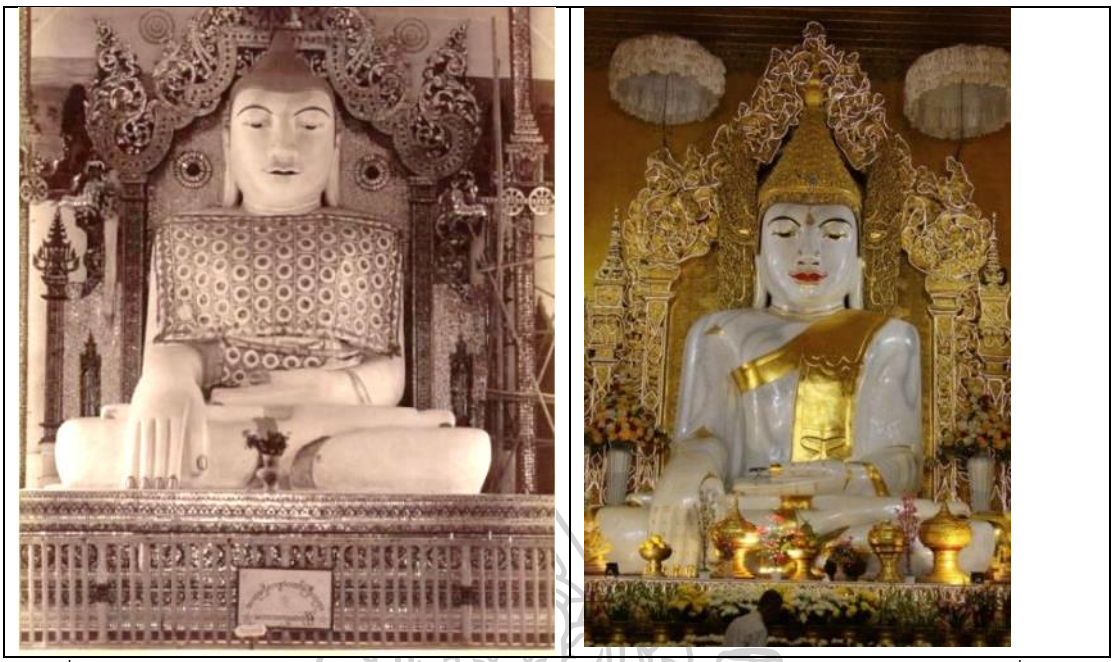
มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[106] พระพุทธรูปองค์นี้พระเจ้ามินดงโปรดให้สร้างขึ้นจากหินอ่อนที่ได้จากเหมืองที่เขาซะจิ่นเตาง์ เมืองมัตตะหย่า ทำนองเดียวกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจีที่พระเจ้าภะจีด่อเคยสร้างไว้ที่เมืองอมรปุระ โดยเริ่มเคลื่อนย้ายก้อนหินอ่อนจากเหมืองเมื่อปี พ.ศ.2407 แล้วสร้างสำเร็จในปีถัดมาคือ พ.ศ.2408 โปรดดู Than Tun, ed., **The Royal Orders of Burma, A.D.1598-1885, Part 9,** (Kyoto: Kyoto University, 1989), 120. และ Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 292-293.

[107] Taw Sein Ko, I.S.O., **Archaeological notes on Mandalay** (Rangoon: Superintendent, Government Printing, 1917), 11. และ Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood: The Buddhist Monasteries of Burma** (Bangkok: Orchid Press,2001), 126-127.

[108] Taw Sein Ko, I.S.O., **Archaeological notes on Mandalay**, 11.



ภาพที่ 31 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเลจากภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25 กับภาพปัจจุบัน

ที่มาภาพถ่ายเก่า: https://my.m.wikipedia.org/wiki/ကျောက်တော်ကြီးဘုရား(မန္တလေး) เข้าถึงเมื่อ 11 มิถุนายน 2564

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 32 ภาพถ่ายเก่าพระพุทธรูปประธานวัดอะตูมะชิ ถ่ายไว้โดย Linnaeus Tripe
ที่มาภาพ: Noel F. singer, **A Photographic Journey 1855-1925**, 77.

3.3.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

1) การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระเศียรโดยลดความสำคัญของรัศมีและเพิ่มความสำคัญของแถบเหนือพระนลาฏ

การที่ศิลปะมัณฑเลมีแบบแผนเคร่งครัดในการไม่ทำรัศมีเหนือพระเศียร อาจมีพื้นฐานจากศิลปะคองบองที่ลดความสำคัญของส่วนรัศมีลงทำให้การทำรัศมีทรงสูงที่เคยแพร่หลายในศิลปะอังวะกลายเป็นรัศมีทรงกรวยขนาดย่อมที่เรียบง่าย ดังตัวอย่างภาพขยายส่วนพระเศียรของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองอมรปุระ (ภาพที่ 33)

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวปรากฏควบคู่กับการเพิ่มความสำคัญของแถบเหนือพระนลาฏ กล่าวคือพบการขยายแถบนี้กว้างมากขึ้นในบางตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองอมรปุระ (ภาพที่ 33) แต่ในขณะเดียวกันการทำเป็นแถบแคบๆ อย่างไรพระศก ก็ยังสามารถพบอย่างสืบเนื่องในหลายตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองมัณฑเล (ภาพที่ 34) อย่างไรก็ตามเมื่อ

เข้าสู่ยุคสมัยศิลปะมัณฑเลแล้วจะไม่มีการทำแถบแคบอย่างไรพระศกอีก เหลือเพียงการทำแถบกว้างและมีลักษณะเป็นกรอบพระพักตร์เท่านั้น

ดังนั้น การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระเศียรในศิลปะคองบอง คือ รัศมีที่ลดความสำคัญลงและแถบเหนือพระนลาฏที่เริ่มแสดงแนวโน้มการขยายเป็นแถบกว้างขึ้นนี้ จึงเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลต่อไปด้วย

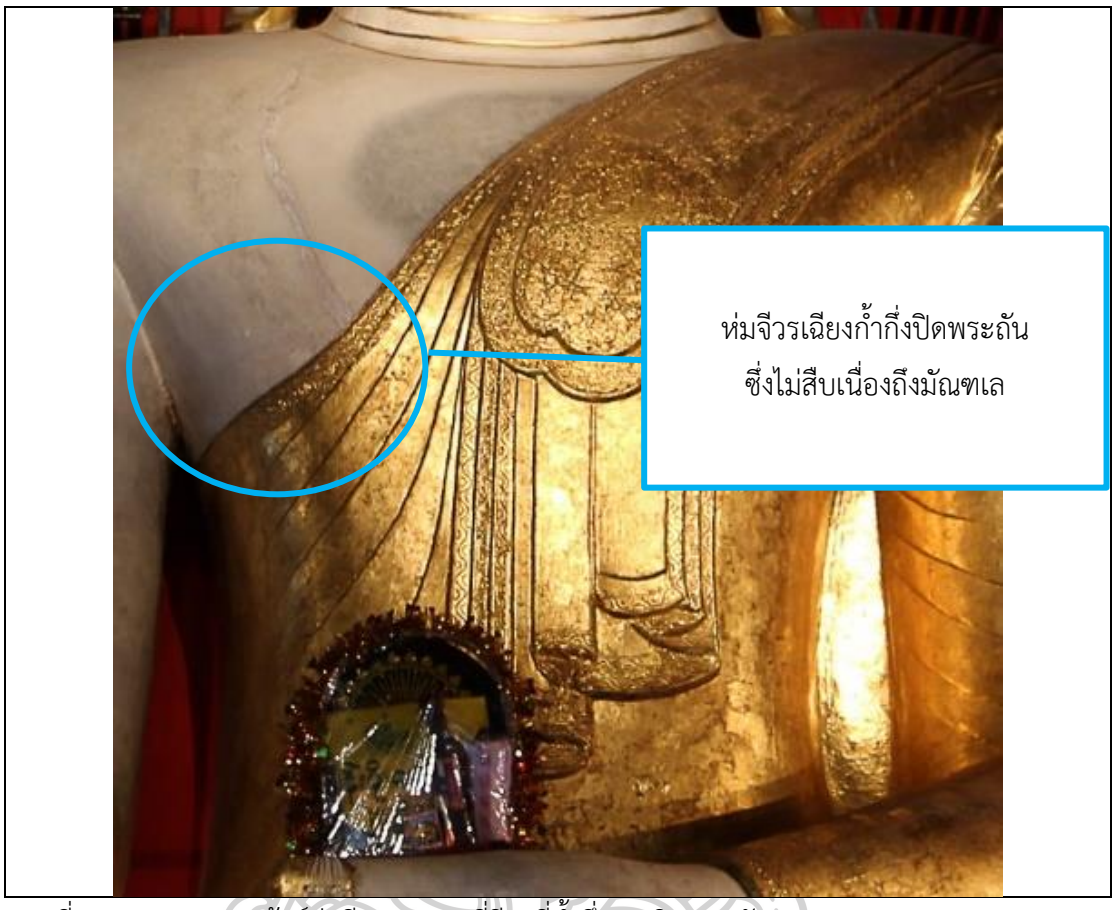
ภาพที่ 33 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ มีรัศมีทรงกรวยขนาดย่อมอย่างศิลปะคองบอง และแถบเหนือพระนลาฏขยายกว้างมากขึ้น

ภาพที่ 34 ภาพขยายเฉพาะส่วนพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล มีรัศมีทรงกรวยขนาดย่อมอย่างศิลปะคองบอง และแถบเหนือพระนลาฏยังเป็นแถบแคบอย่างไรพระศก

2) การเกิดแบบแผนในการครองจีวรแบบห่มเฉียงปิดเหนือพระถันขวา

ในศิลปะคองบองมีการห่มจีวรที่สืบเนื่องจากศิลปะอังวะ คือห่มจีวรเฉียงแบบ “ก้ำกึ่งการปิดพระถัน” ดังพระพุทธรูปเจ้าด่อจี อมรปุระ (ภาพที่ 35) กระทั่งต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดงจึงพบแบบแผนการห่มจีวรเฉียงเหนือระดับพระถันขวาหรือห่ม “ปิดพระถัน” ดังพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองมัณฑเล (ภาพที่ 36) ลักษณะดังกล่าวสัมพันธ์กับพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะมัณฑเลที่ครองจีวรแบบห่มเฉียงปิดเหนือพระถันขวาเสมอ

การสร้างพระพุทธรูปที่ห่มจีวรเฉียงปิดเหนือพระถันขวานี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานถึงสาเหตุว่าอาจเพื่อความมิดชิด หรืออาจสะท้อนลักษณะการห่มจีวรของภิกษุในพม่าสมัยนั้นที่พบว่าในการห่มจีวรจริงเมื่อดึงให้กระชับแล้วแนวจีวรย่อมถูกรั้งให้ตึงขึ้นจนอยู่เหนือระดับพระถัน อย่างไรก็ตาม **การเริ่มปรากฏแบบแผนการห่มจีวรเฉียงปิดเหนือพระถันขวาในศิลปะคองบองทำให้สันนิษฐานได้ว่า แบบแผนดังกล่าวเป็นพื้นฐานด้านแนวคิดให้แก่ศิลปะมัณฑเล**



ภาพที่ 35 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ที่จีวรที่ก้ำกึ่งการปิดพระถัน

ภาพที่ 36 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล ที่ห่มจีวรเฉียงปิดเหนือพระถันชัดเจน

3) การเริ่มปรากฏพระพุทธรูปที่มีริ้วจีวรทั่วองค์: แนวคิดความสมจริงที่สัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะจีนมิใช่อิทธิพลจากศิลปะตะวันตก

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมีลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือ ทำริ้วจีวรทั่วองค์เสมอ ซึ่งในศิลปะก่อนหน้าทั้งพุกาม[109] และอังวะ ไม่ปรากฏแบบแผนดังกล่าว แต่ในศิลปะคองบองเริ่มพบการทำจีวรแบบมีริ้วทั่วองค์ในบางตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ (ภาพที่ 28) และยังพบในกรณีพระพุทธรูปประทับยืนด้วยโดยจะได้กล่าวถึงและนำเสนอภาพตัวอย่างเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะคองบอง

การทำเริ่มริ้วทั่วองค์พระพุทธรูปในศิลปะคองบองนั้นอาจได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีน เพราะแสดงการทบชายผ้า(กรณีศิลปะคองบองคือส่วนสังฆาฏิ)เป็นริ้วยับเลียนแบบธรรมชาติคล้ายศิลปะจีน สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ที่ในช่วงคองบองตอนกลางที่มีการฟื้นฟูความสัมพันธ์กับราชวงศ์ชิงด้วย[110]

อย่างไรก็ตาม แม้ศิลปะคองบองจะเริ่มพบการทำริ้วทั่วองค์พระพุทธรูปซึ่งเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน แต่ยังคงสืบเนื่องพื้นฐานจากศิลปะอังวะในการทำจีวร(ส่วนอื่นนอกจากสังฆาฏิ)แนบพระวรกายโดยไม่แสดงมิติความหนาของผ้า ต่างจากศิลปะมัณฑเลที่แสดงความหนาของจีวรส่วนอื่นๆ มากขึ้นด้วย ถึงกระนั้น **อาจสันนิษฐานได้ว่าการทำริ้วจีวรทั่วองค์ในศิลปะคองบองเป็นพื้นฐานด้านแนวคิดในการทำจีวรทั่วองค์แก่ศิลปะมัณฑเลซึ่งจะพัฒนาเป็นริ้วผ้าที่สมจริงตามธรรมชาติมากขึ้น**

อนึ่ง แม้ว่าแนวคิดสัจนิยมจะแพร่หลายอยู่ในศิลปะตะวันตกด้วย แต่เนื่องจากพระพุทธรูปศิลปะพม่าพบความสัมพันธ์กับศิลปะจีนได้ในหลายรายละเอียดตั้งแต่พุกามตอนปลายเป็นต้นมา ในขณะที่ไม่พบลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะตะวันตกอย่างเด่นชัด ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าการทำริ้วจีวรทั่วองค์ในศิลปะคองบองนี้เป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีนเช่นเดียวกับการทำรอยยับในส่วนสังฆาฏิที่จะนำเสนอในหัวข้อต่อไปนี้ด้วย

---

[109] แม้ว่าศิลปะอินเดียสมัยปาละจะมีการทำจีวรทั้งแบบเรียบไม่มีริ้ว(เว้นส่วนสังฆาฏิและชายผ้า)และแบบมีริ้วทั่วองค์ แต่ศิลปะพุกามรับแบบแผนจากศิลปะปาละเฉพาะการทำจีวรเรียบไม่มีริ้ว

[110]รายละเอียดทางประวัติศาสตร์ระยะนี้ โปรดดู Jacques Leider, “Myanmar and the Outside World”, **Buddhist Art of Myanmar**, Sylvia Fraser-Lu and Donald M. Stadtner, eds. (New York: Asia Society Museum, 2015), 41-42.

4) การเปลี่ยนแปลงในส่วนสังฆาฏิ: อิทธิพลจากศิลปะจีนผ่าน “การทูตแบบพุทธ” ในสมัยคองบอง

จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปสำคัญศิลปะคองบองตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าภะจีดอเป็นต้นมาพบว่า **สังฆาฏิเริ่มแสดงแนวโน้มของการให้ความสำคัญกับความสมจริง คือ นิยมทำเป็นชายผ้าที่ทบซ้อนกันเลียนแบบธรรมชาติ และมีมิติความหนาของผ้านูนขึ้นจากจีวรส่วนอื่น**

การเปลี่ยนแปลงในส่วนสังฆาฏินี้ ทำให้นึกถึงพระพุทธรูปในศิลปะจีนที่มีการทำจีวรที่เป็นริ้วอย่างธรรมชาติ ทั้งยังแสดงมิติความหนาของผ้าที่ทบซ้อนเช่นเดียวกันด้วย สัมพันธ์กับบริบททางประวัติศาสตร์ในสมัยราชวงศ์คองบองที่มีการฟื้นฟูความสัมพันธ์กับราชสำนักชิง โดยเฉพาะในด้านการค้าชายแดนซึ่งติดต่อกับยูนนาน และด้าน “การทูตแบบพุทธ” (Buddhist Diplomacy) ที่ขับเคลื่อนผ่านการศาสนา ดังจะเห็นได้จากปฏิกิริยาของพม่าในเหตุการณ์สำคัญครั้งหนึ่งคือการรับมอบพระทันตธาตุจากจีนในรัชสมัยพระเจ้าปดุง ซึ่ง *“ทรงเห็นว่าเป็นของล้ำค่าที่สุดเท่าที่ทางจีนจะให้ได้”*[111]

ด้วยเหตุนี้จึงย่อมแสดงว่ารูปแบบศิลปะคองบองได้รับอิทธิพลทางศิลปะทั้งจากภายในและภายนอกมาผสมผสานจนเกิดลักษณะของตนเองที่จำแนกได้เด่นชัดดังตัวอย่างตั้งแต่รัชสมัยพระเจ้าภะจีดอเป็นต้นมา

อนึ่ง การทำริ้วจีวรที่แสดงแนวโน้มในการให้ความสำคัญกับความสมจริงตามธรรมชาติที่พบตั้งแต่ในศิลปะคองบองนี้คงเป็นพื้นฐานให้แก่การสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่าต่อมา จนการทำริ้วจีวรได้รับการพัฒนาสู่ความสมจริงตามธรรมชาติและกลายเป็นลักษณะที่โดดเด่นในศิลปะมัณฑเล (โปรดดูภาพตัวอย่างและลายเส้นในบทที่ 4 ว่าด้วยการตรวจสอบโดยพิจารณาเฉพาะส่วน)

5) พระพุทธรูปที่ “ก้ำกึ่ง” ศิลปะคองบองและมัณฑเล: หลักฐานสำคัญในระยะการเปลี่ยนผ่านรูปแบบ

จากการตรวจสอบลักษณะในข้อ 1) - 4) ซึ่งเป็นประเด็นที่ศิลปะคองบองแสดงพัฒนาการจนเกิดความแตกต่างไปจากศิลปะอังวะ และจะเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลต่อไปนั้น ยังพบตัวอย่างพระพุทธรูปที่แสดงลักษณะ “ก้ำกึ่ง” หรือแสดงพัฒนาการในระยะที่กำลังเปลี่ยนผ่านจากศิลปะคองบองสู่มัณฑเล ดังตัวอย่างพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ(องค์ดั้งเดิม)

ผู้วิจัยพิจารณาว่าพระพุทธรูปองค์นี้มีรูปแบบที่ก้ำกึ่งกันระหว่างศิลปะคองบองและศิลปะมัณฑเล (ภาพที่ 37) กล่าวคือในรายละเอียดที่เป็นแบบแผนของศิลปะคองบอง ได้แก่ การมีจีวรบางแนบพระวรกาย ไม่แสดงมิติความหนาที่ชัดเจนของการทบผ้า นิ้วพระหัตถ์และพระบาทยาวเสมอ

---

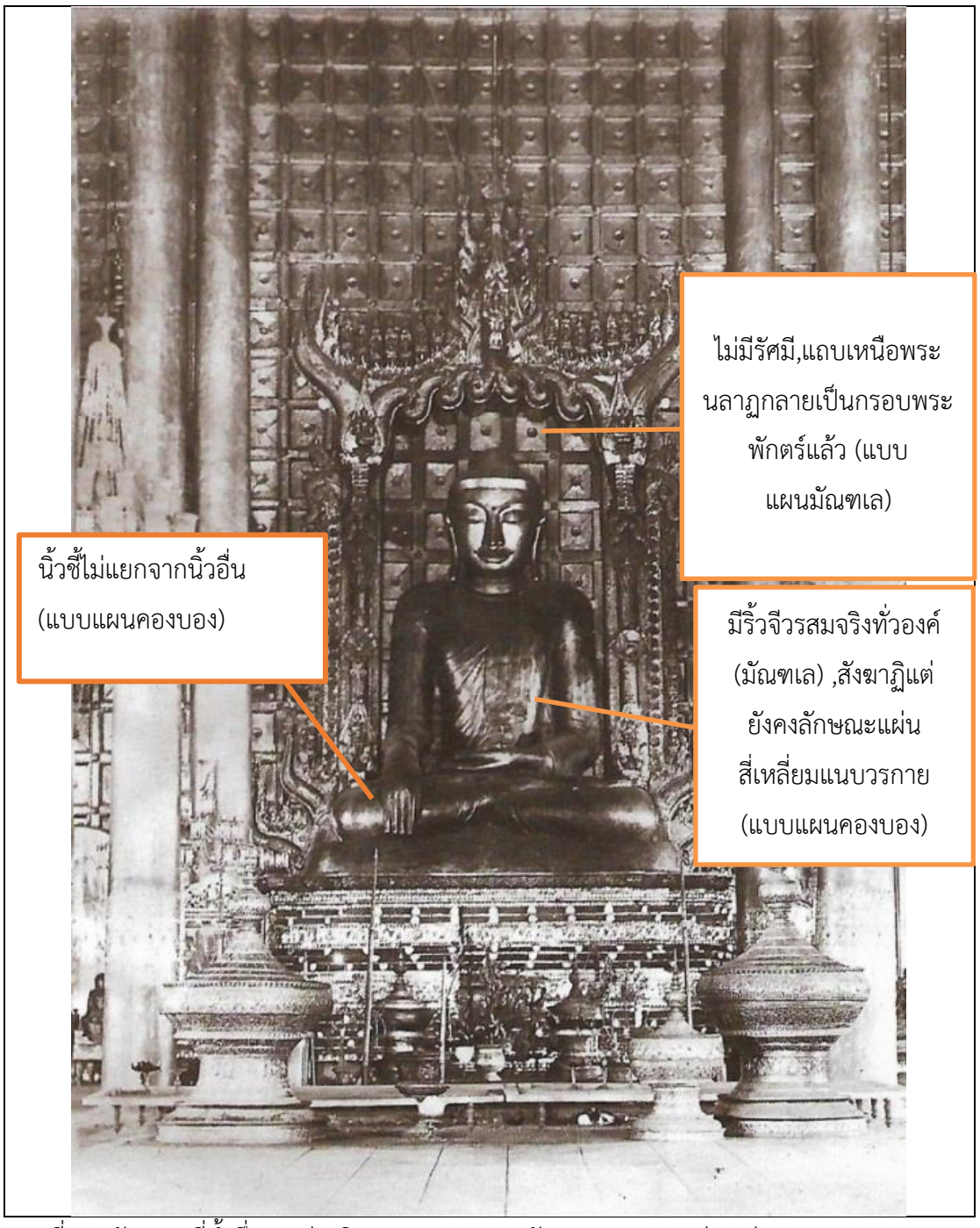
[111] Jacques Leider, “Myanmar and the Outside World”, 41-42.

กันในแต่ละส่วน และพระหัตถ์ซ้ายยังไม่เหยียดนิ้วชี้แยกจากนิ้วอื่น(ประเด็นนี้จะอธิบายเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปที่แสดงรูปแบบแบบมัณฑเล) และขอบสบงยังคงมีแยกเป็นสองชาย

ในขณะเดียวกันพบได้ว่า เริ่มปรากฏลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะมัณฑเลในบางรายละเอียด ได้แก่ ไม่มีรัศมีเหนืออุษณีษะ ส่วนแถบเหนือพระนลาฏถูกขยายและขอบเป็นสันจนระบุได้ชัดว่าเป็นกรอบพระพักตร์มิใช่ไรพระศกอย่างที่เคยปรากฏในศิลปะอังวะและคองบอง จีวรมีริ้วทั่วองค์โดยเป็นริ้วที่มีร่องห่างไม่เท่ากันหรือเป็นริ้วอย่างธรรมชาติคล้ายกับในศิลปะมัณฑเล ทว่ายังคงไม่แสดงมิติความหนาที่เด่นชัดอันเป็นแบบแผนที่เคยมีในศิลปะคองบอง ส่วนสังฆาฏิพบว่าการทำรอยแบ่งบนสังฆาฏิที่เคยปรากฏในศิลปะก่อนหน้าตั้งแต่พุกามถึงคองบองนั้น ไม่ปรากฏในพระพุทธรูปองค์นี้แล้ว เช่นเดียวกับในศิลปะมัณฑเลที่ไม่พบการทำรอยแบ่งดังกล่าวนี้อีก

จากรายละเอียดที่กล่าวมาที่แสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปองค์นี้ซึ่งสร้างในรัชสมัยพระเจ้ามินดง แม้จะปรากฏลักษณะที่สืบเนื่องจากศิลปะคองบองอยู่หลายจุด แต่ก็เริ่มปรากฏลักษณะใหม่ที่สัมพันธ์กับศิลปะมัณฑเลอีกหลายจุดเช่นกัน ผู้วิจัยจึงพิจารณาว่าพระพุทธรูปองค์นี้เป็นตัวอย่างที่สำคัญซึ่งแสดงลักษณะที่มีความก้ำกึ่งกันระหว่างศิลปะเดิมกับศิลปะใหม่ที่กำลังจะแพร่หลายจนกลายเป็นรูปแบบหลักในศิลปะมัณฑเล

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 37 ลักษณะที่ก้ำกึ่งระหว่างศิลปะคองบองและมัณฑเล จากภาพถ่ายเก่าพระพุทธรูปประธานวัดอะตูมะชิ ถ่ายไว้โดย Linnaeus Tripe

ที่มาภาพ: Noel F. singer, A Photographic Journey 1855-1925, 77.

สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะคองบอง

พระพุทธรูปศิลปะคองบองปรากฏลักษณะที่แตกต่างจากศิลปะอังวะอย่างเด่นชัดในสมัยพระเจ้าภะจีดอเป็นต้นมา และมีรายละเอียดที่อาจเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเล คือ การลดความสำคัญของรัศมี การให้ความสำคัญกับแถบเหนือพระนลาฏ การเกิดแบบแผนในการครองจีวรแบบห่มเฉียงปิดเหนือพระถันขวา การเริ่มแสดงริ้วจีวรทั่วองค์ และการเริ่มแสดงริ้วยับเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติโดยเฉพาะส่วนสังฆาฏิ

3.3.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

3.3.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน

ตัวอย่างพระพุทธรูปในอิริยาบถประทับยืน ในศิลปะคองบอง มีตัวอย่างหลักได้แก่ พระพุทธรูปหินอ่อนวัดมหาอองมเยบงซาน เมืองอังวะ[112] (ภาพที่ 38) ซึ่งสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นในระยะเดียวกับที่มีการสร้างหรือการบูรณะวัดในครั้งสำคัญซึ่งล้วนอยู่ในสมัยคองบอง คือ สร้างขึ้นโดยพระนางแมนุ มเหสีของของพระเจ้าภะจีดอ ใน พ.ศ.2361 ซึ่งเป็นปลายรัชสมัยของพระเจ้าปดุง และบูรณะครั้งสำคัญใน พ.ศ.2416 โดยมเหสีของพระเจ้ามินดง[113] กับตัวอย่างเสริมซึ่งไม่มีประวัติการสร้างที่แน่ชัด คือพระพุทธรูปหินอ่อนซึ่งเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุไว้ใน คริสตศตวรรษที่ 19 หรือราวพุทธศตวรรษที่ 24-25 (ภาพที่ 39) พระพุทธรูปทั้ง 2 องค์นี้ ปรากฏลักษณะร่วมกัน และตรวจสอบพบรายละเอียดที่เป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลได้ดังนี้

รายละเอียดที่เป็นพื้นฐานแก่พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะมัณฑเล ได้แก่

1) ประทับยืนห่มจีวรแบบคลุมพระอังสาทั้งสองข้างโดยชายจีวรด้านล่างที่ต่อจากข้อพระหัตถ์และตกลงข้างพระวรกายแสดงริ้วหยักทบที่สมมาตรกันทั้งสองข้างซึ่งเป็นพื้นฐานจากศิลปะพุกาม แต่ตัวอย่างในศิลปะคองบองนี้พบว่าไม่ทำรอยทบเป็นเขี้ยวตะขาบอย่างที่พบในพระพุทธรูปยืนศิลปะพุกามแล้ว และเป็นพื้นฐานสืบเนื่องสู่ศิลปะมัณฑเลที่ทำริ้วยับส่วนนี้อย่างสมจริงตามธรรมชาติขึ้น

2) มีการเริ่มทำจีวรแบบห่มแหวก โดยจีวรส่วนที่เหลือจากคลุมพระอังสาทั้งสองข้างแล้วยาวถึงช่วงกลางพระวรกาย ได้แหวกออกเพราะปลายต้องยึดผ้ากับส่วนพระกรแต่ละข้าง ทั้งนี้ศิลปะคองบองไม่เห็นการ “แหวก” ออกสองข้างชัดเจนอย่างมัณฑเล เพราะศิลปะคองบองมักแสดง

---

[112] ผู้วิจัยตรวจสอบไม่พบนามพระพุทธรูป

[113] Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 114.

พระหัตถ์ข้างขวายกขึ้นทาบพระอุระ แล้วทอดพระหัตถ์ซ้ายลงแตะชายจีวร การแสดงพระหัตถ์ในระดับที่ต่างกันนี้ทำให้เห็นชายผ้าที่แหวกออกได้ชัดเพียงด้านซ้ายเท่านั้น

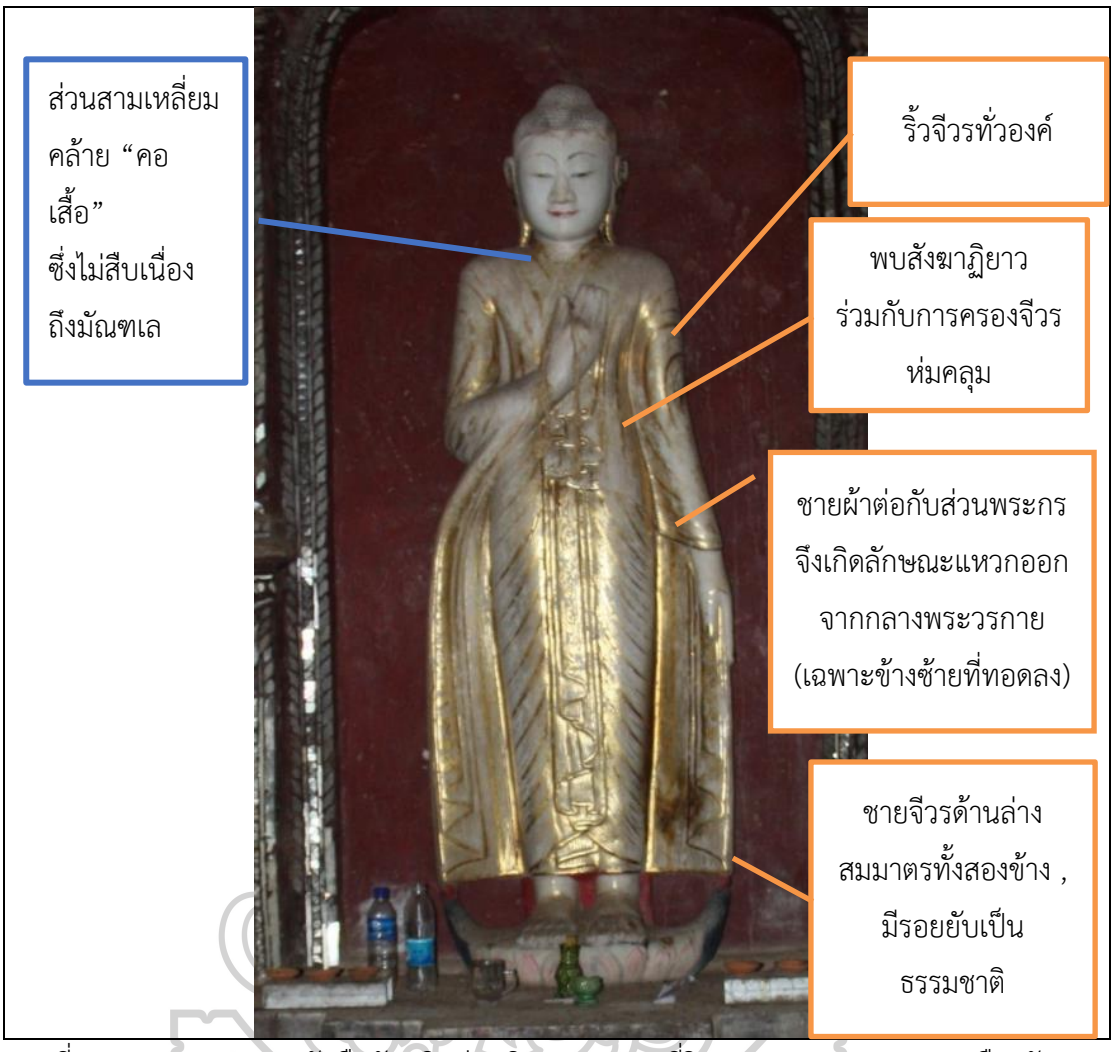
3) การทำริ้วจีวรทั่วองค์ ซึ่งสอดคล้องกับลักษณะที่พบในพระพุทธรูปประทับนั่งบางองค์ในศิลปะคองบอง ดังพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ที่ได้กล่าวถึงแล้วในหัวข้อที่ว่าด้วยการตรวจสอบศิลปกรรมจากพระพุทธรูปประทับนั่ง จึงสันนิษฐานได้ว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีนเช่นเดียวกัน และจะเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลด้วย

4) ส่วนสังฆาฏิมีลักษณะที่สัมพันธ์กับที่พบในพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะคองบอง คือเป็นสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี แสดงการทับซ้อนเลียนแบบธรรมชาติและแสดงมิติความหนาของผ้า นอกจากนี้การปรากฏสังฆาฏิร่วมกับการห่มจีวรแบบห่มคลุมนี้อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเลด้วย

ส่วนลักษณะที่ไม่เป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเล คือ จีวรที่นอกจากอุตราสงค์ (ผ้าจีวรสำหรับห่ม) แล้วยังมีการใช้ผ้าอีกผืนหนึ่งคลุมพระอังสา จึงเกิดแนวขอบจีวรรูปสามเหลี่ยมคล้ายคอเสื้อ ซึ่งจะไม่ปรากฏในศิลปะมัณฑเล จึงไม่ขอนำเสนอประเด็นดังกล่าวในที่นี้

นอกจากนี้ ลักษณะพระหัตถ์ขวายกทาบพระอุระ และพระหัตถ์ซ้ายทอดตรงข้างพระวรกาย ซึ่งเป็นการวางตำแหน่งพระหัตถ์ในทิศทางตรงกันข้ามสืบเนื่องจากแบบแผนในศิลปะพุกาม จะไม่ปรากฏอีกในศิลปะมัณฑเล

อีกทั้งพระหัตถ์ซ้ายที่ “สัมผัส” ชายจีวรนั้น เดิมในศิลปะพุกามมีแบบแผนในการกำพระหัตถ์รวบชายจีวร ในขณะที่ศิลปะคองบองดังตัวอย่างข้างต้นทอดพระหัตถ์ซ้ายลงโดยเหยียดนิ้วพระหัตถ์แตะชายจีวร และต่อมาในศิลปะมัณฑเลจะพบว่าพระหัตถ์ซ้ายหวนกลับมาเคร่งครัดในการจับชายจีวรอีก ทั้งนี้การจับชายจีวรด้วยพระหัตถ์ซ้ายของศิลปะพุกามและมัณฑเลมีความแตกต่างกันโดยจะได้นำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยศิลปะมัณฑเล ดังนั้นในส่วนลักษณะพระหัตถ์ที่สัมผัสจีวรในศิลปะที่กล่าวมาจึงไม่เป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเล



ภาพที่ 38 พระพุทธรูปประทับยืนวัสดุหินอ่อนศิลปะคองบองที่วิหารมหาอองมเยบงซาน เมืองอังวะ

ภาพที่ 39 พระพุทธรูปประทับยืนวัสดุหินอ่อนเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม
ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-253 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2564

3.3.4.2 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์

พระพุทธรูปประทับไสยาสน์ ศิลปะคองบองมีตัวอย่างหลักคือพระพุทธรูปที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์โฟลคสโตน (Folkestone Museum) ประเทศอังกฤษ (ภาพที่ 40) มีลักษณะสำคัญคือมีริ้วจีวรทั่วองค์สอดคล้องกับที่พบในกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งและยืน ส่วนสังฆาฏิยังคงเป็นแผ่นยาวทอดผ่านแกนกลางพระวรกายในลักษณะเดียวกับพระพุทธรูปประทับยืน (ประเด็นนี้ต่างจากศิลปะมัณฑเลที่ทำสังฆาฏิตกสู่พระแท่นตามทิศทางของแรงโน้มถ่วง) การจัดวางตำแหน่งส่วนต่างๆ ของพระพุทธสรีระเป็นการประทับสีหไสยาสน์โดยใช้พระกรรองรับพระเศียร ใช้พระกัประ (ศอก) ตั้งบนพระแท่น มีพระเขนยรองใต้พระกัจฉะ (รักแร้) และพระชานุทั้งสองข้างเหยียดตรง (ต่างจากศิลปะมัณฑเลพระชานุเหลื่อมกัน) ดังนั้นรูปแบบโดยรวมของพระพุทธไสยาสน์ศิลปะคองบองดังตัวอย่างนี้จึงไม่มีความเกี่ยวข้องหรือเป็นพื้นฐานที่สำคัญแก่ศิลปะมัณฑเล

ภาพที่ 40 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัสดุหินอ่อน เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์โฟลคสโตน (Folkestone Museum) ประเทศอังกฤษ
ที่มาภาพ: https://artuk.org/discover/stories/the-art-of-lying-reclining-figures-through-history เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2564.

3.3.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง: อิทธิพลศิลปะอยุธยาระลอกที่ 2

พระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะคองบองมีการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะอังวะอย่างเด่นชัดในส่วนศิราภรณ์และสังวาล ในส่วนของศิราภรณ์นั้นเดิมในศิลปะอังวะยังคงเป็นมงกุฎประดับด้วยตาบสามเหลี่ยมขนาดใหญ่โดยรอบอันเป็นพื้นฐานจากศิลปะพุกาม แต่ในศิลปะคองบองได้เปลี่ยนเป็นมงกุฎยอดแหลมอย่าง "มงกุฎทรงชฎา" หรือเป็นแป้นกลมประดับกระจังสามเหลี่ยมขนาดเล็ก ซ้อนชั้นสอบขึ้นถึงส่วนยอด และส่วนเครื่องประดับพระกรรณเปลี่ยนความนิยมจากกรรเจียกผ้ามาสู่การเป็นกรรเจียกลายกระหนก ส่วนสังวาลพบการทำสังวาลที่โยงจากพระอังสาทั้งสองข้างมาไขว้กันกลางพระอุระโดยมีตาบทับหรือประจำยามอกเป็นตัวยึดเชื่อม

ลักษณะที่กล่าวมานี้ปรากฏแพร่หลายอยู่ก่อนในศิลปะอยุธยาโดยเฉพาะตั้งแต่ในรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททอง (พุทธศตวรรษที่ 22) เป็นต้นมา[114] (ภาพที่ 41) ศิลปะคองบองจึงน่าจะได้อิทธิพลเครื่องทรงรูปแบบนี้จากศิลปะอยุธยาที่แพร่สู่พม่าครั้งสำคัญอีกครั้งหรือนับเป็น

[114] ศศี ยุกตะนันทน์, “คตินิยมในการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยอยุธยา” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532), 110.

“ระลอกที่ 2”[115] จากเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 พ.ศ 2310 ซึ่งพม่าได้กวาดเอาผู้คนที่มีความชำนาญในสาขาต่างๆ เช่นนักแสดงละคร ดนตรี ช่าง แพทย์ โหร ช่างทอผ้า ช่างเงิน ช่างทอง กวี ฯลฯ กลับไปยังพม่ายังผลให้เกิดการฟื้นฟูวรรณคดีและศิลปะพม่า[116] โดยมีอิทธิพลศิลปะอยุธยาเข้าไปผสมผสาน จนทำให้ศิลปะแบบ "โยเดีย" หรือแบบอยุธยาแพร่หลายเป็นอย่างมากโดยเฉพาะในราชสำนัก[117]

ภาพที่ 41 พระพุทธรูปวัดหน้าพระเมรุ ตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยา

พระพุทธรูปสำคัญศิลปะคองบองในสายงานช่างหลวงโดยเฉพาะในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอเป็นต้นมาพบเครื่องทรงลักษณะนี้หลายตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ[118]

---

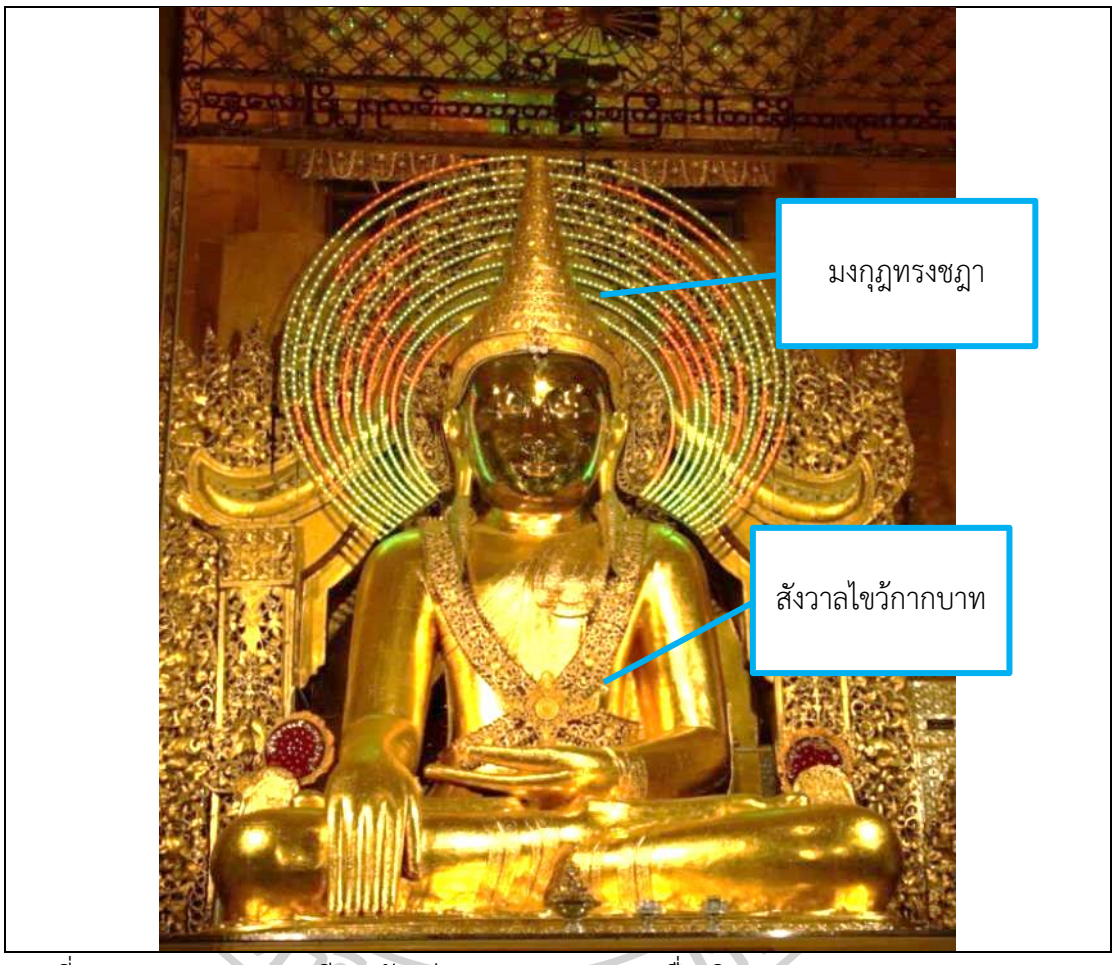
[115] ระลอกที่ 1 เกิดขึ้นในศิลปะอังวะ

[116] หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 176.

[117] โปรดดูเพิ่มเติมใน สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**,** เที่ยวเมืองพม่า, 240.

[118] ปัจจุบันไม่ได้ทรงเครื่อง แต่มีเครื่องทรงเก็บรักษาไว้ข้างองค์พระ บ้างว่าแต่เดิมมีการทรงเครื่องทรงสำรับนี้ ต่อมาภิกษุที่ดูแลวัดได้ถอดออกมาดังที่ปรากฏ Khin Myint Swe, "The Four Great Pagodas of Amarapura", **Yadanabon University Research Journal** 9,1 (2018): 11.

พระพุทธรูปศาสยสีหะ (ภาพที่ 42) รวมทั้งพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองมัณฑเลที่สร้างในรัชสมัยพระเจ้ามินดงด้วย แต่ในการศึกษานี้ตรวจสอบไม่พบประวัติการสร้างเครื่องทรงว่าเป็นของเดิมหรือสร้างขึ้นในสมัยคองบองหรือไม่



ภาพที่ 42 พระพุทธรูปศากยสีหะ ตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะคองบอง

ถึงกระนั้น พบว่ารูปแบบของเครื่องทรงพระพุทธรูปข้างต้น มีลักษณะสอดคล้องกับศิลปกรรมสมัยคองบองในประเภทอื่นที่น่าจะเป็นฝีมือช่างในสมัยคองบอง ได้แก่ งานแกะสลักไม้รูปครุฑที่วัดบากะหย่า เมืองอังวะ[119] และทวารบาลไม้แกะสลักที่วัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ[120]

---

[119] วัดนี้สร้างในรัชสมัยพระเจ้าปดุง แล้วเกิดเพลิงไหม้เสียหายในสมัยพระเจ้าภะจีดอ ต่อมาจึงได้รับการบูรณะในรัชสมัยพระเจ้าพุกามิน Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 197.

[120] วัดนี้สร้างขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 19 โดยพระโอรสองค์หนึ่งในพระเจ้าสารวดีนามว่าปยีมินตา(แปลว่าเจ้าชายแปร) วัดนี้จึงเรียกขานตามนามเจ้าชายผู้สร้างวัด Ibid., 199.

(ภาพที่ 43) จึงอนุมานได้ว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องที่เป็นสายงานช่างหลวงในศิลปะคองบองก็ควรใช้เครื่องทรงลักษณะนี้โดยแพร่หลายเช่นกัน

รูปแบบเครื่องทรงลักษณะดังกล่าวปรากฏสืบเนื่องถึงศิลปะมัณฑเลด้วย ดังนั้นเกณฑ์ในการแยกพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะคองบองกับมัณฑเลจึงจำเป็นต้องพิจารณาจากองค์พระพุทธรูปโดยเฉพาะส่วนจีวรหรือลักษณะพระหัตถ์ร่วมด้วย โดยจะได้นำเสนอตัวอย่างในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเลซึ่งจะนำเสนอในบทถัดไป

ภาพที่ 43 งานแกะสลักไม้รูปครุฑที่วัดบากะหย่า เมืองอังวะ และทวารบาลไม้แกะสลักที่วัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ

บทที่ 4
พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล: รูปแบบศิลปกรรมและประติมานวิทยาที่สำคัญ

ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 อาณาจักรพม่ามีการสถาปนาราชธานีขึ้นใหม่นามว่า “มัณฑเล” ใน พ.ศ.2400 มีกษัตริย์ปกครอง 2 พระองค์ คือพระเจ้ามินดง (ครองราชย์ พ.ศ.2396-2421) และพระเจ้าธีบอ (ครองราชย์ พ.ศ.2421-2428) แล้วสิ้นสุดยุคสมัยลงใน พ.ศ.2428 จากการที่พม่าเสียเอกราชแก่อังกฤษ ช่วงเวลาสั้นๆ ของราชธานีแห่งนี้เป็นช่วงเวลาสำคัญที่มีการเปลี่ยนแปลงทั้งสภาพบ้านเมืองและศิลปะ[121] รวมถึงการสร้างประติมากรรมพระพุทธรูปซึ่งเป็นประเด็นหลักของงานศึกษานี้ด้วย

แต่เนื่องด้วยงานศึกษาหรืองานเขียนทางวิชาการที่เกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่ผ่านมายังไม่พบการตรวจสอบลักษณะทางศิลปกรรมโดยวิเคราะห์พัฒนาการด้านรูปแบบ และอธิบายความหมายในเชิงประติมานวิทยาเท่าที่ควรนัก ยิ่งไปกว่านั้นยังมักพบความคลุมเครือในการอธิบายรูปแบบศิลปะมัณฑเลโดยใช้หลักฐานทางศิลปกรรมที่กำหนดอายุไว้กว้างๆ ในพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งอาจพ้นสมัยราชธานีมัณฑเลและเป็นศิลปกรรมในสมัยอาณานิคมฯ แล้ว[122]

งานศึกษานี้จึงมุ่งศึกษาเพิ่มเติมในประเด็นที่ยังเป็นปัญหาดังที่กล่าวมาเพื่อให้ได้องค์ความรู้เกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่ละเอียดสมบูรณ์ยิ่งขึ้น โดยจะตรวจสอบการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลอย่างละเอียด ทั้งเทียบเคียงกับศิลปะหลักของพม่าในระยะก่อนหน้าคือ ศิลปะแบบพุกาม อังวะ และคองบอง รวมทั้งศิลปะภายนอกพม่า จากนั้นจะนำรายละเอียดที่พบการเปลี่ยนแปลงมา “พิจารณาเฉพาะส่วน” เพื่อสามารถระบุแบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล นอกจากนี้จะตรวจสอบประเด็นทางประติมานวิทยาที่สำคัญเกี่ยวกับศิลปะมัณฑเลด้วย

การศึกษาในบทนี้จะทำให้ทราบรูปแบบที่สามารถใช้กำหนดได้ว่าเป็น แบบแผนของ "ศิลปะมัณฑเล" ซึ่งในงานศึกษานี้หมายถึงรูปแบบที่เป็นงานช่างในพื้นที่ส่วนกลางของพม่า ไม่รวมถึงกรณีที่สร้างตามอย่างโดยช่างในท้องถิ่นอื่น นอกจากนี้ยังทำให้ทราบความหมายทางประติมานวิทยาของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในอิริยาบถที่สำคัญ องค์ความรู้ที่จะได้จากการตรวจสอบดังกล่าวนี้จะ

---

[121] รายละเอียดว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงสภาพบ้านเมืองของพม่าระยะนี้ โปรดดู Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma** (Cambridge: Cambridge University Press, 2001), 104-129.

[122] ความคลุมเครือดังกล่าวพบในงานเขียนเช่น Virginia McKeen Di Crocco, “Arts and Crafts”, **Burmese Design and Architecture** (Singapore: Periplus, 2000), 140-141. และ Alexandra Green and T. Richard Blurton, eds., **Burma: art and archaeology** (London: British Museum Press, 2002) 61-62.

สามารถใช้เป็นเกณฑ์สำหรับตรวจสอบพระพุทธรูปแบบมัณฑเลในพื้นที่อื่นด้วย ดังจะนำเสนอในบทต่อๆ ไป

ผู้วิจัยขอนำเสนอการตรวจสอบประเด็นที่กล่าวมาโดยจำแนกเป็น 3 ส่วน ได้แก่ 4.1 การตรวจสอบรูปแบบโดยรวมของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล 4.2 การตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลโดย “พิจารณาเฉพาะส่วน” เพื่อสามารถระบุแบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล และ 4.3 การวิเคราะห์ในประเด็นทางประติมานวิทยา ดังรายละเอียดในแต่ละส่วนต่อไปนี้

4.1 การตรวจสอบรูปแบบโดยรวมของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล

4.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน

มัณฑเล หรือ “ยะดะนาบง” เป็นราชธานีแห่งสุดท้ายของพม่า สถาปนาขึ้นใน พ.ศ. 2400 มีกษัตริย์ปกครองเพียงสองพระองค์ คือ พระเจ้ามินดง (ครองราชย์ พ.ศ.2396-2421) และพระเจ้าธีบอ (ครองราชย์ พ.ศ.2421-2428) แล้วสิ้นสุดยุคสมัยลงใน พ.ศ.2428 จากการที่พม่าเสียเอกราชแก่อังกฤษ[123]

แม้ราชธานีนี้จะสถาปนาขึ้นโดยกษัตริย์ในราชวงศ์คองบอง แต่เนื่องด้วยเป็นยุคสมัยทางศิลปะที่มีความแตกต่างจากศิลปะคองบองเป็นอย่างมาก (ดังจะได้กล่าวถึงในส่วนที่ว่าด้วยลักษณะทางศิลปกรรม) นักวิชาการจึงมักจำแนกยุคสมัยศิลปะนี้ออกเป็นอีกยุคสมัยหนึ่งในฐานะ “ศิลปะมัณฑเล”[124]

ในต้นสมัยราชธานีมัณฑเลนี้ มีการพัฒนาบ้านเมืองให้สอดคล้องกับความทันสมัยอย่างตะวันตก[125] ในขณะเดียวกันพระเจ้ามินดงก็ทรงเอาพระทัยใส่ในการศาสนาดังประเพณีโบราณด้วย ดังที่ทรงจัดให้มีการสังคายนาพระไตรปิฎกขึ้นที่เมืองมัณฑเลด้วย[126] ดังนั้น พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลจึงอาจก่อลักษณะหรือรูปแบบศิลปกรรมโดยสัมพันธ์กับแรงบันดาลใจทางศิลปะที่หลากหลาย ดังจะได้ตรวจสอบในงานศึกษานี้

---

[123] โปรดดูเพิ่มเติมใน หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 237-268.

[124] เช่นงานศึกษาของ Anne-May Chew โปรดดู Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung, Central Burma: architecture, sculpture and murals**.

[125] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 2

[126] การนับลำดับครั้งของการทำสังคายนาฯ อาจมีความคลาดเคลื่อนกันในแต่ละประเทศ ดังกรณีการสังคายนาฯ สมัยพระเจ้ามินดงนี้ทางพม่าถือเป็นครั้งที่ห้า โดยสามครั้งแรกเกิดในอินเดีย ครั้งที่สี่เกิดในลังกา โปรดดู หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 245-246.

4.1.2 ลักษณะที่สำคัญ และตัวอย่างศิลปกรรม

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลซึ่งเป็นประเด็นหลักของงานศึกษานี้ มีลักษณะทางศิลปกรรมแตกต่างจากศิลปะคองบองในหลายรายละเอียด เป็นต้นว่า ไม่มีการทำรัศมีเหนือพระเศียร เหนือพระนลาฏมีกรอบพระพักตร์เสมอ จีวรแสดงริ้วทั่วองค์ โดยเฉพาะส่วนสังฆาฏิที่แสดงริ้วยับของผ้าเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติอย่างเด่นชัด และยังเลิกทำส่วนรอยแบ่งรูปวงโค้งบนสังฆาฏิที่ปรากฏต่อเนื่องมาในพระพุทธรูปพม่าตั้งแต่พุกามตอนต้น ในขณะเดียวกันลักษณะที่เคยปรากฏในพุกามตอนต้นบางลักษณะได้กลับมาปรากฏอีกในศิลปะมัณฑเล เช่น นิ้วพระหัตถ์และนิ้วพระบาทเริ่มปรากฏแนวโน้มการทำนิ้วที่ยาวเหลื่อมกันตามธรรมชาติ มีการแยกนิ้วชี้ของพระหัตถ์ซ้ายออกจากนิ้วที่เหลือ และยังพบการทำชายจีวร “รูปพัด”ระหว่างข้อพระบาทที่เริ่มหายไปตั้งแต่พุกามตอนปลายด้วย

การที่ศิลปะมัณฑเลพบลักษณะที่ไม่ใช่ความสืบเนื่องจากศิลปะศิลปะคองบองซึ่งเป็นยุคสมัยที่ใกล้กัน และยังมีลักษณะพ้องกับที่เคยปรากฏในศิลปะพุกามตอนต้นซึ่งเป็นยุคสมัยหรือช่วงเวลาที่ไกลกันมาก ทำให้เป็นประเด็นปัญหาที่ควรตรวจสอบถึงอิทธิพลศิลปะที่มีผลต่อการก่อรูปแบบเป็นศิลปะมัณฑเลว่าการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในส่วนใดเป็นผลสืบเนื่องจากพื้นฐานในศิลปะพม่าเอง และส่วนใดที่เกี่ยวข้องกับอิทธิพลศิลปะจากภายนอก ทั้งนี้ ประเด็นที่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญจะนำไปวิเคราะห์โดยละเอียดในการพิจารณาเฉพาะส่วน เพื่อระบุลักษณะที่จะสามารถใช้เป็นแบบแผนของ “ศิลปะมัณฑเล” หรือแบบแผนอย่างงานช่างหลวงซึ่งงานศึกษานี้จะนำไปใช้เป็นรูปแบบอ้างอิงในการตรวจสอบกับตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่อื่นๆ ทั้งในพม่าและไทยต่อไปได้

สำหรับตัวอย่างที่ใช้ในการศึกษา พบปัญหาว่า พระพุทธรูปที่ประดิษฐาน ณ ที่เดิม หลงเหลืออยู่น้อยมาก หรือได้รับการบูรณะจนเปลี่ยนแปลงรูปแบบ ดังนั้นผู้วิจัยจึงใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปที่อ้างอิงการกำหนดอายุของนักวิชาการก่อนหน้า คือ Win Maung (Tampawady) ว่าเป็นงานในรัชสมัยพระเจ้ามินดง คือพระพุทธรูปสำริดที่เก็บรักษาที่ Northern Illinois University[127] (ภาพที่ 44) ซึ่งแสดงลักษณะสัมพันธ์กับพระพุทธรูปอีกตัวอย่างหนึ่งซึ่งสร้างด้วยวัสดุปูนปั้นพบที่หมู่บ้าน Wa Chat ใกล้เมืองสะกาย ซึ่ง Win Maung (Tampawady) นักวิชาการชาวพม่ากำหนดอายุว่าสร้างขึ้นระยะเดียวกับวัดที่ประดิษฐานซึ่งสร้างโดยขุนนางท่านหนึ่งของพระเจ้ามินดง เมื่อ พ.ศ. 2407[128] (ภาพที่ 45) และมีตัวอย่างพระพุทธรูปในรัชสมัยพระเจ้าธีบอคือพระพุทธรูปในวิหารชเวนันดอเจาง์ที่

---

[127] Win Maung (Tampawady) นักวิชาการชาวพม่า, ให้ทรรศนะต่อผู้ศึกษา เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน พ.ศ.2563.

[128] Win Maung (Tampawady) นักวิชาการชาวพม่า, ให้ทรรศนะต่อผู้ศึกษา เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน พ.ศ.2563.

อยู่ในสภาพสมบูรณ์และมีประวัติการสร้างว่าพระเจ้าธีบอโปรดให้สร้างขึ้นตั้งแต่ต้นรัชกาลเพื่ออุทิศแด่พระราชบิดาโดยใช้เถ้าจากเครื่องทรงของพระเจ้ามินดงเป็นวัสดุ[129] (ภาพที่ 46)

อนึ่ง แม้ในการตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะพุกาม อังวะ และคองบอง ของงานศึกษานี้ผู้วิจัยจะอิงตามรูปแบบศิลปะ ไม่ใช่ยุคสมัยของราชวงศ์หรือราชธานี แต่ในกรณีศิลปะมัณฑเลซึ่งเป็นศิลปะหลักที่มุ่งตรวจสอบในงานศึกษานี้ พบการสืบเนื่องรูปแบบตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 – ปัจจุบัน ดังนั้นในกรณีนี้จึงไม่สามารถตรวจสอบตัวอย่างโดยอิงตาม “รูปแบบมัณฑเล” ได้ และมีความจำเป็นต้องกำหนดตัวอย่างในการตรวจสอบจากพระพุทธรูปที่เชื่อถือได้ว่าสร้างในสมัยราชธานีมัณฑเล

ภาพที่ 44 พระพุทธรูปสำริดที่เก็บรักษาที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยส์, สหรัฐอเมริกา ที่มาภาพ https://www.niu.edu/clas/burma/collections/art/sculptures/sculpture_16.shtml เข้าถึงเมื่อ 3 มิถุนายน พ.ศ.2563.

[129] Myat Daung Maung, “ The Shwenandaw Monastery at Mandalay, ” **Forward** 3, 2 (1 February 1965): 13-19, quoted in Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 174.

ภาพที่ 45 พระพุทธรูปองค์หนึ่งที่หมู่บ้าน Wa Chat ใกล้เมืองสะกาย
ที่มาภาพ U Win Maung (Tampawady)

ภาพที่ 46 พระพุทธรูปประธานวัดชเวนันด่อเจาง์ สร้างในต้นรัชสมัยพระเจ้าธีบอ

4.1.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะมัณฑเล: พื้นฐานทางรูปแบบจากศิลปะภายในและภายนอกพม่า

การศึกษานี้พบว่าพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่ปรากฏแบบแผนศิลปะของตนเองขึ้นในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 มีการก่อรูปโดยมีพื้นฐานจากศิลปะภายในและภายนอกพม่า ดังนี้

4.1.3.1 พื้นฐานจากศิลปะภายในพม่าที่มีผลต่อพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล

จากการตรวจสอบรูปแบบศิลปะดังที่นำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะพม่าก่อนเข้าสู่สมัยศิลปะมัณฑเล คือ พุกาม อังวะ และคองบองนั้น พบการเปลี่ยนแปลงที่แสดงลำดับให้เห็นได้ว่าเป็นพัฒนาการภายในของศิลปะพม่า ซึ่งสรุปเฉพาะรายละเอียดที่เป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลทั้งโดยตรง(ในด้านรูปแบบศิลปะ) และโดยอ้อม(ในด้านแนวคิด) ได้ดังนี้[130]

ศิลปะพุกาม

ศิลปะพุกามตอนต้นเป็นพื้นฐานด้านแนวคิดในแบบแผนการ**ครองจีวรแบบห่มเฉียงในพระพุทธรูปประทับนั่ง**และ**ห่มคลุมในพระพุทธรูปประทับยืน**แก่ศิลปะมัณฑเล โดยไม่เป็นพื้นฐานด้านรูปแบบเพราะมีความแตกต่างกันมากดังที่นำเสนอไว้แล้ว

ต่อมาในศิลปะพุกามตอนปลาย ได้พื้นฐานด้านแนวคิดในการทำ**สังฆาฏิยาวจรดพระนาภี**แก่ศิลปะพม่าระยะต่อมาสืบเนื่องถึงมัณฑเลด้วย

ศิลปะอังวะ

ศิลปะอังวะ เป็นพื้นฐานด้านแนวคิดให้แก่ศิลปะมัณฑเลในการทำ**สังฆาฏิยาวจรดพระนาภี**(เพิ่มเติมจากที่เริ่มแพร่หลายในพุกามตอนปลาย) และเป็นพื้นฐานด้านแนวคิดการทำ**แถบแคบเหนือพระนลาฏ**ที่ต่อมาจะพัฒนาจนกลายเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเล อีกทั้งเป็นพื้นฐานด้านรูปแบบในการทำ**พระวรกายที่เพรียวบาง** คล้ายสรีระของผู้คนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ศิลปะคองบอง

ศิลปะคองบอง เป็นพื้นฐานด้านแนวคิดให้แก่ศิลปะมัณฑเลในการเปลี่ยนแปลงส่วนพระเศียรโดย**ลดความสำคัญของรัศมี**และ**เพิ่มความสำคัญของแถบเหนือพระนลาฏ**ซึ่งต่อมาได้พัฒนาเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเล, การเกิดแบบแผนในการ**ครองจีวรแบบห่มเฉียงปิดเหนือพระถันขวา**, การเริ่มปรากฏพระพุทธรูปที่มี**ริ้วจีวรทั่วองค์** และการเปลี่ยนแปลงในส่วน**สังฆาฏิที่เริ่มแสดงการหยักทบเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติ**

จากรายละเอียดข้างต้นพบได้ว่า พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลยังมีลักษณะที่ไม่ปรากฏในศิลปะพม่าระยะก่อนหน้า เช่น การทำริ้วจีวรทั่วองค์แบบสมจริงตามธรรมชาติ การไม่ทำรัศมีเหนือพระเศียร ฯลฯ ซึ่งอาจเป็นผลจากพื้นฐานศิลปะภายนอกพม่า ดังจะนำเสนอการตรวจสอบในหัวข้อถัดไป

---

[130] ศิลปะพุกาม อังวะ และคองบอง มีหลายรายละเอียดที่เป็นผลจากศิลปะภายนอกด้วยเช่นกัน โดยผู้วิจัยนำเสนอไว้ในแล้วหัวข้อที่ว่าด้วยการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม

4.1.3.2 พื้นฐานจากศิลปะภายนอกพม่าที่มีผลต่อพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล

1) พระเศียรที่ไม่มีรัศมี และมีส่วนประกอบบนพระพักตร์ที่คล้ายใบหน้ามนุษย์: ความละม้ายกับพระพุทธรูปศิลปะจีน

พระเศียรของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมีรายละเอียดที่แตกต่างไปจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าๆ อย่างเด่นชัดที่สุดคือการ **ไม่มีการทำรัศมีเหนือพระเศียร** แม้ว่าในศิลปะคองบองจะแสดงแนวโน้มในการลดความสำคัญของส่วนรัศมีลงและผู้วิจัยเชื่อว่าเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะมัณฑเลดังที่นำเสนอมา แต่ก็พิจารณาว่าแรงบันดาลใจจากศิลปะภายนอกซึ่งในกรณีนี้คือศิลปะจีนจะเป็นอีกแรงเสริมหนึ่งที่ทำให้ศิลปะมัณฑเลเลิกทำส่วนรัศมีเหนือพระเศียรโดยเด็ดขาด และคงมีผลให้มีการเน้นความสำคัญของส่วนอุษณีษะขึ้นชดเชยองค์ประกอบที่หายไป การวิเคราะห์ในประเด็นนี้จะแสดงโดยละเอียดในหัวข้อที่ 4.2 (การตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลโดยพิจารณาเฉพาะส่วนเพื่อระบุแบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล)

อนึ่ง ศิลปะจีนตั้งแต่สมัยหลังราชวงศ์ถังเป็นต้นมายังมีการทำจุดวงเรียบเกลี้ยง (bare spot) เหนือขึ้นไปจากไรพระศก (จึงไม่ใช่อุณาโลม) สื่อความหมายถึง “อุษณีษะ” อันเป็นที่ส่องสว่างของพระรัศมี[131]ประเด็นดังกล่าวอาจมีความสัมพันธ์ด้านแนวคิดต่อการทำกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเล ซึ่ง “กรอบพระพักตร์” เป็นอีกความหมายหนึ่งของศัพท์ “อุษณีษะ” นี้ด้วย[132] (โปรดดูข้อวิเคราะห์ประเด็นนี้ใน ส่วนที่ 3 ว่าด้วยการตรวจสอบทางประติมานวิทยา)

นอกจากส่วนพระเศียรแล้ว ส่วนประกอบบนพระพักตร์ยังมีการเปลี่ยนแปลงคือมีการให้ความสำคัญกับความสมจริงตามธรรมชาติ นักวิชาการบางท่านถึงกับมีทรรศนะต่อพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลว่า “ลดทอนลักษณะที่ศักดิ์สิทธิ์หรือเหนือธรรมชาติลง และมีใบหน้าที่เป็นมนุษย์มากขึ้น”[133] โดยมีลักษณะสำคัญเป็นต้นว่า พระขนงมีความโค้งน้อยลงหรือค่อนข้างขนานกับพระเนตร ดวงพระเนตรเรียวโดยปลายพระเนตรตวัดสูงกว่าด้านหัวพระเนตร พระนาสิกแคบลง พระโอษฐ์แย้มเล็กน้อยมีริมฝีพระโอษฐ์เรียวคล้ายธรรมชาติ ลักษณะเหล่านี้คล้ายกับที่แพร่หลายใน

---

[131] David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha** (Tokyo: Kodansha International,1978), 368.

[132] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัย เมื่อ 15 มิถุนายน 2563.

[133]Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 67.

ศิลปะจีน (ภาพที่ 47) และไม่สัมพันธ์กับพื้นฐานจากศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้า[134] จึงเป็นอีกรายละเอียดที่ศิลปะมัณฑเลมีพื้นฐานจากศิลปะภายนอก

ภาพที่ 47 พระพักตร์พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล (ตัวอย่างองค์ที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์) (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปศิลปะจีน ราชวงศ์หมิง (ขวา)
ที่มาภาพขวา https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1973-0726-81 เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 3 มิถุนายน 2563

2) พระหัตถ์และพระบาท: การเปลี่ยนแปลงจาก "นิ้วยาวเสมอ เรียงติดเป็นแพ ฝ่าพระบาทราบ" สู่รูปแบบอย่างศิลปะจีน

การเปลี่ยนแปลงของพระหัตถ์และพระบาทในศิลปะมัณฑเลคือ **นิ้วพระหัตถ์และพระบาทเริ่มแสดงความยาวที่เหลื่อมกันอย่างธรรมชาติมากขึ้น** ทั้งยัง**เริ่มปรากฏลักษณะการกระดกนิ้วพระหัตถ์ขวา** (นิ้วเรียงเหลื่อมกันไม่ติดเป็นแพ) และ**เหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายแยกจากนิ้วอื่น** โดยเฉพาะตัวอย่างพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ (ภาพที่ 46) ส่วนพระบาทยังพบแนวโน้มของการกลับมาให้ความสำคัญกับทำ**ฝ่าพระบาทที่มีความนูนอย่างธรรมชาติ**ในบางตัวอย่าง คือ พระพุทธรูปสำริดที่เก็บรักษาที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์ (ภาพที่ 44)

---

[134] พระพักตร์ของพระพุทธรูปพุกามเป็นอิทธิพลอินเดียเหนือ ต่อมาในอังวะและคองบองจึงกลายเป็นพระพักตร์ที่ได้รับอิทธิพลอยุธยา เช่น พระขนงโค้งไม่ชิดกัน มีไรพระศก ดังที่นำเสนอไว้ในแต่ละส่วน

การทำนิ้วพระหัตถ์และพระบาทยาวเหลื่อมกันในแต่ละส่วนนี้ แม้จะเคยปรากฏในพระพุทธรูปพม่าศิลปะพุกามตอนต้น แต่ได้สิ้นแบบแผนนี้ไปตั้งแต่ในพุกามตอนปลาย จนกระทั่งกลับมาปรากฏอีกในศิลปะมัณฑเล ดังนั้นแรงบันดาลใจของศิลปะมัณฑเลจึงคงมิใช่ศิลปะอินเดียหรือพุกามอีก (อีกทั้งลักษณะทางศิลปะโดยรวมยังแสดงความสัมพันธ์กับศิลปะข้างต้นน้อยมาก) มีงานศึกษาก่อนหน้าซึ่งวิเคราะห์ว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน[135] ซึ่งสอดคล้องกับกรณีรายละเอียดส่วนพระเศียรดังที่กล่าวไว้

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับข้อวิเคราะห์ถึงความเกี่ยวข้องกับศิลปะจีนนี้ และมีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่า พระหัตถ์และพระบาท ที่กล่าวมาแม้จะเคยปรากฏในพุกามตอนต้น ซึ่งเป็นผลจากการทำ “นิ้วแบบอินเดีย” ซึ่งพ้องกันกับ “นิ้วแบบจีน” แต่จากการตรวจสอบในหลายรายละเอียดพบว่าศิลปะพุกามตอนต้นไม่ได้เป็นพื้นฐานทางรูปแบบที่สืบถึงศิลปะมัณฑเล ดังนั้นในกรณีนี้จึงควรเป็นผลจากศิลปะจีนซึ่งพบลักษณะที่สัมพันธ์กันในหลายรายละเอียด (โปรดดูภาพและการวิเคราะห์เพิ่มเติมใน หัวข้อที่ 4.2 ที่ว่าด้วยการตรวจสอบโดยพิจารณาเฉพาะส่วน)

อนึ่ง การที่ลักษณะของพระหัตถ์และพระบาท (รวมถึงพระเศียรในหัวข้อแรก) ล้วนแสดงความสัมพันธ์ทางรูปแบบใกล้ชิดกับศิลปะจีน ยังทำให้วิเคราะห์ในเบื้องต้นนี้ได้ว่า แนวคิดสัจนิยมหรือการให้ความสำคัญกับความสมจริงตามธรรมชาติในศิลปะมัณฑเลนี้ มีพื้นฐานทางรูปแบบจากศิลปะจีนไม่ใช่ศิลปะตะวันตก แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธความเป็นไปได้ว่าศิลปะตะวันตกอาจเป็นอีกแรงบันดาลใจที่มีผลต่อแนวคิดสัจนิยมในพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 หรือศิลปะมัณฑเลด้วย

3) การทำริ้วจีวรทั่วองค์แบบสมจริงตามธรรมชาติ: สัจนิยมอย่างจีน และ “ชายจีวรรูปพัด” ที่กลับมาปรากฏอีก

จีวรของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมีลักษณะเด่นในการแสดงริ้วยับอย่างสมจริงตามธรรมชาติซึ่งต่างไปจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าอย่างมาก นักวิชาการได้เทียบเคียงลักษณะจีวรศิลปะมัณฑเลกับศิลปะอื่นในแง่มุมที่ต่างกันไป ทั้งลักษณะผ้าโทกา(toga) ของศิลปะกรีกโรมัน[136] และจีวรพระพุทธรูปจีน[137] ซึ่งมีความคุ้นเคยกับการทำจีวรแบบสมจริงอยู่ก่อน

ต่อประเด็นข้างต้นผู้วิจัยเห็นด้วยว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน ทั้งนี้เพราะการทำจีวรเป็นริ้วทั่วองค์แม้จะเริ่มปรากฏตั้งแต่ศิลปะคองบองตอนกลางแต่ก็ยังมีลักษณะค่อนข้าง

---

[135] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 67.

[136] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 66.

[137] อ้างถึงทรรศนะของ ฌอง บวสเซอลิเยร์ ใน หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์, **ศิลปะในประเทศพม่า** (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2554), 305-306.

เป็นริ้วประดิษฐ์ ในขณะที่ศิลปะมัณฑเลพัฒนาริ้วจีวรเหล่านี้จนกลายเป็นริ้วที่สมจริงตามธรรมชาติ กล่าวคือ **พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลแสดงมิติความหนาที่แตกต่างกันของผ้าอันเกิดจากริ้วยับและรอยทบจีวร** ในขณะเดียวกันก็ยังนำแนวคิดเรื่องการทำริ้วจีวรแบบสมจริงไปใช้กับส่วนประกอบที่ไม่พบในศิลปะจีนด้วย คือ ส่วน**สังฆาฏิยาวจรดพระนาภี(**ที่ปรากฏสืบเนื่องในศิลปะพม่าตั้งแต่ศิลปะพุกามตอนปลาย และต่อมาในศิลปะคองบองเริ่มพบแนวโน้มการทำแสดงริ้วยับบริเวณปลายสังฆาฏิในศิลปะคองบองดังที่นำเสนอไว้แล้ว) **ซึ่งศิลปะมัณฑเลได้สร้างแบบแผนในการทำสังฆาฏิให้มีริ้วทบซ้อนกันหลายทบตั้งแต่ช่วงกึ่งกลางพระอุระลงไปถึงพระนาภี**

จีวรในศิลปะมัณฑเลยังมีส่วนประกอบที่ต่างไปจากพื้นฐานในศิลปะคองบองโดยสิ้นเชิง และสะท้อนถึงอิทธิพลศิลปะจีนอย่างเด่นชัด คือ **ส่วนชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาท** ซึ่งกลับมาปรากฏอีกครั้งหลังจากที่เคยปรากฏในศิลปะพุกามแล้วสิ้นไปในศิลปะอังวะและคองบอง อย่างไรก็ตาม พบว่าชายจีวรรูปพัดในศิลปะมัณฑเลมีความแตกต่างกับกรณีศิลปะพุกาม โดยส่วนดังกล่าวในศิลปะพุกามคลี่ออกเป็นครึ่งวงกลมและมีริ้วห่างเท่า ๆ กันอย่างริ้วประดิษฐ์ ในขณะที่**ศิลปะมัณฑเลทำส่วนนี้เป็นริ้วธรรมชาติ จึงไม่เป็นรูปพัดที่ชัดเจนอย่างพุกาม แต่พ้องกันในแง่ที่ว่าเป็นรอยทบของผ้าที่แผ่ออกจากจุดกึ่งกลางคือระหว่างข้อพระบาทออกไปโดยรอบ** (โปรดดูภาพและการวิเคราะห์เพิ่มเติมในหัวข้อที่ 4.2 ที่ว่าด้วยการตรวจสอบโดยแยกส่วน)

ในขณะเดียวกัน ส่วนขอบสบงที่แยกเป็นสองชายซึ่งพบเรื่อยมาในศิลปะอังวะและคองบองนั้น เมื่อเข้าสู่ศิลปะมัณฑเลสามารถพบการเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดนี้ด้วยเช่นกัน โดยกลายเป็น**ขอบสบงที่โค้งไปตามพระชงฆ์แต่ละข้าง** ซึ่งเป็นลักษณะที่พบความแพร่หลายในศิลปะจีน

นอกจากนี้ ยังพบได้ว่าจีวรของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล **แสดงการหย่อนของผ้าที่สัมพันธ์กับแรงโน้มถ่วง กล่าวคือ ไม่มีการตวัดชายผ้าตั้งขึ้น ทั้งชายสังฆาฏิ และชายจีวรที่ปรกบริเวณฐาน** ลักษณะดังกล่าวอาจใช้ตรวจสอบกับตัวอย่างที่พบในพื้นที่อื่นซึ่งจะนำเสนอในบทถัด ๆ ไป

จากที่ได้ตรวจสอบพัฒนาการทางรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลโดยเทียบเคียงกับศิลปะอื่นทั้งภายในและนอกพม่า สามารถสรุปได้ว่า พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลก่อรูปแบบขึ้นโดยมีพื้นฐานในบางรายละเอียดจากศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้า และในขณะเดียวกันก็ได้รับอิทธิพลศิลปะจากภายนอกด้วย โดยศิลปะที่ปรากฏรูปแบบสัมพันธ์กันเด่นชัด คือ “ศิลปะจีน”

4.1.4 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

4.1.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน

งานศึกษาที่ผ่านมามีการอธิบายลักษณะของพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะมัณฑเลไว้พอสมควร[138] โดยมักกล่าวถึงลักษณะโดยรวมไว้ตรงกันว่า ประทับยืนห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง จีวรมีริ้วสมจริงอย่างธรรมชาติ พระหัตถ์ขวาทอดข้างพระวรกายแล้วหงายออกอย่างวรทมุทราพร้อมถือผลสมอ(myrobalan) พระหัตถ์ซ้ายทอดลงพร้อมทั้งจับชายจีวร และมักประทับบนฐานบัวขนาดย่อมซึ่งฐานลักษณะนี้เป็นพื้นฐานจากศิลปะปาละและเริ่มพบในศิลปะพม่าตั้งแต่พุกาม

ลักษณะข้างต้นเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปเมื่อกล่าวถึงพระพุทธรูปประทับยืนของศิลปะนี้ ทว่างานศึกษาข้างต้นอธิบายลักษณะพระพุทธรูปจากตัวอย่างที่คลุมเครือ หรือกำหนดอายุไว้อย่างกว้าง ๆ ว่าสร้างขึ้นในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 (คาบเกี่ยวทั้งพุทธศตวรรษที่ 24-25) เช่นเดียวกับที่มักพบในพิพิธภัณฑ์บางแห่ง[139] จึงเกิดความไม่แน่ชัดว่าตัวอย่างที่ใช้อ้างอิงรูปแบบเป็นศิลปกรรมในสมัยมัณฑเลหรือเป็นสมัยที่พม่าตกเป็นอาณานิคมฯ ซึ่งลักษณะทางศิลปกรรมอาจมีความแตกต่างกัน

ในงานศึกษานี้ผู้วิจัยจึงศึกษาเพิ่มเติมจากตัวอย่างในพื้นที่ที่สำรวจและในพิพิธภัณฑ์สำคัญโดยพบว่า ตัวอย่างพระพุทธรูปประทับยืนที่กำหนดอายุได้ค่อนข้างน่าเชื่อถือว่าเป็นงานในสมัยมัณฑเลอย่างแท้จริง มิใช่สมัยอาณานิคมฯ นั้นพบได้น้อยมาก แต่ก็พอพบตัวอย่างที่มีระบุประวัติการสร้างในสมัยมัณฑเลอยู่บ้าง ได้แก่ พระพุทธรูปประทับยืนองค์ที่ประดิษฐานฝั่งตะวันออกภายในวิหารอานันทเจดีย์ เมืองพุกาม (ภาพที่ 48) ซึ่งมีประวัติว่าเป็นพระพุทธรูปไม้สักที่สร้างขึ้นในรัชสมัยพระเจ้ามินดง โดยขุนนางที่ปกครองเมืองพุกามชื่ออูโพ(U Hpo) เพื่อทดแทนองค์เดิมที่เพลิงไหม้ ส่วนองค์ที่ประจำทั้ง 3 ทิศที่เหลือไม่ใช่งานในสมัยมัณฑเล[140]

---

[138] เช่น Alexandra Green, ed., “Buddha Images”, **Eclectic collecting art from Burma in the Denison Museum** (Honolulu: University of Hawaii Press, 2008), 201-202. และ Sylvia Fraser-Lu, **Buddhist Art of Myanmar** (New York: Asia Society Museum, 2015), 168-169.

[139] เช่น พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม และพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง ดังที่นำเสนอตัวอย่างไว้

[140] องค์ด้านทิศเหนือและใต้เป็นของเดิมในศิลปะพุกามซึ่งแกะสลักจากไม้ทั้งลำ [องค์ด้านทิศเหนือมีการเติมกรอบพระพักตร์เข้าไปในภายหลัง อาจเป็นในสมัยมัณฑเลหรือหลังจากนั้น-เพิ่มเติมโดยผู้วิจัย] ส่วนองค์ด้านทิศตะวันตกมีประวัติว่าสร้างขึ้นใหม่จากไม้สนเมื่อราว 200 ปีก่อนโดยพ่อค้าในเมืองพุกามชื่อ U San Nyien เพื่อทดแทนองค์เดิมที่สร้างจากโลหะ ต่อมาใน พ.ศ.2446 จึงมีการเพิ่มส่วนกรอบพระพักตร์ [หากประวัตินี้บันทึกไว้ถูกต้อง ย่อมแสดงว่าการสร้างองค์ใหม่ขึ้นแทนของเดิมนี้เกิดขึ้นในช่วงปลายศิลปะอังวะ-ต้นคองบอง สอดคล้องกับการมีมุทราที่ต่างไปจากองค์อื่นๆ โดยพระหัตถ์ขวาทำอภัยมุทราและพระหัตถ์

พระพุทธรูปในตัวอย่างข้างต้นยังมีรูปแบบสอดคล้องกับพระพุทธรูปประทับยืน วัสดุหินอ่อน เก็บรักษาในคลังพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ภาพที่ 48) มีประวัติว่านำมาจากมัณฑเลในปี พ.ศ. 2423 ตรงกับรัชสมัยพระเจ้าธีบอ[141] จึงเป็นอีกตัวอย่างหนึ่งที่เชื่อถือได้ว่าเป็นศิลปกรรมที่สร้างในช่วงเวลาที่มัณฑเลเป็นราชธานี

ภาพที่ 48 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปฝั่งทิศตะวันออก อานันทเจดีย์ พุกาม (ซ้าย) และ พระพุทธรูปประทับยืนที่เก็บรักษาในคลังพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม (ขวา)

ซ้ายยกขึ้นจับชายจีวร ส่วนการที่ชายจีวรเป็นริ้วสมจริงอย่างศิลปะมัณฑเลนั้นคงมีการบูรณะเพิ่มเติมในระยะหลังซึ่งอาจเป็นคราวเดียวกับที่เติมส่วนกรอบพระพักตร์ให้พระพุทธรูปองค์นี้ อย่างไรก็ตามลักษณะโดยรวมของพระพุทธรูปองค์นี้จึงมีความผสมผสาน จึงไม่นำมาใช้เป็นตัวอย่างในงานศึกษานี้ -เพิ่มเติมโดยผู้วิจัย] โปรดดู Khin Khin Si, “Art and Architecture of Ananda Temple,”: 125.

[141] แม้ปีที่ระบุจะเป็นจะเป็นปีที่ได้มา แต่ก็สันนิษฐานว่าได้จากรูปแบบว่าสร้างในสมัยศิลปะมัณฑเลด้วย เพราะย่อมไม่ล่าถึงสมัยอาณานิคมฯ โปรดดู British Museum Acquisition notes- Brought from Mandalay in 1880. This gift was to acknowledged to G C Davenport, 11 King Edward St, Oxford. (from the old draft register) accessed May 2, 2021, available from https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1944-1210-1

ที่มาภาพองค์ขวา: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1944-1210-1 เข้าถึงเมื่อ 7 กรกฎาคม 2563

พระพุทธรูปทั้งสององค์(ที่มีประวัติการสร้างหรือการได้มาซึ่งสำคัญต่อการกำหนดอายุ) มีลักษณะสำคัญตรงกับที่งานศึกษาก่อนหน้า(ซึ่งพบปัญหาการใช้ตัวอย่างที่กำหนดอายุคลุมเครือ)ได้อธิบายไว้ถึงพระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะมัณฑเล จึงถือได้ว่าลักษณะดังกล่าวเป็นแบบแผนของศิลปะมัณฑเลที่งานศึกษานี้จะใช้เป็นรูปแบบอ้างอิงในการตรวจสอบกับพื้นที่อื่นต่อไปได้

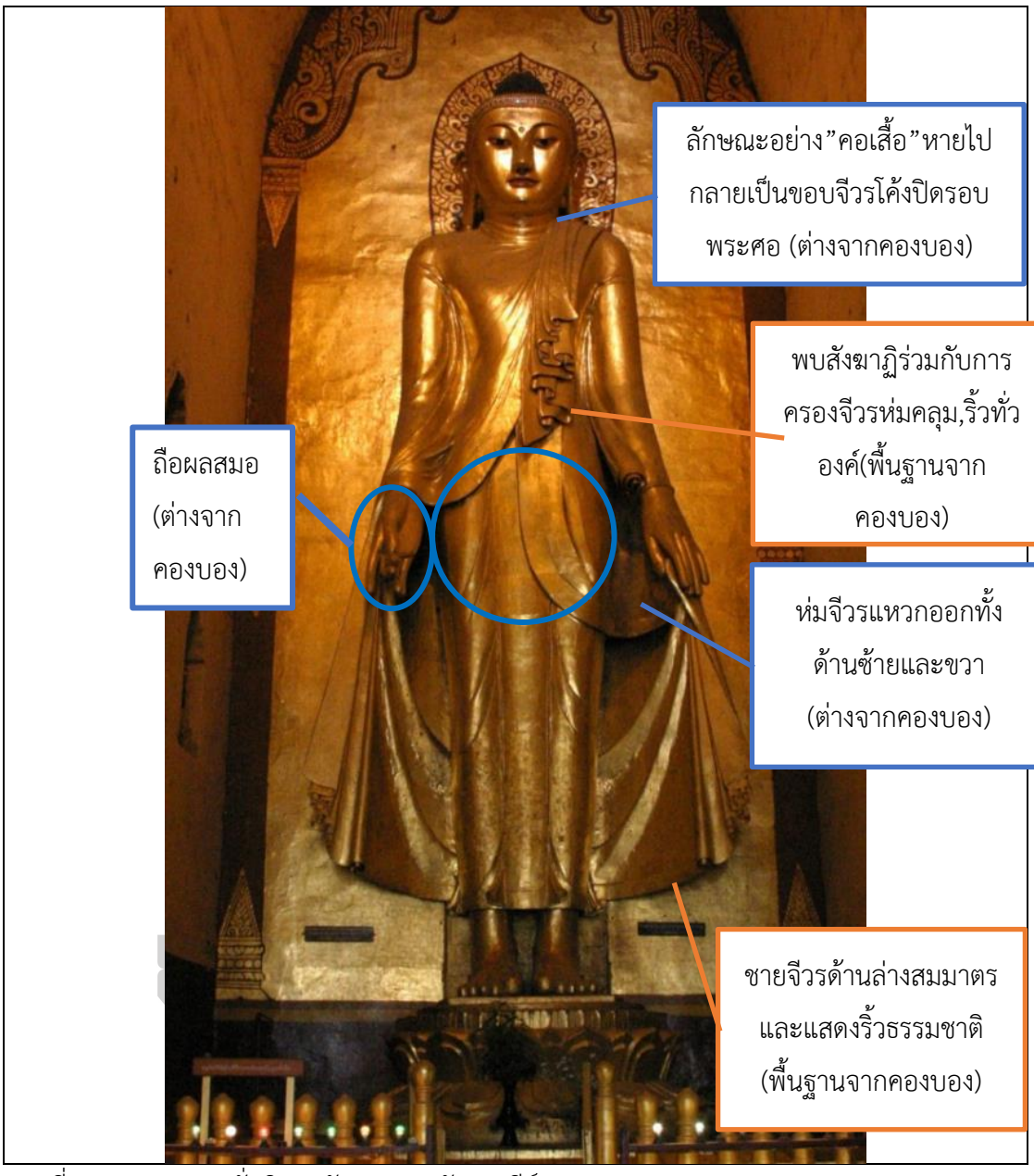
นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบรายละเอียดเพิ่มเติมว่า ศิลปะมัณฑเลมีความแตกต่างจากศิลปะคองบองในประเด็นต่อไปนี้

1) การสิ้นสุดลักษณะอย่าง “คอเสื้อ” ซึ่งเกิดการการห่มคลุมพระอังสาในศิลปะคองบอง ดังที่นำเสนอไว้แล้วในส่วนพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะคองบองว่าการห่มจีวรคลุมในศิลปะคองบองเกิดลักษณะเป็นรูปสามเหลี่ยมอย่าง “คอเสื้อ” ลักษณะดังกล่าวไม่สืบเนื่องในศิลปะมัณฑเลซึ่งแม้จะยังคงห่มจีวรแบบห่มคลุมแต่มีลักษณะเป็นขอบจีวรโค้งปิดรอบพระศอ

2) การ “ห่มแหวก” เห็นแนวจีวรได้ทั้งด้านซ้ายและขวา ดังที่นำเสนอในศิลปะคองบองแล้วว่า ส่วนจีวรที่เหลือจากคลุมพระอังสาแล้วทอดเลยสู่ช่วงกลางพระวรกายนั้นเกิดลักษณะแหวกออก เนื่องจากชายจีวรส่วนนี้ยึดกับส่วนพระกรแต่ละข้าง ทำให้ในศิลปะคองบองมักจะเห็นการแหวกนี้ได้ชัดเจนเฉพาะด้านซ้ายซึ่งเป็นด้านที่พระหัตถ์ทอดลงเท่านั้น(พระหัตถ์ขวามักยกทาบพระอุระ) รายละเอียดส่วนนี้จึงต่างไปจากศิลปะมัณฑเลที่พระหัตถ์ทั้งสองข้างอยู่ในลักษณะทอดลงทำให้เห็นการแหวกของจีวรส่วนดังกล่าวทั้งด้านซ้ายและขวา[142] (ภาพที่ 49)

---

[142] ไม่เพียงแต่กรณีพระพุทธรูปเท่านั้นที่ปรากฏลักษณะห่มจีวรแบบแหวกดังพบตัวอย่างตั้งแต่ศิลปะคองบองเรื่อยมาถึงมัณฑเล แต่ยังปรากฏในการห่มจีวรของภิกษุในประเทศพม่าในช่วงเวลานั้นด้วย การห่มจีวรลักษณะนี้ยังแพร่สู่สงฆ์ไทยผ่านภิกษุมอญที่เข้ามาในสยามช่วงต้นรัชกาลที่ 3 ดังปรากฏใน ราชบัณฑิตยสภา, ผู้รวบรวม, **ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 51: จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต** (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2472). ต่อมาในศิลปะไทยยังพบการสร้างพระพุทธรูปห่มจีวรลักษณะดังกล่าวเช่น พระพุทธนินนาท(ในสมัยรัชกาลที่ 5) จึงเป็นอิทธิพลที่ศิลปะไทยได้รับจากศิลปะพม่าโดยมิใช่การรับอิทธิพลด้านรูปแบบจากประติมากรรมสู่ประติมากรรมโดยตรง แต่ผ่านการห่มจีวรจริงของภิกษุอีกทอดหนึ่ง ประเด็นนี้จะนำเสนอเพิ่มเติมในบทที่ 6



ภาพที่ 49 พระพุทธรูปฝั่งทิศตะวันออก อานันทเจดีย์ พุกาม

อนึ่ง นอกจากพระพุทธรูปประทับยืนถือผลสมอที่เป็นลักษณะสำคัญของศิลปะมัณฑเลแล้ว ยังมีพระพุทธรูปองค์หนึ่งที่เป็นพระพุทธรูปสำคัญของเมือง นามว่า “ยัตต่อมุพยา”[143] (ภาพที่ 50) แสดงอิริยาบถต่างไปจากพระพุทธรูปประทับยืนโดยทั่วไป ทั้งสัมพันธ์กับตำนานเมืองมัณฑเลด้วย โดยเป็นพระพุทธรูปสร้างจากไม้แกะสลักประดิษฐานบนเขามัณฑเล ประทับยืนยกพระหัตถ์ขวาชี้พระดัชนี (นิ้วขวา) ไปเบื้องหน้าตรงกับทิศที่ตั้งของเมืองมัณฑเลซึ่งอยู่เชิงเขา

[143] อาจแปลได้ว่า พระ(เสด็จมา)หยุด หรือ พระยืน

ส่วนพระหัตถ์ซ้ายทอดลงจับชายจีวรเช่นเดียวกับที่ปรากฏโดยทั่วไปในแบบแผนของศิลปะมัณฑเล แทบพระบาทมีประติมากรรมพระสาวก(คือพระอานนท์) นั่งประนมไหว้ ผินหน้าไปตามทิศที่พระพุทธเจ้าทรงชี้นิ้วพระหัตถ์ สื่อถึงการมีพุทธทำนายเมืองมัณฑเล[144] ประวัติการสร้างระบุว่าสร้างตามรับสั่งพระเจ้ามินดงใน พ.ศ.2403 แต่ประสบเหตุเพลิงไหม้เมื่อ พ.ศ.2435[145] แล้วได้รับการสร้างขึ้นใหม่ ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานจากรูปแบบว่าการบูรณะในครั้งนั้นไม่ทำให้ลักษณะสำคัญต่างไปจากเดิม เพราะยังปรากฏลักษณะอย่างศิลปะมัณฑเล เว้นเพียงอิริยาบถชี้นิ้วพระหัตถ์เท่านั้นที่เป็นอิริยาบถเฉพาะของพระพุทธรูปองค์นี้ และคงแสดงอิริยาบถนี้มาแต่แรกสร้าง

ภาพที่ 50 พระพุทธรูปประทับยืนชี้นิ้วพยากรณ์เมืองมัณฑเล ประดิษฐานที่เขามัณฑเล

[144] โปรดดูรายละเอียดในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยา

[145] Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 285.

4.1.4.2 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์

พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเลที่ประดิษฐาน ณ ตำแหน่งเดิม และเป็นของเดิมแท้นั้นยังผู้วิจัยไม่พบตัวอย่างที่น่าเชื่อถือ ทว่ามีพระพุทธรูปไสยาสน์วัสดุหินอ่อนองค์หนึ่งเก็บรักษาในคลังพิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม มีข้อความระบุประวัติเป็นภาษาอังกฤษ แปลได้ว่า

"นายพล McMahon พบที่ศาสนสถานที่เสียหายในปี 2414 และพระเจ้ามินดงพระราชทานให้เขา, นายพล McMahon มอบให้พิพิธภัณฑ์ ปี 2456" [146]

(ภาพที่ 51)

ภาพที่ 51 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล

ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1913-1002 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2564

ตัวอย่างดังกล่าวเป็นตัวอย่างที่ปรากฏประวัติเกี่ยวข้องกับยุคสมัยมัณฑเลชัดเจนที่สุดที่งานศึกษานี้ตรวจสอบพบ[147] จึงอาจใช้เทียบเคียงรูปแบบกับตัวอย่างที่ไม่ทราบประวัติการสร้างแต่มีรูปแบบศิลปะเดียวกัน เช่น พระพุทธรูปไสยาสน์โลหะที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติช มิวเซียม (ภาพที่ 52) ทางพิพิธภัณฑ์กำหนดอายุในคริสต์ศตวรรษที่ 19 (พุทธศตวรรษที่ 24-25) โดยมีประวัติ

[146]โปรดดู https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1913-1002

[147] ทั้งนี้แม้ปีที่ระบุถึงจะเป็นปีที่พบ มิใช่ปีสร้าง แต่ทำให้ระบุได้ชัดว่าย่อมไม่ใช่งานที่สร้างขึ้นในสมัยอาณานิคมฯ

ว่ายึดครองมาโดยกองทัพอังกฤษ และระบุปีที่พิพิธภัณฑ์ได้รับมอบคือ ปี ค.ศ.1891 หรือ พ.ศ.2434[148] หรือหลังจากพม่าเสียเอกราชแก่อังกฤษเพียง 6 ปี จึงเป็นไปได้มากว่าพระพุทธรูปองค์นี้อาจสร้างขึ้นในยุคสมัยราชธานีมัณฑเล สมควรใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษารูปแบบ

ภาพที่ 52 พระพุทธรูปประทับไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล
ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1891-0225-1 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2564

ลักษณะร่วมของพระพุทธรูปทั้ง 2 องค์ คือ ประทับตะแคงขวาอย่างสีหไสยาสน์ โดยใช้พระกรขวารองรับพระเศียร ใช้พระกัประ(ศอก)ตั้งบนพระแท่น มีพระเขนยรองใต้พระกัจฉะ (รักแร้) เช่นเดียวกับที่ปรากฏในศิลปะคองบองดังที่นำเสนอไว้แล้ว **แต่มีความแตกต่างในการเกยพระชานุเหลื่อมกันในแต่ละข้าง**ซึ่งเป็นการสิ้นสุดการประทับสีหไสยาสน์แบบพระชานุเหยียดตรงในศิลปะพม่าที่เคยปรากฏมาตั้งแต่พุกาม อังวะ และคองบอง

แม้ลักษณะพระชานุเกยเหลื่อมนี้เคยปรากฏในศิลปะอินเดียสมัยคันธาระ(พุทธศตวรรษที่ 6-9) มาก่อน (ภาพที่ 53) แต่ผู้วิจัยพิจารณาว่าศิลปะมัณฑเล(ที่เพิ่งก่อรูปแบบขึ้นในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24-ต้นพุทธศตวรรษที่ 25) อยู่ในยุคสมัยทางศิลปะที่ห่างไกลจากศิลปะคันธาระมากจึงไม่น่าจะมีความเกี่ยวข้องกันในการให้อิทธิพลทางรูปแบบ อีกทั้งเมื่อพิจารณาจากศิลปกรรมแล้วพบว่ามีเพียงการเหลื่อมพระชานุในพระพุทธรูปไสยาสน์เท่านั้นที่เป็นลักษณะคล้ายคลึงกัน[149] ในขณะที่มีความแตกต่างในการแสดงรายละเอียดอื่นๆ เช่น ศิลปะมัณฑเลตั้งพระกัประ (ศอก) ขึ้นแต่คันธาระทอดราบไปกับพระแท่น, ศิลปะมัณฑเลห่มจีวรแบบห่มเฉียงในกรณีประทับไสยาสน์แต่

---

[148]โปรดดู https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1891-0225-1

[149] กรณีพระเศียรไม่ทำรัศมีที่แม้จะดูเหมือนคล้ายคลึงกันนั้น ผู้วิจัยได้นำเสนอความเห็นแย้งประเด็นนี้ไว้แล้วในหัวข้อที่ 4.2 ว่าด้วยการตรวจสอบโดยพิจารณาเฉพาะส่วน

คันธาระห่มคลุมพระอังสา เป็นต้น นอกจากนี้ จากการศึกษาพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลทุกอิริยาบถก็ไม่พบรายละเอียดใดที่สัมพันธ์กับศิลปะคันธาระโดยชัดเจนอีก[150]

ภาพที่ 53 พระพุทธรูปไสยาสน์ (ปรินิพพาน) ศิลปะคันธาระ พิพิธภัณฑ์ Metropolitan Museum of Art, สหรัฐอเมริกา
ที่มาภาพ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Death_of_the_Buddha._Gandhara.Met.jpg เข้าถึงเมื่อ 10 กรกฎาคม 2564

อนึ่ง แม้ศิลปะคันธาระจะกลับมามีความสำคัญอีกในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จากการสำรวจโบราณคดีในอินเดียโดยชาวตะวันตก[151] แต่องค์ความรู้เกี่ยวกับศิลปะดังกล่าวคงยังไม่แพร่สู่งานช่างพม่าอย่างรวดเร็วจนมีผลให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางศิลปะ[152]

---

[150] รายละเอียดที่ศิลปะมัณฑเลแตกต่างไปจากคันธาระ เช่น ศิลปะมัณฑเลไม่ทำพระเกศาเป็นเส้นอย่างธรรมชาติ ไม่แสดงมัดกล้ามเนื้อที่บึกบึนอย่างชาวตะวันตกหรือชาวอินเดีย ไม่ทำจีวรคล้ายผ้าเปียกน้ำจนบางแนบพระวรกายจนแสดงสรีระชัดเจน รวมไปถึงการไม่พบมุทราที่เกี่ยวข้องกับศิลปะคันธาระ

[151] ดังเช่นมีการก่อตั้งกองสำรวจโบราณคดีอินเดีย (Archaeological Survey of India) โดยเซอร์อเล็กซานเดอร์ คันนิงแฮม ใน พ.ศ.2404 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เข้าสู่สมัยศิลปะมัณฑเลมาระยะหนึ่งแล้ว ดังนั้นศิลปะมัณฑเลจึงน่าจะก่อรูปแบบขึ้นก่อนองค์ความรู้จากงานศึกษาศิลปะคันธาระโดยชาวตะวันตกจะแพร่มาถึง

[152] เมื่อพิจารณาถึงศิลปะไทยพบได้ว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4(ซึ่งร่วมสมัยกับพระเจ้ามินดงผู้สถาปนาราชธานีมัณฑเล)ยังไม่มีการสร้างพระพุทธรูปที่สะท้อนอิทธิพล

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่า**การสร้างพระพุทธไสยาสน์ที่มีการเกยเหลื่อมพระชานุในศิลปะมัณฑเลเป็นกระบวนการทางศิลปะในพม่าเอง**ที่สะท้อนแนวคิดของช่างพม่าในระยะนี้ซึ่งให้ความสำคัญกับความสมจริงตามธรรมชาติ สอดคล้องกับการแสดงรายละเอียดในส่วนอื่นโดยเฉพาะริ้วจีวรด้วย

ส่วนลักษณะสำคัญในส่วนอื่นมีความสอดคล้องกับพระพุทธรูปอิริยาบถประทับนั่งและยืน โดยเฉพาะการทำกรอบพระพักตร์ยังคงเป็นกรอบที่เรียบง่ายไม่ตวัดปลาย การทำริ้วจีวรที่หยักทบแบบสมจริงและแสดงมิติความหนาของผ้าเลียนแบบธรรมชาติ รวมถึงส่วนสังฆาฏิที่ทอดลงสู่พระแท่นและชายจีวรส่วนล่างแผ่ลงคลุมพระวรกาย**สัมพันธ์กับทิศทางของแรงโน้มถ่วงตามธรรมชาติโดยที่ยังไม่มีจีวรส่วนใดตวัดขึ้นอย่างลักษณะประดิษฐ์ (**ซึ่งดูเหมือนจะเป็นลักษณะสำคัญของศิลปะมัณฑเลที่ต่อมาในสมัยอาณานิคมฯ เป็นต้นมาจะพบความนิยมทำชายจีวรตวัดปลายตั้งขึ้นผิดธรรมชาติ ประเด็นนี้จะนำเสนอในบทถัดไป)

4.1.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง

พระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะมัณฑเลมีความสืบเนื่องรูปแบบเครื่องทรงจากศิลปะคองบอง(ซึ่งได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาดังที่นำเสนอไว้แล้ว) โดยเฉพาะมงกุฎยอดแหลมอย่างทรงชฎากรรเจียกเป็นลายกระหนกเปลว และสังวาลไขว้จากพระอังสาทั้งสองข้างเป็นกากบาทโดยมีทับทรวงหรือประจำยามอกเป็นตัวยึดสาย จากการตรวจสอบพบว่าแบ่งได้ 2 กลุ่ม คือ 1) พระพุทธรูปทรงเครื่องที่ยังแสดงลักษณะอย่างนักบวชโดยทรงจีวรไว้ด้านใน และ 2) พระพุทธรูปทรงเครื่องที่แสดงลักษณะอย่างกษัตริย์หรือเทวดา

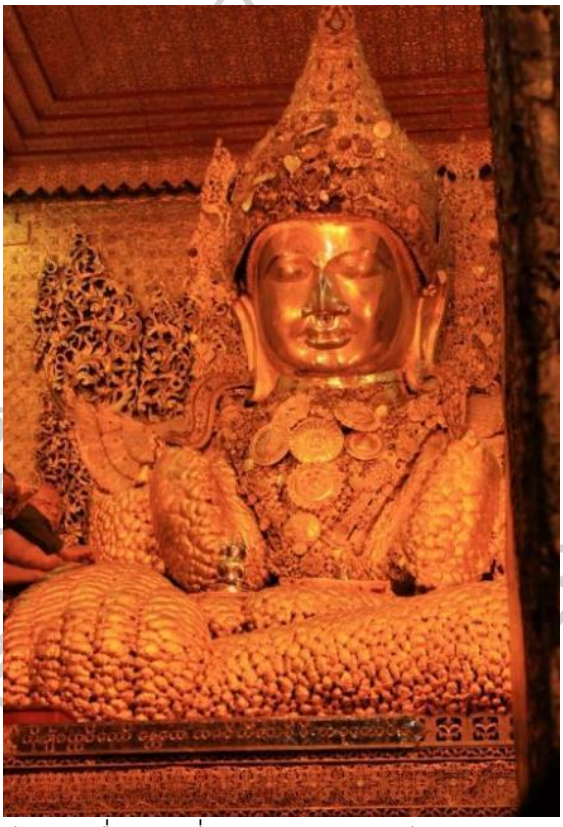
กรณี**พระพุทธรูปทรงเครื่องที่มีจีวรอย่างนักบวช**ที่สำคัญและมีคุณค่าในการเป็นของเดิมแท้ที่ประดิษฐาน ณ ตำแหน่งเดิม คือพระมหามัยมุนี (ภาพที่ 54) ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่อัญเชิญมาจากยะไข่หรืออาระกันในรัชสมัยพระเจ้าปดุงในปี พ.ศ.2327[153]แล้วมีบทบาทในฐานะพระพุทธรูป

ศิลปะคันธาระ แม้จะมีแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปที่สมจริงตามกายวิภาคแต่ยังคงอาศัยการตรวจสอบจากองค์ความรู้เดิมคือคัมภีร์ทางศาสนา ดังกรณีวัดความยาวพุทธสรีระแบบคืบพระสุคต กระทั่งในรัชกาลที่ 5 จึงพบความแพร่หลายของการสร้างพระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลศิลปะคันธาระ เช่น พระพุทธรูปคันธารราฐในพระที่นั่งศิวโมกขพิมาน

[153] San Shwe Bu, “The Story of Mahamuni,” **Journal of the Burma Research Society** 6,3(1916): 226-228. และ Arthur Purves Phayre, **History of Burma**, 215.

สำคัญของราชวงศ์คองบองมานับแต่นั้น[154] แม้องค์พระพุทธรูปจะเป็นศิลปะยะไข่สมัยมเย่าก์อูตอนกลาง(Mid Mrauk-U กำหนดอายุอยู่ในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 21 ถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 22)[155] แต่เครื่องทรงสำรับที่ปรากฏในปัจจุบันคือเครื่องทรงที่พระเจ้าธีบอสร้างถวายหลังเกิดเพลิงไหม้ครั้งใหญ่ ใน พ.ศ.2427[156] จึงเป็นตัวอย่างสำคัญที่แสดงลักษณะเครื่องทรงที่สร้างในสมัยศิลปะมัณฑเลที่ยังอยู่ในสภาพสมบูรณ์และทราบประวัติการสร้าง

อนึ่ง พระมหามัยมุนีมีความสำคัญที่ควรกล่าวถึงในที่นี้คือ นอกจากความสำคัญด้านรูปแบบโดยเฉพาะเครื่องทรงที่ทราบประวัติการสร้างแน่ชัดแล้ว ยังมีความสำคัญในฐานะพระพุทธรูปที่ท้องถิ่นอื่นๆ นิยมจำลองไปสักการะ ดังจะได้นำเสนอตัวอย่างต่อไปในบทที่ 5 และ 6



ภาพที่ 54 พระมหามัยมุนี ทรงเครื่องทรงที่ถวายโดยพระเจ้าธีบอ

---

[154] พระราชพงศาวดารพม่าระบุถึงบุคคลในราชสำนักเสด็จไปสักการะพระมหามัยมุนีในโอกาสต่างๆ แม้ในระยะปลายราชวงศ์ เช่น พระราชชนนีในพระเจ้ามินดง, พระนางมะยอกนันดอ มเหสีซ้าย, พระนางอเลนันดอ มเหสีกลาง, พระเจ้าธีบอและพระอรรคมเหสี โปรดดู พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**, พระราชพงศาวดารพม่า**, 440,476,488 และ 528-529.

[155] ศิลปะยะไข่สมัยมเย่าก์อูตอนกลางไม่ทรงจีวรในพระวรกายช่วงบน แต่ถึงกระนั้นยังคงทรงจีวรหรือสบงในพระวรกายด้านล่าง

[156] Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 267-268.

ส่วนกรณีพระพุทธรูปทรงเครื่องอีกลักษณะหนึ่งที่พบความแพร่หลายในศิลปะมัณฑเล คือ**พระพุทธรูปที่ไม่ทรงจีวรอย่างนักบวช แต่ทรงฉลองพระองค์อย่างกษัตริย์หรือเทวดา** ดังตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องจัดแสดงที่ Asian Art Museum ประเทศสหรัฐอเมริกา[157] (ภาพที่ 55) ซึ่งปรากฏลักษณะที่สัมพันธ์กับเครื่องทรงจริงของกษัตริย์ดังหลักฐานพระบรมฉายาลักษณ์ของพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัตด้วย (ภาพที่ 56)

ด้วยเหตุที่พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเลมีความคลุมเครือในการกำหนดอายุ และผู้วิจัยเชื่อว่าพระพุทธรูปที่ไม่ใช่พระพุทธรูปขนาดใหญ่ คงถูกเคลื่อนย้ายหรือสูญหายไปมาก (โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องมีการประดับด้วยวัสดุมีค่าต่างจากพระพุทธรูปประเภทอื่น) จึงมีตัวอย่างหลงเหลือให้ศึกษาน้อย ถึงกระนั้น พบตัวอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องจำนวนหนึ่งที่อาจกำหนดอายุได้ใน “ศิลปะหลังสมัยมัณฑเล” ดังนั้นผู้วิจัยจะนำเสนอตัวอย่างเพิ่มเติมในบทที่ 5 ว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล

ภาพที่ 55 พระพุทธรูปทรงเครื่องจัดแสดงที่ Asian Art Museum สหรัฐอเมริกา ที่มาภาพ https://collections.asianart.org/collection/crowned-and-bejeweled-buddha-image-and-throne/ เข้าถึงเมื่อ 4 กรกฎาคม 2563

[157] กำหนดอายุโดยทางพิพิธภัณฑ์ไว้ใน พ.ศ. 2403-2423 ส่วนมงกุฎเป็นงานที่ทำขึ้นใหม่แทนของเดิมโดย U Win Maung (Tampawady)

ภาพที่ 56 พระบรมฉายาลักษณ์ของพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัตทรงเครื่องต้น
ที่มาภาพ https://www.pinterest.com/pin/357965870361580417/ เข้าถึงเมื่อ 8 กรกฎาคม 2563

4.1.5 สรุป ส่วนที่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล

จากการศึกษาลักษณะสำคัญในภาพรวมของพระพุทธรูปศิลปะพม่าตั้งแต่พุกาม อังวะ คองบอง และมัณฑเล พบว่าศิลปะมัณฑเลมีพื้นฐานบางประการจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้า เช่น การมีพระกรรณยาวจรดพระอังสา การห่มจีวรเฉียงปิดเหนือพระถันขวา การมีสังฆาฏิยาวถึงพระนาภี เป็นต้น แต่ในขณะเดียวกันก็ปรากฏลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะพม่าทุกศิลปะก่อนหน้าอย่างเห็นได้ชัดในหลายรายละเอียด ได้แก่ **รัศมีและอุษณีษะ กรอบพระพักตร์ เครื่องพระพักตร์ พระหัตถ์และพระบาท จีวร** ซึ่งพบว่ามีหลายประเด็นที่สัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะจากภายนอกโดยเฉพาะศิลปะจีน จึงสมควรนำลักษณะดังปรากฏในแต่ละส่วนมาวิเคราะห์เพิ่มเติมโดยจำแนกตามแต่ละส่วน ดังจะนำเสนอต่อไปในหัวข้อที่ 4.2 เพื่อสามารถระบุแบบแผนของ “ศิลปะมัณฑเล” ได้

4.2 การตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลโดยพิจารณาเฉพาะส่วนเพื่อระบุแบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล

จากในบทก่อนหน้าซึ่งได้ตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะพม่าในสมัยก่อนมัณฑเลตั้งแต่พุกาม อังวะ และคองบอง พบทั้งรายละเอียดที่สืบเนื่องกันและที่มีการเปลี่ยนแปลง **ในส่วนนี้จะเป็นการพิจารณาในแต่ละส่วนของพระพุทธรูป โดยเน้นในรายละเอียดที่มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญเพื่อประมวลลักษณะที่จะสามารถระบุได้ว่าเป็นแบบแผนของศิลปะมัณฑเล** ซึ่งงานศึกษานี้จะใช้เป็นรูปแบบอ้างอิงในการตรวจสอบกับตัวอย่างที่พบในพื้นที่อื่นต่อไป ดังนี้

4.2.1 รัศมีและอุษณีษะ

องค์ประกอบเหนือพระเศียรของพระพุทธรูปศิลปะพม่า อันได้แก่ รัศมี และอุษณีษะ เป็นส่วนหนึ่งที่แสดงพัฒนาการต่อเนื่องกันในหลายระยะและพบการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดในศิลปะมัณฑเล ในการศึกษานี้จึงมีประเด็นมุ่งไปที่การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้น ได้แก่ การสิ้นสุดการทำรัศมีเหนือพระเศียร และการเน้นความสำคัญของส่วนอุษณีษะ เพื่อทราบจุดเปลี่ยนที่สำคัญของการเข้าสู่รูปแบบศิลปะมัณฑเลที่การไม่ทำรัศมีได้กลายเป็นแบบแผนสำคัญ

1) การสิ้นสุดการทำรัศมีเหนือพระเศียร

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลเป็นเพียงศิลปะเดียวในศิลปะสายหลักของพม่าที่มีแบบแผนเคร่งครัดในการไม่ทำส่วนรัศมีจนสามารถระบุได้ว่าเป็นแบบแผนของ**ศิลปะมัณฑเล** โดยงานศึกษาที่เกี่ยวข้อง[158] บ้างอธิบายว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน ซึ่งพบความสัมพันธ์กันในรายละเอียดอื่น ๆ ร่วมด้วย (เช่น พระหัตถ์ จีวร ดังจะได้กล่าวถึงโดยลำดับ) แต่ในขณะเดียวกันยังพบได้ว่าพัฒนาการทางศิลปะที่เกิดขึ้นในศิลปะพม่าเองก็แสดงแนวโน้มของการลดความสำคัญในส่วนรัศมีลงตั้งแต่ศิลปะคองบองตอนกลาง จึงอาจเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ทำให้ศิลปะมัณฑเลไม่คงส่วนรัศมีไว้

เมื่อย้อนพิจารณาส่วนรัศมีของพระพุทธรูปพม่าศิลปะอื่น ๆ พบได้ว่าศิลปะพม่ามีความคุ้นเคยในการทำรัศมีอย่างสืบเนื่อง และยังมีการเลือกใช้รัศมีในหลายรูปแบบ เป็นต้นว่าศิลปะพุกามมีการทำรัศมีทรงต่อมบัว และทรงเปลวเพลิงขนาดย่อม (ภาพที่ 57-58) โดยเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะอินเดียสมัยปาละ ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3

---

[158] เช่น David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**, 312. และ John Lowry, **Burmese Art**, unpaged, plate 17.

ภาพที่ 57 รัศมีทรงต่อมบัวในศิลปะพุกาม

ภาพที่ 58 รัศมีทรงเปลวขนาดย่อมในศิลปะพุกาม

ต่อมาในศิลปะอังวะจึงมีการทำรัศมีทรงต่อมบัวที่ยืดสูงขึ้นอย่างมากคล้ายน้ำเต้า (ภาพที่ 59) ควบคู่ไปกับทรงต่อมบัวเตี้ย ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเป็นอิทธิพลจากศิลปะไทยที่พบการทำรัศมีทรงสูงอย่างแพร่หลายทั้งสุโขทัย(ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19) ล้านนาและอยุธยา (ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20) แม้มีข้อแตกต่างกันคือศิลปะไทยมักเป็นรัศมีเปลวเพลิง (ภาพที่ 60) ในขณะที่พม่าอาจเลือกคงลักษณะการเป็นต่อมไว้แล้วยืดสูงขึ้น ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าศิลปะอังวะได้แรงบันดาลใจโดยตรงจากศิลปะไทยโดยเฉพาะล้านนาและอยุธยา หรืออาจได้แบบอย่างรัศมีทรงสูงนี้มาอีกทอดหนึ่งผ่านศิลปะฉาน (ภาพที่ 61) ซึ่งมีความใกล้ชิดกับล้านนา

ข้อสันนิษฐานนี้ยังมีรายละเอียดในส่วนอื่นที่ช่วยสนับสนุน เช่น ส่วนขอบสบงที่แยกเป็นสองชายในศิลปะอังวะซึ่งเป็นลักษณะเดียวกันกับที่พบความแพร่หลายในศิลปะที่พบในดินแดนไทยโดยเฉพาะล้านนาด้วย (ดังจะอธิบายและแสดงภาพตัวอย่างในหัวข้อที่ว่าด้วย “จีวร”)

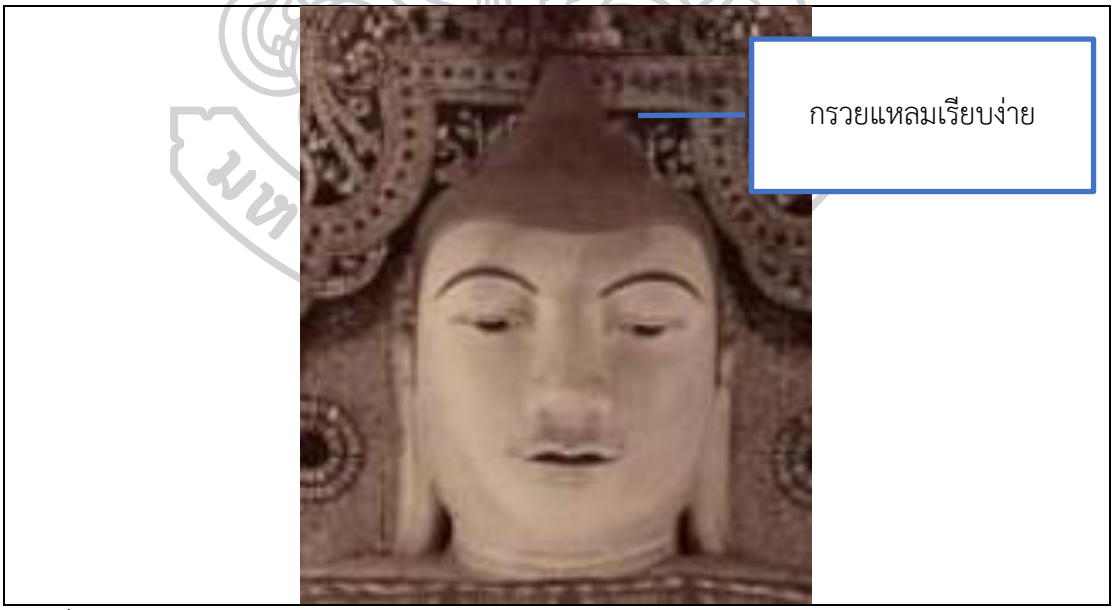
ภาพที่ 59 รัศมีทรงต่อมบัวที่ยืดสูงที่พบในศิลปะอังวะ

ภาพที่ 60 รัศมีเปลวในพระพุทธรูปล้านนา พุทธศตวรรษที่ 20 วัดพระเจ้าเหลื้อม จ.เชียงใหม่
ที่มาภาพ: ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะเมืองเชียงแสน**, 166.

ภาพที่ 61 รัศมีพระพุทธรูปศิลปะฉาน วัดงาปเยเจาง์ เมืองยองชเว

ในศิลปะคองบองตอนกลางเป็นต้นมาพบว่าการทำรัศมีเริ่มแสดงแนวโน้มที่ลดความสำคัญลง กลายเป็นทรงกรวยที่เรียบง่าย (ภาพที่ 62) ซึ่งรัศมีทรงกรวยปรากฏสืบเนื่องไปถึงพระพุทธรูปบางองค์ที่สร้างในสมัยมัณฑเล (แต่ยังไม่พัฒนารูปแบบสู่ศิลปะมัณฑเล) ด้วย คือ พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล (ภาพที่ 63) ที่สร้างขึ้นโดยอาศัยรูปแบบศิลปะศิลปะคองบอง

ภาพที่ 62 ภาพเปรียบเทียบพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ (ซ้าย) และพระพุทธรูปหินอ่อนในคลังพิพิธภัณฑ์บริติช มิวเซียม (ขวา)

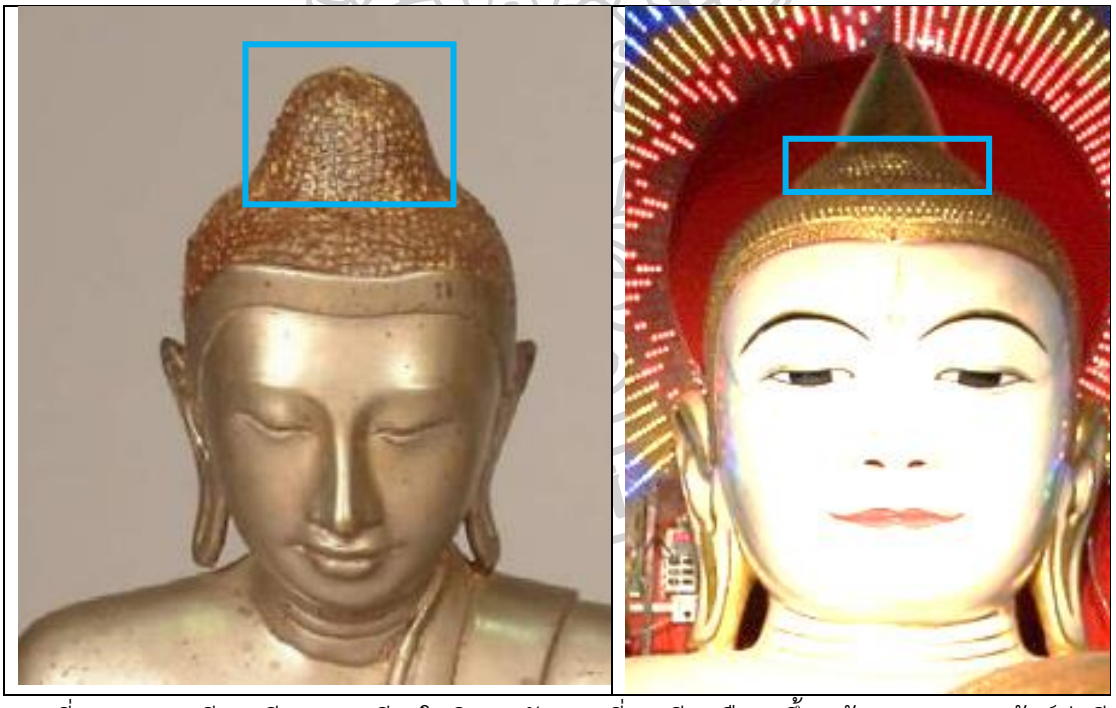


ภาพที่ 63 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล ยังมีการทำรัศมีทรงกรวยอย่างศิลปะคองบอง (จากภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25)

สำหรับ**จุดเริ่มต้นของการไม่ทำรัศมี** พบได้ตั้งแต่พระพุทธรูปสำคัญที่สร้างขึ้นตั้งแต่ต้นรัชกาลพระเจ้ามินดง คือพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ (ภาพที่ 37) ซึ่งสร้างขึ้นในปีเดียวกับการสถาปนาราชธานีใหม่ที่มัณฑเล คือ ปี พ.ศ.2400[159] โดยมีรูปแบบโดยรวมทั้งองค์ที่ “ก้ำกึ่ง” ระหว่างศิลปะคองบองและมัณฑเล ซึ่งอาจเป็นรูปแบบ “ทดลอง” ของช่าง ก่อนพัฒนาสู่ศิลปะมัณฑเลในที่สุดซึ่งมีแบบแผนที่เคร่งครัดในการไม่ทำส่วนรัศมี

2) ส่วนอุษณีษะที่เด่นขึ้น

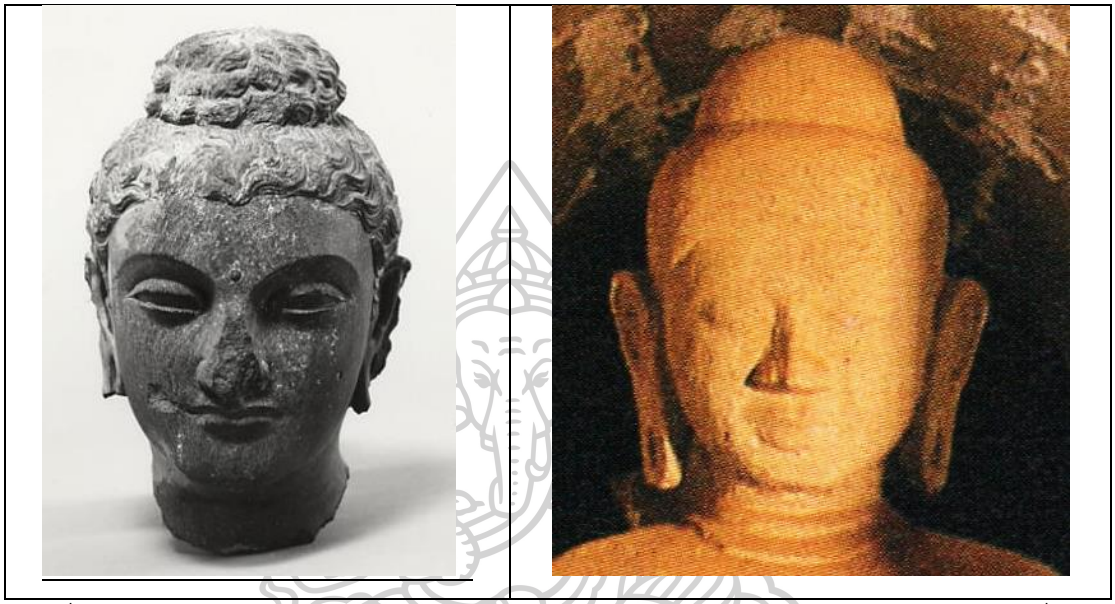
ส่วนอุษณีษะหรือกะโหลกที่นูนขึ้นเหนือพระเศียร เป็นส่วนที่พบในพระพุทธรูปศิลปะพม่าอย่างสืบเนื่องทุกสมัยศิลปะ รวมทั้งมัณฑเลด้วย โดยเป็นส่วนที่ไม่อาจกล่าวได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงและเกิดแบบแผนที่ชัดเจน แต่อย่างไรก็ตาม อาจพิจารณาว่าลักษณะของอุษณีษะที่เป็นศิลปะมัณฑเล คือ อุษณีษะที่ยืดสูงขึ้นกว่าศิลปะคองบอง (ภาพที่ 64) แต่ยังไม่ถูกขยายจนเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ดังพระพุทธรูปในระยะหลังราชธานีมัณฑเลหรือระยะที่พม่าตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษ ซึ่งจะได้นำเสนอในบทถัดไป



ภาพที่ 64 ภาพเปรียบเทียบพระเศียรในศิลปะมัณฑเลที่อุษณีษะยืดสูงขึ้น (ซ้าย) และพระเจ้าก์ด่อจีอมรปุระ ในศิลปะคองบองที่อุษณีษะเตี้ย (ขวา)

[159] Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 126-127.

เมื่อตรวจสอบลักษณะของพระเศียรที่**ไม่มีการทำรัศมีและมีการเน้นส่วนอุษณีษะใหญ่** พบว่ามีปรากฏอยู่ในศิลปะอื่นด้วย เช่น คันธาระ ยะไข่ และจีน (ภาพที่ 65-66) แต่จากการตรวจสอบ[160] ผู้วิจัยเชื่อว่าศิลปะที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะมัณฑเลคือศิลปะจีน ซึ่งมีการทำเม็ดพระศกเป็นเม็ดกลมเช่นเดียวกัน ทั้งยังมีรายละเอียดที่คล้ายคลึงกันในส่วนอื่นๆ ซึ่งจะได้นำเสนอในส่วนนั้นๆ



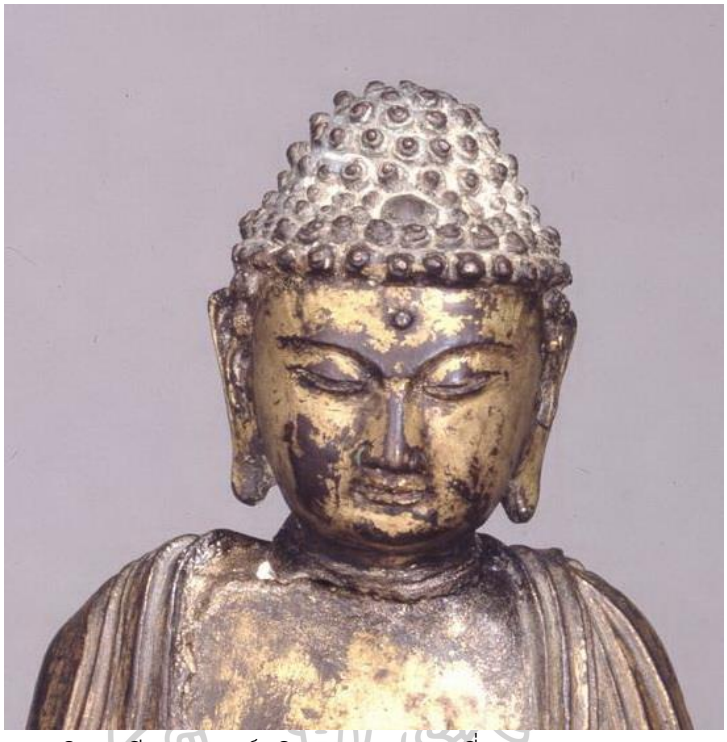
ภาพที่ 65 ภาพพระเศียรพระพุทธรูปศิลปะคันธาระ (ซ้าย) และพระพุทธรูปยะไข่สมัยมเย่าก์อูที่วิหารตุกันเต่ง (ขวา)

ที่มาภาพซ้าย: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1880-187 เข้าถึงเมื่อ 10 กรกฎาคม 2563

ที่มาภาพขวา: Pamela Gutman, **Burma's lost kingdoms: splendours of Arakan**, 119.

---

[160] กรณีศิลปะคันธาระ ส่วนพระเศียรยังมีลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งคือการทำพระเกศาเป็นเส้นหยักศกเลียนแบบธรรมชาติอย่างเส้นผมของชนเชื้อสายกรีกซึ่งไม่ใช่ลักษณะที่เกี่ยวข้องกับศิลปะพม่าและไม่มีลักษณะอื่นใดที่สัมพันธ์กัน อีกทั้งมีความห่างไกลจากมัณฑเลมากทั้งช่วงเวลาและระยะทาง ส่วนกรณีศิลปะยะไข่แม้ในสมัยมเย่าก์อู (พุทธศตวรรษที่ 20-24) จะไม่ทำรัศมีเหนือพระเศียรและอุษณีษะมีขนาดใหญ่ อีกทั้งชาวพม่าสมัยราชวงศ์คองบองอาจรับรู้เกี่ยวกับศิลปะมเย่าก์อูได้จากพระมหามัยมุนี ที่เพิ่งอัญเชิญมาจากยะไข่ในสมัยพระเจ้าปดุง แต่นอกจากส่วนพระเศียรแล้วไม่มีส่วนใดที่ศิลปะยะไข่มีความคล้ายคลึงศิลปะมัณฑเลอีก



ภาพที่ 66 พระพุทธรูปศิลปะจีน ราชวงศ์หมิง พุทธศตวรรษที่ 20
ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1973-0726-81 เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 3 มิถุนายน 2563

ถึงกระนั้น เมื่อตรวจสอบกับพัฒนาการในสายของศิลปะพม่าเองก็ยังพบความเป็นไปได้ว่าอาจเกี่ยวข้องกับพัฒนาการที่ต่อเนื่องจากศิลปะคองบอง ดังที่มีการจำแนกลักษณะของอุษณีษะในศิลปะมัณฑเลออกเป็น 2 ลักษณะ คือ มัณฑเลตอนต้น และตอนปลาย กล่าวคือ Win Maung (Tampawady) [161] นักวิชาการชาวพม่าได้อธิบายถึงอุษณีษะในศิลปะมัณฑเลตอนต้น หรือในรัชสมัยพระเจ้ามินดงว่ามีลักษณะ**ยืดสูงขึ้นเล็กน้อยและมีฐานแคบทำให้คล้ายทรงกระบอก** ในขณะที่ศิลปะมัณฑเลตอนปลาย หรือในรัชสมัยพระเจ้าธีบอ มีการขยายอุษณีษะให้**กว้างมากขึ้น** ดังพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ (ภาพที่ 67)[162] ทั้งนี้ หากวิเคราะห์ถึงการเปลี่ยนแปลงของอุษณีษะทั้ง 2 แบบ อาจสันนิษฐานในเชิงพัฒนาการได้ว่า การยืดอุษณีษะสูงขึ้นในศิลปะมัณฑเลตอนต้นคงเป็นไปเพื่อชดเชยสัดส่วนของรัศมีที่ถูกตัดออกไปในศิลปะนี้ แล้วจึงค่อยมีการขยายส่วนอุษณีษะให้กว้างหรือสูงขึ้นในระยะถัดๆ มา

---

[161] Win Maung (Tampawady) นักวิชาการชาวพม่า, ให้ทรรศนะต่อผู้ศึกษา เมื่อวันที่ 3 มิถุนายน พ.ศ.2563.

[162] งานศึกษานี้ได้นำเสนอประวัติและการกำหนดอายุไว้แล้วในบทที่ 3

ภาพที่ 67 อุษณีษะแบบมัณฑเลตอนต้น (จากพระพุทธรูปที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์) และมัณฑเลตอนปลาย (จากพระพุทธรูปที่ชเวนันดอเจาง์)

อย่างไรก็ตาม ผู้วิจัยยังไม่พบตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่มากเพียงพอที่จะตรวจสอบคำอธิบายดังกล่าว แต่จากตัวอย่างเท่าที่รวบรวมไว้พบว่าสอดคล้องกับคำอธิบายนี้ จึงเห็นสมควรใช้เป็นจุดสังเกตหนึ่งในการตรวจสอบรูปแบบร่วมกับส่วนอื่นๆ ได้

ดังนั้นในส่วนพระเศียรของศิลปะมัณฑเล จึงคงเป็นพัฒนาการของศิลปะพม่าที่ปรากฏแนวโน้มการลดความสำคัญของส่วนรัศมีลงตั้งแต่ศิลปะคองบองตอนกลาง โดยอาจมีศิลปะจีนเป็นแรงบันดาลใจจากภายนอกที่ช่วยเกื้อหนุนให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในทิศทางดังกล่าว จนในศิลปะมัณฑเลเลิกทำส่วนรัศมีโดยสิ้นเชิงและยืดส่วนอุษณีษะให้เด่นขึ้นชดเชยส่วนรัศมีที่หายไป โดยอุษณีษะยังไม่ถูกขยายจนถึงกับเป็นทรงครึ่งวงกลมที่มีขนาดใหญ่มาก

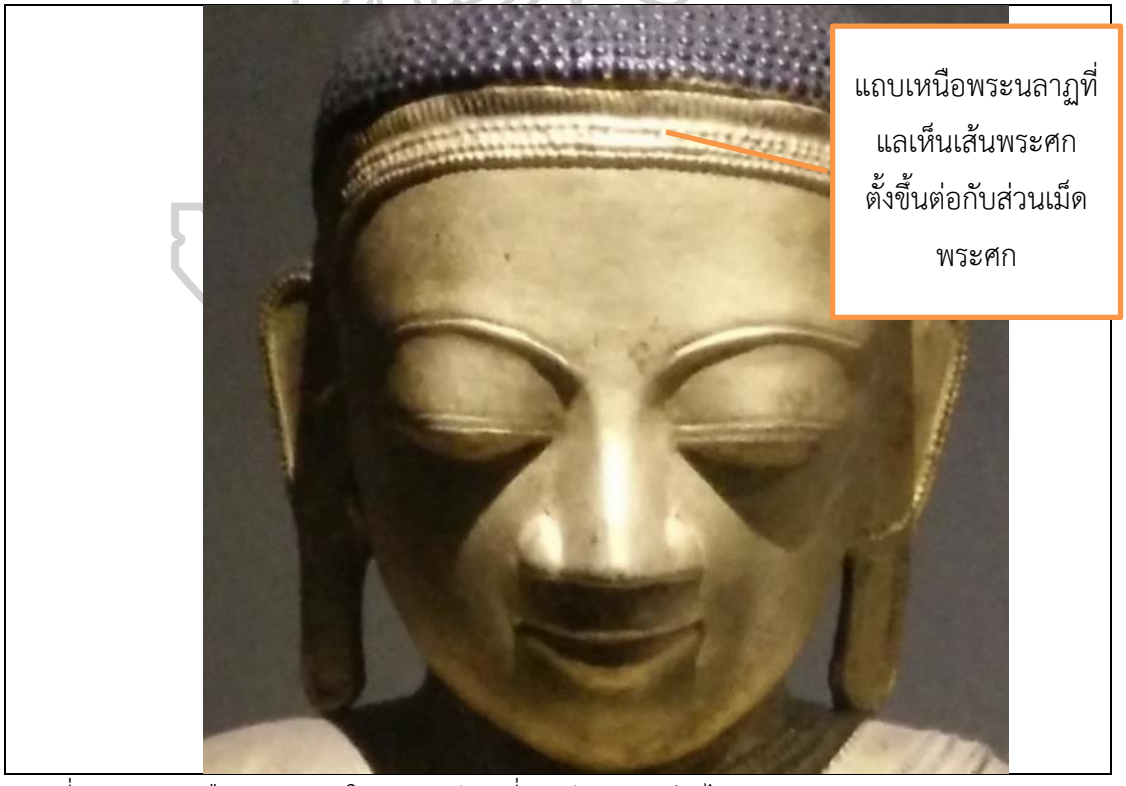
4.2.2 กรอบพระพักตร์

กรอบพระพักตร์เป็นส่วนหนึ่งที่ทำให้พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมีความแตกต่างจากศิลปะอื่นอย่างเด่นชัด งานศึกษานี้พบว่า**ลักษณะที่ควรใช้ระบุได้ว่าเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเล คือ กรอบพระพักตร์ที่เรียบง่าย ปลายทั้งสองข้างจรดเหนือพระกรรณโดยไม่ตวัด และยังไม่มีการทำจีบแหลมเหนือกรอบ**

ส่วนกรอบพระพักตร์นับเป็นพัฒนาการทางศิลปะที่สำคัญในสมัยมัณฑเลซึ่งแยกสายจาก “ไรพระศก” ที่เคยมีมาในศิลปะอังวะและคองบอง ดังนี้

1) พื้นฐานจาก “ไรพระศก”: กระบวนการทางศิลปะจากภายนอก(อิทธิพลศิลปะอยุธยา)

การทำกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเลนี้ แม้จะเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะมัณฑเลและทำให้แตกต่างจากศิลปะอื่น แต่ก็มิได้เกิดขึ้นอย่างฉับพลันโดยแยกขาดจากพื้นฐานของศิลปะระยะก่อนหน้า ดังที่การตรวจสอบรูปแบบพบว่าพระพุทธรูปพม่าเริ่มปรากฏแถบเหนือพระนลาฏตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20-21 ในศิลปะอังวะ[163] โดยเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะอยุธยาที่แพร่สู่พม่าในคราวเสียกรุงครั้งที่ 1 ใน พ.ศ.2112 ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3 ส่วนดังกล่าวนี้แสดงความหมายของการเป็น “ไรพระศก” ดังจะพบว่าพระพุทธรูปบางองค์แสดงแนวเส้นพระเกศาส่วนนี้ตามแนวตั้งเลียนแบบการเกล้าพระเกศาด้วย (ภาพที่ 68) กระทั่งศิลปะคองบองตอนกลางจึงเริ่มแสดงแนวโน้มของการให้ความสำคัญกับส่วน “แถบแคบๆ เหนือพระนลาฏ” ดังตัวอย่างพระพุทธรูปเจ้าก์ต่อจี เมืองอมรปุระ (ภาพที่ 33) และคงนำมาสู่การขยายแถบดังกล่าวให้กว้างขึ้นกลายเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเลในที่สุด



ภาพที่ 68 แถบเหนือพระนลาฏในศิลปะอังวะที่พบลักษณะอย่างไรพระศก

[163] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 65.

ด้วยลักษณะทางศิลปะและความหมายที่ต่างจากการเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเล ผู้วิจัยจึงพิจารณาว่า **อิทธิพลศิลปะอยุธยาในส่วนแถบเหนือพระนลาฏอย่างไรพระศกนี้ควรจำเพาะถึงกรณีศิลปะอังวะและคองบองเท่านั้น** ส่วนแถบที่มีลักษณะเป็นกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเลควรอธิบายได้ว่าเป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นในพม่าซึ่งแยกสายออกจากแถบไรพระศกสู่การเป็น “กรอบพระพักตร์” ซึ่งไม่พบในศิลปะไทย ดังจะนำเสนอเป็นประเด็นถัดไป

2) การสิ้นความสืบเนื่องและแยกสายจาก “ไรพระศก” มาสู่การเป็น “กรอบพระพักตร์”: พัฒนาการทางศิลปะภายในพม่าสมัยมัณฑเล

จุดเปลี่ยนแปลงของแถบเหนือพระนลาฏจากการเป็นไรพระศกมาสู่ศิราภรณ์หรือส่วนประดับพระเศียรนั้น แม้จะเริ่มพบแนวโน้มของการให้ความสำคัญกับส่วนดังกล่าวมากขึ้นในศิลปะคองบองตอนกลางดังที่กล่าวมา แต่การขยายส่วนดังกล่าวให้เป็นแถบกว้างอย่างกรอบพระพักตร์โดยแท้จริงเพิ่งปรากฏตัวอย่างที่เด่นชัด คือ พระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ(องค์ดั้งเดิม) (ภาพที่ 37) ซึ่งเป็นพระพุทธรูปที่แสดงลักษณะโดยรวมกำกึ่งระหว่างศิลปะคองบองและมัณฑเล ต่อมาในศิลปะมัณฑเลจึงพบได้เสมอว่าส่วนแถบเหนือพระนลาฏนี้ มีแบบแผนที่เคร่งครัดในการเป็นแถบกว้างอย่างกรอบพระพักตร์โดยไม่ตวัดปลาย และไม่พบการทำแถบแคบอย่างไรพระศกอีก (ภาพที่ 47)

การทำกรอบพระพักตร์ที่แสดงความหมายของศิราภรณ์นี้จึงเป็นผลจากพัฒนาการทางศิลปะภายในพม่าสมัยมัณฑเล โดยเป็นพัฒนาการที่แยกสายจากแถบไรพระศกสู่การเป็น “กรอบพระพักตร์” ซึ่งไม่พบในศิลปะไทย สำหรับประเด็นความหมายของส่วนดังกล่าวนี้จะนำเสนอเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาหรือส่วนที่ 3 ของบท

อนึ่ง นอกจากกรอบพระพักตร์ของพระพุทธรูปในศิลปะมัณฑเลแล้ว ยังพบว่าศิลปะก่อนมัณฑเล คือ ศิลปะคองบองนั้นคุ้นเคยกับกรอบพักตร์อีกรูปแบบหนึ่ง คือ “กรอบพระพักตร์ที่ปลายตวัด” อย่าง “กรอบหน้านาง” ดังจิตรกรรมภาพอสูรที่วัดเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ (ภาพที่ 69) ที่เขียนขึ้นในช่วงราชวงศ์คองบองตอนกลาง โดยเป็นอิทธิพลศิลปะอยุธยาที่แพร่ความนิยมในพม่าหลังเหตุการณ์เสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 ใน พ.ศ.2310 ตัวอย่างดังกล่าวทำให้เห็นได้ว่า แม้ในระยะเวลานั้นช่างพม่าจะคุ้นเคยกับศิราภรณ์ประเภทกรอบพักตร์แล้ว แต่ก็มีการแยกใช้โดยชัดเจน คือไม่พบการนำกรอบพักตร์แบบปลายตวัดดังกล่าวมาใช้กับพระพุทธรูป(ที่ไม่ใช่พระพุทธรูปทรงเครื่อง) ด้วยเหตุนี้จึงควรกล่าวได้ว่ากรอบพระพักตร์ที่ไม่ตวัดปลายของพระพุทธรูปมัณฑเล กับกรอบพักตร์ที่ตวัดปลายดังภาพอสูรในจิตรกรรมคองบอง ไม่มีความเกี่ยวข้องกัน ทั้งยังแยกจากกันในรูปแบบและการใช้งานด้วย

ภาพที่ 69 ภาพอสูรในจิตรกรรมวัดเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ปรากฏอิทธิพลศิลปะไทยรวมทั้งกรอบพระพักตร์อย่างกรอบหน้านาง

ที่มาภาพ: https://db.sac.or.th/seaarts/artwork/727 เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2563

มหาวิทยาลัยศิลปากร

4.2.3 พระหัตถ์และพระบาท

ส่วนพระหัตถ์และพระบาทของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลปรากฏลักษณะใหม่ที่ไม่อาจเชื่อมโยงกับลักษณะที่มีในศิลปะพม่าก่อนหน้าได้ ดังจะพบได้ว่าในศิลปะพุกามมีแบบแผนของการทำพระหัตถ์และพระบาทของพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะปาละในอินเดีย ที่มีนิ้วพระหัตถ์ยาวแตกต่างกันอย่างธรรมชาติ นิ้วพระหัตถ์ขวาที่ทำภูมิสปรรศมุทราแสดงอาการกระดก ฝ่าพระบาทมีความนูนตามอย่างฝ่าเท้าตามธรรมชาติ

จนในศิลปะอังวะสืบเนื่องถึงคองบอง จึงเกิดลักษณะร่วมที่แตกต่างไปจากพื้นฐานศิลปะอินเดียที่เคยดำรงมาในพุกาม คือ นิ้วพระหัตถ์กลายเป็นแบบยาวเสมอกัน นิ้วพระหัตถ์ขวาเรียงติดเป็นแพ ฝ่าพระบาทราบเสมอกัน ดังที่เสนอไว้แล้วในบทที่ 3

ต่อมาในศิลปะมัณฑเลจึงพบว่าพระหัตถ์และพระบาทของพระพุทธรูปปรากฏรายละเอียดที่เปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะก่อนหน้าหลายประเด็น ทว่ายังคงเป็นการพบในลักษณะที่ผสมผสาน หรือพบบางลักษณะในบางองค์ จึงอาจเสนอเป็น**จุดสังเกตในการตรวจสอบ** ดังนี้

1) พระหัตถ์ซ้ายเหยียดนิ้วชี้แยกจากนิ้วอื่น พบในตัวอย่างพระพุทธรูปโลหะที่ได้รับการกำหนดอายุในรัชสมัยพระเจ้ามินดง (ภาพที่ 70) และพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ (ภาพที่ 72) ซึ่งสร้างในรัชสมัยพระเจ้าธีบอ ลักษณะดังกล่าวแตกต่างไปจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้ารวมทั้งพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิที่มีนิ้วพระหัตถ์อยู่ในระนาบเดียวกัน (ภาพที่ 73)

2) พระหัตถ์ขวามีลักษณะการกระดกนิ้วพระหัตถ์ พบในตัวอย่างพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ (ภาพที่ 72) แม้จะยังไม่แสดงลักษณะนิ้วกระดกอย่างเด่นชัดนัก แต่ก็เห็นได้ว่ามิได้เรียง “ติดเป็นแพ” ดังที่เคยมีในศิลปะอังวะและคองบอง (ภาพที่ 74) หรือแม้กระทั่งพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิก็ยังมีพระหัตถ์แบบดังกล่าว แม้พระพุทธรูปองค์นี้จะมีลักษณะโดยรวมก้ำกึ่งระหว่างศิลปะคองบองกับมัณฑเล

3) นิ้วพระหัตถ์ยาวไม่เสมอกัน เดิมพระพุทธรูปพุกามตอนต้นมีนิ้วพระหัตถ์ที่ยาวไม่เสมอกันตามอย่างธรรมชาติ (ภาพที่ 75) ซึ่งเป็นผลจากการทำ “นิ้วแบบอินเดีย” ที่ได้อิทธิพลจากศิลปะปาละ ลักษณะดังกล่าวเริ่มหายไปในพุกามตอนปลายโดยกลายเป็นนิ้วที่ยาวเสมอกันซึ่งสืบเนื่องไปยังศิลปะอังวะและคองบอง รวมไปถึงพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลสององค์ที่ได้รับการกำหนดอายุว่าสร้างในรัชสมัยพระเจ้ามินดงด้วย (ภาพที่ 70-71) ส่วนพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ที่สร้างในรัชสมัยพระเจ้าธีบอพบว่านิ้วพระหัตถ์ปรากฏลักษณะยาวแตกต่างกันอย่างธรรมชาติอีกครั้งจึงควรเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะอื่นที่ไม่ใช่อินเดียอีก (ภาพที่ 72)

4) ฝ่าพระบาทนูนอย่างธรรมชาติ พบในพระพุทธรูปที่ได้รับการกำหนดอายุในรัชสมัยพระเจ้ามินดง (ภาพที่ 70-71) แต่ลักษณะดังกล่าวคงเป็นการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นโดยที่ยังไม่

กลายเป็นแบบแผนที่เคร่งครัด เพราะพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ที่สร้างในรัชกาลถัดมาหรือในรัชกาลพระเจ้าธีบอ (ภาพที่ 72) กลับพบมาทำฝ่าพระบาทราบเช่นเดียวกับศิลปะระยะก่อนหน้า คือ อังวะและคองบอง

ภาพที่ 70 พระหัตถ์พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่นิ้วยังคงยาวเสมอกัน แต่มีการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย

ภาพที่ 71 พระหัตถ์พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่นิ้วยังคงยาวเสมอกัน แต่ไม่แสดงการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย(อาจมีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบในส่วนนี้จากการบูรณะ)

ภาพที่ 72 พระหัตถ์พระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ ศิลปะมัณฑเลที่นิ้วยาวไม่เท่ากัน และแสดงการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย

ภาพที่ 73 พระหัตถ์พระพุทธรูปอะตูมะชิที่นิ้วยังคงยาวเสมอกันอย่าง “ติดเป็นแพ” และยังไม่แสดงการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย

ภาพที่ 74 พระหัตถ์ของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ นิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน อย่าง “ติดเป็นแพ” และพระหัตถ์ซ้ายไม่เหยียดนิ้วชี้แยกออก

ภาพที่ 75 ลักษณะพระหัตถ์ของพระพุทธรูปศิลปะพุกามที่มีนิ้วพระหัตถ์ “แบบอินเดีย” ซึ่งคล้ายกับนิ้วพระหัตถ์ “แบบจีน” ที่เป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล

ลักษณะใหม่ของการทำพระหัตถ์และพระบาทในข้อ 1) - 4) สันนิษฐานได้ว่าเป็นอิทธิพลจากศิลปะจีน (ภาพที่ 76) ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3 ถึงกระนั้นลักษณะเดิมที่ยังพบปะปนอยู่แสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลตอนต้นยังมีรายละเอียดส่วนพระหัตถ์และบาทที่สืบเนื่องจากศิลปะคองบองค่อนข้างมาก และอาจเริ่มพบการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดขึ้นในช่วงมัณฑเลตอนปลายหรือในรัชสมัยพระเจ้าธีบอ

ภาพที่ 76 ลักษณะพระหัตถ์ของพระพุทธรูปศิลปะจีนที่คงเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปะมัณฑเลทำนิ้วพระหัตถ์ “แบบจีน”
ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1908-0420-4 เข้าถึงเมื่อ 20 กรกฎาคม 2563

อนึ่ง ลักษณะพระหัตถ์และพระบาทของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่สัมพันธ์กับรูปแบบศิลปะจีนควบคู่กับการเป็นพัฒนาการที่สืบเนื่องจากศิลปะคองบองนี้ สอดคล้องกับที่ปรากฏในกรณีพระเศียรที่ได้นำเสนอไว้ก่อนหน้าด้วย แสดงให้เห็นถึงความเป็นไปได้ที่เด่นชัดขึ้นต่อข้อสันนิษฐานถึงที่มาด้านรูปแบบของศิลปะมัณฑเลว่าคงมีพื้นฐานจากทั้งสองแหล่งดังกล่าว

4.2.4 จีวร

จีวรในศิลปะมัณฑเลเป็นส่วนหนึ่งที่แสดงลักษณะเด่นและมีเอกลักษณ์ เพราะเป็นจีวรที่มีริ้วเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติต่างไปจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้า โดยจีวรของพระพุทธรูปศิลปะพม่านับแต่พุกามถึงคองบองตอนกลางพบแบบแผนร่วมกันในการเป็นจีวรเรียบ ทั้งยังพบลักษณะอื่นๆ ที่เป็นความแตกต่างที่เพิ่งเกิดขึ้นในศิลปะมัณฑเล จึงควรมีการตรวจสอบในประเด็น

รูปแบบจีวรเพื่อทราบพัฒนาการสำคัญที่เกิดขึ้น โดยงานศึกษานี้แบ่งประเด็นนำเสนอไว้เป็นส่วนๆ ดังนี้ การเปลี่ยนแปลงของริ้วจีวรบริเวณพระวรกาย(ไม่รวมสังฆาฏิ), การเปลี่ยนแปลงส่วนสังฆาฏิ และการเปลี่ยนแปลงส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาทและขอบสบง

1) การเปลี่ยนแปลงของริ้วจีวรบริเวณพระวรกาย(ไม่รวมสังฆาฏิ)

ดังที่กล่าวไว้แล้วถึงรูปแบบพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะพม่าตั้งแต่พุกามถึงศิลปะคองบองตอนต้น ว่าปรากฏลักษณะร่วมกันในการมีจีวรบางแนบพระวรกาย ไม่มีริ้ว ถึงกระนั้นพระพุทธรูปในศิลปะคองบองตอนกลางบางตัวอย่างได้เริ่มแสดงแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปสู่ความพยายามทำริ้วที่ซับซ้อนขึ้น โดยเฉพาะในส่วนริ้วจีวรบริเวณพระวรกาย โดยมีลักษณะเป็นริ้วประดิษฐ์ แต่ยังคงลักษณะสืบเนื่องจากระยะก่อนหน้าในการเป็นจีวรที่บางแนบพระวรกายไม่แสดงมิติความหนาของผ้าจีวร เช่นตัวอย่างในพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ที่สร้างในสมัยพระเจ้าภะจีด่อ (ภาพที่ 77)

ภาพที่ 77 ภาพขยายเฉพาะส่วนของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ แสดงการทำริ้วจีวรโดยยังคงแนบกับพระวรกาย

ด้วยเหตุนี้ พระพุทธรูปศิลปะคองบองตอนกลางจึงเริ่มพบการทำจีวรแบบมีริ้ว ควบคู่กับจีวรแบบเดิมที่ไม่มีริ้วบริเวณพระวรกาย โดยคงลักษณะเด่นร่วมกันคือไม่แสดงมิติความหนาของผ้าจีวร ซึ่งการทำจีวรทั้งสองแบบปรากฏสืบเนื่องควบคู่กันไปจนถึงต้นสมัยพระเจ้ามินดง ดังพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล ที่ไม่มีริ้วบริเวณดังกล่าว (ภาพที่ 36) และพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ ที่มีริ้วบริเวณดังกล่าว (ภาพที่ 37) ทว่ากรณีพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ ได้แสดงให้เห็นพัฒนาการในขั้นถัดมา คือมีการทำริ้วจีวรที่มีระยะห่างไม่สม่ำเสมอกัน ซึ่งอาจนับเป็นตัวอย่างพระพุทธรูปพม่าในระยะแรกเริ่มของการเปลี่ยนแปลงจากการทำริ้วจีวรแบบประดิษฐ์มาสู่การทำริ้วจีวรแบบสมจริงตามธรรมชาติ ซึ่งจะกลายเป็นรูปแบบที่แพร่หลายต่อไปในศิลปะมัณฑเล

ต่อมาในศิลปะมัณฑเลจึงพบการทำริ้วจีวรทั่วพระวรกายเสมอโดย**ริ้วจีวรบริเวณพระวรกายเป็นริ้วสมจริงตามธรรมชาติ และแสดงมิติความหนาของผ้า อีกทั้งชายจีวรส่วนต่างๆ ทิ้งน้ำหนักลงสอดคล้องกับทิศทางตามแรงโน้มถ่วง** (ภาพที่44-46) ลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะระยะก่อนหน้า และพบเสมอในศิลปะมัณฑเลจึงสมควรใช้ระบุได้ว่าเป็นแบบแผนของศิลปะมัณฑเล

2) การเปลี่ยนแปลงในส่วนสังฆาฏิ

พระพุทธรูปประทับนั่งของศิลปะพม่านับแต่พุกามเป็นต้นมา มีการห่มจีวรแบบห่มเฉียงเปิดพระอังสาขวา และมีสังฆาฏิ[164] พาดลงจากพระอังสาซ้ายเสมอ ซึ่งเป็นรูปแบบที่ปรากฏสืบทอดมาตั้งแต่ศิลปะอินเดียสมัยปาละ อย่างไรก็ตาม ศิลปะพม่ามีการเพิ่ม “รอยแบ่งบนสังฆาฏิตรงราวพระถัน” เป็นรูปวงโค้งซึ่งปรากฏความนิยมตั้งแต่ในศิลปะพุกาม (ภาพที่ 9) และปรากฏเรื่อยมาแม้กระทั่งพระพุทธรูปบางองค์ในรัชกาลพระเจ้ามินดง เช่น พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล (ภาพที่ 78)

---

[164] แม้อาจพบว่าส่วนนี้เป็นผ้าผืนเดียวกันกับจีวรที่ห่มพระวรกายโดยใช้ชายที่เหลือรวบเก็บไว้เหนือพระอังสาซ้าย ต่างจากสังฆาฏิที่เป็นผ้าแยกเฉพาะ แต่เนื่องด้วยส่วนนี้ปรากฏอยู่ตำแหน่งเดียวกันและแสดงรูปแบบเดียวกัน จึงขอใช้คำเรียกโดยรวมว่า “สังฆาฏิ” เพื่อมิให้เกิดความสับสน

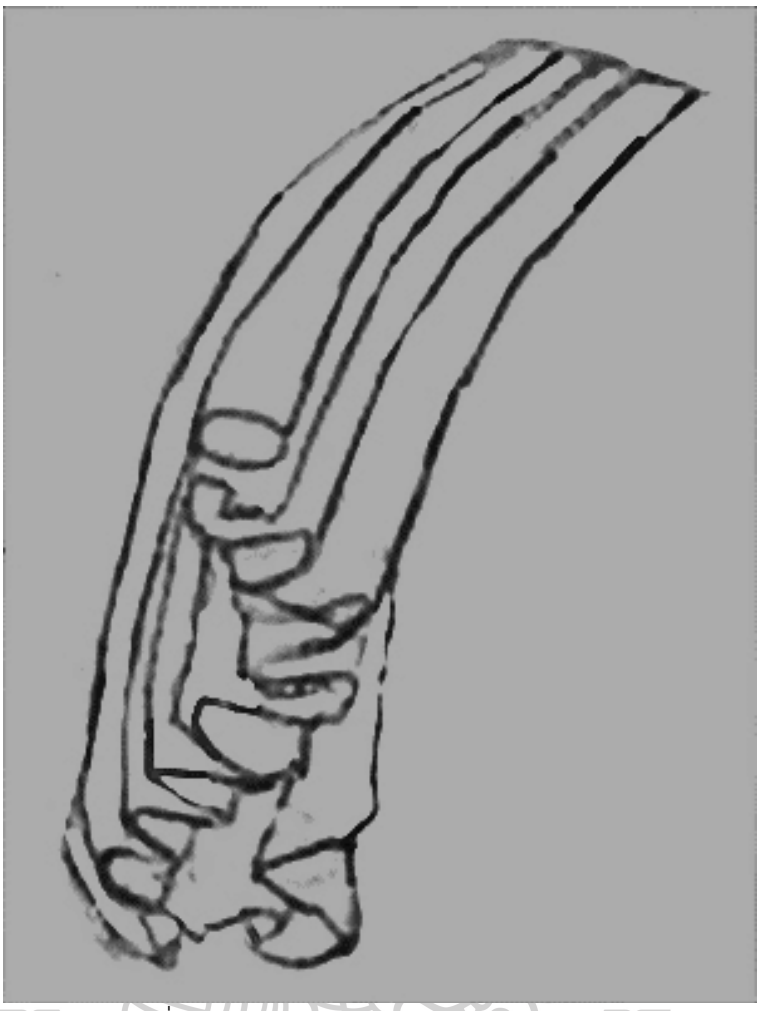
ภาพที่ 78 ภาพขยายเฉพาะส่วนของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล แสดงรอยแบ่งบนสังฆาฏิ

การมีรอยแบ่งฯ ดังกล่าวจึงนับได้ว่าเป็นลักษณะดั้งเดิมประการหนึ่งในศิลปะพม่า ซึ่งต่อมาได้เริ่มปรากฏความนิยมทำสังฆาฏิอีกรูปแบบหนึ่งควบคู่ไปกับรูปแบบแรก คือ สังฆาฏิที่ไม่แสดงรอยแบ่งบนสังฆาฏิและเริ่มประดิษฐ์ริ้วหยักทบไปมาอย่างซับซ้อนเลียนแบบธรรมชาติ[165] ดังเช่น พระพุทธรูปหินอ่อนในคลังบริติชมิวเซียม (ภาพที่ 79 และภาพลายเส้น 2) และพระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ องค์ดั้งเดิม (ภาพที่ 80)

[165] ในพระพุทธรูปที่มีจีวรเป็นริ้วประดิษฐ์อาจพบการทำสังฆาฏิที่หยักทบอย่างเรียบง่าย ซึ่งยังไม่เป็นลักษณะที่สมจริงตามธรรมชาติ ดังนั้นในกรณีนี้จึงขอใช้คำว่าหยักทบอย่างซับซ้อนเลียนแบบธรรมชาติเพื่อการจำแนกที่ชัดเจน

ภาพที่ 79 พระพุทธรูปศิลปะคองบองในคลังบริติชมิวเซียม

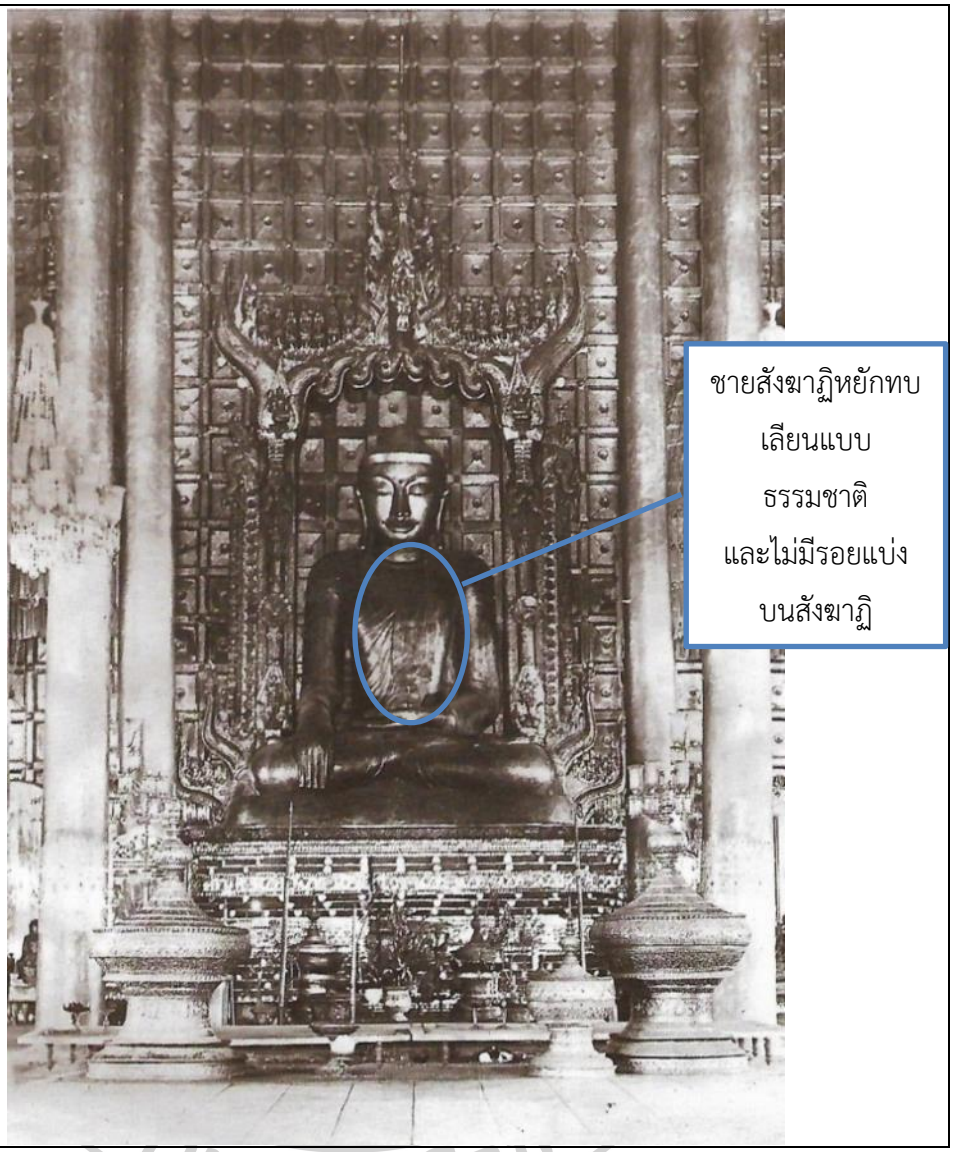
มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพลายเส้น 2 แสดงสังฆาฏิที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิและชายสังฆาฏิหยักทบเลียนแบบธรรมชาติ (ลายเส้นจากภาพพระพุทธรูปหินอ่อนในคลังบริติชมิวเซียม)

ภาพลายเส้นโดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

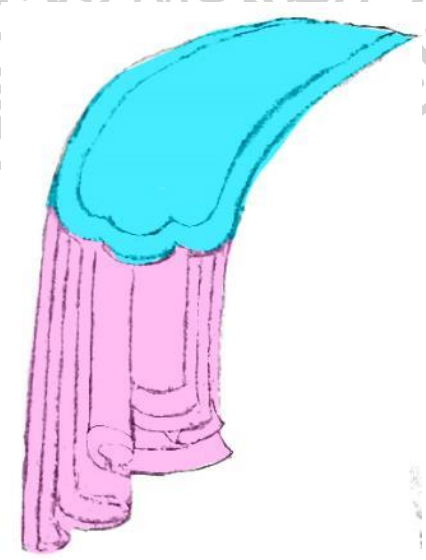
มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 80 พระพุทธรูปวิหารอะตูมะชิ ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิและชายสังฆาฏิหยักทบเลียนแบบธรรมชาติ

การตรวจสอบยังพบว่า สังฆาฏิที่ช่างพยายามทำริ้วหยักทบแบบดังกล่าว ซึ่งเป็นพัฒนาการใหม่นี้ บางครั้งพบร่วมกันกับรอยแบ่งบนสังฆาฏิ ซึ่งเป็นรูปแบบที่สืบทอดอยู่ก่อนหน้า ดังพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ (ภาพที่ 81) ที่ปรากฏรอยแบ่งดังกล่าว แต่ในขณะเดียวกันชายจีวรส่วนที่ทอดลงจากแนวรอยต่อดังกล่าวก็มีการหยักทบอย่างซับซ้อนเลียนแบบธรรมชาติด้วย (ภาพลายเส้น 3)

ภาพที่ 81 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ ยังคงมีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ แต่ก็แสดงการหยักทบเลียนแบบธรรมชาติส่วนชายสังฆาฏิด้วย



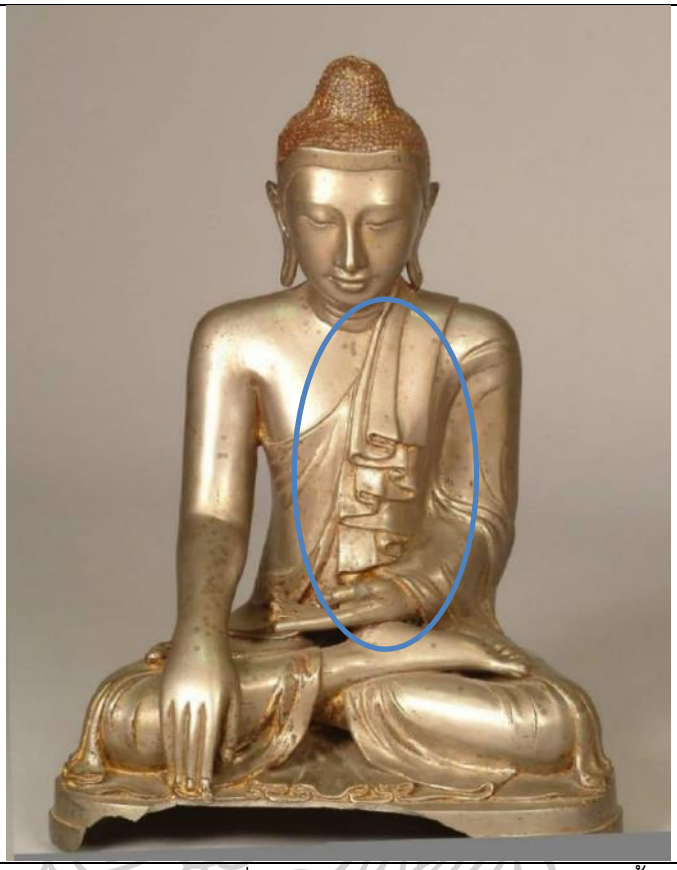
ภาพลายเส้น 3 แสดงสังฆาฏิที่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ(สีฟ้า) และชายสังฆาฏิหยักทบเลียนแบบธรรมชาติ(สีม่วง) ลายเส้นจากภาพพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี อมรปุระ โดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่า พระพุทธรูปศิลปะพม่าเริ่มปรากฏให้เห็นความพยายามของช่างในการทำจีวรมีริ้วเลียนแบบธรรมชาติอยู่ก่อนแล้วในศิลปะคองบองตอนกลาง ซึ่งคงเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเลพัฒนาส่วนนี้ต่อมาจนเป็นลักษณะสำคัญ

ต่อมาในศิลปะมัณฑเล ดังพระพุทธรูปที่กำหนดอายุในสมัยพระเจ้ามินดง ดังภาพที่ 82-83 พบว่าองค์ประกอบในส่วนสังฆาฏินี้ เลิกทำรอยแบ่งรูปวงโค้งตรงราวพระถันโดยสิ้นเชิง ส่วนการทำริ้วที่หยักทบซับซ้อนได้รับการพัฒนามากขึ้นสู่การหยักทบเป็นริ้วเลียนแบบธรรมชาติและแสดงมิติความหนาของผ้าที่ทบกัน ทั้งยังทอดลงอย่างสัมพันธ์กับทิศทางของแรงโน้มถ่วงหรือไม่ตวัดชายอย่างลักษณะประดิษฐ์ ลักษณะเหล่านี้เป็นลักษณะร่วมที่พบในตัวอย่างจึงสมควรใช้ระบุได้ว่าเป็นแบบแผนของศิลปะมัณฑเล

อนึ่ง แม้ว่ารูปแบบการทำจีวรที่แสดงริ้วธรรมชาติอาจสัมพันธ์กับแรงบันดาลใจจากศิลปะจีน แต่การสร้างพระพุทธรูปประทับนั่งโดยห่มจีวรเฉียงและมีสังฆาฏินี้ไม่ใช่ลักษณะที่แพร่หลายในศิลปะจีน ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าแรงบันดาลใจหลักในการทำสังฆาฏิที่มีริ้วธรรมชาติในศิลปะมัณฑเลมาจากพัฒนาการในศิลปะพม่าเป็นสำคัญ

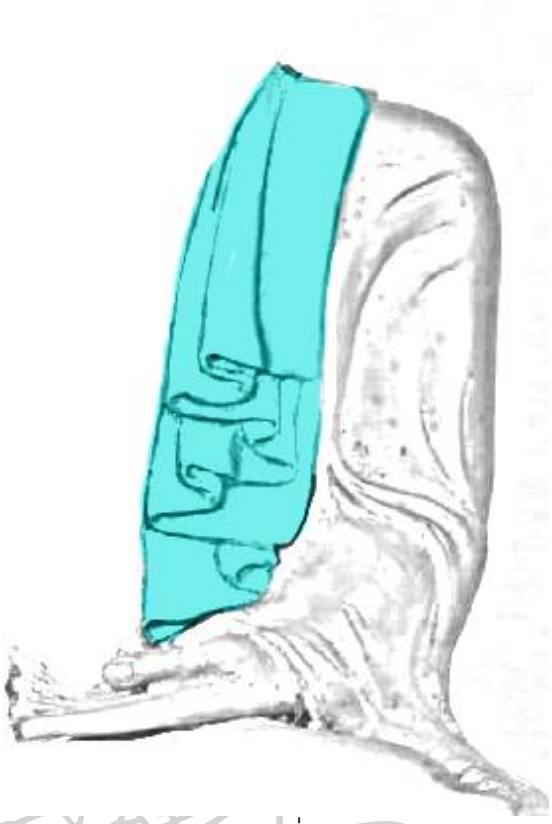
ภาพที่ 82 ลักษณะสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ และแสดงริ้วธรรมชาติโดยสังฆาฏิยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย



ภาพที่ 83 ลักษณะสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ และแสดงริ้วธรรมชาติโดยสังฆาฏิยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย

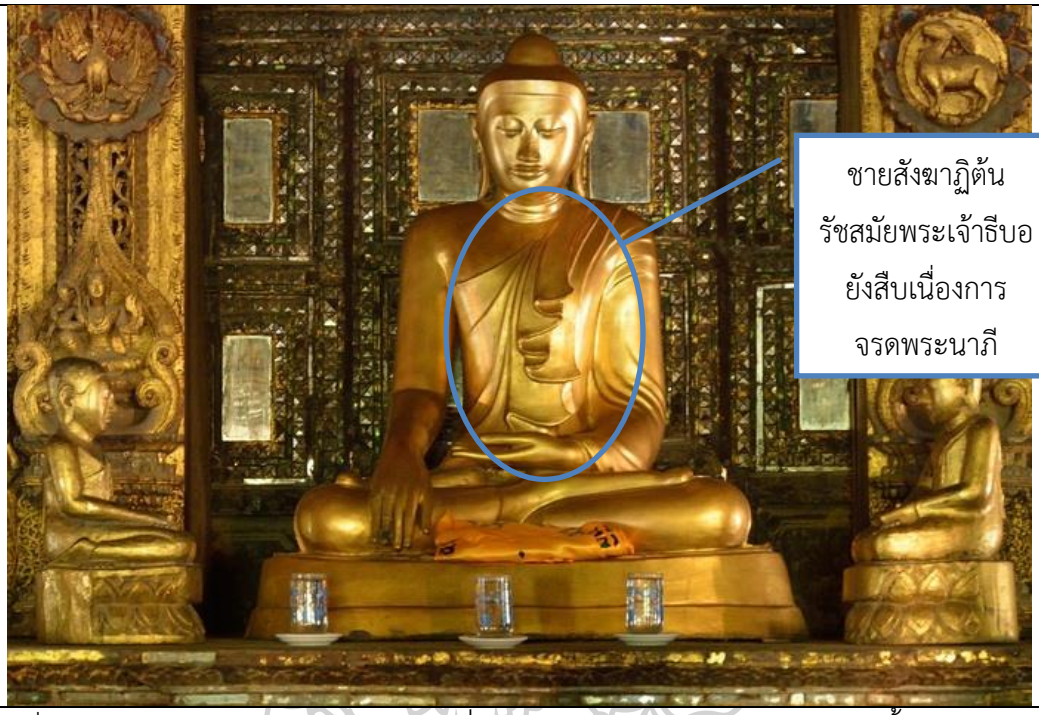
นอกจากนี้ ยังพบว่าอาจจำแนกสังฆาฏิในศิลปะมัณฑเลออกเป็น 2 รูปแบบ คือแบบมัณฑเลตอนต้น และมัณฑเลตอนปลาย ดังที่ Win Muang นักวิชาการชาวพม่าอธิบายว่า สังฆาฏิของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลที่กำหนดอายุในสมัยพระเจ้ามินดงหรือมัณฑเลตอนต้น ยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย ซึ่งลักษณะสังฆาฏิที่ยาวพาดพระกรซ้ายจะเริ่มปรากฏความนิยมมัณฑเลตอนปลายหรือในสมัยพระเจ้าธีบอ[166] (ภาพลายเส้น 4) ผู้วิจัยเห็นด้วยกับคำอธิบายข้างต้น เพราะเป็นคำอธิบายที่สอดคล้องกับพัฒนาการด้านรูปแบบที่ได้ศึกษา กล่าวคือเมื่อพิจารณาจากตัวอย่างพระพุทธรูปก่อนยุคศิลปะมัณฑเล พบลักษณะร่วมว่า ไม่มีตัวอย่างใดเลยที่ทำสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ดังนั้นสังฆาฏิแบบมัณฑเลตอนต้นจึงคงสืบเนื่องลักษณะที่ทอดจรดพระนาภีมาจากศิลปะคองบอง และคงปรากฏไปถึงพระพุทธรูปสมัยพระเจ้าธีบอในบางตัวอย่าง ดังกรณีพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ที่สร้างในต้นรัชสมัยพระเจ้าธีบอด้วย (ภาพที่ 84)

[166] Win Muang นักโบราณคดีชาวพม่า ให้ทรรศนะแก่ผู้ศึกษา เมื่อ 4 มิถุนายน 2563.



ภาพลายเส้น 4 แสดงสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลตอนต้นที่ยาวจรดพระนาภีโดยไม่พาดข้อพระกรซ้าย (ลายเส้นจากพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลตอนต้น เก็บรักษาที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์)
ภาพลายเส้นโดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

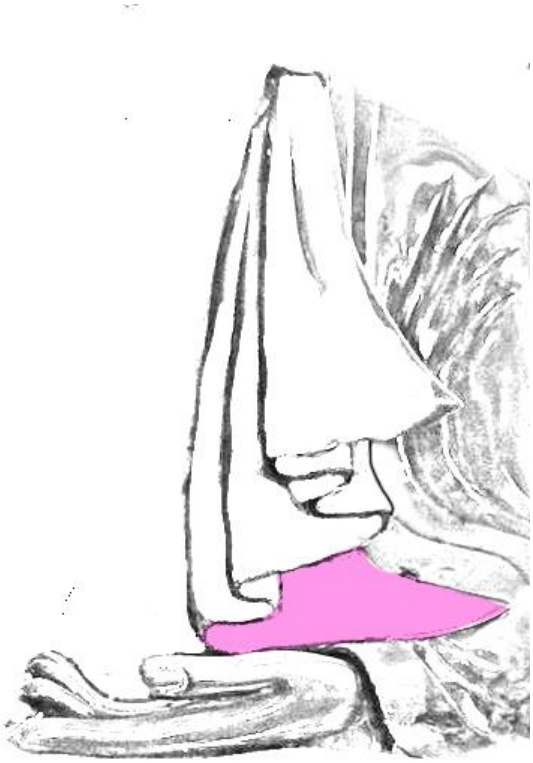
มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 84 ลักษณะสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ไม่มีรอยแบ่งบนสังฆาฏิ และแสดงริ้วธรรมชาติ ในตัวอย่างนี้สังฆาฏิยังไม่ยาวพาดข้อพระกรซ้ายคงเพราะสร้างขึ้นตั้งแต่ต้นรัชกาลจึงยังสืบเนื่องลักษณะสำคัญจากก่อนหน้า

ทว่างานศึกษานี้พบตัวอย่างที่กำหนดอายุได้ชัดเจนค่อนข้างจำนวนจำกัด จึงไม่พบพระพุทธรูปในรัชสมัยพระเจ้าธีบอที่สังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรอย่างเด่นชัด อย่างไรก็ตามเมื่อพิจารณาตัวอย่างในยุคสมัยหลังราชธานีมัณฑเลมาประกอบจะพบว่าการทำสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรกลายเป็นลักษณะที่เคร่งครัดในหลายพื้นที่ (ภาพลายเส้น 5) จึงอนุมานได้ว่าจุดเริ่มต้นของการทำสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรจึงควรเกิดขึ้นหลังสมัยพระเจ้ามินดง และก่อนสมัยพม่าตกเป็นอาณานิคมในอังกฤษ คือใน “สมัยพระเจ้าธีบอ” ดังคำอธิบายของ Win Muang ทั้งยังมีความสอดคล้องในเชิงพัฒนาการด้านรูปแบบด้วย

ดังนั้น ในประเด็นสังฆาฏิแบบมัณฑเลตอนต้น และตอนปลายนี้ จึงสมควรใช้เป็นข้อสังเกตสำหรับการตรวจสอบรูปแบบต่อไป



ภาพลายเส้น 5 แสดงสังฆาฏิที่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย ซึ่งแพร่หลายในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) โดยอาจเริ่มปรากฏตั้งแต่ในศิลปะมัณฑเลตอนปลาย (ลายเส้นจากพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล วัดปยีมินตาเจาง์)
ภาพลายเส้นโดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

3) การเปลี่ยนแปลงในส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท

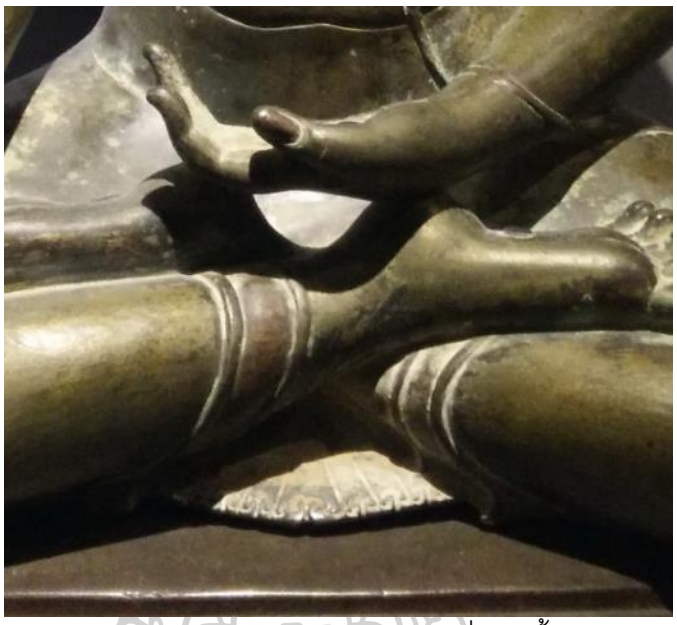
ส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นอีกจุดหนึ่งที่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในศิลปะมัณฑเล โดยพบการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูปพัดที่ริ้วจีวรมีความสมจริงตามธรรมชาติ (ภาพที่ 85) ลักษณะดังกล่าวไม่ใช่ลักษณะที่สืบเนื่องจากศิลปะใดในพม่าระยะก่อนหน้า จึงสันนิษฐานได้ว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะภายนอก ดังจะได้นำเสนอต่อไปนี้

ภาพที่ 85 ตัวอย่างชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาทที่แสดงริ้วอย่างสมจริงตามธรรมชาติในศิลปะมัณฑเล

การทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูปพัด แม้จะเคยปรากฏในศิลปะพุกาม (ภาพที่ 86) แต่พบได้ว่ามีลักษณะเป็นริ้วประดิษฐ์ตามแบบแผนของศิลปะอินเดียสมัยปาละ ซึ่งในศิลปะระยะต่อๆ มายังแสดงให้เห็นว่า การสร้างพระพุทธรูปพม่าได้สิ้นความสืบเนื่องในส่วนจีวรรูปพัดนี้ โดยในศิลปะอังวะนั้นส่วนจีวรรูปพัดนี้ได้หายไป และแทนที่ด้วยชายจีวรรูปกลีบบัว ต่อมาในศิลปะคองบองจึงไม่นิยมทำส่วนชายจีวรที่คลี่ระหว่างข้อพระบาทดังที่กล่าวมานี้

การขาดช่วงความสืบเนื่องดังกล่าวจนกระทั่งส่วนจีวรรูปพัดกลับมาปรากฏในศิลปะมัณฑเล ทั้งยังมีริ้วที่สมจริงตามธรรมชาติ จึงไม่ใช่ลักษณะที่สืบเนื่องจากศิลปะพม่าในระยะก่อนๆ หน้า ลักษณะดังกล่าวนี้กลับสัมพันธ์กับพระพุทธรูปในศิลปะจีนที่คุ้นเคยกับชายจีวรรูปพัดที่มีริ้วสมจริง (ภาพที่ 87)

ดังนั้น **การทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูปพัดที่ริ้วจีวรมีความสมจริงตามธรรมชาติ** จึงเป็นอีกส่วนที่ศิลปะมัณฑเลแสดงอัตลักษณ์แยกจากศิลปะพม่าระยะอื่น และสมควรใช้ระบุเป็นแบบแผนของศิลปะมัณฑเลได้



ภาพที่ 86 ชายจีวรระหว่างข้อพระบาทรูปพัดในศิลปะพุกามซึ่งเป็นริ้วประดิษฐ์

ภาพที่ 87 ตัวอย่างชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาทที่แสดงริ้วอย่างสมจริงตามธรรมชาติในศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง

ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1959-1021-2 เข้าถึงเมื่อ 12 เมษายน 2564

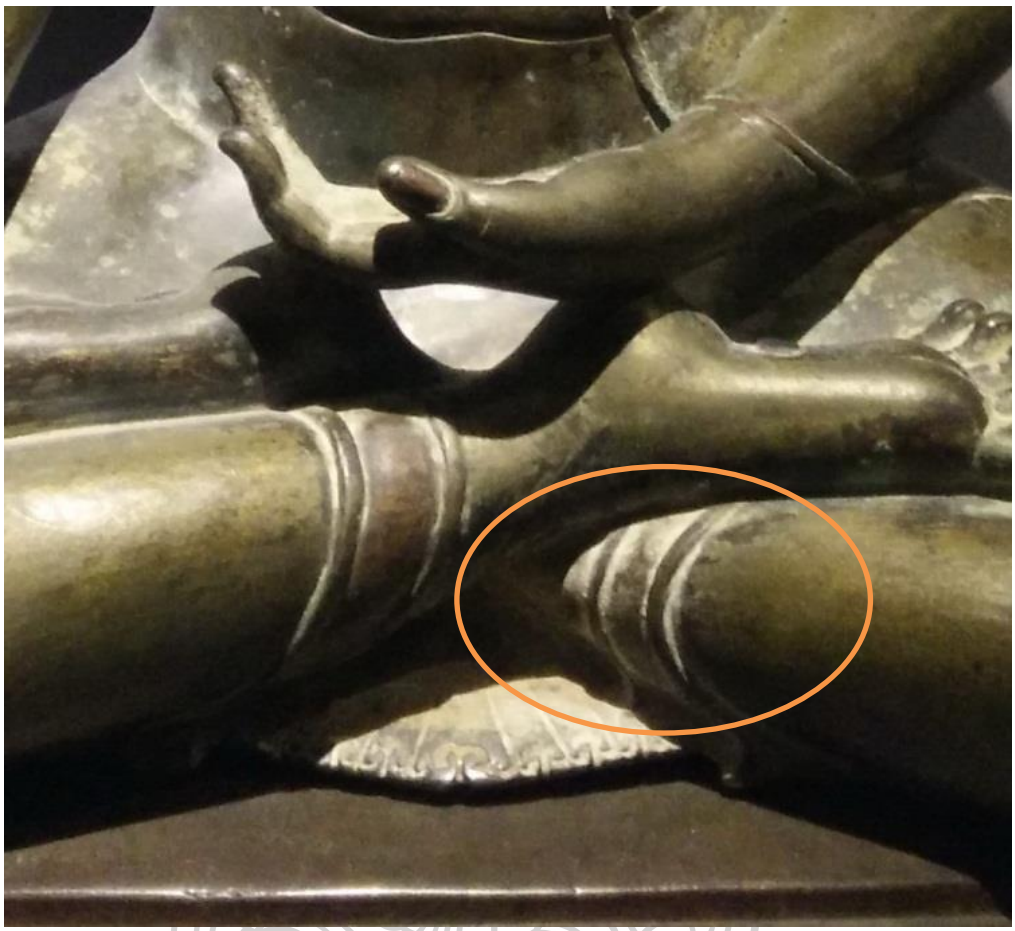
4) การเปลี่ยนแปลงในส่วนขอบสบงข้อพระบาท

ในส่วนขอบสบงที่เป็นแนวโค้ง (ภาพที่ 88) พบได้ว่าเป็นลักษณะที่ควรเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีนด้วยเช่นกัน(ดังตัวอย่างเทียบเคียงในภาพที่ 87) โดยในศิลปะพุกามขอบสบงยังแนบไปกับพระชงฆ์ (ภาพที่ 89) ต่อมาในศิลปะอังวะ-คองบองจึงทำขอบสบงเป็นเขี้ยวแยกเป็นสองชาย (ภาพที่ 90) โดยผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นอิทธิพลจากศิลปะในไทยดังที่นำเสนอแล้วถึงการพบขอบสบงลักษณะนี้ได้ในศิลปะสุโขทัยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19 และยังพบความแพร่หลายในล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 20[167] (ภาพที่ 91)

ดังนั้น **การทำขอบสบงข้อพระบาทเป็นแนวโค้ง** ที่ปรากฏในศิลปะมัณฑเลอันเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีนจึงเป็นลักษณะที่แตกต่างจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้า และสมควรใช้ระบุเป็นแบบแผนของศิลปะมัณฑเลได้

ภาพที่ 88 ลักษณะในศิลปะมัณฑเลที่ขอบสบงเป็นแนวโค้ง และเลิกทำเป็นชายผ้าแยกเป็นเขี้ยว

[167] โปรดดูประเด็นพระพุทธรูปสุโขทัยและล้านนาเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย**, 84-85 และ 92.



ภาพที่ 89 ลักษณะขอบสบงศิลปะพุกามที่แนบไปกับพระชงฆ์

ภาพที่ 90 ลักษณะขอบสบงเป็นเขี้ยวแยกเป็นสองชายที่พบในศิลปะอังวะและคองบอง

ภาพที่ 91 พระพุทธรูปศิลปะล้านนา พุทธศตวรรษที่ 20, พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร
ที่มาภาพ: ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะเมืองเชียงแสน**, 164.

4.2.5 สรุปลักษณะสำคัญที่งานศึกษานี้ใช้ระบุเป็น “พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล”

จากการตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลร่วมกับศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้าตั้งแต่พุกาม-คองบอง รวมทั้งศิลปะจากภายนอกที่เกี่ยวข้อง สามารถ**สรุปลักษณะสำคัญที่ใช้ระบุเป็นแบบแผนพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล** ได้ดังนี้

พระพุทธรูปประทับนั่ง

พระเศียรไม่มีการทำรัศมี อุษณีษะยืดสูงขึ้นกว่าศิลปะคองบอง ทำให้พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลตอนต้นมีอุษณีษะยืดสูง ฐานอุษณีษะแคบคล้ายทรงกระบอก และต่อมาในศิลปะมัณฑเลตอนปลายอุษณีษะจึงเริ่มขยายฐานกว้างขึ้น (ซึ่งจะเป็นพื้นฐานให้ศิลปะหลังมัณฑเลขยายส่วนนี้จนเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่)

กรอบพระพักตร์เรียบง่าย ปลายทั้งสองข้างจรดเหนือพระกรรณโดยไม่ตวัด และไม่มีการทำจีบแหลมเหนือกรอบพระพักตร์

จีวรมีริ้วทั่วองค์โดยเป็นริ้วสมจริงอย่างธรรมชาติ และแสดงมิติความหนาของผ้าที่ทบกัน ทั้งยังทิ้งน้ำหนักสัมพันธ์กับทิศทางของแรงโน้มถ่วงหรือไม่ตวัดชายอย่างลักษณะประดิษฐ์[168], สังฆาฏิเลิกทำรอยแบ่งรูปวงโค้งที่ปรากฏตั้งแต่พุกาม – คองบองโดยสิ้นเชิง และเป็นส่วนที่หยักทบมากชั้นที่สุดโดยเป็นริ้วธรรมชาติ ไม่ตวัด สังฆาฏิในศิลปะมัณฑเลตอนต้นยังคงยาวจรดพระนาภี ต่อมาในศิลปะมัณฑเลตอนปลายเริ่มมีการทำสังฆาฏิพาดข้อพระกรซ้าย (ซึ่งจะเป็นพื้นฐานให้ศิลปะหลังมัณฑเลต่อไป) ส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาทคลี่เป็นรูปพัดที่ริ้วจีวรมีสมจริงอย่างธรรมชาติ และขอบสบงเป็นแนวโค้ง

นอกจากนี้ พบความเคร่งครัดในการทำนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายแยกจากนิ้วอื่น ในขณะที่ลักษณะอื่นๆ เช่น นิ้วพระหัตถ์ยาวไม่เสมอกัน และฝ่าพระบาทนูนอย่างธรรมชาติ ยังพบปะปนกับแบบแผนเดิมในศิลปะก่อนหน้าที่นิ้วพระหัตถ์เสมอกันและฝ่าพระบาทแบน

พระพุทธรูปประทับยืน

แสดงอิริยาบถประทับยืน พระหัตถ์ขวาทอดข้างพระวรกายแล้วหงายออกพร้อมถือผลสมอระหว่างนิ้วโป้งและนิ้วชี้ พระหัตถ์ซ้ายทอดลงพร้อมทั้งจับชายจีวร และมักประทับบนฐานบัวขนาดย่อม

จีวรมีริ้วสมจริงอย่างธรรมชาติ ห่มคลุมพระอังสาทั้งสองข้างโดยเกิดแนวขอบจีวรโค้งปิดรอบพระศอ(ต่างจากคองบองที่เป็นรูปสามเหลี่ยมอย่าง “คอเสื้อ”) จีวรส่วนที่เหลือจากคลุมพระอังสาซึ่งทอดสู่ช่วงกลางพระวรกาย “แหวกออก” เนื่องจากการทอดพระหัตถ์ลงทั้งสองข้าง ส่วนสังฆาฏิทบซ้อนเลียนแบบธรรมชาติทอดจรดพระนาภีไม่มีการตวัดออกอย่างพระพุทธรูปประทับนั่ง

พระพุทธรูปไสยาสน์

ประทับตะแคงขวาอย่างสีหไสยาสน์ โดยใช้พระกรขวารองรับพระเศียร ใช้พระกัประ(ศอก)ตั้งบนพระแท่น (ในระยะนี้ยังไม่พบการวางพระหัตถ์ในตำแหน่งอื่นดังที่จะพบได้ในศิลปะหลังมัณฑเล) อาจมีพระเขนยรองใต้พระกัจฉะ(รักแร้) จุดที่เป็นลักษณะเด่นของท่าประทับซึ่งทำให้แตกต่างจากศิลปะก่อนหน้า คือ การเกยพระชานุเหลื่อมกัน ส่วนจีวรมีการห่มจีวรเฉียง จีวรมีริ้วและแสดงความหนาของผ้าตามอย่างธรรมชาติ

---

[168] ลักษณะประดิษฐ์ดังกล่าวจะพบแพร่หลายในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ซึ่งงานศึกษานี้กำหนดเรียกว่า “ลอนประดิษฐ์” ดังจะนำเสนอในบทถัดไป

พระพุทธรูปทรงเครื่อง

พระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะมัณฑเลสืบเนื่องรูปแบบเครื่องทรงจากศิลปะคองบอง มีส่วนประกอบสำคัญ เช่น มงกุฎทรงชฎา กรรเจียกเป็นลายกระหนกเปลว และสังวาลไขว้จากพระอังสาทั้งสองข้างเป็นกากบาทโดยมีทับทรวงหรือประจำยามอกเป็นตัวยึดสาย

พบได้ทั้งพระพุทธรูปทรงเครื่องที่ยังแสดงลักษณะอย่างนักบวชโดยทรงจีวรไว้ด้านในพระพุทธรูปทรงเครื่องที่แสดงลักษณะอย่างกษัตริย์หรือเทวดา

4.3 วิเคราะห์ในประเด็นทางประติมานวิทยา

จากเนื้อหาในส่วนก่อนหน้าที่ว่าด้วยการตรวจสอบรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลซึ่งพบว่ามีพัฒนาการที่สัมพันธ์กับศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้ารวมทั้งได้รับอิทธิพลศิลปะจากภายนอกโดยเฉพาะจีนดังที่ได้นำเสนอไว้แล้วนั้น เนื้อหาในส่วนต่อไปนี้จะเป็นการตรวจสอบในประเด็นทางประติมานวิทยา เพื่อทราบแนวคิดที่เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลควบคู่ไปกับความเข้าใจด้านรูปแบบ และเพื่อเป็นองค์ความรู้ที่จะใช้เป็นพื้นฐานในการตรวจสอบตัวอย่างในพื้นที่สำรวจอื่นต่อไป

ในการตรวจสอบจะจำแนกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนพระวรกาย และส่วนเครื่องทรง (จีวรและกรอบพระพักตร์) นอกจากนี้จะตรวจสอบประเด็นทางประติมานวิทยาของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในอิริยาบถอื่น คือ ประทับยืน และประทับไสยาสน์ ซึ่งมีลักษณะที่แตกต่างจากศิลปะก่อนหน้า ส่วนกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งยังคงนิยมแสดงภูมิสปรรศมุทราเป็นหลักซึ่งเป็นแบบแผนที่พบทั่วไป ไม่มีปัญหาทางประติมานวิทยาที่แตกต่างจากศิลปะพม่าระยะอื่น งานศึกษานี้จึงไม่ขออภิปรายกรณีพระพุทธรูปอิริยาบถประทับนั่ง

4.3.1 ในส่วนพระวรกายของพระพุทธรูป: การแสดงพระพุทธสรีระตามมหาปุริสลักษณะและสัจนิยม

จากหัวข้อที่ผ่านมาซึ่งได้ศึกษาพัฒนาการด้านรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะพม่าในยุคสมัยต่าง ๆ พบว่าศิลปะมัณฑเล ในพุทธศตวรรษที่ 25 อาจมีแนวคิดในการสร้างที่แตกต่างจากศิลปะก่อนหน้าซึ่งมีแบบแผนร่วมกัน กล่าวคือ ในศิลปะก่อนหน้ามัณฑเลนั้น หากไม่นับพุกามซึ่งดำเนินตามแบบแผนของศิลปะอินเดียสมัยปาละอย่างใกล้ชิดแล้ว ศิลปะที่นับได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงที่แสดงให้เห็นถึงความคิดของประติมากร ที่พยายามก้าวออกจากแบบแผนของศิลปะอินเดียมาสู่การสร้างสรรค์รูปแบบของตนเองหรือเป็นศิลปะพม่า (Burmanize) อย่างเด่นชัด เพิ่งปรากฏในช่วงพุทธศตวรรษที่ 21 เป็นต้นมาจนถึงพุทธศตวรรษที่ 24 ซึ่งได้แก่ ศิลปะอังวะ จนถึงศิลปะคองบอง

พระพุทธรูปศิลปะพม่าช่วงดังกล่าวรักษาแบบแผนร่วมกันในหลายรายละเอียด จนอาจกล่าวได้ว่าเป็น “ศิลปะพม่าแบบประเพณี” (traditional stye) ซึ่งมักได้รับการอธิบายว่าเป็นการสะท้อนลักษณะตามแนวคิดมหาปุริสลักษณะ[169] ซึ่งในการตรวจสอบพบว่าศิลปะแบบประเพณีนั้นมีทั้งลักษณะที่สัมพันธ์และไม่สัมพันธ์กับมหาปุริสลักษณะ กล่าวคือ พบว่าบางรายละเอียดอาจสัมพันธ์กับคติมหาปุริสลักษณะ เช่น มีพระบาทเรียบเสมอกัน (สุปติฏฐิตปาโท) มีส้นพระบาทยาว (อายตปณฺหิ) มีพระองคุลียาว (ทีฆงฺคุลิ)[170] เป็นต้น และมีบางรายละเอียดที่ไม่สัมพันธ์กับลักษณะในมหาปุริสลักษณะ และอนุพยัญชนะ เช่น พระกรรณยาวจรดพระอังสา[171] พระวรกายบาง(ไม่แสดงส่วนนูนของพระอุระซึ่งต่างจากศิลปะพุกาม)

นอกจากนี้ยังพบได้ว่า รายละเอียดที่อาจเชื่อมโยงได้กับมหาปุริสลักษณะซึ่งเคยปรากฏในศิลปะพุกาม แต่ระยะต่อมาในศิลปะแบบประเพณีกลับไม่สืบเนื่องรายละเอียดดังกล่าวหรือไม่ใช่รายละเอียดที่เคร่งครัด เช่น มีพระอุณาโลม (อุณฺณา ภมุกนฺตเร ชาตา) มีพระวรกายท่อนบนดุจกายราชสีห์[172] (สีหปุพฺพฑฺฒกาโย)

ดังนั้น กรณีศิลปะพม่าแบบประเพณี จึงอาจมุ่งออกแบบโดยเลือกแสดงเพียงบางลักษณะตามแนวคิดมหาปุริสลักษณะ ทั้งยังเป็นไปได้ว่าจุดเริ่มต้นอาจเป็นเพียงลักษณะที่พ้องกันกับมหาปุริสลักษณะโดยบังเอิญ แล้วจึงมีการเชื่อมโยงลักษณะนั้นเข้ากับมหาปุริสลักษณะในภายหลัง ต่อประเด็นหลังนี้ผู้วิจัยเห็นว่ามีตัวอย่างดังกรณีปัญหาเรื่องนิ้วที่ยาวเสมอกันของพระพุทธรูป ซึ่งพบว่าการอธิบายพุทธลักษณะจากคติดังกล่าวอาจเป็นการเชื่อมโยงที่คลุมเครือตั้งแต่การตีความจากต้นฉบับบาลี ดังนี้

ในประเด็นที่พระพุทธรูปศิลปะพม่าแบบประเพณี นิยมทำนิ้วที่ยาวเสมอกันนั้น นักวิชาการไทยในอดีตอาจมีทรรศนะว่าการทำนิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน อาจเริ่มต้นขึ้นในไทยเป็นที่แรก ก่อนจะส่งอิทธิพลให้ดินแดนใกล้เคียงรวมทั้งพม่า ดังปรากฏในพระอธิบายของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพว่า

---

[169] เช่นงานศึกษาโดย Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung, Central Burma: architecture, sculpture and murals.**

[170] โปรดดูรายละเอียดว่าด้วยมหาปุริสลักษณะใน “พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค”, **พระไตรปิฎกฉบับหลวง เล่มที่ 11** (กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2525,) 132-161.

[171] อนุพยัญชนะระบุเพียงว่าพระกรรณมีสัณฐานอันยาว แต่มิได้ระบุถึงการจรดถึงพระกรรณซึ่งเป็นแบบแผนที่เคร่งครัดในศิลปะพม่าทุกสมัยศิลปะ

[172] อาจหมายถึงพระวรกายที่อวบหนา

"ข้อนี้ฉันเคยตรวจ เห็นพระพุทธรูปอินเดียก็ดีพระพุทธรูปที่ทำในประเทศสยามแบบเก่า ก่อนสมัยสุโขทัยก็ดี ยอมทำนิ้วพระหัตถ์อย่างนิ้วธรรมดาของคนทั้งหลาย เห็นแต่พระพุทธชินราชกับพระพุทธชินสีห์ที่ทำปลายนิ้วพระหัตถ์เท่ากันเก่าก่อนเพื่อน พระพุทธรูปที่ในเมืองพม่าที่เป็นของชั้นเก่าก็ทำนิ้วพระหัตถ์อย่างนิ้วธรรมดา มีแต่พระพุทธรูปชั้นหลังที่ทำปลายนิ้วพระหัตถ์เท่ากัน จึงสันนิษฐานว่าเห็นจะได้แบบของไทยไปทำในกาลครั้งใดครั้งหนึ่ง บางทีพม่าจะได้พวกช่างพระเป็นเชลยไปจากพระนครศรีอยุธยา ไปทำแบบนี้ขึ้นก็เป็นได้" [173]

ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์ ได้แสดงทรรศนะประเด็นนิ้วพระหัตถ์นี้ว่า การสร้างพระพุทธรูปนิ้วพระหัตถ์เสมอกันเป็นกระบวนการที่แพร่หลายในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และไม่ปรากฏในอินเดีย โดยมูลเหตุของการสร้างนิ้วพระพุทธรูปลักษณะนี้อาจเกิดจากความสับสนในการแปลคัมภีร์ภาษาบาลี ซึ่งระบุถึงมหาปุริสลักษณะประการหนึ่งว่า "ทีฆงฺคุลิ" อันควรแปลว่า "นิ้วเรียวยาว" เป็น "นิ้วยาวเสมอกัน"[174]

ต่อประเด็นนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าพม่าพบการทำนิ้วที่ยาวเสมอกันอยู่แล้วอย่างน้อยในพุทธศตวรรษที่ 19 หรือช่วงพุกามตอนปลาย ซึ่งอาจเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน[175] และคงได้รับความนิยมสืบมาในพม่าเนื่องจากลักษณะนิ้วที่ยาวเท่ากันและเรียงติดกัน "เป็นแพ" ยังช่วยแก้ข้อจำกัดของการสร้างพระพุทธรูปด้วยวัสดุที่เปราะหักได้ง่าย เช่น หิน ก่ออิฐ หรือแม้กระทั่งการแกะจากไม้ท่อนเดียวกัน ซึ่งพบมากในศิลปะพุกาม ซึ่งต่อมาอาจกลายเป็นรูปแบบที่ช่างคุ้นเคยจนถูกนำไปใช้กับการสร้างพระพุทธรูปในทุกชนิดวัสดุ ถึงกระนั้น ผู้วิจัยเห็นด้วยในความเป็นไปได้ว่า ในระยะต่อมาคำอธิบายถึงมหาปุริสลักษณะอาจเข้ามามีบทบาทในการให้เหตุผลถึงการทำนิ้วพระพุทธรูปให้ยาวเสมอกัน ซึ่งปรากฏในศิลปะอื่นในภูมิภาคนี้นอกจากพม่าดังเช่นศิลปะไทยด้วย

อย่างไรก็ตาม **ลักษณะที่กล่าวมาข้างต้น หลายลักษณะได้สิ้นความนิยมลงเมื่อเข้าสู่ศิลปะมัณฑเล รูปแบบศิลปะที่เกิดขึ้นใหม่นี้แสดงให้เห็นถึงแรงบันดาลใจใหม่ที่ให้ความสำคัญกับความงามที่สมจริงตามธรรมชาติของกายวิภาคมนุษย์มากขึ้น** ทั้งยังแสดงให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงไปจากแนวคิดเดิมในศิลปะพม่าแบบประเพณีที่แสดงลักษณะพระพุทธรูปอย่างรูปเคารพที่ขรึมขลังศักดิ์สิทธิ์

---

[173] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **เที่ยวเมืองพม่า**, 45.

[174] ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, ให้ทรรศนะต่อผู้ศึกษา เมื่อวันที่ 9 มีนาคม พ.ศ.2563.

[175] โปรดดูหัวข้อ "สรุปประเด็นตรวจสอบลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะพุกามตอนปลาย" ในบทที่ 3

เมื่อพิจารณาในแง่นี้ ศิลปะมัณฑเลอาจเป็นการเปลี่ยนแปลงแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่าที่ผิดไปจากทุกยุคสมัยศิลปะก่อน ๆ หน้าโดยสิ้นเชิง โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาว่าเป็นการออกแบบ **“มหาบุรุษจากลักษณะบุรุษสามัญ”**

ทว่าในขณะเดียวกันกลับพบได้ว่า ลักษณะหลายอย่างที่เคยปรากฏในหลายศิลปะก่อน ๆ หน้า หรือในศิลปะแบบประเพณี ซึ่งไม่สัมพันธ์กับความสมจริงตามธรรมชาติ ยังคงสืบเนื่องอยู่ในศิลปะมัณฑเลด้วย เช่น การมีอุษณีษะเหนือพระเศียร (ส่วนนี้มีความคลุมเครือ เพราะ อุษณีษะ (ส.) หรืออุณหิศ(บ.) แปลได้ทั้งส่วนพระเศียรที่นูนงาม และกรอบพระพักตร์ แต่ในงานศึกษานี้ใช้ในความหมายถึงส่วนกะโหลกนูนเหนือพระเศียร) และการมีพระกรรณจรดพระอังสา

ดังนั้น ผู้ศึกษาจึงสันนิษฐานว่า พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมิได้ขาดจากความสืบเนื่องทางประติมานวิทยาหรือแบบแผนทางศิลปะเดิมที่สัมพันธ์กับมหาปุริสลักษณะ แต่ก็ไม่อาจปฏิเสธได้ว่าอิทธิพลจากภายนอกจะมีส่วนกระตุ้นหรือก่อแรงบันดาลใจให้ศิลปะมัณฑเลด้วย โดยเฉพาะแนวคิดเรื่องความสมจริงตามธรรมชาติหรือ “สัจนิยม” ซึ่งแหล่งที่มาของแนวคิดดังกล่าวอาจมีความเป็นไปได้ใน 2 ประการ ดังนี้

ประการแรก: แนวคิดจากโลกตะวันตก เมื่อพิจารณาบริบทแวดล้อมของยุคสมัยราชธานีมัณฑเลแล้ว พบได้ว่าอิทธิพลศิลปะตะวันตกที่เข้ามาผสมผสานกับศิลปะพม่า เป็นกระบวนการทางศิลปะที่เกิดขึ้นควบคู่กันกับกระบวนการทางสังคมที่พระเจ้ามินดงผู้สถาปนาราชธานีมัณฑเลมุ่งพัฒนาบ้านเมืองให้เข้าสู่ยุคสมัยใหม่(Modern)[176]

อิทธิพลจากศิลปะตะวันตกเข้ามาปรากฏในพุทธศิลป์พม่าระยะนี้อย่างเด่นชัดโดยเฉพาะในงานสถาปัตยกรรม[177] และจิตรกรรม[178] ดังนั้น กรณีประติมากรรมพระพุทธรูปจึงอาจมีแรงบันดาลใจบางส่วนจากแนวคิดสัจนิยมจากตะวันตก ทำให้มีการคลายความเคร่งครัดบางประการจากแบบแผนที่สัมพันธ์กับมหาปุริสลักษณะมาสู่การอิงตามสรีระมนุษย์มากขึ้น

แม้ข้อสันนิษฐานดังกล่าวอาจ**ไม่พบหลักฐานสนับสนุนที่เป็นรูปธรรม** แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวคล้ายคลึงกับการปฏิรูปพุทธศาสนาในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ของไทยซึ่งร่วมสมัยกันกับรัชกาลพระเจ้ามินดงของพม่า และมีความพยายามตีความการสร้างพระพุทธรูปให้มี

---

[176] Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 104-129.

[177] โปรดดู Elizabeth Howard Moore, "Monasteries of Mandalay: Changes in Patronage and Architecture": 4-34.

[178] โปรดดู หม่อมหลวงสุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์, **ศิลปะในประเทศพม่า**, 308-309.

ความคล้ายคลึงกับสรีระมนุษย์เช่นเดียวกันด้วย ซึ่งทั้งพม่าและไทยคงประสบปัญหาคล้ายคลึงกันในการปรับสรรค์(transform) ศิลปกรรมแบบประเพณีให้มีความร่วมสมัยขึ้น[179]

การเปลี่ยนแปลงพุทธลักษณะให้ดูร่วมสมัยขึ้น(แต่ในขณะเดียวกันก็ไม่ตัดขาดจากแบบแผนของศิลปะแบบประเพณี) ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นี้ จึงอาจเป็นผลจากทรรศนะของชนชั้นนำในภูมิภาคนี้ที่ต้องการปฏิรูปศาสนาโบราณให้ดำรงอยู่ต่อไปได้ในภาวะที่บ้านเมืองกำลังเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงสู่สมัยใหม่

ประการที่สอง: แนวคิดจากโลกตะวันออก กล่าวคือ พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลอาจคลายความเคร่งครัดในประติมานวิทยาแบบเดิมที่อิงกับคติมหาปุริสลักษณะซึ่งเป็นกระบวนการที่พบร่วมกันในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้โดยเฉพาะตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 20-21 (ดังปรากฏแบบแผนร่วมกันเป็นต้นว่าทำนิ้วพระหัตถ์เสมอกัน ทำฝ่าพระบาทแบนราบ ฯลฯ) แล้วหันไปอ้างอิงประติมานวิทยาจากศิลปะอื่น โดยเฉพาะศิลปะจีนที่คุ้นเคยกับสร้างพระพุทธรูปมีพระวรกายอย่างกายวิภาคมนุษย์ ทั้งปรากฏลักษณะเด่นที่สัมพันธ์กันหลายรายละเอียด คือ การไม่ทำส่วนรัศมี การทำพระหัตถ์ขวาและซ้ายที่มีการวางนิ้วให้เหลื่อมหรือเหยียดให้ต่างกัน การทำริ้วจีวรแบบสมจริง กล่าวได้ว่าลักษณะที่สัมพันธ์กับสัจนิยมในแบบจีนนี้ปรากฏให้เห็นเป็นรูปธรรมมากกว่ากรณีสัจนิยมแบบตะวันตก

4.3.2 ในส่วนเครื่องทรงของพระพุทธรูป: ประเด็นจีวร และการตีความเรื่องกรอบพระพักตร์

ในประเด็นจีวร พบว่าศิลปะมัณฑเลยังคงแบบแผนของการห่มจีวรแบบเฉียงในพระพุทธรูปประทับนั่ง และห่มคลุมในพระพุทธรูปประทับยืนซึ่งเป็นแบบแผนที่สืบเนื่องโดยแทบไม่มีการเปลี่ยนแปลงตั้งแต่ศิลปะพุกาม จึงไม่มีปัญหาทางประติมานวิทยาที่สำคัญ

---

[179] ดังเช่นกรณีที่พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลคงการทำอุษณีษะหรือกะโหลกส่วนที่นูนขึ้นเหนือพระเศียรไว้แม้จะผิดจากกายวิภาคมนุษย์ ในขณะที่พระพุทธรูปอย่างพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ตัดส่วนที่ว่านี้ออกไปแล้ว แต่ในทางกลับกันพระพุทธรูปอย่างพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าฯ ยังคงรัศมีเหนือพระเศียรไว้แม้จะผิดหลักกายวิภาค ในขณะที่ศิลปะมัณฑเลเลือกที่จะไม่ทำรัศมี จึงเป็นไปได้ว่าการออกแบบพระพุทธรูปในระยะนี้แม้จะปฏิเสธลักษณะหลายประการจากแนวคิดมหาปุริสลักษณะแต่ก็ยังคงบางลักษณะไว้ อาจเพื่อไม่ให้คล้ายประติมากรรมมนุษย์สามัญจนเกินไป หรืออาจเป็นไปได้ว่าศิลปะมัณฑเลเลือกคงส่วนนี้ไว้เพื่อเป็นจุดจำแนกที่เด่นชัดระหว่างพระพุทธรูปกับประติมากรรมพระสาวก หรืออาจตีความว่าเป็นมวยพระเกศาที่มุ่นไว้เหนือพระเศียร มิใช่กะโหลกที่นูนขึ้น

อนึ่ง ในสมัยอังวะ มีการสร้างพระพุทธรูปประทับยืนที่ครองจีวรแบบห่มเฉียง (ดังที่นำเสนอในหัวข้อที่ 1.2.4.1 พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังวะ) ซึ่งอาจสะท้อนปัญหาจริงของสังคมสงฆ์ระยะนั้นเรื่องการห่มจีวรขณะเข้าสู่ละแวกเรือนฆราวาสว่าควรห่มคลุมพระอังสาหรือห่มเฉียง แต่ปัญหาดังกล่าวยุติในราชวงศ์คองบอง รัชสมัยพระเจ้าปดุง โดยทรงประกาศให้**ห่มจีวรแบบคลุมเป็นแบบแผนเดียวกัน**[180] จึงไม่ปรากฏปัญหานี้อีก และคงมีผลมาถึงรูปแบบพระพุทธรูปที่ปรากฏแบบแผนในการห่มคลุมสืบเนื่องถึงมัณฑเล

ส่วน**ในประเด็นกรอบพระพักตร์** ส่วนดังกล่าวแม้จะเป็นลักษณะเด่นที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะศิลปะมัณฑเล แต่ปรากฏขึ้นโดยเข้ามาแทนที่ส่วนแนวแถบแคบๆ เหนือพระนลาฏที่เคยปรากฏตั้งแต่ในศิลปะอังวะ จึงควรพิจารณาส่วนดังกล่าวนี้โดยแยกตามรูปแบบที่แตกต่างกันเป็น 2 ความหมายดังนี้

ความหมายแรก คือ การเป็นไรพระศก ซึ่งสัมพันธ์กับพระพุทธรูปในศิลปะพม่าสมัยก่อนๆ หน้า ที่เริ่มปรากฏแนวไรพระศกแคบ ๆ มาตั้งแต่สมัยอังวะช่วงพุทธศตวรรษที่ 20-21 โดยเชื่อกันว่าได้รับอิทธิพลจากศิลปะไทยสมัยอยุธยาตอนต้น (ดังรายละเอียดในหัวข้อ 1.2.3 การตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปประทับนั่ง: ในประเด็นที่อาจเป็นพื้นฐานให้ศิลปะมัณฑเล) ในบางศิลปะส่วนดังกล่าวนี้แสดงถึงความเป็นไรพระศกอย่างชัดเจนถึงกับทำแนวเส้นพระศกในแนวตั้งเสมือนแนวพระศกที่เกิดขึ้นเมื่อเสยรวบขึ้นไป (ดังตัวอย่างที่แสดงแล้วในภาพที่ 68) จนมาในระยะหลังคือสมัยราชวงศ์คองบองตอนกลางแนวไรพระศกนี้จึงเริ่มแสดงแนวโน้มของการแยกออกจากการเป็นส่วนหนึ่งของพระเกศามาเป็นแนวกรอบพระพักตร์แคบๆ จนสิ้นรูปแบบการเป็นไรพระศกและกลายเป็นกรอบพระพักตร์อย่างชัดเจนในศิลปะมัณฑเล

ส่วนความหมายที่สอง คือ การเป็นศิราภรณ์ หรือเครื่องประดับพระเศียร เป็นลักษณะสำคัญของศิลปะมัณฑเลโดยกรอบพักตร์ในศิลปะมัณฑเลอาจมุ่งกำหนดความหมายว่าเป็น “อุณหิศ” เพราะเมื่อพิจารณาจากมหาบุรุษลักษณะ 32 ประการ ที่ระบุไว้ในพระไตรปิฎกแล้ว มีข้อหนึ่งที่ระบุถึงการมีอุณหิศว่า

> *“อยำ หิ เทว กุมาโร อุณฺหีสสีโส ยำปายำ เทว กุมาโร อุณฺหีสสีโส อิทมฺปิสฺส มหาปุริสสฺส มหาปุริสลกฺขณำ ภวติ”* [181]

---

[180] ประเด็นนี้กล่าวถึงไว้แล้วในส่วนที่ว่าด้วยพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะอังวะ ผู้สนใจโปรดดูเพิ่มเติมใน พระปัญญาสามี, **ศาสนวงศ์หรือประวัติศาสนา**, 172-204.

[181] “พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปทานสูตร”, **พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ(ภาษาบาลี อักษรไทย) เล่มที่ 10** (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2523), 22.

เมื่อเทียบกับเอกสารฉบับสำคัญอย่างพระไตรปิฎก ฉบับหลวง ได้ให้คำแปลดังนี้

*"มีพระเศียรดุจประดับด้วยกรอบพระพักตร์ ข้าแต่สมมติเทพ แม้การที่พระราชกุมารนี้ มี พระเศียรดุจประดับด้วย**กรอบพระพักตร์**นี้ ก็เป็นมหาปุริสลักษณะของมหาบุรุษนั้น"* [182]

หรือพระไตรปิฎก ฉบับมหาจุฬาฯ ก็ได้ให้คำแปลว่า

*"มีพระเศียรดุจประดับด้วยกรอบพระพักตร์ ข้อที่พระราชกุมารมีพระเศียรดุจประดับ ด้วย**กรอบพระพักตร์**นี้ เป็นลักษณะมหาบุรุษของมหาบุรุษนั้น"* [183]

เห็นได้ว่าตัวอย่างพระไตรปิฎกฉบับแปลภาษาไทยฉบับสำคัญได้แปลคำว่า "อุณหิศ" ว่า "กรอบพระพักตร์" ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าแปลกใจที่ในการสร้างพระพุทธรูปในศิลปะไทยทุกสมัย กลับไม่มีการทำกรอบพระพักตร์อย่างชัดเจน ยกเว้นพระพุทธรูปทรงเครื่อง ตรงข้ามกับกรณีศิลปะมัณฑเลที่เคร่งครัดมากกับการนำกรอบพระพักตร์หรือศิราภรณ์ซึ่งปกติแล้วเป็นเครื่องทรงกษัตริย์หรือเทวดามาใช้กับพระพุทธรูปที่ไม่ทรงเครื่อง

อนึ่ง ความหมายของ อุณหิศ หรือ อุษณีษะ อาจเลื่อนไหลได้ตามการตีความโดยผู้สร้าง ดังที่พบได้ว่าตั้งแต่สมัยอินเดียโบราณก็มีการตีความหมายคำนี้ไว้แตกต่างกัน ดังที่พระพุทธรูปในอายธรรมแถบแม่น้ำคงคา-ยมุนา ตีความว่าอุณหิศ คือผ้าโพกเศียรหรือศิราภรณ์ประดับเพชรพลอยที่เป็นเครื่องทรงสำหรับกษัตริย์หรือยักษ์ท้องถิ่นที่รักษาต้นไม้ (yaksas)[184] ส่วนศิลปะคันธาระตีความว่าอุณหิศคือมวยพระเกศาที่ม้วนไว้เหนือพระเศียร[185] ซึ่งต่อมาได้ถูกตีความกลายมาสู่กะโหลกที่นูนขึ้นเหนือพระเศียรเพื่อแสดงถึงพระปัญญาที่มากกว่ามนุษย์สามัญ[186]

การอธิบายความหมายหนึ่งที่น่าสนใจคือการกล่าวถึง **"อุษณีษะที่ทำหน้าที่ส่องสว่าง"** ดังปรากฏในคัมภีร์ลลิตวิสตระ มีเนื้อความตอนหนึ่งว่า

---

[182] "พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปทานสูตร", **พระไตรปิฎก ฉบับหลวง เล่มที่ 10** (กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2525), 14.

[183] "พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปทานสูตร", **พระไตรปิฎก ฉบับมหาจุฬาฯ เล่มที่ 10** (กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539), 20.

[184] David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**, 54.

[185] Ibid., 67.

[186] Ibid., 75-76.

*"...พระผู้มีภคะทรงเข้าสมาธิชื่อพุทธาลังการะวยูหะ (มีขบวนประดับด้วยพระพุทธ) ในยามราตรี และเมื่อพระผู้มีภคะอยู่ในระหว่างเข้าสมาธินี้ ขณะนั้นเบื้องบนพระเศียรของพระผู้มีภคะทรงเปล่งรัศมีชื่อชญานาโลกาลังการะ (ประดับด้วยแสงสว่าง คือพระญาณ) อันสืบเนื่องมาจากทรงระลึกถึงพระพุทธในอดีต**เปล่งออกจากช่องพระอุษณีษ** (กลุ่มพระเกศา) รัศมีนั้นสว่างทั่วเทวพิภพ..."* [187]

หรือ ตัวอย่างในคัมภีร์สัทธรรมปุณฑรีกสูตร มีเนื้อความตอนหนึ่งว่า

*"...ขณะนั้นปรากฏมี**พระรัศมีเปล่งออกมาจากพระอุษณีย์**ของพระผู้มีพระภาค พระรัศมี นั้นปกคลุมไปทั่ว 18,000,000พุทธเกษตรในทิศตะวันออก..."* [188]

ความสำคัญของอุษณีษะตามหน้าที่ดังกล่าวอาจเป็นเหตุให้ศิลปะจีนเริ่มสร้างพระพุทธรูปที่มีวงเรียบเกลี้ยง(bare spot) เหนือพระนลาฏในความหมายถึงอุษณีษะ[189] (ดังที่นำเสนอตัวอย่างรูปแบบศิลปกรรมไว้แล้วในหัวข้อที่ 1.4.3.2 พื้นฐานจากศิลปะภายนอกพม่าที่มีผลต่อพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล) โดยอาจมีการตีความว่าส่วนอุษณีษะนี้ย่อมทำหน้าที่ส่องสว่างด้วยตัวเองแล้วจึงไม่ต้องทำส่วนรัศมีเหนือพระเศียรอีก นอกจากนี้ "รัศมีจากพระเศียร" ยังเป็นสิ่งที่ไม่ถูกระบุอยู่ในมหาปุริสลักษณะ 32 ประการทั้งตามคติมหายานและเถรวาท[190]

พระพุทธรูปรูปแบบดังกล่าวแพร่หลายในศิลปะจีนตั้งแต่สมัยหลังราชวงศ์ถังเรื่อยมาและต่อมาคงเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปะมัณฑเลของพม่าตัดทอนส่วนรัศมีโดยแสดงเพียงอุษณีษะด้วยเช่นกัน ทว่ามีข้อแตกต่างคือมัณฑเลอาจเลือกแสดงอุษณีษะในความหมายที่อิงกับกรอบพระพักตร์ดังที่กล่าวไว้แล้ว

จากรายละเอียดที่นำเสนอไว้ถึงความหมายที่ต่างกันของ "แถบเหนือพระนลาฏ" ในเชิงไรพระศกและกรอบพระพักตร์ ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าแม้กรอบพระพักตร์จะอยู่ส่วนเดียวกันกับไรพระศกซึ่งเชื่อกันว่าเป็นส่วนที่ศิลปะอังวะได้รับอิทธิพลจากศิลปะไทยสมัยอยุธยาตอนต้น แต่ความแตกต่าง

---

[187] แสง มนวิทูร, **คัมภีร์ลลิตวิสตระ พระพุทธประวัติฝ่ายมหายาน ภาคภาษาไทย** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2558), 4-5.

[188] ฉัตรกุมาลย์ กบิลสิงห์, สัทธรรมปุณฑรีกสูตร (กรุงเทพฯ: ศูนย์ไทยทิเบต, 2543), 4.

[189] David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**, 368.

[190] ในคติมหายานปรากฏในเอกสารเช่นลลิตวิสตระ อัธยายที่ 7 ชนมปริวรรต โปรดดู แสง มนวิทูร, **คัมภีร์ลลิตวิสตระ พระพุทธประวัติฝ่ายมหายาน ภาคภาษาไทย**, 90-132. ส่วนคติเถรวาทปรากฏในเอกสารเช่น "พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย ปาฏิกวรรค", **พระไตรปิฎกฉบับหลวง เล่มที่ 11.**

กับกรอบพระพักตร์ในศิลปะมัณฑเลทั้งรูปแบบและความหมายแสดงให้เห็นว่า “แถบเหนือพระนลาฏ” ในฐานะไรพระศกและกรอบพระพักตร์มีสายพัฒนาการที่แยกจากกัน จนไม่ควรอ้างอิงได้ว่าการทำกรอบพระพักตร์ศิลปะมัณฑเลเป็นอิทธิพลจากศิลปะไทยดังที่นำเสนอไว้แล้วในหัวข้อที่ 4.2

4.3.3 ประติมานวิทยาของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในอิริยาบถหรือรูปแบบอื่น: ประทับยืน ประทับไสยาสน์ และพระพุทธรูปทรงเครื่อง

นอกจากพระพุทธรูปประทับนั่งแสดงภูมิสปรรศมุทราที่พบเป็นหลัก และไม่มีประเด็นทางประติมานวิทยาที่แตกต่างไปจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าแล้ว ในศิลปะมัณฑเลยังมีพระพุทธรูปในอิริยาบถหรือรูปแบบอื่นที่ควรกล่าวถึง คือ พระพุทธรูปประทับยืน ประทับไสยาสน์ รวมทั้งพระพุทธรูปทรงเครื่อง ซึ่งมีลักษณะบางประการที่แตกต่างออกไปจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าดังที่นำเสนอไว้บ้างแล้วในบทที่ 3 ดังนั้นในส่วนนี้จะเป็นการวิเคราะห์รายละเอียดทางประติมานวิทยาเพื่อทราบถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องในการสร้างพระพุทธรูปลักษณะที่กล่าวมา

4.3.3.1 พระพุทธรูปประทับยืน: การหยิบยืมรูปแบบศิลปะมหายานมาใช้กับคติเดิมในเถรวาท

การสร้างพระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะมัณฑเล ได้เกิดรูปแบบใหม่ในการถือผลสมอระหว่างพระอังคุต (นิ้วโป้ง) และพระดัชนี (นิ้วชี้) (ภาพที่ 92) จนแพร่หลายเป็นรูปแบบหลัก และเข้ามาแทนที่พระพุทธรูปประทับยืนในลักษณะอื่น ๆ ที่เคยมีในศิลปะก่อนหน้านั้น[191]

แม้ว่าประติมากรรมพระพุทธรูปที่มีการถือผลสมอนั้น พบความแพร่หลายอยู่ก่อนในศิลปะอันเนื่องในคติมหายานโดยมีความหมายถึงพระไภษัชยคุรุ หรือพระพุทธเจ้าแพทย์ ทว่ากฎเกณฑ์ในการ “ถือผลสมอด้วยพระหัตถ์ขวาและจับชายจีวรด้วยพระหัตถ์ซ้าย” ไม่เคยปรากฏในศิลปะอื่นนอกจากพม่า ดังนั้นประเด็นที่ควรพิจารณาในหัวข้อนี้ คือ 3.3.1.1 ศิลปะมัณฑเลได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะใดในการสร้างพระพุทธรูปยืนถือผลสมอด้วยพระหัตถ์ขวา 3.3.1.2 ประติมากรรมดังกล่าวสื่อถึงพระพุทธเจ้าศากยมุนีในคติเถรวาทหรือ หรือสื่อถึงพระไภษัชยคุรุในคติมหายาน

---

[191] ในศิลปะพุกาม มีพระพุทธรูปยืนในหลายลักษณะ เป็นต้นว่า แสดงธรรมจักรมุทรา, แสดงวรมุทราพระหัตถ์ขวาและจับชายจีวรด้วยพระหัตถ์ซ้าย ,ยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระแล้วทอดพระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวร หรือแม้กระทั่งแสดงโลลมุทราหรือปางลีลาโดยเหลื่อมพระบาท ฯลฯ ผู้สนใจโปรดดู Gordon H. Luce, **The Old Burma-Early Bagan** Vol.1-3 (New York: J.J.Auguslin, 1969-1970). ส่วนในสมัยอังวะและคองบองดูเหมือนว่า พระพุทธรูปประทับยืนยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระแล้วทอดพระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวร จะเป็นรูปแบบหลักที่แพร่หลาย

ภาพที่ 92 พระพุทธรูปฝั่งทิศตะวันออก อานันทเจดีย์ พุกาม ซึ่งสร้างขึ้นในรัชสมัยพระเจ้ามินดงแทนองค์เดิมที่เพลิงไหม้ และภาพขยายส่วนพระหัตถ์ที่ถือผลสมอ

4.3.3.1.1 ศิลปะมัณฑเลได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะใดในการสร้างพระพุทธรูปยืนถือผลสมอด้วยพระหัตถ์ขวา

การสร้างพระพุทธรูปถือผลสมอหรือพระไภษัชยคุรุในศิลปะอื่นนั้น พบว่าไม่ปรากฏในอินเดียเลย แต่กลับแพร่หลายอยู่ในทิเบตและจีน[192] (ภาพที่ 93-94) มีลักษณะทางประติมานวิทยาคือฉลององค์อย่างนักบวช ไม่สวมเครื่องประดับ มีลักษณะมหาบุรุษต่าง ๆ ประทับขัดสมาธิเพชร พระหัตถ์ขวาแสดงวรทมุทราและถือผลสมอ พระหัตถ์ซ้ายบนพระเพลาอาจถือหม้อยา[193]

---

[192] นอกจากนี้ยังพบในญี่ปุ่น และเกาหลี แต่ทั้งสองศิลปะนี้ไม่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะพม่าจึงขอไม่นำเสนอในที่นี้ ผู้สนใจอาจดูเพิ่มเติมใน ผาสุข อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2543). และ David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**.

[193] ผาสุข อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน**, 62-63. และ David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**.

ภาพที่ 93 พระไภษัชยคุรุศิลปะทิเบต พุทธศตวรรษที่ 19-21 พิพิธภัณฑ์ Rubin Museum ประเทศอิสราเอล
ที่มาภาพ: https://www.pinterest.com/pin/76490893645934231/ เข้าถึงเมื่อ 14 พฤษภาคม 2564

ภาพที่ 94 พระไภษัชยคุรุ วัสดุสำริดปิดทอง ศิลปะจีน ราชวงศ์หมิงพุทธศตวรรษที่ 21 เก็บรักษาที่ The Spencer Museum of Art, The University of Kansas ประเทศสหรัฐอเมริกา
ที่มาภาพ: https://spencerart.ku.edu/node/1593 เข้าถึงเมื่อ 12 พฤษภาคม 2564

ส่วนในศิลปะพม่าเองในระยะก่อนสมัยศิลปะมัณฑเล มีงานศึกษาที่ระบุว่าปรากฏหลักฐานการสร้างพระพุทธรูปถือผลสมออยู่ก่อนแล้วในพุทธศตวรรษที่ 23-24 ในลักษณะ “พระพุทธรูปประทับนั่ง” หงายพระหัตถ์ขวาแสดงวรทมุทราและถือผลสมอในพระหัตถ์ พระหัตถ์ซ้ายวางบนพระเพลาและอาจถือหม้อยาด้วย[194] โดยมีตัวอย่างคือพระพุทธรูปในภาพที่ 95 ทว่างานศึกษาข้างต้นระบุเพียงช่วงอายุของศิลปะ คือ พุทธศตวรรษที่ 23-24 ไม่ได้ระบุรูปแบบทางศิลปะ ผู้วิจัยจึงตรวจสอบตัวอย่างเพิ่มเติมและพบตัวอย่างที่มีรูปแบบที่สอดคล้องกันในศิลปะท้องถิ่นของพม่า คือ “ศิลปะฉาน” หลายตัวอย่างดังที่นำเสนอเป็นตัวอย่างไว้ในภาพที่ 96-98

ภาพที่ 95 ตัวอย่างพระพุทธรูปถือผลสมอ ได้รับการกำหนดอายุในพุทธศตวรรษที่ 23-24 (ซ้าย)
ที่มาภาพ: Alexandra Green, Eclectic collecting art from Burma in the Denison Museum, 206.
ภาพที่ 96 พระไภษัชยคุรุ วัสดุสำริด ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 พิพิธภัณฑ์ Los Angeles County Museum of Art (ขวา)
ที่มาภาพ: https://collections.lacma.org/node/246005 เข้าถึงเมื่อ 10 เมษายน 2564.

[194] Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 83. และ Alexandra Green, ed., “Buddha Images”, 207.

ภาพที่ 97 พระไภษัชยคุรุ วัสดุไม้ปิดทอง ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ซ้าย)

ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1826-0211-1 เข้าถึงเมื่อ 10 เมษายน 2564.

ภาพที่ 98 พระไภษัชยคุรุ วัสดุโลหะ ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ขวา)

ที่มาภาพ: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1939-0120-5 เข้าถึงเมื่อ 10 เมษายน 2564.

ดังนั้น จึงเป็นไปได้ว่าศิลปะฉานอาจได้รับแรงบันดาลใจในการสร้างประติมากรรมลักษณะดังกล่าวจากศิลปะในสายจีน-ทิเบต (โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาถึงตำแหน่งทางภูมิศาสตร์ของรัฐฉานที่ติดต่อกับจีนตอนใต้) ต่อมารูปแบบดังกล่าวจึงส่งอิทธิพลสู่ศิลปะในส่วนกลางของพม่า คือ ศิลปะมัณฑเลที่รุ่งเรืองในพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วย

ทว่าแบบแผนของศิลปะมัณฑเลที่นำอิริยาบถถือผลสมอด้วยพระหัตถ์ขวามาใช้กับ “พระพุทธรูปประทับยืน” นั้น กลับไม่เคยพบความแพร่หลายในศิลปะจีน-ทิเบตมาก่อนหน้า ทั้งนี้ การศึกษาโดยผู้วิจัยยังไม่พบเหตุผลเชิงประติมานวิทยาที่สามารถอธิบายการเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในกรณีพระพุทธรูปถือผลสมอในศิลปะมัณฑเลได้ ทั้งยังไม่เคยปรากฏศิลปกรรมแวดล้อมที่บ่งชี้ถึงเหตุการณ์ตอนใดเป็นพิเศษ

ผู้วิจัยจึงขอสันนิษฐานถึงความเป็นไปได้ว่าโดยอาศัยเหตุผลด้านรูปแบบว่าอาจเนื่องด้วย 1) พระพุทธรูปประทับนั่งในศิลปะพม่านับตั้งแต่ศิลปะพุกามเป็นต้นมานิยมใช้ภูมิสปรรศมุทราเป็นมุทราหลัก 2) พบการสร้างพระพุทธรูปประทับนั่งถือผลสมอด้วยพระหัตถ์ขวาบ้างแล้วในศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานในพุทธศตวรรษที่ 23-24 แต่ไม่ปรากฏความแพร่หลายในศิลปะหลัก (พุกาม อังวะ คองบอง)

ด้วยเหตุนี้ ศิลปะมัณฑเลจึงอาจยึดแบบแผนในการภูมิสปรรศมุทราไว้เป็นมุทราหลักของพระพุทธรูปนั่ง แล้วนำคติการถือผลสมอไปแสดงในพระพุทธรูปยืน โดยคงรูปแบบการถือผลสมอไว้ในพระหัตถ์ขวาตามอย่างที่เคยมีมาก่อนในพระพุทธรูปนั่ง นอกจากนี้พระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะพม่าทุกศิลปะต่างมีกฎเกณฑ์เคร่งครัดในการใช้พระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวรจึงเป็นเหตุผลบังคับให้ไม่สามารถถือสิ่งของอื่นในพระหัตถ์ซ้ายได้

4.3.3.1.2 การนำรูปแบบพระพุทธรูปถือผลสมอมาใช้ในศิลปะมัณฑเลมุ่งสื่อถึงพระพุทธเจ้าพระองค์ใด

เนื่องจากพม่านับตั้งแต่สมัยพุกามเป็นต้นมานับถือพุทธศาสนานิกายเถรวาทเป็นศาสนาสำคัญ ซึ่งในนิกายนี้ไม่ปรากฏคติความเชื่อเรื่องพระไภษัชยคุรุ[195] ดังนั้นการปรากฏศิลปกรรมพระพุทธรูปถือผลสมอคล้ายคลึงกับที่พบในดินแดนที่นับถือพุทธศาสนานิกายมหายานดังที่กล่าวไว้แล้วนั้น จึงเป็นประเด็นปัญหาที่ควรพิจารณาว่าพระพุทธรูปถือผลสมอในศิลปะพม่าโดยเฉพาะศิลปะมัณฑเลที่เป็นประเด็นสำคัญของงานศึกษานี้สื่อถึงพระพุทธเจ้าพระ องค์ใด โดยตรวจสอบในเชิงประติมานวิทยาว่า พระพุทธเจ้าและพระโพธิสัตว์ผู้รักษาโรคทั้งในฝ่ายเถรวาทและฝ่ายมหายานได้แก่พระองค์ใดบ้าง และผลสมอมีความเกี่ยวข้องกับการรักษาโรคได้อย่างไร เพื่ออธิบายประเด็นปัญหาดังกล่าว

1) การตรวจสอบถึงความเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าและพระโพธิสัตว์ผู้รักษาโรคในฝ่ายเถรวาทและมหายาน

จากการตรวจสอบพบว่า พระพุทธเจ้าผู้รักษาโรคในฝ่ายมหายานที่มีบทบาทต่อการสร้างประติมากรรมรูปเคารพอย่างเด่นชัดที่สุดคือ “พระไภษัชยคุรุ” ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอต่อไปนี้

---

[195] ผาสุข อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน**, 62.

ในพระไตรปิฎกฝ่ายเถรวาท พบการอุปมาพระพุทธเจ้าดังแพทย์อยู่เช่นกัน ดังความบางตอนจากพระสุตตันตปิฎก ความว่า

> *“เปรียบเหมือนบุรุษผู้อาพาธ มีทุกข์ เป็นไข้หนัก นายแพทย์ผู้ฉลาดพึงบำบัดอาพาธของเขาโดยเร็วฉันใด บุคคลฟังธรรมของท่านพระโคดมพระองค์นั้น โดยลักษณะใดๆ คือ โดยสุตตะ โดยเคยยะ โดยไวยากรณ์ หรือโดยอัพภูตธรรม ความโศก ความร่ำไร ความทุกข์ ความโทมนัส และความคับแค้นใจของเขา ย่อมหมดไปโดยลักษณะนั้นๆ ฉันนั้น”* [196]

และ

> *“ดูกรภิกษุทั้งหลาย คำว่า สมณะ เป็นชื่อของพระตถาคตอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้า คำว่า พราหมณ์ คำว่าผู้ ถึงเวท คำว่า ศัลยแพทย์ คำว่า ไม่มีมลทิน คำว่า ผู้ปราศจากมลทิน คำว่า ผู้มีญาณ คำว่า ผู้หลุดพ้น เป็นชื่อของพระตถาคตอรหันตสัมมาสัมพุทธเจ้า คุณชาติใดอันเราผู้เป็นสมณะเป็นพราหมณ์อยู่จบพรหมจรรย์พึงกระทำ คุณชาติใดอันเราผู้ถึงเวทผู้เป็นศัลยแพทย์อย่างยอดเยี่ยมพึงบรรลุ คุณชาติใดอันเราผู้ไม่มีมลทินผู้ปราศจากมลทินอยู่จบพรหมจรรย์พึงบรรลุ และคุณชาติใดอันเราผู้มีญาณผู้หลุดพ้นแล้วอย่างยอดเยี่ยมพึงบรรลุคุณชาตินั้นๆ...”* [197]

ในเบื้องต้นจึงพบได้ว่าการอุปมาพระพุทธเจ้าดังแพทย์ก็ปรากฏอยู่แล้วในเถรวาทด้วย ทว่าในทางศิลปกรรมไม่มีประติมากรรมรูปเคารพที่เน้นย้ำถึงบทบาทดังกล่าว

ส่วนในเอกสารฝ่ายมหายานเริ่มพบการสรรเสริญพระพุทธเจ้า(ศากยมุนี) ในทางที่เกี่ยวข้องกับแพทย์ตั้งแต่ในคัมภีร์ลลิตวิสตระ ซึ่งคงแต่งขึ้นตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 5-6[198] ดัง

---

[196] “พระสุตตันตปิฎก อังคุตตรนิกาย ปัญจก-ฉักกนิบาต การณปาลีสูตร,” **พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล เล่มที่ 36** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2556), 423.

[197] “พระสุตตันตปิฎก อังคุตตรนิกาย สัตตก-อัฏฐก-นวกนิบาต สมณสูตร,” **พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล เล่มที่ 37,** 678.

[198] แสง มนวิทูร, **คัมภีร์ลลิตวิสตระ พระพุทธประวัติฝ่ายมหายาน ภาคภาษาไทย**, 45

ความว่า “พระองค์เป็นแพทย์ ประทานยาคืออมฤต พระองค์กล้าในการตรัสเจรจาแสดงลัทธิ ทำให้พวกมิจฉาทิฏฐิเร่าร้อนไปตามกัน พระองค์เป็นพงศ์พันธุ์แห่งพระธรรม ทรงปราดเปรื่องในปรมัตถธรรม พระองค์เป็นผู้นำ เป็นผู้ชี้ทางไม่มีใครยิ่งไปกว่า”[199] ถึงกระนั้นในทางประติมานวิทยาไม่พบศิลปกรรมพระพุทธเจ้าศากยมุนีที่น่าจะเป็นพื้นฐานแก่ศิลปะพม่าตามแนวคิดนี้

ในขณะที่แนวคิดเกี่ยวกับ พระไภษัชยคุรุ พบความนิยมสร้างเป็นรูปเคารพโดยแพร่หลายทั้งในทิเบตและเอเชียตะวันออก โดยมีคัมภีร์สำคัญที่แต่งขึ้นเพื่อสรรเสริญพระพุทธเจ้าพระองค์นี้เป็นการเฉพาะ คือ ไภษัชยคุรุไวฑูรยประภาราชสูตร[200] กล่าวถึงปณิธาน 12 ข้อของพระไภษัชยคุรุครั้งยังเป็นพระโพธิสัตว์ที่มุ่งช่วยเหลือผู้คนให้พ้นทุกข์ ปณิธานบางข้อให้รายละเอียดที่ชัดเจนในฐานะผู้รักษาโรคทั้งทางกายและใจ เช่น

> *“ปณิธานข้อที่ 6 ข้าฯ ขอตั้งปณิธานว่า เมื่อข้าฯ จุติลงมาในโลกและได้บรรลุอนุตตรสัมมา สัมโพธิญาณแล้ว มวลมนุษย์ผู้อ่อนแอพิการ รูปร่างน่าเกลียด โง่เขลา ตาบอด หูหนวก มือลีบ เท้าลีบ หลังค่อม เป็นโรคเรื้อน สติฟั่นเฟือนและมีโรคภัยต่างๆ ขอให้มวลมนุษย์เหล่านั้นจงหายกลับคือสู่อาการปกติทั้งทางกายและใจ ทันทีที่ได้ยินพระนามของข้าฯ อวัยวะทุกส่วนของร่างกายจงคืนสู่ภาวะสมบูรณ์ โรคร้ายทั้งหลายจงหายปกติ*
>
> *ปณิธานข้อที่ 7 ข้าฯ ขอตั้งปณิธานว่า เมื่อข้าฯ จุติลงมาในโลก และได้บรรลุอนุตตรสัมมาสัมโพธิญาณแล้ว สรรพสัตว์ผู้ทุกข์ทนทรมานอยู่ด้วยอาการป่วยไข้ทั้งปวง เป็นบุคคลอนาถา ไร้ญาติขาดที่พึ่ง ปราศจากแพทย์ ปราศจากยารักษาโรค และไร้ที่พักพิง คนยากคนจนทั้งหลายเหล่านี้ ทันทีที่ได้ยินพระนามของข้าฯ ขอให้สรรพสัตว์ทั้งหลายเหล่านี้ จงหายจากโรคภัยทั้งปวง...”* [201]

---

[199] เรื่องเดียวกัน, 5

[200] ทั้งนี้พระสูตรดังกล่าวมีชื่อเรียกที่หลากหลายเพราะมีการแปลจากภาษาสันสกฤตในหลายวาระโดยเฉพาะการแปลเป็นภาษาทิเบตและจีน ผู้สนใจโปรดดู Nalinaksha Dutt, "The Buddhist Manuscripts at Gilgit", **The Indian Historical Quarterly** Vol.8 (New Delhi: Archaeological Survey of India,1932), 341-342. ส่วนในในภาษาไทยมีฉบับแปลเช่น ฉัตรกุมาลย์ กบิลสิงห์, แปล, ไภสัชยาคุรุไวฑูรยประภาตถาคตสูตร (เอี๊ยะซือฮุก) (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แสงสุทธิการพิมพ์, 2529**).** เป็นฉบับที่แปลจากฉบับภาษาจีนอีกทอดหนึ่งซึ่งพระถังซัมจั๋งเคยแปลไว้ในพุทธศตวรรษที่ 12

[201] ฉัตรกุมาลย์ กบิลสิงห์, แปล, ไภสัชยาคุรุไวฑูรยประภาตถาคตสูตร (เอี๊ยะซือฮุก), 8-9.

เห็นได้ว่าแนวคิดเรื่องพระพุทธเจ้าในฐานะผู้รักษาโรคปรากฏทั้งในเถรวาทและมหายาน แต่ได้รับการขยายความขึ้นโดยลำดับจนมีรายละเอียดเด่นชัดถึงลักษณะอาการเจ็บป่วยทั้งทางกายและใจในคติที่เกี่ยวกับพระพุทธเจ้าไภษัชยคุรุ ซึ่งในทางประติมานวิทยาพระพุทธเจ้าพระองค์นี้มักพบการถือผลสมอและหม้อยา ดังนั้นในประเด็นต่อไปจึงจะตรวจสอบถึงความสำคัญของผลสมอ ส่วนหม้อยาเป็นรายละเอียดที่ไม่พบในศิลปะมัณฑเลจึงขอไม่ตรวจสอบในที่นี้

2) ผลสมอมีความเกี่ยวข้องกับการรักษาโรคอย่างไร

ผลการศึกษาพบว่าในคัมภีร์เถรวาทเองก็มีการระบุถึงผลสมอในฐานะยารักษาโรคด้วย แต่ประเด็นที่สำคัญที่สุด คือการระบุถึง “อานิสงส์จากการถวายผลสมอ” ซึ่งน่าจะเป็นเหตุผลให้ศิลปะพม่าซึ่งเกี่ยวข้องกับนิกายเถรวาทสามารถรับเอารูปแบบการถือผลสมอที่พบอยู่ก่อนในศิลปะมหายานมาใช้ได้อย่างแพร่หลายด้วย ดังประเด็นนำเสนอต่อไปนี้

ในคัมภีร์เถรวาท มีหลายช่วงที่กล่าวถึงผลสมอโดยบ่งชี้ไปในสรรพคุณทางยา เช่น พระพุทธเจ้าทรงแนะนำภิกษุอาพาธให้ดื่มยาผลสมอดองน้ำมูตรโค[202] หรืออรรถกถาเล่าถึงพระอินทร์ถวายผลสมอแด่พระพุทธเจ้าในวันสุดท้ายของสัปดาห์ที่เจ็ดหลังตรัสรู้[203] ทว่าเนื้อความที่น่าจะมีความสำคัญต่อประเด็นนี้มากที่สุดคือ ตอนที่ว่าด้วยผลแห่งการถวายลูกสมอแด่พระพุทธเจ้า โดยพระหรีตกิทายกเถระผู้ถวายได้กล่าวถึงผลที่ได้รับคือการไม่ป่วยไข้ในชาตินี้ และยังเชื่อมโยงการถวายผลสมอเข้ากับการถวายเภสัชทาน ดังความว่า

> *“เพราะเราได้ถวายสมอแด่พระสยัมภูพุทธเจ้าผู้แสวงหาคุณอันยิ่งใหญ่ ความป่วยไข้จึงมิได้เกิดแก่เราเลยจนถึงชาตินี้ นี้เป็นความเกิดครั้งหลังของเรา ภพสุดท้ายกำลังเป็นไป วิชชา ๓ เราได้บรรลุแล้ว โดยลำดับพระพุทธศาสนาเราได้ทำเสร็จแล้ว ในกัปที่ ๙๔ แต่กัปนี้ เราได้ถวายเภสัชในกาลนั้น ด้วยการถวายเภสัชนั้น เราไม่รู้จักทุคติเลย นี้เป็นผลแห่งเภสัชทาน เราเผากิเลสทั้งหลายแล้ว ...”* [204]

---

[202] “พระวินัยปิฎก มหาวรรค ภาค 2”, **พระไตรปิฎกฉบับหลวง เล่มที่ 5**, 41-42.

[203] “พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย ชาดก เล่ม 3 ภาค 1”, **พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล เล่มที่ 55,** 129

[204] “พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย เถรคาถา เล่ม 2 ภาค 3 ตอน 3”, **พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล เล่มที่ 52**, 89.

ส่วนในคัมภีร์มหายาน ผู้วิจัยยังไม่พบว่ามีเอกสารที่กล่าวเพิ่มเติมถึงความสำคัญของผลสมอในฐานะสิ่งรักษาโรค แต่จากความสำคัญของพระไภษัชยคุรุที่เด่นชัดในฐานะผู้รักษาโรค ทั้งมักพบการสร้างประติมากรรมพระพุทธเจ้าพระองค์นี้โดยถือผลสมอในพระหัตถ์ขวา[205] จึงแสดงความสัมพันธ์ว่าผลสมอมีความหมายเกี่ยวข้องกับการรักษาโรคด้วย

จากการตรวจสอบเชิงประติมานวิทยาในทั้ง 2 ประเด็นข้างต้นจึงระบุได้ว่า **การสร้างพระพุทธรูปประทับยืนถือผลสมอในศิลปะมัณฑเลไม่ได้สื่อถึงพระไภษัชยคุรุ** โดยมีเหตุผลสำคัญคือ แนวคิดเรื่อง “พระพุทธเจ้าในฐานะแพทย์” และ “อานิสงส์ของการถวายผลสมอแก่พระพุทธเจ้าที่จะทำให้ผู้ถวายเป็นผู้ไม่เจ็บป่วย” แม้จะแพร่หลายเด่นชัดในศิลปกรรมมหายาน แต่ก็ปรากฏในคัมภีร์เถรวาทด้วยเช่นกัน

ศิลปะพม่าซึ่งเกี่ยวข้องกับนิกายเถรวาทหากหยิบยืมรูปแบบดังกล่าวจากศิลปะมหายานมาใช้ในการสร้างรูปเคารพ “พระศากยมุนี” ก็ไม่ทำให้เกิดปัญหาที่ขัดแย้งกับคติความเชื่อเดิม

ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่า พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะมัณฑเลรับเอารูปแบบการถือผลสมอนี้จากศิลปกรรมพระไภสัชยคุรุในนิกายมหายาน(โดยเฉพาะในสายจีน-ทิเบตซึ่งให้อิทธิพลด้านรูปแบบบางประการต่อศิลปะพม่า ทั้งนี้อิทธิพลดังกล่าวอาจส่งผ่านศิลปะฉานอีกทอดหนึ่ง) มาปรับใช้กับพระศากยมุนีตามแนวคิดเดิมในนิกายเถรวาท[206] และปรับเปลี่ยนลักษณะการถือผลสมอในท่าประทับนั่งมาสู่ท่าประทับยืนเพื่อคงท่าภูมิสปรรศมุทราไว้เป็นมุทราหลักของพระพุทธรูปประทับนั่งดังที่สืบเนื่องมาตลอดในศิลปะพม่าสายหลัก(พุกาม อังวะ และคองบอง)

4.3.3.2 พระพุทธรูปแสดงพุทธพยากรณ์เมืองมัณฑเล: ตำนานเมืองและประติมากรรมเฉพาะ

จากที่ผู้วิจัยได้นำเสนอถึงพระพุทธรูป “ยัตต่อม” ซึ่งเป็นพระพุทธรูปประทับยืนชี้นิ้วพระหัตถ์แสดงพุทธพยากรณ์เมืองมัณฑเลไว้แล้วนั้น ในส่วนนี้จะนำเสนอในประเด็นที่เกี่ยวข้องในเชิงประติมานวิทยาเพื่อทราบถึงแนวคิดหรือแรงบันดาลใจที่อยู่เบื้องหลังการสร้างประติมากรรมที่เป็นรูปแบบเฉพาะนี้

---

[205] บางครั้งพบเป็นต้นสมอโดยเฉพาะในศิลปะจีน

[206] การหยิบยืมลักษณะของศิลปะมหายานมาใช้ในการสร้างประติมากรรมของเถรวาท มิใช่สิ่งที่เพิ่งเกิดขึ้นในกรณีพระพุทธรูปถือผลสมอของศิลปะมัณฑเล เพราะมีตัวอย่างที่สำคัญคือพระพุทธรูปศิลปะพุกามซึ่งเกี่ยวเนื่องกับพุทธศาสนาเถรวาท แต่กลับหยิบยืมลักษณะของพระพุทธรูปศิลปะอินเดียสมัยปาละซึ่งเกี่ยวเนื่องกับนิกายมหายานมาใช้อย่างเคร่งครัด

ในการศึกษานี้แยกพิจารณาใน 2 ประเด็นหลัก คือ 1) ตำนานเมืองเกี่ยวกับการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้า 2) การสร้างประติมากรรมที่เกี่ยวเนื่องกับตำนานนั้น ดังนี้

1) ตำนานเมืองเกี่ยวกับการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้า ตำนานที่ว่าด้วยการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้านี้ปรากฏแพร่หลายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้[207] นัยว่าเป็นคำอธิบายถึงการรับศาสนาของท้องถิ่นนั้นโดยเชื่อมโยงถึงพระพุทธเจ้า "โดยตรง" ซึ่งเป็นคำอธิบายในเชิงความเชื่อมิใช่ข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์เพราะพระพุทธเจ้าไม่เคยเสด็จเยือนถึงภูมิภาคนี้

กรณีพม่าพบว่า ก่อนที่จะปรากฏตำนานที่ว่าด้วยการเสด็จเยือนมัณฑเลของพระพุทธเจ้าก็ปรากฏตำนานว่าด้วยการเสด็จเยือนเมืองอื่นๆ อยู่ก่อนเช่นกัน เช่นพระพุทธเจ้าเสด็จยังเมืองสุธรรมปุระ(คือ สุธรรมวดี หรือสะเทิม ในแดนมอญ) , ธัญญวดี(ในยะไข่) และหงสาวดี เป็นต้น ทั้งนี้ ยังมีตำนานที่ว่าด้วยการเสด็จเยือนท้องถิ่นที่มิได้เป็น "เมือง" สำคัญซึ่งจะไม่ขอนำเสนอรายละเอียดในที่นี้ เช่น ตำนานพระพุทธบาทที่ชเวเซตต่อ[208]

ตำนานเมืองที่ว่าด้วยการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้าที่กล่าวมา มักมีโครงเรื่องคล้ายกันในรายละเอียดว่า พระพุทธเจ้าเสด็จโดยการ "เหาะ" มาพร้อมพระสาวก จึงคงมีแรงบันดาลใจมาจากแหล่งเดียวกันหรือดัดแปลงต่อจากกัน แต่ในกรณีที่พื้นที่นั้นเป็นเมืองอยู่แล้วจะไม่มีพุทธพยากรณ์ถึงพื้นที่นั้นว่าจะเป็นเมืองใหญ่อีก มีเพียงการประทานสิ่งต่างๆ ไว้เป็น "เจติยะ" ดังตัวอย่างเช่น

ตำนานพระพุทธเจ้าเสด็จสุธรรมปุระ กล่าวถึงเนื้อหาส่วนนี้ว่า

> *"ฝ่ายพระผู้มีพระภาค เมื่อได้ตรัสรู้แล้ว ต่อมาในปีที่ 8 ได้เสด็จมาทางอากาศสู่เมืองสุธรรมปุระ รัฐรามัญ พร้อมด้วยพระภิกษุหลายร้อยองค์... ครั้งนั้น พระผู้มีพระภาคเสด็จมาแล้ว ประทับนั่งในรัตนมณฑป ทรงประทานอมตรสแก่ชาวเมืองทั้งหลายพร้อมด้วยพระราชา ทรงโปรดให้ตั้งมั่นอยู่ในสรณะ*

---

[207] ดังกรณีไทยก็ปรากฏตำนานลักษณะนี้คือตำนานพระเจ้าเลียบโลกที่แพร่หลายในพื้นที่ล้านนาและพื้นที่ภาคอีสาน โดยกล่าวถึงพื้นที่ต่างๆ ไม่เพียงเฉพาะในล้านนาและในอีสานแต่ยังรวมไปถึงจีนตอนใต้และพม่าโดยเฉพาะในพื้นที่รัฐฉานด้วย โปรดดู ชนินทร์ ผ่องสวัสดิ์, “อิทธิพลของวรรณคดีพุทธศาสนาอินเดีย-ลังกาและวรรณคดี พุทธศาสนาล้านนาที่มีต่อการประพันธ์พระเจ้าเลียบโลก”, วารสารศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี 13, 2(กรกฎาคม-ธันวาคม 2560): 35-63.

[208] อยู่ห่างเมืองมินบูไปทางตะวันตกราว 50 กิโลเมตร มีรอยพระพุทธบาท 2 รอย รอยหนึ่งอยู่บนเขาชื่อเขาสัจจพันธ์ อีกรอยหนึ่งอยู่ริมแม่น้ำมาน ผู้สนใจกดดูเพิ่มเติมใน Pe Maung Tin, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar,** 129. และ Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 197-197.

3 และศีล 5 ...ครั้นแล้ว พระองค์ประทานพระเกศธาตุ 6 องค์ แก่ฤษี 6 ตน ซึ่งมาเฝ้าเพื่อให้เอาไปบูชา..." [209]

ตำนานพระพุทธเจ้าเสด็จธัญญวดี มีความบางตอนกล่าวถึงการเสด็จว่า

"พระโคตตมะพร้อมด้วยพระอานนท์และพระอรหันต์อีก 500 องค์ เหาะทางอากาศสู่ยอดเขาศีลคีรี เมืองธัญญวดี มีเสด็จมาถึงทรงตรัสถึงสถูปหรือเจดีย์ต่างๆที่ประดิษฐานพระอัฐิของพระองค์ในพระชาติก่อนๆ เมื่อพระเจ้าจันทสุริยะทรงทราบว่าพระพุทธเจ้าเสด็จมาจึงเสด็จไปต้อนรับพร้อมพระนางจันทมาลา พระมเหสี เหล่านางในรวมทั้งคณะมนตรีอีกหลายร้อย พระพุทธเจ้าจึงเสด็จไปประทับ ณ ราชธานีธัญญวดีเป็นเวลา 7 วัน ก่อนเสด็จกลับทรงประทานอนุญาตให้สร้างรูปเคารพตามคำทูลขอของพระเจ้าจันทสุริยะ คือ พระมหามัยมุนี และทรงประทานลมหายใจให้พระพุทธรูปองค์นี้จึงเกิดมีชีวิตขึ้นเสมือนตัวแทนพระพุทธองค์" [210]

ตำนานพระพุทธเจ้าเสด็จและทรงมีพุทธพยากรณ์เมืองหงสาวดีว่า

"ครั้งพระพุทธเจ้าพร้อมพระสาวกเหาะผ่านทะเลและมองเห็นสันทรายเล็กๆ มีหงส์ตัวผู้และตัวเมียเกาะพักอยู่ พระพุทธเจ้าจึงทรงพยากรณ์ว่าสันทรายแห่งนั้นจะกลายเป็นมหานครที่มีความรุ่งเรืองนามว่าหงสาวดี" [211]

ด้วยเหตุนี้สัญลักษณ์ของเมืองหงสาวดีจึงเป็นรูปหงส์สองตัวเกาะซ้อนกันสะท้อนถึงตำนานนี้ อีกตำนานหนึ่งกล่าวว่า

---

[209] พระปัญญาสามี, **ศาสนวงศ์หรือประวัติศาสนา**, 53-54.

[210] Thaw Kaung, "The Mahamuni"Cultural Classics, Emil Forchhammer, "The Mahamuni Tradition" appendix (1), 84-88.

[211] Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 136-137.

“กะลาสีชาวอินเดียสังเกตเห็นหงส์สองตัวเกาะบนสันทรายนี้ จึงได้รายงานให้กษัตริย์แห่งวิชัยนครในอินเดียใต้ทราบ นักปราชญ์ในราชสำนักจึงกราบทูลพระราชาเรื่องพุทธพยากรณ์ถึงเมืองที่จะรุ่งเรืองในกาลต่อมา” [212]

เมื่อเปรียบเทียบกับ *ตำนานพุทธพยากรณ์เมืองมัณฑเล* พบได้ว่าโครงเรื่องหลักมีความละม้ายกัน โดยตำนานดังกล่าวระบุว่าพระพุทธเจ้ารวมทั้งพระอดีตพุทธเจ้าหลายพระองค์เคยเสด็จมาที่เขามัณฑเลนี้ ในครั้งที่พระพุทธเจ้าโคตมะได้เสด็จมานั้นทรงชี้ให้พระอานนท์ดูชัยภูมิเบื้องล่างแล้วแสดงพุทธพยากรณ์ถึงบริเวณดังกล่าวจะกลายเป็นมหานครที่รุ่งเรืองต่อไปในอนาคต ดังถ้อยความปรากฏในพระราชพงศาวดารพม่า สำนวนพระนิพนธ์โดยกรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ว่า

"เมื่อพระมหาพุทธเจ้าได้ชำนะแก่เบญจพิธมารเผยพระสัพพัญญุตญาณทรงพยากรณ์เขามัณฑเลย์นี้กะพระอานนท์พุทธอุปัฏฐากยามเสด็จพุทธดำเนินมาถึงเชิงเขามัณฑเลย์นั้นว่า 'บรรพตนี้ครั้งพระพุทธกกุสันโธมีนามปรากฏว่าขีณาสโวปุรัม คลังพระพุทธโกนาคมะโนว่าอีระวาปุรัม ครั้งพระพุทธกัสสะโปว่าปะทะสะปุรัม ต่อมาจึงปรากฏนามว่ามัณฑเลย์เคยเป็นที่อยู่ของเราในอดีตชาติครั้งเป็นพญาช้าง เป็นพญาราชสีห์ เป็นพญากวาง และเป็นนายพรานเป็นต้นฐานที่นี้ตั้งอยู่งดงาม ประกอบด้วยคุณสมบัติเป็นอเนกประการสมควรเป็นราชธานีของมหากษัตริย์ราชาธิราชในอนาคตกาล' " [213]

อย่างไรก็ตาม การสร้างประติมากรรมพระพุทธเจ้า “ชี้นิ้วพระหัตถ์” ดูเหมือนจะปรากฏเฉพาะกรณีมัณฑเล จึงจะตรวจสอบในประเด็นต่อไปที่ว่าด้วยการสร้างประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับตำนานดังกล่าว

2) การสร้างประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับตำนานการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้า

ในประเด็นประติมากรรมที่เกี่ยวข้องกับตำนานการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้า จากหลักฐานที่ปรากฏในปัจจุบันหากไม่รวมกรณีพระพุทธรูป “ชี้นิ้ว” ที่มัณฑเลแล้ว พบว่ามีเพียงพระมหามัยมุนีเท่านั้นที่เป็นตัวอย่างเด่นชัด ถึงกระนั้นพระมหามัยมุนีก็ไม่ได้แสดง "ลักษณะเฉพาะทางศิลปกรรม" ที่สื่อถึงตำนานที่เกี่ยวข้อง เพราะปรากฏลักษณะเพียงพระพุทธรูปทรงเครื่อง ประทับใน

---

[212] Ibid, 137, quoting, Lik Smin Asah, “The Story of the Founding of Pegu”, **The Mons of Burma and Thailand. Vol2.** Christian Bauer, ed. (Bangkok: White Lotus Press, 2000).

[213] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์**, พระราชพงศาวดารพม่า**, 434-435.

ท่าภูมิสปรรศมุทราหรือมารวิชัย โดยรูปแบบเดิมของพระพุทธรูปองค์นี้เมื่อครั้งประดิษฐานที่ยะไข่นั้นก็ไม่อาจทราบได้ชัดถึงลักษณะหรืออิริยาบถที่แสดง แต่ควรอนุมานได้ว่าในรัชสมัยพระเจ้าปดุงที่มีการอัญเชิญพระพุทธรูปองค์นี้มายังอมรปุระ-มัณฑเล แล้วเกิดความเสียหายระหว่างขนย้ายนั้น[214] คงได้รับการบูรณะคืนในลักษณะเดิมจึงยังปรากฏลักษณะที่ไม่ใช่แบบแผนของศิลปะคองบอง แต่เป็นแบบแผนของศิลปะยะไข่สมัยมเย่าก์อูตอนกลาง โดยเฉพาะการมีพระวรกายช่วงบนไม่ทรงจีวร และประทับขัดสมาธิราบ ดังได้นำเสนอไว้แล้วในส่วนที่ว่าด้วยศิลปกรรม

ในกรณียะไข่, สะเทิม และหงสาวดี จึงไม่มีหลักฐานการสร้างประติมากรรมในอิริยาบถเฉพาะเพื่อสื่อถึงตำนานการเสด็จเยือนของพระพุทธเจ้า ผิดไปจากกรณีพระพุทธรูปประทับชี้นิ้วพระหัตถ์ที่มัณฑเลซึ่งเป็นประติมากรรมเฉพาะและสื่อถึงตำนานเมืองมัณฑเลอย่างชัดเจน

ดังนั้น กรณีพระพุทธรูป“ยัตต่อมุ” ซึ่งเป็นพระพุทธรูปประทับยืนชี้นิ้วพระหัตถ์แสดงพุทธพยากรณ์เมืองมัณฑเล แม้จะสร้างขึ้นเพื่อสื่อถึงตำนานพุทธพยากรณ์เมือง เช่นเดียวกับเมืองอื่นๆ ที่มีตำนานลักษณะนี้ ทว่าการสร้างประติมากรรมในรูปแบบเฉพาะเพื่อสื่อถึงตำนานดังกล่าวนั้นไม่พบหลักฐานในศิลปะก่อนหน้า จึงย่อมเป็นแนวคิดในการสร้างสรรค์ประติมากรรมของช่างมัณฑเลเองโดยอาจได้แรงบันดาลใจจากแนวคิดเรื่องความสมจริงตามธรรมชาติมาใช้ในการสร้างประติมากรรม “เล่าเรื่อง” ด้วย

4.3.3.3 พระพุทธรูปไสยาสน์: ท่าประทับอย่างทรงสติ และผ่อนคลายในขณะสุดท้ายก่อนปรินิพพาน

จากพื้นฐานเดิมในศิลปะพุกาม พบว่าการสร้างประติมากรรมในอิริยาบถไสยาสน์มีความหมายใน 2 ประการ คือ บรรทม และปรินิพพาน ทว่ากรณีอิริยาบถบรรทมนั้นพบในประติมากรรมพระนางสิริมหามายา(ภาพที่ 99) ไม่พบในกรณีพระพุทธเจ้า ซึ่งหากมีการสร้างประติมากรรมพระพุทธรูปไสยาสน์แล้วล้วนสื่อความหมายถึงการปรินิพพานทั้งสิ้น ซึ่งเป็นความหมายตามประติมานวิทยาที่สืบเนื่องจากศิลปะอินเดียที่พระพุทธรูปไสยาสน์สื่อถึงการปรินิพพานเสมอ

---

[214] มีประวัติระบุว่ามีการเลาะพระพุทธรูปออกเป็น 3 ส่วน เพื่อความสะดวกในการขนย้ายผ่านเส้นทางทุรกันดารของเทือกเขาอาระกัน San Shwe Bu, “The Story of Mahamuni,” **Journal of the Burma Research Society** 6,3(1916): 226-228.

ภาพที่ 99 ประติมากรรมพระนางสิริมหามายากำลังบรรทมและมีพระสุบิน,อานันทเจดีย์ พุกาม
ที่มาภาพ: Donald M.Stadtner, Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit, 108.

กระทั่งในศิลปะมัณฑเล ซึ่งพระพุทธรูปประทับไสยาสน์ในอิริยาบถเสมือนกำลังทรงพระชนม์ (ภาพที่ 51-52) คือ มีการใช้พระพาหายันพระวรกายให้ตั้งขึ้นไม่ประทับราบไปกับพระเขนยและพระอาสน์ พระชานุและพระบาทเกยเหลื่อมกันอย่างผ่อนคลาย ดังที่อธิบายไว้แล้วในส่วนการวิเคราะห์รูปแบบนั้น จึงดูเหมือนว่าการสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์อาจสื่อความหมายเพิ่มเติมในทางประติมานวิทยาที่หลากหลายขึ้น อย่างไรก็ตามผู้วิจัยยังไม่พบตัวอย่างศิลปกรรม(ที่กำหนดอายุได้ชัดว่าสร้างในสมัยมัณฑเล)[215] ที่สื่อความหมายนอกเหนือไปจากการปรินิพพาน

นักวิชาการก่อนหน้า ดังเช่น Zwalf วิเคราะห์ว่าศิลปะแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มีลักษณะร่วมของพระพุทธรูปที่แสดงอาการขณะกำลังเข้าสู่การปรินิพพาน ด้วยอาการผ่อนคลาย และทรงสติสัมปชัญญะ ไม่แสดงอาการอย่าง “ผู้ที่กำลังจะตาย”[216] แต่ถึงกระนั้นการเหลื่อมพระชานุก็ไม่พบในศิลปะอื่นในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ นักวิชาการบางท่านอ้างถึงการใช้ท่าประทับนี้ในบริบทที่ไม่เกี่ยวข้องกับปรินิพพาน เช่น Alexandra อ้างถึงกรณีจิตรกรรมศิลปะมัณฑเลว่าพบการใช้ภาพพระพุทธเจ้าประทับไสยาสน์ในบริบทอื่น เช่นขณะแวดล้อมด้วยสาวก และสดับเสียงพิณของ

---

[215] ตัวอย่างที่พบมักคลุมเครือในการกำหนดอายุระหว่างศิลปะที่สร้างในสมัยมัณฑเลกับระยะที่พม่าตกเป็นอาณานิคมฯ เช่นเดียวกับกรณีพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลอิริยาบถอื่นที่ได้นำเสนอไว้

[216] Wladimir Zwalf, **Buddhism: Art and Faith** (London: British Museum Press, 1985), 168.

พระอินทร์ ทว่าในกรณีประติมากรรมนั้นไม่พบการสร้างศิลปกรรมแวดล้อมที่สื่อถึงเหตุการณ์อื่นจึงคงเกี่ยวข้องกับการปรินิพพานตามแนวคิดเดิม[217]

ผู้วิจัยเห็นด้วยกับคำอธิบายที่ว่าเป็นการสะท้อนอิริยาบถของพระพุทธเจ้าระยะสุดท้ายที่ยังทรงพระชนม์และพร้อมเข้าสู่การปรินิพพานอย่างมีสติ ทั้งนี้การตีความพระพุทธรูปไสยาสน์ให้หมายถึงการประทับอย่างผ่อนคลายในขณะสุดท้ายของพระชนม์ชีพนี้ ยังเป็นการตีความที่สร้างรอยต่อระหว่างการสื่อความหมายถึงการ “ปรินิพพาน” ดังศิลปะก่อน ๆ หน้า ไปสู่การประทับแบบ “ทรงพระชนม์” ซึ่งจะพบท่าไสยาสน์ที่หลากหลายขึ้นในศิลปะสมัยหลังราชธานีมัณฑเลดังจะได้นำเสนอในบทต่อไป

4.3.3.4 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเล: การทรงเครื่องตามแนวคิดทั่วไปและแนวคิดเฉพาะ

จากการตรวจสอบลักษณะทางประติมานวิทยาของพระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะมัณฑเลพบว่าสามารถจำแนกแนวคิดที่เกี่ยวข้องได้ 2 กลุ่มแนวคิด ดังนี้

1) พระพุทธรูปทรงเครื่องที่อาจสร้างตาม “แนวคิดโดยทั่วไป”

การสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะมัณฑเลในลักษณะที่ไม่ปรากฏศิลปกรรมแวดล้อมที่สะท้อนแนวคิดใดเป็นพิเศษ ผู้วิจัยพิจารณาว่าเป็นการสร้างขึ้นตามแนวคิด “โดยทั่วไป”

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[217] Alexandra Green, ed., “Buddha Images”, 211-212.

ของพระพุทธรูปทรงเครื่อง ได้แก่ แนวคิดเรื่องชมพูบดีสูตร[218], แนวคิดพระจักรพรรดิราช[219], แนวคิดเรื่องพระอนาคตพุทธเจ้าหรือพระศรีอาริยเมตไตรย[220] เป็นต้น

การสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องตามแนวคิดที่พบทั่วไปนี้ ไม่ใช่ประเด็นปัญหาที่เกี่ยวข้องกับประเด็นหลักที่กำลังตรวจสอบ จึงไม่ขอนำเสนอรายละเอียดในที่นี้

2) พระพุทธรูปทรงเครื่องที่เกี่ยวข้องกับ “แนวคิดเฉพาะ”

พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเลที่ที่เกี่ยวข้องกับแนวคิดเฉพาะ คือ พระมหามัยมุนี[221] ซึ่งชาวพม่ายกย่องว่าเป็น “โย่วฉิ่นด่อพยา” หรือ “พระพุทธรูปที่มีชีวิต” เนื่องด้วย

---

[218] เป็นแนวคิดที่แพร่หลายในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ เช่น พม่า ไทย ลาว ปรากฏในชมพูบดีสูตรซึ่งแต่งเป็นภาษาบาลี และไม่พบในอินเดีย โปรดดู Dorothy H Fickle, “Crowned Buddha Images in Southeast Asia”, **ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2017), 88. และ **“ท้าวมหาชมพู: ต้นตำนานพระพุทธรูปทรงเครื่อง”** (กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรฒธนากร, 2464).

[219] จักรพรรดิราชหรือพระราชาผู้มีอำนาจเหนือพระราชาทั้งปวง เป็นแนวคิดที่ปรากฏในอินเดียตั้งแต่ก่อนพุทธกาล ซึ่งต่อมาได้ส่งอิทธิพลแก่พุทธศาสนาด้วย โดยพระจักรพรรดิราชยังแบ่งเป็นหลายระดับ คือ พระจักรพรรดิจักรทอง ผู้ทรงปกครองโลกธาตุทั้ง 4 ทวีป, พระจักรพรรดิจักรเงิน ผู้ทรงปกครองโลกธาตุ 3 ทวีป, พระจักรพรรดิจักรทองแดง ผู้ทรงปกครองโลกธาตุ 2 ทวีป และพระจักรพรรดิจักรเหล็ก ผู้ทรงปกครองโลกธาตุเพียงชมพูทวีป ผู้สนใจโปรดดูเพิ่มเติมใน สุเนตร ชุตินธรานนท์, “จักรพรรดิราช: ความคิดทางการเมืองเบื้องหลังสงครามไทยรบพม่า (พ.ศ. 2081-พ.ศ. 2397)” **วารสารเมืองโบราณ** 14, 2(เมษายน-มิถุนายน 2531): 98-99. อ้างจาก P.V. Kane, **History of Dharmasastra Vol.3** (Poona, 1997), 293-294. และ อ้างจาก John S. Strong, **The Legend of King Asoka: A Study and Translation of the Asokavadana** (Princeton: Princeton University Press, 1983), 51.

[220] พระอนาคตพุทธเจ้ายังอยู่ในสถานะพระโพธิสัตว์ประทับบนสวรรค์ชั้นดุสิตจึงมีเครื่องทรงอย่างเทวดา คตินี้แพร่หลายทั้งในฝ่ายเถรวาทและมหายานด้วย โปรดดูเพิ่มเติมใน เดชา สุดสวาท, **พระศรีอริยเมตไตรย : แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม** (ปราจีนบุรี: สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี กรมศิลปากร, 2555).

[221] แม้โดยข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์พระพระมหามัยมุนีจะมีความเกี่ยวข้องกับราชอาณาจักรส่วนกลางของพม่าตั้งแต่กลางราชวงศ์คองบอง คือตั้งแต่ในรัชสมัยพระเจ้าปดุง แต่เนื่องจากเมื่อพม่าย้ายราชธานีมายังมัณฑเลและเข้าสู่ยุคสมัยทางศิลปะแบบใหม่คือศิลปะมัณฑเล ก็ยังพบว่าพระพุทธรูปองค์นี้มีความสำคัญต่อราชสำนักมัณฑเลอย่างสืบเนื่อง และข้อสำคัญที่สุดคือเครื่องทรงที่ปรากฏในปัจจุบันเป็นเครื่องทรงที่สร้างถวายโดยพระเจ้าธีบอ พระพุทธรูปองค์นี้จึงเป็นตัวอย่างที่สำคัญที่ประดิษฐาน ณ ที่เดิมและทราบประวัติการสร้างชัดเจน

พระพุทธเจ้าได้ประทานลมหายใจสู่พระพุทธรูปองค์นี้ ความเชื่อนี้เป็นความเชื่อดั้งเดิมตั้งแต่ครั้งที่พระมหามัยมุนียังประดิษฐานในยะไข่ ดังปรากฏในคัมภีร์โบราณของยะไข่ ชื่อ “สัพพทานปกรณ์” (Sabbadhanapakarana)[222] และเมื่อพม่าอัญเชิญพระพุทธรูปองค์นี้มายังราชธานีส่วนกลาง[223] ก็นำแนวคิดนี้มาใช้ด้วย

ตำนานที่เป็นที่มาของแนวคิดพระพุทธรูปที่มีชีวิต มีเนื้อความโดยย่อว่า พระพุทธเจ้าเสด็จไปประทับ ณ ราชธานีธัญญวดีของพระเจ้าจันทสุริยะเป็นเวลาเจ็ดวัน ก่อนเสด็จกลับทรงอนุญาตให้สร้าง “รูปเคารพ” ขึ้นตามคำทูลขอของพระเจ้าจันทสุริยะ

รูปเคารพดังกล่าวนี้สร้างโดยพระอินทร์และพระวิศวกรรม มีลักษณะเหมือนองค์พระพุทธเจ้าทุกประการ แม้กระทั่งขนาดเส้นพระเกศา เมื่อสร้างเสร็จแล้วได้ประดิษฐานไว้บนเนินเขาศิริกูฏที่อยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของพระราชวัง จากนั้นพระพุทธเจ้าทรงประทาน “ลมหายใจ” สู่รูปเคารพนี้ ทำให้รูปเคารพมีชีวิตขึ้น และแสดงอาการจะลุกขึ้นถวายการต้อนรับพระพุทธเจ้า พระพุทธองค์จึงตรัสห้ามไว้และให้ประทับอยู่ดังเดิม พร้อมประทานนามพระพุทธรูปนี้ว่า “จันทสาร” (Candasara)[224]

การที่พระมหามัยมุนีแสดงลักษณะเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง พบงานศึกษาที่อธิบายว่าพระพุทธรูปองค์นี้เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องตั้งแต่ประดิษฐานที่ยะไข่[225] แต่ลักษณะเครื่องทรงคงเปลี่ยนแปลงไปในการบูรณะแต่ละคราว โดยเครื่องทรงปัจจุบันเป็นศิลปะมัณฑเลถวายโดยพระเจ้าธีบอ และเป็นลักษณะเด่นที่ส่งอิทธิพลด้านรูปแบบแก่ท้องถิ่นอื่นๆ ที่จำลองพระพุทธรูปองค์นี้ไปประดิษฐานด้วย ดังจะได้นำเสนอในบทที่ 5-6

---

[222] Thaw Kaung, “The Mahamuni”, 73. และ Tun Shwe Khine, **A Guide to Mrauk-U: An Ancient City of Rakhune, Myanmar** (Yangon: Nine Nines Press, 1993), 17.

[223] พม่าอัญเชิญพระมหามัยมุนีจากยะไข่ในรัชสมัยพระเจ้าปดุง โดยประดิษฐานที่ราชธานีอมรปุระ ซึ่งไม่ไกลจากราชธานีมัณฑเล ทำให้พระพุทธรูปองค์นี้มีบทบาทต่อราชสำนักอย่างต่อเนื่องถึงสมัยหลัง

[224] Pamela Gutman, Burma's lost kingdoms: splendours of Arakan (Bangkok: Orchid Press, 2001), 33. และ Emil Forchhammer, **Report on the antiquities of arakan** (Yangon: Govt. Print.,1892), quoted in Thaw Kaung, “The Mahamuni”, 84-88.

[225] งานศึกษาบางชิ้นระบุถึงกษัตริย์ยะไข่คือพระเจ้ามหาไตง์จันทราว่าทรงถวายมงกุฎทองคำประดับทับทิมแด่พระมหามัยมุนี Khaing Kyaw Kyaw. A brief history of Mahamuni. [ออนไลน์], เข้าถึงเมื่อวันที่ 6 ตุลาคม 2553 เข้าถึงได้จาก http://www.rakhapura.com/articles/a-brief-history-of-mahamuni.asp

อนึ่ง ลำพังรูปแบบของเครื่องทรงไม่สามารถจำแนกได้ว่าพระพุทธรูปองค์นั้นเป็นพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องด้วยแนวคิดเฉพาะ(คติพระมหามัยมุนี) หรือแนวคิดโดยทั่วไปของพระพุทธรูปทรงเครื่อง ต้องอาศัยลักษณะแวดล้อมทางศิลปกรรมประกอบ โดยเฉพาะการให้การสำคัญกับส่วนพระพักตร์ เช่นสร้างด้วยวัสดุที่แวววาวกว่าส่วนอื่น หรือแม้แต่การสรงพระพักตร์[226] ที่เป็นการจำลองพิธีกรรมที่เกี่ยวเนื่องกับพระมหามัยมุนี

[226] การสรงพระพักตร์พระมหามัยมุนี มีในช่วงเช้ามืดของทุกวัน เป็นพิธีกรรมหนึ่งที่สะท้อนแนวคิดเรื่องพระพุทธรูปมีชีวิตโดยการแสดงกิจวัตรประจำวันอย่างมนุษย์เมื่อตื่นนอนในตอนเช้า

บทที่ 5
พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพม่า : “สมัยอาณานิคมในอังกฤษ” (พ.ศ.2428-2491)

ภายหลังที่การปกครองโดยราชธานีมัณฑเลล่มสลายลงใน พ.ศ.2428 ทำให้อาณาจักรพม่าทุกภาคส่วนตกเป็นดินแดนอาณานิคมในอังกฤษ และเป็นการสิ้นสุดยุคราชาธิปไตยในพม่าโดยกษัตริย์และราชินีองค์สุดท้ายคือพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัตถูกเนรเทศไปประทับที่เมืองรัตนคีรีประเทศอินเดีย[227] เมืองย่างกุ้งซึ่งเป็นเมืองท่าสำคัญของพม่าตอนใต้และเป็นฐานที่มั่นของอังกฤษได้กลายเป็นเมืองหลวงแห่งใหม่ของพม่าอย่างเบ็ดเสร็จทั้งตอนบนและล่าง นับเป็นการเข้าสู่ยุคสมัยการปกครองใหม่ในฐานะดินแดนอาณานิคมของอังกฤษหรือที่พม่าเรียกว่า "บริติชเข้ต" ซึ่งเป็นหลายทศวรรษจนเกือบสิ้นพุทธศตวรรษที่ 25[228] จึงสิ้นสุดยุคสมัยอาณานิคมฯ เมื่อพม่าได้รับเอกราชและมีรัฐบาลของตนเอง ใน พ.ศ.2491[229]

จากที่กล่าวมาข้างต้นข้างต้น เห็นได้ว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น บริบททางประวัติศาสตร์ของพม่ามีการเปลี่ยนแปลงที่แยกชัดจากยุคราชาธิปไตยและยุคอาณานิคมฯ ทว่าในทางศิลปกรรมโดยเฉพาะกรณีพระพุทธรูปอาจสังเกตความแตกต่างได้ไม่ชัดเจนเพราะยังคงดำเนินตามแบบแผนของศิลปะมัณฑเลอยู่ค่อนข้างมาก ทำให้การศึกษาศิลปกรรมอาจพบความคลุมเครือทั้งในการระบุรูปแบบและการกำหนดอายุ ดังที่มักพบการระบุลักษณะทางศิลปกรรมไว้กว้างๆ ว่าเป็น "ศิลปะมัณฑเล"[230]

ดังนั้น งานศึกษาในบทนี้จะแก้ปัญหาความคลุมเครือดังกล่าว โดยมุ่งตรวจสอบรูปแบบทางศิลปกรรมที่เป็นการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะมัณฑเล เพื่อทราบแบบแผนที่จะใช้ระบุได้ว่าเป็นรูปแบบของ “พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล” ซึ่งงานศึกษานี้จำแนกการตรวจสอบเป็น 2 ระยะ และขอกำหนดเรียกรูปแบบในแต่ละระยะว่า “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)” (พ.ศ.2428-2491) และ “ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)” (พ.ศ.2491-ปัจจุบัน) โดยในบทนี้เป็นการนำเสนอในส่วน **“พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)”** และจะนำเสนอในส่วน “พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)” ในบทถัดไป

---

[227] โปรดดู หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 266-267.

[228] ทั้งนี้ ในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ญี่ปุ่นได้ยึดครองพม่าในช่วงเวลาสั้นๆ แต่ในที่สุดพม่าก็กลับสู่การปกครองโดยอังกฤษอีก

[229] โปรดดูประวัติศาสตร์พม่าในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ใน หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 300-310.

[230] ปัญหาความคลุมเครือนี้ได้กล่าวถึงแล้วในบทที่ 4

การตรวจสอบดังกล่าวจะเป็นประโยชน์ในทางวิชาการคือ ทราบแบบแผนสำหรับจำแนกพระพุทธรูปศิลปะสมัยหลังมัณฑเลในแต่ละระยะได้ชัดเจนขึ้น และเป็นแนวทางสำหรับการวิเคราะห์ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพื้นที่อื่นต่อไป

อนึ่ง เนื่องด้วยศิลปะแบบมัณฑเลได้แพร่อิทธิพลไปในหลายพื้นที่ทั่วพม่า ดังนั้นการตรวจสอบจึงแยกประเด็นศึกษาหลักตามพื้นที่คือ **พื้นที่ในละแวกเมืองหลักที่เป็นศูนย์กลางความเจริญหรือดินแดนในพื้นที่ส่วนกลางของพม่า** ซึ่งคาดว่าช่างมีความเข้าใจในแบบแผนศิลปะมัณฑเลเป็นอย่างดี กับ**พื้นที่ในละแวกท้องถิ่นอื่นๆ** ซึ่งการสร้างงานของช่างอาจมีการปะปนกับศิลปะท้องถิ่นนั้น โดยผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นศึกษาของบทดังต่อไปนี้

ประเด็นศึกษาที่ 5.1 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): พื้นที่ “ส่วนกลาง” หรือในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ ละแวกมัณฑเล, ย่างกุ้ง และละแวกเมาะละแหม่ง ใช้ตัวอย่างหลักคือพระพุทธรูปที่มีข้อมูลในการกำหนดอายุ เช่น มีจารึกระบุปีสร้าง หรือมีประวัติของการสร้างศาสนสถาน ร่วมกับตัวอย่างพระพุทธรูปที่ได้รับการกำหนดอายุไว้เป็นที่น่าเชื่อถือ หรือสามารถสันนิษฐานถึงการกำหนดอายุได้จากรูปแบบทางศิลปกรรม

ประเด็นศึกษาที่ 5.2 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ”): ในท้องถิ่นอื่นของพม่า ผู้วิจัยเลือกศึกษาตัวอย่างจากพื้นที่ที่ต่างวัฒนธรรมกันโดยคาดว่าจะสะท้อนความแตกต่างกันอย่างเด่นชัด ได้แก่ ละแวกท้องถิ่นรัฐฉาน(พื้นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะไท), ละแวกเมาะละแหม่ง(พื้นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะมอญ กะเหรี่ยง ฯลฯ) และเขตตะนาวศรี ได้แก่ ละแวกเมืองทวาย เมืองมะริด และเมืองตะนาวศรี[231] (พื้นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะสยาม) การตรวจสอบในส่วนนี้จะช่วยให้เกิดความเข้าใจว่า เมื่อศิลปะมัณฑเลแพร่ไปยังพื้นที่อื่นของพม่าได้ให้อิทธิพลแก่ศิลปะท้องถิ่น หรือเกิดการดัดแปลง ผสมผสานเข้ากับศิลปะท้องถิ่นหรือไม่ และรูปแบบ “ผสมท้องถิ่น” ที่เกิดขึ้นนี้มีการแพร่กระจายไปในท้องถิ่นอื่นๆ หรือสืบเนื่องมาในระยะหลังด้วยหรือไม่

นอกจากนี้พื้นที่กรณีศึกษาในส่วนนี้ยังเป็นพื้นที่ที่มีพรมแดนใกล้ชิดกับประเทศไทยด้วยเพื่อเป็นการทำความเข้าใจด้านรูปแบบศิลปะในฝั่งพม่าซึ่งจะเป็นพื้นฐานที่ใช้ในการตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลที่พบในประเทศไทยต่อไปด้วย

ประเด็นศึกษาที่ 5.3 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เพื่อทราบถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระพุทธรูปในช่วงเวลานี้ที่อาจมีความแตกต่างไปจากประติมานวิทยาของศิลปะมัณฑเล รวมถึงประเด็นด้านบริบท

---

[231] ปัจจุบันเมืองเหล่านี้รวมอยู่ในเขตการปกครองเดียวกัน คือ เขตตะนาวศรี หรือ Tanintharyi Region

ทางสังคมที่เกี่ยวข้องซึ่งบางแนวคิดอาจสัมพันธ์กับกรณีที่พบในประเทศไทย ซึ่งจะนำเสนอต่อไปในบทที่ 7 ด้วย

5.1 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): ในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ ละแวกมัณฑเล, ย่างกุ้ง และละแวกเมาะละแหม่ง

5.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน

ละแวกมัณฑเล

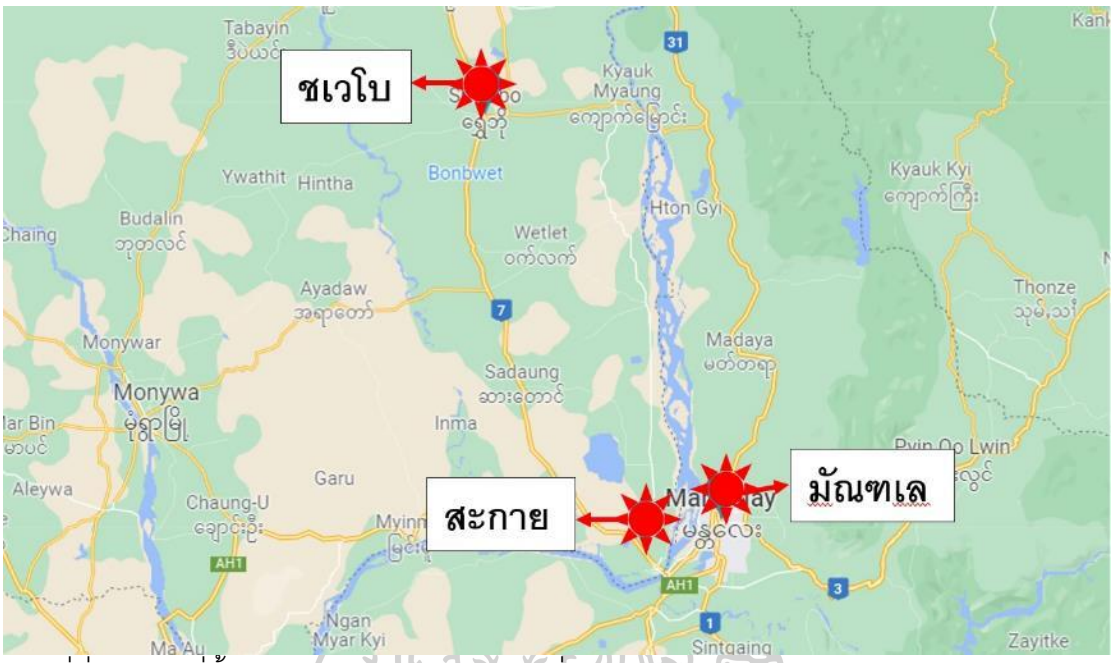
พื้นที่ละแวกมัณฑเล(มัณฑเล อมรปุระ สะกาย และชเวโบ) (แผนที่ที่ 1) ซึ่งเป็นพื้นที่เดิมที่เป็นจุดเริ่มต้นของศิลปะมัณฑเลนั้น เมื่อถึงสมัยหลังจากราชธานีมัณฑเลล่มสลายแม้การสร้างศิลปกรรมทางศาสนายังคงสืบเนื่องอยู่แต่เปลี่ยนผู้อุปถัมภ์หลักจากเดิมที่เป็นราชสำนักหรือขุนนางมาสู่สามัญชน การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นควบคู่กับการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอย่างน้อยใน 2 เรื่อง คือ การล่มสลายลงของจารีตที่เคยกำกับว่าบุคคลในแต่ละระดับชั้นพึงมีขอบเขตในการสร้างสิ่งต่างๆ แก่ศาสนาได้เพียงใด[232] และการขยายตัวของเศรษฐกิจแบบใหม่ที่สัมพันธ์กับโลกภายนอกได้สร้างโอกาสทางเศรษฐกิจให้แก่ชาวพื้นเมืองที่ทำงานกับบริษัทการค้าของอังกฤษด้วย จนเกิดกลุ่มชนชั้นสามัญที่มีฐานะทางเศรษฐกิจสูง หรือ "เศรษฐีใหม่" (nouveau riche) ชนกลุ่มนี้มักเสริมสถานภาพทางสังคมให้เป็นที่ยอมรับนับถือด้วยการอุปถัมภ์หรือสร้างสิ่งต่างๆ แก่วัดในพุทธศาสนา[233]

ดังนั้น การตรวจสอบตัวอย่างในพื้นที่เดียวกันแต่ต่างช่วงเวลากันในกรณีนี้ จะทำให้ทราบว่าพระพุทธรูปในละแวกเมืองมัณฑเลที่สร้างในสมัยหลังมัณฑเล มีความแตกต่างไปจากศิลปะมัณฑเลซึ่งเป็นแบบแผนเดิมที่เคยปรากฏในพื้นที่หรือไม่

---

[232] Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 141.

[233] Ibid., 140.



แผนที่ที่ 1 แสดงที่ตั้งของเมืองในละแวกมัณฑเลที่เป็นกรณีศึกษา คือ มัณฑเล สะกาย และชเวโบ, แก้ไขจาก Google Map

ย่างกุ้ง

ย่างกุ้ง (แผนที่ที่ 2) เดิมชื่อ "ดะโก่ง"[234] หรือ "ติกุมนคร"(Tigum-pa-nagara)[235] เป็นเมืองหนึ่งในพื้นที่การปกครองของมอญมาแต่เดิมและเป็นเมืองที่มีความสำคัญในฐานะเมืองที่ประดิษฐานพระเกศาธาตุหรือเป็นที่ตั้งของเจดีย์ชเวดากองซึ่งมีประวัติปรากฏในประวัติศาสตร์มอญโบราณอย่างสืบเนื่อง[236] จนกระทั่งใน พ.ศ.2298 พระเจ้าอลองพญาปฐมกษัตริย์แห่งราชวงศ์คองบอง ทรงยึดครองดินแดนในพม่าตอนใต้ได้ แล้วเปลี่ยนชื่อเมืองเป็น "หยั่นโก่ง" แปลว่าสิ้นศัตรู[237] นามดังกล่าวได้รับการเรียกขานมาถึงปัจจุบัน[238]

---

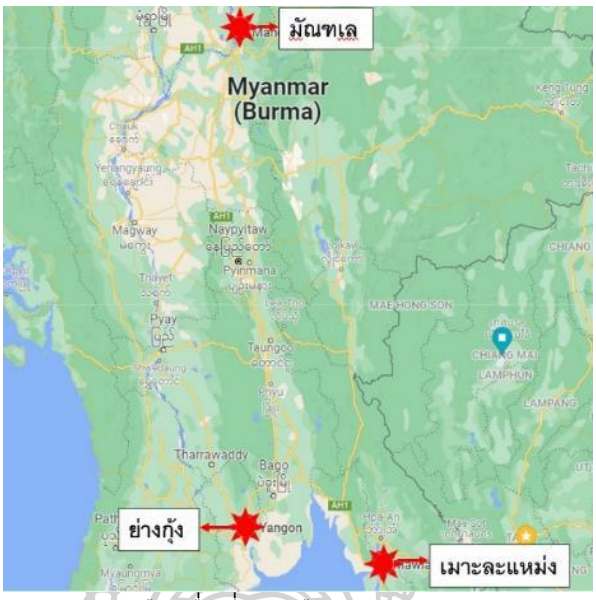
[234] ในภาษาไทยคุ้นเคยกับการสะกดว่า "ดากอง" เป็นคำเดียวกับที่ต่อท้ายชื่อเจดีย์สำคัญที่สุดของเมืองคือเจดีย์ชเวดากอง

[235] *Noel F. Singer,* ***Old*** **Rangoon: City of Shwedagon** (Scotland: Kiscadale, 1995), 4.

[236] Elizabeth Moore, Hansjorg Mayer and U Win Pe, **Shwedagon: golden pagoda of Myanmar** (Bangkok: Bangkok Printing Company, 1999), 142-145.

[237] หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 166.

[238] สมัยอาณานิคมฯ สะกดชื่อเมืองนี้ในภาษาอังกฤษว่า Rangoon ส่วนปัจจุบันสะกดในภาษาอังกฤษว่า Yangon



แผนที่ที่ 2 ที่ตั้งของเมืองย่างกุ้งกับเมืองอื่นที่เป็นเมืองหลักทางการปกครองในพุทธศตวรรษที่ 25 แก้ไขจาก Google Map

ทว่าบทบาทของเมืองย่างกุ้งที่เกี่ยวข้องกับการศึกษานี้ คือตั้งแต่ พ.ศ.2428 ในระยะที่ย่างกุ้งกลายเป็นเมืองศูนย์กลางของพม่าแทนมัณฑเล โดยเป็นเมืองหลวงที่กำกับดูแลพม่าทั้งตอนบน (แทนมัณฑเล) และพม่าตอนล่าง(ซึ่งย่างกุ้งมีบทบาทนี้อยู่ก่อนแล้วโดยเป็นเมืองหลวงของพม่าตอนล่างที่อยู่ใต้การปกครองของอังกฤษตั้งแต่หลังสงครามอังกฤษ-พม่าครั้งที่ 2 ซึ่งสิ้นสุดลงใน พ.ศ.2396)

บทบาทของย่างกุ้งที่มีความสำคัญขึ้นในช่วงเวลาดังกล่าว ไม่เพียงชิงบทบาททางการเมืองการปกครองมาจากมัณฑเลเท่านั้น แต่ยังชิงบทบาทในฐานะศูนย์กลางทางเศรษฐกิจจากทุกเมืองในพม่า รวมทั้งเมืองท่าที่มีความสำคัญอยู่แต่เดิมของจักรวรรดิอังกฤษอย่างเมาะละแหม่งด้วย[239] ทำให้ย่างกุ้งในช่วงสมัยอาณานิคมฯ กลายเป็นหนึ่งในเมืองที่มั่งคั่งที่สุดของจักรวรรดิอังกฤษนับแต่มีการเปิดคลองสุเอซใน พ.ศ.2412[240]

การเติบโตของเมืองย่างกุ้งดังที่กล่าวมา ทำให้เกิดการสร้างหรือทำนุบำรุงวัดวาอารามต่างๆ ตามกำลังเศรษฐกิจของผู้คนที่เพิ่มสูงขึ้น โดยพบได้ว่าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นรูปแบบที่ปรากฏอย่างแพร่หลายในพื้นที่นี้แม้ว่าย่างกุ้งจะไม่เคยอยู่ใต้การปกครองของราชสำนักมัณฑเลก็ตาม

---

[239] Donald M. Seekins, **State and Society in Modern Rangoon** (New York: Routledge, 2011), 29.

[240] Ibid., 30.

ดังนั้นพื้นที่ย่างกุ้งจึงมีความสำคัญต่อการศึกษานี้ในการตรวจสอบรูปแบบทางศิลปกรรมของพระพุทธรูปในระยะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) รวมกับตัวอย่างในพื้นที่อื่นๆคือละแวกมัณฑเลและเมาะละแหม่งด้วย

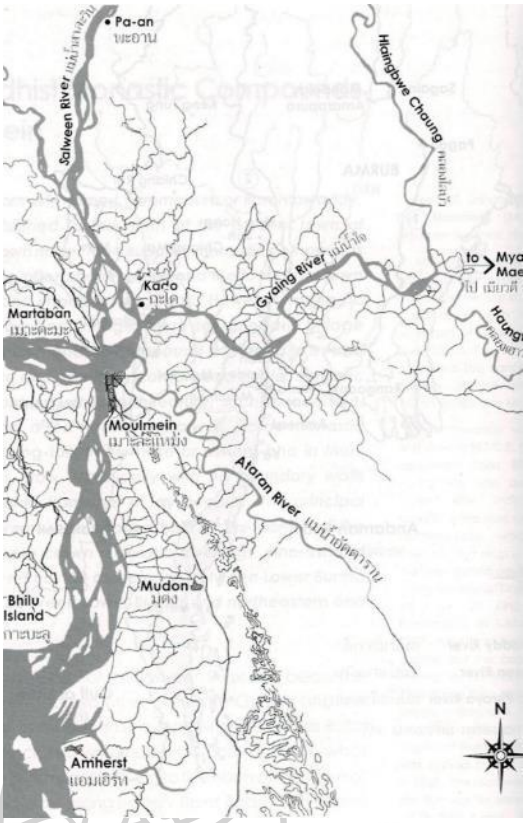
ละแวกเมาะละแหม่ง

แม้ละแวกเมาะละแหม่ง จะเป็นดินแดนเก่าแก่ในพม่าตอนล่างที่เกี่ยวข้องกับอารยธรรมมอญโบราณ และอารยธรรมในระยะหลังอย่างสืบเนื่อง[241] ดังปรากฏศิลปกรรมที่แสดงลักษณะแบบท้องถิ่นที่แตกต่างกันไปในแต่ละระยะ แต่ในหัวข้อนี้มุ่งศึกษาลักษณะพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในเมืองหลักของพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 **จึงจำเป็นต้องแยกพระพุทธรูปที่ผสมผสานศิลปะมัณฑเลกับท้องถิ่นไว้เป็นอีกหัวข้อศึกษาหนึ่ง แล้วในหัวข้อนี้จะนำเสนอเฉพาะตัวอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่แสดงลักษณะเดียวกับศิลปะในส่วนกลาง(มัณฑเล และย่างกุ้ง)**

บทบาทการเป็น “เมืองหลัก” ของเมาะละแหม่ง เริ่มขึ้นในระยะที่เมืองนี้กลายเป็นเมืองหลวงของพม่าตอนล่าง ภายใต้การปกครองของอังกฤษ ตั้งแต่ พ.ศ.2372-2405 และเป็นเมืองท่าที่สำคัญในสมัยอาณานิคมอังกฤษ เนื่องด้วยภูมิศาสตร์ของเมาะละแหม่งนั้นเอื้อต่อการเป็นเมืองท่าในการติดต่อกับดินแดนภายนอก คือมีแม่น้ำสำคัญไหลผ่านเช่นสาละวิน ใจ และอัตตะราน (แผนที่ที่ 3) ทั้งยังเชื่อมต่อกับทะเลในฝั่งอ่าวเมาะตะมะได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[241] รายละเอียดส่วนนี้จะกล่าวถึงในหัวข้อที่ว่าด้วย ข้อมูลพื้นฐานของศิลปกรรมท้องถิ่นละแวกเมาะละแหม่ง



แผนที่ที่ 3 เมืองเมาะละแหม่ง (Mawlamyine หรือสะกดแบบเก่าคือ Moulmein) และเส้นทางติดต่อทางน้ำ

ที่มาภาพ: โชติมา จตุรวงค์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง**, 24.

ต่อมาเมื่อมีการย้ายเมืองหลวงของพม่าตอนล่างไปยังย่างกุ้งใน พ.ศ.2405[242] เมาะละแหม่งยังคงดำรงความรุ่งเรืองต่อมาได้อีกระยะหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากการมีระบบคมนาคมทางบกที่สำคัญคือระบบรางรถไฟเชื่อมต่อเมืองเมาะละแหม่งกับเมืองหลวงใหม่คือย่างกุ้ง (แผนที่ที่ 4) ทำให้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 (ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่เศรษฐกิจของพม่าตอนล่างเชื่อมโยงกับเศรษฐกิจโลกผ่านบริษัทข้ามชาติของอังกฤษ) เมาะละแหม่งที่ซึ่งเป็นเมืองในถิ่นฐานของมอญมีแรงงานจากหลายชาติพันธุ์เข้ามาอาศัยอยู่ร่วมกันในพื้นที่ด้วย

[242] โชติมา จตุรวงค์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง** (กรุงเทพฯ: อีที พับลิชชิ่ง, 2554), 305.

แผนที่ที่ 4 เส้นทางรถไฟเชื่อมต่อเมาะละแหม่ง(จุดทางขวา)และย่างกุ้ง(จุดทางซ้าย) ที่ถูกระบุไว้ในบันทึกของพระอาจารย์นาค ปทุมโม ภิกษุที่เดินทางไปเมืองต่างๆ ในพม่าช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25

ที่มาภาพ: สิทธิพร เนตรนิยม

อนึ่ง การที่พื้นละแวกเมาะละแหม่ง(เว้นเมาะตะมะ) ถูกปกครองโดยอังกฤษตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 คือ หลังสงครามอังกฤษ-พม่า ครั้งที่ 1[243] เช่นเดียวกับย่างกุ้งที่ไม่เคยอยู่ใน “ขัณฑสีมาทางการปกครอง” ของราชธานีมัณฑเล การปรากฏพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพื้นที่นี้เป็นจำนวนมากจึงแสดงให้เห็นว่าศิลปะแบบมัณฑเลมิได้มีบทบาทเฉพาะในพื้นที่ที่เกี่ยวข้องกันในการปกครองเท่านั้น แต่ยังแพร่ข้ามไปยังพื้นที่ที่ดูเหมือนจะมีภูมิหลังเกี่ยวข้องกันน้อยดังย่างกุ้งและละแวกเมาะละแหม่งด้วย

กรณีดังกล่าวอาจสะท้อนถึง “ขัณฑสีมาทางจารีต” ที่ยังคงยึดโยงเมืองต่างๆ ในพม่า (ทั้งตอนบนและล่าง) ไว้ด้วยกันโดยมีมัณฑเลเป็นศูนย์กลาง เช่นเดียวกับที่ในสมัยราชธานีมัณฑเลมีการ “อ้างสิทธิ” เหนือพื้นที่ทางพม่าตอนใต้ ดังกรณีที่พระเจ้ามินดงแสดงความตั้งพระราชหฤทัยในการเสด็จมาเปลี่ยนฉัตรเหนือยอดพระมหาเจดีย์ชเวดากองที่ย่างกุ้ง ในปี พ.ศ. 2414 ซึ่งทรงสมทบ

[243] สิ้นสุดลงใน พ.ศ.2369

พระราชทรัพย์ร่วมกับบรรดาคหบดีในเมืองย่างกุ้ง แต่ไม่ได้รับอนุญาตจากอังกฤษซึ่งปกครองย่างกุ้งและพม่าตอนใต้ในเวลานั้น[244]

5.1.2 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

ผู้วิจัยเลือกใช้ตัวอย่างในการอธิบายลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปศิลปะสมัยหลังมัณฑเลช่วงที่พม่าเป็นอาณานิคมในอังกฤษ(พุทธศตวรรษที่ 25) หรือ “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)” โดยมุ่งเน้นตัวอย่างที่กำหนดอายุได้ชัดเจนจากจารึกระบุปีสร้าง(ซึ่งปรากฏบริเวณฐานพระพุทธรูป) เป็นตัวอย่างหลัก ร่วมกับตัวอย่างที่กำหนดอายุโดยอนุมานจากปีที่สร้างศาสนสถาน หรือได้รับการกำหนดอายุไว้แล้วเป็นที่น่าเชื่อถือ และใช้พระพุทธรูปประทับนั่งซึ่งพบตัวอย่างมากที่สุดเป็นตัวอย่างหลักในการตรวจสอบเพื่อทราบลักษณะสำคัญก่อนจะตรวจสอบพระพุทธรูปในอิริยาบถอื่นต่อไป

1) ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) (พ.ศ.2428 - พ.ศ.2491) ที่ใช้ศึกษา

พระพุทธรูปที่ใช้เป็นตัวอย่างศึกษาเพื่อทราบแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า นอกจากตัวอย่างในเมืองมัณฑเลและละแวกใกล้เคียง คือ อมรปุระ และชเวโบแล้ว ยังครอบคลุมถึงเมืองหลักในพุทธศตวรรษที่ 25 คือ ย่างกุ้ง และเมาะละแหม่งด้วย[245] พื้นที่เหล่านี้แม้จะพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ได้หลายตัวอย่าง ทว่าในที่นี้เลือกใช้เฉพาะตัวอย่างที่มีจารึกการสร้าง หรือมีหลักฐานประกอบการกำหนดอายุ ดังข้อมูลในตาราง และแผนที่ต่อไปนี้

---

[244] โปรดดูรายละเอียดเรื่องนี้ใน Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 150.

[245] กรณีเมาะละแหม่งนี้ ใช้เป็นพื้นที่ศึกษาในสองกรณี คือ กรณีศิลปะแบบงานช่างส่วนกลาง (ซึ่งเป็นการศึกษาในหัวข้อนี้) และกรณีงานช่างในท้องถิ่น ทั้งนี้การจำแนกดังกล่าวเป็นการยืนยันด้วยว่าพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นด้วยแบบแผนและฝีมือช่างเช่นเดียวกับมัณฑเลที่พบในเมาะละแหม่งและย่างกุ้งนั้น มาจากแหล่งผลิตเดียวกันที่มัณฑเล ไม่ใช่แหล่งผลิตอื่นในท้องถิ่น

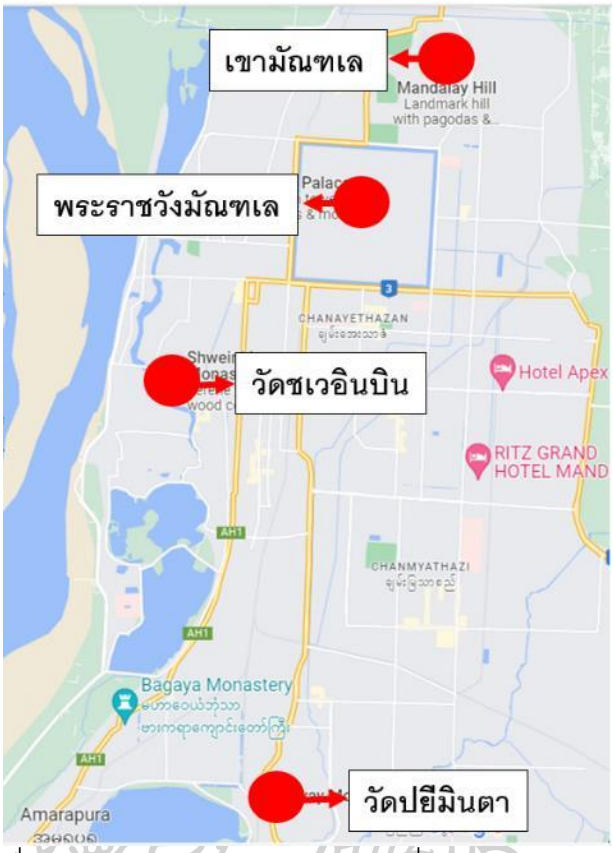
ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปประธาน (วัสดุไม้) วัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล	คงสร้างขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกับการสร้างวัดแห่งนี้ใน พ.ศ.2438[246]	100
พระพุทธรูปโลหะในอุโบสถ วัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล	คงสร้างขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกับพระพุทธรูปประธานในวิหารหรืออย่างน้อยไม่เก่าไปกว่าประวัติการสร้างวัด (ไม่เก่ากว่า พ.ศ. 2438)	101
พระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ องค์ที่หนึ่ง	จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือจุลศักราช 1265 ตรงกับ พ.ศ. 2446	102
พระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ องค์ที่สอง	จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือจุลศักราช 1266 ตรงกับ พ.ศ. 2447	103
พระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา (Maw Daw Myin Thar) เมืองชเวโบ	จารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือปีจุลศักราช 1278 ตรงกับ พ.ศ. 2459	104
พระพุทธรูปหินอ่อนประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง	จารึกระบุปีสร้างคือ 1279 ตรงกับ พ.ศ. 2460	105

[246] วัดชเวอินบินสร้างโดยเศรษฐีพม่าเชื้อสายจีน ชื่อ U Set Shwin และภรรยาชื่อ Daw Bwa ถวายแด่ภิกษุนาม Javanadhaja ใน พ.ศ.2438 Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 175.

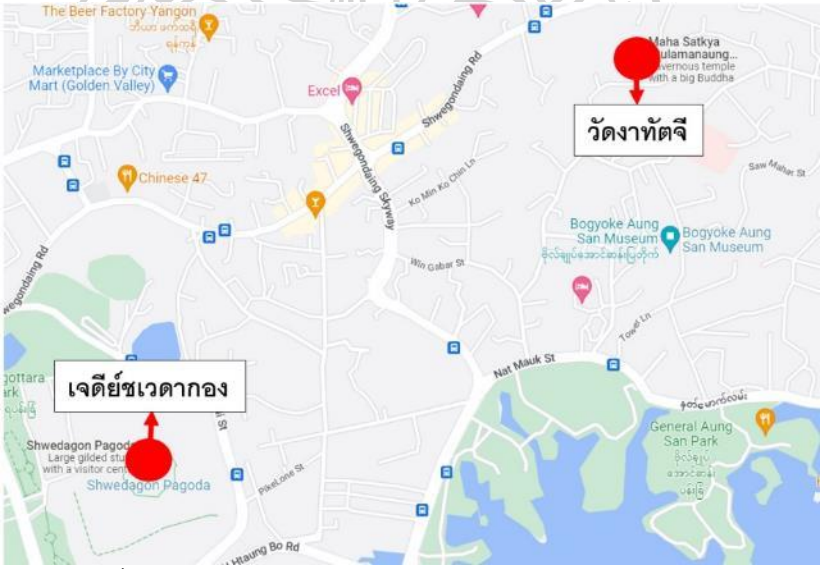
ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปหินอ่อนประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง	จารึกระบุปีสร้างคือ 1282 ตรงกับ พ.ศ. 2463	106
พระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง	ภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25 ก่อนกลายเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องในปัจจุบัน[247]	107
พระพุทธรูปในวิหารทรงปราสาท วัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง	สันนิษฐานว่าพระนางเส่งโตง (มเหสีองค์หนึ่งของพระเจ้ามินดง) ซึ่งเป็นผู้สร้างวัดแห่งนี้เป็นผู้ถวาย[248]	108
พระพุทธรูปโลหะ วัดกอนัต วัดในละแวกเมาะละแหม่ง	สันนิษฐานการกำหนดอายุจากประวัติวัดที่สร้างในพุทธศตวรรษที่ 25 และวิเคราะห์รูปแบบเทียบเคียงกับตัวอย่างอื่น	109

[247] พระพุทธรูปงาทัตจีไม่พบประวัติการสร้างที่ชัดเจน แต่รูปแบบที่ปรากฏในปัจจุบันแสดงให้เห็นว่าเป็นงานที่บูรณะในพุทธศตวรรษที่ 25 หรือศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

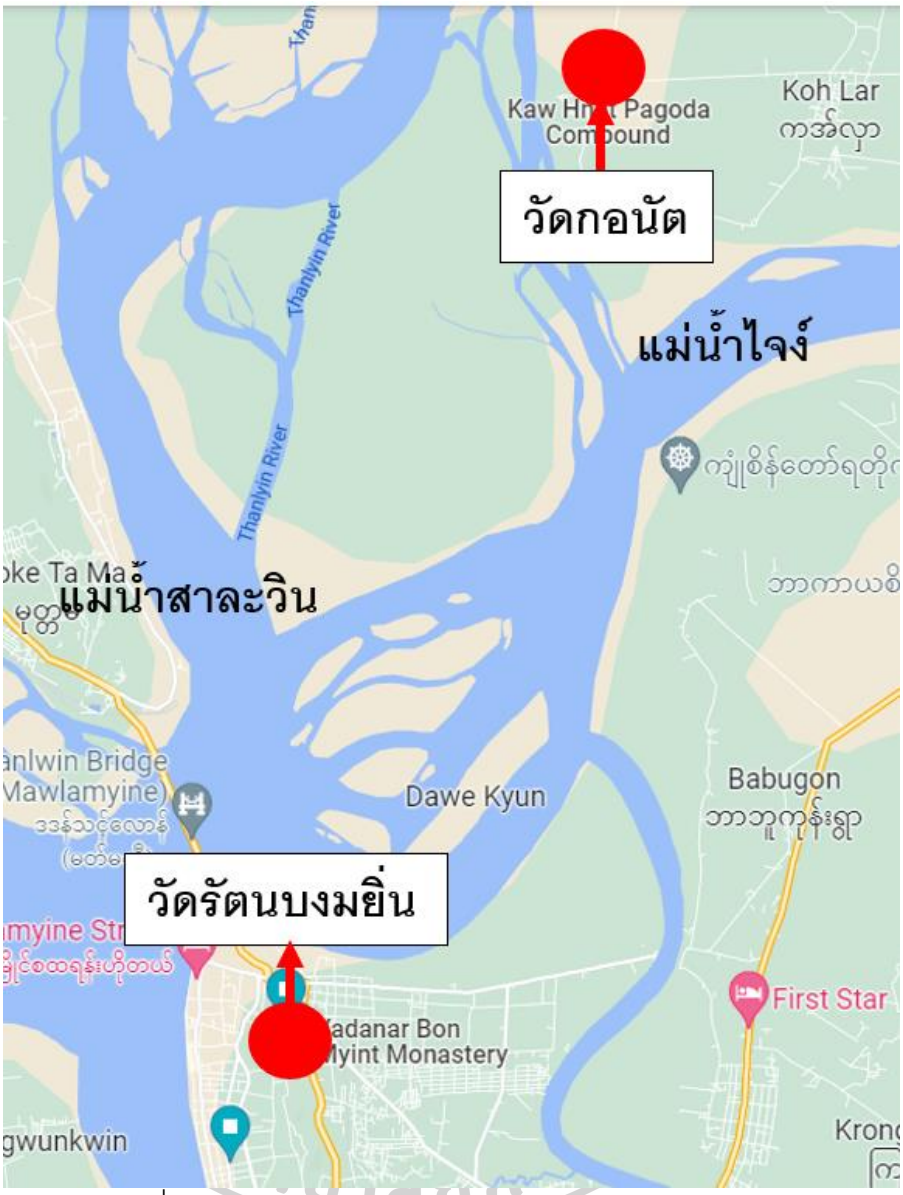
[248] สัมภาษณ์ พระเตโชลาภะ เจ้าอาวาสวัดรัตนบงมยิ่น 4 กรกฎาคม 2562



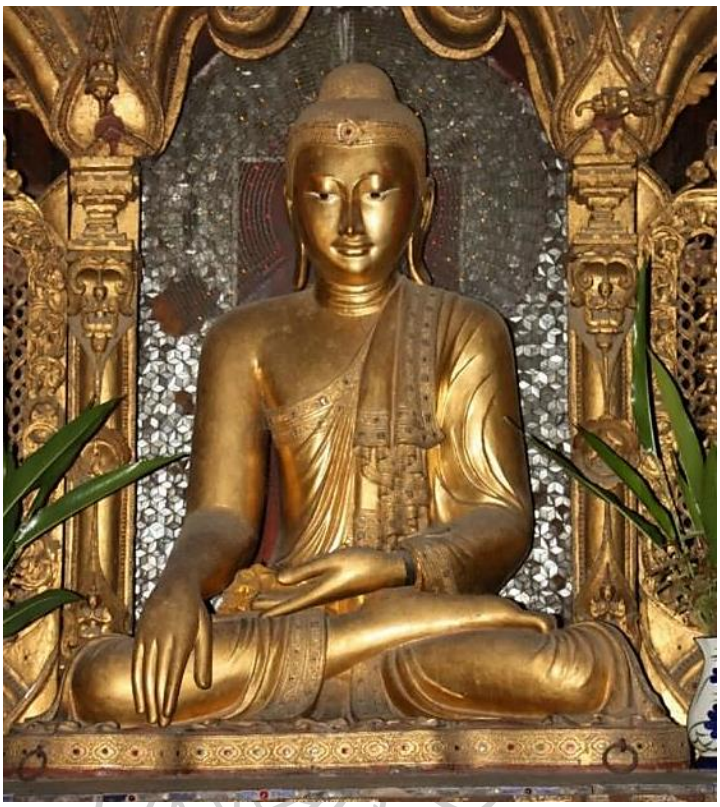
แผนที่ที่ 5 ตำแหน่งวัดที่พบตัวอย่างในมัณฑเล และสถานที่ใกล้เคียง, แก้ไขจาก Google Map



แผนที่ที่ 6 ตำแหน่งวัดที่พบตัวอย่างในย่างกุ้ง, แก้ไขจาก Google Map



แผนที่ที่ 7 ตำแหน่งวัดที่พบตัวอย่างในเมาะละแหม่ง, แก้ไขจาก Google Map



ภาพที่ 100 พระพุทธรูปประธานสร้างด้วยไม้ วัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล

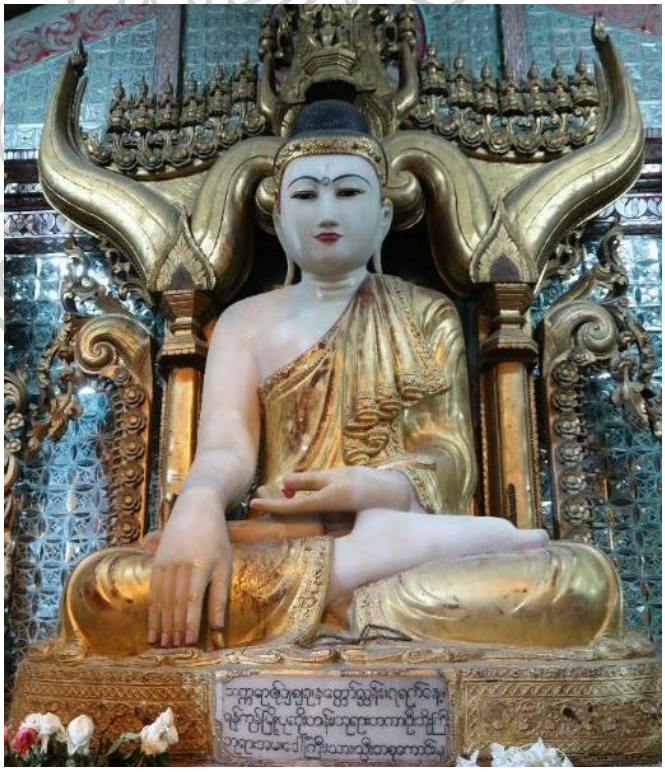
ภาพที่ 101 พระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล

ภาพที่ 102 พระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือจุลศักราช 1265 ตรงกับ พ.ศ.2446

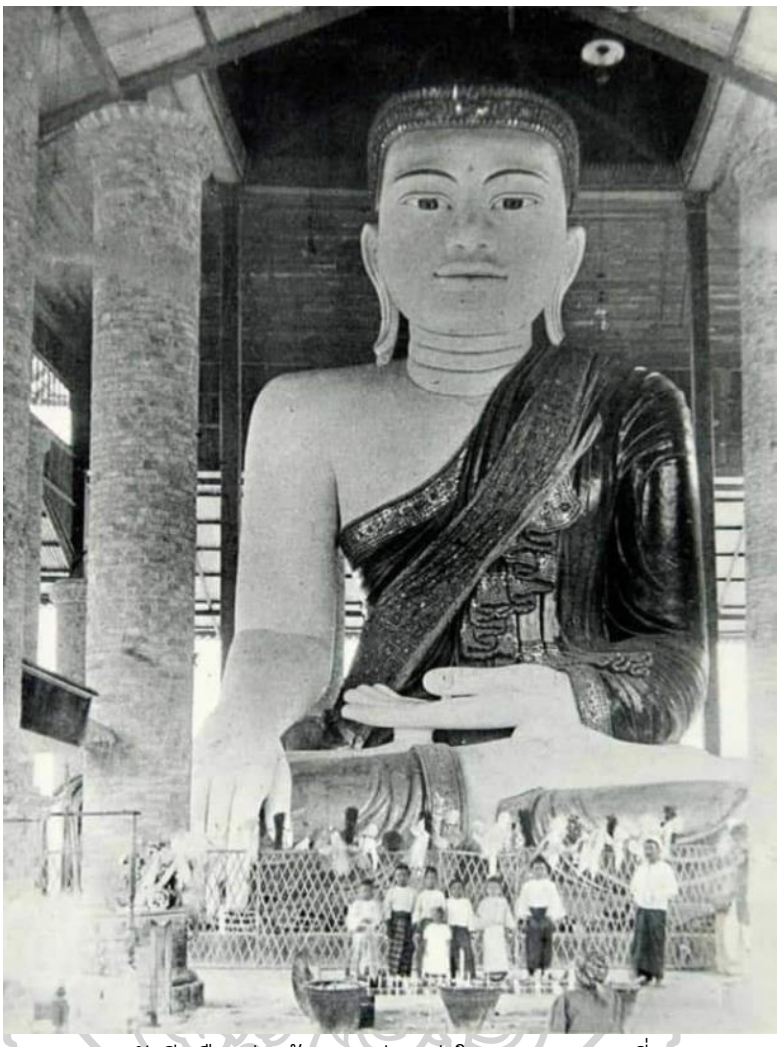
ภาพที่ 103 พระพุทธรูปโลหะ วัดปยีมินตาเจาง์ จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือจุลศักราช 1266 ตรงกับ พ.ศ.2447

ภาพที่ 104 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา (Maw Daw Myin Thar) เมืองชเวโบ

ภาพที่ 105 พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง จารึกระบุปีสร้างคือ 1279 ตรงกับ พ.ศ. 2460

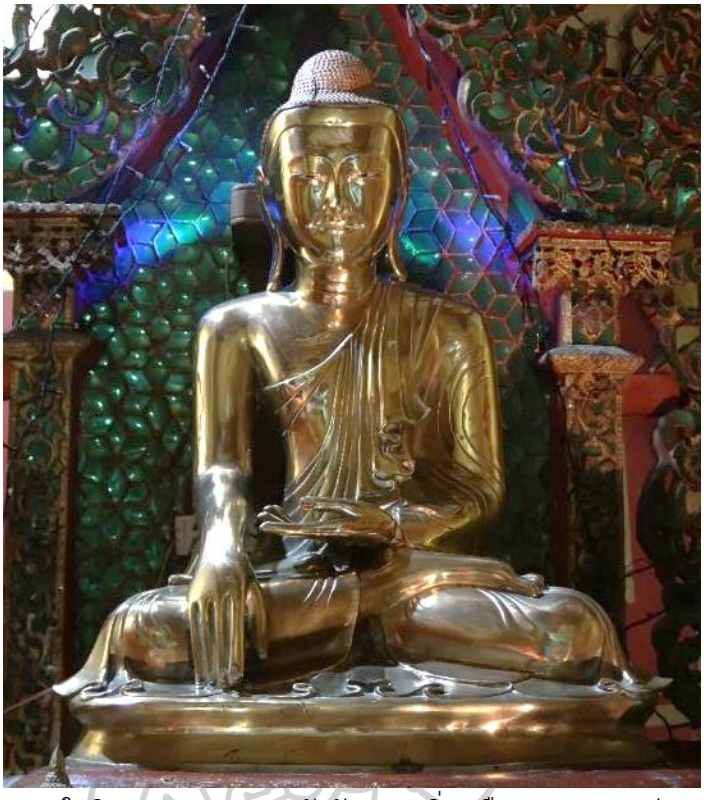


ภาพที่ 106 พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง จารึกระบุปีสร้างคือ 1282 ตรงกับ พ.ศ. 2463



ภาพที่ 107 พระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง ภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25
ที่มาภาพ: วัดงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 108 พระพุทธรูปในวิหารทรงปราสาท วัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง

ภาพที่ 109 พระพุทธรูปโลหะ วัดกอนัต วัดในละแวกเมาะละแหม่ง

5.1.3 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในส่วนพระพุทธรูปประทับนั่ง

แม้พระพุทธรูปประทับนั่งในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จะยังคงสืบเนื่องรูปแบบหลักจากแบบแผนของศิลปะมัณฑเลจนแทบกล่าวได้ว่าไม่แตกต่างกัน แต่จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่**พบการเปลี่ยนแปลงที่ “แฝง” อยู่ในแทบทุกส่วน**ทั้งพระพุทธสรีระ จีวร และฐาน ดังนี้

5.1.3.1 การเปลี่ยนแปลงในส่วนพระพุทธสรีระ

ประเด็นอุษณีษะ “ทรงครึ่งวงกลม”: พัฒนาการเพิ่มเติมจากมัณฑเลตอนปลาย

จากการศึกษาศิลปะมัณฑเลในบทที่ 4 ที่พบว่า ในศิลปะมัณฑเลตอนต้นมีอุษณีษะฐานแคบ และค่อนข้างสูงคล้ายทรงกระบอก ซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าส่วนสูงที่ชะลูดขึ้นของอุษณีษะนี้เป็นไปเพื่อทดแทนส่วนรัศมีที่สิ้นไป จนกระทั่งในศิลปะมัณฑเลตอนปลายจึงมีการทำส่วนอุษณีษะให้มีฐานกว้างขึ้นเล็กน้อยพร้อมทั้งลดความสูงลงนั้น

ต่อมาในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ผู้วิจัยได้ตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุต่างๆ เช่น ไม้ หินอ่อน โลหะ ล้วนพบลักษณะร่วมกันในการเน้นความสำคัญของอุษณีษะมากขึ้น โดยขยายทั้งความกว้างและความสูง จนดูคล้าย **“ทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่”** ดังปรากฏในทุกตัวอย่างที่ใช้ตรวจสอบ (ดูภาพขยายเฉพาะส่วนในภาพที่ 110)

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นอาจเป็นไปเพื่อแสดงส่วนพระเศียรให้เด่นชัดขึ้น และเสริมย้ำการทดแทนส่วนรัศมีที่เลิกทำไปตั้งแต่ศิลปะมัณฑเล สอดคล้องกับการพบแนวโน้มการเน้นความสำคัญส่วนอุษณีษะมากขึ้นในลักษณะที่ต่างกันตั้งแต่ในมัณฑเลตอนต้นและตอนปลายดังที่กล่าวไว้แล้ว (คือเน้นความสูง และความกว้าง ตามลำดับ) และคงเป็นพื้นฐานให้ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เน้นส่วนอุษณีษะให้ขยายมากขึ้นอีกทั้งความสูงและความกว้าง

ภาพที่ 110 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธออมินตา เมืองชเวโบ แสดงอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่

ประเด็นพระเนตรที่เหลือบต่ำน้อยลง: ข้อสันนิษฐานถึงการประดิษฐานที่เปลี่ยนไป

จากลักษณะพระเนตรของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล คือ พระเนตรเรียวมีหางพระเนตรตวัดขึ้น ดวงพระเนตรเหลือบต่ำ และพระขนงโค้งน้อยลงและค่อนข้างขนานกับดวงพระเนตร ซึ่งเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีนดังที่นำเสนอในบทที่ 4 เห็นได้ว่าแม้จะมีการเปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะพม่าก่อนหน้าทั้งพุกาม อังวะ และคองบอง แต่ก็เป็นการเปลี่ยนแปลงด้าน “รูปแบบ” (ในการแสดงพระเนตรเหลือบต่ำด้วยวิธีการที่ต่างกัน) แต่ยังคงความสืบเนื่องด้าน “แนวคิด” ในการแสดงพระเนตรเหลือบต่ำเสมอ

ทว่าในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบว่าพระพุทธรูปบางตัวอย่างเริ่มแสดงแนวโน้มพระเนตรที่เหลือบต่ำน้อยลงหรือเห็นดวงพระเนตรมากขึ้น (ภาพที่ 111) ซึ่งการเปลี่ยนแปลงนี้จะเป็นพื้นฐานในการทำพระเนตรเพ่งตรงในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ซึ่งจะได้นำเสนอต่อไป

ภาพที่ 111 พระเนตรของพระพุทธรูปประธานวัดชเวอินบิน (พ.ศ.2438)

การเปลี่ยนแปลงส่วนพระเนตรนี้ไม่พบความสัมพันธ์กับแรงบันดาลใจจากศิลปะอื่น ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานถึงความเป็นไปได้ว่า นอกจากเพื่อแสดงลักษณะของมนุษย์ที่ “คลายความขรึมขลังอย่างรูปเคารพ” ซึ่งมีพื้นฐานจากศิลปะมัณฑเล[249] แล้วยังอาจเป็นไปได้ว่าในสมัยหลังมัณฑเล ผู้คนทั่วไปมีส่วนร่วมในการสร้างพระพุทธรูปมากขึ้น ทำให้มีจำนวนพระพุทธรูปเพิ่มขึ้นมาก ตำแหน่งที่จะประดิษฐานพระพุทธรูปเหล่านี้จึงไม่สามารถประดิษฐานบนฐานหรือบัลลังก์ยกสูงได้เสมอไป แต่อาจใช้ฐานร่วมขนาดไม่สูงนัก ทำให้องค์พระพุทธรูปอยู่ในระดับใกล้เคียงกับผู้สักการะมากขึ้น การทำพระเนตรเหลือบต่ำดังเดิม อาจทำให้ระดับสายตาของผู้สักการะเสมือนเห็นว่าพระพุทธรูปกำลังหลับพระเนตร จึงมีการออกแบบพระเนตรให้เหลือบต่ำน้อยลงเห็นดวงพระเนตรชัดเจนขึ้น

ประเด็นพระโอษฐ์ที่แย้มชัดเจนขึ้น

แต่เดิมพระโอษฐ์ในศิลปะมัณฑเลมีลักษณะสำคัญคือ เรียวบางคล้ายริมฝีปากมนุษย์ ซึ่งเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งของศิลปะมัณฑเลในการให้ความสำคัญกับความสมจริงตามธรรมชาติ แต่ถึงกระนั้นก็ยังคงลักษณะของพระโอษฐ์ที่ดูสงบ ไม่แย้มอย่างเด่นชัด[250] ซึ่งสืบเนื่องจากพระพุทธรูปพม่าระยะก่อนๆ หน้า ที่แสดงพระพักตร์ขรึมขลังอย่างรูปเคารพที่มุ่งให้ผู้สักการะรู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์น่าเกรงขาม

ต่อมาในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ยังคงลักษณะริมฝีพระโอษฐ์อย่างริมฝีปากมนุษย์ แต่มีการเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยคือ นิยมทำ**พระโอษฐ์แย้มเด่นชัดขึ้น** (ภาพที่ 112) จึงยิ่งทำให้

---

[249] ประเด็นนี้นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 4 ที่ว่าด้วยการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญในศิลปะมัณฑเลที่สร้างพระพุทธรูปในลักษณะอย่างมนุษย์ที่สมจริงตามธรรมชาติมากขึ้น

[250] แย้ม ในที่นี้หมายถึงยิ้ม มิใช่เปิดออก

ความขรึมขลังอย่างรูปเคารพที่ “เหนือมนุษย์” คลายลงสู่ประติมากรรมบุคคลที่คล้ายมนุษย์ทั่วไปมากยิ่งขึ้น นับเป็นการเสริมย้ำถึงแนวคิดสัจนิยมที่เริ่มปรากฏเป็นลักษณะเด่นมาตั้งแต่ศิลปะมัณฑเล

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในส่วนพระโอษฐ์ สามารถใช้เป็นเกณฑ์หนึ่งในการกำหนดอายุพระพุทธรูปที่ไม่ทราบประวัติการสร้างได้ ดังตัวอย่างพระพุทธรูปบริเวณเจดีย์ชเวดากองในภาพที่ 113 ซึ่งแสดงลักษณะพระโอษฐ์แย้มอย่างเด่นชัด ซึ่งพิจารณาร่วมกับรายละเอียดส่วนอื่นแล้วสามารถกำหนดอายุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

ภาพที่ 112 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่พระโอษฐ์แย้มชัดเจน พระพุทธรูปโลหะ วัดปยีมินตาเจาง์ (พ.ศ. 2446) (ซ้าย) และ พระพุทธรูปหินอ่อน (ทาสี) (พ.ศ.2460) ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (ขวา)

ภาพที่ 113 พระพุทธรูปหินอ่อน ในวิหารหลังหนึ่งบริเวณเจดีย์ชเวดากอง พระโอษฐ์แย้มชัดเจนอย่าง**ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)**

ประเด็นอุณาโลมเม็ดกลม: อิทธิพลจากศิลปะจีนและอินเดีย?

ส่วนอุณาโลมนี้ แม้เป็นส่วนที่ตรวจสอบได้ยากว่าเป็นของเดิมหรือถูกเพิ่มเข้ามาภายหลัง เพราะมักเป็นการประดับวัตถุมีค่า หรือการเขียนสีทับบนพื้นผิวซึ่งสามารถเพิ่มการตกแต่งนี้เข้ามาภายหลังการสร้างพระพุทธรูปได้ ทว่าจากพระพุทธรูปหินอ่อนบางตัวอย่างพบว่ามีการแกะ**อุณาโลมเม็ดกลม** ระหว่างพระขนง บ้างเป็นรอยลึกลงไปในเนื้อวัสดุ คงเพื่อประดับวัตถุมีค่าในส่วนนี้ (ภาพที่ 114) บ้างแกะเป็นเม็ดกลมนูนจากพระนลาฏแสดงให้เห็นว่าต้องทำขึ้นคราวเดียวกันกับสร้างพระพุทธรูป (ภาพที่ 115) ทั้งนี้ การทำอุณาโลมในศิลปะมัณฑเลยังไม่พบว่าเป็นลักษณะที่แพร่หลาย

อุณาโลมเม็ดกลมระหว่างพระขนงนี้ทำให้นึกถึงลักษณะที่ปรากฏอยู่ก่อนในศิลปะจีนซึ่งเป็นศิลปะที่เป็นพื้นฐานด้านรูปแบบแก่ศิลปะมัณฑเลในหลายรายละเอียด[251] นอกจากนี้ยังอาจเกิดจากอิทธิพลของศิลปะอินเดียโดยเฉพาะศิลปะคันธาระซึ่งแสดงอุณาโลมเม็ดกลมในระดับพระขนงหรือเหนือพระขนงเล็กน้อย[252] ต่างจากกรณีที่เคยปรากฏในศิลปะพม่าสมัยพุกามที่แม้จะมีการทำอุณาโลมเม็ดกลมเช่นกันแต่กลับอยู่ในตำแหน่งบนพระนลาฏตามอิทธิพลศิลปะอินเดียสมัยปาละ[253] แสดงให้เห็นว่าศิลปะอินเดียที่มีอิทธิพลต่อศิลปะพม่าสมัยหลังมัณฑเลช่วงอาณานิคมฯนี้ไม่มีความเกี่ยวข้อง

---

[251] ดังที่นำเสนอในบทที่ 4 เช่นการทำจีวรเป็นริ้วเลียนแบบธรรมชาติ, การทำชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาท และการเหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายให้แยกจากนิ้วอื่น เป็นต้น

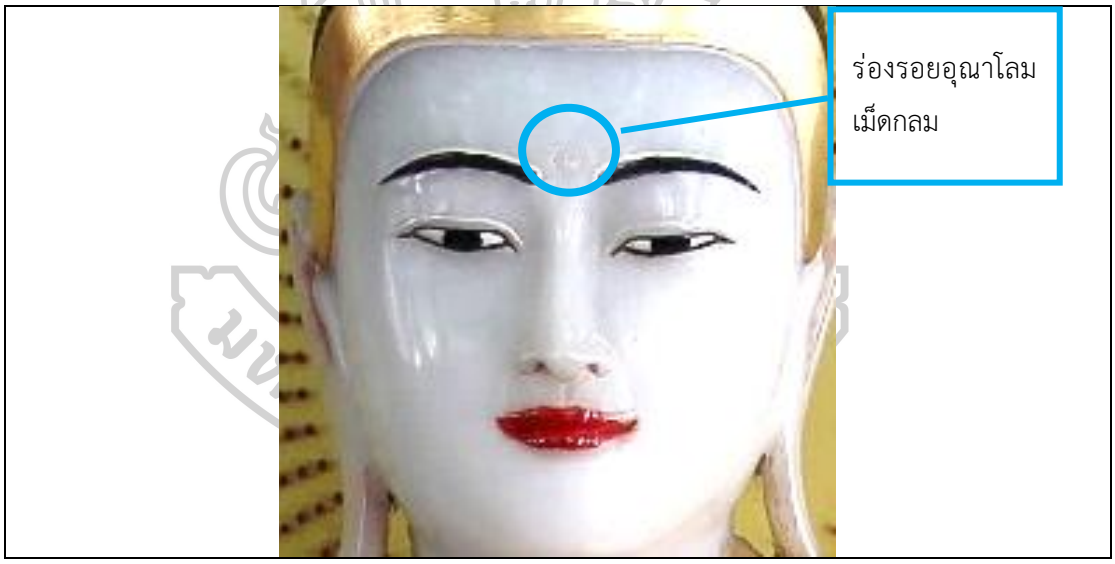
[252] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**, 38-39.

[253] โปรดดูประเด็นอุณาโลมศิลปะอินเดียสมัยปาละและสมัยอื่นๆ ใน เรื่องเดียวกัน.

พื้นฐานเดิมที่เคยมีมาในสมัยพุกาม โดยเป็นไปได้ว่าการที่อิทธิพลศิลปะอินเดียกลับมามีบทบาทต่อศิลปะพม่าอีกครั้งเกิดจากกระแสความตื่นตัวในการศึกษาโบราณคดีในอินเดียช่วงพุทธศตวรรษที่ 25[254]

สำหรับประเด็นอิทธิพลศิลปะอินเดียที่มีต่อพระพุทธรูปพม่าสมัยหลังมัณฑเลนี้จะปรากฏตัวอย่างที่เด่นชัดขึ้นในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) โดยผู้วิจัยจะนำเสนอคำอธิบายและตัวอย่างในหัวข้อที่เกี่ยวข้องต่อไป

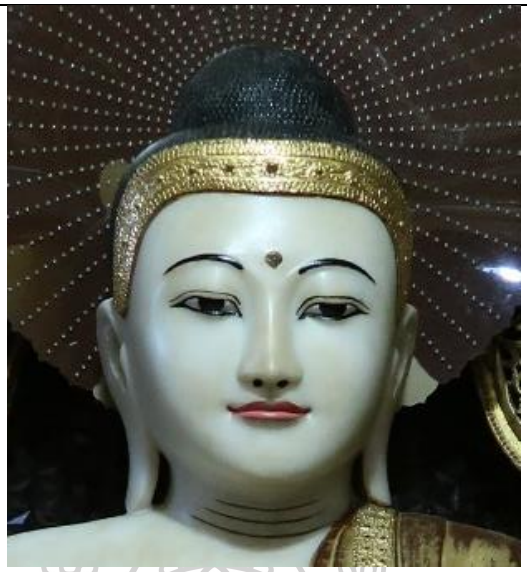
ลักษณะที่เป็นการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าในสมัยหลังมัณฑเลส่วนอุณาโลมมีความสำคัญมากขึ้น สามารถใช้เป็นเกณฑ์หนึ่งในการพิจารณากำหนดอายุพระพุทธรูปที่ไม่ทราบประวัติการสร้าง ร่วมกับการใช้เกณฑ์อื่นๆ ประกอบได้ อนึ่ง ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) นอกจากพบการทำอุณาโลมแบบเม็ดกลม ยังพบอุณาโลมแบบเปลว[255] (ภาพที่ 116) ซึ่งกรณีหลังมีปัญหาว่าใช้ระบุช่วงเวลาที่ทำไว้บนพระนลาฏได้ไม่ชัดเจน(เพราะอาจประดับหรือเขียนขึ้นมาภายหลังดังที่กล่าวไว้ตอนต้น) ผู้วิจัยจึงใช้อุณาโลมเม็ดกลม(โดยเฉพาะที่แกะนูนขึ้นจากพื้นผิวพระนลาฏ) เป็นเกณฑ์สำคัญในการตรวจสอบ



ภาพที่ 114 อุณาโลมพระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา (Maw Daw Myin Thar) เมืองซเวโบ

[254] ศิลปะคันธาระคงเป็นศิลปะที่อยู่ในความสนใจของช่างพม่าเป็นพิเศษเนื่องด้วยนักวิชาการเชื่อถือกันว่าเป็นศิลปะแรกๆ ของโลกที่มีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นจึงมีคุณค่าในความเป็นของ "ดั้งเดิม" (origin) โปรดดูเพิ่มเติมใน David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**, 45-47.

[255] อุณาโลมแบบเปลว(หรือคล้ายเลข ๙ ไทย) พบในศิลปะอินเดียสมัยนาคปัฏฏนัม และหลายศิลปะในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เช่นศิลปะขอม และศิลปะไทย(ตั้งแต่สุโขทัยเป็นต้นมา)ด้วย สำหรับในศิลปะพม่าเริ่มพบความนิยมเด่นชัดในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) สำหรับผู้สนใจประเด็นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะนาคปัฏฏนัมโปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**, 39.



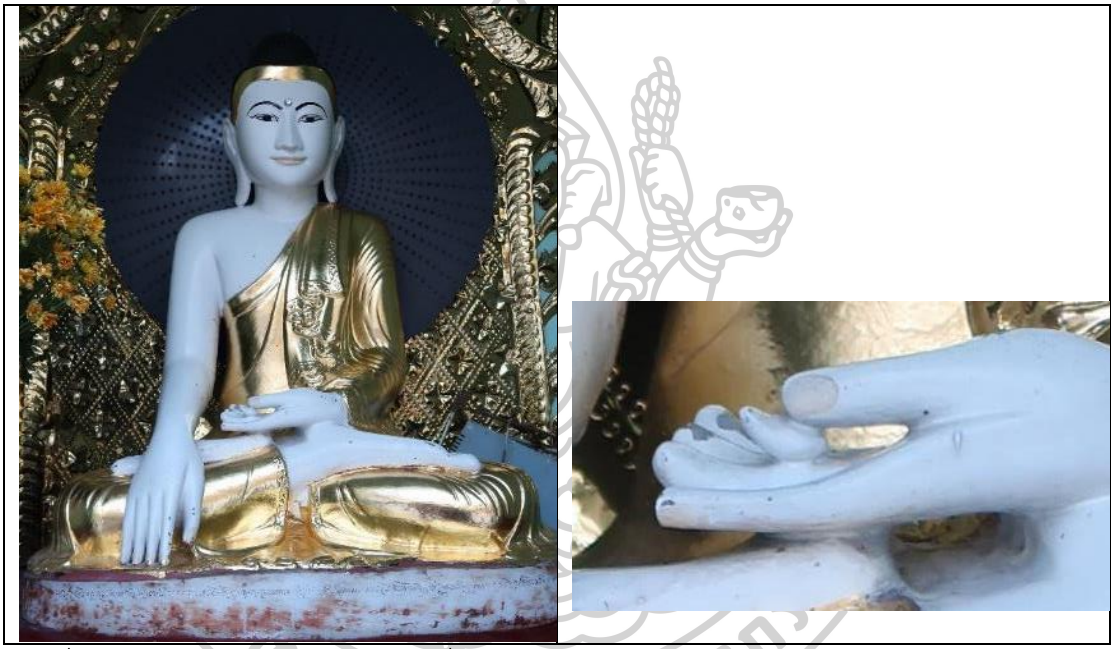
ภาพที่ 115 พระพุทธรูปหินอ่อนในวิหารบริเวณเจดีย์ชเวดากอง มีอุณาโลมที่แกะหินเป็นเม็ดนูนแล้วประดับวัตถุแววววาวหรือบ้างเขียนสี

ภาพที่ 116 พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (พ.ศ. 2463) มีการเขียนอุณาโลมไว้เหนืออุณาโลมเม็ดกลมอีกทีหนึ่ง

ประเด็นการถือผลสมอหรือวัตถุอื่นในพระหัตถ์ซ้าย

จากหลักฐานที่ได้สำรวจในศิลปะมัณฑเล พบว่า แบบแผนหลักของพระพุทธรูปประทับนั่งคือแสดงปางมารวิชัยซึ่งพระหัตถ์ซ้ายที่อยู่บนพระเพลานั้นปล่อยว่างไม่ถือวัตถุใด

ต่อมาพบว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในช่วงอาณานิคมหลายตัวอย่าง มีวัตถุในพระหัตถ์ซ้าย บ้างเป็นเม็ดรีปลายเรียวลงข้างหนึ่งคล้ายผลสมอ อาจได้อิทธิพลจากพระพุทธรูปประทับนั่งถือผลสมอในศิลปะฉาน(ดังจะนำเสนอในหัวข้อว่าด้วยศิลปะท้องถิ่นฉาน) ทว่าศิลปะหลังมัณฑเลเปลี่ยนจากการถือผลสมอในพระหัตถ์ขวาที่หงายออกมาถือในพระหัตถ์ซ้ายแทน (ภาพที่ 117-118) บ้างเป็นวัตถุที่ไม่อาจระบุได้แต่เห็นได้ชัดว่ามิใช่ผลสมอ เช่นเป็นวัตถุมีลวดลายดอกกลม สันนิษฐานได้ว่าใช้เป็นส่วนยึดดามนิ้วพระหัตถ์มิให้เปราะหักง่าย สอดคล้องกับที่บางตัวอย่างพบวัตถุอย่างเดียวกันนี้ยึดดามระหว่างพระหัตถ์กับส้นพระบาทด้วย (ภาพที่ 119)



ภาพที่ 117 พระพุทธรูปหินอ่อน (ลงสี) ที่ชเวดากอง มีจารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือ 1279 (พ.ศ.2460) ในพระหัตถ์ถือวัตถุคล้ายผลสมอ

ภาพที่ 118 พระพุทธรูปที่ชเวดากอง ในพระหัตถ์ถือวัตถุคล้ายผลสมอ

ภาพที่ 119 พระพุทธรูปที่ชเวดากอง ในพระหัตถ์ถือวัตถุที่ไม่ใช่ผลสมอ อาจเพื่อยึดดามไม่ให้ส่วนนิ้วเปราะหัก เพราะมีวัตถุทรงเดียวกันยึดดามพระหัตถ์กับส้นพระบาทด้วย

5.1.3.2 การเปลี่ยนแปลงในส่วนจีวร

ประเด็นสังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้าย

จากแบบแผนของศิลปะมัณฑเลที่แสดงแนวโน้มการเพิ่มความยาวของสังฆาฏิจากมัณฑเลตอนต้นที่สังฆาฏิยาวเพียงราวระดับพระนาภี และเริ่มปรากฏความนิยมสังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้ายในมัณฑเลตอนปลายดังที่นำเสนอในบทที่ 4 แล้วนั้น

ต่อมาในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบว่าสังฆาฏิที่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย (ภาพที่ 120) เป็นรูปแบบหลักที่พบความแพร่หลายในพระพุทธรูปทุกชนิดวัสดุจนอาจกล่าวได้ว่าเป็น “แบบแผน” ของศิลปะระยะนี้ ส่วนสังฆาฏิแบบยาวระดับพระนาภีโดยไม่พาดข้อพระกรซ้ายอย่างมัณฑเลตอนต้นนั้นไม่พบความนิยมอีก

ภาพที่ 120 สังฆาฏิของพระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล แสดงแบบแผนการพาดข้อพระกรซ้าย

ประเด็นริ้วจีวรที่เพิ่มรายละเอียดจนกลายเป็น “ลอนประดิษฐ์”

นอกจากศิลปะมัณฑเลจะมีลักษณะเด่นในการแสดงริ้วจีวรเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติโดยมีระยะห่างของริ้วต่างกัน และแสดงมิติความหนาของจีวรในส่วนที่ทบซ้อนแล้ว ยังพบลักษณะสำคัญประการหนึ่ง คือ ชายจีวรทอดลงสัมพันธ์กับทิศทางแรงโน้มถ่วง ยังไม่พบการตวัดชายจีวรอย่างผิดธรรมชาติ

ต่อมาในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จึงพบการเปลี่ยนแปลงคือ **ชายจีวร “ส่วนสังฆาฏิ” และ “ส่วนที่ปรกเหนือบริเวณฐาน” มีการทบผ้าเป็นลอนถี่ขึ้นและตวัดชายผ้าตั้งขึ้นอย่างผิดธรรมชาติ ซึ่งงานศึกษานี้จะเรียกว่า “ลอนประดิษฐ์”** (ภาพที่ 121) ลักษณะดังกล่าวไม่เคยปรากฏในศิลปะพม่า รวมไปถึงศิลปะอื่นที่มีอิทธิพลต่อศิลปะมัณฑเลอย่างศิลปะจีน[256] ด้วย

การเปลี่ยนแปลงในส่วนนี้ คงเป็นผลจากการที่ช่างในระยะหลังพยายามแสดงรายละเอียดของจีวรอย่างพิถีพิถันขึ้นจนเกินความเป็นจริงตามธรรมชาติ ทำให้เกิดเป็นลักษณะ “ประดิษฐ์” ผิดไปจากแนวคิดเดิมของศิลปะมัณฑเลที่ให้ความสำคัญกับความสมจริงตามธรรมชาติ

จากประเด็น “ลอนประดิษฐ์” นี้ ทำให้สามารถกำหนดอายุพระพุทธรูปองค์อื่นๆ ที่ได้รับการกำหนดอายุไว้อย่างคลุมเครือได้ชัดเจนขึ้นว่าไม่ได้สร้างขึ้นในสมัยราชธานีมัณฑเล แต่ย่อมสร้างขึ้นในสมัยศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ดังเช่น พระพุทธรูปโลหะจัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์[257] ประเทศฝรั่งเศส (ภาพที่ 122), พระพุทธรูปโลหะศิลปะมัณฑเล วัดโบตะถ่อง เมืองย่างกุ้ง[258] (ภาพที่ 123)

การทำลอนประดิษฐ์ที่เริ่มปรากฏในระยะนี้ ยังเป็นพื้นฐานให้ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) นำไปใช้จนพบความแพร่หลายในหลายตัวอย่างซึ่งจะนำเสนอในบทถัดไปด้วย

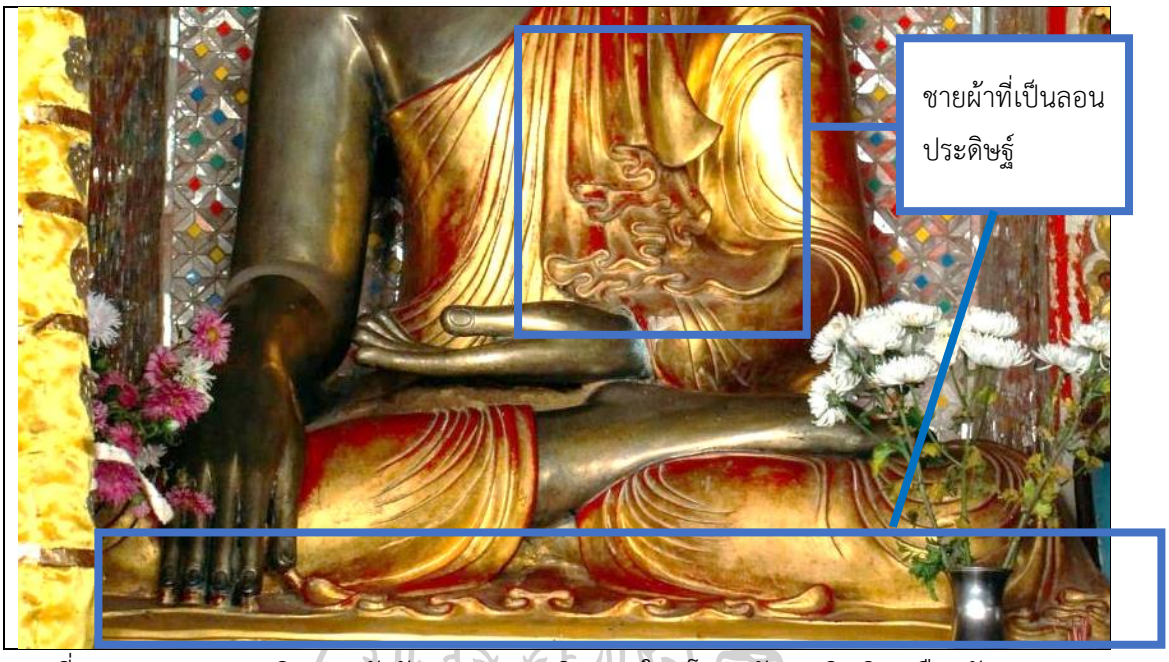
มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[256] การห่มจีวรเฉียงและมีสังฆาฏินี้ไม่ใช่แบบแผนที่แพร่หลายในศิลปะจีน จึงสมควรพิจารณาว่าเป็นพัฒนาการภายในศิลปะพม่าเอง

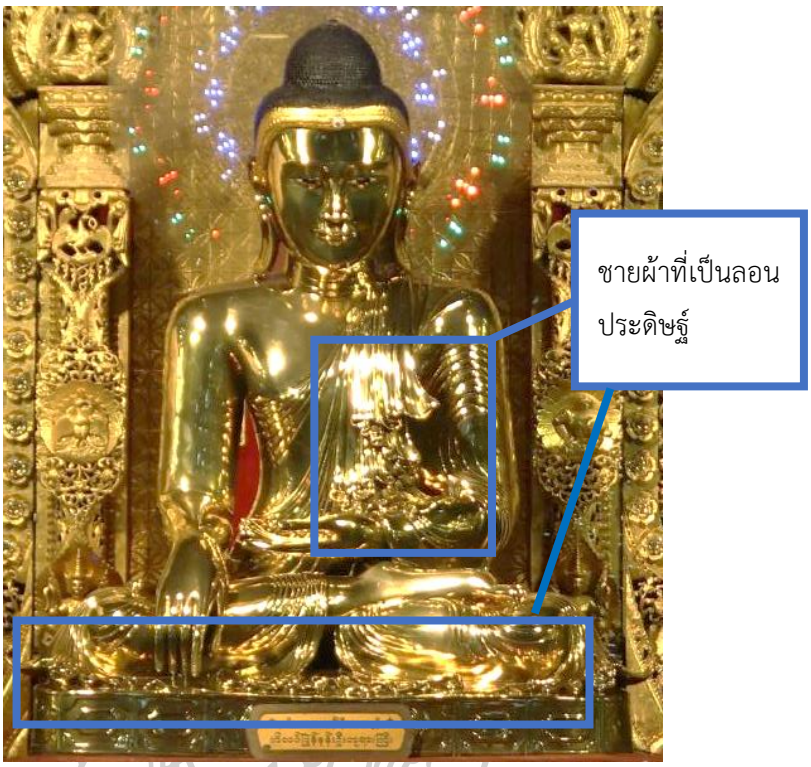
[257] ป้ายข้อมูลจัดแสดงระบุการกำหนดอายุเพียงกว้างๆ ว่าคริสตศตวรรษที่ 19 ตรงกับพุทธศตวรรษที่ 25

[258] ประวัติที่เผยแพร่โดยวัดที่ประดิษฐานระบุว่าสร้างขึ้นโดยพระเจ้ามินดง ตั้งแต่ช่วงต้นรัชกาล คือ ปี พ.ศ.2402 ซึ่งข้อมูลข้างต้นอาจมีปัญหาด้านความถูกต้อง ทั้งยังเห็นได้ว่าพระพุทธรูปสำคัญในช่วงต้นรัชกาลพระเจ้ามินดงยังมีลักษณะอย่างศิลปะคองบองตกค้างอยู่มากดังพระพุทธรูปอะตูมะชิ(องค์เดิม) เป็นต้น



ภาพที่ 121 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล และส่วน“ลอนประดิษฐ์”

ภาพที่ 122 พระพุทธรูปโลหะศิลปะมัณฑเล จัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์กีเมต์ ฝรั่งเศส และส่วน“ลอนประดิษฐ์”



ภาพที่ 123 พระพุทธรูปโลหะศิลปะมัณฑเล วัดโบตะถ่อง และส่วน“ลอนประดิษฐ์

5.1.3.3 การเปลี่ยนแปลงในส่วนฐานพระพุทธรูป

ประเด็นฐานพระพุทธรูปที่มีการจารึกนามสามัญชนผู้ถวาย

พระพุทธรูปในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบการเปลี่ยนแปลงในส่วนฐานพระพุทธรูป(หมายถึงเฉพาะส่วนที่ติดกับองค์พระ) ในรายละเอียดสำคัญคือ **การเกิดแบบแผนจารึกปีสร้างและนามสามัญชนผู้ถวาย**

การเปลี่ยนแปลงในส่วนนี้เป็นผลมาจากการล่มสลายของราชธานีมัณฑเลทำให้จารีตในการแบ่งระดับ “ศักดิ์” หรือความประณีตของสิ่งที่จะถวายแด่ศาสนาโดยชนต่างระดับกัน สิ้นลงไปพร้อมกับระบอบราชาธิปไตย[259] ในระยะหลังมัณฑเลจึงเป็นช่วงเวลาที่ชนทั่วไปสามารถสร้างพระพุทธรูปถวายแก่ศาสนสถานได้มากขึ้น โดยที่เมืองมัณฑเลยังคงมีบทบาทในการเป็นแหล่งผลิตพระพุทธรูปแหล่งสำคัญ[260]ที่ได้รับความนิยม “สั่งผลิต” จากท้องถิ่นอื่นๆ โดยเฉพาะพระพุทธรูปที่สร้างด้วยโลหะและหินอ่อนซึ่งเป็นวัสดุที่ช่างมัณฑเลมีความชำนาญ โดยสามารถพบพระพุทธรูปที่มี

---

[259] Sylvia Fraser-Lu, **Splendour in Wood**, 141.

[260] มัณฑเลยังคงบทบาทเป็นแหล่งผลิตพระพุทธรูปแหล่งสำคัญของประเทศกระทั่งปัจจุบัน

ลักษณะทางศิลปกรรม “แบบเดียวกัน” ได้ทั่วไปในพม่า (ดังจะได้นำเสนอตัวอย่างในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปในท้องถิ่นอื่นๆ ที่เป็นงานสั่งผลิตจากส่วนกลาง)

พระพุทธรูปที่สร้างกันอย่างแพร่หลายในระยะนี้จึงเกิดความนิยมระบุข้อมูลเกี่ยวกับตัวผู้ถวายด้วยการเพิ่มจารึกข้อความ “ภาษาพม่า” บริเวณฐานพระ[261] และพบว่ามีแบบแผนของการจารึกคือ ขึ้นต้นด้วยการระบุปีจุลศักราชที่สร้าง, วันข้างขึ้น-แรมและเดือนตามปฏิทินพม่า, นามผู้จัดสร้างพระพุทธรูป(อาจระบุนามสมาชิกอื่นในครอบครัว), อาจระบุชื่อตำบลและเมืองที่อาศัย และอาจลงท้ายด้วยคำอธิษฐานให้ได้พบพระนิพพาน”

ดังเช่น พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดหม่อธอมินตา เมืองชเวโบ (ภาพที่ 104) มีจารึกส่วนฐานด้วยภาษาพม่า ถอดความได้ว่า *“จุลศักราช 1278 เดือนนะโหย่ง[คาบเกี่ยวพฤษภาคม-มิถุนายน] แต้ะก์ด่อเฉ่พยา[คงหมายถึงชื่อพระ แปลว่าอายุยืน] กุศลของมะพวาเช ขอให้ได้พบพระนิพพาน”* [262] (ภาพที่ 124)

ภาพที่ 124 จารึกส่วนฐานพระพุทธรูปหินอ่อน วัดหม่อธอมินตา

หรืออีกตัวอย่างหนึ่ง คือ พระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง ที่สร้างใน พ.ศ. 2463 (ภาพที่ 106) ปรากฏจารึกส่วนฐานถอดความได้ว่า

“จุลศักราช 1282 ขึ้น 7 ค่ำ เดือนนัตด่อ[คาบเกี่ยวช่วงพฤศจิกายน-ธันวาคม] พยา ตะก่า[ทายก]อูโพจี พยาอะมะ[ทายิกา]ด่อจี บุตรชายหญิง จากย่านปันโซตัน เมืองย่างกุ้ง ร่วมกันทำความดี(กุศล)”[263] (ภาพที่ 125)

---

[261] พระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังไม่พบการใช้ภาษาถิ่น เช่น มอญ ไทใหญ่ ฯลฯ จึงยิ่งสนับสนุนข้อสันนิษฐานว่าเป็นงานที่ผลิตจาก “ส่วนกลาง” คือมัณฑเล

[262] ถอดความโดยผู้วิจัย

[263] ถอดความโดยผู้วิจัย

ภาพที่ 125 จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปหินอ่อน ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง องค์ที่ระบุปีสร้างคือ 1282 (พ.ศ. 2463)

นอกจากนี้ พบได้ว่าการใช้ “ฐานหน้ากระดานที่ปราศจากกลีบบัว” อย่างที่เคยนิยมในศิลปะมัณฑเล (ภาพที่ 126) ยังเป็นพื้นฐานสืบเนื่องแก่ฐานพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในพื้นที่ศึกษานี้ (ภาพที่ 127)

ภาพที่ 126 ส่วนฐานพระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ มัณฑเล

ภาพที่ 127 ส่วนฐานพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่ชเวดากอง

สรุปลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

แม้พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) (พุทธศตวรรษที่ 25) จะยังคงสืบเนื่องรูปแบบสำคัญจากศิลปะมัณฑเล แต่จากการตรวจสอบทั้งส่วนพระเศียร จีวร และฐาน สามารถพบ

การเปลี่ยนแปลงในรายละเอียดต่างๆ ค่อนข้างมากดังที่นำเสนอไว้ในประเด็นต่างๆ เช่น อุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลง, พระโอษฐ์แย้มชัดเจนขึ้น, การมีอุณาโลมเม็ดกลม, บ้างพบการถือผลสมอหรือวัตถุอื่นในพระหัตถ์ซ้ายซึ่งช่วยยึดดามนิ้วพระหัตถ์, สังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้าย, ริ้วจีวรที่กลายเป็นลอนประดิษฐ์ และการจารึกข้อมูลผู้ถวายไว้ส่วนฐาน ซึ่งแต่ละรายละเอียดสามารถใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ออกจากศิลปะมัณฑเลได้ชัดเจนขึ้น หรืออาจกำหนดได้ว่าเป็น “แบบแผน” ของศิลปะระยะนี้

นอกจากนี้ สามารถประมวลลักษณะที่ไม่พบการเปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะมัณฑเล คือ กรอบพระพักตร์ยังคงเป็นกรอบที่ไม่ตวัดปลาย ไม่มีจีบตั้งกลางกรอบ, พระกรรณยาวจรดพระอังสา, พระวรกายเพรียวบาง, พระหัตถ์ซ้ายยังคงความเคร่งครัดในการเหยียดนิ้วชี้แยกออกจากนิ้วอื่น, นิ้วพระหัตถ์พบทั้งยาวเสมอกันและยาวเหลื่อมกัน ซึ่งในศิลปะมัณฑเลก็พบได้ทั้ง 2 ลักษณะ, สังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้ายเสมอซึ่งเป็นแบบแผนที่น่าจะเริ่มแพร่หลายในศิลปะมัณฑเลตอนปลาย, ชายจีวรระหว่างข้อพระบาทที่แผ่เป็นรูปพัด ทั้งยังสังเกตได้ว่าไม่พบการทำชายจีวรที่แผ่แคบเป็นรูปกลีบบัว สอดคล้องกับการที่ศิลปะมัณฑเลก็พบเพียงชายจีวรรูปพัดเท่านั้น ลักษณะเหล่านี้แสดงถึงความเข้าใจในแบบแผนของศิลปะมัณฑเลของผู้สร้างงานซึ่งยังถ่ายทอดลักษณะหลายประการมาสู่พระพุทธรูปที่สร้างในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ด้วย

อนึ่ง การที่พระพุทธรูปที่ศึกษาทั้งจากละแวกมัณฑเล, ย่างกุ้ง และเมาะละแหม่ง ล้วนแสดงรูปแบบ “เดียวกัน” ทั้งยังไม่พบว่านอกจากมัณฑเลแล้วเมืองอื่นๆ มีแหล่งผลิตพระพุทธรูปที่มีฝีมือทัดเทียมกับมัณฑเลอีก จึงสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ยังคงผลิตจากมัณฑเลแล้ว “ส่งออก” ไปเมืองอื่นๆ เช่นเดียวกับที่ดำเนินมาตั้งแต่สมัยมัณฑเล ทั้งยังสอดคล้องกับการพบข้อความจารึกส่วนฐานเป็นภาษาพม่าเสมอ โดยงานสำรวจนี้ยังไม่พบว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีการจารึกข้อความด้วยภาษาถิ่นอื่น

5.1.4 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมพระพุทธรูปอิริยาบถอื่นๆ

5.1.4.1 พระพุทธรูปประทับยืน: กรณีรูปแบบที่แทบไม่เปลี่ยนแปลงจาก “ศิลปะมัณฑเล” และรูปแบบใหม่ที่เลียนแบบจีวรจริงของสงฆ์ในพื้นที่

พระพุทธรูปประทับยืนที่สร้างในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบได้ว่ามีลักษณะหลักคล้ายกับศิลปะมัณฑเลและมีรายละเอียดที่เปลี่ยนแปลงไปเพียงเล็กน้อย

ตัวอย่างพระพุทธรูปประทับยืนที่ใช้ในการศึกษารูปแบบของงานศึกษานี้ ได้แก่ พระพุทธรูปที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย ซึ่งพบตัวอย่างสำคัญที่สุดเป็นพระพุทธรูปปูนปั้นขนาดใหญ่ (ภาพที่ 128) ประดิษฐานในซุ้มอาคารจำลอง เหนือซุ้มมีหน้าจั่วประดับ

สัญลักษณ์ “มงกุฎฝรั่งขนาบด้วยสิงโตและม้า” (ภาพที่ 129) คล้ายคลึงกับที่ปรากฏบนจั่วของอาคารจำลองที่เชื่อมต่อกัน(ภาพที่ 130) ซึ่งมีข้อความภาษาพม่าระบุข้อมูลผู้สร้างและวันเดือนปีที่สร้างว่า

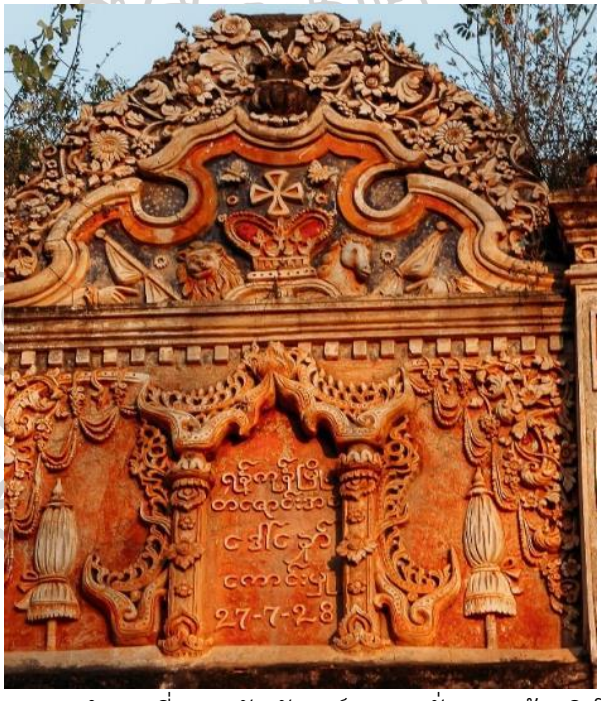
“ความดี(กุศล)ของมะหน่อ เมืองย่างกุ้ง 27-7-28” [ระบุเป็นวันเดือนปีตามปฏิทินสากลและใช้เลขฮินดูอาระบิก ต่างจากแบบแผนเดิมที่ใช้การระบุวันเดือนปีตามจันทรคติและใช้เลขพม่า]

ดังนั้นจึงสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นช่วงเวลาเดียวกับอาคารที่ประดิษฐาน คือ ค.ศ.1928 หรือ พ.ศ.2471

อนึ่ง สัญลักษณ์ดังกล่าวได้แรงบันดาลใจจากตราแผ่นดินของสหราชอาณาจักรที่เป็น “มงกุฎฝรั่งขนาบด้วยสิงโตและม้ายูนิคอร์น” ซึ่งเริ่มใช้มาตั้งแต่ปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ส่วนปีที่สร้างพระพุทธรูปข้างต้นตรงกับรัชสมัยพระเจ้าจอร์จที่ 5 ซึ่งใช้ตราลักษณะนี้เช่นกัน (ภาพที่ 131)

ภาพที่ 128 พระพุทธรูปที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง เมืองโมนยวา เขตภูมิภาคสะกาย

ภาพที่ 129 หน้าจั่วเหนือซุ้มแสดงสัญลักษณ์ “มงกุฎฝรั่งขนาบด้วยสิงโตและม้า”



ภาพที่ 130 หน้าจั่วของอาคารจำลองที่แสดงสัญลักษณ์มงกุฎฝรั่งขนาบด้วยสิงโตและม้า ทั้งมีข้อความภาษาพม่าระบุว่า “ความดี (กุศล) ของมะหน่อ เมืองย่างกุ้ง 27-7-28”

ภาพที่ 131 ตราแผ่นดินในรัชสมัยพระเจ้าจอร์จที่ 5

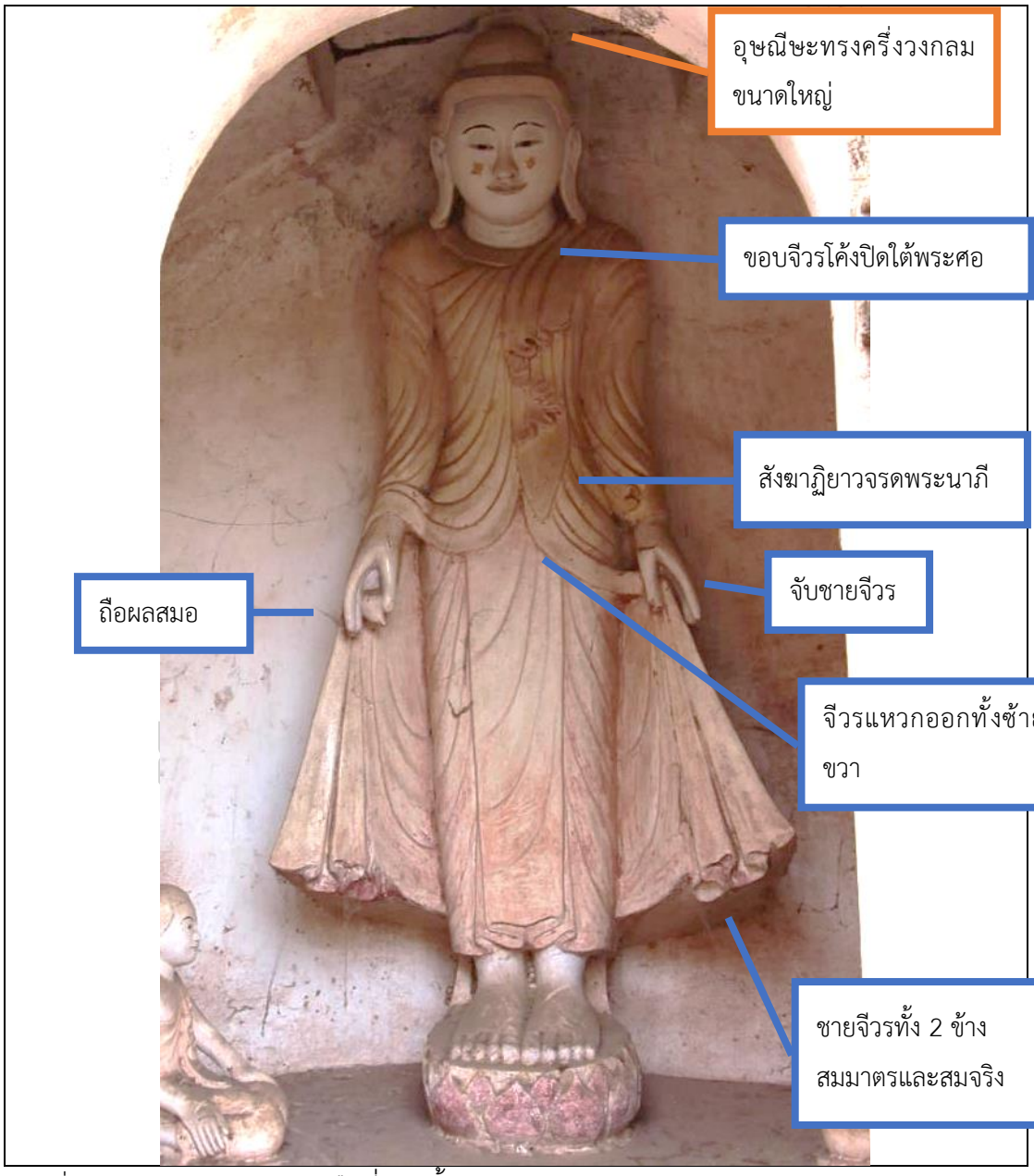
ที่ ม า ภ า พ https://commons.wikimedia.org/wiki/File:King_George_V_Coat_of_Arms_(from_Statute_of_Westminster_1931).jpg เข้าถึงเมื่อ 8 มีนาคม 2565

พระพุทธรูปองค์นี้จึงสมควรใช้อ้างอิงรูปแบบในการกำหนดอายุพระพุทธรูปในละแวกเดียวกัน(ที่ไม่ทราบประวัติการสร้าง)ได้ว่าเป็นศิลปะในระยะเดียวกัน เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นอีกองค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง (ภาพที่ 132) และพระพุทธรูปที่วัดปยีมินตาเจาง์(Pyay Mintha Kyaung) เมืองมัณฑเล (ภาพที่ 133) ตัวอย่างที่กล่าวมานี้ยังแสดงลักษณะทางศิลปกรรมร่วมกันทั้งในรายละเอียดที่สืบเนื่องและรายละเอียดที่แตกต่างจากศิลปะมัณฑเล ดังพิจารณาได้ดังนี้

รายละเอียดที่พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) **สืบเนื่องจากศิลปะมัณฑเลโดยแทบไม่มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลง** คือ แบบแผนการห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง มีขอบจีวรโค้งปิดใต้พระศอ ร่วมกับการมีสังฆาฏิยาวจรดพระนาภี ส่วนจีวรที่เหลือจากคลุมพระอังสาแล้วทอดเลยสู่ช่วงกลางพระวรกายนั้นเกิดลักษณะแหวกออกจนเห็นได้ว่าสบงมีแถบหน้านางที่มีริ้วธรรมชาติเช่นเดียวกับส่วนอื่นๆ พระหัตถ์ขวาทอดลงถือผลสมอ พระหัตถ์ซ้ายทอดลงจับชายจีวรชายจีวรด้านล่าง(ข้างพระชงฆ์)สมมาตรและแสดงริ้วธรรมชาติ

ทว่ามีการเปลี่ยนแปลงในบางรายละเอียด (ที่สอดคล้องกับที่พบในกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งดังที่นำเสนอไว้แล้ว) เช่น อุษณีษะถูกเน้นให้เด่นขึ้นโดยขยายช่วงกว้างและสูงจนคล้ายทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ (ภาพที่ 132) จีวรได้รับการตกแต่งอย่างพิถีพิถันขึ้นเห็นได้จากการแสดงริ้วที่ถี่ละเอียด โดยเฉพาะพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุไม้ที่ช่วงใส่รายละเอียดได้มากเพราะไม่ต้องกังวลเรื่อง

การเปราะแตกของวัสดุ ดังตัวอย่างที่วัดปยีมินตาเจาง์ (ภาพที่ 133) แต่ถึงกระนั้นสังเกตได้ว่า ไม่มีการทำ “ลอนประดิษฐ์” อย่างที่พบได้ในกรณีจีวรพระพุทธรูปประทับนั่งในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)



ภาพที่ 132 พระพุทธรูปประทับยืนที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง

ภาพที่ 133 พระพุทธรูปประทับยืนที่เก็บรักษาที่วัดปยีมินตาเจาง์ เมืองมัณฑเล

5.1.4.2 พระพุทธรูปไสยาสน์: ท่าประทับไสยาสน์ที่หลากหลายขึ้นจากแบบแผน “มัณฑเล”

ในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ยังคงพบความนิยมสร้างพระพุทธรูปอิริยาบถไสยาสน์ และยังพบได้ว่า**เป็นอิริยาบถที่แสดงการเปลี่ยนแปลงทางศิลปกรรมอย่างเด่นชัดที่สุด** กล่าวคือ นอกมีการเปลี่ยนแปลงในส่วนพุทธสรีระเป็นต้นว่า มีอุษณีษะขยายใหญ่ และพระเนตรเริ่มไม่แสดงการเหลือบต่ำโดยดวงพระเนตรเปิดมากขึ้น(ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงเช่นเดียวกับกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งและยืน) ยังมี “**การเปลี่ยนแปลงของท่าประทับ**” ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่สุดจนเกิดเป็นลักษณะเด่น โดยในระยะนี้พบท่าประทับไสยาสน์หลากหลายลักษณะกว่าที่เคยพบในศิลปะมัณฑเลด้วย

แต่เดิมในศิลปะมัณฑเลพบเพียงการสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์ในอิริยาบถประทับตะแคงขวา ใช้พระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร และใช้พระกัปประ(ศอก) ตั้งบนพระแท่น และวางพระชานุเกยเหลื่อมกัน[264]

ทว่าในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) นอกจากพบพระพุทธรูปไสยาสน์ในท่าประทับที่สืบเนื่องจากศิลปะมัณฑเลแล้ว (ภาพที่ 134-135) **ยังพบการแสดงท่าประทับไสยาสน์ลักษณะอื่นๆ ที่ต่างไปจากแบบแผนเดิม** โดยพบได้เช่นเดียวกันทั้งในพื้นที่พม่าตอนบน(พื้นที่กรณีศึกษานี้คือละแวกมัณฑเล) และพม่าตอนล่าง(ละแวกเมาะละแหม่ง) ผู้วิจัยขอนำเสนอตัวอย่างที่ใช้ศึกษาไปพร้อมกับการจำแนกลักษณะท่าประทับ ดังนี้

ภาพที่ 134 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัสดุหินอ่อน พบที่ชเวดากอง มีจารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือ จ.ศ. 1277 ตรงกับ พ.ศ.2458

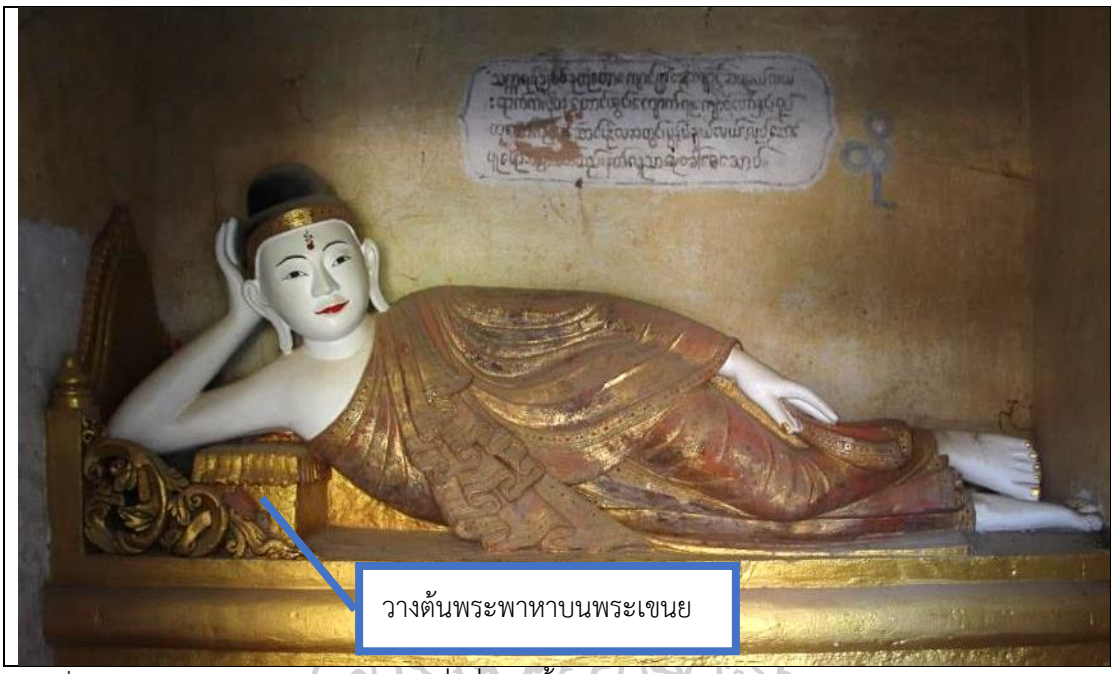
[264] โปรดดูตัวอย่างพระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล ในบทที่ 4

ภาพที่ 135 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดปยีมินตาเจาง์

1) “ประทับไสยาสน์ พระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร วางต้นพระพาหาบนพระเขนย”

ท่าประทับนี้คล้ายกับแบบแผนเดิม ต่างกันตรงที่พระกัปประไม่ตั้งบนพระอาส์น เพราะยกพระพาหาขวาขึ้นวางบนพระเขนย ตัวอย่างที่พบในพื้นที่พม่าตอนบน คือ พระพุทธรูปไสยาสน์ที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง ผนังด้านหลังพระพุทธรูปมีข้อความที่ลบเลือนบางส่วน แต่ปรากฏส่วนที่ระบุปี 1266 ตรงกับ พ.ศ.2447 คงเป็นปีที่สร้างพระพุทธรูปองค์นี้ (ภาพที่ 136) และตัวอย่างในพื้นที่พม่าตอนล่าง คือ พระพุทธรูปไสยาสน์วัดอูซีนะ[265](U Zina) เมืองเมาะละแหม่ง (ภาพที่ 137) ซึ่งมีประวัติการสร้างที่ไม่ชัดเจนและคงได้รับการบูรณะหลายครั้ง ทว่าวิเคราะห์จากรูปแบบได้ว่าพระพุทธรูปที่เป็นตัวอย่างศึกษาเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) โดยอาจเทียบเคียงกับตัวอย่างที่พบที่ถ้ำโพวินต่องได้

[265] เมืองเมาะละแหม่งมีเจดีย์สำคัญ 3 องค์ที่ล้วนมีตำนานเกี่ยวกับการประดิษฐานพระเกศาธาตุ คือ เจดีย์ไจ้ก์ตะลัน เจดีย์ไจ้ก์โต้วต์ และเจดีย์อูซีนะ สำหรับนามอูซีนะเป็นชื่อฤาษีที่ได้รับพระเกศาธาตุมาเก็บรักษา โปรดดู โชติมา จตุรวงค์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง**, 264. ศาสนสถานที่กล่าวถึงมีประวัติที่ไม่ชัดเจนและคงได้รับการบูรณะหลายครั้ง ทว่าพระพุทธรูปที่เป็นตัวอย่างศึกษาเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)



ภาพที่ 136 พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง (ตัวอย่างจากพม่าตอนบน)

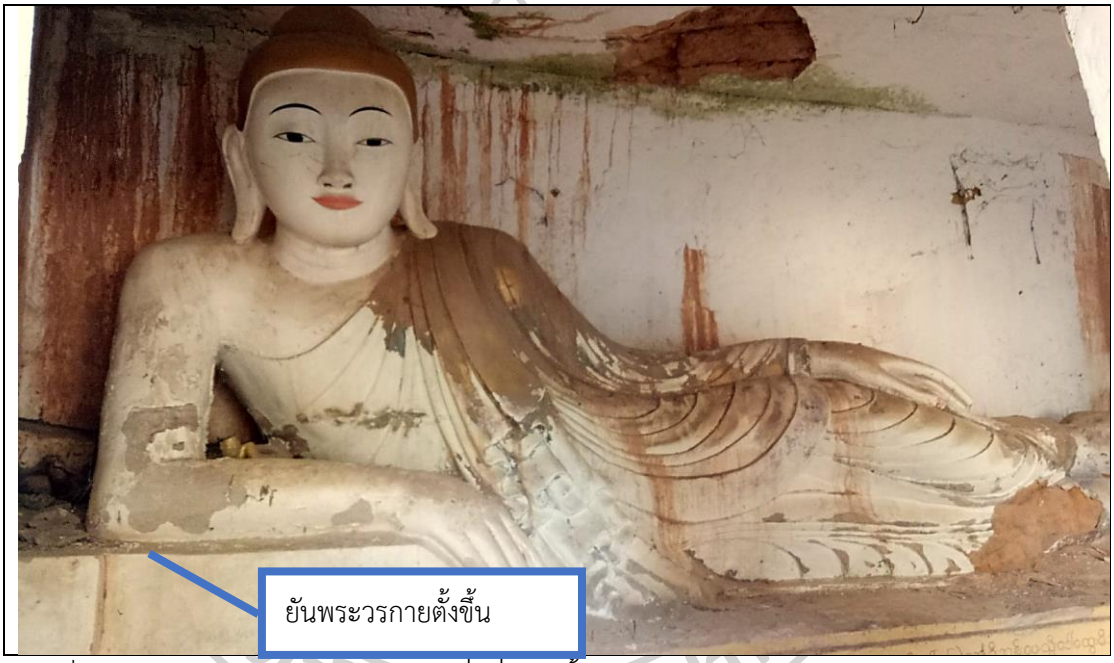
ภาพที่ 137 พระพุทธรูปไสยาสน์วัดอูซีนะ เมืองเมาะละแหม่ง (ตัวอย่างจากพม่าตอนล่าง)

2) “ประทับไสยาสน์ คว่ำพระหัตถ์ขวาข้างพระเขนย ใช้พระกัปประ (ศอก) ยันพระเขนยให้พระวรกายตั้งขึ้น”

ท่าประทับนี้แตกต่างจากแบบแผนการสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์ (ทุกศิลปะ) มากที่สุด เพราะแสดงให้เห็นได้อย่างเด่นชัดว่า**มิใช่อิริยาบถที่เกี่ยวข้องกับการปรินิพพาน** ทั้งนี้ผู้วิจัย

จะนำเสนอประเด็นที่ว่าด้วยแนวคิดของท่าประทับที่เปลี่ยนแปลงในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปในอิริยาบถนี้ในพื้นที่พม่าตอนบน คือ พระพุทธรูปไสยาสน์ที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง มีจารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือปีจุลศักราช 1266 ตรงกับ พ.ศ. 2447 (ภาพที่ 138) และอีกตัวอย่างหนึ่งในกลุ่มถ้ำโพวินต่องเช่นกัน (ภาพที่ 139) ซึ่งไม่มีจารึกระบุปีสร้างแต่อนุมานการกำหนดอายุได้โดยเทียบเคียงกับตัวอย่างก่อนหน้า ส่วนตัวอย่างในพื้นที่พม่าตอนล่าง คือ พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่วัดไจก์ตะลัน เมืองเมาะละแหม่ง (ภาพที่ 140) ซึ่งกำหนดอายุได้โดยเทียบเคียงกับรูปแบบพระพุทธรูปที่พบที่กลุ่มถ้ำโพวินต่องว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)



ภาพที่ 138 พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง จารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือปีจุลศักราช 1266 ตรงกับ พ.ศ. 2447 (ตัวอย่างจากพม่าตอนบน)

ภาพที่ 139 พระพุทธรูปไสยาสน์องค์หนึ่งที่กลุ่มถ้ำโพวินต่อง (ตัวอย่างจากพม่าตอนบน)

ภาพที่ 140 พระพุทธรูปพบที่วัดไจก์ตะลัน เมาะละแหม่ง (ตัวอย่างจากพม่าตอนล่าง)

การพบพระพุทธรูปไสยาสน์ในอิริยาบถที่หลากหลาย และยังเป็นอิริยาบถเดียวกันทั้งในพม่าตอนบนและล่างนี้ **แสดงให้เห็นว่าในสมัยหลังมัณฑเลนั้น งานศิลปกรรมไม่จำกัดลักษณะอยู่ในพื้นที่หนึ่งๆ เสมอไป** อาจเป็นด้วยเหตุที่เมื่อราชสำนักมัณฑเลล่มสลายลง การแบ่งแยกพื้นที่พม่าตอนบนและล่าง (ซึ่งเดิมอยู่ใต้การปกครองของราชสำนักมัณฑเลและอังกฤษ ตามลำดับ) ก็สิ้นลงไปด้วย ทำให้ผู้คนรวมทั้งช่างฝีมือสามารถเดินทางไปในท้องถิ่นที่อยู่ห่างไกลกันได้สะดวกขึ้น (สำหรับประเด็นนี้จะได้นำเสนอเพิ่มเติมในส่วนที่ว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นอื่นๆ ของพม่า)

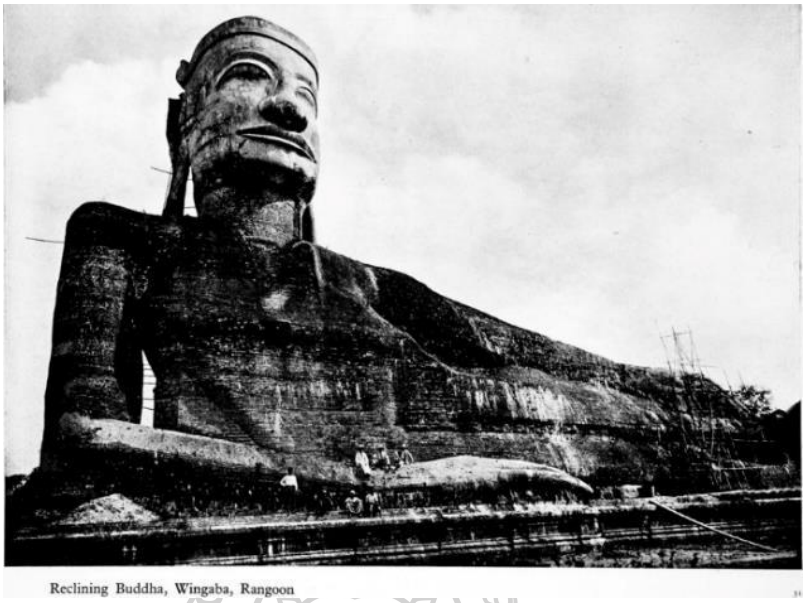
นอกจากตัวอย่างพระพุทธรูปไสยาสน์ในพื้นที่ข้างต้นดังได้นำเสนอไว้แล้วนั้น ยังพบได้ว่าในย่างกุ้งซึ่งเป็นศูนย์กลางแห่งใหม่ของประเทศพม่าแทนที่มัณฑเล ก็มีการรับรู้ถึงรูปแบบพระพุทธรูปไสยาสน์ที่ยันพระวรกายขึ้นด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างพระพุทธรูปเช่าก์ทัตจี ซึ่งเป็นพระพุทธรูปก่ออิฐถือปูนขนาดใหญ่ จากพระเศียรถึงพระบาทมีความยาวกว่า 60 เมตร เดิมสร้างโดยเซอร์ โพต่า[266] ใช้เวลาก่อสร้างตั้งแต่ปี พ.ศ.2442-2450[267]หลักฐานภาพถ่ายเก่าที่ถ่ายไว้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 (ภาพที่ 141) แสดงให้เห็นว่าเป็นพระพุทธรูปไสยาสน์ที่ประทับแบบ **“ควั่ำพระหัตถ์ขวาข้างพระเขนย ใช้พระกัปประ(ศอก)ยันพระเขนยให้พระวรกายตั้งขึ้น”** ทว่าพุทธลักษณะที่ปรากฏขาดความสมส่วนดังจะเห็นว่าพระกรยาวเกินไป และพระอังสาค่อนข้างเป็นสี่เหลี่ยม ในภายหลังกรรมการวัดจึงมีมติให้รื้อสร้างใหม่ให้มีความสมส่วนขึ้น แล้วเสร็จใน พ.ศ.2516[268] และแก้ไขท่าประทับเป็นไสยาสน์แบบ “ใช้พระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร และใช้พระกัปประ(ศอก) ตั้งบนพระแท่น” (ภาพที่ 142) ซึ่งเป็นการย้อนกลับไปใช้ท่าประทับตามศิลปะมัณฑเล แสดงให้เห็นว่าแบบแผนดังกล่าวยังคงได้รับความนิยมอยู่แม้จะเกิดรูปแบบใหม่ๆ ขึ้น

---

[266] เซอร์ โพต่า (Sir Po Tha) เป็นคหบดีชาวพม่าที่มั่งคั่งจากกิจการค้าข้าว ท่านได้สร้างพระพุทธไสยาสน์เช่าก์ทัตจี(องค์ดั้งเดิม) และยังเป็นผู้สร้างวิหารฝั่งทิศตะวันออกของชเวดากอง รัฐบาลอังกฤษมอบบรรดาศักดิ์ “เซอร์” หรือ “อัศวิน” แก่ท่านใน พ.ศ.2470. ข้อมูลจากป้ายประวัติ Sir Po Tha ที่วัดเช่าก์ทัตจี ย่างกุ้ง,พม่า

[267] Ma Thanegi, “ Chaukhtatgyi Reclining Buddha Image” , **My Magical Myanmar** (February 2014): 26-27.

[268] แม้ปีที่บูรณะแล้วเสร็จจะล่วงเข้าสมัยเอกราช แต่รูปแบบยังคงเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) โปรดดูประวัติการบูรณะใน Ma Thanegi, “Chaukhtatgyi Reclining Buddha Image”: 27-29.



ภาพที่ 141 พระพุทธรูปเช่าก์ทัตจี องค์เดิม
ที่มาภาพ
https://en.wikipedia.org/wiki/Chaukhtatgyi_Buddha_Temple#/media/File:1900_Reclining_Buddha_Wingaba_Rangoon.png เข้าถึงเมื่อ 5 พฤศจิกายน 2564

ภาพที่ 142 พระพุทธรูปเช่าก์ทัตจี องค์ปัจจุบัน

ลักษณะท่าประทับไสยาสน์ของพระพุทธรูปในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่มีพัฒนาการจนเกิดความหลากหลายขึ้นนี้ ยังแสดงให้เห็นว่าแนวคิดในการสร้างคงเปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะมัณฑเล(รวมทั้งศิลปะอื่นๆ ก่อนหน้า) โดยเฉพาะอิริยาบถที่ยันพระวรกายตั้งขึ้นนั้นย่อมไม่

เกี่ยวข้องกับ “การปรินิพพาน” ผู้วิจัยจะนำเสนอประเด็นปัญหาข้างต้นนี้ในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

อย่างไรก็ตาม การสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์ในลักษณะที่สัมพันธ์กับความหมายดั้งเดิมคือการปรินิพพานยังคงปรากฏความสืบเนื่องอยู่บ้าง ดังพระพุทธรูปองค์สำคัญ คือ พระไสยาสน์ชเวตาเลยฺาง์ ที่หงสาวดี (ภาพที่ 143) ซึ่งได้รับการบูรณะโดยสร้างใหม่ทั้งองค์จากเดิมที่เป็นกองอิฐปรักหักพังถูกพบในคราวสำรวจพื้นที่ทำทางรถไฟใน พ.ศ.2421 และได้รับการบูรณะโดยสร้างใหม่ด้วยศิลปะแบบมัณฑเลจนแล้วเสร็จในสมัยอาณานิคมฯ[269] มีลักษณะสำคัญที่แตกต่างจากพระพุทธรูปไสยาสน์ตัวอย่างก่อนหน้า คือ พระหัตถ์ขวาวางราบข้างพระเขนยคล้ายกับอิริยาบถของพระพุทธรูปปางปรินิพพานที่เมืองกุสินารา ประเทศอินเดีย (ภาพที่ 144)

ภาพที่ 143 พระพุทธไสยาสน์ชเวตาเลยฺาง์ เมืองหงสาวดีหรือพะโค

[269] คราวที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสด็จประพาสหงสาวดี ใน พ.ศ.2478 ทรงมีพระนิพนธ์ถึงพระพุทธรูปองค์นี้แสดงว่าได้รับการบูรณะเป็นที่เรียบร้อยแล้ว โปรดดู สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เที่ยวเมืองพม่า, 111-112.

ภาพที่ 144 พระพุทธรูปปางปรินิพพาน เมืองกุสินารา ประเทศอินเดีย

5.1.4.3 พระพุทธรูปทรงเครื่อง: กรณีที่จำเพาะถึงพระมหามัยมุนี กับพระพุทธรูปทรงเครื่องทั่วไป

พระพุทธรูปทรงเครื่องพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อาจจำแนกตามมูลเหตุในการสร้างได้เป็น 2 กลุ่มหลัก ได้แก่ 1) พระพุทธรูปทรงเครื่องที่จำเพาะถึงการจำลองพระมหามัยมุนีเมืองมัณฑเล และ 2) พระพุทธรูปทรงเครื่องโดยทั่วไป ดังจะนำเสนอพร้อมแสดงตัวอย่างประกอบการวิเคราะห์ต่อไปนี้

1) พระพุทธรูปทรงเครื่องที่จำเพาะถึงการจำลองพระมหามัยมุนี เมืองมัณฑเล

การที่พระมหามัยมุนีเป็นพระพุทธรูปสำคัญของอาณาจักร และเกี่ยวข้องกับราชวงศ์คองบองซึ่งเป็นราชวงศ์สุดท้ายของพม่า ทำให้พระพุทธรูปองค์นี้เป็นที่รู้จักโดยแพร่หลาย ดังพบว่ามีการสร้างประติมากรรมจำลองของพระพุทธรูปองค์นี้ในท้องถิ่นอื่นๆ ของพม่า[270] ทว่าในการสำรวจตัวอย่างในพื้นที่ “ส่วนกลาง” หรือในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 (มัณฑเล ย่างกุ้ง และเมาะละแหม่ง) ไม่พบการสร้างพระมหามัยมุนีองค์จำลองไว้ในวัดสำคัญหรือเป็นพระพุทธรูปสำคัญของเมืองในละแวกมัณฑเลและย่างกุ้ง เว้นแต่เมืองเมาะละแหม่ง

เนื่องด้วยพระพุทธรูปกลุ่มนี้พบตัวอย่างน้อยในพื้นที่ส่วนกลาง ดังนั้นผู้วิจัยขอนำเสนอประเด็นเกี่ยวกับพระมหามัยมุนีจำลองในพื้นที่ต่างๆ ไว้ร่วมกันในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

---

[270] ดังตัวอย่างสำคัญในงานศึกษานี้คือในพื้นที่รัฐฉาน และรัฐมอญ เป็นต้น

2) พระพุทธรูปทรงเครื่องโดยทั่วไป

ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ในการศึกษาส่วนนี้ไม่ปรากฏประวัติการสร้าง จึงสันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบ(โดยอิงตามแนวการศึกษารูปแบบในกรณีพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น เช่น พระเนตรเปิดเพ่งตรง จีวรเป็นลอนประดิษฐ์ ฯลฯ) คือ พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองมัณฑเล ที่สร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 และพระพุทธรูปประธานวัดหม่อธอมินตา เมืองชเวโบ ที่คงที่สร้างขึ้นในปลายพุทธศตวรรษที่ 25 เพราะองค์พระมีรูปแบบเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อย่างชัดเจน[271] โดยจะแสดงภาพประกอบในเนื้อหาแต่ละส่วนที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยแยกพิจารณาเครื่องทรงของพระพุทธรูปออกเป็น 2 ส่วน คือ เครื่องทรงส่วนนอกและเครื่องทรงส่วนใน ดังนี้

เครื่องทรงส่วนนอก

เครื่องทรงส่วนนอกมักสร้างด้วยวัสดุประเภทโลหะฉลุลายประดับกระจกสีหรือหินมีค่า ประกอบด้วยส่วนสำคัญคือ มงกุฎทรงชฎา อินธนูปลายงอน และสังวาลไขว้จากพระอังสาทั้งสองข้างเป็นรูปกากบาทและยึดเชื่อมสายสังวาลทั้งสองด้วยทับทรวงบริเวณกลางพระอุระ อย่างที่ปรากฏแบบอย่างอยู่ก่อนในศิลปะอยุธยาตอนปลาย และส่งอิทธิพลแก่พระพุทธรูปทรงเครื่องพม่าในศิลปะคองบองและสืบเนื่องถึงศิลปะมัณฑเลดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3-4

ตัวอย่างพระพุทธรูปในละแวกมัณฑเลที่พบเครื่องทรงลักษณะนี้ในสภาพสมบูรณ์ ได้แก่ พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ (ภาพที่ 145) ซึ่งคงสร้างขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25[272] รูปแบบเครื่องทรงเช่นนี้คงความนิยมสืบเนื่องจนถึงพุทธศตวรรษที่ 26 ด้วยดังจะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะหลังมัณฑเลในพุทธศตวรรษที่ 26 (สมัยเอกราช)

นอกจากนี้อาจพบการใช้สังวาลอีกแบบหนึ่ง คือ**สังวาลโค้งอย่างรูปตัวอักษรยู (U) ในภาษาอังกฤษ** ซึ่งเป็นรูปแบบที่เคยแพร่หลายอยู่ก่อนในศิลปะพม่าตั้งแต่ศิลปะอังวะ ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประธานวัดหม่อธอมินตา เมืองชเวโบ (ภาพที่ 146)

---

[271] ไม่พบประวัติการสร้าง แต่วิเคราะห์จากรูปแบบศิลปกรรมในส่วนองค์พระที่มีการทำลอนประดิษฐ์ พระโอษฐ์แย้มอย่างชัดเจน จึงกำหนดอายุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

[272] ยกเว้นมงกุฎที่เป็นงานสร้างขึ้นใหม่แทนของเดิมที่อาจสูญหายเพราะเป็นส่วนที่ถอดออกได้

ภาพที่ 145 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ (ซ้าย)
ภาพที่ 146 พระพุทธรูปประธานวัดหม่อธอมินตา เมืองชเวโบ ใช้สังวาลวงโค้งซึ่งเป็นรูปแบบสังวาลที่ปรากฏตั้งแต่ในศิลปะอังวะ (ขวา)

ดังนั้นในส่วนเครื่องทรงชั้นนอกของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จึงเป็นการสืบเนื่องจากศิลปะที่แพร่หลายอยู่ก่อนหน้าที่ช่างยังมีความคุ้นเคยอยู่ และไม่แสดงลักษณะที่มีการเปลี่ยนแปลงอย่างเด่นชัด ทั้งนี้ คงเป็นด้วยเหตุที่ว่าในสมัยหลังมัณฑเลเป็นยุคสมัยที่ระบอบกษัตริย์สิ้นไปจากพม่า หากช่างคิดออกแบบเครื่องทรงลักษณะใหม่ ย่อมไม่มีแหล่งอ้างอิงรองรับว่าเป็นเครื่องทรงอย่างที่ใช้ในราชสำนัก

การพบสังวาลทั้ง 2 ลักษณะ คือ แบบสังวาลไขว้(ที่แพร่หลายตั้งแต่คองบอง) และสังวาลโค้ง(ที่แพร่หลายตั้งแต่อังวะ) **ทำให้สันนิษฐานย้อนกลับไปได้ว่ารูปแบบเครื่องทรงดังกล่าวคงเคยใช้กับพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยราชธานีมัณฑเลด้วย** ซึ่งงานศึกษานี้พบตัวอย่าง(ที่ทราบประวัติการสร้าง)น้อย

เครื่องทรงส่วนใน

เครื่องทรงส่วนในของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบทั้งลักษณะที่แสดงลักษณะอย่างนักบวชโดยทรงจีวรไว้ด้านใน และลักษณะที่แสดงลักษณะอย่างกษัตริย์หรือเทวดาด้วยการทรงฉลององค์ที่มักมีลวดลายอย่าง “ลายเกราะ”

ลักษณะแรกที่**เครื่องทรงส่วนในเป็นจีวร** มักเป็นจีวรที่ปรากฏริ้วยับเลียนแบบธรรมชาติอย่างมัณฑเล พระพุทธรูปกลุ่มนี้สามารถพบได้แพร่หลายคงเพราะจัดสร้างได้ง่าย กล่าวคือเพียงนำพระพุทธรูปแบบมัณฑเลโดยทั่วไปที่อาจเป็นวัสดุหินอ่อน ทองเหลือง ไม้ หรืออื่นๆ มาประกอบกับเครื่องทรงส่วนนอกที่เป็นงานโลหะ ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประธานวัดหม่อธอมินตาเมืองชเวโบ (ภาพที่ 146)

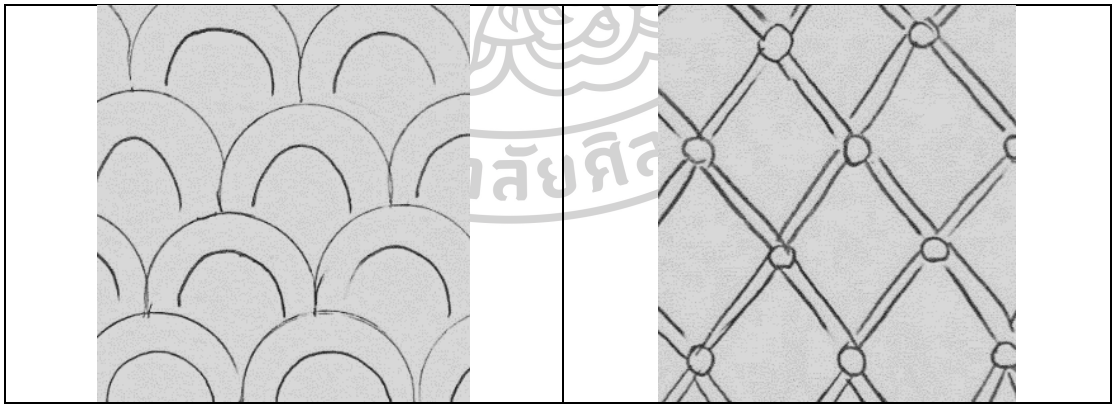
ส่วนลักษณะต่อมาคือ **เครื่องทรงส่วนในเป็นฉลององค์ลายเกราะ** พบได้น้อยกว่ากลุ่มที่เครื่องทรงส่วนในเป็นจีวร คงเพราะต้องทำขึ้นเป็นการเฉพาะ (มิใช่นำพระพุทธรูปทั่วไปมาสวมเครื่องทรงทับ) และต้องอาศัยช่างฝีมือในหลายแขนง พระพุทธรูปกลุ่มนี้มักสร้างด้วยวัสดุไม้ หรือหินอ่อน โดยกรณีหลังมักใช้หินอ่อนเฉพาะส่วนพระเศียร พระหัตถ์และพระบาท แล้วส่วนฉลององค์อาจใช้วัสดุประเภทไม้ขึ้นลายด้วยการกระแหนะรักและปิดทองประดับกระจกสีหรือหินมีค่า

ลักษณะ "ลายเกราะ" นี้ สืบเนื่องจากพระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะมัณฑเล (ดังตัวอย่างที่จัดแสดงที่ Asian Art Museum สหรัฐอเมริกา[273] (ภาพที่ 55) มักประกอบด้วยลาย 2 ลักษณะ คือ “ลายเกล็ด” มักใช้บริเวณช่วงพระองค์(ลำตัว) และ “ลายตาราง” มักใช้บริเวณพระพาหาของฉลององค์(แขนเสื้อ) และสนับเพลา(กางเกง) ดังพระพุทธรูปที่วัดปยีมินตาเจาง์ (ภาพที่ 147 และภาพลายเส้น 6) ซึ่งสัมพันธ์กับลักษณะของลายบนเครื่องแต่งกายประติมากรรมชนชั้นสูงและเทวดาในศิลปะระยะนี้ด้วย (ภาพที่ 148) ลายดังกล่าวคงถ่ายทอดจากเครื่องทรงจริงของชนชั้นสูงในราชสำนักพม่าสมัยราชวงศ์คองบอง (ภาพที่ 149)

---

[273] กำหนดอายุโดยทางพิพิธภัณฑ์ไว้ในช่วง ค.ศ. 1860-1880 (พ.ศ. 2403-2423) ส่วนมงกุฎเป็นงานที่ทำขึ้นใหม่แทนของเดิมซึ่งนักวิชาการชาวพม่าชื่อ U Win Maung (Tampawady) เป็นผู้ออกแบบ โปรดดูรายละเอียดใน https://collections.asianart.org/collection/crowned-and-bejeweled-buddha-image-and-throne/?_ga=2.187935464.132993087.1675158542-130415813.1675158542

ภาพที่ 147 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ มีฉลองพระองค์เป็นลายเกล็ดและลายตาราง



ภาพลายเส้น 6 ลักษณะลายเกล็ดและลายตาราง (ตามลำดับ) หมายเหตุ-ภาพแสดงเค้าโครงลายโดยไม่แสดงรายละเอียดย่อย

ภาพที่ 148 ประติมากรรมเทวดา วัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง

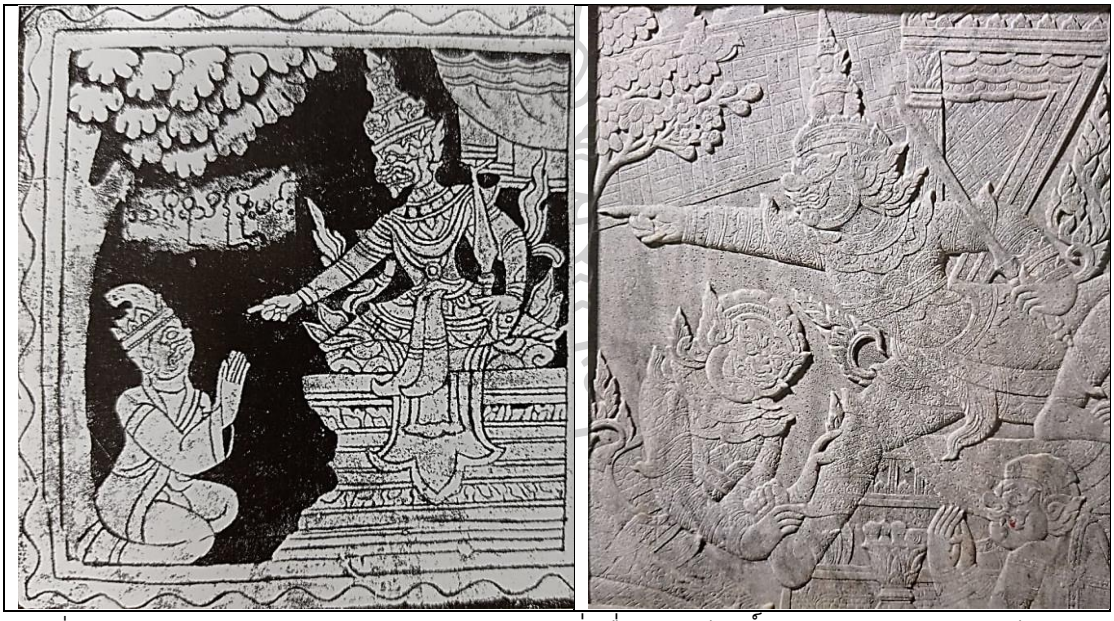
ภาพที่ 149 เครื่องแต่งกายอย่างบุคคลระดับสูงในราชสำนักพม่า ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เนื้อผ้าทำเป็นลายตาราง เก็บรักษาที่ Asian Art Museum, San Francisco

ที่มาภาพ

http://asianart.emuseum.com/view/objects/asitem/search@/0?t:state:flow=a3dfe937-6328-4aa8-8198-fc0d0401769d เข้าถึงเมื่อ 3 เมษายน 2565.

ฉลององค์ลายเกราะนี้ทราบได้ว่าโดยปกติย่อมใช้ร่วมกันกับเครื่องทรงส่วนนอก (เช่นมงกุฎ และสังวาล) แม้บางครั้งเครื่องทรงส่วนนอกจะสูญหายหรือไม่ถูกนำมาประดับ เพราะเทียบเคียงได้กับแบบอย่างในศิลปะไทย ซึ่งพม่ารู้จักแบบอย่างดังกล่าวตั้งแต่ในสมัยราชวงศ์คองบอง (ที่มีการกวาดต้อนผู้คนจากสยามในคราวเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2) แล้วนำมาใช้กับเครื่องทรงของชนชั้นสูงในราชสำนัก เครื่องแต่งกายละคร และงานศิลปกรรมแขนงต่างๆ ดังปรากฏศิลปกรรมของพม่าที่แสดงอิทธิพลการแต่งกายลักษณะนี้ในประติมากรรมนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ที่วัดมหาโลกมารชิน หรือนามลำลองว่า “วัดพญาจี” เมืองมินบู[274] (ภาพที่ 150) แสดงให้เห็นถึงการได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะสยามอย่างเด่นชัด โดยอาจเทียบเคียงกับศิลปกรรมที่คล้ายคลึงกันดังภาพประติมากรรมนูนต่ำรามเกียรติ์ที่วัดพระเชตุพน (ภาพที่ 151) แม้ปัจจุบันพม่าจะไม่มีกษัตริย์แล้ว แต่ลักษณะของการแต่งกายดังกล่าวยังได้รับการถ่ายทอดและปรากฏให้เห็นได้จากเครื่องแต่งกายของ "โขนพม่า" หรือ "ยามาซัตด่อ" (ภาพที่ 152) ซึ่งได้รับอิทธิพลจากโขนไทยที่แพร่สู่ราชสำนักพม่าในสมัยคองบองด้วย

ดังนั้น ในประเด็นว่าด้วยรูปแบบศิลปะของพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จึงสรุปได้ว่าคงสืบเนื่องจากรูปแบบต่างๆ ที่เคยปรากฏอยู่ก่อนในศิลปะมัณฑเล (ซึ่งมีพื้นฐานจากศิลปะคองบองและอยุธยา) โดยไม่มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ



ภาพที่ 150 ภาพคัดลอกลวดลายบนประติมากรรมนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ ศิลปะคองบอง วัดพยาจี (ซ้าย)
ที่มาภาพ: Victorio Roveda, **In the Shadow of Rama**, 219.

ภาพที่ 151 ประติมากรรมนูนต่ำเรื่องรามเกียรติ์ ศิลปะรัตนโกสินทร์ วัดพระเชตุพนฯ (ขวา)

[274] ผู้สนใจประเด็นรามเกียรติ์ในพม่าโปรดดู Victorio Roveda, **In the Shadow of Rama: Murals of the Ramayana in Mainland Southeast Asia** (Bangkok: River Books, 2015), 213-219.

ภาพที่ 152 โขนพม่า หรือ ยามาซัตต่อ ภาพจากการแสดงโดยคณะนักแสดงจากพม่า ที่มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ ใน พ.ศ.2561 ในโอกาส “ฉลองครบรอบ 70 ปี ความสัมพันธ์ทางการทูตไทย-เมียนมา” ที่มาภาพ: สถาบันไทยคดีศึกษา ม.ธรรมศาสตร์

สรุปลักษณะพระพุทธรูปอิริยาบถอื่นในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

พระพุทธรูปในอิริยาบถอื่นๆ รวมถึงพระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แสดงลักษณะโดยทั่วไปสัมพันธ์กับพระพุทธรูปประทับนั่งในยุคนี้ เช่น อุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลง, พระโอษฐ์แย้มชัดขึ้น เป็นต้น ทว่าการทำจีวรตวัดผิดธรรมชาติเป็นลอนประดิษฐ์อย่างที่เคยพบในพระพุทธรูปประทับนั่งกลับไม่พบในพระพุทธรูปประทับยืนและประทับไสยาสน์

สำหรับ**กรณีพระพุทธรูปยืนและพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แทบไม่มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะมัณฑเล** โดยพระพุทธรูปประทับยืนยังคงห่มจีวรแบบห่มคลุม ถือผลสมอในพระหัตถ์ขวาตามแบบแผนมัณฑเล และในกรณีพระพุทธรูปทรงเครื่องสามารถพบทั้งกลุ่มที่จำเพาะถึงการจำลองพระมหามัยมุนี และกลุ่มที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องทั่วไป ทั้งสองกลุ่มต่างสืบเนื่องรูปแบบเครื่องทรงในศิลปะคองบอง-มัณฑเล คือ ใช้มงกุฎทรงชฎา กรรเจียกประดับลายกระหนกเปลว มีสังวาลแบบไขว้จากพระอังสาซึ่งอาจพบการประดับร่วมกับสังวาลโค้ง และฉลององค์(เสื้อ)มักมีลายเกราะ เป็นต้น

ส่วน**พระพุทธรูปไสยาสน์เป็นพระพุทธรูปที่มีการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะมัณฑเลมากที่สุด** นอกจากมีท่าประทับที่สืบเนื่องจากศิลปะมัณฑเลแล้ว **ยังพบการแสดงท่าประทับไสยาสน์แบบอื่นๆ ที่ต่างไปจากแบบแผนเดิม และดูเหมือนท่าประทับขณะทรงพระชนม์** คือ “ประทับไสยาสน์

พระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร วางต้นพระพาหาบนพระเขนย” และ “ประทับไสยาสน์ คว่ำพระหัตถ์ขวาข้างพระเขนย ใช้พระกัปประ(ศอก)ยันพระเขนยให้พระวรกายตั้งขึ้น”

การที่พระพุทธรูปไสยาสน์เป็นอิริยาบถที่พบการเปลี่ยนแปลงได้มากที่สุดนี้ อาจเป็นพัฒนาการต่อเนื่องจากแนวคิดเรื่อง “การสร้างรูปเคารพที่ละม้ายมนุษย์” ในศิลปะมัณฑเล ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอประเด็นนี้เพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วย “ประติมานวิทยา”

5.2 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): ในท้องถิ่นอื่นของพม่า

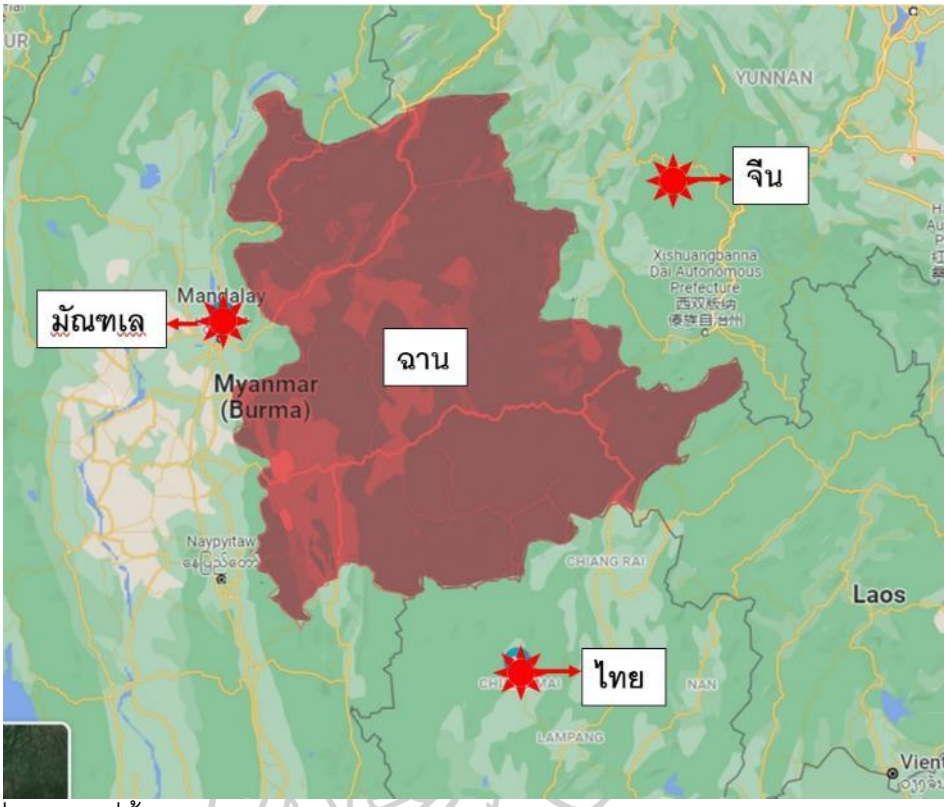
ผู้วิจัยเลือกศึกษาตัวอย่างพระพุทธรูปจากพื้นที่ที่ต่างวัฒนธรรมกัน ได้แก่ ละแวกท้องถิ่นรัฐฉาน(พื้นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะไท), ละแวกเมาะละแหม่ง(พื้นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะมอญ กะเหรี่ยง ฯลฯ) และเขตตะนาวศรี ได้แก่ ละแวกเมืองทวาย เมืองมะริด และเมืองตะนาวศรี[275] (พื้นที่เกี่ยวข้องกับศิลปะสยาม) โดยคาดว่าจะสะท้อนความแตกต่างกันอย่างเด่นชัดและทำให้เกิดความเข้าใจว่าเมื่อศิลปะมัณฑเลแพร่ไปยังพื้นที่อื่นของพม่าได้ให้อิทธิพลแก่ศิลปะท้องถิ่น หรือเกิดการดัดแปลงผสมผสานเข้ากับศิลปะท้องถิ่นหรือไม่ อย่างไร

5.2.1 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่รัฐฉาน

5.2.1.1 ข้อมูลพื้นฐาน

พื้นที่รัฐฉาน (แผนที่ที่ 8) ปัจจุบันเป็นรัฐหนึ่งในประเทศพม่า มีเมืองตองจีเป็นเมืองหลวงของรัฐ ที่ตั้งของรัฐนี้อยู่ทางตะวันออกของพื้นที่ภาคมัณฑเล (Mandalay Region) และยังมีพรมแดนติดต่อกับพื้นที่อื่นของพม่าคือทางตอนเหนือติดต่อกับภาคสะกายและรัฐคะฉิ่น ส่วนทางตอนใต้ติดต่อกับรัฐกะเหรี่ยงและรัฐกะยา นอกจากนี้ยังมีพรมแดนติดต่อกับดินแดนอื่นนอกพม่า คือทิศตะวันออกเฉียงเหนือติดต่อกับจีน, ทิศตะวันออกติดต่อกับลาว และทิศตะวันออกเฉียงใต้ติดต่อกับภาคเหนือของไทย

[275] ปัจจุบันเมืองเหล่านี้รวมอยู่ในเขตการปกครองเดียวกัน คือ เขตตะนาวศรี หรือ Tanintharyi Region



แผนที่ที่ 8 แสดงที่ตั้งรัฐฉานและดินแดนโดยรอบ, แก้ไขจาก Google Map

ลักษณะทางประชากรของรัฐฉานประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลาย โดยกลุ่มชาติพันธุ์หลักในพื้นที่คือกลุ่ม "ไท"(Tai) โดยเฉพาะไทใหญ่และไทเขิน ดังนั้นศิลปะที่ใช้เป็นตัวอย่างในงานศึกษานี้จึงขอเรียกรวมตามพื้นที่ว่า “ศิลปะฉาน”

แม้ความแตกต่างด้านชาติพันธุ์ในพื้นที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมในพื้นที่รัฐฉานค่อนข้างแตกต่างไปจากพื้นที่ของกลุ่มชาติพันธุ์พม่า ถึงกระนั้น การศึกษาประวัติศาสตร์พม่ากลับไม่อาจแยกจากประวัติศาสตร์ฉานได้ ดังจะเห็นได้ว่าหลังสิ้นราชวงศ์พุกามแล้ว กลุ่มอำนาจที่สถาปนาอำนาจการปกครองใหม่ขึ้นในละแวกที่จะกลายเป็นเมืองสำคัญของพม่าสมัยหลังๆ สืบมาก็เกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์จากพื้นที่รัฐฉานโดยเฉพาะไทใหญ่ เช่น เจ้าสีหสุสร้างเมืองปินยาแล้วให้โอรสไปสร้างเมืองสะกาย เจ้าทาโดมินพญาสร้างเมืองอังวะซึ่งต่อมายังเป็นราชธานีสำคัญของพม่าในหลายสมัยแม้กระทั่งสมัยราชวงศ์คองบอง[276] เป็นต้น

[276] ผู้สนใจรายละเอียดประวัติศาสตร์พม่าเพิ่มเติม โปรดดู หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 74-76.

เมื่อเข้าสู่สมัยราชวงศ์คองบอง(รวมถึงมัณฑเล) พื้นที่รัฐฉานแบ่งการปกครองเป็นเมืองย่อยๆ หลายเมือง เช่น เชียงตุง สีป่อ[277] เมืองนาย เมืองมาว ยองห้วย(ยองชเว) ฯลฯ เมืองเหล่านี้มีฐานะอย่างเมืองบริวารของพม่า โดยมี "เจ้าฟ้า"[278] เป็นผู้ปกครอง มีหน้าที่ถวายเครื่องบรรณาการแก่พม่า และต้องได้รับการแต่งตั้งจากราชสำนักพม่าด้วย[279] พื้นที่รัฐฉานจึงมีความใกล้ชิดกับราชธานีส่วนกลางในด้านประวัติศาสตร์ และรวมถึงมีความใกล้ชิดด้านวัฒนธรรมในการรับและให้อิทธิพลทางศิลปะระหว่างกันด้วย

นอกจาก "ฉาน" จะมีความสำคัญต่อประวัติศาสตร์พม่าแล้ว ยังมีความสำคัญต่อพื้นที่ใกล้เคียงโดยเฉพาะดินแดนตอนใต้ของจีน[280] และพื้นที่ภาคเหนือของไทย[281] โดยมีแม่น้ำสาละวินเป็นแม่น้ำสายหลักที่เชื่อมโยงพื้นที่ดังกล่าว แม่น้ำนี้ไหลจากพื้นที่ตอนใต้ของจีนผ่านรัฐฉาน และเข้าสู่พื้นที่บางส่วนในภาคเหนือของประเทศไทย (แผนที่ที่ 9) แม่น้ำสายนี้ยังคงความสำคัญในสมัยหลังมัณฑเลช่วงที่พม่าตกเป็นอาณานิคมในอังกฤษ เมื่อเจ้าฟ้าต่างๆ ในพื้นที่รัฐฉานมีอิสระจากอำนาจการปกครองของราชสำนักมัณฑเล และการค้าในระยะนี้ขยายตัวยิ่งขึ้นจากการเชื่อมโยงกับตลาดภายนอก

---

[277] เป็นนามเดียวกับที่ตั้งเป็นพระนามของเจ้าชายธีบอ ที่ต่อมาครองราชย์เป็นพระเจ้าธีบอ กษัตริย์องค์สุดท้ายของราชธานีมัณฑเล

[278] หรืออ่านอย่างพม่าว่า ส่อพวา (စော်ဘွား) ส่วนตำแหน่งรองลงมาคือ เจ้าขุนเมือง ซึ่งในภาษาพม่าเรียกว่า มโยะซา (မြို့စား) แปลตามศัพท์ว่า "กินเมือง"

[279] โปรดดูเรื่องเกี่ยวกับระบบเจ้าฟ้า ใน กนกอร สว่างศรี, "รัฐฉานกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรมภายใต้การปกครองของอังกฤษ ค.ศ.1886-1948", การค้นคว้าอิสระหลักสูตรอักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีการศึกษา 2552, 12-19.

[280]จีนมักขยายอิทธิพลสู่ดินแดนฉานแข่งกับพม่า บรรดาเจ้าผู้ปกครองในรัฐฉานจึงต้องส่งส่วยหรือเครื่องบรรณาการให้ทั้งจีนและพม่าควบคู่กัน Susan Conway, **The Shan: Culture, Art and Crafts** (Bangkok: River Books, 2006), 39.

[281] นอกจากมีความใกล้ชิดกันทางภูมิศาสตร์ดังที่กล่าวมาแล้ว ในทางการเมืองยังพบว่าผู้ปกครองเมืองยังมีความเกี่ยวข้องทางเครือญาติกับอาณาจักรล้านนาตั้งแต่สมัยราชวงศ์มังราย(ต้นพุทธศตวรรษที่ 19) Ibid., 38.

แผนที่ที่ 9 แผนที่แสดงแม่น้ำสาละวินที่เชื่อมต่อจีน ฉาน(พม่า) และไทย

ที่มาภาพ http://www.livingriversiam.org

ด้วยลักษณะทางภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ของพื้นที่รัฐฉานดังที่กล่าวมา จึงสมควรเลือกพื้นที่ดังกล่าวเป็นพื้นที่ศึกษา เพื่อตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปในท้องถิ่นว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น ศิลปะแบบมัณฑเลได้มีอิทธิพลต่อศิลปะเดิมในท้องถิ่นหรือไม่ อีกทั้งศิลปกรรมในดินแดนใกล้เคียง(คือ จีนและไทย) มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์รูปแบบของพระพุทธรูปในพื้นที่นี้หรือไม่ ทั้งนี้ การศึกษาในส่วนนี้จะทำให้ได้ทราบลักษณะพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคม ฯ) ในท้องถิ่นที่อาจแตกต่างไปจากศิลปะมัณฑเล และทราบความเกี่ยวข้องทางรูปแบบที่อาจพบตัวอย่างในพื้นที่อื่น โดยเฉพาะในพื้นที่ภาคเหนือของไทยที่จะนำเสนอในบทถัดไป

5.2.1.2 สังเขปลักษณะพระพุทธรูปท้องถิ่นรัฐฉาน

แม้กลุ่มชาติพันธุ์ที่เกี่ยวข้องกับพื้นที่รัฐฉานโดยเฉพาะชนเชื้อสายไทใหญ่จะปรากฏบทบาทในประวัติศาสตร์ส่วนกลางของพม่าอย่างน้อยตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 19[282]แต่ในทางศิลปกรรมนั้นกลับปรากฏหลักฐานที่แสดงอัตลักษณ์ของศิลปะฉานช้าออกไปหลายศตวรรษ ดังที่นักวิชาการก่อนหน้าเช่น Virginia McKeen Di Crocco ระบุว่าพระพุทธรูปศิลปะฉานปรากฏหลักฐานเพียงตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 22[283]

ผู้วิจัยประมวลรูปแบบโดยทั่วไปของพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นรัฐฉาน คือ เค้าพระพักตร์สามเหลี่ยม(พระนลาฏกว้างแล้วสอบเข้าในส่วนพระหนุ) พระเนตรแคบ เปิดมองตรง พระขนงโค้ง พระนาสิกแหลมเป็นรูปสามเหลี่ยม พระโอษฐ์บาง พระกรรณใหญ่ ยาวจรดพระอังสา พระรัศมีเป็นทรงน้ำเต้าสูงหรือบ้างเป็นทรงต่อมบัว นอกจากนี้ยังสังเกตได้ว่าพระหัตถ์มีขนาดใหญ่ นิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน พระอังคุตของพระหัตถ์ขวาชิดกับนิ้วที่เหลือ พระบาทมีขนาดใหญ่และมีนิ้วพระบาทยาวเสมอกัน ซึ่งเป็นลักษณะร่วมที่พบได้ในหลายศิลปะที่อยู่ในยุคสมัยก่อนศิลปะมัณฑเล

ส่วนจีวรแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ จีวรเรียบ ซึ่งอาจได้พื้นฐานจากศิลปะพุกามกับจีวรที่มีการตกแต่ง “ซับซ้อน” หรือแสดงลวดลายประดิษฐ์เต็มพื้นที่ทุกส่วนของจีวร (ภาพที่ 153) ซึ่งเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งของศิลปะฉาน และผิดไปจากจีวรศิลปะพม่าโดยทั่วไป เพราะมากด้วยการหยักทบที่ซับซ้อนเป็นริ้วประดิษฐ์ อีกทั้งมักพบการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา[284] ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญที่ผู้วิจัยจะนำเสนอในการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมด้วย

---

[282] ดังที่สีหสุ เจ้าไทใหญ่ตั้งเมืองปินยะในพุทธศตรรษที่ 19 หลังจากที่อาณาจักรพุกามล่มสลาย ทั้งต่อมายังเกิดการตั้งเมืองสะกาย และอังวะ โดยกลุ่มผู้ปกครองเชื้อสายไทใหญ่นี้

[283] Virginia McKeen Di Crocco, “Arts and Crafts”, **Burmese Design and Architecture** (Singapore: Periplus, 2000), 143.

[284] John Lowry, **Burmese Art** (London: Her Majesty's Stationery Office, 1974) , unpaged, plate 17.

ภาพที่ 153 พระพุทธรูปจากถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน ศิลปะท้องถิ่นฉานแบบจีวรเรียบ (ซ้าย) และ พระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว รัฐฉาน ศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานแบบจีวรซับซ้อน (ขวา)

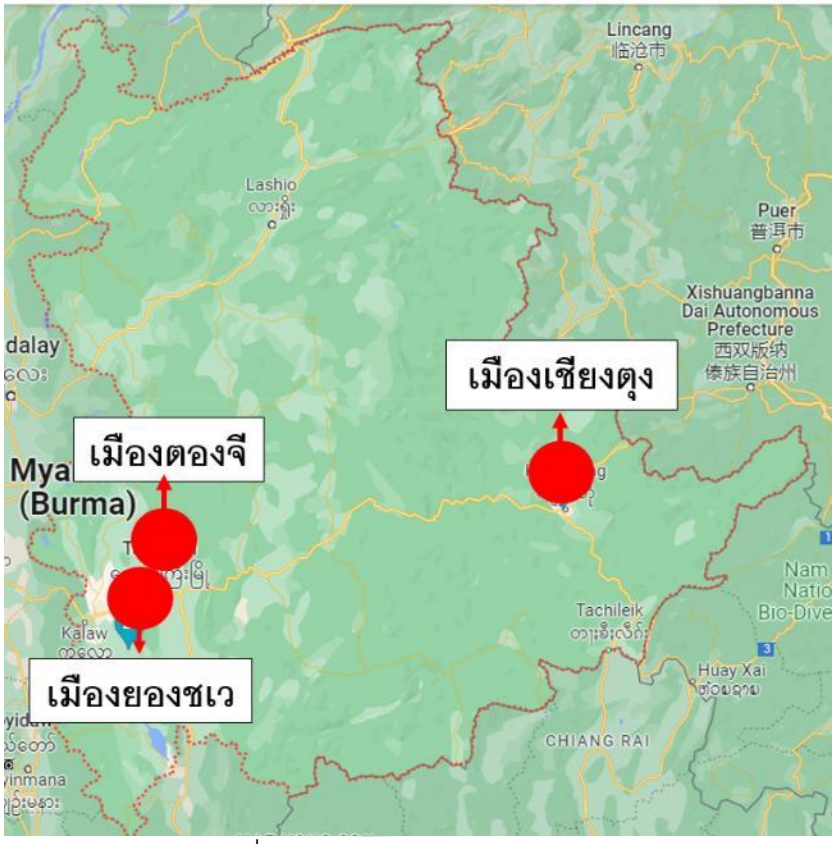
5.2.1.3 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

เนื่องจากประเด็นศึกษาหลักในส่วนนี้คือพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่น การตรวจสอบตัวอย่างจึงใช้พระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลเป็น “จุดตั้งต้น” ในการตรวจสอบ โดยเลือกใช้ตัวอย่างจากโบราณสถานและศาสนสถานของเมืองต่างๆ ในท้องถิ่นรัฐฉาน ได้แก่ ตองจี(เมืองหลวงของรัฐ) รวมทั้งเมืองรองเช่น ยองชเว (Nyaungshwe หรือชื่อเดิมว่ายองห้วย) และปินดยะ (Pindaya) รวมทั้งเมืองเชียงตุงซึ่งเป็นเมืองหลักอีกเมืองหนึ่งที่อยู่ข้ามไปฝั่งตะวันออกของแม่น้ำสาละวิน เพื่อทราบลักษณะสำคัญที่พบร่วมกันในท้องถิ่นรัฐฉาน (แผนที่ที่ 10)

พระพุทธรูปที่เป็นตัวอย่างสำคัญในส่วนนี้ ได้แก่ ตัวอย่างที่พบที่กลุ่มโบราณสถานชเวอินเต่ง (Shwe Inn Dain) เมืองยองชเว(ภาพที่ 154) , วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว(ภาพที่ 155), วัดชเวหยั่นปเย เมืองยองชเว(ภาพที่ 156), วัดอองมินกลา เมืองตองจี(ภาพที่ 157), วัดอินทบุปผาราม

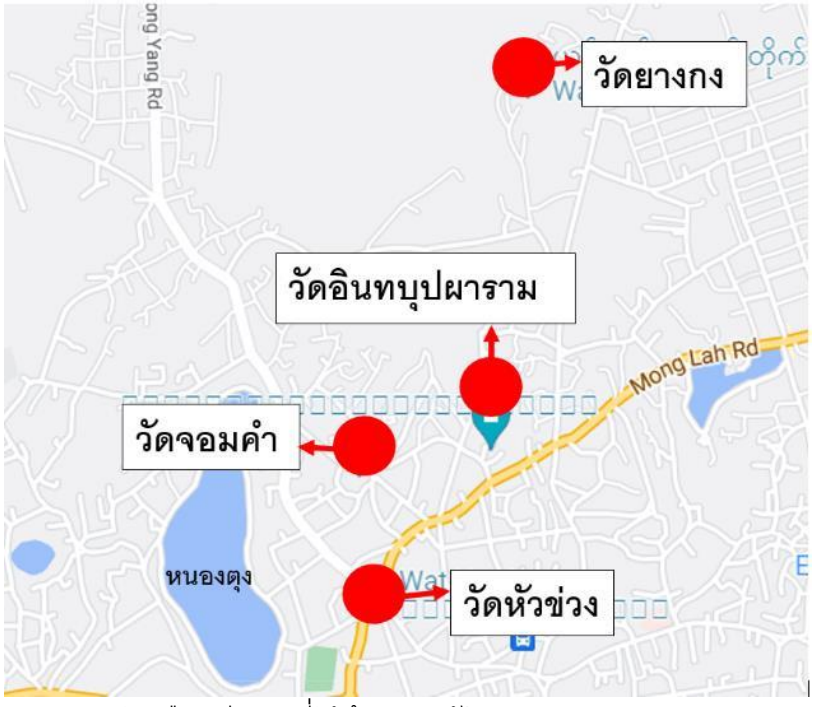
เมืองเชียงตุง(ภาพที่ 158), วัดจอมคำ เมืองเชียงตุง(ภาพที่ 159), วัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง (ภาพที่ 160) และวัดยางกง เมืองเชียงตุง(ภาพที่ 161) โปรดดูแผนที่ที่ 11-12

อนึ่ง แม้ว่าพระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นอาจไม่ปรากฏจารึกปีสร้างหรือบันทึกเอกสารที่ให้ข้อมูลประวัติการสร้างหรือการบูรณะ แต่รูปแบบศิลปกรรมที่แสดงอิทธิพลศิลปะมัณฑเลย่อมบ่งชี้ให้ทราบได้ว่าสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 และควรอยู่ในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เพราะปรากฏลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะมัณฑเล และบางลักษณะยังสัมพันธ์กับศิลปะเดิมในท้องถิ่น ดังจะได้นำเสนอในรายละเอียดต่อไป

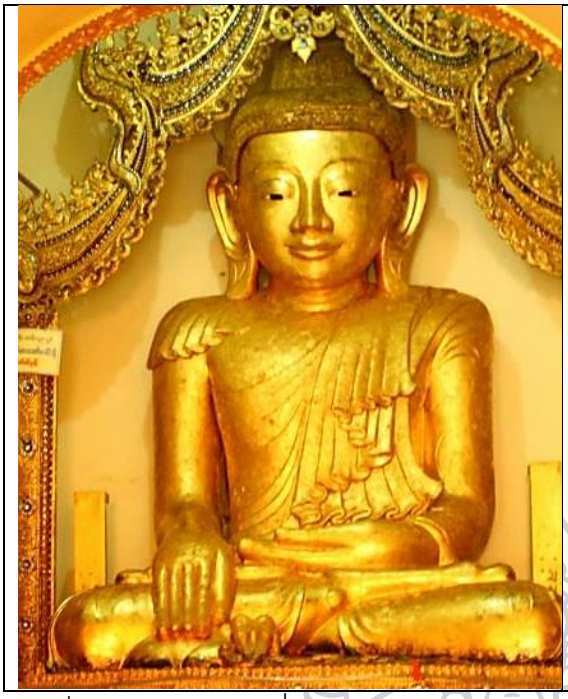


แผนที่ที่ 10 เมืองสำคัญในรัฐฉานที่สำรวจตัวอย่าง, แก้ไขจาก Google Map

แผนที่ที่ 11 ตำแหน่งวัดในเมืองยองชเวที่ใช้ศึกษา, แก้ไขจาก Google Map



แผนที่ที่ 12 ตำแหน่งวัดในเมืองเชียงตุงที่ใช้ศึกษา, แก้ไขจาก Google Map



ภาพที่ 154 พระพุทธรูปที่ชเวอินเต่ง เมืองยองชเว รัฐฉาน (ซ้าย)

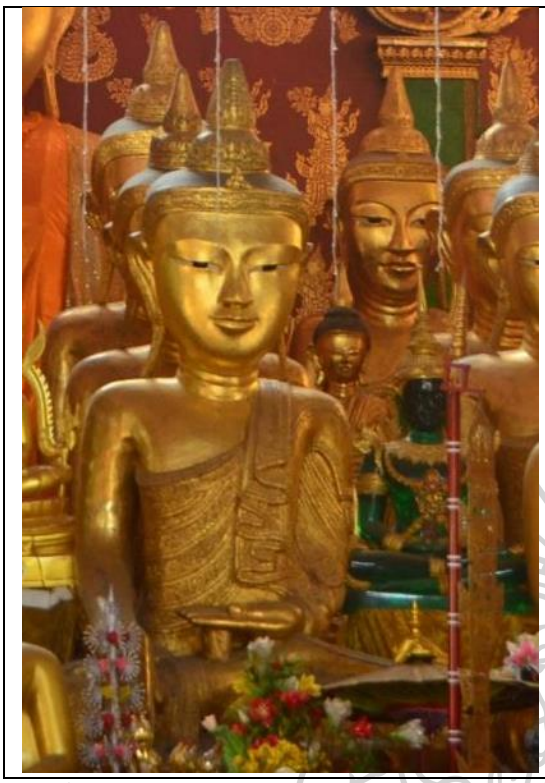
ภาพที่ 155 พระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว (ขวา) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 156 พระพุทธรูปที่วัดชเวหย่นปเย เมืองยองชเว (ซ้าย)

ภาพที่ 157 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดอองมินกลา เมืองตองจี รัฐฉาน (ขวา)

ภาพที่ 158 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 159 พระพุทธรูปวัดจอมคำ เมืองเชียงตุง รัฐฉาน



ภาพที่ 160 พระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ซ้าย) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี
ภาพที่ 161 พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ขวา) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

5.2.1.4 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม

แม้ว่าพระพุทธรูปในละแวกนี้ที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จะพบทั้งที่แตกต่างและไม่แตกต่างจากตัวอย่างในพื้นที่ส่วนกลาง แต่**เพื่อทราบลักษณะสำคัญที่ปรากฏในท้องถิ่นนี้ซึ่งผู้วิจัยจะใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์เทียบเคียงกับตัวอย่างในท้องถิ่นอื่นๆ การตรวจสอบจึงมุ่งพิจารณาพระพุทธรูปที่มีลักษณะแตกต่างจากศิลปะมัณฑเล**เป็นประเด็นตรวจสอบหลัก โดยพระพุทธรูปประเภทนี้จำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม คือ 1)กลุ่มที่มีลักษณะต่างไปจากศิลปะมัณฑเลโดยสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น และ 2)กลุ่มที่มีลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะมัณฑเลโดยอาจไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะท้องถิ่น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังนำเสนอตัวอย่างพระพุทธรูปกลุ่มที่ไม่แตกต่างจากที่พบในพื้นที่ส่วนกลางเพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลที่แพร่เข้ามาในพื้นที่เป็นการนำเสนอในส่วนที่ 3)กลุ่มที่ไม่แตกต่างจากศิลปะมัณฑเลและระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลาง

1) ลักษณะที่ต่างจากศิลปะมัณฑเลโดยสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น

พระพุทธรูปในกลุ่มนี้แม้จะมีรูปแบบหลักอย่างศิลปะมัณฑเลแต่กลับมีลักษณะบางประการสัมพันธ์กับศิลปะที่ปรากฏอยู่ก่อนในท้องถิ่น ทำให้ ถ้าเกิดลักษณะเฉพาะในพื้นที่ ดังจะนำเสนอเป็นรายประเด็น ได้แก่

1.1) พระพุทธรูปประทับนั่ง

ผู้วิจัยขอนำเสนอการตรวจสอบในส่วนจีวรเป็นประเด็นเริ่มต้น เนื่องด้วยเป็นส่วนที่แสดงลักษณะเฉพาะของศิลปะท้องถิ่นฉานได้เด่นชัด ก่อนจะนำเสนอการตรวจสอบในส่วนอื่นต่อไปดังนี้

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นรัศมี "ต่อมสูง" เหนือพระเศียร

พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลมีความเคร่งครัดในการไม่ทำส่วนรัศมีเหนือพระเศียร ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งที่ทำให้ศิลปะมัณฑเลมีความแตกต่างไปจากศิลปะอื่นในพม่า ทว่าพระพุทธรูปในพื้นที่รัฐฉานที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบทั้งการ "ไม่ทำส่วนรัศมี" ตามแบบแผนมัณฑเล(ภาพที่ 154-157) และที่มีการ "ทำรัศมี" ด้วย โดยมีลักษณะเป็นต่อมแหลม (ภาพที่ 158-161) ในส่วนนี้จะวิเคราะห์ถึงที่มาทางศิลปะที่ทำให้เกิดลักษณะดังกล่าวขึ้นในท้องถิ่น

จากการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในรัฐฉานที่มีการทำรัศมี เกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจทางศิลปะ 2 แหล่ง ได้แก่ **ศิลปะเดิมในท้องถิ่นรัฐฉาน**ที่มีการทำรัศมีเป็น "ต่อมสูง" อยู่ก่อนและยังสืบเนื่องถึงปัจจุบัน (ภาพที่ 153) โดยรัศมีต่อมสูงนี้เมื่อพิจารณาว่าการทำรัศมีเป็นต่อมเริ่มปรากฏอยู่ก่อนในศิลปะพุกาม โดยเป็นต่อมขนาดเตี้ย และต่อมาในศิลปะอังวะ (พุทธศตวรรษที่ 20-23) จึงได้พัฒนาเป็นต่อมสูง ด้วยเหตุดังกล่าวรัศมีทรงต่อมสูงในศิลปะเดิมของท้องถิ่นฉาน(ซึ่งกลุ่มชาติพันธุ์ฉานมีบทบาทในการก่อตั้งกลุ่มอำนาจใหม่หลังพุกามล่มสลาย และยังเป็นกลุ่มที่เริ่มสถาปนากรุงอังวะด้วยดังที่นำเสนอไว้แล้วในข้อมูลพื้นฐานของพื้นที่นี้) ก็คงได้รู้จักแบบอย่างของรัศมีทรงต่อมสูงในช่วงเวลานี้ อย่างไรก็ตามกระแสศิลปะในพื้นที่ "ส่วนกลาง" ของพม่าได้ลดความนิยมรัศมีต่อมสูงเมื่อเข้าสู่ยุคสมัยศิลปะคองบอง จนกลายเป็นรัศมีทรงต่อมขนาดย่อมหรือทรงกรวยเตี้ย[285] ดังนั้นในกรณีพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในรัฐฉานที่มีการทำรัศมีดังกล่าวจึงน่าจะสัมพันธ์กับการทำรัศมีทรงต่อมสูงตามศิลปะท้องถิ่นที่ยังคงความสืบเนื่องของรัศมีทรงสูง ไม่ใช่จากศิลปะพม่าในส่วนกลาง

นอกจากนี้ ยังอาจเกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจจากศิลปะไทยซึ่งพบการทำรัศมีทรงสูงในลักษณะที่เป็น "รัศมีเปลว" อย่างแพร่หลายทั้งศิลปะสุโขทัย(ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19) ล้านนาและอยุธยา(ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20) จึงมีความเป็นไปได้ว่าศิลปะฉานจะได้แรงบันดาลใจจากศิลปะข้างต้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งจากศิลปะล้านนาซึ่งมีความใกล้ชิดกันทั้งทางภูมิศาสตร์และวัฒนธรรม[286]

---

[285] โปรดดูประเด็นที่ว่าด้วยรัศมีในศิลปะอังวะและคองบอง ในบทที่ 3

[286] ประเด็นรัศมีทรงสูงในศิลปะไทย ได้นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 3

ถึงกระนั้น รูปแบบรัศมีของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในรัฐฉานก็ไม่ละม้ายกับรัศมี “ทรงต่อมสูง” และ “รัศมีเปลว” ดังที่กล่าวมาเสียทีเดียว โดยมักพบความนิยมทำเป็นรัศมีทรงต่อมที่อาจมีการเพิ่มเหลี่ยมมุม (ภาพที่ 162) หรือเพิ่มส่วนกลีบบัวขนาดเล็กโดยรอบรัศมี (ภาพที่ 163) แสดงให้เห็นว่าช่างในท้องถิ่นมีการดัดแปลงจนเกิดเป็นลักษณะเด่นในศิลปะท้องถิ่นฉาน

ภาพที่ 162 รัศมีพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เชียงตุงที่เป็นรัศมีทรงต่อมเพิ่มเหลี่ยมมุม (ซ้าย)
ภาพที่ 163 รัศมีพระพุทธรูปวัดจอมคำ เชียงตุง มีส่วนกลีบบัวขนาดเล็กโดยรอบ (ขวา)

อนึ่ง พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในรัฐฉาน พบว่ามีความนิยมทำรัศมีในพื้นที่ฉานฝั่งตะวันออกของแม่น้ำสาละวิน ดังในตัวอย่างที่นำเสนอนี้คือตัวอย่างพระพุทธรูปที่เมืองเชียงตุง ในขณะที่พื้นที่รัฐฉานฝั่งตะวันตกของแม่น้ำสาละวิน เช่น ตองจี และยองชเว มักไม่ทำรัศมี[287] ซึ่งเป็นแบบแผนที่สัมพันธ์กับศิลปะมัณฑเลมากกว่า ทั้งนี้อาจเป็นเพราะพื้นที่ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำสาละวินเป็นพื้นที่ที่อยู่ “ใกล้มัณฑเล” มากกว่าจึงทำให้แบบแผนของศิลปะมัณฑเลปรากฏความเคร่งครัดมากกว่าในบางรายละเอียด อย่างไรก็ตามงานศึกษานี้ขอนำเสนอรูปแบบศิลปะในพื้นที่รัฐฉานไว้ในเชิงภาพรวม ไม่จำแนกเป็นสกุลช่างย่อยๆ ของท้องถิ่นเพื่อมิให้ขยายเกินไปจากประเด็นหลักที่ศึกษาคือศิลปะมัณฑเลในประเทศไทย

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นพระขนงวงโค้งและพระเนตรหรี่แคบ

ศิลปะมัณฑเลมีพระขนงโค้งค่อนข้างขนานกับพระเนตรที่เรียว หางพระเนตรยกขึ้นเล็กน้อย และพระเนตรเหลือบต่ำลักษณะข้างต้นปรากฏอยู่บ้างในพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นฉาน ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง (ภาพที่ 164)

[287] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัยเมื่อ 8 พฤศจิกายน 2564

ทว่า ลักษณะที่พบได้แพร่หลายกว่า คือ การทำพระขนงโค้ง และ/หรือการทำพระเนตรหรี่แคบ ซึ่งอาจพบแยกกันหรือพบร่วมกัน ทั้งนี้ การทำพระขนงโค้ง หัวพระขนงต่อกับแนวพระนาสิกนี้ พบในศิลปะท้องถิ่นฉานโดยที่ศิลปะส่วนกลางของพม่า คือ ศิลปะอังวะปรากฏความแพร่หลายของพระขนงลักษณะนี้อยู่ก่อน[288] จึงเป็นไปได้ว่าลักษณะดังกล่าวนี้ศิลปะฉานจะได้รับจากศิลปะอังวะอีกทอดหนึ่ง และทำสืบเนื่องมาในศิลปะท้องถิ่นจนถึงระยะที่พระพุทธรูปท้องถิ่นฉานได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเล (ภาพที่ 165-167)

ภาพที่ 164 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง พระขนงค่อนข้างขนานกับพระเนตร (ซ้าย)
ภาพที่ 165 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง แสดงพระขนงวงโค้ง (ขวา)

ภาพที่ 166 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดชเวหยั่นปเย เมืองยองชเว แสดงพระขนงวงโค้ง (ซ้าย)
ภาพที่ 167 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว แสดงพระขนงวงโค้ง (ขวา)

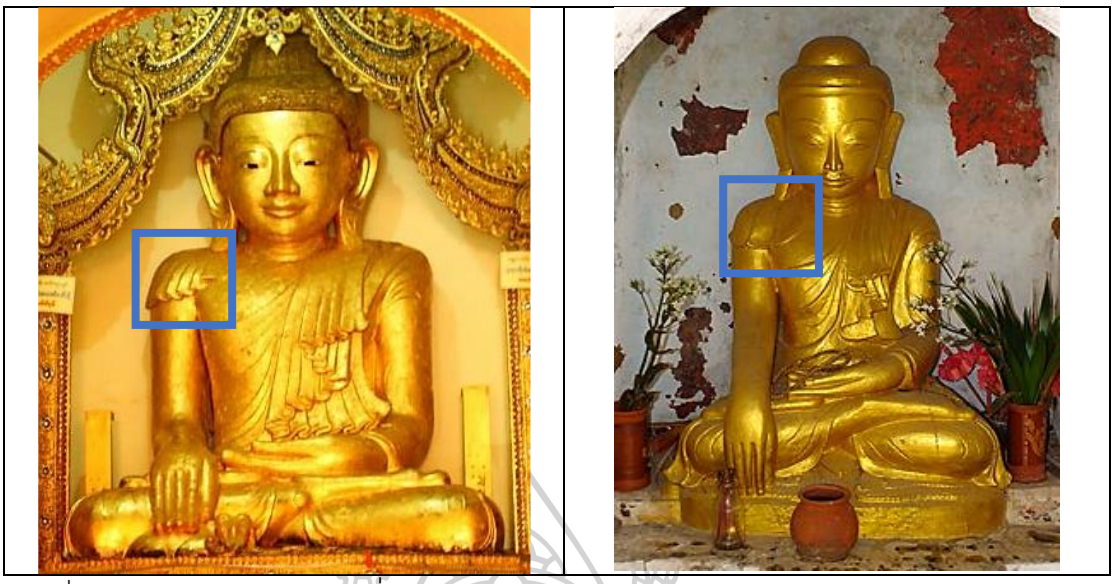
[288] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะอังวะในบทที่ 3

ส่วนการทำพระเนตรหรี่แคบ (ภาพที่ 168-169) อาจได้รับอิทธิพลจากพระพุทธรูปศิลปะจีน ทั้งอาจเป็นลักษณะที่สะท้อนใบหน้าของคนในท้องถิ่นนี้(ซึ่งอยู่ใกล้ดินแดนตอนใต้ของจีน) การทำพระขนงและพระเนตรดังที่กล่าวมาซึ่งต่างจากศิลปะมัณฑเลจึงอาจใช้เป็นเกณฑ์หนึ่งในการอธิบายลักษณะเด่นของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในท้องถิ่นรัฐฉานได้

ภาพที่ 168 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เชียงตุง พระเนตรหรี่แคบ (ซ้าย)
ภาพที่ 169 ตัวอย่างพระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว พระเนตรหรี่แคบ (ขวา)

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (อัตลักษณ์ศิลปะฉานบนพื้นฐานศิลปะจีน)

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในท้องถิ่นฉานมักพบลักษณะหนึ่งคือ การทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ภาพที่ 170-171) ซึ่งจากการศึกษารูปแบบพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในบทที่ 4 ทำให้ได้ทราบว่าส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาไม่ใช่แบบแผนในศิลปะมัณฑเลมาแต่เดิม และไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้า (คือ พุกาม อังวะ และคองบอง) ด้วย



ภาพที่ 170 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ชเวอินเด่ง (Shwe Inn Dain) เมืองยองชเว รัฐฉาน
ภาพที่ 171 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดอองมินกลา เมืองตองจี รัฐฉาน

นอกจากนี้เมื่อตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ยังพบว่าการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวานี้ ปรากฏอยู่ในหลายพื้นที่ของพม่าด้วย ดังเช่นในงานศึกษานี้พบในพื้นที่รัฐฉาน, ละแวกเมาะละแหม่ง และละแวกทวาย มะริด ตะนาวศรี จึงเป็นประเด็นปัญหาว่าลักษณะดังกล่าวมีที่มาจากศิลปะใด

จากการตรวจสอบศิลปะท้องถิ่นในพื้นที่ที่กล่าวมา พบว่า**มีเพียงพื้นที่รัฐฉานเท่านั้นที่พบการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอยู่แต่เดิมในศิลปะท้องถิ่น** โดยปรากฏหลักฐานอย่างน้อยตั้งแต่ในพุทธศตวรรษที่ 23-24 ดังตัวอย่างพระพุทธรูปโลหะ ศิลปะฉานที่ได้รับการกำหนดอายุและเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม (ภาพที่ 98) รวมทั้งตัวอย่างพระพุทธรูปท้องถิ่นที่แสดงไว้ก่อนหน้า

การทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวานี้ **ไม่ใช่ลักษณะที่พบโดยทั่วไปในศิลปะเอเชียตะวันออกเฉียงใต้** แต่ปรากฏสืบเนื่องในศิลปะจีนและทิเบต[289] ศิลปะฉานจึงน่าจะได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนมาอีกทอดหนึ่ง ด้วยมีพรมแดนติดต่อกัน[290] (ภาพที่ 172)

---

[289] Forrest McGill, “ Shan State and Northern Thailand”, **Emerald Cities** (San Francisco: Asian Art Museum, 2009), 104. และโปรดดูเรื่องส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาในศิลปะจีนจาก อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ประวัติศาสตร์ศิลปะจีนโดยสังเขป** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2562), 114-115.

[290] John Lowry, **Burmese Art**, unpaged, plate 17.

ด้วยเหตุนี้จึงควรเชื่อได้ว่าพื้นฐานดังกล่าวจากศิลปะจีนเป็นแรงบันดาลใจให้การสร้างพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นในรัฐฉานทำส่วนปิดพระอังสาขวานี้ โดยพบควบคู่กับแบบไม่ปิดพระอังสาขวา (ภาพที่ 173) ซึ่งรูปแบบหลังนั้นย่อมเป็นการสืบลักษณะพื้นฐานจากศิลปะในพม่า (พุกามและอังวะ)

ภาพที่ 172 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะจีนสมัยราชวงศ์หยวนที่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ซ้าย) ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/image/184725001 เข้าถึงเมื่อ 8 มีนาคม 2564

ภาพที่ 173 ตัวอย่างพระพุทธรูปจากถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน ที่ไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ขวา)

ต่อมาในระยะที่อิทธิพลศิลปะมัณฑเลแพร่เข้ามาในพื้นที่ทำให้เกิดความนิยมสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะมัณฑเล แต่การสร้างส่วนประดับดังกล่าวก็ยังสามารถพบได้ในพระพุทธรูปบางองค์ เกิดเป็นรูปแบบที่พบควบคู่กันทั้งแบบปิดและไม่ปิดพระอังสาขวา ยิ่งไปกว่านั้นจากหลักฐานที่พบแสดงให้เห็นว่าในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) “แบบแผนการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา” ได้ส่งอิทธิพลย้อนกลับสู่แหล่งผลิตพระพุทธรูปในส่วนกลาง ดังตัวอย่างพระพุทธรูปโลหะประดิษฐานในกู่ทรงปราสาทบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง และพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ ย่างกุ้ง (ภาพที่ 174) ซึ่งวิเคราะห์รูปแบบได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคม

ฯ)[291] และคงสร้างจากแหล่งผลิตในส่วนกลางคือในละแวกมัณฑเล ทว่ามีการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างที่แพร่หลายอยู่ก่อนในศิลปะท้องถิ่นรัฐฉาน ลักษณะ “พระแบบมัณฑเลแต่มีจีวรปิดพระอังสาขวา” นี้ได้กลายเป็นรูปแบบที่พบได้แพร่หลายในพื้นที่ต่างๆ ของพม่า ดังจะนำเสนอตัวอย่างในพื้นที่อื่นต่อไปด้วย

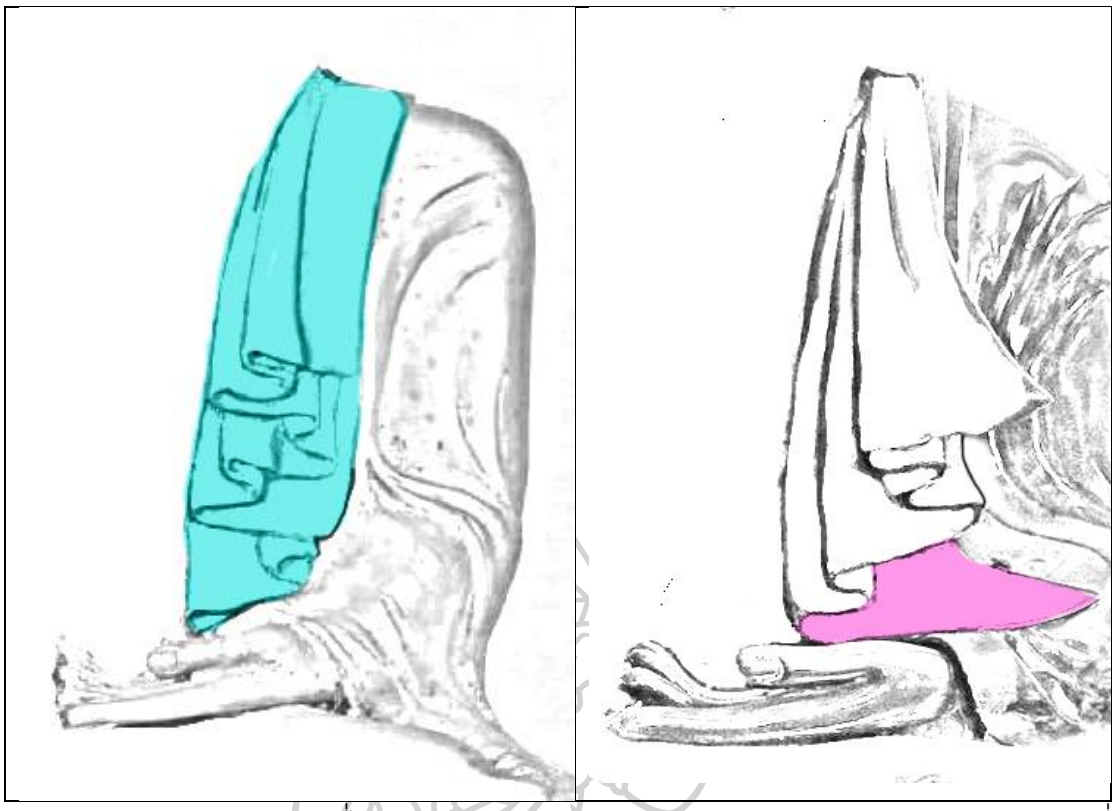
ภาพที่ 174 พระพุทธรูปโลหะประดิษฐานในกู่ทรงปราสาทบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (ซ้าย) และพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ ย่างกุ้ง (ขวา)

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นสังฆาฏิในเค้าโครงแถบสี่เหลี่ยมทอดจรดพระนาภี ไม่พาดข้อพระกรซ้าย

จากแบบแผนของสังฆาฏิศิลปะมัณฑเลที่ได้นำเสนอไว้แล้วถึงลักษณะสำคัญ คือ มีการทบผ้าจนเกิดมิติความหนาที่แตกต่างกันของผ้า และมีริ้วทบเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติ ทั้งมีพัฒนาการเรื่องความยาวของสังฆาฏิ คือ ในมัณฑเลตอนต้นเป็นสังฆาฏิที่ยาวจรดพระนาภีแต่ยังไม่พาดข้อพระกรซ้าย(ที่วางบนพระเพลา) ต่อมาในมัณฑเลตอนปลายจึงน่าจะเริ่มนิยมสังฆาฏิที่ยาวพาดข้อพระกรซ้าย ซึ่งรูปแบบหลังเป็นรูปแบบที่สืบเนื่องถึงศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) (ภาพลายเส้น 7) ที่พบใน “ส่วนกลาง” หรือพื้นที่เมืองศูนย์กลางความเจริญในพุทธศตวรรษที่ 25 (มัณฑเล ย่างกุ้ง และเมาะละแหม่ง)

---

[291] เพราะแสดงลักษณะที่สอดคล้องกับเกณฑ์ที่ระบุไว้ในหัวข้อว่าด้วยศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ส่วนกลาง เช่น อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลง จีวรตวัดผิดธรรมชาติหรือเป็นลอนประดิษฐ์ ฯลฯ



ภาพลายเส้น 7 แสดงสังฆาฏิที่ไม่พาดข้อพระกรซ้าย (จากภาพพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลตอนต้นที่เก็บรักษาที่ ม.นอร์ธเธิร์น อิลลินอยล์) (ซ้าย) และสังฆาฏิที่พาดข้อพระกรซ้าย (จากภาพพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่วัดปยีมินตาเจาง์) (ขวา)
ภาพลายเส้นโดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

เมื่อพิจารณาส่วนสังฆาฏิของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉาน พบว่าบางตัวอย่างแสดงสังฆาฏิยาวพาดพระกรซ้าย (เช่น พระพุทธรูปที่ชเวอินเต่ง ภาพที่ 154) สัมพันธ์กับแบบอย่างใน “ส่วนกลาง” ช่วงศิลปะมัณฑเลตอนปลายซึ่งสืบเนื่องถึงศิลปะหลังมัณฑเลด้วย แต่ในขณะเดียวกันหลายตัวอย่างกลับแสดงสังฆาฏิทอดจรดพระนาภี ไม่พาดข้อพระกรซ้าย (ภาพที่ 175-177) ดูคล้ายกับแบบแผนในศิลปะมัณฑเลตอนต้น ซึ่งเป็นพัฒนาการที่ผิดปกติเพราะในศิลปะส่วนกลางนั้นแบบแผนดังกล่าวไม่เป็นที่นิยมแล้ว

ด้วยปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงตรวจสอบรูปแบบสังฆาฏิในศิลปะท้องถิ่นฉานและพบว่าเดิมในศิลปะท้องถิ่นฉานนิยมทำสังฆาฏิเรียบปลายตัดและอยู่ใน **“เค้าโครงแถบสี่เหลี่ยม”** ยาวจรดพระนาภี (ภาพลายเส้น 8) แบบแผนดังกล่าวได้กลายเป็นพื้นฐานให้แก่พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่รัฐฉานด้วย โดยเกิดการผสมผสานลักษณะของทั้งสองศิลปะเข้าด้วยกันจนทำให้สังฆาฏิของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในฉาน สามารถจำแนกได้

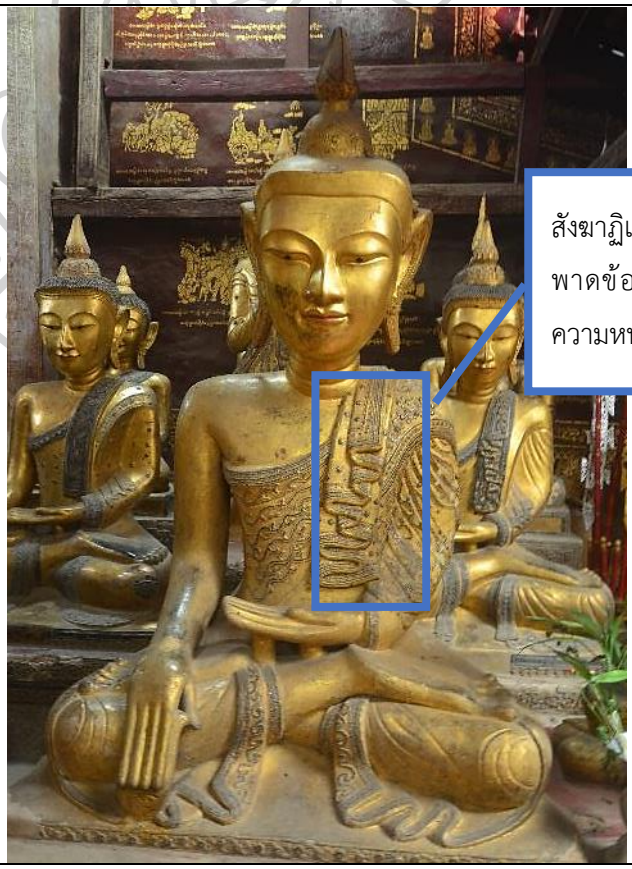
เป็น 2 รูปแบบ คือ 1) แบบเค้าโครงสี่เหลี่ยมที่ไม่แสดงความหนาของการทบผ้า (ภาพที่ 175-176) ซึ่งเป็นการเน้นรูปแบบหลักคือศิลปะฉาน กับ 2) แบบเค้าโครงสี่เหลี่ยมที่แสดงความหนาของการทบผ้า (ภาพที่ 177) ซึ่งเป็นการเน้นรูปแบบหลักคือศิลปะมัณฑเล อย่างไรก็ตาม ด้วยแนวทางการตรวจสอบสายพัฒนาการศิลปะในงานศึกษานี้ยังไม่สามารถอธิบายได้ชัดว่า สังฆาฏิทั้ง 2 รูปแบบดังกล่าว เป็นพัฒนาการที่สืบเนื่องกันหรือไม่ เพราะมีปัญหาสำคัญคือการไม่พบข้อมูลปีสร้างที่แน่นอนที่จะใช้ในการกำหนดอายุ

อนึ่ง ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะต่อประเด็นนี้ว่า ศิลปะฉานตะวันตกและตะวันออกของแม่น้ำสาละวินยังมีความแตกต่างกัน โดยส่วนสังฆาฏินี้อาจเป็นส่วนหนึ่งที่สามารถสังเกตความแตกต่างกันได้[292] อย่างไรก็ตามในงานศึกษานี้มุ่งศึกษาประเด็นหลักคือศิลปะมัณฑเล ผู้วิจัยจึงขอนำเสนอรูปแบบย่อยในศิลปะท้องถิ่นไว้เพียงสังเขปเพื่อให้ทราบถึงลักษณะที่มีปรากฏ

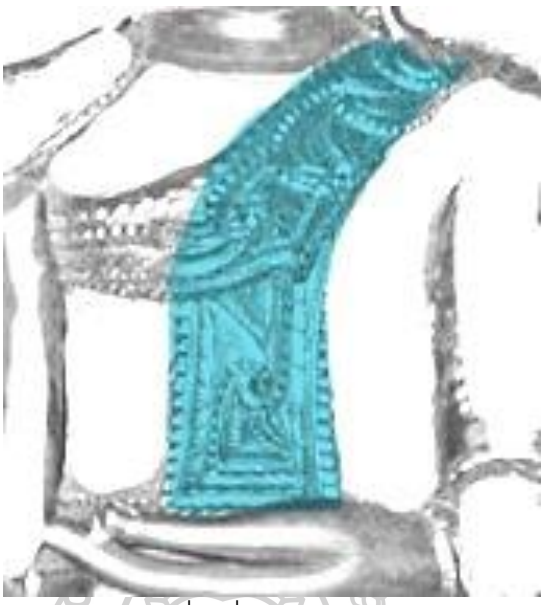
ภาพที่ 175 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดชเวหยั่นปเย เมืองยองชเว

[292]ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัย เมื่อ 8 พฤศจิกายน 2564.

ภาพที่ 176 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว



ภาพที่ 177 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน



ภาพลายเส้น 8 แสดงสังฆาฏิเค้าโครงสี่เหลี่ยม (ลายเส้นจากพระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง) ภาพลายเส้นโดย น.ส.ศิรพร กวินสุพร

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นจีวรลวดลายแบบประดิษฐ์

การที่จีวรของพระพุทธรูปในศิลปะมัณฑเลเป็นจุดหนึ่งที่แสดงลักษณะเด่น คือ การแสดงมิติความหนาของผ้าที่ทบซ้อน และการหยักทบเป็นริ้วเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติ ซึ่งแตกต่างจากศิลปะอื่นๆ ในพม่าอย่างเด่นชัด เมื่ออิทธิพลศิลปะมัณฑเลแพร่สู่ท้องถิ่น(ซึ่งในกรณีนี้คือรัฐฉาน) จึงพบได้ว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉานอาจแสดงลักษณะของจีวรของพระพุทธรูประยะนี้แตกต่างกันไป กล่าวคือ พระพุทธรูปในท้องถิ่นรัฐฉานบางองค์ พบว่ามีการแสดงอิทธิพลศิลปะมัณฑเล “บางส่วน” โดยเลือกแสดงรายละเอียดของศิลปะมัณฑเลเฉพาะส่วนกรอบพระพักตร์ ในขณะที่เลือกแสดงลักษณะจีวรอย่างศิลปะท้องถิ่นไว้โดยครบถ้วน บ้างยังประดับด้วยกระจกสีสันต่างๆ ซึ่งเป็นความถนัดของช่างในท้องถิ่นนี้ (ภาพที่ 178)

ภาพที่ 178 พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวร

ลักษณะจีวรศิลปะท้องถิ่นฉานดังกล่าว คือ การประดับจนเต็มพื้นที่ด้วยลวดลายแบบประดิษฐ์ มักใช้แนวเม็ดกลมหรือสี่เหลี่ยมขนาดเล็กเรียงต่อกัน ริ้วบริเวณพระชงฆ์มักม้วนขดเป็นก้นหอย เช่น พระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว (ภาพที่ 179) และ พระพุทธรูปปูนปั้นในคูหาของเจดีย์องค์หนึ่งที่ชเวอินเต่ง (Shwe Inn Dain) เมืองยองชเว (ภาพที่ 180) ที่แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวรในลักษณะเดียวกันกับตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ข้างต้นอย่างชัดเจน

ภาพที่ 179 พระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว รัฐฉาน แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 180 พระพุทธรูปปูนปั้นในคูหาของเจดีย์องค์หนึ่งที่ชเวอินเต่ง เมืองยองชเว รัฐฉาน แสดงลวดลายเต็มพื้นที่จีวร

นอกจากนี้ พระพุทธรูปในท้องถิ่นฉานบางตัวอย่างก็แสดงลักษณะจีวรที่พยายามหยักทบอย่างเป็นธรรมชาติตามศิลปะมัณฑเลด้วย ทว่า พื้นฐานความนิยมการตกแต่งที่มากด้วยลวดลายในศิลปะท้องถิ่นฉาน คงเป็นผลให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ “ไม่สามารถประดับลวดลายได้เต็มพื้นที่” เพราะช่างต้องการเหลือพื้นที่จีวรไว้เพื่อแสดง “ริ้วหยักทบเลียนแบบมัณฑเล” จึงต้องเลือกประดับลวดลายหรือกระจกสีเพียงสังฆาฏิ ขอบจีวร ขอบสบง ดังตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว เป็นต้น (ภาพที่ 181)

ภาพที่ 181 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว แสดงลวดลายเพียงบางส่วนของจีวร เพราะต้องเว้นที่สำหรับแสดงริ้วผ้า

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นการไม่ทำส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูปพัด แต่ทำเป็นรูปกลีบบัว หรือเว้นว่าง

พื้นที่ระหว่างข้อพระบาทของพระพุทธรูปในศิลปะพม่ามักมีส่วนชายจีวรคลี่ออกบ้างเป็นรูปพัด บ้างเป็นรูปกลีบบัว[293] ต่อมาในศิลปะมัณฑเลจึงพบว่าชายจีวรระหว่างข้อพระบาทมีปรากฏแบบแผนเฉพาะแบบรูปพัดเท่านั้น และเป็นรายละเอียดที่พบเสมอไม่มีการเว้นเป็นพื้นที่ว่างไว้

ทว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่รัฐฉาน นอกจากจะพบตัวอย่างที่ทำตามแบบแผนที่กล่าวมาแล้ว ยังพบการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทในลักษณะที่ไม่ปรากฏในศิลปะมัณฑเลด้วย ทั้งในรูปกลีบบัวหรืออาจเว้นเป็นพื้นที่ว่าง จึงเป็นประเด็นควรพิจารณาถึงที่มาของรูปแบบที่ผิดแปลกไปนี้

สำหรับการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูปกลีบบัวนั้น แม้จะพบได้ในศิลปะพม่าส่วนกลางทั้งพุกาม,อังวะ และคองบอง แต่สิ้นแบบแผนนี้ไปในศิลปะมัณฑเล ดังนั้นการที่

---

[293] โปรดดูรายละเอียดส่วนนี้ในบทที่ 3

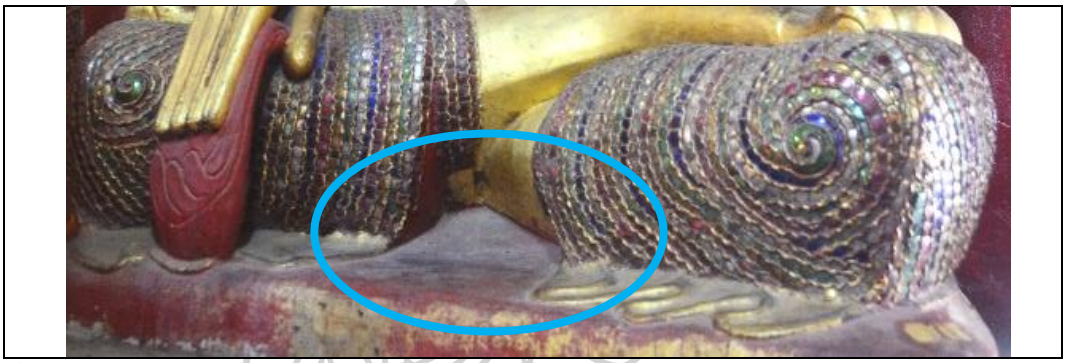
พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉานแสดงรายละเอียดส่วนนี้อีก(ภาพที่ 182) จึงไม่น่าจะเกิดจากการย้อนไปนำลักษณะที่เก่ากว่าศิลปะมัณฑเลมาผสมผสาน และเมื่อพิจารณาศิลปะเดิมในท้องถิ่นเองก็พบว่ามีการทำชายจีวรฯ รูปกลีบบัวอยู่โดยแพร่หลายด้วย (ภาพที่ 183) จึงสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่รัฐฉานทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูปกลีบบัวโดยได้แบบอย่างที่ “ตกค้าง” อยู่ในศิลปะท้องถิ่น

ภาพที่ 182 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดอองมินกลา เมืองตองจี รัฐฉาน ตัวอย่างการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูป “กลีบบัว”

ภาพที่ 183 พระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะท้องถิ่น องค์หนึ่งที่ชเวอินเต่ง เมืองยองชเว ตัวอย่างการทำชายจีวรระหว่างข้อพระบาทเป็นรูป “กลีบบัว”

ส่วนการเว้นส่วนดังกล่าวเป็นพื้นที่ว่างไว้นี้ (ภาพที่ 184-185) สามารถพบได้ในพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นด้วยเช่นกัน(ภาพที่ 186) จึงเป็นไปได้ว่าจะได้รับแบบอย่างนี้จากศิลปะท้องถิ่นด้วย หรือมิเช่นนั้นก็เป็นไปได้ว่าเป็นลักษณะที่ช่างท้องถิ่นไม่แม่นยำหรือไม่เคร่งครัดตามแบบแผนศิลปะมัณฑเลจึงทำให้เกิดความแตกต่างในรายละเอียดนี้

ภาพที่ 184 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ตัวอย่างการละส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท



ภาพที่ 185 พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ตัวอย่างการละส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท

ภาพที่ 186 พระพุทธรูปวัสดุโลหะ ศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 23-24 ที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ ตัวอย่างการละส่วนชายจีวรระหว่างข้อพระบาท

1.2) พระพุทธรูปในอิริยาบถอื่น

สำหรับ**พระพุทธรูปประทับยืน**ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉาน นอกจากมีส่วนรัศมีแหลมเป็นลักษณะสำคัญที่แตกต่างไปจากศิลปะมัณฑเลแล้ว ยังพบว่ามีการแสดงมุทราที่ต่างไปด้วย กล่าวคือในศิลปะมัณฑเลมีแบบแผนในการสร้างพระพุทธรูปประทับยืนถือผลสมอในพระหัตถ์ขวาและพระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวร ในขณะที่พระพุทธรูปที่พบในพื้นที่รัฐฉานแสดงมุทราที่

ต่างไป ดังตัวอย่างที่จะนำเสนอคือ **แบบทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างคว่ำลงจับชายจีวร(ไม่มีผลสมอ) และแบบยกพระหัตถ์ขวาขึ้นแสดงอภัยมุทรา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวร(หรือบ้างถือบาตร)** ซึ่งคงสัมพันธ์กับแรงบันดาลใจทางศิลปะที่ต่างกันดังนี้

กรณีพระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างคว่ำลงจับชายจีวร พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉาน พบว่าแบบแผนหนึ่งที่นิยมสร้างคือ**การทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างคว่ำลงจับชายจีวร** (ภาพที่ 187) พระหัตถ์ขวาจึงไม่ถือผลสมออย่างศิลปะมัณฑเล ลักษณะดังกล่าวเป็นประเด็นปัญหาที่ควรตรวจสอบเนื่องจากการสร้างพระพุทธรูปประทับยืนที่มีตำแหน่งพระหัตถ์ทั้งสองข้างในทิศทางเดียวกันเช่นนี้ **ไม่ใช่แบบแผนที่ปรากฏในศิลปะหลักของพม่า**ตั้งแต่พุกาม อังวะ และคองบอง กระทั่งเพิ่งมาปรากฏในศิลปะมัณฑเล จึงอาจมีความเกี่ยวข้องกับแหล่งที่มาอื่น

ต่อประเด็นข้างต้น ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ได้อธิบายถึงจุดเริ่มต้นของการสร้างพระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างฯ ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ว่าเริ่มปรากฏในศิลปะล้านนาและสุโขทัยในช่วงหลังพุทธศตวรรษที่ 19 โดยไม่เคยปรากฏก่อนในศิลปะอินเดียรวมถึงศิลปะพม่าสมัยพุกามที่รุ่งเรืองอยู่ในระยะก่อนหน้า พระพุทธรูปลักษณะดังกล่าวยังไม่แน่ชัดว่าสัมพันธ์กับพุทธประวัติตอนใดหรือมุ่งแสดงความหมายอย่างไร ถึงกระนั้นแบบแผนดังกล่าวได้แพร่ไปยังพม่าดังศิลปะมัณฑเลซึ่งมักพบการเพิ่มผลสมอในพระหัตถ์ขวาเป็นการผสมผสานกับคติพระไภษัชยคุรุของนิกายมหายาน[294]

นอกจากนี้ ผู้วิจัยพิจารณาว่าท่าประทับยืนทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างคว่ำลงจับชายจีวร เป็นท่าที่ปรากฏนามเรียกในศิลปะพม่าว่า “จีวรหัตถมุทรา” ดังตัวอย่างพระพุทธรูปตัวอย่างพระพุทธรูปวัดปยีโลงชันตาวิงกะบาต่อง เมืองตะนาวศรี ที่มีข้อความระบุนามมุทราดังกล่าว[295] (ภาพที่ 188) สะท้อนถึงการรับรู้เกี่ยวกับแบบแผนของท่าประทับและจำแนกออกจากมุทราอื่น ถึงกับมีการระบุคำเรียกมุทราไว้เฉพาะตามลักษณะที่ปรากฏ อย่างไรก็ตาม ไม่อาจทราบชัดว่าการเรียกชื่อมุทราดังกล่าวเกิดขึ้นในยุคสมัยใดจึงเป็นประเด็นที่สามารถโต้แย้งได้ต่อไปในอนาคตเมื่อมีข้อมูลเพิ่มเติม[296]

---

[294] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เชน**, 144.

[295] การสร้างพระพุทธรูปพร้อมป้ายระบุมุทรายังไม่แพร่หลายในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคม) ดังนั้นในกรณีนี้จึงอ้างอิงถึงตัวอย่างพระพุทธรูปวัดปยีโลงชันตาวิงกะบาต่อง ซึ่งเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)

[296] อาจเป็นไปได้ว่าเป็นการเรียกโดยคนสมัยหลังที่พยายามคิดชื่อมุทรามาอธิบายรูปแบบ โดยไม่สะท้อนถึงพัฒนาการทางรูปแบบศิลปะ พระพุทธรูป “จีวรหัตถมุทรา” นี้ยังพบในท้องถิ่นอื่นๆ ด้วย ดังจะนำเสนอต่อไปในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง

ดังนั้น กรณีพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉาน หากพิจารณาโดยใช้ศิลปะมัณฑเลเป็น “ตัวตั้ง” เพราะแสดงลักษณะโดยรวมที่สัมพันธ์กับศิลปะมัณฑเลดังเช่นจีวรแสดงริ้วธรรมชาติ และการมีกรอบพระพักตร์ ก็อาจพิจารณาได้ว่าเป็นการ “ย่นย่อ” ลักษณะพระพุทธรูปที่ถือผลสมอในศิลปะมัณฑเล ทว่าหากพิจารณาโดยใช้ศิลปะที่ปรากฏอยู่แต่เดิมในท้องถิ่นเป็นตัวตั้งก็พบได้ว่ามีการสร้างพระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างจับชายจีวรอยู่ด้วยเช่นกัน (ภาพที่ 189) ซึ่งศิลปะท้องถิ่นฉานคงได้รับอิทธิพลจากศิลปะสุโขทัยหรือล้านนา (ภาพที่ 190) และต่อมาแบบแผนดังกล่าวได้สืบเนื่องมาถึงพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในพื้นที่ด้วย

ภาพที่ 187 พระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์จับจีวรทั้งสองข้าง วัดอินทบุปผาราม เชียงตุง
ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 188 พระพุทธรูปวัดปยีโลงชันตาวิงกะบาต่อง เมืองตะนาวศรี มีป้ายระบุ “จีวรหัตถ์มุทรา”

ภาพที่ 189 พระพุทธรูปประทับยืนทอดพระหัตถ์จับจีวรทั้งสองข้าง วัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 190 พระพุทธรูปปูนปั้น ศิลปะล้านนา วัดป่าสัก อ.เชียงแสน จ.เชียงราย ทอดพระกรลงทั้งสองข้างจับชายจีวร

ส่วน**กรณีพระพุทธรูปที่ยกพระหัตถ์ขวาขึ้นแสดงอภัยมุทรา พระหัตถ์ซ้ายอาจทอดลงจับชายจีวร** (ภาพที่ 191) การแสดงอภัยมุทราดังกล่าวทำให้นึกถึงประติมากรรมพระพุทธเจ้าทีปังกรซึ่งปรากฏแบบแผนการแสดงมุทรานี้ตั้งแต่ในศิลปะอินเดีย (ภาพที่ 191) ทว่าในศิลปะพม่าหลายตัวอย่างไม่พบศิลปกรรมแวดล้อมที่สื่อว่าเป็นพระพุทธเจ้าทีปังกร ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าพระพุทธรูปอิริยาบถนี้อาจเป็นได้ทั้งพระพุทธเจ้าทีปังกรและพระพุทธรูปที่แสดง “มุทรากลาง” หรือไม่จำเพาะถึงความหมายพิเศษ

จากลักษณะของพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่ปรากฏในท้องถิ่นรัฐฉาน แสดงให้เห็นว่าแม้อิทธิพลศิลปะมัณฑเลจะแพร่เข้ามาในพื้นที่ แต่แบบอย่างที่มีอยู่เดิมในศิลปะท้องถิ่นก็ยังคงมีอิทธิพลต่อการสร้างประติมากรรมในระยะนี้ทั้งในเชิงรูปแบบและความหมาย

ภาพที่ 191 พระพุทธรูปยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา วัดอินทบุปผาราม เชียงตุง (ซ้าย) ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี และพระพุทธเจ้าทีปังกร ศิลปะคันธาระ พิพิธภัณฑ์คาบูล (ขวา) ที่มาภาพ https://www.afghan-web.com/culture/kabul-museum/#bwg1/41 เข้าถึงเมื่อ 15 กันยายน 2564

ส่วนพระพุทธรูปไสยาสน์อิทธิพลศิลปะมัณฑเล งานศึกษานี้ไม่พบตัวอย่างสำคัญที่แสดงแบบแผนของศิลปะท้องถิ่น จึงไม่นำเสนอในที่นี้

ในขณะที่**พระพุทธรูปทรงเครื่องที่เกี่ยวข้องกับพื้นฐานศิลปะเดิมในท้องถิ่นรัฐฉาน** ปรากฏลักษณะที่หลากหลายและสัมพันธ์กับแหล่งที่มาทางรูปแบบที่แตกต่างกัน ดังจำแนกได้เป็น แบบท้องถิ่นฉาน, แบบอิทธิพลอยุธยา และแบบผสมผสานทั้งสองรูปแบบแรก ดังรายละเอียดที่นำเสนอต่อไปนี้

พระพุทธรูปทรงเครื่องแบบท้องถิ่นฉาน มีลักษณะสำคัญที่ควรกล่าวถึงในที่นี้คือ มีศิราภรณ์ประดับด้วยตาบแคบ และไม่สูงนักเมื่อเทียบกับศิลปะพุกาม ตาบดังกล่าวล้อมแกนกลางที่คล้ายสถูป กรรเจียกแผ่ออกเป็นแผงขนาดใหญ่ สังวาลหย่อนลงเป็นรูปอักษร “U” และมีกรองศอเป็น

สายโค้ง[297] พระวรกายช่วงบนมักดูคล้ายไม่ทรงจีวร แต่สังเกตได้ว่ามีจีวรปิดช่องว่างระหว่างพระวรกายกับพระพาหาซ้าย แสดงว่ามีการห่มจีวรแบบห่มเฉียงแม้จะไม่มีแนวเส้นพาดเฉียงให้เห็นได้อย่างเด่นชัด (ภาพที่ 192)

ลักษณะดังกล่าวต่างไปจากศิลปะพม่าในส่วนกลางแม้จะมีบางองค์ประกอบคล้ายกัน[298] แสดงให้เห็นถึงการได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากแหล่งที่มาที่ต่างกัน สำหรับกรณีศิลปะฉานคงได้รับแบบอย่างในการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องจากศิลปะจีน-ทิเบต (ภาพที่ 193) โดยอาจผ่าน “คนกลาง” คือจีน เพราะมีพรมแดนติดต่อกันดังที่นำเสนอไว้แล้วในส่วนข้อมูลพื้นฐานของพื้นที่

ภาพที่ 192 พระพุทธรูปทรงเครื่องแบบฉาน วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว (ซ้าย)
ภาพที่ 193 พระพุทธรูปศิลปะจีน-ทิเบต พุทธศตวรรษที่ 19-20 พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ (ขวา)
ที่มาภาพขวา: https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1984-0126-1-a
เข้าถึงเมื่อวันที่ 5 เมษายน 2564

---

[297] ในศิลปะปาละรวมถึงทิเบตพบการทำกรองศอคล้ายกัน แต่ลักษณะกรองศอห้อยลงเป็นติ่งแหลม ต่างจากศิลปะฉานที่นิยมเป็นสายโค้ง โปรดดูรายละเอียดประเด็นพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะปาละใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**, 186-187.

[298] ศิลปะส่วนกลางของพม่าในระยะก่อนหน้าศิลปะฉาน ดัง ศิลปะพุกาม แม้จะมีการใช้ตาบแต่มีความแตกต่างกัน คือ พุกามตอนต้นมีตาบค่อนข้างเป็นทรงสามเหลี่ยม ต่อมาในพุกามตอนปลายเกิดความนิยมตาบที่สูงชะลูด กรองศอในศิลปะพุกามยังหย่อนลงเป็นติ่งแหลม ตามอิทธิพลศิลปะปาละ โปรดดูรายละเอียดประเด็นพระพุทธรูปทรงเครื่องพุกามและตัวอย่างประกอบในบทที่ 3

พระพุทธรูปทรงเครื่องท้องถิ่นฉานแบบอิทธิพลอยุธยา พระพุทธรูปทรงเครื่องประเภทนี้มีลักษณะสำคัญ คือ การใช้สังวาลไขว้จากพระอังสาเป็นกากบาท มักมีทับทรวงเชื่อมประสานสายสังวาลทั้งสองเส้น[299] บ้างพบการใช้กระหนกเปลวประดับส่วนต่างๆ อย่างศิลปะอยุธยาด้วย[300] ในที่นี้กำหนดเรียกโดยรวมว่า “อิทธิพลศิลปะอยุธยา” โดยอาจได้รับอิทธิพลศิลปะอยุธยาผ่านศิลปะคองบอง-มัณฑเล ดังตัวอย่าง พระมหามัยมุนีจำลอง วัดพระเจ้าหลวง เมืองเชียงตุง ที่สร้างในสมัยเจ้าฟ้าก้อนแก้วอินแถลง (ครองราชย์ พ.ศ. 2439 - 2478)[301] (ภาพที่ 194) และพระพุทธรูปทรงเครื่องสร้างด้วยไม้ลงรักปิดทองประดับกระจกสี จัดแสดงที่ Art Institute of Chicago (ภาพที่ 195) ซึ่งตัวอย่างหลังนี้ยังมีฉลององค์เป็นลายเกราะคล้ายที่เคยพบในพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะมัณฑเลด้วย[302]

นอกจากนี้ ศิลปะฉานอาจได้รับอิทธิพลศิลปะอยุธยาผ่านพระพุทธรูปทรงเครื่องทั่วไป[303] (ภาพที่ 196) ซึ่งแสดงการประดับบางส่วนต่างไปจากศิลปะส่วนกลางของพม่า โดยเฉพาะการที่พระพุทธรูปฉานกลุ่มนี้นิยมใช้กระหนกเปลว(ซึ่งเป็นอิทธิพลศิลปะอยุธยา) ประดับในบริเวณส่วนต่างๆ ของพระพุทธรูปแทบตลอดองค์ คือ ทั้งส่วนกรรเจียก พระอังสา พระพาหา และพระชานุ ต่างจากในศิลปะคองบอง-มัณฑเล ซึ่งนอกจากส่วนกรรเจียกที่อาจใช้ลายกระหนกเปลวแล้ว ส่วนอื่นๆ มักใช้ส่วนประดับที่มีลักษณะสะบัดปลายคล้ายหางไหล (ภาพที่ 194-195)

---

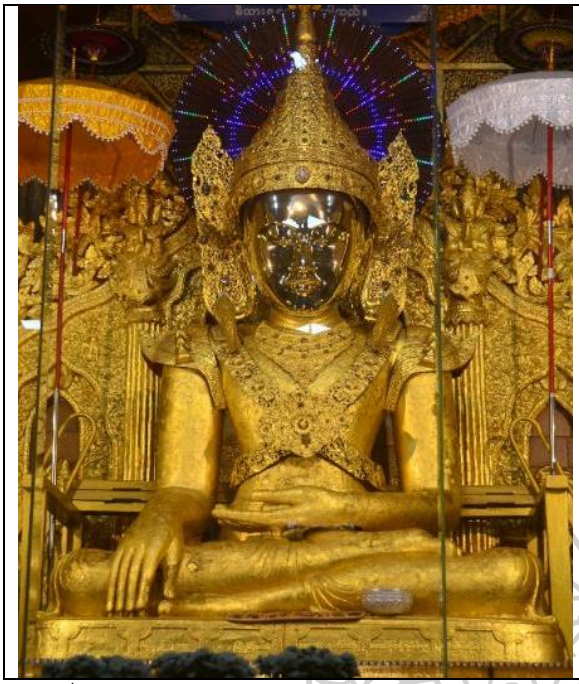
[299] การใช้สังวาลไขว้เป็นกากบาทนี้เริ่มปรากฏในศิลปะอยุธยาตอนปลาย แล้วแพร่สู่ศิลปะพม่าดังที่กล่าวไว้แล้ว และแพร่สู่ศิลปะฉานโดยเข้ามาแทนที่สังวาลแบบเดิมที่เป็นสังวาลโค้งตามอิทธิพลศิลปะทิเบต-จีน

[300] พม่าเรียกลายลักษณะนี้ว่า “กะโน่วต์”(ကနုတ်) แสดงให้เห็นว่านอกจากพม่าจะได้รับอิทธิพลการเขียนลายกระหนกปลายแหลมจากอยุธยาแล้ว ยังได้รับอิทธิพลทางภาษาคือคำเรียกลวดลายดังกล่าวด้วย ผู้สนใจโปรดดูตัวอย่างเพิ่มใน U Aye Myint, **Burmese design through drawings** (Bangkok: Silpakorn University, 1993), 55.

[301] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **รัฐฉาน(เมืองไต): พลวัตชาติพันธุ์ในบริบทประวัติศาสตร์และสังคมการเมืองร่วมสมัย**, (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2560), 123.

[302] พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉานองค์นี้มีฉลององค์ลายตารางตลอดองค์ ต่างจากศิลปะมัณฑเลที่นิยมใช้ลายเกล็ดปลาช่วงพระองค์(ลำตัว) และใช้ลายตารางช่วงพระพาหา

[303] เป็นไปได้ทั้งการได้แบบอย่างจากพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยาที่มีการขนย้ายไปพม่าโดยเฉพาะคราวเสียกรุงฯ หรืออาจได้รับอิทธิพลทางศิลปะผ่านศิลปะล้านนาอีกทอดหนึ่ง



ภาพที่ 194 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดพระเจ้าหลวง เมืองเชียงตุง (ซ้าย) ที่มาภาพ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 195 พระพุทธรูปทรงเครื่อง จัดแสดงที่ Art Institute of Chicago (ขวา) ที่มาภาพ https://www.artic.edu/artworks/101031/ crowned-and-bejewelled-buddha-seated-on-an-elephant-throne เข้าถึงเมื่อ 21 มิถุนายน 2564

ภาพที่ 196 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉาน พุทธศตวรรษที่ 25 ที่ The Walters Art Museum ที่มาภาพ https://art.thewalters.org/detail/25827/buddha-with-finial/
เข้าถึงเมื่อ 21 มิถุนายน 2564

พระพุทธรูปทรงเครื่องท้องถิ่นฉานแบบผสมผสานทั้งศิลปะท้องถิ่นฉานและอิทธิพลอยุธยา พระพุทธรูปทรงเครื่องกลุ่มนี้แม้จะคงรูปแบบโดยรวมอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉาน ที่ได้รับอิทธิพลศิลปะทิเบต-จีน ในการทำศิราภรณ์เป็นตาบสั้นล้อมแกนกลางที่คล้ายสถูป กรรเจียกแผ่ออกเป็นแผงขนาดใหญ่ สังวาลหย่อนลงเป็นรูปอักษร “U” และมีกรองศอเป็นสายโค้ง แต่แสดงรายละเอียดสำคัญที่ต่างไปสะท้อนถึงอิทธิพลศิลปะอยุธยาที่เข้ามาผสมผสาน คือ “กระหนกเปลว” โดยปรากฏในส่วนแผงกรรเจียก พระอังสา พระพาหา และพระชานุ นอกจากนี้ยังมีการนำ “ทับทรวง” มาประดับร่วมกับสังวาลโค้งซึ่งเป็นสังวาลอย่างอิทธิพลศิลปะทิเบต-จีนด้วย (ภาพที่ 197)

ภาพที่ 197 พระพุทธรูปทรงเครื่องแบบผสมผสาน วัดงาแผ่ซอง เมืองยองซเว

ส่วน**พระพุทธรูปทรงเครื่อง “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)”** ในท้องถิ่นฉานพบว่านิยมสร้างเครื่องทรงแบบอิทธิพลอยุธยา โดยแรงบันดาลใจทางศิลปะที่สำคัญคือพระมหามัยมุนี ซึ่งนิยมจำลองไปประดิษฐานตามเมืองต่างๆ ในรัฐฉานช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25[304] ทั้งยังแพร่สู่

[304] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **รัฐฉาน(เมืองไต),** 123.

ดินแดนทางภาคเหนือของไทยที่ประชากรมีเชื้อสายไทใหญ่ เป็นต้นว่า แม่ฮ่องสอน และตากด้วย[305] ประเด็นเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปองค์นี้จะนำเสนอไว้ในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

2) ลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะมัณฑเล ที่อาจไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะท้องถิ่น

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) หลายตัวอย่างในพื้นที่รัฐฉาน พบลักษณะบางประการต่างไปจากแบบแผนของศิลปะมัณฑเล บ้างเป็นการเพิ่มเติมรายละเอียด และบ้างเป็นการลดทอนรายละเอียดหรือหย่อนความเคร่งครัดจากแบบแผนฯ

สำหรับการเพิ่มเติมรายละเอียดที่เห็นได้ชัด คือ **การทำจีบแหลมตั้งเหนือกึ่งกลางกรอบพระพักตร์** (ภาพที่ 198) ซึ่งไม่มีในศิลปะมัณฑเลและไม่ปรากฏในศิลปะเดิมของท้องถิ่นด้วยเช่นกัน เพราะกรอบพระพักตร์เป็นลักษณะเฉพาะของศิลปะมัณฑเล จึงไม่อาจระบุได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับพื้นฐานเดิมในศิลปะท้องถิ่น

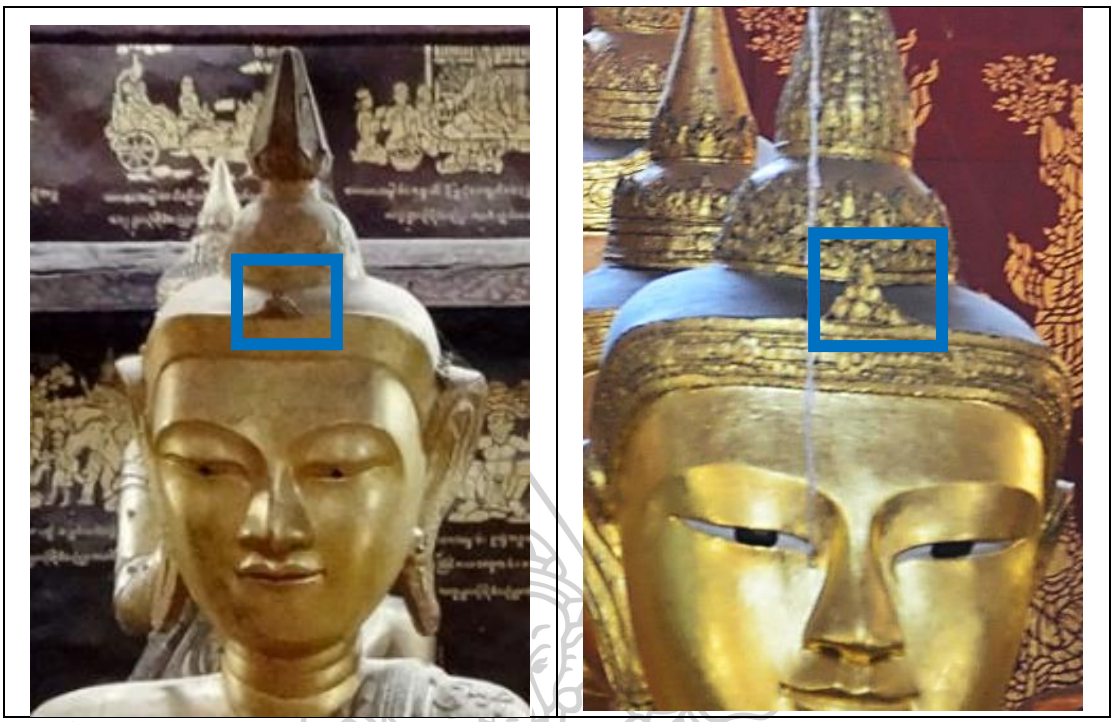
อย่างไรก็ตามการทำจีบแหลมฯ นี้ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี อธิบายว่าเป็นลักษณะที่แพร่หลายในแถบเชียงตุง ไม่พบความแพร่หลายในแถบเมืองตองจี[306] สอดคล้องกับที่ได้พบตัวอย่างในการสำรวจจึงพอจะระบุได้ว่าเป็นลักษณะย่อยที่นิยมในศิลปะฉานบางท้องถิ่น แม้จะยังไม่สามารถวิเคราะห์ที่มาหรือแรงบันดาลใจทางศิลปะที่เกี่ยวข้องได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

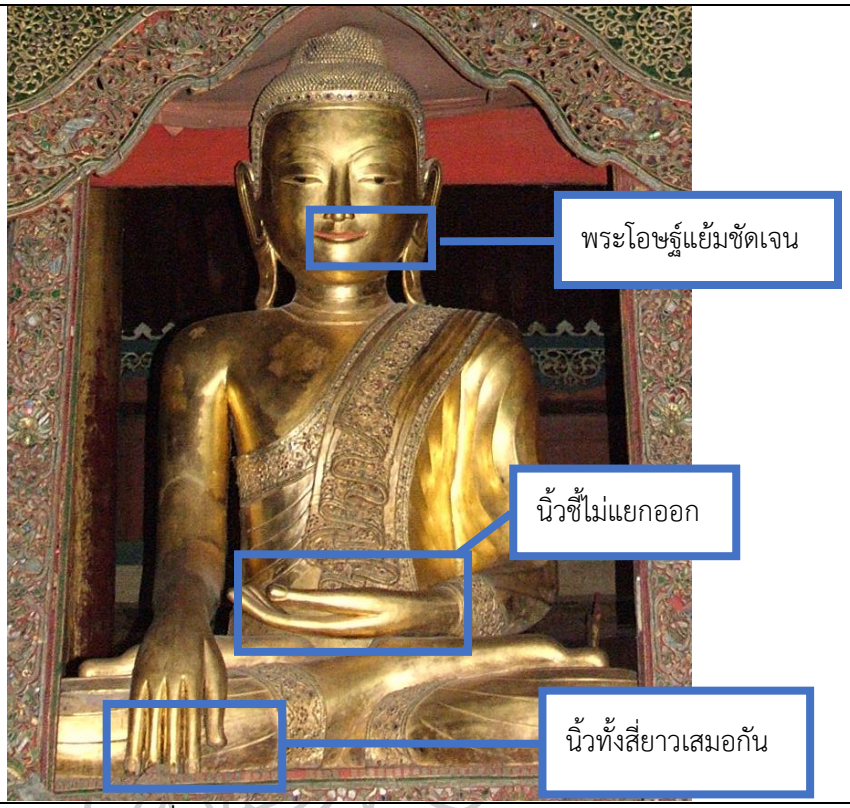
[305] สุระ พิริยะสงวนพงศ์, **พระมหามัยมุนีและเจดีย์สำคัญในพม่า** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2557), 70-77.

[306] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัย เมื่อ 8 พฤศจิกายน 2564.



ภาพที่ 198 พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง (ซ้าย) และพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง (ขวา) ตัวอย่างการทำจีบแหลมตั้งกลางกรอบพระพักตร์

ส่วนการลดทอนรายละเอียดหรือหย่อนความเคร่งครัดตามแบบแผนศิลปะมัณฑเล ได้แก่ การทำนิ้วพระหัตถ์ยาวเสมอกัน ไม่นิยมนิ้วพระหัตถ์เหลื่อม(มัณฑเลพบทั้งแบบนิ้วเสมอและแบบยาวเหลื่อมกัน), บ้างทำพระหัตถ์ซ้ายไม่เหยียดนิ้วชี้แยกจากนิ้วอื่น (มัณฑเลเคร่งครัดในการแยกนิ้วชี้ฯ ดังกล่าว) , พระเนตรเปิดเพ่งตรง (มัณฑเลคงลักษณะเหลือบต่ำเสมอ), พระโอษฐ์แย้มชัดเจน (มัณฑเลพระโอษฐ์ดูสงบไม่แย้มชัดเจน) เป็นต้น(ภาพที่ 199) ลักษณะเหล่านี้ไม่ชัดเจนว่าเกิดจากพื้นฐานศิลปะเดิมในท้องถิ่นหรือไม่ เพราะเป็นลักษณะที่พบได้ในพื้นที่อื่นๆ ด้วยเช่นกัน จึงเป็นไปได้ว่าเกิดจากการไม่เคร่งครัดตามแบบแผนศิลปะมัณฑเล



ภาพที่ 199 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว แสดงลักษณะต่างจากมัณฑเล

3) กลุ่มที่ไม่แตกต่างจากศิลปะมัณฑเลและระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลาง

นอกจากพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในท้องถิ่นโดยได้แรงบันดาลใจจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แล้ว ยังพบพระพุทธรูปที่เป็นงานผลิตจากแหล่งผลิตส่วนกลาง(ละแวกมัณฑเล)โดยตรงแล้วนำเข้ามาในท้องถิ่น พระพุทธรูปกลุ่มนี้สร้างจากวัสดุที่ช่างแถบมัณฑเลมีความชำนาญ คือ งานหล่อโลหะ และงานแกะสลักหินอ่อน โดยพิจารณาร่วมกับรูปแบบทางศิลปะที่เป็นแบบแผนเดียวกับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) (เช่น อุษณีษะขนาดใหญ่ทรงครึ่งวงกลม จีวรแสดงลอนประดิษฐ์) และไม่มีลักษณะของศิลปะท้องถิ่นฉานร่วมอยู่

ตัวอย่างพระพุทธรูปกลุ่มนี้ที่เป็นวัสดุโลหะ ได้แก่ **พระพุทธรูปในวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน** (ภาพที่ 200) เป็นงานหล่อโลหะทั้งองค์ มีลักษณะเดียวกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในพื้นที่ส่วนกลางของพม่า คือ อุษณีษะขยายจนเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่ตวัดปลายและไม่มีจีบแหลมตั้งกลางกรอบ พระหัตถ์ซ้ายยังคงความเคร่งครัดในการทำนิ้วชี้แยกจากนิ้วอื่นซึ่งประเด็นนิ้วพระหัตถ์ข้างต้นเป็นแบบแผนที่พบความเคร่งครัดในพื้นที่ส่วนกลางตั้งแต่ศิลปะมัณฑเลและสืบเนื่องถึงศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ด้วย

ในขณะที่ในพื้นที่อื่นอาจพบความไม่เคร่งครัดในการแสดงนิ้วพระหัตถ์เช่นนี้ นอกจากนี้จีวรยังแสดงลักษณะสำคัญของงานในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ “ลอนประดิษฐ์” ด้วย

พระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ภาพที่ 201) พระวรกายเป็นงานก่ออิฐถือปูน เว้นส่วนพระพักตร์ที่เป็นโลหะขัดเงาเด่นชัดกว่าส่วนอื่น[307] ลักษณะที่สัมพันธ์กับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในดินแดนส่วนกลางของพม่าได้แก่ อุษณีษะขยายใหญ่ขึ้นจนเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ กรอบพระพักตร์ยังคงเรียบง่ายไม่ตวัดปลาย ไม่มีจีบแหลมตั้งกลางกรอบ ริ้วจีวรเป็นแบบสมจริงตามธรรมชาติ สังฆาฏิพาดถึงข้อพระกร อย่างศิลปะมัณฑเลตอนปลาย โดยไม่ทำ “ลอนประดิษฐ์” อย่างที่แพร่หลายในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อาจเป็นไปได้ว่าช่างผู้สร้างยังคงใช้รูปแบบศิลปะ “เก่า” ที่เริ่มไม่ได้รับความนิยมแล้วในพื้นที่ส่วนกลาง หรือช่างอาจพิจารณาว่าริ้วจีวรแบบมัณฑเลตอนปลายที่ยังไม่มีลอนประดิษฐ์นั้นเอื้อต่อการสร้างพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่เป็นงานก่ออิฐมากกว่า

ส่วนพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุหินอ่อนมักพบว่ามีขนาดย่อมกว่ากรณีแรก คงเนื่องจากข้อจำกัดด้านน้ำหนักที่เป็นอุปสรรคในการขนส่ง ดังตัวอย่าง **พระพุทธรูปประทับนั่งวัสดุหินอ่อนที่วัดงาเผ่ชอง อินเล รัฐฉาน** (ภาพที่ 202) และ**พระพุทธรูปไสยาสน์วัสดุหินอ่อนที่วัดงาเผ่ชอง อินเล รัฐฉาน** (ภาพที่ 203) ซึ่งทั้งสองตัวอย่างแสดงรูปแบบอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แต่มีข้อสังเกตว่าแม้พระพุทธรูปจะเป็นงานนำเข้ามายังท้องถิ่น แต่ผู้ถวายได้ประยุกต์การประดิษฐานโดยสร้างบุษบกทรงปราสาทอย่างศิลปะท้องถิ่นฉานที่มีขนาดสมดุลกับพระพุทธรูป(แสดงว่าเป็นการสร้างอย่างเจาะจง) กรณีข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าท้องถิ่นฉานให้ความสำคัญแก่พระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากส่วนกลางเป็นอย่างมาก

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าในท้องถิ่นรัฐฉานคงมีความนิยมและคุ้นเคยกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลตั้งแต่ระยะที่ราชสำนักมัณฑเลยังคงอยู่ ด้วยเหตุผลที่เมืองต่างๆ ในรัฐฉานการอยู่ใต้การกำกับจากราชสำนักมัณฑเล ดังที่มีการแต่งตั้งผู้ปกครองในตำแหน่งซอพวา[308] และมโยะซา[309] ให้ไปปกครองเมืองเหล่านั้น ทั้งในสมัยพระเจ้ามินดงยังมี “การกระชับอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ”

---

[307] การให้ความสำคัญกับพระพักตร์ที่เงาวาวนี้คงเกี่ยวข้องกับคติการจำลองพระมหามัยมุนีด้วยซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[308] ซอพวา เป็นการออกเสียงตามสำเนียงพม่า โดยเรียกทับศัพท์คำว่า “เจ้าฟ้า” ที่หมายถึงผู้ปกครองสูงสุดในเมืองนั้นๆ

[309] มโยะซา เป็นคำภาษาพม่า แปลว่า “กินเมือง” เป็นตำแหน่งของผู้ปกครองระดับรองจากเจ้าฟ้า

จากเหล่าผู้ปกครองในท้องถิ่นฉานทำให้พื้นที่ท้องถิ่นฉานกับส่วนกลางมีความเกี่ยวข้องใกล้ชิดกันมากขึ้น[310]

นอกจากบริบททางการเมืองและเศรษฐกิจระหว่างฉานกันราชธานีส่วนกลางแล้ว การผลิตพระพุทธรูปในมัณฑเลยังมีลักษณะเป็น “สินค้าวัฒนธรรม” ที่จัดส่งไปยังท้องถิ่นอื่น และยังมีกระบวนการผลิตที่เป็นระบบ โดยเฉพาะกรณีวัสดุหินอ่อนที่เป็น “วัสดุเฉพาะ” ซึ่งต้องได้รับสัมปทานและมีแหล่งที่มาวัสดุเพียงจากเหมืองซะจิ่นเตาง์เท่านั้น ดังสะท้อนในบันทึกของ Henrry Yule ชาวตะวันตกที่เดินทางมายังดินแดนพม่าในรัชสมัยพระเจ้ามินดงซึ่งระบุถึงการได้มาซึ่งวัสดุหินอ่อนนี้ว่า

> *“ไม่มีคนในชุมชนมาทำงานในเหมือง ตามความเข้าใจของพวกข้าพเจ้าคือคนงานเหล่านี้มาจากสะกายในช่วงหน้าแล้ง และจ่ายภาษีให้พระเจ้าแผ่นดินเพื่อให้ได้รับสิทธิในการเข้ามาทำงานและขนหินอ่อนออกไป หินอ่อนพบได้ตรงที่ลาดไหล่เขา กระบวนการตัดหินก็เพียงแค่ตัดหินอ่อนที่โผล่มาจากผิวดินให้แยกออกมาเป็นก้อนเรียบ... หินอ่อนส่วนใหญ่จะถูกส่งไปที่อมรปุระและสกาย[เป็นพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง-ผู้ศึกษา] สำหรับแกะเป็นประติมากรรม”*[311]

ต่อมาหลังจากที่ราชสำนักมัณฑเลล่มสลาย ยังพบได้ว่าศิลปะจากส่วนกลางยังคงมีบทบาทและความสำคัญในท้องถิ่นฉาน โดยนอกจากการสร้างงานโดยช่างในท้องถิ่น(ดังที่นำเสนอในหัวข้อก่อนหน้า) ก็ยังมีการนำเข้าพระพุทธรูปจากส่วนกลางโดยตรงอย่างแพร่หลายด้วย มูลเหตุสำคัญพระพุทธรูปที่ผลิตจากมัณฑเลยังคงเป็นที่นิยมอย่างสืบเนื่อง และ “กำลังซื้อ” ในท้องถิ่นคงสูงขึ้นจากความรุ่งเรืองในกิจการค้าไม้สักช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งพ่อค้าฉานมีความชำนาญในการทำการค้าและการเดินทางไปยังท้องถิ่นต่างๆ อีกทั้งอาจเป็น “คนกลาง” ในการจัดหาและขนส่งพระพุทธรูปจากส่วนกลางไปยังท้องถิ่นอื่นๆ ด้วย ดังจะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยท้องถิ่นอื่นๆ ต่อไป

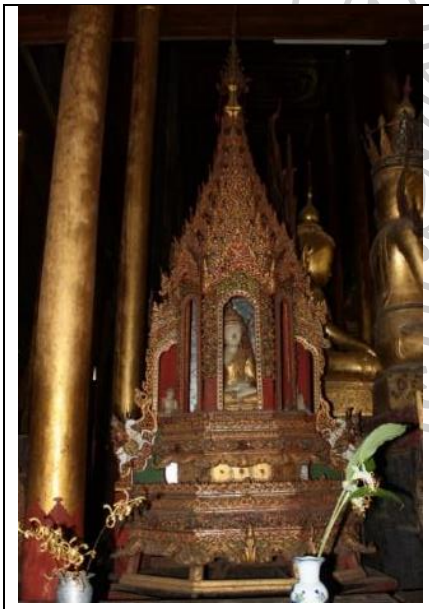
---

[310] กนกอร สว่างศรี, “รัฐฉานกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมภายใต้การปกครองของอังกฤษ ค.ศ.1886-1948” (การค้นคว้าอิสระปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 12-19.

[311] Henrry Yule, **A Narrative of the mission to the court of Ava in 1855** (London: Oxford University Press, 1968), 175-176.

ภาพที่ 200 พระพุทธรูปโลหะวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ซ้าย)

ภาพที่ 201 พระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ขวา)



ภาพที่ 202 พระพุทธรูปวัสดุหินอ่อนที่วัดงาเผ่ชอง อินเล รัฐฉาน และภาพขยาย

ภาพที่ 203 พระพุทธรูปไสยาสน์วัสดุหินอ่อนที่วัดงาเผ่ชอง อินเล รัฐฉาน และภาพขยาย

5.2.2 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง

5.2.2.1 ข้อมูลพื้นฐาน

จากที่ได้นำเสนอการศึกษาพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในละแวกเมาะละแหม่งร่วมกับเมืองหลักในส่วนกลาง คือ มัณฑเล และย่างกุ้งแล้ว ในส่วนนี้จะเป็นการศึกษาพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในละแวกเมาะละแหม่งที่แสดงลักษณะอย่างท้องถิ่น โดยครอบคลุมตัวอย่างจากเมืองเมาะละแหม่งและเมืองรอบนอก เช่น เมืองสะเทิม รัฐมอญ, เมืองพาอัน รัฐมอญ, เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ, หมู่บ้านกอนัต รัฐมอญ, เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง เป็นต้น (แผนที่ที่ 13)

แผนที่ที่ 13 พื้นที่ในละแวกเมาะละแหม่งที่เป็นพื้นที่ศึกษา, แก้ไขจาก Google Map

เพื่อทำความเข้าใจถึงบริบทในท้องถิ่นนี้ จำเป็นต้องพิจารณาถึงทำเลที่ตั้งและความสัมพันธ์กับพื้นที่โดยรอบ ซึ่งพบได้ว่าพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งนี้ ตั้งอยู่ใกล้กับเมืองสำคัญในอดีตที่มีความรุ่งเรืองในช่วงเวลาต่างกัน เป็นต้นว่าเมืองสะเทิม(สุธรรมวดี) ซึ่งเป็นเมืองสำคัญของอารยธรรมมอญโบราณ (พุทธศตวรรษที่ 12-16), เมืองสุโขทัย ซึ่งเป็นเมืองสำคัญในพื้นที่ภาคกลางของไทย (พุทธศตวรรษที่ 19-20) และเมืองหงสาวดี ซึ่งเป็นราชธานีสำคัญของมอญโดยเฉพาะในสมัยราชวงศ์หงสาวดี (พุทธศตวรรษที่ 19-21) (แผนที่ที่ 14)

นอกจากความใกล้ชิดทางทำเลที่ตั้งแล้ว ยังปรากฏร่องรอยศิลปกรรมเป็นหลักฐานยืนยันถึงความข้องเกี่ยวกันระหว่างอารยธรรมข้างต้นกับพื้นที่ละแวกนี้[312] และยังเป็นพื้นฐานแก่ศิลปกรรมประเภทพระพุทธรูปในท้องถิ่นแม้กระทั่งในระยะพุทธศตวรรษที่ 25 ที่ศิลปะแบบมัณฑเลเข้ามามีบทบาท จนเกิดลักษณะที่เป็นอัตลักษณ์ในพื้นที่นี้

แผนที่ที่ 14 เมาะละแหม่งและเมืองสำคัญในอดีตที่ใกล้ชิดกันทางภูมิศาสตร์และศิลปวัฒนธรรม, แก้ไขจาก Google Map

5.2.2.2 สังเขปลักษณะพระพุทธรูปท้องถิ่นในละแวกเมาะละแหม่ง

พระพุทธรูปในท้องถิ่นละแวกเมาะละแหม่งเกี่ยวข้องกับศิลปกรรมที่สำคัญที่ขอกล่าวถึงในที่นี้ คือ ศิลปะมอญโบราณ (พุทธศตวรรษที่ 12-16), ศิลปะสุโขทัย (พุทธศตวรรษที่ 19-20), ศิลปะอยุธยาตอนต้น (ปลายพุทธศตวรรษที่ 19-21) และศิลปะมอญราชวงศ์หงสาวดี (พุทธศตวรรษที่ 19-21) ศิลปะข้างต้นล้วนมีบทบาทอยู่ในช่วงเวลาที่ต่างยุคสมัยกัน แต่พอจะประมวล

[312] ดังจะแสดงตัวอย่างประกอบในประเด็นที่เกี่ยวข้อง

ลักษณะสำคัญที่เป็นลักษณะร่วมกันได้[313] คือ การมีรัศมีบนพระเศียร, การมีจีวรเรียบแนบพระวรกาย และการประทับขัดสมาธิราบ ซึ่งล้วนเป็นลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะมัณฑเล และคงมีบทบาทต่อพระพุทธรูปในท้องถิ่นนี้ที่สร้างขึ้นในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ด้วย

5.2.2.3 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

การศึกษารูปแบบศิลปกรรมในส่วนนี้ ใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปจากโบราณสถานและศาสนสถานของเมืองต่างๆ ในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง ซึ่งตัวอย่างพระพุทธรูปในส่วนนี้บ้างไม่ปรากฏจารึกปีสร้างหรือบันทึกเอกสารที่ให้ข้อมูลประวัติการสร้างหรือการบูรณะ แต่รูปแบบศิลปกรรมที่แสดงอิทธิพลศิลปะมัณฑเลย่อมชี้ให้ทราบได้ว่าสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 และควรอยู่ในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เพราะปรากฏลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะมัณฑเล และบางลักษณะยังสัมพันธ์กับศิลปะเดิมในท้องถิ่น ดังจะได้นำเสนอในรายละเอียดต่อไป

ส่วนเหตุที่จำเป็นต้องศึกษาตัวอย่างครอบคลุมถึงพื้นที่อื่นในละแวกเป็นเพราะลำพังตัวเมืองเมาะละแหม่งซึ่งเป็นเมืองที่เจริญที่สุดในพื้นที่[314] นั้น มีการทำนุบำรุงทางศาสนาอย่างสืบเนื่องจนพบได้ว่าพระพุทธรูปในเมืองมักได้รับการบูรณะในช่วงเวลาไล่เลี่ยกัน เพราะมีรูปแบบคล้ายกัน โดยเฉพาะกรณีงานปูนปั้นที่มักพบการทาสีใหม่ในลักษณะเดียวกัน คือทาสีพระวรกายสีขาวเคลือบเงา และทาสีทองหรือสีเหลืองในส่วนกรอบพระพักตร์และจีวร[315] ดังนั้นการเลือกใช้ตัวอย่างในการศึกษาจึงต้องใช้ตัวอย่างในละแวกใกล้เคียงที่ผ่านการบูรณะน้อยกว่าและยังคงลักษณะเดิมอย่างศิลปะในพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นตัวอย่างร่วมในการศึกษาลักษณะงานช่างในท้องถิ่นด้วย

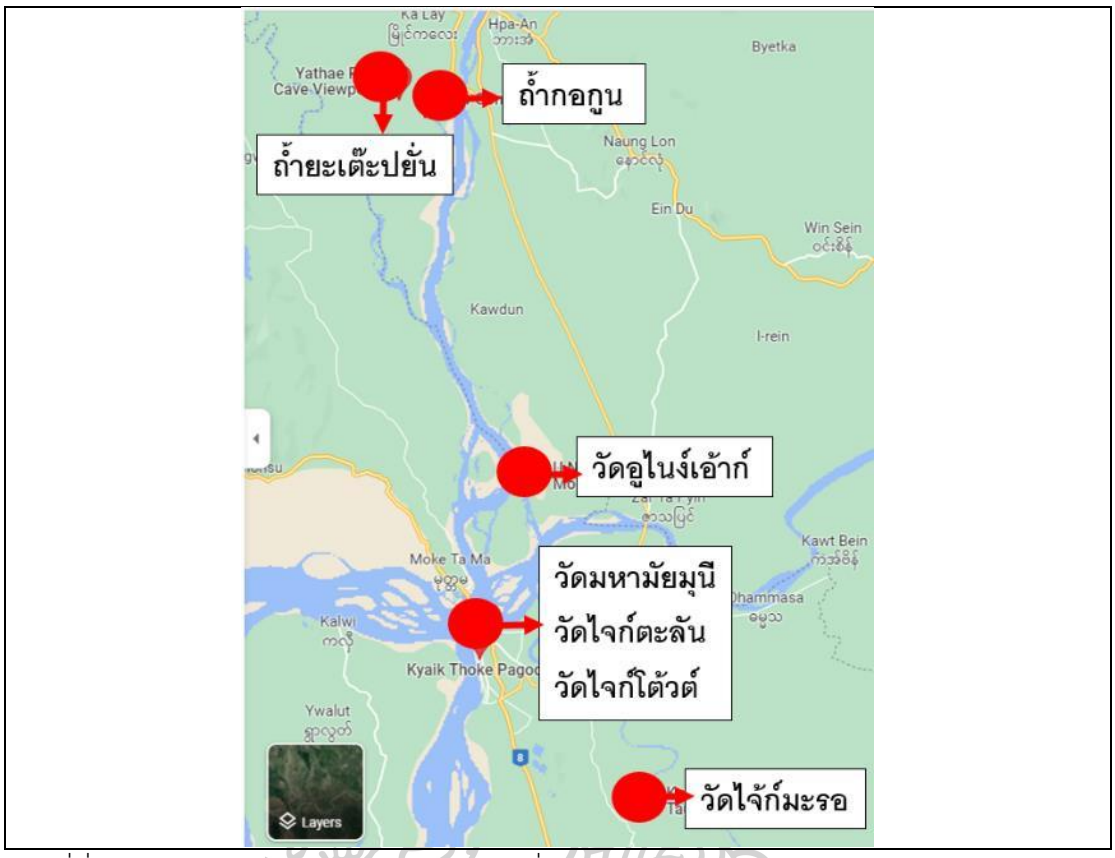
พระพุทธรูปที่เป็นตัวอย่างสำคัญในส่วนนี้ ได้แก่ ตัวอย่างที่พบที่วัดไจ้ก์มะรอ (Kyaikmaraw) เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ, วัดมัณฑเลเจาง์ส่าติ่นไต้ก์ (วัดย่อยในกลุ่มวัดละแวกวัดไจก์ตะลัน) เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ, วัดไจก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง, วัดไจก์ตะลัน เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ, วัดชเวพไยง์พยูเซดีด่อมยัตจี (Shwe Byine Phyu Zedi Taw Myat Gyi) เมืองเมาะละแหม่ง, ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง (ภาพที่ 204-213) และโปรดดูแผนที่ที่ 15

---

[313] เพื่อมิให้เกิดความซ้ำซ้อนในการแสดงภาพตัวอย่างศิลปกรรม ผู้วิจัยขอแสดงตัวอย่างพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องในประเด็นที่อ้างถึงเพื่อเปรียบเทียบกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่นี้

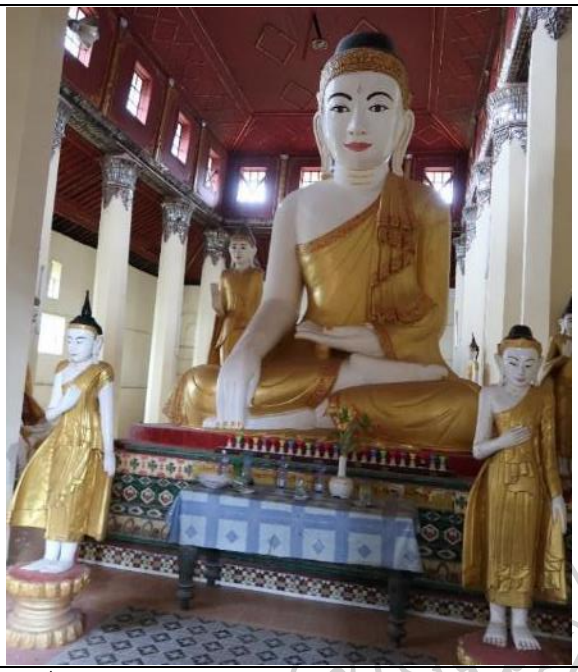
[314] ในปัจจุบันเป็นเมืองหลวงของรัฐมอญ

[315] กรณีข้างต้นแม้เป็นการบูรณะในช่วงพุทธศตวรรษที่ 26 แต่ไม่เป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบเดิมที่เป็นงานในพุทธศตวรรษที่ 25 จึงสมควรใช้เป็นตัวอย่างในส่วนนี้ได้



แผนที่ที่ 15 ตำแหน่งวัดในละแวกเมาะละแหม่งที่ใช้ศึกษา, แก้ไขจาก Google Map

ภาพที่ 204 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) วัดไจ้ก์มะรอ (Kyaikmaraw) เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ



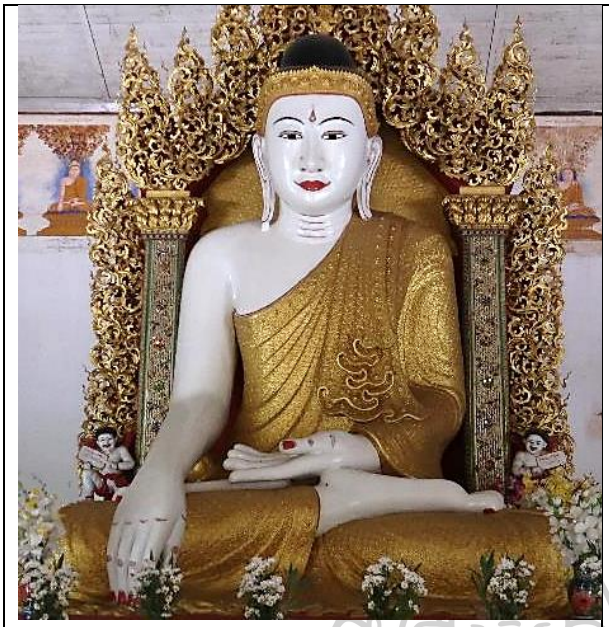
ภาพที่ 205 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ วัดมัณฑเลเจาง์ส่าติ่นไต้ก์ เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ (ซ้าย)

ภาพที่ 206 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ วัดไจก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)

ภาพที่ 207 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ(องค์ขวา) วัดไจก์ตะลัน เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ พบร่วมกับพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นที่ประทับขัดสมาธิราบเช่นกัน (องค์ซ้าย)

ภาพที่ 208 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับขัดสมาธิราบ(องค์ซ้ายและขวา) วัดชเวพไยง์พยูเซดีด่อมยัตจี (Shwe Byine Phyu Zedi Taw Myat Gyi) เมืองเมาะละแหม่ง

ภาพที่ 209 พระพุทธรูปประธานวัดไจ้ก์มะรอ (Kyaikmaraw) เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ



ภาพที่ 210 พระพุทธรูปทรงจีวรลายเกล็ด ที่วัดอลันตะหย่า เมืองสะเทิม รัฐมอญ ระบุปี จ.ศ. 1298 ตรงกับ พ.ศ. 2479 น่าจะหมายถึงปีสร้าง (ซ้าย)

ภาพที่ 211 พระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด วัดไจ้ก์ตะลัน เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ

ภาพที่ 212 พระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด วัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ

ภาพที่ 213 พระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด ที่ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง

5.2.2.4 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม

เนื่องจากประเด็นศึกษาหลักในส่วนนี้คือพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่น การตรวจสอบตัวอย่างจึงใช้พระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลเป็นจุดตั้งต้นในการตรวจสอบ แล้ววิเคราะห์ว่าลักษณะที่พบแตกต่างจากแบบแผนในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อย่างไร และสัมพันธ์กับพื้นฐานศิลปะเดิมในพื้นที่หรือไม่

อนึ่ง แม้ว่าพระพุทธรูปในละแวกนี้ที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จะพบทั้งที่ไม่แตกต่าง และแตกต่างจากแบบแผนมัณฑเล แต่เพื่อทราบลักษณะสำคัญที่ปรากฏในท้องถิ่น การตรวจสอบจึงมุ่งไปที่พระพุทธรูปที่มีลักษณะแตกต่างจากแบบแผนมัณฑเล โดยจำแนกได้เป็น 2 กลุ่ม ดังนี้ 1) พระพุทธรูปที่มีลักษณะต่างจากศิลปะมัณฑเล โดยสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น และ 2) พระพุทธรูปที่มีลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะมัณฑเล โดยไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะท้องถิ่น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังนำเสนอตัวอย่างพระพุทธรูปกลุ่มที่ไม่แตกต่างจากที่พบในพื้นที่ส่วนกลางเพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลที่แพร่หลายในพื้นที่ คือ 3) พระพุทธรูปที่ไม่แตกต่างจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลาง

1) พระพุทธรูปที่มีลักษณะต่างจากศิลปะมัณฑเล โดยสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น

พระพุทธรูปในกลุ่มนี้แม้จะมีรูปแบบหลักอย่างศิลปะมัณฑเล แต่กลับมีลักษณะบางประการสัมพันธ์กับศิลปะที่ปรากฏอยู่ก่อนในท้องถิ่น ทำให้เกิดลักษณะเฉพาะในพื้นที่ ดังจะนำเสนอเป็นรายประเด็นดังนี้

1.1) พระพุทธรูปประทับนั่ง

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นการประทับขัดสมาธิราบ (พื้นฐานจากศิลปะมอญ และไทย)

ในศิลปะส่วนกลางของพม่าที่ได้นำเสนอไว้ในบทก่อนหน้า ทั้งพุกาม อังวะ คองบอง และมัณฑเล ล้วนมีแบบแผนในการประทับขัดสมาธิเพชร ทว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งนี้ พบว่ามีการใช้ท่าประทับขัดสมาธิราบอยู่หลายตัวอย่าง (ภาพที่ 205-208) ซึ่งการพบความแพร่หลายของลักษณะดังกล่าว(แม้ว่าจะพบไม่มากเท่ากลุ่มที่ประทับขัดสมาธิเพชร)แสดงให้เห็นว่าเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งในพื้นที่นี้ที่มีความแตกต่างไปจากแบบแผนหลัก และอาจใช้เป็นเกณฑ์ในการเทียบเคียงกับตัวอย่างที่พบในพื้นที่อื่นได้ ทั้งนี้การประทับขัดสมาธิราบที่พบคงมีพื้นฐานจากศิลปะเดิมในท้องถิ่น ดังจะได้นำเสนอในหัวข้อนี้

เมื่อพิจารณาถึงศิลปะดั้งเดิมในพื้นที่ที่อาจเป็นพื้นฐานในการ “ประทับขัดสมาธิราบ” ให้พระพุทธรูปกลุ่มนี้ พบว่าศิลปะมอญคุ้นเคยกับท่าประทับดังกล่าวตั้งแต่ศิลปะมอญโบราณ[316] (พุทธศตวรรษที่ 12-16) ดังตัวอย่างพระพุทธรูปที่โบราณสถานชเวซายัน เมืองสะเทิม ที่อยู่ในสภาพเสียหายแต่ยังคงปรากฏพระชงฆ์ขัดสมาธิราบอย่างชัดเจน (ภาพที่ 214) หรือตัวอย่างประเภทพระพิมพ์ที่ยังปรากฏรายละเอียดสมบูรณ์ (ภาพที่ 215) และสืบเนื่องถึงศิลปะมอญระยะต่อๆ มา เช่น สมัยราชวงศ์หงสาวดี (พุทธศตวรรษที่ 19-21) (ภาพที่ 216) นอกจากนี้ยังพบศิลปกรรมในท้องถิ่นซึ่งสัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะจากไทย คือศิลปะสุโขทัย (พุทธศตวรรษที่ 19-20) และอาจคาบเกี่ยวถึงศิลปะอยุธยาตอนต้นแบบที่เรียกว่าอู่ทองรุ่นที่ 3 (ปลายพุทธศตวรรษที่ 19-21)[317] ดังประติมากรรมพระพิมพ์ประดับผนังถ้ำกอกูนและยะเต๊ะปยั่น เมืองพาอาน รัฐกะเหรี่ยง (ภาพที่ 217) ซึ่งเป็นถ้ำที่ได้รับการดูแลรักษาและสร้างพระพุทธรูปเพิ่มเติมอยู่เสมอจนสามารถพบพระพุทธรูปศิลปะ

---

[316] ร่วมสมัยกับปยู และทวารวดี

[317] รูปแบบที่แสดงอิทธิพลศิลปะไทยในพระพุทธรูปกลุ่มนี้ได้แก่ การมีพระพักตร์รูปไข่ รัศมีเปลวพระวรกายเพรียวสะโอดสะอง ห่มจีวรแบบห่มเฉียง จีวรเรียบไม่มีริ้ว สังฆาฏิยาวจรดพระนาภี แสดงปางมารวิชัยแต่ขัดสมาธิราบ อาจกำหนดอายุพระพุทธรูปในถ้ำดังกล่าวไว้ในพุทธศตวรรษที่ 20-21 เพราะคลี่คลายบางรายละเอียดโดยผมผสานกับศิลปะพม่าเช่นใช้ฝักเพกาประดับซุ้มที่แปลงซุ้มพระพุทธรูป โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **จากเมืองตากสู่สะเทิม: ความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมไทย พม่า มอญ กะเหรี่ยง ตามเส้นทางสู่ปากน้ำสาละวิน** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2564), 158.

หลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในถ้ำทั้งสองแห่งนี้ได้หลายตัวอย่างด้วยเช่นกัน และจากการที่มีการสร้างพระพุทธรูปเพิ่มเติมอยู่เสมอคงทำให้การรับรู้ถึงแบบแผนการประทับขัดสมาธิราบไม่ขาดช่วง และปรากฏตัวอย่างที่พยายามบูรณะตามอย่างของเก่าในพุทธศตวรรษที่ 19-20 ด้วย (ภาพที่ 218)

ด้วยเหตุนี้ การพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่ประทับขัดสมาธิราบในพื้นที่นี้ จึงย่อมเกิดจากพื้นฐานศิลปะเดิมในท้องถิ่นที่สืบเนื่องมาหลายยุคสมัย ทั้งศิลปะมอญโบราณ, ศิลปะมอญหงสาวดี รวมถึงอิทธิพลศิลปะสุโขทัยและอยุธยาจากไทย

ภาพที่ 214 พระพุทธรูปที่โบราณสถานชเวซายัน เมืองสะเทิม (ซ้าย)
ภาพที่ 215 พระพิมพ์ศิลปะมอญโบราณจากหมู่บ้าน Kaw Htin รัฐมอญ (ขวา)
ที่มาภาพ Elizabeth H.Moore, **Early Landscapes of Myanmar**, 199.

ภาพที่ 216พระพุทธรูปศิลปะมอญ พุทธศตวรรษที่ 20-21 พบที่หงสาวดี ปัจจุบันเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์สถานฯ เมืองย่างกุ้ง

ภาพที่ 217 ตัวอย่างพระพุทธรูป ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง

ภาพที่ 218 ตัวอย่างพระพุทธรูปประทับขัดสมาธิราบ ถ้ำยะเต๊ะปยั่น เมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยง

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นการประทับห้อยพระบาท (พื้นฐานจากศิลปะมอญโบราณ)

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่นี้ที่พบการประทับในท่าห้อยพระบาทหรือประลัมพปาทาสนะ มีตัวอย่างสำคัญคือ พระพุทธรูปประธานวัดไจ้ก์มะรอ (Kyaikmaraw) เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ (ภาพที่ 209) ตั้งอยู่ห่างจากตัวเมืองเมาะละแหม่งไปทางตะวันออกเฉียงใต้ราว 4 กิโลเมตร พระพุทธรูปองค์นี้เป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่ ประวัติที่เล่าสืบกัน

อ้างถึงพระนางชินสอบูว่าเป็นผู้สร้างขึ้น[318] สภาพพระพุทธรูปในปัจจุบันได้รับการบูรณะในสมัยหลังมัณฑเล[319] ทั้งได้รับการทาสีทับพื้นผิววัสดุที่คงเป็นงานก่ออิฐหรืออาจมีบางส่วนเป็นหินแกะสลัก ลักษณะทางศิลปกรรมโดยรวมเป็นไปตามอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แทบทุกประการ ทั้งอุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ พระเนตรเปิดเพ่งตรง แต่ลักษณะที่พิเศษคือการประทับห้อยพระบาท วางพระหัตถ์บนพระแท่น พระพุทธรูปองค์นี้ให้อิทธิพลด้านรูปแบบแก่การสร้างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นด้วย เช่น พระพุทธรูปประธานในวิหารเซงซแว(Sinswe)[320] วัดกอนัต หมู่บ้านกอนัต รัฐมอญ (ภาพที่ 219) และพระพุทธรูปในซุ้มเหนือประตูวัดเต่าง์ป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต (ภาพที่ 220) อย่างไรก็ตาม พนักของพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอ พบว่าก่อซ้อนกันหลายชั้น (ภาพที่ 221) แสดงว่าเป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่มีความสำคัญมายาวนานและได้รับการบูรณะมาหลายครั้ง และจากลักษณะบัลลังก์ที่อยู่สูงสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นโดย “ประทับห้อยพระบาทมาแต่เดิม” ดังนั้นในส่วนนี้จะตรวจสอบถึงศิลปะท้องถิ่นในพม่าที่แสดงลักษณะดังกล่าว

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

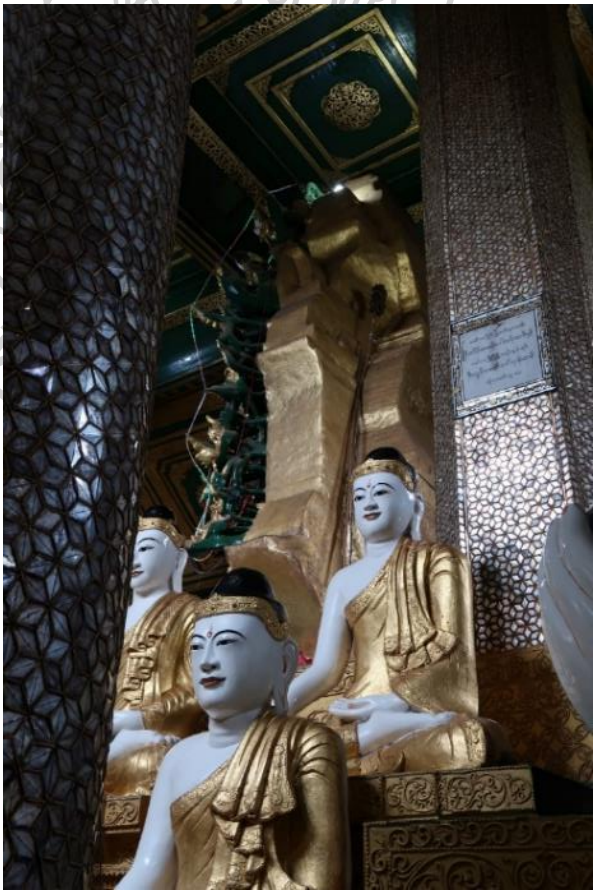
[318] ดังที่กล่าวไว้ในแล้วในหัวข้อที่ว่าด้วยตัวอย่างที่สำคัญ

[319] นอกจากทราบได้จากการวิเคราะห์รูปแบบแล้ว ยังพบจารึกประวัติการบูรณะวิหารทระบุถึงผู้ร่วมบูรณะในส่วนต่างๆ เช่น เสาวิหาร, พระพุทธรูปบริวาร ฯลฯ มักระบุปีบูรณะในปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ดังนั้นพระพุทธรูปประธานย่อมได้รับการบูรณะในคราวเดียวกับการบูรณะในส่วนอื่นๆ

[320] วิหารนี้สร้างโดยคหบดีชื่ออูทุนจ่อ เป็นส่วนหนึ่งของวัดกอนัตที่อูนาเอาก์ คหบดีพ่อค้าไม้ชาวมอญเริ่มสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งกิจการค้าไม้สักเฟื่องฟู U Kalyana, **U Nar Auk: A Short Biography**, trans. M.Soe Myint, Second print, (Yangon: Mi Khaing Khaing Win, 2016), 37-38.

ภาพที่ 219 พระพุทธรูปประธานในวิหารเซงซแว วัดกอนัต หมู่บ้านกอนัต รัฐมอญ (ซ้าย)

ภาพที่ 220 พระพุทธรูปในซุ้มเหนือประตูวัดเต่างป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต (ขวา)



ภาพที่ 221 พนักด้านข้างของพระพุทธรูปประธานวัดไจ้ก์มะรอ เห็นได้ว่ามีบูรณะหลายครั้ง

การที่ท่าประทับห้อยพระบาทไม่พบความนิยมในศิลปะส่วนกลางของพม่าตั้งแต่พุกาม แม้จะพบตัวอย่างบ้างในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ส่วนกลาง เช่น วัดบากะหย่า (Bagaya) เมืองอังวะ (ภาพที่ 222) แต่พบพระพุทธรูปลักษณะนี้น้อยมากจนไม่น่าจะให้อิทธิพลแก่ท้องถิ่นอื่น ด้วยเหตุนี้จึงควรตั้งสมมุติฐานถึงศิลปะท้องถิ่นที่มีอายุเก่าไปกว่านั้น ซึ่งพบได้ว่ามีปรากฏในศิลปะมอญโบราณ(พุทธศตวรรษที่ 11-15) (ภาพที่ 223) ที่มีศูนย์กลางอยู่ที่เมืองสะเทิมซึ่งไม่ไกลจากเมืองไจ้ก์มะรอนัก จึงเป็นไปได้ว่าแต่เดิมพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอจะเป็นศิลปะมอญโบราณ และได้รับการบูรณะเรื่อยมากระทั่งมีรูปแบบเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในที่สุด ทั้งนี้ท่าประทับดังกล่าวเป็นลักษณะร่วมที่พบในศิลปะอื่นที่ร่วมสมัยกัน เช่น ศิลปะปยูในพม่า (พุทธศตวรรษที่ 11-17) (ภาพที่ 224) และศิลปะทวารวดีในไทย (พุทธศตวรรษที่ 12-18) (ภาพที่ 225) ด้วย[321] แต่เมื่อพิจารณาจากพื้นที่แล้วควรมีความเกี่ยวข้องกับศิลปะมอญโบราณมากกว่าศิลปะอื่นที่กล่าวมา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[321] ส่วนการที่พระหัตถ์ทั้งสองข้างของพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอวางแตะพระอาสน์ ต่างจากลักษณะพระพุทธรูปทั้งมอญโบราณ ปยู และทวารดีที่นิยมใช้พระหัตถ์แสดงมุทรา ย่อมเป็นผลจากการบูรณะสมัยหลังซึ่งพระหัตถ์เดิมคงเสียหายจนช่างไม่ทราบรูปแบบเดิม

ภาพที่ 222 พระพุทธรูปประทับห้อยพระบาท วัดบากะหย่า อังวะ

ที่มาภาพ ณรัณฐ์ อัครนิธิพระกุล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 223 พระพิมพ์พบที่เมืองวินกะ (Winka) รัฐมอญ แสดงท่าประทับห้อยพระบาท (ซ้าย)
ที่มาภาพ Elizabeth H.Moore, **Early Landscapes of Myanmar**, 198.
ภาพที่ 224 พระพุทธรูปโลหะ ประทับห้อยพระบาท ศิลปะปยู ขุดพบที่เมืองเบตาโน (กลาง)
ที่มาภาพ Elizabeth H.Moore, **Early Landscapes of Myanmar**, 164.
ภาพที่ 225 พระพุทธรูปศิลา ประทับห้อยพระบาท ศิลปะทวารวดี ประดิษฐานที่วัดพระปฐมเจดีย์ จ.นครปฐม (ขวา)

อนึ่ง นอกจากลักษณะท่าประทับทั้งสองประการที่นำเสนอมาซึ่งถือเป็นลักษณะพิเศษในพื้นที่โดยเกี่ยวข้องกับพื้นฐานศิลปะเดิมในท้องถิ่นแล้ว พระพุทธรูปประทับนั่งที่พบโดยทั่วไปยังคงแสดงท่าประทับหลักคือมารวิชัยและค่อนข้างใกล้เคียงแบบแผนในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ส่วนกลาง กล่าวคือ มีความเคร่งครัดในการทำนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายแยกจากนิ้วอื่น และมีส่วนชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาท[322] อีกทั้งไม่พบความแพร่หลายในการทำรัศมีเหนือพระเศียร[323]

[322] จากกรณีพื้นที่รัฐฉานที่นำเสนอไว้ก่อนหน้าพบว่าหลายตัวอย่างไม่เคร่งครัดในการแสดงรายละเอียดดังกล่าว

[323] แตกต่างกับกรณีพื้นที่รัฐฉานที่พบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่มีรัศมี ควบคู่ไปกับแบบไม่มีรัศมี

1.2) พระพุทธรูปอิริยาบถอื่น

พระพุทธรูปประทับยืน

พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการศึกษาใน 2 ประเด็นหลักที่มีความแตกต่างจากแบบแผนหลัก คือ ลักษณะท่าประทับ และ ลักษณะจีวร ดังนี้

ประเด็นลักษณะท่าประทับ

จากการสำรวจพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง พบได้ว่า “แบบแผนการถือผลสมอ” ของศิลปะมัณฑเล **ไม่แพร่หลายในพื้นที่** โดยแบบแผนที่พบความแพร่หลายคือ **ประทับยืนแบบที่ 1: ทอดพระหัตถ์ลงทั้งสองข้าง, ประทับยืนแบบที่ 2: ยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายทอดลงจับชายจีวร และประทับยืนแบบที่ 3: ยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ**[324] ดังรายละเอียดต่อไปนี้

ประทับยืนแบบที่ 1: ทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้าง โดยมากพบในลักษณะจับชายจีวรทั้งสองข้างจนสมมาตรซ้ายขวา (ภาพที่ 226-227) การตรวจสอบจากรูปแบบศิลปะยังไม่อาจอธิบายได้ชัดเจนว่าเกิดจากช่างท้องถิ่นไม่แม่นยำในแบบแผนศิลปะมัณฑเลจนละเลยส่วนผลสมอโดย “ไม่ตั้งใจ” หรือไม่ เพราะอาจเป็นความตั้งใจของช่างในการแสดงการจับชายจีวรซึ่งสอดคล้องกับการปรากฏชื่อเรียกมุทรานี้ว่า “จีวรหัตถมุทรา”[325] แต่เมื่อพิจารณาร่วมกับตัวอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในพื้นที่อื่นกลับพบว่ามีปรากฏในพื้นที่อื่นๆ ด้วยโดยเฉพาะพื้นที่รัฐฉานดังที่นำเสนอไว้แล้ว[326] ซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในละแวกท้องถิ่น

---

[324] มีงานศึกษาของนักวิชาการก่อนหน้าที่จำแนกพระพุทธรูปประเภทนี้ไว้ใกล้เคียงกับงานศึกษานี้ ดังเช่น โชติมา จตุรวงค์ จำแนกพระพุทธรูปประทับยืนที่ได้รับอิทธิพลรูปแบบศิลปะมัณฑเลในพื้นที่นี้เป็น 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มที่ 1-ทอดพระหัตถ์ทั้งสองโดยหงายพระหัตถ์ขวาออกเล็กน้อยในท่าประทานพรหรือวรทมุทรา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวร หรือพระหัตถ์ทั้งสองข้างจับชายจีวร กลุ่มที่ 2- ยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายทอดลงจับชายจีวร กลุ่มที่ 3- ยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ หรือที่ในพม่าเรียกปาง “มหากรุณา” โปรดดู โชติมา จตุรวงค์, 254. ส่วนในงานศึกษานี้ ผู้วิจัยพบตัวอย่างพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่แสดงมุทราท้องถิ่น สามารถจำแนกได้คล้ายกับงานศึกษาข้างต้น โดยมีข้อแตกต่างและมีข้อสังเกตเพิ่มเติมดังที่นำเสนอไว้ในส่วนนี้

[325] ชื่อมุทราข้างต้นไม่ทราบชัดว่าเกิดขึ้นในระยะใดจึงเป็นประเด็นที่โต้แย้งได้เมื่อมีข้อมูลเพิ่มเติม

[326] โปรดดูหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นรัฐฉาน

เมาะละแหม่งได้รับอิทธิพลทางศิลปะจากท้องถิ่นฉานด้วย[327] ในประเด็นนี้ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี มีข้อวิเคราะห์เพิ่มเติมว่า อิทธิพลศิลปะฉานคงแพร่สู่ละแวกเมาะละแหม่งโดยมีแม่น้ำสาละวินเป็นช่องทางที่สำคัญที่เชื่อมต่อทั้งสองพื้นที่[328]

ท่าประทับแบบ**ทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้าง** แพร่หลายในพื้นที่จนกล่าวได้ว่าเป็นรูปแบบหลักรูปแบบหนึ่ง จนการถือผลสมอแบบมัณฑเลหรือ“มัณฑเลแท้” กลายเป็นรูปแบบที่พบได้ยาก

ภาพที่ 226 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์โต้วต์ เมาะละแหม่ง (ซ้าย)

ภาพที่ 227 พระพุทธรูปวัดไจก์ตะลัน เมาะละแหม่ง (ขวา)

นอกจากการทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างลงจับชายจีวรแล้ว ยังมีพระพุทธรูปในท้องถิ่นที่คล้ายกับแบบอย่างข้างต้นเป็นอย่างมากแต่มีข้อแตกต่าง คือ พระหัตถ์ขวาไม่จับชายจีวรและไม่ถือผลสมออย่างมัณฑเลด้วย โดยเบนพระหัตถ์ขวาออกเล็กน้อยจนเห็นฝ่าพระหัตถ์ พระดรรชนี(นิ้วชี้) เหยียดออกเด่นกว่านิ้วอื่นๆ พระพุทธรูปดังกล่าว คือ พระพุทธรูปประทับยืนที่วัดกอนัต หมู่บ้านกอนัต

---

[327] ประเด็นอิทธิพลจากท้องถิ่นฉานที่ข้ามถิ่นสู่พื้นที่อื่นๆ นี้สามารถพบในหลายพื้นที่ ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง

[328] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัย เมื่อ 8 พฤศจิกายน 2564.

รัฐมอญ[329] (ภาพที่ 228) พระพุทธรูปดังกล่าวเป็นพระพุทธรูปสำคัญในพื้นที่เพราะเป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่และสร้างอย่างประณีต ถึงกระนั้นการพิจารณารูปแบบทางศิลปะของตัวอย่างที่ “ผิดไปจากรูปแบบโดยทั่วไป” นี้ จำเป็นต้องอาศัยการตรวจสอบในเชิงประติมานวิทยา ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอนำเสนอรายละเอียดของพระพุทธรูปประทับยืนที่วัดกอนัต ในหัวข้อที่ว่าด้วยประเด็นเชิงประมานวิทยา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[329] วัดกอนัต มีสิ่งปลูกสร้างขนาดใหญ่หลายหลัง สร้างโดยกลุ่มคหบดีที่ทำธุรกิจค้าไม้ วัดนี้มีวิหารทรงปราสาทหลังใหญ่หลังหนึ่งชื่อวิหารพระพุทธเจ้าทีปังกร สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2435 โดยคหบดีพ่อค้าไม้ชาวมอญ ชื่ออูนาเอาก์ พระพุทธรูปประธานเป็นพระพุทธรูปยืนอย่างศิลปะมัณฑเลแต่ไม่ถือผลสมอ โดยเป็นพระพุทธรูปไม้สักคู่กันสององค์ มีความสูงถึง 15 ฟุตและอีกองค์หนึ่งสูง 14 ฟุต หมายถึงพระพุทธเจ้าทีปังกรและพระพุทธเจ้าศากยมุนี U Kalyana, **U Nar Auk: A Short Biography**, 26-38.

ภาพที่ 228 พระพุทธเจ้าทีปังกรและพระพุทธเจ้าโคตมะ วัดกอนัต พระหัตถ์ไม่ถือผลสมอต่างจากศิลปะมัณฑเล

ประทับยืนแบบที่ 2: ยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายทอดลงจับชายจีวร

การสำรวจพบว่าพระพุทธรูปประทับยืนลักษณะนี้ (ภาพที่ 229-230) หากพิจารณาเฉพาะรูปแบบศิลปกรรมโดยเคร่งครัดอาจตีความได้ว่าพระพุทธรูปที่ประทับลักษณะนี้หมายถึงพระพุทธเจ้าทีปังกร ทว่าพระพุทธรูปลักษณะดังกล่าวบางตัวอย่างในพื้นที่แสดงให้เห็นว่าอาจสื่อความหมายเพียงมุทราๆ หนึ่งโดยไม่เจาะจงถึงพระพุทธเจ้าทีปังกรเป็นพิเศษ เพราะพบการประดิษฐานร่วมกันหลายองค์อย่างพระอดีตพุทธ (ภาพที่ 230)

พระพุทธรูปลักษณะนี้พบความแพร่หลายในพื้นที่อื่นดังเช่นรัฐฉานด้วยดังที่นำเสนอไว้แล้ว จึงอาจมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งทั้งในเชิงรูปแบบและ

ความหมาย (ในประเด็นด้านความหมายนั้น จะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง)

ภาพที่ 229 พระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะมัณฑเลในวัดมโยะมะเจาง์จี เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง บางองค์แสดงอภัยมุทรา(ในเครื่องหมายวงกลม)

ภาพที่ 230 พระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะมัณฑเลในวัดไจก์โต้วต์

นอกจากนี้ จากการสำรวจตัวอย่างพระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะท้องถิ่นละแวกเมาะละแหม่งยังพบว่ามีความแพร่หลายของท่าประทับที่คล้ายกัน คือประทับยืน **ยกพระหัตถ์ซ้ายแสดงอภัยมุทรา และทอดพระหัตถ์ขวาลงข้างพระวรกาย** พบได้มากในประติมากรรมพระพิมพ์ประดับผนังถ้ำที่ถ้ำกอกูน และถ้ำยะเต๊ะปยั่น เมืองพาอัน (ภาพที่ 231) ประติมากรรมดังกล่าวแสดง

ลักษณะที่คล้ายคลึงกับ “พระพุทธรูปลีลา” ศิลปะสุโขทัย[330] จึงควรกำหนดอายุได้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-20[331] อย่างไรก็ตาม รูปแบบ “**ยกพระหัตถ์ซ้ายแสดงอภัยมุทรา และทอดพระหัตถ์ขวาลงข้างพระวรกาย**” นี้ขาดช่วงความสืบเนื่องลง และไม่ใช่รูปแบบที่พบความแพร่หลายในพระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลในพื้นที่นี้

[330] แม้มีข้อแตกต่างคือไม่แสดงการย่างพระบาทอย่างพระพุทธรูปลีลาของสุโขทัย ถึงกระนั้นก็ปรากฏลักษณะหลายประการที่สอดคล้องกัน เช่น การมีรัศมีเปลวเพลิง, ประทับขัดสมาธิราบ, ซุ้มที่ประดิษฐานมีกรอบซุ้มอย่างหน้านาง เป็นต้น

[331] ในถ้ำกอกูน ยังมีประติมากรรมหินทราย 2 ชิ้น แสดงภาพพระพุทธเจ้าขนาบด้วยพระอินทร์และพระพรหม สื่อถึงพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ โดยแสดงลักษณะสำคัญคือ งอพระชานุข้างหนึ่ง และวางพระบาทเยื้องกันอย่างกำลัง “ก้าวเดิน” ประติมากรรมชิ้นหนึ่งกำหนดอายุจากจารึกอักษรมอญโบราณที่พบร่วมกันได้ในพุทธศตวรรษที่ 16-17 ส่วนอีกชิ้นหนึ่งกำหนดอายุได้เก่ากว่านั้นเล็กน้อยเพราะยังไม่แสดงเครื่องทรงอิทธิพลขอมเด่นชัดเท่าชิ้นแรก ประติมากรรมข้างต้นเป็นหลักฐานศิลปกรรมที่ทำให้นักวิชาการบางท่านสันนิษฐานว่าส่งอิทธิพลทางศิลปะแก่ “พระพุทธรูปลีลา” ศิลปะสุโขทัย ก่อนที่รูปแบบดังกล่าวจะย้อนกลับมาแพร่หลายในถิ่นมอญในพุทธศตวรรษที่ 19-20 โปรดดูเพิ่มเติมใน Alexandra Green and T. Richard Blurton, eds., **Burma: art and archaeology** (London: British Museum Press, 2002), 36-40. ส่วนประเด็นความเกี่ยวข้องทางประวัติศาสตร์อาจดูเพิ่มเติมใน หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า**, 77. และ ดี.จี.อี.ฮอลล์, **ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2549), 170.

ภาพที่ 231 พระพุทธรูปประทับยืน ถ้ำกอกูน เมืองพาอัน

ประทับยืนแบบที่ 3: ยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ

พระพุทธรูปประทับยืนกลุ่มนี้มีลักษณะคือ ยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ ส่วนพระหัตถ์ซ้ายทอดลงจากชายจีวร (ภาพที่ 232-233) ศิลปะพม่าเรียกลักษณะนี้ว่าปางมหากรุณา[332] ท่าประทับดังกล่าวคงมีปรากฏอยู่ในศิลปะเดิมของท้องถิ่นก่อนการมาถึงของอิทธิพลศิลปะมัณฑเล และคงเป็นรูปแบบที่พบได้ในหลายพื้นที่ของพม่าแม้กระทั่งส่วนกลางของอาณาจักรด้วย ดังปรากฏตัวอย่างศิลปกรรมใน "วัดหลวง" ของราชวงศ์คองบอง คือ วิหารมหาอองมเยบงซาน เมืองอังวะ ที่สร้างในรัชสมัยพระเจ้าภะจีดอ[333]

---

[332] โชติมา จตุรวงค์ อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับปางมหากรุณาว่า ชาวพม่าที่ประสบปัญหาหรือกำลังเดือดร้อนนิยมบูชาพระปางนี้ ซึ่งในไทยก็มีพระพุทธรูปแสดงท่านี้เช่นกันแต่เรียกว่าปางสรงน้ำฝน หรือปางขอฝน โปรดดู โชติมา จตุรวงค์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง,** 254-255.

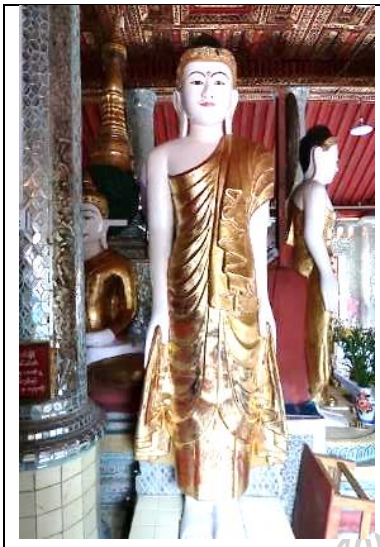
[333] โปรดดูรายละเอียดของพระพุทธรูปองค์นี้ในบทที่ 4

ภาพที่ 232 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์โต้วต์ เมาะละแหม่ง แสดงการยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ (ซ้าย)
ภาพที่ 233 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์ตะลัน เมาะละแหม่ง (ขวา)

ประเด็นลักษณะจีวร

จากการสำรวจพบว่า พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่เมาะละแหม่งแม้จะมีลักษณะจีวรที่เป็นริ้วสมจริงตามธรรมชาติตามอิทธิพลศิลปะมัณฑเล แต่พบความแตกต่างประการหนึ่งซึ่งพบเป็นรูปแบบที่แพร่หลาย คือ **“การห่มจีวรแบบเฉียง”** ต่างจากศิลปะมัณฑเลที่ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้ง 2 ข้างเสมอ

พระพุทธรูปประทับยืนที่ห่มจีวรแบบเฉียงดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเกี่ยวข้องกับศิลปกรรม 2 แหล่งที่มา **ส่วนหนึ่งอาจได้รับพื้นฐานจากศิลปกรรมท้องถิ่น** ดังตัวอย่างเทียบเคียง คือ พระพุทธรูปที่ถ้ำกอกูน (ภาพที่ 231) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ห่มจีวรเปิดพระอังสาขวาดังเช่นพระพุทธรูปห่มจีวรแบบเฉียงโดยทั่วไปในละแวกนี้ (ภาพที่ 234) และ**ส่วนหนึ่งย่อมเกี่ยวข้องกับการได้รับอิทธิพลศิลปะฉานด้วย** ดังปรากฏรายละเอียดเพิ่มเติมคือส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ภาพที่ 235-236) ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปที่ถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน (ภาพที่ 237)



ภาพที่ 234 พระพุทธรูปประทับยืนวัดมหากัลยาณีเต่งด่อจี เมืองเมาะละแหม่ง (ซ้าย)

ภาพที่ 235 พระพุทธรูปวัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง บางองค์มีส่วนจีวริดพระอังสาขวา (ขวา)

ภาพที่ 236 พระพุทธรูป วัดมยะเตงตั่น เมาะตะมะ มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ซ้าย)

ภาพที่ 237 พระพุทธรูปที่ถ้ำปินดยะ เมืองปินดยะ รัฐฉาน มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ขวา)

การปรากฏอิทธิพลศิลปะจากท้องถิ่นฉานซึ่งเป็นพื้นที่ต่างวัฒนธรรมกันกับดินแดนมอญทางตอนใต้ของพม่า เป็นภาพสะท้อนทางศิลปะที่สอดคล้องกับบริบททางสังคม กล่าวคือในช่วง

พุทธศตวรรษที่ 24-25 ที่เมาะละแหม่งมีบทบาทเป็นเมืองท่าสำคัญของอังกฤษสำหรับติดต่อกับดินแดนในภูมิภาคอื่นของโลก ไม่เพียงแต่อังกฤษจะได้ประโยชน์จากเมืองท่าแห่งนี้เท่านั้น แม้แต่ดินแดนใกล้เคียงเองก็ใช้ประโยชน์จากเมืองท่านี้ด้วย ดังที่ ดร.เดวิด ริชาร์ดสัน (Dr. David Richardson) ตัวแทนการค้าจากบริษัทอินเดียตะวันออกของอังกฤษ ได้กล่าวถึงบรรยากาศทางการค้าในศตวรรษที่ 24 ว่าคาราวานพ่อค้าจากรัฐฉานเดินทางมายังเมาะละแหม่งอยู่เสมอ ทั้งคำนวณระยะเวลาที่พ่อค้าจากฉาน(รวมทั้งจีน) ใช้ในการเดินทางมายังเมาะละแหม่ง ความว่า

> *"ขบวนคาราวานพ่อค้าจีนใช้เวลาเดินทางไม่ควรเกินกว่า 55 วัน จากเมืองชายแดนในยูนนานมาถึงเมาะละแหม่ง ระยะเวลานี้ไม่มากไปกว่าที่ดำเนินโดยพ่อค้าฉานซึ่งมาเมืองท่าชายฝั่งนี้ทุกปี"*[334]

การเดินทางระหว่างเมืองต่างๆ ดังที่ระบุในเอกสารข้างต้น สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นไปได้ที่จะเกิดการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมระหว่างท้องถิ่นต่างๆ ในพม่าที่อยู่ห่างไกลกัน รวมไปถึงการย้ายถิ่นฐานตั้งรกรากถาวร และคงทำให้ศิลปกรรมประเภทพระพุทธรูปแสดงลักษณะ **"ข้ามท้องถิ่น"** หรือนำลักษณะอย่างในท้องถิ่นหนึ่งไปใช้ในอีกท้องถิ่นหนึ่งอย่างแพร่หลายตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 24 และสืบเนื่องมาถึงศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ดังที่เป็นประเด็นศึกษาหลักของงานวิจัยนี้ด้วย

สำหรับพระพุทธรูปไสยาสน์และพระพุทธรูปทรงเครื่องในพื้นที่นี้ ศิลปะแบบมัณฑเลมีอิทธิพลต่อการสร้างงานสูงมากจนไม่พบว่ามีความแพร่หลายของการนำลักษณะอย่างท้องถิ่นมาใช้กับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

2) พระพุทธรูปที่ต่างจากศิลปะมัณฑเล และ<u>ไม่สัมพันธ์</u>กับศิลปะในท้องถิ่น

พระพุทธรูปในกลุ่มนี้แม้จะได้รับอิทธิพลจากศิลปะมัณฑเล แต่มีลักษณะที่ต่างไปจากแบบแผนหลักทั้งยังต่างไปจากศิลปะเดิมในท้องถิ่นด้วย จึงควรมีที่มาหรือมีแรงบันดาลใจทางศิลปะจากแหล่งอื่น โดยจะนำเสนอในรายประเด็นดังนี้

2.1) ลักษณะที่<u>ไม่สัมพันธ์</u>กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็น "จีวรลายเกราะ" ที่อาจได้แรงบันดาลใจจากลวดลายบนฉลององค์ของพระพุทธรูปทรงเครื่อง

---

[334] Robert Boileau Pemberton, **Report on the Eastern Frontier of British India** (Calcutta: The Baptist Mission Press, 1835), 186-187.

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในละแวกเมาะละแหม่งพบว่ามีหลายตัวอย่างที่ตกแต่งจีวรด้วย **“ลายเกราะ”** (ภาพที่ 210-213) พบได้ทั้งแบบ “ลายเกล็ดปลา” (ภาพที่ 238) และแบบ “ลายตาราง” (ภาพที่ 239) จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะเด่นที่พบในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง

จีวรที่มีลวดลายลักษณะดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยไม่พบตัวอย่างในศิลปะมัณฑเล[335] ทว่ากลับพบได้ว่าเป็นลวดลายที่ใช้ตกแต่งบนฉลององค์(เสื้อ) ของ “พระพุทธรูปทรงเครื่อง” รวมถึงประติมากรรมเทวดาและบุคคลชั้นสูงในศิลปะคองบอง-มัณฑเลซึ่งลวดลายดังกล่าวยังนิยมมาถึงศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ด้วย[336]

นอกจากข้อเทียบเคียงข้างต้นแล้ว ศิลปะอื่นในภูมิภาคก็ไม่ปรากฏแบบแผนจีวรลักษณะดังกล่าว แม้ว่าอาจชวนให้นึกถึงจีวรที่มีลายตกแต่งในศิลปะไทยคือจีวรลายดอกพิกุลที่แพร่หลายในศิลปะรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ 3[337] (ภาพที่ 240) แต่กรณีหลังนี้มีลายที่เป็นดอกขนาดย่อม จึงต่างไปจากกรณีแรกที่พบในศิลปะคองบอง-มัณฑเลซึ่งเป็นลายลักษณะเดียวกันอย่างเห็นได้ชัด อีกทั้งยังไม่พบหลักฐานทางศิลปกรรมช่วยสนับสนุนถึงอิทธิพลศิลปะรัตนโกสินทร์ต่อพื้นที่นี้ในช่วงเวลาดังกล่าว

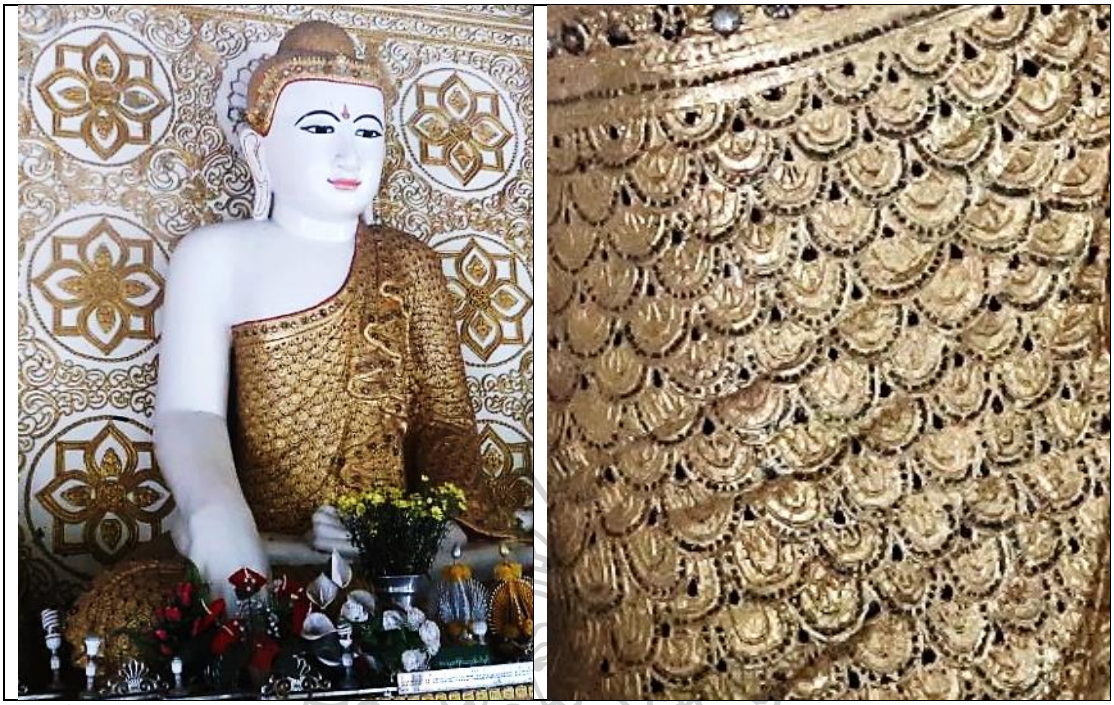
ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าลักษณะจีวรลายเกราะที่นิยมในละแวกเมาะละแหม่งได้รับแรงบันดาลใจจากลวดลายบนฉลององค์ในศิลปะคองบอง-มัณฑเล แล้วนำมาปรับใช้กับพระพุทธรูปที่ไม่ทรงเครื่อง กลายเป็นลักษณะเด่นประการหนึ่งที่พบในพื้นที่

---

[335] ในศิลปะมัณฑเลนิยมจีวรไม่มีลวดลายประดับ เพราะให้ความสำคัญกับการแสดงริ้วยับของผ้าเลียนแบบธรรมชาติ หรือหากจะแสดงลวดลายตกแต่งก็จะพบเฉพาะบริเวณขอบผ้าเพื่อให้สังเกตได้ง่ายว่าเป็นผ้าต่างส่วนกัน เช่น ขอบสังฆาฏิ ขอบสบง เป็นต้น

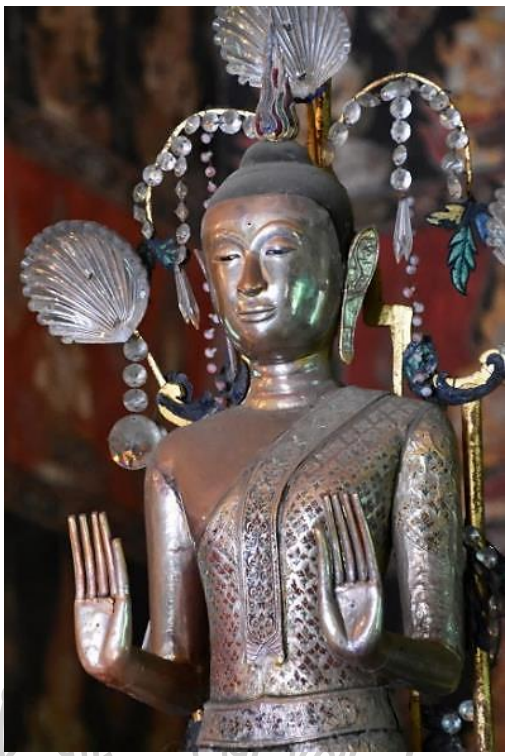
[336] โปรดดูภาพตัวอย่างพระพุทธรูปและคำอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับ พระพุทธรูปทรงเครื่องที่มีฉลององค์ “ลายเกล็ดปลา” และ “ลายตาราง” ในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)ในพื้นที่ส่วนกลาง

[337] ตั้งแต่ต้นกรุงรัตนโกสินทร์นิยมสั่งผ้าเนื้อดีที่ทอเป็นลายดอก นิยมเรียกว่าลายดอกพิกุล เข้ามาย้อมเป็นจีวรถวายพระพุทธรูปรวมทั้งภิกษุ กระทั่งรัชกาลที่ 3 การสร้างพระพุทธรูปที่จีวรเป็นลวดลายดังกล่าวเป็นแบบแผนสำคัญที่ได้รับความนิยม โปรดดู ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 525.



ภาพที่ 238 พระพุทธรูป วัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง และภาพขยายแสดงจีวรลายเกล็ดปลา

ภาพที่ 239 พระพุทธรูปวัดมโยะมะเจาง์จี เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง และภาพขยายแสดงลายตาราง



ภาพที่ 240ตัวอย่างพระพุทธรูปทรงจีวรลายดอกศิลปะรัตนโกสินทร์ สร้างในรัชกาลที่ 3 ประดิษฐานในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

2.2) ลักษณะร่วมที่พบได้เช่นเดียวกับในพื้นที่อื่น

ลักษณะร่วมที่พบได้เช่นเดียวกับในพื้นที่อื่นนี้ กรณีแรกคือลักษณะที่ได้รับอิทธิพลจากท้องถิ่นอื่น(ที่ไม่ใช่ศิลปะส่วนกลาง) โดยพบว่าศิลปะสำคัญที่เกี่ยวข้องคือศิลปะฉาน กล่าวคือ นอกจากการทำ**ส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา**ที่พบอย่างแพร่หลายในพระพุทธรูปทุกอิริยาบถในละแวกเมาะละแหม่ง ซึ่งผู้วิจัยพิจารณาว่าเป็นลักษณะที่ “ข้ามท้องถิ่น” โดยกรณีศิลปะพม่าควรเริ่มมีขึ้นในศิลปะฉาน[338] ในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งยังพบพระพุทธรูปที่เป็น “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แบบท้องถิ่นรัฐฉาน” อยู่เป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะพระพุทธรูปประทับยืน ซึ่งบ้างยังมีการทำรัศมีเป็นต่อมแหลมสูงเช่นเดียวกับที่นิยมในรัฐฉานด้วย (ภาพที่ 241-242) ทว่าลักษณะดังกล่าวกลับไม่ความแพร่หลายในกรณีพระพุทธรูปประทับนั่ง อาจเป็นไปได้ว่าพระพุทธรูปประทับยืน มีสัดส่วนเอื้อต่อการสร้างด้วยไม้ซุง ซึ่งเมาะละแหม่งเป็นเมืองท่าในการค้าขายสินค้าต่างๆ รวมทั้งไม้สัก ทำให้มีวัตถุดิบพร้อมในพื้นที่ ส่วนช่างผู้สร้างอาจเป็นช่างจากรัฐฉานที่เข้ามาทำงานในท้องถิ่น

---

[338] ฉานย่อมได้รับอิทธิพลการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาจากศิลปะจีนมาอีกทอดหนึ่งก่อนแพร่เข้าสู่ดินแดนอื่นๆ ที่อยู่ถัดเข้ามาตอนในของประเทศ ผู้วิจัยได้นำเสนอประเด็นนี้พร้อมตัวอย่างไว้แล้วในหัวข้อที่ว่าด้วยลักษณะจีวรของพระพุทธรูปประทับยืนในศิลปะฉาน

ภาพที่ 241 พระพุทธรูป “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แบบท้องถิ่นฉาน” พบข้ามถิ่นที่วัดมัณฑเลเจาง์ส่าติ่นไต้ก์ เมืองเมาะละแหม่ง (ซ้าย)
ภาพที่ 242พระพุทธรูป “ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แบบท้องถิ่นฉาน” วัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)

พระพุทธรูปบางตัวอย่างยังพบว่ามีการทำ “จีบแหลม” เหนือกึ่งกลางกรอบพระพักตร์ (ภาพที่ 243) คล้ายกับที่พบความแพร่หลายในพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แถบเชียงตุง รัฐฉาน ทว่าไม่พบความเคร่งครัดในการแสดงลักษณะสำคัญอีกประการร่วมด้วยคือการมีรัศมีแหลม ดังนั้นในส่วนจีบแหลมฯ นี้ จึงสันนิษฐานได้ไม่ชัดเจนว่าสัมพันธ์กับศิลปะแถบเชียงตุงหรือไม่ หรืออาจเป็นเพียงส่วนที่ช่างท้องถิ่นทำขึ้นโดยสับสนกับกรอบหน้านางในมงกุฎทรงชฎา

นอกจากนี้ พระพุทธรูปในละแวกเมาะละแหม่งที่เป็นวัสดุปูนปั้นหลายตัวอย่าง[339] ปรากฏลักษณะร่วมกับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ส่วนกลาง เช่น พระเนตรเปิด, พระโอษฐ์แย้มชัดเจน, อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ ในกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งยังพบความเคร่งครัดในการทำ “นิ้วแบบมัณฑเล” หรือการแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายจากนิ้วที่เหลือ และมักแสดงส่วนชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาท อย่างไรก็ตามความเคร่งครัดในแบบแผนอย่างมัณฑเลนี้ยังคงคลุมเครือว่าเป็นเพราะช่างท้องถิ่นมีความเข้าใจในแบบแผนอย่างมัณฑเลเป็นอย่างดี หรือเพราะผ่านการบูรณะโดยช่างสมัยหลังจนมีลักษณะถูกต้องตามแบบแผนมากขึ้น

[339] เช่นตัวอย่างจากวัดไจ้ก์โต้วต์ วัดไจ้ก์มะรอ วัดกอนัต เป็นต้น

ภาพที่ 243 พระพุทธรูปปูนปั้น วัดไจ้ก์มะรอ เมืองไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ

3) พระพุทธรูปที่ไม่แตกต่างจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลาง

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในละแวกเมาะละแหม่งส่วนหนึ่ง พิจารณาจากรูปแบบและวัสดุแล้วสามารถระบุได้ว่าเป็นงานที่ผลิตจากแหล่งผลิตในส่วนกลาง เพราะแสดงรูปแบบ “เดียวกัน” กับส่วนกลางในช่วงอาณานิคมฯ ในทุกรายละเอียด เช่น อุษณีษะขยายโดยมักเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลง, สังฆาฏิพาดข้อพระกรซ้ายเสมอ กรณีพระพุทธรูปประทับนั่งมีนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายแยกจากนิ้วที่เหลือ เป็นต้น พระพุทธรูปกลุ่มนี้สร้างด้วยวัสดุโลหะหรือหินอ่อนซึ่งมีแหล่งผลิตสำคัญที่มัณฑเล

ตัวอย่างพระพุทธรูปกลุ่มนี้ ได้แก่ พระพุทธรูปในวิหารทรงปราสาท วัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง ซึ่งเชื่อกันว่าพระนางเส่งโตงมเหสีองค์หนึ่งของพระเจ้ามินดงเป็นผู้ถวาย[340] (ภาพที่ 108) และพระพุทธรูปโลหะ วัดกอนัต วัดในละแวกเมาะละแหม่ง (ภาพที่ 109) ซึ่งเป็นวัดที่สร้างโดยกลุ่มพ่อค้าไม้สักที่สั่งสมความมั่งคั่งขึ้นจนเป็นกลุ่ม “นายทุน” ซึ่งเป็นชนชั้นใหม่ที่ไม่เคยมีมาก่อนในสมัยราชาธิปไตย

ตัวอย่างพระพุทธรูปข้างต้นแสดงให้เห็นถึงมูลเหตุที่แตกต่างกันที่ทำให้ศิลปะที่ผลิตจากส่วนกลางถูกนำเข้ามาในพื้นที่นี้ โดยกรณีแรก(วัดรัตนบงมยิ่น) สัมพันธ์กับชนชั้นนำในราชสำนักที่ย้ายถิ่นฐานมาอยู่เมาะละแหม่งพร้อมนำแบบแผนศิลปะที่คุ้นเคยเข้ามายังพื้นที่ ซึ่งวัดรัตนบงมยิ่นนี้แม้

[340] สัมภาษณ์ พระเตโชลาภะ เจ้าอาวาสวัดรัตนบงมยิ่น 4 กรกฎาคม 2562.

จะสร้างโดยปัจจัยบริจาคของเศรษฐีนีในท้องถิ่นชื่อด่อชเวปวิ้น แต่อยู่ภายใต้การชี้แนะของพระวชิระรามาสะยาดอซึ่งมีความรู้เกี่ยวกับสถาปัตยกรรมพม่าและพระนางเส่งโตง มเหสีองค์หนึ่งของพระเจ้ามินดงซึ่งลี้ภัยมาประทับที่เมาะละแหม่ง[341] วัดแห่งนี้ไม่เพียงปรากฏแบบอย่าง “มัณฑเล” แท้ในกรณีพระพุทธรูปสำคัญเท่านั้น แต่ตัว “จอง” หรือสังฆิกวิหารของวัดยังเป็นวิหารที่มียอดทรงปราสาทและอยู่ในผังอย่างมัณฑเลอย่างสมบูรณ์แบบด้วย[342] ซึ่งไม่ใช่ลักษณะที่แพร่หลายในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง[343]

กรณีพระพุทธรูปจากส่วนกลางที่เข้าสู่พื้นที่โดยเกี่ยวข้องกับบทบาทชนชั้นนำในราชสำนักมัณฑเล ยังอาจนับรวมถึง**พระมหามัยมุนี เมืองเมาะละแหม่ง** ซึ่งพระนางเส่งโตงมีบทบาทในการจัดสร้างโดยมีการพิมพ์พระพักตร์จากองค์ต้นแบบที่มัณฑเลใน พ.ศ.2446 แล้วส่งมายังเมาะละแหม่งโดยเรือกลไฟ[344] ประเด็นเกี่ยวกับพระมหามัยมุนีจำลองในท้องถิ่นต่างๆ นั้นผู้วิจัยขอนำเสนอภาพตัวอย่างและรายละเอียดในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ส่วนกรณีพระพุทธรูปนำเข้าจากส่วนกลางโดยสัมพันธ์กับบทบาทของกลุ่มพ่อค้า ผู้วิจัยได้นำเสนอถึงความสำคัญของพื้นที่ละแวกนี้ในฐานะเมืองสำคัญทางการค้าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ไว้แล้ว ซึ่งไม่เพียงการเดินทางและการขนส่งโดยกลุ่มพ่อค้าจะทำให้พระพุทธรูปจากส่วนกลางถูกเคลื่อนย้ายมาในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง แต่ยังทำให้ศิลปะจากท้องถิ่นอื่นโดยเฉพาะท้องถิ่นฉานแพร่เข้ามาในพื้นที่ละแวกนี้ด้วย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[341] โชติมา, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง**, 175.

[342] ผังสังฆิกวิหารแบบมัณฑเล เรียงอาคารสำคัญในแนวแกนเส้นตรง คือ วิหารทรงปราสาท (ประดิษฐานพระพุทธรูปสำคัญ),อาคารเชื่อมต่อ(อาจใช้ที่พักของเจ้าอาวาส), อาคารหลัก(พื้นที่ทำพิธีกรรม) และอาคารที่ใช้เป็นที่พักของสามเณรหรือใช้เป็นที่เก็บของ โปรดดู Sylvia Franser-Lu, **Splendour in Wood**, 62 และ โชติมา 175.

[343] สังฆิกวิหารในละแวกเมาะละแหม่งมักไม่ใช้ยอดทรงปราสาท โดยเป็นอาคารหลังคาลาดซ้อนชั้นและผังการจัดเรียงมีความยืดหยุ่นตามการใช้งานและคล้ายกับผังเรือนของชาวมอญ ไม่เป็นแกนเส้นตรงอย่างมัณฑเล โปรดดู โชติมา, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง,** 166-168.

[344] Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 176-177.

5.2.3 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในเขตตะนาวศรี

5.2.3.1 ข้อมูลพื้นฐาน

พื้นที่ในเขตตะนาวศรี (Tanintharyi Region) ซึ่งในงานศึกษานี้ได้แก่พื้นที่ละแวกเมืองทวาย เมืองมะริด และเมืองตะนาวศรี[345] (แผนที่ที่ 16) เป็นพื้นที่สำคัญในพม่าตอนใต้ที่มีพื้นฐานทางประวัติศาสตร์แตกต่างจากกลุ่มชาติพันธุ์หลักของพม่าทั้งพม่าและมอญ โดยเฉพาะทวายที่ปรากฏหลักฐานการตั้งถิ่นฐานตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ และด้วยทำเลที่ตั้งของพม่าตอนใต้ซึ่งเอื้อต่อการติดต่อทางทะเล ทำให้เป็นพื้นที่แรกๆ ของพม่าที่ได้รับอารยธรรมจากภายนอกโดยเฉพาะอารยธรรมเนื่องในศาสนาฮินดูและพุทธจากอินเดีย ดังปรากฏเมืองโบราณ “สาคร”(Thagara)[346] ซึ่งร่วมสมัยกับเมืองโบราณของมอญ คือ สะเทิม และเมืองของชาวปยู(Pyu) เช่นเมืองศรีเกษตร หะลิน และเบะก์ตะโน[347]

แผนที่ที่ 16 แสดงที่ตั้งเมืองทวาย มะริด และตะนาวศรี, แก้ไขจาก Google Map

ต่อมาพื้นที่ละแวกนี้จึงเกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ไทยโดยเป็นเมืองท่าของอาณาจักรสุโขทัย ซึ่งในสมัยอยุธยาจนถึงต้นรัตนโกสินทร์ ยังเป็นพื้นที่ที่ไทยและพม่าต่างผลัดกันครอบครองอยู่

---

[345] ในอดีตเอกสารของชาติตะวันตกมักเรียกชื่อเมืองข้างต้นว่า Tavoy, Mergui และ Tenasserim ตามลำดับ ส่วนปัจจุบันสะกดเป็นภาษาอังกฤษว่า Dawei, Myeik และ Tanintharyi

[346] สำเนียงท้องถิ่นปัจจุบันออกเสียงเป็น“ซาคัน” บ้างออกเสียงเป็น “ต่ากะยะ”

[347] Elizabeth, H. Moore, "The Sacred Geography of Dawei: Buddhism in Peninsular Myanmar(Burma)", **Contemporary Buddhism: An Interdisciplinary Journal** 14,2 (2013): 298-319.

เสมอ[348] กระทั่งเกิดสงครามอังกฤษ-พม่า ครั้งที่ 1 พื้นที่ละแวกนี้จึงถูกอังกฤษเข้ายึดครอง และเมื่อพม่าได้รับเอกราช พื้นที่ข้างต้นก็อยู่ในการปกครองของพม่าไม่เกี่ยวข้องกับไทยอีก

พื้นที่ทวาย มะริด และตะนาวศรี ไม่เพียงมีความสำคัญในฐานะเมืองท่าสำหรับเส้นทางการค้าทางทะเล แต่ยังมีความสำคัญในฐานะเส้นทางยุทธศาสตร์ทางบก ดัง *คำให้การชาวกรุงเก่า* กล่าวถึงเหตุการณ์ในรัชสมัยพระเจ้าอลองพญาแห่งราชวงศ์คองบอง(ตรงกับรัชกาลสมเด็จพระที่นั่งสุริยาศน์อมรินทร์ หรือสมเด็จพระเจ้าเอกทัศ) ที่ตีเมืองทั้งสามนี้แล้วใช้เป็นช่องทางยกเข้าสู่เมืองอื่นๆ ในอาณาเขตไทยว่า

> *“พระเจ้าอลองพญารี ตีเมืองทวายได้แล้วยกมาทางเมืองมฤท เมืองตะนาวศรี กระทุ่ม(เมืองกุย) เมืองราชบุรี เข้ามาตั้งทัพหลวงอยู่ที่ตำบลบ้านกุ่ม บ้านปัน(บางบาน) แลยกกลับทางเมืองตาก”*[349]

จากความสำคัญดังที่กล่าวมา ทำให้พื้นที่ละแวกนี้สัมพันธ์กับประวัติศาสตร์ไทยหรือสยามค่อนข้างมากซึ่งนอกจากหลักฐานทางประวัติศาสตร์แล้ว ยังปรากฏให้เห็นได้จากหลักฐานทางศิลปกรรมด้วย

งานศึกษานี้จึงเลือกพื้นที่ดังกล่าวเป็นพื้นที่ศึกษา เพื่อตรวจสอบลักษณะของพระพุทธรูปในท้องถิ่นว่าศิลปะแบบมัณฑเลได้มีอิทธิพลต่อศิลปะเดิมในท้องถิ่น(ซึ่งในกรณีนี้คือศิลปะไทยหรือสยาม) หรือไม่ อย่างไร ซึ่งไม่เพียงจะก่อให้เกิดความเข้าใจถึงการแพร่กระจายของอิทธิพลศิลปะมัณฑเลไปสู่ท้องถิ่นที่ห่างไกล แต่ยังทำให้ได้ทราบลักษณะที่หลากหลายของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อันเกิดจากการผสมผสานกับศิลปะเดิมในท้องถิ่นนั้นๆ ด้วย

5.2.3.2 สังเขปลักษณะพระพุทธรูปท้องในเขตตะนาวศรี

พระพุทธรูปท้องถิ่นในเขตตะนาวศรี มีลักษณะทางศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับศิลปะไทยสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ ดังรายละเอียดในส่วนพระเศียรที่มีรัศมีเปลว, เม็ดพระศกละเอียดแหลม , พระขนงโค้ง, มีไรพระศกเหนือพระนลาฏ, จีวรเรียบบางแนบพระวรกาย และห่มจีวรแบบเฉียงในพระพุทธรูปทุกอิริยาบถ, สังฆาฏิเป็นแผ่นใหญ่ปลายตัดทอดจรดพระนาภี, ประทับขัดสมาธิราบ

---

[348] วิยะดา ทองมิตร, “ตะนาวศรี: ชุมทางการค้าบนฝั่งทะเลอันดามันของอยุธยา”, **วารสารเมืองโบราณ** 45,4(ตุลาคม-ธันวาคม 2562): 18-19.

[349] “คำให้การชาวกรุงเก่า”, **ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยา รวม 3 เรื่อง** (กรุงเทพฯ: แสงดาว, 2553), 147.

ส่วนในกรณีพระพุทธรูปประทับยืนมักมีรัดประคดและสบงมีแถบหน้านาง โดยผู้วิจัยจะแสดงภาพตัวอย่างประกอบในการเทียบเคียงศิลปกรรมตามประเด็นที่เกี่ยวข้อง

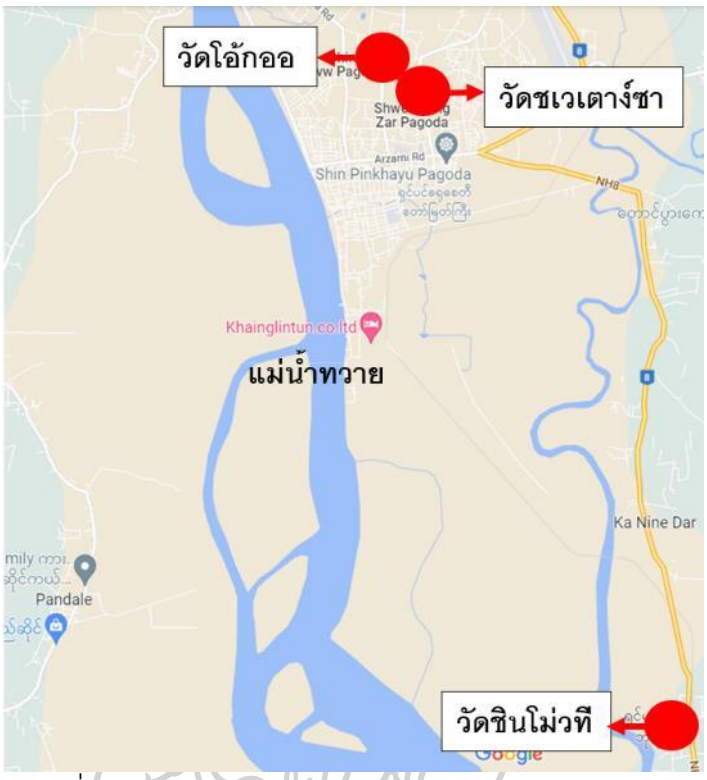
5.2.3.3 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

เนื่องด้วยตัวอย่างพระพุทธรูปในท้องถิ่นนี้มักไม่ปรากฏจารึกปีสร้างหรือบันทึกเอกสารที่ให้ข้อมูลประวัติการสร้างหรือการบูรณะ ดังนั้นในการศึกษานี้จึงมุ่งใช้กระบวนการตรวจสอบจาก "รูปแบบศิลปกรรม" เป็นสำคัญ โดยเป็นการวิเคราะห์เชิงเปรียบเทียบจากตัวอย่างพระพุทธรูปที่ปรากฏอิทธิพลศิลปะมัณฑเล กับตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่น เพื่อทราบว่าพื้นฐานทางศิลปะเดิมในท้องถิ่นมีผลต่อพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่นี้หรือไม่

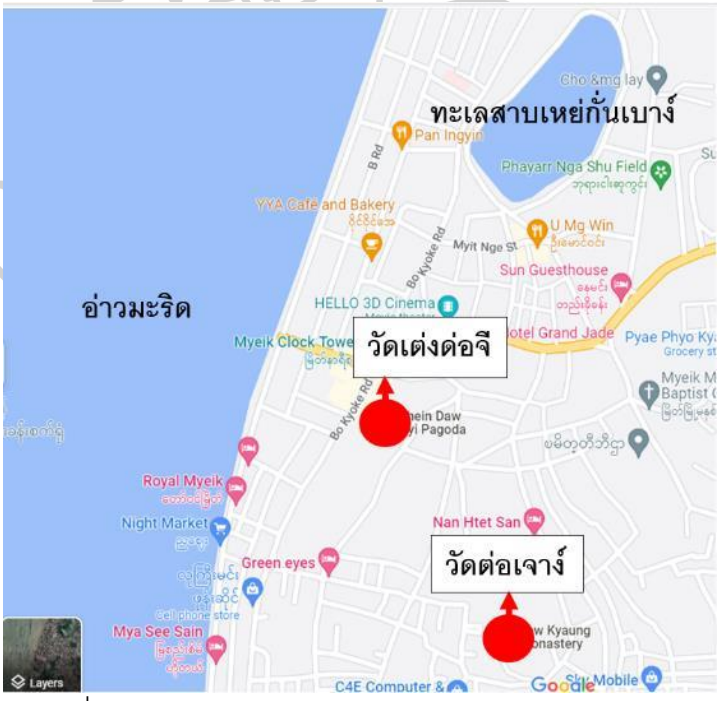
พระพุทธรูปที่ปรากฏอิทธิพลศิลปะมัณฑเล ในพื้นที่ศึกษานี้พบตัวอย่างพระพุทธรูปที่ทราบได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตในส่วนกลาง โดยเฉพาะพระพุทธรูปวัสดุโลหะและหินอ่อนซึ่งมีลักษณะเช่นเดียวกับที่พบในท้องถิ่นอื่นๆในระยะเวลาเดียวกัน แสดงให้เห็นว่าศิลปะแบบมัณฑเลเป็นที่รู้จักและนิยมในพื้นที่นี้ไม่ต่างจากท้องถิ่นอื่นที่ได้สำรวจ

นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปที่เป็นงานปูนปั้นซึ่งเป็นงานที่เกี่ยวข้องกับงานช่างท้องถิ่นเพราะต้องสร้างขึ้นในพื้นที่ ทั้งยังแสดงลักษณะที่ต่างไปจากศิลปะมัณฑเลหรือแม้แต่ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่ผลิตจากส่วนกลางด้วย **พระพุทธรูปปูนปั้นเหล่านี้เป็นตัวอย่างสำคัญที่งานศึกษานี้มุ่งตรวจสอบเพราะเป็นกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับประเด็นหลักของการศึกษาในส่วนนี้**

ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นที่ใช้เป็นตัวอย่างหลักในการตรวจสอบรูปแบบได้แก่ พระพุทธรูปโลกมารชิน วัดพยาจี เมืองทวาย (ภาพที่ 244), พระพุทธรูปประธานวัดชเวเตาง์ซา เมืองทวาย (ภาพที่ 245), พระพุทธรูปประธานวัดเต่งด่อจี เมืองมะริด (ภาพที่ 246), พระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด (ภาพที่ 247)และพระพุทธรูปข้างพระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด (ภาพที่ 248) โปรดดูแผนที่ 17-18

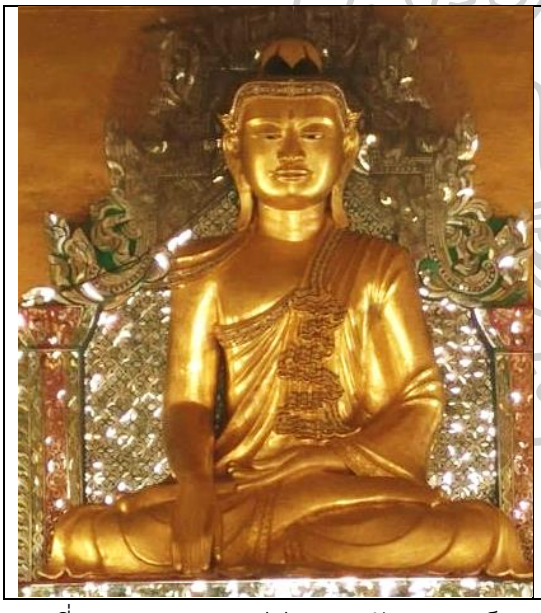


แผนที่ที่ 17 ตำแหน่งวัดที่สำรวจตัวอย่างในทวาย, แก้ไขจาก Google Map



แผนที่ที่ 18 ตำแหน่งวัดที่สำรวจตัวอย่างในมะริด, แก้ไขจาก Google Map

ภาพที่ 244 พระพุทธรูปโลกมารชิน วัดพยาจี เมืองทวาย ประทับขัดสมาธิราบ



ภาพที่ 245 พระพุทธรูปประธานวัดชเวเตาง์ซา เมืองทวาย (ซ้าย)

ภาพที่ 246 พระพุทธรูปประธานวัดเต่งด่อจี เมืองมะริด (ขวา)

ภาพที่ 247 พระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด

ภาพที่ 248 พระพุทธรูปข้างพระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด

5.2.3.4 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม

เนื่องจากประเด็นศึกษาหลักในส่วนนี้คือพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่น การตรวจสอบตัวอย่างจึงใช้พระพุทธรูปที่ได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลเป็นจุดตั้งต้นในการตรวจสอบ แล้ววิเคราะห์ว่าลักษณะที่พบแตกต่างจากแบบแผนในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อย่างไร และสัมพันธ์กับพื้นฐานศิลปะเดิมในพื้นที่หรือไม่

อนึ่ง แม้ว่าพระพุทธรูปในละแวกนี้ที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จะพบทั้งที่เหมือน และต่างจากตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่ “ส่วนกลาง” แต่เพื่อทราบลักษณะสำคัญที่ปรากฏในท้องถิ่น การตรวจสอบจึงมุ่งเน้นที่ลักษณะที่แตกต่างจากส่วนกลางเป็นความมุ่งหมายสำคัญ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจำแนกกลุ่มตัวอย่างในการศึกษาไว้ดังนี้ 1) พระพุทธรูปที่มีลักษณะต่างไปจากศิลปะมัณฑเลโดยสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น และ 2) พระพุทธรูปที่มีลักษณะต่างไปจากศิลปะมัณฑเลโดยไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะท้องถิ่น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังนำเสนอตัวอย่างพระพุทธรูปกลุ่มที่ไม่แตกต่างจากที่พบในพื้นที่ส่วนกลางเพื่อให้เห็นถึงอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลที่แพร่หลายในพื้นที่ คือ 3) พระพุทธรูปที่ไม่แตกต่างจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลาง

1) พระพุทธรูปที่มีลักษณะต่างจากศิลปะมัณฑเลโดยสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น พิจารณาโดยจำแนกในแต่ละประเด็นดังนี้

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นการประทับขัดสมาธิราบ

พระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่นี้ พบว่าบางองค์ประทับขัดสมาธิราบ โดยสามารถพบในพระพุทธรูปที่มีความสำคัญ บ้างเป็นพระประจำเมือง ดังตัวอย่างพระพุทธรูปโลกมารชิน วัดพยาจี เมืองทวาย (ภาพที่ 244) บ้างเป็นพระพุทธรูปประธาน ดังตัวอย่างวัดเต่งด่อจี เมืองมะริด (ภาพที่ 246) พระพุทธรูปข้างต้นแม้จะแสดงลักษณะโดยรวมอย่างศิลปะมัณฑเล (เช่น มีกรอบพระพักตร์ มีจีวรเป็นริ้วเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติ) แต่การเลือกแสดงการประทับขัดสมาธิราบนั้นคงเกี่ยวข้องกับแรงบันดาลใจจากศิลปะท้องถิ่น ซึ่งสันนิษฐานได้ว่ามีความเกี่ยวข้องกับอิทธิพลศิลปะจากไทย คือศิลปะอยุธยา-รัตนโกสินทร์ (ภาพที่ 249) เพราะพบรายละเอียดส่วนอื่นที่สัมพันธ์กับศิลปะไทยร่วมด้วยคือในกรณีพระพุทธรูปโลกมารชิน วัดพยาจี เมืองทวาย ยังพบส่วนพระศกเป็นเม็ดละเอียดและมีลักษณะเป็นเม็ดพระศกแหลมผิดไปจากแบบแผนในศิลปะมัณฑเล ส่วนพระพุทธรูปวัดเต่งด่อจี เมืองมะริด ยังปรากฏรายละเอียดเพิ่มเติมเหนือพระเศียรเป็นรัศมีเปลวด้วย[350]

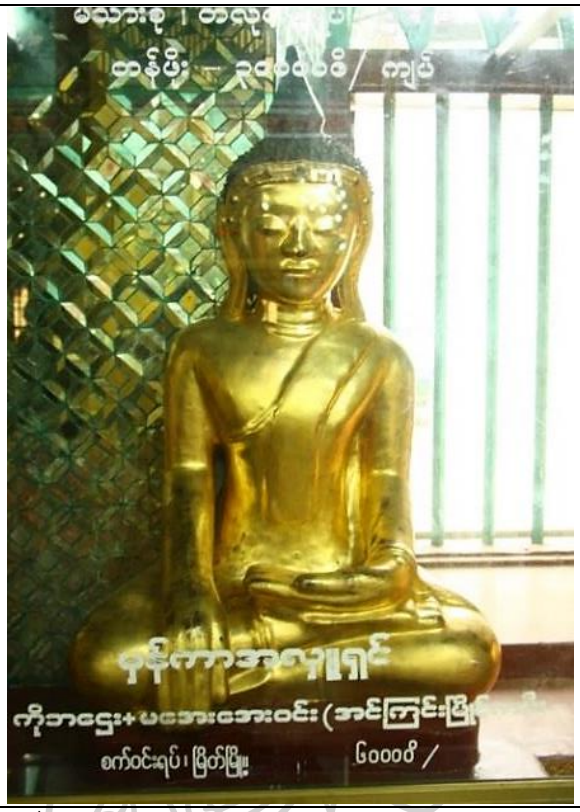
---

[350] ศิลปะไทยพบการทำรัศมีอย่างแพร่หลายอยู่ก่อนในศิลปะสุโขทัย ซึ่งให้อิทธิพลแก่ศิลปะในระยะต่อมาคืออยุธยา และรัตนโกสินทร์ด้วย

ภาพที่ 249 พระพุทธรูปศิลปะอยุธยา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เจ้าสามพระยา

ลักษณะต่างๆที่กล่าวมาทั้งการขัดสมาธิราบ, เม็ดพระศกแหลม และมีรัศมี มีปรากฏในพระพุทธรูปที่พบในท้องถิ่น(ภาพที่ 250) จึงยืนยันถึงการมีอยู่ของแบบแผนศิลปะเดิมที่จะเป็นพื้นฐานสืบเนื่องมาถึงในระยะหลังซึ่งอิทธิพลศิลปะมัณฑเลแพร่เข้ามาผสมผสาน

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 250 พระพุทธรูปที่วัดเต่งด่อจี เมืองมะริด แสดงถึงอิทธิพลศิลปะไทย

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นท่าประทับห้อยพระบาทอย่างปาลิไลยก์

ในพื้นที่ละแวกนี้ พบพระพุทธรูปที่ลักษณะพิเศษอีกลักษณะหนึ่ง คือ ทรงจีวรอย่างมัณฑเลทว่าประทับห้อยพระบาท ตัวอย่างพระพุทธรูปดังกล่าวคือ พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มข้างพระพุทธรูปประธานวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด (ภาพที่ 248) เป็นพระพุทธรูปประทับห้อยพระบาทประดิษฐานในซุ้มที่แคบและสูงพอดีกับท่าประทับนี้ จึงเป็นไปได้ว่าเป็นเป็นพระพุทธรูปที่มีอยู่แต่เดิมแต่อาจผ่านการบูรณะจนได้รับอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลเข้าไปผสมผสาน ดังจะเห็นได้ว่ามีรัศมีสูงแหลมผิดจากศิลปะมัณฑเล ในขณะที่จีวรแสดงริ้วที่สมจริงและมีกรอบพระพักตร์อย่างศิลปะมัณฑเล

นอกจากนี้ เมื่อพิจารณาพระพุทธรูปประธานของวัดเดียวกันนี้ พบว่าเป็นพระพุทธรูปมารวิชัย ลักษณะโดยรวมอย่างศิลปะมัณฑเล[351] ทว่าประดิษฐานไว้บนฐานที่ยืดท้องไม้สูงจนเกินความสมดุลกับขนาดพระประธาน(ภาพที่ 247) ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าแต่เดิมพระพุทธรูปประธานของวัดนี้เคยประทับห้อยพระบาทเช่นเดียวกับองค์ที่อยู่ในซุ้มด้านข้างด้วย

[351] แม้จะมีส่วนปลีกย่อยที่ผิดไปจากศิลปะมัณฑเลเช่นการมีรัศมีสูงแหลม

ข้อสันนิษฐานข้างต้นสอดคล้องกับการพบพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นนี้ เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นประทับห้อยพระบาท วัดเต่งด่อจี เมืองมะริด (ภาพที่ 251) ซึ่งลักษณะสัมพันธ์กับศิลปะไทยช่วงอยุธยาตอนปลาย หรือรัตนโกสินทร์ตอนต้น (ราวพุทธศตวรรษที่ 23-24) คือ จีวรเรียบสังฆาฏิเป็นแถบขนาดใหญ่ปลายตัด มีรัดประคด สบงมีแถบหน้านาง พระเศียรมีรัศมีเปลวและมีเม็ดพระศกแหลม เป็นต้น พระพุทธรูปข้างต้นวางพระหัตถ์ทั้งสองบนพระเพลา โดยหงายพระหัตถ์ขวาและคว่ำพระหัตถ์ซ้าย อย่างที่มักพบในแบบแผนของพระพุทธรูปปาลิไลยก์ศิลปะไทย[352] เช่น พระพุทธรูปที่วัดป่าเลไลยก์ เมืองสุพรรณบุรี (ภาพที่ 252) ทั้งนี้พระพุทธรูปที่วัดเต่งด่อจียังมีศิลปกรรมแวดล้อมที่ช่วยยืนยันความหมายของท่าประทับดังกล่าว คือแทบพระบาทเบื้องขวาปรากฏช้างหมอบด้วย[353]

ภาพที่ 251 พระพุทธรูปปาลิไลยก์อย่างศิลปะไทย วัดเต่งด่อจี เมืองมะริด และช้างหมอบด้านข้าง

[352] โปรดดู **ตำราพระพุทธรูปปางต่างๆ ตามพระมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ: สหธรรมิก, จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางอุ่น สืบสมาน, 2559), 104-105. ส่วนพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ประทับห้อยพระบาทวัดต่อเจาง์ คว่ำพระหัตถ์ทั้งสองข้างบนพระเพลา คงเกิดจากการบูรณะที่ผิดไปจากรูปแบบเดิม

[353] สังเขปความพุทธประวัติตอนนี้ คือ คราวที่พระพุทธเจ้าประทับที่เมืองโกสัมพีแล้วเกิดเหตุภิกษุวิวาทกันขึ้น ทรงเกิดความเหนื่อยหน่ายจึงปลีกมาประทับลำพังในป่า ระหว่างนั้นมีช้างป่ามาเฝ้าถวายน้ำและถวายอุปัฏฐาก โปรดดู “สังยุตตนิกาย ขันธวารวรรค เล่ม 3 อรรถกถา ปาลิเลยยสูตร,” **พระสูตรและอรรถกถาแปล** (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525), 231.

ภาพที่ 252 พระพุทธรูปวัดป่าเลไลยก์ จ.สุพรรณบุรี

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นพระพุทธไสยาสน์

ผู้ศึกษาไม่พบตัวอย่างพระพุทธรูปประทับไสยาสน์ที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคม ฯ) ในละแวกนี้ แต่พบตัวอย่างพระพุทธรูปท้องถิ่นที่แสดงลักษณะต่างๆ ใกล้ชิดกับศิลปะไทยมาก พระพุทธรูปไสยาสน์วัดต่อเจาง์ (ภาพที่ 253) ซึ่งมีลักษณะร่วมกับศิลปะไทย (ภาพที่ 254) ในการทำพระขนงโค้ง พระหนุเสี้ยม มีอุษณีษะเตี้ย เม็ดพระศกแหลม ประทับสีหไสยาสน์ใช้พระหัตถ์รองรับพระเศียรแล้วใช้พระกับประ(ศอก)ตั้งบนพระแท่น พระชงฆ์ทั้งสองข้างเหยียดตรง รวมถึงมีการใช้พระเขนยกลมหลายใบซ้อนกันในแนวตั้งด้วย แสดงให้เห็นว่าศิลปะเดิมในพื้นที่มีความเกี่ยวข้องกับศิลปะไทยอยู่เป็นพื้นฐาน

ภาพที่ 253 พระพุทธรูปวัดต่อเจาง์ เมืองมะริด

ภาพที่ 254 พระพุทธไสยาสน์ศิลปะอยุธยา เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์ฯ เจ้าสามพระยา จ.พระนครศรีอยุธยา

ลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง

ส่วนพระพุทธรูปทรงเครื่องในท้องถิ่นเขตตะนาวศรีมีพื้นฐานจากศิลปะไทย(อยุธยาตอนกลาง-รัตนโกสินทร์ตอนต้น) ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องอย่างศิลปะอยุธยาแสดงอภัยมุทราสองพระหัตถ์ พบที่วัดวุนแม เมืองมะริด (ภาพที่ 255) มีลักษณะสำคัญอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะอยุธยา คือ มงกุฎยอดแหลมมีส่วนคล้ายแป้นกลมซ้อนกันขึ้นไปเป็นชั้นๆ หรือที่เรียกว่า “การัณฑมกุฎ”, มีกรองศอเป็นแผ่นกว้างหยักโค้งจนส่วนปลายแหลมจรดกึ่งกลางพระอุระ,

มีสายสังวาลทอดจากพระอังสาทั้งสองข้างแล้วยึดกันด้วยทับทรวง, มีรัดประคดเป็นแถบกว้างเชื่อมต่อด้วยแถบหน้านาง มีแนวจีวรต่อเนื่องจากพระพาหาทั้งสองข้างและคลี่ออกด้านหลังพระวรกายโดยไม่แสดงริ้ว ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปทรงเครื่อง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จันทรเกษม กำหนดอายุในศิลปะอยุธยาตอนกลาง พุทธศตวรรษที่ 21 ได้จากพระพาหาเบื้องซ้ายพระมงคลบพิตร[354] (ภาพที่ 255)

อนึ่ง แม้จะพบว่าพระพุทธรูปทรงเครื่องในศิลปะท้องถิ่นมีพื้นฐานจากศิลปะไทย แต่พระพุทธรูปในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่นี้ไม่มีการนำเครื่องทรงลักษณะดังกล่าวมาใช้

ภาพที่ 255 พระพุทธรูปประทับยืนทรงเครื่องอย่างศิลปะอยุธยาที่วัดวุนแม เมืองมะริด (ซ้าย) และพระพุทธรูปทรงเครื่อง พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จันทรเกษม (ขวา)

2) พระพุทธรูปที่มีลักษณะต่างจากศิลปะมัณฑเลโดยไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะท้องถิ่น มีประเด็นพิจารณาดังต่อไปนี้

---

[354] โปรดดูรายละเอียดพระพุทธรูปศิลปะอยุธยาตอนกลางใน สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา: งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน,** 144-147.

ลักษณะที่ไม่เกี่ยวข้องกับศิลปะท้องถิ่น: ในประเด็นพระพุทธรูปประทับยืนที่พบรูปแบบ “ข้ามถิ่น” จากท้องถิ่นอื่น

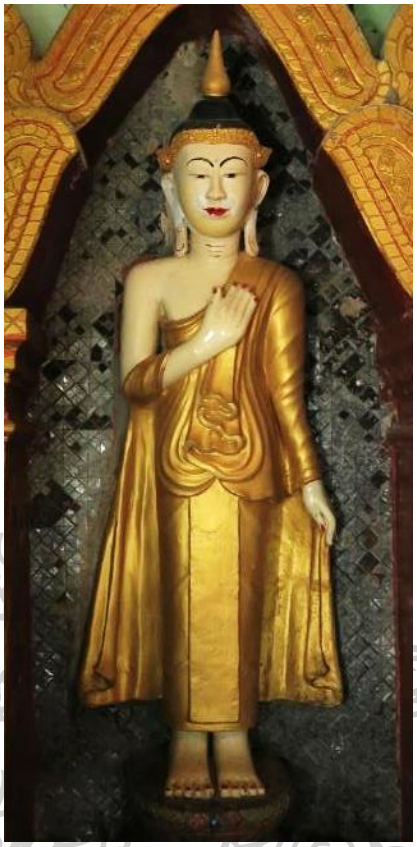
พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ละแวกนี้ นอกจากปรากฏลักษณะที่ได้รับพื้นฐานจากศิลปะเดิมในท้องถิ่นตนเองแล้ว ยังพบพระพุทธรูปอีกกลุ่มหนึ่งที่เกี่ยวข้องกับศิลปะจากท้องถิ่นอื่น หรือ “ข้ามถิ่น” โดยเฉพาะกรณีพระพุทธรูปประทับยืนซึ่งปรากฏลักษณะเช่นเดียวกับตัวอย่างที่พบในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่ง คือ 1) ทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้างจับชายจีวร (ภาพที่ 256) 2) ยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา ส่วนพระหัตถ์ซ้ายทอดลงจับชายจีวร (ภาพที่ 257) 3) ยกข้างใดข้างหนึ่งทาบพระอุระ อีกข้างทอดลงจับชายจีวร[355] (ภาพที่ 258) นอกจากนี้ ยังพบการห่มจีวรแบบมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉานด้วย (ภาพที่ 256-257)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[355] การที่ในพื้นที่นี้ไม่เคร่งครัดเรื่องการใช้พระหัตถ์ขวาทาบพระอุระอย่างปางมหากรุณาของพม่า เพราะพบทั้งการใช้พระหัตถ์ขวาหรือซ้ายทาบพระอุระ แสดงถึงความห่างไกลจากกรอบทางศิลปะที่ใช้ในดินแดนส่วนกลาง และช่างท้องถิ่นอาจนำไปปรับใช้โดยเน้นเรื่องความสมมาตรซ้าย-ขวา

ภาพที่ 256 พระพุทธรูปประทับยืน วัดแวจีต่องเจาง์ แสดงการทอดพระหัตถ์ทั้ง 2 ข้างจับชายจีวร ทั้งมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉาน (ซ้าย)

ภาพที่ 257 พระพุทธรูปประทับยืน วัดชินโม่วที เมืองทวาย แสดงอภัยมุทรา ทั้งมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉาน (ขวา)



ภาพที่ 258 พระพุทธรูปประทับยืน วัดแวจีต่องเจาง์ แสดงการยกพระหัตถ์ทาบพระอุระ

การที่พระพุทธรูปประทับยืนของพื้นที่เขตตะนาวศรี ปรากฏลักษณะสำคัญที่ต่างไปจากศิลปะมัณฑเลโดยสัมพันธ์กับลักษณะที่พบในละแวกเมาะละแหม่ง รวมไปถึงปรากฏอิทธิพลศิลปะฉานเช่นเดียวกันนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานถึงความเป็นไปได้ว่า**พื้นที่นี้ละแวกนี้(ซึ่งเป็นพื้นที่ศึกษาที่ไกลจากมัณฑเลที่สุด) คงจะได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลผ่านพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งอีกทอดหนึ่ง** เพราะพื้นที่ดังกล่าวเป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่าตอนใต้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 และมีความเหมาะสมในการเป็นจุดพักการเดินทางก่อนมาถึงละแวกทวาย มะริด ตะนาวศรี ไม่ว่าจะเป็นการเดินทางทางทะเลหรือทางบก และในขณะเดียวกันชนชาติพันธุ์จากฉานซึ่งมีความถนัดในการเดินทางไปต่างถิ่นเพื่อทำการค้าคงนำลักษณะศิลปะท้องถิ่นของตนเข้ามายังพื้นที่ละแวกนี้ด้วย ทำให้พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในละแวกนี้พบลักษณะข้ามถิ่นที่สัมพันธ์กับศิลปะจากท้องถิ่นอื่นๆ นอกเหนือไปจากท้องถิ่นตนเองด้วย

3) พระพุทธรูปที่ไม่แตกต่างจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลาง

ในพื้นที่เขตตะนาวศรีพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อีกกลุ่มหนึ่งที่พิจารณาได้ว่าเป็นงานผลิตจากแหล่งผลิตส่วนกลาง(ละแวกมัณฑเล) แล้วนำเข้ามาในท้องถิ่น

พระพุทธรูปกลุ่มนี้สร้างจากวัสดุที่ช่างแถบมัณฑเลมีความชำนาญ คือ งานหล่อโลหะ และงานแกะสลักหินอ่อน โดยพิจารณาร่วมกับรูปแบบทางศิลปะที่เป็นแบบแผนเดียวกับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ดังตัวอย่างได้แก่

พระพุทธรูปโลหะ วัดพยาจี เมืองทวาย (ภาพที่ 259) และ **พระพุทธรูปโลหะ วัดต่อเจาง์ เมืองมะริด** (ภาพที่ 260) มีลักษณะที่กำหนดอายุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะขนาดใหญ่ทรงครึ่งวงกลม[356] มีอุณาโลมเม็ดกลม พระเนตรไม่แสดงการเหลือบต่ำ กรณีตัวอย่างจากวัดพยาจียังเห็นชายจีวรส่วนสังฆาฏิและพระชานุตวัดตั้งขึ้นเป็นลอนประดิษฐ์ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญที่ปรากฏในศิลปะระยะนี้

ภาพที่ 259 พระพุทธรูปโลหะ วัดพยาจี เมืองทวาย (ซ้าย)
ภาพที่ 260 พระพุทธรูปโลหะ วัดต่อเจาง์ เมืองมะริด (ขวา)

ส่วน **พระพุทธรูปหินอ่อน** ดังตัวอย่างพบที่วัดต่อเจาง์ เมืองมะริด (ภาพที่ 261) มีลักษณะที่กำหนดอายุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะขนาดใหญ่ทรงครึ่งวงกลม มีอุณาโลมเม็ดกลม นิ้วชี้ของพระหัตถ์ซ้ายแยกออกจากนิ้วอื่น อีกทั้งพระโอษฐ์แย้มชัดเจนด้วย อนึ่งตัวอย่างพระพุทธรูปหินอ่อนข้างต้นมีขนาดค่อนข้างใหญ่(ใกล้เคียงขนาดร่างกายมนุษย์) มีน้ำหนักมาก จึงสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปเหล่านี้คงขนส่งมาทางเรือโดยออกจากแหล่งผลิตที่มัณฑเลผ่านทางแม่น้ำอิรวดีที่เป็นแม่น้ำสายใหญ่ไหลมุ่งไปทางทิศใต้สู่ปากทะเลในพื้นที่พม่าตอนล่าง ซึ่งมีเมืองท่า

[356] พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดพยาจีมีการเพิ่มลายกลีบบัวประดับบนอุษณีษะซึ่งเป็นรายละเอียดที่พบความนิยมในท้องถิ่น คาดว่าเป็นผลจากการบูรณะในระยะหลัง

ที่สำคัญคือเมืองย่างกุ้ง และเมืองมะละแหม่ง(ทั้งยังอาจเป็นแหล่งรับติดต่อกับผู้ผลิตแล้วกระจายสินค้าไปพื้นที่อื่น) เมืองท่าข้างต้นสามารถเทียบเรือกลไฟเพื่อขนส่งสินค้าต่อไปยังพื้นที่เขตตะนาวศรีซึ่งเป็นเมืองท่าใกล้ทะเลได้ กรณีนี้ต่างจากพระพุทธรูปหินอ่อนที่พบในพื้นที่รัฐฉานที่มักเป็นขนาดย่อมขนย้ายได้ง่าย สอดคล้องกับภูมิประเทศแถบรัฐฉานที่มีหุบเขาเป็นจำนวนมาก

ภาพที่ 261 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดต่อเจาง์ เมืองมะริด

5.2.4 วิเคราะห์และสรุปในส่วนพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นทั้ง 3 พื้นที่ศึกษา

จากการศึกษารูปแบบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นทั้ง 3 พื้นที่ศึกษา(รัฐฉาน, ละแวกเมาะละแหม่ง และเขตตะนาวศรี) ซึ่งผู้วิจัยมีสมมุติฐานว่าจะปรากฏลักษณะตามพื้นฐานศิลปะเดิมในท้องถิ่นนั้นๆ มาผสมผสานกับแบบอย่างจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่เป็นศิลปะกระแสหลักในพุทธศตวรรษที่ 25

ผู้วิจัยพบความสอดคล้องกับสมมุติฐานข้างต้นดังที่นำเสนอไว้ ถึงกระนั้น การเป็นศิลปะที่มีพัฒนาการขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันได้ทำให้ปรากฏลักษณะร่วมกันในหลายรายละเอียด ซึ่งส่วนหนึ่งคงเป็นเพราะความไม่แม่นยำหรือไม่เคร่งครัดในแบบแผนหลัก จึงทำให้เกิดการละเลยบางรายละเอียด กล่าวได้ว่าเป็นความแตกต่างจากศิลปะมัณฑเลในแง่ “การลดลง” เช่น นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายของพระพุทธรูปประทับนั่งไม่แยกออก, พระเนตรไม่เหลือบต่ำ, ไม่ทำส่วนชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาท เป็นต้น ในกรณีนี้ยังไม่สามารถอธิบายได้ชัดเจนว่าเกิดจากการให้อิทธิพลทางรูปแบบระหว่างกันในทั้ง 3 พื้นที่ศึกษา หรือเป็นเพียงความบังเอิญพ้อง

ในขณะที่รายละเอียดที่เป็นความแตกต่างจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) อีกกรณีหนึ่ง คือ ความแตกต่างในแง่ “การเพิ่มขึ้น” ของรายละเอียดที่ไม่มีในแบบแผนหลัก กรณีนี้ย่อมไม่ใช่ความบังเอิญพ้องเพราะเห็นได้ว่าบางรายละเอียดพบคาบเกี่ยวกันระหว่างพื้นที่ ทำให้สามารถอธิบายได้ว่ารูปแบบที่มีอยู่ในท้องถิ่นหนึ่งมีการข้ามถิ่นไปสู่อีกท้องถิ่นหนึ่งในลักษณะที่ร้อยเรียงต่อเนื่องกันเป็นลูกโซ่ เช่น พื้นที่ฉานส่งแบบแผนการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา อาจรวมถึงท่าประทับในพระพุทธรูปประทับยืนแก่เมาะละแหม่ง แล้วเมาะละแหม่ง(ซึ่งในช่วงเวลานี้มีชนชาติพันธุ์จากฉานมาหลอมรวมอยู่ในพื้นที่) คงส่งแบบแผนเหล่านี้ต่อไปสู่เขตตะนาวศรี ปรากฏการณ์ทางศิลปะที่กล่าวมานี้ยังสอดคล้องกับบริบททางสังคมเรื่องการเดินทางระหว่างเมืองต่างๆ บนเส้นทางการค้าดังที่นำเสนอไว้แล้วด้วย

ดังนั้น การที่พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นทั้ง 3 พื้นที่ศึกษา ซึ่งงานศึกษานี้ได้ตรวจสอบโดยใช้เงื่อนไขด้านรูปแบบและพื้นที่ พบความแตกต่างจากแบบแผนหลักทั้งในแง่การลดลงและการเพิ่มขึ้นของรายละเอียด จึงเป็นพัฒนาการทางศิลปะที่เกิดขึ้นอย่างเป็นเหตุเป็นผล และสามารถสะท้อนรูปแบบศิลปกรรมในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)ในฐานะศิลปกรรมอีกสายที่ปรากฏในท้องถิ่น ควบคู่ไปกับสายที่เป็นพัฒนาการสืบเนื่องจากศิลปะในดินแดนส่วนกลางหรือในเมืองหลัก

นอกจากงานที่สร้างขึ้นในแต่ละท้องถิ่นโดยได้รับอิทธิพลจากศิลปะแบบมัณฑเลแล้ว ยังพบการ “นำเข้า” พระพุทธรูปที่เป็นงานผลิตจากส่วนกลางไปยังทุกท้องถิ่นที่เป็นกรณีศึกษาด้วย แสดงถึงความสำคัญของศิลปะจากส่วนกลางที่ยังคงมีอยู่ในท้องถิ่นแม้จะล่วงสู่สมัยหลังมัณฑเลแล้ว

การศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ทั้ง 2 สาย (ส่วนกลาง และท้องถิ่น)นี้ ไม่เพียงทำให้จำแนกรูปแบบและกำหนดอายุพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในระยะนี้ สามารถแยกจากสมัยราชธานีมัณฑเลได้ชัดเจนขึ้น แต่ยังเป็นพื้นฐานความเข้าใจที่สำคัญในการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเลในระยะต่อไป คือ “สมัยเอกราช” ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอในบทถัดไป

5.3 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

จากการศึกษาในรายละเอียดส่วนที่ว่าด้วยศิลปกรรมซึ่งพบว่า การสร้างพระพุทธรูปในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ)มีพื้นฐานด้านรูปแบบจากศิลปะมัณฑเลเป็นสำคัญ ในส่วนนี้จึงเป็นการศึกษาในเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องเพื่อทราบถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระพุทธรูปในช่วงเวลาว่าความแตกต่างไปจากในยุคสมัยราชธานีมัณฑเลหรือไม่ ซึ่งพบว่าแม้แนวคิด

การสร้างพระพุทธรูปในยุคสมัยราชธานีมัณฑเลจะเป็นพื้นฐานแก่ระยะต่อมานี้ คือความศรัทธาต่อพระมหามัยมุนี, การให้ความสำคัญกับพระพุทธรูปหินอ่อนหรือมีพระวรกายสีขาว, การสร้างพระพุทธรูปประทับยืนที่สัมพันธ์กับพระพุทธเจ้าทีปังกร และการสร้างพระพุทธไสยาสน์ในอิริยาบถเสมือนยังทรงพระชนม์ ทว่าในบางประเด็นมีการแสดงรายละเอียดปลีกย่อยที่แตกต่างไปจากสมัยมัณฑเล โดยผู้วิจัยจะได้นำเสนอรายละเอียดโดยจำแนกประเด็นย่อยในการตรวจสอบ ดังต่อไปนี้

5.3.1 การจำลองพระมหามัยมุนีในท้องถิ่น: "สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต้นแบบ" ทั้งองค์พระพุทธรูปและวิหารที่ประดิษฐาน

ในสมัยมัณฑเล (อาณานิคมฯ)นอกจากแบบแผนการสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะมัณฑเลจะแพร่หลายไปยังพื้นที่ต่างๆ ในพม่าแล้ว พระพุทธรูปองค์สำคัญที่สุดที่ประดิษฐานเสมือน "สัญลักษณ์" หนึ่งของเมืองมัณฑเล คือ "พระมหามัยมุนี"[357] ก็พบว่าได้รับความนิยมจำลองไปประดิษฐานยังท้องถิ่นอื่นๆ ด้วย ดังในที่นี้ขอนำเสนอตัวอย่างที่พบในท้องถิ่นรัฐฉาน และท้องถิ่นละแวกเมาะละแหม่ง พร้อมทั้งข้อวิเคราะห์ที่เกี่ยวข้องในเชิงประติมานวิทยา โดยจำแนกประเด็นหลักเป็น 2 ประเด็น คือ 1)ประเด็นการจำลองพระมหามัยมุนี และ 2)ประเด็นการจำลองวิหารพระมหามัยมุนี

1) ประเด็นการจำลองพระมหามัยมุนี

งานวิจัยนี้พบว่าพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้อง แม้จะจำลองจากต้นแบบเดียวกันคือพระมหามัยมุนีที่มัณฑเล แต่กลับมีการแสดงออกทางศิลปะแตกต่างกันใน 2 ลักษณะ คือ "องค์จำลองที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง" และ "องค์จำลองที่ไม่ใช่พระพุทธรูปทรงเครื่อง" ดังนี้

กรณี "องค์จำลองที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง" เป็นลักษณะที่ใกล้เคียงพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบในแง่ที่มีเครื่องทรงแบบ "คองบอง-มัณฑเล"[358] เช่นเดียวกัน พบตัวอย่างที่สร้างขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกัน คือ ช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 แสดงให้เห็นว่าเป็นช่วงที่การจำลองพระมหามัยมุนีไปประดิษฐาน ณ เมืองต่างๆ เกิดขึ้นอย่างมีนัยสำคัญ เป็นต้นว่า **พระมหามัยมุนีเมืองเชียงตุง**(ภาพที่ 262) ซึ่งประดิษฐานที่วัดพระเจ้าหลวง องค์พระพุทธรูปจำลองขึ้นในสมัยเจ้าฟ้าก้อนแก้วอินแถลง (ครองราชย์ พ.ศ. 2439 - 2478) โดยหล่อสำเร็จจากมัณฑเล ส่งผลให้บรรดาหัวเมืองรัฐ

---

[357] โปรดดูประวัติและตำนานที่เกี่ยวข้องกับพระมหามัยมุนี ในบทที่ 4

[358] กล่าวคือ ใช้มงกุฎยอดแหลมทรงชฎา มีกรรเจียกขนาดใหญ่แผ่ออกทั้งสองข้าง มีสังวาลไขว้กันเป็นกากบาทยึดด้วยทับทรวง พระอังสาประดับอินทรธนูปลายงอน ซึ่งลักษณะที่กล่าวมาศิลปะพม่าได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาตอนปลายอีกทอดหนึ่ง

ฉานเกิดความศรัทธาและนิยมสร้างจำลองขึ้นบ้าง[359], **พระมหามัยมุนีเมืองเมาะละแหม่ง**(ภาพที่ 263) สร้างใน พ.ศ.2447 โดยพระนางเส่งโตง (Sein-don) มเหสีองค์หนึ่งในพระเจ้ามินดงที่ลี้ภัยไปประทับอยู่ที่เมาะละแหม่ง[360] พระนางร่วมกับพระวชิรราม(อูวาซิยะยามะ) ภิกษุที่ทรงนับถือ และด่อชเวปวินท์เศรษฐีนีในท้องถิ่น สร้างพระมหามัยมุนีจำลองและวัดที่ประดิษฐาน พระพุทธรูปองค์นี้จำลองขึ้นโดยพิมพ์พระพักตร์จากองค์ต้นแบบที่มัณฑเลใน พ.ศ.2446 แล้วส่งมายังเมาะละแหม่งโดยเรือกลไฟ[361] จึงเป็นองค์พระมหามัยมุนีจำลองที่ใกล้เคียงองค์ต้นแบบที่สุดองค์หนึ่ง, **พระมหามัยมุนีวัดเต่าง์ป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง** (ภาพที่ 264) สร้างขึ้นใน พ.ศ.2452[362]

ภาพที่ 262 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดพระเจ้าหลวง เมืองเชียงตุง (ซ้าย)
ภาพที่ 263 พระมหามัยมุนีจำลอง เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)

---

[359] เช่น เมืองยองชเว[คือพระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ซึ่งไม่ทรงเครื่อง- รายละเอียดเพิ่มเติมโดยผู้วิจัย], สีป้อ, น้ำคำและแสนหวี(แห่งหลังสร้างวิหารไว้แต่ยังมิได้สร้างพระมหามัยมุนีจำลอง) โปรดดู เสมอชัย พูลสุวรรณ, **รัฐฉาน(เมืองไต)**, 123.

[360] หลังพระเจ้ามินดงสิ้นพระชนม์ พระนางลี้ภัยไปอยู่ที่เมาะละแหม่ง และภายหลังได้บวชเป็นชีพำนักที่เอ่งด่อหย่าศีละชินส่าติ่นไต้ก์ หรือ เขมาสิริศีละชินส่าติ่นไต้ก์ โปรดดูเพิ่มเติมใน โชติมา จตุรวงค์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง,** 321.

[361] Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 176-177.

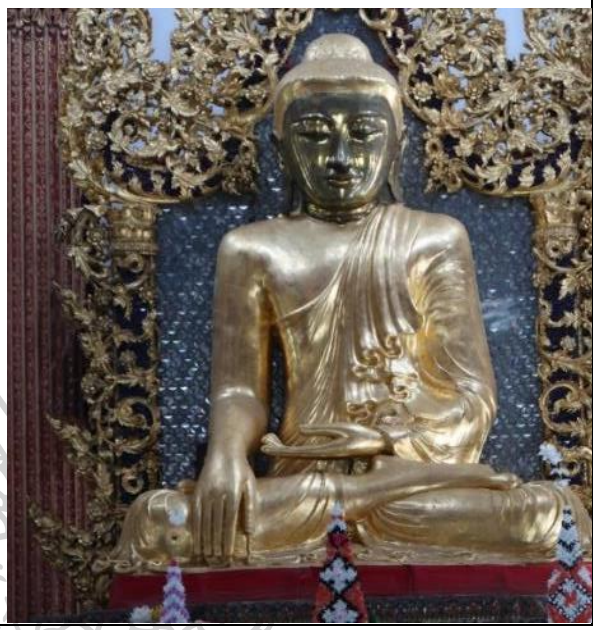
[362] ခွန်ပေပေ-စောက်ခမ်း, ကော့ကရိတ်မြို့တောင်ပေါ်ကျောင်းသမိုင်း [History of Taung Paw Monastery, Kawkareik District], เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 10 มกราคม 2565, เข้าถึงได้จาก https://www.facebook.com/khunpaepae.karenstate/posts/251826666956016

ภาพที่ 264 พระมหามัยมุนีวัดเต่าง์ป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง

ส่วน “องค์จำลองที่ไม่ใช่พระพุทธรูปทรงเครื่อง” พบตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ภาพที่ 265) และพระมหามัยมุนี วัดกอนัต เมืองเมาะละแหม่ง สร้างโดย อูถ่อไอง์ (U Htaw Ei) ใน พ.ศ.2429[363] (ภาพที่ 266) ตัวอย่างหลังนี้ระบุนามเรียกชัดเจนว่า “มหามัยมุนี” เป็นการยืนยันว่าสร้างขึ้นโดยมุ่งจำลองพระพุทธรูปองค์ดังกล่าว

ทั้งสองตัวอย่างแสดงลักษณะโดยรวมอย่างพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เช่น อุษณีษะใหญ่ สังฆาฏิพาดถึงข้อพระกรซ้าย ฯลฯ แต่มีลักษณะพิเศษร่วมกับกลุ่มตัวอย่างพระมหามัยมุนีจำลองที่ทรงเครื่อง คือ มีพระพักตร์ที่เงาวาวเด่นชัดกว่าส่วนอื่นๆ

[363] U Kalyana, **U Nar Auk: A Short Biography**, 35.



ภาพที่ 265 พระพุทธรูปประธานวัดรัตนามารเอาง์ เมืองยองชเว รัฐฉาน (ซ้าย)
ภาพที่ 266 พระมหามัยมุนี วัดกอนัต (ขวา)

ลักษณะเด่นที่ปรากฏร่วมกันทั้งองค์จำลองที่ทรงเครื่องและไม่ทรงเครื่อง แสดงให้เห็นว่า **ลักษณะสำคัญที่สุดในการสื่อถึงพระมหามัยมุนี คือ “การมีพระพักตร์เงาวาวกว่าส่วนอื่น”** มิใช่การเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง แม้จะมีความเป็นไปได้ว่า พระมหามัยมุนีจำลองที่ไม่ทรงเครื่องนั้นเป็นผลมาจากการสร้างที่ “ยังไม่แล้วเสร็จ” แต่ถึงกระนั้นก็พิจารณาได้ว่าเครื่องทรงต่างๆ เป็นส่วนประกอบที่ไม่สำคัญเท่าส่วนพระพักตร์ที่เป็นส่วนหนึ่งส่วนเดียวกับพระพุทธรูป ผู้จำลองจึงอาจมุ่งความสัมพันธ์ถึงคติความเชื่อเรื่องพระพุทธรูปมีชีวิตหรือ “โย่วฉิ่นด่อพยา”[364] ซึ่งพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบมีพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องกับคตินี้คือการสรงพระพักตร์ถวายในทุกเช้าเสมือนตื่นจากบรรทมด้วย

อีกทั้งเป็นไปได้ว่าการจำลองพระมหามัยมุนีโดยไม่ทรงเครื่องนั้น เป็นการตีความมุ่งให้สอดคล้องกับตำนานที่ว่าพระมหามัยมุนี “มีลักษณะเหมือนองค์พระพุทธเจ้าทุกประการ แม้กระทั่งขนาดเส้นพระเกศา”[365] จึงสมควรทรงจีวรอย่างสมณะ มิใช่ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์

ส่วนลักษณะพิเศษประการอื่นของพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบ เช่น การไม่ทรงจีวรในพระวรกายช่วงบน และการขัดสมาธิราบ ปรากฏความเคร่งครัดตามต้นแบบเพียงบางตัวอย่างเท่านั้น คือ องค์จำลองที่เชียงตุง และเมาะละแหม่ง องค์จำลองบางองค์ยังแสดงลักษณะศิลปกรรมโดยปะปน

---

[364] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

[365] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

กันเช่นองค์จำลองที่รัฐกะเหรี่ยงซึ่งทรงจีวรอย่างศิลปะหลังมัณฑเลแต่ขัดสมาธิราบตามองค์ต้นแบบ แสดงให้เห็นว่าลักษณะในส่วนนี้เป็นส่วนที่ “ตีความโดยยืดหยุ่น” ได้

นอกจากนี้ น่าสังเกตว่าแม้พระมหามัยมุนีจะได้รับความนิยมในการสร้างองค์จำลองในท้องถิ่นต่างๆ แต่กลับไม่พบการจำลองพระมหามัยมุนี (ในลักษณะพระพุทธรูปขนาดใหญ่ หรือเป็นพระพุทธรูปสำคัญของวัด) ในเมืองมัณฑเล และย่างกุ้ง

กรณีมัณฑเลนั้นย่อมเข้าใจได้ว่าเมืองดังกล่าวเป็นที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบอยู่แล้วจึงไม่มีความจำเป็นต้องสร้างองค์จำลองขึ้นอีก ยิ่งไปกว่านั้นคงเกี่ยวข้องกับจารีตเดิมในสังคม พม่าที่บุคคลในระดับต่างๆ มีขอบเขตในการสร้างและถวายสิ่งต่างๆ แต่ศาสนสถานได้ต่างกัน[366] การที่วัดมหามัยมุนีได้รับการทำนุบำรุงโดยราชสำนักคองบองอย่างสม่ำเสมอ เช่น ในรัชสมัยพระเจ้ามินดง พระราชพงศาวดารพม่าระบุถึงพระราชชนนีในพระเจ้ามินดงได้เสด็จไปวัดพระมหามัยมุนี ใน พ.ศ. 2403[367] และยังระบุถึงพระบรมวงศ์องค์อื่นๆ เช่น พระนางมะยอกนันดอ มเหสีซ้าย เสด็จไปสักการะพระมหามัยมุนี ใน พ.ศ. 2415[368] พระนางอเลนันดอ มเหสีกลาง ได้รับพระราชทานช้างเผือกสำหรับเสด็จไปสักการะพระมหามัยมุนี ใน พ.ศ. 2421[369] ต่อมาในรัชสมัยพระเจ้าธีบอ ทรงถวายเศวตฉัตรแด่พระมหามัยมุนี พ.ศ. 2424 และยังทรงบริจาคทองคำ 125 ตำลึง สำหรับสร้างบาตรทองคำถวายพระมหามัยมุนีอีกด้วย[370] การเป็นพระพุทธรูปสำคัญของราชสำนักดังกล่าว จึงย่อมพิจารณาได้ว่าหากมีบุคคลอื่นใดสร้างพระมหามัยมุนีจำลองในมัณฑเล อาจถูกมองว่าเป็นการกระทำตนเสมอกษัตริย์ได้

---

[366] จารีตปฏิบัติดังกล่าวพบหลักฐานอย่างน้อยในสมัยอังวะ ดัง อเม่งด่อ หรือ หมายรับสั่งหลวงบางฉบับ เช่น หมายรับสั่งหลวงวันที่ 24 กันยายน พ.ศ.2181 กล่าวถึงการสร้างอาคารทรงปราสาทได้เฉพาะงานที่เกี่ยวข้องกับพิธีหลวงเท่านั้น, หมายรับสั่งหลวงวันที่ 6 มีนาคม พ.ศ.2218 กล่าวถึงการเกยเทียบช้างได้เพียงเฉพาะวัดของเจ้านายและขุนนาง เป็นต้น ผู้วิจัยเชื่อว่าจารีตลักษณะนี้คงสืบเนื่องมาถึงราชสำนักคองบองด้วย โปรดดูเพิ่มเติมใน วทัญญู ฟักทอง, “อเม่งด่อ(กฎรับสั่ง) ในฐานะหลักฐานประวัติศาสตร์พม่าสมัยราชวงศ์ญองยาน(ตองอูยุคฟื้นฟู) ค.ศ.1597-1752” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 138-139.

[367] พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์, **พระราชพงศาวดารพม่า**, 440.

[368] เรื่องเดียวกัน, 476.

[369] เรื่องเดียวกัน, 488.

[370] เรื่องเดียวกัน, 528-529.

ถึงกระนั้น หลังจากที่ราชธานีมัณฑเลล่มสลายลง และทำให้จารีตที่กำกับระดับชั้นของการสร้างสิ่งต่างๆ แก่ศาสนาเสื่อมสิ้นลง[371] ก็ไม่พบว่ามีการสร้างพระมหามัยมุนีองค์จำลองในพื้นที่นี้

ปัญหาดังกล่าว อาจสัมพันธ์กับการที่ไม่พบการจำลองพระมหามัยมุนีในย่างกุ้งด้วย ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าในสมัยมัณฑเล (อาณานิคมฯ)นั้น เมืองมัณฑเลและย่างกุ้งเป็นพื้นที่ที่มีละเอียดอ่อนในทางการปกครองและทางวัฒนธรรม การสร้างศาสนสถานหรือรูปเคารพที่เชื่อมโยงถึงพระพุทธรูปสำคัญของราชสำนักจึงอาจทำได้ยากกว่าในท้องถิ่นอื่นๆ ทั้งนี้ รัฐบาลอังกฤษที่ปกครองพม่าก็มีท่าทีระมัดระวังเรื่องลักษณะนี้ เช่น ในคราวที่พระเจ้ามินดงตั้งพระราชหฤทัยในการเสด็จมาเปลี่ยนฉัตรเหนือยอดพระมหาเจดีย์ชเวดากองที่ย่างกุ้ง ในปี พ.ศ.2414 แต่อังกฤษที่ปกครองพม่าตอนล่างในเวลานั้นไม่อนุญาตให้เสด็จมาร่วมพิธี[372] เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม การพบความนิยมจำลองพระมหามัยมุนีโดยแพร่หลายในท้องถิ่นอื่นๆ ของพม่าดังในงานศึกษานี้คือท้องถิ่นรัฐฉานและท้องถิ่นละแวกเมาะละแหม่ง ทำให้ทราบได้ว่าคติดังกล่าวมิใช่จำกัดอยู่เพียงบางพื้นที่หรือบางกลุ่มวัฒนธรรมในพม่า และเป็นประเด็นที่ควรพิจารณาสืบเนื่องถึงการจำลองพระมหามัยมุนีที่แพร่หลายในประเทศไทยด้วย สำหรับประเด็นนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอในบทที่ 7 ซึ่งว่าด้วยตัวอย่างที่พบในประเทศไทย

2) ประเด็นการจำลองวิหารพระมหามัยมุนี

นอกจากการจำลองพระมหามัยมุนีแล้ว ยังพบว่าตัววิหารพระมหามัยมุนีซึ่งเป็นวิหารทรงปราสาทที่แยกเฉพาะจากสิ่งปลูกสร้างอื่นของวัด (ภาพที่ 267) ยังเป็นอีกองค์ประกอบหนึ่งที่มักได้รับการจำลองไปพร้อมกับพระมหามัยมุนีด้วย ทำให้ “สิ่งศักดิ์สิทธิ์ต้นแบบ” ในกรณีนี้มี 2 สิ่ง คือ องค์พระมหามัยมุนี และวิหารที่ประดิษฐาน

โดยทั่วไปแล้วการสร้างวิหารเพื่อประดิษฐานพระพุทธรูปอาจมีแนวคิดที่เกี่ยวข้อง เช่น เป็น “คันธกุฎี” หรือกุฏิที่ประทับเป็นการส่วนพระองค์ของพระพุทธเจ้า โดย *“ในช่วงเวลาที่พระพุทธองค์ทรงปลีกวิเวกในพระคันธกุฎีนี้ เป็นที่ทราบกันดีในหมู่เทพและมนุษย์ว่า ไม่ควรมีใครเข้าไปรบกวนพระพุทธองค์”*[373] ซึ่งกรณีพระมหามัยมุนีที่มีฐานะเป็น “พระพุทธรูปมีชีวิต” ย่อมถือว่าบรรทมใน

---

[371] ดังสามารถพบการสร้างวัดอย่างวิจิตรโดยสามัญชน เช่นวัดชเวอินบินที่สร้างโดยพ่อค้าเชื้อสายพม่า-จีน

[372] Thant Myint-U, **The Making of Modern Burma**, 150.

[373] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน พิเศษ เจียจันทร์พงษ์ "เหตุใดคนโบราณทำ 'คอก' แคบๆ ล้อมพระพุทธรูป" **ศิลปวัฒนธรรม** (สิงหาคม 2538), เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 10 มีนาคม 2565, เข้าถึงได้จาก https://www.silpa-mag.com

วิหารนี้ด้วยดังที่ในทุกเช้าต้องมีพิธีสรงพระพักตร์เสมือนตื่นจากบรรทม[374] หรืออาจเกี่ยวข้องกับ “แนวคิดในเชิงการใช้สอย” ที่ศาสนิกชนไม่ต้องการให้ประติมากรรมรูปเคารพประดิษฐานถูกแดดและฝนอยู่กลางแจ้ง[375] หรืออาจมุ่งสื่อถึงการเป็น “ปราสาทของพระจักรพรรดิราช” เพราะประวัติของพระพุทธรูปองค์นี้เกี่ยวข้องกับชัยชนะของพม่า และได้รับการอัญเชิญจากอาระกันมาประดิษฐานที่มัณฑเลหลังจากกองทัพพระเจ้าโบด่อพญา(ปดุง)ยึดได้แคว้นดังกล่าว[376]

อย่างไรก็ตามในบรรดาพระพุทธรูปสำคัญในศิลปะคองบอง-มัณฑเล มีเพียงพระพุทธรูปองค์นี้องค์เดียวเท่านั้นที่นอกจากองค์พระพุทธรูปแล้ววิหารยังเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ได้รับการจำลอง

สำหรับวิหารพระมหามัยมุนีจำลองที่นำเสนอไว้ในส่วนนี้ล้วนเป็นวิหารทรงปราสาทคล้ายต้นแบบ (ภาพที่ 268-270) ยกเว้นวิหารที่วัดกอนัต[377] (ภาพที่ 271) ทั้งนี้ พึงต้องพิจารณาว่าวิหารที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบถูกสร้างขึ้นใหม่ใน พ.ศ. 2428[378] หลังเพลิงไหม้เสียหายเมื่อ พ.ศ.2427 โดยเป็นวิหารก่ออิฐถือปูนตั้งแต่เสารองรับอาคารจนถึงส่วนยอดที่เป็นทรงปราสาท (ภาพที่ 267) ดังนั้น วิหารพระมหามัยมุนีที่สร้างขึ้นในท้องถิ่นต่างๆ ในสมัยหลังอาณานิคมจึงอาจได้แรงบันดาลใจจากวิหาร “หลังใหม่” ที่เป็นงานก่ออิฐถือปูนและมีบางรายละเอียดที่เป็นอิทธิพลศิลปะตะวันตก ซึ่งไม่เพียงเป็นไปได้ว่าเป็นกระแสศิลปะอย่างใหม่ที่เป็นที่นิยมในช่วงอาณานิคมฯ เท่านั้นแต่ยังน่าจะเป็นไปได้ว่าเหตุการณ์เพลิงไหม้วัดมหามัยมุนีที่มัณฑเลจนวิหารเดิมที่เป็นเครื่องไม้เสียหายทั้งหลัง รวมทั้งองค์พระมหามัยมุนีที่ได้รับความเสียหายบางส่วนด้วยนั้น[379] เป็นเหตุการณ์ที่สร้างความ

---

[374] สุระ พิริยะสงวนพงศ์, **พระมหามัยมุนีและเจดีย์สำคัญในพม่า**, 57-58.

[375] ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์, ให้ทรรศนะต่อผู้วิจัย เมื่อวันที่ 14 มีนาคม พ.ศ.2565.

[376] โปรดดูรายละเอียดด้านประวัติศาสตร์ของพระมหามัยมุนีใน San Shwe Bu, “The Story of Mahamuni,” **Journal of the Burma Research Society** 6,3(1916): 226-228. และ Arthur Purves Phayre, **History of Burma**, 215.

[377] แม้วิหารพระมหามัยมุนีที่วัดกอนัต จะไม่ทำยอดปราสาทแต่การสร้างเป็นอาคารอิทธิพลศิลปะตะวันตก เช่น ใช้ประตูโค้ง ใช้เสาเซาะร่องประดับหัวเสาเป็นใบไม้ฝรั่ง ฯลฯ ทำให้พิจารณาได้ว่าอาจได้แรงบันดาลใจจากวิหารพระมหามัยมุนีหลังใหม่ หรือมิเช่นนั้นอาจเป็นเพียงกระแสความนิยมศิลปะตะวันตกที่แพร่หลายในช่วงสมัยอาณานิคมฯ

[378] บ้างว่าวิหารดังกล่าวได้รับการออกแบบโดยสถาปนิกชาวอังกฤษชื่อ Hoyne Fox เช่น Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 268.

[379] บันทึกความเสียหายของพระมหามัยมุนีถูกบันทึกไว้ต่างกัน โปรดดู สุระ พิริยะสงวนพงศ์, **พระมหามัยมุนีและเจดีย์สำคัญในพม่า**, 27.

สะเทือนใจแก่ชาวพม่าเป็นอย่างมาก[380] ทำให้การสร้างวิหารพระมหามัยมุนีทั้งหลังใหม่ที่มัณฑเลและวิหารขององค์จำลองในท้องถิ่นอื่นๆ มักแสดงให้เห็นถึงการก่อสร้างที่พยายาม “หลีกเลี่ยงเครื่องไม้”

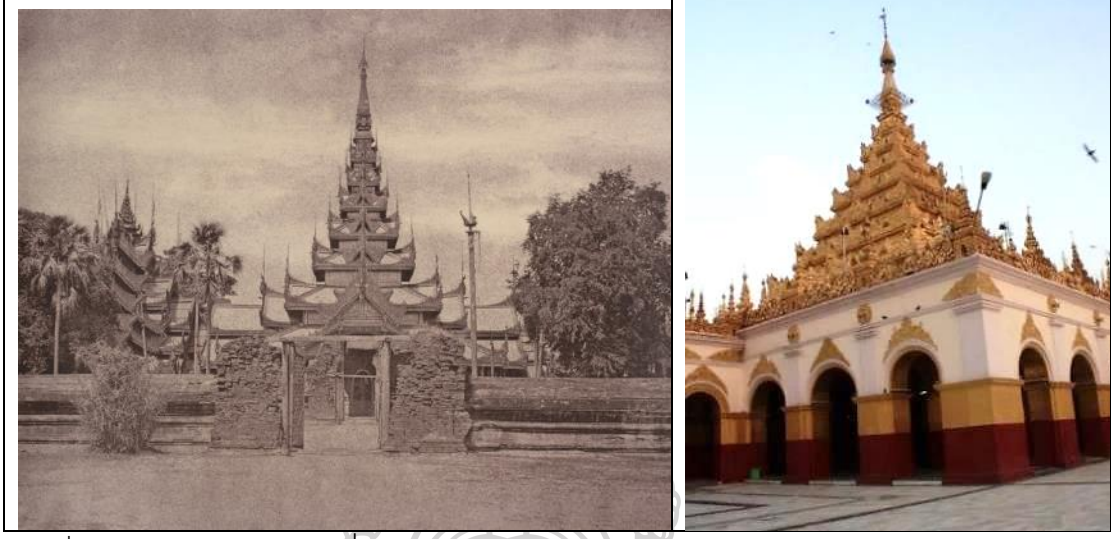
แม้ว่าการ “จำลองวิหาร” ในศิลปะคองบอง-มัณฑเลจะไม่พบตัวอย่างอื่นที่แพร่หลาย[381] แต่ปรากฏการณ์ดังกล่าวมิใช่สิ่งใหม่ที่เพิ่งเกิดขึ้นเสียทีเดียว ดังจะเห็นว่าเป็นปรากฏการณ์ที่คล้ายกับกรณีมหาโพธิวิหารที่รัฐพิหาร ประเทศอินเดีย ซึ่งนอกจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต้นแบบจะได้แก่ ต้นพระศรีมหาโพธิ์แล้ว ยังรวมถึงวิหารที่ประดิษฐานด้วย[382] โดยปรากฏหลักฐานการจำลองมหาโพธิวิหารโดยแพร่หลาย รวมทั้งในพม่าและไทย[383] (ภาพที่ 272)

[380] เหตุการณ์นี้เกิดขึ้นเพียง 1 ปีก่อนพม่าจะสูญเสียเอกราชแก่อังกฤษ จึงเป็นเหตุการณ์ที่ไม่เป็นมงคลยิ่ง

[381] อาจมีกรณีวิหารชเวนันดอเจาง์ มัณฑเล ที่อาจเป็นแรงบันดาลใจให้วัดชเวอินบิน มัณฑเล และรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง แต่คุณลักษณะที่โดดเด่นของวิหารดังกล่าวคือการเป็นตำหนักหลวงพระพุทธรูปประธานในวิหารชเวนันดอเจาง์จึงไม่ได้รับการจำลองไปพร้อมกับวิหาร ต่างจากกรณีการจำลองพระมหามัยมุนี

[382] การจำลองมหาโพธิวิหารในสมัยปัจจุบันยังอาจรวมถึงองค์ประกอบอื่นๆ ที่หลากหลายขึ้น โดยเฉพาะองค์ประกอบที่อยู่ใกล้ชิดกับตัววิหาร เช่น พระพุทธรูปประธาน และรัตนจงกรมเจดีย์

[383] ในภูมิภาคนี้มีการสร้างวิหารที่จำลองมหาโพธิวิหารหลายแห่ง เป็นต้นว่า มหาโพธิวิหารเมืองพุกาม(พุทธศตวรรษที่ 18), วิหารวัดเจ็ดยอดเมืองเชียงใหม่(พุทธศตวรรษที่ 20-21) และวิหารชเวกู่จีเมืองหงสาวดี(พุทธศตวรรษที่ 21) เป็นต้น โปรดดูรายละเอียดของวิหารที่กล่าวถึงใน สุระ พิริยะสงวนพงศ์, “มหาโพธิวิหารจำลองในไทยช่วงสมัยพุทธศตวรรษที่ 26: การส่งผ่านรูปแบบทางศิลปกรรมจากอินเดีย และการเคลื่อนคลายของความหมายเชิงสัญลักษณ์” (รายงานการวิจัยเสนอสถาบันไทยคดีศึกษา ทุนสนับสนุนงานวิจัยจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558), 30-63.



ภาพที่ 267 วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนี หลังเดิม (ซ้าย) และวิหารใหม่ (ขวา)

ที่มาภาพวิหารเดิม

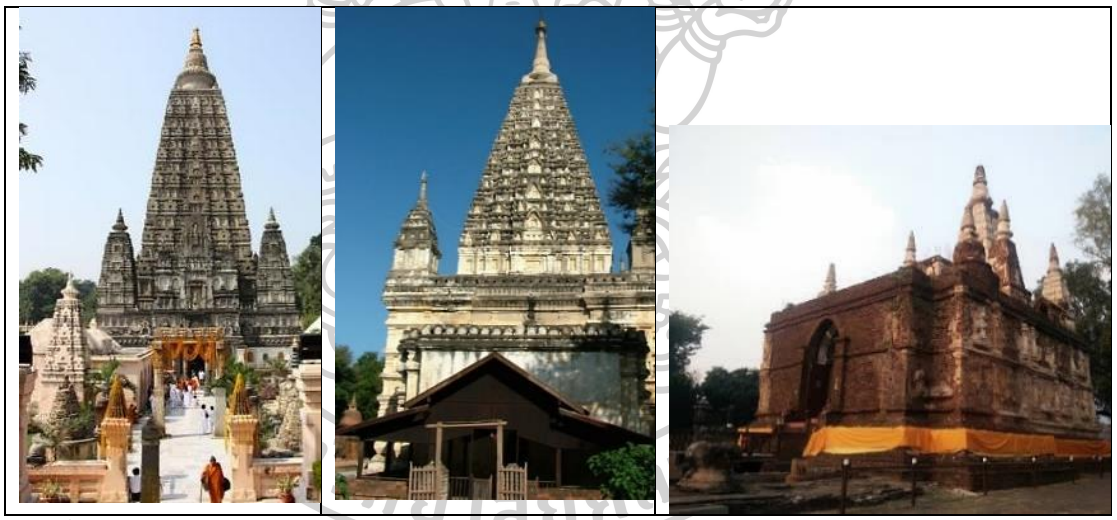
https://www.bl.uk/onlinegallery/onlineex/apac/photocoll/n/019pho0000061s1u00079000.html เข้าถึงเมื่อ 14 มีนาคม 2565

ภาพที่ 268 วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนี เมืองเชียงตุง (ซ้าย)

ภาพที่ 269 วิหารทรงปราสาทที่ประดิษฐานพระมหามัยมุนี เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)

ภาพที่ 270 วิหารพระมหามัยมุนีวัดเต่าง์ป่อ เมืองเก๊าะกะเร็ต รัฐกะเหรี่ยง (ซ้าย)

ภาพที่ 271 วิหารพระมหามัยมุนี วัดกอนัต เมืองเมาะละแหม่ง (ขวา)



ภาพที่ 272 มหาโพธิวิหาร อินเดีย, พุกาม และเชียงใหม่(วัดเจ็ดยอด) ตามลำดับ

5.3.2 การให้ความสำคัญกับพระพุทธรูปหินอ่อนหรือมีพระวรกายสีขาว”

จากการศึกษาพระพุทธรูปในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) มีข้อสันนิษฐานว่าความนิยมสร้างพระพุทธรูปด้วยวัสดุหินอ่อน หรือวัสดุอื่นโดยแสดงพระวรกายสีขาว อาจได้แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปหินอ่อนองค์สำคัญในศิลปะคองบอง-ต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง คือ พระพุทธรูปเจ้าก์ต่อจี (ทั้งอมรปุระและมัณฑเล)[384]

[384] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปเจ้าก์ต่อจีทั้งสององค์ ในบทที่ 3

กรณีพระพุทธรูปหินอ่อนเจ้าก์ด่อจีทั้งองค์ มีคุณลักษณะพิเศษคือเป็นวัสดุที่หายากและมีค่าสูง การจำลองตามอย่างด้วยวัสดุเดียวกันจึงเป็นไปได้ยาก[385] ถึงกระนั้นพระพุทธรูปข้างต้นอาจเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) มีการสร้างหรือบูรณะพระพุทธรูปก่ออิฐขนาดใหญ่โดยทาสีพระวรกายด้วยสีขาวคล้ายหินอ่อนโดยแพร่หลาย (ภาพที่ 273-274)

อนึ่ง แม้ว่าสีขาวอาจเป็นสีพื้นฐานที่เคยมีการใช้ตกแต่งพระพุทธรูปศิลปะพม่าอยู่แล้ว แต่ความสำคัญและชื่อเสียงของพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจีทั้งสององค์ที่สร้างในสมัยคองบอง-มัณฑเลคงมีส่วนเสริมให้การสร้างพระพุทธรูปที่มีพระวรกายสีขาว(อาจด้วยหินอ่อน หรือวัสดุอื่นทาสีขาว) มีความแพร่หลายขึ้น อีกทั้งการสร้างพระพุทธรูปที่พระวรกายสีขาวยังไม่สัมพันธ์กับเหตุผลด้านพุทธลักษณะในพระไตรปิฎกที่มักกล่าวถึงพระฉวีว่ามีสีดังทองคำ ดังตัวอย่างความว่า "*เรา[พระอันนสังสาวกเถระ-เพิ่มข้อความโดยผู้วิจัย]ได้ปีติอย่างยิ่ง เพราะได้เห็นสัมพุทธเจ้า ผู้มีพระฉวีวรรณดังทองคำ พระนามว่าสิทธัตถะ*"[386] ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่า "สีขาว" ที่นิยมใช้เป็นสีพระวรกายของพระพุทธรูปศิลปะพม่านั้นมีแรงบันดาลใจจากสีของหินอ่อนซึ่งเป็นวัสดุพิเศษเฉพาะถิ่นและความนิยมนี้ยังสืบถึงปัจจุบัน[387] และรวมไปถึงพระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะมัณฑเลที่พบในประเทศไทยซึ่งจะได้นำเสนอต่อไปในบทที่ 7 ด้วย

---

[385] หลังจากสมัยมัณฑเล มีการพบหินอ่อนขนาดใหญ่อีกครั้งในสมัยเอกราชและมีการสร้างเป็นพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 6 ว่าด้วยศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช

[386] "พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 24 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 1", **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาฯ เล่มที่ 32** (กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539), 79.

[387] พระพุทธรูปที่เก่ากว่าศิลปะคองบองอยู่ในสภาพที่ทรุดโทรมหรือผ่านการบูรณะจนยากที่จะระบุสีเดิมแท้ แต่อย่างน้อยสามารถระบุได้ว่ามีการพบเหมืองหินอ่อนและนำมาใช้สร้างพระพุทธรูปในศิลปะพม่าตั้งแต่ศิลปะอังวะแล้ว ดังตัวอย่างที่นำเสนอในบทที่ 3

ภาพที่ 273 พระพุทธรูปประธานวัดเตาง์มินจี เมืองอมรปุระ (ซ้าย) เปรียบเทียบกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี มัณฑเล (ขวา)

ภาพที่ 274 พระพุทธรูปประธาน วัดซูนอูโปงญ์ฉิ่น เมืองสะกาย (ซ้าย) และพระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง (ขวา)

5.3.3 พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ): การเปลี่ยนแปลงความหมายจาก “ปรินิพพาน” ไปสู่ “การทรงพระชนม์”

ในบทก่อนหน้าผู้วิจัยได้นำเสนอประติมานวิทยาของพระพุทธรูปประทับไสยาสน์ในศิลปะพม่าตั้งแต่พุกามที่สืบเนื่องความหมายของการ “ปรินิพพาน” ตามพื้นฐานประติมานวิทยาจากศิลปะ

อินเดีย กระทั่งพบการเปลี่ยนแปลงในศิลปะมัณฑเลที่พระพุทธรูปไสยาสน์มีลักษณะเด่นคือพระชานุเกยเหลื่อมคล้ายท่านอนของมนุษย์ทั่วไปที่มุ่งแสดงถึงการผ่อนคลายอิริยาบถมากกว่ามุ่งแสดงความเคร่งขรึมอย่างรูปเคารพ

ถึงกระนั้นการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบดังกล่าวยังไม่อาจกล่าวได้ชัดเจนว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงความหมายหลักของการสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์ด้วยหรือไม่ เพราะในการสำรวจนี้ผู้วิจัยยังไม่พบ “ประติมากรรม” พระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะมัณฑเล[388]ที่ปรากฏศิลปกรรมแวดล้อมสื่อถึงความหมายอื่นนอกจากการปรินิพพาน

ทว่าการเปลี่ยนแปลงด้านรูปแบบของพระพุทธรูปไสยาสน์ในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ได้แสดงให้เห็นชัดเจนว่า เกิดเปลี่ยนแปลงความหมายหลักจากการปรินิพพานมาสู่ท่าประทับอย่างทรงพระชนม์ชีพ โดยอาจจำแนกเป็น 2 ลักษณะ คือ “ท่าประทับผ่อนคลายที่มุ่งความสมจริงตามธรรมชาติ” และ “ท่าประทับอย่างกษัตริย์” ดังนี้

กรณี **“ท่าประทับผ่อนคลายที่มุ่งความสมจริงตามธรรมชาติ”** จากพื้นฐานท่าประทับไสยาสน์ในศิลปะมัณฑเลที่ “ประทับตะแคงขวา ใช้พระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร และใช้พระกัปประ (ศอก) ตั้งบนพระแท่น และวางพระชานุเกยเหลื่อมกัน” แสดงถึงการประทับที่ผ่อนคลายต่างจากความเคร่งขรึมอย่างรูปเคารพที่เคยปรากฏในศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าแม้กระทั่งในศิลปะในระยะที่ใกล้เคียงเช่นศิลปะคองบอง (ภาพที่ 40)

ต่อมาในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ได้มีพัฒนาการต่อเนื่องโดยเสริมพระเขนยให้มีขนาดใหญ่ขึ้นจนต้นพระพาหาไม่สามารถตั้งบนพระแท่น เกิดเป็นท่า “ประทับไสยาสน์ พระหัตถ์ขวารองรับพระเศียร วางต้นพระพาหาบนพระเขนย” (ภาพที่ 136) ท่าประทับนี้ทำให้พระวรกายเอนตั้งมากขึ้น จนพิจารณาได้ว่ามิใช่ลักษณะของการปรินิพพานหรือแม้แต่การประทับเตรียมเข้าสู่ปรินิพพาน แต่อาจเป็นท่าประทับ “กลางๆ” ที่ไม่จำเพาะถึงพุทธประวัติตอนใดเป็นพิเศษ และคงมุ่งสื่อถึงการประทับผ่อนคลายพระอิริยาบถด้วย[389]

การแสดงท่าประทับดังกล่าวจึงเป็นพัฒนาการทางศิลปะที่มีพื้นฐานจากศิลปะมัณฑเลทั้งในด้านรูปแบบ(ที่ดัดแปลงเพียงเล็กน้อยให้พระวรกายเอนตั้งขึ้น) และในด้านแนวคิดที่สะท้อนอิริยาบถอย่างมนุษย์หรือความสมจริงตามธรรมชาติ ทั้งนี้งานศึกษานี้ไม่พบหลักฐานเพียงพอที่จะช่วยอธิบายได้

---

[388] แม้จะมีงานศึกษาที่อ้างถึงกรณีจิตรกรรมศิลปะมัณฑเลว่าพบการใช้ภาพพระพุทธเจ้าประทับไสยาสน์ในบริบทอื่นเช่นขณะแวดล้อมด้วยสาวก และสดับเสียงพิณของพระอินทร์ ดังรายละเอียดที่นำเสนอในบทที่ 4

[389] มีงานศึกษาของนักวิชาการก่อนหน้าที่วิเคราะห์ถึงท่าประทับผ่อนคลายพระอิริยาบถไว้ เช่น Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 84-85.

ว่าแนวคิดเรื่องความสมจริงดังกล่าวเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะตะวันตก หรือเป็นเพราะการตีความของชาวพม่าเองในยุคที่บ้านเมืองมีการปรับปรุงสู่ความเป็น “สมัยใหม่” ในหลายด้านซึ่งอาจรวมถึงด้านการศาสนาด้วย

ส่วนกรณี **“ท่าประทับอย่างกษัตริย์”** แต่เดิมในศิลปะพม่าพบการสร้างพระพุทธรูปในท่าประทับกษัตริย์เพื่อสื่อถึงความเป็นจักรวรรติน (Chakravartin) หรือพระจักรพรรดิราชของพระพุทธเจ้า เฉพาะในอิริยาบถประทับนั่ง คือการประทับห้อยพระบาท(ปรลัมพปาทาสนะ) ซึ่งมีพื้นฐานจากศิลปะอินเดีย[390] โดยในศิลปะพม่าพบท่าประทับดังกล่าวในศิลปะปยู มอญโบราณ[391] รวมถึงศิลปะพุกาม แต่ไม่พบความแพร่หลายในศิลปะระยะหลังจากนี้เพราะอาจเลือกแสดงลักษณะอย่างกษัตริย์จากองค์ประกอบอื่น เช่น การมี “เครื่องทรง” (ดังเช่นพระมหามัยมุนี) การมี “บัลลังก์” หรือวิหารที่เลียนแบบ “ท้องพระโรง” (ดังเช่น พระพุทธรูปวิหารชเวนันดอเจาง์ มัณฑเล และวิหารรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง เป็นต้น) โดยที่ท่าประทับของพระพุทธรูปยังคงแสดงภูมิสปรรศมุทราหรือปางมารวิชัยดังพระพุทธรูปทั่วไปในศิลปะพม่า

กระทั่งในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จึงปรากฏท่าประทับที่ดูเหมือนจะเกี่ยวข้องกับการแสดงท่าประทับอย่างกษัตริย์อีกครั้ง และมีความพิเศษเพราะท่าประทับที่เลือกใช้เป็นท่าประทับไสยาสน์ แสดงให้เห็นชัดว่าท่าประทับไสยาสน์ในกรณีนี้มีการเปลี่ยนแปลงความหมายเชิงประติมานวิทยาอย่างชัดเจน เพราะไม่เกี่ยวข้องกับการปรินิพพานอีก ท่าประทับประทับไสยาสน์ดังกล่าว คือ “ประทับตะแคงขวา คว่ำพระหัตถ์ขวาข้างพระเขนย ใช้พระกัปประ(ศอก) ยันพระเขนยให้พระวรกายตั้งขึ้น” (ภาพที่ 138)

เหตุที่พิจารณาว่าท่าประทับไสยาสน์ดังกล่าวสัมพันธ์กับท่าประทับอย่างกษัตริย์ ปรากฏในข้อสังเกตของนักวิชาการเช่น Baretto ว่าเป็นท่าที่ทำให้นึกถึงท่าประทับพระเจ้ามินดงเวลาออกว่าราชการ[392] เมื่อตรวจสอบหลักฐานภาพวาดและภาพถ่ายเก่าบุคคลชั้นสูงในราชสำนักพม่า รวมทั้งวัฒนธรรมที่ใกล้ชิดเช่นฉาน พบหลักฐานสนับสนุนหลายตัวอย่าง เช่น ภาพวาดลายเส้นพระเจ้ามินดงวาดโดยชาวตะวันตกในพุทธศตวรรษที่ 25 (ภาพที่ 275) ภาพถ่ายเก่าพระเจ้าธีบอพร้อมพระนาง

---

[390] โปรดดูรายละเอียดท่าประทับห้อยพระบาทในศิลปะอินเดียใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**, 56-57.

[391] กรณีพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอ ที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเลฯ แต่ประทับห้อยพระบาท อาจบูรณะโดยอิงเค้าโครงของพระพุทธรูปองค์เดิมซึ่งอาจเป็นพระพุทธรูปศิลปะมอญโบราณ ดังที่นำเสนอไว้ในหัวข้อพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในท้องถิ่นพม่า

[392] Baretto, W.L. **King Mindon** (Rangoon: New Light of Burma Press, 1935), quoted in Anne-May Chew, **The cave-temples of Po Win Taung,** 84.

ศุภยลัต (ภาพที่ 276) ภาพถ่ายเก่าเจ้าฟ้าเมืองสีป่อพร้อมพระชายา (ภาพที่ 277) ภาพวาดลายเส้นเจ้าฟ้าเมืองยู้ รัฐฉาน (ภาพที่ 278)

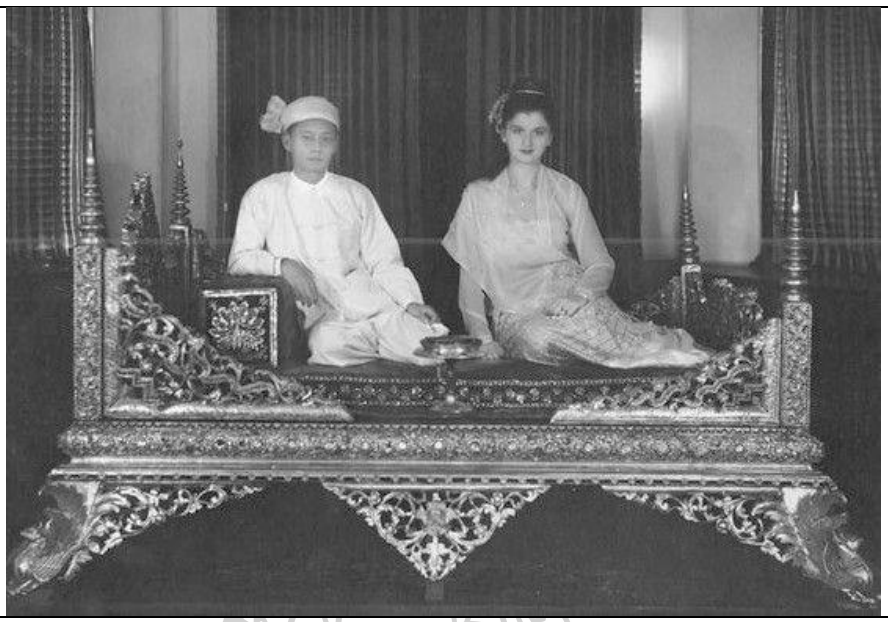
ทว่าหลายตัวอย่างเป็นการประทับอย่างนั่งพับเพียบ (อาจเป็นไปได้ว่าเพราะมีพระชายาประทับร่วมบนพระแท่นจึงเหยียดพระชงฆ์อย่างพระพุทธรูปไสยาสน์ไม่ได้) ถึงกระนั้นควรกล่าวได้ว่าท่าประทับทั้งนั่งพับเพียบและเหยียดพระชงฆ์(อย่างไสยาสน์) บนพระแท่นโดยตั้งพระกับประ(ศอก)บนพระเขนยขนาดใหญ่เป็นท่าประทับที่สื่อความหมายเดียวกันคือท่าประทับของกษัตริย์ ซึ่งการสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์ในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ)คงได้แบบอย่างจากท่าประทับลักษณะนี้ไปใช้กับการสร้างพระพุทธรูปเพื่อสื่อถึงความเป็นจักรวรรตินของพระพุทธเจ้า

ภาพที่ 275 ภาพลายเส้นพระเจ้ามินดงประทับบนบัลลังก์วาดโดยชาวตะวันตกในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 (ซ้าย)

ที่มาภาพ V.C. Scott O'Connor, Mandalay and other cities of the past in Burma (London: Hutchinson, 1907), 5.

ภาพที่ 276 ภาพถ่ายเก่าของพระเจ้าธีบอและพระนางศุภยลัต (ขวา)

ที่มาภาพ https://www.prints-online.com/new-images-august-2021/king-thibaw-min-queen-supayalat-burma-1880-s-23447530.html เข้าถึงเมื่อ 14 มกราคม 2564



ภาพที่ 277 ภาพถ่ายเก่าเจ้าฟ้าเมืองสีป่อพร้อมพระชายา
ที่มาภาพ https://www.irrawaddy.com/news/obituaries/austrian-born-shan-princess-inge-eberhard-dies.html เข้าถึงเมื่อวันที่ 11 กุมภาพันธ์ 2566

ภาพที่ 278 ภาพวาดลายเส้นเจ้าฟ้าเมืองยู้ Prince of Maong You
ที่มาภาพ Susan Conway, **The Shan: Culture, Art and Crafts**, 37.

5.3.4 สาเหตุที่พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแพร่ความนิยมไปทั่วพม่า

การพบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในท้องถิ่นต่างๆ ของพม่าโดยเฉพาะในระยะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ย่อมเป็นหลักฐานเชิงประจักษ์ถึงความแพร่หลายของศิลปะดังกล่าว ซึ่งงานศึกษานี้ได้วิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมของตัวอย่างที่พบในแต่ละพื้นที่ไว้โดยละเอียดแล้ว ทว่าการอธิบายถึง

สาเหตุที่ทำให้การสร้างพระพุทธรูปตามอิทธิพลศิลปะมัณฑเลแพร่หลายไปทั่วพม่านี้เป็นปัญหาที่กว้างและต้องตรวจสอบข้อมูลในบริบทอื่นๆ นอกเหนือขอบเขตการศึกษารูปแบบศิลปกรรมที่เป็นประเด็นหลักของงานวิจัยนี้

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงขอตั้งข้อสันนิษฐานถึงความเป็นไปได้ที่อาจทำให้เกิดความแพร่หลายทางศิลปกรรมดังกล่าวไว้ใน 4 ประเด็น ได้แก่ 1) การที่มัณฑเลเป็นศูนย์กลางทางศาสนา 2) การคมนาคมขนส่งที่ทั่วถึงขึ้นจากระบบการค้า 3) การที่ช่างหลวงแยกย้ายหาผู้อุปถัมภ์ใหม่ในท้องถิ่น และ 4) การโหยหาความรุ่งโรจน์ในอดีต ดังรายละเอียดในแต่ละประเด็นต่อไปนี้

1) **การที่มัณฑเลเป็นศูนย์กลางทางศาสนา** ในสมัยราชธานีมัณฑเลซึ่งพม่ายังแบ่งเป็นพม่าตอนเหนือ (ปกครองโดยพม่า) และพม่าตอนใต้(ปกครองโดยอังกฤษ)นั้น เครือข่ายทางพุทธศาสนาของพม่าทั้งสองพื้นที่แม้จะดูเหมือนแยกออกจากกันแต่ในความเป็นจริงแล้วยังคงมีความใกล้ชิดกันค่อนข้างมาก

สำหรับพม่าตอนบนซึ่งยังมีลักษณะเป็นรัฐจารีต เมืองมัณฑเลที่เป็นราชธานีย่อมมีบทบาทเป็นศูนย์กลางทางศาสนา และยังเป็นที่ประทับของพระสังฆราชหรือ "ศาสนไบง์"[393] ในเชิงนิตินัยแล้วอำนาจบังคับบัญชาของพระสังฆราชไม่สามารถครอบคลุมถึงพม่าตอนล่างที่อยู่ในการปกครองของอังกฤษ แต่หากมองจากอำนาจเชิงวัฒนธรรมแล้วอาจพิจารณาได้ว่าเครือข่ายทางศาสนาในพม่าตอนล่างมิได้ตัดขาดจากพม่าตอนบน ดังกรณีที่พระสงฆ์บางส่วนในพม่าตอนล่างไม่พอใจที่อังกฤษไม่ให้ความสำคัญกับการทำนุบำรุงพุทธศาสนาจึงหนีขึ้นไปยังพม่าตอนบน[394] นอกจากนี้การที่พระเจ้ามินดงทรงจัดให้มีการสังคายนาพระไตรปิฎกขึ้นยังอาจมีจุดประสงค์เพื่อดึงดูดพระสงฆ์จากพม่าตอนล่างขึ้นมายังพม่าตอนบนด้วย[395]

การหลั่งไหลสู่มัณฑเลในฐานะศูนย์กลางทางศาสนา ย่อมทำให้งานศิลปกรรมในเมืองหลวงเป็นที่รู้จักโดยกว้างขวางขึ้นและเป็นโอกาสให้ภิกษุจากต่างเมืองสามารถจัดหาพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตในเมืองหลวงได้โดยตรง นอกเหนือจากการมีคนกลางซึ่งอาจเป็นกลุ่มพ่อค้าหรือทายกทายิกาผู้ศรัทธาเป็นธุระจัดหา

ต่อมาเมื่ออังกฤษยึดครองพม่าทั้งหมดได้สำเร็จ บทบาทการเป็นศูนย์กลางทางศาสนาของมัณฑเลได้ชะงักลงในช่วงระยะเวลาหนึ่งและกิจกรรมทางศาสนาถูกลดความสำคัญลง เช่น การที่

---

[393] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เที่ยวเมืองพม่า, 221-225

[394] ชุวดี ดีคง, “ปฏิกิริยาของชาวพุทธต่อการปกครองของอังกฤษในพม่า ค.ศ.1886-1948”, (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2539), 31.

[395] เรื่องเดียวกัน, 32.

อังกฤษไม่กระตือรือร้นตั้งพระสังฆราชองค์ใหม่แทนตำแหน่งที่ว่างลง[396]หรือการเว้นจัดสอบไล่ธรรมะในมัณฑเล[397] เป็นต้น

ถึงกระนั้นบทบาทของมัณฑเลในการเป็นศูนย์กลางผลิตศิลปกรรมโดยเฉพาะพระพุทธรูปยังคงดำรงอยู่อย่างต่อเนื่อง อาจเพราะความได้เปรียบในการเข้าถึงแหล่งวัสดุโดยเฉพาะการมีที่ตั้งอยู่ไม่ไกลจากเหมืองหินอ่อนที่เมืองมัตตะหย่า, ความได้เปรียบเรื่องช่างที่มีฝีมือและประสบการณ์ และความได้เปรียบด้านการขนส่งซึ่งสามารถใช้แม่น้ำอิรวดีเป็นเส้นทางหลักในการขนส่งพระพุทธรูปไปสู่พื้นที่อื่นโดยเฉพาะในเขตพม่าตอนกลางและล่าง

ดังนั้นจากพื้นฐานเดิมที่มัณฑเลเป็นศูนย์กลางพุทธศาสนาทั้งต่อพม่าตอนบน (โดยนิตินัย) และล่าง (โดยพฤตินัย) คงทำให้พระพุทธรูปแบบมัณฑเลเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมโดยชาวพม่าในท้องถิ่นอื่นๆ และความนิยมดังกล่าวยังสืบเนื่องมาในสมัยหลังมัณฑเลช่วงอาณานิคมด้วย

2) **การคมนาคมขนส่งที่ทั่วถึงขึ้นจากระบบการค้า** ในประเด็นนี้ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้แล้วถึงการเดินทางข้ามถิ่นโดยพ่อค้าไม้สักโดยเฉพาะกลุ่มพ่อค้าจากรัฐฉานที่เดินทางมายังพม่าตอนล่างทั้งละแวกเมาะละแหม่งและเขตตะนาวศรี จนนำมาสู่การข้ามถิ่นของศิลปกรรมด้วยโดยพบว่ารายละเอียดอย่างพระพุทธรูปท้องถิ่นรัฐฉาน เช่น ส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา และรัศมีแหลมสูงได้ปรากฏในพื้นที่พม่าตอนล่างควบคู่ไปกับแพร่เข้ามาของศิลปะแบบมัณฑเล

นอกจากนี้ การค้าระหว่างประเทศยังมีผลให้พระพุทธรูปแบบมัณฑเลแพร่ไปยังดินแดนอื่นของโลกด้วย[398] กล่าวได้ว่าการแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) มีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับการขยายตัวของเส้นทางการค้าของพม่าในระยะนี้

3) การที่ช่างหลวงแยกย้ายหาผู้อุปถัมภ์ใหม่ในท้องถิ่น หลังจากราชธานีมัณฑเลล่มสลายกลุ่มช่างฝีมือแขนงต่างๆ ที่มักถ่ายทอดวิชากันจากรุ่นสู่รุ่นก็ประสบภาวะสิ้นผู้อุปถัมภ์โดยปริยาย คนเหล่านี้จึงหาหนทางในการเลี้ยงชีพโดยแตกต่างกันไป ส่วนหนึ่งได้ผู้อุปถัมภ์ใหม่คือราชสำนักของเหล่าเจ้าฟ้าในรัฐฉาน ส่วนหนึ่งผลิตงานให้ชนชั้นกลางชาวพม่า หรือบ้างก็ผลิตงานให้เจ้าหน้าที่อังกฤษรวมทั้งครอบครัว[399]

---

[396] จนถึง พ.ศ.2444 อังกฤษจึงยอมให้มีการเลือกพระสังฆราชองค์ใหม่โดยจัดขึ้นที่เชิงเขามัณฑเล ในครั้งนั้นพระเถระโมตะ(Mota)ได้รับเลือกด้วยคะแนนสูงสุด โปรดดู ชุวดี ดีคง, “ปฏิกิริยาของชาวพุทธต่อการปกครองของอังกฤษในพม่า ค.ศ.1886-1948”, 42.

[397] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เที่ยวเมืองพม่า, 224.

[398] โปรดดูรายละเอียดประเด็นที่เกี่ยวเนื่องในหัวข้อ “**แนวคิดการสร้างพระพุทธรูปจาก “พม่านิยม” สู่ “สากลนิยม”** ในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคม ในบทที่ 6

[399] Susan Conway, **The Shan, Culture, Art and Crafts**, 41.

ปรากฏการณ์ดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าเมื่อสิ้นราชสำนักมัณฑเลลงนั้น งานช่างหลวงจากส่วนกลางมิได้สิ้นสูญลงไปพร้อมกับยุคสมัยทว่ายังคงสืบเนื่องการสร้างศิลปกรรมโดยแพร่กระจายไปยังพื้นที่อื่นๆ และคงมีส่วนในการกระตุ้นให้ศิลปะมัณฑเลเป็นที่รู้จักแพร่หลายขึ้นในท้องถิ่นต่างๆ ด้วย

4) การโหยหาความรุ่งโรจน์ในอดีต การที่ราชธานีมัณฑเลเป็น “ราชธานีสุดท้าย” ของพม่าซึ่งสิ้นสุดลงเพราะการสงครามจากภายนอก แล้วยังทำให้กษัตริย์และพระราชินีถูกคุมพระองค์และเนรเทศไปพ้นจากราชอาณาจักรคงเป็นเหตุการณ์ที่อยู่ในความสนใจของชาวพม่าทุกท้องถิ่น (ไม่ว่าจะมีความสำนึกร่วมในความเป็นชาติหรือไม่) เหตุการณ์ดังกล่าวคงทำให้เกิดภาพจำเกี่ยวกับมัณฑเลว่า “เป็นยุคสมัยอันรุ่งโรจน์” ครั้งสุดท้ายของประวัติศาสตร์พม่า

ด้วยเหตุนี้ ศิลปกรรมแบบมัณฑเลจึงมีสถานะเสมือน “มรดกสุดท้าย” ที่ประวัติศาสตร์ยุคจารีตของพม่าได้หลงเหลือไว้ให้ รูปแบบศิลปกรรมแบบมัณฑเลโดยเฉพาะกรณีพระพุทธรูปจึงคงความสืบเนื่องมาในสมัยมัณฑเล (อาณานิคมฯ)โดยแทบไม่ปรากฏความแตกต่างที่เด่นชัดนัก

นอกจากนี้ มุมมองต่อยุคสมัยจารีตว่าเป็นยุคสมัยอันรุ่งโรจน์นี้ยังปรากฏต่อมาถึงสมัยเอกราช ดังพบได้ว่าธรรมเนียมการสร้างศิลปกรรมอย่างราชสำนักได้รับการสืบต่อโดยคณะผู้ปกครองในสมัยนี้ ด้วยซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดในประเด็นนี้ในบทถัดไปซึ่งว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช

อนึ่ง การรวมศูนย์ (Centralize) “ทางศิลปกรรม” โดยมีศิลปะแบบมัณฑเลเป็นศูนย์กลางนี้เป็นประเด็นที่ต้องพิจารณาแยกจากการรวมศูนย์ “ทางการเมือง” ซึ่งข้อควรคำนึงที่สำคัญคือในพม่าประกอบด้วยกลุ่มชาติพันธุ์ที่หลากหลายและมีสำนึกทางชาติพันธุ์ที่ค่อนข้างอิสระจากกัน[400] ด้วยเหตุนี้ กล่าวได้ว่าท้องถิ่นต่างๆ ในพม่าในช่วงอาณานิคมฯ ยังไม่มีสำนึกร่วมในความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในฐานะชาติ

ดังนั้นการพบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแพร่หลายทั่วพม่าจึงเป็นกระบวนการทางศิลปะที่อาจสัมพันธ์กับข้อสันนิษฐานใน 4 ประเด็นที่นำเสนอไว้ แต่ไม่สะท้อนแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ร่วมกันในความเป็นชาติพม่า

---

[400] แม้กระทั่งในช่วงปลายของยุคอาณานิคมฯ หรือปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ที่มีการทำ “ข้อตกลงปางโหลง” (Panglong Agreement) หรือ “ปิ่นโลงส่าโช่วบ์” ซึ่งเป็นข้อตกลงร่วมกันกับท้องถิ่นต่างๆ ในพม่าถึงการอยู่ร่วมกันเป็นประเทศสหภาพ(Union) เมื่อได้รับเอกราชจากอังกฤษ หลายกลุ่มชาติพันธุ์ไม่ประสงค์จะอยู่ร่วมกันในฐานะชาติเดียวกันกับพม่า โปรดดู พรพิมล ตรีโชติ, รายงานวิจัย “ชนกลุ่มน้อยกับรัฐบาลพม่า” (สถาบันศึกษาความมั่นคงและนานาชาติ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537), 10.

บทที่ 6
พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพม่า: สมัยเอกราช" (ปลายพุทธศตวรรษที่ 25-ปัจจุบัน)

งานศึกษานี้ได้จำแนกการตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลใน 2 ระยะ คือ ใน "สมัยอาณานิคมของอังกฤษ" คือในพุทธศตวรรษที่ 25 และใน "สมัยเอกราช" คือตั้งแต่พม่าได้รับเอกราชจากอังกฤษและมีรัฐบาลของตนเอง เมื่อ พ.ศ.2491[401] หรือปลายพุทธศตวรรษที่ 25 จนถึงปัจจุบัน

ในบทนี้เป็นการตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) เพื่อทราบรายละเอียดที่แตกต่างจากในระยะก่อนหน้าซึ่งจะใช้เป็นเกณฑ์ในการกำหนดอายุ และวิเคราะห์รูปแบบพระพุทธรูป "แบบมัณฑเล" ที่พบในประเทศไทยต่อไปได้

ผู้วิจัยคงวิธีการตรวจสอบเช่นเดียวกับที่ใช้ในบทก่อนหน้า (สมัยอาณานิคมฯ) โดยแยกประเด็นศึกษาหลักตามพื้นที่คือ **พื้นที่ในละแวกเมืองหลักที่เป็นศูนย์กลางความเจริญ** ซึ่งคาดว่าช่างมีความเข้าใจในแบบแผนศิลปะมัณฑเลเป็นอย่างดี กับ**พื้นที่ในละแวกท้องถิ่นอื่นๆ** ซึ่งการสร้างงานของช่างอาจมีการปะปนกับศิลปะท้องถิ่นนั้นหรือแม้กระทั่งท้องถิ่นอื่น โดยผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นศึกษาของบทดังต่อไปนี้

ประเด็นศึกษาที่ 6.1 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช): พื้นที่ในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่าในช่วงเวลานี้ (มัณฑเลและย่างกุ้ง) ในประเด็นศึกษานี้มุ่งตรวจสอบพัฒนาการทางศิลปะของพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในสมัยเอกราชเพื่อทราบลักษณะสำคัญที่มีความแตกต่างซึ่งสามารถใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกจากศิลปะหลังมัณฑเลสมัยอาณานิคมฯ ได้เด่นชัด โดยพื้นที่ศึกษาคือพื้นที่ "ส่วนกลาง" พื้นที่เดียวกับที่ได้ตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปในสมัยอาณานิคมฯ คือ ละแวกมัณฑเล และย่างกุ้ง แต่ตัดละแวกเมาะละแหม่งออกเพราะเมืองเมาะละแหม่งในระยะนี้กลายเป็นเพียง "ท้องถิ่น" หนึ่งของพม่า ไม่ใช่ "เมืองหลัก" ดังที่เคยเป็นในสมัยอาณานิคมฯ อีก (สำหรับตัวอย่างที่พบในละแวกเมาะละแหม่งจะนำเสนอในประเด็นศึกษาที่ว่าด้วยพระพุทธรูปในท้องถิ่นอื่นของพม่า)

อนึ่ง ในระยะนี้พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในท้องถิ่นอื่นคือ รัฐฉาน ละแวกเมาะละแหม่ง และเขตตะนาวศรี ไม่ปรากฏลักษณะเด่นทางศิลปกรรมที่จำแนกจากกันได้ดังในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และไม่เป็นพื้นฐานต่อการสร้างศิลปกรรมในประเทศไทยด้วย จึงขอนำเสนอเพียงสังเขป

---

[401] โปรดดูประวัติศาสตร์พม่าในช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ใน หม่อง ทิน อ่อง, ประวัติศาสตร์พม่า, 300-310.

ประเด็นศึกษาที่ 6.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)เพื่อทราบถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระพุทธรูปในช่วงเวลานี้ที่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ซึ่งบางแนวคิดอาจสัมพันธ์กับกรณีที่พบในประเทศไทยด้วย

6.1 รูปแบบพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช): ในละแวกเมืองที่เป็นศูนย์กลางความเจริญของพม่า ได้แก่ ละแวกมัณฑเล และย่างกุ้ง

จากการสำรวจพบการสร้างพระพุทธรูปในลักษณะที่แตกต่างกันโดยจำแนกได้เป็น 3 กลุ่ม คือ 1) พระพุทธรูปกลุ่มที่สืบเนื่องอิทธิพลศิลปะมัณฑเล 2) พระพุทธรูปที่ยังคงรูปแบบหลักตามอิทธิพลศิลปะมัณฑเล แต่มีลักษณะ “นอกแบบ” จากกลุ่มหลัก และ 3) พระพุทธรูปที่สัมพันธ์กับศิลปะอื่นนอกจากอิทธิพลศิลปะมัณฑเล สำหรับงานศึกษานี้ถือว่า 2 กลุ่มแรก คือ ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)เพราะยังคงรูปแบบหลักอย่างมัณฑเลอยู่

6.1.1 พระพุทธรูปกลุ่มที่สืบเนื่องอิทธิพลศิลปะมัณฑเล

6.1.1.1 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

ในการศึกษารูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะสมัยหลังมัณฑเลช่วงที่พม่าเป็นเอกราช (ปลายพุทธศตวรรษที่ 25-ปัจจุบัน) หรือ **“ศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช”** ผู้วิจัยใช้ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ยังคงแสดงอิทธิพลศิลปะมัณฑเล ได้แก่ พระพุทธรูปวัสดุหิน ประดิษฐานในมหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง ที่สร้างขึ้นเพื่อใช้เป็นสถานที่จัดสังคายนาพระไตรปิฎก คราว พ.ศ.2499[402] สันนิษฐานว่าพระพุทธรูปสร้างขึ้นในช่วงเวลาเดียวกันกับสถานที่ดังกล่าว (ภาพที่ 279), พระพุทธรูปหินอ่อนประดิษฐานในวัดอาลินงาซิ่น จารึกส่วนฐานระบุปีสร้างคือปี 1339 ตรงกับ พ.ศ. 2520 (ภาพที่ 280), พระพุทธรูปหินอ่อนอีกองค์หนึ่ง ประดิษฐานในวัดอาลินงาซิ่น กำหนดอายุโดยผู้วิจัยว่าสร้างในสมัยเอกราชโดยเทียบเคียงกับตัวอย่างก่อนหน้าซึ่งอยู่ในวัดเดียวกัน (ภาพที่ 281), พระพุทธรูปหยกสร้างโดยคณะผู้นำรัฐบาลทหารพม่าใน พ.ศ.2542[403] ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (ภาพที่ 282) และพระพุทธรูปหินอ่อนที่โรงผลิตแห่งหนึ่งในมัณฑเลซึ่งเป็นตัวอย่างงานที่สืบเนื่องถึงปัจจุบัน (ภาพที่ 283)

---

[402] โปรดดู Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma**, 63-64.

[403] Htun Htun, "Shwedagon Monks Say Buddha Statue Resembling Myanmar Dictator Doesn’t Violate Scripture", **The Irrawaddy**, 17 July 2020 available from www.irrawaddy.com

ภาพที่ 279 พระพุทธรูปวัสดุคงเป็นหยกหรือหินอ่อน ประดิษฐานในมหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง

ภาพที่ 280 พระพุทธรูปหินอ่อนในวัดอาลินงาซิ่น จารึกระบุปีสร้างคือปี 1339 (ตรงกับ พ.ศ. 2520)

ภาพที่ 281 พระพุทธรูปหินอ่อนอีกตัวอย่างจากวัดอาลินงาซิ่น ย่างกุ้ง

ภาพที่ 282 พระพุทธรูปหยกสร้างโดยคณะผู้นำรัฐบาลทหารพม่าใน พ.ศ.2542 ประดิษฐานในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง

ภาพที่ 283 พระพุทธรูปหินอ่อนที่เพิ่งสำเร็จขั้นตอนการแกะสลักจากโรงผลิตแห่งหนึ่งในมัณฑเล

5.1.1.2 การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในส่วนพระพุทธรูปประทับนั่ง

พระพุทธรูปประทับนั่งในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)ปรากฏลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)ฯ จนสามารถใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกรูปแบบและกำหนดอายุได้ดังนี้

ประเด็นการทำฐานกลีบบัว

พระพุทธรูปพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)พบการเปลี่ยนแปลงหนึ่งคือ นิยมทำส่วนฐานที่แกะสลัก (ภาพที่ 284) หรือเขียนสีเป็นรูปกลีบบัวที่เบนออกจากศูนย์กลาง (ภาพที่ 285)

แม้ว่าฐานประดับด้วยกลีบบัวเคยปรากฏในศิลปะพม่าในศิลปะก่อนหน้าตั้งแต่พุกาม-คองบอง[404] แต่เลิกทำไปในศิลปะมัณฑเล ดังนั้นฐานกลีบบัวในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) จึงไม่น่าจะมีที่มาจากพื้นฐานเดิมในศิลปะพม่า ทั้งยังไม่พบรายละเอียดส่วนอื่นที่ย้อนไปใช้แบบแผนศิลปะพม่าก่อนสมัยมัณฑเลด้วย[405]

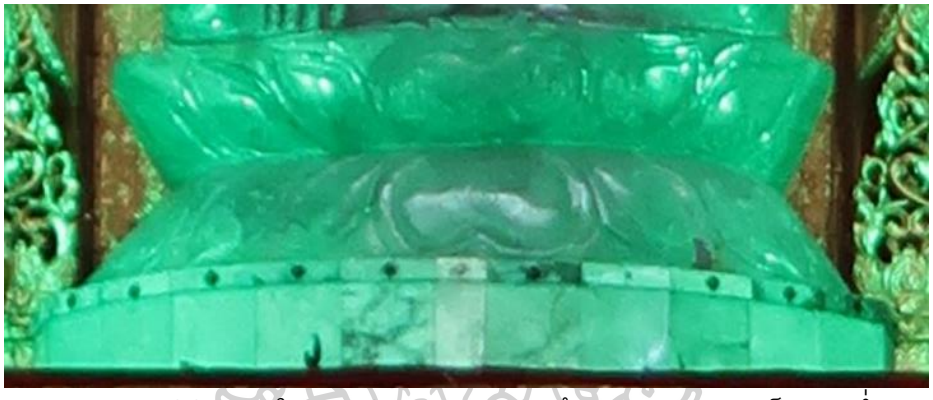
---

[404] โปรดดูรายละเอียดพระพุทธรูปศิลปะพม่าในสมัยศิลปะที่กล่าวถึงในบทที่ 3

[405] ไม่รวมถึงกรณีที่หยิบยืมบางลักษณะจากศิลปะพม่าระยะก่อนหน้ามาใช้ในพระพุทธรูปสมัยเอกราชเพียงบางองค์ โดยไม่ใช่ “แบบแผน” ที่แพร่หลายโดยทั่วไปในศิลปะนี้

ในประเด็นนี้ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี สันนิษฐานว่า ฐานกลีบบัวที่เบนออกจากศูนย์กลางดังกล่าว น่าจะได้แรงบันดาลใจจากสื่อสิ่งพิมพ์จากอินเดียสมัยปัจจุบัน เช่น โปสเตอร์ หรือปฏิทินที่แสดงภาพพระพุทธรูปเจ้าด้วยศิลปกรรมร่วมสมัย[406]

อย่างไรก็ตาม ธรรมเนียมการจารึกหรือเขียนข้อความเกี่ยวกับผู้สร้างและวันเดือนปีที่สร้างซึ่งแพร่หลายตั้งแต่สมัยอาณานิคมฯ ก็ยังสืบเนื่องมาในระยะนี้ด้วย (ภาพที่ 285)



ภาพที่ 284 พระพุทธรูปประธานในมหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง แสดงฐานแกะเป็นบัวคว่ำ-หงาย กลีบบัวเบนออกจากศูนย์กลาง

ภาพที่ 285 พระพุทธรูปหินอ่อนในวัดอาลินงาซิ่น องค์ที่ระบุปีสร้างคือปี จ.ศ. 1339 (ตรงกับ พ.ศ. 2520) แสดงฐานเขียนสีเป็นบัวคว่ำ-หงาย กลีบบัวเบนออกจากศูนย์กลาง

ประเด็นการทำเม็ดพระศก: อิทธิพลศิลปะจีน?

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลสมัยอาณานิคมฯ นั้นยังคงสืบเนื่องแบบแผนจากศิลปะมัณฑเลในการทำเม็ดพระศกละเอียด(เล็ก) โดยอาจใช้วิธีปั้นรักหรือตอกลายวงกลมขนาดเล็กบนส่วนอุษณีษะให้เกิดลวดลายเม็ดพระศกกลม (ดังตัวอย่างเม็ดพระศกของพระพุทธรูปวัดปยีมินตาเจาง์ ภาพที่ 112)

ต่อมาในศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชพบว่าเกิดความนิยมทำเม็ดพระศกให้ขนาดใหญ่หรือนูนจนเห็นเด่นชัดขึ้น โดยเป็น “เม็ดนูนกลม” (ภาพที่ 286)

---

[406] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัยเมื่อ 22 กุมภาพันธ์ 2566.

การปรากฏเม็ดพระศกนูนมนนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นผลจากอิทธิพลศิลปะจีน (ภาพที่ 66) สอดคล้องกับการที่ศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชกลับมาทำฐานกลีบบัวซึ่งคาดว่าเป็นอิทธิพลศิลปะจีนดังที่นำเสนอไว้แล้วด้วย

ภาพที่ 286 เม็ดพระศกนูนกลมของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)

ประเด็นการทำพระเนตรเพ่งตรง เห็นดวงพระเนตรชัดเจน

เดิมพระพุทธรูปศิลปะพม่าตั้งแต่พุกาม-มัณฑเล มีการทำพระเนตรเหลือบต่ำทั้งสิ้น กระทั่งเริ่มพบแนวโน้มการ “เหลือบต่ำน้อยลง” ในศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชซึ่งอาจเป็นผลจากตำแหน่งการประดิษฐานที่เปลี่ยนไปดังที่นำเสนอไว้

ต่อมาในศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชพบว่าแนวโน้มของการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวได้ปรากฏให้เห็นการเปลี่ยนแปลงที่ชัดเจนขึ้น จนหลายตัวอย่างมีพระเนตรไม่แสดงการเหลือบต่ำ โดยเพ่งตรงจนสามารถเห็นดวงพระเนตรได้ชัดเจน

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวสอดคล้องกับความนิยมใช้แก้วหรือวัสดุมีค่าประดับดวงพระเนตร ซึ่งการทำพระเนตรเปิดย่อมสามารถประดับวัสดุพิเศษนั้นได้เด่นชัดกว่า อนึ่ง การใช้วัสดุมีค่าหรือสีสันสวยงามมาประดับพระเนตรพระพุทธรูปอาจมีมาก่อนหน้า แต่ความนิยมนี้คงแพร่หลายขึ้นยิ่งกว่าในอดีตเมื่อผู้คนทั่วไปสามารถเข้าถึงวัสดุที่หลากหลายขึ้น(ซึ่งข้อห้ามหรือจารีตในสมัยราชาธิปไตยที่จำกัด “ศักดิ์” หรือระดับสิ่งของที่คนชั้นต่างๆ สามารถถวายแก่ศาสนาได้สูญสิ้นไป) กอปรกับ

เทคโนโลยีที่ก้าวหน้าขึ้นทำให้สามารถผลิตวัสดุที่มีสีสันสวยงามสมจริง ดังที่ในปัจจุบันนอกจากการใช้หินมีค่าตกแต่งในส่วนดวงพระเนตรแล้ว ยังมีการใช้วัสดุสมัยใหม่ดังเช่นคริสตัลลงสีอย่างดวงตามนุษย์ (ภาพที่ 287) สะท้อนถึงการสืบเนื่องแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปให้มีความงามสมจริงอย่างมนุษย์ที่มีพื้นฐานจากมัณฑเล

ภาพที่ 287 ดวงพระเนตรพระพุทธรูปทำจากวัสดุคริสตัลลงสี โดยช่างชื่อจ่อเซลัต เมืองย่างกุ้ง

5.1.1.3 สรุปลักษณะพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช

จากตรวจสอบพระพุทธรูปประทับนั่งศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)ซึ่งพบว่ามีหลายลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ การทำฐานประดับลวดลายกลีบบัว, การทำเม็ดพระศกนูน และการทำพระเนตรเพ่งตรงเห็นดวงพระเนตรได้ชัดเจนซึ่งอาจมีการประดับดวงพระเนตรด้วยวัสดุมีค่าหรือมีสีสันสมจริงตามธรรมชาติ รายละเอียดข้างต้นสามารถใช้จำแนกรูปแบบศิลปะและใช้ในการกำหนดอายุพระพุทธรูประยะนี้ให้แยกจากศิลปะมัณฑเลรวมถึงศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ให้ชัดเจนขึ้นได้ อีกทั้งรายละเอียดในหลายลักษณะจะปรากฏในพระพุทธรูปอิริยาบถอื่นๆ ที่สร้างในสมัยศิลปะเดียวกันนี้ด้วย

ส่วนลักษณะที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ การมีอุษณีษะขนาดใหญ่ทรงครึ่งวงกลม, กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่ตวัดปลาย, นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย(ที่วางบนพระเพลา)แยกออกจากนิ้วอื่น จีวรพบทั้งแบบลอนประดิษฐ์และแบบไม่เป็นลอนประดิษฐ์ แต่มีแบบแผนร่วมกันในการทำสังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้าย นอกจากนี้บริเวณฐานของพระพุทธรูปยังสืบเนื่องธรรมเนียมการจารึกข้อความเกี่ยวกับผู้สร้างด้วย

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)ที่แสดงอิริยาบถอื่นๆ

ในกลุ่ม**พระพุทธรูปประทับยืน** นอกจากพบการสืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แล้ว (ภาพที่ 288) ยังพบพระพุทธรูปที่แสดงลักษณะต่างออกไป เช่น ตัวอย่างพระพุทธรูป 2 องค์ที่เจดีย์สุเล เมืองย่างกุ้ง[407] (ภาพที่ 289) มีการแสดงบางลักษณะต่างจากศิลปะดังกล่าว คือ พระหัตถ์ขวาละการถือผลสมอมาจับชายจีวรสมมาตรกับพระหัตถ์ซ้าย **จีวรปิดสูงเหนือพระศอคล้าย** “คอเสื้อ” ลักษณะ “อย่างคอเสื้อ” นี้อาจเป็นการย้อนไปใช้รูปแบบที่เคยปรากฏในศิลปะคองบอง[408] หรืออีกความเป็นไปได้หนึ่งคือมุ่งแสดงรายละเอียดจีวรให้คล้ายกับจีวรที่ภิกษุพม่าใช้จริง

ข้อสันนิษฐานประการหลังนี้มีความเป็นไปได้เนื่องจากในระยะนี้พบความแพร่หลายของพระพุทธรูปที่ห่มจีวรต่างไปจากแบบอิทธิพลศิลปะมัณฑเล เช่น พระพุทธรูปประทับยืนที่วัดสัมพุทเธ (ตั่นโบ้วเด, Thanboddhay) เมืองโมนยวา[409] (ภาพที่ 290) โดยห่มจีวรคลุมปิดสูงเหนือพระศอ (ต่างจากแบบแผนมัณฑเลที่ห่มจีวรคลุมระดับใต้พระศอ) ซึ่งคงเลียนแบบการห่มจีวรของพระสงฆ์ในพม่าโดยเฉพาะในละแวกมัณฑเลรวมทั้งพื้นที่ที่อยู่ตอนเหนือขึ้นไปที่อากาศค่อนข้างเย็น (ภาพที่ 291) ทั้งนี้ พระพุทธรูปประทับยืนที่วัดสัมพุทธเธยังเป็นอีกตัวอย่างที่ “ไม่ถือผลสมอ” ด้วยโดยพระหัตถ์ขวาคว่ำลงทาบพระนาภี[410] อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปประทับยืนในรูปแบบที่ถือผลสมอก็ยังคงได้รับความนิยมและพบเป็นลักษณะหลักในพื้นที่ส่วนกลาง

---

[407] พระพุทธรูปข้างต้นไม่ทราบประวัติการสร้างแต่เจดีย์องค์นี้ได้รับการบูรณะครั้งสำคัญหลังสงครามโลกครั้งที่สองคือในปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานการกำหนดอายุพระพุทธรูปดังกล่าวจากข้อมูลด้านประวัติศาสตร์การบูรณะ ร่วมกับการพบลักษณะบางประการที่ต่างไปจากศิลปะช่วงอาณานิคม

[408] โปรดดูรายละเอียดจีวรศิลปะคองบองในบทที่ 3

[409] วัดนี้มีประวัติว่าแรกสร้างปี พ.ศ. 2482 แต่มีการก่อสร้างเพิ่มเติมอย่างต่อเนื่อง สำหรับพระพุทธรูปที่กล่าวถึงคงสร้างในต้นพุทธศตวรรษที่ 26 เพราะแสดงลักษณะที่ต่างไปจากแบบแผนศิลปะในช่วงอาณานิคมฯ มาก โปรดดูประวัติจากเว็บไซต์ทางการของวัด https://www.eng.sambuddhe.org

[410] ลักษณะดังกล่าวคล้าย “ปางนาคาวโลก” ของศิลปะรัตนโกสินทร์แต่ไม่มีการผินพระพักตร์สำหรับกรณีพระพุทธรูปพม่าที่กล่าวถึงคงมุ่งแสดงท่าประทับที่สมจริงอย่างที่ภิกษุใช้ในอาการสำรวมระวัง

ภาพที่ 288 พระพุทธรูปวัดชเวจีมยิน มัณฑเล

ภาพที่ 289 พระพุทธรูปประทับยืน ประดิษฐานที่เจดีย์สุเล เมืองย่างกุ้ง

ภาพที่ 290 พระพุทธรูปประทับยืนที่ห่มจีวรปิดถึงพระศอ วัดสัมพุทเธ เมืองโมนยวา

ภาพที่ 291 การห่มจีวรของภิกษุพม่าที่ปิดถึงส่วนลำคอ

ที่มาภาพ http://www.buddhanet.net/e-learning/buddhistworld/robes_burma.htm

พระพุทธรูปอีกอิริยาบถหนึ่งคือ **พระพุทธรูปประทับไสยาสน์** ศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชไม่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญ อาจเป็นเพราะในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)เพิ่งมีการประดิษฐ์ท่าไสยาสน์ที่หลากหลายเป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญทั้งด้านรูปแบบและแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปไสยาสน์

ถึงกระนั้น การบูรณะพระพุทธรูปไสยาสน์ขนาดใหญ่ในปลายพุทธศตวรรษที่ 25-ต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ด้วยรูปแบบศิลปะหลังมัณฑเล ดังกรณีพระพุทธรูปชเวตาเลียวที่หงสาวดี[411] และพระพุทธรูปเช่าก์ทัตจีที่ย่างกุ้ง[412] คงเป็นแรงบันดาลใจให้มีการสร้างและบูรณะพระพุทธรูปไสยาสน์ขนาดใหญ่ด้วยศิลปะดังกล่าวโดยแพร่หลายในเมืองต่างๆ จนถึงปัจจุบัน ดังเช่น พระพุทธรูปวัดจ่ออองซาน เมืองอมรปุระ (ภาพที่ 292) และพระพุทธรูปวินเชงต่อหย่า เมืองเมาะละแหม่ง (ภาพที่ 293)

ภาพที่ 292 พระพุทธรูปวัดจ่ออองซาน เมืองอมรปุระ

[411] คราวที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ เสด็จประพาสหงสาวดี ใน พ.ศ.2478 พระพุทธรูปองค์นี้ได้รับการบูรณะแล้ว จากเดิมที่เป็นกองอิฐปรักหักพังและถูกพบในคราวสำรวจพื้นที่ทำทางรถไฟใน พ.ศ.2421 โปรดดูรายละเอียดพระพุทธรูปองค์นี้ในบทที่ 5

[412] บูรณะแล้วเสร็จใน พ.ศ. 2516 ซึ่งเป็นสมัยเอกราช แต่รูปแบบยังคงเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) โปรดดูรายละเอียดพระพุทธรูปองค์นี้ในบทที่ 5

ภาพที่ 293 พระพุทธรูปวินเซงต่อหย่า เมืองเมาะละแหม่ง

ส่วน**พระพุทธรูปประทับทรงเครื่อง** ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)ดังตัวอย่างพระพุทธรูปสำคัญคือ พระพุทธรูปประธานวัดกบาเอ เมืองย่างกุ้ง ที่สร้างขึ้นปลายพุทธศตวรรษที่ 25[413] (ภาพที่ 294) และพระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง[414] (ภาพที่ 295) ไม่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญจากสมัยอาณานิคมฯ โดยสืบเนื่ององค์ประกอบสำคัญที่ช่างยังมีความคุ้นเคยอยู่ คือ มงกุฎทรงชฎา และสังวาลทั้งแบบไขว้เป็นกากบาท หรือ ใช้สังวาลทั้งแบบไขว้เป็นกากบาทร่วมกับสังวาลโค้งรูปอักษร “U” ดังกรณีพระพุทธรูปงาทัตจี

สำหรับศิลปะหลังมัณฑเล(ทั้งสองระยะ)แล้ว **พระพุทธรูปทรงเครื่องนับได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงที่น้อยที่สุดจากศิลปะมัณฑเล** คงเป็นด้วยเหตุผลที่ว่าในสมัยหลังมัณฑเลเป็นยุคที่ระบอบกษัตริย์สิ้นไปจากพม่า หากช่างคิดออกแบบเครื่องทรงลักษณะใหม่ย่อมไม่มีแหล่งอ้างอิงรองรับว่าเป็นเครื่องทรงอย่างที่ใช้ในราชสำนัก

---

[413] พระพุทธรูปประธานที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง นามว่า “สิริมังคละมหาชินินทะ” สร้างขึ้นใน พ.ศ.2496 โปรดดู **A Brief History on and Facts about the Thiri Mangalar Kabar Aye Zedi (World Peace Pagoda)**, [pamphlet], (n.p., n.d.). ส่วนวัดกบาเอ สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2495 เป็นวัดที่มีความสำคัญวัดหนึ่งของพม่าสมัยเอกราช เพราะสร้างขึ้นโดยการสนับสนุนของอูนุ นายกรัฐมนตรีพม่าเวลานั้น โปรดดู Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 85.

[414] พระพุทธรูปงาทัตจีไม่พบประวัติการสร้างที่ชัดเจน แต่รูปแบบที่ปรากฏแสดงให้เห็นว่าเป็นงานที่บูรณะในพุทธศตวรรษที่ 25 หรือศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และมีการประดับเครื่องทรงในพุทธศตวรรษที่ 26 หรือในสมัยเอกราช

ภาพที่ 294 พระพุทธรูปทรงเครื่อง วัดกบาเอ เมืองย่างกุ้ง

ภาพที่ 295 พระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง ที่เพิ่งประดับเครื่องทรงในพุทธศตวรรษที่ 26 เทียบกับภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25

ที่มาภาพถ่ายเก่า : วัดงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง

6.1.2 พระพุทธรูปที่ยังคงรูปแบบหลักตามอิทธิพลศิลปะมัณฑเล แต่มีลักษณะ “นอกแบบ” จากกลุ่มหลัก

จากการตรวจสอบพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในพื้นที่ ซึ่งทราบได้จากการใช้วัสดุประเภทปูนปั้น จำนวนหลายองค์ที่สร้างหรือบูรณะขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 26 โดยเฉพาะในวัดสำคัญที่เป็นศูนย์รวมความศรัทธาของคนทุกท้องถิ่นในพม่าดังในที่นี้ขอนำเสนอตัวอย่างจากเจดีย์ชเวดากอง เมืองย่างกุ้ง พบว่ามักแสดงลักษณะ “นอกแบบ” ไปจากแบบแผนหลัก โดยแสดงลักษณะเบ็ดเตล็ดที่หลากหลายในแต่ละองค์[415] บ้างมีจีวรที่แสดงริ้วสมจริงคล้ายศิลปะตะวันตก(ภาพที่ 296) บ้างประทับขัดสมาธิราบ (ภาพที่ 297) บ้างไม่ทำกรอบพระพักตร์ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในศิลปะมัณฑเล (ภาพที่ 298) นอกจากนี้ลักษณะนอกแบบยังอาจพบได้กับพระพุทธรูปที่ผลิตจากแหล่งผลิตที่มัณฑเลโดยผู้สั่งผลิตอาจมีความมุ่งหมายพิเศษ ดังตัวอย่างพระพุทธรูปโลหะที่มีรัศมี และหงายพระหัตถ์ขวาพร้อมทั้งถือผลสมอ[416] (ภาพที่ 299)

ลักษณะเบ็ดเตล็ดที่นอกแบบแผนหลักนี้แสดงถึงอิสระของช่างในการเลือกผสมผสานรายละเอียดในส่วนต่างๆ อย่างหลากหลายขึ้น และแสดงถึงตัวช่างผู้สร้างงานว่าอาจมาจากท้องถิ่นอื่นๆ ที่หลากหลาย ลักษณะที่ “ข้ามถิ่น” นี้เป็นลักษณะที่พบได้แพร่หลายในพุทธศตวรรษที่ 26 จนทำให้แบบแผนงานสกุลช่างไม่ถูกกำหนดด้วยพื้นที่อีกต่อไป ทั้งนี้การคมนาคมที่สะดวกขึ้นและอิสระในการเดินทางเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดลักษณะดังกล่าว ต่างไปจากกรณีการข้ามถิ่นในพุทธศตวรรษที่ 25 ที่ยังพอจะวิเคราะห์เส้นทางการแพร่กระจายได้โดยสัมพันธ์กับ “เส้นทางการค้า” ดังที่นำเสนอไว้ในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)ฯ ในท้องถิ่นต่างๆ

---

[415] รายละเอียดที่แตกต่างไปนี้เป็นลักษณะที่พบในบางองค์ ไม่ใช่พบได้โดยทั่วไปดังหัวข้อก่อนหน้า ดังนั้นผู้วิจัยจึงแยกพระพุทธรูปกลุ่มนี้ไว้เป็นอีกกลุ่มหนึ่ง

[416] การถือผลสมอในพระหัตถ์ขวาที่หงายออกพบในศิลปะท้องถิ่นฉาน (ซึ่งจะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นฉาน) สำหรับพระพุทธรูปองค์นี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าสร้างในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) นอกจากเพราะแสดงรูปแบบต่างไปจากช่วงอาณานิคมฯ แล้ว ยังแสดงเม็ดพระศกนูนกลมขนาดใหญ่เด่นชัดขึ้นซึ่งเป็นลักษณะหนึ่งที่เป็นการเปลี่ยนแปลงในระยะนี้

ภาพที่ 296 พระพุทธรูปปูนปั้นที่ชเวดากอง แสดงริ้วจีวรสมจริงคล้ายศิลปะตะวันตก

ภาพที่ 297 พระพุทธรูปที่ชเวดากอง แสดงท่าประทับขัดสมาธิราบ

ภาพที่ 298 พระพุทธรูปที่ไม่ทำกรอบพระพักตร์ พบที่ชเวดากอง

ภาพที่ 299 พระพุทธรูปสั่งผลิตจากมัณฑเล แต่แสดงลักษณะนอกแบบ

6.1.3 พระพุทธรูปที่สัมพันธ์กับศิลปะอื่นนอกจากอิทธิพลศิลปะมัณฑเล

นับตั้งแต่ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเป็นระยะที่พม่าได้รับเอกราชจากอังกฤษ พระพุทธรูปสำคัญที่สร้างขึ้นในช่วงเวลานี้โดยเฉพาะในย่างกุ้งซึ่งเป็นเมืองหลวง พบว่ามีรูปแบบที่หลากหลายกว่าแบบอิทธิพลศิลปะมัณฑเล ดังประเด็นนำเสนอต่อไปนี้

ประเด็นการย้อนไปใช้รูปแบบศิลปะอื่นของพม่า

ดังตัวอย่าง **พระพุทธรูปวัดกบาเอ**(Kaba Aye) เมืองย่างกุ้ง สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2495 เป็นวัดที่มีความสำคัญวัดหนึ่งของพม่าสมัยเอกราช เพราะสร้างขึ้นโดยการสนับสนุนของอูนุ นายกรัฐมนตรีพม่าเวลานั้น[417] เป็นการผสมผสานรูปแบบมัณฑเลในส่วนพระเศียร[418]และพระหัตถ์[419] กับแบบแผนของศิลปะพม่าในระยะก่อนมัณฑเล คือ ย้อนไปใช้แบบแผนของศิลปะคองบองในการทำจีวรเรียบและสังฆาฏิที่มีรอยแบ่งรูปวงโค้งช่วงพระอุระโดยส่วนบนรอยแบ่งเป็นสังฆาฏิเรียบและส่วนใต้รอยแบ่งเป็นปลายสังฆาฏิมีการทบผ้าเป็นลอน[420] (ภาพที่ 300)

การทำสังฆาฏิแบบคองบอง ยังพบในพระพุทธรูปสำคัญองค์อื่น เช่น **พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต**(Swe Taw Myat) เมืองย่างกุ้ง สร้างแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2539 ในสมัยนายพลตันฉ่วย เป็นผู้นำรัฐบาล[421] (ภาพที่ 301) ทว่าจีวรของพระพุทธรูปองค์นี้แสดงริ้วทั่วองค์ต่างจากศิลปะคองบองที่มีจีวรเรียบ (รายละเอียดนี้คงสัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะอินเดียซึ่งจะนำเสนอต่อไป)

นอกจากนี้ **พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง** หรือ “โลกะชันตาอภยะลาภะมุนี” ซึ่งเป็นพระพุทธรูปสำคัญแกะขึ้นจากหินอ่อนขนาดใหญ่ก้อนเดียวที่มีน้ำหนักราว 600 ตัน พบในปี พ.ศ. 2543[422] รูปแบบโดยรวมเป็นศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช(ดังมีเม็ดพระศกขนาดใหญ่เห็นได้ชัดเจน) แต่มีรัศมีเป็นต่อมแหลมอย่างที่เคยใช้ในศิลปะอังวะ-คองบอง อนึ่ง พระหัตถ์ขวาของพระพุทธรูปองค์นี้ที่ควรแสดงภูมิสปรรศมุทราอย่างแบบแผนศิลปะมัณฑเลกลับยกขึ้นแสดงอภัยมุทรา (ภาพที่ 302)

---

[417] Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 85.

[418] คือมีกรอบพระพักตร์และไม่ทำส่วนรัศมี ทั้งยังมีอุษณีษะขนาดใหญ่ทรงครึ่งวงกลมอย่างที่แพร่หลายตั้งแต่ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)ด้วย

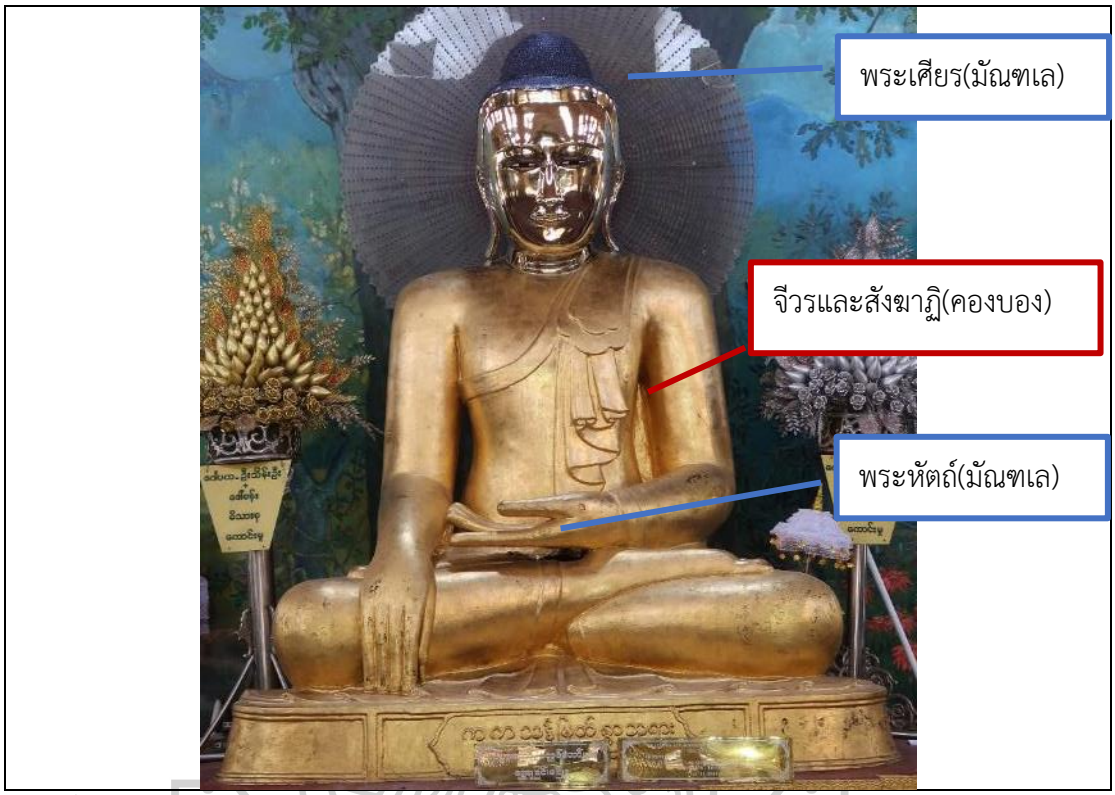
[419] คือพระหัตถ์ซ้ายเหยียดนิ้วชี้แยกออกจากนิ้วที่เหลือซึ่งเป็นลักษณะที่สืบเนื่องจากศิลปะมัณฑเล

[420] โปรดดูรายละเอียดในประเด็นศิลปะคองบองในบทที่ 3

[421] Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 183-184.

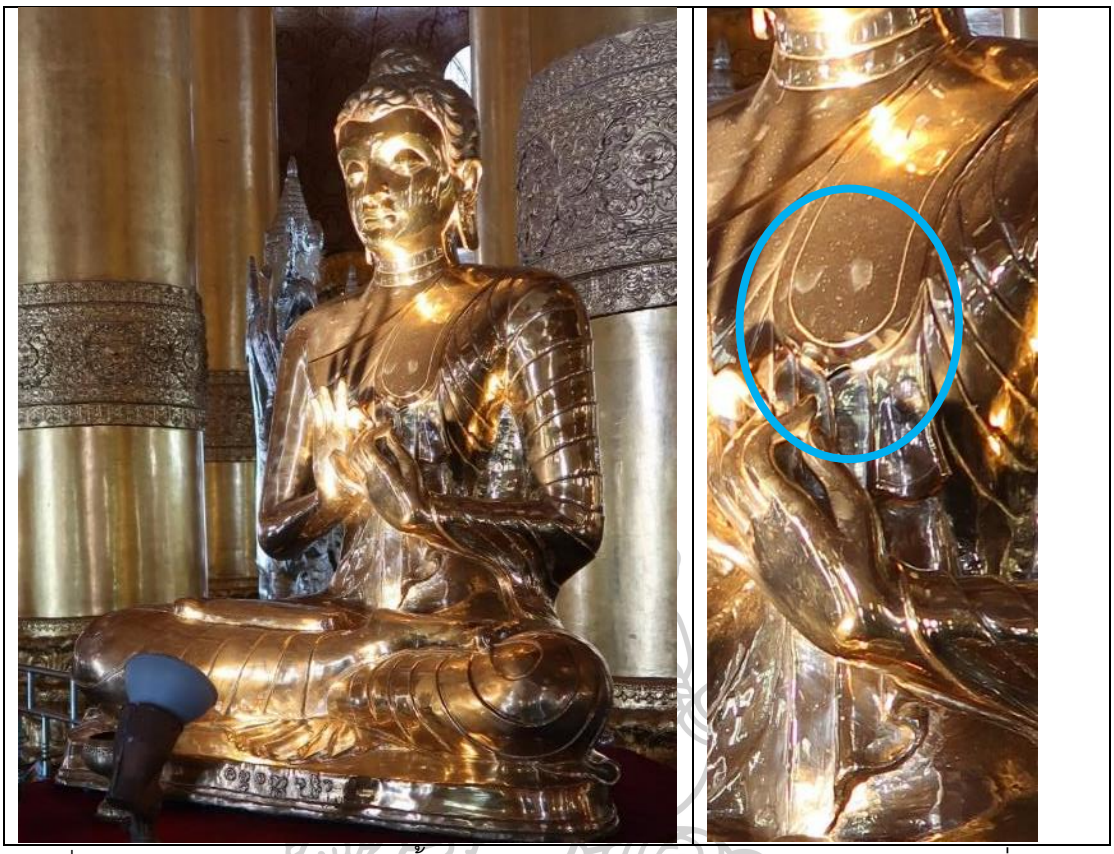
[422] เป็นพระพุทธรูปประทับขัดสมาธิราบ มีความสูงถึง 37 ฟุต จากเหมืองหินอ่อนที่เขาซะจิ่นเตาง์ เมืองมัตตะหย่า เช่นเดียวกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองอมรปุระ และมัณฑเล Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 190.

ซึ่งไม่ใช่มุทราที่พบความนิยมในศิลปะพม่าระยะก่อนหน้าจึงอาจเกี่ยวข้องกับศิลปะอื่นโดยเฉพาะอินเดียและจีนที่มีอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ๆ แก่ศิลปะพม่าในระยะนี้ดังเห็นได้ชัดจากตัวอย่างพระพุทธรูปองค์อื่นที่ผู้วิจัยจะนำเสนอ



ภาพที่ 300 พระพุทธรูปวัดกบาเอ แม้จะมีพระเศียรและพระหัตถ์อย่างมัณฑเล แต่มีจีวรอย่างศิลปะคองบอง

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 301 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงส่วนสังฆาฏิที่ยังแสดงรอยแบ่งวงโค้งที่สืบเนื่องตั้งแต่พุกาม-คองบอง

ภาพที่ 302 พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง

ประเด็นการใช้รูปแบบศิลปะจากภายนอก(อินเดียและจีน)

พระพุทธรูปพม่าที่สร้างขึ้นในสมัยเอกราชหลายตัวอย่างแสดงความเกี่ยวข้องกับอิทธิพลศิลปะจากภายนอก เช่น พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยตซึ่งมีจำนวน 9 องค์แสดงปางที่แตกต่างกัน[423] โดยพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีพระเกศาหยักศกอย่างศิลปะอินเดียสมัยคันธาระ, จีวรเป็นริ้วที่มีระยะห่างเท่าๆ กัน ซึ่งคงได้แรงบันดาลใจจากศิลปะอินเดีย(สมัยมถุราหรือปาละ)[424] และแสดงมุทราที่หลากหลาย บ้างแสดงธรรมจักรมุทรา “แบบกำนิ้วพระหัตถ์” อย่างศิลปะอินเดียสมัยคันธาระ[425](ภาพที่ 303) บ้างแสดงธรรมจักรมุทรา “แบบจีบนิ้วพระหัตถ์” อย่างศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ[426] (ภาพที่ 304) บ้างแสดงลักษณะอย่างพระไภษัชยคุรุที่นิยมในศิลปะจีน[427] ทั้งแบบทอดพระหัตถ์ขวาหงายออกและพระหัตถ์ซ้ายถือหม้อยา (ภาพที่ 305) และแบบทอดพระหัตถ์ขวาหงายออกพร้อมถือผลสมอในพระหัตถ์ (ภาพที่ 306)

สำหรับมุทราต่างๆ ของพระพุทธรูปทั้ง 9 ที่สร้างขึ้นโดยสัมพันธ์กับคติบูชานพเคราะห์ ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

---

[423] เกี่ยวข้องกับคติบูชาเทวดาประจำนพเคราะห์ ประเด็นนี้จะนำเสนอในหัวข้อว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[424] เนื่องด้วยเนื้อหาส่วนนี้เป็นประเด็นนอกเหนือประเด็นศึกษาหลัก ผู้วิจัยจึงขอละไม่แสดงภาพตัวอย่างศิลปะอื่นที่อ้างถึงมาประกอบ โดยผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย.**

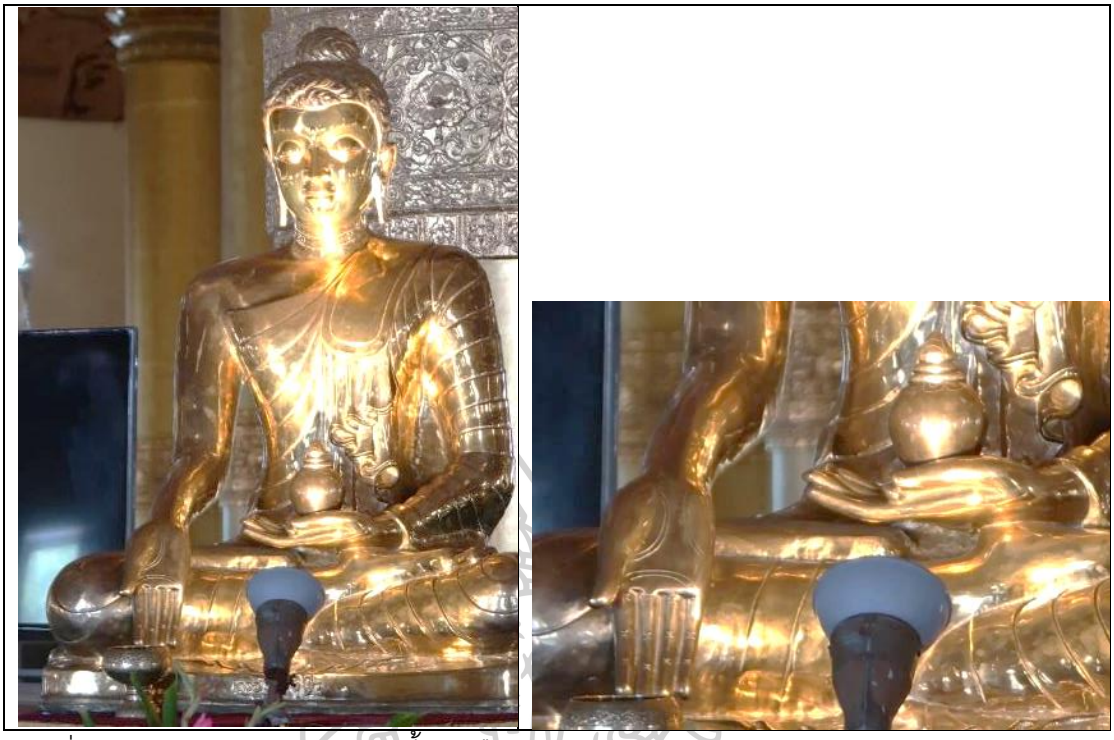
[425] ธรรมจักรมุทรา “แบบกำนิ้ว” คือการกำนิ้วพระหัตถ์ขวา แล้วใช้นิ้วพระหัตถ์ซ้ายสอดเข้าไป เริ่มพบในศิลปะคันธาระ โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 77.

[426] ธรรมจักรมุทรา “แบบจีบนิ้ว” คือการจีบนิ้วพระหัตถ์ขวาเป็นวง แล้วใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งจากพระหัตถ์ซ้ายแตะวงที่จีบ เริ่มพบในศิลปะคุปตะสกุลช่างสารนาถ โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 77, 85.

[427] นอกจากจีนแล้ว ยังพบความแพร่หลายในดินแดนแถบหิมาลัย เช่น ทิเบต เนปาล (ดังตัวอย่างพระไภษัชยคุรุที่แสดงไว้ในบทที่ 4) แต่ประวัติการสร้างวัดนี้มุ่งเป็นที่ประดิษฐานพระเขี้ยวแก้วที่อัญเชิญจากจีน โปรดดู Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon,** 183-184. ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าพระพุทธรูปองค์นี้คงได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะจีนด้วย

ภาพที่ 303 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงธรรมจักรมุทราแบบ “กำนิ้วพระหัตถ์”(คันธาระ)

ภาพที่ 304 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงธรรมจักรมุทราแบบ “จีบนิ้วพระหัตถ์”(คุปตะ)



ภาพที่ 305 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงพระหัตถ์ขวาหงายออก และพระหัตถ์ซ้ายถือหม้อยา

ภาพที่ 306 พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และภาพขยายแสดงพระหัตถ์ขวาหงายออก ถือผลสมอ

อิทธิพลศิลปะจากภายนอกโดยเฉพาะ “ศิลปะอินเดีย” ที่เป็นผลสืบเนื่องจากกระแสความตื่นตัวในการศึกษาโบราณคดีในอินเดียตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25[428] ยังปรากฏมาถึงการสร้างพระพุทธรูปขนาดย่อม ดังเช่น พระพุทธรูปบางองค์ที่มหาวิชยะเจดีย์(Maha Vizaya)[429] ที่แสดงธรรมจักรมุทราแบบกำนิ้วพระหัตถ์ตามอิทธิพลคันธาระ[430](ภาพที่ 307) หรือพระพุทธรูปประทับยืนซึ่งเป็นงานในระยะปัจจุบันพบที่วัดเช่าก์ทัตจี เมืองย่างกุ้ง ที่ไม่ทำกรอบพระพักตร์แล้วแสดงพระเกศาหยักศกอย่างคันธาระ บางองค์ยังแสดงจีวรที่อาจได้แรงบันดาลใจจากศิลปะคันธาระ[431] ทั้งยังแสดงมุทราที่แตกต่างกันเพื่อให้เกิดความหลากหลาย(คล้ายกับกรณีพระพุทธรูปประทับนั่ง) เป็นต้น (ภาพที่ 308)

ภาพที่ 307 ตัวอย่างพระพุทธรูปที่มหาวิชยะเจดีย์ ซึ่งแสดงริ้วจีวรรวมทั้งมุทราอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบคันธาระ

---

[428] ดังเช่นมีการก่อตั้งกองสำรวจโบราณคดีอินเดีย (Archaeological Survey of India) โดยเซอร์อเล็กซานเดอร์ คันนิงแฮม ในพ.ศ.2404

[429] สร้างใน พ.ศ.2523 โดยนายพลเนวิน Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 181.

[430] อิทธิพลศิลปะอินเดียที่พบในศิลปะพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 26 เป็นอย่างมาก คือ ศิลปะคันธาระและคุปตะ ในกรณีการแสดงธรรมจักรมุทรานี้ ศิลปะคันธาระแสดงโดยใช้พระหัตถ์ขวากำรวบนิ้วพระหัตถ์ซ้าย ส่วนศิลปะคุปตะแสดงมุทราแบบ “จีบนิ้วพระหัตถ์” โดยหันพระหัตถ์ขวาจากพระวรกายออกจีบนิ้วโป้ง-ชี้ พระหัตถ์ซ้ายหันเข้าแล้วใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งแตะที่วงจีบ ประเด็นมุทราดังกล่าวในศิลปะอินเดียโปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 76-77.

[431] ห่มจีวรคลุม ริ้วจีวรแบบสมจริง แต่ไม่แสดงสังฆาฏิ

ภาพที่ 308 พระพุทธรูปประทับยืน งานในระยะปัจจุบัน พบที่วัดเซ่าก์ทัตจี เมืองย่างกุ้ง

6.1.4 สรุปลักษณะพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)

จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในพื้นที่ส่วนกลางหรือเมืองหลักของประเทศ คือละแวกมัณฑเล และย่างกุ้ง เห็นได้ว่ารูปแบบศิลปกรรมแสดงความพยายามในการสรรหาลักษณะใหม่ที่แตกต่างไปจากเดิม แม้กระทั่งในกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งที่สืบเนื่องรูปแบบหลักอย่างมัณฑเล(ซึ่งในกรณีศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)ฯ พบว่าเป็นกลุ่มที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากศิลปะมัณฑเลน้อยที่สุด) ยังสามารถพบรายละเอียดที่เป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญซึ่งสามารถใช้เป็นเกณฑ์สำคัญในการจำแนกและกำหนดอายุ คือ พระเศียรมักมีเม็ดพระศกแหลม พระเนตรเปิดเพ่งตรงจนเห็นดวงพระเนตรได้ชัดเจนสอดคล้องกับความนิยมประดับดวงพระเนตรด้วยวัสดุต่างๆ บ้างเป็นวัสดุสมัยใหม่เช่นคริสตัลเขียนสีสมจริงตามธรรมชาติ และฐานนิยมประดับลวดลายกลีบบัว อีกทั้งมีลักษณะปลีกย่อยเช่น พระโอษฐ์แย้มเด่นชัดขึ้น อุณาโลมแบบเปลว (หรือคล้ายเลข ๙ ไทย) พบความนิยมแพร่หลายขึ้น เป็นต้น ลักษณะดังกล่าวนี้ปรากฏร่วมกันในพระพุทธรูปทุกอิริยาบถ

บางรายละเอียดยังคงพบความเคร่งครัดสืบเนื่องตั้งแต่ศิลปะมัณฑเลจนมาถึงศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) คือ การทำกรอบพระพักตร์ที่เรียบง่ายไม่ตวัดปลาย การแยกนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายออกจากนิ้วที่เหลือ และการมีสังฆาฏิพาดข้อพระกรซ้าย

นอกจากนี้ยังมีพระพุทธรูปกลุ่มที่พยายามแสดงรายละเอียด “นอกแบบแผนมัณฑเล” เช่น พระพุทธรูปประทับนั่งโดยหงายพระหัตถ์ขวาพร้อมถือผลสมอ บ้างประทับขัดสมาธิราบ บ้างเน้นรอยยับของจีวรจนคล้ายความสมจริงอย่างตะวันตก เป็นต้น

ทว่าการเปลี่ยนแปลงที่เห็นได้ชัดที่สุดคือการได้รับอิทธิพลศิลปะอื่นนอกจากมัณฑเล ทั้งศิลปะพม่าในยุคสมัยก่อนหน้า ดังกรณีพระพุทธรูป “เจ้าก์ด่อจี” ย่างกุ้ง และศิลปะจากภายนอก โดยเฉพาะศิลปะอินเดียสมัยคันธาระและคุปตะซึ่งอยู่ในยุคสมัยที่ต่างกันกับศิลปะพม่าช่วงเอกราชมาก แต่คงเป็นเพราะผลจากองค์ความรู้เกี่ยวกับโบราณคดีในอินเดียที่ดำเนินมาตั้งแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25[432] เพิ่งได้รับการเผยแพร่ในพม่าอย่างกว้างขวางขึ้นในสมัยเอกราชนี้ จนทำให้เกิดการสร้างพระพุทธรูปทั้ง “แบบอินเดีย” และแบบผสมผสาน “อินเดียกับมัณฑเล” ดังที่นำเสนอตัวอย่างไว้ด้วย

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)ยังมีการแสดงมุทราที่หลากหลายขึ้นในกรณีพระพุทธรูปประทับนั่ง และยืน พบทั้งกลุ่มที่สืบเนื่องอิทธิพลศิลปะมัณฑเลและกลุ่มที่สัมพันธ์กับศิลปะอื่น โดยพระพุทธรูปที่พบการเปลี่ยนแปลงน้อยที่สุดพระพุทธรูปไสยาสน์และพระพุทธรูปทรงเครื่อง(นั่ง)

6.1.5 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในท้องถิ่นอื่นของพม่า

จากการศึกษารูปแบบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในท้องถิ่นทั้ง 3 พื้นที่ศึกษา (รัฐฉาน, ละแวกเมาะละแหม่ง และเขตตะนาวศรี พบว่าสัมพันธ์กับศิลปะเดิมในท้องถิ่นเพียงน้อยหรือไม่เด่นชัดเท่าในช่วงอาณานิคมฯ บ้างยังมีรูปแบบร่วมกันในแต่ละท้องถิ่นแสดงถึงการมีลักษณะที่ “ข้ามถิ่น” จนอัตลักษณ์ของแต่ละท้องถิ่นปรากฏอยู่น้อย

สำหรับการข้ามถิ่นของงานช่างนี้ แม้จะปรากฏให้เห็นตั้งแต่ในสมัยอาณานิคมฯ แต่สังเกตได้ว่ามีความแตกต่างกันกับกรณีสมัยเอกราช คือ ในกรณีสมัยอาณานิคมฯ หรือพุทธศตวรรษที่ 25 นั้นยังพอจะสังเกตได้ว่าศิลปะมีการแพร่จาก “จุดหนึ่งไปสู่จุดหนึ่ง” อย่างมีลำดับ เช่นการพบว่าลักษณะศิลปะท้องถิ่นฉานเป็นลักษณะเด่นที่ได้ผสมกลมกลืนอยู่กับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลก่อนจะแพร่ไปสู่ท้องถิ่นอื่นๆ โดยสันนิษฐานได้ว่ามีปัจจัยสำคัญคือ “การเดินทางเพื่อทำการค้า” ของพ่อค้าจากรัฐฉาน ในขณะที่การข้ามถิ่นทางศิลปะในสมัยเอกราช ดูเหมือนจะไม่ได้มีลักษณะแพร่จากจุดหนึ่งไปสู่จุดหนึ่งหรือพึ่งพา “คนกลาง”[433] น้อยลง แล้วแสดงลักษณะร่วมกันได้โดยแพร่หลายมากขึ้นจนยากจะระบุได้ว่าริเริ่มในท้องถิ่นใด

---

[432] ดังเช่นมีการก่อตั้งกองสำรวจโบราณคดีอินเดีย (Archaeological Survey of India) โดยเซอร์อเล็กซานเดอร์ คันนิงแฮม ใน พ.ศ.2404

[433] อย่างกลุ่มคนจากรัฐฉาน ดังที่ยกตัวอย่างถึงในกรณีพุทธศตวรรษที่ 25

ในทางกลับกัน พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชในท้องถิ่นที่ศึกษา พบว่าสัมพันธ์กับกระแสศิลปะที่เพิ่งแพร่ความนิยมในส่วนกลางอย่างใกล้ชิด ทั้งกลุ่มที่แสดงรูปแบบอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)กลุ่มที่แสดงลักษณะ “นอกแบบมัณฑเล” และกลุ่มที่สัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะอื่นโดยเฉพาะศิลปะอินเดียแบบคันธาระและคุปตะ ปรากฏการณ์ข้างต้นคงมีสาเหตุหลักมาจากการที่ระบบคมนาคม หรือเทคโนโลยีที่เกี่ยวข้อง[434] มีการพัฒนาขึ้น ช่างในท้องถิ่นสามารถเดินทางไปศึกษาแบบอย่างศิลปะจากพื้นที่ส่วนกลางได้สะดวกขึ้น หรืออาจนำเข้าช่างจากส่วนกลางเข้ามาสร้างงานในพื้นที่ได้ รวมไปถึงช่างในบางท้องถิ่นอาจพัฒนาทักษะจนสร้างงานได้ไม่แตกต่างจากช่างจากพื้นที่ส่วนกลาง

นอกจากงานที่สร้างขึ้นในแต่ละท้องถิ่นแล้ว ยังพบการ “นำเข้า” พระพุทธรูปที่เป็นงานผลิตจากส่วนกลางไปยังทุกท้องถิ่นที่เป็นกรณีศึกษาด้วย แสดงถึงความสำคัญของศิลปะจากส่วนกลางที่ยังคงมีอยู่ในท้องถิ่นต่างๆ อย่างต่อเนื่อง

6.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)

จากที่ได้ศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)และพบว่านอกจากสืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะมัณฑเลแล้ว ยังมีพัฒนาการด้านรูปแบบนำมาสู่การใช้มุทราที่หลากหลายขึ้น บ้างยังแสดงรูปแบบที่สัมพันธ์กับศิลปะจากภายนอกโดยเฉพาะศิลปะอินเดีย

ในส่วนนี้จึงเป็นการศึกษาในประเด็นที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) เพื่อทราบถึงแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระพุทธรูปในช่วงเวลานี้ที่อาจมีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม ซึ่งบางแนวคิดอาจสัมพันธ์กับกรณีที่พบในประเทศไทยด้วย ผู้วิจัยจำแนกรายละเอียดที่จะนำเสนอในส่วนนี้เป็นประเด็นต่างๆ ดังนี้ พระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในคติพระอดีตพุทธและคติพระประจำวันเกิด, บทบาทของรัฐบาลพม่าในการอุปถัมภ์ศาสนา: แนวคิดที่สืบเนื่องจากยุคราชาธิปไตย และแนวคิดการสร้างพระพุทธรูปจาก “พม่านิยม” สู่ “สากลนิยม”

6.2.1 พระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในคติพระอดีตพุทธและคติพระประจำวันเกิด

พระพุทธรูปพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)พบความนิยมประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลาง ซึ่งมักเป็นเจดีย์ทรงระฆัง[435] โดยประดิษฐานพระพุทธรูปไว้บริเวณลานโดยรอบ หรือ

---

[434] เช่น การถ่ายภาพ การผลิตสื่อสิ่งพิมพ์ โปสเตอร์ภาพพระพุทธรูป

[435] หากเป็นพระพุทธรูปขนาดย่อม อาจประดิษฐานรอบโคนต้นไม้

หากเป็นเจดีย์ที่ภายในเป็นโถงสามารถเข้าไปประทักษิณได้ก็อาจประดิษฐานพระพุทธรูปไว้ภายในเจดีย์โดยล้อมแกนกลางของเจดีย์นั้น การประดิษฐานพระพุทธรูปในลักษณะดังกล่าวสัมพันธ์กับคติที่แตกต่างกัน 2 คติ คือ “คติพระอดีตพุทธ” และ “คติพระพุทธรูปประจำวันเกิดหรือประจำพระเคราะห์” ซึ่งในกรณีคติพระอดีตพุทธนี้มีพื้นฐานจากศิลปะพม่าในระยะก่อนหน้า ทว่าคติพระพุทธรูปประจำวันเกิด “โดยแสดงมุทราแตกต่างกันในแต่ละวัน” ไม่พบตัวอย่างปรากฏในศิลปะพม่าระยะก่อนหน้า นอกจากนี้คติทั้งสองยังสัมพันธ์กับการสร้างพระพุทธรูปด้วยมุทราที่หลากหลายในระยะนี้ด้วย

ในหัวข้อนี้จึงเป็นการตรวจสอบในประเด็นประติมานวิทยาว่าที่เกี่ยวข้องกับการสร้างพระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในศิลปะพม่า โดยตรวจสอบจากตัวอย่างพระพุทธรูปในเมืองย่างกุ้งซึ่งเป็นเมืองที่สำคัญที่สุดของพม่าในสมัยเอกราช และมีศาสนสถานทั้งเก่าและใหม่ที่มีความเกี่ยวข้องกับประเด็นปัญหาที่จะตรวจสอบดังจะนำเสนอในรายละเอียด

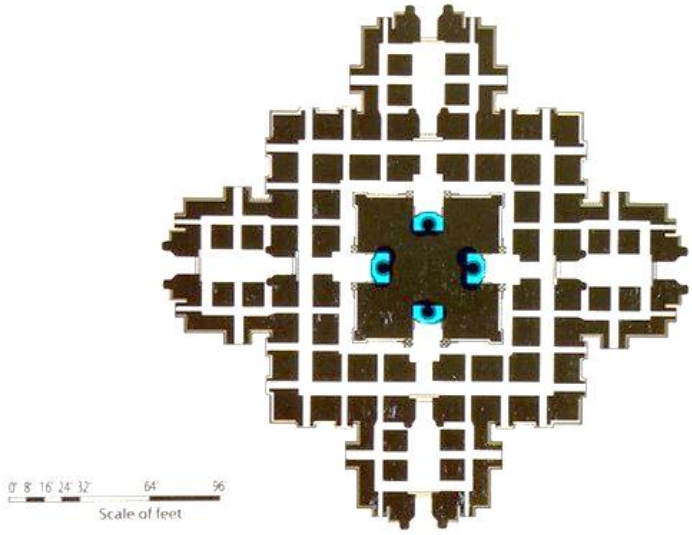
กรณีการประดิษฐานพระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในคติพระอดีตพุทธ

กรณีการประดิษฐานพระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในคติพระอดีตพุทธนั้น มีปรากฏอยู่ตั้งแต่ศิลปะพุกาม ดังพบตัวอย่างการสร้างศาสนสถานที่มีจำนวนพระพุทธรูปสำคัญเท่ากับมุขของศาสนสถาน เช่น อานันทเจดีย์มีมุข 4 ด้าน พระพุทธรูปประจำมุขทั้ง 4 จึงได้แก่พระอดีตพุทธ 4 องค์[436] (ภาพลายเส้น 9) , ธรรมราชิกเจดีย์มีมุข 5 ด้าน จึงได้แก่พระอดีตพุทธ 4 องค์และเพิ่มพระอนาคตพุทธอีก 1 องค์[437] (ภาพลายเส้น 10)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[436] คือ พระกกุสันโธ, พระโกนาคมน์, พระกัสสปะ และพระโคตมะ

[437] คือพระศรีอาริยเมตไตรย

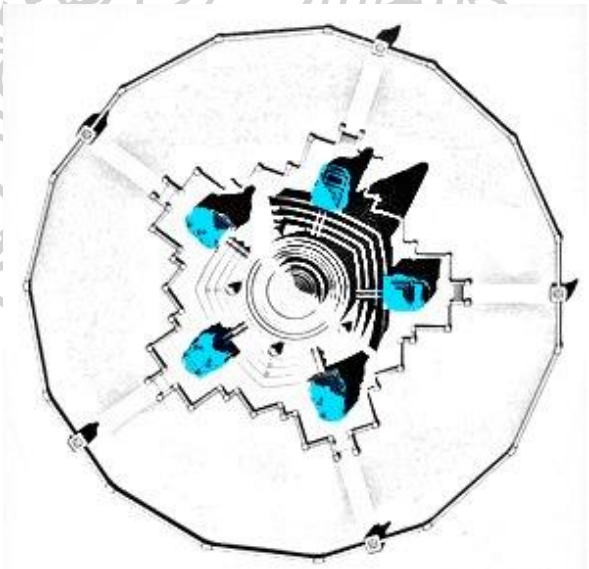


Ground plan of Ananda Temple

ภาพลายเส้น 9 ตำแหน่งพระพุทธรูปประจำมุขทั้ง 4 ของวิหารอานันทเจดีย์

ที่มาภาพ Ministry of Culture, **Pictorial Guide to Bagan**, 14.

หมายเหตุ- ลงสีเพิ่มเติมเพื่อการระบุตำแหน่ง



ภาพลายเส้น 10 ตำแหน่งพระพุทธรูปประจำมุขทั้ง 5 ของวิหารธรรมราชิกเจดีย์

ที่มาภาพ Donald M.Stadtner, **Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit**, 265.

หมายเหตุ- ลงสีเพิ่มเติมเพื่อการระบุตำแหน่ง

คติดังกล่าวปรากฏสืบเนื่องในการสร้างพระพุทธรูปและศาสนสถานในศิลปะพม่าระยะต่อๆ มา เช่น เจดีย์ชเวมอ่ดอ(มุเตา) ที่หงสาวดี[438] เจดีย์ชเวดากองเมืองย่างกุ้ง ที่มีวิหารประดิษฐานพระอดีตพุทธประจำทั้ง 4 ทิศ รวมทั้งเจดีย์ในสมัยเอกราช ซึ่งในงานศึกษานี้ขอนำเสนอตัวอย่างเจดีย์ในสมัยเอกราช 2 แห่ง คือ เจดีย์กบาเอ ที่สร้างขึ้นในปี พ.ศ.2495 โดยการสนับสนุนของอูนุ นายกรัฐมนตรีพม่าเวลานั้น[439] และมหาวิชยเจดีย์ ที่สร้างใน พ.ศ.2523 โดยนายพลเนวิน[440]

เจดีย์กบาเอ เป็นเจดีย์ที่มีพระพุทธรูปโลหะ 5 องค์ล้อมแกนกลางโดยหันออกสู่มุขทางเข้าเจดีย์ 5 ด้าน (ภาพที่ 309) พระพุทธรูป 5 องค์นี้ คือ พระอดีตพุทธ ได้แก่ พระทีปังกร, พระกกุสันโธ, พระโกนาคมน์, พระกัสสปะ และพระโคตมะทุกองค์แสดงปางมารวิชัยไม่มีความแตกต่างกัน สามารถจำแนกได้โดยข้อความส่วนฐานที่ระบุนามพระพุทธรูปแต่ละองค์(ภาพที่ 310) ส่วนแกนกลางสร้างเป็นคูหาภายในประดิษฐานพระพุทธรูปประธาน ชื่อ สิริมังคละมหาชินินทะ (ภาพที่ 311) สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2496 เป็นพระพุทธรูปหล่อด้วยโลหะเงิน[441] ประทับนั่งในท่ามารวิชัย และเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องจึงควรหมายถึงพระอนาคตพุทธหรือพระศรีอาริยเมตไตรย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[438] ไม่ปรากฏประวัติแรกสร้าง แต่ทราบได้ว่าสร้างขึ้นอย่างน้อยในต้นพุทธศตวรรษที่ 20 เพราะถูกระบุถึงในจารึกกัลยาณีที่สร้างในสมัยพระเจ้าธรรมเจดีย์ ทว่าองค์เจดีย์ที่ปรากฏในปัจจุบันเป็นงานบูรณะหลังแผ่นดินไหวใหญ่เมื่อ พ.ศ.2473 โปรดดูรายละเอียดเจดีย์องค์นี้ใน สุระ พิริยะสงวนพงศ์, **พระมหามัยมุนีและเจดีย์สำคัญในพม่า**, 111-125.

[439] Donald M. Seekins, **State and Society in Modern Rangoon**, 85.

[440] โปรดดูประวัติเจดีย์องค์นี้ใน Ibid.,181.

[441] **A Brief History on and Facts about the Thiri Mangalar Kabar Aye Zedi (World Peace Pagoda)**, [pamphlet], (n.p., n.d.).

ภาพที่ 309 เจดีย์กบาเอ และภาพจากมุมบนแสดงทางเข้า 5 ด้าน

ที่มาภาพมุมสูงจาก Google Earth

ภาพที่ 310 พระอดีตพุทธ ภายในเจดีย์กบาเอ (ซ้าย)

ภาพที่ 311 พระอนาคตพุทธ ภายในเจดีย์กบาเอ (ขวา)

ในขณะที่มหาวิชยเจดีย์ (ภาพที่ 312) มีเป็นเจดีย์ที่มีพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) 8 องค์ล้อมแกนกลางโดยหันออกสู่มุขทางเข้าเจดีย์ 8 ด้าน พระพุทธรูป 8 องค์นี้ คือ พระอดีตพุทธ สามารถจำแนกได้โดยข้อความส่วนฐานที่ระบุนามพระพุทธรูปแต่ละองค์ นอกจากนี้เห็นได้ว่ามีการเลือกแสดงมุทราให้เกิดความแตกต่างกัน คือ ได้แก่ พระทีปังกร (วรทมุทรา), พระวิปัสสี (มหากรุณามุทรา หรือยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระเช่นเดียวกับที่พบในพระพุทธรูปยืน), พระสิขี (ยกพระหัตถ์ทั้งสองข้างหันออก -ไม่ทราบชื่อมุทรา), พระเวสสภู (ธรรมจักรมุทราแบบจีบจีบพระหัตถ์), พระกกุสันโธ (ธยานมุทรา), พระโกนาคมน์ (ธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์), พระกัสสปะ (ทานมุทรา หรือหงายพระหัตถ์ทั้งสองข้าง) และพระโคตมะ (ภูมิสปรรศมุทรา)[442] (ภาพที่ 313)

ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี สันนิษฐานว่าการแสดงมุทราแตกต่างกันที่นิยมในศิลปะพม่าสมัยปัจจุบันนี้ เป็นไปเพื่อเพิ่มความน่าสนใจ และแสดงความสมจริงคล้ายมนุษย์แต่ละบุคคลที่มีความแตกต่างกัน[443]

อนึ่ง การสร้างพระอดีตพุทธด้วยมุทราที่แตกต่างกันนี้มีปรากฏอยู่ก่อนในศิลปะฝ่ายมหายาน เช่น อินเดีย จีน และทิเบต แต่สำหรับกรณีพม่าตั้งแต่ศิลปะพุกามล้วนพบว่าพระพุทธรูปประทับนั่งมีแบบแผนหลักคือแสดงภูมิสปรรศมุทราหรือมารวิชัย ดังนั้นในกรณีศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชจึงเป็นไปได้ว่าได้แรงบันดาลใจจากศิลปะจากภายนอกซึ่งดูเหมือนจะยังไม่มีแบบแผนที่แน่นอนในการกำหนดมุทรา เพราะศาสนสถานแต่ละแห่งก็เลือกแสดงพระอดีตพุทธด้วยจำนวนที่ต่างกันดังตัวอย่างเจดีย์ทั้งสององค์ที่นำเสนอไว้ อีกทั้งยังเห็นว่ามีการใช้มุทรา “ซ้ำ” คือธรรมจักรมุทราที่มีทั้งแบบกำนิ้วพระหัตถ์อย่างศิลปะคันธาระ และจีบนิ้วพระหัตถ์อย่างศิลปะคุปตะ ซึ่งคงเป็นผลจากการที่ศิลปะอินเดียทั้งสองศิลปะเป็นที่รับรู้โดยแพร่หลายขึ้นในพม่าและเป็นแรงบันดาลใจในการสร้างพระพุทธรูปดังที่นำเสนอไว้แล้วในหัวข้อที่ว่าด้วยรูปแบบศิลปกรรม

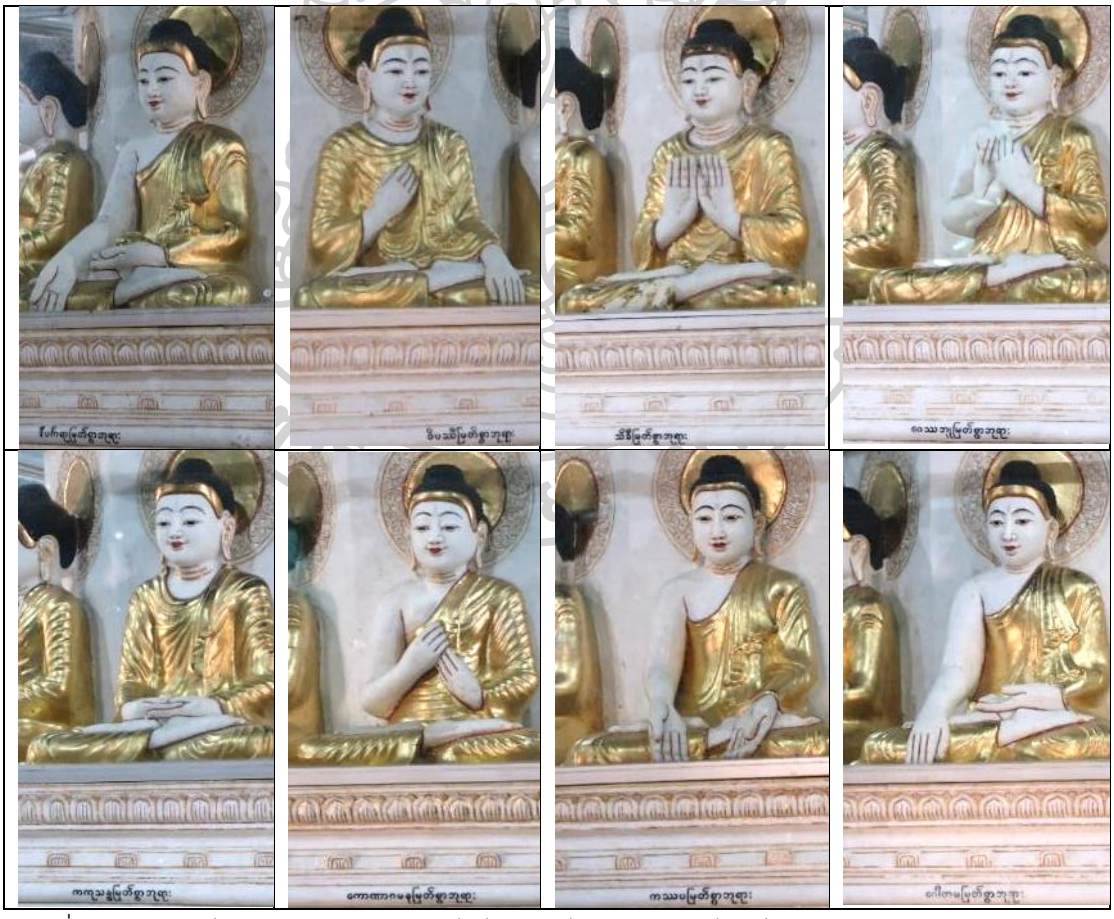
---

[442] งานศึกษานี้ยังไม่พบตัวอย่างมากเพียงพอสำหรับตรวจสอบว่ามุทราเหล่านี้ถูกใช้เป็นมุทราประจำพระอดีตพุทธแต่ละองค์โดยมีแบบแผนตายตัว หรือใช้เฉพาะแห่ง จึงเป็นประเด็นที่ผู้สนใจอาจศึกษาเพิ่มเติมในอนาคต

[443] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัยเมื่อ 12 พฤษภาคม 2565.

ภาพที่ 312 มหาวิชยเจดีย์ และภาพจากมุมบนแสดงทางเข้า 5 ด้าน

ที่มาภาพมุมสูงจาก Google Earth



ภาพที่ 313 พระอดีตพุทธในมหาวิชยเจดีย์ ได้แก่ ทีปังกร, วิปัสสี, สิขี, เวสสภู, กกุสันโธ, โกนาคมน์, กัสสปะ และโคตมะ (ลำดับจากซ้ายไปขวาทีละแถว)

กรณีการประดิษฐานพระพุทธรูปล้อมจุดศูนย์กลางในคติพระพุทธรูปประจำวันเกิด

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่างานศึกษานี้ไม่พบว่าในศิลปะพม่าก่อนสมัยเอกราชมีการประดิษฐานพระพุทธรูปที่สัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปประจำวันเกิด “โดยแสดงมุทราต่างกัน” จากการตรวจสอบพบความเป็นไปได้ว่าคติดังกล่าวมีพัฒนาการมาจากคติที่สัมพันธ์กับ “วัน” เช่นกันคือ “คติบูชาเทวดานพเคราะห์” ดังนั้นรายละเอียดในส่วนนี้จึงอาจพิจารณาได้เป็น 2 ระยะเพื่อเห็นพัฒนาการที่สืบเนื่องกันของทั้ง 2 คติ ดังนี้

ระยะที่ 1: จุดเริ่มต้นจาก “คติบูชาเทวดานพเคราะห์”

ในปัจจุบันพบว่ารอบเจดีย์ชเวดากองมีการประดิษฐานพระพุทธรูปหินอ่อนขนาดย่อมแสดงปางมารวิชัยตามแบบแผนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) จำนวน 8 องค์ พระพุทธรูปเหล่านี้ได้รับการบูชาในฐานะพระพุทธรูปประจำวันเกิดและได้รับความนิยมสักการะโดยผู้ที่มาเยือนเจดีย์องค์นี้ด้วย (ภาพที่ 314) ทว่าเมื่อตรวจสอบหลักฐานประเภทภาพถ่ายเก่าหรือบันทึกที่มีอายุอยู่ในสมัยหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) กลับไม่ปรากฏรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปประจำวันที่เจดีย์แห่งนี้ เช่น ภาพถ่ายเจดีย์ชเวดากองและบริเวณลานเจดีย์ เมื่อ พ.ศ.2450 โดยช่างภาพชาวเยอรมันชื่อ Philip Klier (ภาพที่ 315-316) เห็นได้ว่ายังไม่มีการประดิษฐานพระพุทธรูปประจำวัน เว้นแต่มีวิหารทรงปราสาทประจำทั้ง 4 ทิศ เพื่อประดิษฐานพระอดีตพุทธทั้ง 4 ซึ่งเป็นคติที่สืบเนื่องจากศิลปะพุกามดังที่นำเสนอไว้แล้ว อีกทั้งบันทึกเอกสารที่ให้รายละเอียดที่สำคัญคือพระนิพนธ์ “เที่ยวเมืองพม่า” ในสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่เสด็จประพาสเจดีย์ชเวดากองในปี พ.ศ.2489 ทรงอธิบายถึง “คติการบูชาเทวดานพเคราะห์” ของชาวพม่าที่มานมัสการเจดีย์ชเวดากอง ความว่า

> *“ยังมีพิธีวิสามัญอีกอย่างหนึ่งซึ่งด้วยเทวดานพเคราะห์ ฉันเพิ่งทราบเมื่อไปคราวนี้ว่าพม่านับถือ ตำรานพเคราะห์อย่างเดียวกันกับไทยเรา เหมือนเช่นให้ชื่อคนก็ขึ้นด้วยตัวอักษรตามวรรคประจำวันเป็นต้น ดูเหมือนพม่าจะนับถือเทวดานพเคราะห์เสียยิ่งกว่าไทยเราอีก ที่ในลานพระเกศธาตุ [หมายถึงลานเจดีย์ชเวดากอง- แทรกคำอธิบายโดยผู้วิจัย] (และพระมหาธาตุองค์อื่นก็เหมือนกัน) ทำหลักป้ายเขียนรูปเทวดากับสัตว์พาหนะ และมีอักษรบอกนามปักประจำไว้ตามทิศทั้ง 8 พระอาทิตย์อยู่ทิศตะวันออกเฉียงเหนือ พระจันทร์อยู่ทิศตะวันออก พระอังคารอยู่ทิศตะวันออกเฉียงใต้ พระพุธอยู่ทิศใต้ พระราหูอยู่ทิศตะวันตกเฉียงเหนือ พระพฤหัสบดีอยู่ทิศตะวันตก พระศุกร์อยู่ทิศเหนือ พระเสาร์อยู่ทิศตะวันตกเฉียงใต้ แต่พระเกตุนั้นทำเป็นธงไว้เหนือฉัตรยอดพระมหาธาตุ* [ทำให้มีมุมสำหรับสักการะเพียง 8 มุม – แทรกคำอธิบายโดยผู้วิจัย]

ลักษณะการบูชาพระเกศธาตุเนื่องกับนพเคราะห์นั้น เป็นต้นว่าขึ้นไปวันอะไร หรือตัวผู้บูชาเกิดวัน อะไรก็ไปนั่งบูชาพระเกศธาตุที่ในลานตรงทิศนั้น หรือบูชาเนื่องกับอายุเช่นเทวดาองค์ไหนเข้าเสวยอายุก็ไปบูชาพระเกศธาตุตรงทิศของเทวดาองค์นั้น .....” [444]

จากความที่ยกมานี้ เห็นได้ว่าพิธีกรรมที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงนิพนธ์ถึงนั้นเป็นคติการบูชาเทวดานพเคราะห์มิใช่พระพุทธรูปประจำวันเกิด อีกทั้งไม่มีความตอนใดกล่าวถึงพระพุทธรูปเลย สอดคล้องกับหลักฐานภาพถ่ายเก่าที่นำเสนอไว้ก่อนหน้า[445] จึงสามารถระบุได้ว่าในช่วงเวลาที่เสด็จไปพม่า คือในปี พ.ศ.2489 นั้น บริเวณลานเจดีย์ชเวดากองทั้ง 8 ทิศ คงมีเพียงประติมากรรมเทวดานพเคราะห์และภาพสัตว์พาหนะที่สื่อถึงสัญลักษณ์ประจำวัน โดยที่ยังไม่มีการประดิษฐานพระพุทธรูปไว้ร่วมกัน ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าคงเพิ่งนำมาประดิษฐานไว้อย่างช้าไม่เกินช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 26 ซึ่งนอกจากเพราะหลักฐาน “เชิงประวัติศาสตร์” ที่อธิบายไว้และ ยังอธิบายได้ด้วย “ลักษณะทางศิลปกรรม” โดยเห็นได้ว่าพระพุทธรูปที่ประดิษฐาน “อย่างพระพุทธรูปประจำวันเกิด” ที่ชเวดากองนั้น มีรูปแบบเป็นศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช[446] ดังเช่น มีเม็ดพระศกนูน ชายสังฆาฏิตวัดอย่างเกินธรรมชาติหรือเป็น “ลอนประดิษฐ์”

พระพุทธรูปอย่างพระประจำวันเกิดที่ชเวดากองนี้ยังสังเกตได้ว่าทุกองค์ล้วนแสดงปางมารวิชัย อาจเป็นไปได้ว่ายังไม่เกิดแนวคิดในการแสดงความแตกต่างของพระพุทธรูปในแต่ละวันโดยใช้มุทราหรือปาง ซึ่งอาจเป็นด้วยมิได้มีเจตนาสร้างพระพุทธรูปประจำวันมาแต่เดิม กล่าวคือเป็นเพียงการนำพระพุทธรูปที่มีลักษณะปกติโดยทั่วไปมาประดิษฐานร่วมกับประติมากรรมเทวดาประจำนพเคราะห์ที่มีอยู่เดิม ทั้งนี้แม้ว่าในพุทธศตวรรษที่ 25 อาจมีเจดีย์อื่นที่ประดิษฐานพระพุทธรูป “มารวิชัย” รอบเจดีย์ในความหมายพระพุทธรูปประจำวันเกิด[447] แต่ความสำคัญของเจดีย์ชเวดากอง

---

[444] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เที่ยวเมืองพม่า, 36-37.

[445] หลักฐานภาพถ่ายเก่าที่ถ่ายขึ้นใน พ.ศ.2450 ยังเห็นได้ว่ายังไม่มีการสร้างประติมากรรมเทวดาประจำนพเคราะห์ด้วย แสดงว่าประติมากรรมดังกล่าวเพิ่งสร้างขึ้นระหว่างหลังพ.ศ.2450 (ที่มีการถ่ายภาพ) กับก่อน พ.ศ.2489 (ที่เสด็จฯ พม่า)

[446] โปรดดูรายละเอียด พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชในหัวข้อที่ว่าด้วยรูปแบบศิลปกรรม

[447] ดังพบตัวอย่างในไทยที่วัดป่าฝาง (ศาสนโชติการาม) จังหวัดลำปาง เป็นต้น โปรดดูเพิ่มเติมในส่วนประติมานวิทยาและบริบทสังคมที่เกี่ยวข้องในบทที่ 8

ในฐานะที่เป็นศาสนสถานหนึ่งที่มีความสำคัญที่สุดของพม่า[448] น่าจะทำให้เกิด “ภาพจำ” ของพระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องกับวันเกิดของผู้สักการะ แล้วเป็นแรงบันดาลใจให้ศาสนสถานแห่งอื่นๆ นำคติบูชาลักษณะนี้ไปใช้อย่างแพร่หลายขึ้น ก่อนพัฒนาสู่ “คติพระพุทธรูปประจำวันเกิด” ในสมัยเอกราชที่มีการแสดงปางหรือมุทราที่แตกต่างกันในแต่ละวันด้วย

อนึ่ง คติบูชาเทวดาประจำนพเคราะห์เป็นคติที่พบร่วมกันทั้งในไทยและพม่าดังที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงตั้งข้อสังเกตไว้ โดยผู้วิจัยสันนิษฐานเพิ่มเติมว่าคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดน่าจะมีขึ้นในไทยก่อน ดังจะเห็นได้ว่ากรณีพระพุทธรูปที่ชเวดากองนั้นยังไม่แสดงความแตกต่างของพระพุทธรูปที่ประจำแต่ละวันโดยใช้มุทราหรือปาง แต่กลับต้องอาศัยสัตว์สัญลักษณ์ประจำวันเป็นจุดจำแนก ในขณะที่ในศิลปะไทยมีคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดโดยอย่างน้อยปรากฏหลักฐานตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือตำราพระพุทธรูปปางต่างๆ ตามพระมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งนอกจากมีการคิดค้นปางใหม่ๆ สำหรับจัดสร้างพระพุทธรูปแล้ว ยังมีการกำหนดปางประจำวันหรือประจำพระเคราะห์ไว้ด้วย[449]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[448] นอกจากชเวดากองจะมีความสำคัญด้านประวัติศาสตร์แล้วการมีที่ตั้งอยู่ในเมืองหลวงใหม่คือย่างกุ้ง ยังอาจทำให้ชเวดากองนับแต่สมัยหลังมัณฑเลเป็นต้นมาได้กลายเป็นศูนย์รวมความศรัทธาของชาวพม่าทุกท้องถิ่นด้วย

[449] พระพุทธรูปประจำวันตามเอกสารดังกล่าว ได้แก่ ปางถวายเนตร(วันอาทิตย์), ปางห้ามสมุทร(วันจันทร์), ปางไสยาสน์(วันอังคาร), ปางอุ้มบาตร(วันพุธ), ปางป่าเลไลยก์(วันราหูหรือพุธกลางคืน), ปางสมาธิ(วันพฤหัสบดี), ปางรำพึง(วันศุกร์), ปางนาคปรก(วันเสาร์) และปางสมาธิขัดสมาธิเพชร(วันพระเกตุหรือกรณีที่ไม่ทราบวันเกิด) ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **พระพุทธปฏิมาสยาม** (กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส, 2553), 54-57.

ภาพที่ 314 พระพุทธรูปประจำวันเกิดของผู้เกิดวันศุกร์ สัตว์สัญลักษณ์คือหนูหางสั้นหรือหนูตะเภา ส่วนพระพุทธรูปเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)

ที่มาภาพ https://th.wikipedia.org/wiki/ไฟล์:Barack_Obama_pours_water_over_Friday_Buddha.jpg เข้าถึงเมื่อ 7 กรกฎาคม 2565

ภาพที่ 315 ภาพถ่ายเก่าเจดีย์ชเวดากอง เมื่อ พ.ศ.2450 โดยช่างภาพชาวเยอรมันชื่อ Philip Klier

ที่มาภาพ https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/record?catid=-5844089&catln=7 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2565

ภาพที่ 316 ภาพถ่ายเก่าบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง เมื่อ พ.ศ.2450 โดยช่างภาพชาวเยอรมันชื่อ Philip Klier

ที่มาภาพ https://discovery.nationalarchives.gov.uk/details/record?catid=-5844089&catln=7 เข้าถึงเมื่อ 5 เมษายน 2565

ระยะที่ 2: พัฒนาการสู่ "คติพระพุทธรูปประจำวันเกิด"

พระพุทธรูปที่สัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดอย่างเด่นชัด โดยแสดงความแตกต่างของพระพุทธรูปที่ประจำแต่ละวันด้วยมุทรา พบตัวอย่างที่สำคัญที่ **วัดซแวต่อเมี้ยต**(Swe Taw Myat) เมืองย่างกุ้ง สร้างแล้วเสร็จในปี พ.ศ. 2539 ในสมัยนายพลตันฉ่วย เป็นผู้นำรัฐบาล จึงเป็นวัดสำคัญวันหนึ่งในสมัยเอกราช[450]

พระพุทธรูปที่เป็นตัวอย่างในการศึกษาของวัดนี้ เป็นพระพุทธรูปโลหะ จำนวน 9 องค์ แสดงมุทราต่างกัน มีจารึกส่วนฐานระบุชื่อมุทราเป็นภาษาพม่า[451]และมีป้ายระบุวันซึ่งพระพุทธรูปแต่ละองค์ประดิษฐานในวัน 9 วัน ตามโหราศาสตร์พม่าซึ่งบางวันต่างจากคติไทย (โปรดดูรายละเอียดเปรียบเทียบในตารางถัดไป) ได้แก่ วันอาทิตย์ สันติทมุทรา, วันจันทร์ ธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้ว

---

[450] โปรดดูประวัติวัดนี้ใน Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 183-184.

[451] งานศึกษานี้ยังไม่พบตัวอย่างมากเพียงพอสำหรับตรวจสอบว่ามุทราเหล่านี้ถูกใช้เป็นมุทราประจำพระพุทธรูปแต่ละองค์โดยมีแบบแผนตายตัว หรือใช้เฉพาะแห่ง จึงเป็นประเด็นที่ผู้สนใจอาจศึกษาเพิ่มเติมในอนาคต

พระหัตถ์, วันจันทร์(ซ้ำ) ปาฏิหาริย์มุทรา (คงมีที่มาจากธรรมจักรมุทราแบบกำนิ้วพระหัตถ์ในศิลปะคันธาระ), วันอังคาร วรทมุทรา, วันพุธ อุตรโพธิมุทรา, วันพุธกลางคืน(วันราหู) ธยานมุทรา (ปางสมาธิ), วันพฤหัสบดี มหากรุณามุทรา, วันศุกร์ ภูมิสปรรศมุทรา และวันเสาร์ ลาภมุทรา (ภาพที่ 317)

ประจำวัน	วัดซแวต่อเมี้ยต ย่างกุ้ง	ไทย[452]	ข้อมูลเพิ่มเติม
วันอาทิตย์	สันติทมุทรา	ปางถวายเนตร	สันติทมุทราดังกล่าวเป็นท่าประทับนั่งพระหัตถ์ขวาตั้งขึ้นอย่างประทานอภัย ส่วนพระหัตถ์ซ้ายวางบนพระเพลา
วันจันทร์	ธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์	ปางห้ามญาติหรือปางห้ามสมุทร	

[452] โปรดดู หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, ยอช เซเดส์, พระธรรมโฆษาจารย์ อนุจารีเถระ, **พระพุทธรูปสมัยต่างๆ ในประเทศไทย ตำนานพระพิมพ์และพระพุทธรูปประจำชีวิต**, (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2516. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นางต่วน เปี่ยมวุฒิ วันที่ 25 มีนาคม 2516), 35-69.

ประจำวัน	วัดซแวต่อเมี้ยต ย่างกุ้ง	ไทย[453]	ข้อมูลเพิ่มเติม
วันจันทร์ (ซ้ำ)	ปาฏิหาริยมุทรา	-	วันจันทร์มีซ้ำคง เพราะเป็นวันใน ทักษาฤกษ์พม่า โดย แยกจันทร์ข้างขึ้นกับ จันทร์ข้างแรม[454] กรณีองค์นี้คง หมายถึงจันทร์ ข้างแรม ลักษณะมุทราเหมือน “ธรรมจักรมุทราแบบ กำนิ้วพระหัตถ์” ใน ศิลปะอินเดีย[455]
วันอังคาร	วรทมุทรา	ปางโปรดอสุรินทราหู ปางไสยา หรือ ไสยาสน์ หรือปาง ปรินิพพาน	

[453] โปรดดู หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, ยอช เซเดส์, พระธรรมโฆษาจารย์ อนุจารีเถระ, **พระพุทธรูปสมัยต่างๆ ในประเทศไทย ตำนานพระพิมพ์และพระพุทธรูปประจำชีวิต**, (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2516. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นางต่วน เปี่ยมวุฒิ วันที่ 25 มีนาคม 2516), 35-69.

[454] นายพรชัย วีระชีพสุข สมาชิกสมาคมโหราศาสตร์นานาชาติ ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัยเมื่อ 4 พฤษภาคม 2564.

[455] ผู้สนใจมุทราในศิลปะอินเดีย โปรดดูเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปศิลปะอินเดีย.**

ประจำวัน	วัดซแวต่อเมี้ยต ย่างกุ้ง	ไทย[456]	ข้อมูลเพิ่มเติม
วันพุธ	อุตรโพธิมุทรา	ปางอุ้มบาตร	อุตรโพธิมุทรา คือพระหัตถ์ขวายกขึ้นเสมอพระอุระแล้วหันออก ส่วนพระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นชิดพระหัตถ์ขวาแต่หันเข้า มุทรานี้คงกลายมาจากธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วฯในศิลปะอินเดีย
วันพุธกลางคืน(วันราหู)	ธยานมุทราหรือปางสมาธิ	ปางปาลิไลยก์	
วันพฤหัสบดี	มหากรุณามุทรา	ปางสมาธิ	มหากรุณามุทรา ใช้พระหัตถ์ขวาหันเข้าทาบพระอุระ ส่วนพระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลา
วันศุกร์	ภูมิสปรรศมุทราหรือปางมารวิชัย	ปางรำพึง	
วันเสาร์	ลาภมุทรา	ปางนาคปรก	ลาภมุทรา คล้ายมารวิชัยที่หงายพระหัตถ์ขวา แล้วพระหัตถ์ซ้ายที่วางหงายบนพระเพลามีหม้อยา
พระราหูเสวยอายุ	-	ปางปาลิไลยก์	
พระเกตุเสวยอายุ	-	ปางสมาธิเพชร	

[456] โปรดดู หลวงบริบาลบุรีภัณฑ์, ยอช เซเดส์, พระธรรมโฆษาจารย์ อนุจารีเถระ, **พระพุทธรูปสมัยต่างๆ ในประเทศไทย ตำนานพระพิมพ์และพระพุทธรูปประจำชีวิต**, (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท., 2516. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นางต่วน เปี่ยมวุฒิ วันที่ 25 มีนาคม 2516), 35-69.

ภาพที่ 317 พระพุทธรูปประจำวัน ที่ซแวต่อเมี้ยต วันอาทิตย์, วันจันทร์, วันจันทร์(ซ้ำ), วันอังคาร, วันพุธ, วันพุธกลางคืน(วันราหู), วันพฤหัสบดี, วันศุกร์ และวันเสาร์ (ลำดับจากซ้ายไปขวาทีละแถว)

กรณีพระพุทธรูปที่วัดซแวต่อเมี้ยตซึ่งสร้างขึ้นเกือบกลางพุทธศตวรรษที่ 26 และมีการจำแนกพระพุทธรูปแต่ละองค์ด้วยมุทรา จึงน่าจะเป็นพัฒนาการที่สืบเนื่องจากกรณีตัวอย่างพระพุทธรูปที่ชเวดากอง(ซึ่งยังไม่จำแนกความแตกต่างของพระพุทธรูปที่ประจำแต่ละวันด้วยมุทรา) และดูเหมือนว่าการบูชาพระพุทธรูปประจำวัน(ทั้งแสดงมุทราที่ต่างกันและไม่ต่างกัน) จะแพร่หลายขึ้นแทนคติการบูชาเทวดานพเคราะห์ในพม่าด้วย

นอกจากนี้ การที่คติพระพุทธรูปประจำวันเกิดปรากฏขึ้นก่อนในศิลปะไทยพร้อมกับที่มีการคิดค้นพระพุทธรูปปางใหม่ๆ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 และคตินี้ยังดำรงมาโดยต่อเนื่อง จึงอาจให้อิทธิพลด้านแนวคิดในการสร้างพระพุทธรูปประจำวันเกิดด้วยมุทราที่แตกต่างกันในศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ด้วยนอกเหนือจากข้อสันนิษฐานเรื่องอิทธิพลจากศิลปะมหายานในการแสดงมุทราที่ต่างกันของพระอดีตพุทธดังที่นำเสนอไว้แล้ว ทั้งนี้ การสร้างพระอดีตพุทธและพระประจำวันเกิดด้วยมุทราที่หลากหลายในศิลปะพม่าช่วงเอกราชเกิดขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกัน จึงเป็นไปได้ว่าคติทั้งสองนี้อาจให้อิทธิพลต่อกันในทางใดทางหนึ่งด้วย

6.2.2 บทบาทของรัฐบาลพม่าในการอุปถัมภ์ศาสนา: แนวคิดที่สืบเนื่องจากยุคราชาธิปไตย

ในศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชมีการสร้างศาสนสถานและพระพุทธรูปเพิ่มขึ้นอย่างแพร่หลาย บ้างเป็นการอุปถัมภ์ในระดับย่อยโดยทายกทายิกาที่มีฐานะ หรือเกิดจากการบริจาคร่วมกันโดยประชาชน แต่มีบางกรณีที่เป็นการสร้างศิลปกรรมทางศาสนาที่มีความสำคัญใน “ระดับชาติ” ซึ่งกรณีนี้มีแรงขับเคลื่อนจากผู้ปกครองประเทศหรือรัฐบาล ในส่วนนี้จึงสมควรตรวจสอบว่าการอุปถัมภ์ศาสนาโดยผู้ปกครองประเทศในสมัยเอกราชมีแนวคิดที่แตกต่างไปจากในยุคราชาธิปไตยหรือไม่

เมื่อย้อนพิจารณาถึงการสิ้นราชธานีมัณฑเลที่เป็นการสิ้นสุดระบอบราชาธิปไตยในพม่า และทำให้บทบาทของกษัตริย์ในฐานะพุทธศาสนูปถัมภกสิ้นสุดลง อังกฤษในฐานะเป็นผู้ปกครองใหม่แม้จะยังคงให้เสรีแก่ชาวพม่าในการนับถือศาสนาได้ดังเดิม แต่อังกฤษปฏิเสธที่จะยอมรับกฎเกณฑ์ของสงฆ์และจำกัดอำนาจของสังฆราช[457]

การอุปถัมภ์ศาสนาในช่วงอาณานิคมฯ จึงไม่มีศูนย์กลางในการดำเนินบทบาท และกลายเป็นกิจที่มีแรงขับเคลื่อนจากผู้ศรัทธาในท้องถิ่นต่างๆ ดังปรากฏหลักฐานศิลปกรรมที่มีขนบใหม่คือการจารึกชื่อและถิ่นที่อยู่ของผู้บริจาค พร้อมคำอธิษฐาน[458]

---

[457] D.G.E. Hall, **Burma** (London: Hutchinson University Library, 1960), 145-146.

[458] ดังที่นำเสนอไว้ในบทที่ 5 ว่าด้วยพระพุทธรูปในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

ต่อมาในสมัยเอกราช จึงเกิดศูนย์กลางในการดำเนินบทบาทการอุปถัมภ์ศาสนาอีกครั้งโดยผู้นำรัฐบาลพม่า ทว่าการดำเนินกิจพุทธศานูปถัมภกในหลายกรณีอาจมีนัยเกินกว่าการทำหน้าที่อุปถัมภ์ศาสนาของรัฐบาล หรือเพื่อสร้างกุศลตามความเชื่อส่วนตัว เพราะดูเหมือนเป็นการแสดงบทบาทเชิงสัญลักษณ์ในฐานะ “กษัตริย์” ซึ่งเป็นแนวคิดที่สืบเนื่องจากสมัยราชาธิปไตยด้วย

ดังเช่น ระหว่าง พ.ศ.2498-2450 มีการสังคายนาพระไตรปิฎกที่ย่างกุ้งในสมัยรัฐบาลนายอูนุ, พ.ศ.2537 รัฐบาลพม่าได้ประสานกับจีนเพื่ออัญเชิญพระบรมสารีริกธาตุจากจีนมายังพม่า, พ.ศ.2542 ผู้นำรัฐบาลทหารเช่น นายพลตันฉเว่ และนายพลขิ่นญุ่น ทำพิธียกยอดฉัตรใหม่ถวายเจดีย์ชเวดากองแทนฉัตรเดิมที่ถวายโดยพระเจ้ามินดง ฉัตรที่ทำขึ้นใหม่เป็นฉัตร 7 ชั้น[459] และ พ.ศ.2543 มีการพบหินอ่อนขนาดใหญ่ที่เหมืองมัตตะหย่าจึงได้นำมาสร้างเป็นพระพุทธรูปหินอ่อนขนาดใหญ่ประดิษฐานในเมืองย่างกุ้งเสมือนการสร้างพระพุทธรูป “เจ้าก์ด่อจี” ในสมัยคองบองคือองค์ที่เมืองอมรปุระและมัณฑเล กรณีพระพุทธรูปหินอ่อนองค์ใหญ่นี้เป็นตัวอย่างหนึ่งที่เด่นชัดที่สุดที่แสดงให้เห็นแนวคิดที่อยู่เบื้องหลังการสร้างศิลปกรรมที่ยังคงสืบเนื่องจากยุคราชาธิปไตย เพราะยังมีการจำลองพระราชประเพณีที่เกี่ยวข้องมาใช้ เช่น การให้มีผู้แต่งกายอย่างเทวดาในพิธีอัญเชิญพระพุทธรูปที่แกะขึ้นรูปคร่าวๆ จากเมืองต้นทาง(มัตตะหย่า) (ภาพที่ 318) โดยอัญเชิญทางเรือไปประดิษฐานในเมืองต่างๆ ระหว่างทางจากเมืองมัตตะหย่ามาย่างกุ้ง เช่น เมืองมัณฑเล มยินมู ปะโค่ะก์กู(Pakkpku) พุกาม แปร ฮินต่าด้ะ(Hinthada) ธนุพยู(Danubyu) ตวั่นเต(Twante) รวมทั้งเมืองใหญ่ๆ ตามแนวฝั่งอิรวดีเพื่อให้ประชาชนได้สักการะ ก่อนจะมาประดิษฐานบนเนินมินธรรมมา(Min Dhamma Hill) ที่อยู่ไม่ไกลจากเนินสิงคุตระอันเป็นที่ประดิษฐานชเวดากอง[460] หรือบางกิจที่ไม่เกี่ยวกับพุทธศาสนาแต่เป็นกรณียกิจเดิมของกษัตริย์ก็ยังได้รับการสานต่อในระยะนี้เช่นการแสวงหาช้างเผือก[461] ถึงกับมีการสร้างโรงช้างเผือกในเมืองย่างกุ้งด้วย

---

[459] รายละเอียดของกิจกรรมเหล่านี้โปรดดูเพิ่มใน Donald M. Seekins**, State and Society in Modern Rangoon**, 179-197.

[460] Ibid.**,** 190-194. ส่วนรายละเอียดของพระพุทธรูปหินอ่อนที่ย่างกุ้งนี้นำเสนอไว้แล้วในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช

[461] โปรดดูรายละเอียดเรื่องช้างเผือกนี้ใน Dulyapak Preecharushh, **Napyidaw: The New Capital of Burma** (Bangkok: White Lotus Press, 2009), 89.

ภาพที่ 318 จิตรกรรมในวิหารที่ประดิษฐานพระพุทธรูป “เจ้าก์ด่อจี” ย่างกุ้ง

กิจกรรมข้างต้นล้วนเป็นการดำเนินตามอย่างกรณียกิจของกษัตริย์ จึงแสดงให้เห็นว่าแนวคิดการอุปถัมภ์ศาสนาในยุคเอกราชยังคงมีแรงบันดาลใจจากสมัยราชาธิปไตยเป็นสำคัญ ยิ่งไปกว่านั้น คณะผู้ปกครองโดยเฉพาะทหารบางรายยังมีความเชื่อว่าตนเองเป็นกษัตริย์พม่าในอดีต “กลับชาติมาเกิด” เช่น นายพลซอหม่องเชื่อว่าตนเองเป็นพระเจ้าอโนรธาแห่งพุกามกลับชาติมาเกิด และนายพลตันฉเว่เชื่อว่าตนเองเป็นพระเจ้าโบด่อพญา(ปดุง) กลับชาติมาเกิด เป็นต้น[462]

ทรรศนะต่อกองทัพว่าเป็นผู้สมควรดำเนินกิจของกษัตริย์ต่อไปยังสะท้อนผ่านคำกล่าวของนายพลตันฉเว่ที่ว่า “กองทัพเป็นทายาทที่เหมาะสมในการสืบทอดธรรมเนียมของทหารผู้เกรียงไกรที่สถาปนาโดยวีรกษัตริย์ คือ อโนรธา, บุเรงนอง และอลองพญา” ซึ่งคงนำมาสู่การสร้างพระราชานุสาวรีย์กษัตริย์ทั้ง 3 พระองค์นี้ที่ลานสวนสนามของทหารในเมืองหลวงใหม่คือเนปยีดอด้วย

สำหรับในกรณีพระพุทธรูปยังมีพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชองค์หนึ่งสร้างโดยนายพลตันฉเว่ วัสดุเป็นหยกทั้งองค์ ปัจจุบันประดิษฐานที่ลานชเวดากอง รูปแบบโดยทั่วไปเป็นไปแสดงอิทธิพลศิลปะมัณฑเล แต่พระนาสิกและพระโอษฐ์หนาอย่างเห็นได้ชัด และเค้าพระพักตร์ยังเป็นสี่เหลี่ยม ชาวพม่าจึง “เชื่อกันว่า” นายพลตันฉเว่ให้สร้างพระพุทธรูปองค์นี้ขึ้นตามลักษณะใบหน้า

---

[462] Ibid., 89. นอกจากนี้นายพลบางรายยังมีความเชื่อเรื่องดวงชะตาเป็นอย่างมากดังเช่นนายพลเนวินผู้สร้างมหาวิชยเจดีย์ เคยขี่ม้าไม้ที่ติดตั้งไว้บนเครื่องบินแล้วให้นักบินพาวน 9 รอบเหนือเมืองเกิดของตน Ibid., 92.

ตนเอง[463] (ภาพที่ 319) ซึ่งโดยปกติแล้วการสร้างพระพุทธรูปตามใบหน้าตนเองไม่ใช่ธรรมเนียมที่พบได้ทั่วไป แต่การเทียบสถานะพระพุทธเจ้ากับกษัตริย์เป็นแนวคิดที่ปรากฏตั้งแต่ในศิลปะอินเดีย[464] และแพร่ไปยังประเทศอื่นๆ ด้วย กรณีนี้จึงอาจเป็นตัวอย่างศิลปกรรมหนึ่งที่สะท้อนความคิดของผู้ปกครองสมัยเอกราชที่มองสถานะตนเองประดุจกษัตริย์ อย่างไรก็ตามการพิจารณาพระพักตร์พระพุทธรูปองค์นี้ค่อนข้างเป็นเรื่องอัตวิสัย จึงไม่เด่นชัดเท่ากรณีพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี ย่างกุ้งซึ่งสัมพันธ์กับธรรมเนียมและราชพิธีในสมัยคองบองดังที่นำเสนอไว้ก่อนหน้า

ภาพที่ 319 พระพุทธรูปหยกที่สร้างโดยนายพลตันฉเว่

ที่มาภาพ https://myanmar-now.org/en/news/buddha-statue-that-looks-like-former-dictator-than-shwe-to-be-fixed-or-removed-from-shwedagon?page=21 เข้าถึงเมื่อ 14 ตุลาคม 2564

จากตัวอย่างที่นำเสนอในส่วนนี้จึงแสดงให้เห็นว่าแนวคิด “ของชนชั้นปกครอง” ในการอุปถัมภ์ศาสนารวมถึงการสร้างพระพุทธรูปในสมัยหลังมัณฑเลช่วงเอกราช ยังคงสืบพื้นฐานหรือมีแรงบันดาลใจจากกรณียกิจของราชสำนักในยุคราชาธิปไตยเป็นอย่างมาก แม้ว่าในด้านรูปแบบศิลปกรรมจะมีความแตกต่างในรายละเอียดปลีกย่อยเช่น พระพุทธสรีระ มุทรา และจีวร ดังที่นำเสนอไว้แล้ว

---

[463]Zarni Mann, “ ‘Occult’ Statues of Buddha Undergoing Alterations After Removal From Myanmar Monastery”, **The Irrawaddy**, 9 July 2020 available from www.irrawaddy.com

[464] David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**, 39-41.

6.2.3 แนวคิดการสร้างพระพุทธรูปจาก “พม่านิยม” สู่ “สากลนิยม”

จากที่ได้นำเสนอไว้ในส่วนที่ว่าด้วยรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชว่า พระพุทธรูปในระยะนี้พบควบคู่กันทั้งกลุ่มที่มีพื้นฐานสืบเนื่องจากศิลปะ “แบบมัณฑเล”[465] และกลุ่มที่มีรูปแบบสัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะจากภายนอก ซึ่งในกลุ่มหลังเป็นรูปแบบศิลปกรรมที่เพิ่งปรากฏในสมัยเอกราชหรือกล่าวได้ว่าเป็นศิลปกรรมที่เกิด “แทรก” ระหว่างความสืบเนื่องของศิลปะมัณฑเลและหลังมัณฑเลช่วงเอกราช

เนื้อหาในส่วนนี้จะเป็นการนำเสนอรายละเอียดและข้อสันนิษฐานของผู้วิจัยถึงเหตุปัจจัยที่อาจมีส่วนทำให้เกิดพัฒนาการดังกล่าวขึ้น โดยผู้วิจัยได้จำแนกการวิเคราะห์พระพุทธรูปกลุ่มที่สัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะภายนอกไว้เป็น 2 กระบวนการ คือ กระบวนการหวนสู่ศิลปะอินเดีย(Indian Art Revival) และกระบวนการมุ่งสู่ความเป็นพุทธนานาชาติ(Internationalize of Myanmar Buddhism) ดังนี้

กระบวนการหวนสู่ศิลปะอินเดีย(Indian Art Revival)

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชกลุ่มหนึ่งได้แรงบันดาลใจด้านรูปแบบจากศิลปะอินเดีย(ในบางรายละเอียด อาจเป็นส่วนพระเศียร, จีวร หรือมุทรา) โดยปรากฏความนิยมควบคู่ไปกับพระพุทธรูปที่ยังคงสืบเนื่องลักษณะอย่างมัณฑเล

กระบวนการดังกล่าวอาจเกิดจากองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากการสำรวจโบราณคดีในอินเดียที่ริเริ่มโดยอังกฤษตั้งแต่สมัยอาณานิคม[466] ได้แพร่สู่นักวิชาการและพุทธศาสนิกชนพม่าโดยกว้างขวางในช่วงเอกราช มีข้อสังเกตว่าแม้ศิลปะอินเดียจะจำแนกได้หลายยุคสมัยศิลปะแต่ศิลปะที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์รูปแบบใหม่ของพระพุทธรูปพม่าช่วงเอกราชพบว่าได้แก่ศิลปะคันธาระและคุปตะเท่านั้น[467] ซึ่งรูปแบบดังกล่าวไม่เพียงแพร่หลายในพม่าแต่ยังรวมถึงศาสนสถานในต่างแดนที่นำพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชไปประดิษฐานด้วย (ภาพที่ 320-321)

ในประเด็นข้างต้นน่าจะเป็นไปได้ว่า การเลือกใช้รูปแบบศิลปะข้างต้นมาเป็นแรงบันดาลใจให้ศิลปะพม่านั้นส่วนหนึ่งคงเกิดจากมุมมองต่อศิลปะคันธาระในฐานะ "ต้นกำเนิด" หรือคุณค่าในความ

---

[465] สาเหตุที่ศิลปะมัณฑเลยังคงได้รับความนิยมมาถึงสมัยหลังมัณฑเลนี้ ผู้วิจัยนำเสนอไว้แล้วในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมฯ ของบทที่ 5 (สมัยอาณานิคมฯ) และเชื่อว่าส่งผลสืบเนื่องถึงสมัยเอกราชด้วย

[466] ดังเช่นมีการก่อตั้งกองสำรวจโบราณคดีอินเดีย (Archaeological Survey of India) โดยเซอร์อเล็กซานเดอร์ คันนิงแฮม ในพ.ศ.2404

[467] โปรดดูตัวอย่างและรายละเอียดทางศิลปกรรมในหัวข้อที่ว่าด้วยรูปแบบศิลปะของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช

"ดั้งเดิม" ของการสร้างพระพุทธรูปในโลก[468] และส่วนหนึ่งคงเกิดจากมุมมองด้าน "ความงาม" ของทั้งสองศิลปะซึ่งสามารถแสดงสัดส่วนพระพุทธรูปได้งดงาม ไม่ทึบตัน[469] สอดคล้องกับการสร้างพระพุทธรูปในศิลปะพม่าที่เริ่มให้ความสำคัญกับพระสรีระที่สมจริงอย่างร่างกายมนุษย์มากขึ้นตั้งแต่ในศิลปะมัณฑเล ทั้งนี้ ยังสังเกตได้ว่าพระพุทธรูปอินเดียศิลปะปาละแม้จะมีความงดงามไม่ด้อยไปกว่าศิลปะที่กล่าวมา แต่กลับไม่ใช่รูปแบบศิลปะที่ให้แรงบันดาลใจแก่ศิลปะพม่ายุคเอกราช คงเป็นเพราะศิลปะปาละเป็นศิลปะที่พม่ามีความคุ้นเคยอยู่แต่เดิม(โดยเป็นพื้นฐานด้านรูปแบบแก่ศิลปะพุกามอย่างใกล้ชิด) ดังนั้นศิลปะปาละจึงไม่มีความ "แปลกใหม่" ให้นำเสนออีก

ความนิยมสร้างพระพุทธรูปในพม่ายุคเอกราชที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดีย ยังสัมพันธ์กับที่ปรากฏในศิลปกรรมประเภทอื่นเช่นงานสถาปัตยกรรม ดังตัวอย่างสถูปที่วิทยาลัยพุทธสีตะกู่ (Sitagu Buddhist Academy) เมืองมัณฑเลที่ได้แรงบันดาลใจจากสถูปสาญจีในศิลปะอินเดียโบราณเป็นต้น (ภาพที่ 322)

ด้วยเหตุนี้ จึงกล่าวได้ว่าการที่ศิลปะพม่าในช่วงเอกราชให้ความสนใจเป็นอย่างมากต่อศิลปกรรมอินเดีย เป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความพยายาม "หวนสู่อินเดีย" ในฐานะต้นกำเนิดและศูนย์กลางของพุทธศาสนาในอดีต ทั้งอาจสะท้อนมุมมองของพม่าว่าพม่าเองเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนาในปัจจุบันด้วย ซึ่งประเด็นนี้จะนำเสนอในกระบวนการทางศิลปะข้อถัดไป คือ “กระบวนการมุ่งสู่ความเป็นพุทธนานาชาติ”

อนึ่ง กระแสความนิยมศิลปะอินเดีย ยังเป็นปรากฏการณ์ในพุทธศตวรรษที่ 26 ที่พบร่วมกันในหลายประเทศ รวมถึงประเทศไทยดังสามารถพบนิยมจำลองมหาโพธิวิหาร(ปัจจุบันชาวไทยมักรู้จักวิหารนี้ในนามว่า เจดีย์พุทธคยา) อย่างแพร่หลาย[470]

---

[468] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะคันธาระและข้อสันนิษฐานถึงการเป็นพระพุทธรูปศิลปะแรกใน David L. Snellgrove, ed., **The image of the Buddha**, 45-47.

[469] โปรดดูรายละเอียดศิลปะอินเดียที่กล่าวถึงใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**.

[470] สุระ พิริยะสงวนพงศ์, “มหาโพธิวิหารจำลองในไทยช่วงสมัยพุทธศตวรรษที่ 26: การส่งผ่านรูปแบบทางศิลปกรรมจากอินเดีย และการเคลื่อนคลายของความหมายเชิงสัญลักษณ์” (รายงานการวิจัยเสนอสถาบันไทยคดีศึกษา ทุนสนับสนุนงานวิจัยจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558).

ภาพที่ 320 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช(กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย) ในวัดพม่าเมืองอนุราธปุระ ศรีลังกา

ภาพที่ 321 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช(กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย) ในวัดพระเขี้ยวแก้ว เมืองแคนดี้ ศรีลังกา

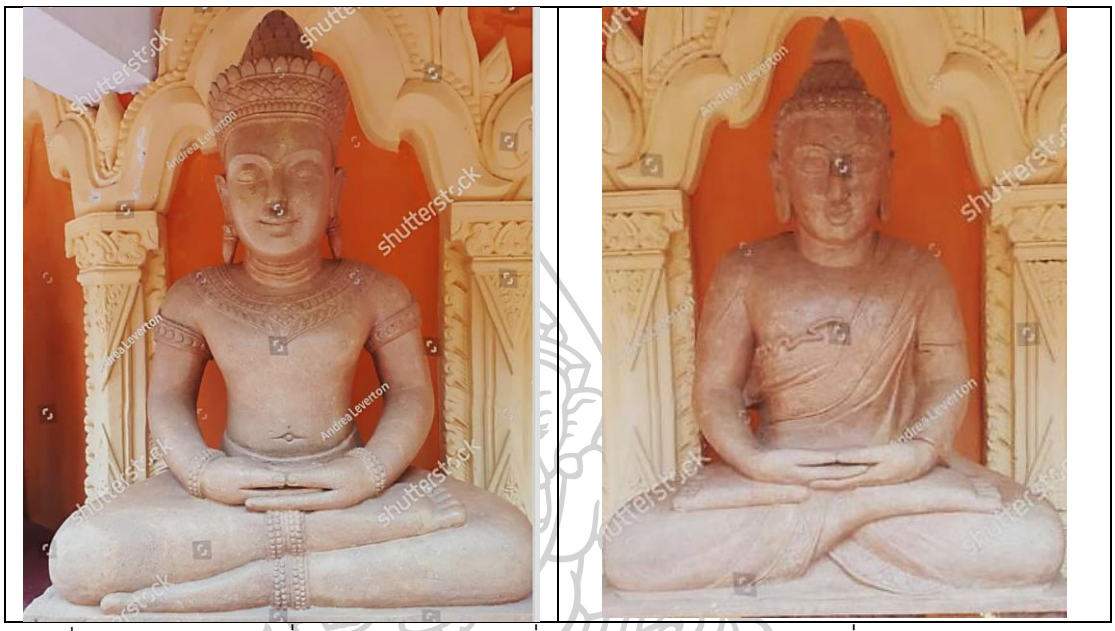
ภาพที่ 322 อาคารทรงสถูปที่วิทยาลัยพุทธสีตะกู่ มัณฑเล (ซ้าย) เทียบกับสถูปสาญจี อินเดีย (ขวา)

ที่มาภาพสถูปสาญจี https://th.wikipedia.org/wiki/สถูปสาญจี#/media/ไฟล์:Sanchi_Great_Stupa_Torana.jpg เข้าถึงเมื่อ 20 มิถุนายน 2565

กระบวนการมุ่งสู่ความเป็นพุทธนานาชาติ(Internationalize of Myanmar Buddhism) พระพุทธรูปพม่าที่สร้างขึ้นในสมัยเอกราช นอกจากแสดงความเกี่ยวข้องกับศิลปะอินเดียแล้ว ยังพบความเกี่ยวข้องกับศิลปะของประเทศอื่นๆ ดังตัวอย่างในที่นี้คือ **พระพุทธรูปรอบเจดีย์ประธานในวิทยาลัยพุทธสีตะกู่เมืองมัณฑเล** ซึ่งพยายามจำลองลักษณะอย่างศิลปะที่พบในประเทศอื่นๆ (ภาพที่ 323) และ**วัดธรรมมิการาม(วัดพม่า) เมืองปีนัง ประเทศมาเลเซีย** ที่มีการสร้างพระพุทธรูปเลียนแบบศิลปะประเทศต่างๆ เช่นกัน โดยสังเกตได้ว่าพระพุทธรูปเหล่านี้แม้จะมุ่งจำลองตามแบบอย่างศิลปะในประเทศอื่นๆ แต่ยังคงมีพื้นฐานจากการสร้างพระพุทธรูป “แบบมัณฑเล” ดังเช่น การเลือกใช้วัสดุหินอ่อน การตกแต่งโดยแสดงสีขาวในส่วนพระวรกาย ลงสีตัดเส้นให้เห็นความชัดเจนในรายละเอียดบนพระพักตร์(พระเนตร พระนาสิก และพระโอษฐ์) และลงสีในส่วนพระศกและจีวรให้เกิดความแตกต่างกับส่วนพระวรกาย ซึ่งคงเป็นเพราะความคุ้นชินของช่าง รวมไปถึงการ “พลิ้ง” ใช้จีวรที่มีริ้วทั่วองค์อย่างมัณฑเลกับศิลปะที่มักมีจีวรเรียบอย่างศิลปะไทยด้วย (ภาพที่ 324)

การสร้างพระพุทธรูปแบบนานาชาติดังกล่าวในแง่หนึ่งอาจพิจารณาได้ว่าเป็นการนำเสนอศิลปะที่หลากหลายให้ศาสนิกชนได้ศึกษา แต่ในอีกแง่หนึ่งน่าจะเป็นการสะท้อนแนวคิดว่า**พุทธศาสนา “แบบพม่า” คือ “ธรรมที่เป็นสากลและแพร่ไปทั่วโลก”** เพราะสอดคล้องกับความ

แพร่หลายในการสร้างศิลปกรรมอีกลักษณะ คือ ประติมากรรมลูกโลกจำลองที่เหนือลูกโลกอาจเป็นเจดีย์ “แบบพม่า” หรือประดับธงพุทธศาสนา “แบบพม่า”[471] (ภาพที่ 325)



ภาพที่ 323 พระพุทธรูปที่วิทยาลัยพุทธสีตะกู่ที่จำลองแบบศิลปะประเทศอื่นๆ เช่น กัมพูชา(ซ้าย) และจีน(ขวา)

ที่มาภาพ https://www.shutterstock.com/search/sitagu-international-buddhist-academy เข้าถึงเมื่อ 20 มิถุนายน 2565

[471] ธงพุทธศาสนาหรือธงฉัพพรรณรังสีที่ใช้ในประเทศที่นับถือศาสนาพุทธ แม้จะมีความคล้ายกัน แต่มีบางสีแตกต่างกัน สำหรับพม่าใช้สีนำเงิน เหลือง แดง ขาว และชมพู

ภาพที่ 324 พระพุทธรูปวัดพม่าในปีนัง ซึ่งพยายามจำลองแบบศิลปะอื่นๆ เช่น ปากีสถาน, ไทย, จีน และญี่ปุ่น ตามลำดับ (ระบุศิลปะต้นแบบจากป้ายข้อความที่กำกับพระพุทธรูปแต่ละองค์)

ภาพที่ 325 ลูกโลกจำลองที่ประดิษฐานเจดีย์แบบพม่าไปด้านบน ตัวอย่างจากศาสนสถานในมะริด (ซ้าย) และ ลูกโลกจำลองที่ด้านบนมีธงพุทธศาสนาแบบพม่า(สังเกตจากมีแถบสีชมพู) (ขวา)

สำหรับเหตุปัจจัยที่อาจมีส่วนทำให้เกิดแนวคิดข้างต้นนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจเป็นผลจากบทบาทของพม่าตั้งแต่ในระยะต้นๆ ของยุคเอกราชที่พยายามแสดงตนเป็น “ผู้นำของนานาประเทศ” ในการสืบสานพุทธศาสนา หรือเป็นศูนย์กลางของพุทธศาสนาในปัจจุบัน เห็นได้จากการที่พม่า “รีบเร่ง” จัดสังคายนาพระไตรปิฎกที่ย่างกุ้งตั้งแต่ยังไม่ครบทศวรรษแรกของการได้รับเอกราช[472]

นอกจากนี้ ยุคสมัยที่เปลี่ยนไปคงทำให้พม่ามิได้มองตนเองเป็นดินแดนปิดอย่างสมัยรัฐจารีต และการมีเครือข่ายเมืองอื่นๆ เกิดขึ้นบนเส้นทางการค้าตั้งแต่ยุคอาณานิคมฯ น่าจะมีส่วนกระตุ้นให้พุทธศาสนิกชนพม่ามีความมุ่งหมายในการเผยแผ่พุทธศาสนาจากพม่าไปสู่ดินแดนอื่นๆ ของโลกด้วย ดังพบการสร้างวัดพม่าในเมืองท่าที่สำคัญของจักรวรรดิอังกฤษ เช่น ลังกา ปีนัง เป็นต้น หรือแม้แต่เมืองที่ติดต่อกันทางบกเช่นในแถบภาคเหนือของไทยยังพบได้ว่ามีการสร้างวัดพม่าแพร่หลายขึ้นจากการเข้ามาของบริษัทการค้าอังกฤษที่มีชนพื้นเมืองในพม่าเป็นลูกจ้าง[473]

อาจกล่าวได้ว่าการแพร่กระจายของศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชสัมพันธ์กับการเชื่อมโยงกับโลกภายนอกผ่านเส้นทางการค้าที่เริ่มขึ้นตั้งแต่ยุคอาณานิคมฯ แต่ในขณะเดียวกับการได้รู้จักโลกภายนอกก็ทำให้การสร้างพระพุทธรูปพม่าได้แรงบันดาลใจจากศิลปะภายนอกด้วย

กระบวนการทางศิลปะทั้ง 2 กระบวนการที่นำเสนอในส่วนนี้ แม้จะมีความแตกต่างกันในด้านมูลเหตุและรูปแบบศิลปกรรมที่ปรากฏ แต่มีความสำคัญร่วมกันคือสะท้อนแนวคิดใหม่ในการสร้างพระพุทธรูปของชาติหนึ่งๆ โดยไม่ยึดโยงกับอัตลักษณ์ทางศิลปะเดิม ดังในกรณีนี้ได้สะท้อนให้เห็นแนวคิดการสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่าในพุทธศตวรรษที่ 26 ที่ไม่ยึดโยงเฉพาะอัตลักษณ์อย่าง “พม่านิยม” แล้วสะท้อนลักษณะอย่าง “สากลนิยม” มากขึ้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[472] พม่าได้รับเอกราชใน พ.ศ.2491 และจัดสังคายนาพระไตรปิฎกที่ย่างกุ้งในช่วง พ.ศ.2497-2499

[473] ประเด็นที่ว่าด้วยดินแดนในประเทศไทย ผู้วิจัยจะนำเสนอในบทที่ 7

บทที่ 7
พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

จากการศึกษาในบทก่อนๆ หน้าพบว่าศิลปะแบบมัณฑเลได้แพร่กระจายไปในหลายพื้นที่ของพม่าและแสดงลักษณะที่แตกต่างกันในท้องถิ่นนั้น เมื่อพิจารณาถึงประเทศไทยซึ่งเป็นดินแดนข้างเคียงกับพม่าก็สามารถพบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลได้ในแทบทุกภาคเช่นกัน แต่ยังไม่มีงานศึกษาที่วิเคราะห์และจำแนกรูปแบบศิลปกรรมพระพุทธรูปเหล่านี้ไว้อย่างชัดเจน ด้วยเหตุนี้ การศึกษาในบทนี้จึงเป็นการนำแนวทางในการจำแนกรูปแบบของพระพุทธรูปในพม่ามาตรวจสอบกับตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่สำรวจในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยมีประเด็นศึกษาหลัก 2 ประเด็น คือ

ประเด็นศึกษาที่ 1 คือ ศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เพื่อทราบว่ารูปแบบศิลปกรรมสัมพันธ์กับแบบแผนในพม่าหรือไม่ และมีลักษณะสำคัญเฉพาะพื้นที่ที่ระบุเป็นสกุลช่างได้หรือไม่

อนึ่ง การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในส่วนนี้เน้นใช้ตัวอย่างพระพุทธรูป “ประทับนั่ง” เป็นหลักเพราะเป็นกลุ่มที่พบตัวอย่างมากที่สุด และเพียงพอที่จะใช้วิเคราะห์ลักษณะสำคัญที่พบร่วมกันในแต่ละพื้นที่ได้ สำหรับพระพุทธรูปในอิริยาบถอื่นจะศึกษาเป็นตัวอย่างรองและนำเสนอหลังจากได้ตรวจสอบกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่งแล้ว

ประเด็นศึกษาที่ 2 คือ ศึกษาประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง โดยจำแนกการศึกษาตามแต่ละพื้นที่ คือ ภาคเหนือ, กรุงเทพฯ, ภาคกลางและภาคตะวันตก, ภาคใต้ และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ซึ่งแต่ละพื้นที่มีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลด้วยประเด็นแวดล้อมทางสังคมที่แตกต่างกันดังจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด

7.1 รูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

การศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 งานศึกษานี้จำแนกพื้นที่ศึกษาเป็นพื้นที่ภาคเหนือ (ในฐานะที่เป็นพื้นที่ที่นอกจากมีการนำเข้าพระพุทธรูปจากฝั่งพม่าแล้วยังมีกระบวนการสร้างพระพุทธรูปในท้องถิ่นตามแบบอย่างในพม่า), พื้นที่กรุงเทพฯ (ในฐานะที่เป็นเมืองหลวง) และพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย (ในฐานะที่พบการนำเข้าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเล แต่ไม่มีกระบวนการสร้างงานในท้องถิ่นที่เด่นชัด)

การศึกษาพระพุทธรูปในพื้นที่ที่แตกต่างกันนี้ เพื่อตรวจสอบว่ารูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในประเทศไทยมีความสอดคล้องกับรูปแบบที่พบได้ในพม่าหรือไม่ และมีลักษณะสำคัญเฉพาะพื้นที่หรือไม่ จากการศึกษาพบข้อค้นพบเบื้องต้น 2 ประเด็นที่สำคัญ ดังนี้

1) พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่พบในไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ไม่ใช่ศิลปะที่ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริง แต่เป็นศิลปะหลังมัณฑเล(สมัยอาณานิคมฯ) ซึ่งจะนำเสนอในรายละเอียดต่อไป

2) พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่สร้างในท้องถิ่นประเทศไทย มีลักษณะเด่นหรือลักษณะสำคัญเฉพาะพื้นที่จนสามารถจำแนกความแตกต่างได้ ซึ่งจะวิเคราะห์รูปแบบในแต่ละพื้นที่ต่อไป

อนึ่ง กรณีพระพุทธรูปแบบมัณฑเลที่สร้างขึ้นในท้องถิ่นประเทศไทยนั้น งานศึกษานี้ใช้คำเรียกว่า **“ศิลปะตามอย่างมัณฑเล”** เพื่อเน้นถึงการสร้างศิลปกรรมในท้องถิ่นซึ่งมีพื้นที่แยกจากพม่าโดยเด็ดขาด

7.1.1 พื้นที่ภาคเหนือของไทย

ในงานศึกษานี้ตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมจากพระพุทธรูปในพื้นที่ศึกษาหลัก คือ “เมืองหลัก” ทางภาคเหนือที่มีการขยายตัวทางเศรษฐกิจและมีการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของผู้คนจากฝั่งพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยเฉพาะในช่วงที่กิจการค้าไม้จากฝั่งพม่าขยายเข้ามาในฝั่งไทย ได้แก่ พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน, เมืองแม่สะเรียง(จังหวัดแม่ฮ่องสอน), เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง รวมทั้งสำรวจตัวอย่างในพื้นที่เมืองรองบางเมืองเป็นตัวอย่างเพิ่มเติมด้วย เพื่อมุ่งจำแนกลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะในแต่ละพื้นที่

สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ตรวจสอบในกรณีพื้นที่ภาคเหนือ มุ่งเน้นที่พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในท้องถิ่นเป็นหลัก โดยเฉพาะพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลซึ่งพบแพร่หลายเป็นกลุ่มสำคัญและมีลักษณะปลีกย่อยแตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ ดังนั้นงานศึกษานี้จะกำหนดเรียกพระพุทธรูปกลุ่มนี้ตามลักษณะหลักแล้ว “กำกับท้ายด้วยชื่อพื้นที่ศึกษา” เช่น พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ เป็นต้น

นอกจากนี้ งานศึกษานี้มุ่งตรวจสอบตัวอย่างจากพระพุทธรูปอิริยาบถที่พบมากเพียงพอที่จะระบุลักษณะสำคัญในพื้นที่ คือ “พระพุทธรูปประทับนั่ง”

ส่วนพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่ามายังพื้นที่ รวมทั้งพระพุทธรูปอิริยาบถอื่นๆ จะนำเสนอไว้เป็นตัวอย่างรองเพื่อทราบถึงการแพร่กระจายของพระพุทธรูปศิลปะพม่าในพื้นที่

7.1.1.1 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอน

ข้อมูลทั่วไปของพื้นที่

พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน แม้ปัจจุบันจะมีฐานะเป็นอำเภอเมือง แต่ประวัติการเริ่มก่อตั้งเป็นชุมชนเกิดขึ้นช้ากว่าบางพื้นที่เช่นแม่สะเรียงและขุนยวม โดยในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 สมัยพระเจ้ามโหตรประเทศของล้านนา (ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 3 ของสยาม และสมัยพระเจ้าภะจีด่อของพม่า) ได้มีการตั้งชุมชนขึ้นที่บ้านโป่งหมู(ปัจจุบันเรียกบ้านปางหมู) เป็นถิ่นฐานของชาวไทใหญ่ มีพะกาหม่อง เป็น "เหง" หรือนายบ้าน และเริ่มใช้พื้นที่ในแม่ฮ่องสอนสำหรับฝึกช้างและตัดไม้ ต่อมาใน พ.ศ.2399 เกิดจลาจลในละแวกฝั่งตะวันตกของแม่น้ำสาละวินทำให้คนจากรัฐฉานอพยพเข้ามาในพื้นที่แม่ฮ่องสอนมากขึ้น จากนั้น ใน พ.ศ.2409 เกิดการสู้รบระหว่างเมืองนายและหมอกใหม่ ทำให้ประชากรจากเมืองหมอกใหม่อพยพเข้ามาแม่ฮ่องสอนอีก

กระทั่ง พ.ศ.2417 สมัยพระเจ้าอินทวิชยานนท์แห่งเชียงใหม่ ได้ยกเมืองแม่ฮ่องสอนเป็นเมืองหน้าด่านของล้านนา แล้วตั้งพระยาสิงหนาท พ่อเมืองขุนยวม เป็น พระยาสิงหนาทราชา เป็นเจ้าเมืองแม่ฮ่องสอนองค์แรก[474]

จากประวัติศาสตร์ท้องถิ่นที่ประชากรในแม่ฮ่องสอนมีความใกล้ชิดกับประชากรในรัฐฉาน ทำให้ศิลปวัฒนธรรมของเมืองแม่ฮ่องสอนมีพื้นฐานจากศิลปวัฒนธรรมฉานก่อนที่อิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลจะเข้ามาในพื้นที่ ดังสะท้อนผ่านงานศึกษาในส่วนพระพุทธรูปซึ่งจะนำเสนอในส่วนต่อไปด้วย

การตรวจสอบศิลปกรรม

พระพุทธรูปท้องถิ่นในเมืองแม่ฮ่องสอนช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมจากพม่าใน 2 สายศิลปะที่สำคัญ คือ ศิลปะตามอย่างมัณฑเล และศิลปะตามอย่างฉาน ซึ่งมีรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างกันชัดเจนในหลายส่วน คือ ศิลปะตามอย่างมัณฑเล มีความเคร่งครัดในการทำกรอบพระพักตร์ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ สังฆาฏิที่การทบซ้อนจนเกิดมิติความหนาของผ้า รวมทั้งพุทธสรีระที่ค่อนข้างใกล้เคียงสรีระมนุษย์มากกว่า คือ พระวรกายค่อนข้างหนา แสดงกล้ามเนื้อคล้ายมนุษย์ มีช่วงพระอังสากว้าง [475] ในขณะที่ศิลปะตามอย่างฉาน มีความเคร่งครัดในการทำรัศมี จีวรพบทั้งแบบเรียบและแบบริ้วประดิษฐ์ ไม่แสดงความหนาของการทบผ้า และมี

---

[474] **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 10**, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 5390-5391.

[475] ดังรายละเอียดที่นำเสนอไว้ในบทที่ 4 และ 5

พระวรกายบางไม่แสดงความหนาของกล้ามเนื้อ ช่วงพระอังสาแคบเมื่อเทียบกับพระเศียรเป็นต้น[476] ดังตัวอย่างพระพุทธรูปที่จะนำเสนอในแต่ละกลุ่ม

จากการปรากฏพระพุทธรูปพม่าทั้ง 2 สายดังกล่าวในพื้นที่ ผู้วิจัยจึงแบ่งกลุ่มตัวอย่างพระพุทธรูปท้องถิ่นที่สร้างตามอย่างมัณฑเลและตามอย่างฉานออกจากกัน โดยมุ่งศึกษาพระพุทธรูปกลุ่มตามอย่างมัณฑเลเป็นหลัก เพื่อทราบลักษณะสำคัญที่จะใช้เปรียบเทียบกับตัวอย่างในพื้นที่อื่น

นอกจากพระพุทธรูปที่เป็นงานท้องถิ่นแล้วยังพบว่ามีพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าด้วยดังนั้น การตรวจสอบพระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอนในงานศึกษานี้จึงขอแบ่งเป็น 3 กลุ่มตัวอย่าง คือ 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน 2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานในเมืองแม่ฮ่องสอน และ 3) พระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในพระพุทธรูปแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน

พระพุทธรูปกลุ่มนี้ในเมืองแม่ฮ่องสอนที่งานศึกษานี้ใช้เป็นตัวอย่างในการศึกษารูปแบบศิลปกรรมได้แก่ พระพุทธรูปที่วัดจองคำ วัดจองกลาง วัดจองใหม่ วัดม่วยต่อ และวัดกลางทุ่ง ดังข้อมูลเบื้องต้นในตารางต่อไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[476] ดังรายละเอียดที่นำเสนอไว้ในบทที่ 5

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับปีที่สร้าง	ภาพที่
พระพุทธรูปประธานวัดกลางทุ่ง[477]	พ.ศ.2458[478]	326
พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงพ่อโต วัดจองคำ[479]	พ.ศ.2475-2479[480]	327
พระพุทธรูปในศาลาเชื่อมต่อเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ[481]	พุทธศตวรรษที่ 25[482]	328-329

[477] จากป้ายข้อมูลประวัติการสร้างวัดระบุปีสร้างวัดคือ พ.ศ. 2448 โดยอูพะก่าแวง กวีวัฒน์, ส่วนศิลปกรรมในวัดบ้างใกล้ชิดกับศิลปะพม่าเช่นเจดีย์ที่เป็นแบบพม่าแต่ลดทอนรายละเอียด โปรดดูรายละเอียดด้านรูปแบบของเจดีย์วัดกลางทุ่ง ใน โปรดดูรายละเอียดเรื่องรูปแบบเจดีย์ในแม่ฮ่องสอนได้ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย”, 88-91.

[478] ข้อมูลจากป้ายแสดงประวัติสิ่งก่อสร้างในวัดระบุข้อมูลว่า อูป่อ-นางส่วย วิมาละ สร้าง พ.ศ. 2458 พระพุทธรูปองค์นี้สร้างด้วยวัสดุปูนปั้นโดยก่อปูนติดกับฐานที่เชื่อมถึงพื้นดินใต้อาคาร ตามลักษณะที่ภาษาไทใหญ่เรียก “พระพุทธรูปพาราเหม่ป้อก” อย่างไรก็ตามในงานศึกษานี้จะกำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมเป็นหลัก

[479] วัดสร้างราว พ.ศ. 2370 ต่อมาพญาสิงหนาทราชาเจ้าเมืองคนแรกของแม่ฮ่องสอน รวมทั้งเจ้านางเมียะ(ชายาของพญาสิงหนาทราชาซึ่งครองเมืองต่อมาด้วย) ได้บูรณะต่อมา รวมถึงคหบดีเชื้อสายไทใหญ่เช่นพ่อเฒ่าจองคำส่วย โปรดดู **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 3**, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 1418.

[480] ข้อมูลปีสร้างระบุจากป้าย “ประวัติพระวิหารหลวงพ่อโต” ณ วัดที่ประดิษฐาน อย่างไรก็ตามในงานศึกษานี้จะกำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมเป็นหลัก

[481] วัดสร้าง พ.ศ.2432 โดยเจ้านางเมียะ ซึ่งเป็นเจ้าเมืองแม่ฮ่องสอนลำดับที่สอง โปรดดู กรมศิลปากร, **การสำรวจแหล่งประติมากรรม เล่ม 2 (ภาคเหนือตอนบน)** (กรุงเทพฯ: บริษัทประชาชน, 2537), 255. ศิลปกรรมประเภทอื่นในวัดนี้แสดงความใกล้ชิดกับศิลปะจากรัฐฉานเป็นอย่างมาก เช่น เจดีย์ที่เป็นแบบไทใหญ่แท้เพียงแห่งเดียวในประเทศไทย โปรดดูรายละเอียดเรื่องรูปแบบเจดีย์วัดม่วยต่อ ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย”, 110-117.

[482] กำหนดอายุจากรูปแบบโดยผู้วิจัย

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลเพิ่มเติมเกี่ยวกับปีที่สร้าง	ภาพที่
พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจองกลาง[483]	พุทธศตวรรษที่ 25[484]	330
พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจองใหม่[485]	พุทธศตวรรษที่ 25[486]	331

อนึ่ง พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเล หรือพระพุทธรูปที่ช่างท้องถิ่นพยายามสร้างงานตามอย่างต้นแบบนั้น มักพบลักษณะที่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ ดังนั้นในส่วนนี้จึงมุ่งตรวจสอบลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนในประเด็นที่มีความแตกต่างจาก “พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเล” ในพื้นที่อื่นๆ

---

[483] เดิมเป็นที่ว่างระหว่างวัดจองคำและวัดจองใหม่ และเริ่มมีการสร้างศาลาเพื่อเป็นที่พักของผู้ที่จะมาจำศีลที่วัดจองใหม่ ต่อมาเริ่มพัฒนาขึ้นเป็นวัดใน พ.ศ. 2410 จนแล้วเสร็จใน พ.ศ.2414 โปรดดู **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 3**, 1414-1416. ส่วนเจดีย์ที่ประดิษฐานกลับแสดงลักษณะใกล้ชิดกับเจดีย์พม่า โปรดดูรายละเอียดเรื่องรูปแบบเจดีย์วัดจองกลาง ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย” (รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 194-198.

[484] กำหนดอายุจากรูปแบบโดยผู้วิจัย

[485] เดิมเป็นวัดเก่าแก่ก่อนสร้างวัดจองกลาง ปัจจุบันเป็นวัดร้างตั้งอยู่ในเขตโรงเรียนพระปริยัติธรรม แต่ยังคงเหลือสถาปัตยกรรมเดิมคือเจดีย์และวิหารทรงปราสาท โดยเจดีย์ที่ประดิษฐานพระพุทธรูปตัวอย่างมีลักษณะอย่างศิลปะพม่าที่ลดทอนรายละเอียด โปรดดู **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม 3**, 1414-1415. และโปรดดูรายละเอียดเรื่องรูปแบบเจดีย์ในภาคเหนือที่ได้อิทธิพลศิลปะพม่า ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย” ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีงบประมาณ 2554.

[486] กำหนดอายุจากรูปแบบโดยผู้วิจัย

ภาพที่ 326พระพุทธรูปประธานวัดกลางทุ่ง

ภาพที่ 327 พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงพ่อโต วัดจองคำ

ภาพที่ 328 พระพุทธรูปในศาลาเชื่อมต่อเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ

ภาพที่ 329 พระพุทธรูปในศาลาเชื่อมต่อเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ

ภาพที่ 330 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์ วัดจองกลาง และเจดีย์ที่ประดิษฐาน

ภาพที่ 331 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจองใหม่ และเจดีย์ที่ประดิษฐาน

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนสามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 3 ประเด็น ดังนี้ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีรูปแบบใกล้ชิดกับงานช่างในรัฐฉาน 1.2) พระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็นศิลปะในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ไม่พบศิลปะที่ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริง และ 1.3) พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีลักษณะเฉพาะที่พบในเมืองแม่ฮ่องสอน คือ “สังฆาฏิคล้ายช่วงต่อ" ซึ่งไม่พบความแพร่หลายในพื้นที่ศึกษาอื่นทั้งในไทยและพม่า ดังจะอธิบายในรายประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1.1) **พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนมีรูปแบบใกล้ชิดกับงานช่างในรัฐฉาน** แม้ว่ารูปแบบโดยรวมของพระพุทธรูปกลุ่มนี้จะแสดงเจตนาของช่างที่พยายามสร้างงานตามอย่างศิลปะมัณฑเล แต่จากรายละเอียดศิลปกรรมพบว่ามีหลายจุดที่ต่างไปจากศิลปะแบบมัณฑเลในภูมิภาคส่วนกลางของพม่า คือ บ้างมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา, ริ้วจีวรที่มีระยะห่างเท่าๆ กันในแต่ละริ้วอย่างริ้วประดิษฐ์, บ้างมีจีบแหลมเหนือกึ่งกลางกรอบพระพักตร์ (ภาพที่ 332-333) **ลักษณะข้างต้นพบความแพร่หลายในพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่พบในรัฐฉาน** ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 5 มีตัวอย่างเทียบเคียงเช่น พระพุทธรูปที่ชเวอินเต่ง (Shwe Inn

Dain) เมืองยองชเว รัฐฉาน (ภาพที่ 154) และพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ภาพที่ 160) แสดงว่าช่างในเมืองแม่ฮ่องสอนได้รับแบบแผนศิลปะดังกล่าวจากงานช่างในรัฐฉานที่พยายามสร้างงานตามอย่างมัณฑเลอีกทอดหนึ่ง

นอกจากนี้ยังมีลักษณะที่อาจไม่แน่ชัดว่ามีที่มาจากพระพุทธรูปกลุ่มดังกล่าวในรัฐฉานหรือเป็นเพียงการลดทอนรายละเอียดจากแบบแผนงานช่างในส่วนกลางของพม่า คือ การไม่เหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายออกจากนิ้วอื่น และการละชายจีวรรูปพัดระหว่างข้อพระบาท(เว้นเป็นช่องว่างระหว่างขอบสบงซ้ายขวาที่แยกจากกันเป็นเขี้ยว) แต่ผู้วิจัยพิจารณาว่าควรเป็นลักษณะที่ช่างท้องถิ่นรับรู้จากพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรัฐฉานด้วยเช่นกัน เพราะเป็นลักษณะที่มักปรากฏร่วมกับกรณีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา และริ้วประดิษฐ์ (ภาพที่ 332)

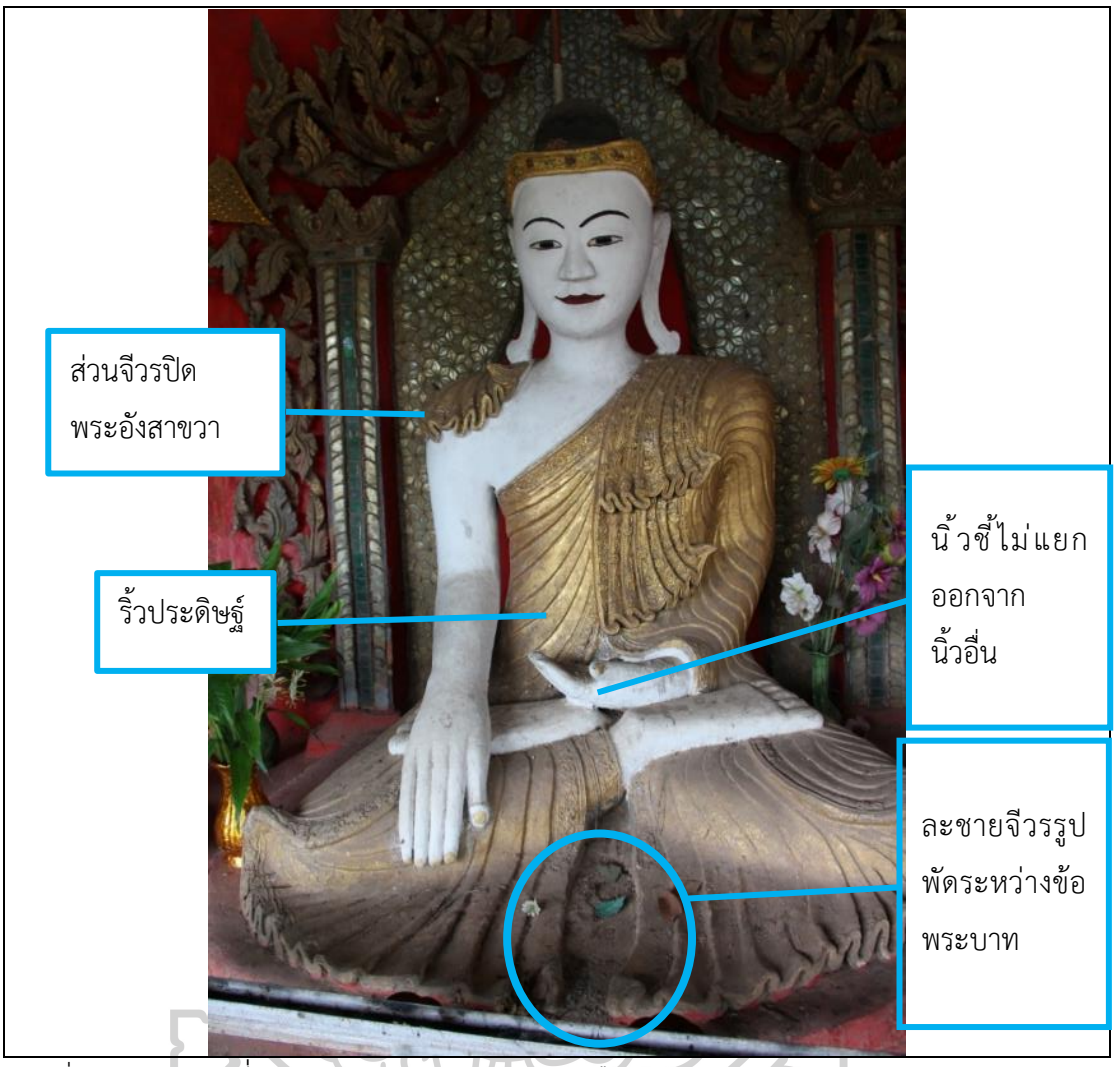
การมีรูปแบบศิลปกรรมใกล้ชิดกับพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่พบในรัฐฉานจึงสะท้อนให้เห็นว่าพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนกลุ่มนี้ไม่ได้มีรูปแบบอ้างอิงจากเมืองมัณฑเลหรือศิลปะในส่วนกลางของพม่าโดยตรง แต่รับรู้แบบแผนศิลปะดังกล่าวผ่านรัฐฉาน[487]

อนึ่ง รูปแบบศิลปกรรมดังกล่าวยังปรากฏในละแวกใกล้เคียงกับตัวเมืองแม่ฮ่องสอน เช่น เมืองปาย และเมืองขุนยวม ซึ่งมีเส้นทางคมนาคมทางธรรมชาติเชื่อมต่อกับแม่น้ำสาละวินที่มีต้นสายจากรัฐฉานในพม่า คือ แม่น้ำปาย และแม่น้ำยวมตามลำดับ[488] ศิลปะตามอย่างมัณฑเลในพื้นที่เหล่านี้จึงมักแสดงลักษณะอย่างศิลปะฉานเข้ามาผสมผสานด้วยเช่นกัน เช่น พระพุทธรูปวัดหลวง อำเภอปาย (ภาพที่ 334), พระพุทธรูปในวิหารวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม (มีจารึกที่ฐานด้วยภาษาไทใหญ่ ระบุปีจุลศักราช 1262 ตรงกับ พ.ศ.2443) (ภาพที่ 335) และ พระพุทธรูปในวิหารวัดเมืองปอน เมืองขุนยวม (ภาพที่ 336) เป็นต้น

---

[487] ประเด็นความใกล้ชิดระหว่างประชากรในแม่ฮ่องสอนและพื้นที่รัฐฉานนี้ ผู้วิจัยนำเสนอไว้ในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[488] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยบริบททางสังคมของพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอน



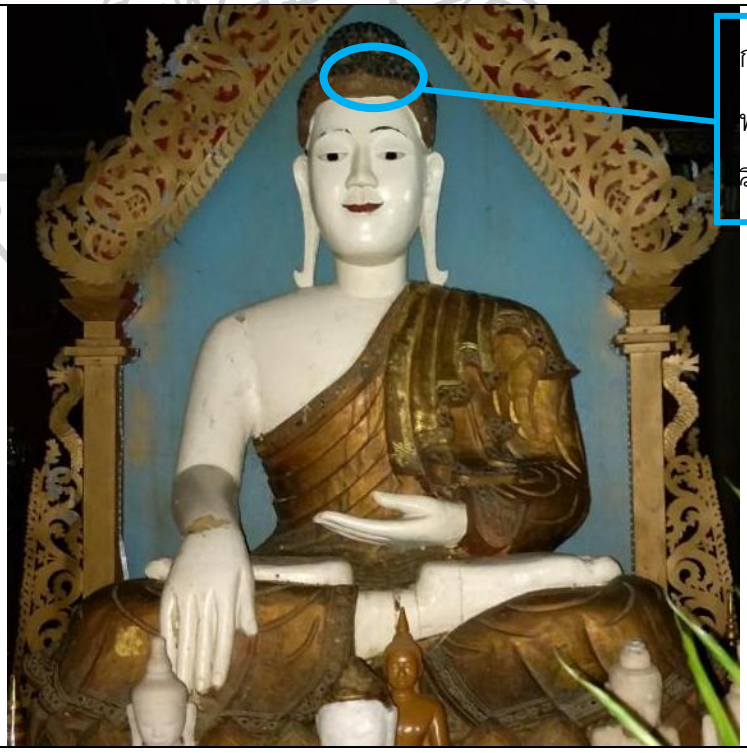
ภาพที่ 332 ลักษณะที่มักพบร่วมกันจากตัวอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 333 กรอบพระพักตร์ที่มีจีบแหลมฯ ของหลวงพ่อโตวัดจองคำ และพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจองใหม่

ภาพที่ 334 พระพุทธรูปวัดหลวง เมืองปาย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 335 พระพุทธรูปในวิหารวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม



ภาพที่ 336 พระพุทธรูปในวิหารวัดเมืองปอน เมืองขุนยวม

ประเด็นที่ 1.2) **พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)** การตรวจสอบพบว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้ล้วนมีรายละเอียดบางส่วนแตกต่างจากศิลปะมัณฑเล คือ อุษณีษะขยายเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลง, พระโอษฐ์แย้มชัดเจนขึ้น[489], บ้างพบการถือผลสมอหรือวัตถุอื่นในพระหัตถ์ซ้ายซึ่งช่วยยึดตามนิ้วพระหัตถ์, สังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้ายซึ่งบางกรณีงานช่างท้องถิ่นทำเพียงตวัดชายสังฆาฏิเหนือข้อพระกรซ้าย, บ้างมีริ้วจีวรแสดงความเกินจริงในธรรมชาติจนกลายเป็น “ลอนประดิษฐ์” (ภาพที่ 337) ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปในอุโบสถวัดชเวอินบิน (ภาพที่ 121)

ภาพที่ 337 รูปแบบส่วนที่เป็นพัฒนาการในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) จากตัวอย่างพระพุทธรูปวัดกลางทุ่ง

[489] ส่วนพระเนตรและพระโอษฐ์มักเป็นงานเขียนสีซึ่งได้รับการบูรณะอยู่เสมอ แต่ก็เห็นได้ว่ายังคงเป็นไปตามแบบแผนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)

ลักษณะเหล่านี้ใช้ระบุได้ว่าพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนไม่ใช่ศิลปะมัณฑเลแท้ แต่สัมพันธ์กับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เกณฑ์ในการจำแนกดังกล่าวเป็นเกณฑ์เดียวกับที่ใช้ตรวจสอบพระพุทธรูปในหลายพื้นที่ของพม่า ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 5 ดังนั้นอายุของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนจึงควรสร้างขึ้นในช่วงหลังจากราชธานีมัณฑเลล่มสลายและเข้าสู่ยุคอาณานิคมฯ คือหลัง พ.ศ.2428 หรือหลังรัชสมัยพระเจ้าธีบอเป็นต้นมา

ประเด็นที่ 1.3) จากการศึกษา**พบลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนประการหนึ่ง คือ "สังฆาฏิคล้ายช่วงต่อ"** อันหมายถึงลักษณะคล้ายผืนผ้าซ้อนต่อกันโดยไม่เห็นแนวผ้าที่หยักทบไปมาหรือริ้วซิกแซ็ก(zigzag) (ภาพลายเส้นที่ 11) ต่างจากการทบซ้อนผ้าสังฆาฏิอย่างศิลปะมัณฑเลที่เห็นแนวการหยักทบไปมาของผ้าอย่างชัดเจน (ภาพลายเส้นที่ 12) ในที่นี้ขอกำหนดเรียกคำว่า "สังฆาฏิคล้ายช่วงต่อ" เพื่อสื่อถึงลักษณะที่ละม้ายการต่อผ้า ทว่าเจตนาที่แท้จริงของช่างผู้สร้างคงมุ่งแสดงแนวผ้าที่ทบซ้อนผ้ากันเลียนแบบศิลปะแบบมัณฑเลตามความเข้าใจของช่างนั่นเอง

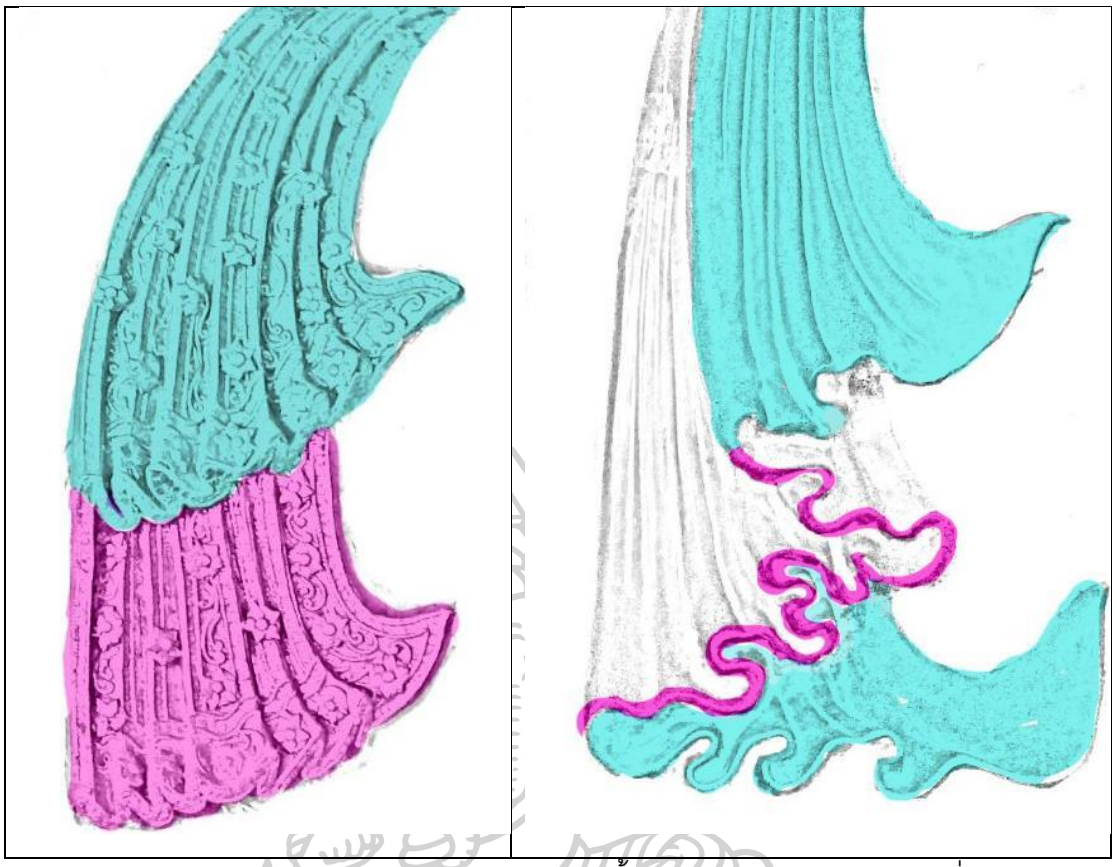
สังฆาฏิที่คล้ายช่วงต่อกันนี้ จากการศึกษาพบว่านิยมมากในเมืองแม่ฮ่องสอนโดยพบทั้งพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่สร้างอย่างประณีตและพระพุทธรูปขนาดย่อมที่มีความเป็นพื้นบ้าน ในกรณีแรกมักพบช่วงต่อ 2 ช่วง ส่วนในกรณีหลังมักพบช่วงต่อมากถึง 3-4 ช่วง แสดงถึงความเป็นงานพื้นบ้านยิ่งกว่ากรณีแรก

ตัวอย่างพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่มีสังฆาฏิคล้ายช่วงต่อ 2 ช่วง ได้แก่ พระพุทธรูปจากวัดกลางทุ่ง (ภาพที่ 326) และวัดม่วยต่อ (ภาพที่ 328-329) และยังพบได้ในพระพุทธรูปขนาดย่อมกว่าเช่นพระพุทธรูปประจำซุ้มเจดีย์วัดจองกลางที่สร้างอย่างประณีต (ภาพที่ 330) ส่วนพระพุทธรูปขนาดย่อมที่มีความเป็นพื้นบ้านกว่าโดยมีช่วง 3-4 ช่วง ได้แก่พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดบางองค์ที่วัดม่วยต่อ[490] (ภาพที่ 338)

ลักษณะสังฆาฏิดังกล่าวผู้วิจัยยังไม่พบตัวอย่างในประเทศพม่า ทั้งยังไม่พบความแพร่หลายในพื้นที่อื่นในประเทศไทยด้วยเช่นกัน ด้วยเหตุนี้จึงควรพิจารณาได้ว่า**เป็นลักษณะพิเศษที่พบได้ในเมืองแม่ฮ่องสอนเท่านั้น**

---

[490] ผู้วิจัยไม่พบประวัติการสร้างหรือบูรณะพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์ดังกล่าว แต่ระบุได้ว่าย่อมได้แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปองค์ที่มีความสำคัญ(มีขนาดใหญ่กว่า) เช่นพระพุทธรูปที่ประดิษฐานในวิหารที่เชื่อมต่อเจดีย์อีกองค์หนึ่งในวัดเดียวกัน(ดังที่นำเสนอไว้แล้ว)ซึ่งกำหนดอายุจากรูปแบบได้ว่าสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25



ภาพลายเส้น 11 แสดงลักษณะสังฆาฏิแบบคล้ายสองชั้น (จากพระพุทธรูปในศาลาเชื่อมต่อเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ) เห็นแนวสังฆาฏิแยกเป็นสองชั้นดังแสดงไว้ต่างสี โดยไม่มีเส้นซิกแซ็กเชื่อมต่อ (ซ้าย)

ภาพลายเส้นโดย นางสาวศิรพร กวินสุพร

ภาพลายเส้น 12 ตัวอย่างสังฆาฏิพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่เป็นงานนำเข้า (จากพระพุทธรูปพระพุทธรูปโลหะ วัดม่วยต่อ องค์ที่ 2) เห็นแนวสังฆาฏิเป็นลอนซิกแซ็ก (สีชมพู) เชื่อมชายผ้าด้านบนและล่าง (ขวา)

ภาพลายเส้นโดย นางสาวศิรพร กวินสุพร

ภาพที่ 338 ตัวอย่างพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์องค์หนึ่งที่วัดม่วยต่อ

นอกจากนี้ ยังพบพระพุทธรูปอิริยาบถอื่น ดังพระพุทธรูปไสยาสน์ที่เป็นงานท้องถิ่นสร้างตามอย่างมัณฑเล คือ พระพุทธรูปไสยาสน์วัดผาอ่าง (ภาพที่ 339) ที่ประวัติระบุว่าสร้างใน พ.ศ. 2469 สมัยเจ้านางเมียะ[491] มีลักษณะที่จำแนกได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะขยายเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลง และพระโอษฐ์แย้มชัดเจน ทั้งยังแสดงลักษณะสัมพันธ์กับพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรัฐฉาน คือ กรอบพระพักตร์เป็นจีบตั้งขึ้นและจีวรเป็นริ้วห่างเท่าๆ กันอย่างริ้วประดิษฐ์ และอาจรวมถึงการเหยียดพระชงฆ์ทั้งสองข้างไม่เกยเหลื่อมกันด้วย[492]

---

[491] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอน** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542), 54.

[492] การเหยียดพระชงฆ์นี้พบร่วมกันทั้งในหลายศิลปะดังที่นำเสนอไว้ในบทที่ 3 สำหรับในที่นี้เป็นไปได้ว่าได้รับแบบอย่างจากพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่พบในรัฐฉาน

อนึ่ง พระพุทธรูปไสยาสน์ที่มีชื่อเสียงที่สุดในเมืองแม่ฮ่องสอน คือ พระพุทธรูปไสยาสน์วัดพระนอน (ภาพที่ 340) ซึ่งประวัติระบุว่าสร้างในต้นพุทธศตวรรษที่ 25[493] มีลักษณะสำคัญตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเลในส่วนกลางของพม่าอย่างถูกต้องแสดงให้เห็นว่าช่างผู้สร้างมีความเข้าใจรูปแบบศิลปกรรมเป็นอย่างมาก เป็นต้นว่า มีริ้วจีวรอย่างสมจริง สังฆาฏิทอดลงในทิศทางเดียวกับแรงโน้มถ่วง พระชงฆ์ซ้ายเกยเหลื่อมมาเบื้องหน้าเล็กน้อย และมีรายละเอียดที่ใช้จำแนกให้ชัดเจนขึ้นได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะขยายเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่[494]

การที่พระพุทธรูปไสยาสน์วัดพระนอน มีรูปแบบใกล้ชิดกับศิลปะมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า “อย่างผิดปกติ” โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาร่วมกับพระพุทธรูปตัวอย่างอื่นในเมืองแม่ฮ่องสอนดังที่นำเสนอไว้ อีกทั้งในมัณฑเลเองก็ไม่ปรากฏพระพุทธรูปไสยาสน์ขนาดใหญ่ที่มีชื่อเสียง ทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าพระพุทธไสยาสน์องค์นี้ไม่ได้มีรูปแบบดังเช่นปัจจุบันมาตั้งแต่แรกสร้าง แต่ควรได้รับการบูรณะขึ้นในภายหลังซึ่งอาจเป็นช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 26 โดยน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากพระพุทธไสยาสน์ “องค์ใหญ่” ในพม่าที่ได้รับการบูรณะครั้งสำคัญในช่วงเวลาดังกล่าว คือ พระชเวตาเลยาง์ เมืองพะโค[495] (ภาพที่ 143) หรือ พระเช่าก์ทัตจี(องค์ปัจจุบัน)ที่ย่างกุ้ง[496] (ภาพที่ 142)

---

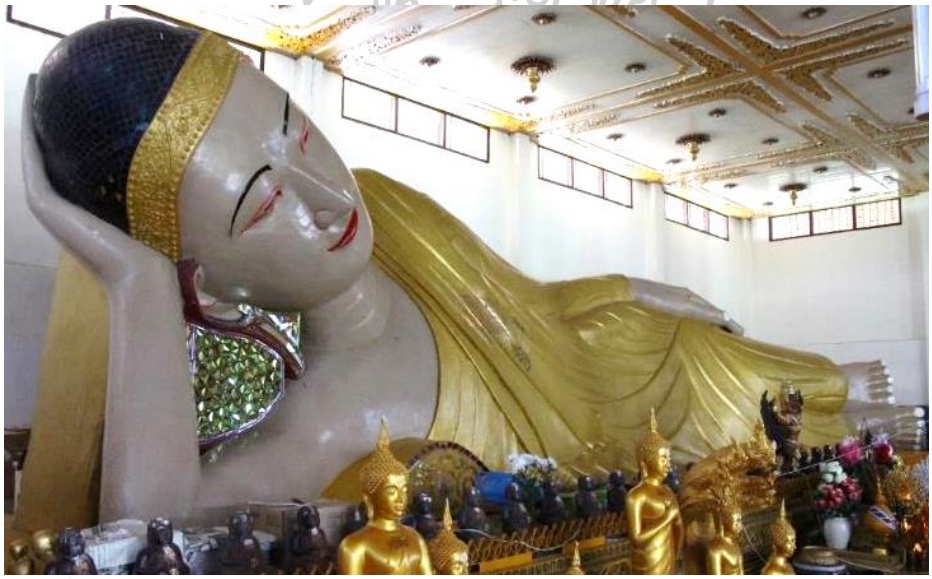
[493] วัดและพระพุทธไสยาสน์เริ่มสร้างใน พ.ศ.2418 โดยพญาสิงหนาทราชา เจ้าเมืองแม่ฮ่องสอนองค์แรก แต่พระพุทธรูปยังไม่แล้วเสร็จก็ถึงอสัญกรรมใน พ.ศ.2427 เจ้านางเมียะผู้เป็นชายาจึงดำเนินการต่อจนแล้วเสร็จ โปรดดู **ประวัติวัดพระนอนและเมืองแม่ฮ่องสอน** (กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2541). และ คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญาจังหวัดแม่ฮ่องสอน**, 96.

[494] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปไสยาสน์ศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เพิ่มเติมในบทที่ 5

[495] ถูกค้นพบในสภาพกองอิฐในคราวสร้างแนวรางรถไฟเมื่อช่วงกลางของต้นพุทธศวรรษที่ 25 จากนั้นจึงมีการบูรณะโดยสร้างใหม่ทั้งองค์จนเป็นศิลปะแบบมัณฑเล โปรดดู Aung Thaw, **Historical sites in Myanmar** (Yangon: Department of Archaeology and National Museum, 2013), 107. และ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **เที่ยวเมืองพม่า** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2545), 111.

[496] เดิมสร้างขึ้นช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 ทว่ารูปแบบเดิมต่างจากพระพุทธไสยาสน์วัดพระนอนเมืองแม่ฮ่องสอนเป็นอย่างมาก คือพระเช่าก์ทัตจีองค์ดั้งเดิมเอนพระองค์ขึ้นจนตั้งฉาก และเหยียดพระชงฆ์ตรงทั้งสองข้าง กระทั่งปลายพุทธศตวรรษที่ 25 จึงมีการบูรณะโดยสร้างใหม่ให้มีลักษณะดังปัจจุบัน คือ เอน

ภาพที่ 339 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดผาอ่าง ซึ่งแสดงลักษณะงานท้องถิ่นอย่างเด่นชัด



ภาพที่ 340 พระพุทธไสยาสน์ วัดพระนอน

ตะแคงขวาใช้พระหัตถ์รองพระเศียร และพระชงฆ์เกยเหลื่อมกัน โปรดดู Ma Thanegi, “Chaukhtatgyi Reclining Buddha Image”, **My Magical Myanmar** (February 2014): 27-29.

2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานในเมืองแม่ฮ่องสอน

พระพุทธรูปศิลปะฉานที่ใช้เป็นตัวอย่างศึกษาของพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน ได้แก่ พระพุทธรูปประธานวัดผาบ่องเหนือ และวัดหัวเวียง เป็นต้น ซึ่งพระพุทธรูปตัวอย่างกำหนดอายุได้ในระยะหลังสมัยราชธานีมัณฑเล ดังข้อมูลในตารางต่อไปนี้

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปวัดผาบ่องเหนือ[497]	พ.ศ.2431[498]	341-342
พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง[499]		343-345

ภาพที่ 341 พระพุทธรูปประธานวัดผาบ่องเหนือ

[497] ป้ายข้อมูลประวัติการสร้างวัด ระบุว่าวัดสร้าง พ.ศ. 2418 เป็นวัดในวัฒนธรรมไทใหญ่เช่นเดียวกับวัดส่วนใหญ่ในเมืองแม่ฮ่องสอน

[498] ฐานชั้นล่างของพระพุทธรูปในภาพที่ 342 มีจารึกข้อความด้วยภาษาพม่า ตัวอักษรค่อนข้างลบเลือนแต่พอเห็นข้อความระบุปีจุลศักราช 1250 (ตรงกับ พ.ศ.2431) คาดว่าเป็นปีสร้างพระพุทธรูปองค์นี้และพระพุทธรูปองค์อื่นที่ลักษณะคล้ายกันคงสร้างขึ้นในคราวเดียวกันหรือระยะเวลาใกล้เคียงกัน

[499] วัดสร้าง พ.ศ. 2406 ข้อมูลจาก “ประวัติวัดหัวเวียง ต.จองคำ อ.เมือง จ.แม่ฮ่องสอน,” (ม.ป.ท., ม.ป.ป.). (แผ่นพับ)

ภาพที่ 342 พระพุทธรูปวัดผาบ่องเหนือ (องค์ขนาบพระพุทธรูปประธาน)

ภาพที่ 343 พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง

ภาพที่ 344 พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง

ภาพที่ 345 พระพุทธรูปในวิหารจอง วัดหัวเวียง

การตรวจสอบพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนที่พยายามสร้างตามอย่างพระพุทธรูปฉาน พบว่า**รูปแบบสอดคล้องกับศิลปกรรมในรัฐฉานมากจนไม่สามารถระบุลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นได้** ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอต่อไปนี้

พระพุทธรูปที่เป็นศิลปะตามอย่างฉาน มีลักษณะสำคัญที่งานศึกษานี้ใช้จำแนก คือ มีความเคร่งครัดในการทำรัศมีซึ่งพบทั้งแบบทรงน้ำเต้าและทรงต่อมบัวแหลม(ภาพที่ 346) จีวรพบทั้งแบบเรียบ(ภาพที่ 341 และ 343) และแบบริ้วประดิษฐ์(ภาพที่ 342 และ 344-345) ไม่แสดงความหนาของการทบผ้า และมีพุทธสรีระค่อนข้างเป็น “หุ่น” เช่น พระวรกายบางไม่แสดงความหนาของกล้ามเนื้อ ช่วงพระอังสาแคบเมื่อเทียบกับพระเศียรเป็นต้น

ลักษณะที่กล่าวมานี้ไม่ปรากฏในพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเล ทำให้จำแนกพระพุทธรูปทั้ง 2 กลุ่มดังกล่าวออกจากกันได้ชัดเจน ยกเว้นลักษณะหนึ่งของศิลปะฉานที่พบได้ในพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลด้วยเช่นกัน คือ การมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาซึ่งเป็นลักษณะที่ปรากฏอยู่ก่อนในศิลปะฉาน ก่อนจะแพร่สู่พระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรัฐฉานเอง และในที่สุดได้ส่งอิทธิพลย้อนกลับสู่พระพุทธรูปในส่วนกลางของพม่ากลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) จนพบรูปแบบดังกล่าวควบคู่กันไปกับรูปแบบเดิมที่ไม่มีจีวรปิดพระอังสาขวาด้วย[500] ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปโลหะประดิษฐานในกู่ทรงปราสาทบริเวณลานเจดีย์ชเวดากองและพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ ย่างกุ้ง (ภาพที่ 174)

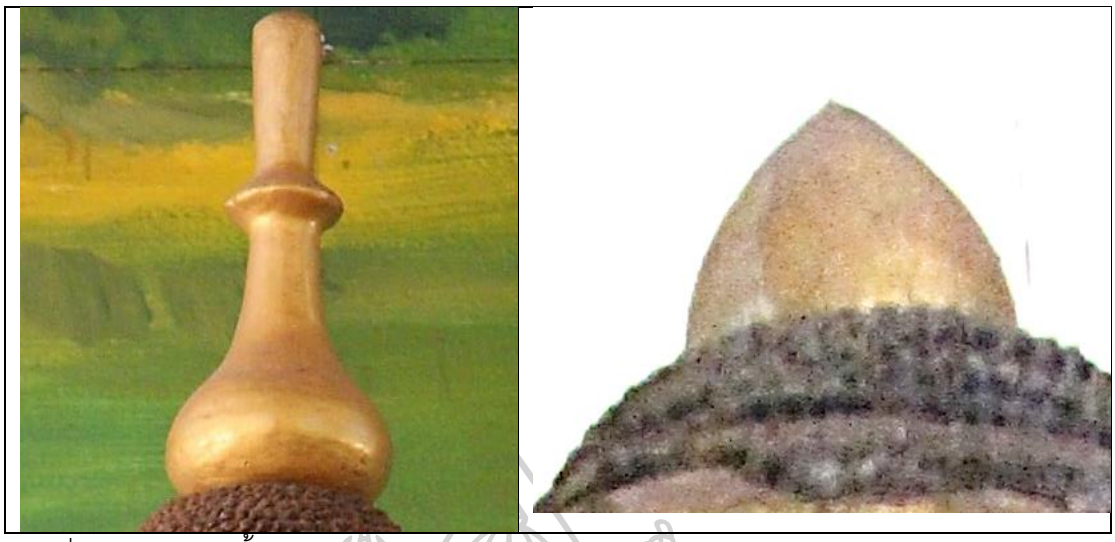
ความหลากหลายทางรูปแบบศิลปกรรมยังทำให้ทราบได้ว่าพระพุทธรูปเมืองแม่ฮ่องสอนที่สร้างตามอย่างศิลปะฉาน มีแหล่งที่มาทางศิลปะจากหลายท้องถิ่น เห็นได้จากลักษณะสำคัญประการหนึ่งคือความแตกต่างของรูปทรงรัศมี โดยรัศมีทรงน้ำเต้า(ภาพที่ 346) ดังตัวอย่างพระพุทธรูปวัดผาบ่องเหนือ สอดคล้องกับลักษณะที่พบความแพร่หลายในพื้นที่ฝั่งตะวันตกของแม่น้ำสาละวิน เช่นพระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว รัฐฉาน (ภาพที่ 179) ส่วนรัศมีทรงต่อมบัวแหลม (ภาพที่ 346) ดังตัวอย่างพระพุทธรูปวัดหัวเวียงนั้น พบความแพร่หลายในพื้นที่ฝั่งตะวันออกของแม่น้ำสาละวิน เช่นพระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ภาพที่ 161)[501] เป็นต้น

ความใกล้ชิดกับศิลปะในรัฐฉานดังกล่าวสอดคล้องกับประวัติศาสตร์ของเมืองแม่ฮ่องสอนที่ประชากรส่วนใหญ่ที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานนั้นมาจากพื้นที่ในรัฐฉาน ทำให้มีชาติพันธุ์และวิถีประเพณีหลายอย่างร่วมกันด้วย

---

[500] โปรดดูรายละเอียดประเด็นส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาในศิลปะฉานในบทที่ 5

[501] โปรดดูรายละเอียดเรื่องศิลปะท้องถิ่นรัฐฉาน ในบทที่ 5



ภาพที่ 346 รัศมีทรงน้ำเต้าจากตัวอย่างวัดผาบ่องเหนือ(ซ้าย) และแบบต่อมบัวแหลมจากตัวอย่างวัดหัวเวียง(ขวา)

นอกจากนี้ พระพุทธรูปกลุ่มนี้บางองค์ยังได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลเข้าไปผสมผสาน โดยเฉพาะพระพุทธรูปขนาบพระพุทธรูปประธานวัดผาบ่องเหนือ มีรายละเอียดที่เป็นลักษณะสำคัญของศิลปะมัณฑเล คือ มีกรอบพระพักตร์, นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายยังแยกออกจากนิ้วที่เหลือ, จีวรพยายามแสดงริ้วธรรมชาติอย่างมัณฑเล แต่ชายผ้าบางส่วนตวัดอย่างลอนประดิษฐ์แสดงให้เห็นว่าเป็นพัฒนาการในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เช่นเดียวกับสังฆาฏิที่ตวัดเหนือข้อพระกรซ้าย (ภาพที่ 347) อย่างไรก็ตามการได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลเข้าไปผสมผสานในพระพุทธรูปแบบฉานนี้พบความแพร่หลายในรัฐฉานด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ภาพที่ 158) ดังนั้นในกรณีนี้จึงไม่มีลักษณะที่ระบุได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน

การที่พระพุทธรูปเมืองแม่ฮ่องสอนกลุ่มศิลปะตามอย่างฉาน มีรูปแบบใกล้ชิดกับพระพุทธรูปในรัฐฉานเป็นอย่างมากและไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะของพื้นที่ ทำให้เกิดปัญหาในการแยกแยะระหว่างพระพุทธรูปกลุ่มที่สร้างตามอย่างกับกลุ่มที่นำเข้าจากพม่า ดังนั้นจึงต้องพิจารณาเป็นรายกรณี โดยอาจพิจารณาถึงวัสดุที่ใช้ กล่าวคือ หากเป็นวัสดุปูนปั้นย่อมต้องสร้างขึ้นในท้องถิ่น ส่วนวัสดุไม้เป็นวัสดุที่นิยมใช้ทั้งในไทยและพม่า หากจำแนกด้วยรูปแบบไม่ได้อาจต้องพิจารณาจากข้อมูลประเภทอื่นเช่นประวัติการสร้าง[502] ในขณะที่วัสดุที่หายากและไม่ใช่งานชำนาญของช่างท้องถิ่น เช่น

[502] ดังนั้นพระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดผาบ่องเหนืออาจพิจารณาว่าเป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากฝั่งพม่าได้หากปรากฏข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์ที่น่าเชื่อถือมาสนับสนุน

วัสดุหินอ่อน และหล่อโลหะ ควรพิจารณาได้ว่าน่าจะนำเข้าจากฝั่งพม่า ดังตัวอย่างที่จะนำเสนอต่อไปในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า

ภาพที่ 347 พระพุทธรูปวัดผาบ่องเหนือ (องค์ขนาบพระพุทธรูปประธาน)

3) พระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า

พระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่าพบทั้งกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเล และกลุ่มศิลปะฉาน ดังรายละเอียดต่อไปนี้

3.1) พระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า: กลุ่มศิลปะแบบมัณฑเล

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พิจารณาได้ว่านำเข้าจากพม่า เพราะมีรูปแบบทางศิลปกรรมและฝีมือช่างในระดับเดียวกับพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตในภูมิภาคส่วนกลางของพม่าที่ส่งออกไปยังท้องถิ่นอื่นๆ ทั้งในและนอกพม่า พระพุทธรูปกลุ่มนี้มักสร้างด้วยวัสดุที่ช่างในส่วนกลางของพม่ามีความชำนาญและเข้าถึงแหล่งวัสดุได้ง่าย คือ หินอ่อน[503] รวมถึงงานหล่อโลหะ

สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่พบในเมืองแม่ฮ่องสอน มีดังเช่น พระพุทธรูปปางมารวิชัยวัสดุโลหะที่เก็บรักษาในวิหารวัดม่วยต่อองค์ที่ 1 และ 2[504] (ภาพที่ 348-349) ซึ่งพิจารณาจากรูปแบบศิลปกรรมดังแนวทางที่ใช้ศึกษาตัวอย่างในประเทศพม่าแล้วสามารถระบุให้ชัดเจนขึ้นได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเลในสมัยอาณานิคมฯ[505] ซึ่งมีรายละเอียดที่ต่างจากพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลแท้ คือ อุษณีษะขยายจนคล้ายทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ พระเนตรแสดงการเหลือบต่ำน้อยลง สังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้าย ริ้วจีวรนอกจากสืบเนื่องรูปแบบที่เน้นความสมจริงตามธรรมชาติแล้ว(เทียบได้กับพระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ จารึกที่ฐานระบุปีสร้างคือ จุลศักราช 1265 ตรงกับ พ.ศ.2446 ภาพที่ 102) ยังมีพัฒนาการในอีกรูปแบบคือตวัดชายผ้าจนเกินความเป็นจริงในธรรมชาติ หรือเป็นลอนประดิษฐ์ด้วย ดังตัวอย่างพระพุทธรูปวัดม่วยต่อองค์ที่ 2 (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล ภาพที่ 121) ส่วนฐานยังมักปรากฏจารึกที่ให้ข้อมูลเกี่ยวกับปีสร้างและผู้สร้างถวายศาสนสถานรวมถึงคำอธิษฐาน[506]

นอกจากลักษณะที่กล่าวมาแล้ว พระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังมีรายละเอียดที่แตกต่างจากพระพุทธรูปท้องถิ่นกลุ่มที่สร้างตามอย่างมัณฑเลทั้งความสมส่วน และความประณีต เช่นการเรียงนิ้ว

---

[503] พม่ามีเหมืองหินอ่อนสำคัญอยู่ที่เมืองมัตตะหย่า โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 3

[504] พระพุทธรูปทั้ง 2 องค์ มีจารึกส่วนฐานระบุปีสร้างตรงกับ พ.ศ.2437 และ 2483 ตามลำดับ สอดคล้องกับผลที่ได้จากการตรวจสอบวิธีหลักโดยใช้รูปแบบศิลปกรรมที่ระบุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเลสมัยอาณานิคมฯ ดังนั้นการปรากฏข้อมูลปีสร้างพระพุทธรูปในตัวอย่างข้างต้นจึงช่วยยืนยันว่าแนวทางการกำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมที่งานศึกษานี้ได้เคยตรวจสอบไว้ในกรณีพื้นที่พม่าแล้วนั้น ยังสามารถใช้แนวทางดังกล่าวในการกำหนดอายุพระพุทธรูปที่พบในพื้นที่อื่นนอกพม่าดังในกรณีนี้คือในพื้นที่ประเทศไทยได้

[505] โปรดดูรายละเอียดของรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่พบในพื้นที่ส่วนกลางของพม่า ในบทที่ 5

[506] ประเด็นในเชิงบริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านข้อความจารึกใต้ฐานพระพุทธรูป ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดไว้ในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมในส่วนท้ายของบท

พระหัตถ์ขวาอย่างอ่อนช้อยไม่เรียงติดเป็นแพ และพระหัตถ์ซ้ายเคร่งครัดในการเหยียดนิ้วชี้ออกจากนิ้วที่เหลือ รวมถึงไม่ปรากฏลักษณะอย่างงานท้องถิ่นรัฐฉานเข้าไปปะปนด้วย[507]

นอกจากนี้ยังพบตัวอย่างพระพุทธรูปในลักษณะอื่น เช่น พระพุทธรูปไสยาสน์ขนาดย่อมวัดม่วยต่อ (ภาพที่ 350) สร้างด้วยวัสดุหินอ่อน แสดงลักษณะสำคัญอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) โดยเฉพาะการมีอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ ทั้งนี้ไม่พบความแพร่หลายของพระพุทธรูปงานนำเข้าที่สร้างในอิริยาบถประทับยืน อาจเป็นไปได้ว่าพระพุทธรูปประทับยืนมีข้อจำกัดมากกว่าอิริยาบถอื่นในเรื่องรูปทรงที่ไม่เอื้อต่อการขนย้าย และมีความเสี่ยงในการเปราะหัก (โดยเฉพาะส่วนพระหัตถ์พระพุทธรูปประทับยืนที่ยื่นออกข้างพระวรกาย)

ภาพที่ 348 พระพุทธรูปโลหะ วัดม่วยต่อ องค์ที่ 1

[507] ยกเว้นกรณีที่อาจพบได้คือการมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา ซึ่งพระพุทธรูปหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ส่วนกลางรับแบบอย่างจากศิลปะฉาน จนพบควบคู่กับรูปแบบดั้งเดิมที่เปิดพระอังสาขวาดังที่นำเสนอไว้แล้ว

ภาพที่ 349 พระพุทธรูปโลหะ วัดม่วยต่อ องค์ที่ 2

ภาพที่ 350 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัสดุหินอ่อน วัดม่วยต่อ

ส่วนกรณีพระพุทธรูปทรงเครื่องพบตัวอย่างทั้งแบบจำเพาะถึงการจำลองพระมหามัยมุนี และแบบพระพุทธรูปทรงเครื่อง “ทั่วไป” เช่นเดียวกับที่แพร่หลายในพม่าสมัยอาณานิคมฯ

สำหรับพระพุทธรูปทรงเครื่องที่จำเพาะถึงการจำลองพระมหามัยมุนีคือ พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง (ภาพที่ 351) ซึ่งไม่เพียงมีการจำลององค์พระพุทธรูปให้ละม้ายองค์ต้นแบบแต่ยังมีการจำลองวิหารที่ประดิษฐานเป็นวิหารทรงปราสาทที่สร้างแยกเฉพาะเช่นเดียวกับกรณีองค์ต้นแบบด้วย[508] (ภาพที่ 351)

พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง มีความสำคัญในฐานะพระมหามัยมุนีองค์จำลองที่เก่าที่สุดในไทยที่พบหลักฐาน สร้างขึ้น ใน พ.ศ.2460 ที่เมืองมัณฑเล โดยแยกหล่อเป็น 9 ส่วน แล้วลำเลียงกลับมาประกอบที่ฝั่งไทย[509] ช่วงเวลาที่สร้างเกิดขึ้นหลังจากเหตุการณ์เพลิงไหม้วัดพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบเพียง 33 ปี จึงเป็นไปได้ว่าผู้จำลองมีการรับรู้ถึงรูปแบบของพระมหามัยมุนีค่อนข้างดี ดังที่สะท้อนผ่านนามของพระพุทธรูปที่ว่า “พระเจ้าพาราละแข่ง” อันเป็นคำเรียกภาษาไทใหญ่แปลว่า พระพุทธรูปยะไข่ สื่อถึงแคว้นที่ประดิษฐานเดิมก่อนอัญเชิญมาอมรปุระ-มัณฑเล[510]

รูปแบบของพระพุทธรูปองค์นี้เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง มีองค์ประกอบเครื่องทรงคล้ายพระมหามัยมุนีองค์จริง คือประกอบด้วยมงกุฎยอดแหลมทรงชฎา ประดับกรรเจียกแหลมอย่างลายกระหนกเปลว มีกรองศอ และมีสังวาลไขว้จากพระอังสาเป็นกากบาท และมีอินทรธนูงอนเป็นต้น

---

[508] โปรดดูประเด็นนี้ในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในบทที่ 5

[509] ประวัติการสร้างพระพุทธรูปองค์นี้มีอยู่ว่า พ.ศ. 2460 ศรัทธาพ่อลุงจองโพหญ่า และลุงจองหวุ่นนะ พร้อมด้วยคณะศรัทธาในเมืองเป็นเจ้าภาพไปสร้างพระพุทธรูป ‘มหามุนี’ หรือพราละแข่ง สร้างด้วยทองสำริดอย่างดีจากนครมัณฑเล ประเทศพม่าในปัจจุบัน ซึ่งได้บรรจุพระบรมธาตุขององค์สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าที่เสด็จมาอยู่ในขันหมากของพ่อลุงจองโพหญ่าเอง ในคราวที่ค้าขายของด้วยวัวต่างซึ่งกำลังเดินทางพักนอนอยู่ในป่า เม็ดพระธาตุ 1 เม็ด ขนาดโตเท่าเม็ดข้าวโพด เมื่อนายช่างทางนครมัณฑเลประเทศสหภาพพม่าได้หล่อเสร็จเรียบร้อยแล้วทางเจ้าภาพก็ได้นำเข้ามาสู่เมืองแม่ฮ่องสอนเพื่อประดิษฐานไว้เป็นพระคู่บ้านคู่เมือง โดยได้บรรทุกเรือรวม 9 ลำ เพราะว่าพระพุทธรูปพระมหามุนีองค์นี้ สามารถถอดออกได้เป็นชิ้นๆ ทั้งหมด 9 ชิ้น รวมน้ำหนัก 999 ก.ก. ได้ล่องเรือมาตามแม่น้ำสาละวิน(แม่น้ำคง) มาบรรจบแม่น้ำปายและได้อัญเชิญขึ้นที่ท่าเรือบ้านท่าโป่งแดง แม่ฮ่องสอน และคณะศรัทธาสาธุชนในเมืองได้พากันนำมาประกอบที่วัดพระนอน. “ประวัติวัดหัวเวียง ต.จองคำ อ.เมือง จ.แม่ฮ่องสอน,” (ม.ป.ท., ม.ป.ป.). (แผ่นพับ)

[510] อัญเชิญมาใน พ.ศ.2327 ตรงกับรัชสมัยพระเจ้าปดุงซึ่งมีอมรปุระเป็นราชธานี ส่วนมัณฑเลอยู่ไม่ไกลจากราชธานีเดิมนี้จึงทำให้พระมหามัยมุนีมีบทบาทเป็นพระพุทธรูปสำคัญของราชธานีมัณฑเลต่อมาด้วย ผู้สนใจโปรดดูประวัติพระมหามัยมุนีเพิ่มเติมใน Thaw Kaung, “The Mahamuni,” Cultural Classics, 71-95. และ Arthur Purves Phayre, **History of Burma**, 213-215.

ในส่วนพระวรกายยังแสดงลักษณะที่ถูกต้องตามประติมากรรมองค์ต้นแบบ คือ แสดงปางมารวิชัย และประทับนั่งท่าวีราสนะหรือขัดสมาธิราบผิดจากศิลปะพม่าโดยทั่วไปที่มีแบบแผนในการขัดสมาธิเพชร ทั้งพระวรกายไม่ทรงจีวร[511] พระพักตร์เป็นโลหะขัดเงาแสดงถึงการให้ความสำคัญกับส่วนพระพักตร์เป็นพิเศษเช่นเดียวกับองค์ต้นแบบ ทั้งนี้พระเจ้าพาราละแข่งยังได้รับการสรงพระพักตร์ในโอกาสสำคัญ[512] ดังนั้นนอกจากการจำลองด้านรูปแบบแล้วพระพุทธรูปองค์นี้ยังมีการจำลองพิธีกรรมสรงพระพักตร์พระมหามัยมุนีที่ถือเป็นพระพุทธรูปมีชีวิต[513] ด้วย

ส่วนพระพุทธรูปทรงเครื่องแบบ “ทั่วไป” มีตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปทรงเครื่องที่วัดจองคำ (ภาพที่ 352) ซึ่งสร้างจากวัสดุหินอ่อน ส่วนเครื่องทรงอาจเป็นวัสดุไม้ปิดทองประดับกระจกสี ดังที่พบความนิยมในพม่า[514] ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ (ภาพที่ 147)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[511] การประทับขัดสมาธิราบ และพระวรกายช่วงบนไม่ทรงจีวร เป็นแบบแผนของศิลปะยะไข่สมัยมเย่าก์อูตอนกลาง ผู้สนใจโปรดดูเพิ่มเติมใน Pamela Gutman, Burma's lost kingdoms: splendours of Arakan, (Bangkok: Orchid Press,2001).

[512] ในวันขึ้น 12 ค่ำ – 15 ค่ำ เดือนสี่ของทุกปี ทางวัดจะมีงานประจำปีซึ่งนอกจากจะเป็นช่วงวันมาฆบูชาแล้วยังเป็นช่วงเวลาที่วัดเคยจัดงานสมโภชขึ้นเมื่ออัญเชิญพระเจ้าพาราละแข่งมาประดิษฐานที่วัดหัวเวียง ในการนี้จะมีพิธีสรงพระพักตร์พระเจ้าพาราละแข่งด้วย

[513] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับคติพระพุทธรูปมีชีวิตในบทที่ 4 ในหัวข้อที่ว่าด้วยพระมหามัยมุนี

[514] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในบทที่ 5

ภาพที่ 351 พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง และวิหารที่ประดิษฐาน

ภาพที่ 352 พระพุทธรูปทรงเครื่องที่วัดจองคำ

3.2) พระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า: กลุ่มศิลปะฉาน

นอกจากพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแล้ว ในเมืองแม่ฮ่องสอนยังพบพระพุทธรูปอีกกลุ่มหนึ่งที่สันนิษฐานว่านำเข้าจากรัฐฉาน เพราะสร้างด้วยฝีมือประณีตทัดเทียมกับที่พบในพื้นที่รัฐฉาน และใช้วัสดุที่ไม่พบความแพร่หลายในงานช่างท้องถิ่นแม่ฮ่องสอนโดยเฉพาะงานหล่อโลหะและแกะหินอ่อน เช่น พระพุทธรูปประทับนั่งมารวิชัยวัสดุโลหะ วัดพระนอน (ภาพที่ 353) มีลักษณะสำคัญคือมีรัศมีทรงน้ำเต้า ส่วนฐานเป็นบัวคว่ำ-หงายยืดสูง ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือ พระพุทธรูปโลหะศิลปะฉาน ที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม ประเทศอังกฤษ ภาพที่ 98), พระพุทธรูปประทับยืน วัดผาบ่องเหนือ (ภาพที่ 354) คาดว่าใช้หินอ่อนเฉพาะส่วนที่ต้องแสดงสีพระฉวี(พระเศียร, พระหัตถ์และพระบาท) แล้วอาจใช้วัสดุไม้ปิดทองในส่วนจีวรเพื่อลดโอกาสเปราะหักจากการขนส่ง และพระพุทธรูปทรงเครื่องวัสดุไม้ปิดทองประดับกระจกสี ประดิษฐานที่วัดจองคำ (ภาพที่ 355) มีรูปแบบอย่างพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉานที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอยุธยา มีลักษณะสำคัญคือศิราภรณ์ทรงชฎา และสังวาลไขว้จากพระอังสา รวมทั้งการประดับด้วยกระหนกเปลวในส่วนต่างๆ ซึ่งมีรายละเอียดมากต้องอาศัยฝีมือช่างเป็นอย่างสูงสันนิษฐานได้ว่าเป็นฝีมือช่างจากฝั่งพม่า ทั้งนี้พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉานกลุ่มนี้มักพบการใช้ส่วนประดับที่มีลวดลายกระหนกเปลวทั้งบริเวณกรรเจียก พระพาหา และพระชานุ[515] (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉานที่ The Walters Art Museum ประเทศสหรัฐอเมริกา ภาพที่ 196)

นอกจากนี้ ในพื้นที่ละแวกใกล้เคียงเมืองแม่ฮ่องสอน คือ เมืองปาย และเมืองขุนยวม (ซึ่งเกี่ยวข้องกับศิลปะจากรัฐฉานดังที่นำเสนอไว้ในหัวข้อที่ว่าด้วยศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน) ก็พบพระพุทธรูปศิลปะฉานที่พิจารณาได้ว่านำเข้าจากฝั่งพม่าหลายตัวอย่างด้วยเช่นกัน เช่น พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดหลวง เมืองปาย (ภาพที่ 356) ซึ่งมีกรองศอและสังวาลที่เป็นสายโค้งคล้ายอักษร “U” อย่างที่นิยมในศิลปะฉาน (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปทรงเครื่องแบบฉาน วัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว ภาพที่ 192) ส่วนศิราภรณ์พระพุทธรูปองค์นี้กลับเป็นแบบทรงชฎาเช่นเดียวกับตัวอย่างที่วัดจองคำ เมืองแม่ฮ่องสอน ซึ่งเป็นรายละเอียดที่ศิลปะฉานได้รับอิทธิพลจากศิลปะอยุธยาจนแพร่หลายอยู่ในพื้นที่รัฐฉานก่อนที่รูปแบบดังกล่าวจะย้อนสู่พื้นที่ประเทศไทยอีกครั้งหนึ่ง

---

[515] ในขณะที่พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะ “คองบอง-มัณฑเล” นิยมใช้กระหนกเปลวประดับเฉพาะส่วนกรรเจียก แล้วส่วนพระอังสา พระพาหา และพระชานุมักใช้ส่วนประดับที่สะบัดปลายคล้ายหางไหล โปรดดูรายละเอียดประเด็นนี้ในพระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะฉาน ในบทที่ 5

วัดสำคัญในขุนยวมที่พบพระพุทธรูปศิลปะฉานเป็นจำนวนมากและล้วนพิจารณาได้ว่าเป็นศิลปะฉานแท้ คือ วัดคำใน เมืองขุนยวม (ภาพที่ 357) มีลักษณะสำคัญเช่นเดียวกับงานช่างในรัฐฉาน คือ มีรัศมีทรงน้ำเต้า จีวรแนบพระวรกาย มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา และสังฆาฏิหยักทบอย่างซับซ้อนเป็นริ้วประดิษฐ์ เป็นต้น (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูป วัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว ภาพที่ 179)

การพบพระพุทธรูปศิลปะฉานที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าเป็นจำนวนมากในละแวกเมืองแม่ฮ่องสอนจึงแสดงถึงการติดต่อกันอย่างใกล้ชิดระหว่างผู้คนในละแวกนี้กับฝั่งรัฐฉาน สอดคล้องกับพื้นฐานด้านประวัติศาสตร์ที่ว่าผู้คนจากรัฐฉานเป็นประชากรกลุ่มสำคัญที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 353 พระพุทธรูปโลหะศิลปะฉาน เก็บรักษาที่วัดพระนอน แม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 354 พระพุทธรูปประทับยืน วัดผาบ่องเหนือ

ภาพที่ 355 พระพุทธรูปทรงเครื่องศิลปะรัฐฉาน ประดิษฐานที่วัดจองคำ แม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 356 พระพุทธรูปทรงเครื่อง วัดหลวง เมืองปาย

ภาพที่ 357 กลุ่มพระพุทธรูปไม้ วัดคำใน เมืองขุนยวม

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองแม่ฮ่องสอน

จากการศึกษาพบว่าพระพุทธรูปท้องถิ่นในเมืองแม่ฮ่องสอนช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มีความใกล้ชิดกับงานช่างในพื้นที่รัฐฉานเป็นอย่างมาก หลักฐานศิลปกรรมที่ยืนยันข้อสรุปนี้ไม่เพียงเห็นได้จากการพบพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างฉานแพร่หลายในพื้นที่นี้เท่านั้น แต่พระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่สร้างในเมืองแม่ฮ่องสอนเองก็ยังมีรูปแบบสัมพันธ์กับงานช่างในรัฐฉาน(คือพระพุทธรูปในรัฐฉานกลุ่มที่สร้างตามอย่างมัณฑเลอีกทอดหนึ่ง)ด้วย **จนกล่าวได้ว่า “พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน” คือ พระพุทธรูปที่ผสมผสานศิลปะแบบมัณฑเลกับศิลปะฉาน** ซึ่งต่างจากรูปแบบหลักของ “ศิลปะตามอย่างมัณฑเล" ที่พบในพื้นที่ศึกษาอื่นในภาคเหนือของไทยดังจะนำเสนอต่อไป

อนึ่ง พื้นฐานศิลปกรรมในท้องถิ่นเมืองแม่ฮ่องสอนที่ใกล้ชิดกับศิลปะจากรัฐฉานนี้ ยังปรากฏในละแวกใกล้เคียง คือ เมืองปาย และเมืองขุนยวม ซึ่งมีเส้นทางคมนาคมทางธรรมชาติ

เชื่อมต่อกับแม่น้ำสาละวินที่มีต้นสายจากรัฐฉานในพม่า คือ แม่น้ำปาย และแม่น้ำยวมตามลำดับดังที่นำเสนอไว้[516]

การกำหนดอายุจากรูปแบบของพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนซึ่งเป็นกลุ่มหลักในงานศึกษานี้ **ล้วนพบว่ามีรูปแบบสอดคล้องกับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)** ดังรายละเอียดที่นำเสนอไว้แล้ว โดยไม่พบตัวอย่างใดที่ระบุได้ว่าเป็นศิลปะร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลอย่างแท้จริง

นอกจากนี้ พระพุทธรูปหลายตัวอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอนที่สร้างในศิลปะตามอย่างมัณฑเลได้แสดงพัฒนาการแตกต่างจากพื้นที่อื่นทั้งในพม่าและไทย คือ **มีการทำสังฆาฏิ "คล้ายช่วงต่อ" นับได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของพื้นที่นี้**

สำหรับพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่าพบความนิยมควบคู่กันทั้งพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่ผลิตในส่วนกลางของพม่า และพระพุทธรูปศิลปะฉาน ซึ่งการไม่พบพระพุทธรูป(ทั้งนำเข้าและงานท้องถิ่น) ในศิลปะมัณฑเลที่ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริงสอดคล้องกับข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ที่ว่าการเข้ามาตั้งถิ่นฐาน “ระลอกใหม่” ของชนจากฝั่งพม่าที่นำศิลปกรรมแบบใหม่คือศิลปะแบบมัณฑเลเข้ามาด้วยนั้นเกิดขึ้นในยุคเฟื่องฟูของกิจการค้าไม้ในภาคเหนือของไทยซึ่งเป็นระยะหลังราชธานีมัณฑเลไปแล้ว[517] จึงทำให้พระพุทธรูปที่พบในเมืองแม่ฮ่องสอนในระยะนี้(รวมถึงพื้นที่อื่นๆ ในไทย) ล้วนเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)[518]

ส่วนสาเหตุที่แบบแผนงานช่างท้องถิ่นนี้ไม่ใกล้ชิดกับศิลปะแบบมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า อาจวิเคราะห์ได้จากลักษณะทางภูมิศาสตร์ที่เมืองแม่ฮ่องสอนมีพรมแดนทั้งทางบกและทางน้ำ(แม่น้ำปาย) ติดต่อกับพื้นที่แถบรัฐฉาน(ซึ่งเป็นพื้นที่ภาคกลางฝั่งตะวันออกของพม่า) ได้สะดวกกว่า

---

[516] ทั้งนี้การที่เมืองขุนยวมอยู่ในลุ่มน้ำยวมร่วมกับเมืองแม่สะเรียงทำให้พบว่าศิลปกรรมบางประเภทใกล้ชิดกับทางเมืองแม่สะเรียงด้วย เช่น ปราสาทพม่าที่ได้รับอิทธิพลการฉลุลายอย่างศิลปะตะวันตกดังที่วัดม่วยต่อ(ขุนยวม) ผิดจากในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ปราสาทแบบศิลปะประเพณีอย่างพม่า-ฉานยังคงเป็นรูปแบบหลัก ทว่าในกรณีพระพุทธรูปซึ่งเป็นประเด็นหลักของงานศึกษานี้พบว่าใกล้ชิดกับแบบอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอนมากกว่า

[517] โปรดดูรายละเอียดว่าด้วย “จุดเริ่มต้นความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในภาคเหนือของไทย” ในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[518] อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปที่ร่วมสมัยกับมัณฑเลโดยแท้จริงนั้น ในพื้นที่พม่าเองก็พบตัวอย่างน้อยมากเช่นกัน ดังที่นำเสนอไว้ในบทที่ 4 และ 5 ซึ่งกรณีภูมิภาคส่วนกลางคงมีเหตุสำคัญจากการสูญหายและถูกปล้นชิงในช่วงสงคราม ส่วนในท้องถิ่นอื่นคงเป็นเพราะศิลปะแบบมัณฑเลแพร่ความนิยมอย่างกว้างขวางในช่วงหลังราชธานีมัณฑเลไปแล้ว

พื้นที่ละแวกเมืองมัณฑเลและย่างกุ้งที่ลึกเข้าไปในดินแดนภาคกลางของพม่า ทำให้พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอนไม่ได้รับแบบแผนศิลปะแบบมัณฑเลจากภูมิภาคส่วนกลางของพม่าโดยตรง แต่ได้รับผ่านงานช่างจากรัฐฉานที่พยายามสร้างตามอย่างศิลปะมัณฑเลอีกทอดหนึ่ง

ความใกล้ชิดทางศิลปกรรมโดยเฉพาะกรณีพระพุทธรูปที่ได้นำเสนอมานี้สะท้อนให้เห็นว่าเมืองแม่ฮ่องสอนเป็นพื้นที่วัฒนธรรมร่วมกับพื้นที่รัฐฉาน ซึ่งเป็นความแตกต่างสำคัญจากพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ในภาคเหนือของไทยโดยผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดต่อไปในแต่ละพื้นที่

7.1.1.2 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่สะเรียง

ข้อมูลทั่วไปของพื้นที่

เมืองแม่สะเรียง หรือปัจจุบันคือพื้นที่อำเภอแม่สะเรียงจังหวัดแม่ฮ่องสอนนี้ เดิมชื่อเมืองยวม หรือเมืองยวมใต้ มีการตั้งถิ่นฐานเป็นเมืองมาก่อนตัวเมืองแม่ฮ่องสอน โดยเป็นเมืองหน้าด่านของเชียงใหม่มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20[519]

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่กิจการค้าไม้สักของพม่าขยายเข้ามาในพื้นที่ภาคเหนือของไทย เมืองแม่สะเรียงเป็นช่องทางสำคัญในการส่งออกไม้สักไปยังพม่า เพราะนอกจากมีแม่น้ำสาละวินเป็นแม่น้ำสำคัญที่เชื่อมต่อกับพม่าได้แล้ว ยังมีแม่น้ำยวมเป็นแม่น้ำสายหลักอีกสายหนึ่ง[520]

การขยายตัวทางเศรษฐกิจเมืองแม่สะเรียงในช่วงเวลานี้เกิดขึ้นพร้อมกับการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของประชากรจากฝั่งพม่า ทำให้พบหลักฐานศิลปกรรมประเภทพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าร่วมกับพระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นซึ่งกรณีหลังนี้แสดงลักษณะสำคัญต่างจากพระพุทธรูปท้องถิ่นในเมืองแม่ฮ่องสอนด้วย ดังจะนำเสนอต่อไป

การตรวจสอบศิลปกรรม

เนื่องจากพระพุทธรูปในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่สร้างในท้องถิ่นในเมืองแม่สะเรียง (ทราบได้จากวัสดุที่ใช้โดยเฉพาะพระพุทธรูปปูนปั้น) พบพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลมากกว่า 1 รูปแบบ ผู้วิจัยจึงจำแนกรูปแบบที่พบมากที่สุดซึ่งแสดงลักษณะสำคัญของพื้นที่นี้ เป็น "กลุ่มหลัก" หรือกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง แล้วจำแนกรูปแบบที่พบน้อยเป็น "กลุ่มย่อย" ซึ่ง

---

[519] **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 12** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทยธนาคารไทยพาณิชย์, 2542), 5372.

[520] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอน**, 7.

ในที่นี้ได้แก่ ศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงที่ผสมศิลปะฉาน และศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงที่ผสมศิลปะล้านนา

ความแตกต่างสำคัญที่ใช้เป็นข้อจำแนกพระพุทธรูปข้างต้นคือพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลเมืองแม่สะเรียงซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างหลักในพื้นที่นี้ มีรูปแบบใกล้ชิดกับศิลปะแบบมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า เช่น มีความเคร่งครัดในการทำกรอบพระพักตร์ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ สังฆาฏิทบซ้อนจนเกิดมิติความหนาของผ้า

ในขณะที่พระพุทธรูปกลุ่มย่อยแสดงบางรายละเอียดต่างออกไป คือกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะฉาน มีรายละเอียดที่ใช้จำแนก เช่น มีรัศมีทรงบัวแหลม บ้างมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา เป็นต้น และกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะล้านนา มีรายละเอียดที่ใช้จำแนก เช่น มีรัศมีเปลว ไม่มีกรอบพระพักตร์ และประทับขัดสมาธิราบ เป็นต้น ดังจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด

นอกจากพระพุทธรูปที่เป็นงานท้องถิ่นแล้วยังพบว่ามีพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าด้วยดังนั้นงานศึกษานี้จึงจำแนกการตรวจสอบพระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงเป็น 3 กลุ่ม คือ 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง 2) พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงที่ผสมศิลปะอื่น และ 3) พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงที่นำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในแต่ละกลุ่มต่อไป

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง

พระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นเมืองแม่สะเรียงซึ่งงานศึกษานี้ใช้เป็นตัวอย่างสำคัญ ได้แก่ พระพุทธรูปวัดอุทธยารมณ์(จองสูง)[521] วัดสุพรรณรังษี(จองคำ) วัดจอมทอง[522] เป็นต้น ดังข้อมูลเบื้องต้นในตารางถัดไป

---

[521] จากป้ายประวัติการสร้างและบูรณะวัดนี้ระบุข้อมูลว่าวัดสร้างในราว พ.ศ.2381 โดยภิกษุและผู้ศรัทธาชาวไทใหญ่ ทว่าศิลปกรรมประเภทอื่นดังเจดีย์ในวัดกลับพบว่ามีความใกล้ชิดกับเจดีย์แบบพม่ามากกว่าแบบฉานด้วย โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับเจดีย์วัดอุทธยารมณ์(จองสูง) ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย” (รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 178-181.

[522] แรกเริ่มมีการสร้างเจดีย์ขึ้นโดยชาวไทใหญ่ที่ค้าไม้สักใน พ.ศ.2436 ก่อนจะพัฒนาขึ้นเป็นวัด โปรดดู พระเอนก อมรธัมโม, ผู้เรียบเรียง, **ประวัติวัดจอมทอง** (ทิพย์เนตรการพิมพ์: เชียงใหม่, จัดพิมพ์ในการทำบุญยกฉัตรองค์เจดีย์, 2526), 3-4.

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง)	คาดว่าสร้างใน พ.ศ.2431[523]	358
กลุ่มพระพุทธรูปสำคัญในวิหาร(หลังย่อม)ฝั่งทิศตะวันออก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง)	ปลายพุทธศตวรรษที่ 25[524]	359-360
วัดสุพรรณรังษี(จองคำ)	พุทธศตวรรษที่ 25[525]	361
พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจอมทอง	พุทธศตวรรษที่ 25[526]	362

[523] จากป้ายบันทึกประวัติการบูณะของวัดระบุว่า พ.ศ.2431 เกิดเพลิงไหม้ครั้งใหญ่ในแม่สะเรียงลามถึงวัดนี้ด้วย จึงมีการบูรณะวัดขึ้นใหม่ (ดังนั้นพระพุทธรูปประธานจึงคงสร้างขึ้นในระยะนี้) โดยพระพุทธรูปประธานนี้สร้างโดยช่างชาวพม่า ต่อมาได้รับการบูรณะใน พ.ศ.2450 พ่อเฒ่าจ้างคำ ช่างตีทองในท้องถิ่น อย่างไรก็ตามในงานศึกษานี้จะมุ่งกำหนดอายุจากการวิเคราะห์รูปแบบเป็นหลัก

[524] จากป้ายประวัติการบูรณะสิ่งต่างๆ ในวัดได้ระบุปีที่มีการบูรณะใหญ่คือ พ.ศ. 2500 แสดงว่าพระพุทธรูปมีอยู่ก่อนหน้าและสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปเหล่านี้ได้รับการบูรณะโดยไม่เกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบ

[525] กำหนดอายุจากรูปแบบโดยผู้วิจัย

[526] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบที่ใกล้ชิดกับตัวอย่างพระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมฝั่งทิศตะวันออก ของวัดอุทยารมณ์(จองสูง) และจากเจดีย์ที่ประดิษฐ์ที่ยังคงแสดงรายละเอียดสัมพันธ์กับเจดีย์ส่วนใหญ่ในแม่ฮ่องสอนที่สร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 เช่นการมีฐานเตี้ยๆ คาดลวดบัวลูกแก้วเพียงเส้นเดียว เป็นต้น โปรดดูรายละเอียดเรื่องรูปแบบเจดีย์ในแม่ฮ่องสอนได้ใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย”, 206-207.

ภาพที่ 358พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 359 พระพุทธรูปสำคัญในวิหาร(หลังย่อม)ฝั่งทิศตะวันออก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง)

ภาพที่ 360 พระพุทธรูปสำคัญในวิหาร(หลังย่อม)ฝั่งทิศตะวันออก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง)

ภาพที่ 361 วัดสุพรรณรังษี (จองคำ) แม่สะเรียง

ภาพที่ 362 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจอมทอง แม่สะเรียง

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงสามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 3 ประเด็น ดังนี้ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีรูปแบบใกล้ชิดกับงานช่างในส่วนกลางของพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แต่มีลักษณะที่ต่างไปจึงทราบได้ว่าไม่ใช่ฝีมือช่างจากส่วนกลางของพม่า 1.2) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่สัมพันธ์กับศิลปะฉาน และ 1.3) ลักษณะเฉพาะที่พบในพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง คือสังฆาฏิแบบ “เก็บมุม" ซ่อนหลังข้อพระกรซ้าย ซึ่งไม่พบความแพร่หลายในพื้นที่ศึกษาอื่นทั้งในไทยและพม่า ดังจะอธิบายในรายประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ **1.1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงมีรูปแบบใกล้ชิดกับงานช่างในส่วนกลางของพม่า** คือ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่มีจีบแหลมเหนือกึ่งกลางกรอบ, พระหัตถ์มีความเคร่งครัดในการเหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย, สังฆาฏิทบซ้อนจนเกิดมิติความหนาของผ้า และจีวรแสดงริ้วธรรมชาติอย่างเด่นชัด นอกจากนี้ยังกำหนดอายุด้วยรูปแบบได้ว่าไม่ใช่ศิลปะมัณฑเลแท้ แต่ต้องสร้างขึ้นในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) หรือหลังรัชสมัยพระเจ้าธีบอเป็นต้นไป เห็นได้จากการทำพระเนตรเหลือบต่ำน้อยหรือบ้างเพ่งตรง พระโอษฐ์แย้มเด่นชัดขึ้น บ้างมีสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย สอดคล้องกับประวัติการสร้างหรือบูรณะที่มีขึ้นในช่วงกลาง - ปลายพุทธศตวรรษที่ 25[527] (ภาพที่ 363)

[527] ดังรายละเอียดในตารางข้อมูลเบื้องต้นของพระพุทธรูปตัวอย่าง

ภาพที่ 363 พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) เมืองแม่สะเรียง และลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะแบบมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า

งานศึกษานี้ได้วิเคราะห์บางรายละเอียดเพิ่มเติมโดยศึกษาเทียบเคียงกับตัวอย่างในพม่าและพื้นที่ศึกษาอื่นในภาคเหนือของไทยเพื่อทราบลักษณะเด่นในพื้นที่ ดังนี้

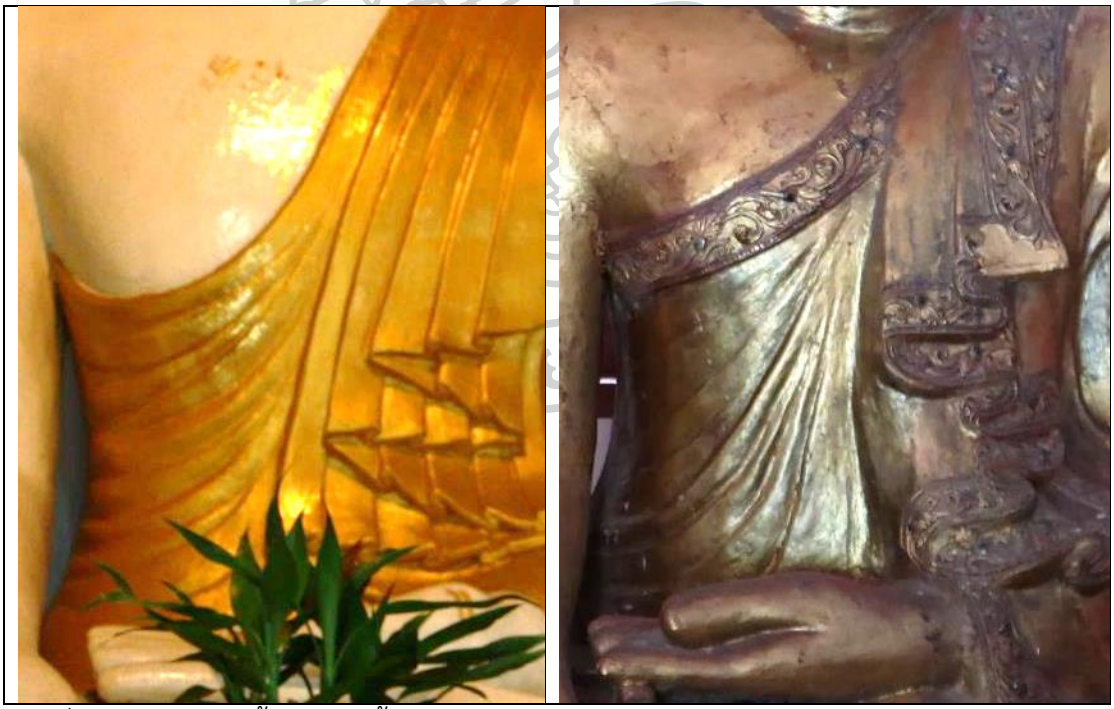
จีวรส่วนพระอุระและอุทร พระพุทธรูปหลายตัวอย่างในเมืองแม่สะเรียง(ภาพที่ 358-360, 362) แสดงรายละเอียดส่วนดังกล่าวด้วยริ้วธรรมชาติและเน้นจีบริ้วเหล่านั้นจนเป็น “ร่องลึก” ทำให้ผ้าจีวรดูคล้ายผ้าผืนหนาและมีน้ำหนัก (ภาพที่ 364) ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในพื้นที่อื่นในภาคเหนือของไทยแม้จะพยายามแสดงจีวรที่มีริ้วธรรมชาติเช่นกัน แต่มักเป็นริ้ว “ร่องตื้น” เน้นความแนบกระชับพระวรกายทำให้ผ้าจีวรคล้ายเป็นผ้าบาง (โปรดดูภาพเปรียบเทียบตัวอย่างอื่นในพื้นที่ภาคเหนือ ภาพที่ 365-366)

จีวรแบบ “ร่องลึก” นี้พบตัวอย่างบ้างในงานช่างส่วนกลางของพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง (ภาพที่ 367) ดังนั้นพระพุทธรูปในแม่สะเรียงจึงน่าจะได้รับแบบอย่างดังกล่าวมาด้วย

อนึ่ง ในส่วนสังฆาฏิของพระพุทธรูปเมืองแม่สะเรียงกลุ่มนี้ก็แสดงร่องลึก มีมิติความหนาและน้ำหนักจากการทบผ้าด้วยเช่นกัน ทั้งยังมีลักษณะเฉพาะคือชายสังฆาฏิแบบเก็บมุมผ้าซึ่งประเด็นนี้จะนำเสนอในประเด็นที่ 1.3 ว่าด้วยลักษณะเฉพาะในพื้นที่

ภาพที่ 364 ภาพขยายริ้วจีวรร่องลึกในส่วนพระอุระและพระอุทร(ในวงกลม) จากพระพุทธรูปในวิหารจองและในวิหารหลังย่อมวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) เมืองแม่สะเรียง ตามลำดับ

ภาพที่ 365ภาพขยายริ้วจีวรร่องตื้นจากพระพุทธรูป “หลวงพ่อโต” วัดจองคำ เมืองแม่ฮ่องสอน



ภาพที่ 366 ภาพขยายริ้วจีวรร่องตื้นจากพระพุทธรูปประธานวัดหนองคำ เชียงใหม่ และพระพุทธรูปในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์ ลำปาง ตามลำดับ

ภาพที่ 367 พระพุทธรูปองค์หนึ่งบริเวณลานเจดีย์ชเวดากองแสดงริ้วจีวรร่องลึก

นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงกลุ่มนี้หลายตัวอย่าง (ภาพที่ 358-360, 362) แสดงความพยายามเหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายให้ต่างจากนิ้วที่เหลือตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเล แต่มีข้อแตกต่างที่แสดงให้เห็นว่าเป็นงานช่างพื้นบ้าน คือ แม้จะพยายามเหยียดนิ้วชี้ออก แต่ยังคงเรียง "ติด" กับนิ้วที่เหลือรวมถึงนิ้วโป้งด้วย[528] (ภาพที่ 368) ต่างจากพระพุทธรูปฝีมือช่างส่วนกลางของพม่าที่นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายเหยียดออกโดย "แยก" จากนิ้วที่เหลืออย่างเด่นชัด (ภาพที่ 369)

การทำนิ้วพระหัตถ์ที่เรียงติดกันนี้ แม้จะพบบ้างในพื้นที่ศึกษาอื่นในภาคเหนือของไทย แต่ไม่ใช่ลักษณะที่นิยมในพื้นที่เหล่านั้น(ดังจะนำเสนอรายละเอียดในการตรวจสอบแต่ละพื้นที่) ผิดกับกรณีเมืองแม่สะเรียงที่พบได้ในหลายตัวอย่าง

[528] คงมุ่งป้องกันนิ้วพระหัตถ์เปราะหัก

ภาพที่ 368 ภาพขยายส่วนพระหัตถ์พระพุทธรูปประธานวัดอุทธยารมณ์(จองสูง)

ภาพที่ 369 ภาพขยายส่วนพระหัตถ์พระพุทธรูปหินอ่อน ในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง องค์ที่จารึกระบุปีสร้างคือ จ.ศ.1282 ตรงกับ พ.ศ. 2463

อุษณีษะ พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงนิยมขยายเฉพาะความสูงของอุษณีษะจึงต่างจากแบบแผนในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่หรือขยายทั้งความสูงและความกว้าง(โปรดดูตัวอย่างเปรียบเทียบพระพุทธรูปท้องถิ่นในแม่สะเรียงกับพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้า ภาพที่ 370) ความแตกต่างนี้ทำให้สันนิษฐานได้ว่าช่างผู้สร้างพระพุทธรูปกลุ่มนี้ในเมืองแม่สะเรียงไม่ใช่ช่างจากเมืองในส่วนกลางของพม่า

รายละเอียดข้างต้นยังต่างจากพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในพื้นที่ศึกษาอื่นในภาคเหนือของไทยซึ่งนิยมสร้างอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ตามแบบแผนจากพม่าด้วย (ภาพที่ 371) ทั้งนี้ พื้นที่ศึกษาอื่นเช่นเมืองเชียงใหม่อาจพบอุษณีษะที่เน้นเฉพาะความสูงในบางตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่วัดมหาวัน (ภาพที่ 372) แต่ไม่อาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะที่นิยมในพื้นที่นั้น ผิดจากกรณีเมืองแม่สะเรียงที่พบอุษณีษะแบบดังกล่าวในทุกตัวอย่างศึกษา ดังนั้นในรายละเอียดส่วนนี้แม้ไม่อาจระบุได้ว่าเป็นลักษณะเฉพาะของเมืองแม่สะเรียง แต่ควรระบุได้ว่าเป็นลักษณะที่แพร่หลายอย่างเด่นชัดในพื้นที่

ภาพที่ 370 ภาพขยายส่วนพระเศียรพระพุทธรูปวัดอุทธยารมณ์ (จองสูง) ที่มีอุษณีษะเน้นเฉพาะความสูง เทียบกับส่วนพระเศียรของพระพุทธรูปงานนำเข้าที่เก็บรักษาที่วัดเดียวกันซึ่งมีอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ตามแบบแผนในพม่า

ภาพที่ 371 ตัวอย่างพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอน(จองคำ), เมืองเชียงใหม่(วัดป่าเป้า) และเมืองลำปาง(วัดพระแก้วดอนเต้า) ที่อุษณีษะมีพื้นฐานจากทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่

ภาพที่ 372 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่วัดมหาวัน เมืองเชียงใหม่ ที่มีอุษณีษะเน้นความสูงมากกว่าความกว้าง

ประเด็นที่ 1.2) **เนื่องจากพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงมีแบบแผนใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่าจึงไม่มีจุดใดที่สัมพันธ์กับแบบอย่างศิลปะจากรัฐฉาน** ประเด็นดังกล่าวเป็นความแตกต่างจากกรณีพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนซึ่งมีความใกล้ชิดกับงานช่างในรัฐฉานมาก

ความแตกต่างประการสำคัญระหว่างพระพุทธรูปกลุ่มนี้ในเมืองแม่สะเรียงกับเมืองแม่ฮ่องสอนสะท้อนอยู่ในรายละเอียด เช่น กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบแหลม, จีวรและสังฆาฏิมีริ้วธรรมชาติ, ไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา และมีความพยายามรักษาแบบแผนการเหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย ในขณะที่พระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนมักมีลักษณะตรงข้ามกับที่กล่าวมา ทำให้พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่ามากกว่า

อย่างไรก็ตาม งานศึกษานี้พบว่าในเมืองแม่สะเรียงมีพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะฉานอยู่บ้างแต่พบได้น้อยมาก ดังจะนำเสนอในกลุ่มตัวอย่างถัดไป

ประเด็นที่ 1.3) การศึกษาพบ**ลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง คือ สังฆาฏิแบบเก็บมุมซ่อนแนบพระวรกายโดยใช้ข้อพระกรซ้ายบังไว้** ต่างจากพระพุทธรูปในพื้นที่อื่นๆ ที่มักแสดงปลายสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้ายอย่างชัดเจนซึ่งกรณีหลังนี้เป็นไปตามแบบแผนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) (ดังภาพลายเส้น 5)

งานศึกษานี้พบว่าสังฆาฏิแบบดังกล่าวมีเฉพาะในเมืองแม่สะเรียงเท่านั้น ทั้งในกรณีพระพุทธรูปสำคัญ เช่นพระพุทธรูปปูนปั้นในวิหารฝั่งทิศตะวันออก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง) และพระพุทธรูปที่ขนาดย่อมกว่าดังพระพุทธรูปประจำซุ้มเจดีย์วัดจอมทอง (ภาพที่ 373)

ข้อควรพิจารณาต่อประเด็นนี้คือ สังฆาฏิแบบเก็บมุมนี้เกิดจากช่างท้องถิ่นไม่แม่นยำในการสร้างงานตามอย่างศิลปะต้นแบบหรือไม่ แต่เมื่อพิจารณาถึงพระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองแม่สะเรียงว่ามีรายละเอียดใกล้ชิดกับงานช่างในส่วนกลางของพม่า ย่อมแสดงให้เห็นว่าช่างมีความเข้าใจในแบบแผนศิลปะต้นแบบและมีทักษะอันดีในการสร้างงาน ดังนั้น ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าการทำสังฆาฏิแบบเก็บมุมนี้เป็นรายละเอียดที่ช่างตั้งใจดัดแปลงจากแบบแผนศิลปะเดิมจนกลายเป็นลักษณะเฉพาะท้องถิ่นซึ่งงานศึกษานี้ยังไม่พบในพื้นที่ศึกษาอื่นทั้งในพม่าและไทย

ภาพที่ 373 ตัวอย่างสังฆาฏิแบบเก็บมุมจากพระพุทธรูปวัดอุทธยารมณ์(จองสูง) และวัดจอมทอง ตามลำดับ บริเวณเส้นประแสดงรูปแบบปกติที่ชายสังฆาฏิจะพาดข้อพระกร

2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงที่ผสมศิลปะอื่น

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พบน้อยกว่ากลุ่มแรก(ซึ่งใกล้ชิดกับแบบแผนส่วนกลางของพม่า) จึงนับเป็นกลุ่มย่อยในพื้นที่นี้ ลักษณะสำคัญคือมีจีวรที่พยายามแสดงริ้วคล้ายธรรมชาติตามอย่างมัณฑเล แต่ผสมผสานลักษณะจากศิลปะอื่นซึ่งในกรณีพื้นที่เมืองแม่สะเรียงนี้ คือ ศิลปะศิลปะฉาน และศิลปะล้านนา ดังรายละเอียดต่อไปนี้

2.1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงที่ผสมศิลปะฉาน

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปประธาน ในอุโบสถวัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง[529] (ภาพที่ 374-375) และพระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดจอมแจ้ง (ภาพที่ 376)

ภาพที่ 374 กลุ่มพระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดศรีบุญเรือง องค์กลางมีรัศมีทรงน้ำเต้าและรายละเอียดแตกต่างจากองค์อื่น

ที่มาภาพ http://www.photoontour9.com เข้าถึงเมื่อ 22 เมษายน 2565

[529] พระพุทธรูปประธาน(องค์กลาง) มีลักษณะต่างจากองค์ที่ขนาบเพราะเป็นแบบตามอย่างมัณฑเล

ภาพที่ 375 ภาพขยายส่วนพระเศียร พระพุทธรูปประธาน ในอุโบสถวัดศรีบุญเรือง

ภาพที่ 376 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจอมแจ้ง

พระพุทธรูปข้างต้นล้วนมีจีวรที่พยายามแสดงริ้วธรรมชาติตามอย่างศิลปะมัณฑเล กรณีพระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดศรีบุญเรืองยังสังเกตได้ว่ามีสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย แสดงว่าเป็นแบบแผนที่ได้รับจากศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในขณะที่สังฆาฏิของพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจอมแจ้งแต่ละซุ้มมีความยาวไม่สม่ำเสมอกัน บ้างยาวเหนือพระนาภี บ้างยาวระดับพระนาภี และไม่พาดเหนือข้อพระกรซ้าย แสดงความเป็นงานช่างพื้นบ้านอย่างเด่นชัดกว่าเพราะไม่เคร่งครัดตามแบบแผนศิลปะต้นแบบ

ส่วน**ลักษณะอย่างศิลปะฉาน**ที่ผสมผสานอยู่ในพระพุทธรูปข้างต้น สังเกตได้จากการทำรัศมีอย่างศิลปะฉานซึ่งพบทั้ง 2 รูปแบบสำคัญ คือ รัศมีแบบต่อมบัวแหลมพบได้จากพระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดศรีบุญเรือง(เช่นเดียวกับพระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน ภาพที่ 161) และรัศมีทรงน้ำเต้า[530] พบได้จากพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจอมแจ้ง(เช่นเดียวกับพระพุทธรูปวัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว รัฐฉาน ภาพที่ 179)

นอกจากการมีรัศมีแบบฉานแล้ว ยังพบการมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉานร่วมด้วยดังตัวอย่างพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดจอมแจ้ง

อย่างไรก็ตาม แม้พระพุทธรูปที่สร้างในเมืองแม่สะเรียงจะปรากฏอิทธิพลศิลปะฉานอยู่บ้าง แต่พบได้น้อยมากเมื่อเทียบกับพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน จนกล่าวได้ว่าศิลปะฉานไม่ใช่ศิลปะที่ได้รับความนิยมในพื้นที่นี้

2.2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงที่ผสมศิลปะล้านนา

พระพุทธรูปกลุ่มนี้ในเมืองแม่สะเรียง พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปขนาบประธานในวิหาร(จอง) วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง[531] (ภาพที่ 377-378) และพระพุทธรูปประธานวัดจอมแจ้ง (ภาพที่ 379)

---

[530] ส่วนคอน้ำเต้าอาจหักหายเนื่องจากวัสดุเป็นปูนปั้น

[531] พระพุทธรูปประธาน(องค์กลาง) มีลักษณะต่างจากองค์ที่ขนาบเพราะเป็นแบบตามอย่างมัณฑเล

ภาพที่ 377 พระพุทธรูปขนาบประธานในวิหาร(จอง) วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง แสดงอิทธิพลศิลปะล้านนา

ภาพที่ 378 ภาพขยายส่วนพระเศียร พระพุทธรูปขนาบประธาน ในวิหาร(จอง) วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง

ภาพที่ 379 พระพุทธรูปประธานวัดจอมแจ้ง

ลักษณะสำคัญที่เห็นได้ว่าเป็นแบบอย่างจากศิลปะแบบมัณฑเล มีเพียงความพยายามทำริ้วจีวรให้คล้ายธรรมชาติเท่านั้น ส่วนรายละเอียดอื่นสัมพันธ์กับแบบอย่างจากศิลปะล้านนาอย่างเด่นชัด ได้แก่ การทำรัศมี ซึ่งในกรณีพระพุทธรูปขนาบประธานในวิหารวัดศรีบุญเรืองเห็นได้ว่ามีลักษณะเป็นรัศมีเปลว[532] ส่วนพระพุทธรูปประธานวัดจอมแจ้งเป็นรัศมีทรงแหลม(ต่างจากรัศมีทรงน้ำเต้าและแบบบัวแหลมในศิลปะฉาน) อาจเป็นไปได้ว่าเป็นงานช่างท้องถิ่นที่ได้แรงบันดาลใจจากรัศมีเปลวอีกทอดหนึ่ง, พระศกทำเป็นเม็ดพระศกแหลม, เหนือพระนลาฏมีแถบแคบแบบไรพระศกผิดจากกรอบพระพักตร์อย่างมัณฑเล, สังฆาฏิของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดศรีบุญเรืองยังเป็นแผ่นกว้าง เรียบไม่มีริ้ว ยาวจรดพระนาภี[533] ผิดจากสังฆาฏิแบบมัณฑเลที่แสดงการทบเลียนแบบ

---

[532] การทำรัศมีเปลวเพลิงนี้ศิลปะล้านนาได้อิทธิพลจากศิลปะสุโขทัยตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20 อีกทอดหนึ่ง โปรดดู ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย,** 283-284.

[533] สังฆาฏิของพระพุทธรูปล้านนาที่เป็นแบบยาวเริ่มปรากฏในกลุ่มที่รับอิทธิพลสุโขทัย(พุทธศตวรรษที่ 20) ทว่ากลุ่มดังกล่าวเป็นแถบไม่กว้างนัก ปลายสังฆาฏิแสดงลักษณะอย่าง “เขี้ยวตะขาบ” กรณีนี้จึงน่าจะเป็นพัฒนาการในศิลปะล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่เลียนแบบผ้าสังฆาฏิที่พาดเหนือพระอังสาโดยพับให้เป็นแผ่นกว้างมีขอบเสมอกันไม่แสดงการหยักทบ

ธรรมชาติ ยิ่งไปกว่านั้นพระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังประทับขัดสมาธิราบ[534] ผิดจากแบบอย่างในศิลปะมัณฑเลที่ขัดสมาธิเพชรเสมอ ลักษณะที่กล่าวมานี้เทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปศิลปะล้านนากลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะสุโขทัย ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงวัดพระสิงห์ จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25[535] (ภาพที่ 380)

ลักษณะจากศิลปะล้านนาที่เข้ามาผสมผสานกับศิลปะมัณฑเลในพระพุทธรูปกลุ่มนี้ จึงสะท้อนให้ว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นี้นอกจากศิลปะจากพม่าจะมีบทบาทในพื้นที่แม่สะเรียงแล้ว ศิลปะอื่นที่มีอยู่ในพื้นที่ประเทศไทยเองก็มีบทบาทต่อการสร้างศิลปกรรมในพื้นที่ด้วย ดังกรณีนี้คือศิลปะล้านนาซึ่งเป็นศิลปะสำคัญในพื้นที่วัฒนธรรมใกล้เคียงกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[534] พระพุทธรูปในล้านนาพบทั้งแบบขัดสมาธิเพชรและราบ แต่ในกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะสุโขทัยนิยมขัดสมาธิราบตามแบบอย่างศิลปะสุโขทัย

[535] ใน พ.ศ.2467-2468 พลตรีเจ้าแก้วนวรัฐ(เจ้าครองนครเชียงใหม่) ทรงร่วมกับเจ้าดารารัศมี และครูบาศรีวิชัย บูรณะวิหารหลวงวัดพระสิงห์โดยรื้อลงแล้วสร้างใหม่ทั้งหลัง การบูรณะดังกล่าวมีการใช้ปูนสมัยใหม่ที่ทำให้สร้างอาคารได้ใหญ่โตแข็งแรงขึ้น พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงจึงน่าจะสร้างขึ้นใหม่คราวเดียวกันเพราะมีขนาดสัมพันธ์กับวิหารหลวง โปรดดูประวัติการบูรณะวัดพระสิงห์ใน จรีย์ สุนทรสิงห์, **วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร** (องค์การโทรศัพท์แห่งประเทศไทยจัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในพิธีถวายผ้าพระกฐินพระราชทานฯ วันเสาร์ที่ 28 ตุลาคม พ.ศ.2543),7. ทั้งนี้ พระพุทธรูปศิลปะล้านนาที่ได้รับอิทธิพลสุโขทัยเริ่มแพร่หลายตั้งแต่ในพุทธศตวรรษที่ 20 แต่ตัวอย่างพระพุทธรูปในวิหารหลวงวัดพระสิงห์แสดงให้เห็นว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 รูปแบบดังกล่าวยังคงมีความสำคัญสืบเนื่อง

ภาพที่ 380 พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวง วัดพระสิงห์ เชียงใหม่ (ภาพถ่ายเก่าลงสี)
ที่ ม า ภ า พ https://www.facebook.com/photo/?fbid=114845740996499&set=pcb.114864757661264 เข้าถึงเมื่อ 4 เมษายน 2565

3) พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า

จากการศึกษาพระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น พบว่ามีความแพร่หลายเพียงกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเลซึ่งกำหนดอายุจากรูปแบบได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในส่วนกลางของพม่า (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ ภาพที่ 102-103) โดยมีจุดสังเกตคืออุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ และสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ทั้งสร้างด้วยวัสดุที่เป็นความชำนาญของช่างในฝั่งพม่าคือโลหะและหินอ่อนเช่นเดียวกับที่พบในพื้นที่อื่นๆ (ภาพที่ 381)

อนึ่ง มีข้อสังเกตเพิ่มเติมว่าพระพุทธรูปหินอ่อนบางองค์อาจสร้างโดยช่างท้องถิ่นอื่นในพม่าที่พยายามเลียนแบบงานช่างในส่วนกลางโดยเน้นส่วนอุษณีษะทรงครึ่งวงกลม แต่สัดส่วนของพระเศียรและวรกายขาดความสมส่วน คือพระเศียรใหญ่มากเมื่อเทียบกับช่วงพระอังสา (ภาพที่ 382) กรณีนี้แสดงให้เห็นว่าช่างที่เข้าถึงแหล่งวัสดุหินอ่อนในพม่ามิได้มีเพียงช่างส่วนกลางเท่านั้น อย่างไรก็ตามพระพุทธรูปลักษณะนี้พบตัวอย่างน้อยมากเมื่อเทียบกับงานช่างส่วนกลางของพม่า อาจเป็นไปได้ว่าเป็นรูปแบบที่ไม่ได้รับความนิยม

ส่วนพระพุทธรูปศิลปะฉานที่สันนิษฐานถึงการกำหนดอายุได้ว่าสร้างขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 ผู้วิจัยไม่พบความแพร่หลายในพื้นที่นี้ ผิดไปจากพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอนซึ่งพบพระพุทธรูปศิลปะฉานที่นำเข้าจากฝั่งพม่าได้หลายรูปแบบและหลายชนิดวัสดุ ความแตกต่างดังกล่าวไม่เพียงสะท้อนผ่านงานศิลปะแต่ยังสะท้อนถึงความแตกต่างทางสังคมซึ่งจะได้นำเสนอต่อไปในส่วนการวิเคราะห์ท้ายพื้นที่ศึกษาด้วย

ภาพที่ 381 พระพุทธรูปโลหะ และหินอ่อน วัดอุทธยารมณ์ (จองสูง) งานนำเข้าจากพม่า

ภาพที่ 382 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดอุทธยารมณ์ (จองสูง) ที่น่าจะเป็นงานช่างท้องถิ่นอื่นของพม่า

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองแม่สะเรียง

จากการศึกษาพระพุทธรูปท้องถิ่นในเมืองแม่สะเรียงช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่าพระพุทธรูปกลุ่มหลัก คือ ศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง มีแบบแผนใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)เป็นอย่างมาก จนไม่ปรากฏลักษณะที่เป็นอิทธิพลศิลปะฉาน(ต่างไปจากกรณีพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนที่พบอิทธิพลศิลปะฉานในหลายรายละเอียด) และมีลักษณะเฉพาะถิ่นเมืองแม่สะเรียง คือ สังฆาฏิแบบเก็บมุม

ส่วนพระพุทธรูปในกลุ่มย่อยที่สร้างตามอย่างมัณฑเลโดยผสมผสานศิลปะอื่น คือ ล้านนา และฉาน แสดงถึงบทบาทของศิลปะอื่นที่มีอยู่ในพื้นที่ แต่พบเป็นส่วนน้อยและไม่โดดเด่นเมื่อเทียบกับกลุ่มหลัก

สำหรับพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าและกำหนดอายุได้ว่าอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 25 พบความแพร่หลายเฉพาะศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เท่านั้น

การตรวจสอบหลักฐานศิลปกรรมประเภทพระพุทธรูปข้างต้นสะท้อนให้เห็นว่าแม้เมืองแม่สะเรียงจะมีประวัติการตั้งชุมชนมาก่อนตัวเมืองแม่ฮ่องสอน และเกี่ยวข้องกับชนชาติพันธุ์จากฝั่งพม่าเช่นกัน แต่**พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงกลับแสดงความใกล้ชิดกับศิลปะฉานน้อยมาก** จนแทบไม่พบความเกี่ยวข้องเลย

ความแตกต่างทางศิลปกรรมนี้คงมีเหตุผลสัมพันธ์กับตำแหน่งที่ตั้งของเมืองแม่สะเรียงที่เสมือนประตูเชื่อมสู่ภาคกลางและภาคใต้ของพม่า และไม่ไกลจากเมืองศูนย์ทางการค้าของพม่าทั้งเมืองย่างกุ้งและเมาะละแหม่ง ทำให้ศิลปะจากพม่าที่แพร่สู่พื้นที่แม่สะเรียงในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มีความใกล้ชิดกับแบบแผนศิลปะในส่วนกลางของพม่าอย่างเห็นได้ชัด ในขณะที่เมืองแม่ฮ่องสอนนั้นมีตำแหน่งที่ตั้งติดต่อกับรัฐฉานจึงสัมพันธ์กับแบบแผนศิลปะจากรัฐฉานอย่างใกล้ชิดจนเสมือนว่าเป็นพื้นที่วัฒนธรรมเดียวกัน

ความแตกต่างดังกล่าวไม่เพียงปรากฏในกรณีพระพุทธรูปเท่านั้น แต่ยังเห็นได้จากศิลปกรรมประเภทอื่นด้วย เช่น ปราสาทแบบพม่าในเมืองแม่สะเรียงที่นิยมฉลุลายอย่างอิทธิพลศิลปะตะวันตก สัมพันธ์กับความแพร่หลายของสถาปัตยกรรมศิลปะอาณานิคมฯ (Colonial Architecture) ระยะนั้นโดยเฉพาะในละแวกเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจอย่างย่างกุ้งและเมาะละแหม่ง นับได้ว่าเป็นรูปแบบที่ “ทันสมัย” กว่าปราสาทศิลปะแบบประเพณี(ที่ยังคงแบบแผนอย่างศิลปะพม่าและฉาน) ซึ่งพบแพร่หลายในเมืองแม่ฮ่องสอน (ภาพที่ 383)

ภาพที่ 383 ปราสาทพม่าที่ฉลุลายแบบอิทธิพลตะวันตก ที่วัดศรีบุญเรือง แม่สะเรียง(ซ้าย) และปราสาทพม่าแบบประเพณีที่วัดจองคำ แม่ฮ่องสอน(ขวา)

7.1.1.3 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองเชียงใหม่

ข้อมูลทั่วไปของพื้นที่

เชียงใหม่เป็นเมืองสำคัญในภาคเหนือที่มีประวัติการตั้งถิ่นฐานมายาวนาน[536] และยังเป็นเมืองศูนย์กลางทางการค้าสำคัญที่เชื่อมโยงกับดินแดนใกล้เคียงโดยเฉพาะพม่า จึงมีผู้คนจากฝั่งพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐานตั้งแต่ก่อนที่กิจการค้าไม้จะเฟื่องฟูในล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ดังพบ “วัดพม่า”[537] หลายวัดกระจุกตัวอยู่ในย่านการค้าตามแนวถนนท่าแพที่เชื่อมต่อระหว่างเส้นทาง

---

[536] พื้นที่เชียงใหม่และบริเวณแวดล้อมในล้านนา พบการตั้งถิ่นฐานตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ ต่อมาเกิดเมืองสำคัญหลายเมืองในละแวก เช่น เชียงแสน หริภุญชัย เป็นต้น กระทั่งต้นพุทธศตวรรษที่ 19 จึงมีการสถาปนาเมืองเชียงใหม่ขึ้น โปรดดูประวัติศาสตร์ล้านนาและเมืองเชียงใหม่ใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556), 3-19.

[537] “วัดพม่า” ในที่นี้เป็นคำเรียกอิงถึงประเทศพม่า โดยผู้สร้างหรือภิกษุในวัดอาจมีชาติพันธุ์ที่หลากหลาย เช่น พม่า ไทใหญ่ มอญ กะเหรี่ยง ฯลฯ ถึงกระนั้น รูปแบบศิลปกรรมอาจไม่สะท้อนความเกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์ผู้สร้าง งานศึกษานี้จึงมุ่งตรวจสอบรูปแบบจากหลักฐานศิลปกรรมเป็นหลัก

ลำเลียงสินค้าทางๆ ทางลำน้ำปิงกับเส้นทางลำเลียงทางบกที่เข้าสู่ประตูเมืองเชียงใหม่ทางทิศตะวันออก[538]

การมีวัดที่เกี่ยวข้องกับชนชาติพันธุ์ต่างๆ จากพม่าอยู่เดิมในพื้นที่ ทำให้ไม่พบการสร้างวัดขึ้นใหม่นักต่างจากพื้นที่ศึกษาอื่นโดยเฉพาะเมืองลำปาง ถึงกระนั้น วัดพม่าที่มีอยู่เดิมในเชียงใหม่ล้วนได้รับการทำนุบำรุงครั้งสำคัญในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ทำให้พบพระพุทธรูปศิลปะพม่าแพร่หลายในพื้นที่นี้ด้วย

การตรวจสอบศิลปกรรม

พระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมจากพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งสร้างขึ้นในท้องถิ่นเมืองเชียงใหม่(ทราบได้จากการสร้างด้วยวัสดุปูนปั้น) พบว่านิยมสร้างในศิลปะตามอย่างมัณฑเล โดยพบได้มากกว่า 1 รูปแบบ ผู้วิจัยจึงจำแนกรูปแบบที่พบมากที่สุดซึ่งแสดงลักษณะสำคัญของพื้นที่นี้ เป็น "กลุ่มหลัก" คือกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ แล้วจำแนกรูปแบบที่พบน้อยเป็น "กลุ่มย่อย" ซึ่งในที่นี้ได้แก่ ศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ ที่ใกล้ชิดศิลปะส่วนกลางของพม่า และศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ที่ผสมศิลปะฉาน

ความแตกต่างสำคัญที่ใช้เป็นข้อจำแนกพระพุทธรูปข้างต้น คือ พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลเมืองเชียงใหม่ซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างหลักนั้น แสดงรายละเอียดที่เกี่ยวข้องกับศิลปะเดิมในพื้นที่ คือ ศิลปะล้านนา เช่น รัศมีเปลว เม็ดพระศกแหลม และสังฆาฏิที่น่าจะได้แรงบันดาลใจจากสังฆาฏิแบบยาวในศิลปะล้านนา ฯลฯ ดังจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด

ในขณะที่พระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า มีลักษณะที่ใช้จำแนกในที่นี้ คือ ไม่มีการทำรัศมีเหนือพระเศียร, พระศกไม่เป็นเม็ดแหลม และสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย

ส่วนพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะฉาน มีลักษณะที่ใช้จำแนกในที่นี้ คือ มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา บ้างมีจีบแหลมเหนือกรอบพระพักตร์

นอกจากพระพุทธรูปที่เป็นงานสร้างในท้องถิ่นแล้วพบว่ามีพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าด้วย ดังนั้น การตรวจสอบพระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองเชียงใหม่ จึงแบ่งเป็น 4 กลุ่มตัวอย่าง คือ 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ 2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ที่ใกล้ชิดศิลปะส่วนกลางของพม่า 3) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมือง

---

[538] โปรดดูรายละเอียดในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

เชียงใหม่ที่ผสมศิลปะฉาน และ 4) พระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในพระพุทธรูปแต่ละกลุ่มต่อไป

อนึ่ง พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานไม่พบความนิยมในพื้นที่นี้

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่

พระพุทธรูปในเมืองเชียงใหม่ที่งานศึกษานี้ใช้เป็นตัวอย่างสำคัญในการศึกษาเน้นในพื้นที่อำเภอเมือง เพราะมีความสำคัญในฐานะศูนย์กลางทางการค้าที่สัมพันธ์กับพม่าในช่วงเวลาที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ พระพุทธรูปที่วัดหนองคำ วัดป่าเป้า วัดทรายมูลพม่า วัดมหาวัน และเพิ่มเติมตัวอย่างในพื้นที่ใกล้เคียงที่มีประวัติว่าได้รับการบูรณะโดยพ่อค้าไม้สักที่มาจากฝั่งพม่า คือพระพุทธรูปที่วัดกู่คำ (วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม วัดเหล่านี้มักเป็นวัดที่มีอยู่เดิมแต่ได้รับการบูรณะครั้งสำคัญในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยผู้ศรัทธาที่เป็นชาติพันธุ์ต่างๆ จากฝั่งพม่า[539] ทำให้พบพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างศิลปะมัณฑเลหลายตัวอย่าง ดังข้อมูลในตารางต่อไปนี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[539] เช่น วัดป่าเป้า สร้างโดยคณะชาวไทใหญ่, วัดทรายมูลพม่า คงสร้างขึ้นโดยชาวพม่าในช่วงที่พม่าปกครองล้านนา (พ.ศ.2101-2317), วัดหนองคำ สร้างโดยชาวปะโอ, วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม บูรณะโดยอูปันโหย่หรือหลวงโยนการพิจิตร ซึ่งอาจเป็นชาวมอญ โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับวัดที่กล่าวถึงและชาติพันธุ์ที่เกี่ยวข้องใน โชติมา จตุรวงศ์, "ว่าที่วัดพม่าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปาง," **วารสารหน้าจั่ว: ฉบับประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย** 5,5 (กันยายน 2550): 39 และ 46. ทั้งนี้งานค้นคว้าบางรายการอ้างถึงคำยืนยันจากทายาทอูปันโหย่ว่าท่านมีเชื้อสายพม่ามิใช่มอญ เช่น กัลยา ธรรมพงษา และศรีสุดา ธรรมพงษา, ตามรอย...รองอำมาตย์เอกหลวงโยนะการพิจิตร: พญาตะก่าพ่อค้าไม้ชาวพม่าผู้อุปถัมภ์พระเจดีย์ สร้างพระและอุปถัมภ์วัด (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2560), น.244-245.

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปขนาบประธานในอุโบสถวัดหนองคำ	พ.ศ.2445[540]	384-385
พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดกู่คำ (วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม	พ.ศ.2455[541]	386
พระพุทธรูปในวิหารวัดป่าเป้า	พ.ศ.2468[542]	387
พระพุทธรูปประธานในวิหารจอง วัดหนองคำ	พ.ศ.2472[543]	388
พระพุทธรูปในวิหารวัดทรายมูลพม่า	พุทธศตวรรษที่ 25[544]	389-390
พระพุทธรูปในอุโบสถแปดเหลี่ยมวัดเชียงยืน	พุทธศตวรรษที่ 25[545]	391

[540] เหนือทางเข้าพระอุโบสถวัดหนองคำ มีข้อความระบุประวัติว่า *"สร้างวันที่ ๔ กรกฎาคม พ.ศ. ๒๔๔๕"* พระพุทธรูปสำคัญภายในพระอุโบสถจึงควรสร้างขึ้นในคราวเดียวกันนี้

[541] เจดีย์องค์นี้ได้รับการบูรณะครั้งใหญ่ใน พ.ศ.2455 และคงทำให้พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์ที่เดิมน่าจะเป็นศิลปะล้านนา ได้รับอิทธิพลจากศิลปะหลังมัณฑเลช่วงอาณานิคมฯ ไปผสมผสาน โปรดดูประวัติการบูรณะใน สมหมาย เปรมจิตต์, กมล ศรีวิชัยนันท์ และสุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์, **พระเจดีย์ในลานนาไทย : งานวิเคราะห์และอนุรักษ์ศิลปและสถาปัตยกรรมลานนาไทย** (เชียงใหม่: โครงการศึกษาวิจัยศิลปสถาปัตยกรรมลานนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2524), 70.

[542] จารึกบนผนังด้านหลังของพระพุทธรูประบุปีสร้าง คือจุลศักราช 1287 ตรงกับ พ.ศ.2468

[543] ปรากฏป้ายบันทึกประวัติการสร้างวิหารและพระพุทธรูปประธาน ด้วยภาษาไทยและพม่า โดยป้ายที่ใช้ภาษาไทยระบุข้อความว่า *"พ.ศ.๒๔๗๒ ตัวปีมะเสงจุลศักราชได้ ๑๒๙๑ ตัวปะถะมะมุลสัทธาหมายมีพะก่าจิงณะเปนเก้าพร้อมด้วยภรรยาชื่อว่านางบัวและลูกชุคนมีนางแสงคำ, นางบุญมี, นางบัวผิน, นายบุญช่วยชุผู้ชุคนก้พากันสร้างยังโรงพระพุทธรูบเจ้าองค์ใหญ่ปิดเพดานใส่สุวรรณบุผากับทังโขงพระพุทธาองค์ผ่านแผ้วเพื่อหื้อเปนที่แล้วแห่งทานาขอหื้อกับกายเปนมหานาวาคือเรือสะเภาคำลำใหญ่กว้างนำเอาผู้ข้าทั้งหลาย ...[ข้อความไม่ชัดเจน] แห่งนิพานาขอหื้อสมดังคำปันนิทาว่านิพานำปะระมัสุกขำ"*

[544] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบศิลปะ

[545] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบศิลปะ

ภาพที่ 384 พระพุทธรูปองค์ขวา และซ้ายของพระประธานในอุโบสถวัดหนองคำ (ตามลำดับ)

ภาพที่ 385 พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดหนองคำ

ภาพที่ 386 พระพุทธรูปในซุ้มจระนำเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม ที่พระเศียรแสดงลักษณะเดิมอย่างศิลปะล้านนา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 387 พระพุทธรูปในวิหารวัดป่าเป้า

ภาพที่ 388 พระพุทธรูปประธานในวิหาร(จอง) วัดหนองคำ

ภาพที่ 389 พระพุทธรูปองค์ขวา และซ้ายของพระประธานในวิหารวัดทรายมูลพม่า (ตามลำดับ)

ภาพที่ 390 พระพุทธรูปประธานวิหารวัดทรายมูลพม่า

ภาพที่ 391 พระพุทธรูปประธานในอุโบสถแปดเหลี่ยม วัดเชียงยืน ที่มาภาพ: นับเก้า เกียรติณวีพรรณ

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ มีประเด็นค้นพบ 3 ประเด็น ดังนี้ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีแรงบันดาลใจหลักจากศิลปะส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) 1.2) ปรากฏลักษณะจากศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสาน และ 1.3) ลักษณะพิเศษของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่คือสังฆาฏิทบในแนวตรง ดังจะอธิบายในรายประเด็นต่อไป

ประเด็นที่ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีแรงบันดาลใจหลักจากศิลปะส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ ซึ่งงานศึกษานี้ตรวจสอบพระพุทธรูปปูนปั้นอิริยาบถประทับนั่งเป็นตัวอย่างหลักและใช้พระพุทธรูปอิริยาบถอื่นเป็นตัวอย่างรอง พบลักษณะโดยรวมคือแสดงปางมารวิชัย ส่วนใหญ่ไม่มีรัศมี[546] กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่มีจีบ

[546] พระพุทธรูปบางองค์มีรัศมีเปลวซึ่งจะนำเสนอในประเด็นที่ 1.2)

ตั้ง พระเนตรเปิดเพ่งตรงเห็นดวงพระเนตรชัด จีวรเป็นริ้วธรรมชาติ ไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา สังฆาฏิพยายามทบเลียนแบบธรรมชาติ

รูปแบบดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ได้รับแรงบันดาลใจหลักจากศิลปะแบบมัณฑเลในส่วนกลางของพม่า เพราะมีรายละเอียดหลายส่วนสัมพันธ์กัน เช่น กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบตั้ง จีวรและสังฆาฏิแสดงริ้วธรรมชาติ ไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา และกำหนดอายุจากรูปแบบได้ชัดเจนขึ้นว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เพราะทำพระเนตรเปิดเห็นดวงพระเนตรชัด ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง ซึ่งเป็นพระพุทธรูปปูนปั้นเช่นเดียวกัน (โปรดดูภาพถ่ายเก่าก่อนทรงเครื่องในภาพที่ 107)

ประเด็นที่ 1.2) การปรากฏลักษณะจากศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสาน

แม้ว่าพระพุทธรูปตัวอย่างกลุ่มนี้จะมีแรงบันดาลใจหลักจากงานช่างส่วนกลางของพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แต่การศึกษาพบบางรายละเอียดที่ต่างไป คือ นิยมทำเม็ดพระศกแหลม บ้างพบการทำรัศมี และสังฆาฏิอยู่ในเค้าโครงสี่เหลี่ยม รายละเอียดที่เป็นข้อแตกต่างนี้พบความแพร่หลายใน 2 ศิลปะสำคัญที่อาจเกี่ยวข้องกับงานช่างในเมืองเชียงใหม่ คือ ศิลปะฉาน และศิลปะล้านนา

ดังนั้น งานศึกษานี้จึงจะตรวจสอบรายละเอียดส่วนดังกล่าวเพื่อทราบว่ามีที่มาและแรงบันดาลใจจากศิลปะใด โดยจำแนกรายประเด็นดังนี้

รัศมีเปลว พบตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปบางองค์ที่เจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม เชียงใหม่ (ภาพที่ 386) และพระพุทธรูปประธานในวิหาร(จอง) วัดหนองคำ (ภาพที่ 388) โดยปกติแล้วในศิลปะแบบมัณฑเลเคร่งครัดในการไม่ทำรัศมี แต่สามารถพบได้ในกรณีงานช่างท้องถิ่น โดยเฉพาะในท้องถิ่นรัฐฉานซึ่งมีการนำรัศมีในศิลปะท้องถิ่นทั้ง 2 รูปแบบมาใช้กับพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างมัณฑเล คือ รัศมีทรงน้ำเต้า เช่น พระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง รัฐฉาน (ภาพที่ 179) และรัศมีทรงบัวแหลม เช่น พระพุทธรูปวัดยางกง เมืองเชียงตุง รัฐฉาน (ภาพที่ 161) ส่วนรัศมีเปลวนั้นไม่ใช่แบบแผนของศิลปะในท้องถิ่นรัฐฉาน

ในขณะที่การสร้างพระพุทธรูปในศิลปะล้านนาคุ้นเคยกับการทำรัศมีเปลวมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 20[547] และสืบเนื่องถึงปัจจุบัน ดังนั้น ผู้ศึกษาจึงสันนิษฐานว่าการทำรัศมีเปลวของ

---

[547] รัศมีเปลวนี้ศิลปะล้านนาได้รับอิทธิพลจากศิลปะสุโขทัย ทำให้พบรัศมีแบบดังกล่าวควบคู่กับแบบเดิมในท้องถิ่นที่เป็นทรงต่อมบัวขนาดย่อม โปรดดู ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย (**กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร**,** 2556), 283-284.

พระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองเชียงใหม่ย่อมได้รับแบบอย่างนี้จากศิลปะล้านนา และคงควบคู่กับการทำเม็ดพระศกแหลมซึ่งจะนำเสนอถัดไปด้วย

เม็ดพระศกแหลม พบในพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ทุกตัวอย่างจนเป็นลักษณะเด่นของพื้นที่นี้[548] แม้ว่าการทำเม็ดพระศกแหลมสามารถพบได้ทั้งศิลปะฉาน (เช่น พระพุทธรูปวัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว รัฐฉาน ภาพที่ 179) และศิลปะล้านนา (เช่น พระพุทธรูปในวิหารหลวงวัดพระสิงห์ที่เป็นงานบูรณะโดยครูบาศรีวิชัย ภาพที่ 380) แต่พระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองเชียงใหม่มักพบลักษณะอื่นๆ ที่สัมพันธ์กับศิลปะล้านนาร่วมด้วย โดยเฉพาะการทำรัศมีเปลวดังที่นำเสนอไว้ก่อนหน้า ทำให้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าความนิยมทำเม็ดพระศกแหลมของพระพุทธรูปกลุ่มนี้น่าจะมีพื้นฐานจากศิลปะล้านนาซึ่งเป็นศิลปะที่มีบทบาทอยู่ในท้องถิ่น

การขัดสมาธิราบ พบตัวอย่างคือพระพุทธรูปประธานในอุโบสถแปดเหลี่ยม วัดเชียงยืน(ภาพที่ 391) ท่าประทับนี้ผิดจากศิลปะแบบมัณฑเลส่วนกลางรวมถึงศิลปะฉานที่มีแบบแผนในการประทับขัดสมาธิเพชร ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าพระพุทธรูปองค์นี้ได้แบบอย่างการขัดสมาธิราบจากศิลปะล้านนา(ดังตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปในวิหารหลวงวัดพระสิงห์ ภาพที่ 380) ซึ่งเป็นศิลปะที่สามารถพบพระพุทธรูปทั้งแบบขัดสมาธิเพชรและขัดสมาธิราบได้ควบคู่กัน

อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่พบตัวอย่างที่ประทับขัดสมาธิราบได้น้อย แสดงว่าเป็นรูปแบบที่ไม่นิยม

การแสดงปางสมาธิ พบตัวอย่างในพระพุทธรูปบางองค์ที่เจดีย์วัดกู่คำ(เจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม (ภาพที่ 386) เป็นไปได้ว่าเกิดจากการบูรณะตามเค้าโครงเดิมที่เป็นศิลปะล้านนา[549] ซึ่งนิยมแสดงปางสมาธิควบคู่กับปางมารวิชัย ต่างจากแบบแผนในศิลปะแบบมัณฑเลส่วนกลางรวมถึงศิลปะฉานซึ่งแสดงปางมารวิชัยเป็นรูปแบบหลัก กรณีพระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองเชียงใหม่นี้จึงสะท้อนให้เห็นถึงความสามารถของช่างท้องถิ่นที่ผสมผสานศิลปะต้นแบบจากพม่าเข้ากับรูปแบบเดิมของท้องถิ่นได้อย่างกลมกลืน

---

[548] พื้นที่อื่นๆ ในภาคเหนือของไทยพบการทำเม็ดพระศกแหลมบ้างโดยปะปนกับเม็ดพระศกมนหรือเรียบ จึงไม่มีพื้นที่ใดแสดงเม็ดพระศกแหลมแพร่หลายจนเป็นลักษณะเด่น

[549] เดิมเจดีย์องค์นี้อาจสร้างขึ้นโดยพญามังรายใน พ.ศ.1831-1846 โดยได้รับแรงบันดาลใจจากเจดีย์กู่กูด ลำพูนเจดีย์ ภายหลังได้รับการบูรณะหลายครั้งดังพบว่ามีการปรับพื้นลานประทักษิณถึง 7 ครั้ง การบูรณะครั้งสำคัญที่ทำให้ศิลปะแบบมัณฑเลเข้ามาผสมผสานคือการบูรณะโดยหลวงโยนการพิจิตร(หม่องปันโหย่) ใน พ.ศ.2449 โปรดดูเพิ่มเติมใน จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, **พระเจดีย์เมืองเชียงใหม่** (เชียงใหม่: วรรณรักษ์, 2541), 140-141.

การผสมผสานลักษณะต่างๆ จากศิลปะล้านนาดังกล่าวนี้ แม้อาจพบได้บ้างในพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในพื้นที่อื่นทางภาคเหนือของไทย เช่น พระพุทธรูปขนาบประธานในวิหาร(จอง) วัดศรีบุญเรือง เมืองแม่สะเรียง (ภาพที่ 378) แต่กรณีเมืองเชียงใหม่นี้พบความแพร่หลายมากจนเป็นกลุ่มหลักแสดงถึงบทบาทของงานช่างท้องถิ่นที่โดดเด่นกว่าพื้นที่อื่น

นอกจากการผสมผสานลักษณะจากศิลปะล้านนาจะปรากฏในพระพุทธรูปประทับนั่งซึ่งเป็นกลุ่มตัวอย่างหลักในการศึกษาแล้ว ยังพบในพระพุทธรูปอิริยาบถอื่นด้วย เช่น พระพุทธรูปประทับยืนบางองค์ในซุ้มเจดีย์กู่คำ(เจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม (ภาพที่ 392) ซึ่งมีลักษณะอย่างศิลปะแบบมัณฑเล คือ การห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสอง จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ มีสังฆาฏิทอดลงจรดพระนาภี ชายจีวรที่คลุมพระวรกายช่วงบนทอดต่อเนื่องไปยังพระกรทั้งสองข้างจึงเกิดแนวแหวกออกจากกึ่งกลาง ในขณะที่มีลักษณะจากศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสานเช่นเดียวกับที่พบได้ในกรณีพระพุทธรูปประทับนั่ง คือ มีรัศมีเปลว เม็ดพระศกแหลม ทั้งนี้อิทธิพลศิลปะล้านนาในกรณีพระพุทธรูปยืนองค์นี้ยังอาจรวมไปถึงการแสดงอภัยมุทราด้วยพระหัตถ์ขวาด้วย เนื่องจากเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม นี้สันนิษฐานว่าได้แรงบันดาลใจจากเจดีย์กู่กุด วัดจามเทวี จังหวัดลำพูน ซึ่งเดิมเป็นศิลปะหริภุญไชย แต่พระหัตถ์เดิมของพระพุทธรูปที่เจดีย์กู่กุดซึ่งคาดว่ายกขึ้นแสดงวิตรรกมุทราทั้งสองข้างนั้นได้รับการบูรณะในสมัยล้านนาจนกลายเป็นยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทรา[550] ต่อมาเมื่อมีการสร้างเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม เมืองเชียงใหม่ รวมถึงมีการบูรณะในหลายคราว ช่างน่าจะได้แบบแผนการยกพระหัตถ์ขวาแสดงอภัยมุทราไปด้วยจนกลายเป็นลักษณะหนึ่งจากศิลปะล้านนาที่ตกค้างปะปนอยู่กับส่วนที่เป็นอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเล

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[550] โปรดดูรายละเอียดเรื่องพระหัตถ์เดิมของพระพุทธรูปวัดกู่กุดใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะล้านนา**, 33.

ภาพที่ 392 พระพุทธรูปเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม แสดงอภัยมุทรา

ประเด็นที่ 1.3) ลักษณะพิเศษ[551] ของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ คือ สังฆาฏิทบในแนวตรง

จากการศึกษาพบว่าพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่หลายตัวอย่างมีสังฆาฏิที่ทบซ้อนกันใน “แนวตรง” ทอดจากพระอังสาจนถึงพระนาภี เห็นริ้วทบเฉพาะส่วนปลายสังฆาฏิทำให้ดูคล้ายจีวรทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า (ภาพลายเส้น 13) เช่น พระพุทธรูปขนาบประธานในอุโบสถวัดหนองคำ (ภาพที่ 384) และพระพุทธรูปวัดป่าเป้า(ภาพที่ 387) เป็นต้น

ลักษณะสังฆาฏิดังกล่าวต่างจากศิลปะแบบมัณฑเลซึ่งกรณีหลังเน้นการทบซ้อนใน “แนวซ้าย-ขวา” เห็นริ้วทบแทบตลอดช่วงสังฆาฏิ และชายผ้ามักตวัดพ้นแกนกลางของสังฆาฏิ (ภาพลายเส้น 14)

---

[551]ในที่นี้ไม่ใช้คำว่า “ลักษณะเฉพาะ” ด้วยเหตุที่พบลักษณะดังกล่าวนอกพื้นที่เชียงใหม่ได้บ้างคือในเมืองลำพูน (ดังจะนำเสนอในรายละเอียด) แต่หากพิจารณาว่าเชียงใหม่และลำพูนอยู่ในหุบเขาเดียวกันหรืออยู่ในปริมณฑลวัฒนธรรมเดียวกัน ก็อาจพิจารณาว่าเป็น “ลักษณะเฉพาะ” ของเชียงใหม่ได้

ถึงแม้ว่าสังฆาฏิที่ทบในแนวตรงจะคล้ายกับสังฆาฏิของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรัฐฉานที่มีการใช้เค้าโครงสี่เหลี่ยมเช่นกัน[552] เช่น พระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง (ภาพที่ 158) แต่มีข้อแตกต่างสำคัญ คือ สังฆาฏิของพระพุทธรูปดังกล่าวในรัฐฉานเน้นเค้าโครงสี่เหลี่ยมเฉพาะแนวเส้นรอบนอก แต่แนวริ้วทบยังคงแสดงแนวซ้าย-ขวา เห็นริ้วทบแทบตลอดช่วงสังฆาฏิตามพื้นฐานศิลปะแบบมัณฑเล (ภาพลายเส้น 14) ดังนั้น ศิลปะจากรัฐฉานจึงไม่ใช่ที่มาด้านรูปแบบของพระพุทธรูปกลุ่มนี้ในเชียงใหม่

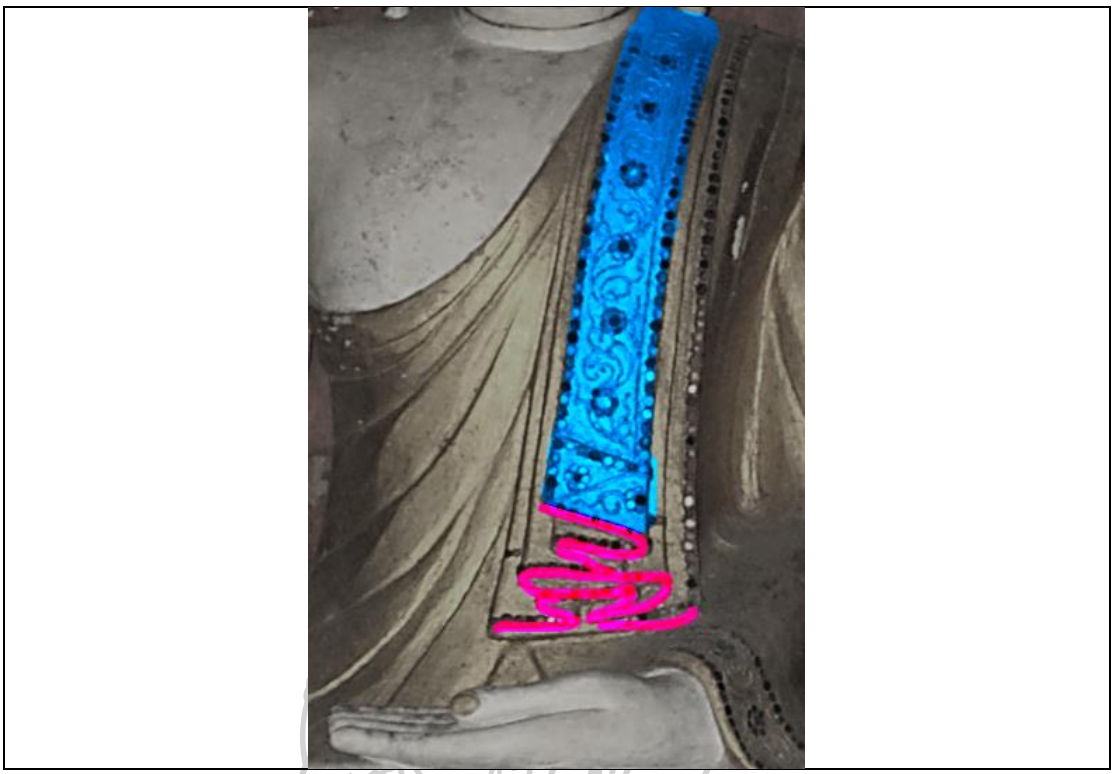
ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าสังฆาฏิที่ทบในแนวตรงซึ่งพบในเมืองเชียงใหม่มีที่มาจากศิลปะล้านนา คือ สังฆาฏิยาวทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าทอดจากพระอังสาจรดพระนาภี (ภาพที่ 380) โดยช่างที่สร้างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเชียงใหม่ผสมผสานลักษณะดังกล่าวกับการทบผ้าจากศิลปะแบบมัณฑเลที่พยายามเลียนแบบความสมจริงตามธรรมชาติจนเกิดลักษณะพิเศษในพื้นที่เมืองเชียงใหม่

อนึ่ง แม้ว่างานศึกษานี้จะเรียกสังฆาฏิที่ทบในแนวตรงว่าเป็น “ลักษณะพิเศษ” ของเมืองเชียงใหม่ แต่สามารถพบลักษณะดังกล่าว(รวมทั้งรายละเอียดส่วนอื่นเช่นการทำเม็ดพระศกแหลม) ในละแวกใกล้เคียง เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดสุพรรณรังษี จังหวัดลำพูน (ภาพที่ 393) แสดงว่าช่างผู้สร้างอาจมีความเกี่ยวข้องกันทางใดทางหนึ่งเนื่องจากพื้นที่ลำพูนอยู่ในหุบเขาเดียวกันกับเมืองเชียงใหม่ซึ่งเจดีย์แบบพม่าในเมืองลำพูนยังมีความคล้ายคลึงกับเจดีย์แบบพม่าในเมืองเชียงใหม่ด้วย[553]

---

[552] สังฆาฏิเค้าโครงสี่เหลี่ยมนี้ พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรัฐฉานได้รับพื้นฐานจากสังฆาฏิในศิลปะท้องถิ่นดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 5

[553] เช่นการที่เจดีย์แบบพม่าในเชียงใหม่และลำพูนต่างมีส่วนคอคอดเว้าใต้องค์ระฆังเช่นเดียวกัน ซึ่งต่างจากเมืองอื่นๆ ในภาคเหนือของไทย โปรดดูเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย”, 161.



ภาพลายเส้น 13 สังฆาฏิทบในแนวตรง (จากพระพุทธรูปวัดป่าเป้า)
ภาพลายเส้นโดย นางสาวศิรพร กวินสุพร

ภาพลายเส้น 14 ตัวอย่างสังฆาฏิพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) (จากพระพุทธรูปวัดม่วยต่อองค์ที่ 2 ซึ่งเป็นพระพุทธรูปนำเข้ามาในพื้นที่) แสดงการทบผ้าในแนวซ้าย-ขวาและตวัดชายผ้าพ้นแกนหลัก (ซ้าย) และสังฆาฏิพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรัฐฉานที่มีเค้าโครงสี่เหลี่ยม (จากพระพุทธรูปวัดอินทบุผาราม เชียงตุง) (ขวา) ภาพลายเส้นโดย ศิรพร กวินสุพร

ภาพที่ 393 พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดสุพรรณรังษี จังหวัดลำพูน

2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ที่ใกล้ชิดศิลปะส่วนกลางของพม่า

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลช่วงอาณานิคมฯ ที่แสดงรูปแบบใกล้ชิดกับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า พบได้น้อยมากในเมืองเชียงใหม่โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาว่าพื้นที่หลักในการตรวจสอบนี้คือพื้นที่ย่านท่าแพซึ่งเป็นย่านสำคัญที่กลุ่มชนจากพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐานหรือมาทำการค้า[554] โดยตัวอย่างที่พบได้แก่ พระพุทธรูปประธาน(เฉพาะองค์กลางของกลุ่มพระพุทธรูป 3 องค์) ในอุโบสถวัดหนองคำ[555] (ภาพที่ 394) และพระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่วัดมหาวัน (ภาพที่ 395)

---

[554] ผิดจากพื้นที่สำรวจอื่นที่เกี่ยวข้องกับการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของกลุ่มชนจากฝั่งพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ดังกรณีพื้นที่เมืองแม่สะเรียง และเมืองลำปาง ซึ่งพบพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในส่วนกลางของพม่าได้เด่นชัดกว่า สะท้อนให้เห็นว่าพื้นฐานงานช่างท้องถิ่นล้านนามีบทบาทสูงมากในเมืองเชียงใหม่ ดังที่นำเสนอไว้ในกลุ่มที่ 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่

[555] ส่วนพระพุทธรูปอีก 2 องค์ที่ขนาบข้างพระพุทธรูปประธานสร้างด้วยศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ ซึ่งมีการผสมรายละเอียดจากศิลปะล้านนา

ลักษณะสำคัญที่ใช้ระบุว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็นศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่ใกล้ชิดศิลปะส่วนกลางของพม่า คือ ไม่มีการทำรัศมีเหนือพระเศียร, กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบแหลม, พระศกไม่เป็นเม็ดแหลม, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติโดยไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา และนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายพยายามเหยียดออกให้ต่างจากนิ้วที่เหลือตามแบบแผนในศิลปะมัณฑเล

ถึงกระนั้น พระพุทธรูปกลุ่มนี้ก็มีลักษณะที่ไม่ใช่แบบแผนจากศิลปะมัณฑเลแท้ ในกรณีพระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดหนองคำแสดงลักษณะที่สัมพันธ์กับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะขยายเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ สังฆาฏิทบยาวพาดเหนือข้อพระกรซ้าย และพระเนตรแสดงการเหลือมต่ำน้อยลงหรือเพ่งตรง

ส่วนกรณีพระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่วัดมหาวัน แสดงความเป็นงานช่างท้องถิ่นเด่นชัดกว่าจึงมีความผิดเพี้ยนในบางรายละเอียด คือ สังฆาฏิที่พยายามหยักทบและตวัดปลายไปด้านซ้ายอย่างศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แต่ความยาวผิดไปจากแบบแผนทำให้ชายสังฆาฏิ “ลอย” หรือพาดไม่ถึงข้อพระกรซ้าย, พระพักตร์สั้น(เครื่องพระพักตร์คือพระขนง, พระเนตร, พระนาสิก และพระโอษฐ์ค่อนข้างชิดกัน) และอุษณีษะมีฐานแคบ[556]

พระพุทธรูปประทับนั่งกลุ่มนี้พบได้น้อยในเมืองเชียงใหม่ จึงไม่เพียงพอที่จะวิเคราะห์ลักษณะเด่นในพื้นที่

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[556] อุษณีษะลักษณะนี้คล้ายกับที่นิยมในพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง แต่กรณีพื้นที่เชียงใหม่นี้พบได้น้อยจึงไม่ใช่ลักษณะเด่น และยังไม่อาจระบุได้ว่าสัมพันธ์กับงานช่างในแม่สะเรียงหรือไม่

ภาพที่ 394 พระประธานองค์กลางวัดหนองคำ

ภาพที่ 395 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ใหญ่ วัดมหาวัน

นอกจากนี้ ยังพบการสร้างงานตามอย่างมัณฑเลภาคกลางในพระพุทธรูปปูนปั้นที่ประทับยืนด้วย โดยเห็นได้ว่ามีความพยายามรักษาแบบแผนสำคัญจากศิลปะต้นแบบ คือ ไม่ทำรัศมีทำกรอบพระพักตร์เรียบง่าย มีจีวรแบบห่มคลุมพระอังสาทั้ง 2 ข้างโดยจีวรพันรอบใต้พระศอ[557] พระหัตถ์ทั้ง 2 ข้างทอดลงข้างพระวรกายทำให้จีวรที่คลุมส่วนพระวรกายช่วงบนแหวกออกเห็นสบงที่มีแถบหน้านาง เช่น พระพุทธรูปประทับยืนในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน (ภาพที่ 396) และพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม (ภาพที่ 399)

งานศึกษานี้พบว่าพระพุทธรูปบางตัวอย่างมีรูปแบบใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่ามาก คือ พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน (ภาพที่ 396) เพราะนอกจากมีลักษณะดังที่กล่าวมาแล้วยังแสดงพระหัตถ์แบบพระพุทธรูปยืนในศิลปะมัณฑเล คือ พระหัตถ์ขวาหงายออกอย่างการถือ

[557] หากเป็นศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราชมักพบการห่มจีวรปิดพระศอ ดังรายละเอียดในบทที่ 6

ผลสมอ[558] แล้วใช้พระหัตถ์ซ้ายจับชายจีวร อีกทั้งมีส่วนจีวรม้วนเป็นลูกบวบเหน็บไว้ระหว่างพระกรซ้ายกับพระวรกาย (ภาพที่ 397) ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปที่อานันทวิหาร เมืองพุกาม ซึ่งเป็นงานบูรณะในสมัยราชธานีมัณฑเล (ภาพที่ 398) ทั้งนี้ การม้วนจีวรเป็นลูกบวบเป็นรายละเอียดที่ช่างในท้องถิ่นต่างๆ มักละเลยโดยอาจเป็นเพราะไม่คุ้นเคยกับแบบแผนศิลปะส่วนกลาง ดังนั้นช่างผู้สร้างพระพุทธรูปประทับยืนในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน เมืองเชียงใหม่จึงน่าจะเป็นช่างจากฝั่งพม่าที่เข้าใจแบบแผนศิลปะส่วนกลางเป็นอย่างดี

ในขณะที่พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม ไม่ม้วนจีวรเหน็บเป็นลูกบวบ แต่พระกรซ้ายก็เหน็บผ้าอีกวิธีหนึ่งซึ่งพบในศิลปะมัณฑเลเช่นกัน คือ เหน็บผ้าโดยให้ชายผ้าพ้นมาเป็นส่วนเล็กๆ รูปสามเหลี่ยม(ภาพที่ 399) ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม (ภาพที่ 400) ส่วนพระหัตถ์ขวาไม่ถือผลสมอตามแบบแผนมัณฑเล แต่จับชายจีวรเช่นเดียวกับพระหัตถ์ซ้าย อาจเป็นไปได้ว่าช่างบูรณะขึ้นตามเค้าโครงเดิมในศิลปะล้านนาซึ่งสามารถพบการทอดพระหัตถ์เช่นนี้ได้แพร่หลาย ดังตัวอย่างพระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะล้านนา วัดป่าสัก อ.เชียงแสน จ.เชียงราย (ภาพที่ 190) แต่ถึงกระนั้นรูปแบบโดยรวมก็ยังเห็นว่าใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่าเป็นอย่างมาก

มหาวิทยาลัยศิลปากร

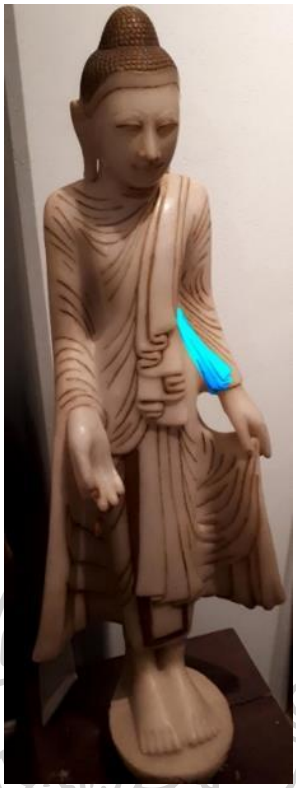
[558] เนื่องด้วยพระพุทธรูปมีขนาดย่อมและส่วนพระหัตถ์ทาสีขาวทั้งหมดจึงสังเกตไม่ชัดเจนว่าในพระหัตถ์มีผลสมอหรือไม่

ภาพที่ 396 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน และส่วนจีวรที่ม้วนเป็นลูกบวบ(ในวงกลม)

ภาพที่ 397 ภาพขยายส่วนจีวรลูกบวบ จากพระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดมหาวัน

ภาพที่ 398 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล(บูรณะแทนองค์เดิมที่อานันทวิหาร พุกาม) แสดงส่วนจีวรที่ม้วนเป็นลูกบวบ(ในวงกลม)

ภาพที่ 399 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม และภาพขยายแสดงการเหน็บจีวรเป็นชายผ้าสามเหลี่ยม(ส่วนที่ลงสี)



ภาพที่ 400 พระพุทธรูปประทับยืนที่พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม และการเหน็บจีวรเป็นชายผ้าสามเหลี่ยม(ส่วนที่ลงสี)
ที่มาภาพ https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1944-1210-1 เข้าถึงเมื่อ 4 มิถุนายน 2564

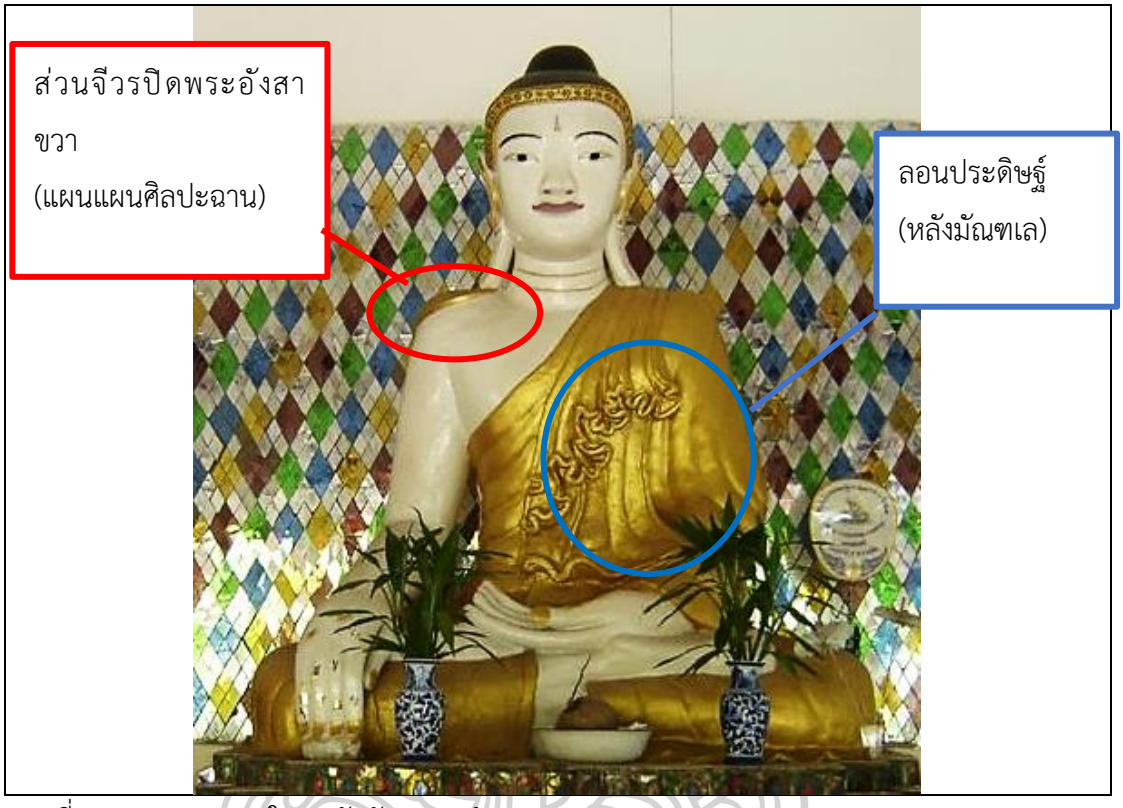
3) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเชียงใหม่ที่ผสมศิลปะฉาน

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พบได้น้อยในเชียงใหม่ มีตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปในหอฉันวัดหนองคำ (ภาพที่ 401) และพระพุทธรูปองค์ขวาของพระประธานในวิหารวัดทรายมูลพม่า (ภาพที่ 402-403)

ลักษณะที่สร้างตามอย่างมัณฑเล คือ การทำจีวรที่พยายามเลียนแบบริ้วธรรมชาติ, มีกรอบพระพักตร์, ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, สังฆาฏิเน้นการหยักทบจนเกิดมิติความหนาของผ้า พระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังกำหนดอายุได้ว่าสร้างขึ้นในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) จากการทำดวงพระเนตรเพ่งตรง และทำสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย บ้างเห็นได้ว่าสังฆาฏิทบกันจนเกิด “ลอนประดิษฐ์”ด้วย ดังพระพุทธรูปในหอฉันวัดหนองคำ

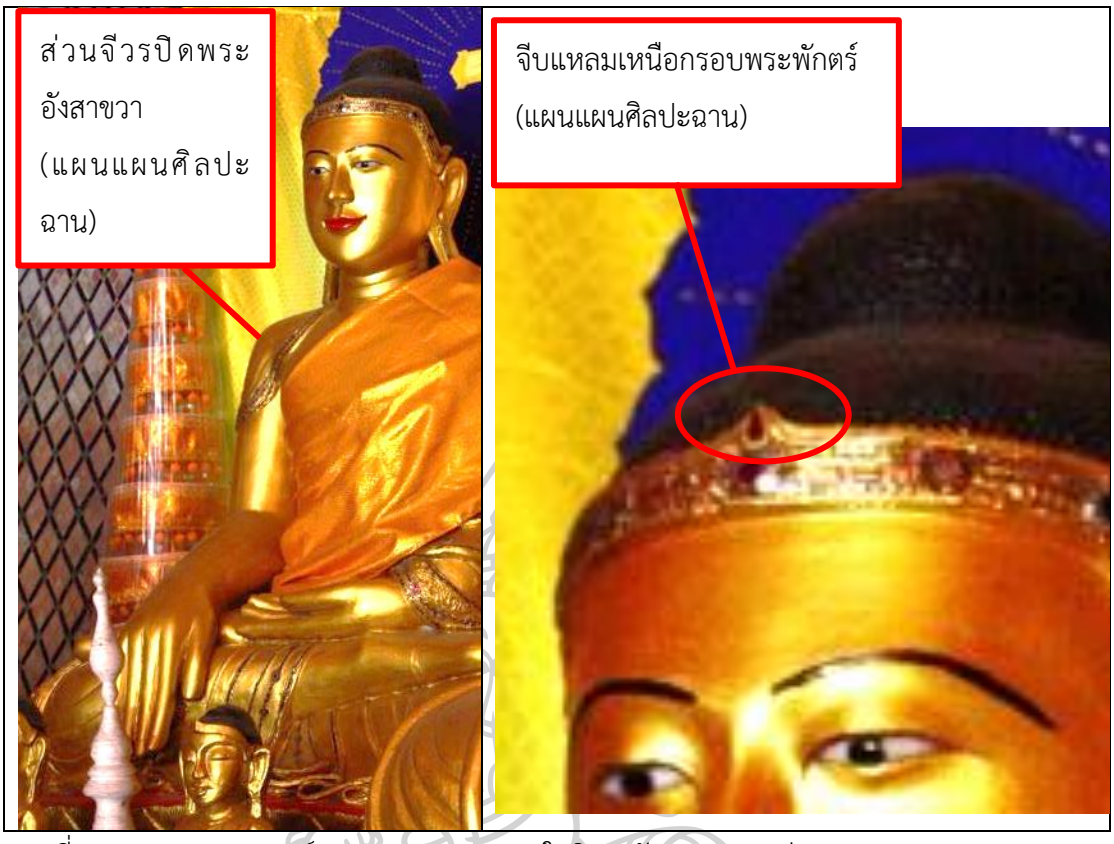
ส่วนลักษณะที่ได้รับแบบอย่างจากศิลปะฉานเข้ามาผสมผสาน คือ การมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา บ้างทำจีบแหลมเหนือกึ่งกลางกรอบพระพักตร์ ดังพระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดทรายมูลพม่า (ภาพที่ 403)

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พบได้น้อยในเมืองเชียงใหม่ ทำให้ในงานศึกษานี้ไม่มีตัวอย่างเพียงพอที่จะระบุถึงลักษณะเด่นในพื้นที่



ภาพที่ 401 พระพุทธรูปในหอฉันวัดหนองคำ

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 402 พระพุทธรูปองค์ขวาของพระประธานในวิหารวัดทรายมูลพม่า และภาพขยาย

ภาพที่ 403 กลุ่มพระพุทธรูปประธานวิหารวัดทรายมูลพม่า ในเครื่องหมายวงกลมคือองค์ที่ผสมศิลปะฉาน

4) พระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่า

จากการศึกษาพบว่าพระพุทธรูปในเมืองเชียงใหม่ที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าซึ่งกำหนดอายุได้ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 พบใน 2 กลุ่มเช่นเดียวกับที่มักพบในพื้นที่สำรวจอื่นทางภาคเหนือของไทย คือ กลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่เป็นช่างจากส่วนกลาง และกลุ่มศิลปะฉาน ดังตัวอย่างในแต่ละกลุ่มดังนี้

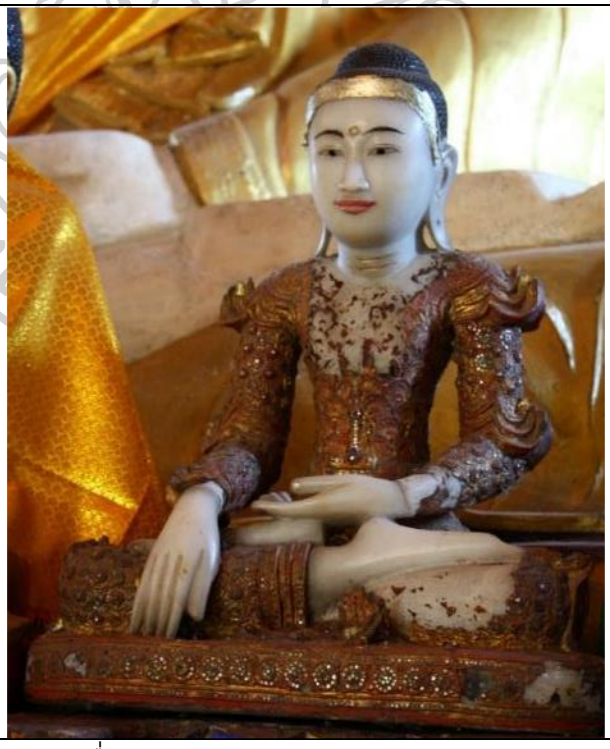
กลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่เป็นช่างจากส่วนกลาง เช่น พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดป่าเป้า (ภาพที่ 404) สร้างโดยวัสดุไม้หรืออาจเป็นเกสรดอกไม้แล้วเคลือบน้ำยา ก่อนจะตกแต่งด้วยการลงสีและประดับกระจก มีลักษณะสำคัญที่ใช้ระบุว่าเป็นศิลปะข้างต้น คือ อุษณีษะขยายเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ และสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ ภาพที่ 102-103) อีกตัวอย่างหนึ่งคือ พระพุทธรูปทรงเครื่องที่วัดหนองคำ (ภาพที่ 405) องค์พระสร้างด้วยวัสดุหินอ่อน ส่วนเครื่องทรงสร้างโดยการกระแหนะรัก ปิดทองและประดับกระจกสี มีลักษณะสำคัญที่ใช้กำหนดอายุในศิลปะข้างต้น คือ ดวงพระเนตรเพ่งตรง อุษณีษะแม้จะไม่สูงนักแต่เห็นได้ว่าเน้นขยายความกว้าง สัมพันธ์กับแบบอย่างของอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปทรงเครื่องวัดปยีมินตาเจาง์ เมืองอมรปุระ ภาพที่ 147)

ส่วนกลุ่มศิลปะฉาน พบตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปประทับนั่งวัดป่าเป้า (ภาพที่ 406) ที่มีรายละเอียดอย่างศิลปะท้องถิ่นรัฐฉาน เช่น รัศมีทรงน้ำเต้า จีวรเป็นริ้วประดิษฐ์บางแนบพระวรกาย มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา ช่วงพระอังสาแคบเมื่อเทียบกับพระเศียร พระวรกายบางไม่แสดงกล้ามเนื้อ เป็นต้น (เช่นเดียวกับพระพุทธรูปวัดงาแผ่ซอง เมืองยองชเว รัฐฉาน ภาพที่ 179)[559]

การพบพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าทั้ง 2 กลุ่มดังกล่าวในพื้นที่นี้ จึงแสดงให้เห็นถึงความหลากหลายของกลุ่มคนจากฝั่งพม่าที่มีบทบาทต่อกิจการต่างๆ (เช่นการศาสนา และการค้า) ในเชียงใหม่ ทั้งนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[559] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะที่กล่าวถึงได้ในบทที่ 5

ภาพที่ 404 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) วัดป่าเป้า



ภาพที่ 405 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดหนองคำ

ภาพที่ 406 พระพุทธรูปไม้ วัดป่าเป้า สันนิษฐานว่านำเข้าจากรัฐฉาน

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองเชียงใหม่

จากการศึกษาพระพุทธรูปในเมืองเชียงใหม่ที่เกี่ยวข้องกับศิลปะพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่าพระพุทธรูปกลุ่มหลักที่นับได้ว่าเป็นศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ มีอิทธิพลศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสานในหลายรายละเอียด โดยส่วนใหญ่นิยมทำเม็ดพระศกแหลม บ้างมีรัศมีเปลว บ้างประทับขัดสมาธิราบ และยังมีลักษณะพิเศษคือ สังฆาฏิทบในแนวตรง

ส่วนพระพุทธรูปในกลุ่มย่อย คือ พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเชียงใหม่ที่ใกล้ชิดศิลปะส่วนกลางของพม่า และพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเชียงใหม่ที่ผสมศิลปะฉานล้วนพบได้น้อยและไม่มีลักษณะเฉพาะถิ่นที่โดดเด่นเมื่อเทียบกับกลุ่มหลัก

สำหรับพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าและกำหนดอายุได้ว่าอยู่ในพุทธศตวรรษที่ 25 พบได้ทั้งศิลปะมัณฑเลส่วนกลางในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) และศิลปะฉาน สะท้อนให้เห็นถึงบทบาทของเมืองเชียงใหม่ที่เป็นศูนย์กลางการค้าแห่งสำคัญแห่งหนึ่งในภาคเหนือของไทยซึ่งมีการติดต่อกับดินแดนในพม่าหลายพื้นที่

การที่พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่สัมพันธ์กับรายละเอียดจากศิลปะล้านนาเด่นชัดกว่าพื้นที่อื่น (พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน มีรูปแบบสำคัญคือการผสมผสานศิลปะฉาน ส่วนพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงรวมถึง

เมืองลำปาง มีรูปแบบสำคัญคืออิงตามแบบอย่างศิลปะส่วนกลางของพม่า) สอดคล้องกับบริบททางสังคมที่เชียงใหม่เป็นเมืองศูนย์กลางของล้านนามาอย่างยาวนานตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 19[560] บทบาทของงานช่างในพื้นที่จึงโดดเด่นพอที่จะปรากฏให้เห็น ทั้งยังส่งอิทธิพลแก่พื้นที่ใกล้เคียงด้วย โดยเฉพาะในละแวกเมืองในหุบเขาเดียวกันกับเชียงใหม่คือเมืองลำพูน ซึ่งพบตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปวัดสุพรรณรังษี

อนึ่ง บทบาทของช่างท้องถิ่นเมืองเชียงใหม่ที่สร้างศิลปะตามอย่างพม่าโดยมีรายละเอียดที่แตกต่างไปจากพื้นที่อื่นในภาคเหนือของไทยนี้ ยังปรากฏให้เห็นได้ในกรณีศิลปกรรมประเภทอื่นด้วย เช่น เจดีย์แบบพม่าในเมืองเชียงใหม่ซึ่งแตกต่างจากแม่ฮ่องสอน แม่สะเรียง และลำปาง[561] สะท้อนให้เห็นถึงความเชี่ยวชาญของช่างเมืองเชียงใหม่ในการดัดแปลงรายละเอียดจากศิลปะพม่าจนกลายเป็นลักษณะเด่นในพื้นที่เอง

7.1.1.4 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปาง

ข้อมูลทั่วไปของพื้นที่

เมืองลำปาง เป็นเมืองที่มีความเป็นมายาวนานดังปรากฏนามเรียกขานในเอกสารโบราณในนามต่างๆ เช่น “เขลางค์นคร” ในชินกาลมาลีปกรณ์[562] และจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชย[563] “ลัมภกับปะนคร” ในพงศาวดารโยนก[564] และยังมีนามอื่นๆ เช่น “เมืองนคร” “เมืองละคอร” เป็นต้น[565]

---

[560] มีงานศึกษาดวงเมืองการสร้างเมืองเชียงใหม่จากจารึกวัดเชียงมั่นโดยเทียบกับวันตามสุริยคติว่าตรงกับวันที่ 12 เมษายน พ.ศ.1839 โปรดดู **จดหมายเหตุการตรวจสอบและสืบค้นดวงเมือง** “นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่” (เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์, 2537), 3-10.

[561] ลักษณะเฉพาะของเจดีย์แบบพม่าในเชียงใหม่ เช่น ฐานบัวมีการคาดลวดบัวกลางท้องไม้ 4 เส้น, นิยมคอคอดเว้าใต้องค์ระฆัง, ใต้รัดอกองค์ระฆังตกแต่งด้วยลวดลายยักษ์เต็มตัว เป็นต้น โปรดดูเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, “ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย”, 148-153.

[562] พระรัตนปัญญา, **ชินกาลมาลีนี**, แปลโดย พระยาพจนาพิมล (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2554), 212.

[563] พระโพธิรังสี, **เรื่องจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชย**, แปลโดย พระยาปริยัติธรรมธาดาและพระญาณวิชิตร (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2554), 164.

[564] พระยาประชากิจกรจักร, **พงศาวดารโยนก** (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2557), 222

[565] สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2551), 94-95.

ส่วนการขยายตัวของเมืองลำปางครั้งสำคัญที่เกี่ยวข้องกับการเข้ามาตั้งถิ่นฐานของผู้คนจากฝั่งพม่าและมีผลให้ศิลปะแบบพม่าแพร่หลายในพื้นที่ดังปรากฏในปัจจุบัน มีขึ้นในช่วง พ.ศ. 2430-2440 สมัยเจ้านรนันชัยชวลิต เจ้าผู้ครองนครลำปางในเวลานั้น จนลำปางกลายเป็นศูนย์กลางการค้าไม้สักในภาคเหนือ[566]

ระบบเศรษฐกิจที่ขยายขึ้นทำให้กลุ่มคนที่เกี่ยวข้องกับกิจการค้าไม้โดยเฉพาะกลุ่มแรงงานที่เป็นผู้คนจากฝั่งพม่าและมักนับถือศาสนาพุทธ ได้สร้างวัดขึ้นในพื้นที่เมืองลำปาง โดยมักกระจุกตัวอยู่ในละแวกย่านการค้าและท่าน้ำที่ใช้ขนส่งไม้สัก จึงมักพบว่า “วัดพม่า” ในเมืองลำปางมีทำเลอยู่ไม่ไกลจากกาดกองต้า(ท่า) ซึ่งเป็นย่านการค้าที่สำคัญ และบางวัดอิงไปกับแนวแม่น้ำวังซึ่งเป็นแม่น้ำสายหลักของเมือง[567]

การตรวจสอบศิลปกรรม

พระพุทธรูปที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมจากพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งสร้างขึ้นในท้องถิ่นเมืองลำปาง (โดยเฉพาะที่สร้างด้วยวัสดุปูนปั้นหรือไม้) พบว่านิยมสร้างในศิลปะตามอย่างมัณฑเล โดยพบได้มากกว่า 1 รูปแบบ ผู้วิจัยจึงจำแนกรูปแบบที่พบมากที่สุดซึ่งแสดงลักษณะสำคัญของพื้นที่นี้เป็น "กลุ่มหลัก" คือกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง ซึ่งได้แรงบันดาลใจจากงานช่างส่วนกลางในพม่า และจำแนกรูปแบบที่พบน้อยเป็น "กลุ่มย่อย" ซึ่งมักผสมผสานรายละเอียดจากศิลปะอื่น

ดังนั้นงานศึกษาส่วนนี้จึงตรวจสอบพระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองลำปาง โดยแบ่งเป็น 5 กลุ่มตัวอย่าง คือ 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง 2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางที่ผสมศิลปะฉาน 3) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางที่ผสมศิลปะเมาะละแหม่ง 4) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางกลุ่มเบ็ดเตล็ด และ 5) พระพุทธรูปในเมืองลำปางที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในพระพุทธรูปแต่ละกลุ่มต่อไป อนึ่ง พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานไม่พบความนิยมในพื้นที่นี้

---

[566] วรรณา คำปวนบุตร, "การศึกษาวิหารและอุโบสถในจังหวัดลำปาง ตั้งแต่ พ.ศ. 2442-ปัจจุบัน," วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544), 25. โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคม

[567] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคม

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางที่งานศึกษานี้ใช้เป็นตัวอย่างสำคัญในการศึกษารูปแบบพระพุทธรูปเน้นในพื้นที่อำเภอเมือง เพราะเป็นย่านศูนย์กลางทางการค้าที่สัมพันธ์กับพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ วัดศรีชุม วัดพระแก้วดอนเต้า วัดท่ามะโอ วัดม่อนปู่ยักษ์ (ม่อนสัณฐาน) และวัดศรีรองเมือง ดังข้อมูลในตารางต่อไปนี้

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูป(ไม้)ในวิหารก่ออิฐ วัดศรีชุม[568]	พ.ศ.2433(?), พ.ศ.2459(?)[569]	407
พระพุทธรูปประธาน(โลหะ) ในวิหารทรงปราสาทพม่า วัดพระแก้วดอนเต้า[570]	พ.ศ.2452[571]	408

[568] เดิมอาจเป็นวัดร้างอยู่ก่อน กระทั่งคหบดีจากพม่า คืออูโย อูหม่องยีและแม่เลี้ยงป้อม ได้ขอพระราชานุญาตจากเจ้าหลวงนรนันทไชยชวลิต บูรณะวัดขึ้นใหม่ ใน พ.ศ.2436 มีการนำช่างและภิกษุจากฝั่งพม่ามาร่วมสร้างหรือทำกิจพิธีของวัดนี้ด้วย สรุปความจากป้ายประวัติการสร้างที่อิงจากข้อมูลของ พระปัญญาวังสะเถระ เจ้าอาวาส(ขณะนั้น) ซึ่งบันทึกขึ้นใน พ.ศ. 2429

[569] ป้ายหน้าวิการก่ออิฐระบุว่าพระพุทธรูปสร้าง ใน พ.ศ.2433 แต่ป้ายประวัติการสร้างที่อิงจากข้อมูลของพระปัญญาวังสะเถระ เจ้าอาวาส(ขณะนั้น) ซึ่งบันทึกขึ้นใน พ.ศ. 2429 ระบุปีสร้าง *“กุฏิตึกหลังที่อยู่ด้านทิศเหนือ พ่อเลี้ยง อูหม่องยี ได้สร้างถวายในปีพุทธศักราช ๒๔๕๙”*

[570]เป็นวัดที่มีมาตั้งแต่สมัยหริภุญชัย สร้างใน พ.ศ.1223 โดยพระเจ้าอนันตยศ แล้วได้รับการบูรณะเรื่อยมาทั้งยังได้ผนวกรวมกับวัดที่อยู่ติดกันคือวัดสุชาดาราม แล้วเรียกนามร่วมกันว่าวัดพระแก้วดอนเต้าสุชาดาราม การบูรณะครั้งที่สำคัญในช่วงที่พ่อค้าไม้สักจากพม่าเข้ามามีบทบาทปรากฏหลักฐานเช่นมณฑปทรงปราสาทแบบพม่าที่มีจารึกระบุการสร้างใน พ.ศ.2452 โปรดดู ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **คู่มือนำชมศิลปกรรมโบราณในล้านนา** (นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2563), 238-243.

[571] จากข้อความบนจารึกในซุ้มข้างที่ประดิษฐานซึ่งมีทั้งภาษาไทยและพม่า ในส่วนภาษาไทย มีข้อความว่า *“นมัตถุ พระพุทธศาสนากาลล่วงแล้วได้ ๒๔๕๒ จุลศักราช ๑๒๗๑ ปีระกา เอกศก เดือนยี่แรม ๑ ค่ำ วันพุธ ข้าพเจ้าผู้ศรัทธา เจ้าบุญวาทย์วงค์มานิตย์ เจ้าผู้ครองนครลำปาง เป็นต้น กับจองคำแดงสามีแม่จันทร์ภรรยาพร้อมด้วยสาคนาญาติทั้งหลายและน้องผู้หนึ่งนามกร ชื่อคำจามและนายฮ้อยหง่วยสิ่น ได้บริจาคทรัพย์วร้างพระวิหารหลังนี้ไว้กับพระปฏิมากร เป็นที่สักการะบูชา เป็นถาปนาการในพระพุทธศาสนา*

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูป(ปูนปั้น?)ในวิหาร วัดท่ามะโอ[572]	พ.ศ.2461(?)[573]	409
พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถ วัดม่อนปู่ยักษ์[574]	พ.ศ.2454 และบูรณะ ใน พ.ศ. 2496[575]	410
พระพุทธรูปองค์ที่ 5 และ 6[576] ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์	กลางพุทธศตวรรษที่ 25[577]	411-412

สิ้นกาลเทอญ นิพานะปัจจโย โหตุ ทำบุญฉลอง เมื่อเดือน ๗ เป็น วันศุกร์ จุลศักราช ๑๒๗๙” อนึ่ง ข้อความข้างต้น ทางวัดได้คัดลอกไว้ในป้ายประวัติวัดและศิลปกรรมสำคัญเพื่อให้อ่านได้สะดวก

[572] สร้างโดยคหบดีค้าไม้สักจากพม่าชื่ออูจันโอง ใน พ.ศ.2437 อ้างอิงจากป้ายประวัติการสร้างวัดท่ามะโอซึ่งเผยแพร่ที่วิหารวัด ทั้งนี้บ้างว่าอูจันโองเป็นชาวมอญ โปรดดู โชติมา จตุรวงศ์, "ว่าที่วัดพม่าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปาง", 51.

[573] หน้าบันของวิหารมี “ตราอาร์ม” รูปนกยูงและเทวดามีปีกแบบฝรั่งขนาบป้ายข้อความภาษาพม่า มีการระบุปีจุลศักราช 1280 ตรงกับ พ.ศ.2461 น่าจะเป็นปีที่สร้างวิหารและคงสร้างพระพุทธรูปประธานขึ้นพร้อมกันนี้

[574] จารึกประวัติการสร้างวัดระบุถึงจองนันตาแกง ชาวไทใหญ่ เป็นผู้สร้างวัดนี้ โดยข้อความภาษาไทย ระบุปีที่สร้างเสร็จ คือ พ.ศ.2444 ส่วนข้อความภาษาพม่าระบุปีตรงกับ พ.ศ.2447 โปรดดู ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ผู้เรียบเรียง, “รายงานการบูรณะและพัฒนาโบราณสถาน วัดม่อนสัณฐาน” (เชียงใหม่: กู๊ด-พริ้นท์ พริ้นท์ติ้ง, 2559), 7.

[575] ส่วนฐานมีข้อความภาษาไทย ระบุว่า *“ศรัทธาสล่าทูลละ แม่ฟองจันทร์สร้าง พ.ศ.2454 ต่อมาคุณนายผัดคุณหมอประเสิรฐได้ส้อมใหม่ พ.ศ.2496”*

[576] เดิมกลุ่มพระพุทธรูปองค์ย่อมในวิหารน่าจะเป็นพระพุทธรูปประธานอยู่ก่อน และควรมี 5 องค์ หมายถึง พระอดีตพุทธ 4 องค์ และพระอนาคตพุทธอีก 1 องค์ ต่อมาคงมีการย้ายองค์ที่ 2 (นับจากด้านขวาพระประธาน ดังแผนผังที่แสดงไว้) มาฝั่งผนังด้านซ้าย แล้วสร้างองค์ใหม่เข้าไปแทนที่ทำให้มีลักษณะต่างจากองค์อื่นมาก(องค์ที่พระเนตรแคบ) ส่วนพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่อยู่ด้านหน้าคงสร้างเพิ่มภายหลังจนเสมือนเป็นพระพุทธรูปประธานแทนองค์ย่อม โปรดดูข้อสันนิษฐานดังกล่าวใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ผู้เรียบเรียง, “รายงานการบูรณะและพัฒนาโบราณสถาน วัดม่อนสัณฐาน”, 31-33.

[577] วิหารนี้คงสร้างขึ้นในระยะแรกสร้างวัดคือในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 25 โปรดดู ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ผู้เรียบเรียง, “รายงานการบูรณะและพัฒนาโบราณสถาน วัดม่อนสัณฐาน”, 25. ดังนั้นพระพุทธรูปตัวอย่างนี้จึงน่าจะสร้างขึ้นในช่วงเวลาเดียวกัน

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปประธาน(ไม้) วิหาร วัดศรีรองเมือง[578]	กลางพุทธศตวรรษที่ 25[579]	414

ภาพที่ 407 พระพุทธรูปไม้สักในวิหารก่ออิฐ วัดศรีชุม

[578] เดิมเป็นสำนักสงฆ์ศรีสองเมือง ตั้งตามนามสกุลผู้อุทิศที่ดินคือจองตะก่าอินต๊ะ และแม่จองตะก่าคำออน ศรีสองเมือง ต่อมา ใน พ.ศ.2448 กลุ่มคหบดีค้าไม้สักจากพม่าได้บูรณะขึ้นเป็นวัด บ้างเรียกว่า “วัดท่าคราวน้อยพม่า” (ท่าคะน้อยพม่า) ต่อมาคงมีการเขียนชื่อวัดผิดจาก “ศรีสองเมือง” เป็น “ศรีลองเมือง” และกลายเป็น “ศรีรองเมือง” ในที่สุด บงกช นันทิวัฒน์, “เจดีย์แบบพม่าสมัยรัชกาลที่ 5 ในเมืองลำปาง” (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 8.

[579] สันนิษฐานจากประวัติการสร้างวัดที่สร้างโดยผู้ศรัทธาเชื้อสายปะโอและไทยวน ใน พ.ศ. 2448 โปรดดู โชติมา จตุรวงศ์, "ว่าที่วัดพม่าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปาง", 52.

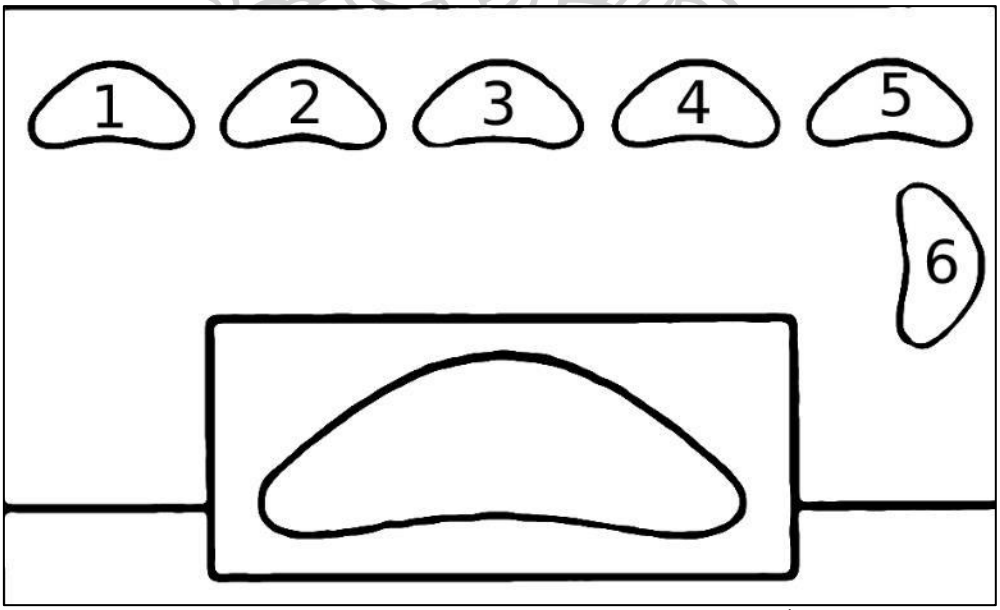
ภาพที่ 408พระพุทธรูปประธาน(โลหะ) ในวิหารทรงปราสาทพม่า วัดพระแก้วดอนเต้า

ภาพที่ 409 พระพุทธรูปในวิหาร วัดท่ามะโอ

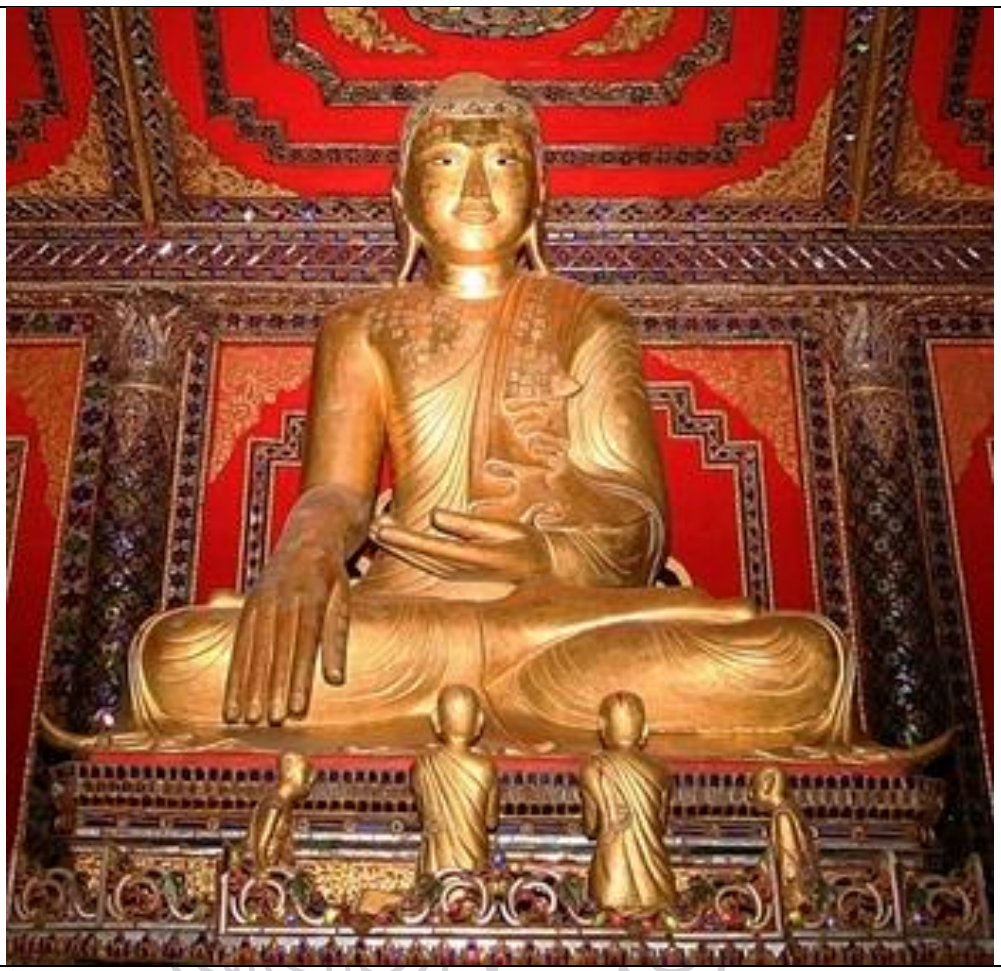
ภาพที่ 410 พระพุทธรูปประธานในอุโบสถ วัดม่อนปู่ยักษ์

ภาพที่ 411 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 5 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์

ภาพที่ 412 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 6 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์



ภาพที่ 413 แผนผังพระพุทธรูปในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์ และลำดับที่ใช้กำหนดเรียกในงานศึกษานี้



ภาพที่ 414 พระพุทธรูปประธาน วิหารวัดศรีรองเมือง

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง สามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 4 ประเด็น ดังนี้ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้สัมพันธ์กับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) 1.2) พบบางลักษณะที่ผิดไปจากแบบแผนทำให้ทราบได้ว่าไม่ใช่ฝีมือช่างจากส่วนกลางของพม่า 1.3) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่สัมพันธ์กับศิลปะล้านนา และ 1.4) ไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะพื้นที่ ดังจะอธิบายในรายประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1.1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางสัมพันธ์กับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบแหลมเหนือกึ่งกลาง, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติและไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา, สังฆาฏิทบซ้อนจนเกิดมิติความหนาของผ้า หลายตัวอย่างยังพยายามเหยียดนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายออกจากนิ้วอื่น (เช่น ภาพที่ 407-410)

พระพุทธรูปกลุ่มนี้กำหนดอายุด้วยรูปแบบได้ว่าไม่ใช่ศิลปะมัณฑเลแท้ แต่ต้องสร้างขึ้นในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) หรือหลังรัชสมัยพระเจ้าธีบอ หรือหลัง พ.ศ.2428 เป็นต้นไป

เห็นได้จากทุกตัวอย่างมีสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย, พระเนตรเปิดเพ่งตรง และพระโอษฐ์แย้มเด่นชัด(ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือ พระพุทธรูปวัดปยีมินตาเจาง์ ภาพที่ 102-103) สอดคล้องกับประวัติการสร้างหรือบูรณะที่มีขึ้นในช่วงกลาง - ปลายพุทธศตวรรษที่ 25[580]

นอกจากกรณีพระพุทธรูปสำคัญในวิหารและอุโบสถแล้ว ยังสามารถรูปแบบดังกล่าวได้ในพระพุทธรูปที่มีความสำคัญรองลงมา เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นในซุ้มเจดีย์วัดเจดีย์ซาว (ภาพที่ 415) ในซุ้มเจดีย์วัดม่อนจำศีลและในมณฑปทรงปราสาทวัดชัยมงคล (จองคา) (ภาพที่ 416)

อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง มีความแตกต่างจากตัวอย่างในพื้นที่อื่นทางภาคเหนือของไทยที่สัมพันธ์กับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่าเช่นกัน เช่นกรณีเมืองแม่สะเรียงซึ่งช่างในท้องถิ่นสามารถแสดงรายละเอียดต่างๆ ได้ค่อนข้างประณีต ในขณะที่พระพุทธรูปในเมืองลำปางมีลักษณะปลีกย่อยหลายจุดผิดเพี้ยนจากศิลปะต้นแบบดังจะนำเสนอในประเด็นถัดไป

ภาพที่ 415 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดเจดีย์ซาว

[580] ดังรายละเอียดในตารางข้อมูลเบื้องต้นของพระพุทธรูปตัวอย่าง

ภาพที่ 416 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์วัดม่อนจำศีล(ซ้าย) และพระพุทธรูปในมณฑปทรงปราสาท วัดไชยมงคล(จองคา) (ขวา)

ประเด็นที่ 1.2) ลักษณะที่ผิดไปจากแบบแผนงานช่างจากส่วนกลางของพม่า จากการศึกษาพบว่ามีเพียงพระพุทธรูปประธานสร้างด้วยวัสดุไม้ ประดิษฐานในวิหารวัดศรีรองเมือง ตัวอย่างเดียวเท่านั้นที่แสดงลักษณะใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่าเป็นอย่างมาก โดยอาจเทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปประธานวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเลที่สร้างด้วยวัสดุไม้เช่นกัน (ภาพที่ 100)

ในขณะที่พระพุทธรูปตัวอย่างอื่นล้วนมีลักษณะปลีกย่อยผิดไปจากงานช่างส่วนกลางของพม่าในจุดที่แตกต่างกันไป เช่น บ้างมีพระพักตร์แป้น (ภาพที่ 417-419 และ 422), มีพระโอษฐ์หนา (ภาพที่ 419 และ 421), กรอบพระพักตร์ไม่จรดแนบเหนือพระกรรณแต่ตวัดออกข้างอย่างชัดเจน (ภาพที่ 420), พาดสังฆาฏิเกินจนพ้นพระกัประ(ศอก), นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายไม่แยกออกจากนิ้วที่เหลือให้เห็นได้ชัด(ภาพที่ 420) และพระหัตถ์ขวาที่แสดงปางมารวิชัยแตะไม่พ้นพระชงฆ์ (ภาพที่ 422) เป็นต้น

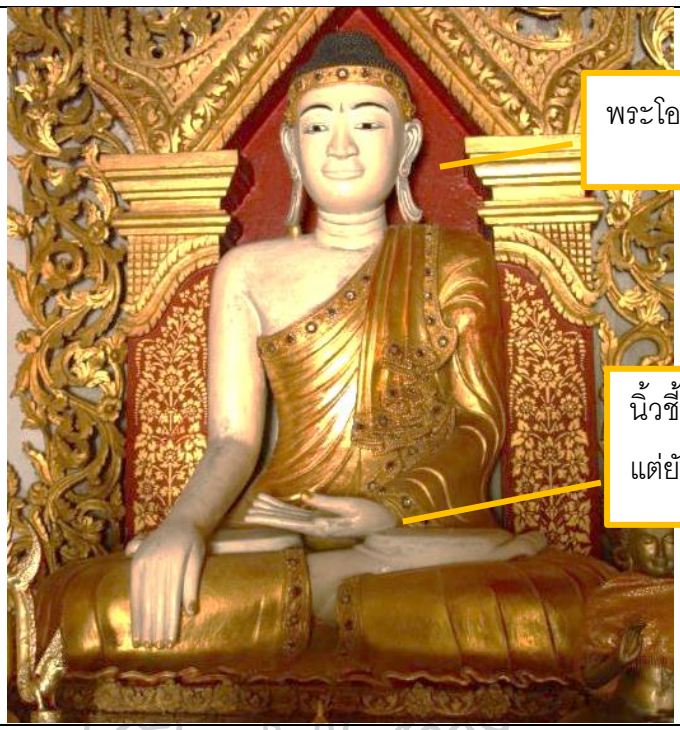
การปรากฏลักษณะปลีกย่อยต่างกันไปในแต่ละตัวอย่างนอกจากทำให้ทราบว่าช่างที่สร้างงานไม่ใช่ช่างจากส่วนกลางของพม่าแล้ว ยังทำให้ทราบว่ามีช่างหลายกลุ่มที่สร้างงานในท้องถิ่นลำปางด้วย

ภาพที่ 417 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 5 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์

ภาพที่ 418 พระพุทธรูปปูนปั้นองค์ที่ 6 จากด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดม่อนปู่ยักษ์

ภาพที่ 419 พระพุทธรูปประธานในวิหารทรงปราสาท วัดพระแก้วดอนเต้า

ภาพที่ 420 พระพุทธรูปไม้ในวิหารหลังย่อมก่ออิฐ วัดศรีชุม



ภาพที่ 421 พระพุทธรูปประธานในวิหารวัดท่ามะโอ

ภาพที่ 422 พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถวัดม่อนปู่ยักษ์

ประเด็นที่ 1.3) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่สัมพันธ์กับศิลปะล้านนา แม้ว่าเมืองลำปางจะเป็นเมืองสำคัญในล้านนาและมีศิลปะท้องถิ่นที่โดดเด่น ทว่ารายละเอียดจากศิลปะล้านนา เช่น การทำรัศมีเปลว, การทำเม็ดพระศกขนาดใหญ่และมีปลายแหลม, การทำสังฆาฏิในเค้าโครงสี่เหลี่ยมยาวจรดพระนาภี และการประทับขัดสมาธิราบ ฯลฯ กลับไม่ปรากฏในพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง ต่างจากบางพื้นที่ที่พบการผสมผสานรายละเอียดดังกล่าว เช่น เมืองเชียงใหม่ที่พบมากเป็นกลุ่มหลัก และเมืองแม่สะเรียงที่พบเป็นกลุ่มย่อย

อนึ่ง ในกรณีพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในกลุ่มย่อยของพื้นที่นี้ก็ยังไม่พบอิทธิพลศิลปะล้านนาให้เห็นได้อย่างเด่นชัดด้วย

สำหรับสาเหตุที่ศิลปะล้านนาไม่มีบทบาทในพระพุทธรูปกลุ่มนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอในส่วนสรุปและวิเคราะห์ท้ายพื้นที่ศึกษานี้

ประเด็นที่ 1.4) ไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในลำปาง ประเด็นนี้แตกต่างจากพื้นที่ศึกษาอื่นในภาคเหนือของไทยที่แม้จะสร้างพระพุทธรูปตามอย่างมัณฑเลแต่ก็ยังสามารถพบลักษณะเฉพาะหรือลักษณะสำคัญในแต่ละพื้นที่ได้

กรณีเมืองลำปาง เนื่องจากมีกลุ่มช่างหลากหลายทำให้รูปแบบพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันไป (ดังที่นำเสนอในประเด็น 1.2)) จนไม่พบลักษณะร่วมที่โดดเด่นพอที่จะระบุว่าเป็นลักษณะสำคัญในพื้นที่

2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในลำปางที่ผสมศิลปะฉาน

ในเมืองลำปางพบพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่ผสมศิลปะฉานได้น้อยกว่ากลุ่มที่สร้างตามแบบแผนส่วนกลางของพม่า มีตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปประธาน 3 องค์ในวิหารไม้วัดม่อนปู่ยักษ์ (ภาพที่ 423) พระพุทธรูปประธานในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์ (ภาพที่ 424) และพระพุทธรูปในอุโบสถวัดศรีชุม[581] (ภาพที่ 425) เป็นต้น

---

[581] ข้อความภาษาพม่าที่ฐาน อ่านได้ว่า *“พยาทายกาอูชเวอง พยาอะมะ ตาตะมี ตะซุเกาง์มุ สาธุ...* [อ่านข้อความไม่ชัดเจน]*”* *แปลความได้ว่า “ทายกชื่ออูชเวอง*[เอกสารภาษาไทยอาจพบสะกดนามท่านเป็นส่วยอง] *ภรรยา บุตรธิดา ร่วมกุศล สาธุ...”* ทั้งนี้ พระอุโบสถวัดศรีชุม มีป้ายประวัติการสร้างที่อิงจากข้อมูลของ พระปัญญาวังสะเถระ เจ้าอาวาส(ขณะนั้น) ซึ่งบันทึกขึ้นใน พ.ศ. 2429 ระบุปีสร้างพระอุโบสถคือ พ.ศ. 2444 และอีกป้ายหนึ่งมีข้อความทั้งภาษาไทยและพม่า มีความบางตอนว่า *“ขนานนามว่า พระอุโบสถวัดศรีชุม เมื่อวันที่ ๔ กุมภาพันธ์ จ.ศ.๑๒๖๓ พ.ศ.๒๔๔๕ เวลา ๑๑:๐๐ นาฬิกาตรง พระอุโบสถแห่งนี้ มีพระสังฆเถระพม่าจำนวนสิบรูป ได้รับนิมนต์มาประกอบพิธี....อุโบสถนี้ผู้นำสร้างคือ**<u>***อู ส่วย องค์***</u>** *สามีแม่เลี้ยงโต๊ะ กับ*

ภาพที่ 423 พระพุทธรูปในวิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์

ภาพที่ 424 พระพุทธรูปในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์

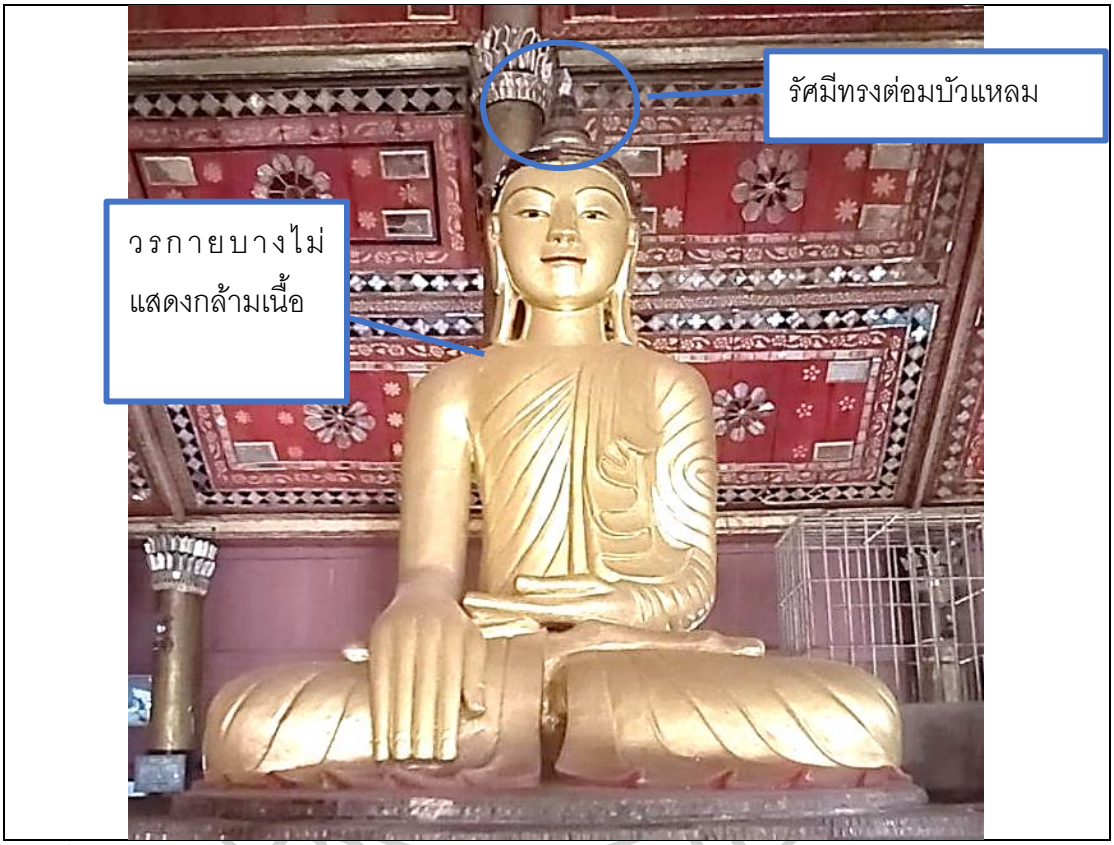
ทายก ๕ คนได้ร่วมมือกันสร้าง...” นามผู้สร้างพระอุโบสถนี้เป็นนามเดียวกับที่ระบุถึงในจารึกส่วนฐานพระพุทธรูป ดังนั้นพระพุทธรูปจึงน่าจะสร้างคราวเดียวกับพระอุโบสถคือ พ.ศ. 2444

ภาพที่ 425 พระพุทธรูปในพระอุโบสถ วัดศรีชุม

ลักษณะที่เป็นการสร้างตามอย่างมัณฑเล คือ มีกรอบพระพักตร์ จีวร “พยายาม” เลียนแบบริ้วธรรมชาติ และยังสังเกตได้ว่าพระพุทธรูปทุกตัวอย่างมีสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ตามแบบแผนที่นิยมในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคม) จึงใช้กำหนดอายุได้ว่าสร้างขึ้นในระยะดังกล่าว

ส่วนลักษณะจากศิลปะฉานที่เข้ามาผสมผสาน ได้แก่ **รัศมีทรงต่อมบัวแหลม** พบได้จากพระพุทธรูปประธานในวิหารไม้ วัดม่อนปู่ยักษ์(ภาพที่ 426), **กรอบพระพักตร์มีจีบแหลม** พบได้จากพระพุทธรูปประธานในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์ (ภาพที่ 427) และพระพุทธรูปในอุโบสถวัดศรีชุม (ภาพที่ 428) และ**พระวรกายบางไม่แสดงกล้ามเนื้อและช่วงพระอังสาแคบ** พบในทุกตัวอย่าง ทั้งนี้ลักษณะต่างๆ ที่กล่าวมาพบได้แพร่หลายในรัฐฉานดังตัวอย่างพระพุทธรูปวัดหัวข่วง เมืองเชียงตุง (ภาพที่ 160) นอกจากนี้ ยังพบการทำ**ส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา** จากตัวอย่างพระพุทธรูปในอุโบสถวัดศรีชุม (ภาพที่ 428) ซึ่งรายละเอียดนี้มีที่มาจากศิลปะฉานดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปวัดงาแผ่ชอง เมืองยองชเว (ภาพที่ 179)

อนึ่ง การที่ศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะฉานเป็นรูปแบบที่แพร่หลายในหลายท้องถิ่นของพม่าในช่วงหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)[582] อีกทั้งพื้นที่เมืองลำปางไม่มีพรมแดนติดต่อกับรัฐฉาน จึงเป็นไปได้ว่างานช่างในเมืองลำปางรับแบบอย่างดังกล่าวผ่านเมืองอื่นๆ ในพม่านอกจากรัฐฉานโดยตรงด้วย ดังบางกรณีที่พบรายละเอียดจากศิลปะท้องถิ่นอื่น ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอในกลุ่มถัดไป



ภาพที่ 426 ภาพขยายแสดงลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปในวิหาร วัดม่อนปู่ยักษ์

[582] ดังที่พบพระพุทธรูปลักษณะดังกล่าวทั้งในพื้นที่ละแวกเมาะละแหม่งและในละแวกเขตตะนาวศรีด้วยซึ่งได้นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 5

ภาพที่ 427 พระพุทธรูปประธานในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์

ภาพที่ 428 ภาพขยายแสดงลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดศรีชุม

3) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในลำปางที่ผสมศิลปะเมาะละแหม่ง

งานศึกษานี้พบตัวอย่าง คือ พระพุทธรูปประธานวัสดุปูนปั้นในอุโบสถวัดป่าฝาง(ศาสนโชติการาม)[583] (ภาพที่ 429-430) แม้ว่าลักษณะโดยทั่วไปเป็นเช่นเดียวกับศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะฉาน เช่น กรอบพระพักตร์มีจีบ และมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา แต่จากการศึกษาพระพุทธรูปในท้องถิ่นต่างๆ ของพม่าสมัยหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)[584] พบว่าตั้งแต่สมัยหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เป็นต้นมานั้น ส่วนประกอบดังกล่าวไม่จำกัดอยู่เพียงในรัฐฉานแต่ยังกระจายไปในท้องถิ่นอื่นๆ ของพม่า เช่น ละแวกเมาะละแหม่ง และละแวกตะนาวศรีด้วย

ในขณะที่พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดป่าฝางนี้ มีบางรายละเอียดที่ไม่พบในศิลปะฉาน แต่ตรงกับลักษณะเฉพาะถิ่นในละแวกเมาะละแหม่ง[585] คือ **การทำจีวรลายเกล็ด** (เช่นตัวอย่างพระพุทธรูปจีวรลายเกล็ด วัดไจ้ก์ตะลัน และวัดไจ้ก์โต้วต์ เมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ ภาพที่ 211-212) ดังนั้น พระพุทธรูปองค์นี้จึงสัมพันธ์กับงานช่างในละแวกดังกล่าว

แม้ว่าพระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดป่าฝาง เป็นตัวอย่างการทำจีวรลายเกล็ดเพียงตัวอย่างเดียวที่พบในพื้นที่ประเทศไทย[586] แต่ต้องนับเป็นกรณีที่มีความสำคัญมากในงานศึกษานี้ เพราะเป็นหลักฐานยืนยันว่า นอกจากพระพุทธรูปพม่าในลำปางจะได้รับอิทธิพลศิลปะจากงานช่างส่วนกลาง และรัฐฉานแล้ว ยังได้รับอิทธิพลศิลปะจากละแวกเมืองเมาะละแหม่งที่อยู่ทางใต้ของพม่าด้วย

---

[583] วัดนี้สร้างโดยคหบดีค้าไม้สักชาวพม่าชื่ออูส่วยอัต หรืออูชเวอัต ใน พ.ศ.2435 สำหรับอูส่วยอัตมีถิ่นฐานเดิมอยู่ที่เมืองตองอู มีภรรยาเชื้อสายมอญชื่อแม่เฒ่าหวาน ภายหลังได้มาตั้งถิ่นฐานในลำปางและเป็นต้นตระกูลสุวรรณอัตถ์ โปรดดู โชติมา จตุรวงศ์, "ว่าที่วัดพม่าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปาง", 52. ส่วนประวัติการสร้างอุโบสถมีระบุในป้ายแสดงประวัติ(ในพระอุโบสถ) ว่าสร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2449 ดังนั้นพระพุทธรูปประธานจึงน่าจะสร้างขึ้นในคราวเดียวกัน

[584] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 5

[585] ละแวกเมืองเมาะละแหม่งนี้ รวมถึงเมืองข้างเคียงคือเมืองสะเทิม รัฐมอญ และเมืองพาอัน รัฐกะเหรี่ยงด้วย ดังที่นำเสนอรายละเอียดในบทที่ 5

[586] การที่งานศึกษานี้สำรวจพบตัวอย่างได้น้อย ผู้สนใจอาจสำรวจเพิ่มเติมในอนาคต

ภาพที่ 429 พระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดป่าฝาง (ศาสนโชติการาม)

ภาพที่ 430 ภาพขยายส่วนจีวรของพระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดป่าฝาง (ศาสนโชติการาม)

4) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในลำปางกลุ่มเบ็ดเตล็ด

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลอีกกลุ่มหนึ่งในลำปางมีลักษณะที่ไม่กลมกลืนกับศิลปกรรมแวดล้อม(เช่นพระพุทธรูปที่ประดิษฐานร่วมกัน) ซึ่งอาจเกิดจากการบูรณะโดยช่างท้องถิ่น งานศึกษานี้จึงนำเสนอไว้เป็น “กลุ่มเบ็ดเตล็ด”

พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีตัวอย่าง คือ พระพุทธรูปขนาดย่อมองค์ที่ 1-3 และ 4 (ลำดับตามแผนผังในภาพที่ 413) ด้านหลังพระพุทธรูปประธานในวิหารก่ออิฐวัดม่อนปู่ยักษ์ ซึ่งต่างจากองค์ที่ 5 และ 6 (ที่มีรูปแบบใกล้ชิดงานช่างส่วนกลางของพม่าดังที่นำเสนอไว้ในกลุ่มตัวอย่างหลัก) อย่างเด่นชัด จึงสันนิษฐานได้ว่าเกิดจากการบูรณะโดยช่างท้องถิ่นทำให้ส่วนพระเศียรแตกต่างกัน

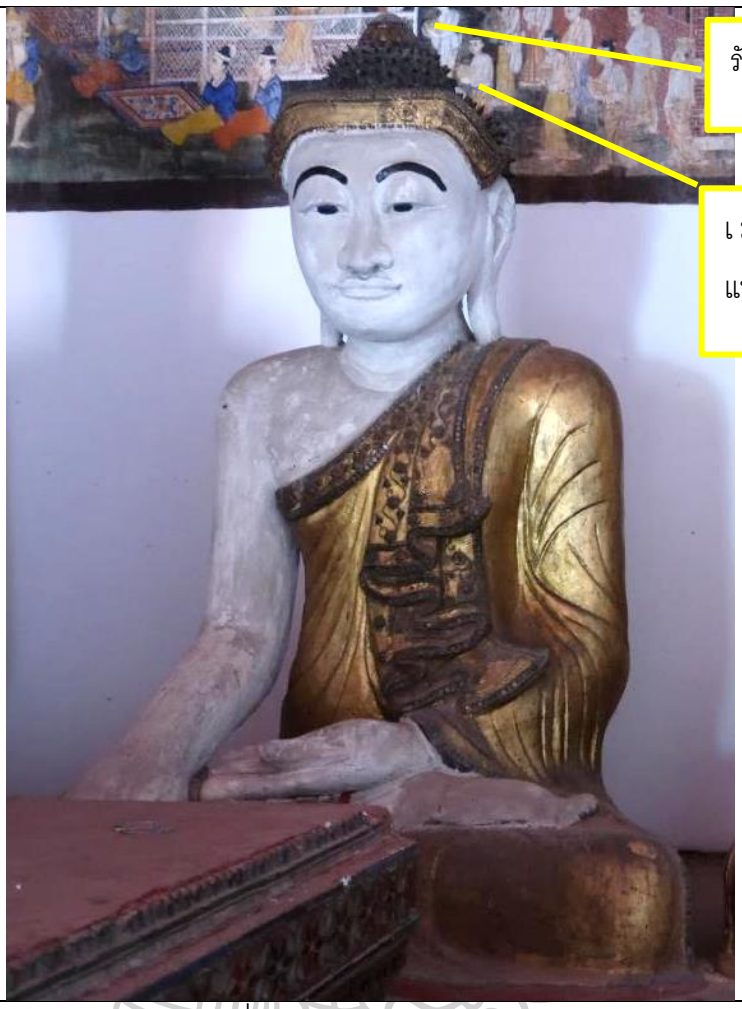
ในกรณีพระพุทธรูปองค์ที่ 1 มีการทำรัศมีทรงต่อมบัวแหลมอาจได้รับอิทธิพลศิลปะฉาน แต่มีเครื่องพระพักตร์ชิด พระเนตรโตผิดสัดส่วนแสดงถึงลักษณะงานช่างพื้นบ้าน (ภาพที่ 431) พระพุทธรูปองค์ที่ 2 มีเครื่องพระพักตร์เล็กและชิด อุษณีษะนูนจนคล้ายรัศมีต่อมแหลมซึ่งไม่สัมพันธ์กับตัวอย่างในพื้นที่ใด (ภาพที่ 431) พระพุทธรูปองค์ที่ 3 มีช่วงแบ่งตรงฐานอุษณีษะทำให้ช่วงบนเสมือนเป็นรัศมี (ภาพที่ 432) และพระพุทธรูปองค์ที่ 4 มีเม็ดพระศกแหลมและมีรัศมีเป็นต่อมขนาดย่อม ไม่ทราบชัดว่าเกิดจากการบูรณะเพิ่มเติมในหลายคราว หรือเกิดจากความตั้งใจให้คล้ายศิลปะล้านนา (ภาพที่ 433)

ถึงกระนั้น พระพุทธรูปองค์ย่อมทั้ง 6 องค์มีลักษณะร่วมกันคือริ้วจีวรที่สมจริงตามธรรมชาติและสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ดังนั้นพระพุทธรูปกลุ่มนี้จึงน่าจะเคยมีรูปแบบเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เช่นเดียวกันมาก่อนแล้วจึงได้รับการบูรณะในส่วนพระเศียรจนเกิดความแตกต่างกัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 431 พระพุทธรูปองค์ย่อมองค์ที่ 1 และ 2 ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์ (ตามลำดับ)

ภาพที่ 432 พระเศียรของพระพุทธรูปองค์ย่อมองค์ที่ 3 ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์



ภาพที่ 433 พระพุทธรูปองค์ย่อมองค์ที่ 4 ในวิหารก่ออิฐ วัดม่อนปู่ยักษ์

กรณีการบูรณะที่ผิดเพี้ยนนี้ ยังพบในพระพุทธรูปประจำซุ้มเจดีย์องค์ที่เรือนธาตุแปดเหลี่ยม วัดม่อนจำศีล ดังเห็นได้ว่าบ้างทำกรอบพระพักตร์ตวัดปลาย บ้างทำกรอบพระพักตร์เป็นสันล้นจากแนวพระเศียร เป็นต้น (ภาพที่ 434)

พระพุทธรูปกลุ่มเบ็ดเตล็ดนี้ อาจสะท้อนให้เห็นถึงการบูรณะในท้องถิ่นที่ไม่มุ่งเน้นความเคร่งครัดตามแบบแผนศิลปกรรม แต่อาจมุ่งเน้นการมีส่วนร่วมของผู้ศรัทธาจนทำให้เกิดลักษณะที่หลากหลายโดยไม่มีแบบแผนที่แน่นอน และไม่กลมกลืนกันแม้จะประดิษฐาน ณ ที่เดียวกัน

ภาพที่ 434 พระพุทธรูปในซุ้มเจดีย์เรือนธาตุแปดเหลี่ยม วัดม่อนจำศีล

5) พระพุทธรูปในเมืองลำปางที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า

จากการศึกษาพระพุทธรูปในเมืองลำปางที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น พบตัวอย่างได้ค่อนข้างมากในเมืองลำปาง ทั้งในกลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และกลุ่มศิลปะฉาน ดังตัวอย่างในแต่ละกลุ่มดังนี้

พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่ากลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในเมืองลำปางมีตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปประธานในพระอุโบสถวัดท่ามะโอ[587] (ภาพที่ 435) สร้างด้วยวัสดุโลหะซึ่งเป็นวัสดุหลักอีกชนิด[588] ที่ช่างในส่วนกลางของพม่ามีความชำนาญ รูปแบบพระพุทธรูปข้างต้นมีรายละเอียดที่เคร่งครัดตามแบบแผนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ สังฆาฏิยาวพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ชายจีวรแสดงลอนประดิษฐ์ นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้าย

---

[587] พระอุโบสถเป็นอาคารก่ออิฐอิทธิพลศิลปะตะวันตกอย่างที่นิยมสร้างในพม่าสมัยอาณานิคมฯ ปรากฏข้อความบนจั่วว่า *“สร้างวันที่ ๒๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๗๗ เวลา ๑๒ น.ได้สมุติขึ้นเปนขันธสีมา”* ดังนั้นจึงสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปประธานสร้างขึ้นในระยะเวลาใกล้เคียงกันนี้

[588] ทั้งในท้องถิ่นพม่าและไทย มักพบว่าพระพุทธรูปงานนำเข้าฝีมือช่างส่วนกลางของพม่าสร้างด้วยวัสดุหลัก 2 กลุ่ม คือ โลหะ และหินอ่อน

เหยียดออกต่างจากนิ้วที่เหลือ เป็นต้น (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล ภาพที่ 101)

อีกตัวอย่างหนึ่ง คือ พระพุทธรูปโลหะ 2 องค์ในวิหารจองวัดศรีรองเมือง ซึ่งประดิษฐานร่วมกันเป็นกลุ่มพระประธานหลายองค์ มีรูปแบบโดยรวมตามแบบแผนเดียวกับตัวอย่างที่วัดท่ามะโอ “ทุกประการ” แม้กระทั่งส่วนฐานที่เป็นฐานบัว มีท้องไม้แคบ มีส่วนบัวคว่ำขยายใหญ่กว่าบัวหงายเพื่อให้ฐานผายออก และกลางฐานมีช่องสำหรับจารึกข้อความเกี่ยวกับผู้ถวาย[589] ซึ่งการจารึกข้อความส่วนฐานนี้เป็นลักษณะที่แพร่หลายมากในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) โดยแหล่งผลิตในพม่าอาจเว้นช่องนี้ว่างไว้เพื่อให้ผู้ที่ถวายได้กำหนดข้อความจารึกเอง ส่วนดังกล่าวจึงแสดงถึงการผลิตที่พัฒนาเป็นเชิงอุตสาหกรรมและมีการจัดส่งไปในหลายพื้นที่ ดังที่นำเสนอไว้แล้ว[590]

การที่พระพุทธรูปตัวอย่างในวิหารจองวัดศรีรองเมือง แสดงรายละเอียดแต่ละส่วนโดยเคร่งครัดตามแบบแผนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) (ต่างจากกลุ่มพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางที่มักมีความผิดเพี้ยนในส่วนปลีกย่อยต่างกันไปในแต่ละตัวอย่าง) ทำให้ระบุได้ว่าพระพุทธรูปดังกล่าวเป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางในพม่า

ถึงกระนั้น พระพุทธรูปโลหะที่วัดศรีรองเมือง มีลักษณะเพิ่มเติมจากพระพุทธรูปที่วัดท่ามะโอ คือ มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา (ภาพที่ 436) ซึ่งเป็นลักษณะที่มีอยู่ก่อนในศิลปะท้องถิ่นฉานและได้เข้ามาผสมผสานกับศิลปะส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) (ดังตัวอย่างพระพุทธรูปโลหะประดิษฐานในกู่ทรงปราสาทบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง และพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ ย่างกุ้ง ภาพที่ 174)

---

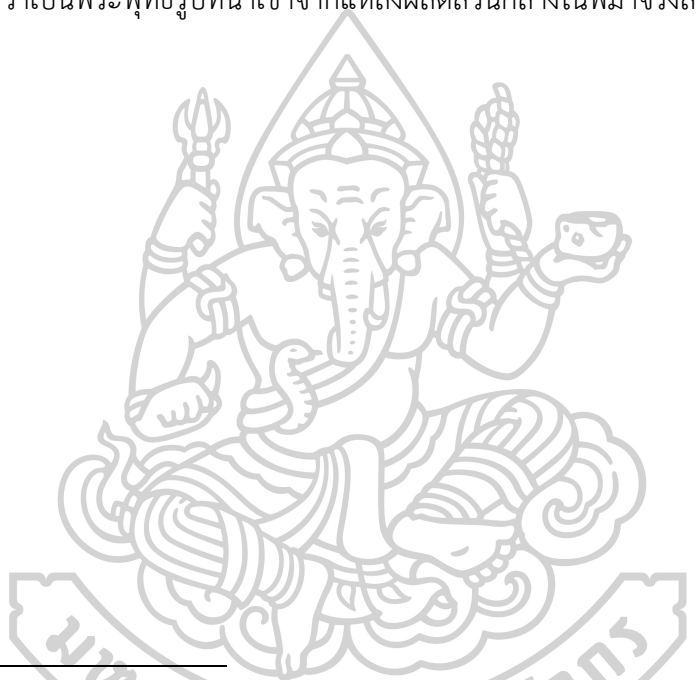
[589] ดังกรณีพระพุทธรูปที่วัดท่ามะโอไม่ปรากฏจารึก ส่วนพระพุทธรูปในวิหารศรีรองเมืองมีจารึกอักษรพม่า แต่ลบเลือนมากไม่สามารถอ่านได้

[590] โปรดดูรายละเอียดประเด็นนี้ในบทที่ 5

ภาพที่ 435 พระพุทธรูปในพระอุโบสถวัดท่ามะโอ

ภาพที่ 436 พระพุทธรูปในวิหารวัดศรีรองเมือง มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา

นอกจากนี้ยังพบพระพุทธรูปทรงเครื่องซึ่งจำลองจากพระมหามัยมุนี[591] คือ พระพุทธไชยมงคล ประดิษฐานบนวัดไชยมงคล (จองคา) (ภาพที่ 437) พระพุทธรูปข้างต้นมีเครื่องทรงประกอบด้วยมงกุฎทรงชฎา อินทรธนูงอน ทรงสังวาลไขว้อย่างพระพุทธรูปองค์ต้นแบบซึ่งเครื่องทรงทั้งสำรับสร้างถวายใหม่โดยพระเจ้าธีบอในช่วงปลายสมัยราชธานีมัณฑเล[592] พระพักตร์ของพระพุทธรูปแสดงความเงาวาวกว่าส่วนอื่น[593] และประทับขัดสมาธิราบตามอย่างพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบซึ่งเดิมเป็นศิลปะยะไข่สมัยมเย่าก์อูตอนกลาง(พุทธศตวรรษที่ 21-22)[594] รายละเอียดที่กล่าวมาแสดงให้เห็นว่าช่างที่สร้างพระพุทธไชยมงคลมีความเข้าใจทั้งแบบแผนศิลปะพม่าและศิลปะยะไข่จึงระบุได้ว่าเป็นพระพุทธรูปที่นำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางในพม่าจริงสอดคล้องกับประวัติการสร้าง[595]



[591] การสร้างพระมหามัยมุนีองค์จำลองเริ่มแพร่หลายในพม่าสมัยอาณานิคมฯ สามารถพบตัวอย่างในเมืองต่างๆ เช่น เชียงตุง เมาะละแหม่ง ฯลฯ ดังที่นำเสนอไว้ในบทที่ 5 ความนิยมนี้แพร่สู่พื้นที่ภาคเหนือของไทยด้วย นอกจากพระพุทธไชยมงคล เมืองลำปางแล้ว ยังมีพระมหามัยมุนีองค์จำลองที่สำคัญอีกองค์หนึ่ง คือ พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง แม่ฮ่องสอน ซึ่งนำเสนอไว้แล้วในส่วนที่ว่าด้วยพื้นที่ศึกษาดังกล่าว

[592] หลังจากเพลิงไหม้ใหญ่ใน พ.ศ.2427 ได้มีการบูรณะครั้งสำคัญโดยพระเจ้าธีบอ โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

[593] สัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปมีชีวิตและพิธีกรรมสรงพระพักตร์พระมหามัยมุนีที่ให้ความสำคัญกับส่วนพระพักตร์เป็นพิเศษ โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

[594] เดิมพระมหามัยมุนีเป็นศิลปะยะไข่จึงประทับขัดสมาธิราบต่างจากศิลปะพม่าโดยทั่วไป โปรดดูรายละเอียดประเด็นนี้ในบทที่ 4

[595] ข้อมูลจากป้ายประวัติบนวิหารของวัด ระบุว่าพระพุทธไชยมงคลสร้างขึ้นที่มัณฑเลแล้วนำลงเรือมาถึงแม่สาย จากนั้นจึงขนส่งต่อด้วยขบวนช้างมาประดิษฐานยังวิหารของวัดใน พ.ศ.2450

ภาพที่ 437 พระพุทธรูปทรงเครื่องวัดไชยมงคลจำลองรูปแบบพระมหามัยมุนี

ส่วนพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าในกลุ่มฉาน พบตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปที่วัดเจดีย์ชาว และวัดศรีรองเมือง (ภาพที่ 438) มีลักษณะสำคัญเช่นเดียวกับตัวอย่างที่พบในพื้นที่รัฐฉาน เช่น เหนือพระเศียรมีรัศมีทรงน้ำเต้า พระเนตรหรี่แคบ จีวรแนบพระวรกายแสดงริ้วประดิษฐ์ สังฆาฏิอยู่ในเค้าโครงสี่เหลี่ยม บ้างมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา เป็นต้น

พระพุทธรูปกลุ่มศิลปะฉานที่นำเข้ามายังเมืองลำปาง มักพบว่าเป็นพระพุทธรูปขนาดย่อม สะท้อนให้เห็นว่าศิลปะฉานไม่ใช่ศิลปะที่นิยมในพื้นที่นี้ ผิดจากกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเลที่พบเป็นพระพุทธรูปสำคัญในหลายตัวอย่างดังที่นำเสนอไว้

บทบาทของพระพุทธรูปนำเข้าในกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเลที่เด่นชัดกว่ากลุ่มศิลปะฉานนี้สอดคล้องกับกรณีพระพุทธรูปแบบพม่าที่สร้างในเมืองลำปางซึ่งกลุ่มตัวอย่างหลักที่นิยมในพื้นที่คือพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในแบบแผนงานช่างส่วนกลางด้วย

ภาพที่ 438 ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานที่วัดเจดีย์ซาว(ซ้าย) และวัดศรีรองเมือง(ขวา)

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองลำปาง

จากการศึกษาพระพุทธรูปศิลปะพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในเมืองลำปาง พบว่า **พระพุทธรูปกลุ่มหลัก คือ ศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง** สัมพันธ์กับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) โดยเฉพาะพระพุทธรูปประธานวัสดุไม้ ในวิหารวัดศรีรองเมืองที่รูปแบบและฝีมือช่างใกล้เคียงกับงานช่างในละแวกมัณฑเลมากดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปประธานวัสดุไม้ วัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล แต่ไม่ทราบชัดว่าเป็นการนำช่างจากมัณฑเลมาสร้างงานในพื้นที่หรือไม่

ในขณะที่พระพุทธรูปตัวอย่างอื่นในกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง ล้วนปรากฏรายละเอียดปลีกย่อยในแต่ละองค์ทำให้ทราบได้ว่าไม่ใช่ฝีมือช่างจากส่วนกลางของพม่า อีกทั้งยังไม่มีลักษณะจากศิลปะในท้องถิ่นลำปางเองคือศิลปะล้านนาเข้าไปผสมผสาน และไม่พบลักษณะเฉพาะของงานช่างในพื้นที่

ส่วน**พระพุทธรูปในกลุ่มย่อย**ที่สร้างตามอย่างมัณฑเลโดยผสมผสานศิลปะอื่นนอกจากพบกลุ่มที่ผสมศิลปะฉานเช่นเดียวกับที่มักพบในพื้นที่ศึกษาอื่นทางภาคเหนือของไทยแล้ว

ยังพบการผสมศิลปะในละแวกเมาะละแหม่ง เห็นได้จาก “การทำจีวรลายเกล็ด” ซึ่งงานศึกษานี้ไม่พบในพื้นที่ศึกษาอื่นในประเทศไทย

สำหรับพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่า พบว่ามักเป็นพระพุทธรูปโลหะ ศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) มักประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปสำคัญของวัด ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะฉานมักเป็นวัสดุไม้ มีขนาดย่อมและประดิษฐานในตำแหน่งที่สำคัญรองลงมา

การศึกษาพระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปางจึงสะท้อนให้เห็นว่า พื้นที่นี้ให้ความสำคัญกับศิลปะแบบมัณฑเลในสายงานช่างส่วนกลางของพม่าอย่างเด่นชัด ทั้งกลุ่มที่สร้างตามอย่างมัณฑเล และกลุ่มนำเข้า

การพบพระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปางได้อย่างแพร่หลายนี้ สอดคล้องกับบทบาทของเมืองลำปางในฐานะเมืองสำคัญอีกเมืองหนึ่งบนเส้นทางการค้าระหว่างไทยและพม่าในยุคเฟื่องฟูของกิจการค้าไม้สัก(ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25) โดยสาเหตุที่พระพุทธรูปแบบมัณฑเลในสายงานช่างส่วนกลางของพม่าพบความนิยมมากเป็นกลุ่มหลักนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นเพราะตำแหน่งที่ตั้งของเมืองลำปางอยู่ห่างจากพรมแดนพม่ามากกว่าพื้นที่ศึกษาอื่น(เมืองแม่ฮ่องสอน เมืองแม่สะเรียง และเมืองเชียงใหม่) ทำให้ศิลปะท้องถิ่นในพม่าเข้ามามีบทบาทน้อยกว่า

ถึงกระนั้น ในเมืองลำปางยังพบพระพุทธรูปที่แสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจากศิลปะท้องถิ่นพม่าหลายสาย ทั้งศิลปะฉาน (เช่นเดียวกับที่มักพบในพื้นที่ศึกษาอื่น) และศิลปะท้องถิ่นพม่าในละแวกเมืองเมาะละแหม่ง กรณีหลังนี้สัมพันธ์กับลักษณะศิลปกรรมประเภทอื่นในเมืองลำปาง เช่น การสร้างวิหารซ้อนชั้นแบบพม่าที่มีหลังคาแบบ “ยวนทัดงาชิน” หรือหลังคาจั่วที่ลดหลั่นกันทั้งด้านหน้าและหลังรวมเป็นหลังคา 5 ส่วน ซึ่งพบแพร่หลายในละแวกเมืองเมาะละแหม่งด้วย[596]

ส่วนการที่พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง ไม่พบอิทธิพลศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสานนั้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่า "วัดพม่า" ในลำปางส่วนใหญ่เป็นวัดที่สร้างขึ้นใหม่จึงไม่มีความจำเป็นที่ต้องคำนึงถึงความกลมกลืนกับศิลปะเดิมในพื้นที่ อีกทั้งกลุ่มผู้เกี่ยวข้องในการสร้างวัดเหล่านี้ ทั้งทายก ทายิกา ช่างฝีมือ และภิกษุ มักเป็นประชากรจากฝั่งพม่า[597]ด้วย กรณีดังกล่าวนี้ทำให้พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางต่างไปจากตัวอย่างที่พบในเมืองเชียงใหม่ซึ่งเป็นเมืองสำคัญในวัฒนธรรมล้านนาและนำรูปแบบศิลปะล้านนามาผสมผสานอย่างเด่นชัด

---

[596] โปรดดูประเด็นนี้เพิ่มเติมใน โชติมา จตุรวงศ์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง**, 80.

[597] ดังข้อมูลในส่วนประวัติการสร้างวัดและพระพุทธรูปตัวอย่าง

7.1.2 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในกรุงเทพฯ

ข้อมูลทั่วไปของพื้นที่

งานศึกษานี้จำแนกพื้นที่กรุงเทพฯ เป็นอีกกรณีศึกษาหนึ่งแยกจากพื้นที่ภาคกลาง เพราะมีความสำคัญในฐานะเมืองหลวง ซึ่งมักมีบทบาทนำในเรื่องกระแสนิยมทางศิลปะอันสะท้อนถึงทรรศนะของชนชั้นนำในพระนครที่มีต่อศิลปะต่างๆ

การพบพระพุทธรูปศิลปะพม่าหลายตัวอย่างในกรุงเทพฯ สัมพันธ์กับกิจการค้าไม้สักที่เฟื่องฟูในภาคเหนือ(ล้านนา) ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยกรุงเทพฯ มีความเกี่ยวข้องในฐานะเมืองศูนย์กลางเศรษฐกิจที่ใหญ่ที่สุดในไทย และเป็นเมืองท่าในการส่งออกไม้สักสู่ตลาดต่างประเทศ ไม้สักจำนวนมากจากภาคเหนือจึงลำเลียงมาสู่พื้นที่นี้[598]

ด้วยเหตุดังกล่าว จึงดูเหมือนว่าพื้นที่กรุงเทพฯ ตั้งอยู่บนเส้นทางที่เชื่อมโยงกับล้านนา และพม่าด้วย ทว่ากลุ่มชนชาติพันธุ์ต่างๆ จากพม่ามีบทบาทในด้านเศรษฐกิจและศิลปกรรมในพื้นที่นี้น้อยมาก[599] และการสร้าง “วัดพม่า” ในกรุงเทพฯ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ไม่แพร่หลาย[600]ต่างจากกรณีพื้นที่ภาคเหนือ อีกทั้งยังไม่พบกระบวนการสร้างพระพุทธรูปศิลปะ “ตามอย่าง” พม่าในกรุงเทพฯ ด้วย ถึงกระนั้น ยังสามารถพบพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากพม่าได้หลายตัวอย่าง

---

[598] โปรดดู วิไล สุทธิศิริกุล, “เชียงใหม่ก่อนเทศาภิบาล พ.ศ.2389-2442: การศึกษาโครงสร้างอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528), 76.

[599] โปรดดูประเด็นว่าด้วยบทบาทนายทุนเชื้อสายจีนในกรุงเทพฯ และภาคกลางของไทย ในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง ส่วนบท

[600] มี “วัดพม่า” ในกรุงเทพฯ อยู่บ้าง เช่น วัดดอน(ยานนาวา) ที่สร้างขึ้นตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เป็นวัดของชาวพม่าในตอนล่าง คือ ละแวกทวาย มะริด และตะนาวศรี ต่อมารัชกาลที่ 4 เปลี่ยนนามเป็นวัดบรมสถล นอกจากนี้ยังมีวัดปรกที่อยู่ใกล้กัน สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2470 เดิมเป็นวัดของชาวไทใหญ่ แต่ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์หลักที่เกี่ยวข้องคือกลุ่มชาวมอญ ทว่างานศึกษานี้ไม่พบพระพุทธรูปแบบพม่าที่กำหนดอายุได้ในพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเป็นประเด็นตรวจสอบหลักของบท ในส่วนความเป็นมาของวัดข้างต้นโปรดดูเพิ่มเติมใน สุดารา สุจฉายา, "พระนครบันทึก : บ้านทวาย", **จดหมายข่าวมูลนิธิเล็ก - ประไพวิริยะพันธุ์** ฉบับที่ 94(เม.ย.-มิ.ย. 2555), เข้าถึงเมื่อ 4 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://lek-prapai.org/home/view.php?id=752

ดังนั้น การศึกษาพระพุทธรูปศิลปะพม่าที่พบในพื้นที่กรุงเทพฯ จึงไม่ใช่เพื่อทราบรูปแบบงานช่างในท้องถิ่น แต่เพื่อทราบรูปแบบของพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่ได้รับความนิยม รวมทั้งแนวคิดที่เกี่ยวข้อง[601]

ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

แม้ว่าพื้นที่กรุงเทพฯ จะไม่เกี่ยวข้องกับการสร้าง “วัดพม่า” ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แต่จากการศึกษาพบพระพุทธรูปศิลปะพม่าได้หลายตัวอย่างโดยแพร่กระจายในพื้นที่ที่หลากหลาย เช่น วัดหลวง วัดราษฎร์ วัดมอญ พิพิธภัณฑ์ รวมถึงศาสนสถานในนิกายมหายานด้วย[602] ดังข้อมูลในตารางต่อไป

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ประวัติการได้มา	ภาพที่
พระพุทธรูปหินอ่อนมีรัศมี(ต่อเติม) หน้าพระพุทธรูปประธาน พระที่นั่งพุทไธสวรรย์	ศิลปะมัณฑเลแท้/รัชสมัยพระเจ้ามินดง (?) [603]		439
พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (องค์ที่ 1)	พุทธศตวรรษที่ 25[604]	ป้ายจัดแสดงระบุข้อมูลและที่มาว่า *“พระพุทธรูปแสดงภูมิสปรศมุทรา (มารวิชัย) เมียนมาร์ มัณฑเลย์ พุทธศตวรรษที่*	440

[601] ในส่วนแนวคิดต่างๆ ที่เกี่ยวข้องนี้ ผู้วิจัยนำเสนอไว้ในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[602] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[603] อาจเป็นองค์ที่ถูกระบุถึงใน “พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาว” ซึ่งเป็นเอกสารร่วมสมัยกับรัชกาลพระเจ้ามินดง (โปรดดูรายละเอียดในหัวข้อที่ว่าด้วยบริบททางสังคมในพื้นที่กรุงเทพฯ) และมีรูปแบบศิลปะต่างจากศิลปะหลังมัณฑเลช่วงอาณานิคมฯ ในบางรายละเอียด

[604] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย ส่วนป้ายจัดแสดงระบุข้อมูลโดยกว้างว่า *“พระพุทธรูปแสดงภูมิสปรศมุทรา (มารวิชัย) เมียนมาร์ มัณฑเลย์ พุทธศตวรรษที่ 24-25”*

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ประวัติการได้มา	ภาพที่
		24- 25 ของหลวงพระราชทานมาเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม 2469" [ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 7]	
พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (องค์ที่ 2)	พุทธศตวรรษที่ 25[605]	ป้ายจัดแสดงระบุข้อมูลและที่มาว่า *"พระพุทธรูปแสดงภูมิสปรศมุทรา (มารวิชัย) เมียนมาร์ มัณฑเลย์ พุทธศตวรรษที่ 24- 25 ของหลวงพระราชทานมาเมื่อวันที่ 17 ธันวาคม 2469"* [ตรงกับสมัยรัชกาลที่ 7]	441
พระพุทธรูปหินอ่อน ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร	พุทธศตวรรษที่ 25[606]	ป้ายจัดแสดงระบุข้อมูลและที่มาว่า *"พระพุทธรูปแสดงภูมิสปรศมุทรา (มารวิชัย) เมียนมาร์ มัณฑเลย์ พุทธศตวรรษที่ 24-25 เดิมเป็นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระสวัสดิวัดนวิศิษฏ์ กระทรวงการคลั*	442

[605] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย ส่วนป้ายจัดแสดงระบุข้อมูลโดยกว้างว่า *"พระพุทธรูปแสดงภูมิสปรศมุทรา (มารวิชัย) เมียนมาร์ มัณฑเลย์ พุทธศตวรรษที่ 24-25"*

[606] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย ส่วนป้ายจัดแสดงระบุข้อมูลโดยกว้างว่า *"พระพุทธรูปแสดงภูมิสปรศมุทรา (มารวิชัย) เมียนมาร์ มัณฑเลย์ พุทธศตวรรษที่ 24-25"*

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ประวัติการได้มา	ภาพที่
		งส่งมา เมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม 2482"	
พระพุทธรูปโลหะระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร (องค์ที่ 1-3)	พุทธศตวรรษที่ 25[607]	ส่วนหนึ่งได้รับจาก *"ห้างบอมเบย์เบอร์ม่า"*[608]	443-445
พระพุทธรูปหินอ่อนวัดพิชยญาติการาม (ภาพถ่ายเก่า)	พุทธศตวรรษที่ 25[609]		446
พระพุทธรูปหินอ่อนวัดกำแพงบางจาก	พุทธศตวรรษที่ 25[610]		447
พระพุทธรูปหินอ่อนวัดแป้นทองโสภาราม	พุทธศตวรรษที่ 25[611]		448
พระพุทธรูปหินอ่อนวัดบำเพ็ญจีนพรต	พุทธศตวรรษที่ 25[612]		449

[607] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[608] มีเอกสารที่ระบุถึงห้างบอมเบย์เบอร์ม่าซึ่งเข้าทำกิจการค้าไม้สักในล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ว่าเป็นผู้ถวายไว้ โปรดดู สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ เล่ม 21** (กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2515), 138-139. ทว่าในเอกสารระบุว่าถวายไว้ 2 องค์ จึงไม่แน่ชัดว่าได้มาภายหลังอีก 1 องค์ หรือในเอกสารระบุจำนวนผิด ทั้งนี้พระพุทธรูปโลหะ "แบบพม่า" ทั้ง 3 องค์ สามารถวิเคราะห์รูปแบบได้ว่าเป็นศิลปะในช่วงเวลาเดียวกัน

[609] ปรากฏหลักฐานในภาพถ่ายเก่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เก็บรักษาไว้ที่สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ กรมศิลปากร

[610] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[611] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[612] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

ภาพที่ 439 พระพุทธรูปหินอ่อน ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 440 พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร (องค์ที่ 1)

ที่มาภาพ: ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

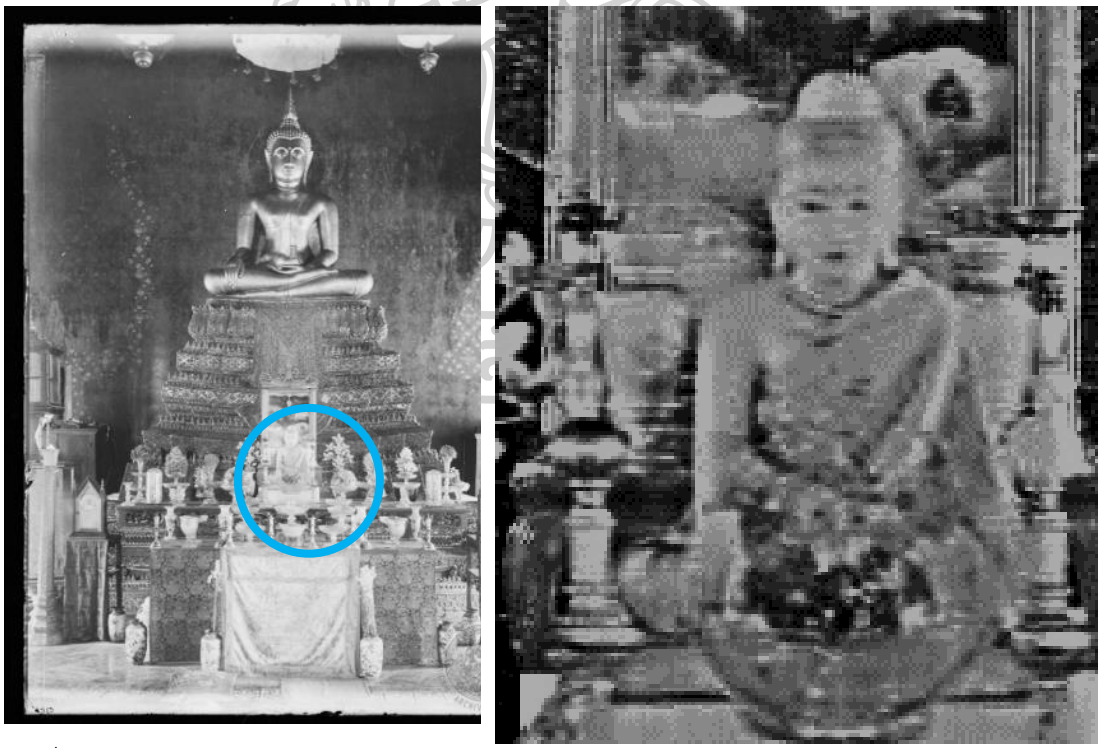
ภาพที่ 441 พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร(องค์ที่ 2)
ที่มาภาพ: ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

ภาพที่ 442 พระพุทธรูปหินอ่อน ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร
ที่มาภาพ: ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

ภาพที่ 443 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร(องค์ที่ 1) วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ “พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองพุกาม”

ภาพที่ 444 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร(องค์ที่ 2) วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ “พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองร่างกุ้ง”

ภาพที่ 445 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร(องค์ที่ 3) วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ “พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองอมรปุระ”



ภาพที่ 446 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดพิชยญาติการาม (ภาพถ่ายเก่า) และภาพขยาย

ที่มาภาพ: ดิษพงษ์ เนตรล้อมวงศ์

ภาพที่ 447 วัดกำแพงบางจาก ภาษีเจริญ ที่มาภาพ: ยุทธนาวรากร แสงอร่าม, กรมศิลปากร

ภาพที่ 448 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดแป้นทองโสภาราม

ภาพที่ 449 พระพุทธรูปหินอ่อนหน้าพระพุทธรูปประธาน วัดบำเพ็ญจีนพรต
ที่มาภาพ: พลอยชมพู ยามะเพวัน

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะพม่าในกรุงเทพฯ ซึ่งล้วนเป็นพระพุทธรูปนำเข้า สามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 4 ประเด็น ดังนี้ 1.1) พบพระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าเป็นศิลปะมัณฑเลแท้ 1.2) พระพุทธรูปที่ได้รับความนิยมคือศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แบบแผนส่วนกลางของพม่า 1.3) พระพุทธรูปที่ไม่ได้รับความนิยมคือศิลปะฉาน และ 1.4) ไม่ปรากฏกระบวนการสร้างงานตามอย่างศิลปะพม่า ดังจะอธิบายในรายประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ 1.1) พบพระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าเป็นศิลปะมัณฑเลแท้

จากการศึกษาพบว่า พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลแท้ (สร้างขึ้นในสมัยราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริง หรือใน พ.ศ.2400-2428) พบตัวอย่างได้น้อยมากในพม่า ส่วนในประเทศไทยนั้นผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าพระพุทธรูปหินอ่อนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ เป็นพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลแท้เพียงตัวอย่างเดียวที่สำรวจพบ (ภาพที่ 450)

พระพุทธรูปข้างต้นมีลักษณะอย่างศิลปะมัณฑเลแท้ คือ พระเนตรยังคงแสดงการเหลือบต่ำ อุษณีษะไม่ขยายจนเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ สังฆาฏิยังสัมพันธ์กับแบบแผนในศิลปะมัณฑเลตอนต้นที่ไม่พาดเหนือข้อพระกรซ้าย (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือ ภาพที่ 44) นอกจากนี้ เค้าพระพักตร์

“ค่อนข้าง” เป็นสี่เหลี่ยม และช่วงพระนลาฏกว้างอย่างที่มักพบในพระพุทธรูปสำคัญที่สร้างในรัชสมัยพระเจ้ามินดง เช่น พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี(มัณฑเล) และพระพุทธรูปในวิหารอะตูมะชิ(องค์ดั้งเดิม) เมืองมัณฑเล (ภาพที่ 451) อนึ่ง รัศมีเปลวเหนือพระเศียรคงเป็นส่วนที่เพิ่มเข้ามาโดยช่างไทย เพราะเป็นวัสดุต่างชนิดกันและไม่ใช่แบบแผนในศิลปะพม่า

ดังนั้น เมื่อวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมแล้วสันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปองค์นี้เป็นศิลปะมัณฑเลแท้ เนื่องจากมีหลายลักษณะสัมพันธ์กับศิลปะมัณฑเลตอนต้น คือ ในรัชสมัยพระเจ้ามินดง

การกำหนดอายุจากรูปแบบข้างต้นยังอาจสอดคล้องกับหลักฐานเอกสาร คือ พระพุทธรูปองค์นี้น่าจะเป็นองค์ที่พระบาทสมเด็จฯ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงระบุถึงใน “พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาว” ซึ่งเป็นเอกสารร่วมสมัยกับรัชกาลพระเจ้ามินดงของพม่า มีข้อความสำคัญตอนหนึ่งว่า *“...พระศิลาขาวพระแก้วกาเยน มาตั้งไว้บนฐานเงินฐานทองในหอพระก็มี ในวัดพระศรีรัตนศาสดารามก็มี ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พระบวรราชวังก็มี...”* [613]

งานศึกษานี้ได้ตรวจสอบเอกสารเพิ่มเติมจากบัญชีทะเบียนโบราณวัตถุของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ปรากฏข้อมูลระบุว่า *“พระพุทธรูปปางมารวิชัย พระเมาลีทองคำ ฐานและผ้าทิพย์ทำด้วยสัมฤทธิ์ มีฉัตร ๕ ชั้น ทำด้วยทองแดงปิดทอง” “หินอ่อน” “ฝีมือพะม่า” “**เป็นของอยู่ในพิพิธภัณฑสถานฯ มาแต่เดิม**”* [614] ทั้งนี้ ไม่พบข้อมูลเพิ่มเติมว่าเดิมเก็บรักษาในตำแหน่งใดของพิพิธภัณฑสถานฯ แต่เมื่อพิจารณาจากรูปพรรณที่บัญชีทะเบียนข้างต้นระบุไว้ สันนิษฐานได้ว่าเป็นองค์เดียวกับที่พระราชดำรัสในรัชกาลที่ 4 ระบุถึงและคงประดิษฐานอยู่ ณ ที่เดิม(คือหน้าพระพุทธสิหิงค์ ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์) จนมีการจัดตั้งพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

ประเด็นจากการวิเคราะห์หลักฐานพระราชดำรัสเอกสารดังกล่าวนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยบริบททางสังคมในพื้นที่กรุงเทพฯ

---

[613] พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ผู้อำนวยการจัดพิมพ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา** (กรุงเทพฯ: เฟื่องฟ้า, 2547), 10-12.

[614] ยุทธนาวรากร แสงอร่าม ภัณฑารักษ์ชำนาญการ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร อนุเคราะห์ข้อมูล.

ภาพที่ 450 ลักษณะสำคัญของพระพุทธรูปหินอ่อน ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพที่ 451 พระเศียรของพระพุทธรูปหินอ่อนในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์, พระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี(มัณฑเล) และพระพุทธรูปอะตูมะชิ(องค์ดั้งเดิม) ตามลำดับ

ประเด็นที่ 1.2) พระพุทธรูปที่ได้รับความนิยมคือศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แบบแผนส่วนกลางของพม่า

พระพุทธรูปแทบทั้งหมดที่สำรวจพบเป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า มีรูปแบบหลักเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แต่ถึงกระนั้นยังจำแนกรูปแบบย่อยที่แตกต่างกันได้หลากหลาย ซึ่งอาจเป็นเพราะพระพุทธรูปแบบมัณฑเลที่นำเข้ามาในกรุงเทพฯ นอกจากมี “การใช้งาน” อย่างรูปเคารพในศาสนสถานแล้ว บางส่วนยังใช้ “จัดแสดง” อย่างศิลปวัตถุ[615] ซึ่งกรณีหลังนี้แตกต่างจากพื้นที่ศึกษาอื่น

งานศึกษานี้ จึงจำแนกรูปแบบพระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็น 3 กลุ่มย่อย คือ 1.2.1) พระพุทธรูปแบบแผนหลักในส่วนกลางของพม่า 1.2.2) พระพุทธรูปแบบแผนส่วนกลางที่ผสมบางลักษณะจากศิลปะท้องถิ่นฉาน และ 1.2.3) พระพุทธรูปแบบแผนส่วนกลางที่ผสมศิลปะอังวะ-คองบอง ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในแต่ละกลุ่มต่อไป

1.2.1) พระพุทธรูปแบบแผนหลักในส่วนกลางของพม่า เป็นกลุ่มที่พบได้มากที่สุด มีตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปโลหะ ในห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (องค์ที่ 1) (ภาพที่ 440), พระพุทธรูปหินอ่อน ในห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ 442), พระพุทธรูปโลหะ วัดเบญจมบพิตร (องค์ที่ 1) (ภาพที่ 443), พระพุทธรูปหินอ่อนวัดพิชยญาติการาม (ภาพถ่ายเก่า) (ภาพที่ 446), พระพุทธรูปหินอ่อนวัดกำแพงบางจาก (ภาพที่ 447), พระพุทธรูปหินอ่อนวัดแป้นทองโสภาราม (ภาพที่ 448) และพระพุทธรูปหินอ่อนวัดบำเพ็ญจีนพรต (ภาพที่ 449)

พระพุทธรูปกลุ่มนี้มักสร้างด้วยหินอ่อน หรือโลหะ ซึ่งเป็นวัสดุสำคัญที่ช่างในส่วนกลางของพม่ามีความชำนาญและนิยมใช้สร้างพระพุทธรูป ในทุกตัวอย่างล้วนแสดงลักษณะสำคัญตามแบบแผนของศิลปะหลังมัณฑเลฯ(อาณานิคมฯ) อย่างเคร่งครัด คือ ไม่มีรัศมี, อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, เม็ดพระศกละเอียดเป็นเม็ดกลมขนาดย่อม(ยังไม่นูนเป็นเม็ดจนเห็นได้ชัดอย่างศิลปะช่วงเอกราช), กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่มีจีบแหลมเหนือกึ่งกลางกรอบ, พระกรรณจรดพระอังสาเสมอ, พระเนตรแสดงการเหลือบต่ำน้อยลง, พระโอษฐ์แย้ม, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ, สังฆาฏิยาวพาดเหนือข้อพระกรซ้าย, นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายแยกออกต่างจากนิ้วที่เหลือ และชายจีวรระหว่างพระชงฆ์คลี่ออกเป็นรูปพัด เป็นต้น

ส่วนฐานของพระพุทธรูปบางตัวอย่าง เช่น พระพุทธรูปหินอ่อนจากวัดกำแพงบางจาก ยังมีช่องเว้นว่างไว้สำหรับจารึกข้อความตามความประสงค์ของผู้ถวายอันเป็นขนบที่แพร่หลายในช่วงหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แสดงถึงการผลิตที่พัฒนาขึ้นในเชิงอุตสาหกรรมและการจัดส่งไปยังพื้นที่อื่นๆ ด้วย (ดังตัวอย่างเทียบเคียง คือ พระพุทธรูปโลหะวัดปยีมินตาเจาง์ อมรปุระ ภาพที่ 102-103)

---

[615] โปรดดูประเด็นนี้ในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

รายละเอียดสำคัญที่งานศึกษานี้ใช้จำแนกพระพุทธรูปกลุ่มนี้ว่าเป็น “แบบแผนหลัก” ในงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ การสืบเนื่องแบบแผนพระพุทธรูปประทับนั่งที่ห่มจีวรเฉียง “เปิดพระอังสาขวา” ซึ่งเป็นแบบแผนหลักมาตั้งแต่ศิลปะพุกาม, อังวะ, คองบอง, มัณฑเล[616] และรวมถึงศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) นี้ด้วย รายละเอียดข้างต้นจึงต่างจากพระพุทธรูปในกลุ่มที่แม้จะสร้างโดยช่างส่วนกลางของพม่าแต่มีการผสมรายละเอียดจากศิลปะฉานในการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา ซึ่งจะนำเสนอเป็นกลุ่มถัดไป

ส่วนประเด็นอื่นๆ นอกเหนือจากประเด็นด้านรูปแบบศิลปกรรม เช่น ทรรศนะของชนชั้นนำชาวสยามช่วงรัชกาลที่ 4-5 ต่อพระพุทธรูปศิลปะพม่า, การรวบรวมพระพุทธรูปลักษณะต่างๆ เพื่อจัดแสดงอย่าง “มิวเซียม” และ “เอกษฮิบิเชน”, บทบาทของการขนส่งทางเรือ, บทบาทวัดของกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าในกรุงเทพฯ ช่วงและบทบาทของศาสนสถานในนิกายมหายานที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) งานศึกษานี้จะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

1.2.2) พระพุทธรูปแบบแผนส่วนกลางที่ผสมบางลักษณะจากศิลปะท้องถิ่นฉาน

พระพุทธรูปที่งานศึกษานี้พบว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แบบแผนส่วนกลางของพม่า แต่มีการผสมบางลักษณะจากศิลปะฉาน คือ การทำ “ส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา” พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปโลหะ ในห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (องค์ที่ 2) (ภาพที่ 452), และพระพุทธรูปโลหะ ที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร (องค์ที่ 2) (ภาพที่ 453)

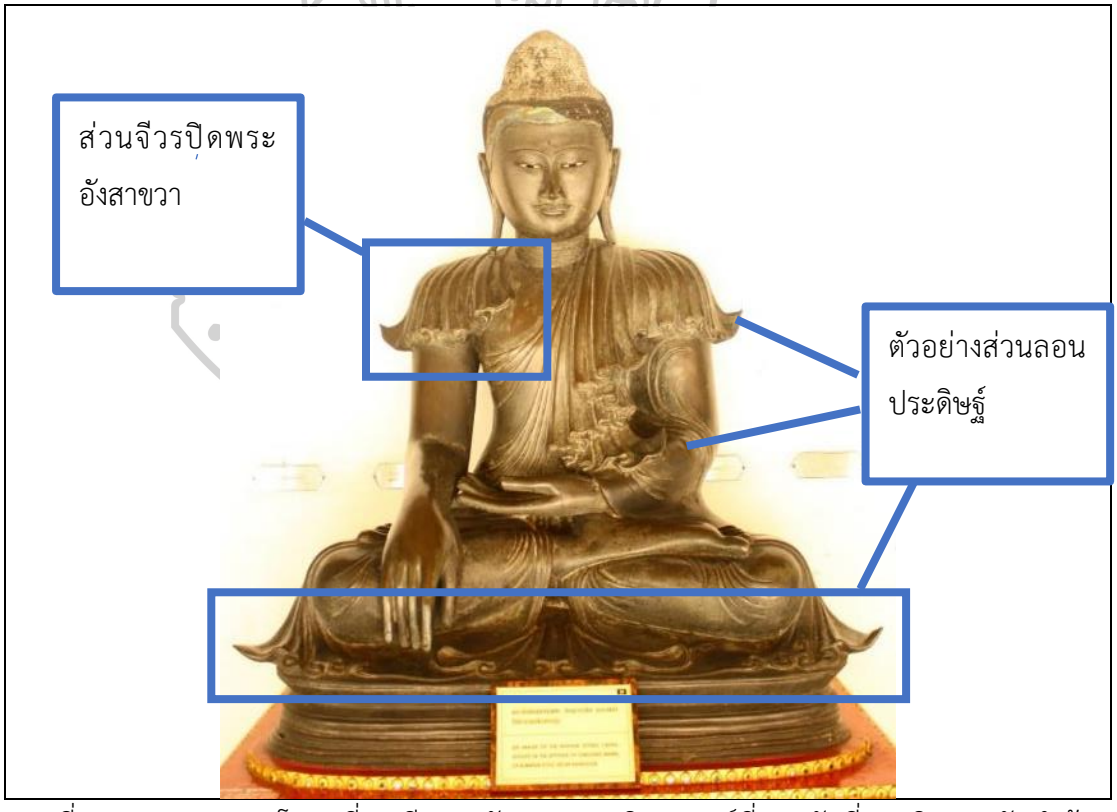
เหตุที่พิจารณาว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้สร้างโดยช่างส่วนกลางของพม่าเนื่องจากมีรูปแบบโดยรวมเช่นเดียวกับพระพุทธรูปในกลุ่มที่สร้างตามแบบแผนหลักฯ ดังที่นำเสนอไว้ก่อนหน้า “ทุกประการ” สำหรับพระพุทธรูปโลหะวัดเบญจมบพิตร องค์ที่ 2 ยังมีการทำ “ลอนประดิษฐ์” อย่างที่เริ่มปรากฏในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ด้วย จึงเป็นรายละเอียดที่ช่วยยืนยันทั้งในประเด็นสายงานช่างส่วนกลางและการกำหนดอายุในระยะดังกล่าว

ส่วนรายละเอียดที่เป็นข้อยกเว้นจากแบบแผนหลัก คือ “ส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา” ซึ่งมีที่มาจากศิลปะฉาน แต่จากการศึกษาศิลปกรรมในพม่าพบว่าส่วนดังกล่าวถูกนำมาใช้กับศิลปะส่วนกลางในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างพระพุทธรูปโลหะประดิษฐานในกู่ทรงปราสาทบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง และพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานฯ ย่างกุ้ง (ภาพที่ 174) ทำให้ระบุได้ว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางในพม่า

---

[616] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะพม่าในระยะต่างๆ ในบทที่ 3-4

ภาพที่ 452 พระพุทธรูปโลหะ ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานฯ พระนคร (องค์ที่ 2) ที่มาภาพ: ศรัณย์ มะกรูดอินทร์



ภาพที่ 453 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร (องค์ที่ 2), วัดที่ประดิษฐานจัดทำป้ายระบุข้อความ *“พระพุทธรูปขัดสมาธิเพชร ปางมารวิชัย แบบพม่า ได้มาจากเมืองร่างกุ้ง”*

1.2.3) พระพุทธรูปแบบแผนส่วนกลางที่ผสมศิลปะอังวะ-คองบอง

พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่ย้อนไปผสมผสานรูปแบบบางประการที่นิยมในศิลปะอังวะสืบเนื่องถึงคองบอง งานศึกษานี้พบตัวอย่างน้อยทั้งในไทยและพม่า สำหรับในกรุงเทพฯ พบตัวอย่างคือ พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร องค์ที่ 3 (ภาพที่ 454)

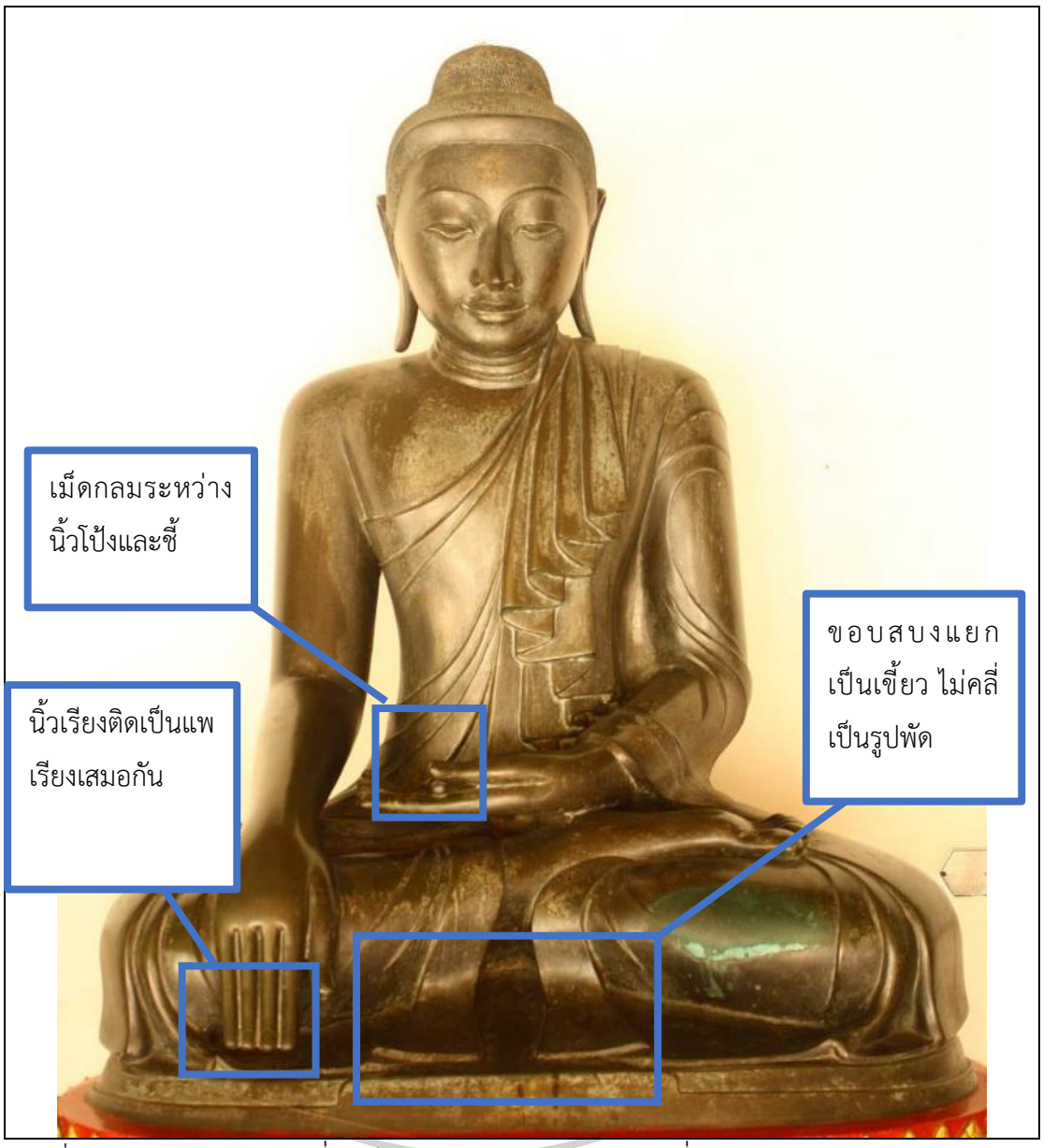
รายละเอียดในส่วนที่เป็นแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ การไม่ทำรัศมี, มีกรอบพระพักตร์เรียบง่าย, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ และสันนิษฐานว่าน่าจะสร้างขึ้นในสมัยหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เนื่องจากอุษณีษะค่อนข้างขยายเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่

ส่วนรายละเอียดที่น่าจะเป็นลักษณะที่ “ตกค้าง” จากศิลปะอังวะ-คองบองทำให้แตกต่างจากพระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร องค์ที่ 1-2 คือ นิ้วพระหัตถ์ขวาเรียงติด “เป็นแพ” นิ้วทั้งสี่ยาวเสมอกัน (ส่วนพระหัตถ์ซ้ายมีการเหยียดนิ้วชี้ออกต่างจากนิ้วที่เหลือ เป็นไปตามแบบแผนที่เริ่มปรากฏความนิยมตั้งแต่ศิลปะมัณฑเล), ขอบสบงระหว่างพระชงฆ์ที่ขัดสมาธิเพชร แยกออกเป็นเขี้ยว ไม่แสดงชายผ้าที่คลี่ต่อเนื่องกันเป็นรูปพัด[617] ในพระหัตถ์ซ้ายยังมีการทำเม็ดกลมระหว่างนิ้วโป้งและชี้ ซึ่งน่าจะเป็นส่วนที่ใช้ดามนิ้วพระหัตถ์ไม่ให้เปราะหักโดยเฉพาะในกรณีพระพุทธรูปหินอ่อน ลักษณะที่กล่าวมานี้ปรากฏในศิลปะอังวะดังตัวอย่างพระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 455)

พระพุทธรูปดังตัวอย่างนี้แม้จะเป็นกรณีที่ไม่พบแพร่หลายนัก แต่จากลักษณะสำคัญที่ปรากฏสามารถระบุได้ว่าเป็นพระพุทธรูปนำเข้า ฝีมือช่างจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ดังที่กล่าวมา

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[617] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับรูปแบบศิลปะคองบองในบทที่ 3



ภาพที่ 454 พระพุทธรูปโลหะที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตร องค์ที่ 3 และลักษณะสำคัญ

ภาพที่ 455 พระพุทธรูปสำริดศิลปะอังวะ, พิพิธภัณฑ์ฯ เมืองย่างกุ้ง และลักษณะสำคัญ

อนึ่ง การพบพระพุทธรูปโลหะ “แบบพม่า” ที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตรจำนวน 3 องค์นี้ ไม่ตรงกับข้อมูลที่ปรากฏในลายพระหัตถ์ของสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงมีถึงสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งระบุถึงพระพุทธรูปเพียง 2 องค์ ความว่า

“ห้องบอมเบเบอม่า...เขาได้พระพุทธรูปหล่อจากเมืองพม่ามาถวายด้วย ๒ องค์ ตั้งอยู่ที่พระระเบียง[หมายถึงที่วัดเบญจมบพิตร]*”*[618]

ด้วยเหตุนี้ จึงไม่แน่ชัดว่านำมาประดิษฐานภายหลังอีก 1 องค์ หรือในลายพระหัตถ์ระบุจำนวนผิด ถึงกระนั้น พระพุทธรูปทั้ง 3 องค์ สามารถวิเคราะห์รูปแบบได้ว่าเป็นศิลปกรรมในระยะเดียวกันและมาจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าเช่นกันแม้จะแสดงรายละเอียดปลีกย่อยต่างกันดังที่นำเสนอไว้

ประเด็นที่ 1.3) พระพุทธรูปที่ไม่ได้รับความนิยมคือศิลปะฉาน

จากการศึกษาพระพุทธรูปศิลปะแบบพม่าในพื้นที่ภาคเหนือของไทยมักพบความนิยมพระพุทธรูปใน 2 ศิลปะควบคู่กัน คือศิลปะแบบมัณฑเล และศิลปะฉาน

ทว่าในกรณีพื้นที่กรุงเทพฯ นั้น งานศึกษานี้ไม่พบความนิยมใช้พระพุทธรูปศิลปะฉานประดิษฐานในศาสนสถาน แต่มักพบเป็นพระพุทธรูปขนาดย่อมในลักษณะการสะสมส่วนบุคคลหรือเก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์ ทำให้มีบทบาทต่างจากพระพุทธรูปกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเลซึ่งกรณีหลังยังพบว่ามีหลายตัวอย่างที่ใช้ประดิษฐานในฐานะรูปเคารพ

ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะฉานในพื้นที่กรุงเทพฯ มีดังเช่น พระพุทธรูปศิลปะฉาน องค์ที่ 1 ห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ป้ายจัดแสดงระบุที่มาว่า *“ย้ายมาจากห้องกลางกระทรวงมหาดไทย”* และพระพุทธรูปศิลปะฉาน องค์ที่ 2 จากพิพิธภัณฑ์เดียวกัน ป้ายจัดแสดงระบุที่มาว่า *“นายสุด ศรีสมวงศ์ ถวายในนามพระภิกษุสังวาลย์ สีสุก เมื่อ 4 กรกฎาคม 2493”* (ภาพที่ 456)

รูปแบบของพระพุทธรูปข้างต้นที่ใช้ระบุได้ว่าเป็นศิลปะฉาน คือ การทำรัศมีทรงน้ำเต้า และมีจีวรริ้วประดิษฐ์มีลวดลายในส่วนต่างๆ กรณีองค์ที่ 1 ยังมีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาด้วย รูปแบบโดยรวมนี้เทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปศิลปะฉานวัดงาแผ่เชาง์ (ภาพที่ 179)

สำหรับประเด็นที่ว่าด้วยการสะสมพระพุทธรูปหรือจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์นี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยบริบททางสังคมฯ

---

[618] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ เล่ม 21**, 138-139.

ภาพที่ 456 พระพุทธรูปศิลปะฉาน องค์ที่ 1 และ 2 (ตามลำดับ) ในห้องเอเชีย พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ที่มาภาพ ดร.ศรัณย์ มะกรูดอินทร์

ประเด็นที่ 1.4) ไม่ปรากฏกระบวนการสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะพม่า

งานศึกษานี้พบว่าในพื้นที่กรุงเทพฯ ไม่ปรากฏกระบวนการสร้างพระพุทธรูปในศิลปะ “ตามอย่าง” พม่า จึงพบเฉพาะพระพุทธรูปที่นำเข้าโดยเฉพาะจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า กรณีดังกล่าวต่างจากพื้นที่ในภาคเหนือของไทยที่นิยมสร้างพระพุทธรูปในท้องถิ่นขึ้นตามอย่างศิลปะพม่าโดยแพร่หลาย

สาเหตุที่ไม่พบการสร้างงานตามอย่างพม่าในพื้นที่กรุงเทพฯ นี้ สันนิษฐานว่าเป็นเพราะกรุงเทพฯ มีฐานะเป็นเมืองหลวงจึงมีสายงานช่างของตนเองที่เด่นชัด นอกจากนี้กลุ่มชนชาติพันธุ์จากพม่าที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่มีความกลมกลืนกับศิลปวัฒนธรรมไทยมากซึ่งประเด็นหลังนี้จะนำเสนอเพิ่มเติมในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

สรุปและวิเคราะห์กรณีพื้นที่กรุงเทพฯ

จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปแบบพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในพื้นที่กรุงเทพฯ พบเฉพาะกรณีพระพุทธรูปนำเข้า โดยกลุ่มหลัก คือ กลุ่มศิลปะแบบมัณฑเล ซึ่งงานศึกษานี้สันนิษฐานว่าพระพุทธรูปบางตัวอย่างเป็นศิลปะมัณฑเลตอนต้น คือ พระพุทธรูปหินอ่อนประดิษฐานหน้าพระพุทธรูปประธานในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ในขณะที่ตัวอย่างอื่นๆ ที่พบเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แบบแผนส่วนกลางของพม่าเช่นเดียวกับที่พบได้ในพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ของไทย ทั้งนี้ พื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีความหลากหลายมาก เช่น วัดหลวง วัดราษฎร์ วัดมอญ พิพิธภัณฑ์ รวมถึงศาสนสถานในนิกายมหายาน

พระพุทธรูปนำเข้าอีกกลุ่มหนึ่ง คือ พระพุทธรูปศิลปะฉาน พบตัวอย่างน้อยมาก และมักเป็นการสะสมส่วนบุคคลหรือเก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์ จึงไม่ใช่รูปแบบที่นิยมโดยแพร่หลายในกรุงเทพฯ

ส่วนกรณีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างพม่านั้น ไม่ปรากฏกระบวนการสร้างงานตามอย่างศิลปะพม่า

ความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะพม่าโดยเฉพาะศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่กรุงเทพฯ สามารถพิจารณาถึงบริบททางสังคมในประเด็นที่หลากหลาย ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

7.1.3 พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ): กรณีพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่านอกจากพื้นที่ภาคเหนือแล้ว ในพื้นที่อื่นๆ ของไทยไม่พบกระบวนการสร้างพระพุทธรูปอย่างพม่าโดยแพร่หลายเพียงพอที่จะระบุเป็นสกุลช่างหรือลักษณะเด่นของแต่ละท้องถิ่นได้

พระพุทธรูปที่พบมักเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า และมีบ้างที่เป็นงานสร้างตามอย่างพม่าโดยช่างท้องถิ่นแต่ไม่ใช่รูปแบบที่พบแพร่หลายจึงไม่แสดงลักษณะที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ

ด้วยเหตุนี้ งานศึกษานี้จึงนำเสนอรูปแบบของพระพุทธรูปตัวอย่างในพื้นที่ภาคต่างๆ ไว้ร่วมกันเพื่อไม่เป็นการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมโดยซ้ำซ้อน โดยจำแนกเป็นกรณีพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า และกรณีพระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างมัณฑเล

7.1.3.1 พระพุทธรูปในภาคอื่นๆ ของไทยที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า

พระพุทธรูปในภาคอื่นๆ ของไทยที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งงานศึกษานี้ใช้เป็นตัวอย่างสำคัญในการศึกษารูปแบบ ได้แก่ พระพุทธรูปที่วัดปรมัยยิกาวาส จังหวัดนนทบุรี (ภาคกลาง), วัดเจดีย์ทอง จังหวัดปทุมธานี (ภาคกลาง), วัดคันลัด จังหวัดสมุทรปราการ (ภาคกลาง), วัดม่วง จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), วัดพระมหาธาตุฯ จังหวัดนครศรีธรรมราช (ภาคใต้), วัดสำเร็จ จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้), วัดมะเดื่อหวาน จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้), วัดสุภรัตนาราม จังหวัดอุบลราชธานี (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) เป็นต้น ดังข้อมูลในตารางต่อไปนี้

ตัวอย่างพระพุทธรูป	สถานที่ประดิษฐาน	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปหน้าวิหารวัดปรมัยยิกาวาส	วัดปรมัยยิกาวาส จังหวัดนนทบุรี (ภาคกลาง)	พุทธศตวรรษที่ 25[619]	457
พระพุทธรูปในซุ้มมหารามัญเจดีย์	วัดปรมัยยิกาวาส จังหวัดนนทบุรี (ภาคกลาง)	พุทธศตวรรษที่ 25[620]	458

[619] มีจารึกภาษาไทยที่ฐานว่า *"พระปติมากรองนี้ซานชิวชูนทราง[น่าจะหมายถึงคำว่า "สร้าง"] ทูนเกล้าทูนกระมอมถวายสมเดจพระเจ้าอยู่หัว"* [อ่านโดยผู้วิจัย] ในที่นี้หมายถึงถวายแด่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว บ้างระบุเพิ่มเติมว่าถวายในคราวเสด็จเมืองมอญของพม่า เมื่อ พ.ศ. 2414 โปรดดู พิศาล บุณผูก, วัดในอำเภอปากเกร็ด, นนทบุรี : มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2550, 38.

[620] มีจารึกภาษาไทยที่ฐานว่า *"พระภิขุนีเถลี* [คงเป็นความเข้าใจผิดหรือตั้งใจสมมุติความหมายพิเศษขึ้นของผู้สร้าง ประเด็นนี้จะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง] *องนี้อุบาสิกาซานชิวชูนทร้างทูนเกล้าทูนกระหมอมถวาย ขอให้ข้าพระพุทิเจ้าได้บำรุงพระพูทศาษนา นิพานะปัจจัยโยโหตุ"* [อ่านโดยผู้วิจัย] บ้างระบุเพิ่มเติมว่าถวายในคราวเสด็จเมืองมอญของพม่า เมื่อ พ.ศ. 2414 โปรดดู พิศาล บุณผูก, **วัดในอำเภอปากเกร็ด** (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2550), 38, 40-41. แต่ผู้วิจัยวิเคราะห์จากรูปแบบแล้วไม่เห็นด้วยว่าได้มาตั้งแต่ พ.ศ. 2414 เนื่องจากมีรูปแบบสอดคล้องกับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคม)

ตัวอย่างพระพุทธรูป	สถานที่ประดิษฐาน	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปวัดเจดีย์ทอง	วัดเจดีย์ทอง จังหวัดปทุมธานี (ภาคกลาง)	พ.ศ.2452[621]	459
พระพุทธรูปวัดคันลัด	วัดคันลัด จังหวัดสมุทรปราการ (ภาคกลาง)	พุทธศตวรรษที่ 25[622]	460
พระพุทธรูปในพิพิธภัณฑ์วัดม่วง (สมบัติของพระครูวรธรรมพิทักษ์(ลม คชเสนี))	วัดม่วง จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก)	พุทธศตวรรษที่ 25[623]	461
พระพุทธรูปในวัดคงคาราม	วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก)	พุทธศตวรรษที่ 25[624]	462

[621] มีจารึกส่วนฐานระบุศักราชที่สร้างคือ จุลศักราช 1371 ซึ่งตรงกับ พ.ศ. 2552 จารึกมีทั้งภาษาไทยและมอญ(ไม่ใช้ภาษาพม่า) โดยจารึกภาษาไทยระบุข้อความว่า *“เมืองประทุมธานี”* ส่วนจารึกภาษามอญเฉพาะส่วนที่แลเห็นได้ชัดปรากฏข้อความเกี่ยวกับการสร้างคือ *“เดือน 12 ขึ้น 4 ค่ำวันอังคาร”* , *“(จุล)ศักราช 1271* [พ.ศ.2452]*”* *และ “ผลกุศลนี้ขอให้สำเร็จแก่ท่านทั้งหลาย”* [อ่านข้อความภาษามอญโดย อิทธิชัย โตศรี] และสอดคล้องป้ายประวัติที่จัดทำโดยทางวัดซึ่งระบุว่า *“มาประดิษฐาน ณ วัดเจดีย์ทอง เมื่อวันที่ 16 พฤศจิกายน พ.ศ.2452 ตรงกับวันอังคารขึ้น 4 ค่ำ เดือน 12 ปีระกา จ.ศ.1271 ร.ศ.128 โดยพระอมราภิรกฺขิตนามภิกขุ”*

[622] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[623] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[624] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

ตัวอย่างพระพุทธรูป	สถานที่ประดิษฐาน	ข้อมูลการสร้าง/ กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปใน พิพิธภัณฑ์วัดพระ มหาธาตุ นครศรีธรรมราช องค์ที่ 1 (หินอ่อน)	วัดพระมหาธาตุฯ นครศรีธรรมราช (ภาคใต้)	พ.ศ.2464[625]	463
พระพุทธรูปที่ พิพิธภัณฑ์วัดพระ มหาธาตุ นครศรีธรรมราช องค์ที่ 2(หินอ่อน)	วัดพระมหาธาตุฯ นครศรีธรรมราช (ภาคใต้)	พ.ศ.2481[626]	464
พระพุทธรูปที่ พิพิธภัณฑ์วัดพระ มหาธาตุ นครศรีธรรมราช องค์ที่ 3 (โลหะ)	วัดพระมหาธาตุฯ นครศรีธรรมราช (ภาคใต้)	พุทธศตวรรษที่ 25[627]	465
พระพุทธรูปศิลายวง	วัดสำเร็จ เกาะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้)	พ.ศ.2450[628]	466

[625] ป้ายจัดแสดงระบุข้อความว่า *“พระพุทธรูปปางมารวิชัยหินอ่อน ศิลปะพม่าแบบมัณฑเลย์ นายฉ่ำ ถวาย พ.ศ.2464”* ข้อความในส่วนนามผู้ถวายและปีที่ถวายนี้คงคัดลอกจากจารึกบนฐาน(เห็นไม่ชัดเจน)

[626] ป้ายจัดแสดงระบุข้อความว่า *“พระพุทธรูปปางมารวิชัยหินอ่อน ศิลปะพม่าแบบมัณฑเลย์ พ.ศ. 2481”*ข้อความในส่วนปีที่ถวายนี้คงคัดลอกจากจารึกบนฐาน(เห็นไม่ชัดเจน)

[627] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[628] จารึกส่วนฐานระบุข้อความภาษาไทยว่า *“ศก ๑๒๖ พระพุทธศาสนา ๒๔๕๐ ล่วง”*

ตัวอย่างพระพุทธรูป	สถานที่ประดิษฐาน	ข้อมูลการสร้าง/ กำหนดอายุ	ภาพที่
พระพุทธรูปศิลายวง	วัดมะเดื่อหวาน เกาะพะงัน จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้)	พุทธศตวรรษที่ 25[629]	467
พระพุทธรูปหินอ่อนประดับแผ่นทองตอกลาย (ตกแต่งเพิ่มเติมภายหลัง)	พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้)	พุทธศตวรรษที่ 25[630]	468
พระพุทธรูปหินอ่อนมีรัศมี(เพิ่มเติมภายหลัง)	วัดตรังคภูมิพุทธาวาส จังหวัดตรัง (ภาคใต้)	พุทธศตวรรษที่ 25[631]	469
พระพุทธรูปหินอ่อนมีรัศมี(เพิ่มเติมภายหลัง)	วัดชลธาราสิงเห อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส (ภาคใต้)	พุทธศตวรรษที่ 25[632]	470

[629] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย และสันนิษฐานร่วมกับประวัติการนำพระหินอ่อนจากพม่ามา “แจกจ่าย” ยังวัดต่างๆ ในละแวกเกาะสมุยและเกาะพะงันในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โปรดดู กวี รังสิวรารักษ์, **สมุยที่รัก** (กรุงเทพฯ: ธารบัวแก้ว, 2546), 239-242.

[630] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[631] พระยารัษฎานุประดิษฐมหิศรภักดี (คอซิมบี้ ณ ระนอง) เจ้าเมืองตรังสร้างเมืองใหม่ที่อำเภอกันตัง แล้วสร้างวัดนี้ขึ้นในปี 2436 แล้วอัญเชิญพระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่ามาเป็นพระพุทธรูปประธานโดยมาประดิษฐาน ณ ที่ตั้งปัจจุบันราวปี 2442 คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตรัง** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2544), 120 และ 260. บ้างว่านำมาจากปีนัง เช่น "วัดตรังคภูมิพุทธาวาส โบราณสถานคู่เมืองตรัง" สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ เข้าถึงเมื่อ 24 กันยายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://www.onab.go.th/th/content/category/detail/id/86/iid/4217)

[632] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

ตัวอย่างพระพุทธรูป	สถานที่ประดิษฐาน	ข้อมูลการสร้าง/ กำหนดอายุ	ภาพที่
กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อน	วัดศรีจุมพล จังหวัดอุบลราชธานี (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ)	พุทธศตวรรษที่ 25[633]	471
พระพุทธนฤมิตร (โลหะ)	พระอุโบสถวัดสุภรัตนาราม จังหวัดอุบลราชธานี (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ)	พ.ศ.2451[634]	472

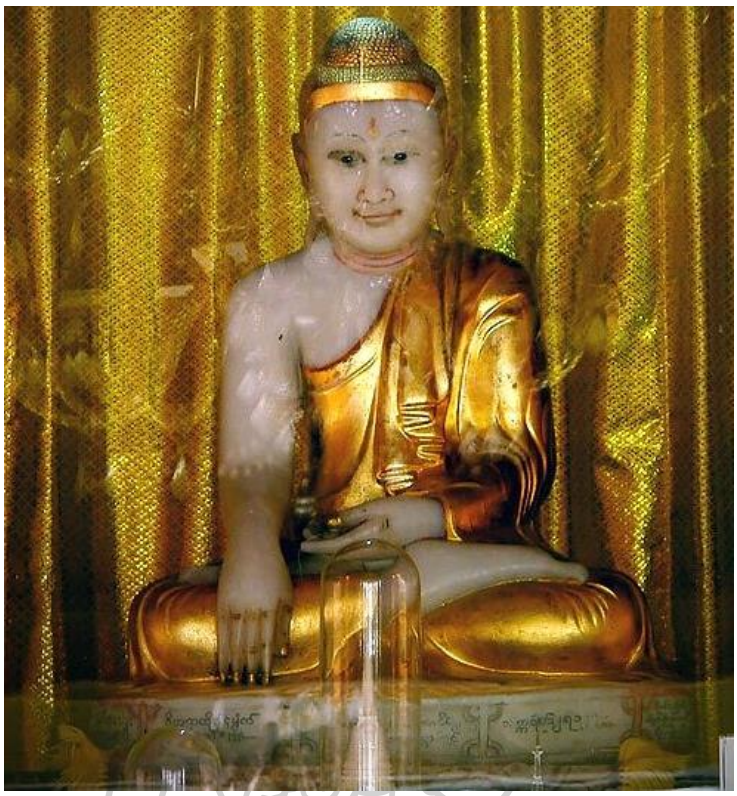
มหาวิทยาลัยศิลปากร

[633] สันนิษฐานการกำหนดอายุจากรูปแบบพระพุทธรูปโดยผู้วิจัย

[634] มีประวัติอันเชิญมาจากมัณฑเลใน พ.ศ.2451 เดิมพระอุบาลีคุณูปมาจารย์ (สิริจันฺโท จันทร์) จะอัญเชิญมาที่วัดสุภรัตนารามที่ท่านสร้างขึ้นแต่ตกค้างอยู่ที่วัดบรมนิวาสและวัดสุปัฏนารามจนสิ้นปี 2482 จึงได้ย้ายมาประดิษฐานที่วัดสุภรัตนาราม วราวุธ ผลานันท์, **พิพิธภัณฑ์ล้ำค่าในวัดวัดสุปัฏนารามวรวิหาร** (อุบลราชธานี: ชมรมอุบลรักดนตรีไทย, 2557), 46.

ภาพที่ 457 พระพุทธรูปศิลาขาว วัดปรมัยยิกาวาส

ภาพที่ 458 พระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มมหารามัญเจดีย์ วัดปรมัยยิกาวาส



ภาพที่ 459 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดเจดีย์ทอง ปทุมธานี

ภาพที่ 460 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดคันลัด อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

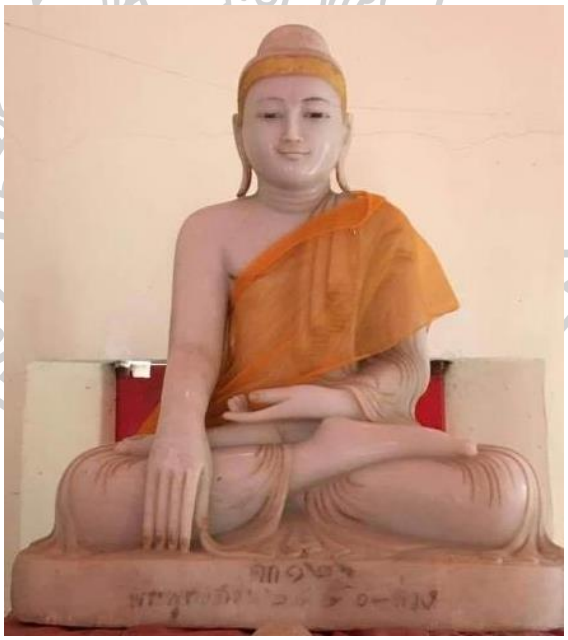
ภาพที่ 461 พิพิธภัณฑ์วัดม่วง ราชบุรี สมบัติของพระครูวรธรรมพิทักษ์(ลม คชเสนี)

ภาพที่ 462 พิพิธภัณฑ์วัดคงคาราม ราชบุรี

ภาพที่ 463 พระพุทธรูปหินอ่อนเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช (องค์ที่ 1)

ภาพที่ 464 พระพุทธรูปหินอ่อนเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช (องค์ที่ 2)

ภาพที่ 465 พระพุทธรูปโลหะพิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช (องค์ที่ 3)

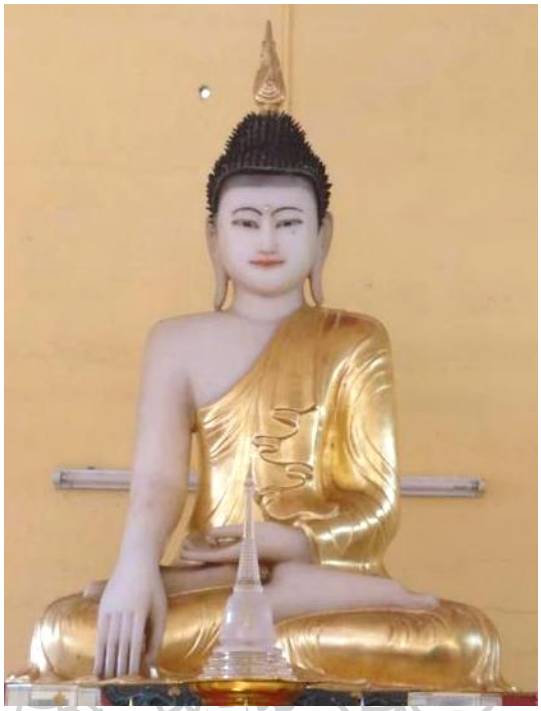


ภาพที่ 466 วัดสำเร็จ เกาะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี

ที่มาภาพ https://www.facebook.com/photo/?fbid=872985523044591&set=gm.2141967482545562 เข้าถึงเมื่อ 5 พฤษภาคม 2565

ภาพที่ 467 วัดมะเดื่อหวาน เกาะพะงัน จังหวัดสุราษฎร์ธานี

ภาพที่ 468 พระพุทธรูปหินอ่อนในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา



ภาพที่ 469 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดตรังคภูมิพุทธาวาส จังหวัดตรัง

ภาพที่ 470 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส ที่มาภาพ: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

ภาพที่ 471 กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อนเก็บรักษาที่วัดศรีจุมพล อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มาภาพ: วิญญู จูมวันทา

ภาพที่ 472 พระพุทธนฤมิตร (โลหะ) ในพระอุโบสถวัดสุภรัตนาราม จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มาภาพ: วราวุธ ผลานันท์, **พิพิธภัณฑ์ล้ำค่าในวัดวัดสุปัฏนารามวรวิหาร**, 46.

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ซึ่งพบในภาคอื่นๆ ของไทย (นอกจากภาคเหนือและพื้นที่กรุงเทพฯ) สามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 4 ประเด็น ดังนี้ 1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็นงานช่างส่วนกลางของพม่า ศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) 2) พระพุทธรูปที่สร้างจากวัสดุหินอ่อนได้รับความนิยมในทุกพื้นที่ 3) บ้างมีการตกแต่งเพิ่มเติมโดยช่างในพื้นที่ แต่ยังเห็นได้ว่าเป็นพระพุทธรูปงานนำเข้าจากพม่า และ 4) พระพุทธรูปพม่าในศิลปะฉานไม่ได้รับความนิยม ดังจะอธิบายในรายประเด็นต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้เป็นงานช่างส่วนกลางของพม่า ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในเบื้องต้นเห็นได้ว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีรูปแบบเป็นศิลปะแบบมัณฑเลงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, เม็ดพระศกละเอียดไม่นูนแหลม, กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่มีจีบเหนือกึ่งกลางกรอบ, นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายเหยียดออกต่างจากนิ้วที่เหลือ, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ, ห่มจีวรเฉียงเปิดพระอังสาขวา และมีส่วนชายจีวรคลี่เป็นรูปพัดระหว่างข้อพระบาทเป็นต้น

ทว่าบางรายละเอียดสัมพันธ์กับแบบแผนในระยะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลงหรือเพ่งตรง และสังฆาฏิยาวพาดเหนือข้อพระกรซ้าย นอกจากนี้บางตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปในซุ้มมหารามัญเจดีย์ วัดปรมัยยิกาวาส และพระพุทธรูปวัดเจดีย์ทอง ยังพบว่าส่วนฐานมีกรอบสำหรับจารึกข้อความซึ่งแสดงถึงการผลิตที่พัฒนาเป็นเชิงอุตสาหกรรมและมีการจัดส่งไปในหลายพื้นที่ ดังที่นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 5[635] (เทียบเคียงกับตัวอย่างในศิลปะต้นแบบได้ เช่น พระพุทธรูปหินอ่อนในวิหารบริเวณลานเจดีย์ชเวดากอง จารึกระบุปีสร้างใน จ.ศ.1282 ตรงกับ พ.ศ. 2463 ภาพที่ 106)

สำหรับกรณีพระพุทธรูปโลหะยังพบว่าบางตัวอย่างมีการตวัดชายจีวร(ในส่วนสังฆาฏิและส่วนที่ปรกฐาน) เป็นลอนที่เกินความเป็นจริงตามธรรมชาติ หรือที่งานศึกษานี้เรียกว่า “ลอนประดิษฐ์” ซึ่งพบความนิยมในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) (ดังพระพุทธรูปโลหะในอุโบสถวัดชเวอินบิน เมืองมัณฑเล ภาพที่ 121)

ดังนั้น พระพุทธรูปตัวอย่างเหล่านี้จึงระบุรูปแบบ และกำหนดอายุให้ชัดเจนขึ้นได้ว่าเป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า ในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) หรือในช่วง พ.ศ.2428-2491

---

[635] สำหรับตัวอย่างข้างต้นสันนิษฐานว่าเดิมคงเป็นกรอบเว้นว่างไว้เพื่อให้ผู้ที่ถวายได้เพิ่มข้อความจารึกเอง จึงพบข้อความเป็นภาษา “ท้องถิ่น” ที่ประดิษฐาน คือ ภาษาไทย และมอญ ประเด็นที่ว่าด้วยข้อความส่วนฐานพระพุทธรูปนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในส่วนที่ว่าด้วยบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ประเด็นที่ 2) พระพุทธรูปที่สร้างจากวัสดุหินอ่อนได้รับความนิยมในทุกพื้นที่ จากการสำรวจนอกจากพบว่า พระพุทธรูปที่สร้างจากวัสดุหินอ่อนได้รับความนิยมมากกว่าวัสดุโลหะอย่างเห็นได้ชัด ดังพบตัวอย่างในทุกพื้นที่ ได้แก่ วัดปรมัยยิกาวาส (ทั้ง 2 องค์) จังหวัดนนทบุรี (ภาคกลาง), วัดเจดีย์ทอง ปทุมธานี (ภาคกลาง), วัดคันลัด จังหวัดสมุทรปราการ (ภาคกลาง), วัดม่วง จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), วัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), วัดพระมหาธาตุฯ (ทั้ง 2 องค์) จังหวัดนครศรีธรรมราช (ภาคใต้), วัดสำเร็จ จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้) วัดมะเดื่อหวาน จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้), พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา จังหวัดสุราษฎร์ธานี (ภาคใต้), วัดตรังคภูมิพุทธาวาส จังหวัดตรัง (ภาคใต้) และวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส (ภาคใต้)

สาเหตุที่ทำให้พระพุทธรูปวัสดุหินอ่อนได้รับความนิยมในทุกพื้นที่นั้น นอกจากคงเป็นเพราะหินอ่อนเป็นวัสดุที่หายากในประเทศไทยแล้ว ยังเป็นไปได้ว่ามีสาเหตุจากความนิยมพระพุทธรูปหินอ่อนหรือ “ศิลาขาว” ที่เริ่มปรากฏในพระนครตั้งแต่ช่วงรัชกาลที่ 3 ก่อนจะแพร่สู่พื้นที่อื่นๆ อีกทั้งสาเหตุจากพัฒนาการของระบบคมนาคมขนส่งโดยเฉพาะ “เรือกลไฟ” ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดเพิ่มเติมในส่วนที่ว่าด้วยบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

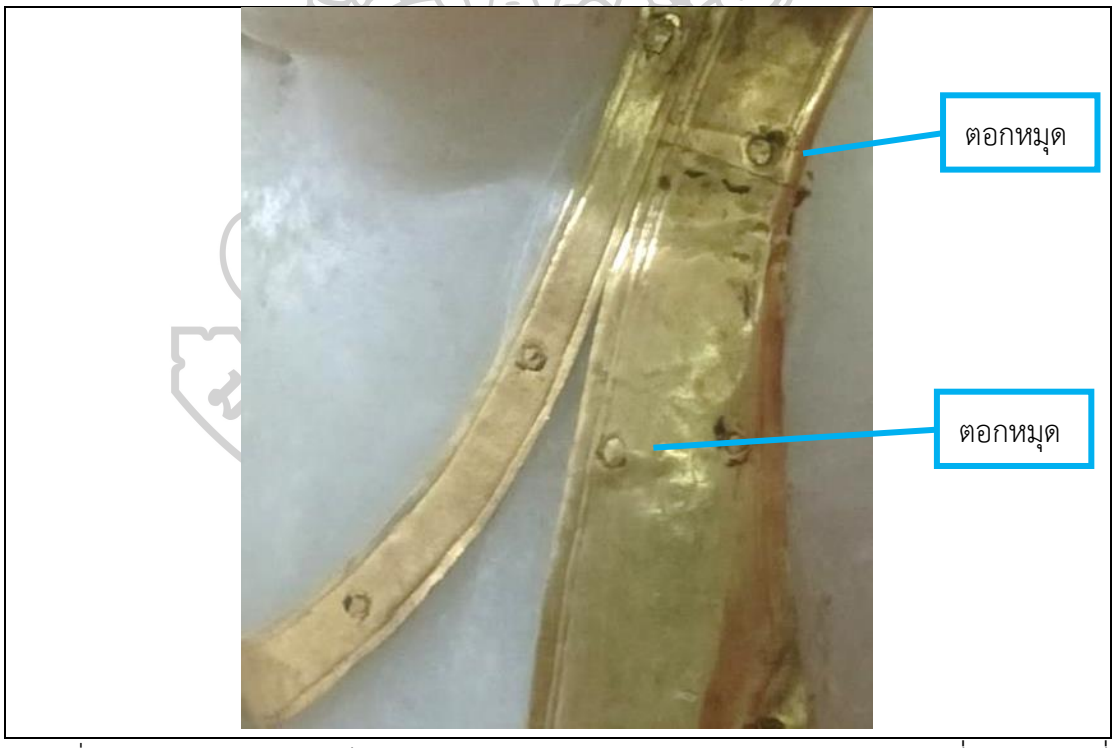
ประเด็นที่ 3) บ้างมีการตกแต่งเพิ่มเติมโดยช่างในพื้นที่ แต่ยังเห็นได้ว่าเป็นพระพุทธรูปงานนำเข้าจากพม่า

พระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่ามาในพื้นที่ต่างๆ ของไทย ส่วนใหญ่พบว่าคงรูปแบบเดิมจากแหล่งผลิต แต่มีบางตัวอย่างที่ได้รับการตกแต่งเพิ่มเติมโดยช่างท้องถิ่น(ในส่วนที่ไม่ทำให้พระพุทธรูปเกิดการเปลี่ยนแปลงรูปแบบหลักจนไม่อาจระบุถึงรูปแบบศิลปะเดิม) เช่น การตีแผ่นทองประดับบางจุด หรือการเพิ่มส่วนรัศมีอย่างไทย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กรณีการตีแผ่นทองประดับเพิ่มเติมโดยช่างท้องถิ่น พบตัวอย่างได้แก่พระพุทธรูปหินอ่อนที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา (ภาพที่ 473-474) เห็นได้ว่ามีการตีแผ่นทองและตอกลายประดับส่วนกรอบพระพักตร์ซึ่งเดิมเป็นแถบเรียบเกลี้ยงและเป็นวัสดุหินอ่อนก้อนเดียวกับที่แกะเป็นองค์พระ) และยังมีส่วนแผ่นทองที่เผยอข้างพระกรรณอย่างกรรเจียก นอกจากนี้ ในส่วนขอบจีวรและสังฆาฏิยังมีการตีแผ่นทองมาประดับเพื่อเน้นให้เห็นความแตกต่างจากส่วนพระวรกาย โดยใช้หมุดขนาดเล็กตอกยึดกับองค์พระ

การตกแต่งที่กล่าวมาผิดจากงานช่างพม่า เพราะจากการศึกษาตัวอย่างในพม่าพบว่านิยมตกแต่งโดยทำเครื่องทรงเป็นสำรับแยกทั้งมงกุฎ และสังวาล แล้วมาทรงทับพระพุทธรูป ดังนั้นกรณีตัวอย่างข้างต้นจึงสันนิษฐานว่าเป็นการตกแต่งโดยช่างในไทย อย่างไรก็ตามการตกแต่งเพิ่มเติมด้วยการตีแผ่นทองมาประดับนี้พบตัวอย่างน้อยจึงไม่อาจระบุได้ว่าเป็นลักษณะเด่นของช่างในท้องถิ่น

ภาพที่ 473 ภาพขยายส่วนพระเศียรพระพุทธรูปหินอ่อนประดับแผ่นทองตอกลายที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา



ภาพที่ 474 ภาพขยายส่วนจีวรพระพุทธรูปหินอ่อนประดับแผ่นทองตอกลายที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา

ส่วนกรณีการเติมส่วนรัศมีให้แก่พระพุทธรูป(ซึ่งปกติแล้วศิลปะแบบมัณฑเลจะไม่มีรัศมี) พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปหินอ่อนวัดตรังคภูมิพุทธาวาส ส่วนดังกล่าวเป็นรัศมีเปลวทาสีทอง คงใช้วัสดุต่างชนิดกับองค์พระพุทธรูป และมีการปั้นเม็ดพระศกแหลมทั่วพระเศียรซึ่งเป็นลักษณะ ที่นิยมในศิลปะไทย (ภาพที่ 475)

ภาพที่ 475 พระเศียรที่มีรัศมีเปลวและเม็ดพระศกแหลมของพระพุทธรูปวัดตรังคภูมิพุทธาวาส

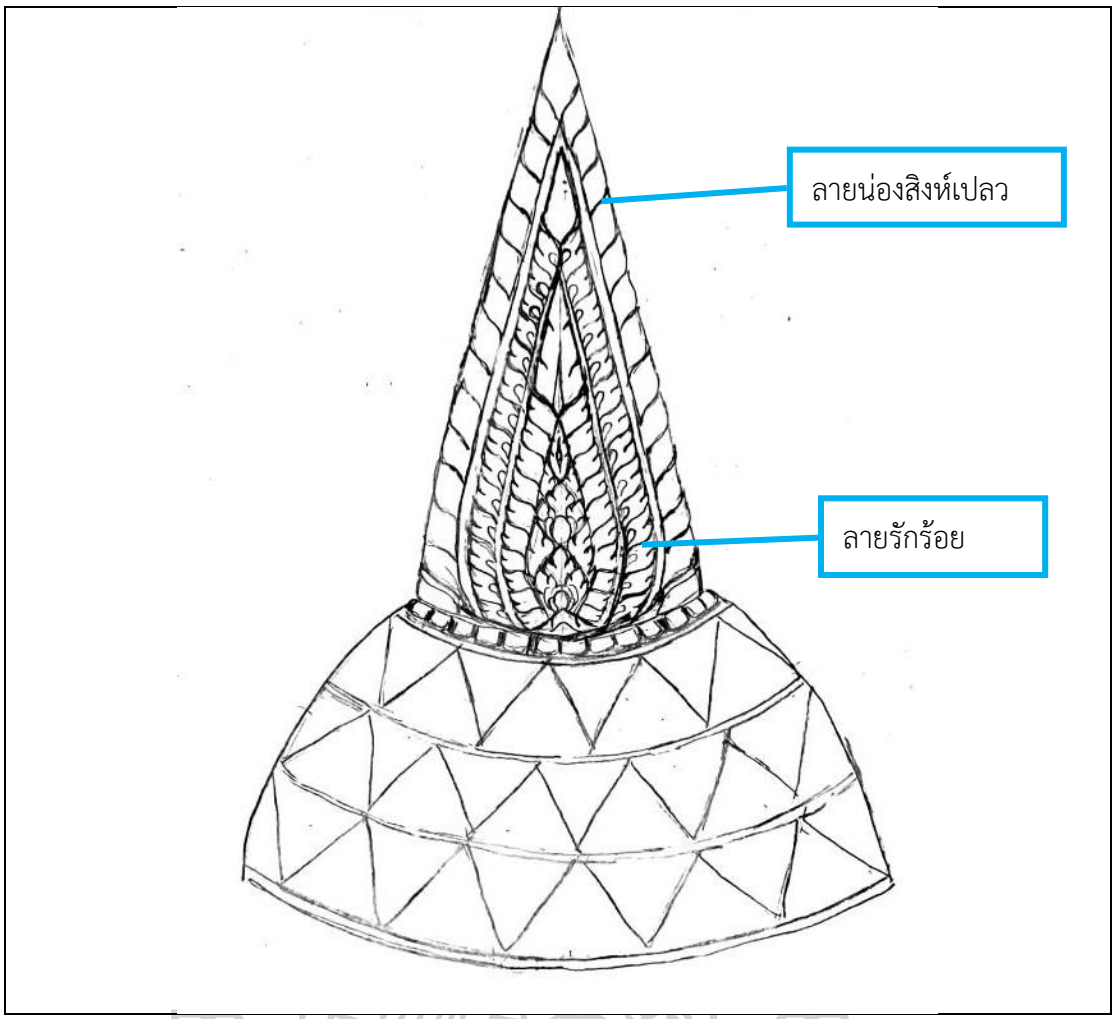
อีกตัวอย่างหนึ่งคือพระพุทธรูปหินอ่อนวัดชลธาราสิงเห จังหวัดนราธิวาส มีการเพิ่มส่วนรัศมีแหลมด้วยวัสดุโลหะอาจเป็นทองแดง[636] (ภาพที่ 476) แต่ลักษณะไม่ใช่รัศมีเปลวอย่างที่แพร่หลายในศิลปะไทยโดยเฉพาะในพื้นที่ภาคกลาง คงเป็นฝีมือช่างท้องถิ่นภาคใต้ที่ทำรัศมีแหลมโดยแสดงลวดลายอย่างลายไทย เช่น ลายน่องสิงห์เปลว และลายรักร้อย (ภาพลายเส้น 15) ดังนั้นส่วนนี้จึงย่อมไม่ใช่ส่วนที่มีมาพร้อมพระพุทธรูปตั้งแต่แรกสร้าง

[636] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัยเมื่อ 12 พฤษภาคม 2565.

จากตัวอย่างพระพุทธรูปที่มีการตกแต่งเพิ่มเติมโดยช่างท้องถิ่นนี้ แสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) อาจไม่เป็นที่คุ้นชิน หรือขาดความกลมกลืนกับศิลปกรรมเดิมในท้องถิ่น จึงเกิดความพยายามตกแต่งเพิ่มเติมในบางรายละเอียดจนมีลักษณะต่างไปจากศิลปกรรมที่พบในพม่า

อนึ่ง การตกแต่งโดยช่างท้องถิ่นในการเพิ่มส่วนรัศมีเปลวนี้ ยังสอดคล้องกับที่พบในกรณีพระพุทธรูปศิลปะแบบพม่าในท้องถิ่นภาคเหนือ (ดังตัวอย่างเมืองแม่สะเรียง และเมืองเชียงใหม่) ซึ่งองค์พระพุทธรูปเป็นงานสร้างตามอย่างศิลปะพม่าแต่มีบางรายละเอียดที่เพิ่มเติมโดยช่างท้องถิ่น ดังเช่นการทำรัศมีเปลวอย่างศิลปะไทยแสดงถึงรูปแบบร่วมที่ได้รับความนิยมในหลายพื้นที่ของประเทศไทย

ภาพที่ 476 รัศมีโลหะของพระพุทธรูปหินอ่อน วัดชลธาราสิงเห อำเภอตากใบ จังหวัดนราธิวาส
ที่มาภาพ : ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี



ภาพลายเส้น 15 ส่วนรัศมีของพระพุทธรูปหินอ่อน วัดชลธาราสิงเห
ภาพลายเส้นโดย กัญณัฐ วีระชีพสุข

ประเด็นที่ 4) พระพุทธรูปพม่าในศิลปะฉาน<u>ไม่ได้</u>รับความนิยม งานศึกษานี้ไม่พบความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะฉานในพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย อาจเป็นไปได้ว่ามีสาเหตุจากปัจจัยทางภูมิศาสตร์ที่พื้นที่เหล่านี้ไม่มีพรมแดนติดต่อกับรัฐฉาน (ต่างจากกรณีภาคเหนือที่มีพรมแดนติดต่อรัฐฉาน ทำให้ศิลปะฉานเป็นอีกศิลปะที่พบควบคู่กับศิลปะแบบมัณฑเล) รวมถึงความนิยมพระพุทธรูปวัสดุหินอ่อนในฐานะวัสดุหายาก ซึ่งในพม่ามีแหล่งผลิตพระพุทธรูปหินอ่อนที่สำคัญอยู่ที่ชานเมืองมัณฑเล ทำให้พระพุทธรูปหินอ่อนที่นำเข้ามาในพื้นที่ภาคอื่นๆ ในไทยทุกตัวอย่างที่สำรวจพบเป็นศิลปะแบบมัณฑเล

7.1.3.2 พระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างมัณฑเล

จากการศึกษาพบว่าพระพุทธรูปบางองค์แม้มีรูปแบบโดยรวมอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) แต่มีบางรายละเอียดที่ผิดเพี้ยนจากศิลปะต้นแบบ ทำให้ระบุได้ว่าไม่ใช่งานจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าและสร้างขึ้นโดยช่างในไทย งานศึกษานี้พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปโลหะฐานมีข้อความภาษาไทย เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช, พระพุทธรูปโลหะวัดใหญ่นครชุมน์ จังหวัดราชบุรี และพระพุทธนฤมิตรจำลอง วัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี พระพุทธรูปข้างต้นแสดงรายละเอียดปลีกย่อยที่ต่างกันไป ดังนี้

กรณีพระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช (ภาพที่ 477) มีรูปแบบโดยรวมใกล้ชิดกับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่ามาก เช่น อุษณีษะมีขนาดใหญ่ทรงครึ่งวงกลม พระเนตรไม่เหลือบต่ำ พระโอษฐ์แย้ม สังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย แต่มีบางลักษณะที่ต่างจากศิลปะต้นแบบ คือ พระหัตถ์ซ้ายที่ควรวางอยู่กึ่งกลางพระเพลากลับเยื้องไปทางขวา(ขององค์พระ) จนแตะพระพาหาขวา และชายจีวรที่อยู่ระหว่างพระชงฆ์ทั้งสองข้างที่ปกติแล้วมักคลี่ออกเป็นรูปพัดอย่างสมมาตรกัน กลับแสดงการทบผ้าแตกต่างกัน แสดงให้เห็นว่าพระพุทธรูปองค์นี้ไม่น่าจะหล่อขึ้นจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า (แต่จะเป็นแหล่งผลิตในท้องถิ่นของพม่า หรือในไทยนั้นยังไม่สามารถระบุได้ในที่นี้[637]) นอกจากนี้ยังมีการตีแผ่นโลหะสีทอง[638] ประดับเป็นส่วนครอบอุษณีษะ กรอบพระพักตร์และพระกรรณ ซึ่งไม่ใช่แบบแผนที่นิยมในพม่า

นอกจากนี้ส่วนฐานยังมีข้อความภาษาไทย เป็นตัวอักษรนูนแสดงให้เห็นว่าทำขึ้นตั้งแต่คราวหล่อพระพุทธรูป ไม่ใช่การเพิ่มข้อความในภายหลัง ข้อความดังกล่าวระบุว่า *“พระคำผู้คิดสร้างที่วัดบางเบิด จังหวัดสุราษฎร์ธานี”* และมีข้อมูลเพิ่มเติมส่วนป้ายจัดแสดงที่ระบุ พ.ศ.ที่สร้างถวายว่า *“พระคำและคณะวัดบางเบิก(ด?) จังหวัดสุราษฎร์ธานี สร้างถวาย พ.ศ.2463”* ข้อมูลนี้จึงสอดคล้องกับข้อวิเคราะห์ทางรูปแบบที่ว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นในไทยในช่วงเวลาที่ร่วมสมัยกับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)

---

[637] อาจต้องตรวจสอบด้วยวิธีการอื่นนอกเหนือการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรม เช่น วิเคราะห์ส่วนผสมของเนื้อโลหะ เป็นต้น

[638] ไม่ทราบชัดว่าเป็นทองคำ หรือทองเหลือง

ภาพที่ 477พระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช

ตัวอย่างถัดมา คือ พระพุทธรูปโลหะวัดใหญ่นครชุมน์ จังหวัดราชบุรี (ภาพที่ 478) สันนิษฐานถึงการกำหนดอายุจากประติมากรรมแวดล้อมคือประติมากรรมตปุสสะ และภัลลิกะ (ภาพที่ 479) ซึ่งมีข้อความส่วนฐานระบุช่วงเวลาที่สร้างว่า *“วันศุกร์ แรม 13 ค่ำ เดือน 6 ตปุสฺส [ตปุสสะ] พ.ศ.2477”* และ *“วันศุกร์ แรม 13 ค่ำ เดือน 6 ภณฺฑีก[น่าจะหมายถึง ภัลลิกะ] พ.ศ.2477”* ดังนั้น พระพุทธรูปประธานที่เป็นตัวอย่างศึกษาจึงอาจสร้างขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน หรืออย่างน้อยควรระบุได้ว่าไม่ได้สร้างขึ้นหลังปี พ.ศ.2477

แม้พระพุทธรูปโลหะวัดใหญ่นครชุมน์ มีลักษณะสำคัญคือมีกรอบพระพักตร์ และมีจีวรที่พยายามแสดงริ้วธรรมชาติตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเล แต่ผู้วิจัยพิจารณาว่าน่าจะสร้างโดยช่างไทย เพราะปรากฏส่วนที่ต่างจากศิลปะต้นแบบ คือ มีรัศมีเปลว(วัสดุต่างชนิดกับองค์พระ ไม่แน่ชัดว่าทำเพิ่มภายหลัง หรือผู้สร้างประสงค์ใช้วัสดุแตกต่างกันมาแต่แรกสร้าง) รวมทั้งมีรายละเอียดอื่นๆ เช่น พระขนงโค้งเป็นปีกกา พระเนตรเหลือบต่ำ และพระกรรณไม่จรดพระอังสา ซึ่งเป็นลักษณะที่นิยมใน

พระพุทธรูปศิลปะไทยสืบเนื่องมาตั้งแต่สุโขทัย-รัตนโกสินทร์, พระศกเป็นลอน (ภาพที่ 480) ชวนให้นึกถึงศิลปะแบบคันธาระที่ให้อิทธิพลต่อศิลปะไทยช่วงรัชกาลที่ 5[639] (ภาพที่ 481) นอกจากนี้พระหัตถ์ซ้ายบนพระเพลายังไม่แยกนิ้วชี้ออก ส่วนพระหัตถ์ขวาที่ควรคว่ำลงแสดงปางมารวิชัยกลับหงายขึ้นและเห็นได้ว่ามีการกำวัตถุบางชนิด[640] ในส่วนพระหัตถ์ทั้งสองข้างจึงเป็นความแตกต่างจากศิลปะแบบมัณฑเลด้วย

อนึ่ง ส่วนฐานของพระพุทธรูป(ส่วนที่เป็นโลหะต่อเนื่องกับองค์พระ) ปรากฏข้อความเลือนลางไม่สามารถอ่านได้ เนื่องจากมีขี้ผึ้งและทองคำเปลวปิดทับ แต่พิจารณาได้ว่าเป็นอักษรไทยและมอญ[641] ซึ่งต่างไปจากงานหล่อโลหะจากแหล่งผลิตส่วนกลางในพม่าที่ใช้จารึกภาษาพม่าเสมอจึงเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่ระบุได้ว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นในไทย

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

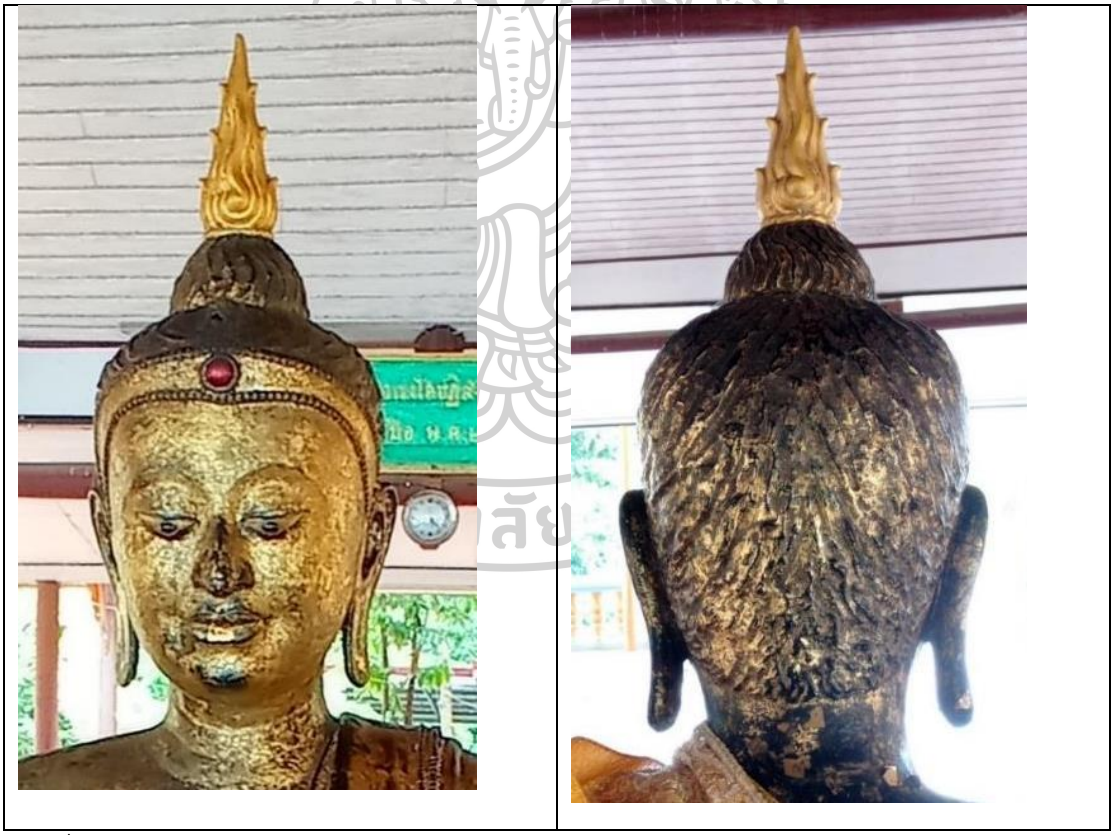
[639] เช่น พระพุทธคันธารราฐ ที่สร้างขึ้นตามพระราชดำริของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยนายอัลฟอนโซ ทอร์นาเรลลี ช่างชาวอิตาเลียนปั้นโดยอนุโลมตามพระพุทธรูปคันธารราฐในประเทศอินเดีย เมื่อ พ.ศ. 2453 โปรดดูเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556), 354-357.

[640] วัตถุในพระหัตถ์นี้สังเกตได้ไม่ชัดเจน หากพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นพร้อมประติมากรรมตปุสสะและภัลลิกะ วัตถุในพระหัตถ์อาจเป็นพระเกศา แต่หากสร้างขึ้นต่างวาระกันแล้วเพิ่งนำมาประดิษฐานร่วมกันแล้ว วัตถุในพระหัตถ์อาจเป็นสิ่งอื่น เช่น ผ้า หรือหญ้าคา ทั้งนี้ข้อความจารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปไม่ชัดเจนจึงไม่ทราบปีที่จัดสร้าง

[641] ในอนาคตหากมีการบูรณะพระพุทธรูปองค์นี้และมีการตรวจสอบส่วนข้อความจารึกอาจได้ความกระจ่างขึ้นนอกเหนือจากการวิเคราะห์ด้วยรูปแบบศิลปกรรม

ภาพที่ 478 พระพุทธรูปโลหะ วัดใหญ่นครชุมน์ จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 479 ประติมากรรมตปุสสะและภัลลิกะ วัดใหญ่นครชุมน์ จังหวัดราชบุรี



ภาพที่ 480 ภาพขยายส่วนพระเศียรด้านหน้าและหลังของพระพุทธรูปโลหะวัดใหญ่นครชุมน์ ราชบุรี

ภาพที่ 481 พระคันธารราฐ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ที่มาภาพ: พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ และภาพแสดงพระศกเป็นลอนหยักศก
ที่มาภาพ http://www.virtualmuseum.finearts.go.th/bangkoknationalmuseums/index.php/en/hilight/137-kandhararatha-buddha-image.html เข้าถึงเมื่อ เมื่อ 15 มิถุนายน 2565

และพระพุทธนฤมิตรจำลอง วัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี (ภาพที่ 482) ซึ่งมีประวัติการสร้างค่อนข้างชัดเจนว่าสร้างขึ้นในไทยโดยมุ่งหมายจำลองจากพระพุทธรูปองค์ต้นแบบที่เป็นศิลปะหลังมัณฑเลฯ ที่เป็นงานนำเข้า (คือ พระพุทธนฤมิตร วัดสุภรัตนาราม จังหวัดอุบลราชธานี) โดยประวัติระบุว่าจำลองขึ้นใน พ.ศ.2452[642] สอดคล้องกับจารึกส่วนฐานระบุข้อความด้วยอักษรธรรมน้อยที่นิยมใช้ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือว่า *“พระโลกนาถ ๒๔๕๒”*[643]

รูปแบบทางศิลปะมีรายละเอียดที่แตกต่างจากศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ กรอบพระพักตร์แคบจนกลายเป็นไรพระศก, อุษณีษะแหลมคล้ายรัศมีต่อมบัว, เม็ดพระศกมีขนาด

---

[642] วราวุธ ผลานันท์, **พิพิธภัณฑ์ล้ำค่าในวัดวัดสุปัฏนารามวรวิหาร**, 46.

[643] วิเคราะห์จารึกโดยผู้วิจัย และ Sirang Leng (นักศึกษาระดับปริญญาเอก สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร) ทั้งนี้นามพระพุทธรูปไม่ตรงกับพระพุทธนฤมิตร อาจเป็นไปได้ว่านาม “พระพุทธนฤมิตรจำลอง” เป็นนามเรียกโดยไม่เป็นทางการ

ใหญ่นูนกลมเห็นได้ชัด อีกทั้งสังฆาฏิแม้พยายามทบและพาดเหนือข้อพระกรซ้ายแต่ทอดลงในแนวตรงเป็นหลัก ไม่เน้นการทบไปมาทางซ้าย-ขวา

ภาพที่ 482 พระพุทธนฤมิตรจำลอง วัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มาภาพ วราวุธ ผลานันท์, **พิพิธภัณฑ์ล้ำค่าในวัดวัดสุปัฏนารามวรวิหาร**, 46.

สรุปได้ว่าพระพุทธรูปอิทธิพลศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่ช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้น มีแรงบันดาลใจ และจุดประสงค์ในการสร้างที่แตกต่างกัน กล่าวคือ พระพุทธรูปโลหะที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ นครศรีธรรมราช คงสร้างขึ้นเพื่อทดแทนการนำเข้าโดยตรงจากพม่า, พระพุทธรูปวัดใหญ่นครชุมน์(ซึ่งเป็นงานโลหะมีขนาดใหญ่กว่าพระพุทธรูปหินอ่อนที่มักพบขนาดย่อม

เอื้อต่อการขนส่ง) คงสร้างขึ้นโดยมุ่งหมายให้เป็นพระพุทธรูปประธานหรือพระพุทธรูปสำคัญ และพระพุทธนฤมิตรจำลอง มีแรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปสำคัญในท้องถิ่นที่เป็นงานนำเข้าจากพม่า เป็นต้น

อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปที่ช่างท้องถิ่นในภาคอื่นๆ ของไทยสร้างตามอย่างหรือได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะพม่านี้ พบตัวอย่างได้น้อยมากเมื่อเทียบกับกรณีภาคเหนือ จึงกล่าวได้ว่าไม่ใช่ “กระบวนการ” สร้างพระพุทธรูปที่นิยมในพื้นที่

สรุปและวิเคราะห์กรณีพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ของไทย

จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปแบบพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ของไทย (นอกจากภาคเหนือและกรุงเทพฯ) นั้น พบว่ามีการนำเข้าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในทุกพื้นที่ศึกษา โดยเฉพาะพระพุทธรูปหินอ่อน ในบางตัวอย่างยังระบุได้ว่าตกแต่งเพิ่มเติมโดยช่างท้องถิ่นเพราะต่างจากงานช่างพม่า เช่น การเพิ่มส่วนรัศมีเปลว บ้างมีการตีแผ่นทองประดับบางส่วนของพระพุทธรูป เป็นต้น ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะฉานไม่พบความนิยม

ส่วนพระพุทธรูปที่สร้างในพื้นที่ศึกษา พบตัวอย่างในศิลปะตามอย่างมัณฑเลเป็นจำนวนน้อยมาก จึงไม่สามารถระบุลักษณะเด่นของแต่ละพื้นที่ได้

การพบความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในพื้นที่อื่นๆ ของไทยนี้สัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่แตกต่างกันไปในแต่ละพื้นที่ จึงต้องวิเคราะห์โดยจำแนกพื้นที่แต่ละภาค ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง เช่น ประเด็นว่าด้วยการเดินทางของคนในบังคับต่างชาติ, การค้าและการเดินทางทางทะเลในพื้นที่ภาคใต้ และการค้าทางบกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ เป็นต้น

7.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) : กรณีที่พบในประเทศไทย

การศึกษาในหัวข้อนี้มุ่งทำความเข้าใจในประเด็นเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปพม่าที่พบในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยเฉพาะศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ซึ่งเป็นกลุ่มหลักที่พบความสำคัญในทุกพื้นที่ศึกษา[644] ดังจะเห็นได้จากรูปแบบหลักของพระพุทธรูปที่ช่างท้องถิ่นนิยมสร้าง คือ พระพุทธรูปศิลปะ “ตามอย่างมัณฑเล” (แม้จะมีความแตกต่างบ้างในรายละเอียดปลีกย่อย) อีกทั้งยังพบการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าในทุกพื้นที่ศึกษาดังรายละเอียดที่นำเสนอไว้แล้ว

ประเด็นที่เกี่ยวข้องกับ “ประติมานวิทยา” ของพระพุทธรูปตัวอย่างในไทยจึงไม่สะท้อนความแตกต่างที่เด่นชัดจากกรณีในพม่า ต่างจากประเด็นเชิง “บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง” ซึ่งกรณีหลังนี้เกี่ยวข้องกับปัจจัยที่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ ผู้วิจัยจึงเน้นส่วนดังกล่าวเป็นประเด็นหลักในการศึกษา

สำหรับในส่วนแรกคือ **“ประติมานวิทยา”** ของพระพุทธรูปแบบพม่าในประเทศไทย พบความสัมพันธ์กับประติมานวิทยาในพระพุทธรูปพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในประเด็นต่างๆ ได้แก่

“การจำลองพระมหามัยมุนี” พบตัวอย่างเช่น พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง เมืองแม่ฮ่องสอน และพระพุทธไชยมงคล วัดไชยมงคล เมืองลำปาง ซึ่งในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นี้ดูเหมือนว่ามีเพียงพื้นที่ภาคเหนือเท่านั้นที่พบคติความเชื่อดังกล่าว ทั้งนี้กรณีพระเจ้าพาราละแข่งเป็นตัวอย่างที่เด่นชัดมากเพราะวิหารที่ประดิษฐานยังสร้างแยกเฉพาะและมีลักษณะเป็นวิหารทรงปราสาทพม่า สะท้อนถึงความพยายามจำลองทั้งส่วนองค์พระและวิหาร อีกทั้งยังมีการจำลองพิธีกรรมที่เกี่ยวข้องคือการสรงพระพักตร์ถวายอย่างพระพุทธรูปองค์ต้นแบบด้วย[645]

---

[644] จากการศึกษารายละเอียดในส่วนศิลปกรรมพบว่า ในพื้นที่ประเทศไทยพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในทุกพื้นที่ ไม่ว่าพื้นที่นั้นๆ จะเกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานของชนชาติพันธุ์จากพม่าหรือไม่ แต่การสร้างพระพุทธรูปอย่างพม่าในท้องถิ่นของไทยที่ระบุได้เป็นสายงานช่าง มีเฉพาะในพื้นที่ภาคเหนือเท่านั้น และพบควบคู่กับพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า ในขณะที่พระพุทธรูปพม่าในพื้นที่อื่นๆ มักเป็นพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า แม้ว่าพบการสร้างงานตามอย่างพม่าโดยช่างท้องถิ่นอยู่บ้าง แต่ไม่อาจระบุได้ว่ามีการผลิตเป็นสายงานช่างซึ่งต่างจากพื้นที่ภาคเหนือ

[645] การสรงพระพักตร์พระเจ้าพาราละแข่งมีในช่วงวันมาฆบูชา เพราะเป็นช่วงเวลาที่วัดเคยจัดงานสมโภชขึ้นเมื่ออัญเชิญพระเจ้าพาราละแข่งมาประดิษฐานที่วัดหัวเวียง ต่างจากพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบที่มีการสรงพระพักตร์ทุกเช้าตรู่

อนึ่ง การสรงพระพักตร์พระมหามัยมุนีนี้เกี่ยวข้องกับคติพระพุทธรูปมีชีวิต[646] คติดังกล่าวทำให้ชนกลุ่มต่างๆ ในพม่ามีความศรัทธาต่อพระพุทธรูปองค์นี้เป็นอย่างมาก ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จึงเกิดความนิยมสร้างพระมหามัยมุนีองค์จำลองไว้ในหลายเมืองของพม่า รวมทั้งเมืองหลักที่เกี่ยวข้องกับเส้นทางการค้าระหว่างไทยและพม่าในช่วงเวลาดังกล่าวดังด้วย[647]

“ความนิยมพระพุทธรูปที่พระวรกายมีสีขาว” งานศึกษานี้พบว่าพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในไทยหลายพื้นที่นิยมแสดงพระวรกายสีขาว ประเด็นดังกล่าวอาจสัมพันธ์กับประติมานวิทยาในพม่าด้วยเช่นกัน แม้สีขาวอาจเป็นสีพื้นฐานที่เคยมีการใช้ตกแต่งพระพุทธรูปศิลปะพม่าอยู่ก่อนแล้ว แต่การพบหินอ่อนขนาดใหญ่เป็นพิเศษในสมัยราชวงศ์คองบอง และมีการถวายกษัตริย์[648] เพื่อสร้างเป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่ คือ พระพุทธรูปเจ้าก่ดอจี ทั้งองค์ที่เมืองอมรปุระ และเมืองมัณฑเล คงเป็นแรงบันดาลใจให้การสร้างพระพุทธรูปที่มีพระวรกายสีขาวมีความแพร่หลายขึ้น โดยการทาสีพระวรกายด้วยสีขาวอาจเป็นไปเพื่อทดแทนการใช้วัสดุหินอ่อนที่มีราคาสูงและหายาก[649]

ตัวอย่างที่น่าจะสะท้อนถึงแรงบันดาลใจดังกล่าวจากพม่าได้เด่นชัดที่สุด คือ พระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงพ่อโต วัดจองคำ เมืองแม่ฮ่องสอน (ภาพที่ 327) ซึ่งเป็นพระพุทธรูปขนาดใหญ่สร้างแยกไว้ในวิหารเป็นการเฉพาะ คล้ายมุ่งให้เป็นพระพุทธรูปสำคัญของเมืองอย่างพระพุทธรูปเจ้าก่ดอจีทั้งสองเมืองในพม่า

ส่วนประติมานวิทยาที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปประทับยืน และไสยาสน์ งานศึกษานี้ไม่พบตัวอย่าง(พระพุทธรูปที่กำหนดอายุได้ชัดเจน) ได้เพียงพอดังกรณีพระพุทธรูปประทับนั่งซึ่งเป็นตัวอย่างหลักในการตรวจสอบ จึงไม่อาจระบุประเด็นทางประติมานวิทยาที่แตกต่างไปจากกรณีตัวอย่างในพม่าช่วงเดียวกัน

ดังนั้น ในเชิงประติมานวิทยาของพระพุทธรูปแบบพม่าในไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จึงไม่พบการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญจนเป็นข้อแตกต่างจากในพม่า

ส่วนที่สองคือ ประเด็น **“บริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง”** เป็นประเด็นหลักที่พบปัจจัยและความแตกต่างในแต่ละพื้นที่ งานศึกษานี้จึงนำเสนอรายละเอียดโดยจำแนกพื้นที่เช่นเดียวกับ

---

[646] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระมหามัยมุนีทั้งรูปแบบศิลปกรรมและประติมานวิทยาที่เกี่ยวข้องในบทที่ 4

[647] โปรดดูตัวอย่างพระมหามัยมุนีองค์จำลองในเมืองต่างๆ ของพม่าในบทที่ 5

[648] คือพระเจ้าภะจีดอ และพระเจ้ามินดง โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในบทที่ 3-4

[649] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อ “การให้ความสำคัญกับพระพุทธรูปหินอ่อนหรือที่มีพระวรกายสีขาว” ในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง บทที่ 5

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรม คือ พื้นที่ภาคเหนือ, พื้นที่กรุงเทพฯ และพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย ดังรายละเอียดต่อไปนี้

7.2.1 พื้นที่ภาคเหนือ: จากจุดเริ่มต้นความแพร่หลายสู่จุดชะงักงัน

จากการสำรวจตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในพื้นที่เมืองหลักทางภาคเหนือของไทย(คือ เมืองแม่ฮ่องสอน เมืองแม่สะเรียง เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง) ในฐานะที่เป็นเมืองสำคัญทางการค้าและเกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานของชนชาติพันธุ์ต่างๆ จากพม่า และได้นำเสนอลักษณะเด่นทางศิลปกรรมของแต่ละพื้นที่ไว้แล้วนั้น

ในส่วนนี้จะเป็นการนำเสนอรายละเอียดในเชิงบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลในพื้นที่ภาคเหนือของไทย เพื่อทราบถึงจุดเริ่มต้นความแพร่หลายจนถึงการมีบทบาทลดลงในภายหลัง

ดังนั้นประเด็นนำเสนอในกรณีพื้นที่ภาคเหนือจึงจำแนกตามพัฒนาการในระยะที่สำคัญได้เป็น “จุดเริ่มต้นความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในภาคเหนือของไทย” “กระบวนการได้มาของพระพุทธรูปอย่างพม่าในพื้นที่ภาคเหนือของไทย” และ “ยุคชะงักงันของศิลปะพม่าในภาคเหนือของไทย” โดยมีรายละเอียดในแต่ละประเด็นดังนี้

7.2.1.1 จุดเริ่มต้นความแพร่หลายของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในภาคเหนือของไทย

วัดในภาคเหนือของไทยที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปแบบมัณฑเล ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เมื่อพิจารณาจาก “ช่วงเวลา” ที่สร้างวัด พบได้ว่าสร้างขึ้นในหลายระยะทั้งก่อนสมัยราชธานีมัณฑเล(ก่อน พ.ศ.2400)[650], ระหว่างมัณฑเล(พ.ศ.2400-2428)[651] และหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)(ปลาย พ.ศ.2428-2491)[652]

---

[650] วัดที่มีอยู่แต่เดิมหรือก่อนสมัยมัณฑเลในพม่า แล้วจึงได้รับการบูรณะตามศิลปะจากพม่าภายหลัง พบมากในจังหวัดเชียงใหม่ เช่น วัดหนองคำ วัดทรายมูล วัดเชตวัน วัดมหาวัน วัดอุปคุต เป็นต้น วัดเหล่านี้หลายวัดไม่ได้มีประวัติเกี่ยวข้องกับกลุ่มชาติพันธุ์ในประเทศพม่ามาแต่แรกสร้าง แต่ได้รับการบูรณะโดยบรรดาพ่อค้าไม้สักในยุคที่การค้าไม้สักรุ่งเรืองในพม่าและล้านนา โปรดดูประวัติวัดในส่วนที่ว่าด้วยตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่

[651] วัดที่สร้างขึ้นในช่วงเดียวกับสมัยมัณฑเลในพม่า พบว่ามีมากในเมืองแม่ฮ่องสอน เช่น วัดหัวเวียง วัดพระนอน และวัดผาบ่องเหนือ เป็นต้น โปรดดูประวัติวัดในส่วนที่ว่าด้วยตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่

[652] วัดที่สร้างขึ้นสมัยหลังราชธานีมัณฑเล พบมากในเมืองลำปาง เช่น วัดศรีชุม วัดป่าฝาง (ศาสนโชติการาม) วัดท่ามะโอ และวัดม่อนปู่ยักษ์(ม่อนสัณฐาน) บ้างได้รับการบูรณะจนมีศิลปกรรมอย่างพม่า เช่น

ทว่าจากการตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในพื้นที่เมืองหลักทางภาคเหนือของไทย งานศึกษานี้ยังไม่พบตัวอย่างพระพุทธรูปที่กำหนดอายุได้ชัดเจนว่าสร้างในสมัยราชธานีมัณฑเลโดยแท้จริง (พ.ศ.2400-2428) โดยทุกตัวอย่างที่สำรวจพบกำหนดอายุ(ทั้งจากประวัติการสร้างและรูปแบบศิลปกรรม) ได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ซึ่งสอดคล้องกับข้อเท็จจริงจากบริบททางสังคมซึ่งเป็นช่วงเวลาที่บริษัทจากตะวันตกเข้ามาทำกิจการค้าไม้สักในพื้นที่ภาคเหนือของไทยและนำแรงงานที่ส่วนใหญ่เป็นชนชาติพันธุ์จากพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐาน

แม้ว่ายุคสมัยของการค้าไม้สักได้เริ่มขึ้นตั้งแต่ช่วง พ.ศ.2383-2384 แต่ในระยะแรกเป็นการทำกิจการโดยพ่อค้าที่เป็นชนในพม่าเข้ามาขออนุญาตจากเจ้านายฝ่ายเหนือ[653] กระทั่งในช่วงหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) จึงเป็นการเข้ามาของบริษัทต่างชาติซึ่งส่วนใหญ่เป็นของอังกฤษ โดยเข้ามาขออนุญาตทำสัมปทานจากรัฐบาลสยาม[654] ได้แก่ บริษัทบริติช เบอร์เนียว จำกัด มาตั้งที่เชียงใหม่เมื่อ พ.ศ.2399 แต่เริ่มอย่างจริงจังเมื่อ พ.ศ.2432, บริษัทบอมเบย์ เบอร์มา เทรดดิ้ง จำกัด ของอังกฤษ ซึ่งมีอิทธิพลมากในประเทศพม่าเข้ามาใน พ.ศ.2432 แล้วตั้งสาขาที่เชียงใหม่เมื่อ พ.ศ.2435, บริษัทสยามฟอเรสต์ จำกัด ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็นแองโกลสยามและแองโกลไทย จำกัด เข้ามาเมื่อ พ.ศ. 2435, บริษัทหลุยส์ ที. เลียวโนเวนส์ ซึ่งแยกมาจากบริษัทบริติช บอร์เนียว ใน พ.ศ.2439, บริษัทอิสต์ เอเชียติค จำกัด ของเดนมาร์ก ตั้งขึ้นราว พ.ศ.2448 และบริษัทเอซิอาติก เออาฟริเกน ของฝรั่งเศส ตั้งเมื่อ พ.ศ.2452 นอกจากนี้ยังมีผู้ทำไม้รายย่อยซึ่งเริ่มเป็นกลุ่มชนชั้นนำที่เป็นนายทุนของสยามได้แก่ บริษัทล่าซำ จำกัด ของนายอึ้ง ล่าซำ ซึ่งเป็นคนในบังคับฝรั่งเศส บริษัทกิมเซ่งหลี จำกัด ก่อตั้งโดยนายอากรเต็งหรือหลวงอุดรภัณฑ์พานิช ซึ่งมีทุนน้อยกว่าชาวยุโรป นอกจากนี้ยังมีกิจการของเจ้านายจากเมืองต่างๆ โดยเฉพาะเมืองแพร่และเมืองน่านและพ่อค้าท้องถิ่น[655]

วัดพระแก้วดอนเต้า วัดศรีรองเมือง และวัดไชยมงคล(จองคา) เป็นต้น โปรดดูประวัติวัดในส่วนที่ว่าด้วยตัวอย่างพระพุทธรูปในพื้นที่

[653] ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.2464-2523**, 7. และ โชติมา จตุรวงศ์, “ว่าที่วัดพม่าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปาง”, 38.

[654] การที่สยามเข้ามาจัดการสิทธิสัมปทานป่าไม้ในภาคเหนือนี้ทำให้ระยะแรกมีปัญหาเรื่องการให้สัมปทานซ้ำซ้อนจากเจ้านายฝ่ายเหนือที่เคยมีอำนาจอยู่เดิม โปรดดู ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.2464-2523**, 7-8.

[655] ศรีศักร วัลลิโภดม และ วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, **นครแพร่จากอดีตมาปัจจุบัน: ภูมินิเวศวัฒนธรรม ระบบความเชื่อ และประวัติศาสตร์ท้องถิ่น** (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2551), 235-236. อ้างถึงใน ไศลรัตน์ ดลอารมณ์, “พัฒนาการของการทำป่าไม้สักในประเทศไทย พ.ศ.2439-3505”

แรงงานซึ่งส่วนใหญ่เป็นชนชาติพันธุ์จากพม่า(โดยเฉพาะชาวพม่าและไทใหญ่ และมีกลุ่มชาติพันธุ์อื่น เช่น ปะโอ กระเหรี่ยง เป็นแรงงานในระดับที่ต่ำกว่า) ที่เข้ามาพร้อมกับบริษัทจากชาติตะวันตก เป็นกลุ่มประชากรใหม่ที่แตกต่างจากประชากรในระบบสังคมเดิมหลายประการ เช่น เป็นกลุ่มคนที่ไม่ต้องอยู่ใต้อำนาจรัฐท้องถิ่น เพราะเป็น “คนในบังคับ” หรือ “คนสัปเยก”(subject)[656] ของประเทศเดียวกับบริษัทที่สังกัด

คนกลุ่มนี้จึงมีอิสระสูงมาก ไม่เพียงแต่ไม่ต้องอยู่ใต้อำนาจรัฐบาลสยามเช่นคนท้องถิ่นแล้ว ยังมีอิสระจากรัฐบาลพม่าค่อนข้างมากด้วย กล่าวได้ว่าการเป็นคนในบังคับชาติตะวันตกทำให้มีอิสระทั้งจากพม่า ล้านนา และสยาม ซึ่งเป็นสถานภาพที่ไม่เคยมีมาก่อนในประวัติศาสตร์ที่ผู้คนในถิ่นฐานแถบนี้ต้องอยู่ใต้อำนาจปกครองของรัฐใดรัฐหนึ่ง(หรืออาจมากกว่าหนึ่งรัฐ)ที่กล่าวมานี้อยู่เสมอ

นอกจากนี้ การใช้แรงงานในลักษณะลูกจ้างของบริษัทซึ่งต่างจากระบบเกณฑ์แรงงาน ยังทำให้แรงงานในระดับหัวหน้าที่เรียกว่า “เฮดแมน” (Headman) สามารถสั่งสมความมั่งคั่งกลายเป็นชนชั้นนายทุนหรือคหบดีในท้องถิ่น สถานะดังกล่าวเป็นชนชั้นใหม่ที่มีบทบาททางเศรษฐกิจและสังคมแข่งขันกับกลุ่มคนจากระบบชนชั้นเดิมคือเจ้านายท้องถิ่น[657] และแสดงบทบาทคล้ายคลึงกันในการเป็นผู้ทำนุบำรุงศาสนาจนนำมาสู่การสร้างหรือบูรณะ “วัดพม่า” ขึ้นเป็นจำนวนมากในพื้นที่โดยเฉพาะในย่านเศรษฐกิจที่คนกลุ่มนี้ตั้งถิ่นฐานและทำการค้า(ซึ่งจะนำเสนอรายละเอียดเพิ่มเติมในประเด็นถัดไป) ทำให้กล่าวได้ว่าความแพร่หลายของ “วัดพม่า” และพระพุทธรูปศิลปะอย่างพม่าใน

(วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มหาวิทยาลัยศิลปากร), 2528.

[656] “คนสัปเยก” เรียกตามภาษาอังกฤษว่า Subject หมายถึง คนในบังคับ เป็นคำเรียกกลุ่มคนที่ได้รับสิทธิพิเศษเนื่องมาจากการทำหนังสือสัญญาทางพระราชไมตรีระหว่างกรุงสยามกับต่างประเทศระหว่าง พ.ศ. 2398 – 2481 คำว่า สัปเยกนี้เดิมหมายถึง พลเมืองของประเทศที่ทำสัญญากับกรุงสยาม ต่อมาเมื่อประเทศมหาอำนาจตะวันตกได้แผ่อิทธิพลเข้ามาครอบครองดินแดนบางสวนในแถบทวีปเอเชีย คำว่า คนสัปเยก หรือคนในบังคับก็ได้กินความไปถึงคนในอาณานิคมและรัฐอารักขาของชาตินั้นๆ เหตุเพราะชาวเอเชียชาติต่าง ๆ เช่น จีน ญวน แขก มอญ ที่ไม่ได้เป็นอาณานิคมหรืออยู่ภายใต้อารักขาของชาติใด แต่ได้เข้ามาประกอบอาชีพตั้งบ้านเรือนอยู่ในกรุงสยามและเกิดหวังผลประโยชน์จากการได้รับสิทธิพิเศษตามสัญญาทางพระราชไมตรีที่กรุงสยามได้ทำกับต่างประเทศแถบยุโรป จึงได้สมัครเป็นคนในบังคับของประเทศมหาอำนาจในแถบยุโรป เช่น อังกฤษ ฝรั่งเศส ฮอลันดาฯ มากขึ้น โปรดดู กรมศิลปากร, **อักขรานุกรมประวัติศาสตรไทย อักษร ค.** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545).

[657] โปรดดูเพิ่มเติมใน วราภรณ์ เรืองศรี, **คาราวานและพ่อค้าทางไกล: การก่อเกิดรัฐสมัยใหม่ในภาคเหนือของไทยและดินแดนตอนในของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้** (เชียงใหม่: ศูนย์อาเซียนศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2557), 62-64.

พื้นที่ภาคเหนือของไทยเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นคู่ขนานกับการเพิ่มจำนวนของแรงงานจากฝั่งพม่าและการขยายตัวทางเศรษฐกิจ

7.2.1.2 กระบวนการได้มาของพระพุทธรูปอย่างพม่าในพื้นที่ภาคเหนือของไทย

จากการสำรวจตัวอย่างพระพุทธรูปอย่างพม่าในพื้นที่ภาคเหนือพบว่ามีกระบวนการได้มาใน 2 กรณี คือ การนำเข้าจากแหล่งผลิตในพม่า และการสร้างพระพุทธรูปในท้องถิ่น ซึ่งพิจารณารายละเอียดในแต่ละกรณีได้ ดังนี้

1) การนำเข้าจากแหล่งผลิตในพม่า

เมื่อพิจารณาจากตำแหน่งที่ตั้งแล้วเห็นได้ว่าพื้นที่ศึกษาหลักทางภาคเหนือ มีทั้งพื้นที่ที่ติดพรมแดนพม่า คือ เมืองแม่ฮ่องสอน และเมืองแม่สะเรียง และพื้นที่ทีไม่ติดพรมแดนพม่า คือ เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง การคมนาคมติดต่อกับเมืองต่างๆ ในพม่ารวมถึงการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าจึงอาศัยเส้นทางบนภูมิศาสตร์ที่ต่างกัน ดังนี้

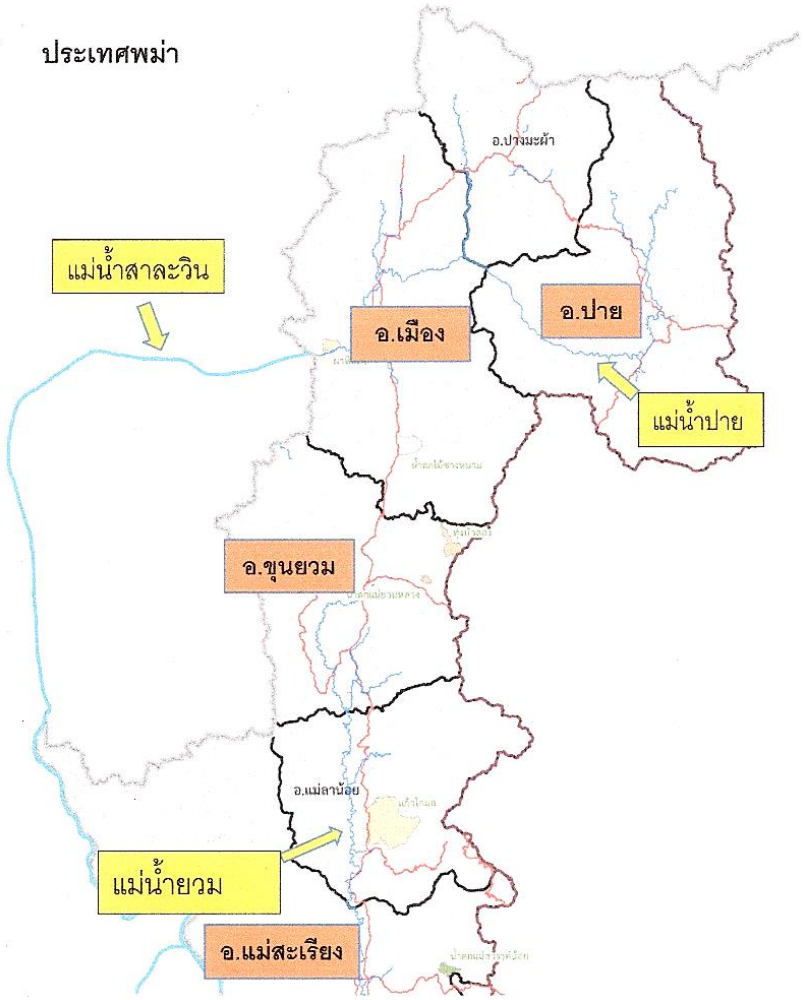
พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน และเมืองแม่สะเรียง นอกจากมีพรมแดนติดต่อกับพม่าแล้วยังมีเส้นทางคมนาคมทางน้ำโดยแม่น้ำสำคัญหลายสาย เช่น แม่น้ำปาย[658] แม่น้ำสาละวิน[659] และแม่น้ำยวม[660] (แผนที่ที่ 19) แต่ไม่ได้เชื่อมต่อกันโดยทั่วถึง และต้องอาศัยการเดินทางทางบกร่วมด้วย ทั้งมีความใกล้ชิดกับพื้นที่หลักของพม่าแตกต่างกัน คือ พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอนมีภูมิศาสตร์ใกล้ชิดรัฐฉาน ส่วนพื้นที่เมืองแม่สะเรียงมีภูมิศาสตร์ใกล้ชิดเมืองเมาะละแหม่ง โดยผลของความใกล้ชิดทางภูมิศาสตร์สะท้อนผ่านความใกล้ชิดทางศิลปกรรมด้วยดังที่นำเสนอไว้ในส่วนการตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปในพื้นที่เหล่านี้

---

[658] มีต้นสายอยู่ในเทือกเขาถนนธงชัย และเทือกเขาแดนลาว ไหลผ่าน**อำเภอปาย** อำเภอปางมะผ้า และ**อำเภอเมือง**แม่ฮ่องสอน กระทั่งออกสู่แม่น้ำสาละวิน ในรัฐกะยา ประเทศพม่า (ซึ่งแม่น้ำสาละวินนี้จะไหลผ่านพรมแดนไทยอีกครั้งที่อำเภอแม่สะเรียง)

[659] ไหลผ่านรัฐฉาน รัฐกะยา ประเทศพม่าแล้วเลาะแนวชายแดนไทย-พม่าตรง**อำเภอแม่สะเรียง** และอำเภอสบเมย ซึ่งเป็นจุดที่แม่น้ำสาละวินแยกออกสู่พม่าโดยแยกเป็นแม่น้ำอีกสายคือแม่น้ำเมยที่ไหลสู่จังหวัดตาก

[660] ไหลจาก**อำเภอขุนยวม** ผ่านอำเภอแม่ลาน้อย **อำเภอแม่สะเรียง** มาบรรจบกับแม่น้ำเงาที่บ้านสบเงา ตำบลแม่สอด อำเภอสบเมย และไหลไปบรรจบกับแม่น้ำเมยที่บ้านสบยวม ตำบลแม่สามแลบ แล้วไหลลงสู่แม่น้ำสาละวิน

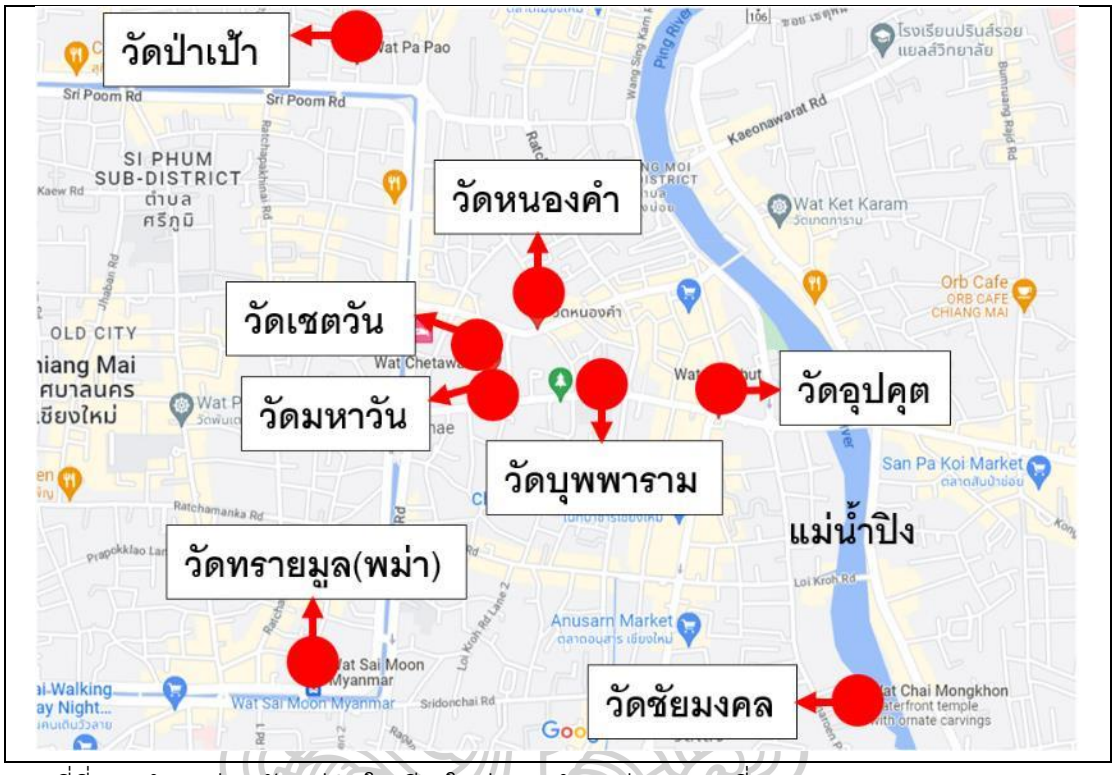


แผนที่ที่ 19 แม่น้ำสำคัญในจังหวัดแม่ฮ่องสอน

พื้นที่เชียงใหม่ ตำแหน่งที่ตั้งของ “วัดพม่า” ในเชียงใหม่กระจุกตัวบนย่านการค้าตามแนวถนนท่าแพที่เชื่อมต่อระหว่างเส้นทางลำเลียงสินค้าทางๆ ทางลำน้ำปิงกับเส้นทางลำเลียงทางบกที่เข้าสู่ประตูเมืองเชียงใหม่ทางทิศตะวันออก (แผนที่ที่ 20)

การไม่มีพรมแดนติดกับพม่าทำให้การนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่ามายังเชียงใหม่ต้องผ่านเส้นทาง เมืองอื่นๆ โดยผู้วิจัยสันนิษฐานว่าใช้เส้นทางจากละแวกเมาะละแหม่งมากกว่าผ่านทางรัฐฉาน ดังจะเห็นได้จากผลการศึกษาศิลปกรรมที่พบอิทธิพลศิลปะฉานในพื้นที่เชียงใหม่ได้น้อยแล้วยังสอดคล้องกับการที่เมาะละแหม่งเป็นเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจของพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 และมีเส้นทางการค้าเชื่อมต่อกับเมืองสำคัญในภาคเหนือของไทยหลายเส้นทาง เช่น เส้นทางจากเมาะ

ละแหม่งสามารถแยกขึ้นเหนือเข้าสู่แม่ฮ่องสอน เชียงใหม่ น่าน และลำปาง และมีเส้นทางจากเมืองเมาะละแหม่งแยกลงใต้เข้าสู่ระแหง(ตาก) ลำปาง ลำพูน เชียงใหม่ แพร่ และน่าน[661]



แผนที่ที่ 20 ตำแหน่ง “วัดพม่า” ในเชียงใหม่ ระบุตำแหน่งบนแผนที่ Google Map

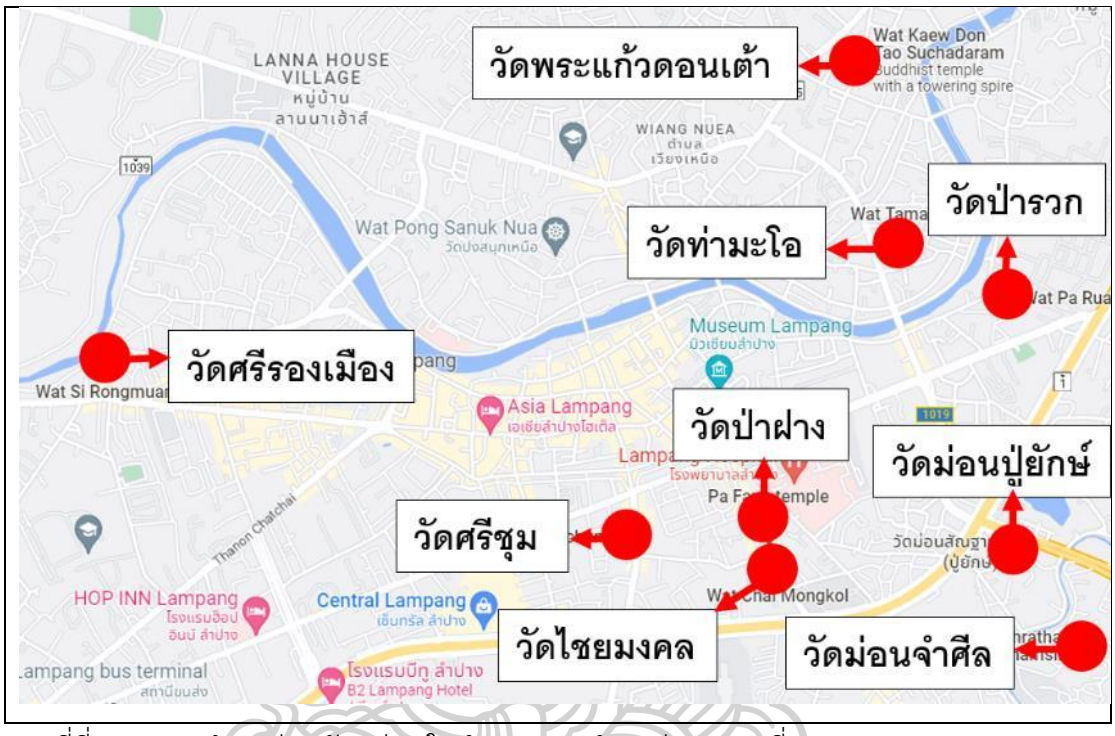
พื้นที่ลำปาง วัดที่เกี่ยวข้องมักสร้างขึ้นใหม่โดยพ่อค้าไม้สักจากพม่าในสมัยหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เมื่อพิจารณาจากที่ตั้งจึงเห็นความสัมพันธ์กับเส้นทางการค้า คือ บางวัดเลือกทำเลอยู่ไม่ไกลจากกาดกองต้า(ท่า)ซึ่งเป็นย่านการค้าที่สำคัญในอดีต บางวัดอิงไปกับแนวแม่น้ำวังซึ่งเป็นเส้นทางสำคัญในการลำเลียงสู่กรุงเทพฯ[662] (แผนที่ที่ 21) (ตำแหน่งที่ตั้งดังกล่าวคล้ายกับกรณี “วัดพม่า” ในพื้นที่เชียงใหม่ที่กระจุกตัวอยู่ในย่านการค้าสำคัญในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เช่นกัน)

---

[661] ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวและขยายตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.2464-2523**, 23-24.

[662] ยุครุ่งเรืองของกิจการค้าไม้สักในลำปางเป็นช่วงเวลาที่ป่าไม้สักในพื้นที่เดิมคือภาคเหนือฝั่งตะวันตกเริ่มน้อยลง จึงมีการขยายมาสู่ฝั่งตะวันออกคือเมืองลำปางที่มีแม่น้ำวังเป็นแม่น้ำสายสำคัญเชื่อมสู่ตลาดส่งออกที่สำคัญคือกรุงเทพฯ โปรดดู วิไล สุทธิศิริกุล, “เชียงใหม่ก่อนเทศาภิบาล พ.ศ. 2389-2442: การศึกษาโครงสร้างอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ”, 76.

เมืองลำปางไม่มีพรมแดนติดพม่าจึงน่าจะนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าโดยใช้เส้นทางที่เชื่อมต่อกับเมืองในละแวกเมาะละแหม่งเช่นเดียวกับกรณีเมืองเชียงใหม่



แผนที่ที่ 21 แสดงตำแหน่ง “วัดพม่า” ในลำปาง ระบุตำแหน่งบนแผนที่ Google Map

จากการพิจารณาตำแหน่งที่ตั้งของพื้นที่ศึกษาในภาคเหนือของไทย และเส้นทางคมนาคมสำคัญที่ติดต่อกับพม่าพบว่าไม่ได้เกี่ยวข้องกับเมืองที่เป็นศูนย์กลางศิลปะของพม่า คือ มัณฑเล โดยตรง แต่มักสัมพันธ์กับเมืองศูนย์กลางทางการค้าคือเมืองเมาะละแหม่งซึ่งในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 ถึงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นเมืองที่มีบทบาทสำคัญทางเศรษฐกิจอันดับต้นๆ ในภูมิภาคเนื่องด้วยเป็นเมืองท่าของจักรวรรดิอังกฤษที่เข้ามายึดครองพม่า และเป็นเมืองที่เกี่ยวข้องกับกิจการค้าไม้ในภาคเหนือของไทยเพราะในช่วงเวลาดังกล่าวเมืองเมาะละแหม่งส่งออกไม้สักมากเป็นอันดับหนึ่งของพม่า[663]

[663] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับบทบาททางเศรษฐกิจของเมาะละแหม่งใน สุเนตร ชุตินธรานนท์, “รัชกาลที่ 5 กับอังกฤษและพม่า ร.5 เสด็จพม่า พ.ศ.2414,” **รัชกาลที่ 5 : สยามกับอุษาคเนย์และชมพูทวีป**, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และอรอนงค์ ทิพย์พิมล, บรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย; มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2547), 414-422.

ด้วยที่ตั้งของเมาะละแหม่งที่อยู่ตรงกันข้ามกับเมืองเมาะตะมะ มีท่าเรือ และสามารถติดต่อโดยเส้นทางบกกับอาณาจักรที่ตั้งอยู่ลึกในแผ่นดินของพม่าตอนบน รวมทั้งภาคเหนือและภาคกลางของไทยได้[664] ทำให้เมืองนี้เป็นเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจของพม่าที่มีการติดต่อใกล้ชิดภาคเหนือของไทยมากที่สุด อาจกล่าวได้ว่า "ล้านนาและเชียงใหม่จะติดต่อออกทะเลผ่านเมืองเมาะละแหม่งมากเสียกว่าจะเดินทางผ่านลงทางอยุธยาและกรุงเทพฯ เสียอีก"[665]

ด้วยบริบททางภูมิศาสตร์และเศรษฐกิจที่กล่าวมา จึงวิเคราะห์ประเด็นที่เกี่ยวข้องในการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่ามายังพื้นที่ภาคเหนือของไทยได้ดังนี้

1.1) การนำเข้าพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า คือ ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) มายังพื้นที่ภาคเหนือของไทยนั้นส่วนใหญ่คงมิได้ติดต่อจัดหาจากมัณฑเลโดยตรง แต่น่าจะดำเนินการผ่านเมืองการค้าที่ติดต่อใกล้ชิดกันในยุคค้าไม้ฯ คือเมืองเมาะละแหม่งเป็นหลัก และรองลงมาคือเมืองสำคัญในรัฐฉาน เช่น ตองจี เชียงตุง เพราะสามารถพบพระพุทธรูปจากพม่าอีกสายหนึ่งคือศิลปะฉานในหลายพื้นที่ศึกษาด้วย

1.2) การพบความแพร่หลายของพระพุทธรูปจากพม่าเฉพาะแบบมัณฑเล และแบบศิลปะฉาน คงเป็นเพราะท้องถิ่นอื่นในพม่าโดยเฉพาะดินแดนมอญเกิดภาวะ “ผสมกลมกลืน” ทางอัตลักษณ์ ดังที่พบว่าในเมืองเมาะละแหม่งซึ่งเป็นเมืองสำคัญในรัฐมอญช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 มีการสร้างพระพุทธรูปที่อิงตามแบบแผนมัณฑเล และแบบรัฐฉานโดยแพร่หลาย ในขณะที่การสร้างพระพุทธรูปตามแบบแผนศิลปะมอญไม่พบความแพร่หลายในช่วงเวลาดังกล่าว

1.3) เส้นทางการคมนาคมที่ต้องอาศัยทั้งทางน้ำและบก(ซึ่งมีอุปสรรคจากการเป็นพื้นที่หุบเขา) อาจทำให้การนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าต้องเลือกขนาดที่ไม่ใหญ่และไม่มีน้ำหนักมากเกินไปนัก สอดคล้องกับการที่พบพระพุทธรูปงานนำเข้าในพื้นที่เป็นพระพุทธรูปขนาดย่อมโดยเฉพาะที่สร้างด้วยวัสดุหินอ่อน[666] ต่างจากกรณีเมืองในละแวกทวาย มะริด ที่เป็นพื้นที่พม่าตอนใต้ไกลจากมัณฑเลมากแต่กลับพบพระพุทธรูปหินอ่อนขนาดใหญ่(ใกล้เคียงขนาดร่างกายมนุษย์) ได้หลายตัวอย่าง เพราะเมืองดังกล่าวเป็นเมืองท่าจึงอาศัยการขนส่งทางทะเลได้

---

[664] โชติมา จตุรวงค์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง**, 339.

[665] สุเนตร ชุตินธรานนท์, “รัชกาลที่ 5 กับอังกฤษและพม่า ร.5 เสด็จพม่า พ.ศ.2414”, 417-418.

[666] แยกส่วนแล้วค่อยประกอบเป็นพระพุทธรูปไม่ได้ เว้นแต่สร้างโดยวัสดุผสมผสาน เช่น ใช้หินอ่อนเฉพาะส่วนพระเศียร พระกร และพระบาท แล้วส่วนที่ปิดด้วยจีวรใช้วัสดุไม้ เป็นต้น

ส่วนกรณีวัสดุโลหะพบว่าในบางตัวอย่าง เช่น พระเจ้าพาราละแข่งที่เป็นพระพุทธรูปองค์ใหญ่ มีการหล่อจากมัณฑเลแล้วลำเลียงแยกส่วนมาประกอบที่แม่ฮ่องสอน[667] แสดงให้เห็นว่าผู้สร้างแก้ปัญหาเรื่องการขนส่งด้วยการแยกชิ้นส่วนขณะขนส่ง (แต่ก็อาจพิจารณาอีกแนวทางได้ว่าการขนส่งโดยแยกส่วนนี้เป็น การจำลองกระบวนการสร้างตามอย่างพระมหามัยมุนีที่อัญเชิญจากยะไข่มาอมรปุระ-มัณฑเลโดยแยกส่วนเช่นกัน) ทั้งนี้ ข้อจำกัดเรื่องการนำเข้าพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่เหมาะสมกับเป็นพระพุทธรูปสำคัญในศาสนสถาน คงกระตุ้นให้มีการแก้ปัญหาโดยการสร้างพระพุทธรูปขึ้นในท้องถิ่น(ซึ่งจะนำเสนอในหัวข้อถัดไป)

2) การสร้างพระพุทธรูปในท้องถิ่น

การสร้างงานพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะพม่าโดยแพร่หลายในพื้นที่ภาคเหนือของไทยนี้ นอกจากเป็นไปเพื่อทดแทนการนำเข้าพระพุทธรูปโดยตรงจากพม่า (โดยเฉพาะกรณีพระพุทธรูปขนาดใหญ่ที่ขนส่งจากพม่าได้ยาก) แล้วยังแสดงถึงความนิยมของท้องถิ่นในการสร้างศิลปกรรมโดยได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะพม่าด้วย ซึ่งสามารถสะท้อน “รสนิยม” ของแต่ละท้องถิ่นที่พอใจในรูปแบบศิลปะที่ต่างกันจึงเกิดลักษณะเด่นของพื้นที่นั้นๆ

จากการศึกษารูปแบบของพระพุทธรูปแบบพม่าที่สร้างขึ้นในเมืองสำคัญทางการค้าของภาคเหนือของไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ เมืองแม่ฮ่องสอน เมืองแม่สะเรียง เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง พบว่าศิลปะ “กลุ่มหลัก” ที่ท้องถิ่นเหล่านี้นิยมสร้างตามอย่างพม่า คือ ศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ถึงกระนั้นแต่ละพื้นที่ได้แสดงลักษณะเด่นที่แตกต่างกันไป คือ **พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน** พบว่าสัมพันธ์กับพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในท้องถิ่นรัฐฉาน, **พื้นที่เมืองแม่สะเรียง** พบว่ามีรูปแบบใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่า แต่มีส่วนที่แตกต่างจนเป็นลักษณะเฉพาะ คือ สังฆาฏิแบบเก็บมุมซ่อนหลังข้อพระกรซ้าย, **พื้นที่เมืองเชียงใหม่** พบว่าได้รับอิทธิพลศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสาน **และพื้นที่เมืองลำปาง** พบว่ารูปแบบของพระพุทธรูปกลุ่มหลัก(พยายาม) สร้างตามอย่างแบบแผนงานช่างส่วนกลางในพม่า แต่พบมีรายละเอียดปลีกย่อยที่ต่างกันไปในแต่ละองค์

การที่แต่ละพื้นที่ศึกษาดังกล่าว สร้างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในรูปแบบที่แตกต่างกันนี้ สันนิษฐานได้ว่ามีสาเหตุจากตำแหน่งที่ตั้งซึ่งใกล้ชิดกับพม่าในละแวกเมืองที่ต่างกัน (ดังที่นำเสนอไว้ในกรณีพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า) รวมถึงพื้นฐานด้านประวัติศาสตร์ที่แตกต่างกันด้วย กล่าวคือ **พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน** มีประวัติเกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานมาแต่เดิมของชาวไทใหญ่

---

[667] โปรดดูประวัติของพระเจ้าพาราละแข่งในส่วนที่ว่าด้วยศิลปกรรมของพระพุทธรูปแบบพม่าในแม่ฮ่องสอน

ในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25[668] พื้นฐานดังกล่าวคงทำให้พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในพื้นแสดงลักษณะสัมพันธ์กับศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานมาก, **พื้นที่เมืองแม่สะเรียง** แม้ในด้านประวัติศาสตร์พบการตั้งเป็นชุมชนอยู่ก่อนเมืองแม่ฮ่องสอน[669] แต่เนื่องจากในยุครุ่งเรืองของการค้าไม้สัก เมืองแม่สะเรียงเป็นช่องทางหนึ่งในการส่งออกไม้สักไปยังพม่า เพราะอยู่ใกล้พรมแดนมากกว่าและยังมีช่องทางในการคมนาคมขนส่งที่เหมาะสม คือ นอกจากมีแม่น้ำสาละวินเป็นแม่น้ำสำคัญที่เชื่อมต่อกับพม่าได้แล้ว ยังมีแม่น้ำยวมเป็นแม่น้ำสายหลักอีกสาย[670] ทำให้เมืองแม่สะเรียงเป็น “ประตู” ที่รับผู้คนกลุ่มใหม่ๆ จากพม่ารวมถึงศิลปกรรมที่ “ร่วมสมัย” กว่า จึงเห็นได้ว่าพระพุทธรูปในแม่สะเรียงใกล้ชิดกับแบบแผนงานช่างส่วนกลางในพม่ามากกว่าพื้นที่แม่ฮ่องสอน

กรณีพื้นที่เมืองลำปางซึ่ง “วัดพม่า” ในเมืองนี้มักสร้างขึ้นในยุคกิจการค้าไม้จากพม่าขยายเข้ามาสู่ล้านนา ศิลปกรรมจึงใกล้ชิดกับแบบอย่างในพม่า แต่ในขณะเดียวกันก็มีรายละเอียดที่แตกต่างจากงานช่างส่วนกลางของพม่า ทำให้ระบุได้ว่าเป็นความพยายามสร้างตามอย่างโดยช่างท้องถิ่น ซึ่งอาจเป็นช่างในลำปางเองหรือช่างจากพม่าในท้องถิ่นอื่นที่ไม่ใช่มัณฑเล ทั้งพบบางตัวอย่างที่สัมพันธ์กับศิลปกรรมในเมืองเมาะละแหม่งที่เป็นเมืองสำคัญในเส้นทางการค้าไม้ด้วย สอดคล้องกับงานศึกษาศิลปกรรมประเภทอื่นที่พบความใกล้ชิดระหว่างศิลปกรรมในลำปางกับเมืองในท้องถิ่นพม่า เช่น กรณีวิหารจอง ซึ่งศิลปกรรมประเภทนี้ในลำปางมีรูปทรงหลังคาและผังอาคารต่างจาก “ปราสาทพม่า” ในมัณฑเล แต่มีความใกล้ชิดกับรูปแบบวิหารจองในละแวกเมาะละแหม่ง เป็นต้น[671]

ส่วนในกรณีพื้นที่เมืองเชียงใหม่นั้น “วัดพม่า” ในพื้นที่มักเป็นวัดที่มีอยู่เดิมแล้วได้รับการบูรณะภายหลังจึงเป็นไปได้ว่าการที่พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในพื้นที่นี้แสดงการผสมผสานกับศิลปะล้านนาอย่างเด่นชัดนั้น เป็นผลจากพื้นฐานทางศิลปกรรมและงานช่างเดิมในพื้นที่

7.2.1.3 ยุค “ชะงักงัน” ของศิลปะพม่าในภาคเหนือของไทย

งานศึกษานี้นอกจากมุ่งตรวจสอบสาเหตุที่ทำให้ศิลปะพม่าเข้ามามีบทบาทในภาคเหนือของไทยในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว ยังมุ่งตรวจสอบสาเหตุที่ศิลปะดังกล่าวลดความสำคัญลงในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วย

---

[668] โปรดดูข้อมูลทั่วไปของพื้นที่ ในส่วนที่ว่าด้วยการศึกษารูปแบบศิลปกรรม

[669] โปรดดูข้อมูลทั่วไปของพื้นที่ ในส่วนที่ว่าด้วยการศึกษารูปแบบศิลปกรรม

[670] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอน**, 7.

[671] โปรดดู โชติมา จตุรวงศ์, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง**.

จากที่นำเสนอรายละเอียดเกี่ยวกับบริบททางสังคมที่ทำให้พระพุทธรูปแบบพม่าโดยเฉพาะศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แพร่หลายในพื้นที่ภาคเหนือไว้แล้วนั้น เห็นได้ว่าศิลปะดังกล่าวเป็น “ศิลปะที่มาพร้อมกับการค้า” จึงพบการกระจายตัวในพื้นที่ต่างๆ โดยเชื่อมโยงกับเมืองสำคัญทางเศรษฐกิจของพม่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ดังที่นำเสนอไว้แล้ว

การเพิ่มจำนวนอย่างรวดเร็วของ “วัดพม่า” ในพื้นที่ภาคเหนือของไทย รวมทั้งการบูรณะวัดที่มีอยู่เดิมด้วยศิลปะอย่างที่นิยมในพม่าระยะเดียวกันนี้ ประสบภาวะ “ชะงักงัน” ในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25 แม้ว่าจะไม่ถึงกับทำให้การทำนุบำรุงวัดเหล่านี้ต้องหยุดไป แต่ก็ดูเหมือนว่าทำให้ความสืบเนื่องของงานช่างแบบพม่าในหลายพื้นที่เกิดการ “ขาดช่วง” จากศิลปกรรมในพุทธศตวรรษที่ 26 (ซึ่งจะนำเสนอในบทต่อไป)

ผู้วิจัยพิจารณาว่าการที่อิทธิพลศิลปะจากพม่าในภาคเหนือของไทยลดลงในช่วงเวลาดังกล่าว เกิดจากสาเหตุด้านเศรษฐกิจ และการเมือง ดังรายละเอียดในแต่ละประเด็นต่อไปนี้

1) สาเหตุด้านเศรษฐกิจ

ดังที่กล่าวมาแล้วว่าพระพุทธรูปแบบพม่าโดยเฉพาะศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) นั้นเป็นศิลปะที่มาพร้อมกับการค้า จึงพบการแพร่กระจายสัมพันธ์กับเส้นทางการค้าใน 2 ลักษณะ คือ การค้าทางน้ำ(คือแม่น้ำลำคลอง มิใช่ทะเล) และทางบก(ใช้สัตว์ต่าง หรือเกวียน) โดยเมืองคู่ค้าสำคัญในฝั่งพม่าคือเมืองละแวกในเมาะละแหม่ง และรัฐฉาน

ต่อมาการค้าในเส้นทาง “เก่า” ทั้งทางน้ำและบกได้ลดบทบาทลง เนื่องจากเกิดเส้นทางการค้าและวิธีการขนส่งอย่าง “ใหม่” ที่ทำให้สามารถขนส่งสินค้าได้มากและไวขึ้น คือ การเดินรถไฟของสยามที่มีต้นทางจากกรุงเทพฯ เชื่อมต่อถึงเมืองปากน้ำโพ(นครสวรรค์) ใน พ.ศ. 2448, เชื่อมถึงเมืองลำปางใน พ.ศ.2459 และเชื่อมถึงเชียงใหม่ใน พ.ศ.2464 ทั้งยังทำให้นายทุนเชื้อสายจีนจากภาคกลางของไทยเข้ามามีบทบาทในภาคเหนือแทนกลุ่มนายทุนเดิมในท้องถิ่นที่ได้แก่ บริษัทชาติตะวันตก พ่อค้าที่เป็นชนชาติพันธุ์จากพม่า เจ้านายฝ่ายเหนือ เป็นต้น[672] และทำให้เมืองคู่ค้าสำคัญเปลี่ยนจากเมืองในฝั่งพม่ามาเป็นเมืองหลักในไทยโดยเฉพาะกรุงเทพฯ

การขยายบทบาททางเศรษฐกิจจากส่วนกลางของไทย (คือกรุงเทพฯ) เข้าไปยังพื้นที่ภาคเหนือนี้ยังเห็นได้จากนโยบายทางการเงินการคลัง ที่พยายามให้หัวเมืองเหนือหันมาใช้เงินบาทแทนการใช้เงินรูปีพม่าซึ่งคนในท้องถิ่นคุ้นเคย ดังภารกิจของ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เมื่อรับผิดชอบในตำแหน่งผู้จัดการธนาคารสยามกัมมาจลทุนจำกัด สาขาลำปาง ระหว่าง พ.ศ. 2478-2486 ว่า

---

[672] ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวและขยายตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.2464-2523**, 32-39, 64-65.

> *“งานที่สำคัญงานหนึ่งคือหาทางให้คนไทยหันมาใช้เงินบาทไทยแทนเงินรูปีของพม่า ซึ่งเคยเป็นที่นิยมกันในหมู่คนไทยทางภาคเหนือ”*[673] ทั้งนี้ เงินบาทเริ่มมีบทบาทในภาคเหนือแทนเงินรูปีพม่าตั้งแต่กลางพุทธศตวรรษที่ 25 คือใน พ.ศ.2451 ที่เกิดวิกฤติโลหะเงินลดค่าทั่วโลก เหตุการณ์นั้นทำให้เงินรูปีมีค่าลดลงมากกว่าเงินบาทจึงทำให้ความนิยมใช้เงินรูปีลดลง[674]

บทบาทของบริษัทอังกฤษในภาคเหนือของไทยจึงลดลงในระยะนี้ และคงทำให้แรงงานที่เป็นชนชาติพันธุ์ต่างๆ จากพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐานน้อยลงและนำมาสู่การสร้างวัดและพระพุทธรูปอย่างพม่าที่น้อยลงไปด้วย

2) สาเหตุด้านการเมือง

บริบททางการเมืองที่สำคัญในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 25 ที่ทำให้ผู้ที่เกี่ยวข้องกับการค้าระหว่างพม่า-ไทย ทั้งบริษัทข้ามชาติ และคนชาติพันธุ์จากพม่าที่เป็นคนในบังคับ (Subject) สิ้นบทบาทลง น่าจะได้แก่เหตุการณ์สงครามโลกครั้งที่ 1 และ 2 ดังนี้

หลังจากที่ประเทศไทยเข้าร่วมสงครามโลกครั้งที่ 1[675] ในสมัยรัชกาลที่ 6 โดยอยู่ในฝ่ายสัมพันธมิตรซึ่งต่อมาเป็นฝ่ายชนะสงคราม เป็นโอกาสให้ไทยสามารถเจรจากับกลุ่มประเทศพันธมิตรเพื่อขอยกเลิกหรือแก้ไขสัญญาต่างๆ ที่เคยทำไว้ในอดีต รวมทั้งการยกเลิกสิทธิสภาพนอกอาณาเขตของคนในบังคับต่างชาติด้วย โดยเริ่มจากแก้ไขสัญญากับประเทศสหรัฐอเมริกาใน พ.ศ.2463, ญี่ปุ่นใน พ.ศ.2466, ฝรั่งเศสใน พ.ศ.2467, อังกฤษใน พ.ศ.2468 ตลอดจนประเทศอื่นๆในทวีปยุโรปภายใน พ.ศ.2470[676]

ต่อมาเมื่อเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ใน พ.ศ. 2484 รัฐบาลไทยซึ่งเข้าร่วมกับฝ่ายอักษะ คือ เยอรมนี อิตาลี และญี่ปุ่น ได้ประกาศสงครามกับฝ่ายสัมพันธมิตร(แม้ว่าภายหลังจะมีการเจรจาให้การประกาศสงครามเป็นโมฆะ) การประกาศสงครามกับกลุ่มชาติตะวันตกทำให้ไทยต้องเพิกถอน

---

[673] ทองแถม นาถจำนง, "คึกฤทธิ์ กับ ลำปาง," สยามรัฐ (22 กุมภาพันธ์ 2561) เข้าถึงเมื่อ 8 ตุลาคม 2565, เข้าถึงได้จาก https://siamrath.co.th/n/31473

[674] ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวและขยายตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.2464-2523**, 14.

[675] สงครามโลกครั้งที่ 1 ดำเนินอยู่ใน พ.ศ. 2457-2461 ส่วนไทยเข้าร่วมสงครามใน พ.ศ.2460

[676] โกวิท วงศ์สุรวัฒน์, **การเมืองการปกครอง: หลายมิติ** (กรุงเทพฯ: ภาควิชารัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2547), 50-51.

สัมปทานการทำไม้สักจากบริษัทอังกฤษทั้ง 4 บริษัท สั่งยึดกิจการและทรัพย์สินต่างๆ ตาม “พระราชบัญญัติว่าด้วยการควบคุมและจัดการทรัพย์สินของบุคคลคนต่างด้าวบางจำพวกในภาวะคับขัน” และตั้งบริษัทไม้ไทยจำกัดขึ้นมาดำเนินการแทน แม้ว่าหลังสงครามโลกใน พ.ศ. 2489 รัฐบาลได้คืนสัมปทานป่าสักให้แก่บริษัทต่างๆ ที่ยึดคืนมา แต่เมื่อสัมปทานทยอยหมดอายุลงในปลายพุทธศตวรรษ จนกระทั่ง พ.ศ. 2497-2498 ก็ไม่ได้รับการต่อสัญญาอีก[677] เป็นการสิ้นสุดบทบาทของบริษัทค้าไม้ของชาติตะวันตกที่รุ่งเรืองอย่างมากในช่วงต้นพุทธศตวรรษ

ด้วยสาเหตุดังที่กล่าวมาทั้งในด้านเศรษฐกิจและการเมืองนี้ ล้วนทำให้ศิลปะจากพม่าประสบภาวะชะงักงันในการแพร่กระจายในภาคเหนือของไทย ดังจะเห็นได้ว่าไม่มีการสร้างวัดอย่างพม่าเพิ่มขึ้นในระยะหลังจากนี้นัก

ถึงกระนั้น การที่ “วัดพม่า” ที่สร้างหรือบูรณะขึ้นในพุทธศตวรรษที่ 25 นั้นหลายวัดยังคงดำรงอยู่ได้จนถึงสมัยปัจจุบันย่อมแสดงให้เห็นว่าได้รับการทำนุบำรุงสืบเนื่องมาโดยผู้ศรัทธากลุ่มสำคัญน่าจะได้แก่กลุ่มคนที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานอย่างถาวรรวมถึงทายาทซึ่งปัจจุบันกลายเป็นคนในพื้นที่

7.2.2 พื้นที่กรุงเทพฯ: ความนิยมพระพุทธรูปพม่าในราชธานีไทย

การศึกษาในส่วนนี้ผู้วิจัยแยกพื้นที่กรุงเทพฯ ออกจากพื้นที่ภาคกลางเป็นอีกพื้นที่ศึกษาหนึ่ง เนื่องด้วยกรุงเทพฯ มีความสำคัญในฐานะเมืองหลวง และดูเหมือนว่ามีความเกี่ยวข้องกับศิลปะพม่าค่อนข้างน้อย แต่กลับพบพระพุทธรูปศิลปะพม่าในพื้นที่นี้อยู่พอสมควร ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงบริบททางสังคมที่น่าจะมีผลต่อความแพร่หลายของพระพุทธรูปพม่าในกรุงเทพฯ ไว้ในประเด็นต่างๆ ดังนี้

7.2.2.1 ทรรศนะและความเข้าใจของชนชั้นนำชาวสยามช่วงรัชกาลที่ 4-5 ต่อพระพุทธรูปก่อนทำความเข้าใจบริบททางสังคมในพื้นที่กรุงเทพฯ ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)

ในประเด็นอื่น ควรเริ่มต้นจากการพิจารณาถึงทรรศนะชนชั้นนำชาวสยาม(ไม่รวมล้านนา)ช่วงรัชกาลที่ 4-5 ของราชวงศ์จักรี (ซึ่งตรงกับสมัยมัณฑเล ราชธานีสุดท้ายของราชวงศ์คองบอง) ว่าชาวสยามในช่วงเวลานั้นมีทรรศนะต่อพระพุทธรูปศิลปะพม่าอย่างไร และคนในยุคนั้นสามารถ

---

[677] ศรีศักร วัลลิโภดม และ วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, **นครแพร่จากอดีตมาปัจจุบัน: ภูมินิเวศวัฒนธรรม ระบบความเชื่อ และประวัติศาสตร์ท้องถิ่น**, 240-241.

จำแนกพระพุทธรูปศิลปะพม่าจากศิลปะอื่นได้จริงหรือไม่ ดังจะตรวจสอบรายละเอียดในแต่ละประเด็นดังนี้

1) **"ทรรศนะของชนชั้นนำสยามต่อพระพุทธรูปศิลปะพม่า"** ประเด็นข้างต้นปรากฏหลักฐานสำคัญในเอกสารหลวงฉบับหนึ่ง คือ "พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาว" ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระสมมตอมรพันธุ์ โปรดให้ตีพิมพ์ครั้งแรกในหนังสือวชิรญาณ ร.ศ.113 (พ.ศ.2437)[678] มีเนื้อความที่น่าพิจารณาซึ่งขอคัดมาบางช่วงตอนดังนี้

> *"พม่ากับไทยเปนฆ่าศึกกันมานาน พม่าทำแค้นกับไทยโบราณไว้มาก จนผู้หลักผู้ใหญ่แช่งชักสาบาลสั่งลูกหลานว่าอย่าให้เปนไมตรีกับอ้ายพม่า แลให้คิดสู้รบกับอ้ายพม่าให้แขงแรงอย่ายอมแพ้...แต่ที่ห้ามไม่ให้เปนไมตรีกับพม่านั้น ก็โดยที่อาฆาฏแค้นแก่พม่า เมื่อจะทำตามคำผู้สั่งสอนสืบมาแต่โบราณด้วยการชังพม่านั้นแล้ว ก็ควรจะไปถือไปทำในการที่ไม่มีโทษที่ไม่ร้อนอกใครในอันใช่ที่ ก็พลอยทับทิมของพม่าลางอย่างเรียกว่าพลอยพุกามเอามานับถือทำไม...ก็แต่* ***พระพุทธรูปศิลาขาว****ได้มาแต่เมืองพม่าตรงๆทีเดียว ถึงแขกถึงฝรั่งถึงมอญเอามาก็รู้ว่าเอามาแต่เมืองพม่า ฝีมือก็เหนว่าเปนฝีมือพม่า ถึง* ***พระแก้วกาเยน****ก็เหมือนกัน มาแต่พม่าแท้ๆทีเดียว แต่ก่อนมีไม่มาก เพราะไทยกับพม่าไม่ไปมาถึงกันได้ เดี๋ยวนี้ไปมาถึงกันได้ พระศิลาขาวพระแก้วกาเยน ก็ไหลเข้ามาในเมืองไทยปีหนึ่งหลายๆองค์ แต่ของถวายก็ไม่วายปีวายเดือนทิ้งออกเกลื่อนไปแต่ก่อนสิชังพม่า แล้วทำไมจึงตื่นนับถือพระศิลาขาวพระแก้วกาเยน มาตั้งไว้บนฐานเงินฐานทองในหอพระก็มี ในวัดพระศรีรัตนศาสดารามก็มี ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์พระบวรราชวังก็มี สร้างพระวิหารยอดตั้งไว้เปนพระประธานสองชั้นสามชั้นก็มี เอาขึ้นบนบุศบกเกรินเปนพระประธานไว้ในพระอุโบสถก็มี"* [679]

ความข้างต้นสะท้อนถึงทรรศนะของชนชั้นนำชาวสยามใน 2 ส่วน คือ ส่วนที่มีต่อชนชาติพม่า และส่วนที่มีต่อพระพุทธรูปพม่า ทว่าทรรศนะในทั้ง 2 ส่วนมีทิศทางขัดแย้งกัน กล่าวคือ ทรรศนะที่มีต่อชนชาติพม่านั้นเป็นไปใน "เชิงลบ" หรือในฐานะอดีตศัตรูซึ่งความเกลียดชังของคนรุ่นก่อนหน้ายังคงมีมาถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จฯ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้มีพระราชดำรัสดังกล่าว ซึ่งสอดคล้องที่ในรัชกาลถัดมานั้น พระบาทสมเด็จฯ พระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชวิจารณ์

---

[678] ต่อมาได้รับการตีพิมพ์อีกใน พ.ศ.2468 และ พ.ศ.2547

[679] พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ผู้อำนวยการจัดพิมพ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา**, 10-12.

ไว้ท้าย “เพลงยาวนิราสกรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท เสด็จไปตีเมืองพม่า เมื่อ พ.ศ.2336” มีความตอนหนึ่งว่า

> *“แลเปนคำที่ปู่ย่าตายายแช่งสาปกันไว้ ไม่ให้เปนไมตรีกับพม่า ถือขลังมาจนรัชกาลที่ ๔ พระเจ้ากาวิโลรสสุริยวงศ์ นำสายสร้อยซึ่งพระเจ้าเมงดงส่งลงมาประทาน มาถวายไม่ทรงรับ ว่าปู่ย่าตายายท่านห้ามไม่ให้คบกับพม่า”* [680]

ในขณะที่ทรรศนะในส่วนที่มีต่อพระพุทธรูปพม่านั้นกลับเป็นไปใน “เชิงบวก” เห็นได้จากพระราชดำรัสที่ระบุถึงการประดิษฐานพระพุทธรูปพม่าไว้ในวัดหลวงหลายแห่ง และทรงอธิบายถึงเหตุผลที่ควรสักการะพระพุทธรูปเหล่านั้นว่า *“พระพุทธรูปเมืองไหนๆ ก็ตามเมื่องามดีก็เปนที่เจริญสรัทธาเปนที่ระลึกพระพุทธคุณ”* [681]

อย่างไรก็ตาม ความนิยมพระพุทธรูปจากพม่านี้คงดำรงอยู่ในช่วงเวลาสั้นๆ เพราะในสมัยรัชกาลที่ 5 มีเหตุการณ์ที่สำคัญคือการเสด็จเยือนอินเดียในต้นปี พ.ศ.2414 หรือหลังจากทรงครองราชย์เพียงสองปีเศษ การเสด็จทางเรือในเที่ยวไปได้มีการแวะเมืองสำคัญของพม่า ได้แก่ เมาะละแหม่ง และย่างกุ้ง รวมเวลาเสด็จในพม่าราวสัปดาห์หนึ่ง คือ ตั้งแต่วันที่ 1-7 มกราคม พ.ศ.2414[682] ทว่าการเดินทางครั้งนี้ ไม่ได้ทรงบันทึกพระราชกิจรายวันหรือจดหมายเหตุใดๆ เกี่ยวกับการเสด็จพระราชดำเนินไปอินเดีย เหมือนกับที่ได้ทรงกระทำในคราวเสด็จประพาสยุโรปครั้งหลังๆ ทำให้พบหลักฐานที่เกี่ยวข้องกับการเสด็จครั้งนี้น้อย

เหตุที่ผู้วิจัยเห็นว่าการเสด็จพม่าครั้งนั้นมีความสำคัญนั้น เนื่องจากเป็นครั้งแรกที่กษัตริย์สยามเสด็จไปแผ่นดินพม่าโดยไม่เกี่ยวกับการไปราชการสงคราม แม้ว่าเมืองที่เสด็จไปคราวนั้นจะอยู่ใต้การปกครองของอังกฤษ อันเป็นผลที่เกิดขึ้นหลังสงครามอังกฤษ-พม่า(Anglo-Burmese war) ครั้งที่ 1 และ 2 ทว่าดินแดนตอนบนยังเป็นส่วนที่พระเจ้ามินดงทรงปกครองอยู่โดยมีมัณฑเลเป็นราชธานี การเสด็จประพาสพม่าจึงทำให้ชนชั้นนำสยามได้รู้จักศิลปะพม่าโดยตรง ไม่ต้องผ่านล้านนาซึ่งเป็นถิ่นฐานที่มีการสร้าง “วัดพม่า” อยู่ก่อนด้วย

---

[680] **นิราสพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท (**กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรณธนากร, 2469), 29.

[681] พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ผู้อำนวยการจัดพิมพ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา**, 14.

[682] สัจฉิทานันท สหาย, **ยุวกษัตริย์ รัชกาลที่ 5 เสด็จอินเดีย**, แปลโดย กัณฐิกา ศรีอุดม, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: มติชน, 2559), 299.

หลังเสด็จกลับจากพม่าและอินเดีย ไม่ปรากฏชัดว่าพระราชนิยมต่อศิลปะพม่าจะต่างไปจากครั้งรัชกาลที่ 4 หรือไม่ แต่คงเป็นไปได้ว่าความนิยมพระพุทธรูปพม่าดังที่รัชกาลที่ 4 มีพระราชดำรัสไว้น่าจะคลายลง และเข้าสู่ยุคที่สยามมุ่งความสนใจสู่อินเดียซึ่งเป็นต้นกำเนิดของพุทธศาสนา ศิลปะอินเดียจึงให้อิทธิพลด้านรูปแบบแก่พระพุทธรูปสยามในระยะหลังจากการเสด็จประพาสครั้งนี้ ดังตัวอย่างการสร้างพระพุทธรูปที่หวนไปหยิบยืมรูปแบบศิลปะอินเดียสมัยคันธาระที่เชื่อกันว่าเป็นสมัยแรกเริ่มของการสร้างพระพุทธรูป เช่น พระคันธารราฐที่ปัจจุบันเก็บรักษาในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร[683] (ภาพที่ 481) เป็นต้น

จากหลักฐานข้างต้นจึงแสดงให้เห็นว่าสยามในช่วงรัชกาลที่ 4-5 นี้ ในทางการเมืองระหว่างประเทศแม้จะยังคงระแวงระวังชนชาวพม่าอยู่ แต่ในทางศิลปกรรมอันเนื่องในพุทธศาสนาแล้วไม่มีข้อขัดข้องที่จะยอมรับ ดังนั้นจึงต้องตรวจสอบในประเด็นต่อไปว่า พระพุทธรูปที่คนสยามคิดว่าเป็นพระพุทธรูปจากพม่านั้น เป็นพระพุทธรูปพม่าจริงหรือไม่

2) **“ความเข้าใจของชนชั้นนำสยามในการจำแนกรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะพม่า”** ประเด็นข้างต้นนี้ผู้วิจัยมีข้อสังเกตว่ากรุงมัณฑเล เพิ่งเป็นราชธานี เมื่อ พ.ศ.2400 และกว่ารูปแบบจะมีพัฒนาการลงตัวนั้นต้องอาศัยเวลาอีกระยะหนึ่ง ดังที่พบว่าในพระพุทธรูปบางองค์ที่สร้างในสมัยต้นราชธานีมัณฑเลยังมีความ “ก้ำกึ่ง” กับศิลปะคองบอง เช่น พระพุทธรูปวัดอะตูมะชิ[684] ด้วยเหตุนี้ศิลปะมัณฑเลจึงนับว่าเป็นศิลปะที่ “ใหม่” มากในช่วงรัชกาลที่ 4 ของสยาม

เมื่อย้อนพิจารณาพระราชดำรัสที่งานศึกษานี้ได้อ้างถึงพบว่ามีการระบุถึงพระพุทธรูปสองกลุ่ม คือ “พระศิลาขาว” และ “พระแก้วกาเยน” ที่มักเข้าใจว่าเป็นศิลปะพม่า ดังนั้นผู้วิจัยจะตรวจสอบทีละกลุ่ม ดังนี้

2.1) “พระศิลาขาว” พระพุทธรูปที่ทำขึ้นจากวัสดุหินสีขาวซึ่งคงเป็นหินอ่อนนั้นในพื้นที่กรุงเทพฯ นอกจากพบตัวอย่างในศิลปะพม่าแล้ว ยังพบตัวอย่างในศิลปะอีกสายหนึ่ง คือ ศิลปะไทย

2.1.1) กรณีพระพุทธรูปศิลาขาวศิลปะพม่า

จากพระราชดำรัสฯ ระบุว่ามีพระพุทธรูปศิลาขาวประดิษฐานในสถานที่ต่างๆ เป็นต้นว่า วัดพระศรีรัตนศาสดาราม และ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ แต่จากการตรวจสอบโดยผู้วิจัยพบว่าในปัจจุบันปรากฏให้เห็นเพียงในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์(ประดิษฐานเบื้องหน้าพระพุทธสิหิงค์) เป็นศิลปะ “มัณฑเลแท้” (ภาพที่ 450) จึงสันนิษฐานว่าเป็นองค์ที่ทรงระบุถึง ซึ่งผู้วิจัยได้ตรวจสอบ

---

[683] โปรดดูเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน,** 354-357.

[684] โปรดดูรายละเอียดศิลปกรรมในบทที่ 3

และนำเสนอในส่วนการศึกษารูปแบบศิลปกรรมแล้วว่าเป็นศิลปะมัณฑเลตอนต้นหรือในรัชสมัยพระเจ้ามินดง ร่วมสมัยกับรัชกาลที่ 4 ของสยาม[685] ข้อสันนิษฐานนี้จึงสอดคล้องกันทั้งรูปแบบศิลปกรรมและหลักฐานเอกสาร

อนึ่ง ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ยังประดิษฐาน “พระศิลาขาว” หรือพระพุทธรูปหินอ่อนอีก 2 องค์ ซึ่งแสดงลักษณะสำคัญหลายประกรอย่างศิลปะไทยโดยจะนำเสนอเป็นกลุ่มตัวอย่างถัดไป

แม้ว่าการประดิษฐานพระพุทธรูปจากพม่าดังที่มีการระบุในพระราชดำรัสฯ จะพบตัวอย่างหลงเหลืออยู่น้อย เพราะอาจมีการเคลื่อนย้ายไปจากตำแหน่งที่ประดิษฐานเดิม แต่การตรวจสอบภาพถ่ายเก่าในพุทธศตวรรษที่ 25 พบพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่า เบื้องหน้าพระพุทธรูปประธานวัดพิชยญาติการาม[686] อีกตัวอย่างหนึ่ง (ภาพที่ 446) เป็นหลักฐานยืนยันว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มีความนิยมประดิษฐานพระพุทธรูปพม่าในวัดหลวงจริงดังพระราชดำรัส และยังทราบได้ว่าความนิยมดังกล่าวมีสืบเนื่องมาอีกระยะหนึ่งหลังพ้นสมัยรัชกาลที่ 4 ไปแล้ว ดังที่งานศึกษานี้ได้ตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมพบว่าพระพุทธรูปพม่าที่วัดพิชยญาติการาม มีรูปแบบเป็นหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) หรือต้องสร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ.2428-2491[687]

นอกจากพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแล้ว ยังสามารถพบพระพุทธรูปศิลาขาวศิลปะพม่าในศิลปะก่อนหน้าเช่นศิลปะคองบองด้วย ดังพระพุทธรูปในหอศาสตราคม พระบรมมหาราชวัง (ภาพที่ 483-484) ซึ่งไม่ทราบชัดว่านำเข้ามาในสยามตั้งแต่สมัยก่อนมัณฑเล หรือเพิ่งนำเข้าในภายหลังโดยเฉพาะในสมัยหลังมัณฑเล

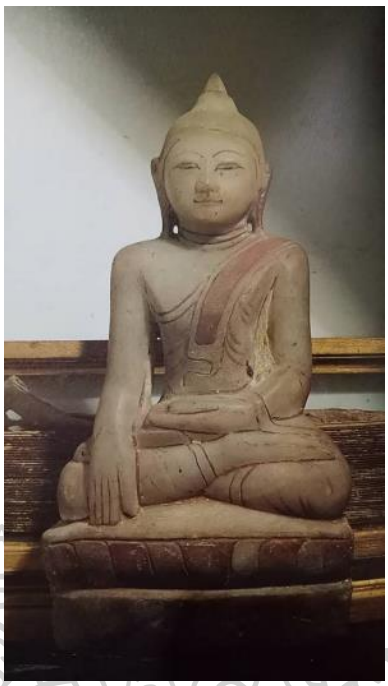
มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[685] พระเจ้ามินดงครองราชย์ ตั้งแต่ พ.ศ.2396-2421 ส่วนพระบาทสมเด็จฯ พระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครองราชย์ตั้งแต่ พ.ศ.2394-2411

[686] ยุทธนาวรากร แสงอร่าม ให้ข้อมูลเกี่ยวกับตัวอย่างดังกล่าวแก่ผู้วิจัย เมื่อ 27 พฤศจิกายน 2562.

[687] โปรดดูรายละเอียดในส่วนการตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมพระพุทธรูปศิลปะพม่าในกรุงเทพฯ



ภาพที่ 483 พระพุทธรูปศิลาขาว ศิลปะคองบอง ประดิษฐานในหอศาสตราคม
ที่มาภาพ หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง**, 570.

ภาพที่ 484 พระพุทธรูปศิลาขาว ศิลปะคองบอง(ที่ก้ำกึ่งมัณฑเล) ประดิษฐานในหอศาสตราคม
ที่มาภาพ หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง, 572.

2.1.2) กรณีพระพุทธรูปศิลาขาวศิลปะไทย

พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาว ทรงระบุถึง “พระพุทธรูปพม่า” กลุ่มหนึ่งโดยระบุสถานที่ประดิษฐาน คือ “...*ใน**พระที่นั่งพุทไธสวรรย์**พระบวรราชวังก็มี สร้าง **พระวิหารยอดตั้งไว้เปนพระประธานสองชั้นสามชั้น**ก็มี เอาขึ้นบน**บุศบกเกรินเปนพระประธานไว้***

ในพระอุโบสถก็มี” [688] จากข้อมูลดังกล่าวสันนิษฐานว่าน่าจะสื่อถึงพระพุทธรูปสำคัญในสถานที่ดังนี้ พระพุทธรูปในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ จำนวน 2 องค์ ที่ขนาบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเบื้องหน้าพระพุทธสิหิงค์ (ภาพที่ 485), พระพุทธรูปในวิหารยอด พระบรมมหาราชวัง ซึ่งประดิษฐานลดหลั่นกันบนฐานหลายชั้น(ภาพที่ 486) และพระพุทธเทววิลาสที่ประดิษฐานบนบุษบกเกรินในอุโบสถวัดเทพธิดาราม(ภาพที่ 487)

พระพุทธรูปกลุ่มนี้แม้จะสร้างด้วยวัสดุหินขาวที่น่าจะเป็นหินอ่อนจากพม่าเช่นเดียวกับกลุ่มแรก(กลุ่มพระพุทธรูปศิลาขาวศิลปะพม่า) แต่ ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี พิจารณาว่าเป็นพระพุทธรูปศิลปะไทย เนื่องมีลักษณะเด่นอย่างศิลปะรัตนโกสินทร์ เช่น มีรัศมีเปลว พระขนงโค้งอย่างปีกกา ติ่งพระกรรณไม่จรดพระอังสา ห่มจีวรเรียบ สังฆาฏิเป็นแถบขนาดใหญ่ทอดผ่านช่วงพระอุระถึงพระนาภี[689]

พระพุทธรูปกลุ่มดังกล่าวนี้แม้จะจำแนกรูปแบบได้ว่าเป็นศิลปะไทย แต่ไม่ทราบชัดถึงกลุ่มผู้สร้าง เพราะวัสดุหินขาวที่น่าจะเป็นหินอ่อนนี้ไม่ใช่วัสดุที่มีอยู่ในไทย ในขณะที่พม่ามีแหล่งวัตถุดิบและมีช่างฝีมือที่ชำนาญ ดังนั้นผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้อาจเป็นงานสั่งผลิตเป็นพิเศษจากพม่า เมื่อนำเข้ามาในไทยจึงทำให้เกิดความสับสนในการจำแนกรูปแบบดังที่ปรากฏในพระราชดำรัสฯ เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาว ซึ่งเรียกพระพุทธรูปกลุ่มนี้ว่าเป็นพระพุทธรูปพม่าด้วยเช่นกัน

ถึงกระนั้นเมื่อพิจารณาในแง่การประดิษฐานกลับพบแบบแผนการประดิษฐานที่ต่างกันอย่างเด่นชัด คือ กลุ่มศิลปะไทยมักประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปประธานหรือพระพุทธรูปสำคัญดังที่นำเสนอไว้แล้ว ในขณะที่พระพุทธรูปที่เป็นศิลปะพม่าโดยแท้จริงนั้นมักประดิษฐานเป็นรูปเคารพรอง (ดังจะนำเสนอในหัวข้อถัดไป)

งานศึกษานี้จึงสันนิษฐานว่าชาวสยามในพุทธศตวรรษที่ 25 แม้อาจมีความสับสนถึง “แหล่งที่มา” ของพระพุทธรูปศิลาขาวโดยเรียกรวมว่าเป็นพระพุทธรูปพม่า ทั้งกลุ่มศิลปะพม่าแท้และกลุ่มศิลปะไทย แต่ผู้เกี่ยวข้องสามารถจำแนก “รูปแบบ” ของพระพุทธรูปทั้งสองกลุ่มได้ว่ามีความแตกต่างกันดังเห็นได้จากแบบแผนการประดิษฐาน

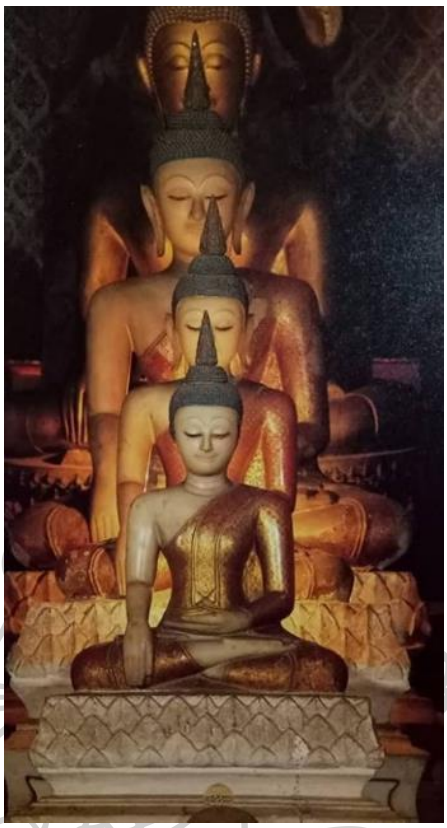
---

[688] พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ผู้อำนวยการจัดพิมพ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา**, 10-12.

[689] ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัย เมื่อ 22 กุมภาพันธ์ 2566.

ภาพที่ 485 พระพุทธรูปศิลาขาว ปางมารวิชัย ศิลปะไทย ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ซ้าย) และ และ พระพุทธรูปศิลาขาว ปางสมาธิ ศิลปะไทย ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ขวา) (ตามลำดับ)

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 486 พระพุทธรูปในวิหารยอด พระบรมมหาราชวัง
ที่มาภาพ หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง, 63.

ภาพที่ 487 พระพุทธรูปศิลาขาว วัดเทพธิดาราม

2.2) “พระแก้วกาเยน” เป็นพระพุทธรูปที่สร้างจากวัสดุอีกประเภทหนึ่งที่ระบุถึงในพระราชดำรัสดังกล่าว ในเบื้องต้นผู้วิจัยตั้งข้อสังเกตว่าวัสดุที่ใช้สร้างจะหมายถึง “ยางไม้อำพัน” ดังที่

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน690 ให้ความหมายไว้ หรือเป็น “การอุปมา” ถึงแก้วที่มีสีเหลืองใส ดุจอำพัน

เมื่อตรวจสอบกับเอกสารร่วมที่สมัยกัน คือ พระราชหัตถเลขาที่ทรงมีถึงกรมหมื่นสรรเพธภักดี ความตอนหนึ่งว่า “...ที่พม่าเรียกว่าเยน เช่นทำลูกประคำบ้าง พระพุทธรูปบ้าง อย่างที่เหลืองกรุ่นๆ ไม่ส่องตลอดเปนแก้วไปก็มีอยู่งามๆ ดีๆ แต่อยากจะใคร่ได้ที่ใหญ่ๆ มาแกะเปนพระพุทธรูป”[691] แสดงว่า กาเยน หรือ เยน เป็นชื่อวัสดุหนึ่งที่ใช้สร้างพระพุทธรูป ไม่ใช่คำอุปมาตามสีสันที่เหลืองดุจอำพัน อีกทั้งเมื่อตรวจสอบกับภาษาพม่า พบว่าพม่าเรียกอำพัน ว่า “ปะยิน” สอดคล้องกับที่เอกสารข้างต้นอ้างถึง พระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุชนิดนี้มักมีขนาดเล็ก และคงได้รับการเก็บรักษาพ้นจากที่สาธารณชนจึงพบตัวอย่างไม่มากนัก พบตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปขนาดย่อมในพิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ 488)

ภาพที่ 488 พระพุทธรูป “กาเยน” ในพิพิธภัณฑ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ดังนั้น ในประเด็นว่าด้วยความเข้าใจของชนชั้นนำสยามในการจำแนกพระพุทธรูปศิลปะพม่านั้น ยังคงมีความคลุมเครือในกรณีพระพุทธรูปที่สร้างด้วยหินอ่อน ซึ่งพบทั้งศิลปะพม่า และศิลปะไทย ดังที่นำเสนอไว้

---

690 พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2554 ให้ความหมายคำว่า กาเยน ว่า “น. ยางไม้ชนิดหนึ่ง สีเหลืองแก่ ใสคล้ายแก้ว”

691 พระบาทสมเด็จฯพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, **พระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จฯพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** (กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรณธนากร, 2465).

อย่างไรก็ตาม จากการศึกษาได้พบตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพม่าทั้งวัสดุหินอ่อน และแก้วกาเยน สอดคล้องกับหลักฐานเอกสารร่วมสมัย และยังมีข้อสันนิษฐานเพิ่มเติมว่าความนิยมพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุที่กล่าวมาคงมีแรงบันดาลใจจากการที่พระพุทธรูปสำคัญของกรุงเทพฯ คือ พระแก้วมรกต หรือพระพุทธมหามณีรัตนปฏิมากร เป็นวัสดุประเภทหินด้วยเช่นกัน[692]

ความนิยมในวัสดุประเภทแก้วหรือวัตถุใสข้างต้น คงทำให้พระพุทธรูปพม่าในอีกสายหนึ่ง คือ ศิลปะฉานซึ่งมักสร้างด้วยวัสดุไม้ หรือโลหะ ไม่ได้รับความนิยมประดิษฐานในวัดหลวงในกรุงเทพฯ แต่พบได้บ้างในลักษณะสิ่งสะสมส่วนบุคคลหรือวัตถุจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ (ดังประเด็นนำเสนอในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง) นอกจากนี้ ยังอาจเป็นเพราะดินแดนในรัฐฉานมีสถานะเป็นเมืองบริวารของพม่า ทำให้ศิลปะฉานได้รับการยอมรับน้อยกว่าศิลปะจากเมืองในส่วนกลางพม่าด้วย

7.2.2.2 การประดิษฐานพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะแบบมัณฑเลเป็น “รูปเคารพรอง”

จากการศึกษาพบว่าวัดในกรุงเทพฯ หลายแห่งประดิษฐานพระพุทธรูป “ศิลาขาว” หรือหินอ่อน กลุ่มศิลปะไทย และกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเลไว้โดยแตกต่างกัน คือ พระพุทธรูปหินอ่อนกลุ่มศิลปะไทยมักประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปประธานดังที่นำเสนอในหัวข้อก่อนหน้า ในขณะที่พระพุทธรูปกลุ่มศิลปะแบบมัณฑเลมักประดิษฐานเป็นรูปเคารพรองจากพระพุทธรูปประธาน เช่น พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่ประดิษฐานหน้าพระพุทธรูปประธานในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์, วัดพิชยญาติการาม ฯลฯ ซึ่งน่าจะเป็นเพราะพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีความแตกต่างจากศิลปะไทยอย่างเด่นชัดทั้งการไม่ทำรัศมี และมีจีวรเป็นริ้วธรรมชาติ

งานศึกษานี้ได้วิเคราะห์ถึงแนวคิดที่อาจเกี่ยวข้องกับการประดิษฐานพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะแบบมัณฑเลเป็นรูปเคารพรองไว้ใน 3 ประการดังนี้

1) **การประดิษฐานพระพุทธรูปหลายองค์ในสมัยต้นรัตนโกสินทร์** การที่ศิลปะรัตนโกสินทร์นิยมสร้างพระพุทธรูปสำคัญประดิษฐานบนฐานที่ซ้อนชั้นจนมีความสูงจากพื้นมากจึงมีพื้นที่ว่างเบื้องหน้าพระพุทธรูปประธาน และทำให้เกิดความนิยมสร้างพระพุทธรูปองค์รองมาประดับ

---

[692] โปรดดูคติที่เกี่ยวข้องกับพระแก้วมรกตใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, **พระแก้วมรกต** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2564).

บริเวณฐานชั้นล่างของพระพุทธรูปประธานโดยอาจสัมพันธ์กับคติต่างๆ เช่น การสร้างพระพุทธรูปเพื่ออุทิศให้ผู้วายชนม์[693] และคติพระอดีตพุทธ[694]

สำหรับกรณีพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่ประดิษฐานลักษณะนี้อาจได้แก่กรณีพระพุทธรูปในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ซึ่งเบื้องหน้าพระพุทธรูปประธานมีการประดิษฐานพระพุทธรูปหลายองค์ รวมถึงองค์ที่เป็นศิลปะมัณฑเล (ภาพที่ 439) และพระศิลาขาวศิลปะไทย (ภาพที่ 485) ด้วย ทั้งนี้ พระพุทธรูปข้างต้นไม่พบประวัติว่าเป็นการสร้างอุทิศให้ผู้วายชนม์จึงอาจเกี่ยวข้องกับคติพระอดีตพุทธ

2) **อิทธิพลการตั้งโต๊ะบูชาอย่างจีน** การตั้งโต๊ะบูชาแบบจีน รวมถึงโต๊ะบูชาที่ดัดแปลงจากจีนจนเป็นชุดโต๊ะหมู่ไทย เริ่มปรากฏความนิยมตั้งแต่รัชกาลที่ 3[695] โดยนอกจากมีการวางสิ่งบูชาไว้บนโต๊ะหมู่เบื้องหน้ารูปเคารพประธานแล้ว ยังอาจประดิษฐานรูปเคารพรอง ในตำแหน่งเบื้องหน้ารูปเคารพประธานด้วย

การตั้งโต๊ะบูชาประดิษฐานพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นรูปเคารพรอง มีตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปเบื้องหน้าพระประธานวัดพิชยญาติการาม(หลักฐานจากภาพถ่ายเก่า ภาพที่ 446) เป็นต้น แบบแผนดังกล่าวยังสามารถพบในประเทศอื่นๆ ที่นิยมบูชาพระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่าด้วย เช่น ตัวอย่างจากวัด Cheng Hoon Teng เมืองมะละกา ประเทศมาเลเซีย (ภาพที่ 489) เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[693] เช่นในรัชกาลที่ 1 ทรงสร้างพระพุทธจุลจักร อุทิศถวายพระราชบิดา ประดิษฐานในหอพระสุลาลัยพิมาน และในรัชกาลที่ 3 ทรงสร้างพระพุทธรูป “พระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก” และ “พระพุทธเลิศหล้าสุลาไลย” (ต่อมาเปลี่ยนนามเป็นพระพุทธเลิศหล้านภาลัย) อุทิศพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 1 และ 2 ตามลำดับ โดยประดิษฐานในอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น ดูเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย**, 508, 518-520.

[694] เช่นวัดอัปสรสวรรค์ สร้างในรัชกาลที่ 3 มีพระพุทธรูปประธาน 28 องค์ เป็นต้น ดูเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย**, 534-536.

[695] สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **ประชุมพระนิพนธ์สรรพความรู้** (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2555), 188-208.

ภาพที่ 489 พระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่า วัด Cheng Hoon Teng เมืองมะละกา, มาเลเซีย

3) **ความนิยมประดิษฐานพระพุทธรูปองค์รองในรัชกาลที่ 4** ในศิลปะไทยเองพบว่าในรัชกาลที่ 4 เกิดความนิยมประดิษฐานพระพุทธรูปองค์รองไว้เบื้องหน้าพระพุทธรูปประธานด้วย ดังตัวอย่างการประดิษฐานพระนิรันตรายซึ่งเป็นพระพุทธรูปขนาดย่อมไว้เบื้องหน้าพระพุทธรูปประธานในพระอารามหลวงที่เป็นธรรมยุติกนิกาย 18 แห่ง[696] (ภาพที่ 490) การประดิษฐานข้างต้นคล้ายกับกรณี “การตั้งโต๊ะบูชาอย่างจีน” จึงเป็นไปได้ว่าได้รับอิทธิพลจากกรณีดังกล่าว

การประดิษฐานรูปเคารพรองไว้เบื้องหน้าพระพุทธรูปประธาน ซึ่งรวมถึงกรณีพระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่านี้ ยังสัมพันธ์กับทรรศนะที่ปรากฏในเอกสารพระราชดำรัสฯ ในรัชกาลที่ 4 ว่า *“พระศิลาขาวพระแก้วกาเยนเมืองพม่า เมื่อเปนของงามของดี จะตกแต่งตั้งไว้นมัสการบูชาก็* ***ควรในที่ตาเห็น ในที่มือคลำ*** *ไฉนจึงมีท่านที่ไหลไปตามเก่า คิดจะเอาพระศิลาขาวพม่าไปตั้งบนบุษบกไว้เป็นยอดเบ็ญจาสูง ๕ วา ๖ วา ถึงพระศิลาขาวนั้นจะงามดีก็แลเห็นได้หรือ”*[697]

ดังนั้น การประดิษฐานพระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่าในฐานะรูปเคารพรองที่พบในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมานี้ จึงน่าจะสัมพันธ์กับพระราชนิยมในรัชกาลที่ 4 ที่มีต่อการสร้างพระพุทธรูปองค์รองดังกรณีพระนิรันตรายนี้ด้วย

---

[696] เช่นวัดราชาธิวาส วัดบรมนิวาส วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม เป็นต้น โปรดดูเพิ่มเติมใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย**, 557-560.

[697] พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ผู้อำนวยการจัดพิมพ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่อง พระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา**, 14-15.

ภาพที่ 490 พระสัมพุทธพรรณี พระพุทธรูปประธานในอุโบสถวัดราชาธิวาส และพระนิรันตรายซึ่งเป็นรูปเคารพรอง(ซ้าย) ภาพขยายของพระนิรันตราย(ขวา)

7.2.2.3 การรวบรวมพระพุทธรูปลักษณะต่างๆ เพื่อจัดแสดงอย่าง “มิวเซียม” และ “เอกษฮิบิเชน”

ในสมัยรัตนโกสินทร์มีการรวบรวมพระพุทธรูปที่มีพุทธศิลป์ต่างจากแบบแผนหลักในราชธานีเพื่อวัตถุประสงค์ที่ต่างกันไปในแต่ละยุคสมัย สำหรับกรณีการรวบรวมพระพุทธรูปในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 24 -25 นั้นเกี่ยวข้องกับการใช้เพื่อ “จัดแสดง” อันเป็นแนวคิดใหม่จากตะวันตก

แต่เดิมในสมัยรัชกาลที่ 1 มีแนวคิดในการรวบรวมพระพุทธรูปจากหัวเมืองต่างๆ มาประดิษฐานในกรุงรัตนโกสินทร์หรือกรุงเทพฯ พระนครใหม่ที่เพิ่งสถาปนาขึ้น กรณีที่สำคัญคือการรวบรวมพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะงดงามจากหัวเมืองมาประดิษฐานในวิหารคดวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เพราะแสดงนัยถึงความเป็นศูนย์กลางของอำนาจทางการปกครองและเชิงอุดมคติทางศาสนา ซึ่งอาจสะท้อนความหมายเชิงประติมานวิทยาสัมพันธ์กับคติ “ศีรษะแผ่นดิน” กล่าวคือ

> *“ ‘ศีรษะแผ่นดิน’ ตามความเชื่อของพุทธศาสนาเถรวาท คือแผ่นดินแรกที่ถือกำเนิดขึ้นมาใน โลกนี้ ก่อนเขาพระสุเมรุและก่อนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และศีรษะแผ่นดินยังเป็นแผ่นดินที่สุดท้ายที่จะถูกทำลายไปเมื่อวันสิ้นโลก สำคัญที่สุด ‘ศีรษะแผ่นดิน’ คือที่ตั้งโพธิบัลลังก์ที่พระพุทธเจ้าทุกพระองค์จะต้องมา*

ประทับเพื่อตรัสรู้บนโลกนี้และยังเป็นที่แสดงบุพพนิมิตเมื่อต้นกัลป์ว่าในกัลป์นี้จะมีพระพุทธเจ้ากี่พระองค์มาตรัสรู้ นอกจากนี้ การเกิดขึ้นของพระพุทธเจ้า พระอรหันต์ พุทธสาวก พระจักรพรรดิราชล้วนแล้วแต่ต้องมาจุติลงบน 'มัชฌิมประเทศ' อันมีโพธิบัลลังก์ตั้งอยู่ศูนย์กลางเพียงแห่งเดียวเท่านั้น... กรุงรัตนโกสินทร์ที่เพิ่งได้รับการสถาปนาขึ้นใหม่นั้นได้กลายสถานะมาเป็นศูนย์กลางของโลกพุทธศาสนามีสถานะเป็นดั่ง 'มัชฌิมประเทศ' อันวิเศษกลาง 'ชมพูทวีป' อันศักดิ์สิทธิ์ เป็นพื้นที่แห่งเดียวที่จะเป็นแดนเกิดของพระพุทธศาสนา เป็นดินแดนศักดิ์สิทธิ์แห่งเดียวที่จะมีพระพุทธเจ้ามาตรัสรู้ มีพระอรหันต์ พุทธสาวก และพระจักรพรรดิราชมาถือกำเนิด"[698]

ต่อมาในราวปลายทศวรรษ 2390 ในรัชกาลที่ 4 ได้เกิดแนวคิดใหม่ในการรวบรวมพระพุทธรูปที่มีพุทธลักษณะต่างกัน เพื่อแสดงถึงนัยที่ต่างไปจากก่อนหน้า โดยเป็นแนวคิดที่เกี่ยวข้องกับการรวบรวมสิ่งแปลกใหม่ทั้งจากดินแดนภายในและภายนอกมาจัดแสดงในลักษณะ "พิพิธภัณฑ์" และ "นิทรรศการ" ซึ่งในระยะแรกนั้นยังไม่มีคำเรียกในภาษาไทยจึงใช้คำทับศัพท์ว่า **"มิวเซียม"** (Museum) สำหรับพิพิธภัณฑ์ และใช้คำทับศัพท์จากภาษาอังกฤษและฝรั่งเศสว่า **"เอกษฮิบิเชน, เอกสโปสิซอง"** (Exhibition, Exposition) สำหรับนิทรรศการ[699]

ในระยะแรกการจัดแสดงคงจำกัดอยู่ในกลุ่มผู้เข้าชมที่เป็นบุคคลในราชสำนัก ขุนนาง และทูต เพราะสถานที่สำคัญที่ใช้จัดงานอยู่ในพระบรมมหาราชวัง คือ หอคองคอเดีย โดยมีหน่วยงานสำคัญที่รับผิดชอบคือ "กรมมิวเซียม" ต่อมาหลัง พ.ศ.2431 ซึ่งกรมพระราชวังบวรวิชัยชาญทิวงคตไปแล้วและไม่มีการสถาปนาตำแหน่งวังหน้าขึ้นอีก จึงมีการย้ายสิ่งจัดแสดงมายังพระราชวังบวรสถานมงคล(วังหน้า)[700] อันเป็นที่ตั้งปัจจุบันของพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

พระพุทธรูปที่รวบรวมขึ้นตามแนวคิดประการหลังจึงต่างจากแนวคิดประการแรกมาก เพราะเป็นไปเพื่อการจัดแสดงหรือเพื่อการศึกษา ไม่ใช่เพื่อสักการะบูชา

---

[698] ชาตรี ประกิตนนทการ, "ศิลปะ-สถาปัตยกรรมสมัยรัชกาลที่ 1: แนวคิด คติสัญลักษณ์ และความหมายทางสังคมยุคต้นรัตนโกสินทร์," วารสารวิจิตรศิลป์ 4, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2556), 312-313.

[699] ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์, "นิทรรศการในสยาม ระหว่าง พ.ศ.2425-2475," วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2547, 14-16.

[700] ธวัชชัย องค์วุฒิเวทย์, "นิทรรศการในสยาม ระหว่าง พ.ศ.2425-2475," วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2547, 14-21.

จากการศึกษาตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพม่าทั้งศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) และศิลปะฉาน ที่เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร มักพบว่าเคยอยู่ในความครอบครองส่วนบุคคล เช่น พระพุทธรูปโลหะศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ทั้ง 2 องค์ที่จัดแสดงในห้องเอเชียซึ่งเป็น *"**ของหลวงพระราชทานมา**เมื่อวันที่ 17 ธันวาคม 2469"* [701] (ภาพที่ 440-441) และพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในห้องเอเชีย ซึ่ง *"**เดิมเป็นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระสวัสดิวัดนวิศิษฏ์** กระทรวงการคลังส่งมา เมื่อวันที่ 26 พฤษภาคม 2482"*[702] (ภาพที่ 442), พระพุทธรูปศิลปะฉาน (องค์ที่ 1) ในห้องเอเชีย ซึ่ง *"ย้ายมาจากห้องกลาง กระทรวงมหาดไทย"*[703] และพระพุทธรูปศิลปะฉาน (องค์ที่ 2) ซึ่ง *"นายสุด ศรีสมวงศ์ ถวายในนาม พระภิกษุสังวาลย์ สีสุก เมื่อ 4 กรกฎาคม 2493"*[704] (ภาพที่ 456)

ประวัติการได้มาดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าชาวสยามมีความนิยม(อาจเพื่อสักการะหรือสะสมรักษา) ในพระพุทธรูปพม่าอยู่ก่อนที่จะนำมาจัดแสดงในพิพิธภัณฑ์ สอดคล้องกับข้อวิเคราะห์ในประเด็นทรรศนะของชนชั้นนำสยามที่มีต่อพระพุทธรูปศิลปะพม่าที่ได้นำเสนอไว้เป็นประเด็นก่อนหน้า

ถึงกระนั้น การที่พบว่าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแทบทั้งหมดที่พบในพื้นที่ศึกษานี้เป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) หรือตั้งแต่ พ.ศ.2428-2491 (ยกเว้น องค์ที่ประดิษฐานในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ที่มีรูปแบบเป็นศิลปะมัณฑเลตอนต้น) จึงน่าจะเป็นไปได้ว่าความนิยมสะสมพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในฐานะศิลปวัตถุเพิ่งเริ่มแพร่หลายขึ้นในช่วงนี้

"การจัดแสดง" พระพุทธรูปที่มีพุทธศิลป์แปลกตานี้ ยังพบ "ก้ำกึ่ง" อยู่กับการประดิษฐานเพื่อการสักการะด้วย ดังเช่นพระพุทธรูปที่ระเบียงคดวัดเบญจมบพิตรที่เป็นการรวบรวมพระพุทธรูปสมัยต่างๆ ทั้งของไทยและต่างชาติ ดังความในพระดำรัสของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ทรงแสดงไว้แก่สมาชิกสยามสมาคม เมื่อวันที่ 25 มิถุนายน พ.ศ.2470 ในฐานะผู้รับผิดชอบในการคัดเลือกรวบรวมพระพุทธรูปเหล่านี้ว่า

> *"บรรดาพระพุทธรูปสำหรับจะประดิษฐานไว้ ณ วัดนี้ ควรจะเลือกหาพระพุทธรูปโบราณซึ่ง สร้างขึ้นในประเทศ และในสมัยต่างๆ กัน อันเป็นของดีงามมีอยู่เป็นอันมาก รวบรวมมาตั้งแสดงไว้ให้มหาชนเห็นเป็นแบบอย่างพระพุทธรูปต่างๆ...การเสาะแสวงหาพระพุทธรูปแบบต่างๆ มาตั้งในพระระเบียงวัดนี้ มีความบังคับหลายอย่างคือจะต้องเป็นพระพุทธรูปที่แล้วด้วยฝีมือช่างอย่าง*

---

[701] ข้อมูลประวัติการได้มานี้มาจากป้ายจัดแสดงของทางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

[702] ข้อมูลประวัติการได้มานี้มาจากป้ายจัดแสดงของทางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

[703] ข้อมูลประวัติการได้มานี้มาจากป้ายจัดแสดงของทางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

[704] ข้อมูลประวัติการได้มานี้มาจากป้ายจัดแสดงของทางพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ

เอกที่น่าชมอย่าง ๑ ต้องต่างกันอย่าง ๑ และต้องมีขนาดไล่เลี่ยกันอย่าง ๑ จึงเป็นอันพ้นวิสัยที่จะหาให้เป็นของสร้างแต่โบราณได้ทั้งหมด วิธีรวบรวมจึงทำเป็น ๒ อย่าง คือสืบเสาะหาพระพุทธรูปของโบราณที่มีอยู่แล้วทั้งตามหัวเมืองและที่ในกรุง พบที่ต้องอย่างและได้ขนาดซึ่งจะใช้ได้ก็เชิญมา และหาอย่างว่านี้ตลอดไปจนถึงต่างประเทศด้วย"[705]

พระพุทธรูปที่ทรงคัดเลือกไว้เบื้องต้นมี 77 องค์ เป็นพระพุทธรูปทวารวดี ลพบุรี สุโขทัย ล้านนา อยุธยา รัตนโกสินทร์ ลังกา และลาว แต่มีผู้ถวายเพิ่มเติมอีกจำนวนมาก[706]รวมทั้ง **พระพุทธรูปโลหะศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่ห้างบอมเบย์เบอร์มาถวาย**[707] (ภาพที่ 443-445) ทั้งนี้เมื่อพิจารณาถึงช่วงเวลาที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระราชดำรัสข้างต้น และช่วงที่ห้างบอมเบย์เบอร์มาถวายพระพุทธรูปพม่าเพิ่มเติม[708] ย่อมเป็นช่วงปลายของพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จึงไม่แน่ชัดว่าจะยังคงมีผลกระตุ้นให้ชนชั้นนำสยามเกิดความนิยมพระพุทธรูปพม่าแล้วแสวงหาเพื่อการสะสมหรือไม่ เพราะชาวสยามน่าจะเริ่มคุ้นเคยกับพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่าที่ประดิษฐานในวัดหลวงตั้งแต่ในช่วงรัชกาลที่ 4 ดังพระราชดำรัสเรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวแล้ว

ถึงกระนั้น การที่พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลได้รับคัดเลือกมาประดิษฐานในระเบียงคดวัดเบญจมบพิตรถึง 3 องค์ แสดงให้เห็นถึงทรรศนะของผู้คัดเลือกต่อศิลปะแบบมัณฑเลว่าเป็นหนึ่งในศิลปะที่ควรนำมาจัดแสดงร่วมกับศิลปะอื่นๆ ทั้งในและนอกประเทศ ซึ่งมีเกณฑ์คัดเลือกว่า *"เป็นของดีงาม"* และ *"ฝีมือช่างอย่างเอกที่น่าชม"* น่าจะมีส่วนให้ความนิยมศิลปะดังกล่าวมีแพร่หลายขึ้น

---

[705] กรมศิลปากร, **วัดเบญจมบพิตรและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ วัดเบญจมบพิตร,** กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551, 6.

[706] กรมศิลปากร, **วัดเบญจมบพิตรและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ วัดเบญจมบพิตร,** กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2551, 7. แต่ปัจจุบันมีงานสำรวจพบว่ามีพระพุทธรูปที่ระเบียงคดนี้ 52 องค์ เป็นของหล่อใหม่ 18 องค์ ดังนั้นจึงเป็นพระพุทธรูปโบราณเพียง 34 องค์ โปรดดู รุ่งโรจน์ ภิรมย์อนุกูล, "คติ ความเปลี่ยนแปลง นัยยะแฝง : พระพุทธรูปในระเบียงคดวัดเบญจมบพิตรฯ", วารสารดำรงวิชาการ ฉบับพิเศษ 2555, 93.

[707] ได้นำเสนอภาพและข้อมูลแหล่งที่มาไว้แล้วในส่วนที่ว่าด้วยพระพุทธรูปตัวอย่างในพื้นที่กรุงเทพฯ

[708] ไม่ทราบปีที่ชัดเจน

7.2.2.4 “การขนส่งทางเรือ” ปัจจัยเอื้อในการขนส่งพระพุทธรูปจากพม่าสู่ใจกลางพระนคร

แม้กรุงเทพฯ ไม่ได้มีพื้นที่ติดต่อกับพรมแดนพม่า แต่การขนส่งพระพุทธรูปจากพม่าเข้ามาในพระนครในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมาคงสะดวกและแพร่หลายขึ้นมาก ดัง “พระราชดำรัสในรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาว” ซึ่งระบุถึงการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าว่า *“...แต่ก่อนมีไม่มาก เพราะไทยกับพม่าไม่ไปมาถึงกันได้ เดี๋ยวนี้ไปมาถึงกันได้”*[709] ความข้างต้นนี้น่าจะหมายถึงการขนส่งทางเรือเป็นสำคัญ

นอกจากนี้ยังปรากฏในบันทึกอื่นที่เป็นเอกสารร่วมสมัยกัน ดังเช่น “บันทึกรายวันของเซอร์ จอห์น เบาริง” ลงวันที่ 8 เมษายน พ.ศ.2398 (ตรงกับรัชกาลที่ 4 ของไทยและต้นรัชสมัยพระเจ้ามินดง) มีเนื้อความตอนหนึ่งในบันทึกว่า

> *"วันนี้กัปตันของเรือแรตตเลอร์ได้รับการบอกเป็นนัยๆ ว่า พระคลัง* [หมายถึงเจ้าพระยาทิพา กรวงษ์มหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค)] *ใคร่ที่จะซื้อบรรดา**พระพุทธรูปของพม่า*** [เน้นข้อความโดยผู้วิจัย] *ซึ่งเขาได้เห็นในห้องเครื่องของเรือ เพื่อช่วยให้พระพุทธรูปเหล่านี้พ้นจากสภาพการถูกลบหลู่อันเป็นผลจากการจัดวางในที่อันไม่เหมาะสม การกระทำของเขาถือเป็นการประกอบกรรมดีและทำให้เขามีสิทธิที่จะได้รับผลตอบแทนจากพระพุทธเจ้า"*[710]

บันทึกข้างต้นแสดงให้เห็นว่าบางกรณีการจัดหาพระพุทธรูปจากพม่าเป็นไปโดยกระทันหัน หรือไม่ได้มีคำสั่งซื้อหรือเตรียมการไว้แต่ต้น เพราะมีลักษณะเป็น “สิ่งของ” ที่มากับเรือต่างชาติ สำหรับพระพุทธรูปของพม่าที่เอกสารนี้ระบุถึงนั้น ไม่มีข้อมูลเพิ่มเติมว่าประดิษฐานอยู่ที่ใดบ้างและมีรูปแบบประการใด แต่อนุมานได้ว่าส่วนใหญ่คงมีรูปแบบเป็นศิลปะร่วมสมัยในเวลานั้น คือ ศิลปะคองบอง(ระยะก่อนเกิดรูปแบบเป็นศิลปะมัณฑเล) และอาจรวมถึงศิลปะมัณฑเลด้วย[711]

---

[709] พลตรี ม.ร.ว.ศุภวัฒย์ เกษมศรี, ผู้อำนวยการจัดพิมพ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่ 4 เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา**, 12.

[710] เซอร์จอห์น เบาริง, **บันทึกรายวันของเซอร์จอห์น เบาริง**, แปลโดย นันทนา ตันติเวสส (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2532), 80.

[711] บันทึกรายวันฉบับดังกล่าวบันทึกใน พ.ศ.2398 ซึ่งเป็นปีแรกๆ ในรัชกาลพระเจ้ามินดง แต่ช่วงปีที่เกิดรูปแบบศิลปะมัณฑเลนั้นยังไม่อาจระบุได้ชัด โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะคองบองในบทที่ 3

นอกจากเรือสินค้าของต่างชาติแล้ว ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มีชาวสยามที่ทำกิจการเดินเรือด้วยเช่นกัน เช่น พระภาษีสมบัติบริบูรณ์ เจ้าของเรือกลไฟที่เป็นเรือสินค้าลำแรกของสยาม ชื่อเรือเจ้าพระยา, พระพิศาลศุภผล เจ้าของเรือไวคอนเก และพระยาสุริยวงศ์ไวยวัฒน์ เจ้าของเรือคอเรีย เป็นต้น[712]

สำหรับพระพิศาลศุภผล หรือ “เจ๊สัวชื่น” ยังเป็นทวดของพระพิศาลผลพานิชผู้มีส่วนบูรณะวัดกำแพงบางจาก[713] จึงอาจเป็นไปได้ว่าพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่พบที่วัดแห่งนี้ (ภาพที่ 447) คงขนส่งมาทางเรือซึ่งตระกูลของผู้บูรณะวัดได้ดำเนินกิจการอยู่

อนึ่ง บทบาทของการเดินเรือกับการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่านี้ ยังปรากฏในกรณีพื้นที่ภาคใต้ด้วย ดังจะนำเสนอให้หัวข้อที่เกี่ยวข้องกับบริบททางสังคมในพื้นที่ภาคใต้

7.2.2.5 วัดของกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าในกรุงเทพฯ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 กับศิลปะแบบ “ไทยนิยม”

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 มีบุคคลสำคัญเชื้อสายมอญเข้ามารับราชการในตำแหน่งสำคัญหรือมีบทบาทในราชสำนักสยามอยู่หลายท่าน[714] เช่น เจ้าพระยามหาโยธา (พญาเจ่ง)[715] เจ้าพระยามหาโยธา (ทอเรียะ)[716] เจ้าจอมมารดากลิ่นในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว[717] บุคคลเหล่านี้มีบทบาทในการทำนุบำรุงศาสนาโดยสร้างและบูรณะวัด เช่น เจ้าพระยามหาโยธา

---

[712] พจนา เหลืองอรุณ, "การเดินเรือพาณิชย์กับเศรษฐกิจไทย พ.ศ. 2398-2468," (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2523), 97.

[713] พระพิศาลผลพานิช คงมีความเกี่ยวข้องกับวัดกำแพงบางจากอยู่มาก จึงมีเจดีย์เก็บอัฐิของท่านในวัดแห่งนี้ด้วย โปรดดู วิรินทร์ วิริยะพาณิชย์, "วัดกำแพง (คลองบางจาก): สถาปัตยกรรมและวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง," (สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 10.

[714] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, "ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย", 50-53.

[715] เป็นต้นสกุล "คชเสนี” บิดาของท่านเป็นน้องชายของพญาทะละ เจ้ากรุงหงสาวดีองค์สุดท้าย ในสมัยรัชกาลที่ 1 ท่านได้รับการแต่งตั้งเป็น "เจ้าพระยามหาโยธา (พญาเจ่ง)" หัวหน้าดูแลชาวมอญทั้งหมดที่อยู่ในไทย

[716] เป็นบุตรคนโตของเจ้าพระยามหาโยธา (พญาเจ่ง) คงเข้ามาทำราชการพร้อมบิดาตั้งแต่ในรัชกาลที่ 1 จนถึงแก่อนิจกรรมในรัชกาลที่ 4

[717] เจ้าจอมมารดากลิ่นเป็น “หลานตา” ของเจ้าพระยามหาโยธา (ทอเรียะ)

(ทอเรียะ) อุทิศที่ดินสร้างวัดเกาะ ริมแม่น้ำเจ้าพระยา (ปัจจุบันชื่อวัดเกาะพญาเจ่ง) อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี ส่วนเจ้าจอมมารดากลิ่น ได้อุปถัมภ์วัดมอญทั้งในกรุงเทพฯ และต่างจังหวัดหลายวัด อาทิเช่น วัดชนะสงครามฯ และวัดสุทธาโภชน์ กรุงเทพฯ วัดคงคารามและวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี เป็นต้น

ทว่าศาสนสถานที่กล่าวมานี้สร้างด้วยศิลปกรรมที่กลมกลืนกับศิลปะไทย[718] ไม่พบการใช้พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) หรือศิลปะอื่นๆ จากพม่าเป็นพระพุทธรูปสำคัญ

ส่วนวัดที่สร้างในชุมชนชาติพันธุ์จากพม่าแหล่งสำคัญที่สุดในกรุงเทพฯ คือ ในย่านบ้านทวาย เช่น วัดดอน และวัดปรก ซึ่งตั้งอยู่ร่วมสมัยกับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ)[719] ทว่าจากการตรวจสอบกลับพบเฉพาะพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) หรือสมัยปัจจุบัน (ดังจะนำเสนอในบทถัดไป)

ความขาดช่วงจากศิลปกรรมแบบพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 นี้อาจเป็นผลจากในช่วงราว พ.ศ.2450-2470 รัฐบาลสยามมีแนวคิดเรื่องชาตินิยมจึงเพิ่มการควบคุมกลุ่มชาติพันธุ์ในบ้านทวาย ด้วยการแต่งตั้งเจ้าอาวาสชาวไทยเข้ามาแทนที่เจ้าอาวาสชาวมอญ และฉาน ในวัดดอนและวัดปรก และยังประกาศใช้หลักสูตรภาษาไทยมาตรฐานแทนการศึกษาภาษาชาติพันธุ์อื่นด้วย[720]

กรณีดังกล่าวสอดคล้องกับ “วัดมอญ” ในภาคกลางและภาคตะวันตกของไทยที่นิยมใช้พระพุทธรูปสำคัญเป็นศิลปะไทย อีกทั้งศิลปกรรมอื่นๆ ที่สร้างในระยะนี้ก็ไม่แสดงอัตลักษณ์ที่เด่นชัด

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[718] มักใช้สัญลักษณ์บางอย่างเพื่อสื่อถึงความเกี่ยวข้องกับมอญโดยเฉพาะหงส์ ที่น่าจะมีที่มาจากนามเมืองหงสาวดี เมืองราชธานีสำคัญของมอญโบราณ

[719] วัดดอน สร้างขึ้นตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เป็นวัดของชาวพม่าในตอนล่าง คือ ละแวกทวาย มะริด และตะนาวศรี ที่เข้ามาสวามิภักดิ์ต่อสยาม ต่อมารัชกาลที่ 4 เปลี่ยนนามเป็นวัดบรมสถล ส่วนวัดปรก สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2470 เดิมเป็นวัดของชาวไทใหญ่ แต่ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์หลักที่เกี่ยวข้องคือกลุ่มชาวมอญ โปรดดูเพิ่มเติมใน สุดารา สุจฉายา, "พระนครบันทึก : บ้านทวาย", **จดหมายข่าวมูลนิธิเล็ก - ประไพวิริยะพันธุ์** ฉบับที่ 94(เม.ย.-มิ.ย. 2555), เข้าถึงเมื่อ 4 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://lek-prapai.org/home/view.php?id=752

[720] Edward Van Roy, **ก่อร่างเป็นบางกอก**, แปลโดย ยุกติ มุกดาวิจิตร (กรุงเทพฯ: มติชน, 2565), 175.

และมักถูก “ดูดกลืน” โดยศิลปะกระแสหลักในพื้นที่[721] ยกเว้นกรณีเจดีย์ที่ยังคงนิยมสร้างตามแบบแผนศิลปะมอญ[722]

ผู้วิจัยจะนำเสนอประเด็นที่เกี่ยวข้องกับวัดมอญเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยบริบททางสังคมในพื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันตกที่สัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานของชาวมอญ

7.2.2.6 ความนิยมพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่าในศาสนสถานนิกายมหายาน

นอกจากกรณีวัดในพุทธศาสนาเถรวาทแล้ว ยังพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) โดยเฉพาะที่สร้างด้วยหินอ่อนในกลุ่มวัด,ศาลเจ้าของชาวจีนและญวณ ซึ่งเกี่ยวข้องกับนิกายมหายานด้วย ดังเช่นวัดบำเพ็ญจีนพรตที่นำเสนอตัวอย่างไว้

สาเหตุที่ทำให้พระพุทธรูปจากพม่ามีปรากฏในศาสนสถานนิกายมหายานนี้อาจเป็นเพราะชาวจีนและญวนมีความนิยมหินจำพวกหยกอยู่ก่อน ซึ่งเป็นหินเนื้อละเอียดคล้ายหินอ่อน[723] อีกทั้งคนกลุ่มนี้มีความชำนาญในการติดต่อกับดินแดนภายนอก รวมถึงการจัดหาสิ่งของต่างๆ โดยลำเลียงมากับเรือกลไฟด้วย

อย่างไรก็ตาม พบพระพุทธรูปพม่าที่เป็นศิลปกรรมในพุทธศตวรรษที่ 25 ในศาสนสถานประเภทนี้ไม่มากนัก ต่างจากพระพุทธรูปที่เป็นศิลปกรรมในศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช (ปลายพุทธศตวรรษที่ 25-ปัจจุบัน) ซึ่งพบตัวอย่างได้มากกว่าดังจะนำเสนอในบทถัดไป

7.2.3 พื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันตก: ความสัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานของชาวมอญ

จากการศึกษาพระพุทธศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันตกของไทย มักพบตัวอย่างในวัดที่สัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานของชาวมอญ เช่น วัดปรมัยยิกาวาส (นนทบุรี) วัดเจดีย์ทอง (ปทุมธานี) วัดคันลัด (สมุทรปราการ) วัดม่วง (ราชบุรี) วัดคงคาราม (ราชบุรี) วัดใหญ่นครชุมน์(ราชบุรี) ฯลฯ จึงอาจตั้งข้อสังเกตได้ว่าวัดมอญน่าจะเป็นปัจจัยสำคัญที่ทำให้มีการนำ

---

[721] กล่าวคือในช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 นี้ วัดมอญในพื้นที่ประเทศไทยมักใช้ศิลปกรรมหลักอย่างศิลปะไทย ส่วนวัดมอญในพม่าก็มักใช้ศิลปกรรมหลักอย่างศิลปะพม่า ทำให้ศิลปะที่ถูกนิยามว่าเป็นศิลปะมอญในพื้นที่ทั้งสองประเทศมีความแตกต่างกันมาก

[722] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, "ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย", 2557.

[723] แนวคิดและศิลปกรรมในศาสนสถานของชาวจีนและญวนเป็นประเด็นศึกษาที่นอกเหนือไปจากของเขตของงานวิจัยนี้ ดังนั้นในที่นี้จึงนำเสนอเพียงสังเขปเพื่อทราบถึงการมีตัวอย่างพระพุทธรูปพม่าปรากฏในพื้นที่ดังกล่าว

พระพุทธรูปจากพม่าเข้ามาในพื้นที่ คล้ายกับกรณีพื้นที่ทางภาคเหนือที่มีชนชาติพันธุ์ต่างๆ จากพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐาน และนำมาสู่การนำเข้าพระพุทธรูปจากฝั่งพม่าด้วย แต่จากการศึกษาศิลปกรรมในพื้นที่นี้กลับพบพระพุทธรูปแบบพม่าน้อยกว่าในพื้นที่ภาคเหนืออย่างเห็นได้ชัด ทั้งกรณีพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า และกรณีพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในท้องถิ่น

จากปัญหาดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานถึงสาเหตุที่ทำให้พบพระพุทธรูปแบบพม่า(ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25) ในพื้นที่นี้ได้อย่างจำกัด โดยพิจารณาถึงบริบททางสังคมในประเด็นต่างๆ ได้แก่ การที่ศิลปะมอญในประเทศพม่าขาดลักษณะร่วมกับศิลปะมอญในประเทศไทย และสิทธิที่แตกต่างกันในการข้ามพรมแดน รวมถึงแรงจูงใจในการเข้ามาตั้งถิ่นฐานในไทยสิ้นไปในระยะนี้ ดังรายละเอียดในแต่ละประเด็นต่อไปนี้

7.2.3.1 การมีลักษณะร่วมกันทางศิลปกรรมน้อย เนื่องด้วยการตั้งถิ่นฐานครั้งสำคัญของชาวมอญในละแวกนี้เกิดขึ้นก่อนพุทธศตวรรษที่ 25 (หรือก่อนสถาปนาราชธานีมัณฑเล)

กลุ่มชนชาติพันธุ์มอญที่มีถิ่นฐานอยู่ในดินแดนทางตอนใต้ของพม่า มักมีเหตุขัดแย้งกับกลุ่มชาติพันธุ์พม่าจนนำมาสู่การอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในดินแดนไทย โดยการอพยพครั้งสำคัญมีดังนี้

พ.ศ. 2127 (สมัยรัชกาลสมเด็จพระมหาธรรมราชาของไทย และพระเจ้านันทบุเรงของพม่า) ชาวมอญจากเมืองแครงเข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่บริเวณเกาะเมืองอยุธยา, พ.ศ. 2136 และ พ.ศ. 2142 (สมัยรัชกาลสมเด็จพระนเรศวรของไทย และพระเจ้านันทบุเรงของพม่า) ซึ่งคงเข้ามาตั้งถิ่นฐานแถบชานเมืองอยุธยา, พ.ศ. 2177 (สมัยรัชกาลสมเด็จพระเจ้าปราสาททองของไทย และพระเจ้าตลุงมินของพม่า) ชาวมอญจากเมืองเมาะละแหม่งเข้ามาตั้งถิ่นฐาน, พ.ศ. 2203 (สมัยรัชกาลสมเด็จพระนารายณ์ของไทย และพระเจ้าพินดาเลของพม่า) ชาวมอญจากเมืองเมาะตะมะโดยเข้ามาตั้งบ้านเรือนในบริเวณรอบเมืองอยุธยา และบ้านสามโคก, พ.ศ. 2290-2300 (สมัยรัชกาลสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศของไทย กับพระเจ้าอลองพญาของพม่า), พ.ศ. 2318 (สมัยรัชกาลสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีของไทย และพระเจ้ามังระของพม่า) มีชาวมอญที่ส่วนใหญ่น่าจะเป็นชาวเมืองเตริน เข้ามาตั้งถิ่นฐานอยู่ที่เมืองปากเกร็ด และเมืองสามโคก และใน พ.ศ. 2358 (สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยของไทย และสมัยพระเจ้าปดุงของพม่า) มีชาวมอญกลุ่มใหญ่เข้ามาตั้งถิ่นฐานที่สามโคก, ปากเกร็ด และพระประแดง ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ยังมีชาวมอญเข้ามาตั้งถิ่นฐานในแถบเมืองกาญจนบุรีด้วย[724]

---

[724] สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, “ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย”, 29-41.

เห็นได้ว่าการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานดังกล่าวล้วนมีขึ้นก่อนที่จะมีการสถาปนาราชธานีมัณฑเล ใน พ.ศ.2400 ดังนั้นกลุ่มชาวมอญในประเทศไทยจึงน่าจะ “ขาดสาย” ในความสืบเนื่องทางศิลปกรรมกับชาวมอญฝั่งพม่า[725] ในระดับหนึ่ง ดังจะเห็นได้จากศิลปกรรม “วัดมอญ” ในไทยมีความผสมกลมกลืนกับศิลปะไทยมากทั้งอุโบสถ วิหาร และพระพุทธรูปสำคัญที่มักใช้พระพุทธรูปศิลปะไทย[726] ซึ่งอาจเป็นเพราะการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่ามีข้อจำกัดด้านภูมิประเทศที่มีเทือกเขาตะนาวศรีเป็นพรมแดนและยังต้องอาศัยการคมนาคมทางบกทำให้การขนส่งระยะนี้อาจทำได้เพียงนำเข้าพระพุทธรูปขนาดย่อมซึ่งไม่นิยมใช้เป็นพระพุทธรูปสำคัญของวัด หรือหากอาศัยช่างในท้องถิ่นสร้างงานทดแทนการนำเข้าก็คงด้อยในเรื่องความประณีต (ภาพที่ 491) ในขณะที่พื้นที่ดังกล่าวอยู่ไม่ไกลจากกรุงเทพฯ การหาช่างหรือแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะไทยที่ฝีมือประณีตสามารถทำได้สะดวกกว่ามาก

อนึ่ง ในศิลปะมอญนับแต่หลังจากราชวงศ์มอญหงสาวดี (พุทธศตวรรษที่ 19-21) เป็นต้นมา ดูเหมือนว่าการสร้างพระพุทธรูปศิลปะมอญจะไม่มีความเด่นชัดในการแสดงลักษณะเฉพาะโดยอาจผสมผสานกับลักษณะสำคัญในศิลปะ “พม่า” อังวะและคองบอง[727] ต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ยังเริ่มมีความนิยมบูรณะพระพุทธรูปในท้องถิ่นมอญด้วยศิลปะพม่าแบบหลังมัณฑเลฯ ด้วย[728] ปรากฏการณ์ทางศิลปกรรมข้างต้นคงทำให้วัดมอญในไทยมีทางเลือกสำหรับการสรรหาพระพุทธรูปเพียง 2 สาย คือ ศิลปะพม่า และศิลปะไทย โดยศิลปะไทยเป็นทางเลือกที่พบความนิยมมากกว่าอย่างเด่นชัด

---

[725] แม้ว่าในช่วงที่มีการสถาปนาราชธานีมัณฑเลนั้น ดินแดนทางตอนใต้ของพม่าที่เป็นถิ่นฐานของชาวมอญจะถูกอังกฤษยึดครองไว้ก่อนหน้า แต่จากการศึกษายังพบว่าอิทธิพลศิลปะมัณฑเลและหลังมัณฑเลฯ ยังคงมีมาถึงในพื้นที่พม่าตอนล่าง ดังกรณี วัดรัตนบงมยิ่นท์(เมาะละแหม่ง)ที่จำลองผังอย่างวัดหลวงในมัณฑเล การสร้างพระมหามัยมุนีองค์จำลองที่เมาะละแหม่ง และการสร้างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลฯ ที่พบแพร่หลายในพื้นที่พม่าตอนล่างดังที่นำเสนอไว้ในบทที่ 5

[726] เว้นเพียงการสร้างเจดีย์ที่ยังพบความนิยมสร้างเจดีย์แบบมอญอยู่ในหลายพื้นที่ซึ่งอาจเป็นเพราะพื้นฐานเดิมของวัฒนธรรมมอญให้ความสำคัญกับเจดีย์มากกว่าพระพุทธรูป โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับเจดีย์มอญในไทยใน สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, “ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย”.

[727] ประเด็นนี้ศิลปะท้องถิ่นมอญในพม่านี้ ผู้สนใจอาจตรวจสอบเพิ่มเติมต่อไปเพื่อได้ความกระจ่างมากขึ้น

[728] ดังกรณีพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอที่นำเสนอไว้ในบทที่ 5 เป็นต้น

ภาพที่ 491 พระพุทธรูปไม้ ศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ฝีมือช่างท้องถิ่น เก็บรักษาที่พิพิภัณฑ์วัดม่วง จังหวัดราชบุรี

7.2.3.2 สิทธิที่แตกต่างกันในการข้ามพรมแดน และแรงจูงใจในการเข้ามาตั้งถิ่นฐานที่สิ้นไปในในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

แม้ว่าในหัวข้อก่อนหน้านี้ ผู้วิจัยได้กล่าวถึงการที่ชาวมอญอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในไทยหลายระลอกจนดูเหมือนว่าข้อจำกัดด้านการเดินทางจะมีน้อย แต่แท้จริงแล้วการเดินทางข้ามพรมแดนยังมีข้อจำกัดมาก โดยเฉพาะกรณีชาวมอญจากฝั่งไทยต้องการเดินทางไปฝั่งมอญ เห็นได้จากการที่ใน พ.ศ.2396 หลังอังกฤษเข้ายึดดินแดนพม่าตอนใต้ไว้ได้ เกิดเหตุการณ์ที่ชาวมอญในไทยพยายามหนีกลับเมืองมอญ เช่น ชาวมอญบ้างโรงเรือ 12 ครอบครัวหนีออกทางทางแขวงเมืองตากและอุทัยธานี หรือการที่ชาวมอญในกาญจนบุรีและราชบุรีได้รับการชักชวนจากชาวมอญในเมาะละแหม่งให้ลอบกลับฝั่งมอญ ทำให้สยามต้องส่งทหารออกติดตามเพราะเกรงว่าจะไปสมทบกับอังกฤษหรือพม่า หรือใน พ.ศ.2434-2435 มีชาวมอญในราชบุรีลักลอบกลับฝั่งมอญอีก ฝ่ายสยามก็ส่งกองทัพติดตามเพราะเกรงจะไปเข้ากับฝ่ายอื่นเช่นกัน[729]

---

[729] องค์ บรรจุน, "การถ่ายเทรามัญนิกายจากรามัญประเทศสู่สยามประเทศ และธรรมยุติกนิกายจากประเทศสยามสู่ประเทศพม่า" **วารสารศิลปวัฒนธรรม** 39, 5 (มี.ค. 2561): 34.

ข้อจำกัดในการเดินทางดังกล่าว นอกจากมีสาเหตุคือพื้นที่ละแวกนี้เป็นพื้นที่ยุทธศาสตร์ชายแดนแล้ว ยังเป็นเพราะชาวมอญที่เข้ามาอยู่ในไทยนั้นได้เข้ามาอยู่ในระบบไพร่ และต้องถูกเรียกเกณฑ์ ดังตัวอย่างชาวมอญในหัวเมืองรามัญทั้ง 7 คือ ทองผาภูมิ ท่าขนุน ไทรโยค ท่าตะกั่ว ลุ่มสุ่ม สมิงสิงหบุรี และท่ากระดาน มีฐานะเป็นไพร่หลวงประเภทไพร่ส่วย นอกจากมีหน้าที่ลาดตระเวนและสืบข่าวชายแดนแล้วยังมีหน้าที่ร่อนทอง ส่งส่วยทองแก่หลวงด้วย กระทั่งใน พ.ศ. 2435 หรือในช่วงกลางสมัยรัชกาลที่ 5 จึงได้รับมอบหมายให้เป็นไพร่ทำอิฐ[730]

สถานภาพดังกล่าวของชาวมอญในฝั่งไทยต่างจากชาวมอญในฝั่งมอญเป็นอย่างมาก ซึ่งในช่วงต้นรัตนโกสินทร์ที่อังกฤษได้ยึดครองดินแดนพม่าตอนล่างไว้แล้วนั้น ชาวมอญในฝั่งมอญได้กลายเป็น “คนในบังคับอังกฤษ” มีสิทธิในการเดินทางเข้าออกสยามได้โดยสะดวก เนื่องจากสิทธิที่ระบุในสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง ซึ่งได้รับการให้สัตยาบันในวันที่ 5 เมษายน พ.ศ.2399 กำหนดบังคับว่า

> *“ต้องรับประกันว่าบุคคลในบังคับอังกฤษที่เดินทางมาประเทศสยามจะต้องได้รับความคุ้มครอง และ ได้รับความช่วยเหลืออย่างเต็มที่จากรัฐบาลสยามในการอยู่อาศัยอย่างปลอดภัย และอำนวยความสะดวกทางการค้าอย่างดี และผลประโยชน์ของบุคคลในบังคับอังกฤษทุกคนจะต้องได้รับการคุ้มครองจากกฎระเบียบของกงสุลอังกฤษในกรุงเทพฯ ตลอดทั้งการพิพากษาคดีความ* ***คนในบังคับอังกฤษมีสิทธิเดินทางได้ทั่วไปภายใต้การคุ้มครองของหนังสือเดินทางของอังกฤษ*** *และตราประทับร่วมของเจ้าหน้าที่ไทยที่กำหนดชื่อไว้โดยเฉพาะ”*[731]

ถึงกระนั้น ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คงมีชาวมอญจากฝั่งมอญเดินทางเข้ามาในไทยในละแวกภาคกลางและภาคตะวันตกไม่มากนักโดยเฉพาะการเข้ามาตั้งถิ่นฐาน เพราะเศรษฐกิจในดินแดนฝั่งมอญกำลังเจริญอย่างรวดเร็วจากการเป็นเมืองท่าในสมัยอาณานิคมอังกฤษ รวมถึงโครงสร้างสังคมทางฝั่งเมืองมอญที่ไม่ต้องสังกัดระบบไพร่ และเปิดโอกาสให้คนท้องถิ่นสะสมความมั่งคั่งขึ้นเป็นชนชั้นกลางและนายทุนได้[732]

---

[730]สุภาภรณ์ จินดามณีโรจน์, **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นลุ่มน้ำแม่กลอง ความหลากหลายของผู้คน ชุมชน และวัฒนธรรม บ้านโป่ง-บ้านเจ็ดเสมียน** (ราชบุรี: พิพิธภัณฑ์พิ้นบ้านวัดม่วง, 2554), 27 และ 81.

[731]สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, “ขบวนการค้าของกุลาร้องไห้”, **ทุ่งกุลา "อาณาจักรเกลือ" 2,500 ปี จากยุคแรกเริ่มล้าหลังถึงยุคมั่งคั่งข้าวหอม** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), 343-344.

[732] ดังเช่น อูนาเอาก์ ที่สร้างวัดกอนัต เป็นต้น โปรดดู U Kalyana ล, **U Nar Auk: A Short Biography**, trans. M.Soe Myint, Second print, (Yangon: Mi Khaing Khaing Win, 2016).

ส่วนในแง่การเดินทางเพื่อทำการค้าทางบกโดยพ่อค้าจากฝั่งพม่า แม้จะได้อาศัยเส้นทางในดินแดนภาคตะวันตกเป็นเส้นทางคมนาคม แต่พื้นที่ละแวกนี้คงมีบทบาทเพียง “ทางผ่าน” ไม่ใช่ “ปลายทาง” ของการซื้อขายสินค้า ทั้งการพิจารณาในแง่ผู้ค้าที่น่าจะมีแรงจูงใจให้เดินทางลึกเข้าไปในดินแดนตอนในที่เป็นเมืองสำคัญทางการค้า เช่น ลำปาง เชียงใหม่ ฯลฯ เพื่อได้ราคาที่ดีขึ้นจากผู้บริโภคที่มีกำลังทรัพย์สูงกว่าลูกค้าในเมืองชายแดน หรือในแง่ผู้ซื้อสินค้าเองนั้นผู้วิจัยพิจารณาว่าชาวมอญในพื้นที่ฝั่งไทยน่าจะนิยมซื้อหาสินค้าจากทางฝั่งไทยเป็นหลัก เพราะไม่ไกลจากเมืองสำคัญในภาคกลางรวมทั้งกรุงเทพฯ ซึ่งน่าจะมีราคาย่อมเยาว์กว่าสินค้าที่ข้ามมาจากฝั่งพม่า ข้อพิจารณานี้ย่อมรวมถึงกรณีการจัดหาพระพุทธรูปจากพม่าเมื่อเปรียบเทียบกับการจัดหาพระพุทธรูปในฝั่งไทยด้วย

อนึ่ง การเดินทางติดต่อในกิจของภิกษุอาจมีความผ่อนผันกว่ากรณีชาวบ้าน ดังที่เจ้าฟ้าวชิรญาณภิกขุ(ก่อนขึ้นครองราชย์เป็นพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) ทรงนิยมวัตรปฏิบัติของพระภิกษุมอญจนตั้งธรรมยุติกนิกายขึ้นในราว พ.ศ.2372[733] ต่อมา “มหาเย็น” ภิกษุมอญที่ทรงเลื่อมใสยังได้นำวัตรปฏิบัติอย่างธรรมยุติกนิกายกลับไปเผยแพร่ในดินแดนมอญจนดำรงสืบเนื่องถึงปัจจุบันด้วย[734] อย่างไรก็ตาม การติดต่อไปมาหาสู่กันในกิจของภิกษุนี้คงมีส่วนให้มีการนำเข้าพระพุทธรูปจากฝั่งพม่าเข้ามาบ้าง แต่ก็ไม่ถึงกับกล่าวได้ว่าแพร่หลาย และไม่พบความนิยมใช้พระพุทธรูปจากพม่าเป็นพระพุทธรูปสำคัญด้วย

จากที่กล่าวมาเห็นได้ว่า การเดินทางติดต่อระหว่างดินแดนฝั่งมอญกับละแวกพื้นที่ภาคกลางและภาคตะวันตกของไทยในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แม้จะอยู่ในวิสัยที่เป็นไปได้โดยเฉพาะในกรณีที่เดินทางเข้ามาจากฝั่งมอญ แต่คงไม่มีแรงจูงใจเพียงพอให้เกิดการเข้ามาตั้งถิ่นฐาน อีกทั้งพื้นที่ละแวกนี้ยังไม่ใช่ปลายทางสำคัญของการค้าทางบกที่จูงใจพ่อค้าจากฝั่งพม่าด้วย ประเด็นเหล่านี้น่าจะเป็นอีกเหตุผลที่ทำให้พระพุทธรูปจากพม่าแพร่หลายอย่างจำกัดในพื้นที่นี้ แม้ว่าจะมีพื้นฐานทางประชากร(คือชนเชื้อสายมอญ) เกี่ยวข้องกันก็ตาม

---

[733] พระภิกษุมอญดังกล่าวคือ พระสุเมธมุนี (ซาย พุทฺธวโส) และมหาเย็น พุทฺธวโส โปรดดู องค์ บรรจุน, "การถ่ายเทรามัญนิกายจากรามัญประเทศสู่สยามประเทศ และธรรมยุติกนิกายจากประเทศสยามสู่ประเทศพม่า", 31-33. และ ณัฐพล อยู่รุ่งเรืองศักดิ์, “การจัดกิจการพุทธศาสนาของราชสำนักสยาม สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2325-2449” วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2563), 250-251.

[734] “มหาเย็น” ภายหลังได้เป็นสังฆราชองค์แรกของธรรมยุติกนิกายในดินแดนมอญ โปรดดู องค์ บรรจุน, "การถ่ายเทรามัญนิกายจากรามัญประเทศสู่สยามประเทศ และธรรมยุติกนิกายจากประเทศสยามสู่ประเทศพม่า", 32-33.

7.2.4 พื้นที่ภาคใต้: พื้นที่ที่ไม่เกี่ยวข้องกับการตั้งชุมชนของคนจากพม่า

พื้นที่ภาคใต้ของไทยไม่ปรากฏการตั้งถิ่นฐานครั้งสำคัญของชนชาติพันธุ์จากพม่า[735] ผู้วิจัยจึงวิเคราะห์ถึงบริบททางสังคมในพื้นที่ภาคใต้ของไทยเพื่ออธิบายถึงเหตุปัจจัยที่ทำให้พระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แพร่หลายในพื้นที่นี้โดยเฉพาะพระพุทธรูปหินอ่อนนำเข้าจากพม่าซึ่งในพื้นที่ภาคใต้ของไทยนิยมเรียกว่า “พระศิลายวง” โดยจำแนกเป็นรายประเด็นได้แก่ “ความคุ้นเคยกับพระพุทธรูปศิลาขาว(หินอ่อน) อย่างศิลปะไทยในช่วงต้นรัตนโกสินทร์”, “เรือกลไฟ รถไฟ และโฮเต็ล: สิ่งใหม่ที่เอื้อต่อการเดินทางข้ามพรมแดน” และ “เครือข่ายเมืองท่าชายฝั่งทะเลในพุทธศตวรรษที่ 25” ดังรายละเอียดต่อไปนี้

7.2.4.1 ความคุ้นเคยกับพระพุทธรูปศิลาขาว(หินอ่อน) อย่างศิลปะไทยในช่วงต้นรัตนโกสินทร์

ในพื้นที่ภาคใต้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 สามารถพบพระพุทธรูปศิลาขาว(หินอ่อน) อย่างศิลปะไทยที่กำลังได้รับความนิยมในพระนคร[736] เช่น พระพุทธรูปหินอ่อนที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา (ภาพที่ 492) และที่วัดพระมหาธาตุฯ นครศรีธรรมราช (ภาพที่ 493)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[735] ในพุทธศตวรรษที่ 26 หรือสมัยปัจจุบัน บางพื้นที่ภาคใต้ของไทยเกี่ยวข้องกับการที่ชนชาติพันธุ์จากฝั่งพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐาน “ชั่วคราว” หรือการเข้ามาทำงานแล้วอาศัยอยู่เป็นชุมชนขนาดใหญ่ และมีส่วนร่วมในการทำนุบำรุงศาสนสถานในพื้นที่ ประเด็นนี้จะนำเสนอในบทถัดไป

[736] โปรดดูประเด็นนี้ใน **ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมในพื้นที่กรุงเทพฯ**

ภาพที่ 492 พระพุทธรูปหินอ่อน ศิลปะอยุธยาตอนปลาย-รัตนโกสินทร์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ไชยา

ภาพที่ 493 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะรัตนโกสินทร์ เก็บรักษาอยู่ในวิหารเขียน วัดมหาธาตุนครศรีธรรมราช

ที่มาภาพ https://www.facebook.com/photo/?fbid=3906309039477919&set=pcb.3906333549475468 เข้าถึงเมื่อ 12 พฤษภาคม 2565

การพบพระพุทธรูปศิลาขาวลักษณะนี้ในภาคใต้ ส่วนหนึ่งคงมาจากการที่บุคคลสำคัญในพระนครนำมาประดิษฐานในพื้นที่ ดังกรณีพระพุทธรูปหินอ่อนที่วัดพระมหาธาตุฯ นครศรีธรรมราช ซึ่งเก็บรักษาอยู่ในวิหารเขียน ส่วนฐานที่เป็นไม้ปิดทองมีป้ายโลหะจารึกข้อความว่า *"ถวายเป็นพุทธบูชาในนามของเจ้าจอมมารดาชุ่ม (รัชกาลที่ ๔) ถึงอสัญกรรม เมื่อ พ.ศ. ๒๔๖๖)"* (ภาพที่ 493) พระพุทธรูปองค์นี้เป็นไปได้ว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงนำมาถวายพระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราชในนามของพระมารดา หลังพระมารดาถึงแก่อสัญกรรม[737]

พระพุทธรูปกลุ่มนี้ แม้จะมีลักษณะอย่างศิลปะไทย เช่น มีรัศมีเปลว (กรณีองค์ที่ไชยาคงสูญหาย), พระขนงโค้งจรดเป็นปีกกา พระพักตร์มนเรียว จีวรเรียบไม่มีริ้ว มีรัดประคด เป็นต้น แต่วัสดุที่ใช้ซึ่งเป็นหินสีขาวคาดว่าเป็นหินอ่อน เป็นวัตถุดิบที่หายากในไทยเวลานั้นจำเป็นต้องนำเข้าจากภายนอกและแหล่งวัตถุดิบที่ใกล้ที่สุดน่าจะเป็นพม่าซึ่งมีความคุ้นเคยกับการใช้หินอ่อนมาแกะสลักเป็นศิลปกรรมชนิดต่างๆ รวมทั้งพระพุทธรูป ดังนั้นกรณีนี้จึงอาจเป็น การสั่งผลิตเฉพาะ หรืออาจนำเข้าวัสดุแล้วให้ช่างท้องถิ่นแกะเป็นพระพุทธรูป(ข้อสันนิษฐานหลังนี้มีข้อขัดแย้งว่าหากมีการนำเข้าวัสดุมาให้ช่างท้องถิ่นแกะ ก็ควรพบการแกะหินอ่อนเป็นศิลปกรรมชนิดอื่น เช่น พระแท่น, แจกัน, งานประดับเสาอาคาร ฯลฯ โดยแพร่หลายด้วย)

อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปศิลาขาวอย่างศิลปะไทยในวัดสำคัญทางภาคใต้ดังที่นำเสนอตัวอย่างนี้ คงทำให้เกิดความคุ้นเคยกับวัสดุดังกล่าว และนำมาสู่ความนิยมนำเข้าพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่ามาประดิษฐานในพื้นที่ภาคใต้ของไทยโดยแพร่หลายขึ้นด้วย

อนึ่ง การที่พระพุทธรูปพม่าวัสดุหินอ่อนมีแหล่งแกะสลักอยู่ที่มัณฑเล ทำให้การจัดหาพระพุทธรูปจากพม่าเป็นการนำเข้าพระพุทธรูปในศิลปะ "แบบส่วนกลาง" ไปโดยปริยาย และทำให้ในพื้นที่ภาคใต้ของไทยไม่พบพระพุทธรูปศิลปะพม่าที่ "ผสมศิลปะท้องถิ่น" โดยเฉพาะศิลปะในละแวกทวาย และเขตตะนาวศรี[738] แม้พื้นที่เหล่านี้จะใกล้กับพื้นที่ภาคใต้ของไทยมากกว่ามัณฑเลก็ตาม[739]

---

[737] โปรดดูข้อมูลพระพุทธรูปองค์นี้จาก คณะกรรมการฝ่ายวิชาการนำเสนอวัดพระมหาธาตุสู่มรดกโลก http://phramahathat-heritage.com

[738] โปรดดูตัวอย่างพระพุทธรูปละแวกทวายและเขตตะนาวศรีในบทที่ 5

[739] ในพื้นที่ภาคใต้ไม่พบความนิยมพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเลฯ ที่สร้างด้วยไม้ หรืองานปูนปั้น ทั้งที่การสำรวจตัวอย่างพระพุทธรูปที่พบในพื้นที่ตอนล่างของพม่า เช่น ทวาย มะริด ตะนาวศรี สามารถพบพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุที่หลากหลายโดยช่างท้องถิ่นพม่า

7.2.4.2 “เรือกลไฟ” “รถไฟ” และ “โฮเต็ล”: สิ่งใหม่ที่เอื้อต่อการเดินทางข้ามพรมแดน

ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ปรากฏบันทึกที่เกี่ยวข้องกับการเดินทางของประชากรสยามที่ข้ามไปทำกิจต่างๆ ในฝั่งพม่าโดยมิใช่เพียงการติดต่อกันระหว่างเมืองชายแดนเท่านั้น แต่ยังสามารถเดินทาง “ลึก” เข้าไปถึงเมืองสำคัญหลายเมือง เช่น ย่างกุ้ง อังวะ มัณฑเล ฯลฯ ด้วยวิธีการและเส้นทางที่หลากหลาย ดังตัวอย่างเอกสารสำคัญ ได้แก่

คำให้การนายจาด เรื่องเหตุการณ์ในเมืองพม่าเมื่อพระเจ้าเม็งดงทิวงคต นายจาดนี้เป็นข้าเดิมในพระเจ้าพี่ยาเธอ กรมหมื่นวิศณุนาถนิภาธร เดินทางออกจากกรุงเทพฯ โดยเรือไปเมืองตะกั่วป่า แล้วโดยสารเรือกลไฟชื่ออนันตออฟไอรอน ของอังกฤษ ใน ปี พ.ศ.2417 ไปเมืองระนอง มะลิวัน มะริด ทวาย และย่างกุ้ง พัก *“โฮเต็ล”* ในย่างกุ้งสัปดาห์หนึ่งจึงเดินทางโดยเรือกลไฟของอังกฤษไปเมืองอังวะและมัณฑเล นายจาดได้เข้าเฝ้าพระเจ้ามินดงและได้รับคำชวนให้อยู่สอนภาษาไทยและบุตรขุนนางอยู่หลายปีจึงกลับไทยโดยออกจากเมืองมัณฑเลด้วยเรือกลไฟชื่ออนันตออฟไอรอนเช่นเดิมมายังย่างกุ้ง แล้วลงเรือกลไฟมาเมืองทวาย จากนั้นได้จ้างช้าง และเกวียนมาเป็นระยะเข้าสู่กาญจนบุรี แล้วเดินทางต่อไปเมืองราชบุรี นครปฐม จนกลับถึงกรุงเทพฯ ในปี พ.ศ.2422[740]

นิราศพระธาตุเมืองย่างกุ้ง[741] วรรณกรรมท้องถิ่นภาคใต้ แต่งด้วยกาพย์ฉบัง 16 จำนวน 963 บท และกาพย์สุรางคนางค์ 28 จำนวน 79 บท แต่งเป็นลักษณะกลอนสวด อันเป็นที่นิยมในภาคใต้ มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับ สำหรุดปาน (สำหรุด หมายถึงชีปะขาว) ที่อาศัยอยู่วัดบ้านใหม่ อำเภอสะเดา จังหวัดสงขลา พร้อมด้วยพระแก้ว พระเนียม บุตรชายทั้งคู่ที่บวชเป็นพระ และเด็กชายอินทอง รวมกัน 4 คน เดินทางจากวัดบ้านใหม่ อำเภอสะเดา ไปนมัสการพระธาตุที่เมืองย่างกุ้ง ประเทศพม่า รวมถึงศาสนสถานสำคัญในหงสาวดีและมัณฑเล ในช่วงราว พ.ศ.2428-2452

การเดินทางขาไปออกเดินทางจากสะเดา(สงขลา) ไปเมืองไทรบุรี และปีนัง แล้วอาศัยโดยสารเรือสินค้าของฝรั่งเดินทางจากปีนังไปยังเมืองย่างกุ้งเพื่อนมัสการเจดีย์เวดากอง และได้พบพระไทยชื่ออิน เป็นชาวเมืองปัตตานีและคณะ หลังจากพักที่ย่างกุ้ง 3 วันจึงเดินทางต่อด้วยรถไฟสายย่างกุ้ง-มัณฑเลย์ เพื่อไปนมัสการพระธาตุมุเตา(ชเวมอดอ) และพระไสยาสน์ที่เมืองหงสาวดี(พะโค) และนั่งรถไฟต่อไปยังเมืองมัณฑเลเพื่อนมัสการพระมหามัยมุนี โดยได้พบภิกษุจากเชียงใหม่ด้วย

---

[740] กรมศิลปากร, “คำให้การนายจาด เรื่องเหตุการณ์ในเมืองพม่าเมื่อพระเจ้าเม็งดงทิวงคต”, **ประชุมพงศาวดารภาคที่ 7** (พระนคร: กรมศิลปากร, 2517), 57-77.

[741] รายละเอียดในเอกสารที่อ้างถึงนี้เรียบเรียงจาก ภมรี สุรเกียรติ “ตามรอยสำหรุดปาน ผู้แสวงบุญจากสงขลาไปพม่า สู่นิราศพระธาตุเมืองย่างกุ้ง” **วารสารศิลปวัฒนธรรม** 34, 2 (ธ.ค. 2555): 128-155. และ **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม 12**, 4983-4986.

ส่วนการเดินทางขากลับ ได้นั่งรถไฟจากมัณฑเลกลับมาเมืองย่างกุ้งเพื่อลงเรือโดยสารจากย่างกุ้งกลับไทย โดยเส้นทางที่ผ่านเมืองทะวาย แวะพักค้างแรมที่วัดในมะริดและตะนาวศรี จากนั้นบ้างลงเรือ บ้างเดินทางบกโดยนัดพบกันที่เมืองสิงขร แล้วเข้าเมืองประจวบฯ มาพักที่วัดเกาะหลัก เพื่อลงเรือไปหลังสวน(ชุมพร) และกลับสงขลา

การเดินทางไปอัญเชิญพระศิลายวงจากพม่า[742] โดยพ่อท่านขิก (ชาวท่าฉาง) และพระดำ ใจกว้าง (ชาวเกาะสมุย) วัดมะเดื่อหวาน เกาะพะงัน

การเดินทางอาศัยเรือจากเกาะพะงันไปขึ้นฝั่งแล้วเดินธุดงค์ไปยังกระบุรี จังหวัดระนอง เข้าสู่ฝั่งพม่า ระหว่างทางพ่อท่านขิกอาพาธมรณภาพ พระดำ และสามเณรที่ติดตามมาจึงเดินทางต่อจนถึงมัณฑเล [ไม่ทราบวิธีการเดินทาง] เมื่อหาซื้อพระพุทธรูปหินอ่อนหรือที่ชาวบ้านภาคใต้นิยมเรียกว่าพระศิลายวงได้จำนวนหนึ่งแล้วจึงขนส่งและเดินทางโดยเรือเดินสมุทรกลับไทยโดยเรือจอดที่เกาะสีชัง แล้วรอให้เรือสำเภาจากเกาะพะงันของ นายลิ้มข้ายผั้ง มาบรรทุกพระพุทธรูปที่ลงไว้ที่เกาะสีชังกลับไปถึงเกาะพะงันใน พ.ศ.2450 และแจกจ่ายไปยังวัดต่างๆ ในเกาะพะงันและเกาะสมุย เช่น วัดสำเร็จ วัดปลายแหลม วัดแจ้ง วัดนาราเจริญสุข ซึ่งปัจจุบันบางองค์สูญหายไปแล้ว

ตัวอย่างบันทึกการเดินทางที่กล่าวมาได้แสดงให้เห็นว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น พื้นที่ทางภาคใต้ของไทยเป็นพื้นที่หนึ่งที่มีการคมนาคมติดต่อกับดินแดนฝั่งพม่าได้หลากหลายวิธีการและเส้นทาง โดยสิ่งที่เอื้อต่อการเดินทางในระยะนี้ คือ เรือกลไฟ รถไฟ และโฮเต็ล(หรือโรงแรมซึ่งเป็นสิ่งที่ค่อนข้างใหม่สำหรับการเดินทางของชาวบ้าน)[743] ทำให้การเดินทางสามารถผ่านสู่เมืองสำคัญต่างๆ ได้สะดวกขึ้น และเอื้อต่อการขนส่งสิ่งของที่มีน้ำหนักมากกลับมาไทยด้วยดังกรณีพระพุทธรูปหินอ่อนที่นำเสนอมานี้

---

[742] กวี รังสิวรารักษ์, **สมุยที่รัก**, 239-242.

[743] แม้ล่วงถึงรัชกาลที่ 5 โฮเต็ลในเมืองไทยยังมีน้อย ดังสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงมีพระนิพนธ์ถึงปัญหานี้ว่า *"ได้ยินโจษกันเป็นปัญหาขึ้นอย่าง 1 ว่าในเมืองไทยทุกวันนี้ก็มีรถไฟไปมาได้รวดเร็ว ถ้าจะไปเที่ยวกันในทางรถไฟสักวันหนึ่งสองวัน ไม่มีอะไรไปเลยมีแต่เงินติดกระเป๋าอย่างผู้ดีๆ เช่นนี้ จะไปเที่ยวได้หรือไม่ บางคนว่าไปได้ บางคน มีนายวงศ์ตะวัน เป็นต้น ซึ่งเคยไปอยู่เมืองนอกเมืองนาเห็นว่าจะไปไม่ได้ ขัดข้องด้วยไม่มีโฮเต็ลที่พัก"* สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **จดหมายเหตุเรื่องประพาสต้นในรัชกาลที่ 5 (เสด็จประพาสต้น)** (กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2519), 12-13.

7.2.4.3 เครือข่ายเมืองท่าชายฝั่งทะเลในพุทธศตวรรษที่ 25

นอกจากการเดินทางข้ามแดนสู่ฝั่งพม่าโดยชาวบ้านแล้ว การเดินทางในระดับเครือข่ายเมืองท่าการค้าทางทะเลยังเป็นอีกเหตุปัจจัยหนึ่งที่ทำให้พระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่าซึ่งเป็นวัตถุที่มีน้ำหนักมากและเปราะแตกได้ง่ายนั้นสามารถขนส่งเข้ามาประดิษฐานในพื้นที่ภาคใต้ของไทยได้สะดวกขึ้น

บทบาทของเครือข่ายเมืองท่าฯ ซึ่งสัมพันธ์กับการนำเข้าพระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่าปรากฏตัวอย่างดังกรณีที่พระยารัษฎานุประดิษฐมหิศรภักดี (คอซิมบี้ ณ ระนอง)[744] ได้สร้างเมืองท่าการค้าที่เมืองกันตังจังหวัดตรังขึ้นใน พ.ศ.2436[745] และสร้างวัดตรังคภูมิพุทธาวาส พร้อมถวายพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) เป็นพระพุทธรูปสำคัญของวัดด้วย (ภาพที่ 469) แม้ว่าประวัติการอัญเชิญพระพุทธรูปข้างต้นพบการระบุเมืองที่มาไว้แตกต่างกัน คือ บ้างว่าอัญเชิญจากพม่า[746] บ้างว่าอัญเชิญมาจากปีนัง[747] แต่ทั้งสองกรณีเกี่ยวข้องกับการขนส่งโดยเรือกลไฟจากเมืองท่าที่สำคัญในช่วงเวลานั้นเช่นเดียวกัน

สำหรับผู้วิจัยมีข้อสันนิษฐานว่าพระพุทธรูปวัดตรังคภูมิพุทธาวาสอัญเชิญจากปีนัง เพราะในเวลานั้นเมืองตรังมีการนำเข้าสินค้าบางอย่างจากพม่าผ่านปีนัง เช่น ข้าวสาร[748] อีกทั้งในเวลานั้นพระยารัษฎานุประดิษฐฯ นอกจากจะรับราชการเป็นเจ้าเมืองตรังแล้ว ตระกูลของท่านยังทำบริษัทการค้าคือห้างโกหงวนที่เมืองปีนัง ท่านยังได้ชักชวนพ่อค้าจากปีนังให้เอาเรือกลไฟไปซื้อขายสินค้าที่ตรังด้วย[749])

---

[744] นอกจากในเวลานั้นพระยารัษฎานุประดิษฐฯ จะรับราชการเป็นเจ้าเมืองตรังแล้ว ตระกูลของท่านยังทำบริษัทการค้าเช่นห้างโกหงานที่เมืองปีนัง และยังชักชวนพ่อค้าจากปีนังให้เอาเรือกลไฟไปซื้อขายสินค้าที่ตรังด้วย 125 และ 167

[745] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารฯ, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตรัง**, 260.

[746] เรื่องเดียวกัน ,120.

[747] เช่น "วัดตรังคภูมิพุทธาวาส โบราณสถานคู่เมืองตรัง" สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ เข้าถึงข้อมูลเมื่อ 24 มิถุนายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://www.onab.go.th/th/content/category/detail/id/86/iid/4217)

[748] คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารฯ, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตรัง**, 258.

[749] สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ เล่ม 8 พ.ศ.2478 (ตุลาคม-มีนาคม)** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2546), 125 และ 167.

การพบพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าในพื้นที่ที่ห่างไกลดังกรณีพื้นที่ภาคใต้ของไทยนี้ ยังสอดคล้องกับการพบพระพุทธรูปหินอ่อนทั้งเล็กและใหญ่เป็นจำนวนมากในละแวกทวาย มะริด และตะนาวศรี ซึ่งเป็นดินแดนในพม่าตอนใต้ห่างไกลจากดินแดนส่วนกลางค่อนข้างมากจึงสันนิษฐานได้ว่าขนส่งมาทางเรือกลไฟโดยอาศัยเครือข่ายเมืองท่าทางทะเลในสมัยที่พม่าเป็นอาณานิคมในอังกฤษเช่นเดียวกัน[750]

7.2.5 พื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ: การแพร่กระจายผ่านเส้นทางการค้าทางบก

พื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ได้บ้าง แม้ว่าจะเป็นพื้นที่ที่ไม่ติดต่อกับพรมแดนพม่าโดยตรง ทั้งนี้เป็นเพราะเกี่ยวข้องกับการเป็นเส้นทางการค้าทางบกของกลุ่มชนชาติพันธุ์จากพม่าโดยเฉพาะกลุ่มชาวต่องสู่[751] จากพื้นที่รัฐฉาน หรือที่คนในท้องถิ่นภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยมักเรียกว่าชาวกุลา[752] ซึ่งมีความชำนาญในการลำเลียงสินค้าโดยใช้เกวียนหรือสัตว์ต่างไปค้าขายในถิ่นที่ห่างไกล บ้างยังมีการตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ด้วย

ชาวกุลาคงเดินทางเข้ามาทำการค้าในพื้นที่ประเทศไทยมายาวนานนับแต่อดีต ทว่าในช่วงที่อังกฤษเริ่มเข้ามายึดครองพม่าคงทำให้การเดินทางเข้ามาของชาวกุลาสะดวกและเพิ่มจำนวนมากขึ้น เนื่องจากสิทธิในการเป็น “คนในบังคับอังกฤษ” ที่ระบุในสนธิสัญญาเบาว์ริ่ง ซึ่งได้รับการให้สัตยาบันในวันที่ 5 เมษายน พ.ศ.2399 มีข้อตกลงกับรัฐบาลสยามให้ ***“คนในบังคับอังกฤษมีสิทธิเดินทางได้ทั่วไปภายใต้การคุ้มครองของหนังสือเดินทางของอังกฤษ”***[753]

ต่อมาใน พ.ศ.2423 (เทียบเหตุการณ์ในพม่าตรงกับรัชสมัยพระเจ้าธีบอ) มีบัญชีระบุข้อมูลว่าพ่อค้าชาวกุลาที่เดินทางมาในพื้นที่ละแวกเมืองอุบลราชธานีและเมืองบริวาร แล้วได้แต่งงานกับสตรีในท้องถิ่น มีจำนวนถึง 60 คน ไม่รวมคนที่แต่งงานแล้วเดินทางไปที่อื่น และต่อมากลุ่มคนที่เข้ามาตั้งถิ่น

---

[750] รายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ละแวกทวาย มะริด และตะนาวศรีนี้ ผู้วิจัยได้นำเสนอไว้แล้วในบทที่ 5

[751] ศัพท์ในภาษาพม่าใช้คำว่า “เตาง์สู่” แปลว่า “ชาวเขา” มักหมายถึงชาวปะโอที่เป็นชนชาติพันธุ์หนึ่งในท้องถิ่นรัฐฉาน

[752] ศัพท์ในภาษาพม่าใช้คำว่า “กุลา” เช่นกัน แต่มักออกเสียกโดยกร่อนเหลือเพียง “กะลา” หมายถึงคนต่างถิ่นฐาน ทำนองเดียวกับคำว่า “แขก” ในภาษาไทย

[753]สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, “ขบวนการค้าของกุลาร้องไห้”, 343-344.

ฐานได้มีจำนวนเพิ่มขึ้นจากเดิมมาก[754] โดยเดินทางมาจาก 2 แหล่ง คือ รัฐฉาน และเมาะละแหม่ง[755] (สัมพันธ์กับเส้นทางการค้าสำคัญในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งงานศึกษานี้ได้พบความ “ปะปน” กันของศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานในพื้นที่ที่ห่างไกลออกไปอย่างเมาะละแหม่ง ดังที่นำเสนอไว้แล้ว)

สำหรับเส้นทางที่พ่อค้ากุลาใช้เดินทางทำการค้าส่วนใหญ่เป็นเส้นทางเมาะละแหม่งโดยผ่านหัวเมืองลาวฝ่ายเหนือ (มณฑลลาวพวนหรืออุดร) หรือ นครราชสีมา ตาก เชียงใหม่ แพร่ ลำปาง ลำพูน น่าน และยังมีเมืองที่ไปไม่บ่อยนัก เช่น นครสวรรค์ สวรรคโลก ลพบุรี หล่มสัก เป็นต้น[756]

ถึงกระนั้น พระพุทธรูปศิลปะพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 กลับพบตัวอย่างได้น้อยในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ(เมื่อเทียบกับพื้นที่ภาคเหนือซึ่งสัมพันธ์กับกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าและเส้นทางการค้าทางบกด้วยเช่นกัน) ข้อสันนิษฐานถึงสาเหตุดังกล่าวนอกจากความเป็นไปได้จากการสูญหายหรือถูกเก็บรักษาไว้มิดชิดจากสาธารณชนแล้ว อาจเป็นไปได้ว่าในพื้นที่นี้มีพระพุทธรูปจากพม่าในจำนวนไม่มากนักมาแต่ต้น โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาถึงเส้นทางการเดินทางที่ยากลำบาก[757] อันเป็นข้อจำกัดในการขนส่ง รวมทั้ง “ความไม่คุ้มค่า” ในการบรรทุกสินค้าขนาดใหญ่และมีน้ำหนักมากอย่างพระพุทธรูปหินอ่อนเมื่อเทียบกับสินค้าอื่นๆ ชาวกุลานำมาค้าขายซึ่งมีน้ำหนักเบากว่าและอาจได้ราคาดีกว่า เช่น แหวนทับทิม, อัญมณี, ผ้าแพร, นอแรด ฯลฯ[758]

อนึ่ง ในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นี้บางพื้นที่ทางภาคตะวันออกเฉียงเหนือของไทยมีเรือกลไฟในการคมนาคมขนส่งด้วยเช่นกัน ดังเช่นเมืองอุบลฯ ที่งานศึกษานี้พบตัวอย่างพระพุทธรูปจากพม่าอยู่บ้างดังที่นำเสนอไว้ในส่วนการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรม แต่การดำเนินงานของเรือกลไฟในพื้นที่มีอยู่เพียงช่วงเวลาสั้นๆ ก่อนจะยกเลิกไปเมื่อเส้นทางรถไฟเข้ามาถึง[759]

---

[754] เรื่องเดียวกัน, 346-347.

[755] สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, “กุลา บ้านโนนใหญ่ที่อุบลราชธานี”, **ทุ่งกุลา "อาณาจักรเกลือ" 2,500 ปี จากยุคแรกเริ่มล้าหลังถึงยุคมั่งคั่งข้าวหอม** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546), 374.

[756] สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, “ขบวนการค้าของกุลาร้องไห้”, 344.

[757] โปรดดูอุปสรรคในการเดินทางทางบกในภาคตะวันออกเฉียงเหนือในยุคก่อนมีรถไฟใน สุวิทย์ ธีรศาศวัต, “ผลกระทบของทางรถไฟในอีสานใต้ (พ.ศ.2443-2503), **เศรษฐกิจและวัฒนธรรมชุมชนอีสานใต้**, สุริยา รักการศิลป์, บรรณาธิการ, (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2558), 20-28.

[758] โปรดดูตัวอย่างสินค้าที่ชาวกุลานำมาค้าขายใน สุจิตต์ วงษ์เทศ, บรรณาธิการ, “ขบวนการค้าของกุลาร้องไห้”, 2546, 348.

[759] สุสุวิทย์ ธีรศาศวัต, “ผลกระทบของทางรถไฟในอีสานใต้ (พ.ศ.2443-2503), **เศรษฐกิจและวัฒนธรรมชุมชนอีสานใต้,** 27.

เหตุผลต่างๆ ที่กล่าวมานี้คงทำให้พระพุทธรูปจากพม่าในพื้นที่ภาคตะวันออกเฉียงเหนือในระยะนี้มักพบเพียงขนาดย่อม[760] เป็นหลัก ซึ่งต่างไปจากพระพุทธรูปในศิลปะหลังมัณฑเลช่วงเอกราช (ตั้งแต่ พ.ศ.2491 เป็นต้นมา) ที่พบในพื้นที่นี้ซึ่งมีขนาดใหญ่ขึ้นเนื่องด้วยความสะดวกในการคมนาคมขนส่งโดยผู้วิจัยจะนำเสนอในบทถัดไป

7.2.6 บริบททางสังคมที่สะท้อนผ่านข้อความจารึกส่วนฐานของพระพุทธรูป

จากการสำรวจตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่พบในไทยในพื้นที่ภาคต่างๆ นั้น พบว่ามีการจารึกข้อความส่วนฐานของพระพุทธรูปด้วยภาษาที่แตกต่างกัน 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่จารึกด้วยภาษาพม่า และกลุ่มที่จารึกด้วยภาษาอื่น โดยพระพุทธรูปทั้ง 2 กลุ่มสัมพันธ์กับบริบททางสังคมที่แตกต่างกัน ดังนี้

7.2.6.1 กลุ่มที่จารึกด้วยภาษาพม่า

งานศึกษานี้มุ่งตรวจสอบว่าพระพุทธรูปตัวอย่างที่จารึกด้วยภาษาพม่านั้นใช้เป็นระบุถึงผู้สร้างถวายว่าเป็นชาวพม่าได้หรือไม่

จากการตรวจสอบพบว่า การจารึกข้อความส่วนฐานของพระพุทธรูปด้วยภาษาพม่าซึ่งเป็นภาษาทางการ มักปรากฏในพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า[761] และมี “ขนบ” ในการลำดับเนื้อหาในจารึกอย่างเดียวกับที่นิยมในพม่า คือ ขึ้นต้นด้วยปีจุลศักราช, วันเดือนปีตามจันทรคติและนับเดือนอย่างพม่า, นามผู้ถวายและครอบครัว อาจระบุชื่อเมืองที่อาศัยด้วย และตามด้วยคำอธิษฐานตามประเพณี เช่น ขอจงเป็นปัจจัยแก่นิพพาน

ด้วยแบบแผนข้างต้น คือ ทั้งภาษา และขนบในการลำดับเนื้อหา จึงเป็นไปได้ว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีการจารึกข้อความมาตั้งแต่แรกสร้าง แสดงให้เห็นว่าเป็นพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นตาม “คำสั่งซื้อ” ของผู้ถวาย (ทั้งนี้หากข้อความนั้นถูกจารึกในท้องถิ่นก็ควรเป็นภาษาที่ใช้อยู่ในท้องถิ่นนั้น ดังกรณีพระพุทธรูป “กลุ่มที่จารึกด้วยภาษาอื่น” ที่จะนำเสนอถัดไป)

การระบุข้อมูลเกี่ยวกับผู้สร้างถวายนี้ บ่อยครั้งพบว่ามีการระบุเพียงชื่อผู้สร้างถวายโดยไม่ระบุถิ่นอาศัย เช่น พระพุทธรูปหินอ่อนองค์หนึ่งที่วัดศรีจุมพล อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี มีจารึกส่วนฐานว่า *“พยาตะก่าอูวันนะเกาง์มุ”* แปลได้ว่า ความดี(กุศล)ของทายกชื่อ วันนะ[762] (ภาพที่ 494)

---

[760] หน้าตักราวศอกหนึ่ง

[761] ต่างจากกรณีพระพุทธรูปในภาคเหนือของไทยที่สร้างด้วยศิลปะท้องถิ่นรัฐฉานที่พบได้ทั้งการจารึกด้วยภาษาพม่าและภาษาถิ่นในรัฐฉาน เช่น ไทใหญ่

[762] แปลและถอดความโดยผู้วิจัย

จารึกข้างต้นแม้ไม่ได้ให้ข้อมูลใดเกี่ยวกับ “อูวันนะ” แต่ก็เห็นได้ว่าผู้ถวายนั้นใช้คำนำหน้าชื่อตามวัฒนธรรมพม่า คือ ใช้คำว่า “อู” นำหน้าชื่อโดยมีความหมายถึงชายที่มีอาวุโส ถึงกระนั้นก็ไม่อาจทราบได้ว่าเป็นเพียงการหยิบยืมคำในภาษาพม่ามาใช้เพื่อให้สอดคล้องกับภาษาในจารึก โดยที่ผู้สร้างอาจเป็นคนนอกวัฒนธรรมพม่าหรือไม่

ภาพที่ 494 จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปหินอ่อนที่วัดศรีจุมพล อำเภอเขื่องใน จังหวัดอุบลราชธานี

กรณีข้างต้นต่างไปจากจารึกที่ใช้ภาษาพม่าตามแบบแผน แต่มีการแทรกคำนำหน้าชื่ออย่างวัฒนธรรมไทใหญ่ ดังจารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปโลหะที่วัดม่วยต่อ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน องค์ที่สร้างในปีจุลศักราช 1256 (พ.ศ.2437) (ภาพที่ 348) ปรากฏข้อความจารึกส่วนฐานด้วยภาษาพม่า ถอดความได้ว่า

> *“ปี(จุลศักราช) 1256 [พ.ศ.2437 – เทียบปีโดยผู้วิจัย] ขึ้น 12 คำ่ เดือน นะ โหย่ง[เดือน 3 พม่า] เป็นกุศลของแม่จองฝ่องและลูกสาวคือแม่เมียะ ขอจงเป็นปัจจัยแก่นิพพาน”*[763]

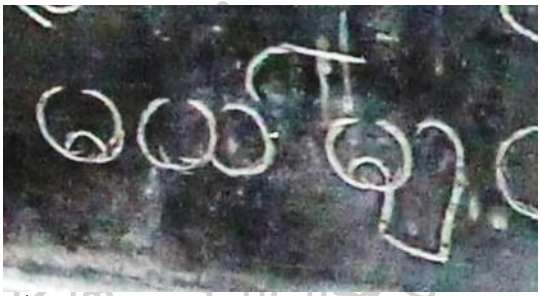
จารึกข้างต้นแม้จะไม่ระบุสถานที่อยู่ของผู้จัดสร้าง แต่จากการระบุคำนำหน้าชื่อสตรีผู้จัดสร้างว่า “แม่จอง”[764] และ “แม่” ซึ่งเป็นคำเรียกแบบไทใหญ่แสดงให้เห็นว่าผู้จัดสร้างคงเป็นชาวไทใหญ่ ไม่ใช่ชาวพม่า(แม้จะใช้ภาษาพม่าในการจารึก) (ภาพที่ 495-496)

---

[763] แปลและถอดความโดยผู้วิจัย

[764] เป็นคำไทใหญ่ใช้เรียกสตรีที่มีบทบาทในการสนับสนุนกิจการของวัด

ภาพที่ 495 จารึกส่วนฐานที่ระบุข้อความ “แม่จอง”



ภาพที่ 496 จารึกส่วนฐานที่ระบุข้อความ “แม่เมียะ”

พระพุทธรูปโลหะอีกองค์หนึ่งในวัดม่วยต่อ อำเภอเมือง จังหวัดแม่ฮ่องสอน (ภาพที่ 349) มีจารึกที่ให้รายละเอียดเรื่องถิ่นอาศัยของผู้ถวายด้วยภาษาพม่า โดยระบุถึง “โยดะยา”(ประเทศไทย) และ “แม่ฮ่องสอนมโยะ”(เมืองแม่ฮ่องสอน)[765] (ภาพที่ 497) ดังถอดความได้ว่า

> *“ปี(จุลศักราช) 1302 [พ.ศ.2483 – เทียบปีโดยผู้วิจัย] ขึ้น13 คำ เดือนตะโบ๊ะดแว[เดือน 11 ของพม่า]* ***ประเทศโยดะยา***[766] ***เมืองแม่ฮ่องสอน*** *พยาทายกและทายิกา คือ อูวัณณะ มะหล้ะญุนลูกสาวของมะหน่อ และลูกชายหญิงได้ร่วมทำกุศลนี้ ขอจงเป็นปัจจัยแก่นิพพาน”* [767]

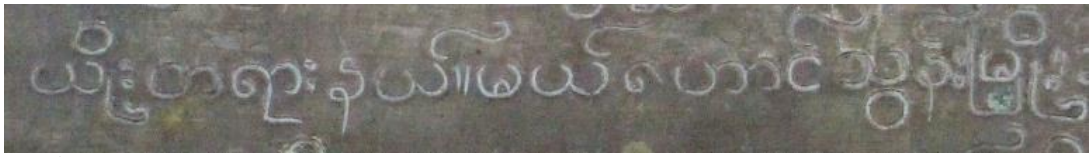
---

[765] การระบุชื่อเมือง “แม่ฮ่องสอน” แสดงว่าพระพุทธรูปองค์นี้สร้างขึ้นเพื่อประดิษฐาน ณ เมืองนี้ (และคงเป็นวัดม่วยต่อนี้เอง) มาตั้งแต่ต้น

[766] การระบุถิ่นฐานของผู้จัดสร้างด้วยคำว่า “โยดะยา”(อยุธยา) โดยหมายถึงประเทศสยามหรือไทยนี้ ตามข้อเท็จจริงแล้วสยามเปลี่ยนชื่อประเทศเป็นประเทศไทยตั้งแต่ พ.ศ. 2482 แต่อาจเป็นไปได้ว่าผู้จารึกยังใช้คำว่าโยดะยาตามความนิยมเดิม หรืออาจเป็นเพราะช่วงเวลาตั้งแต่การสร้างพระพุทธรูปและการขนส่งมาถึงอาจคาบเกี่ยวกับช่วงเวลาที่มีการเปลี่ยนชื่อประเทศ ทั้งนี้ หากเป็นจารึกในระยะหลังโดยเฉพาะพุทธศตวรรษที่ 26 มักพบความนิยมใช้คำว่า “ไทย” แทนคำว่า “โยดะยา” ดังจะนำเสนอตัวอย่างในบทถัดไป

[767] แปลและถอดความโดยผู้วิจัย

จารึกข้างต้นจึงเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นว่าในพื้นที่ประเทศไทยมีการสั่งผลิตพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าโดยตรงด้วย (กรณีที่ไม่มีจารึกใดๆ อาจเป็นไปได้ว่าผู้ประสงค์ถวายนั้นไม่ได้ติดต่อกับผู้ผลิต แต่อาจจัดหาจากพระพุทธรูปที่ผลิตขึ้น “ทั่วไป”)



ภาพที่ 497 จารึกส่วนฐานระบุข้อความ “โยดะยาแหน่ แม่ฮ่องสอนมโยะ” (ประเทศโยดะยา เมืองแม่ฮ่องสอน)

จากตัวอย่างจารึกภาษาพม่าที่ส่วนฐานของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคม ฯ) ที่พบในไทยที่นำเสนอมา จึงแสดงให้เห็นว่าการใช้ภาษาพม่าในการจารึก รวมถึงการใช้คำนำหน้าชื่ออย่างวัฒนธรรมพม่า[768] ไม่สามารถใช้ระบุถึงผู้ถวายว่าเป็นชาวพม่าได้ เพราะอาจเป็นการจารึกมาจากแหล่งผลิตในละแวกเมืองมัณฑเลซึ่งใช้ภาษาพม่าเป็นภาษาหลัก นอกจากนี้ยังอาจเป็นไปได้ว่าผู้สร้างถวายแม้จะเป็นคนในท้องถิ่นอื่นแต่เลือกใช้ภาษาพม่าในการจารึกแทนภาษาของท้องถิ่น เพื่อให้สิ่งที่ถวายแก่ศาสนามี “ความเป็นทางการ, แบบหลวง” หรือมีภาพลักษณ์เป็น “ของแท้” จากพม่า

ในทางกลับกัน ในกรณีที่ข้อความในจารึกแม้จะใช้ภาษาพม่าแต่คำนำหน้าชื่อของผู้สร้างถวายเป็นคำที่ถอดเสียงจากภาษาอื่น ย่อมแสดงว่าผู้สร้างถวายนั้นไม่ใช่คนเชื้อสายพม่า ดังเช่น กรณีคำว่า “แม่จอง” และ “แม่” ที่นำเสนอไว้แล้ว

7.2.6.2 กลุ่มที่จารึกด้วยภาษาอื่น

งานศึกษานี้พบการจารึกข้อความส่วนฐานพระพุทธรูปด้วยภาษาอื่น ทั้งกรณีพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า และพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในท้องถิ่นตามอย่างศิลปะพม่า ดังรายละเอียดในแต่ละกรณีดังนี้

กรณีพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าพบการจารึกด้วยภาษาอื่นนอกจากภาษาพม่า โดยใช้ภาษาแตกต่างกันไปตามความนิยมในแต่ละท้องถิ่น และมักพบว่าไม่มีแบบแผนแน่นอนในการจารึกข้อความ แสดงให้เห็นว่าเป็นการจารึกขึ้นภายหลังโดยท้องถิ่นนั้นเอง ดังเช่น

---

[768] เช่นกรณีที่พระพุทธรูปองค์หนึ่งจากวัดม่วยต่อ ระบุถึงผู้จัดสร้างและครอบครัวโดยใช้คำนำหน้าชื่ออย่างพม่าว่า “อู”(คำนำหน้าชายที่มีอาวุโส) และ “มะ”(นางหรือนางสาว เป็นคำนำหน้าชื่อสตรีที่ยังไม่สูงอายุนัก) แต่ก็อาจเป็นการใช้คำตามภาษาในการจารึก

พระพุทธรูปหินอ่อน วัดเจดีย์ทอง ปทุมธานี มีจารึกที่ฐานด้วยภาษาไทยและมอญ โดยจารึกภาษาไทยระบุข้อความว่า *“เมืองประทุมธานี”* ส่วนจารึกภาษามอญ(เฉพาะส่วนที่แลเห็นได้ชัด) ปรากฏข้อความเกี่ยวกับการสร้างและคำอธิษฐานที่ยังคงเป็นไปตาม “ขนบ” ในการจารึกอย่างเดียวกับกลุ่มที่จารึกด้วยภาษาพม่า คือระบุข้อความ *“เดือน 12 ขึ้น 4 ค่ำวันอังคาร”* , *“(จุล)ศักราช 1271* [พ.ศ.2452]*” และ “ผลกุศลนี้ขอให้สำเร็จ แก่ท่านทั้งหลาย”*[769] (ภาพที่ 459)

พระพุทธรูปวัดสำเร็จ เกาะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี ระบุข้อความด้วยภาษาไทยมีการนับปีตามปีรัตนโกสินทร์ศกว่า *“ศก ๑๒๖ พระพุทธศาสนา ๒๔๕๐ ล่วง”* (ภาพที่ 466)

พระพุทธรูปหินอ่อน หน้าวิหารวัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 457) มีจารึกภาษาไทยที่ฐานว่า *“พระปติมากรองนี้ซานซิวซูนทราง[น่าจะหมายถึงคำว่า “สร้าง”] ทูนเกล้าทูนกระมอมถวายสมเดจพระเจ้าอยู่หัว[หมายถึงรัชกาลที่ 5]”*

และอีกองค์หนึ่งคือพระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มมหารามัญเจดีย์ วัดปรมัยยิกาวาส (ภาพที่ 458) มีจารึกภาษาไทยที่ฐานว่า *“**พระภิขุนีเถลี**องนี้อุบาสิกาซานซิวซูนทร้างทูนเกล้าทูนกระหมอมถวาย ขอให้ข้าพระพุทเจ้าได้บำรุงพระพูทศาษนา นิพานนะปัจจัยโยโหตุ”* (ภาพที่ 498)

คำว่า “***พระภิขุนีเถลี***” นี้อาจเป็นความสับสนของผู้กำหนดข้อความจารึก หรืออาจเป็นการกำหนดความหมายพิเศษให้พ้องกับผู้ถวายเองซึ่งเป็น “อุบาสิกา” ประเด็นดังกล่าวไม่อาจทราบเหตุผลที่แน่ชัด แต่เห็นได้ว่าไม่ใช่แบบแผนอย่างกลุ่มที่จารึกด้วยภาษาพม่า

ภาพที่ 498 จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปในซุ้มมหารามัญเจดีย์ วัดปรมัยยิกาวาส

[769] อ่านข้อความภาษามอญโดย อิทธิชัย โตศรี

ส่วนกรณีพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในท้องถิ่นโดยใช้จารึกหรือข้อความภาษาอื่นนอกจากพม่า พบตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปโลหะเก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์วัดพระมหาธาตุ จังหวัดนครศรีธรรมราช ส่วนฐานมีข้อความภาษาไทยว่า *"พระคำผู้คิดสร้างที่วัดบางเบิด จังหวัดสุราษฎร์ธานี"* (ภาพที่ 477) เป็นอักษรนูนแสดงให้เห็นว่าทำขึ้นตั้งแต่คราวหล่อพระพุทธรูป ไม่ใช่การจารึกลงบนพื้นผิวภายหลัง

และพระพุทธนฤมิตรจำลอง วัดสุปัฏนาราม จังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งมีจารึกส่วนฐานระบุข้อความด้วยอักษรในภาษาที่สัมพันธ์กับวัฒนธรรมภาคตะวันออกเฉียงเหนือ คือ อักษรธรรมน้อย ว่า *"พระโลกนาถ ๒๔๕๒"*[770] (ภาพที่ 482)

จารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่พบในประเทศไทย จึงเป็นส่วนที่นอกจากให้ข้อมูลวันเดือนปีที่สร้างซึ่งมีความสำคัญในการกำหนดอายุแล้ว ยังให้ข้อมูลที่สะท้อนได้ว่าผู้สร้างถวายเป็น "คนใน" หรือ "คนนอก" วัฒนธรรมพม่า โดยทราบได้จากภาษาที่ใช้และขนบของข้อความในจารึก ซึ่งมีความแตกต่างกันระหว่างจารึกกลุ่มที่ใช้ภาษาพม่าและจารึกกลุ่มที่ใช้ภาษาอื่น[771]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[770] วิเคราะห์จารึกโดยผู้วิจัย และ Sirang Leng , ทั้งนี้นามพระพุทธรูปไม่ตรงกับพระพุทธนฤมิตร อาจเป็นไปได้ว่านามเรียกพระพุทธนฤมิตรจำลอง เป็นนามเรียกโดยไม่เป็นทางการ

[771] ประเด็นว่าด้วยข้อความจารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปแบบพม่าในประเทศไทยนี้ การสำรวจตัวอย่างค่อนข้างมีข้อจำกัดเพราะมักเป็นส่วนที่ถูกบดบังหรือลบเลือน อีกทั้งพระพุทธรูปมักได้รับการเก็บรักษาไว้ค่อนข้างมิดชิด ผู้สนใจอาจสำรวจเพิ่มเติมในอนาคต

บทที่ 8
พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน

จากการศึกษาในบทก่อนหน้าพบว่ามีการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่ามายังทุกพื้นที่สำรวจในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยกลุ่มหลักที่พบมีรูปแบบสัมพันธ์กับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และพบกระบวนการสร้างพระพุทธรูปในท้องถิ่นตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเลเฉพาะเพียงในพื้นที่ภาคเหนือ ในขณะที่พื้นที่อื่นๆ มุ่งเน้นเฉพาะการนำเข้าพระพุทธรูปดังกล่าวจากพม่า

การศึกษาในบทนี้จึงเป็นการตรวจสอบพระพุทธรูปศิลปะพม่าในพื้นที่ประเทศไทยในระยะต่อมา คือในช่วง พ.ศ.2491-ปัจจุบัน หรือเทียบจากการแบ่งยุคสมัยทางศิลปะที่งานศึกษานี้จำแนกไว้เป็น “สมัยเอกราชของพม่า” ทั้งนี้ กรณีการศึกษาในประเทศไทยในระยะเวลาดังกล่าวนี้ งานศึกษานี้ขอใช้คำว่า “สมัยปัจจุบัน” เพื่อความกระชับ

สำหรับประเด็นศึกษาหลักได้จำแนกเป็น 2 ประเด็นเช่นเดียวกับการศึกษาตัวอย่างในบทก่อนหน้า เพื่อทราบลักษณะที่สืบเนื่อง และที่เปลี่ยนแปลงในพื้นที่เดียวกัน ดังนี้

ประเด็นศึกษาที่ 1 คือ ศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน เพื่อทราบว่ารูปแบบศิลปกรรมสัมพันธ์กับแบบแผนในพม่าหรือไม่ และสัมพันธ์กับพื้นฐานศิลปกรรมในพื้นที่หรือไม่ รวมถึงมีลักษณะสำคัญเฉพาะพื้นที่ที่ระบุเป็นสกุลช่างได้หรือไม่

การตรวจสอบดังกล่าวจะเป็นประโยชน์สำคัญคือเมื่อพิจารณาร่วมกับการศึกษาในบทก่อนหน้าแล้ว จะทำให้สามารถระบุลักษณะของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่สร้างหรือนำเข้ามายังประเทศไทยในยุคสมัยที่ต่างกันได้เด่นชัดขึ้น และขจัดความกำกวมในการกำหนดอายุหรือการระบุรูปแบบที่อาจพบการระบุไว้โดยกว้างว่า “ศิลปะมัณฑเล” โดยงานศึกษานี้ได้นำเสนอกฎเกณฑ์ในการจำแนกรูปแบบของศิลปะมัณฑเล, หลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) และหลังมัณฑเล (เอกราช) ไว้แล้ว

อนึ่ง การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมในส่วนนี้เน้นใช้ตัวอย่างพระพุทธรูป “ประทับนั่ง” เป็นหลักเพราะเป็นกลุ่มที่พบตัวอย่างมากที่สุด และเพียงพอที่จะใช้วิเคราะห์ลักษณะสำคัญที่พบร่วมกันในแต่ละพื้นที่ได้ สำหรับพระพุทธรูปในอิริยาบถอื่นจะศึกษาเป็นตัวอย่างรองและนำเสนอหลังจากได้ตรวจสอบกลุ่มพระพุทธรูปประทับนั่ง

ประเด็นศึกษาที่ 2 คือ ศึกษาประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง ดังจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด

8.1 รูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน

การศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน งานศึกษานี้จำแนกพื้นที่ศึกษาเป็นพื้นที่ภาคเหนือ (ในฐานะที่เป็นพื้นที่ที่เคยพบความแพร่หลายของงานช่างท้องถิ่นที่สร้างตามอย่างศิลปะพม่า), กรุงเทพฯ (ในฐานะเมืองหลวงและศูนย์กลางศิลปะ) และภาคอื่นๆ ร่วมกัน (ในฐานะที่พบการนำเข้าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเล แต่ไม่มีกระบวนการสร้างงานในท้องถิ่นที่เด่นชัด) จากการศึกษาพบข้อค้นพบเบื้องต้น 2 ประเด็นที่สำคัญ ดังนี้

1) พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบันเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (สมัยเอกราช) ซึ่งจะนำเสนอในรายละเอียดต่อไป

2) พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลที่สร้างในท้องถิ่นประเทศไทยแสดงลักษณะเด่นหรือลักษณะสำคัญเฉพาะพื้นที่น้อยลงจนจำแนกความแตกต่างในแต่ละพื้นที่ได้ไม่เด่นชัด ซึ่งจะนำเสนอการตรวจสอบรูปแบบในแต่ละพื้นที่ต่อไป

8.1.1 กรณีศึกษาในพื้นที่ภาคเหนือของไทย

ในงานศึกษานี้ตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมจากพระพุทธรูปในพื้นที่ศึกษาเดียวกับในบทก่อนหน้า คือ “เมืองหลัก” ทางภาคเหนือ ได้แก่ พื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน, เมืองแม่สะเรียง (จังหวัดแม่ฮ่องสอน), เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง เพื่อทราบลักษณะที่สืบเนื่องหรือเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละพื้นที่ ทั้งนี้ เมืองเหล่านี้เป็นเมืองสำคัญทางการค้าในล้านนาช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 และได้รับอิทธิพลศิลปกรรมจากพม่าดังที่นำเสนอไว้ในบทก่อนหน้า จนเป็นพื้นฐานศิลปกรรมที่จะตรวจสอบในบทนี้

8.1.1.1 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอน

การตรวจสอบศิลปกรรม

จากพื้นฐานศิลปกรรมของพระพุทธรูปในท้องถิ่นเมืองแม่ฮ่องสอนช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่พบว่าเกี่ยวข้องกับศิลปกรรมจากพม่าใน 2 สายศิลปะที่สำคัญ คือ ศิลปะตามอย่างมัณฑเล และศิลปะตามอย่างฉาน

ส่วนพระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบัน ผู้วิจัยพบเพียงกลุ่มศิลปะตามอย่างมัณฑเล ซึ่งจะใช้เป็นตัวอย่างศึกษาเพื่อทราบลักษณะสำคัญที่จะใช้เปรียบเทียบกับกรณีพื้นที่อื่น

นอกจากพระพุทธรูปที่เป็นงานท้องถิ่นแล้วยังพบว่ามีพระพุทธรูปที่เป็นงานนำเข้าจากพม่าด้วยดังนั้น การตรวจสอบพระพุทธรูปตัวอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอนในงานศึกษานี้จึงขอแบ่งเป็น 4

กลุ่มตัวอย่าง คือ 1) พระพุทธรูปที่สืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนระยะก่อนหน้า (พุทธศตวรรษที่ 25) 2) พระพุทธรูปแบบพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ผสมศิลปะไทย 3) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานในเมืองแม่ฮ่องสอน และ 4) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอในพระพุทธรูปแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

1) พระพุทธรูปที่สืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนระยะก่อนหน้า (พุทธศตวรรษที่ **25**)

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่สร้างในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบัน งานศึกษานี้ตรวจสอบพระพุทธรูปประทับนั่งเป็นตัวอย่างหลักเนื่องจากพบความแพร่หลายกว่าอิริยาบถอื่น โดยพบตัวอย่างทั้งพระพุทธรูปไม่ทรงเครื่อง และพระพุทธรูปทรงเครื่อง ดังรายละเอียดในแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

พระพุทธรูปประทับนั่งไม่ทรงเครื่อง ซึ่งเป็นกลุ่มหลักในการตรวจสอบรูปแบบ พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปปูนปั้นวัดพระนอน[772] (ภาพที่ 499) ประดิษฐานกลางแจ้งใกล้บันไดขึ้นสู่วัดพระธาตุดอยกองมู พระพุทธรูปที่สะพานซูตองเป้[773] (ภาพที่ 500) และพระพุทธรูปวัดกลางทุ่ง (ภาพที่ 501) เป็นต้น ตัวอย่างพระพุทธรูปเหล่านี้มีขนาดใหญ่ ประดิษฐานกลางแจ้ง สร้างด้วยวัสดุปูนสมัยใหม่(ซิเมนต์) จึงสามารถใช้เป็นข้อพิจารณาในการกำหนดอายุว่าสร้างในสมัยปัจจุบันได้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[772] สันนิษฐานว่าสร้างในช่วงเวลาขึ้นใกล้เคียงกับรัตนเจดีย์ศรีทับทิมที่อยู่ข้างกันซึ่งมีจารึกระบุปีสร้างคือ พ.ศ.2535

[773] สะพานนี้สร้างราว พ.ศ.2554 เพื่อเชื่อมการเดินทางไปมาหาสู่ของชาวบ้านชุมชนกุงไม้สักกับสถานปฏิบัติธรรมภูสมะ ระยะทางประมาณ 600 เมตร ข้อมูลจากศูนย์วิจัยวิทยาลัยชุมชนแม่ฮ่องสอน, เข้าถึงเมื่อ10 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก http://www.taiyai.org/taiyaidata/community_detail.php?cid=2&sid=3&pid=20

ภาพที่ 499 พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดพระนอน

ภาพที่ 500 พระพุทธรูปตัวอย่างจากสะพานซูตองเป้

ภาพที่ 501 พระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดกลางทุ่ง

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปในตัวอย่างข้างต้น สามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 3 ประเด็น ดังนี้ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังสืบเนื่องแบบแผนศิลปะช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในพื้นที่เดียวกัน 1.2) รูปแบบศิลปกรรมไม่ใกล้ชิดกับแบบแผนศิลปะส่วนกลางของพม่า และ 1.3) ลักษณะเฉพาะที่เคยพบในเมืองแม่ฮ่องสอนช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คือสังฆาฏิ “คล้ายช่วงต่อ" ไม่พบความแพร่หลายอีก ดังจะอธิบายในรายประเด็นดังนี้

ประเด็นที่ **1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังสืบเนื่องแบบแผนศิลปะช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในพื้นที่เดียวกัน** จากการศึกษาในบทก่อนหน้าพบว่าพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างมัณฑเลและพบแพร่หลายเป็นกลุ่มหลักในพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน คือ พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่ผสมศิลปะฉาน

ต่อมาในการตรวจสอบพระพุทธรูปในพื้นที่เดียวกันในสมัยปัจจุบัน ซึ่งเป็นช่วงที่บริบททางสังคมในพม่าเข้าสู่ยุคสมัยเอกราชแล้ว พบว่าพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนยังคงสืบเนื่องแบบแผนศิลปะจากช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อยู่มาก ดังจะเห็นได้จากรายละเอียดหลักที่สืบเนื่องจากศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ พระเนตรเปิดไม่เหลือบต่ำ และพระโอษฐ์แย้มชัด ในขณะเดียวกันมีรายละเอียดจากศิลปะฉานผสมผสานอยู่ในหลายส่วน คือ กรอบพระพักตร์มีจีบแหลมกึ่งกลางกรอบ, ริ้วจีวรค่อนข้างเป็นริ้วประดิษฐ์ ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปประธานในวิหารหลวงพ่อโต

วัดจองคำ (ภาพที่ 327) เป็นต้น ในบางตัวอย่างคือพระพุทธรูปวัดกลางทุ่งยังพบการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างที่นิยมในศิลปะฉานด้วย

ประเด็นที่ **1.2) รูปแบบศิลปกรรมไม่ใกล้ชิดกับแบบแผนศิลปะส่วนกลางของพม่า** แม้ว่าการสร้างพระพุทธรูปตามอย่างพม่าในระยะนี้มีข้อได้เปรียบกว่าในอดีตมากเนื่องจากช่างสามารถเดินทางไปศึกษารูปแบบจากพม่า หรือจัดหาช่างฝีมือจากพม่าเข้ามาสร้างศิลปกรรมในพื้นที่ได้ รวมทั้งยังมีเทคโนโลยีที่ช่วยอำนวยความสะดวกในการศึกษารูปแบบ เช่น ภาพถ่าย, ระบบสืบค้นอินเตอร์เน็ต ฯลฯ

ทว่างานศึกษานี้กลับพบว่าพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนไม่ใกล้ชิดกับแบบแผนศิลปะส่วนกลางของพม่า หรือกล่าวได้ว่าศิลปะจากส่วนกลางของพม่ามีบทบาทต่อช่างในพื้นที่นี้น้อยมาก แสดงให้เห็นว่ากระบวนการสร้างงานตามอย่างมัณฑเลของช่างท้องถิ่นที่เริ่มปรากฏในพุทธศตวรรษที่ 25 มีการถ่ายทอดสืบเนื่องจนถึงปัจจุบัน

รายละเอียดทางศิลปกรรมที่แตกต่างไปจากศิลปะส่วนกลางของพม่าในสมัยเอกราช ได้แก่ การไม่นิยมฐานประดับลวดลายกลีบบัว, ไม่ทำเม็ดพระศกนูน, อุษณีษะขนาดย่อม[774] และสังฆาฏิทอดลงในแนวตรง[775] จึงมีความแตกต่างจากพระพุทธรูปในพื้นที่ที่เป็นงานนำเข้า (ดังจะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า)

ประเด็นที่ 1.3) **ลักษณะเฉพาะที่เคยพบในเมืองแม่ฮ่องสอนช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คือสังฆาฏิ "คล้ายช่วงต่อ" ไม่พบความแพร่หลายอีก** การสิ้นความนิยมในรายละเอียดข้างต้นนี้ผู้วิจัยไม่ทราบเหตุผลที่แน่ชัด เมื่อพิจารณาจากตัวอย่างพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบันที่นำเสนอไว้เห็นได้ว่าแม้ช่างจะไม่ทำสังฆาฏิคล้ายช่วงต่อ แต่ช่างก็ไม่ได้ทำสังฆาฏิที่ใกล้ชิดกับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่ามากขึ้น จึงอาจเป็นไปได้ว่าการทำสังฆาฏิคล้ายช่วงต่อนี้เป็นรูปแบบที่ช่างท้องถิ่นเมืองแม่ฮ่องสอนได้ริเริ่มขึ้นและได้รับความนิยมเพียงช่วงเวลาสั้นๆ เท่านั้น ทำให้พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบันนี้ยากจะจำแนกรูปแบบจากพระพุทธรูปตามอย่างมัณฑเลในพื้นที่ศึกษาอื่น

ส่วน **พระพุทธรูปทรงเครื่อง** ที่เป็นศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน พบตัวอย่างสำคัญโดยเฉพาะในกลุ่มที่จำลองลักษณะจากพระมหามัยมุนี ได้แก่ พระพุทธสัพพัญญูประ

---

[774] ศิลปะหลังมัณฑเล ทั้งสมัยอาณานิคมฯ และเอกราช นิยมทำอุษณีษะคล้ายทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ ดังนั้นส่วนนี้จึงไม่ทราบชัดว่าเป็นเพราะช่างไม่ชำนาญแบบแผนศิลปะส่วนกลางของพม่า หรือเป็นความตั้งใจทำอุษณีษะอย่างศิลปะฉานที่มีขนาดย่อม

[775] ศิลปะหลังมัณฑเล ทั้งสมัยอาณานิคมฯ และเอกราช นิยมทำสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ดังนั้นกรณีพระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนจึงน่าจะเป็นอิทธิพลจากศิลปะฉาน

สิทธิมงคล วัดทุ่งโป่ง เมืองปาย (ภาพที่ 502), “หลวงพ่อซูตองเป้” สวนธรรมภูสมะ สะพานซูตองเป้ เมืองแม่ฮ่องสอน (ภาพที่ 503) และพระมหามัยมุนีวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม (ภาพที่ 504) อนึ่ง งานศึกษานี้พิจารณาว่าพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอน เมืองปาย และเมืองขุนยวม อยู่ในพื้นที่ทางวัฒนธรรมร่วมกัน และพบลักษณะทางศิลปกรรมร่วมกันคือมีความใกล้ชิดกับศิลปะฉาน ดังที่นำเสนอไว้ในบทก่อนหน้า อีกทั้งในปัจจุบันยังรวมอยู่ในจังหวัดเดียวกัน[776] จึงใช้เป็นตัวอย่างศึกษาร่วมกันดังกรณีนี้

กรณีพระพุทธสัพพัญญูประสิทธิมงคล วัดทุ่งโป่ง เมืองปาย สร้างขึ้นโดยมุ่งหมายจำลองพระมหามัยมุนี แต่มีลักษณะสำคัญต่างไปจากองค์ต้นแบบ คือ พระวรกายช่วงบนมีการทรงจีวรห่มเฉียง มีสังฆาฏิเรียบจรดพระนาภี และประทับขัดสมาธิเพชร ในขณะที่พระวรกายช่วงบนของพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบไม่ทรงจีวร และประทับขัดสมาธิราบอันเป็นรูปแบบในศิลปะมเย่าก์อูตอนกลาง(พุทธศตวรรษที่ 21-22)[777] ทั้งนี้ ลักษณะของการมีสังฆาฏิเรียบที่กล่าวมายังสอดคล้องกับประวัติการสร้างพระพุทธรูปองค์นี้ว่าออกแบบและสร้างขึ้นโดยชาวไทย โดยมีพระสิทธิพงษ์ วัดร่องขุ้ม อำเภอสันป่าตอง จังหวัดเชียงใหม่ เป็นผู้ออกแบบ แล้วจัดสร้างโดยใช้ช่างจากเมืองเชียงใหม่ ใน พ.ศ. 2547 จนแล้วเสร็จใน พ.ศ.2550 ส่วนเครื่องทรงที่เป็นสำรับมงกุฎทรงชฎา สังวาลไขว้ และอินทรธนูงอนนั้นมีภิกษุพม่ารับผิดชอบในการจัดสร้าง[778]

ในขณะที่หลวงพ่อซูตองเป้ สวนธรรมภูสมะ เมืองแม่ฮ่องสอน แสดงลักษณะใกล้ชิดพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบทั้งการมีพระวรกายช่วงบนไม่ทรงจีวรและประทับขัดสมาธิราบ

ส่วนพระมหามัยมุนีจำลองวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม เป็นการจำลองพระมหามัยมุนีที่มีต้นแบบจากองค์ที่ประดิษฐานที่วัดมหามัยมุนี แคว้นยะไข่ (ภาพที่ 504) ซึ่งจากการศึกษาตัวอย่างพระพุทธรูปในพุทธศตวรรษที่ 25 ทั้งในกรณีในพม่าและไทย ยังไม่พบว่าเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมจำลอง ดังนั้นในกรณีพระพุทธรูปที่วัดม่วยต่อนี้จึงแสดงให้เห็นถึงผลของข้อมูลข่าวสารที่แพร่หลายกว่าในอดีต ทำให้เกิดการรับรู้ว่ามีพระมหามัยมุนีอีกองค์หนึ่งที่แคว้นยะไข่ และยังอาจได้

---

[776] ในขณะที่เมืองแม่สะเรียงแม่ปัจจุบันจะรวมอยู่ในจังหวัดเดียวกับพื้นที่ที่กล่าวมา แต่แม่สะเรียงมีพื้นฐานทางศิลปกรรมที่แตกต่างกันตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25 งานศึกษานี้จึงแยกไว้เป็นอีกพื้นที่ศึกษาหนึ่ง

[777] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระมหามัยมุนีในบทที่ 4

[778] สุระ พิริยะสงวนพงศ์, **พระมหามัยมุนีและเจดีย์สำคัญในพม่า** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2557), 76. ทั้งนี้ ความคลาดเคลื่อนด้านรูปแบบนี้อาจสะท้อนให้เห็นถึงแนวคิดในการจำลองว่าความมุ่งหมายที่แท้จริงในการจำลองนั้นไม่ใช่การจำลองรูปแบบศิลปกรรม แต่เป็นการมุ่งจำลองคุณลักษณะเชิงนามธรรมหรือความศักดิ์สิทธิ์ของพระพุทธรูปต้นแบบ

แรงบันดาลใจจากความเชื่อในท้องถิ่นยะไข่ว่าพระพุทธรูปองค์นี้เป็นพระมหามัยมุนีองค์จริงที่เหลือรอดจากการอัญเชิญไปมัณฑเล[779]

ภาพที่ 502 พระพุทธสัพพัญญูประสิทธิมงคล วัดทุ่งโป่ง เมืองปาย

[779] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระมหามัยมุนีองค์ที่ปัจจุบันอยู่ที่ยะไข่จาก Pamela Gutman, **Burma's Lost Kingdom: Splendours of Arakan**, 32. ซึ่ง Pamela Gutman วิเคราะห์ว่าน่าจะสร้างขึ้นคราวบูรณะวัดในช่วงครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 25 ทั้งยังมีลักษณะที่ต่างจากองค์ที่มัณฑเลเช่นพระเนตรเปิดเพ่งตรง มีอุณาโลมเม็ดกลม และพระวรกายช่วงบนทรงจีวร เป็นต้น

ภาพที่ 503 “หลวงพ่อซูตองเป้” สวนธรรมภูสมะ แม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 504 พระมหามัยมุนีวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม (ซ้าย) เปรียบเทียบกับพระมหามัยมุนีองค์ที่แคว้นยะไข่ในปัจจุบัน (ขวา)

ที่มาภาพขวา: ศ.ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี

2) พระพุทธรูปศิลปะแบบพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ผสมศิลปะไทย

งานศึกษานี้พบว่าพระพุทธรูปศิลปะแบบพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบัน มีหลายตัวอย่างที่ไม่สืบเนื่องแบบแผนจากพุทธศตวรรษที่ 25[780] เพราะมีการผสมรายละเอียดจากศิลปะไทย

พระพุทธรูปศิลปะแบบพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ผสมศิลปะไทยนี้ พบตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปปูนปั้นรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน (ภาพที่ 505-507) ซึ่งสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2535[781] มีลักษณะอย่างพระพุทธรูปพม่า คือ พระเศียรไม่มีรัศมี บ้างมีกรอบพระพักตร์อย่างศิลปะมัณฑเล แต่แสดงการห่มจีวรเฉียงในพระพุทธรูปประทับยืน ซึ่งอาจเป็นอิทธิพลจากศิลปะฉานดังที่พบรูปแบบจีวรข้างต้นได้ในพม่าด้วย (ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปวัดอินทบุปผาราม เชียงตุง ภาพที่ 189) และมีลักษณะอย่างไทยคือการแสดงปางที่สัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปประจำวัน กรณีข้างต้นยังพบได้ในตัวอย่างอื่น คือ กลุ่มพระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมเชื่อมต่อเจดีย์วัดจองกลาง (ภาพที่ 508) ส่วนฐานมีข้อความระบุปีสร้าง คือ พ.ศ.2541 มีลักษณะอย่างพระพุทธรูปพม่าคือ พระเศียรไม่มีรัศมี บ้างมีกรอบพระพักตร์อย่างศิลปะมัณฑเล บ้างมีพระศกเป็นมวยผมอย่างพระพุทธรูปพม่าสมัยเอกราชกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบคันธาระ[782] และมีลักษณะอย่างศิลปะไทยคือห่มจีวรเฉียง มีสังฆาฏิเรียบ ปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบ[783] (ภาพที่ 509) รวมทั้งแสดงปางอย่างพระพุทธรูปประจำวันในศิลปะไทยด้วย สอดคล้องกับข้อความที่ระบุบนฐาน เช่น พระพุทธรูปประทับยืนปางถวายเนตรมีข้อความส่วนฐานว่า *“ศรัทธานางเต็งตื่น ฟองประเสริฐ ถวายพระประจำวันอาทิตย์ อุทิศให้พ่อเฒ่าตะเอ ทองประเสริฐ ผู้ล่วงลับไป ๒๔ กรกฎาคม ๒๕๔๑”* เป็นต้น

การแสดงปางที่สัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปประจำวันในศิลปะไทย คือ พระพุทธรูปปางถวายเนตร(อาทิตย์), ปางห้ามสมุทร(จันทร์), ปางไสยาสน์(อังคาร), ปางอุ้มบาตร(พุธ), ปางป่าเลไลยก์(ราหูหรือพุธกลางคืน), ปางสมาธิ(พฤหัสบดี), ปางรำพึง(ศุกร์), ปางนาคปรก(เสาร์) และปางสมาธิขัดสมาธิเพชร(พระเกตุหรือกรณีที่ไม่ทราบวันเกิด) แบบแผนข้างต้นปรากฏหลักฐานในพระพุทธรูปศิลปะรัตนโกสินทร์ตั้งแต่รัชกาลที่ 3 โดยได้รับความนิยมสืบมาถึงปัจจุบันและแพร่สู่พื้นที่ภาคอื่นๆ

---

[780] รูปแบบหลักที่เคยแพร่หลายในพื้นที่คือศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ที่ผสมศิลปะฉาน

[781] จากแผ่นหินอ่อนจารึกฤกษ์การสร้าง ระบุวันที่สร้างคือ 16 พฤษภาคม พ.ศ.2535 โดยศรัทธาเชื้อสายไทใหญ่ คือ *“พ่อจางจรูญ แม่จางจิ่งปู๊ สง่าพานิชย์ ในเมืองแม่ฮ่องสอน”* เป็นเจ้าภาพ

[782] พระพุทธรูปศิลปะพม่าในสมัยเอกราช นอกจากกลุ่มที่สืบเนื่องศิลปะแบบมัณฑเลแล้ว ยังมีพระพุทธรูปอีกกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธรูปอินเดียศิลปะคันธาระและคุปตะ อันเป็นผลจากความรู้ทางโบราณคดีที่แพร่หลายขึ้นและความพยายามหวนสู่ต้นกำเนิดของพุทธศาสนา โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 6

[783] รูปแบบข้างต้นพบตั้งแต่ศิลปะสุโขทัย-รัตนโกสินทร์

รวมทั้งภาคเหนือด้วย ในขณะที่ศิลปะพม่าแต่เดิมมีเพียงการบูชาเทวดาประจำนพเคราะห์ ต่อมาในสมัยปัจจุบันจึงเกิดความนิยมบูชาพระพุทธรูปประจำวันโดยได้รับอิทธิพลด้านแนวคิดจากศิลปะไทย ประเด็นเหล่านี้ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ภาพที่ 505 พระพุทธรูปรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน เมืองแม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 506 พระพุทธรูปรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน เมืองแม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 507 พระพุทธรูปรอบรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน เมืองแม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 508พระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมวัดจองกลาง เมืองแม่ฮ่องสอน

ภาพที่ 509 พระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมวัดจองกลาง เมืองแม่ฮ่องสอน และภาพขยายพระเศียรแบบมีกรอบพระพักตร์ และแบบเกล้ามวยพระเกศา

3) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานในเมืองแม่ฮ่องสอน

พระพุทธรูปศิลปะฉานที่สร้างในเมืองแม่ฮ่องสอนยังคงสืบเนื่องรูปแบบจากช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คือมีรัศมีทรงน้ำเต้า จีวรบางแนบพระวรกายมีริ้วประดิษฐ์ และมักมีส่วนจีวรปิด

พระอังสาขวาเป็นต้น การสืบเนื่องรูปแบบดังกล่าวทำให้จำแนกรูปแบบและกำหนดอายุได้ยาก ถึงกระนั้นการศึกษานี้พบพระพุทธรูปบางตัวอย่างที่อยู่ในระหว่างการจัดสร้างโดยกรรมวิธีปั้นพอกวัสดุต่างๆ โดยเฉพาะเกสรดอกไม้ซึ่งเป็นกรรมวิธีที่นิยมในศิลปะฉาน[784] ได้แก่ตัวอย่างพระพุทธรูปที่วัดจองกลาง เมืองแม่ฮ่องสอน[785] (ภาพที่ 589) ซึ่งมีรูปแบบเทียบเคียงได้กับพระพุทธรูปศิลปะฉานที่พบในพื้นที่เดียวกันนี้ตั้งแต่ในระยะก่อนหน้า เช่น พระพุทธรูปศิลปะฉานในวิหารจอง วัดหัวเวียง (ภาพที่ 343-345) เป็นต้น

นอกจากนี้ ยังพบว่ามีความนิยมสร้างพระพุทธรูปจำลองจากพระพุทธรูปที่มีชื่อเสียงในรัฐฉานเช่นพระพุทธรูปผ่องต่ออู วัดผ่องต่ออู ริมทะเลสาบอินเล เมืองยองชเว รัฐฉาน (ภาพที่ 511) ซึ่งเป็นกลุ่มพระพุทธรูป 5 องค์ที่ถูกปิดทองจนไม่เห็นลักษณะเดิม ดูคล้ายก้อนหิน[786] งานศึกษานี้พบการจำลองพระพุทธรูปกลุ่มดังกล่าวมาประดิษฐานที่สถานปฏิบัติธรรมภูสมะ เมืองแม่ฮ่องสอน ซึ่งคาดว่าจำลองขึ้นในราว พ.ศ.2551 หรือหลังจากนั้นเล็กน้อย[787] และวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม ซึ่งคาดว่าจำลองขึ้นใน พ.ศ.2560[788] (ภาพที่ 512)

การจำลองพระพุทธรูปดังกล่าวมาในแม่ฮ่องสอนช่วงสมัยปัจจุบันนี้แสดงให้เห็นว่า การสร้างพระพุทธรูปอย่างศิลปะฉานในพื้นที่นี้ไม่เพียงได้รับแรงบันดาลใจด้านรูปแบบศิลปกรรมเท่านั้น

---

[784] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปเกสรดอกไม้เพิ่มเติมใน ทิพวรรณ ทั่งมั่งมี, “ภูมิปัญญาการสร้างพระพุทธรูปเกสรดอกไม้ในล้านนา เพื่อการสร้างสรรค์พระพุทธปฏิมาร่วมสมัย” **วารสารศิลปากร** 33, 2 (ก.ค.-ธ.ค. 2556): 118-120.

[785] การสำรวจเมื่อวันที่ 29 สิงหาคม พ.ศ.2561 พบว่าพระพุทธรูปองค์นี้ยังอยู่ระหว่างจัดสร้าง

[786] ตำนานเชิงปรัมปราคติในรัฐฉานเล่าถึงพระผ่องต่ออูว่าสร้างจากไม้จันทน์โดยพระเจ้าอลองซีตู่แห่งพุกาม ต่อมา พ.ศ.2508 ในการแห่พระผ่องต่ออูทางเรือซึ่งเป็นงานประจำปี เกิดเหตุเรือล่มทำให้พระพุทธรูปทั้ง 5 องค์ตกน้ำ ผู้คนช่วยกันงมหาพบเพียง 4 องค์ เมื่อกลับมาถึงวัดปรากฏว่าองค์ที่ 5 ซึ่งงมไม่พบนั้นได้ประดิษฐานอยู่บนแท่นดังเดิมแล้ว Donald M.Stadtner, **Sacred sites of Burma** (Bangkok: River Books, 2011), 312-315.

[787] งานศึกษานี้สันนิษฐานการกำหนดอายุพระพุทธรูปข้างต้นจากประวัติสถานที่ประดิษฐาน คือ สถานปฏิบัติธรรมภูสมะ ซึ่งก่อตั้งขึ้นเมื่อวันที่ 20 มีนาคม พ.ศ.2551 ข้อมูลจากศูนย์วิจัยวิทยาลัยชุมชนแม่ฮ่องสอน, เข้าถึงเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก ttp://www.taiyai.org/taiyaidata/community_detail.php?cid=2&sid=3&pid=20

[788] จากป้ายคำอุทิศการสร้างวิหารผ่องต่ออู วัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม ระบุช่วงเวลาที่สร้างคือ วันที่ 2 พฤศจิกายน พ.ศ.2560 ดังนั้นพระผ่องต่ออูจำลองจึงน่าจะสร้างขึ้นในคราวเดียวกันหรือก่อนหน้านั้นไม่มากนัก

แต่ยังได้แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปที่มีชื่อเสียงในรัฐฉานด้วย คล้ายกับกรณีความนิยมจำลองพระมหามัยมุนีที่แพร่หลายในพุทธศตวรรษที่ 25

ภาพที่ 510 พระพุทธรูปเกสรดอกไม้ในวัดจองกลางซึ่งอยู่ระหว่างจัดสร้างโดยภิกษุในวัด

ภาพที่ 511 พระผ่องต่ออู เมืองยองชเว รัฐฉาน

ภาพที่ 512 พระผ่องต่ออูจำลอง ประดิษฐานที่สถานปฏิบัติธรรมภูสมะ เมืองแม่ฮ่องสอน (ซ้าย) และอีกตัวอย่างจากวัดม่วยต่อ เมืองขุนยวม (ขวา)

4) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า

พระพุทธรูปในเมืองแม่ฮ่องสอนที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางในพม่าโดยมีลักษณะเป็นงานร่วมสมัยปัจจุบัน หรือเป็นศิลปะพม่าสมัยเอกราช พบได้ทั้งพระพุทธรูปที่สืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะมัณฑเล และพระพุทธรูปที่ผสมศิลปะอินเดีย โดยทั้ง 2 รูปแบบนี้สามารถพบแพร่หลายในพม่าดังที่นำเสนอไว้ในบทที่ 6 นอกจากนี้ยังพบพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างล้านนาด้วย ดังจะนำเสนอต่อไปในแต่ละรูปแบบ

อนึ่ง ในกรณีพระพุทธรูปศิลปะฉานซึ่งเคยพบตัวอย่างในพื้นที่นี้ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้น การศึกษาในส่วนนี้ไม่พบตัวอย่างที่ระบุได้ชัดเจนว่าเป็นพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่าในสมัยปัจจุบันเนื่องจากไม่พบประวัติการสร้างที่ชัดเจน และรูปแบบศิลปะฉานไม่มีการเปลี่ยนแปลงที่สำคัญที่สามารถใช้ในการกำหนดอายุ อีกทั้งศิลปะฉานไม่มีการผลิตเชิงอุตสาหกรรมอย่างเป็นระบบ จึงมีรูปแบบต่างกันไปแต่ละองค์ทำให้ระบุได้ยากว่าเป็นงานที่สร้างในท้องถิ่นหรือนำเข้า ดังนั้นรายละเอียดเกี่ยวกับศิลปะฉานจึงไม่ขอนำเสนอในที่นี้

กรณีพระพุทธรูปที่ยังสืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะมัณฑเล ได้แก่พระพุทธรูปหินอ่อนในรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน ซึ่งมีผู้ถวายใน พ.ศ.2536[789] (ภาพที่ 513) และพระพุทธรูปหินอ่อนในวิหารวัดจองกลาง (ภาพที่ 514) ตัวอย่างข้างต้นมีรูปแบบตามแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่าโดยมีลักษณะที่สืบเนื่องจากศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือมีอุษณีษะทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่มีจีบตั้ง, สังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย และมีชายจีวรเป็นลอนประดิษฐ์

[789] พระพุทธรูปข้างต้นมีป้ายระบุผู้ถวายว่า *“ศรัทธาครอบครัวนางมลิวัลย์ ฮ่องสอน 24 กันยายน พ.ศ.2536”*

โดยเฉพาะในส่วนสังฆาฏิและชายจีวรที่ปรกเหนือฐาน กรณีพระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดจองกลางนั้นยังมีการทำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาซึ่งในศิลปะหลังมัณฑเลพบส่วนดังกล่าวปะปนอยู่ในงานช่างส่วนกลางควบคู่กับแบบดั้งเดิมที่เปิดพระอังสา[790]

ทว่าตัวอย่างพระพุทธรูปที่กล่าวมามีลักษณะที่ทำให้กำหนดอายุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช)เพราะมีส่วนที่แตกต่างไปจากศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) คือ เม็ดพระศกมีลักษณะกลมและนูนขึ้นจนสังเกตเห็นได้ชัด สำหรับตัวอย่างจากวัดจองกลางนั้นยังมีการทำฐานบัวอย่างที่แพร่หลายในศิลปะพม่าสมัยเอกราชด้วย ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปที่มหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง (ภาพที่ 284)

ภาพที่ 513 พระพุทธรูปหินอ่อนในรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน

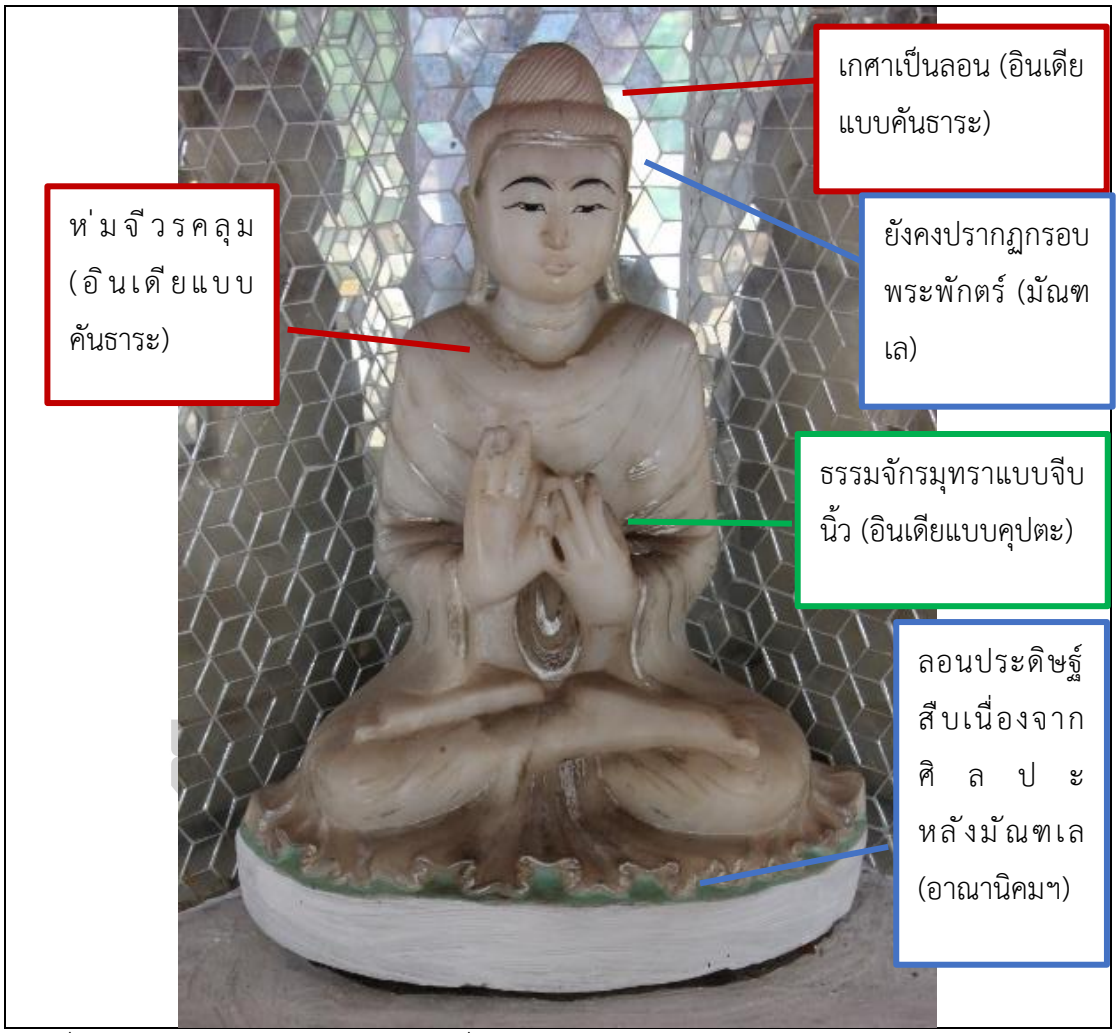
[790] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 5 ว่าด้วยศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) ในพื้นที่ส่วนกลางของพม่า

ภาพที่ 514 พระพุทธรูปหินอ่อนในวิหาร วัดจองกลาง

ส่วนกรณีพระพุทธรูปที่ผสมศิลปะอินเดีย พบตัวอย่างเช่นพระพุทธรูปในรัตนเจดีย์ศรีทับทิมวัดพระนอน ซึ่งมีผู้ถวายใน พ.ศ.2536[791] (ภาพที่ 515) ตัวอย่างข้างต้นแสดงลักษณะอย่างศิลปะหลังมัณฑเล คือแสดงลอนประดิษฐ์บริเวณชายจีวรที่ปรกเหนือฐานเช่นเดียวกับตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ที่ประดิษฐานในที่เดียวกัน (ภาพที่ 513) และส่วนกรอบพระพักตร์ยังปรากฏให้เห็นแม้จะย่อลงจนแคบคล้ายไรพระศก ส่วนรายละเอียดที่สัมพันธ์กับศิลปะอินเดีย คือ พระเกศาเกล้าเป็นมวยและมีลอนอย่างธรรมชาติ ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้างโดยจีวรแสดงริ้วธรรมชาติ ลักษณะดังกล่าวนี้แสดงถึงการได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดียสมัยคันธาระ ในขณะที่พระ

[791] พระพุทธรูปข้างต้นมีป้ายระบุผู้ถวายว่า *“ศรัทธาครอบครัวนางหญิง คำมูล 24 กันยายน พ.ศ. 2536”*

หัตถ์แสดงธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์ตามแบบแผนศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ[792] การแสดงลักษณะจากศิลปะอินเดียหลายยุคสมัยผสมผสานกันนี้พบตัวอย่างในพม่าเช่นพระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 304) จึงทำให้ระบุได้ว่าตัวอย่างที่พบที่เมืองแม่ฮ่องสอนนี้เป็นพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่าด้วย



ภาพที่ 515 พระพุทธรูปพม่าสมัยเอกราชที่ผสมศิลปะอินเดีย ในรัตนเจดีย์ศรีทับทิม วัดพระนอน

[792] ธรรมจักรมุทรา “แบบจีบนิ้ว” คือการจีบนิ้วพระหัตถ์ขวาเป็นวง แล้วใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งจากพระหัตถ์ซ้ายแตะวงที่จีบ เริ่มพบในศิลปะคุปตะสกุลช่างสารนาถ โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2554), 77, 85.

นอกจากนี้ ยังพบพระพุทธรูปหินอ่อนที่แกะอย่างพระพุทธรูปปางมารวิชัยศิลปะล้านนา ดังพระพุทธรูปพบที่วัดพระธาตุดอยกิ่วขมิ้น เมืองแม่ฮ่องสอน ฐานปรากฏข้อความภาษาพม่าเกี่ยวกับการสร้างถวายว่า *"จุลศักราช 1336 (พ.ศ.2517) อูซัน ด่อเอ และบุตรชายหญิง ร่วมสร้างกุศล*[ถอดความโดยผู้วิจัย]*"* (ภาพที่ 516) ตัวอย่างข้างต้นมีลักษณะสำคัญที่ระบุได้ว่าเป็นศิลปะล้านนา คือ มีรัศมีต่อมบัวขนาดย่อม เม็ดพระศกเป็นเม็ดกลมขนาดใหญ่เห็นได้ชัด ไม่มีกรอบพระพักตร์ ห่มจีวรเฉียงโดยแนวจีวรต่ำกว่าพระถัน[793] จีวรเรียบมีมีริ้ว สังฆาฏิสั้นเหนือพระถัน ปลายสังฆาฏิแยกเป็นเขี้ยวตะขาบ และพระหัตถ์ขวาวางที่พระชานุ(เข่า)[794] ลักษณะดังกล่าวแสดงถึงความพยายามสร้างงานตามอย่างพระพุทธรูปล้านนาที่แพร่หลายในพุทธศตวรรษที่ 20 หรือ "สิงห์หนึ่ง" ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ ซึ่งย้ายมาจากวัดพระสิงห์[795] (ภาพที่ 517) ซึ่งแม้จะอยู่ในระยะเวลาที่ห่างกับสมัยปัจจุบันหลายศตวรรษแต่รูปแบบดังกล่าวยังคงได้รับความนิยมอย่างสืบเนื่อง

ในขณะที่ส่วนฐานของพระพุทธรูปข้างต้นเป็นกลีบบัวหงายคล้ายรูปสี่เหลี่ยมอย่างที่มักพบในศิลปะพม่าดังตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะคองบอง พุทธศตวรรษที่ 23-24 เก็บรักษาที่พิพิธภัณฑ์เมืองอังวะ(ภาพที่ 518) เป็นต้น ต่างจากกลีบบัวในศิลปะล้านนาที่นิยมมีจีบแหลม[796] อีกทั้งยังสร้างด้วยวัสดุหินอ่อนซึ่งมีแหล่งวัตถุดิบสำคัญอยู่ในพม่าด้วย จึงทำให้สันนิษฐานได้ว่าพระพุทธรูปในตัวอย่างข้างต้นแม้จะมีรูปแบบโดยรวมอย่างศิลปะล้านนา แต่น่าจะสร้างขึ้นในพม่าโดยเลือกใช้รูปแบบตามความประสงค์ของผู้ว่าจ้าง สำหรับพระพุทธรูปแบบล้านนาหรือแบบไทยที่เป็นพระพุทธรูปหินอ่อนแกะสลักจากพม่านี้ยังสามารถพบในพื้นที่อื่นๆ ดังจะนำเสนอต่อไปในแต่ละพื้นที่ด้วย

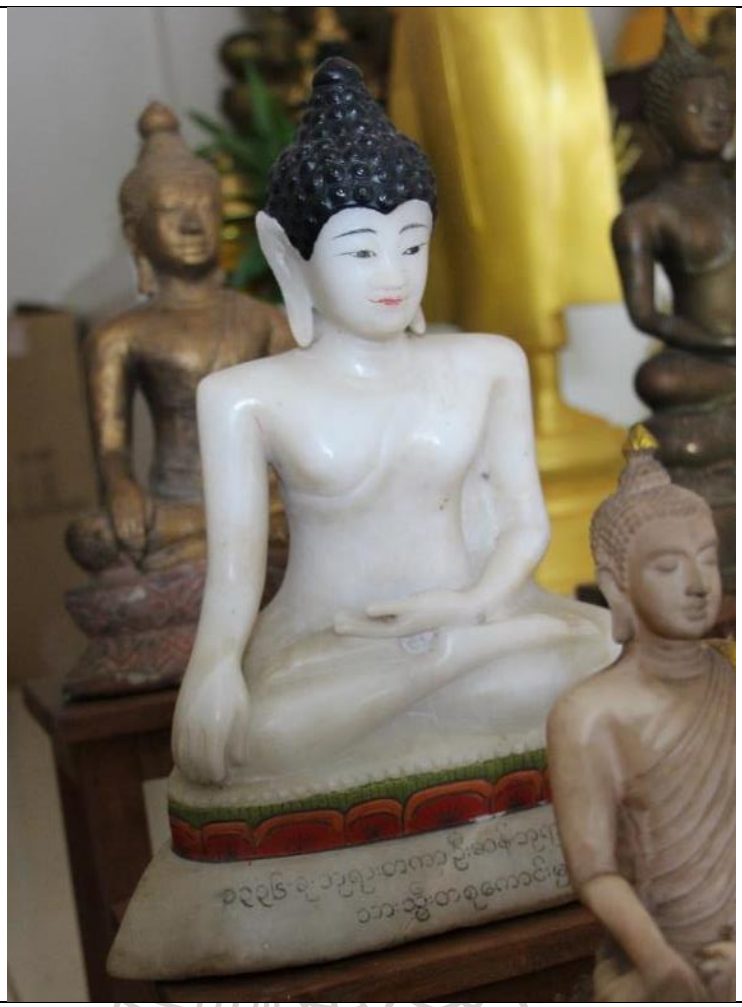
---

[793] พระพุทธรูปประทับนั่งในศิลปะแบบมัณฑเลห่มจีวรเฉียงในระดับเหนือพระถัน โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

[794] พระพุทธรูปประทับนั่งในศิลปะแบบมัณฑเล วางพระหัตถ์ขวาบริเวณพระชงฆ์ ซึ่งเป็นแบบแผนที่พบสืบเนื่องในศิลปะพม่าตั้งแต่พุกาม โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 4

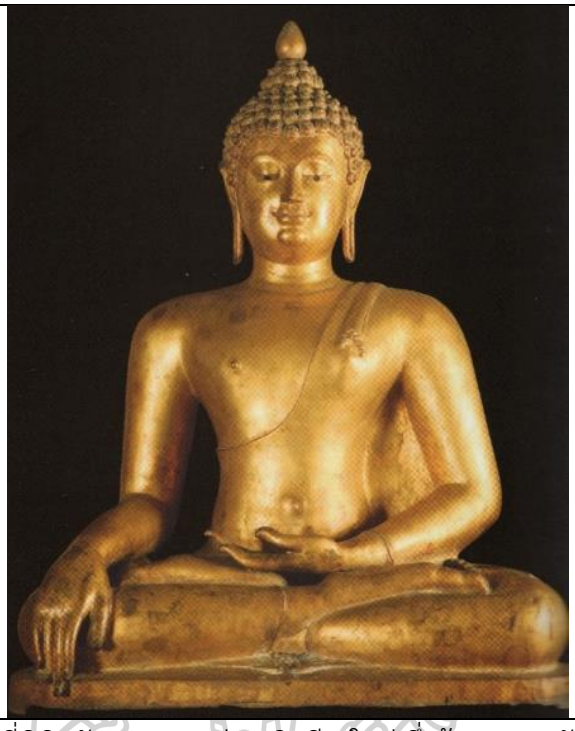
[795]โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะล้านนาในกลุ่มดังกล่าวจาก ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556), 273-275.

[796] ฐานกลีบบัวในศิลปะล้านนาคงได้พื้นฐานดังกล่าวจากศิลปะอินเดียสมัยปาละโดยผ่านศิลปะพุกามของพม่ามาอีกทอดหนึ่ง โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมเกี่ยวกับอิทธิพลศิลปะดังกล่าวที่มีต่อศิลปะล้านนาใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พระพุทธรูปในประเทศไทย**, 273-274.



ภาพที่ 516 พระพุทธรูปหินอ่อน แกะตามอย่างศิลปะล้านนา วัดพระธาตุดอยกิ่วขมิ้น เมืองแม่ฮ่องสอน

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 517 พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เชียงใหม่ ซึ่งย้ายมาจากวัดพระสิงห์
ที่มาภาพ: ศักดิ์ชัย สายสิงห์, ศิลปะเมืองเชียงแสน, 158.

ภาพที่ 518 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะคองบอง พิพิธภัณฑ์เมืองอังวะ

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองแม่ฮ่องสอน

จากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปแบบพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนในสมัยปัจจุบัน (หรือตรงกับศิลปะพม่าสมัยเอกราช) พบว่ายังคงสืบเนื่องแบบแผนจากงานช่างเมืองแม่ฮ่องสอนช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่นิยมสร้างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลผสมศิลปะฉานเป็นกลุ่มหลัก เห็นได้จากการทำกรอบพระพักตร์มีจีบตั้งและจีวรยังมีลักษณะค่อนข้างเป็นริ้วประดิษฐ์ แต่ลักษณะเฉพาะของท้องถิ่นคือสังฆาฏิคล้ายช่วงต่อซึ่งเคยปรากฏในระยะก่อนหน้า ไม่ได้รับความนิยมอีกในสมัยปัจจุบัน

การเปลี่ยนแปลงของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบัน ยังเห็นได้จากความนิยมผสมบางรายละเอียดจากศิลปะไทยโดยเฉพาะการแสดงปางที่สัมพันธ์กับพระพุทธรูปประจำวัน ทว่าการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนี้ไม่ใช่ลักษณะที่เกิดขึ้นเฉพาะพื้นที่ เพราะพบแพร่หลายในพื้นที่อื่นของไทยด้วย ผู้วิจัยจะนำเสนอตัวอย่างเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยการศึกษาพื้นที่นั้นๆ รวมทั้งในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

นอกจากนี้ พบว่าการสร้างพระพุทธรูปแบบพม่าสมัยปัจจุบันในเมืองแม่ฮ่องสอนรวมถึงละแวกเมืองปายและขุนยวม[797] มีแรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปต้นแบบที่หลากหลายขึ้น ดังพบการจำลองพระมหามัยมุนีทั้งองค์ที่เมืองมัณฑเลและองค์ที่แคว้นยะไข่ รวมถึงการจำลองพระพุทธรูปสำคัญที่ประดิษฐานในรัฐฉานเช่นพระผ่องต่ออู ทั้งนี้ กรณีพระมหามัยมุนีองค์ที่แคว้นยะไข่ และพระผ่องต่ออูนั้น งานศึกษานี้ยังไม่พบว่าได้รับความนิยมจำลองในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ทั้งในไทยและพม่า กรณีข้างต้นนี้จึงแสดงให้เห็นว่าแรงบันดาลใจในการจำลองพระพุทธรูปจากพม่ายังคงมีในเมืองแม่ฮ่องสอนอย่างต่อเนื่อง และมีการเปลี่ยนแปลงไปตามคตินิยมใหม่ๆ ที่เกิดขึ้นด้วย

ส่วนกรณีพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า พบว่าพระพุทธรูปวัสดุหินอ่อนได้รับความนิยมแพร่หลาย โดยมีรูปแบบสัมพันธ์กับพระพุทธรูปที่พบในพม่าระยะเดียวกัน คือ พบได้ทั้งรูปแบบที่สืบเนื่องจากศิลปะแบบมัณฑเล และรูปแบบที่ผสมศิลปะอินเดีย

สรุปได้ว่าพระพุทธรูปแบบพม่าในเมืองแม่ฮ่องสอนสมัยปัจจุบันแสดงอัตลักษณ์ทางศิลปกรรมน้อยกว่ากรณีพระพุทธรูปแบบพม่าในพื้นที่เดียวกันช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เพราะมีรูปแบบโดยรวมอย่างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลผสมศิลปะฉานคล้ายคลึงกับที่พบได้ทั่วไปในหลายท้องถิ่น

การสิ้นอัตลักษณ์ทางศิลปกรรมนี้อาจมีสาเหตุจากการที่เทคโนโลยีสมัยปัจจุบันพัฒนากว่าในอดีตมาก ทำให้ช่างในแต่ละท้องถิ่นสามารถสร้างงานได้ใกล้เคียงมาตรฐานเดียวกันมากขึ้น

---

[797] จากการศึกษารูปแบบพระพุทธรูปเมืองแม่ฮ่องสอนในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่ามีรูปแบบร่วมกันกับเมืองในละแวกเช่นเมืองปายและขุนยวมด้วย ดังนั้นในบทนี้จึงตรวจสอบตัวอย่างจากละแวกดังกล่าวร่วมกัน

(Standardize) ถึงกระนั้นยังเห็นได้ว่าอิทธิพลจากศิลปะฉานยังมีความเด่นชัดในพื้นที่นี้ทั้งรูปแบบและคติซึ่งคงเป็นผลจากพื้นฐานด้านศิลปะเดิมในพื้นที่นี้ดังที่นำเสนอในบทก่อนหน้า

8.1.1.2 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองแม่สะเรียง

การตรวจสอบศิลปกรรม

จากการศึกษาในบทก่อนหน้าที่ได้ตรวจสอบพระพุทธรูปแบบพม่าในเมืองแม่สะเรียงช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งร่วมสมัยกับศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบว่ากรณีพระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นนั้น กลุ่มที่แพร่หลายเป็นกลุ่มหลัก คือ กลุ่มที่สร้างขึ้นตามอย่างศิลปะมัณฑเลโดยมีแรงบันดาลใจจากรูปแบบงานช่างส่วนกลางของพม่า และกลุ่มที่พบรองลงมาคือพระพุทธรูปที่ผสมศิลปะแบบมัณฑเลกับศิลปะอื่นคือศิลปะฉานและล้านนา ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานไม่ใช่รูปแบบที่นิยมในพื้นที่ ส่วนกรณีพระพุทธรูปนำเข้าพบทั้งพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) และศิลปะฉาน

ในบทนี้ได้ตรวจสอบพระพุทธรูปแบบพม่าในพื้นที่เดียวกันในระยะถัดมา ซึ่งตรงกับสมัยเอกราชของพม่า(ตั้งแต่ พ.ศ.2491-ปัจจุบัน) หรือสมัยปัจจุบัน พบว่ากรณีพระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นมีทั้งกลุ่มที่สร้างตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเล และกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย (กรณีหลังเป็นรูปแบบที่เพิ่งแพร่หลายในพม่าช่วงสมัยเอกราช) ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างฉานยังคงไม่ใช่รูปแบบที่นิยมในพื้นที่ ส่วนกรณีพระพุทธรูปนำเข้าพบว่ากลุ่มที่ได้รับความนิยมคือพระพุทธรูปที่ผลิตจากส่วนกลางของพม่า

ดังนั้นการนำเสนอในส่วนนี้จึงจำแนกเป็น 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเล 2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างพม่าสมัยเอกราชในเมืองแม่สะเรียง และ 3) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดในแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงสมัยปัจจุบัน

จากเดิมที่พบว่าพระพุทธรูปกลุ่มหลักที่แพร่หลายในเมืองแม่สะเรียงช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คือ กลุ่มที่สัมพันธ์กับงานช่างส่วนกลางของพม่า และมีลักษณะเฉพาะท้องถิ่นคือการทำสังฆาฏิแบบเก็บมุมไว้หลังข้อพระกรซ้าย

การศึกษาในระยะต่อมาคือปลายพุทธศตวรรษที่ 25-26 มีประเด็นค้นพบสำคัญ คือ พระพุทธรูปพม่าที่สร้างในเมืองแม่สะเรียงแม้ยังคงพยายามสร้างตามอย่างงานช่างส่วนกลางของพม่า แต่มีบางรายละเอียดต่างไป เช่น กรอบพระพักตร์ที่เคยเรียบง่ายกลายเป็นนิยมแบบมีจีบอย่างที่พบใน “ศิลปะมัณฑเลผสมฉาน” รวมทั้งสังฆาฏิแบบเก็บมุมที่ไม่พบความแพร่หลายอีก ทำให้สันนิษฐานได้ว่า

งานช่างเมืองแม่สะเรียงในระยะนี้ขาดช่วงจากพื้นฐานงานช่างเดิมในท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยอาจได้รับอิทธิพลศิลปะพม่าจากท้องถิ่นอื่นซึ่งจะนำเสนอในรายละเอียด

ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ตรวจสอบในส่วนนี้ได้แก่ พระพุทธรูปประธาน(วัสดุปูนปั้น) วัดอมราวาส หรือวัดป่าเห้ว ที่สร้างแล้วเสร็จใน พ.ศ.2504[798] (ภาพที่ 519), พระพุทธรูปประธาน(วัสดุปูนปั้น) ในวิหารหลังย่อมฝั่งทิศตะวันตก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง) ที่บูรณะใน พ.ศ.2515 ซึ่งระบุนามช่างท้องถิ่นคือพ่อเฒ่าหนานส่วย ปทุมพร เป็นนายช่างบูรณะ[799] (ภาพที่ 520) และพระพุทธรูปปูนปั้นในวัดพระธาตุจอมกิตติองค์หนึ่ง ฐานจารึกข้อความภาษาไทยเกี่ยวกับผู้ถวาย คือ ครอบครัวเจ้าของร้าน *“แม่สะเรียง ฟาร์มาซี”* และระบุปีจุลศักราชที่สร้างเป็นเลขพม่า คือ 1337 (ตรงกับ พ.ศ.2518) (ภาพที่ 521)

ลักษณะที่สัมพันธ์กับงานช่างส่วนกลางของพม่านี้ **ไม่แสดงชัดว่าช่างในเมืองแม่สะเรียงได้รับแบบอย่างจากงานช่างในท้องถิ่นระยะก่อนหน้า** เพราะบางลักษณะพบได้ “ทั่วไป” ในแทบทุกพื้นที่ เช่น การทำสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย จากตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอมราวาสและวัดพระธาตุจอมกิตติ

ในขณะที่ตัวอย่างจากวัดอุทธยารมณ์แม้ยังพบการทำสังฆาฏิเก็บมุมซึ่งเป็น “ลักษณะเฉพาะพื้นที่” ดังที่นำเสนอในบทก่อนหน้า แต่ในกรณีนี้ทราบจากประวัติว่าเป็นงานบูรณะจากองค์ที่มีอยู่เดิมจึงไม่อาจระบุได้ชัดว่าเป็นเพียงการซ่อมแซมอิงตามองค์เดิม หรือเป็นองค์ความรู้ของช่างที่สืบเนื่องในพื้นที่ อีกทั้งนอกจากตัวอย่างข้างต้นแล้วงานศึกษานี้ยังไม่พบตัวอย่างอื่นในระยะนี้ที่ทำสังฆาฏิเก็บมุมอีก ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่ากรณีนี้เป็นเพียงการซ่อมแซมโดยอิงตามองค์เดิมหรือองค์อื่นๆ ในวัดเดียวกัน

นอกจากนี้ สังเกตได้ว่าแบบแผนงานช่างในเมืองแม่สะเรียงที่เคยพบในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คือ กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบตั้ง และอุษณีษะขยายเฉพาะความสูง ไม่ปรากฏในพระพุทธรูปตัวอย่างกลุ่มนี้อีก ดังพบว่ามีการทำกรอบพระพักตร์แบบมีจีบตั้งในทุกองค์ที่กล่าวมา ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าอาจได้รับอิทธิพลศิลปะฉานผ่านศิลปะละแวกเมืองแม่ฮ่องสอนซึ่งในปัจจุบันเมืองแม่สะเรียงและเมืองแม่ฮ่องสอนถือเป็นพื้นที่จังหวัดเดียวกัน ส่วนอุษณีษะแม้จะไม่เป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่อย่างเด่นชัด แต่เห็นได้ว่ามีการขยายช่วงกว้างมากขึ้นจนต่างไปจากแบบแผนงานช่างเดิมในพื้นที่

ด้วยเหตุที่กล่าวมา การตรวจสอบในงานศึกษานี้จึงระบุได้ว่า แม้แบบแผนของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียงสมัยปัจจุบัน จะยังใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลาง

---

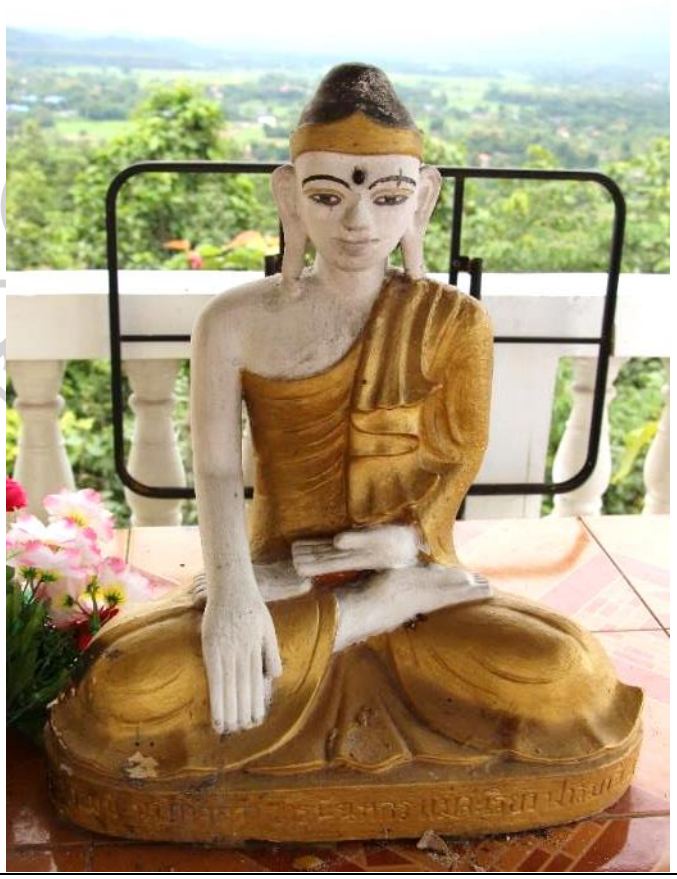
[798] จากป้ายบันทึกประวัติการสร้างและบูรณะสิ่งต่างๆ ในวัดอมราวาส

[799] จากป้ายบันทึกประวัติการสร้างและบูรณะสิ่งต่างๆ ในวัดอุทธยารมณ์(จองสูง)

ของพม่าเช่นเดียวกับในพุทธศตวรรษที่ 25 แต่มีรายละเอียดที่ต่างไปทั้งในส่วนสังฆาฏิ กรอบพระพักตร์ และอุษณีษะ ทำให้สันนิษฐานได้ว่า**งานช่างแบบพม่าในท้องถิ่นเกิดการขาดช่วงความสืบเนื่อง จนไม่แสดงลักษณะเฉพาะของพื้นที่ให้เห็นอีก**

ภาพที่ 519 พระพุทธรูปประธาน(ปูนปั้น) วิหารวัดอมราวาส(ป่าเห้ว)

ภาพที่ 520 พระพุทธรูปในวิหารหลังย่อมฝั่งทิศตะวันตก วัดอุทธยารมณ์(จองสูง)



ภาพที่ 521 ตัวอย่างพระพุทธรูปบริเวณลานพระธาตุจอมกิตติ

2) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างพม่าสมัยเอกราชในเมืองแม่สะเรียง

จากการศึกษารูปแบบพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชหรือสมัยปัจจุบันพบว่าเกิดความนิยมสร้างพระพุทธรูปที่ผสมลักษณะจากศิลปะอินเดียโดยเฉพาะศิลปะคันธาระและคุปตะ เช่น พระพุทธรูปที่วัดชแวต่อเมี้ยต และมหาวิชยะเจดีย์[800] ความนิยมดังกล่าวยังแพร่สู่การสร้างพระพุทธรูปนอกประเทศพม่า รวมถึงเมืองแม่สะเรียงด้วย ดังพระพุทธรูปปูนปั้นมารวิชัยวัดอมราวาส องค์ที่ประดิษฐานใต้ต้นโพธิ์ (ภาพที่ 522) และพระพุทธรูปปูนปั้นประทับยืน วัดมันตะเล (ภาพที่ 523) มีลักษณะที่ได้แรงบันดาลใจจากศิลปะคันธาระ คือ อุณาโลมเม็ดกลม และพระกรรณไม่จรดพระอังสา กรณีพระพุทธรูปประทับยืนวัดมันตะเลยังเห็นได้ว่าช่างพยายามเลียนแบบจีวรห่มคลุมอย่างคันธาระ ซึ่งไม่มีสังฆาฏิ ส่วนที่มีพื้นฐานจากศิลปะแบบมัณฑเลคือส่วนกรอบพระพักตร์ แต่แคบลงจนกลายเป็นไรพระศก กรณีพระพุทธรูปประทับยืนวัดมันตะเลยังแสดงมุทราอย่างพม่า คือ ทอดพระหัตถ์ทั้ง 2 ข้างลงจับชายจีวร ซึ่งพบความนิยมในหลายท้องถิ่นของพม่าตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25 เช่น พระพุทธรูปประทับยืน วัดอินทบุปผาราม เมืองเชียงตุง เป็นต้น (ภาพที่ 187) มุทราดังกล่าวผิดจากพระพุทธรูปประทับยืนศิลปะคันธาระที่แสดงพระหัตถ์ทั้ง 2 ข้างในทิศทางตรงข้ามกันเสมอ[801]

การพบพระพุทธรูปในท้องถิ่นที่มีรูปแบบสัมพันธ์กับศิลปะ “รูปแบบใหม่” ที่เพิ่งแพร่หลายในพม่าสมัยเอกราชจึงแสดงให้เห็นว่าวัดในเมืองแม่สะเรียงยังคงมีการติดต่อกับฝั่งพม่า และได้รับแรงบันดาลใจทางศิลปะจากพม่าอย่างสืบเนื่อง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[800] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 6

[801] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับมุทราในศิลปะคันธาระเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 75.

ภาพที่ 522 พระพุทธรูปวัดอมราวาส(ป่าเห้ว) ประดิษฐานใต้ต้นโพธิ์

ภาพที่ 523 พระพุทธรูปวัดมันตะเล ประทับยืนจับชายจีวรทั้งสองพระหัตถ์ ประดิษฐานบนหอสูง มีบันไดทอดเบื้องหน้า คงมุ่งสื่อถึงการเสด็จลงจากดาวดึงส์

3) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า

พระพุทธรูปในเมืองแม่สะเรียงที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากพม่าในสมัยปัจจุบัน มักพบว่าสร้างด้วยวัสดุหินอ่อนซึ่งเป็นวัสดุสำคัญของพม่าที่นิยมใช้สร้างพระพุทธรูป และได้รับความนิยมจัดหาไปประดิษฐานทั้งในและนอกพม่าด้วย

สำหรับรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปกลุ่มนี้ในเมืองแม่สะเรียงพบว่ารูปแบบที่พบความนิยม คือ รูปแบบที่สืบเนื่องจากศิลปะมัณฑเล เช่นพระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มกลีบบัวเหนือชั้นฐานของพระธาตุจอมกิตติ (ภาพที่ 524-525) ซึ่งเจดีย์นี้บูรณะขึ้นใน พ.ศ.2516[802] พระพุทธรูปในซุ้มดังกล่าวมีลักษณะโดยทั่วไปที่สืบเนื่องจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคม) คือพระเนตรเหลือบต่ำน้อยลงและมีแบบแผนในการทำสังฆาฏิภาคเหนือข้อพระกรซ้าย แต่มีข้อแตกต่างบางรายละเอียดที่ทำให้ระบุได้ว่าเป็นพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) คือ นิยมตกแต่งฐานโดยเขียนสีเป็นรูปกลีบบัวที่แต่ละกลีบเบนออกจากศูนย์กลาง เทียบได้กับตัวอย่างพระพุทธรูปวัดอาลินงาซิ่น เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 280-281) เป็นต้น

ส่วนฐานของพระพุทธรูปหินอ่อนเหล่านี้มีการเขียนข้อความเกี่ยวกับผู้ถวาย โดยใช้รูปแบบข้อความต่างจากขนบการจารึกข้อความส่วนฐานของพระพุทธรูปพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเดิมมักขึ้นต้นด้วยจุลศักราชที่ถวาย นามผู้ถวายพร้อมถิ่นที่อยู่ และอาจลงท้ายด้วยคำอธิษฐานตามประเพณีนิยม[803] สำหรับพระพุทธรูปตัวอย่างในซุ้มพระธาตุจอมกิตติเป็นการระบุข้อมูลโดยย่อ มักเหลือเพียงนามผู้ถวาย นอกจากพบนามชาวพม่าแล้วยังพบนามชาวไทยที่เขียนด้วยอักษรไทย เช่น *“นายทอง โพธิ์สุวรรณ”* (ภาพที่ 525) แสดงถึงการมีบทบาทร่วมกันของผู้คนฝั่งพม่าและไทยที่มีต่อการทำนุบำรุงศาสนสถานในเมืองแม่สะเรียงที่ยังสืบเนื่องถึงปัจจุบัน

---

[802] จากข้อความจารึกบนชั้นฐานเจดีย์ระบุถึงประวัติการบูรณะว่า *“พระธาตุเจดีย์จอมกิตตินี้ได้บูรณะใหม่ เมื่อวันที่ ๔ พฤศจิกายน ๒๕๑๖ วันอาทิตย์เดือนขึ้น ๙ ค่ำ เริ่มลงมือตามฤกษ์เวลา ๑๐.๒๕ นาฬิกาโดยการนำของพระภิกษุขีนตองโฆสวโรเจ้าอาวาสวัดอมราวาส บ้านโป่ง ตำบลบ้านกาศ อ.แม่สะเรียง จ.แม่ฮ่องสอน”* และมีรายละเอียดเกี่ยวกับช่างว่า *“นายช่างก่อพระเจดีย์จอมกิตติ อูจีเส่ง นางดอเส่เต ทาตะเป่ [คือชื่อหมู่บ้านทันตะบิ่น-ผู้วิจัย] อ.พโก จ.พโก ประเทศพม่า”* ทว่าข้อความภาษาพม่าท้ายข้อความภาษาไทย ระบุเพียงว่า *“กุศลของนายอูจีเส่ง นางดอเส่งติ่น [หรือที่ข้อความภาษาไทยบนเจดีย์สะกดเป็น เส่เต] และลูกชายลูกสาวร่วมกัน, ทันตะบิ่น เมืองพะโค”*

[803] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับจารึกส่วนฐานของพระพุทธรูปพม่าในพุทธศตวรรษที่ 25 ในบทที่ 7

ภาพที่ 524 พระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มกลีบบัวเหนือชั้นฐานพระธาตุจอมกิตติ

ภาพที่ 525 พระพุทธรูปหินอ่อนในซุ้มกลีบบัวเหนือชั้นฐานพระธาตุจอมกิตติที่ถวายโดยชาวไทย

พระพุทธรูปหินอ่อนลักษณะนี้ยังสามารถพบการตกแต่งเพิ่มเติมโดยประดับเครื่องทรงที่แยกสร้างด้วยโลหะ เช่น ตัวอย่างพระพุทธรูปหินอ่อนทรงเครื่องวัสดุโลหะ ประดิษฐานหน้าพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดสุพรรณรังษี (จองคำ) (ภาพที่ 526) มีส่วนประกอบหลัก คือ มงกุฎทรงชฎามีกรรเจียกแผ่เป็นแผ่นใหญ่ มีอินทรธนูงอน และมักทรงสังวาล 2 ชนิดร่วมกันคือ สังวาลไขว้และสังวาลวงโค้ง ดังที่นิยมในศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือเครื่องทรงของพระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง ภาพที่ 295 เป็นต้น

ภาพที่ 526 พระพุทธรูปหินอ่อนทรงเครื่อง ในวิหารวัดสุพรรณรังษี (จองคำ)

นอกจากนี้ ยังพบว่ามีพระพุทธรูปหินอ่อนที่มีรูปแบบโดยรวมอย่างศิลปะแบบมัณฑเล คือ ไม่มีรัศมี, มีกรอบพระพักตร์เรียบง่าย, พระพุทธรูปประทับนั่งห่มจีวรแบบเฉียง และพระพุทธรูปประทับยืนห่มจีวรแบบห่มคลุม ฯลฯ แต่แสดงปางที่หลากหลายขึ้น[804] ดังตัวอย่างพระพุทธรูป 4 องค์ที่ประดับซุ้มเจดีย์พระธาตุจอมมอญ เป็นพระพุทธรูปประทับนั่ง 2 องค์ แสดงปางมารวิชัยองค์หนึ่ง ปางสมาธิ

[804] เดิมในศิลปะมัณฑเลแบบแผนงานช่างส่วนกลาง มีแบบแผนสำคัญคือแสดงปางมารวิชัยในพระพุทธรูปประทับนั่ง และแสดงปางถือผลสมอในพระพุทธรูปประทับยืน

องค์หนึ่ง (ภาพที่ 527) และเป็นพระพุทธรูปประทับยืน 2 องค์ แสดงปางประทานพร(โดยหงายพระหัตถ์ขวาคล้ายถือผลสมอ) องค์หนึ่ง และแสดงปางอุ้มบาตรองค์หนึ่ง (ภาพที่ 528) การแสดงปางที่หลากหลายขึ้นนี้ความแพร่หลายในศิลปะส่วนกลางของพม่าในสมัยเอกราชดังตัวอย่างพระพุทธรูปประทับยืนที่วัดเช่าก์ทัตจี เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 308) เป็นต้น

ภาพที่ 527 พระพุทธรูปประทับนั่งในซุ้มจระนำพระธาตุจอมมอญ

ภาพที่ 528 พระพุทธรูปประทับยืนในซุ้มจระนำพระธาตุจอมมอญ

ความนิยมนำเข้าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลจากพม่ามายังเมืองเมืองแม่สะเรียงในสมัยปัจจุบันจึงสอดคล้องกับการศึกษาในระยะก่อนหน้าคือในพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งพบว่ารูปแบบที่ได้รับความนิยมในพื้นที่นี้คือพระพุทธรูปแบบมัณฑเล ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะฉานนั้นงานศึกษานี้ไม่พบความแพร่หลายในพื้นที่นี้

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองแม่สะเรียง

จากการศึกษาพระพุทธรูปพม่าในเมืองแม่สะเรียงช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25- 26 ซึ่งตรงกับสมัยเอกราชของพม่าพบว่า พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในแม่สะเรียงระยะนี้ แม้รูปแบบโดยรวมเป็นการสร้างตามอย่างศิลปะส่วนกลางของพม่าแต่มีบางรายละเอียดที่ต่างไปจากแบบแผนเดิมในพื้นที่ เช่น กรอบพระพักตร์กลายเป็นนิยมแบบมีจีบ และอุษณีษะขยายช่วงกว้างมากขึ้น ทั้งไม่พบความแพร่หลายของสังฆาฏิแบบเก็บมุมที่เคยพบเป็นลักษณะเฉพาะถิ่นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25

กรณีข้างต้นนี้แสดงให้เห็นว่างานช่างในแม่สะเรียง 1) เกิดการขาดช่วงความสืบเนื่องจากงานช่างในพุทธศตวรรษที่ 25 ที่เคยสร้างพระพุทธรูปตามอย่างมัณฑเลได้อย่างประณีต ทั้งนี้อาจเป็นไปได้ว่าช่างที่สร้างงานในระยะก่อนหน้าเป็นช่างที่เดินทางมาจากภายนอกจึงไม่ได้ถ่ายทอดแบบแผนงานช่างไว้ในท้องถิ่น 2) พระพุทธรูปในแม่สะเรียงกลุ่มที่สร้างตามอย่างมัณฑเลในระยะนี้คล้ายคลึงกับตัวอย่างในเมืองแม่ฮ่องสอน จนจำแนกลักษณะพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลช่วงปัจจุบันในทั้งสองพื้นที่นี้ได้ยาก แสดงให้เห็นว่าปัจจัยด้านภูมิศาสตร์ที่เคยจำแนกพรมแดนทางศิลปะระหว่างพื้นที่แม่สะเรียงและแม่ฮ่องสอนคลายลงในระยะนี้

ส่วนกรณีพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างพม่าสมัยเอกราชที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดียสามารถพบตัวอย่างได้ในพื้นที่ด้วย แสดงให้เห็นว่าอิทธิพลศิลปะจากพม่ายังคงเข้ามาในพื้นที่อย่างต่อเนื่อง รวมถึงศิลปะรูปแบบใหม่ๆ ที่เพิ่งแพร่หลายในพม่าสมัยเอกราชด้วย

กรณีสุดท้ายคือพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่าพบว่า กลุ่มที่แพร่หลายคือพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ที่สร้างด้วยวัสดุหินอ่อน พบทั้งแบบสืบเนื่องแบบแผนสำคัญจากศิลปะมัณฑเล และแบบที่แสดงปางหลากหลายขึ้นทั้งพระพุทธรูปประทับนั่งและยืน สอดคล้องกับที่พบตัวอย่างในพม่า

8.1.1.3 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองเชียงใหม่

การตรวจสอบศิลปกรรม

จากการศึกษาในบทก่อนหน้าที่ได้ตรวจสอบพระพุทธรูปแบบพม่าในเมืองเชียงใหม่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งร่วมสมัยกับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) พบทั้งพระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นและพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า

ในบทนี้จึงตรวจสอบพระพุทธรูปแบบพม่าในพื้นที่เดียวกันในระยะถัดมาคือในปลายพุทธศตวรรษที่ 25-26 หรือสมัยปัจจุบันซึ่งตรงกับสมัยเอกราชของพม่า พบว่าศิลปะที่พบแพร่หลายยังคงเป็นศิลปะแบบมัณฑเล ในขณะที่ศิลปะฉานพบได้น้อยกว่าอย่างเด่นชัด ดังนั้นในการศึกษาส่วนนี้จึงมุ่งทำความเข้าใจรูปแบบของพระพุทธรูปกลุ่มที่เกี่ยวข้องกับศิลปะแบบมัณฑเลเป็นสำคัญ ทั้งกรณีพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างมัณฑเล และกรณีพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า

สำหรับกรณีพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเชียงใหม่สมัยปัจจุบัน งานศึกษานี้พบว่าแบบแผนงานช่างในท้องถิ่นนี้สามารถจำแนกได้เป็นกลุ่มที่สืบเนื่องรูปแบบจากพุทธศตวรรษที่ 25 และกลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะพม่าจากภายนอก ดังจะนำเสนอในรายละเอียด ส่วนกรณีพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่ายังคงพบตัวอย่างในพื้นที่อย่างสืบเนื่อง

ดังนั้นการนำเสนอในส่วนนี้จึงจำแนกเป็น 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่สมัยปัจจุบัน และ 2) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดในแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่สมัยปัจจุบัน

ในเมืองเชียงใหม่สมัยปัจจุบันยังคงพบพระพุทธรูปท้องถิ่นที่สร้างขึ้นในศิลปะตามอย่างมัณฑเล แต่มีพัฒนาการเพิ่มเติมจากช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 โดยแบบแผนงานช่างแยกเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่สืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่พุทธศตวรรษที่ 25 และกลุ่มที่ได้อิทธิพลด้านรูปแบบศิลปะพม่าจากภายนอก ดังนี้

1.1) พระพุทธรูปที่สืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่พุทธศตวรรษที่ 25

จากการศึกษาในบทก่อนหน้าที่พบว่าพระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่พุทธศตวรรษที่ 25 มีลักษณะสำคัญที่ใช้จำแนกความแตกต่างจากพื้นที่อื่น คือ นิยมเม็ดพระศกแหลม บ้างมีรัศมีเปลว หลายตัวอย่างมีลักษณะพิเศษของพื้นที่ คือ สังฆาฏิทบซ้อนกันในแนวตรงทอดจากพระอังสาจนถึงพระนาภี เห็นริ้วทบเฉพาะส่วนปลายสังฆาฏิทำให้ดูคล้ายจีวรทรง

สี่เหลี่ยมผืนผ้า[805] โดยลักษณะสำคัญที่กล่าวมานี้ผู้วิจัยสันนิษฐานว่ามีพื้นฐานมาจากศิลปะล้านนาซึ่งเป็นศิลปะที่สำคัญในพื้นที่

ต่อมาในการศึกษาพระพุทธรูปปูนปั้นศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่สมัยปัจจุบันพบว่ามีบางตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าแบบแผนงานช่างที่กล่าวมายังคงสืบเนื่องในพื้นที่ เช่น พระพุทธรูปประธาน 3 องค์ในวิหารวัดเชตวัน[806] (ภาพที่ 529) พระพุทธรูปประธานองค์กลาง (ภาพที่ 530) มีรูปแบบหลักอย่างศิลปะแบบมัณฑเล คือ ไม่มีรัศมี มีกรอบพระพักตร์เรียบง่าย พระกรรณจรดพระอังสา จีวรเป็นริ้วสมจริงเลียนแบบธรรมชาติ แต่มีรายละเอียดที่สืบเนื่องแบบแผนจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ พระเนตรเปิด และพระโอษฐ์แย้มชัด นอกจากนี้ยังแสดงอิทธิพลศิลปะล้านนาคือมีเม็ดพระศกแหลม ซึ่งเป็นแบบแผนที่พบในพื้นที่เชียงใหม่ตั้งแต่ในพุทธศตวรรษที่ 25 ดังตัวอย่างเช่น พระพุทธรูปขนาบประธานในอุโบสถวัดหนองคำ (ภาพที่ 384) และพระพุทธรูปวัดป่าเป้า(ภาพที่ 387) เป็นต้น

ส่วนพระพุทธรูปขนาบพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดเชตวัน (ภาพที่ 531) มีการผสมผสานศิลปะล้านนาอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะพระเศียรที่มีรัศมีเปลว ไม่มีกรอบพระพักตร์ พระกรรณไม่จรดพระอังสา มีเม็ดพระศกแหลม ซึ่งเป็นแบบแผนที่พบในเชียงใหม่ตั้งแต่ในพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วยเช่นกัน ดังตัวอย่างพระพุทธรูปที่เจดีย์วัดกู่คำ(วัดเจดีย์เหลี่ยม) เวียงกุมกาม (ภาพที่ 386) เป็นต้น

พระพุทธรูปตัวอย่างในสมัยปัจจุบันที่กล่าวมายังแสดงสังฆาฏิที่ทบซ้อนในแนวตรงซึ่งเป็นลักษณะพิเศษในพื้นที่เชียงใหม่พบสืบเนื่องจากพุทธศตวรรษที่ 25 ด้วย (ภาพที่ 531)

อย่างไรก็ตาม การสร้างพระพุทธรูปในยุคสมัยปัจจุบันพบว่าพรมแดนทางภูมิศาสตร์ที่เคยเป็นปัจจัยทำให้ลักษณะทางศิลปกรรมแต่ละพื้นที่แยกออกจากกันนั้น คลายอิทธิพลลงในระยะนี้ ดังพบว่าพระพุทธรูปบางองค์ในเชียงใหม่ คือ พระพุทธรูปบนวิหารจองวัดทรายมูลพม่า[807] (ภาพที่

---

[805] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับสังฆาฏิแบบดังกล่าวในบทที่ 7

[806] วิหารวัดเชตวัน เป็นวิหารขนาดใหญ่ สันนิษฐานได้ว่าสร้างขึ้นในช่วงกลางพุทธศตวรรษที่ 26 เพราะรายนามผู้บริจาคทรัพย์จัดสร้างเป็นบุคคลที่มีชีวิตอยู่ในช่วงเวลาดังกล่าว เช่น พระครูมนูญธรรมาภรณ์ (วัดมหาวัน) เพิ่งมรณภาพเมื่อ พ.ศ.2556 พระครูประจักษ์พัฒนคุณ เพิ่งมรณภาพเมื่อ พ.ศ.2558 เป็นต้น ส่วนพระพุทธรูปประธานทั้ง 3 องค์ในวิหารสันนิษฐานว่าสร้างขึ้นพร้อมวิหารเนื่องจากฐานที่รองรับพระพุทธรูปทั้ง 3 องค์ มีความยาวสัมพันธ์กับช่วงกว้างของวิหาร

[807] วิหารนี้มีป้ายประวัติการสร้างว่า *“จองจิงนะ อนันตรัตน์ พร้อมคณะศรัทธาได้บริจาคเงินจำนวน 114,858.40 บ. สร้างกุฏินี้ขึ้นเป็นอนุสรณ์ เมื่อ 23 มกราคม 2497”* ดังนั้นพระพุทธรูปประธานในวิหาร(หรือ

532) แม้จะเป็นศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่มีเม็ดพระศกแหลมอย่างงานช่างเชียงใหม่ แต่สังฆาฏิกลับเก็บมุมหลังข้อพระกรซ้ายซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะที่เคยพบในเมืองแม่สะเรียงช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ถึงกระนั้นการศึกษาพบว่าในสมัยปัจจุบันแบบแผนดังกล่าวไม่แพร่หลายในแม่สะเรียงแล้ว จึงไม่ทราบชัดถึงสาเหตุที่ทำให้พบลักษณะสังฆาฏิดังกล่าวในเชียงใหม่ ทั้งนี้ นอกจากกรณีวัดทรายมูลพม่าแล้วงานศึกษานี้ยังไม่พบพระพุทธรูปในเชียงใหม่ที่ทำสังฆาฏิเก็บมุมอีกจึงไม่ใช่ความแพร่หลายในพื้นที่

ภาพที่ 529 พระพุทธรูปประธานในวิหารวัดเชตะวัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ที่ทางวัดเรียกกุฏิเนื่องจากวิหารจองมักใช้เป็นที่พักของสงฆ์ด้วย) จึงควรสร้างขึ้นในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน สอดคล้องกับที่พบภาพถ่ายเก่าพระพุทธรูปประธานที่ถ่ายไว้ตั้งแต่ พ.ศ.2505

ภาพที่ 530 พระพุทธรูปประธานองค์กลางในวิหารวัดเชตวัน

ภาพที่ 531 พระพุทธรูปประธานองค์ขวาในวิหารวัดเชตวัน (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปประธานองค์ขวาในอุโบสถวัดหนองคำ (ขวา)

ภาพที่ 532 พระพุทธรูปปูนปั้นในวิหารวัดทรายมูล ภาพปัจจุบัน และภาพถ่ายเก่าถ่ายเมื่อ พ.ศ.2505 ที่มาภาพถ่ายเก่า: วัดทรายมูล

1.2) กลุ่มที่ได้อิทธิพลด้านรูปแบบศิลปะพม่าจากภายนอก

พระพุทธรูปกลุ่มนี้มีแหล่งผลิตสำคัญอยู่ที่ย่านบ้านถวาย อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ซึ่งเริ่มฝึกฝนและก่อตั้งชุมชนหัตถกรรมขึ้นในช่วงต้น-กลางพุทธศตวรรษที่ 26[808] พระพุทธรูปที่สร้างโดยช่างกลุ่มนี้มีความแตกต่างจากกลุ่มแรกอย่างเด่นชัดเพราะมีรูปแบบใกล้ชิดศิลปะส่วนกลางของพม่ามาก แสดงให้เห็นว่าได้รับอิทธิพลศิลปะจากแหล่งอื่นที่ไม่ใช่พื้นฐานงานช่างเดิมในท้องถิ่น ดังจะนำเสนอในรายละเอียด อีกทั้งวัสดุที่ใช้สร้างมักเป็นวัสดุไม้ประดับกระจกต่างจากกลุ่มแรกที่มักเป็นพระพุทธรูปปูนปั้น

ตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่สร้างโดยช่างในชุมชนบ้านถวาย ได้แก่ พระพุทธรูปประทับนั่งปางมารวิชัย วัสดุไม้ เขียนสี ประดับกระจก มีการตกแต่งพระฉวีให้แตก

---

[808] ชุมชนหัตถกรรมบ้านถวายมีป้ายแสดงข้อมูล “วิวัฒนาการช่างแกะสลักบ้านถวาย” มีใจความสำคัญระบุว่า ใน พ.ศ.2507 มีคนในชุมชนไปฝึกฝนงานหัตถกรรมจากร้านแกะสลักและเฟอร์นิเจอร์ในเมืองเชียงใหม่ กระทั่ง พ.ศ.2520 จึงเริ่มฝึกฝนการแกะสลักพระพุทธรูปโดยเฉพาะพระพุทธรูปพม่า และมีการถ่ายทอดความรู้แก่คนในชุมชนจนจัดตั้งเป็นหมู่บ้าน OTOP (หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์) แห่งแรกในประเทศเมื่อ พ.ศ.2547

ลายงาดูคล้ายพระพุทธรูปเก่า (ภาพที่ 533) รูปแบบเป็นไปตามแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ ไม่มีรัศมี กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบตั้ง ไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายแยกจากนิ้วที่เหลือ จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ และมีลักษณะอย่างศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ พระเนตรเปิดและสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย

การมีรูปแบบที่ใกล้ชิดกับงานช่างพม่าเป็นอย่างมากนี้ แสดงให้เห็นว่าช่างบ้านถวายได้รับแรงบันดาลใจทางศิลปะจากภายนอก ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าช่างได้ศึกษารูปแบบจากพระพุทธรูปที่นำเข้ามาจากพม่า อาจได้แก่พระพุทธรูปในวัด พิพิธภัณฑ์ หรือแม้แต่ร้านค้าศิลปวัตถุ

ภาพที่ 533 พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวาย ในร้านหัตถกรรมแห่งหนึ่งในชุมชม

ความสามารถในการแกะสลักพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลของช่างในย่านบ้านถวายซึ่งเป็นแหล่งช่างท้องถิ่นเชียงใหม่ที่โดนเด่นที่สุดในสมัยปัจจุบันนั้น ยังเห็นได้จากการแกะสลักพระพุทธรูปในอิริยาบถอื่นๆ ได้ใกล้ชิดกับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า ดังเช่น พระพุทธรูปประทับยืนถือผลสมอ (ภาพที่ 534) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของศิลปะแบบมัณฑเล โดยช่างแสดงรายละเอียดได้อย่างถูกต้องทั้งการถือผลสมอพระหัตถ์ขวา จับชายจีวรพระหัตถ์ซ้าย การแหวกชายผ้าแลเห็นแถบหน้านาง รวมถึงความนิยมประทับบนฐานบัวหงายขนาดย่อม กรณีนี้ช่างคงมีแรงบันดาลใจหรือรูปแบบอ้างอิงจากตัวอย่างพระพุทธรูปงานนำเข้าจากพม่าเช่นกัน

นอกจากนี้ยังมีการดัดแปลงพระพุทธรูปกลุ่มนี้โดยแสดงปางอย่างไทย เช่น ปางรำพึง ปางห้ามสมุทร ฯลฯ (ภาพที่ 535) แม้ว่าพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในพม่าจะมีการประดิษฐ์ปางที่หลากหลายขึ้นกว่าอดีตแต่ไม่ปรากฏปางที่กล่าวมา แสดงให้เห็นว่าช่างในท้องถิ่นนอกจากสร้างพระพุทธรูปตามต้นแบบในศิลปะพม่าแล้วยังมีการดัดแปลงให้สอดคล้องกับความประสงค์ผู้จัดหาด้วย โดยปางข้างต้นน่าจะเกี่ยวข้องกับคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดของไทย ซึ่งประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

การแสดงปางที่หลากหลายนี้ มักพบในพระพุทธรูปประทับยืน อาจเนื่องด้วยพระพุทธรูปประทับนั่งมักใช้เป็นพระพุทธรูปสำคัญจึงนิยมคงพระหัตถ์ตามแบบแผนคือปางมารวิชัย นอกจากช่างกลุ่มบ้านถวายแล้วยังพบในตัวอย่างพระพุทธรูปไม้ที่มีความเป็นงานพื้นบ้านเด่นชัดกว่า เช่น พระพุทธรูปประทับยืนประดับในวิหารก่ออิฐวัดมหาวัน แม้ลักษณะโดยรวมจะแสดงถึงอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลแต่พระวรกายและจีวรค่อนข้างเป็นทรงกระบอกตามลักษณะท่อนไม้ ส่วนฐานมีระบุชื่อปางด้วยอักษรล้านนาแสดงให้เห็นว่าเป็นงานช่างในล้านนาและน่าจะเป็นช่างในเมืองเชียงใหม่นี้ สำหรับตัวอย่างในที่นี้ คือ “ปางห้ามญาติ” (ภาพที่ 536) และ “ปางประนมมือ” (ภาพที่ 537) ซึ่งกรณีหลังนี้ไม่ใช่ปางที่เคยปรากฏในศิลปะใดๆ แม้กระทั่งศิลปะล้านนาเองเนื่องด้วยพระศาสดาไม่อาจพนมไหว้ผู้อื่น จึงน่าจะเป็นการดัดแปลงของช่างเองโดยอาจนัยว่าเป็นพระพุทธรูปบริวาร ทั้งนี้ความนิยมระบุชื่อปางกำกับพระพุทธรูปแต่ละองค์นี้แพร่หลายในช่วงพุทธศตวรรษที่ 26 โดยอาจได้แรงบันดาลใจจากการบูชาพระพุทธรูปประจำวันเกิดที่เริ่มแพร่หลายอยู่ก่อนในภาคกลาง รวมทั้งอาจได้แรงเสริมจากการบูชาพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าช่วงพุทธศตวรรษที่ 26 (ดังตัวอย่างที่นำเสนอในกลุ่มพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า) ซึ่งประเด็นดังกล่าวผู้วิจัยจะนำเสนอในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ภาพที่ 534 พระพุทธรูปประทับยืนศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวาย ในร้านหัตถกรรมแห่งหนึ่งในชุมชม

ภาพที่ 535 พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในร้านหัตถกรรมแห่งหนึ่งในชุมชมบ้านถวาย แสดงปางอย่างไทย คือ ปางรำพึง และปางห้ามสมุทร ตามลำดับ

ภาพที่ 536 พระพุทธรูปในวิหารวัดมหาวัน มีอักษรล้านนาระบุ “ปางห้ามญาติ”

ภาพที่ 537 พระพุทธรูปในวิหารวัดมหาวัน มีอักษรล้านนาระบุ “ปางประนมมือ”

2) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า

พระพุทธรูปในเมืองเชียงใหม่ที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่าในช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25- ปัจจุบัน หรือในสมัยเอกราชของพม่า งานศึกษานี้พบตัวอย่างที่กำหนดอายุได้ชัดเจนเฉพาะพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าเท่านั้น พระพุทธรูปกลุ่มนี้สร้างด้วยวัสดุหินอ่อนซึ่งพบความแพร่หลายในเมืองเชียงใหม่ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25 โดยมีรูปแบบเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) สำหรับตัวอย่างพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่าสมัยเอกราชพบทั้งศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) และศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย ดังจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด

ในขณะที่พระพุทธรูปศิลปะพม่าอีกสายหนึ่งคือศิลปะฉาน มักสร้างด้วยวัสดุไม้ซึ่งเป็นวัสดุทั่วไปจึงระบุแหล่งที่มาได้ยาก อีกทั้งรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะฉานไม่แสดงการเปลี่ยนแปลงที่เด่นชัดจากช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จึงกำหนดอายุจากรูปแบบได้ไม่แน่นอน ดังนั้นการศึกษาส่วนนี้จึงนำเสนอเฉพาะพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าเท่านั้น

กรณีพระพุทธรูปหินอ่อนจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่าในสมัยเอกราช พบตัวอย่างในเมืองเชียงใหม่ เช่น กลุ่มพระพุทธรูปประจำวันซึ่งประดิษฐานล้อมต้นโพธิ์ในวัดทรายมูลพม่า[809] มีรูปแบบทั้งศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) และศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย ดังนี้

พระพุทธรูปประจำวันที่มีรูปแบบเป็นศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) เช่น พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ แสดงปางมารวิชัย (ภาพที่ 538) และวันพุธกลางคืน (ราหู) แสดงปางประทานอภัยด้วยพระหัตถ์ขวา[810] (ภาพที่ 539) มีรูปแบบที่ระบุได้ว่าเป็นศิลปะดังกล่าว คือ เม็ดพระศกกลมนูนจนเห็นได้ชัด ส่วนฐานมีพื้นที่สำหรับจารึกข้อมูลผู้ถวายซึ่งเป็นส่วนที่แพร่หลายตั้งแต่ในพุทธศตวรรษที่ 25 แสดงถึงการผลิตที่พัฒนาเป็นเชิงอุตสาหกรรม กล่าวคือผลิตตามรูปแบบหลักแล้วสามารถเพิ่มเติมข้อความ จารึกเฉพาะองค์ตามความประสงค์ของผู้ถวาย สำหรับพระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ที่แสดงปางมารวิชัยปรากฏข้อมูลผู้ถวาย คือ อูวินหม่อง และด่อมยินมยินจีญ์ จากกรุงเทพ ส่วนพระพุทธรูปประจำวันพุธกลางคืน (ราหู) ที่แสดงปางประทานอภัยปรากฏข้อมูลผู้ถวาย คือ อูโพเล และด่อเมรี จากท่าขี้เหล็ก[811]

---

[809] นอกจากทราบได้ว่าพระพุทธรูปแต่ละองค์ประจำวันใดโดยสังเกตจากปางแล้ว ยังมีป้ายข้อความระบุวันเป็นภาษาพม่าและสัตว์สัญลักษณ์ประจำวัน ซึ่งจะนำเสนอภาพและรายละเอียดในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[810] ณ ที่ประดิษฐานไม่ปรากฏนามเรียกปางในภาษาพม่า ผู้วิจัยจึงระบุปางในที่นี้โดยอธิบายตามลักษณะ

[811] อ่านและถอดความโดยผู้วิจัย

ส่วนพระพุทธรูปหินอ่อนที่เป็นศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย แม้ยังคงลักษณะจีวรอย่างศิลปะมัณฑเล[812] แต่พระเศียรไม่มีกรอบพระพักตร์ พระเกศาเป็นเส้นอย่างธรรมชาติอย่างศิลปะคันธาระ บ้างยังแสดงพระหัตถ์อย่างศิลปะอินเดียด้วย เช่น พระพุทธรูปประจำวันเสาร์แสดงธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วอย่างศิลปะคุปตะ[813] (ภาพที่ 540) ในขณะที่องค์อื่นๆ แสดงปางอย่างพม่า เช่น พระพุทธรูปประจำวันพุธ ยกพระหัตถ์ขวาทาบอก พระหัตถ์ซ้ายวางบนพระเพลา[814] (ภาพที่ 541)

อนึ่ง ปางของพระพุทธรูปประจำวันที่วัดทรายมูลพม่านี้ต่างจากระบบปางประจำวันที่พบที่วัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และต่างจากระบบปางของไทยด้วย ประเด็นที่ว่าด้วยปางประจำวันนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอรายละเอียดเพิ่มเติมในส่วนที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

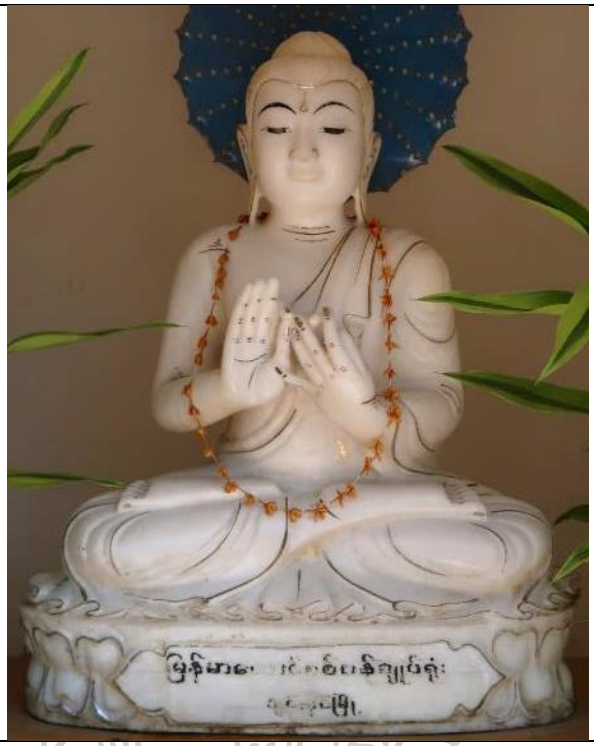
[812] คือ ห่มจีวรเฉียง จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ สังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้าย ชายจีวรที่ปรกฐานเป็นลอนประดิษฐ์ เป็นต้น

[813] ธรรมจักรมุทรา “แบบจีบนิ้ว” คือการจีบนิ้วพระหัตถ์ขวาเป็นวง แล้วใช้นิ้วใดนิ้วหนึ่งจากพระหัตถ์ซ้ายแตะวงที่จีบ เริ่มพบในศิลปะคุปตะสกุลช่างสารนาถ โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 77, 85.

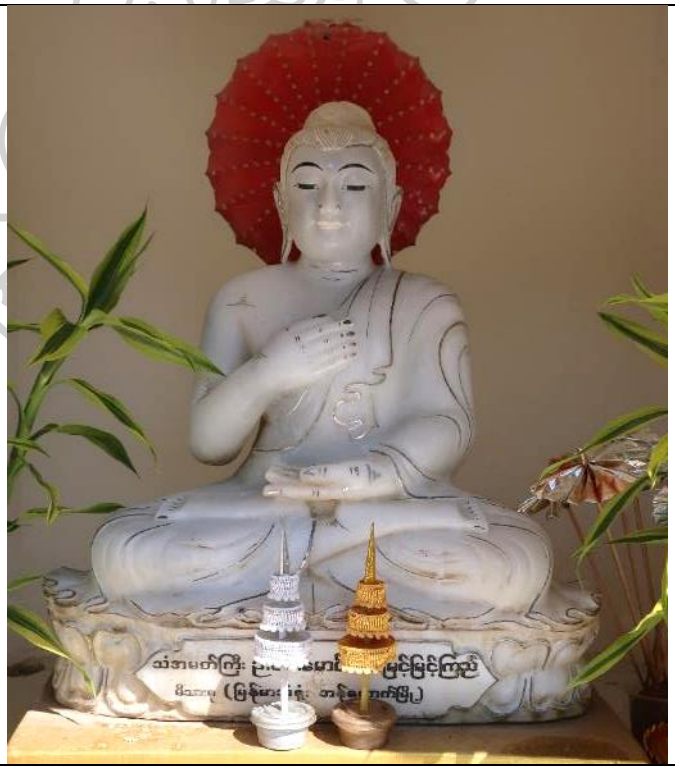
[814] ไม่ใช่ปางในศิลปะอินเดีย อาจเทียบได้กับปางมหากรุณาดังตัวอย่างที่วัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง ที่นำเสนอในบทที่ 6

ภาพที่ 538 พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ วัดทรายมูลพม่า

ภาพที่ 539 พระพุทธรูปประจำวันพุธกลางคืน (ราหู) วัดทรายมูลพม่า



ภาพที่ 540 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ วัดทรายมูลพม่า



ภาพที่ 541 พระพุทธรูปประจำวันพุธ วัดทรายมูลพม่า

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองเชียงใหม่

จากการศึกษาพระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองเชียงใหม่ช่วงปลายพุทธศตวรรษที่ 25-26 ซึ่งตรงกับสมัยเอกราชของพม่าพบว่า ศิลปะแบบมัณฑเลยังคงเป็นศิลปะหลักที่ได้รับความนิยม โดยศิลปะฉานไม่ใช่ศิลปะที่พบได้แพร่หลาย ทั้งนี้ความนิยมดังกล่าวสอดคล้องกับกรณีการศึกษาในพื้นที่เดียวกันช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่นำเสนอไว้ในบทก่อนหน้า

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่สมัยปัจจุบัน ยังพบว่าจำแนกเป็น 2 กลุ่ม ในกลุ่มแรก คือ กลุ่มที่สืบเนื่องรูปแบบจากศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่พุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งได้รับอิทธิพลศิลปะล้านนาเข้ามาผสมผสานทำให้เกิดความแตกต่างจากตัวอย่างในพื้นที่อื่น ได้แก่ เม็ดพระศกแหลม บ้างมีรัศมีเปลว และสังฆาฏิทบซ้อนกันในแนวตรงทอดจากพระอังสาจนถึงพระนาภี เห็นริ้วทบเฉพาะส่วนปลายสังฆาฏิซึ่งเป็นลักษณะพิเศษในพื้นที่ ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประธานในวิหารวัดเชตวันที่ได้นำเสนอไว้

กลุ่มที่สอง คือ “กลุ่มช่างบ้านถวาย” ที่มีรูปแบบหลักเป็นไปตามแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า ซึ่งเห็นได้ชัดว่าสามารถสร้างพระพุทธรูปได้ใกล้เคียงศิลปะต้นแบบมากกว่ากรณีงานช่างท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 จึงระบุได้ว่าช่างกลุ่มนี้ไม่สืบเนื่องพื้นฐานงานช่างเดิมในท้องถิ่นเชียงใหม่ โดยช่างคงได้ศึกษารูปแบบศิลปะจากพระพุทธรูปที่นำเข้ามาจากพม่า ซึ่งในปัจจุบันมีตัวอย่างให้ศึกษาจากแหล่งต่างๆ เช่น วัด พิพิธภัณฑ์ ร้านค้าศิลปวัตถุ รวมถึงการเข้าถึงองค์ความรู้ด้านประวัติศาสตร์ศิลปะได้กว้างขวางขึ้น

ช่างท้องถิ่นกลุ่มนี้ยังมีการดัดแปลงพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลให้แสดงปางอย่างไทยด้วย จึงเป็นรูปแบบที่แตกต่างจากพระพุทธรูปที่สร้างในพม่าอย่างเด่นชัด

การเกิดกลุ่มช่างในท้องถิ่นโดยเฉพาะย่านบ้านถวาย อำเภอหางดง ที่สร้างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลได้ประณีต ทั้ง “แบบพม่า” และ “แบบดัดแปลงเป็นปางไทย” จึงเป็นอีกทางเลือกที่สามารถทดแทนการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าดังเช่นในอดีต นอกจากพระพุทธรูปกลุ่มนี้จะเกี่ยวข้องกับการใช้บูชาในศาสนสถานแล้ว ยังเกี่ยวข้องกับกิจการด้านศิลปะ การค้าศิลปวัตถุและของประดับสถานที่ด้วย ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ส่วนพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ยังสามารถพบได้ในระยะนี้โดยเฉพาะพระพุทธรูปหินอ่อนซึ่งพบความนิยมในทุกพื้นที่ศึกษา ทั้งนี้คงเป็นเพราะหินอ่อนเป็นวัสดุเฉพาะของพม่า จึงต่างจากวัสดุไม้หรือโลหะที่ท้องถิ่นอื่นๆ สามารถจัดหาได้ภายในท้องถิ่น สำหรับรูปแบบศิลปะของพระพุทธรูปกลุ่มนี้พบทั้งศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) และศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดียสอดคล้องกับกระแสนิยมทางศิลปะในประเทศพม่าสมัยปัจจุบันนี้

8.1.1.4 พระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปาง

การตรวจสอบศิลปกรรม

จากการศึกษาในบทก่อนหน้าที่ได้ตรวจสอบพระพุทธรูปแบบพม่าในเมืองลำปางช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งร่วมสมัยกับศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) พบว่ากรณีพระพุทธรูปที่สร้างในท้องถิ่นนั้น กลุ่มที่แพร่หลายเป็นกลุ่มหลัก คือ กลุ่มที่สร้างขึ้นตามอย่างศิลปะมัณฑเลโดยมีแรงบันดาลใจจากรูปแบบงานช่างส่วนกลางของพม่า และยังพบพระพุทธรูปในกลุ่มย่อยที่มีการผสมผสานรายละเอียดจากศิลปะอื่น คือ พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะฉาน, พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลผสมศิลปะเมาะละแหม่ง และกลุ่มที่มีรูปแบบไม่เข้าพวกหรือจัดเป็นกลุ่มเบ็ดเตล็ด ทั้งนี้ การศึกษาดังกล่าวพบว่าพระพุทธรูปศิลปะฉานไม่ใช่ศิลปะที่ได้รับความนิยมในพื้นที่

การศึกษาในบทนี้เป็นการตรวจสอบพระพุทธรูปแบบพม่าในพื้นที่เดียวกันในระยะถัดมาคือในสมัยเอกราชของพม่า(ตั้งแต่ พ.ศ.2491-ปัจจุบัน) หรือสมัยปัจจุบัน ซึ่งยังคงพบการสร้างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลได้อยู่บ้าง แต่พบน้อยกว่าในระยะก่อนหน้า(พุทธศตวรรษที่ 25) อย่างเห็นได้ชัด และไม่มีแบบแผนทางศิลปะที่แน่นอนในท้องถิ่น

ดังนั้นการตรวจสอบในส่วนนี้จึงจำแนกตัวอย่างเป็น 1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางสมัยปัจจุบัน และ 2) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ดังรายละเอียดในแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางสมัยปัจจุบัน

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางสมัยปัจจุบัน งานศึกษานี้ตรวจสอบพระพุทธรูปประทับนั่งเป็นตัวอย่างหลักเนื่องจากพบความแพร่หลายกว่าอิริยาบถอื่น มีตัวอย่างสำคัญได้แก่ กลุ่มพระพุทธรูปในวิหารพระเจ้าทันใจ วัดม่อนจำศีล[815] (ภาพที่ 542-543), พระพุทธรูปปูนปั้น

[815] ไม่พบประวัติการสร้างพระพุทธรูปแบบพม่ากลุ่มนี้ แต่สภาพในปัจจุบันผ่านการบูรณะ งานศึกษานี้จึงใช้เป็นตัวอย่างพระพุทธรูปในสมัยปัจจุบัน

ใต้ต้นโพธิ์วัดศรีรองเมือง[816] (ภาพที่ 544), พระพุทธรูปปูนปั้น ประดิษฐานกลางแจ้ง วัดศรีรองเมือง[817] (ภาพที่ 545) และพระพุทธรูปโลหะที่จัดสร้าง พ.ศ.2561 เพื่อประดิษฐานในวิหารวัดศรีชุม[818] (ภาพที่ 546)

ภาพที่ 542 พระพุทธรูปปูนปั้นประทับนั่ง องค์ที่ 1 และ 2 ในวิหารพระเจ้าทันใจ วัดม่อนจำศีล (ฝั่งขวาของพระเจ้าทันใจ)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

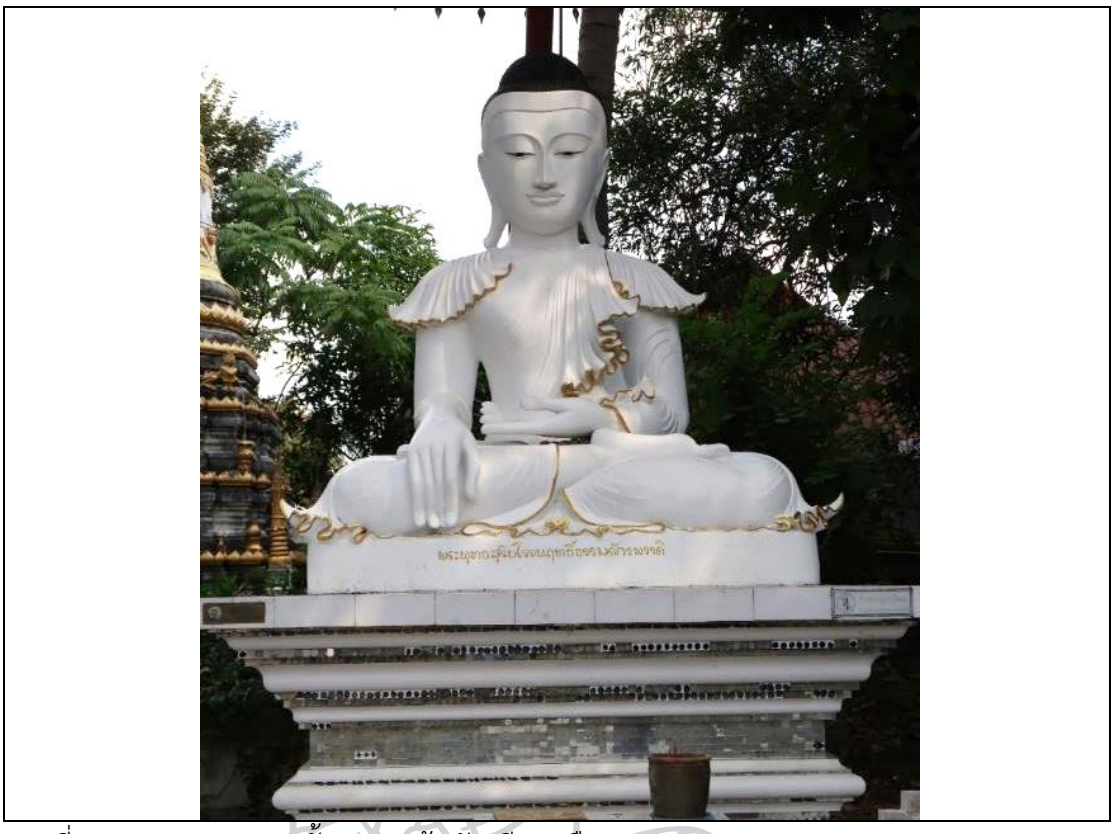
[816] กำหนดอายุได้ว่าสร้างในสมัยปัจจุบันเนื่องจากรอยกระเทาะบางจุดเผยให้เห็นเหล็กเส้นที่ใช้เป็นโครง กรรมวิธีดังกล่าวต่างจากการขึ้นรูปด้วยงานก่ออิฐอย่างที่นิยมในพุทธศตวรรษที่ 25

[817] ฐานมีข้อความระบุนาม “พระพุทธรูปสุริยโรจนฤทธิ์ธรรมจักรพรรดิ” ซึ่งการจารึกข้อความส่วนฐานโดยเป็นนามเฉพาะของพระพุทธรูปพบแพร่หลายในสมัยปัจจุบัน

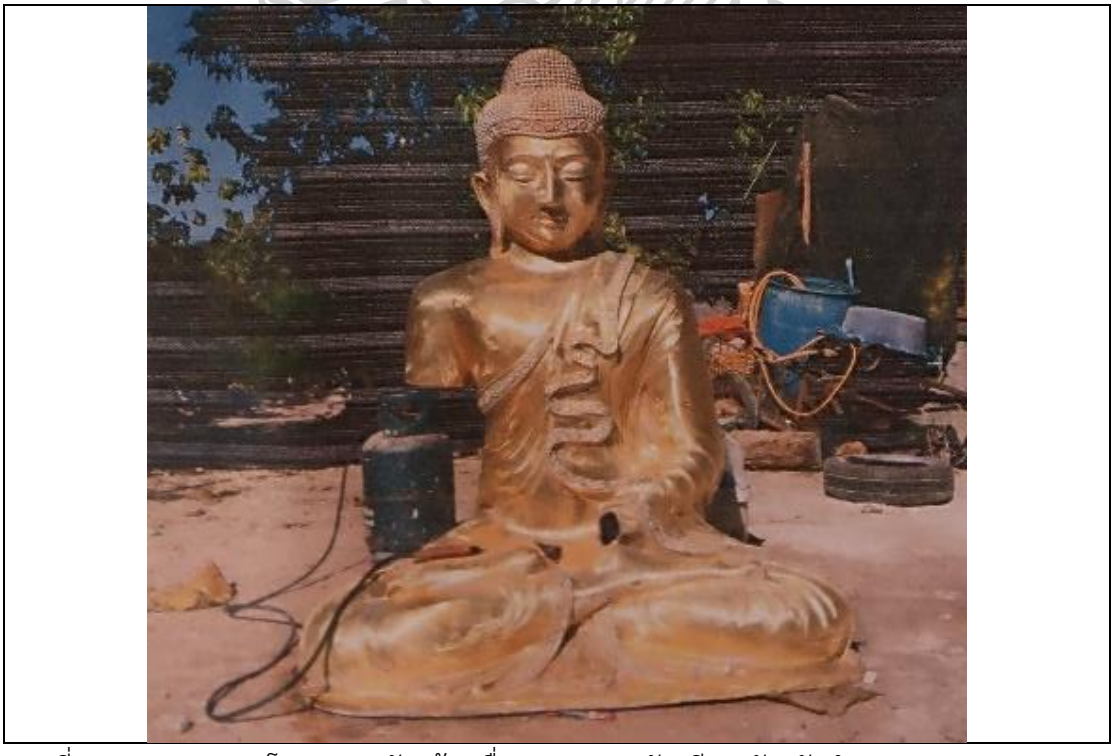
[818] ข้อมูลการจัดสร้างจากป้ายประชาสัมพันธ์ในวัด ปัจจุบันประดิษฐานในวิหารและมีการคลุมผ้าถวาย งานศึกษานี้จึงใช้ภาพขณะจัดสร้างซึ่งเห็นรายละเอียดก่อนมีการคลุมผ้า

ภาพที่ 543 พระพุทธรูปปูนปั้นประทับนั่ง องค์ที่ 3 และ 4 (ไม่นับองค์ขนาดย่อม) ในวิหารพระเจ้าทันใจ วัดม่อนจำศีล (ฝั่งซ้ายของพระเจ้าทันใจ)

ภาพที่ 544 พระพุทธรูปปูนปั้น ประดิษฐานใต้ต้นโพธิ์ วัดศรีรองเมือง



ภาพที่ 545 พระพุทธรูปปูนปั้นกลางแจ้ง วัดศรีรองเมือง



ภาพที่ 546 พระพุทธรูปโลหะขณะจัดสร้างเมื่อ พ.ศ.2561 วัดศรีชุม จังหวัดลำปาง

งานศึกษานี้ได้ตรวจสอบรูปแบบของพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางสมัยปัจจุบัน มีประเด็นค้นพบสำคัญ คือ 1.1) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่สืบเนื่องพื้นฐานงานช่างในพุทธศตวรรษที่ 25 และ 1.2) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะพื้นที่ ดังรายละเอียดในแต่ละประเด็นต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1.1) พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางสมัยปัจจุบันไม่สืบเนื่องพื้นฐานงานช่างในพุทธศตวรรษที่ 25

จากที่งานศึกษานี้ได้ตรวจสอบรูปแบบพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปางช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ไว้ก่อนหน้า มีประเด็นค้นพบว่าแบบแผนหลักของตัวอย่างพระพุทธรูปที่สร้างในช่วงเวลาดังกล่าวสัมพันธ์กับแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่าในศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคมฯ) แต่มีรายละเอียดที่ผิดไปจากแบบแผนโดยต่างกันไปในแต่ละตัวอย่างทำให้ทราบได้ว่าไม่ใช่ฝีมือช่างจากส่วนกลางของพม่า ทั้งยังไม่ผสมรายละเอียดจากศิลปะล้านนา รวมถึงไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะพื้นที่เนื่องจากมีกลุ่มช่างหลากหลายทำให้รูปแบบพระพุทธรูปมีรายละเอียดปลีกย่อยแตกต่างกันไป

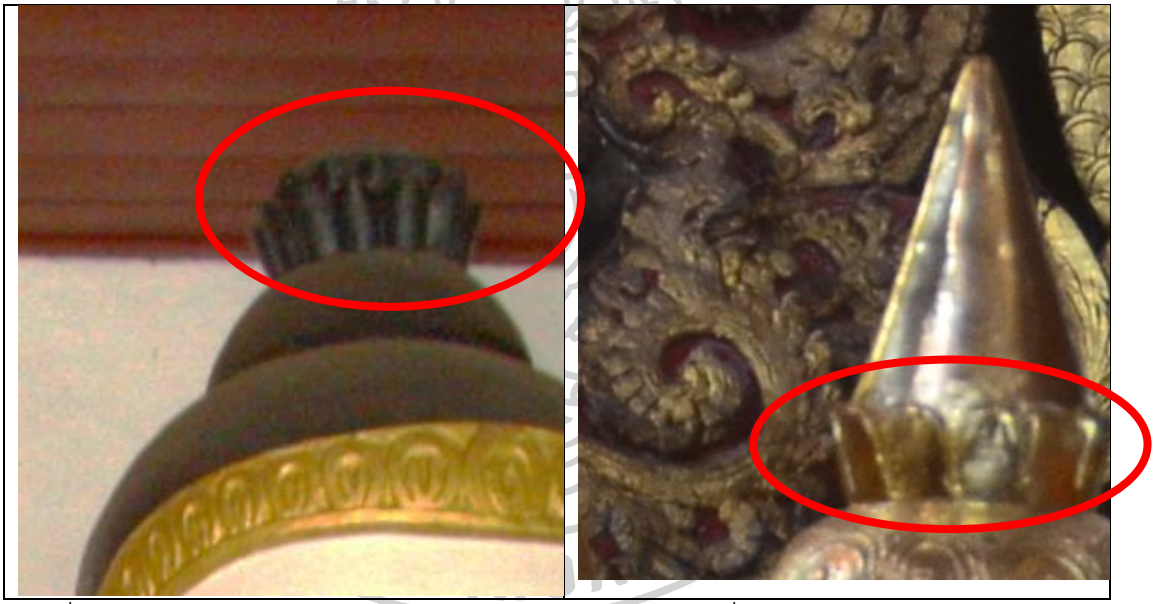
เมื่อตรวจสอบพระพุทธรูปตัวอย่างในพื้นที่เดียวกันสมัยปัจจุบัน พบว่ามีรูปแบบศิลปะที่ไม่สืบเนื่องจากแบบแผนหลักในท้องถิ่นระยะก่อนหน้า ทั้งยังแสดงรูปแบบที่แตกต่างกันไปดังต่อไปนี้

กรณีตัวอย่างกลุ่มพระพุทธรูปปูนปั้นในวิหารพระเจ้าทันใจ วัดม่อนจำศีลซึ่งมีพระพุทธรูปประทับนั่ง 4 องค์ แสดงรูปแบบงานช่างท้องถิ่นที่ได้รับแรงบันดาลใจจากศิลปะมัณฑเลคือมีความพยายามทำจีวรให้คล้ายริ้วธรรมชาติ (ทว่าด้วยความเป็นงานท้องถิ่นจึงขาดความประณีตทำให้ริ้วจีวรขนาดเท่าๆ กันอย่างริ้วประดิษฐ์) สังฆาฏิยาวพาดเหนือข้อพระกรซ้ายตามแบบแผนที่แพร่หลายในศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ยกเว้นเพียงองค์ที่ 4 ฝั่งซ้ายของพระเจ้าทันใจ (ภาพที่ 543) ที่สังฆาฏิทอดลงจรดเพียงพระนาภีซึ่งไม่ทราบชัดถึงเหตุที่ต่างจากองค์อื่น ทั้งนี้แสดงให้เห็นว่าช่างไม่ชำนาญแบบแผนศิลปะต้นแบบ

พระเศียรของพระพุทธรูปทั้ง 4 องค์ข้างต้น ยังมีความแตกต่างกัน โดยองค์ที่ 1 และ 4 พยายามสร้างตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเลโดยไม่ทำรัศมี ส่วนองค์ที่ 2 และ 3 มีส่วนเพิ่มเติมเหนืออุษณีษะ (ภาพที่ 547) โดยองค์ที่ 2 ทำเป็นส่วนที่ประดับด้วยกลีบบัว (เหนือขึ้นไปควรมีรัศมีทรงต่อมแหลมแต่อาจหักหายหรือสร้างไม่แล้วเสร็จ) ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าส่วนเหนืออุษณีษะนี้เป็นอิทธิพลจากศิลปะฉาน ที่บ้างพบการทำส่วนกลีบบัวนี้รองรับรัศมีทรงต่อมแหลม เช่นพระพุทธรูปวัดจอมคำ เชียงตุง (ภาพที่ 548) ส่วนองค์ที่ 4 เป็นรัศมีทรงต่อมแหลมคงได้อิทธิพลจากศิลปะฉานเช่นกัน

อนึ่ง พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลกลุ่มที่ผสมศิลปะฉานเป็นกลุ่มย่อยที่พบในลำปาง ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ดังนั้น ตัวอย่างที่วัดม่อนจำศีลนี้จึงนับว่าไม่สืบเนื่องจากกลุ่มหลัก อีกทั้งยังพบเป็นจำนวนน้อยจึงไม่อาจระบุว่าสืบเนื่องรูปแบบจากพระพุทธรูปในกลุ่มรองที่เคยแพร่หลายด้วย

ภาพที่ 547 ส่วนเศียรของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดม่อนจำศีล องค์ที่ 1-4 ตามลำดับจากซ้ายไปขวา



ภาพที่ 548 ส่วนเศียรของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดม่อนจำศีล องค์ที่ 2 (ซ้าย) และพระพุทธรูปวัดจอมคำ เชียงตุง มีส่วนกลีบบัวขนาบเล็กรอบบริเวณฐานของรัศมี

กรณีพระพุทธรูปปูนปั้น ประดิษฐานใต้ต้นโพธิ์ วัดศรีรองเมือง แม้แสดงรายละเอียดหลักอย่างศิลปะแบบมัณฑเล แต่เห็นได้ว่ามีจุดที่ผิดเพี้ยนจากต้นแบบ เช่น กรอบพระพักตร์มีกลีบ

ประดับตลอดแนว[819] (ภาพที่ 549) และสังฆาฏิแม้หยักทบเลียนแบบธรรมชาติแต่ชายสังฆาฏิสั้นเหนือพระนาภี (ภาพที่ 550) ซึ่งผิดจากแบบแผนในศิลปะแบบมัณฑเล ทว่าพบได้ในศิลปะพม่าสมัยเอกราช (ดังตัวอย่างเทียบเคียงกับพระพุทธรูปในร้านแกะสลักแห่งหนึ่งในมัณฑเล ภาพที่ 550) แสดงให้เห็นว่ารูปแบบศิลปะใหม่ๆ ที่เพิ่งแพร่หลายในพม่าสมัยปัจจุบันได้ให้อิทธิพลต่อการสร้างพระพุทธรูปในลำปางอยู่บ้าง แต่พบได้ไม่มากนัก

ในขณะที่พระพุทธรูปปูนปั้นประดิษฐานกลางแจ้ง วัดศรีรองเมือง ที่ส่วนฐานระบุนาม “พระพุทธรูปสุริยโรจนฤทธิ์ธรรมจักรพรรดิ” เห็นได้ชัดว่าสร้างขึ้นโดยจำลองรูปแบบจากพระพุทธรูปประธานองค์หนึ่งในวิหารจอง ดังมีลักษณะตรงกัน เช่น อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่ มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา สังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย ชายจีวรเป็นลอนประดิษฐ์ เป็นต้น (ภาพที่ 551) ลักษณะที่กล่าวมาเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ที่สามารถพบการนำส่วนจีวรปิดพระอังสาขวาอย่างศิลปะฉานมาใช้กับพระพุทธรูปงานช่างส่วนกลางของพม่า[820] ถึงกระนั้น กรณีพระพุทธรูปข้างต้นเป็นเพียงการจำลองแบบจากพระพุทธรูปสำคัญในวัดเดียวกันจึงไม่อาจระบุได้ว่ามีการสืบเนื่ององค์ความรู้ของช่างท้องถิ่นจากในระยะก่อนหน้า ทั้งยังไม่พบตัวอย่างที่แพร่หลายเพียงพอในพื้นที่นี้

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[819] ไม่ทราบชัดถึงที่มาของพัฒนาการ หากสันนิษฐานว่ามีพื้นฐานจากศิลปะพม่าอาจเทียบได้กับเทริดขนนก(ที่เริ่มพบตั้งแต่ศิลปะพุกาม) แล้วย่อตาบสามเหลี่ยมจนเป็นกลีบเล็กอย่างกระจัง หรือหากสันนิษฐานว่าได้รับอิทธิพลจากศิลปะไทยอาจเทียบได้กับรูปแบบของกรอบหน้านาง

[820] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปองค์ต้นแบบ หรือพระพุทธรูปประธานในวิหารจองวัดศรีรองเมืองในบทที่ 7

ภาพที่ 549 กรอบพระพักตร์ของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดศรีรองเมือง

ภาพที่ 550 สังฆาฏิของพระพุทธรูปตัวอย่างวัดศรีรองเมือง (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชในร้านแกะสลักแห่งหนึ่งในมัณฑเล (ขวา)

ภาพที่ 551 พระพุทธรูปปูนปั้นวัดศรีรองเมือง (ซ้าย) ที่จำลองรูปแบบจากพระพุทธรูปประธานองค์หนึ่งในวิหารจอง (ขวา)

ส่วนพระพุทธรูปโลหะที่วัดศรีชุม (ภาพที่ 546) แม้จะมีรูปแบบอย่างศิลปะแบบมัณฑเลงานช่างส่วนกลางของพม่า คล้ายกับศิลปะกลุ่มหลักที่แพร่หลายในลำปางช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เช่น ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, กรอบพระพักตร์ไม่มีจีบแหลมเหนือกึ่งกลาง, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติและไม่มีส่วนจีวรปิดพระอังสาขวา, สังฆาฏิทบซ้อนจนเกิดมิติความหนาของผ้า แต่เห็นได้ว่าช่างสามารถสร้างพระพุทธรูปองค์นี้ได้ใกล้เคียงกับศิลปะต้นแบบมากกว่าฝีมือช่างท้องถิ่นในอดีต โดยเฉพาะพุทธสรีระที่สมส่วนใกล้เคียงศิลปะต้นแบบ คือ พระวรกายค่อนข้างหนาแสดงกล้ามเนื้อคล้ายมนุษย์ มีช่วงพระอังสากว้าง

อย่างไรก็ตามพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในลำปางสมัยปัจจุบันพบตัวอย่างได้น้อย แสดงให้เห็นว่าในระยะนี้ไม่นิยมสร้างพระพุทธรูปแบบพม่าขึ้นในท้องถิ่นเมื่อเทียบกับในพุทธศตวรรษที่ 25

ประเด็นที่ 1.2) พระพุทธรูปกลุ่มนี้ไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะพื้นที่

ประเด็นนี้สอดคล้องกับงานช่างในลำปางช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งเคยมีกลุ่มช่างหลากหลายจนขาดลักษณะร่วมกันเฉพาะพื้นที่

ทว่าในปัจจุบันพบพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในลำปางได้น้อยมาก ดังนั้นการไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะพื้นที่ในยุคนี้จึงน่าจะเป็นเพราะกลุ่มช่างที่เหลืออยู่น้อยนั้นต่างพยายามสร้างศิลปกรรมขึ้นตามความถนัดตนเอง ทำให้บางกรณีมีรูปแบบแตกต่างจากศิลปะต้นแบบมาก (ดังกรณีตัวอย่างจากวัดม่อนจำศีล) ในขณะที่บางกรณีคงอาศัยเทคโนโลยีสมัยปัจจุบัน (เช่นเทคโนโลยีการขึ้นแบบ การหล่อ การถ่ายภาพ ฯลฯ) ทำให้ช่างสามารถสร้างพระพุทธรูปได้ใกล้เคียงต้นแบบมากขึ้น (ดังกรณีพระพุทธรูปโลหะวัดศรีชุม) กรณีหลังนี้คล้ายกับกรณีชุมชนบ้านถวาย จังหวัดเชียงใหม่ ที่ช่างท้องถิ่นไม่ได้มีพื้นฐานความรู้เกี่ยวกับศิลปะพม่ามาก่อน แต่คงอาศัยการศึกษารูปแบบแล้วสร้างตาม

2) พระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า

พระพุทธรูปในลำปางที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่าในสมัยปัจจุบัน พบได้ทั้งพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) เช่น พระพุทธรูปหินอ่อน และพระพุทธรูปโลหะ ในวิหารวัดศรีรองเมือง (ภาพที่ 552) มีรูปแบบโดยรวมสืบเนื่องจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ สังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย แต่มีส่วนที่ใช้ระบุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) คือ เม็ดพระศกมีขนาดใหญ่เป็นเม็ดนูนเห็นได้ชัด และกรณีพระพุทธรูปโลหะในตัวอย่างข้างต้นยังมีการทำฐานกลีบบัวซึ่งเป็นแบบแผนที่แพร่หลายในพม่าสมัยเอกราช

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 552 พระพุทธรูปหินอ่อน และพระพุทธรูปโลหะศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในวิหารวัดศรีรองเมือง

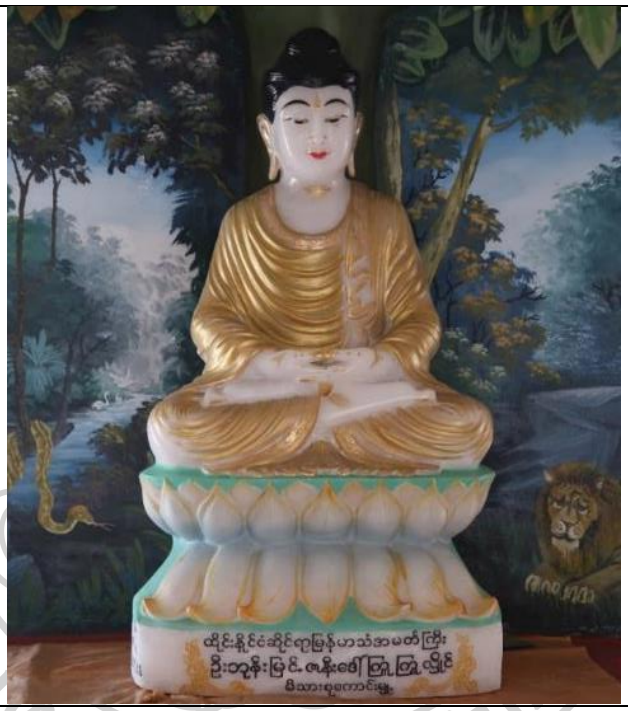
นอกจากนี้ ยังพบพระพุทธรูปที่สร้างด้วยศิลปะพม่าสมัยเอกราชที่นิยมแสดงอิทธิพลศิลปะอินเดีย เช่นพระพุทธรูปในวิหารพระอดีตพุทธวัดท่ามะโอ มีบางองค์แสดงอิทธิพลศิลปะแบบคันธาระ (ภาพที่ 553) เห็นได้จากการห่มจีวรคลุมพระอังสา จีวรเป็นริ้วธรรมชาติ พระเกศาเกล้าคล้ายมวย เส้นพระเกศาเป็นลอน แต่มีส่วนที่อาจได้รับอิทธิพลศิลปะแบบมัณฑเลมาผสมผสานคือการทำสังฆาฏิทอดจากพระอังสาซ้ายซึ่งไม่ปรากฏในศิลปะคันธาระ และยังเห็นพระบาททั้งสองข้างได้อย่างศิลปะพม่าซึ่งพระพุทธรูปประทับนั่งที่มีจีวรห่มคลุมในศิลปะคันธาระมีชายจีวรวงโค้งพาดมาบดบังพระบาทเสมอ[821] ทั้งนี้พระพุทธรูปข้างต้นมีข้อความส่วนฐานเป็นภาษาพม่าระบุถึงผู้ถวายว่า คือ เอกอัครราชทูตพม่าประจำประเทศไทย อูโภงมยิ่นและด่อจูจูไหล่ง[822]

---

[821] โปรดดูรายละเอียดศิลปะคันธาระใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 118-119.

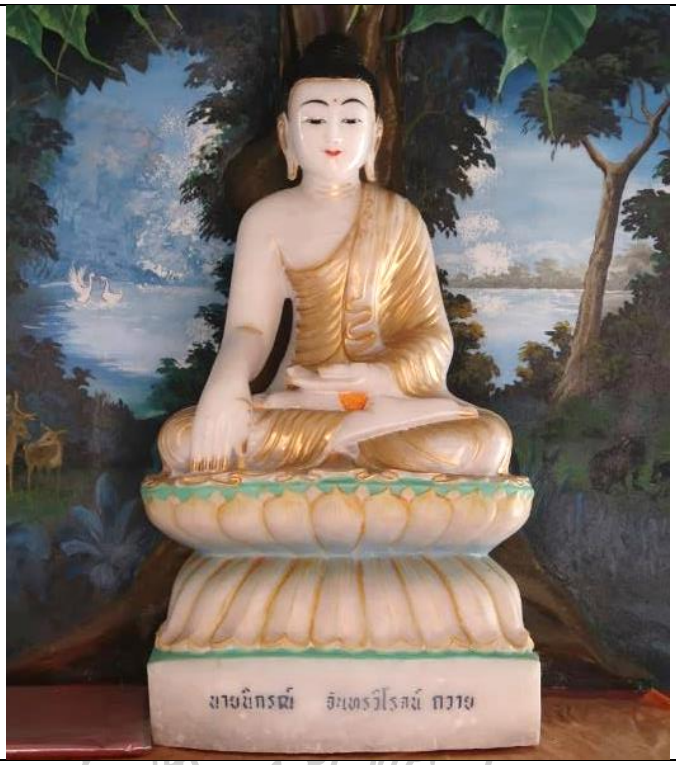
[822] อ่านและถอดความโดยผู้วิจัย

บ้างแสดงรูปแบบโดยรวมอย่างศิลปะแบบมัณฑเล (ภาพที่ 554) คือแสดงปางมารวิชัย ห่มจีวรเฉียง จีวรพยายามแสดงริ้วธรรมชาติ และสังฆาฏิยาวพาดข้อพระกรซ้าย แต่ไม่มีกรอบพระพักตร์และพระเกศาเป็นลอนคล้ายศิลปะแบบคันธาระ ตัวอย่างข้างต้นมีข้อความส่วนฐานระบุนามผู้ถวาย คือ นายนิกรณ์ จันทรวิโรจน์ แสดงให้เห็นบทบาทในการทำนุบำรุงศาสนาร่วมกันโดยชาวพม่าและไทยในท้องถิ่น ทั้งนี้ตระกูลจันทรวิโรจน์เป็นหนึ่งในตระกูลที่สืบเชื้อสายจากคหบดีพม่าที่เข้ามาตั้งถิ่นฐานในภาคเหนือของไทยโดยทำกิจการป่าไม้ เหมืองแร่ ยาสูบ และรับเหมาก่อสร้าง เป็นต้น[823]



ภาพที่ 553 พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า วัดท่ามะโอ

[823] ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.2464-2523** (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530), 149.



ภาพที่ 554 พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า วัดท่ามะโอ

สรุปและวิเคราะห์กรณีเมืองลำปาง

การศึกษารูปแบบพระพุทธรูปศิลปะพม่าในเมืองลำปางสมัยปัจจุบัน พบว่ารูปแบบสำคัญยังคงเป็นศิลปะตามอย่างมัณฑเล แต่มีข้อแตกต่างไปจากงานท้องถิ่นช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งพระพุทธรูปที่เคยแพร่หลายเป็นกลุ่มหลักคือกลุ่มที่พยายามสร้างตามแบบแผนงานช่างส่วนกลางของพม่า ในขณะที่พระพุทธรูปตัวอย่างในลำปางสมัยปัจจุบันไม่สืบเนื่องพื้นฐานจากพระพุทธรูปกลุ่มหลักที่เคยนิยมในท้องถิ่น และในแต่ละตัวอย่างที่สำรวจยังไม่ปรากฏลักษณะเฉพาะร่วมกันเนื่องจากกลุ่มช่างในท้องถิ่นคงเหลือบทบาทอยู่น้อย และมีการสร้างงานตามความถนัดของตนเอง

ประเด็นข้างต้นเป็นข้อแตกต่างสำคัญเมื่อเทียบกับกรณีพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งศิลปะแบบพม่าเฟื่องฟูในลำปางเป็นอย่างมาก จนอาจนับเป็นพื้นที่หนึ่งในประเทศไทยที่พบหลักฐานศิลปกรรมที่แสดงอิทธิพลศิลปะพม่าได้มากที่สุดโดยเฉพาะในศิลปะแบบมัณฑเล และศิลปะในละแวกเมาะละแหม่ง

การที่งานช่างแบบพม่าในลำปางสมัยปัจจุบันมีบทบาทลดลงน่าจะเป็นผลโดยตรงของการสิ้นสุดยุคเฟื่องฟูของกิจการค้าไม้โดยบริษัทข้ามชาติในล้านนา (เนื่องจากการเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 และบทบาทของนายทุนเชื้อสายจีนจากกรุงเทพที่เข้ามาแทนที่นายทุนพม่า รวมทั้งการคมนาคม

โดยรถไฟและการตัดถนนเชื่อมต่อกับภาคกลางทำให้เศรษฐกิจล้านนายึดโยงกับกรุงเทพฯ มากขึ้น [824]) จึงต่างจากกรณีพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอนและแม่สะเรียงที่ยังพบการสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะพม่าในท้องถิ่นอยู่บ้างเพราะมีพื้นฐานทางประชากรที่เกี่ยวข้องกับชาติพันธุ์จากพม่า ในขณะที่ เมืองเชียงใหม่ก็พบการสร้างพระพุทธรูปอย่างพม่าน้อยลงเช่นเดียวกับลำปางหากไม่นับรวมกรณีบ้านถวายที่นับเป็นการผลิตในเชิงพาณิชย์มากกว่าสร้างขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อประดิษฐานในศาสนสถานอย่างชัดเจน ประเด็นนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

นอกจากนี้ การนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าสามารถทำได้ง่ายขึ้นเมื่อเทียบกับอดีต ดังพบพระพุทธรูปจากพม่าทั้งแบบศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) และแบบศิลปะพม่าสมัยเอกราชที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดียดังที่นำเสนอไว้ อีกทั้งในประเทศไทยยังเกิดแหล่งผลิตพระพุทธรูปแบบมัณฑเลแหล่งสำคัญขึ้นที่ชุมชนบ้านถวาย จังหวัดเชียงใหม่ ทำให้ท้องถิ่นอื่นๆ ไม่จำเป็นต้องฝีกช่าง หรือหมดความจำเป็นในการสร้างพระพุทธรูปขึ้นเองในท้องถิ่น

8.1.2 กรณีศึกษาในกรุงเทพฯ สมัยปัจจุบัน

กรุงเทพฯ ในสมัยปัจจุบัน หรือตรงในสมัยเอกราชของพม่า (ตั้งแต่ พ.ศ.2491 เป็นต้นมา) ยังคงพบความนิยมพระพุทธรูปศิลปะพม่าสืบเนื่องจากพุทธศตวรรษที่ 25 โดยพระพุทธรูปแทบทั้งหมดเป็นพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่า ส่วนพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างพม่าพบเป็นส่วนน้อยจึงไม่อาจระบุถึงการเป็นสกุลช่างหรือกระบวนการสร้างศิลปกรรมของพื้นที่

สาเหตุที่จำแนกพื้นที่กรุงเทพฯ เป็นอีกพื้นที่ศึกษาเฉพาะ นอกจากตัวอย่างส่วนใหญ่ในพื้นที่นี้สะท้อนกระบวนการของพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าซึ่งแตกต่างจากกรณีพื้นที่ภาคเหนือที่กระบวนการหลักคือการสร้างงานตามอย่างพม่าโดยท้องถิ่นแล้ว ยังเพื่อตรวจสอบพื้นที่ศึกษาเดิมเทียบเคียงกับกรณีศึกษาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 หรือในบทที่ผ่านมาด้วย

การศึกษาในส่วนนี้จำแนกกลุ่มตัวอย่างเป็น 2 กลุ่มหลัก คือ พระพุทธรูประบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า และพระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างศิลปะพม่า ดังรายละเอียดแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

---

[824] โปรดดูเพิ่มเติมในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคม ของบทที่ 7

8.1.2.1 พระพุทธรูประบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า

ตัวอย่างพระพุทธรูปที่ใช้ศึกษา

ในพื้นที่กรุงเทพฯ สมัยปัจจุบันยังคงพบพระพุทธรูปศิลปะพม่าแพร่กระจายในพื้นที่ที่หลากหลาย เช่น วัดหลวง วัดราษฎร์ วัดของกลุ่มชนจากประเทศพม่า รวมถึงศาสนสถานในนิกายมหายานด้วย[825] แทบทั้งหมดเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) นอกจากนี้มีบางตัวอย่างเป็นศิลปะพม่าสมัยเอกราชที่ไม่สร้างตามแบบแผนศิลปะมัณฑเล และบางตัวอย่างเป็นพระพุทธรูปสร้างตามอย่างศิลปะไทย ดังข้อมูลในตารางต่อไป

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ประวัติการได้มา	ภาพที่
พระพุทธรูปหินอ่อน ในอุโบสถหลังใหม่ วัดเสมียนนารี (วัดหลวง)	ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)[826]		555
พระพุทธรูปหินอ่อน วัดสุทธาโภชน์ (วัดราษฎร์)	ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)[827]		556
พระพุทธรูปหินอ่อน วัดม่วงแค (วัดราษฎร์)	ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)[828]		557
พระพุทธรูปหินอ่อนทรงเครื่อง ภายในวิหารพระพรหมโมลี (วิลาศ ญาณวโร)	ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)[829]	ประดิษฐานในวิหารพระพรหมโมลี (วิลาศ ญาณวโร) ที่สร้างใน พ.ศ. 2547 จึงน่าจะได้มาในช่วงเวลาใกล้เคียงกับที่สร้างวิหาร	558

[825] โปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมในหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

[826] กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมโดยผู้วิจัย

[827] กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมโดยผู้วิจัย

[828] กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมโดยผู้วิจัย

[829] กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมโดยผู้วิจัย

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ประวัติการได้มา	ภาพที่
วัดบรมสถล หรือวัดดอน (“วัดพม่า”[830])			
กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อน ในวิหารจองวัดปรก (“วัดพม่า”[831])	ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)[832]		559
พระพุทธรูปหินอ่อน โรงเจเสี่ยงเข่งตึ๊ง ย่านตลาดพลู (ศาสนสถานในนิกายมหายาน)	ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)[833]	มีข้อความส่วนฐานว่า “ถึงโรงเจเมื่อ วันที่ ๘ กุมภาพันธ์ พ.ศ.๒๕๔๔ ขึ้น ๑๕ ค่ำ เดือน ๓”	560
พระพุทธรูปหินอ่อน “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม หรือวัดขุนจันทร์ (วัดราษฎร์)	ศิลปะพม่าสมัยเอกราช	ประดิษฐานในวิหารหลวงพ่อหยกขาวซึ่งสร้างใน พ.ศ.2545พระพุทธรูปคงนำเข้าจากพม่าในช่วงเวลาใกล้เคียงกัน	561

[830] วัดดอน(ยานนาวา) สร้างขึ้นตั้งแต่รัชกาลที่ 1 เดิมเป็นวัดของชาวพม่าในพื้นที่ตอนล่าง คือ ละแวกทวาย มะริด และตะนาวศรี ต่อมารัชกาลที่ 4 เปลี่ยนนามเป็นวัดบรมสถล โปรดดูเพิ่มเติมใน สุดารา สุจฉายา, "พระนครบันทึก : บ้านทวาย", **จดหมายข่าวมูลนิธิเล็ก - ประไพวิริยะพันธุ์** ฉบับที่ 94(เม.ย.-มิ.ย. 2555), เข้าถึงเมื่อ 4 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://lek-prapai.org/home/view.php?id=752

[831] วัดปรก สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2470 เดิมเป็นวัดของชาวไทใหญ่ แต่ปัจจุบันกลุ่มชาติพันธุ์หลักที่เกี่ยวข้องคือกลุ่มชาวมอญ โปรดดูเพิ่มเติมใน สุดารา สุจฉายา, "พระนครบันทึก : บ้านทวาย", **จดหมายข่าวมูลนิธิเล็ก - ประไพวิริยะพันธุ์** ฉบับที่ 94(เม.ย.-มิ.ย. 2555), เข้าถึงเมื่อ 4 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://lek-prapai.org/home/view.php?id=752

[832] กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมโดยผู้วิจัย

[833] กำหนดอายุจากรูปแบบศิลปกรรมโดยผู้วิจัย

ตัวอย่างพระพุทธรูป	ข้อมูลการสร้าง/กำหนดอายุ	ประวัติการได้มา	ภาพที่
พระพุทธรูปหินอ่อนประทับยืน ทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้าง ประดิษฐานในวัดปรกเขตสาทร (วัดราษฎร์)	สันนิษฐานว่าแกะสลักจากพม่าสร้างตามอย่างศิลปะไทย		562

ภาพที่ 555 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในอุโบสถหลังใหม่ วัดเสมียนนารี

ภาพที่ 556 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในวัดสุทธาโภชน์

ภาพที่ 557 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ในวัดม่วงแค

ภาพที่ 558 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) วัดบรมสถล หรือวัดดอน

ภาพที่ 559 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ภายในวิหารจองวัดปรก

ภาพที่ 560 พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) ในโรงเจเสี่ยงเช่งติ๋ง ตลาดพลู
ที่มาภาพ: พลอยชมพู ยามะเพวัน

ภาพที่ 561 “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม (วัดขุนจันทร์)

ภาพที่ 562 พระพุทธรูปหินอ่อนประทับยืน ประดิษฐานในวัดปรก

การตรวจสอบรูปแบบศิลปกรรมของพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากพม่าสมัยปัจจุบัน ในพื้นที่กรุงเทพฯ สามารถสรุปประเด็นค้นพบได้ 3 ประเด็น ดังนี้ 1) พระพุทธรูปที่ได้รับความนิยมในกรุงเทพฯ คือ พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) 2) พระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชในกลุ่มที่สร้างนอกแบบมัณฑเล ไม่ได้รับความนิยมในพื้นที่ และ 3) พบพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่สร้างตามอย่างศิลปะไทย ดังจะอธิบายในรายประเด็นต่อไปนี้

ประเด็นที่ 1) พระพุทธรูปที่ได้รับความนิยมในกรุงเทพฯ คือ พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(เอกราช) (ภาพที่ 555-560) ในเบื้องต้นเห็นได้ว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีรูปแบบเป็นศิลปะแบบมัณฑเลงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, กรอบพระพักตร์เรียบง่าย ไม่มีจีบเหนือกึ่งกลางกรอบ, นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายเหยียดออกต่างจากนิ้วที่เหลือ, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ, ห่มจีวรเฉียงเปิดพระอังสาขวา, ชายสังฆาฏิพาดเหนือข้อพระกรซ้าย และมีส่วนชายจีวรคลี่เป็นรูปพัดระหว่างข้อพระบาท เป็นต้น

ทว่ามีรายละเอียดที่ใช้ระบุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) คือ เม็ดพระศกเป็นเม็ดนูนกลมขนาดใหญ่ขึ้นจนเห็นได้ชัด และส่วนฐานนิยมตกแต่งโดยเขียนสี หรือแกะสลักเป็นกลีบบัว ดังที่พบแพร่หลายในพม่า เช่น พระพุทธรูปหินอ่อน วัดอาลินงาซิ่น ย่างกุ้ง (ภาพที่ 280-281)

กรณีพระพุทธรูปหินอ่อนวัดบรมสถล หรือวัดดอน ยังเห็นได้ว่าเป็นการนำพระพุทธรูปลักษณะเดียวกับที่กล่าวไว้ข้างต้นมาประดับเครื่องทรงแบบพม่าที่สร้างด้วยวัสดุโลหะ ลงสี และประดับกระจก มีส่วนประกอบสำคัญ คือ มงกุฎทรงชฎา, อินทรธนูงอน, สังวาลไขว้จากพระอังสาเป็นกากบาท แล้วมีสังวาลวงโค้งคาดทับอีกสาย รูปแบบเครื่องทรงดังกล่าวนี้พบตัวอย่างในพม่า เช่น พระพุทธรูปงาทัตจี เมืองย่างกุ้ง เป็นต้น (ภาพที่ 295)

ทุกตัวอย่างที่กล่าวมานี้ล้วนสร้างด้วยวัสดุหินอ่อน ต่างจากผลการตรวจสอบตัวอย่างในกรุงเทพฯ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ที่พบพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าทั้งวัสดุหินอ่อน และโลหะได้ควบคู่กัน แสดงให้เห็นว่าในปัจจุบันนี้วัสดุที่ยังได้รับความนิยมในพื้นที่นี้คือหินอ่อนเท่านั้น อาจเนื่องจากเป็นวัสดุเฉพาะของพม่าที่มีชื่อเสียงและได้รับความนิยมในทุกพื้นที่ของไทยมาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25 ดังที่นำเสนอไว้ในบทก่อนหน้า

ประเด็นที่ 2) พระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชในกลุ่มที่สร้างนอกแบบมัณฑเลไม่ได้รับความนิยมในพื้นที่ พระพุทธรูปลักษณะนี้พบตัวอย่างน้อยมาก ในที่นี้พบตัวอย่างคือ “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม หรือวัดขุนจันทร์ มีลักษณะต่างจากศิลปะมัณฑเล คือ พระหัตถ์ขวายกขึ้นแสดงอภัยมุทรา ริ้วจีวรห่างเท่าๆ กันเป็นริ้วประดิษฐ์ และมีรัศมีเปลว (ภาพที่ 563)

ลักษณะดังกล่าวนี้ชวนให้นึกถึงพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะพม่าสมัยเอกราชองค์ที่มีชื่อเสียงที่สุดในย่างกุ้ง คือ พระ “โลกะชันตาอภยะลาภะมุนี” หรือพระเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง ซึ่งสร้างขึ้นใน พ.ศ.2543[834] (ภาพที่ 563) ซึ่งมีลักษณะสำคัญคือ พระหัตถ์ขวายกขึ้นแสดงอภัยมุทรา ริ้วจีวรห่างเท่าๆ กันเป็นริ้วประดิษฐ์ และมีรัศมีเช่นกัน ทว่ากรณีพระเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง เป็นรัศมีทรงต่อมแหลมอย่างที่พบได้ในศิลปะพม่า

อย่างไรก็ตาม นอกจากรูปแบบที่พ้องกันในบางรายละเอียดแล้ว การสร้างพระพุทธรูป “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม อาจไม่ได้มีแรงบันดาลใจจากพระเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง เพราะการสร้างพระพุทธรูปประทับนั่งโดยใช้มุทราอื่นนอกจากภูมิสปรรศมุทราสามารถพบความแพร่หลายในพม่าระยะนี้[835]

---

[834] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปองค์นี้ใน Donald M. Seekins, **State and Society in Modern Rangoon,** (New York: Routledge), 190.

[835] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชในบทที่ 6

ภาพที่ 563 “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสารารามวัดขุนจันทร์) (ซ้าย) เทียบกับพระพุทธรูปเจ้าก์ด่อจี เมืองย่างกุ้ง (ขวา)

ประเด็นที่ 3) พบพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่สร้างตามอย่างศิลปะไทย ได้แก่ พระพุทธรูปประทับยืน ทอดพระหัตถ์ทั้งสองข้าง ประดิษฐานภายในวัดปรก เขตสาทร (ภาพที่ 564) มีรายละเอียดที่เป็นแบบแผนศิลปะไทย คือ มีรัศมีเปลว (แต่ค่อนข้างใหญ่และมีรูปทรงคล้ายสามเหลี่ยมคงเนื่องจากช่างพม่าไม่ชำนาญหรืออาจเกรงว่าส่วนนี้จะเปราะหักในการขนส่ง), มีเม็ดพระศกนูน, มีขอบสบง และแถบหน้านาง ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปประทับยืนวัดมหาธาตุเมืองสุโขทัย เป็นต้น (ภาพที่ 564) ส่วนเหตุที่ระบุได้ว่าพระพุทธรูปข้างต้นเป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าเนื่องจากสร้างด้วยวัสดุหินอ่อนเช่นเดียวกับตัวอย่างส่วนใหญ่ที่นำเสนอไว้ในตอนต้น และยังตกแต่งด้วยเทคนิคอย่างพม่าคือเขียนสีให้เห็นเครื่องพระพักตร์ได้เด่นชัด

ทว่าในพื้นที่กรุงเทพฯ พบพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่สั่งแกะอย่างศิลปะไทยได้น้อย อาจเนื่องจากกรุงเทพฯ ในฐานะเมืองหลวงและศูนย์กลางศิลปะไทย สามารถผลิตพระพุทธรูปศิลปะไทยที่มีความประณีตกว่ากรณีสั่งผลิตจากพม่าอย่างเด่นชัด ทำให้พระพุทธรูปจากพม่าที่สร้างตามอย่างศิลปะไทยไม่ได้รับความนิยมในพื้นที่นี้ (ต่างจากกรณีพื้นที่ภาคอื่นๆ ที่จะนำเสนอเป็นพื้นที่ศึกษาถัดไปซึ่งพบพระพุทธรูปพม่าสร้างตามอย่างศิลปะไทยได้หลายตัวอย่าง)

ภาพที่ 564 พระพุทธรูปวัดปรก (ซ้าย) และพระพุทธรูปวัดมหาธาตุ จังหวัดสุโขทัย (ขวา)

8.1.2.2 พระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างศิลปะพม่า

พระพุทธรูปที่สันนิษฐานว่าช่างท้องถิ่นในไทยสร้างขึ้นตามอย่างพม่า พบตัวอย่างในกรุงเทพฯ เช่น พระมหามงคลศากยมุนี วัดสุทธาโภชน์ เขตลาดกระบัง (ภาพที่ 565) วัสดุโลหะ สร้างขึ้นเมื่อ พ.ศ.2558[836] รูปแบบโดยรวมเป็นศิลปะตามอย่างมัณฑเล คือไม่มีรัศมี จีวรพยายามแสดงริ้วธรรมชาติ สังฆาฏิหยักทบพาดเหนือข้อพระกรซ้าย แต่มีลักษณะที่แตกต่างไปจากศิลปะต้นแบบซึ่งผู้วิจัยสันนิษฐานว่าเป็นอิทธิพลจากศิลปะไทย แต่ไม่ทราบชัดว่าช่างแสดงลักษณะต่อไปนี้โดยตั้งใจหรือไม่ คือ พระกรรณไม่จรดพระอังสา, พระขนงเป็นวงโค้งอย่างปีกกา, มีร่องข้างพระนาสิกเด่นชัด, ปลายพระหัตถ์ขวาอยู่ห่างฐาน และนิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายเรียงในระนาบเดียวกับนิ้วอื่น ไม่แยกออกอย่างศิลปะแบบมัณฑเล

[836] ฐานด้านหลัง มีการระบุปีสร้างไว้

ภาพที่ 565 พระมหามงคลศากยมุนี วัดสุทธาโภชน์

บ้างมีลักษณะอย่างงานช่างท้องถิ่นที่ต่างจากแบบแผนศิลปะมัณฑเลค่อนข้างมาก เช่น พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดวรามาตยภันฑสารารามวัดขุนจันทร์) (ภาพที่ 566) สร้างด้วยวัสดุปูนปั้น มีลักษณะอย่างมัณฑเล คือ มีกรอบพระพักตร์, พระชงฆ์ซ้ายงอเหลื่อมเล็กน้อยเพื่อแสดงอิริยาบถผ่อนคลาย และพระพาหาขวาใช้ส่วนพระกัประ(ศอก) ยันพระวรกายให้ตั้งขึ้นซึ่งเป็นอิริยาบถที่พบแพร่หลายในพม่าตั้งแต่ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)[837]

ทว่ามีลักษณะที่ผิดจากศิลปะต้นแบบ และระบุได้ว่าเป็นแบบอย่างในศิลปะไทย คือ มีรัศมีเปลว, พระกรรณไม่จรดพระอังสา, สังฆาฏิเป็นแถบสี่เหลี่ยมแคบไม่หยักทบ และจีวรเรียบไม่มีริ้ว

อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปในกรุงเทพฯ ที่ช่างไทยสร้างตามอย่างศิลปะพม่านี้พบได้น้อยมาก จึงไม่อาจนับได้ว่ามีกระบวนการสร้างศิลปกรรมอย่างพม่าที่สำคัญในพื้นที่

[837] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 5

ภาพที่ 566 พระพุทธรูปไสยาสน์ วัดวรามาตยภันฑสาราราม(วัดขุนจันทร์)

สรุปและวิเคราะห์กรณีพื้นที่กรุงเทพฯ

จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปแบบพม่าสมัยปัจจุบันในพื้นที่กรุงเทพฯ พบกระบวนการสำคัญเฉพาะกรณีพระพุทธรูปนำเข้า โดยกลุ่มหลัก คือ ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) วัสดุที่ได้รับความนิยมคือหินอ่อน แสดงถึงการให้ความสำคัญกับวัสดุประจำถิ่นพม่า คือ หินอ่อนซึ่งมีแหล่งผลิตสำคัญที่เขาซะจิ่นเตาง์ เมืองมัตตะหย่า[838] ความนิยมวัสดุดังกล่าวยังสัมพันธ์กับการให้คุณท่าศิลปกรรมในแง่ “ความเป็นของแท้” ด้วย นอกจากนี้อาจมีพื้นฐานความนิยมจากช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในการได้แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปที่สร้างด้วยวัสดุประเภทหินองค์สำคัญประจำนคร คือ พระแก้วมรกต รวมถึงความนิยมหินอ่อนเนื่องด้วยคล้ายหยกสีขาว[839] (ดังนามเรียก “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม)

---

[838] แหล่งหินอ่อนดังกล่าวมีความสำคัญมาตั้งแต่อดีต ดังพระพุทธรูปสำคัญของพม่า คือ พระเจ้าก่อจีที่อมรปุระ (สร้างในรัชสมัยพะเจ้าภะจีดอ) และที่มัณฑเล (สร้างในรัชสมัยพระเจ้ามินดง) ก็ล้วนใช้วัสดุจากแหล่งดังกล่าว โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 3-4

[839] โปรดดูรายละเอียดประเด็นข้างต้นในประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องในบทที่ 7

พื้นที่ที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปกลุ่มนี้ยังคงมีความหลากหลาย ได้แก่ วัดหลวง วัดราษฎร์ วัดมอญ รวมถึงศาสนสถานในนิกายมหายาน สอดคล้องกับพื้นฐานเดิมในพุทธศตวรรษที่ 25 ประเด็นนี้แสดงให้เห็นว่าการประดิษฐานพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในกรุงเทพฯ ตั้งแต่ระยะก่อนหน้าและในปัจจุบันนี้ไม่จำเป็นต้องสัมพันธ์กับการตั้งถิ่นฐานของผู้คนจากฝั่งพม่า ประเด็นนี้ต่างจากกรณีภาคเหนือของไทยที่ได้นำเสนอไว้แล้ว ส่วนการเก็บรักษาในฐานะศิลปวัตถุไม่พบตัวอย่างในพิพิธภัณฑ์หลักดังเช่นพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร อาจเนื่องด้วยเป็นศิลปะสมัยปัจจุบันที่สามารถหาได้ทั่วไปดังพบตัวอย่างในทุกพื้นที่ศึกษา

นอกจากพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) แล้วยังพบพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่เป็นศิลปะพม่าสมัยเอกราชซึ่งมีลักษณะนอกแบบแผนมัณฑเล และพระพุทธรูปหินอ่อนแกะโดยช่างพม่าสร้างตามอย่างศิลปะไทยด้วย แต่พบได้น้อยมากเมื่อเทียบกับกรณีแรก

ส่วนการสร้างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างพม่านั้นพบตัวอย่างน้อยมาก จึงไม่ใช่กระบวนการสำคัญในพื้นที่

8.1.3 กรณีศึกษาในพื้นที่ภาคอื่นๆ ของไทย

ในพื้นที่อื่นๆ ของไทย(นอกจากภาคเหนือ) ไม่พบกระบวนการสร้างพระพุทธรูปแบบพม่าโดยแพร่หลายเพียงพอที่จะระบุเป็นสกุลช่างหรือลักษณะเด่นของแต่ละท้องถิ่นได้

พระพุทธรูปที่พบมักเป็นงานนำเข้าจากแหล่งผลิตส่วนกลางของพม่า และมีบ้างที่เป็นงานสร้างตามอย่างพม่าโดยช่างท้องถิ่นแต่ไม่ใช่รูปแบบที่พบแพร่หลายจึงไม่แสดงลักษณะที่แตกต่างกันอย่างมีนัยสำคัญ

ด้วยเหตุนี้ งานศึกษานี้จึงนำเสนอรูปแบบของพระพุทธรูปตัวอย่างในพื้นที่ภาคต่างๆ ไว้ร่วมกันเพื่อไม่เป็นการวิเคราะห์รูปแบบศิลปกรรมโดยซ้ำซ้อน โดยจำแนกเป็นกรณีพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า และกรณีพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในไทยตามอย่างศิลปะพม่า ดังรายละเอียดในแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

8.1.3.1 พระพุทธรูปในภาคอื่นๆ ของไทยที่ระบุได้ว่าเป็นงานนำเข้าจากประเทศพม่า

จากการศึกษาพบว่า พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่พบมากเป็นรูปแบบหลัก คือ พระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) และพบรูปแบบรอง ได้แก่ พระพุทธรูปที่จำลองพระมหามัยมุนี, พระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย และพระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างศิลปะไทย ดังจะนำเสนอรายละเอียดต่อไปในแต่ละกลุ่ม ได้แก่

1) กลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) พบตัวอย่างในพื้นที่ภาคต่างๆ ได้แก่ พระพุทธรูปหินอ่อนวัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร[840] (ภาคกลาง), พระพุทธรูปหินอ่อนวัดศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร(ภาคกลาง), พระพุทธรูปหินอ่อนวัดตำหนักเหนือ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี(ภาคกลาง), พระพุทธมหามงคลนิมิต “หลวงพ่อหยกขาว”[841] วิหารวัดดอนกระเบื้อง อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), พระพุทธรูปหินอ่อนขนาบพระพุทธรูปประธานวิหารวัดดอนกระเบื้อง อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อน วัดสมเด็จ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี (ภาคตะวันตก), พระพุทธโพธารามัญญาธิบดีศรีคงคาราม จังหวัดราชบุรี (ภาคตะวันตก), พระพุทธรูปหินอ่อนวัดสุวรรณคีรี(วัดปากจั่น) จังหวัดระนอง (ภาคใต้), พระพุทธรูปหินอ่อน วัดทุ่งสว่างอารมณ์ จังหวัดอุบลราชธานี (ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) (ภาพที่ 567-575 ตามลำดับ)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[840] เป็นวัดที่สัมพันธ์กับชุมชนชาวจีนและมอญที่มาตั้งถิ่นฐานในพื้นที่ ดังที่สามารถพบป้ายข้อความในวัดซึ่งใช้ภาษามอญ แต่ปัจจุบันคงได้รับการทำนุบำรุงโดยแรงงานจากประเทศพม่าซึ่งมีหลากหลายชาติพันธุ์

[841] ในวิหารที่ประดิษฐานมีแผ่นป้ายจารึกรายนามผู้บริจาคทรัพย์สร้างวิหารใน พ.ศ. 2543 ดังนั้นพระพุทธรูปประธานจึงน่าจะจัดสร้างในเวลาใกล้เคียงกัน

ภาพที่ 567 ตัวอย่างพระพุทธรูปหินอ่อนนำเข้าจากพม่า วัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 568 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 569พระพุทธรูปหินอ่อน วัดตำหนักเหนือ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

ภาพที่ 570 พระพุทธมหามงคลนิมิต “หลวงพ่อหยกขาว” วิหารวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 571 พระพุทธรูปหินอ่อนขนาบพระพุทธรูปประธานวิหารวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 572 กลุ่มพระพุทธรูปหินอ่อน วัดสมเด็จ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ภาพที่ 573 พระพุทธโพธารามัญญาธิบดีศรีคงคาราม จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 574 พระพุทธรูปหินอ่อนวัดสุวรรณคีรี (วัดปากจั่น) จังหวัดระนอง

ภาพที่ 575 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดทุ่งสว่างอารมณ์ จังหวัดอุบลราชธานี
ที่มาภาพ http://www.esanpedia.oar.ubu.ac.th/esaninfo/?p=2898 เข้าถึงเมื่อ 11 พฤษภาคม 2565

การตรวจสอบศิลปกรรมเบื้องต้นพบว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มีรูปแบบเป็นศิลปะแบบมัณฑเลงานช่างส่วนกลางของพม่า คือ ไม่มีรัศมีเหนือพระเศียร, กรอบพระพักตร์เรียบง่ายไม่มีจีบเหนือกึ่งกลางกรอบ, นิ้วชี้พระหัตถ์ซ้ายเหยียดออกต่างจากนิ้วที่เหลือ, จีวรแสดงริ้วธรรมชาติ, ห่มจีวรเฉียงเปิดพระอังสาขวา และมีส่วนชายจีวรคลี่เป็นรูปพัดระหว่างข้อพระบาท เป็นต้น

ส่วนบางรายละเอียดสืบเนื่องจากศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) คือ อุษณีษะเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, พระเนตรเหลือบต่ำน้อยลงหรือเพ่งตรง และสังฆาฏิยาวพาดเหนือข้อพระกรซ้าย

ทว่า รายละเอียดสำคัญที่ระบุได้ว่าเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) คือ พระศกนูนเป็นเม็ดขนาดใหญ่เห็นได้ชัด, พระเนตรมักเปิดเพ่งตรง ไม่แสดงการเหลือบต่ำ และนิยมตกแต่งฐานด้วยการเขียนสีหรือแกะสลักเป็นแถวกลีบบัว ดังที่พบความแพร่หลายในพม่าสมัยเอกราชหรือสมัยปัจจุบัน เช่น พระพุทธรูปในมหาปาสาณคูหา ย่างกุ้ง (ภาพที่ 284) และ พระพุทธรูปหินอ่อนในวัดอาลินงาซิ่น (ภาพที่ 285) เป็นต้น

2) กลุ่มพระมหามัยมุนีจำลอง พบตัวอย่างได้แก่ พระมหามัยมุนีจำลอง วัดไทยวัฒนาราม อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก[842] (ภาพที่ 576), วัดศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 577) และวัดสุวรรณคีรี(วัดปากจั่น) อำเภอกระบุรี จังหวัดระนอง (ภาพที่ 578)

การจำลองพระมหามัยมุนีเป็นความนิยมที่สืบเนื่องจากพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งนอกจากแพร่หลายในพม่า[843] แล้วยังพบตัวอย่างในไทยด้วย[844]

สำหรับตัวอย่างพระมหามัยมุนีจำลองในสมัยปัจจุบันที่พบในไทย เห็นได้ว่าช่างยังมีความเข้าใจรูปแบบศิลปะที่เดิมเป็นศิลปะยะไข่สมัยมเย่าก์อูตอนกลาง (Mid Mrauk-U, ครึ่งหลังของพุทธศตวรรษที่ 21 ถึงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 22)[845] จึงแสดงรายละเอียดในส่วนท่าประทับขัดสมาธิราบ เช่น ตัวอย่างจากวัดไทยวัฒนาราม และวัดศรีเมือง กรณีวัดไทยวัฒนารามยังเห็นได้ว่าพระวรกายช่วงบนไม่ทรงจีวรตามแบบแผนศิลปะยะไข่ด้วย

นอกจากนี้ พระมหามัยมุนีที่จำลองขึ้นในสมัยปัจจุบันมักแสดงรายละเอียดที่เป็นลักษณะเด่นหรือเป็น “ภาพจำ” ของพระมหามัยมุนี คือ พระวรกายนูนจนช่วงพระอุระมักล้นออกมานอกสังวาล (ดังตัวอย่างจากวัดสุวรรณคีรีหรือวัดปากจั่น) บ้างเห็นพระวรกายเป็นตะปุ่มตะป่ำ (ดังตัวอย่างจากวัดศรีเมือง) ลักษณะที่กล่าวมานี้เป็นความพยายามจำลองตามลักษณะองค์ต้นแบบในสภาพปัจจุบันที่ได้รับการปิดทองคำเปลวมาอย่างต่อเนื่อง

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[842] สร้างขึ้นใน พ.ศ.2500 สัมภาษณ์พระจ่าจ่อย กิตติปาโล, รักษาการเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนาราม, 16 กรกฎาคม 2552.

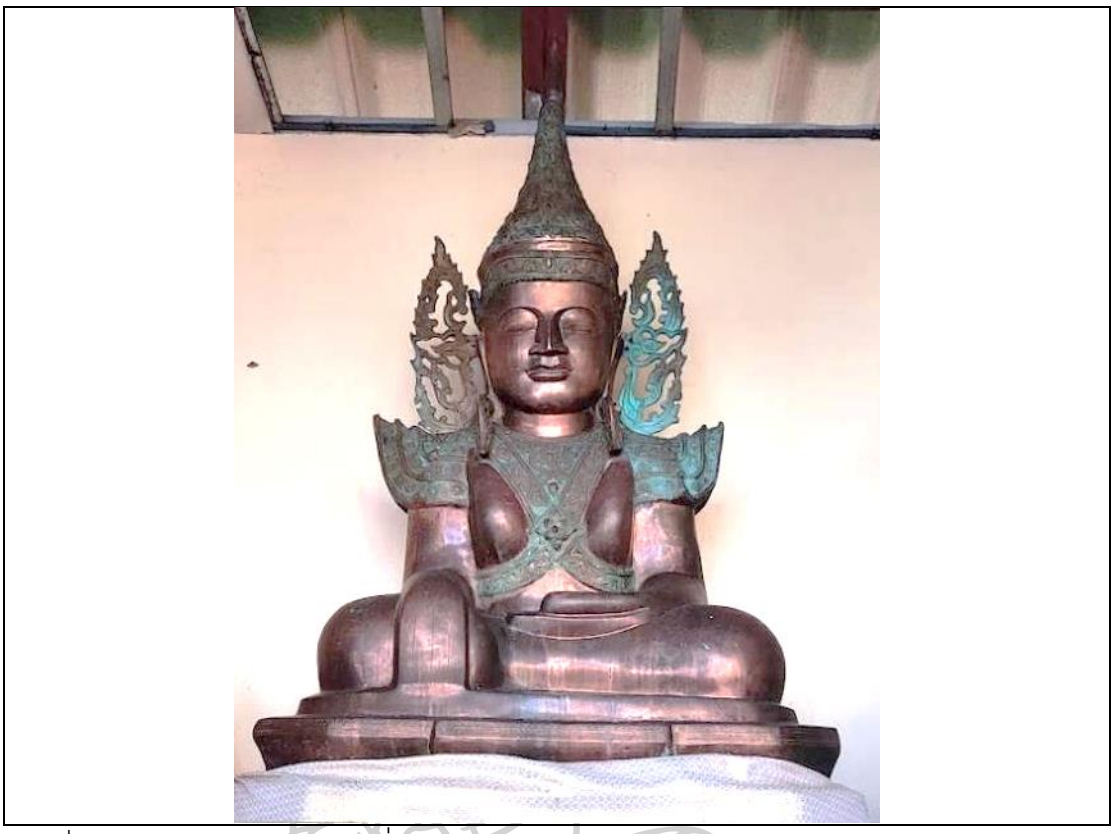
[843] ดังพบตัวอย่างในท้องถิ่นพม่า เช่น เชียงตุง และเมาะละแหม่ง เป็นต้น โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 5

[844] เช่น พระเจ้าพาราละแข่ง วัดหัวเวียง จังหวัดแม่ฮ่องสอน และพระพุทธไชยมงคล วัดไชยมงคล (จองคา) จังหวัดลำปาง เป็นต้น โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 7

[845] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระมหามัยมุนีองค์ต้นแบบในบทที่ 4

ภาพที่ 576 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดไทยวัฒนาราม อำเภอแม่สอด จังหวัดตาก

ภาพที่ 577 พระมหามัยมุนีจำลอง วัดศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร



ภาพที่ 578 วัดสุวรรณคีรี(วัดปากจั่น) จังหวัดระนอง

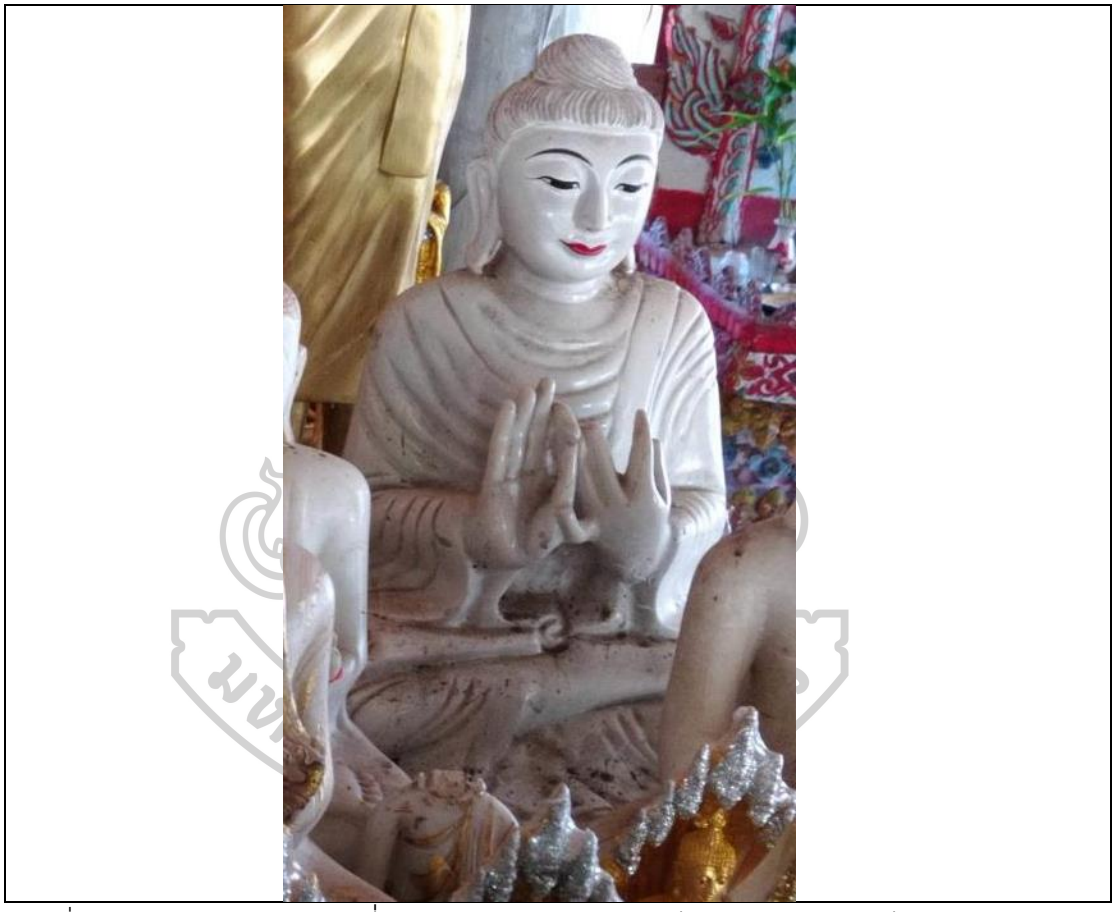
3) กลุ่มพระพุทธรูปศิลปะพม่าสมัยเอกราชที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย พบตัวอย่าง ได้แก่ พระพุทธรูปหินอ่อนวัดสมเด็จ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี (ภาพที่ 579), วัดอุปนันทาราม(วัดด่าน) อำเภอเมือง จังหวัดระนอง และวัดตำหนักเหนือ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี (ภาพที่ 580) เป็นต้น

ตัวอย่างที่กล่าวมานี้เป็นศิลปะพม่าสมัยเอกราชที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย โดยมีพระเกศาเป็นลอนอย่างศิลปะคันธาระ บ้างการห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้างและจีวรมีริ้วธรรมชาติอย่างศิลปะคันธาระ (เช่นตัวอย่างจากวัดสมเด็จ และวัดอุปนันทาราม) โดยมุทราที่แสดงมีความหลากหลายในระยะนี้ ดังเห็นได้ว่าแม้รูปแบบโดยรวมสัมพันธ์กับอิทธิพลศิลปะคันธาระแต่สามารถพบการแสดงธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์อย่างศิลปะคุปตะ[846]ด้วย (เช่นตัวอย่างจากวัดสมเด็จและวัดอุปนันทาราม)

[846] โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 77, 85.

การสร้างพระพุทธรูปโดยได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดียโดยเฉพาะศิลปะคันธาระและคุปตะเข้ามาผสมผสานนี้พบความแพร่หลายในพม่าในสมัยเอกราช ดังตัวอย่างเช่นกลุ่มพระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 303-304) เป็นต้น

การพบพระพุทธรูปกลุ่มนี้ในหลายพื้นที่ของประเทศไทยจึงแสดงให้เห็นว่าศิลปะรูปแบบใหม่ที่เพิ่งริเริ่มขึ้นในพม่าสมัยปัจจุบันได้แพร่สู่ประเทศไทยด้วย อย่างไรก็ตาม พระพุทธรูปกลุ่มนี้ได้รับความนิยมน้อยกว่ากลุ่มศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) อย่างเห็นได้ชัด



ภาพที่ 579 พระพุทธรูปหินอ่อนที่วัดสมเด็จ อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ภาพที่ 580 พระพุทธรูปที่วัดอุปนันทาราม(วัดด่าน) จังหวัดระนอง (ซ้าย) และพระพุทธรูปที่วัดตำหนักเหนือ อำเภอปากเกร็ด จังหวัดนนทบุรี

4) พระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าที่สร้างตามอย่างศิลปะไทย พบตัวอย่างได้แก่ พระพุทธรูปหินอ่อน วัดวังก์วิเวการาม อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี[847], พระพุทธรูปประธานในอุโบสถ วัดพระศรีอาริย์ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี[848], พระพุทธรูปปางนาคปรก(ประจำวันเสาร์) และปางรำพึง(ประจำวันศุกร์) วัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร[849] (ภาพที่ 581-583)

---

[847] ศูนย์ข้อมูลกลางทางวัฒนธรรม, เข้าถึงเมื่อ 7 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก http://www.m-culture.in.th/album/15046 ระบุว่าพระพุทธรูปหินอ่อน หรือชาวบ้านเรียกว่า หลวงพ่อขาว เป็นพระพุทธรูปที่หลวงพ่ออุตตมะสร้างขึ้นโดยส่งรูปภาพพระพุทธชินราชเป็นต้นแบบให้ช่างที่เมืองมัณฑเลแกะสลัก การจัดสร้างเริ่มใน พ.ศ.2514 แล้วเสร็จใน พ.ศ.2515 จากนั้นจึงขนส่งข้ามพรมแดนมาทางด่านเจดีย์สามองค์

[848] ข้อมูลจากป้ายจารึกคำกล่าวเปิดงานผูกพัทธสีมาอุโบสถที่ประดิษฐานพระพุทธรูปองค์นี้ ระบุปี พ.ศ.2547 ดังนั้นพระพุทธรูปประธานในอุโบสถจึงน่าจะจัดสร้างในช่วงเวลาใกล้เคียงกันนี้

[849] เป็นวัดไทยมาแต่เดิม ปัจจุบันนอกจากชาวไทยแล้วชาวพม่าที่เข้ามาทำงานในพื้นที่ใกล้เคียงยังมีบทบาทร่วมกันในการทำนุบำรุง ดังเจดีย์สำคัญในวัดที่สร้างด้วยศิลปกรรมอย่างพม่า-มอญ มีป้ายระบุว่าสร้าง

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พยายามแสดงรายละเอียดอย่างศิลปะไทย เช่น มีรัศมีเปลว (ยกเว้นพระพุทธรูปตัวอย่างจากวัดวังก์วิเวการามที่ค่อนค่อนเป็นทรงต่อมแหลม อาจเป็นเพราะความไม่ชำนาญของช่างพม่า), มีเม็ดพระศกนูน, ห่มจีวรเรียบ, สังฆาฏิเป็นแถบแคบยาว ปลายแยกเป็นเขี้ยวตะขาบ บ้างประทับขัดสมาธิราบ (เช่นตัวอย่างจากวัดวังก์วิเวการาม และพระพุทธรูปปางนาคปรกวัดศิริมงคล) กรณีพระพุทธรูปประทับยืนเห็นได้ว่ามีมีขอบสบง และแถบหน้านาง ดังตัวอย่างเทียบเคียงคือพระพุทธรูปประทับยืนวัดมหาธาตุ เมืองสุโขทัย เป็นต้น (ภาพที่ 564)

ในกรณีพระพุทธรูปวัดศิริมงคลยังแสดงปางอย่างพระพุทธรูปศิลปะไทย โดยสัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปประจำวันอย่างไทยซึ่งแสดงปางแตกต่างจากพม่า ประเด็นนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอเพิ่มเติมในส่วนประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ส่วนเหตุที่ระบุได้ว่าพระพุทธรูปข้างต้นเป็นพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่าเนื่องจากสร้างด้วยวัสดุหินอ่อนเช่นเดียวกับตัวอย่างส่วนใหญ่ที่นำเสนอไว้ในตอนต้น ส่วนใหญ่ตกแต่งด้วยเทคนิคอย่างพม่าคือเขียนสีให้เห็นเครื่องพระพักตร์ได้เด่นชัด นอกจากนี้ยังพบรายละเอียดอย่างงานช่างพม่าปะปนมาด้วย เช่น บ้างมีพระกรรณจรดพระอังสา (ดังตัวอย่างจากวัดวังก์วิเวการาม และวัดพระศรีอาริย์) บ้างมีกรอบพระพักตร์ (ดังตัวอย่างจากวัดพระศรีอาริย์) เป็นต้น

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ใน พ.ศ.2548-2549 โดยผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างคือแรงงานจากประเทศพม่าที่เข้ามาทำงานในไทย และมีการนิมนต์ภิกษุจากพม่ามาทำพิธีด้วย ด้วยเหตุนี้พระพุทธรูปที่ผสมศิลปะพม่า-ไทย ที่เป็นตัวอย่างในงานศึกษานี้จึงสันนิษฐานได้ว่าผู้มีบทบาทสำคัญในการสร้างคือกลุ่มชาวพม่า(ในที่นี้หมายถึงประเทศพม่า มิใช่เฉพาะชาติพันธุ์พม่า) และและคงสร้างขึ้นในเวลาใกล้เคียงกับเจดีย์สำคัญในวัด

ภาพที่ 581 พระพุทธรูปหินอ่อน วัดวังก์วิเวการาม อำเภอสังขละบุรี จังหวัดกาญจนบุรี

ภาพที่ 582 พระพุทธรูปประธานอุโบสถวัดพระศรีอาริย์ อำเภอโพธาราม จังหวัดราชบุรี

ภาพที่ 583 พระพุทธรูปปางนาคปรก(ประจำวันเสาร์) และปางรำพึง(ประจำวันศุกร์) วัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร

8.1.3.2 พระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในไทยตามอย่างศิลปะพม่า

พระพุทธรูปกลุ่มนี้พบว่ามีรูปแบบหลากหลายขึ้นเมื่อเทียบกับกรณีพระพุทธรูปในภาคอื่นๆ ของไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ซึ่งนำเสนอไว้ในบทก่อนหน้า การศึกษาในส่วนนี้จำแนกกลุ่มตัวอย่างตามรูปแบบศิลปกรรม ได้แก่ 1) พระพุทธรูปที่พยายามสร้างตามอย่างมัณฑเล และ 2) พระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย ดังรายละเอียดในแต่ละกลุ่มต่อไปนี้

1) **พระพุทธรูปที่พยายามสร้างตามอย่างมัณฑเล** มีลักษณะสำคัญคือ จีวรพยายามแสดงริ้วธรรมชาติ มักมีกรอบพระพักตร์ ยกเว้นพระโลกธาตุหยกขาว สถานปฏิบัติธรรมเกพลิตาโพธิวิหาร จังหวัดสระแก้ว (ภาพที่ 584) ซึ่งไม่ทำกรอบพระพักตร์และมีเม็ดพระศกกลมซึ่งน่าจะได้แรงบันดาลใจจากพระเศียรพระพุทธรูปในศิลปะจีน บ้างพบว่าช่างไม่ชำนาญในการคำนวณสัดส่วนพระพุทธสรีระ เช่น พระพุทธรูปประทับยืนวัดวารีบรรพต จังหวัดระนอง (ภาพที่ 585) และพระพุทธรูปไสยาสน์ปูนปั้นวัดอู่ล่องพระยาราม อำเภอทองผาภูมิ กาญจนบุรี (ภาพที่ 586) ซึ่งมีพระวรกายชะลูดยาวผิดธรรมชาติ เป็นต้น

ถึงกระนั้น บางตัวอย่างกลับพบว่าช่างสามารถแสดงรายละเอียดอย่างศิลปะตามอย่างมัณฑเลงานช่างท้องถิ่นพม่า เช่น พระพุทธรูปประทับห้อยพระบาทวัดเสาหงษ์ อำเภอทองผาภูมิ จังหวัดกาญจนบุรี (ภาพที่ 587) ซึ่งย่อมได้แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอ รัฐมอญ[850] กรณีพระพุทธรูปข้างต้นนี้ไม่ใช่พระพุทธรูปที่เป็นที่รู้จักแพร่หลายในไทยนักเมื่อเทียบกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลกลุ่มงานช่างส่วนกลางของพม่า จึงเป็นไปได้ว่าทางวัดเสาหงษ์มีการนำช่างจากฝั่งพม่าเข้ามาสร้างศิลปกรรมในท้องถิ่น

จากตัวอย่างที่นำเสนอมานี้เห็นได้ว่ารูปแบบศิลปกรรมมีความแตกต่างกันไปในแต่ละองค์ จึงไม่แสดงถึงลักษณะเฉพาะของงานช่างในแต่ละพื้นที่ หรือกล่าวได้ว่าไม่มีกระบวนการสร้างงานในลักษณะที่เป็นสกุลช่างหรือแบบแผนในท้องถิ่น

ภาพที่ 584 พระโลกธาตุหยกขาว สถานปฏิบัติธรรมเกพลิตาโพธิวิหาร จังหวัดสระแก้ว

[850] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปไจ้ก์มะรอในบทที่ 5

ภาพที่ 585 พระพุทธรูปในวัดวารีบรรพต จังหวัดระนอง

ภาพที่ 586 พระพุทธรูปไสยาสน์วัดอู่ล่องพระยาราม อำเภอทองผาภูมิ กาญจนบุรี

ภาพที่ 587 วัดเสาหงษ์ อำเภอทองผาภูมิ จังหวัดกาญจนบุรี

2) พระพุทธรูปที่สร้างตามอย่างศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย รูปแบบดังกล่าวนี้แพร่หลายในพม่าสมัยเอกราช เช่น พระพุทธรูปวัดซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง (ภาพที่ 303-304) เป็นต้น

สำหรับตัวอย่างที่พบในไทย ได้แก่ พระพุทธรูปปูนปั้นพระอดีตพุทธ วัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร มีลักษณะที่ได้อิทธิพลศิลปะอินเดียสมัยคันธาระ เช่น พระเกศาเป็นลอนธรรมชาติ, ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้าง โดยจีวรเป็นริ้วธรรมชาติ แสดงมุทราที่หลากหลายเช่นเดียวกับที่พบในพม่าระยะนี้ บางมุทราเป็นแบบแผนในศิลปะคุปตะ คือ ธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์[851] (ภาพที่ 588) ช่างที่สร้างจึงอาจมีต้นแบบจากพระพุทธรูปรูปแบบนี้ที่เป็นงานนำเข้าจากพม่า หรืออาจเป็นช่างจากพม่าก็เป็นได้

---

[851] โปรดดู เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย,** 77, 85.

ภาพที่ 588 พระพุทธรูปวัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร

บ้างแสดงรายละเอียดผสมผสานกันหลายศิลปะ เช่น พระพุทธรูปปูนปั้นที่เป็นพระพุทธรูปประจำวัน ประดิษฐานในวัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 589) มีลักษณะอย่างศิลปะอินเดีย คือ ไม่มีกรอบพระพักตร์ พระพุทธรูปประทับนั่งบางองค์ห่มจีวรคลุมพระอังสาทั้งสองข้างแสดงถึงอิทธิพลจากศิลปะคันธาระ ดังตัวอย่างพระพุทธรูปประจำวันเสาร์ (ภาพที่ 590) มีการทำสังฆาฏิยาวหยักทบคล้ายศิลปะมัณฑเล(แต่ไม่พาดเหนือข้อพระกรซ้าย) และมีเม็ดพระศกละเอียดอย่างศิลปะมัณฑเล ทว่าปางที่แสดงเป็นปางอย่างพระพุทธรูปประจำวันในศิลปะไทยประเด็นว่าด้วยพระพุทธรูปประจำวันและปางที่เกี่ยวข้องนี้ ผู้วิจัยจะนำเสนอในหัวข้อที่ว่าด้วยประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้อง

ภาพที่ 589 พระพุทธรูปประจำวันพฤหัสบดี และศุกร์ (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 590 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ วัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร

สรุปและวิเคราะห์กรณีพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ของไทย

จากการตรวจสอบตัวอย่างพระพุทธรูปแบบพม่าสมัยปัจจุบันในพื้นที่ศึกษาอื่นๆ ของไทย (นอกจากภาคเหนือและกรุงเทพฯ) นั้น พบว่าในทุกพื้นที่ศึกษามีการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าโดยเฉพาะที่สร้างด้วยวัสดุหินอ่อน โดยศิลปะที่พบความนิยมมากที่สุดยังคงเป็นศิลปะในสายที่สืบเนื่องจากศิลปะมัณฑเล ซึ่งในระยะเวลานี้ได้มีพัฒนาการมาเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ดังที่นำเสนอตัวอย่างไว้แล้ว

รูปแบบที่พบได้รองลงมา คือ พระพุทธรูปศิลปะพม่าที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะอินเดีย นอกจากนี้ยังพบพระพุทธรูปหินอ่อนที่ช่างพม่าแกะตามอย่างศิลปะไทยด้วย

ส่วนกรณีพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในไทย (อาจโดยช่างไทยหรือช่างนำเข้าจากพม่า) มักพบว่าวัสดุสำคัญที่ใช้คือปูนปั้น รูปแบบที่พบมีความสัมพันธ์กับกรณีพระพุทธรูปนำเข้าจากพม่า คือ พบได้ทั้งรูปแบบที่มีพื้นฐานจากศิลปะแบบมัณฑเล, แบบพม่าที่ได้อิทธิพลศิลปะอินเดีย รวมถึงการผสมอิทธิพลศิลปะไทยโดยเฉพาะปางที่แสดงด้วย

อย่างไรก็ตามในกรณีพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นในไทยที่พบในพื้นที่ภาคอื่นๆ นี้ไม่ปรากฏลักษณะเด่นของแต่ละพื้นที่ จึงสรุปได้ว่าไม่มีกระบวนการสร้างศิลปกรรมในลักษณะที่เป็นสกุลช่างหรือเป็นแบบแผนในแต่ละพื้นที่ เช่นเดียวกับการศึกษาตัวอย่างพระพุทธรูปแบบพม่าที่สร้างขึ้นช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ในพื้นที่เหล่านี้

8.2 ประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องของพระพุทธรูปพม่าศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช): กรณีที่พบในประเทศไทย

การศึกษาในหัวข้อนี้มุ่งทำความเข้าใจในประเด็นเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปพม่าที่พบในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน โดยเฉพาะศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช) ซึ่งเป็นกลุ่มหลักที่พบความสำคัญในทุกพื้นที่ศึกษา[852] รวมถึงศิลปะพม่าสมัยเอกราช (กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลศิลปะอินเดีย) ซึ่งพบรองลงมา รวมถึงพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่สร้างขึ้นในไทยระยะนี้ เพื่อความถึงประเด็นที่สืบเนื่องและประเด็นที่เปลี่ยนแปลงเมื่อเทียบกับการศึกษาตัวอย่างใน

---

[852] จากการศึกษารายละเอียดในส่วนศิลปกรรมพบว่า ในพื้นที่ประเทศไทยพบพระพุทธรูปศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) ในทุกพื้นที่ ไม่ว่าพื้นที่นั้นๆ จะเกี่ยวข้องกับการตั้งถิ่นฐานของชนชาติพันธุ์จากพม่าหรือไม่ แต่การสร้างพระพุทธรูปอย่างพม่าในท้องถิ่นของไทยที่ระบุได้เป็นสายงานช่าง มีเฉพาะในพื้นที่ภาคเหนือเท่านั้น และพบควบคู่กับพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า ในขณะที่พระพุทธรูปพม่าในพื้นที่อื่นๆ มักเป็นพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า แม้ว่าพบการสร้างงานตามอย่างพม่าโดยช่างท้องถิ่นอยู่บ้าง แต่ไม่อาจระบุได้ว่ามีการผลิตเป็นสายงานช่างซึ่งต่างจากพื้นที่ภาคเหนือ

ประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 รวมทั้งทราบถึงความสอดคล้องหรือแตกต่างการตัวอย่างที่พบในพม่าในระยะร่วมสมัยกันด้วย

จากการศึกษาพบว่าประเด็นที่พระพุทธรูปพม่าที่พบในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน มีความสืบเนื่องจากพื้นฐานประติมานวิทยาและบริบททางสังคมในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 คือ กระบวนการสร้างศิลปะตามอย่างมัณฑเลโดยช่างท้องถิ่นยังคงจำกัดในพื้นที่ภาคเหนือ, การนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่ายังคงพบความนิยมในประเทศไทยทุกพื้นที่ศึกษา, พระพุทธรูปหินอ่อนจากพม่ายังคงได้รับความนิยมเป็นกลุ่มหลัก และพระมหามัยมุนียังคงได้รับความนิยมสร้างองค์จำลอง[853] ดังนั้นประเด็นศึกษาในบริบทสมัยปัจจุบันจึงไม่ขออภิปรายประเด็นเหล่านี้เป็นการซ้ำซ้อน

ส่วนประเด็นที่สัมพันธ์กับตัวอย่างศิลปกรรมในพม่าในระยะร่วมสมัยกัน ได้แก่ การแสดงปางหรือมุทราที่หลากหลายขึ้น[854] และมีการจำลองรูปเคารพจากพม่าที่หลากหลายขึ้น[855]

ทว่าประเด็นสำคัญที่ผู้วิจัยมุ่งอภิปรายในส่วนนี้คือประเด็นที่เป็นการเปลี่ยนแปลงสำคัญจากพื้นฐานด้านประติมานวิทยาและบริบททางสังคมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ได้แก่ประเด็น **พระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าที่แสดงปางอย่างศิลปะไทย, แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปพม่าสู่ “พระเครื่องหรือวัตถุมงคล” ไทย, การมีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน** และ **ความนิยมสร้างพระพุทธรูปสำคัญเป็นศิลปะแบบมัณฑเลของวัดมอญในไทยสมัยปัจจุบัน** ดังรายละเอียดในแต่ละประเด็นต่อไปนี้

8.2.1 พระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าที่แสดงปางอย่างศิลปะไทย

จากรายละเอียดในบทที่ 6 ที่ได้นำเสนอประเด็นว่าด้วยพระพุทธรูป “ในประเทศพม่า” ศิลปะสมัยเอกราชซึ่งสัมพันธ์กับคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดไว้ โดยผู้วิจัยสันนิษฐานว่าศิลปะพม่าได้แรงบันดาลใจจากศิลปะไทยที่ริเริ่มผนวกการบูชาพระพุทธรูปเข้ากับคติบูชาเทวดานพเคราะห์

ในบทนี้ซึ่งเป็นการศึกษาตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะพม่า “ในประเทศไทย” จึงเป็นการนำเสนอรายละเอียดเพิ่มเติมในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปประจำวันเกิดทั้งในศิลปะไทยและศิลปะพม่าในสมัยปัจจุบัน เพื่อทราบถึงอิทธิพลทางศิลปกรรมและคติความเชื่อที่สัมพันธ์กันระหว่างไทยและพม่า โดยจำแนกเนื้อหาเป็น 2 ส่วน คือ 1) ที่มาของคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะ

---

[853] โปรดดูรายละเอียดเหล่านี้ในบทที่ 7

[854] นอกจากแสดงปางอย่างที่แพร่หลายในพม่าสมัยเอกราชแล้ว ยังพบการแสดงปางอย่างศิลปะไทยซึ่งจะนำเสนอในหัวข้อ “พระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าที่แสดงปางอย่างศิลปะไทย”

[855] เช่น พระผ่องต่ออู ซึ่งพบความนิยมมากในพื้นที่จังหวัดแม่ฮ่องสอนซึ่งสัมพันธ์กับวัฒนธรรมฉาน รวมถึงการจำลองในลักษณะพระเครื่องดังกรณีโพโพจีนัตหรือเทพทันใจที่จะนำเสนอในหัวข้อที่เกี่ยวข้อง

ไทยและพม่า 2) พระพุทธรูปประจำวันเกิดศิลปะพม่าที่พบในประเทศไทย ดังรายละเอียดในแต่ละประเด็นต่อไปนี้

1) ที่มาของคติพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะไทยและพม่า

1.1) กรณีพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะไทย คติพระพุทธรูปประจำวันเกิดในไทยปรากฏหลักฐานทั้งเอกสารและศิลปกรรมว่ามีการผนวก “พระพุทธรูป” เข้าไปผสมผสานกับคติการบูชาเทวดานพเคราะห์ซึ่งมีพื้นฐานจากฮินดูพราหมณ์อย่างน้อยตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยหลักฐานเอกสารที่สำคัญที่สุด คือ ตำราพระพุทธรูปปางต่างๆ ตามพระมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ซึ่งนอกจากมีการคิดค้นปางใหม่ๆ สำหรับจัดสร้างพระพุทธรูปแล้ว ยังมีการกำหนดปางประจำเทวดานพเคราะห์หรือวันต่างๆ ไว้ด้วย คือ พระพุทธรูปปางถวายเนตร(อาทิตย์), ปางห้ามสมุทร(จันทร์), ปางไสยาสน์(อังคาร), ปางอุ้มบาตร(พุธ), ปางป่าเลไลยก์(ราหูหรือพุธกลางคืน), ปางสมาธิ(พฤหัสบดี), ปางรำพึง(ศุกร์), ปางนาคปรก(เสาร์) และปางสมาธิขัดสมาธิเพชร(พระเกตุหรือกรณีที่ไม่ทราบวันเกิด)[856]

ส่วนหลักฐานศิลปกรรมสามารถพบพระพุทธรูปที่สร้างขึ้นจริงตามตำราดังกล่าว เช่น กรณีที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้สร้างพระพุทธรูปประจำพระชนมวารเป็นปางอุ้มบาตร ถวายแด่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกและพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยซึ่งพระราชสมภพในวันพุธเช่นเดียวกัน และสร้างพระพุทธรูปปางห้ามสมุทรหรือห้ามญาติสำหรับพระองค์เองตามวันที่ทรงพระราชสมภพในวันจันทร์ เป็นต้น[857] (ภาพที่ 591)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[856] ผู้สนใจโปรดดูรายละเอียดเพิ่มเติมใน เสาวณิต วิงวอน, บรรณาธิการ, **ตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามพระมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2550). และ รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **พระพุทธปฏิมาสยาม** (นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2553), 54-57.

[857] หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง**, กรุงเทพฯ : สำนักราชเลขาธิการ, 2535, 104.

ภาพที่ 591 พระพุทธรูปประจำพระชนมวารในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก (ซ้าย) และพระพุทธรูปประจำพระชนมวารในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว (ขวา)
ที่มาภาพ : หม่อมราชวงศ์สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง**, 159 และ 173.

1.2) กรณีพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่า สำหรับในศิลปะพม่า ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการบูชาพระพุทธรูปในฐานะพระพุทธรูปประจำวันโดยแสดง “ปางมารวิชัย” แล้วจำแนกแต่ละวันด้วยสัญลักษณ์สัตว์พาหนะของเทวดานพเคราะห์นั้น คงเริ่มปรากฏตั้งแต่สมัยอาณานิคมฯ ดังพบว่าเจดีย์วัดป่าฝาง(ศาสนโชติการาม) จังหวัดลำปาง ซึ่งสร้างขึ้นในระยะเดียวกันนี้มีการนำระบบดังกล่าวมาใช้ด้วย (ภาพที่ 592)

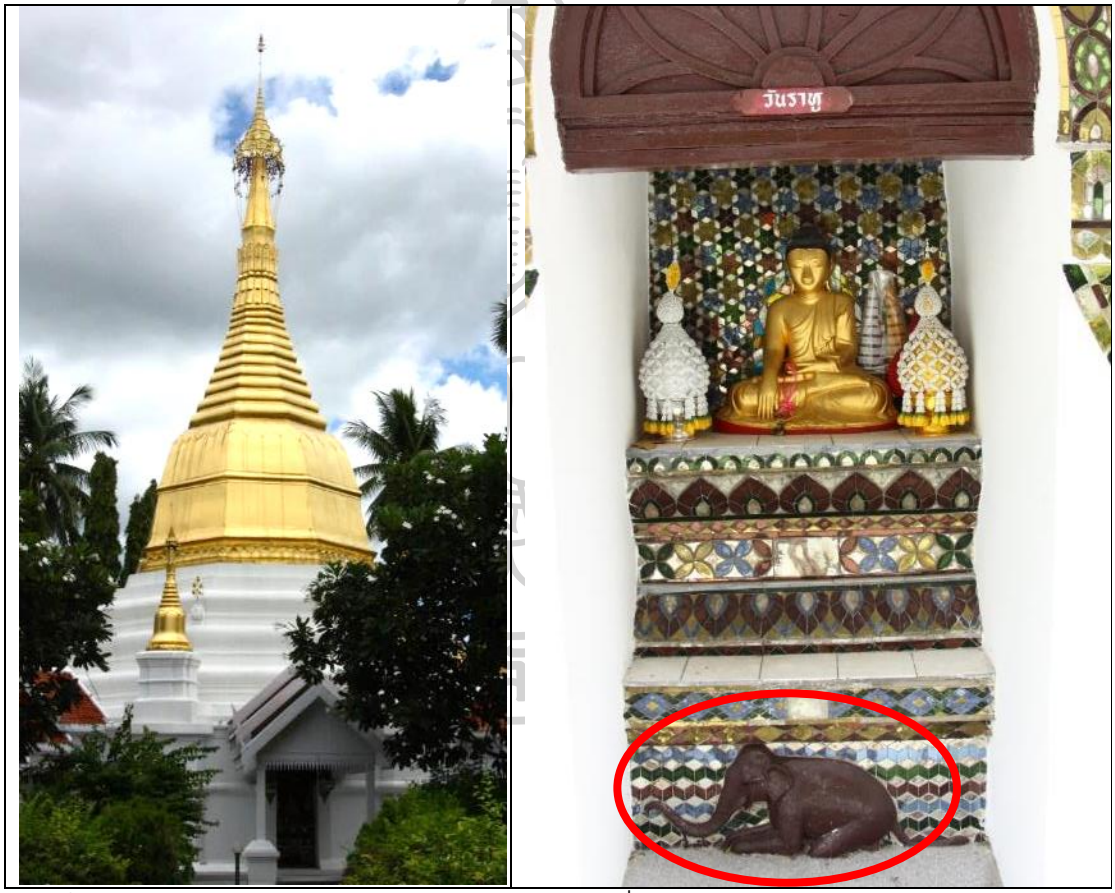
คติดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าพม่าได้ดัดแปลงมาจากคติบูชาเทวดาประจำนพเคราะห์ซึ่งแพร่หลายอยู่ก่อนดังปรากฏหลักฐานจากพระนิพนธ์ “เที่ยวเมืองพม่า” ที่สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงนิพนธ์เมื่อ พ.ศ.2489 โดยทรงอธิบายถึง “คติการบูชาเทวดานพเคราะห์” ของชาวพม่าที่มานมัสการเจดีย์ชเวดากองว่ามีการจำแนกเทวดานพเคราะห์แต่ละองค์ด้วยการ *“ทำหลักป้ายเขียนรูปเทวดากับสัตว์พาหนะ”*[858] เอกสารข้างต้น รวมทั้งหลักฐานภาพถ่ายเก่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 ยัง

[858] สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, เที่ยวเมืองพม่า, 36-37.

ไม่ปรากฏให้เห็นว่ามีการประดิษฐานพระพุทธรูปประจำวันเกิดซึ่งปัจจุบันพบรายรอบเจดีย์ชเวดากองโดยประดิษฐานร่วมกับประติมากรรมเทวดาและสัตว์พาหนะดังกล่าว[859]

กระทั่งในศิลปะพม่าสมัยเอกราช จึงพบว่าศาสนสถานที่สร้างขึ้นใหม่นิยมประดิษฐ์ปางเฉพาะแต่ละวัน ดังตัวอย่างสำคัญคือพระพุทธรูปประจำวันเกิดที่วิหารซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง[860]

จากข้อพิจารณาถึงลำดับพัฒนาการทางศิลปะที่เกิดขึ้นก่อน-หลัง ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าศิลปะพม่าอาจได้แรงบันดาลใจจากศิลปะไทยใน 2 ประเด็นที่สำคัญ คือ การประดิษฐานพระพุทธรูปร่วมกับคติความเชื่อเดิมเรื่องการบูชาเทวดานพเคราะห์ และการประดิษฐ์ปางหรือมุทราที่แตกต่างกันเพื่อสื่อถึงพระพุทธรูปที่ประจำในแต่ละวัน ถึงกระนั้นในศิลปะพม่ามีการแสดงปางประจำวันต่างจากไทยด้วยดังจะนำเสนอในหัวข้อถัดไป



ภาพที่ 592 เจดีย์วัดป่าฝาง(ศาสนโชติการาม) ลำปาง ซึ่งปรากฏพระพุทธรูปปางมารวิชัย และสัตว์สัญลักษณ์ประจำวัน

---

[859] พระพุทธรูปเหล่านี้ทุกองค์แสดงปางมารวิชัย และเป็นศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)

[860] โปรดดูรายละเอียดเหล่านี้จากเนื้อหาในส่วน “ประติมานวิทยาและบริบทสังคมที่เกี่ยวข้อง” ในบทที่ 6

2) พระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าที่พบในประเทศไทย ในที่นี้จำแนกเป็น 2 กรณี คือ 2.1) กรณีแสดงปางอย่างพม่า และ 2.2) กรณีแสดงปางอย่างไทย ดังรายละเอียดแต่ละกรณีต่อไปนี้

2.1) กรณีแสดงปางอย่างพม่า พระพุทธรูปในกรณีนี้มักพบว่าเป็นพระพุทธรูปที่ระบุได้ว่านำเข้าจากประเทศพม่า และมีรูปแบบอย่างศิลปะพม่าสมัยเอกราช ซึ่งงานศึกษานี้พบตัวอย่างที่สำคัญ คือ พระพุทธรูปประจำวันเกิดที่วัดทรายมูลพม่า จังหวัดเชียงใหม่ (ภาพที่ 593-599) สร้างด้วยวัสดุหินอ่อนมีรายละเอียดดังที่นำเสนอไว้แล้วในส่วนการศึกษาด้านรูปแบบศิลปกรรม

พระพุทธรูปข้างต้นพิจารณาได้ว่ามีปางอย่างพม่า เพราะไม่ใช่ระบบปางของพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะไทย และยังแสดงบางปางอย่างที่นิยมในศิลปะพม่าสมัยเอกราช เช่น ปางแสดงธรรม(ธรรมจักรมุทรา) แบบจีบนิ้วพระหัตถ์ซึ่งเป็นอิทธิพลศิลปะอินเดียแบบคุปตะที่แพร่หลายในพม่าดังที่นำเสนอไว้ในงานศึกษาส่วนรูปแบบ

ตัวอย่างดังกล่าวทำให้เห็นได้ว่าระบบปางประจำปางประจำวันของพระพุทธรูปพม่านั้นอาจไม่มีแบบแผนที่แน่ชัด[861] ดังพบว่าปางหรือมุทราของพระพุทธรูปประจำวันที่วัดทรายมูลพม่าเมืองเชียงใหม่ แตกต่างจากระบบที่พบในประเทศพม่าเช่นกรณีพระพุทธรูปในวิหารซแวต่อเมี้ยตเมืองย่างกุ้ง[862] ดังข้อมูลเปรียบเทียบในตารางที่จะแสดงถัดไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

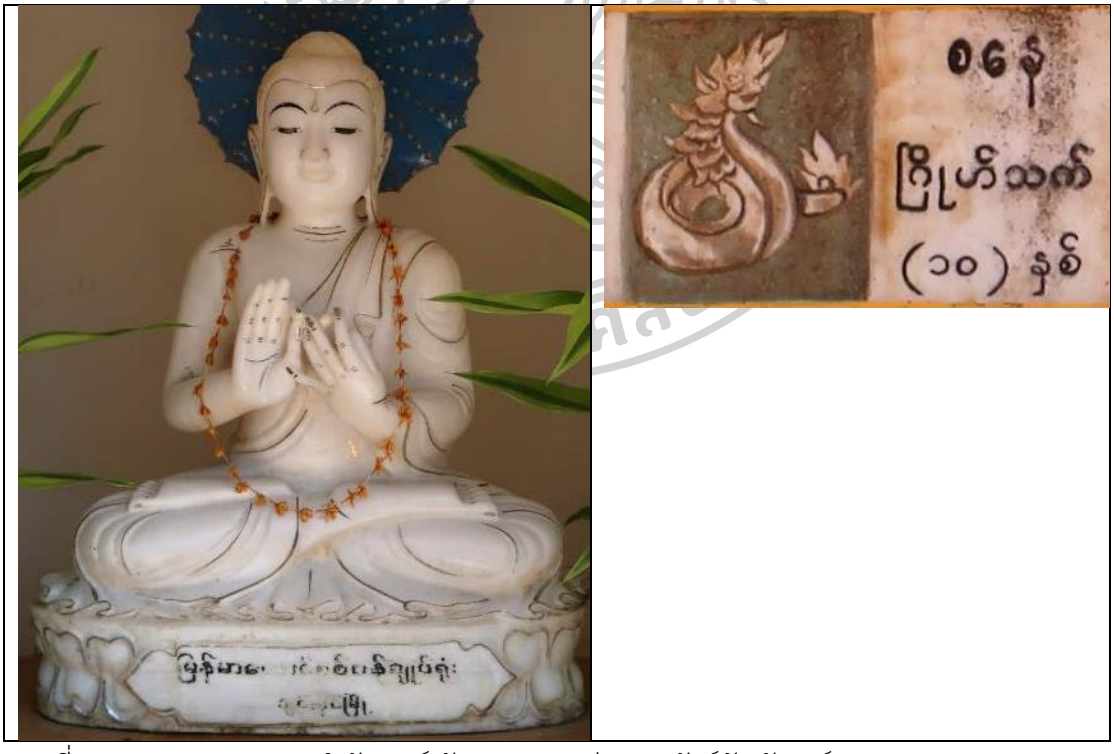
[861] ผู้สนใจประเด็นนี้อาจศึกษาเพิ่มเติมในอนาคตโดยสำรวจตัวอย่างเฉพาะพระพุทธรูปกลุ่มนี้โดยละเอียดทั้งในพม่าและไทย

[862] โปรดดูรายละเอียดและภาพประกอบของพระพุทธรูปในวิหารซแวต่อเมี้ยตในบทที่ 6

ภาพที่ 593 พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์

ภาพที่ 594 พระพุทธรูปประจำวันจันทร์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์

ภาพที่ 595 พระพุทธรูปประจำวันพุธ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์



ภาพที่ 596 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์

ภาพที่ 597 พระพุทธรูปประจำวันพฤหัสบดี วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์

ภาพที่ 598 พระพุทธรูปประจำวันพุธกลางคืน (ราหู) วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์

ภาพที่ 599 พระพุทธรูปประจำวันศุกร์ วัดทรายมูลพม่า และสัตว์สัญลักษณ์

ตารางแสดงการเปรียบเทียบมุทรา/ปางของพระพุทธรูปประจำวันเกิดกรณีวัดทรายมูลพม่า (เชียงใหม่), วิหารซแวต่อเมี้ยต (ย่างกุ้ง) และวัดน้อยนางหงษ์ (สมุทรสาคร)

ประจำวัน	วัดทรายมูลพม่า (เชียงใหม่)[863]	วัดซแวต่อเมี้ยต (ย่างกุ้ง)[864]	วัดน้อยนางหงษ์ (สมุทรสาคร)[865]	ข้อมูลเพิ่มเติม
อาทิตย์	ภูมิสปรรศมุทรา หรือปางมารวิชัย	สันติทมุทรา	ปางถวายเนตร	สันติทมุทรา ดังกล่าว เป็นท่าประทับนั่ง พระหัตถ์ขวาตั้งขึ้นอย่างประทานอภัย ส่วนพระหัตถ์ซ้ายวางบนพระเพลา

[863] อิงนามมุทราตามที่พบการใช้เรียก ณ วิหารซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง และบรรยายท่าพระหัตถ์เพิ่มเติม

[864] อิงนามมุทราตามที่พบการใช้เรียก ณ วิหารซแวต่อเมี้ยต เมืองย่างกุ้ง

[865] อิงตามปางพระพุทธรูปประจำวันในศิลปะไทย

ประจำวัน	วัดทรายมูลพม่า (เชียงใหม่)[863]	วัดซแวต่อเมี้ยต (ย่างกุ้ง)[864]	วัดน้อยนางหงษ์ (สมุทรสาคร)[865]	ข้อมูลเพิ่มเติม
จันทร์	ยกพระหัตถ์ขวาอย่างปางประทานอภัยและทอดพระหัตถ์ซ้ายลงหงายฝ่าพระหัตถ์ออกอย่างประทานพร	ธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์	ปางห้ามญาติหรือปางห้ามสมุทร	ธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วพระหัตถ์เป็นรูปแบบที่ศิลปะพม่าได้แบบอย่างจากที่ปรากฏอยู่ก่อนในศิลปะอินเดียสมัยคุปตะ[866]
อังคาร	คล้ายปางมารวิชัยแต่หงายพระหัตถ์	วรทมุทรา	ปางโปรดอสุรินทราหู ปางไสยาหรือไสยาสน์หรือปางปรินิพพาน	
พุธ	มหากรุณามุทราหรือยกพระหัตถ์ขวาทาบพระอุระ	อุตรโพธิมุทรา	ปางอุ้มบาตร	-อุตรโพธิมุทรา คือพระหัตถ์ขวายกขึ้นเสมอพระอุระแล้วหันออกส่วนพระหัตถ์ซ้ายยกขึ้นชิดพระหัตถ์ขวาแต่หันเข้า มุทรานี้คงกลายมาจากธรรมจักรมุทราแบบจีบนิ้วฯ ในศิลปะอินเดีย -มหากรุณามุทราใช้พระหัตถ์ขวา

[866] ผู้สนใจมุทราในศิลปะอินเดีย โปรดดูเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย.**

ประจำวัน	วัดทรายมูลพม่า (เชียงใหม่)[863]	วัดซแวต่อเมี้ยต (ย่างกุ้ง)[864]	วัดน้อยนางหงษ์ (สมุทรสาคร)[865]	ข้อมูลเพิ่มเติม
				หันเข้าทาบพระอุระ ส่วนพระหัตถ์ซ้ายวางหงายบนพระเพลา
พุธกลางคืน (วันราหู)	สันติมุทรา หรือยกพระหัตถ์ขวาอย่างปางประทานอภัย	ธยานมุทราหรือปางสมาธิ	ปางปาลิไลยก์	
วันพฤหัสบดี	ธยานมุทราหรือปางสมาธิ	มหากรุณามุทรา	ปางสมาธิ	
ศุกร์	คล้ายปางมารวิชัยแต่พระหัตถ์ซ้ายถือบาตร	ภูมิสปรรศมุทรา หรือปางมารวิชัย	ปางรำพึง	
วันเสาร์	ธรรมจักรมุทรา หรือปางแสดงธรรม (จีบนิ้วพระหัตถ์)	ลาภมุทรา	ปางนาคปรก	ลาภมุทรา คล้ายมารวิชัยที่หงายพระหัตถ์ขวา แล้วพระหัตถ์ซ้ายที่วางหงายบนพระเพลามีหม้อยา
วันจันทร์ (ซ้ำ)	-	ปาฏิหาริยมุทรา	-	วันจันทร์มีซ้ำคงเพราะเป็นวันในทักษาฤกษ์พม่าโดยแยกจันทร์ข้างขึ้นกับจันทร์

ประจำวัน	วัดทรายมูลพม่า (เชียงใหม่)[863]	วัดซแวต่อเมี้ยต (ย่างกุ้ง)[864]	วัดน้อยนางหงษ์ (สมุทรสาคร)[865]	ข้อมูลเพิ่มเติม
				ข้างแรม[867] กรณีองค์นี้คงหมายถึงจันทร์ข้างแรม ลักษณะมุทราเหมือน “ธรรมจักรมุทราแบบกำนิ้วพระหัตถ์” ในศิลปะอินเดีย[868]

ตัวอย่างเปรียบเทียบข้างต้นไม่เพียงเห็นได้ว่าพระพุทธรูปศิลปะพม่าอาจมี “ระบบปาง” ประจำวันที่ไม่แน่นอนตายตัวแล้ว ยังอาจมี “ระบบวัน” ต่างไปด้วย ดังเห็นได้ว่าพระพุทธรูปวัดทรายมูลพม่า เมืองเชียงใหม่ มีพระพุทธรูปประจำวันเพียง 8 วัน โดยไม่มีพระพุทธรูปประจำวันจันทร์ที่ซ้ำ 2 วันอย่างวิหารซแวต่อเมี้ยต(ซึ่งคงหมายถึงวันจันทร์ข้างขึ้นและจันทร์ข้างแรมตามทักษาฤกษ์ดังที่นำเสนอรายละเอียดในตารางข้างต้น) ทั้งนี้ระบบวันของพระพุทธรูปที่วัดทรายมูลพม่าเรียงวันตามระบบเดียวกับพระพุทธรูปประจำวันในพม่าดังเช่นซเวดากอง (แม้จะมีความแตกต่างกันเรื่องปางดังที่กล่าวไว้) คือ เรียงจาก อาทิตย์, จันทร์, อังคาร, พุธ, เสาร์, พฤหัสบดี, พุธกลางคืน(ราหู) และศุกร์ รวมถึงแสดงภาพสัตว์สัญลักษณ์ประจำวันตามอย่างศิลปะพม่าด้วย ดังนั้นการใช้ระบบวันแบบพม่าจึงสอดคล้องกับรูปแบบศิลปกรรมที่เลือกแสดงปางอย่างพม่าดังที่กล่าวไว้

2.2) กรณีที่แสดงปางอย่างไทย พระพุทธรูปศิลปะพม่าที่พบในประเทศไทยสมัยปัจจุบันกรณีนี้พบตัวอย่างสำคัญที่จะนำเสนอในที่นี้คือ กลุ่มพระพุทธรูปที่วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร (ภาพที่ 600-604 และตารางเปรียบเทียบปางฯ)

พระพุทธรูปประจำวันเกิดจากตัวอย่างวัดน้อยนางหงษ์ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร เป็นพระพุทธรูปปูนปั้น มีรูปแบบโดยทั่วไปเป็นศิลปะพม่าสมัยเอกราชในกลุ่มที่ได้อิทธิพลศิลปะคันธา

---

[867] นายพรชัย วีระชีพสุข สมาชิกสมาคมโหราศาสตร์นานาชาติ ให้ทรรศนะแก่ผู้วิจัยเมื่อ 4 พฤษภาคม 2564.

[868] ผู้สนใจมุทราในศิลปะอินเดีย โปรดดูเพิ่มเติมใน เชษฐ์ ติงสัญชลี, **พระพุทธรูปอินเดีย**.

ระจากอินเดียไปผสมผสาน ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอรายละเอียดทางศิลปกรรมไว้แล้วในการศึกษาส่วนรูปแบบศิลปกรรม

ทว่าในการแสดงปางของพระพุทธรูปวัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร กลับต่างจากระบบปางในศิลปะพม่า เพราะใช้ปางอย่างพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะไทย ถึงกระนั้นพระพุทธรูปดังกล่าวมีจำนวนตามระบบวัน 8 วัน ต่างจากแบบแผนศิลปะไทยที่มี 9 วันโดยวันที่เพิ่มเข้ามาในศิลปะไทยคือวันพระเกตุ(วันสำหรับผู้ไม่ทราบวันเกิด)[869]

อนึ่ง ระบบวันของพระพุทธรูปที่วัดน้อยนางหงษ์ สมุทรสาคร พบว่าเรียงวันตามระบบพระพุทธรูปประจำวันในศิลปะไทย คือ เรียงจาก อาทิตย์, จันทร์, อังคาร, พุธ, พฤหัสบดี, ศุกร์ และเสาร์ ดังนั้นการใช้ระบบวันแบบไทยจึงสอดคล้องกับรูปแบบศิลปกรรมที่เลือกแสดงปางอย่างไทยดังที่กล่าวไว้

การใช้ระบบวันเพียง 8 วันนี้ ผู้วิจัยสันนิษฐานถึงสาเหตุจากหลายประการ ดังนี้

2.2.1) ระบบวัน 8 วันในกรณีของพระพุทธรูปวัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร ยังตรงกับกรณีพระพุทธรูปประจำวันศิลปะพม่าที่วัดทรายมูลพม่าจังหวัดเชียงใหม่ จึงเป็นไปได้ว่า “วัดพม่า” ในประเทศไทยนิยมใช้ระบบดังกล่าวร่วมกัน แม้จะใช้ระบบปางต่างกัน

2.2.2) พระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่ามักประดิษฐานล้อมศูนย์กลางที่อาจเป็นเจดีย์หรือต้นโพธิ์ ดังนั้นการสร้างพระพุทธรูปประจำวันเพียง 8 วันโดยประจำด้าน 8 ด้านรอบศูนย์กลาง ย่อมสัมพันธ์กับรูปแบบเจดีย์ในศิลปะพม่ามอญที่พบแผนผัง 8 เหลี่ยมได้ค่อนข้างมาก เช่นเดียวกับกรณีเจดีย์ชเวดากอง[870] ส่วนกรณีของพระพุทธรูปวัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร แม้จะประดิษฐานในแนวระนาบเดียวกันอย่างศิลปะไทย แต่อาจเลือกใช้ระบบ 8 วันตามความคุ้นเคยของผู้เกี่ยวข้อง

2.2.3) ปางประจำพระเกตุในศิลปะไทยคือปางขัดสมาธิเพชรนั้น เป็น “ท่าประทับปกติ” ในศิลปะพม่าอยู่แล้ว จึงไม่จำเป็นต้องสร้างพระพุทธรูปขึ้นเป็นการเฉพาะอีก นอกจากนี้พระพุทธรูปประจำวันพระเกตุหรือสำหรับผู้ไม่ทราบวันเกิด อาจมีผู้บูชาน้อย โดยเฉพาะเมื่อพิจารณาว่าในสมัยปัจจุบันแทบทุกคนคงทราบวันที่ตนเกิด

---

[869] อิงตามตำราพระพุทธรูปปางต่างๆ ตามพระมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

[870] พระพุทธรูปประจำวันเกิดรอบเจดีย์ชเวดากองอิงตามประติมากรรมเทวดานพเคราะห์ซึ่งในคติต้องมี 9 องค์ แต่พบเพียง 8 องค์ โดยเทวดานพเคราะห์องค์ที่ 9 หรือพระเกตุถือว่า *“ทำเป็นธงไว้เหนือฉัตรยอดพระมหาธาตุ”* โปรดดู สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**, เที่ยวเมืองพม่า**, 36-37.

ตัวอย่างพระพุทธรูปวันเกิดศิลปะพม่าที่พบในประเทศไทยที่นำเสนอมาโดยเฉพาะกรณีวัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร จึงเป็นปรากฏการณ์ทางศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงการถ่ายเทแนวคิดและรูปแบบ รวมทั้งแสดงถึงความใกล้ชิดของผู้คนในประเทศพม่าและไทยผ่านศิลปกรรมอันเกี่ยวเนื่องด้วยคติพระพุทธรูปประจำวันเกิด ซึ่งไม่เพียงแบบอย่างของพระพุทธรูปในศิลปะไทยได้ให้อิทธิพลแก่การสร้างพระพุทธรูปศิลปะพม่าที่ประดิษฐานในประเทศพม่าเท่านั้น แต่ในท้ายที่สุดช่างพม่ายังนำแนวคิดที่สัมพันธ์กับคติดังกล่าวมาสร้างพระพุทธรูปในประเทศไทยด้วย บ้างยังเกิดลักษณะเฉพาะที่ผสมผสานศิลปะทั้งสองชาติจนเป็นความแตกต่างจากพระพุทธรูปในประเทศพม่าดังที่นำเสนอไว้

ภาพที่ 600 พระพุทธรูปประจำเทวดานพเคราะห์-ประจำวัน วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 601 พระพุทธรูปประจำวันอาทิตย์ และจันทร์ (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 602 พระพุทธรูปประจำวันอังคาร วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 603 พระพุทธรูปประจำวันพุธ พฤหัสบดี และศุกร์ (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงษ์ จังหวัดสมุทรสาคร

ภาพที่ 604 พระพุทธรูปประจำวันเสาร์ และพุธกลางคืนหรือวันราหู (ตามลำดับ) วัดน้อยนางหงส์

8.2.2 แรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปพม่าสู่ “พระเครื่องหรือวัตถุมงคล” ไทย

งานศึกษานี้พบว่าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเล หรือศิลปะอื่นๆ จากพม่า เมื่อแพร่เข้าสู่ประเทศไทย นอกจากเป็นแรงบันดาลใจให้มีการสร้างพระพุทธรูปขึ้นตามอย่างศิลปะต้นแบบจากพม่าแล้ว ในสมัยปัจจุบันยังพบว่าเป็นแรงบันดาลใจให้มีการสร้างศิลปกรรมอีกลักษณะหนึ่ง คือ “พระเครื่องหรือวัตถุมงคล” ซึ่งไม่ใช่คตินิยมที่แพร่หลายในประเทศพม่า ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่ามีพื้นฐานจากคตินิยมในสังคมไทย

แม้ว่าแต่เดิมในดินแดนประเทศไทยรวมทั้งพม่า พบหลักฐานการสร้างพระพิมพ์ตั้งแต่ในศิลปะทวารวดี(ในไทย) และศิลปะปยู(ในพม่า) ทว่าในระยะดังกล่าวยังเป็นการสร้างด้วยความมุ่งหมาย “เพื่อสืบทอดพระพุทธศาสนา” [871] นัยว่าเป็นการสร้างพระพุทธรูปขึ้นด้วยวิธีที่สะดวก ประหยัด และสร้างขึ้นได้ครั้งละเป็นจำนวนมาก

ในขณะที่การใช้พระเครื่องในฐานะ “วัตถุมงคล” พกติดตัวได้นั้นเป็นคตินิยมที่แพร่หลายเฉพาะในประเทศไทย เป็นผลจากบริบททางสังคมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 หลังจากมีเทคโนโลยี “เครื่องพิมพ์เหรียญ” แล้วเริ่มมีการพิมพ์ “รูปบุคคล” คือพระบรมสาทิสลักษณ์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวลงบนเหรียญที่ระลึกในวโรกาสเฉลิมพระชนมายุครบ 18 พรรษา เมื่อ พ.ศ. 2414 หรือเรียกว่าเหรียญ “หลักแจว” [872] ต่อมากลุ่มภิกษุได้ใช้เทคโนโลยีดังกล่าวมาพิมพ์รูปภิกษุที่ได้รับความเคารพนับถือซึ่งเหรียญลักษณะหลังนี้ชาวบ้านทั่วไปสามารถเข้าถึงได้ง่ายขึ้น โดยการสร้างเหรียญรูปภิกษุครั้งแรกน่าจะเป็นเหรียญรูปเหมือนพระชลโธปมคุณมุนี(พุฒ ปุณณกเถร)วัดเขาบางทราย จังหวัดชลบุรี ซึ่งสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์(เจริญ ญาณวรเถร) วัดเทพศิรินทราวาส จัดสร้างเมื่อ พ.ศ.2450 เพื่อแจกจ่ายเป็นที่ระลึกแก่ผู้มาร่วมงานพระราชทานเพลิงศพ[873]

หลังจากนั้นได้เกิดเหตุการณ์สำคัญต่อบ้านเมืองหลายเหตุการณ์ เป็นต้นว่า สงครามโลกครั้งที่สอง, ความเชื่อเรื่องกึ่งพุทธกาล (ทศวรรษ 2500), ขบวนการลัทธิคอมมิวนิสต์ขยายตัว (ทศวรรษ 2510-2520) และความรุ่งเรืองทางเศรษฐกิจ (ทศวรรษ 2530-2540) เหตุการณ์เหล่านี้กระตุ้นให้ผู้คน

---

[871] โปรดดูตัวอย่างพระพิมพ์ศิลปะทวารวดีใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **ศิลปะทวารวดี: วัฒนธรรมพุทธศาสนายุคแรกเริ่มในดินแดนไทย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2547), 147-148. และดูตัวอย่างพระพิมพ์ศิลปะปยูใน John Guy, "Offering up a jewel: Buddhist merit-making and votive tablets in early Burma", **Burma: Art and Archaeology** (London: British Museum Press, 2002), 26-30.

[872] ณัฐพล อยู่รุ่งเรืองศักดิ์, “พระเครื่องกับสังคมไทยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ถึง พ.ศ.2550: การศึกษาคติความเชื่อ รูปแบบ และพุทธพาณิชย์,” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา ภาควิชาประวัติศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554), 92.

[873] เรื่องเดียวกัน, 92-101.

เกิดความนิยมพระเครื่องในเชิง “วัตถุมงคล” เพื่อส่งเสริมขวัญกำลังใจและโชคชะตาโดยแพร่หลายยิ่งขึ้น[874]

สำหรับในงานศึกษานี้ได้พบว่าในประเทศไทยสมัยปัจจุบันมีความนิยมสร้างพระเครื่องโดยมีแรงบันดาลใจจากพระพุทธรูปในศิลปะพม่า เช่น พระกริ่งมัณฑเล วัดคันลัด อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ จัดสร้าง พ.ศ.2518 ส่วนฐานระบุข้อความ *“มัณฑเล คันลัด ๑๘”* (ภาพที่ 605) ,พระผงพิมพ์รูปพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเล วัดคันลัด จังหวัดสมุทรปราการ ด้านหลังระบุข้อความ *“ที่ระลึก ๒๕๔๔ วัดคันลัด”* (ภาพที่ 606) ทั้งสองตัวอย่างข้างต้นมีพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล(อาณานิคม) ที่ประดิษฐานในวัดแห่งนี้เป็นต้นแบบ[875], พระพิมพ์ “พระมหามัยมุนี” วัดเขาแก้วชัยมงคล จังหวัดสุโขทัย พุทธาภิเษกเมื่อ 21 กันยายน 2559 (ภาพที่ 607) และพระพิมพ์ “พระมหามัยมุนี” วัดวังก์วิเวการาม จังหวัดกาญจนบุรี (ภาพที่ 608) เป็นต้น

ภาพที่ 605 พระกริ่งมัณฑเล วัดคันลัด จ.สมุทรปราการ จัดสร้าง พ.ศ.2518
ที่มาภาพ https://www.web-pra.com/shop/piruch/show/689304 เข้าถึงเมื่อ 14 ธันวาคม 2565

[874] เรื่องเดียวกัน, 109 และ 127.

[875] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับพระพุทธรูปหินอ่อนศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคม) วัดคันลัด จังหวัดสมุทรปราการ ในบทที่ 7

ภาพที่ 606 พระผง วัดคันลัด จ.สมุทรปราการ จัดสร้าง พ.ศ. 2544

ที่มาภาพ http://www.prathookthook.com/view.php?NoS=177375&view=shop&Category=&info=%....%C8.2544 เข้าถึงเมื่อ 14 ธันวาคม 2565

ภาพที่ 607 พระพิมพ์ “พระมหามัยมุนี” วัดเขาแก้วชัยมงคล จ.สุโขทัย

ที่มาภาพ http://www.suriyanchantra.net/product/859 เข้าถึงเมื่อ 14 ธันวาคม 2565

ภาพที่ 608 พระพิมพ์ “พระมหามัยมุนี” วัดวังก์วิเวการาม จ.กาญจนบุรี
ที่มาภาพ https://www.web-pra.com/auction/show/15076060 เข้าถึงเมื่อ 14 ธันวาคม 2565

ตัวอย่างที่กล่าวมานี้ เห็นได้ว่าบ้างมีพื้นฐานจากการมีพระพุทธรูปศิลปะพม่าอยู่ในวัดมาแต่เดิม(ตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25) คือกรณีวัดคันลัด บ้างมีพื้นฐานจากการเป็นวัดที่มีภิกษุและชาวบ้านโดยรอบเป็นชนชาติพันธุ์จากฝั่งพม่า คือกรณีวัดวังก์วิเวการามที่เป็นชุมชนมอญ และมีบ้างที่อาจเป็นความศรัทธาส่วนบุคคลของผู้จัดสร้างคือกรณีวัดเขาแก้วชัยมงคล

ดังนั้น ย่อมแสดงว่าไม่เพียงพระพุทธรูปศิลปะพม่าจะให้แรงบันดาลใจในการสร้างพระเครื่องตามคตินิยมในสังคมไทย ซึ่งไม่ใช่คตินิยมในพม่าแล้วยังพบว่าความนิยมสร้างพระเครื่องลักษณะดังกล่าวยังขยายสู่วัดทั่วไปที่ไม่ได้มีพื้นฐานเกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมพม่าด้วย

การแพร่ความนิยมดังกล่าวสู่วัดอื่นๆ ที่ไม่เกี่ยวข้องกับศิลปวัฒนธรรมพม่านี้น่าจะสัมพันธ์กับ “การท่องเที่ยว” เพราะพบว่าพระพุทธรูปหรือรูปเคารพที่เป็นแรงบันดาลใจให้เกิดการสร้างพระเครื่อง มักมีที่มาจากเมืองหลักที่นักท่องเที่ยวชาวไทยคุ้นเคย คือ มัณฑเล และย่างกุ้ง ซึ่งนอกจากกรณีพระมหามัยมุนีจากมัณฑเลแล้ว ยังพบว่ามีรูปเคารพสำคัญในย่างกุ้งที่เป็นแรงบันดาลใจในการสร้าง

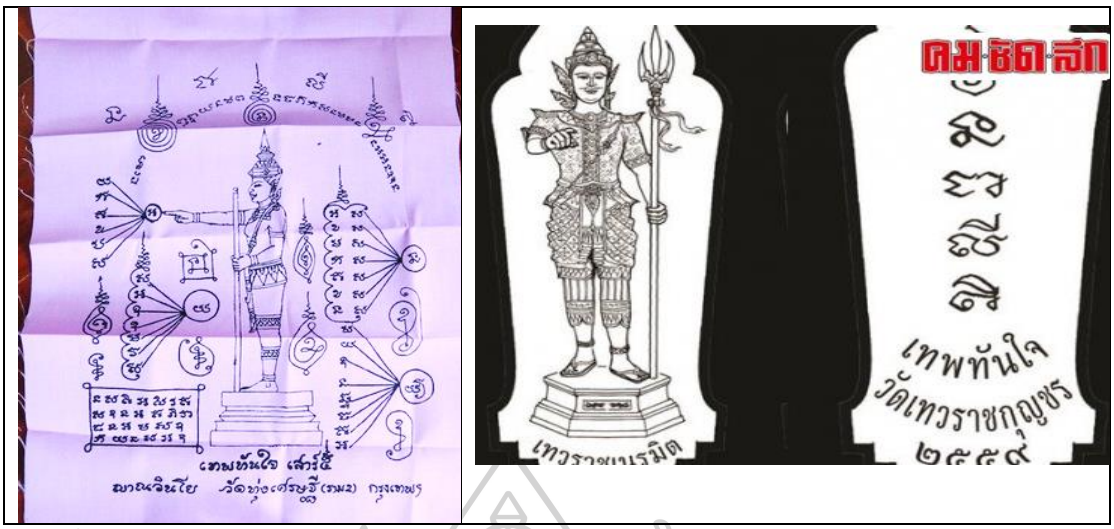
พระเครื่องในไทยโดยเฉพาะโบตะถ่องโพโพจีนัต หรือ โพโพจีจากวัดโบตะถ่อง[876](วัดนี้เป็นวัดหนึ่งที่นักท่องเที่ยวชาวไทยคุ้นเคย เพราะอยู่ไม่ไกลจากตัวเมืองและแหล่งท่องเที่ยวอื่นในย่างกุ้ง) ซึ่งคนไทยมักเรียกว่า “เทพทันใจ”[877] ดังตัวอย่างผ้ายันต์ วัดทุ่งเศรษฐี กรุงเทพฯ และเหรียญเทพทันใจวัดเทวราชกุญชร วรวิหาร กรุงเทพฯ ซึ่งมีการผสมผสานกับเทพอื่น[878] (ภาพที่ 609)

จากตัวอย่างที่นำเสนอในส่วนนี้จึงแสดงให้เห็นว่าพื้นฐานทางวัฒนธรรมของแต่ละสังคมนั้นมีบทบาทอย่างมากในการกำหนดลักษณะทางศิลปกรรม ดังกรณีพระพุทธรูป(รวมถึงรูปเคารพลักษณะอื่น)จากพม่าซึ่งเมื่อแพร่เข้าสู่ประเทศไทยแล้ว ไม่เพียงทำให้เกิดแรงบันดาลใจในการจำลองรูปเคารพนั้นขึ้นตามอย่างต้นแบบ แต่ยังทำให้เกิดการดัดแปลงไปสู่การสร้างรูปเคารพลักษณะอื่นดังกรณีพระเครื่องหรือวัตถุมงคล จนเป็นลักษณะเฉพาะในประเทศไทยสมัยปัจจุบันซึ่งต่างจากในประเทศพม่าซึ่งเป็นต้นแบบของศิลปกรรมที่กล่าวมาด้วย

[876] โพโพจีนัต เป็น “ผี” หรือ “วิญญาณศักดิ์สิทธิ์” ที่คอยเฝ้าศาสนสถาน จึงมีการเรียกชื่อโพโพจีนัตตามสถานที่นั้นๆ เช่น โพโพจีนัตที่เจดีย์โบตะถ่องก็จะเรียกว่าว่าโบตะถ่องโพโพจีนัต หรือที่เจดีย์สุเลก็จะเรียกว่า สุเลโพโพจีนัต เป็นต้น

[877] โปรดดูรายละเอียดเกี่ยวกับโพโพจีนัต และเทพทันใจใน สุระ พิริยะสงวนพงศ์, "การจำลองประติมากรรมรูปเคารพข้ามพรมแดนพม่า-ไทย", **ศรัทธาข้ามพรมแดน** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และสำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร 2539), 319-340.

[878] มีรูปแบบเป็นพระอินทร์แต่งองค์อย่างเทวดาไทย หัตถ์ซ้ายทรงวัชระที่เป็นอาวุธตามประติมานวิทยาของพระอินทร์แต่ด้ามถูกออกแบบให้ยาวคล้ายไม้เท้า ส่วนหัตถ์ขวาอยู่ในท่าชี้นิ้วอย่างโพโพจีวัดโบตะถ่องซึ่งชาวไทยคุ้นเคยจนเป็น “ภาพจำ” ของโพโพจี



ภาพที่ 609 ผ้ายันต์วัดทุ่งเศรษฐี กรุงเทพฯ (ซ้าย) และเหรียญเทพทันใจวัดเทวราชกุญชรฯ กรุงเทพฯ (ขวา)

ที่มาภาพ http://www.g-pra.com/auctionc/view.php?aid=10493764 และ https://www.komchadluek.net/amulet/216276 เข้าถึงเมื่อ 14 ธันวาคม 2565

8.2.3 การมีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน

การศึกษาตัวอย่างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลตั้งพุทธศตวรรษที่ 25-ปัจจุบัน ทั้งในเมืองสำคัญส่วนกลางของพม่า (ละแวกมัณฑเล และย่างกุ้ง) และท้องถิ่นอื่นๆ (ละแวกรัฐฉาน, ละแวกเมาะละแหม่ง และละแวกเขตตะนาวศรี) พบว่ามีเพียงแหล่งผลิตพระพุทธรูปที่ชานเมืองมัณฑเลเท่านั้นที่มีการผลิตเป็นระบบในเชิงอุตสาหกรรมและมีการจัดส่งไปยังพื้นที่อื่นๆ ทั้งในและนอกพม่า ดังรายละเอียดและตัวอย่างที่นำเสนอไว้ในบทที่ 5-8 แล้วนั้น

ส่วนในประเทศไทยช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 แม้จะพบการสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะแบบมัณฑเลขึ้นในท้องถิ่นโดยเฉพาะในพื้นที่เมืองหลักทางภาคเหนืออยู่บ้าง แต่ก็เป็นการสร้างเพื่อประดิษฐานในพื้นที่เป็นหลัก ไม่พบหลักฐานทางศิลปกรรมที่แสดงให้เห็นว่ามีการผลิตเพื่อจัดส่งไปยังพื้นที่อื่นอย่างการผลิตในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ดังกรณีมัณฑเล

ทว่าในสมัยปัจจุบันพบได้ว่ามีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลแหล่งสำคัญเกิดขึ้นคือชุมชนบ้านถวาย อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ ที่สร้างพระพุทธรูปด้วยวัสดุไม้ มีรูปแบบใกล้เคียงศิลปะต้นแบบในพม่า รวมทั้งมีระบบการผลิตและจัดส่งที่เป็นระบบดังพบตัวอย่างในหลายพื้นที่ซึ่งจะนำเสนอต่อไปในรายละเอียด

เมื่อตรวจสอบประวัติของการจัดตั้งชุมชนหัตถกรรมบ้านถวายพบว่าชุมชนนี้ไม่ได้เกี่ยวข้องกับการสร้างพระพุทธรูปมาแต่เดิม ทว่าเริ่มจากในช่วง พ.ศ. 2507 มีคนในชุมชนไปฝึกฝนงานหัตถกรรมจากร้านแกะสลักและเฟอร์นิเจอร์ในเมืองเชียงใหม่ กระทั่ง พ.ศ.2520 จึงเริ่มฝึกฝนการแกะสลักพระพุทธรูปโดยเฉพาะพระพุทธรูปพม่า และมีการถ่ายทอดความรู้แก่คนในชุมชนจนจัดตั้งเป็นหมู่บ้าน OTOP (หนึ่งตำบลหนึ่งผลิตภัณฑ์) แห่งแรกในประเทศ เมื่อ พ.ศ.2547[879]

ข้อมูลข้างต้นแสดงให้เห็นว่าจุดเริ่มต้นของการแกะสลักพระพุทธรูปของชุมชนนี้คงเริ่มจากธุรกิจร้านค้าไม้แกะสลักและเฟอร์นิเจอร์ ซึ่งคงรวมถึงร้านค้าศิลปวัตถุด้วย สอดคล้องกับการศึกษาในส่วนรูปแบบศิลปกรรมที่พบว่าพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตบ้านถวายบางตัวอย่างมีความพยายามแสดงพื้นผิวให้แตกลายงาดูคล้ายวัตถุโบราณ (ภาพที่ 533)

การศึกษาในส่วนนี้จึงมุ่งตรวจสอบถึงบทบาทของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลจากแหล่งผลิตบ้านถวายที่มีในด้านต่างๆ รวมทั้งสาเหตุที่เกี่ยวข้อง โดยจำแนกเป็น 1) บทบาทในการเป็นศิลปวัตถุหรือของประดับตกแต่ง และ 2) บทบาทในการเป็นรูปเคารพ มีรายละเอียดในแต่ละประเด็นดังนี้

1) บทบาทในการเป็นศิลปวัตถุหรือของประดับตกแต่ง

เมื่อพิจารณาถึงแนวคิดในการสะสมพระพุทธรูปในเชิงศิลปวัตถุ สันนิษฐานได้ว่าคงริเริ่มความนิยมนี้ในโลกตะวันตกขึ้นก่อน ดังพบตัวอย่างเก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์สำคัญในต่างประเทศ เช่น พิพิธภัณฑ์บริติชมิวเซียม (British Museum, อังกฤษ), พิพิธภัณฑ์โฟลคสโตน (Folkestone Museum, อังกฤษ), พิพิธภัณฑ์ศิลปะเมโทรโพลิทัน (The Metropolitan Museum of Art, อเมริกา), พิพิธภัณฑ์กีเมต์ (Guimet Museum, ฝรั่งเศส)[880] แล้วจึงแพร่ความนิยมสู่พื้นที่อื่นๆ ในโลก รวมถึงประเทศไทยด้วยดังเห็นได้ว่าในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เริ่มมีการสะสมพระพุทธรูปในเชิงศิลปวัตถุหรือ *“อันเป็นของดีงาม”* โดยเหล่าชนชั้นนำในไทยขึ้นบ้างแล้ว[881]

อนึ่ง นอกจากพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลแล้ว สามารถพบการสะสมพระพุทธรูปศิลปะอื่นๆ ในเชิงศิลปวัตถุด้วยเช่นกัน แต่กรณีแหล่งผลิตบ้านถวายเป็นแหล่งผลิตและจำหน่ายงานหัตถกรรมจาก

---

[879] ประวัติชุมชนหัตถกรรมบ้านถวายจากป้ายข้อมูล “วิวัฒนาการช่างแกะสลักบ้านถวาย” ในบริเวณชุมชน

[880] ดังตัวอย่างในบทที่ 4 และ 5

[881] โปรดดูรายละเอียดใน “การรวบรวมพระพุทธรูปลักษณะต่างๆ เพื่อจัดแสดงอย่าง ‘มิวเซียม’ และ ‘เอกษฮิบิเชน’ ” จากหัวข้อประติมานวิทยาและบริบททางสังคมในบทที่ 7

ไม้ทั้งพระพุทธรูปและงานหัตถกรรมลักษณะอื่นที่ใช้ในการตกแต่งสถานที่ เช่น ตุ๊กตาประดับ เครื่องเรือนต่างๆ ฯลฯ การผลิตและจำหน่ายงานหัตถกรรมลักษณะต่างๆ ร่วมกันนี้ คงทำให้ “ภาพจำ” ของพระพุทธรูปฝีมือช่างบ้านถวายโดยเฉพาะพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเล[882] สัมพันธ์กับการเป็นของตกแต่งหรือเป็นศิลปวัตถุอย่างเด่นชัดขึ้น ดังจะเห็นได้ว่างานแกะสลักบางชนิดมีความ “กำกึ่ง” ระหว่างรูปเคารพและของตกแต่ง (ภาพที่ 610-611)

ภาพที่ 610 งานแกะสลักที่ “กำกึ่ง” ระหว่างรูปเคารพและของตกแต่ง ตัวอย่างจากรีสอร์ทแห่งหนึ่งในจังหวัดกาญจนบุรี

[882] แม้ว่าแหล่งผลิตบ้านถวายจะผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบอื่นๆ ด้วย แต่ศิลปะที่มีความโดดเด่นของแหล่งผลิตนี้คือศิลปะแบบมัณฑเล จึงควรสัมพันธ์กับการเป็น “ภาพจำ” ดังกล่าว

ภาพที่ 611 งานแกะสลักที่ “ก้ำกึ่ง” ระหว่างรูปเคารพและของตกแต่ง

2) บทบาทในการเป็นรูปเคารพ บทบาทนี้เป็นไปตามความมุ่งหมายเดิมของการสร้างพุทธปฏิมา งานศึกษานี้พบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวาย จังหวัดเชียงใหม่ในหลายพื้นที่ของประเทศไทย ดังตัวอย่างจากวัดศรีรองเมือง จ.ลำปาง, วัดไชยชุมพลชนะสงคราม อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี และวัดวรามาตยภันฑสาราราม หรือวัดขุนจันทร์ กรุงเทพฯ (ภาพที่ 612-613) โดยพิจารณาได้จากการสร้างด้วยวัสดุไม้ (ซึ่งไม่ใช่วัสดุที่พบความนิยมในกรณีนำเข้าจากพม่าดังที่ตรวจสอบจากตัวอย่างทั้งในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 และสมัยปัจจุบัน)

บทบาทข้างต้นของพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวาย สามารถวิเคราะห์ในประเด็นสำคัญได้ดังนี้

2.1) การมีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ขึ้นในประเทศไทย แม้สามารถทดแทนการนำเข้าพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลจากพม่าได้ในระดับหนึ่ง แต่งานศึกษานี้พบว่าพระพุทธรูปกลุ่มนี้มักใช้ประดิษฐานเป็นรูปเคารพ “ระดับรอง” ในขณะที่พระพุทธรูปหินอ่อนที่นำเข้าจากพม่าได้รับความนิยมประดิษฐานเป็นพระพุทธรูปสำคัญของศาสนสถานอย่างเด่นชัดกว่า ดังหลายตัวอย่างที่นำเสนอไว้ในส่วนการศึกษารูปแบบศิลปกรรม[883]

---

[883] เช่น พระพุทธรูปหินอ่อน “หลวงพ่อหยกขาว” วัดวรามาตยภันฑสาราราม, พระพุทธรูปหินอ่อนวัดศิริมงคล อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรสาคร, พระพุทธมหามงคลนิมิต “หลวงพ่อหยกขาว” วิหารวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี และพระพุทธโพธารามัญญาธิบดีศรีคงคาราม จังหวัดราชบุรี เป็นต้น

การที่พระพุทธรูปจากแหล่งผลิตบ้านถวายมีบทบาทรองจากพระพุทธรูปที่นำเข้าจากพม่า สันนิษฐานได้ว่าน่าจะเป็นเพราะชาวไทยให้คุณค่ากับวัสดุหินอ่อนซึ่งหายากกว่า รวมถึงให้คุณค่าเชิงแหล่งที่มาซึ่งพม่าเป็นประเทศต้นกำเนิดศิลปะแบบมัณฑเล

2.2) แม้จะพบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลฝีมือช่างบ้านถวายได้ในศาสนสถานหลายพื้นที่ในประเทศไทย แต่งานศึกษานี้ไม่พบความนิยมพระพุทธรูปดังกล่าวในศาสนสถานในประเทศพม่า ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าคงเป็นเพราะวัสดุที่ใช้สร้างเป็นวัสดุไม้ซึ่งหาได้ทั่วไปจึงไม่มีคุณสมบัติพิเศษที่จูงใจให้นำเข้าไปยังประเทศพม่า อีกทั้งช่างพม่าคงเป็นที่เชื่อมั่นในฝีมือและคุณค่าความเป็น “ของแท้” มากกว่าพระพุทธรูปฝีมือช่างต่างแดนด้วย

ภาพที่ 612 พระพุทธรูปฝีมือช่าง “บ้านถวาย” ที่วัดศรีรองเมือง จ.ลำปาง (ซ้าย) และที่วัดไชยชุมพลชนะสงคราม อำเภอเมือง จังหวัดกาญจนบุรี (ขวา)

ภาพที่ 613 พระพุทธรูปฝีมือช่าง “บ้านถวาย” ที่วัดวรามาตยภันฑสาราราม หรือวัดขุนจันทร์ กรุงเทพฯ

จากการวิเคราะห์บทบาทในด้านต่างๆ ของพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตบ้านถวาย อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ แม้จะเห็นได้ว่ามีความสำคัญในฐานะที่เป็นแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ ซึ่งการตรวจสอบในงานศึกษานี้จากตัวอย่างทั้งในประเทศพม่าและประเทศไทย ตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 25- สมัยปัจจุบัน พบว่านอกจากแหล่งผลิตพระพุทธรูปที่ชานเมืองมัณฑเลแล้ว มีเพียงแหล่งผลิตบ้านถวายเท่านั้นที่ดำเนินการอย่างเป็นระบบในลักษณะคล้ายคลึงกัน

ถึงกระนั้น การมีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลขึ้นในประเทศไทยคือกรณีบ้านถวายนี้ ไม่ทำให้แหล่งผลิตเดิมในพม่ามีบทบาทลดลง ดังจะเห็นได้ว่าวัตถุประสงค์ของการจัดหาพระพุทธรูปจากทั้งสองแหล่งผลิตมีความแตกต่างกัน กล่าวคือพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตบ้านถวายสัมพันธ์กับการเป็น “ของประดับตกแต่ง” ค่อนข้างเด่นชัดกว่าแหล่งผลิตที่มัณฑเล ส่วนการใช้ประดิษฐานในฐานะรูปเคารพก็มักมีความสำคัญเพียงในระดับรูปเคารพรอง ในขณะที่การนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าโดยเฉพาะหินอ่อนยังได้รับความนิยมแพร่หลายในพื้นที่ต่างๆ ของประเทศไทยดังที่นำเสนอไว้ในงานศึกษานี้

8.2.4 ความนิยมสร้างพระพุทธรูปสำคัญเป็นศิลปะแบบมัณฑเลของวัดมอญในไทยสมัยปัจจุบัน

จากการศึกษารูปแบบศิลปกรรมพบว่า พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน ในพื้นที่กรุงเทพฯ ภาคกลาง และภาคตะวันตก ดูเหมือนจะถูกเน้นให้เป็นสัญลักษณ์หนึ่งที่เกี่ยวข้องกับความเป็นวัดมอญ ดังพบการนำเข้าหรือสร้างพระพุทธรูปแบบมัณฑเลเป็นพระพุทธรูปสำคัญของวัดมอญอย่างแพร่หลายในระยะนี้ เช่น พระพุทธรูปประธานในวิหารวัดสุทธาโภชน์ กรุงเทพฯ ซึ่งเดิมเป็นวัดที่สร้างโดยเจ้าจอมมารดากลิ่นซึ่งมีเชื้อสายมอญ แต่เพิ่งมีการสร้างพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นพระพุทธรูปสำคัญในวิหารเมื่อ พ.ศ.2558[884] พระพุทธโพธารามัญญาธิบดีศรีคงคาราม **วัดคงคาราม** จังหวัดราชบุรี **และ**พระพุทธมหามงคลนิมิตหรือ “หลวงพ่อหยกขาว” วิหารวัดดอนกระเบื้อง จังหวัดราชบุรี

ความนิยมข้างต้นเป็นกระแสที่เพิ่งแพร่หลายในสมัยปัจจุบัน เนื่องจากการศึกษาพระพุทธรูปตัวอย่างในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 พบว่าวัดมอญในพื้นที่ศึกษาดังกล่าว ยังไม่นิยมใช้พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นพระพุทธรูปสำคัญ และศิลปกรรมโดยรวมค่อนข้างกลมกลืนกับศิลปกรรมในวัดไทยโดยทั่วไป[885]

กรณีข้างต้นเป็นข้อแตกต่างสำคัญจากกรณี “วัดไทใหญ่” ในพื้นที่ภาคเหนือของไทยโดยเฉพาะพื้นที่เมืองแม่ฮ่องสอนและแม่สะเรียงซึ่งพบความนิยมพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเล (ควบคู่กับศิลปะท้องถิ่นของตนคือศิลปะฉาน) มาตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 25

จากปัญหาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงมุ่งพิจารณาในประเด็นว่า พระพุทธรูปแบบมัณฑเลถูกหยิบยืมเป็นอัตลักษณ์หนึ่งในการแสดงความเป็นชนเชื้อสายมอญในไทยสมัยปัจจุบันหรือไม่

เมื่อพิจารณาถึงกระแสความสำนึกทางชาติพันธุ์และการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมของชาวมอญในประเทศไทยซึ่งเป็นกระแสที่เด่นชัดมากขึ้นในสมัยปัจจุบัน[886] มักพบว่าชาวมอญในประเทศไทยหยิบยกศิลปวัฒนธรรมบางประการขึ้นเป็นสิ่งแสดงตัวตนหรืออัตลักษณ์ของกลุ่ม เช่น ภาษามอญ

---

[884] ดังรายละเอียดที่นำเสนอในส่วนการศึกษารูปแบบศิลปกรรม

[885] โปรดดูเพิ่มเติมในหัวข้อ วัดของกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าในกรุงเทพฯ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 กับศิลปะแบบ “ไทยนิยม” ในบทที่ 7

[886] อาจด้วยเหตุผลที่แตกต่างกันไปในชุมชนมอญแต่ละชุมชน เช่น ส่งเสริมการท่องเที่ยว, ตระหนักว่าศิลปวัฒนธรรมเดิมเริ่มขาดผู้สืบทอด, เยาวชนยุคปัจจุบันไม่ว่าชาติพันธุ์ใดต่างมีแนวโน้มที่จะมีวัฒนธรรมที่เป็นสากลมากขึ้น ฯลฯ ประเด็นเหล่านี้อยู่นอกเหนือประเด็นศึกษาหลักของงานศึกษานี้ จึงขอสันนิษฐานไว้เพียงสังเขป

อาหารมอญ เครื่องแต่งกาย ดนตรี การละเล่น การใช้หงส์เป็นสัญลักษณ์ เป็นต้น[887] บ้างใช้เจดีย์สำคัญในศิลปะมอญ เช่น เจดีย์ชเวดากอง(เมืองย่างกุ้ง)[888] พระธาตุมุเตา(เมืองหงสาวดี)[889] เป็นสัญลักษณ์สื่อถึงถิ่นฐานและความศรัทธาที่ยึดโยงกับชาวมอญในพม่า

ทว่าการอ้างอิงพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลมาเป็นสิ่งแสดงอัตลักษณ์นั้นไม่ปรากฏหลักฐานเด่นชัด ถึงกระนั้น อาจตั้งข้อสังเกตได้จากนัยที่สะท้อนผ่านการใช้พระพุทธรูปศิลปะนี้เป็นพระพุทธรูปสำคัญดังที่นำเสนอตัวอย่างไว้

ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าการที่พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในวัดมอญในไทยสมัยปัจจุบันมีบทบาทสำคัญเด่นชัดขึ้นเมื่อเทียบกับกรณีศึกษาพื้นที่เดียวกันในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 นั้นมีสาเหตุจากหลายประการ ดังนี้

1) จากการตรวจสอบศิลปกรรมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 - ปัจจุบัน พบว่าวัดมอญทั้งในประเทศพม่าและไทย มักมีศิลปกรรมกลมกลืนไปกับศิลปกรรมหลักของประเทศนั้นๆ[890] จนทำให้วัดมอญในพม่าและวัดมอญในไทยมีความแตกต่างกันมาก และยากจะระบุถึง “รูปแบบศิลปะมอญ” ด้วยเหตุดังกล่าวคงทำให้ผู้เกี่ยวข้องไม่สามารถสร้างหรือจัดหาพระพุทธรูปศิลปะมอญมาประดิษฐาน (ต่างจากกรณีพระพุทธรูปศิลปะฉานที่จำแนกรูปแบบได้ชัด) ชาวมอญในประเทศไทยจึงจำเป็นต้องจัดหาพระพุทธรูปสำคัญเป็นศิลปะแบบมัณฑเลแทนที่จะเป็นศิลปะมอญ

2) วัดมอญในพม่าเองก็นิยมประดิษฐานพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นพระพุทธรูปสำคัญดังตัวอย่างในละแวกเมืองเมาะละแหม่ง รัฐมอญ ที่นำเสนอไว้[891] เหตุผลดังกล่าวอาจเน้นย้ำให้วัดมอญในไทยขาด “ต้นแบบ” พระพุทธรูปมอญสำหรับอ้างอิงรูปแบบศิลปกรรม

---

[887] โปรดดู เกศสิรินทร์ แพทอง, “การปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์และวิธีการดำรงรักษาอัตลักษณ์สำคัญของชาวมอญ อำเภอพระประแดง” (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต คณะพัฒนาสังคม สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2546), 138-162. และ สุกัญญา เบาเนิด, "การสร้างอัตลักษณ์ของคนมอญย้ายถิ่น: ศึกษากรณีแรงงานข้ามชาติในจังหวัดสมุทรสาคร" (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549).

[888] เช่น เจดีย์ชเวดากอง วัดไผ่ล้อม เกาะเกร็ด จ.นนทบุรี เป็นต้น

[889] เช่น พระธาตุมุเตาจำลอง วัดชมภูเวก จ.นนทบุรี และวัดวัดปรมัยยิกาวาส จ.นนทบุรี เป็นต้น

[890] โปรดดูเพิ่มเติมในหัวข้อ วัดของกลุ่มชาติพันธุ์จากพม่าในกรุงเทพฯ ช่วงพุทธศตวรรษที่ 24-25 กับศิลปะแบบ “ไทยนิยม” ในบทที่ 7

[891] โปรดดูรายละเอียดในบทที่ 5 และ 6

3) พระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นศิลปะที่มีการผลิตและส่งออกอย่างเป็นระบบ ต่างจากศิลปะในท้องถิ่นอื่นของพม่า ทำให้ทุกพื้นที่สำรวจทั้งในพม่าและไทยต่างพบความแพร่หลายของศิลปะดังกล่าวโดยเฉพาะในสมัยปัจจุบันที่เทคโนโลยีการคมนาคมขนส่งสะดวกขึ้น

ด้วยเหตุนี้ ผู้วิจัยจึงสันนิษฐานว่าความนิยมประดิษฐานพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลเป็นพระพุทธรูปสำคัญในวัดมอญในไทยสมัยปัจจุบัน จนแพร่หลายกว่ากรณีศึกษาในพื้นที่เดียวกันในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อย่างเด่นชัดนั้น ไม่ได้เป็นเพราะพระพุทธรูปดังกล่าวถูกหยิบยืมเป็นอัตลักษณ์ทาง “รูปแบบศิลปกรรม” ในการแสดงความเป็นชนเชื้อสายมอญ ทว่าน่าจะมีความสำคัญในฐานะ “ศิลปะกลาง” ของพม่าซึ่งไม่เน้นถึงความเกี่ยวข้องทางชาติพันธุ์ แต่เน้นความสำคัญเชิง “พื้นที่” ที่เป็นแหล่งที่มาของบรรพบุรุษ หรือดินแดนประเทศพม่าโดยรวม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 9
บทสรุป

จากการศึกษา “พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเลในประเทศไทย” ด้วยกระบวนการศึกษาทางประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยสำรวจตัวอย่างทั้งในพม่าและไทยนั้น พบว่าในกรณีศิลปะต้นแบบในพม่าสามารถจำแนกรูปแบบศิลปกรรมได้เป็นศิลปะมัณฑเล(ร่วมสมัยกับราชธานีมัณฑเล หรือ พ.ศ.2400-2428) ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ หรือ พ.ศ.2428-2491) และศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช หรือ พ.ศ.2491-ปัจจุบัน)

สำหรับพัฒนาการที่เกิดขึ้นในศิลปะมัณฑเล (อาณานิคมฯ) พบว่าศิลปะแบบมัณฑเลจากเมืองพื้นที่ส่วนกลางของพม่าได้แพร่อิทธิพลไปทั่วประเทศพม่า และเกิดการผสมผสานกับศิลปะในท้องถิ่นจนมีรูปแบบแตกต่างกัน (ซึ่งมีกรณีศึกษาคือละแวกรัฐฉาน, ละแวกเมาะละแหม่ง และละแวกเขตตะนาวศรี) อีกทั้งในระยะนี้ยังเป็นช่วงเวลาที่ศิลปะดังกล่าวเริ่มแพร่สู่พื้นที่ประเทศไทยดังพบหลักฐานเด่นชัดในหลายพื้นที่ด้วย

ต่อมาพระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล (เอกราช) พบว่ามีการประดิษฐ์มุทราหลากหลายขึ้น บ้างพบอิทธิพลศิลปะอินเดียเข้ามาผสมผสาน ในระยะนี้พระพุทธรูปในท้องถิ่นอื่นของพม่าซึ่งได้รับอิทธิพลศิลปะมัณฑเลไม่แสดงลักษณะเด่นของงานช่างท้องถิ่น และมีรูปแบบกลมกลืนกับศิลปะส่วนกลางมากขึ้น

ส่วนการศึกษาพระพุทธรูปจากพม่าที่นำเข้ามาในประเทศไทยพบความสัมพันธ์กับการจำแนกข้างต้น โดย**พระพุทธรูปศิลปะมัณฑเล**ที่ร่วมสมัยกับราชธานีดังกล่าวพบได้น้อยมาก ในงานศึกษานี้พบเพียงพระพุทธรูปสร้างด้วยหินอ่อนประดิษฐานหน้าพระพุทธสิหิงค์ ในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์เท่านั้น โดยมีรูปแบบสัมพันธ์กับศิลปะมัณฑเลตอนต้น คือ อุษณีษะยังค่อนข้างแคบ พระเนตรยังคงเหลือบต่ำ สังฆาฏิยังไม่พาดข้อพระกรซ้าย ฯลฯ

ในขณะที่พระพุทธรูปที่นำเข้ามาในประเทศไทยซึ่งกำหนดอายุได้ใน**ศิลปะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ)** (โดยมีลักษณะสำคัญที่ใช้จำแนก เช่น อุษณีษะขยายจนเป็นทรงครึ่งวงกลมขนาดใหญ่, สังฆาฏิพาดข้อพระกรซ้าย, บ้างพบชายจีวร “ลอนประดิษฐ์” และมักพบจารึกเกี่ยวกับผู้ถวายที่ส่วนฐาน ฯลฯ) พบตัวอย่างในทุกพื้นที่ศึกษาในประเทศไทย

นอกจากการนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าแล้ว ความนิยมศิลปะดังกล่าวยังทำให้เกิดการสร้างพระพุทธรูปขึ้น “ตามอย่าง” ศิลปะต้นแบบขึ้นด้วยโดยเฉพาะในพื้นที่ภาคเหนือของไทย ซึ่งในเมืองหลักที่เป็นกรณีศึกษาคือ เมืองแม่ฮ่องสอน เมืองแม่สะเรียง เมืองเชียงใหม่ และเมืองลำปาง ต่างพบว่าแสดงลักษณะเด่นทางรูปแบบศิลปกรรมที่แตกต่างกันจนจำแนกกลุ่มช่างได้ ดังนี้

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่ฮ่องสอน มีรูปแบบหลักเป็นพระพุทธรูปที่ผสมผสานศิลปะแบบมัณฑเลกับศิลปะฉาน เช่นเดียวกับที่พบได้ในรัฐฉาน สอดคล้องกับพื้นฐานทางประชากรที่มีความใกล้ชิดกัน ทั้งนี้พบลักษณะเฉพาะของงานช่างเมืองแม่ฮ่องสอนในพระพุทธรูปกลุ่มนี้คือ “สังฆาฏิคล้ายช่วงต่อ”

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองแม่สะเรียง ในกลุ่มหลักมีแบบแผนใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่าในระยะหลังมัณฑเล (อาณานิคมฯ) เป็นอย่างมาก และมีลักษณะเฉพาะท้องถิ่นคือ “สังฆาฏิแบบเก็บมุม” ส่วนพระพุทธรูปในกลุ่มย่อยที่สร้างตามอย่างศิลปะนี้มีการผสมผสานศิลปะอื่นทั้งล้านนา และฉาน แสดงถึงบทบาทของศิลปะอื่นที่มีอยู่ในพื้นที่

พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองเชียงใหม่ ในกลุ่มหลักมีรูปแบบหลักเป็นพระพุทธรูปที่ผสมผสานศิลปะแบบมัณฑเลกับศิลปะล้านนา แสดงถึงอิทธิพลของศิลปะท้องถิ่นอย่างเด่นชัดโดยเฉพาะเมื่อพิจารณาถึงบทบาทของเมืองเชียงใหม่ว่าเป็นเมืองศูนย์กลางของล้านนามาอย่างยาวนาน ส่วนพระพุทธรูปในกลุ่มย่อย คือ กลุ่มที่ใกล้ชิดกับศิลปะส่วนกลางของพม่า และกลุ่มที่ผสมศิลปะมัณฑเลและฉาน พบได้น้อยมากเมื่อเทียบกับกลุ่มหลัก

และ**พระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลในเมืองลำปาง** ในกลุ่มหลักมีแบบแผนใกล้ชิดกับงานช่างส่วนกลางของพม่า ทว่าในหลายตัวอย่างปรากฏรายละเอียดปลีกย่อยทำให้ทราบได้ว่าไม่ใช่ฝีมือช่างพม่าแท้ ส่วนพระพุทธรูปในกลุ่มย่อยที่สร้างตามอย่างมัณฑเลโดยผสมผสานศิลปะอื่นนอกจากพบกลุ่มที่ผสมศิลปะฉานเช่นเดียวกับที่มักพบในพื้นที่ศึกษาอื่นทางภาคเหนือของไทยแล้ว ยังพบการผสมศิลปะในละแวกเมาะละแหม่ง เห็นได้จาก “การทำจีวรลายเกล็ด” ซึ่งงานศึกษานี้ไม่พบในพื้นที่ศึกษาอื่นในประเทศไทย

ส่วนในพื้นที่ภาคอื่นๆ ไม่พบการสร้างพระพุทธรูปศิลปะตามอย่างมัณฑเลที่เด่นชัดถึงกับเป็นสายงานช่างในท้องถิ่น

ความแพร่หลายของพระพุทธรูปจากพม่าระยะนี้ มีสาเหตุสำคัญคือการขยายตัวทางการค้าจากฝั่งพม่าเข้ามาในไทยโดยเฉพาะกิจการค้าไม้สักที่ทำให้แรงงานจากฝั่งพม่าเข้ามาตั้งถิ่นฐานเป็นจำนวนมากในพื้นที่ภาคเหนือ ถึงกระนั้นความแพร่หลายของพระพุทธรูปจากพม่าก็ไม่จำกัดเพียง “วัดพม่า” ดังพบว่ามีความเกี่ยวข้องกับเหตุปัจจัยอื่นๆ เช่น การข้ามพรมแดนของ “คนสัปเยก”, การค้าทางบกและทางทะเลซึ่งเชื่อมโยงกับเมืองในพม่า, การสะสมพระพุทธรูปในฐานะศิลปวัตถุโดยชนชั้นนำในสยาม และความนิยมพระพุทธรูปหินอ่อนหรือ “ศิลายวง” ที่เริ่มปรากฏตั้งแต่ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

ด้วยเหตุนี้จึงกล่าวได้ว่าความนิยมนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่าในแต่ละพื้นที่ศึกษาอาจสะท้อนถึงความพ้องกันในรสนิยมทางศิลปะ แต่การสร้างศิลปะขึ้นตามอย่างพม่าโดยมีกลุ่มช่างท้องถิ่นเป็นผู้

ขับเคลื่อนนั้นสะท้อนถึงการมีพื้นฐานศิลปวัฒนธรรมที่ใกล้ชิดกัน ทำให้การสร้างพระพุทธรูปตามอย่างศิลปะดังกล่าวจำกัดอยู่เพียงในพื้นที่ภาคเหนือของไทย

ความนิยมนำเข้าพระพุทธรูปจากพม่ามายังประเทศไทย พบสืบเนื่องมาถึงศิลปะระยะถัดมา คือ **ศิลปะหลังมัณฑเล (เอกราช)** (โดยมีลักษณะสำคัญที่ใช้จำแนก เช่น เม็ดพระศกนูนกลมเห็นได้ชัด , พระเนตรมักเปิดตรงอาจประดับพระเนตรด้วยวัตถุมีค่าหรือสีสันสวยงาม, ส่วนฐานนิยมเขียนสีหรือแกะสลักเป็นกลีบบัว และมีการแสดงมุทราที่หลากหลายขึ้น บ้างเป็นมุทราจากศิลปะอินเดียสมัยคันธาระ และคุปตะ) ซึ่งพบตัวอย่างในทุกพื้นที่ศึกษาในประเทศไทย และพบเป็นจำนวนมากยิ่งขึ้นเนื่องด้วยเทคโนโลยีการผลิต การคมนาคมขนส่งสะดวกขึ้นกว่าในระยะก่อนหน้า

สำหรับการสร้างพระพุทธรูปตามอย่างมัณฑเลในระยะนี้ แม้จะยังปรากฏอยู่บ้างในพื้นที่ภาคเหนือของไทย แต่ลักษณะเด่นทางศิลปกรรมในแต่ละพื้นที่ศึกษาเริ่มจำแนกได้ไม่เด่นชัด (ผิดจากช่วงพุทธศตวรรษที่ 25) หรือมีแนวโน้มที่จะกลมกลืนกันมากขึ้น ปรากฏการณ์ดังกล่าวนี้ยังเกิดขึ้นกับงานช่างในท้องถิ่นต่างๆ ของพม่าเองด้วย โดยมีสาเหตุมาจากการเดินทางของช่างจากต่างพื้นที่ และช่างท้องถิ่นสามารถเลือกสร้างงานตามแบบแผนศิลปะส่วนกลางของพม่าได้โดยตรงไม่จำเป็นต้องอาศัยพื้นฐานศิลปะเดิมในท้องถิ่น

ถึงกระนั้น ในพื้นที่ประเทศไทยได้เกิดแหล่งผลิตพระพุทธรูปไม้แกะสลักศิลปะแบบมัณฑเลแหล่งสำคัญขึ้นที่ชุมชนบ้านถวาย อำเภอหางดง จังหวัดเชียงใหม่ แต่ไม่อาจทดแทนพระพุทธรูปจากแหล่งผลิตที่มัณฑเล(ซึ่งเป็นวัสดุหินอ่อนและโลหะ)ได้เสียทีเดียวโดยเฉพาะเมื่อพิจารณาถึงวัสดุที่ต่างชนิดกัน

ในเชิงประติมานวิทยาและบริบททางสังคมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยในสมัยปัจจุบัน พบว่าสัมพันธ์กับประเด็นต่างๆ ได้แก่ การสร้างพระพุทธรูปประจำวันเกิดในศิลปะพม่าที่แพร่หลายในระยะนี้, การดัดแปลงพระพุทธรูปพม่าสู่พระเครื่องหรือวัตถุมงคลในไทย และการมีแหล่งผลิตพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในเชิงอุตสาหกรรมและพาณิชย์ในประเทศไทยสมัยปัจจุบัน เป็นต้น

ดังนั้น การพบพระพุทธรูปศิลปะแบบมัณฑเลในประเทศไทยในระยะต่างๆ ที่กล่าวมานอกจากสามารถจำแนกความแตกต่างได้จากรูปแบบศิลปกรรมแล้ว ยังสามารถอธิบายถึงบริบททางสังคมที่แตกต่างกันในแต่ละพื้นที่ศึกษาด้วย ทั้งหมดนี้ล้วนมีผลให้ศิลปะแบบมัณฑเลที่แม้จะมีที่มาจากประเทศพม่า แต่เมื่อแพร่เข้าสู่พื้นที่ประเทศไทยแล้วได้แสดงอัตลักษณ์เฉพาะในพื้นที่ประเทศไทยจนเกิดความแตกต่างจากในพม่าด้วย

รายการอ้างอิง

กนกอร สว่างศรี, "รัฐฉานกับการเปลี่ยนแปลงทางเศรษฐกิจ สังคม และวัฒนธรรมภายใต้การปกครองของอังกฤษ ค.ศ.1886-1948." การค้นคว้าอิสระปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

กรมศิลปากร, **การสำรวจแหล่งประติมากรรม เล่ม** 2 **(ภาคเหนือตอนบน)** (กรุงเทพฯ: บริษัทประชาชน , 2537).

———, **อักขรานุกรมประวัติศาสตรไทย อักษร ค** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2545).

———, **เอกสารเฮนรี เบอร์นีย์ เล่ม** 3 **น้อม นิลรัตน์ ณ อยุธยา**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2551).

กวี รังสิวรารักษ์, สมุยที่รัก (กรุงเทพฯ: ธารบัวแก้ว, 2546).

กัลยา ธรรมพงษา และศรีสุดา ธรรมพงษา, **ตามรอย...รองอำมาตย์เอกหลวงโยนะการพิจิตร: พญาตะก่าพ่อค้าไม้ชาวพม่าผู้อุปถัมภ์พระเจดีย์ สร้างพระและอุปถัมภ์วัด** (เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่, 2560).

เกศสิรินทร์ แพทอง, "การปรับเปลี่ยนอัตลักษณ์และวิธีการดำรงรักษาอัตลักษณ์สำคัญของชาวมอญ อำเภอพระประแดง." วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต คณะพัฒนาสังคม, สถาบันบัณฑิตพัฒนบริหารศาสตร์, 2546.

โกวิท วงศ์สุรวัฒน์, **การเมืองการปกครอง: หลายมิติ** (กรุงเทพฯ: ภาควิชารัฐศาสตร์และรัฐประศาสนศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, 2547).

คณะกรรมการฝ่ายประมวลเอกสารและจดหมายเหตุในคณะกรรมการอำนวยการจัดงานเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดตรัง** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2544).

———, **วัฒนธรรม พัฒนาการทางประวัติศาสตร์ เอกลักษณ์และภูมิปัญญา จังหวัดแม่ฮ่องสอน** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2542).

“คำให้การชาวกรุงเก่า.” **ประชุมคำให้การกรุงศรีอยุธยา รวม** 3 **เรื่อง** (กรุงเทพฯ: แสงดาว, 2553).

จดหมายเหตุการตรวจสอบและสืบค้นดวงเมือง “นพบุรีศรีนครพิงค์เชียงใหม่.” (เชียงใหม่: ส.ทรัพย์การพิมพ์, 2537).

จตุพร ศิริสัมพันธ์ และคนอื่น ๆ, **ประชุมจารึก ภาคที่** 8 **จารึกสุโขทัย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2548).

จรีย์ สุนทรสิงห์. "วัดพระสิงห์วรมหาวิหาร." **องค์การโทรศัพท์แห่งประเทศไทยจัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในพิธีถวายผ้าพระกฐินพระราชทานฯ วันเสาร์ที่ 28 ตุลาคม พ.ศ.2543**, 2543.

จอมเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จฯ พระ, **พระราชหัตถเลขาในพระบาทสมเด็จฯพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว** (กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรณธนากร, 2465).

จอห์น เบาริง, เซอร์, **บันทึกรายวันของเซอร์จอห์น เบาริง นันทนา ตันติเวสส**. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2532).

จิรศักดิ์ เดชวงศ์ญา, **พระเจดีย์เมืองเชียงใหม่** (เชียงใหม่: วรรณรักษ์, 2541).

ฉัตรกุมาลย์ กบิลสิงห์, **ไภสัชยาคุรุไวฑูรยประภาตถาคตสูตร (เอี๊ยะซือฮุก)** (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์แสงสุทธิการพิมพ์, 2529).

———, **สัทธรรมปุณฑรีกสูตร** (กรุงเทพฯ: ศูนย์ไทยทิเบต, 2543).

ชนินทร์ ผ่องสวัสดิ์. "อิทธิพลของวรรณคดีพุทธศาสนาอินเดีย-ลังกาและวรรณคดี พุทธศาสนาล้านนาที่มีต่อการประพันธ์พระเจ้าเลียบโลก." **วารสารศิลปศาสตร์มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี** 13, 2 (2560): 35-63.

ชุวดี ดีคง, "ปฏิกิริยาของชาวพุทธต่อการปกครองของอังกฤษในพม่า ค.ศ.1886-1948." สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2539.

เชษฐ์ ติงสัญชลี, **จากเมืองตากสู่สะเทิม: ความสัมพันธ์ทางศิลปกรรมไทย พม่า มอญ กะเหรี่ยง ตามเส้นทางสู่ปากน้ำสาละวิน** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2564).

———, **เจดีย์ในศิลปะพม่า-มอญ: พัฒนาการทางด้านรูปแบบตั้งแต่ศิลปะศรีเกษตรถึงศิลปะมัณฑเล** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2555).

———, "ประเด็นใหม่เกี่ยวกับเจดีย์แบบมอญและแบบพม่าในประเทศไทย." รายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ ทุนสนับสนุนการวิจัยจากสถาบันวิจัยและพัฒนา, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

———, **พระพุทธรูปอินเดีย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2554).

———, **มุทรา ท่าทาง เครื่องทรง สิ่งของ รูปเคารพในศาสนาพุทธ เชน ฮินดู** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2565).

โชติมา จตุรวงศ์. "ไม้สักและสถาปัตยกรรมเจาง์ของพม่า: ภาพสะท้อนการเมืองในสมัยพระเจ้ามินดงและพระเจ้าธีบอ." **วารสารหน้าจั่ว: ฉบับประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย** 1, 1 (2547): 21-22.

———. "ว่าที่วัดพม่าในจังหวัดเชียงใหม่และลำปาง." **วารสารหน้าจั่ว: ฉบับประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและสถาปัตยกรรมไทย** 5, 5 (2550): 39, 46.

———, **สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง** (กรุงเทพฯ: อีที พับลิชชิ่ง, 2554).

ณหฤทัย เพ็งแก้ว, "การศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบลายปูนปั้นศิลปะอมรปุระ-มัณฑะเลย์ของพม่าที่ส่งอิทธิพลต่องานประดับองค์เจดีย์จากกลุ่มตัวอย่างในจังหวัดเชียงใหม่." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2560.

ณัฐพล อยู่รุ่งเรืองศักดิ์, "การจัดกิจการพุทธศาสนาของราชสำนักสยาม สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 5 พ.ศ.2325-2449." วิทยานิพนธ์ปรัชญาดุษฎีบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2563.

———, "พระเครื่องกับสังคมไทยช่วงหลังสงครามโลกครั้งที่สอง ถึง พ.ศ.2550: การศึกษาคติความเชื่อรูปแบบ และพุทธพาณิชย์." วิทยานิพนธ์ปริญญาอักษรศาสตร์มหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศึกษา ภาควิชาประวัติศาสตร์, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา, **จดหมายเหตุเรื่องประพาสต้นในรัชกาลที่** 5 **(เสด็จประพาสต้น)** (กรุงเทพฯ: แพร่พิทยา, 2519).

———, **เที่ยวเมืองพม่า** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2545).

———, **ประชุมพระนิพนธ์สรรพความรู้** (กรุงเทพฯ: ศยาม, 2555).

ดี.จี.อี.ฮอลล์, **ประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้** (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2549).

เดชา สุดสวาท, **พระศรีอริยเมตไตรย: แนวคิด คติความเชื่อ และรูปแบบประติมากรรม** (ปราจีนบุรี: สำนักศิลปากรที่ 5 ปราจีนบุรี กรมศิลปากร, 2555).

ตำราพระพุทธรูปปางต่างๆ ตามพระมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส, (กรุงเทพฯ: สหธรรมิก, จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพนางอุ่น สืบสมาน, 2559).

ทองแถม นาถจำนง. "คึกฤทธิ์ กับ ลำปาง." **สยามรัฐ**, 22 กุมภาพันธ์ 2561.

ท้าวมหาชมพู: ต้นตำนานพระพุทธรูปทรงเครื่อง (กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรฒธนากร, 2464).

ทิพวรรณ ทั่งมั่ง. "ภูมิปัญญาการสร้างพระพุทธรูปเกสรดอกไม้ในล้านนา เพื่อการสร้างสรรค์พระพุทธปฏิมาร่วมสมัย." **วารสารศิลปากร** 33, 2 (2556): 118-20.

ทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี, เจ้าพระยา. (ขำ บุนนาค), **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่** 1 พิมพ์ครั้งที่ 5 (กรุงเทพฯ: องค์การค้าของคุรุสภา, 2526).

———, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่** 4 พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2548).

ธิดา สาระยา, **มัณฑะเล: นครราชธานีศูนย์กลางแห่งจักรวาล** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2538).

นราธิปประพันธ์พงศ์, พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระ, พระราชพงศาวดารพม่า 2 (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2550).

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และสมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, **สาส์นสมเด็จ เล่ม** 8 **พ.ศ.**2478 **(ตุลาคม-มีนาคม)** (กรุงเทพฯ: คุรุสภา, 2546).

———, **สาส์นสมเด็จ เล่ม** 21 (กรุงเทพฯ: คุรุสภาลาดพร้าว, 2515).

นัฏกานต์ ชัยพิพัฒน์, "จองและอุโบสถ-วิหารไทใหญ่ในจังหวัดแม่ฮ่องสอน." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

นิราสพระราชนิพนธ์กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท (กรุงเทพฯ: โสภณพิพรรณธนากร, 2469).

บงกช นันทิวัฒน์, "เจดีย์แบบพม่าสมัยรัชกาลที่ 5 ในเมืองลำปาง." สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

บรรจุน, องค์. "การถ่ายเทรามัญนิกายจากรามัญประเทศสู่สยามประเทศ และธรรมยุติกนิกายจากประเทศสยามสู่ประเทศพม่า." **วารสารศิลปวัฒนธรรม** 39, 5 (2561): 34.

บริบาลบุรีภัณฑ์, หลวง, ยอช เซเดส์ และพระธรรมโฆษาจารย์ อนุจารีเถระ, **พระพุทธรูปสมัยต่างๆ ในประเทศไทย ตำนานพระพิมพ์และพระพุทธรูปประจำชีวิต** (กรุงเทพฯ: ม.ป.ท. พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานฌาปนกิจ นางต่วน เปี่ยมวุฒิ วันที่ 25 มีนาคม 2516, 2516).

เบญจพร สารพรม, **พุทธลักษณะหลวงพ่อโต วัดป่าเลไลยก์**, เข้าถึงเมื่อ 17 มีนาคม 2564, เข้าถึงได้จาก https://finearts.go.th/main/view/18231

เบเนดิกท์ แอนเดอร์สัน, **ชุมชนจินตกรรม: บทสะท้อนว่าด้วยกำเนิดและการแพร่ขยายของชาตินิยม,** แปลโดย ชาญวิทย์ เกษตรศิริ. (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2552).

ประวัติวัดพระนอนและเมืองแม่ฮ่องสอน (กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2541).

ประวัติวัดหัวเวียง ต.จองคำ อ.เมือง จ.แม่ฮ่องสอน: ม.ป.ท. (แผ่นพับ), (ม.ป.ป.).

ปลายอ้อ ชนะนนท์, **นายทุนพ่อค้ากับการก่อตัวของระบอบทุนนิยมในภาคเหนือของไทย พ.ศ.** 2464-2523 (กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2530).

ปิยนันท์ ชอบศิลประกอบ, "เทวดานพเคราะห์ - พระพุทธรูปประจำวัน: ภาพสะท้อนคติความเชื่อพิธีกรรมในสังคมไทย." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

ผาสุก อินทราวุธ, **พุทธปฏิมาฝ่ายมหายาน** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2543).

พจนา เหลืองอรุณ, "การเดินเรือพาณิชย์กับเศรษฐกิจไทย พ.ศ. 2398-2468." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2523.

พรพิมล ตรีโชติ, "ชนกลุ่มน้อยกับรัฐบาลพม่า." รายงานวิจัย, สถาบันศึกษาความมั่นคงและนานาชาติ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2537.

พระไตรปิฎกและอรรถกถาแปล (กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2556).

พระโพธิรังสี, **เรื่องจามเทวีวงศ์ พงศาวดารเมืองหริภุญไชย**. แปลโดย พระยาปริยัติธรรมธาดาและพระญาณวิชิตร (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2554).

พระยาประชากิจกรจักร, **พงศาวดารโยนก** (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2557).

พระรัตนปัญญา, **ชินกาลมาลีนี พระยาพจนาพิมล**. (นนทบุรี: ศรีปัญญา, 2554).

"พระสุตตันตปิฎก ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 2 -พุทธวังสะ-จริยาปิฎก." **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาฯ เล่มที่** 33. (กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539).

"พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปทานสูตร." **พระไตรปิฎก ฉบับสยามรัฐ(ภาษาบาลีอักษรไทย) เล่มที่** 10. (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2523).

"พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปทานสูตร." **พระไตรปิฎก ฉบับหลวง เล่มที่** 10. (กรุงเทพฯ: กรมการศาสนา, 2525).

"พระสุตตันตปิฎก ทีฆนิกาย มหาวรรค มหาปทานสูตร." **พระไตรปิฎก ฉบับมหาจุฬาฯ เล่มที่** 10. (กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539).

"พระสุตตันตปิฎก เล่มที่ 24 ขุททกนิกาย อปทาน ภาค 1." **พระไตรปิฎกภาษาไทย ฉบับมหาจุฬาฯ เล่มที่** 32. (กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2539).

"พระสูตรและอรรถกถาแปล." (กรุงเทพฯ: มหามกุฏราชวิทยาลัย, 2525).

พระเอนก อมรธัมโม, **ประวัติวัดจอมทอง** (เชียงใหม่: ทิพย์เนตรการพิมพ์, จัดพิมพ์ในการทำบุญยกฉัตรองค์เจดีย์, 2526).

พิศาล บุณผูก, **วัดในอำเภอปากเกร็ด** (นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2550).

พิเศษ เจียจันทร์พงษ์. "เหตุใดคนโบราณทำ 'คอก' แคบๆ ล้อมพระพุทธรูป." **ศิลปวัฒนธรรม**, สิงหาคม (2538).

เพ็ญสุภา สุขคตะ. "ปริศนาโบราณคดี: พระอุปคุต Vs พระบัวเข็ม ตกลงองค์เดียวกัน หรือคนละองค์? (4)." **มติชนสุดสัปดาห์**, 2-8 กันยายน 2559.

ภมรี สุรเกียรติ. "ตามรอยสำหรุดปาน ผู้แสวงบุญจากสงขลาไปพม่า สู่นิราศพระธาตุเมืองย่างกุ้ง." **วารสารศิลปวัฒนธรรม** 34, 2 (2555): 128-55.

มูลนิธิสารานุกรมวัฒนธรรมไทย ธนาคารไทยพาณิชย์, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคใต้ เล่ม** 12 (กรุงเทพฯ, 2542).

———, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม** 3 (กรุงเทพฯ, 2542).

———, **สารานุกรมวัฒนธรรมไทย ภาคเหนือ เล่ม** 10 (กรุงเทพฯ, 2542).

ราชบัณฑิตยสภา, **ประชุมพงศาวดาร ภาคที่** 51**: จดหมายเหตุเมื่อพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต** (พระนคร: โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร, 2472).

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **พระพุทธปฏิมาสยาม** (กรุงเทพฯ: มิวเซียมเพรส, 2553).

วทัญญู ฟักทอง, "อเม่งด่อ (กฎรับสั่ง) ในฐานะหลักฐานประวัติศาสตร์พม่าสมัยราชวงศ์ญองยาน (ตองอู ยุคฟื้นฟู) ค.ศ.1597-1752." วิทยานิพนธ์หลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2554.

วรรณกรรมและประวัติศาสตร์, กอง, **วรรณกรรมสมัยสุโขทัย** (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2539).

วรรณา คำปวนบุตร, "การศึกษาวิหารและอุโบสถในจังหวัดลำปาง ตั้งแต่ พ.ศ. 2442-ปัจจุบัน." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม ภาควิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2544.

วราภรณ์ เรืองศรี, **คาราวานและพ่อค้าทางไกล: การก่อเกิดรัฐสมัยใหม่ในภาคเหนือของไทยและดินแดนตอนในของเอเชียตะวันออกเฉียงใต้** (เชียงใหม่: ศูนย์อาเซียนศึกษา มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2557).

วราวุธ ผลานันท์, **พิพิธภัณฑ์ล้ำค่าในวัดวัดสุปัฏนารามวรวิหาร** (อุบลราชธานี: ชมรมอุบลรักดนตรีไทย , 2557).

วิยะดา ทองมิตร. "ตะนาวศรี: ชุมทางการค้าบนฝั่งทะเลอันดามันของอยุธยา." **วารสารเมืองโบราณ** 45, 4 (2562): 18-19.

วิรินทร์ วิริยะพาณิชย์, "วัดกำแพง (คลองบางจาก): สถาปัตยกรรมและวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง." สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

วิไล สุทธิศิริกุล, "เชียงใหม่ก่อนเทศาภิบาล พ.ศ.2389-2442: การศึกษาโครงสร้างอำนาจทางการเมืองและเศรษฐกิจ." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2528.

วิศวภัทร, **พระพุทธเจ้าและพระธรรมสูตรฝ่ายมหายาน** (กรุงเทพฯ: ส่องศยาม, 2549).

ศรีศักร วัลลิโภดม และ วลัยลักษณ์ ทรงศิริ, **นครแพร่จากอดีตมาปัจจุบัน: ภูมินิเวศวัฒนธรรม ระบบความเชื่อ และประวัติศาสตร์ท้องถิ่น** (กรุงเทพฯ: สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย, 2551).

ศศี ยุกตะนันทน์, "คตินิยมในการสร้างพระพุทธรูปทรงเครื่องในสมัยอยุธยา." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2532.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **คู่มือนำชมศิลปกรรมโบราณในล้านนา** (นนทบุรี: เมืองโบราณ, 2563).

———, **พระพุทธรูปในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556).

———, **พระพุทธรูปในประเทศไทย รูปแบบ พัฒนาการ และความเชื่อของคนไทย** (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2556).

———, **พระพุทธรูปสำคัญและพุทธศิลป์ในดินแดนไทย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2554).

———, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2556).

———, **รายงานการบูรณะและพัฒนาโบราณสถาน วัดม่อนสัณฐาน** (เชียงใหม่: กู๊ด-พริ้นท์ พริ้นท์ติ้ง, 2559).

———, **ศิลปะทวารวดี: วัฒนธรรมพุทธศาสนายุคแรกเริ่มในดินแดนไทย** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2547).

———, **ศิลปะพม่า** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2557).

———, **ศิลปะล้านนา** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2556).

ศิลปากร, กรม. "คำให้การนายจาด เรื่องเหตุการณ์ในเมืองพม่าเมื่อพระเจ้าเม็งดงทิวงคต." ใน **ประชุมพงศาวดารภาคที่ 7**. พระนคร: กรมศิลปากร, 2517.

ศุภวัฒย์ เกษมศรี, พลตรีหม่อมราชวงศ์, **พระราชดำรัสรัชกาลที่** 4 **เรื่องพระพุทธรูปศิลาขาวและเจติยกถาแลบูชากถา** (กรุงเทพฯ: เฟื่องฟ้า, 2547).

ศูนย์ข้อมูลกลางทางวัฒนธรรม, **พระพุทธรูปหินอ่อน (หยกขาว)**, เข้าถึงเมื่อ 7 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก http://www.m-culture.in.th/album/15046

ศูนย์วิจัยวิทยาลัยชุมชนแม่ฮ่องสอน, **ชุมชนบ้านกุงไม้สัก**, เข้าถึงเมื่อ 10 พฤศจิกายน 2565, เข้าถึงได้จาก http://www.taiyai.org/taiyaidata/community_detail.php?cid=2&sid=3&pid=20

ไศลรัตน์ ดลอารมณ์, "พัฒนาการของการทำป่าไม้สักในประเทศไทย พ.ศ.2439-3505." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์เอเชียตะวันออกเฉียงใต้, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528.

สมหมาย เปรมจิตต์, กมล ศรีวิชัยนันท์ และสุรสิงห์สำรวม ฉิมพะเนาว์, **พระเจดีย์ในลานนาไทย : งานวิเคราะห์และอนุรักษ์ศิลปและสถาปัตยกรรมลานนาไทย** (เชียงใหม่: โครงการศึกษาวิจัยศิลปสถาปัตยกรรมลานนา สถาบันวิจัยสังคม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2524).

สรัสวดี อ๋องสกุล, **ประวัติศาสตร์ล้านนา** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์, 2551).

สัจฉิทานันท สหาย, **ยุวกษัตริย์ รัชกาลที่** 5 **เสด็จอินเดีย,** แปลโดย กัณฐิกา ศรีอุดม. พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ: มติชน, 2559).

สันติ เล็กสุขุม, **ศิลปะอยุธยา: งานช่างหลวงแห่งแผ่นดิน** (กรุงเทพฯ: เมืองโบราณ, 2550).

สัมภาษณ์ พรชัย วีระชีพสุข, สมาชิกสมาคมโหราศาสตร์นานาชาติ, 4 พฤษภาคม 2564.

สัมภาษณ์ พระจ่าจ่อย กิตติปาโล, รักษาการเจ้าอาวาสวัดไทยวัฒนาราม**, 16** กรกฎาคม **2552**.

สัมภาษณ์ พระเตโชลาภะ. เจ้าอาวาสวัดรัตนบงมยิ่น เมืองเมาะละแหม่ง, **4** กรกฎาคม **2562**.

สัมภาษณ์ อู มยะเท, เจ้าหน้าที่ดูแลวัดเจ้าก์ด่อจี เมืองอมรปุระ**, 4** มกราคม **2561**.

สำนักงานพระพุทธศาสนาแห่งชาติ, วัดตรังคภูมิพุทธาวาส โบราณสถานคู่เมืองตรัง, เข้าถึงเมื่อ 24 มิถุนายน 2565, เข้าถึงได้จาก https://www.onab.go.th/th/content/category/detail/id/86/iid/4217

สำเนียง เลื่อมใส, **มหาวัสตุอวทาน: คัมภีร์พระพุทธศาสนาฝ่ายมหายาน** (กรุงเทพฯ: นิติธรรมการพิมพ์, 2553).

สิทธิพร เนตรนิยม, "งานประดับกระจกในมัณฑเลย์: ภาพสะท้อนความสัมพันธ์และความเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมพม่าระหว่างสมัยราชวงศ์คองบองตอนปลายถึงสิ้นสมัยอาณานิคม (พ.ศ.2360-2491)." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาภูมิภาคศึกษา, มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2546.

สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, "ศิลปกรรมของชาวมอญสมัยรัตนโกสินทร์ในภาคกลางของประเทศไทย." วิทยานิพนธ์ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย, มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2557.

สุกัญญา เบาเนิด, "การสร้างอัตลักษณ์ของคนมอญย้ายถิ่น: ศึกษากรณีแรงงานข้ามชาติในจังหวัดสมุทรสาคร." วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต ภาควิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา คณะรัฐศาสตร์, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2549.

สุจิตต์ วงษ์เทศ, ทุ่งกุลา **"อาณาจักรเกลือ"** 2,500 **ปี จากยุคแรกเริ่มล้าหลังถึงยุคมั่งคั่งข้าวหอม** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2546).

———, **พระแก้วมรกต** (กรุงเทพฯ: มติชน, 2564).

———. "รอยไทยที่มะริด-ตะนาวศรี." **วารสารเมืองโบราณ** 45, 4 (2562): 100-07.

สุดารา สุจฉายา. "พระนครบันทึก : บ้านทวาย." จดหมายข่าวมูลนิธิเล็ก - ประไพวิริยะพันธุ์ 94, เม.ย.-มิ.ย. (2555).

สุเนตร ชุตินธรานนท์. "จักรพรรดิราช: ความคิดทางการเมืองเบื้องหลังสงครามไทยรบพม่า (พ.ศ. 2081-พ.ศ. 2397)." **วารสารเมืองโบราณ** 14, 2 (2531): 98-99.

———. **"รัชกาลที่ 5 กับอังกฤษและพม่า ร.5 เสด็จพม่า พ.ศ.2414." รัชกาลที่ 5 : สยามกับอุษาคเนย์และชมพูทวีป**, ชาญวิทย์ เกษตรศิริ และอรอนงค์ ทิพย์พิมล บรรณาธิการ. (กรุงเทพฯ: มูลนิธิโตโยต้าประเทศไทย; มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2547).

สุภาภรณ์ จินดามณีโรจน์, **ประวัติศาสตร์ท้องถิ่นลุ่มน้ำแม่กลอง ความหลากหลายของผู้คน ชุมชน และวัฒนธรรม บ้านโป่ง-บ้านเจ็ดเสมียน** (ราชบุรี: พิพิธภัณฑ์พื้นบ้านวัดม่วง, 2554).

สุรสวัสดิ์ ศุขสวัสดิ์, หม่อมหลวง, **ศิลปะในประเทศพม่า** (กรุงเทพฯ: สายธาร, 2554).

สุระ พิริยะสงวนพงศ์, "การจำลองประติมากรรมรูปเคารพข้ามพรมแดนพม่า-ไทย." ศรัทธาข้ามพรมแดน (กรุงเทพฯ: ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และสำนักพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2539).

———, **พระมหามัยมุนีและเจดีย์สำคัญในพม่า** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2557).

———, "มหาโพธิวิหารจำลองในไทยช่วงสมัยพุทธศตวรรษที่ 26: การส่งผ่านรูปแบบทางศิลปกรรมจากอินเดีย และการเคลื่อนคลายของความหมายเชิงสัญลักษณ์." รายงานการวิจัยเสนอสถาบันไทยคดีศึกษา, ทุนสนับสนุนงานวิจัยจากมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2558.

สุริยวุฒิ สุขสวัสดิ์, หม่อมราชวงศ์, **พระพุทธปฏิมาในพระบรมมหาราชวัง** (กรุงเทพฯ: สำนักราชเลขาธิการ, 2535).

สุวิทย์ ธีรศาศวัต. "ผลกระทบของทางรถไฟในอีสานใต้ (พ.ศ.2443-2503)." เศรษฐกิจและวัฒนธรรมชุมชนอีสานใต้, สุริยา รักการศิลป์ บรรณาธิการ. (กรุงเทพฯ: สร้างสรรค์, 2558).

เสมอชัย พูลสุวรรณ, **รัฐฉาน (เมืองไต): พลวัตชาติพันธุ์ในบริบทประวัติศาสตร์และสังคมการเมืองร่วมสมัย** (กรุงเทพฯ: ศูนย์มานุษยวิทยาสิรินธร, 2560).

เสาวณิต วิงวอน, **ตำราพระพุทธรูปปางต่าง ๆ ตามพระมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ: คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2550).

แสง มนวิทูร, **คัมภีร์ลลิตวิสตระ พระพุทธประวัติฝ่ายมหายาน ภาคภาษาไทย** (กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2558).

หม่องทินอ่อง, **ประวัติศาสตร์พม่า เพ็ชรี สุมิตร**. พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ: โครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์ สมาคมสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย, 2551).

หยั่นเหน่าง์โซ, **มัณฑเลวุนจินก้ะ ตะไมง์หวิ่นเหน่หย่ามยา (ภาษาพม่า)** (หยั่นโก่ง: เพนตากอนส่าโอ้วต์ไต้ก์, 2017).

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **ประวัติศาสตร์ศิลปะจีนโดยสังเขป** (นนทบุรี: มิวเซียมเพรส, 2562).

เอ็ดเวิร์ด แวน รอย (Edward Van Roy), **ก่อร่างเป็นบางกอก,** แปลโดย ยุกติ มุกดาวิจิตร. (กรุงเทพฯ: มติชน, 2565).

Abbot, Gerry, **The Traveller's History of Burma** (Bangkok: Orchid Press, 1998).

Albert, D. Moscotti, "British Policy and the Nationalist Movement in Burma, 1917-1937." The University Press of Hawaii, 1974, 21-22.

A Brief History on and Facts About the Thiri Mangalar Kabar Aye Zedi (World Peace Pagoda), (, [pamphlet]: n.d., n.p.).

Bu, San Shwe. "The Story of Mahamuni." **Journal of the Burma Research Society** 6, 3 (1916): 226-28.

Cady, John F., **A History of Modern Burma** (Ithaca: Cornell University Press, 1958).

Chain, Tun Aung. "The Rajakumar Inscription." **Cultural Classic**, 25-26. (Yangon: SEAMEO, 2001).

Chew, Anne-May, **The Cave-Temples of Po Win Taung, Central Burma : Architecture, Sculpture and Murals** (Bangkok: White Lotus, 2005).

———, **The Cave-Temples of Po Win Taung, Central Burma: Architecture, Sculpture and Murals** (Bangkok: White Lotus, 2005).

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

Dorothy, H Fickle. "Crowned Buddha Images in Southeast Asia." **ศิลปะและโบราณคดีในประเทศไทย**, 88. (กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร, 2017).

Duroiselle, Charles. "Stone Sculptures in the Ananda Temple at Pagan." **Archaeological Survey of India, Annual Report, Delhi**, 63 - 67, 1913 - 1914).

Dutt, Nalinaksha. "The Buddhist Manuscripts at Gilgit." **The Indian Historical Quarterly Vol.8 (New Delhi: Archaeological Survey of India** (1932): 341-42.

Elizabeth, H. Moore. "The Sacred Geography of Dawei: Buddhism in Peninsular Myanmar (Burma)." **Contemporary Buddhism: An Interdisciplinary Journal** 14, 2 (2013): 298-319.

Forchhammer, Emil, **Report on the Antiquities of Arakan** (Yangon: Govt. Print., 1892).

Fraser-Lu, Sylvia, **Splendour in Wood: The Buddhist Monasteries of Burma** (Bangkok: Orchid Press, 2001).

Green, Alexandra, **"Buddha Images", Eclectic Collecting Art from Burma in the Denison Museum** (Honolulu: University of Hawaii Press, 2008).

Green, Alexandra, and T. Richard Blurton, **Burma: Art and Archaeology** (London: British Museum Press, 2002).

Gutman, Pamela, **Burma's Lost Kingdoms: Splendours of Arakan** (Bangkok: Orchid Press, 2001).

———, **Burma's Lost Kingdom: Splendours of Arakan** (Bangkok: Orchid Press, 2001).

Guy, John. "Offering up a Jewel: Buddhist Merit-Making and Votive Tablets in Early Burma." **Burma: Art and Archaeology**, 26-30. (London: British Museum Press, 2002).

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

Hlaing, Hpo, **Rajadhammasangaha** L. E. Bagshawe. (New York: Grove Press, 2004).

Htun, Htun, **Shwedagon Monks Say Buddha Statue Resembling Myanmar Dictator Doesn't Violate Scripture**, 17 July 2020, available from www.irrawaddy.com

Jr., Buswell, and S. Lopez Jr. Donald, **The Princeton Dictionary of Buddhism** (Pinceton: Princeton University Press, 2014).

Kaung, Thaw, **"The Mahamuni," Cultural Classics** (Yangon: Universities Press, 2001).

Leider, Jacques. "Myanmar and the Outside World." **Buddhist Art of Myanmar**, Sylvia Fraser-Lu and Donald M. Stadtner, 41-42. (New York: Asia Society Museum, 2015).

Lowry, John, **Burmese Art** (London: Her Majesty's Stationery Office, 1974).

Luce, Gordon H., **The Old Burma-Early Bagan Vol.**1-3 (New York: J. J. Auguslin, 1969-1970).

Maung, Myat Daung. "The Shwenandaw Monastery at Mandalay." **Forward** 3, 2 (1965): 13-19.

McGill, Forrest, **"Shan State and Northern Thailand", Emerald Cities** (San Francisco: Asian Art Museum, 2009).

Mendelson, E. Michael., **Sangha and State in Burma** (Itacha: Cornell University Press, 1975).

Moore, Elizabeth Howard. "Monasteries of Mandalay: Changes in Patronage and Architecture." **SPAFA Journal** 6, 3 (1996): 4-34.

Myint-U, Thant, **The Making of Modern Burma** (Cambridge: Cambridge University Press, 2001).

Phayre, Arthur Purves, **History of Burma** (Bangkok: Orchid Press, 1998).

Pollak, Oliver B., **Empires in Collision: Anglo-Burmese Relations in the Mid-Nineteenth Century** (England: Greenwood Press, 1979).

Preecharushh, Dulyapak, **Napyidaw: The New Capital of Burma** (Bangkok: White Lotus Press, 2009).

Seekins, Donald M., **State and Society in Modern Rangoon** (New York: Routledge.

Si, Khin Khin. "Art and Architecture of Ananda Temple." **Hinthada University Research Journal** 4, 1 (2012): 125-26.

Snellgrove, David L., **The Image of the Buddha** (Tokyo: Kodansha International, 1978).

Stadtner, Donald M., **Ancient Pagan: Buddhist Plain of Merit** (Bangkok: River Books, 2005).

———, **Sacred Sites of Burma** (Bangkok: River Books, 2011).

Strong, John S., **The Legend of King Asoka: A Study and Translation of the Asokavadana** (Princeton: Princeton University Press, 1983).

Swe, Khin Myint. "The Four Great Pagodas of Amarapura." **Yadanabon University Research Journal** 9, 1 (2018): 11.

Taw Sein Ko, I. S. O., **Archaeological Notes on Mandalay** (Rangoon: Superintendent, Government Printing, 1917).

Thanegi, Ma. "Chaukhtatgyi Reclining Buddha Image." **My Magical Myanmar**, 26-27, 2014).

Thaw, Aung, **Historical Sites in Myanmar** (Yangon: Department of Archaeology and National Museum, 2013).

The Directorate of Archaeological Survey, **The Mandalay Palace** (Rangoon: The Rangoon University Press, 1963).

Thidar, Khin, **The Buddha Images of Early Konbaung Period in Myanmar** (1752-1819).

Thun, Than. "The Influence of Occultism in Burmese History with Special Reference to Bodawpaya's Reign 1782-1819." **Bulletin of the Burma Historical Commission** Vol. 1 Part 2, December (1960): 117-52.

Tin, Maung Maung, **Konbaungzet Maha Yazawindawgyi (Great Royal Chronicle of the Konbaung Dynasty)** (Rangoon: n.p., 1905).

Tin, Pe Maung, **The Glass Palace Chronicle of the Kings of Myanmar**, trans. G. H. Luce. (Yangon: Unity Publishing House, 2008).

Tun Shwe Khine, **A Guide to Mrauk-U: An Ancient City of Rakhune, Myanmar** (Yangon: Nine Nines Press, 1993).

Tun, Than, **The Royal Orders of Burma, A.D.**1598-1885**, Part** 8 (Kyoto: Kyoto University, 1988).

———, **The Royal Orders of Burma, A.D.**1598-1885**, Part** 9 (Kyoto: Kyoto University, 1989).

U Aye Myint, **Burmese Design through Drawings** (Bangkok: Silpakorn University, 1993).

U Kalyana, **U Nar Auk: A Short Biography**, trans. M. Soe Myint. 2nd ed. (Yangon: Mi Khaing Khaing Win, 2016).

Victorio Roveda, **In the Shadow of Rama: Murals of the Ramayana in Mainland Southeast Asia** (Bangkok: River Books, 2015).

Virginia McKeen Di Crocco, **"Arts and Crafts", Burmese Design and Architecture** (Singapore: Periplus, 2000).

Win Than tun, "Myanmar Buddhism of the Pagan Period (Ad 1000-1300)." A Thesis Submitted for the Degree of Doctor of Philosophy Southeast Asian Studies Programme, National University of Singapore, 2002, 6.

Yule, Henrry, **A Narrative of the Mission to the Court of Ava in 1855** (London: Oxford University Press, 1968).

Zarni Mann. "'Occult' Statues of Buddha Undergoing Alterations after Removal from Myanmar Monastery." **The Irrawaddy**.

Zwalf, Wladimir, **Buddhism: Art and Faith** (London: British Museum Press, 1985).

ခွန်ပေပေ-စောက်ခမ်း, ကော့ကရိုတ်မြို့တောင်ပေါ်ကျောင်းသမိုင်း [**History of Taung Paw Monastery, Kawkareik District**], 10 มกราคม 2565, https://www.facebook.com/khunpaepae.karenstate/posts/251826666956016

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล นายสุระ พิริยะสงวนพงศ์

สถานที่เกิด ตรัง

วุฒิการศึกษา

พ.ศ.2549 สำเร็จการศึกษาในหลักสูตรวารสารศาสตรบัณฑิต (เกียรตินิยมอันดับสอง) สาขาวิชาหนังสือพิมพ์และสิ่งพิมพ์ คณะวารสารศาสตร์และสื่อสารมวลชน มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

พ.ศ.2552 สำเร็จการศึกษาปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

พ.ศ.2560 ศึกษาต่อระดับปรัชญาดุษฎีบัณฑิต สาขาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร