บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การพัฒนาผลิตภัณฑ์เคหะสิ่งทอจากผ้าไหมมัดหมี่บาติก: กรณีศึกษาลวดลายศิลปะขอมจากปราสาทศีขรภูมิ ผู้ศึกษาได้ศึกษาแนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.1 ศิลปะและสถาปัตยกรรมขอม

2.2 ประวัติการออกแบบลวดลายทอและประวัติผ้าไหมสุรินทร์

2.3 ความหมายของการออกแบบลวดลายและเทคนิคการต่อลาย

2.4 ประวัติผ้าบาติก

2.5 เคหะสิ่งทอ

2.6 องค์ความรู้ทางจิตวิทยาเกี่ยวกับพฤติกรรมผู้บริโภค

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 ศิลปะและสถาปัตยกรรมขอม

2.1.1 ขอม

ขอม เป็นชื่อทางวัฒนธรรมไม่ใช่ชื่อชนชาติหมายถึงคนกลุ่มหนึ่งที่อยู่บริเวณลุ่มน้ำเจ้าพระยา นับถือฮินดูหรือพุทธมหายาน ทางใต้ของแคว้นสุโขทัย อาจจะหมายถึงพวกละโว้ (หรือลพบุรี) เอกสารทางล้านนา เช่น จารึกและตำนานต่าง ๆ ล้วนระบุสอดคล้องกันว่าขอมคือพวกที่อยู่ทางใต้ของล้านนา (ในสมัยอาณาจักรสุโขทัย) เนื่องจากคำว่า ขอม สัญนิษฐานว่ามาจากคำว่า “เขมร” + ”กรอม” (ที่แปลว่าใต้) พูดเร็ว ๆ กลายเป็น “ขอม” พวกนี้ตัดผมเกรียนและนุ่งโจงกระเบนกินข้าวเจ้า ฯลฯ แคว้นละโว้มีชื่อในตำนานและพงศาวดารว่า กัมโพช นับถือทั้งฮินดูและพุทธมหายาน อาจารย์ ม.ร.ว.คึกฤทธิ์ ปราโมช เคยเขียนอธิบายไว้ว่า ขอมเป็นพวกนับถือฮินดูหรือพุทธมหายาน ใครเข้ารีตเป็นฮินดูหรือพุทธมหายานเป็นได้ชื่อว่าขอมทั้งหมดขอมไม่ใช่ชื่อชนชาติ เพราะไม่มีชนชาติขอม แต่เป็นชื่อทางวัฒนธรรมเช่นเดียวกับสยาม

เดิมขอมไม่ได้หมายถึงเขมรกลุ่มเดียว เพราะเขมรนั้นเป็นคำไทย ซึ่งหมายถึงขะแมร์ ชาวเขมรไม่ได้เรียกตัวเองว่าขอมและไม่รู้จักขอม ต่อมาสถาปนากรุงศรีอยุธยาขึ้นใหม่เมื่อ พ.ศ. 1893 แล้วชื่อขอมมีความหมายเปลี่ยนไปเป็นพวกเขมรเท่านั้น สืบมาจนถึงทุกวันนี้

ทำไมชื่อขอม เปลี่ยนความหมายไปเป็นเขมรยังหาคำอธิบายไม่ได้ชัดเจน แต่พอจะจับเค้าว่าเพราะบริเวณลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยานับถือพุทธนิกายเถรวาทหมดแล้วรวมทั้งละโว้ แต่ทางเขมรยังมีพวกนับถือฮินดูกับพุทธมหายานคือขอมอยู่บ้างคำว่าขอมปรากฏในจารึกวัดศรีชุมสุโขทัยระบุชื่อขอมสบาดโขลญลำพง (อาณาจักรขอม, 2556)

จิตร ภูมิศักดิ์ (2547) เป็นนักวิชาการคนแรก ๆ ที่พยายามศึกษาและอธิบายคำคำนี้ใหม่ ได้เสนอว่า ขอมไม่ได้หมายถึงชนชาติหรือเชื้อชาติ แต่หมายถึงกลุ่มคนกลุ่มหนึ่งที่รับวัฒนธรรมฮินดูจากชมพูทวีปแล้วภายหลังเปลี่ยนเป็นพุทธมหายาน (ต่างกับชนชาติไทย - ลาวที่นับถือผีก่อนเปลี่ยนมารับพุทธเถรวาทจากชมพูทวีป) ใช้อักษรขอมในการจดจารึก ซึ่งคนกลุ่มนี้รวมถึงชนชาติเขมรและรัฐเครือญาติทั้งหมดรวมทั้งละโว้ซึ่งต่อมาได้กลายมาเป็นอโยธยาศรีรามเทพนครด้วย คำว่า "ขอม" ถูกใช้เรียกกลุ่มคนโดยรวม คล้ายกับการใช้คำว่า "แขก" เรียกคนอิสลาม/ซิกข์/ฮินดูโดยรวม โดยไม่แยกว่าเป็นคนอินเดีย มลายู ชวาหรือตะวันออกกลาง จิตรยังอธิบายว่า คำว่าขอมถูกนำมาใช้ในงานเขียนสมัยใหม่ (ขณะนั้น) โดยมีความรู้สึกชาตินิยมเป็นพื้นมากกว่าข้อเท็จจริงทางประวัติศาสตร์ เช่นการถือว่าขอมเป็นคนอีกกลุ่มหนึ่งที่เคยแผ่อำนาจมาครอบครองดินแดนในลุ่มแม่น้ำเจ้าพระยาจนถึงสุโขทัย มีอำนาจปกครองเหนือชาวไทยโบราณ ต่อมาชาวไทยที่สุโขทัยจึงลุกขึ้นต่อสู้เพื่อให้พ้นจากอำนาจของขอม เพื่อสร้างความรู้สึกชาตินิยมในประเทศไทย

2.1.2 **ศิลปะขอม**

ศิลปะขอมเป็นศิลปะที่สำคัญที่สุดศิลปะหนึ่งในแหลมอินโดจีน ซึ่งเกิดขึ้นภายใต้อิทธิพลของศิลปะอินเดีย และในขั้นต้นก็มีลักษณะคล้ายกับศิลปะอินเดียมาก แต่ในไม่ช้าก็มีลักษณะเป็นของตนเอง มีระเบียบและความงามชนิดที่ไม่เคยปรากฏในศิลปะอินเดีย ลวดลายเครื่องประดับของขอมก็แสดงถึงการตกแต่งอย่างมากมายและการรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า แต่ในขณะเดียวกันองค์ประกอบก็ยังคงรักษาความได้สัดส่วนไว้เสมอ ประติมากรรมขอมแสดงความแข็งกระด้างปนอำนาจชนิดที่ไม่เคยรู้จักกันในประเทศอินเดีย และเมื่อประติมากรรมแสดงอาการยิ้มแบบเมืองพระนครหลวง (Angkor Thom) ในศิลปะขอมแบบบายน ก็อาจกล่าวได้ว่าประติมากรรมขอมแสดงความรู้สึกเร้นลับอย่างแท้จริง วิวัฒนาการของศิลปะขอมโดยเฉพาะอย่างยิ่งสถาปัตยกรรมสืบเนื่องติดต่อกันอย่างเห็นได้ชัด (ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2540)

ศิลปะขอมที่ได้มีการค้นพบประติมากรรมเริ่มต้นจากศิลปะแบบพนมดาราวพุทธศตวรรษที่ 1100 หลังจากนั้นก็ได้มีการสืบทอดศิลปะอย่างต่อเนื่องถึงศิลปะแบบกุเลนซึ่งเป็นช่วงหัวต่อระหว่างก่อนสร้างเมืองนครและแบบเมืองนคร มาจนถึงศิลปะแบบนครวัด แบบบายน เจริญรุ่งเรืองสืบมาจนกระทั่งราวพุทธศตวรรษที่ 20 - 21 อาณาจักรเขมรจึงได้เสื่อมลงในที่สุด

ศิลปะแบบขอมมีทั้งสถาปัตยกรรมที่ใช้วัตถุถาวร ใช้ไม้ และใช้วัตถุผสมทั้ง 2 ชนิด ปัจจุบันสถาปัตยกรรมที่ยังคงเหลือคือสถาปัตยกรรมแบบที่สร้างด้วยอิฐและศิลา โดยส่วนใหญ่มักเป็นสถาปัตยกรรมแบบปราสาทหรือศาสนสถาน ทั้งแบบหลังเดียวและหลายหลัง (ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ, 2556)

2.1.2.1 การแบ่งสมัยศิลปะขอม

นักปราชญ์ฝรั่งเศสได้แบ่งศิลปะขอมออกเป็น 14 สมัยดังต่อไปนี้คือ (ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล, 2540)

1) สมัยพนมดา (Phnom Da) รู้จักกันเฉพาะประติมากรรม ราว พ.ศ. 1100 – 1150
2) สมัยสมโบร์ (Sambor) ตรงกับสมัยพระเจ้าอีศานวรมันที่ 1 ราว พ.ศ. 1150 - 1200
3) สมัยไพรกเมง (Prei Kmeng) ราว พ.ศ. 1180 – 1250
4) สมัยกำพงพระ (Kampong Prah) ราว พ.ศ. 1250 - 1350 อาณาจักรขอมแยกออกเป็นแคว้นเจนละบกและเจนละน้ำ
5) สมัยกุเลน (Kulen) ตรงกับสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 2 ราว พ.ศ. 1370 – 1420 พระองค์ทรงรวบรวมอาณาจักรขอมเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน
6) สมัยพระโค (Prah Ko) ตรงกับสมัยพระเจ้าอินทรวรมันที่ 1 ราว พ.ศ. 1420 - 1440
7) สมัยบาแค็ง (Bankheng) ตรงกับสมัยพระเจ้ายโศวรมันที่ 1 ทรงสร้างเมืองพระนคร (Angkor) ราว พ.ศ.1440 - 1470
8) สมัยเกาะแกร์ (Koh Ker) ตรงกับสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 4 ราว พ.ศ.1465 – 1490
9) สมัยแปรรูป (Pre Rup) ตรงกับสมัยพระเจ้าราเชนทรวรมัน ราว พ.ศ. 1490 - 1510
10) สมัยบันทายสรี (Banteay Srei) ราว พ.ศ. 1510 – 1550
11) สมัยคลัง (Khleang) ราว พ.ศ. 1510 – 1560
12) สมัยบาปวน (Baphuon) ราว พ.ศ. 1560 - 1630 ครึ่งแรก ตรงกับสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 1

13) สมัยนครวัด (Angkor Vat) ตรงกับสมัยพระเจ้าสุริยวรมันที่ 2 ราว พ.ศ. 1650 - 1720

14) สมัยบายน (Bayon) ตรงกับสมัยพระเจ้าชัยวรมันที่ 7 เมืองพระนครหลวงหรืออังกอร์ธม ราว พ.ศ. 1720 – 1780

2.1.2.2 วิวัฒนาการของศิลปะขอม

ม.จ. สุภัทรดิศ ดิศกุล (2514) กล่าวถึงวิวัฒนาการของศิลปะขอมไว้ดังนี้

1) ศิลปะแบบพนมดา (ราว พ.ศ. 1100 – 1150)

มีแต่ประติมากรรม ส่วนใหญ่เป็นประติมากรรมลอยตัวใช้วงโค้งหรือส่วนประกอบสำหรับยึดเป็นพื้น อาจแบ่งออกได้ 2 หมู่คือ

1.1) นุ่งผ้าโจงกระเบนสั้น มีชายคลุมอยู่ข้างนอกอีกชั้นหนึ่ง บนชายชั้นนอกนี้มีริ้วแผ่ออกมาจากหัวเข็มขัด ชายกระเบนข้างหลังมีชายห้อยลงมาคล้ายรูปสมอเรือ บางครั้งก็มีชายผ้าข้างหน้ายาวลงมาจรดฐานด้วย ในตอนปลายศิลปะแบบพนมดามีชายผ้ารูปคล้ายสมอเรือห้อยเพิ่มอยู่ข้างหน้าอีกหนึ่งชั้นเครื่องแต่งกายของประติมากรรมแบบนี้มีอิทธิพลต่อศิลปะขอมสมัยต่อ ๆ มา

1.2) นุ่งผ้ายาวคล้ายผ้าโสร่ง (โธตี) มีชายผ้ายาวห้อยอยู่ข้างหน้า คาดเข็มขัดผ้ามีปมผูกอยู่ทางด้านขวาประติมากรรมแบบนี้มีน้อยและมีอิทธิพลเฉพาะแต่ในศิลปะขอมแบบไพรกเมง และกำพงพระเท่านั้น

ประติมากรรมทั้งสองแบบมีผมม้วนเป็นขมวด ส่วนใหญ่สวมหมวกทรงกระบอกซึ่งขอบด้านหลังตัดเป็นรูปเส้นตรงสำหรับรูปพระหริหระนั้นเกศาของพระหริหระ (อิศวร) ก็มุ่มเป็นชฎาตามแบบศิลปะอินเดียสมัยหลังคุปตะ

2) ศิลปะแบบสมโบร์ หรือสมโบร์ไพรกุก (ราว พ.ศ. 1150 - 1200)

อาจถือเป็นศิลปะขอมรุ่นแรกได้ สถาปัตยกรรมตั้งแต่สมัยนี้จนถึงราว พ.ศ.1550 มักเป็นปราสาทก่อด้วยอิฐ แต่ทับหลังและเสาประดับกรอบประตูสลักจากศิลาทราย ลวดลายเครื่องแตกแต่งอื่น ๆ ปั้นด้วยปูน ซึ่งมักหักพังไปหมดแล้วทับหลังส่วนใหญ่ประกอบด้วยวงโค้ง มีวงรูปไข่ซึ่งมีภาพบุคคลประกอบเป็นเครื่องประดับ มีมกรหันหน้าเข้าหากันกำลังคายวงโค้งอยู่ทั้งสองด้าน ภายใต้วงโค้งมีลายสลักเป็นรูปพวงมาลัยและอุบะ ภายในพวงมาลัยเริ่มมีลายใบไม้เล็ก ๆ เสาประดับกรอบประตู มีรูปร่างกลมลำตัวเด่นออกมามาก ประดับด้วยลายวงแหวนตรงกลาง ใต้ลายเส้นลวดบนยอดเสาสลักเป็นลายพวงมาลัยกำลังห้อยอยู่

หน้าบันมักหักพังไปหมดแล้ว แต่ก็ดูเหมือนจะมีรูปเป็นวงโค้งสูงคว่ำ ภายในหน้าบันมีรูปอาคารจำลองลวดลายประดับเสาติดกับผนังได้หายไปหมดสิ้น

3) ศิลปะแบบไพรกเมง (ราว พ.ศ. 1180 – 1250)

สถาปัตยกรรมแตกต่างไปจากแบบสมโบร์ไพรกุกเพียงเล็กน้อย วงโค้งบนทับหลังเริ่มมีลวดลายใบไม้เข้ามาปกคลุม ปลายวงโค้งหมุนม้วนเข้าภายในเป็นรูปลายพันธ์พฤกษาวงรูปไข่ค่อย ๆ เปลี่ยนเป็นลายดอกไม้เสาประดับกรอบประตูมีลวดลายประดับเพิ่มมากขึ้น ลายพวงมาลัยที่ห้อยอยู่รวมทั้งลวดลายเครื่องประดับอื่น ๆ บนยอดเสามีเส้นนูนมาเป็นขอบอยู่เบื้องล่าง

4) ศิลปะแบบกำพงพระ (ราว พ.ศ. 1250 – 1350)

วงกลางทับหลังถูกคลุมไปด้วยลายใบไม้ จนกระทั่งกลายเป็นรูปท่อนพวงมาลัย ภายใต้ท่อนพวงมาลัยลายใบไม้ก้านขดก็ได้เข้ามาแทนที่ลายพวงมาลัยและอุบะ ลายดอกไม้ซึ่งเคยปรากฏที่เสี้ยวของวงโค้งได้หายไป เหลือเฉพาะแต่ลายดอกไม้ตรงกลางเท่านั้นลายพวงมาลัยที่สลักอยู่เหนือเสาประดับกรอบประตูก็มีลายใบไม้ก้านขดเข้ามาแทนที่เช่นเดียวกัน ลำตัวเสามีลวดลายประดับเพิ่มมากขึ้น บนผนังปราสาท บางครั้งก็มีภาพบุคคลอยู่โดด ๆ ซึ่งอาจได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะชวาหรือจาม แต่ภาพบุคคลเหล่านี้ก็อยู่ในสภาพที่ชำรุดมาก

5) ศิลปะแบบกุเลน (ราว พ.ศ. 1370 – 1420)

ศิลปะสมัยนี้มีการฟื้นฟูขึ้นใหม่โดยได้รับทั้งอิทธิพลจากศิลปะจามและศิลปะชวา รวมทั้งการเลียนแบบจากศิลปะเก่ากว่าภายในประเทศด้วยฐานเป็นชั้นรองรับปราสาทคงเริ่มมีขึ้นในสมัยนี้บางครั้งลายท่อนพวงมาลัยกลางทับหลังได้หันไปเป็นวงโค้งตามแบบเก่าอีก ที่ปลายทับหลังบางครั้งก็มีมกรหันหน้าเข้าหากันตามแบบเก่า แต่บางครั้งก็เป็นมกรหันหน้าออกจากกันตามแบบศิลปะชวา ที่เสี้ยวของทับหลังวงรูปไข่มีภาพบุคคลปรากฏขึ้นอีกตามแบบเก่า แต่ก็มีรูปร่างแบบใหม่ ภายใต้ท่อนพวงมาลัยบางครั้งก็มีลายใบไม้ก้านขดตามแบบเก่า แต่บางครั้งก็เป็นลายใบไม้เต็มรูปสามเหลี่ยมแบบเก่าอีกเช่นเดียวกันแต่ก็สลักแตกต่างกันออกไป บางครั้งลายใบไม้ก้านขดนี้ก็สลักอยู่เหนือลายใบไม้เต็มใบอีกต่อหนึ่ง

เสาประดับกรอบประตูเป็นเสาแปดเหลี่ยมหรือสี่เหลี่ยม บนเสาแปดเหลี่ยมซึ่งสำคัญกว่าเพราะเหตุว่าได้คงอยู่ต่อมาอีกนาน เหลี่ยมแต่ละเหลี่ยมก็ประดับด้วยลายใบไม้เต็มใบหนึ่งใบ ยอดและโคนของลำตัวเสาพองออกและประดับด้วยลายเส้นนูนซึ่งมีลายดอกไม้ประดับลายเช่นนี้ได้เคยปรากฏมาแล้วที่ปราสาทภูมิ ปราสาทในศิลปะแบบกำพงพระที่เสี้ยวของลำตัวเสามีลายวงแหวนประดับ แต่ลายวงแหวนนี้ก็เป็นลายชั้นรองเพราะเหตุว่าเล็กกว่า

ลายวงแหวนที่กึ่งกลาง และบางครั้งที่กึ่งของเสี้ยวของลำตัวเสาก็มีลายเส้นนูนโดด ๆ มาประดับด้วย การรักษาระเบียบระหว่างกึ่งกลางของลำตัวเสา เสี้ยว และกึ่งของเสี้ยวเช่นนี้ ยังคงมีอยู่ต่อไปจนถึงศิลปะแบบนครวัด

หน้าบันคงเหลืออยู่น้อย บางครั้งก็ประกอบด้วยวงโค้งหลายวง ภายในหน้าบันมักมีภาพบุคคลขนาดใหญ่อยู่เพียงคนเดียว หรือมิฉะนั้นก็มีบริวารกำลังประนมมือเข้ามาประกอบ แบบหลังนี้ก็คงได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะจาม

6) ศิลปะแบบพระโค (ราว พ.ศ. 1420 – 1440)

ทับหลังตั้งแต่สมัยนี้เป็นต้นไปจนเกือบถึงปลายศิลปะขอม ประกอบด้วยลายท่อนพวงมาลัยตรงกลางซึ่งออกมาจากลวดลายตรงกลางทับหลังและหมุนม้วนออกข้างนอก จากท่อนพวงมาลัยนี้มีลายใบไม้ก้านขดห้อยลงมาข้างล่าง ในศิลปะแบบพระโคทับหลังมีขนาดสูงมาก เต็มไปด้วยลายละเอียดที่พลิกแพลงไปต่าง ๆ นานา ลวดลายกลางทับหลังอยู่ค่อนข้างสูง ท่อนพวงมาลัยเกือบเป็นเส้นตรง มีพวงอุบะคั่นอยู่ระหว่างลายใบไม้ก้านขด

เสาประดับกรอบประตูรูปสี่เหลี่ยมหายไป เสากลมเริ่มกลับมีอีกเป็นบางครั้ง แต่ความจริงนั้นเสาแปดเหลี่ยมเริ่มเป็นที่นิยมกันอย่างมากมาย เสาเหล่านี้มีลวดลายเครื่องตกแต่งมาก แม้ว่าส่วนที่พองออกมีเส้นนูนซึ่งมีลวดลายดอกไม้ประดับดังในศิลปะแบบกุเลนได้หายไป ระหว่างลายใบไม้ขนาดใหญ่เต็มใบซึ่งบางครั้งก็มีภาพบุคคลเล็ก ๆ อยู่ภายในมักมีพวงอุบะห้อยลงมา ในตอนปลายศิลปะแบบพระโคคือที่ปราสาทโลเลย มีลายใบไม้ขนาดเล็กมากเข้ามาคั่นอยู่ระหว่างลายใบไม้ขนาดใหญ่

หน้าบันมีเหลือน้อย มักมีขอบด้านบนเป็นหยัก และที่ปลายมีศีรษะมกรหันหน้าออกภายนอก โดยทั่วไปภายในหน้าบันมักมีร่องรอยภาพบุคคลเป็นบุคคลสำคัญและบริวารอยู่ภายใต้ตัวอาคาร แต่ในปลายศิลปะแบบพระโคคือปราสาทที่โลเลย รูปจำลองนี้ก็เหลือแต่เพียงวงโค้งอย่างง่าย ๆ

บนผนังปราสาทมีรูปบุคคลขนาดใหญ่สลักอยู่ภายใต้วงโค้งหรือภายในรูปจำลองอาคาร วงโค้งด้านหน้านั้นมีศีรษะมกรอยู่ที่ปลายทั้งสองข้าง

เสาติดกับผนังมีลวดลายเครื่องประดับต่าง ๆ กัน เช่น ลายก้านขดออกมาจากวงแหวนมีลายบัวขาบคั่น ลายก้ามปูประกอบด้วยวงโค้งมีภาพบุคคลอยู่ภายในหรือประกอบด้วยลายก้านต่อดอกมีลายบัวขาบอยู่ 2 ข้าง ลายก้านต่อดอกมีรูปร่างสูงประกอบด้วยก้านกลมและกระเปาะที่มีเกสรอย่างเห็นได้ชัด

7) ศิลปะแบบบาแค็ง (ราว พ.ศ. 1440 – 1470)

ทับหลังมีความคิดอ่านพลิกแพลงลดน้อยลง ส่วนกลางของท่อนมาลัยมักโค้งลงเล็กน้อย พวงอุบะระหว่างลายใบไม้ก้านขดหายไป

บนเสาประดับกรอบประตู ลายใบไม้ขนาดเล็กระหว่างลายใบไม้ขนาดใหญ่ ซึ่งเกิดขึ้นในปลายศิลปะแบบพระโคที่ปราสาทโลเลย มีขนาดเป็นใบไม้ธรรมดา ด้วยเหตุนี้เองแต่ละเหลี่ยมของเสาจึงมักประดับด้วยลายใบไม้เต็มใบ 1 ใบและลายใบไม้ครึ่งใบ 2 ใบ แต่ลายใบไม้ประกอบวงแหวนกึ่งกลางเสาและที่เสี้ยวก็ยังไม่มีขนาดเท่ากัน

กรอบของหน้าบันซึ่งด้านบนเป็นหยักหรือประกอบด้วยวงโค้งหลายวงประดับด้วยลายวงโค้ง ซึ่งประกอบด้วยส่วนโค้ง 3 ส่วนเรียงเป็นแนว ที่ปลายเป็นศีรษะมกรหันหน้าออก ภาพบุคคลกลางหน้าบันล้อมรอบไปด้วยลวดลายพันธุ์พฤกษาที่ยุ่งยาก แต่ถึงกระนั้นรูปวงโค้งด้านหน้าของอาคารซึ่งสืบต่อลงมาจากศิลปะแบบพระโคก็ยังคงอยู่

8) ศิลปะแบบเกาะแกร์ (ราว พ.ศ. 1465 - 1490)

ท่อนพวงมาลัยกลางทับหลังมักอ่อนโค้งลงตรงกลาง ลวดลายกลางทับหลังชอบสลักเป็นภาพเล่าเรื่อง ฐานเล็ก ๆ ใต้ลวดลายที่ปลายทับหลังซึ่งมีอยู่เสมอตั้งแต่ศิลปะแบบสมโบร์ได้หายไป

เสาประดับกรอบประตูยังคงมีลายใบไม้เต็มใบ 1 ใบ และลายใบไม้ครึ่งใบ 2 ใบประดับอยู่แต่ละเหลี่ยม แต่ลายเส้นนูนที่กึ่งของเสี้ยวของลำตัวเสาได้กลายเป็นวงแหวนเล็ก ๆ ขึ้นมาและมีลายใบไม้ขนาดเล็กประกอบอยู่ทั้งสองด้าน ด้วยเหตุนี้เองลายวงแหวนที่กึ่งกลางของเสาและที่เสี้ยวจึงต้องเพิ่มจำนวนเส้นนูนขึ้นเพื่อรักษาลำดับความสำคัญไว้

ภาพ 2.1 เสาประดับกรอบประตู

ที่มา: ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ (2556)

กรอบของหน้าบันยังคงคล้ายศิลปะแบบบาแค็งคือ มีทั้งด้านบนที่เป็นหยักหรือประกอบด้วยวงโค้งหลายวง ลวดลายภายในมักเป็นลายพันธุ์พฤกษาอยู่ห้อมล้อมบุคคลเพียงคนเดียว นอกไปจากกรอบของหน้าบันดังกล่าวมาแล้ว ยังมีหน้าบันรูปสามเหลี่ยมซึ่งเป็นของระเบียงที่มีหลังคาเครื่องไม้มุงกระเบื้องและลาดเทลงมาทั้งสองด้านด้วย ภาพบุคคลประดับผนังปราสาทยังคงยืนอยู่ภายใต้วงโค้งที่มีศีรษะมกรหันหน้าออกที่ปลายทั้งสองด้าน

9) ศิลปะแบบแปรรูป (ราว พ.ศ. 1490 - 1510) และศิลปะแบบบันทายสรี (ราว พ.ศ. 1510 – 1550)

ทับหลังของปราสาทแปรรูปบางชิ้นรวมทั้งทับหลังเกือบทุกชิ้นที่ปราสาทบันทายสรีเลียนแบบมาจากทับหลังที่ปราสาทพระโค แต่ยังคงมีลักษณะของตนเองเข้าไปผสมอยู่ สำหรับในศิลปะขอมแบบแปรรูปลายแนวเล็ก ๆ บนส่วนล่างสุดของทับหลังกลับมีขึ้นใหม่ ส่วนในศิลปะแบบบันทายสรีนั้นนิยมใช้ลายก้านต่อดอกอย่างยิ่ง และกลับมีลวดลายแย่งเสี้ยวของทับหลังตามแบบพระโคอีก

เสาประดับกรอบประตูหยุดวิวัฒนาการตามปกติไว้ชั่วคราว ที่ปราสาทบันทายสรีเสาบางต้นกลับมีรูปร่างกลมเนื่องจากการเลียนแบบของเก่า และเนื่องจากการเลียนแบบของเก่านี้อีกเช่นเดียวกันที่ทั้งเสาประดับ กรอบประตูรูปแปดเหลี่ยมหรือรูปกลมในศิลปะบันทายสรี ไม่มีลายวงแหวนมาประดับที่กึ่งของเสี้ยว และลายใบไม้ยังคงมีขนาดเล็กอยู่ก็ทำให้พื้นที่ว่างของเสามีขนาดใหญ่ขึ้น

หน้าบันในศิลปะแบบบันทายสรีมีทั้งที่มีขอบข้างบนเป็นหยักหรือประกอบด้วยวงโค้งหลายวง แต่บางครั้งก็เป็นหน้าบันสามเหลี่ยม กรอบหน้าบันไม่ได้ประดับด้วยลายวงโค้งเล็ก ๆ อีกแล้ว แต่ประดับด้วยลวดลายแบบใหม่ คือลายก้านต่อดอกเรียงจากสูงลงมาหาต่ำ ลวดลายที่ปลายกรอบหน้าบันบางครั้งก็ยังคงเป็นศีรษะมกรแบบเดิม แต่มกรเหล่านี้ก็มักใช้งวงยึดสัตว์อื่นไว้เช่นสิงห์ หรือครุฑ หรือส่วนใหญ่ก็มักเป็นลายหน้ากาลที่กำลังคายนาค ภาพสลักเล่าเรื่องบนหน้าบัน เริ่มปรากฏมีขึ้น แต่ลวดลายพันธุ์พฤกษาบนหน้าบันบางแห่งก็ยังคงอยู่

ตั้งแต่ศิลปะแบบบันทายสรี วงโค้งที่อยู่เหนือภาพบุคคลขนาดใหญ่บนผนังก็มักมีเศียรนาคมาประดับอยู่ที่ปลายเช่นเดียวกับกรอบของหน้าบัน แต่เศียรนาคเหล่านี้บางครั้งก็สลักอย่างคร่าว ๆ มากเสาติดกับผนังก็วิวัฒน์ไปมากในศิลปะแบบบันทายสรี ลายก้านขดไม่มีบัวขาบมาประกอบอีกแล้ว แต่วงแหวนยังคงอยู่ลายก้านต่อดอกอีกแบบหนึ่งซึ่งหายไปตั้งแต่ศิลปะแบบพระโค กลับปรากฏขึ้นใหม่บนเสาติดกับผนังในศิลปะแบบบันทายสรี และมีรูปร่างง่ายลง

10) ศิลปะแบบคลัง (ราว พ.ศ. 1510 – 1560)

ทับหลังมีลวดลายประดับน้อยกว่าในศิลปะแบบบันทายสรี ลวดลายตรงกลางมักเป็นลายหน้ากาล มีลิ้นแลบออกมาเป็นรูปสามเหลี่ยม ท่อนพวงมาลัยออกมาจากปากหน้ากาลซึ่งใช้มือยึดท่อนพวงมาลัยนั้นไว้ ที่เสี้ยวของทับหลังมีพวงอุบะขนาดใหญ่เข้ามาคั้น

ที่ศาสนสถานในศิลปะคลังตอนต้น เสาประดับกรอบประตูยังคงรักษาตามแบบศิลปะบันทายสรีไว้แต่ต่อมาก็กลับมีวิวัฒนาการต่อจากศิลปะเกาะแกร์อีก ลายใบไม้ค่อย ๆ มีขนาดเล็กลงจนดูคล้ายฟันปลา ลักษณะแบบนี้ได้คงอยู่จนถึงศิลปะบายนกรอบหน้าบันประดับด้วยลายก้านต่อดอกและที่ปลายมีลายหน้ากาลกำลังคายนาค หน้ากาลนี้มีแขนเข้ามาประกอบด้วยลายก้านขดบนเสาติดกับผนังมักไม่มีวงแหวนประกอบ

ภาพ 2.2 หน้ากาลกำลังคายนาคโดยมีแขนเข้ามาประกอบ
ที่มา: ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ (2556)

11) ศิลปะแบบบาปวน (ราว พ.ศ. 1560 – 1630)

สำหรับทับหลังลายพันธุ์พฤกษา ท่อนพวงมาลัยก็มักโค้งลงตรงกลาง เหนือหน้ากาลมีเทวดาประทับนั่งอยู่ภายในซุ้ม มือกาลยังคงยึดท่อนพวงมาลัยไว้ หรือมิฉะนั้นลวดลายตรงกลางก็มักเป็นเรื่องราวเกี่ยวกับพระกฤษณะ

วิวัฒนาการของเสาประดับกรอบประตูยังคงมีอยู่ต่อมา ลายวงแหวนแต่ละวงมีความหนายิ่งขึ้น แต่ก็ยังคงรักษาลำดับลดหลั่นกันอยู่

ภาพ 2.3 เสาประดับกรอบประตูลายวงแหวน
ที่มา: ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ (2556)

12) ศิลปะแบบนครวัด (ราว พ.ศ. 1650 – 1720)

ทับหลังในศิลปะแบบนครวัดอยู่ในแบบเดียวกันกับทับหลังลายพันธุ์พฤกษาในศิลปะแบบบาปวน แต่หน้ากาลนั้นแบนและหักมากยิ่งขึ้น ในตอนต้นศิลปะแบบนครวัดทับหลังเล่าเรื่องก็ยังคงเป็นที่นิยมกันอยู่ แต่ในสมัยต่อมาทับหลังก็มีลวดลายพันธุ์พฤกษาประดับอย่างมากมาย หนาแน่น และมีภาพบุคคลเล็ก ๆ เข้ามาประกอบเป็นจำนวนมาก ในระยะนี้ลวดลายกลางทับหลังมักลงมาจนถึงส่วนล่างของทับหลังเสมอ ทับหลังแบบใหม่ได้ปรากฏขึ้นคือ ทับหลังที่ไม่มีท่อนพวงมาลัยตรงกลางและมีลายก้านขดม้วนไปทางเดียวกัน ในปลายศิลปะแบบนครวัดหน้ากาลมีเขี้ยวงอกขึ้นที่มุมปาก เขี้ยวคู่นี้ไม่เคยปรากฏมาแต่ก่อน และคงอยู่ต่อมาจนถึงศิลปะแบบบายน

เสาประดับกรอบประตูเป็นเสาที่มีลวดลายเครื่องตกแต่งมากที่สุดในศิลปะขอม ลายวงแหวนมีจำนวนมากขึ้นและมีลายเส้นนูนประดับมากยิ่งขึ้นทุกที แต่ก็ยังคงรักษาลำดับความสำคัญอยู่

กรอบหน้าบันยังคงพองออกแต่มีลวดลายเข้ามาประดับเป็นลายก้านต่อดอกเรียงจากต่ำขึ้นไปหาสูง ที่ปลายกรอบหน้าบันมีศีรษะมกรกำลังคายนาค ลายพันธุ์พฤกษากลางหน้าบันหาได้ยาก มักเป็นภาพกลุ่มบุคคลซึ่งบางครั้งก็ปะปนกันอย่างยุ่งเหยิงไปหมด แต่บางครั้งก็แบ่งได้ระเบียบเป็นแนวซ้อนกันอยู่ล้อมรอบบุคคลสำคัญตรงกลางภาพบุคคลขนาดใหญ่ประดับผนังเกือบทั้งหมดเป็นรูปสตรี และมักไม่มีวงโค้งประกอบอยู่ข้างบน และเมื่อวงโค้งนี้มีอยู่ ลวดลายที่ปลายทั้งหมดก็ไม่จำเป็นต้องเป็นรูปนาค แต่อาจเป็นรูปนกก็ได้

ภาพ 2.4 บุคคลสลักบนผนังมักเป็นภาพสตรี ลวดลายที่ปลายเป็นรูปนก
ที่มา: ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ (2556)

13) ศิลปะแบบบายน (ราว พ.ศ. 1720 – 1780)

ทับหลังในศิลปะบายนสมัยแรกมีลักษณะพิเศษคือ มีลายท่อนพวงมาลัยที่แตกออกอยู่เสมอ ลักษณะเช่นนี้มีอยู่บ้างแล้วในศิลปะแบบนครวัด ในศิลปะแบบบายนสมัยที่ 2 และโดยเฉพาะสมัยที่ 3 ทับหลังลายท่อนพวงมาลัยที่แตกออกมีทับหลังซึ่งไม่มีลายท่อนพวงมาลัยเข้ามาแทนที่ ทับหลังแบบนี้มีลักษณะคล้ายกับทับหลังในศิลปะแบบพระนครวัด แต่ลายก้านขดขนาดใหญ่ข้างล่าง กลับหมุนม้วนสลับกัน ลวดลายตรงกลางลงมาอยู่ที่ส่วนล่างของทับหลังเสมอ

บนเสาประดับกรอบประตูลายใบไม้เล็ก ๆ รูปฟันปลามักหายไป ลายวงแหวนยิ่งมีลักษณะยุ่งยากขึ้นทุกทีและเท่ากันไปหมด ไม่มีการรักษาลำดับความสำคัญอีกต่อไป

หน้าบันคล้ายคลึงกับหน้าบันในศิลปะแบบนครวัด หน้าบันลายพันธุ์พฤกษาหายไปและในบรรดาหน้าบันภาพสลักเล่าเรื่องในสมัยนี้ การที่ภาพบุคคลปะปนกันอยู่อย่างมากมายก็มีขึ้นเฉพาะในศาสนสถานตอนต้นในศิลปะแบบบายนเท่านั้น

ในศิลปะแบบบายนสมัยแรก ภาพบุคคลสลักบนผนังมักเป็นภาพสตรี ภาพเหล่านี้ประกอบด้วยวงโค้งเหนือศีรษะอีกครั้งหนึ่ง วงโค้งมักมีปลายเป็นรูปนาคหรือรูปนก แต่ในศิลปะบายนสมัยที่ 3 วงโค้งเหล่านั้นก็แตกออกเป็นลายก้านขดหลายวง ทวารบาลยืนถือตะบองอยู่ทางด้านหน้าของลำตัว ตะบองนี้มีปรากฏอยู่เฉพาะทางด้านข้างในศิลปะแบบบาปวนบนเสาติดผนัง ลายก้านขดมีฝีมือเสื่อมและแบนคล้ายกับแผ่นหนัง

2.1.3 **สถาปัตยกรรมขอม**

สถาปัตยกรรม (Architecture) หมายรวมถึง อาคารหรือสิ่งก่อสร้าง รวมถึงสิ่งแวดล้อมที่เกี่ยวข้องทั้งภายในและภายนอกสิ่งปลูกสร้างนั้น ที่มาจากการออกแบบของมนุษย์ด้วยศาสตร์ทางด้านศิลปะ การจัดวางที่ว่าง ทัศนศิลป์และวิศวกรรมการก่อสร้างเพื่อประโยชน์ใช้สอย สถาปัตยกรรมยังเป็นสื่อความคิดและสัญลักษณ์ทางวัฒนธรรมของสังคมในยุคนั้น ๆ ด้วย

ในบรรดารูปแบบศิลปะที่มองเห็นที่มนุษย์สร้างขึ้นนั้นสถาปัตยกรรมมีรูปแบบใหญ่ที่สุดและเป็นแหล่งรวมของศิลปะที่มองเห็นเกือบทุกชนิด ตัวอย่างเช่น ในโบสถ์ลักษณะส่วนประกอบของเสา ผนัง เพดาน หน้าต่าง หลังคา พื้น ตลอดจนผังบริเวณและสวนสามารถที่จะสอดแทรกรูปแบบศิลปะที่มองเห็นแขนงจิตรกรรมและประติมากรรมผสมผสานเข้ากันได้อย่างดี ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า สถาปัตยกรรมคือ สถานที่รวมศิลปกรรมเกือบทุกประเภทสถาปัตยกรรมมีความหมายต่าง ๆ กัน อาจหมายถึงเทคโนโลยีของการก่อสร้างหรือศาสตร์ของการก่อสร้างที่สนองความต้องการทางด้านร่างกายของมนุษย์และความต้องการด้านความเชื่อ (สถาปัตยกรรม, 2556)

สถาปัตยกรรมขอมเกิดจากอิทธิพลความเชื่อต่าง ๆ ทางศาสนาเป็นแรงบันดาลใจให้พระเจ้าแผ่นดินได้ก่อสร้างปราสาทที่ใหญ่โตและงดงามไว้มากมาย คำว่า “ปราสาท” ไม่ได้หมายความว่าเป็นปราสาทพระราชวังและก็ไม่ใช่ที่ประทับของพระมหากษัตริย์แต่เป็นที่อยู่ของเทพเจ้า โดยรูปแบบของปราสาทนั้นจะมีลักษณะแบบ “ศาสนสถานมีคูน้ำล้อมรอบ และยังมีการแกะสลักหินให้มีลวดลายเป็นพญานาคเพื่อแสดงถึงสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ที่มีอยู่ในอาณาจักรนั่นเอง” (สถาปัตยกรรมขอมโบราณ ปราสาทขอม, 2556)

ศาสนสถานขอมเป็นหลักฐานแสดงถึงความเจริญมั่นคงของอาณาจักรขอมที่มีมาก่อนกัมพูชา โดยทั่วไปเป็นทรงปราสาทขอม ซึ่งอาจสร้างด้วยอิฐ หิน หรือศิลาแลง รูปแบบทั่วไปดูคล้ายเทวาลัยของศาสนาพราหมณ์หรือฮินดูในสมัยอินเดียโบราณที่เป็นยอดสิขร มีการสลักเสลาตกแต่งอย่างสวยงาม แน่นหนา เต็มไปด้วยมวลและปริมาตรของวัสดุที่หนักและแข็งแกร่ง (ปัญญา เทพสิงห์, 2548)

2.1.3.1 **วัตถุประสงค์ในการสร้างปราสาท** แยกได้ดังนี้คือ

1) สร้างปราสาทเพื่อเป็นพระราชสุสาน โดยมีความเชื่อว่าเมื่อพระมหากษัตริย์สวรรคตดวงวิญญาณของพระมหากษัตริย์ก็จะหลอมรวมกับเทพเจ้าที่พระองค์เคยนับถือ

2) สร้างปราสาทขึ้นเพื่อต้องการจะให้เป็นสถานที่เคารพสักการะในทางศาสนา

3) สร้างปราสาทขึ้นเพื่อต้องการให้เป็นศูนย์กลางของเมืองได้แก่ ปราสาทบายน ปราสาทปาปวนและปราสาทพนมบาแค็ง

4) สร้างปราสาทขึ้นเพื่อเป็นที่ระลึกแก่ดวงวิญญาณของพระอดีตมหากษัตริย์ได้แก่ ปราสาทแม่บุญปราสาทตาพรหมและปราสาทพระขรรค์ (ศิลปะสถาปัตยกรรมขอมโบราณ, 2556)

ด้วยปัจจัยทั้งหมดนี้จึงก่อให้เกิดรูปแบบงานศิลปกรรมที่เรียกกันว่าปราสาทขอม หรือก็คือ ศาสนสถานในศาสนาพราหมณ์ที่มีความสวยงามและคุณค่าทางประวัติศาสตร์และโบราณคดีเป็นอย่างยิ่ง และเนื่องด้วยปราสาทขอมเหล่านี้สร้างด้วยวัสดุที่เป็นอิฐศิลาทราย และศิลาแลง เป็นต้น ซึ่งเป็นถาวรวัตถุจึงทำให้มีความคงทนจนถึงในปัจจุบัน (ลัทธิเทวราชาและการก่อสร้างปราสาทขอม, 2556)

2.1.3.2 องค์ประกอบของปราสาท

1) ปรางค์ประธานเป็นปรางค์องค์กลางที่มีขนาดสูงใหญ่และมีห้องที่มีชื่อว่า “ห้องครรภคฤหะ” ซึ่งเป็นที่ตั้งของรูปเคารพสูงสุดภายในห้องนี้เมื่อในครั้งอดีตผู้ที่จะเข้ามาได้คือ กษัตริย์และนักบวชเพียงเท่านั้น

2) มุขกระสันเป็นลักษณะของทางเดินที่ได้ทำหลังคามุงเชื่อมระหว่างตัวอาคารทั้งสองอาคาร

3) มณฑป เป็นปราสาทที่มีความสำคัญและมีขนาดใหญ่โดยมากมักจะก่อสร้างติดกับปรางค์องค์พระประธาน ทางด้านทิศตะวันออกบริเวณภายในมณฑปจะมีห้องโถงเพราะจะเป็นทางที่ใช้เข้าไปยังห้องครรภคฤหะและยังได้มีการตั้งรูปที่เคารพที่มีความสำคัญรองลงมาเมื่อครั้งอดีตบรรดาชาวบ้านทั้งหลายสามารถเดินเข้ามาสักการะบริเวณมณฑปส่วนนี้ได้

4) เสานางเรียงเป็นเสาหินที่ได้สร้างบริเวณทางเดินที่จะเข้าไปยังตัวปราสาท มีลักษณะเป็นเสาหินแท่งยาวและมีการแกะสลักบริเวณยอดเสาออกแบบให้คล้ายคลึงกับดอกบัวตูมและประดับไฟเพื่อความสวยงามในยามค่ำคืน

ภาพ 2.5 เสานางเรียง

ที่มา: เสานางเรียง (2556)

5) โคปุระเป็นกำแพงล้อมรอบตัวปราสาทซึ่งได้ทำช่องเพื่อใช้เป็นทางเข้า - ออก มีชื่อเรียกคือ โคปุระ ทำไว้ทั้งหมด 4 ทิศ โดยอาจทำเป็นแบบซุ้มประตูหรืออาจเป็นแค่ลานยกพื้นและช่องสำหรับใช้เข้าออกส่วนอาณาบริเวณ

6) หน้าบันเป็นส่วนที่อยู่เชื่อมต่อกับเสาซึ่งจะติดอยู่กับทับหลังหรือผนัง ส่วนลวดลายที่มีอยู่บนหน้าบันนั้นสามารถใช้เป็นส่วนที่ต้องการจะแยกตามยุคสมัยของศิลปะนั้นได้เช่นกัน

7) ทับหลังเป็นแผ่นหินที่มีการแกะสลักไว้ลวดลายสวยงามโดยแผ่นหินจะมีลักษณะเป็นแท่งสี่เหลี่ยมผืนผ้าซึ่งจะวางไว้บริเวณเหนือขอบประตูโดยส่วนมากลวดลายต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่นั้นสามารถช่วยบ่งบอกให้ได้รู้ว่าเป็นศิลปะของยุคสมัยใดได้บ้างเป็นอย่างดี

8) ระเบียงคดเป็นเฉลียงทางเดินได้สร้างตามแนวกำแพงเพื่อล้อมรอบปราสาทและสร้างหลังคาหุ้มโดยมีการเชื่อมต่อกันเป็นแนวตลอดทั้ง 4ด้านซึ่งอาจมีบางแห่งที่มีลักษณะกั้นให้เป็นห้อง ๆ

9) ชานชาลาเป็นลานกว้างที่อยู่บริเวณด้านหน้าของปราสาทโดยให้พื้นที่ตรงกับบริเวณช่องประตูที่เข้าไปยังปราสาทซึ่งส่วนมากจะสลักลวดลายให้เป็นรูปดอกบัวบานอย่างงดงาม

10) เรือนยอดเป็นส่วนบนขององค์ปรางค์โดยส่วนมากแล้วจะแกะสลักลวดลายให้มีลักษณะกลีบซ้อนกันซึ่งเรียกว่า “กลีบขนุน”

11) เสาประดับกรอบประตูเป็นที่รองรับทับหลัง ซึ่งมีลักษณะรูปร่างเป็นเสากลมและมีลวดลายสวยงามเป็นพรรณพฤกษาประดับไว้

12) บราลีเป็นแท่นหินที่ผ่านการแกะกลึง ให้มีลักษณะเป็นปล้องปลายแหลมมนโดยให้เรียงเป็นแบบแนวยาว เพื่อนำไปใช้ประดับบริเวณสันกลางของหลังอาคารและส่วนของหลังคาระเบียงคด

13) ลูกมะหวดเป็นลูกกรงของบริเวณช่องหน้าต่างหรือช่องระเบียงซึ่งเป็นหินที่มีลักษณะรูปทรงกระบอกและได้ผ่านการแกะกลึงเป็นปล้อง (สถาปัตยกรรมขอมโบราณปราสาทขอม, 2556)

2.1.3.3 **ศัพท์ที่ควรรู้เกี่ยวกับปราสาทขอม**

1) นาค หมายถึง งูที่มีขนาดใหญ่ในตำนานเล่ากันไว้ว่า ฝ่ายปฐมกษัตริย์ของขอมถือกำเนิดจากธิดาพญานาคที่ได้สมสู่กับพราหมณ์อินเดียในภายหลังพญานาคจึงได้เป็นผู้ปกปักรักษาราชอาณาจักรขอมและรักษาศาสนสถานด้วย

ภาพ 2.6 นาค

ที่มา: นาค (2556)

2) นาควาสุกรี หมายถึง นาคที่มีเศียรถึง 7 เศียรแล้วยังมีพิษร้ายแรงมาก มีความสำคัญในการกวนเกษียรสมุทรพญานาควาสุกรีจะต้องถูกนำมาพันรอบเขามันทระ เพื่อให้เหล่าเทวดาฉุดทางส่วนหัวและเหล่าอสูรช่วยฉุดทางหาง

3) อนันตนาคราชตามตำนานในหลักฐานคัมภีร์ปุราณะ ได้มีการกล่าวไว้ว่าอนันตนาคราชเป็นโอรสองค์ใหญ่ของพรามณ์กศยปกับนางกัทรุและเป็นพี่น้องร่วมบิดากับพญาครุฑ อนันตนาคราชเป็นพาหนะของพระวิษณุหรือพระนารายณ์โดยอยู่ในลักษณะขดเป็นแท่นบัลลังก์ เพื่อให้พระนารายณ์บรรทมด้วยลักษณะเช่นนี้เองเป็นที่มาของพระนารายณ์บรรทมสินธุ์

4) นาคมุจลินทร์นาคที่มี 5 เศียร หมายถึงนาคที่ได้อาศัยอยู่บริเวณสระมุจลินทร์ ในช่วงเวลาที่พระพุทธเจ้าตรัสรู้ในเวลา 45 วัน และได้ทรงนั่งเสวยวิมุตติสุขอยู่ภายใต้ต้นจิกบริเวณริมสระน้ำในขณะนั้นจู่ ๆ ได้เกิดฝนตกหนัก แล้วสิ่งที่ไม่มีใครคาดฝันมาก่อนก็เกิดขึ้น เพราะได้มีพญานาคเลื้อยขึ้นมาจากสระน้ำ เมื่อขึ้นจากสระน้ำได้แล้วก็ทำการแผ่พังพานเพื่อต้องการปกคลุมพระวรกายของพระพุทธเจ้าเพื่อไม่ให้โดนฝนด้วยลักษณะเช่นนี้เองจึงเป็นที่มาของพระพุทธรูปปางนาคปรก

5) ครุฑเป็นพาหนะของพระวิษณุหรือพระนารายณ์ซึ่งจัดได้ว่าเป็นเจ้าแห่งนกทั้งหลาย มีลักษณะคือ มีปีก หัว เล็บและปากเหมือนอินทรีย์ แต่ลักษณะของร่างกาย แขน ขาเหมือนมนุษย์ มีกายสีทอง ปีกสีแดงหน้าขาว อีกทั้งเป็นโอรสของพรามณ์กศยปกับนางวินตา

6) มกร (มะ-กะ-ระ) หมายถึง สัตว์ที่มีอยู่ในเทพนิยาย มีรูปร่างคล้ายคลึงกับจระเข้ส่วนมากจะพบในศิลปะเขมรและอินเดีย

7) หน้ากาลหรือเกียรติมุข หมายถึง สัตว์ที่มีอยู่ในเทพนิยายเชื่อกันว่าสามารถป้องกันสิ่งชั่วร้ายได้ ในตำนานได้เล่าว่า ยักษ์ชลันธรซึ่งเป็นยักษ์ที่เกิดมาจากดวงตาที่ 3 ของพระศิวะและยังได้รับพรจากพระศิวะอีกด้วยจึงมีอิทธิฤทธิ์มากมายสามารถไปท้าต่อสู้กับเทวดา ภายหลังเทวดาให้ไปท้าพระศิวะยักษ์ชลันธรก็ไปท้าพระศิวะออกมาต่อสู้โดยหากว่าตนเป็นผู้ชนะก็มีสิทธิ์ที่จะได้ครอบครองพระนางอุมาเทวี (มเหสีของพระศิวะ) เมื่อสิ้นคำกล่าวเช่นนี้ทางฝ่ายพระศิวะทรงกริ้วอย่างมากทำให้เกิดยักษ์ที่มีลักษณะผอมโซ กระเด็นมาจากขนง ชื่อว่า “เกียรติมุข” ตรงเข้าไปเพื่อจับชลันธรกิน เมื่อพระอิศวรเห็นเช่นนี้จึงรีบเข้าไปห้ามไว้ในขณะเดียวกันตัวเกียรติมุขที่มีความหิวอยู่เลยกัดแขน ขาและลำตัวของตัวเองจนหมดสิ้น เหลือเพียงแต่ส่วนหัวเท่านั้นหลังจากนั้นพระอิศวรจึงได้มอบหมายหน้าที่ให้เฝ้าประตูวังด้วยสาเหตุนี้เองจึงมีความนิยมแกะตัวเกียรติมุขไว้บริเวณหน้าบันและทับหลังโดยเรียกเจ้ายักษ์เกียรติมุขว่า “หน้ากาล”

ภาพ 2.7 หน้ากาลหรือเกียรติมุข
ที่มา: หน้ากาล (2556)

8) นางอัปสรคือนางฟ้าซึ่งกำเนิดในระหว่างการกวนน้ำอมฤตในเกษียรสมุทรซึ่งมีจำนวนมากมายถึง 35 ล้านคู่นางฟ้าทั้งหมดจะมีหน้าที่ปรนนิบัติพวกเหล่าเทวดาและยักษ์ที่อยู่ในสวรรค์

9) โคนนทิเป็นพาหนะประจำกายของพระอิศวร (สถาปัตยกรรมขอมโบราณ ปราสาทขอม, 2556)

2.1.4 ศิลปะและสถาปัตยกรรมขอมในจังหวัดสุรินทร์

จังหวัดสุรินทร์เป็นดินแดนที่มีร่องรอยของศิลปะวัฒนธรรมขอมโบราณมายาวนาน ดังปรากฏสถาปัตยกรรมปราสาทหินให้เห็นหลายแห่งเช่น ปราสาทภูมิโพน ปราสาทบ้านเบ็ง ปราสาทหินบ้านพลวง ปราสาทยายเหงา และปราสาทศีขรภูมิ เป็นต้น ปราสาทหินเหล่านี้ล้วนมีศิลปะขอมโบราณที่สวยงาม ซึ่ง น. ณ ปากน้ำ (2537) กล่าวว่า ศิลปะเหล่านี้เป็นศิลปะแบบขอม แม้อาจจะไม่ใช่ศิลปะแบบขอมทั้งหมดแต่อาณาบริเวณก็อยู่ค่อนไปทางนครหลวงของขอม ย่อมได้รับอิทธิพลทางศิลปวัฒนธรรมอย่างเต็มที่จึงมีสำเนียงและแบบแผนคล้ายกัน

2.1.5 ปราสาทศีขรภูมิ

2.1.5.1 ประวัติความเป็นมา

ปราสาทหินศีขรภูมิสร้างขึ้นระหว่าง พ.ศ. 1550 – พ.ศ. 1700 จากลวดลายที่เสาและทับหลังของปรางค์ประธานและปรางค์บริวารทั้ง 4 องค์ มีลักษณะปนกันระหว่างศิลปขอมแบบปาปวน และแบบนครวัด สำหรับเป็นศาสนสถานภายใต้ศาสนาฮินดู ลัทธิไศวนิกาย และต่อมาคงมีการดัดแปลงให้เป็นวัดในพุทธศาสนาตามที่มีหลักฐานการบูรณะปฏิสังขรณ์ในราวพุทธศตวรรษที่ 22 – 23 ในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพ 2.8 ปราสาทศีขรภูมิ

ที่มา: ปราสาทศีขรภูมิ (2556)

2.1.5.2 ลักษณะทั่วไป

ปราสาทศีขรภูมิ สร้างด้วยอิฐ หิน ทราย และศิลาแลง ประกอบด้วยปรางค์ก่ออิฐ 5 องค์ ตั้งอยู่บนฐานเดียวกัน หันหน้าไปทางทิศตะวันออก แผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยม จัตุรัส โดยมีปรางค์ประธานตั้งอยู่ตรงกลาง และมีปรางค์บริวาร 4 องค์ ล้อมอยู่ทั้ง 4 ทิศ ศาสนสถานทั้งหมดนี้ล้อมรอบด้วยสระน้ำ 3 สระ มีรายละเอียดดังนี้

1) ปรางค์ประธาน แผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสย่อมุมไม้ยี่สิบ องค์ปรางค์ไม่มีมุข มีประตูทางเข้าเพียงด้านเดียวคือ ทางด้านทิศตะวันออก ทับหลังประตูจำหลักภาพศิวนาฏราชบนแท่น มีหงส์แบก 3 ตัว อยู่เหนือเศียรเกียรติมุข มีภาพพระพิฆเณศ พระพรหม พระวิษณุ และนางบรรพตี (พระอุมา) อยู่ด้านล่างเสาประตูสลักเป็นลวดลายเทพธิดา ลายก้ามปู และรูปทวารบาล บริเวณหน้าบันเป็นอิฐประดับลวดลายปูนปั้น

2) ปรางค์บริวาร แผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัสย่อมุมไม้ยี่สิบ องค์ปรางค์ไม่มีมุข มีประตูทางเข้าด้านทิศตะวันออก เช่นเดียวกับปรางค์ประธาน มีทับหลัง 2 ชิ้น ชิ้นที่หนึ่งเป็นภาพพระกฤษณฆ่าช้างและคชสีห์ (ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติพิมาย) ที่ปรางค์บริวารองค์ทิศตะวันตก พบจารึกหินทรายที่ผนังกรอบประตูเป็นจารึกอักษรธรรมอีสาน ภาษาไทย - บาลี เรื่องราวที่จารึกกล่าวถึงกลุ่มพระเถระผู้ใหญ่และท้าวพระยาร่วมกันบูรณะโบราณสถานแห่งนี้

3) สระน้ำ มีจำนวน 3 สระ สระที่หนึ่งตั้งอยู่ทางด้านทิศเหนือ มีความยาวล้อมอ้อมไปถึงมุมทิศตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนอีก 2 สระ ตั้งอยู่ทางด้านทิศใต้และทิศตะวันตกเฉียงใต้

2.1.5.3 หลักฐานที่พบ

ปรางค์ก่ออิฐ 5 องค์ ตั้งอยู่บนฐานเดียวกัน แผนผังเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ประกอบด้วยปรางค์ประธาน ปรางค์บริวาร และสระน้ำ ประกาศขึ้นทะเบียนโบราณสถานในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 98 ตอนที่ 104 วันที่ 30 มิถุนายน 2524 และประกาศกำหนดขอบเขตโบราณสถานในราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 98 ตอนที่ 104 วันที่ 30 มิถุนายน 2524 เนื้อที่ 10 ไร่ 2 งาน 27 ตารางวา

2.1.5.4 ข้อมูลทั่วไป

ปราสาทศีขรภูมิ หรือ ปราสาทระแงง ตั้งอยู่ข้างวัดบ้านปราสาท บ้านปราสาท ตำบลระแงง อำเภอศีขรภูมิ จังหวัดสุรินทร์ ปราสาทหลังนี้เป็นปราสาทที่งดงามที่สุดในจังหวัดสุรินทร์ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และพระธิดาทั้ง 3 (มีหม่อมเจ้าพูนพิศมัย ดิศกุล เป็นต้น) ได้เดินทางมาเยือนเมื่อเดือนมกราคม - กุมภาพันธ์ 2472 (นับอย่างปัจจุบันคือ ปี พ.ศ. 2473) และได้ถูกรวมเข้ากันกับอุทยานประวัติศาสตร์กลุ่มปราสาทตาเมือนและปราสาทศีขรภูมิ

ทับหลังของปราสาทศีขรภูมิเป็นภาพพระศิวนาฏราชสิบกร ทรงฟ้อนรำอยู่เหนือเกียรติมุข ภายใต้วงโค้งลายท่อนมาลัย ซึ่งสลักเป็นพระคเณศ พระพรหม พระวิษณุ และพระอุมา บริเวณเสากรอบประตูสลักเป็นรูปนางอัปราถือดอกบัวและทวารยืนกุมกระบอง (อุดม, 2552)

ภาพ 2.9 ทับหลังปราสาทหินศีขรภูมิ จำหลักภาพศิวะนาฏราช
ที่มา: ศิริ ผาสุกล (2544)

ภาพ 2.10 นางอัปราถือดอกบัว และทวารยืนกุมกระบอง
ที่มา: ปราสาทศีขรภูมิ (2556)

2.2 ประวัติการออกแบบลวดลายทอและประวัติผ้าไหมสุรินทร์

2.2.1 ประวัติการออกแบบลวดลายทอ

การทอเริ่มต้นจากการสาน มนุษย์รู้จักหาต้นพืชที่อ่อนและยาว เช่น หวาย กก หญ้า มาสานกันเป็นวัตถุใช้ใส่ของตั้งแต่สมัยหินต่อมากลายเป็นเสื่อและตะกร้า ต้นพืชเหล่านี้ค่อนข้างยาว สานได้โดยไม่ต้องต่อและเข้าเกลียว เมื่อความจำเป็นบังคับ เขาพยายามหาวิธีต่อต้นพืชเหล่านี้ พบวิธีเข้าเกลียวที่จะทำให้ต้นพืชเหล่านั้นเหนียวขึ้น สามารถรับน้ำหนักมาก ๆ ได้ จึงรู้ว่าใยเล็ก ๆ จะสามารถเกลียวต่อเป็นเส้นยาว รู้จักวิธีทออย่างง่าย ๆ โดยใช้เส้นด้ายยืนผูกกับกิ่งไม้ใช้หินถ่วงน้ำหนักให้เส้นด้ายตึงต่อมาก็เปลี่ยนเป็นผูกในระหว่างไม้สองอันดึงให้ตึง สมัยอียิปต์ทอผ้าด้วยวิธีนี้ และได้ปรับปรุงทำให้ง่ายขึ้น

ความจำเป็นที่มนุษย์ต้องใช้เสื้อผ้ามีมากขึ้น รู้จักแก้ไขเครื่องทอให้ทำงานได้ง่าย ทอได้รวดเร็วขึ้นที่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ก็คือ ในสเปนสมัยพุทธศตวรรษที่ 14 ได้เปลี่ยนเครื่องทอแบบนอนราบกับพื้นเป็นแบบตั้ง รู้จักม้วนด้ายเข้าไว้ในไม้ซึ่งกลึงกลมเป็นหลอดด้ายยืนทำให้ทอผ้าได้ยาว จีนในพุทธศตวรรษที่ 18 มีเครื่องทอใช้ตระกอแบ่งเส้นด้ายยืนออกเป็น 2 หมู่ ทำไม้บังคับด้วยเท้าแยกหมู่ด้ายยืนนับเป็นแบบเครื่องทอที่แท้จริงพุทธศตวรรษที่ 19 ฝรั่งเศสได้ดัดแปลงเครื่องหยาบ ๆ ให้ประณีตขึ้นทอได้รวดเร็วกว่าเดิมมาก พ.ศ. 2232 ได้ประดิษฐ์กี่กระตุกขึ้นใช้ ต่อมาถึง พ.ศ. 2302 จึงได้นำเครื่องจักรกลเข้ามาใช้แทนแรงคน นับแต่นั้นมาเครื่องทอก็ได้ปรับปรุงแก้ไขจนกระทั่งสามารถทำงานได้เท่าที่เห็นอยู่ในปัจจุบัน (อัจฉราพร ไศละสูต, ม.ป.ป.)

การทอผ้าเป็นทั้งหัตถกรรมและศิลปะที่เกิดขึ้นจากวิธีการอย่างง่าย ๆ ก่อนจะพัฒนาเป็นอุตสาหกรรมที่ใช้เทคโนโลยีในการผลิตสูง การทอผ้าได้ผ่านขั้นตอนของการพัฒนามาเป็นเวลานับพัน ๆ ปี ทั้งด้านการเลือกสรรวัสดุที่จะใช้เป็นเส้นใย การพัฒนากระบวนการทำเส้นใย กรรมวิธีในการย้อม การสาวไหม การปั่นเส้นไหม ไปจนถึงการพัฒนาเครื่องมือและวัสดุอุปกรณ์ในการทอ โดยมีการเรียนรู้ของคนรุ่นหนึ่งไปสู่คนอีกรุ่นหนึ่ง จนเกิดเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์ของแต่ละกลุ่มชน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2530)

การทอผ้าไหมแบบพื้นบ้านคือ การทอผ้าไหมที่ใช้ตะกอ (เขา) เพียง 2 ตะกอ ทำการยกเส้นยืนเพื่อสอดเส้นพุ่งเข้าไปทำให้เกิดเป็นผืนผ้าเท่านั้น แต่เนื่องจากชาวบ้านเห็นว่าผ้าไหมเป็นของสูงค่าจึงไม่นิยมทอเป็นผ้าพื้นธรรมดา มักนิยมทอแบบเพิ่มสีสันหรือเพิ่มเทคนิคบางอย่างเข้าไปเพื่อให้ดูว่างามยิ่งขึ้นสมกับเป็นผ้าไหม ดังนั้นการทอผ้าไหมแบบพื้นบ้านของชาวชนบทไทยนั้นพอจะแบ่งออกเป็น 2 ประเภทด้วยกันคือ

2.2.1.1 การทอสลับสี โดยแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ

1) การตั้งเส้นยืนสลับสี ซึ่งมีอยู่มากทีเดียวและดูเหมือนจะมีทุกแห่งที่มีการทอผ้าไหมโดยเฉพาะอย่างยิ่งการทอผ้าขาวม้าไหมของชาวภาคตะวันออกเฉียงเหนือ ส่วนผ้าซิ่นชาวภาคเหนือนั้นก็ทอแบบสลับสีเส้นยืนเหมือนกัน แต่มักจะทอเป็นผ้าฝ้ายมากกว่าผ้าไหม ส่วนผ้าไหมอาจมีบ้างแต่ก็เป็นส่วนน้อย

2) การสลับสีทั้งเส้นยืนและเส้นพุ่ง เท่าที่พบก็จะมีผ้าขาวม้าไหมและโสร่งไหมในภาคตะวันออกเฉียงเหนือหลายจังหวัดโดยเฉพาะอย่างยิ่งทางตอนใต้ตั้งแต่จังหวัดอุบลราชธานี ศรีสะเกษ สุรินทร์ บุรีรัมย์ นครราชสีมา ชัยภูมิ ล้วนมีการทอผ้าขาวม้าและโสร่งไหมประเภทนี้กันทุกจังหวัด

ส่วนจังหวัดสุรินทร์ได้พบว่า มีการทอผ้าสลับสีทั้งเส้นยืนและเส้นพุ่งสำหรับเป็นผ้านุ่งของสตรีซึ่งเป็นลายตารางเล็ก ๆ เท่าที่พบมี 3 ชนิดคือ ผ้าสระมอ ผ้าสาคู ผ้าอันลูนซีม

2.2.1.2 การตีเกลียวสลับสีซึ่งเราจะได้ยินชื่อผ้าชนิดนี้ว่า ผ้าหางกระรอก ผ้าไส้ปลาไหล (ในภาคตะวันออกเฉียงเหนือ) หรือผ้าตาสมุท์ทางภาคใต้ นั่นคือการใช้เส้นไหมต่างสีกันตีเกลียวควบเส้นอาจจะ 2 - 3 เส้น แล้วแต่ความต้องการในการทอ บางทีก็ทอแบบผ้าพื้นธรรมดาแต่บางทีก็สลับในเส้นยืนและเส้นพุ่งด้วยที่เห็นคือ ผ้าโสร่ง ผ้าตาสมุท์ ผ้าไส้ปลาไหล

2.2.2 ประวัติผ้าไหมสุรินทร์

ผ้าทอมือของจังหวัดสุรินทร์ มีประวัติความเป็นมายาวนานและยังคงรักษารูปแบบลวดลาย สีสันที่แปลกตา ความประณีตและเทคนิคการทอแบบโบราณไว้ได้จนถึงทุกวันนี้ ซึ่งบรรพบุรุษได้สืบทอดหลักการและกรรมวิธีการผลิต เช่น การเลี้ยงไหม การมัดหมี่ การย้อมสี และการทอ เป็นต้น ทั้งยังมีการคิดค้นพัฒนากรรมวิธีการผลิตเพื่อให้ได้ผ้าไหมที่มีคุณภาพยิ่งขึ้น เป็นที่นิยมและใช้ในชีวิตประจำวัน จนมีคำกล่าวของคนสุรินทร์ว่า “นุ่งผ้าไหม ใส่ประเกือม” (กรมศิลปากร, 2531) เอกลักษณ์ของผ้าไหมสุรินทร์มีดังนี้

2.2.2.1 ลวดลายของผ้าไหมสุรินทร์

ผ้าไหมสุรินทร์เป็นศิลปกรรมสิ่งทอที่มีเอกลักษณ์ โดดเด่นลวดลายที่เป็นที่มาบนผ้ามัดหมี่นั้นมักจะได้รับอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อม ได้แก่ ลวดลายจากสถาปัตยกรรม เช่น ลายปราสาท ลายนาค ลายเรือหงส์ เป็นต้น ลวดลายจากธรรมชาติ ได้แก่ ลวดลายจากพืช เช่น ลายปะกาตรๆอบ (ดอกมะเขือ) ลายปะกามะออม (ดอกผักขะแยง) ลายตะรๆวยสะเน็จ (ลายยอดถั่ว) เป็นต้น ลวดลายจากสัตว์ เช่น ลายช้าง ลายม้า ลายไก่ ลายนกยูง เป็นต้น และลวดลายที่เกิดจากการทอเทคนิคพิเศษ ได้แก่ หมี่โฮล

2.2.2.2 เทคนิคการทอ

ศิลปะบนผืนผ้าไหมสุรินทร์ที่เกิดจากอิทธิพลหรือแรงบันดาลใจจากสิ่งต่าง ๆ ผนวกกับกรรมวิธีการทอที่ซับซ้อน และความพิถีพิถันในการเก็บรายละเอียดของลวดลายสามารถแบ่งออกเป็น 3 ลักษณะได้แก่

1) ลายทางและลายตาราง

เป็นลวดลายที่เกิดจากการย้อมสีไหมที่ใช้ทอ โดยย้อมไหมยืนและไหมพุ่งต่างสีกัน เมื่อทอแล้วจะได้ผ้าที่มีแบบลวดลายและความสวยงามแตกต่างกันไป ได้แก่

1.1) ผ้าลายสระมอ มีลักษณะเป็นตารางเล็ก ๆ นิยมใช้สีดำเหลือบทองและสีเขียวขี้ม้า ผ้าที่ย้อมจนได้สีทองแก่ ถือว่าเป็นผ้าลายสระมอที่สวยงามที่สุด

1.2) ผ้าลายอันลูนซีม มีชื่ออีกอย่างหนึ่งว่า จะปันชัว-ร มีลักษณะเป็นลายทาง นิยมย้อมไหมเป็นเส้นพุ่งและไหมเส้นยืนเป็นสีแดง-ขาว หรือเหลืองทอง-เขียว ผ้าผืนหนึ่งจะใช้ไหมเพียง 5 สี ทอสลับไปจนจบผืน

1.3) ผ้าลายสาคู มีลักษณะเป็นตารางสี่เหลี่ยมจัตุรัส ขนาดครึ่งนิ้วคูณครึ่งนิ้ว ภายในกรอบสี่เหลี่ยมจัตุรัสยังมีตารางเล็ก ๆ อีกจำนวน 64 ตาราง สีที่นิยมใช้เป็นกรอบคือ สีเขียวกับสีขาว หรือสีเหลืองทองกับสีขาว ส่วนตารางเล็ก ๆ ภายในกรอบนั้นนิยมใช้สีหลาย ๆ สี เช่น เขียว แดง น้ำเงิน และเหลืองทอง เป็นต้น

1.4) ผ้าลายโสร่ง มีลักษณะเป็นตารางใหญ่ขนาด 4 ตารางนิ้วโดยประมาณ นิยมใช้สีแดงสลับกับสีเขียว มีลายริ้วตรงกลางตลอดผืนผ้า ผ้าลายโสร่งนี้มีความพิเศษที่ผิวสัมผัสของผ้าคือ มีความมันระยับซึ่งเกิดจากการควบหรือกระนิวไหม

ภาพ 2.11 ผ้าลายโสร่ง
ที่มา: ลวดลายผ้าไทย (2556)

1.5) ผ้ากระนิว เป็นผ้าที่ใช้เส้นไหมต่างสีกันตั้งแต่ 2 เส้นขึ้นไป นำมาฟั่นให้เป็นเส้นเดียวกัน ซึ่งต้องใช้เวลาและเส้นไหมมากกว่าปกติ แต่เมื่อทำเป็นผืนผ้าแล้วจะได้ผ้าไหมเนื้อหนา สวยงามแปลกตา นิยมใช้เป็นผ้านุ่งโจงกระเบน ผ้านุ่งหางกระรอกในงานบวช งานแต่งงาน

2) ลายมัดหมี่ เป็นลวดลายที่เกิดจากการมัดย้อมเส้นพุ่งแล้วนำไปทอเป็นผืนผ้า ชาวสุรินทร์เชื้อสายเขมรเรียกผ้าชนิดนี้ว่า ผ้าปูม มักจะทำลวดลายเป็นรูปคน สัตว์ และรูปสถาปัตยกรรมซึ่งได้รับอิทธิพลจากชาวเขมรเมืองพนมเปญและพระตะบอง สีและลวดลายของผ้าปูมนิยมใช้สีม่วงเปลือกมังคุด สีแดง สีเขียว สีคราม และสีเหลือง ซึ่งมีความกลมกลืนกันอันเนื่องจากการย้อมทับเพื่อผสมสีให้ได้สีใหม่ขึ้น ผ้าปูมที่มีสีและลวดลายเด่น ๆ ได้แก่

2.1) ผ้าลายพระตะบอง เป็นลายที่ตั้งตามชื่อเมืองพระตะบอง ประเทศกัมพูชา ลักษณะของลายเป็นกรอบรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน มีลายสี่ดอกสี่ก้านอยู่ตรงกลาง นอกกรอบสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนล้อมรอบด้วยขอเครือ

2.2) ผ้าลายช้าง มีลักษณะเป็นรูปช้างยืนหรือหมอบ หันหน้าเข้าหากันเป็นคู่ ๆ ทั้งนี้เกิดจากการค่นไหมเพื่อมัดลาย

ภาพ 2.12 ผ้าลายช้าง
ที่มา: ลวดลายผ้าไทย (2556)

2.3) ผ้าลายม้า มีลักษณะเป็นรูปม้ายืนคล้ายลายช้าง

2.4) ผ้าลายนกยูง มีลักษณะเป็นรูปนกยูงรำแพนยืนหันหน้าเข้าหากันคล้ายลายช้าง

2.5) ผ้าลายไก่ มีลักษณะเป็นรูปไก่ยืนหันหน้าออกจากกัน

นอกจากนี้ยังมีลายผ้าที่นิยมทอใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ได้แก่ ลายนก ลายพญานาค ลายพนมเปญ ลายรันยูลสตัจ

ภาพ 2.13 ผ้าลายนกยูง
ที่มา: ลวดลายผ้าไทย (2556)

3) ลายผสมเป็นลายที่เกิดจากการทอเส้นพุ่งย้อมสีและมัดย้อมสลับกันจนเต็มผืน เรียกว่า หมี่คั่น เช่น

3.1) ลายหมี่โฮล ผ้าโฮลเป็นผ้าที่เน้นสีสันและลวดลายให้ดูเด่นสะดุดตา มีลักษณะคล้ายใบไผ่ เป็นลายริ้วขนาดกว้างประมาณครึ่งนิ้ว คล้ายก้านใบไผ่สลับกับลายมัดหมี่ที่คล้ายใบไผ่

3.2) ลายอัมปรม มีลักษณะเป็นลวดลายตารางเล็ก ๆ ตรงกลางมีจุดประสีขาวลอยเด่นบนพื้นสีน้ำตาลแดง ซึ่งเกิดจากการมัดเส้นยืนและเส้นพุ่งเป็นกำเว้นระยะห่างกันประมาณครึ่งเซนติเมตรแล้วย้อมด้วยสีน้ำตาลอมแดง ชาวสุรินทร์เรียกไหมที่ย้อมนี้ว่าสีกรากหรือสีกรา การผลิตผ้าลายอันปรมนี้เป็นกรรมวิธีที่ยุ่งยาก เนื่องจากต้องมัดหมี่เส้นยืนและยังต้องใช้ทักษะความชำนาญในการดึงเส้นพุ่งและเส้นยืนให้สัมผัสกันตรงระยะและช่องไฟเพื่อให้เส้นไหมตัดกันเป็นรูปเครื่องหมายกากบาท ผ้าชนิดนี้มีผลิตที่จังหวัดสุรินทร์เพียงจังหวัดเดียวในประเทศไทย

3.3) ลายโคม มีลักษณะคล้ายเปลวเทียนที่เป็นเปลวรอบนอกรอบใน มีจำนวนเลขเพื่อบอกจำนวนที่คั่นลายมัดย้อม ลายโคมนี้จัดเป็นลายพื้นฐานที่สามารถนำไปดัดแปลงให้มีขนาดเล็กลงหรือใหญ่ขึ้น มีชื่อเรียกตามขนาด เช่น โคมห้า โคมเจ็ด โคมเก้า

3.4) ลายขอ มีลักษณะคล้ายตะขอ ออกแบบลายตามอย่างตะขอที่ใช้ยึดเกาะสิ่งของเครื่องใช้ในบ้าน มีการออกแบบเป็นลายขอเดี่ยว ๆ เรียงกันไปเต็มผืนผ้าหรือเรียงต่อ ๆ กันเรียกว่าขอเครือ

3.5) ลายฉนู๊ดลิ้กหรือลายลูกแก้ว มีลักษณะคล้ายลูกแก้วอยู่กลางรูปสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูนขนาดเล็ก เป็นผ้าไหมที่ทอยกดอกในตัว แต่เดิมนิยมใช้สีขาวและสีดำ โดยทอเสร็จแล้วจึงนำไปย้อม ต่อมามีการมัดย้อมแล้วนำไปทอ การยกดอกนี้มีหลากหลายด้วยกัน เช่น ลายดอกแก้วหรือลูกแก้วลายดอกจันทร์ลายดอกพิกุล (ประวัติ สมเป็น และคณะ, 2548)

2.2.2.3 การฟอกไหม

การนำเส้นไหมไปต้มในน้ำด่าง ทำได้โดยต้องเตรียมน้ำด่าง (น้ำแช่ขี้เถ้า) ซึ่งได้จากการเผาผักขม ใบกล้วย ก้านกล้วย งวงตาล ไม้ขี้เหล็ก ใบเพกา เปลือกนุ่น เป็นต้น ใช้อย่างใดอย่างหนึ่ง นำวัตถุดิบดังกล่าวมาหั่นบาง ๆ ตากแดดให้แห้งแล้วนำไปเผาไฟจนกระทั่งเป็นขี้เถ้า เมื่อได้ขี้เถ้าแล้ว ให้นำขี้เถ้าไปผสมน้ำแช่ไว้ทิ้งให้ตกตะกอนแล้วจึงค่อย ๆ เทเอาน้ำด่างที่ใสมาใช้ฟอกไหมต่อไป การฟอกไหมผู้ฟอกต้องมีความชำนาญและมีความละเอียด หากฟอกไหมไม่สะอาดจะทำให้เส้นไหมขาดได้ง่ายหรือถ้าย้อมสีจะทำให้สีไม่เรียบเสมอกัน เมื่อต้มในเวลา

พอสมควรแล้วนำเส้นไหมไปล้างในน้ำเย็นให้สะอาด บิดให้แห้งตากในราวโดยสอดราวไม้ไว้ในวงของปอยไหมจับปลายไหมไว้ส่วนหนึ่งแล้วกระตุกให้เส้นไหมแตกออกจากกันและเหยียดเป็นเส้นตรงผึ่งแดดให้แห้ง (ธนพร, 2548)

2.2.2.4 การย้อมสีเส้นไหม

การย้อมสีเป็นขั้นตอนที่ปฏิบัติต่อจากการลอกกาวและฟอกขาวเสร็จสิ้นเรียบร้อยแล้ว สีที่ใช้ย้อมในปัจจุบันมีอยู่ 2 ประเภทคือ

1) การย้อมสีเคมีเป็นการย้อมสีที่ได้รับความนิยมใช้กันมาก โดยเฉพาะผู้ประกอบการเพราะเป็นสีสำเร็จ สะดวกซื้อ สะดวกใช้ เหมาะในเชิงการค้า และสามารถทำได้เป็นจำนวนมากในแต่ละครั้งของการผลิต สามารถทำซ้ำเพื่อให้ได้สีของผลิตภัณฑ์ที่เหมือนเดิมได้ สีเคมีที่ใช้ย้อมสีเส้นไหมส่วนใหญ่จะเป็นสีแอสิคคือมีฤทธิ์เป็นกรด ผู้ผลิตผ้าควรมีการเลือกใช้สีที่ไม่มีพิษตกค้างและปลอดภัยต่อผู้บริโภค ไม่ทำลายสิ่งแวดล้อม

1.1) ขั้นตอนการย้อมสีเคมีเส้นไหม

1.1.1) เตรียมสีย้อมเส้นไหม โดยคำนวณอัตราส่วนระหว่างน้ำหนักสีกับน้ำหนักเส้นไหมและปริมาณน้ำที่ใช้ให้ถูกต้อง

1.1.2) ชั่งน้ำหนักสีที่จะใช้ นำสีไปละลายกับน้ำร้อนที่เตรียมไว้ ละลายสีกับน้ำร้อนจนเม็ดสีละลายเรียบร้อยแล้ว นำน้ำสีไปผสมกับน้ำที่เตรียมไว้ย้อมเส้นไหม

1.1.3) ทำการคนน้ำสีย้อมให้ผสมเข้ากันนำเส้นไหมที่จะทำการย้อมมาใส่ลงในน้ำย้อมสี ให้เส้นไหมติดสีให้สม่ำเสมอ

1.1.4) ยกหม้อย้อมสีเส้นไหมขึ้นวางบนเตาไฟแล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มอุณหภูมิจนกระทั่งประมาณ 90 - 95 องศาเซลเซียส ในระหว่างการต้มย้อมจะต้องทำการกลับเส้นไหมอย่างสม่ำเสมอเพื่อป้องกันการย้อมแล้วสีด่าง

1.1.5) ให้เติมกรดน้ำส้มลงในหม้อต้มย้อมหลังจากที่เห็นว่าเส้นไหมได้ดูดซับสีไปหมดแล้วเพื่อช่วยให้เส้นไหมติดสีได้ดีขึ้น โดยสังเกตจากน้ำย้อมสีจะใส การเติมกรดน้ำส้มให้ยกเส้นไหมขึ้นจากน้ำย้อมแล้วเทกรดน้ำส้มลงไป ทำการคนให้ทั่ว วางเส้นไหมลงไปในน้ำย้อมอีกครั้งและต้มย้อมต่ออีกประมาณ 10 - 15 นาที

1.1.6) นำเส้นไหมที่ย้อมแล้วไปล้างในน้ำสะอาด บีบให้แห้ง นำไปตากผึ่งลมให้แห้งแล้วนำไปทอผ้าต่อไป

2) การย้อมสีธรรมชาติ วิธีการย้อมสีธรรมชาติจะมีขั้นตอนการย้อมที่ซับซ้อนมากกว่าวิธีการย้อมด้วยสีเคมี เพราะในการย้อมแต่ละครั้งจะต้องปฏิบัติตั้งแต่หาวัสดุการเตรียมน้ำย้อมสีธรรมชาติแต่ละชนิดที่ต้องการจะใช้ย้อม ซึ่งในแต่ละขั้นตอนต้องใช้เวลานานพอสมควร จึงเป็นสาเหตุหนึ่งที่ยังไม่สามารถทำในเชิงธุรกิจขนาดใหญ่ได้

2.1) ขั้นตอนการย้อมสีธรรมชาติเส้นไหม

2.1.1) ทำการเตรียมน้ำสีธรรมชาติ โดยใช้วัสดุจากพืชหรือสัตว์ที่สามารถให้สีย้อมตามที่ต้องการ ทำการตวงวัดหรือชั่งน้ำหนักตามอัตราส่วนที่กำหนด นำไปต้มเพื่อสกัดน้ำสีเป็นน้ำสีธรรมชาติสำหรับการย้อมสีเส้นไหม

2.1.2) นำน้ำย้อมสีที่เตรียมไว้มาทำการผสมกับน้ำสะอาดเพื่อให้ได้ระดับความเข้มของสีตามที่ต้องการ

2.1.3) นำเส้นไหมที่จะทำการย้อมลงในน้ำย้อมสี ใช้มือนวดเส้นไหมในน้ำย้อมเพื่อให้น้ำสีได้แทรกซึมเข้าไปในเส้นไหมได้อย่างทั่วถึงและสม่ำเสมอ จากนั้นวางหม้อย้อมบนเตา ค่อย ๆ เพิ่มความร้อนจนกระทั่งน้ำย้อมสีอยู่ที่ระดับอุณหภูมิ 95 องศาเซลเซียส ใช้เวลาในการย้อมประมาณ 1 – 1.30 ชั่วโมง หรือมากกว่า ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความเข้มของสีที่ต้องการหรือสังเกตจากน้ำย้อมสีว่าสีถูกเส้นไหมดูดซึมไปหมดแล้วหรือยัง หากหมดแล้วน้ำย้อมสีจะใส ในกรณีที่ต้องการเติมสารเสริม (mordant) เพื่อช่วยการติดสีหรือทำให้ระดับความเข้มของสีเพิ่มมากขึ้นก็ให้ทำการเติมได้หลังจากการย้อมสีเรียบร้อยแล้วเช่น จุนสี กรดน้ำส้ม เป็นต้น

2.1.4) นำเส้นไหมที่ย้อมสีเรียบร้อยแล้วไปทำการล้างสีด้วยน้ำให้สะอาด บีบน้ำออกให้แห้งนำไปตากผึ่งให้เส้นไหมแห้ง (สมหญิง ชูประยูร, 2550)

2.2.2.5 กรรมวิธีการย้อมสีธรรมชาติที่ได้รับความนิยม

1) การย้อมสีธรรมชาติมีกรรมวิธีที่นิยมอยู่ 2 แบบคือ การย้อมร้อนและการย้อมเย็นโดยกรรมวิธีการย้อมร้อนคือการใช้ความร้อนที่เกิดจากการต้มในการสกัดสีจากวัตถุดิบธรรมชาติในขั้นตอนการย้อมเส้นไหมส่วนกรรมวิธีการย้อมเย็น คือการนำเอาวัตถุดิบธรรมชาติที่ให้สีนั้นมาสกัดสีโดยวิธีการหมักและใช้แสงแดดเป็นตัวเร่งปฏิกิริยาในการย้อมเส้นไหมให้ติดสี เช่น การย้อมด้วยครามฮ่อมและมะเกลือ เป็นต้น

1.1) วิธีการย้อมร้อนเช่นการย้อมครั่งประโฮดเปลือกไม้ แก่นไม้และใบไม้ต่าง ๆ

1.2) นำเส้นไหมที่ฟอกแล้วไปแช่น้ำบิดกระตุกให้แห้งพอหมาด ๆ

1.3) ต้มน้ำย้อมสีกับสารช่วยติดสีที่สกัดได้ในหม้อต้มเร่งไฟให้น้ำย้อมร้อน

1.4) พอน้ำต้มสีเริ่มร้อน (ประมาณ 50 องศา) นำไหมทั้งหมดลงหม้อย้อม

1.5) ระหว่างต้มกลับเส้นไหมให้สีติดทุกส่วน ต้มในน้ำย้อมที่ร้อนจัดต่ออีกประมาณ 30 – 40 นาที

1.6) ยกขึ้นพักให้เส้นไหมเย็น ก่อนนำไปล้างน้ำสะอาด 2 - 3 น้ำ

1.7) บิดกระตุกเส้นไหมแล้วตากในที่ร่ม

2) วิธีการย้อมเย็นเช่นการย้อมคราม

2.1) นำเส้นไหมที่ฟอกแล้วไปแช่น้ำบิดกระตุกให้แห้งพอหมาด ๆ

2.2) ละลายครามที่เตรียมในน้ำสะอาดใช้ผ้ากรองเอาเศษสกปรกออก

2.3) นำเส้นไหมลงขยำในน้ำสีที่ละลายเตรียมไว้ให้ทั่ว

2.4) แช่เส้นไหมในน้ำสีประมาณ 20 – 30 นาที

2.5) กลับเส้นไหมไปมาอีกครั้ง

2.6) หลังจากเส้นไหมติดสีดีแล้วยกเส้นไหมขึ้นจากน้ำย้อม

2.7) เมื่อเส้นไหมโดนอากาศสีจะเข้มขึ้น (กระจายให้โดนอากาศทุกเส้น)

2.8) เมื่อได้สีเป็นที่พอใจ นำไปตากแดดให้แห้ง (อย่าล้างน้ำ)

2.9) นำเส้นไหมที่แห้งแล้วไปแช่ในสารช่วยติดสีแล้วตากในที่ร่ม

2.10) นำเส้นไหมมาล้างในน้ำสะอาด 2 – 3 น้ำ บิดกระตุกก่อนนำไปตากในที่ร่ม

2.3 ความหมายของการออกแบบลวดลายและเทคนิคการต่อลาย

การออกแบบลวดลาย หมายถึง การนำองค์ประกอบในการสร้างผลงานมาสร้างสรรค์ให้เกิดรูปแบบที่แปลกใหม่ตามสมัยนิยม สอดคล้องกับประโยชน์ใช้สอย

การออกแบบลวดลาย หมายถึง การแสดงออกซึ่งความแปลกใหม่ ด้วยจุด เส้น รูปร่าง รูปทรงและสี เพื่อประโยชน์ใช้สอยและความงดงามตามวัตถุประสงค์ของการสร้างผลงานประเภทนั้น ๆ (พีนาลิน สาริยา, 2535)

2.3.1 ประเภทของการออกแบบลวดลาย

การออกแบบลวดลายที่พบเห็นอยู่โดยทั่วไปจากการศึกษาวิเคราะห์ถึงประเภทของลวดลายตามลักษณะของลวดลายที่ปรากฏตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ประเภทของการออกแบบลวดลายมี 4 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

2.3.1.1 ประเภทของลวดลายตามลักษณะรูปแบบการจัดวาง

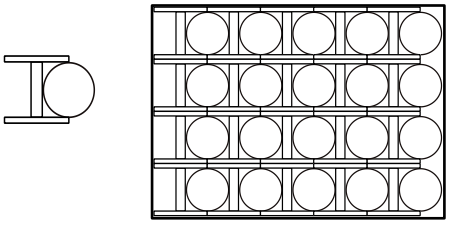
2.3.1.2 ประเภทของลวดลายตามลักษณะรูปแบบพื้นที่

2.3.1.3 ประเภทของลวดลายตามลักษณะรูปแบบแนวความคิดการสร้างงาน

2.3.1.4 ประเภทของลวดลายตามลักษณะรูปแบบงานที่นำไปใช้

2.3.2 ความแตกต่างของการกำหนดพื้นที่ ทิศทางและขนาดของลวดลาย ให้ปรากฏเป็นรูปแบบที่มีแนวทางการกำหนดต่าง ๆ กันดังนี้

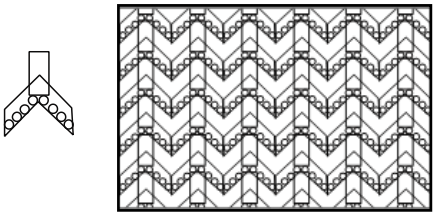
2.3.2.1 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวนอน – ตรง (Horizontal Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายราบขนานกับพื้นผิวงานในลักษณะเรียบตรง



ภาพ 2.14 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวนอน – ตรง

ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

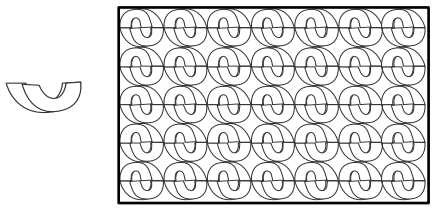
2.3.2.2 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวนอน – ซิกแซก (Horizontal-Zigzag Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายขนานกับพื้นผิวงานในลักษณะซิกแซกหรือหยัก



ภาพ 2.15 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวนอน – ซิกแซก

ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

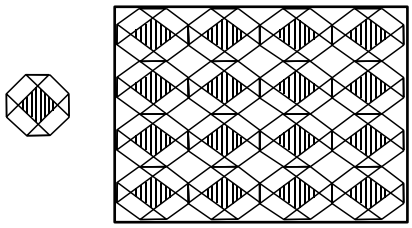
2.3.2.3 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวนอน – โค้ง (Horizontal - Curved Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายขนานกับพื้นผิวงานในลักษณะโค้ง



ภาพ 2.16 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวนอน – โค้ง

ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

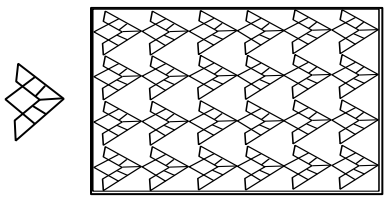
2.3.2.4 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวตั้ง – ตรง (Straight Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลาย ตั้งฉากกับพื้นผิวงานในลักษณะเรียบตรง



ภาพ 2.17 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวตั้ง – ตรง

ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

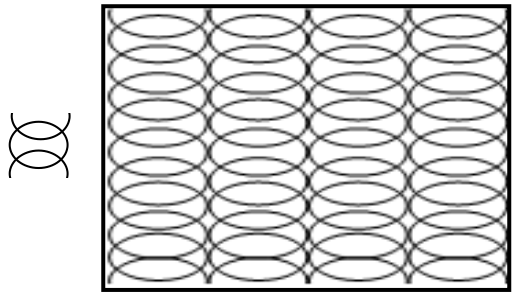
2.3.2.5 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวตั้ง – ซิกแซก (Straight - Zigzag Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายตั้งฉากกับพื้นผิวงานในลักษณะซิกแซกหรือหยัก



ภาพ 2.18 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวตั้ง – ซิกแซก

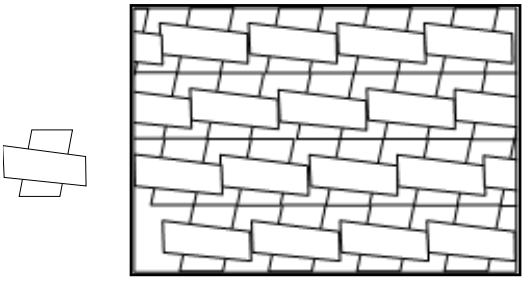
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2.3.2.6 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวตั้ง – โค้ง (Straight - Curve Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายตั้งฉากกับผิวงานในลักษณะโค้ง



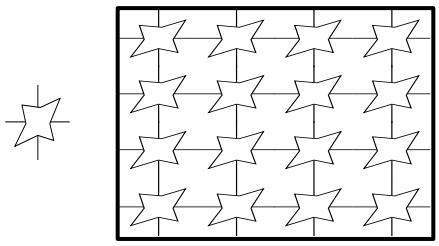
ภาพ 2.19 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวตั้ง – โค้ง
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2.3.2.7 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวเฉียง – ตรง (Diagonal – Straight Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายเบี่ยงแบนจากเส้นตั้งฉากไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งในลักษณะเรียงตรง



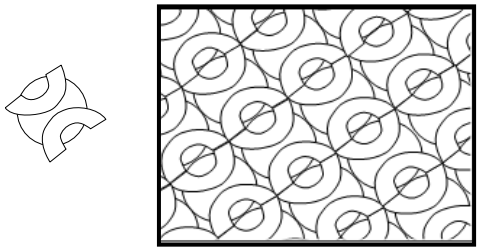
ภาพ 2.20 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวเฉียง – ตรง
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2.3.2.8 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวเฉียง – ซิกแซก (Diagonal – ZigzagLines) เกิดจากการจัดวางลวดลายเบี่ยงเบนจากเส้นตั้งฉากไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งในลักษณะซิกแซกหรือหยัก



ภาพ 2.21 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวเฉียง – ซิกแซก
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2.3.2.9 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวเฉียง – โค้ง (Diagonal – Curved Lines) เกิดจากการจัดวางลวดลายเบี่ยงเบนจากเส้นตั้งฉากไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่งในลักษณะโค้ง

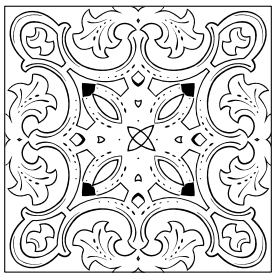


ภาพ 2.22 ลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้นแนวเฉียง – โค้ง
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

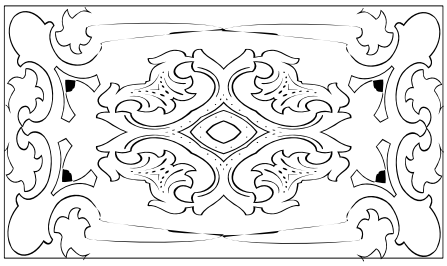
2.3.3 ประเภทรูปแบบพื้นที่

ประเภทของการออกแบบลวดลายในเรื่องจัดวางลวดลายให้เต็มตามพื้นที่ที่กำหนดให้ การออกแบบลวดลายในรูปแบบนี้จะต้องมีการวางแผนจัดแบ่งพื้นที่ต่าง ๆ ให้ลงตัวเสียก่อนเพื่อสร้างลวดลายให้เหมาะสมกับพื้นที่แต่ละส่วนเช่น การกำหนดพื้นที่จุดสนใจหรือจุดเด่นของลวดลายว่าควรกำหนดไว้ที่ใด ลวดลายตรงส่วนมุม ลวดลายตรงส่วนขอบ ลวดลายตรงส่วนกลาง จะออกแบบอย่างไรให้ผสมผสานกับส่วนอื่น ๆ ได้อย่างลงตัว ฉะนั้นจะเห็นได้ว่าลวดลายในรูปแบบพื้นที่จะมีวิธีการสร้างงานที่ยุ่งยากกว่าในรูปแบบแถบ ลวดลายรูปแบบพื้นที่สามารถแบ่งเป็นรูปเหลี่ยมและวง ตามลักษณะของพื้นที่เรขาคณิต เพื่อให้เกิดความสะดวกต่อการจัดแบ่งพื้นที่การออกแบบลวดลายให้เกิดความเหมาะสม สวยงามให้แต่ละส่วนของพื้นที่ได้ดังนี้

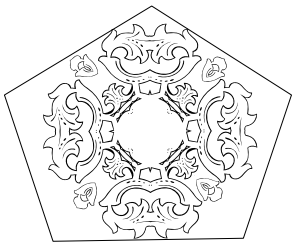
2.3.3.1 ลวดลายรูปแบบพื้นที่เหลี่ยม (Corner) เกิดจากการสร้างลวดลายลงในพื้นที่ที่มีเหลี่ยม มีมุม (Angle) ในลักษณะต่าง ๆ เป็นตัวกำหนดขอบเขตของลวดลายให้เหมาะสม สวยงามและลงตัว เช่น สี่เหลี่ยมด้านเท่า (Quadrilateral) สี่เหลี่ยมผืนผ้า (Rhombus) สี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน (Trapeziod) ห้าเหลี่ยม (Pentagon) หกเหลี่ยม (Hexagon) แปดเหลี่ยม (Octagon) เป็นต้น



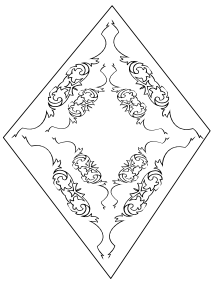
ลวดลายรูปแบบพื้นที่สี่เหลี่ยมด้านเท่า



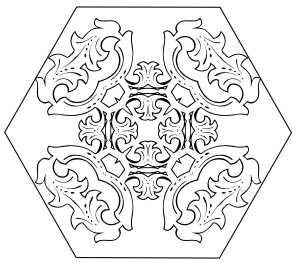
ลวดลายรูปแบบพื้นที่สี่เหลี่ยมผืนผ้า



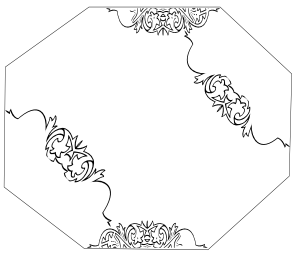
ลวดลายรูปแบบพื้นที่ห้าเหลี่ยม



ลวดลายรูปแบบพื้นที่สี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน



ลวดลายรูปแบบพื้นที่หกเหลี่ยม

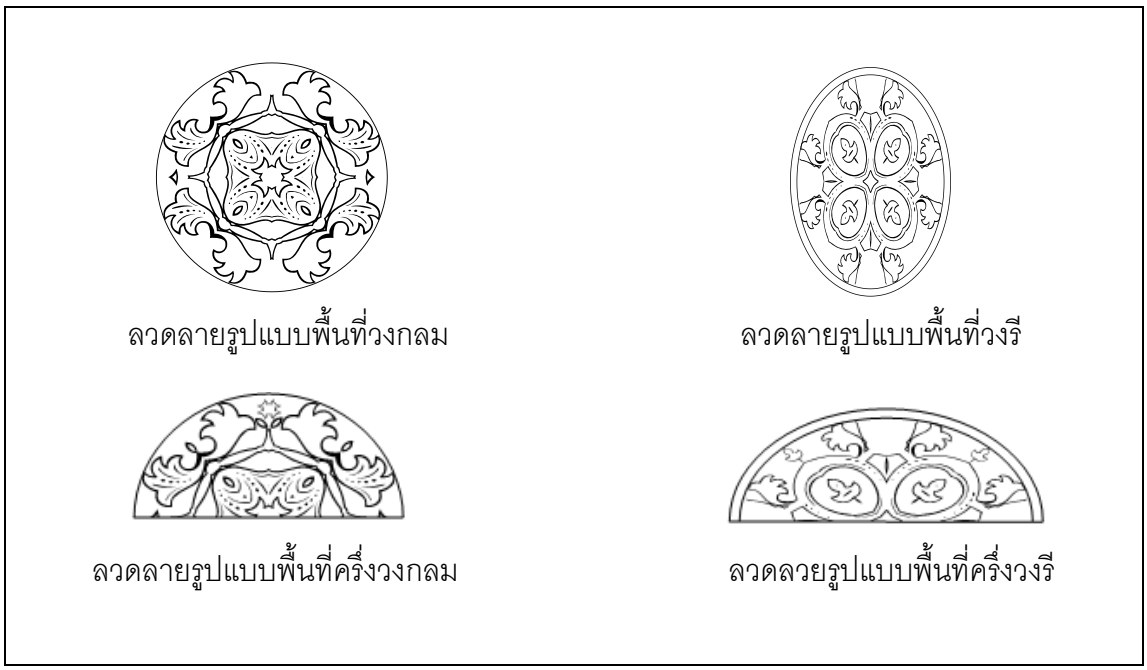


ลวดลายรูปแบบพื้นที่แปดเหลี่ยม

ภาพ 2.23 ลวดลายรูปแบบพื้นที่เหลี่ยม

ที่มา: สุดากาญจน์ แยบดี (2555)

2.3.3.2 ลวดลายรูปแบบพื้นที่วง เกิดจากการสร้างลวดลายลงบนพื้นที่มีเส้นโค้งเป็นส่วนประกอบสำคัญในการกำหนดขอบเขตของลวดลายให้เหมาะสม สวยงามและลงตัว เช่น วงกลม (Circle) ครึ่งวงกลม (Semicicle) วงรี (Ellipse) ครึ่งวงรี (Semiellipse) เป็นต้น



ภาพ 2.24 ลวดลายรูปแบบพื้นที่วง
ที่มา: สุดากาญจน์ แยบดี (2555)

ลวดลายรูปแบบพื้นที่ตามที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยาแบ่งไว้เป็น 2 ประเภทคือ รูปแบบพื้นที่เหลี่ยมและรูปแบบพื้นที่วงนั้น ผู้สร้างงานออกแบบอาจต้องพบกับรูปแบบพื้นที่ที่นอกเหนือจากนี้ได้อีก ได้แก่ พื้นที่รูปร่างธรรมชาติ พื้นที่อิสระ ซึ่งหากผู้สร้างต้องสร้างงานออกแบบลวดลายประเภทนี้ ควรจะกำหนดพื้นที่ให้เป็นที่ในการสร้างลวดลายรูปแบบเหลี่ยมและวงเสียก่อน เพราะจะทำให้ง่ายต่อการกำหนดจุดสนใจหรือจุดเด่นของลวดลายในพื้นที่นั้น ๆ รวมทั้งส่วนอื่น ๆ ด้วยเช่นกัน จากการศึกษาวิเคราะห์ลวดลายประเภทรูปแบบการจัดวาง พบว่า ลวดลายรูปแบบแถบหรือลวดลายรูปแบบเส้นเมื่อนำมาเชื่อมต่อ สัมพันธ์กันก็จะทำให้เกิดลวดลายซ้ำ ๆ กัน ในลักษณะพื้นที่ต่าง ๆ ได้ ส่วนลวดลายรูปแบบพื้นที่ ส่วนใหญ่จะต้องประกอบด้วยลวดลายรูปแบบแถบหรือเส้น เพื่อเป็นพื้นที่ส่วนที่ช่วยให้เกิดจุดสนใจ หรือจุดเด่นของลวดลายที่ต้องการเน้น

2.3.3.3 ประเภทรูปแบบแนวความคิด การออกแบบลวดลายในเรื่องความแตกต่างของที่มา แนวทางรูปลักษณะของลวดลายที่ปรากฏที่ได้พบเห็นในธรรมชาติและสิ่งแวดล้อมรอบ ๆ ตัวเรา เพื่อเป็นแนวทางในการออกแบบลวดลาย ดังนี้

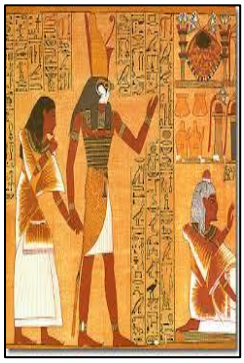
1) แนวความคิดจากลวดลายในประวัติศาสตร์ หมายถึง ลวดลายที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นลวดลายในประวัติศาสตร์ที่บรรพบุรุษของแต่ละชนชาติแต่ละภาษาได้สร้างไว้และหลงเหลือให้เราได้ศึกษาและนำมาดัดแปลง ลด สกัด ตัดทอน เพิ่มเติมหรือสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลายใหม่ขึ้น แต่ยังคงรักษาเอกลักษณ์ตามที่บรรพบุรุษได้สร้างไว้

ภาพ 2.25 รูปลวดลายไทย
ที่มา: ลวดลายผ้าไทย (2556)

ภาพ 2.26 ลวดลายอินโดนีเซีย
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

ภาพ 2.27 ลวดลายจีน

ที่มา: แจกันจีน (2556)



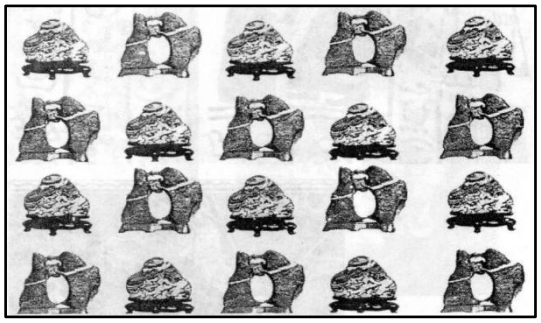
ภาพ 2.28 ลวดลายอียิปต์

ที่มา: อียิปต์ (2556)

ภาพ 2.29 ลวดลายกรีก

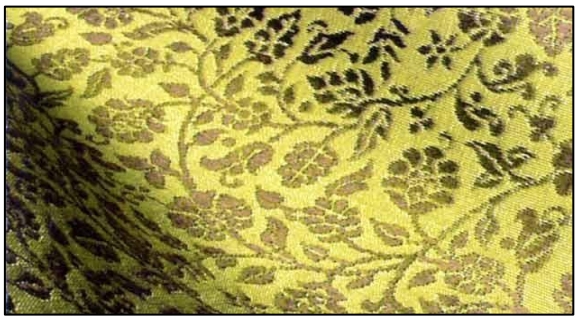
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2) แนวความคิดจากแร่ธาตุ หมายถึง ลวดลายที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นแร่ธาตุต่าง ๆ เช่น น้ำ หิน ดิน กรวด ทราย ฯลฯ ที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติและนำความงดงามในธรรมชาติที่ประทับใจนี้มาดัดแปลง ลด สกัด ตัดทอน เพิ่มเติม หรือสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลายใหม่ขึ้น แต่ยังคงเหลือรูปแบบความเป็นแร่ธาตุประเภทนั้น ๆ อยู่

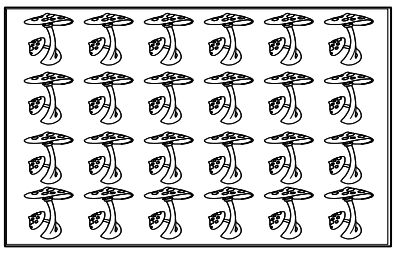


ภาพ 2.30 ลวดลายแนวความคิดจากแร่ธาตุ
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

3) แนวความคิดจากพืช หมายถึง ลวดลายที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นพืชต่าง ๆ เช่น ต้นไม้ ใบไม้ ดอกไม้ ผัก ผลไม้ ฯลฯ และนำความงามในธรรมชาติให้เกิดลวดลายใหม่ขึ้น แต่ยังคงหลงเหลือรูปแบบความเป็นพืชประเภทนั้น ๆ อยู่

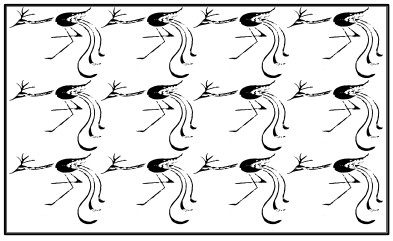


ภาพ 2.31 ลวดลายแนวความคิดจากใบไม้
ที่มา: สุดากาญจน์ แยบดี (2555)

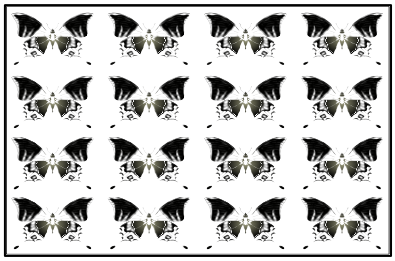


ภาพ 2.32 ลวดลายแนวความคิดจากเห็ด
ที่มา: สุดากาญจน์ แยบดี (2555)

4) แนวความคิดจากสัตว์ หมายถึง ลวดลายที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นสัตว์ประเภทต่าง ๆ รวมทั้งสัตว์ประเสริฐหรือคนและนำความประทับใจในสรีระสัดส่วนนั้น ๆ มาดัดแปลง ลด สกัด ตัดทอน เพิ่มเติมหรือสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลายใหม่ขึ้นแต่ยังคงเหลือลักษณะของสัตว์ประเภทนั้น ๆ อยู่



ภาพ 2.33 ลวดลายแนวความคิดจากหงส์
ที่มา: สุดากาญจน์ แยบดี (2555)



ภาพ 2.34 ลวดลายแนวความคิดจากผีเสื้อ
ที่มา: สุดากาญจน์ แยบดี (2555)

5) แนวความคิดจากสิ่งของเครื่องใช้ หมายถึง ลวดลายที่สร้างขึ้นจากประสบการณ์ที่ได้พบเห็นสิ่งของเครื่องใช้ต่าง ๆ ที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นเช่น พู่กัน ดินสอ ปากกา จานสี โต๊ะ เก้าอี้ โทรศัพท์ ตะกร้า ช้อน ฯลฯ และนำมาเป็นต้นแบบในการสร้างลวดลาย โดยดัดแปลง ลด สกัด ตัดทอน เพิ่มเติม หรือสร้างสรรค์ให้เกิดลวดลายใหม่ขึ้นแต่ยังคงเหลือรูปแบบความเป็นสิ่งของเครื่องใช้ประเภทนั้น ๆ อยู่

2.3.4 ประเภทรูปแบบงานที่นำไปใช้

ผู้เขียนมุ่งให้ผู้อ่านได้เข้าใจประเภทของการออกแบบลวดลายในเรื่องความแตกต่างของลวดลายที่นำไปใช้ประโยชน์กับงานประเภทต่าง ๆจากการศึกษาวิเคราะห์ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา ได้จัดหมวดหมู่ไว้ดังนี้

2.3.4.1 ลวดลายผ้า หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อใช้ประโยชน์ในการพิมพ์ลวดลายผ้าให้เกิดความแปลกใหม่ สวยงาม ร่วมสมัยทั้งลวดลายและสีสัน การออกแบบลวดลายผ้าจะต้องคำนึงถึงการนำไปพิมพ์เพื่อให้ได้ผ้าจำนวนมาก ๆ ซึ่งลวดลายต้องสามารถต่อเนื่องสัมพันธ์กัน

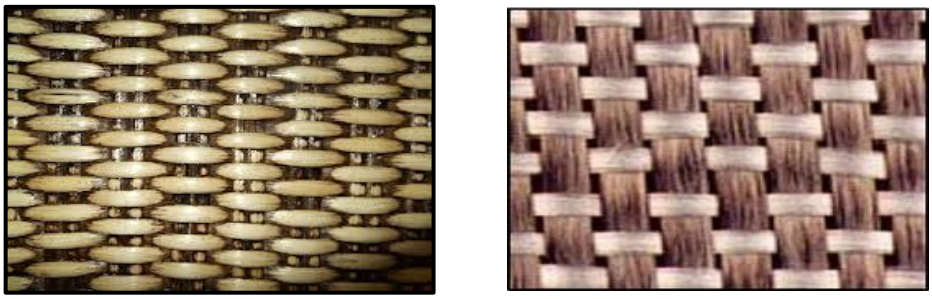
ภาพ 2.35 ลวดลายผ้า

ที่มา: ลายผ้า (2556)

2.3.4.2 ลวดลายทอ – จักสาน หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อใช้ประโยชน์ในการทำเครื่องจักสาน ถักทอให้เกิดความแปลกใหม่ สวยงาม ร่วมสมัย ทั้งลวดลายและสีสัน การออกแบบลวดลายทอ จักสาน จึงต้องคำนึงถึงการนำไปใช้เพื่องานในรูปแบบต่าง ๆ เช่น ลวดลายสานตะกร้า ลวดลายทอเสื่อ ลวดลายจักสานกระเป๋าลวดลายทอผ้าไหม ลวดลายทอผ้าฝ้าย เป็นต้น

ภาพ 2.36 ลวดลายทอ

ที่มา: ลายผ้าไหม (2556)



ภาพ 2.37 ลวดลายจักสาน

ที่มา: ลายจักสานพื้นฐาน (2556)

2.3.4.3 ลวดลายฉลุ หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อใช้ประโยชน์ในการนำบางส่วนของวัสดุประเภทต่าง ๆ ออกเพื่อให้โปร่งแสงเกิดความแปลกใหม่ สวยงาม ร่วมสมัย ทั้งลวดลายสีสันและการทรงตัวที่ดี การออกแบบลวดลายฉลุจึงต้องคำนึงถึงความต่อเนื่องสัมพันธ์ในส่วนต่าง ๆ ของลวดลาย

ภาพ 2.38 ลวดลายฉลุ

ที่มา: ลายฉลุ (2556)

2.3.4.4 ลวดลายภาชนะ หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อตกแต่งภาชนะรูปทรงต่าง ๆ ให้เกิดความแปลกใหม่ สวยงาม ร่วมสมัย ทั้งลวดลาย สีสัน ได้แก่ ลวดลายถ้วย ลวดลายแก้ว ลวดลายชาม ลวดลายจาน ลวดลายโถข้าว ลวดลายแจกัน เป็นต้น

ภาพ 2.39 ลวดลายภาชนะ
ที่มา: เครื่องเบญรงค์ (2556)

2.3.4.5 ลวดลายบรรจุภัณฑ์ หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อตกแต่งบรรจุภัณฑ์หีบห่อรูปแบบต่าง ๆ ให้เกิดเอกลักษณ์ จุดเด่นขึ้น นอกเหนือจากการออกแบบรูปทรงข้อความตามข้อกำหนดต่าง ๆ เช่น การออกแบบลวดลายถุงสำหรับใส่ผ้าไหม ลวดลายควรสอดคล้องกับสินค้าที่จำหน่ายและเป็นเอกลักษณ์ โดยใช้ลวดลายผ้ามัดหมี่ซึ่งเป็นจุดเด่นของผ้าไหม ตกแต่งส่วนตัวของบรรจุภัณฑ์ให้เหมาะสม เป็นต้น

2.3.4.6 ลวดลายเครื่องประดับ หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อประกอบกับการออกแบบเครื่องประดับรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความแปลกใหม่สวยงามร่วมสมัยได้แก่ การออกแบบลวดลายสร้อยคอ ลวดลายสร้อยแขน ลวดลายกำไล ลวดลายต่างหู ลวดลายแหวน เป็นต้น

ภาพ 2.40 ลวดลายเครื่องประดับ
ที่มา: เส้นสายลายทอง (2556)

2.3.4.7 ลวดลายตกแต่งสถาปัตยกรรม หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อใช้ประดับตกแต่งอาคารสถานที่ในส่วนต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความประณีต สวยงามได้แก่ ลวดลายแกะสลักไม้ ลวดลายปูนปั้น ลวดลายหล่อ โดยคำนึงส่วนของพื้นที่ของอาคารสถานที่ที่จะนำลวดลายไปใช้ การออกแบบลวดลายประตู ลวดลายหน้าต่าง ลวดลายเสา ลวดลายเชิงบัว เป็นต้น

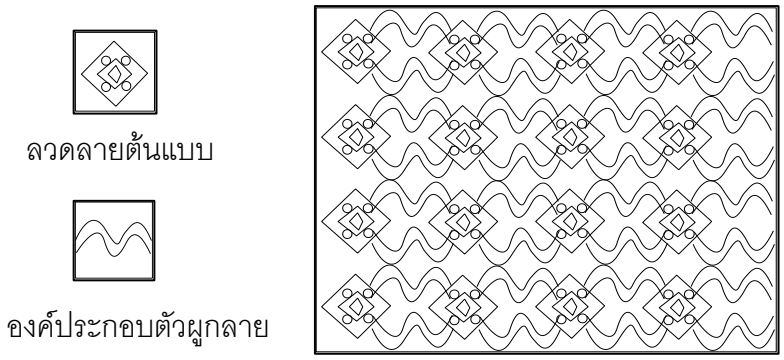
2.3.4.8 ลวดลายสิ่งพิมพ์ หมายถึง ลวดลายที่ออกแบบเพื่อตกแต่งสิ่งพิมพ์รูปแบบต่าง ๆ เพื่อเพิ่มความน่าสนใจนอกเหนือจากเนื้อหา ข้อกำหนดต่าง ๆ เช่น การออกแบบลวดลายปกหนังสือลวดลายกระดาษเขียนลวดลายของจดหมาย ลวดลายการ์ด ลวดลายแผ่นพับ เป็นต้น

จากรายละเอียดเกี่ยวกับประเภทของการออกแบบลวดลายดังกล่าวข้างต้น เมื่อวิเคราะห์แล้วผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา เห็นว่าหากได้ฝึกปฏิบัติการออกแบบลวดลายบางประเภทมีเนื้อหาครอบคลุม สามารถนำไปปรับใช้กับการออกแบบลวดลายประเภทอื่น ๆ และสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการออกแบบลวดลายประเภทอื่น ๆ ได้ต่อไป

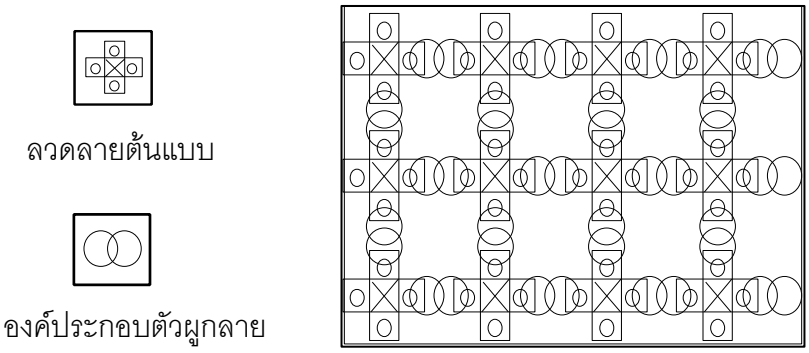
2.3.5 **ขั้นตอนการผูกลายลวดลายต้นแบบ** (Translation In Steps Medium Original Design)

ในการผูกลายลวดลายต้นแบบ ผู้สร้างงานจะสร้างงานโดยการนำลวดลายต้นแบบที่ได้ออกแบบแล้วมาจัดวางให้ต่อเนื่องสัมพันธ์กัน ซึ่งอาจมีองค์ประกอบอื่นเพิ่มเติมเพื่อให้ลวดลายต่อเนื่องสัมพันธ์กันหรืออาจไม่มีองค์ประกอบอื่นก็สามารถจัดวางลวดลายต้นแบบให้ต่อเนื่องสัมพันธ์กันได้ จากการศึกษาวิเคราะห์ลวดลายที่ปรากฏอยู่โดยทั่วไปทั้งลวดลายของไทยและลวดลายของต่างประเทศ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา ได้กำหนดวิธีการผูกลวดลายต้นแบบไว้ดังนี้

2.3.5.1 การผูกลายโดยกำหนดองค์ประกอบ หมายถึง การกำหนดลวดลายเป็นเส้นประเภทต่าง ๆ รูปร่างตามแบบธรรมชาติ รูปร่างเรขาคณิต รูปร่างอิสระและขนาดของลวดลายตามลวดลายต้นแบบ ซึ่งควรมีขนาดเล็กแตกต่างจากลวดลายต้นแบบ ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา แนะนำว่าควรกำหนดให้สอดคล้องกับลวดลายต้นแบบ การกำหนดองค์ประกอบเพิ่มเติมให้สอดคล้องกับลวดลายต้นแบบนั้น ก็เพื่อให้เกิดลวดลายที่ต่อเนื่องสัมพันธ์กันสามารถนำไปใช้ประโยชน์ต่าง ๆ ได้ เพื่อให้เข้าใจได้โดยง่ายตามตัวอย่างภาพประกอบการผูกลายลวดลายต้นแบบดังนี้

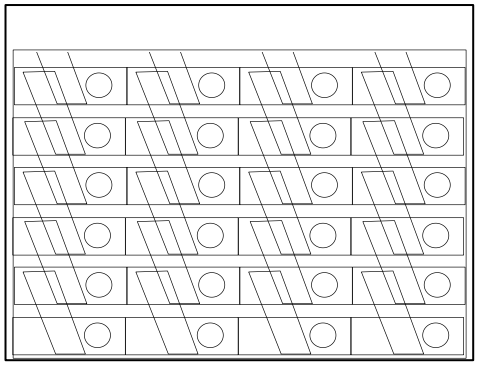


ภาพ 2.41 การผูกลวดลายต้นแบบโดยใช้เส้นโค้ง
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)



ภาพ 2.42 การผูกลวดลายต้นแบบโดยใช้รูปร่างเรขาคณิตวงกลม
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2.3.5.2 การผูกลายโดยกำหนดทิศทาง หมายถึง การกำหนดทิศทางด้วยเส้นเพื่อจัดวางลวดลายให้ต่อเนื่องสัมพันธ์กัน การกำหนดทิศทางต่างกันก่อให้เกิดลวดลายโดยรวมต่างกัน เพื่อให้เข้าใจได้โดยง่ายจึงขอแสดงตัวอย่างภาพการกำหนดทิศทางในการผูกลายลวดลายต้นแบบด้วยภาพดังนี้



ภาพ 2.43 การผูกลวดลายต้นแบบโดยกำหนดทิศทางแนวราบ
ที่มา: ผู้ช่วยศาสตราจารย์พีนาลิน สาธิยา (2549)

2.4 ประวัติผ้าบาติก

ผ้าบาติกหรือผ้าปาเต๊ะ เป็นคำที่เรียกผ้าชนิดที่มีการทำโดยใช้เทียนปิดส่วนที่ไม่ต้องการให้ติดสีและใช้วิธีการแต้ม ระบายหรือย้อมในส่วนที่ต้องการให้ติดสี ผ้าบาติกบางชิ้นอาจจะผ่านขั้นตอนการปิดเทียน แต้มสี ระบายสี และย้อมสีนับสิบๆครั้ง ส่วนผ้าบาติกอย่างง่ายอาจทำโดยการเขียนเทียนหรือพิมพ์เทียน แล้วจึงนำไปย้อมสีที่ต้องการ

คำว่า"บาติก" (Batik) หรือ "ปาเต๊ะ" (Batek) มาจากคำว่า Ba = Art และ Tik = จุด เดิมเป็นคำในภาษาชวาใช้เรียกผ้าที่มีลวดลายเป็นจุด คำว่า "ติก" มีความหมายว่า เล็กน้อยหรือจุดเล็ก ๆ มีความหมายเช่นเดียวกับคำว่า ตริติก หรือตาริติก ดังนั้นคำว่า บาติก จึงมีความหมายว่าเป็นงานศิลปะบนผ้าที่มีลวดลายเป็นจุดด่าง ๆ

วิธีการทำผ้าบาติกในสมัยดั้งเดิมใช้วิธีการเขียนด้วยเทียน (Wax writing/Wax hand draw) ดังนั้น ผ้าบาติกจึงเป็นลักษณะผ้าที่มีวิธีการผลิตโดยใช้เทียนปิดในส่วนที่ไม่ต้องการให้ติดสีและใช้วิธีระบาย แต้มและย้อมในส่วนที่ต้องการให้ติดสี แม้ว่าวิธีการทำผ้าบาติกในปัจจุบันจะก้าวหน้าไปมากแล้วก็ตามแต่ลักษณะเฉพาะประการหนึ่งของผ้าบาติกก็คือ จะต้องมีวิธีการผลิตโดยใช้เทียนปิดส่วนที่ไม่ต้องการให้ติดสีหรือส่วนที่ไม่ต้องการให้ติดสีซ้ำอีก

2.4.1 แหล่งกำเนิด

แหล่งกำเนิดของผ้าบาติกมาจากไหนยังไม่เป็นที่ยุติ นักวิชาการชาวยุโรปหลายคนเชื่อว่ามีในอินเดียก่อนแล้วจึงแพร่หลายเข้าไปในอินโดนีเซีย อีกหลายคนเชื่อว่ามาจากอียิปต์หรือเปอร์เซีย

แม้ว่าจะได้มีการค้นพบผ้าบาติกที่มีอายุเก่าแก่ที่สุดในประเทศอื่น ๆ ทั้งอียิปต์ อินเดีย และญี่ปุ่น แต่บางคนก็ยังเชื่อว่า ผ้าบาติกเป็นของดั้งเดิมของอินโดนีเซีย และยืนยันว่าศัพท์เฉพาะที่เรียกวิธีการและขั้นตอนการทำผ้าบาติกเป็นศัพท์ภาษาอินโดนีเซีย สีที่ใช้ย้อมก็เป็นพืชที่มีในประเทศอินโดนีเซีย แท่งขี้ผึ้งที่ใช้เขียนลายก็เป็นของอินโดนีเซียไม่เคยมีในอินเดียเลย เทคนิคที่ใช้ในอินโดนีเซียสูงกว่าที่ทำกันในอินเดีย และจากการศึกษาค้นคว้าของ N.J. Kron นักประวัติศาสตร์ชาวดัทช์ ก็สรุปไว้ว่าการทำโสร่งบาติกหรือโสร่งปาเต๊ะเป็นวัฒนธรรมดั้งเดิมของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ก่อนติดต่อกับอินเดีย

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีได้ทรงนิพนธ์ไว้ในหนังสือบุหงารำไปหน้า 1 ไว้ว่า แม้ว่าจะมีการค้นพบลักษณะผ้าบาติกในดินแดนอื่น ๆ นอกจากอินโดนีเซีย แต่ก็คงเป็นลักษณะเฉพาะท้องถิ่น วิธีการปลีกย่อยจะแตกต่างกันตามวิธีการทำผ้าของชาติต่าง ๆ ที่จะให้มีลวดลายสีสันผ้าบาติกของอินโดนีเซียก็น่าจะมีกำเนิดในอินโดนีเซียเองคงไม่ได้รับการถ่ายทอดจากชาติอื่น ๆ ส่วนการทำผ้าโปร่งบาติกนั้นคงมีกำเนิดจากอินโดนีเซียค่อนข้างแน่นอน

2.4.2 วิวัฒนาการการทำผ้าบาติกในอินโดนีเซีย

การทำผ้าบาติกในระยะเวลาแรกคงทำกันเฉพาะในหมู่ชนชั้นสูงหรือทำเฉพาะในวัง แต่ก็มีผู้ให้ความเห็นขัดแย้งว่า น่าจะเป็นศิลปะพื้นบ้านใช้กันเป็นสามัญ ผู้ที่ทำผ้าบาติกมักจะเป็นผู้หญิงและทำหลังจากว่างจากการทำนา

ในคริสต์ศตวรรษที่ 12 ประชาชนชวาได้ปรับปรุงวิธีการทำผ้าบาติกด้านการแก้ไขวิธีการผสมสี แต่ทั้งนี้ก็วิวัฒนาการมาจากความรู้ดั้งเดิม ในคริสต์ศตวรรษที่ 13 การทำผ้าบาติกผูกขาดโดยสุลต่านและถือว่าการทำผ้าบาติกเป็นศิลปะในราชสำนักโดยมีสตรีในราชสำนักเป็นผู้ผลิตผ้าบาติกในยุคนี้เรียกว่า “คราทอน” (Karton) เป็นผ้าบาติกที่เขียนด้วยมือ (Batik Tulis) แต่เมื่อผ้าบาติกได้รับความนิยมมากขึ้นและมีลูกค้ามากมายการทำผ้าบาติกได้ขยายวงกว้างมากขึ้นการผูกขาดโดยครอบครัวสุลต่านก็สิ้นสุดลงศิลปะการทำผ้าบาติกได้แพร่หลายไปสู่ประชาชนทั่วไป

ผ้าบาติกในระยะแรกมีเพียงสีครามและสีขาว ในศตวรรษที่ 17 ได้มีการค้นพบสีต่าง ๆ อีก เช่น สีแดง สีน้ำตาล สีเหลือง สีต่าง ๆ เหล่านี้ได้มาจากพืชทั้งสิ้น ต่อมาก็รู้จักผสมสีเหล่านี้ทำให้ออกมาเป็นสีต่าง ๆ ภายหลังจึงมีการค้นพบสีม่วง สีเขียว และสีอื่น ๆ อีกในระยะปลายศตวรรษที่ 17 ได้มีการสั่งผ้าลินินสีขาวจากต่างประเทศเข้ามา นับเป็นความก้าวหน้าในการทำผ้าบาติกอีกก้าวหนึ่งโดยเฉพาะเทคนิคการระบายสีผ้าบาติก เพราะเริ่มมีการใช้สีเคมีในการย้อมการระบายสี

ซึ่งสามารถทำให้ผลิตผ้าบาติได้จำนวนมากขึ้นและได้พัฒนาระบบธุรกิจผ้าบาติกจนกลายเป็นสินค้าออกในปี ค.ศ. 1830 ชาวยุโรปได้เลียนแบบผ้าบาติกของชวาและได้ส่งมาจำหน่ายที่เกาะชวาในปี ค.ศ. 1940 ชาวอังกฤษก็ได้พยายามเลียนแบบให้ดียิ่งขึ้น เพื่อส่งมาจำหน่ายที่เกาะชวาเช่นเดียวกัน

ตั้งแต่คริสต์ศตวรรษที่ 19 เป็นต้นมา ได้มีการทำเครื่องหมายในการพิมพ์ผ้าบาติกโดยทำเป็นแม่พิมพ์โลหะทองแดง ซึ่งเรียกว่า “จั๊บ” (Cap) ทำให้สามารถผลิตผ้าบาติกได้รวดเร็วขึ้น ต้นทุนก็ถูกลงทดแทนผ้าบาติกลายเขียนแบบดั้งเดิม การทำผ้าบาติกด้วยแม่พิมพ์ก่อให้เกิดผลิตภัณฑ์พื้นเมืองในลักษณะของอุตสาหกรรมในครัวเรือน ประชาชนก็เริ่มทำผ้าบาติกเป็นอาชีพมากขึ้น การผลิตผ้าบาติกจากเดิมที่เคยใช้ฝีมือสตรีแต่เพียงฝ่ายเดียว เริ่มมีผู้ชายเข้ามาช่วยในกระบวนการผลิตโดยเฉพาะการพิมพ์เทียนและการย้อมสี สำหรับการแต้มสีลวดลายยังใช้ฝีมือสตรีเช่นเดิม

ความนิยมในการใช้ผ้าบาติกโดยเกาะชวา เมื่อก่อนใช้กันเฉพาะสตรีและเด็กเท่านั้น ต่อมาได้ใช้เป็นเครื่องแต่งกายของหนุ่มสาวมี 3 ชนิด คือ

2.4.2.1 โสร่ง (Sarong) เป็นผ้าที่ใช้นุ่ง โดยการพันรอบตัว ขนาดของผ้าโสร่งโดยทั่วไปนิยมผ้าหน้ากว้าง 42 นิ้ว ยาว 2 หลาครึ่ง ถึง 3 หลาครึ่ง ผ้าโสร่งมีลักษณะพิเศษคือส่วนที่เรียกว่า “ปาเต๊ะ” หมายถึง ส่วนที่เรียกว่า หัวผ้า โดยมีลวดลาย สีสันแปลกต่างไปจากส่วนอื่น ๆ ในผ้าผืนเดียวกัน

2.4.2.2 สลินดัง (Salindang) เป็นผ้าซึ่งใช้นุ่งทับกางเกงของบุรุษหรือเรียกว่า “ผ้าทับ” เป็นผ้าที่เน้นลวดลายประดับหรือชายผ้าสลินดังมีความยาวประมาณ 3 หลา กว้างประมาณ 8 นิ้ว สตรีนิยมนำผ้าสลินดังคลุมศีรษะ ภายหลังได้ทำขนาดให้ยาวขึ้นโดยใช้ผ้าหน้ากว้าง 42 นิ้ว ยาว 4 - 5 หลา ต่อมาได้มีการดัดแปลงเป็นเครื่องแต่งกายอื่น ๆ ได้มีการใช้ผ้าบาติกนิยมใช้กันอย่างกว้างขวางทั้งบุรุษ สตรี เด็กที่ได้พยายามปรับปรุงและพัฒนาการทำผ้าบาติกให้มีความก้าวหน้าไปพร้อม ๆ กับการพัฒนาการด้านอื่น ๆ จนกลายเป็นสินค้าที่ถูกใจต่างชาติได้จัดจำหน่ายเป็นสินค้าออก ซึ่งทำให้ผ้าบาติกและเทคนิคการทำผ้าบาติกแพร่หลายออกไปสู่ประเทศอื่น ๆ อย่างกว้างขวาง

2.4.2.3 อุเด็ง (Udeng) หรือผ้าคลุมศีรษะ โดยทั่วไปจะเป็นรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส ผ้าชนิดนี้สุภาพบุรุษใช้โพกศีรษะเรียกว่า “ซุรบาน” สำหรับสตรีจะใช้ทั้งคลุมศีรษะและปิดหน้าอกเรียกว่า “เกิมเบ็น” (Kemben) ผ้าอุเด็งนิยมลวดลายที่เป็นกรอบสี่เหลี่ยม ผ้าคลุมชนิดนี้ไม่ปิดบ่าและไหล่เหมาะสำหรับเกษตรกรที่ทำงานหนักเพื่อจะได้เคลื่อนไหวได้สะดวก

ในประเทศไทยได้มีการทำผ้าบาติกลายพิมพ์เทียนมาก่อนในปี พ.ศ. 2483 ที่อำเภอสุไหงโก-ลก จังหวัดนราธิวาส โดยสองสามี-ภรรยาชาวไทยเชื้อสายมลายูชื่อ นายแวมะ แวอาลี (ปัจจุบันท่านได้ถึงแก่กรรม) และ นางแวเย๊าะ แวอาแด ในยุคแรกได้ผลิตเป็นผ้าคลุมหัวสไบไหล่ (Kain lepas) โดยใช้วิธีแกะสลักลวดลายบนมันเทศและมันสำปะหลังมาทำเป็นแม่พิมพ์ ต่อมาได้ผลิตในรูปแบบของผ้าโสร่งปาเต๊ะ (Batik Sarong) โดยใช้แม่พิมพ์โลหะที่ผลิตในรัฐกลันตันประเทศมาเลเซีย สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบันโดยเฉพาะในแถบ 3 จังหวัดชายแดนภาคใต้ของไทย ต่อมาภายหลัง กรมส่งเสริมอุตสาหกรรม กระทรวงอุตสาหกรรมได้เข้ามามีบทบาทส่งเสริมและเผยแพร่การทำผ้าบาติกพื้นฐานตามแนวเทคนิคของกรมส่งเสริมฯ ซึ่งส่วนใหญ่มักนิยมใช้โซดาแอสเป็นสารกันสีตก ทางภาคเหนือของไทยได้มีการทำผ้าบาติกมานาน จะรู้จักในนามผ้าบาติกใยกัญชาย้อมด้วยสีอินดิโก้ เพียงสีเดียวโดยฝีมือของชาวเขาเผ่าม้งในภาคเหนือ ซึ่งเข้าใจว่าน่าจะได้รับอิทธิพลศิลปะบาติกจากประเทศจีนตอนใต้

ปลายปี พ.ศ. 2523 ประเทศไทยได้ถือกำเนิด “ผ้าบาติกลายเขียนเทียนระบายสี” (Painting Batik) ซึ่งเป็นผ้าบาติกที่เขียนลายเทียนด้วยจันติ้ง (Cantimg) ระบายสีลวดลายบนผืนผ้าทั้งผืนด้วยพู่กัน ไม่มีการย้อมสีโดยใช้สี REACTIVE DYES จากประเทศมาเลเซีย ผลิตในเยอรมันแล้วเคลือบกันสีตกด้วยโซเดียมซิลิเกตเป็นสารกันสีตกแบบถาวร โดย นายเอกสรรค์ อังคารวัลย์ เป็นคนแรกที่ได้นำวิธิการทำผ้าบาติกแบบระบายมาเผยแพร่วิธีการทำผ้าบาติกแนวใหม่นี้ โดยศึกษามาจากประเทศมาเลเซีย และได้เผยแพร่เป็นวิทยาทานเพื่อการศึกษาครั้งแรกแก่คณาจารย์ภาควิชาศิลปะ คณะวิชามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูยะลา (ผศ.นันทา โรจนอุดมศาสตร์ เป็นหัวหน้าภาควิชาในขณะนั้น) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2523 ได้มีการสอนการทำผ้าบาติกแก่นักศึกษาวิทยาลัยครูยะลาในเรื่องบาติกลายเขียนและบาติกย้อมสี (เอกสรรค์, 2556)

2.4.3 อุปกรณ์ในการทำผ้าบาติก

ในการทำผ้าบาติกมีอุปกรณ์ที่สำคัญ ๆ อยู่หลายชนิด เช่น จันติ้ง เทียน ผ้า สี เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้ทำให้เกิดผลงานทางศิลปะที่มีความงดงาม ประณีต เกิดจากฝีมือทั้งสิ้นโดยอุปกรณ์ที่ใช้ทำผ้าบาติกมีอุปกรณ์ดังต่อไปนี้

2.4.3.1 ผ้า ผ้าที่เหมาะที่จะทำผ้าบาติกนั้นจะทำจากใยธรรมชาติเพราะง่ายต่อการติดสีผ้าที่ใช้ส่วนใหญ่จะเป็นผ้าเนื้อบาง เช่น มัสลิน ไหมไทย ไหมจีน ไหมญี่ปุ่น ผ้าชีฟอง ผ้าฝ้าย ผ้าป่าน ผ้าเมมเบิด

2.4.3.2 จันติ้ง เป็นเครื่องมือสำหรับใช้เขียนเทียนลงบนผ้า จันติ้งแต่ละอันประกอบด้วยส่วนสำคัญคือด้ามหรือที่จับ (Handle) มักจะทำด้วยไม้ ทั้งนี้เพื่อป้องกันความร้อน

2.4.3.3 ถ้วยหรือกา (Cap) ทำด้วยทองแดงสำหรับบรรจุน้ำเทียนร้อน ๆ พวยหรือทองแดงที่มีรูกลวง

2.4.3.4 แปรงหรือพู่กันใช้สำหรับระบายสีแปรงหรือพู่กันที่ใช้ระบายสีลงบนผ้าควรใช้แปรงหรือพู่กันที่มีขนนุ่มทั้งนี้เพื่อความสะดวกในการควบคุมสี

2.4.3.5 กรอบไม้ใช้สำหรับขึงหรือยึดผ้าให้ตึงกรอบไม้ควรทำจากไม้เนื้ออ่อนมีน้ำหนักเบา สามารถเคลื่อนย้ายได้ง่าย ก่อนขึงผ้าจะใช้เทียนทาบนขอบให้หนา ๆ และทั่วถึง เมื่อขึงผ้าก็นำผ้ามาติดบนขอบ เทียนจะเป็นตัวยึดให้ผ้าติดอยู่บนกรอบทั้ง 4 ด้าน ซึ่งขนาดของกรอบย่อมขึ้นอยู่กับขนาดของผ้า

2.4.3.6 ภาชนะต้มเทียนใช้ภาชนะที่เป็นโลหะเช่น อะลูมิเนียม เหล็ก ทองแดงสแตนเลสควรเป็นภาชนะที่เก็บความร้อนได้ดีและลักษณะก้นลึก

2.4.3.7 เตาต้มเทียนจะใช้เตาไฟฟ้าหรือเตาแก๊สก็ได้ตามความถนัดและความชำนาญของช่างสำหรับการใช้เตาไฟฟ้าขนาด 1500 วัตต์ในการต้มเทียน ควรใช้ความร้อนไม่เกินระดับ 2 เพราะถ้าสูงเกินไปอาจทำให้เทียนร้อนจัด เขียนแล้วเส้นแตกและลุกเป็นไฟได้ต้องมีการเฝ้าระวังตลอดเวลา

2.4.3.8 กระทะหรือหม้อต้มผ้าควรมีขนาดใหญ่พอสมควรและควรมี 2 ใบทั้งนี้เพื่อความสะดวกในการลอกเทียน กะทะต้มผ้า 1 ชุด มี 2 ใบ ใบแรกใช้ต้มน้ำเปล่าเพื่อลอกเทียนไว้ใช้อีกใบที่ 2 ใช้ต้มน้ำและแยกสีผ้าในการต้มเช่นผ้าขาว ผ้าสีให้แยกกันต้ม เพราะผ้าขาวจะหมองและสีไม่สดหากต้มรวมกัน

2.4.3.9 ถังใช้สำหรับการซักผ้าหลังจากที่ระบายสีเสร็จเรียบร้อยแล้วและวางทิ้งไว้ให้สีที่ระบายแห้งสนิทแล้วนำไปเคลือบน้ำยากันสีตกทิ้งไว้ประมาณ 8 ชั่วโมง นำมาล้างเอาน้ำยาเคลือบออกและล้างในถังแยกซัก แยกสีผ้าจากนั้นจึงนำไปต้มเอาเทียนออกและซักผ้าอีกครั้งในน้ำเย็นเพื่อล้างเศษเทียนที่หลงเหลืออย่างน้อยควรมี 2 – 3 กะละมังไว้สำหรับแช่ผ้าให้สีที่ตกกลับผสมกับน้ำ 1 ชั่วโมง

2.4.3.10 ราวสำหรับตากผ้า เป็นอุปกรณ์ที่จำเป็นอย่างหนึ่งในการทำผ้าบาติกเพราะสีย้อมบาติกบางชนิดจะปรากฏเป็นสีจริงก็ต่อเมื่อได้ทำปฏิกิริยากับอากาศ (Oxidation) จึงจำเป็นต้องให้สัมผัสกับอากาศโดยทั่วถึงและพร้อม ๆ กัน ถ้าผ้าส่วนหนึ่งส่วนใดสัมผัสอากาศไม่พร้อมกันทำให้ผ้าส่วนนั้นสีด่าง ราวตากผ้ามักจะทำด้วยลวดที่ไม่ขึ้นสนิมง่าย โดยตอกไม้แบบกางแขนสองข้างตอกตะปูใช้ดึงลวดไปมาหลาย ๆ รอบ จะทำให้ได้ราวตากผ้าที่ประหยัดเนื้อที่และตากได้ปริมาณผ้าที่มากขึ้น

2.4.3.11 สีเป็นสีผงเคมีประมาณ 20 สี เลือกซื้อได้ตามต้องการแล้วใส่ขวดขนาดกล่องใส่ฟิล์ม มีทั้งที่จำหน่ายแยกแต่ละสีและจำหน่ายเป็นชุด ๆ ละ 12 สี การใช้สีต้องละลายสีด้วยน้ำร้อน เพราะต้องการให้สารเคมีที่ผสมในสีนั้นสุกหรือละลายจนหมด เมื่อลงบนผ้าจะทำให้สีเกาะทนนาน แต่ไม่ใช่สูตรที่แน่นอนนัก เพราะเมื่อนำสีมาใช้บางครั้งต้องการสีอ่อน บางครั้งต้องการสีเข้ม ดังนั้น ควรละลายน้ำร้อนให้เข้มไว้ก่อน เมื่อต้องการสีอ่อน ค่อยแบ่งใส่ภาชนะก็จะได้สีอ่อนลงไปเองขณะละลายสีด้วยน้ำร้อน

2.4.3.12 ผงซักฟอกหรือสบู่ซันไลต์ใช้สำหรับผสมในน้ำที่ต้มผ้าเพื่อลอกเอาเทียนออกทำให้ลื่นและผ้าขาวสะอาด

2.4.3.13 น้ำยากันสีตก (โซเดียมซิลิเกต) ใช้ผสมกับน้ำสะอาดในอัตราส่วน น้ำ 3 ส่วน น้ำยาเคลือบ 7 ส่วน แล้วคนให้เป็นเนื้อเดียวกัน ใช้ทาเคลือบผ้าหลังจากที่ระบายสีเสร็จเรียบร้อย ทิ้งไว้ประมาณ 8 ชั่วโมง

2.4.3.14 เทียนได้จากการผสมของขี้ผึ้งแท้ (Beg Wax) กับพาราฟิน (PARAFIN) ในอัตราส่วนตามความเหมาะสมในการใช้งาน คุณสมบัติของพาราฟินมีความเปราะแตกง่าย ส่วนขี้ผึ้งมีความเหนียว หากต้องการให้งานเขียนมีเส้นคม ชัดเจน อัตราในการผสมเทียนนั้นในแต่ละสถานประกอบการจะใช้อัตราส่วนไม่เหมือนกันถือเป็นเทคนิคเฉพาะตัว แต่จะแบ่งเป็นการผสมเทียนที่ใช้ตามลักษณะของงานตามเนื้อผ้าที่จะเขียนและดินฟ้าอากาศ ดังนี้ การผสมเทียนในการเขียนผ้าป่านมัสลิน ผ้าไหม ผ้าคอทตอน ในอัตราส่วน ขี้ผึ้ง : เทียน 1 : 8 สำหรับการเขียนผ้าไหมอินโด ผ้าแพรเทียม ผ้าลินิน ใช้อัตราส่วน ขี้ผึ้ง : เทียน 2 : 8 (อุปกรณ์ในการทำผ้าบาติก, 2556)

2.5 เคหะสิ่งทอ

เคหะ หมายถึง อาคารหรือสิ่งปลูกสร้างและหรือที่ดิน ที่ใช้เป็นที่อยู่อาศัยหรือที่เกี่ยวเนื่องกับการอยู่อาศัย หรือเพื่อประโยชน์ในการอยู่อาศัย (เคหะ, 2556)

สิ่งทอ (Textile) เดิมจะหมายถึงเฉพาะผ้าทอเท่านั้น แต่ในปัจจุบันมีการขยายความหมายครอบคลุมถึงเส้นใย ด้าย ผืนผ้าหรือผลิตภัณฑ์ที่ทำจากเส้นใย เส้นด้าย หรือผืนผ้าด้วย (ความรู้พื้นฐานสิ่งทอ, 2556)

เคหะสิ่งทอหมายถึงของใช้ตกแต่งบ้านที่ทำจากสิ่งทอที่เป็นทั้งผ้าผืนหรือเส้นใยต่าง ๆ ทั้งสิ้น ของใช้ตกแต่งบ้านจากผ้านิยมใช้ตกแต่งในห้องนอน ห้องนั่งเล่นห้องครัวเช่นผ้าปูที่นอน หมอน ผ้าคลุมเตียง ผ้าม่าน โคมไฟ ผ้าปูโต๊ะ พรมตกแต่งผนังพรมปูพื้น ที่รองแก้วรองจาน ฯลฯ เป็นต้น ส่วนสิ่งทอที่เป็นผ้าผืนได้แก่ผ้าชนิดต่าง ๆ ได้แก่ ผ้าฝ้าย ผ้าไหมทอสีพื้นหรือลวดลายต่าง ๆ

เช่น ผ้ามัดหมี่ผ้ายกดอก ผ้าลายน้ำไหล ผ้าบาติก ฯลฯ เป็นต้นเส้นใยที่นิยมนำมาทำเครื่องใช้ตกแต่งบ้านได้แก่ ใยไหม ใยฝ้าย ใยกล้วย ใยกก ปอ ป่านใยสับปะรด ฯลฯ เป็นต้น (เคหะสิ่งทอ, 2556)

จากอดีตสู่ปัจจุบัน ผลิตภัณฑ์เคหะสิ่งทอได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างหลากหลาย มีความสวยงามทันสมัย ร้านอาหาร โรงแรม และรีสอร์ทในแหล่งท่องเที่ยวสำคัญ ๆ จะให้ความสำคัญต่อการใช้ผลิตภัณฑ์เคหะสิ่งทอตกแต่งเพื่อแสดงเอกลักษณ์แห่งตนให้ลูกค้าประทับใจ เช่น โคมไฟ หมอนอิง และผ้าคลุมเตียง ทั้งยังรวมถึงผู้บริโภครายอื่น ๆ ที่นิยมนำผลิตภัณฑ์ดังกล่าวไปตกแต่งบ้านตนเอง หรือใช้เป็นของที่ระลึกในโอกาสต่าง ๆ

2.5.1 ผลิตภัณฑ์เคหะสิ่งทอชนิดต่าง ๆ

2.5.1.1 หมอนและปลอกหมอน ตัวอย่างหมอน 9 แบบ

1) หมอนแบบ Neekroll with Eyelet and Trim หรือหมอนอิงท๊อฟฟี่มีระบายลูกไม้
2) หมอนแบบ Sham Jumbo Welting หรือหมอนอิงกุ๊นขอบ
3) หมอนแบบTurkish Comer Pillow with Border and Braid หรือหมอนอิงแบบจับจีบย่น
4) หมอนแบบ Scallp Edged Pillow หรือหมอนอิงปล่อยชาย
5) หมอนแบบ Turkin Comer Pillow with welt หรือ หมอนมุมจีบผีเสื้อ
6) หมอนแบบ Pillow with Welt and Ruffleหรือหมอนอิงแบบมีระบาย
7) หมอนแบบ Mock-box Pillow หรือหมอนตัดมุม
8) หมอนแบบ Bias Cot Pillow หรือหมอนหนุนนอน
9) หมอนแบบ Appliquéd Pillow หรือหมอนอิงมีกุ้นระบาย

หมอน เป็นเครื่องนอนอย่างหนึ่งที่ใช้ศีรษะหนุนเวลานอนหรือใช้ประโยชน์อื่น ๆ เช่น ใช้กอด ใช้อิง หมอนถูกประดิษฐ์ขึ้นหลากหลายรูปแบบ โดยหมอนที่ใช้ส่วนใหญ่ทำจากผ้าเป็นรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าและยัดด้วยวัสดุ เช่น นุ่น ขนเป็ด หรือปัจจุบันนิยมใช้โพลีเอสเตอร์ ส่วนหมอนที่ใช้นอนกอด เรียกว่า หมอนข้าง เป็นรูปทรงกระบอก สำหรับหมอนอิง มีหลายแบบ เช่น ทรงสี่เหลี่ยมจตุรัส ทรงกลม

ในประเทศไทย หมอนในแต่ละภูมิภาคก็มีเอกลักษณ์ต่าง ๆ กันไป เช่น หมอนสี่เหลี่ยมทางภาคอีสาน หรือ หมอนขวานทางภาคกลาง

2.5.1.2 การเลือกหมอน

ความทุกข์ของคนอาจจะเกิดจากเป็นโรค บางคนถ่ายไม่ได้หรือถ่ายลำบากก็ทุกข์ รับประทานมากเกินไปหรือน้อยเกินไปก็ทุกข์การนอนไม่หลับก็เป็นทุกข์ โดยเฉพาะผู้สูงอายุ การนอนหลับเป็นการพักผ่อนที่ดีที่สุดเป็นการพักผ่อนทั้งร่างกายและจิตใจหลังจากที่ได้ทำงานหนัก ทั้งกายและใจ การจะนอนให้หลับดีต้องมีองค์ประกอบหลายอย่าง การเลือกหมอนที่เหมาะสม ก็อาจจะทำให้นอนหลับดีขึ้น และยังลดอาการของอาการปวดหลังหรือปวดคอ

ชนิดของหมอนหนุนที่เข่าซึ่งสามารถหนุนได้สองรูปแบบคือ นอนหงายแล้วเอาหมอนหนุนใต้เข่าหรือนอนตะแคงหมอนอยู่ระหว่างขา ท่านอนและการใช้หมอนท่านี้จะช่วยลดอาการปวดหลังเนื่องจากกล้ามเนื้อหลัง อักเสบ หมอนที่ใช้คือหมอนข้าง (หมอน, 2556)

หมอนหนุนที่ศีรษะและคอ หมอนที่ดีควรจะรองตั้งแต่ต้นคอจรดถึงศีรษะ ความสูงของหมอนประมาณ 4 - 6 นิ้ว โดยหมอนควรจะนุ่มเพื่อส่วนที่รองศีรษะยุบ จนกระทั่งหมอนสามารถรองรับบริเวณคอ หมอนชนิดนี้เหมาะสำหรับคนที่ปวดต้นคอ หากหมอนสูงเกินไปเมื่อนอนหงายหรือนอนตะแคง กล้ามเนื้อคอจะถูกยืดมากเกินไปทำให้ปวดกล้ามเนื้อคอและที่สำคัญในท่านอนหงายหากหมอนสูงไปจะทำให้ทางเดินหายใจแคบเกิดอาการกรน

หมอนรูปตัว U เป็นหมอนทีใช้สำหรับหนุนคอ ขณะเดินทางโดยสารเพื่อป้องกันมิให้คอเอียงไปทางด้านใดด้านหนึ่ง หรือหงายไปทางด้านหลัง เหมาะสำหรับนั่งหลับขณะโดยสารในรถหรือเครื่องบิน

หมอนรองหลัง ใช้สำหรับหนุนหลังส่วนเอว เหมาะสำหรับคนที่ต้องทำงานนั่งนานหรือขับรถนาน เพื่อลดอาการเกร็งของกล้ามเนื้อหลัง

หมอนรูปโดนัท เหมาะสำหรับผู้ที่มีกระดูกก้นกบหัก เวลานั่งจะไม่ปวดก้น

เมื่อท่านเลือกที่จะใช้หมอนที่ใดที่หนึ่งให้ลองดูสัก 1 - 2 สัปดาห์จึงจะเห็นผล เมื่อใช้หมอนไประยะเวลาหนึ่งความนุ่มของหมอนจะเสียไป ต้องเปลี่ยนหมอน

ภาพ 2.44 หมอนอิงแบบต่าง ๆ

ที่มา: บ้านแสนรัก (2556)

2.5.1.3 รูปแบบของหมอนอิงนั้น สามารถจำแนกอย่างง่าย ๆ ได้เป็น 2 แบบนั่นคือ แบบถอดซักได้ และแบบถอดซักไม่ได้ ซึ่งถ้าบ้านคุณเป็นบ้านที่สวยมีระเบียบทุกกระเบียดนิ้ว การใช้หมอนอิงแบบถอดซักไม่ได้ ก็คงไม่ใช่ปัญหา แต่ถ้าบ้านคุณมีเด็กหรือสัตว์เลี้ยง หมอนอิงแบบแยกไส้หมอนกับปลอกออกจากกันก็น่าจะเหมาะกว่า เพราะง่ายต่อการดูแลรักษาและถอดซักทำความสะอาดปลอกหมอน

การเลือกรูปทรงและขนาดของหมอนอิงนั้น ควรเลือกขนาดให้เหมาะกับพื้นที่หรือจุดที่จะใช้งานไม่ควรมีขนาดใหญ่เกินไป เพราะจะกีดขวางการใช้สอยของพื้นที่นั้น ๆ แต่ก็ไม่ควรเล็กจนเกินไป เพราะจะทำให้ขาดความน่าสนใจ ส่วนรูปทรงปัจจุบันมีทั้งรูปทรงเหลี่ยม กลม รี และอื่น ๆ หรือผสมผสานกันก็ได้ แต่ต้องนำมาประดับในปริมาณที่พอดีและเน้นการจัดวางที่สมดุลเป็นหลัก

สำหรับวัสดุและรูปแบบของหมอนอิงนั้น ควรพิจารณากันตั้งแต่วัสดุที่ใช้ทำไส้หมอน ซึ่งมีทั้งนุ่น ฟองน้ำ และใยสังเคราะห์ ไปจนถึงวัสดุหุ้มบุภายนอก ซึ่งมีทั้งทำด้วยผ้า ขนสัตว์ หนัง และอื่น ๆ เน้นที่คุณภาพดี ทนทาน ดูแลทำความสะอาดง่าย รวมถึงมีผิวสัมผัสที่เอื้อต่อการใช้สอย เช่นเดียวกับดีไซน์ซึ่งมีหลากหลาย ทั้งแบบโมเดิร์น โอเรียนทัลและคลาสสิก โดยควรเปรียบเทียบคุณภาพ รูปแบบและประโยชน์ใช้สอยควบคู่กันไป (บ้านแสนรัก, 2556)

2.5.2 ผ้าคาดเตียง

ผ้าคาดเตียงเป็นผ้าที่ใช้ตกแต่งโดยเฉพาะ ในแง่ประโยชน์ใช้สอยคือ ป้องกันฝุ่นมิให้จับเตียงนอนเท่านั้น ดังนั้นจึงสามารถออกแบบโดยใช้จินตนาการความคิดได้เต็มที่ เพียงแต่กำหนดรูปทรงเป็นแผ่นยาว และสามารถใช้ผ้าที่ชอบตกแต่งช่วยทำให้เตียงสวยงามขึ้น

ผ้าคาดเตียงควรมีความยาวมากกว่าความยาวเตียงหรือพอดีเตียงก็ได้ผ้าทุกชนิดจึงสามารถใช้เป็นผ้าคาดเตียงได้ขึ้นอยู่กับรูปแบบที่ต้องการ สำหรับผ้าคาดเตียงส่วนมากนิยมคาดกลางบนเตียงหรือปูทับทั้งเตียงเลยก็ได้

2.5.3 โคมไฟ

ประวัติโคมไฟ Sealed นับแต่สมัยโบราณ ยามค่ำคืนไม่มีแสงสว่างจากไฟฟ้า มีเพียงแต่แสงดาว แสงจันทร์ และคบเพลิง ซึ่งจากคบเพลิงไม้ก็ได้นำไปสู่โคมไฟ เพื่อใช้เป็นแสงสว่างยามค่ำคืน โคมไฟถูกสร้างขึ้น น่าจะรับอิทธิพลมาจากประเทศจีน ซึ่งปัจจุบันโคมไฟที่ได้รับความนิยม อันดับต้น ๆ เลยก็คือโคมไฟไม้สัก ซึ่งมีความสวยงาม คงทน แข็งแรง แต่มีความคลาสสิกในตัวของโคมเอง ลักษณะของดวงโคม

2.5.3.1 ดวงโคมไฟเพดานเป็น ดวงโคมไฟที่ติดเหนือศีรษะ บริเวณฝ้าเพดานหรือห้อยลงมาจากเพดานเช่น โคมไฟห้อยเพดานหรือไฟช่อระย้าที่มีรูปแบบต่าง ๆ ให้เลือกมากมาย ทั้งที่ทำจากแก้ว พลาสติก โลหะหรือเซรามิค มีทั้งแบบโคมไฟธรรมดา ราคาไม่แพงไปจนถึงโคมไฟแชนเดอเลียร์ที่ประกอบไปด้วยหลอดไฟเล็ก ๆ มากมายสวยงาม ให้แสงสว่างและความร้อนมาก กินไฟมาก ราคาแพง ไฟติดเพดานมีทั้งแบบดวงโคมที่ยึดติดกับฝ้าเพดาน ประกอบไปด้วยที่ครอบหรือโป๊ะทำจากแก้วหรือพลาสติกคลุมหลอดไฟเพื่อช่วยในการกระจายแสง เช่น โคมไฟโป๊ะกลมสำหรับหลอดไฟฟลูออเรสเซนต์หรือโคมไฟซาลาเปาสำหรับหลอดไส้ เป็นต้น และแบบที่ติดตั้งโดยเจาะฝ้าเพดานฝังซ่อนดวงโคมไว้ภายในที่เราเรียกกันว่า ไฟดาวน์ไลท์ (Down light) ซึ่งให้แสงสว่างได้ดี สามารถเลือกใช้ชนิดของหลอดไฟ ลักษณะของแสงที่ส่องลงมาและทิศทางการส่องของลำแสงได้หลายแบบเป็นได้ทั้งไฟพื้นฐานและไฟสร้างบรรยากาศ

2.5.3.2 ดวงโคมไฟผนังเป็นชนิดที่ใช้ยึดติดกับผนัง มีให้เลือกหลากหลายรูปแบบเช่นกัน การกระจายแสงส่วนใหญ่ขึ้นอยู่กับลักษณะของโป๊ะ มีทั้งแบบให้แสงส่องออกมาตรง ๆ หรือแบบสะท้อนเข้าผนังเพื่อสร้างบรรยากาศให้กับห้อง เป็นต้น

2.5.3.3 ดวงโคมไฟตั้งพื้น ตั้งโต๊ะ เป็นดวงโคมไฟแบบลอยตัวที่ช่วยในการให้แสงสว่างตามจุดต่าง ๆ เป็นพิเศษ เช่น ในบริเวณที่นั่งอ่านหนังสือโต๊ะทำงานหรือโต๊ะหัวเตียง และยังใช้เป็นของประกอบการตกแต่งในห้องชุดร่วมกับชุดเฟอร์นิเจอร์อื่น ๆ อีกด้วย เช่น ชุดรับแขก ชุดทานอาหาร เป็นต้น มีรูปแบบและวัสดุให้เลือกมากมายหลายหลายราคา

2.5.3.4 ลักษณ์โคมไฟจากกะลามะพร้าว มีลักษณ์เดียวกับโคมไฟตั้งพื้น ตั้งโต๊ะแต่สามารถออกแบบได้หลายแบบ สีสันสามารถทำได้หลายสีแต่ที่นิยมคือสีเนื้อไม้ (โคมไฟ, 2556)

2.6 องค์ความรู้ทางจิตวิทยาเกี่ยวกับพฤติกรรมผู้บริโภค

พฤติกรรมผู้บริโภค (Consumer Behavior) หมายถึง กระบวนการที่บุคคลหรือกลุ่มคนเลือกใช้หรือกำจัดสินค้า บริการ ความคิด หรือประสบการณ์เพื่อสนองความต้องการของตน ซึ่งพฤติกรรมนี้รวมถึงกิจกรรมและบทบาทที่หลากหลายจำนวนหนึ่งของผู้บริโภค

ผู้บริโภคมีบทบาทที่หลากหลาย เช่น บทบาทการเป็นผู้ใช้ (User) ซึ่งจะคำนึงถึงเรื่องคุณลักษณะของสินค้า เช่น ต้องการทราบว่าจะใช้ได้นานเพียงใด บทบาทการเป็นผู้จ่ายเงิน (Payer) ซึ่งจ่ายซื้อสินค้า และคิดถึงในเรื่องราคาและประเด็นทางการเงินอื่น ๆ คำโฆษณาที่ว่า “ใช้ก่อน จ่ายทีหลัง” ก็มุ่งไปที่ผู้บริโภคที่เป็นผู้จ่ายเงิน เพราะคำกล่าวนี้มุ่งตอบสนองความอ่อนไหวของผู้บริโภคในเรื่องราคา บทบาทการเป็นผู้ซื้อ (Buyer) ซึ่งสนใจกับการดำเนินการซื้อสินค้า เช่น

ตัดสินใจว่าจะซื้อสินค้าที่ใด ที่ร้านค้า ซื้อทางโทรศัพท์ หรือทางเว็บไซต์เป็นต้น (สิทธิ์ ธีรสรณ์, 2551)

อีเกิ้ล แบล็คแก็ล และไมนาร์ค (Egel, James F., Blackell, Roger D. and Miniard Paul W. 1993) ได้ให้ความหมายพฤติกรรมผู้บริโภคไว้ว่า คือ กระบวนการตัดสินใจและลักษณะกิจกรรมของแต่ละบุคคลในการประเมิน (evaluation) การจัดหา (acquiring) การใช้ (using) และการดำเนินการ (disposing) เกี่ยวกับสินค้าและบริการ

เดวิด และบิตตา (Loundon, David L. and Della, Bitta Albert. 1993) ได้ให้ความหมายพฤติกรรมผู้บริโภคไว้ว่าคือ กระบวนการตัดสินใจและกิจกรรมทางกายภาพที่บุคคลทำ เมื่อเขาทำการประเมิน แสวงหาและครอบครอง การใช้หรือการบริโภคสินค้าและบริการ

ฉัตยาพร เสมอใจ (2556) สรุปความหมาย พฤติกรรมผู้บริโภคไว้ว่า คือกระบวนการหรือพฤติกรรมการตัดสินใจ การซื้อ การใช้ และการประเมินผล ทั้งในปัจจุบันและอนาคต

2.6.1 ปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจของผู้บริโภค

ปัจจัยที่มีผลต่อการตัดสินใจของผู้บริโภคมี 2 ปัจจัยดังนี้

2.6.1.1 ปัจจัยภายใน (internal factors) ได้แก่ ความจำเป็น ความต้องการและความปรารถนา แรงจูงใจ บุคลิกภาพ ทัศนคติ การรับรู้และการเรียนรู้

1) ความจำเป็น (needs) ความต้องการ (wants) และความปรารถนา (desires) ความจำเป็น ความต้องการ และความปรารถนา เป็นคำที่มีความหมายใกล้เคียงกันและสามารถใช้แทนกันได้ซึ่งเราจะใช้คำว่า ความต้องการ ในการสื่อความเป็นส่วนใหญ่ จุดเริ่มต้นของความต้องการในการใช้สินค้าหรือบริการ

2) แรงจูงใจ (motive) เมื่อบุคคลเกิดปัญหาทางกายหรือในจิตใจขึ้น และหากปัญหานั้นไม่รุนแรงเขาอาจจะปล่อยวาง ไม่คิด ไม่ใส่ใจ หรือไม่ทำการตัดสินใจใด ๆ แต่หากปัญหานั้นรุนแรง จะเกิดความพยายามแก้ไขปัญหาเกิดขึ้น

3) บุคลิกภาพ (personality) เป็นลักษณะนิสัยโดยรวมของบุคคลที่พัฒนาขึ้นจากความคิด ความเชื่อ อุปนิสัย และสิ่งจูงใจต่าง ๆ ระยะยาวและแสดงออกมาในด้านต่าง ๆ ซึ่งมีผลต่อการกำหนดรูปแบบในการสนอง (reaction)

4) ทัศนคติ (attitude) เป็นการประเมินความรู้สึกและความคิดเห็นต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่งของบุคคล โดยทัศนคติจะมีผลต่อพฤติกรรมต่าง ๆ ของบุคคล

5) การรับรู้ (perception) เป็นกระบวนการของบุคคลในการยอมรับความคิดหรือการกระทำของบุคคลอื่น ก้าวแรกของการเข้าสู่ความคิดในการสร้างความต้องการแก่ผู้บริโภคคือ ต้องการให้เกิดการรับรู้ก่อน โดยการสร้างภาพพจน์ของสินค้าหรือองค์การให้มีคุณค่าในสายตาของผู้บริโภค ซึ่งเป็นการยอมรับได้เท่ากับการสร้างยอดขายนั่นเอง

6) การเรียนรู้ (learning) เป็นการเปลี่ยนแปลงพฤติกรรมของบุคคลที่เกิดจากการรับรู้และประสบการณ์ของบุคคล ซึ่งจะเปลี่ยนแปลงและคงอยู่ในระยะยาว

2.6.1.2 ปัจจัยภายนอก (external factor) ได้แก่ สภาพเศษฐกิจ ครอบครัว สังคมวัฒนธรรม การติดต่อธุรกิจและสภาพแวดล้อม ได้ให้ความหมายพฤติกรรมผู้บริโภคไว้ว่า คือ ปัจจัยที่เกิดจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวของบุคคลซึ่งจะมีอิทธิพลต่อความคิดและพฤติกรรมของผู้บริโภค โดยปัจจัยภายนอกแบ่งออกเป็นองค์ประกอบที่สำคัญ 6 ประการ ได้แก่

1) สภาพเศรษฐกิจ (economy) เป็นสิ่งที่กำหนดอำนาจซื้อของผู้บริโภค

2) ครอบครัว (family) การเลี้ยงดูในสภาพครอบครัวที่แตกต่างกันส่งผลให้บุคคลมีความแตกต่างกัน ส่งผลต่อการตอบสนองต่อความต้องการผลิตภัณฑ์

3) สังคม (social) กลุ่มสังคมรอบ ๆ ตัวของบุคคลมีผลต่อการปรับพฤติกรรมของบุคคลให้เป็นไปในทิศทางเดียวกันของสังคมเพื่อการยอมรับเข้าเป็นส่วนหนึ่งของสังคม

4) วัฒนธรรม (culture) เป็นวิถีการดำเนินชีวิตที่สังคมเชื่อถือว่าเป็นสิ่งที่ดีงามและรับปฏิบัติมา

5) การติดต่อธุรกิจ (business contact) ได้ให้ความหมายพฤติกรรมผู้บริโภคไว้ว่า คือ โอกาสที่ผู้บริโภคจำได้พบเห็นสินค้าหรือบริการนั้น ๆ สินค้าตัวใดที่ผู้บริโภคได้รู้จักและพบเห็นบ่อย ๆ ก็จะมีความคุ้นเคย ซึ่งจะทำให้ผู้บริโภคมีความไว้วางใจและมีความยินดีที่จะใช้สินค้านั้น

6) สภาพแวดล้อม (environment) การเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมทั่วไป เช่น ความแปรปรวนทางอากาศ การขาดแคลนน้ำหรือเชื้อเพลิง ผลกระทบของปรากฏการณ์(ดรรชนี มะลิงาม, 2554)

2.6.2 สุนทรียศาสตร์และศิลปะ

สุนทรียศาสตร์ (Aesthetics) หมายถึง ศาสตร์หรือวิชาที่ศึกษาเกี่ยวกับความงาม เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญาตะวันตกที่มีรากเหง้ามาจากปรัชญากรีกโบราณ อันเป็นปรัชญาที่ว่าด้วยเรื่องของการแสวงหาหรือความรักในภูมิปัญญา (Love of Wisdom) อาจกล่าวได้ว่า “สุนทรียศาสตร์” ก็คือสาขาปรัชญาที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งาม ทั้งที่อยู่ในผลงานศิลปะและธรรมชาติ โดยมี

การศึกษาผ่านประสบการณ์ทางด้านคุณค่าของความงามและมาตรฐานการตัดสินใจว่า อะไรงามหรืออะไรไม่งามนั่นเอง นอกจากนี้ คำว่า “สุนทรียศาสตร์” ยังมีความหมายอีกหลายลักษณะดังที่มีนักวิชาการได้นิยามไว้ดังนี้ (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2546)

แพทริก (Patrick) นิยามว่า สุนทรียศาสตร์ คือ การค้นหาความหมายของความพึงพอใจทางสุนทรียะ ลักษณะวัตถุนิสัยหรือจิตวิสัยของความงาม ธรรมชาติของความงามก่อกำเนิดและธรรมชาติของแรงกระตุ้นให้เกิดศิลปะ

รูนเนส (Runes) นิยามว่า สุนทรียศาสตร์ คือ ศาสตร์ที่ว่าด้วยความงามหรือสิ่งที่งามโดยเฉพาะคือความงามในศิลปะ พร้อมกับมาตรการสำหรับทดสอบคุณค่าในการพิจารณาตัดสินศิลปะ

บุชเลอร์ (Buchler) นิยามว่า สุนทรียศาสตร์ คือ ปรัชญาศิลปะ ซึ่งมีหน้าที่หลักคือการค้นหาธรรมชาติของความงาม

แชมเบอร์ (Chambers) นิยามว่า สุนทรียศาสตร์ คือ หลักแห่งรสนิยมและศิลปะ ปรัชญาแห่งวิจิตรศิลป์

เว็บสเตอร์ (Webster) นิยามว่า สุนทรียศาสตร์ คือ ปรัชญาแห่งความงามและทฤษฎีที่ว่าด้วยวิจิตรศิลป์และความรู้สึกของบุคคลที่มีต่อวิจิตรศิลป์นั้น

2.6.3 **สุนทรียศาสตร์กับศิลปะ**

ศิลปะ (Arts) เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานที่เริ่มต้นตั้งแต่การคิด การรู้สึกตอบสนอง การถ่ายทอดผ่านสื่อ จนเกิดผลสำเร็จเป็นผลงานศิลปะ (Works of Art) ในการศึกษากระบวนการสร้างสรรค์ผลงานดังกล่าวมานั้น มีทฤษฎีหรือหลักการที่ศิลปินได้นำมาใช้อย่างหลากหลาย เช่น ทฤษฎีเกี่ยวกับสี การจัดวางองค์ประกอบ การใช้พื้นที่ว่าง รวมถึงเทคนิควิธีการต่าง ๆ ในการสร้างสรรค์ ดังเช่น การใช้สีน้ำมัน การหล่อทองเหลือง การปั้นดิน การพิมพ์ภาพพิมพ์แกะไม้ ฯลฯ อาจกล่าวได้ว่าผลงานศิลปะเป็นผลผลิตสร้างที่ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ ซึ่งผลผลิตนั้นล้วนมีลักษณะเฉพาะทางสุนทรียะและผลงานดังกล่าวก็ได้ผ่านกระบวนการที่เกิดขึ้นมาจากสิ่งมีชีวิตที่มีความรู้สึกมีสำนึก (Sentient Beings) ซึ่งก็หมายถึงผลงานที่ต้องทำขึ้นโดยมนุษย์เท่านั้น (ไทยโรจน์ พวงมณี, 2553)

2.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาวิจัยเรื่องการศึกษาและพัฒนารูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมของที่ระลึกจากผ้าทอชาวไทยทรงดำ จังหวัดเพชรบุรี พบว่า ช่างทอผ้าโดยส่วนใหญ่เป็นผู้หญิงอายุ 36 - 45 ปี มีประสบการณ์ทอผ้าประมาณ 5 - 10 ปี ใช้ฝ้ายเป็นวัสดุหลัก รองลงมาคือไหม มีศิลปะการตกแต่งโดยการปักผ้าและปะผ้า มีความต้องการรูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมของที่ระลึกประเภทเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารมากที่สุดโดยผสมผสานผ้าทอไทยทรงดำร่วมกับวัสดุอื่น ๆ เช่น กระจก (ร้อยละ 60) โลหะเงิน (ร้อยละ 30) และกะลา (ร้อยละ 10) (สิริธัญญ์, 2549)

การศึกษาวิจัยเรื่อง รูปแบบผลิตภัณฑ์หัตถกรรมจากผ้าม่อฮ่อมพบว่า ผู้บริโภคมีความต้องการผลิตภัณฑ์หัตถกรรมจากผ้าม่อฮ่อมทั้ง 3 ชนิด คือกระเป๋าสตรี หมอนอิง และที่รองจาน เมื่อจัดทำเป็นผลิตภัณฑ์ชนิดละ 3 รูปแบบนำไปศึกษาความพึงพอใจพบว่า กระเป๋าสตรีรูปทรงสี่เหลี่ยมตกแต่งโดยใช้เศษผ้าม่อฮ่อมที่เหลือจากการตัดเย็บเป็นชิ้นสี่เหลี่ยมเล็ก ๆ และใช้เทคนิคการปะติดเป็นลวดลายลงบนชิ้นกระเป๋าทั้งสองด้าน สายกระเป๋าตกแต่งโดยใช้สายหนัง และมีการใช้เม็ดไม้กระดุมกะลา ลูกเดือย ปักตกแต่งมีค่าเฉลี่ยความพึงพอใจมากที่สุด (กานต์ธิดา, 2550)

วรรณา วุฒทะกุล และยุรารัตน์ พันธ์ยุรา (2536) ศึกษาผ้าไหมทอจากวิถีชีวิตของชาวไทย พอสรุปได้ว่า ผ้าไหมของไทยมีลวดลายต่าง ๆ มากมาย ส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันและสิ่งแวดล้อม ได้รับการถ่ายทอดจากบรรพบุรุษสืบต่อกันมา เป็นการจดจำ เลียนแบบ เอาอย่าง ภูมิปัญญาไม่ขาดสาย ทั้งวิธีการทอและลวดลาย สำหรับลวดลายผ้าไหม จัดได้ 2 กลุ่มคือ ลายเรขาคณิตกับลายธรรมชาติที่เกี่ยวกับสัตว์และพืช กระแสน้ำ เป็นต้น

แพทรีเซีย ซีสแมน แน่นหนา และวิถี พานิชพันธ์ (2536) กล่าวถึงการทอผ้าไหมเขตอีสานใต้ไว้ว่า ชาวเขมรสูง หมายถึง ชาวไทยกลุ่มชาติพันธุ์เขมร ที่อาศัยอยู่ในจังหวัดเขตอีสานใต้ มีการทอผ้าไหมมัดหมี่เส้นพุ่งตามแบบเขมร เป็นผ้าไหมที่มีความยาวขนาด 4 เมตรโดยประมาณ เพื่อให้นุ่งโจงกระเบน ถ้าเป็นผ้าไหมโบราณจะมีลวดลายแถวตรงเชิงผ้าทั้งสองข้าง ซึ่งเป็นผ้าไหมที่ใช้ในราชสำนัก ต่อมาได้ทอผ้าไหมมีขนาดสั้นกว่าเดิม ผ้าคลุมไหล่ของผู้หญิงทอยกดอกสีขาว และสีดำ ผ้านุ่งของผู้ชายเป็นผ้าไหมหางกระรอก ผ้าไหมของจังหวัดสุรินทร์ ที่เป็นที่รู้จักกันไปเป็นอย่างดี คือ หมี่โฮล

อัจฉรา ภานุรัตน์ และคณะ (2535) ได้ศึกษากระบวนการมัดหมี่สองทาง “อัมปรม” ของชาวสุรินทร์ สรุปได้ว่า เป็นการศึกษาถึงการย้อมสี และกระบวนการทอผ้ามัดหมี่สองทางแบบอัมปรมของชาวสุรินทร์ที่มีการมัดย้อมทั้งเส้นพุ่งและเส้นยืน ให้มีจุดประสีขาว

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สรุปได้ว่าผลิตภัณฑ์ผ้าทอพื้นเมืองมีแนวโน้มการนำผ้าทอพื้นเมืองมาพัฒนาเป็นผลิตภัณฑ์ที่ตอบสนองความต้องการของผู้บริโภคมากขึ้นเช่น เครื่องใช้ภายในบ้าน เครื่องเรือน เครื่องใช้สำนักงาน แทนการผลิตเป็นเครื่องนุ่งห่มเพียงอย่างเดียว ดังนั้น การใช้ผ้าทอพื้นเมืองจึงเป็นแนวทางหนึ่งในการส่งเสริมอนุรักษ์วัฒนธรรม ประเพณีให้สืบทอดคงอยู่คู่กับชนชาติได้เป็นอย่างดี ตลอดจนส่งเสริมให้คนในชนบทมีงานทำ รายได้เพิ่มขึ้น มีความเป็นอยู่ที่ดีขึ้นและเป็นการเผยแพร่หัตถกรรมการทอผ้าให้กับคนในสังคมปัจจุบัน