

การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรม วัดท่าม่อนเพื่อการวางแผน อนุรักษ์¹

สุชตา โรจนบุตร²

ภูเดช แสนสา³

สันราน เวียงสีมา⁴

สิตางค์ จุลชาติ⁵

ภาณุพงษ์ เลาสสม⁶

กวิสรา ขวัญสง่า⁷

ญาณิสสา ทองฉาย⁸

รวีสวัส วสิขฐกำพล⁹

ณัฐวรรณ วรรณโณทัย¹⁰

ชัยยศ อิมภุวรรณ¹¹

นคร พงษ์น้อย¹²

รับบทความ: 14 มีนาคม 2566 / แก้ไข 14 มิถุนายน 2566 / ตอรับ 16 มิถุนายน 2566

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>

¹ บทความนี้เป็นหนึ่งในของรายงานวิจัยเรื่อง “การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรมวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์”

² นักวิชาการอิสระ, e-mail: suchata.wrk@gmail.com

³ นักวิชาการอิสระ ด้านประวัติศาสตร์ล้านนาและจารึกภาษาล้านนา, e-mail: phoobate_1116@hotmail.com

⁴ สถาปนิก / ผู้เชี่ยวชาญประจำคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี, e-mail: viendsima@gmail.com

⁵ ช่างภาพ บริษัท จุลสิตส์ จำกัด, e-mail: chulasitt@yahoo.com

⁶ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, e-mail: panupong.laohasom@cmu.ac.th

⁷ บริษัท ฮายน์ สเปค จำกัด, e-mail: gawisara@scispec.co.th

⁸ นักอนุรักษ์ศิลปกรรม บริษัท บางกอก อาร์ต คอนเซอร์เวชัน เซ็นเตอร์ จำกัด, e-mail: service@bkkartconservation.com

⁹ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ภาควิชาศิลปะไทย คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: apcpiromrak@gmail.com

¹⁰ อาจารย์ประจำ ดร. ภาควิชาเคมี คณะวิทยาศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: nattawand@gmail.com

¹¹ ศาสตราจารย์ ดร.ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, e-mail: chaiyosh@gmail.com

¹² ผู้อำนวยการอุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง, e-mail: nakorn@doitung.org

บทคัดย่อ

การศึกษาเบื้องต้นเพื่อการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังมีความจำเป็นต้องศึกษาจากหลายแง่มุม ทั้งนี้เพราะจิตรกรรมในอดีตแต่ละแห่งเกิดขึ้นจากสภาพแวดล้อมทางธรรมชาติ การตั้งชุมชน สังคม เศรษฐกิจ การค้า รสนิยม ความเชื่อและความสามารถในการได้มาซึ่งวัสดุอุปกรณ์ในการก่อสร้างและวาดภาพ ฯลฯ ที่แตกต่างกัน การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังนี้ จึงตั้งเป้าหมายเพื่อทำความเข้าใจผลงานศิลปะชิ้นนี้จากหลากหลายแง่มุมที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้ การศึกษานี้เริ่มตั้งแต่ มีนาคม 2562 จนถึงปัจจุบันใช้วิธีการศึกษารวม 7 วิธีคือ 1. การศึกษาสภาพในปัจจุบันและการถ่ายภาพ ผลการศึกษาทำให้เข้าใจสถานะปัจจุบันของผนังกับจิตรกรรมและพบว่าภาพถ่ายทำให้เข้าใจความเปลี่ยนแปลงของจิตรกรรมเมื่อเปรียบเทียบกับภาพถ่ายในอดีต มีการขีดจางเกิดขึ้น 2. การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ พบว่าจิตรกรรมที่นี้เล่าเรื่องรัตนวงเมืองชาดก กำกาดำและรูปบุคคล นอกจากนี้ช่างน่าจะมีความสัมพันธ์กับช่างที่ทำการเขียนจิตรกรรมฝาผนังที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จ.น่าน ทั้งในแง่การเขียนเรื่องชาดกที่ได้รับความนิยมในล้านนาและรูปแบบจิตรกรรมที่มีความคล้ายคลึงกัน 3. การศึกษาประวัติศาสตร์และการอ่านจารึก พบว่าการเกิดขึ้นของสถาปัตยกรรมวิหารและจิตรกรรมฝาผนังสัมพันธ์กับสภาพทางเศรษฐกิจของชุมชนที่มีการค้าไม้เกิดขึ้นทำให้ชุมชนมีกำลังทางเศรษฐกิจที่จะสร้างวัดและสร้างงานศิลปะ และมีจารึกบนจิตรกรรมมากกว่าสองร้อยแห่งทำให้เข้าใจเรื่องเล่าของภาพและภาษาในยุคนั้น 4. การศึกษาสุนทรียศาสตร์พบว่าจิตรกรรมมีความสำเร็จอย่างสูงในการแสดงออกทั้งในแง่การจัดองค์ประกอบศิลปะ การใช้รูปทรง การใช้สี และการแสดงความเคลื่อนไหวจากตัวรูป 5. การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม พบว่าผนังที่มีจิตรกรรมฝาผนังนี้น่าจะเป็นส่วนหนึ่งของวิหารไม้แบบไทยใหญ่ที่มีลักษณะการใช้งานและโครงสร้างเฉพาะตัวสามารถศึกษาเทียบเคียงกับวิหารอื่นได้ 6. การศึกษาลักษณะทางสภาพแวดล้อมการติดตั้ง พบว่าลักษณะการติดตั้งในปัจจุบันเอื้อต่อการดูแลรักษาในขณะที่ก็มีจุดที่ควรดูแลเป็นพิเศษเพื่อป้องกันปัญหาในอนาคต 7. การศึกษาองค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสีพบว่ามีการใช้เนื้อสีสองแบบคือ จากแหล่งที่มาตามธรรมชาติ เช่น ดินขาว และการสังเคราะห์สีจากองค์ประกอบทางเคมี เช่น สีน้ำเงินอัลตรามารีน

คำสำคัญ: จิตรกรรมวัดด้าม่อน / จิตรกรรมบนผนัง / จารึก / อนุรักษ์ / ประวัติศาสตร์ล้านนา / สุนทรียภาพ / สภาพแวดล้อมปัจจุบัน / สถาปัตยกรรมไม้ / องค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสี

วิธีอ้างอิง

สุชาติ ไรจนาบุตร, ภูเดช แสนสา, สันธาน เวียงสิมา, สิตางค์ จุลชาติ, ภาณุพงษ์ เลาสสม, กวิสรา ขวัญสง่า, ญาณิศา ทองฉาย, รัชส์สวัสดิ์ วชิษฐกำพล, ญัฐวรรณ วรวรรโณทัย, ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ นคร พงษ์น้อย. (2566). การศึกษาเบื้องต้นจิตรกรรมวัดด้าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์. *วารสารศิลป์ พีระศรี*, 11(1), 149-196. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>



© 2023 ลิขสิทธิ์ โดยผู้เขียน และวารสารศิลป์ พีระศรี อนุญาตให้นำบทความไปเผยแพร่ได้ภายใต้สัญญาอนุญาตครีเอทีฟคอมมอนส์แบบแสดงที่มา-ไม่ใช้เพื่อการค้า-ไม่แก้ไขดัดแปลง (CC BY-NC-ND 4.0)

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

06

A Preliminary Study of the Mural paintings of Wat Ta Mon for Conservation Planning¹

Suchata Rotjanabutr²

Phoodeit Saensa³

Suntan Viensima⁴

Sitang Chulajata⁵

Panupong Laohasom⁶

Gawisara Khwansanga⁷

Yanisa Thongchay⁸

Rawatsawat Vasitthakampol⁹

Nattawan Worrawannotai¹⁰

Chaiyosh Isavorapant¹¹

Nakorn Pongnoi¹²

Received: March 14, 2023 / Revised: June 14, 2023 / Accepted: June 16, 2023

<https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>

¹ This article is a part of the Report “A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan”

² Independent Scholar, e-mail: suchata.wrk@gmail.com

³ Independent Scholar on History and Inscriptions of Lanna, e-mail: phoobate_1116@hotmail.com

⁴ Architect / Expert on Architecture at Preservation Faculty of Architecture Rajamangala University of Technology Thanyaburi, e-mail: viendsima@gmail.com

⁵ Photographer, Chulasit Co, Ltd, e-mail: chulasitt@yahoo.com

⁶ Assistant Professor, Department of Thai Art, Faculty of Fine Arts, Chiang Mai University, e-mail: panupong.laohasom@cmu.ac.th

⁷ Sci Spec Co, Ltd, e-mail: gawisara@scispec.co.th

⁸ Art Conservator, Bangkok Art Conservation Center e-mail: service@bkkartconservation.com

⁹ Assistant Professor, Department of Thai Art, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: apcpromrak@gmail.com

¹⁰ Lecturer, Ph.D, Department of Chemistry Faculty of Science, Silpakorn University, e-mail: nattawand@gmail.com

¹¹ Professor, Ph.D., Department of Art Theory, Faculty of Painting Sculpture and Graphic Arts, Silpakorn University, e-mail: chaiyosh@gmail.com

¹² Director of Mae Fah Luang Art & Cultural Park, e-mail: nakorn@doitung.org

Abstract

The wooden-board murals of Wat Tamon are pigment paintings from the early 19th century, currently preserved at Mae Fah Luang Art and Culture Center, Chiang Rai. These murals, also known as Wiangta murals, are named after the original temple in Wiangta, Prae Province. The murals were created during the peak of the economic expansion by a British timber company in the local area.

As part of future conservation planning, this research aims to apply multiple methods to analyze and clarify the fundamental points of the mural's existing conditions. This research project was initiated in March 2019 and had several surveys conducted by experts from various fields. The concluded results can be classified into seven categories.

Firstly, the present conditions of the murals and wooden panels are recorded digitally for future reference. The photographs in situ show some deterioration in both the wooden panels and murals; compared to images taken 30 years ago, parts of the mural's colors have visibly faded. Secondly, the murals and temple construction have historical significance to the surrounding community's abundant teak and timber industry of that time. Over 200 short texts written over the murals reveal people's beliefs and language altering through time. Thirdly, the study of art history suggests the murals' relationship with a group of painters from Nan Province, depicting similar art styles, expression, color, and two Jatakas narratives (Buddhist Tales) popular in the same period. Fourthly, the study of aesthetic characteristics shows that the murals' features excel in art composition, colors, form, and figurative movements. Fifthly, the study of architectural history reveals that the building in which the wooden panels once resided is of a Thai Yai style Viharn (Buddha Hall) constructed from teak wood. Sixthly, the study on conditions reveals that the current environment is suitable for preservation but shows weak points that need immediate care to prevent future degradation. Seventhly, the study of pigment chemical composition reveals two primary pigments: Natural pigments, such as Kaolin, and Chemical pigments, such as ultramarine blue.

Keywords: Wat Tamon Murals / Wood Panels Murals / Inscriptions / Preservation / History of Lanna / Aesthetics / Present Day Conditions / Wooden Architecture / Pigment Chemical Composition

Citation

Rotjanabutr, S., Saensa, P., Viensima, S., Chulajata, S., Laohasom, P., Khwansanga, K., Thongchay, Y., Vasitthakampol, R., Worawannotai, N., Isavorapant, C., & Pongnoi, N. (2023). A Preliminary Study of the Mural paintings of Wat Ta Mon for Conservation Planning. *Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts*, 11(1), 149-196. <https://doi.org/10.14456/sbjfa.2023.6>



© 2023 by the author(s); Silpa Bhirasri Journal of Fine Arts. This is an open access article under the terms of the Creative Commons Attribution-Non Commercial-No Derivatives License (CC BY-NC-ND 4.0) <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

จิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน อ.เวียงต้า จ.แพร่ หรือที่บางครั้งเรียกกันว่าจิตรกรรมเวียงต้าเขียนขึ้นบนผนังไม้สักแผ่นเล็กต่อกันเป็นแผงไม้ขนาดใหญ่ ได้ชื่อว่าเป็นหนึ่งในจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญที่สุดในภาคเหนือด้วยเหตุผลหลายประการคือ 1. จิตรกรรมที่มีลักษณะของการแสดงออกในการวาดตัวละครปราสาท ฉาก บ้านเรือนวิถีชีวิตและภาพสัตว์หรือธรรมชาติที่มีคุณภาพสูงมาก ประการที่ 2. งานจิตรกรรมมีลักษณะใกล้เคียงกันมากกับจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว อ.ท่าวังผา จ.น่านและจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ อ.เมือง จ.น่าน จนมีผู้สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นช่างจากสกุลช่างเดียวกันหรือเป็นช่างคนเดียวกัน ดังนั้นจึงสามารถศึกษาถึงความเชื่อมโยงของช่างหรือกลุ่มช่างนี้ ประการที่ 3. จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นบนผนังไม้สักแผ่นต่อกันด้วยเดือยปลาไหล ซึ่งเป็นจิตรกรรมบนแผงไม้ที่พบในล้านนาไม่มาก ตัวอย่างเช่น จิตรกรรมฝาผนังที่วิหารน้ำแต้ม วัดพระธาตุลำปางหลวง ที่เขียนขึ้นบนผนังในวิหารโถงแบบล้านนาที่มีอายุแตกต่างกันมากกว่าสองร้อยปี แตกต่างจากจิตรกรรมวัดตำม่อนเขียนขึ้นในวิหารไม้แบบไทยใหญ่แห่งเดียวเท่านั้นที่พบในตอนนี้ ประการที่ 4. จิตรกรรมนี้ไม่เคยผ่านการซ่อมแซมหรืออนุรักษ์โดยหน่วยงานใดมาก่อนเลย จึงเป็นสภาพที่เหมาะสมกับการศึกษาอย่างละเอียดด้วยหลากหลายวิธี ประการที่ 5. สภาพของแผงไม้ทั้งสี่แผงแม่จะถูกแยกออกมาจากตัวอาคารดั้งเดิมที่ไม่ปรากฏแล้ว แต่ด้วยลักษณะของโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมและการเก็บดูแลรักษาทำให้ยังรักษาสภาพแผงไม้เอาไว้ได้แบบที่ไม่เคยถูกรื้อออกจากกันมาก่อน ขนาดสัดส่วนของแผง รวมถึงมีตำแหน่งของประตู หน้าต่างแต่ละทิศที่ชัดเจนสามารถศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและทำแบบสันนิษฐานของโครงสร้างอาคารดั้งเดิม (reconstruction drawing) ได้ รวมถึงสามารถศึกษาลักษณะทางการช่างไม้ของตัวอาคารได้

แต่เดิมเข้าใจว่าแผงไม้ที่มีจิตรกรรมนี้ติดอยู่กับตัววิหารไม้ที่วัดตำม่อน อำเภอเวียงต้า จังหวัดแพร่ แต่ด้วยความเก่าแก่และขาดการดูแลรักษาเนื่องจากสภาพเศรษฐกิจและสังคมเปลี่ยนแปลงไป วัดจึงได้ดำเนินการรื้อถอนวิหารเดิมเพื่อสร้างวิหารหลังใหม่ จิตรกรรมบนแผงไม้ชุดนี้ถูกรื้อถอนออกมาวางไว้บนพื้นศาลาโถงของวัดในลักษณะแผงไม้จำนวน 4 แผง เมื่อวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2531 อาจารย์นคร พงษ์น้อย ผู้อำนวยการอุทยานศิลปะวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง จ.เชียงราย ได้เดินทางไปยังวัดตำม่อนและพบแผงไม้ที่อยู่ในสภาพที่ไม่ดีนัก จึงได้ขอทำการผาติกรรมเพื่อมาเก็บรักษาไว้ที่หอค้ำน้อย อุทยานศิลปะวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง อันเป็นอาคารไม้ที่ก่อสร้างขึ้นเพื่อเก็บรักษาจิตรกรรมชุดนี้โดยเฉพาะ จากนั้นก็ได้เปิดให้ผู้ที่สนใจได้เข้าชม ในแง่การศึกษานักวิชาการหลายท่านได้ทำการศึกษาและถ่ายภาพเบื้องต้นไว้แล้วทำให้สามารถทราบเรื่องราวของจิตรกรรมและลักษณะเด่นหลายประการ (วิถี พานิชพันธุ์, 2532: 8) โดยมีภาพถ่ายบางส่วนและคำอธิบายจัดแสดงที่พิพิธภัณฑ์ผ้าโบราณโคมล จ.แพร่ ทำให้เป็นจิตรกรรมฝาผนังที่รู้จักกันแพร่หลายมากขึ้น

เมื่อ พ.ศ. 2562 มีการปรารถนาที่จะมีการศึกษาจิตรกรรมชุดนี้อย่างละเอียดในทุกแง่มุมเพื่อวางแผนการอนุรักษ์ในอนาคต อุทยานศิลปะวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวงจึงได้เชิญ ศาสตราจารย์ ดร.ชัยศ อิชฎีวรพันธุ์ จากภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรม ประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร มาเริ่มต้นโครงการ โดยวางแผนคิดว่าจะใช้วิธีการรวบรวมผู้เชี่ยวชาญสาขาต่างๆ ตั้งแต่นักประวัติศาสตร์ ศิลปะ ศิลปินที่เชี่ยวชาญจิตรกรรมไทย นักประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม สถาปนิกผู้เชี่ยวชาญการอนุรักษ์ สถาปัตยกรรมโครงสร้างไม้ นักอ่านจารึกและนักประวัติศาสตร์ล้านนา นักอนุรักษ์จิตรกรรม ผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับจิตรกรรมสีฝุ่น ช่างภาพ นักวิทยาศาสตร์ เป็นต้น เพื่อทำการศึกษาให้เกิดความเข้าใจที่ชัดเจนก่อนจะทำการอนุรักษ์ โดยมีการสำรวจอย่างต่อเนื่องนับตั้งแต่พ.ศ. 2562 เป็นต้นมา รวมจำนวนมากกว่าสิบครั้งในระยะเวลาประมาณ 3 ปี จนได้ผลสรุปเบื้องต้นที่น่าพอใจ จึงได้รวบรวมผลการศึกษาดังกล่าวจัดทำรายงานขึ้น บทความนี้จะเป็นการสรุปประเด็นสำคัญที่ผู้เชี่ยวชาญแต่ละท่านได้ทำการศึกษาไว้ในรายงานดังกล่าวในลักษณะสรุปย่อเบื้องต้น เพื่อแสดงให้เห็นผลของการศึกษาในแต่ละสาขาแบบกระชับ โดยผู้ที่สนใจสามารถหารายงานฉบับเต็มศึกษาได้ต่อไป

วัตถุประสงค์การวิจัย

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อทำการสำรวจขั้นต้นเกี่ยวกับสถานะของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำมอน ในแง่มุมต่างๆ การวิจัยในสามปีนี้ได้วางแผนเพื่อทำความเข้าใจทั้งในแง่สถานะทางกายภาพในปัจจุบันของจิตรกรรมและตัวผนังไม้ การดูแลรักษาทำความเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ ศิลปะ สถาปัตยกรรมไปจนกระทั่งทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ในกระบวนการก่อสร้างและการวาดจิตรกรรม

ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อทำการสำรวจขั้นต้นเกี่ยวกับสถานะของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำมอน ในแง่มุมต่างๆ การวิจัยในสามปีนี้ได้วางแผนเพื่อทำความเข้าใจทั้งในแง่สถานะทางกายภาพในปัจจุบันของจิตรกรรมและตัวผนังไม้ การดูแลรักษาทำความเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ ศิลปะ สถาปัตยกรรมไปจนกระทั่งทำความเข้าใจเกี่ยวกับวัสดุที่ใช้ในกระบวนการก่อสร้างและการวาดจิตรกรรม

ทฤษฎี สมมติฐานและ/หรือกรอบแนวคิดการวิจัย

การวางแผนงานอนุรักษ์ควรประกอบด้วยความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับงานศิลปะอย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านกายภาพของตัวจิตรกรรมเอง ตั้งแต่สถาปัตยกรรมอันเป็นที่ตั้ง พื้นรองรับงานจิตรกรรม วัสดุและเทคนิคที่ใช้ในการวาด รูปแบบของศิลปะ ลักษณะการใช้สี เส้น รูปทรง นอกจากนี้ยังต้องเข้าใจบริบททางประวัติศาสตร์ของที่ตั้งสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ของตัวจิตรกรรม และข้อมูลที่เกี่ยวข้องในกรณีนี้คือ ภาษาที่ปรากฏเป็นจารึกบนจิตรกรรม และเนื่องจากเป็นจิตรกรรมฝาผนังของวิหารในวัด เรื่องราวที่จิตรกรรมเล่าก็มีส่วนสำคัญที่ต้องทำความเข้าใจเช่นกัน เมื่อมีความเข้าใจพื้นฐานที่ดีย่อมทำให้การวางแผนงานอนุรักษ์มีโอกาสประสบความสำเร็จและสามารถรักษาสมบัติทางวัฒนธรรมชิ้นนี้ให้สืบทอดต่อไปได้

ผลการวิจัยที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยจากหลากหลายแนวทางน่าจะเป็นความเข้าใจเบื้องต้นเกี่ยวกับแง่มุมของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน เพื่อทำการวิจัยในเชิงลึกต่อไป ผลการวิจัยในขั้นต้นที่มาจากหลายแง่มุมนี้จะทำให้การวางแผนวิจัยในอนาคตชัดเจนและมีแนวโน้มว่าจะวางแผนการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังนี้ได้อย่างมีประสิทธิภาพเท่าที่องค์ความรู้ในปัจจุบันจะไปถึง

วิธีการดำเนินการวิจัย

ใช้วิธีการวิจัยรวม 7 วิธีด้วยกันคือ 1. วิธีการวิจัยสภาพปัจจุบันและการถ่ายภาพเก็บบันทึก 2. วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ โดยเปรียบเทียบรูปแบบกับจิตรกรรมล้านนาร่วมสมัยกัน 3. วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์และการอ่านจารึกที่ปรากฏอยู่บนจิตรกรรมฝาผนัง 4. วิธีการศึกษาสุนทรียศาสตร์ของจิตรกรรมและความสามารถทางการช่าง 5. วิธีการศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมและการสร้างสมมติฐานเกี่ยวกับอาคารดั้งเดิม 6. วิธีการศึกษาสภาพแวดล้อมการติดตั้งแผงไม้ที่มีจิตรกรรม 7. วิธีการศึกษาทางเคมีขององค์ประกอบเนื้อสีที่ใช้ในการวาด

1. รายงานสภาพปัจจุบันและการถ่ายภาพ

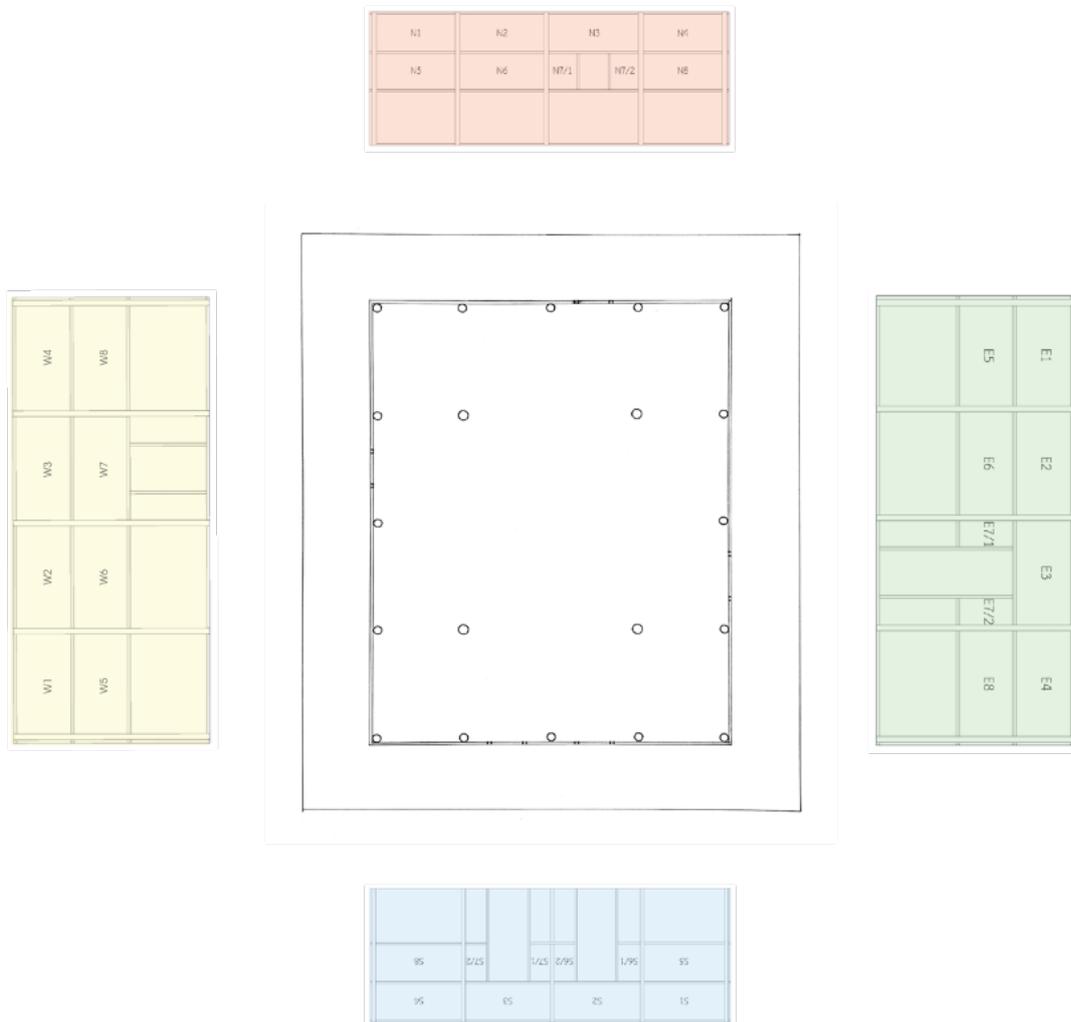
จิตรกรรมฝาผนังบนแผงไม้วัดตำม่อน สันนิษฐานว่าน่าจะเขียนขึ้นในช่วงที่มีการทำสัมปทานป่าไม้ในระหว่าง พ.ศ. 2438-2444 (ค.ศ. 1895-1901) โดยมีกลุ่มชาวพม่าหรือไทยใหญ่อันเป็นบุคคลที่มีบทบาทในกิจการร่วมกับชาวอังกฤษทำให้เกิดชุมชนที่มีฐานะทางเศรษฐกิจขึ้นในย่านนี้ (ภูเดช แสนสา, 2564: 45-49)

ลักษณะของจิตรกรรมวาดขึ้นฝาผนังแผงไม้ที่ประกอบกันขึ้นจากแผ่นไม้สักขนาดประมาณ 15-18.5 ซม. (ขนาดมีความหลากหลายเนื่องจากช่างไม้ได้ตั้งใจทำให้เป็นไม้ขนาดเดียวกันจึงใช้หน้าไม้ตามที่มี เพื่อประหยัดการใช้ไม้ด้วย) ไม้แผ่นประกบติดกันเข้าเดียวตามแนวยาวของไม้กลายเป็นแผงไม้สี่แผ่นสำหรับผนังทั้งสี่ของอาคาร แผงทั้งสี่มีความสูงเท่ากันประมาณ 3 เมตร ทำหน้าที่เป็นผนังวิหารช่วงล่าง โดยแผงทิศเหนือและใต้มีขนาดประมาณ 350 x 722 ซม. แผงทิศตะวันออกและตะวันตกมีขนาดประมาณ 350 x 920 ซม. ทำให้สามารถสันนิษฐานได้ว่าแผนผังวิหารกว้างคูณยาวเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้า แต่ละแผงมีไม้คร่าวขนาดประมาณ 5x10 ซม. ติประกบที่ด้านหลัง (หรือด้านนอกอาคาร) ทำให้แผ่นไม้ยึดติดกันอยู่ได้ มีแนวคร่าวไม้ติประกบจากด้านในแบ่งแผงไม้ตามยาวออกเป็น 3 ช่วง สองช่วงบนมีจิตรกรรม ช่วงล่างสุดเป็นแผงไม้เปล่า แต่ละแผงเจาะช่องประตูและหน้าต่างแตกต่างกัน แต่ละช่วงถูกแบ่งออกเป็นช่องขนาดเล็กจำนวน 4 ช่องด้วยแนวของพื้นที่ว่างที่น่าจะเป็นร่องรอยของเสาไม้กลม ซึ่งจะเป็นช่วงที่ไม่มีภาพวาด ทำให้เห็นว่าจิตรกรรมที่ขึ้นเป็นการวาดขึ้นหลังจากที่วิหารก่อสร้างเสร็จเรียบร้อยแล้วและช่างไม้สามารถวาดภาพในบริเวณที่ถูกบังด้วยเสาและโครงคร่าวไม้ได้

สำหรับการเก็บรักษาในปัจจุบัน อุทยานศิลปะวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวงทำการก่อสร้างอาคารชื้อ หอคำน้อย อันเป็นอาคารโล่งมีเสากลางสี่เสา มีผนังสี่ด้านเป็นอิฐฉาบปูนก่อขึ้นสูงต่อด้วยผนังไม้ฉลุนจรด หลังคาโครงสร้างไม้ไม่มีฝ้าเพดาน ผนังทั้งสี่ด้านมีประตูขนาดใหญ่ เมื่อเปิดออกลมสามารถพัดผ่านได้ดี ตัวแผงไม้จิตรกรรมฝาผนังถูกยกลอยสูงจากพื้นประมาณ 1.50 เมตร ลักษณะการติดตั้งวางแผงไม้ล้อมรอบ พื้นที่ว่างตรงกลางยกพื้น ทำให้สามารถเดินชมจิตรกรรมจากด้านในได้คล้ายกับเมื่อครั้งอยู่ในวิหารเดิม ดังนั้นแผงไม้จะถูกวางตามทิศคือ เหนือ ตะวันออก ใต้ ตะวันตก จากการศึกษาเบื้องต้นพบว่าเป็นการ ติดตั้งที่หน้าจะถูกตอกกับตำแหน่งดั้งเดิม (ดูรายละเอียดในการศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม) ทำให้ การชมและศึกษาภาพเป็นไปได้ง่ายและสามารถอ่านความหมายของจิตรกรรมเล่าเรื่องต่อเนื่องได้

ในส่วนของการบันทึกเป็นภาพถ่ายคุณภาพสูงไว้จัดว่ามีความสำคัญ เนื่องจากจิตรกรรมฝาผนัง ในประเทศไทยมีความเสื่อมในระยะเวลาค่อนข้างสั้น เหตุผลหลักน่าจะมาจากสภาพอากาศและการดูแล ภาพถ่ายที่ดีช่วยให้เข้าใจลักษณะดั้งเดิมได้มากที่สุด อย่างน้อยก็ในสภาพ ณ วันที่ทำการถ่ายภาพ ทั้งนี้ เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาในอนาคต ตัวอย่างเช่น การศึกษาลักษณะการขีดจางของสี หรือ การ เปรียบเทียบร่องรอยการขยายตัวของเชื้อราที่ปรากฏเป็นวงดำบนภาพว่าเพิ่มมากขึ้นเพียงใด เมื่อระยะเวลาผ่านไป เป็นต้น

การถ่ายภาพจึงเริ่มต้นด้วยกระบวนการกำหนดแผนผังของภาพเพื่อการอ้างอิงในอนาคต โดย เริ่มต้นที่การกำหนดทิศทางของผนังในการติดตั้งปัจจุบันตามทิศคือเหนือ ตะวันออก ใต้ ตะวันตก (ภาพที่ 1) จากนั้นกำหนดหมายเลขเฉพาะเจาะจงในแต่ละช่องของผนัง โดยหนึ่งผนังถูกแบ่งออกเป็น 8 ช่องใหญ่ ตามลักษณะการตีโครงสร้างไม้และตำแหน่งของเสาอาคาร รายละเอียดตามภาพดังนี้ (ภาพที่ 2-5)



ภาพที่ 1

แผนผังผังการจัดทิศของจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน



N1	N2	N3		N4
N5	N6	N7/1	N7/2	N8

ภาพที่ 2
แผนผังผนังทิศเหนือ



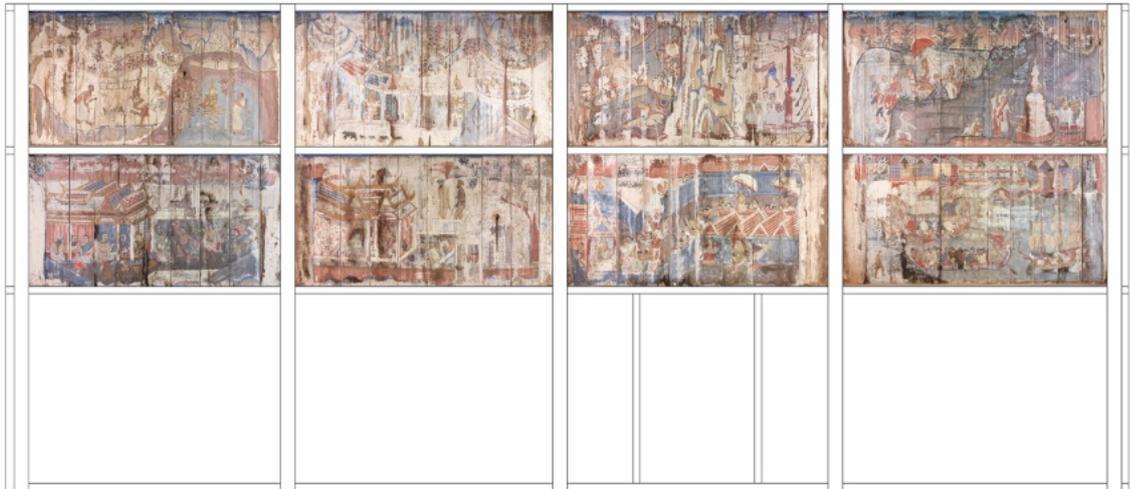
E1	E2	E3		E4
E5	E6	E7/1	E7/2	E8

ภาพที่ 3
แผนผังผนังทิศตะวันออก



S1	S2		S3		S4
S5	S6/1	S6/2	S7/1	S7/2	S8

ภาพที่ 4
แผนผังผนังที่คืบ



W1	W2	W3	W4
W5	W6	W7	W8

ภาพที่ 5
แผนผังผนังทิศตะวันตก



ภาพที่ 6

ภาพสภาพปัจจุบันของจิตรกรรมฝาผนังบนแผงไม้วัดตำม่อนและการจัดเก็บภายในอาคารหอคำน้อย

เมื่อถ่ายภาพแต่ละผนังแล้วได้ทำการทดลองเปรียบเทียบกับภาพถ่ายที่ปรากฏในหนังสือ จิตรกรรมเวียงต้าโดย วิถี พานิชพันธ์ ถ่ายภาพโดยโกมล พานิชพันธ์ สภาพเมื่อพ.ศ.2532 (วิถี พานิชพันธ์, 2532) กับภาพถ่ายในพ.ศ. 2564 (ภาพที่ 7) พบตัวอย่างการเสื่อมสภาพ เช่น ภาพในช่อง S7/1 อันเป็นภาพเด็กจิ้งกับลูกท้อทิม ในภาพนี้มีจารึกด้านบนอธิบายว่า “เจ๊กน้อยได้หมากก้อแกง” ภาพจากหนังสือยังเห็นรูปทรงและสีเส้นที่ชัดเจนของใบหน้าของเด็กเป็นสีค่อนข้างเทาขาวที่บริเวณแก้มมีสีแดงระเรื่อแบบเด็กที่ฐานะและสุขภาพดี ลักษณะของเสือที่มีการใช้สีน้ำเงินเข้มระบายที่บริเวณคอกเสือและด้านในของสาบเสือ ไปจนกระทั่งลูกท้อทิมที่มีรอยแยกบนเปลือกจนเห็นลักษณะเมล็ดเรียงตัวกัน ในขณะที่สภาพปัจจุบันซีดจางไปมาก เป็นต้น (วิถี พานิชพันธ์, 2532: 8)

การถ่ายภาพอย่างละเอียดจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งและในการศึกษาคั้งนี้ได้ทำการถ่ายภาพในลักษณะของการบันทึกจนครบจำนวนทั้งหมดเพื่อเก็บตัวอย่างไว้ทำการศึกษาต่อไปในอนาคต



ภาพที่ 7

ภาพเปรียบเทียบภาพเด็กจีนกับลูกท้อบติมระหว่างปีพ.ศ. 2532 (ซ้าย) และ ปีพ.ศ.2563 (ขวา)
 หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมเวียงต้า, โดย วิถี พานิชพันธ์, 2532, ลิขสิทธิ์ โดย อมรินทร์พริ้นท์ติ้ง.

2. การศึกษาประวัติศาสตร์ศิลปะ การศึกษาที่ผ่านมา

จิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อนเป็นที่รู้จักในวงกว้างเมื่อมีการพิมพ์เผยแพร่หนังสือ **จิตรกรรมเวียงต้า** เขียนโดยวิถี พานิชพันธ์ (หลังจากที่มีการผาติกรรมภาพเขียนบนแผงไม้ทั้งหมดจากวัดมาไว้ที่ไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงราย ในปีพ.ศ. 2531) เป็นหนังสือภาพที่สวยงามตลอดเล่ม จัดพิมพ์ 2 ภาษา (ไทย-อังกฤษ) ได้รับความสนใจมาก เพราะเป็นครั้งแรกที่ได้ทราบว่ายังมีจิตรกรรมฝาผนังแบบศิลปะเมืองน่านหลงเหลืออยู่อีกหนึ่งแห่ง นับเป็นการค้นพบใหม่ของผลงานรูปแบบเดียวกันกับที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน แต่มาพบในเขตอำเภอลอง จังหวัดแพร่ อาจารย์วิถีได้ทำการศึกษาเบื้องต้นและให้ภาพรวมของจิตรกรรมไว้ในหนังสือเล่มดังกล่าว ตั้งแต่ข้อมูลพื้นฐานและรายละเอียดที่เป็นลักษณะเฉพาะ เช่น การที่ช่างใช้สติปัญญาแก้ปัญหาด้านองค์ประกอบของภาพกับวัสดุของผนัง คือพยายามจัดภาพคนและส่วนที่สำคัญให้อยู่กลางแผ่นไม้เพื่อหลีกเลี่ยงรอยต่อ หรือกลบเกลื่อนด้วยภาพที่เป็นแนวเส้นตั้งของต้นไม้ เสาของสถาปัตยกรรม ทำให้เกิดมิติใหม่เป็นองค์ประกอบภาพที่ต่างจากที่เคยเห็นมา มีการชี้ให้เห็นความเชื่อมโยงกับจิตรกรรมล้านนาแห่งอื่น อาทิ การแสดงออกที่มีลักษณะพื้นบ้านคือสนุกสนาน มีชีวิตชีวา สีสันให้อารมณ์ตื่นเต้นเร้าใจ เหมือนที่วัดภูมินทร์ บางมุมก็ดูอ่อนหวานชวนฝันแบบวัดหนองบัว หรือภาพกลุ่มคนลักษณะเดียวกับที่วิหารลายคำ วัดพระสิงห์ เส้นสายรุนแรงคล้ายกับที่วัดบวรศรีหลวง จังหวัดเชียงใหม่ จึงมีลักษณะเหมือนรวมรูปแบบจิตรกรรมล้านนาทั้งหมดไว้ด้วยกัน และน่าจะเป็นผลงานของช่างเขียนคนเดียวกันกับที่วาดฝาผนังวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว (วิถี พานิชพันธ์, 2532: 1-2)

ในส่วนเนื้อหาของภาพจัดแบ่งได้สามกลุ่ม กลุ่มที่หนึ่งเรื่องเจ้ากำกาดำ กลุ่มที่สองเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ ซึ่งเป็นชาดกพื้นเมือง และกลุ่มที่สามเป็นภาพคนขนาดใหญ่เรียงกันเป็นกรอบๆ เข้าใจว่าเป็นผู้อุปถัมภ์หรือเจ้าศรัทธาที่ออกค่าใช้จ่ายในการวาดรูปเหล่านี้ หรือไม่ก็เป็นภาพบุคคลสำคัญในท้องถิ่น และพบว่านอกจากการเขียนตัวอักษรพื้นเมืองกำกับภาพแบบจิตรกรรมสายเมืองน่านแล้ว ยังมีข้อความเป็นคำสาปแช่งผู้มาจับต้องภาพ เหมือนต้องการสั่งสอนชาวบ้านให้รู้จักมารยาทในการดูรูปที่เกี่ยวข้องกับพระธรรมคำสอน ซึ่งถือว่าเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ควรเคารพยำเกรง นอกจากนี้ภายในเล่มยังมีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับเนื้อเรื่องย่อของชาดกทั้งสองเรื่องด้วย อย่างไรก็ตามในเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ พบว่ารายละเอียดของเรื่องไม่ตรงกับตัวงานจิตรกรรม คือในภาพเจ้าแสงเมืองไม่ได้หลงถ้ำ แต่เป็นการออกไปล่ากวางแล้วหลงป่า จึงน่าจะเป็นเรื่อง “รัตนแสงเมือง” ที่มีโครงเรื่องคล้ายกัน

อีกราว 20 ปีต่อมา มีบทความเรื่อง จิตรกรรม “เวียงต้า” สายเลือดน่าน กำเนิดแพร่ ปัจจุบัน ณ เชียงราย ในหนังสือรวมบทความจิตรกรรมฝาผนังเมืองน่าน โดยวินัย ปราบริปู ช่วงท้ายมีการกำหนดอายุจิตรกรรมเวียงต้า ว่าน่าจะเขียนขึ้นหลังจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ พ.ศ. 2446 โดยอาจคำนึงถึงภาพการพ้อนของเจ้าแสงเมืองบนเรือแบบเมืองน่าน ซึ่งช่างน่าจะได้รับแรงบันดาลใจจากเหตุการณ์จริงที่เจ้านายฝ่ายเหนือพ้อนต้อนรับเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินหรือเจ้านายฝ่ายใต้ เช่น ตอนที่เจ้ามหาพรหมสุรธาตา เจ้าผู้ครองนครน่านองค์สุดท้ายพ้อนรับเรือแข่งเมืองน่านในคราวรับเสด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต เมื่อครั้งเสด็จตรวจราชการที่เมืองน่านช่วงเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2460 (วินัย ปราบริปู, 2552 : 240-242) และสันนิษฐานว่าช่างผู้เขียนจิตรกรรมเวียงต้า น่าจะเป็นกลุ่มเดียวกับที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ และวัดหนองบัว โดยเฉพาะช่างที่ชื่อ “แสนพิจิตร” ผู้ช่วยหนานบัวผันเขียนภาพที่วัดหนองบัว เนื้อหาของบทความโดยรวมมีการให้ข้อมูลเชิงประวัติของจิตรกรรมวัดตำม่อน ผู้อุปถัมภ์ชาวไทใหญ่ที่เข้ามาทำกิจการป่าไม้ที่เวียงต้า และบริบทแวดล้อมอื่นๆ ในส่วนตัวงานจิตรกรรมมีการวิเคราะห์รูปแบบ ลักษณะการแสดงออก รวมถึงตัวอักษรล้านนาที่เขียนกำกับภาพ อย่างละเอียด โดยเน้นความสัมพันธ์และเป็นส่วนหนึ่งของแบบแผนเดียวกันกับจิตรกรรมวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว

ถัดมามีหนังสือจิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติ ทศชาติ ชาดกนอกนิบาต ของชาญคณิต อวารณ์ ในเล่มมีข้อมูลเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อนในบทที่ 3 แหล่งจิตรกรรมสำคัญในล้านนา หน้า 140-141 มีประวัติวัดและข้อมูลทั่วไปของจิตรกรรม รวมถึงเนื้อเรื่องย่อของจิตรกรรมวัดตำม่อน 2 เรื่องคือรัตนแสงเมืองชาดก และกำกาดำชาดก

เนื้อเรื่องย่อรัตนแสงเมืองชาดก : รัตนแสงเมืองชาดก เป็นชาดกนอกนิบาตเรื่องหนึ่งที่พบในล้านนา มีโครงเรื่องคล้ายกับเรื่องแสงเมืองหลงถ้ำ เนื้อเรื่องโดยย่อเล่าถึงพระเจ้าลัญไชยกษัตริย์เมืองวิไลจะมา (เมืองเรือ) กับมเหสีเอกคือนางสาวะดี ซึ่งไม่มีรัชทายาท อำมาตย์จึงเสนอให้สร้างบารมีด้วยการบำเพ็ญศิวภาวนา จนคืนหนึ่งนางฝันว่าพระอินทร์นำแก้ววิรุฑวงวิเศษมามอบให้ หลังจากนั้นนางก็ตั้งครมภ์ เมื่อประสูติโอรสแล้วจึงตั้งพระนามว่า “รัตนแสงเมือง” ซึ่งต่อมาจะได้เป็นกษัตริย์ครองเมืองสืบต่อจากพระราชบิดา

วันหนึ่งรัตนแสงเมืองได้ออกไปล่ากวาง แต่เกิดหลงป่า จึงไปอาศัยอยู่กับตาสสะฤาษี และได้เรียนรู้อิทธิฤทธิ์มนตร์ จากนั้นได้หาหนทางกลับเมือง ระหว่างทางได้พบพระอินทร์ที่แปลงเป็นพราหมณ์ มามอบของวิเศษต่างๆ และดาบศรีภักุไชยให้ พร้อมทั้งบอกทางกลับไปยังเมืองวิไลจะมา ต่อมาวันหนึ่งรัตนแสงเมืองสั่งให้นกแขกเต้าที่พูดได้ บินไปในเมือง 16 แห่งเพื่อตามหาหญิงสาว เมื่อพบนางแมนเหลา พระราชธิดาของพระเจ้าสังสาแห่งเมืองผาเงา นกแขกเต้าจึงบินกลับไปแจ้งรัตนแสงเมือง พระองค์ให้นกแขกเต้านำแหวนทองไปมอบให้นางแมนเหลา พร้อมกับให้ราชทูตไปส่งนางจากพระเจ้าสังสา แต่ถูกมหาอุปราชาคำเสาแย่งชิงหนีไปไม่คู่ควร และทำให้หอกมาสู้รบกัน รัตนแสงเมืองได้ใช้ทิพยมนตร์ต่างๆ จนมีชัยชนะในการสู้รบ พระเจ้าสังสาจึงยกนางแมนเหลาให้เป็นคู่ครองของรัตนแสงเมือง

เนื้อเรื่องย่อกำกาคำชาดก : พระเจ้าอจิกกราช ผู้ครองเมืองพรหมทัต มีอัครมเหสีคือนางจันทเทวี และมีมเหสีรองคือนางสิงคิลา (นางสิงคา) มเหสีทั้งสองไม่มีบุตร เหล่าเสนาอำมาตย์จึงกราบทูลให้ขอบุตรจากพระอินทร์โดยให้มเหสีทั้งสองสมათานรับศีลอย่างเคร่งครัด ต่อมาพระอินทร์ได้อัญเชิญให้พระโพธิสัตว์จุติในครรภ์ของนางจันทเทวี เมื่อนางสิงคิลาทราบว่ นางจันทเทวีตั้งครรภ์และบุตรจะได้เป็นผู้สืบราชบัลลังก์ ก็วางแผนร้ายร่วมกับภระกะเสนาผู้เป็นบิดา โดยการระกะเสนาได้แอบวางยาเสน่ห์ลงในหม้อน้ำเสวยของพระเจ้าอจิกกราช แล้วใส่ความว่ นางจันทเทวีคบชู้กับคนหาบหน้้า พระเจ้าอจิกกราชทรงหลงเชื่อ ขับไล่นางจันทเทวีออกไปจากเมือง

นางจันทเทวีจึงเดินทางไปอาศัยอยู่กับสองตายาย และต่อมาได้คลอดบุตรชายที่มีผิวกายสีด้าเหมือนกา จึงได้ชื่อว่า กำกาค้า แต่แท้จริงแล้วสีด้าที่เห็นคือเลือดทิพย์ที่ผสมทับผิวสีทองที่แท้จริงอยู่ภายใน เมื่อข้านี้ไปถึงพระกรรมของพระเจ้าอจิกกราช พระองค์ก็ยิ่งมั่นพระทัยว่ ไม่ใช่บุตรของพระองค์ จึงสั่งให้เสนาอำมาตย์นำทารกและนางจันทเทวีไปลอยแพ แต่กระแสน้ำพัดจนแพแตก เป็นเหตุให้นางจันทเทวีและกำกาค้าพลัดพรากจากกัน นางจันทเทวีพลัดหลงไปยังเมืองมิถิลาไปอาศัยอยู่กับสองตายาย ส่วนกำกาค้าพลัดหลงไปอยู่ที่เมืองพาราณสี

พระเจ้าพาราณสีมีธิดา 7 องค์ แต่ละองค์มีรูปโฉมงดงาม โดยเฉพาะคนสุดท้องคือนางเทพกัญญา มีความงดงามมากที่สุด ธิดาแต่ละองค์มีอุทยานริมน้ำส่วนพระองค์ ตั้งเรียงติดกันไปตามลำน้ำ กำกาค้าพลัดหลงมาขึ้นฝั่งที่ทำน้ำของนางเทพกัญญา แล้วแอบกินผลไม้จนไปติดบ่วงดักของยาเฒ่าบักชีกา ผู้เป็นคนรับใช้ นางได้รับกำกาค้าไปเป็นลูกบุญธรรม

ในอุทยานของนางเทพกัญญาเป็นที่จุดและที่อาศัยของเทพธิดาองค์หนึ่ง ซึ่งพระอินทร์ได้นำนางไปไว้ในผลนุ่นที่สุกใสดั่งทองคำ เมื่อพระเจ้าพาราณสีทราบข่าวก็มีรับสั่งให้ไปเก็บมา แต่ไม่มีใครสามารถเก็บได้ พระอินทร์จึงเนรมิตให้ผลนุ่นนั้นไปอยู่ในเขตพระราชฐาน ไม่นานนักเทพธิดาก็กำเนิดจากผลนุ่นสีทอง พระเจ้าพาราณสีจึงยกขึ้นเป็นธิดาองค์ที่ 8 ให้นามว่า นางพิมพา นางเป็นผู้มีความรอบรู้ในทางธรรม

ฝ่ายก่ากาดำอาศัยอยู่กับย่าเฒ่าปากชีกาครบ 3 ปีก็พ้นวิบากกรรม สามารถถอดเสื้อทิพย์สีดำที่หุ้มกายออกได้ คืนหนึ่งก่ากาดำจึงถอดเสื้อทิพย์แล้วเหาะไปยังปราสาทของนางเทพกัญญา และนางพิมพา ได้สนทนาปริศนาปัญหาธรรม จนนางทั้งสองหลงรักก่ากาดำ ทั้งๆ ที่ไม่รู้ว่าชายผิวสีทองผู้นี้เป็นใคร

ต่อมาพระเจ้าพาราณสีได้จัดการหาคู่ให้ธิดา โดยตั้งเงื่อนไขว่าหากชายใดสามารถตอบปริศนาปัญหาธรรมของเหล่าธิดาได้ ก็จะยกธิดาและเมืองให้ปกครอง ก่ากาดำไปร่วมตอบคำถามด้วยโดยไม่ได้ถอดเสื้อทิพย์ออก ดังนั้นแม้ก่ากาดำจะเป็นผู้ชนะ แต่ไม่มีธิดาองค์ใดยอมอภิเษกด้วย ยกเว้นนางเทพกัญญาและนางพิมพา เนื่องจากนางทั้งสองมั่นใจว่าก่ากาดำคือชายคนเดียวกันกับที่นางเคยสนทนาธรรมด้วย

เมื่อก่ากาดำกลับไปลาย่าเฒ่าปากชีกาเพื่อเตรียมอภิเษกแล้ว ก็อธิษฐานขอเมืองและปราสาทจากสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พระอินทร์จึงดลบันดาลให้ พร้อมทั้งช่วยให้ก่ากาดำได้พบกับมารดาที่พลัดพรากกัน และให้พระวิสสุกรรมสร้างทางทองคำไปยังปราสาทของพระเจ้าพาราณสี แล้วนำก่ากาดำแห่แหนเข้าเมืองไปอภิเษกกับนางเทพกัญญาและนางพิมพา จากนั้นได้เชิญให้ก่ากาดำถอดรูปเป็นชายผิวทองไปแก้ไขปริศนาปัญหาธรรมกลางอากาศ เพื่อประกาศบุญญาธิการแก่มหาชน

หลังจากก่ากาดำได้ครองเมืองพาราณสีแล้ว ก็พานางจันทเทวี พระมารดากลับไปเฝ้าพระเจ้าอจิกกราช พระบิดา เมื่อไปถึงหน้าเมือง การระกะเสนาที่เจตพลว่าเป็นขบวนกองทัพศึกและอาสาชี่ข้างศึกออกไปเผชิญทัพ แต่ด้วยผลกรรมจึงถูกธรณีสูบ นางสิงคิลาที่วิ่งตามไปก็ถูกธรณีสูบเช่นกัน ทำให้ยาเสนหส์ลีนฤทธิ พระเจ้าอจิกกราชจึงทราบความจริงและรับนางจันทเทวีกลับเข้าสู่เมือง ฝ่ายก่ากาดำกับนางเทพกัญญาและนางพิมพาก็กลับไปครองเมืองพาราณสีต่อไป (ชาญคณิต อวรรณ, 2563 : 261-263)

บทความล่าสุดเรื่อง **รูปแต้มวัดตำม่อน เมืองต้า วัดพม่าปลายแดนด้านทิศตะวันออก เมืองนครลำปาง** ของภูเดช แสนสา มีการให้ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติศาสตร์ท้องถิ่น คือเมืองต้า ประวัติหมู่บ้าน ประวัติวัดตำม่อนที่ประกอบด้วยประวัติตระกูลของผู้สร้างวัดตำม่อน และเป็นผู้อุปถัมภ์การวาดจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารไม้แบบศิลปะพม่า คือหม่องโพส่วย คหบดีชาวพม่า (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) มีอีกชื่อหนึ่งว่า “พ่อเฒ่ายอด” จากเมืองเชียงตุง เข้ามาเป็นหัวหน้าควบคุมการทำป่าไม้เนื่องจากบริเวณเมืองต้าหรือเวียงต้า แขวงเมืองลอง ยุคนั้นจะขึ้นกับจังหวัดนครลำปาง เริ่มมีการขยายพื้นที่สัมปทานป่าไม้มาถึงบริเวณนี้จึงมีชาวพม่า ไทใหญ่ ไทจีน ไทยวน และขมุ เข้ามาตั้งบ้านเรือนเพื่ออยู่อาศัย รับจ้างทำป่าไม้ตั้งแต่ประมาณช่วงทศวรรษ 2430 นำโดยหม่องโพส่วย ผู้เป็นนายร้อย หรือนายฮ้อย หัวหน้าควบคุมการทำป่าไม้ในเมืองต้าให้เจ้าหลวงนรนนท์ไชยชวลิต (เจ้าน้อยหนั้นไชย) เจ้าผู้ครองนครลำปาง องค์ที่ 11 (พ.ศ. 2435-2438) ต่อมาได้ขออนุญาตสร้างวัดตำม่อน รวมถึงขอนำไม้สักในป่าเมืองต้าจากเจ้าน้อยบุญหลวง มณีวงศ์ เจ้านายเมืองนครลำปาง ผู้เป็นเจ้าของรับทำสัมปทานป่าไม้เมืองต้าในช่วงระหว่าง พ.ศ.2438-2444 เพื่อนำไม้สักมาจัดสร้างพระวิหารวัดตำม่อน แบบศิลปะพม่า พร้อมกับสร้างพระพุทธรูปพม่าศิลปะมณฑลเลย ด้วยเส้นหวายสานลงรักปิดทองที่เมืองเชียงตุง มีพระนามว่า “พระเจ้าแสนหวาย” แล้วอัญเชิญมาประดิษฐานเป็นพระประธานในวิหารวัดตำม่อน

รูปแต้มในวิหารวัดตำม่อนมีความพิเศษที่วาดบนผนังไม้สัก ต่างจากวัดอื่นๆ ที่วาดบนผนังปูน วาดขึ้นพร้อมกับการก่อสร้างวิหารในช่วงทศวรรษ 2440 โดยมีหม่องผิว ชาวพม่าจากเมืองเชียงตุง ที่เข้ามาเป็นลูกน้องทำป่าไม้ในเมืองต้า ของหม่องโพส่วย (พ่อเฒ่าฮ้อยหลวง) เป็นหัวหน้าช่างทำการก่อสร้างวิหารและวาดรูป พร้อมลูกมือชาวไทเขินจากเมืองเชียงตุง และสันนิษฐานว่ามีลูกมือช่างวาดรูปแต้มจากกลุ่มช่างที่วาดในวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน มาร่วมด้วย โดยมีทิดบัวผัน ชาวลาวพวน (ไทพวน) เมืองเชียงขวาง ประเทศลาว ที่มาอยู่ในชุมชนชาวไทลื้อบ้านหนองบัว เป็นหัวหน้าช่าง เนื่องจากมีรูปภาพที่คล้ายคลึงกันหลายจุด...(ภูเดช แสนสา, 2564 : 48-49, 55) มีการระบุว่ารูปแต้มวัดตำม่อนจัดเป็นศิลปะล้านนา สกulptural กลุ่มน่านผสมผสานศิลปะรัตนโกสินทร์ การใช้สี การเขียนตัวอักษรธรรมล้านนากำกับภาพ นอกจากนี้ยังมีการเล่าเรื่องย่อของชาดกทั้งสองเรื่องคือเจ้ารัตนแสงเมืองและเจ้าก่ากาตา การแสดงแผนผังการดำเนินเรื่องของภาพทั้งสองผนัง

การสำรวจความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน สามารถสรุปเป็นกลุ่มเนื้อหาได้ ดังนี้

- 1) การเขียนภาพบนผนังไม้ของวิหารแบบศิลปะพม่า
- 2) ช่างเขียนและช่วงเวลาเขียน
- 3) ผู้อุปถัมภ์และบริบทแวดล้อม
- 4) เนื้อหาของจิตรกรรมคือภาพเล่าเรื่องชาดกนอกนิบาต 2 เรื่องและภาพบุคคล 4 ภาพ
- 5) แบบศิลปะและลักษณะเฉพาะของจิตรกรรม

ข้อสังเกตจากการศึกษาที่ผ่านมาที่สำคัญอย่างหนึ่งคือ จิตรกรรมฝาผนังวัดตาม่อนแม่จะเคยตั้งอยู่โดดเดี่ยวในพื้นที่ห่างไกล แต่การศึกษาที่ผ่านมาได้ทำให้จิตรกรรมแห่งนี้เป็นส่วนหนึ่งของจิตรกรรมเมืองน่านไปแล้ว การศึกษาหลังจากนี้จึงต้องสัมพันธ์เชื่อมโยงกับจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์และวัดหนองบัวไม่มากนักน้อยอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ คือแนวทางศึกษาที่อยู่ภายใต้บริบทจิตรกรรมฝาผนังล้านนา

กรอบแนวคิดและข้อสมมติฐาน

การศึกษาครั้งนี้จำเป็นต้องพิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดตาม่อนในบริบทของจิตรกรรมฝาผนังล้านนา โดยเฉพาะวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน ซึ่งมีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกันในด้านแบบศิลปะ ช่างเขียน และช่วงเวลาเขียน

ในครั้งแรกพุทธศตวรรษที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังล้านนามีความหลากหลายของรูปแบบและมีมือช่างอย่างมาก (กาญจนาภรณ์ เลขาสม, 2541: 53-64) อาทิ ในเมืองเชียงใหม่มีจิตรกรรมฝีมือช่างไทใหญ่ที่วัดบวรศรีทวารวดี แบบไทยภาคกลางที่วัดเสนาหิน ขณะที่วิหารลายคำวัดพระสิงห์พบสองแบบอยู่ในที่เดียวกันคือผนังด้านทิศใต้เลียนแบบศิลปะกรุงเทพฯ ส่วนด้านทิศเหนือเป็นแบบเชียงใหม่ (ผนังสังข์ทอง) นอกจากนี้ หากสร้างขึ้นในพื้นที่นอกเมืองที่มีชาวบ้านเป็นผู้อุปถัมภ์ ลักษณะงานก็จะลดระดับรายละเอียดของแบบแผนลงแต่ก็มีความรู้สึก สนุกสนานและเรียบง่ายแบบศิลปะพื้นบ้านเข้ามาเป็นส่วนสำคัญในงาน เช่น จิตรกรรมฝาผนังฝีมือช่างไทใหญ่วัดป่าแดด อำเภอแม่แจ่ม และวัดท่าข้าม อำเภอแม่แตง เป็นต้น ซึ่งก็ต่างกับเมืองน่าน ที่มีจิตรกรรมแบบอิทธิพลศิลปะกรุงเทพฯหรือไทยภาคกลางอยู่ก่อนแล้ว ตั้งแต่ครั้งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 คือจิตรกรรมฝาผนังวัดช้างค้ำ พระภูวนาเตา และลายรดน้ำที่พระธรรมนิพนธ์ที่วัดน้ำล้อม มีจิตรกรรมฝาผนังแบบพม่า-ไทใหญ่ ที่วัดหัวเวียง (ปัจจุบันไม่เหลือหลักฐานแล้ว) จากนั้นจึงเกิดงานรูปแบบใหม่ที่เรียกว่าแบบเมืองน่านขึ้นที่วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว ในทำนองเดียวกันจิตรกรรมฝาผนังวัดตาม่อนก็คืองานแบบเมืองน่านที่อยู่ในพื้นที่ห่างไกลถึงอำเภอลอง จังหวัดแพร่

จากที่กล่าวมาจะเห็นว่า “ช่าง” คือปัจจัยก่อให้เกิดลักษณะดังกล่าว สืบเนื่องจากยุคก่อนหน้าที่ล้านนาต้องตกเป็นเมืองขึ้นของพม่ายาวนานกว่า 200 ปี การขาดชนชั้นผู้ปกครองในการอุปถัมภ์งานช่างต่อมาเมื่อขับไล่พม่าได้สำเร็จ จึงเข้าสู่ยุคฟื้นฟูบ้านเมือง มีการซ่อมสร้างพระวิหารซึ่งเป็นอาคารหลักของวัด การสืบทอดและพัฒนาอย่างต่อเนื่อง ทำให้สถาปัตยกรรมมีแบบแผนของล้านนาชัดเจน ขณะที่จิตรกรรมไม่มีรูปแบบมาตรฐานของตนเอง จิตรกรรมฝาผนังล้านนาช่วงนี้มีพัฒนาการในกลุ่มช่างขนาดเล็กหรือเฉพาะบุคคล ที่พบทั่วไปเป็นงานที่มีรูปแบบแตกต่างกันอย่างหลากหลายทั้งในเมืองและอำเภอรอบนอกส่วนใหญ่เป็นการนำช่างจากภายนอกเข้ามาเขียน (โดยมีช่างพื้นเมืองเป็นผู้ช่วย) ได้แก่ ช่างจีน ช่างพม่า ไทใหญ่ และไทยภาคกลาง ช่างเหล่านี้คือผู้มีทักษะมีพื้นฐานและแบบแผนทางการช่างของตนเอง แต่ในพื้นที่และสภาพแวดล้อมใหม่ ช่างต้องปรับตัวและเปลี่ยนแปลงการปฏิบัติงาน เพื่อตอบสนองความต้องการของผู้อุปถัมภ์และชุมชน ทำให้มีการสร้างผลงานใหม่ๆ เกิดขึ้นได้เสมอ เช่นในกรณีวัดพระสิงห์และจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเมืองน่านทั้งสามแห่ง

การศึกษาครั้งนี้มีข้อสมมติฐานว่าช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน คือช่างคนเดียวกันกับที่ วัดภูมินทร์และเป็นช่างชาวมา่น (พม่า) ไม่ใช่ทิดบัวผันคนที่เขียนวัดหนองบัว ทั้งนี้ได้อาศัยข้อมูลจากการ สัมภาษณ์พระครูมานิตบุญญการ (เจ้าอาวาสวัดส้อ ตำบลเปือ อำเภอยะนิง จังหวัดน่าน สัมภาษณ์ โดยอาจารย์สน สีสมาตริง เมื่อวันที่ 5 กุมภาพันธ์ 2521) เกี่ยวกับประวัติจิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ซึ่งมีข้อความพาดพิงถึงช่างเขียนวัดภูมินทร์ ดังนี้ พระครูมานิตบุญญการเล่าว่า นายเทพผู้เป็นบิดาของท่าน เล่าไว้ นายเทพอายุได้ 25 ปี ตรงกับพ.ศ. 2410 สืบจากพระภิกษุมารับราชการเป็นทหารของเจ้านันทยศ เจ้าเมืองน่านขณะนั้น นายเทพได้ติดตามกองทัพของเจ้าเมืองน่านไปรบกับเมืองพวน เมืองในปกครอง ของแคว้นหลวงพระบาง...หลังจากการศึกเรียบร้อยจึงยกทัพกลับ นายเทพได้ขอช่างเขียนลาวพวนนาย หนึ่งชื่อว่าทิดบัวผัน ติดตามกองทัพกลับมาเมืองน่านและนำมาเป็นช่างเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหาร วัดหนองบัว เรื่องจันทรา การเขียนครั้งนั้นยังมีพระภิกษุวัดหนองบัวชื่อแสนพิจิตร (สกุล เทพเสน) และ นายเทพเป็นผู้ช่วยเขียนด้วยจนแล้วเสร็จ จึงอนุญาตให้ทิดบัวผันเดินทางกลับเมืองพวน... ในเวลาเดียวกับ ที่ทิดบัวผันเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอยู่นั้น ทางวัดภูมินทร์ในตัวเมืองน่านกำลังซ่อมภาพเขียนเดิมและ เขียนเพิ่มให้เต็มผนังพระอุโบสถ เล่าว่าเดิมวัดภูมินทร์มีภาพเขียนที่เขียนไว้นานแล้ว แต่ยังไม่เสร็จจึงให้ ช่างชาวมา่นเป็นช่างเขียนซ่อมและเขียนต่อจนครบบริบูรณ์... ช่างชาวมา่นมีความสนใจในฝีมือของทิดบัว ผัน จึงเดินทางมาดูการเขียนและอยากลองเขียนด้วย แต่มีเหตุทำให้ไม่ได้เขียน เพราะเป็นช่างคนละคร...

(สน สีสมาตริง, 2521 : 206-208)

...จากเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับดินแดนแถบหลวงพระบางช่วงเวลานั้น น่าจะเป็น สงครามปราบฮ่อ พ.ศ. 2415-2430... จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัวทำขึ้นหลังเสร็จศึก ดังนั้นจึงน่าจะ เขียนตั้งแต่ พ.ศ.2430 เป็นต้นมา ส่วนวัดภูมินทร์ได้เขียนมาก่อนหน้านั้นแล้วและมีช่วงคาบเกี่ยวกัน จาก การที่ทั้งสองแห่งเป็นงานรูปแบบเดียวกัน ช่างมีการเดินทางไปดูงานกัน ทิดบัวผันช่างเขียนวัดหนองบัว น่าจะเป็นฝ่ายปรับตัวมาทำตามแบบอย่างของวัดภูมินทร์มากกว่า เพราะโดยสภาพของวัดหลวงกลาง เวียงที่มีเจ้าเมืองน่านเป็นผู้อุปถัมภ์ จิตรกรรมวัดภูมินทร์เองก็เป็นงานที่แปลกใหม่มีหลายอย่างดึงดูดความ สนใจน่าจะเป็นตัวเลือกที่ดีสำหรับการปรับเปลี่ยนมาทำตามความต้องการของชาวบ้านที่ชื่นชอบและให้ ความสำคัญกับวัดหลวงในเมือง

ยังมีหลักฐานสนับสนุนอีกอย่างหนึ่งคือปั๊บสาที่เปรียบเหมือนสมุดสเก็ตซ์ที่ทิดบัวผันใช้เพื่อศึกษา รูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะของจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ภาพลายเส้นในเล่มแสดงให้เห็นว่าทิดบัวผันเป็น ช่างที่มีพื้นฐานการเขียนแบบจิตรกรรมไทยประเพณีอยู่แล้ว สอดคล้องกับหลักฐานจิตรกรรมฝาผนังเมือง หลวงพระบางที่มีงานแบบศิลปะกรุงเทพฯ สมัยรัชกาลที่ 3-4 หลายแห่ง อาทิ ที่วัดศรีพุทธบาท (วัดป่าแค) มีภาพรามเกียรติ์แบบไทยเรื่องเดียวทั้งอาคาร และวัดล่องคูนเขียนทศชาติชาดกและพุทธประวัติ นอกจากนี้ ลักษณะของภาพในปั๊บสายังแสดงวุฒิภาวะของช่าง (สันนิษฐานว่าอายุน่าจะกลางคนขึ้นไป) การเขียน ที่ดูเป็นธรรมชาติ ตามสไตล์ของตัวเองแค่ปรับวิธีเขียนใบหน้าตัวละคร-นาง และเครื่องแต่งกายให้เป็นแบบ วัดภูมินทร์ ภาพที่เหมือนคัลดอกมีภาพถึง 2 ตัวที่เป็นเชิงกามวิสัยแฝงมุขตลก ภาพจากความคิดของตัวเอง

ได้แก่ ภาพครุฑ กิณี พระเวสสันดร ฯลฯ นอกนั้นเป็นการรวบรวมข้อมูล เช่น ภาพคนกลุ่มชาติพันธุ์ ภาพช้าง เรือ ที่สำคัญคือภาพชายวัยกลางคนชาวพม่าแสดงอารมณ์ขี้เล่น มีหน้าตาคล้ายกับผู้ชายในภาพปู่ม่านย่าม่านที่อยู่ข้างประตู ซึ่งอาจเป็นไปได้ว่าจะจะเป็นภาพเหมือนของช่างเขียนวัดกุมินทร์

ผลการศึกษา

การศึกษาครั้งนี้จะนำเสนอเฉพาะประเด็นที่การศึกษาก่อนหน้านี้ยังไม่ได้กล่าวถึงมากนัก คือสองประเด็นแรกเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของจิตรกรรมกับสถาปัตยกรรม ประเด็นที่สามสืบเนื่องจากข้อสมมติฐานคือมุมมองเกี่ยวกับช่างเขียน และประเด็นที่สี่ภาพเหตุการณ์และภาพบุคคล ซึ่งเป็นจุดเด่นของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้

1. ที่ตั้งจิตรกรรม:

พระวิหารไม้แบบศิลปะพม่า-ไทใหญ่ของวัดด้าม่อน มีขนาดค่อนข้างเล็ก ฝาผนังทั้งสี่ด้านถูกแบ่งออกเป็นกรอบภาพรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าแนวนอน เรียงต่อกันเป็นช่อง ๆ ของช่วงเสาและคร่าวไม้ มีจิตรกรรมสีฝุ่นเขียนอยู่ทุกด้าน กั้นพื้นที่สองในสาม ซึ่งไม่ใช่แบบพม่า-ไทใหญ่ที่ปกติจะเขียนเป็นกรอบภาพอยู่ช่วงบนรอบโถงตอนหน้า ไม่นิยมเขียนด้านในจนถึงด้านหลัง คล้ายกับวิหารพื้นเมืองลำปาง ที่เขียนบนแผงไม้คอสองตลอดด้านข้าง ผนังปูนปล่อยาวไว้ ผนังหน้าและหลังมีภาพไม่ตลอดเพราะด้านหน้ามีประตูกลาง ส่วนด้านหลังติดพระประธาน ดังนั้นการเขียนจิตรกรรมบนพื้นที่ส่วนใหญ่ของผนังต่อเนื่องกันตลอดทั้งสี่ด้านของวัดด้าม่อนจึงเป็นลักษณะเดียวกับวัดกุมินทร์และวัดหนองบัว

กรอบภาพมีขนาดและสัดส่วนสัมพันธ์กับผนัง ซึ่งมีความสูงไม่เกิน 3 เมตร นับว่าค่อนข้างเตี้ยสำหรับวิหาร แต่คงไม่อึดอัดเพราะแนวเอียงลาดหลังคาจรดเพดานที่อยู่สูงขึ้นไป ทำให้ระยะการดูภาพแถวบนยังเห็นได้อย่างชัดเจน ขณะที่ภาพแถวกลางจะอยู่ในระดับสายตาพอดี จากการจัดสร้างที่มีการเตรียมพื้นที่ผนังให้มีปริมาณมาก (ลดจำนวนและขนาดหน้าต่าง) การออกแบบกรอบภาพ ความประณีตของพื้นผนังที่รองรับการเขียนภาพมีผิวราบเรียบจากเทคนิคการประกบ(เข้าไม้แบบลื่นปลาไหล)แผ่นไม้ที่แนบสนิทเป็นเส้นตรงเรียงสม่ำเสมอทุกแผ่น เป็นการตัดด้วยเครื่องมือทันสมัยในอุตสาหกรรมป่าไม้ แสดงถึงการเตรียมการอย่างดี จึงมีความเป็นไปได้ว่าผู้อุปถัมภ์ตั้งใจจะให้พระวิหารมีจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่ก่อนสร้างวิหาร

2. ภูมิศาสตร์ภาพเล่าเรื่อง:

เป็นมุมมองหรือวิธีคิดแบบเน้นฉากหลัง (ไม่ได้เอาตัวเรื่องเป็นหลักแบบทั่วไป) เพื่อดูความเชื่อมโยงของพื้นที่และสถานที่ในภาพเล่าเรื่องโดยรวม ปกติการดำเนินเรื่องเราจะพิจารณาตัวละครในแต่ละเหตุการณ์ที่ลำดับต่อเนื่องกันตามที่ท้องเรื่องกำหนด แต่การดูแบบเน้นฉากอาจเห็นถึงการคิดอย่างเป็นระบบของช่างในการจัดการเนื้อเรื่องทั้งหมดกับพื้นที่ผนังและส่วนต่างๆ ของอาคารที่กำหนดมาแล้วได้อย่างไร ซึ่งพบว่าช่างเขียนมีแนวคิดในเชิงภูมิศาสตร์อย่างชัดเจน

จากลักษณะของภาพและการรับรู้ของผู้ดู สามารถจำแนกการมองภาพได้สองแบบ ลักษณะแรกคือการดูทีละกรอบภาพ เพราะทุกภาพถูกเขียนให้เสร็จโดยมีองค์ประกอบภาพที่สมบูรณ์หรือจบในขอบเขตของกรอบภาพหนึ่งๆ คือดูแยกกันเป็นภาพๆ โดยเรื่องรัตนแสงเมืองมีทั้งหมด 20 ภาพ ส่วนก้ากาคามี 8 ภาพ และมีภาพบุคคลที่อยู่สองข้างประตูอีก 4 ภาพ ลักษณะที่สอง คือการดูต่อเนื่องข้ามกรอบภาพ เป็นการดูรวมหรือต่อเนื่องหลายกรอบภาพ ตามความสัมพันธ์ของพื้นที่ประเภทเดียวกัน หรือมีท้องเรื่องต่อกัน เช่น พื้นที่เมือง นอกเมือง สวน/อุทยาน ป่าเขา แม่น้ำ ตั้งแต่ 2 กรอบภาพตามแนวนอน (ซ้าย-ขวา) (ภาพที่ 8) หรือแนวตั้ง (บน-ล่าง) (ภาพที่ 9) ภาพอาจต่อเนื่อง 3 กรอบหรือ 4 กรอบภาพ หรือมากกว่า



ภาพที่ 8

ตัวอย่างภาพการดูต่อเนื่องข้ามกรอบภาพตามแนวนอน (ซ้าย-ขวา) (หมายเลขภาพ W1 – W4)



ภาพที่ 9

ตัวอย่างภาพการดูต่อเนื่องข้ามกรอบภาพตามแนวตั้ง (บน-ล่าง) (หมายเลขภาพ S4 และ S8)

จากมุมมองข้ามกรอบภาพดังกล่าว เราจะเห็นว่าช่างได้กำหนดให้เมืองหลักของทั้งสองเรื่องตั้ง อยู่สุดผนังหรือบริเวณมุมห้องทั้งสาม (ยกเว้นเมืองจัตตราของบิดาเจ้าก่ากาคำที่ไม่ได้ข้ามไปต่ออีกผนัง หนึ่ง) เมื่อตำแหน่งที่ตั้งเมืองอยู่ที่มุมทั้งสี่ของห้อง กรอบภาพตอนกลางของผนังแต่ละด้านจึงเป็นพื้นที่ นอกเมือง เขตป่าเขา และแม่น้ำ ทำหน้าที่เป็นพื้นที่เชื่อมต่อระหว่างสองเมือง ซึ่งภาพเหตุการณ์บริเวณ นี้มักเป็นตัวภาพหรือกลุ่มภาพที่แสดงการเคลื่อนที่ เช่น ออกไปล่ากวาง เดินป่า-หลงป่า ขบวนเสด็จ เดิน ทัพ ลอยแพ-แพแตก หรือภาพนกแขกเต้ากำลังบินไปหรือกลับ เป็นต้น การกำหนดพื้นที่เชิงภูมิศาสตร์ แบบนี้อาจสัมพันธ์กับเส้นเรื่องของภาพทั้งสองเรื่องที่เกิดขึ้นเป็นวงกลมหรือไป-กลับ นับเป็นตัวอย่างของการ ออกแบบและวาดภาพเล่าเรื่องบนฝาผนังไม้ที่กำหนดเป็นกรอบภาพย่อยๆ ซึ่งต่างจากการเขียนบนผนังปูน ที่สามารถวาดเชื่อมต่อต่อเนื่องไหลอย่างอิสระกว่า แบบแผนของผนังไม้เป็นสิ่งที่ช่างต้องปรับวิธีการเขียนให้ ต่างออกไป ทำให้เกิดองค์ประกอบภาพรวมหรือเชิงโครงสร้างที่มีลักษณะเฉพาะและน่าสนใจมาก

3. ช่างเขียนกับการผลิตซ้ำ/สร้างใหม่:

ในจิตรกรรมฝาผนังกลุ่มเมืองน่านที่ประกอบด้วยจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ วัดหนองบัว และ วัดตำม่อน ได้พบภาพจำนวนหนึ่งที่มีลักษณะเป็นภาพซ้ำหรือทำแบบเดียวกัน ทั้งระหว่างวัดภูมินทร์กับ วัดหนองบัว และระหว่างวัดภูมินทร์กับวัดตำม่อน โดยที่บางภาพก็พบทั้งสามวัด เช่น ภาพไก่อ้นกที่คาบ แมลงมาป้อนลูกเจี๊ยบ ภาพเหล่านี้นำไปสู่ข้อถกเถียงในประเด็นเกี่ยวกับช่างเขียน ว่าเป็นช่างคนเดียวกัน หรือคนละคน นักวิชาการต่างก็มีความเห็นตามมุมมองและหลักฐานที่อ้างแตกต่างกันไป

การศึกษาครั้งนี้ที่มีข้อสมมติฐานว่า ช่างเขียนวัดตำม่อนเป็นช่างคนเดียวกันกับวัดภูมินทร์ที่เป็น ช่างมาน (พม่า) หรืออาจจะเป็นไทใหญ่ ที่มีการปรับเปลี่ยนจากพื้นฐานเดิมมาสร้างผลงานรูปแบบใหม่ จนกลายเป็นงานต้นแบบให้ช่างวัดหนองบัวคือทิวทัศน์เดินตาม ซึ่งก็ไม่ได้ทำงานตามแบบหรือพื้นฐาน เดิมของตนเช่นกัน แต่ปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับพื้นที่ใหม่คือรูปแบบของวัดหลวงกลางเวียง ดังนั้น ภาพ ต่างๆ ที่เหมือนกันหรือเลียนแบบกันจึงมีลักษณะคัดลอก บางภาพมีการผลิตใหม่โดยการเปลี่ยนบริบท หรือใช้กับเหตุการณ์ตอนอื่น เช่น ภาพพระพุทธเจ้าปางไสยาสน์ที่เป็นรูปแบบศิลปะพม่าานั้น มีการปรับ จากตอนปรินิพพานมาเป็นตอนพระอินทร์ตีพิณสามสาย นอกนั้นก็เกือบทั้งหมดคือภาพที่พยายามเขียน ให้เหมือนกับวัดภูมินทร์ อาทิ รูปแบบปราสาท 5 ยอดแบบไทยภาคกลาง ภาพนักดนตรีหรือวงมโหรี ทำผู้ หญิงนั่งท้าวคาง ภาพสัตว์ ภาพเรือกลไฟ ภาพทิวทัศน์ช่วงบนของผนัง ภาพสายฝน เป็นต้น แต่สิ่งที่แสดงว่า เป็นคนละคนกับช่างวัดภูมินทร์ เห็นได้จากการเขียนคนที่มีเอกลักษณ์ คือของวัดหนองบัวใบหน้าจะกลม มาก ศีรษะค่อนข้างใหญ่ เขียนหัวโตเมื่อเทียบสัดส่วนกับช่วงตัว (ยกเว้นภาพขนาดใหญ่ เช่น พระพุทธเจ้า หรือรูปพระอินทร์ที่ใบหน้าจะเสียม) ต่างกับวัดภูมินทร์ที่ใบหน้ากลมแบบมีคาง บางภาพหน้าเสียมแบบ ผลมะตูมคือคางแหลม และมีรูปร่างสูงสมส่วน เช่นเดียวกับที่พบในจิตรกรรมวัดตำม่อน ลักษณะภาพที่ซ้ำ กันส่วนใหญ่ของวัดตำม่อนกับวัดภูมินทร์เป็นการนำภาพเดิมมาเขียนใหม่ ไม่ใช่การเขียนแบบคัดลอกให้ เหมือน ทุกภาพจึงไม่เหมือนกันคือจะต่างจากภาพเดิมที่วัดภูมินทร์ทุกภาพ เพราะเป็นงานของตนเอง ช่าง จึงมีอิสระในการเขียนใหม่อีกครั้ง โดยไม่ยึดติดกับภาพต้นแบบ (ภาพที่ 10)



ภาพที่ 10

ลักษณะการเขียนคนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของจิตรกรรมวัดตำม่อน

4. ภาพเหตุการณ์และภาพบุคคล:

เป็นกลุ่มภาพที่แสดงลักษณะเฉพาะของวัดตำม่อน ซึ่งมีหลายภาพที่สะท้อนสภาพแวดล้อมของท้องถิ่น หรือในบริบทที่กว้างขึ้น อาทิ ประเพณีแข่งเรือเมืองน่านที่มีภาพเจ้าแสงเมืองพ้ออยู่บนเรือหัวพระยานาคแบบเรือแข่งเมืองน่าน เป็นค่านิยมของเจ้าฟ้าเมืองน่านหรือล้านนาที่มีประเพณีการพ้อนต้อนรับเจ้านายหรือข้าหลวงสยาม ภาพกลุ่มชาติพันธุ์ต่างๆ ที่ยังเป็นเทรนด์ที่นิยมมาตั้งแต่วิหารลายคำ คือการเขียนกลุ่มคนพม่า ไทใหญ่ คนจีนหรือฝรั่งสอดแทรกอยู่ในภาพเล่าเรื่อง ภาพป่าเขา ฉากธรรมชาติ และภาพสัตว์ที่มีทั้งแบบซ้ำ เช่น ภาพเสือ ภาพนกและที่ต่างจากวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว เช่น ภาพสัตว์น้ำในแม่น้ำโขง ภาพหมีกับลูกๆ รวมถึงภาพนายพรานที่กำลังยิงกวาง อาจเขียนจากสภาพแวดล้อมจริงของป่าแถบเมืองลอง เป็นต้น

สำหรับภาพบุคคล 4 ภาพที่อยู่ข้างประตู เป็นภาพผลิตซ้ำและสร้างใหม่ในเวลาเดียวกันของข้างสามในสี่เป็นภาพนำมาจากต้นแบบที่เขียนอยู่บนผนังด้านทิศตะวันออกของวิหารวัดภูมินทร์ คือภาพเจ้าเมืองน่านและชายชุดขาวสวมประจำกำลังนั่งชันเข่าตำหมากที่ปลายเสาทั้งสองข้าง ส่วนภาพหญิงสาวหรือนางสีไวกำลังจัดแต่งมวยผม เขียนอยู่ข้างประตูทางเข้า ถูกนำมาเขียนใหม่ในลักษณะที่คล้ายคลึงกัน ที่เพิ่ม

ใหม่คือภาพเด็กจีน ที่วัดภูมินทร์มีรูปเด็กวัดกำลังเรียนหนังสือ บางภาพกำลังเล่นหรือชกต่อยกัน ภาพเด็กจีนถือผลทับทิมอาจเป็นภาพตัวแทนของกลุ่มวัฒนธรรมจีนในท้องถิ่นเมืองล่อง ลำปางหรือแพร่ ทั้งสี่ภาพไม่สามารถระบุว่าเป็นใคร แม้จะมีจารึกตัวเขียนกำกับอยู่ อาจเป็นตัวแทนของกลุ่มคน 4 กลุ่มในสังคม คือ ผู้ชาย ผู้หญิง เด็กและคนแก่ (ภาพที่ 11 และ 12) ที่น่าสนใจคือความแตกต่างที่แสดงลักษณะเฉพาะของภาพบุคคลกลุ่มนี้ คือทุกคนจะถูกเขียนอยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมแนวตั้งที่ดูคล้ายภาพเหมือนบุคคล ในกรอบติดผนังห้องที่กำลังเริ่มเป็นที่รู้จักและนิยมมากขึ้น ตำแหน่งที่ตั้งไม่ได้อยู่สูงหรือแอบอยู่ข้างประตูเหมือนวัดภูมินทร์ แต่อยู่ตรงกลางผนังในระดับสายตา ลักษณะขององค์ประกอบมีลักษณะตัดตกแบบภาพถ่ายโคลอสอัสมัยใหม่ ทำให้บางส่วนของคนถูกตัด จึงเห็นแต่ละคนอยู่ลึกเข้าไป และมีการเขียนแถบสีขาวบนรอยต่อแผ่นไม้ทับบางส่วนของร่างกาย ทำให้ภาพถูกรบกวนหรือไม่ให้ภาพสมบูรณ์ คล้ายกับพยายามลดระดับความสำคัญลง ไม่ให้แข่งกับภาพเล่าเรื่องชาดกที่เป็นเรื่องหลัก ระบายของภาพบุคคลจึงถูกดันลึกเข้าไปและตัดหรือบดบังบางส่วนเพื่อให้เห็นได้ไม่ครบสมบูรณ์



ภาพที่ 11

ภาพเปรียบเทียบระหว่างผู้ชายจากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดต้าม่อน (ขวา) หมายเหตุดู (ซ้าย) จาก จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว, (น.70), โดย น. ณ ปากน้ำ และแสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2529, ลิขสิทธิ์โดย เมืองโบราณ.



ภาพที่ 12

ภาพเปรียบเทียบระหว่างนางสีเวียจากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน (ขวา) หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดภูมินทร์และวัดหนองบัว, (น.75), โดย น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย, 2529 ลิขสิทธิ์ โดย เมืองโบราณ



ภาพที่ 13

ภาพเปรียบเทียบระหว่างคนแก่จากจิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ (ซ้าย) และจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน (ขวา) หมายเหตุ. (ซ้าย) จาก จิตรกรรมฝาผนังเมืองน่าน, (น.187), โดย วินัย ปราบริปู, 2552, ลิขสิทธิ์ โดย ทอศิลป์ริม่าน

3. การศึกษาประวัติศาสตร์และจารีกบนจิตรกรรมฝาผนัง

จารีกบนจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อนหมายถึง ตัวอักษรที่เขียนขึ้นบนบริเวณต่างๆ ของภาพซึ่งมีอยู่ในแทบทุกผนังย่อย ลักษณะของจารีกเป็นตัวอักษรล้านนา เขียนขึ้นด้วยพู่กันที่ใช้วาดภาพ และดินสอ จารีกส่วนใหญ่เขียนขึ้นในเวลาเดียวกันกับจิตรกรรมยกเว้นบางส่วน สังเกตเห็นได้จากลักษณะการเขียนที่ไม่เหมือนกันรวมถึงเนื้อหาที่เป็นคนละเรื่อง จารีกส่วนใหญ่มีเจตนาเพื่อเล่าเรื่องในภาพในขณะที่จารีกยุคหลังบางครั้งมีคำสาปแช่งแทรกมาด้วยทำให้เห็นความเชื่อของคนในท้องถิ่นในสมัยนั้นด้วย อาจแบ่งประเภทของจารีกออกได้กว้าง ๆ 4 ประเภทดังนี้ (ภูเดช แสนสา, 2564, 2563)

1. จารีกเพื่อบอกตัวละคร เช่น “พระเจ้าสัตถุชัย” “เสนาทั้ง 4” “นางปักกิกขา” เป็นต้น (ภาพที่ 14)



ภาพที่ 14

ภาพอักษรล้านนา “พระเจ้าสัตถุชัย” (จากผนัง N1)

2. จารึกเพื่อบอกสถานที่ เช่น “อันนี้เป็นเมืองผาเงา” “อันนี้เป็นเมืองพาราณสีแล” เป็นต้น (ภาพที่ 15)



ภาพที่ 15

ภาพอักษรล้านนา “อันนี้เป็นเมืองผาเงา” (จากผนัง N1)

3. จารึกเพื่อบอกตัวเรื่องเล่า มักจะยาวเป็นพิเศษ เช่น “อันนี้คือเจ้าแสงเมืองไปรบเมืองผาเงา เจ้าแสงเมืองมารบเมืองผาเงาได้รับชัยชนะจึงขึ้นครองเมืองผาเงาได้ 2 เดือน ก็คืนเมืองผาเงาให้พระเจ้าสังสามผู้เป็นพ่อตา แล้วก็กลับคืนมาสู่เมืองผาเรือ” เป็นต้น

4. จารึกคำบอกหรือคำแช่ง (เขียนขึ้นในยุคหลัง) เช่น “ใครอย่าจับ อย่าลูบนะ บุคคลผู้ใด ทั้งพ่อค้าผู้ใดก็ดี มาดูแล้วอย่าจับนะ หากไม่ฟังให้อายุสั้น ตายก่อนวัยอันควร เดินทางไปทางน้ำขอให้ถูกเสือกัด เดินทางไปทางบกขอให้ถูกเสือกิน ขอให้เหมือนคำพูดนี้” เป็นต้น

จำนวนจารึกทั้งหมดมากกว่า 222 ข้อความ (ยังอาจมีส่วนที่ลบเลือนหายไป) ช่วยยืนยันเรื่องราวของจิตรกรรมที่น่าสนใจว่าเมื่อสอบทานกับต้นฉบับวรรณกรรมแล้ว จะมีความเหมือนหรือแตกต่างกันเล็กน้อยเพียงใด ในแง่ของการศึกษาภาษาล้านนาในช่วงกว่าร้อยปีที่แล้วก็เป็นอีกประเด็นหนึ่งที่จารึกนี้สามารถเป็นข้อมูลสำคัญได้ ดังเช่นมีคำว่า นายอะม็อก แปลว่า นายทหารปืนใหญ่ ที่ทำให้เรามั่นใจว่าในช่วงเวลาดังกล่าวคำนี้ใช้กันอย่างแพร่หลายแล้วและยังน่าสนใจว่าคำดังกล่าวมาจากภาษาท้องถิ่นใกล้เคียงภาษาใดหรือมาจากภาษาตะวันตก อันเป็นเรื่องสำคัญสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมล้านนา

มีจารึกบางข้อความที่ปัจจุบันกลายเป็นคำหยาบ เช่น “ที่แม่มึง ไม่อยากไปหรือ” และ “หนักข้าวที่แม่มึง” ที่น่าสนใจว่าในสมัยก่อนอาจจะไม่มีความหมายแฝงในเชิงหยาบคายเท่าปัจจุบัน หรือ ถ้ามีความหยาบคายเท่ากัน ก็สามารถศึกษาถึงลักษณะของคำคำในสมัยก่อนได้ด้วย นอกจากนี้ยังประเด็นอื่นๆ ที่น่าสนใจ เช่น จารึกกล่าวถึงต้นนุ่นทองคำ ทำให้เห็นถึงความสำคัญของต้นไม้ชนิดนี้ในชีวิตของชาวล้านนาได้หรือไม่

จากการศึกษาจารึกบนจิตรกรรมฝาผนังพบว่ามีความค้ำอย่างสูงทั้งในแง่ของการเป็นข้อมูลช่วยในการบรรยายตัวเรื่อง เป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาประวัติศาสตร์สังคมวัฒนธรรมล้านนา เป็นข้อมูลสำหรับการศึกษาความสัมพันธ์ของภาษาถิ่นในภาคเหนือในตัวเองกับความสัมพันธ์กับภูมิภาคอื่นได้อีกด้วย

4. การศึกษาเชิงสุนทรียศาสตร์

การศึกษาส่วนนี้แบ่งออกเป็นการศึกษาเรื่องกลุ่มสี การจัดองค์ประกอบภาพ รูปทรงของสถาปัตยกรรม รูปเรือ รูปบุคคล รูปวัตถุตามธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ สัตว์ ทิวทัศน์ ภูเขา แม่น้ำ จากนั้นจึงวิเคราะห์เกี่ยวกับการสร้างความเคลื่อนไหวในตัวภาพ (รวีสสวัสดิ์ วสิษฐกัมพล, 2564)

ในแง่ของกลุ่มสี จิตรกรรมวัดต้าม่อนประกอบไปด้วย 6 กลุ่มสีคือ สีขาว สีแดง สีคราม สีดำ สีเหลืองและสีเขียว โดยสีขาวเป็นกลุ่มที่ใช้มากเนื่องจากการศึกษาองค์ประกอบทางเคมี (ดูในส่วนของศึกษาทางวิทยาศาสตร์) ทำให้ทราบว่าสีขาวที่นำมาจากดินขาว (Kaolin) ซึ่งเป็นวัตถุตามธรรมชาติ มีราคาถูก กลุ่มสีแดง พบไม่มากนัก กลุ่มสีดำ ซึ่งก็เป็นกลุ่มสีที่มีราคาไม่แพง สีเหลืองอันน่าจะเป็นสีดินหรือสีจากยางต้นรง นอกจากนี้ยังพบสีเขียวและสีน้ำเงินในจำนวนไม่มาก ใช้เฉพาะในจุดที่น่าสนใจ สีทั้ง 6 กลุ่มนี้บางครั้งช่างเขียนใช้โดยตัวเองโดดๆ แต่ส่วนใหญ่ช่างจะผสมสีเหล่านี้เข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดโทนสีตามที่ต้องการ ผลงานนี้สร้างสรรค์ขึ้นใหม่มีความงามตามที่ตนเองเห็นสมควรและตามความนิยมของยุคสมัยกับสกุลช่างอีกด้วย

ในแง่ของการจัดวางองค์ประกอบ เนื่องจากผนังโดยรวมถูกแบ่งออกเป็นช่องตามโครงสร้างสถาปัตยกรรม จึงมีการวางองค์ประกอบสองแบบสอดคล้องกันไป คือ หนึ่ง การวางโครงสร้างภาพให้ไหลลื่นอย่างมีอิสระไปตามแนวผนังแต่ละทิศ (แตกต่างจากจิตรกรรมฝาผนังขนาดใหญ่ของภาคกลางที่อาศัยลักษณะผนังที่เกิดจากการเจาะช่องหน้าต่างเป็นตัวกำหนดองค์ประกอบ) และ สอง ในขณะเดียวกันลักษณะของการที่ผนังถูกแบ่งออกเป็นช่องจากแนวคราวไม้และแนวเสา ทำให้ภาพเหมือนกับมีกรอบขนาดเล็กในตัวเอง ผนังละประมาณ 8 ช่อง ในแง่ของการเล่าเรื่องช่างจะใช้ช่องประกอบของภาพภูเขา ต้นไม้ เนินดิน กำแพง เป็นต้น เป็นตัวแยกแต่ละฉากออกจากกัน นอกจากนี้ช่างยังจัดวางส่วนสำคัญของภาพหลบรอยต่อของแผ่นไม้กระดาน หรือกลบเกลื่อนรอยต่อของแผ่นไม้กระดานที่บางครั้งไม่เรียบร้อยเสมอกันด้วยการวาดต้นไม้ที่เป็นแนวตั้ง ทำให้เห็นระดับความสามารถของช่างท่านนี้หรือกลุ่มนี้

รูปทรงของบุคคลในจิตรกรรมที่นี้ไม่ได้วาดให้ใกล้เคียงความเป็นจริง แต่เป็นการคลี่คลายมาจาก รูปทรงในทางนาฏศิลป์ อันเป็นประเพณีนิยมในการวาดจิตรกรรมของล้านนา การแสดงออกซึ่งความ โศกเศร้าความยินดี ความรัก ฯลฯ เป็นท่วงท่าที่กำหนดเอาไว้แล้วตามประเพณีนิยมของสกุลช่างและยุค สมัย รูปผู้หญิงจะวาดให้อ่อนช้อย โดยมักจะห่มผ้าคลุมไหล่หรือเปลือยหน้าอก ซึ่งในกรณีนี้จะเห็นได้ชัด เนื่องจากมักวาดหน้าอกให้เป็นรูปวงกลมสองวงอันเป็นลักษณะตามประเพณีการวาด ผู้หญิงเหล่านี้นุ่ง ผ้าชิ้นตีนจกในลักษณะเดียวกันกับผู้หญิงล้านนาที่ปรากฏในรูปถ่ายเก่า แสดงให้เห็นความสามารถของช่าง ในการถ่ายทอดรายละเอียดที่ตนเองประสบในชีวิตประจำวันจริง นับเป็นสองด้านของการวาดคือการผสมผสานลักษณะประเพณีและการสังเกตสภาพแวดล้อมในชีวิตจริงแล้วถ่ายทอดออกมาแบบใกล้เคียงตาเห็น (ภาพที่ 16)



ภาพที่ 16
ภาพผู้หญิงล้านนา

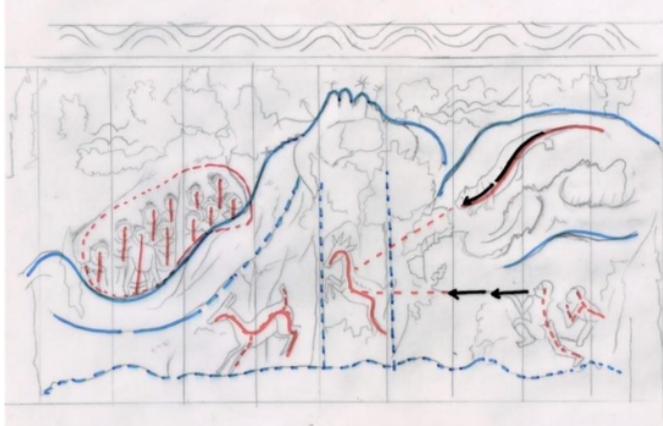
เช่นเดียวกับภาพการแต่งกายของทหาร หรือการแต่งกายของคนกลุ่มต่างๆ เช่น ชาวไทยใหญ่ ขุนนางหรือชาวต่างชาติ เป็นต้น รูปผู้ชายที่เป็นกษัตริย์จะใส่เครื่องทรงเต็มยศรวมถึงสวมมงกุฎด้วย ลักษณะดังกล่าวทำให้ผู้ชมภาพแยกแยะตัวละครได้แม้จะยังไม่สามารถเข้าใจเรื่องเล่าอย่างชัดเจนนัก นอกจากนี้ลักษณะเด่นอีกประการหนึ่งคือการเขียนรูปบุคคลที่เป็นไปได้ว่าจะมีตัวตนจริงในกรณีผนังที่ศ ใต้ช่องเล็กรวม 4 ช่อง เนื่องจากมีรายละเอียดหลายประการที่น่าจะมาจากชีวิตจริง (ภาพที่ 17) ภาพทั้ง 4 นี้มีความคล้ายคลึงอย่างมากกับภาพบุคคลที่จิตรกรรมวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว จังหวัดน่าน อย่างไรก็ตาม ประเด็นนี้ยังต้องการการศึกษาอย่างละเอียดต่อไป ภาพบุคคลอีกกลุ่มหนึ่งคือภาพชาวบ้านที่ไม่มี

ความสำคัญในเรื่องเล่าแต่มีความสำคัญเป็นอย่างมากในแง่ของการกำหนดท้องเรื่องให้สอดคล้องกับ ภูมิประเทศและการดำเนินชีวิตจริง ภาพบุคคลชาวบ้านเหล่านี้เป็นส่วนที่ช่างสามารถแสดงออกอย่างเป็น อิสระ ตัวอย่างเช่น ภาพนายพรานล่าสัตว์ หรือภาพการคลอดลูก ที่ช่างวาดได้อย่างมีชีวิตชีวา เป็นลักษณะ เด่นของจิตรกรรมที่นี่ (ภาพที่ 18)



ภาพที่ 17

ภาพบุคคลบนจิตรกรรมฝาผนังวัดตำม่อน ทางทิศใต้



ภาพที่ 18

ภาพการล่าสัตว์ในจิตรกรรมวัดตำม่อน (จากผนัง W1)

ภาพสถาปัตยกรรมพระราชวังแม่จะวาดให้มีขนาดใหญ่กว่าภาพบ้านเรือนทั่วไป แต่สังเกตว่า มีการแสดงออกที่ค่อนข้างเรียบง่าย ไม่หรูหราแบบจิตรกรรมภาคกลางที่มีกวาดให้พระราชวังมีความยิ่งใหญ่อลังการ (ภาพที่ 19) บ้านเรือนทั่วไปวาดได้สมจริงในแบบที่ช่างถนัดคืออาศัยลักษณะประเพณีด้วย (ภาพที่ 20) นอกจากนี้มีจุดที่น่าสนใจคือการวาดเรือใบหรือเรือสำเภา ตามข้อมูลทางประวัติศาสตร์เรือชนิดนี้ไม่น่าขึ้นไปจนถึงภาคเหนือ จึงมีข้อสันนิษฐานว่าช่างอาจจะเคยเห็นภาพถ่ายหรือภาพจากแหล่งอื่น (ภาพที่ 21) ซึ่งทำให้เห็นความเชื่อมโยงกับภาพเรือที่ปรากฏในวัดภูมินทร์เช่นกัน แตกต่างจากภาพเรือในฉากการแข่งเรือที่ช่างน่าจะเคยเห็นในชีวิตจริง จะสังเกตได้ว่าเรือสำเภาช่างจะวาดจากระยะไกล ไม่มีรายละเอียดของคนในเรือ ในขณะที่ภาพการแข่งเรือมีรูปคนพายเรืออย่างมีชีวิตชีวา เห็นหน้าตาของคนพายเรือและการแสดงออกของสีหน้า (ภาพที่ 22)

ภาพที่ 19

ภาพสถาปัตยกรรมพระราชวัง



ภาพที่ 20

ภาพบ้านเรือนทั่วไป



ภาพที่ 21
ภาพเรือใบหรือเรือสำเภา



ภาพที่ 22
ภาพการแข่งขันเรือ

ฉากธรรมชาติในจิตรกรรมที่นี้ ลวดทอนรายละเอียดจนแทบจะเป็นภาพสัญลักษณ์เพื่อบอกถึงความเป็นภูเขามากกว่าพยายามแสดงลักษณะของภูเขาลูกใดลูกหนึ่งอย่างเฉพาะเจาะจง แม้ในชีวิตจริงช่างจะเห็นภูเขาอย่างมากมายเนื่องจากใช้ชีวิตอยู่ในภาคเหนือ ภูเขาถูกวาดแบบระยะไกล เห็นเป็นแนวสันเขาในขณะที่สัตว์และต้นไม้ถูกวาดจากระยะใกล้จนเห็นรายละเอียดสามารถบอกได้ว่าเป็นต้นไม้ไต่เป็นการผสมสองแนวทางการวาดได้อย่างน่าสนใจ ภาพสัตว์อันเป็นจุดเด่น สัตว์แต่ละตัวหรือกลุ่มถูกถ่ายทอดออกมาอย่างเป็นธรรมชาติ และมีรายละเอียดสมจริง เช่น ภาพปลาในแม่น้ำโขงที่น่าจะเป็นปลาบึกนั้นมีทั้งภาพหลังปลาและภาพท้องปลา ในต่างอิริยาบถกัน เห็นความเคลื่อนไหวพลิกตัวไปมาของปลาที่ทรงพลังชนิดนี้ในแม่น้ำ (ภาพที่ 23)



ภาพที่ 23

ภาพปลาในแม่น้ำโขงที่คาดว่า จะเป็นปลาบึก

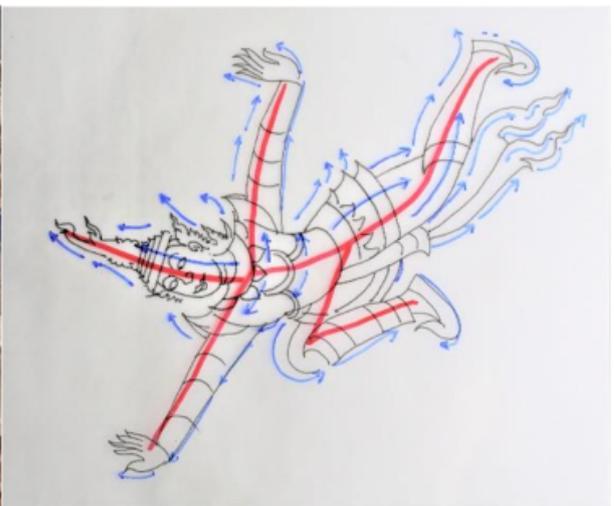
จุดเด่นหนึ่งของจิตรกรรมวัดตำม่อนคือการออกแบบให้ภาพมีความเคลื่อนไหวในทางสายตา ความเคลื่อนไหวเป็นสิ่งที่ช่างหรือศิลปินให้ความสำคัญกับการแสดงออกเนื่องจากชีวิตจริงของคนอยู่ในโลกสี่มิติ แต่ภาพมีข้อจำกัดในแง่การแสดงออก ศิลปินแต่ละคนจึงพยายามจะออกแบบภาพให้แสดงความเคลื่อนไหวได้เช่นเดียวกับช่างที่วาดจิตรกรรมนี้ ยกตัวอย่างเช่น สัตว์แต่ละตัวจะมีท่วงท่าที่แตกต่างกัน จิตรกรรมที่นี้สามารถแสดงออกทั้งสัตว์บกเช่น เสือ กระต่าย ไปจนกระทั่ง ปลา เต่า เป็นต้น (ภาพที่ 24) รูปทรงของบุคคลที่เคลื่อนไหวก็เช่นกัน เมื่อวิเคราะห์ลงไปถึงโครงสร้างของการออกแบบท่วงท่าจะเห็นได้ชัดเจนว่าบุคคลที่เห็นเคลื่อนไหวนั้นเพราะมีการออกแบบที่เข้าใจถึงลักษณะการแสดงออกทางจิตรกรรมอย่างแท้จริง ช่างสามารถออกแบบโครงสร้างของภาพตัวละครให้แสดงความเคลื่อนไหวที่รวดเร็วได้ด้วยการยกตัวอย่างเช่น ภาพพระอินทร์ที่กำลังเหาะจากที่สูงลงสู่ที่ต่ำที่ออกแบบได้ทั้งเบาลอยและทรงพลังในการเคลื่อนไหว (ภาพที่ 25)



ภาพที่ 24
ตัวอย่างสัตว์ในจิตรกรรมวัดตำม่อน



ภาพที่ 25
ภาพพระอินทร์



ภาพความเคลื่อนไหวยังแสดงออกในโครงสร้างของภาพด้วย เพราะภาพเล่าเรื่องมีการกำหนดทิศทางของการเล่าเรื่องจึงต้องออกแบบฉากโดยรวมให้แสดงออกได้ด้วย มีข้อสังเกตเกี่ยวกับการออกแบบกลุ่มอาคารและกลุ่มของฉากที่ทัศนที่มีแนวทางการสร้างความเคลื่อนไหวในภาพคล้ายคลึงกันคือ การสร้างให้เส้นโครงของเส้นธรรมชาติและรูปทรงส่วนย่อยของแต่ละหน่วยในภาพสัมพันธ์กัน ทำให้สามารถกำหนดทิศทางของการมองของผู้ชมได้ ในส่วนของความเคลื่อนไหวในแต่ละกลุ่มรูปทรงใช้หลายวิธี ตัวอย่างเช่น การจัดวางให้ตัวละครแสดงทิศทางของการมองเข้าหากันหรือแยกออกจากกัน (ภาพที่ 26)



ภาพที่ 26
ภาพการจัดวางให้ตัวละครแสดงทิศทางของการมองเข้าหากันหรือแยกออกจากกัน

จากการศึกษาที่กล่าวมาทำให้เห็นได้ว่าจิตรกรรมวัดตำม่อนมีสุนทรียภาพที่เฉพาะตัว อันเกิดขึ้นจากการที่ช่างมีประสบการณ์สูง สามารถสร้างภาพเล่าเรื่องที่ผู้ชมต้องถื่นเข้าใจได้เป็นการสอนความรู้ในการดำเนินชีวิต การใฝ่ทำความดี ในขณะที่เดียวกันกับที่สามารถสร้างภาพที่มีคุณค่าทางสุนทรียะสูง มีลักษณะเด่นในตัวเอง แสดงความสามารถของช่างและสกุลช่างกับตอบรับยุคสมัยของตนเองได้ด้วย

5. การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม

เนื่องจากเป็นจิตรกรรมฝาผนังบนแผงไม้และแผงนี้ก็เป็นส่วนหนึ่งของผนังอาคารวิหารไม้ทั้งหลัง การศึกษาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมจึงเป็นส่วนที่จำเป็นเพราะจะทำให้การพิจารณาเกี่ยวกับการอนุรักษ์ในอนาคตชัดเจนขึ้น ทั้งในแง่ทิศทางของการอนุรักษ์และกระบวนการวางแผนในองค์กรรวมทั้งหมด โดยจะใช้วิธีการสันนิษฐานรูปแบบและโครงสร้างของวิหารไม้จากแผงไม้ ภาพถ่ายเก่า ข้อมูลจากวิหารที่มีลักษณะใกล้เคียง จากนั้นทำการสร้างแผนผัง รูปด้านรูปตัดตามมาตรฐานของการศึกษาในสาขานี้ (ในการศึกษานี้จะใช้ชื่อเรียกองค์ประกอบสถาปัตยกรรมบางส่วนตามแบบสถาปัตยกรรมไม้ภาคกลางไปก่อน เนื่องจากการศึกษาชื่อเรียกองค์ประกอบสถาปัตยกรรมแบบไทยใหญ่ในล้านนายังไม่มีการศึกษาที่ชัดเจนสามารถอ้างอิงได้)

ลักษณะของแผงไม้ทั้ง 4 ที่ทำการเก็บรักษาไว้ ประกอบขึ้นจากแผ่นไม้สักขนาดประมาณ 15-18 ซม. ความสูงโดยรวมประมาณ 3.5 เมตร ต่อติดกันแบบเข้าเดือยลื่นปลาไหลตามความยาวของแผ่นไม้และลื่นกระปือตามแนวขวางของแผ่นไม้กลายเป็นแผงไม้ยาวประมาณ 9.20 เมตรและ 7.22 เมตร ตามด้านยาวและด้านสกัดของวิหาร ที่ด้านในของแผงไม้ (ด้านที่มีจิตรกรรมฝาผนัง) ติ้ประกบด้วยไม้ตามยาวทำให้แบ่งความสูงของแผงนี้ออกเป็นสามส่วน สองส่วนบนมีภาพวาดส่วนล่างสุดเป็นแผงไม้ปล่อยวางไว้ ที่ด้านนอกของแผงไม้ (ด้านที่เป็นผนังวิหาร) ติ้ไม้ประกบกับลักษณะคล้ายฝาปะกน

มีภาพถ่ายเก่าที่กล่าวกันว่าเป็นภาพถ่ายของวิหารวัดตำม่อน (ภาพที่ 27) ถ้าเชื่อถือในข้อมูลนี้ จะเห็นว่าวิหารหลังนี้เป็นแบบที่เรียกกันว่าวิหารไทยใหญ่ นอกจากนี้ยังมีความเห็นโดยทั่วไปว่าวิหารวัดตำม่อน น่าจะมีลักษณะพื้นฐานใกล้เคียงกับวิหารวัดจอมสวรรค์ จังหวัดแพร่ อย่างไรก็ตามจากการสำรวจพบว่ามีความแตกต่างอย่างมากระหว่างวิหารวัดตำม่อนและวิหารวัดจอมสวรรค์จนไม่สามารถนำแบบอย่างของวิหารที่จังหวัดแพร่มาเป็นรูปแบบเพื่อการสร้างรูปแบบสันนิษฐานได้ นอกจากนี้ในช่วงเวลาที่ทำการศึกษานี้มีการเผยแพร่ข้อมูลของวัดหลวงขุนวิน อ.แม่วาง จ.เชียงใหม่ ที่มีวิหารไม้แบบไทยใหญ่ที่น่าจะมีขนาดและลักษณะใกล้เคียงกับวิหารวัดตำม่อน แต่ยังไม่สามารถทำการสำรวจได้ในขณะนี้



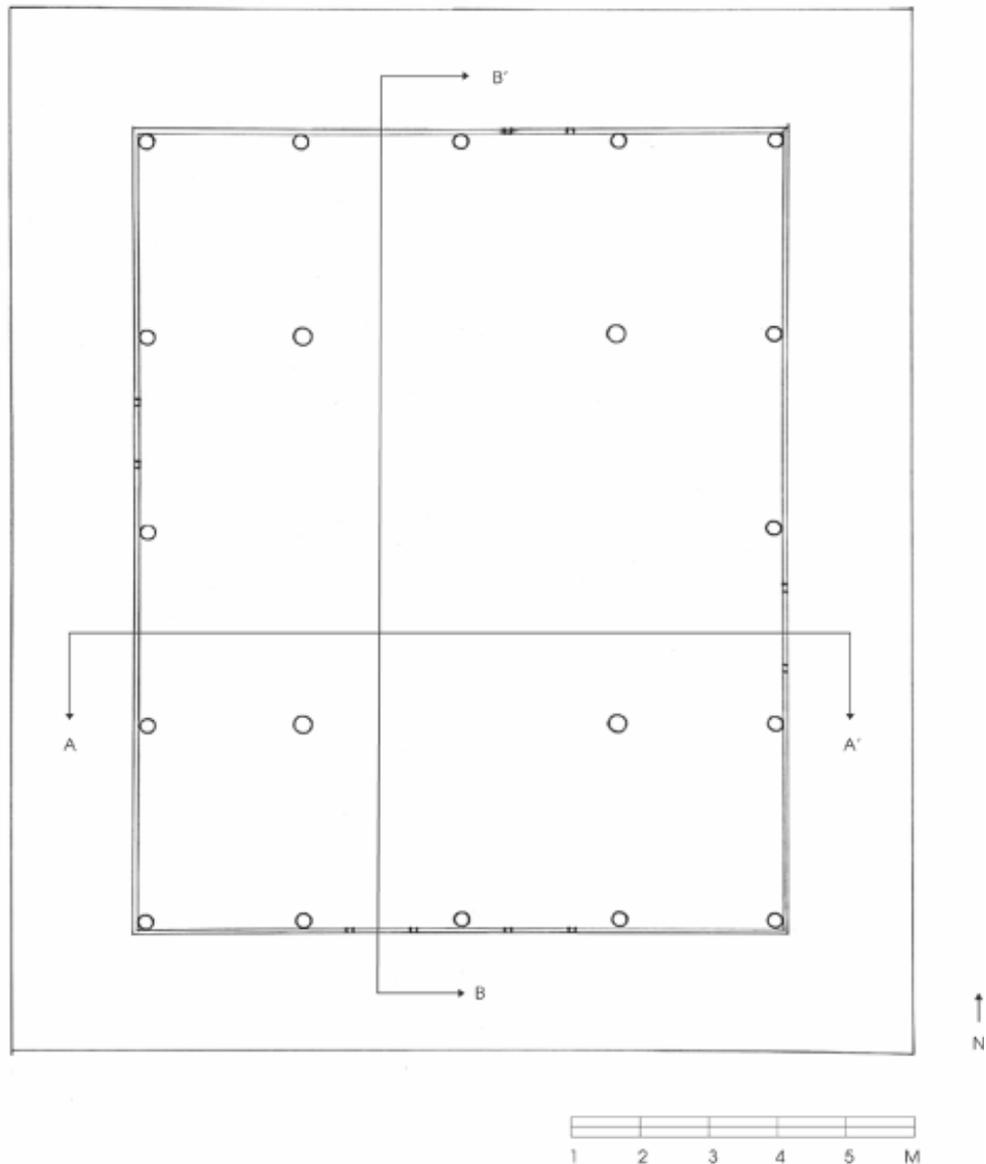
ภาพที่ 27

ภาพถ่ายเก่าที่คาดว่าจะเป็นวินารวัดตำม่อน

หมายเหตุ. จาก ตำนานวัดตำม่อน บ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่, โดย แม่หมาเก่า Ancient Phrae, 2562, (<https://www.facebook.com/Ancient.Phrae/photos/a.2582710788406867/2643048285706450/?type=3>).

แผงไม้นี้เมื่อนำมาประกอบกันเข้าเพื่อเป็นแผงผนังวิหารจะมีลักษณะเป็นแผงด้านสกัด (ด้านสั้น) และด้านยาว โดยการติดตั้งในปัจจุบัน แผงด้านสั้นอยู่ทิศเหนือและใต้ แผงด้านยาวอยู่ทิศตะวันออกและตะวันตก ในการศึกษาสถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง มีรูปแบบของวิหารที่ใกล้เคียงกันกับในภาพถ่ายนี้อยู่จำนวนหนึ่ง (โชติมา จตุรวงศ์, 2564)

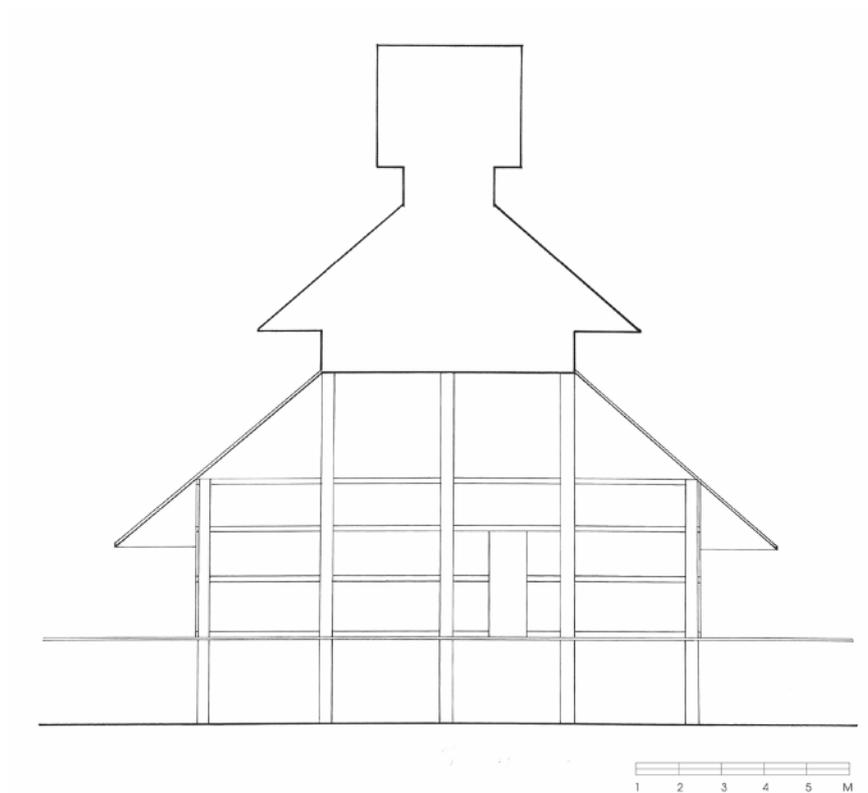
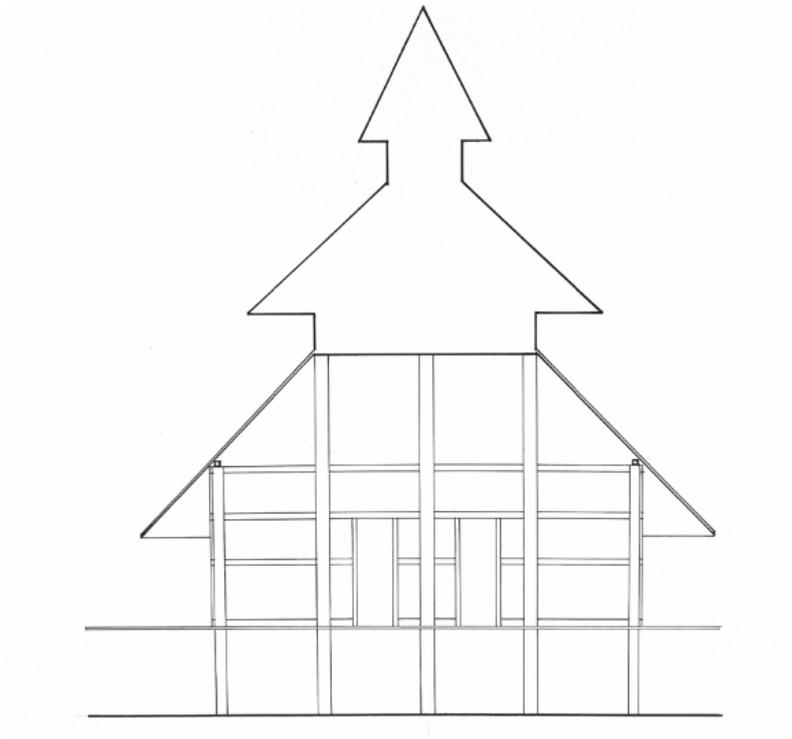
วิหารหลังนี้น่าจะเป็นวิหารไม้แบบไทยใหญ่ ที่เป็นอาคารทรงสูง มีเสาไม้กลมตรงกลางพื้นที่หลักจำนวน 4 ต้นทำหน้าที่รับโครงสร้างส่วนบนทั้งหมดและยึดโครงสร้างอาคารรวมถึงผนังเข้าด้วยกันด้วยข้อไม้ เสาไม้สำหรับผนังด้านนอกเป็นเสาเหลี่ยมวางแนวตัดกันกับเสาหลักภายใน ตัวผนังประกบด้านนอกเสา ทิศตะวันออกน่าจะมีบันไดทางขึ้นมาพบกับระเบียงรอบ ระเบียงทิศใต้เชื่อมต่อกับผนังกุฏิพระสงฆ์ ดังนั้นประตูทางเข้าหลักสำหรับศาสนิกชนน่าจะมาจากทิศตะวันออก จำนวน 1 ช่องประตู ในขณะที่ประตูทางเข้าทิศใต้จำนวน 2 ช่องประตู ยังไม่ทราบเหตุผลที่แน่ชัดว่าเหตุใดจึงต้องมีจำนวนเท่านี้ อย่างไรก็ตามทำให้เห็นความสัมพันธ์กับจิตรกรรมฝาผนังเรื่องก่ากาดำที่เริ่มต้นเล่าเรื่องที่ผนังทิศใต้เช่นกัน ที่ผนังทิศตะวันตกเป็นช่องประตูและเป็นไปได้ว่าเจาะเพื่อให้เกิดแสงสว่างที่ด้านหลังพระประธานที่หันหน้าสู่ทิศตะวันออก ที่ผนังทิศเหนือมีช่องขนาดเล็กจำนวน 1 ช่อง น่าจะเป็นช่องหน้าต่างที่นำแสงสว่างและลมเข้ามาในอาคารเช่นกัน (ภาพที่ 28)



ภาพที่ 28

ภาพแผนผังวิหารวัดตำม่อน

เสากลางในทั้ง 4 ต้นน่าจะสูงขึ้นไปจนถึงแนวซื่อหลักที่รองรับตุ๊กตาโครงสร้างของหลังคาเล็ก โดยมีชั้นหลังคากลางและชั้นหลังคาใหญ่เป็นลำดับลงมารวม 3 ชั้น ตัวพื้นที่หลักยกลอยจากพื้นมากกว่าหนึ่งเมตร ในรูปตัดนี้ยกลอยขึ้นประมาณ 1.6 เมตรโดยใช้ตัวอย่างความสูงจากวิหารวัดจอมสวรรค์ จ.แพร่ (ภาพที่ 29)



ภาพที่ 29

ภาพตัดขวาง A-A' ของวิหารวัดต้าม่อน (ซ้าย) และ ภาพตัดขวาง B-B' ของวิหารวัดต้าม่อน (ขวา)

การศึกษาทางประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมรวมถึงการทำแผนผังและโครงสร้างสันนิษฐานทำให้เห็นว่าลักษณะโดยพื้นฐานของวิหารแบบไทยใหญ่ มีการใช้ไม้เป็นวัสดุหลักซึ่งเห็นได้ชัดว่ามาจากความอุดมสมบูรณ์ของไม้สักในย่านนี้จนกระทั่งมีการทำสัมปทานไม้โดยเฉพาะในช่วงเวลาของการสร้าง นอกจากนี้ความสามารถในเชิงช่างค่อนข้างสูง อย่างไรก็ตามยังต้องการการศึกษาเปรียบเทียบกับวิหารอื่นๆ ทั้งในล้านนาและในประเทศเมียนมาต่อไป

6. การศึกษาลักษณะทางสภาพแวดล้อมการติดตั้ง

จากการสำรวจพื้นฐานเกี่ยวกับสภาพแวดล้อมการติดตั้งและสภาพของไม้ (สันธาน เวียงสิมา, 2563) พบว่า สภาพด้านนอกของแผงไม้ ยังอยู่ในสภาพดี คาดว่าเป็นวัสดุไม้สัก ความผูกพันที่เด่นชัดบางจุดเนื่องจากความชื้นทำให้เกิดรา คาดว่าผนังส่วนภายนอกอยู่ภายใต้หลังคาคลุมจึงมีสภาพการเสียหายไม่มากนักรวมทั้งสภาพการผุพังจากน้ำและความชื้นก็ปรากฏเพียงบางแห่งเท่านั้นเป็นเหตุให้สันนิษฐานว่าผนังชุดดังกล่าวอยู่ภายใต้ชายคาคลุมยื่นยาว ส่วนสภาพด้านในนั้นภาพเขียนสียังอยู่ในสภาพดีมากเมื่อเทียบกับระยะเวลาประมาณ 100 ปีตามคำบอกเล่า สภาพของพื้นผิวยังคงสภาพดีหมายความว่าชั้นรองพื้นและรอยต่อไม้แต่ละแผ่นยังอยู่ในสภาพค่อนข้างสมบูรณ์จึงทำให้ภาพเขียนไม่ปรากฏรอยแตกแยกที่รอยต่อไม้ชัดเจน ผิวของภาพเขียนสีก็ไม่ปรากฏร่องรอยแสดงว่าไม่ถูกขัดเรียบและถูกร่องรองพื้นก่อนการเขียนสีอย่างดี

ลักษณะการประกอบสร้าง connecting details and joinery ไม้ซับซ้อน กรอบผนังภายนอกใช้ไม้ขนาด 50x100 มิลลิเมตร ตีกรอบเป็นโครงผนังภายนอกแล้วตีทับด้วยส่วนประกอบไม้ขนาด 15x150 มิลลิเมตร ประกอบกันด้วยการเข้ารางลิ้นแล้วจึงทับด้วยส่วนกรอบผนังภายในซึ่งเข้ามุมแบบ Mitre joint ลักษณะเหมือนกรอบรูป การต่อประกอบผนังแบบนี้แตกต่างจากงานไทยพื้นถิ่นภาคกลางที่ใช้วิธีการต่อแบบปากกบซึ่งมีความซับซ้อนของงานฝีมือสูงกว่า นอกจากนั้นการเข้าไม้ส่วนลูกตั้งและลูกเซง (ลูกนอน) ของโครงผนังก็ใช้การเข้าลิ้นเดียวแบบเรียบง่าย การประกอบแผงไม้ผนังพบการใช้ลูกสลักไม้กลมขนาดเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 10 มิลลิเมตร และ พบการใช้ตะปูโลหะลักษณะหน้าตัดสี่เหลี่ยมและมีการใช้องค์ประกอบคล้ายกรอบเช็ดหน้าตีทับโดยรอบของช่องเปิดบนผนัง

พบตะปูจีนหน้าตัดสี่เหลี่ยมตอกยึดกรอบผนังภายในและส่วนผนังไม้ผนังเข้ากับโครงคร่าอนของกรอบผนังภายนอก ลักษณะปลายตะปูยาวเกินความหนาของกรอบเช็ดหน้าและผนังใช้วิธีการตอกพับปลายงอ รอยคราบบนผนังภายในอาคารตรงกับตำแหน่งของกรอบเช็ดหน้า (ไม้ทับขอบ) ภายนอกอาคารสันนิษฐานว่าตอกยึดผนังด้วยตะปูจีนแล้วใช้ไม้ทับขอบปิดทับเพื่อป้องกันน้ำ พบคราบของวัสดุอุดร่องในรอยต่อระหว่างแผ่นไม้เข้ารางลิ้นผนัง อาจเป็นสารอุดร่องหรือสารรองพื้นเพื่อการเขียนสี ผนังทั้งหมดมีร่องรอยแสงรอดทะลุอยู่บ้าง บางส่วนที่แสงรอดทะลุได้จะอยู่บริเวณส่วนกลางของผนังซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าน้ำและความชื้นที่ไหลลงมาสะสมในส่วนกลางทำให้ลื่นฝู หรือ ไม้เกิดการหดขยายตัว นอกจากนี้ยังพบรอยคราบน้ำที่บริเวณส่วนกลางของผนังจำนวนมากแต่พบน้อยในส่วนกลางและบน

ขนาดไม้ที่พบ

- 1) คร่านอนภายนอก 50x100 มิลลิเมตร
- 2) คร่าตั้งภายนอก 60x110 มิลลิเมตร
- 3) ผนัง 15x150 มิลลิเมตร
- 4) กรอบภายใน 15x150 มิลลิเมตร
- 5) ตั้งข้อสังเกตว่าขนาดของไม้หลังตัดที่หน่วยมิลลิเมตรแทนที่จะลงตัวที่ตัวเลขในหน่วยนิ้วฟุต
- 6) การประกอบไม้ผนังเป็นแบบเข้ารางลิ้น
- 7) การประกอบไม้โครงคร่าเป็นแบบ half lapping
- 8) การเข้ามุมเป็นแบบ 45 องศาคล้ายการเข้ามุมกรอบรูป

นอกจากนี้เมื่อนำเครื่องมือสำหรับตรวจวัดอุณหภูมิ ตรวจวัดความชื้นสัมพัทธ์ในอากาศ และตรวจวัดความชื้นที่พื้นผิวไม้ของหอคำน้อยอันเป็นสถานที่ติดตั้งแผงไม้จิตรกรรมฝาผนังพบว่าฝ้าด้านในกับฝ้าด้านนอก ในบริเวณหนึ่งเมตรจากพื้นดินมีค่าเฉลี่ยความต่างของค่าความชื้นสัมบูรณ์น้อยสุดในขณะที่ตำแหน่งที่สูงขึ้นไปมีค่าเฉลี่ยความต่างมากกว่า ซึ่งอาจจะส่งผลให้การหดตัวของไม้ที่ประกอบกันขึ้นเป็นแผงจิตรกรรมแตกต่างกันเนื่องจากได้รับผลกระทบโดยตรงจากสถานที่ติดตั้ง จึงน่าจะมีการพิจารณาจัดการบางประการ เช่น ทาสีรองพื้นบนผนังก่ออิฐด้านล่างของหอคำน้อย ซึ่งจะช่วยลดการถ่ายเทความชื้นจากผิวภายนอกสู่ผิวภายในยังช่วยป้องกันราเกิดขึ้นบนผิววัสดุด้วย

เพิ่มการระบายอากาศ เนื่องจากช่องว่างระหว่างแผงไม้จิตรกรรมกับผนังอาคารที่ติดตั้งห่างกันเพียงประมาณหนึ่งเมตร จึงอาจเกิดการสะสมความชื้นในช่องว่างนั้นได้ นอกจากนี้ ที่บริเวณยกพื้นสำหรับการเดินขึ้นไปชมที่มีโอกาสที่จะกักเก็บฝุ่นและความชื้น ซึ่งจะเป็นแหล่งอาศัยและเพาะพันธุ์ของแมลงทำลายไม้ และถ้าเป็นไปได้ให้ติดตั้งเครื่องตรวจวัด Temperature & Relative Humidity Monitor ที่บริเวณช่องว่างระหว่างแผงไม้กับผนังอาคารติดตั้งเพื่อเก็บข้อมูลสำหรับประเมินความเสี่ยงที่สภาพแวดล้อมอาจจะมีผลต่อแผงไม้จิตรกรรมในอนาคต

7. การศึกษาองค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสี

รายงานส่วนนี้แสดงผลการศึกษาเชิงวัสดุเบื้องต้นของภาพจิตรกรรมด้วยการวิเคราะห์ทางวิทยาศาสตร์ (ณัฐวรรณ, 2565) เพื่อเป็นข้อมูลประกอบในการตีความด้านประวัติศาสตร์และโบราณคดี อีกทั้งยังเป็นข้อมูลในเรื่องกระบวนการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของช่างสกุลล้านนาในยุคสมัยดังกล่าว ซึ่งจะเป็นองค์ความรู้ที่สำคัญสำหรับการดำเนินการอนุรักษ์ ตลอดจนการสร้างสรรค์ผลงานใหม่ๆ ด้วยเทคนิคกระบวนการเดียวกันนี้รอยต่อไม้ชัดเจน ผิวของภาพเขียนสีก็ไม่ปรากฏร่องรอยเส้นแสดงว่าไม้ถูกขัดเรียบและถูกร่องรองพื้นก่อนการเขียนสีอย่างดี

กระบวนการวิเคราะห์

ตัวอย่างจากงานจิตรกรรมของวัดตำม่อนได้รับอนุญาตให้ทำการศึกษาจากผู้อำนวยการอุทยานศิลปวัฒนธรรมแม่ฟ้าหลวง อาจารย์นคร พงษ์น้อย เมื่อวันที่ 16 ธันวาคม พ.ศ. 2564

เตรียมตัวอย่างโดยนำมาวางบนเทปคาร์บอนสองหน้าที่ยึดอยู่บนแท่นติดชิ้นงาน (stub) วิเคราะห์ด้วยการส่องกล้องและถ่ายภาพโดยใช้กล้องจุลทรรศน์แบบสเตอริโอ (stereo microscope) รุ่น SMZ800N ร่วมกับกล้อง Nikon และวิเคราะห์ด้วยกล้องจุลทรรศน์อิเล็กตรอนแบบส่องกราด (scanning electron microscope, SEM) Tescan รุ่น MIRA3 ที่มีอุปกรณ์วิเคราะห์ธาตุองค์ประกอบด้วยเทคนิค Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (EDS)

ผลการวิเคราะห์และการอภิปรายผล

ตัวอย่างที่ได้รับเป็นตัวอย่างที่เก็บขึ้นจากวัตถุประสงค์ในการระบุวัสดุที่ใช้ในงานจิตรกรรม คือ ส่วนที่เป็นร่องพื้น ได้จากบริเวณที่เดิมเคยถูกปิดทับด้วยเสาสี จึงไม่มีการลงสีทับ และสีกลุ่มต่างๆ ได้แก่ กลุ่มสีดำ กลุ่มสีขาว กลุ่มสีแดง (สีแดง สีน้ำตาลแดง) กลุ่มสีเขียว (เขียวเข้ม เขียวอ่อน) กลุ่มสีน้ำเงินคราม (ฟ้าอ่อน น้ำเงิน คราม) กลุ่มสีทอง และกลุ่มสีผสม (สีเนื้อ สีงาช้าง สีน้ำตาล สีม่วง) จากการศึกษาสีและลักษณะของชิ้นตัวอย่างด้วยกล้องจุลทรรศน์แบบสเตอริโอเพื่อระบุลักษณะของชิ้นตัวอย่างและบริเวณที่ปรากฏสี จากนั้นจึงวิเคราะห์ด้วยกล้องจุลทรรศน์อิเล็กตรอนแบบส่องกราดที่สามารถวิเคราะห์ธาตุองค์ประกอบด้วยเทคนิค Energy Dispersive X-ray Spectroscopy (EDS) โดยเลือกวิเคราะห์องค์ประกอบธาตุในบริเวณพื้นที่ที่มีสีปรากฏบนชิ้นตัวอย่าง เทียบกับภาพจากกล้องจุลทรรศน์แบบสเตอริโอ

จากการวิเคราะห์เชิงวัสดุของตัวอย่างสี สามารถให้ข้อมูลเบื้องต้นเกี่ยวกับวัสดุและกระบวนการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเวียงตำม่อนได้ว่ามีการใช้ดินขาวเป็นวัสดุรองพื้น ซึ่งแตกต่างจากความเข้าใจและข้อสันนิษฐานทั่วไปและจากการวิเคราะห์ตัวอย่างอื่นๆ ที่ระบุการใช้ดินสอพอง (CaCO_3) เป็นวัสดุรองพื้น อย่างไรก็ตามแล้วการใช้ดินขาวหรือดินเกาลินมีความสอดคล้องในบริบทของพื้นที่ ที่มีแหล่งที่พบที่สำคัญในประเทศไทยคือจังหวัดลำปาง จากการวิเคราะห์สีที่พบว่ามีการใช้สีขาวตะกั่ว สีดำจากการเผากระดูกสัตว์หรืองาช้าง และสีแดงจากแร่ซินนาบาร์หรือสีเวอร์มิลเลียนที่ได้จากการสังเคราะห์ ซึ่งสีเหล่านี้มีใช้มาตั้งแต่สมัยโบราณ มีการใช้สีสังเคราะห์อัลตรามารีนบลู และเอมเมอร์ลด์กรีน ซึ่งมีความสอดคล้องกับยุคสมัย เนื่องจากอัลตรามารีนบลูที่ได้จากการสังเคราะห์ในช่วงต้นของคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถูกนำมาใช้อย่างแพร่หลาย นอกจากนี้เอมเมอร์ลด์กรีนเป็นสีที่เริ่มใช้ในช่วงไตรมาสแรกของคริสต์ศตวรรษที่ 19 และเลิกใช้ไปในช่วงครึ่งหลังของคริสต์ศตวรรษที่ 20 เนื่องจากเป็นสารที่มีความเป็นพิษสูง การพบธาตุตะกั่วในเกือบทุกตัวอย่างทำให้สันนิษฐานว่าอาจมีการใช้สีขาวตะกั่วในการทาก่อนการลงสี ซึ่งสามารถศึกษาได้จากการศึกษาภาคตัดขวางของตัวอย่างสีต่อไป พบธาตุอาร์เซนิกหรือสารหนูที่ทำให้สันนิษฐานว่าอาจมีการใช้หธาต (orpiment, As_2O_3) ในตัวอย่างสีขาว และสีงาช้าง พบธาตุเหล็กในตัวอย่างสีม่วง

ซึ่งอาจเป็นหลักฐานของการใช้สีจากดินแดงซึ่งมีส่วนผสมของแร่ฮีมาไทต์ (hematite, Fe₂O₃) ร่วมด้วย ในพื้นที่ใหญ่ๆ ที่ไม่ได้สำคัญ อย่างไรก็ตามต้องศึกษาตัวอย่างสีแดงและสีผสมจากสีแดงอื่นๆ เพื่อสนับสนุนสมมติฐานนี้ ผลการศึกษาวัสดุที่ใช้ในงานจิตรกรรมฝาผนังวัดเวียงท่าม่อนมีความสอดคล้องกับการศึกษา งานจิตรกรรมบนสมุดไทยและจิตรกรรมฝาผนังในช่วงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 17 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 ที่มีการพบสีอัลตรามารีนบลู และเอมเมอร์ลด์กรีนในตัวอย่างจากช่วงปลาย คริสต์ศตวรรษที่ 19

สรุปและอภิปรายผล

จากผลการศึกษาทั้ง 7 ส่วนหลักพบประเด็นสำคัญดังนี้

1. การศึกษาทางกายภาพซึ่งประกอบไปด้วยการศึกษาสภาพทางกายภาพปัจจุบันรวมถึงการถ่ายภาพเพื่อบันทึกอย่างละเอียดเพื่อบันทึกสภาพล่าสุด สำหรับการเป็นฐานอ้างอิงในอนาคต การศึกษาส่วนนี้สามารถทำได้ทันทีและการถ่ายภาพในปัจจุบันนั้นเก็บรักษาภาพของจิตรกรรมเหล่านี้ได้ดี ไฟล์จากการถ่ายภาพได้ถูกจัดเก็บและจะนำไปศึกษาเปรียบเทียบกับภาพถ่ายก่อนหน้าต่อไป

2. ในส่วนของการศึกษาประวัติศาสตร์และการอ่านจารึก ทำให้เข้าใจบริบทของเวียงท่าม่อนเป็นที่ตั้งของวัดท่าม่อนว่ามีกิจกรรมการทำไม้และค้าไม้ที่ชาวพม่ามีบทบาทสูง อันเป็นที่มาของวิหารรูปแบบพม่า และสามารถเข้าใจการก่อกำเนิดของวัดท่าม่อนได้ชัดเจน การใช้ไม้เป็นวัสดุก่อสร้างหลักที่มาจากการมีไม้อย่างเหลือเฟือเพื่อย่านนั้นนั่นเอง นอกจากนี้ความสามารถในการว่าจ้างช่างเขียนจิตรกรรม (ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มช่างที่มาจากน่านหรือไม่ก็ตาม) ทำให้เข้าใจสภาพเศรษฐกิจของย่านนั้นได้พอสมควรการอ่านจารึกที่ปรากฏบนจิตรกรรมทั้งหมดทำให้สามารถอ่านลำดับเรื่องและวิธีการเล่าเรื่องซึ่งทำให้เกิดความเข้าใจที่ ทำให้สามารถเข้าใจประเด็นอื่นๆ ที่เกี่ยวข้องได้ ทั้งในแง่วิธีการเริ่มต้นเรื่องที่อยู่พื้นผนังที่ได้ เสริมความเข้าใจเกี่ยวกับวิธีการวางแผนผังอาคารและการเชื่อมโยงทิศใต้ของวิหารกับผังภูมิสงฆ์ ซึ่งสามารถศึกษาอย่างละเอียดต่อไป การเข้าใจบทบาทของตัวอักษรทุกประเภทที่ปรากฏบนจิตรกรรมทำให้เห็นบริบทของผู้คนในเขตดังกล่าวที่ยังนับถือคนที่มีความสามารถในทางจิตวิญญาณ การسابแข่งที่ยังคงมีผลต่อจิตใจความสำเร็จในการศึกษาส่วนนี้ยังมีผลกับการศึกษาภาษาล้านนาคก่อนสมัยใหม่ได้อีกด้วย

3. การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์จิตรกรรมล้านนาคการศึกษาส่วนนี้สามารถทำให้เข้าใจตัวจิตรกรรมในฐานะ “ผลงานศิลปะ” ที่มีองค์ประกอบศิลปะเป็นเครื่องมือที่ช่างทุกคนมีอยู่ แต่แสดงออกแตกต่างกัน ในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะพบว่าช่างมีความสามารถในการแสดงออกด้วยองค์ประกอบที่มีลักษณะใกล้เคียงกันกับจิตรกรรมฝาผนังจากจังหวัดน่าน ทั้งจากวัดภูมินทร์และวัดหนองบัว ไม่ว่าจะเป็นในแง่การออกแบบตัวละคร การสร้างภาพปราสาท การวาดสิ่งแวดล้อม การวาดสัตว์ ทำให้เห็นว่าช่างที่วาดจิตรกรรมทั้งสามแห่งนี้อาจมีความสัมพันธ์กันหรืออาจจะเป็นช่างกลุ่มเดียวกัน ซึ่งถ้าเป็นเช่นนี้จะทำให้เข้าใจการเคลื่อนตัวของช่างในบริเวณล้านนาสำหรับการศึกษาในอนาคตอีกด้วย

4. การศึกษาเชิงสุนทรียศาสตร์ทำให้เห็นว่าช่างสามารถใช้เส้นที่มีลักษณะเฉพาะตัว ผสมผสานสี พื้นฐานจำนวนน้อยสร้างให้เกิดความงามในรูปแบบของตนเอง สำหรับการศึกษาส่วนนี้ยังสามารถเปิดให้มีการต่อยอดสำหรับการสร้างสรรค์ในอนาคตและทำให้เกิดคุณค่าที่คนรุ่นต่อไปจะเกิดความรักและอนุรักษ์ ผลงานชิ้นนี้ไว้

5. การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรม หลักฐานที่ปรากฏอยู่ที่ตัวแผงไม้เขียนจิตรกรรม แผงลายทองที่หลงเหลืออยู่ที่วัดท่าม่อน ภาพถ่ายเก่าที่กล่าวกันว่าเป็นภาพของวิหารหลังนี้ (แม้จะยัง ยืนยันไม่ได้) รวมถึงข้อมูลเทียบเคียงทั้งในล้านนาเองและในประเทศเมียนมาทำให้สามารถสร้างแบบร่าง สันนิษฐานของสถาปัตยกรรมวิหารนี้ขึ้นมาได้ แบบร่างนี้น่าจะทำให้การศึกษาต่อในอนาคตเป็นไปได้ใน หลายทิศทาง เช่น การวางแผนผังของวิหารหลังนี้ในวัดดั้งเดิม การศึกษาเปรียบเทียบกับวิหารหลังอื่นใน ล้านนาและในประเทศเมียนมา การศึกษาเกี่ยวกับเทคนิคของการก่อสร้างไม้ ฯลฯ

6. การศึกษาลักษณะของแผงไม้และสภาพแวดล้อมการติดตั้งเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ การศึกษา ส่วนนี้ทำให้พบว่าสภาพของแผงไม้ยังอยู่ในสภาพดี ภาพเขียนสีก็ยังคงอยู่ในสภาพที่ดีแม้จะมีอายุมากกว่า 100 ปี สภาพอาคารที่จัดเก็บมีความชื้นสัมพัทธ์ อย่างไรก็ตาม สถานที่จัดเก็บอาจจะทำให้มีปัญหา เนื่องจากฐานไม้สำหรับการขึ้นไปเป็นขมเป็นบริเวณที่กักเก็บฝุ่นและความชื้นซึ่งอาจเป็นแหล่งอาศัยและ เจริญพันธุ์ของศัตรูทำลายไม้ ควรมีการจัดการให้เหมาะสมอันเป็นขั้นตอนของการดูแลอนุรักษ์ขั้นแรก การ ศึกษารายละเอียดเกี่ยวกับไม้ โครงสร้างไม้ การจัดเก็บรักษายังเป็นขั้นตอนที่สำคัญเพื่อรักษาจิตรกรรมบน แผงไม้ให้อยู่ในสภาพดีที่สุดเท่าที่จะเป็นไปได้

7. การศึกษาองค์ประกอบทางเคมีของเนื้อสี การศึกษานี้พบว่าสีที่ใช้วาดจิตรกรรมนี้ประกอบขึ้น จากสีพื้นฐาน 2 ประเภทคือจากธรรมชาติ เช่น สีขาวมาจากดินหรือสีดำจากสารที่เป็นอินทรีย์ ที่ช่างอาจ จะผลิตเองหรือหาซื้อมาก็ได้ และเกิดจากการผลิตขององค์ประกอบทางเคมี เช่น เอมเมอร์ลด์กรีนและ อัลตร้ามารีนบลู อันเป็นกลุ่มสีหายากซึ่งมีความเป็นไปได้ว่าช่างไม่ได้ผลิตสองสีนี้ด้วยแต่ตัวเองแต่หาซื้อ มา ข้อมูลนี้ทำให้สามารถศึกษาเกี่ยวกับความเคลื่อนไหวทางการค้าในล้านนาสมัยนั้นและการทำงานของช่าง เขียนจิตรกรรม และยังสามารเชื่อมโยงกับการวาดจิตรกรรมที่อื่นๆ ในล้านนาว่าจัดหากลุ่มสีหายากนี้มา ได้อย่างไร

เอกสารอ้างอิง (References)

- จิระศักดิ์ เดชวงศ์. (2546). จิตรกรรมฝาผนังวัดภูมินทร์ จังหวัดน่าน: การศึกษาครั้งล่าสุด. *วารสารเมืองโบราณ*, 29(4), 10-25.
- ชาญคุณิต อารณ. (2563). จิตรกรรมล้านนา พุทธประวัติ ทศชาติ ชาดกนอกนิบาต. มิวเซียมเพรส.
- ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ ภาณุพงษ์ เลหาสม. (2543). *วิหารลายคำวัดพระสิงห์: สถาปัตยกรรมและจิตรกรรมฝาผนัง*. สุริวงค์บุ๊คเซ็นเตอร์.
- โชติมา จตุรงค์. (2554). *สถาปัตยกรรมวัดมอญในพม่าตอนล่าง*. อีทีพับลิชชิง.
- น. ณ ปากน้ำ และ แสงอรุณ กนกพงศ์ชัย. (2529). *จิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย วัดภูมินทร์และวัดหนอง*. เมืองโบราณ.
- ณัฐวรรณ วรารณโณทัย. (2564). รายงานการวิเคราะห์เชิงวัสดุเบื้องต้นของตัวอย่างสีจาก จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อน. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- ภาณุพงษ์ เลหาสม. (2541). *จิตรกรรมฝาผนังล้านนา*. เมืองโบราณ.
- ภูเดช แสนสา. (2563). จารึกบนแผ่นไม้จิตรกรรมวัดท่าม่อน. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- _____. (2564). รูปแต้มวัดท่าม่อน เมืองต้า วัดพม่าปลายแดนด้านตะวันออกเมืองนคร ลำปาง *วารสารช่วงพญา*, 15(1), 42-70.
- แป้นเก่า Ancient Phrae. (2562, 2 กรกฎาคม). *ตำนานวัดท่าม่อน บ้านม่อน ต.เวียงต้า อ.ลอง จ.แพร่*. [Image Attachment]. Facebook. <https://www.facebook.com/Ancient.Phrae/photos/a.2582710788406867/2643048285706450/?type=3>
- รวีสสวัสดิ์ วลีชฎักมพล. (2564). สุนทรียะในงานจิตรกรรมวัดท่าม่อน. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- วิไล พาณิชพันธุ์. (2532). *จิตรกรรมเวียงต้า*. อมรินทร์พริ้นท์ติ้งกรุ๊ป.
- วินัย ปราบริปู. (2552). *จิตรกรรมฝาผนังเมืองน่าน*. หอศิลป์ริมน่าน.
- สันธาน เวียงสิมา. (2563). บันทึกการสำรวจไร่แม่ฟ้าหลวง จังหวัดเชียงรายเมื่อ 9 พฤศจิกายน 2563. ใน ชัยยศ อิชฎีวรพันธุ์ และ สุชาดา โรจนานุตร (บ.ก.), *การศึกษาเบื้องต้น จิตรกรรมฝาผนังวัดท่าม่อนเพื่อการวางแผนอนุรักษ์ ระหว่างปี 2563-2565*. ม.ป.พ.
- สน สีมাত্রัง. (2521). *จิตรกรรมฝาผนังวัดหนองบัว ศิลป์ล้านนาไทย* ใน *หนังสือที่ระลึกในงานฌาปนกิจ นายจรงค์ พงศ์พิพัฒน์ นางทิพย์ พงศ์พิพัฒน์* (26 มีนาคม น.203). กรุงเทพมหานครพิมพ์.
- Arvom, C. (2021). *Lanna Mural Paintings, Buddha's life, Jataka Tales, A Jataka outside Nibat*. Museum Press. [In Thai]

- Chaturawong, C. (2011). *The Architecture of Mon Buddhist Monasteries in Lower Burma*. E.T.Publishing. [In Thai]
- Dejwongya, J. (2003). Mural Painting of Wat Phumin in Nan: a Recent Study. *Muang Boran Journal*, 29(4), 10-25. [In Thai]
- Eremin, K., Stenger, J., Khandekar, N., Huang, J., Betley, T., Aspuru-Guzik, A., Vogt, L., Kassal, I. & Speakman, S. (2007). Materials and Techniques of Thai Painting. *MRS Online Proceedings Library*, 1047(604). <https://doi.org/10.1557/PROC-1047-Y06-04>
- Fraser-Lu, S. (2001). *Splendor in Wood: The Buddhist Monasteries of Burma*. Orchid Press.
- Isravorapant, C. & Laohasom, P. (2000). *Pra Viharn Lai Kam, Wat Phra Singh: Architecture & Mural Painting*. Suriwong Book Center. [In Thai]
- Laohasom, P. (1998). *Lanna Mural Paintings*. Muang Boran Press. [In Thai]
- No. Na Paknam. & Kanokpongchai, S. (1986). *Mural Painting in Thailand: Wat Phumin and Wat Nong Bua*. Muang Boran. [In Thai]
- Phanichphant, V. (1989). *Wiang Ta Murals*. Amarin Printing. [In Thai]
- Pae Ma Kao: Ancient Phrae. (2019, July 2). *Ta Mon Mythology, Baan Mon, Wiang Ta, Long, Prae*. [Image Attachment]. Facebook. <https://www.facebook.com/Ancient.Phrae/photos/a.2582710788406867/2643048285706450/?type=3> [In Thai]
- Prabripu, V. (2009). *The Mural Painting in Nan Province*. Nan Riverside Art Gallery. [In Thai]
- Saensa, P. (2020). Inscriptions on Wood Panels Mural Painting. In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]
- _____. (2021). The Ta Mon Mural Painting, Muangta: The Burmese Temple in the Eastern End of Nakhon Lampang. *Khuangpaya*, 15(1), 42-70. [In Thai]
- Srimatrang, S. (1978). Mural Painting of Nong Bua temple: Thai Lanna Art. In *The Cremation Volume Jonrak Pongpipat and Tip Pongpipat* (March 21, p.203). Krung Siam. [In Thai]
- Wasitkapol, R. (2021). Aesthetics in Wat Tamon Mural Paintings. In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]
- Wiangsima, S. (2020). Report on the Survey at Mae Fa Luang Art and Cultural Center on 9 November 2020). In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]
- Worawannotai, N. (2021). A Preliminary Analysis Report of Material from a Sample on Mural Paintings. In C. Isavorapant & S. Rotjanabutr, (Eds.), *A Preliminary Study on Mural Paintings of Wat Tamon for Conservation Plan*. [In Thai]