บทที่4
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่องเอกลักษณ์หัตถกรรมอีสานในงานไม้ที่เกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนา กรณีศึกษา จังหวัดอุบลราชธานี เป็นการศึกษา **ศิลปหัตถกรรมงานช่างทางศาสนา** ที่ถูกจัดเป็นสิ่งของเครื่องใช้ใน***พุทธพิธี***ทั้งในพิธีมงคลและอวมงคล โดยผู้ใช้มีทั้งเป็นฆราวาสและพระสงฆ์ แต่ส่วนใหญ่มักจะเกี่ยวเนื่องโดยตรงกับพระสงฆ์เป็นหลักสำคัญโดยเฉพาะพระสงฆ์ผู้เป็นประธานในพิธี ดังนั้นจึงต้องมี งานช่าง ที่สนองตอบต่อการใช้สอยในพิธีกรรมความเชื่อ ที่แตกต่างจากของใช้ของสามัญชน โดยแสดงออกผ่าน รูปสัญลักษณ์ต่างๆไม่ว่าจะเป็นสัตว์หรือรูปสัญลักษณ์ในลักษณะอื่นๆ รวมถึงแบบแผนของลวดลายจำหลักต่างๆ ซึ่งทั้งหมดนอกจากจะตอบสนองต่อประโยชน์ใช้สอยแล้วยัง มีนัยยะความหมายทางความเชื่อ และบ่งบอกคุณลักษณะแห่งฐานานุศักดิ์หรือฐานานุรูปของผู้งานเป็นสำคัญ สะท้อนศรัทธาความเชื่อที่มีความสัมพันธ์ ในฐานะศิลปวัตถุทางวัฒนธรรมที่มีความหมายนัยยะกับสังคมชุมชนกับบริบทนั้นๆ สะท้อนรสนิยมทางศิลปะงานช่างแห่งยุคสมัย โดยการศึกษาวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์สำคัญคือ ***ศึกษาเอกลักษณ์พัฒนาการตลอดจนคติความเชื่อที่เกี่ยวเนื่องกับงานพุทธหัตถศิลป์เมืองอุบล*** โดยใช้วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ และเชิงประจักษ์จากสถานที่จริงอันเป็นที่ตั้งของงานพุทธหัตถศิลป์จากวัดต่างๆกว่า 80 วัดจาก 14 อำเภอในจังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งสามารถจำแนกงานพุทธหัตถศิลป์ ออกเป็น

1) ธรรมาสน์
2) ฮางฮด ,โฮงฮด
3) ฮาวไต้เทียน
4) ชั้นวางคัมภีร์ใบลาน
5) เรือนพระพุทธรูป

โดยการศึกษาจะใช้วิธีการสุ่มตัวอย่างและคัดเลือกพุทธหัตถศิลป์จากวัดต่างๆรวมถึงที่อยู่ตามพิพิธภัณฑ์ ในจังหวัดอุบลราชธานี นำมาวิเคราะห์ในแบบไตรภาคโดย จำแนกรูปแบบตามลักษณะร่วมในเชิงช่างและศึกษาวิเคราะห์นัยยะความหมายที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับพัฒนาการทางสังคมวัฒนธรรม :อดีต ปัจจุบัน อนาคต ผลการศึกษาพบว่า งานช่างพุทธหัตถศิลป์เมืองอุบลราชธานีมีเอกลักษณ์แห่งมิติทางด้านรูปแบบ **ฐานานุศักดิ์แห่งสังคมวัฒนธรรม ซึ่งจำแนกเป็น 3 กลุ่ม คือ**

4.1 กลุ่มที่ 1 พุทธหัตถศิลป์รูปแบบฝีมือ *ช่างพื้นเมือง*

เป็นกลุ่มช่างที่มีฝีมือที่พัฒนาตนเองจากช่างชาวบ้านธรรมดาโดยมีอิทธิพลทางความคิดและฝีมือจากราชสำนักทั้งราชสำนักกรุงเทพฯ และราชสำนักล้านช้าง (ลาว) ช่างกลุ่มนี้เริ่มมีกรอบแนวคิดหรือระเบียบแห่งฉันทลักษณ์แบบอย่างช่างราชสำนักมีความละเอียดประณีตแห่งทักษะฝีมือชั้นสูง มากกว่าช่างชาวบ้านทั่วไป โดยกลุ่มช่างมีทั้งพระสงฆ์และฆราวาส เอกลักษณ์สำคัญคือ***นิยมลงรักปิดทองประดับกระจกสี*** แบบแผนลวดลายที่เป็นระบบที่ได้รับความนิยมอยู่อย่างทั่วไป โดยส่วนใหญ่เป็นวัดที่อยู่ในเขตเมืองหรือวัดที่มีผู้ครองวัดเป็นผู้ได้รับการยอมรับหรือมีบารมีสูง ช่างกลุ่มที่มีบทบาทสำคัญของเมืองอุบล ได้แก่สายสกุลช่าง ***พระครูวิโรจน์ รัตโนบล*** แห่งวัดทุ่งศรีเมืองและ ***ช่างคำหมา แสงงาม ศิลปินแห่งชาติ ผู้ล่วงลับ*** ที่ได้รับฉายาว่าช่างเทวดา สานุศิษย์คนสำคัญของ ***พระครูวิโรจน์ รัตโนบล*** ที่กล่าวได้ว่าเป็นกลุ่มช่างอาชีพกลุ่มแรกๆ ในอีสานที่เริ่มรับงานรับเหมาก่อสร้างวัดวาอารามแข่งกับช่างชาวเวียดนามในช่วงปี 2483-2484 ทั้งนี้ยังรวมถึงงานพุทธศิลป์อื่นๆ อย่างธรรมาสน์เป็นต้น ช่างพื้นเมืองอุบลเหล่านี้ยังได้ประยุกต์ใช้ความสามารถในเชิงทางสถาปัตยกรรมมาสร้างสรรค์ศิลปะงานเทียนแกะสลักจนทำให้วัฒนธรรมเทียนพรรษาเมืองอุบลโด่งดังมาจนถึงทุกวันนี้ โดยเฉพาะช่างเทียน เช่น พระครูวิโรจน์ รัตโนบล, ช่างโพธิ์ ส่งศรี, ช่างคำหมา แสงงาม ดั่งมีผลงานการสร้าง***หอธรรมาสน์ที่วัดบ้านแขม อ.ม่วงสามสิบ*** บรมครูช่างเหล่านี้ล้วนแล้วแต่เป็นแบบแผนต้นฉบับด้านฝีมือในเชิงช่างหลายแขนง ทั้งในงานสถาปัตยกรรมและงานช่างแกะสลักอื่นๆ แม้จะเป็นสกุลช่างพื้นถิ่นแต่ส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่ได้รับอิทธิพลทางศิลปะงานช่างในแบบฉบับช่างหลวงหรือช่างราชสำนัก ทั้งทางตรงและทางอ้อมซึ่งกระบวนลายแม่บทจะมีลักษณะแบบอย่างศิลปะกรุงเทพฯ ที่เป็นสกุลช่างสายราชสำนักที่พัฒนามาจากศิลปะสุโขทัย อยุธยา เรื่อยมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ แต่ทั้งหลายทั้งปวงก็ใช่ว่าช่างพื้นถิ่นอุบลฯ นั้นเอากระบวนลายจากราชสำนักมาทั้งหมด บางส่วนก็เป็นส่วนผสมระหว่างวัฒนธรรมพื้นถิ่นกับวัฒนธรรมหลวง จนกลายมาเป็นลักษณะเฉพาะ ของสกุลช่างพื้นเมืองอุบลในที่สุด (ที่เป็นส่วนผสมทั้งวัฒนธรรมไทย-ลาวล้านช้าง และวัฒนธรรมจากกรุงเทพฯ)

4.2 กลุ่มที่ 2 พุทธหัตถศิลป์รูปแบบฝีมือ *ช่างพื้นบ้าน*

เป็นกลุ่มช่างชาวบ้านที่ไม่ได้เป็นช่างอาชีพแต่พอมีฝีมือหรือความสามารถในระดับที่ชาวบ้านด้วยกันเองให้ความเชื่อถือ ช่างกลุ่มนี้ค่อนข้างจะมีกรอบแนวคิดที่เป็นอิสระจึงสร้างงานที่แปลกแตกต่างจากช่างพื้นเมือง โดยทั้งหมดยังอยู่หรือเชื่อมโยงกับบริบทวัฒนธรรมพื้นถิ่นอย่างมี

การเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงไม่หยุดนิ่ง ส่วนใหญ่ช่างที่ทำจะเป็นคนในชุมชนนั้นๆ เอกลักษณ์สำคัญคือการใช้สีสันที่ฉูดฉาดหรือประยุกต์ใช้วัสดุท้องถิ่นที่มีอยู่อย่างชาญฉลาด

4.3 กลุ่มที่ 3 พุทธหัตถศิลป์รูปแบบช่างต่างถิ่น *(ช่างญวน)*

เป็นกลุ่มช่างที่มาจากวัฒนธรรมภายนอกหรือช่างต่างถิ่นที่เรียกกันทั่วไปว่า “ช่างแกว” เป็นกลุ่มคนเวียดนามที่หนีภัยสงครามเวียดนามเข้ามาอยู่ชั่วคราวในอีสาน ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ. 2460-2500 โดยเฉพาะในปี พ.ศ.2488-2489 เป็นกลุ่มคนที่มีฝีมือเชิงช่างโดยเฉพาะงานปูน โดยมีอิทธิพลศิลปะอย่างจีน ช่างเหล่านี้มักรับจ้างทั่วไป ทั้งในเขตเมืองและนอกเมืองแล้วแต่จะมีผู้ว่าจ้าง กลุ่มคนญวนในเมืองอุบลราชธานีมีทั้งอยู่ในเขตตัวเมืองและนอกเมือง ในภาพรวมแม้ช่างญวนอาจจะมีบทบาทหรือผลงานด้านพุทธหัตถศิลป์ไม่มากนักเมื่อเทียบกับช่างไทยอีสานที่เป็นคนในเจ้าของวัฒนธรรม แต่ช่างญวนได้มีส่วนสร้างปรากฏการณ์ทางศิลปะงานช่างอันเป็นสีสันที่ทรงคุณค่ายิ่งให้กับแผ่นดินอีสานโดยเฉพาะเมืองอุบลที่ช่างญวนได้ใช้เทคโนโลยีนำเข้าเทคนิควิทยาการก่อสร้างงานปูน และที่ปรากฏตามส่วนประดับตกแต่งองค์ประกอบสถาปัตยกรรมตั้งแต่ส่วนฐาน ส่วนตัวเรือน ส่วนยอด กลายเป็นสกุลช่างใหม่ที่เป็นส่วนผสมทางวัฒนธรรมอย่างลาวชาวอีสานด้วยงานฮูปแต้มและงานไม้จำหลักกับเวียดนามที่มีส่วนผสมของศิลปะจีนและฝรั่งเศส ที่บูรณาการข้ามวัฒนธรรมอย่างให้เกียรติซึ่งกันและกัน โดยช่างญวนจะได้รับความไว้วางใจจากไทยบ้านอุบลให้โอกาสในการแสดงผลงานการออกแบบ ธรรมาสน์เครื่องก่อที่โด่งดังเป็นที่รู้จักอย่างที่วัดศรีนวลแสงสว่างอารมณ์ หรือที่วัดธรรมละและ วัดบ้านกระเดียน เป็นต้น

โดยทั้งสามกลุ่มได้สร้างสรรค์งานช่างพุทธหัตถศิลป์ต่างๆ ตามลักษณะรูปแบบของสายสกุลช่างดังต่อไปนี้

1.**ธรรมาสน์** จำแนกเป็น *2 รูปแบบ*คือ 1)*ธรรมาสน์เตี้ย หรือ ตั่งปั่นปาติโมกข์ และ 2)หอธรรมาสน์ทรงเครื่องยอด* ซึ่งจำแนกตามวัสดุก่อสร้างและการตกแต่งได้ 3 ประเภทคือ ทรงเครื่องก่อ ทรงเครื่องไม้ และทรงเครื่องปูนผสมเครื่องไม้

2. **ฮางฮด,โฮงฮด** จำแนกเป็น 2 รูปแบบคือ (1) โฮงฮดแบบมีขาตั้ง 2 ขา ธรรมดาและแบบพิเศษที่มีขาเป็นรูปสัตว์สัญลักษณ์ บริเวณตีนฐานและ(2) โฮงฮดแบบมีขาตั้ง 4 ขาแบบอย่างขาสิงห์และแบบขาธรรมดา วัสดุหลักเป็นไม้เนื้อแข็งและตกแต่งด้วยลวดลายจำหลักเขียนสีหรือลงรักปิดทองประดับกระจกสี

3. **ฮาวไต้เทียน** จำแนกเป็น 2 รูปแบบคือ (1)ฮาวไต้เทียนทรงเครื่อง และ (2)ฮาวไต้เทียนแบบธรรมดา วัสดุทำด้วยไม้เนื้อแข็งเป็นวัสดุหลัก โดยมีตัวราวเหล็กเป็นที่สำหรับวางเทียนกิ่งตกแต่งด้วยรูปสัตว์สัญลักษณ์ นิยมการลงรักปิดทองประดับกระจกสี

4. **ชั้นวางคัมภีร์ใบลาน** จำแนกเป็น 2 รูปแบบคือ (1) กากะเยีย มีลักษณะมีโครงขาไขว้กันและ (2) ขั้นกะเยีย แบบอย่างคั่นกะได โดยใช้ไม้เนื้อแข็งเป็นวัสดุหลัก

5. **เรือนพระพุทธรูป** จำแนกเป็น 3 รูปแบบ คือ (1)เรือนนาคปรก (2) เรือนมุข และ (3)เรือนแผงทรงใบเสมามีการใช้วัสดุที่หลากหลายเช่นไม้ หิน หรือ อวัยวะจากสัตว์เช่นเขาวัวเขาควายหรืองาช้าง

เอกลักษณ์ในเชิงช่างที่ปรากฏอยู่ในงานพุทธหัตถศิลป์เมืองอุบล

จากการศึกษาพบว่าพุทธหัตถศิลป์ประเภท ***ธรรมาสน์*** ถือได้ว่า*มีความหลากหลาย*และโดดเด่นโดยเฉพาะด้านรูปแบบอยู่สูงกว่างานพุทธศิลป์ประเภทอื่นๆโดยปรากฏว่ามีผลงานของช่างอยู่ทั้ง 3 กลุ่มสกุลช่างโดยเฉพาะ***ช่างญวน***แม้จะมีจำนวนผลงานน้อยชิ้นกว่าช่างท้องถิ่นที่เป็นเจ้าของวัฒนธรรมกระแสหลัก ได้แต่บรรดาช่างญวนเหล่านั้นได้สร้างทางคุณูปการแก่งานช่างเมืองอุบลที่เป็นทางเลือกใหม่ อันเป็นส่วนผสมของ ศิลปะจีนผสมเวียดนามและความเป็นอีสาน เข้าด้วยกันอย่างน่าสนใจ ดังที่ปรากฏอยู่ที่ วัดศรีนวลแสงสว่างอารมณ์ บ้านชีทวน อำเภอ เขื่องในและวัดธรรมละบ้านโพนเมือง อำเภอ เหล่าเสือโก้ก รวมถึงวัดบ้านกระเดียน อำเภอตระการพืชผล ส่วน**โฮงฮด หรือฮางฮด** พบว่าช่างในกลุ่มวัฒนธรรมไทยลาวของท้องถิ่นยังคงมีบทบาทสำคัญต่อการรังสรรค์ผลงานแขนงนี้ทั้งในกลุ่มช่างพื้นบ้านที่เป็นชาวบ้าน ส่วนผลิตภัณฑ์อื่นๆ พบว่าเป็นกลุ่มช่างพื้นบ้านและพื้นเมืองไทยลาวชาวอีสานยังคงมีบทบาทอย่างเด่นชัด แทบไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีช่างญวนหรือช่างต่างถิ่นได้เข้ามามีส่วนแบ่งในเชิงช่างแขนงนี้เลย

ที่สำคัญมีนวัตกรรมใหม่ต่อการสร้างธรรมาสน์แบบเครื่องก่อผสมเครื่องไม้ ที่ปรากฏอยู่ที่วัดบ้านกระเดียนและวัดยางกระเดา โดยทั้งสองวัดนี้อยู่ในอำเภอตระการพืชผลและอยู่ไม่ไกลกันมากนัก ซึ่งน่าจะส่งอิทธิพลอย่างหนึ่งอย่างใดแก่กันไม่มากก็น้อยซึ่งถือ เป็นสิ่งที่แปลกใหม่ที่ยังไม่พบเจอ โดยเฉพาะวัดบ้านกระเดียนที่ปรากฏศิลปะอย่างสกุลช่างญวนด้วยงานปูนเขียนสีอยู่ในส่วนฐานซึ่งสอดคล้องกับประวัติการสร้างที่อ้างว่ามีช่างญวนมีส่วนร่วมสร้างด้วย โดยส่วนที่เด่นชัดที่สุดคือส่วนฐานที่เป็นงานปูนมีฐานเต้ม ซึ่งผู้วิจัยยังไม่พบลักษณะดังกล่าวในแหล่งอื่นๆ อย่างที่เมืองเลยที่วัดศรีโพธิ์ชัย และวัดโพธิ์ชัยที่นาแห้ว ก็มีการทำฐานแอวขันด้วยเครื่องก่อแต่ก็ไม่มีการตกแต่งลวดลาย อีกทั้งยังเป็นหอธรรมาสน์ที่ตั้งอยู่ในวิหารที่รวมสิมไว้เข้าด้วยกันอย่างในวัฒนธรรมหลวงลาวล้านช้างและลาวล้านนา จึงถือได้ว่าหอธรรมาสน์ที่มีฐานแอวขันเป็นเครื่องก่ออิฐถือปูนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะถิ่นของช่างอุบลฯ ที่ได้คิดค้นขึ้นมาใหม่ก็ว่าได้และเป็นที่น่าสังเกตว่า รูปแบบในเชิงช่างของวัดหลายแห่งผู้สร้างธรรมาสน์และฮางฮดจะสร้างงานออกมาในลักษณะสกุลช่างเดียวกันหรือเลียนแบบองค์ประกอบสำคัญบางอย่างเช่นหัวนาคของฮางฮดและหัวนาคของธรรมาสน์จะมี

สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ ห้องสมุดงานวิจัย

ลักษณะรูปแบบเหมือนกันเช่นที่วัดยางกระเดา วัดหนองไหล วัดศรีตัสสาราม เป็นต้น ส่วนฮาวไต้เทียนพบว่ามีอยู่จำนวนน้อยโดยเฉพาะฮาวไต้เทียนแบบทรงเครื่องมีเพียงวัดพระธาตุสวนตาลที่อยู่ในสภาพสมบูรณ์ส่วนวัดกุญชราราม วัดสุขารามและวัดบ้านตำแยอยู่ในสภาพที่ชำรุด โดยทั้งหมดมีลักษณะอิทธิพลอย่างสกุลช่างเวียงจันทน์อย่างที่ปรากฏอยู่ที่วัดองค์ตื้อ

ส่วนชั้นวางคัมภีร์มีอยู่ในจำนวนไม่มากนักโดยพบอยู่ตามพิพิธภัณฑ์เป็นส่วนใหญ่และโดยเฉพาะศิลปะเรือนพระพุทธรูป ได้ถูกโจรกรรมไปเป็นจำนวนมาก ที่หลงเหลืออยู่จะเป็นเรือนพระพุทธรูปอย่างทรงใบเสมาโดยวัสดุหลักที่นิยมนำมาสร้างมีทั้งที่เป็นไม้และหินทรายแดงโดยมีการใช้วัสดุอื่นๆมาปรับประยุกต์ใช้เช่นกระจกใส และกระจกเงา โดยงานพุทธศิลป์ในสายสกุลช่างพื้นเมืองยังคงนำเทคนิควิธีรวมถึงแบบแผนลวดลายบางอย่างของช่างราชสำนักทั้งของรัตนโกสินทร์และลาวล้านช้างเข้ามาผสมผสาน ตามปรากฏการณ์ทางสังคมการเมืองดังที่กล่าวไว้โดยละเอียดในบทที่2 ส่วนช่างพื้นบ้านจะเน้นการใช้สีสันและการใช้วัสดุพื้นบ้านรวมถึงรูปแบบที่แปลกแตกต่างเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

มิติความหมายทางสังคมและวัฒนธรรมความเชื่อ

พุทธหัตถศิลป์ที่ได้ทำการศึกษามีทั้งที่สอดคล้องและขัดแย้งกับพุทธบัญญัติแห่งวินัยเสนาสนะ อย่างเช่นในด้านสัตว์สัญลักษณ์ที่ถูกนำมาใช้ในด้านความงามในองค์ประกอบส่วนประดับตกแต่งและนัยยะทางความเชื่อพบว่าในกลุ่มวัฒนธรรมไทยลาวไม่ว่าจะเป็นกลุ่มช่างพื้นบ้านหรือช่างพื้นเมืองพบว่า***พญานาค จระเข้ และสิงห์*** มีอิทธิพลต่อทัศนะความเชื่อแห่งงานช่างแขนงนี้เป็นอย่างมากโดยเฉพาะ**นาค** ที่สืบทอดคติมาจากคติลัทธิบูชางูโดยจะถูกนำเข้าไปอยู่ในเกือบทุกองค์ประกอบของรูปสัณฐานของทุกผลิตภัณฑ์โดยเฉพาะที่เป็นงานช่างไม้จำหลัก ซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีความเชื่อที่ว่านาคเป็นสัญลักษณ์ของลัทธิความเชื่อผู้คนในแถบลุ่มน้ำโขง หรือเป็นเทพเจ้าแห่งดินและน้ำและสัญญะของสัตว์ที่ส่งเสริมเกื้อหนุนพระพุทธศาสนา ในคติพุทธ นาค เป็นสัญลักษณ์แทนกิเลส หรือความชั่วร้ายทั้งหลาย กิเลสอันชั่วร้ายที่มีพิษสงฉกาจฉกรรจ์ ทำให้คนทั้งโลกตกอยู่ภายใต้อำนาจนั้น บัดนี้ได้ถูกพระพุทธเจ้าทรงเอาชนะมันได้การที่พระพุทธเจ้าประทับนั่งบนพญานาคเท่ากับบอกให้โลกรู้ว่าบัดนี้พระพุทธเจ้าทรงเอาชนะกิเลสทั้งมวลได้เด็ดขาดแล้ว (เสถียรพงษ์ วรรณปก, 2537:37) นอกจากนี้ยังมี ช้าง เป็นสัตว์สัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่เกี่ยวข้องเนื่องในวัฒนธรรมนาคาคติ ดั่งปรากฏหลักฐานในตำนานสิงหนวติกุมาร เรื่อง พระเจ้าพรหม ว่า งูใหญ่ (นาค) กลายร่างเป็นช้างเผือกชื่อ ช้างพานคำ เป็นพาหนะคู่บุญทั้งพระเจ้าพรหมและท้าวสุ่งหรือขุนเจือง ทั้งนี้ยังรวมถึง จระเข้ ที่มักถูกใช้เป็นสัญลักษณ์ร่วมของเทพเจ้าแห่งน้ำร่วมกับนาคเพราะอยู่ในน้ำและว่ายน้ำได้ โดยมีสัตว์ในน้ำชนิดต่างๆเป็นบริวาร ฉะนั้นการติดต่อกับบรรพบุรุษที่อยู่แหล่ง

เดิมได้ก็โดยผ่านงูหรือจระเข้นี่เอง (สุจิตต์ วงษ์เทศ และคณะ,2550 : 177)โดยเฉพาะในแถบสองฝั่งโขงที่พบการนำจระเข้มาใช้ในองค์ประกอบส่วนประดับตกแต่งโดยเฉพาะส่วนฐานเชิงบันไดทั้งงานสถาปัตยกรรมทางศาสนาหรืองานพุทธหัตถศิลป์ อย่างโฮงฮด เป็น รูปพญานาค ที่ใช้ในการทำพิธีฮดสรงพระ หรือที่เรียกว่าพิธีเถราภิเศก อันแสดงถึงการใช้นาคเป็นสัญลักษณ์ในการเป็นตัวกลางที่เปลี่ยนผ่านสถานภาพทางสังคมระหว่างชาวบ้านและพระสงฆ์ อีกทั้งส่วนฐานที่มีการใช้รูปสัญญะจากสัตว์อื่นๆมาเป็นฐานรองรับที่สื่อนัยยะทางความเชื่อในมิติของการส่งเสริมเกื้อหนุนบารมีองค์ประกอบหลักคือตัวฮางฮดที่เป็นพญานาคโดยสัตว์บริวารเหล่านั้นที่ปรากฏมี ช้าง หมา กระต่าย เต่า หรือสิงห์ซึ่งส่วนใหญ่จะปรากฏอยู่ที่ส่วนตีนฐานของฮาวไต้เทียน

ในส่วนงานประติมากรรมอย่างเรือนพระพุทธรูป โดยเฉพาะพระพุทธรูปกับนาค ที่กลายมาเป็นสิ่งที่เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมพื้นถิ่นในแถบนี้กับวัฒนธรรมทางศาสนาจากภายนอกได้ก่อเกิด ***คติการสร้างพระพุทธรูปนาคปรก*** ของภูมิภาคเอเชียอาคเนย์ที่เป็นบ่อเกิดลัทธิธรรมเนียมการทำพระพุทธรูปนาคปรกที่เก่าแก่ที่สุด ก็น่าจะเป็นประเทศไทย (ชอง บวสเซอลิเยร์, 2530 : 131) ซึ่งแนวคิดดังกล่าวยังสอดคล้องกับการศึกษาของ ไมเคิล ไรท ที่อธิบายว่า ***พระพุทธรูปนาคปรกไม่พบในอินเดียหรือในลังกา*** แต่***พบการทำในแถบนี้***เพราะฉะนั้น***พระพุทธรูปนาคปรกจึงเป็นการกลืนกันระหว่างอำนาจทางธรรมกับอำนาจทางโลก***ให้กลายเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ทุกครั้งที่เรากราบพระพุทธรูปนาคปรก เรากราบทั้งอำนาจทางธรรมซึ่งแสดงโดยตัวองค์พระพุทธรูปกับนาคปรกที่อยู่ข้างหลังด้วยเหมือนกับนิทานฮินดูหลายเรื่องที่พยายามกลืนสองอย่างนี้เข้าหากัน เขาไม่ได้ทำสัญลักษณ์แบบที่เราเรียกว่า นาคปรก ฉะนั้นการกราบพระพุทธรูปนาคปรกก็คือการบูชาความอุดมสมบูรณ์ในทางจิตใจและในทางโลกในเวลาเดียวกัน (นิธิ เอียวศรีวงศ์, 2549 : 62-63)

ส่วนการทำ พระแผงพระพิมพ์ เป็นคติที่รับมาจากอินเดียโดยเฉพาะคติการสร้างพระพิมพ์เพื่อสืบต่ออายุพระพุทธศาสนาให้ถาวร โดยบรรจุไว้ในเจดีย์ด้วยหวังว่าเมื่อพระพุทธศาสนาเสื่อมสูญตามความเชื่อโบราณ และเมื่อมีผู้ขุดค้นพบ จะหันมานับถือพระพุทธศาสนากันใหม่ (สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2518 : 66-77) ในบริบทพื้นที่เมืองอุบลการสร้างพระแผงพระพิมพ์ ถือคติการสร้างเพื่อถวายเป็นพุทธบูชา โดยถือเป็นการสืบต่อดวงชะตาโดยจำนวนองค์พระยังสอดคล้องสัมพันธ์ตามอายุผู้สร้าง ส่วนพระซุ้มโขงเป็นการสร้างเพื่อเป้าหมายเป็นพุทธบูชาเช่นกันหากแต่แตกต่างตามรูปแบบการสร้างสรรค์ ดังเช่นกรณีที่เอาเขาวัวเขาควายมาสร้างเป็นพระพุทธรูปเพื่ออุทิศแด่สัตว์ค้ำคูณเหล่านั้นสะท้อนความสัมพันธ์ระหว่างคนกับสัตว์ที่มีความสำคัญอย่างในวิถีวัฒนธรรมสังคมชาวนา

โดยแบบแผนของลวดลายและรูปสัญลักษณ์ต่างๆล้วนเป็นสัญญะสำคัญอย่างหนึ่งที่แบ่งแยก คุณลักษณะแห่งการใช้สอยที่แตกต่างของสถานะภาพทางสังคมระหว่าง ***พระสงฆ์ กับ***

ชาวบ้าน ด้วยรูปทรงสัณฐานและส่วนประดับตกแต่ง มีความเชื่อแฝงอยู่ในทุกองค์ประกอบอย่าง เช่นลวดลายจำหลักหรือฮูปแต้มที่อยู่ตามเรือนผนังของธรรมาสน์ที่เขียนเป็นเรื่องราวในชาดก การละเล่นเป็นรูปหัวล้านชนกันที่มีนัยยะแห่งความอุดมสมบูรณ์ที่อยู่บนหอธรรมาสน์ทรงเครื่อง ยอดวัดบ้านตากแดด ทั้งหมดนี้ก็เพื่อเสริมสร้างพลังความเชื่อความศรัทธาในพุทธพิธีต่าง ๆ เพื่อสืบต่อพระพุทธศาสนาให้ยั้งยืนสถาพร โดยงานช่างเหล่านั้นถูกสร้างขึ้นด้วยเจตนาเพื่อเป็นพุทธบูชาด้วยมุ่งหวังกุศลกรรม แห่งบุญญาอธิฐาน ดังนั้นจะเห็นถึงความพิเศษที่แสดงออกมากกว่างานช่างสามัญชนทั่วไป ผ่านรูปทรงและลวดลายตลอดจนสรรพสัตว์ต่างๆที่อยู่ในองค์ประกอบส่วนประดับตกแต่งล้วนแล้วแต่มีนัยยะความหมายทางวัฒนธรรมความเชื่ออย่างแยบคายไม่ว่าจะรับอิทธิพลหรือสืบทอดรูปแบบทางศิลปะจากราชสำนักล้านช้างในยุคที่อีสานคือส่วนหนึ่งของล้านช้างจนต่อมาเมื่อสมัยที่อีสานอยู่ในขอบเขตแห่งรัฐชาติไทย

ดินแดนแถบนี้โดยเฉพาะอุบลที่รับวัฒนธรรมสายราชสำนักจากล้านช้างและราชสำนักกรุงเทพในยุคสมัยเมื่อต้นรัตนโกสินทร์ ผ่านอำนาจทางการเมืองและการศาสนาที่สำคัญของอีสานและอิทธิพลภายนอกจากสงครามเวียดนามที่มีชาวญวนได้เข้ามาร่วมเป็นส่วนหนึ่งในบทบันทึกทางประวัติศาสตร์ด้านศิลปะจนก่อเกิดความหลากหลายในด้านรูปแบบ โดยเฉพาะประเด็นทางด้านการพัฒนาเศรษฐกิจสังคมที่เกี่ยวเนื่องกับวัฒนธรรมท้องถิ่นของทางรัฐนั้นเป็นการพัฒนาจากภายนอกโดยจากทางรัฐแต่ฝ่ายเดียวที่เริ่มต้นแต่สมัยจอมพลสฤษดิ์ ธนะรัชต์ เป็นนายกรัฐมนตรี คือในราวปี พ.ศ. 2500 เป็นต้นมา ถือเป็นการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและวัฒนธรรมอย่างพลิกแผ่นดิน คล้ายกันกับการปฏิรูปการปกครองและการบริหารราชการแผ่นดินครั้งรัชกาลที่ 5 เพราะเป็นการรับอิทธิพลทางวัฒนธรรมและการเมืองจากตะวันตกแต่ฝ่ายเดียวแทบไม่มีการทบทวนความเป็นมาทางสังคมของบ้านเมืองอย่างรอบคอบ

ในสมัยรัชกาลที่ 5 แม้จะได้รับอิทธิพลตะวันตกมาก แต่ก็ไม่เท่ากับสมัย จอมพล สฤษดิ์ เพราะผู้คนที่ขานรับและบ้าเห่อส่วนใหญ่จำกัดอยู่ในสังคมเมืองซึ่งเป็นสังคมศักดินาแบบกระฎุมพีนี้ก็ยังมีความเชื่อในเรื่องคุณธรรมและศีลธรรมทางศาสนาและจิตวิญญาณเหลืออยู่ อีกทั้งไม่ได้แผ่ซ่านไปในสังคมท้องถิ่นในชนบทอย่างมากมายและรวดเร็ว แต่สมัยรัฐบาล จอมพลสฤษดิ์ ที่อยู่ในกระแสสงครามเย็นที่ต่อเนื่องมาจากการสิ้นสุดของสงครามโลกครั้งที่สองนั้น คนรุ่นใหม่ของสังคมเมืองได้ถูกครอบงำด้วยอิทธิพลวัฒนธรรมและความคิดแบบตะวันตกโดยเฉพาะจากอเมริกัน จนดูถูกรากเหง้าทางวัฒนธรรมของตนเองโดยเฉพาะรัฐบาลจอมพล สฤษดิ์ที่ทำอะไรตามอเมริกันคิดและแนะแทบทุกอย่างเพื่อพัฒนาประเทศเข้าสู่สังคมทุนนิยมอุตสาหกรรม (ศรีศักร วัลลิโภดม, 2551 : 12-13) โดยเฉพาะการเปลี่ยนแปลงและปฏิรูปภายในคณะสงฆ์ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ต่อเนื่องถึงรัชกาลที่ 5 มีการจัดระเบียบพระราชบัญญัติการปกครองคณะสงฆ์ขึ้นใหม่ พร้อมๆ ไปกับการเปลี่ยน

รูปแบบการปกครองบ้านเมืองแบบรัฐสมัยใหม่ ลดอำนาจทางการเมืองของผู้ปกครองท้องถิ่น เน้นการรวมศูนย์อำนาจทางการเมืองอยู่ที่ส่วนกลาง การก้าวเข้าสู่ความเป็นรัฐสมบูรณาญาสิทธิราชย์ของสยามเกิดจากการปฏิรูปการปกครองในสมัยราชกาลที่ 5 ที่มีจุดมุ่งหมายเพื่อสร้างสถาบันพระมหากษัตริย์ให้มีอำนาจที่เบ็ดเสร็จเด็ดขาดในการปกครอง ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วในเนื้อหา

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าการศาสนาก็คือ อีกหนึ่งยุทธศาสตร์ทางการเมือง แห่งชาติในกระแสหลัก เฉกเช่นที่ได้ส่งผลกระทบโดยตรงและใหญ่หลวงแก่องค์กรคณะสงฆ์ รวมถึงวัตรปฏิบัติต่างๆ ของพระสงฆ์ในท้องถิ่นโดยเฉพาะเมืองอุบลที่เป็นศูนย์กลางทางพุทธศาสนาของอีสาน โดยการปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางสังคมดังกล่าว ได้กลืนกลายพระป่าสายอีสานให้ถูกเข้าใจว่าเป็นส่วนหนึ่งของธรรมยุตินิกายจากกรุงเทพฯ โดยกลุ่มธรรมยุติจะเน้นวิถีการปฏิบัติสมาธิวิปัสสนาอย่างมีกรอบกฎเกณฑ์ ที่ยึดมั่นด้วยรูปแบบ แต่ในขณะที่พระอีสานจะมีความยืดหยุ่นไม่ยึดรูปแบบวิธีการ จนทำให้เกิดความขัดแย้ง ด้วยบริบททางวัฒนธรรมเดิมของสังคมชาวนาอีสาน ที่เป็นพระพุทธศาสนาแบบชาวบ้านนั้นมีความใกล้ชิดสัมพันธ์กับชุมชนอย่างแนบแน่น จึงก่อเกิดนฤมิตกรรมงานช่างแขนงต่างๆเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้

ดังนั้นการพูดถึงเอกลักษณ์ในเชิงช่างด้านพุทธศิลป์ต้องมี บริบททางสังคมวัฒนธรรมเป็นตัวอธิบายขยายความ เพื่อที่จักได้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างงานช่างกับคนตลอดจนถึงสภาพแวดล้อมในสังคมของแต่ละยุคสมัยและจะทำให้เข้าใจความหมายทางศิลปะได้ชัดเจนลุ่มลึกขึ้นซึ่งจะให้คุณค่ามากกว่าการอธิบายเพียงแค่มิติในเชิงช่างด้านเดียวหรืออธิบายในเชิงประวัติศาสตร์ศิลปะแต่เพียงมิติเดียวอย่างที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน

4.4 ข้อเสนอแนะ

มรดกแห่งภูมิปัญญาทางด้านศิลปหัตถกรรมพื้นถิ่น ที่เกี่ยวเนื่องในพระพุทธศาสนา ที่อยู่ในกลุ่มวัฒนธรรมราษฎร์ (ชาวบ้านซึ่งมีความอ่อนไหวต่อการเปลี่ยนแปลงได้รวดเร็วกว่าประเพณีหลวงที่มีนัยยะเชื่อมโยงกับระบบศักดินา) อันก่อเกิดจากสิ่งที่บรรพชนคนท้องถิ่นได้รังสรรค์โดยเบื้องต้นอาจมีเป้าหมายเพื่อใช้สอยในการยังชีพตามเหตุปัจจัยแห่งการดำรงอยู่ ซึ่งผ่านกระบวนการแห่งขั้นตอนของพัฒนาการที่ได้ลองผิดลองถูกจนกลายมาเป็นความลงตัวไม่ว่าจะเป็นเรื่องของคุณค่าทางด้านประโยชน์ใช้สอยและสุนทรียภาพความงามทางศิลปะอันเกิดจากปัจจัยแวดล้อมของบริบททางสังคมวัฒนธรรมภายใต้กรอบของ “ห้วงเวลา” ซึ่งเป็น “ตัวแปรอันสำคัญ” กับสิ่งที่เรียกกันโดยทั่วไปว่า “มรดกแห่งภูมิปัญญา” และด้วยเงื่อนไขแห่งห้วงเวลาอันเป็นตัวแปรสำคัญต่อพัฒนาการในเรื่องของ “การปรับเปลี่ยนหรือปรับปรุงพัฒนาต่อยอด” ด้วยวัตถุประสงค์อันสำคัญนั้นก็คือสิ่งที่เรียกว่า “สืบสาน” ซึ่งคำนี้สามารถอธิบายความได้ในหลายมิติแห่งความหมาย โดยอาจหมายถึงการอนุรักษ์รักษาแบบคงสภาพเดิมไว้ทั้งหมดหรืออีกนัยยะหนึ่งหมายถึงการสืบ

สานอนุรักษ์ในลักษณะที่มีการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงซึ่งอาจปรับเปลี่ยนเพิ่มขึ้นหรือตัดทอนรายละเอียดบางสิ่งบางอย่างในอดีตให้ลดลงจากเดิมทั้งนี้ก็เพื่อตอบสนองต่อการ"เปลี่ยนแปลง"ต่อการใช้งานใหม่ในกรอบของบริบททางสังคมวัฒนธรรมแห่งยุคสมัยที่แปรเปลี่ยนไป โดยเฉพาะต่อรูปแบบทางกายภาพของสรรพสิ่งต่างๆ

ในวิถีแห่งสังคมปัจจุบันที่ให้ความสำคัญกับการพัฒนาทางด้านวัตถุ อันนำมาซึ่งการปรับเปลี่ยนต่อหลายสิ่งหลายอย่างในมิติต่างๆ ของสังคมไทยอย่างรวดเร็วด้วยบริบททางวัฒนธรรมเดิมของสังคมชาวนาอีสาน ที่เป็นพระพุทธศาสนาแบบชาวบ้านนั้นมีความใกล้ชิดสัมพันธ์กับชุมชนอย่างแนบแน่น จึงก่อเกิด นฤมิตกรรมงานช่างแขนงต่างๆเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ตกทอดมาจนถึงทุกวันนี้ โดยศิลปวัตถุเหล่านั้นได้เป็นประจักษ์พยานที่สำคัญแสดงให้เห็นถึงพลังศรัทธาทั้งของชาวบ้านและพระสงฆ์ จนถึงมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างทางสังคมใหม่ทำให้งานช่างเหล่านี้หยุดชะงักขาดช่วงการสืบสานพัฒนา อีกทั้งปัจจัยภายนอก

โดยเฉพาะรูปแบบธรรมาสน์ ราวเทียน ตู้พระธรรม หรืองานพุทธหัตถศิลป์อื่นๆ ในท้องถิ่นอีสาน รวมถึงเมืองอุบลจึงถูกแทนที่ด้วย ศิลปะแห่งชาติของสกุลช่างหลวงของลุ่มน้ำเจ้าพระยา ซึ่งถูกนำเข้ามาจากร้านค้าในแถบเสาชิงช้าของกรุงเทพฯผ่านมาสู่ร้านสังฆภัณฑ์อยู่ในทุกมุมเมืองต่างๆทั่วประเทศ ด้วยโครงสร้างสังคมใหม่แบบทุนนิยมที่ให้ความสำคัญกับการทำมาหากิน เพื่อแลกกับเงินตรามาใช้แลกเปลี่ยนสินค้าในการดำรงชีพ ทำให้ไม่สามารถหาเวลามาสร้างงานพุทธศิลป์เพื่อถวายเป็นพุทธบูชา อย่างเช่นวิถีสังคมในอดีต อีกทั้งทัศนคติที่ใช้การซื้อมากกว่าสร้างได้ครอบงำวิถีชุมชน ทั้งในวิถีชาวบ้านและชาวเมืองรวมถึงทัศนคติของพระสงฆ์ในท้องถิ่น จึงก่อเกิดเป็นผลิตภัณฑ์บุญสำเร็จรูป ที่สะดวกรวดเร็วทันใจโดยต้องอาศัยปัจจัย ตามกำลังความสามารถของเงินในการครอบครอง ดังนั้นคงไม่ต้องกล่าวถึงการสร้างศิลปวัตถุในรูปแบบเดิมอีกต่อไป เพราะวิถีโดยเฉพาะสังคมเมืองได้เปลี่ยนแปลงไปเป็นอย่างมาก การสร้างพุทธศิลป์อย่างในอดีตไม่ใช่สิ่งที่อยู่ในวิถีปกติ โดยจะต้องมีวาระพิเศษอย่างหนึ่งอย่างใด และผู้เป็นเจ้าศรัทธาต้องมีกำลังทรัพย์มีช่างมีวัสดุและที่สำคัญก็คือต้องมีความเข้าใจในเอกลักษณ์ของศิลปะอีสานด้วยว่าเป็นอย่างไร ไม่เช่นนั้นก็จะกลายเป็นการอนุรักษ์ที่ขาดรากเหง้าทางวัฒนธรรม ไม่ต่างอะไรกับศิลปะสำเร็จรูปที่อยู่ตามร้านสังฆภัณฑ์เหล่านั้น ดังนั้นการอนุรักษ์ในเชิงวิชาการจึงควรขยายฐานองค์ความรู้งานช่างแขนงนี้รวมถึงงานพุทธศิลป์ประเภทอื่นๆ เช่นตู้พระธรรมหรือ หีบพระธรรม

โดยเฉพาะการศึกษาเปรียบเทียบข้ามเขตแดนของพื้นที่หรือกลุ่มชาติพันธุ์เช่น ธรรมาสน์เสาเดียวในกลุ่มวัฒนธรรมผู้ไทยหรือกลุ่มวัฒนธรรมไทยลาวในบริบทอื่นๆต่อไป ในแง่การศึกษาวิจัยรวมถึงการเผยแพร่แบ่งปันความรู้แขนงนี้ให้คนท้องถิ่น รวมถึงคนต่างวัฒนธรรมได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ เพื่อจะได้ตระหนักและเห็นคุณค่าของความมีอัตลักษณ์ในเชิงช่างหรือสายสัมพันธ์ความเป็นเครือญาติ กับความหมายที่สัมพันธ์เหมาะสมกับบริบททางสังคมวัฒนธรรมของ

ตนเองไม่ว่าจะเป็นในสมัยเก่าหรือร่วมสมัยก็ตามแต่ พุทธศิลป์ที่เกี่ยวเนื่องในวัฒนธรรมคัมภีร์ใบลานที่ควรมีศึกษาในเชิงอนุรักษ์ และพัฒนาโดยเฉพาะประเด่นเรื่องของการศึกษาเปรียบเทียบกับบริบทพื้นที่วัฒนธรรมอื่นๆ ดังนั้นการประเมินหรืออธิบายถึงคุณค่าด้านสุนทรียภาพด้านความงามในเชิงศิลปะและมิติความหมายทางสังคมวัฒนธรรมในเรื่องของภูมิปัญญาสร้างสรรค์ของงานช่างจากชาวบ้านหรือในวัฒนธรรมหลวงก็จะพบว่า วัฒนธรรมทั้ง2 ขั้วไม่ได้อยู่อย่างโดดเดี่ยวแยกออกจากกัน หากแต่มีการเชื่อมโยงผสมผสานแลกเปลี่ยนกันอย่างหลวมๆทั้งเป็นทางการและไม่เป็นทางการ อีกทั้งยังสัมพันธ์เชื่อมโยงกับวัฒนธรรมอื่นๆทั้งจากภายในและภายนอก โดยทั้งหมดล้วนเป็นตัวแปรที่สำคัญต่อภูมิปัญญาอยู่ทุกแขนงที่เป็นปัจจัยพื้นฐานของผู้คนในทุกหมู่เหล่า

คุณค่าของศิลปะงานช่างและภูมิปัญญาชาวบ้านมิได้สร้างขึ้นใหม่ได้ทุกช่วงอายุคนแต่จะเป็นลักษณะของกระบวนการ*ต่อรอง*ที่มีความซับซ้อน ซึ่งในการสืบต่อต้องอาศัยการสร้างชุดความรู้ปลูกฝังสร้างจิตสำนึกความรู้สึกถึงการมีตัวตนอยู่ ด้วยการสร้างลักษณะร่วมหรือที่เรียกว่าอัตลักษณ์โดยอาศัยรูปสัญญะผ่านศิลปะงานช่างของใช้โดยเฉพาะงานช่างที่เกี่ยวเนื่องในพิธีกรรมความเชื่อ ซึ่งงานช่างเหล่านี้ มิควรกำหนดคุณค่าโดยพิจารณาเพียงแค่ แบบแผนรูปทรงและองค์ประกอบทางลักษณะรูปสัณฐานอันปรากฏอยู่ที่ตัวศิลปวัตถุนั้นแต่เพียงอย่างเดียวไม่ หากแต่คุณค่าความงามเหล่านั้นล้วนต้องมีภูมิหลังความสัมพันธ์ที่แนบแน่นเชื่อมโยงกับที่มาที่ไปแห่งบริบททางวัฒนธรรมในมิติต่างๆไม่ว่าจะเป็นด้านประวัติศาสตร์สังคมประเพณีของลัทธิความเชื่อ ที่ปัจจุบันส่วนใหญ่จะมีลักษณะที่ขึ้นอยู่กับว่าใครสามารถช่วงชิงมีอำนาจในเชิงโครงสร้างทางการเมืองได้มากกว่ากัน ดังนั้นความสูงต่ำดำขาว ความเป็นต่อหรือความเป็นลูกไล่ ล้วนแล้วแต่เป็นผลิตผลมาจากกรอบแนวคิดในเชิงโครงสร้างทางวัฒนธรรมที่ส่งอิทธิพลต่อ ***ทัศนคติหรือรสนิยม*** ที่ถูกใช้เป็น ***คติหรืออคติ*** ที่จะบอกหรือประเมินว่าศิลปะของใครเหนือกว่าใคร *ไม่ใช่อยู่ที่รูปแบบสัจจะอันจริงแท้ที่ปรากฏอยู่ในตัวงานช่างเหล่านั้นไม่* อย่างงานพุทธศิลป์ในปัจจุบันที่ได้กลายเป็นงานออกแบบอย่างศิลปอุตสาหกรรม (cultural industry) ที่มีแต่เพียงมิติทางศิลปะและวัฒนธรรมที่ลอยฟุ้ง แต่หาได้เข้าถึงสัญลักษณ์ทางชีวิตวัฒนธรรมของผู้คนในสังคมท้องถิ่นไม่ (ศรีศักร วัลลิโภดม อ้างถึงใน สุริยา สมุทคุปติ์ และคณะ, 2550 : 3) ทั้งหมดล้วนมีส่วนสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อรสนิยมและรูปแบบในงานช่างพุทธศิลป์เมืองอุบลราชธานีและอีสาน ดังนั้นจึงมีข้อเสนอแนะว่าควรขยายฐานองค์ความรู้งานช่างเหล่านี้ รวมถึงงานพุทธศิลป์อื่นๆ ในแง่การศึกษาวิจัยรวมถึงการเผยแพร่ เพื่อการอนุรักษ์งานช่างแขนงนี้สืบต่อไป