รายงานการวิจัย

เรื่อง

มรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

โดย

นายทวีรัก	เจริญสุข
นายสามารถ	สุขกนิษฐ์
นายศุภกรณ์	ดิษฐพันธุ์
นางเอื้อเอ็นดู	ดิศกุล ณ อยุธยา
นางพรสนอง	วงศ์สิงห์ทอง
นางสุขุมาลย์	เล็กสวัสดิ์
นายสุจินตนา	สงวนหมู่
นางสาววิไล	อัศวเดชศักดิ์

ภาควิชานฤมิตรศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งานวิจัยโครงการมรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

เครื่องเงิน เครื่องผ้าทอย้อม เครื่องผ้าปัก เครื่องไม้

โดย

คณาจารย์ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์

งานวิจัยโครงการมรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

หัวข้อการวิจัย	ชื่อผู้วิจัย	จำนวนหน้า
เครื่องเงิน	ผศ.ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์ อาจารย์ เอื้อเอ็นดู ดิศกุลฯ	33
เครื่องผ้า ทอ–ย้อม	ผศ.ดร. พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง อาจารย์ สุจินตนา สงวนหมู่	43
เครื่องผ้าปัก	อาจารย์ สุขุมาลย์ เล็กสวัสดิ์ อาจารย์ วิไล อัศวเดชศักดิ์	24
เครื่องไม้	ผศ. ทวีรัก เจริญสุข อาจารย์ สามารถ สุขกนิษฐ์	35

คำนำ

ภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้ทำการสอนเผยแพร่และค้นคว้าวิจัย งานศิลปกรรมสาขานฤมิตศิลป์ อันประกอบด้วยงานเรขศิลป์ หัตถศิลป์ มัณฑนศิลป์ และนิทรรศการศิลป์ ผลงานศิลปกรรมทั้ง 4 สายนี้ ตั้งอยู่บนพื้นฐานของการสร้างสรรค์ที่ประกอบด้วยจิตสำนึกแห่งความรัก ความผูกพันและความประณีตในการสร้างสรรค์ผลงานส่วนหนึ่ง ทักษะและความเข้าใจเชิงทฤษฎีในการสร้างงานศิลปกรรมอีกส่วนหนึ่ง รวมทั้งการเชื่อมโยงชีวิตวัฒนธรรมความเป็นอยู่ให้สอดคล้องกับรูปแบบความงาม เกิดเป็นความเหมาะสมกลมกลืนของประโยชน์ใช้สอย และความงามเชิงนฤมิตศิลป์

ด้วยเหตุผลที่ผลงานสร้างสรรค์นฤมิตศิลป์ สามารถสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตวัฒนธรรมที่ประสานกลมกลืนอย่างลงตัวกับความงดงามอันวิจิตรของศิลปะบริสุทธิ์ ดังกล่าวข้างต้น คณะกรรมการมรดกร่วมซึ่งเล็งเห็นความสำคัญดังกล่าวจึงได้มีมติอนุมัติทุนการค้นคว้าวิจัยให้แก่ภาควิชานฤมิตศิลป์ในการศึกษาวิจัยเรื่องศิลปกรรมไทย–พม่า โดยมีฝ่ายวิจัยและพัฒนาสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติเป็นผู้ประสานงานและร่วมมือในการดำเนินงานวิจัย การเริ่มที่พม่าเป็นประเทศแรก เพราะพม่าเป็นประเทศที่มีความสัมพันธ์กับไทยในหลากหลายลักษณะ มีความมั่งคั่งทางศิลปกรรมในอดีต โดยเฉพาะงานด้านนฤมิตศิลป์ที่ทรงคุณค่า ซึ่งยังขาดการศึกษาค้นคว้าอย่างจริงจัง ทั้งในแนวลึกและแนวกว้าง อาทิเช่น งานเครื่องเงิน เครื่องผ้าปัก เครื่องผ้าทอย้อม เครื่องไม้ และอื่น ๆ

นับเป็นโอกาสอันดีในช่วงเวลานี้ ซึ่งเป็นระยะที่พม่าเปิดประเทศให้แก่ชาวต่างชาติได้เข้าชมมรดกทางศิลปะและวัฒนธรรมอันงดงามและทรงคุณค่า จึงเป็นช่วงเวลาอันเหมาะสมที่จะได้เข้าทำการศึกษาวิจัย เพื่อเก็บรวบรวมข้อมูลเบื้องต้น อันจะเป็นฐานของการสร้างองค์ความรู้ในงานนฤมิตศิลป์ของศิลปกรรมไทย–พม่า เพื่อยังประโยชน์แก่การศึกษาศิลปกรรมของเยาวชนไทยให้กว้างขวางและมีโลกทัศน์ที่กว้างไกล ในการศึกษาเปรียบเทียบศิลปกรรมของไทยกับเพื่อนบ้านที่มีชีวิตวัฒนธรรมและแนวทางในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมใกล้เคียงกัน

การครั้งนี้จะเป็นดั่งอนุสรณ์ แห่งความสามัคคี และเป็นการจุดประกายให้แก่งานวิจัยของคณาจารย์ในภาควิชานฤมิตศิลป์ต่อไป ซึ่งการวิจัยนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้เลยหากขาดความร่วมแรงร่วมใจ เสียสละเวลา ความคิด และจินตนาการแห่งการสร้างสรรค์ของคณาจารย์ในภาควิชานฤมิตศิลป์ทุกท่าน ในการลงพื้นที่ภาคสนาม การรวบรวมข้อมูลและเขียนบทความวิจัย ตลอดจนการออกแบบรูปเล่มเพื่อการพิมพ์และเผยแพร่ รวมทั้งการสนับสนุนด้านงบประมาณ และการอำนวยความสะดวก จากฝ่ายวิจัยและพัฒนาสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ซึ่งขอขอบพระคุณอย่างยิ่งมา ณ โอกาสนี้

ขอผลแห่งความตั้งใจจริง น้ำใจอันดีงาม และความสมัครสมานสามัคคี ของทุก ๆ ฝ่ายได้หลั่งไหลย้อนกลับเป็นคุณความดี ความสำเร็จและความก้าวหน้า ที่ส่งผลให้เกิดความเจริญสุขแก่ทุกท่าน โดยถ้วนหน้าสืบไป

(ผศ. ทวีรัก เจริญสุข)
หัวหน้าโครงการวิจัย

งานวิจัยโครงการมรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

เรื่อง

เครื่องเงิน

โดย

ผศ.ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์

อาจารย์ เอื้อเอ็นดู ดิศกุล ณ อยุธยา

Contents

Burmese Silverware

โดย
ผศ. ดร. ศุภกรณ์ ดิษฐพันธุ์
อ. เอื้อเอ็นดู ติศกุลฯ

ความเป็นมา
General Introduction

อิทธิพลที่ได้รับ
Historical Background

การใช้เครื่องเงิน
Silverware Objectives
- แลกเปลี่ยนสินค้า
- ทำเครื่องใช้
- ทำเครื่องประดับ

เทคนิคและกรรมวิธี
Methods and Appliances
- แร่เงิน
- การผสมแร่เงิน
- น้ำหนักเงิน
- กรรมวิธี
- เทคนิคและกรรมวิธี

ขั้นตอนการผลิต
Production
- เครื่องใช้และภาชนะ
- เครื่องประดับ

วิวัฒนาการออกแบบ
Artistic Development
- ลวดลาย
- รูปทรง

สรุป
Note
- ข้อเสนอแนะ
- ตัวอย่างงาน

ความเป็นมา

เครื่องเงินเป็นศิลปหัตถกรรมที่มีค่าในตัวเอง เพราะทำจากแร่โลหะเงินที่มีราคา และเป็นงานศิลปะที่ทำขึ้นโดยช่างฝีมือที่มีความรู้ความชำนาญและความประณีต ทั้งในเรื่องของการออกแบบรูปทรง ลวดลาย และด้านประโยชน์ ใช้สอย ซึ่งแสดงให้เห็นถึงศิลปกรรมและวัฒนธรรมของชาติอย่างชัดเจนตั้งแต่ อดีตจนถึงปัจจุบัน

"เครื่องเงิน" ตามความหมายของ แน่งน้อย ปัญจพรรค์ [1] นั้น หมายถึงเครื่องใช้ที่ทำมาจากโลหะที่มีเงินผสมอยู่จำนวนมากเป็นหลัก ซึ่งมีทั้ง ที่ทำจากเงินล้วนๆ และที่ผสมแร่อื่นๆเพื่อประโยชน์ใช้สอยทางอุตสาหกรรม

ศิลปะของการทำเครื่องเงินนั้นเป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชนหลายชาติที่สืบทอดต่อกันมาแต่โบราณซึ่งมีหลักฐานทางโบราณคดีให้เห็นอยู่ทั่วไป

สำหรับในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น [2] เครื่องเงินได้เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ในภูมิภาคนี้มากว่า 2,000 ปีแล้วเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจและความร่ำรวย สำหรับแหล่งแร่เงินในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นั้น มีมากในประเทศพม่าทางเหนือที่เมือง Bawd-win ในรัฐฉาน และพบปะปนกับแร่อื่นๆ ที่หมู่เกาะฟิลิปปินส์ เวียดนามและอินโดนีเซีย

จากการที่พม่ามีแหล่งแร่เงินมาก ทำให้มีการพัฒนาภูมิปัญญาและนำแร่เงินที่มีอยู่มากมาทำเป็นสิ่งของเครื่องใช้ มีการพัฒนารูปแบบและการผลิตอย่างต่อเนื่อง ซึ่งแต่เดิมการผลิตเครื่องเงินเป็นเพียงการผลิตเพื่อใช้สอยในครัวเรือน จนกระทั่งต่อมามีการผลิตกันอย่างกว้างขวาง และมีการใช้เครื่องเงินกันอย่างแพร่หลายทั้งในพระบรมมหาราชวัง วัดวาอาราม จนถึง ครัว เรือนทุกระดับ และได้สืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน จนถือเป็นศิลปหัตถกรรมประจำชาติของพม่าที่แสดงออกถึงความเจริญรุ่งเรือง

[1] แน่งน้อย ปัญจพรรค์. เครื่องเงินในประเทศไทย. สำนักพิมพ์เริงรมย์. 2534

[2] Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989.

อิทธิพลที่ได้รับ

ศิลปเครื่องเงินของพม่านั้นได้รับอิทธิพลมาจากหลายประเทศนอกเหนือไปจากงานระดับท้องถิ่นภายในชนชาติพม่าเอง อิทธิพลจากภายนอกที่เข้ามามีส่วนช่วยพัฒนาเครื่องเงินพม่านั้นมาจาก [3]

1. อินเดีย อิทธิพลของเครื่องเงินของอินเดียได้เผยแพร่เข้ามาในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้และในพม่าตามเส้นทางการค้าและการเผยแพร่พุทธศาสนาตั้งแต่ช่วงศตวรรษแรก

2. จีน เข้ามามีอิทธิพลในพม่า จากการแพร่ขยายอาณานิคมในศตวรรษที่ 10-13 ของจีนในภูมิภาคนี้ ซึ่งได้นำเอาอิทธิพลของการใช้ภาชนะเครื่องเงินมาสู่พม่า จากเอกสารทางประวัติศาสตร์ ได้อ้างว่าเครื่องเงินของจีนนั้นมีความสำคัญไม่น้อยกว่าผ้าไหมหรือเครื่องเคลือบดินเผาเลย นอกจากนั้นเมื่อจีนเริ่มอ่อนแอลง และภายหลังได้ถูกรุกรานจากประเทศมหาอำนาจตะวันตกนั้นเอง ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงอย่างมากทั้งในเรื่องของการปกครอง สังคมและวัฒนธรรม ทางด้านสังคมและเศรษฐกิจของประเทศ มีการเปลี่ยนแปลงไปจากการดำเนินชีวิตแบบเลี้ยงตัวเองในประเทศ ไปสู่การเพิ่มผลผลิตทางเกษตรกรรมและอุตสาหกรรม มีการบีบบังคับจนทำให้คนจีนบางกลุ่มต้องอพยพมาสู่พม่าและประเทศอื่นๆในภูมิภาคนี้ ซึ่งในกลุ่มผู้อพยพเหล่านั้นมีช่างเงินที่มีฝีมือรวมอยู่ด้วย เมื่อได้มาตั้งรกรากในประเทศใหม่ ช่างจีนที่มีฝีมือในการทำเงินอย่างมากได้รับการมอบหมายจากชนชั้นสูงในพม่าให้ทำงานเครื่องเงินให้ ดังนั้นจึงได้นำเอารูปแบบและลวดลายของพม่ามาผสมผสานกับแบบของจีน ทำให้เกิดรูปแบบและลวดลายใหม่ๆขึ้น ดังจะเห็นได้จากพวกเครื่องถ้วยชาม ชุดรับประทานอาหาร และชุดน้ำชา ซึ่งมีลักษณะของลวดลายผสมเกิดขึ้น

3. กลุ่มอิสลาม อิทธิพลจากการเผยแพร่ศาสนาอิสลามในศตวรรษที่ 16-17 ก็มีส่วนช่วยในการพัฒนารูปแบบภาชนะเครื่องเงินของพม่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเรื่องเทคนิค และการพัฒนาลวดลาย

[3] Ibid. p. 1-8

ซึ่งศิลปะอิสลามมีความเป็นเลิศในการสร้างภาพจากเรื่องราวต่างๆ บนภาชนะเครื่องใช้ เช่น เหยือก แจกัน แก้ว ในเรื่องราวของศาสนาอิสลามจะไม่ใช้สิ่งมีชีวิตที่เป็นข้อห้ามทางศาสนา เพราะตามความเชื่อของศาสนาเชื่อว่าพระเจ้าทรงสร้างสิ่งมีชีวิต ดังนั้นจึงห้ามมนุษย์สร้างภาพสิ่งมีชีวิต ซึ่งถือเป็นการเลียนแบบพระเจ้า ความเชื่อเหล่านี้ได้ถูกพัฒนาขึ้นมาเป็นรูปแบบของลวดลายใหม่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้รูปทรงเรขาคณิต รวมทั้งการใช้รูปทรงและลวดลายจากอิทธิพลอาหรับในรูปพรรณพฤกษาเข้ามาประกอบเพื่อใช้ในการสร้างความสมดุลย์ให้กับลวดลาย จะเห็นได้ว่าจากบริเวณที่มีอิทธิพลของศาสนาอิสลามอยู่มากนั้น ไม่มีลวยลายที่เกี่ยวข้องกับสิ่งที่มีชีวิตเข้ามาประกอบในลวดลายบนภาชนะเลย

เครื่องใช้บนโต๊ะอาหาร
ที่ได้รับอิทธิพลยุโรป

4. กลุ่มยุโรป อิทธิพลจากการขยายอาณานิคมเข้ามาในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ในศตวรรษที่ 17- 20 ทำให้ศิลปะเครื่องเงินแต่เดิมในภูมิภาคนี้ที่มีการถ่ายทอดสืบต่อกันมาเป็นระยะเวลานาน ได้รับเอารูปแบบของศิลปตะวันตกเข้ามาไว้ในงานด้วยรวมทั้งในพม่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อพม่าได้ตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษ ช่างเงินของพม่าได้มีโอกาสทำงานในรูปแบบสไตล์ยุโรป ดังจะได้เห็นจากเครื่องใช้บนโต๊ะอาหารและของตกแต่ง ศิลปินหรือช่างเงินที่ทำงานให้กับเจ้านายยุโรปนี้จะไม่มีเงินเดือนประจำแต่สามารถดำรงชีวิตอยู่ได้อย่างดีและมีหน้าตาในสังคม โดยขุนนางยุโรปเป็นผู้ดูแลจัดหาให้ทั้งสิ้นเพื่อแลกกับงานศิลป์ที่มีคุณค่าซึ่งมิอาจหาได้ในประเทศของตนหรือมีราคาสูง ดังนั้นเมื่อศิลปินหรือช่างเงินเหล่านั้นไม่ต้องห่วงกับการหาเลี้ยงชีพ จึงสามารถผลิตงานที่มีความงามและมีคุณค่าทางศิลปะได้

ในปี คศ. 1885 อังกฤษได้เข้าครอบครองพม่าทั้งหมดและได้ทำการสำรวจแหล่งแร่สำคัญในพม่า มีการจัดตั้งบริษัททำเหมืองทับทิม ไพลิน หยก ตลอดจนมีการสำรวจแหล่งแร่ทองแดง เงิน ตะกั่ว ที่เมืองบอวิน (Bawd-win)

จากสถิติในปี คศ. 1872[4] มีช่างเงินและช่างทองที่ขึ้นทะเบียนประมาณ 2851 คนในพม่าตอนล่างและบริเวณชายฝั่ง แม้ว่าในยุคนี้จะไม่มีการว่าจ้างให้ช่างเงินช่างทองทำงานเพื่อตกแต่งปราสาทราชวังพม่า แต่ช่างเงินและช่างทองก็ยังสามารถทำงานที่ตนถนัด ได้มีการดัดแปลงโดยใช้หินที่มีค่ามาประดับเครื่องเงินและเครื่องทองเหล่านั้น ทำให้เกิดสไตล์ใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่างศิลปะพม่าและยุโรปเข้าด้วยกัน จนอาจจะเรียกได้ว่าเป็นยุคเฟื่องฟูทางศิลปะหัตถกรรมพม่า เนื่องจากมีการว่าจ้างจากข้าราชการอังกฤษในพม่า ให้ช่างเงินเหล่านั้นทำเครื่องเงินมากขึ้นจากที่เคยทำ คือ จากภาชนะและเครื่องใช้มาเป็นเครื่องประดับและของตกแต่งที่ใช้ภายในบ้าน ตั้งแต่ชุดน้ำชา ชุดช้อนส้อม เหยือกใส่น้ำ กระปุกใส่พริกไทและเกลือ กล่องใส่กระดาษเช็ดปาก โคมเทียม ที่วางหมึกและอ่างอีกมากมาย อย่างไรก็ตามในสมัยนี้ยังไม่มีการกำหนดค่ามาตรฐานของน้ำหนักเงิน โลหะเงินบริสุทธิ์ซึ่งพม่าเรียกว่า เงินบอ (Baw) เป็นเงินที่ช่างเงินช่างทองชอบใช้ ส่วนใหญ่จะมีการเขียนกำหนดไว้ที่กันภาชนะเป็นส่วนผสมของเนื้อเงิน 92.5 % (Sterling Silver) และทองแดง 7.5 % หรือเงินประเภท เงินรูปี (Rupees) จากอินเดีย ที่ผู้ว่าจ้างชาวอังกฤษเป็นผู้นำมาให้ ลักษณะของงานในสมัยนั้นจะเป็นงานสไตล์วิคตอเรียน (Victorian) และรอคโคโค (Rococo) ดังจะเห็นได้จากพานใส่ใบพลูและหมากซึ่งแต่เดิมจะมีรายละเอียดเป็นเรื่องราวตามความเชื่อของพม่าแต่รูปทรงที่ปรากฏในสไตล์วิคตอเรียน (Victorian) หรือรอคโคโค (Rococo) นั้นมีการใช้ลายพรรณพฤกษา และลายดอกไม้ที่ใช้กันมากในลวดลายประเภทงานไม้ มาประยุกต์ใช้ในภาชนะเครื่องเงินด้วย โดยเฉพาะอย่างยิ่งมีการพัฒนาวิธีการที่เรียกว่า Za-bank หรือการทำงานสองครั้งจากมะละแหม่ง (Moulmein) มาใช้ในการทำเครื่องประดับเงินอีกด้วย โดยมีขั้นตอนการทำงานสองครั้ง (Double-Work) ครั้งแรกคือการฉลุลายพรรณพฤกษา ครั้งต่อมาคือการสลักลายภาพนูนสูง (Repousse) เพื่อสร้างรูปทรงและรายละเอียดของลวดลายใหม่ ซึ่งในสมัยนี้นิยมสลักด้านข้างหรือบนก้นของภาชนะเพื่อบอก ปี พ.ศ. รวมทั้งบอกน้ำหนักเงินตามอิทธิพลของยุโรป

นอกจากบริเวณรัฐยะไข่ (Arakan)และรัฐฉาน (Shan States) ที่ไม่ได้รับอิทธิพลยุโรป ช่างเงินยังรักษาวิธีการดั้งเดิม ช่างยะไข่นิยมประดิษฐ์ขันในรูป

[4] Sylvia Fraser-Lu. Burmese crafts : Past and Present, Oxford University Press, 1994, p.171.

แบบต่าง ๆ ในขณะที่ช่างฉานนิยมทำตลับเซี่ยนหมาก ทรงรูปไข่และทรงกลม ดาบที่มีตัวดาบเป็นเงิน มีดสั้นที่มีด้ามเป็นเงินและขัน ลายประกอบขอบที่ใช้เป็นลายเรขาคณิตและตัวลายเป็นลักษณะของลายแบบนูนสูง (Repousse)

ได้มีการกล่าวในเอกสาร[5] อย่างชัดเจนว่าช่างตีเงินของพม่าเป็นต้นแบบถ่ายทอดวัฒนธรรมมาสู่ช่างเงินของไทย เครื่องเงินไทยได้เริ่มมีการผลิตกันมากในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ แต่ศูนย์กลางของการผลิตนั้นอยู่ที่ภาคเหนือที่เมืองเชียงใหม่ ซึ่งช่างของเชียงใหม่เองก็ได้รับอิทธิพลจากช่างเงินพม่าซึ่งเริ่มเข้ามามีอิทธิพลในงานเครื่องเงินของไทยตั้งแต่ปี ค.ศ. 1284 ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่พม่าทำสงครามกับพวกมองโกล จึงมีช่างเงินพม่ากลุ่มหนึ่งที่หนีสงครามเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ช่างพวกนี้ได้ทิ้งรูปแบบและอิทธิพลไว้ในงานเครื่องเงินไทย ดังจะเห็นได้จากรูปทรง (Form) ลวดลาย (Pattern) และกรรมวิธี (Process) การสลักดุนสูง (Repousse) โดยมีการสลักลายแบบนูนสูง (High Relief) จากพื้นเงินขึ้นมามากกว่า 1 นิ้วที่มีการสลักทั้งจากภายนอกและภายใน ภาชนะที่ใช้วิธีการสลักนูนสูงนี้ต้องใช้ช่างฝีมือที่มีทักษะและประสบการณ์สูง ภาชนะส่วนใหญ่ที่แลเห็นศิลปะของพม่าอย่างเด่นชัดได้แก่ ขันทรงบาตร ขันดอก ตลับ และเครื่องเซี่ยนหมาก

[5] William Warren. and Luca Inver, Art and Crafts of Thailand, Thames and Hudson, 1994.

การใช้เครื่องเงินของพม่า

ในอดีตการใช้เครื่องเงินในพม่าแบ่งออกตามวัตถุประสงค์ได้เป็น 3 ลักษณะ เช่นเดียวกับการใช้เครื่องเงินในประเทศไทย คือ

1) ใช้แลกเปลี่ยนสินค้า
2) ใช้ทำเครื่องใช้
3) ใช้ทำเครื่องประดับ

ตามหลักฐานทางประวัติศาสตร์ [6] ปรากฏการใช้ภาชนะเงินมากในราชสำนัก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเครื่องประดับชั้นยศ นอกเหนือจากนั้นพระมหากษัตริย์ในสมัยต่างๆ ยังใช้เครื่องเงินพระราชทานเป็นรางวัลและเกียรติยศแก่ผู้ทำความดีความชอบในราชการอีกด้วย ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างงานศิลปะในราชสำนักพม่า ซึ่งเครื่องเงินที่ใช้กันอยู่จะมีลวดลายและรายละเอียดที่งดงามมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การประดับด้วยอัญมณีที่มีค่า และการแกะสลักลวดลายที่ไม่อาจหาพบในภูมิภาคอื่น คือการแกะสลักดุนนูน (Repousse) ซึ่งถือได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของศิลปะเครื่องเงินพม่าที่ไม่เหมือนกับการสลักนูนสูงของประเทศอื่น

แลกเปลี่ยนสินค้า

โลหะเงินในอดีตถูกใช้เป็นเงินตรามากกว่าสิ่งอื่นใดทั้งหมด ส่วนใหญ่แล้วการแลกเปลี่ยนสินค้าจะใช้เงินเป็นสื่อกลางหลัก ซึ่งเงินตราส่วนใหญ่จะแตกต่างกันไปตามยุคและสมัย ในศตวรรษที่ 19 สมัยคอนบอง (Kon-Baung) [7] เหรียญกษาปณ์เงิน (Silver Coinage) ที่ได้รับอิทธิพลจากยุโรปจะมีลักษณะคล้ายกระดุม และจะใช้ทั้งเหรียญเงินและทองในการแลกเปลี่ยนสินค้า นอกจากนั้นยังอาจใช้ทองแดงและตะกั่วในบางโอกาส การกำหนดค่าและน้ำหนักของเหรียญเงินเหล่านั้นใช้ความบริสุทธิ์ของเนื้อเงินเป็นหลัก ซึ่งอาจมีการตรวจสอบโดยนายหน้าผู้ได้รับอนุญาติ โดยนายหน้าจะได้รับค่าตอบแทนประมาณ 1 % เป็นค่าบริการ ในพม่านั้นเงินบริสุทธิ์ที่เรียกว่า เงินบอ (Baw) นั้นจะมีการผสมด้วยโลหะอื่น (Alloy) ประมาณ 3-4 % เท่านั้น รองลงมามีเหรียญกษาปณ์เงินซึ่งมีค่าน้ำหนักมากกว่า 20 ทิคัล (Ticals) เรียกว่า เงินคฮาโยเบท (Khayobat) ซึ่งมีส่วนผสมของโลหะทองแดงประมาณ 6.4 % มีค่าของความบริสุทธิ์รองจากเงินบอ นอกจากนั้นยังมีเงินเดนท์ (Dain) ซึ่งมีส่วนผสมของโลหะ (Alloy) ประมาณ 9.6 % เงินเดนท์นี้เป็นเงินที่ใช้กันมากในการติดต่อ

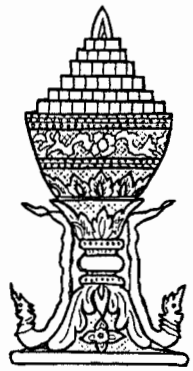
6 Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989, p.13.

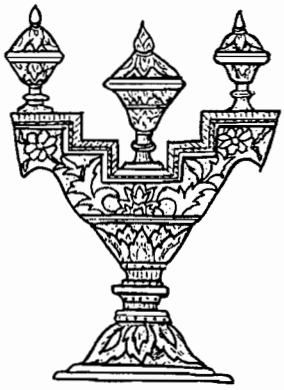
7 Sylvia Fraser-Lu. Burmese crafts : Past and Present, Oxford University Press, 1994, p.174.

เหรียญเงิน * เหรียญนกยูง *

ค้าขายกับต่างประเทศ สำหรับเงินที่ใช้กันภายในประเทศในยุคนั้นเรียกว่าเงินยเวท-ไน (Ywet-ni) หรือเงินที่มีลักษณะเป็นเหรียญทรงกลมมีเส้นรัศมีบนพื้นผิวคล้ายลายดอกไม้ลวดลายที่เกิดขึ้นนั้นจะเกิดขึ้นเองในขณะที่หล่อและปั๊มเหรียญ เงินลายดอกไม้มีส่วนผสมของโลหะทองแดงประมาณ 15 % ใช้สำหรับจ่ายภาษี เงินเหรียญเหล่านี้มีการใช้ในวงแคบ บริเวณชายฝั่งตะนาวศรี (Tenasserim) และรัฐยะไข่ (Arakan) ประมาณกลางคริสตศตวรรษที่ 16 เป็นต้นมาจนปีคศ. 1824 เมื่ออังกฤษเริ่มเข้ามามีอิทธิพลในพม่าตอนล่าง การใช้เหรียญกษาปณ์เหล่านี้จึงเปลี่ยนแปลงไป มีการนำเงินจากอาณานิคม (Anglo-Indian) เข้ามาใช้ในพม่าตอนล่างก่อน จากนั้นจึงขยายออกไปในส่วนอื่นๆของพม่า สมัยกษัตริย์มินดง (Min-Don) ในปีคศ. 1853-78 เหรียญกษาปณ์ที่ได้รับความนิยมสูงสุดคือ เหรียญนกยูง[8] (Peacock Coin) จากหลักฐานทางประวัติศาสตร์ได้ยืนยันว่าเงินที่ใช้ในการแลกเปลี่ยนสินค้าและกำหนดค่าแรงค่าจ้างในภูมิภาคนี้เดิมได้จากการติดต่อค้าขายกับต่างประเทศทั้งสิ้น เงินจีนก็เป็นเงินอีกสกุลที่ใช้ในการแลกเปลี่ยน และยังสามารถใช้เป็นวัสดุสำคัญสำหรับการทำเครื่องเงินพม่าอีกด้วย นอกจากนั้นยังมีเหรียญเงินของยุโรปเช่น เงินรีลา (Real) ของสเปน เงินดอลล่าร์ (Dollar) ของเม็กซิโก ซึ่งหาได้ง่ายในเมืองท่าที่สำคัญ ในศตวรรษที่ 19 เมื่อความต้องการใช้เหรียญเงินในภูมิภาคนี้มีมากขึ้น เงินรูปี (Rupee) ของอินเดีย เงินกิลด์ (Guilder) ของฮอลแลนด์ เงินเปียส (Piastres) ของฝรั่งเศส และเหรียญดอลล่าร์อเมริกันได้ถูกนำมาใช้มากขึ้น อย่างไรก็ตามในภูมิภาคนี้ก็ได้มีการผลิตเหรียญเงินขึ้นใช้มากขึ้นโดยใช้มาตราวัดอินเดีย แต่เป็นมาตราวัดที่มีส่วนผสมของเงินต่ำกว่ามาตราฐานมาก จนกระทั่งปลายศตวรรษที่ 19 เมื่อแต่ละประเทศได้มีการพัฒนาระบบเงินตราภายในประเทศขึ้น

8 Max and Bertha Ferrars, Burma Ava Printing House, 1996, p.109.





ชุดเชี่ยนหมากเงิน
(Betel Boxes)

ทำเครื่องใช้

เครื่องเงินในพม่าประเภทสิ่งของและเครื่องใช้นั้นมีหลักฐานว่าสามารถใช้เป็นเครื่องแลกเปลี่ยนสินค้า เป็นของสูง เป็นเครื่องใช้ในราชสำนัก และเป็นเครื่องใช้สำหรับคนทั่วไป นอกจากนั้นยังใช้เครื่องเงินในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับศาสนา อาจสรุปลักษณะการใช้เครื่องใช้เงินได้ดังนี้

1) เป็นของสูงและเครื่องใช้ในราชสำนัก ในสมัยโบราณเครื่องเงินได้ถูกสงวนไว้ใช้สำหรับเจ้านายชั้นสูงเท่านั้น
2) เป็นเครื่องใช้สำหรับคนทั่วไปที่มีฐานะ
3) เป็นเครื่องใช้ทางศาสนาและทางประเพณี

เครื่องเงินพม่าประเภทสิ่งของนั้น จากเอกสารทางประวัติศาสตร์ของชาวยุโรป[9] ได้บันทึกถึงความสำคัญของการใช้เครื่องเงินเพื่อเป็นเครื่องเชื่อมสัมพันธไมตรีระหว่างประเทศในภูมิภาคนี้กับกลุ่มประเทศยุโรป นอกจากนั้นเครื่องเงินยังใช้เพื่อแสดงระดับชั้นของคนในสังคมของประเทศนั้นด้วย ในหลายท้องที่ในพม่ายังมีความเชื่อทางไสยศาสตร์ว่าเครื่องเงินเป็นของขลังและยาวิเศษที่ช่วยปกป้องให้ผู้สวมใส่ปลอดภัยจากโรคร้าย

ประเภทเครื่องใช้สอย เห็นได้ชัดจากวัฒนธรรมร่วมของคนในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ คือวัฒนธรรมการกินหมาก และการมอบหมากให้แก่ผู้มาเยือนเพื่อแสดงความมีน้ำใจ ส่วนเครื่องใช้ในการกินหมากนั้นประกอบไปด้วย กล่องใส่ใบพลูที่กินกับหมาก (Betel Box) และขาตั้งซึ่งล้วนใช้เครื่องเงินเป็นภาชนะห่อหุ้ม จากวัฒนธรรมการกินหมากนั้นเองที่ทำให้ภาชนะเครื่องเงินมีความหลากหลายขึ้น นอกจากนั้นยังได้แสดงให้เห็นถึงระดับและชนชั้นของเจ้าของอีกด้วย ถือเป็นผลงานการออกแบบเครื่องเงินมีคุณค่าทางศิลปกรรมเป็นอย่างมากเพราะช่างเงินได้มีโอกาสสร้างสรรค์และแสดงความสามารถได้อย่างเต็มที่ นอกจากนั้นยังมีภาชนะใส่ดอกไม้ พวกแจกัน และเครื่องประดับชั้นยศต่างๆ ที่ใช้ในวังหลวงพม่า ผู้มีฐานะในสมัยคอนบอง(Kon-Baung) จะนิยมใช้เครื่องเงิน เครื่องใช้เป็นส่วนน้อยที่ทำมาจากทอง ตามปกติแล้วเครื่องใช้ไม้สอยในบ้านจะมีขันเงิน (Pala) หรือภาชนะที่ใช้ใส่อาหารที่เป็นเครื่องเงินขนาดต่างๆ ที่ใช้ใส่อาหารหรือเป็นขันสำหรับดักน้ำกินและอาบ การออกแบบจะเริ่มมีรูปแบบที่แตกต่างมากขึ้นทั้งภายในและภายนอก ส่วนลักษณะของชุดเชี่ยนหมาก (Betel-Boxes)

9 Revd. Howard Malcom, Travel in South-East Asia : Embracing Hindustan, Maraya, Siam and China with notices of numerous missionary stations, and a full account of the Burman empire, Charles Tilt, London, 1948.

Michael Symes, An Account of an Embassy to the Kingdom of Ava Sent by the Governor-General of India in the Year 1795. Nicol and Wright, London, 1800, p.26.

ภาชนะเก็บใบยาสูบ

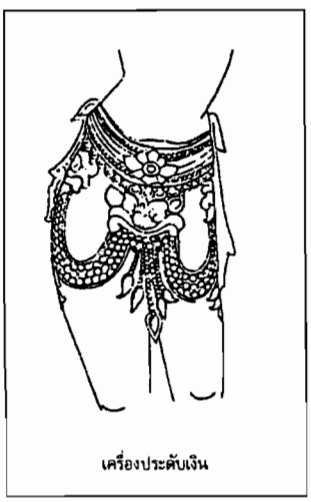
จะเป็นกล่องใหญ่ที่ภายในมีช่องตั้งแต่ 2 ช่องขึ้นไป หรือเป็นถาดที่มีตลับมีฝาเป็นภาชนะไว้ใส่เครื่องหมากอีกชั้นหนึ่ง นอกจากนั้นผู้ที่นิยมกินหมากเองจะมีเครื่องเส้นหรือยาสูบที่ใช้เครื่องเงินเป็นภาชนะเก็บใบยาสูบ(Lime Boxes)เพื่อเคี้ยวกับเครื่องหมาก และที่ขาดไม่ได้คือ กรรไกร กระโถนบ้วนน้ำหมาก จนอาจกล่าวได้ว่าประเพณีกินหมากของชาวเอเชียตะวันออกเฉียงใต้นี้เป็นส่วนหนึ่งที่กระตุ้นให้มีการออกแบบภาชนะเครื่องเงินที่มีความหลากหลายขึ้น

เครื่องประดับเงิน

เรื่องของศาสนาและประเพณีนั้น จากหลักฐานโบราณคดีพบพระพุทธรูปเงิน เครื่องพุทธบูชา และใช้บรรจุภัณฑ์เพื่อใส่เครื่องอัฐบริขารถวายพระ นอกจากนั้นยังนิยมใช้ขันเงินใบใหญ่เป็นเป็นภาชนะรองรับเงินบริจาคทางศาสนกิจอีกด้วย เช่น เงินบริจาคซ่อมวัด เจดีย์ และกิจการบูรณะอื่นๆ ในเทศกาลวันธรรมสวนะ ขันเงินยังได้ใช้เป็นเครื่องใช้เพื่อสรงน้ำพระพุทธรูปอีกด้วย ในเทศกาลงานบวชทางศาสนาใช้เครื่องเงินเป็นเครื่องครัวและภาชนะรองรับ และในเทศกาลขึ้นปีใหม่ของพม่า เรียกว่าเทศกาลทิงยาน (Thingyan) ที่หญิงสาวชาวพม่าจะใช้ขันเงินใส่น้ำอบหอมพรมใส่ผู้มาเยือนคล้ายวันสงกรานต์วันขึ้นปีใหม่ของไทย

เครื่องประดับ [10]

เดิมเงินเป็นเครื่องประดับที่มีราคาที่สุดสำหรับชาวบ้านพม่า ส่วนใหญ่การใช้เครื่องประดับเงินนั้นมีมากมายหลายแบบ ตั้งแต่เครื่องประดับบนศรีษะ บนเครื่องนุ่งห่ม และบนร่างกายเช่น กำไลข้อมือ สายคาดเอว จับปิ้งสำหรับเด็กหญิงและปิ่นผม



เครื่องประดับเงิน

ต่อมาเมื่อความนิยมของคนเปลี่ยนไป เครื่องเงินที่เคยมีความสำคัญมากจึงลดน้อยลง ทำให้เงินเก่าและเครื่องเงินเก่าเป็นของผู้เก็บสะสมของเก่าและบางชิ้นก็ถูกนำไปหลอมเพื่อผลิตของชิ้นใหม่ การบันทึกหรือการสืบค้นหลักฐานบนเครื่องเงินที่พบอยู่ก็ทำได้ยากเนื่องจากไม่มีการสลักบนภาชนะหรือก้นภาชนะอย่างในปัจจุบัน เนื่องจากในสมัยก่อนนั้นถือว่าเป็นการไม่เหมาะสมในการสลักชื่อ วันที่ หรือส่วนผสมของเงินลงบนเครื่องเงิน ยกเว้นช่างที่ได้รับอิทธิพลจากยุโรปจะกำหนดค่าของเงินที่มีความบริสุทธิ์ตั้งแต่ 97 % จนต่ำถึง 40 % อิทธิพลยุโรปนี้ทำให้ผู้เก็บสะสมหรือผู้ขายของเก่าสามารถตีราคาเครื่องเงินเหล่านั้นได้

[10] สัมภาษณ์ Sien Win Myint, มัณฑเลย์, วันที่ 21-26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2540.

เทคนิคและกรรมวิธี

แร่เงิน (Silver) เงินคือแร่สีขาวที่มีคุณสมบัติเป็นเงามันและสามารถสะท้อนแสงได้ดี เงินที่พบมากมักเป็นเงินที่ผสมกับแร่ธาตุอื่นๆ เงินมีคุณสมบัติคล้ายทอง คือสามารถหลอมละลายได้โดยอาศัยกรรมวิธีการผ่านความร้อน นอกจากนั้นแล้วเงินยังสามารถทนต่อแรงตีและแรงอัดโดยปราศจากร่องรอยของการแตกอีกด้วย ซึ่งคุณสมบัตินี้เองที่ทำให้เงินเป็นวัสดุที่สามารถใช้ได้ดีในการนำมาทำเครื่องใช้และเครื่องประดับ เงินบริสุทธ์จะมีคุณสมบัติเนื้ออ่อนมากเกินไปจนไม่สามารถนำมาใช้ทำภาชนะหรือเครื่องประดับได้แต่จะต้องนำมาผสมกับแร่อื่นๆ ก่อน เช่นแร่ทองแดงเพื่อเพิ่มความคงทน เงินผสมที่ใช้อยู่ทุกวันนี้ส่วนใหญ่จะมีแร่เงินผสมอยู่ประมาณ92.5%และทองแดงประมาณ7.5%เงินจะไม่มีปฏิกิริยาทางเคมีกับอากาศหรือความร้อน (oxidation) ดังนั้นแร่เงินจึงเป็นที่นิยมใช้ทำภาชนะและเครื่องใช้

ในยุคก่อนอาณานิคมนั้น[11] ตามเมืองใหญ่ของพม่า เมืองย่างกุ้ง (Rangoon) อาคยับ (Akyab) พะโค (Pego) พรอม (Prome) มะละแหม่ง (Moulmein) ทะเบด-มโย (Thayet-myo) และมัณฑเลย์ (Mandalay) เมืองเหล่านี้จะมีผู้ชำนาญในการทำเครื่องทองและเครื่องเงินที่มีลักษณะแตกต่างกันออกไป และจากเอกสารที่ปรากฏได้แสดงให้เห็นว่าในครั้งที่พม่ารบชนะกรุงศรีอยุธยาได้กวาดต้อนช่างฝีมือของไทยไปยังพม่าด้วย ซึ่งต่อมาช่างฝีมือเหล่านั้นได้สร้างผลงานที่สวยงามและมีอิทธิพลต่องานตกแต่ง ศิลปหัตถกรรมเครื่องเงินของพม่าในเวลาต่อมา

การผสมแร่เงิน[12]

ในอดีตช่างเงินในสมัยราชวงศ์คอนบอง (Kon-Baung) นิยมเงินที่เรียกว่าเงินบอ (Baw) เป็นเงินที่ค่อนข้างบริสุทธิ์ เนื้ออ่อนมาก มีเนื้อเงินมากประมาณ 95% เงินบอนี้ได้มาจากเหมืองที่อยู่ทางเหนือของรัฐฉาน ซึ่งเป็นรัฐที่มีคนไตอาศัยอยู่มาก

การผสมแร่เงินของช่างพม่าในอดีตมีส่วนผสมเงินดังนี้

แร่เงิน	10	จัด	(Kyat)
ทองแดง	00.5	จัด	(Kyat)
ตะกั่ว	00.5	จัด	(Kyat)
รวมน้ำหนัก	11	จัด	(Kyat)

11 ธิดา สาระยา, มันฑเลย์ นครราชธานี ศูนย์กลางแห่งจักรวาล, สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2538.

12 Harry L.Tilly, Modern Burmese Silverwork, Superintendent of Government Printing and Stationery, Rangoon, Burma, 1902.

นอกจากมาตราการผสมเงินแบบพม่าแล้ว ยังมีการผสมแร่เงินตามมาตราวัดของช่างจีน[13] ซึ่งการผสมแร่เงินของช่างจีนมีส่วนผสมเงินดังนี้

แร่เงิน	10	จัด	(Kyat)
ทองแดง	01	จัด	(Kyat)
ตะกั่ว	01	จัด	(Kyat)
รวมน้ำหนัก	12	จัด	(Kyat)

การผสมดังกล่าวไม่ได้ถือเป็นสูตรมาตรฐาน

น้ำหนักเงิน[14]

ภาชนะที่ทำจากเงินบอ (Baw)นี้จะมีน้ำหนักเบาและมีความอ่อนตัวได้ดี สามารถทำให้โค้งและทำให้เกิดสัดส่วนได้ สามารถกดลงบนฝ่ามือได้ง่าย ตามปกติแล้ว ราคาของภาชนะเครื่องเงินจะขึ้นอยู่กับน้ำหนักของเงินที่ใช้ในการผลิต ซึ่งในปัจจุบันมีการใช้มาตรฐานดังนี้

1 รูปี (Rupee)	=	1 จัด	(kyat)
1 จัด (kyat)	=	1 ทิคัล	(tical)

ซึ่งโดยปกติแล้วการชั่งของพม่าจะใช้ทิคัล (tical)ซึ่งจะมีค่าเท่ากับ 1 จัด

หน่วยวัดของอินเดีย 1 ทิคัล (tical) = 1 รูปี (Rupee)

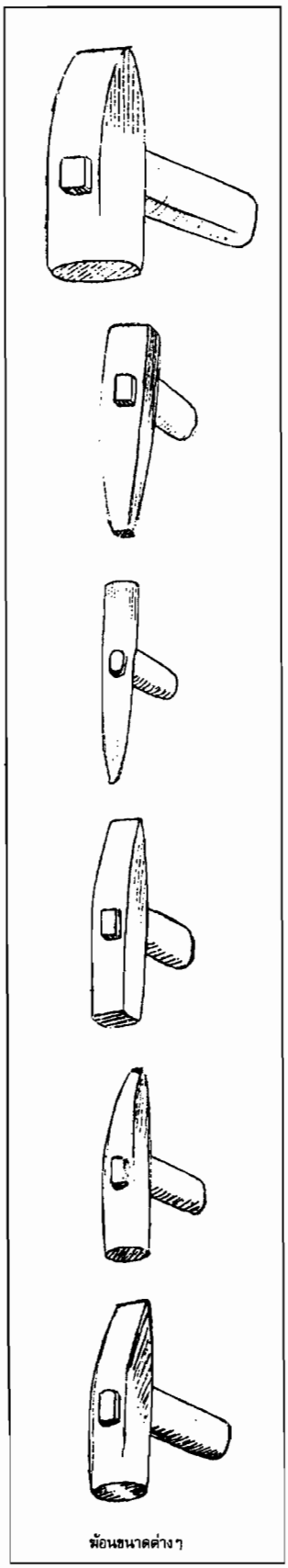
100 ทิคัล (tical) = 1 วิส (Viss) ประมาณ 1.6 กก.

กรรมวิธี

การตีเครื่องเงินนั้นมีกรรมวิธีและเทคนิคถ่ายทอดต่อกันมา ในครอบครัวช่างตีเงินของพม่านั้นนิยมตีเครื่องเงินให้มีความนูนสูง โดยอาศัยค้อนที่มีลักษณะแตกต่างกันในการตีภาชนะให้ได้ทรวดทรงและรูปร่างตามความต้องการ โดยปกติแล้ว กรรมวิธีจะเริ่มต้นจากการหล่อเงินที่มีส่วนผสมของทองแดงและตะกั่วให้หลอมละลายในเบ้าเผาที่มีความร้อนสูง เมื่อเงินและโลหะผสมหลอมได้ที่แล้วก็เทสู่เข้าเบ้าหลอม เพื่อให้ได้รูปทรงที่มีลักษณะเป็น เหรียญที่มีขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 4-6 นิ้ว เมื่อได้เหรียญเงินที่เป็นแผ่นกลมแล้ว ช่างตีเงินก็จะเริ่มตีเงินโดยตีขึ้นรูปจากขนาดเล็กก่อน จึงค่อยตีให้ใหญ่ขึ้นๆ จนได้รูปทรงที่ต้องการ โดยปกติแล้วช่างตีเงินจะใช้ยางไม้เช่น คลั่ง หรือน้ำมันดิบผสมกับขี้เถ้าและยางสนเป็นฐานรองเงินเมื่อทำการตี เพราะยางไม้มีความอ่อนตัว เมื่อใช้ฆ้อนตีเงินจะไม่ทำให้เงินแตกเสียหาย อีกทั้งยังทำให้เกิดลายนูนสูงได้ตามต้องการด้วยบนพื้นผิวของเครื่องเงินนั้นจะเป็นพื้นที่สำหรับวาดลายตามที่กำหนด

13 Ibid. p. 9.

14 สัมภาษณ์ Sien Win Myint, มัณฑเลย์, วันที่ 21-26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2540.



ม้อนขนาดต่างๆ

ต่อมาช่างตีก็จะใช้เครื่องมือ เช่น สิ่วขนาดเล็กสลักลงไปบนผิวภาชนะ ส่วนที่ลึกจะถูกตอกลงไป และส่วนที่ต้องการให้เป็นนูนสูงก็จะถูกตอกจากภายในออกมา แต่ว่าการตอกซ้ำๆกันนั้นอาจจะทำให้เครื่องเงินหรือลวดลายแตกได้ ดังนั้นช่างตีเงินของพม่าจึงต้องใช้วิธีการเผาหรือให้ความร้อนแก่พื้นผิวเหล่านั้น เพื่อป้องกันมิให้ลวดลายเหล่านั้นแตก เมื่อต้องการตีให้มีลวดลายสูงมาก ช่างตีเงินพม่าสามารถทำการตีซ้ำกันได้ถึง 16 ครั้ง เพื่อให้ได้ลวดลายสูงต่ำตามความต้องการ และเมื่อองค์ประกอบของงานออกแบบมีการตีเงินให้เกิดความสูงต่ำได้ที่ดีแล้ว ช่างผู้มีความชำนาญขั้นสูงก็จะเป็นผู้แต่งลวดลายอย่างละเอียด มีการแต่งเส้นลวดลายต่างๆในหน้าตา ลายเสื้อผ้า ลายดอกไม้ ใบไม้ ให้ชัดเจนและสมบูรณ์มากขึ้น จากนั้นเมื่อเสร็จเรียบร้อยจึงนำภาชนะที่ทำลวดลายสำเร็จแล้วไปล้างให้สะอาด โดยวิธีการต้มเพื่อให้ยางและน้ำมันที่ตกค้างอยู่หลุดออกไป โดยใช้เวลาประมาณครึ่งชั่วโมง แล้วจึงนำไปขัดเพื่อให้เกิดความมันและเงางาม ในน้ำส้มป่อย ภาษาพม่าเรียกว่า นัมบาดู (Sapindas ranak) โดยชาวพม่าจะนำลูกส้มป่อยไปเผาและตีให้แตกเล็กน้อย จากนั้นจึงนำไปแช่น้ำ จากนั้นใช้แปรงลวดขัดให้เกิดความมันที่เป็นเงางาม

โรงงานผลิตเครื่องเงินของพม่าส่วนใหญ่จะเป็นโรงงานในบ้านพักอาศัย โดยมีการต่อเติมให้เป็นสัดส่วน เพื่อใช้เป็นโรงงาน นิยมให้เป็นเรือนที่เปิดโล่ง จัดแบ่งออกเป็นส่วนเตาหลอมและขึ้นรูป และส่วนที่ใช้ในการตกแต่ง

เทคนิคและกรรมวิธี [15]

การนำเครื่องเงินมาทำเป็นเครื่องมือเครื่องใช้และสิ่งของนั้นมีลักษณะการใช้จัดเป็น 2 ประเภท

1. ใช้เครื่องเงินเป็นหลัก หรือใช้เครื่องเงินล้วนๆ มาทำเป็นภาชนะหรือเครื่องประดับ เช่น ขัน เชี่ยนหมาก เป็นต้น
2. ใช้เครื่องเงินเป็นส่วนประกอบเพื่อใช้ในการตกแต่งให้สวยงาม เช่น เครื่องประดับเพชร พลอย กะไหล่ทอง ซึ่งดูภายนอกเป็นทองแต่ตกแต่งด้วยเงินทั้งหมด รวมทั้งการลงยา และการลงถม ซึ่งตัวภาชนะเป็นเงิน แล้วใช้น้ำยาสีหรือน้ำยาถมตกแต่งภายนอก

[15] Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989.

การทำเครื่องเงินนั้นมีเทคนิคในการทำมาก มักขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของการทำ เครื่องเงินนั้นๆ สำหรับในพม่ามีกรรมวิธีและเทคนิคดังนี้

1. การหล่อ (casting)

เทคนิคการหล่อส่วนใหญ่จะใช้ทำพระพุทธรูป รูปปั้น และเครื่องประดับต่างๆ (figurines) นอกจากนั้นแล้วยังนิยมทำงานที่เป็นรูปทรงขนาดเล็ก ที่ใช้เป็นตัวบอกน้ำหนัก (Weight) ในการวัดสำหรับตาชั่งวัด ซึ่งปกติใช้เทคนิคในการหล่อเข้ามาช่วย ถือเป็นศิลปหัตถกรรมที่มีชื่อเสียงมากของพม่า

การหล่อปกติแล้วจะต้องมีการสร้างแบบด้วยดินผสมก่อน จากนั้นจึงทับแบบด้วยขี้ผึ้งและพอกทับด้วยดินอีกชั้นหนึ่งเพื่อทำแม่พิมพ์ นำไปเผาไฟจนขี้ผึ้งหลอมละลายออกทิ้งไว้จนเย็น นำแร่เงินไปหลอม จากนั้นจึงนำเงินที่กำลังร้อนและหลอมละลายเทลงในแม่พิมพ์ ทิ้งไว้ให้เย็นแล้วจึงถอดแม่พิมพ์ออก และทำการตกแต่งลวดลายโดยละเอียดอีกครั้งหนึ่ง

2. การตีและการสลักนูน (Hammering and Embossing)

เทคนิคการตีและการแกะสลักนี้ ใช้มากในการทำภาชนะเงิน เริ่มตั้งแต่การเลือกและผสมแร่เงินกับโลหะอื่นๆ ให้ได้น้ำหนักตามต้องการตามสูตรที่ผู้ผลิตได้ถ่ายทอดกันมาโดยวิธีการหลอมด้วยความร้อน จากนั้นจึงนำแร่เงินผสมที่หลอมละลายมาใส่ลงในเบ้าดินเผา เพื่อให้ได้เงินที่เป็นแผ่นกลมคล้ายเหรียญ เส้นผ่าศูนย์กลางประมาณ 7.5 เซ็นติเมตรถึง 15 เซ็นติเมตร หนาประมาณ 1 – 2 เซ็นติเมตร โดยที่มีความเรียบที่ด้านหนึ่ง ช่างตีเงินจะเอาเหรียญเงินนี้มาตีด้วยฆ้อนพิเศษสำหรับตีเครื่องเงินจนได้ขนาดเส้นผ่าศูนย์กลางตามต้องการ จากนั้นจึงทำการตีขอบของแผ่นเงินให้ตั้งขึ้นประมาณ 45° จากนั้นช่างเงินจะเพิ่มความสูงขึ้นทีละน้อยๆ โดยวิธีการตีและหมุนไปเรื่อยๆตามรัศมีบนฐานรองซึ่งทำด้วยยางไม้ที่มีลักษณะยืดหยุ่นได้เพื่อป้องกันไม่ให้เงินแตก เมื่อได้ขนาดที่ต้องการแล้ว ช่างเงินจึงทำการแกะลวดลายสลักลงบนเครื่องเงินและเก็บรายละเอียด จากนั้นจึงนำภาชนะเครื่องเงินไปล้างเพื่อทำความสะอาด

3. การแกะลายและการฉลุ (Engraving & Openwork)

เทคนิคนี้ส่วนใหญ่ ใช้ในการตกแต่งภาชนะหรือเครื่องประดับที่ทำขึ้นด้วยวิธีการหลักคือด้วยการตี การแกะสลักลายลงบนเครื่องเงินนั้นทำได้โดย

การใช้เครื่องมือที่ทำให้เกิดเส้นบนภาชนะเงิน เทคนิคนี้จะใช้ฆ้อนและสิ่วขนาดเล็กเป็นเครื่องมือ ใช้ในการตกแต่งเพื่อให้เห็นลวดลายความปราณีตที่ชัดเจนขึ้น โดยเน้นรายละเอียดของหน้าตา ลายผ้า ลายดอกไม้ นอกจากนั้นยังสลักชื่อผู้ทำ ปีที่ทำและความบริสุทธิ์ของเนื้อเงินอีกด้วย

เทคนิคการฉลุนี้ได้รับอิทธิพลจากจีน การฉลุนี้ใช้เลื่อยฉลุส่วนที่เป็นลวดลายและตกแต่งด้วยสิ่วและฆ้อนขนาดเล็ก วิธีนี้เป็นวิธีที่ทำให้เกิดมิติในงานและทำให้งานดูน่าสนใจยิ่งขึ้น ในงานศิลปะหัตถกรรมเครื่องเงินพม่าจะเน้นในเรื่องของการสลักนูนสูงและการฉลุเป็นพิเศษ ซึ่งอาจจะได้รับอิทธิพลมาจากศิลปะเครื่องเงินของสวามิน(Svarmin) ซึ่งอยู่ทางภาคใต้ของอินเดีย* ในบางครั้งการสลักลายนูนสูง (High Relief) นั้นยังมีการประดับด้วยอัญมณีที่มีค่าอีกด้วยเช่น การฝังมรกตและไพลิน ทั้งนี้พม่ายังมีเทคนิคพื้นบ้านคือการทำลายนูนต่ำ (Lower Relief) ซึ่งนิยมทำที่เมืองย่างกุ้ง ซึ่งต้องอาศัยความปราณีตและความแม่นยำเป็นพิเศษ

ขั้นตอนการผลิต

เครื่องใช้และภาชนะ[16]

การผลิตเครื่องเงินทั่วไปที่ใช้ทำเครื่องใช้และภาชนะของพม่า มีวิธีการอยู่ 5 ขั้นตอนดังนี้

1) การหลอม

คือการนำเงินมาหลอมผสมกับโลหะอื่นเพื่อให้เป็นเนื้อเดียวกัน ในการหลอมนั้นช่างเงินจะนำเงินผสมที่มีน้ำหนักตามต้องการมาใส่ในเบ้าหลอมที่วางอยู่บนเตาเผา มีอีกเบ้าหลอมหนึ่งซึ่งทำจากดินเผาหรือโลหะ ผิงไฟให้เบ้าร้อนเพื่อรองรับเงินเหลวโดยไม่แตก วิธีการนี้เป็นการป้องกันไม่ให้เบ้าแตกเวลาเทเงินเหลวร้อนใส่

2) การหล่อ

คือการทำเงินให้เป็นแผ่นบางๆ ตามแม่พิมพ์หรือตัดเป็นแผ่นบางๆ เพื่อการขึ้นรูป

3) การขึ้นรูป

คือการใช้ฆ้อนหลายขนาดตีแผ่นเงินให้ได้สัดส่วนตามต้องการ โดยการตีจากข้างในมาสู่เส้นรอบวงนอก เมื่อได้เป็นรูปทรงขันตามต้องการแล้วจึงนำมาใส่ในแท่นรองซึ่งใช้ยางเป็นแท่นรองรับที่สูงเกินขนาดของขันเล็กน้อย เมื่อตีจากด้านนอกก็จะใช้ค้อนที่มีหัวฆ้อนขนาดธรรมดา เมื่อหงายขันขึ้นตีจากด้านในก็จะใช้ฆ้อนที่มีหัวฆ้อนยาว

16 Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989, p.11.

4) การแกะสลักและการตกแต่ง

หลังจากที่ขึ้นรูปได้ตามต้องการแล้วจึงทำการแกะสลักลวดลวยโดยใช้เครื่องมือแกะสลัก การแกะนั้นช่างเงินจะแกะภาชนะบนแท่นรอง เมื่อได้ลวดลวยสลักนูนสูงต่ำตามต้องการแล้ว จึงมีการเก็บลายละเอียดและซ่อมงาน เมื่องานสมบูรณ์แล้วจึงนำไปล้างและขัด

5) การล้างและขัด

คือการใช้วิธีต้มน้ำกรดให้เดือด จากนั้นจึงนำชันมาใส่ในหม้อน้ำกรดเพื่อขจัดคราบสกปรก ภาชนะที่ต้มแล้วจะสะอาดแต่จะมีสีดำ นำชันที่ต้มกรดมาล้างในอ่างน้ำส้มป่อยเผา ขัดด้วยแปรงทองเหลืองเพื่อขจัดคราบกรดออก ซึ่งขั้นตอนนี้จะเห็นเนื้อเงินใส จากนั้นจึงนำไปล้างน้ำสะอาดและตากให้แห้ง

เครื่องประดับ[17]

การทำเครื่องประดับเงินรูปพรรณของพม่านั้นมีขั้นตอนในการผลิตคล้ายของไทย มีหลักการผลิตแบ่งออกเป็น 3 ขั้นตอนดังนี้

1. การหลอม

ช่างเงินจะใช้เหรียญเงินหรือโลหะที่มีเงินเป็นส่วนผสมมาหลอมให้เป็นเนื้อเดียวกันให้ได้ขนาดตามต้องการ ซึ่งส่วนมากลักษณะจะเป็นแผ่นบาง

2. การขึ้นรูป

มีอยู่ด้วยกันหลายวิธี ขึ้นอยู่กับสิ่งที่ต้องการจะทำมีวิธีการดังต่อไปนี้

2.1 การหล่อ

วิธีการนี้ส่วนใหญ่จะต้องทำแม่พิมพ์ขึ้นก่อน จากนั้นจึงเทเนื้อเงินที่หลอมละลายด้วยความร้อนลงบนแม่พิมพ์ แล้วจึงถอดออกจากแม่พิมพ์

2.2 การตีเงิน

สามารถทำได้โดยการใช้ฆ้อนและเครื่องมือต่างๆ ทุบหรือตีแผ่นเงินให้เป็นรูปตามที่ต้องการเช่นเหรียญต่างๆ หรือ ถาด

2.3 การเชื่อม

วิธีการนี้ช่างเงินจะต้องนำเงินมาตีหรือรีดให้เป็นแผ่นบางๆ จากนั้นจึงตัดเงินเหล่านั้นเป็นชิ้นเล็กๆ แล้วจึงนำมาเชื่อมต่อกันให้เป็นรูปตามต้องการ เช่นการทำกล่อง หีบ

[17] แน่งน้อย ปัญจพรรค์, เครื่องเงินในประเทศไทย, สำนักพิมพ์เรืองรมย์, 2534.

2.4 การสาน

โดยการรีดเงินโดยใช้เครื่องมือให้เป็นเส้นบางๆ หรือบางครั้งใช้ตีให้เป็นแผ่นบางๆ แล้วจึงตัดเป็นเส้น จากนั้นจึงนำมาสานเป็นรูปทรงต่างๆ เช่น จอก กระบุง

2.5 การบุหุ้ม

ทำได้โดยนำเงินมาตีให้เป็นแผ่นบางๆ ตัดให้ได้ขนาดตามที่ต้องการ จากนั้นจึงนำไปหุ้มโลหะหรือไม้

2.6 การม้วน

ทำได้โดยการตีเงินให้บางและนำมาม้วนให้เป็นเส้นจากนั้นจึงตัดให้ได้ขนาดที่ต้องการส่วนใหญ่แล้วนำมาร้อยเป็นสร้อยหรือหูหิ้ว

3. การตกแต่ง [18]

ในพม่านั้นมีกรรมวิธีที่เรียกว่า (Mein-La) คล้ายถมเงิน (Neillo) ของไทย เป็นกรรมวิธีที่มีการวาดลวดลายลงบนผิวเงินเรียบที่ลงน้ำยาถมไว้ กรรมวิธีนี้ชาวพม่าโบราณและชนชาติไทยในรัฐฉานมีการทำกันอย่างแพร่หลาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยที่พม่าตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษได้มีการใช้กรรมวิธีนี้ในการตกแต่งถ้วยชาม จาน กล่องใส่ของ เครื่องใช้ต่างๆ กรรมวิธีในการทำก็คล้ายๆกับการทำขันเงินและเครื่องใช้ต่างๆ เมื่อได้รูปแบบที่ต้องการแล้วก็จะขัดด้วยแปรงโดยใช้สารบอแรกส์ (Borax) นิยมผสมโลหะอื่นๆ พวกทองแดง ตะกั่ว และเงิน ผสมกับขี้เถ้าและกำมะถัน จากนั้นจึงนำไปเผาไฟ เมื่ออุณหภูมิของภาชนะเย็นลง ก็จะขัดด้วยผงถ่านดำ จากนั้นจึงนำมาขัดมัน โดยสีดำที่ปรากฏจะติดแน่นอยู่บนภาชนะเครื่องเงินเหล่านั้น แต่สีดำบนภาชนะเงินที่นูนขึ้น จะถูกขัดออกทำให้เกิดลวดลายที่สวยงามเป็นมันบนพื้นดำ กรรมวิธีเช่นนี้สามารถทำได้ดีบนภาชนะทองเหลือง ทองแดง และเหล็ก

นอกเหนือจากเทคนิคและวิธีที่กล่าวมาแล้วยังมีวิธีอื่นๆอีก ที่อาจถือเป็นเทคนิคในการตกแต่งเครื่องเงินเช่น การถมหรือลงยา (Niello) การวาดสี (Enamelling) การชุบ/เคลือบ (Gilding) การฝัง (Inlay) การม้วน (Filigree) การทำเป็นเม็ดโดยใช้ความร้อน (Granulation)

[18] Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989, p.11-22.

การถมเงิน (Niello)

วิธีการตกแต่งนี้อาจจะทำบนทอง เงิน หรือทองแดงก็ได้ แต่การทำถมเงินนั้น ภาชนะถมจะมีสีดำ และจะมีการวาดเส้นเป็นลวดลายลงบนเงินนั้น ซึ่งภาชนะเงินที่นำมาถมเงินนั้นอาจจะมีการสลักนูนอยู่แล้วก็ได้ นำภาชนะมาขัด ด้วยน้ำยาถมซึ่งประกอบไปด้วยตะกั่ว กำมะถันและเงิน นำมาผ่านความร้อน จะทำให้เงินคราบดำติดอยู่ นำภาชนะนั้นมาแต่งลวดลายหรือแทรกแหลม เพื่อให้เห็นลวดลายชัดเจนยิ่งขึ้น จากนั้นจึงนำไปรมควัน

การลงสี (Enamelling)

กรรมวิธีที่ใช้การตกแต่งเพื่อทำให้เกิดสีสันที่สดใสในงานเครื่องเงิน ส่วนผสมของสี (Enamel) มีทรายป่นหรือถ่าน (Flint) ตะกั่วและโซดาหรือสารที่ทำให้เกิดสี ซึ่งสีจะปรากฏโดยขบวนการ metallic Oxide เมื่อผสมกันแล้ว จากนั้น นำมาป้ายลงบนลวดลายที่กำหนดไว้ และนำมาผ่านความร้อนประมาณ 700-800°C ในเตาเผา โดยปกติแล้วการทำ Enamel นี้จะมีการหดตัวของสาร ที่เคลือบในขณะเผาหรือผ่านความร้อน ดังนั้นจึงต้องนำมาซ่อมแซมหรือเผาใหม่ หรือบางครั้งลวดลายแตกที่ตัดออกจากการหดตัวจะทำให้เงินมีลวดลายที่งดงามขึ้น งานการลงสีด้วยวิธีนี้นิยมทำในงานเครื่องเงินของพม่า

การเคลือบ (Gilding)

เป็นวิธีการที่ใช้ในการตกแต่งเพื่อเน้นให้เห็นถึงแบบของลาย (pattern) บนภาชนะหรือเครื่องประดับเงิน ส่วนใหญ่จะเป็นการเคลือบด้วยทองแผ่นซึ่งมีวิธีการง่าย ๆ คือการนำภาชนะเครื่องเงินมาทาด้วยน้ำยาเคลือบผิว (Lacquer) จากนั้นจึงนำทองแผ่นมาปะ แต่กรรมวิธีนี้ไม่ค่อยมีความคงทนนัก อีกวิธีหนึ่งคือการเคลือบโดยใช้ความร้อน วิธีนี้ได้รับอิทธิพลมาจากจีน โดยการนำทองที่หลอมละลายมาผสมกับสารปรอท จากนั้นนำมาผ่านความร้อนเพื่อให้สารปรอทระเหยออกไปเหลือแต่ทองที่ติดอยู่ ส่วนใหญ่จะใช้ทำเครื่องประดับมากกว่าภาชนะใช้สอย เช่นต้นไม้เงินต้นไม้ทอง

การฝัง (Inlay)

คือการตกแต่งโดยการใช้โลหะอื่นฝังลงบนเครื่องเงินเพื่อให้เกิดลวดลายในงานช่างทองของไทยเรียกว่าการคล่ำ โดยอาศัยเครื่องมือปลายแหลมคล้ายสิ่วสักลวดลายเป็นร่องแล้วใช้โลหะหรือหินที่มีค่าตอกย้ำให้ติดแน่นถ้าเป็นโลหะจะขัดผิวให้เรียบเสมอกัน ส่วนใหญ่นิยมทำกับเครื่องใช้ที่เป็นอาวุธ

การทำให้เป็นเส้น (Filigree)

วิธีการนี้ส่วนใหญ่นำมาใช้ทำเครื่องประดับ ทำโดยการตีแผ่นเงินให้บางที่สุดเท่าที่จะทำได้ จากนั้นจึงม้วนเงินเข้าด้วยกันทำให้เกิดรูเล็กๆ สำหรับใช้ร้อยเชือก หรือเป็นเส้นร้อยเข้าด้วยการทำเป็นสร้อยหรือกำไล อีกวิธีที่ใช้กันมากคือการใช้เครื่องดึง โดยดึงให้เงินผ่านเข้าช่องเล็กที่กำหนดและใช้เครื่องดึงออกมาจะได้เงินที่มีลักษณะเหมือนเส้นลวด ช่างเงินสามารถนำเงินนี้มาถักหรือสานหรือม้วนเข้าด้วยกัน ที่เห็นเด่นชัดคือการนำมา สานให้เป็นกระบุงหรือตะกร้า ใช้สำหรับทำเครื่องตกแต่งหรือเครื่องประดับบ้าน หรือมาถักต่อกันเช่น สร้อย หรือกำไล

การทำให้เป็นเม็ดนูนโดยใช้ความร้อน (Granulation)

ส่วนใหญ่แล้ววิธีการนี้ใช้ประกอบในการทำเครื่องประดับหรือฝังอัญมณีมีค่าในเครื่องเงินทำให้เกิดลวดลายหรือแบบที่เป็นปุ่มกลมๆบนเครื่องเงินโดยใช้ถ่าน (charcoal) พันลงพื้นผ้าของเครื่องเงินจากผ้าใช้ความร้อน จากนั้นใช้ความร้อนปั่นอย่างรวดเร็วจนเงินพองตัวเป็นลูกกลมๆเล็กๆ

การเชื่อม (Moueting)

การเชื่อมเครื่องเงินนั้นส่วนใหญ่จะทำเพื่อการตกแต่งหรือทำฐานเพื่อรองรับอัญมณีที่มีค่า ส่วนใหญ่จะทำแหวน นอกจากนั้นยังสามารถใช้วิธีการนี้ในการฝังอัญมณีในการตกแต่งภาชนะอีกด้วย

วิวัฒนาการออกแบบ

ลวดลาย

ลวดลายที่เกิดบนภาชนะเงินต่างๆนั้น ส่วนใหญ่จะเป็นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับพุทธประวัติ เรื่องราวจากรามเกียรติ์ ราศีต่างๆ ตามหลักโหราศาสตร์ และสัตว์ในป่าหิมพานต์ ประกอบกับลวดลายของพรรณไม้ลายพฤกษา ซึ่งเรื่องราวต่างๆที่กล่าวมาแล้วนั้นเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับความเชื่อของพม่าและการรับอิทธิพลจากประเทศอื่น ลวดลายบนเครื่องเงินพม่านั้นมีลักษณะคล้ายลวดลายบนภาชนะเครื่องเงินของไทยซึ่งสามารถแบ่งกว้างๆได้ตามประเภทดังนี้

1) รูปจากธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ใบไม้ เถาวัลย์ สัตว์ต่างๆ (Nature)
2) รูปเทพเจ้า ที่มาจากความเชื่อในศาสนา และลัทธิต่างๆ (Epic, Folktales) ได้แก่ คชสีห์ (Kojasi Motifs) เวสสันดรชาดก (Jatakas) ภูตผี (Nats)
3) รูปสัตว์จากป่าหิมพานต์และเทพนิยาย (Myth) ได้แก่ นาค (Naga) สัตว์ประจำวันเกิด (Gyo-shit-Lon) สิงโต (Chinthei) กินรี (Kinnaree) มังกร (To-naya) ยักษ์ (Ogre)
4) รูปตัวละครในวรรณคดี (Legend) ได้แก่ รามายน (Ramayana)
5) รูปสัตว์ 12 ราศี (Zodiac Motifs, Astrology)

ลวดลายบนภาชนะนอกจากลวดลายที่ได้กล่าวไปแล้วยังมีลวดลายอีกชนิดหนึ่งที่ใช้ในการตกแต่งบริเวณส่วนบน และฐานของภาชนะซึ่งประกอบด้วยเส้นขอบ 1 หรือ 2 เส้น ผสมกับลวดลายพรรณพฤกษาประกอบซึ่งมีชื่อเรียกตามลายที่ปรากฏดังนี้ [19]

1. Ywe Dan ลวดลายที่เป็นลายชัดเจน เห็นเป็นลายลูกปัดของสร้อย
2. Dha – Zin –Gwei ลวดลายที่เป็นลายกลีบบัวหรือลายดอกเถาว์
3. Kya – Hlan ลวดลายกลีบดอกบัวหงาย
4. Acheik ลวดลายคลื่น

ซึ่งลายพวกนี้จะเห็นอยู่ทั่วไปบนภาชนะเครื่องเงินและเครื่องประดับของพม่าร่วมกับลายอื่นๆ

[19] สัมภาษณ์ Sien Win Myint, มัณฑเลย์, วันที่ 21-26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2540.

นอกจากนั้นแล้วพม่ายังมีลวดลายที่เป็นลายประจำชาติที่มีลักษณะคล้ายลายของ ไทย ซึ่งลายเหล่านี้เป็นลวดลายที่ช่างพม่าใช้ในงานศิลปหัตถกรรมเกือบทุกชนิด ในงานแกะสลักไม้ ลายบนเครื่องถม และลายผ้า ชื่อเรียกตามแหล่งกำเนิดต่างๆ ของลวดลาย

ลายไทย

ลายอินเดีย

ลายพม่า

มีการหยุดลายเป็นช่วง

ลายไทยใหญ่

สรุป

อนึ่งการทำเครื่องเงินของพม่านั้นไม่ได้ทำเฉพาะที่เมืองย่างกุ้ง (Rangoon) และเมืองสะแกง (Sagaing) ที่เป็นแหล่งเครื่องเงินใหญ่ของพม่าเท่านั้น พม่ายังมีแหล่งทำเครื่องเงินอยู่อีกมากในรัฐอื่นอีก[20] แต่เนื่องจากการไปศึกษาในพม่านี้มีระยะเวลาที่จำกัด จึงไม่สามารถรวบรวมได้ทั้งหมด ผู้สนใจสามารถขยายแนวทางการศึกษาต่อไปได้อีก

ข้อเสนอแนะ

1. ศิลปหัตถกรรมเครื่องเงินของพม่านั้นเป็นศิลปหัตถกรรมที่มีคุณค่ายิ่ง ซึ่งจะเห็นได้ว่าจากพัฒนาการที่มีความต่อเนื่องยาวนานของการทำเครื่องเงินและยังมีความหลากหลายตามอิทธิพลของแต่ละยุคสมัยยุคสมัยที่เป็นตัวกำหนดลักษณะรูปแบบ (style) ของการทำเครื่องเงินในแต่ละแห่งแต่ละช่วงเวลา และยังขึ้นกับช่างเงินแต่ละตระกูลที่มีความถนัดเฉพาะด้าน ความรุ่งเรืองและความเสื่อมถอยของช่างตระกูลหนึ่งจึงทดแทนกันไม่ได้

2. อิทธิพลต่อไทย พุทธศตวรรษที่ 18 มีประวัติค่อนข้างแน่นอนว่าการช่างเงินเริ่มขึ้นทางภาคเหนือ โดยพระเจ้าเม็งรายทรงโปรดให้สถาปนาวัดกานโถมขึ้นในเวียงกุมกาม ได้ไปเอาช่างต่างๆ จากพระเจ้าราชาธิราชที่แคว้นพุกามเมืองอังวะ รวมทั้งช่างเงินด้วย และช่างเงินเหล่านั้นก็ได้เปิดทำเครื่องเงินการขึ้นในอาณาจักรล้านนา ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ก็มีช่างชาวพม่าจากเมืองท่า ที่รัชกาลที่ 5 ทรงโปรดให้ราชทูตพม่านำเข้ามาในราชสำนักสยาม และได้ขึ้นไปตั้งรกรากอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ในเวลาต่อมา สิ่งที่เห็นเป็นศิลปพม่าในเครื่องเงินเชียงใหม่คือ ขันทรงบาตร และลักษณะการตีลายนูนลึกที่มีวิธีการแกะลายสองด้าน เป็นต้น ถือได้ว่าเป็นการถ่ายทอดวัฒนธรรมที่ทำให้เกิดรูปแบบผสมที่ยังใช้กันมาทุกวันนี้

3. พม่ายังคงรักษาขนบธรรมเนียมประเพณีดั้งเดิมอย่างเคร่งครัด มีการถ่ายทอดศิลปหัตถกรรม ขั้นตอนการผลิตที่สลับซับซ้อนซึ่งถือเป็นประณีตศิลป์ชั้นสูงสู่สังคมพม่ายุคใหม่ ซึ่งทำให้คนพม่าเองมีความภาคภูมิใจในผลงานของตนเป็นอย่างยิ่งและได้อนุรักษ์ไว้ให้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมของชนชาติพม่าสืบต่อไป

[20] Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989, p.30-32.

ตัวอย่างเครื่องเงินแบบพม่า

ประเภท (Type) • ผลิตภัณฑ์ของใช้ในพิธีกรรม งานศาสนา
ขัน (Silver Bowl) (pala) (Saloong)

รูปทรง (Form) • ขนาด (Size)
- ฐานเส้นผ่าศูนย์กลาง 7 ซม.
- ปากเส้นผ่าศูนย์กลาง 10 ซม.
- เส้นผ่าศูนย์กลาง 20 ซม.
- ความสูง 10-15 ซม.

• รูปร่าง (Shape)
ทรงบาตร (Thabiek-Monk's Begging Bowl)
มีขอบด้านข้างสูงคล้ายบาตร (Globular Bowl)

ขันทรงบาตร

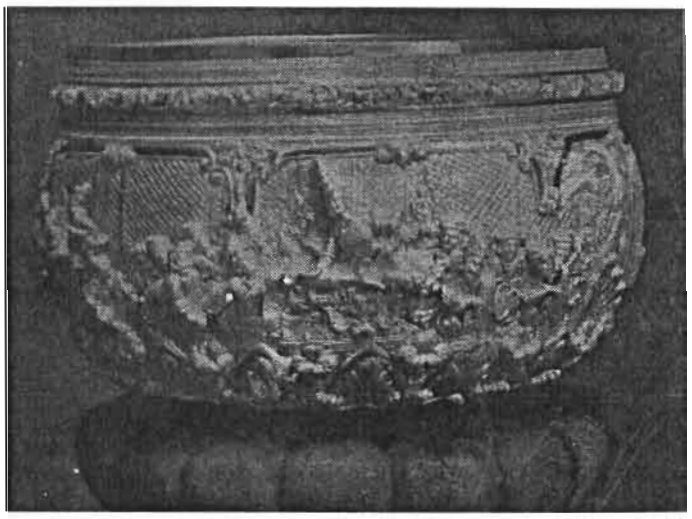
ลวดลาย (Pattern) • เนื้อเรื่อง (Scenes)
ที่ตัวขันมาจากชาดก (Episode) เรื่องเวสสันดร (Vesantara Jataka) ตัวขันมีพื้นที่น้อย เพราะเป็นวัตถุขนาดค่อนข้างเล็กและมีความโค้ง ลวดลายที่ตัวขันจึงมีไม่มากอย่าง วางสลับลายให้กลมกลืน

• ขอบด้านบน (Top-Border)
ลายดอกกล้วยไม้ (Orchids) เป็นลายซ้ำอย่างต่อเนื่อง (Repetitive Pattern)

• ขอบด้านล่าง (Base-Border)
ลายกลีบดอกบัว (Lotus Pedal)
ลายดอกบัวคว่ำ (Kya-hlan)
ลายดอกบัวหงาย (Kya-Kmauk)
ลายคลื่น (Wave Pattern) (Acheik)

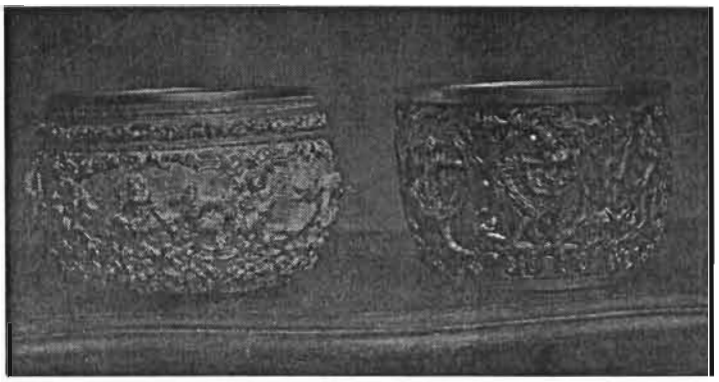
กรรมวิธีการผลิต (Process) • การแกะสลักด้วยมือ
บนพื้นที่จำกัด มีรายละเอียดที่ต้องใช้เวลามาก ขั้นตอนการทำงาน 2 ครั้ง (Za-bank, Double work) การแกะสลักนูนจากเนื้อเงินล้วนๆ (Repousse) "สลักดุน" หรือ (Chasing) คล้ายลวดลายสลักบนไม้ ทำลายลึก (Engraving) เป็นงานลักษณะลายแบบนูนสูง (High Relief)

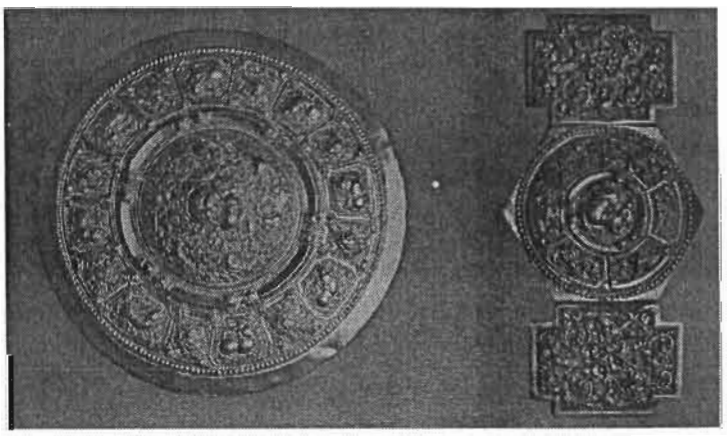
ขันเงินพม่าโบราณ
ภาพได้รับความเอื้อเฟื้อจาก Sien Win Myint, มัณฑเลย์



ขันเงินพม่าโบราณ
ภาพได้รับความเอื้อเฟื้อจาก Sien Win Myint, มัณฑเลย์

ขันเงินพม่าโบราณ
ภาพได้รับความเอื้อเฟื้อจาก Sien Win Myint, มัณฑเลย์





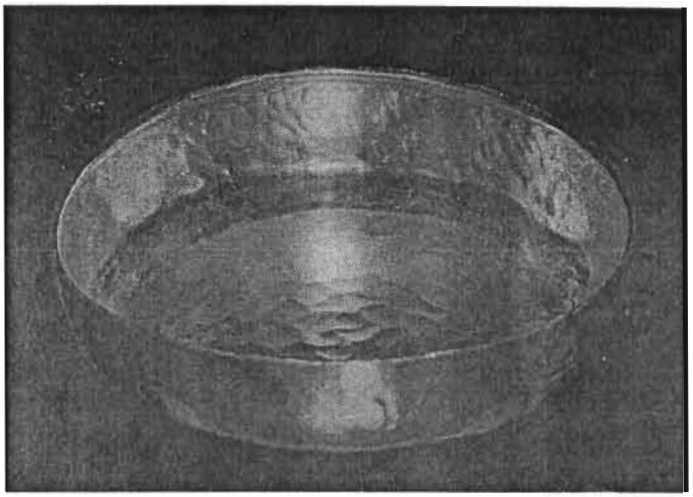
ขันเงินพม่าโบราณ
ภาพได้รับความเอื้อเฟื้อจาก Sien Win Myint, มัณฑเลย์

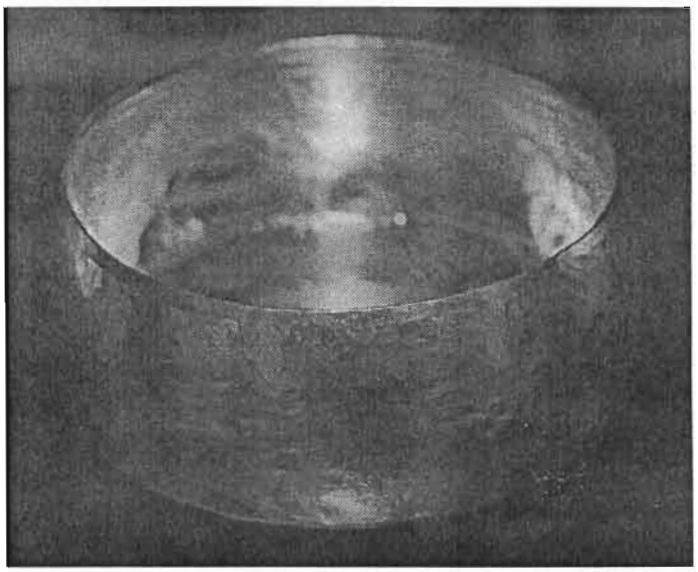
ขันเงินพม่าโบราณ
ภาพได้รับความเอื้อเฟื้อจาก Sien Win Myint, มัณฑเลย์

ขันเงินพม่าแบบมีฝาปิดและฐานรองที่ทำจากไม้แกะสลักลาย
เจ้าของ U Kyaw Nyein, มัณฑเลย์

ลายขอบขันเงินพม่าโบราณ (Top-Border)
ภาพได้รับความเอื้อเฟื้อจาก Sien Win Myint, มัณฑเลย์

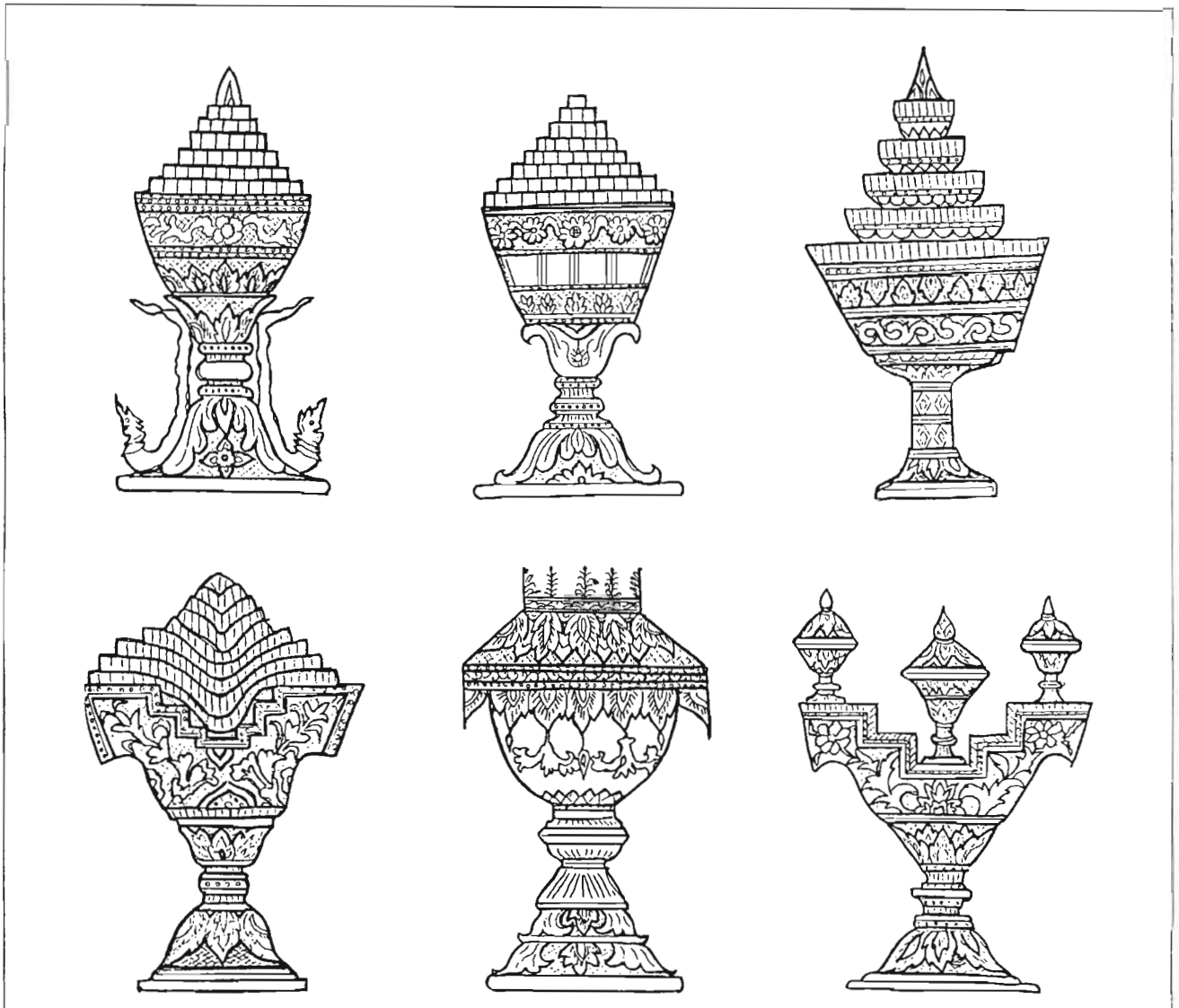
ขันเงินพม่าฝีมือช่างปัจจุบันทำเลียนแบบ





ขันเงินพม่าหลังขั้นตอนการขึ้นรูป
ซึ่งจะนำไปสู่การแกะสลักลวดลายต่อไป

ชุดเชี่ยนหมากของราชวงศ์พม่า



ชุดเชี่ยนหมากของกษัตริย์พม่า

ชุดเชี่ยนหมากพม่า

ธิดา สาระยา, มันฑเลย์ นครราชธานี ศูนย์กลางแห่งจักรวาล, สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2538.

แน่งน้อย ปัญจพรรค์. เครื่องเงินในประเทศไทย. สำนักพิมพ์เริงรมย์. 2534

Harry L.Tilly, Modern Burmese Silverwork, Superintendent of Government Printing and Stationery, Rangoon, Burma, 1902.

Max and Bertha Ferrars, Burma Ava Printing House, 1996.

Michael Symes, An Account of an Embassy to the Kingdom of Ava Sent by the Governor-General of India in the Year 1795, Nicol and Wright, London, 1800.

Revd. Howard Malcom, Travel in South-East Asia : Embracing Hindustan, Maraya, Siam and China with notices of numerous missionary stations, and a full account of the Burman empire, Charles Tilt, London, 1948.

Sylvia Fraser-Lu. Burmese crafts : Past and Present, Oxford University Press, 1994.

Slyvia Fraser-Lu, Silverware of South-East Asia, Oxford University Press, Singapore, 1989.

U Aye Myint, Burmese Design Through Drawings, Silpakorn University, Thailand, 1993.

William Warren. and Luca Inver, Art and Crafts of Thailand, Thames and Hudson, 1994.

งานวิจัยโครงการมรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

เรื่อง

เครื่องผ้าทอย้อม

โดย

ผศ.ดร. พรสนอง วงศ์สิงห์ทอง

อาจารย์ สุจินตนา สงวนหมู่

คำนำ

พม่าเป็นดินแดนหนึ่งในเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่มีความมั่งคั่งและวัฒนธรรมสืบทอดกันมานาน นับได้หลายชั่วอายุคน หลักฐานที่รองรับคำกล่าวอ้างข้อนี้ ปรากฏอยู่ในเครื่องแต่งกายและสิ่งทอ นับมาตั้งแต่การนำผ้าฝ้ายมาใช้ประดับเป็นซายธงในงานพิธีเฉลิมฉลองทางพุทธศาสนา ไปจนถึงเครื่องแต่งกายประดับด้วยดิ้นเงินและดิ้นทองตระการตา แต่หลักฐานตีพิมพ์ว่าด้วยเรื่องสิ่งทอพม่ามีจำนวนน้อย โดยเฉพาะอย่างยิ่งสิ่งทอพม่าในส่วนที่แสดงถึงการไหลไปและวนมาระหว่างสองวัฒนธรรม พม่ากับไทย ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงแบบชิดมานาน นับไปจนถึงสมัยโบราณ ทั้ง ๆ ที่สิ่งทอมีเทคโนโลยีพื้นบ้าน เป็นหัตถกรรมที่ต้องใช้ทักษะขั้นสูง และสิ่งทอที่เข้าไปมีบทบาทอยู่ในความเชื่อทางศาสนา และวิถีชีวิตของคนทั้งสองประเทศ จุดมุ่งหมายของการศึกษาบทนี้เพื่ออธิบายลักษณะหัตถกรรมสิ่งทอพม่าสืบสาวจากชีวิตประจำวันในศาสนา ราชสำนัก มาจนถึงพื้นบ้านและเทคโนโลยีพื้นบ้าน โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เน้นตรงจุดที่เป็นความคล้ายคลึง อันเป็นสิ่งที่สอนให้เชื่อว่า เป็นการไหลไปวนมาระหว่างสองวัฒนธรรม และเพื่อคัดลอกลายผ้าที่สวยงามสะดุดตาของช่างทอผ้าพม่าที่มีความเป็นเอกลักษณ์ซึ่งมีอยู่กระจัดกระจายมาใส่ไว้ในเนื้อหาเพื่อการวิจัยสืบต่อไป

จุดเริ่มต้นความคิดของการศึกษาบทนี้ เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2538-2539 เมื่ออาจารย์ในภาควิชานฤมิตศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ด้วยทุนวิจัยของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ เดินทางไปทัศนศึกษาศิลปหัตถกรรมพื้นบ้านทางภาคเหนือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งที่จังหวัดเชียงใหม่ สิ่งที่สร้างความประทับใจให้กับผู้วิจัยมากที่สุด คือ ภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นภาพเขียนเรื่องราวชีวิตซึ่งมีภาพเครื่องแต่งกาย ลวดลาย และสิ่งทอแตกต่างจากเครื่องแต่งกายและลายผ้า ในวัดแถบกรุงเทพฯ และปริมณฑล และเครื่องแต่งกายในจิตรกรรมฝาผนังของภาคเหนือ มีสไตล์แตกต่างไปจากเครื่องแต่งกายในจิตรกรรมไทยโดยทั่ว ๆ ไป จากจุดนี้ก่อให้เกิดความสนใจในการศึกษาวัฒนธรรมสิ่งทอพม่า ซึ่งกลายมาเป็นเนื้อหาของงานวิจัยนี้

ด้วยเหตุที่ผู้วิจัยคนแรกศึกษามาทางด้านจิตรกรรม และสอนทางด้านประวัติการออกแบบ ในขณะที่ผู้วิจัยอีกท่านหนึ่ง ศึกษาและสอนโดยตรงทางด้านสิ่งทอและลายผ้า การวิจัยเริ่มต้นจากภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังที่จังหวัดเชียงใหม่ และสาวไปสู่ภาพจิตรกรรมสิ่งทอในพม่า การสัมภาษณ์ช่างทอ และอาจารย์ในมหาวิทยาลัยสิ่งทอในพม่า และในบางกรณีก็ซื้อตัวอย่างสิ่งทอปัจจุบันมาถ่ายภาพ งานภาคสนามทำในท้องที่จังหวัดร่างกุ้ง มัณฑเลย์ และพุกาม ครั้งแรกเมื่อเดือนตุลาคม พ.ศ. 2539 และครั้งหลังเมื่อวันที่ 21-26 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2540

1. เบื้องหลัง : เค้าการไหลไปวนมาระหว่างสองวัฒนธรรม

1.1 ซิ่นในจิตรกรรมที่วัดพระธาตุลำปางหลวง จังหวัดลำปาง

จิตรกรรมฝาผนังที่วัดพระธาตุลำปางหลวง เป็นภาพชาวบ้านสวมผ้าซิ่น มีลายขีดตามขวาง วาดโดยใช้สีแดง สีดำ และสีขาว ชาวบ้านบางคนแม้จะนุ่งโจงกระเบน ก็มีลายผ้าดอกเดียวกัน ภาพผู้หญิงหากไม่เปลือยอก ก็ห่มสไบพาดไหล่ หรือไม่ก็ใช้ผ้าพันอก ปิดเต้านมไว้มิดชิด ทรงผมถ้าไม่ปั้นขึ้นเป็นมวย ก็ปล่อยสลายลงมา ผู้ชายจะเขียนเป็นภาพนุ่งโจงกระเบน มีมีดสอดไว้ในฝัก เหน็บไว้ตรงเอว ภาพใดที่สร้างฉากขึ้นเป็นในตัวบ้านหรือในวัด เครื่องแต่งกายจะมีความสลับซับซ้อน และมีการประดับประดาตกแต่งมากกว่าภาพที่เป็นเรื่องราวนอกตัวบ้าน ในขณะที่ผู้หญิงยังคงนุ่งซิ่น แต่ผ้าซิ่นคราวนี้จะมีลายผูกเป็นดอกวงกลมสีแดง ม้วนวิ่งอยู่บนพื้นสีดำทำให้ดูสะดุดตา

1.2 ผ้าซิ่นลายลุนทยาในจิตรกรรมที่วัดบวกครกหลวง

ภาพ : จิตรกรรมที่วัดบวกครกหลวง แต่งอิทธิพลลายผ้าลุนทยา ในซิ่นชาวล้านนา

พม่ามีอิทธิพลต่อการแสดงออกทางศิลปะ และงานช่างฝีมือไทยล้านนา ช่างฝีมือชาวไทยใหญ่ในรัฐฉานของพม่า ได้เข้ามาสร้างผลงานเป็นจิตรกรรมฝาผนังและงานแกะสลักไม้ที่ใช้ทำผนัง ไว้ที่เมืองเชียงใหม่และปริมณฑลโดยรอบ ดังที่ปรากฏที่วัดบวกครกหลวง ชานเมืองเชียงใหม่ แต่จะเป็นเรื่องราวของชีวิตคนในบริเวณนั้น

ลุ่มแม่น้ำรอบ ๆ เมืองเชียงใหม่ เป็นที่ตั้งรกรากของคนไทยที่เรียกตัวเองว่าไทยวน ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดบวกครกหลวงเขียนขึ้นจากเรื่องราวชีวิตของคนไทยวน ผู้หญิงจะนุ่งผ้าซิ่นแยกออกเป็นสามส่วน ซึ่งบางครั้งในภาพจะเห็นเส้นแบ่งรอยแยกสามส่วนนี้ได้ชัดเจน ส่วนบนรัดเอวมักจะระบายสีแดง หรือไม่ก็ใช้สีแดงกับสีขาว ส่วนกลางจะขีดเป็นแถบสีตามแนวนอน มีความกว้างของแถบต่างกัน ส่วนปลายถ้าไม่ใช้สีแดงล้วนก็จะใช้สีแดงกับสีดำ เช่น เดิมผู้หญิงชาวบ้านจะปล่อยอกเปลือย บางคนห่มสไบสีพื้น หรือไม่ก็มีผ้าสีขาวห่มทับตรงไหล่อย่างหลวม ๆ ผมจะเกล้าปั้นขึ้นเป็นมวย แต่เอียงไพล่ไปอยู่ทางด้านหนึ่งของศีรษะ หรือไม่ก็ม้วนแล้วปักปิ่น หากเป็นภาพฉากงานในวัด ผู้หญิงบางคนจะสวมกำไลทอง ส่วนผู้ชายชาวบ้านนิยมนุ่งผ้าโจงกระเบนสีพื้น หรือไม่ก็มีลายเรียบ ๆ รั้งชายขึ้นสูงเหนือเข่า หรือไม่ก็รั้งชายสูงขึ้นไปปิดรัดสะโพก เผยให้เห็นลอยสักรัดอยู่ทั่วสองขา ในบางฉากผู้ชายจะนุ่งผ้าขาวม้ามีดอกลายเดียวกับผ้าโจงกระเบน

ฉากในพระราชสำนักจะมีความวิจิตร และแสดงให้เห็นความเป็นพม่าอย่างรุนแรง พระนางศิริมหามายานุ่งผ้าซิ่น ตรงส่วนกลางผ้าซิ่น มีลายดอกเป็นลายคลื่น อันเป็นลายลุนทยา (Luntaya) ของพม่าแท้ ๆ อันเป็นลายที่ได้จากการทอด้วยกรรมวิธีแบบการทอพรม (tapestry) และในประเทศพม่า ถือว่าเป็นสิ่งที่สงวนไว้สำหรับราชสำนักเท่านั้น พระนางนอนทอดร่างอยู่บนผ้าปูศีรษะพาดอยู่บนหมอนอิงรูปสามเหลี่ยม มีลายดอกเป็นสีทองทั้งสองข้าง มีสร้อยทองคล้องผม สวมต่างหูทอง สร้อยสังวาลทอง และกำไลทอง เหล่านางสนมกำนัลที่นอนอยู่บนพื้นข้าง ๆ แต่งกายตามแบบไทยวน เจ้าชายสิทธัตถะนุ่งผ้าโจงกระเบน มีลายดอกเป็นลอยคลื่น เหมือนกับลายลุนทยาอีกเช่นกัน

ในช่วงศตวรรษที่ 18 อาณาจักรล้านนาถูกพม่าคุกคาม ภาพฉากที่ปรากฏเป็นทหารพม่า ทหารล้านนา และทหารสยาม ทหารสยามสวมเสื้อแจ็กเก็ตแขนยาวสีแดง ติดกระดุมโลหะ สวมหมวกสีแดง ทหารพม่าและทหารล้านนาขี่ม้าและช้างเข้าสู่สนามรบ ไม่ได้แต่งชุดพิเศษแต่อย่างใด นุ่งแต่ผ้าโจงกระเบนหยักรั้งขึ้นสูงไปปิดตะโพก เปิดให้เห็นลอยสักตรงขาลายพร้อย เชื่อกันว่าทำให้เกิดความกล้า และความเข้มแข็งในสงคราม

1.3 พาโสหรือโสร่งในจิตรกรรมวัดพระสิงห์

ภาพ : จิตรกรรมฝาผนังวัดพระสิงห์

ภาพจิตรกรรมผนังวัดพระสิงห์ที่จังหวัดเชียงใหม่ แสดงให้เห็นถึงเหตุการณ์ในราชสำนักเจ้าชายพม่าและข้าราชบริพาร สวมหมวกสีขาว มีลักษณะม้วนเหมือนผ้าโพกศีรษะ ตรงตอนบนศีรษะจะเว้นไว้เป็นช่อง มีผมเป็นหางม้าโผล่ออกมาจากผ้าโพกตรงช่องที่เว้นไว้ ส่วนชายผ้าปล่อยทิ้งลู่ลงไว้ บางคนเพียงแต่ใช้ผ้าสีขาวพันไว้รอบศีรษะเท่านั้น

ส่วนเจ้าชายไทยใหญ่ สวมเสื้อสีน้ำเงินแขนยาว ส่วนบนของเครื่องแต่งกายมีอินธนู ส่วนล่างมีสนับเพลาใต้สะเอว นุ่งผ้าโจงกระเบนมีลายดอกคล้าย ๆ กับผ้าลายดุนทยา เหล่าข้าราชบริพารสวมเสื้อคลุมที่เรียกว่า "พาโส" เสื้อคลุมนี้ทำจากผ้ายาว 9 เมตร มัดซ่อปลายทั้งสองเข้าด้วยกันตรงสะเอว สอดปลายอีกข้างหนึ่งลอดระหว่างขา ดึงให้ไปโปร่งออกเหมือนกางเกงขี่ม้า ต่อจากนั้นจึงดึงคล้องพาดไหล่ซ้าย แล้วลอดไปใต้แขนซ้าย สวมเสื้อเชิ้ตคอกลม และเสื้อแจ็กเก็ตแขนยาว กุ้นริมด้วยทอง ซ่อนไว้ใต้ผ้า

1.4 ลองยี ในจิตรกรรมวัดภูมิน

ภาพ : จิตรกรรมวัดภูมิน

ที่วัดภูมิน มีภาพจิตรกรรมขนาดเท่าคนจริง เป็นหนุ่มสาวชาวพม่าในราชสำนักคู่หนึ่ง ผู้หญิงสวมลองยี มีลายลุนทยาตามแบบพม่า มีเสื้อชั้นในสีแดงคล้าย ๆ ยกทรง สวมเสื้อแจ็กเก็ตสีดำรัดแขนทับ ทำให้เครื่องแต่งกายดูสมบูรณ์ มีห่วงทองคล้องหู ผมเกล้าขึ้นเป็นกลุ่มมวยไพล่ไปทางด้านซ้าย ผมผู้ชายปั้นเป็นมวยพุ่งออกมาจากตรงกลางของผ้าโพกศีรษะสีขาว หน้าอกสักเป็นลายวงแดงและวงสี่เหลี่ยม ข้างในเป็นรูปหนุมาน เข้าใจกันว่าเพื่อขับไล่ปีศาจร้าย นุ่งผ้าลองยี (Lugyi) ที่มีลายประดับเหมือนผ้าผู้หญิง แต่เมื่อผู้ชายสวมเรียกว่า พาโส (Paso) ใต้ผ้านุ่งลองยีมีลายสักสีดำเป็นรูปสัตว์หิมพานต์

2. เบื้องหลัง : สิ่งทอและเครื่องแต่งกายในประวัติศาสตร์

2.1 พม่าโบราณ

สิ่งทอในประเทศพม่ามีประวัติความเป็นมายาวนาน หลักฐานสิ่งทอชิ้นแรกที่ค้นพบ เป็นเศษผ้าเนื้อหยาบมัดติดอยู่กับกริช ประมาณว่ามีอายุอยู่ในช่วง 500-90 AP หลักฐานชิ้นนี้ไปยืนยันคำบันทึกราชวงศ์ถังเก่าของจีนว่า เครื่องแต่งกายของพม่าโบราณเป็นผ้าฝ้ายทอ นุ่งแบบผ้าเตี่ยว และชาวพม่าไม่นิยมนุ่งผ้าไหม เพราะผ้าไหมเกิดจากการทำลายชีวิต ส่วนบันทึกราชวงศ์ถังใหม่กล่าวว่า ชาวพม่านิยมห่มสไบทำด้วยผ้าทอเป็นตาข่ายโปร่งบาง จากหุ่นสำริดที่ขุดได้จากเมืองศรีเกษตร (เมืองแปร) เป็นรูปนางรำและนักดนตรี พบว่าคนพม่าโบราณนิยมนุ่งโสร่งสั้น และห่มสไบ เป็นที่สันนิษฐานกันว่า ชาวพม่าสมัยนั้นอาจสั่งแพรพรรณหรูหรามาจากประเทศอินเดียพร้อม ๆ กับลูกปัดและเครื่องเคลือบ

2.2 พม่าในอิทธิพลมอญ

ช่วงศตวรรษที่ 11-13 เป็นช่วงที่ชนชาติมอญเรืองอำนาจในพม่า มีหลักฐานบันทึกถึงสิ่งทอและเครื่องนุ่งห่ม ทำจากฝ้ายและไหม และมีบันทึกว่า มีการจ่ายค่าทดแทนการใช้แรงงานในรูปของการใช้เป็นผ้าเตี่ยว ผ้าเคียนพุง และเสื้อผ้า นอกจากนั้น ยังมีการค้นพบผืนผ้าในวัดมอญที่สร้างในศตวรรษที่ 12 เป็นผ้าฝ้ายทอ ภาพจิตรกรรมฝาผนังในวัดชาวมอญ แสดงให้เห็นว่า พม่าในยุคนั้นรับเอาอิทธิพลเครื่องแต่งกายแบบมอญมาไว้ทั้งหมด

ภาพจิตรกรรมฝาผนังในโบสถ์ที่วัดอิปิยาคานา (Abeya-da-na) แสดงให้เห็นว่าสตรีสูงศักดิ์ในสังคมสมัยนั้น จะแต่งกายเปลือยท่อนบนใช้ผ้าสไบบาง ๆ ปิดเต้านม ท่อนล่างนุ่งผ้าซิ่นทอเป็นลายดอกไม้ ส่วนพวกราชวงศ์สวมเสื้อผ้าสีแดง สีน้ำตาล และสีเหลือกสุกปลั่ง ลายผ้ามอญส่วนใหญ่จะเป็นแถบ ๆ ในแถบมีลายดอกเป็นวง หรือลายรูปหกเหลี่ยม รูปข้าวหลามตัด และรูปดอกไม้ เข้าใจว่าสิ่งทอพม่าในสมัยมอญ รับอิทธิพลเครื่องนุ่งห่มทำจากผ้าฝ้ายย้อมสีจากอินเดียตะวันตกแถว ๆ แคว้นกุชรัตน์

2.3 สิ่งทอจากจีน

บันทึกคูลยานิ (Kalyani) เมื่อปี ค.ศ. 1476 ได้กล่าวถึงสิ่งทอที่นำไปเป็นเครื่องบรรณาการแก่พระมหาเถระที่ศรีลังกา ว่ามีผ้าจีนหลายสี หลายชนิด และหลายขนาด สำหรับทำเสื้อคลุม ซึ่งใช้ตัดเย็บเพื่อคลุมหุ้มตั้งแต่คอไปจรดปลายเท้า อีกทั้งมีผ้าหนาเรียบ ผ้ามีลายปัก และผ้าทอเนื้อ

เหลือบหรูหรา นอกจากนั้น ยังมีผ้าไหม เรียกว่าพาวิตตี (Pavitti) และผ้าฝ้ายเนื้อละเอียดสำหรับทำจีวร

2.4 สิ่งทอยุคอังวะ

หลังจากอาณาจักรมอญล่มสลาย ไม่มีเรื่องราวเกี่ยวกับสิ่งทอของพม่าให้เห็นเป็นหลักฐานอีกมากนัก ยกเว้นภาพจิตรกรรมฝาผนังปลายยุคอังวะ ที่ถ้ำติลอกากุรุ (Tilawkaguru) ที่สาเกียง (Sagiang) เป็นฉากแสดงเครื่องแต่งกายตามธรรมเนียมพื้นบ้านของพม่าในช่วงศตวรรษที่ 17 พระกษัตริย์ และขุนนางชั้นสูง สวมมงกุฎ (เสิด) หรือหมวกปลายแหลมมีลูกไม้หุ้มรอบ มีทองคำประดับตรงฐาน นุ่งผ้าโสร่ง (ลองยี) ครึ่งแข้ง สวมเสื้อแขนยาวรัดรูป ดุนลายทอง มีสายสะพายและผ้าคาดเอว บุรุษชั้นรองลงไป โพกศีรษะปลายแหลม สวมเสื้อรัดรูปยาวลงมาเกือบปิดทับโสร่งผูกเป็นชายพกไว้ตรงสะดือ ส่วนผู้หญิงมีรูปร่างสูงเพรียว สง่า สวมยกทรง มีชายยาวย้อยลงมาปิดถึงสะโพก มีสไบผืนยาวห่มทับหรือพาดไหล่ นุ่งผ้าโสร่งเป็นแถบ ในแถบมีลายเป็นดอกไม้

2.5 สิ่งทอสมัยคองบอง (Kongaung)

ภาพจิตรกรรมปูนเปียกในศตวรรษที่ 18 เช่นที่วัดอนันท์ (Ananda Ok-Kyaung) ที่พุกาม (Pegan) สร้างเมื่อปี ค.ศ. 1785 เป็นภาพเครื่องแต่งกายต้นราชวงศ์คองบอง มีความชัดเจนครบถ้วน ผู้ชายสวมสนับเพลายาว (กางเกงขายาว) มีรอยพับเป็นทางยาว เสื้อกั๊กที่สวมทับตัดอย่างรัดรูป เสื้อลักษณะนี้ปรากฏครั้งแรกเมื่อปลายสมัยอังวะ กลายมาเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชายที่มียศศักดิ์ ส่วนผู้หญิงสวมเสื้อกั๊กรัดรูปทับเสื้อยกทรง และมีผ้าบาง ๆ คลุมทับ นุ่งโสร่ง มีผ้ารัดสะโพกแน่น ลายผ้าที่นิยม มีลายโค้งขึ้นลงเป็นลอยคลื่นพอ ๆ กับลายแถบเส้น และลายเครื่องหมายถูก อันกลายเป็นลายยอดนิยมตั้งแต่ศตวรรษที่ 18 เป็นต้นไป

จิตรกรรมฝาผนังในศตวรรษที่ 18 แสดงให้เห็นว่า งานสิ่งทอพม่าได้พัฒนามาถึงจุดสุดยอดตรงช่วงเวลาก่อนหน้ายุคอาณานิคม ด้วยเหตุที่ภูมิอากาศของพม่ามีฝนตกชุก และมีฤดูร้อนที่รุนแรง ทำให้มีการปลูกฝ้ายเพื่อใช้ในประเทศอย่างพอเพียง และเหลือพอที่จะส่งเป็นสินค้าออก และด้วยเหตุที่ประเทศเป็นป่าเมืองร้อนและป่าทึบ จึงเกิดพืชพรรณหลายชนิดที่นำมาใช้เป็นสีย้อมธรรมชาติ

ด้วยเหตุที่ชาวพม่าเป็นชาวพุทธที่มีความเคร่งครัด มีการละเว้นการฆ่าสัตว์อย่างจริง ๆ จัง ๆ ตามธรรมเนียมแต่ดั้งเดิม พม่าจึงผลิตไหมได้เป็นจำนวนน้อย ชาวเขาแถบรัฐฉานซึ่งไม่ได้นับถือศาสนาพุทธจะเป็นผู้ผลิตเส้นไหม แต่ก็ได้เป็นจำนวนน้อย เส้นไหมที่ใช้ในพม่าส่วนใหญ่จะเป็นไหมที่ส่งมาจากประเทศจีน

2.6 บทบาทของสิ่งทอ

อาชีพช่างทอผ้าในสมัยโบราณได้รับการยกย่องและจัดที่พำนักให้อยู่เป็นพิเศษ มีการมอบรางวัลให้ช่างทอผ้าที่สามารถผลิตลองยี (โสร่ง) ให้มีเนื้อ สีสัน และลวดลายที่วิจิตรตระการตา ในสมัยอาณาจักรอารากัน (Arakan) หรือยะไข่จะมีการแข่งขันกันในด้านความหรูหราของสิ่งทอในหมู่เมืองเพกุ (Pegu) เมืองอังวะ (Anva) และยะไข่ (Arakan)

ขนบธรรมเนียมเครื่องแต่งกายและสิ่งทอยุคก่อนตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษ ขึ้นอยู่กับเส้นใยที่ใช้อยู่ในวิถีชีวิตของพม่า ค่าใช้จ่ายสำหรับเครื่องนุ่งห่มเป็นส่วนช่วยผดุงระดับชนชั้นของคนในสังคม เพราะเป็นตัวกำหนดออกมาอย่างชัดเจน ว่าใครจะสวมสิ่งไหนได้เมื่อไร ในสังคมทุกระดับชั้น สิ่งทอเป็นสิ่งสำคัญที่ใช้เป็นของขวัญแลกเปลี่ยนระหว่างกันและกัน ตัวอย่างเช่น ในวันแต่งงานตอนเช้า เจ้าบ่าวจะส่งลองยี (โสร่ง) ตาเบค (ผ้าคลุมไหล่ทำด้วยขนสัตว์) และผ้ามัสลินสีขาว สามชุดไปให้เจ้าสาว นับเป็นการให้ของขวัญก่อนพิธีรดน้ำ

ในพิธีอภิเษกของเจ้าชาย ราชวงศ์ฝ่ายหญิงจะได้รับชุดแต่งงานจากพระคลัง เหล่าราชวงศ์พม่าจะได้ผ้าเป็นพับ และผ้าปักเป็นของขวัญเนื่องในโอกาสสำคัญ เช่น พิธีตั้งชื่อเจ้านายฝ่ายหญิงและฝ่ายชายในระดับชาติ เจ้าผู้ครองนครแคว้นต่าง ๆ เช่น ผู้ครองรัฐฉาน จะถวายสิ่งทอให้กษัตริย์พม่า เพื่อเป็นการแสดงความสวามิภักดิ์ และเพื่อให้ความสัมพันธ์ทางการทูตดำเนินไปอย่างราบรื่น บรรดาทูตานุทูตต่างประเทศ มักจะมอบผ้าที่ผลิตในยุโรป ไหมจากเบงกอล และผ้ามัสลินยาวหลายหลาให้บรรดาราชวงศ์พม่า บรรดาราชวงศ์พม่าก็จะมอบสิ่งทอพม่าให้เป็นการตอบแทน

3. วัสดุและอุปกรณ์ : เส้นใย การย้อมและการเตรียมเส้นใย

3.1 เส้นใย

3.1.1 การปลูก

ฝ้ายเป็นวัตถุดิบหลักในการทำเส้นใย ชาวพม่าจะปลูกฝ้ายกันอย่างกว้างขวางทั่วประเทศ แต่ในเนื้อที่แคบ ๆ เพียงเพื่อให้พอใช้ในครัวเรือน จะปลูกกันในเดือนพฤษภาคม ทำไปพร้อม ๆ กับการเกี่ยวข้าว โดยใช้วิธีหว่าน เมล็ดฝ้ายจะจมอยู่ในเถ้าถ่านในทุ่งนาที่เกิดจากการเผาฟาง

3.1.2 การเก็บฝ้าย

ชาวบ้านจะเริ่มลงมือเก็บฝ้ายเมื่อเห็นว่าฝ้ายแตกสมอและมีปุยฝ้ายฟูเต็มที่แล้ว ฝ้ายที่แตกสมอแล้วจะเก็บง่ายกว่าฝ้ายที่แตกสมอไม่เต็มที่ เวลาเก็บชาวบ้านจะเลือกเก็บปุยที่สะอาดเท่านั้น เก็บโดยการดึงเอาเฉพาะปุยฝ้ายออกจากกลีบสมอใส่ถุงผ้า หรือกระสอบ หรือผ้าขาวม้า พับตามยาว คล้องไหล่ทำเป็นถุง

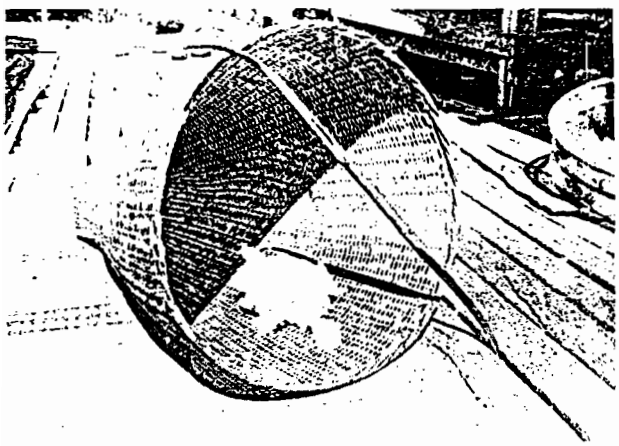
3.1.3 การรีดเม็ดฝ้าย

ชาวบ้านจะนำฝ้ายที่เก็บได้ออกผึ่งแดด ให้ปุยฝ้ายที่เก็บได้นั้นฟูขึ้น เพื่อความสะดวกในการแยกเมล็ดฝ้ายออกจากปุย การแยกเมล็ดนี้ใช้เครื่องมือชนิดหนึ่ง ลักษณะเหมือนเฟืองรถสองเฟืองมาประกบกัน หมุนไปได้พร้อมกัน มีด้ามทำด้วยไม้ ด้ามเฟืองตัวล่างจะยาวกว่าด้ามเฟืองตัวบน ปลายด้ามเฟืองตัวล่างจะมีมือจับสำหรับหมุน เสายึดเฟืองทั้งสองตัวทำด้วยไม้หนาประมาณ 3 ซ.ม. จับเฟืองไว้ แต่ให้หลวมพอที่จะหมุนได้ เสาทั้งคู่นี้ปักอยู่บนไม้แผ่นหนาประมาณ 10 ซ.ม. เป็นรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้า เครื่องมือรีดเมล็ดฝ้ายนี้คนไทยในภาคอีสานเรียกว่า "อิ้ว"

ชาวบ้านจะป้อนปุยฝ้ายเข้าทางด้านหน้า เมื่อหมุนมือจับเฟืองก็จะหมุนสวนทางกัน รีดเมล็ดฝ้ายให้ร่วงอยู่ด้านหลัง

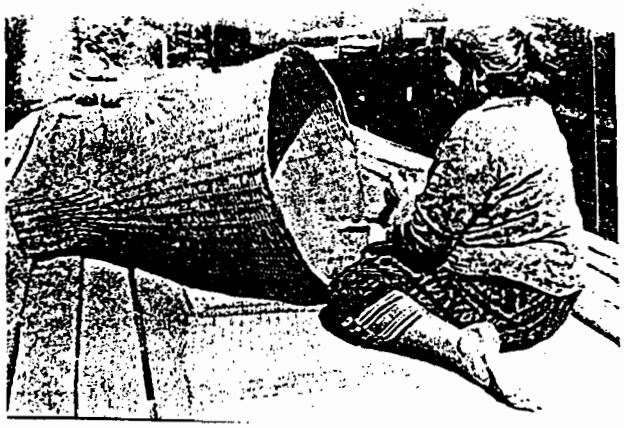
3.1.4 การตีฝ้าย (การถามฝ้าย)

ชาวบ้านจะนำปุยฝ้ายที่รีดเมล็ดเรียบร้อยแล้วมาดีดหรือมาตีกับเครื่องมือตีฝ้าย เพื่อทำให้ฝ้ายกลายเป็นเนื้อเดียวกัน มีเนื้อละเอียดเป็นสำลี เครื่องมือตีฝ้ายหรือถามฝ้ายประกอบด้วยคัดดีดทำด้วยไม้ไผ่เป็นค้นโค้ง สายดีดเหมือนคันธนู มีเชือกโยงปลายทั้งสองเข้าด้วยกันเป็นสายดีด ชาวบ้านใช้สายดีดนี้ดีดให้ตีกับปุยฝ้ายซึ่งอยู่ใน "กระเฟียด" มีลักษณะเหมือนกระบุงรูปกรวย ส่วนที่ใช้เคาะสายดีดให้ตีเรียกว่า "ก้อดีด" ทำด้วยปล้องไม้ไผ่ ขนาดเท่าหัวแม่มือยาวประมาณ 20 ซ.ม.



ภาพ : การเตรียมการดีดฝ้าย

ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน, ทรงพันธ์ วรรณมาศ



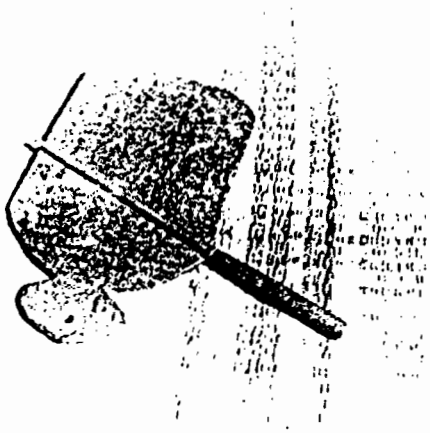
ภาพ : การดีดฝ้าย

ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน, ทรงพันธุ์ วรรณมาศ

3.1.5 การม้วนฝ้าย (การล้อฝ้าย)

เมื่อชาวบ้านดีฝ้ายจนเป็นเนื้อเดียวกันเหมือนสำลีแล้ว ก็จะนำฝ้ายนี้ไปขึ้นล้อ (ม้วน) ให้เป็น "ดิ้ว" ดิ้วเป็นไม้กลมยาวประมาณ 10 ซ.ม. หรือแล้วแต่ความพอใจ การขึ้นดิ้วเช่นนี้เรียกว่าการ "ล้อฝ้าย"

อุปกรณ์ที่จะล้อฝ้ายให้เป็นดิ้วหรือเป็นหลอด ประกอบด้วย ไม้ล้อหรือไม้ล้อม มีลักษณะคล้ายตะเกียบ การม้วนหรือการล้อจะล้อกับพื้น ซึ่งทำด้วยไม้เป็นแผ่นขนาดโตเท่าไม้ตีปิงปอง ชาวบ้านจะนำเอาปุยฝ้าย 1 ฝ่ามือวางลงบนพื้นไม้ เอาไม้ล้อวางทับลงบนปุยฝ้าย ใช้มือถูกไม้ล้อไปกับพื้นไม้ ให้ไม้ล้อหมุนไปด้วย ฝ้ายจะพันรอบไม้ล้อกลายเป็นดิ้ว หรือเป็นหลอด แล้วจึงดึงไม้ออก ทำไปเช่นนี้จนกว่าจะได้จำนวนดิ้วพอทอได้ครั้งหนึ่ง ๆ



ภาพ : เครื่องมือล้อฝ้าย

ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน, ทรงพันธ์ วรรณมาศ

ภาพ : การล้อฝ้ายให้เป็นดิ้ว

ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน, ทรงพันธุ์ วรรณมาศ

3.1.6 การปั่นฝ้าย

จากนั้นชาวบ้านจะนำดิ้วไปทำเป็นเส้นฝ้าย หรือเป็นเส้ นด้าย ซึ่งหมายถึงการปั่นนั่นเอง ขั้นตอนนี้เรียกว่า "การเข็นฝ้าย" หรือ การปั่นฝ้าย เครื่องมือที่ใช้ในการเข็นฝ้ายเรียกว่า "หลา" หลาประกอบด้วย 1. เหล็กไน 2. สายหลา 3. เสาหลา และ 4. กงหลา ชาวบ้านปั่นด้วยโดยการนำปลายฝ้ายจากดิ้วไปจ่อที่เหล็กไน พร้อมกับหมุนกงหลา ซึ่งมีสายต่อมาถึงเหล็กไน เหล็กไนก็จะหมุนดึงเอาฝ้ายจากดิ้วออกเป็นเส้นเล็ก ๆ การปั่นฝ้ายนั้นจะสม่ำเสมอหรือไม่ขึ้นอยู่กับความชำนาญของคนปั่นด้วย

3.1.7 การเปียฝ้าย

เมื่อปั่นฝ้ายเต็มเหล็กไนแล้ว ชาวบ้านก็จะใช้ไม้ที่เรียกว่า "เปีย" เปียฝ้ายออกจากเหล็กไน ทำให้เป็นไจฝ้าย การทำด้ายเป็นไจชาวบ้านจะทำให้พอผืน หรือได้มากกว่าผืน หลังจากการเปียนี้แล้ว ใยฝ้ายจะเป็นเกลียวและเหนียวขึ้น เมื่อนำไปชุบน้ำข้าวและยังทำให้ไม่ลุ่ยและมีเส้นเล็กลง นำไปล้างน้ำสะอาด แล้วนำไปตากแห้ง แต่ไม่ให้แห้งจนเกินไป เพราะจะทำให้เส้นด้ายกรอบและขาดง่าย ถ้าชาวบ้านต้องการได้ผ้าฝ้ายสีต่าง ๆ ก็จะย้อมสีตอนชุบน้ำข้าวนี้เอง

ภาพ : การเปียฝ้ายออกจากเหล็กไน
ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน. ทรงพันธ์ วรรณมาศ

3.2 การย้อมสีฝ้าย

โดยประเพณีช่างทอผ้าพม่า จะนำสีจากธรรมชาติมาใช้ในการย้อมฝ้าย นับจนถึงปลายศตวรรษที่ 19 พืชที่ใช้ทำเม็ดสีนับจำนวนได้ถึง 74 ชนิด พืชเหล่านี้ได้จากต้นไม้ใหญ่และพรรณไม้เลื้อยจากป่าและทุ่งรกร้าง หรือไม่ก็ปลูกขึ้นใช้เองในสวนใกล้ ๆ บ้าน เม็ดสีบางชนิดซื้อจากกองคาราวานสินค้าที่ผ่านไปผ่านมา แต่เม็ดสีเหล่านี้เข้าไปไม่ถึงหมู่บ้านเล็ก ๆ ในหมู่บ้านที่อยู่ห่างไกลจะได้เม็ดสีจากพรรณไม้เลื้อย ชาวบ้านจะแบ่งสัดส่วนภายในบริเวณบ้านไว้สำหรับเตรียมการย้อมสี จะเก็บเครื่องมือและอุปกรณ์ไว้ในบริเวณเดียวกับวัตถุดิบ การต้มสีในอ่าง จะใช้ถ่านไม้ฟืนต้ม

และจะผสมสัดส่วนต่าง ๆ ของเม็ดสีลงในหม้อดิน การผสมสัดส่วนเม็ดสีไม่มีสูตรที่แม่นยำ แต่ใช้การประมาณเป็นเกณฑ์ตามปริมาณเส้นด้ายที่จะย้อม การจัดเตรียม เริ่มต้นจากการแช่หรือต้มพืชส่วนต่าง ๆ ในน้ำจนกระทั่งสีละลายออกมา จึงนำน้ำสีนี้ไปกรองเอากากออก ต่อจากนั้นจึงเติมสารที่เป็นกรดหรือเป็นด่างลงในน้ำ สัดส่วนของสารที่เป็นกรดหรือเป็นด่างนี้ขึ้นอยู่กับความคงตัวของสีกลิ่น และรสของน้ำสีเอง

ช่างย้อมสีบางคน จะนำเส้นใยจำนวนน้อยมาทดลองก่อนที่จะจุ่มด้ายลงไปทั้งกลุ่ม ช่างย้อมผ้าที่มีความชำนาญจะรู้โดยอาศัยประสบการณ์ว่าเมื่อไรส่วนผสมจะมีความสมบูรณ์ ช่างย้อมผ้าแต่ละคนมีเทคนิคของตัวเอง ช่างย้อมสีใช้สารยับยั้งปฏิกิริยาของสี เพื่อให้ได้สีในระดับที่ต้องการ เช่น เมื่อต้องการจะยับยั้งปฏิกิริยาของสีดำ สีน้ำเงิน และสีเหลือง จากเม็ดสี ก็จะจุ่มเส้นด้ายลงในขี้โคลนจากปลักควาย

3.2.1 <u>แม่สี</u>

3.2.1.1 สีน้ำเงิน

มีพืชอยู่อย่างน้อย 3 ชนิดในจำนวนพืช 74 ชนิดที่ใช้ทำเม็ดสีน้ำเงิน ในจำนวนนี้คือ คราม ซึ่งเป็นพืชล้มลุกชนิดหนึ่งที่ปลูกขึ้นเพื่อทำสีย้อม ต้นครามที่ปลูกมีขนาดสูงตั้งแต่ 100 ซ.ม. ถึง 150 ซ.ม. ใบมีขนาดเล็กคล้ายใบมะขาม เมื่อต้นครามมีอายุได้ 3 เดือน ครามก็จะแตกดอกซึ่งแสดงว่าแก่พอที่จะเก็บเกี่ยว ช่างย้อมผ้าจะตัดต้นครามมาม้วนและมัดเป็นท่อน นำฟ่อนนี้ไปแช่ในอ่างกระเบื้องเคลือบได้ 2 3 วัน เขย่าเป็นบางครั้งจนใบครามเปื่อย จึงบีบเอาน้ำออกจากใบที่เน่าเปื่อยออก ทิ้งกาก แล้วเติมใบครามฟ่อนใหม่ลงไป ปล่อยให้เน่าต่อไปอีกเป็นเวลา 3 วัน กรองใบและก้านที่ไม่เน่าออก บีบน้ำและทิ้งกากเหมือนครั้งแรก

ภาพ : การย้อมผ้าของช่างย้อมผ้าพม่า

ช่างย้อมผ้าจะนำปูนขาวมาตีปนลงไปในน้ำครามที่มีกลิ่นเหม็น ซึ่งจะกลายเป็นสีน้ำเงิน การเติมปูนขาว ชาวย้อมผ้าจะกะประมาณปูนขาวตามความเค็มและกลิ่นของน้ำคราม โดยประมาณจะใช้ปูนขาว 1 ส่วนต่อน้ำคราม 5 ส่วน หลังจากเติมแล้วก็จะทิ้งน้ำครามนี้ไว้เป็นเวลา 2 วันเพื่อให้ครามตกตะกอน และน้ำส่วนบนใส ช่างย้อมผ้าจะรินน้ำใสออกทั้งหมด ตะกอนที่เหลืออยู่ก็จะกลายเป็นครีมสีคราม ปูนขาวที่ใช้ตามประเพณีได้จากการเผาเปลือกหอยทากหรือไม่ก็ได้จากการเผาเหง้ากล้วยจนกลายเป็นขี้เถ้า

ภาพ : การย้อมผ้าของช่างย้อมผ้าพม่า

เมื่อจะย้อมด้าย ช่างย้อมผ้าก็จะนำครีมครามมาละลายในสารละลาย สารละลายนี้ได้จากขี้เถ้าต้นมะขามละลายกับน้ำ นี้เป็นจุดเริ่มต้นกระบวนการหมัก เม็ดสีก็จะเริ่มปฏิกิริยา เมื่อกระบวนการหมักเริ่มต้น ช่างย้อมผ้าก็จะปรับประดับสี โดยการเติมส่วนผสม เช่น น้ำตาลโตนด เหล้าโรง มะละกะ น้ำมะนาว น้ำมัน ตามความนิยมของแต่ละคน เมื่ออ่างย้อมสีพร้อมก็จะจุ่มกลุ่มด้ายขึ้น ๆ ลงในอ่าง เป็นเวลาประมาณ 15 นาทีแล้วแกว่งไปมา เมื่อครบเวลาก็จะนำกลุ่มด้ายออกจากอ่างไปตากในร่ม โดยไม่ต้องล้างน้ำออก ถ้าต้องการจะทำให้สีเข้มขึ้นก็จะจุ่มซ้ำเช่นนี้ไปจนถึง 10 ครั้งก็จะได้สีน้ำเงินค่อนไปทางดำ เมื่อจุ่มครั้งสุดท้ายแล้วจึงล้างน้ำสีครามออกด้วยน้ำสะอาด ในการจุ่มแต่ละครั้งจะต้องคอยเติมสารละลายน้ำครามและตัวบังคับระดับสี เพื่อให้กระบวนการหมักเริ่มต้น ระยะห่างระหว่างการจุ่มแต่ละครั้งนับได้ประมาณ 12 ชั่วโมง

3.2.1.2 สีแดง

สีแดงและสีน้ำตาลทำได้จากพืชหลายชนิด สีจางค่อนไปทางสีม่วง ทำจากไม้ฟาง (Sappan) สีน้ำตาลอ่อนค่อนไปทางสีอิฐเผา ทำจากหัวโมรินดา (Morinda) สีแดงแสดใส ทำจากดอกคำฝอยและเม็ดอเน็ทโต (Anatto) สีแดงอ่อนไปทางสีชมพูทำจากขี้ครั่ง

เม็ดสีแดงทำจากขี้ครั่ง ซึ่งเป็นขี้ของแมลงชนิดหนึ่ง แมลงตัวเมียจะถ่ายออกมาเป็นยางเหนียวติดไว้กับกิ่งไม้ชนิดหนึ่ง ในการเก็บยางนี้ช่างย้อมผ้าจะใช้ไม้แคะขี้ยางในขณะที่ยางกำลังเหนียว แล้วนำมาตากแดดไว้ให้แห้ง เมื่อแห้งแล้วจึงนำมาบดเป็นแป้งเม็ดหยาบ ๆ ซึ่งกลายเป็นวัตถุดิบหลักในการย้อมสีแดง

ช่างพม่าใช้สูตรหลายสูตรในการย้อมด้ายฝ้ายสีแดงโดยการใช้ขี้ครั่ง สูตรหนึ่งเป็นการใช้ผลมะขามต้มกับน้ำส้มจากผลมะกรูด ต้มให้เดือดกับน้ำในหม้อย้อมขนาด 1.7 ลิตร เก็บน้ำนี้ไว้ แล้วนำด้ายมาจุ่มทิ้งไว้ 2-3 ชั่วโมง แล้วจึงนำด้ายไปตาก โดยไม่ต้องล้างน้ำออก ในขณะเดียวกันก็นำผลขี้ครั่งมาต้มให้ละลายในน้ำเดือด ทิ้งไว้ให้เย็น แล้วกรองเอาตะกอนทิ้ง ต่อจากนั้นจึงนำด้ายฝ้ายที่แห้งแล้วมาจุ่มลงในอ่างย้อม จนกระทั่งได้สีสม่ำเสมอกันทั้งเส้น แล้วจึงนำมาล้างน้ำสะอาดแล้วตากให้แห้ง

ช่างย้อมพม่าบางคนใช้รากยอมาทำสีแดง ยอเป็นไม้ยืนต้น ใบมีลักษณะคล้ายใบหูกวาง แต่สีเขียวเข้มและหนา หากจะย้อมสีด้ายให้เป็นสีแดง ช่างย้อมจะเลือกใช้รากยอแก่ ๆ มาหั่นเป็นแว่น ๆ หรือสับเป็นชิ้นเล็ก ๆ หลังจากนั้นจึงนำมาต้มกับน้ำสะอาดให้เดือด ประมาณดูว่า สีที่ออกมาจากรากยอผสมกับน้ำแล้วมีสีแดงคล้ำ จึงยกลงกรองเอาแต่น้ำสี จากนั้นจึงนำฝ้ายที่จะย้อมมาชุบน้ำให้เปียก แล้วบิดหมาด ๆ นำมาแช่ทิ้งไว้ในน้ำสีประมาณ 30 นาที คนไปคนมา แล้วปิดให้หมาด นำไปล้างน้ำสะอาดแล้วจึงนำไปตากให้แห้ง ฝ้ายที่ได้จึงเป็นสีแดงตามต้องการ

3.2.1.3 สีเหลือง

ช่างย้อมผ้าพม่านำสีเหลืองจากรากขมิ้นชัน ไม้ขนุน และมังคุด ช่างย้อมผ้าจะนำรากขมิ้นมาบดให้เป็นแป้ง และผสมน้ำเป็นครีม เติมน้ำและเกลือหนึ่งหยิบมือ และฝักมะตูม คนให้เข้ากัน จนกลายเป็นของเหลว แล้วทิ้งไว้ข้ามคืน นำด้ายฝ้ายมาจุ่มและคนเพื่อให้สีติดสม่ำเสมอ ต่อจากนั้นจึงนำด้ายฝ้ายมาล้างและตากให้แห้งเพื่อยับยั้งปฏิกิริยาของสี โดยธรรมเนียมจะนำด้ายฝ้ายไปอาบโคลนจากปักขี้ควาย

สีเหลืองจีวร ช่างย้อมพม่าจะย้อมตามบัญญัติของสงฆ์ โดยห้ามมิให้ย้อมจีวรสีสด จีวรสีเหลืองคล้ำจึงจะถือว่าถูกต้องตามบัญญัติ สีเหลืองคล้ำนี้ทำได้จากเปลือกต้นขนุน ก่อนจะย้อมสีจีวรจะนำจีวรไปบังคับปฏิกิริยาสีในน้ำโคลนขี้วัว โคลนเนื้อละเอียด หรือสาร

ละลายจากพืชบางชนิด ต่อจากนั้นจึงต้มเปลือกต้นขนุนที่ฝานออกเป็นชิ้น ๆ เมื่อน้ำเดือดก็จะดูดสีออกจากไม้ จึงนำจีวรที่อาบโคลนแล้วมาจุ่มลงในอ่าง จนกระทั่งได้ระดับสีที่ต้องการ

3.2.2 <u>สีรอง</u>

3.2.2.1 สีดำ

วิธีที่เก่าแก่ในการย้อมฝ้ายให้มีสีดำ ช่างย้อมพม่าจะใช้เม็ดสีจากลูกหว้า หว้าเป็นพืชยืนต้นมีลำต้นใหญ่ แต่ใบเล็กคล้ายใบตะแบก มีผลเล็กกว่าผลองุ่น ผลสุกจะมีสีม่วง ช่างย้อมจะเก็บผลที่สุกแล้วมาโขลกให้ยุ่ยเป็นเนื้อเยื่อ แล้วนำมาผสมกับหินปูน เติมน้ำเข้าไปปริมาณหนึ่ง แล้วคนให้กลายเป็นของเหลวเนื้อสม่ำเสมอ ช่างย้อมจะนำด้ายฝ้ายที่ชุ่มน้ำมาแช่ไว้ในสารละลายนี้เป็นเวลา 3 วัน หมั่นพลิกกลับไปกลับมาอยู่เสมอ เพื่อให้เกิดความแน่ใจว่าสีย้อมติดสม่ำเสมอ หลังจากครบเวลา 3 วันแล้ว และเมื่อเส้นด้ายมีสีดำเต็มที่ก็จะนำเส้นด้ายออกจากอ่างย้อม แล้วบีบเอาน้ำออก ช่างย้อมนำหินปูนจากหอยทากหรือหอยขมขนาดใหญ่ โดยนำมาเผาให้เป็นขี้เถ้า ผสมขี้เถ้านี้กับขี้เถ้าไม้พืน ในการบังคับปฏิกิริยาสี การวางด้ายฝ้ายที่ชื้น ๆ ไปบนทรายในสวนแล้วพลิกกลับไปกลับมา ให้ทรายพอกเส้นด้ายสม่ำเสมอ ต่อจากนั้นจึงนำด้ายไปริมฝั่งแม่น้ำ นวดด้ายในน้ำโคลน ท้ายที่สุดจึงล้างน้ำสะอาดในแม่น้ำแล้วตากให้แห้ง

3.2.2.2 สีผสม

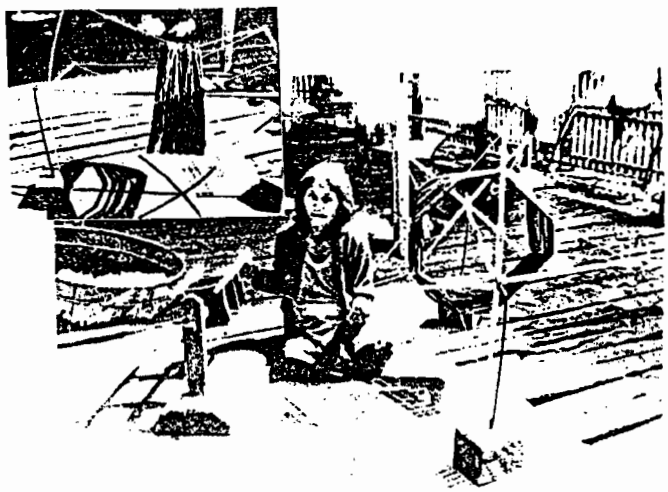
สีผสมได้จากการย้อมแม่สีหนึ่งไว้นาน ๆ แล้วนำมาย้อมอีกแม่สีหนึ่ง เช่น

- ย้อมสีครั่งเป็นสีแดง แล้วนำมาย้อมทับด้วยสีคราม จะได้ด้ายฝ้ายสีม่วง
- ย้อมด้วยสีขมิ้นเป็นสีเหลือง แล้วนำมาย้อมด้วยสีคราม จะได้ด้ายฝ้ายสีเขียว
- ย้อมด้วยสีขมิ้นเป็นสีเหลือง แล้วนำมาย้อมด้วยสีครั่ง จะได้ด้ายฝ้ายสีแสด
- ย้อมด้วยสีลูกหว้าเป็นสีเทา แล้วนำมาย้อมทับด้วยสีขมิ้น จะได้ด้ายฝ้ายสีกากี

3.3 การเตรียมเส้นใย

3.3.1 <u>การกวักฝ้าย</u>

เมื่อได้ฝ้ายที่ย้อมสีแห้งสนิทแล้ว ช่างทอก็จะนำด้ายฝ้ายไปใส่กับกงปั่นฝ้าย ซึ่งวางอยู่บนเสาขนาดสองต้น ตรงหัวเสาทำเป็นรูไว้สำหรับสอดแกนกง ทำให้กงนี้หมุนได้ การหมุนแกนกงที่กงอยู่บนหัวเสาเช่นนี้ เรียกว่า "การกวักฝ้าย" ช่างทอกวักฝ้ายโดยการดึงเส้นด้ายจากกงไปหากวักกวักฝ้ายที่หมุนของกวักฝ้ายเรียกว่า "หางเหิน"

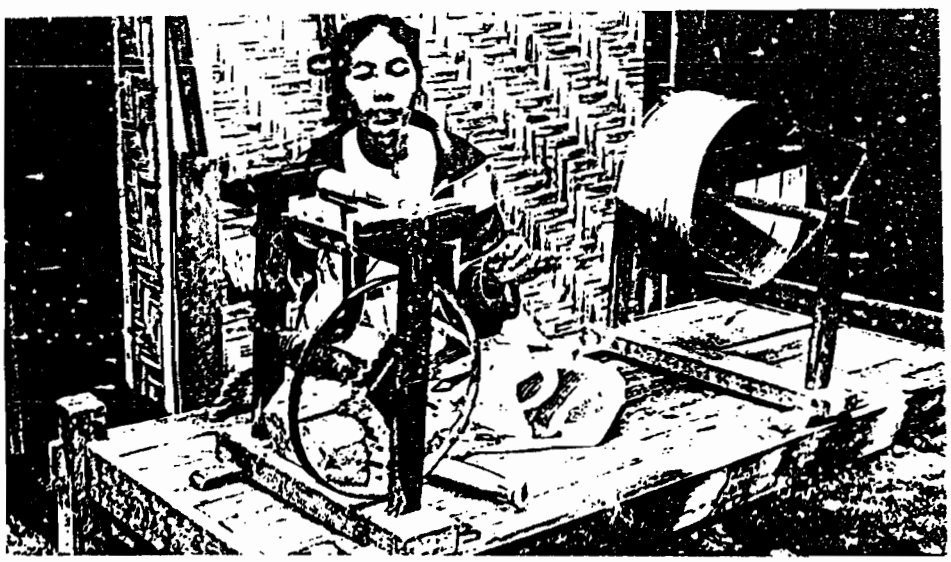


ภาพ : การกวักฝ้าย

ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน, ทรงพันธุ์ วรรณมาศ

3.3.2 การเฝือฝ้าย

เมื่อช่างทอกวักฝ้ายได้มากพอ ก็จะนำด้ายที่กวักได้แล้วนี้ไปขึงกับ "เฝือ" ทำให้เส้นด้ายไม่ยุ่ง เมื่อขึงเส้นด้ายได้มากพอแล้ว ช่างทอจะหาหลอดไม้เล็ก ๆ ทำด้วยแขนงไม้ไผ่ ต้นงา หรือต้นปอแก้ว มาตัดให้ยาวประมาณ 7.5 ซ.ม. เพื่อทำเป็นหลอดด้าย (ปัจจุบันใช้หลอดด้ายไม้สำเร็จรูป) แล้วนำหลอดด้ายนี้ไปเสียบที่เหล็กไนให้แน่น นำเส้นด้ายมัดตลอดหลอดด้าย แล้วปั่นหลาจนเส้นด้ายเต็มหลอดด้าย เปลี่ยนหลอดโดยเอาหลอดใหม่เข้าไปแทน ทำเช่นนี้จนได้ด้ายมากพอตามความต้องการ



ภาพ : การเฝือฝ้าย

ที่มา : ผ้าไทยลายอีสาน, ทรงพันธุ์ วรรณมาศ

3.3.3 <u>การเตรียมด้ายทอ</u>

ช่างทอพม่าเตรียมด้ายยืน (Warp) โดยการค่อย ๆ นำเส้นด้ายออกจากหลอดคู่หนึ่ง ให้วิ่งผ่านแผงเสาที่ปักเรียงกันอยู่ เป็นรูปตัว "ยู" ช่างทอจะสอดไม้เข้าในระหว่างปลายทั้งสองเพื่อแบ่งเส้นด้ายยืนออกเป็นด้ายชุดบนและด้ายชุดล่าง ส่วนด้ายพุ่งก็คือเส้นด้ายที่ม้วนอยู่ในหลอดที่นำไปสน (ร้อย) เข้าในกระสวยไม้

4. เทคนิคและกรรมวิธี : การทอผ้า

4.1 งานทอผ้า

เมื่อถึงฤดูการทอผ้า ชาวบ้านจะทดสอบเครื่องทอผ้าซึ่งวางอยู่ใต้ถุนบ้าน บ้านเรือนจะไม่มีพื้นที่สำหรับการทอผ้าโดยเฉพาะเครื่องทอผ้าจะวางอยู่บนพื้นดิน ยาวไปตลอดทั้งใต้ถุนบ้าน ใช้พื้นที่รวมกับเครื่องมือทางการเกษตรอื่น ๆ

ผู้ชายพม่าไม่มีส่วนในกระบวนการทอผ้า ยกเว้นในกรณีที่ทำกันเป็นอุตสาหกรรมในครัวเรือน ผู้หญิงปั่นฝ้าย ย้อมด้าย และทอผ้า การทอจะทำเป็นระยะ ๆ พร้อมไปกับงานบ้านอื่น ๆ ผู้หญิงจะมีเวลาสำหรับการทอมากขึ้น เมื่อพ้นฤดูเก็บเกี่ยวแล้วแม้แต่ในช่วงเวลานี้ ผู้หญิงก็ยังคงต้องให้อาหารหมู หมา เป็ด ไก่ และงานบ้านประจำอื่น ๆ ด้วยเหตุที่เครื่องทอผ้าอยู่ใต้ถุนบ้าน หญิงช่างทอผ้ามีเวลาดูแลลูกและสัตว์เลี้ยงและเจรจากับลูกค้าและคนไปมาหาสู่ในขณะที่กำลังทอผ้า ในหมู่บ้านที่ทำการทอผ้ากันเป็นอุตสาหกรรม ก็จะมีเครื่องทอผ้าวางเรียงกันอยู่เป็นแถวยาวในบริเวณรั้วสังกะสีหรือรั้วไม้ไผ่นี้เป็นส่วนหนึ่งของอุตสาหกรรมในครัวเรือน ผู้หญิงจะทำงานในโรงงานทอผ้า และจะมีร้านขายผ้าทออยู่ด้านหน้า

ภาพ : ผู้หญิงทอผ้าในโรงงาน

4.2 เครื่องมือทอผ้าและส่วนประกอบ

4.2.1 กี่โครงไม้

ในชุมชนเกษตรกรรมชาวพม่า ใช้วิธีดึงรวบเส้นด้าย คือ ตรึงไว้กับเครื่องทอที่ยืนขึ้นตามแนวตั้ง ขนาดและโครงสร้างของเครื่องทอผ้าพม่ามีลักษณะคล้ายกับเครื่องทอผ้าไทยที่ประกอบขึ้นเป็นกี่โครงไม้ (Frame Loom) และมีกลุ่มด้ายยืนผูกติดไว้กับคานไม้ ตั้งอยู่เหนือศีรษะช่างทอไพล่ไปทางด้านหลัง ซึ่งจะไปผูกติดกับอะไรก็ได้ตามแต่จะสะดวก เครื่องทอกี่โครงไม้เองพม่า โดยทั่ว ๆ ไปมีขนาดยาว 2 เมตร กว้าง 1.25 เมตร ซึ่งเล็กกว่ากี่โครงไม้ของไทยโดยทั่ว ๆ ไปที่มีความยาวถึง 3.6 เมตรและกว้างถึง 1.4 เมตร แต่ต่างก็เป็นเครื่องทอผ้าที่มีลักษณะเรียบง่ายทำด้วยไม้ยึดด้วยสลักสามารถถอดออกและประกอบขึ้นได้ใหม่ เมื่อต้องการใช้สถานที่ไปทำอย่างอื่น ในบางท้องที่ช่างทอใช้เครื่องทอที่ผูกรวบกลุ่มด้ายไปตรงปลายด้านหน้า โครงกี่ไม้ใช้เพื่อขึงเส้นด้ายยืนให้ตึง

4.2.2 ตะกอกับคันเหยียบ

ในอันที่จะทำให้เกิดระยะระหว่างเส้นด้ายยืนเท่า ๆ กัน และเปิดเป็นช่องให้เส้นด้ายพุ่งลอดเข้าไปได้ จึงมีอุปกรณ์ในการจัดแยกระยะเรียกว่า "ตะกอ" ด้ายยืนแต่ละเส้นจะวิ่งผ่านตะกอซี่เล็ก ๆ ตะกอนี้จะผูกติดเข้าด้วยกันด้วยเชือกอยู่ในแกนไม้เรียกว่า "ตับตะกอ"

ช่างทอจะผูกตับตะกอด้านบนด้วยเชือก ซึ่งโยงต่อไปที่รอกทางด้านบนของโครงกี่ กรอบไม้ด้านล่างของตับตะกอจะไปผูกยึดกับคันเหยียบทำด้วยไม้ ในรูปแบบเครื่องทอที่ง่ายที่สุด เครื่องทอจะมีตับตะกอสองตับสำหรับทอผ้าเรียบ ๆ ช่างทอจะเหยียบคันเหยียบ คันเหยียบในทางกลับกันจะไปดึงตับตะกอ ทำให้เกิดร่องกระสวย ในการทอผ้าที่มีความสลับซับซ้อนจะใช้ตับตะกอมาถึง 16 ตับ โดยประเพณีตะกอจะทำด้วยฝ้าย ในปัจจุบันมีการใช้ไนล่อนทำตะกออย่างกว้างขวาง

4.2.3 กระสวย

ช่างทอสอดเส้นด้ายพุ่งผ่านร่องกระสวย โดยใช้กระสวยทำด้วยไม้ มีขนาดยาวต่าง ๆ กัน อาจถึง 25 ซ.ม. สำหรับการทอผูกลายแบบพรม (Tapestry Weave) และถึง 51 ซ.ม. ในการทอผ้าแบบเรียบ ๆ จะสลักกระสอบไม้เป็นรูปโค้งรีมีผิวเรียบซึ่งจะไหลลื่นผ่านเส้นด้ายเมื่อโยนด้ามกระสวยจะมีการสลักประดับลวดลายอย่างสวยงาม

4.2.4 ฟืม

ช่างทอจะกระแทกเส้นด้ายพุ่งด้วยฟืม ซึ่งตรึงติดอยู่กับเครื่องทอและมีซี่เล็ก ๆ ทำจากก้านใบต้นโตนด การเหลาก้านใบต้นโตนดต้องใช้ความแม่นยำสูง การทอผ้าเนื้อละเอียดจะใช้ฟืมที่มีซี่ที่ชิดกัน ในขณะที่ผ้าฝ้ายเนื้อหยาบจะใช้ฟืมที่มีระยะซี่ห่าง ถ้าใช้ก้านใบไม้โตนดนี้ไปนาน ๆ จะเกิดผิวคล้าย ๆ สนิม ซึ่งช่วยหล่อลื่นในการกระแทก ในปัจจุบันมีการนำซีกโลหะเข้ามา

ใช้ แม้จะทำให้ซี่มีราคาสูงขึ้นแต่ทำให้ไม่ต้องเปลี่ยนบ่อยครั้ง อย่างไรก็ตาม โลหะเกิดสนิมได้ง่าย ช่างทอแต่ละคนมีความนิยมต่างกัน บางคนชอบซี่โลหะ สำหรับการทอผ้าเนื้อละเอียด บางคนนิยมซี่ก้านใบโตนดซึ่งเบากว่า

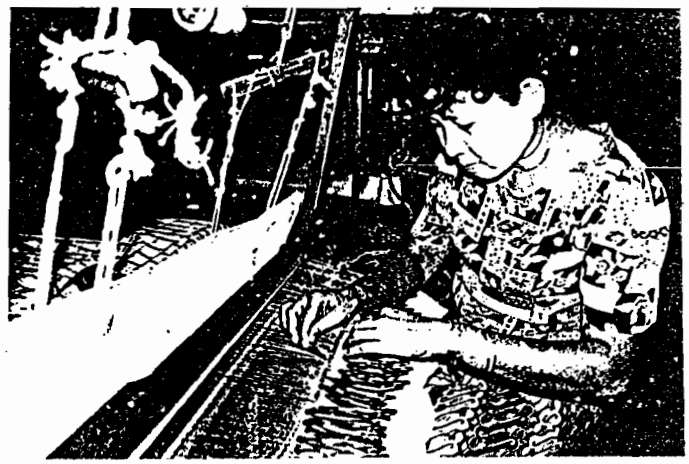
ภาพ : กระสวยและฟืม ของช่างทอผ้าอาคิดพม่า

4.3 การทอ

ก่อนลงมือทอ ช่างทอจะเตรียมด้ายยืนและด้ายพุ่งให้ได้ความยาวตามที่ต้องการ ความยาวของผืนผ้าขึ้นอยู่กับความยาวของด้ายยืน มีความยาวตั้งแต่ 4.2 เมตร ไปจนถึง 9 เมตรโดยเฉลี่ย ถ้าเป็นผืนผ้าที่มีความยาวมาก ๆ อาจต้องใช้ชอยทางเดินในหมู่บ้าน ต่อจากนั้นช่างทอจะนำด้ายผืนมาสอดผ่านตะกอกับฟืม สำหรับการทอผ้าเรียบ ๆ ช่างทอจะใช้ตับตะกอสองตับ ถ้าเป็นผ้าที่มีลวดลาย ก็จะใช้ตับตะกอตั้งแต่ 3 ถึง 5 ตับ ช่างทอจะเก็บตับตะกอกับซี่ฟืมที่มีขนาดเท่ากันไว้ในชุดเดียวกัน พร้อมทั้งทิ้งปลายด้ายที่เหลือจากการทอครั้งที่แล้ว

เมื่อช่างทอเลือกตับตะกอและซี่ฟืมชุดที่ต้องการได้แล้ว ก็จะผูกเส้นด้ายใหม่กับเส้นด้ายเก่าที่เหลืออยู่นี้นับเป็นวิธีที่ฉลาด แทนจะใช้วิธีผูกใหม่ทุกครั้งที่ทอผ้าใหม่ เมื่อผูกด้ายใหม่กับด้ายเก่าที่เหลืออยู่เรียบร้อยแล้ว ก็จะลูบเส้นด้ายด้วยน้ำข้าว เพื่อให้ปมเส้นด้ายใหม่กับเส้นด้ายเก่าเป็นเนื้อเดียวกัน และเท่ากันไปตลอดทั้งที่ตะกอและที่ซี่ฟืม ในขณะที่ผูกปมจะต้องทำไม่ให้ด้ายใหม่พันกัน โดยการแขวนกับขื่อให้ปลายอีกข้างหนึ่งถึงข้างล่าง

เมื่อผูกปมกับตะกอและซี่ฟืมเรียบร้อยแล้ว ก็จะนำมาห้อยบนเครื่องทอ โดยผูกปลายข้างหนึ่งติดกับลอก ปลายอีกข้างจากช่วงทอหนึ่งวิ่งผ่านตอนบนเครื่องทอ ผ่านคานโครงที่ที่อยู่ตรงข้ามกับช่างทอ ข้ามสวนหลังไปผูกไว้ตรงจุดเหนือศีรษะช่างทอ

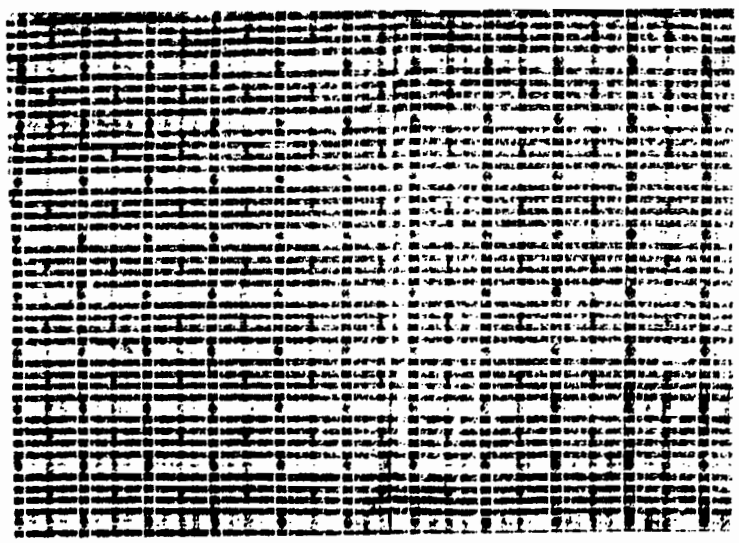


ภาพ : การทอผ้าพม่า

4.4 การขึ้นลาย

4.4.1 ลายขัด (Plan Weave)

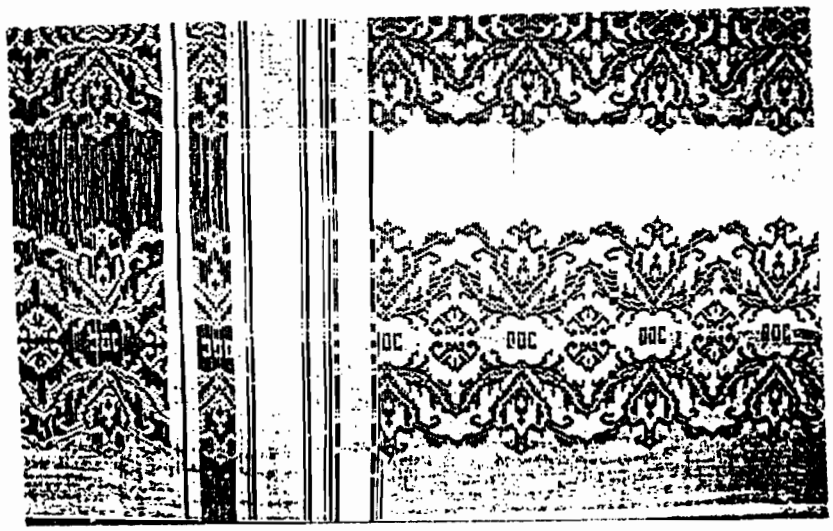
ลายขัดเป็นโครงร่างการทอที่ง่ายที่สุดในการทอของพม่า เป็นการสอดด้ายพุ่งขึ้นบนและสอดลงล่างเส้นด้ายยืนสลับกันไปตลอดทั้งเส้นด้ายพุ่ง เพื่อให้เกิดความหลากหลาย ช่างของพม่าใช้เส้นด้ายยืนและเส้นด้ายพุ่งที่มีสีต่างกัน ในการทออาจกระแทกเส้นด้ายให้เนื้ออัดกันแน่น หรืออัดกันหลวม ๆ บางครั้งก็ควบเส้นด้ายต่างสีเข้าด้วยกัน ประหนึ่งด้ายเส้นเดียว ช่างทอพม่านิยมใช้ลายขัดทอผ้าสำหรับการสวมใส่



ภาพ : ตัวอย่างลายผ้าขัด

4.4.2 <u>ลายทแยงหรือลายสอง</u> (Twill Weave)

การขึ้นลายทแยง เป็นลักษณะการทอเมื่อด้ายยืนและด้ายพุ่งไม่ได้สลับกันไปในลักษณะลายขัด ไม่เส้นด้ายยืนก็เส้นด้ายพุ่งลอยหรือข้ามหนึ่งหรือสองเส้นก่อนที่จะทอเข้าด้วยกัน ถ้าขึ้นลายเป็นเส้นทแยงมุมจะเรียกว่าลายทแยง การขึ้นลายทแยงเรียกตามสัดส่วนของเส้นด้ายที่ลอดผ่านและข้ามเส้นด้ายอื่น สัดส่วนที่นิยมใช้คือ 1:2 1:3 และ 1:4 ในการขึ้นลายทแยง บางครั้งช่างทอต้องใช้ตะกอ 2 ตับ สำหรับทำลายขัด และมีเส้นด้ายยืนอีกชุดหนึ่งกับตะกออีกชุดหนึ่งต่างหาก ซึ่งใช้ยกขึ้นเป็นจังหวะเพื่อทำให้เกิดลายทอเป็นรูปทรงเรขาคณิต และอาจต้องใช้ตะกอถึง 16 ตับ ขึ้นอยู่กับความซับซ้อนของลายเอง



ภาพ : ตัวอย่างลายทแยง

4.4.3 <u>การสอดเสริมด้ายพุ่ง</u> (ขิด)

ในการทอลายขิดหรือลายทแยง อาจสอดเสริมด้ายพุ่งเข้าไป ซึ่งอาจต้องใช้ตับตะกอถึง 8 ตับ วิธีดั้งเดิมของช่างทอพม่า เป็นการใช้มือหยิบเส้นด้ายขึ้นมาทีละแถวด้วยชิ้นไม้ ทำให้เกิดร่องกระสวย แล้วสอดด้ายพุ่งเสริมเข้าไปในแถว ทุกวันนี้การหยิบด้ายด้วยมือแม้จะเป็นวิธีที่ยังใช้กันอยู่ในพม่า แต่ช่างทอส่วนใหญ่นิยมใช้กระบวนการเลือกร่องกระสวยแบบเบ็ดเสร็จ อันเป็นกระบวนการทำร่องกระสวยโดยการใช้ตะกอเสริมสอดเข้าไปอยู่ในเส้นด้ายยืน

เทคนิคในการใช้ไม้ทำร่องกระสวย เป็นลำดับเพื่อทำลายดอกที่เตรียมไว้ก่อนแล้ว หรือเพื่อทำเส้นพุ่งเสริม ไม้ทำร่องกระสวยจะเกี่ยวอยู่กับเส้นด้าย เป็นมุมฉากกับด้ายยืน ตรึงอยู่กับ

ส่วนบนและส่วนล่างของเครื่องทอผ้า ลายพื้นจะเกิดขึ้นจากตะกอสองตับที่เป็นตัวบังคับ ซึ่งช่างทอใช้คันเหยียบด้านล่างเครื่องทอ ส่วนลายดอกหรือการทำร่องกระสวยสำหรับลายเสริม จะมีผู้ช่วยช่างทอหนึ่งหรือสองคนเป็นผู้บังคับยืนอยู่ตรงปลายอีกข้างหนึ่งของเครื่องทอผ้า แต่ถ้าผ้ามีขนาดเล็กและตับตะกออยู่ใกล้เพียงพอ ช่างทอจะสามารถทำงานทั้งหมดได้คนเดียว

ในอันที่จะจัดเครื่องทอผ้าให้ทำลายดอกตามที่ต้องการ ช่างทอจะเก็บเส้นด้ายยืนทีละเส้น เส้นด้ายนี้เข้าไปอยู่กับคันชักตามแนวตั้ง โดยใช้ไม้ไผ่ทำร่องกระสวยเข้าช่วย เส้นเชือกของคันชักที่จะผูกติดอยู่กับปลายเส้นด้ายยืนด้วยห่วงเชือก ผู้ช่วยช่างทอจะขยับไม้นำร่องกระสวยโดยการกดเส้นด้ายยืนแล้วสอดดาบไม้เข้าระหว่างร่องกระสวยที่เกิดจากไม้ทำร่องกระสวยที่กดลง ต่อจากนั้นช่างทอจึงพลิกดาบไม้ เอาด้านข้างขึ้นแล้วผลักไปข้างหน้า เพื่อถ่างให้ร่องกระสวยกว้างขึ้น ทำให้สอดเส้นด้ายพุ่งเข้าไปได้สะดวก ในขณะที่คันบังคับยังอยู่เหนือเส้นด้ายยืน ช่างทอจะสอดไม้ทำร่องกระสวยอีกอันหนึ่งเข้าไปในคันบังคับที่อยู่ใต้เส้นด้ายยืนในร่องกระสวยเดียวกัน ต่อจากนั้นจึงถอดไม้ทำร่องกระสวยด้านบนออก นับเป็นการสอดด้ายพุ่งเสริมเข้าไปในการทอลายขิดหนึ่งครั้ง เพื่อขึ้นลายดอกต่อไป ก็จะกดไม้ทำร่องกระสวยถัดไปในคันบังคับลงบนด้ายยืน กระบวนการนี้จึงดำเนินต่อไป เมื่อเหลือไม้อยู่ไม้เดียวทางตอนบนของไม้บังคับ กระบวนการทำลายดอกก็จะวิ่งสวนกลับ โดยเปลี่ยนไม้ทำร่องกระสวยด้านล่างมาอยู่ด้านบน แล้ววิ่งไปตามลำดับเดียวกัน ทำให้เกิดลายดอกทางขวา เหมือนกับลายดอกทางซ้าย

ภาพ : ตัวอย่างลายผ้าขิด (ขิดลายสัตว์ : ไลแมงป่อง)

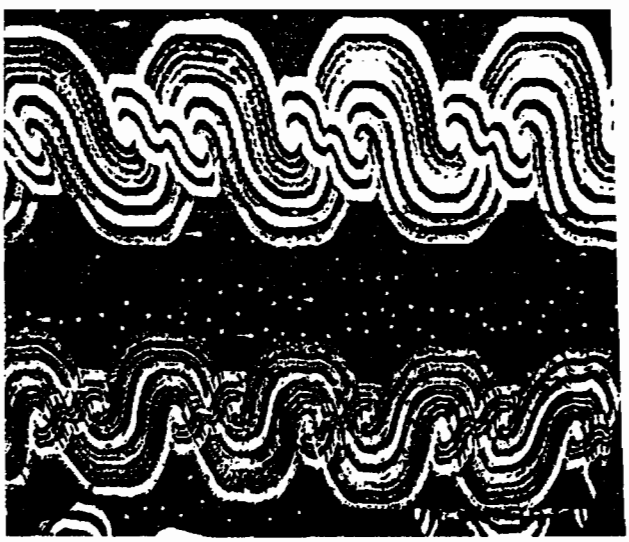
4.4.4 <u>ลุนทยา - อาคิด</u> (Tapestry Weave)

การทอผูกหรือการทอพรม เป็นการทอลายขิดที่เส้นด้ายพุ่งมิได้วิ่งต่อเนื่องไปทั้งเส้น ช่างทอใช้กระสวยเล็ก ๆ จำนวนหนึ่งแล้วทอลายที่ไม่ต่อเนื่อง ใช้สีด้ายตัดกัน ผลรวมที่ได้กลายเป็นโครงสร้างของผ้าทั้งผืน ในการทอผ้าซิ่น ช่างทอใช้เทคนิคนี้รวมกับการทอสอดเสริมด้ายพุ่ง

ช่างทอพม่ามีชื่อเสียงในการผลิตอาคิด (Acheik) อันเป็นการทอผ้าตามแนวนอนเป็นลายคลื่น โดยทอในลักษณะที่ด้ายพุ่งมิได้วิ่งต่อเนื่องไปทั้งเส้น อันเป็นการทอผูกเหมือนการทอพรมประดับบ้าน เทคนิคนี้เข้าใจกันว่าเข้ามาในพม่าในช่วงศตวรรษที่ 18 จากเมืองมาไนปูร์ (Manipur) ทางตะวันออกเฉียงเหนือของประเทศอินเดีย โดยช่างทอที่เป็นนักโทษของกองทัพพระเจ้าอลองพะยา ทอผ้าในคุก นักโทษผู้นี้ทอลายจากอีกด้านหนึ่งของผ้า การทอใช้เหล็กเล็ก ๆ 100-250 ดอก หรือกระสวยไม้ หรือลุนทยา (Luntaya = ด้าย 100 หลอด) ใช้ด้ายสีสดทำลายบนเส้นด้ายยืนที่เกี่ยวกันอยู่กว่า 1500 เส้น

ในช่วงศตวรรษที่ 19 การทอลุนทยาต้องอาศัยช่างทอมืออาชีพ ทำงานให้หัวหน้าหมู่บ้าน หัวหน้าหมู่บ้านจะเป็นผู้ส่งเส้นใยให้ และขายผ้าที่ผลิตได้ให้แพงกว่าจำหน่ายผ้าในตลาด

ผ้าทอลุนทยาจะมีราคาสูง เพราะต้องใช้เวลานานในการผลิต หญิงสาวสองคนใช้หลอดกระสวย 180 ดอก ทอผ่านด้ายยืน 1500 เส้น จะทอได้เพียงวันละ 2-3 ซ.ม. เท่านั้นเอง โดยธรรมเนียมเด็กผู้หญิงเริ่มทอผ้าเมื่ออายุ 12 ปี ภายในเวลา 2 ปีก็จะสามารถทอลุนทยาและทำลายอาคิดมูลฐานได้ และเริ่มต้นจดจำที่จะเป็นช่างทออาชีพเต็มตัว งานทอลุนทยาต้องอาศัยคนสายตาดี ดังนั้นจึงมีช่างทอน้อยรายที่มีอายุเกิน 30 ปี



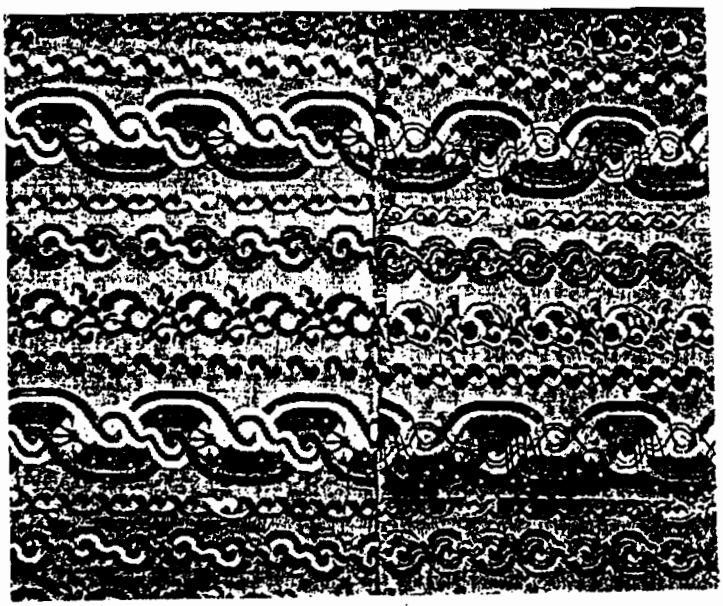
ภาพ : ตัวอย่างผ้าอาคิด

(ในภาพเห็นด้านบนเป็นด้านหน้าของผ้า และด้านล่างเป็นด้านหลังของผ้า)

5. เทคนิคและกรรมวิธี : ลายผ้า-อาคิด

ถึงแม้ว่าเทคนิคการทอจะมาจากมาไนปุร์ ลายอาคิดของพม่ามีลักษณะเฉพาะตัว โดยที่อาจได้แรงบันดาลใจจากธรรมชาติในท้องถิ่น เช่น คลื่น สายฟ้า ก้อนเมฆ และพรรณไม้ต่าง ๆ ลายอาคิดในสมัยแรก ๆ เป็นลายที่พบเห็นอยู่ในเครื่องถ้วยชามพยู (Pyu = พม่าโบราณ) ในลูกปัด และในภาพจิตรกรรมปูนเปียกของมอญและอังวะ ลวดลายบนผ้านุ่งผู้ชายจะเป็นลายซิกแซ็ก ลายลอนคลื่น และลายสายลวด หรือเป็นลายแผ่นห้อยเล็ก ๆ ที่คล้องต่อโยงกันไป ในขณะที่ลายในผ้านุ่งของผู้หญิงเป็นลายเส้นลวดบิดไปบิดมา กระจัดกระจายอยู่ในหมู่ดอกไม้และลายไม้เลื้อย ช่างทอจะนำลายอาคิดหลัก ๆ นี้มาผสมกันอย่างมีศิลปะ และมาสร้างความขัดแย้งกันในลักษณะต่าง ๆ อย่างงดงาม เพื่อทำให้เกิดท่วงทำนองและทำให้ดูสวยขึ้น โดยการสอดสีเข้าไปอย่างชาญฉลาด ชาวพม่าโดยทั่ว ๆ ไปมักมีความร่าเริง จึงนิยมใช้สีสดใส ในการใช้สีสดก็จะใช้สีที่กลมกลืนกัน หรือขัดกันตามจินตนาการและทักษะ เพื่อทำให้เป็นจุดชวนมอง ในการทอผ้าไหมมักจะใช้เส้นด้ายเงินมาขัดลายอาคิด

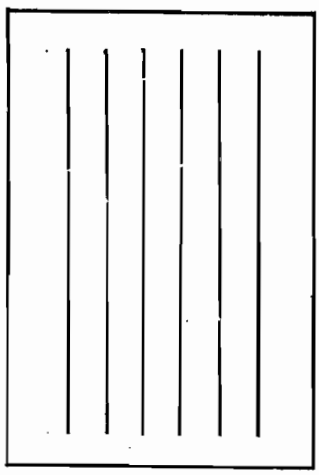
ลายอาคิดในสมัยหนึ่งเป็นที่นิยมกันมาก เป็นงานทอสำหรับราชสำนัก มักจะผสมลายอาคิดกับการปักลาย โดยใช้หลอดเงินเล็ก ๆ มาทำเป็นลายดอกไม้



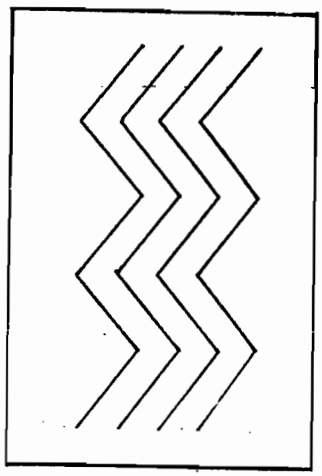
ภาพ : ลายอาคิด
(ซ้าย–ด้านหน้าผ้า, ขวา–ด้านหลังผ้า)

6. รูปแบบ : รูปแบบลวดลายงานสิ่งทออันเป็นเอกลักษณ์ของพม่า

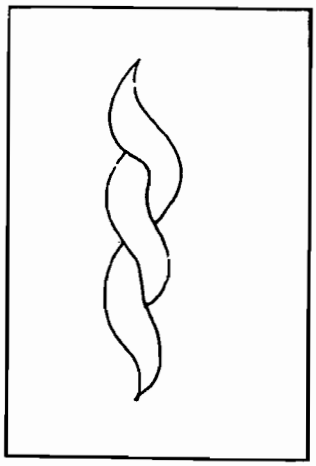
ลายลุนทยา อเชค (Lun-taya Acheik) นับเป็นลายพื้นฐานอันมีเอกลักษณ์พิเศษของพม่าในงานสิ่งทอ จากการสัมภาษณ์อาจารย์ Daw Myint Myint San อาจารย์หญิงอายุ 48 ปีของ Soung Dar School of Weaving อาจารย์เป็นผู้สอนการทอผ้าอเชค Amarapura Township Mandalay Division โดยมีลายเอกลักษณ์พม่า 33 แบบ ดังนี้



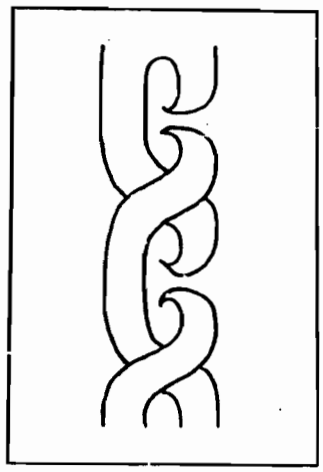
ลายที่ 1 ชัดโจ



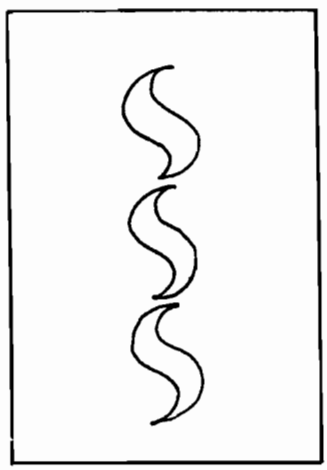
ลายที่ 2 แพ้เจงโจ



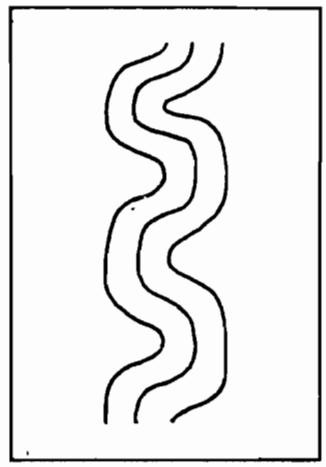
ลายที่ 3 นะซีนเลง



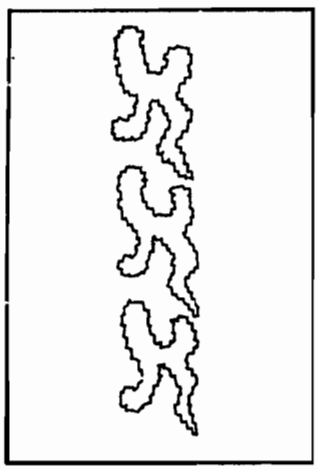
ลายที่ 4 สองดอกู



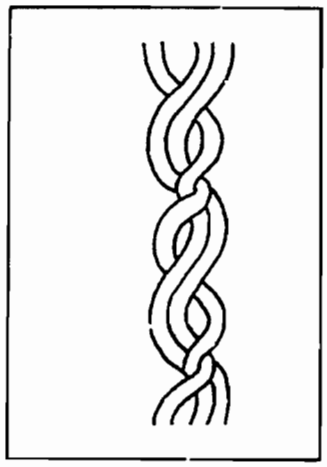
ลายที่ 5 ตะแยกกีนเลง



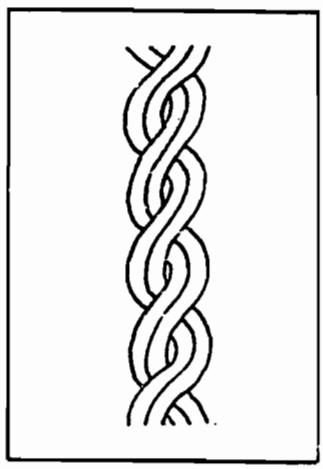
ลายที่ 6 นะซีนโจ



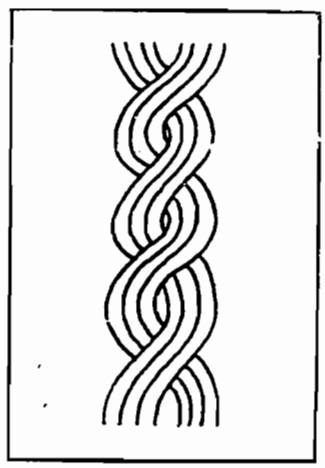
ลายที่ 7 กะโมงแสดโจ



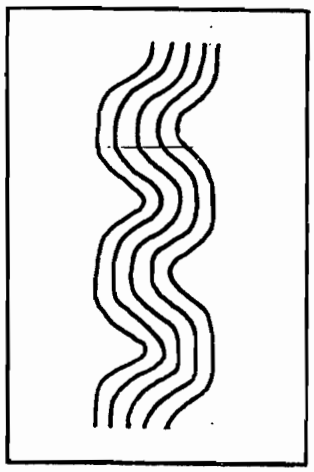
ลายที่ 8 นะซีนคาซี



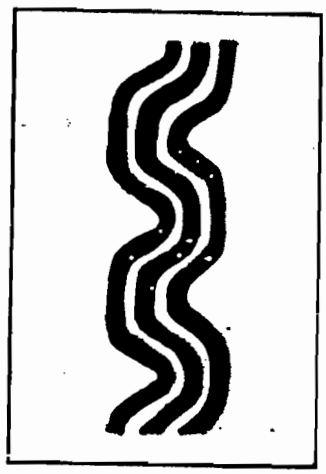
ลายที่ 9 เลซีนเลง



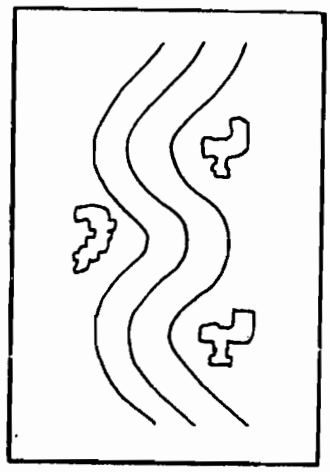
ลายที่ 10 ซอกซีนเลง



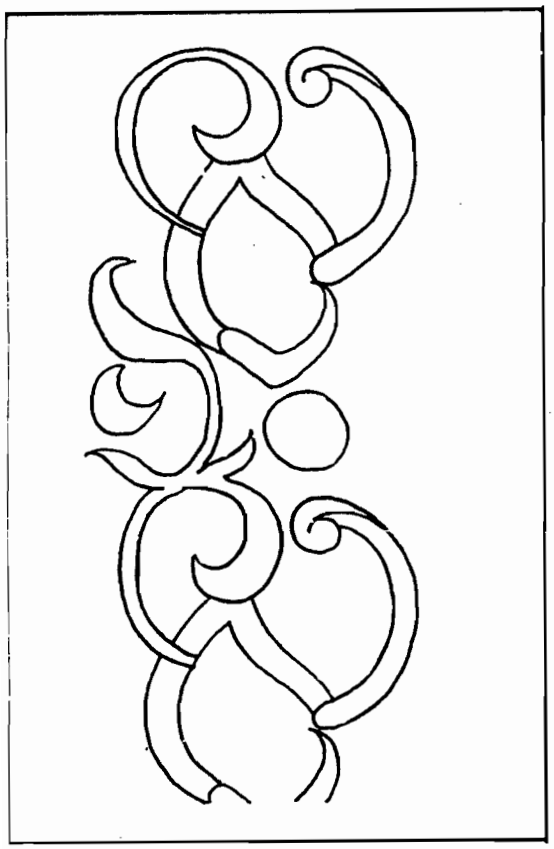
ลายที่ 11 เลขีนโจ



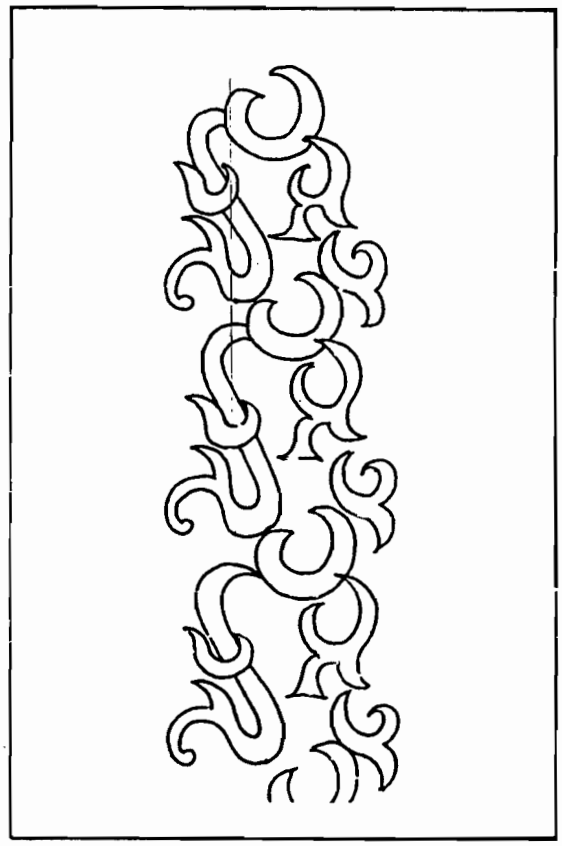
ลายที่ 12 งาซีนโจ



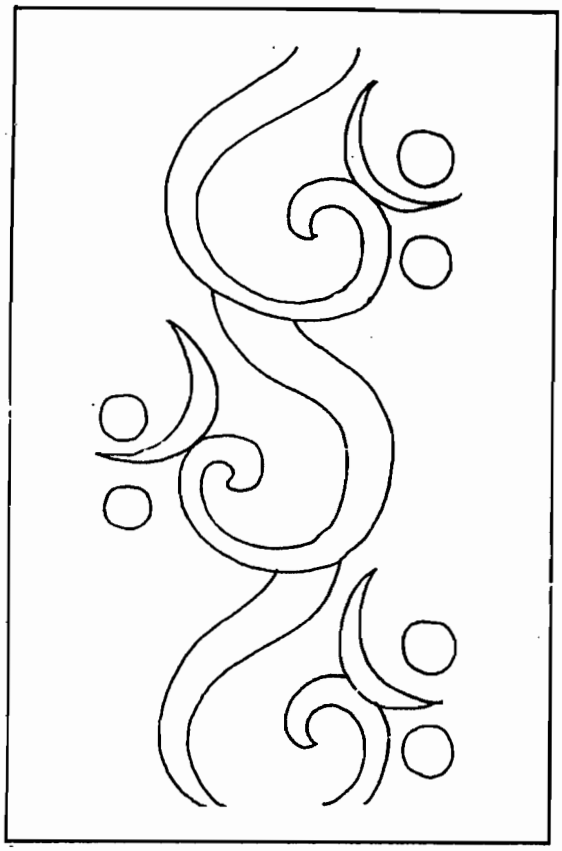
ลายที่ 13 มหาโจ



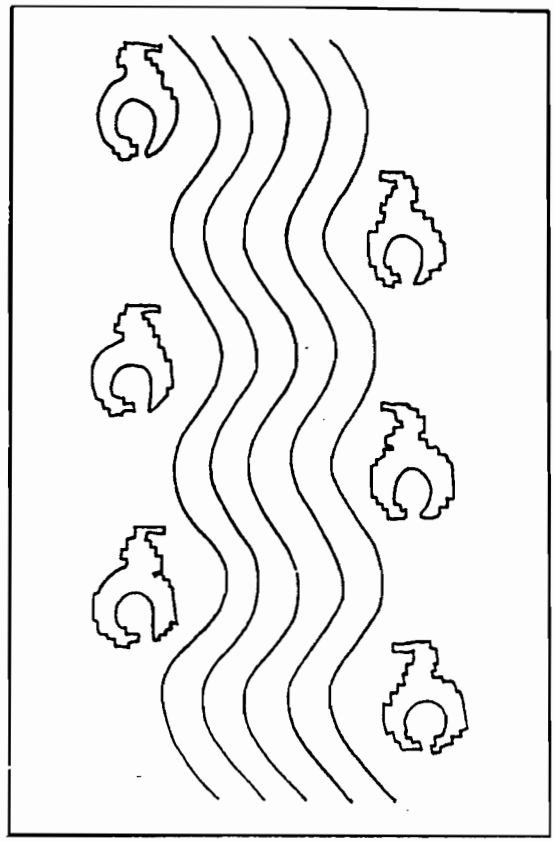
ลายที่ 14 ตงกะนันยอดแซด



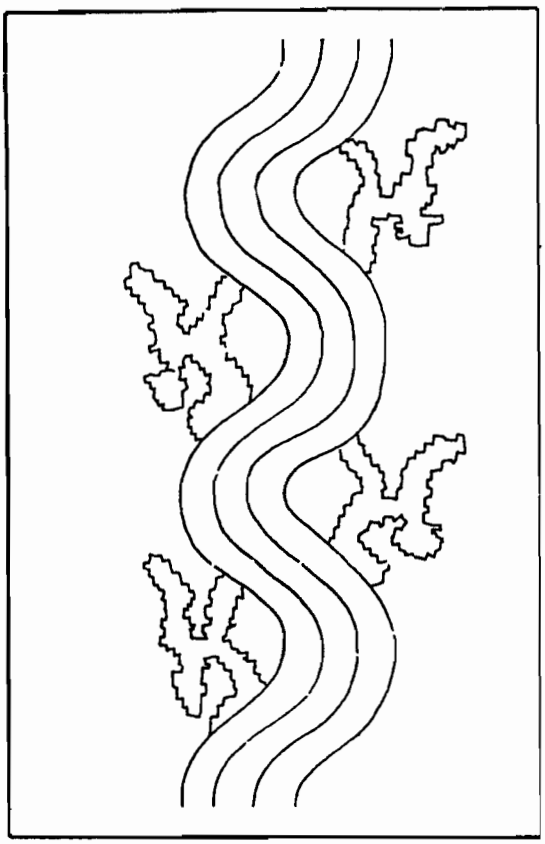
ลายที่ 15 ปัดดะเมียยอดแซด



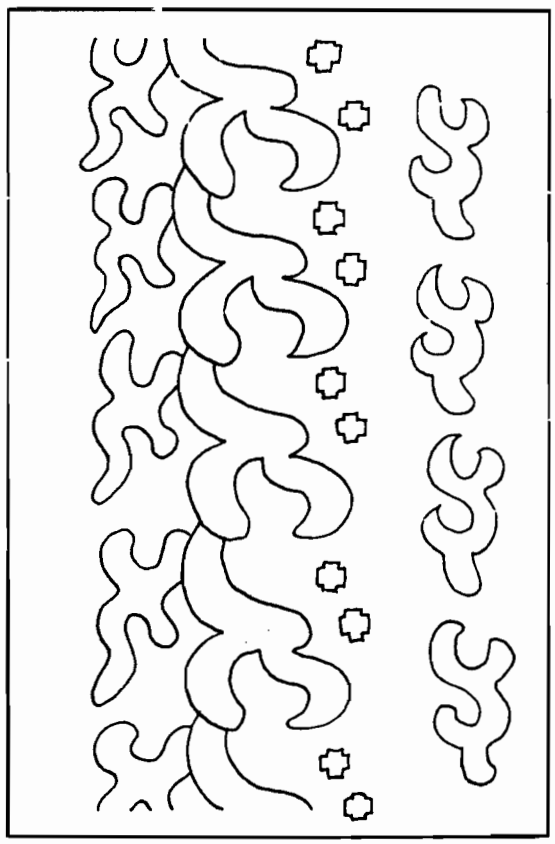
ลายที่ 16 ดะซีนกะโมง



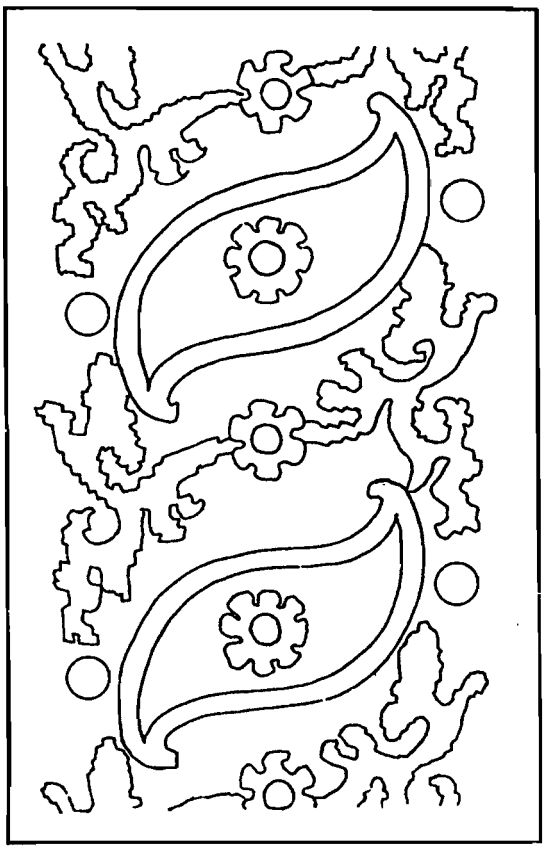
ลายที่ 17 งาซีนกะโมง



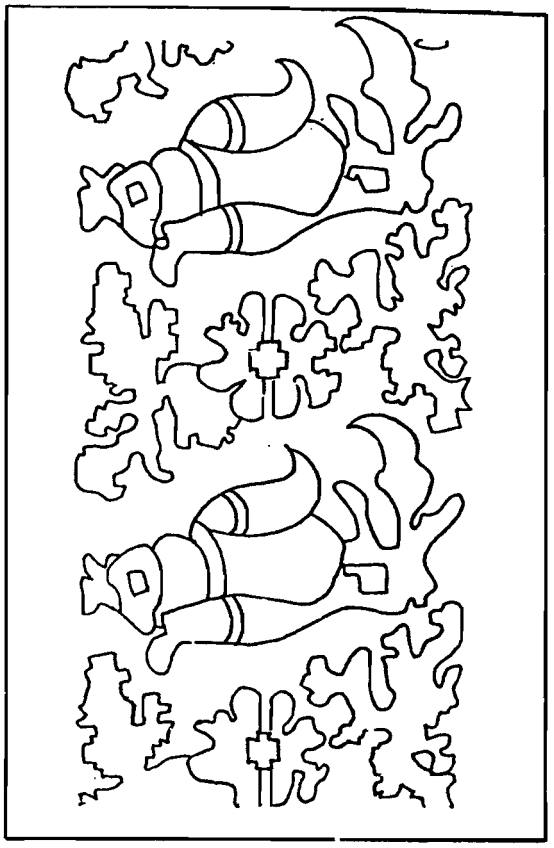
ลายที่ 18 โตงซีนปันวิน



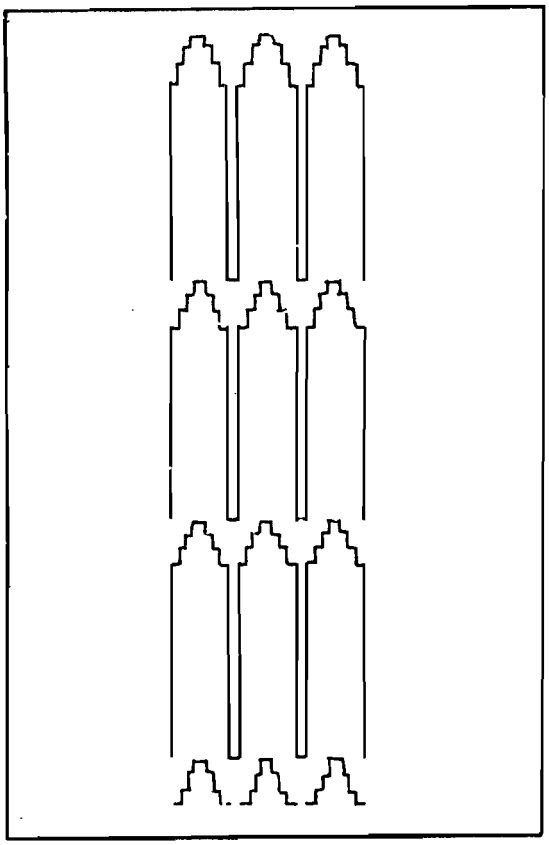
ลายที่ 19 ชเวตะเลง งเวตะเลง



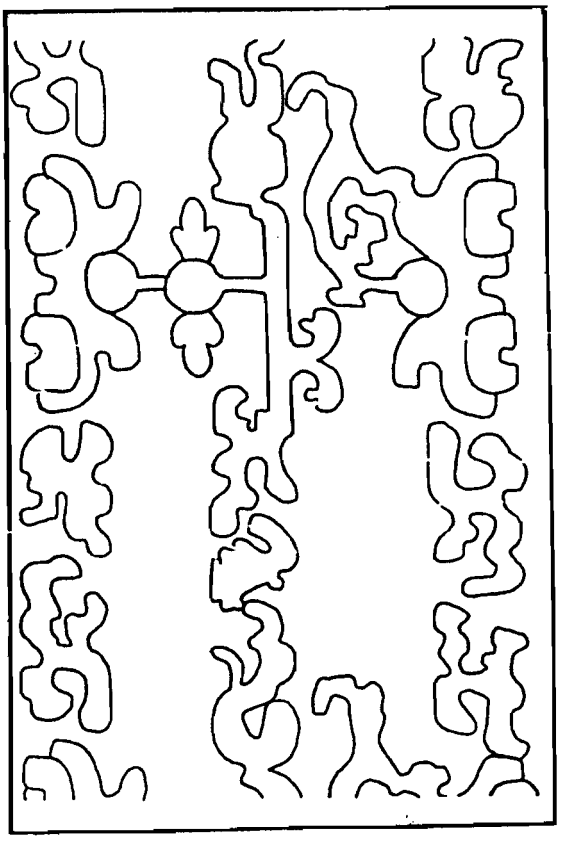
ลายที่ 20 ตะปาเท็กของ



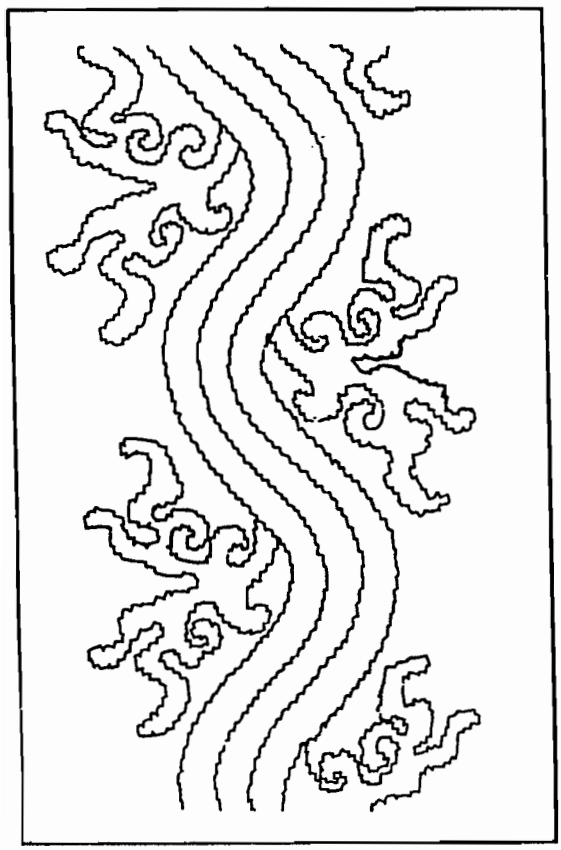
ลายที่ 21 หีนตากะโมงโจ



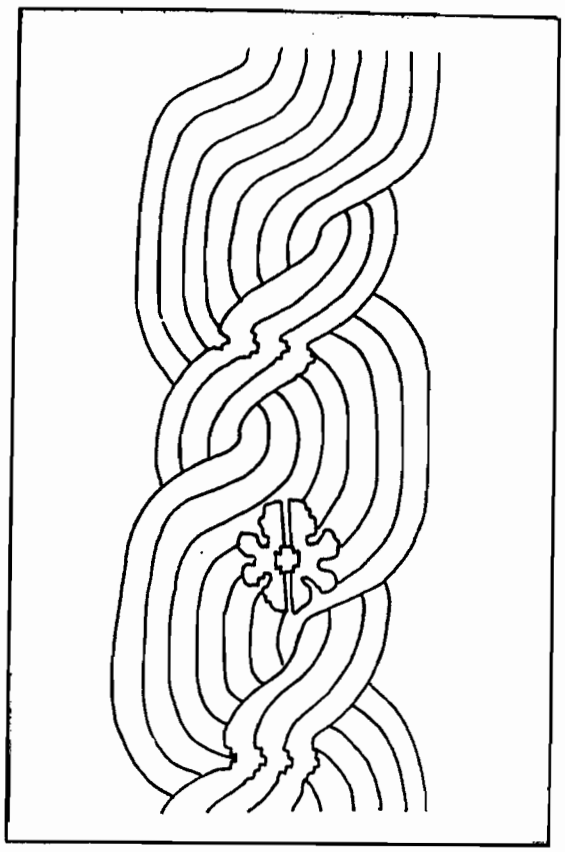
ลายที่ 22 เยลายเซก



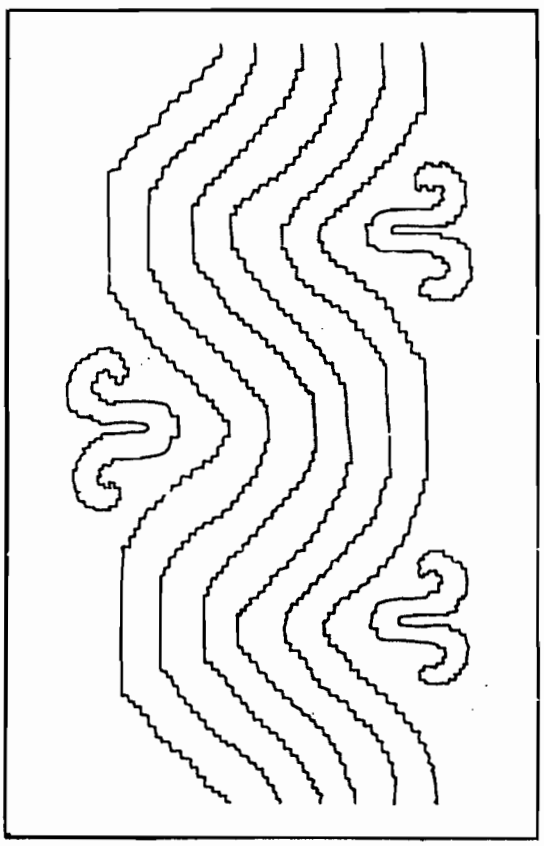
ลายที่ 23 กะโมงปันแซคโจ



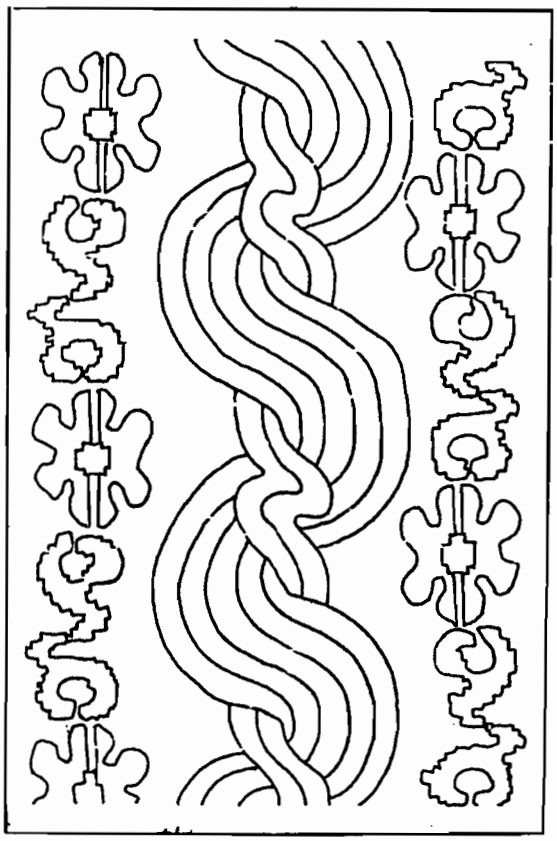
ลายที่ 24 โตงซีนกะโมงหนอย



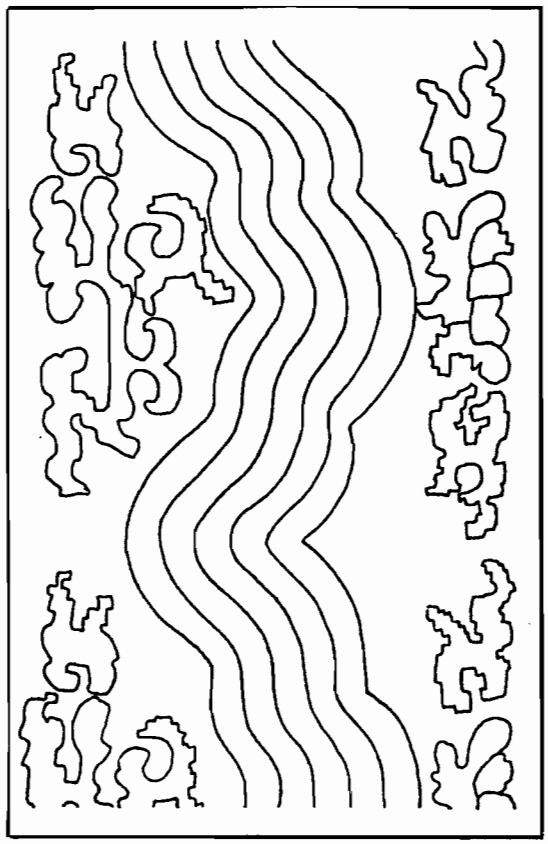
ลายที่ 25 เทกของตีนโจ



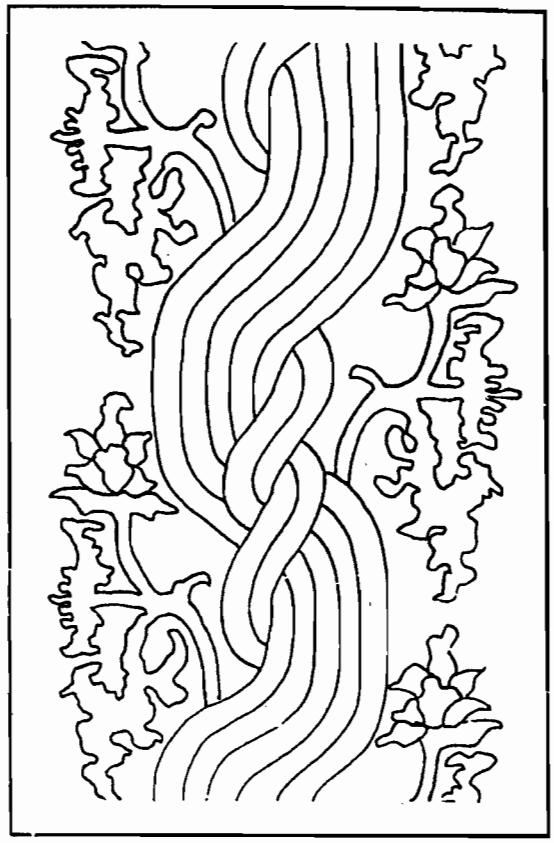
ลายที่ 26 งาซีนกะโมงโจ



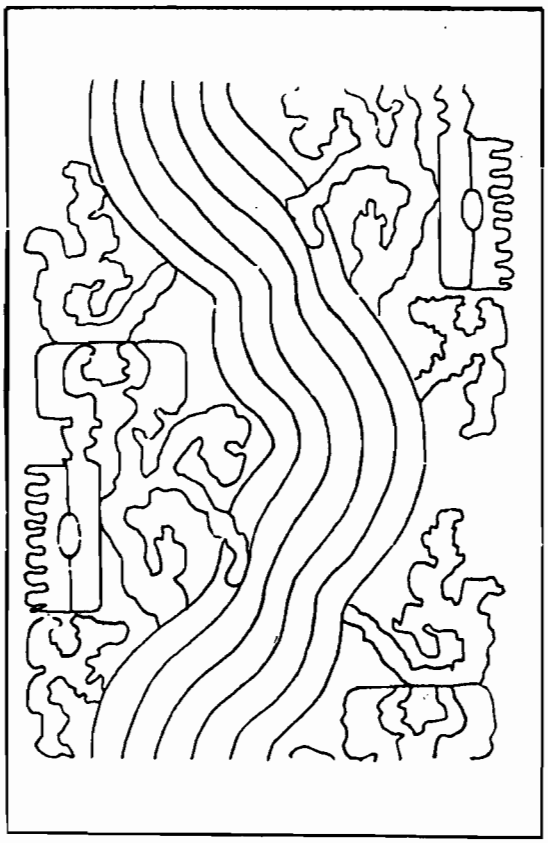
ลายที่ 27 สะแปหน่อยโจ



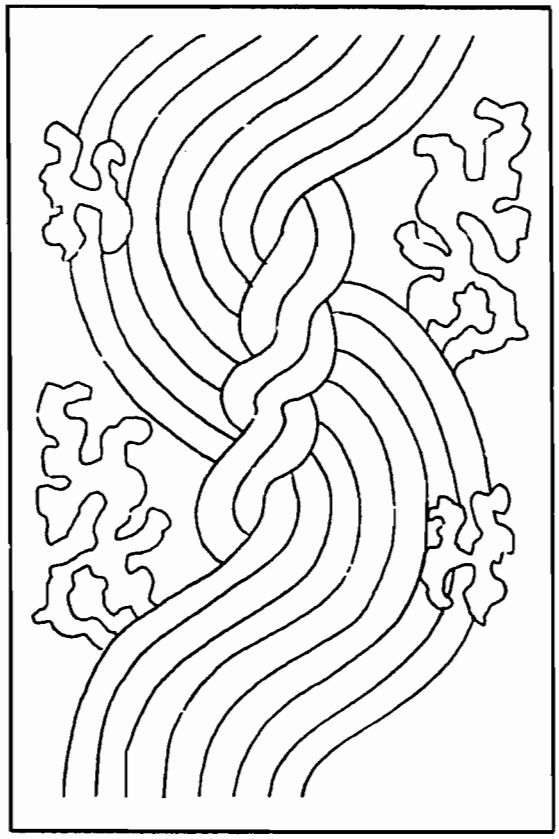
ลายที่ 28 เมียนโมโจเจ



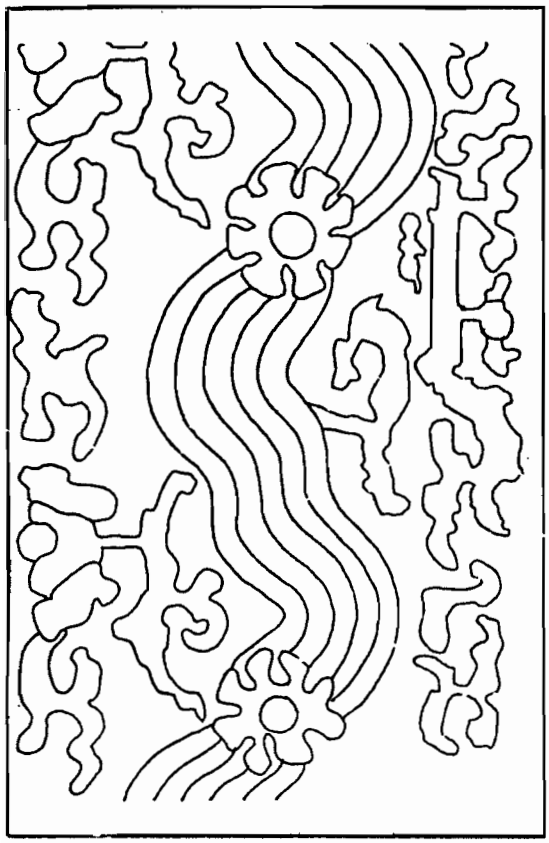
ลายที่ 29 ตะซีนควยปันหน่อยโจ



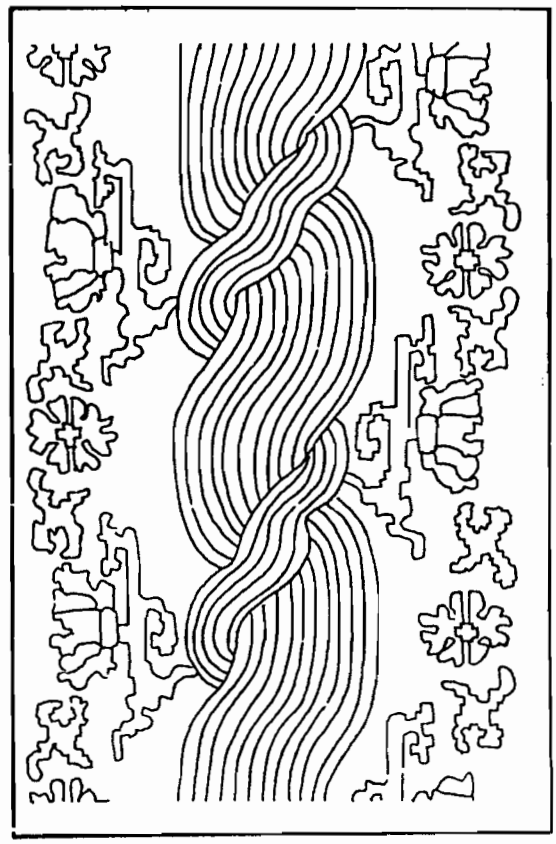
ลายที่ 30 งาซีนกะโมงหน่อย



ลายที่ 31 ดุณนุซีนกะโมงวดโจ



ลายที่ 32 เมียนโมโจดีตา



ลายที่ 33 โจจีเซก

7. ประโยชน์ใช้สอย : การนำสิ่งทอพม่ามาใช้ในเครื่องแต่งกาย

7.1 จีวร

ในฐานะผู้มีความเลื่อมใสในพุทธศาสนา ช่างทอพม่ามีหน้าที่ทอเครื่องนุ่งห่มให้พระสงฆ์ อันนี้รวมถึงจีวรหลัก 3 ชิ้น อนาทาราวาสาคา (Antaravasaka) ซึ่งเป็นผ้าผืนใหญ่สี่เหลี่ยมใช้ห่มร่างกายตอนล่าง อุตตาราสานกา (Uttarasanga) ผ้าสี่เหลี่ยมจัตุรัสเหมือนผ้าห่ม ใช้คลุมอกและคลุมไหล่ และสานนาติ (Sangnati) ผ้าม้วนใช้ห่มไหล่ซ้าย ผ้าเหล่านี้จะถูกย้อมไม่ให้มีสีเหลืองสด ดังที่กำหนดไว้ในวินัยสงฆ์

เม็ดสีใช้เม็ดสีจากการต้มเปลือกขนุน เมื่อทอผ้าเป็นผืนแล้วจะนำมาตัดออกเป็นแถบและเป็นผืนจัตุรัส แล้วนำมาเย็บประกอบเข้าด้วยกันใหม่

ในเดือนพฤศจิกายนทั่วประเทศพม่าจะมีการแข่งขันกันทอผ้าทั้งวันทั้งคืน ช่างทอจะจับกลุ่มกันเป็นทีม การแข่งขันนี้จัดขึ้นตามตำนานพุทธศาสนา หัวหน้าหมู่บ้านและมรรคทายกจะจัดทีมเพื่อเก็บเกี่ยวฝ้าย ปั่นฝ้าย ย้อมฝ้าย และทอ ในตอนจบรายการการแข่งขัน ทีมที่ชนะเลิศจะได้รับรางวัล จีวรที่ทอได้จะถูกนำเข้ากระบวนแห่ยาวเหยียด แล้วนำไปห่มพระพุทธรูปในหมู่บ้าน มีการแสดงและการละเล่น ช่างทอสี่ทีมที่มีอายุน้อยกว่า 26 ปี จะได้รับการคัดเลือกมาจากส่วนต่าง ๆ ของประเทศ ไปประกอบกิ่บนฐานเจดีย์ชเวดากอง

นอกจากนั้น ผู้หญิงยังทอ คา-บาน-โจวย (Ka-ban-gy = สายรัดเอว) เพื่อยึดอนาทาราวาสาคา (ซึ่งใช้เป็นผ้าใช้นุ่งส่วนล่าง) รอบ ๆ สะเอวพระสงฆ์ และสายรัดไหล่เพื่อยึดบาตร การทอปกพระไตรปิฎกถือเป็นกุศลที่ยิ่งใหญ่ ซึ่งทอบนกี่พิเศษ ทอเป็นรูปสัญลักษณ์ทางศาสนา เช่น รูปธงมีหงส์อยู่ข้างใน เป็นรูปม้อง และฐานกลอง และเทวดา อยู่รวมกับชื่อผู้อุทิศ ยศ และตำแหน่ง วันที่บริจาค และคำอธิษฐาน

ภาพ : รูปพระสงฆ์

7.2 พิธีเฉลิมฉลองและราชสำนักในอดีต

ในวันคาดอน (Kadon) จึงจะเห็นความลานตาของสิ่งทอพม่าได้ชัดเจน วันนี้เป็นวันออกพรรษา นอกเหนือไปจากเป็นวันที่ตอกย้ำความเชื่อทางพุทธศาสนาแล้ว ชาวพม่าใช้วันนี้เป็นวันแสดงความสวามิภักดิ์ต่อกษัตริย์พม่า โดยการไปแสดงคารวะที่พระราชวัง

พิธีนี้เริ่มต้นจากการเดินขบวนไปรอบ ๆ กำแพงเมือง โดยมีข้าราชการผู้ใหญ่ แต่งกายเต็มยศเดินนำขบวน ตามด้วยผู้ติดตามที่มีสีสัน ช่วยถือพัด ดาบ พานหมาก กระโถน เครื่องแสดงยศตำแหน่งอื่น ๆ เครื่องแต่งกายและเครื่องประดับของแต่ละตำแหน่ง จะมีการควบคุมอย่างเข้มงวด โดยประกาศเป็นบัญญัติในราชกิจจานุเบกษาเป็นครั้งคราว

ในขบวนนี้ จะมีทั้งรัฐมนตรีชั้นผู้ใหญ่และรอง ๆ สวมเสื้อครุยถึงเข่า ปล่อยชายเสื้อลงมาเหมือนกิโมโน เสื้อครุยพวกนี้ทำจากผ้าซาตินหรือผ้ากำมะหยี่ปักเป็นลายดอกไม้ กุ้นริมด้วยดิ้นทอง ทำในประเทศ ที่เรียกว่า เย็ท-พยา (Yet-pya) มีผ้าคลุมไหล่ทำจากไหม และสร้อยสา-ลวี (Sa-lwe) สวมหมวกยอดแหลม ประดับริมด้วยดอกไม้ทองอันเป็นการบอกตำแหน่งในวงราชการพม่า

ชุดทหารในราชสำนัก มยีโซมยีฉี (Myi-to-myi-she) มีรัฐมนตรีและนายพลทหารบางคนสวมใส่กันอยู่บ้าง ชุดนี้ประกอบด้วยเสื้อแขนยาว เสื้อแจ็กเก็ตคลุมถึงก้น ทำจากผ้าซาตินหรือผ้ากำมะหยี่สีเขียวหรือสีแดง ตรงช่วงสะเอวบานออกเล็กน้อย เสื้อชุดนี้จะตัดเย็บให้พอเหมาะกับตัว และดูคับกว่าชุดของรัฐมนตรี มีอินธนูและแผงหุ้มคอ กุ้นริมด้วยทองเย็ท-พยา ชุดนี้สวมทับกางเกงขายาวถึงเข่า หรือที่เรียกกันว่าพาโส (Paso) สายรัดรอบ ๆ เอวตรึงส่วนต่าง ๆ เข้าด้วยกัน หมวกยอดแหลม (Shwei-pei Kha-mauk) ทำจากโลหะชุบทอง หรือใบตาล ย้อยลงมาปิดป้องกันหูและลำคอ ในขบวนพาเหรด บุคคลสำคัญในวงการทหารมักจะขี่ม้าหรือขี่ช้าง มีอานฝังโลหะมันวาวหรือลูกปัด

ภาพ : ชุดทหารในราชสำนัก

7.3 ชาวบ้าน

สำหรับชาวพม่า เครื่องแต่งกายเป็นสิ่งบอกบุคลิกทั้งผู้หญิงและผู้ชายจากทุกระดับชั้นของสังคม จะภาคภูมิใจที่จะแต่งตัวให้ดีที่สุดเท่าที่พอจะหาซื้อได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับครอบครัวคนสำคัญ ๆ และในพิธีเฉลิมฉลอง

ผู้ชายพม่าก่อนสมัยอาณานิคม นุ่งผ้าโสร่ง-พาโสยาว 400 ซ.ม. กว้าง 150 ซ.ม. ทำจากผ้าทอยาว 8 เมตร ตัดออกเป็น 2 ผืน แล้วเย็บตรงริม นุ่งพับชายที่เหลือมาม้วนไว้ข้างหน้าหรือเหวี่ยงไปไว้บนไหล่ ตรงปลายบางครั้งเย็บเป็นพก เป็นกระเป๋าใส่สิ่งของส่วนตัว เมื่อทำงานที่ต้องใช้แรงกายหรือเล่นกีฬา ก็จะดึงชายพาโสลอดเข้าระหว่างขาทำเป็นโจงกระเบน แต่รั้งขึ้นไปถึงสะโพก พาโสที่ใช้งานในชีวิตประจำวันทำจากผ้าฝ้ายมีลายตาตาราง แต่ในพิธีเฉลิมฉลองมักจะใช้ผ้าไหม ลายที่นิยมกันมากที่สุดเป็นลายอาคิด

ในกรณีที่มีอากาศหนาวหรือในกรณีที่เป็นทางการ ชาวพม่าจะนุ่งพาโสกับอิน-กยี (Ein-gyi) ซึ่งเป็นเสื้อแจ็กเก็ตแขนยาวรัดรูป ทำจากมัสลินที่ส่งมาจากต่างประเทศ หรือทำจากผ้าฝ้ายท้องถิ่นทอแน่นละเอียด คนรวยหรือมรรคทายกจะสวมอิน-กยียาว มีแถบอยู่ตรงกลาง เปิดอก หรือปิดด้านหน้า พวกราชวงศ์สวมอิน-กยีที่มีสไตล์คล้าย ๆ กัน สังเกตได้ชัดตรงลายปัก

บุรุษชาวพม่านิยมโพกศีรษะ ผ้าโพกศีรษะกอง-บอง (Gaung-baung) ทำจากไหม มีสีสันสั่งจากต่างประเทศ หรือใช้ผ้าพันศีรษะทำจากผ้ามัสลินเนื้อละเอียด พันเป็นแถบทแยงระยะ 8-10

ซ.ม. แล้วพันรอบศีรษะ ให้ชายด้านหนึ่งชุกเข้าด้านใน ปล่อยให้ชายอีกด้านหนึ่งเป็นอิสระอยู่บนไหล่ผู้หญิงจะทำนายนิสัยของผู้ชายจากลักษณะการพันกอง-บอง

หญิงพม่าจะแต่งเลียนแบบผู้ชาย นุ่งหทา-เมียน (Hta-mein) เป็นผ้าทอ ประกอบด้วย 3 ส่วน ส่วนบนสุดรัดเอวเป็นสีน้ำตาลเข้ม กว้างประมาณ 40 ซ.ม. ทำจากผ้าฝ้ายนิ่มต่อกับหทา-เมียน ส่วนกลางเป็นผ้าฝ้ายลายตารางกว้าง 70 ซ.ม. ส่วนที่สามเป็นแถบทอเป็นกระบวน สีชมพูสลับขาว ตามแนวยาว 45 ซ.ม. ทั้งสามส่วนนี้ต่อเข้าด้วยกันด้วยการเย็บทับหรือชุนละเอียด บางคนอาจบุหทา-เมียนด้วยผ้าฝ้ายนุ่ม ๆ ทำเป็นซับใน

ผู้หญิงจะนุ่งหทา-เมียนมัดจุกแน่นตรงสะเอว ปล่อยผ้าให้ไหลแนบไปตามสะโพกจนถึงเข่า ส่วนปลายให้ย้อยไปกรอมเท้า เมื่อเดินเท้าบางส่วนจึงจะโผล่ออกมา เมื่อเดินชายผ้าจะไหลลากไปบนพื้นยาว 20-30 ซ.ม. การจัดปลายที่กวาดไปบนพื้นให้ดูนิ่มนวลเวลาเดินหรือรำ ถือเป็นลักษณะของผู้หญิงที่ได้รับการอบรมดี

ผู้หญิงนุ่งหทา-เมียนกับตะเบ็ด (Ta-bet) ซึ่งเป็นผ้าปิดอกหรือยกทรง กับเสื้อแจ็กเก็ตอิน-กยีรัดติ้ว บางครั้งก็มีอะโน (A-no) เป็นแถบผ้าทาบปิดส่วนเปิดด้านบน ซึ่งอาจผูกพันเงื่อนก็ได้ถ้าต้องการ จะมีผ้าหปาวา (Hpa-wa) บาง ๆ คล้องไหล่ทาบผ่านเต้านมเมื่อออกงาน

ภาพ : เครื่องแต่งชายชาย-หญิงพม่าในอดีต

ภาพ : เครื่องแต่งกายชายพม่าในอดีต

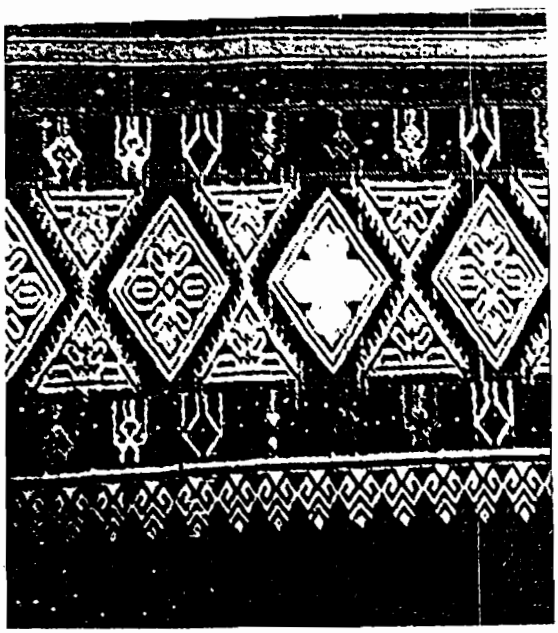
ภาพ : เครื่องแต่งกายหญิงพม่าในอดีต

ภาพ : การแต่งกายหญิงชายชาวพม่าในสมัยปัจจุบัน

8. สรุป

ผ้าหรือสิ่งทอ เป็นปัจจัยพื้นฐานในการดำรงชีวิตของมนุษย์ในทุกชนชั้น ในแง่ของวัตถุ ผ้าอาจเป็นเพียงสิ่งจำเป็นในชีวิตประจำวัน แต่ในแง่ของวัฒนธรรม ผ้ายังเป็นตัวเชื่อมระหว่างวัฒนธรรม ผ้า สิ่งทอ และการแต่งกาย ยังแสดงให้เห็นการไหลไปวนมาระหว่างศิลปวัฒนธรรมของไทยและพม่า ในบรรดาสิ่งทอของพม่าและส่วนที่เป็นสิ่งชี้สายใยข้อนี้ไม่ได้ชัดเจนเท่า หทา-เมียน ลองยี หรือซิ่น ตามแต่จะเรียกกัน

ซิ่น เป็นผ้านุ่งในชีวิตประจำวันของคนตลอดทั้งภาคเหนือของประเทศไทย เหมือนกับ หทา-เมียน หรือลองยีที่เรียกกันในประเทศพม่า ช่างทอพม่าจะลอกลายผ้าซิ่นไทยและเรียกผ้าลายนี้ว่า ลองยีเชียงใหม่* ส่วนที่แตกต่างระหว่างซิ่นไทยกับลองยีอยู่ตรงการตัดเย็บ ซิ่นไทยใช้ผ้าทอ 4 ส่วนเย็บต่อกันตามขอบ แล้วใช้ลอยเย็บเป็นลายประดับ สร้างจากความเชื่อทางพุทธศาสนาเช่นเดียวกันว่า ส่วนที่เป็นเท้าเป็นส่วนที่ไม่สะอาด และเพื่อไม่ให้เกิดการผิดพลาดในการกลับส่วนหัวมาเป็นส่วนเท้า ส่วนที่เป็นสะเอว หรือที่เรียกกันว่า "หัว" ซิ่นไทยทำจากผ้าฝ้ายสองแถบ แถบหนึ่งเป็นผ้าฝ้ายธรรมดาไม่ย้อมสี ส่วนอีกแถบหนึ่งทำจากด้ายฝ้ายย้อมสีแดงหรือสีน้ำตาล สีเดียวกับหทา-เมียนโดยทั่ว ๆ ไปของพม่า ผ้าฝ้ายสองส่วนนี้ เมื่อนำมาเย็บติดกันก็กลายเป็นส่วนหัว สูงประมาณ 30 ซ.ม. ไล่เลี่ยกับส่วนหัวของหทา-เมียน



ภาพ : ผ้าซิ่นเชียงใหม่

ส่วนที่เรียกว่า "ซิ่น" ในผ้าไทย คือ ส่วนกลาง สูงประมาณ 50-60 ซ.ม. เช่นเดียวกัน ไล่เลี่ยกับส่วนกลางของผ้านุ่งพม่า ซึ่งส่วนนี้เป็นส่วนที่กว้างที่สุด ในแถบจังหวัดเชียงใหม่จะใช้เป็นแถบสีเป็นชุด ๆ ไหลตามแนวนอนพันไปรอบตัว ในแถบลายบางครั้งก็เป็นลายคดไปคดมาสอดอยู่ในแถบสี คล้ายคลึงกับลายผ้าพม่า หรือเรียกได้ว่าเป็นลายพม่าเลยทีเดียว แถบนี้จะมีความกว้างหลายขนาดแตกต่างกันไป และใช้สีหลายสี

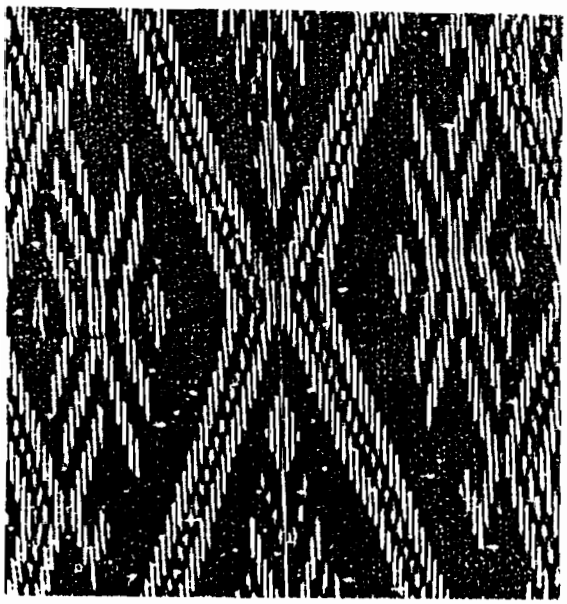
ส่วนล่างของผ้าซิ่นไทย เรียกว่า "ตีน" เป็นแถบผ้าฝ้ายทอเรียบ ๆ สีน้ำตาล สีดำ หรือสีน้ำเงิน สูงประมาณ 35-38 ซ.ม. เวลานุ่งชายผ้าจะห้อยไปถึงข้อเท้า และมักจะเลอะเปื้อนฝุ่น เปื้อนโคลน ถ้าใช้ไปนาน ๆ เมื่อขาดก็จะนำผ้าฝ้ายเนื้อเรียบมาแทนเฉพาะส่วนนี้ ผ้าพม่าจะเน้นความสำคัญตรงส่วนกลางเช่นกัน ซิ่นเชียงใหม่ที่นุ่งในโอกาสพิเศษจะทำตีนให้มีสีสดใส ใช้ไหมหรือฝ้ายทอเป็นลายทแยง มีเส้นไม่ต่อเนื่อง เรียกว่า "จก" เข้ามาใช้แทน "จก" บางลายที่มีความสลับซับซ้อนและมีสีหลายหลาก เป็นลายนก ต้นไม้ ดอกไม้ และลายนามธรรม เป็นจัตุรัส หกเหลี่ยม ห่วง แปดเหลี่ยม และซิกแซ็ก เช่นเดียวกับลายพม่า และอาจมีด้ายเงินและด้ายทองสอดแทรกอยู่เช่นเดียวกับการแสดงฐานะในพม่า ครอบครัวไหนที่ใช้ด้ายเงินด้ายทองและไหมสอดอยู่ในลายมาก แสดงว่ามีฐานะดีมาก

ผ้าซิ่นเชียงตุง ยิ่งมีองค์ประกอบและการออกแบบต่าง ๆ คล้ายกับผ้าซิ่นเชียงใหม่มากยิ่งขึ้น เชียงตุงเป็นเมืองที่อยู่ทางด้านตะวันออกสุดของรัฐฉานในพม่าตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 จนถึงปลายศตวรรษที่ 19 เชียงตุงเป็นส่วนหนึ่งของอาณาจักรล้านนา และในศตวรรษที่ 19 มีการโต้แย้งทางการปกครองกันระหว่างอาณาจักรล้านนากับพม่า เจ้าผู้ครองล้านนามีเรื่องปะทะกับผู้ครองรัฐฉาน ปลายศตวรรษที่ 19 อาณาเขตส่วนนี้จึงถูกจัดเข้าเป็นส่วนหนึ่งของพม่า ชาวเชียงตุงพูดภาษาท้องถิ่น คล้าย ๆ กับคนไทยทางภาคเหนือ และมีวัฒนธรรมคล้ายคลึงกัน ส่วนหัวของซิ่นเชียงตุงมี 3 แถบ แตกต่างจากส่วนหัวของหทา-เมียนที่มีแถบเดียว และซิ่นเชียงใหม่ที่มีสองแถบ ชาวเชียงตุงมีความชำนาญทางด้านเครื่องเงิน นิยมนำเงินมาทำเป็นเหรียญประดับเสื้อผ้าในการแต่งกาย และมักจะนิยมใช้งานปักไหมของจีน และผ้าลูกไม้ของยุโรปเข้ามาใส่รวมกับแถบผ้าทอ

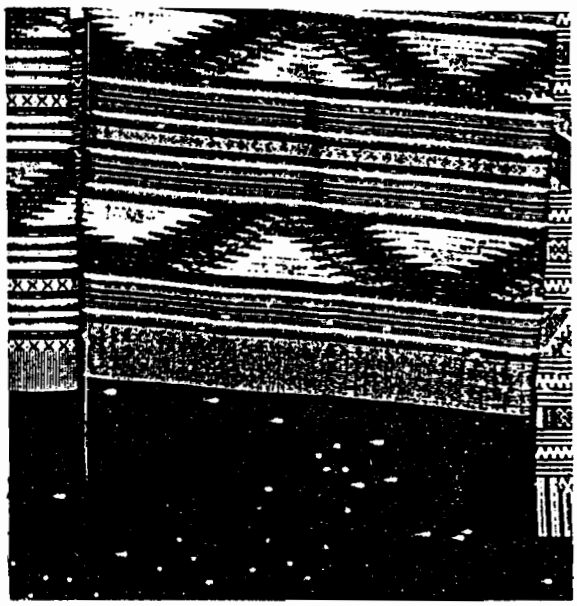
ในบรรดาผ้าซิ่นไทย ผ้าซิ่นน่านดูเหมือนจะมีโครงสร้างและองค์ประกอบพอที่จะเทียบเคียงได้กับหทา-เมียน น่านตั้งอยู่ทางด้านตะวันออกของหุบเขาเชียงใหม่ เมืองน่านเคยเป็นเมืองหลักของเจ้าครองนคร ตั้งขึ้นตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 หลายช่วงเวลาในประวัติศาสตร์ เมืองน่านสลับปรับเปลี่ยนไปขึ้นอยู่กับเมืองเชียงใหม่ หรือไม่ก็พม่า เพิ่งเข้ามาอยู่ในการปกครองของกรุงเทพฯ เมื่อปี 2474 นี้เอง เมืองน่านในฐานะเมืองหลัก มีราชสำนักเหมือนเชียงใหม่ พวกราชสำนักสวมไหมดิ้นเงินดิ้นทอง ซึ่งมักจะทอกันเองในวัง ผ้าทอน่านต้องใช้ทักษะสูง และมีลายทอที่สลับซับซ้อน

และสวยงามที่สุดในบรรดาผ้าทอไทย ความสลับซับซ้อนนี้เป็นผลพวงของการประสมระหว่างศิลปะสิ่งทอที่ไหลไปวนมาระหว่างแคว้นสิบสองปันนา พม่า เชียงใหม่ และลาว

แม้โดยลักษณะ ผ้าซิ่นน่านจะมีโครงสร้างเพียงสองส่วน คือ ส่วนหัวตรงสะเอวเป็นผ้าฝ้าย และส่วนหลักหรือส่วนปลาย ซึ่งแยกออกเป็นส่วนกลางที่เป็นลายทอกับแถบเรียบ ๆ ตรงส่วนปลาย ส่วนที่เป็นลายทอจะมีลายที่มีความสลับซับซ้อนและมีสีสันที่สุด เหมือน ๆ กับหทา-เมียน ใช้เทคนิคหลายชนิด รวมทั้งลายมัดหมี่ตามขวางหรือแนวตั้ง หรือทอแบบผูกพรมเหมือนลุนทยา-อาคิด ตามหน้ากว้างหรือแนวนอน แล้วเสริมด้วยลายขวาง ผ้าซิ่นน่านทอจากฝ้าย เหมือนความเชื่อของพม่า จะใช้ไหมก็ในกรณีพิเศษเท่านั้น และราชสำนักจึงจะใช้ไหม ผ้าซิ่นในราชสำนักเมืองน่านมักจะมีลายตามชายผ้าเป็น "จก" คล้าย ๆ กับผ้าซิ่นเชียงใหม่



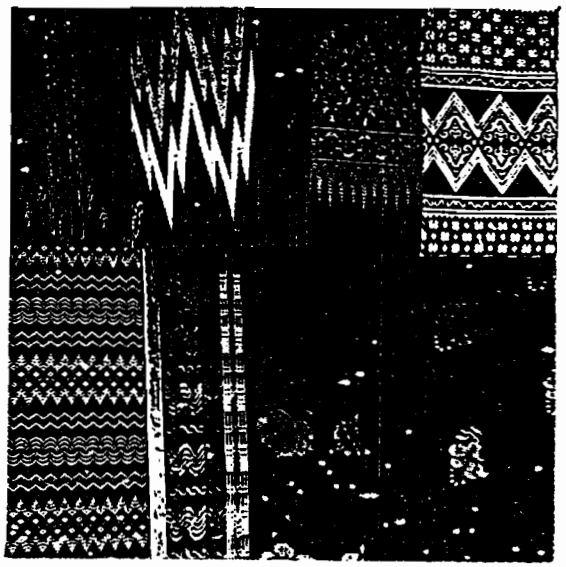
ภาพ : ลายมัดหมี่



ภาพ : ผ้าซิ่นน่าน

แม้การทอผ้าน่านจะต้องอาศัยทักษะชั้นสูงในกระบวนการทอผ้าด้วยกัน แม้ลายผ้าทอน่านจะจัดว่ามีความสลับซับซ้อน และสวยงามที่สุดในกระบวนผ้าทอ ลายผ้าทอน่านขาดความเพียบพร้อมด้วยองค์ประกอบศิลปะ เมื่อเปรียบเทียบกับลายผ้าพม่า โดยเฉพาะอย่างยิ่งตรงลักษณะการผูกลายอย่างสอดประสาน และความเคลื่อนไหวราวกับมีชีวิตชีวาของลายผ้าพม่า

ภาพ : ลายผ้าน่าน



ภาพ : ลายผ้าพม่า

หนังสืออ้างอิง

ทรงพันธ์ วรรณมาศ. ผ้าไทยลายอีสาน. พระนคร : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2534.

_____. ผ้าไทย : พัฒนาการทางอุตสาหกรรมและสังคม. พระนคร : บรรษัทเงินทุนอุตสาหกรรมแห่งประเทศไทย, 2530.

_____. วัดภูมินทร์. พระนคร : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2526.

_____. วัดพระสิงห์. พระนคร : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2526.

_____. วัดบวกครกหลวง. พระนคร : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2526.

_____. แสงดา บันสิทธ์ : ศิลปินแห่งชาติ สาขาทัศนศิลป์ (การทอผ้า) พุทธศักราช 2529. สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2536.

Conway, Susan. Thai Textiles. Bangkok : Asia Books Co., Ltd., 1992.

Ferrars, Max and Bertha. Burma. Thailand : AVA Publishing House, 1996.

Fraser-Lu, Sylvia. Burmese Crafts : Past & Present. Kuala Lumpur : Oxford University Press, 1994.

Myint, U. Aye. Burmese Design : Through Drawings. Bangkok : Silpakorn University, 1993.

Zaw, U. Khin. Burmese Culture : General & Particular. Rangoon : Sarpay Beikman, Printing & Publishing Corporation, Ministry of Information, 1981.

งานวิจัยโครงการมรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

เรื่อง

เครื่องผ้าปัก

โดย

อาจารย์ สุขุมาลย์ เล็กสวัสดิ์

อาจารย์ วิไล อัศวเดชศักดิ์

คำนำ

ประเทศพม่าหรือเมียนม่าร์ในปัจจุบันนี้ ได้ชื่อว่าเป็นประเทศที่มีงานศิลปะและหัตถศิลป์ที่งดงามละเอียดอ่อนสืบทอดกันมาหลายชั่วคน ผลงานดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงรสนิยม นิสัยใจคอและการดำเนินชีวิตของคนในประเทศได้เป็นอย่างดี ประเภทของงานที่โดดเด่นในลักษณะเครื่องใช้และเครื่องตกแต่งบ้าน ซึ่งเป็นที่นิยมและมีชื่อเสียงในหมู่ประชาชนมานานนับพันปี เช่น เครื่องเขิน เครื่องเงิน และไม้แกะสลักนั้นได้แพร่หลายเป็นที่รู้จักทั้งภายในและภายนอกประเทศพม่ามานานแล้ว นอกจากงานทั้ง 3 ประเภทดังกล่าวยังมีงานหัตถศิลป์อีกชนิดหนึ่งที่มีชื่อเสียงของพม่าก็คืองานผ้าปักหรือผ้าแขวนผนังซึ่งปัจจุบันกำลังได้รับการสนับสนุนและความนิยมอย่างสูง มีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นสามารถแสดงออกถึงขนบธรรมเนียมประเพณีและการดำรงชีวิตของชาวพม่าผ่านผลงานแต่ละชิ้นได้อย่างชัดเจน

ผ้าปัก

ความหมาย

ผ้าปักในภาษาพม่าใช้คำว่า "Kalaga" ซึ่งมาจากภาษาสันสกฤต หมายถึงผ้าแขวนผนังของอินเดีย[1] (Indian wall hanging) บางแห่งให้ความหมายว่า ผ้าม่าน หรือคนต่างชาติ (Curtain or foreigner) [2] ในขณะที่ Kathleen Bradbury[3] ได้ให้ความเห็นว่า kalaga มีสองความหมาย ความหมายแรกคือ "ภาพของอินเดีย" (Indian picture) อีกความหมายคือ "ผ้าม่าน" (Curtain) ซึ่งชาวพม่าเลือกใช้ตามความหมายที่สอง ส่วน John Lowry[4] ได้อธิบายว่า kalaga หมายถึง "ม่านต่างชาติ" (Foreign curtain) อย่างไรก็ตามวิธีการทำผ้าปักหรือที่ในภาษาพม่าใช้คำว่า shwei-gyi-do นั้น มีความหมายเดียวกัน คือ การเย็บด้ายทอง (Gold thread sewing) ซึ่งหมายถึงการออกแบบที่ปักด้วยด้ายหรือดิ้นเงินทอง ลูกปัดแก้วและหินมีค่าอื่นๆ ลงบนผ้าเพื่อเป็นการตกแต่งลวดลายต่างๆ

ภาพที่ 1 ลักษณะผ้าปักของพม่าซึ่งมีจุดเด่นอยู่ที่สีสัน และลวดลายการปักประดับประดาอย่างแพรวพราว

---

1 Sylvia Fraser Lu, Burmese Crafts Past and Present P. 265

2 เอกสารประกอบการแสดงงานศิลปะ Shwei Gyi Do, Honolulu Hawaii Dec 18 1995 - Feb 9, 1996

3 Kathleen Bradbury, Kalagas Burmese Applique'Hangings, Sawaddi Sept-Oct 1984 P.12

4 John Lowry, Burmese Art, Victoria and Abbert Museum Her Majesty's Stationary Office London. 1974

ลักษณะของผ้าปัก

ผ้าปักเป็นงานประณีตศิลป์ชนิดหนึ่งของพม่าที่นิยมทำกันมากในรูปของผ้าแขวนผนัง (Tapestries) มีลวดลายที่งดงามและสีสันสดใสประกอบด้วยการใช้ด้ายและดิ้นเงินทอง ลูกปัด แก้ว แผ่นเลื่อมเงินหรือหินมีค่าปักประดับบนรูปทรงของคน สัตว์ หรือต้นไม้ที่ปะทับลงบนผ้าพื้นหลังโดยใช้เรื่องราวของพุทธประวัติ นิทานชาดก วรรณคดีหรือนิทานพื้นบ้าน ผ้าปักเป็นงานศิลปะที่มีเสน่ห์อย่างยิ่งต่อชาวต่างชาติโดยเฉพาะยุโรปและแม้แต่ชาวพม่าเอง เป็นงานที่โดดเด่นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวซึ่งไม่มีที่ใดในโลกทำได้ละเอียดงดงามและประณีตเท่า แม้ว่าการมองอย่างผาดๆ ครั้งแรกจะพบว่างานผ้าปักดูไม่ดึงดูดใจนักเนื่องจากมีลักษณะที่หรูหราฟุ่มเฟือยเกินไป แต่เมื่อมองนานๆ แล้วจะพบว่าเป็นงานที่น่าหลงใหลในการออกแบบเนื่องจากมีลวดลายที่ชัดเจน แจ่มแจ้ง สีสันสดสวยและการปักเลื่อมด้ายเงินทองที่แวววับงดงาม ผ้าปักนี้มีหลายขนาดตั้งแต่ผืนเล็กๆ จนถึงขนาดใหญ่หลายตารางฟุตหรือยาวเป็นเมตรๆ วัสดุที่ใช้มีผ้าฝ้าย ผ้าไหม กำมะหยี่ สักกะหลาดและผ้าขนสัตว์ แม้จะเรียกว่า "ผ้าปัก" แต่เทคนิคในการทำก็เกี่ยวข้องกับการปักแบบละเอียดน้อยมาก มักใช้การเย็บปะและตรึงด้ายมากกว่าซึ่งสอดคล้องกับคำแปลของวิธีการทำผ้าปักว่า "การเย็บด้ายทอง" ดังที่กล่าวไปแล้ว การปักผ้านี้ใช้วิธีการตรึงขอบหรือยึดให้วัสดุที่ใช้แสดงลวดลายไม่ว่าจะเป็นดิ้นเลื่อมหรือวัสดุอื่นๆ เรียงตัวอยู่ในตำแหน่งที่ออกแบบไว้หรือเพื่อเป็นส่วนประดับเล็กๆน้อยๆ เท่านั้นจึงไม่จำเป็นต้องอาศัยฝีมือปักที่ชำนาญมากนัก เนื่องจากไม่ได้เน้นความละเอียดของฝีเข็มแบบการปักผ้าปกติ แต่ความประณีตบรรจงจะปรากฏที่ความแม่นยำของการวางลวดลายและความหลักแหลมในการเลือกใช้วัสดุมากกว่า การปักลายอย่างละเอียดนั้นมักปักบริเวณหน้าตาของคน ในบางกรณีก็ใช้การระบายสีหมึกหรือสีน้ำแทนการปักรวมทั้งต้นไม้ อาคารสถานที่เพื่อแสดงรายละเอียด แต่เนื่องจากสีบางสีไม่ติดทนเมื่อโดนแสงแดดจ้าเป็นเวลานาน ผ้าปักพวกนี้จึงมักมีสีซีดจางลง

ภาพที่ 2 ภาพปักโบราณของเมืองมัณฑะเลย์มีอายุร่วม 100 ปี ตัวละครด้านซ้ายมือนั้นผ้าปักที่หุ้มหลุดออกเหลือแต่ไส้ที่บุด้านใน

ประวัติความเป็นมา

ความเป็นมาของผ้าปักนั้นไม่ชัดเจนเนื่องจากไม่มีหลักฐานอ้างอิงอย่างแน่นอน มีเพียงข้อสันนิษฐานถึงประวัติที่ย้อนหลังไปได้เพียงบางช่วงเท่านั้น อย่างไรก็ตามสันนิษฐานได้ว่างานผ้าปักนี้ไม่ได้มีจุดกำเนิดที่ประเทศพม่า หากดูตามลักษณะการออกแบบ การจัดวางผ้า ตลอดจนการเดรียมริมขอบผ้าจะเห็นได้ว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานผ้าแขวนผนังของอินเดีย นอกจากนี้อินเดียและพม่ายังมีความใกล้ชิดกัน มีความสัมพันธ์ทางสังคมวัฒนธรรมและการค้ากันมาเป็นเวลานานร่วม 2,000 ปี Kathleen Bradbury ได้เขียนไว้ว่า เทคนิคการตัดผ้าชิ้นหรือวัสดุชนิดหนึ่งปะไปบนผ้าพื้นหลัง (Applique) กับเทคนิคการยัดไส้นวมและเย็บปะผ้าติดกัน (Quilt) ซึ่งเป็นเทคนิคสำคัญในการทำผ้าปักนี้ได้นิยมใช้กันอย่างแพร่หลายในอินเดียโดยมีหลักฐานจากงาน Art Exposition ปี ค.ศ. 1903 ที่กรุงเดลลีอ้างถึงงานผ้าปักของพม่าและอินเดียว่า ความแตกต่างของผ้าปักทั้ง 2 ชาตินี้คือผ้าปักของอินเดียนิยมใช้การปักตกแต่งมากกว่าผ้าปักพม่าซึ่งนิยมปักแบบเย็บตรึง และยังได้กล่าวด้วยว่างานผ้าปักของอินเดียใช้เทคนิคทั้งสองนี้มานานหลายร้อยปีแล้ว บางคนสันนิษฐานว่า ผ้าปักนี้ได้รับอิทธิพลมาจากผ้าแขวนผนังของรัสเซีย แต่บางพวกก็คิดว่าอาจมาจากประเทศทางยุโรปผ่านมาทางอินเดียสู่พม่า[5] แต่อย่างไรก็ตามไม่มีหลักฐานชัดเจนที่สนับสนุนทฤษฎีนี้ นอกจากนั้นยังมีการสันนิษฐานว่าผ้าปักนี้เป็นงานศิลปะพื้นบ้านแท้ๆ ของพม่า แต่ก็ปราศจาก

---

5 Kathleen Bradbury, Kalagas Burmese Applique' Hangings, Sawaddi Sept-Oct 1984 P. 12

หลักฐานสนับสนุนว่าเริ่มทำเมื่อใดหรือพัฒนารูปแบบจากไหนซึ่งเป็นคาดเดาทั้งสิ้น จากบทความของ Htoon Shein[6] แสดงความเชื่อว่าศิลปะการทำผ้าปักพัฒนามาตั้งแต่สมัยพยูและพุกามจากการค้นพบภาพตกแต่งฝาผนังรูปสตรีโบราณสวมชุดผ้าปักบนกำแพงวัดสมัยพุกาม

อย่างไรก็ตามได้มีหลักฐานทางพม่า[7] ว่างานผ้าปักที่รู้จักกันทุกวันนี้เริ่มทำขึ้นในรัชสมัยพระเจ้าอลองพญา (Alaung-hpaya 1752-1760) ผู้เป็นต้นราชวงศ์คองบอง (Konbaung) ซึ่งเป็นราชวงศ์สุดท้ายของพม่า ผ้าปักชิ้นแรกๆ ที่ปรากฏให้เห็นนี้มีลักษณะงานที่หยาบ ประกอบการตกแต่งด้วยเหรียญทองคำแท้ปักตรึงบนผ้าฝ้ายทอเนื้อหยาบ นอกจากนี้ได้พบหลักฐานที่บันทึกในสมัยอาณาจักรอังวะ[8] ได้กล่าวไว้ว่า ช่างฝีมือที่อยู่ในรัชสมัยพระเจ้าอลองพญาได้เผยแพร่ศิลปะการปักผ้านี้สู่ประเทศเพื่อนบ้าน เช่น เนปาล ไทย และอินเดีย งานผ้าปักได้พัฒนาขึ้นหลังจากที่พม่าได้เข้ามารุกรานประเทศไทยในปี ค.ศ. 1767 เมื่อไทยเสียกรุงศรีอยุธยาครั้งที่ 2 พม่าได้กวาดต้อนช่างฝีมือจำนวนมากกลับประเทศไปด้วย หลักจากนั้นได้ปรากฏลวดลายการปักที่ละเอียดอ่อนและการออกแบบลายดอกไม้ที่ประณีตงดงามขึ้น ต่อมาในรัชสมัยพระเจ้ามินดง (1853-1878) งานผ้าปักเริ่มเปลี่ยนแปลงอีกครั้งหนึ่งโดยที่พม่าได้มีการติดต่อกับประเทศทางยุโรปโดยเฉพาะฝรั่งเศสและอิตาลี ซึ่งเป็นชาติที่นิยมทำผ้าแขวนมาตั้งแต่สมัยโบราณ ดังนั้นจึงเริ่มใช้ผ้ากำมะหยี่โดยสั่งเข้ามาจากประเทศทางยุโรปและทอเองบ้างในเขตพระราชวังเพื่อทำเป็นพื้นหลังของผ้าปัก เลื่อมต่างๆ สั่งมาจากยุโรป ด้ายเงินด้ายทองสั่งจากฝรั่งเศส ส่วนพวกหินสีต่างๆ รวมทั้งลูกปัดแก้วนั้นทำในพม่า นอกจากนั้นยังมีเส้นขนสัตว์นำเข้าอีกด้วย อย่างไรก็ตามผ้าปักของพม่านี้ใช้เทคนิคการปักแบบยุโรปซึ่งใช้ฝีเข็มละเอียดเพียงเล็กน้อยเท่านั้นนิยมปักเฉพาะหน้าตาของตัวเอก ส่วนใหญ่เป็นการเย็บตรึงระหว่างผ้าสองชิ้นมากกว่า จากบทความของ Htoon Shein[9] ได้ระบุว่าพระเจ้ามินดงได้ทรงมีความสนใจพิเศษในงานผ้าปัก มีการสนับสนุนศิลปะแขนงนี้โดยการให้รางวัลและชื่นชมศิลปินที่ผลิตผลงาน นอกจากนั้นในรัชสมัยของพระเจ้ามินดงและพระเจ้าธีบอได้เริ่มใช้เรื่องราวพุทธประวัติในการปักผ้าแขวนผนังและฉากกั้นห้องเป็นครั้งแรก

---

6 Htoon Shein นักเขียนในกลุ่ม Myo Myanmar team จากนิตยสาร The Myanmar Nation 12th Edition P. 16

7 Sylvia Fraser-Lu, Kalagas Burmese Wall Hangings and Related Embroideries Arts of Asia Vol. 12 No. 4 P.73

8 Htoon Shein เรื่องเดียวกัน

9 Htoon Shein, Tapestries that Sparkle in Burma's Crafts Market, The Myanmar Nation 12th Edition P. 17

การผลิตงานผ้าปักและการใช้สอยนั้นปราศจากหลักฐานที่จะบ่งชี้ลงไปแน่นอนว่าเริ่มจากที่ใด แต่จากข้อสันนิษฐานที่รวบรวมจากบันทึกต่างๆ พอจะสรุปได้ว่า ผ้าปักนี้เริ่มทำสำหรับใช้ในพระราชวงศ์ชนชั้นสูง และพระเท่านั้น จากนั้นจึงค่อยๆ ใช้กันทั่วไปในหมู่ประชาชน[10] ปัจจุบันยังมีผ้าปักที่ประณีตงดงามมากสำหรับใช้กับราชวงศ์แสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเมืองย่างกุ้ง จากหลักฐานทางพม่าพบว่าในขณะที่พม่าปกครองด้วยกษัตริย์นั้น การทำผ้าปักและอุปกรณ์ในการผลิตถูกจำกัดเฉพาะสมาชิกในราชวงศ์และพวกขุนนางเท่านั้น ซึ่งคาดว่าแต่ละกลุ่มหรือครอบครัวก็มีกลุ่มช่างปักเป็นของตนเองโดยเฉพาะ ช่างปักเหล่านี้ไม่ได้รับค่าจ้างแรงงานในการปักแต่ได้รับเป็นรางวัลหรือของมีค่าแทน เมื่อทำงานเสร็จสมบูรณ์แต่ละชิ้นซึ่งก็ขึ้นอยู่กับความพอใจของผู้สั่งทำในความงดงามของผ้าปักนั้นๆ ศูนย์กลางในการปักผ้านั้นอยู่ที่เมืองมัณฑะเลย์ ต่อมาเมื่ออังกฤษเข้ายึดครองพม่าช่วงปีแรก ในขณะที่การทอผ้าได้เสื่อมความนิยมลง ศิลปะของผ้าปักกลับยังเป็นที่นิยมอยู่ เมื่อปราศจากระบบกษัตริย์แล้ว กฎเกณฑ์ข้อห้ามบางอย่างถูกเลิกล้มไป การใช้ดิ้นทองในการปักไม่ได้จำกัดเฉพาะพวกราชวงศ์หรือชนชั้นสูงอีกต่อไป คนธรรมดามีสิทธิ์ใช้และผลิตผลงานที่ครั้งหนึ่งเคยถูกจำกัดเอาไว้ พวกผู้ดีใหม่ก็อวดกันด้วยการประดับตกแต่งเสื้อผ้าเครื่องแต่งกายด้วยการปักด้ายทอง ลูกสาวมักแต่งกายในพิธีการสำคัญของครอบครัวในชุดเสื้อคลุมแบบที่พวกเจ้านายชั้นสูงเคยแต่ง งานผ้าปักที่หรูหรานี้เป็นที่ต้องตาของทั้งคนพม่าและคนอังกฤษสมัยนั้น[11] ได้มีบันทึกจากผู้ที่เดินทางรอนแรมในพม่าระหว่างยุคล่าอาณานิคม และ J.C. Scott ชาวอังกฤษที่อาศัยอยู่ในพม่าในศตวรรษที่ 19 ได้บันทึกไว้ใน J.C. Scott's Burma, a Handbook of Practical Information ว่า ผ้าปักเหล่านี้เป็นงานที่เห็นได้โดยทั่วไป นอกจากอาคารสถานที่ประกอบศาสนา บ้านคนรวยและพระราชวังแล้วจะพบได้ตามบ้านของคนธรรมดาหรือโรงแรมเล็กๆ ริมถนนใช้สำหรับตกแต่งและแทนฉากกั้นห้องเพื่อพักผ่อนนอนหลับและ ตกแต่งรถขบวนในงานพิธีหรืองานเทศกาลอีกด้วย มีผู้รู้หลายคนกล่าวว่าผ้าปักมีขายตามร้านขายงานฝีมือของพม่าตั้งแต่คริสตศตวรรษที่ 19 ซึ่งหลักฐานเหล่านี้แสดงให้เชื่อว่างานผ้าปักเป็นผลงานของช่างฝีมือซึ่งอาจทำกันเป็นระบบอุตสาหกรรมด้วย[12] นอกจากนี้ยังมีหลักฐานรูปถ่ายหลายรูปในสมัยศตวรรษที่ 19 เป็นรูปถ่ายครอบครัวชนชั้นธรรมดากับงานผ้าปักที่แสดงอยู่ด้านหลัง และมีการพบผ้าปักที่ขายในร้านขาย

---

10 จาก ' Tapestries of Life ' AsiaTimes Nov. 8 1996 และเอกสารประกอบการแสดงงานศิลปะ Shewei Gyi Do

11 Sylvia Fraser-Lu, Burmese Crafts Past and Present P. 269

12 Kathleen Bradbury, Kalagas Burmese Applique' Hangings, Sawaddi Sept-Oct 1984 P. 13

ของโบราณที่กรุงเทพฯ มีจารึกบนผืนผ้าว่าเป็นผ้าที่บริจาคให้วัดเพื่อทำบุญโดยมีชื่อของครอบครัวที่บริจาคด้วย นอกจากทำผ้าปักที่เมืองมัณฑะเลย์แล้ว ช่างฝีมือแถบ Kemmendine ซึ่งเป็นเมืองเล็กๆ ชานเมืองร่างกุ้งได้เริ่มทำผ้าปักเพื่อตอบสนองความต้องการที่มีมากขึ้น อย่างไรก็ตามต้น ค.ศ. 1920 ผ้าปักเริ่มเป็นที่นิยมมากขึ้นแม้กระทั่งบริษัท Beato ที่ร่างกุ้งซึ่งชำนาญในการผลิตงานศิลปะของพม่าเพื่อส่งตลาดอังกฤษในช่วงศตวรรษนั้นก็ได้ลงโฆษณางานผ้าปักในแค๊ตตาล็อคด้วย

ในช่วงศตวรรษที่ 20 การพัฒนาเศรษฐกิจของระบบอาณานิคมและผลผลิตสินค้าราคาถูกมีอย่างมากมายท่วมท้นทำให้งานผ้าปักเสื่อมความนิยมลง หลังจากที่พม่าเป็นอิสระแล้ว รัฐบาลสหภาพพม่าซึ่งเน้นนโยบายชาตินิยมได้พยายามที่จะฟื้นฟูศิลปะการทำผ้าปักขึ้นมา ช่วงนั้นศิลปะในการทำชุดละครของพม่าเริ่มได้รับความนิยมขึ้นมา ในเมืองมัณฑะเลย์และย่างกุ้งจะเห็นกลุ่มเด็กผู้หญิงนั่งปักผ้าด้วยลูกปัดและเลื่อมเพื่อใช้ทำชุดละคร จากบทความเรื่อง "Tapestries of Life" ของ Stephen Brookers ได้กล่าวว่า งานผ้าปักพัฒนาขึ้นเรื่อยๆ จนกระทั่งสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้มีการนำวัสดุใหม่ๆ เข้ามาใช้ในการออกแบบรวมถึงการยัดนุ่นดัวเด่นบนชิ้นงานด้วย[13] แต่ระหว่างที่พม่ากลายเป็นประเทศสังคมนิยม (คศ. 1962-1988) พม่าได้ปิดประเทศงานผ้าปักจึงอยู่ในสภาพซบเซาเป็นอย่างยิ่ง เนื่องจากสภาพเศรษฐกิจไม่ดีจึงเหลือแหล่งผลิตงานผ้าปักอยู่เพียงไม่กี่แห่งเท่านั้นที่ประคับประคองตัวอยู่ได้ แต่ปรากฏว่างานผ้าปักของพม่าได้แพร่หลายเป็นที่นิยมในหมู่ผู้ชื่นชอบงานผ้าปัก และผ้าแขวนผนังตั้งแต่การปรากฏโฉมครั้งใหญ่ในร้านขายของโบราณที่กรุงเทพฯ ตั้งแต่ต้นปี ค.ศ. 1970 ต่อมาในช่วงปี ค.ศ. 1980 เกิดการฟื้นฟูศิลปะในการทำผ้าปักขึ้นอีก นิยมทำกันอย่างเป็นล่ำเป็นสันทั้งในเมืองมัณฑะเลย์และที่เชียงใหม่ ส่วนใหญ่จะทำในรูปแบบของสิ่งของที่ขายนักท่องเที่ยว เช่น ภาพปักเล็กๆ ถุง กระเป๋า หมวกแก๊ป เป็นต้น ศิลปินชาวพม่าบางคน เช่น U Sein Myint ได้มองหาแนวทางแบบใหม่โดยใช้พวกผ้าโสร่งเก่าแก่หรือวัสดุที่ไม่มีราคาเพื่อสร้างผลงานที่หรูหราอลังการขึ้นมาได้

งานผ้าปักที่ทำกันอยู่ในปัจจุบันนี้ส่วนใหญ่ผลิตในรูปแบบของรูปภาพขนาดเล็กเป็นรูปวัดโบราณ เจดีย์ วิวทิวทัศน์ต่างๆ พวกเครื่องแต่งกาย ปลอกหมอนอิงสำหรับขายนักท่องเที่ยว บางรายก็ผลิตผลงานตามที่มีผู้สั่งเข้ามาและส่งขายต่างประเทศ เช่น ประเทศไทย เป็นต้น ปัจจุบันนี้พม่ามีความตื่นตัวในการทำธุรกิจมากขึ้น ผลงานศิลปะหรืองานฝีมือก็เป็นธุรกิจส่งออกที่ประสบความสำเร็จ ในขณะที่ธุรกิจการทำผ้าปักกำลังเจริญรุ่งเรืองนั้น ช่างฝีมือและร้านขายสินค้าก็มีจำนวนเพิ่มมากขึ้นในเมืองมัณฑะเลย์ มีทั้งสินค้าในเชิงพาณิชย์และในเชิงศิลปะ โรงงานหลาย

---

13 Stephen Brookers,Tapestries of Life Asia Times Nov 8 1996 P. 4

แห่งผลิตหมวกผ้าปัก กระเป๋า เป็นจำนวนมากเพื่อให้เพียงพอต่อการตอบสนองลูกค้าต่างชาติ เหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นเร็วๆ นี้คือการเซ็นสัญญาระหว่าง Mandalay Co-operative Limited กับบริษัทชั้นนำของต่างประเทศเพื่อการส่งออกงานผ้าปัก นับว่าเป็นก้าวหนึ่งของความสำเร็จในตลาดผ้าปักของพม่า[14] อย่างไรก็ตามผลงานผ้าปักสมัยนี้ก็ไม่สามารถเทียบได้กับงานผ้าปักสมัยก่อนในแง่ของฝีมือ การออกแบบและการใช้วัสดุยิ่งกว่านั้นนโยบายควบคุมการนำเข้าสินค้าที่เข้มงวดของพม่าในปัจจุบันทำให้ไม่สามารถจัดหาวัสดุมีค่าสำหรับผลิตผ้าปักเป็นจำนวนมากได้ นอกจากจะใช้วัสดุที่ผลิตขึ้นเองในประเทศแล้ว ผู้ผลิตได้สั่งวัสดุบางชนิดจากต่างประเทศ เช่น ผ้ากำมะหยี่จากจีน ด้ายปักจากอินเดียและไทย เป็นต้น ทุกวันนี้เป็นการยากที่จะพบงานผ้าปักโบราณที่มีอายุหลายร้อยปีในสภาพที่ดี สมัยก่อนนั้นนิยมใช้เงินทองหินมีค่าในการปักผ้าซึ่งปัจจุบันหาผ้าปักประเภทนี้ได้ยากมาก ผ้าปักโบราณที่ใช้วัสดุของแท้นี้ควรได้รับการดูแลรักษาให้เป็นชิ้นงานมาตรฐานตัวอย่าง แต่ไม่เป็นที่เปิดเผยว่าผ้าปักที่มีคุณค่าดังกล่าวถูกลักลอบออกนอกประเทศเป็นจำนวนเท่าใด นอกจากนี้อากาศที่ร้อนชื้นของพม่าและหนูที่มีเป็นจำนวนมากทำให้ไม่สามารถจะรักษาสภาพผ้าปักที่ดีไว้ได้ แต่ก็ยังมีครอบครัว 1-2 ครอบครัวในมัณฑะเลย์ที่สามารถซ่อมผ้าปักได้โดยใช้จินตนาการจากการใช้วัสดุแปลกๆ ในสมัยก่อน พวกเขาก็สามารถซ่อมแซมผ้าปักโบราณให้งดงามและคงเอกลักษณ์ของยุคก่อนให้คนรุ่นหลังได้ชม[15]

ปัจจุบันนี้มัณฑะเลย์ยังคงเป็นแหล่งของงานฝีมือที่งดงามโดยเฉพาะผ้าปักตั้งแต่สมัยโบราณมาจนทุกวันนี้ ส่วนมากมักทำเป็นอุตสาหกรรมในครอบครัว นอกจากนั้นก็มีผลิตที่ย่างกุ้งบ้างซึ่งมักเป็นผ้าปักที่มีคุณภาพดีมาก งานที่เป็นชิ้นพิเศษหรือชิ้นใหญ่นั้น ผู้สั่งทำจะไปตกลงกับเจ้าของแหล่งผลิตถึงเนื้อหาที่ต้องการวัสดุ และราคา จากนั้นช่างฝีมือเอกของร้านจะเป็นผู้ออกแบบเฉพาะส่วนที่เป็นจุดเด่นของงานที่จะไปตัดปะบนผ้าพื้น ส่วนลวดลายประกอบอื่นๆ เป็นหน้าที่ของช่างที่จะคิดลายเอง

เนื้อหาในการออกแบบ

เนื้อหาที่ใช้ในการออกแบบงานผ้าปักสามารถแบ่งได้ดังนี้

---

14 Htoon Shein, The Myanmar Nation 12th Edition P. 18

15 Sylvia Fraser Lu, Kalagas Burmese Wall Hangings and Related Embroideries Arts of Asia-Aug 1982 P. 82

1. เรื่องเกี่ยวกับศาสนาพุทธ มักพบว่าผ้าปักจำนวนมากมีเนื้อหาเกี่ยวกับนิทานชาดก พุทธประวัติ มีบ้างที่ทำเป็นรูปรอยพระพุทธบาท

2. ความเชื่อของประชาชน เรื่องราวของผีแน็ต (Nat-deva) ซึ่งเป็นผีที่ชาวบ้านนับถืออาจเป็นผีผู้ชาย ผู้หญิงหรือเด็ก

3. วรรณคดีและนิทานพื้นบ้านวรรณคดีที่นิยมนำมาออกแบบงานผ้าปักมากที่สุด คือ เรื่องรามเกียรติ์หรือรามายณะของฮินดู นอกจากนั้นก็เป็นพวกนิทานพื้นบ้านที่มีเรื่องเล่าสืบต่อกันมา

4. เรื่องทั่วๆ ไป เช่น สัญลักษณ์ใน 12 ราศี สัญลักษณ์ของวันทั้ง 7 ใน 1 สัปดาห์ ดอกไม้ คน สัตว์ ที่เป็นลวดลายเดี่ยว สัตว์ที่เป็นที่นิยม เช่น นกยูง ราชสีห์ ช้าง ม้า เป็นต้น

รูปแบบของงาน

ผ้าปักของพม่านี้นิยมทำเป็นผ้าแขวนผนังรูปทรงที่แพร่หลายที่สุดคือ สี่เหลี่ยมผืนผ้า สี่เหลี่ยมด้านเท่าและสี่เหลี่ยมคางหมูก็นิยมทำกันบ้าง ในภายหลังจึงค่อยทำรูปทรงต่างๆ ตามลักษณะของสินค้าเพื่อสนองความต้องการของตลาด ในที่นี้จะจัดรูปแบบของผลงานตามที่ศิลปินหรือช่างต้องการแสดงออก ซึ่งยึดถือตามธรรมเนียมการทำผ้าปักเพื่อแขวนผนังดังนี้

1. ลักษณะคล้ายการเขียนสีปูนเปียก (Fresco) โดยใช้ผ้าผืนยาวซึ่งอาจยาวถึง 30 ฟุต และกว้างประมาณ 2 ฟุตหรือมากกว่านั้น แต่ละตอนของเรื่องก็จะเรียงตามกันไป ส่วนฉากจะถูกแยกออกโดยใช้พวกต้นไม้และอาคารสถานที่เป็นตัวแบ่ง ส่วนมากผ้าปักประเภทนี้มักจะไม่ยัดไส้ในซึ่งสันนิษฐานว่าผ้าปักยุคเริ่มแรกของพม่าจะมีลักษณะแบนๆ เย็บปะติดธรรมดาแบบนี้เพื่อความสะดวกในการเก็บม้วนเคลื่อนย้ายสำหรับการแขวนผนัง งานลักษณะนี้ได้รับการออกแบบเพื่อแขวนตามความยาวของผนังต่ำลงมาจากเพดานหรือแขวนตามความยาวของระเบียงวัด

2. ลักษณะที่สะท้อนถึงรูปแบบของงานจิตรกรรมพม่า คือมีทัศนียภาพแบบการมองอย่างนก (Bird's-eye-view) ซึ่งการแสดงภาพในลักษณะนี้ทำให้ช่างผู้ประดิษฐ์สามารถแสดงเหตุการณ์หลายอย่างในเรื่องที่เกิดขึ้นได้ในผืนภาพเดียวกันโดยมีหลักว่าฉากหลังจะไม่ตามเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่ง ฉากจะกระจัดกระจายอยู่ทั่วไปโดยถูกเชื่อมกันด้วยแนวป่า ต้นไม้ เส้นของกำแพงและส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมต่างๆ ลักษณะการวางท่าของคนเป็นแบบเดียวกันคือ หน้าตาของตัวละครจะหันด้านข้างเศษสามส่วนสี่ของใบหน้าทั้งหมด มีหน้าตาที่อ่อนหวาน นุ่มนวล ทำ

ท่าทางต่างๆ กันได้ในหน้าตาแบบเดียว เช่น ยืน นั่ง คลาน ส่วนท่าโศกเศร้านั้นเหมือนกับภาพเขียนของไทยคือใช้มือเดียวป้องที่ดวงตา ระยะความห่างหน้า-หลัง ใกล้-ไกล หรือความลึกของภาพเกิดจากการจัดวางตัวเอกในเรื่องโดยการซ้อนทับกันโดยอวัยวะบางส่วน เช่น แขน ขา ของตัวหน้าซ้อนทับตัวหลัง เป็นต้น ตัวเอกจะถูกยัดไส้หรือบุด้วยผ้าฝ้ายหรือขนสัตว์นุ่มๆ เพื่อเน้นจุดเด่นของงานและทำให้งานมีมิติขึ้นมา นอกจากนั้นความลึกของภาพทำได้โดยใช้แนวกำแพงพุ่งซิกแซกขึ้นสู่ด้านบนและใช้สีเข้มและสดสำหรับสิ่งที่อยู่ด้านหน้า ใช้สีอ่อนสำหรับสิ่งที่อยู่ไกลออกไป ในการออกแบบผ้าปักลักษณะนี้ช่างจะออกแบบแต่ละส่วนอย่างสมบูรณ์เป็นชิ้นๆ แล้วค่อยนำมาเชื่อมกันให้หมด ซึ่งในการดูภาพจิตรกรรมหรือผ้าปักแบบนี้จะช่วยให้รู้เรื่องเป็นอันดับแรกโดยใช้เส้นต่างๆ เป็นแนวทางในการอ่านผลงาน ดังนั้นจึงมักพบว่ามีคำอธิบายหรือปักชื่อเรื่องอยู่ใต้ผลงานด้วย เนื้อหาในการทำผ้าปักรูปแบบนี้มักใช้เรื่องนิทานชาดกแสดงบนผ้าสี่เหลี่ยมผืนผ้ากว้าง 40 นิ้ว ยาว 75 นิ้วโดยประมาณ บางชิ้นอาจใหญ่กว่านี้ ในขณะที่ใช้ศาสนาเป็นแก่นของเรื่องแต่เนื้อหาที่เกิดขึ้นก็ขึ้นอยู่กับผู้ทำ บางครั้งก็ใช้เรื่องการดีคลีหรือการแข่งเรือ ซึ่งเป็นกีฬาในหมู่ราชวงศ์หรือการละเล่นต่างๆ ที่เป็นที่นิยมในสังคมสมัยนั้น

3. ลักษณะที่แบ่งเป็นช่องๆ 1-4 ช่อง แยกออกจากกันโดยปักแถบลูกบัดเลื่อมและดิ้นอย่างสวยงามโดยใช้ลายนก ดอกไม้หรือสัตว์ต่างๆ ในวรรณคดีเป็นแถบกั้นไว้ ตรงกลางของช่องจะใส่ตัวเอกของเรื่องราวในวรรณคดีเช่น รามเกียรติ์ หรือนิทานพื้นบ้าน แสดงให้เห็นเด่นชัดเจน พื้นหลังของผ้าจะปักแน่นทึบไปหมดเนื่องจากการทำผ้าปักนี้ยึดหลักในการทำงานแบบศิลปะพม่าว่าจะไม่ปล่อยพื้นที่ว่างเอาไว้ ดังนั้นพื้นหลังของผ้าปักจึงมักปักเต็มผืนผ้าด้วยลวดลายของต้นไม้ ใบไม้ ก้อนหิน ก้อนเมฆ ส่วนริมขอบผ้าก็ปักลวดลายด้วยด้ายเงินทองโดยมีเลื่อมและลูกปัดแก้วประดับอยู่

4. ลักษณะที่เรียบง่ายโดยการใช้ลวดลายเดี่ยวของตัวละครหรือสัตว์ที่เป็นที่นิยม เช่น นกยูง หงส์ ราชสีห์ ช้าง ม้า ปักลงตรงกลางผืนผ้าแล้วปักขอบโดยรอบโดยเลื่อมและลูกปัดต่างๆ ทิ้งพื้นหลังให้เห็นเนื้อกำมะหยี่หรือไหมเพื่อแสดงเนื้อผ้าที่สวยงามและขับให้เห็นรูปทรงของตัวละครตรงกลางให้เด่นชัด ผ้าปักลักษณะนี้มักเป็นรูปสี่เหลี่ยมด้านเท่า มีขนาดไม่ใหญ่มากนัก

แรงบันดาลใจและอิทธิพลที่มีต่อผลงาน[16]

1. งานศิลปะตกแต่งผนังสมัยพุกามที่อยู่ตามวัดริมชายฝั่งแม่น้ำอิระวดี เป็นสิ่งที่มีอิทธิพลเห็นได้อย่างเด่นชัดในงานผ้าปักโบราณผืนยาวขนาดใหญ่

2. การใช้เศษกระจกสีปักประดับบนผ้าแบบอินเดียและลวดลายของก้อนเมฆแบบจีน เป็นส่วนหนึ่งที่มีอิทธิพลอย่างชัดเจนจากวัฒนธรรมของชาติอื่น

3. วัฒนธรรมของมัง โดยการตีความของศิลปินพม่าโบราณเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลที่สุดในรูปทรงของงานผ้าปัก

ประโยชน์ใช้สอย

ผ้าปัก เป็นงานที่มีประโยชน์ใช้สอยมากมาย ชาวพม่าไม่ว่าคนแก่หรือเด็กมักคุ้นเคยกับผ้าปักมาตลอดจากการใช้ในทางศาสนา วัฒนธรรมประเพณีและพิธีการต่างๆ ในงานพิธีที่สำคัญเช่น พิธีเจาะหูของเด็กหญิงจะใช้ผ้าปักเป็นเครื่องแต่งกายตั้งแต่หัวจรดเท้า ผ้าปักสามารถนำมาประยุกต์ใช้กับสิ่งของต่างๆ ได้ตั้งแต่ขนาดเล็กถึงขนาดใหญ่และนับวันก็ยิ่งมีการสร้างสรรค์การทำผ้าปักในรูปแบบใหม่ๆ ขึ้นเรื่อยๆ ปัจจุบันนี้หญิงสาวพม่านิยมสวมใส่ชุดผ้าปักในพิธีแต่งงานและงานสังคมอื่นๆ ประโยชน์ใช้สอยของผ้าปักสามารถจำแนกได้ดังนี้

1. ผ้าปักที่เป็นผืน การนำผ้าปักไปใช้ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของสถานที่หากมีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับศาสนาก็จะนำไปแขวนในวัด หากเป็นเรื่องคนหรือสัตว์ที่เป็นลวดลายเดี่ยวๆ ก็จะนำไปแขวนบนผนังห้องในบ้านหรือใช้ตกแต่งรถในงานเทศกาล อย่างไรก็ตามประโยชน์ใช้สอยของผ้าปักที่เป็นผืนสามารถแบ่งได้ดังนี้

1.1 ฉากแบ่งส่วนและกั้นห้องระหว่างประตูทางเข้ากับห้องด้านในของบ้านหรือวัด

1.2 ผ้าแขวนประดับผนัง กระจก ประตู

1.3 ผ้าตกแต่งรถที่ใช้ในขบวนแห่ในงานพิธีหรือเทศกาล

1.4 ผ้าประดับบนอานม้าและหลังช้าง

1.5 ผ้าคลุมโลงศพของพระหรือบุคคลสำคัญ

---

16 เอกสารประกอบการแสดงงานศิลปะ Shwei Gyi do, Honolulu Hawaii Dec 18.1995-Feb 9 1996 ข้อมูลจาก Old and New Tapestries of Mandalay โดย Dr. Tin Myaing Thein (unpublished manuscript)

1.6 ผ้าห้อยเหนือพระพุทธรูป

1.7 ผ้าห้อยหน้าบัลลังก์กษัตริย์

2. เครื่องแต่งกาย

2.1 เสื้อคลุม ผ้าคลุมไหล่ เสื้อกั๊ก ชุดแต่งงาน

2.2 รองเท้า

2.3 ชฎา ผ้าโพกศีรษะ หมวก

2.4 กระโปรง โสร่ง

2.5 สายสะพาย เข็มขัด เนคไท

3. เครื่องใช้

3.1 ปลอกหมอนอิง

3.2 กระเป๋า ย่าม

3.3 ซองปากกา ซองแว่นตา

3.4 กรอบรูป

3.5 ที่คั่นหนังสือ

4. ชุดตกแต่งหุ่นชัก

วัสดุที่ใช้ในการทำผ้าปัก[17]

1. ผ้า ผ้าที่ใช้ในการปักมีหลายชนิด สามารถแยกได้ดังนี้

1.1 ผ้ารองปักด้านหลังตัวละครเด่น หรือสัตว์ ต้นไม้ ใช้ผ้าฝ้ายคุณภาพดี สีขาว โดยซื้อเส้นฝ้ายจากอินเดียแล้วนำมาทอที่พม่า แต่ที่เชียงใหม่จะใช้ผ้าเนื้อหยาบสีเลือดหมู

1.2 ผ้าทำขอบสำหรับยัดผ้ารองหลังกับกรอบไม้ ใช้ผ้าเนื้อหยาบสีเลือดหมู โดยนำเส้นด้ายที่สั่งซื้อจากอินเดียนำมาทอที่พม่า

1.3 ผ้าสำหรับทำเสื้อผ้าตัวละคร สัตว์ ต้นไม้ และส่วนประกอบของสถาปัตยกรรมต่างๆ ใช้ผ้าสำลี ผ้าไหม ผ้าสักกะหลาด ผ้าฝ้าย บางครั้งใช้ผ้าซาตินด้วย

---

17 จากการสัมภาษณ์ Htun Htun Myint เจ้าของร้านและแหล่งผลิตงานผ้าปัก "Sandar Tun" ที่เมืองมัณฑะเลย์ เป็นแหล่งผลิตผลงานผ้าปักขนาดใหญ่ที่ขายในประเทศและส่งออก

1.4 ผ้าพื้นหลัง นิยมใช้ผ้ากำมะหยี่หรือสักกะหลาดมีบ้างที่ใช้ผ้าไหม ผ้าพื้นหลังนี้สำคัญมาก บางครั้งปักไม่เต็มเนื่องจากต้องการโชว์เนื้อผ้าและผ้าพื้นหลังนี้จะช่วยขับให้ลวดลายที่ปักทับลงไปดูเด่นขึ้นมาได้

2. ด้ายทอง มีหลายชนิดหลายราคา เช่น ด้ายทองที่ทำจากแกนฝ้ายสีเหลืองแล้วพันทับด้วยดิ้นทองทั้งเส้นแบบถี่ หรือพันห่างๆ ซึ่งถ้าพันถี่ทั้งเส้นจะราคาแพงกว่า นอกจากนั้นใช้ดิ้นทองหรือด้ายทองล้วนทั้งเส้นมีทั้งเส้นกลมและเส้นแบน การใช้ขึ้นอยู่กับการออกแบบ เช่น ลายดอกไม้จะใช้ชนิดเส้นแบน ด้ายทองนี้มักจัดซื้อที่มัณฑะเลย์ กรุงเทพฯ และอินเดีย

3. ด้ายเงิน ด้ายเงินพบน้อยมากในการทำงานผ้าปัก ส่วนมากนิยมใช้ด้ายทองมากกว่า

4. ด้ายสี ด้ายที่มีสีสันต่างๆ กัน นิยมใช้การปักลวดลายของผ้า ส่วนลายดอกไม้และเส้นขอบรูปทรงมักใช้ด้ายสีต่างๆ กัน นิยมใช้ด้ายสีดำปริมาณมากในการปักตรึงเส้นด้ายสีกับผ้าพื้นหลังเนื่องจากมีสีที่กลมกลืนไปกับผ้าพื้น

5. ฝ้าย เส้นใยฝ้ายนุ่มๆ นี้สำหรับยัดไส้หรือบุหนุนในรูปทรงตัวละครเด่น ถ้าคุณภาพดีจะมีสีขาวนุ่มฟู ส่วนชนิดคุณภาพไม่ค่อยดีราคาถูกจะเป็นฝ้ายสีดำซึ่งเนื้อแข็งกว่าเล็กน้อย

6. แผ่นเลื่อมเงิน หรือลูกปัดเงิน ทำจากการนำไส้สายไฟเก่าๆ ม้วนพันกับแท่งไม้หรือโลหะแล้วตัดผ่าครึ่งตามแนวยาวก็จะได้เส้นโลหะไส้สายไฟ หลุดออกมาเป็นวงเล็กๆ เสร็จแล้วทุบให้แบนนำไปชุบเงินก็จะได้แผ่นเลื่อมเงินกลมแบนซึ่งนำไปปักซ้อนกันเป็นเกล็ดได้

7. ลูกปัดแก้ว หรือเม็ดแก้ว เป็นแก้วใสรูปโดมคว่ำติดบนชิ้นแก้วสี่เหลี่ยมเล็กมีหลายขนาด ทำโดยหลอมชิ้นแก้วสี่เหลี่ยมเล็กๆ ในเตาเผาจนแก้วยุบเป็นรูปโดมแล้วนำไปติดกับชิ้นแก้วสี่เหลี่ยมด้วยยางรักขณะยังร้อนๆ อยู่ ลูกปัดแก้วนี้ทำจากเมืองมัณฑะเลย์ เมื่อปักบนผ้าจะใช้ด้ายทองหรือด้านสีเส้นใหญ่ปักยึดบนมุมเหลี่ยม เส้นด้ายจะปิดทับเหลี่ยมแก้วเหลือเฉพาะตัวลูกปัดโผล่ออกมา ลูกปัดแก้วและแผ่นเลื่อมเงินนี้จะทำกันเพียงบางครอบครัวเท่านั้น ปัจจุบันนี้มีช่างที่ชำนาญงานด้านนี้และมีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับไม่มากนัก

8. เลื่อม ลูกปัด ไข่มุก ทำจากพลาสติกเคลือบสี มักสั่งซื้อจากอินเดียและกรุงเทพฯ

กรรมวิธีในการทำผ้าปัก

1. ขึงผ้าฝ้ายสีขาวให้ตึงกับกรอบไม้ สำหรับทำผ้ารองปัก วางกรอบไม้ราบขนานกับพื้นในระยะสูงพอประมาณให้คนนั่งปักบนพื้นได้สะดวก

2. วาดภาพลายเส้นเป็นรูปร่างที่ต้องการตัดปะลงบนผ้า หรือวาดลงบนกระดาษลอกลายแล้วนำกระดาษรองด้านหลังผ้าแล้วค่อยวาดทับ

3. เลือกผ้าสีสำหรับตัวละคร หรือสัตว์ ต้นไม้ ตามที่ออกแบบไว้แล้วตัดแปะให้พอดีกับรูปร่างที่วาดไว้โดยใช้กาวติดกับผ้ารองปัก แล้ววาดลายเส้นด้วยดินสอซ้ำอีกครั้งบนผ้าสี

4. ทิ้งไว้ให้กาวแห้งประมาณ 30 นาที

5. ใช้ด้ายทองทาบตามขอบลายเส้นแล้วปักตรึงด้วยด้ายเส้นเล็กเป็นช่วงๆ

6. ปักเลื่อมสี หรือลูกปัดเงิน ไข่มุกให้งดงามซึ่งสีและลวดลายในการปักขึ้นอยู่กับการออกแบบ

7. ทำเช่นนี้ให้เต็มผืนผ้ารองปักเสร็จแล้วทากาวด้านหลังผ้าทั้งผืนเพื่อกันไม่ให้เส้นด้ายหลุดและทำให้เนื้อผ้าแข็งแรงขึ้น ทิ้งให้แห้ง แล้วตัดออกเป็นชิ้นๆ ด้วยกรรไกรเล็กๆ

8. ปักลวดลายบนขอบผ้ากำมะหยี่อีกผืนหนึ่งที่ต้องการทำเป็นพื้นหลังของชิ้นงาน อาจใช้ลูกปัดแก้วปักตรึงสลับกับเลื่อมหรือดิ้นทอง

9. นำชิ้นผ้าที่ตัดแล้วมาปะตรึงบนผ้าพื้นกำมะหยี่แล้วตรึงด้วยด้าย กะให้อยู่ตรงกลางของกรอบ หากต้องการหนุนไส้ในก็เว้นช่องไว้เพื่อยัดใยฝ้ายเข้าไปแล้วค่อยเย็บปิด

10. นำผ้าปักออกจากกรอบไม้แล้วใช้แถบผ้าดำเย็บหุ้มขอบของผ้าปักให้เรียบร้อย หากต้องการนำไปทำงานในรูปแบบอื่นก็นำไปประกอบเป็นชิ้นงาน เช่น ย่าม เสื้อกั๊ก หมวก กระเป๋า เป็นต้น

สัตว์ที่นิยมใช้ทำเป็นลายปัก	**ความหมาย**
กินรา	ความรักเดียวใจเดียว ซื่อสัตย์ จงรักภักดี
นาคา	ผู้คุ้มครอง
นกพิราบ	ผู้ส่งข่าว ผู้ซื่อสัตย์ พันธมิตร
ม้า	ผู้เสียสละ จงรักภักดี
ช้าง	ความสง่า ผู้ประเสริฐ
ดอกบัว	ความบริสุทธิ์

ราชสีห์	ความแข็งแกร่ง พลังอำนาจ
นกยูง	พระอาทิตย์
โลกนาต	เทพเจ้าแห่งความสงบ สันติภาพ
อัปสร	นางฟ้า เด็กผู้หญิงเต้นรำ
หงส์	ความสูงส่ง ยิ่งใหญ่ ความเป็นเลิศ

เทคนิคในการปักเย็บ

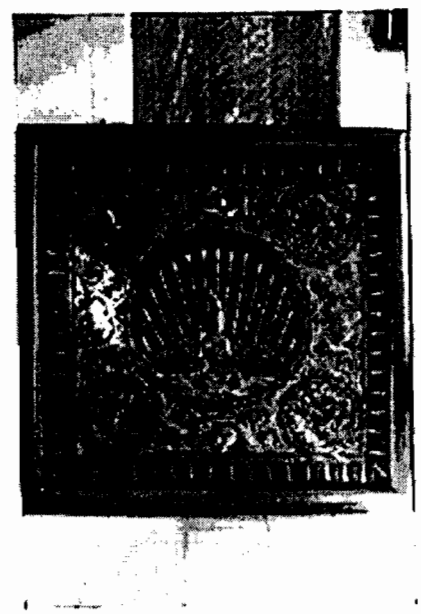
Stitch	การเย็บ การปักเข็ม
Embroidery•	การปักตกแต่งบนพื้นผ้า
Couching	การปักด้วยด้ายเส้นใหญ่ตามแนวบนผ้า
Applique'	การเย็บปะผ้าหรือวัสดุชิ้นหนึ่งบนผ้าอีกชิ้น
Trapunto	การบุนวมหรือยัดไส้ระหว่างผ้าสองชิ้นเพื่อทำให้เกิดผลงาน 3 มิติ

ศัพท์เทคนิคทางพม่า[18]

Nagahta	การฟั่นเชือกหรือการพันด้ายเป็นเกลียวรวมถึงการพันดิ้นทอง
Kyair	แผ่นเลื่อมเงิน
Nam nwe	พลอย แก้วสี ลูกปัดแก้ว ไข่มุก
Goun dan	การปักลูกปัดและหินสีลงบนผ้า
Ghwin do	การประดิษฐ์ขอบผ้าปัก
Kyair pet thee	การทำแผ่นเลื่อมเงินให้เป็นรูปดาว
Kywa kaung	การใช้ด้ายเกลียวสองเส้นเย็บให้อยู่ในแนวเดียวกัน
Kyaut yair yan	การใช้หินสีและแผ่นเลื่อมเงินเป็นรูปดอกไม้

---

18 เอกสารประกอบการแสดงงานศิลปะ Shwei Gyi Do



ภาพที่ 3 กรอบรูปลายนกยูงซึ่งเป็นผ้าปักอายุ 90 ปี จากมัณฑะเลย์

วิเคราะห์งานผ้าปัก

ปัจจุบันนี้งานผ้าปักนิยมทำกันในประเทศพม่ามากกว่าในประเทศไทย ความละเอียดประณีตในการผลิตและแหล่งผลิตผลงานก็มีมากกว่า การซื้อขายผ้าปักในเมืองไทยส่วนหนึ่งก็คือการสั่งหรือนำเข้ามาจากประเทศพม่าตั้งแต่สมัยที่พม่าเปลี่ยนแปลงการปกครองเป็นระบอบสังคมนิยมและปิดประเทศตั้งแต่ ปี ค.ศ. 1962 อาจเป็นไปได้ที่ช่างฝีมือชั้นเยี่ยมของไทยถูกกวาดต้อนไปพม่าเป็นจำนวนมากเมื่อหลังสงครามเสียกรุงศรีอยุธยา ครั้งที่ 2 เป็นผลให้ผู้ที่สืบทอดฝีมือด้านนี้ในประเทศไทยมีน้อยลงไปเช่นเดียวกับงานหัตถศิลป์ประเภทอื่น เช่น การทำเครื่องเงินหรือเครื่องเขิน อย่างไรก็ตามถ้ากล่าวถึงการปักผ้าแล้วคนไทยนิยมผ้าปักที่ละเอียดประณีตวิจิตรบรรจงปักแบบโบราณด้วยไหมน้อยหรือไหมเส้นเล็กมากกว่าการปักที่ประดับหินสีหรือเลื่อมแพรวพราวแบบหรูหราฟู่ฟ่าอย่างผ้าปักของพม่า[19] จึงเป็นไปได้ว่างานผ้าปักแบบพม่าซึ่งเคยนิยมทำกันมาในเมืองไทยสมัยหนึ่งนั้นได้เสื่อมถอยลง และในปัจจุบันค่าแรงในการปักผ้านี้สูงมาก สินค้าผ้าปักที่มีขายอยู่แถวเชียงใหม่และเชียงรายจึงมักเป็นผ้าปักที่นำเข้ามาจากพม่า[20] ในที่นี้จึงขอวิเคราะห์งาน

---

19 จากการสัมภาษณ์คุณหญิงสุภรณ์ วิจิตรานุช หัวหน้าฝ่ายประดิษฐ์ ผู้ชำนาญด้านการปักร้านจิตรลดา

20 จากการสัมภาษณ์เจ้าของร้านค้าผ้าปักและร้านเครื่องประดับที่ตลาดไนท์บาซาร์ จ.เชียงใหม่ และ จ.เชียงราย

ผ้าปักของพม่าในแง่ของผลงาน 3 มิติ โดยเน้นจุดเด่นที่ เส้น รูปทรง สี และพื้นผิว อันเป็นองค์ประกอบพื้นฐานในการออกแบบงาน 3 มิติดังนี้

1. เส้น เส้นที่ใช้ในงานผ้าปักนี้มีความสำคัญอย่างยิ่ง เนื่องจากเป็นสื่อที่ก่อให้เกิดความรู้สึกมีชีวิตชีวาและร่าเริงสดใสอันเป็นลักษณะเด่นของผ้าปักพม่า เส้นที่ใช้ทำให้เกิดลวดลายต่างๆ สามารถจำแนกได้ดังนี้

1.1 เส้นโค้ง นิยมใช้มากในงานผ้าปักทุกชิ้น มักใช้ทำลวดลายรอบๆ ตัวเด่นของงาน ลายบนขอบผ้าและลายที่ปักลงไปบนพื้นหลังของผ้าให้ทึบเต็ม เส้นโค้งเหล่านี้มักใช้สร้าง เป็นรูปทรงธรรมชาติที่เหมือนจริง เช่น คน สัตว์หรือต้นไม้ แต่บางครั้งก็ใช้ปักเป็นลวดลายที่ไม่มีความหมายเพียงแต่เติมลวดลายให้ทึบเต็มและเพิ่มความอ่อนหวานให้กับผลงาน

1.2 เส้นซิกแซก ใช้แสดงความลึกหรือใกล้ไกลของภาพ เช่น เส้นแนวกำแพงที่พุ่งขึ้นไป นอกจากนั้นนิยมใช้ปักเป็นลายผ้านุ่ง เส้นซิกแซกมักปักด้วยด้ายหรือวัสดุที่มีสีเข้มเพื่อให้ลวดลายนั้นเด่นขึ้นมา

1.3 เส้นตรง ใช้แสดงแนวหรือขอบเป็นที่จบของลายหรือแบ่งส่วนของเนื้อเรื่องออกจากกัน

2. รูปทรง รูปทรงในที่นี้แบ่งได้เป็นรูปทรงโดยรวมของผลงานและรูปทรงของตัวงานบนผืนผ้า

2.1 รูปทรงโดยรวม รูปทรงโดยรวมของผลงานนี้ขึ้นอยู่กับประโยชน์ใช้สอยของผ้าปักเป็นหลักส่วนใหญ่แล้วถ้าเป็นผ้าแขวนประดับผนังก็จะมีรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าหรือสี่เหลี่ยมด้านเท่า มีบ้างที่ทำเป็นรูปสามเหลี่ยม แต่เป็นงานโบราณและมักใช้ประกอบกับงานรูปสี่เหลี่ยมมากกว่า หากเป็นเครื่องแต่งกายหรือเครื่องใช้อื่นๆ ก็มีรูปทรงมาตรฐานตามประโยชน์ใช้สอยนั้นๆ เช่น หมวก นิยมทำหมวกปีกหรือหมวกแก๊ป กระเป๋าถือหรือกระเป๋าใส่เศษสตางค์ มีรูปทรงธรรมดาคือ สี่เหลี่ยม วงกลม ครึ่งวงกลม หรือทรงกระบอก ไม่มีรูปทรงที่แปลกตาแต่อย่างใด อาจเป็นไปได้ที่งานผ้าปักนี้เน้นที่การปักประดับตกแต่งและการใช้สีที่สดใส ดังนั้นจึงเน้นที่การตกแต่งบนรูปทรงธรรมดา

2.2 รูปทรงของตัวงานบนผืนผ้า หมายถึงลวดลายของดัวละครเด่น สัตว์ อาคารสถานที่ หรือต้นไม้ที่เย็บปะลงบนผ้าพื้นหลังนั่นเอง จริงๆ แล้วควรเรียกว่า "รูปร่าง" (Shape) มากกว่า แต่เนื่องจากจุดเด่นเหล่านี้มักถูกบุหรือถูกยัดไส้ด้วยฝ้ายหรือขนสัตว์ให้พองนูนขึ้นมาทำให้งานมีลักษณะ 3 มิติ จึงมีความหมายรวมถึงรูปทรง (Form) ด้วย รูปทรงของงานผ้า

ปักที่เห็นเด่นชัดที่สุดคือรูปทรงธรรมชาติและรูปทรงอิสระ รูปทรงธรรมชาติเห็นได้จากรูปทรงของคน สัตว์ หรือพืชพรรณไม้ต่างๆ แม้ว่าบางอย่างอาจมาจากจินตนาการ เช่น สัตว์ในวรรณคดี แต่ก็เห็นได้ชัดว่ามีต้นแบบจากของจริงในธรรมชาติโดยดัดแปลงให้มีรูปทรงที่เรียบง่ายเหมาะกับการตัดปะและปักทับที่สุดแต่ไม่ได้ดัดแปลงให้มีลักษณะนามธรรม ส่วนรูปทรงอิสระมักใช้กับลวดลายที่ประดับประดาบนพื้นหลังหรือตามขอบผ้าเพื่อปักผลงานให้ทึบเต็ม อย่างไรก็ตามรูปทรงธรรมชาติเป็นรูปทรงที่เห็นชัดเจนและมีมากที่สุดในการทำงานผ้าปัก

อย่างไรก็ตามรูปทรงที่กล่าวมานี้มักออกแบบให้มีความซ้ำกันทำให้เกิดจังหวะและความมีระเบียบของชิ้นงานในขณะที่สีสันและวัสดุชนิดต่างๆ ก่อให้เกิดความหลากหลาย ถ้าหากผ้าปักมีขนาดไม่ใหญ่มากจะเห็นรูปทรงที่เป็นจุดเด่นอยู่ตรงกลางอย่างชัดเจนประกอบกับความมีระเบียบและความหลากหลายของส่วนรูปทรงย่อยดังที่ได้กล่าวมาแล้วทำให้ผลงานผ้าปักส่วนใหญ่มีความงดงามกลมกลืนและมีเอกภาพตามหลักในการออกแบบอย่างถูกต้อง นอกจากนี้รูปทรงยังเป็นสิ่งที่ช่างปักใช้จัดให้เกิดความสมดุลในผลงานอีกด้วยซึ่งนิยมใช้รูปทรงที่ซ้ำกันทั้งซ้ายและขวาเพื่อสร้างสมดุล

3. สี สีเป็นองค์ประกอบอีกอย่างหนึ่งที่สร้างเอกลักษณ์ในงานผ้าปักให้งดงามและมีจุดเด่นเป็นของตนเอง สีของผ้าพื้นหลังนิยมใช้สีดำหรือแดง อาจพบสีอื่น เช่น น้ำเงินเข้ม หรือน้ำตาลบ้าง เนื่องจากสีดำหรือสีเข้มสามารถขับให้ด้ายปักเงินทองและวัสดุวับวาวชนิดอื่นมีความเด่นสะดุดตามากกว่าสีอื่นๆ การเลือกสีและวัสดุมีความสัมพันธ์กันอย่างมากในงานผ้าปักพบว่าผ้าพื้นหลังมักใช้กำมะหยี่หรือผ้าไหมสีดำและแดงเนื่องจากมีความเหลือบที่งดงามในเนื้อผ้า ส่วนรูปคนหรือสัตว์มักใช้ผ้าฝ้ายหรือผ้าขนสัตว์ โดยเลือกสีที่ขึ้นอยู่กับเหตุผลในการใช้สอย เช่น เสื้อผ้าผู้หญิงมักใช้สีสันที่อ่อนหวานแต่สดใส เช่น เหลือง ชมพู เป็นต้น พวกต้นไม้มักใช้ผ้าสักกะหลาดหรือกำมะหยี่ สีฟ้า เหลือง แดง เขียว ม่วง ขาว มีบ้างที่ใช้สีดำแต่ส่วนใหญ่ไม่นิยมใช้สีที่มืดทึบ สีของวัสดุที่ใช้ปักตกแต่งบนผ้านิยมใช้แผ่นเลื่อมเงินและวัสดุชนิดอื่นที่มีสีแววววาว เช่น เลื่อมที่เป็นปล้องๆ ไข่มุก ลูกปัดแก้วใส เป็นต้น

4. พื้นผิว พื้นผิวเป็นสิ่งที่เห็นเด่นชัดมากในการมองงานผ้าปักครั้งแรก เป็นความสะดุดตาที่ควบคู่มากับสีสัน พื้นผิวในผ้าปักเกิดจากความแตกต่างของวัสดุหลากชนิดที่นำมาปักตรึงบนผืนผ้าก่อให้เกิดความรู้สึกที่แปลกตา มีความหลากหลายและน่าสนใจเป็นอย่างยิ่ง การใช้วัสดุที่มีพื้นผิวตรงกันข้าม เช่น ผ้าไหมเนื้อเรียบทำเป็นเสื้อผ้า ปักประดับด้วยแผ่นเลื่อมเงินซ้อนกันเป็นเกล็ดหรือไข่มุกเม็ดเล็กๆ เพื่อแสดงเครื่องประดับนั้นทำให้งานผ้าปักดูมีคุณค่ามากขึ้น แม้

ว่าตามประเพณีการทำผ้าปักแบบโบราณนั้นวัสดุที่นำมาปักจะใช้วัสดุที่หาง่ายทำมาจากเศษของเล็กๆ น้อยๆ ที่มีพร้อมอยู่แล้วไม่ใช่การจงใจซื้อมาทีละมากๆ มีงานผ้าปักเพียงส่วนน้อยเท่านั้นที่ใช้หินมีค่าและวัสดุราคาแพง วัสดุที่แสดงพื้นผิวบนผ้าปักนั้นได้ถูกเลือกเพื่อการสื่อความหมายด้วย เช่น แผ่นกระดุมเงินชิ้นเล็กๆ ใช้ปักเพื่อสื่อความหมายของเสื้อผ้าหรือเสื้อเกราะ เกล็ดปลา ขนสัตว์ มักใช้ปักบนรูปช้าง ม้า เต็มทั้งตัว ผ้าสำลีและผ้าสักกะหลาดใช้ทำต้นไม้และสิ่งก่อสร้างอื่นๆ ส่วนดอกไม้และเครื่องประดับอื่นๆ ใช้เลื่อมและลูกปัดแก้ว ส่วนที่เป็นอวัยวะของตัวละคร เช่น หน้าตา แขน ขา มักทำจากผ้าซาตินสีขาวหรือผ้าฝ้ายสีเนื้อ อาจใช้การระบายสีหรือเขียนหน้าตาแทนการปักบ้าง ส่วนที่เล็กและบอบบาง เช่น ดาบ โคมไฟนั้นมักปะลงบนกระดาษก่อนที่จะเย็บติดบนผ้าพื้นหลัง ส่วนที่เป็นเครื่องประดับ เช่น สร้อยคอ กำไล มักใช้โซ่ทอง ไข่มุกและลูกปัดแก้ว ความสวยงามของเครื่องแต่งกาย เช่น ผ้านุ่งหรือโสร่งจะใช้ด้ายเงินและเลื่อมปักเป็นเส้นซิกแซก ในงานผ้าปักนี้ช่างจะให้ความสำคัญกับพื้นผิวมาก วัสดุที่ถูกปักลงบนผืนผ้านั้น ผู้ดูสามารถสัมผัสความรู้สึกนั้นๆ ได้ด้วยตาเปล่าโดยไม่ต้องจับต้อง ช่างปักแสดงให้เห็นถึงจินตนาการที่มีชีวิตชีวาของนกและสัตว์ต่างๆ ม้าและช้างจะถูกบุนวมและปักตกแต่งอย่างงดงาม ลักษณะการปักเลื่อมบนตัวยักษ์และมังกรเต็มไปด้วยความกระฉับกระเฉงและทักษะที่ชำนาญ วัสดุที่แข็งแรงและหลุดลุ่ยยาก เช่น ผ้าสักกะหลาดนั้นนิยมใช้ทำต้นไม้และพื้นหญ้า วัสดุประเภทนี้มักไม่ใช้ด้ายทองในการปักขอบแต่ใช้การทำเส้นกระตุกหรือปมเพื่อให้เกิดลักษณะของใบไม้ ส่วนพวกดอกไม้จะใช้ผ้าสักกะหลาดแล้วใช้แผ่นเลื่อมเงินหรือลูกปัดแก้วทำเกสร

อย่างไรก็ตาม งานผ้าปักนี้มีมิติและความนูนต่ำจากการเลือกวัสดุต่างๆ ที่ปักลงบนพื้นผิวของงาน ถ้ามองดูอย่างใกล้ชิดและจะพบว่าในความนูนต่ำที่ดูเหมือนเป็นระนาบเดียวกันนั้น ได้แบ่งระดับความสูงของพื้นผิวตามลักษณะของวัสดุแต่ละชนิดและลดหลั่นกันเป็นกลุ่มๆ เช่น ดอกไม้ ซึ่งใช้ลูกปัดแก้วที่มีความสูงที่สุดปักใกล้กับแผ่นเลื่อมเงิน ซึ่งมีความสูงกว่าด้ายสีเส้นใหญ่เป็นต้น การจัดระดับความสูง-ต่ำของวัสดุดังกล่าวนับเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งของงานผ้าปักที่ทำให้ผลงานดูน่าสนใจขึ้นได้โดยที่ไม่จำเป็นต้องมองผ้าทั้งผืนเพียงแค่บางมุมหรือบางส่วนก็จะเห็นเนื้อหาในตัวของมันเองและเป็นเนื้อหาที่เต็มไปด้วยความมีชีวิตชีวา

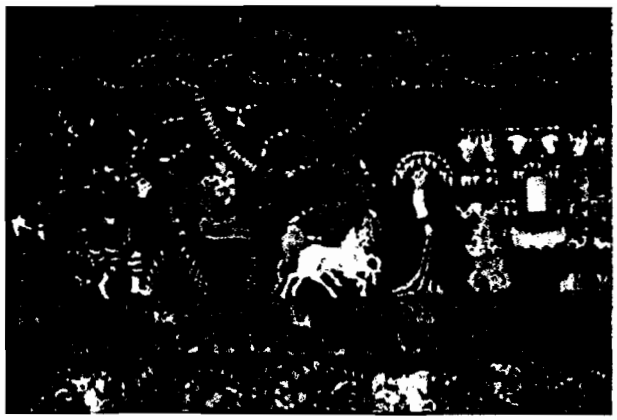
สรุป

ผ้าปักเป็นหนึ่งในงานหัตถศิลป์อันประณีตงดงามของพม่าที่สืบสานและถ่ายทอดกันมาเป็นเวลานานหลายร้อยปีแล้ว ผ้าปักก็คล้ายๆ กับงานจิตรกรรมตรงที่สามารถสร้างสรรค์ออก

แบบได้ทุกลวดลายและสีสันสามารถทำได้ทุกขนาด ผลงานที่งดงามได้ประดับไว้ยังที่ทำการของรัฐบาลตามอาคารต่างๆ โรงแรมและศูนย์สันทนาการทั่วไป ทำให้ชาวพม่ามีความภูมิใจในงานศิลปะที่มีลักษณะเป็นธรรมเนียมสืบทอดกันมา การทำผ้าปักสะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของครอบครัวและชุมชนด้วย เนื่องจากในการปักผ้าแต่ละผืนนั้นจะต้องทำกันเป็นกลุ่มยิ่งผืนใหญ่ก็ยิ่งต้องใช้คนเป็นจำนวนมาก และการใช้วัสดุตกแต่งบางชนิด เช่น ลูกปัดแก้วและแผ่นเลื่อมเงินก็ต้องอาศัยความชำนาญเฉพาะบุคคลซึ่งมักเป็นครอบครัวที่อยู่ใกล้ๆ ในละแวกเดียวกัน ดังนั้นจึงต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน งานผ้าปักก็คล้ายคลึงกับงานหัตถศิลป์หรือประณีตศิลป์ชนิดอื่น คือเริ่มต้นด้วยความวิจิตรบรรจง มีการพัฒนาและได้รับความนิยมเป็นอย่างมากแล้วก็เสื่อมความนิยมลง จากนั้นก็มีการพัฒนาและฟื้นฟูขึ้นอีกจนได้รับความนิยมและมียอดขายสูงมากในปัจจุบัน แม้ว่าทุกวันนี้งานผ้าปักจะเปลี่ยนแปลงรูปโฉมไปเป็นสินค้าเพื่อตอบสนองความต้องการของนักท่องเที่ยวโดยมีรูปแบบที่คล้ายคลึงกันและผลิตเป็นจำนวนมากแต่ช่างผู้ออกแบบ[21] ก็ยืนยันว่าผ้าปักเป็นงานหัตถศิลป์ซึ่งแต่ละชิ้นจะไม่ซ้ำกัน และยังมีบางแห่งที่ทำงานผ้าปักในรูปแบบของงานศิลปะซึ่งพิถีพิถันในการประดิดประดอยและมีรูปแบบเฉพาะตัว อย่างไรก็ตามชาวพม่าเป็นผู้ที่มีความสามารถในการทำงานศิลปะที่ละเอียดอ่อนมาตั้งแต่สมัยโบราณคล้ายคลึงกับชาวไทยจึงมักพบเด็กผู้หญิงอายุน้อยๆ มีความสามารถในการวาดและปักผ้าอย่างงดงามได้ ความประณีตและละเอียดของงานผ้าปักนั้นขึ้นอยู่กับลวดลายที่ช่างออกแบบและการเย็บตรึงตรงตามตำแหน่งที่วางไว้อย่างเรียบร้อยมากกว่าการอาศัยฝีมือปักอย่างวิจิตรพิสดาร ดังนั้นจึงเป็นการง่ายที่จะถ่ายทอดศิลปะการปักผ้าแบบนี้ให้ยังคงอยู่ต่อไป

---

21 จากการสัมภาษณ์ U Sein Myint ศิลปินด้านผ้าปักและจิตรกรผู้มีผลงานแสดงเป็นที่ยอมรับและมีชื่อเสียงมากของพม่า

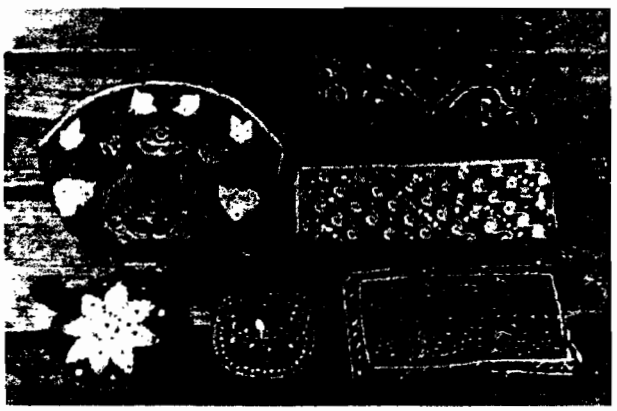


ภาพที่ 4 ผ้าปักแขวนผนังอายุ 90 ปี ของมัณฑะเลย์ แสดงให้เห็นการเย็บปะติดโดยไม่มีการปักประดับประดา

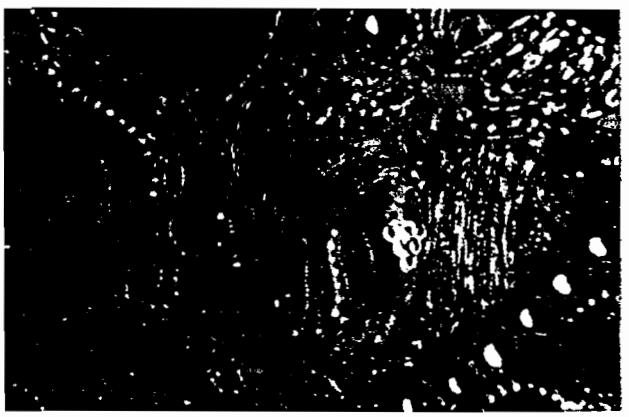
ภาพที่ 5 ผ้าปักอายุ 100 ปี ลักษณะเล่าเรื่องคล้ายการเขียนสีปูนเปียก

ภาพที่ 6 เสื้อก๊กที่เป็นสินค้าขายนักท่องเที่ยวมีเนื้อหาเป็นลายตัวสัตว์

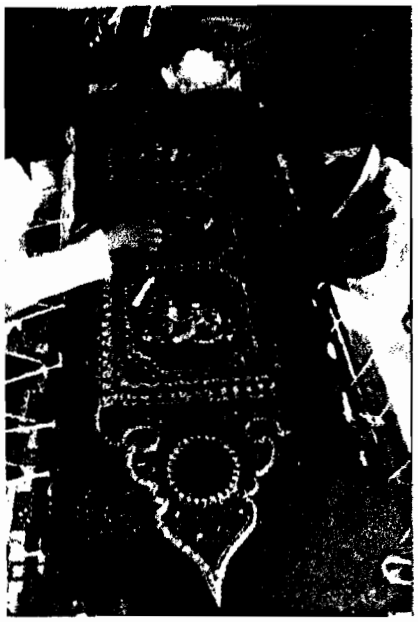
ภาพที่ 7 หุ่นชักที่มีการปักเสื้อผ้าอย่างงดงาม



ภาพที่ 8 กระเป๋ารูปทรงต่างๆ เป็นของที่ระลึกสำหรับขายนักท่องเที่ยวราคาไม่แพง



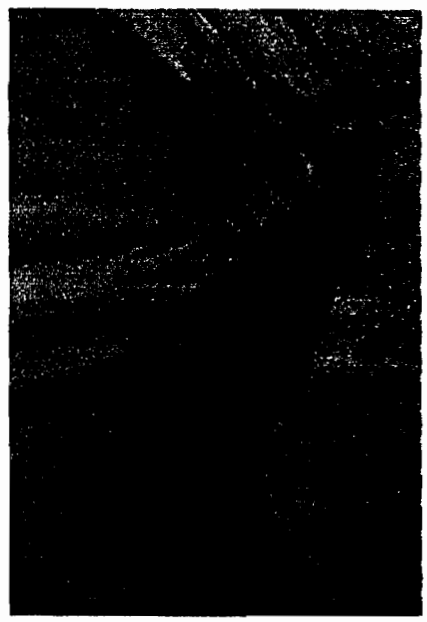
ภาพที่ 9 พื้นผิวของผ้าปักที่งดงาม



ภาพที่ 10 ผ้าปักที่มีลักษณะการแบ่งออกเป็นช่วง

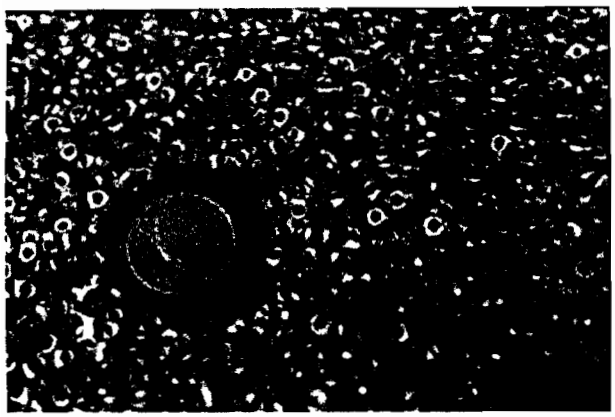
ภาพที่ 11 ดิ้นเงินดิ้นทองที่ปักบนผ้าไหมโบราณ

ภาพที่ 12 ด้ายสี แผ่นเลื่อมเงิน เลื่อมสี ปักบนผ้าฝ้ายสีขาว

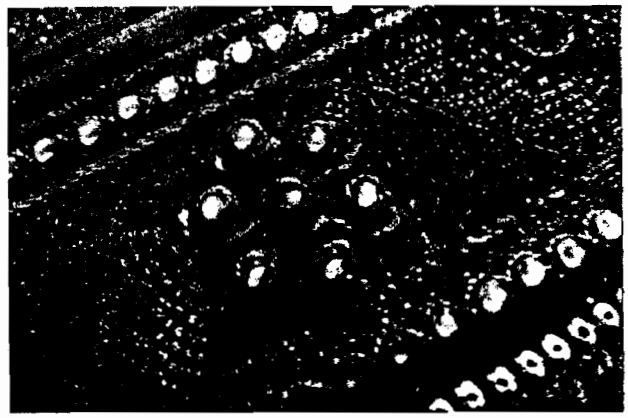


ภาพที่ 13 ผ้าทำขอบ ใช้ผ้าเนื้อหยาบสีเลือดหมู

ภาพที่ 14 การจับกลุ่มปักผ้าที่บริเวณบ้านของ U Sein Myint ศิลปินผู้ออกแบบผ้าปักที่มีชื่อเสียงของพม่า



ภาพที่ 15 แผ่นเลื่อมเงินเทียบขนาดกับเหรียญบาทเล็ก



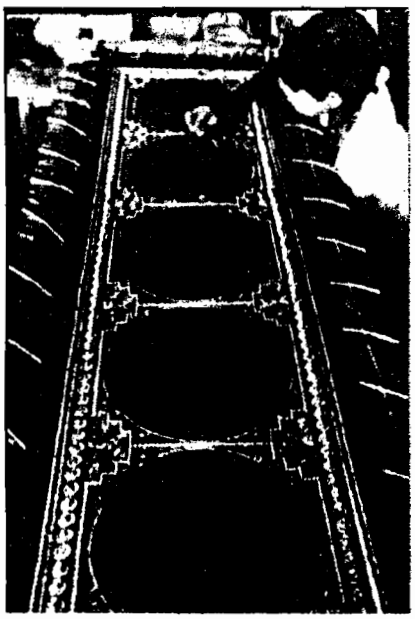
ภาพที่ 16 การตรึงด้ายสีบนชิ้นลูกปัดแก้ว

ภาพที่ 17 การออกแบบและเขียนลายบนผ้า

ภาพที่ 18 การนำผ้าสีมาทากาวติดบนผ้าพื้นก่อนการปัก

ภาพที่ 19 การปักลวดลายแต่ละชิ้น
ก่อนตัดปะตรึงบนผ้ากำมะหยี่

ภาพที่ 20 เมื่อปักตกแต่งแต่ละชิ้นเสร็จแล้วจึงตัดลาย
ต่างๆ ออกเป็นชิ้นๆ



ภาพที่ 21 การนำลายที่ตัดแล้วมาปัก
ตรึงบนผ้ากำมะหยี่ที่ปักขอบ
ไว้เรียบร้อยแล้ว

ภาพที่ 22 การบุเส้นใยผ้ายในงานปัก

บรรณานุกรม

1. Bradbury, K. Kalagas Burmese Applique' Hangings, Sawaddi September-October,1984 P. 10-16 Reprinted from Sawaddi March-April,1979
2. Brookers, S. Tapestries of Life, Asia Times, Friday November 8 1996 P. 4
3. Fraser-Lu, S. Burmese Crafts Past and Present, Oxford University Press, New York, 1994.
4. Fraser-Lu, S. Kalagas Burmese Wall Hangings and Related Embroideries, Arts of Asia Vol. 12 No. 4 July-August 1982 P. 73-82
5. Lowry, J. Burmese Art, Victoria and Albert Museum Her Majesty's Stationary Office, London, 1974
6. Shein, H. Tapestries That Sparkle in Burma's Crafts Market, The Myanma Nation 12th Edition P. 16-17
7. Vatikiotis, M. A Stitch in Time, Far Eastern Economic Review March 16, 1995 P. 78

งานวิจัยโครงการมรดกร่วมศิลปกรรมไทย–พม่า

เรื่อง

เครื่องไม้

โดย

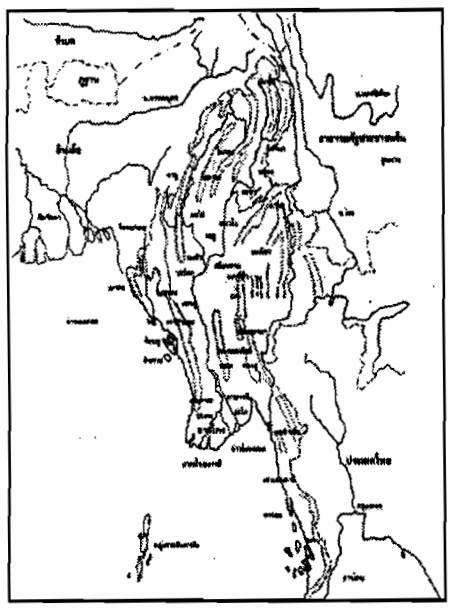
ผศ. ทวีรัก เจริญสุข

อาจารย์ สามารถ สุขกนิษฐ์

สารบัญ		หน้า
คำนำเรื่อง		1
กว่าจะเป็นมัณฑะเลย์ นครศูนย์กลางแห่งจักรวาล		4
ความเป็นมาและภาพรวมของงานไม้แกะสลัก	–ยุคสมัยของศิลปกรรมพม่า –ภาพรวมและขั้นตอนกรรมวิธี	8
การออกแบบลายและการนำเสนอ	–ต้นแบบและพัฒนาการของการออกแบบลาย –เครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรม เครื่องเรือน และเครื่องใช้ –เนื้อหาการนำเสนอ	14
บทสรุปและตัวอย่างงานไม้แกะ		27

คำนำเรื่อง
(INTRODUCTION)

ประเทศพม่า (BURMA)หรือที่เปลี่ยนชื่อใหม่ในปัจจุบันว่าเมียนมาร์ (MYANMAR) นั้น สืบเนื่องมาจากเหตุผลทางการเมืองที่ว่าเมียนมาร์สามารถแสดงสถานภาพทางการเมืองของประเทศได้ชัดเจนกว่า เพราะเป็นคำที่บ่งถึงการรวมชนกลุ่มน้อยหลายชนเผ่าเข้าด้วยกัน ในขณะที่คำว่าพม่านั้นปราศจากความหมายและให้ความรู้สึกในเชิงดูหมิ่นดูแคลนกับคนเมียนมาร์เอง เพราะเป็นคำที่คนอังกฤษผู้ยึดครองประเทศนี้นับแต่ปี พ.ศ. 2428 เป็นผู้เรียกหาในขณะที่ความหมายของคำว่าเมียนมาร์นั้นหมายถึงผู้มีความรวดเร็วและแข็งแรง

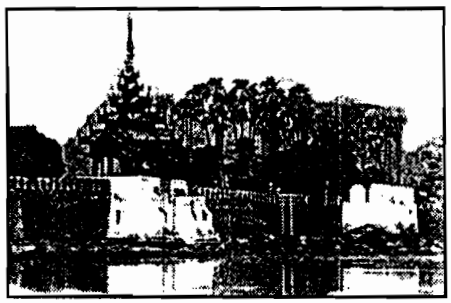


1.

เมียนมาร์ ตั้งอยู่ในเขตศูนย์สูตร ติดกับประเทศไทยทางฝั่งตะวันตกเฉียงเหนือ จึงมีลักษณะภูมิประเทศและภูมิอากาศคล้ายคลึงกับประเทศไทยตอนเหนือ ดุจบ้านพี่เมืองน้อง แม้ว่าสถานภาพทางการเมืองของทั้งสองประเทศจะผิดแผกแตกต่าง และมีความขัดแย้งจนถึงขั้นเกิดศึกสงครามหลายครั้งหลายหนในอดีต ดังลิ้นกับฟันที่กระทบกันอยู่เนือง ๆ แต่ความคล้ายคลึงในภูมิประเทศ และทรัพยากรธรรมชาติ ดังกล่าวข้างต้นจึงทำให้ไม่สามารถปฏิเสธวิถีชีวิตความเป็นอยู่ตลอดจนการแสดงออกทางศิลปะและวัฒนธรรมที่คล้ายคลึงกันหลายประการ รวมทั้งการถ่ายทอดวัฒนธรรมแก่กันและกันทั้งทางตรงและทางอ้อมที่ปรากฏหลักฐานให้พบเห็นในศิลปกรรม และวัฒนธรรมของทั้งสองประเทศที่คละเคล้าผสานในกันและกันมากบ้างน้อยบ้างในแต่ละภูมิภาค แต่สิ่งหนึ่งที่สามารถบ่งชี้ถึงเอกลักษณ์ของความเป็นชาตินั้น ๆ ได้อย่างชัดเจนคือ จิตวิญญาณ และชีวิตวัฒนธรรมที่สอดแทรกและแสดงออกให้ปรากฏในผลงานศิลปะ

1. แผนที่ประเทศพม่าแสดงเมืองที่สำคัญรวมทั้งอาณาเขตติดต่อกับประเทศเพื่อนบ้าน โดยเฉพาะไทย จีน และอินเดีย

แน่นอนงานศิลปกรรมด้านนฤมิตศิลป์เป็นผลงานที่ประยุกต์ความงามให้สอดคล้องกับประโยชน์ใช้สอยในชีวิตประจำวัน จึงเป็นผลงานที่สามารถสะท้อนชีวิต วัฒนธรรม จิตวิญญาณและเอกลักษณ์ของชาตินั้น ๆ ได้อย่างชัดเจนที่สุด แม้ว่างานด้านนฤมิตศิลป์จะประกอบด้วยโครงสร้างของงานหลายสาขามารวมกันประดุจดั่งงานช่างสิบหมู่ในอดีตที่มีวิธีการและการใช้วัสดุแตกต่างกันแต่จุดเริ่มต้นและผลลัพธ์ที่เหมือนกันก็คือการออกแบบที่เน้นรูปทรง (FORM) ลักษณะการใช้สอย(FUNCTION) ความงาม (FINE) ตลอดจนสามารถแสดงอารมณ์ (FEELING) ให้ชิ้นงานนั้นดูมีชีวิตชีวาน่าจับต้องน่าใช้สอย ดังนั้นในงานวิจัยนี้จึงมุ่งวิเคราะห์เรื่องการออกแบบ (DESIGN) โดยใช้งานเครื่องไม้แกะสลักเป็นเนื้อหาของการวิจัยด้วยเหตุที่ทรัพยากรธรรมชาติส่วนใหญ่ของพม่าเป็นป่าไม้จึงมีการนำเสนอผลงานเครื่องไม้ในรูปแบบต่าง ๆ ทั้งงานก่อสร้างงานตกแต่งตลอดจนนำมาทำเครื่องเรือนเครื่องใช้ต่าง ๆ



2.

เมียนมาร์มีภูมิประเทศในเขตร้อนชื้น จึงอุดมสมบูรณ์ด้วย ป่าไม้และมีไม้นานาชนิดเป็นพื้นที่ส่วนใหญ่ของประเทศในบรรดาไม้นานาพันธุ์ ไม้สักและไม้ยมหอมเป็นไม้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดในการนำมาใช้เพื่องานก่อสร้าง ตกแต่ง และทำภาชนะใช้สอยเพราะมีเนื้อไม้ที่แน่นแข็งแรงทนทานสามารถเจาะฉลุ และแกะเป็นลวดลายได้ตามต้องการทั้งยังหาง่าย และสามารถทนต่อสภาพความชื้นของภูมิอากาศได้ดีกว่าไม้ชนิดอื่น ดังนั้นปราสาทราชวังต่าง ๆ รวมทั้งวัดวาอาราม จึงก่อสร้างและประกอบตกแต่งด้วยงานไม้ที่มีการแกะสลักอย่างวิจิตรอลังการ นับตั้งแต่หลังคาทรงปราสาทที่ลดหลั่นชั้นของหลังคาให้ชลูดเรียวเล็กขึ้นตามลำดับ จนถึงวัสดุใช้สอยส่วนตัวชิ้นเล็กชิ้นน้อยภายในครัวเรือน

2. ส่วนหนึ่งของกำแพงและป้อมปราการของพระราชวังมัณฑะเลย์ เป็นซุ้มทรงปราสาทสลักด้วยไม้แกะที่งดงามยิ่ง

นอกเหนือจากงานไม้แกะแล้วเอกลักษณ์อีกประการหนึ่งที่โดดเด่นมากของศิลปะในการตกแต่งอาคารสถานประเภทโบสถ์ วิหาร และปราสาทราชวัง คือการตัดเชื่อมแผ่นสังกะสีตกแต่งประกอบชุ้มหน้าบัน ซึ่งทำได้อ่อนช้อย และซับซ้อน วิจิตรตระการตายากจะหาที่ใดเทียม นับเป็นเอกลักษณ์อันโดดเด่นของการใช้วัสดุตกแต่งและงานฝีมือที่แตกต่างจากเพื่อนบ้านโดยสิ้นเชิง

3.

อย่างไรก็ตามวิธีการของการสร้างสรรค์ตลอดจนรูปแบบของศิลปกรรมในการตกแต่งอาคารสถานยังคงมีพื้นฐานสำคัญที่งานไม้แกะซึ่งมีพัฒนาการของรูปแบบลายและการออกแบบที่สืบทอดต่อเนื่องกันมาอย่างชัดเจนนับแต่อดีตจวบปัจจุบัน

อนึ่งงานวิจัยนี้มีจุดประสงค์เพื่อการนำเสนอบทวิเคราะห์รูปแบบต่าง ๆ ของการออกแบบหรือการออกลายในงานไม้แกะพม่า โดยมีขอบเขตของการค้นคว้าวิจัยเพียงที่เมืองมัณฑะเลย์ซึ่งเป็นราชอาณาจักรสุดท้ายที่รุ่งเรืองสูงสุดก่อนที่พม่าจะตกเป็นเมืองขึ้นของอังกฤษ

3. ส่วนหนึ่งของบานประตูไม้แกะอันวิจิตรงดงามที่วัดชเวนันดอศาสนสถานอันสำคัญยิ่งของมัณฑะเลย์

กว่าจะเป็นมัณฑะเลย์ นครศูนย์กลางแห่งจักรวาล

ไม่ว่าจะเรียกพม่าว่าอย่างไร : พม่า มรันมา หรือ เมียนมาร์ คำว่า เมียนตามทัศนะเริ่มแรกของชาวพม่า หมายถึง ชนกลุ่มแรกที่ตั้งถิ่นฐานในโลกแม้ว่าชนกลุ่มแรกที่ตั้งถิ่นฐานบริเวณปากแม่น้ำเอยาวดี(เอราวดี) จะเป็นกลุ่มชนที่ใช้ภาษามอญ-คะแมร์ ในขณะที่พวก เฟือง หรือ ปะยูซึ่งเป็นต้นกำเนิดของชาวพม่าแท้ ๆ นั้น ใช้ภาษากลุ่มภาษาธิเบต-พม่า กลับไม่ปรากฏหลักฐานแรกเริ่มในดินดอนสามเหลี่ยมนี้เลย

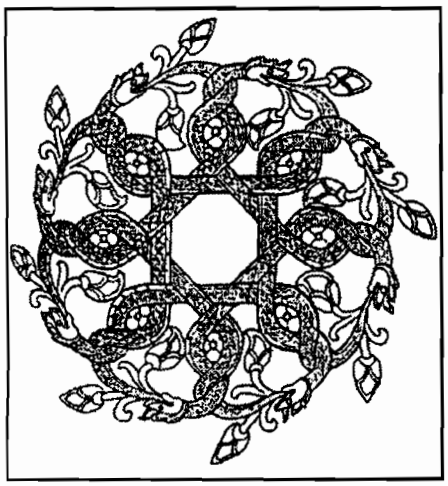
4.

จนราวพุทธศตวรรษที่ 10 กลุ่มชนชาวพม่าจึงได้ปรากฏตัวชัดเจนขึ้นเป็นปึกแผ่น รวบรวมและขยายตัวเรื่อยมาจากเมืองบากาน หรือพุกามตั้งเป็นอาณาจักรพุกามอันยิ่งใหญ่นับเป็นการรวมอำนาจ และก่อตั้งเป็นราชอาณาจักรแรกของพม่าในพุทธศตวรรษที่ 15 โดยมีพระเจ้าอนิรุธเป็นพระเจ้าแผ่นดินผู้ทรงอานุภาพ ดังปรากฏในบันทึกถึงอดีตกาลที่วีระบุรุษของพม่าพยายามรวมดินแดนของชนเผ่าต่าง ๆ เข้าด้วยกัน เป็นชาตินอกจากอาศัยวีรกษัตริย์นักรบแล้ว ยังพึ่งพิงอิงพุทธศาสนาในการประสานใจคนหลายกลุ่มเหล่าเข้าเป็นแว่นแคว้นอาณาจักร จนถึงพุทธศตวรรษที่ 19 พวกมองโกลเริ่มรุกรานอาณาจักรพุกามโดยแสนยานุภาพอันเกรียงไกรของกุบไลย่าน ทำให้ผู้คนแตกกระสานซ่านเซ็นแบ่งเป็นหลายกลุ่มหลายเหล่าที่สุดอาณาจักรบากานอันยิ่งใหญ่ก็ล่มสลาย

หลังอาณาจักรพุกาม พระเจ้าตาลองได้รวบรวมกำลังอยู่ที่อังวะ ซึ่งเป็นหัวเมืองมอญทางใต้ ณ ที่นี้เองได้เกิดวีระบุรุษชื่อวาเรรุหรือที่ตามตำนานของไทย เรียกมะกะโท ซึ่งภายหลังได้เป็นพระเจ้าแผ่นดินมอญชื่อพระเจ้าฟ้ารั่วได้รวบรวมสมัครพรรคพวก และตั้งตนเป็น

4. เจดีย์ยอดฉัตรแบบพม่าเอกลักษณ์อันโดดเด่นของรูปทรงทางสถาปัตยกรรมที่งดงาม ตามคติความเชื่อของเมียนม่าร์

กษัตริย์ ในปี พ.ศ. 1827 สถาปนาเมืองมะตะบันเป็นราชธานี ที่สุดย้ายเมืองหลวงมาที่หงสาวดีช่วงระหว่างปี พ.ศ. 2082–2093 พม่าเข้ายุดและปกครองหงสาวดี หลังจากนั้นมอญจึงได้กลับเข้ามาปกครองหงสาวดีอีกครั้งเพียงระยะเวลา 1 ปี ก็ตกเป็นของพม่าอีก โดยพระเจ้าบายินนองหรือบุเรงนองกษัตริย์ราชวงศ์ตองอู ผู้ซึ่งรวบรวมหัวเมืองตอนล่างและตอนบนเข้าด้วยกันยึด กรุงหงสาวดีจากพวกมอญ และตั้งขึ้นเป็นราชธานีของอาณาจักรตองอู – หงสาวดีอันรุ่งเรืองครั้นสิ้นพระเจ้าบายินนอง โอรสของพระองค์ได้ตั้งราชวงศ์ใหม่และขึ้นปกครองพม่าที่อังวะ เพราะเสียอิทธิพลในพื้นที่เดิมกลับคืนให้กับพวกมอญอีกครั้งหนึ่ง ครั้งนั้นหงสาวดีเกิดจลาจลจากการถูกโจมตีหลายด้านทั้งจากพระเจ้าแปรพระเจ้าตองอู พระเจ้าเมืองเชียงใหม่ และพระเจ้ากรุงอาระกัน เพราะพม่าต้องการลบหงสาวดีออกจากแผ่นดินจึงทั้งเผาและทำลายมีการฆ่าฟันกันเกลื่อนเมือง ที่สุดหงสาวดีก็ล่มสลายและถูกเปลี่ยนชื่อใหม่เป็นเปกู หรือพะโคนับแต่นั้นมา



5.

การรวมพม่าครั้งที่สามตกเป็นภาระของพระเจ้าอลองพระซึ่งมีพระนามเดิมว่า อูออง–ไชยะ เป็นคนในตระกูลหัวหน้าหมู่บ้านที่มีกำลังสนับสนุนจากบรรดาหัวหน้าหมู่บ้านถึง 46 หมู่บ้านด้วยกัน จึงสามารถปราบยุคเข็ญของอาณาจักรหงสาวดีทำให้บ้านเมืองสงบลงได้ด้วยความคิดอันเฉียบคม และการดำเนินวิเทโศบายอันชาญฉลาด จึงสามารถโน้มน้าวจิตใจผู้คนหลายกลุ่มเหล่าหลายอาชีพให้เกิดความฮึกเหิม และยืนหยัดต่อสู้ เพื่อปกป้องบ้านเมืองของตน ที่สุดจึงประกาศตนเป็นกษัตริย์เหนือแผ่นดินพม่าในตำแหน่งอะลองพญา หรือราชาผู้ยิ่งใหญ่ผู้จะดำเนินตนเป็นพระพุทธเจ้าในอนาคต พระองค์ต้องการเริ่มต้นยุคใหม่ยุคแห่งความยิ่งใหญ่ของพม่า จึงสถาปนา

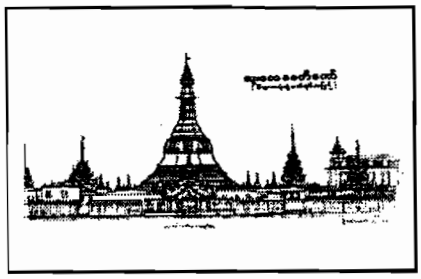
5. ตัวอย่างลายไม้แกะในสมัยพุกาม สำหรับหน้าโต๊ะทรงแปดเหลี่ยมเป็นทักษินาวัตรรูปนาคขบดอกบัว

ชะเวโบเป็นเมืองหลวง เริ่มต้นราชวงศ์คองบองของพม่า แผ่พระราชอำนาจยึดอังวะคืนจากพวกมอญ รวมทั้งยึดหงสาวดีและสิเรียมไว้ได้เปลี่ยน ชื่อเมืองปราการเล็ก ๆ ใกล้หงสาวดีเสียใหม่จากตะโกง เป็นยางโกง แปลว่าเมืองแห่งสันติภาพไร้เสียซึ่งความขัดแย้ง สิ้นสมัยพระเจ้าอะลองพญา ซึ่งสวรรคตในระหว่างทำศึกสงครามกับอยุธยา พม่าเริ่มอ่อนแอลงตามลำดับ ทั้งจากศึกสงครามภายในและการรุกรานจากอังกฤษ เกิดจลาจลแย่งราชสมบัติกันเองระหว่างราชวงศ์ แม้ในสายตาของชาวตะวันตกต่างลงความเห็นว่าป่าเถื่อนด้อยความเจริญ แต่อย่างไรก็ตามในช่วงเวลาดังกล่าวนี้กลับเป็นช่วงเวลาที่ราชสำนักพม่ามีโอกาสส่งเสริมความเจริญทางด้านศิลปะ วัฒนธรรม การละเล่น ช่างฝีมือ และทางด้านอักษรศาสตร์ ยุคสมัยนี้มีการชำระพงศาดารให้เป็นแบบแผน และเป็นหลักฐานสืบต่อมา

6.

ที่สุดพระเจ้าเมดงจึงได้โปรดให้สร้างราชธานีใหม่ที่มัณฑะเลย์อันเป็นราชอาณาจักรสุดท้ายของประวัติศาสตร์ราชวงศ์พม่า แม้มัณฑะเลย์จะมีช่วงอายุอ่อนเยาว์ที่สุด เมื่อเทียบกับบรรดาเมืองหลวงเก่าครั้งราชวงศ์คองบองเรืองอำนาจด้วยการสร้างเมืองในปี พ.ศ. 2400 และสิ้นสุดความเป็นราชธานีจนสิ้นเอกราชของชาติพม่าในปี พ.ศ. 2428 แต่กลับเป็นมหานครที่มีรากเง่ามาแต่สมัยพุกาม หงสาวดี ชะเวโบ สะกาย อังวะ และอมรปุระที่สามารถสะท้อนภาพความเติบโตและความเสื่อมสลายของราชอาณาจักรพม่าในยุคปลายจนถึงการสิ้นสุดแห่งราชวงศ์ และระบบกษัตริย์นับเป็นเมืองที่สมบูรณ์แบบถือเป็นศูนย์กลางของจักรวาลในสำนึกและความภาคภูมิใจของพม่า ด้วยเหตุนี้คนพม่าจึงมองอดีตของมัณฑะเลย์ในฐานะตัวแทนวัฒนธรรมพม่าที่สืบทอดจากชนชั้นสูง แม้ว่าราชสำนักและอดีตอันรุ่งเรืองจะ

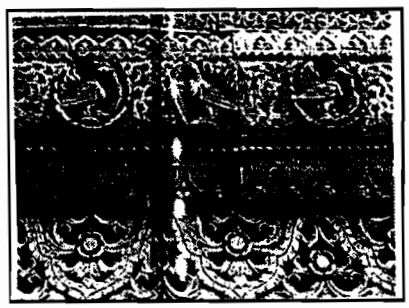
6. ภาพเหมือนพระเจ้ามินดง เขียนโดยจิตรกรพม่าร่วมสมัยกับพระองค์



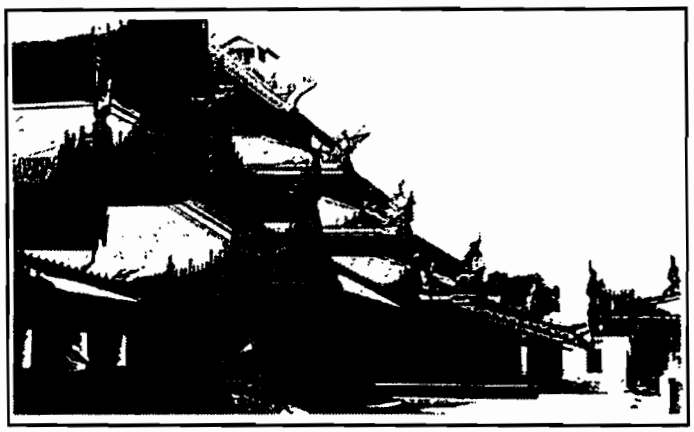
7.

ไม่หลงเหลือ ดังเช่น พระบรมมหาราชวังหลังปัจจุบันที่แม้จะพยายามสร้างตามแผนผังเดิมทั้งหมดโดยรัฐบาลสลอร์ก แต่ก็ไม่สามารถให้สัมผัสกลิ่นอายของราชสำนักจากวังสร้างใหม่หลังนี้เป็นเพียงอาคารจำลองของพระบรมมหาราชวังเดิมบนพื้นที่อันกว้างขวางของกองทหาร หรือป้อมดัฟเฟอรินสมัยเมื่ออังกฤษเข้ายึดครอง

อย่างไรก็ตามพระราชวังจำลองแห่งนี้ยังเปรียบเสมือนตัวแทนของแหล่งอารยะธรรมที่สามารถสะท้อนตัวอย่างอันรุ่งโรจน์ในอดีตของมัณฑะเลย์ โดยเฉพาะอย่างยิ่งผลงานศิลปกรรมไม้แกะอันวิจิตรตระการตา และยิ่งใหญ่สมเป็นเอกศิลปกรรมของมัณฑะเลย์



8.



9.

7. ภาพร่างเจดีย์ยอดฉัตรและเจดีย์บริวาร รวมทั้งกำแพงแก้วตามคติความเชื่อทางศาสนาที่มีความคล้ายคลึงกับประเทศไทย

8. งานไม้แกะอันงดงามยิ่งแสดงภาพหงส์ สัตว์หิมพานต์ ซึ่งเปรียบเหมือนสัญญลักษณ์ของประเทศล้อมรอบด้วยลายพรรณพฤกษา

9. ความยิ่งใหญ่อลังการของพระราชวังมัณฑะเลย์ พระราชวังไม้แกะที่ยิ่งใหญ่นับเป็นตัวแทนของศิลปกรรมและวัฒนธรรมชั้นสูงของพม่า

ความเป็นมาและภาพรวมของงานไม้แกะสลัก

งานไม้แกะสลักของพม่าจัดเป็นหนึ่งในงานหัตถศิลป์ (CRAFT) ซึ่งถือเป็นงานช่างประจำชาติ โดยแบ่งออกเป็นสิบหมู่คล้ายกับงานช่างสิบหมู่ของไทย แต่แตกต่างเล็กน้อยที่ตรงงานช่างสิบหมู่ของพม่านั้น ได้แก่ ช่างวาดเส้น และจิตรกรรม ช่างเหล็ก ช่างทอง ช่างทองแดง ช่างปูนปั้น ช่างประติมากรรม ช่างก่ออิฐ ช่างเครื่องเขิน ช่างกลึงและช่างแกะสลักไม้ นอกเหนือจากนี้ยังมีงานช่างฝีมือในแขนงอื่น ๆ อีกมาก เช่น การทอผ้า การทำเครื่องเงินและการทำเครื่องปั้นดินเผา เป็นต้น ซึ่งล้วนต้องอาศัยทักษะทางฝีมือชั้นเยี่ยมที่ต้อง ได้รับการเรียนรู้ และถ่ายทอดเป็นลำดับขั้นเพื่อสืบทอดต่อกันมา โดยเฉพาะอย่างยิ่งงานไม้แกะสลัก ซึ่งเป็นหัตถศิลป์ประจำชาติที่มีความสำคัญยิ่งเพราะสามารถ แสดงถึงเอกลักษณ์อันโดดเด่นของศิลปกรรมพม่า รวมทั้งสามารถแสดงหลักฐาน และชี้ให้เห็นถึงวิวัฒนาการของการออกแบบลวดลายต่าง ๆ ซึ่งถือเป็นลายประจำชาติ และประจำสมัยต่าง ๆ ของพม่าได้อย่างดียิ่ง

10.

การเปลี่ยนแปลงตามยุคสมัยของศิลปกรรม พม่านั้นมีทั้งสิ้น 8 ยุค แต่อาจจำแนกเป็นช่วงใหญ่ ๆ ได้ 2 ช่วงสมัยคือ

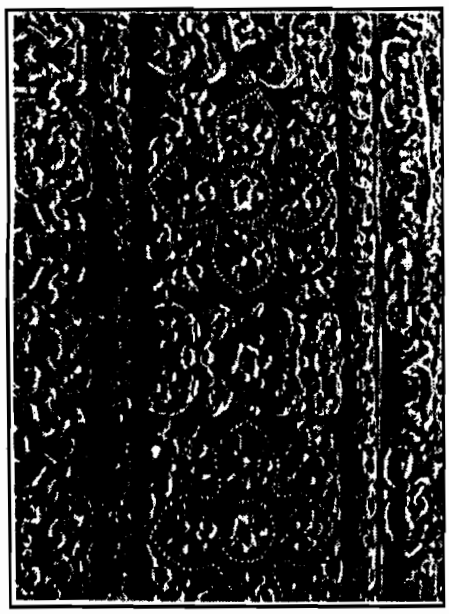
11.

1. สมัยพุกาม และพะโค หรือหงสาวดี (PA-GAN 10-13th A.D. & AVA 14-17th PE-RIODS) ถือเป็นศิลปกรรมยุคเก่าที่มีความสำคัญยิ่ง เพราะเป็นต้นแบบของการคิดค้นและพัฒนาการออกแบบลวดลายสู่สมัยต่อมา แม้ตัวอย่างของงานไม้แกะในสมัยนี้จะแทบไม่ หลงเหลือให้ดูเนื่องจากการเกิดศึกสงครามและการเสื่อมสภาพตามกาลเวลาของไม้ ซึ่งเป็นวัสดุไม่ถาวรรวมทั้งการ

10. งานไม้แกะสลักผสานการปั้นลายด้วยปูนผสมกับน้ำมันตังอิ๊ว

11. ตัวอย่างการออกลายไม้แกะรูปหงส์เหลียวหลังผสานลายเถากนก ศิลปสมัยพุกาม

ขาดการอนุรักษ์ที่ดี อย่างไรก็ตามพระมหาเจดีย์ชเวสิคอน (SHWEZIGON PAGODA) ซึ่งสร้างในสมัยพระเจ้าอนิรุชมหาราชราว พุทธศตวรรษที่ 16 ยังเป็นหลักฐานชิ้นเยี่ยมของศิลปกรรมยุคแรกเริ่มของพม่าที่หลงเหลือจนทุกวันนี้ ส่วนพระโคหรือหงสาวดีซึ่งเป็นเมืองหลวงเก่าของมอญที่พม่าได้สถาปนาขึ้นเป็นเมืองหลวงในรัชกาลพระเจ้าบุเรงนองเมื่อ พ.ศ. 2094 นั้น กลับแสดงให้เห็นถึงวิถีชีวิตและอิทธิพลของศิลปกรรมมอญ ซึ่งเป็นผู้รักสวยรักงาม มีความประณีตแต่แสดงออกในแนวทางของชาวพม่าผู้นิยมการรบพุ่งเป็นที่น่าเสียดายยิ่งที่ศิลปกรรมในยุคสมัยนี้แทบไม่หลงเหลือหลักฐานให้เห็นเช่นเดียวกัน เพราะการที่หงสาวดีถูกทิ้งเป็นเมืองร้างและเหตุการณ์ แผ่นดินไหวครั้งใหญ่ในปี พ.ศ. 2473 อย่างไรก็ตาม ในช่วงสมัยแรกนี้พุกามถือเป็นต้นแบบอันสำคัญยิ่งของการศึกษาแนวทางการออกแบบศิลปกรรมพม่า แม้ว่าช่างบางคนจะเข้าใจว่าการออกแบบในสมัยพุกามนั้น เป็นเพียงการเขียนลายดอกไม้พรรณพฤกษาให้สลับตำแหน่งของดอก และใบเป็นซ้ายทีขวาทีบนก้านเถาไม้เลื้อยเท่านั้น แต่แท้ที่จริงแล้วการออกแบบลวดลายของพุกามนั้นมีความวิจิตร และหลากหลายบ้างดูอ่อนไหวละเอียดอ่อนบ้างดูหนักแน่นเข้มแข็งมีเสน่ห์สมเป็นยุคสมัยที่สำคัญของการกำเนิดตัวลายของศิลปกรรมพม่าอย่างชัดเจน

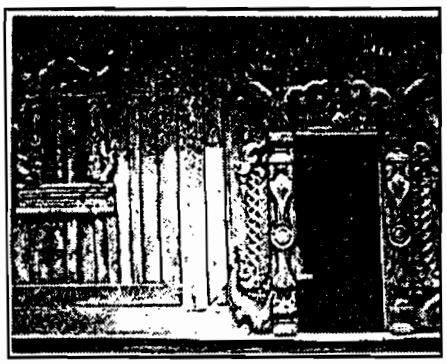


12.

2. สมัยอมรปุระ และยะตะนะพน หรือมัณฑะเลย์ (AMARAPURA 17-18th A.D.- YATANANPON 18-20th A.D.) นับเป็นยุคสมัยของการเปลี่ยนแปลงรับอิทธิพล และปรับตัวของวัฒนธรรมและศิลปกรรมพม่าอย่างแท้จริง ตัวอย่างของงานไม้แกะในช่วงสมัยนี้มีอยู่มากมายกระจายทั่วไปตามที่ต่าง ๆ ทั้งพุกาม

12. ลายไม้แกะในสมัยพุกามภาพลิงและยักษ์มาประกอบผูกลายในรูปทรงของลายประจำยาม

ย่างกุ้ง อังวะ และมัณฑะเลย์เอง โดยเฉพาะที่มัณฑะเลย์ ซึ่งมีชื่ออีกชื่อหนึ่งว่า ชเวมโยดอจี หมายถึง สุวรรณนครหรือ เรียกอีกชื่อหนึ่งว่า ยาตานาโปง พระเจ้ามินดงทรงสร้างขึ้น จากเมืองเล็ก ๆ ดังชื่อที่กล่าวข้างต้น ให้เป็นนครใหญ่แล้ว ทรงเปลี่ยนชื่อเป็นมัณฑะเลย์ ซึ่งมาจากคำว่า มณฑลอันมี ความหมายเดิมว่า วงกลม หรือจักรวาล เพื่อให้เป็น ศูนย์กลางของศาสนาและวัฒนธรรม เพราะถือว่า ราชธานีเก่าอย่างอังวะและอมรปุระเป็นเมืองแห่งความอัปยศ ไร้สง่าราศีมีแต่ความพ่ายแพ้ ดังนั้นการสร้างมัณฑะเลย์ จึงมิใช่การหนีอังกฤษ แต่เป็นการตั้งหลัก เพื่อฟื้นฟูความ มั่งคั่งของศิลปวัฒนธรรม ขวัญและกำลังใจของชาวพม่า เป็น สัญลักษณ์แห่งบารมีอันไพศาล และเป็นศูนย์กลางแห่งจักรวาล ในโลกทางพุทธศาสนา แต่โลกทางพุทธศาสนาตามแบบพม่า มิอาจต้านทานอาวุธสมัยใหม่ของฝ่ายตะวันตกที่กำลังแสวงหา อาณานิคมในแถบตะวันออกได้



13.

ที่สุดมัณฑะเลย์จึงเป็นเสมือนเมืองแห่งความหลัง และ สัญลักษณ์ของการต่อสู้ดิ้นรนแบบเดิมที่สวนกระแสโลกขณะ นั้น เป็นตัวแทนของ "ความเป็นพม่า" ซึ่งแสดงวิวัฒนาการ ขั้นสุดท้ายของศิลปกรรม และวัฒนธรรมพม่าก่อนเข้าสู่ยุค ปัจจุบันและเป็นเพียงราชธานีเดียวที่ยังคงมีมหาปราสาท ราชมณเฑียรหลงเหลือให้เห็นอยู่จนทุกวันนี้ แม้จะเป็นสถา– ปัตยกรรมที่สร้างขึ้นใหม่ ตัวอย่างหลักฐานชิ้นเยี่ยมที่แสดง ให้เห็นถึงความอลังการในผลงานไม้แกะสลัก สกุลช่างมัณฑะ เลย์ นั้น ได้แก่ วัดชเวนานดอจอง (WAT SHWEN– ANDAW KYUANG)หรือวัดมณเฑียรทอง ซึ่งพระเจ้า ตีบอโปรดให้สร้างโดยใช้วัสดุจากการย้าย ราชมณเฑียร ทองที่พระเจ้ามินดงประทับก่อนสวรรคต นับเป็นอาคาร ไม้ที่วิจิตรทั้งหลังถือเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของศิลปกรรม มัณฑะเลย์อย่างชัดเจน ผลงานไม้แกะในสมัยนี้ล้วน แสดง ทักษะที่เชี่ยวชาญ และหลากหลายเป็นหลายกลุ่มช่างบาง กลุ่มเด่นในการแกะสลักลายเถาพันธุ์ไม้เลื้อย แต่ไม่ถนัดภาพ คน สัตว์ (FIGURE) แต่บางกลุ่มกลับเป็นตรงกันข้าม คือ ถนัดแกะสลักคน สัตว์ ไม่ถนัดแกะลวดลายพรรณพฤกษา

14.

13. ประตูไม้แกะที่วัดชเวอินปิน ศิลปกรรมอันงดงามยิ่งตามแบบมัณฑะเลย์

14. หน้าบันจำหลักรูปพระนารายณ์และสัตว์หิมพานต์ประกอบลายพรรณพฤกษา ณ วัดชเวนันดอจอง

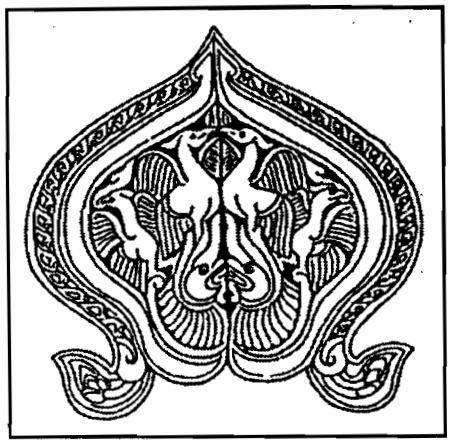
ในขณะที่บางกลุ่มสามารถทำได้ดีเยี่ยมทั้งสองอย่าง สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความเฟื่องฟูของศิลปกรรมไม้แกะสลักที่ขยายไปในวงกว้าง อย่างไรก็ตามรูปแบบอันเป็นเอกลักษณ์ของสกุลศิลปมัณฑะเลย์นี้ ยังคงมีจุดรวมร่วมกันคือ ความอลังการ ยิ่งใหญ่ ซับซ้อน และแสดงออกทางสัญลักษณ์หรือแนวคิดมากกว่าความเหมือนจริง

15.

งานศิลปกรรมส่วนใหญ่ในเมืองพม่ามักเกี่ยวเนื่องในพุทธศาสนา และด้วยเหตุที่พม่าเป็นดินแดนแห่งป่าไม้อุดมสมบูรณ์ด้วยไม้นานาพันธุ์ ดังนั้นนับแต่ศิลปกรรมขนาดใหญ่อย่างอาคารบ้านเรือน ตลอดจนพุทธศิลป์ชนิดต่าง ๆ ไปจนถึงเครื่องใช้พื้นบ้านทั่วไปจึงเป็นเครื่องไม้แทบทั้งสิ้น ทั้งเครื่องใช้ในศาสนา เช่น ธรรมาสน์ ที่มีรูปทรงแบบซุ้มปราสาท ประดิษฐ์ ตกแต่งด้วยลายไม้แกะสลักอันวิจิตร จนถึงเครื่องใช้พื้นบ้านอันหลากหลาย หรืออุปกรณ์ทำมาหากิน เช่น เครื่องมือดักสัตว์ ยานพาหนะ เช่น เกวียน เรือ และเครื่องมือเครื่องใช้ในบ้าน ล้วนเป็นผลงานไม้แกะสลักที่สวยงามวิจิตรทั้งสิ้น

กรรมวิธีในการตกแต่งไม้แกะสลักของพม่ามีหลายอย่างเหมือนของไทย บ้างเป็นงานไม้แกะสลักล้วน ๆ เพียงทาน้ำยากันแดดฝน บ้างลงรักปิดทองคำเปลว บ้างปิดทองร่องชาด บ้างติดประดับด้วยกระจกสี บ้างประดับด้วยปูน น้ำมัน ซึ่งปูนน้ำมันนี้ใช้ผงปูนขาวผสมกับน้ำมันตังอิ้ว เมื่อปั้นหรือกดลงบนแม่พิมพ์แล้ว ต้องทาพื้นที่ที่จะประดับด้วยน้ำยารักอีกทีหนึ่ง เพื่อช่วยในการแข็งตัวและยึดติด เสร็จแล้วอาจปิดทองคำเปลวอีกชั้นหนึ่ง

15. งานจำหลักบานหน้าต่างรูปนารายณ์ทรงสุบรรณที่งดงามด้วยรูปทรงภายนอกที่เรียบง่าย แต่เน้นการตกแต่งรายละเอียดของเครื่องประดับและลายกรอบโดยรอบที่ประณีตงดงาม



16.

อย่างไรก็ตามวัสดุพื้นฐานที่มีความสำคัญยิ่งต่อการสร้างสรรค์หัตถศิลป์ประเภทนี้คือไม้ และในบรรดาไม้เนื้อแข็งที่นิยมนำมาทำงานแกะสลักนั้น ไม้สักเป็นไม้ที่ได้รับความนิยมสูงสุดเพราะมีคุณภาพดีทั้งใน ด้านความคงทนถาวร ความสวยงามของลายไม้ ความเหนียวของเนื้อไม้ที่ให้ความสะดวกต่อการแกะสลัก และความสะดวกในการจัดหาเพราะเป็นไม้ชนิดที่มีมากมาย ภายในประเทศที่เหมาะสมทั้งในการนำมาทำเครื่องเรือน เครื่องใช้ตลอดจนเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรม นอกจากนั้นในงานแกะสลักที่มีขนาดเล็ก ซึ่งมีจุดประสงค์เพียงเพื่อการตกแต่ง เช่น พระพุทธรูป เทวดา และตุ๊กตาขนาดเล็กมักนิยมใช้ไม้จันท์หอม เพราะเป็นไม้ที่มีเนื้อละเอียดนุ่ม ทั้งยังมีกลิ่นหอมเป็นพิเศษในเนื้อไม้ จึงเหมาะกับงานที่มีความบอบบางพิถีพิถัน สำหรับการวางประดับหรือบูชาภายในตู้ เพื่อแสดงถึงฝีมืออันละเอียดบรรจงของการแกะสลัก และคุณค่าของวัสดุนอกเหนือจากไม้แล้วงาช้างยังเป็นวัสดุอีกชนิดหนึ่งที่นิยมนำมาแกะสลัก เพราะมีเนื้อเนียนแน่น และสะอาดเป็นมันวาว ทั้งมีราคาสูง และหายาก จึงมีให้เห็นเฉพาะชิ้นงานที่มีความสำคัญ หรือเป็นของผู้มีฐานะดีเท่านั้น มิฉะนั้นอาจใช้เขาสัตว์นำมาแกะสลักแทน ซึ่งให้ความงามคล้ายคลึงกัน อย่างไรก็ตามวิธีการ และขั้นตอนการแกะสลักไม่ว่าไม้ งาช้าง เขาสัตว์และอื่น ๆ ล้วนมีกรรมวิธีใกล้เคียงกันทั้งสิ้น กล่าวคือ ต้องออกแบบลวดลายบนกระดาษแข็งเป็นขั้นแรกเตรียมวัสดุอุปกรณ์ และเครื่องมือให้พร้อม และให้เหมาะกับแบบที่ได้ออกลายไว้ตัดฉลุลวดลายบนกระดาษแข็งเพื่อเป็นตัวลายต้นแบบลอกตัวลายต้นแบบลงบนแผ่นไม้ที่ได้คัดเลือกแล้วอย่างดี ทั้งขนาดและลายของเนื้อไม้ ใช้เลื่อยเจาะฉลุและตัดแผ่นไม้ตามแบบลายที่ได้ลอกไว้แล้วใช้สิ่ว ฆ้อน ตะไบ แกะสลัก

17.

16. ตัวอย่างการออกลายในสมัยพุกามที่นำภาพนกมาจัดประกอบรวมกันมีลักษณะคล้ายงานออกแบบสมัยใหม่ที่คำนึงถึงทั้งเนื้อหาและพื้นที่ว่าง

17. ช่างชาวพม่ากำลังทำงานไม้แกะสลักอย่างพิถีพิถัน

เซาะร่อง ตกแต่ง ขัดเกลาให้เกิดเป็นลวดลายที่มีมิติความลึก และเป็นธรรมชาติ ซึ่งฝีมือหรือทักษะในการแกะสลักนั้นเป็นความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล การจะสามารถแสดงลีลาได้อ่อนช้อย และมีชีวิตชีวาแค่ไหน นั้นอยู่ที่การฝึกฝนจินตนาการและพรสวรรค์ส่วนตน แม้ความวิจิตรของงานไม้แกะสลัก ปัจจุบันจะด้อยลงเพราะขาดสถาบันกษัตริย์คอยค้ำจุน และเป็นเสมือนผู้ว่าจ้างรายใหญ่ แต่คนพม่าก็ยังคงมีรสนิยมที่ไม่เปลี่ยนแปลงนัก โดยเฉพาะทักษะทางฝีมือของช่างปัจจุบันที่มีส่วนช่วยให้งาน ไม้แกะสลักได้รับใช้ความต้องการของสังคมท้องถิ่น โดยเฉพาะเมื่อการท่องเที่ยวเข้ามามีบทบาทสำคัญในการดำเนินชีวิต และเศรษฐกิจ

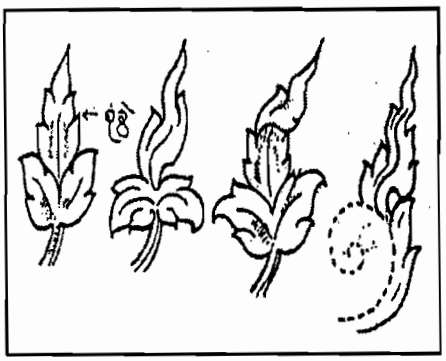
แม้ว่าชีวิตส่วนใหญ่ในมัณฑะเลย์จะยังอยู่กับความเก่าขนบประเพณีเก่า ๆ แต่สังคมกำลังเริ่มเผชิญกับความหวังใหม่ของวัฒนธรรมทุนนิยม รวมทั้งการเปลี่ยนแปลงในงานศิลปกรรมไม้แกะด้วย นับตั้งแต่รูปแบบและรายละเอียดตกแต่งที่ความเรียบง่าย การลดทอน และการแสดงคุณสมบัติทางความงามของพื้นผิววัสดุจะเข้ามาแทนที่ความซับซ้อน และความวิจิตรอลังการอันหรูหรา ซึ่งเริ่มแสดงบทบาทในกลุ่มช่างศิลป์ผู้มีความรู้ โดยเฉพาะผู้มีประสบการณ์จากการศึกษาในต่างประเทศ แม้จะมีปรากฏเพียงส่วนน้อย แต่ก็ได้เริ่มฉายแววแห่งการเปลี่ยนแปลง ซึ่งจะเป็นที่น่าเสียดายยิ่ง หากการเปลี่ยนแปลงนั้นดำเนินไปโดยขาดพัฒนาการอันต่อเนื่อง และลบเลือนคุณค่าทางความงามอันโดดเด่นของศิลปกรรมพม่า ในขณะเดียวกันจะเป็นที่น่ายินดียิ่งหากการเปลี่ยนแปลงนี้ จะนำไปสู่พัฒนาการของรูปแบบใหม่ที่ยังคงคุณค่าแห่งเอกลักษณ์ทางความงามของศิลปกรรมไม้แกะสลักพม่าให้ดำรงสืบไป

18.

18. ภาพลายจำหลักบานหน้าต่างรูปครุฑยุทธ์นาค แสดงเส้นที่อ่อนช้อยประกอบกับลีลาอันเหี้ยมหาญ

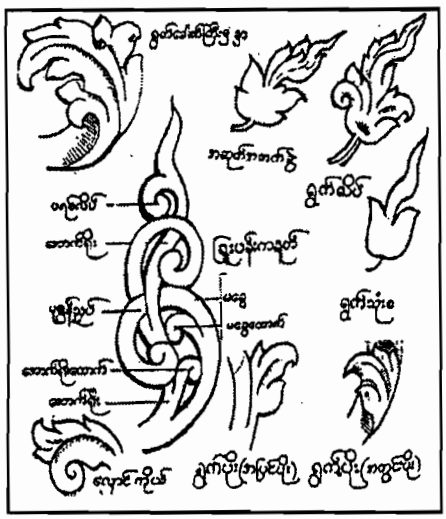
การออกแบบลายและการนำเสนอ

การออกลายในงานไม้แกะพม่า มีรูปแบบที่สืบทอดมาแต่อดีต โดยประยุกต์ตัวลายจากพรรณพฤกษาและเถาไม้เลื้อยในธรรมชาติประดิษฐ์เรียงร้อยในลักษณะของก้านกับใบคล้ายการผูกลายเครือเถา และการเขียนตัวกนกของศิลปะไทย ซึ่งเป็นรูปแบบของการมองความงาม และการประดิษฐ์ตามวิถีชีวิต และโลกทัศน์ที่คล้ายคลึงกัน นอกเหนือจากการผสมผสานของวัฒนธรรม ดังปรากฏในศิลปะแบบโยเดียซึ่งเป็นการผสานรูปแบบของศิลปะสกุลช่างอยุธยาของไทยที่มีความบอบบางพริ้วไหวกับลวดลายของศิลปะพม่าที่ซับซ้อนและหนักแน่น



19.

ด้วยรูปแบบของลายที่มีแบบแผนสืบทอดกันมา แต่อดีตอย่างชัดเจน ดังนั้นการออกแบบลายต่าง ๆ จึงต้องมีความเข้าใจตัวลายแม่แบบอย่างดีเสียก่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวกนก ซึ่งถือเป็นต้นแบบของการออกลายในยุคต้น ๆ ลักษณะตัวกนกของพม่าจะมีความคล้ายคลึงกับตัวกนกของศิลปะไทยยุคแรกที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะขอม คือ เน้นการขดเป็นวงทั้งตัวก้าน และใบ จากนั้นจึงพัฒนาตัวลายขึ้นเรื่อยๆ ให้มีความโปร่งบาง พลิกพริ้ว รวมทั้งการขดที่มีอิสระขึ้นการสอดสลับของก้านและใบ ตามอิทธิพลที่ได้รับในแต่ละยุคสมัย ดังปรากฏหลักฐานจากพิพิธภัณฑ์ส่วนตัวในโรงงานไม้แกะของ อู วิน หม่อง (U WIN MAUNG) ศิลปินไม้แกะสลัก ที่มีชื่อเสียงในปัจจุบันของพม่า:



20.

<u>ตัวกนกรุ่นที่ 1</u> ศตวรรษที่ 11 เรียกว่า <u>ปะกันขิด</u> มีโครงของรูปทรงภายนอกเป็นสามเหลี่ยมมุมฉากคล้ายกนกสามตัวของไทยที่มีขนาดเล็ก กลาง ใหญ่ ซ้อนรวมกันเป็นกลุ่ม บากลายด้วยการขดเป็นก้นหอยม้วนเข้าด้านในตัวลาย ซึ่งดูหนาและตันไม่พลิกพริ้วอ่อนไหวแสดงอิทธิพลของขอมอย่างเด่นชัด

21.

19.–20. แสดงพัฒนาการของตัวกนก การประยุกต์รูปแบบของใบไม้ให้มีความอ่อนไหวและซับซ้อนขึ้น รวมทั้งการต่อกิ่งก้าน ให้มีความวกวนวิจิตรกว่าธรรมชาติ

21. ตัวกนกตัวที่ 1 ต้นแบบของการกำเนิดและพัฒนาการของตัวกนก

22.

ตัวกนกรุ่นที่ 2 ศตวรรษที่ 12 เรียกว่า ประกันขิดเล มีการพัฒนาตัวลายให้โปร่งบางขึ้น ทำให้เห็นการซ้อนกันของตัวกนกเด่นชัดขึ้น รวมทั้งการต่อเส้นที่บากลายไว้ให้เกิดเป็นไส้ของตัวกนก ทำให้ตัวลายมีความละเอียดซับซ้อน และอ่อนไหวกว่าเดิม

23.

ตัวกนกรุ่นที่ 3 ศตวรรษที่ 13 เรียกว่า ประกันขิดเหน่า ได้พัฒนาตัวลายขึ้นอีกระดับหนึ่ง จนดูคล้ายเถาก้านขดมากกว่าตัวกนก เพราะไม่ได้เน้นรูปทรงของตัวกนกซึ่งเป็นทรงสามเหลี่ยมซ้อนทับกัน แม้รูปทรงภายนอกจะยังคงอยู่ในกรอบของสามเหลี่ยมมุมฉากดังเดิม แต่รายละเอียดภายในกลับเน้นการขดของก้าน หรือไส้ของตัวกนกให้พลิกพริ้วไปมาประกอบตัวลายที่บากไว้คล้ายใบไม้ขมวดปลายออกด้านนอกแทนการขมวดเข้าด้านในอย่างรุ่นก่อน

ตัวกนกทั้งสามรุ่นนี้อยู่ในยุคของศิลปะพุกาม (PAGAN PERIOD) ศตวรรษที่ 11–13 ซึ่งเป็นสมัยแรกของการรวมพม่าให้เป็นปึกแผ่น

24.

ตัวกนกรุ่นที่ 4 ศตวรรษที่ 14–15 เรียกว่า อินวาขิด รูปแบบของตัวลายมีลักษณะเป็นก้านขดอย่างเด่นชัดโดยเน้นรูปทรงของก้านซึ่งขดซ้อนเป็นวงกลมใบและดอกมีความเป็นธรรมชาติอย่างชัดเจน นับเป็นพัฒนาการที่แตกต่างจากสามสมัยแรกอย่างเด่นชัด

25.

ตัวกนกรุ่นที่ 5 ศตวรรษที่ 16 เรียกว่า อินวาขิดอู ได้พัฒนาการขดลายของก้านให้โปร่งบางขึ้น และจัดระเบียบช่องไฟให้ได้จังหวะเท่า ๆ กันลดทอนความเป็นธรรมชาติลงโดยประยุกต์ใบและก้านให้กลมกลืนต่อเนื่องอย่างงดงาม และมีวงจรใบที่เป็นวงคล้ายก้นหอยขด

22.–25. พัฒนาการของตัวกนกจากรุ่นที่ 2 ถึงรุ่นที่ 5 ที่เน้นการขดและลายที่ซับซ้อนขึ้น

เข้าสู่ใจกลางของก้านขด ตัวลายนี้ถือเป็น เหยาหย่า หรือต้นแบบที่แสดงความเด่นชัดของสกุลศิลปะอังวะ

26.

ตัวกนกรุ่นที่ 6 ศตวรรษที่ 17 เรียกว่า อินวาขิดน่อ เป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบของตัวกนกที่มีพัฒนาการต่อเนื่องจากอดีตโดยสิ้นเชิง ตัวลายมีความเป็นธรรมชาติอย่างชัดเจนลักษณะของก้านใบและใบที่ทับก้านโดยเน้นใบหลัก 1 ใบ เป็นใบใหญ่ ประกอบด้วยใบย่อยอีก 2 ใบ ซ้อนทับกันอยู่ รูปทรง โครงสร้างภายนอกยังคงมีลักษณะเป็นสามเหลี่ยมอยู่แต่ถูกยืดขึ้นจนคล้ายเป็นสี่เหลี่ยมผืนผ้าปลายตัด หรือสามเหลี่ยมมุมฉากซ้อนบนสี่เหลี่ยมนับเป็นยุคของการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบของศิลปะจากสกุลอังวะ (ศตวรรษที่ 14–17) สู่อมรปุระ (ศตวรรษที่ 17 –18)

27.

ตัวกนกรุ่นที่ 7 ศตวรรษที่ 18 ตอนต้น เรียกว่า โก่แปขิดอู แสดงให้เห็นการพัฒนากลับไปสู่รูปแบบของก้านขดอีกครั้งหนึ่งลักษณะของใบหลักที่มีความเด่นชัดในลักษณะของธรรมชาติถูกเปลี่ยนรูปแบบให้มีลักษณะขดเป็นวงก้านของใบแสดงความชัดเจนยิ่งขึ้น และลดทอนความเป็นธรรมชาติลงโดยเน้นความซับซ้อนที่แสดงออกทางความรู้สึกเหมือนดั่งก้านและดอกที่ผุดโผล่ออกจากใบและกลีบเลี้ยง

28.

ตัวกนกรุ่นที่ 8 ศตวรรษที่ 18 เรียกว่า อามาย่า อู่ย่าขิด แสดงรูปลักษณะของก้านใบและดอกที่ชัดเจน โดยที่ลักษณะของดอกและใบคล้ายกับลายดอกพุดตาลของไทย แต่เน้นการขดของก้านและปลายยอดของใบเป็นวงก้นหอย คล้ายลายของพุกาม ระยะหลังความเป็นธรรมชาติลดลง แต่เน้นการประดิษฐ์ตกแต่งมากขึ้น

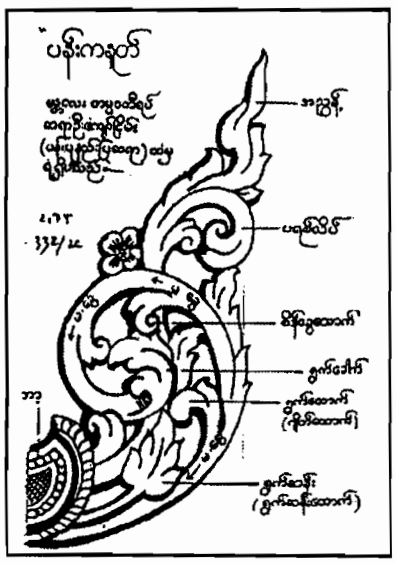
ตัวกนกรุ่นที่ 7 และ 8 นี้เป็นศิลปะสมัย อมรปุระ (ศตวรรษที่ 17–18) ซึ่งชี้ให้เห็นถึงการเปลี่ยนแปลงอย่างชัดเจนของรูปแบบตัวกนกที่รับอิทธิพลจากศิลปะไทย ดังจะปรากฏอย่างชัดเจนในรุ่นที่ 9

29.

ตัวกนกรุ่นที่ 9 ศตวรรษที่ 19 เรียกว่า ยาตานาโป่ขิด เป็นรูปลักษณะของตัวกนกในสมัยมัณฑะเลย์ที่แสดงความชัดเจนของตัวกนกที่สืบทอดอิทธิพลจากตัวกนกของไทย ดังปรากฏที่ยอดตัวลายมีลักษณะเป็นตัวกนกของไทยแสดงความพริ้วไหว และการบากลายอย่างตัวกนกในสมัยอยุธยา รวมทั้งลักษณะของดอกตูมแลใบที่ถอดแบบมาจากลายพุดตาลของไทยอย่างชัดเจน

30.

ตัวกนกรุ่นที่ 10 ศตวรรษที่ 20 เรียกว่า เมียดหม่าขิด เป็นลักษณะของตัวกนก หรือตัวลายในปัจจุบันที่พยายามพัฒนารูปแบบให้มีความเป็นตัวของตัวเองมากขึ้น โดยเน้นการขดของเถาลายและการสอดสลับซ้อนทับของก้านเถาความชัดเจนของใบที่ยังแสดงความเป็นธรรมชาติให้ปรากฏ รวมทั้งเถายอดที่แสดงการขดตัวอย่างพันธุ์ไม้เลื้อย

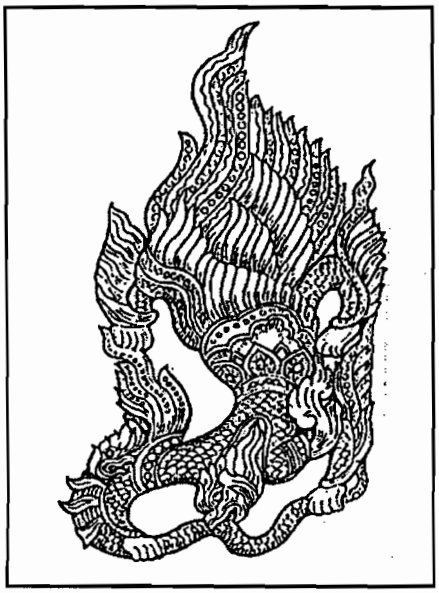


31.

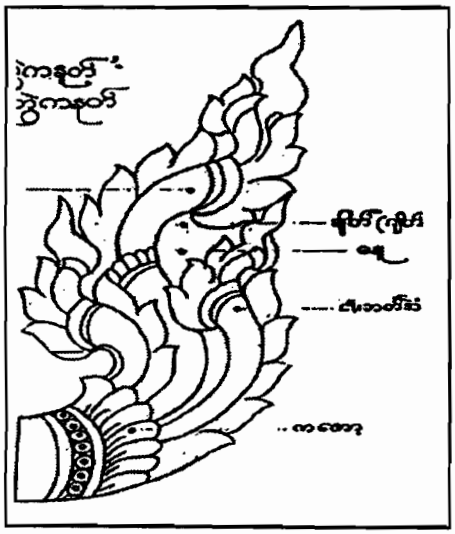
จากตัวลายในยุคสมัยต่าง ๆ ที่ปรากฏนับแต่ศตวรรษที่ 11–20 ทำให้เห็นพัฒนาการของรูปแบบลายไม้แกะพม่า รวมทั้งการรับอิทธิพลจากประเทศเพื่อนบ้านโดยเฉพาะขอม อินเดีย จีนและไทย จนปรับเข้าสู่ลักษณะตัวลายของพม่าในปัจจุบันที่เน้นความซับซ้อน การประดิษฐ์ตกแต่งที่แฝงรูปลักษณะทางธรรมชาติ ความพลิกพริ้ว ลื่นไหลของตัวลายและการผูกลายเถาที่คล้ายดั่งเส้นโค้งของขดเชือกที่ถูกเหวียงออกจากศูนย์กลางทำนองเดียวกับท่ารำที่สะบัดชายผ้าอย่างรวดเร็วดังปรากฏให้เห็นในผลงานไม้แกะทั่วไปในมัณฑะเลย์ อย่างไรก็ตามแม้รูปแบบของลายจะมีลักษณะที่ชัดเจนของการศึกษาแนวทางจากลายต้นแบบ แต่การออกลายหรือการผูกลายย่อมมีความเป็นอิสระที่สามารถแสดงความแตกต่าง และลักษณะเฉพาะตัวของผู้ออกลายแต่

29.–31. พัฒนาการของตัวกนกรุ่นสุดท้ายและรายละเอียดโครงสร้างของตัวกนกสมัยปัจจุบัน

ละคนได้รวมทั้งทักษะหรือฝีมือ ในการแกะสลักที่แตกต่างเฉพาะตัวในแต่ละบุคคล ดัง เช่นงานไม้แกะสลักที่ปรากฏในพระราชวังมัณฑะเลย์จะแสดงความซับซ้อนพลิกพริ้วของตัวลายประกอบกับช่องไฟที่งดงามและการแกะสลักซ้อนทับไม้เพื่อแสดงมิติความลึกของตัวลายที่บ่งชี้ให้เห็นความละเอียด ความตั้งใจและฝีมือที่เป็นเลิศของผู้สร้างงาน ในขณะที่งานพื้นบ้านที่ปรากฏทั่วไปจะเป็นเพียงการแสดงออกทางฝีมือและการออกลายพื้น ๆ ที่ไม่สามารถแสดงจินตนาการที่ลึกซึ้งและความมีชีวิตอันวิจิตร ให้ปรากฏในชิ้นงานได้เพราะขาดวัตถุประสงค์ที่ก่อให้เกิดแรงบันดาลใจในการทำงาน ดังนั้นผู้สร้างงานศิลปะไม่ว่าจะเป็นศิลปะบริสุทธิ์อย่างวิจิตรศิลป์หรืองานนฤมิตศิลป์ที่ผสานความงามเข้ากับประโยชน์ใช้สอยย่อมต้องอาศัยความตั้งใจจริง และการสอดประสานจิตวิญญาณของผู้สร้างงานกับตัวผลงานให้ปรากฏเป็นชิ้นงานที่มีชีวิตก่อให้เกิดความต้องการที่จะหยิบจับใช้สอยอย่างเห็นคุณค่า จึงเป็นความสำเร็จที่แสดงออกอย่างชัดเจนในตัวผลงานนั้น ๆ



32.

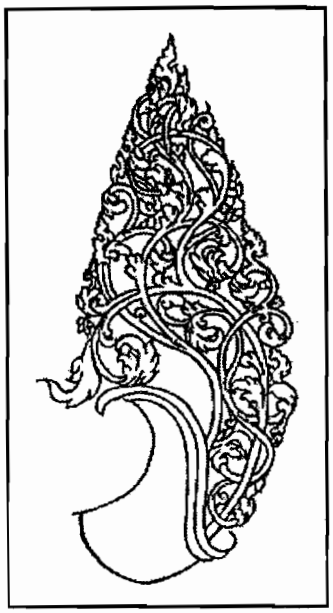


33.

อย่างไรก็ตามในงานที่วิจิตรพิสดารของศาสนสถานและอนุสรณ์สถาน เช่น วัดหรือวังนั้นจะพบเห็นบ่อยครั้งถึงลักษณะของลายที่บางทีดูมากเกินจำเป็น หรือมากเกินงาม ดังเช่นงานศิลปะสมัยบาโรก (BAROQUE) ของยุโรป เช่น การพลิกพริ้วของตัวลายที่ซ้อนทับกันจนยุ่งเหยิง หรือบางครั้งลวดลายมีความละเอียดซับซ้อนมากอยู่แล้ว ยังมีการฉลุซ้อนทับตัวลายเป็นหลายชั้น เพื่อสร้างมิติความลึกเหมือนงานประติมากรรมนูนสูง(HIRELIEF) ซึ่งทำให้เกิดความรู้สึกมากจนเกินงามอย่างน่าเสียดายลักษณะดังกล่าวจะไม่ค่อยพบเห็นในงานไม้แกะของศิลปกรรมไทย

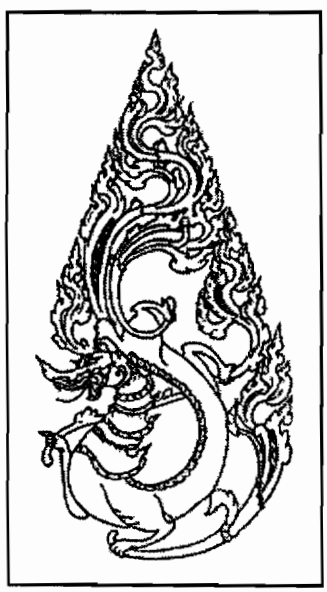
32. ภาพครุฑยุทธ์นาคลายไม้แกะในสมัยมัณฑะเลย์ที่แสดงความละเอียดของลวดลายและความพริ้วไหวของการแกะสลัก

33. รูปแบบของตัวกนกที่รับอิทธิพลมาจากกนกเปลวของไทย



34.

นอกเหนือจากลายซึ่งประกอบด้วยตัวกนก หรือลายเถาที่มีก้านใบดอกนำมาผูกเรียงต่อเนื่องให้เกิดเป็นลวดลายต่าง ๆ แล้ว ในงานไม้แกะของพม่ายังนิยมนำรูปสัตว์ต่าง ๆ เช่น สัตว์ หิมพานต์รวมทั้งช้าง ม้า นาค สิงห์ นกยูง โดยเฉพาะอย่างยิ่งหงส์และนกยูงซึ่งเป็นสัญลักษณ์แสดงฐานันดรศักดิ์มาประกอบตกแต่งผูกผสานกับลายเถาด้วย พร้อมกันนั้นการออกแบบลายและนำเสนอผลงานไม้แกะเป็นเรื่องราวที่แสดงภาพของมนุษย์และอมนุษย์ที่มีความหลากหลายในจินตนาการ ความรู้สึก ความมีชีวิตชีวา เช่น พระพุทธรูป ผีแน้ต เทวดา อัปสร กษัตริย์ นางรำ ตลอดจนชาวบ้านก็เป็นสิ่งที่นิยมทำกันทั้งที่นำมาประกอบกับลายกนก ลายเครือเถาหรือแสดงภาพที่เป็น เรื่องราวโดด ๆ ในลักษณะภาพบรรยายความก็มีปรากฏให้เห็นมากมาย นอกจากนั้นยังมีการใช้ภาพสัญลักษณ์หรือลวดลายที่เลียนแบบจากธรรมชาติมาประกอบตกแต่งในการออกแบบลายด้วย เช่น ลาย ปุรณฆฏะหรือหม้อดอกไม้แห่งความอุดมสมบูรณ์ หรือ ลายเกร็ดปลา ลายน้ำไหล และลายดวงดาว เพื่อประกอบตกแต่งตามความเหมาะสมของพื้นที่และเนื้อหา อย่างไรก็ตามในงานไม้แกะของพม่านั้น จะไม่ค่อยปรากฏการออกลายด้วยรูปทรงเรขาคณิตซึ่งมีความเรียบและแข็งเป็นระบบระเบียบ เพราะผิดจากลักษณะเฉพาะของการออกแบบลายพม่าหรือ กล่าวอีกนัยหนึ่งคือผิดจากลักษณะเฉพาะของคนพม่าที่มีความเป็นอิสระโลดแล่น พลิกพริ้ว และตื่นตัวอยู่เสมอ



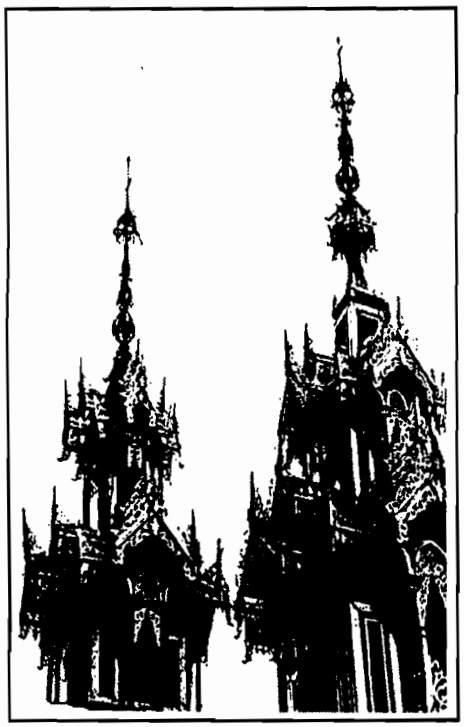
35.

โดยเนื้อหาของลายไม้แกะทั่วไปนั้นนอกจากการผูกลายที่มีลักษณะเพื่อการตกแต่งแล้ว งานไม้แกะที่แสดงเรื่องราวก็นิยมทำกันมากเช่นกัน โดยเฉพาะเรื่องราวจากชาดกและพุทธประวัติ หรือเรื่องราวจากบทวรรณกรรมต่าง ๆ เช่น รามเกียรติ์ ตลอดจนชีวิต

34.–35. ตัวอย่างของการออกลายแบบโยเดียที่แสดงการผสมผสานระหว่างศิลปพม่ากับลายกนกเปลวของไทยในสมัยอยุธยา

ความเป็นอยู่ประจำวันที่สามารถสะท้อนชีวิตวัฒนธรรม และความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติก็ปรากฏให้เห็นอย่างมากมายในงานไม้แกะสมัยปัจจุบัน

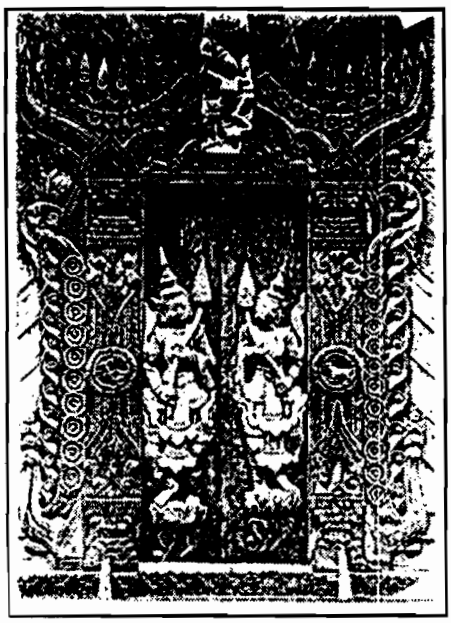
รูปแบบการนำเสนองานไม้แกะของพม่านั้น อาจจำแนกออกเป็นสามประเภทใหญ่ ๆ คือ เครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรม เครื่องเรือนและเครื่องใช้



36.

1. ในบรรดาศิลปกรรมทั้งหมด สถาปัตยกรรมนับเป็นสิ่งหลักที่บ่งบอกถึงความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมืองและสังคมทั้งในอดีตและปัจจุบันแสดงถึงภูมิปัญญา ในการสร้างสรรค์และเทคโนโลยีที่มนุษย์คิดขึ้น ในแต่ละยุคเป็นตัวสะท้อนให้เห็นถึงวิถีชีวิต ความเชื่อ จิตใจ สภาพแวดล้อม ตลอดจนเศรษฐกิจการปกครองของบ้านเมืองนั้น ๆ ได้อย่างดีอาคารแบบพม่าไม่ว่าจะเป็นวัดวาอาราม ปราสาทราชวัง ตลอดจนบ้านเรือนของเจ้านายและสามัญชนล้วนมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่น โดยเฉพาะหลังคาทรงปราสาทที่เรียกว่า มเยทานเปียต๊ต ที่มีรูปแบบของหลังคาซ้อนกันหลายชั้น สูงชะลูดและลดหลั่นคล้ายยอดปราสาท หลังคาแต่ละชั้นตกแต่งประดับด้วยไม้ฉลุแกะสลักลวดลายงดงาม ยอดบนสุดสวมไว้ด้วยฉัตรพม่าอีก ชั้นหนึ่งถือเป็นสัญลักษณ์แห่งศูนย์กลางจักรวาลและการรวมจิตใจของชาวมัณฑะเลย์ หรือการทำหลังคาเป็นจั่วเล็ก ๆ ซ้อนเรียงรายลดหลั่นกันเป็นกลุ่ม ล้วนเป็นลักษณะเด่นของศิลปกรรมพม่าที่ไม่อาจละเลย ส่วนเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรม ซึ่งได้แก่ ซุ้มประตู ช่อฟ้า ใบระกา หางหงส์ หน้าบัน เชิงชาย คันทวย ลายเชิงต่าง ๆ ตลอดจนบัวคิ้วที่ตกแต่งตามโครงสร้างทางสถาปัตยกรรมทั้งภายนอก และภายในนั้นล้วนมีความงามอันเป็นเอกลักษณ์ทั้งสิ้น โดยเฉพาะเครื่องตกแต่ง ที่เรียกว่า โก่งกิ้วหรือ โก่งคิ้ว ซึ่งหมายถึง

36. มเยทานเปียต๊ต การซ้อนชั้นและลดหลั่นยอดหลังคาทรงปราสาทให้สูงระหง เอกลักษณ์ของสถาปัตยกรรมพม่าที่ตกแต่งด้วยลายไม้แกะอันวิจิตร



37.

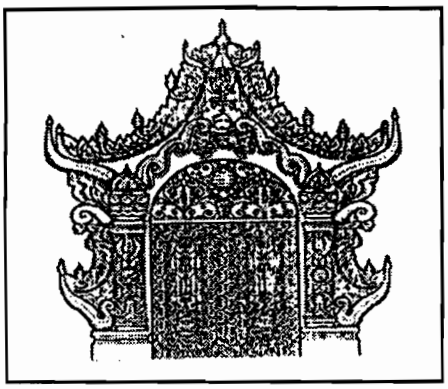
38.

ส่วนที่ย้อยลงใต้หน้าบัน เป็นอีกส่วนหนึ่งที่โดดเด่นมากของศิลปกรรมพม่า เพราะเป็นส่วนที่ช่วยลดความกระด้างของเสากันคาน และโครงสร้างของอาคารได้อย่างดียิ่งล้วนตกแต่งอย่างวิจิตรด้วยการแกะสลักและฉลุไม้เป็นลวดลายอันงดงาม แสดงฝีมือและจินตนาการชั้นเยี่ยมของศิลปินที่มีผลให้อาคารดูอ่อนช้อย และมีเสน่ห์ยิ่งขึ้น นอกจากนั้นช่อฟ้ากลางบนสันหลังคายังเป็นเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรม ที่สำคัญยิ่งอีกชิ้นหนึ่งที่ได้รับการตกแต่งอย่างวิจิตร และแสดงเอกลักษณ์ขอ งศิลปกรรมพม่าอย่างเด่นชัด บรรดาเครื่องตกแต่งไม้แกะเหล่านี้ ล้วนมีรูปร่างลักษณะต่าง ๆ กัน และมีความโดดเด่นของศิลปกรรมพม่าอย่างชัดเจน งานไม้แกะสลักเหล่านี้จะวิจิตรมากน้อย เพียงใดย่อมบ่งบอกถึงฐานันดรของผู้เป็นเจ้าของหรือผู้อุปถัมภ์ค้ำจุนอาคารสถานเหล่านั้น เช่น ตามวัดหลวงและพระราชวังจะตกแต่งลายไม้แกะอย่างอลังการ โดยเฉพาะบริเวณซุ้มประตูทางเข้า ซึ่งมักแสดงผลงานอันวิจิตรให้ปรากฏ ส่วนตามบ้านเรือนของสามัญชนธรรมดาก็นิยมตกแต่งบ้าง โดยเฉพาะบ้านของผู้มีฐานะดี ซึ่งโดยทั่วไปแล้ว ลวดลายที่ใช้ตกแต่งมักเป็นลายพื้น ๆ ของเถาพันธุ์ไม้ผิดกับตามปราสาทราชวัง และโบสถ์วิหารที่ลายไม้แกะสลักนั้น นอกจากจะเป็นลายเถาลายกนกแล้ว ยังอาจผูกลายเป็นเรื่องราวที่ประกอบด้วย คน สัตว์ อีกทั้งมีความสลับซับซ้อนเพื่อเน้นความวิจิตรบรรจง และแสดงจิตศรัทธาของผู้สร้างงานให้ปรากฏ

2. เครื่องเรือน ซึ่งหมายถึง เครื่องประกอบภายในอาคารสถาน และศาสนสถาน อันได้แก่ โต๊ะ ตู้ เตียง อาสนะ บัลลังก์ ธรรมาส มณฑป แท่นบรรทม และอื่น ๆ เครื่องเรือนส่วนใหญ่ของพม่าเป็นไม้แกะ และงานแกะสลักเหล่านี้มีลักษณะเฉพาะตัวที่สามารถแสดงถึงเอกลักษณ์

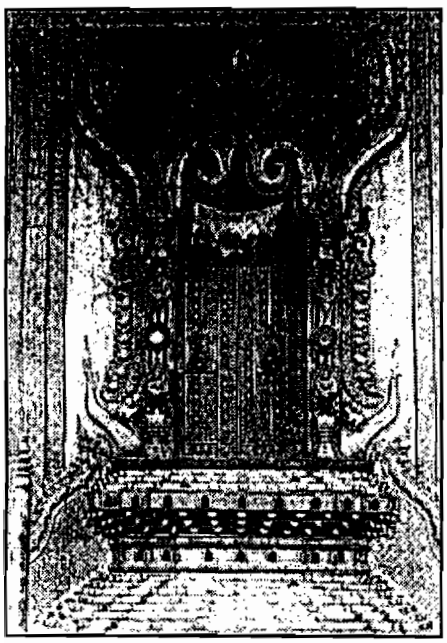
37. บานประตูไม้แกะที่วัดชเวอินบิน แสดงความเรียบง่ายของโครงสร้างและความวิจิตรอลังการของลายตกแต่ง ความภูมิฐานยิ่งใหญ่ตามคติความเชื่อของชาวมัณฑะเลย์

38. โกงกิ้ว เอกลักษณ์เครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมอันมีเสน่ห์ยิ่งของศิลปกรรมพม่าช่วยเติมความอ่อนช้อยและความตื่นตาให้แก่ศิลปกรรมไม้แกะ



39.

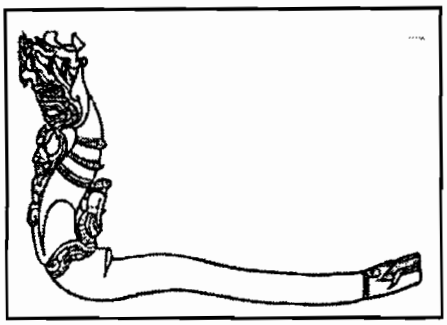
ของนฤมิตศิลปกรรมพม่าได้อย่างชัดเจน เพราะวิถีชีวิตและความเชื่อตลอดจนความเหมาะสมในประโยชน์ใช้สอย ทำให้เกิดรูปร่างลักษณะเฉพาะตัวของงานเครื่องเรือนพม่า ทั้งโครงสร้างและรายละเอียดตกแต่ง ดังเช่น ฐานชุกชีซึ่งมีความโดดเด่นอย่างยิ่งโดยการยกระดับของฐานทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าเป็นสองชั้น บริเวณมุมด้านหน้าของแต่ละชั้นทำย่อมุมไม้สิบสองอย่างของไทย และซอยขั้นถี่ ๆ ลดหลั่นจากล่างถึงบนเสมือนบันไดสู่ทิพย์วิมาน บริเวณฉากหลังมีลักษณะคล้ายบานประตูเน้นการแกะสลักฉลุเป็นลาย เครือเถา หรือก้านขด ขอบด้านนอกของฐานตกแต่งด้วยลายฉลุแผ่ออกเป็นรัศมีโดยรอบทั้งซ้ายขวาและด้านบนบริเวณฐานชั้นบนทำซุ้มเรือนแก้วประกอบฉากด้านหลัง ตั้งเสาฉลุลายตอนบนของซุ้มซึ่งมีลักษณะเป็นจั่วมักนิยมออกแบบโครงสร้างเป็นนาคขด 2 ตัว เกี่ยวพันหันหน้าเข้าหากันคล้ายตัวนาคสะดุ้งอย่างของไทย แต่เน้นการขดด้วยเส้นโค้งกลมมากกว่าการลื่นไหลอย่างไทย อีกทั้งยังเน้นขนาดให้เห็นความสำคัญอย่างเด่นชัด ตอนปลายหรือมุมทั้งสองข้างของยอดเสานิยมทำเป็นปีกแผ่ออกทั้ง 2 ข้าง คล้ายเขาสัตว์ ซึ่งมีความหมายถึง เปลวไฟลวดลาย ประกอบทั้งหมดที่ตกแต่งอย่างอลังการโดยรอบของฐานชุกชี ทำให้เกิดความรู้สึกถึงความยิ่งใหญ่และจิตศรัทธาอันแรง กล้าที่จะเชิดชูพระศาสนาของวัฒนธรรมพม่า เช่นเดียวกับงานเครื่องเรือนอื่น ๆ ทั้งที่ใช้ในพระราชวัง หรือตามบ้านเรือนของคนสามัญ ล้วนสามารถสื่อแสดงถึงชีวิตวัฒนธรรมและความเป็นอยู่ของคนพม่า แต่ละระดับชั้นได้อย่างดียิ่ง ดังเช่น บัลลังก์ในวัฒนธรรมพม่านั้น พระเจ้าแผ่นดินจะมีบัลลังก์หลายองค์ที่สำคัญ คือ สีหาสนะบัลลังก์ และมยุราสนะบัลลังก์ สีหาสนะบัลลังก์ประดิษฐาน ในท้องพระโรงสำหรับให้คนเข้าเฝ้าอย่างเป็นทางการ ฐานของบัลลังก์เป็นรูปดอกบัวสอดไขว้ก่ายเกย เพื่อเลียนแบบบัลลังก์ดอกบัวของพระพุทธเจ้า



40.

39.-40. บัลลังก์ ความยิ่งใหญ่ของเครื่องเรือนที่แสดงฐานันดรชั้นสูงเป็นเครื่องใช้ที่เชื่อมโยงระหว่างปรัชญาความเชื่อทางศาสนากับระบบกษัตริย์ที่ผูกพันยิ่งในชีวิตของชาวมัณฑะเลย์

เสาแต่ละต้นทางด้านข้างตกแต่งด้วย ลวดลายตอกไม้ประดับเทวาข้างละ 7 องค์ อยู่ใต้ทับหลัง ซึ่งตกแต่งเป็นลายพญานาค ประกอบเทวาอีกด้านละ 9 องค์ ทับหลังบนสุดสลักเป็นรูปสักกะหรือสักยาเมง หมายถึง พระอินทร์ รวมเทวะทั้งสิ้น 33 องค์ สถิตย์ อยู่ ณ ดาว ดึงษา โดยมีองค์สักกะตรวจตราดูแลกิจการของโลกมนุษย์ เช่นเดียวกับกษัตริย์พม่าผู้ทรงอำนาจสูงสุดสืบทอดจากพระอินทร์ ประกอบภาพประตูเลื่อนสลักรูปจตุโลกบาลทั้ง 4 ผู้คุ้มครองโลก 4 ทิศ ส่วนบัลลังก์นกยูง หรือมยุราสนะบัลลังก์นั้นอยู่ในพระตำหนักในที่โปรดให้คนเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์ การให้ความหมายที่สำคัญแก่นกยูงเช่นนี้ จึงแพร่หลายไปในหมู่ประชาชนจนเป็นที่ยอมรับเสมือนหนึ่งสัญลักษณ์แห่งกษัตริย์มัณฑะเลย์



41.

3. เครื่องใช้ และรูปสลักแบบต่าง ๆ เครื่องใช้ของพม่าที่ทำด้วยไม้มีมากมายหลากหลาย มีลักษณะการใช้งานแต่กต่างกันไป ตั้งแต่พวกภาชนะเครื่องดนตรี เครื่องมือในชีวิตประจำวัน ไปจนถึงเครื่องตกแต่งตามรสนิยมและความเชื่อต่าง ๆ ถ้าพิจารณาเครื่องใช้เหล่านั้นโดยเฉพาะที่เป็นงานไม้แกะก็มีทั้งที่เป็นลวดลายแบบง่าย ๆ ไปจนถึงการแกะสลักอันวิจิตรซับซ้อน ทั้งนี้งานการแกะสลักไม้ที่ทำขึ้นนั้น มิได้มุ่งหวังเพื่อให้เกิดความงามแต่เพียงอย่างเดียว บางครั้งก็เป็นประโยชน์ในด้านการใช้งานด้วย เช่น ลวดลายที่แกะไว้บนด้ามพร้าก็เพื่อช่วยให้การหยิบจับมีความฝืดไม่ลื่นหลุดง่ายในเวลาใช้งาน เป็นต้น งานในลักษณะนี้ ส่วนมากจะมีรูปแบบของการแกะสลักที่เรียบง่ายและเน้นไปที่การใช้งานมากกว่า

42.

41.–42. คันไถรูปนาคและหัวเสารูปครุฑยุทธ์นาค เครื่องใช้และเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมในสมัยมัณฑะเลย์ที่แสดงความเฟื่องฟูของรสนิยมทางศิลปะที่แพร่ขยายทั่วไปในการตกแต่งด้วยลายไม้แกะสลักอันงดงาม

สำหรับงานไม้แกะสลักที่ทำเป็นประติมากรรมขนาดเล็กและงานประติมากรรมพุทธศิลป์ รวมทั้งประเภทเครื่องตกแต่ง เช่น กรอบรูป กรอบกระจก และกระจังที่มีลวดลายฉลุแบบต่าง ๆ นับว่ามีความโดดเด่นมาตั้งแต่ครั้งอดีต และมีการสืบสานงานหัตถศิลป์นี้มาอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันจะสังเกตเห็นได้ว่างานไม้แกะสลักของพม่าในรุ่นหลัง ๆ ยังคงความวิจิตรงดงามเป็นที่นิยมแพร่หลายทั้งชาวพม่าเอง และชาวต่างชาติที่มาท่องเที่ยว โดยเฉพาะที่เมืองมัณฑะเลย์นั้น มีโรงงานแกะสลักอยู่หลายแห่ง โดยแต่ละแห่งก็มีแนวทางที่ต่างกันในการผลิตงานออกมา เช่น บางแห่งจะทำงานในแนวอนุรักษ์เพื่อตอบสนองความต้องการในระดับท้องถิ่น ส่วนบางแห่งก็ผลิตงานไม้แกะประเภทของที่ระลึกสำหรับนักท่องเที่ยวเป็นหลัก และก็มีบ้างที่ไม่ได้เป็นโรงงานแต่มีลักษณะเป็นสำนักศิลป์ ทำผลงานในเชิงศิลปะที่ไม่ติดยึดกับการตลาด

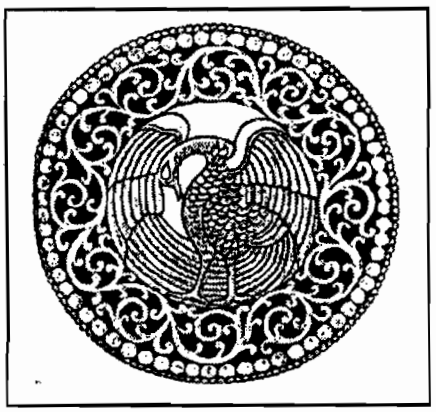
43.

ในปัจจุบันวัดยังคงเป็นศูนย์รวมของชาวพม่าส่วนใหญ่ที่เป็นพุทธศาสนิกชน โดยเฉพาะวัดสำคัญ ๆ ที่เป็นศูนย์รวมจิตใจของชุมชน และแหล่งดึงดูดนักท่องเที่ยวก็จะมีทั้งผู้คนท้องถิ่น และนักท่องเที่ยวปะปนกันบริเวณรอบศาสนสถานเหล่านั้น จะมีร้านค้าข้าวของเครื่องใช้เรียงรายอยู่ค่อนข้างมาก โดยเฉพาะบริเวณทางเข้าออก และงานไม้แกะสลักในรูปแบบต่าง ๆ ก็เป็นหนึ่งในสินค้าที่มีคุณค่ามีความงดงาม ปรากฏอยู่ในร้านเหล่านั้น แม้ว่าความเปลี่ยนแปลงของรูปแบบลวดลายอาจแตกต่างบ้าง แต่การแสดงออกในด้านฝีมือแกะสลักของช่างพม่ายังคงอยู่ในระดับที่ดีบ่งบอกถึงการสืบสานงานหัตถศิลป์แขนงนี้ ที่เป็นมาอย่างต่อเนื่อง

43. ศิลปกรรมไม้แกะมีให้พบเห็นทั่วไป ทั้งของละเอียดอ่อนจนถึงเครื่องใช้งานหนัก เช่น เกวียน ล้วนได้รับการประดิษฐ์ตกแต่งอย่างงดงามชวนใช้

บทสรุป

โดยสรุปแล้ว จะพบว่าในศิลปะยุคเก่าของพม่านั้น มีรูปแบบของงานที่มีลักษณะคล้ายศิลปกรรมของประเทศเพื่อนบ้านแถบตะวันตก ซึ่งหมายถึง อินเดีย ศรีลังกา เนปาล บังคลาเทศและปากีสถาน ขณะเดียวกันจะมีบางส่วนคล้ายศิลปกรรมจากทางด้านตะวันออก อันได้แก่ จีน กัมพูชา และไทยอิทธิพลทางรูปแบบของศิลปกรรมเหล่านั้นเข้ามาทางการค้าขาย ศาสนา และสงคราม ทำให้เกิดการผสมผสาน ทั้งในแง่ของศิลปะและวัฒนธรรมระหว่างชาติ ซึ่งอาจปรากฏให้เห็นบ้างเป็นส่วนน้อย เพราะศิลปินหรือช่างศิลป์ชาวพม่าได้ปรับเปลี่ยนให้เข้ากับรูปแบบตาม รสนิยมของศิลปะพม่าทั้งโครงสร้างของรูปแบบที่เน้นประโยชน์ใช้สอยของเครื่องเรือนเครื่องใช้ รวมทั้งเครื่องประกอบสถาปัตยกรรม และการตกแต่งลวดลายเพื่อ ประดับประดาให้เกิดความวิจิตรไม่ว่าจะเป็นภาพสัญลักษณ์เทพเจ้า คน สัตว์ ตลอดจนลายดอกไม้พรรณพฤกษาต่าง ๆ ล้วนมีรูปแบบและลีลาที่แสดงเอกลักษณ์ของศิลปะพม่าคือ อ่อนช้อย พลิกพริ้ว อิสระและซับซ้อนบนโครงสร้างที่หนักแน่น และมั่นคงหรืออาจเรียกอีกนัยหนึ่งว่าเป็นศิลปของความซับซ้อนบนความเรียบง่าย และความอ่อนไหวบนความมั่นคงนับเป็นจุดเด่นของการประสานความขัดแย้งในงานออกแบบให้สอดประสานเข้ากันอย่าง มีเสน่ห์และลงตัว



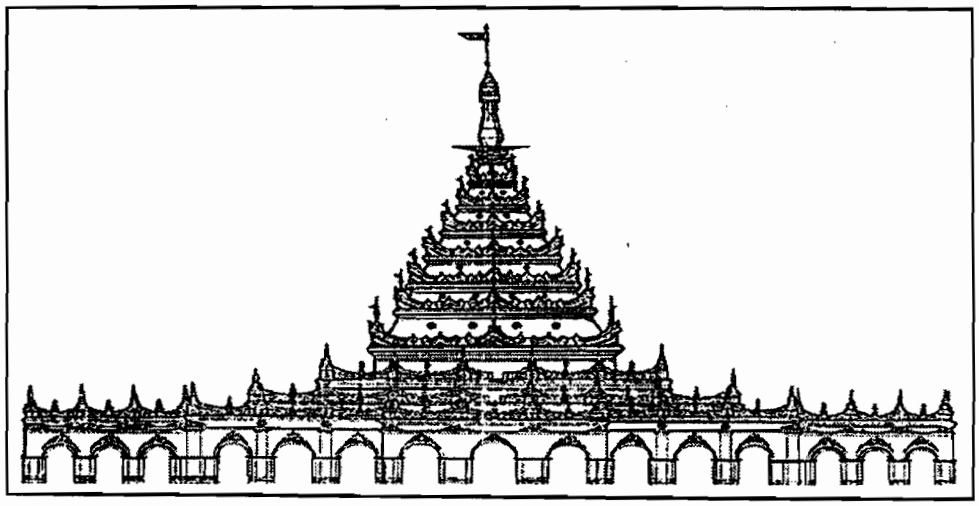
44.

หากจะเปรียบว่าศิลปไทยมีความนุ่มนวล พริ้วไหวและอ่อนหวานด้วยฝีมืออันประณีต มีระเบียบแบบแผนศิลปกรรมของพม่ากลับให้อีกความรู้สึกหนึ่ง คือ คึกคะนองมีลูกเล่น อารมณ์ขัน ซับซ้อน มีชีวิต และมีอิสระในการออกแบบ ซึ่งไม่อาจกล่าวได้ว่า ศิลปกรรมของช่างใดดีเด่นกว่ากันขึ้นอยู่กับรสนิยมของผู้เสพ ซึ่งมีแตกต่างและหลากหลาย ยิ่งเสียกว่าความ หลากหลายในฝีมือของช่างทั้งสองสกุล

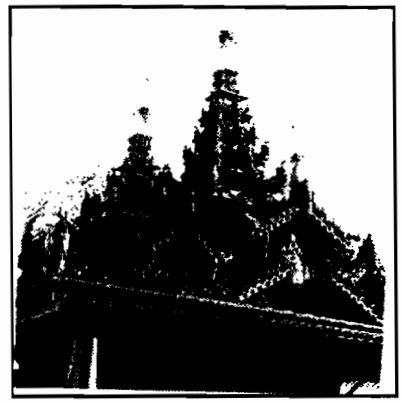
45.

44.-45. ตัวอย่างลายไม้แกะหน้าโต๊ะทรงกลมศิลปสมัยมัณฑะเลย์แสดงลายเครือเถาล้อมรูปนกยูงสัญญลักษณ์แทนองค์กษัตริย์แห่งมัณฑะเลย์

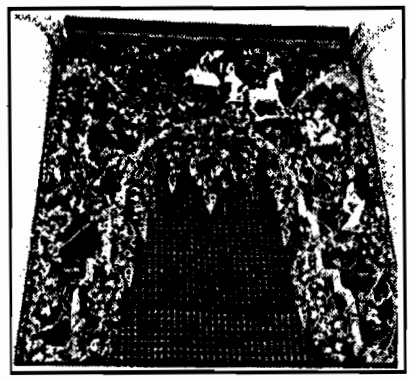
อย่างไรก็ตามการได้ศึกษาแนวทางศิลปกรรมไม้แกะพม่าเมื่อเปรียบเทียบกับของไทยแล้ว ทำให้ได้เห็นจุดเชื่อมโยงระหว่างสัจธรรมกับศิลปะและวัฒนธรรมของชาวพม่าชนชาติที่มีทั้งความเหมือนบนความแตกต่าง ความขัดแย้งบนความกลมกลืน และความคงอยู่บนความแตกดับ เพราะ ... แม้ราชบัลลังก์ล่มสลายการเมืองเปลี่ยนแปลงไป แต่ชีวิตของ ประชาชนยังคงอยู่ ไม่ว่าอด หรืออิ่มชีวิตยังดำเนินต่อไป โดยอาศัยธรรมชาติ และสิ่งศักดิ์สิทธิ์เป็นผู้ปลอบประโลมและให้ความหวังเพื่อสืบสานศิลปวัฒนธรรมและความเป็นชาติ ให้ดำรงสืบไป เช่นเดียวกับงานไม้แกะสลักที่จะยังคงเอกลักษณ์ความโดดเด่นของฝีมือการออกแบบลายและการแกะสลักของช่างชาวพม่า พัฒนาการที่ต่อเนื่องในช่วงเวลาที่ผ่านมาทำให้เกิดความรู้ความชำนาญที่สูงขึ้นพร้อม ๆ กับเศรษฐกิจที่ดีขึ้น ความเข้าใจและความซาบซึ้งกับงานฝีมือที่ถูกปลูกฝังให้กับเยาวชนแต่เล็ก แต่น้อยดังปรากฏในหมู่บ้านไม้แกะสลักแห่งมัณฑะเลย์ น่าจะมีส่วนผลักดันให้เกิดช่างพื้นบ้านที่มีทั้งฝีมือ ความคิด และโอกาสที่จะยังชีพ ด้วยผลงานหัตถศิลป์จากน้ำพักน้ำแรง และสติปัญญาของเขาเองมากขึ้น อันจะเป็นผลให้งานศิลปกรรมไม้แกะสลักของพม่าสามารถสืบสานต่อ และมีแนวโน้มที่จะกว้างขวางยิ่งขึ้นสืบไป.



1

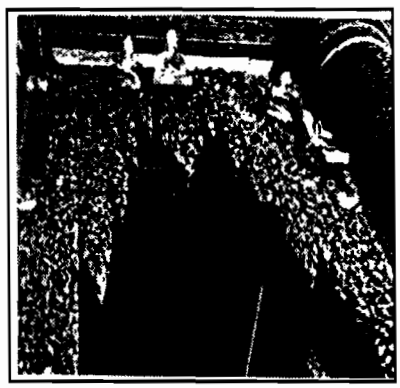


2



3

4



5

1. ศิลปะการตัดฉลุสังกะสีเพื่อตกแต่งสถาปัตยกรรม เอกลักษณ์อันโดดเด่นของการใช้วัสดุและกรรมวิธีที่แตกต่างจากประเทศเพื่อนบ้าน

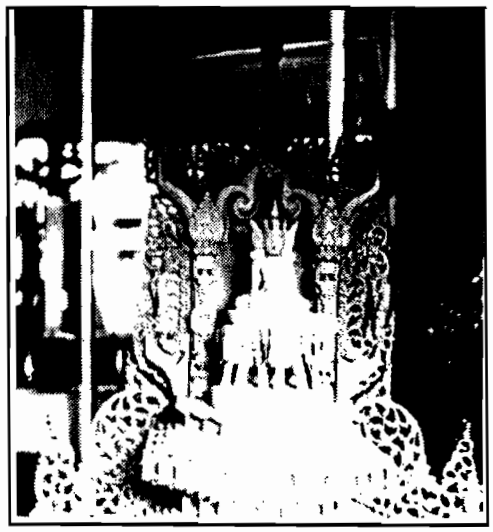
2. หลังคาไม้แกะสลักทรงปราสาทที่ซ้อนชั้นลดหลั่นให้เรียวระหงพร้อมปลายยอดฉัตรเอกลักษณ์ความงามทางสถาปัตยกรรมและการตกแต่งไม้แกะสลัก

3.–5. "โก่งกิ้ว" ความงามอันวิจิตรคล้ายรวงผึ้งที่เพิ่มความอ่อนช้อยและเสน่ห์ตรึงตาของเครื่องตกแต่งสถาปัตยกรรมตามแบบเมียนม่าร์ แสดงทักษะอันเยี่ยมยอดของการออกลายและการแกะสลักที่ซับซ้อนหลายชั้น ซึ่งบางครั้งมักนิยมตกแต่งเพิ่มเติมด้วยประติมากรรมลอยตัวเป็นเรื่องราวของพุทธประวัติ

6

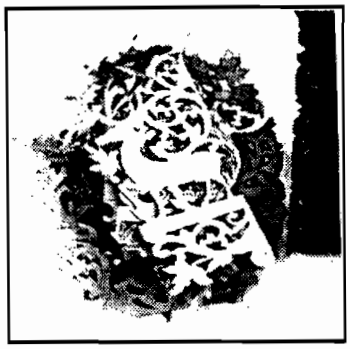
7

8



9

6.-9. ถาดไม้และประติมากรรมลอยตัวพร้อมทั้งบัลลังก์ไม้แกะสลัก ฝีมือช่างมัณฑะเลย์ในยุคปัจจุบัน แม้ฝีมือจะไม่วิจิตรซับซ้อนเท่างานชั้นครูอย่างโบราณ แต่ก็ได้แสดงให้เห็นถึงการสานต่อของมรดกทางวัฒนธรรมที่น่าสนใจยิ่ง



10

11

12

13

10. กระดาษฉลุลาย ขั้นตอนแรกของการเตรียมการเพื่อเริ่มงานไม้แกะสลัก

11. การลอกลายลงบนแผ่นไม้ที่ได้เตรียมการอย่างดีแล้ว ขั้นตอนที่สองก่อนลงมือเลื่อยฉลุ

12. การเลื่อยฉลุแผ่นไม้และการแกะสลักลายด้วยสิ่วและการตกแต่งรายละเอียดด้วยตะไบ

13. ผลงานการแกะสลักไม้ฝีมือช่างมัณฑะเลย์

14

15

16

17

14.–17. ช่างชาวมัณฑะเลย์กำลังขมักเขม้นกับการทำงานไม้แกะสลัก ทั้งการตัดเจาะด้วยสิ่ว เสาะร่อง ขัดแต่งด้วยตะไบ และเจาะรูด้วยสว่านมือเพื่อให้ได้ผลงานที่สมบูรณ์แบบ

18

19

20

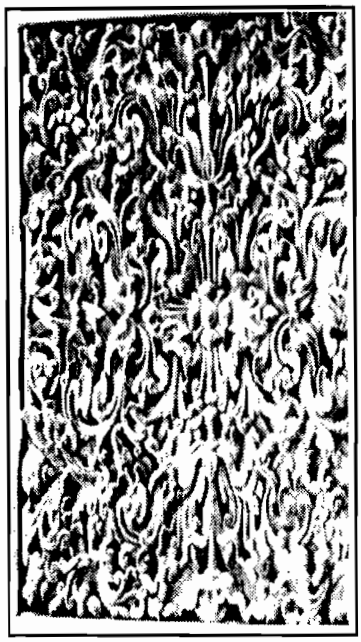
18–20. ผลงานไม้แกะสลักรูปแบบต่าง ๆ ที่วิจิตรงดงามด้วยฝีมือช่างมัณฑะเลย์ยุคปัจจุบัน โดยเฉพาะงานไม้แกะสลักชิ้นย่อมสำหรับแขวนตกแต่งฝาผนัง และกรอบกระจกเงาเป็นที่นิยมอย่างยิ่งสำหรับนักท่องเที่ยวที่มาเยือนหมู่บ้านไม้แกะสลักแห่งมัณฑะเลย์

21

22

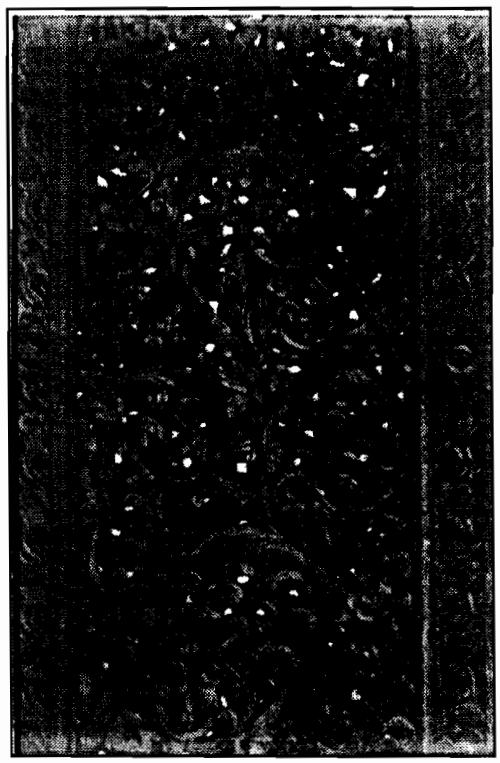
23

21.–23. ภาพเปรียบเทียบงานไม้แกะสลักรูปพญานาคประกอบลายกนกเถาพฤกษาศิลปมัณฑะเลย์ยุคปัจจุบันและฝีมือช่างชั้นครูในอดีต แสดงให้เห็นลีลาอันมีชีวิตของตัวนาคความพริ้วไหวและแสดงมิติความลึกของตัวกนกที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน



24

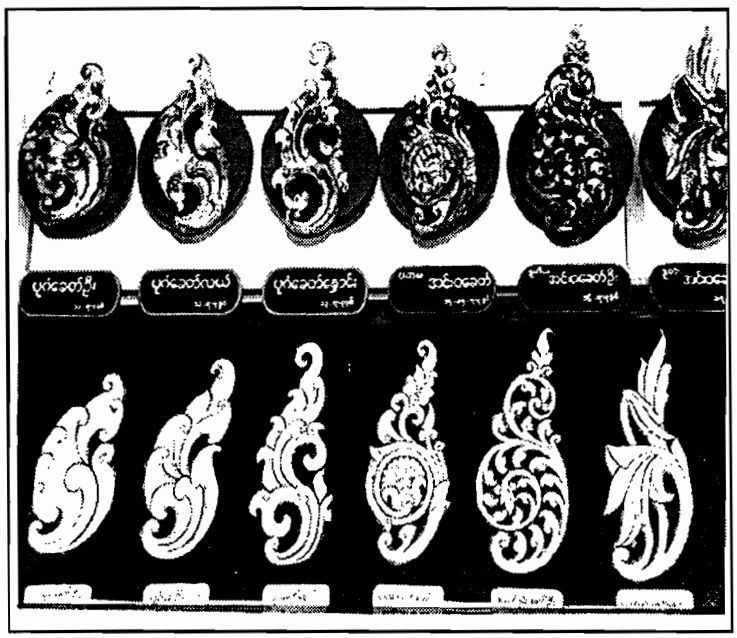
25



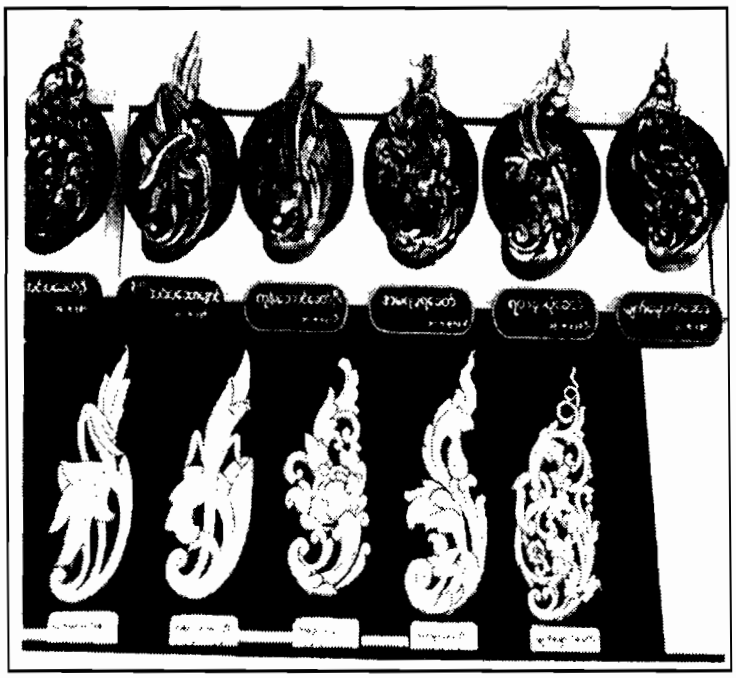
26

24.–26. ภาพเปรียบเทียบลายไม้แกะสลักสมัยพุกาม, อังวะและมัณฑะเลย์ แสดงเอกลักษณ์เฉพาะตัวของความงาม

ในลวดลายไม้แกะสลักแต่ละสมัย

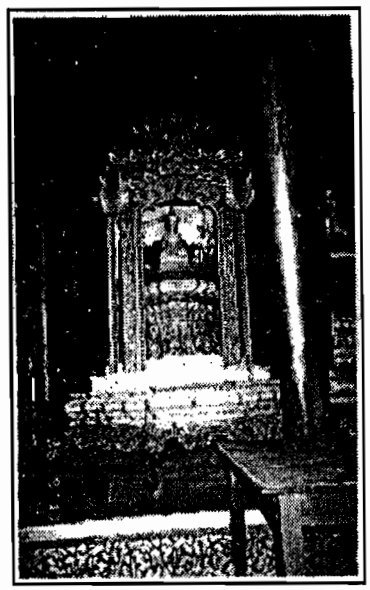


27

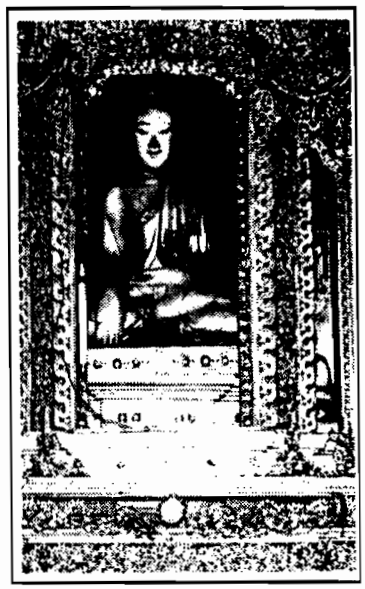


28

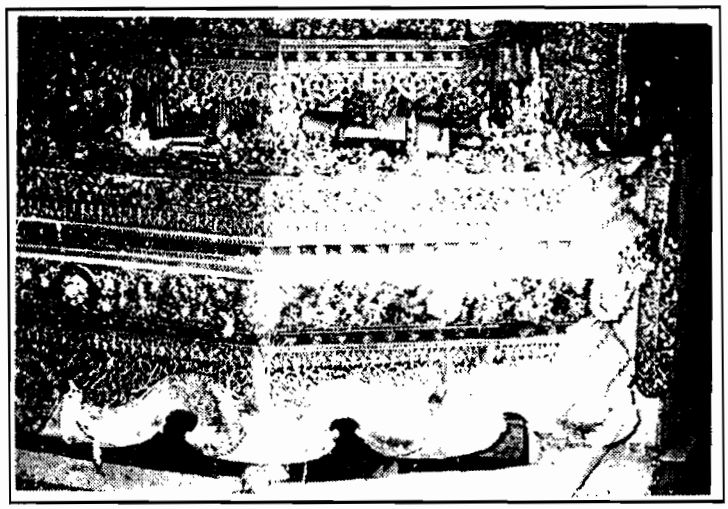
27.–28. ตัวอย่างกระดาษฉลุลายและไม้แกะสลักต้นแบบแสดงให้เห็นอย่างชัดเจนถึงพัฒนาการของการออกแบบลายกนกของพม่า นับแต่ศตวรรษที่ 11–19 ซึ่งสืบทอดรูปแบบถึงปัจจุบัน



29



30

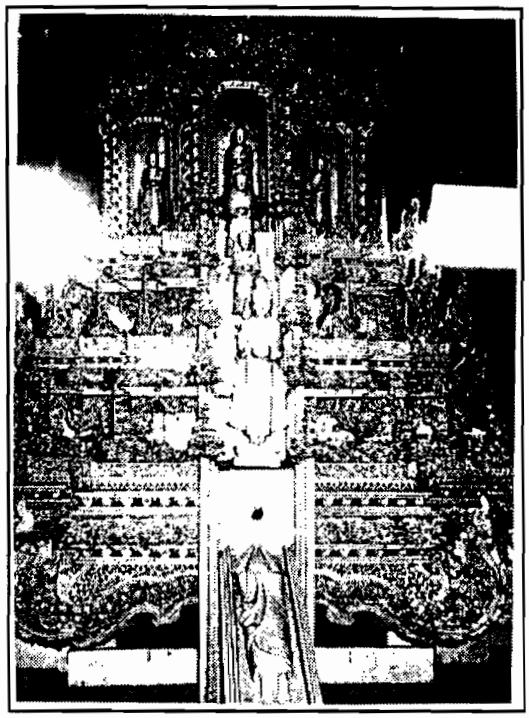


31

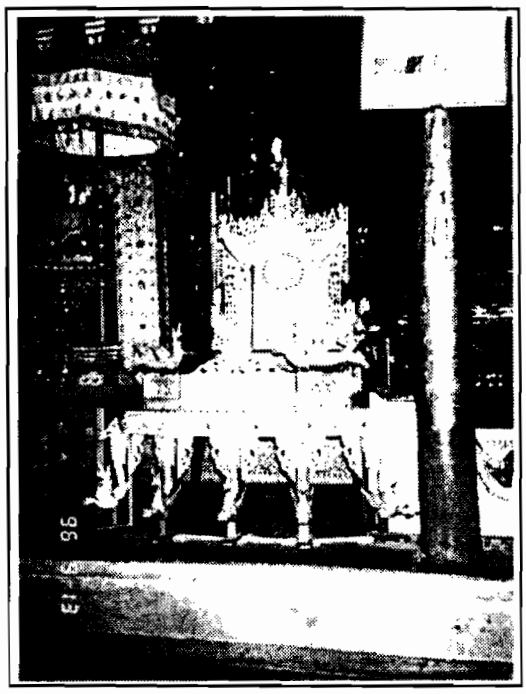
29. ซุ้มทรงปราสาทยอดแหลมภายในประดิษฐานพระพุทธรูปบนฐานชุกชี งานไม้แกะสลักลงรักปิดทองคำเปลว ฝีมือช่างชั้นบรมครูในสมัยมัณฑะเลย์ที่งดงามยิ่งทั้งการออกแบบลวดลายและฝีมือแกะสลักอันวิจิตรบรรจง

30. รายละเอียดของลวดลายแกะสลัก และวิธีการในศิลปกรรมไม้แกะพม่าที่ผสมผสานทั้งงานแกะไม้และการปั้นน้ำมันดิน รวมทั้งการขดลวดให้เป็นสายประกอบการลงรักปิดทองคำเปลวและการลงรักประดับกระจกสีที่ผสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันรอบซุ้มและบัลลังก์ประดิษฐานพระพุทธรูปหินสบู่ที่งดงาม ตามแบบมัณฑะเลย์

31. ฐานของซุ้มแต่ละองค์ล้วนอลังการด้วยลวดลายการแกะสลักไม้อันวิจิตรบรรจง ประกอบการทำลวดเส้นเล็ก ๆ มาขดรวมกันให้เป็นลายดูอ่อนพลิ้วตื้นไหว สัญญลักษณ์แห่งความมีชีวิต การเคลื่อนไหวและความยิ่งใหญ่ อันเป็นเอกลักษณ์ของศิลปกรรมสมัยมัณฑะเลย์



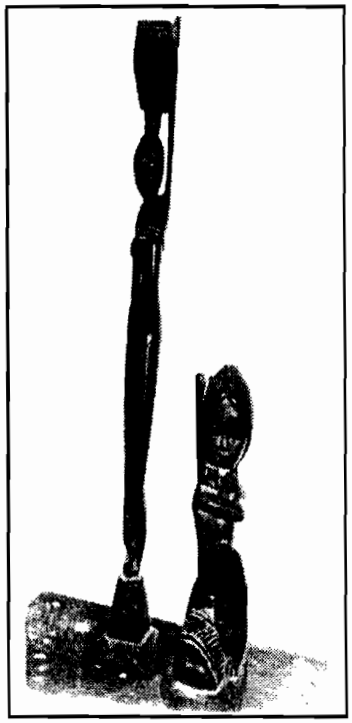
32



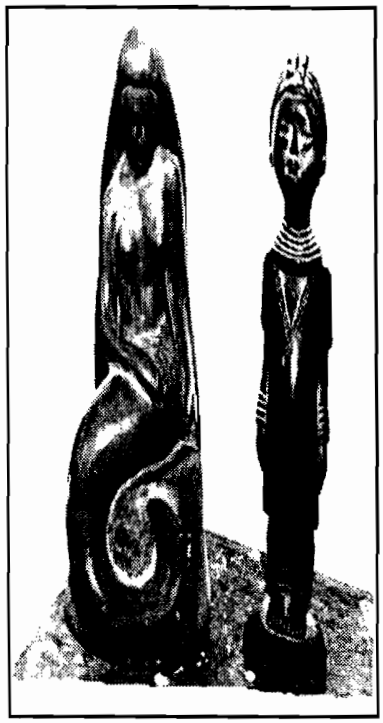
33

32. ซุ้มเรือนแก้วทรงปราสาทแสดงภาพพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากดาวดึงษ์ ความงดงามอลังการที่ประสานเป็นหนึ่งเดียว ซึ่งความเชื่อความศรัทธาและความวิจิตรบรรจงของช่างบรมครูในอดีต

33. ธรรมมาสแบบพม่าเน้นการปิดทองคำเปลวและประดับกระจกสี แสดงความภูมิฐานยิ่งใหญ่และการตกแต่งที่ละลานตา



34



35

36

34. –36. ตัวอย่างรูปแบบงานไม้แกะสลักสมัยใหม่ อีกทางเลือกหนึ่งของงานไม้แกะสลักที่ได้รับอิทธิพลทั้งแนวคิดและรูปแบบของศิลปสมัยใหม่ แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากกระแสทางวัฒนธรรมยุคใหม่ที่มีผลต่อการแสดงออกทางศิลปะ

บรรณานุกรม

1. ธิดา สาระยา. มัณฑเลย์ นครราชธานี ศูนย์กลางแห่งจักรวาล, สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2538.
2. แน่งน้อย ปัญจพรรค์, อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว, สมชาย ณ นครพนม. เสน่ห์ไม้แกะสลักล้านนา, สำนักพิมพ์เริงรมย์, 2537.
3. NOEL F. SINGER. BURMAH, KISCADALE PUBLICATIONS, 1993.
4. U AYE MYINT. BURMESE DESIGN THROUGH DRAWINGS, SILPAKORN UNIVERSITY. THAILAND, 1993.
5. WILLIAM WARREN AND LUCA INVER. ART AND CRAFTS OF THAILAND, THAMEA AND HUDSON, 1994.
6. SYLVIA FRASER-LU. BURMESE CRAFTS : PAST AND PRESENT, OXFORD UNIVERSITY PRESS, 1994.
7. KHIN U ZAW. BURMESE CULTURE : GENERAL & PARTICULAR : SARPAY BEIKMAN, PRINTING & PUBLISHING CORPORATION, MINISTRY OF INFORMATION, 1981.