บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง "การบูรณาการภาษาภาพกับลายลักษณ์อักษรในงานจิตรกรรม ฝาผนังวัดถิ่นอีสาน" ในครั้งนี้ ใช้แนวคิดและทฤษฎีสำคัญ 6 ทฤษฎี คือแนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์และการสร้างความหมายทางสังคม (Semiology and Signification) ทฤษฎีสัญลักษณ์ (Symbol theory) แนวคิดเรื่องวาทศิลป์เชิงภาพ (Rhetoric of the image) ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ (Composition) และความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทยและอีสาน ซึ่งเป็นทฤษฎีที่ใช้เป็นฐานคิดหลักในการวิจัย นอกจากนี้แล้วยังผนวกเอาแนวคิดที่เกี่ยวข้องซึ่งจะช่วยสนับสนุนการศึกษาให้ชัดเจนและลึกซึ้งยิ่งขึ้น อีกหนึ่งแนวคิด คือแนวคิดเกี่ยวกับการบูรณาการภาษาภาพกับลายลักษณ์ในงานจิตรกรรม ผู้วิจัยได้สังเคราะห์แนวคิดและทฤษฎีทั้งหมดที่เกี่ยวข้องเป็นแนวทางในการเข้าสู่ปัญหา และการศึกษาวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังดังนี้

1. แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์และการสร้างความหมายทางสังคม (Semiology and siginfication)
2. ทฤษฎีสัญลักษณ์ (Symbol theory)
3. แนวคิดเรื่องวาทศิลป์เชิงภาพ (Rhetoric of the image)
4. ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ (Composition)
5. ความรู้เกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทยและอีสาน
6. แนวคิดการเข้าถึงศิลปะในงานจิตกรรมไทย
7. แนวคิดเกี่ยวกับคติชนวิทยา
8. ความรู้เกี่ยวกับอักษรโบราณ
9. แนวคิดเกี่ยวกับการบูรณาการภาพและลายลักษณ์อักษรในงานจิตรกรรม
10. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ทั้งนี้โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์และการสร้างความหมายทางสังคม (Semiology and siginfication)

การเข้าใจโลกมนุษย์ คือ โดยการแสดงแทนตัวของมันกับเรา ผ่านทางภาษา มนุษย์จึงจำเป็นต้องค้นหาวิธีบางอย่างในการจัดการกับการแสดงแทนเหล่านั้น หรืออีกนัยหนึ่งก็คือการค้นหาหนทางจัดการกับการสร้างความหมายนั่นเอง

สัญญาณศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญญาณ (Signs) ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวเรา กาญจนา แก้วเทพ (2541, หน้า 80-81) กล่าวไว้ว่า สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา รหัส สัญลักษณ์ เครื่องหมาย ฯลฯ หรือหมายถึงสิ่งที่ถูกสร้างขึ้นมาเพื่อให้มีความหมาย (Meaning) แทนตัวของจริง/ตัวจริง (Object) ในตัวบท (Text) และในบริบท (Context) หนึ่ง ๆ

O'Sullivan and others ได้ให้คำจำกัดความของคำว่าสัญญาณศาสตร์ (Semiology) ว่าเป็นการศึกษาในเรื่องของสัญญาณ (Signs) รหัส (Code) และวัฒนธรรม (Culture) ซึ่งเกี่ยวข้องกับการแสดงให้เห็นถึงลักษณะที่สำคัญของ "สัญญาณ" และการที่สัญญาณนี้ถูกนำมาใช้ในสังคม

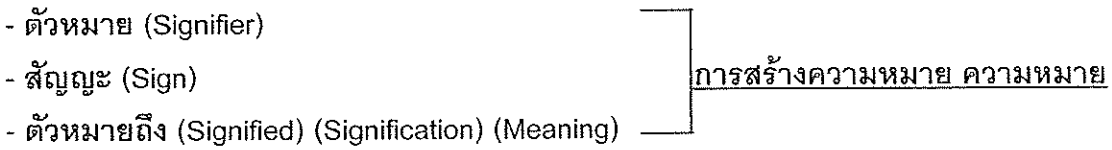
กาญจนา แก้วเทพ (2553, หน้า 19) กล่าวไว้ว่าความจริงการศึกษาในเรื่องของสัญลักษณ์นี้ได้รับความสนใจมานานแล้ว ตั้งแต่เริ่มสมัยของนักปรัชญาชื่อดังในยุคกลางคือ John Locke แต่การวิเคราะห์ทางสัญญาณแนวใหม่เริ่มมาจากการศึกษาของ Ferdinand de Saussure (1957-1913) นักภาษาศาสตร์ชาวสวิส และ Charles Peirce (1839-1914) นักตรรกวิทยาและนักปรัชญาชาวอเมริกันซึ่งเป็นหนึ่งในผู้ร่วมก่อตั้งสาขา Semiotic ในประเทศสหรัฐอเมริกา ทั้งสองท่านนี้นับได้ว่าเป็นผู้บุกเบิกและวางรากฐานของแนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ เนื่องจากเป็นผู้เปิดศักราชใหม่ในวิชาภาษาศาสตร์ด้วยการแยกภาษาออกมาศึกษาในเชิงของสิ่งที่เป็นระบบ (System) ในตัวของมันเอง ซึ่งสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการภาษาศาสตร์ที่ในอดีตเป็นการศึกษาเชิงประวัติศาสตร์และการศึกษาเชิงเปรียบเทียบมาโดยตลอด

แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ได้เข้ามามีส่วนร่วมในการใช้ศึกษาเรื่องการสื่อสารของมนุษย์ สมจิตร เตชะบัญญัติ (2539, หน้า 25) กล่าวถึง การนำ ถือเป็นการศึกษาในแนวใหม่และเป็นจุดเน้นที่ต่างไปจากการศึกษาดั้งเดิมในอดีตที่มุ่งการศึกษาการสื่อสารแบบเป็นกระบวนการที่เกี่ยวข้องอยู่กับสาร ช่องทาง เครื่องส่ง ผู้รับ เสียงรบกวน และการย้อนกลับ ซึ่งถือกันว่าเป็นพื้นฐานของการสื่อสาร เป็นการขนถ่ายของสารจาก A ถึง B ในลักษณะการไหลของสารแบบเป็นเส้นตรง จากผู้ส่งถึงผู้รับ ในแง่ของการศึกษาประสิทธิผลและตัวผู้รับสาร

แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์จึงถือได้ว่าเป็นทฤษฎีที่จำเป็นจะต้องนำมาอธิบายการสื่อสารของมนุษย์ ซึ่ง Fiske กล่าวถึงการสื่อสารคือจุดกำเนิดของความหมาย (Meaning) ในฐานะที่การสื่อสารคือ "กิจกรรมของมนุษย์ที่ต้องเกิดขึ้น" ซึ่งการศึกษาตามแนวทางนี้จะไม่สนใจความล้มเหลวของการสื่อสาร และไม่เกี่ยวข้องกับประสิทธิผลและความถูกต้อง แต่เป็นแนวทางการศึกษาเชิงสังคมหรือความแตกต่างของวัฒนธรรมระหว่างผู้ให้กับผู้รับสารนั้น ตลอดจนความหลากหลายของความหมายในระบบของภาษา วัฒนธรรม และความเป็นจริงที่ไม่สามารถแสดงผลเป็นลูกศรหรือเส้นตรงของกระแสการไหลของข่าวสาร แต่เป็นการศึกษาเชิงโครงสร้าง (Structural Mode) ที่มีลูกศรเป็นบางส่วนที่ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่าง ๆ ที่เป็นตัวสร้างความหมาย โดยมุ่งความสนใจไปที่การวิเคราะห์โครงสร้างที่กลุ่มความสัมพันธ์ที่ทำให้สาร หมายถึง บางสิ่งที่มันสร้างเครื่องหมายบนกระดาษ หรือเสียง ไปยังสารที่จะถูกส่งออกไปในการสื่อสารแต่ละครั้ง ดังนั้นการศึกษาแนวสัญญาณศาสตร์นี้ถือว่าเป็นตัวกำหนดของสาร ขึ้นอยู่กับสังคมและสิ่งรอบตัวบนโลกของมนุษย์ ไม่ใช่ขึ้นอยู่กับกระบวนของการสื่อสาร

ทั้งนี้ Ferdinand de Saussure (อ้างอิงใน ศิริชัย ศิริกายะ และกาญจนา แก้วเทพ, 2531, หน้า 183-184) ได้อธิบายความหมายของสัญญะว่าเป็นสิ่งที่สัมผัสได้ด้วยอายตนะ (ประสาทสัมผัสทั้ง 5) และเป็นสิ่งที่คนกลุ่มหนึ่งได้ตกลงใช้สิ่งนั้นเป็นเครื่องหมาย (Mark) ถึงอีกสิ่งหนึ่งซึ่งไม่ได้ปรากฏอยู่ในสัญญะนั้นแบ่งสัญญะออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรก คือ ส่วนสัญญาณ (Signifier) เป็นรูปแบบทางกายภาพของสัญลักษณ์ เช่น คำที่ถูกเขียน เส้นต่าง ๆ ในหน้ากระดาษที่ก่อให้เกิดภาพวาด รูปภาพหรือเสียง ส่วนที่สอง คือ นัยสัญญาณ (Signified) คือ บริบทภายในใจที่ถูกหมายถึงโดยตัวหมาย ดังนั้น คำว่า "ต้นไม้" ไม่จำเป็นต้องเป็นต้นไม้ที่เฉพาะเจาะจงแต่หมายถึงบริบทที่ถูกสร้างขึ้นทางวัฒนธรรมว่าคือความเป็นต้นไม้ กระบวนการทั้งหมดนี้เราเรียกมันว่าเป็น "การสร้างความหมาย" (Signification) การศึกษาในเชิงสัญศาสตร์ได้ให้ความสำคัญกับการหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวสัญญาณกับนัยสัญญาณ เพื่อดูว่าความหมายถูกสร้างขึ้นและถูกถ่ายทอดออกมาอย่างไร โดยนำเอาตัวบท (Text) มาวิเคราะห์เพื่อดูว่าตัวสัญญาณนั้นสร้างความหมายอย่างไร ในการสื่อสารของคนเราจะมีความสัมพันธ์ระหว่างตัวสัญญาณกับตัวนัยสัญญาณตลอดเวลา การวิเคราะห์ในเชิงสัญญาณจะไม่คำนึงถึงเนื้อหา เพราะเนื้อหาไม่ได้สร้างความหมายของตัวบท แต่ความสัมพันธ์ของตัวสัญญาณกับตัวนัยสัญญาณเป็นตัวสร้างความหมาย

แนวคิดของ De Saussure สัญญะ ประกอบด้วย 2 ส่วนที่แตกต่างกันและมีกระบวนการสร้างความหมายคือ



ภาพ 1 แสดงขั้นตอนของกระบวนการสร้างความหมาย

ที่มา: กาญจนา แก้วเทพ, 2553

Signifier (ตัวหมาย) ได้แก่ Sound-Image เป็นส่วนของสัญญาณศาสตร์ ที่มีรูปแบบทางวัตถุเป็นสิ่งที่ให้ความหมาย

Signified (ตัวหมายถึง) ได้แก่ Concept ที่แสดงออกมา เป็นสิ่งที่ถูกให้ความหมาย ความสัมพันธ์ระหว่างองค์ประกอบทั้งสองนี้จะมีลักษณะที่ไม่ตายตัว ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้เกิดการศึกษาในเรื่องสัญญาณศาสตร์

ในการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ (Semiotics) การสร้างความหมายเกิดจากองค์ประกอบ 3 อย่าง คือ

1. ตัวหมาย (Signifier)
2. ตัวหมายถึง (Signified)
3. สิ่งอ้างถึง (Referent)

ตัวหมายถึงมักจะเป็นคำหรือข้อความที่เราใช้เรียกสิ่งต่าง ๆ ตัวหมายถึงนั้นคือแก่นความคิด (Concept) หรือความคิด (Thought) และสิ่งอ้างอิงจะหมายถึง วัตถุ สิ่งของที่เราเห็นตามความเป็นจริงที่ตัวหมายและตัวหมายถึงเชื่อมโยงถึงกัน

การศึกษาในเชิงแนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ให้ความสำคัญกับการหาความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมาย (Signifier) กับตัวหมายถึง (Signified) เพื่อดูว่าความหมายถูกสร้างขึ้นและถูกถ่ายทอดออกมาอย่างไร โดยนำเอาตัวบทมาวิเคราะห์เพื่อดูว่าตัวหมายนั้นสร้างความหมายอย่างไร ในการสื่อสารของคนเรานั้นจะมีความสัมพันธ์ระหว่างตัวหมายกับตัวหมายถึงเกิดขึ้นตลอดเวลา การวิเคราะห์ทางสัญญะวิทยานั้นเราจะไม่คำนึงถึงเนื้อหา เพราะเนื้อหาไม่ได้สร้างความหมายของตัวบท แต่ความสัมพันธ์ของตัวหมายและตัวหมายถึงเป็นตัวสร้างความหมาย (ศิริชัย ศิริกายะ และกาญจนา แก้วเทพ, 2531)

Guirand (1984) อธิบายถึงสัญญาณศาสตร์ว่าเป็นศาสตร์ที่ศึกษาเกี่ยวกับระบบของสัญลักษณ์ (Signs) ที่ปรากฏอยู่ในความคิดของมนุษย์ อันถือเป็นทุกสิ่งทุกอย่างที่อยู่รอบตัวเรา สัญลักษณ์อาจจะได้แก่ ภาษา รหัส สัญญาณ เครื่องหมาย เป็นต้น

Fiske (1982, หน้า 118) กล่าวว่า สัญญาณศาสตร์เป็นแนวทางที่จะนำมาอธิบายการสื่อสารของมนุษย์ว่า การสื่อสารคือจุดกำเนิดความหมาย (Meaning) ในฐานะที่การสื่อสารคือกิจกรรมของมนุษย์ที่ต้องเกิดขึ้น ซึ่งการศึกษาตามแนวทางนี้จะไม่สนใจเรื่องความล้มเหลวของการสื่อสาร และไม่เกี่ยวข้องกับประสิทธิผลและความถูกต้อง แต่เป็นแนวทางการศึกษาเชิงสังคมหรือความแตกต่างของวัฒนธรรมระหว่างผู้ให้และผู้รับสารนั้น ตลอดจนความหลากหลายของความหมายภายในระบบของภาษา วัฒนธรรม และความเป็นจริงที่ไม่สามารถแสดงผลเป็นลูกศรหรือเป็นเส้นตรงของกระแสการไหลของข่าวสาร แต่เป็นการศึกษาเชิงโครงสร้าง (Structural Model) ที่มีลูกศรเป็นบางส่วนที่ชี้ให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างส่วนประกอบต่าง ๆ ที่เป็นตัวสร้างความหมาย โดยมุ่งความสนใจไปที่การวิเคราะห์โครงสร้างที่กลุ่มความสัมพันธ์ที่ทำให้สารหมายถึง บางสิ่งหรืออะไรที่มันสร้างเครื่องหมายบนกระดาษหรือเสียงไปยังสารที่จะถูกส่งออกไปในการสื่อสารแต่ละครั้ง ดังนั้น แนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์นี้จึงถือว่าตัวกำหนดของการสื่อสารขึ้นอยู่กับสังคมและสิ่งรอบตัวบนโลกของมนุษย์ไม่ใช่ขึ้นอยู่กับกระบวนการของการสื่อสาร

ส่วนของแนวคิดในการวิเคราะห์ความหมายแฝงอยู่ในการติดต่อสื่อสาร Roland Barthes 1999, หน้า 178) ได้ให้หัวใจสำคัญในกระบวนการสร้างความหมายของ Barthes คือขั้นตอนการแสดงความหมาย 2 ระดับ คือ

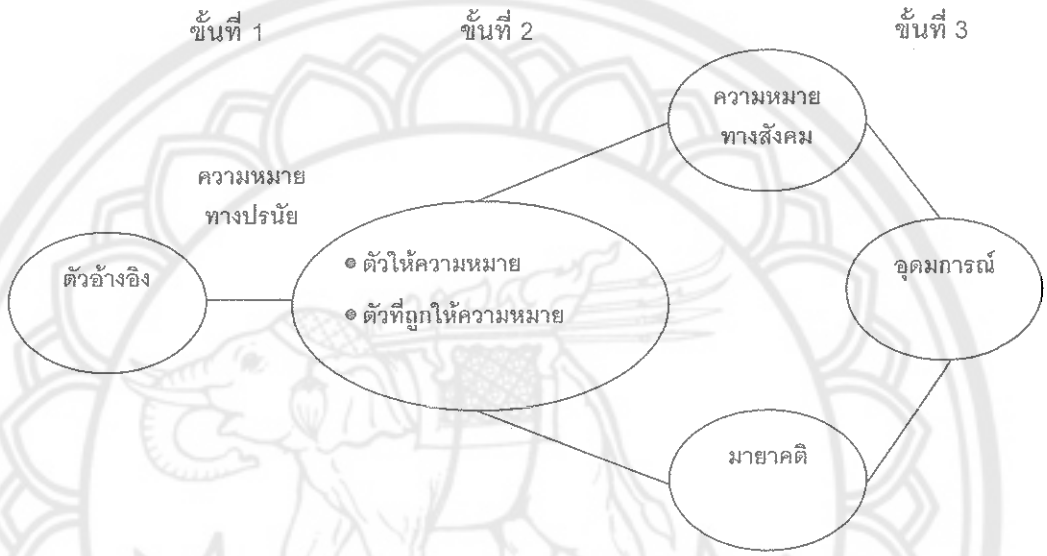
1. ระดับแรก (First Order) คือ การตีความหมายตามความหมายตรง (Denotation)

การตีความตามความหมายตรง หรือ Denotation นี้ เป็นระดับที่เกี่ยวข้องกับความจริงตามธรรมชาติ เป็นการอ้างถึงสามัญสำนึกหรือความหมายที่ปรากฏแจ่มแจ้งอยู่แล้วของสัญญะ (Sign) เหมือนกับที่ Saussure ได้ศึกษาอธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างตัวสัญญาณ (Signifier) กับนัยสัญญาณ (Signified) ในลักษณะนั้น และความสัมพันธ์ของสัญญะกับสิ่งที่กล่าวถึงในความหมายที่ชัดแจ้งของสัญญะ เช่น ภาพของอาคารใดอาคารหนึ่งก็แสดงว่าเป็นอาคารนั้น

2. ระดับที่สอง (Second Order) หรือ การตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotation)

การตีความหมายในขั้นนี้จะเป็นการตีความหมายในระดับที่มีปัจจัยทางวัฒนธรรมเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ซึ่งไม่ได้เกิดจากตัวของสัญญะเอง เป็นการอธิบายถึงปฏิสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นเมื่อสัญญะกระทบกับความรู้สึกหรืออารมณ์ของผู้ใช้และคุณค่าทางวัฒนธรรมของเขา Roland Barthers กล่าวว่าสัญญะในขั้นนี้จะทำหน้าที่ 2 ประการ คือ ถ่ายทอดความหมายโดยนัยแฝง

(Connotation) และถ่ายทอดความหมายในลักษณะมายาคติ (Myths) มายาคติ คือ ความหมายที่ผสมผสานขึ้นมาจากความเชื่อที่ยึดติดกันมาจนเป็นตำนาน หรือประสบการณ์บางอย่างของสังคม อย่างไรก็ตามใช่ว่ามายาคติของทุกคนในสังคมจะสร้างความหมายที่ตรงกันเสมอไป ภาพความหมายนั้นจะขึ้นอยู่กับประสบการณ์บางอย่างของผู้ผลิต และผู้อ่านสารที่ต่างกันด้วย



ภาพ 2 แสดงขั้นตอนการสร้างความหมาย

ที่มา: O'Sullivan, T., 1983

ปัจจัยสำคัญในการตีความหมายโดยนัยแฝง (Connotation) คือ สัญญะมีปฏิสัมพันธ์กับอารมณ์ ความรู้สึก ค่านิยมของผู้รับสาร เช่น ในการถ่ายภาพที่ปรากฏก็เป็นตัวหมาย (Signifier) แต่หากการถ่ายทำใช้เทคนิคเรื่องของการกำหนดระยะทางมุมกล้อง แสงสีของภาพหรืออุปกรณ์พิเศษอื่น ๆ และนำความรู้ของตนเข้าไปมีส่วนร่วมก็จะทำให้เกิดการตีความหมายอีกระดับหนึ่ง คือการตีความหมายโดยนัยแฝง การที่จะเข้าใจความหมายได้ตรงกันระหว่างผู้ส่งสารและผู้รับสาร ทั้งผู้รับสารและผู้ส่งสารควรจะต้องอยู่ในสังคมหรือวัฒนธรรมเดียวกัน มาจนกลายเป็นตำนานหรือเรื่องราวที่อธิบายได้ด้วยวัฒนธรรมหรือความเข้าใจบางอย่างเกี่ยวกับความเป็นจริง (Reality) หรือธรรมชาติ (Nature) Barthes ใช้คำนี้แสดงให้เห็นถึงการที่สมาชิกของสังคมมีความเข้าใจต่อเรื่องใดเรื่องหนึ่งหรือต่อประสบการณ์ทางสังคมบางอย่าง การทำความเข้าใจความหมายของสัญญะในสังคมมาใช้ในเนื้อหา (Text) ดังนั้นจึงต้องนำระบบของความที่มีสัญญะในสังคมมาใช้ในการ

ตีความ หมายความว่า หากเราไม่เคยมีภาพของมายาคตินี้มาก่อน การตีความก็จะแตกต่างกันออกไป

หากความหมายโดยนัยแฝง (Connotation) เป็นความหมายระดับที่สองของตัวสัญญาณ (Signifier) มายาคติ (Myths) ก็ควรจะเป็นความหมายขั้นที่สองของนัยสัญญาณ (Signified) ในการแสดงความหมายโดยนัยแฝงหรือวาทะกรรมที่เกิดขึ้นระหว่างผู้ร่วมทำการสื่อสาร มายาคติไม่ได้เป็นสากลในวัฒนธรรมหนึ่ง ๆ เนื่องจากยังมีวัฒนธรรมย่อย (Subculture) ลงไปในสังคมของเราอีก ลักษณะหนึ่งของมายาคติก็คือ ความเปลี่ยนแปลงที่ไม่หยุดนิ่ง (Dynamism) บางครั้งก็เปลี่ยนไปอย่างรวดเร็วเพื่อที่จะตอบสนองความต้องการและคุณค่าที่เปลี่ยนแปลงไปของวัฒนธรรม (ขวัญเรือน กิติวัฒน์ และอุบลรัตน์ ศิริยุวศักดิ์, 2532, หน้า 15)

Fiske (กาญจนา แก้วเทพ, 2553, หน้า 20) ได้เสนอแนวทางการศึกษาในเชิงสัญญาณศาสตร์ซึ่งแบ่งออกเป็นส่วนสำคัญ 3 ส่วน คือ

1. ศึกษาในเรื่องของสัญญะ (Sign) ซึ่งจะต้องมีลักษณะทางกายภาพ มีความหมายบางอย่างที่นอกเหนือจากตัวของมันเอง และสัญญาณนี้จะถูกนำมาใช้และรับรู้โดยผู้ที่เกี่ยวข้องว่าเป็นสัญญาณ

Charles Pierce ปี ค.ศ.1839-1914 นักตรรกวิทยาและนักปรัชญาชาวอเมริกันหนึ่งในผู้ก่อตั้งสาขา Semiotic ในอเมริกา Pierce ได้นำเอาระยะห่างระหว่าง Signifier และ Signified มาจัดประเภทของ Sign ได้เป็น 3 ประเภทดังนี้

1.1 สัญรูป (Icon) หมายถึง สัญญาณที่มีลักษณะเป็นภาพหรือเป็นวัตถุที่มองเห็นได้ชัดเจน มันอาจจะเป็นหรือคือเสียงที่เหมือนกันก็ได้ รูปแบบของ Icon ถูกกำหนดขึ้นมาโดยภาพปรากฏของวัตถุนั่นเอง เช่น ภาพถ่าย ภาพเหมือน แผนที่ หรือเสียงฮัมเพลงคล้ายเสียงผึ้งในธรรมชาติ เป็นต้น

1.2 ดัชนี (Index) หมายถึง สัญญาณที่มีลักษณะเป็นตัวชี้ให้เห็นอีกสิ่งหนึ่ง เช่น เครื่องหมายที่แสดงยศ ตำแหน่ง จะเป็นตัวชี้ให้เห็นถึงความมีอำนาจ หรือควันเป็น Index ของไฟ การจามเป็น index ของอากาศเย็น เป็นต้น

1.3 สัญลักษณ์ (Symbol) หมายถึง สัญญาณที่มีลักษณะเกี่ยวกันกับสิ่งที่เป็นกฎหรือระเบียบหรือสิ่งที่ทุกคนเห็นพ้องต้องกัน เข้าใจได้เหมือน ๆ กัน เช่น ภาษาตัวเลข หรือกฎระเบียบที่ใช้ในท้องถนน เป็นลักษณะของสัญญาณที่ไม่มีความสัมพันธ์หรือความคล้ายกันระหว่างสัญญาณกับวัตถุ แต่เกิดขึ้นเองจากการตกลงร่วมกันของผู้ใช้สัญญาณนั้น ๆ จากการเชื่อมกันของวัตถุกับส่วนของประเพณีนิยม

ตาราง 1 แสดงประเภทของสัญญะตามแนวคิดของเพียร์ส

ประเภท / สัญญะ / เกณฑ์พิจารณา	Icon	Index	Symbol
สร้างความหมายโดย	มีความคล้ายคลึง	เกี่ยวโยงเชิงเหตุผล	ข้อตกลงหรือจารีต
ตัวอย่าง	รูปภาพ, อนุสาวรีย์	ควัน/ไฟ อาการ/โรค	ถ้อยคำ, จำนวน ธง, ไฟแดง
เข้าใจโดย	มองเห็นได้	สามารถคิดได้	ต้องเรียนรู้

2. ศึกษาในเรื่องของรหัส (Code) เป็นรหัสพฤติกรรม (Code of Behavior) และรหัสการให้ความหมาย (Signifying code) ซึ่งอยู่ในลักษณะของสัญญาณต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ในสังคมและวัฒนธรรมต่าง ๆ

ในส่วนของรหัสที่เป็นแบบแผนขั้นสูงและซับซ้อนของความสัมพันธ์ระหว่างสัญญาณต่าง ๆนั้น (Highly complex pattern of association of sign) Berger (กาญจนา แก้วเทพ, 2541, หน้า 94) กล่าวว่า หลักการก็คือ เราจะนำสัญญาณเหล่านั้นมาสัมพันธ์กันอย่างไร แบบแผนนี้จะทำหน้าที่เป็นโครงสร้างที่อยู่ในหัวสมองของเราและจะทำงานในการรับรู้และตีความเมื่อเราเปิดสัญญาณต่าง ๆ เช่น รหัสเรื่องของการนับญาติของคนไทย และเป็นตัวกำหนดว่า เมื่อพบญาติสายพ่อที่เป็นผู้หญิง เราจะขานสรรพนามของญาติว่าอย่างไร ส่วน B'Bernstein ให้ความหมายว่ารหัสเป็นกรอบแห่งความแน่นอนในการจัดวางโครงสร้างทางสังคมของความหมาย (Frame of certainty) อันมีตัวอย่างที่เป็นรูปธรรมคล้าย ๆ กับพจนานุกรม กล่าวคือ ทุกครั้งที่เห็นศัพท์ก็จะมีคำแปลที่แน่นอนอยู่ทุกครั้งในขณะที่คำหนึ่ง ๆ (หรือสัญญะหนึ่ง ๆ) สามารถมีความหมายได้หลายอย่าง ปริบททางสังคมในช่วงเวลาหนึ่งก็จะเป็นตัวกำหนดรหัสว่าลำดับขั้นของความหมายจะเรียงตัวกันอย่างไร และในคนแต่ละกลุ่มก็จะมีรหัสประจำกลุ่มของตัวเองซึ่งแตกต่างกันออกไป

ในกระบวนการเข้ารหัส (Encoding) และกระบวนการถอดรหัส (Decoding) นั้น ผู้รับสารและผู้ส่งสารนั้นไม่จำเป็นต้องถือรหัสเล่มเดียวกัน ดังนั้นการถอดรหัสเพี้ยนไปเป็นกฎของการสื่อสาร มิใช่เป็นข้อยกเว้น เนื่องจากฝ่ายผู้รับเองมีกรอบอ้างอิง (Reference) ที่นำมาสร้างรหัสต่าง ๆ มากมาย เพราะฉะนั้นจึงไม่มีการถอดรหัสที่ผิดพลาด มีเพียงการถอดรหัสที่แตกต่างไปจากฝ่ายผู้ส่งเท่านั้น

3. วัฒนธรรม (Culture) สัญญาณและรหัสต่าง ๆ เกี่ยวพันกันอยู่ในแต่ละวัฒนธรรม และที่สำคัญก็คือมันจะมีความหมายเฉพาะเมื่ออยู่ในวัฒนธรรมนั้น ๆ

เนื่องจากสัญญะเป็นผลิตกรรมของมนุษย์ ดังนั้นจึงเป็นผลผลิตทางวัฒนธรรม สัญญะจึงถูกสร้างถูกใช้ และทำงานอยู่ภายใต้บริบททางวัฒนธรรมแบบหนึ่ง ๆ เท่านั้น หากเปลี่ยนบริบทไป สัญญะก็จะเปลี่ยนแปลงความหมายไป ในขณะที่สัญญะทำงานอยู่ได้ภายใต้บริบททางวัฒนธรรมแบบหนึ่ง ๆ นั้น ในทางกลับกัน วัฒนธรรมหนึ่ง ๆ จะอยู่ได้ก็ต้องอาศัยสัญญะเช่นกัน เช่น ภาษา เมื่อชาติที่ตกเป็นอาณานิคมถูกบังคับให้ยกเลิกการใช้ภาษาของตนเองและใช้ภาษาเจ้าอาณานิคมวัฒนธรรมเดิมของตนเองก็จะสูญสลายไปด้วย

ในการวิเคราะห์เชิงสัญญะวิทยา จึงจะเป็นต้องรู้จักและเข้าใจบริบททางวัฒนธรรมที่เป็นบ่อเกิดของสัญญะ

ในเรื่องการสร้างความหมายทางสังคม กาญจนา แก้วเทพ (2541, หน้า 88) อธิบายไว้ว่า หากจะตั้งคำถามหรือความหมายที่อยู่ในสัญญาณได้ถูกสร้างสรรค์ (Generate) ขึ้นมาได้อย่างไร เหตุใด การชูมือ 2 นิ้ว นิ้วจึงมีความหมายเท่ากับชัยชนะได้ และในขั้นตอนต่อมาก็คือผู้สร้างสัญญาณนั้นมีการถ่ายทอดความหมาย (Convey) ไปยังผู้รับสารอย่างไรบ้าง เช่น เชอร์ชิลใช้วิธีการอย่างไร ในปริบทอย่างไร ที่ทำให้ชาวโลกเข้าใจว่าการยกนิ้ว 2 นิ้วของเขาขึ้นมานั้นมีความหมายว่าอย่างไร

ฝ่ายของผู้รับสารนั้นเราก็จะตั้งคำถามในขั้นตอนของการรับสัญญาณมาว่า ผู้รับสารถอดความหมายดังกล่าวออกมาจากสัญญาณกับนัยสัญญาณแล้วว่ามิใช่เป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นเองตามธรรมชาติ หากแต่จะต้องเกิดจากการเรียนรู้ เราจึงสามารถศึกษาได้ว่าผู้รับสารเรียนรู้ได้อย่างไร

ส่วนด้านงานภาพจิตรกรรมจัดอยู่ในประเภทของ Icon เนื่องจากสร้างความหมายขึ้นโดยความเหมือน และยังมีการใช้สัญลักษณ์ (Symbol) ต่าง ๆ เพื่อสื่อความหมาย แต่การที่ผู้ดูจะสามารถตีความสัญลักษณ์ที่เกิดขึ้นได้ก็จำเป็นที่จะต้องมีการเรียนรู้มาก่อนว่าสิ่งที่เห็นนั้นหมายความถึงอะไรและที่สำคัญคือ เป็นสิ่งที่คนในสังคมวัฒนธรรมเดียวกันเกิดการตกลงร่วมกันไว้ ไม่เช่นนั้นแล้วสัญลักษณ์ที่นำมาใช้ก็จะไม่เกิดผลในการสื่อความหมายใด ๆ เลย

จากบทความเรื่อง Analyzing visual: still and moving image (Anders, 1998, pp. 199-201) ได้กล่าวถึงการวิเคราะห์สัญลักษณ์ในภาพข่าวทางหนังสือพิมพ์ โดยยกตัวอย่างภาพเด็กชายยืนหันหลังกำลังกระโดดโยนลูกบอลขึ้นไปพร้อมๆ กับแขนที่ชูขึ้นสุดเอื้อม ซึ่งเด็กยืนอยู่หน้ากำแพงที่เขียนว่า Time for Peace เขาได้วิเคราะห์ภาพนี้ไว้ว่า สิ่งต่าง ๆ ที่ปรากฏในภาพเป็นการใช้

สัญลักษณ์ที่สะท้อนถึงเรื่องสันติภาพ ความหวังและอนาคต สัญลักษณ์มีหน้าที่อธิบายความหมายต่างๆ ที่ยืดยาวให้กะทัดรัดได้และสร้างความเข้าใจที่สื่อถึงแนวความคิดที่เป็นนามธรรมได้โดยง่าย เพียงแค่เรามองเห็นสัญลักษณ์นั้น เช่น เราเห็นภาพนกพิราบสีขาวผู้ดูก็รู้ได้ทันทีว่าสัญลักษณ์นี้หมายถึงสันติภาพ

ภาพจิตรกรรมเป็นระดับของความเหมือน ดังนั้น จึงเป็นสัญรูป (Icon) ที่หนักแน่นและความเหมือนนี้เอง ทำให้ภาพจิตรกรรมเป็นสื่อที่เต็มไปด้วยพลังอำนาจเป็นหลักฐานของความเป็นจริง และมีเรื่องราวของการใช้สัญลักษณ์และในเวลาเดียวกันก็มีการอ้างอิงที่เห็นในภาพไปถึงสิ่งอื่น ภาพจิตรกรรมจึงเป็นพื้นที่ที่เกิดจากการผสมผสาน ทั้ง สัญรูป ดัชนี และ สัญลักษณ์ ในเวลาเดียวกัน

ในการศึกษาภาพจิตรกรรมกับลายลักษณ์อักษร โดยใช้กรอบแนวทางการศึกษาเชิงสัญญาณศาสตร์ จะทำให้เราเข้าใจถึงสิ่งที่ภาพจิตรกรรมและลายลักษณ์อักษรต้องการจะสื่อความหมายออกมา โดยผ่านทางองค์ประกอบต่างๆ ที่ปรากฏ อีกสิ่งหนึ่งที่มีผลต่อการสื่อความหมายในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัด ก็คือความหมายที่เกิดจากความสัมพันธ์ระหว่างภาพจิตรกรรมกับลายลักษณ์อักษร

ทฤษฎีสัญลักษณ์ (Symbol theory)

Elias (1991) กล่าวถึงทฤษฎีสัญลักษณ์โดยอธิบายให้เห็นถึงความจำเป็นที่สังคมทุกสังคมจะต้องมีการกำหนดระบบสัญลักษณ์ทางสังคมที่ใช้เป็นตัวแทนความหมายของสิ่งหนึ่ง ๆ ซึ่งทุกสังคมต้องการระบบแบบแผนของสัญลักษณ์ที่เป็นที่เข้าใจร่วมกัน หากสังคมใดไม่มีสิ่งที่ใช้แทนสัญลักษณ์ถึงบางสิ่งบางอย่าง แสดงว่าสมาชิกในสังคมไม่รู้จักสิ่งนั้น

มนุษย์มีประสบการณ์ต่อโลกใน 2 ลักษณะที่ต่างกัน ประกอบด้วยสิ่งที่เรารับรู้ได้โดยตรงจากประสบการณ์และสิ่งที่รับรู้จากการถ่ายทอดในเชิงสัญลักษณ์ อย่างไรก็ตามประสบการณ์ทั้งสองลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่เสริมเกื้อกูลกัน

การเรียนรู้ระบบสัญลักษณ์เป็นผลมาจากความสามารถของมนุษย์ในการเก็บความทรงจำและการระลึกถึงความทรงจำที่สามารถนำมาเชื่อมโยงได้กับปัจจุบัน ปัจจัยดังกล่าวเป็นเงื่อนไขเบื้องต้นในการเรียนรู้สัญลักษณ์ทางภาษา และสัญลักษณ์อื่นใดรวมทั้งการสื่อสารด้วยภาพ

สัญลักษณ์เป็นสิ่งที่มีความเชื่อมโยงกับลักษณะเฉพาะด้านอื่น ๆ ของการสื่อสารของมนุษย์ ซึ่งสามารถเปลี่ยนแปลงไปตามแต่ละสังคม สัญลักษณ์ยังเป็นมิติพื้นฐานเกี่ยวกับความสามารถอันไม่มีขีดจำกัดของมนุษย์ในการเก็บสะสม และย่อยประสบการณ์ที่มีต่อเครื่องหมายใด ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการสื่อสารของมนุษย์ สัญลักษณ์เป็นสิ่งที่สร้างขึ้นในระบบสังคม

เป็นที่เรียนรู้ได้มีลักษณะสำคัญ 3 ประการคือ 1) เข้าใจได้จากการเรียนรู้ของปัจเจกบุคคล 2) มีความหลากหลายในแต่ละสังคม และ 3) สามารถเปลี่ยนแปลงได้ภายในบุคคลหรือสังคมเดียวกันขึ้นอยู่กับปริบท

มนุษย์มีประสบการณ์ต่อโลกรอบตัวและเข้าใจได้โดยระบบสัญลักษณ์ที่เป็นผลจากกระบวนการเรียนรู้ทางสังคม ซึ่งต่อมาอาจกลายมาเป็นความเป็นจริงทางสังคม การสื่อสารจะไม่สามารถเกิดขึ้นได้หากไม่ใช้สัญลักษณ์ ทุกสิ่งที่เป็นวัตถุทางการสื่อสารต้องมีอยู่ในมิติของเวลาและพื้นที่และมีภาษาหรือสัญลักษณ์บ่งบอกได้

Langer (1971) กล่าวว่า สัญลักษณ์และการสื่อความหมาย ทำให้มิติของมนุษย์ไปไกลเกินการรับรู้ด้วยประสาทสัมผัส บทบาททางวิทยาศาสตร์แสดงโดยสัญลักษณ์ ทำให้ได้มาซึ่งเครื่องมือที่เป็นจุดเริ่มต้นของการพัฒนาทางภูมิปัญญา ความต้องการระบบสัญลักษณ์เป็นความต้องการพื้นฐานของมนุษย์ที่มีอยู่จริง หน้าที่ในการสร้างสัญลักษณ์เป็นกิจกรรมพื้นฐานของมนุษย์เหมือนกับการกินอาหาร อีกทั้งเป็นกระบวนการพื้นฐานของจิตใจที่ดำเนินอยู่ตลอดเวลา โดยที่ภาษาพูดเป็นกระบวนการพื้นฐานในสมองมนุษย์ที่มีการใช้ระบบสัญลักษณ์ หรืออาจเรียกว่า "การแปรรูปทางสัญลักษณ์ของประสบการณ์" (Symbolic transformation of experiences) โดยสัญลักษณ์ทางเสียงได้รับการนำมาใช้ในยุคแรกเริ่มก่อนที่จะมีการสร้างรูปแบบอักษรขึ้น เกิดเป็นประสบการณ์ทางความหมาย (Meaning-experience) ซึ่งเป็นการดัดแปลงภาษาเพื่อความพึงพอใจของความต้องการอื่น ๆ

นอกจากนี้ ยังมีระบบสัญลักษณ์ภาพซึ่งเป็นสัญลักษณ์ที่มีการเชื่อมโยงไปสู่ต้นกำเนิดของสิ่งที่ต้องการสื่อความหมายถึงและมีการนำเสนอเป็นภาพตัวแทน สิ่งที่ภาพนำเสนอมีตรรกะโดยตัวของมันเองมีการจัดระบบขององค์ประกอบ การจัดวางโทนสว่างหรือมืดทึบหรือโปร่ง เส้นหนาหรือบาง รูปทรงต่าง ๆ ในพื้นที่เป็นรูปแบบ (Forms) ที่มีความหมายถึงวัตถุ แต่สามารถมีความหมายได้เฉพาะรูปแบบที่เคยรับรู้มาก่อน

ในกรณีของการใช้สัญลักษณ์ภาพที่เหมือนจริง (Realistic) จะเป็นระบบสัญลักษณ์ที่มีรายละเอียดมากจนคนเชื่อว่าเป็นการทำซ้ำวัตถุในโลกกายภาพ แต่ถ้าพิจารณาอย่างลึกซึ้งจะเห็นว่าในความเหมือนจริงนั้น มีการสื่อในเชิงจินตนาการ (Fantasy) ร่วมอยู่ ลองพิจารณาภาพถ่าย ภาพเขียน ภาพร่างของอาคาร ทั้งหมดนี้จะแสดงภาพด้านหน้าแต่เราสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะภาพตัวแทน ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

ภาพเหมือนจริง มีรายละเอียดมากจนคนเชื่อว่าเป็นการเลียนแบบวัตถุมา แต่ถ้าพิจารณาดี ๆ จะเห็นว่าในความเหมือนจริง นั้นมีการสื่อในเชิงจินตนาการจากรูปแบบมนุษย์ร่วมอยู่ ลองพิจารณาภาพถ่าย ภาพเขียน และภาพร่าง ของอาคาร ทั้งหมดนี้จะแสดงภาพด้านหน้าแต่เราสามารถรับรู้ได้ถึงลักษณะภาพตัวแทน ทำไมจึงเป็นเช่นนั้น

คำตอบ คือ ภาพที่แตกต่างกันแสดงความสัมพันธ์ของส่วนต่าง ๆ ไว้โดยที่ภาพบรรจุแนวความคิดเกี่ยวกับอาคาร (บ้าน) ไว้ นั่นคือ แนวความคิดที่คนมีต่อบ้านจะทำให้เกิดความเห็นสอดคล้องกับแบบแผนหลักของภาพ อีกทั้งแนวความคิดของเราอาจเป็นมิติส่วนตัวที่เรามีต่อภาพบ้านนั้น ๆ ทำให้เราพูดถึงบ้านร่วมกันได้ แม้ว่าความแตกต่างของบุคคลในเรื่องประสบการณ์ส่วนตัวจะต่างกัน ตลอดจนถึงความรู้สึกและความเชื่อมโยงของแต่ละคนต่างกัน จึงกล่าวได้ว่าแนวความคิดใด ๆ ของวัตถุหนึ่ง ๆ จะต้องมีอยู่ในบุคคลโดยพื้นฐาน ซึ่งเป็นแนวความคิดของวัตถุนั้น ๆ ด้วย นั่นคือ รูปลักษณ์ที่ปรากฏต่อทุกรูปแบบของความคิดหรือภาพซึ่งมีนัยถึงวัตถุได้ (เหมือนกรณีการออกแบบงานโฆษณาที่อาจใช้คำกว้าง ๆ ที่ทุกคนมีแนวคิดบางอย่างเกี่ยวกับคำ ๆ นี้ร่วมกัน แต่รายละเอียดที่ แต่ละคนจะเติมเต็มลงไปนั้นล้วนต่างกัน) ภาพเสนอเพียงบางส่วนของความเป็นจริง (Atomic of reality) ซึ่งกระตุ้นประสบการณ์เดิมที่เรามีอยู่ก่อนทำให้เราจินตนาการเติมเต็มส่วนที่ภาพไม่ได้นำเสนอได้

สัญลักษณ์ภาพเป็นระบบของรูปแบบทางการมองเห็น (Visual forms) ได้แก่ เส้น สี สัดส่วน ฯลฯ มีความสามารถในการกระตุ้นการเชื่อมโยงที่ซับซ้อนได้เช่นเดียวกับภาษาพูด ทว่ากฎของการสื่อสารต่างไปจากกฎไวยากรณ์ที่พบในทางภาษา ความแตกต่างที่สำคัญ คือ สัญลักษณ์ภาพไม่สามารถเปล่งออกมาเป็นคำได้ ความสัมพันธ์ของภาพถูกกำหนดโดยโครงสร้างของภาพในการเห็นครั้งหนึ่ง ๆ ผลที่ตามมาคือ ความซับซ้อนทางความหมายของภาษาภาพไม่มีขอบเขต

ระบบสัญลักษณ์ภาพ มีการนำเสนอที่เร้าสัมผัสจากความซาบซึ้งในรูปแบบ (Appreciation of forms) คือไม่สามารถที่จะสื่อสารออกมาเป็นคำพูดได้ ซึ่งเป็นรูปแบบที่เหมาะกับการแสดงออกทางความคิด หน้าที่พื้นฐานของสัญลักษณ์ภาพคือ การสร้างแนวคิดแก่ความรู้สึกสัมผัส (Sensations) และก่อให้เกิดรูปธรรมในที่ซึ่งสีหรือเสียงมีการเปลี่ยนรูปไปไม่หยุดหย่อน (Kaleidoscopic) ซึ่งไม่มีภาษามาแทนได้ถึงความเข้าใจในเรื่องนี้ ซึ่งเป็นหนี้บุญคุณการเห็นและการสัมผัส ธรรมชาติพูดคุยกับเราโดยผ่านประสาทสัมผัส รูปแบบและสิ่งที่เราจัดจำแนกจดจำสร้างจินตนาการหรือตระหนักรู้ในส่วนที่เป็นสัญลักษณ์ ยิ่งกว่านั้นสัญลักษณ์อย่างเดียวกัน เช่น คุณภาพ เส้น จังหวะ อาจเกิดขึ้นมากมาย อาจเป็นเชิงนามธรรมและการรวมตัวกัน ลักษณะ

ธรรมชาติดังกล่าวเรียกว่า ข้อมูลทางความรู้สึก (Sense-data) โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการพัฒนาการใช้ในทางวิทยาศาสตร์และศิลปะ มักเรียกว่าเป็นภาษาของประสาทสัมผัส

สัญลักษณ์ภาพอาจประกอบด้วยพื้นที่ของแสง เงา เป็นการแทนถึงโลกทางวัตถุ อย่างไรก็ตาม ภาพไม่ได้สื่อความหมายในลักษณะหนึ่งต่อหนึ่งดังเช่นภาษา องค์ประกอบของภาพมี "การให้ชื่อ" ทำให้เกิดการร่วมมือกันระหว่างภาพ-คำ

ระบบสัญลักษณ์ในชีวิตประจำวันมีองค์ประกอบมากมาย รวมทั้งความสัมพันธ์กับองค์ประกอบอื่น ๆ ซึ่งไม่สามารถแยกย่อยออกเป็นหน่วยพื้นฐานได้ เป็นไปไม่ได้ที่จะพบส่วนย่อยที่สุดที่เป็นอิสระในสัญลักษณ์หรือนัยหนึ่งเอกลักษณ์ของส่วนประกอบเล็ก ๆ ไม่มีเอกลักษณ์ที่แน่ชัดเมื่อปริบทเปลี่ยนไป ดังนั้น ภาพถ่ายจึงไม่มีคำศัพท์ เช่นเดียวกับภาพเขียน แม้ว่าจะมีเทคนิคการเขียนภาพ แต่เทคนิคดังกล่าวไม่ใช่กฎที่มีลักษณะเช่นไวยากรณ์ทางภาษา

การใช้ภาพในฐานะที่เป็นสัญลักษณ์เกิดจากความโน้มเอียงในการอุปมาอุปไมย (Metaphorical) โดยใช้กฎของการเชื่อมโยง (Law of association) เพื่อสื่อความหมายถึงสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดจากการเปรียบเทียบในเชิงเหตุผลกับความหมายเบื้องต้น ไฟเป็นสัญลักษณ์ทางธรรมชาติของชีวิตและความเร่าร้อน แม้ว่าไฟจะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของการไม่สามารถมีชีวิตอยู่ได้ เปลวไฟมีการเคลื่อนไหวและมีความส่องสว่าง มีความร้อนและสีสัน ทำให้ไฟเป็นสัญลักษณ์ที่ไม่สามารถต่อต้านได้ของทุกชีวิต ความรู้สึกและความกระตือรือร้น ดังนั้นภาพจึงเป็นเครื่องมือสำหรับแนวคิดเชิงนามธรรม

นอกจากนี้ วรพล พรหมิกบุตร (2534, หน้า 8) ได้กล่าวถึงทฤษฎีการปฏิสังสรรค์สัญลักษณ์ (Symbolic Interactionism) ของ Blumer โดยได้สรุปข้อเสนอเชิงความคิดที่สำคัญ 3 ประการ

ประการแรก มนุษย์กระทำการต่อสิ่งต่าง ๆ บนพื้นฐานของความหมายซึ่งสิ่งเหล่านั้นมีต่อพวกเขา สิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น รวมความถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่มนุษย์อาจสังเกตได้ในโลกของเขา ทั้งที่เป็นวัตถุเชิงกายภาพ เช่น ต้นไม้ หรือเก้าอี้ ทั้งที่เป็นมนุษย์คนอื่น ๆ เช่น มารดาหรือเสมียน ทั้งที่เป็นสถาบัน เช่น โรงเรียน หรือรัฐบาล ทั้งที่เป็นความคิดเชิงอุดมคติ เช่น เสรีภาพส่วนบุคคล หรือความซื่อสัตย์

ประการที่สอง ได้แก่ ความหมายของสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น เกิดหรืออุบัติขึ้นจากการกระทำร่วมกันในสังคมที่บุคคลหนึ่งกระทำต่อบุคคลอื่น

ประการที่สาม ได้แก่ ความหมายเหล่านั้นจะถูกถ่ายทอดและปรุงแต่ง ในกระบวนการตีความหมายโดยบุคคลซึ่งเผชิญหน้ากับสิ่งต่าง ๆ เหล่านั้น

บนพื้นฐานของข้อเสนอเชิงความคิดข้างต้น เราสามารถพิจารณาแก่นที่เป็นสาระสำคัญของทฤษฎี ระบบความคิดที่ต้องการอธิบาย การกระทำร่วมกัน (Interaction) ระหว่างมนุษย์ในสังคมบนพื้นฐานของ "ความหมาย" (Meanings) ของสิ่งต่าง ๆ จึงเป็นผลผลิตทางสังคมที่มนุษย์สร้างขึ้นเพื่อใช้ประโยชน์ในการกระทำร่วมกันหรือปฏิสังสรรค์ ที่มีการบ่งชี้หรืออ้างถึงสิ่งนั้น และถึงแม้ว่า วัตถุอันเดียวกัน อาจมีความหมายแตกต่างกันสำหรับบุคคลที่แตกต่างกัน สำหรับบุคคลหรือสังคมที่แตกต่างกัน

สัญลักษณ์จึงเป็นประดิษฐกรรมที่มีลักษณะเป็นรูปธรรม หมายความถึงว่าเป็นสิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นในรูปลักษณะต่าง ๆ เช่น ตัวอักษร เป็นต้น ที่มนุษย์สร้างขึ้นสำหรับใช้เป็นตัวแทนความหมายของสิ่งต่าง ๆ ในการใช้ประโยชน์ของสัญลักษณ์ที่มีรูปแบบต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับสมาชิกคนอื่น ๆ ในสังคม จำเป็นต้องอาศัยกระบวนการทางจิตวิทยาสังคมที่สำคัญ 2 ส่วนประกอบกัน

กระบวนการชนิดแรก ได้แก่ กระบวนการเรียนรู้ (Learning process) ในการใช้ประโยชน์จากสัญลักษณ์ต่าง ๆ ให้ได้มีประสิทธิภาพ กระบวนการเรียนรู้นี้จะเกิดขึ้นในระหว่างการดำเนินชีวิตทางสังคมของแต่ละบุคคล เช่น การสนทนาระหว่างเพื่อน การอ่านนิตยสาร เป็นต้น หรือบางส่วนอาจเกิดจากกระบวนการเรียนรู้ที่ได้ร่วมกิจกรรมภายในองค์กรทางสังคม เช่น การเรียนรู้จากสถาบันการศึกษา เป็นต้น

กระบวนการชนิดที่สอง ซึ่งมีความสำคัญต่อประสิทธิภาพในการใช้ประโยชน์จากสัญลักษณ์ทางสังคม ได้แก่ กระบวนการตีความหมาย (Interpretive process) ซึ่งเป็นทักษะความสามารถเชิงจิตวิทยาของบุคคลแต่ละราย ที่มีประสบการณ์ทางสังคมในการอยู่ร่วมกันกับผู้อื่น และภายใต้สถานการณ์หรือระยะเวลาที่แตกต่างกัน กระบวนการดังกล่าวนี้จะมีลักษณะเป็นการสื่อสารภายในตนเอง คือ มีกระบวนการรับรู้ การทำความเข้าใจ และการตัดสินใจ

แนวคิดเรื่องทฤษฎีสัญลักษณ์ดังที่ได้กล่าวมานี้ ผู้วิจัยจะได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์การตีความสัญลักษณ์ภาพและการใช้สัญลักษณ์ภาพ

แนวคิดเรื่องวาทศิลป์เชิงภาพ (Rhetoric of the image)

สำหรับแนวคิดเรื่องวาทะของภาพนั้น นับเป็นแนวคิดหนึ่งที่ได้รับอิทธิพลมาจากทฤษฎีสัญญะวิทยา โดยเป็นแนวคิดที่กล่าวถึงเรื่องความสัมพันธ์ของข้อความและภาพ ซึ่ง (Barthes, 1999, pp. 133-140) ได้อธิบายแนวคิดนี้ไว้ว่า ในภาพถ่ายภาพหนึ่งอาจมีรูปสัญญะได้หลายตัวขึ้นอยู่กับว่าจะใช้วัสดุใดมาสื่อรูปสัญญะที่สื่อความหมายแฝง (Connotation) เหล่านี้เมื่อมารวมตัวกันเป็นระบบ จะกลายเป็นวาทะในรูปแบบหนึ่ง (Rhetoric) ทั้งนี้บาร์ตส์เน้นว่าวาทะของภาพเหล่านี้

เป็นเสมือนการเล่นเกมระหว่างความหมายตรงกับความหมายแฝง จึงผูกพันเรื่องของวัฒนธรรมและอุดมการณ์อย่างแน่นแฟ้น

การอ่านความหมายจากภาพจิตรกรรมและลายลักษณ์อักษร มีความจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องศึกษาการสื่อความหมายที่ปรากฏอยู่ในภาพ ความหมายแฝงที่ซ่อนอยู่ภายใต้องค์ประกอบของภาพ และลายลักษณ์อักษรจะช่วยทำให้เราเข้าใจได้อย่างลึกซึ้งว่าภาพจิตรกรรมและลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏนั้น มีการสื่อความหมายร่วมกันอย่างไร

ในจิตรกรรมฝาผนัง เราสามารถแยกสารที่ปรากฏออกมาได้ 2 ประเภท คือ

1. สารที่เป็นภาพ ที่สื่อความหมายตรงและความหมายแฝง
2. สารที่เป็นภาษา ได้แก่ ลายลักษณ์อักษรที่สื่อความหมายตรงและความหมายแฝง

ประชา สุวีรานนท์ (2538, หน้า 118-120) กล่าวว่า ภาพทุกภาพล้วนมีศักยภาพที่จะสื่อความหมายได้หลายความหมาย (Polysemous) และทำให้ผู้อ่านสามารถเลือกความหมาย บางตัวและมองข้ามบางตัวไปได้ ลักษณะหลายนัยยะนี้ก่อให้เกิดปัญหาความชัดเจนในการ สื่อความหมาย ด้วยเหตุนี้ในทุกสังคมจึงมีการพัฒนาเทคนิควิธีการต่าง ๆ ขึ้นมามากมาย เพื่อที่จะ "กำกับ" ความหมาย มิให้ลอยตัวจนเกินไป การใช้คำหรือสารที่เป็นภาษามากำกับก็เป็นเทคนิควิธีการที่ว่านี้แบบหนึ่ง

ในจิตรกรรมฝาผนังมีสารที่เป็นภาพประกอบอยู่กับสารที่เป็นภาษาเสมอ เพราะสารที่เป็นภาษาทำหน้าที่สนับสนุนการสื่อความหมายของภาพ และเพิ่มเติมความหมายต่อจากภาพเลซีย์ (Lacey, 1998, pp. 90–95) ได้กล่าวไว้ว่าตัวบทสามารถมีความหมายอย่างไรก็ได้ตามที่ผู้รับสารปรารถนาที่จะเป็น ถ้าผู้รับสารต้องการชักจูงคนอื่นให้เห็นพ้องกับตน เขาก็อาจจะอ้างถึงการยอมรับความหมายทางสังคม ตราบเท่าที่เราสามารถแสดงให้เห็นว่าการวิเคราะห์มีความเชื่อมโยงกับสัญญาณที่ตัวบทประกอบขึ้น ซึ่งเราสามารถหาเหตุผลได้ การทำเช่นนี้เราต้องพิจารณาตัวแปรทุกตัวในการวิเคราะห์ แต่สิ่งที่จะต้องคำนึงถึงก็คือสัญญาณเป็นสิ่งที่ได้รับการสร้างขึ้นไม่ใช่ถูกกำหนดไวยากรณ์สัญญาณไม่มีความตายตัว ความหมายจะถูกกำหนดโดยการปฏิสัมพันธ์กับมิติอื่น ๆ ทางการสื่อสาร หากแต่อาจมีตัวกำกับการตีความบ้างซึ่งเรียกว่าการสื่อความหมายได้หลายความหมาย

Barthes กล่าวว่า ภาษามีบทบาทช่วยสนับสนุนความหมายของภาพ ซึ่งแสดงให้เห็นว่าสิ่งเหล่านี้เป็นหน้าที่หลักของภาษาเลยทีเดียว ภาษาจะ "ชี้นำ" ผู้อ่านไปสู่การค้นพบตัวความหมายของภาพ ทำให้เขามองข้ามความหมายบางตัวและรับรู้แต่เฉพาะบางความหมายอาศัยการ "ขับไล่" ความหมายตัวอื่น ๆ ไปให้พ้นอย่างแนบเนียน การกำกับความหมายด้วยภาษาจะควบคุมคนอ่าน

และนำเขาไปค้นพบความหมายที่ถูกเตรียมไว้ล่วงหน้าแล้ว จะเห็นได้ว่าภาษาทำหน้าที่ขยายความ แต่การขยายความนี้มีการเลือกสรรและเป็นภาษาเชิงอธิบาย ซึ่งเจาะจงใช้กับสัญญะบางตัวเท่านั้น การกำกับความหมายของภาพด้วยภาษาจึงเป็นการจำกัดศักยภาพในการสื่อความหมายของภาพให้เหลือเพียงส่วนของภาพที่ต้องการ (ประชา สุวีรานนท์, 2538, หน้า 122–123)

ทุกวันนี้เราจะเห็นได้ว่า ภาพจิตรกรรมฝาผนังจะมีสารทางภาษาปรากฏอยู่ในภาพเสมอ ไม่ว่าจะเป็นในรูปของชื่อภาพ คำบรรยายภาพ เพราะภาพและข้อความต่าง ๆ ก็ช่วยทำให้เรื่องราวที่นำเสนอมีความชัดเจนมากขึ้น ภาพช่วยอธิบายความหมายของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นให้เห็นเป็นรูปธรรม แม้แต่คนไม่สามารถอ่านออกเขียนได้ก็ยังเข้าใจได้ ส่วนข้อความก็ช่วยอธิบายรายละเอียดที่ภาพไม่สามารถสื่อความหมายได้ เช่น บุคคลในภาพชื่ออะไร เหตุการณ์เกิดขึ้นที่ใด ในกรณีที่สถานที่นั้นไม่ได้เป็นสถานที่ที่มีชื่อเสียง ภาพและข้อความจึงช่วยกันทำให้การ สื่อความหมายมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ยิ่งข้อความที่มีความหมายเป็นไปในแนวทางเดียวกับภาพด้วยแล้วยิ่งจะทำให้ภาพนั้น ๆ มีความกระจ่างชัด เนื่องจากข้อความจะช่วยอธิบายความหมายที่ภาพต้องการจะสื่อให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

ในภาพจิตรกรรมหนึ่งภาพนั้นสามารถที่จะสร้างให้เกิดความรู้สึกต่าง ๆ กันไป รวมทั้งแสดงออกทางด้านแนวคิด ทัศนคติหรือกระตุ้นให้ระลึกถึงความทรงจำ ความปรารถนาหรือแม้กระทั่งความกลัวได้ นั่นเป็นเพราะว่าด้วยตัวของภาพเองสามารถที่จะทำให้ผู้ดูตีความหมายไปได้หลากหลาย แต่ละคนจะตีความออกมาไม่เหมือนกันขึ้นอยู่กับประสบการณ์ส่วนตัวของผู้ดู เมื่อเป็นเช่นนี้ ข้อความที่เป็นลายลักษณ์อักษรจึงถูกนำเข้ามาสร้างความชัดเจนให้กับความหมายของภาพที่ต้องการจะสื่อ นำทางให้ผู้ดูเข้าใจในเนื้อหาเรื่องราวที่ภาพนั้น ๆ ต้องการ ภาพและข้อความจึงเอื้อประโยชน์ต่อกัน การสื่อความหมายระหว่างภาพกับข้อความนั้นเป็นความสัมพันธ์ในแบบหยินและหยาง ซึ่งแต่ละส่วนต่างพึ่งพิงและส่งเสริมเกื้อกูลกัน

การนำแนวคิดเรื่องวาทะของภาพมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ก็เนื่องมาจากว่า การสื่อความหมายที่เกิดขึ้นในภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดถิ่นอีสานนั้น ถูกสร้างขึ้นมาจากลักษณะของภาษาภาพกับลายลักษณ์อักษร แนวคิดนี้จะนำมาอธิบายให้เห็นว่าทั้งภาพจิตรกรรมฝาผนังกับลายลักษณ์อักษรนั้นทำงานร่วมกันอย่างไร

ทฤษฎีองค์ประกอบศิลป์ (Composition)

องค์ประกอบศิลป์ (Composition) หมายถึง การนำเอาองค์ประกอบของศิลปะแขนงนั้น ๆ มาจัดการให้เป็นผลงานศิลปะหรือนำมาประกอบกันเข้าให้มีความงามประณีตด้วยความชำนาญจัดเจน ประสานส่วนที่แปลก ที่มีคุณค่าและความหมายของสิ่งต่าง ๆ ให้เข้ากันได้

เหมาะเจาะ ในทางจิตรกรรมหมายถึงการนำเอาเส้น สี มาประกอบ ให้มีส่วนสัมพันธ์ต่อกันได้งดงาม ประณีต และมีความหมาย (ศิลป์ พีระศรี, 2502, หน้า 63) ดังนั้น เมื่อนำมูลฐานศิลปะประกอบเข้าด้วยกันก็จะได้ภาพที่สร้างสรรค์อย่างสมบูรณ์

ในการจัดองค์ประกอบศิลป์ สงวน รอดบุญ กล่าวว่า ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว อาจเป็นการจัดองค์ประกอบด้านเนื้อหา หรือเป็นการจัดองค์ประกอบรูปแบบเพียงด้านเดียว เป็นการนำเอามูลฐานทางศิลปะมาจัดประกอบด้วยกัน ได้แก่ เส้น สี รูปร่าง รูปทรง พื้นที่ ปริมาตร จังหวะ ลักษณะผิว ลักษณะที่ตัดกัน และความสมบูรณ์ ฯลฯ เป็นต้น (สงวน รอดบุญ, 2514, หน้า 63-64) เพื่อให้รูปภาพนั้นมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น เมื่ออยู่รวมกันตามความรู้สึกของแรงยืดหยุ่นและแรงเชื่อมแน่น ทำให้องค์ประกอบต่าง ๆ รวมกันเป็นรูปแบบที่ต้องการ (อารี สุทธิพันธุ์, 2527, หน้า 47) สามารถปรากฏแก่การรับรู้ของผู้ชม 4 ด้าน คือ สื่อ เนื้อหา สุนทรียาตุ และธาตุศิลปิน ในส่วนของธาตุศิลปินนั้น ศิลปินอาจจะตั้งใจเขียนภาพหรือไม่ก็ตาม ธาตุเหล่านี้จะมีสอดแทรกอยู่เสมอ (กีรติ บุญเจือ, 2522, หน้า 5)

องค์ประกอบศิลป์ของภาพจิตรกรรมไทย

การจัดองค์ประกอบศิลป์ของภาพจิตรกรรมไทย คือ การนำองค์ประกอบทางศิลปะ เช่น เส้นสี แสงเงา ฯลฯ มาจัดหรือเขียนร่วมกันตามเนื้อหาสาระที่เป็นโครงเรื่อง ก่อให้เกิดเป็นองค์ประกอบของภาพทั้งด้านรูปทรงและเนื้อหาอย่างละเอียด ทั้งนี้เพื่อเป็นแนวทางความคิดที่นำส่วนต่าง ๆ มาสังเคราะห์สร้างสรรค์งานศิลปะที่เป็นรูปทรงที่มีคุณค่าและความหมาย (ชลูด นิ่มเสมอ, 2531) องค์ประกอบในทางศิลปกรรมโดยทั่วไปแยกออกได้เป็นสองส่วนที่สำคัญคือ องค์ประกอบทางด้านเรื่องราวและองค์ประกอบทางด้านรูปทรง โดยองค์ประกอบทั้งสองประการนี้มีความสำคัญและคุณค่าอย่างเท่าเทียมกัน (สมชาติ มณีโชติ, 2529, หน้า 54) ส่วนองค์ประกอบของภาพจิตรกรรมไทยมีความสัมพันธ์อยู่กับเนื้อหาสาระ หรือโครงเรื่องเป็นประการสำคัญ การถ่ายทอดจิตรกรรมไทยมีองค์ประกอบที่สำคัญอยู่ 3 ประการ ดังนี้

1. องค์ประกอบของเส้น (Line) คือ การจัดหรือใช้เส้นผูกเขียนให้เป็นภาพตามกำหนด เส้นในภาพจิตรกรรมไทยแต่ละยุคสมัยที่สร้างสรรค์ได้ใช้เส้นเป็นหลักในการกำหนดขอบเขตของภาพวาด ทำให้มีรูปลักษณะแบน ๆ รูปแบบเหล่านี้เขียนบนพื้นภาพที่ปราศจากการสมมุติให้ลึกแต่เป็นพื้นแบนราบ จึงทำให้องค์ประกอบของจิตรกรรมไทยมีลักษณะแบน

2. องค์ประกอบของพื้นที่ว่าง (Space) คือ องค์ประกอบของภาพที่แสดงให้เห็นปริมาตร น้ำหนัก บรรยากาศ เป็นต้น รูปแบบที่ถ่ายทอดลงพื้นที่ว่าง เป็นภาพลวงตาเพื่อแก้ปัญหาระยะใกล้ไกลของภาพในการเขียนภาพจิตรกรรมไทย จึงมีการแก้ปัญหาบนพื้นที่ว่างเป็นสำคัญ การจัดวางโครงเรื่องให้เหมาะสมกว่าความเหมาะสมทางด้านรูปทรง โดยจิตรกรรมไทยไม่มีกรอบภาพที่

แน่นอน แตกต่างไปจากจิตรกรรมทางตะวันตก จึงใช้ส่วนรอบเป็นสิ่งแบ่งขอบเขต เช่น ต้นไม้ ภูเขา โขดหิน และสิ่งอื่น ๆ อย่างไรก็ตามในภาพจิตรกรรมไทยบางครั้งการแบ่งพื้นที่ว่างของภาพแต่ละตอนก็ได้ใช้เส้นในรูปแบบต่าง ๆ มาแบ่ง เช่น เส้นหยักฟันปลา เส้นโค้ง แล้วแต่ความเหมาะสมส่วนที่ใช้แบ่งภาพ เรียกว่า "สินเทา" (สุรศักดิ์ เจริญวงศ์, 2525, หน้า 63-64)

3. องค์ประกอบของสี (Colors) คือ องค์ประกอบของภาพที่แสดงออกด้วยสี การใช้สีในภาพจิตรกรรมไทยเป็นการใช้สีไม่แสดงแสงเงา นอกจากนี้ยังใช้สีเป็นส่วนในการแบ่งสถานภาพของบุคคล ถึงแม้ว่าจิตรกรรมไทยจะนิยมระบายสีแบนๆ แต่ก็เน้นรายละเอียดของภาพ โดยใช้สีที่เข้มกว่าหรืออ่อนกว่าในส่วนที่เป็นพื้นที่เดียวกัน จะเห็นได้จากจิตรกรรมฝาผนังของไทย

จิตรกรรมฝาผนังของไทยส่วนใหญ่เป็นภาพวิจิตรศิลป์ชั้นสูงที่เขียนด้วยสีฝุ่น หรือสีน้ำกาว (Tempera) ซึ่งช่างเขียนสามารถตกแต่งรายละเอียดของภาพจิตรกรรมได้ชัดเจนบนผนังปูนที่แห้งแล้ว ซึ่งแตกต่างไปจากการเขียนภาพบนปูนเปียกของศิลปะตะวันตก (อภัย นาคคง, 2526, หน้า 86) นอกจากนี้การจัดองค์ประกอบ (Composition) ของไทย ซึ่งแต่เดิมนิยมเขียนไว้บนผนังสถาปัตยกรรมไทย ส่วนที่เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังคือ ผนังหุ้มกลองด้านหน้า ผนังหุ้มกลองด้านหลัง (หลังพระประธาน) ผนังด้านข้างทั้งสองด้าน ตั้งแต่เหนือขอบหน้าต่างขึ้นไปถึงเพดาน ซึ่งรวมเรียกว่า "คลอง" ผนังห้องระหว่างช่องหน้าต่างและบริเวณบานประตูหน้าต่าง

ในการเขียนภาพโดยทั่วไปแล้วจะเน้นทั้งองค์ประกอบทางเรื่องราวหรือเนื้อหาเข้าด้วยกัน โดยยึดพื้นฐานหลักการจัดองค์ประกอบภาพ คือ ความเป็นเอกภาพ จุดสนใจในภาพ และความสมดุลของภาพ การจัดองค์ประกอบของภาพมีรูปแบบในการจัด 9 แบบดังนี้ (มุณี พันทวี, 2527, หน้า 39-41)

1. การจัดในแนวดิ่ง (Dominance) เป็นการจัดให้อยู่ในทิศทางแนวตั้ง ซึ่งสร้างความรู้สึกมั่นคง โอ่อ่า แข็งแรง

2. การจัดแบบระนาบ (Transition) เป็นการจัดให้มีรูปแบบไปในแนวนอน การจัดแบบนี้จะสร้างความรู้สึกกว้างขวางและเงียบสงบ

3. การจัดแบบเป็นพื้น (Gradation) เป็นการจัดที่ใช้บริเวณให้พื้น เช่น การจัดภาพลวดลายพื้นผนัง การจัดลวดลายผ้า

4. การจัดแบบกระจายรัศมี (Radiation) เป็นการจัดรูปแบบ ซึ่งมีทิศทางกระจายออกจากส่วนกลาง เป็นการจัดที่เน้นความสำคัญบริเวณส่วนกลางของภาพ

5. การจัดให้มีเส้นนำสายตา (Convergence) เป็นการจัดรูปแบบให้มีทิศทางสายตาเข้าไปหาจุดสนใจหรือส่วนประธานของภาพ

ป
ND
2875
ส414ก
2553
30 มิ.ย. 2554
สำนักหอสมุด

6. การจัดรูปแบบที่มีลักษณะซ้ำ ๆ กัน (Repetition) เป็นการจัดที่เป็นการย้ำเน้นด้วยส่วนที่มีลักษณะเดียวกันรวมกันอยู่ด้วยกัน

7. การจัดรูปแบบให้มีลักษณะตรงกันข้าม (Opposition) เป็นลักษณะการจัดที่อาศัยความขัดแย้ง หรือตรงกันข้ามกัน

8. การจัดรูปแบบในวงกลม (Circular) เป็นการจัดรูปแบบให้มองภาพรวมอยู่ในขอบข่ายของวงกลม เพื่อให้ความรู้สึกเป็นกลุ่มกลมเกลียวกัน

9. การจัดแบบสามเหลี่ยม (Triangular) คือ การจัดรูปแบบให้สามารถมองเห็นภาพรวมอยู่ในขอบข่ายของรูปสามเหลี่ยม

รูปแบบไม่ว่าจะเลือกใช้แบบใดในส่วนของการเขียนภาพจิตรกรรมไทย หรือจิตรกรรมฝาผนังนั้น ก็จะเน้นเกี่ยวกับภาพสิ่งก่อสร้าง ภาพทิวทัศน์ ภาพสัตว์ ภาพวิถีชีวิต สภาพสิ่งแวดล้อม โดยเฉพาะภาพคนที่เป็นจุดเด่นของเรื่อง (เสมอ อนุรัตน์วิชัยกุล, 2536, หน้า 3)

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับจิตรกรรมฝาผนังไทยและอีสาน

จิตรกรรมฝาผนังสมัยก่อนประวัติศาสตร์ในประเทศไทย

จิตรกรรมที่พบในประเทศไทยที่เก่าแก่มากที่สุดในปัจจุบันเป็นจิตรกรรมที่มีอายุระยะเดียว กันกับที่พบในประเทศฝรั่งเศส และเป็นเรื่องราวในลักษณะเดียวกันด้วย ปรากฏให้เห็นที่ภาพเขียนบนผนังถ้ำที่เก่าแก่ของไทย ดังที่พบในผนังถ้ำ อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี มีอายุถึง 5,000-6,000 ปี ก่อนคริสตกาล (ไพโรจน์ สโมสร, 2532, หน้า 166) ภาพเขียนในลักษณะนี้มีปรากฏตามผนังถ้ำหลายแห่งในประเทศไทย

จิตรกรรมฝาผนังถ้ำ (Rock painting หรือ Cave painting) ในไทยมีการพบครั้งแรกโดยชาวฝรั่งเศส ชื่อ นายแอลเดอ จาลองกีแอร์ เมื่อราว พ.ศ.2465 ที่ผนังถ้ำจังหวัดพังงา ต่อมานายประยูร ไพบูลย์สุวรรณ หัวหน้าหน่วยศิลปากรที่ 8 ได้ทำการสำรวจ เมื่อปี พ.ศ.2508 ตำบลเขาปันหยี นายเอ เอฟ แคร์ และ พ.ต.อิริค ไซเด็นฟาเด็น ได้กล่าวถึงภาพเขียนสีบนผนังถ้ำของจังหวัดมุกดาหารในหนังสือ Siam, Nature and Industry เมื่อปี พ.ศ.2473 ว่ากรมศิลปากรไทยได้พบภาพเขียนฝาผนังถ้ำ ภาคกลาง 1 แห่ง ที่ถ้ำรูปเขาเขียว ตำบลลุ่มสุ่ม อำเภอไทรโยค จังหวัดกาญจนบุรี ในปี พ.ศ.2505 และภาคตะวันออกเฉียงเหนือ นายเจริญ พลเดชา ภัณฑารักษ์ตรี ได้สำรวจพบภาพเขียนฝาผนังถ้ำที่จังหวัดขอนแก่น จังหวัดนครพนม จังหวัดกาฬสินธุ์ และในจังหวัดอุดรธานี ในช่วงปี พ.ศ.2505-2506 ดังต่อไปนี้

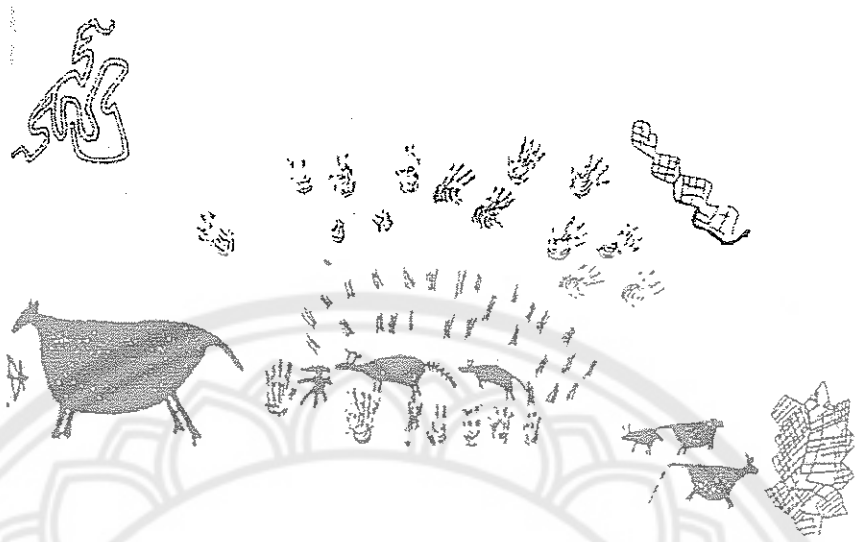
1. จิตรกรรมฝาผนังถ้ำจังหวัดขอนแก่น พบที่ถ้ำฝ่ามือ ตำบลภูเวียง อำเภอภูเวียง จังหวัดขอนแก่น บนภูเขาภูเวียง ถ้ำลึกประมาณ 7 เมตร ยาว 50 เมตร สูงประมาณ 3 เมตร พบในปี พ.ศ. 2507

2. จิตรกรรมฝาผนังจังหวัดมุกดาหาร มี 2 แห่ง คือ ถ้ำฝ่ามือแดง เขาจอมนาง บ้านส้มป่อย ตำบลศรีบุญเรือง อำเภอเมือง จังหวัดมุกดาหาร โดยนายเอ เอฟ แดร์ ได้กล่าวถึงเมื่อปี พ.ศ. 2467 และหน่วยศิลปากรที่ 7 ได้สำรวจเมื่อ พ.ศ.2505 แห่งที่ 2 ที่ถ้ำผาแต้ม บนภูวัดบ้านภูล้อม อำเภอ ดอนตาล ถ้ำลึกประมาณ 4 เมตร ยาวประมาณ 80 เมตร มีรูปมือแดง 14 รูป โดยหน่วยศิลปากรที่ 7 ได้สำรวจเมื่อวันที่ 18 มิถุนายน พ.ศ. 2507

3. จิตรกรรมฝาผนังถ้ำจังหวัดกาฬสินธุ์ พบที่ถ้ำลายมือ บนภูผาผึ้ง บ้านหนองห้าง ตำบลกุดหว้า อำเภอกุฉินารายณ์ ถ้ำสูงประมาณ 1.60 เมตร ด้านทิศตะวันออกยาวประมาณ 20 เมตร ด้านเหนือ 3.50 เมตร ด้านทิศใต้ 2.50 เมตร ที่ผนังถ้ำมีรูปมือใช้สีแดงทาฝ่ามือ ประมาณ 60 รูป มีนิ้วครบห้านิ้ว

4. จิตรกรรมฝาผนังถ้ำ ที่พบในอำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี มี 4 แห่ง คือ ที่ถ้ำลายบนภูพาน บ้านโป่งฮี ตำบลกลางใหญ่ ถ้ำกว้างประมาณ 12 เมตร ยาวประมาณ 19 เมตร ที่ผนังถ้ำมีภาพเขียนสีเป็นรูปสี่เหลี่ยมและเส้นวกวนเวียนติดต่อกัน สีที่ใช้เป็นสีเหลือง แห่งที่ 2 ที่ถ้ำโนนสาวเอ้ บ้านติ้ว ตำบลเมืองพาน มีรูปคล้ายที่ถ้ำลาย บางรูปเป็นเส้นใหญ่ขนานกันหลายเส้น แห่งที่ 3 ที่ถ้ำคน วัดภูพระบาทบัวบก บ้านติ้ว ตำบลเมืองพาน เป็นกลุ่มภาพคนน่องโต เดินเป็นแถว 7 คน ดังภาพประกอบ 4 แห่งที่ 4 อยู่ที่ถ้ำวัว ซึ่งอยู่ติดกับถ้ำคน เป็นกลุ่มภาพสัตว์ประเภทวัวแสดงลักษณะการอยู่รวมกันเป็นฝูง

ภาพ 3 แสดงถ้ำคน วัดภูพระบาทบัวบก บ้านติ้ว ตำบลเมืองพาน เป็นกลุ่มภาพคนน่องโต เดินแถว 7 คน



ภาพ 4 แสดงภาพเขียนสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ที่ผาแต้ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี

5. จิตรกรรมฝาผนังถ้ำนอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังมีที่ถ้ำลายแทง ภูผานกเค้า บ้านผากลางดง ตำบลผานกเค้า จังหวัดเลย อีกแห่งหนึ่งอยู่ที่เขาจันทร์งาม บ้านเลิศสวัสดิ์ ตำบลลาดบัวขาว อำเภอสีคิ้ว จังหวัดนครราชสีมา และยังพบที่ผาแต้ม บ้านก่ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี ดังภาพประกอบ 10 (ชิน อยู่ดี, 2529, หน้า 112-118) ภาพจิตรกรรมดังกล่าวมีวิธีการเขียนที่แปลกแตกต่างกัน

วิธีการเขียนจิตรกรรมบนผนังถ้ำ (Cave painting) มีหลายอย่าง เช่น การระบายสี (Painting) เขียนด้วยสี (Color drawing) วิธีการพิมพ์แบบพ่น (Stenciling) แบบทาบ (Imprinting) การขูดหรือฝน (Abrading) บางทีใช้ทั้งวิธีการลงสี (Pictograph) และลายสลัก (Petroglyph) ประกอบกัน ลักษณะการถ่ายทอดรูปแบบ มีทั้งแบบแสดงโครงสร้างภายนอกหรือเส้นรอบรูป (Out-line) แบบเงาทึบ (Silhouette) แบบที่มองเห็นภาพทะลุเข้าไปข้างในหรือแบบเอ็กซ-เรย์ (X-Ray)

ภาพที่พบส่วนใหญ่มีสีแดง ดำ สีดำได้จากถ่านไม้ หรือแมงกานีส(Manganese) ที่พบหรือแกร์ไฟต์เผา (Roasted Graphite) และสีขาวอาจได้จากชอล์ก หรือดินขาว (Kaolin) หรือแร่ยิปซัม (Gypsum) มีน้ำกาวที่ใช้ผสมสีให้เหลวและติดทนนั้น อาจใช้ไข่ขาว น้ำมันพืช ยางไม้ อย่างใดอย่างหนึ่งที่เป็นน้ำกาว (Fixative) ซึ่งพิสูจน์ยังไม่ได้ จึงสันนิษฐานจากกาวพื้นบ้านที่คนไทยบางท้องถิ่นยังทำอยู่ การเขียนหรือระบายสีคงต้องใช้แปรงหรือพู่กันหลายขนาด การพิมพ์แบบทาบ การพ่น อาจทำโดยการใช้ปากอม เป่า พ่น หรือวิธีการสลัดสี สีที่ใช้พ่นหรือทาบจะติดผนังทนทาน ดังที่

ผาแต้มที่โขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี (พิสิฐ เจริญวงศ์, 2531, หน้า 66-68) ศิลปะถ้ำต่าง ๆ อาจเป็นพื้นฐานในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยต่อมา ซึ่งนิยมทำขึ้นเพื่อการตกแต่งอาคารสถานที่หรือบนภาชนะดินเผาที่ใช้ในชีวิตประจำวันของกลุ่มชนในพื้นที่ต่าง ๆ

จากภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ที่พบตามถ้ำอัลตามิรา ประเทศสเปน และที่ถ้ำลาสโกซ์ ประเทศฝรั่งเศส รวมทั้งที่พบในประเทศไทย ได้แก่ ภาพเขียนที่ถ้ำคน วัดภูพระบาทบัวบก อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี และภาพเขียนที่ผาแต้ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี มีความมุ่งหมายในการเขียนภาพ คือ เพื่อถ่ายทอดประสบการณ์ด้านความเชื่อในพิธีกรรม ซึ่งมีหลักการเขียนภาพ คือ เขียนภาพส่วนใหญ่เป็นแนวด้านข้าง มีเส้นรอบนอกชัดเจน การจัดภาพซ้ำ ๆ กันเรียงเป็นแถวในระดับเดียวกัน แสดงให้เห็นว่าการเขียนภาพในลักษณะนี้มีปรากฏให้เห็นที่ผนังสิมวัดในถิ่นอีสานที่จะได้ทำการศึกษาในครั้งนี้

จิตรกรรมฝาผนังของไทย

จิตรกรรมฝาผนังของไทย แต่ละสมัยมีการสืบทอดและสัมพันธ์ต่อเนื่องกันมาตลอด อาจจะผสมผสานกับแบบอย่างของจิตรกรรมชนเผ่าอื่นตั้งแต่อดีตมา (พระยาอนุมานราชธน, 2515, หน้า 84) ซึ่งแบ่งตามยุคสมัยทางศิลปะได้ 2 ยุค คือ จิตรกรรมฝาผนังไทยสมัยก่อนประวัติศาสตร์ และสมัยประวัติศาสตร์ของไทย

1. จิตรกรรมฝาผนังไทยสมัยก่อนประวัติศาสตร์ เป็นของชนชาติในเอเชียอาคเนย์ที่ได้ผลิตผลงานทางศิลปกรรม โดยอาศัยรากฐานมาจากความเชื่อจากลัทธิผีสาง เทวดา ของชนเผ่าของตนเอง ต่อมาได้รับวัฒนธรรมของอินเดียทางศาสนาพราหมณ์และพุทธศาสนา ซึ่งเริ่มต้นแผ่อิทธิพลเข้ามาตั้งแต่สมัยพุทธกาลถึง พ.ศ.500 (นิคม มูสิกะคาม, 2521, หน้า 1-3)

จิตรกรรมฝาผนังที่ถ้ำอชันตาของอินเดีย สร้างขึ้นประมาณ พ.ศ.1100 แสดงเรื่องเกี่ยวกับ พุทธศาสนาและชาดกต่าง ๆ รวมทั้งเวสสันดรชาดก จิตรกรรมของอินเดีย และศิลปะสมัยคุปตะของอินเดียได้แพร่หลายเข้ามาในบริเวณเอเชียอาคเนย์มากขึ้น มีอิทธิพลต่อศิลปะสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทยและประเทศใกล้เคียง เช่น ศรีลังกา กัมพูชา และจิตรกรรมพม่า (สมชาติ มณีโชติ, 2529, หน้า 1-10)

จิตรกรรมฝาผนัง สมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทย อาจแบ่งออกได้ดังนี้

1.1 ศิลปะโคตรบูรณ์ ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 11-15

1.2 ศิลปะศรีวิชัย ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 11-17

1.3 ศิลปะทวารวดี ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 12-16

1.4 ศิลปะเขมร ละโว้ ลพบุรี ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 14-19

1.5 ศิลปะตามพรลิงค์ หรือศิลปะนครศรีธรรมราช ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 15-19

1.6 ศิลปะโยนก เชียงแสน ล้านนา ล้านช้าง ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 16-18

จิตรกรรมฝาผนังสมัยก่อนประวัติศาสตร์ ประเทศไทยได้ชำรุดสูญหายหมดแล้ว เหลือเพียงแม่พิมพ์ ตราประทับ เหรียญกษาปณ์ สมัยฟูนัน และอิสานปุระ หรือเจนละ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นศิลปะอินเดียสกุลช่างคุปตะ พุทธศตวรรษที่ 9-10 และสกุลช่างอมรวดี พุทธศตวรรษที่ 10-11ภาพสลักและปฏิมากรรมแบบนูนต่ำในสมัยโคตรบูรณ์ที่พบบนไหล่ภูพาน อำเภอบ้านผือ จังหวัดอุดรธานี (ไพโรจน์ สโมสร, 2532, หน้า 26)

2. จิตรกรรมฝาผนังในสมัยประวัติศาสตร์ของไทย ได้แก่ จิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่สมัยกรุงสุโขทัยเป็นต้นมาจนถึงสมัยปัจจุบัน ซึ่งอาจแบ่งเป็นศิลปะตามระยะเวลาดังนี้

2.1 ศิลปะสุโขทัย ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 18-19

2.2 ศิลปะอู่ทอง ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 19-21

2.3 ศิลปะอยุธยา ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 21-23

2.4 ศิลปะธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ประมาณ พุทธศตวรรษที่ 23 เป็นต้นมา

2.5 ศิลปะสมัยปัจจุบัน ตั้งแต่ปี พ.ศ.2475 ถึงปัจจุบัน

การแบ่งยุคสมัยดังกล่าวเป็นการแบ่งจากศิลปะประเภทสถาปัตยกรรม และประติมากรรมเป็นหลัก แต่ละสกุลช่างมักจะแบ่งยุคสมัยแตกต่างกัน (พระยาอนุมานราชธน, 2515, หน้า 87) จิตรกรรมสมัยประวัติศาสตร์พอมีร่องรอยหลักฐาน ดังนี้

2.1 ศิลปะสุโขทัย จิตรกรรมฝาผนังอาจเริ่มต้นจากจิตรกรรมที่วิวัฒนาการมาจากสมัยก่อนประวัติศาสตร์ไทย คือ ได้วิวัฒนาการมาจากภาพเขียนตามผนังถ้ำหรือเพิงผา ภาพเขียนบนผ้าพระบฏ ภาพเขียนในสมุดภาพ ภาพสลักบนแผ่นหิน ตลอดจนภาพสลักบนโลหะในสมัยพ่อขุนรามคำแหง ได้ทรงประดิษฐ์อักษรไทยขึ้นในปี พ.ศ. 1826 และได้สลักบนศิลาจารึก จุดเริ่มต้นของจิตรกรรมฝาผนังสมัยสุโขทัยอาจจะดูได้จากภาพสลักบนแผ่นหินที่ใช้ประดับเพดานอุโมงค์วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย ภาพ 5 ซึ่งจำหลักโดยพระภิกษุสงฆ์ชาวลังกา ที่เข้ามาประกาศพุทธศาสนาลัทธิหินยานในสมัยสุโขทัย เมื่อประมาณ ปี พ.ศ. 1850 ลวดลายส่วนใหญ่ยังเป็นศิลปะของอินเดีย แต่มีลวดลายและภาพประกอบบางส่วนแสดงให้เห็นความรู้สึกแบบไทย (ศิลป์ พีระศรี, 2502, หน้า 28-29)

ภาพ 5 แสดงจิตรกรรมบนเพดาน วัดศรีชุม จังหวัดสุโขทัย

ภาพ 6 แสดงลวดลายบนเครื่องสังคโลกสมัยสุโขทัย

จิตรกรรมสมัยสุโขทัย มีเหลือให้ศึกษาในปัจจุบันนี้น้อยมาก นอกจากภาพแกะลายเบาซึ่งสงเคราะห์เข้าเป็นประเภทกึ่งภาพเขียนด้วย ภาพเขียนที่ยังเห็นได้ลาง ๆ มีที่ผนังสถูปวัดเจดีย์เจ็ดแถว ศรีสัชนาลัย และลวดลายสลักบนแผ่นโลหะทองคำสำริด แสดงลักษณะแบบไทย

ภาพ 7 แสดงลวดลายสลักบนแผ่นโลหะทองคำสำริด สมัยสุโขทัย

ซุ้มสถูปวัดมหาธาตุ สุโขทัย ภาพแกะลายเบามีที่เพดานคูหาในกำแพงมณฑปวัดศรีชุม และในรอยพระบาทสำริด ซึ่งได้มาจากจังหวัดสุโขทัยและกำแพงเพชร แสดงให้เห็นว่าในสมัยสุโขทัยความเจริญทางจิตรกรรม คงมีทัดเทียมกับประติมากรรมและสถาปัตยกรรม ลักษณะภาพคนในภาพเขียน แกะลายเบาและลวดลาย มีลักษณะเช่นเดียวกับภาพปั้น สีที่ใช้ในการเขียนภาพได้มาจากธรรมชาติโดยตรง คือ ดินและยางไม้ มีดินแดง ดินเหลือง ดินขาว และดินดำ ลักษณะภาพเป็นภาพเส้นและสี (Two-dimensional painting) คือ มักระบายพื้นสีแดง ตัดเส้นดำ ผมดำ ผิวเนื้อขาว ลวดลายมีสีเหลืองบ้างเล็กน้อย (อภัย นาคคง, 2526, หน้า 140-141) ความงามของภาพจะเน้นสีและเส้นเท่านั้น มีความรู้สึก 2 มิติ

ภาพ 8 แสดงภาพจิตรกรรมคัดลอกจากผนังวัดเจดีย์เจ็ดแถว สมัยสุโขทัย

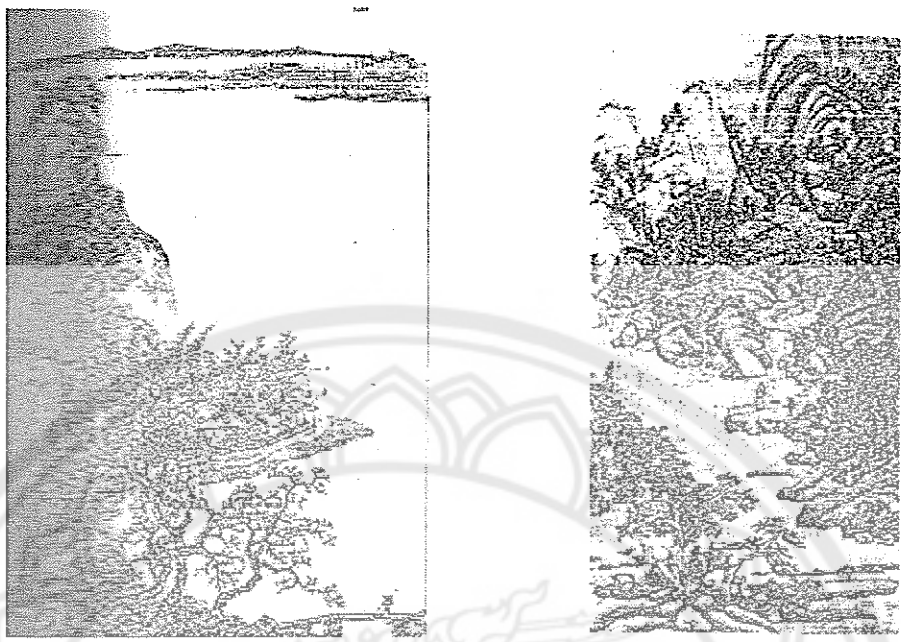
ภาพจิตรกรรมฝาผนังของโบสถ์วิหารในสมัยสุโขทัยที่ปรากฏแทบทั้งหมด มีลักษณะลวดลาย และภาพที่มีสีดินแต่งและสีดำที่ใช้เป็นผลดีในทาง กิอาโรสกูโร (Chiaroscuro) คือ มีผลที่ได้จากความแตกต่างกันของลักษณะความคิด ความสว่าง หรือค่าของแสงและเงาที่ชัดเจน โดยไม่เน้นถึงการระบายสีตามความหมายของสีหรือความรู้สึกของสี (Chromatic Sense) ลักษณะเดียวกันนี้ปรากฏในสิ่งของเครื่องปั้นดินเผาของสมัยสุโขทัยและสวรรคโลกที่ได้รับอิทธิพลจากจีนอีกทางหนึ่ง รวมทั้งลวดลายผนังศิลาวัดนางพญา ซึ่งได้แสดงถึงวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังไทย มีลักษณะเป็นเอกรงค์ (Monochrome) (พระยาอนุมานราชธน, 2515, หน้า 111)

2.2 ศิลปะอู่ทอง ประมาณพุทธศตวรรษที่ 19-25 ด้านจิตรกรรม มีอิทธิพลจากที่ต่าง ๆ มาผสมผสานกัน ภาพเขียนมีปรากฏไม่มาก จิตรกรรมไทยเป็นไปในทางพุทธศาสนาและมีมาแล้วตั้งแต่สมัยสุโขทัย จิตรกรรมจะเชื่อมสู่สมัยอยุธยาตอนต้น ซึ่งแสดงให้เห็นอิทธิพลศิลปะของขอม คือ ตัวรูปมีลักษณะแข็งและผนังสีใช้แต่เพียงสีดำ ขาว และแดง มีการปิดทองภาพเพียงเล็กน้อย เช่น ภาพเขียนผนังกรุพระปรางค์วัดราชบูรณะ ภาพเขียนบนผนังกรุในเจดีย์องค์ใหญ่ด้านตะวันออกของวัดพระศรีสรรเพชญ์ เป็นรูปสาวกในพระพุทธศาสนากำลังประนมมือถือดอกบัว ภาพเหล่านี้ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑ์ (รัฐ จันทร์เดช, 2522, หน้า 112-114)

2.3 ศิลปะอยุธยา ประมาณศตวรรษที่ 21-23 ลักษณะภาพจิตรกรรมจะมีอิทธิพลจีนเข้ามาปรากฏทั้งในจิตรกรรมฝาผนังและสมุดไตรภูมิต่าง ๆ จะเห็นจากการจัดภาพ สี และเรื่องราวเกี่ยวกับภาพซึ่งเป็นภาพธรรมชาติ มีภาพภูเขา ต้นไม้ ดอกไม้ สัตว์ แมลง ใช้เงาเป็นเงากลมกลืน ดังภาพ 9

ภาพ 9 แสดงภาพธรรมชาติที่เป็นต้นไม้ สัตว์ แบบจีน สมัยอยุธยาตอนปลาย

อย่างภาพเขียนจีน สีที่ใช้เขียน ได้แก่ สีขาว เหลือง แดง ดำ เขียว และทอง (สีเขียวปรากฏว่ามีการใช้เป็นครั้งแรก) จะปะปนอยู่กับภาพเขียนศิลปินอยุธยาแท้อยู่ทั่วไป เช่น ที่ผนังพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม วัดเกาะแก้วสุทธาราม จังหวัดเพชรบุรี วัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี เสาวิหารวัดพนัญเชิง จังหวัดอยุธยา และภาพพระบาทและสมุดไตรภูมิในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เป็นต้น (อภัย นาคคง, 2526, หน้า 149-150)



ภาพ 10 แสดงลักษณะจิตรกรรมแบบจีนเป็นภาพธรรมชาติแบบต่าง ๆ

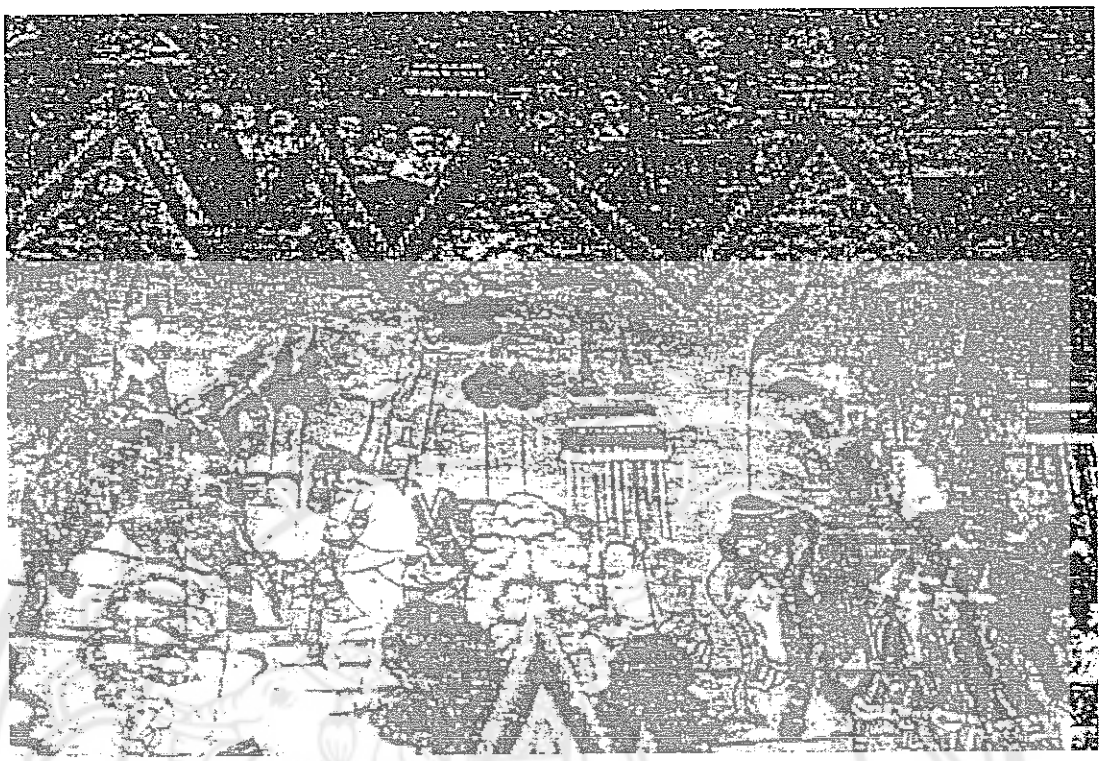
ภาพ 11 แสดงจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์ วัดช่องนนทรี กรุงเทพฯ สมัยอยุธยาตอนปลาย

จิตรกรรมของศิลปะอยุธยา แสดงให้เห็นลักษณะจิตรกรรมไทยบริสุทธิ์อย่างสมบูรณ์ ในตอนปลายอยุธยา จะเห็นได้จากสีที่เขียนนิยมใช้สีหลายสี นิยมปิดทองบนรูปและลวดลาย แต่การเขียนภาพต้นไม้ ภูเขา และม้า ยังคงแสดงอิทธิพลจีนอยู่บ้าง

สำหรับประณีตศิลปะเกี่ยวกับพุทธศาสนา ศิลปะแบบอยุธยาเจริญถึงขีดสุดเหนือกว่าศิลปะแบบอื่น ๆ อย่างหลายชิ้น เช่น ภาพเขียนลายรดน้ำที่งดงามมากที่สุด เป็นภาพฝีมือ เรียกว่า "ฝีมือครูวัดเชิงหวาย" เป็นลวดลายไทยผสมกับธรรมชาติ ซึ่งมีฝีมือยอดเยี่ยมมากหาที่ติไม่ได้ ลายที่ว่านี้เป็นลายบานประตูตู้พระธรรม

ภาพ 12 แสดงลายรดน้ำ บานประตูตู้พระธรรม วัดเชิงหวาย

ขณะนี้เก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงเทพฯ (รัฐ จันทร์เดช, 2523, หน้า 114) นอกจากภาพนี้ก็มีภาพเขียนเรื่องเทพชุมนุม ภาพพุทธประวัติ และภาพชาดก ทางพุทธศาสนาจะเขียนต่อเนื่องกัน ใช้ต้นไม้และธรรมชาติเชื่อมภาพให้ติดต่อกัน อิทธิพลการจัดวางรูปและวิธีการต่าง ๆ ได้ถ่ายทอดมาสู่การเขียนภาพสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นสืบมา

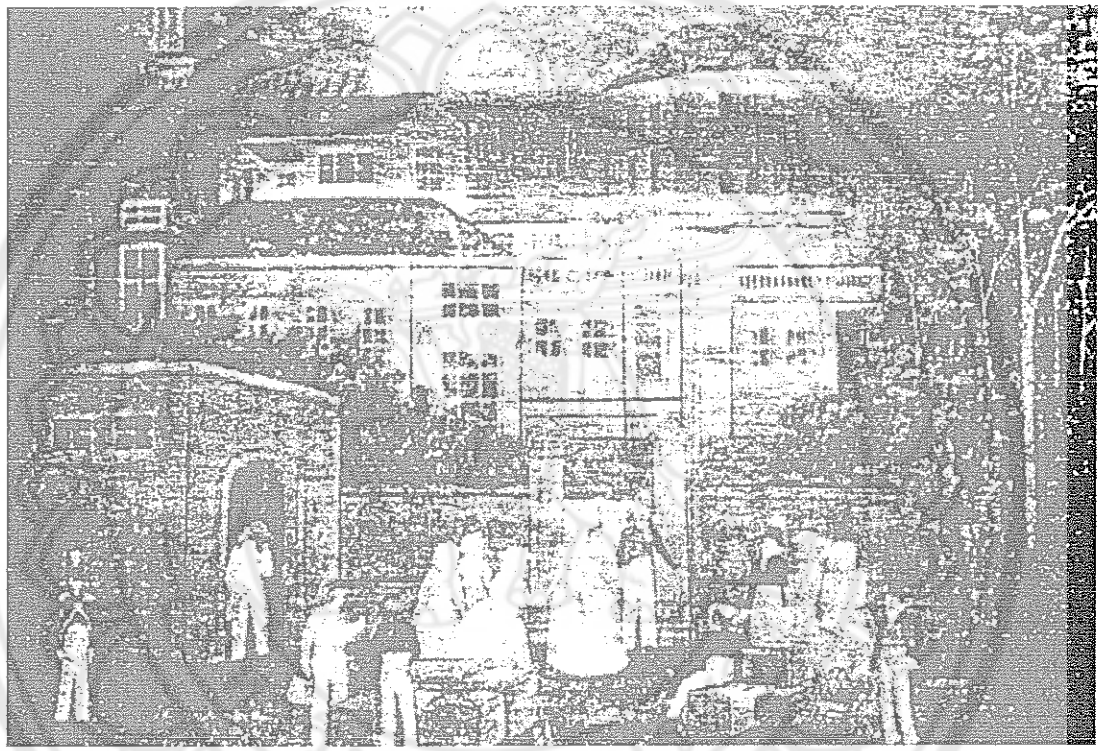


ภาพ 13 แสดงจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดช่องนนทรี เขตยานนาวา กรุงเทพฯ
ศิลปะอยุธยาตอนปลายราวต้นพุทธศตวรรษที่ 23

2.4 ศิลปะธนบุรีและรัตนโกสินทร์ ประมาณพุทธศตวรรษที่ 23 เป็นต้นมา ระยะแรกภาพเขียนทำตามแบบศิลปะอยุธยาตอนปลายในด้านการจัดภาพเท่านั้น การจัดภาพซ้ำ ๆ กัน เช่น ภาพเทพชุมนุม ในพระที่นั่งพุทไธสวรรค์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ และภาพเขียนอิทธิพลจีนที่มีอยู่บ้างตอนก่อนนั้นได้หายไป ภาพเขียนที่ปรากฏอิทธิพลจีน ได้แก่ การจัดภาพแบบมองจากมุมสูง และ Colors scheme เห็นได้ชัดในการใช้สีเขียวครามและเหลืองมากขึ้น แต่อุดมคติยังยึดกับการเขียนของไทยเฉพาะส่วนสำคัญของภาพที่เป็นแบบจีนก็คือ รูปทิวทัศน์ ภูเขา และแม่น้ำตามธรรมชาติ ภาพเหล่านี้ปรากฏตามโบสถ์วิหาร

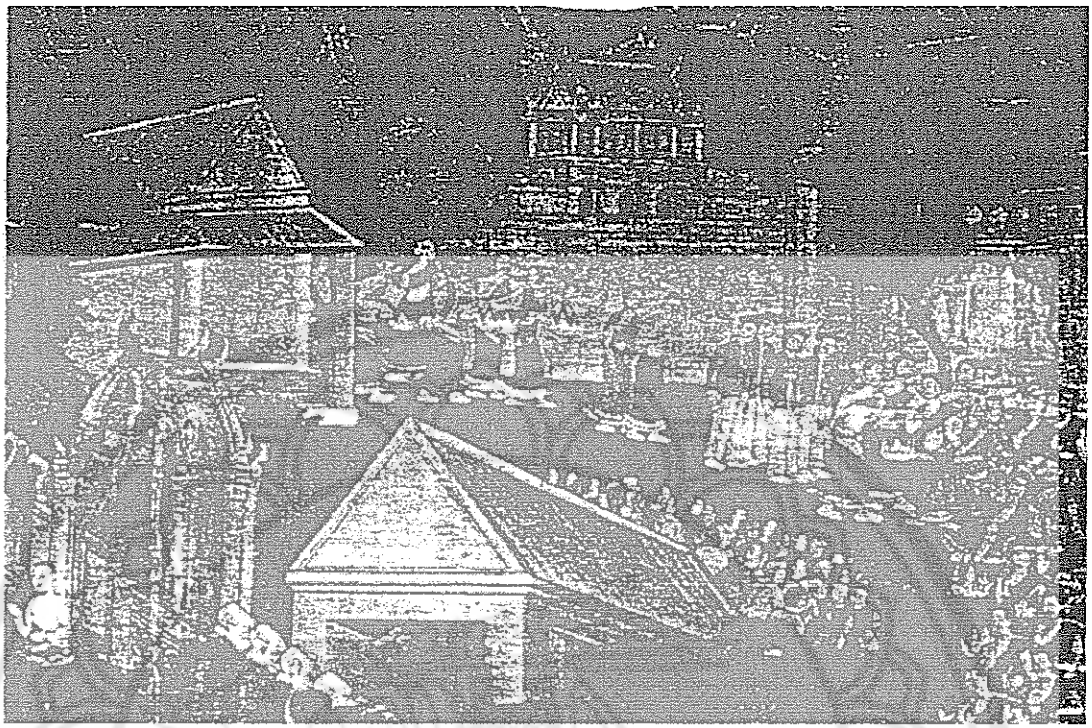
จิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ถึงรัชกาลที่ 3 ภาพแบ่งออกเป็น 2 แนว คือ ตอนบนเขียนเทพชุมนุม ตอนล่างแถวเดียวกันกับหน้าต่างมักเขียนภาพพุทธประวัติหรือทศชาติ ด้านหลังเทพประธานเขียนภาพไตรภูมิ มีการใช้สีหลายสีและปิดทองลงบนภาพ ภาพเขียนได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยรัชกาลที่ 3 ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 4 ได้มีอิทธิพลต่างประเทศทางตะวันตกเข้ามาปะปน การเขียนภาพแบบทัศนียวิสัย (Perspective) (อภัย นาคคง, 2526, หน้า 154-160) งานจิตรกรรมเปลี่ยนแปลงรูปแบบจากการระบายสีแบน ๆ แสดงความสำคัญด้วยการตัดเส้นมา

เป็นระบายสีแบบกลมกลืนตามธรรมชาติ หรือเป็นตามความจริง แสดงบรรยากาศและมีมิติชัดเจนขึ้นทั้งในด้านการใช้สีสัน แสง-เงา และทัศนียวิสัย คือ เปลี่ยนจากแนวการเขียนในลักษณะ "อุดมคติ" (Idealism) มาสู่ลักษณะความเป็นจริง (Realism) ตามสายตามองเห็น จิตรกรไทยผู้ริเริ่มรูปแบบตะวันตก ลักษณะ 3 มิติ คือ "ขรัว อินโข่ง" ซึ่งผลงานลักษณะดังกล่าวของท่าน ปรากฏที่ฝาผนังวัดบวรนิเวศน์ กรุงเทพฯ



ภาพ 14 แสดงจิตรกรรมฝาผนังโบสถ์วัดบวรนิเวศน์ ในรัชกาลที่ 3

สมัยรัชกาลที่ 5 อารยธรรมตะวันตกหลั่งไหลเข้ามาเป็นอันมาก และเริ่มมีกระแสรุนแรงขึ้นตามลำดับ ตามสภาพความเจริญของบ้านเมือง เศรษฐกิจ และสังคม มีการเขียนภาพ "พระบฏ" ซึ่งใช้เขียนบนแผ่นผ้ามาแต่โบราณ ต่อมาเปลี่ยนมาเป็นเขียนบนแผ่นไม้ ปัจจุบันหาดูได้ยากตามชนบทปรากฏในงานบุญมหาชาติหรือบุญพระเหวด ในสมัยรัชกาลที่ 6 งานจิตรกรรมที่พบได้ใช้วิธีการและเทคนิคของชาวยุโรป เช่น การเขียนภาพผนัง "แบบปูนเปียก" (Fresco) ภาพจะติดผนังทนทาน แต่นอกจากนี้ยัง มีการปรับเปลี่ยนเรื่องแบบเก่ามาเป็นการเล่าเหตุการณ์จริงหรือตามพระราชพิธีสิบสองเดือนในสมัยนั้น ดังภาพในโบสถ์วัดราชประดิษฐ์ กรุงเทพฯ ภาพ 15



ภาพ 15 แสดงจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 5 ที่ผนังโบสถ์วัดราชประดิษฐ์

2.5 ศิลปะสมัยปัจจุบัน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2475 ถึงปัจจุบัน รัชกาลที่ 7 บ้านเมืองมีการเปลี่ยนแปลงจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาสู่การปกครองระบอบประชาธิปไตย ในด้านจิตรกรรม มีการทำนุบำรุงซ่อมแซมภาพฝาผนังในพระอุโบสถ เช่น วัดพระศรีรัตนศาสดาราม รัชกาลปัจจุบัน มีพระราชศรัทธาในการปฏิสังขรณ์พระอารามต่าง ๆ มาก ดังเห็นได้จากการซ่อมจิตรกรรมตามพระอารามต่าง ๆ เพื่อเตรียมสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี ในปี พ.ศ.2525 โดยเริ่มซ่อมแซมตั้งแต่ พ.ศ.2514 เป็นต้นมา (สงวน รอดบุญ, 2526, หน้า 84-89)

จิตรกรรมไทยและศิลปกรรมตามทัศนะของอารี สุทธิพันธุ์ ได้กล่าวว่าทุกยุคทุกสมัยถือว่าการแสดงออกเป็นการบันทึกเรื่องราวด้วยอารมณ์ของมนุษย์และความรู้สึกที่ประสบจากสิ่งแวดล้อม (อารี สุทธิพันธุ์, 2513, หน้า 111) นอกจากนี้ยังมีอิทธิพลจากที่ต่าง ๆ เป็นต้นว่าประเทศใกล้เคียงดังจิตรกรรมอินเดีย ศรีลังกา กัมพูชา และจิตรกรรมพม่า ได้มีความสัมพันธ์กับจิตรกรรมไทยด้วย (สมชาติ มณีโชติ, 2529, หน้า 1-10) ซึ่งอาจทำให้รูปแบบองค์ประกอบมีส่วนผสมผสานกันระหว่างเพื่อนบ้าน และจิตรกรรมไทยได้เป็นอย่างดี ความมุ่งหมายที่สำคัญในการสร้างจิตรกรรมไม่ว่าจะเป็นสมัยใด เพื่อน้อมนำชักจูงให้ผู้ชมภาพเกิดความเลื่อมใสศรัทธาและทราบเรื่องราวทางวรรณกรรมของ พุทธศาสนา (วรรณิภา ณ สงขลา, 2528, หน้า 1-10) ดังนั้น

จิตรกรรมจึงมีผลต่อการขัดเกลาจิตใจมนุษย์ได้เพราะเรื่องราวที่ถ่ายทอดออกมาล้วนแต่เป็นอุทาหรณ์สอนใจมนุษย์

จิตรกรรมฝาผนังอีสาน

จิตรกรรมฝาผนังอีสานเริ่มปรากฏ ตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์ โดยเห็นได้จากที่เขียนไว้ตามเพิงเขา หรือตามผนังของเทือกเขาต่าง ๆ เกือบทั่วบริเวณภาคอีสานซึ่ง มีอายุไม่น้อยกว่า 5,000-6,000 ปี ศิลปะบนฝาผนังที่สำคัญของภาคอีสานและภาพใหญ่ที่สุด คือ ภาพเขียนบริเวณผาแต้ม อำเภอโขงเจียม จังหวัดอุบลราชธานี ซึ่งมีปริมาณของเนื้อที่เขียนภาพ ยาวกว่า 200 เมตร และภาพเขียนที่สำคัญสมัยนี้ได้รับวัฒนธรรมจากอินเดีย คือ ภาพที่วัดลูกเขยเป็นภาพเขียนสีลายเส้นสีแดง เป็นรูปพระพักตร์ของเทวดา จิตรกรรมที่พบในภาพอีสานส่วนใหญ่อยู่ในสมัยรัชกาลที่ 5 สมัยรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา จิตรกรหรือช่างแต้มจำแนกตามลักษณะของงานได้แบ่งเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. กลุ่มช่างพื้นบ้านแท้
2. กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลช่างหลวงกรุงเทพฯ
3. กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมผสมล้านช้าง-กรุงเทพฯ

กลุ่มช่างพื้นบ้านแท้ คือ ช่างที่ถ่ายทอดและฝึกฝนกันอยู่ในท้องถิ่น ลักษณะงานจึงเป็นศิลปะพื้นบ้านแท้ ๆ กลุ่มนี้ได้แก่ ช่างแต้มในจังหวัดขอนแก่น มหาสารคาม และร้อยเอ็ด

กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลช่างหลวงกรุงเทพฯ คือ ช่วงที่เคยไปกรุงเทพฯ อาจเป็นช่างหลวงหรือได้รับการฝึกฝนจากช่างหลวง ลักษณะของภาพจึงเป็นลักษณะคล้ายกับภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบประเพณีนิยม ผสมผสานกับเนื้อหาสาระ และเทคนิควิธีการของชาวบ้านกลุ่มนี้ ได้แก่ ช่างแต้ม ผู้วาดภาพวัดหน้าพระธาตุ อำเภอปักธงชัย จังหวัดนครราชสีมา

กลุ่มที่ได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมล้านช้าง-กรุงเทพฯ กลุ่มนี้ส่วนใหญ่เป็นช่างแถบจังหวัดลุ่มน้ำโขง ลักษณะภาพของกลุ่มนี้บางภาพได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมหลวงกรุงเทพฯ เช่น ภาพรามเกียรติ์ที่วัดหัวเวียงรังษี อำเภอธาตุพนม จังหวัดนครพนม ภาพที่วิหารวัดทุ่งศรีเมือง อำเภอเมือง จังหวัดอุบลราชธานี ภาพที่วิหารวัดโพธิ์ชัยนาพึง อำเภอนาแห้ว จังหวัดเลย ช่างกลุ่มนี้เป็นช่างท้องถิ่น สืบทอดวัฒนธรรมเดิมของตน และเรียนรู้รับการถ่ายทอดลักษณะการเขียนภาพแบบอย่างกรุงเทพฯ ไว้ด้วย นอกจากนี้แล้วภาพปรากฏตามสิมแถบฝั่งขวาลุ่มน้ำโขง (ไพโรจน์ สโมสร, 2532, หน้า 38-39)

เรื่องที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังอีสานส่วนมาก จะนิยมเขียนปะปนระหว่างวรรณกรรมพื้นบ้านกับชาดกในพุทธศาสนา เช่น สังข์สินไช เวสสันดรชาดก และไตรภูมิต่าง ๆ ซึ่งเป็นวรรณกรรมที่ชาวอีสานนิยมในท้องถิ่น เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังสิมวัดตาลเรือง บ้านโคกกลาง

อำเภอโกสุมพิสัย จังหวัดมหาสารคาม ภาพจิตรกรรมฝาผนังสิมวัดบูรพา บ้านขามเปี้ย อำเภอเชียงยืน จังหวัดมหาสารคาม (สงวน รอดบุญ, 2529, หน้า 155) การถ่ายทอดจิตรกรรมฝาผนัง จะแสดงให้เห็นความสัมพันธ์ที่มีอิทธิพลต่อกัน ทั้งในด้านจุดมุ่งหมายในการสร้าง ระเบียบวิธีการสร้าง ตลอดจนรูปแบบและเนื้อหา เป็นจิตรกรรมทางปัญญาของมนุษย์ที่แสดงออกถึงความรู้ ความคิด จินตนาการ บันทึกออกมาด้วยอารมณ์ และความรู้สึกที่ประสบจากสิ่งแวดล้อม เพื่อตอบสนองความต้องการของตนเองถ่ายทอดปรากฏสู่สังคม

ภาพจิตรกรรมฝาผนังอีสานที่กล่าวมาจะเห็นว่าคติการเขียนไม่มีหลักเกณฑ์ตายตัว แต่จะเป็นตามความเหมาะสมของผนัง ขนาดของสิม และความพอใจของช่างเขียนเป็นสำคัญ จุดประสงค์ของการเขียนภาพคงเพื่อสอนศีลธรรม สอนธรรมะและเล่าเรื่องนิทานพื้นบ้านประจำถิ่นไว้ให้คนรุ่นหลังได้ดูเป็นหลักสำคัญ (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2523, หน้า 214)

วิธีการเขียนภาพและการจัดองค์ประกอบ ช่างเขียนจะเขียนไปตามธรรมชาติหรือสำนึกในเรื่องความงามแฝงอยู่ แสดงออกมาเรียบง่ายตามความเข้าใจของผู้เขียน ซึ่งถือว่าเป็นคุณค่าที่แฝงเร้นในจิตรกรรมอีสาน เรื่องราวก็เพื่อมุ่งสอนธรรมะและบันทึกเรื่องราวต่าง ๆ ศิลปะภาพจึงแสดงออกอย่างอิสระเป็นแบบพื้นบ้านโดยแท้จริง

แนวคิดการเข้าถึงศิลปะในงานจิตกรรมไทย

จิตกรรมและทัศนศิลป์ในแขนงอื่น ๆ โดยปกติจะไม่มีการเคลื่อนไหวทางกายภาพ ความเคลื่อนไหวของงานจิตกรรมจะเป็นการเกิดขึ้นจากปฏิกิริยาระหว่างทัศนธาตุ รูปทรงและที่ว่าง เกิดตากสายตาที่เคลื่อนไปตามจุดตามเส้น เลื่อนไหลไปตามน้ำหนักและสี รวมทั้งเกิดการเคลื่อนที่ของผู้ดู เกิดผลสะท้อนเข้าไปในอารมณ์

1. ความเคลื่อนไหวของรูปทรงในงานจิตกรรมไทย สามารถได้เป็น 3 ลักษณะที่เชื่อมโยงกัน

1.1 ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการนำของเส้น ซึ่งมีทั้งเส้นที่มีอยู่จริง และเส้นที่เกิดจากการเชื่อมต่อระหว่างจุดหรือรูปทรงด้วยจินตนาการของผู้ดู รวมทั้งเส้นความเคลื่อนไหวของที่ว่าง เส้นทั้งสองชนิดนี้ให้ความเคลื่อนไหวแก่ภาพในทิศทางที่ชัดเจน

1.2 ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการขยายตัว ในรูปทรงหรือบริเวณที่กำหนดขอบเขตด้วยเส้น เป็นความเคลื่อนไหวที่เป็นแผ่นแผ่กระจายออก รวมทั้งการขยายตัวของที่ว่าง

1.3 ความเคลื่อนไหวที่เกิดจากการซ้ำกันของจุด หรือรูปทรงขนาดเล็กจำนวนมาก ทำให้เกิดความเคลื่อนไหวในลักษณะสั่นสะเทือน หรือการเคลื่อนไหวของเส้นในระยะสั้น ๆ ถี่และมีทิศทางไม่แน่นอน

ความเคลื่อนไหวของจิตรกรรมไทยทั้ง 3 ลักษณะนี้เป็นไปในทางราบ ตามระนาบของฝาผนัง

2. ความเคลื่อนไหวของรูปทรงในงานจิตกรรมไทย

ความเคลื่อนไหวส่วนรวมของแต่ละภาพส่วนใหญ่เกิดขึ้นจากเส้นที่เป็นขอบเขตของเรื่องแต่ละตอน และการขยายตัวของพื้นที่บริเวณที่ถูกแบ่ง ส่วนรูปทรงย่อย เช่นภาพบุคคล พุ่มไม้ หรือลวดลาย ทำหน้าที่เพียงร่องรอยที่ให้ความสั่นสะเทือนแก่ภาพเมื่อดูจากระยะไกล

ความประสานกันอย่างเหมาะสมของความเคลื่อนไหวส่วนรวมนี้ ขึ้นอยู่กับปัจจัย 3 ประการคือ โครงสร้างทางสถาปัตยกรรม ที่กำหนดตำแหน่ง ขนาด และรูปร่างให้แก่ส่วนต่าง ๆ ของอาคาร ประเพณีนิยม กำหนดบริเวณของรูปและเรื่องที่จะเขียน ความคิดของคนวาดที่กำหนดบริเวณเส้นโครงสร้าง กลุ่มรูปทรง และวรรณะส่วนรวมของภาพในแต่ละบริเวณ

3. ความเคลื่อนไหวของกลุ่มรูปทรง

กลุ่มรูปทรงที่แสดงเรื่องราว จะให้องค์ประกอบที่สมบูรณ์ มีการเคลื่อนไหวที่เนิบนาบหรือฉับพลับประสานซ้ำกันเสมอ เหมือนจังหวะของทำนองเพลงไทยที่เคลื่อนไหวและหวนกลับมาในลีลาเดิม ความเคลื่อนไหวที่พุ่งไปในทิศทาง ประกอบกับการเคลื่อนไหวที่วนเวียนอยู่ในกลุ่ม ความเคลื่อนไหวของรูปทรงแต่ละหน่วย และความเคลื่อนไหวของทัศนธาตุทั้งหลาย จะให้ความสนใจไม่จบสิ้นแก่ผู้ดู ยิ่งเมื่อพิจารณาถึงความเคลื่อนไหวของแต่ละส่วนของร่างกายและเครื่องของหน่วย ของกลุ่ม และของภาพส่วนรวมแล้ว ความเคลื่อนไหวเหล่านี้จะให้เนื้อหาทางรูปทรงในเชิงศิลปะและสุนทรียะซึ่งอาจคลี่คลายไปเป็นเนื้อหา หรือความหมายทางสัญลักษณ์ได้

4. ความเคลื่อนไหวต่อเนื่องระหว่างกลุ่มของรูปทรง

พื้นที่ว่างเป็นการแยกส่วนที่เป็นเรื่องราว แต่เป็นเชื่อมต่อในส่วนที่เป็นรูปทรงช่างเขียนมีวิธีเชื่อมต่อรูปทรงแต่ละรูปเข้าด้วยกันดังนี้

4.1 ต่อเนื่องด้วยสิ่งก่อสร้าง เช่น แนวกำแพง ตึก บ้านเรือน สายตาผู้ดูจะเคลื่อนตามเส้นแนว ไปยังจุดต่าง ๆ ซึ่งเป็นจุดชักนำที่ว่างในบริเวณทั้งสองให้เคลื่อนไหวต่อกัน

4.2 ต่อเนื่องด้วยหน่วยย่อยของรูปทรง หรือกลุ่มบุคคลที่นั่ง ยืน เดิน จากบริเวณหนึ่งไปบริเวณหนึ่ง

4.3 ต่อเนื่องด้วยสายตาของบุคคลในภาพที่มองไปยังจุดหนึ่ง หรือหันหน้าหันลำตัวไปยังจุดมุ่งหมายในอีกกลุ่มหนึ่ง

4.4 ต่อเนื่องด้วยสิ้นสินเทา ซึ่งหมายถึง กรอบที่ล้อมหรือครอบสิ่ง หรือบุคคลสำคัญ รวมถึงการกั้นเรื่อง โดยเฉพาะตอนที่มีความต่อเนื่องกันของเรื่องราวน้อย นอกจากจะเป็นเส้นแบ่ง

บริเวณของภาพที่ทำให้เกิด การเคลื่อนไหวแล้ว ยังทำหน้าที่ประสานบริเวณที่ถูกกั้นทั้งสองด้านให้เชื่อมต่อกันด้วย

4.5 ต่อเนื่องด้วยน้ำหนัก การใช้น้ำหนักในระดับเดียวกันหรือใกล้เคียงกันในปริมาณที่พอเหมาะเป็นเครื่องเชื่อมโยงบริเวณที่ถูกกั้นหรือที่ห่างกันให้สัมพันธ์ต่อเนื่องได้ เพราะสิ่งที่เหมือนกันจะรวมเข้าด้วยกัน

4.6 ต่อเนื่องด้วยสี สีที่จัดอยู่ในระดับเดียวกันจะเชื่อมโยงเข้าหากัน ถ้าใช้ในบางบริเวณจะเป็นตัวเชื่อมสร้างความเคลื่อนไหวจากจุดหนึ่งไปยังอีกจุดหนึ่ง

4.7 ต่อเนื่องด้วยลักษณะผิว ความละเอียดความหยาบของร่องรอย ความมันความด้านของพื้นผิวที่เหมือนกันในแต่ละรูปทรง จะเชื่อมโยงรูปทรงเหล่านั้นเข้าหากัน เช่น พุ่มไม้ที่มีร่องรอยละเอียดหยาบเหมือนกัน

4.8 ต่อเนื่องด้วยความคล้ายกันของรูปทรง ผู้ดูจะเคลื่อนสายตาจากรูปทรงหนึ่งไปยังอีกรูปทรงหนึ่งที่มีรูปร่างเหมือนกัน ไม่ว่ารูปทรงเหล่านั้นจะอยู่ห่างกันในบริเวณสายตา

4.9 ต่อเนื่องด้วยเรื่องราว งานจิตรกรรมไทยส่วนมากจะเป็นไปในลักษณะการบรรยายเรื่องราวของวรรณกรรม ที่คุ้นเคย การดำเนินเรื่องด้วยการแบ่งเป็นตอน ๆ เรียงกันไป จึงเป็นวิธีหนึ่งที่ช่วยให้องค์ประกอบของแต่ละกลุ่มรูปทรงหรือแต่ละบริเวณเชื่อมต่อกันได้

5. ความเคลื่อนไหวของแต่ละรูปทรง

รูปทรงหมายถึง รูปคน สัตว์ต้นไม้ สถาปัตยกรรม ฯลฯ เมื่อรวมเข้าด้วยกันจะเป็นกลุ่มรูปทรง ในแต่ละรูปทรงจะมีหน่วยย่อย เช่นส่วนประกอบของร่างกาย เครื่องแต่งตัว เครื่องประดับ ลวดลาย ซึ่งเป็นตัวร่วมสำคัญในการสร้างความเคลื่อนไหวให้แก่ภาพจากความเคลื่อนไหวในส่วนย่อยที่สุด ค่อยรวมเป็น หน่วยเป็นกลุ่มจนเป็นเป็นการเคลื่อนไหวของส่วนรวม

6. ความเคลื่อนไหวที่ทรงพลังและความเคลื่อนไหวที่รวดเร็ว

ในงานจิตรกรรมไทยไม่ได้มีเพียงการเคลื่อนไหวที่อ่อนช้อยเท่านั้น ยังมีการเคลื่อนไหวที่รุนแรงให้เห็นบ่อยครั้ง เช่น ภาพมารผจญ และ การเคลื่อนไหวของครุฑจับนาค ซึ่งเป็นการเคลื่อนไหวที่มีอำนาจรุนแรง ทั้งด้านความเคลื่อนไหวของรูปทรงและความสั่นสะเทือนของจิตใจผู้ดู ส่วนการเคลื่อนไหวแบบปราดเปรียว เห็นได้จากฉากการสู้รบ ภาพคนขี่ม้า เป็นต้น

แนวคิดเกี่ยวกับคติชนวิทยา

1. ความหมายของคติชนวิทยา

คำว่าคติชนวิทยา มีผู้ให้ความหมายไว้มากมายหลากหลาย แต่สามารถสรุปได้เป็น 2 กลุ่มความคิดใหญ่ ๆ คือ

คติชนวิทยาในความหมายระยะแรก

หมายถึง การศึกษาข้อมูลทางวัฒนธรรมในวิถีชีวิตแบบชาวบ้านชาวชนบท ไม่ว่าจะเป็นตำนานพื้นบ้าน นิทานพื้นบ้าน เพลงพื้นบ้าน ภาษิตคำพังเพย ปริศนาคำทาย การละเล่นและการแสดงพื้นบ้าน รวมทั้งขนบธรรมเนียมประเพณี ความเชื่อและพิธีกรรมในสังคมระดับชาวบ้าน ชาวนา หรือชาวชนบทที่มีวิถีชีวิตแบบเก่าแก่ดั้งเดิม ตัวอย่างทัศนะของนักวิชาการในกลุ่มนี้ ดังเช่น Jonas Balys นักคติชนวิทยาและนักชาติพันธุ์วิทยาอธิบายว่า คติชนประกอบด้วยการสร้างสรรค์ตามแบบประเพณีปรัมปราของผู้คนทั้งในสังคมอนารยธรรมและสมัยที่มีอารยธรรมแล้ว วิธีการสร้างสรรค์คือใช้เสียงและคำมาประกอบกันเข้าเป็นรูปแบบร้อยแก้วและรูปแบบร้อยกรอง นอกจากนี้ ยังประกอบด้วยความเชื่อของคนพื้นบ้าน หรือความเชื่อเรื่องโชคลาง ประเพณี และการแสดง การร่ายรำ การละเล่นต่าง ๆ ซึ่งข้อมูลคติชนนั้นไม่ใช่เป็นแต่เพียงศาสตร์ที่เกี่ยวกับคนพื้นบ้านเท่านั้น แต่ยังเป็นศาสตร์พื้นบ้านและกวีนิพนธ์พื้นบ้านที่เป็นประเพณีเก่าแก่อีกด้วย

ในวงการคติชนวิทยาในระยะแรกนั้นเมื่อพูดถึง Folklore ก็มักหมายถึงคติชนของชาวบ้านที่มีขอบเขตอยู่ในบริบทของสังคมชาวนา ไม่ได้รวมถึงชาวเมืองในสังคมเมืองและไม่ได้คิดว่า "ชาวเมือง" ก็อาจจะมี "Urban lore" ของตนเองได้

คติชนวิทยาในความหมายระยะหลัง

หมายถึงศาสตร์สาขาวิชาหนึ่งที่สนใจศึกษาเรื่องราวข้อมูลทางวัฒนธรรมของกลุ่มชนใดกลุ่มชนหนึ่งที่มีเอกลักษณ์ร่วมกัน ไม่ว่าจะเป็นสังคมชาวนาชาวไร่ สังคมเมือง สังคมเกษตรกรรม สังคมอุตสาหกรรม สังคมแบบเก่า สังคมสมัยใหม่ คำว่าคติชนวิทยาในกลุ่มความคิดนี้จึงเป็นความหมายที่กว้างขึ้น ตัวอย่างนักวิชาการในกลุ่มนี้เช่น Alan Dundes อธิบายว่าการนิยามความหมายของคำว่า Folklore มักจะไม่เน้นที่ Folk แต่จะเน้นที่ Lore มากกว่า ฉะนั้นคำว่า Folk จึงหมายถึงกลุ่มชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง กลุ่มใดก็ได้ที่มีเอกลักษณ์ร่วมกัน เช่น มีอาชีพเดียวกัน พูดภาษาเดียวกัน นับถือศาสนาเดียวกัน กระทำกิจกรรมบางประเภทเหมือนกัน ส่วน Lore คือเรื่องราวแบบแผนของกลุ่มชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง การที่ Dundes แยกคำจำกัดความออกเป็น 2 คำนั้นเพราะเขาเห็นว่าคำว่า Folk ไม่ได้หมายเฉพาะแต่ชาวไร่ชาวนาหรือชาวชนบท แต่หมายถึงชนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง จะเป็นชนกลุ่มใดก็ได้ที่มีเอกลักษณ์บางอย่างที่มีอยู่ร่วมกัน ดังเช่น กลุ่มนิสิตนักศึกษา

กลุ่มวัยรุ่นในเซ็นเตอร์พอยต์ กลุ่มรักร่วมเพศ กลุ่มผู้หญิง กลุ่มสาวโรงงาน กลุ่มไทลื้อ กลุ่มมุสลิม เป็นต้น (ปฐม หงษ์สุวรรณ, 2550, หน้า 5-6)

คติชนวิทยาเป็นความรู้ที่เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของคนกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งในสังคมที่มีวัฒนธรรมของคนกลุ่มนั้นปรากฏเห็นเด่นชัด การศึกษาด้านคติชนวิทยาจึงมุ่งความสนใจไปที่กลุ่มคนพื้นบ้านที่ความเจริญด้านเทคโนโลยีเข้าไปไม่ถึง คนพื้นบ้านจะมีลักษณะเด่นตรงที่มีการดำเนินชีวิตคล้าย ๆ กัน ความสัมพันธ์ของคนพื้นบ้านจะเอื้อเฟื้อช่วยเหลือกัน ข้อมูลการศึกษาเกี่ยวข้องกับความคิด ความเชื่อ การประพฤติปฏิบัติของคนในวัฒนธรรมนั้น ๆ

ลักษณะของคติชนวิทยา เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สืบต่อจากคนรุ่นก่อนสู่คนรุ่นหลัง หลายชั่วอายุคน ไม่มีผู้ใดรู้ว่าใครเป็นผู้คิดค้นมา ข้อมูลประเภท มุขปาฐะ (Verbal) ในช่วงแรกไม่มีการจดบันทึก แต่จะถ่ายทอดด้วยปากเป็นถ้อยคำบอกเล่า

ความสำคัญของคติชนวิทยา ช่วยให้รู้จักสภาพชีวิตของคนในท้องถิ่น เป็นกรอบให้ชีวิตของคนในกลุ่มอยู่ในขอบเขตที่นิยมเรียกกันว่าดีและถูกต้อง เป็นมรดกที่มีคุณภาพทางศิลปะทางศาสตร์ เป็นบ่อเกิดวรรณคดีที่สำคัญของชาติ ทำให้เกิดความภาคภูมิใจในท้องถิ่นของตน เกิดความบันเทิงต่อคนในท้องถิ่นของตน

คติชนวิทยาเป็นเรื่องคาบเกี่ยวระหว่างวรรณคดีกับมานุษยวิทยา กล่าวคือ คติชนวิทยาเป็นเรื่องที่เกี่ยวกับมนุษย์ถ่ายทอดข้อมูลและเลียนแบบปฏิบัติ ไม่ว่าจะเป็น นิทาน ภาษิต ปริศนา คำพังเพย หรือบทเพลง ข้อมูลเหล่านี้บางครั้งมีคุณค่าทางวรรณศิลป์ มากบ้างน้อยบ้าง ดังนั้นการศึกษาคติชนประเภทดังกล่าวจึงคล้ายกับการศึกษาวรรณคดี เช่นเนื้อหาเรื่อง รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน ไกรทอง หลายเรื่องล้วนเกิดมากจากคติชนวิทยา คติชนวิทยาจึงเกี่ยวข้องกับวรรณคดี

2. ข้อมูลทางคติชนวิทยาประเภทต่าง ๆ ของภาคอีสาน

ข้อมูลมุขปาฐะ

1. คำกล่าว สำนวน คำพังเพย ภาษิต สุภาษิต ชาวอีสานมีสำนวนโวหารในการพูดที่เป็นเอกลักษณ์แบบหนึ่งที่เรียกกันทั่วไปว่า ผญา อ่านว่า ผะหยา ซึ่งมากจากคำว่าปรัชญา หรือปัญญา ภาษาไม่มีหน่วยเสียง ปร จึงใช้ ผ แทน เช่นปราสาท ก็ใช้ ผาสาท

บุปผา ทวีสุข (2526) กล่าวว่า ผญา มี 2 ลักษณะ คือ ผญาที่เป็นคำคม สุภาษิต เป็นคำสอน ผญา ที่เป็นทำนองเกี้ยวพาราสี โดยมากจะเป็นช่วงลงช่วงปั่นฝ้าย

และบุปผา ทวีสุข ยังกล่าวอีกว่า บางครั้งอาจแบ่งผญา ออกเป็น 3 ลักษณะ คือ ผญาภาษิต เป็นถ้อยคำไพเราะ เป็นคติสอนใจ ผญาย่อย เทียบได้กับคำคมของภาคกลาง มีทั้งเป็นคำโคลงและกลอนป่า โตงโตย หรือยาบสร้อย บางถิ่นเรียกตวบต้วย หรือยาบส้วง เป็นข้อความหรือ

คำพูดเชิงอุปมาอุปมัยที่ไพเราะ เทียบได้กับพังเพยของภาคกลาง แต่จะผูกเป็นคำโคลงและกลอน ป่า ผญาภาษิต เรียกว่า ผญาก้อม เป็นข้อความสั้น ๆ ได้ใจความ มีความหมายหนักไปทางอบรมสั่งสอน

ผญาเกี้ยว เรียกว่าผญาเครือ หรือคำหยอกสาว เป็นข้อความที่โต้ตอบระหว่างหนุ่มสาว ความยาวไม่แน่นอน ขึ้นอยู่กับการโต้ตอบของหนุ่มสาว ใช้ในโอกาสที่หนุ่มสาวพบกันในเวลาลงข่วง

2. บทเพลง แบ่งได้ 5 อย่าง คือ

2.1 เพลงหมอลำ ชาวอีสานใช้ร้องรักษาโรคและร้องเพื่อความบันเทิง ได้แก่ ลำส่อง เพื่อสอดส่องหาความเจ็บป่วย ลำผีฟ้า เพื่อบูชาผีฟ้าที่เชื่อว่าเป็นเทวดา บางครั้งเรียกว่าพระยาแถน เพื่อให้มารักษาคนเจ็บ เชื่อว่าผีฟ้าเป็นหญิงแต่งกาย แบบโบราณ คือนุ่งผ้าถุงที่มีเชิงเสื้อแขนสั้นสีขาว มีผ้าสไบพาดบ่า หมอลำกลอนมี ผู้เล่น 2-3 คนส่วนใหญ่ลำเพื่อเล่านิทานเกี้ยวพาราสี และแสดงไหวพริบปฏิภาณ หมอลำหมู่ เล่นเป็นหมู่คณะ นิยมเล่าเรื่องทางวรรณคดี เครื่องดนตรี ที่ใช้ประกอบคือ แคน ท่วงทำนองมีหลายจังหวะ เช่นลำล่อง หรือลำทางยาว เป็นจังหวะช้า ลำเต้ยเป็นจังหวะเร็ว

2.2 เพลงเซิ้ง อีสานนิยมเรียก "กาบเซิ้ง" ร้องประกอบความเชื่อของชาวอีสาน เช่นเซิ้งบ้องไฟ เซิ้งนางแมว การเซิ้งจะมีพ่อเพลงแม่เพลงเป็นผู้บอกบท และมีลูกคู่คอยร้องรับปรบมือ หรือตีจังหวะ เนื้อร้องคิดแบบกลอนสด มีสัมผัสตั้งแต่ต้นจนจบ

2.3 เพลงร้องสรภัญญะ เป็นเพลงที่ชาวบ้านร้องในช่วงฤดูเข้าพรรษา เนื้อร้องส่วนใหญ่เป็นนิทานพื้นเมืองหรือวรรณคดี ก่อนร้องต้องเริ่มด้วยการยกพานดอกไม้บูชาครู

2.4 เพลงโคราช เป็นกลอนเพลงกาบตอบโต้กัน เป็นเพลงสนุกสนาน และให้แง่คิด

2.5 เพลงเด็ก แบ่งเป็น เพลงกล่อมเด็ก ปลอบเด็ก ขู่เด็ก ล้อเด็ก ประกอบการละเล่นของเด็ก

3. ควมทวยอีสาน หรือปริศนาคำทาย

ความเชื่อภาคอีสาน

มีความเชื่อโดยทั่วไปคล้ายภาคกลาง และเชื่อผีมากพอ ๆ กับคนภาคเหนือ ผีที่เชื่อได้แก่ ผีบ้าน ผีนา ผีเชื้อ ผีปอบ ผีเป้า คติความเชื่อเรื่องผีเป็นคติความเชื่อที่มีอยู่ในปัจเจกชนแต่ละคน ซึ่งพยายามหาคำตอบในปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้น ผีเป็นสัญลักษณ์ของอำนาจเหนือธรรมชาติที่อยู่เหนืออำนาจการควบคุมของมนุษย์ เมื่อมนุษย์มาอยู่รวมกันเป็นกลุ่ม มนุษย์มีความผูกพันกันและได้แสดงพฤติกรรมร่วมกันเกิดเป็นพิธีกรรมที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผี

ผี ในทัศนคติของชาวบ้านเป็นผีที่มีความสำคัญต่อวิถีการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน ผีเป็นผู้ให้ความหมายหรืออาจกล่าวได้ว่า ผีเป็นผู้วางกฎเกณฑ์ในการดำเนินชีวิตของชาวบ้าน ผีเป็นสิ่งที่รู้สึกสัมผัสได้ อาจจะไม่ใช่ด้วยระบบประสาททั้งห้า หากมันเกิดขึ้นด้วยความเชื่อมั่นและศรัทธา ที่ทำให้เกิดดุลยภาพในสังคมระดับชาวบ้าน แม้แต่ในราชสำนักไทยแต่เดิมพิธีกรรมต่าง ๆ ก็มีความเชื่อเรื่องผีเข้าไปปะปนอยู่มาก ความเชื่อเรื่องภูตผีนั้นฝังแน่นอยู่กับคตินิยมของคนไทยอย่างแน่นแฟ้นตั้งแต่สมัยอดีต แม้แต่ทางบ้านเมืองก็ยังมีพระราชพิธีเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องภูตผีอยู่ไม่น้อย ในรอบปีหนึ่ง ๆ เช่น การเซ่นสรวงพระเสื้อเมือง พระทรงเมืองและหลักเมือง รวมทั้งพิธีสอบสวนคดีความสมัยอดีตโดยใช้พิธีลุยไฟ ดำน้ำ เพื่อแสดงความบริสุทธิ์ของจำเลย ซึ่งพิธีกรรมดังกล่าวเป็นความเชื่อในภูตผีวิญญาณทั้งสิ้น แม้แต่สมัยกรุงสุโขทัย ซึ่งศาสนาพุทธกำลังเจริญรุ่งเรือง การนับถือผีสางก็ยังนิยมกันอยู่ ปัจจุบันในท้องถิ่นอีสานบางแห่งความเชื่อเรื่องผีก็ยังมีอิทธิพลต่อวิถีชีวิตของชุมชนอยู่มาก

สำหรับคนอีสาน ผีคือวิญญาณของผู้ที่ล่วงลับไปแล้ว หรือที่มีอยู่แล้วโดย ไม่ทราบว่ามีมาแต่เมื่อใดหรือมีมาอย่างไร ผีเหล่านี้ประกอบด้วยผีประเภทต่าง ๆ เช่น ผีนา ผีป่า ผีเขา ผีบ้าน ผีหมู่บ้าน ผีปู่ย่าตายาย ผีฟ้า ผีแถน และผีอื่น ๆ หรือแม้กระทั่งผีที่เกิดจากการกระทำของบุคคล เช่น ผีปอบ ความเชื่อเรื่องผีอันเป็นความเชื่อที่มีมาแต่เดิม ผสมผสานกับความเชื่อในพระพุทธศาสนา จนแทบจะแยกกันไม่ออกว่าพิธีกรรมใดเกิดจากความเชื่อในพระพุทธศาสนา หรือพิธีกรรมใดเกิดจากความเชื่อเรื่องผี

ความเชื่อเรื่องผีของชาวอีสานเข้ามาผูกพันในการประกอบอาชีพ ซึ่งว่ามีความสำคัญต่อการดำเนินชีวิตของชาวอีสาน การทำนาอันเป็นอาชีพที่ขึ้นอยู่กับสภาพของธรรมชาติดินฟ้าอากาศ จะได้ผลหรือไม่ได้ผลขึ้นอยู่กับธรรมชาติ และสิ่งที่นับว่ามีความสำคัญต่อการทำนาก็คือน้ำ น้ำที่ได้จากน้ำฝน ซึ่งชาวอีสานเชื่อว่ามีผีเป็นผู้คอยบันดาลให้ฝนตก ฝนจะตกต้องตามฤดูกาลหรือไม่ มีน้ำเพียงพอหรือไม่ ขึ้นอยู่กับอำนาจดลบันดาลของผีแถน ก่อนลงมือทำนาเมื่อย่างเข้าฤดูฝนจึงต้องมีพิธีกรรม ขอฝนจากผีแถน เพื่อให้ฝนตกต้องตามฤดูกาล มีน้ำมากพอที่จะได้ทำนา เมื่อได้น้ำฝนแล้ว ก่อนลงมือหว่านข้าวกล้าก็จะมีพิธีไหว้ผีระจำที่นา หรือที่ชาวบ้านเรียกว่าผีตาแฮก เพื่อข้าวกล้าจะได้เจริญงอกงามไม่ถูกรบกวนจากศัตรูข้าว ได้ข้าวเต็มเม็ดเต็มหน่วย เพื่อความอยู่รอดในการดำเนินชีวิต เมื่อถึงฤดูเก็บเกี่ยวก็มีพิธีสู่ขวัญลานนวดข้าว สู่ขวัญข้าว เพื่อเป็นสิริมงคลมีข้าวได้พอกินตลอดปี ก่อนที่จะถึงฤดูกาลทำนาในปีต่อไป ซึ่งล้วนแต่เป็นความเชื่อที่เกี่ยวกับผีทั้งสิ้น

ผีเป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจเหนือธรรมชาติที่ชาวอีสานให้ความสำคัญมาก เพราะผีผูกพันอยู่กับการดำเนินชีวิต พอแรกเกิดชีวิตก็ผูกพันกับผีทันที คือมีพิธีการ สู่ขวัญเด็กแรกเกิดเพื่อให้ผีที่เชื่อว่าเป็นผีร้ายไม่ให้มาทำลายชีวิตที่จะเติบโตต่อไป ในวันข้างหน้า และให้ผีที่ดีมาคุ้มครองปกปักรักษาให้เป็นคนดีมีความเจริญ มีวิถีทางในการดำเนินชีวิตที่ดีในภายภาคหน้า เมื่อเจริญวัยขึ้นการดำเนินชีวิตตามฮีตตามคลอง อันเป็นหลักปฏิบัติในการดำเนินชีวิตของชาวอีสานแต่อดีต ความเชื่อเรื่องผีก็เข้าไปมีบทบาทอยู่มาก ในหลักปฏิบัติในการดำเนินชีวิตเมื่อถึงวัยอันควรที่จะมีชีวิตคู่เข้าสู่พิธีแต่งงาน พ่อแม่ฝ่ายหญิงก็จะดูว่าชายที่จะมาเป็นลูกเขย มีความประพฤติเป็นอย่างไร ตามฮีตตามคลองหรือไม่ ประพฤติตัวผิดผีหรือไม่ เมื่อพ่อแม่ฝ่ายหญิงพิจารณาเป็นที่พอใจแล้วก็จะจัดให้มีพิธีแต่งงาน ในพิธีแต่งงานนั้นช่วงหนึ่งจะมีพิธีบอกกล่าวผีบรรพบุรุษให้ทราบว่าชายหญิงคู่นี้จะใช้ชีวิตร่วมกัน ขออำนาจสิ่งศักดิ์สิทธิ์ผีปู่ย่าตายายจงมารับรู้ มาปกปักรักษาให้ชีวิตคู่ของคนทั้งสองมีการครองเรือนที่มีแต่ความสุข อย่าให้ความทุกข์มากล้ำกราย แม้ถึงคราวเจ็บป่วยความเชื่อเรื่องผีก็เข้ามาเกี่ยวข้อง โดยชาวอีสานจะพิจารณาจากอาการ จากลักษณะของโรคที่เป็นแยกออกเป็นสองลักษณะคือ โรคที่เกิดจากพยาธิหรือเชื้อโรคนั่นหมายถึงเป็นโรคที่เกิดจากธรรมชาติ ต้องหายามารักษาซึ่งอาจได้จากสมุนไพรที่มีอยู่ทั่วไปหรือยาจากสาธารณสุข และถ้าไม่ใช่โรคที่เกิดจากธรรมชาติก็เกิดจากการกระทำของภูตผี หรือว่าคนป่วยไปกระทำการอันใดอันหนึ่งที่เป็นการผิดผีมา ก็จะมีวิธีการรักษาอีกแบบหนึ่ง คือใช้นางเทียม (ผู้ทรงผีฟ้า) เข้าประทับทรงติดต่อกับผีสอบถามว่าผู้ป่วยได้กระทำการอันใดที่เป็นการผิดผีหรือไม่ ถึงได้สำแดงให้ต้องเป็นไปเช่นนั้น เมื่อทราบจากนางเทียมว่าผู้ป่วยไปกระทำการอันใดที่เป็นการผิดผี ก็ให้ผู้ป่วยไปแก้ไขตรงจุดนั้น ด้วย การแต่งพิธีกรรมเพื่อขอขมาบูชาเซ่นสรวง ซึ่งบางรายก็หายจากการเจ็บป่วยจริง ๆ ก็มี อาจเป็นเพราะความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติที่ทำให้เกิดกำลังใจในการต่อสู้กับโรคภัยก็เป็นได้

อำนาจเหนือธรรมชาติที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องผียังเข้ามาเกี่ยวข้องกับชีวิตของชาวอีสานแม้กระทั่งวาระสุดท้ายของชีวิต เมื่อมีคนตายชาวอีสานจะมีพิธีกรรมเกี่ยวกับการส่งวิญญาณของผู้ที่จากไปให้ไปสู่ภพที่มีแต่ความสงบสุข ดินแดนที่ ชาวอีสานเชื่อว่ามีความสงบสุขก็คือสวรรค์ จากความเชื่อที่ว่าถ้าได้ทำบุญให้ผู้ตายแล้ว ผู้ตายจะไปมีสุขอยู่บนสวรรค์น่าจะส่งผลมายังญาติพี่น้องที่อยู่ข้างหลัง คือช่วยให้คลายทุกข์โศกจากการจากไปของญาติที่เสียชีวิต ถึงแม้เขาจะจากไปแต่ก็ไปพบกับความสุขอยู่บนสวรรค์ ซึ่งเป็นดินแดนที่มีแต่ความสุข สงบ สบาย แม้ผู้ตายจะตายไปนานแล้วก็ตาม ชาวอีสานก็ยังมีความเอื้ออาทรต่อผู้ตาย คือยังมีพิธีกรรมในฮีตเดือนเก้า การทำบุญ

ข้าวประดับดินเพื่อเป็นการอุทิศส่วนกุศลให้แก่ญาติพี่น้องที่ล่วงลับไปแล้ว ให้ยังคงได้รับความสุขอยู่บนสวรรค์ โดยเชื่อว่าผีผู้ตายสามารถที่จะรับเอาส่วนบุญนี้ได้

ความเชื่อเรื่องผีของชาวอีสานยังมีส่วนเข้าไปเกี่ยวข้องกับอีกหลายสิ่งหลายอย่าง ไม่ว่าจะเป็น ป่า เขา ไร่ นา และหมู่บ้าน สังเกตได้จากการมีพิธีกรรมทำบุญให้ผีอย่างสม่ำเสมอเกือบตลอดทั้งปี หรือเมื่อมีเหตุการณ์ที่ผิดปกติเกิดขึ้น เป็นเหตุการณ์เฉพาะหน้าก็จะมีการบนบานขอขมาต่อภูตผีวิญญาณ เพื่อเป็นการเรียกขวัญและกำลังใจของตนกลับคืนมา เปรียบเสมือนผีคืออำนาจเหนือธรรมชาติ ชาวอีสาน มีจิตสำนึกอยู่เสมอว่าธรรมชาติรอบ ๆ ตัว ไม่ว่าจะเป็น ป่า เขา มีภูตผีวิญญาณสิงสถิตอยู่ซึ่งมองไม่เห็นแต่สัมผัสได้ด้วยความรู้สึกที่มีอยู่ ในทัศนะเช่นนี้เป็นการเอื้อต่อ การดำเนินชีวิตให้มีความสมดุลในสังคมอีสาน ไม่เอารัดเอาเปรียบซึ่งกันและกัน ความเชื่อเรื่องผีในสังคมอีสานคล้ายกับกฎหมายในปัจจุบัน คนอีสานจึงยึดถือปฏิบัติตาม ฮีตสอบสองคองสิบสี่ ซึ่งหมายถึงบรรทัดฐานแห่งการดำเนินชีวิตของคนในชุมชน อันมีความเชื่อเรื่องผีเข้าไปเกี่ยวข้องอยู่มาก

ความเชื่อเรื่องผีมีความผูกพันกับชีวิตของคนอีสานตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย เกี่ยวข้องกับชีวิตตลอดเวลา อำนาจเหนือธรรมชาติซึ่งมีผีเป็นตัวแทน จึงเป็นพื้นฐานสำคัญของวิถีชีวิตชาวอีสานมาตั้งแต่ครั้งอดีต ผีทำให้ชาวอีสานดำรงชีวิตอยู่ในสังคมเดียวกันด้วยความราบรื่นสงบสุข โดยไม่ต้องมีกฎ ระเบียบ ข้อบังคับ หรือกฎหมายที่เป็นลายลักษณ์อักษร มีศาลมาคอยตัดสินคดีถึงสิ่งถูกผิด ความเชื่อเรื่องผีและ ฮีตคลอง ในท้องถิ่นจะเป็นสิ่งที่ชี้ว่า อย่างนั้นดีอย่างนี้ไม่ดี ความเชื่อเรื่องผีความสำคัญอาจจะไม่อยู่ที่ผี แต่อยู่ที่ " จิตสำนึกของมนุษย์ " ก็เป็นได้

ข้อมูลมุขปาฐะ

1. สถาปัตยกรรมพื้นบ้าน เรือนของภาคอีสานคล้ายกับเรือนไทยทั่วไป พื้นยกสูง หลังคาจั่วทรงสูง แต่มีรูปแบบเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์ คือ ไม่ค่อยมีการประดิษฐ์ประดอยมากนัก เพราะคนอีสานอยู่ไม่ติดที่ มีการโยกย้ายเปลี่ยนถิ่นฐานบ่อย ๆ เนื่องจากแผ่นดินแห้งแล้ง

2. ศิลปกรรมพื้นบ้าน หรือศิลปะชาวบ้าน และหัตกรรมพื้นบ้านภาคอีสาน ได้แก่ การทอผ้าขิด ผ้ามัดหมี่ ผ้าตีนจก ผ้าแพรวา การทำเครื่องจักรสาน

3. เครื่องจักรสาน ได้แก่ ก่องข้าว กระติ๊บ กะต้า หรือตระกร้า

4. เครื่องปั้นดินเผา

5. หัตกรรมโลหะพื้นบ้าน ส่วนมากเป็นเครื่องใช้และเครื่องประดับ

6. โภชนาการพื้นบ้าน

ข้อมูลประเภทประสม

1. การเล่นพื้นเมือง ระบำชาวบ้าน เช่นรำเซิ้ง รำโปงลาง เป็นต้น ละครชาวบ้าน คือลิเก กลองยาว

2. การละเล่น ภูมิประเทศภาคอีสานเป็นที่ราบสูง ค่อนข้างแห้งแล้งเพราะพื้นดินไม่เก็บน้ำ ฤดูแล้งจะกันดาร ฤดูฝนน้ำจะท่วม แต่ก็มีอาชีพทำไร่ทำนา และเป็นคนรักสนุก จึงหาความบันเทิงได้ทุกโอกาส

การแสดงของภาคอีสาน มักเกิดจากกิจวัตรประจำวัน หรือประจำฤดูกาล เช่น แห่นางแมว เซิ้งบั้งไฟ เซิ้งสวิง เซิ้งกระติบ รำลาวกระทบไม้ ฯลฯ

ลักษณะการแสดงซึ่งเป็นลีลาเฉพาะของอีสาน คือ ลีลาและจังหวะในการก้าวเท้า มีลักษณะคล้ายเต้น แต่นุ่มนวล มักเดินด้วยปลายเท้าและสะบัดเท้าไปข้างหลังสูง เป็น ลักษณะของ เซิ้ง

ดนตรีพื้นเมืองอีสาน ได้แก่ กลองยาว กรับ ฉาบ โหม่ง แคน โปงลาง

การแสดงพื้นเมืองภาคอีสาน ได้แก่ ฟ้อนภูไท เซิ้งสวิง เซิ้งโปงลาง เซิ้งตังหวาย ภูไทสามเผ่า ไทภูเขา เซิ้งกระติบข้าว

เพลงพื้นเมืองภาคอีสาน เช่น หมอลำ เพลงโคราช เจรียง กันตรึม เพลงล่องโขง เพลงแอ่วแคน

ในสมัยก่อน หนุ่มอีสานทุกคนต้องเป่าแคนเป็น อย่างน้อยเอาไว้เป่าเล่นแก้เหงา เวลาเลี้ยงควายอยู่คนเดียว หรือจีบสาวในงานบุญต่าง ๆ ก็ต้องมีหมอแคนหมอลำ อย่างที่ช่างแต้มเขาแต้มไว้ให้ดูอยู่ทุกวัดในขบวนแห่ผะเหวด นอกจากจะเป่าเล่นเดี่ยว ๆ แล้ว แคนยังเล่นร่วมกับพิณโปงลาง ฯลฯ ด้วย ชาวอีสานถือว่าแคน เป็นเครื่องดนตรีที่สำคัญที่สุด เพราะการบรรเลงดนตรีอีสานทุกอย่างต้องอิงแคนเป็นหลัก และทำนองเพลงของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ก็ล้วนแต่ยึดแบบอย่างของเพลงแคนทั้งสิ้นแคน สามารถเล่นได้ทั้งทำนองช้า ๆ อ่อนหวาน ที่เรียกกันว่า “ทางยาว” และท่วงทำนองกระชับ รวดเร็ว สนุกสนาน ร่าเริง ซึ่งเป็น “ทางสั้น” จังหวะและท่วงทำนองของแคนเรียกว่า “ลาย” ลายแคนส่วนใหญ่เป็นการเลียนลีลา และท่วงทำนองของเสียงที่มีอยู่ในธรรมชาติหรือถ่ายทอดอารมณ์ของมนุษย์ เช่น ลายแม่ฮ้าง กล่อมลูกนั้นถ่ายทอดเสียงกล่อมลูกของหญิงหม้ายที่ว้าเหว่เดียวดาย

ส่วนลายแมงภู่ตอมดอก จะเป่าแคนให้เป็นเสียงเล็กเสียงน้อย คล้ายแมลงภู่เวลาบินตอมดอกไม้ ใน ขณะที่สายลมพัดนั้นเลียนเสียงของใบไผ่ และใบมะพร้าวเมื่อถูกลมพัด

ชื่อลายแคน บางชื่อตั้งอย่างมีอารมณ์ขัน เช่นว่าเป็นทำนองที่ผู้บ่าวใช้เป่าสั่งลาสาว เมื่อหมดเวลาลงช่วง จะกลับบ้าน ต้องออดอ้อนให้สาวหลง ผู้เฒ่าที่อยู่บนนอนฟังด้วยความ

หลงใหล พยายามตะแคงหูฟังซะจนหัวตกหมอน เลยเรียกลายแคนนั้นว่า "ลายผู้เถ้าหัวตกหมอน" หรือเรียกสั้น ๆ ว่า "ลายหัวตกหมอน"

ลายแคนแต่ละลายนั้นจะใช้พรรณนาเรื่องราวที่ต่างกัน ลายแคนที่เป็นพื้นฐานก่อนจะก้าวไปสู่ลายแคนอื่น ๆ และเป็นลายที่นิยมเล่นประกอบหมอลำที่สุดคือลาย "สุดสะแนน" ซึ่งเป็นลายครูของแคนที่มีจังหวะกระชับและตื่นเต้นเร้าใจตลอดเวลา แต่ถ้าอยากได้ท่วงทำนองที่ช้าอบอุ่น ก็มักจะเล่นลายอ่านหนังสือใหญ่ หรือลายอ่านหนังสือน้อย ทั้ง 2 ลายนิยมใช้พรรณนาชีวิตของคนอีสาน ที่มีความรักและความผูกพัน ความห่วงใยหวนหา ความอดทนต่อสู้อย่างมีความรักและความเพลิดเพลิน

แคน ว่ากันเป็นเครื่องดนตรีที่มีมาแต่โบราณ นักดนตรีชาติพันธุ์วิทยาบางคนถึงกับเชื่อว่าแคน เป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดในโลก มีการค้นพบแคนสัมฤทธิ์ที่มีอายุกว่า 4,000 ปีที่ยูนาน พบลวดลายรูปคนเป่าแคนบนกลองมโหระทึกจากดองซอนในเวียดนาม ซึ่งมีอายุประมาณ 3,000 ปีมาแล้ว จากหลักฐานทางโบราณคดีต่าง ๆ ทำให้เรารู้ว่าแคนเป็นเครื่องดนตรีโบราณที่นิยมแพร่หลายอยู่ในหลายประเทศ และหลายกลุ่มชาติพันธุ์ในเอเชีย แคนเป็นเครื่องดนตรีโบราณชนิดเดียวที่สามารถบรรเลงทำนอง สร้างเสียงประสาน คอร์ดและจังหวะได้ในเวลาเดียวกันด้วยผู้บรรเลงคนเดียว

สันนิษฐานว่าแคน น่าจะพัฒนามาจากการเป่าไม้อ้อ กอข้าว ไม้ซาง และไม้ไผ่ ซึ่งเป็นเครื่องเป่ายุคดั้งเดิม ต่อมาก็มีการคิดเอาไม้ซางอันเดียวเสียบเข้ากับผลน้ำเต้าแห้ง เกิดเป็น "ปี่น้ำเต้า" หรือที่ไทยเรียกว่า "เรไร" ซึ่งเป่าได้เสียงเดียว

ต่อมาจึงคิดใช้ไม้ซางหลาย ๆ อันเสียบเข้ากับน้ำเต้า เพื่อให้เป่าได้หลายเสียง ท้ายสุดเลิกใช้น้ำเต้าเป็นกระเปาะลม แต่เอาไม้เนื้อแข็งมาถากและเจาะรูปเป่า โดยมีไม้ซางที่เรียกว่า "ไม้กู่แคน" เสียบเหมือนเดิม แต่ก็ยังคงเรียกกระเปาะลมว่า "เต้าแคน" และยังใช้ลักษณะนามของแคนเป็น "เต้า" อยู่

ไม่แน่ชัดว่า ทำไมถึงเรียกว่า "แคน" มีผู้สันนิษฐานว่าอาจจะเรียกตามเสียงดนตรีที่ฟังเหมือน "แคนแล่นแคน แล่นแคน แล่นแคน" บ้างก็ว่า คำว่า "แคน" น่าจะเรียกตามไม้ตะเคียน (ไม้แคนในภาษาอีสาน) ที่นิยมนำมาใช้ทำเต้าแคนมากกว่า ไม่มีหลักฐานว่า ใครหรือวัฒนธรรมใดเป็นผู้ริเริ่มคิดแคนขึ้นมา มีแต่นิยายปรัมปราว่าหญิงหม้ายผู้หนึ่งหลงใหลในเสียงนกการเวก จึงคิดอ่านทำเครื่องดนตรีที่ให้ท่วงทำนองไพเราะเหมือนนกการเวก โดยนำไม้ไผ่น้อยมาติดกันแล้วใช้ปากเป่า เมื่อไปเป่าให้พระเจ้าปเสนทิโกศลฟัง รอบแรก พระองค์ก็ว่าพอฟังได้ แต่พอรอบสอง พระองค์ตรัสว่า "เพื่อนี่แคนแด่" หรือครั้งนี้ดีขึ้นหน่อย ก็เลยโปรดให้เรียกเครื่องดนตรีนี้ว่า "แคน"

ในรัชกาลที่ 3 มีมิชชันนารีชาวเยอรมันคนหนึ่งชื่อกุตสลาฟฟ์ ได้เขียนบันทึกการเดินทางไปลาวเอา ไว้ว่าแคน "เป็นเครื่องดนตรีที่ไพเราะที่สุดเท่าที่พบในเอเชีย" ถ้าได้บรรเลงโดยฝีมือนักดนตรีชาวยุโรปชั้นครู เครื่องดนตรีชนิดนี้จะเป็นเครื่องดนตรีที่สมบูรณ์แบบชนิดหนึ่งเท่าที่เคยมีมา"

สมิธ นักธรณีวิทยาชาวอังกฤษ ที่เดินทางไปลาวในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้บันทึกว่าเสียงแคนนั้น "ไพเราะน่าฟังอย่างยิ่ง จนผู้ฟังถึงกับขนลุกทีเดียว" และยังบอกอีกด้วยว่า คนลาวนั้นงดงาม และมีรสนิยมทางดนตรีจนได้รับการขนานนามว่า "ชาวกรีกแห่งคาบสมุทรอินโดจีน"

3. ประเพณีและพิธีกรรมชาวบ้าน "ฮีตสิบสอง" ประเพณี 12 เดือนอีสาน ชาวอีสานโบราณให้ความสนใจในการเปลี่ยนผ่านของแต่ละเดือน ว่าคือส่วนหนึ่งของวิถีชีวิตวัฒนธรรม ซึ่งชาวอีสานได้บ่มเพาะภูมิปัญญา ก่อกำเนิดเป็นประเพณีสำคัญ และร่วมสืบทอดมายาวนาน โดยเรียกขานประเพณีเหล่านี้รวมกันว่า "ฮีตสิบสอง"

ฮีตสิบสอง หมายถึง จารีตประเพณีประจำสิบสองเดือน ซึ่งถือเป็นโอกาสดีที่ชาวบ้านได้มาร่วมชุมนุมและทำบุญในทุก ๆ เดือนของรอบปี และถือเป็นจรรยาของสังคม ผู้ที่ฝ่าฝืนก็จะเป็นผู้ที่ ผิดฮีต หรือ ผิดจารีต นั่นเอง (หลายครั้ง ฮีตสิบสอง มักจะกล่าวควบคู่ "คลองสิบสี่" (คองสิบสี่) ที่เป็นดังแบบแผนหรือแนวทางดำเนินชีวิต (คลอง=ครรลอง) แต่จะมุ่งเน้นไปทางศีลธรรมมากกว่าด้านอาชีพ)

สำหรับประเพณีหลัก ๆ 12 เดือนตามฮีตสิบสองของชาวอีสานโบราณ ประกอบด้วย

เดือนเจียง (เดือนอ้าย) มีการประกอบพิธีบุญเข้ากรรม ซึ่งเป็นเดือนที่พระสงฆ์เข้ากรรม (ปริวาสกรรม) เพื่อให้พระสงฆ์ผู้กระทำผิด ได้สารภาพต่อหน้าคณะสงฆ์ เป็นการฝึกจิตสำนึกถึงความบกพร่องของตน และมุ่งประพฤติตนให้ถูกต้องตามพระธรรมวินัยต่อไป ชาวบ้านก็จะมีการทำบุญเลี้ยงผีต่าง ๆ

เดือนยี่ ในฤดูหลังการเก็บเกี่ยว ชาวบ้านจะทำบุญคูณข้าวหรือบุญคูณลาน โดยนิมนต์พระสวดมนต์เย็น เพื่อเป็นมงคลแก่ข้าวเปลือก รุ่งเช้าเมื่อพระฉันเช้าแล้วจะมีการทำพิธีสู่ขวัญข้าว นอกจากนี้ชาวบ้านจะเตรียมเก็บสะสมฟืนไว้หุงต้มที่บ้าน

เดือนสาม ในมื้อเพ็ง หรือวันเพ็ญเดือนสาม จะมีการทำบุญข้าวจี่และบุญมาฆบูชา การทำบุญข้าวจี่จะเริ่มตอนเช้า โดยใช้ข้าวเหนียวปั้นใส่น้ำอ้อยนำไปจี่บนไฟอ่อนแล้วชุบด้วยไข่ เมื่อสุกแล้วนำไป ถวายพระ

เดือนสี่ ทำบุญพระเวสฟังเทศน์มหาชาติ ในงานบุญนี้มักจะมีผู้นำของมาถวายพระ ซึ่งเรียกว่า "กัณฑ์หลอน" หรือถ้าจะถวายเจาะจงเฉพาะพระนักเทศน์ที่ตนนิมนต์มาก็จะเรียกว่า "กัณฑ์จอบ" เพราะต้องแอบซุ่มดูให้แน่เสียก่อนว่าใช่พระรูปที่จะถวายเฉพาะเจาะจงหรือไม่

เดือนห้า ประเพณีตรุษสงกรานต์ หรือบุญสรงน้ำ หรือบุญเดือนห้า ซึ่งมีขึ้นในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนห้า และถือเป็นเดือนสำคัญ เพราะเป็นเดือนเริ่มต้นปีใหม่ไทย การสรงน้ำจะมีทั้งการรดน้ำพระพุทธรูป พระสงฆ์ และผู้หลักผู้ใหญ่ ด้วยน้ำอบน้ำหอมเพื่อขอขมาและขอพร ทำบุญถวายทาน

เดือนหก ประเพณีบุญบั้งไฟและบุญวันวิสาขบูชา การทำบุญบั้งไฟเป็นการขอฝน พร้อมกับงานบวชนาค ซึ่งการทำบุญเดือนหกถือเป็นงานสำคัญก่อนการทำนา หมู่บ้านใกล้เคียง จะนำเอาบั้งไฟมาจุดประชันขันแข่งกัน หมู่บ้านที่รับเป็นเจ้าภาพจะจัดอาหาร เหล้ายา มาเลี้ยง เมื่อถึงเวลาก็จะตั้งขบวนแห่บั้งไฟและรำเซิ้งออกไป ณ ลานที่จุดบั้งไฟ ด้วยความสนุกสนาน คำเซิ้งและการแสดงประกอบจะออกไปในเรื่องเพศ แต่จะไม่คิดเป็นเรื่องหยาบคาย ส่วนการทำบุญวิสาขบูชามีการทำบุญเลี้ยงพระ ฟังเทศน์ ช่วงเย็นมีการเวียนเทียน

เดือนเจ็ด ทำบุญซำฮะ (ล้าง) หรือบุญบูชาบรรพบุรุษ มีการเซ่นสรวงหลักเมือง หลักบ้าน ปู่ตา ผีตาแฮก ผีเมือง เป็นการทำบุญเพื่อระลึกถึงผู้มีพระคุณ

เดือนแปด ทำบุญเข้าพรรษาซึ่งเป็นประเพณีทางพุทธศาสนาโดยตรง ลักษณะการจัดงานจึงคล้ายกับทางภาคอื่น ๆ ของประเทศไทย เช่น มีการทำบุญตักบาตร ถวายภัตตาหารแด่พระภิกษุสงฆ์สามเณร มีการฟังธรรมเทศนาตอนบ่าย ชาวบ้านหล่อเทียนใหญ่ถวายเป็นพุทธบูชาและเก็บไว้ตลอดพรรษา การนำไปถวายวัดจะมีขบวนแห่ฟ้อนรำเพื่อให้เกิดความสนุกสนาน

เดือนเก้า ประเพณีทำบุญข้าวประดับดิน เป็นการทำบุญเพื่ออุทิศแก่ญาติผู้ล่วงลับ เพื่อบูชาผีบรรพบุรุษและผีไร้ญาติ โดยชาวบ้านจะทำการจัดอาหาร ประกอบด้วยข้าว ของหวาน หมากพลู บุหรี่ ห่อด้วยใบตองกล้วย ร้อยเป็นพวง เตรียมไว้ถวายพระช่วงเลี้ยงเพล บางพื้นที่อาจจะนำห่อข้าวน้อย เหล้า บุหรี่ แล้วนำไปวางหรือแขวนไว้ตามต้นไม้ และ กล่าว เชิญวิญญาณของบรรพบุรุษและญาติมิตรที่ล่วงลับไปมารับส่วนกุศลในครั้งนี้ ต่อมาใช้วิธีการกรวดน้ำหลังการถวายภัตตาหารพระสงฆ์แทน การทำบุญข้าวประดับดิน นิยม ทำกันในวันแรม 14 ค่ำ เดือนเก้า หรือที่เรียกว่า บุญเดือนเก้า

เดือนสิบ ประเพณีทำบุญข้าวสากหรือข้าวสลาก (สลากภัตร) ตรงกับวันเพ็ญ เดือนสิบ ผู้ถวายจะเขียนชื่อของตนลงในภาชนะที่ใส่ของทาน และเขียนชื่อลงในบาตร ภิกษุสามเณรรูป

ใดจับได้ สลากของใคร ผู้นั้นจะเข้าไปถวายของ เมื่อพระฉันเสร็จแล้วจะมีการฟังเทศน์ เพื่อเป็นการอุทิศให้แก่ผู้ตาย

เดือนสิบเอ็ด ประเพณีทำบุญออกพรรษา ในวันขึ้น 15 ค่ำ เดือนสิบเอ็ด พระสงฆ์จะแสดงอาบัติ ทำการปวารณา คือ การเปิดโอกาสให้ว่ากล่าวตักเตือนกันได้ ต่อมาเจ้าอาวาสหรือพระผู้ใหญ่จะให้โอวาทเตือนพระสงฆ์ ให้ปฏิบัติตนอย่างผู้ทรงศีล พอตกกลางคืนจะ มีการจุดประทีปโคมไฟ นำไปแขวนไว้ตามต้นไม้ในวัดหรือตามริมรั้ววัด จึงเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า บุญจุดประทีป

เดือนสิบสอง เป็นเดือนส่งท้ายปีเก่า ซึ่งจะมีการทำบุญกองกฐิน โดยเริ่มตั้งแต่วันแรม หนึ่งค่ำ เดือนสิบเอ็ดถึงกลางเดือนสิบสอง แต่ชาวอีสานในสมัยก่อนนิยมเริ่มทำบุญทอดกฐินกันตั้งแต่ข้างขึ้นเดือนสิบสอง จึงมักจะเรียกบุญกฐินว่า บุญเดือนสิบสอง สำหรับประชาชนที่อาศัยอยู่ตามริมฝั่งแม่น้ำใหญ่ เช่น แม่น้ำโขง แม่น้ำชี และแม่น้ำมูล จะมีการจัดส่วงเฮือ (แข่งเรือ) เพื่อระลึกถึง อุสุพญานาค บางแห่งจะมีการทำบุญดอกฝ้ายเพื่อใช้ทอเป็นผ้าห่มกันหนาวถวายพระเณร มีการจุดพลุตะไล และบางแห่งจะมีการทำบุญโกนจุกลูกสาว ซึ่งนิยมทำกันมากในสมัยก่อน

ประเพณีทั้งสิบสองเดือน ชาวอีสานโบราณถือว่าเป็นหน้าที่ของทุกคนที่จะต้องร่วมมือกันอย่างจริงจัง ตั้งแต่เดือนอ้ายจนถึงเดือนสิบสอง ใครที่ไม่ไปช่วยงานบุญก็จะ ถูกสังคมตั้งข้อรังเกียจ และไม่คบค้าสมาคมด้วย การร่วมประชุมทำบุญเป็นประจำทำให้ชาวอีสานมีความสนิทสนมรักใคร่และสามัคคีกัน ทั้งภายในหมู่บ้านของตนและในหมู่บ้านใกล้เคียง

"กองฮด" เป็นกิจกรรมที่ชาวบ้านจัดขึ้นเพื่อยกย่องพระรูปใดรูปหนึ่งที่ปฏิบัติดี ปฏิบัติชอบ ยกย่องพระดีมีคุณธรรม มีความสามารถในชุมชนขึ้นเป็นลำเร็จ ซา คู ฯลฯ เป็นการทำพิธีเถราภิเษกมอบถวายสมณศักดิ์กันในระดับชาวบ้านโดยชาวบ้าน เพื่อประโยชน์ร่วมกันทุกฝ่ายในชุมชน นับว่าเป็นกิจกรรมที่ใหญ่พอสมควร ชาวบ้าน คนเฒ่าคนแก่ในละแวกบ้านนั้นก็จะได้รับแจ้งข่าวคราวการตั้งกองฮด ผู้เฒ่าผู้แก่ต้องพร้อมใจกันเห็นดีเห็นงามโดยการประชุมกัน เป็นการยกย่องไม่ใช่การเลื่อนตำแหน่ง เป็นความดีความชอบที่ชาวบ้านยกให้พระสงฆ์

"กองฮด" หมายถึง การรดน้ำ (ภาษาอีสานออกเสียง รด เป็น ฮด) เริ่มพิธีกรรม โดยการที่ชาวบ้านจัดหาไตรจีวร และเครื่องอัฐบริกขาร เปลี่ยนผ้าให้พระสงฆ์ คือทำเหมือนกับที่ปฏิบัติกับพระพุทธรูป (อย่างเช่น การมีพระราชประเพณีเปลี่ยนเครื่องทรงให้กับพระแก้วมรกต) กองฮดนิยมทำในเดือนเมษายน (คล้ายกฐินต้องทำตอนออกพรรษา) ผู้เฒ่าผู้แก่ ชาวบ้านจะเข้าแถวกันรด (ฮด) น้ำให้ไหลไปตามรางน้ำที่ทำเป็นรูปพญานาค แล้วไหลไปรดตัวพระสงฆ์ เสร็จแล้วเอาจีวรเก่าออก แล้วเอาจีวรใหม่มาห่มแทน ถวายบริกขาร ขอรับศีลรับพรจากท่าน พระสงฆ์รูปนี้จะถือว่าเป็น

พระที่ผ่านการฮดแล้ว การเรียกขานพระสงฆ์ผู้นี้ภายหลังการลาสิกขาบทออกไปแล้วจะเรียกว่า "จารย์" เป็นคำนำหน้าชื่อ

พระสงฆ์ที่ไม่ผ่านพิธีการฮด เมื่อลาสิขาบทแล้วจะเรียกขานคำนำหน้าชื่อว่า "ทิด" ส่วนสามเณร เมื่อลาสิกขาบทแล้วจะเรียกขานคำนำหน้าชื่อว่า "เซียง" พระสงฆ์ที่สอบเปรียญได้ ถึงแม่ว่าจะไม่ผ่านการฮดเมื่อลาสิกขาบทแล้วก็เรียกขานคำนำหน้าชื่อว่า "มหา" พระสงฆ์บวช 10 พรรษาขึ้นไป เรียก "ญาคู" เป็นพระสงฆ์อาวุโส พระสงฆ์อาวุโสบวช 10 พรรษาขึ้นไป และเป็นอุปัชฌาย์ คือบวชผู้อื่นได้ (ให้กำเนิดพระสงฆ์ได้) เรียก "ญาซา"

"จัว" เป็นคำเรียกเณร "เจ้าหัว" เป็นคำเรียกพระสงฆ์ ถ้าบวชนาน ๆ เป็น "ญาคู" ถ้าได้เป็นอุปัชฌาย์ เป็น "ญาซา" ดังนี้แล

เมื่อเห็นเป็นการสมควรว่า พระภิกษุ สามเณรลูกหลานรูปใด ได้สำเร็จการศึกษาควรแก่การยกย่องให้เตรียมกองฮด (หด) จะมี ไตร จีวร (สามเณรไม่ต้องใส่สังฆาฏิ) มีดโกน กล่องเข็ม มีดตัดเล็บ ธรรมกรก ประคตเอว ผ้าห่ม รองเท้า ไม้เท้า ตาลบัตร มีดชะนาก เงี่ยง (กระโถน) ขันหมาก หลาบเงิน เครื่องยศ เทียนกิ่ง (ทำเทียนเหมือนหอกสามง่ามสำหรับใต้ติดโฮงหด) เทียนเล็ก ได้แก่เทียนน้อยใต้ถวายพระตอนพระมาหด บายศรี 1 คู่ เทียนอาจ (เทียนเล่มบาท 2 คู่) น้ำหอม 3 ตุ่ม

การฮด (หด, รด) ให้ทำน้ำอบน้ำหอมใส่ตุ่มไว้ให้มาก เอาโฮงหดมาตั้ง เอาต้นกล้วยเป็นเสา เอาใบตองกล้วยและหญ้าแพรกมารอง ถ้าสูงจนหย่อนขาได้เรียกว่า บัลลังก์ศิลาอาสน์ ถ้าต่ำกว่านั้นเรียกว่า หินศิลาอาสน์ ตั้งไว้ใต้ป่องน้ำโฮงหด เวลาเทน้ำใส่โฮงหดน้ำจะไหลลงมารดผู้รับการรดน้ำพอดี

การหดน้ำจะทำต่างหากก็ได้ หรือจะทำร่วมกับบุญอื่น ๆ ก็ได้ พระเถระผู้ใหญ่จะนำในการประกอบพิธี ให้พระรดน้ำก่อนจากนั้นคนแก่คนเฒ่าจะรดตามเรียงลำดับไปจนถึงชาวบ้านทั่วไป การหด (รด) นี้เป็นพิธีกรรมที่สำคัญมาก เพราะเป็นการสถาปนาให้ผู้ได้รับการรดน้ำนี้เปลี่ยนชื่อเป็นผู้มียศทางสังคมได้ สมควรจะสืบต่อประเพณีอันดีงามนี้สืบไป

เมื่อรดน้ำเสร็จแล้วก็จะมีการถวายไตรจีวร พระที่รับไตรจีวรก็จะพินทุผ้า ปัจจุทธรณ์ผ้า (ถอนผ้าเก่าถ่ายใส่ผ้าใหม่) อธิษฐานผ้าและครองผ้า เปลี่ยนที่เปียกออก เสร็จแล้วชาวบ้านจะเอาฆ้องมาให้ตี พ่อใหญ่ทายกวัดจะหิ้วเชือกฆ้องไว้ (หากฆ้องใหญ่ ให้จับที่เชือกแขวนแทน) พระที่รับการหดน้ำจะเอากำปั้นตีจุมฆ้อง 3 ครั้ง แต่ละครั้งที่ตี ให้บริกรรมว่า "สีหะทานัง นะทันเตเต ปะริสาสุ วิสาระทา" ต่อจากนั้นก็ไปให้ศีล และรับถวายกองหดทั้งหมดจากญาติโยม ให้พร เป็นอันจบพิธี (มัลลิกา คณานุรักษ์, 2550, หน้า 137-166)

ความรู้เกี่ยวกับอักษรโบราณ

1. อักษรไทยโบราณ

จากการศึกษาจารึกและเอกสารโบราณที่พบในประเทศไทย จะพบลักษณะเด่นของอักษรปะเภทหนึ่ง ซึ่งเรียกว่า "อักษรธรรม" เป็นอักษรที่ปรากฏในศิลาจารึกและเอกสารโบราณที่พบในภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือเท่านั้น ลักษณะของอักษรไม่คล้ายกับอักษรไทยของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช เหมือนเช่นอักษรไทยย่อ และอักษรไทยอื่น ๆ ตัวอักษรมีรูปแบบเฉพาะและเป็นอักษรที่ใช้เฉพาะกลุ่มชนที่อยู่ทางภาคเหนือและภาคตะวันออกเฉียงเหนือเท่านั้น ภาคตะวันออกเฉียงเหนือเรียกอักษรชนิดนี้ว่า "อักษรธรรมอีสาน" เพื่อเน้นลักษณะบางอย่างที่แตกต่างจากอักษรธรรมเหนือ แต่อาจเรียกสั้น ๆ ว่าอักษรธรรม หรือหนังสือธรรม

อักษรธรรมอีสานปรากฏใช้ทั่วไปในดินแดนภาคตะวันออกเฉียงเหนือ โดยเฉพาะบริเวณใกล้เคียงกับลุ่มน้ำโขง หลักฐานการใช้อักษรธรรมเก่าแก่ที่สุด พบในพุทธศตวรรษที่ 22 เป็นอักษรร่วมสมัยอยุธยา ราวรัชการสมเด็จพระมหาจักรพรรดิ (จารึกวัดศรีคุณเมือง จังหวัดหนองคาย, 2103, นค. 8) ลักษณะตัวอักษรใกล้เคียงกับอักษรมอญพม่า เป็นอักษรที่ใช้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาเป็นส่วนใหญ่ ดังนั้น อักษรธรรมอีสานจึงมีความสำคัญเท่าเทียมกับอักษรขอม ซึ่งถือว่าเป็นอักษรศักดิ์สิทธิ์ที่ใช้บันทึกเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาของภาคกลางและภาคใต้ (เพ็ญพักตร์ ลิ้มสัมพันธ์, 2526, หน้า 1-21)

2. อักษรตัวธรรม

ในภาคอีสานมีการสืบทอดวัฒนธรรมหลายรูปแบบ โดยเฉพาะตัวอักษรที่พบอยู่ในศิลาจารึกนั้นเริ่มตั้งแต่พุทธศตวรรษที่ 12 เป็นต้นมา แต่กระนั้นก็ตามตัวอักษรหลายรูปแบบนของภาคอีสานยังแสดงให้เห็นว่ามีการสืบทอดวัฒนธรรมการเขียนตัวอักษร ไม่ต่อเนื่อง นั่นคือมีตัวอักษรหลายสกุลและภาษาที่ใช้ในการบันทึกศิลาจารึกก็มีหลายภาษา สรุปได้ดังนี้

1. อักษรปัลลวะ หรืออักษรคฤนถ์
2. อักษรขอมโบราณ
3. อักษรภาคอีสานสมัยไทย-ลาว

3. จารึกอีสานวัฒนธรรมลุ่มน้ำโขง

การศึกษาศิลาจารึกในช่วงวัฒนธรรมไทย-ลาว ลุ่มแม่น้ำโขง อันมีอาณาจักรล้านช้างเป็นศูนย์กลางพบว่าในประชาคมลุ่มน้ำโขงมีอักษรใช้ 2 แบบ คือ อักษรตัวธรรม และอักษรไทยน้อย ตัวอักษรทั้งสองแบบนี้ได้พัฒนามาจากอักษรไทยสมัยพระเจ้าลิไท ปรกติแล้วอีสานน่าจะรับตัวอักษรของเพราะเป็นตัวอักษรที่ใช้ในภูมิภาคนี้มานาน การที่ชาวอีสานไม่รับอักษรขอมนั้นเป็น

หลักฐานแสดงให้เห็นว่า ชาวอีสานคือกลุ่มไทย-ลาวนั้น ไม่ได้เป็นกลุ่มสืบทอดวัฒนธรรมอีสาน แต่สมัยอดีตน่าเป็นกลุ่มชนใหม่ที่รับวัฒนธรรมการเขียนหนังสือแบบมอญแล้วจนเคยชิน จึงนำวิธีการเขียนหนังสือแบบมอญมาด้วย ถ้าชาวอีสานกลุ่มไทย-ลาวนี้ เป็นกลุ่มที่มีภูมิลำเนาใน ภาคอีสานและบริเวณลุ่มแม่น้ำโขงมาตั้งแต่สมัยอิทธิพลขอมสมัยพระนครแล้ว เชื่อว่าคงไม่มีเหตุผลพอที่จะอธิบายว่าชาวอีสานเลิกใช้อักษรขอมและไปรับอักษรมอญมาใช้เขียนหนังสือ (ดูการคลี่ลายอักษรมอญโบราณ เป็นอักษรยวนภาคเหนือ และอักษรตัวธรรมอีสานใน ธวัช ปุณโณทก, อักษรภาคเหนือ, ศิลปวัฒนธรรม 4,5 มีนาคม 2526)

หากพิจารณาหลักฐานทางด้านศิลาจารึกแล้วอาจสรุปได้ว่า ช่วงพุทธศตวรรษที่ 21-24 หรือก่อนหน้านี้ สมัยเจ้าฟ้างุ้ม (พ.ศ.1896) รวมอาณาจักรล้านช้างในภูมิภาคอีสานและล้านช้าง คือลุ่มแม่น้ำโขงตอนกลางได้มีการเปลี่ยนแปลงทางด้านวัฒนธรรมครั้งใหญ่หรืออาจจะมีการเปลี่ยนกลุ่มชน นั่นคือชนชาติไทย-ลาว เข้ามามีอิทธิพลทางด้านการเมืองและวัฒนธรรมที่เรียกว่าวัฒนธรรมไทย-ลาว เข้ามาแทนที่วัฒนธรรมขอม เนื่องจากการเปลี่ยนแปลงด้านวัฒนธรรมโดยเฉพาะวัฒนธรรมการเขียนหนังสือนั้น ไม่มีผู้ใดสามารถจะใช้อำนาจการเปลี่ยนแปลงตัวอักษรได้โดยง่าย หากว่าสังคมนั้นได้เคยใช้อักษรแบบอื่นอยู่ก่อนแล้ว ฉะนั้นจากการที่ไม่พบว่า ชาวไทย-ลาวใช้อักษรขอมไม่ว่ารูปแบบใด ๆ และยุคสมัยใดการเขียนอักษรของเขานั้นเป็นดัชนี ให้เห็นว่ากลุ่มไทย-ลาวนั้น ได้รับวัฒนธรรมการเขียนหนังสือก่อนที่จะมาอยู่ในดินแดนอีสาน และเมื่อศึกษารูปแบบของอักษรตัวธรรมที่ใช้ในภาคอีสานและล้านช้างแล้วพบว่ามีรูปแบบคล้ายกับอักษรยวนล้านนา หรืออักษรตัวเมืองในภาคเหนือ ซึ่งทั้งสองอักษรนั้น ได้สืบทอดมาจากอักษรมอญโบราณที่หริภุญไชย นั่นคืออักษรมอญหริภุญไชย พุทธศตวรรษที่ 18 เป็นอักษรต้นแบบ (Prototype) ของอักษรยวนล้านนาในภาคเหนือและอีกษรตัวธรรมอีสาน

4. อักษรยวนล้านนาในภาคเหนือกับอักษรตัวธรรม

การศึกษาตัวอักษรในภาคเหนือพบว่า ไม่ปรากฏศิลาจารึกที่เป็นภาษาไทยถิ่นเหนือหรือจารึกใด ๆ ที่แสดงให้ทราบว่าชนชั้นผู้ปกครองเป็นไทยสร้างไว้ก่อนหน้า พ.ศ.1913 (จารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน พระสุมนเถระ สังฆราชเมืองสุโขทัย ที่พระเจ้ากือนา รัชกาลที่ 5 ของอาณาจักรล้านนา เชียงใหม่นิมนต์ไปเผยแผ่พระพุทธศาสนาลังกาวงศ์ ที่อาณาจักรล้านนา เมื่อ พ.ศ.1912 และสร้างศิลาจารึกไว้ด้วยอักษรไทยสมัยพระเจ้าลิไท ดูรายละเอียดในประชุมศิลาจารึก ภาคที่ 3 หลักที่ 62) นักอักขรวิชาเชื่อว่าตัวอักษรยวนล้านนา ได้คลี่คลายมาจากอักษรขอมโบราณที่ปรากฏอยู่ในจารึกหริภุญไชย พุทธศตวรรษที่ 18 และได้นำมาเขียนภาษาไทยเหนือตั้งแต่สมัย ต้นราชวงศ์มังราย แต่ไม่ได้มีการสร้างศิลาจารึก อย่างไรก็ตามได้พบจารึกที่เขียนด้วยอักษรยวนล้านนา ที่เก่าแก่ที่สุดในภาคเหนือ ลงศักราช พ.ศ.2008 แต่พบอักษรชนิดเดียวกันที่สุโขทัยก่อน

หน้านี้เกือบร้อยปี คือ จารึกลานทอง วัดมหาธาตุ จังหวัดสุโขทัย ลงศักราช พ.ศ.1919 ซึ่งแสดงให้เห็นว่านักปราชญ์ชาวสุโขทัยมีความรู้อักษรยวนล้านนาด้วย ซึ่งใช้แพร่หลายในภาคเหนือ ควบคู่กับอักษรไทยสุโขทัย ภายหลังได้มีอักษรยวนล้านนาเข้าไปปะปนมากเป็นลำดับ จึงมีชื่อเรียกใหม่ว่า "อักษรฝากขาม" ซึ่งในช่วงต้นมีการเขียนศิลาจารึกด้วยอักษรนี้ค่อนข้างมาก

5. อักษรธรรมล้านนา

อักษรธรรมล้านนา หรือ "ตัวธรรม" ไม่พบจากหลักฐานใดว่าใครเป็นผู้ประดิษฐ์ และประดิษฐ์ขึ้นเมื่อใด เพียงสันนิษฐานว่า เป็นอักษรที่เกิดขึ้นสมัยเดียวกับอักษรมอญและอักษรพม่า เพราะมีรูปร่างลักษณะตัวอักษรแบบเดียวกัน จึงเข้าใจกันว่าผู้ประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากอักษรมอญโบราณ และเมื่อนำมาเทียบกับอักษรขอมก็มีส่วนคล้ายกันมาก จึงมีผู้สันนิษฐานว่าอาจมีผู้ประดิษฐ์ดัดแปลงมาจากอักษรขอมก็เป็นได้ เพราะถิ่นฐานไทยในปัจจุบันเป็นที่อยู่อาศยของพวกมอญและขอมมาก่อน ไทยอาจรับเอาวัฒนธรรมหลายอย่างของมอญและขอมรวมตัวอักษรไว้ด้วยก็ได้

อักษรธรรมล้านนาถือว่าเป็น "อักษรที่ศักดิ์สิทธิ์" คนสมัยโบราณจะไม่ยอมเหยียบย่ำหรือเดินข้ามกระดาษที่มีอักษรชนิดนี้เขียนไว้โดยเด็ดขาด ก่อนเรียนผู้เรียนต้องนำเอาดอกไม้ธูป เทียน ใส่พานมากราบก่อนทุกครั้ง และหลักเลิกเรียนเก็บไว้ที่สูง ประโยชน์คือใช้จารคัมภีร์ ใบลาน โดยเฉพาะเกี่ยวกับพระธรรม คำสอน ของพระพุทธเจ้า ใช้เขียนในสมุดข่อย ใช้บันทึกเกี่ยวกับจดหมายเหตุรายวันของพระมหากษัตริย์ ตำนาน พงศาวดาร และเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ (เฉลียว มูลจันทร์, 2526)

รูปแบบตัวอักษรยวนล้านนาเริ่มมีแนวโน้มในการเขียนบนจารึกในสมัยตอนปลายราชวงศ์มังราย และเข้าสู่อาณาจักรล้านช้าง เนื่องจากสองอาณาจักรนี้ได้สืบทอดวัฒนธรรมกันเสมอมา และชาวไทย-ลาวในล้านช้างได้พัฒนารูปแบบตัวอักษรยวนล้านนาเป็นอักษรประจำถิ่นตนเรียกชื่อว่า "อักษรตัวธรรม"

6. การพัฒนารูปแบบอักษรตัวธรรมอีสาน

ตัวอักษรที่ปรากฏอยู่ในศิลาจารึกในภาคอีสาน และสาธารณรัฐประชาธิปไตยประชาชนลาว ที่ใช้เขียนภาษาอีสาน หรือภาษาไทย-ลาวนั้น เริ่มมีในสมัยพุทธศตวรรษที่ 21 แต่ก่อนหน้านั้นมีอักษรปัลลวะ และอักษรขอมในสมัยพระนครบริเวณลุ่มน้ำมูลจนถึงนครราชสีมา และพบว่าศิลาจารึกขาดช่วง 200-300 ปี แสดงให้เห็นว่ากลุ่มชนที่ใช้ภาษาไทย-ลาว นั้นไม่ได้สืบเนื่องทางวัฒนธรรมต่อจากแหล่งวัฒนธรรมเดิม จากหลักฐานนี้สัญนิษฐานได้ว่ามีการเปลี่ยนแปลงกลุ่มชนที่มีวัฒนธรรมต่างกันในบริเวณลุ่มแม่น้ำโขงตอนบนช่วงพุทธศตวรรษที่ 19-20 คือกลุ่มชนไทย-ลาว ที่อพยพมาอยู่นั้นได้รับวัฒนธรรมทางด้านเหนือมาแล้ว โดยเฉพาะตัวอักษร

และพุทธศาสนาแบบเถรวาทผสมภูตผีวิญญาณ ส่วนวัฒนธรรมดั้งเดิมในภูมิภาคอีสานที่เป็นแบบขอมพระนคร คือลัทธิเทวราช (ฮินดู) และตัวอักษรขอมได้เสื่อมลง ก่อนหน้าที่กลุ่มชนไทย-ลาว ซึ่งเป็นกลุ่มใหม่เข้ามา ตั้งรกรากแทนที่

อักษรธรรมที่ปรากฏในอีสานเริ่มมีบทบาทในการเขียนจารึกในสมัยไล่เลี่ยกับยวนล้านนา เมื่อพิจารณาสัณฐานของตัวอักษรแล้วทำให้เชื่อได้ว่าอักษรตัวธรรมและอักษรยวนล้านนาเป็นแบบเดียวกัน เหตุการณ์ด้านประวัติศาสตร์เป็นปัจจัยให้ตัวอักษรยวนล้านนาเข้าไปมีบทบาทในอาณาจักรล้านช้างและชาวไทย-ลาว ได้ใช้ตัวอักษรยวนล้านนาสืบต่อมา และกระจายสู่ดินแดนภาคอีสาน มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "อักษรตัวธรรม" จนต่อมารูปแบบตัวอักษรยวนล้านนาและอักษรตัวธรรมได้พัฒนาแตกต่างกันออกไป จนในปัจจุบันพบว่ามีรูปแบบต่างกันหลายประการ เช่น อักษรยวนล้านนาเพิ่มไม้กำกับเสียงวรรณยุกต์ หรือเครื่องหมายกำกับเสียงตัวพยัญชนะ

7. อักษรไทยน้อย

จากการศึกษาศิลาจารึกที่สร้างขึ้นในสมัยพุทธศตวรรษที่ 21 ตอนปลาย ในดินแดนลุ่มแม่น้ำโขงทั้งในลาวและอีสาน พบว่าอักษรไทยน้อยมีลักษณะเช่นเดียวกับอักษรไทยฝักขามภาคเหนือ ทั้งรูปแบบและตัวอักษร และมีอักษรตัวธรรมบางตัวและอักขรวิธีบางส่วนของตัวธรรมเข้ามาปะปนกับตัวไทยน้อย ซึ่งการเข้ามาปะปนเป็นแบบแผนเดียวกันกับ รูปแบบอักษรยวนล้านนาของเชียงใหม่ปนกับอักษรฝักขาม ฉะนั้นจึงเชื่อได้ว่าอักษรตัวไทยน้อยนั้นได้รับอิทธิพลจากอักษรไทยฝักขามของภาคเหนืออีกละรอกหนึ่ง และได้พัฒนาสัณฐาน และระบบอักขรวิธีของตัวอักษรไทยในดินแดนดังกล่าว ในลักษณะค่อยเป็นค่อยไป จนพบว่าตัวอักษรไทยที่ใช้กันอยู่ในลุ่มน้ำโขงมีรูปแบบเฉพาะของตน เรียกชื่อว่า "อักษรไทยน้อย" และค่อยพัฒนาต่างไปจากอักษรไทยฝักขาม และอักษรสุโขทัยมากขึ้นตามลำดับ

อักษรไทยน้อยที่นับว่าเป็นอักษรต้นแบบ น่าจะได้แก่จารึกวัดแดนเมือง สร้างปี พ.ศ. 2073 เป็นจารึกที่มีอายุมากที่สุดที่พบในขณะนี้ และจารึกวัดแดนเมืองสร้างปี พ.ศ.2078 ถึงแม้ว่ารูปแบบและตัวอักษรยังคงเค้าตัวอักษรไทยสมัยสุโขทัยอยู่โดยทั่วไป แต่ได้พบว่ามีแนวโน้มที่จะคลี่คลายรูปสัณฐานต่างออกไป เช่นการเขียน ตัว ห. นำตัว น. ใช้วิธีเขียนตัวพยัญชนะติดกันในลักษณะย่อ ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของอักขรวิธีอักษรไทยน้อยที่นิยมใช้มาในสมัยหลัง

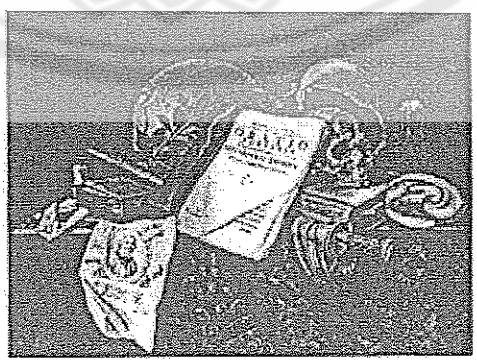
ตัวอักษรไทยน้อยใช้อย่างกว้างขวาง โดยเขียนจารทั้งในศิลาจารึกและเอกสารใบลาน ควบคู่กับอักษรตัวธรรมที่ปรากฏอยู่ในท้องถิ่นลุ่มแม่น้ำโขงในสมัยไล่เลี่ยกับอักษรไทยน้อยแต่ในกรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา พบอักษรไทยน้อยจารึกในศิลาจารึกน้อย กลับนิยมใช้อักษรไทยน้อยเขียนลงในกระดาษข่อย และพบว่าประชาคมอีสานและลาวนิยมใช้อักษรตัวธรรมเขียนจารในศิลาจารึกแทนมากขึ้น

อักษรไทยน้อยได้ใช้เป็นตัวอักษรทางราชการของกลุ่มไทย-ลาว เรื่อยมา คือใช้เขียนบันทึกเรื่องราวเอกสาร หนังสือราชการ ของลาวและอีสาน ส่วนตัวอักษรธรรมมักใช้เรียนเรื่องราวทาง พุทธศาสนา คือชาววัดมักใช้อักษรตัวธรรม ฉะนั้นอักษรไทยน้อยจึงเป็นอักษรที่มีความสำคัญต่อประชาคมไทย-ลาวเรื่อยมา กล่าวคือ ผู้ที่สนใจจะศึกษาเล่าเรียนต้องเรียนภาษาไทยน้อย ส่วนในประเทศลาวก็ใช้ตัวอักษรไทยน้อยเรื่อยมาเช่นเดียวกัน ภายหลังเมื่อระบบโรงพิมพ์กว้างขวางขึ้นก็ได้มีการปรับปรุงรูปแบบตัวอักษรไทยน้อยบางตัว เช่นตัดหางให้สั้นลง หรือหรับสัณฐานบางตัวให้พิมพ์ง่ายขึ้น พร้อมเพิ่มเครื่องหมายวรรณยุกต์กำกับเสียงเหมือนอักษรไทย ฉะนั้นตัวอักษรลาวคือตัวอักษรที่พัฒนารูปแบบไปจากตัวอักษรไทยน้อยนั่นเอง (ธวัช ปุณโณทก, 2549, หน้า 209-219, หน้า 248-240)

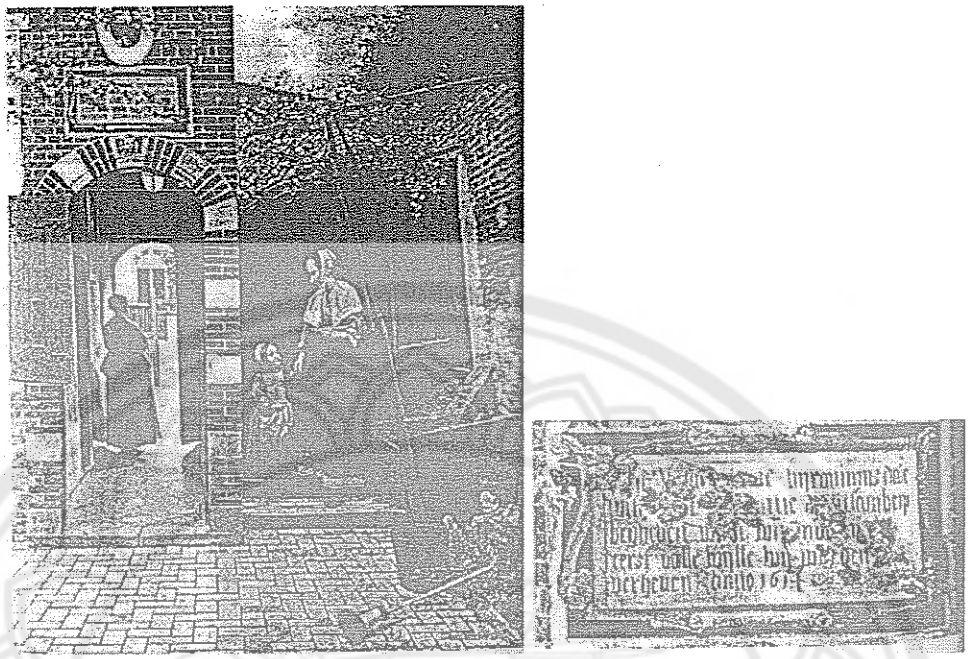
แนวคิดเกี่ยวกับการบูรณาการภาพและลายลักษณ์อักษรในงานจิตรกรรม

จากหนังสือ The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century เขียนโดย Alpers (1989) นั้น ได้กล่าวถึงการบูรณาการภาพและลายลักษณ์ในงานจิตรกรรม ไว้ว่า

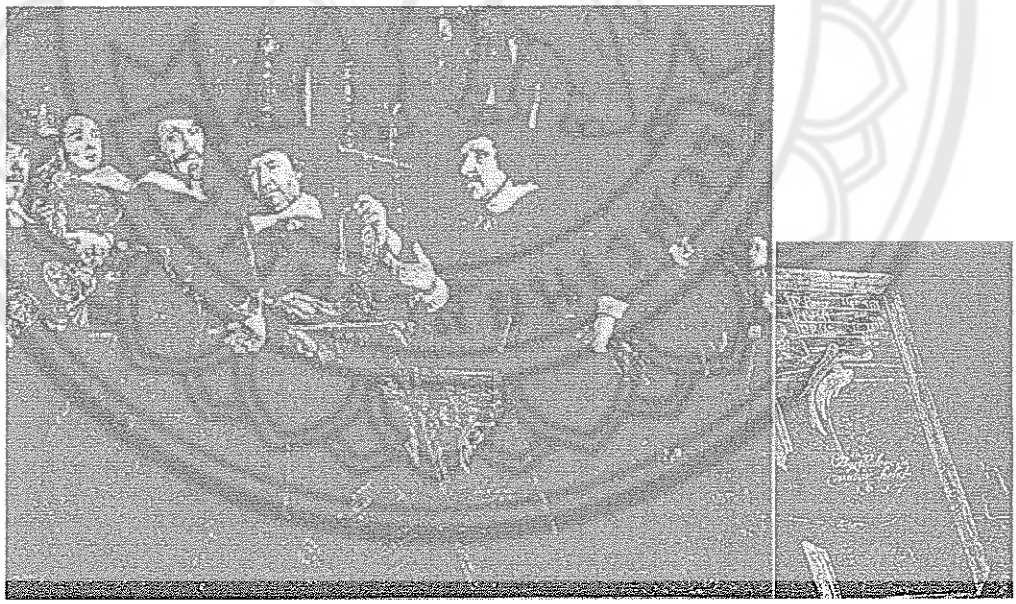
ภาพจิตรกรรมของชาวดัตช์ ซึ่งเป็นภาพที่เหมือนจริงนั้น จะมีลายลักษณ์จารึกเอาไว้บนพื้นผิวของสิ่งต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นกระดาษ (ภาพ 16) แผนที่กำแพง (ภาพ 17) แผ่นไม้ (ภาพ 18) เปียโน (ภาพ 19) หรือบางครั้งก็ทอเข้ากับเนื้อผ้า เป็นต้น นอกจากจะจารึกไว้บนสิ่งต่าง ๆ ดังกล่าวแล้ว อาจเขียนเป็นป้ายเพิ่มเข้ามาภายหลัง หรือไม่จิตรกรก็เซ็นชื่อตัวเองลงไปบนภาพ ลายลักษณ์ที่ถูกจารึกลงไปนี้จึงกลายเป็นส่วนหนึ่งของภาพ (ตัวอย่างที่เห็นได้เด่นชัดคืองาน "ศิลปะของจิตรกรรม" ของเวอร์เมียร์) ตำแหน่งของลายลักษณ์ที่ปรากฏจะอยู่นอกตัวภาพ ดังที่พบในภาพศิลปะของตะวันตกตั้งแต่ยุคเรเนซองส์ ซึ่งจะเห็นได้ว่าแตกต่างจากศิลปะของประเทศอื่น เช่น จีน และญี่ปุ่น



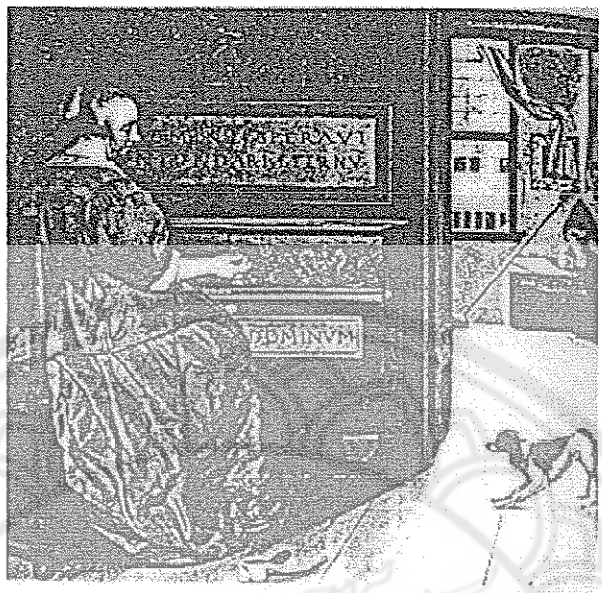
ภาพ 16 แสดงการจารึกลายลักษณ์อักษรบนกระดาษ



ภาพ 17 แสดงการจารึกลายลักษณ์อักษรบนกำแพง

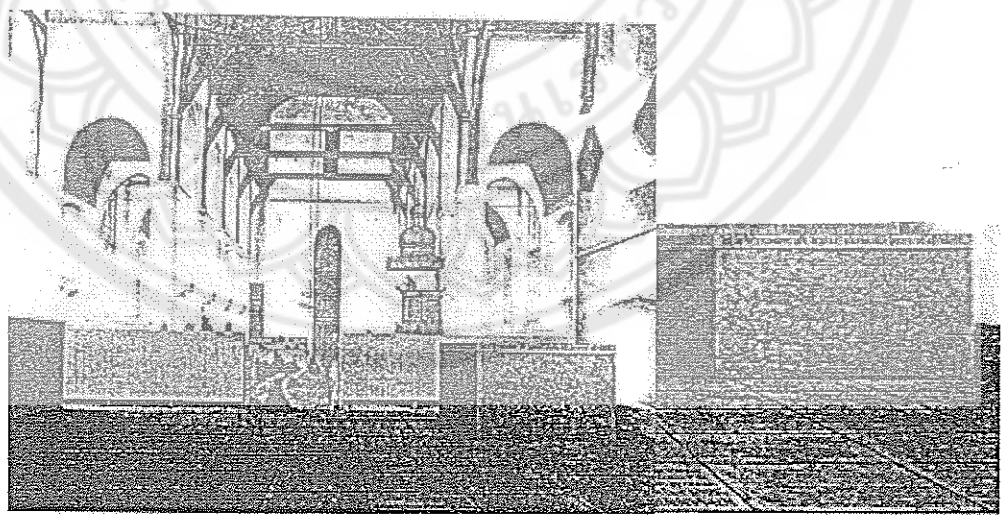


ภาพ 18 แสดงการจารึกลายลักษณ์อักษรบนแผ่นไม้



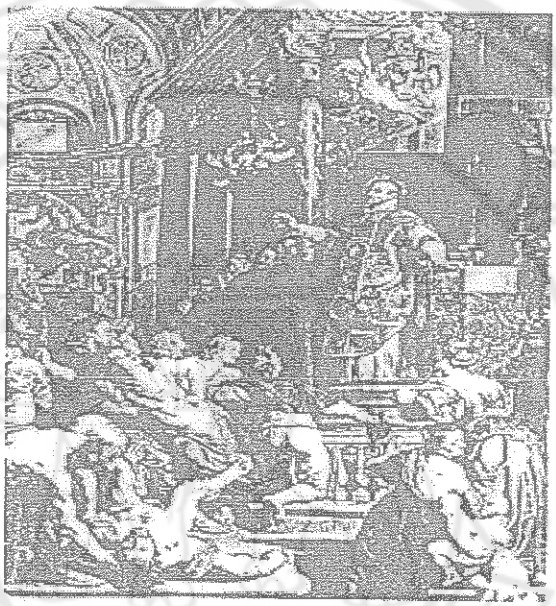
ภาพ 19 แสดงการจารึกลายลักษณ์อักษรบนเปียโน

การมีลายลักษณ์อักษรเข้ามาประกอบในภาพซึ่งถือได้ว่าเป็นเครื่องมือที่ช่วยในการจดจำนี้ ช่วยดึงดูดสายตา ให้ความรู้และให้คนเชื่อถือในภาพนั้น ปรากฏการณ์การเน้นที่ถ้อยคำนี้ถือได้ว่าเป็นสิ่งใหม่ที่ทำให้ลายลักษณ์และภาพทำหน้าที่ร่วมกันได้เป็นอย่างดี



ภาพ 20 แสดงผลงานของเพียเตอร์ แซนเรแดม

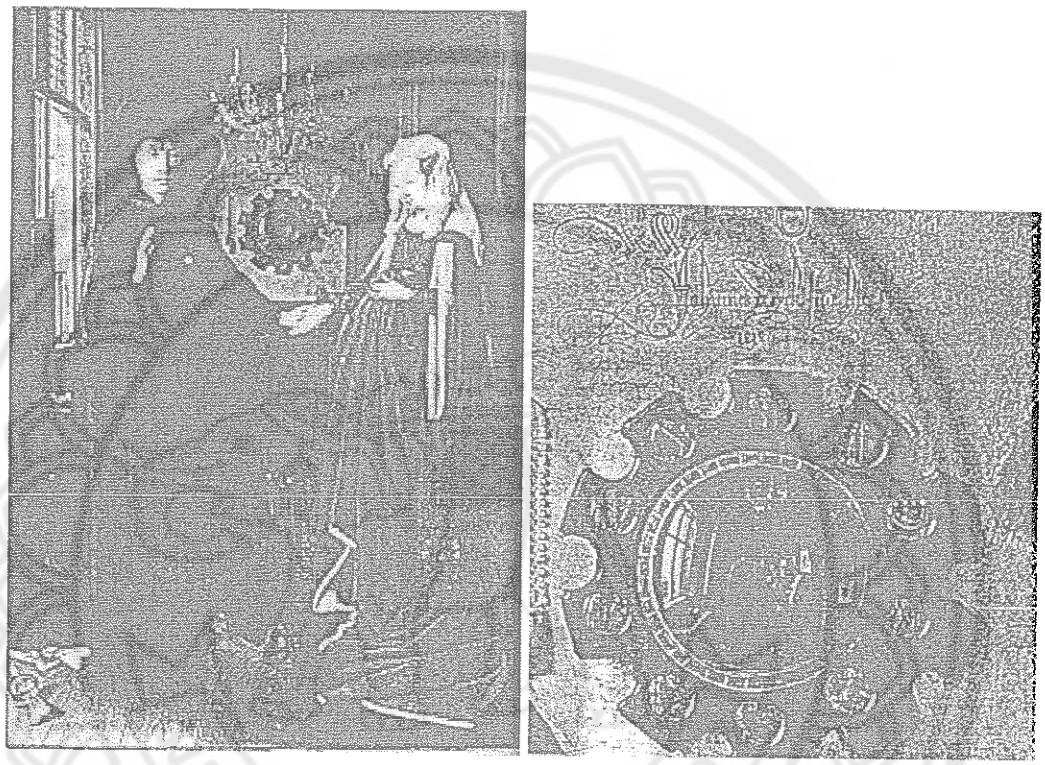
เพียเตอร์ แซนเรแดม ซึ่งสังเกตและวาดภาพโบสถ์ของชาวดัตช์ที่มีอยู่หลายแห่ง ภาพนี้เป็นภาพโลงศพของพ่อแซนเรแดมเอง ซึ่งมีคำจารึกอยู่ด้านข้าง แซนเรแดมวาดขึ้นเพื่อเป็นอนุสรณ์ให้แก่พ่อที่เสียชีวิตไปแล้ว มุมด้านล่างซ้ายจารึกชื่อโบสถ์และวันที่วาดรูปเอาไว้เป็นภาพโบสถ์ที่ว่างเปล่า มีเพียงภาพกำแพงสีขาวที่สะท้อนแสงในเวลากลางวัน ซึ่งตรงกันข้ามกับภาพของปีเตอร์ พอล รูเบนส์ ที่แสดงภาพโบสถ์ที่มีกิจกรรมของมนุษย์ (ภาพ 21)



ภาพ 21 แสดงภาพเขียนของปีเตอร์ พอล รูเบนส์ แสดงให้เห็นว่าโบสถ์กลายเป็นโรงละคร

ภาพ 22 แสดงแซนเรแดมสลักชื่อตัวเองบนกำแพงโบสถ์

รูปแบบและตำแหน่งของการจารึกภาพบนกำแพง บ่งบอกลักษณะนิสัยของจิตรกรได้อีกทางหนึ่ง ดังเช่นที่แซนเรแดมสลักชื่อตัวเองบนกำแพงโบสถ์ในรูปที่เขาวาดเพื่อแสดงให้เห็นว่าเขาเป็นผู้วาดภาพนี้ขึ้นมา (ภาพ 23)

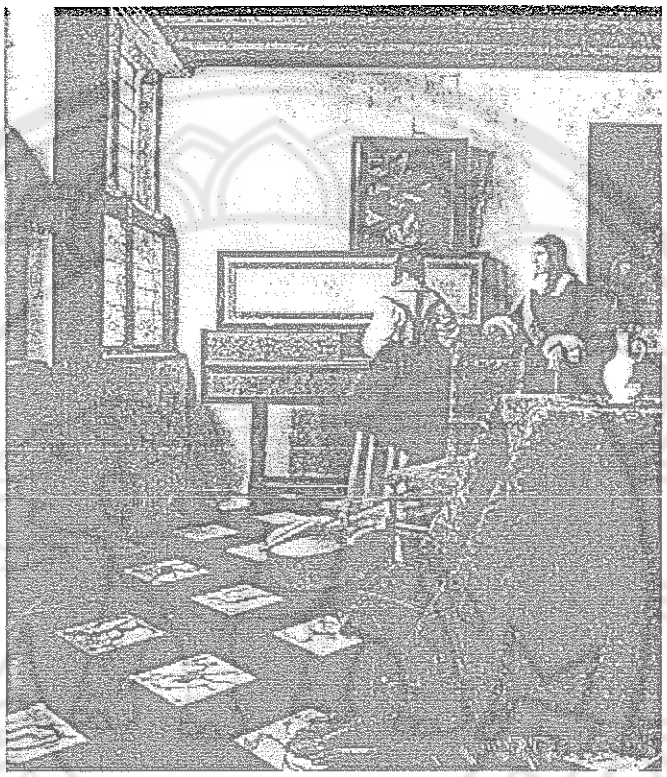


ภาพ 23 แสดงภาพแวน อีค เขียนตัวอักษรด้วยตัวบรรจงลงบนผนัง

แวน อีค เขียนตัวอักษรด้วยตัวบรรจงลงบนผนังเพื่อแสดงให้เห็นว่าเขาอยู่ที่นั่นเป็นพยานให้กับคู่แต่งงาน ภาพนี้มีชื่อเสียงและมีลักษณะเฉพาะคือเป็นเอกสารการแต่งงาน นอกจากผู้ชมจะรับรู้ได้จากการจารึกแล้วยังรับรู้ได้จากภาพของจิตรกรที่สะท้อนในกรอบบนผนัง (ภาพ 23 ด้านขวา) แวน อีค นำเสนอทั้งคำ (การจารึก) และรูปภาพ (กระจก) ซึ่งเป็นการแสดงตัวตนของผู้เขียนถึง 2 ระดับ ว่าเป็นตนอยู่ในเหตุการณ์นั้น การนำเสนอทั้งภาพและตัวอักษรพร้อมกันนี้ แสดงถึงการปรากฏตัวของจิตรกรที่ทำให้เห็นหน้าที่ร่วมของสัญลักษณ์ทางคำพูดและการมองเห็น ซึ่งยอดเยี่ยมและเท่าเทียมกัน

ลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏในภาพ ถูกนำมาใช้อ้างอิงและเป็นสัญลักษณ์แทนบางสิ่งบางอย่าง อีกทั้งยังสื่อความหมายของภาพได้เป็นอย่างดี วัตถุในภาพจะมีคำอธิบายตัวมันเอง ทำให้วัตถุนั้นมีความสำคัญมากขึ้น และภาพจะเป็นตัวบอกชื่อและความเป็นมาของวัตถุนั้น ๆ ด้วย

อย่างไรก็ตาม หากมองในอีกแง่หนึ่ง ลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏก็ไม่ได้เป็นสิ่งสำคัญในการตีความภาพจิตรกรรม แม้ว่าลายลักษณ์นั้นจะถูกนำมาเชื่อมโยงต่อกันเพื่อสื่อความหมายก็ตาม แต่ในการสื่อความหมายนั้นก็ไม่ได้มีการลำดับขั้นที่ชัดเจนว่าจะต้องเริ่มตีความจากส่วนใดก่อน

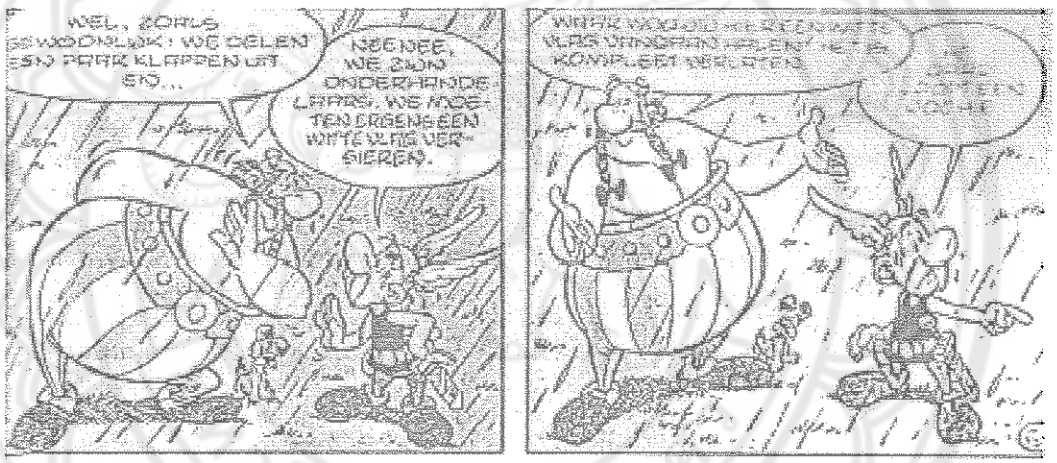


ภาพ 24 แสดงผลงานของแจน เวอร์เมียร์

ภาพ 25 แสดงขยายให้เห็นใบหน้าของหญิงสาวที่สะท้อนในกระจก

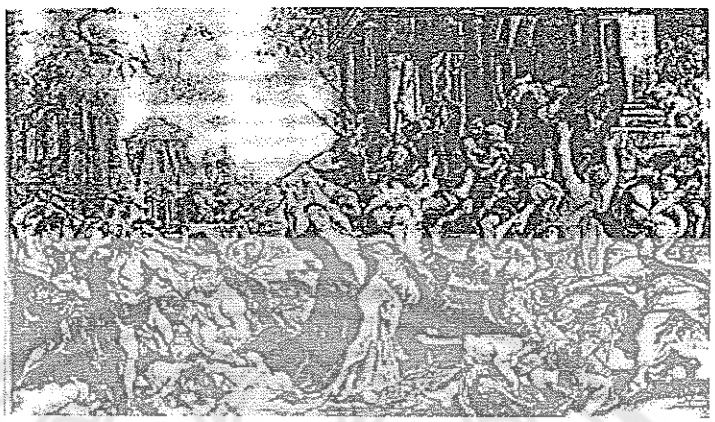
จากภาพ 24 และ 25 แสดงให้เห็นว่า การจารึกเป็น 1ใน 4 วิธีที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างผู้ชายกับผู้หญิงที่อยู่ที่เปียโน คำถามเริ่มแรกของ Alpers คือ เกิดอะไรขึ้นกับตัวหนังสือในภาพของชาวดัตช์ คำตอบคือ เกิดการตีความซึ่งต้องสอดคล้องกับความรู้ที่ได้จากประสบการณ์การใช้และความหลงใหลในลายลักษณ์อักษร ตามที่ได้ทราบมาจากแหล่งข้อมูล

ปัญหาที่ Alpers พิจารณา คือ เกิดอะไรขึ้นกับคำในโลกของรูปภาพที่มองเห็น ในภาพของชาวดัตช์มักจะพบตัวอักษรที่คาดว่าถูกจารึกอยู่ในภาพ ซึ่งตัวอักษรที่อยู่ในภาพนั้นจะเป็นตัวแทนของภาพมากกว่าที่จะเป็นการตีความ อย่างไรก็ตาม ก็ยังคงมีคำถามอยู่ว่าเกิดอะไรขึ้นในศิลปะเช่นนี้เมื่อมันแสดงถึงการเล่าเรื่องราวจริง ๆ จิตรกรชาวดัตช์ใช้ตัวอักษรร่วมกันกับภาพโดยใช้เป็น คำอธิบายภาพ (Captioning)



ภาพ 26 แสดงให้เห็นว่าภาพเกี่ยวข้องกับถ้อยคำที่จารึกไว้ ท่าทางถูกนำมาใช้เพื่อประกอบคำพูด

นอกจากจิตรกรจะสามารถวาดภาพที่แสดงการกระทำที่สามารถมองเห็นได้ เช่น การแสดงท่าทาง และการแสดงออกของสีหน้าแล้ว จิตรกรยังสามารถแสดงและผู้ชมก็สามารถมองเห็นความรู้สึกหรือจิตวิญญาณที่มองไม่เห็นได้ ความคิดของการเล่าเรื่องด้วยภาพนี้มีรากฐานอยู่ในศิลปะสมัยโบราณ และมีมาเรื่อยโดยการสร้างคำศัพท์ของการเคลื่อนไหวร่างกายและท่าทางที่จิตรกรและผู้ชมคุ้นเคย การสังหารหมู่ผู้บริสุทธิ์เป็นตัวอย่างที่ดีของการเล่าเรื่องด้วยภาพ มันให้โอกาสจิตรกรได้แสดงความรู้สึกที่หลากหลาย ได้แก่ ความชั่วร้ายของทหาร แม่ที่รู้สึกหมดหวัง และเด็กที่กำลังจะตาย “การอ่าน” ภาพเช่นนี้ก็คือการจินตนาการอารมณ์ความรู้สึกที่รุนแรงที่ภาพแสดงออกมา



ภาพ 27 แสดงการสังหารหมู่ผู้บริสุทธิ์

การใช้คำอธิบายภาพแสดงถึงความเท่าเทียมกันระหว่างภาพและตัวอักษร ตัวอักษรจะให้ความหมายแก่ภาพได้อย่างลึกซึ้ง ในขณะที่ภาพจะให้ความหมายแค่ผิวเผิน จึงมีการเปรียบภาพเป็นดั่งร่างกาย ส่วนตัวอักษรเป็นจิตวิญญาณของการประดิษฐ์คิดค้น

ภาพ 28 แสดงผลงานของจาคอบ แคตซ์ แสดงการใช้ตัวอักษรอธิบายภาพ

แคตซ์ เป็นผู้ที่ใช้ลายลักษณ์อักษรอธิบายภาพราวกับว่าคนในภาพกำลังพูดอยู่ จาก คำขวัญที่อยู่เหนือภาพ ซึ่งหมายความว่า "แต่ละคนจะสะท้อนภาพตัวเองออกมา" ผู้หญิงในรูปนั่งอยู่ที่โต๊ะแต่งตัวในห้องของเธอ กระจกสะท้อนภาพใบหน้าเธอ มีชายแก่ยืนอยู่ด้านข้าง ใต้รูป

มีตัวอักษรที่แสดงความหมายอยู่ ผู้ชายในภาพกำลังพูด ภาพนี้มีคำบรรยายเอาไว้ แสดงให้เห็นว่าตัวอักษรช่วยสร้างความหมายในระดับลึกกว่าภาพที่ให้ความหมายเพียงผิวเผินเท่านั้น

จากแนวคิดเกี่ยวกับการบูรณาการภาพและลายลักษณ์ในงานจิตรกรรม ของ Alpers นั้น แสดงให้เห็นว่า เขาเป็นผู้หนึ่งที่ให้ความสนใจในเรื่องภาพและลายลักษณ์อักษร ซึ่งมีน้อยคนนักที่จะสนใจในเรื่องดังกล่าว Alpers เริ่มศึกษาตั้งแต่การสื่อความหมายของลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏบนแผนที่ ไปจนถึงภาพวาดที่มีลายลักษณ์อักษรของบุคคลต่าง ๆ ทำให้เห็นความสำคัญของการสื่อความหมายร่วมกันระหว่างภาพและลายลักษณ์อักษรได้เป็นอย่างดี

ในการศึกษาการบูรณาการภาพจิตรกรรมกับลายลักษณ์อักษร ผู้วิจัยจะใช้กรอบแนวคิดข้างต้นมาอธิบายการสื่อความหมายร่วมกันระหว่างภาษาภาพและลายลักษณ์อักษร

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. **งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มทฤษฎี**

กิ่งทอง มหาพรไพศาล (2546) ทำการวิจัยเรื่อง “การสื่อความหมายด้วยภาพถ่ายและข้อความในเอกสารแนะนำตัวผู้สมัครสมาชิกวุฒิสภา เขตกรุงเทพมหานคร พ.ศ.2543” โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาลักษณะการสื่อความหมาย ลักษณะการโน้มน้าวใจของภาพถ่ายและข้อความที่ถูกนำมาใช้ในโปสเตอร์แนะนำตัวผู้สมัครวุฒิสภา เขตกรุงเทพมหานคร พบว่า การสื่อความหมายมี 3 ลักษณะคือ 1) ภาพถ่ายร่วมกับชื่อ สกุล หมายเลข และข้อความแนะนำคุณวุฒิด้านต่าง ๆ 2) ภาพถ่ายร่วมกับชื่อ สกุล และหมายเลข 3) ภาพถ่ายร่วมกับหมายเลข สำหรับการสื่อความหมาย ได้สื่อความหมายในเรื่องภาพตายตัวของผู้สมัคร ซึ่งมีพื้นฐานมาจากบทบาทและสถานภาพของผู้สมัคร โดยสื่อความหมายผ่านทางเครื่องแต่งกาย การวางท่า บุคคลที่อยู่ร่วมในภาพถ่าย ฉากหลัง และภาพประกอบ ส่วนข้อความสื่อความหมายถึงเรื่องการศึกษา ประสบการณ์ในการทำงาน ศาสนา และครอบครัว ในส่วนของการโน้มน้าวใจ มีผลต่อคะแนนเสียงที่ผู้สมัครได้รับเพียงเล็กน้อย สาเหตุหลักในการได้รับคะแนนเสียงจึงมาจากต้นทุนทางสังคมของผู้สมัครแต่ละท่านเป็นสำคัญ

เพียงฤดี ธีรวุฒิชูวงศ์ (2542) ทำการวิจัยเรื่อง “การสื่อความหมายจากประเด็นทางการเมืองผ่านการ์ตูนการเมือง” โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาถึงเนื้อหาของการ์ตูนการเมืองในระยะเวลาหกเดือน การใช้วิธีการสื่อความหมายประเภทต่าง ๆ ของนักเขียนการ์ตูนการเมือง รวมทั้งวิธีการสร้างภาพจากการเปรียบเทียบการเข้ารหัสและมุขของการ์ตูนเหล่านั้น และยังได้ศึกษาถึงความคิดเห็นของผู้รับสารต่อการสื่อความหมายผ่านการ์ตูนการเมือง

ผลการศึกษาพบว่า ประเด็นการเมืองที่ปรากฏอยู่ในกรอบการ์ตูนต่างๆ แสดงออกถึงเรื่องการโจมตีรัฐบาลในช่วงนั้นเป็นหลัก รองลงมาคือประเด็นการวิจารณ์ ความประพฤตินักการเมือง ประเด็นเศรษฐกิจต่าง ๆ ประเด็นวัดพระธรรมกาย และประเด็นการประสบปัญหาของธนาคาร กรุง ไทย ตามลำดับ

การสื่อความหมาย นิยมใช้การเปรียบเทียบอุปมาอุปไมย (Metaphor) มากกว่าการเปรียบเทียบเชื่อมโยง (Metonymy) และนิยมใช้รหัสบุคคลในการเข้ารหัสการ์ตูน (Gag) ผู้เขียนการ์ตูนทั้งสิบท่านนิยมมุกที่แสดงออกถึงความน่าอับอายและการเย้ยหยันมากที่สุด

ในส่วนของผู้ส่งสารนั้นพบว่า นักเขียนการ์ตูนทั้งหกคน ที่เป็นกรณีตัวอย่างล้วนมีวิธีการทำงานแตกต่างกันไป และทุกคนมีการสื่อความหมายอยู่ในความคิด โดยไม่ต้องอิงทฤษฎีใด ๆ การศึกษาตลอดจนวัยวุฒิที่ผ่านมาของคนทั้งหก ส่งผลต่อการแสดงออกในการ์ตูนของเขาอย่างเด่นชัด ปัญหาอุปสรรคและอิทธิพลของนักเขียนการ์ตูนส่วนใหญ่ก็คือ การนำเสนออันรุนแรงไปในบางครั้ง หรือความคิดเห็นส่วนตัวที่แทรกซึมเข้าไปในงาน อันมักจะทำให้พวกเขาต้องแก้ไขงานให้ละมุนละม่อมลง

ทางด้านผู้รับสารนั้นพบว่า ผู้รับสารครึ่งหนึ่งอ่านการ์ตูนในหนังสือพิมพ์บ่อยครั้ง และผู้รับสารส่วนใหญ่ใช้เวลา 1 นาที ในการแสวงหาความหมายในการ์ตูนกรอบนั้น ผู้รับสารส่วนมากรู้สึกคล้อยตามการนำเสนอข่าวในการ์ตูนการเมือง และมีผู้ตอบว่าความมีชื่อเสียงของนักเขียนการ์ตูนการเมืองมีผลทำให้ผู้รับสารอยากอ่านผลงานของเขา

สุพัฒนศิริ แพงพันธุ์ (2544) ทำการวิจัยเรื่อง "การประกอบสร้างและการสื่อความหมายของการ์ตูนการเมืองไทย ในช่วงรณรงค์การเลือกตั้งทั่วไป พ.ศ.2544" โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาถึงวิธีและปัจจัยในการประกอบสร้างการ์ตูนการเมือง ตลอดจนการส่งผ่านความหมายของการ์ตูนการเมืองไทย ในช่วงรณรงค์การเลือกตั้งทั่วไป พ.ศ.2544 รวมทั้งเพื่อเข้าใจลักษณะของการ์ตูน โดยใช้แนวคิดเรื่องการ์ตูน ทฤษฎีทางสัญญะวิทยา แนวคิดเรื่องสารทางการเมืองในช่วงเลือกตั้ง และแนวคิดเรื่องเอกลักษณ์มาเป็นแนวทางการวิเคราะห์

ผลการศึกษาพบว่า การประกอบสร้างการ์ตูนการเมืองมี 4 ขั้นตอนคือ 1) การรับรู้ข้อมูลข่าวสาร 2) การเลือกประเด็นในการนำเสนอ 3) การประกอบสร้างภาพการ์ตูน 4) การนำเสนอภาพการ์ตูนสู่ผู้รับสาร ซึ่งมีปัจจัยที่เกี่ยวข้องคือ ปัจจัยภายใน ได้แก่ ประสบการณ์และทัศนคติของนักเขียนการ์ตูน ปัจจัยภายนอก ได้แก่ นโยบายของหนังสือพิมพ์ ภาระหน้าที่ของนักเขียนการ์ตูน และผู้รับสาร ทั้งนี้การ์ตูนการเมืองไทยในช่วงการรณรงค์การเลือกตั้งทั่วไป พ.ศ. 2544 สื่อความหมายใน 2 ประเด็นคือ ประเด็นเกี่ยวกับผู้สมัครรับเลือกตั้ง นำเสนอถึงความ

บกพร่อง ของผู้สมัครคนสำคัญ สำหรับประเด็นภาพรวมกล่าวถึงการทำงานขององค์กรกลางที่ดูแลการเลือกตั้งและพฤติกรรมทุจริตของผู้สมัครรับเลือกตั้ง นอกจากนี้พบว่ามีการสร้างเอกลักษณ์ทางภาพการ์ตูนให้กับนักการเมือง คือนายชวน หลีกภัย และพ.ต.ท. ทักษิณ ชินวัตร ทั้งนี้เอกลักษณ์ทางภาพการ์ตูนของนักการเมืองดังกล่าวมีลักษณะไม่ถาวร จะเปลี่ยนแปลงไปตามเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น

สุวัฒน์ แสนขัติ (2544) ทำการวิจัยเรื่อง "การสร้างงานจิตรกรรมไทยร่วมสมัยตาม แนวเซอร์เรียลิสม์: กรณีศึกษาผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์ผลงานจิตรกรรมของถวัลย์ ดัชนี ในประเด็นแรงบันดาลใจ รูปแบบ เนื้อหา กลวิธี และอิทธิพลของตะวันตก เพื่อนำผลการวิเคราะห์มาเป็นแนวทางสร้างสรรค์ พัฒนาผลงานจิตรกรรมสีอะครีลิค

ผลการศึกษาพบว่า ทางด้านแรงบันดาลใจ ได้มาจากความประทับใจจากเรื่องราวในพุทธ ศาสนามาสร้างภาพผลงานจิตรกรรมมากที่สุด ทางด้านความสะเทือนใจทางสังคมร่วมกับศาสนา นำมาสร้างผลงานน้อยที่สุด ทางด้านรูปแบบใช้รูปแบบลักษณะเหมือนจริงร่วมกับรูปแบบสัญลักษณ์มากที่สุด และใช้รูปแบบสัญลักษณ์เพียงอย่างเดียวน้อยที่สุด ส่วนทางด้านเนื้อหาใช้เนื้อหาทางด้านความศรัทธาต่อศาสนามากที่สุด เนื้อหาทางด้านสังคมร่วมกับเนื้อหาทางด้านเพศน้อยที่สุด ทางด้านกลวิธี เป็นการจัดองค์ประกอบด้วยดุลยภาพแบบเหมือนกันสองข้าง ดุลยภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง และดุลยภาพแบบไม่เหมือนกันสองข้าง อยู่ในระดับที่เท่ากัน และใช้ ดุลยภาพแบบรัศมีน้อยที่สุด ทางด้านการระบายสี ในภาพผลงานใช้การระบายสีครั้งเดียวเสร็จ มากที่สุด และการระบายสีเคลือบน้อยที่สุด

การพัฒนาผลงานสร้างสรรค์มีแรงบันดาลใจทางด้านความสะเทือนใจ จากการวิเคราะห์ เหตุการณ์เกี่ยวกับสังคมและเพศ ในระดับมากที่สุด และความสะเทือนใจจากข่าวการกดขี่ทางเพศอยู่ในระดับน้อยที่สุด ทางด้านรูปแบบ ใช้รูปแบบเหมือนจริงร่วมกับรูปสัญลักษณ์ในระดับมากที่สุด และใช้รูปแบบเหมือนจริงเพียงอย่างเดียวน้อยที่สุด เนื้อหาของผลงานที่ใช้เนื้อหาทางเพศและสังคม ในระดับมากที่สุด ส่วนเนื้อหาทางด้านศาสนากับเพศและเนื้อหาทางด้านจิตวิทยาในระดับน้อยที่สุด ทางด้านกลวิธี การจัดองค์ประกอบภาพโดยใช้หลักดุลยภาพแบบคล้ายคลึงกันสองข้าง ในระดับ มากที่สุด และดุลยภาพไม่เหมือนกันสองข้างน้อยที่สุด ในส่วนของการระบายสีภาพ การระบายแสดงรอยพู่กันอยู่ในระดับมากที่สุด และการระบายเรียบแล้วตัดเส้นในระดับน้อยที่สุด

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมอีสาน

จงรักษ์ พิสุทธิมาน (2535) ทำการวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง อำเภอเมือง จังหวัดร้อยเอ็ด" โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ประกอบศิลป์ของจิตรกรรมฝาผนัง และภาพสะท้อนจากจิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง พบว่า จิตรกรรมฝาผนังวัดกลางมิ่งเมือง จะพบเฉพาะในผนังด้านนอกของสิมด้วยฝีมือของช่างชาวบ้านที่ปฏิสังขรณ์ขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 8 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นเรื่องราวของวรรณกรรมทางพระพุทธศาสนา 10 เรื่อง หรือทศชาติชาดก เฉพาะภาพเรื่องราวของมหาชาติชาดกมีมากกว่าภาพเรื่องอื่น นอกจากเรื่องทศชาติชาดกแล้วยังมีเรื่องราวที่เกี่ยวกับความเชื่อเรื่องเทพและปีนักษัตร เป็นส่วนประกอบในการจัดภาพเพื่อให้เหมาะสมกับช่องว่างในบริเวณผนัง

เทคนิคการเขียน มีความเป็นอิสระเฉพาะตน สีที่ใช้เขียนเป็นกลุ่มสีเหลือง น้ำเงิน เขียว ขาว และดำ เขียนเหนือระดับหน้าต่าง ตลอดผนังตอนบน ไม่นิยมใช้สีแดงและสีทองเหมือนภาพผนังทั่วไป ภาพตัวละครซึ่งเป็นตัวเอกได้รับอิทธิพลของรูปแบบมาจากท้องถิ่นอื่น ส่วนตัวประกอบอื่น ๆ สะท้อนให้เห็นสภาพความเป็นอยู่ในท้องถิ่นเป็นอย่างดี ในด้านการเมืองและสังคม สิ่งแวดล้อม ทางกายภาพของชุมชน ความเชื่อประเพณี การละเล่น ตลอดทั้งการแต่งกาย มีความสัมพันธ์กับชาวบ้านในท้องถิ่นมากกว่าภาพตัวละครเอกของเรื่อง

ดาราพร เหมือดนอก (2541) ทำการวิจัยเรื่อง "เครื่องใช้ในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดบ้านยาง ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม" โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาเครื่องใช้ในจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถวัดบ้านยาง และความสัมพันธ์ระหว่างเครื่องใช้ในจิตรกรรมฝาผนังกับวิถีชีวิตของชาวบ้านยาง พบว่า เครื่องใช้ในจิตรกรรมฝาผนังมีจำนวน 60 ภาพ เป็นภาพเล่าเรื่องที่เป็นเรื่องหลักและกากภาพ ภาพเครื่องใช้ที่ปรากฏทั้งสองลักษณะ เป็นเครื่องใช้ที่สร้างเพื่อประโยชน์ในการกิน การดำรงชีวิต การทำงาน การต่อสู้ นันทนาการ และใช้ในประเพณีพิธีกรรม เครื่องใช้เหล่านั้นส่วนมากสร้างมาจากวัสดุธรรมชาติในท้องถิ่น สิ่งที่นำมาจากที่อื่นมีเพียงส่วนน้อย โดยนำมาใช้กับบุคคลชั้นสูง

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมอีสานกับองค์ประกอบศิลป์

ธีระพงศ์ สารภัญญ์ (2537) ทำการวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น" โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ประกอบศิลป์ด้านคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ องค์ประกอบศิลปะด้านคุณค่าทางเรื่องราว ตลอดจนคติความเชื่อและภาพสะท้อนวิถีชีวิตที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม

ผลการศึกษาพบว่า จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดมัชฌิมวิทยาราม สร้างขึ้นเพื่อความงามและเพื่อเป็นเครื่องบูชาคุณพระศรีรัตนตรัยโดยมีเอกลักษณ์ทางรูปแบบของจิตรกรรมไทยอีสานและ

มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตัวของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ เขียนขึ้นโดยจิตรกรพื้นบ้านไทยอีสาน คือ นายสุวรรณ บิวสาร และคณะ เมื่อปี พ.ศ.2470 โดยมีจิตรกรรมฝาผนังข้างใน 1 ด้าน และจิตรกรรมฝาผนังด้านนอก 4 ด้านเขียนด้วยเทคนิคสีฝุ่น

องค์ประกอบศิลปะด้านคุณค่าทางสุนทรียศาสตร์ พบว่ามีพื้นที่ 40.70 ตารางเมตร จิตรกรรมฝาผนังสิมทุกกลุ่มมีคุณค่าทางความงาม ความแปลกตา และความน่าทึ่ง แยบคายจับใจตามหลักสุนทรียศาสตร์ และยังเป็นเอกภาพในภาพรวมของจิตรกรรมฝาผนังแห่งนี้ทั้งหมดอย่างสำคัญ มีสีส่วนรวมในวรรณะเย็นมีสีแดงน้อยมาก

องค์ประกอบศิลปะทางด้านคุณค่าเรื่องราว พบว่า เป็นจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดก 13 กัณฑ์ ที่แสดงให้เห็นถึงความปรารถนาและการบำเพ็ญทานบารมีที่ยิ่งใหญ่ ให้บรรลุสัมโพธิญาณตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า คติความเชื่อที่พบคือความเชื่อในโพธิญาณ ความเชื่อในการเวียนว่ายตายเกิดในไตรภูมิตามกฎแห่งกรรม และอื่น ๆ ที่สัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้านลานและชาวไทยอีสานโดยทั่วไป

เพ็ญผกา นันทดิลก (2541) ทำการวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนัง เรื่องมหาเวสสันดรชาดก สิมวัดบ้านยาง ตำบลยาง อำเภอบรบือ จังหวัดมหาสารคาม" โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องมหาเวสสันดรชาดก ตามลักษณะ แนวคิด รูปทรง หลักและวิธีการเขียนภาพ ตลอดจนคุณค่าของจิตรกรรมในวิถีชีวิตของชาวบ้านยาง พบว่า ภาพจิตรกรรมเรื่องมหาเวสสันดรชาดก เมื่อเทียบกับเรื่องอื่น ๆ บนผนังสิมด้านนอกมีจำนวนภาพมากกว่าเรื่องอื่น ซึ่งเขียนโดยช่างเขียนชาวบ้านและพระภิกษุเจ้าอาวาสวัด เพื่อเป็นพุทธบูชา เพื่อสื่อความหมายถึงการบำเพ็ญเพียรของพระพุทธเจ้า และเพื่อประกอบกับความเชื่อทางประเพณีที่สัมพันธ์กับพุทธศาสนามีจำนวน 13 กัณฑ์

การจัดองค์ประกอบของภาพ จัดเรื่องราวของมหาเวสสันดรชาดกเป็น 13 กัณฑ์ โดยแต่ละกัณฑ์เรียงลำดับจากซ้ายไปขวา อาศัยช่องว่างที่เหลือจากภาพอื่น แต่ละกัณฑ์จะใช้เส้นสีเทาสภาพธรรมชาติและแนวของสิ่งก่อสร้างคั่นแบ่งเป็นตอน ๆ ไปตามความเหมาะสม ภาพลายเส้นใช้สีประกอบจากธรรมชาติและสีสังเคราะห์ ส่วนใหญ่เป็นสีคราม มีเส้นตัดขอบอย่างชัดเจน

จิตรกรรมฝาผนัง สิมวัดบ้านยาง สัมพันธ์กับประเพณีการทำบุญมหาชาติ ซึ่งกระทำกัน ในเดือนสี่ทุกปี โดยหวังผลการให้ทานเป็นสำคัญ ชาวบ้านมีความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่พึ่งพาอาศัยกันไม่เห็นแก่ตัว

สุพจน์ สุวรรณภักดี (2533) ทำการวิจัยเรื่อง "การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังวัดสนวนวารีพัฒนาราม บ้านหัวหนอง ตำบลหัวหนอง อำเภอบ้านไผ่ จังหวัดขอนแก่น" โดยมีจุดมุ่งหมาย

เพื่อศึกษาองค์ประกอบทางศิลปะในจิตรกรรมฝาผนังวัดสนวนวารีพัฒนาราม ที่เป็นเรื่องหลักและเรื่องรองตลอดจนคติความเชื่อที่ปรากฏในเรื่องราวของจิตรกรรมฝาผนัง นอกจากนี้ยังเป็นการศึกษาสภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนัง

ผลการศึกษาพบว่า องค์ประกอบทางศิลปะในจิตรกรรมฝาผนังวัดสนวนวารีพัฒนาราม มีองค์ประกอบทางศิลปะอย่างง่าย ๆ คือ ใช้โครงสร้างของสีโดยรวมเป็นสีน้ำเงิน มีสีเหลือง สีเทา สีเขียว และสีน้ำตาลระบายประกอบ ส่วนแสงเงานั้นจะไม่ปรากฏชัดเจนนอกจากใช้วิธีการตัดเส้นเพื่อเน้นความเด่นชัด

เรื่องหลักที่ปรากฏบนผนังด้านนอกเขียนเป็นวรรณกรรมพื้นบ้านอีสานเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ส่วนผนังด้านในเขียนเป็นเรื่องเวสสันดรชาดกหรือมหาชาติ

เรื่องรองที่ปรากฏบนผนังด้านนอกและด้านในพบว่ามีภาพสัตว์ในจินตนาการ และภาพนรก ซึ่งในคติความเชื่อทางพุทธศาสนาถือว่าสัตว์และอสูรเหล่านี้มีส่วนเกี่ยวข้องในพุทธศาสนาตามคติในไตรภูมิแตกต่างกันทั้งในการปกปักรักษาอาคารสถานที่และในทางเป็นคติเตือนใจที่ออกมาในรูปของปริศนาธรรม

สภาพสังคมและสิ่งแวดล้อมที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังพบว่า ภูมิประเทศ แบบอย่าง อาคารทางสถาปัตยกรรม การแต่งกาย และการละเล่น จะสะท้อนให้เห็นถึงแบบอย่างที่เป็นลักษณะของชุมชนในภาคอีสาน

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจิตรกรรมอีสานกับวิถีชีวิต

ประเทศ ปัจจังคตา (2541) ทำการวิจัยเรื่อง "จิตรกรรมฝาผนังสิมวัดป่าเรไรย์ บ้านหนองพอก ตำบลดงบัง อำเภอนาดูน จังหวัดมหาสารคาม" โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาองค์ประกอบของศิลปะที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนัง และเพื่อศึกษาภาพสะท้อนที่ปรากฏในภาพจิตรกรรม ฝาผนังสิมวัดป่าเรไรย์ พบว่า จิตรกรรมฝาผนังวัดป่าเรไรย์ แบ่งออกได้เป็นสองบริเวณ คือ บริเวณภายในและบริเวณภายนอกของสิม บริเวณภายในเป็นจิตรกรรมที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับความเชื่อเรื่องพระมาลัย และพุทธประวัติ ซึ่งเป็นสื่อทางศิลปะให้กับผู้ปฏิบัติศาสนกิจภายในสิม ได้แก่ พระภิกษุ ส่วนบริเวณผนังภายนอกเป็นจิตรกรรมที่มีเรื่องราวเกี่ยวกับเรื่องพุทธศาสนา นิทาน วรรณกรรม และวิถีชีวิตชาวบ้าน

การกำหนดองค์ประกอบในการสร้างจิตรกรรมภายใน การสร้างจิตรกรรมภายในจะกำหนดบนบริเวณช่องว่างระหว่างห้อง ซึ่งมีเสากั้นเรื่อง ส่วนภายนอกช่างจะเขียนเริ่มต้นเรื่องในบริเวณที่ถนัด เรียงลำดับเรื่องจากขวาไปซ้าย และจากข้างล่างขึ้นข้างบน โดยมีเส้นสินเทาสภาพ ของธรรมชาติและสิ่งก่อสร้างเป็นตัวกั้นเรื่อง สีที่นิยมใช้เขียนมากที่สุดเป็นสีในกลุ่มเย็น ได้แก่ สีน้ำเงิน สีเขียว สีฟ้า และสีดำ ส่วนสีร้อนมีสีแดงและสีน้ำตาล ซึ่งมีเป็นจำนวนน้อย

การสร้างจิตรกรรมบนผนังสิมวัดป่าเรไรย์สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอยู่ในวิถีชีวิตของชาวบ้าน โดยเฉพาะในด้านความเชื่อทางพุทธศาสนา ซึ่งชาวบ้านใช้เป็นสิ่งยึดเหนี่ยวทางจิตใจในการดำรงชีวิตประจำวัน นอกจากนี้แล้วยังสะท้อนให้เห็นการปฏิบัติกิจกรรมตามประเพณีของชาวบ้าน เช่น บุญผะเหวดในเรื่องมหาเวสสันดรชาดก เรื่องเล่าทางวรรณกรรมของชาวบ้านเกี่ยวกับประเพณีสู่ขวัญ ประเพณีงานศพ การละเล่น การล่าสัตว์ และการใช้ภาษาที่บรรยายประกอบเป็นตัวอักษรธรรม ซึ่งเป็นอักษรที่ใช้กันมากในกลุ่มของปราชญ์ชาวบ้านในสมัยนั้น

พิทักษ์ น้อยวังคลัง (2544) ทำการวิจัยเรื่อง "ค่านิยมไตรภูมิในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน" โดยมีจุดมุ่งหมาย เพื่อศึกษาองค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับไตรภูมิและค่านิยมด้าน คติธรรม คตินิยม ที่ปรากฏในจิตรกรรมฝาผนังอีสาน พบว่า จิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับไตรภูมิในภาคอีสานนิยมเขียนภาพแบบอีสานประเพณีมากที่สุด ส่วนการเขียนภาพแบบอีสาน-ไทยประเพณี และแบบไทยประเพณีรัตนโกสินทร์ เป็นอันดับรองตามลำดับ ภาพเขียนส่วนใหญ่นิยมเขียนบนผนังหุ้มกลองภายนอก และผนังรีด้านนอก องค์ประกอบทางด้านเรื่องราวมีการแพร่กระจายและที่มาของเรื่องจากไตรภูมิ พระมาลัย และเนมิราชชาดก โดยถ่ายทอดเพียงภูมิใดภูมิหนึ่ง หรือส่วนย่อยของภูมิ หรือเป็นส่วนหนึ่งของวรรณกรรมท้องถิ่นอีสานเรื่องพระมาลัยหรือแทรกในเนมิราชชาดกตอนเสด็จนรก-สวรรค์ และถ่ายทอดสัญลักษณ์เกี่ยวกับชั้นภูมิของพระจุฬามณีเจดีย์

ค่านิยมด้านคติธรรม จิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับไตรภูมิ ได้แก่ หลักความเชื่อเกี่ยวกับกฎแห่งกรรม ความเชื่อเกี่ยวกับนรก-สวรรค์ ความเชื่อเกี่ยวกับพระศรีอาริยเมตไตรย์ หลักคำสอน ค่านิยมด้านคตินิยม จิตรกรรมฝาผนังเกี่ยวกับไตรภูมินิยมเขียนภาพระบายสีแบบเรียบ ตัดเส้นขอบทำให้เกิดรูปและพื้น ไม่นิยมถ่ายทอดเกี่ยวกับแสง-เงา ความมืด สว่าง ภาพขนาดเล็ก-ใหญ่มีลักษณะเป็นสองมิติ นำมาจัดองค์ประกอบเข้าด้วยกัน ผลก็คือมีคุณสมบัติที่สามารถสัมผัสได้จากการมองเห็น ทำให้เกิดความรู้สึก "เบาลอย" ซึ่งเป็นสภาพไร้น้ำหนักทางสายตา จิตรกรรมบางแห่งเขียนลายลักษณ์อักษรตัวธรรม ตัวไทยน้อย หรือตัวไทยรัตนโกสินทร์ ประกอบภาพ ลักษณะเด่นที่น่าชื่นชมของจิตรกรรมฝาผนังบ่งบอกถึงความบริสุทธิ์ใจ ความจริงใจในการสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อรับใช้สังคมอีสาน