งานประดับมุกลวดลายแบบจีนในประเทศไทย: การปฏิสัมพันธ์เชิงสัญลักษณ์ผ่านงานศิลปกรรม

Chinese motifs on mother of pearl inlaids in Thailand: Symbolic interaction through the fine arts

เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง

“งานประดับมุก” (mother of pearl inlay) เป็นวัฒนธรรมร่วม (co-cultural) ที่ปรากฏทั้งในเอเชียตะวันออก ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น เกาหลี และเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ได้แก่ ไทย เวียดนาม ลาว กัมพูชา บทความวิชาการเรื่องนี้ศึกษารวบรวมงานประดับมุกลวดลายแบบจีนที่ปรากฏทั้งในวัดและพิพิธภัณฑ์ของประเทศไทย ซึ่งผู้เขียนประมวลได้อย่างน้อย 8 แห่ง ประกอบด้วย 1) บานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆของพระอุโบสถ วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร 2) บานประตูประดับมุกลายสัญลักษณ์มงคลของจีนที่วัดนางนองวรวิหาร 3) หีบไม้ประดับมุกลายกระบวนจีนประดับตราสุริยมณฑล ที่วัดมกุฎกษัตริยารามราชวรวิหาร 4) บาตรพระลายค้างคาว วัดราชบพิตรสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร 5) ตะลุ่มลายจีน วัดอินทารามวรวิหาร 6) พระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ ลายเมฆ นกฟินิกซ์ และเรือสำเภาจีน ผสมลายทองแบบลายรดน้ำบนพื้นรักทาชาดเพียงแห่งเดียวในประเทศไทย จัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเชียงใหม่ 7) งานประดับมุกในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร มีวัตถุจัดแสดงที่เป็นหีบพระธรรม ตั่งเท้าคู่ รางวางธูป เจียดใส่ตราประทับ ประกับคัมภีร์ลวดลายสัญลักษณ์มงคลของจีนกว่า 10 ชิ้น และที่ปรากฏในหนังสือ “งานประดับมุกของไทย” (Thai mother of pearl inlay) ของจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ ได้แก่ หีบสี่เหลี่ยม กล่องกลม กล่องบุหรี่ ตะลุ่ม ฝาบาตรลวดลายสัญลักษณ์มงคลของจีนที่ไม่ทับซ้อนกับวัตถุจัดแสดงดังระบุข้างต้นอีกกว่า 6 ชิ้น อยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ส่วนใหญ่เป็นสมบัติส่วนพระองค์ของจอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ประทานยืม และ 8) เจียดประดับมุกใส่ตราพระคชสีห์ลายมังกร กิเลน และลายประแจจีน ภายในพิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหม ซึ่งส่วนใหญ่เป็นงานประดับมุกที่เกิดขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น โดยเฉพาะรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระราชนิยมในงานศิลปกรรมจีน

อันเนื่องมาจากสัมพันธภาพทางการค้าและการเดินเรือ ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมระหว่างกัน โดยลวดลายจีนในงานประดับมุกที่ปรากฏในประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นลายสัญลักษณ์มงคล

ความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกของจีนและไทยจำแนกได้เป็นด้านประวัติความเป็นมา จีนค้นพบหลักฐานทางโบราณคดีที่เป็นงานประดับมุกมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซาง ราชวงศ์โจวตะวันตก แต่ส่งอิทธิพลต่อดินแดนใกล้เคียง คือ ญี่ปุ่นและเกาหลี ตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังเรื่อยมาจนถึงราชวงศ์ชิง ขณะที่ไทยเริ่มปรากฏหลักฐานทางโบราณคดีในสมัยทวารวดีซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์ถังของจีน โดยลวดลายของงานประดับมุกลวดลายแบบจีนที่ปรากฏในประเทศไทยครั้งแรก คือ ลายเมฆ นกฟินิกซ์ และเรือสำเภาบนพระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร ร่วมสมัยราชวงศ์หยวนเป็นต้นมา ด้านวัตถุดิบ ยางรักของจีนเป็นสายพันธุ์เดียวกับของญี่ปุ่นและเกาหลี ขณะที่ยางรักไทยเป็นสายพันธุ์เดียวกับเมียนมา โดยช่างมุกจีนนิยมใช้หอยเป๋าฮื้อ และหอยตาวัวเป็นหลัก ส่วนช่างไทยนิยมใช้หอยมุก หอยอูดหรือหอยนมสาว และหอยมุกเจดีย์ ขณะที่ด้านลวดลาย งานประดับมุกจีนและไทยต่างได้รับอิทธิพลจากศาสนาความเชื่อ ลักษณะร่วมกันคือพระพุทธศาสนา แต่นิกายที่แตกต่างกันทำให้งานประดับมุกของไทยปรากฏในศาสนสถานมากกว่าจีนซึ่งได้รับอิทธิพลจากลัทธิขงจื๊อและเต๋าร่วมด้วย ทำให้เกิดลวดลายของสัญลักษณ์มงคล สัญลักษณ์เชิงทวิภาคที่เป็นลายคู่ เน้นภาพธรรมชาติจำพวกพรรณพฤกษา ดอกไม้ ทัศนียภาพ นอกจากนี้ ไทยยังได้รับอิทธิพลด้านลวดลายจากศาสนาพราหมณ์-ฮินดูอีกด้วย ส่วนอิทธิพลจากวรรณกรรม จีนใช้ลวดลายจากบทประพันธ์ในชาติเป็นหลัก ขณะที่ไทยได้รับอิทธิพลจากเรื่องรามเกียรติ์ของอินเดีย ด้านอิทธิพลจากต่างชาติ จีนได้รับแบบอย่างลวดลายจากราชวงศ์ซัสซานิด (Sassanid) ของเปอร์เซียในสมัยราชวงศ์ถัง ส่วนไทยได้รับอิทธิพลจากจีนและญี่ปุ่น

แรงบันดาลใจในการเขียนบทความวิชาการเรื่องนี้เริ่มต้นมาจากการได้เข้าไปเยี่ยมชมนิทรรศการงานประดับมุกในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร โดยมีส่วนจัดแสดงที่ให้ความรู้เกี่ยวกับวิธีการฝังลายของงานประดับมุกจีน และวัตถุจัดแสดงที่เป็นงานประดับมุกหลายชิ้นที่มีลวดลายแบบ

จีน ผู้เขียนจึงเกิดความสงสัยว่างานประดับมุกไทยและจีนมีความแตกต่าง และมีประวัติความเป็นมาเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกันอย่างไร เพราะก่อนหน้านี้เคยมีโอกาสได้เห็นงานประดับมุกของต่างชาติที่ปรากฏในประเทศไทยอยู่บ้าง ได้แก่ งานประดับมุกญี่ปุ่น สกุลช่างนางาซากิ ที่วิหารหลวงของวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร และที่พระอุโบสถวัดนางชีโชติการาม, กล่องประดับมุกเกาหลีที่จัดแสดงในนิทรรศการของศูนย์วัฒนธรรมเกาหลีประจำประเทศไทย, สัปคับประดับมุกสกุลช่างล้านช้างแบบประเทศลาวในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร, กระจับปี่ประดับมุกกัมพูชาที่สมเด็จพระมณีวงศ์ เจ้ากรุงกัมพูชาถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 เมื่อปีพุทธศักราช 2473 และตลับไม้ประดับมุกรูปกวางหมอบ ศิลปะสมัยกรุงพนมเปญตอนต้นของคุณกฤษณ์ โรจนเสนา จัดแสดงในนิทรรศการประกอบกิจกรรมเสวนา “มุก-มุม-ใหม่: งานหัตถกรรมเครื่องมุกกับการใช้วัตถุดิบสร้างสรรค์” เมื่อปีพุทธศักราช 2562, กี๋ญวนประดับมุก ประเทศเวียดนาม ลายความกตัญญู 24 เรื่องที่ได้รับอิทธิพลจากตำนานจีนโบราณของคุณบุญรัตน เพชรฉาย (วันพรรษา อภิรัฐนานนท์, 2556) และกี๋ญวนใส่ชุดน้ำชา เรียกว่า “เครื่องญวณ” ที่วัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ เป็นต้น จึงได้ทบทวนวรรณกรรมสืบค้นเอกสาร บทความวิชาการ และหนังสือทั้งภาษาไทยและภาษาต่างประเทศจนทำให้ทราบว่าในประเทศไทยปรากฏงานประดับมุกลวดลายแบบจีนอยู่หลายชิ้นทั้งในวัดและพิพิธภัณฑ์ พร้อมลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อเข้าไปชมงานประดับมุกลวดลายแบบจีนที่วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร, วัดนางนองวรวิหาร, วัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหารและนิทรรศการงานประดับมุกในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กรุงเทพมหานคร เพื่อสังเกตลักษณะของลวดลาย เทคนิควิธี และรูปแบบการใช้งานว่ามีความแตกต่างจากงานประดับมุกในประเทศจีนอย่างไรบ้าง โดยใช้ห้วงเวลาเชิงประวัติศาสตร์ระหว่างจีนและไทยในการเทียบเคียง เพื่อศึกษาลวดลายของงานประดับมุกจีนและไทยในแต่ละยุคสมัย และจีนส่งอิทธิพลต่อการประกอบสร้างลวดลายหรือเทคนิควิธีการต่องานประดับมุกของไทยอย่างไร ด้วยมุ่งหวังให้ความรู้และข้อมูลจากบทความวิชาการนี้เป็นประโยชน์โดยตรงแก่ช่างประดับมุก นักวิชาการ นักศึกษา นักท่องเที่ยว และประชาชนทั่วไปที่มีความสนใจในงานศิลปกรรมอันเป็นวัฒนธรรมร่วมทั้งของไทยและจีนได้ประยุกต์ใช้กับการเรียนการสอน การปฏิบัติงาน การท่องเที่ยว และในชีวิตประจำวันต่อไป

ประวัติความเป็นมาของงานประดับมุกจีน (The history of Chinese mother of pearl inlay)

งานประดับมุกของจีน เรียกว่า “หลัวเถียน” (Luotian) เกิดจากการสมาสกันระหว่างคำว่า “หลัว” (Luo) หมายถึง เปลือกหอย กับคำว่า “เถียน” (Tian) หมายถึง การประดับตกแต่ง รวมกันแล้วหมายถึงงานประดับมุก ซึ่งมีประวัติความเป็นมายาวนานตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซาง (1,600-1,046 ปีก่อนคริสต์ศักราช) จากหลักฐานที่ปรากฏในแหล่งขุดค้นทางโบราณคดีเอ้อร์หลี่โถว (Erlitou) ในเมืองเหยี่ยนซือ อายุราว 3,500-3,800 ปี และกลุ่มสุสานโบราณแห่งอินซวี ในเมืองอันหยาง มณฑลเหอหนาน อายุกว่า 3,000 ปี พบเครื่องเขินที่ตกแต่งด้วยเปลือกหอยมุกขนาดเล็กทั้งชิ้นโดยไม่ผ่านการตัดแต่งและกระดองเต่า ส่วนในสมัยราชวงศ์โจวตะวันตก ปรากฏหลักฐานในแหล่งโบราณคดีที่สุสานหยางกั๋ว เมืองฉวีโจว มณฑลเจ้อเจียง อายุกว่า 3,000 ปี พบงานเครื่องเขินประดับมุกลวดลายนกฟินิกซ์และรูปทรงเรขาคณิตดังปรากฏในภาพที่ 1 เป็นเปลือกหอยแบบหนาและมีขนาดใหญ่ที่ผ่านการขัดและนำมาตัดเป็นรูปทรงเรขาคณิตประดับลงไปบนพื้นผิวภาชนะ ซึ่งสืบทอดกันเรื่อยมาจนถึงสมัยห้าราชวงศ์ (คริสต์ศักราช 907-960) (Ying Ying Lai, 2014, p. 58-59)

ภาพที่ 1 : **งานประดับมุกสมัยราชวงศ์โจวตะวันตก**

(**ที่มา** : Jiangsu Yaran Cultural Development Co., Ltd, 2018.)

สมัยราชวงศ์ถัง (คริสต์ศักราช 618-907) เป็นยุคทองของศิลปะและพระพุทธศาสนาถือเป็นช่วงเวลาที่งานประดับมุกจีนได้พัฒนาขึ้นอย่างโดดเด่น งานประดับมุกจีนจำแนกออกเป็น 3 เทคนิคหลัก ประกอบด้วย 1)

การฝังลาย (inlay) ซึ่งพัฒนาขึ้นในสมัยราชวงศ์สุยและกลับมาโดดเด่นอีกครั้งในสมัยราชวงศ์ชิงที่เมืองกวางโจว 2) การถมลาย (niellow) พัฒนาในสมัยราชวงศ์ซ่ง และ 3) การติดชิ้นมุก (marquetry) ที่ได้รับความนิยมในสมัยราชวงศ์ถัง หยวน หมิง และชิง โดยส่งอิทธิพลไปยังดินแดนใกล้เคียงอย่างญี่ปุ่นและเกาหลี ซึ่งต่างก็มีงานประดับมุกที่ได้รับอิทธิพลจากจีนในช่วงสมัยราชวงศ์ถังเช่นกัน กรณีเกาหลีเรียกว่า “นาจ็อนชีกี” (najeonchilgi) งานประดับมุกในสมัยชิลลาและโครยอได้รับอิทธิพลด้านเทคนิคจากสมัยราชวงศ์ถังอย่างชัดเจน คือ พบคันฉ่องสมัยชิลลาที่ลวดลายคล้ายคลึงกับสมัยราชวงศ์ถังมาก ส่วนสมัยโครยอพบกล่องโมจาฮับผสมผสานกันระหว่างเปลือกหอยมุกกับกระดองเต่า ลวดลายแตกต่างกันเล็กน้อยตรงที่สมัยโครยอเป็นลายดอกโบตั๋นและดอกเก๊กฮวย ที่สำคัญ สมัยราชวงศ์ถังเกิดเทคนิคการผสมผสานกันระหว่างวัตถุดิบหลายชนิดนอกเหนือจากเปลือกหอยแล้วยังมีกระดองเต่า กัลปังหา และอำพัน (Koji Kobayashi, 2015, p. 1-4)

สำหรับญี่ปุ่นเรียกงานประดับมุกว่า “ราเด็น” (Raden) ได้รับอิทธิพลจากจีนตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซ่งต่อมาในสมัยราชวงศ์ถัง พระเจียนเชน (Jianzhen Monk, 688-763) ได้นำพระพุทธศาสนาเข้าไปเผยแผ่ในญี่ปุ่นพร้อมเทคนิควิธีประดับมุกด้วย ทั้งยังปรากฏศิลปวัตถุที่ได้รับมาจากเมืองหมิงโจวของจีนในสมัยราชวงศ์ถังแล้วเก็บรักษาไว้ในโชโซอิน (Shoso-In) หรือคลังสมบัติของวัดโทไดจิ ตรงกับสมัยนาราของประเทศญี่ปุ่น (Koji Kobayashi, 2010) เป็นเครื่องดนตรี “ผีผา” (Pipa) ประเภทเครื่องดีดห้าสายฝังมุก (ดั้งเดิมมีสี่สาย) ผสมอำพันบนไม้จันทน์แดงจำนวน 2 ชิ้น ซึ่งในคริสต์ศตวรรษที่ 4 จีนมีการติดต่อกับชาติตะวันตกผ่านเส้นทางสายไหม ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมขึ้น ในสมัยราชวงศ์ฮั่น ชนชาติหูซึ่งเป็นชนเผ่านอกอาณาเขตของจีนนิยมเล่นผีผาบนหลังม้าหรือหลังอูฐ สอดคล้องกับลวดลายคนขี่อูฐเล่นผีผาบนศิลปวัตถุชิ้นหนึ่ง ขณะที่อีกชิ้นเป็นลายพรรณพฤกษาและนกแก้ว มีกล่องแปดเหลี่ยมประดับมุกบนพื้นผิวกระดองเต่าเป็นลายเป็ดแมนดาริน (ยวนยาง) อยู่ในสระบัว ปรากฏลายดอกบัวและใบบัวที่ประดับด้วยอำพันสีแดง (Hujian, 2017, p. 1-10)

ภาพที่ 2 : **คันฉ่องประดับมุกสมัยราชวงศ์ถังของจีน**

(**ที่มา** : Nara National Museum, 2018.)

ภาพที่ 3 : **คันฉ่องประดับมุกสมัยชิลลาของเกาหลี**

(**ที่มา** : Rium Art Gallery, Korea, 2011.)

นอกจากนี้ ยังมีการค้นพบคันฉ่องสำริดประดับมุกสมัยราชวงศ์ถัง มีทั้งคันฉ่องทรงกลมและแปดเหลี่ยม ปัจจุบันรวบรวมได้ทั้งหมด 18 ชิ้น กระจายกันจัดแสดงทั้งในประเทศจีน ญี่ปุ่น และสหราชอาณาจักร จะเห็นได้ว่า จีนมีวัฒนธรรมการสร้างคันฉ่องสำริดมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์จิ้นยาวนานกว่าสองพันปีมาแล้ว เพื่อเป็นภาพตัวแทนของสมเด็จพระจักรพรรดิ นิยมทำเป็นลายมังกรและลายนกฟีนิกซ์ มีการใช้เทคนิคประดับมุกบนคันฉ่องอย่างแพร่หลายในสมัยราชวงศ์ถัง โดยตัดเปลือกหอยมุกและใช้ครั่งช่วยในการติดลงไปบนพื้นผิวของสำริด คันฉ่องบางชิ้นประดับมุกลงไปบนพื้นผิวกระดองเต่า สร้างลวดลายจากเครื่องมือที่ขูดขีดและกรีดเส้นลายลงบนชิ้นเปลือกหอย แล้วถมทับด้วยยางรักดำอีกครั้งเพื่อให้เส้นลายปรากฏเด่นชัดมากขึ้น ทั้งยังมีการบดเปลือกหอยให้ละเอียดเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อยเพื่อโรยลงไปเป็นพื้นหลังแล้วทาสีเคลือบจากมาลาไคซ์ที่ให้สีเขียวและหินลาพิสลาซูลี่ที่ให้สีฟ้า (Koji Kobayashi, 2011, p. 1-4)

ต่อมาในสมัยราชวงศ์ซ่ง (คริสต์ศักราช 960-1279) ได้เกิดความเปลี่ยนแปลงทั้งด้านวัตถุดิบ เทคนิควิธี และลวดลายที่แตกต่างไปจากสมัยราชวงศ์ถังอย่างชัดเจน สำหรับด้านวัตถุดิบจากเดิมที่สมัยราชวงศ์ก่อนหน้านิยมใช้เปลือกหอยมุกแบบหนาและแข็งประมาณ 0.5-2 มิลลิเมตร ผสมผสานกับวัตถุดิบอื่นจำพวกอำพัน มาลาไคซ์ กระดองเต่า และหินลาพิสลาซูลี ได้เปลี่ยนแปลงมาเน้นเปลือกหอยเป็นวัตถุดิบหลัก แต่เป็นหอยที่มี

เปลือกบางน้อยกว่า 0.5 มิลลิเมตร โดยใช้เทคนิคการต้มเปลือกหอยให้ร่อนและอ่อนนุ่มยาวนานเป็นเวลาสี่วันสี่คืนเต็ม บ้างก็มีภูมิปัญญาในการนำเปลือกหอยไปแช่ในน้ำส้มสายชูหรือน้ำต้มหัวไชเท้าเพื่อให้เปลือกหลุดร่อนได้ง่ายขึ้น ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยจาน ฯลฯ เพื่อให้ง่ายต่อการตัดเป็นเส้น อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของงานประดับมุกในสมัยราชวงศ์ซ่ง แทบไม่มีการผสมผสานกับวัตถุดิบมีค่าอย่างอื่น ส่วนสีสันยังเน้นเปลือกหอยมุกที่ให้สีขาวเป็นหลัก ด้านเทคนิควิธีจะเน้นการตัดเปลือกหอยออกเป็นชิ้นเล็กชิ้นน้อย ทั้งเป็นเส้นตรงแบบยาวแบบสั้น แบบวงโค้ง และรูปทรงเรขาคณิตอื่นๆ เพื่อนำมาติดประดับเป็นเส้นลายให้สอดคล้องกับลักษณะพื้นผิวของภาพที่ต้องการนำเสนอ เช่น สถาปัตยกรรมหรืออาคารบ้านเรือนนิยมใช้เปลือกหอยเส้นตรง ใบไม้หรือกลีบดอกไม้นิยมใช้เปลือกหอยรูปทรงรี เป็นต้น พบการใช้มีดหรืออุปกรณ์กรีดเป็นลายแล้วถมทับด้วยรักดำให้เส้นลายชัดเจน (James C.Y. Watt and Barbara Brennan Ford, 1992, p. 22-28)

งานประดับมุกในสมัยราชวงศ์หยวน (คริสต์ศักราช 1279-1368) มีศูนย์กลางการผลิตงานประดับมุกอยู่ที่เมืองหลู่หลิง จังหวัดจี้อัน มณฑลเจียงซี ซึ่งมีพรมแดนอยู่ใกล้กับฝูเจี้ยน อันเป็นพื้นที่ผลิตงานประดับมุกเช่นกัน จึงสันนิษฐานว่าช่างมุกของเจียงซีและที่ฝูเจี้ยนน่าจะมีการแลกเปลี่ยนเทคนิคระหว่างกัน เป็นยุคสมัยที่งานประดับมุกเริ่มได้รับความนิยมในหมู่สามัญชน หลังจากที่เครื่องประดับมุกในสมัยราชวงศ์ซ่งมักใช้เฉพาะกลุ่มชนชั้นสูงเท่านั้น และเคยถูกสั่งห้ามมีไว้ในครอบครองด้วยเหตุผลของความฟุ่มเฟือนในสมัยจักพรรดิซ่งเกาจง ช่วงเวลานี้ยังคงใช้เปลือกหอยแบบบางต่อเนื่องจากสมัยราชวงศ์ซ่ง แต่หันมานิยมใช้สายพันธุ์หอยที่เปลือกมีสีสันและแสงแวววาวหรือมีมุกไฟมากกว่าสมัยก่อนหน้านี้ที่เน้นเปลือกสีขาวเป็นส่วนใหญ่ การจัดวางองค์ประกอบของงานประดับมุกสมัยราชวงศ์หยวนถือเป็นศิลปะของการจัดสรรพื้นที่ โดยนิยมสร้างกรอบภาพขึ้นมาเพื่อใช้ถ่ายทอดเรื่องราวอยู่ภายใน มักเป็นกรอบทรงสี่แบบรูปทรงหัวคฑายู่อี่ (Yuri) สัญลักษณ์แห่งความสมปรารถนดังตัวอย่างในภาพที่ 7 ภายนอกกรอบภาพจะตกแต่งด้วยเทคนิคคร่ำทอง (qiangjin) เข้ามาผสมผสานกับงานประดับมุกด้วย ซึ่งส่งอิทธิพลให้กับงานประดับมุกของเกาหลีในสมัยราชวงศ์โชซอนในเวลาต่อมา จุดเด่นของเทคนิคคร่ำทอง คือการผสมผสานกันระหว่างเส้นทองคำกับเปลือกหอยได้อย่างลงตัว ทั้งยังใช้ตกแต่งส่วนขอบและพื้นผิวของชิ้นงานด้วยรูปทรงเรขาคณิตสลับกับลวดลายพรรณพฤกษา โดยเฉพาะอย่าง

ยิ่ง ลายเครือเถาวัลย์ มีลักษณะยาวและโค้งงอเหมือนไม้เลื้อย สาหร่าย หรือไม้น้ำ เหมาะสำหรับข้าวของเครื่องใช้ที่มีพื้นที่กว้างจำพวกตู้ โต๊ะ เก้าอี้ และถาด (zhoupan) จะโดดเด่นมากเป็นพิเศษในสมัยราชวงศ์หยวน (Pedro Machado, Steve Mullins, and Joseph Christensen, 2019)

สมัยราชวงศ์หมิง (คริสต์ศักราช 1368-1644) ตรงกับสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและตอนกลางของไทย เป็นห้วงเวลาที่งานประดับมุกจีนเกิดการผสมผสานกันระหว่างเปลือกหอยมุกแบบหนาและแบบบางอย่างเด่นชัด จนเกิดการพัฒนาเทคนิคงานประดับมุกรูปแบบใหม่ที่เรียกว่า “Bai-bao Qian” แปลว่า การฝังด้วยสมบัติร้อยประการ (Inlay with hundreds of treasures) คิดค้นโดยโจวจู (Zhou Zhu) ช่างประดับมุกชื่อดังจากเมืองหยางโจว มณฑลเจียงซู เป็นการผสมผสานวัสดุหลากหลายชนิดรวมเข้าไว้ด้วยกัน เช่น หยก หิน สบู่ หินคาร์เนเลี่ยน งาช้าง นอแรด หินโมรา กระดองเต่า เปลือกหอยมุก เป็นต้น แตกต่างจากสมัยราชวงศ์ถังตรงที่เป็นงานประดับมุกแบบนูน เทคนิคนี้ได้พัฒนาอย่างสมบูรณ์ในสมัยราชวงศ์ชิงตอนกลาง โดยช่างประดับมุกที่มีชื่อเสียงในสมัยนี้ ได้แก่ เจียง เฉียนหลี่ (Jiang Qianli) มีชีวิตในสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลายและราชวงศ์ชิง มาจากเมืองหยางโจว ของมณฑลเจียงซู ผลงานของเขาทุกชิ้นจะมีตัวอักษรคำว่า “เฉียนหลี่” (Qianli) แปลว่า พันลี้ ประทับไว้ ในยุคสมัยนั้นเป็นที่กล่าวขานกันว่าผู้มีฐานะและชนชั้นสูงส่วนใหญ่จะต้องมีงานประดับมุกของเจียงเฉียนหลี่และภาพจิตรกรรมทิวทัศน์ของชาฉือเปียว ไว้ในครอบครอง เนื่องจากผลงานของเขามีความประณีตสวยงาม นิยมนำฉากในงานวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของจีนมาสร้างสรรค์เป็นลวดลาย (Monika Kopplin, 2002, 42-46)

สมัยราชวงศ์ชิง (คริสต์ศักราช 1644-1911) เป็นยุคสมัยที่เทคนิคงานประดับมุกของจีนถึงจุดสูงสุด สังเกตได้ว่าสีสันของเปลือกหอยที่นำมาใช้ในงานประดับมุกสมัยราชวงศ์หมิงตอนปลายไปจนถึงสมัยราชวงศ์ชิงมีสีสันที่สวยงามและส่องประกายแวววาว ทั้งจากสีสันตามธรรมชาติของสายพันธุ์หอยมุกที่นำมาใช้เป็นวัตถุดิบหลัก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง หอยเป๋าฮื้อและหอยแมลงภู่ รวมถึงจุดเริ่มต้นของเทคนิคการใช้สีแต่งแต้มบริเวณใต้เปลือกหอยที่มีความโปร่งแสงเพื่อช่วยเพิ่มสีสันที่ดูสดใสโดดเด่น ในสมัยจักรพรรดิคังซี (Kangxi Era,

1662-1722) มีการนำเกล็ดของเปลือกหอยมาบดละเอียดหรือผงเงิน-ผงทอง และผงโลหะเพื่อโรยให้เกิดความสวยงามระยิบระยับบนพื้นผิวของวัตถุ จนกระทั่งได้รับความนิยมและเป็นที่แพร่หลายในสมัยราชวงศ์ชิง ทั้งยังส่งอิทธิพลต่อสกุลช่างนางาซากิของญี่ปุ่นอีกด้วย เช่น เทคนิคการใช้สีแต่งแต้มเปลือกหอย รวมทั้ง “เทคนิคมากิเอะ” (Miki-e) แบบญี่ปุ่นที่นำผงโลหะมาโรยบนพื้นผิวที่ทาด้วยยางรักดำดังปรากฏบนบานประตูและหน้าต่างวิหารหลวงของวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร และที่พระอุโบสถวัดนางชีโชติการาม

ประวัติความเป็นมาของงานประดับมุกไทยที่สัมพันธ์กับประเทศจีน (The history of Chinese mother of pearl inlay)

ประเทศไทยมีความสัมพันธ์กับจีนมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน ย้อนไปได้ไกลถึงสมัยราชวงศ์ฮั่นตะวันตก ที่มีหลักฐานเชิงลายลักษณ์เกี่ยวกับชนชาติไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสมัยสุโขทัย เครื่องปั้นดินเผาถือเป็นโบราณวัตถุชิ้นสำคัญที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของเส้นทางการค้า โดยไทยได้รับภูมิปัญญาเรื่องการผลิตเครื่องเคลือบและถ้วยชามสังคโลกมาจากจีน ถือเป็นงานศิลปกรรมอีกแขนงหนึ่งที่ไทยและจีนได้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้วัฒนธรรมระหว่างกัน กระทั่งเกิดการอพยพของชาวจีนในช่วงสงครามสมัยราชวงศ์หยวนและต้นราชวงศ์หมิง เข้ามาตั้งรกรากและพำนักอยู่ในประเทศไทย โดยเฉพาะช่วงสงครามโลกและสงครามกลางเมืองของจีนระหว่างทศวรรษที่ 1930-1950 ส่วนใหญ่มาจากมณฑลทางตอนใต้ ได้แก่ กวางตุ้ง ไห่หนาน ฝูเจี้ยน และกวางสี คาดว่าช่างฝีมือของจีนได้นำงานประดับมุกเข้ามาเผยแพร่ในไทยในห้วงเวลาดังกล่าว หากวิเคราะห์เจาะจงเฉพาะประวัติความเป็นมาของงานประดับมุกในประเทศไทย จะเห็นได้ว่าปรากฏหลักฐานที่สืบค้นไปได้ไกลที่สุดในแหล่งขุดค้นทางโบราณคดีที่ตำบลคูบัว จังหวัดราชบุรี เมื่อปีพุทธศักราช 2504 พบการประดับมุกที่ชิ้นส่วนปูนปั้นประดับองค์เจดีย์ ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระปฐมเจดีย์ จังหวัดนครปฐม มีอายุกว่า 1,000 ปี (อรุณี เจริญทรัพย์, 2548, 86) ซึ่งตรงกับสมัยราชวงศ์ถังของจีน (คริสต์ศักราช 618-906) ในห้วงเวลานั้นการติดต่อทางการค้ากับอาณาจักรศรีวิชัยทำให้ทวารวดีเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของเครือข่ายการค้าโลกสมัยโบราณตามเส้นทางสายแพรไหมทางทะเล ซึ่งรุ่งเรืองมากในช่วงพุทธศตวรรษที่ 14 ภายใต้การสนับสนุนจากจีนสมัยราชวงศ์ถัง ความสัมพันธ์นี้ส่งผลกระทบต่อชุมชนทวารวดีที่เมืองราชบุรี

และนครปฐม ทั้งด้านความเชื่อที่พุทธศาสนานิกายมหายานเผยแผ่เข้ามา และการขยายตัวทางเศรษฐกิจที่ปรากฏสินค้าจากต่างถิ่น ได้แก่ เครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ถัง (สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง, 2557)

ดังนั้น การประดับมุกที่ชิ้นส่วนปูนปั้นประดับองค์เจดีย์ แต่ยังไม่มีความเด่นชัดเรื่องลวดลาย จึงไม่อาจสรุปได้ว่าไทยได้รับอิทธิพลจากจีนหรือไม่ เพราะทั้งไทยและจีนเองต่างก็มีหอยมุกเป็นทรัพยากรธรรมชาติในทะเลและแหล่งน้ำจืดเช่นกัน จะเห็นได้ว่าหลักฐานทางโบราณคดีเกี่ยวกับงานประดับมุกจีนนับย้อนไปได้ยาวนานที่สุดในสมัยราชวงศ์ซาง (1,600-1,046 ปีก่อนคริสต์ศักราช) แสดงว่าภูมิปัญญาในงานศิลปกรรมแขนงนี้ของจีนเกิดก่อนไทยกว่า 2,000 ปี อย่างไรก็ตาม สมัยเชียงแสนซึ่งอยู่ร่วมสมัยกับราชวงศ์ซ่งของจีน ช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 14-18 ไทยได้พบหลักฐานการประดับมุกบริเวณพระเนตรของพระพุทธรูป ได้แก่ พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกำแพงเพชร เป็นต้น (Denise Patry, 2006) แต่ไม่ได้ปรากฏลวดลายชัดเจนเช่นเดียวกับชิ้นส่วนปูนปั้นประดับองค์เจดีย์ที่คูบัว สะท้อนให้เห็นว่าช่างไทยเริ่มนำเปลือกหอยมุกมาเป็นใช้เป็นองค์ประกอบหนึ่งในการสร้างงานสถาปัตยกรรมและประติมากรรม จะเห็นลวดลายเป็นรูปธรรมครั้งแรกก็ตรงกับสมัยราชวงศ์หยวน ซึ่งปรากฏหลักฐานพระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร เป็นงานประดับมุกผสมลายทองแบบลายรดน้ำบนพื้นรักทาชาด มีอายุสมัยพระเจ้าติโลกราช เป็นลายมงคล 108 ประการ มีลายเขาพระสุเมรุเพื่อจำลองรอยพระพุทธบาทที่เขาสุมนกูฏในลังกาทวีป พื้นที่ในสุดซึ่งติดกับพระพุทธบาทเป็นลายเมฆแบบจีนอยู่โดยรอบ ช่างได้นำศิลปะของจีนยูนนานมาผสมผสาน ส่วนด้านล่างสุดเป็นลายทะเลที่มีเรือสำเภา สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ด้านเส้นทางการเดินเรือและการค้าขายกับจีนในยุคสมัยนั้น ถือเป็นครั้งแรกในไทยที่ปรากฏเทคนิคผสมผสานกันระหว่างงานประดับมุกบนพื้นชาดสีแดงกับลายทอง ซึ่งแตกต่างจากในยุคหลังที่นิยมพื้นรักสีดำเป็นหลัก ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่ (ภาณุพงษ์ เลาหสม, 2561, 206-241)

ถือเป็นการปรากฏลวดลายแบบจีนในงานประดับมุกไทยครั้งแรก แสดงลวดลายโดยสมบูรณ์จากหลักฐานทางโบราณคดีของงานประดับมุกไทยทั้งหมด จะเห็นได้ว่าในสมัยราชวงศ์หยวนเป็นช่วงเวลาที่มีชาว

จีนอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย โดยเฉพาะมณฑลทางตอนใต้ของจีน ได้แก่ กวางตุ้ง ฝูเจี้ยน ซึ่งทั้งสองมณฑลนับเป็นศูนย์กลางของวัตถุดิบสำคัญในฐานะแหล่งปลูกต้นรักและพื้นที่ชายฝั่งทะเลซึ่งอุดมสมบูรณ์ไปด้วยหอยมุก ถือเป็นแหล่งผลิตงานประดับมุกที่สำคัญของจีนมาตั้งแต่ครั้งบรรพกาล โดยพื้นที่ทางภาคเหนือของไทยถือเป็นภูมิภาคหนึ่งที่คนจีนเข้ามาอยู่อาศัยและนำวัฒนธรรมการประดับมุกเข้ามาเผยแพร่ด้วย สังเกตได้จากเทคนิควิธีการประดับมุกบนพื้นชาดสีแดงบนรอยพระพุทธบาท ถือเป็นงานประดับมุกเพียงชิ้นเดียวของไทยก็ว่าได้ที่มีลักษณะดังกล่าวแต่ได้รับความนิยมแพร่หลายทั้งในจีน อาณาจักรริวกิว และเกาหลีมาก่อน เพราะทั้งสามดินแดนต่างมีสายพันธุ์ของต้นรักแบบเดียวกัน คือ ให้น้ำยางสีน้ำตาลอ่อน เมื่อนำไปผสมกับชาดจะได้เป็นยางรักสีแดงใช้ทาบนพื้นผิวของวัตถุก่อนการประดับมุก นิยมใช้กับเครื่องราชินูปโภคของสมเด็จพระจักรพรรดินี ส่วนยางรักของไทยตามธรรมชาติจะทำปฏิกิริยาเคมีจากน้ำสีขาวกลายเป็นสีดำ ซึ่งเป็นรักคนละสายพันธุ์กับในเอเชียตะวันออก จึงทำให้งานประดับมุกของไทยนิยมใช้พื้นยางรักสีดำตัดสลับกับความเลื่อมพรายของเปลือกหอยมุกเป็นหลัก

ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและตอนกลางซึ่งร่วมสมัยกับราชวงศ์หมิงและสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลายที่ตรงกับสมัยราชวงศ์ชิงของจีน ปรากฏหลักฐานการสร้างบานประตูพระอุโบสถประดับมุกที่วัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในสมัยสมเด็จพระเพทราชา ต่อมาในในรัชสมัยสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 หรือสมเด็จพระเจ้าเสือ ปรากฏการสร้างตู้พระไตรปิฎกประดับมุกลวดลายกระหนกหางนาค บานตู้ด้านซ้ายประดับด้วยลวดลายเครือเถาเป็นรูปพระนารายณ์ทรงครุฑ ส่วนบานด้านขวาเป็นรูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ปัจจุบันเก็บรักษาในพิพิธภัณฑ์สถานแห่งชาติ พระนคร ส่วนสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศมีโรงทำเครื่องมุกอยู่ที่หน้าพระที่นั่งทรงปืนในพระราชวัง มีการสร้างบานหน้าต่างและประตูประดับมุกที่วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดป่าโมก จังหวัดอ่างทอง (มงคล กฤชนาวิน, 2557) และภายในพระวิหารหลวง วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก เมื่อปีพุทธศักราช 2299 เป็นลายกนกหางกินนร มีภาพสัตว์หิมพานต์ออกมาจากช่อกนกอยู่ในวงกลม ขอบรอบบานประตูเป็นลายประจำยามก้ามปู เป็นลวดลายอีแปะในวงเป็นรูปหัวสัตว์หิมพานต์ ตอนบนประดับเป็นลายกรุยเชิง อกเลาประดับเป็นลายพุ่มข้าวบิณฑ์ นมอกเลากลางประดับเป็นรูปหนุ

มานแบกบุษบก และนมอกเลาเชิงล่างประดับเป็นรูปกุมภกรรณถือตะบองท่าสำแดงฤทธิ์ (อรุณี เจริญทรัพย์, 2548, 89) ปัจจุบันอยู่ที่วิหารยอด พระเศวตกุฎาคาร วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง และที่วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

จะเห็นได้ว่า สมัยกรุงศรีอยุธยาไม่ปรากฏหลักฐานงานประดับมุกลวดลายแบบจีนในประเทศไทยเลย ทั้งที่เป็นยุคสมัยของความเจริญรุ่งเรืองทางการค้าระหว่างไทยและชาวต่างชาติ หรือแม้แต่ลวดลายแบบญี่ปุ่น ซึ่งเป็นอีกหนึ่งชาติที่เข้ามาเจริญสัมพันธ์กับไทยตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาและมีภูมิปัญญาด้านงานช่างประดับมุกเช่นกัน หากพิจารณาในเชิงเทคนิค วิธีการฝังลาย (Inlay) ซึ่งพัฒนาขึ้นในสมัยราชวงศ์สุยและถังเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมในบรรดาช่างประดับมุกไทย เพราะเป็นเทคนิคที่มีความเก่าแก่มากที่สุด ปรากฏทั้งในงานประดับมุกของอียิปต์ ซีเรีย และตุรกีซึ่งใช้เปลือกหอยมุกฝังลงไปในเนื้อไม้ เนื่องจากไม่มียางรักเป็นวัตถุดิบหลักอีกชนิดเหมือนกับที่จีน ญี่ปุน เกาหลี ไทย และเวียดนามมี การถมลายและการติดชิ้นมุกจึงเป็นเทคนิคที่พัฒนาสืบต่อเนื่องมาในภายหลัง จึงอนุมานได้ว่าไทยอาจได้รับอิทธิพลด้านเทคนิควิธีมาจากช่างชาวจีนซึ่งเข้ามาเผยแพร่องค์ความรู้ตั้งแต่สมัยเชียงแสน ซึ่งก็ไม่ได้รับอิทธิพลด้านลวดลายจากจีนอย่างเต็มรูปแบบ ปรากฏลายเมฆ นกฟีนิกซ์และเรือสำเภาเป็นองค์ประกอบย่อยเพียงเท่านั้น ช่างประดับมุกไทยได้พัฒนาลวดลายอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตัวเอง ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรี สมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชได้ส่งเจียดประดับมุกแปดเหลี่ยมหรือ “หลัว เตี้ยน เปี่ยว เหอ” (Luo dian biao he) ไปเจริญสัมพันธไมตรีกับสมเด็จพระจักรพรรดิจีนเมื่อปีพุทธศักราช 2324 ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑ์กู้กง (National Palace Museum) ณ กรุงไทเป (เอนก สีหมาตย์, 2559) ส่งผลให้คนจีนได้แลกเปลี่ยนเรียนรู้ศิลปะการประดับมุกกับคนไทย

จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น งานประดับมุกลวดลายแบบจีนปรากฏชัดเจนในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ทรงเป็นพระมหากษัตริย์ที่มีพระราชนิยมในงานศิลปกรรมจีนสืบเนื่องมาจากความสัมพันธ์ทางการค้าและการเดินเรือ ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้ศิลปวัฒนธรรมระหว่างกัน ตัวอย่างเช่น บานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆของพระอุโบสถวัดราชโอรสารามราชวรวิหาร และบาน

ประตูประดับมุกลายสัญลักษณ์มงคลของจีนที่วัดนางนองวรวิหาร เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร เป็นต้น ซึ่งงานศิลปกรรมทั้งสองชิ้นสร้างขึ้นในประเทศไทย แต่จะใช้ช่างชาวจีน ช่างชาวไทย หรือผสมผสานกันทั้งสองชาติไม่ปรากฏรายละเอียดระบุไว้ ซึ่งแตกต่างจากงานประดับมุกญี่ปุ่นในประเทศไทยสมัยรัชกาลที่ 4 ที่มีการสั่งทำบานประตูและหน้าต่างประดับมุกที่พระวิหารหลวงของวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร และที่พระอุโบสถวัดนางชีโชติการามจากเมืองนางาซากิ ประเทศญี่ปุ่น โดยมีพระยาโชฎึกราชเศรษฐี (จ๋อง อิงคานนท์) เจ้ากรมท่าซ้ายซึ่งดูแลการค้าฝ่ายตะวันออกกับจีน ญี่ปุ่น และอาณาจักรริวกิวรับผิดชอบนำเข้ามา อย่างไรก็ตาม ยังมีงานศิลปวัตถุจากจีนอีกหลายชิ้นที่ไทยสั่งนำเข้ามา ได้แก่ พระยาโชฎึกราชเศรษฐี (พุก โชติกะพุกกณะ) โดดเด่นเรื่องการนำเข้าเครื่องกังไสหรือภาชนะเครื่องเคลือบจากจีน เป็นต้น แต่ข้อมูลด้านการนำเข้างานประดับมุกจากจีนมาในไทยไม่ได้ปรากฏหลักฐานแน่ชัด มีแต่ความเป็นไปได้จากกรณีหีบไม้ประดับมุกลายกระบวนจีนและตราสุริยมณฑล ซึ่งมีลวดลายของต้นเหมยและตราสุริยมณฑลเหมือนกับเครื่องถ้วยชุดเหยียกซิมเตียนฉัง ที่สั่งทำจากเมืองจิ่งเต๋อจิ้น ในมณฑลเจียงซี ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค)

นอกเหนือจากลวดลายบนบานประตูและหน้าต่างสำหรับประดับตกแต่งศาสนสถานทางพระพุทธศาสนาแล้ว ยังปรากฏงานประดับมุกลายแบบจีนบนเครื่องอัฐบริขารอย่างอื่นอีก ได้แก่ หีบพระธรรมประกับคัมภีร์ รางวางธูป ฝาและเชิงบาตร เป็นต้น ถือเป็นความโดดเด่นของงานประดับมุกไทยที่แตกต่างจากจีน แม้ว่าประเทศจีนจะมีการยอมรับนับถือพระพุทธศาสนาแต่ก็มีนิกายที่แตกต่างกัน ทั้งยังได้รับอิทธิพลจากลัทธิขงจื๊อและเต๋าเป็นหลัก จึงพบการใช้ประโยชน์ของงานประดับมุกในการพระศาสนาของจีนน้อยมากเมื่อเทียบเคียงกับไทย แต่จีนจะเหมือนกับไทยในกรณีเครื่องราชูปโภคประดับมุกสำหรับสมเด็จพระจักรพรรดิและพระบรมวงศานุวงศ์ที่ปรากฏการใช้อย่างแพร่หลาย และส่งอิทธิพลมายังขุนนางกับชนชั้นสูงทางสังคมด้วย ขณะที่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ปรากฏบานประตูประดับมุกภายในพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม เป็นลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นหนึ่ง 5 ตระกูล ได้แก่ นพรัตนนสชวราภรณ์, มหาจักรีบรมราชวงศ์, ปฐมจุลจอมเกล้า, มหาวราภรณ์ช้างเผือก, และมหาสุราภรณ์มงกุฎสยาม (มงคล

กฤชนาวิน, 2557) มีสายสะพายล้อมเป็นวงกลมโดยรอบ ระหว่างสายสะพายมีภาพเรียงคู่กัน ภาพล่างเป็นรูปอินทรชิตเหาะ จากนั้นเป็นภาพพระพรหมสี่หน้า (อรุณี เจริญทรัพย์, 2548, 92) นอกจากนี้ ยังพบว่าพระบรมวงศานุวงศ์หลายพระองค์ได้ครอบครองเครื่องราชูปโภคประดับมุกลวดลายแบบจีนที่จัดแสดงอยู่ในพิพิธภัณฑ์หลายแห่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง จอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงประทานงานประดับมุกส่วนพระองค์แก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนครพิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหม และวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร สำหรับใช้จัดแสดงเพื่อเผยแพร่ความรู้สู่ประชาชนหลายชิ้น ทั้งตั่งเท้าคู่ เจียดใส่ตราพระคชสีห์ หีบสี่เหลี่ยม กล่องบุหรี่ ตะลุ่ม เป็นต้น

วัตถุดิบและเทคนิควิธีในงานประดับมุกระหว่างจีนและไทย

งานประดับมุก (Mother of pearl inlay) เป็นศิลปกรรมที่ผสมผสานวัตถุดิบทั้งที่อยู่บนบกและในน้ำให้มาผนวกรวมกันได้อย่างน่ามหัศจรรย์ กล่าวคือ “ยางรัก” และ “เปลือกหอยมุก” ธรรมชาติได้กำหนดภูมิทัศน์วัฒนธรรม (Cultural Landscape) อันหมายถึง การเชื่อมสัมพันธ์ของสิ่งที่เกิดจากธรรมชาติกับที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นไว้ที่ภูมิภาคเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้เป็นหลัก หากขาดสิ่งหนึ่งสิ่งใดไปไม่ว่าจะเป็นพื้นที่ป่าสำหรับผลิตยางรัก หรือพื้นที่ริมชายฝั่งทะเลสำหรับผลิตเปลือกหอยมุกย่อมทำให้งานศิลปกรรมแขนงนี้ไม่เกิดความสมบูรณ์ สีดำจากยางรักตัดสลับกับความเลื่อมพรายของเปลือกหอยมุกที่สะท้อนสีสันสวยงามอยู่บนเครื่องราชูปโภคของสถาบันพระมหากษัตริย์และชนชั้นสูงทั้งของจีนและไทยมาตั้งแต่ยุคบรรพกาล ทั้งยังประดับประดาอยู่บนศาสนสถานและเครื่องประกอบศาสนพิธีที่สะท้อนความเชื่อความศรัทธาที่มีต่อศาสนาอย่างประณีตละเอียดอ่อน ต่อมาจึงกลายเป็นสัญลักษณ์เชิงอำนาจแสดงฐานันดรศักดิ์ทางสังคมที่ชนชั้นขุนนางและสามัญชนสามารถครอบครองได้เพื่อแสดงสุนทรียภาพของการใช้ชีวิต ทั้งนี้ จีนและไทยต่างเป็นประเทศที่มีพื้นที่ติดชายฝั่งทะเลจึงรุ่มรวยด้วยทรัพยากรหอยทะเลหลากหลายสายพันธุ์ที่สามารถนำเปลือกหอยมาใช้เป็นวัตถุดิบหลักในการสรรค์สร้างงานประดับมุก สำหรับประเทศจีนใช้ทั้งหอยทะเลและหอยจากทะเลสาบน้ำจืด ในยุคราชวงศ์ซาง โจวตะวันตก และราชวงศ์ถัง นิยมใช้เปลือกหอยมุกสีขาว หนา และมีขนาด

ใหญ่ ได้แก่ หอยตาวัว หอยอูด หอยจาน และหอยกาบ ต่อมาในยุคราชวงศ์ซ่งและราชวงศ์หยวน นิยมใช้เปลือกหอยมุกหลากหลายสีสัน เปลือกบาง มีขนาดปานกลางจนถึงเล็ก เช่น หอยเป๋าฮื้อ หอยมุกไฟ และหอยแมลงภู่ ส่วนสมัยราชวงศ์หมิงจนถึงราชวงศ์ชิงเป็นห้วงเวลาที่เกิดการผสมผสานกันระหว่างเปลือกหอยแบบบางและแบบหนาในงานประดับมุกชิ้นเดียวกัน ขนาดและสีสันของเปลือกหอยจึงถูกใช้เป็นเกณฑ์ในการจำแนกงานประดับมุกของจีนออกเป็นสองประเภทหลัก คือ 1) จำแนกจากสีสันของเปลือกหอยที่ใช้ในงานประดับมุก สามารถแยกย่อยได้ออกเป็นอีก 2 ประเภท คือ 1.1) “ไป่หลัวเถียน” (Bai Luotian) หมายถึง งานประดับมุกที่ใช้เปลือกหอยมุกสีขาวเป็นหลัก 1.2) “ฮัวหลัวเถียน” (Hua Luotian) หมายถึง งานประดับมุกที่ใช้เปลือกหอยมุกหลากหลายสี กับ 2) จำแนกจากขนาดของเปลือกหอย สามารถแยกย่อยออกเป็นอีก 2 ประเภท คือ 2.1) งานประดับมุกที่ใช้เปลือกหอยมุกแบบหนาหรือแบบแข็ง 2.2) งานประดับมุกที่ใช้เปลือกหอยมุกแบบบางหรือแบบอ่อน ทั้งนี้ แหล่งหอยมุกตามธรรมชาติของจีนในอดีตมีหลายแห่ง ได้แก่ ทะเลจีนใต้แถบกวางโจว (Guangzhou) เมืองเอกของมณฑลกวางตุ้ง เมืองท่าเสรีอันเป็นจุดเริ่มต้นของเส้นทางสายไหมทางทะเลในอดีต ต่อมาคือ “เหอผู่” (Hepu) เป็นเมืองชายฝั่งอยู่ในมณฑลกวางสี ในสมัยตงฮั่นหรือฮั่นตะวันออก ชาวบ้านแถบนี้นิยมจับหอยมุกเป็นอาชีพหลัก นอกจากนี้ ที่มณฑลฝูเจี้ยนหรือมณฑลฮกเกี้ยน (Fujian) เป็นมณฑลชายฝั่งทะเลที่อยู่ทางภาคตะวันออกเฉียงใต้ของจีนก็มีชื่อเสียงเรื่องหอยมุกเช่นกัน (Vincci Chui, 2015, p.7-9)

อีกหนึ่งวัตถุดิบสำคัญในงานประดับมุก คือ “ยางรัก” (Lacquer) ในภาษาจีน เรียกว่า “ชี่” (Qi) รักในจีนมีมากกว่า 100 ชนิด แต่มีเพียง 14 สายพันธุ์เท่านั้นที่เหมาะสำหรับนำมาใช้ในงานศิลปกรรม ต้องใช้ระยะเวลาในการปลูกยาวนานกว่า 5-7 ปี จึงจะสามารถเก็บผลผลิตยางรักได้ นิยมตัดกันระหว่างเดือนกรกฎาคมถึงตุลาคมของทุกปี ขณะที่ในประเทศไทยเป็นช่วงเดือนพฤศจิกายน และมีระยะเวลาเก็บได้เพียงแค่ 3 เดือนเท่านั้น คือในช่วงฤดูหนาวจึงจะได้น้ำยางรักที่ดีและมีปริมาณมาก การกรีดยางรักของจีนจะคล้ายคลึงกับไทยตรงวิธีการใช้มีดเซาะร่องหรือมีดปาดลิ้นที่มีรูปทรงคล้ายเกรียงหรือใบโพธิ์แซะเปลือกให้เป็นรูปตัววี (V) จนลึกถึงเนื้อไม้ด้านในแล้วนำเปลือกหอยขนาดใหญ่มาเสียบเข้าไว้กับรอยบากเหมือนกับที่เวียดนาม แต่บางพื้นที่ก็ใช้ภาชนะโลหะแบบบางเสียบเข้าไปรองรับยางรักที่ได้เรียกว่า “รักดิบ” หรือ “รักสด” ก่อนใช้ต้องนำไป

ปรับคุณภาพด้วยการกรองให้ละเอียด ตลอดวงจรชีวิตของรักหนึ่งต้นให้ผลผลิตเฉลี่ย 10 กิโลกรัม โดยพื้นที่หลักในการผลิตยางรักของประเทศจีน ประกอบด้วย มณฑลเสฉวน, ส่านซี, เหอหนาน, กานซู, หูเป่ย, กุ้ยโจว, และมณฑลยูนนาน ส่วนรักในประเทศไทยขึ้นอยู่ตามป่าเบญจพรรณ และป่าแดงทางภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคใต้ตอนบน ทั้งนี้ สายพันธุ์รักในภูมิภาคเอเชียตะวันออก ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น และเกาหลี คือ “อูรูช็อล” (Urushiol) มีองค์ประกอบหลักที่เป็นอนุพันธ์ของเคทิคอล (Catechol) แตกต่างจากยางรักไทยและเมียนมาที่อยู่ในกลุ่ม “ทิตช็อล” (Thitsiol) ทำให้มีสียางรักแตกต่างกัน โดยยางรักจีนเมื่อไหลออกมาจากต้นจะมีสีน้ำตาลอ่อน แต่เมื่อทำปฏิกิริยาเคมีกับอากาศจะกลายเป็นสีน้ำตาลอมแดง ขณะที่ยางรักไทยในช่วงแรกจะเป็นสีขาวแล้วเปลี่ยนเป็นสีดำในภายหลัง ทั้งนี้ จีนถือเป็นประเทศที่มีประวัติความเป็นมาในการใช้ประโยชน์จากยางรักยาวนานกว่า 7,000 ปีก่อนคริสตกาล เริ่มต้นจากภูมิปัญญาในการใช้ยางรักสำหรับถนอมเนื้อไม้ให้คงทนต่อสภาพอากาศและป้องกันการกัดทำลายจากแมลงกินไม้ จนเกิดเป็นงานเครื่องเขิน (Lacquerware) โดยงานประดับมุกหรือ “หลัวเถียน” (Luotian) ถือเป็นหนึ่งในแขนงย่อยของหลากหลายเทคนิคที่นำมาใช้ในการสร้างความสวยงามให้กับพื้นผิวของเครื่องเขิน ได้แก่ งานสลักเครื่องเขิน (Diaoqi) งานคร่ำทอง (Qiangjin) งานลงยา (Disotian) ลายรดน้ำ (Moxian) งานประดับงาช้าง (Xiangqian) งานประดับเปลือกไข่ เป็นต้น ในอดีตตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาสยามเคยนำเข้ายางรักจากจีน โดยเฉพาะรักจากมณฑลเสฉวนถือเป็นยางรักชั้นดีที่สุดของจีน เรียกว่า “รักแดง” คุณสมบัติของเนื้อรักจีนจะมีความเหนียวละเอียดกว่ารักไทย จนกระทั่งสิ้นสุดราชวงศ์ชิงราวปีพุทธศักราช 2454 รัฐบาลจีนจึงงดส่งออกยางรักมายังต่างประเทศ ไทยจึงไม่ได้นำเข้ายางรักจีนนับแต่นั้นเป็นต้นมา (Zhang Feilong, Zhang Wuqiao and Wei Shuonan, 2007, p. 36-50)

สำหรับเทคนิควิธีของงานประดับมุกไทยส่วนใหญ่ใช้การฝังลายและการถมลาย ขณะที่งานประดับมุกของจีนปรากฏเทคนิควิธีการแบบเดียวกับไทยทั้งสองรูปแบบ ตัวอย่างเช่น การฝังลายที่มีชื่อเสียงตั้งแต่สมัยราชวงศ์สุย แต่ที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในสมัยราชวงศ์หมิง เรียกว่า “Bai-bao Qian” แปลว่า การฝังลายด้วยสมบัติร้อยประการ (Inlay with hundreds of treasures) คิดค้นโดยโจวจู (Zhou Zhu) ช่างประดับมุก

ชื่อดังจากเมืองหยางโจว มณฑลเจียงซู เป็นการผสมผสานวัสดุหลากหลายชนิดรวมเข้าไว้ด้วยกัน เช่น หยก หินสบู่ หินคาร์เนเลี่ยน มาลาไคต์ งาช้าง นอแรด หินโมรา กระดองเต่า เปลือกหอยมุก เป็นต้น ขณะที่ไทยจะฝังลายด้วยด้วยเปลือกหอยมุกเป็นหลัก นอกจากนี้ จีนยังนิยมการติดชิ้นมุกประดับบนพื้นผิววัตถุด้วย แต่ก็มีวัสดุบางประเภทที่ช่างมุกไทยนำมาผสมผสาน ได้แก่ กระจกสี เรียกว่า “มุกแกมเบื้อ” ทำจากกระจกเกรียบหรือกระจกจีน (ศูนย์ศิลปะและการช่างไทย สำนักช่างสิบหมู่, 2554, 9) ส่วนใหญ่ใช้สำหรับชนชั้นขุนนาง ตัวอย่างเช่น กระบะเชิงประดับมุกสำหรับบูชาพระธรรมใช้กับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ ส่วนขุนนางใช้กระบะเชิงประดับมุกแกมเบื้อ เป็นต้น ซึ่งไม่ปรากฏในงานประดับมุกทั้งของจีน ญี่ปุ่น เกาหลี และเวียดนาม กับบานประตูประดับมุกที่วัดนางนองวรวิหาร เป็นการถมพื้นประตูด้วยเปลือกหอยมุกแล้วประดับสัญลักษณ์มงคลของจีนแบบลายรดน้ำ จึงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะด้านเทคนิควิธีการจากภูมิปัญญาของช่างประดับมุกไทยที่นำเทคนิคของงานประดับกระจกและลายรดน้ำเข้ามาผสมผสานได้อย่างลงตัว ส่วนจีนก็พบการผสมผสานบ้างในสมัยราชวงศ์หยวนที่นำเทคนิคคร่ำทอง (qiangjin) เข้ามาผนวกรวมกับเครื่องมุก เป็นต้น

ความแตกต่างอีกประการหนึ่ง คือ งานประดับมุกของจีนบางส่วนถูกประดับลงบนพื้นรักชาดสีแดงซึ่งในอดีตเคยเป็นสัญลักษณ์ของสมเด็จพระจักรพรรดินี ขณะที่พื้นรักดำจะสื่อแทนสมเด็จพระจักรพรรดิ แต่ในประเทศไทยปรากฏเพียงแห่งเดียว คือ พระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร จังหวัดเชียงใหม่ เป็นงานประดับมุกผสมลายทองแบบลายรดน้ำบนพื้นรักทาชาด อาจด้วยเหตุผลจากธรรมชาติของยางรักไทยเป็นสายพันธุ์ที่มีองค์ประกอบหลักที่เป็นอนุพันธ์ของ “ทิตซ็อล” (Thitsiol) ซึ่งมีสีดำ ขณะที่ยางรักแบบเคทิคอล (Catechol) ของจีน ญี่ปุ่น และเกาหลี มีสีน้ำตาลอ่อนเมื่อนำไปผสมกับชาดจึงกลายเป็นสีแดง ทำให้งานประดับมุกบนพื้นชาดแดงพบในจีน เกาหลี ญี่ปุ่น และอาณาจักรริวกิวมากกว่าในประเทศไทย นอกจากนี้ งานประดับมุกจีนในสมัยราชวงศ์ชิงยังนิยมการทาสีลงไปบนเปลือกหอยและโรยผงโลหะเพื่อเพิ่มความสวยงามในสมัยจักรพรรดิคังซี ขณะที่ช่างประดับมุกไทยจะชี้สีสันตามธรรมชาติของเปลือกหอยมุกให้ตัดสลับกับพื้นสีดำของยางรักจนเกิดความเลื่อมพราย โดยยางรักจีนมีการนำเข้ามาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา

ลวดลายสมัยราชวงศ์ถัง (Motifs of Chinese mother of pearl inlay in Tanf Dynasty) ลวดลายของงานประดับมุกในสมัยราชวงศ์ถังซึ่งเป็นยุคทองของงานศิลปกรรมและความเจริญรุ่งเรืองทางพระพุทธศาสนา มักเป็นลวดลายพันธุ์พฤกษาจำพวกดอกไม้ ต้นไม้ เครื่องปั้นดินเผา เครื่องดนตรี อาวุธ และสัตว์ขนาดเล็กที่มีความหมายมงคล และสัมพันธ์กับความเชื่อทางศาสนา เช่น ลายดอกทานตะวัน ดอกบัวแปดกลีบ (Lien Hua) สื่อแทนการเผยแผ่พระพุทธศาสนาดังตัวอย่างในภาพที่ 2 ลายสัตว์มงคลตามความเชื่อของจีน เช่น เป็ดแมนดาริน หรือ “ยวนยาง” ในภาษาจีนกลาง ส่วนแต้จิ๋วจะเรียก “อวงเอีย” ยวนคือเป็ดตัวผู้ ส่วนยางคือเป็ดตัวเมีย จุดสังเกตคือ ตัวผู้จะคาบดอกบัว ส่วนตัวเมียจะคาบฝักบัว เป็นลวดลายที่พบได้บ่อยมากในสมัยราชวงศ์ถัง นิยมทำเป็นลายเป็ดคู่ที่แหวกว่ายอยู่ในสระบัว โดยรูปทรงกลมของคันฉ่องเสมือนการจำลองรูปทรงของสระบัวดังตัวอย่างในภาพที่ 3 เป็ดแมนดารินเป็นสัญลักษณ์แทนรักแท้และความซื่อสัตย์ เนื่องจากตามธรรมชาติจะจับคู่เพียงตัวเดียวตลอดชีวิต (Simon Kwan, 2009, p. 1-272) ผู้เขียนคิดว่าอาจได้รับอิทธิพลมาจากลวดลายหงส์คู่ที่เรียกว่า “เฟิงหวง” (Fenghuang) โดยเฟิงหมายถึง หงส์ตัวผู้ และหวง หมายถึง หงส์ตัวเมีย จากอิทธิพลของแนวคิดเรื่องหยินหยางที่เน้นความสมดุลระหว่างทวิภาค ส่งผลให้ลวดลายสัญลักษณ์มงคลแบบคู่ได้รับความนิยม เช่น ลายดอกโบตั๋น, หมู่ตาน (Mutan) หรือดอกพุดตาน สื่อแทนความงามและความรุ่งเรือง นิยมนำมาประดับคู่กับลายหงส์ เรียกว่า เฟิ่งชวนหมู่ตาน เป็นลวดลายสำหรับสตรีสูงศักดิ์ในราชสำนักจีน เป็นต้น

ภาพที่ 4 : **คันฉ่องสำริดประดับมุกสมัยราชวงศ์ถัง**

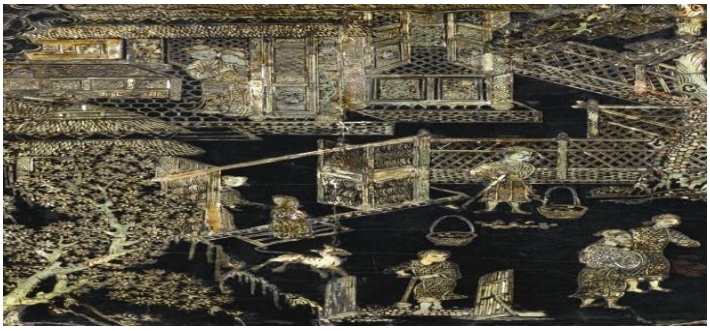
(**ที่มา** : **คลังทรัพยากรการศึกษาแบบเปิด**, 2020.)

ภาพที่ 5 : **ลวดลายศิลปะของราชวงศ์ซัสซานิด**

(**ที่มา** : British Museum, 1963.)

ต่อมาคือ “ลายนกแก้ว” เป็นสัญลักษณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของพระพุทธศาสนาในสมัยราชวงศ์ถัง เนื่องจากนกแก้วปรากฏในคัมภีร์อมิตาภสูตรเพื่อแสดงความเคารพบูชาคัมภีร์ ทั้งยังเป็นสัญลักษณ์แห่งความกตัญญูกตเวทีตามนิทานชาดกของจีน นอกจากนี้ยังมีลายมังกร นกฟีนิกซ์ นกกระเรียน เป็นต้น ทั้งยังมีลวดลายเครื่องดนตรีจีนที่เรียกว่า “หย่วน” เป็นประเภทเครื่องดีดสี่สาย ลายเครื่องปั้นดินเผาเป็นรูปหม้อสามขาและเครื่องเคลือบ คันฉ่องเป็นสิ่งที่ได้รับความนิยมในสมัยจักรพรรดิถังซวนจงแห่งราชวงศ์ถัง ทั้งยังส่งอิทธิพลไปยังญี่ปุ่นและเกาหลีด้วย แต่หลังจากยุคห้าราชวงศ์คันฉ่องประดับมุกก็เริ่มเสื่อมความนิยมลง อย่างไรก็ตาม นักวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะของจีนวิเคราะห์ว่าลวดลายบนงานประดับมุกของจีนสมัยราชวงศ์ถังบางส่วนอาจได้รับอิทธิพลมาจากราชวงศ์ซัสซานิด (Sassanid) จักรวรรดิซาเซเนียน (Sasanian Empire) เป็นจักรวรรดิเปอร์เซียจักรวรรดิสุดท้ายก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเผยแผ่เข้ามาในเอเชียตะวันตกดังตัวอย่างในภาพที่ 5 เนื่องจากชาวเปอร์เซียจำนวนมากได้มาตั้งรกรากในนครฉางอันและหยางโจว เส้นทางสายไหมได้ช่วยให้จีนติดต่อกับเปอร์เซียได้โดยตรง ส่งผลให้อิทธิพลด้านศิลปะจากราชวงศ์ซัสซานิดปรากฏขึ้นบนลวดลายของคันฉ่องประดับมุกสมัยราชวงศ์ถัง มีการจัดวางองค์ประกอบศิลป์ที่ใกล้เคียงกันมาก ดังตัวอย่างคันฉ่องโบราณในภาพที่ 4 ซึ่งขุดพบที่เมืองลั่วหยาง เมืองหลวงแห่งราชวงศ์ถัง มณฑลเหอหนาน เมื่อปีคริสต์ศักราช 1955 ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ กรุงปักกิ่ง (James C.Y. Watt, 2004, 321)

ลวดลายสมัยราชวงศ์ซ่ง (Motifs of Chinese mother of pearl inlay in Song Dynasty)



ภาพที่ 6 : **งานประดับมุกสมัยราชวงศ์ซ่ง**

(**ที่มา** : Sotheby's Fine Chinese Ceramics & Works of Art, 2012.)

ลวดลายที่ปรากฏในงานประดับมุกสมัยราชวงศ์ซ่งจะเน้นภาพเล่าเรื่องมากกว่าลวดลายทางศาสนาพุทธและนิกายเซนเหมือนในสมัยราชวงศ์ถังที่เน้นลายดอกไม้ นกแก้ว เป็ดแมนดาริน มาเป็นภาพสะท้อนวิถีชีวิตของผู้คนทั้งชนชั้นสูง สามัญชน ภาพบ้านเรือน ปราสาทราชวังและสถาปัตยกรรม ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากภาพวาดเชิงสถาปัตยกรรมของจีนที่เรียกว่า “จีฮัว” (Jihua) ทำให้การตัดเปลือกหอยเป็นเส้นถูกพัฒนาขึ้นเพราะเหมาะสำหรับโครงสร้างสถาปัตยกรรมของอาคารบ้านเรือนได้เป็นอย่างดีดังตัวอย่างในภาพที่ 6 (Changbei, 2014) ต่อมาคือลายวิวทิวทัศน์และทัศนีภาพตามธรรมชาติที่สวยงาม เนื่องจากในยุคสมัยนี้ราชวงศ์ซ่งได้สนับสนุนลัทธิขงจื๊อให้เป็นศาสนาหลักของชาติ จนเป็นที่มาของการเกิดลวดลาย “ซื่อจวินจื่อ” (sìjunzi) แปลว่า สี่สุภาพบุรุษ เป็นลายดอกไม้สี่ชนิดประจำแต่ละฤดูกาลที่ส่งอิทธิพลไปถึงประเทศอื่นในเอเชียตะวันออกอย่างญี่ปุ่นและเกาหลีในสมัยราชวงศ์โชซอน ได้แก่ ลายดอกเหมย (Mei) เป็นสัญลักษณ์ประจำฤดูหนาว สื่อถึงความเข้มแข็งอดทน ลายดอกกล้วยไม้ (Lan) เป็นสัญลักษณ์ประจำฤดูใบไม้ผลิ สื่อแทนความเรียบง่าย ลายดอกเบญจมาศ (ju) สัญลักษณ์ประจำฤดูใบไม้ร่วง สื่อถึงความสง่างาม และลายต้นไผ่ (Zhu) สัญลักษณ์ประจำฤดูร้อน สื่อถึงความอ่อนน้อมถ่อมตน ทั้งยังมีลวดลายสามสหายแห่งเหมันต์ หรือ “ซุ่ยหันซานโหย่ว” ประกอบด้วยต้นไผ่ (Zhu) ต้นสน (Song) และต้นเหมย (Mei) เป็นพืชสามชนิดที่สามารถอดทนและฝันฝ่าความหนาวเย็นของฤดูหนาวไปได้ เพื่อเป็นคำสอนให้คนมีความอดทน (Denise Patry, 2006)

ลวดลายสมัยราชวงศ์หยวน (Motifs of Chinese mother of pearl inlay in Yuan Dynasty)

ภาพที่ 7 : **งานประดับมุกสมัยราชวงศ์หยวน**

(**ที่มา** : East China Sea Shell Museum, 2020.)

ลวดลายในงานประดับมุกสมัยราชวงศ์หยวนส่วนใหญ่สะท้อนเรื่องราวอิงประวัติศาสตร์ ตำนาน วรรณกรรม และอิทธิพลทางศาสนา โดยเฉพาะลัทธิเต๋าที่ส่งอิทธิพลต่อการสร้างสรรค์ลวดลายในยุคสมัยนี้ เช่น 1)ลายตำนานเทพธิดาฉางเอ๋อเหินสู่ดวงจันทร์ อันเป็นที่มาของเทศกาลไหว้พระจันทร์ 2) ลายตำนานเจ้าแม่ซีหวังหมู่แห่งทิศตะวันตก 3) ลายเจ้าแม่ทับทิมหรือหม่าโจ้ว (MAZU) เทพีแห่งท้องทะเล 4) ลายซิ่ว หรือโซ่วซิง (Shou Lao) เป็นเทพเจ้าแห่งการมีอายุยืนยาว ส่วนลวดลายที่ได้รับอิทธิพลจากตำนาน ได้แก่ ลวดลายชีวิตของหวังเจาจวิน (Wang Zhaojun) หนึ่งในสี่หญิงงามแห่งแผ่นดินจีนผู้ได้รับฉายาว่า “ปักษีตกนภา” ถูกส่งมาเป็นนางกำนัลในสมเด็จพระจักรพรรดิฮั่นหยวนตี้ มีชีวิตอยู่ในช่วงราชวงศ์ฮั่นตะวันตก ขณะที่ลวดลายจากวรรณกรรมและบทประพันธ์ ได้แก่ 1) ลายจากละครจีนเรื่อง “ซีเซียงจี้” (Xixiang ji) หรือบันทึกรักหอตะวันตก ประพันธ์โดยหวังฉือฝู่ กวีชื่อดังแห่งราชวงศ์หยวน เป็นเรื่องราวความรักของหนุ่มสาวที่ร่วมฝ่าฟันอุปสรรคจากขนบธรรมเนียบที่บรรพบุรุษได้กำหนดไว้จนสมหวังในที่สุด 2) ลายตำนานซานกู้เหมาหลู (San Gu Mao Lu) หรือเล่าปี่มาเชิญขงเบ้งถึงสามครั้ง เป็นเนื้อเรื่องย่อยจากสามก๊กของจีน สะท้อนให้เห็นถึงคุณธรรมของเล่าปี่ที่ยอมลดอัตตาและความอาวุโสของตนมาเชิญขงเบ้งเพื่อเสียสละทำประโยชน์แก่บ้านเมือง 3) ลายจื่อ หยา (Jiang Ziya) ตกปลาที่ริมฝั่งแม่น้ำเว่ยสุ่ย เป็นบุคคลสำคัญของโจวเหวินหวังและโจวอู่หวัง ผู้นำในการก่อรัฐประหารเพื่อล้มล้างราชวงศ์ซางและสถาปนาราชวงศ์โจวขึ้น เป็นที่มาของวรรณกรรมเฟิงเฉินเหยี่ยนอี้ (Fengshen yanyi) หรือฮ่องสินในสมัยราชวงศ์หมิง 4) ลายจอมปราชญ์สวี่โหยว ผู้มากความสามารถในสมัยจักรพรรดิเหยา 5) ลายธารดอกท้อ (Tao yuan dong) เป็นบทกวีของเถาหยวนหมิง กวีเอกสมัยราชวงศ์จิ้น กล่าวถึงดินแดนในอุดมคติ เป็นต้น นอกจากนี้ ยังนิยมลายต้นหลิวที่ดูพริ้วไหวเหมือนต้องลม ลายเกลียวคลื่นที่แสดงความเคลื่อนไหวได้มากกว่าลายคลื่นสงบจากเปลือกหอยแบบเส้นตรงในสมัยราชวงศ์ซ่ง ถือได้ว่าเปลือกหอยแบบโค้งคือเอกลักษณ์ของราชวงศ์หยวน (James E. Patterson, 1991)

ลวดลายสมัยราชวงศ์หมิง (Motifs of Chinese mother of pearl inlay in Ming Dynasty)

ภาพที่ 8 : **งานประดับมุกสมัยราชวงศ์หมิง**

(ที่มา : The Metropolitan Museum of Art, 2015.)

ลวดลายของงานประดับมุกในสมัยราชวงศ์หมิงนิยมนำฉากในงานวรรณกรรมที่มีชื่อเสียงของจีนมาสร้างสรรค์เป็นลวดลาย (Monika Kopplin, 2002, 42-46) ตัวอย่างเช่น 1) วรรณกรรมเรื่อง “ศาลาดอกโบตั๋น” (หมู่ตันถิง) ผลงานประพันธ์โดย ทัง เสียนจู่ กวีที่มีชื่อเสียงในสมัยราชวงศ์หมิง สะท้อนเรื่องราวความรักระหว่างหลิ่วเมิ่งเหมย ชายหนุ่มที่ฝันเห็นหญิงงามยืนอยู่ใต้ต้นเหมยในสวนแห่งหนึ่ง ขณะที่ ตู้ลี่เหนียง บุตรสาวของผู้ว่าเมืองหนานอาน ได้ฝันว่านัดพบกับชายหนุ่มที่ริมศาลาโบตั๋นเช่นกัน 2) ลวดลายจากบทประพันธ์ของหวาง ซื่อจง กวีที่มีชื่อเสียงสมัยราชวงศ์ชิง 3) ลวดลายจากบทประพันธ์ของหลี่ไป๋ กวีจีนที่ยิ่งใหญ่แห่งราชวงศ์ถัง ได้รับการยกย่องให้เป็นเซียนกวีหนึ่งในสองคนที่ปรากฏในประวัติศาสตร์จีน เป็นต้น นอกจากนี้ สมัยราชวงศ์หมิงยังนิยมประดับมุกเป็นตัวอักษรเพื่อจารึกหลักคำสอนหรือบทประพันธ์ของนักปราชญ์หรือกวีคนสำคัญสมัยบรรพกาล ตัวอย่างเช่น นิยมประดับมุกเป็นคำสอนของ โจวตุนอี๋ (Zhou Dunyi) นักปราชญ์ในสมัยราชวงศ์ซ่ง ผู้แต่งบทกวีชื่นชมดอกโบตั๋นและบ่อบัว ต่อมาคือ เต้าหยวนหมิง (Tao Yuanming) ผู้แต่งบทกวีชื่นชมความงามของดอกเบญจมาศ เป็นกวีคนสำคัญของยุคหกราชวงศ์ ใช้ชีวิตส่วนใหญ่ในชนบทอย่างสันโดษ เป็นต้น

ลวดลายสมัยราชวงศ์ชิง (Motifs of Chinese mother of pearl inlay in Qing Dynasty)

ภาพที่ 9 : **งานประดับมุกสมัยราชวงศ์ชิง**

(**ที่มา** : Alain Truong Chinese lacquer, 2014.)

ลวดลายของงานประดับมุกจีนในสมัยราชวงศ์ชิงส่วนใหญ่เกี่ยวข้องกับสัญลักษณ์มงคลตามความเชื่อของชาวจีน เรียกว่า “จี๋เสียงเหวินฮั่ว” ที่นำคำพ้องเสียงซึ่งมีความหมายในเชิงบวกเกี่ยวข้องกับการดำเนินชีวิต ความสุข หน้าที่การงาน การศึกษา อำนาจวาสนา ทรัพย์สินเงินทอง สุขภาพ มีบุตรหลานสืบสกุล อายุยืน ป้องกันสิ่งอัปมงคล และสมหวังในความรัก ได้แก่ 1) สัญลักษณ์เกี่ยวกับความเป็นอมตะและมีอายุยืนยาว ประกอบด้วย ลายเห็ดหลินจือ (Ling Chih), ลายเต่าและลายกระดองเต่า, ลายนกกระเรียนหรือ “เห้อะ”, ลายนกกระสา, ลายต้นสน (Sung), ลายตะกร้าใส่ดอกไม้, ลายคลื่นน้ำ สัญลักษณ์ของความเจริญรุ่งเรือง, ลายม้า เป็นสัญลักษณ์ของการประสบความสำเร็จอย่างรวดเร็ว เพราะคำว่าม้าที่ออกเสียงว่า “หม่า” ในภาษาจีน พ้องเสียงพ้องรูปกับคำว่า “หม่าสั้ง” แปลว่า ทันทีทันใด คนจีนตึงนิยมอวยพรให้กันว่า “หม่าเต้าเฉิงกง” แปลว่า ม้ามาถึงความสำเร็จก็มาเยือน, ลายจั๊กจั่น สัญลักษณ์ของความเป็นอมตะ, สัญลักษณ์วั่น (Wan) หรือสวัสดิกะมาจากอักษรหมื่น คือความเป็นอมตะและไม่มีที่สิ้นสุด เป็นต้น (กนกพร ศรีญาณลักษณ์, 2554, 26)

2) สัญลักษณ์เกี่ยวกับอำนาจ เช่น มังกร เป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจของสมเด็จพระจักรพรรดิและพระบรมวงศานุวงศ์ ลายหงส์และนกฟีนิกซ์ (Feng huang) (เฟิ่งหวง) สัญลักษณ์แทนอำนาจของสมเด็จพระจักรพรรดินี, ลายสิงโต (Shih) สัญลักษณ์แห่งอำนาจวาสนา 3) สัญลักษณ์เกี่ยวกับความร่ำรวยพรั่งพร้อมด้วยทรัพย์สมบัติ ประกอบด้วย ลายปลา พ้องเสียงกับคำว่า “หยูว์” มีเสียงคล้ายกับคำว่า “ยู่” ที่แปลว่า หยก สื่อถึงความมั่งคั่งร่ำรวย แต่ถ้าเป็นลายปลาอยู่ในบ่อบัวจะหมายถึง การมีกินมีใช้ไม่รู้จบ เพราะคำว่าดอกบัวในภาษาจีนออกเสียงว่า “เหลียน” พ้องเสียงกับคำว่า “ต่อเนื่องกันไม่รู้จบ” (กนกพร ศรีญาณลักษณ์, 2554, 33), ลายกวางดาว (Lu) พ้องเสียงกับคำว่า “ไป่หลู” (bailu) แปลว่า กวางร้อยตัว และพ้องเสียงกับคำว่า “ร้อยเหรียญ” หรือเงินอีแปะของจีน หมายถึงความมั่งคั่งร่ำรวย

4) สัญลักษณ์เกี่ยวกับความสุข ความอุดมสมบูรณ์ ประกอบด้วย ลายค้างคาว เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุขของชาวจีน ที่พ้องเสียงกับคำว่า “ฝู” หมายถึง ความสุข และตรงกับคำกล่าวที่ว่า “อู่ฝูหลิงเหมิน” แปลว่า “ได้รับความสุขทั้งห้าพร้อมบริบูรณ์” ประกอบด้วย อายุยืนยาว (ฉางโซ่ว) มั่งคั่งร่ำรวย (ฟู่กุ้ย) สุขภาพแข็งแรง (คังหนิง) อยู่ในศีลธรรม (เห่าเต๋อ) และมีมรณกรรมที่ดี (ซ่านจง) จึงนิยมสร้างลวดลายเป็นค้างคาวห้าตัว (อู่ฝู) บ้างก็ครอบคลุมไปถึงพรอันประเสริฐทั้งหกที่เรียกว่า “ลิ่วฝู” โดยเพิ่มเติมการมีบุตรหลานสืบสกุลเข้ามา แต่ถ้าเป็นลายค้างคาวคู่จะหมายถึงมีความสุขเป็นเท่าทวีคูณ นอกจากนี้ คำว่า “ฝู” ในภาษาจีนกลางยังสอดคล้องกับคำว่า “ฮก” ในภาษาแต้จิ๋ว ซึ่งหมายถึงความมั่งคั่งและโชคลาภอีกด้วย (ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล, 2556), ลายเมฆ สัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์, แจกันใส่ดอกไม้ พ้องเสียงกับคำว่า “ผิงอัน” แปลว่า ร่มเย็นเป็นสุข, ลายส้ม ออกเสียงในภาษาจีนว่า “จวี๋” ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “จี๋” ที่แปลว่า ความเป็นสิริมงคล หากเป็นส้มผลใหญ่จะออกเสียงว่า “ต้าจวี๋” พ้องเสียงกับคำว่า “ต้าจี๋” ที่แปลว่า มหามงคล แต่ถ้าเป็นผลส้มมือจะสื่อแทนพระหัตถ์ของพระพุทธเจ้า หมายถึง ได้รับการปกป้องคุ้มครอง 5) สัญลักษณ์เกี่ยวกับความรู้และการศึกษา ประกอบด้วย ลายปลามังกร (Yu Lung) แทนคำอวยพรให้สอบผ่านการสอบจอหงวนหรือสำเร็จการศึกษา มีที่มาจากปลาหลี่ฮื้อกระโดดผ่านประตูมังกร โดยหลี่ฮื้อเป็นปลาที่อาศัยอยู่ทางตอนใต้ของแม่น้ำหวงเหอ ต้องการว่ายทวนน้ำผ่านแม่น้ำลั่วเหอและอีเหอจนมาถึงประตูมังกรที่มีความสูงชัน แต่เมื่อกระโดดข้าม

ผ่านไปได้จะกลายเป็นมังกรทะยานขึ้นสู่ท้องฟ้า เป็นสัญลักษณ์แทนความเพียรพยายาม, ลายหนังสือสั้งซู เป็นสัญลักษณ์ให้สำเร็จในการสอบ 6) สัญลักษณ์เกี่ยวกับความก้าวหน้าในหน้าที่การงาน ได้แก่ ลายจี้ เป็นจอกเหล้าโบราณ อวยพรให้ได้ตำแหน่งสูงขึ้น 7) สัญลักษณ์เกี่ยวกับครอบครัวและสมหวังในความรัก ได้แก่ ลายทับทิม (Shih Liu) องุ่น ส้ม ล้วนเป็นผลไม้ที่มีเมล็ดมาก สื่อแทนคำอวยพรให้มีบุตรหลานสืบสกุล 8) สัญลักษณ์เกี่ยวกับการป้องกันสิ่งชั่วร้ายหรือความอัปมงคล ได้แก่ ลายตะขาบหรืออู่กง สื่อแทนการปกป้องสิ่งชั่วร้าย, ลายต้นทับทิม สื่อแทนการปัดเป่าสิ่งไม่ดีให้ออกไป,ลายโป๊ยก่วยหรือยันต์แปดทิศ ป้องกันสิ่งอัปมงคล เป็นต้น

งานประดับมุกลวดลายแบบจีนในประเทศไทย (Chinese motifs mother of pearl inlay in Thailand)

พระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่

เป็นงานประดับมุกผสมลายทองแบบลายรดน้ำบนพื้นรักทาชาด ศิลปะล้านนา สมัยพระเจ้าติโลกราช ตรงกับสมัยราชวงศ์หยวนของจีน โดยบูรณะอีกครั้งในปีพุทธศักราช 2337 สมัยพระเจ้ากาวิละ เป็นลายมงคล 108 ประการ มีลายเขาพระสุเมรุเพื่อจำลองรอยพระพุทธบาทที่เขาสุมนกูฏในลังกาทวีป พื้นที่ในสุดซึ่งติดกับพระพุทธบาทเป็นลายเมฆแบบจีน เรียกว่า “หวินป่าน” อยู่โดยรอบ สัญลักษณ์แทนความอุดมสมบูรณ์ ซึ่งเป็นลวดลายโบราณที่พบบนเครื่องปั้นดินเผาและเครื่องสำริดจีนมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซางและราชวงศ์โจวตะวันตก ได้รับอิทธิพลมาจากการเป็นสังคมเกษตรกรรม ที่ต้องการให้ลายเมฆ ลายคลื่นน้ำ และลายสายฟ้านำมาซึ่งความอุดมสมบูรณ์และฝนตกต้องตามฤดูกาลเพื่อสามารถเก็บเกี่ยวผลผลิตได้เป็นอย่างดี ต่อมาจึงปรับประยุกต์ลวดลายเลียนแบบธรรมชาติเหล่านี้สู่ลวดลายเรขาคณิต ได้แก่ ลายเมฆจีนพัฒนาเป็นลายประแจจีนที่สื่อถึงความอุดมสมบูรณ์อย่างไม่สิ้นสุด นอกจากนี้ ลายเมฆมงคลยังมีความคล้ายคลึงกับส่วนหัวของเห็ดหลินจือ จึงถูกพัฒนาเป็นลายคฑายู่อี่ที่มีส่วนหัวคล้ายเห็ดหลินจือและก้อนเมฆ โดยช่างได้นำศิลปะของจีนยูนนานมาผสมผสาน ส่วนด้านล่างสุดเป็นลายทะเลที่มีเรือสำเภา สะท้อนให้เห็นถึงความสัมพันธ์ด้านเส้นทางการเดินเรือและการค้าขายกับจีนในยุคสมัยนั้น ที่ขอบส้นพระบาทในกรอบช่องกระจกระบุพระนามอดีตพระพุทธเจ้า 3 พระองค์ ทั้งยังมีลายที่คล้ายคลึงกับนกฟินิกซ์แบบจีนอีกด้วย ถือเป็นครั้งแรกในไทยที่ปรากฏ

เทคนิคผสมผสานกันระหว่างงานประดับมุกบนพื้นชาดสีแดงกับลายทอง ซึ่งแตกต่างจากในยุคหลังที่นิยมพื้นรักสีดำเป็นหลัก ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่ (ภาณุพงษ์ เลาหสม, 2561, 206-241)

บานประตูประดับมุกที่วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร

เป็นบานประตูประดับมุกที่พระอุโบสถลายมังกรดั้นเมฆมีห้าเล็บทะยานจากผืนน้ำสู่ท้องฟ้า เรียกว่า “เท้งเล้ง” หรือ “ฮุ่นเหล็ง” ล้อมกรอบด้วยลายดอกเบญจมาศ แจกันดอกไม้ และอาวุธจีน ซึ่งมังกรห้าเล็บเป็นสัญลักษณ์แทนพระราชอำนาจขององค์จักรพรรดิ ภายในกรงเล็บมีมุกอัคนีหรือลูกแก้วไฟ เรียกว่า “หลงจู”หรือ “หั่วจู” ปรากฏอยู่ สื่อแทนหัวใจของพระพุทธเจ้าและการป้องกันอัคคีภัย ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพนิพนธ์ไว้ในหนังสือ “ตำนานเรื่องเครื่องโต๊ะและถ้วยปั้น” ความว่า ***“ถึงรัชกาลที่ 3 แบบอย่างลวดลายของไทยยังนิยมไปข้างจีนยิ่งขึ้น จะเห็นตัวอย่างได้ เช่นแบบอย่างลวดลายที่วัดราชโอรส แม้บานประตูพระอุโบสถก็เอาลายมังกรจีนมาผูกเป็นลายประดับมุก แผลงออกไปจากเดิมเป็นครั้งแรก”*** (สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2509, 98) ส่วนมังกรสี่เล็บเป็นสัญลักษณ์ของพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนาง เช่น กล่องไม้ลายมังกรสี่เล็บของจอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, รางวางธูปประดับมุกรูปทรงมังกร ปรากฏทั้งส่วนหัว ส่วนหาง และกรงเล็บกลางลำตัว ประดับมุกเป็นเกล็ดมังกร ด้านในเคลือบด้วยชาดสีแดง ใช้สำหรับวางธูป จัดแสดงอยู่ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (กลุ่มเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร, 2564) ส่วนมังกรสามเล็บเป็นสัญลักษณ์ของสามัญชน เช่น จิตรกรรมมังกรสามเล็บที่พระอุโบสถวัดนาคปรก เขตภาษีเจริญ ซึ่งเป็นวัดราษฎร์ เป็นต้น (อภิเศก เทพคุณ, 2535, 62) อย่างไรก็ตาม จำนวนเล็บของมังกรนั้นไม่ได้บางบอกถึงฐานันดรศักดิ์ที่แท้จริงของผู้สร้างเสมอไป ดังตัวอย่างของลายมังกรห้าเล็บในสมัยราชวงศ์ชิงที่นอกจากจะสื่อความหมายถึงสมเด็จพระจักรพรรดิแล้วยังหมายรวมถึงองค์รัชทายาทและพระบรมวงศานุวงศ์อีกด้วย สำหรับกรณีประเทศไทยมังกรห้าเล็บในบางวัดอาจไม่ได้ปรากฏในวัดหลวง เช่น วัดจันทารามวรวิหาร แขวงบางยี่เรือ เขตธนบุรี เป็นต้น (สมฤดี กฤตเมธากุล, 2555, 28) หรือสังเกตจากสัญลักษณ์รูปสัตว์บนผ้าหน้าโต๊ะบูชาอย่างจีนที่

ได้รับความนิยมในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น หากเป็นลายมังกรจะใช้สำหรับพระมหากษัตริย์ ลายสัตว์สี่เท้าใช้สำหรับขุนนางฝ่ายทหาร และลายสัตว์สองเท้าใช้สำหรับขุนนางฝ่ายพลเรือน (สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ, 2564)

วัดนางนองวรวิหาร แขวงบางค้อ เขตจอมทอง กรุงเทพมหานคร

วัดนางนองวรวิหารเป็นวัดอีกแห่งที่พบงานประดับมุกแบบจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ เป็นพระอาราม หลวงชั้นตรี สร้างมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาประมาณสมัยสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ 8 แล้วมาบูรณะปฏิสังขรณ์อีกครั้งในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ราวพุทธศักราช 2367 ส่วนที่มาของชื่อเกิดจากวัดนี้ตั้งอยู่ในบริเวณ “บางนางนอง” ซึ่งเป็นนิวาสสถานเดิมของสมเด็จพระศรีสุลาลัย หรือเจ้าจอมมารดาเรียม พระราชชนนีของพระองค์ ปรากฏงานประดับมุกลวดลายแบบศิลปะจีน โดยใช้เปลือกหอยมุกปูพื้นตกแต่งด้วยลายทอง เป็นลวดลายสัญลักษณ์มงคลตามความเชื่อของชาวจีน (วรวิทย์ จันทร์เนย, 2549, 188-203) ที่ให้ความสำคัญกับสัญลักษณ์มงคลซึ่งพ้องเสียงกับคำในภาษาจีน ภายใต้ความเชื่อเรื่อง “ฮก ลก ซิ่ว” ที่สื่อความหมายถึงความมีโชคลาภ การมีบุญวาสนา และมีอายุยืนยาว อันเป็นสิ่งสำคัญสามประการในชีวิตของชาวจีน โดยสื่อสารผ่านภาพเทพเจ้า คน สัตว์ สิ่งของ ดอกไม้ และต้นไม้ ที่ได้รับอิทธิพลจากศาสนาความเชื่อทั้งลัทธิเต๋า ลัทธิขงจื๊อ และพระพุทธศาสนาแบบมหายาน ลายตรงอกเลาจำหลักเป็นรูปดอกโบตั๋นหรือดอกพุดตาน พร้อมทั้งใบและก้านชี้ลงมาด้านล่าง ทั้งนี้ ภาพสัญลักษณ์มงคลบนบานประตูทั้งหมด 202 ภาพ บานละ 101 ภาพ ประกอบด้วย 1) ภาพเทพเจ้า ได้แก่ ลายเจ้าแม่ซีหวังหมู่ หรืออ่วงบ้อเนี่ยเนี๊ยหรือซาจับซาเทียงเหล่าอ่วงบ๊อ เป็นราชินีสวรรค์ประจำทิศตะวันตก ชาวจีนส่วนใหญ่นิยมบูชาเพราะเชื่อว่าเป็นเทพธิดาแห่งความเจริญและความสุขนิรันดร์, ภาพเทพเจ้าลกขี่กวาง, ลายฮ้อเฮี๊ยฮุ้งขี่กิเลน เป็นต้น (เพ็ญสุภา สุขคตะ, 2533)

2) ภาพสัตว์มงคล ได้แก่ 2.1) ลายเป็ดแมนดารินในบ่อบัว (ยวนยาง) สัญลักษณ์แห่งการมีชีวิตคู่ที่มีความสุข ปรากฏอยู่บนลวดลายของงานประดับมุกบนคันฉ่องมาตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถัง 2.2) ลายกิเลน (ฉีหลิน) สัญลักษณ์ของวาสนา ความมั่นคง และป้องกันสิ่งอัปมงคล 2.3) ลายมังกร (หลงหรือเล้ง) เป็นสัญลักษณ์แห่ง

พลังอำนาจ ความยิ่งใหญ่ และสมเด็จพระจักรพรรดิ ถือเป็นสัตว์มงคลสำคัญที่สุดของจีน 2.4) ลายหงส์และนกฟีนิกซ์ (เฟิงหวง) เป็นสัญลักษณ์ของสมเด็จพระจักรพรรดินี 2.5) ลายนกกระเรียนคู่ (หั่วเลี่ยเหนี่ยว) เป็นสัตว์พาหนะของเทพโซ่ว ถือเป็นสัญลักษณ์แห่งความยั่งยืน 2.6) ลายนกกระสา (กว้าน) เป็นสัญลักษณ์แห่งความโชคดีและการมีอายุยืน 2.7) ลายกวางคู่ (หลู้หรือลก) สัญลักษณ์แห่งความร่ำรวยและอายุยืนนาน 2.8) ลายตะขาบ 4 ตัว (อู๋กง) เป็นสัญลักษณ์ของการป้องกันภัยตรายและสิ่งอัปมงคล 2.9) ลายไก่ฟ้า (เย่จี) มีขนหางยาวถือเป็นสัญลักษณ์แห่งข้าราชการฝ่ายพลเรือน 2.10) ลายปลาคู่ (ฮื้อ หรือ อวี่) เป็นสัญลักษณ์แห่งการมีมากมายล้นเหลือ เพราะคำว่า “ฮื้อ” ในภาษาจีนแต้จิ๋วพ้องเสียงกับคำว่ามีมากมายล้นเหลือ นอกจากนี้ในภาษาจีนปลายังออกเสียงว่า “หยูว์” ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “ยู่ว์” หมายถึง หยก อันเป็นสัญลักษณ์แทนความมั่งคั่งร่ำรวย 2.11) ลายแมงมุม 6 ตัว เรียกว่า “สิฉงเทียนเจี้ยง” สื่อความหมายว่าแขกกำลังจะมาเยือน หรือสิ่งที่ดีกำลังจะเกิดขึ้น 2.12) ลายลิง 4 ตัว คำว่าลิงในภาษาจีนออกเสียงพ้องกับคำว่าก้าวหน้าในหน้าที่การงาน จึงเป็นสัญลักษณ์ของการเลื่อนขั้นเลื่อนตำแหน่ง การงานก้าวหน้าเจริญรุ่งเรือง 2.13) ลายจั๊กจั่นคู่ เป็นสัญลักษณ์ของการคุ้มครองให้รอดพ้นจากอันตราย 2.14) ลายผึ้งตอมผลไม้ เป็นสัญลักษณ์ของความขยันหมั่นเพียรในการทำมาหากิน 2.15) ลายค้างคาวกับลูกท้อ สื่อถึงความสุขอย่างยั่งยืน 2.16) ลายช้างบรรทุกแจกันดอกไม้ หมายถึง การนำสิ่งดีงามมาให้ (ฐิติมา อังกุรวัชรพันธุ์, 2549, 26-27)

3) ลวดลายพืช ผลไม้ และดอกไม้มงคล ประกอบด้วย 3.1) ภาพดอกบัว (เหลียนฮัว) พ้องเสียงกับคำว่าความต่อเนื่องไม่รู้จบ 3.2) ดอกเบญจมาศ (จวี๋ฮวา) แทนคำว่า “ซิ่ว” หมายถึง ความยั่งยืน 3.3) ดอกโบตั๋น (หมู่ตันฮวา) แทน ความร่ำรวยมีวาสนา ปรากฏครั้งแรกในสมัยราชวงศ์ถังแต่ได้รับความนิยมสูงสุดในสมัยราชวงศ์ซ่ง ลายดอกโบตั๋นเผยแพร่เข้ามาในประเทศไทยจากลวดลายบนเครื่องเคลือบลายครามของจีน หลักฐานเก่าแก่ที่สุดปรากฏลายดอกโบตั๋นบนกรุยเชิงด้านเหนือของปรางค์ประธานวัดพระศรีมหาธาตุ จังหวัดลพบุรี ซึ่งเป็นศิลปะร่วมสมัยกับราชวงศ์ซ่ง (อาสา ทองธรรมชาติ, 2557, 6-25) 3.4) ดอกไป่เหอฮวาหรือดอกลิลลี่ แทนความหมายให้สำเร็จสมปรารถนานับร้อยประการ 3.5) ดอกสุ่ยเซียน หรือ “จุ้ยเซียน” ดอกไม้นามมงคลเปรียบเสมือนเทพประทานพรให้ 3.6) ดอกซานฉาฮวา หรือ ดอกชาแห่งขุนเขา เป็นดอกไม้ที่เบ่งบานใน

เดือนแรกของปี นิยมใช้เป็นสัญลักษณ์ของวันขึ้นปีใหม่หรือการเริ่มต้นชีวิตใหม่ที่ดี 3.7) ดอกแอพริคอต หรือ “ซิ่งฮวา” ใช้สำหรับอวยพรให้สอบติดจอหงวนหรือดอกไม้แห่งวิชาความรู้ 3.8) “ดอกอวี้หลันฮัว” ดอกไม้แห่งความบริสุทธิ์และรสนิยมอันสูงส่ง 3.9) “ดอกกุ้ยฮวา” หรือดอกหอมหมื่นลี้ เป็นดอกไม้มงคลเพราะคำว่า “กุ้ย” พ้องเสียงกับคำว่า พรั่งพร้อมไปด้วยโภคทรัพย์ 3.10) ดอกกุหลาบ หรือ “เฉียงอุ๋ย” สื่อความหมายถึงความร่มเย็นเป็นสุข 3.11) ดอกกล้วยไม้ (หลานฮวา) หมายถึง มิตรภาพที่สูงส่ง ภาพดอกกล้วยไม้ที่เลื้อยเกี่ยวกันหมายถึงความรักใคร่พอใจซึ่งกันและกัน 3.12) ดอกหงอนไก่หรือ “จีกวนฮวา” ใช้อวยพรให้ได้เลื่อนขั้นเลื่อนตำแหน่ง เพราะพ้องเสียงกับคำว่าขุนนาง 3.14) ภาพลูกท้อคู่ (เถาจื่อ) แทนการมีอายุยืน 3.15) ลายเห็ดหลินจือ หรือ “เชียนเฉ่า” เป็นสัญลักษณ์ของอายุยืนยาว (สมศักดิ์ ฤทธิ์ภักดี, 2562, 4-8)

4) ลวดลายปกิณกะ ประกอบด้วย 4.1) ลายโต๊ะบูชา ภาชนะ และเครื่องปั้นดินเผา ได้แก่ แจกัน (ผิงอัน) ออกเสียงเหมือนกับคำว่า “ผิง” ซึ่งหมายถึง ความสงบสุข ดังนั้น แจกันใบใหญ่จะเรียกว่า “ ต้า ผิง” หรือความสงบสุขอันยิ่งใหญ่ 4.2) ลายหมวกข้าราชการจีนโบราณ 4.3) ลายอาวุธโบราณของจีน 4.4) ลายหรูอี้ เป็นเครื่องยศชั้นสูงสำหรับจักรพรรดิ ขุนนางชั้นสูง และพระจีนชั้นผู้ใหญ่ไว้ใช้ประกอบศาสนพิธีของศาสนาพุทธแบบมหายาน คำว่า “หรู” หมายถึง เป็นดังเช่น ส่วนคำว่า “อี้” หมายถึง ความปรารถนา รวมแล้วคือสัญลักษณ์ของการสำเร็จสมตามความปรารถนา 4.5) ลายลูกบอลแพรปัก (ซิ่วฉิว) สื่อความหมายถึงความรักที่สมปรารถนา 4.6) ลายสร้อยประคำ เป็นสัญลักษณ์แทนการอวยพร 4.7) ลายคันฉ่องสำริด เป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจ 4.8) ลายพัดใบกล้วยหรือพัดคืนชีพของเซียนฮั่นจงหลี สื่อแทนการปัดเป่าสิ่งไม่ดีออกไป เป็นหนึ่งในสัญลักษณ์มงคลแปดอย่างหรือ “อั๊นปาเซียน” เป็นต้น (วรวิทย์ จันทร์เนย, 2549, 188-203)

เจียดประดับมุกเก็บตราพระคชสีห์ลายกิเลนและมังกรที่พิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหมและที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 10 : **เจียดประดับมุกเก็บรักษาตราพระคชสีห์**

(ที่มา : พิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหม, 2021.)

ภายในพิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหม (Defanse Hall Museum) ได้ปรากฏเจียดประดับมุกที่ใช้เก็บรักษาตราพระคชสีห์สำหรับเสนาบดีสามดวงที่สร้างตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 ประกอบด้วย ตราพระคชสีห์ใหญ่สำหรับใช้ประทับหนังสืออัญเชิญพระบรมราชโองการ ตราพระคชสีห์กลางหรือตราคชสีห์เดินดงสำหรับเสนาบดีกระทรวงกลาโหมใช้ประทับเวลาตรวจราชการตามหัวเมือง และตราพระคชสีห์น้อยสำหรับประทับในคำสั่งของเสนาบดี โดยเจียดเป็นภาชนะมีฝาปิดที่ปรากฏหลักฐานการมีอยู่ตั้งแต่สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ ใช้สำหรับใส่เก็บรักษาเสื้อผ้าชั้นดีหรือผ้าพระราชทานเป็นหลัก นิยมทำจากเงินถมยาดำ ภายหลังมีการประดับมุกเพื่อใช้เป็นเครื่องประกอบยศเพื่อแสดงฐานันดรศักดิ์ของขุนนางในสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงต้นรัตนโกสินทร์อีกด้วย ดังคำกล่าวที่ว่า ***"ขุนนางศักดินาหมื่น กินเมืองกินเจียดเงินถมยาดำรองตะลุ่ม"*** ขุนนางชั้นสูงต้องมียศเป็นหมื่นจึงจะได้รับพระราชทานเจียด (สัจจภูมิ ละออ, 2561) แบ่งเป็นส่วนฝาที่มีลวดลายมังกร สัญลักษณ์ของสมเด็จพระจักรพรรดิและพระบรมวงศานุวงศ์ ขอบฝาเป็นลายประแจจีน เป็นการนำลวดลายเมฆมาต่อลายในรูปทรงเรขาคณิต สื่อถึงความไม่สิ้นสุด ตัวเจียดเป็นลายกิเลนหรือ "ฉีหลิน" (Qi Lin)

ในภาษาจีน เป็นสัญลักษณ์ของโชคลาภและความเจริญรุ่งเรือง ส่วนฐานของเจียดประดับลายพยัคฆ์หรือมังกรเฝ้าทรัพย์ (Bian) ทำหน้าที่ทวารบาล สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้นำตราพระคชสีห์ดังกล่าวมาเก็บรักษาไว้ในเจียดประดับมุกแทนที่กล่องเงินแต่เดิม ซึ่งพระองค์เรียกเจียดนี้ว่า “เตียบ” เพราะภาชนะทั้งสองอย่างนี้มีความคล้ายคลึงกันมากตรงที่มีลักษณะคล้ายพานที่มีฝาครอบแต่ต่างกันตรงที่รูปทรงแบบย่อมุมหรือแบบกลมมนกับปากผายหรือขอบเรียบเท่านั้น ดังความปรากฏในหนังสือสาสน์สมเด็จ เมื่อวันที่ 22 มิถุนายน พุทธศักราช 2482 ความว่า “กล่องที่จะไว้ดวงตราหม่อมฉันก็ไม่มีมิรู้ที่จะทำอย่างไร เสมียนตราพูดขึ้นว่ามีเตียบประดับมุกของเก่าอยู่บนเพดานใบ 1 หม่อมฉันสั่งให้ขึ้นไปเอาลงมาดู เลยได้เตียบตราของเดิมมาใช้ และคืนกล่องเงินให้เจ้าพระยารัตนบดินทร” (ดำรงราชานุภาพ, กรมพระยา, 2498)

โดยเจียดประดับมุกชิ้นนี้น่าจะสร้างขึ้นช่วงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ดังความปรากฏในหนังสือ “การเสด็จตรวจราชการหัวเมืองของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ” ความว่า “เห็นลวดลายประดับมุกเป็นแบบเก่าถึงชั้นรัชกาลที่ 1 หรือที่ 2 ก็ตระหนักใจว่าจริงดังว่า จึงสั่งให้กลับใช้เตียบใบนั้นใส่ตราตามเดิม” (สถาบันดำรงราชานุภาพ, 2555, 22) โดยไม่ได้สร้างขึ้นสำหรับเก็บรักษาตราพระคชสีห์โดยเฉพาะ แต่เป็นสมบัติส่วนพระองค์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ การสร้างลายมังกรและกิเลนไว้รวมกันอาจสื่อความหมายถึงการทำงานของขุนนางเพื่อรับใช้พระเจ้าแผ่นดิน โดยมีกิเลนเป็นสัญลักษณ์แทนขุนนาง ส่วนมังกรสื่อแทนพระมหากษัตริย์ พบเจียดที่มีลักษณะและลวดลายเหมือนกันอีกใบที่พระที่นิทรรศการงานประดับมุกภายในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร แต่ไม่ทราบความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกัน

หีบไม้ประดับมุกลายกระบวนจีน ประดับตราสุริยมณฑล ตราประจำพระองค์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ณ วัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร

เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 มีพระราชดำริให้สร้างวัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯให้สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เป็นแม่กองควบคุม

การก่อสร้าง ซึ่งพระองค์ได้ถวายงานประดับมุกหลายชิ้นให้เป็นสมบัติของวัดแห่งนี้เพื่อเป็นพุทธบูชา โดยปรากฏงานประดับมุกลวดลายแบบจีนบนหีบไม้ประดับมุกซ้อนชั้นที่เรียกว่า “ลายกระบวนจีน” ซึ่งผู้เขียนยึดข้อมูลตามหนังสือ “ศิลปวัตถุวัดมกุฏกษัตริยาราม” โดยลวดลายนี้ หมายถึง วิธีการที่นำแบบอย่างศิลปะของจีนมาดัดแปลงหรือประกอบในงานจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม และมัณฑณศิลป์ของไทย โดยมากเป็นรูปประแจ กะแปะ และมังกร แต่ในหีบไม้ประดับมุกชิ้นนี้เป็นลายเครื่องประกอบอิสริยยศ ลายต้นเหมย และตราสุริยมณฑลอันเป็นตราประจำพระองค์ของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) เมื่อนำไปเทียบเคียงกับเครื่องถ้วยชุดเหยียกซิมเตียนฉัง ที่สั่งทำจากเมืองจิ่งเต๋อจิ้น ในมณฑลเจียงซีที่มีชื่อเสียงเรื่องเครื่องเคลือบดินเผาของจีน ก็มีลวดลายของต้นเหมยและตราสุริยมณฑลเหมือนกัน จึงมีความเป็นไปได้ว่าหีบไม้ประดับมุกชิ้นนี้อาจสั่งทำและนำเข้ามาจ้างประเทศจีนให้เข้าชุดกับเครื่องถ้วย (จุลทัศน์ พยาฆรานนท์, 2553, 194-221)

ประกับคัมภีร์ประดับมุกลายอาวุธโบราณและลายประแจจีนที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

คัมภีร์ใบลานหลวงเป็นหนึ่งในพระราชกรณียกิจด้านการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาของพระมหากษัตริย์ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่โปรดเกล้าฯให้สร้างขึ้นเพื่อพระราชทานแด่วัดสำคัญในแต่ละรัชสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ได้มีการสร้างคัมภีร์ใบลานหลวงหลากหลายฉบับ ซึ่งแต่ละฉบับจะมีไม้ประกับคัมภีร์ทำหน้าที่หุ้มคัมภีร์อยู่ด้านนอกปกใบลานเพื่อไม่ให้ได้รับความเสียหาย โดยประดับตกแต่งด้วยงานศิลปกรรมหลากหลายแขนง ได้แก่ ลายรดน้ำ ประดับกระจก และงานประดับมุก ซึ่งในสมัยรัชกาลที่ 3-4 ได้ปรากฏประกับคัมภีร์ประดับมุกลวดลายจีนหลายชิ้น ส่วนใหญ่เป็นลายสัญลักษณ์มงคล ได้แก่ ลายน้ำเต้า ลายนก ลายปลา ลายดอกบัว ฯลฯ ถูกเก็บรักษาไว้ที่หอพระมณเฑียรธรรม หอสมุดแห่งชาติ และที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ซึ่งผู้เขียนพบในนิทรรศการงานประดับมุกภายในพระที่นั่งพรหมเมศธาดาจำนวน 4 ชิ้น ประดับด้วยลายประแจจีน ลายอาวุธโบราณ และลายดอกโบตั๋น เป็นต้น

กล่องยาวใส่คัมภีร์ใบลานและหีบสี่เหลี่ยมประดับมุกที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

กล่องยาวรูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าสำหรับใส่คัมภีร์ใบลานประดับมุกจำนวน 2 กล่องภายในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร มีลวดลายที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนผสมกับลวดลายแบบไทย โดยกล่องที่ 1 ตรงกลางฝากล่องด้านบนปรากฏตราคชสีห์อันเป็นสัญลักษณ์ของกระทรวงกลาโหม แสดงสถาปัตยกรรมแบบเก๋งจีนที่ตั้งอยู่ท่ามกลางพื้นที่ป่าและติดริมชายฝั่งทะเล ด้านซ้ายของฝากล่องปรากฏภาพเรือประมงและสัตว์ทะเล พร้อมภาพของกินนรและกินรี ส่วนฝั่งขวามือของฝากล่อง ปรากฏภาพคนกำลังกำลังเผชิญหน้ากับเสือ ขอบฝากล่องเน้นเป็นลายกระต่าย สำหรับด้านหน้ากล่องฝั่งซ้ายมือเป็นภาพคนกำลังไล่ล่าควายป่า พร้อมภาพนกกระเรียนอยู่ในบ่อบัว ส่วนฝั่งขวาด้านหน้ากล่องปรากฏภาพเสือกำลังกัดกินเหยื่อและภาพคนป่าคู่ชายหญิงผมหยิก ผู้เขียนส่วนอีกกล่องหนึ่งปรากฏลวดลายของเมืองท่าริมชายฝั่งทะเลอย่างชัดเจน เพราะปรากฏเรือประมง เรือกลไฟ และเรือบรรทุกสินค้าเป็นจำนวนมากพร้อมลวดลายสถาปัตยกรรมของอาคารสิ่งปลูกสร้างคล้ายป้อมค่ายที่ตั้งอยู่บนฝั่ง กำแพงอาคารประดับด้วยลวดลายต้นไม้มงคลของจีน ผู้เขียนไม่ทราบที่มาของเรื่องราวหรือแรงบันดาลใจในการสร้างลวดลายดังกล่าว แต่ตราสัญลักษณ์คชสีห์ทำให้อนุมานได้ว่าผู้สร้างต้องเป็ขขุนนางในสังกัดกระทรวงกลาโหม และมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้บรรจุคัมภีร์ใบลาน เพราะขนาด ความยาว และรูปทรงสอดรับกันกับประกับคัมภีร์รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้า ทว่า ลวดลายกลับไม่ได้เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับศาสนาพุทธแต่อย่างใด ซึ่งเทคนิควิธีและลักษณะลวดลายเข้าคู่กันกับหีบสี่เหลี่ยมประดับมุกสองชิ้นที่เก็บรักษาไว้ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เช่นกัน หีบที่ 1 บริเวณฝาเป็นลวดลายมังกรดั้นเมฆ ส่วนลวดลายด้านหน้าหีบเป็นรูปกิเลนอยู่ในป่าร่วมกับกระต่าย กระรอก และนก สอดคล้องกันกับลวดลายของเจียดประดับมุกคู่ ใบหนึ่งจัดแสดง ณ พิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหมกับอีกใบหนึ่งอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร มีลวดลายส่วนฝามังกรและด้านหน้าเจียดเป็นรูปกิเลนเช่นเดียวกัน ทั้งยังมีลักษณะร่วมเป็นคู่แบบทวิภาคเหมือนกันทั้งหมด ด้านข้างของหีบใบที่ 1 เป็นลายเต่ามีหาง กระรอก และผีเสื้อสัตว์มงคลของจีนที่สื่อแทนการมีอายุยืนยาว หีบใบที่ 2 มีลวดลายด้านหน้ากล่องที่เชื่อมโยงไปถึงกล่องยาว

รูปทรงสี่เหลี่ยมผืนผ้าใบที่ 1 ซึ่งมีรูปคนป่าคู่ชายหญิง กับสัตว์เล็กจำพวกนก กระรอก กระต่าย และกวางอยู่ในป่าเช่นกัน ส่วนฝากล่องเป็นลายช้างคู่และกวางคู่ปรากฏอยู่ในป่า

ฝาบาตรประดับมุกลายค้างคาวที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามราชวรมหาวิหาร

จากป้ายอธิบายภายในนิทรรศการงานประดับมุกภายในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ระบุว่าเป็นฝาบาตรอายุราวพุทธศตวรรษที่ 25 ได้รับประทานยืมจากจอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต โดยมีค้างคาวเป็นลายประกอบบริเวณด้านหน้าและด้านข้างของฝาบาตร กับอีกใบหนึ่งอยู่ที่วัดพระเชตพนวิมงมังคลารามราชวรมหาวิหารหรือวัดโพธิ์ ตรงเชิงบาตรเป็นลายค้างคาวคาบใบไม้ สลับกับลายนกและดอกไม้ โดยชาวจีนเชื่อว่า “ค้างคาว” เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุขของชาวจีน ที่พ้องเสียงกับคำว่า “ฝู” ในภาษาจีนกลาง หมายถึง ความสุข ส่วนภาษาแต้จิ๋วอ่านว่า “ฮก” หมายถึง ความมั่งคั่งและโชคลาภ ถ้าเป็นลายค้างคาวคู่จะหมายถึงมีความสุขเป็นเท่าทวีคูณ หากเป็นค้างคาวห้าตัวจะหมายถึง ได้รับความสุขทั้งห้าพร้อมบริบูรณ์” ประกอบด้วย อายุยืนยาว มั่งคั่งร่ำรวย สุขภาพแข็งแรง อยู่ในศีลธรรม และมีมรณกรรมที่ดี

ตั่งเท้าคู่ขาสิงห์ประดับมุกลายหงส์คู่และสัญลักษณ์มงคลที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

จากป้ายอธิบายภายในนิทรรศการงานประดับมุกภายในพระที่นั่งพรหมเมศธาดา พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ระบุว่าอายุราวพุทธศตวรรษที่ 25 ได้รับประทานยืมจากจอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ด้านหน้าเป็นลวดลายหงส์คู่ หรือเฟิงหวง โดยเฟิงหมายถึง หงตัวผู้ ส่วนหวงหมายถึงหงตัวเมีย เป็นลวดลายที่ได้รับความนิยมในสมัยราชวงศ์หยวน นิยมใช้เป็นลวดลายสำหรับสมเด็จพระจักรพรรดินีหรือสตรีสูงศักดิ์ในราชสำนัก รายล้อมด้วยลายสัญลักษณ์มงคล ได้แก่ ค้างคาวคู่ หมายถึง มีความสุขเป็นเท่าทวีคูณ, ผีเสื้อ หมายถึง การมีอายุยืนยาว, ถาดใส่ผลไม้ หมายถึง ความอุดมสมบูรณ์, ลายอาวุธโบราณ สื่อถึงการป้องกันภัยอันตราย เป็นต้น

กล่องกลมฝาลายหงส์ดั้นเมฆและกล่องเหลี่ยมฝาลายค้างคาวคู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ในหนังสือ “งานประดับมุกของไทย” (Thai mother of pearl inlay) ของจุลทัศน์ พยาฆรานนท์ หน้าที่ 129 และ 133 ปรากฏกล่องกลมประดับมุกลายหงส์ดั้นเมฆ ซึ่งตามคติเชิงสัญลักษณ์ของจีน ลายสัตว์สองเท้าสื่อถึงขุนนางฝ่ายพลเรือน หากเทียบเคียงกับกล่องลายกิเลนและคชสีห์ประดับมุกที่สื่อถึงข้าราชการกระทรวงกลาโหม ผู้เขียนอนุมานว่าลายหงส์ดั้นเมฆอาจสื่อถึงนกวายุภักษ์ สัญลักษณ์ของข้าราชการกระทรวงการคลัง โดยตัวกล่องเป็นลายดอกไม้ล่วงเหมือนจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ ขณะที่กล่องเหลี่ยมย่อมุมที่ฝาปรากฏลวดลายค้างคาวคู่ เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุขของชาวจีน ที่พ้องเสียงกับคำว่า “ฝู” ในภาษาจีนกลาง หมายถึง ความสุข ส่วนภาษาแต้จิ๋วอ่านว่า “ฮก” หมายถึง ความมั่งคั่งและโชคลาภ ค้างคาวคู่จะหมายถึงมีความสุขเป็นเท่าทวีคูณ

จากหลักฐานทางโบราณคดีที่ปรากฏในประเทศจีนนับตั้งแต่สมัยราชวงศ์ซางจนถึงสมัยราชวงศ์ชิงเป็นระยะเวลายาวนานกว่า 3,000 ปี ทำให้ทราบว่างานประดับมุกของจีนมีประวัติความเป็นมายาวนานกว่างานประดับมุกของไทยกว่า 2,000 ปี รวมถึงอีกหลายชาติในเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ที่มีวัฒนธรรมร่วมปรากฏงานศิลปกรรมชั้นสูงแขนงนี้เช่นกัน อย่างไรก็ตาม การค้นพบหลักฐานในแหล่งขุดค้นทางโบราณคดี เอ้อร์หลี่โถว (Erlitou) ในเมืองเหยี่ยนซือ และกลุ่มสุสานโบราณแห่งอินซวี ในเมืองอันหยาง มณฑลเหอหนาน อายุกว่า 3,000 ปี กับแหล่งโบราณคดีคูบัว จังหวัดราชบุรี ในสมัยทวารวดีมีความคล้ายคลึงกันตรงที่ยังคงเป็นชิ้นส่วนของเปลือกหอยมุกที่ไม่ได้มีการตัดแต่งอย่างประณีตสวยงาม ในสมัยราชวงศ์สุยปรากฏความนิยมฝังกระดูกวัว งาช้าง และหอยมุกลงบนเนื้อไม้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง สกุลช่างหนิงโป (Ningbo) แห่งมณฑลเจ้อเจียง เป็นเมืองท่าทางทะเลตะวันออกของจีน แต่ด้วยวัสดุที่เป็นไม้ทำให้ไม่ปรากฏหลักฐานหลงเหลือมาจนถึงปัจจุบัน ขณะที่ในสมัยราชวงศ์ถังเป็นห้วงเวลาที่ปรากฏหลักฐานงานประดับมุกบนคันฉ่องและเครื่องดนตรีที่มีลวดลายชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นลวดลายที่สืบทอดมาแต่โบราณตั้งแต่สมัยราชวงศ์ก่อนหน้าอย่างลายมังกรและลายหงส์ หรือจะเป็นลวดลายที่ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาที่เจริญรุ่งเรืองในสมัยราชวงศ์ถังอย่างลายดอกบัวและลายนกแก้ว รวมถึงอิทธิพลด้านลวดลายจากต่างชาติ คือ ราชวงศ์ซัสซานิด (Sassanid)

จักรวรรดิซาเซเนียน (Sasanian Empire) เป็นจักรวรรดิเปอร์เซียจักรวรรดิสุดท้ายก่อนที่ศาสนาอิสลามจะเผยแผ่เข้ามาในเอเชียตะวันตก เนื่องจากชาวเปอร์เซียจำนวนมากได้มาตั้งรกรากในนครฉางอันและหยางโจว เส้นทางสายไหมได้ช่วยให้จีนติดต่อกับเปอร์เซียได้โดยตรง ส่งผลให้อิทธิพลด้านศิลปะจากราชวงศ์ซัสซานิดปรากฏขึ้นบนลวดลายของคันฉ่องประดับมุกสมัยราชวงศ์ถัง

ขณะที่ประเทศไทยปรากฏลวดลายของงานประดับมุกชัดเจนจากพระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์วรมหาวิหาร ศิลปะล้านนา สมัยพระเจ้าติโลกราช ตรงกับสมัยราชวงศ์หยวนของจีน โดยปรากฏลวดลายจีน ซึ่งเป็นลายประกอบย่อยผสมผสานเข้ามากับลายไทย ได้แก่ ลายเมฆ ลายนกฟีนิกซ์ และลายเรือสำเภา สันนิษฐานว่าอาจได้รับอิทธิพลจากศิลปะของจีนยูนนานมาผสมผสาน ซึ่งสิ่งที่น่าสังเกตคือ เทคนิคผสมผสานกันระหว่างงานประดับมุกบนพื้นชาดสีแดงกับลายทอง อันเป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏในงานประดับมุกไทยสมัยปัจจุบัน ซึ่งนิยมประดับมุกกับยางรักสีดำเป็นหลัก เนื่องจากสายพันธุ์ยางรักของไทยและจีนมีความแตกต่างกัน ยางรักของไทยและเมียนมามีสีดำ ส่วนยางรักของจีน ญี่ปุ่น เกาหลี มีสีน้ำตาล เมื่อนำไปผสมกับชาดจะเป็นสีแดง ปรากฏงานประดับมุกบนพื้นชาดสีแดงทั้งในจีน ญี่ปุ่น และเกาหลี แต่ก็เป็นส่วนน้อย ส่วนใหญ่พบในงานประดับมุกของอาณาจักรริวกิว จึงเป็นอิทธิพลทั้งในเชิงเทคนิควิธีและลวดลายของจีนที่พบบนงานประดับมุกในประเทศไทยครั้งแรก ปัจจุบันจัดแสดงอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่ ทั้งนี้ ไม่ปรากฏหลักฐานเชิงลายลักษณ์ในการอธิบายรายละเอียดให้เห็นว่าช่างประดับมุกไทยได้รับอิทธิพลด้านเทคนิควิธีจากจีนอย่างไร แต่เมื่อเทียบเคียงกับกรณีเครื่องเขินของล้านนาซึ่งก็เป็นวัฒนธรรมร่วมกับจีนที่มีประวัติความเป็นมายาวนานมากกว่างานประดับมุกได้พบว่าขยายอิทธิพลมาจากทางตอนใต้ของจีนเข้าสู่พม่า ล้านนา เวียดนาม (ตระกูลพันธ์ พัชรเมธา, 2562, น. 82)

ในสมัยราชวงศ์หมิงตรงกับสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้นและตอนกลาง อันเป็นห้วงเวลาที่มีชาวจีนเข้ามาติดต่อสัมพันธ์ทางการค้าและเข้ามาตั้งรกรากอยู่ในสยามมากมาย แม้จะปรากฏงานประดับมุกในวัดวาอารามหลายชิ้นแต่กลับไม่ปรากฏลวดลายที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนเลย ส่วนใหญ่จะเป็นอิทธิพลในเชิงเทคนิควิธี

จากจีน ได้แก่ การฝังลาย (inlay) และการถมลาย (niellow) ซึ่งไทยได้พัฒนาลวดลายอันเป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง แต่ในประเทศไทยไม่นิยมการติดชิ้นมุก (marquetry) จนกระทั่งสมัยราชวงศ์ชิง อิทธิพลจากศิลปะจีนที่มีต่องานประดับมุกของไทยปรากฏชัดเจนในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 ซึ่งมีพระราชนิยมในงานศิลปกรรมจีนเป็นสำคัญ เห็นได้จากลวดลายมังกรดั้นเมฆบนงานประตูประดับมุกของพระอุโบสถวัดราชโอรสารามราชวรวิหาร และลวดลายสัญลักษณ์มงคลของจีนบนบานประตูประดับมุกพระอุโบสถวัดนางนองวรวิหาร กรุงเทพมหานคร คาดว่าช่างชาวจีนได้เข้ามามีส่วนร่วมในการสร้างบานประตูของทั้งสองวัดข้างต้นด้วย ต่อเนื่องมาจนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แม้ในรัชสมัยของพระองค์จะไม่ได้ปรากฏงานประดับมุกที่ได้รับอิทธิพลจากศิลปะจีนอย่างเด่นชัด แต่บานประตูและหน้าต่างประดับมุกศิลปะญี่ปุ่นที่วัดนางชีโชติการามและวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหารได้สะท้อนให้เห็นบทบาทของขุนนางจีนที่เข้ามารับราชการภายในราชสำนัก กล่าวคือ ตำแหน่งพระยาโชฎึกราชเศรษฐี โดยเฉพาะอย่างยิ่ง พระยาโชฎึกราชเศรษฐี (จ๋อง อิงคานนท์) เจ้ากรมท่าซ้ายซึ่งเป็นขุนนางจีนที่ดูแลการติดต่อค้าขายกับชาติเอเชียตวันออก ได้แก่ จีน ญี่ปุ่น เกาหลี และอาณาจักรริวกิว ได้เป็นตัวกลางในการติดต่อประสานงานเพื่อสั่งทำและนำเข้างานประดับมุกจากเมืองท่านางาซากิเข้ามาในประเทศไทย ส่วนงานประดับมุกที่คาดว่าจะสั่งทำและนำเข้ามาจากจีน ได้แก่ หีบไม้ประดับมุกลายกระบวนจีนและตราสุริยมณฑลของสมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) ที่ถวายให้แด่วัดมกุฏกษัตริยารามราชวรวิหาร มีลายต้นเหมยและตราสุริยมณฑลที่คล้ายคลึงกับเครื่องถ้วยชุดเหยียกซิมเตียนฉัง ที่สั่งทำจากเมืองจิ่งเต๋อจิ้น ในมณฑลเจียงซี จะสังเกตได้ว่างานประดับมุกลวดลายแบบจีนในประเทศไทยมักผลิตขึ้นเองภายในประเทศมากกว่าการสั่งนำเข้ามาเหมือนงานประดับมุกญี่ปุ่น เพราะมีชาวจีนที่อาศัยอยู่ในประเทศไทยเป็นจำนวนมากและช่างไทยเองก็มีความคุ้นเคยกับลวดลายในงานศิลปกรรมจีนจากศิลปะในพระราชนิยมที่มีการก่อสร้างสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และงานจิตรกรรมแบบจีนในประเทศไทยเป็นจำนวนมาก ขณะที่งานประดับมุกญี่ปุ่นช่างไทยไม่มีความคุ้นเคยกับเทคนิควิธี แม้ว่าลวดลายจะมีความคล้ายคลึงกับศิลปะจีนก็ตาม จึงต้องมีการสั่งนำเข้ามาจากเมืองนางาซากิ

งานประดับมุกของจีนและไทยต่างได้รับอิทธิพลมาจากศาสนาความเชื่อ วรรณกรรม สถาบันพระมหากษัตริย์ และชาวต่างชาติ สำหรับลวดลายที่เกี่ยวข้องกับศาสนาความเชื่อ จีนมีความเชื่อมโยงกับทั้งศาสนาพุทธนิกายมหายาน ลัทธิขงจื๊อ และลัทธิเต๋า ขณะที่ไทยได้รับอิทธิพลจากศาสนาพุทธนิกายเถรวาทหรือหินยานกับศาสนาพราหมณ์ฮินดูเป็นหลัก ทั้งนี้ งานประดับมุกของจีนที่ได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนา ได้แก่ ลวดลายในสมัยราชวงศ์ถังอันเป็นช่วงเวลาที่ศาสนาพุทธเจริญรุ่งเรือง ได้รับการสนับสนุนจากสมเด็จพระจักรพรรดิตลอดจนนักปราชญ์ราชบัณฑิต โดยมีการสร้างวัดขึ้นหลายแห่งและมีการแปลพระสูตรจากภาษาบาลีเป็นภาษาจีนมากมาย ได้แก่ ลายดอกบัว ดอกไม้ประจำพุทธศาสนาสื่อแทนการเผยแผ่หลักธรรมคำสั่งสอน ลายนกแก้ว เป็นสัตว์ที่ปรากฏในคัมภีร์อมิตาภสูตรเพื่อแสดงความเคารพบูชาพระคัมภีร์ เป็นต้น ส่วนงานประดับมุกของไทยถือเป็นงานพุทธศิลป์ที่ประดับตกแต่งศาสนสถานตามวัดวาอารามเป็นหลัก ลวดลายรอยพระพุทธบาทบนไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์วรวิหารสะท้อนให้เห็นถึงการผสมผสานความเชื่อระหว่างศาสนาพุทธกับศาสนาพราหมณ์ตามคตินิยมไตรภูมิโลกสัณฐาน และการประดับสัญลักษณ์มงคล 108 ประการตามวรรณกรรมไตรภูมิกถาของอาณาจักรสุโขทัยที่ได้รับอิทธิพลมาจากอินเดียและลังกา ส่วนอิทธิพลจากศาสนาพราหมณ์ฮินดูที่มีต่อลวดลายของไทยปรากฏในรูปสัญลักษณ์ของเทพเจ้าฮินดู ได้แก่ ลายพระนารายณ์ทรงสุบรรณ ลายพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณ ลายพระพรหมทรงหงส์ เป็นต้น ขณะที่ลวดลายของจีนก็ปรากฏเทพเจ้าจีนหรือเซียนตามความเชื่อของจีนเช่นกัน ได้แก่ ลายเทพธิดาฉางเอ๋อเหินสู่ดวงจันทร์ ลายเจ้าแม่ทับทิมหรือหม่าโจ้ว (MAZU) ลายซิ่ว หรือ โซ่ว ซิง (Shou Lao) เทพเจ้าแห่งการมีอายุยืนยาว เป็นต้น

สำหรับอิทธิพลจากวรรณกรรมหรือบทประพันธ์ที่มีต่อลวดลายบนงานประดับมุกของจีนได้รับมาจากวรรณกรรมโบราณ เช่น วรรณกรรมสามก๊ก ฮ่องสิน ฯลฯ รวมทั้งบทประพันธ์ของกวีที่มีชื่อเสียงตั้งแต่สมัยราชวงศ์ถังจนถึงราชวงศ์หมิง แตกต่างจากไทยที่ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีของอินเดียเป็นหลัก ได้แก่ รามายณะหรือรามเกียรติ์ เป็นต้น ส่วนความคล้ายคลึงและความแตกต่างด้านวัตถุดิบ พบว่า งานประดับมุกของจีนใช้ทั้งเปลือกหอยมุกสีขาวจำพวกหอยตาวัว หอยมุกไฟ หอยอูดหรือหอยนมสาว หอยจาน และหอยกาบ คล้ายคลึงกับสายพันธุ์ของหอยมุกที่ช่างไทยนิยมใช้ และใช้เปลือกหอยมุกหลากสีที่สามารถสะท้อนแสงได้

อย่างสวยงามจากเปลือกหอยเป๋าฮื้อ ที่ไม่ค่อยปรากฏในงานประดับมุกไทยมากนักเนื่องจากไม่ได้เป็นสายพันธุ์หอยประจำถิ่นในท้องทะเลไทย มีเทคนิคที่ใช้ทั้งเปลือกหอยแบบหนาและแบบบางทั้งสองอย่างคล้ายคลึงกัน

งานประดับมุกลวดลายแบบจีนในประเทศไทยส่วนใหญ่เป็นลายสัญลักษณ์มงคล มีทั้งแบบที่เป็นลายของจีนทั้งหมดและแบบที่ผสมผสานกับลวดลายไทยด้วย สำหรับลวดลายสัตว์มงคลที่ได้รับความนิยม ได้แก่ ลวดลายมังกรดั้นเมฆ อันเป็นสัญลักษณ์ของสมเด็จพระจักรพรรดิและสถาบันพระมหากษัตริย์ ได้แก่ บานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆของพระอุโบสถวัดราชโอรสารามราชวรวิหาร, ลายหงส์ดั้นเมฆ อันเป็นสัญลักษณ์ของสมเด็จพระจักรพรรดินี หรืออีกนัยหนึ่งสัตว์สองเท้าสื่อแทนข้าราชการฝ่ายพลเรือน ได้แก่ กล่องกลมฝาลายหงส์ดั้นเมฆที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร, ลายค้างคาว ที่สื่อถึงความสุข มีทั้งค้างคาวแบบเดี่ยว แบบคู่ และแบบห้าตัว ที่หมายถึงความสุขแบบเท่าทวีคูณและการให้พรมงคลทั้งห้าประการ ทั้งยังปรากฏลวดลายแบบทวิภาคหรือแบบคู่ที่ได้รับอิทธิพลจากลัทธิเต๋า ได้แก่ ลายมังกรคู่กับกิเลน สื่อถึงการรับใช้สถาบันพระมหากษัตริย์ของขุนนาง โดยมีมังกรเป็นสัญลักษณ์ของพระมหากษัตริย์และกิเลนสื่อแทนข้าราชการ ได้แก่ เจียดประดับมุกใส่ตราพระคชสีห์ลายมังกรคู่กับกิเลน ภายในพิพิธภัณฑ์ศาลาว่าการกลาโหม และตั่งเท้าคู่ขาสิงห์ประดับมุกลายหงส์คู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เป็นต้น ขณะที่ลวดลายพันธุ์พฤกษามงคลที่ได้รับความนิยม ได้แก่ ลายดอกโบตั๋น, ลายดอกเหมย, ลายดอกเบญจมาศ, ลายต้นสน, ลายต้นไผ่ เป็นต้น ด้านลวดลายเกี่ยวกับวัตถุมงคล ได้แก่ อาวุธโบราณจีน, เครื่องปั้นดินเผาของจีน, เรือสำเภา เป็นต้น และลายปกิณกะมงคลอื่นๆ ได้แก่ ลายเทพเจ้าจีน, ลายเมฆ, ลายประแจจีน, ลายกระบวนจีน เป็นต้น

โดยงานประดับมุกลวดลายแบบจีนในประเทศส่วนใหญ่ปรากฏในวัดและพิพิธภัณฑ์เป็นหลัก มีทั้งที่เกิดจากพระราชนิยมของสถาบันพระมหากษัตริย์ และเป็นสมบัติส่วนพระองค์ของพระบรมวงศานุวงศ์และขุนนางชั้นสูง ได้แก่ สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค), สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, และจอมพล จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต เป็นต้น สะท้อนให้เห็นความสัมพันธ์ระหว่างไทยและจีนผ่านงานศิลปกรรมชั้นสูงแขนงนี้ทั้ง

ในมิติความสัมพันธ์ระหว่างประเทศ เศรษฐกิจการค้าขาย การเคลื่อนย้ายของคนจีนเข้ามาตั้งถิ่นฐานในประเทศไทย ส่งผลให้เกิดการแลกเปลี่ยนเรียนรู้เชิงศิลปกรรมและงานช่างประดับมุกระหว่างกัน จนกลายเป็นวัฒนธรรมร่วมที่มีการทับซ้อนกันในเชิงเทคนิควิธีและลวดลาย ซึ่งไม่ได้เป็นปรากฏการณ์ที่พบเฉพาะกรณีศึกษาหว่างงานประดับมุกของไทยและจีนเท่านั้น แต่ยังพบได้ในมิติความสัมพันธ์ระหว่างจีนกับเกาหลี จีนกับญี่ปุ่น จีนกับเวียดนาม ไทยกับญี่ปุ่น เป็นต้น ซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นประเทศที่ปรากฏงานประดับมุกเป็นวัฒนธรรมร่วมด้วยกันทั้งสิ้น ถือเป็นนิเวศวิทยาเชิงวัฒนธรรมที่ธรรมชาติได้สรรค์สร้างทรัพย์บนดินละสินในน้ำระหว่างเปลือกหอยมุกกับยางรักที่ผสมผสานบูรณาการกันจนเกิดเป็นความวิจิตรงดงามของงานประดับมุกได้อย่างลงตัว

บรรณานุกรม

เอกสารอ้างอิงภาษาไทย

กนกพร ศรีญาณลักษณ์. (2554). การสื่อความหมายของภาพมงคลจีน.วารสารจีนศึกษา มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ปีที่ 4 ฉบับที่ 4 เมษายน.

กลุ่มเผยแพร่และประชาสัมพันธ์ กรมศิลปากร. (2564). การอนุรักษ์ซ่อมแซมบานไม้ประดับมุกศิลปะญี่ปุ่น . กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์. (2553). ศิลปวัตถุ วัดมกุฏกษัตริยาราม. กรุงเทพฯ : บริษัทโรงพิมพ์กรุงเทพ จำกัด.

ฐิติมา อังกุรวัชรพันธุ์. (2549). ภาพสัญลักษณ์มงคลฮก ลก ซิ่ว คติความเชื่อแบบจีนในงานศิลปกรรมสมัยรัชกาลที่ 3.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ณัฐวัตร จินรัตน์. (2546). การออกแบบสถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมในรัชกาลที่ 3 ศึกษาเฉพาะเขตพุทธาวาสของพระอารามหลวงที่สร้างขึ้นในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์.วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์สถาปัตยกรรมบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

เด่นดาว ศิลปานนท์. (2548). ของชิ้นเอกในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระที่นั่งอิศราวินิจฉัย. กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร.

ดำรงราชานุภาพ, กรมพระยา. (2498). สาสน์สมเด็จ ภาค 18 พุทธศักราช 2482. พระนคร: โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม.

ตระกูลพันธ์ พัชรเมธา. (2562). เครื่องเขินล้านนา. เชียงใหม่: สาขาวิชาออกแบบอุตสาหกรรม คณะศิลปกรรมและสถาปัตยกรรม มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลล้านนา.

ปิยะแสง จันทรวงศ์ไพศาล. (2556). 108 สัญลักษณ์จีน. กรุงเทพฯ: ซีเอ็ดยูเคชั่น.

เพ็ญสุภา สุขคตะ. (2533). การศึกษาภาพจิตรกรรมในพระอุโบสถวัดนางนองวรวิหาร. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

ภาณุพงษ์ เลาหสม. (2561). พระพุทธบาทไม้ประดับมุกวัดพระสิงห์: นวัตกรรมด้านศิลปะในช่วงล้านนายุคทอง. เชียงใหม่: สาขาวิชาศิลปะไทย คณะวิจิตรศิลป์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม.

มงคล กฤชนาวิน. (2557). พัฒนาการและการเปลี่ยนแปลงของงานประดับมุกในประณีตศิลป์ไทย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

วรวิทย์ จันทร์เนย. (2549). การศึกษาวิเคราะห์ลวดลายจำหลักบานประตูและหน้าต่างในอุโบสถและวิหารในวัดสมัยกรุงรัตนโกสินทรตอนต้น เขตกรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ศึกษาศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วันพรรษา อภิรัฐนานนท์. (2556). เครื่องมุกโบราณทรงคุณค่าของบุญรัตน เพชรฉาย. กรุงเทพฯ: โพสตีทูเดย์.

ศูนย์ศิลปะและการช่างไทย สำนักช่างสิบหมู่. (2554). โครงการสร้างต้นแบบเพื่อจัดทำองค์ความรู้ด้านงานประดับมุกแกมเบื้อ. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม.

สมฤดี กฤตเมธากุล. (2555). การศึกษาจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดนาคปรก เขตภาษีเจริญ กรุงเทพมหานคร. วิทยานิพนธ์ศิลปมหาบัณฑิต สาขาทฤษฎีศิลป์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

สถาบันดำรงราชานุภาพ. (2555). การเสด็จตรวจราชการหัวเมืองของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. กรุงเทพฯ: สำนักงานปลัดกระทรวงมหาดไทย.

สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง. (2557). การค้าระหว่างประเทศสมัยทวารวดี: มุมมองจากงานโบราณคดีเมืองนครปฐม. กรุงเทพฯ: คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ.

สมศักดิ์ ฤทธิ์ภักดี. (2562). สัญลักษณ์ มงคลจีนภายในกรอบหน้าบันพระอุโบสถวัดสามพระยา ศิลปะพระราชนิยมสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งย่านบางลำพู. กรุงเทพฯ: พิพิธบางลำพู.

สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพ. (2509). ตำนานเรื่องเครื่องโต๊ะและถ้วยปั้น. กรุงเทพฯ: โรงเรียนช่างพิมพ์เพชรรัตน์.

สัจจภูมิ ละออ. (2561). เจียดใส่ผ้า. กรุงเทพฯ: เทคโนโลยีชาวบ้าน.

สำนักงานปลัดกระทรวงกลาโหม. (2549). 120 ปี ศาลาว่าการกลาโหม. กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง.

สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ. (2564). อธิบายเครื่องบูชา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. กรุงเทพฯ: กระทรวงวัฒนธรรม.

อาสา ทองธรรมชาติ. (2557). ที่มาและพัฒนาการของลายดอกโบตั๋นในงานศิลปกรรมไทย. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อภิเศก เทพคุณ. (2535). การศึกษาศิลปกรรมแบบพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ วัดราชโอรสารามราชวรวิหาร. วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาโบราณคดีสมัยประวัติศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร.

อรุณี เจริญทรัพย์. (2548). การศึกษาวิเคราะห์งานศิลปหัตถกรรมประเภทเครื่องประดับมุกในเขตจังหวัดภาคกลางของประเทศไทย. วิทยานิพนธ์การศึกษามหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปศึกษา บัรฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เอนก สีหมาตย์. (2559). ภาพเจียดมุกจัดแสดงที่ญี่ปุ่น. กรุงเทพฯ: พิพิธภัณฑ์กู้กง.

เอกสารอ้างอิงภาษาอังกฤษ

Ying Ying Lai. (2014). Tangible splendor : the Chi Chang Yuan collection of lacquer with mother-of-pearl inlay. Taipei: National Museum of History.

Changbei. (2014). Five generations of snail paint box and the Northern Song Dynasty embedded snail paint box by comparison. Xian: Xian Chinese Lacquer Research Institute.

Denise Patry. (2006). Mother-of-Pearl: A Tradition in Asian Lacquer. New York: The Metropolitan Museum of Art.

Hu Jian. (2017). A Study of the Style and Technique of Bronze Mirrors Inlaid with Mother-of-Pearl Mosaics of the Tang Dynasty. Guangzhou: South China University of Technology.

James C.Y. Watt. (2004). China dawn of a golden age 200-750 AD. New York: The Metropolitan museum of art.

James C.Y. Watt and Barbara Brennan Ford. (1992). East Asian Lacquer: The Florence and Herbert Irving Collection. New York: The Metropolitan museum of art.

Koji Kobayashi. (2010).Mother of pearl inlay of Thai and Eastern Asia from a viewpoint of mutual relation. Dazaifu: Kyushu National Museum.

Koji Kobayashi. (2011).Wooden mother of pearl inlay in Asia: trace back to the Shoso-In treasure. Dazaifu: Kyushu National Museum.

Koji Kobayashi. (2015). Mother of pearl inlay in the history of Asia: history of the technique and of mutual influences. Tokyo: Tokyo National Research Institute for Cultural Propoties.

Lin Wanxuan. (2015). Splendors of Polychrome Inlay: The Art of Bai-bao Qian in the 16th-18th Centuries. Taipei City: National Taiwan University.

Monika Kopplin. (2002). Lacquerware in Asia: China, Korea, Japan and the Ryukyu Islands. Mayenn: the United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization.

Pedro Machado, Steve Mullins, and Joseph Christensen. (2019). Pearls, People, and Power: Pearling and Indian Ocean Worlds. Ohio: Ohio University Press.

Qiwen Chen. (2019). The Inheritance and Development of Chaoshan Shell Carving Art. Guangzhou: School of Foreign Languages, Xinhua College of Sun Yat-sen University.

Simon Kwan. (2009). Chinese mother of pearl. Mandarin Oriental Hong Kong: Muwen Tang Fine Arts Publication Ltd.

Vincci Chui. (2015). The Significance of Pearls in Premodern China. Toronto: Department of East Asian Studies, University of Toronto.

James E. Patterson. (1991). Pearl inlay: an instruction manual for inlaying abalone and mother of pearl inlay. Dallas: Stewart-MacDonald.

Zhang Feilong, Zhang Wuqiao and Wei Shuonan. (2007). Study on Chinese lacquer tree resources and fined utilization. Xian: Xian Chinese Lacquer Research Institute.