บทที่ 3

ชิโน-ปอร์ตุกีสและการตกแต่งลวดลาย

ดังที่กล่าวแล้วว่า ชิโน-ปอร์ตุกีส เป็นอาคารผสมผสานความเป็นวัฒนธรรมจีนและตะวันตกไว้ด้วยกัน อาคารแบบนี้เชื่อว่ามีขึ้นครั้งแรกในเมืองมะละกา เนื่องจากมะละกาเป็นแหล่งชุมชนจีนแห่งแรกและเก่าแก่ที่สุดในคาบสมุทรมลายู ชาวตะวันตกยุคแรกๆ มักเรียกสิ่งใดที่เกี่ยวกับจีนว่า Sino ตามภาษาลาตินเดิมแทนคำว่า China เมื่อชาวโปรตุเกสเข้ามาตั้งหลักแหล่งร่วมกับคนจีนที่มะละกา จึงผสมคำเป็น "Sino-Portuguese" ภายหลังเมื่อชาติตะวันตกอื่นๆ เข้ามา ก็ยังคงเรียกเช่นเดิม แทนความหมายของชาติตะวันตก เนื่องจากชาติตะวันตกในยุโรปต่างมีรากเหง้าจากอารยธรรมเดียวกันคือ อารยธรรมกรีก-โรมัน จึงเรียก "ชิโน-ปอร์ตุกีส" ในความหมายการผสมผสานวัฒนธรรมความเป็นจีนกับชาติตะวันตกในยุโรป นอกจากนี้ยังมีชื่อเรียกเป็นอย่างอื่น ในมาเลเซียมักเรียกชื่อว่า Sino-Malay-Colonial หรือ Tropical Renaissance หรือ Sino-Malay Palladian, หรือ Towkay Italianate (Khoo Joo Ee, 1998 : 133) ในประเทศไทยนิยมเรียกว่า Sino-Portuguese แต่ล้วนให้ความหมายถึงการผสมอิทธิพลตะวันตกกับจีนหรือตะวันออกทั้งสิ้น

อาคารนี้แม้บางครั้งรูปทรงภายนอกส่วนใหญ่เป็นแบบตะวันตก แต่ภายในความเป็นจีนยังคงปรากฏอย่างไม่เสื่อมคลาย ตัวอาคารเปรียบเสมือนร่างกายมนุษย์ ที่มองเห็นได้ด้วยตาเปล่า ส่วนผู้อาศัยเปรียบเสมือนจิตวิญญาณ ที่กำกับและช่วยให้อาคารนั้นมีชีวิตชีวา มีรูปลักษณ์อันเกิดจากรสนิยม อันเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อน ที่แสดงถึงการเปิดใจยอมรับหรือไม่ยอมรับ หรือยอมผ่อนเปรอกับการเปลี่ยนแปลงสภาพแวดล้อมใหม่ ดังที่ปรากฏทั้งด้านภาษา การแต่งกาย ความเชื่อ หรือแม้แต่อาหารการกินประจำวัน ด้วยเหตุที่อาคารเหล่านี้ถูกหล่อหลอมขึ้นใหม่ จากชาวจีนอพยพที่กลืนกลายเข้ากับวัฒนธรรมในภูมิภาคนี้ โดยมีรากเหง้าอยู่บริเวณช่องแคบมะละกา จึงอาจเรียกจีนกลุ่มนี้ว่า "จีนช่องแคบ (Straits Chinese)"

อาคารชิโน-ปอร์ตุกีสในภูเก็ตส่วนใหญ่เป็นผลงานของชาวจีนช่องแคบ ซึ่งถูกว่าจ้างมาจากปีนัง สร้างขึ้นจำนวนมากในช่วงที่พระยารัษฎานุประดิษฐ์เป็นเจ้าเมือง หรือราวสมัยรัชกาลที่ 5 ตอนปลาย แต่ปัจจุบันหลงเหลือไม่มากนัก บางหลังอยู่ในสภาพชำรุดทรุดโทรม บางหลังก็ได้รับการบูรณะ หรือปรับปรุงขึ้นบ้างแล้ว น่าเสียดายที่การออกพระราชบัญญัติคุ้มครองอาคารเก่าล้ำช้าไป มิเช่นนั้นคงได้เห็นอาคารเก่าได้มากกว่านี้ ปัจจุบันมีหน่วยงานต่างๆ เข้ามาดูแล นอกจากกรมศิลปากรแล้ว ยังมีหน่วยอนุรักษ์สิ่งแวดล้อมทางศิลปกรรม หน่วยส่งเสริมวัฒนธรรมท้องถิ่นของเทศบาล หรือสถาบันการศึกษาต่างๆ ซึ่งเป็นการส่งเสริมโดยทางอ้อม

3.1 การจำแนกอาคารชิโน-ปอร์ตุกีส ในภูเก็ต

จากการศึกษาอาคารชิโน-ปอร์ตุกีส พบว่า มีหลายลักษณะและจำแนกประเภทได้หลายวิธี โดยอาจจำแนกตามรูปทรง ตามอิทธิพลที่ได้รับ หรือตามพัฒนาการหรือระยะเวลา ดังนี้

3.1.1 การจำแนกตามรูปทรงหรือประโยชน์ใช้สอย ซึ่งได้แก่

1 บ้านตึกแถวหรือห้องแถว เป็นแบบที่เรียงต่อกันเป็นห้องๆ โดยใช้ผนังร่วมกัน มีหน้าแคบๆ ทอดยาวไปข้างหลัง ส่วนใหญ่มีลักษณะกึ่งพักอาศัย (Semi-residence) กล่าวคือ เป็นทั้งที่พักอาศัย และทำธุรกิจด้วย (Shophouse) ชั้นล่างใช้เป็นที่ประกอบการค้า ชั้นบนเป็นที่พักอาศัย ส่วนใหญ่เป็นของพ่อค้าหรือชาวจีนระดับล่างทั่วไป ชาวจีนเรียกอาคารแบบนี้ว่า "เตี้ยมฉู่"

2 บ้านเดี่ยวแบบคฤหาสน์ (Mansion) ส่วนใหญ่เป็นของเจ้าเมือง เศรษฐี คหบดีชาวจีน มีลักษณะเป็นหลังๆ ขนาดใหญ่ มีบริเวณและกำแพงล้อมรอบ ชาวจีนภูเก็ตมักเรียกว่า "อั่งม้อหลาว" อั่งม้อหมายถึงฝรั่งหรือชาวต่างชาติ ส่วนหลาวหมายถึงตึก

3.1.2 การจำแนกตามอิทธิพลสถาปัตยกรรมที่ได้รับ ซึ่งได้แก่

1 อิทธิพลสถาปัตยกรรมจีน (Chinese Architecture Influence) เป็นแบบที่ได้รับอิทธิพลจากชาวจีนที่ปีนัง ลักษณะเด่นของสถาปัตยกรรมแบบนี้คือ การทำเป็นห้องแถว โดยให้ชั้นล่างเป็นที่ค้าขาย ชั้นบนเป็นที่อยู่อาศัย ภายในอาคารเปิดช่องให้แสงเข้ามาภายในอาคาร มีการใช้วัสดุและการตกแต่งแบบจีน เช่น กระเบื้องหลังคาดินเผาเป็นลอน การตกแต่งด้วยภาพมงคลของจีน เป็นต้น

2 อิทธิพลสถาปัตยกรรมแบบโคโลเนียล (Colonial Architecture Influence) หรือจากชาติล่าอาณานิคมชาวตะวันตก ส่วนใหญ่รับอิทธิพลจากปีนังเช่นกัน ส่วนหนึ่งส่งผ่านมาทางสิงคโปร์ โดยนายช่างอังกฤษที่เข้ามาอาศัยในสิงคโปร์ เนื่องจากช่วงนั้นสิงคโปร์เป็นอาณานิคมของอังกฤษด้วย ลักษณะเด่นของสถาปัตยกรรมแบบนี้ คือ การออกแบบตามสไตล์คลาสสิก (Classical Style) ซึ่งได้แก่ การทำช่องหรือประตูหน้าต่างรูปโค้งมน (Round Arch) การทำลวดลายหัวเสาแบบม้วนคล้ายขดหอย 2 ข้าง หรือคล้ายใบพืช หรือการทำหลังคาจั่วเตี้ยๆ การทำหน้าต่างยาวจดพื้น และทำลูกกรงทรงคนโทกั้นระเบียง การทำน้ำพุตามลานหรือสวนหย่อม เป็นต้น (Charles, 1990 : 14-15) อีกส่วนหนึ่งส่งผ่านมาทางอินเดีย โดยนายช่างอังกฤษที่อยู่อินเดีย ซึ่งอินเดียช่วงนั้นตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษเช่นกัน ช่างอังกฤษได้นำเอารูปแบบตะวันตกที่ดัดแปลงแล้วในอินเดียมาเผยแพร่ที่ปีนัง ลักษณะที่สังเกตได้คือ การทำเพดานสูง การทำหน้าต่างไม้บานเกล็ดแบบปรับได้ เพื่อความเหมาะสมกับภูมิอากาศในเขตร้อน

3.1.3 การจำแนกตามพัฒนาการ ซึ่งแบ่งออกได้เป็น 4 ช่วง ได้แก่

1 ช่วงแรก ราว ค.ศ. 1880-1900 หรือราวสมัยรัชกาลที่ 5 ส่วนใหญ่รับอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมจีน เป็นอาคารชั้นเดียวหรือสองชั้นแบบง่ายๆ ชั้นบนและชั้นล่างตรงกัน ไม่มีส่วนบนยื่นล้ำแบบอาคารช่วงหลังๆ ทางเดินเท้าด้านหน้าไม่มีโค้งรองรับ เป็นเพียงเสาและคานรับน้ำหนัก โครงหลังคาไม้เสาสูง บานประตูไม้ มุงกระเบื้องดินเผาแบบจีน บางแบบเริ่มสร้างมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ดังเช่นอาคารชั้นเดียว ที่มีชั้นลอยสั้นๆ อยู่ใต้หลังคา

2 ช่วงที่สอง ราว ค.ศ. 1890-1920 หรือราวปลายสมัยรัชกาลที่ 5 ถึงรัชกาลที่ 6 เป็นแบบที่เริ่มปรากฏสถาปัตยกรรมแบบตะวันตกเข้ามาผสมกับแบบจีน แบบตะวันตก ยกตัวอย่างเช่น แบบเรอเนสซองซ์ แบบบาโรก แบบนีโอ-คลาสสิก แบบอาร์ต นูโว หรืออื่นๆ เช่น การทำหน้าต่างจดพื้น การทำลวดลายปูนปั้นประดับเหนือขอบประตูหน้าต่าง การทำหัวเสาแบบคลาสสิก การทำลวดลายยืดยาว ผสมกับการเปิดช่องแสงและทำประตูไม้แบบจีน ด้านหน้าชั้นล่างมีทางเดินเท้าแบบโค้งรองรับและเชื่อมถึงกัน ส่วนใหญ่ก่ออิฐฉาบปูนทั้งเสาและผนัง อาคารมี 2 ชั้น แต่สูงกว่าช่วงแรก เป็นแบบที่พบมากที่สุดในภูเก็ต

3 ช่วงที่สาม ราว ค.ศ. 1910-1930 หรือราวสมัยรัชกาลที่ 6 เป็นแบบที่ได้อิทธิพลตะวันตกเข้ามาผสมเช่นเดียวกับช่วงที่สอง แต่จำนวนชั้นเพิ่มขึ้น มีทั้งสองชั้นและสามชั้น เปิดเป็นทางเท้าเชื่อมต่อถึงกัน เริ่มนำคอนกรีตมาใช้กับเสา ลักษณะที่เพิ่มขึ้นคือ ชั้นที่สองของอาคารมีระเบียงยื่นล้ำชั้นล่าง การตกแต่งตามขอบประตูหน้าต่างมีน้อยลง เพราะหน้าอาคารชั้นบนอยู่หลังระเบียงลึกเข้าไป ลักษณะเด่นอยู่ที่การตกแต่งราวระเบียงด้านหน้า

4 ช่วงที่สี่ ราว ค.ศ. 1925-1940 หรือสมัยรัชกาลที่ 7 เป็นรูปแบบที่ได้รับอิทธิพลจากสถาปัตยกรรมต่างๆ ของตะวันตกเข้ามาผสมเช่นเดียวกับช่วงที่สองและสาม แต่นิยมประดับประดาอาคารส่วนหน้าอย่างมาก ลักษณะเด่นคือการทำราวลูกกรง (Parapet) ปิดหน้าหลังคา (สันส์ เดทเลฟ คัมมัยเยอร์ และพรใจ ศิริรัตน์, 2527 : 8-9) นอกจากนี้ปรากฏศิลปะแบบอาร์ต เดคโคเข้ามาผสม

3.2 อิทธิพลศิลปะตะวันตกที่ส่งผลต่ออาคารชิโน-ปอร์ตุกีส

จากการจำแนกข้างต้นจะพบว่า อาคารชิโน-ปอร์ตุกีสได้รับอิทธิพลจากตะวันตกค่อนข้างมาก มีปรากฏอยู่หลายรูปแบบ ในที่นี้จึงขออธิบายลักษณะเด่นๆ ของรูปแบบศิลปะตะวันตก ดังนี้

3.2.1 ศิลปะเรอเนสซองซ์ (Renaissance)

ศิลปะเรอเนอสซองซ์ ปรากฏขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 14-16 ในยุโรป อันเป็นยุคของการรื้อฟื้นวิทยาการต่างๆ สมัยกรีกและโรมันขึ้นมาใหม่ ซึ่งเคยเกิดขึ้นอยู่ในราว 500 ปีก่อนคริสต์ศักราช

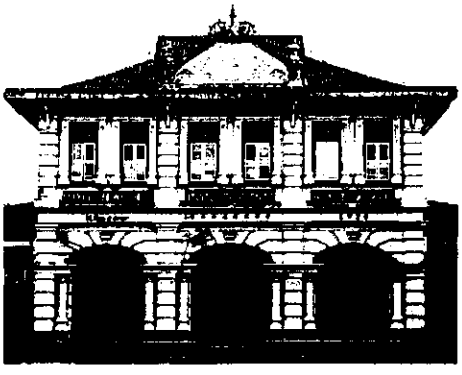
ถึงคริสต์ศตวรรษที่ 5 แต่คำว่า "Renaissance" ถูกบัญญัติขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 19 เท่านั้น โดยนักประวัติศาสตร์ชาวฝรั่งเศส เพื่อใช้อธิบายวัฒนธรรมของชาวเมืองฟลอเรนซ์ (Florence) ในคริสต์ศตวรรษที่ 15 ที่มักดำเนินตามแบบอย่างสมัยกรีกและโรมัน (Cunningham and Reich, 1982 : 29) ปัจจุบันคำนี้นำมาใช้เรียกศิลปะที่เกิดขึ้นในช่วงนี้ด้วย อันมีพื้นฐานจากการฟื้นฟูศิลปะสมัยกรีกและโรมันโบราณ หรือที่เรียกว่าสมัยคลาสสิก จึงเปรียบเสมือนยุคเกิดใหม่ของศิลปะกรีกและโรมัน โดยมีจุดเริ่มต้นที่เมืองฟลอเรนซ์ จากนั้นแพร่ไปยังเมืองอื่นๆ ในอิตาลี แล้วกระจายออกนอกประเทศ เช่น ฝรั่งเศส อังกฤษ เยอรมัน เป็นต้น

สาเหตุการรื้อฟื้นวัฒนธรรมสมัยกรีกและโรมันขึ้นใหม่นี้มีหลายประการ ประการแรกเกิดจากสงครามศาสนาซึ่งเกิดขึ้นบ่อยครั้ง พวกพระขัดแย้งกันเอง มีการแตกแยกทางความคิดและผลประโยชน์ พระซึ่งเคยมีอำนาจผูกขาดทางวิทยาการเริ่มเสื่อมลง ความกระตือรือร้นที่จะค้นหาความจริงทางวิทยาศาสตร์มีมากขึ้น ยิ่งเมื่อเซนต์ ฟรานซิส ได้เสนอแนะให้ไฝ่หาแต่สิ่งที่เป็นจริง ก็ยิ่งทำให้ผู้คนหันมาสนใจธรรมชาติมากยิ่งขึ้น นอกจากนี้ยังชี้ให้เห็นว่า มนุษย์ทุกคนต่างมีคุณค่า ทำให้ทัศนคติแต่เดิมที่ให้อุทิศตนแก่พระเจ้าเท่านั้น เพื่อรับผลในโลกหน้า ก็หันมาดำเนินชีวิตเพื่อโลกนี้ด้วย ประกอบกับระยะนี้กรุงคอนสแตนติโนเปิลแตก บรรดานักปราชญ์ที่รวบรวมวิทยาการของกรีกและโรมันต่างก็หลั่งไหลเข้ามาสู่ยุโรป นอกจากนี้เป็นเพราะชาวอิตาลีต่อต้านศิลปะแบบโกธิก ซึ่งเคยนิยมมาก่อนหน้านี้ โดยหาว่าเป็นศิลปะของพวกป่าเถื่อนซึ่งเคยรุกรานโรมันจนล่มสลาย (กำจร สุนพงษ์ศรี : ม.ป.ป. 128-129) พวกเขาต่างมองเห็นว่า วิทยาการสมัยกรีกและโรมันจะช่วยให้มนุษย์ดำเนินชีวิตอย่างมีเหตุมีผล ดังนั้นจึงฟื้นฟูวัฒนธรรมต่างๆ สมัยกรีกและโรมันขึ้นมา ทั้งด้านสังคม การเมือง ปรัชญา การศึกษา และศิลปะ สำหรับศิลปะไม่ว่าด้านจิตรกรรม ประติมากรรม และสถาปัตยกรรมก็ล้วนลอกเลียนแบบสมัยกรีกและโรมัน

รูปแบบสถาปัตยกรรมเรอเนสซองซ์ที่ยึดตามแบบสมัยกรีกและโรมัน เป็นต้นว่า การทำช่องโค้งมน (Round Arch) การประกอบบนช่องโค้งด้วยหินหลักยอดโค้ง (Keystone) การจัดช่องหน้าต่างหรือประตูโค้งเป็นแถว การทำบัวคอร์นิซ (Cornice) ยื่นออกมาตรงส่วนบนคล้ายฝาครอบ การใช้เสาแบบเสาดอริก (Doric) เสาไอโอนิก (Ionic) เสาคอรินเธียน (Corinthian) เสาคอมโพสิท (Composite) เสาเหล่านี้ล้วนแสดงสัดส่วนสมบูรณ์ในตัวเอง ส่วนที่ปรับขึ้นใหม่สมัยนี้ เป็นต้นว่า การพลิกแพลงหัวเสาแบบต่างๆ การทำหน้าต่างยาวจดพื้นหรือมีราวแถวลูกกรงเป็นตัวสกัด การตกแต่งหลังคาโดยกั้นเชิงเป็นราวแถวลูกกรง (Balustrade) การจัดรูปแบบหน้าต่างแต่ละชั้นให้แตกต่างกัน การใช้เสาอิง (Pilaster) ติดตั้งตลอดแนวชั้นล่างถึงชั้นบนของอาคาร การใช้เสาตั้งรับเป็นคู่ๆ การทำผนังเซาะบนชั้นพื้นที่เรียกว่า "Ground Floor Rustication" การแสดงความแตกต่างของพื้นผิวแต่ละชั้น โดยให้ชั้นล่างหยาบ และค่อยๆ เรียบในชั้นบน ที่เรียกว่า "Three-Story-Scheme" ทุกๆ ส่วน

ของสถาปัตยกรรมตั้งแต่ฐานถึงหลังคาล้วนมีกฎเกณฑ์และสัดส่วนตายตัว ไม่ว่าส่วนใดๆ จะคำนึงถึงหลักความสมดุล (Symmetry) ความสมส่วน (Commensuration) และความกลมกลืน (Harmony) (Jestaz, 1995 : 25-26)

อาจกล่าวได้ว่า อาคารสมัยเรอเนสซองซ์เน้นที่ความสม่ำเสมอ ความเป็นระเบียบของรูปทรง ตลอดจนอัตราส่วนความสัมพันธ์ของส่วนต่างๆ นอกจากนี้ในช่วงปลายสมัยยังนิยมเจาะช่องวงกลม หรือปั้นปูนเป็นวงกลมอยู่กึ่งกลางหน้าบันของมุขหน้า ซึ่งจะช่วยเน้นให้เห็นแกนความสมดุลของอาคารยิ่งขึ้น เป็นแบบที่พบมากในผลงานของพัลลาไดโอ (Andrea Palladio) สถาปนิกชาวอิตาลี อาคารซึ่งยึดระเบียบกฎเกณฑ์สมส่วนแบบโบราณเช่นนี้ บางครั้งจึงเรียกว่า "พัลลาเดียน (Palladian Style)" บทบาทของเขาไม่เพียงเป็นผู้พัฒนาสถาปัตยกรรมคลาสสิกเท่านั้น แต่ยังเป็นผู้ริเริ่มนำเอารูปแบบอาคารทางศาสนาในสมัยโรมัน ซึ่งถือว่ามีเกียรติและสูงส่ง มาใช้กับอาคารที่พักอาศัย (วิจิตร เจริญภักดร์ : 2526 : 153) แล้วหลังจากนั้นมีผู้นิยมนำไปใช้อย่างกว้างขวาง ในหมู่ชนชั้นกลาง เหล่าคหบดี หรือคนมั่งมี โดยเฉพาะทางตอนเหนือของอิตาลี ต่อมาได้แพร่หลายไปสู่อังกฤษ หรือชาติอื่นๆ ใน ยุโรป อเมริกา ตลอดจนชาติในเครือจักรภพของอังกฤษ



ชั้นล่างทำอย่างผนังเจาะที่เรียกว่า " Ground Floor Rustication" เป็นที่นิยมอยู่ในสมัยเรอเนสซองซ์

บ้านแบบพัลลาเดียนในภูเก็ต ซึ่งยึดหลักแกนสมดุล มีประตูและจั่วอยู่กลาง แบ่งปีกซ้ายขวาอย่างเท่ากัน

3.2.2 ศิลปะบาโรกและโรโกโก (Baroque and Rococo)

ศิลปะบาโรกเริ่มขึ้นราวคริสต์ศตวรรษที่ 17 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 18 สืบต่อจากศิลปะเรอเนสซองซ์ ลักษณะบางอย่างจึงยังคงรับผลมาจากศิลปะเรอเนสซองซ์ เป็นต้นว่า การใช้เสาและหน้าจั่วตามแบบศิลปะคลาสสิก (กรีกและโรมัน) ที่ต่างกันมากคือ การเพิ่มเครื่องตกแต่ง หรือสอดใส่ลวดลายบนพื้นผิวอย่างมาก จนดูเหมือนรังเกียจพื้นที่ว่างเปล่า อีกทั้งลวดลายก็มีรูปร่างแปลกประหลาดกว่าที่เคยเป็น ไม่ค่อยมีระเบียบ ไม่สม่ำเสมอ บิดๆ เบี้ยวๆ ผิดปกติ คำว่า "บาโรก" เชื่อว่าอาจเพี้ยนเสียงมาจากคำว่า Baroco ในภาษาโปรตุเกส ซึ่งหมายถึง ไข่มุกที่มีรูปร่างผิดปกติ ต่อมามีผู้นำมาเรียกเปรียบเปรยกับลักษณะที่มีรายละเอียดมากเกินไป มีรูปทรงไม่สม่ำเสมอ บิดเบือนจาก

ธรรมชาติ หรือพิกลพิการ ความหมายเดิมจึงค่อนข้างไปในทำนองเหยียดหยาม จุดเริ่มต้นอยู่ที่กรุงโรม จากนั้นแพร่หลายไปยังชาติต่างๆ ในยุโรป (Coningham and Reich, 1982 : 170-171)

สาเหตุผลักดันให้เกิดศิลปะบาโรกมีหลายประการ ประการแรกจากความก้าวหน้าด้านวิทยาศาสตร์ ที่สืบเนื่องจากสมัยเรอเนสซองซ์ ทำให้ผู้คนสมัยนี้สนใจทางโลกมากยิ่งขึ้น โดยเฉพาะด้านโลกียวิสัย ประการที่สองเกิดจากศาสนาคริสต์ฝ่ายโรมันคาทอลิก ที่พยายามใช้ศิลปะเป็นแรงจูงใจเรียกความศรัทธาของเหล่าคริสต์ศาสนิกชน อันเนื่องจากการปฏิรูปศาสนา สันตะปาปาแห่งวาติกันจึงสนับสนุนงานศิลปะที่ช่วยจรรโลงศาสนา ศิลปะบาโรกลักษณะนี้ส่วนใหญ่อยู่ในอิตาลี ประการที่สามเกิดจากความมั่นคงทางการเมือง ความมั่งคั่งทางเศรษฐกิจสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งราชวงศ์บูร์บองของฝรั่งเศส ซึ่งพระองค์มีอำนาจสูงสุด สามารถกุมเศรษฐกิจไว้ทั้งหมด พระองค์ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนางผู้รับใช้ จึงมีโอกาสสร้างสรรค์ศิลปะเพื่อบำเรอความสุขประดับเกียรติยศของตนเองได้อย่างเต็มที่ ศิลปะบาโรกลักษณะนี้ส่วนใหญ่อยู่ในฝรั่งเศส แต่หลังจากนี้ในราวสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 15 ศิลปะบาโรกได้เปลี่ยนแปลงไป มีการดัดแปลงลวดลายเครื่องตกแต่งให้บอบบางลง ดูอ่อนหวาน ละมุนละไม กลายเป็นแบบฉบับการตกแต่งราชสำนักในยุโรป ที่เรียกว่า "ศิลปะโรโกโก (Rococo)"

รูปแบบสำคัญของศิลปะบาโรก เป็นต้นว่า การประดับประดาอย่างประณีตและหรูหราเกินไป ที่บางครั้งดูไม่จำเป็น อีกทั้งลวดลายประดับ ก็เน้นที่พืชพันธุ์ธรรมชาติ แต่นำมาดัดแปลงให้ดูกระชดกระช้อย กิ่งก้านใบก็ทำอย่างฉวัดเฉวียน ตวัดเข้าตวัดออก คดเคี้ยวอย่างอ่อนไหว พลิกแพลงไปมาอย่างธรรมชาติ แต่หนักแน่นคงความแข็งแรงไว้ ดูเป็นกอบเป็นกำเหมือนงอกจากส่วนต่างๆ ของอาคาร ชอบสร้างลวดลายที่ดูเคลื่อนไหว สอดทะลุทะลวงหายไปในช่องว่าง บางครั้งเล่นความแตกต่างระหว่างมวลปริมาตรที่ทึบตันกับความว่างเปล่า เส้นตรงที่แข็งกระด้างกับเส้นโค้งที่อ่อนหวาน (พจนานุกรมศัพท์ศิลปะ, 2530 : 21, 155) การตกแต่งจึงมีอิสระมากกว่าแบบเรอเนสซองซ์ เมื่อนำลวดลายมาใช้กับอาคารส่งผลให้อาคารนั้นดูหรูหรา พิสดาร และมีชีวิตชีวา สำหรับอิทธิพลศิลปะบาโรกในภูเก็ต ส่วนใหญ่ปรากฏอยู่ตามอาคารแบบตะวันตก ในลักษณะหน้าบันที่คดโค้ง ลวดลายที่ฉวัดเฉวียน คดเคี้ยวกลืนเข้าไปในผนัง และตกแต่งมากเต็มหน้าอาคาร

หน้าจั่วบ้านในภูเก็ตด้านหน้าคดโค้งคล้ายอาคารบาโรกในยุโรป

ลวดลายพฤกษาซึ่งเลื้อยไหลอย่างชดช้อย ตวัดเข้าตวัดออก เป็นแบบที่เคยนิยมอยู่ในยุโรป ตามแบบบาโรกและโรโกโก

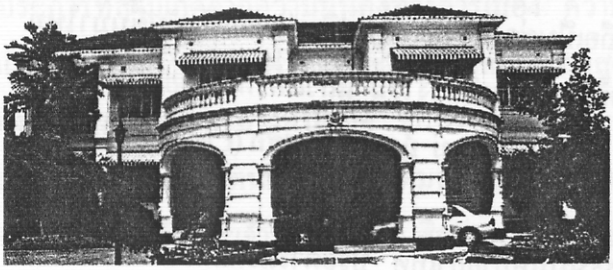
3.2.3 ศิลปะนีโอ – คลาสสิก (Neo-Classicism)

ศิลปะนีโอ-คลาสสิกเริ่มขึ้นราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 อันเป็นช่วงการปฏิวัติในฝรั่งเศส จนถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 (Vincent, 1955 : 169) (ในภาษาอังกฤษมีคำว่า "ism" เพื่อแสดงถึงกลุ่มลัทธิอุดมการณ์ในช่วงหนึ่งของยุโรป) การเปลี่ยนแปลงนี้ได้ส่งผลอย่างกว้างขวางในยุโรป การสืบทอดอำนาจอันยาวนานแห่งราชวงศ์บูร์บองสิ้นสุดลง พระเจ้าหลุยส์ที่ 16 ถูกโค่นอำนาจ ประชาชนเรียกร้องเสรีภาพอย่างแข็งขัน พร้อมกันนี้ศิลปะแบบศักดินาก็เสื่อมลง พวกเขาไม่เห็นด้วยกับศิลปะที่หรูหราเกินเหตุ มีความประณีตอย่างไร้แก่นสาร หรือเอาใจแต่ชนชั้นสูง เพราะสิ่งเหล่านี้ศิลปินและปัญญาชนสมัยนั้นถือว่าไม่ใช่ความงามสมบูรณ์แบบ แต่กลับชี้ให้เห็นคุณค่าของศิลปะกรีก-โรมันสมัยโบราณ และให้ช่วยกันอนุรักษ์ไว้ต่อไป จึงถือเป็นช่วงของการฟื้นฟูศิลปะกรีก-โรมันขึ้นมาใหม่หลังจากที่เกิดขึ้นแล้วในสมัยเรอเนสซองซ์ โดยมีจุดเริ่มต้นที่กรุงโรม แล้วแพร่กระจายสู่ที่อื่น ด้วยเหตุนี้จึงเรียกอุดมการณ์เช่นนี้ว่า "นีโอ (Neo)" ซึ่งหมายถึงใหม่ และ "คลาสสิก (Classic)" ซึ่งหมายถึงศิลปะกรีกและโรมัน

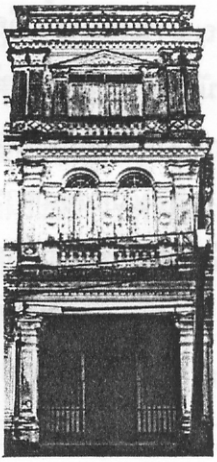
การฟื้นฟูศิลปะคลาสสิกใหม่ในศตวรรษนี้มีหลายสาเหตุ ประการแรกเกิดจากการสำรวจแหล่งโบราณสถานสมัยโรมันครั้งใหญ่ ทั้งที่เมืองเฮอคูลาเนียม (Herculaneum) เมืองปอมเปอี (Pompeii) การศึกษานี้ได้ช่วยสร้างจิตสำนึกให้ชาวโรมมีความรู้สึกว่า ตนเป็นทายาทแท้จริงของชาติโรมัน พร้อมกันนี้นักวิชาการต่างก็ชี้ให้เห็นคุณค่าของศิลปวัตถุโบราณ จึงเท่ากับเป็นการปลุกกระแสให้คนหันมาสนใจอนุรักษ์ศิลปะโบราณ คริสต์จักรแห่งวาติกันก็ให้การสนับสนุนอย่างเต็มที่ ประการที่สองเกิดจากความก้าวหน้าของการผลิตสิ่งพิมพ์ระยะนี้ที่ทำได้อย่างรวดเร็ว ส่งผลให้ข่าวการศึกษาโบราณสถานและความรู้ด้านโบราณคดีเผยแพร่ออกอย่างกว้างขวาง ประการที่สามเป็นผลจากทฤษฎีของฟิชต์ (Fichte) ในช่วงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 19 ที่ส่งเสริมให้เคารพสิทธิเสรีภาพ และความก้าวหน้าของมนุษย์ทุกคนที่พัฒนาต่อไปได้ (Toman, 2000 : 10-11) อันเป็นผลให้เกิดการต่อต้านทุกสิ่งทุกอย่างที่เป็นระบบศักดินา โดยเฉพาะศิลปะแห่งราชสำนักดังกล่าว ความมุ่งมั่นของการอนุรักษ์ ทำให้พวกเขาสร้างงานอย่างมีกฎเกณฑ์ มีเหตุมีผล ยึดความชัดเจน สัดส่วน และความเสมอภาคเช่นเดียวกับศิลปะกรีกและโรมัน มีเพียงวัสดุและเทคนิคเท่านั้นที่เปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย

หากเปรียบเทียบกับศิลปะเรอเนสซองซ์ไม่แตกต่างมาก เพราะต่างได้รับพื้นฐานจากสมัยกรีกและโรมัน บางครั้งดัดแปลงจากแบบเรอเนสซองซ์ ทางด้านสถาปัตยกรรมมีบางอย่างที่พัฒนาขึ้นและปรับเปลี่ยนในระยะใหม่นี้ เป็นต้นว่า การทำเสาสูงเป็นแถวตั้งรับดานอยู่หน้าระเบียง การเน้นมุขทางเข้าด้วยอาคารสูง 3 ชั้น ซึ่งมีหน้าจั่วแบบกรีก การทำบันไดขึ้นสู่มุขด้านหน้าทั้งสองข้าง โดยออกแบบบันไดเป็นวงหรือหักมุม มีราวลูกกรง การเน้นทางเข้าโดยทำโถงยาวเท่ากับความกว้างของหลังคา การใช้เสาแบบคลาสสิก แต่ส่วนใหญ่เป็นแบบไอโอนิกและคอริก (วิจิตร เจริญภักตร์, 2526

: 207) การตกแต่งนิยมลวดลายนูน ที่ไม่ลึกและหรูหรามากนัก ตามบริเวณด้านหน้าของอาคาร แต่ส่วนใหญ่เน้นองค์ประกอบที่เป็นทรงเรขาคณิต (Ching, 1995 : 13) นอกจากนี้ระยะหลังอาจดัดแปลงผสมความคิดใหม่ๆ เข้าไป เช่น อาคารแบบเรอเนสซองซ์ที่มุขกลางนิยมทำเป็นห้องโถงใหญ่จดชั้นล่าง ก็ปรับเป็นระเบียงหรือมุขยื่นออกมาจากชั้นบน โดยให้ชั้นล่างเปิดโล่ง ทำเป็นที่จอดรถที่พักผ่อน หรือทางเท้า ในภูเก็ตอิทธิพลศิลปะนีโอ-คลาสสิกปรากฏอยู่โดยทั่วไป ทั้งแบบบ้านเดี่ยวและแบบห้องแถว ดังเช่น การทำระเบียงยื่นออกจากชั้นบนของอาคาร ข้างล่างเป็นทางเท้าหรือที่หยุดรถ การทำกรอบโค้งครอบคลุมหน้าต่างหลายบาน



บ้านแบบนีโอ- คลาสสิกในภูเก็ต ทำระเบียงยื่นออกมาคลุมประตูทางเข้าและเป็นที่พักรถ



ตึกแถวแบบนีโอ - คลาสสิกในภูเก็ตก่อสร้างสูง 3 ชั้น โดยนำระบบคอนกรีตเสริมเหล็กมาใช้ร่วมกับการก่ออิฐ หลังคาบนสุดกั้นลูกกรงเป็นระเบียง (Parapet)

3.2.4 ศิลปะแบบวิกตอเรียน (Victorian Style)

แบบวิกตอเรียนเป็นการเรียกแบบอย่างศิลปะ สถาปัตยกรรม การตกแต่งหรือประดับประดาที่นิยมชมชอบในหมู่ประเทศที่พูดภาษาอังกฤษ ระหว่างการขึ้นครองราชย์ของพระราชินีวิกตอเรียแห่งอังกฤษในราว ค.ศ. 1837-1901 (Ching, 1995 : 137) ซึ่งยาวนานกว่าประมุของค์ใด ๆ ในอดีตของอังกฤษ นักประวัติศาสตร์อังกฤษและโลกจึงพร้อมใจเรียกยุคนี้ว่า "ยุควิกตอเรียน" ในช่วงนี้ทั้งยุโรปและอเมริกากำลังพัฒนาเป็นชาติอุตสาหกรรม จึงต่างแสวงหาอาณานิคมเพื่อหาวัตถุดิบและระบายสินค้า อังกฤษได้เดินทางมาถึงเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และสร้างเครือจักรภพในแถบนี้ แบบอย่างของอังกฤษและชาติยุโรปอื่นๆ ที่ปรากฏอยู่ในประเทศอาณานิคมจึงเรียกว่า "Colonial style"

ในยุโรปสมัยวิกตอเรียน แบบอย่างศิลปะมีลักษณะที่สืบทอดจากศิลปะในอดีต เช่น ศิลปะสมัยกลางแบบโกธิก (Gothic) เรอเนสซองซ์ บาโรก นีโอ-คลาสสิก อันเป็นผลจากเจตคติใหม่ที่เรียกว่า "Romanticism" และการลดความซ้ำซากจำเจ เพราะแต่เดิมมุ่งแต่ลอกเลียนแบบศิลปะกรีก-โรมัน อันทำให้อารมณ์แห่งจินตนาการและอิสรภาพของมนุษย์ที่พึงมีต้องถูกสกัดกั้น ดังนั้นระยะต่อมาคือ ราวกลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงปลายคริสต์ศตวรรษ 19 จึงไม่เพียงแต่ฟื้นฟูรูปแบบกรีก-โรมันเท่านั้น แต่ทุกรูปแบบที่อารมณ์ใฝ่หาอยากจะทำ ช่วงนี้มีรูปแบบมากมายที่รื้อฟื้นจากอดีต หรือ

นำมาจากท้องถิ่นต่างๆ มิได้เจาะจงรูปแบบใดรูปแบบหนึ่ง ส่วนใหญ่มีลักษณะผสมผสาน ซึ่งการผสมผสานนี้มักเลือกเอาแต่ส่วนดีๆ ของแต่ละแบบหรือแต่ละท้องถิ่นเข้ามาผสม (Ecletic) เรียกได้ว่าเป็นกลุ่มแนวคิดแบบสรรผสาน (Ecleticism) สมัยวิกตอเรียนจึงมีรูปแบบศิลปะที่หลากหลายมาก ประกอบกับอุตสาหกรรมและเทคโนโลยีก้าวหน้าอย่างมาก ทำให้ศิลปะเปลี่ยนแปลงอย่างรวดเร็ว

สิ่งหนึ่งที่นิยมมากในสมัยวิกตอเรียนของอังกฤษคือ การตกแต่งลายฉลุไม้ประดับอาคารบ้านเรือนที่เรียกว่า "ลายขนมปังขิง (Gingerbread)" ตามส่วนต่างๆ เช่น หน้าจั่ว เชิงชาย ลูกกรง คอสองที่ฝาหรือระเบียง ลวดลายเหล่านี้มีลักษณะปรุพรุนหรือหยิกงอ สันนิษฐานว่า ดัดแปลงจากลวดลายแบบโกธิก ผสมผสานเข้ากับลายเล็กๆ คล้ายลูกไม้ถักทอหรือพู่ระย้า ตามแบบอิสลามของพวกแขกมัวร์ (เพ็ญสุภา สุขคตะ, 2543 : 100) แต่ที่เรียกว่าลายขนมปังขิง คงเรียกตามกระดาษที่หุ้มหรือปะติดหีบขนมปังขิงของชาวยุโรปซึ่งมีลวดลายเป็นรูพรุนแบบนี้ บางครั้งจะเรียกว่า "บ้านติดลูกไม้" ในกรุงเทพอาคารแบบนี้มีหลายแห่ง เริ่มแรกคงเลียนแบบบ้านพักอาศัยชาวตะวันตกแถบถนนสีลมและสาธร แพร่หลายอย่างมากในช่วงรัชกาลที่ 5-7 (สมภพ ภิรมย์, 2540 : 122-123) ในภูเก็ตพบบ้างตามบ้านของนายเหมืองเก่า แต่คงทำตามความนิยมของเรือนมุสลิมแถบชายแดนใต้ หรือมาเลเซียมากกว่ารับรูปแบบจากกรุงเทพ หรือชาวตะวันตกโดยตรง ประกอบกับมีอาคารที่ทำช่องโค้งแบบหัวหอม (Ogee Arch) ตามแบบที่นิยมในศิลปะอิสลาม จึงเชื่อว่ารับอิทธิพลตะวันตกผสมอิสลามจากปีนังหรือมาเลเซีย

ลวดลายฉลุไม้ตกแต่งตามขอบหลังคาบ้านในภูเก็ต แบบเรือนขนมปังขิง ซึ่งนิยมอยู่ในสมัยวิกตอเรียน

รูปหัวสิงโต ขนาบข้างด้วยใบไม้ม้วน หน้าอาคารในภูเก็ต ตามแบบที่นิยมในสมัยวิกตอเรียน

3.2.5 ศิลปะอาร์ต-นูโว (Art Nouveau)

ศิลปะอาร์ต-นูโว หรือนวศิลป์เป็นรูปแบบศิลปะตะวันตกที่เคลื่อนไหวอยู่ราวปลายคริสต์ศตวรรษที่ 19 ถึงต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 มีชื่อเรียกแตกต่างกัน ขณะที่ฝรั่งเศสเรียก "Art Nouveau" ในเยอรมันและออสเตรียจะเรียก "Jugendstil" ในอิตาลีเรียกว่า "Stile Liberty" สเปนเรียก "Modernismo" ในอังกฤษและสหรัฐอเมริกาเรียก "Modern style"

สาเหตุผลักดันให้เกิดศิลปะนี้มีหลายปัจจัย ประการแรกจากความก้าวหน้าด้านอุตสาหกรรมและเทคโนโลยี ที่ทำให้มีการผลิตวัสดุใหม่ๆ เช่น เหล็ก กระจก ลวดลายต่างๆ มักสร้างด้วยโลหะ โดยการดัดรูปหรือหล่อขึ้น เพื่อตกแต่งอาคารตามราวบันได ระเบียง หรืออื่นๆ บางครั้งลวงตาให้เหมือนธรรมชาติ ทั้งๆ ที่เป็นวัสดุทำขึ้น ประการที่สองเกิดจากเหล่าชนชั้นกลาง พ่อค้าวานิช หรือศิลปินสมัยใหม่ที่รังเกียจระบบศักดินา ละเลยลวดลายหัวเสาแบบโบราณ หรือกรอบประตูหน้าต่างโค้งแบบกรีก-โรมันหรือแบบคลาสสิก โดยสร้างลวดลายธรรมชาติแบบใหม่ที่แปลกประหลาดแต่ให้ชีวิตชีวามากกว่า ประการที่สามได้อิทธิพลจากแบบบาโรกและโรโกโก ศิลปะตะวันออก หรือต่างถิ่น ก่อให้เกิดรูปทรงอันแปลกตา

รูปแบบของอาร์ต-นูโวมักปรากฏเป็นลวดลายตกแต่งอาคารสถาปัตยกรรม เครื่องเรือน ศิลปหัตกรรม หรือเครื่องใช้ไม้สอยต่างๆ ส่วนใหญ่คัดแปลงจากพันธุ์พืช จำพวกเครือเถา ใบไม้ ดอกไม้ ผักหญ้า ลักษณะนี้จึงคล้ายกับลวดลายบาโรกและโรโกโก แต่ละแห่งมีข้อแตกต่างกันบ้าง ดังเช่น อาร์ต-นูโวในอิตาลี ที่มักเน้นพันธุ์พฤกษาเป็นพิเศษ โดยเฉพาะการประดิดประดอยดอกไม้ให้ห้อยระย้าเป็นพุ่มเป็นพวง ดังที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "Stilfloreale" (เพ็ญสุภา สุขคตะ, 2543 : 96) แต่มีข้อสังเกตตรงที่สัดส่วนค่อนข้างยาวระหง บางครั้งจึงเรียก "Noodle style" ซึ่งหมายถึงเส้นหมี่ ลวดลายที่ยาวระหงนี้ สันนิษฐานว่า ได้รับแรงดลใจจากดอกไม้น้ำชนิดหนึ่ง ที่เรียกว่า "Water Lily" สำหรับชื่ออาร์ต-นูโวนี้ เข้าใจว่ามีที่มาจากชื่อร้านค้าแห่งหนึ่งในปารีส เมื่อปี ค.ศ. 1895 ซึ่งออกแบบตกแต่งอาคารลักษณะดังกล่าว (Janson and Janson, 1997 : 768-769)

รูปแบบลวดลายเหนือโค้งทางเข้าของอาคาร ในภูเก็ต ออกแบบเป็นเส้นเลื้อยยาวๆ คล้ายแบบอาร์ต นูโว

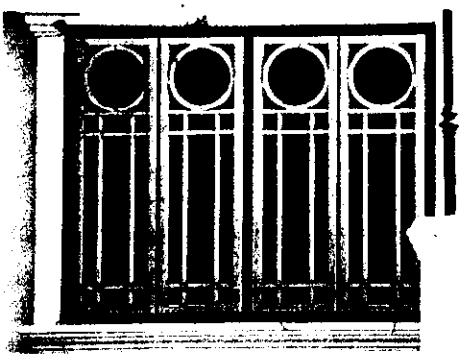
3.2.6 ศิลปะอาร์ต เดคโค (Art Deco)

ศิลปะอาร์ต เดคโคเป็นแบบอย่างของการตกแต่งช่วงหนึ่ง ซึ่งเกิดขึ้นราวต้นคริสต์ศตวรรษที่ 20 หรือราวสมัยสงครามโลกครั้งที่ 2 แต่หากจะนับถึงยุคทองจริงๆ ของศิลปะแบบนี้อยู่ในราว ค.ศ 1920 และ ค.ศ. 1930 (Zaczek, 2001 : 6) อาร์ต เดคโคเป็นขบวนการเคลื่อนไหวทางศิลปะที่เกิดขึ้นอย่างง่ายๆ จากแรงกระตุ้นเพื่อการฟื้นฟูสังคมขณะนั้น เริ่มจากนักออกแบบในปารีส จัดงานนิทรรศการ ภายใต้ชื่อว่า "L' Exposition Internationale des Arts Decoratifs et Industriels

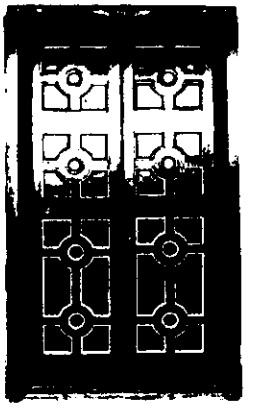
Moderns" โดยนำเอาศิลปะต่างๆ มานำเสนอในรูปแบบใหม่ที่กว้างไกลออกไป และเป็นที่นิยมในทุกๆ ที่ ให้เกิดความประสานกลมกลืนไปด้วยกัน โดยเฉพาะกับรูปทรงที่ดูเรียบง่าย

คำว่า "อาร์ต เดคโค" จึงเป็นคำกว้างๆ ที่ยากจะตีความหมายให้รัดกุม ความหมายอาจเปลี่ยนไปตามผู้ใช้หรือบริบทที่เป็นอยู่ อย่างไรก็ตามนักประวัติศาสตร์ศิลป์ได้พยายามกำหนดขอบเขตคำนี้ ในรูปแบบการตกแต่งที่สร้างสรรค์โดยนักออกแบบฝรั่งเศส ซึ่งมีชื่อเสียงในระหว่างสมคราม ครอบคลุมถึงการเลียนแบบหยิมยืม การใช้รูปทรงธรรมชาติเชิงเรขาคณิตในระดับความเป็นนามธรรม และความเพรียว อันเป็นผลสืบเนื่องจากความก้าวหน้าด้านอุตสาหกรรมและการปลี่ยนแปลงเข้าสู่สังคมสมัยใหม่ ลักษณะงานมีความหลากหลาย ปรากฏทั้งด้านวิจิตร์ศิลป์และประยุกต์ศิลป์ ในงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม เฟอร์นิเจอร์ เสื้อผ้า เครื่องประดับ และงานออกแบบกราฟิก นักออกแบบเหล่านี้อาจได้รับแรงดลใจจากศิลปะลัทธิบาศกนิยม (Cubism) ศิลปะเอเชียตะวันออกกลางและตะวันออกไกล ศิลปะอียิปต์ ศิลปะเผ่ามายา ศิลปะกรีกและโรมัน แรงดลใจจากเครื่องจักรกล เช่น ล้อหมุน เฟือง รูปแบบธรรมชาติ เช่น ดอกไม้ ดวงอาทิตย์ เป็นต้น

ลักษณะที่สังเกตได้ของศิลปะอาร์ต เดคโคก็คือ รูปทรงเรขาคณิตซึ่งได้แนวคิดจากลัทธิบาศกนิยม ที่ทุกสิ่งทุกอย่างตั้งแต่ดอกไม้จนถึงคนจะพลิกแพลงเป็นรูปเหลี่ยม รูปลักษณ์ที่นิยมมีทั้งทรงเพรียวและโค้ง ทรงเหลี่ยมที่ใช้เส้นแนวดิ่งและแนวนอนตรงไปตรงมา เส้นรอบนอกที่คมชัด ลักษณะของศิลปะจึงเด่นชัดเรียบง่ายด้วยความเป็นเรขาคณิต สิ่งต่างๆ ที่เหมาะสมกับการทำลักษณะนี้จึงเรียกได้ว่า เป็นสัญลักษณ์ของอาร์ต เดคโค (Klein, et al., 1986 : 3-5)



ลูกกรงหน้าต่างทรงเรขาคณิต
แบบอาร์ต เดคโคในภูเก็ต



ลวดลายบานประตูแบบอาร์ต
เดคโคในภูเก็ต

3.3 การตกแต่งลวดลาย

3.3.1 ความหมายของลวดลาย

ลวดลาย หมายถึง สิ่งประดับหรืองานที่เพิ่มเข้าไปเพื่อจุดประสงค์ของการตกแต่ง (The New Oxford Illustrated Dictionary 1978 : 1189)

ลวดลายในงานสถาปัตยกรรม หมายถึง องค์ประกอบใดๆ ที่เพิ่มขึ้น เพียงเพื่อให้เกิดรูปทรงของอาคารอีกทางหนึ่ง เพื่อประโยชน์ในการเสริมแต่ง หรือการประดับประดา (The New Encyclopedia Britannica Volume 8, 1998 : 1008)

นับเป็นเวลาหลายศตวรรษที่การตกแต่งลวดลายเข้ามาผูกพันกับวิถีชีวิตมนุษย์ เพราะการตกแต่งลวดลายเป็นสุนทรียภาพอย่างหนึ่ง และเป็นเครื่องจรรโลงใจที่มนุษย์ต่างแสวงหา ตามสัญชาติญาณของมนุษย์ที่ติดตัวมาแต่กำเนิด เช่นเดียวกับศิลปะแขนงอื่นๆ นักวิชาการหลายท่านได้ให้ความเห็นว่า ลวดลายควรจัดเป็นช่วงเริ่มต้นของการพัฒนาฝีมือศิลปะของมนุษย์ เพราะการที่มนุษย์เริ่มเรียนรู้และขีดเขียนรอยเส้นอย่างคร่าวๆ ก็เกิดเป็นลวดลายขึ้นแล้ว ทั้งไม่ซับซ้อน เพียงใช้มือและอุปกรณ์ไม่กี่ชิ้น ก็ทำให้ทุกคนสามารถสัมผัสและชื่นชมได้ จากผนังหินซึ่งมีอยู่ในธรรมชาติ ก็ทำการขีดเขียนหรือสลักเป็นรูปเป็นรอย จากสิ่งก่อสร้างที่รังสรรค์ขึ้นอย่างง่ายๆ ก็เติมแต่งเพิ่มลายปูนปั้นหรือลายไม้แกะสลัก สร้างความนิ่มนวลให้กับอาคาร ส่วนต่างๆ งดงามขึ้น ซึ่งจะช่วยสนองความต้องการทางใจของมนุษย์ยิ่งขึ้น การตกแต่งลวดลายจึงเป็นวิธีการหนึ่ง ที่จะช่วยให้ผลงานนั้นละเอียดลออ สง่า หรูหรา ส่งเสริมคุณค่าของประโยชน์ใช้สอยยิ่งขึ้น การสร้างสรรค์ส่วนใดๆ ของอาคารที่เพิ่มขึ้น เพียงเพื่อตกแต่งให้เกิดรูปทรงอีกทางหนึ่ง จึงมักเลือกหาลวดลายเป็นส่วนประกอบ

อย่างไรก็ตามผลงานที่มีความละเอียดลออไม่จำเป็นต้องเสริมแต่งด้วยลวดลายเสมอไป ดังเช่น การตกแต่งประติมากรรมบนขั่วของวิหารพาร์เธนอน (Parthenon) หรือจิตรกรรมปูนเปียกที่วิหารซิสทีน (Sistine) เพราะงานเหล่านี้ถึงแม้มีความละเอียดประณีต แต่ก็ทำขึ้นเพื่อให้หน้าที่ใช้สอยของอาคารสมบูรณ์เท่านั้น ลวดลายจะต้องมีความหมายสมบูรณ์ และไม่มีสาระที่จะเล่าเรื่องตั้งแต่ต้นจนจบได้ เป็นเพียงความสัมพันธ์ระหว่างรูปทรงกับเนื้อหาที่ให้ความหมายในตัวเอง เป็นการผสมผสานความประณีตของรูปทรงเข้ากับอารมณ์ และภูมิปัญญาของช่างตกแต่ง ดังนั้นลวดลายจึงควรแยกออกต่างหากจากศิลปะแขนงอื่นๆ

อาจกล่าวได้ว่า ลวดลายเป็นงานศิลปะเช่นเดียวกับสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และจิตรกรรม เพราะเป็นศิลปะที่มีประวัติความเป็นมาของตัวเองเช่นกัน ประกอบกับมีแบบแผนและรูปแบบอันหลากหลาย ที่มนุษย์สามารถนำมาประยุกต์เข้ากับสิ่งต่างๆ เช่น งานก่อสร้าง เครื่องใช้สอย ไม่ว่าเป็นเฟอร์นิเจอร์ อาวุธ เสื้อผ้าอาภรณ์ หรือแม้แต่การแต่งกาย ซึ่งเริ่มปรากฏตั้งแต่สมัยก่อนประวัติศาสตร์แล้ว แต่ลวดลายก็ดูเหมือนจะด้อยกว่า ตรงที่ลวดลายไม่มีสภาวะอันน่าจดจำอยู่ในสายวัฒนธรรม อีกทั้งวิถีชีวิตความเป็นอยู่ในปัจจุบัน ก็ไม่ส่งเสริมให้คนสนใจลวดลายเท่าไรนัก (Trilling, 2001 : 12-15)

จากการที่ลวดลายเป็นเครื่องประกอบเสริมแต่ง หรือเสริมคุณค่าความงามให้วัตถุใช้สอย จึงจัดเป็นงานศิลปะประยุกต์ (Applied Art) กล่าวคือ เป็นการนำเอาความงามมาประยุกต์ใช้กับเครื่อง

ใช้สอย โดยเน้นที่การใช้สอยเป็นสำคัญ ดังเช่น ม้านั่งจุดมุ่งหมายหลักคือการนั่ง การออกแบบจะต้องคำนึงถึงสัดส่วน ความเป็นไปได้ ที่จะให้ม้านั่งสนองต่อหน้าที่สูงสุด ขณะเดียวกันก็เติมแต่งลวดลายเข้าไปเพื่อให้เกิดความงาม เช่นเดียวกับบ้านจุดมุ่งหมายหลักคือการพักอาศัย การออกแบบบ้านให้ถูกสุขลักษณะเป็นเรื่องจำเป็นยิ่งกว่า ส่วนการตกแต่งให้สวยงามเป็นเครื่องเสริมจะทำหรือไม่ทำก็ได้ ด้วยเหตุนี้การตกแต่งลวดลายจึงมีลักษณะช่วยเสริมสิ่งต่างๆให้สมบูรณ์มากกว่าทำขึ้นอย่างเอกเทศ เป็นการประกอบเครื่องใช้สอยมากกว่าความงามอย่างบริสุทธิ์ และเป็นการตอบสนองต่อมวลชนมากกว่าความพึงพอใจของตนเอง การตกแต่งลวดลายจึงไม่อยู่ในขอบข่ายของศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) หรือวิจิตรศิลป์ (Fine Art) ที่คำนึงถึงอารมณ์สะเทือนใจเป็นหลัก อีกทั้งมีขั้นปฏิบัติแตกต่างกัน ผู้ปฏิบัติควรเรียกว่าช่างมากกว่าศิลปิน

3.3.2 ประเภทของลวดลาย

ลวดลายที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบันสามารถจำแนกออกได้หลายวิธี ลวดลายบางครั้งออกแบบอย่างสมบูรณ์ภายในหนึ่งภาพ แต่บางครั้งต้องการความสัมพันธ์กับลวดลายอื่นๆ เพื่อให้เกิดความต่อเนื่อง ทั้งแผ่กระจายแบบรัศมี หรือเหยียดยาวต่อไปเรื่อยๆ สามารถนำมาผสมผสานได้หลายรูปแบบอย่างสวยงาม โดยทั่วไปแบ่งออกได้เป็น 4 ลักษณะใหญ่ ๆ คือ

1. ลวดลายธรรมชาติ (Natural Ornament) หมายถึง ลวดลายที่ลอกเลียนแบบธรรมชาติ เช่น ลายเมฆ ลายไฟ ลายสัตว์ ลายประเภทพันธุ์พฤกษา โดยเฉพาะลายพันธุ์พฤกษาพบเห็นอยู่มากตามอาคารชิโน-ปอร์ตุกีสในภูเก็ต โดยการนำส่วนต่างๆ ของพันธุ์ไม้ เช่น ใบ กิ่ง ก้าน ดอก เถา มาจัดองค์ประกอบให้มีลีลาจังหวะต่อเนื่อง และมีขนาดแตกต่างกัน โดยทั่วไปนิยมจัดซ้ำๆ อย่างต่อเนื่อง

2 ลวดลายเรขาคณิต (Geometrical Ornament) เป็นการนำเส้นตรง เส้นซิกแซ็ก เส้นโค้ง มาจัดให้เป็นรูปเหลี่ยม วงรี วงกลม หรือนามธรรม โดยจัดจังหวะให้ซ้ำกันอย่างต่อเนื่อง และคำนึงถึงความงามของช่องไฟ ลวดลายนี้จัดเป็นลวดลายพื้นฐานมีอยู่ทุกยุคสมัย โดยเฉพาะสมัยใหม่ที่ต้องการความเรียบง่าย และมีเหตุผล

3. ลวดลายประดิษฐ์ (Inventive Ornament) หมายถึง ลวดลายที่ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ จากความคิดของช่างออกแบบ ด้วยจินตนาการ หรือมโนคติ ดังเช่น ลวดลายสัญลักษณ์มงคล ไตรแกมส์ หรือหยินหยาง ลายมังกร ลายกิเลน ลายประแจจีน ลายสวัสติกะ เป็นต้น ลวดลายเหล่านี้มักพบอยู่ตามศาสนสถานหรือสุสานของชาวจีน

4. ลวดลายอักษร (Calligraphic Ornament) มีลักษณะการนำอักษรมาประดิษฐ์เป็นลวดลาย พบมากในศิลปะอิสลาม ในภูเก็ตส่วนใหญ่เป็นการประดิษฐ์อักษรจีน ที่มีความหมายมงคล ลวดลายนี้ผู้ออกแบบคำนึงอย่างมาก เกี่ยวกับความเหมาะสมของพื้นที่ตกแต่ง การจัดวางให้ชัดเจน ลวด

ลายอักษรแม้จะยุ่งยากกว่าลวดลายอื่นๆ แต่ก็นำมาตกแต่งเสริมความงามให้กับอาคารได้ อีกทั้งสื่อความหมายได้ง่าย

3.3.3 กรรมวิธีการทำลวดลาย

วิธีทำให้เกิดลวดลายมีหลายวิธี เช่น การลงสีตามเทคนิคทางจิตรกรรม การปั้น การแกะสลัก เคาะตีทุบหรือหล่อตามเทคนิคทางประติมากรรม ดังนี้

3.3.3.1 ลวดลายที่ใช้เทคนิคทางจิตรกรรม

แม้ลวดลายตกแต่งจะมีขอบข่ายเฉพาะต่างหาก และไม่อาจจัดเป็นงานจิตรกรรมอย่างแท้จริง แต่เทคนิควิธีการนั้นแสดงให้เห็นการเลียนแบบอย่างจิตรกรรม กล่าวคือ มีการใช้สี ใช้พู่กัน หรือแปรงลงสีบนพื้นระนาบอันว่างเปล่า หากไม่ใช่เป็นกระดาษหรือผ้าใบ แต่เป็นผนัง เป็นประตู หน้าต่าง หรือส่วนใดๆ ที่ก่อตัวเป็นอาคาร หรือพื้นผิวของเครื่องต่างๆ ลวดลายที่ปรากฏช่วยให้พื้นที่ว่างนั้นมีสีสันสวยงาม เป็นการเน้นความงามให้กับวัตถุ เป็นธรรมชาติของมนุษย์ที่สายตามักจะสะดุด หากมองเห็นสีสันวัตถุนั้นชัดกว่าวัตถุรอบข้าง สีจึงนอกจากช่วยแยกแยะวัตถุแล้ว ยังจะช่วยกระตุ้นความรู้สึกเพื่อตอบสนองจิตใจมนุษย์ ดังเช่น สีที่ใช้กับการตกแต่งภัตตาคารหลายแห่งจะเป็นโทนสีแดง เพราะเชื่อว่า สีแดงจะช่วยกระตุ้นความหิวกระหายมากขึ้น (Gilbert, 1992 : 117) อาคารเดี่ยวในภูเก็ตส่วนใหญ่ใช้โทนสีเหลือง (Yellow earth) เพราะเชื่อว่าเป็นสีนำโชค สีที่นำมาใช้ตกแต่งอาคารหรือลวดลาย ยกตัวอย่างเช่น (พงศ์พัน วรสุนทโรสถ, 2540 : 340-341)

- สีน้ำปูน (White Wash) เป็นสีที่ใช้กันมานาน ในสมัยก่อนสงครามโลกครั้งที่ 2 นิยมใช้ทาตึก ทากำแพงอิฐฉาบปูน เพราะราคาถูก และผลิตได้ง่าย สีได้จากส่วนผสมของปูนขาวกับน้ำต้มสาหร่ายทะเล หรือน้ำกาว หรือสารเคมีบางชนิด

- สีพลาสติก (Plastic Paint) เป็นสีชนิดเหลว บรรจุในกระป๋อง เมื่อใช้จะผสมน้ำให้เจือจาง มีทั้งชนิดที่ใช้ทาภายนอก ซึ่งทนต่อความชื้นและแดดฝน และชนิดที่ใช้ทาภายใน

- สีน้ำ (Water Paint) เป็นสีสารสังเคราะห์ประเภทไลโทโพน (Lithopone) หรือติตาเนียมออกไซด์ (Titanium Oxide) ผสมเข้ากับสารกันด่าง และน้ำมันวานิช มีเนื้อข้นคล้ายแป้งเปียก เมื่อใช้จะผสมน้ำทำให้เหลวและเจือจาง นิยมใช้มากในงานตกแต่ง เพราะราคาไม่แพง ทาง่ายไม่มีรอยด่าง แนบแน่นกับผนังที่ทาลงไป ไม่ย่นหรือแตกร้าวง่าย

ในภูเก็ตสีที่ใช้ทาอาคารส่วนใหญ่ได้จากสีน้ำปูน โดยวิธีนำปูนขาวร่องลงตะแกรง เพื่อตักเอาแต่ผง จากนั้นนำมาแช่น้ำให้พองและเปื่อยจนนิ่ม เมื่อต้องการสีสันจะผสมสีต่างๆ เช่น สีครามสีเหลือง หากจะให้สีน้ำปูนทนอาจผสมกาวเล็กน้อย (ฉาวร บุญสู่กุล, 2546, สัมภาษณ์)

3.3.3.2 ลวดลายที่ใช้เทคนิคทางประติมากรรม

ลวดลายประเภทนี้ต่างจากเทคนิคทางจิตรกรรม ตรงที่มีความตื้นลึกหนาบาง ลวดลายจิตรกรรมมีลักษณะราบไปกับพื้น มี 2 มิติ คือ กว้างและยาว ส่วนลวดลายประติมากรรมมี 3 มิติ นอกเหนือจากความกว้างและยาวแล้ว ยังเพิ่มความหนาบาง โดยทั่วไปการตกแต่งลวดลายอาคารสิ่งก่อสร้าง นิยมใช้ลวดลายประเภทนี้ นอกจากความสวยงาม ให้แสงเงาเป็นธรรมชาติแล้ว ยังมีความคงทนอีกด้วย ลวดลายเทคนิคนี้สร้างสรรค์ได้หลายวิธี ยกตัวอย่างเช่น

- วิธีการปั้น

วิธีการปั้น เป็นวิธีเพิ่มส่วนย่อยเข้าไปยังส่วนรวม ด้วยการก่อ พอก ปะ จนกระทั่งได้รูปทรงที่ต้องการ วัสดุที่ใช้จึงต้องนิ่มและสามารถก่อตัวเป็นรูปทรงได้ เช่น ดินเหนียว ปูนพลาสเตอร์ ปูนขาว ในทางตะวันตกนิยมใช้ปูนปั้นประเภทยิปซั่ม (Gypsum) ซึ่งเมื่อเผาในอุณหภูมิ 120-130 องศาเซลเซียสจะได้ปูนปลาสเตอร์ (Plaster) มีลักษณะเป็นผงสีขาว เมื่อผสมน้ำแล้วทิ้งไว้จะแข็งตัวเร็วมาก มักใช้ในงานประติมากรรม สถาปัตยกรรม และศิลปะประยุกต์อื่นๆ

ปูนโดยทั่วไปมี 2 ชนิด คือ ปูนก่อและปูนฉาบ ปูนก่อประกอบด้วยส่วนผสมของซีเมนต์ค่อนข้างมาก เมื่อใช้จะผสมทราย ผสมน้ำให้ข้นเหลวพอเหมาะ โดยอาจเจือปูนขาวด้วยก็ได้ ส่วนปูนฉาบประกอบปูนซีเมนต์ ปูนขาว ทราย สำหรับปูนขาวจะใส่มากเพื่อให้เหนียวเหมาะกับการฉาบ หากผสมทรายละเอียดก็สามารถทำลวดลายปูนปั้นตกแต่งผนังได้ ปัจจุบันมีการผลิตน้ำยาสำเร็จรูปที่ใช้แทนปูนขาวได้ โดยยังคงรักษาคุณสมบัติใกล้เคียงกัน (พงศ์พัน วรสุนทโรสถ, 2540 : 150-153)

การทำลวดลายปูนปั้นตามวิธีการของช่างไทยโบราณ นิยมทำจากปูนขาวเป็นหลัก ซึ่งได้จากหินปูนธรรมชาติ โดยผสมเนื้อปูนเข้ากับน้ำเพื่อหมักและให้จับเป็นก้อนนิ่มๆ คล้ายดินเหนียว แล้วผสมวัสดุบางชนิดเข้าไป จากนั้นโขลกหรือตำให้ปูนเหนียว บางครั้งจึงเรียกว่า "ปูนตำ" โดยทั่วไปส่วนผสมของปูนตำประกอบด้วยวัตถุดิบ 4 ชนิดคือ ปูนขาว ทราย เส้นใย และกาว แต่ละชนิดมีคุณสมบัติแตกต่างกัน การผสมแต่ละครั้งปูนขาวมีปริมาณมากที่สุด โขลกหรือตำจนเป็นเนื้อเดียวกันและเหนียวพอจะปั้นเป็นลวดลายได้ ปูนขาวจะช่วยให้โมเลกุลของวัตถุต่างๆ เข้าหากัน และช่วยแปรสภาพของแข็งที่ผสมน้ำให้อ่อนนุ่ม ทรายช่วยให้แข็งแกร่งและคงทน เส้นใยช่วยให้วัตถุดิบซึ่งต่างชนิดยึดเกาะกัน เส้นใยเหล่านี้อาจได้จากปอ สา ฝ้าย กก เส้นไหม และขนสัตว์ ส่วนกาวช่วยประสานวัตถุเช่นเดียวกัน แต่อยู่ในรูปของเหลว ซึ่งอาจได้จากน้ำอ้อย หนังสัตว์ ยาง หรือน้ำมันสน (วิบูลย์ ลี้สุวรรณ, 2542 : 30-31)

ในภูเก็ตลวดลายปูนปั้นได้จากส่วนผสมปูนขาว ทรายละเอียด กาวจากน้ำตาลแดงหรือน้ำอ้อย (บางครั้งจึงเรียกปูนน้ำอ้อย) และอาจใส่เส้นใยบางชนิด เช่น กระดาษสา ขนสัตว์ มาคลุกเคล้าและตำจนเหนียวขึ้นรูปได้ นอกจากนี้อาจผสมด้วยกาวหนังสัตว์หรือแป้งเปียก แต่มีบางครั้งที่กาวได้

จากน้ำตาลที่คัดจากมะพร้าว (ประชา ตัณฑวณิช, 2547, สัมภาษณ์) โดยใช้เกรียงเล็กๆ ตกแต่ง เนื่องจากภูเก็ตช่วงนั้นมีโรงตีเหล็กเองแล้ว เมื่อราว 100 ปีที่แล้วช่างปั้นมาจากปีนังทั้งหมด เมื่อช่างปีนังแก่ลงก็มีช่างไทยทำแทน ช่างปูนปั้นภูเก็ตรุ่นแรกๆ ที่มีชื่อเสียงและเป็นช่างฝีมืออันดับหนึ่งคือ แป๊ะตั่วชุน (เฉ่ง เลิศกิจสมบูรณ์, 2547, สัมภาษณ์)

- วิธีการแกะสลัก

การแกะสลักเป็นกระบวนการเอาส่วนย่อยออกจากส่วนรวม หรือเอาส่วนที่ไม่ต้องการออก จนเหลือแต่สิ่งที่ต้องการเท่านั้น ดังนั้นวัสดุที่ใช้ต้องไม่แข็งเกินไป จนเครื่องมือแกะสลักเซาะออกไม่ได้ แต่ถ้าอ่อนเกินไปจะทำให้วัสดุไม่คงตัว หรืออาจเสียรูปเมื่อมีสิ่งอื่นมากระทบ วิธีนี้ช่างควรมีทักษะพอสมควร หากเสียแล้วจะซ่อมแซมได้ยาก วัสดุที่นำมาใช้ ยกตัวอย่างเช่น ไม้ หิน หยวก โฟม เป็นต้น สำหรับการตกแต่งประตู หน้าต่าง ช่องลมของอาคารบ้านเรือนโดยทั่วไป นิยมใช้ไม้เป็นวัสดุ ไม้เหล่านี้จะคัดสรรเฉพาะที่มีเนื้อดี คงทนถาวร เหมาะกับการสลักเป็นรูปทรงต่างๆ ที่สำคัญคือ ต้องไม่มีตา เนื้อไม้แห้งสนิท ไม่มียางตกค้าง และไม่แกะให้ย้อนเสี้ยน

งานแกะสลักไม้ถือเป็นงานซึ่งต้องใช้ทักษะ ในหมู่ชาวจีนจะให้ความสำคัญกับงานไม้มาก และถือว่าช่างไม้เป็นผู้ได้รับพรพิเศษ เมื่อทำงานฝีมือเกี่ยวกับไม้จะขอพรจากเทพประจำช่างไม้ ที่ชาวจีนเรียกว่า "บันกง (Ban Gong)" มีตำนานเล่าว่า ครั้งหนึ่งบันกงได้แกะสลักไม้เป็นรูปนก ทันใดนั้นมันก็กลายเป็นนกจริงๆ บินหายไป ช่างไม้จึงยกย่องให้เป็นเทพ และมักสวดมนต์ขอพรให้ประสบผลสำเร็จในการประกอบอาชีพเสมอ (Lip, 1993 : 44)

การแกะสลักโดยทั่วไปจะเริ่มจากการร่างแบบบนไม้ โดยอาจใช้ดินสอขาวร่างหยาบๆ แล้วใช้หมึกตัดเส้นทับลงไป จากนั้นจึงขึ้นรูปโดยใช้ขวานหรือผึ่งสลักเนื้อไม้ออกเป็นรูปทรง แล้วค่อยๆ ใช้สิ่วสลักให้ปรากฏทรวดทรงชัดเจนขึ้น ในภูเก็ตงานแกะสลักระยะแรกๆ เป็นฝีมือของช่างจีนปีนังล้วน ภายหลังคนภูเก็ตแกะสลักเอง อาคารในช่วงแรกๆ มักตกแต่งทั้งปูนปั้นและแกะสลัก ช่วงหลังๆ ไม่นิยมปูนปั้นแต่ยังคงงานแกะสลัก โดยเฉพาะบานประตู ภาพส่วนใหญ่เป็นธรรมชาติ เริ่มแรกวาดบนกระดาษก่อน ส่วนที่ต้องการแกะออกให้แรเงา เครื่องมือที่ใช้แกะสลักโดยมากเป็นสิ่วและค้อน จากนั้นใช้กระดาษทรายขัด ตกแต่งด้วยสีชาด (สีแดงคล้ำ) และปิดทอง โครงสร้างกรอบบานประตูจะใช้ไม้เนื้อแข็ง เหนียว ปลวกไม่กิน จำพวกไม้หลุมพอ ไม้ตะเคียนทอง ส่วนแผ่นไม้กระดานที่แกะสลักนิยมไม้เนื้ออ่อน เช่น ไม้บริแวนซึ่งหอมฉุนและมดไม่ค่อยกินเปลือก นอกจากนี้อาจมีไม้จำพวกจำปา (วรพจน์ อัครอารีย์, 2547, สัมภาษณ์)

- วิธีการหล่อหรือพิมพ์

การหล่อหรือพิมพ์เป็นกระบวนการสร้างลวดลายจากแม่พิมพ์ ซึ่งแม่พิมพ์นี้อาจได้แบบจากงานปั้น หมายความว่า ถ้าต้องการลวดลายหลายชิ้นที่เป็นแบบเดียวกัน จะต้องสร้างต้นแบบเสีย

ก่อน ต้นแบบอาจทำด้วยดินเหนียวหรือขี้ผึ้ง แล้วสร้างแม่พิมพ์ครอบ จากนั้นล้วงเอาดินเหนียวที่เป็นต้นแบบออก จนปรากฏช่องโหว่ภายใน ทาภายในช่องโหว่ด้วยวัสดุกันยึด จำพวกน้ำมันมะพร้าว แล้วเทวัสดุที่จะหล่อลงในช่องโหว่ จนแห้งและแข็งตัว จากนั้นถอดหรือทุบแม่พิมพ์ออกก็จะปรากฏรูปหล่อเหมือนต้นแบบทุกประการ วัสดุที่ทำแม่พิมพ์มีหลายชนิด เช่น ปูนพลาสเตอร์ ไม้ ยางพารา

อาคารชิโน-ปอร์ตุกีสในภูเก็ตช่วงแรกๆ จะปั้นสดด้วยมือ แต่ช่วงหลังสร้างแม่พิมพ์ แม่พิมพ์จะทำด้วยไม้แกะสลักเป็นร่องลึก แล้วบุแผ่นสังกะสีเป็นตัวกันยึด เมื่อใช้งานจะกดลงบนปูนขาวที่ปั้นแปะผนังไว้หยาบๆ จากนั้นตกแต่งรายละเอียด (ถาวร บุญสู่กุล, 2546, สัมภาษณ์)

3.3.4 หน้าที่ของลวดลาย

แม้ลวดลายมีหน้าที่ช่วยประกอบเสริมแต่งความงามให้กับวัตถุ แต่ลวดลายเหล่านี้ก็มิใช่มีคุณค่าเพียงแค่รูปทรงที่รังสรรค์ขึ้นเท่านั้น ลวดลายยังมีความสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์ในแง่มุมต่างๆ สะท้อนได้ทั้งในแง่จิตใจและสังคม ให้คุณประโยชน์มากมาย โดยอาจจำแนกหน้าที่ได้ดังต่อไปนี้

3.3.4.1 เพื่อความงาม

เป็นที่ยอมรับกันว่า ความงามในงานศิลปะส่วนหนึ่งเป็นผลจากการตกแต่งประดับประดา การที่เราพิจารณาว่า เสื้อผ้านี้สวย ถ้วยชามนี้งาม เรามักจะพิจารณาถึงลวดลายด้วย นักออกแบบเมื่อต้องการเพิ่มความงามให้กับผลิตภัณฑ์ก็มักคำนึงถึงลวดลายด้วย เช่นเดียวกับอาคารบ้านเรือน ที่มักเลือกนำลวดลายเป็นส่วนประกอบเพื่อเพิ่มความงามให้กับอาคาร เพราะเชื่อว่า สิ่งใดที่สวยงามจะช่วยตอบสนองทางจิตใจของมนุษย์ด้วย ลวดลายคงคล้ายกับศิลปะแขนงอื่นๆ ที่ให้คุณค่าช่วยส่งเสริมจรรโลงใจ ก่อให้เกิดความปีติยินดี ความปลาบปลื้ม อย่างที่เราไม่ต้องดิ้นรนขวนขวาย ไม่ต้องใช้เวลามากนัก ชื่นชมเมื่อไรความปีติยินดีก็มีเมื่อนั้น ความงามมีแต่ให้ไม่ต้องการหวังผลตอบแทน ด้วยเหตุนี้ไม่ค่อยมีอุปสรรคใดๆ เข้ามาทำลายโอกาสชื่นชมความงามของมนุษย์มากนัก

ความงามเป็นสิ่งที่มนุษย์ปรารถนา ดังจะเห็นว่า หลายคนอยากจะใช้ชีวิตท่ามกลางสภาพแวดล้อมที่สวยงาม บางคนยอมเสียสละเงินทองมากมายเพื่อตกแต่งบ้าน สรรหาสิ่งสวยงามมาประดับไว้ในบ้าน เพื่อความเพลิดเพลิน ความเบิกบาน จนกล่าวได้ว่า เป็นปัจจัยสำคัญของมนุษย์อีกประการหนึ่ง นอกเหนือจากอาหาร ที่อยู่อาศัย เครื่องนุ่งห่ม และยารักษาโรค เป็นปัจจัยเพื่อการดำรงชีวิตที่ดีขึ้น ดังที่ศาสตราจารย์ศิลป์ พีระศรี (2508 : 23) ได้ให้ความเห็นว่า ประชาชนที่ได้รับการเลี้ยงดูให้เติบโตในสภาพแวดล้อมที่เป็นระเบียบ ในบ้านเมืองที่วางผังไว้เป็นอย่างดี มีถนนสะอาดสะอ้าน สองฝั่งถนนขนานไปด้วยอาคารที่สวยงาม ย่อมจะทำให้ผู้คนเหล่านี้มีความผูกพัน รู้จักคลุ้มคลำเอาความงามเข้าไว้ตั้งแต่เยาว์วัย ความงามจะค่อยๆ สร้างประสาทรู้สึกทางสุนทรียภาพของเขาอย่างช้าๆ

ติดต่อไม่ขาดสาย ผลลัพธ์อันน่าพิศวงที่ความงามมอบให้ก็คือ ทำให้มนุษย์มีจิตใจประณีตสุขุมขึ้น กลายเป็นคนดีขึ้น และประพฤติปฏิบัติไปตามกฎศีลธรรม

นอกจากนี้ความงามยังอาจนำมาทดแทนในสิ่งที่สูญเสียทางสังคม ซึ่งเมื่อความเจริญทางวัตถุเติบโตขึ้นเพียงใด เราก็มักจะเรียกร้องกลับมาซึ่งจิตใจ เรียกร้องหาความดีงาม ความมีอัตลักษณ์ หรือรากเหง้าแห่งวัฒนธรรม จึงทำให้เห็นว่า สภาพสังคมที่ต้องเผชิญกับอัญภาวะอย่างในปัจจุบันมักสัมพันธ์กับศิลปะ ความงามยังแสดงถึงสภาวะการเปลี่ยนแปลงของสังคม ความงามที่มนุษย์ยอมรับย่อมแสดงถึงสถานภาพส่วนบุคคลด้วย บุคคลที่ได้รับประสบการณ์ทางสุนทรียะอย่างน้อยได้รับการตอบสนองทางกายระดับหนึ่งแล้ว บุคคลที่สุขกายแล้วเท่านั้นที่พร้อมจะแสวงหาอาหารใจ ดังที่ มาสโลว์ (Maslow, 1970 : 35-51) ได้ให้ความเห็นว่า การดำรงชีวิตของมนุษย์เริ่มจากแรงจูงใจพื้นฐานไปสู่แรงจูงใจสูงสุด แรงจูงใจลำดับแรกได้แก่ ความต้องการทางกาย เช่น ความหิว การขับถ่าย ความต้องการทางเพศ เป็นต้น ถัดจากนั้นเป็นความต้องการสูงขึ้นคือ ความต้องการความปลอดภัย ความต้องการความรักและความรู้สึกว่าตนมีส่วนรวม ความต้องการที่จะได้รับการยกย่องจากผู้อื่น ความต้องการรู้สภาพที่เป็นอยู่จริงด้วยตนเอง ความต้องการที่จะรู้และเข้าใจ เรียงลำดับจนถึงแรงจูงใจสูงสุดคือ ความต้องการด้านสุนทรียภาพ (The Aesthetic Needs) ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าความงามนั้นเป็นสิ่งที่มนุษย์มักได้รับหลังจากได้รับปัจจัยอื่นๆ เพียงพอแล้ว อย่างน้อยก็ต้องผ่านปัจจัยพื้นฐานทางร่างกายและความปลอดภัยเสียก่อน ด้วยเหตุนี้อารยธรรมของเมืองภูเก็ตที่สะท้อนออกมาทางศิลปะ จึงเป็นเครื่องชี้วัดสภาวะการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมถึงจุดหนึ่งแล้ว

3.3.4.2 เพื่อแสดงฐานะทางสังคม

ศิลปะเป็นองค์ประกอบหนึ่งของสังคม นอกเหนือจากการปกครอง เศรษฐกิจ และศาสนา แต่ดูเหมือนศิลปะจะเป็นองค์ประกอบที่ยั่งยืนกว่าด้านอื่นๆ เนื่องจากเป็นวัตถุ มีรูปธรรมชัดเจน ตกทอดได้เป็นชิ้นเป็นอัน สำหรับยุคโบราณศิลปะจึงเป็นหลักฐานแสดงฐานะสังคมที่มองเห็นชัดที่สุดในสังคมหนึ่งๆ ผู้ทรงอำนาจทั้งการเมืองและเศรษฐกิจไม่น้อยใช้ศิลปะเป็นเครื่องแสดงสถานภาพของตนเอง บ้านเรือนของคหบดีคงไม่อาจสร้างให้มีสภาพเช่นเดียวกับบ้านของชาวนา แต่พยายามยกระดับบ้านตามฐานะ โดยสร้างบ้านให้หรูหรากว่า เพื่อศักดิ์ศรี เกียรติยศ และการเป็นที่ยอมรับของสังคม โดยเฉพาะการเป็นที่ยอมรับถือเป็นแรงจูงใจสำคัญยิ่ง เพราะหากศึกษาตามลำดับขั้นของมาส-โลว์ดังกล่าวแล้ว เมื่อมนุษย์ได้รับปัจจัยพื้นฐานทางกาย และความปลอดภัยเพียงพอแล้ว สิ่งที่ต้องการเพิ่มขึ้นคือ การเป็นที่ยอมรับ (Esteem Need) หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่า มนุษย์นอกจากได้รับการสนองขั้นปฐมภูมิ (Primary Need) ซึ่งเกี่ยวข้องกับสรีระแล้ว ยังต้องการขั้นทุติยภูมิ (Secondary Need) ซึ่งเกี่ยวข้องกับสังคม ดังเช่น ความสำเร็จ ความผูกพันกับผู้อื่น ความมีอำนาจ หรือความอยาก

ได้อยากมีเกียรติยศชื่อเสียง (McWalters, ed., 1990 : 192-193) จึงไม่แปลกที่ศิลปะจะเข้ามาเกี่ยวข้องกลายเป็นเครื่องแสดงอำนาจ เกียรติยศ ชื่อเสียง ยกตัวอย่าง ศิลปะเครื่องสำริดในสมัยราชวงศ์โจวของจีน ที่กลายเป็นของสะสมของกษัตริย์และชนชั้นสูง เครื่องสำริดถูกตกแต่งอย่างมาก เพื่ออวดมั่งอวดมี แสดงฐานะทางสังคม ลวดลายที่ประดับตกแต่งอย่างมากช่วยแสดงฐานะและศักดิ์ศรีแห่งวงศ์ตระกูล (Tregear, 1993 : 38-40) ในสมัยบาโรกและโรโกโกของฝรั่งเศส กษัตริย์แห่งราชวงศ์บูร์บอง (Bourbon) สร้างพระราชวังอย่างใหญ่โต โอ่อ่า หรูหรา แม้ดฤหาสน์ของขุนนางก็ล้วนประดับประดาอย่างอลังการ สิ่งที่เด่นมากคือ การนำลวดลายมาใช้ตกแต่งอาคาร ทั้งภายในและภายนอก ส่งผลให้อาคารดูประณีตงดงาม ดังเช่นพระราชวังแวร์ซายส์ ซึ่งพระองค์ต้องการให้สิ่งเหล่านี้แสดงถึงฐานะอำนาจของพระองค์ ต้องการให้โลกยอมรับเป็นที่ชื่นชมของราชทูตผู้มาเยือน

ในประเทศไทยสมัยอยุธยา การตกแต่งบ้านเรือนบางอย่างเป็นของต้องห้ามสำหรับสามัญชน ดังที่กฎมณเฑียรบาลได้ออกกฎห้ามไม่ให้ตกแต่งบ้านเรือนด้วยเครื่องลำยอง ช่อฟ้า ใบระกา หรือหางหงส์ ทำได้เฉพาะเจ้านายที่มียศชั้นเจ้าฟ้าขึ้นไปเท่านั้น (โชติ กัลยาณมิตร, 2529 : 390-400) ศิลปะการตกแต่งบางอย่างจึงเป็นเรื่องศักดินา ปัจจุบันศิลปะที่มีหน้าที่นี้ยังพบอีกมาก ตราบใดที่สังคมนั้นยังมีความเหลื่อมล้ำทางสังคม ศิลปะก็ไม่อาจปฏิเสธที่จะตอบสนองแก่คนชั้นสูง หรือผู้ทรงอำนาจทางเศรษฐกิจได้ ดังจะพบว่า เครื่องใช้ไม้สอยต่างๆ ที่ดูเรียบง่ายมักปรากฏอยู่ตามบ้านฐานะจนๆ แต่หากประณีตหรูหรา มีลวดลายสวยงามก็จะพบอยู่ตามบ้านคนรวย ทั้งนี้เพราะสถานภาพในสังคมแตกต่างกันนั่นเอง

3.3.4.3 เพื่อแสดงออกตามความคิดสร้างสรรค์ของช่าง

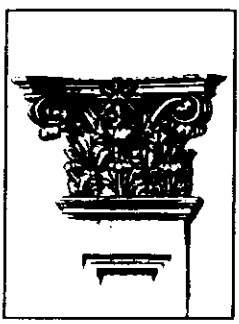
ศิลปะตามความหมายหนึ่งหมายถึง การแสดงออกตามความคิดสร้างสรรค์ของช่าง ดังนั้น ลวดลายซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของศิลปะจึงเป็นผลของการถ่ายทอด ที่รวมเอาประสบการณ์ การรับรู้ จินตนาการ ความรู้สึกนึกคิดของช่างออกมาให้ปรากฏและสัมผัสได้ด้วยตา ลวดลายจึงเป็นเครื่องสะท้อนภูมิปัญญาของช่างอีกทางหนึ่ง เป็นที่น่าสังเกตว่า ลวดลายในวัฒนธรรมต่างๆ มีลักษณะไม่เหมือนกัน ลวดลายจึงนอกจากแสดงถึงภูมิปัญญาแล้ว ยังแสดงถึงชาติพันธุ์ ความมีรากเหง้า ตลอดถึงการแพร่กระจายทางความคิด ดังเช่น ลายจีน ลายไทย หรือลายตะวันตก ถ้าเราเห็นลวดลายเหล่านี้ก็สามารถพยากรณ์ถึงชนชาติผู้ริเริ่มได้ ยกตัวอย่างเช่น ลวดลายตกแต่งของชาวมายาแถบอเมริกาใต้มีบางอย่างคล้ายกับจีน สันนิษฐานว่า ชนชาติเหล่านี้เดิมอาจมาจากเอเชียก็ได้ จากไซบีเรียผ่านช่องแคบเบริ่งสู่อลาสก้าในยุคน้ำแข็ง ซึ่งเดิมเป็นแผ่นดินเชื่อมติดกัน (น ณ ปากน้ำ, 2530 : 135) ลวดลายที่ปรากฏทั้งสองแห่งจึงมีรากเหง้าเดียวกัน จากแผ่นดินจีนอันเป็นแหล่งกำเนิด การแสดงออก

ทางลวดลายนี้ จึงช่วยสะท้อนความสามารถในการสร้างสรรค์ของช่างจีนผู้ริเริ่มแต่แรก อันก่อให้เกิดการแพร่กระจาย นำไปสู่ความแข็งแกร่งของสายวัฒนธรรมในกาลต่อมา

การตกแต่งลวดลายของช่างช่วยแสดงถึงความคิดสร้างสรรค์ในลักษณะแตกต่างกัน นอกจากความคิดสร้างสรรค์ที่มีความหมายในเชิงวัฒนธรรมแล้ว ในผลงานหนึ่งจะมองเห็นความชาญฉลาดของช่างในการแก้ปัญหา การเลือกใช้ลวดลายให้เหมาะสมกับที่ว่าง การเลือกกลวิธีในการผลิตลวดลาย การใช้สีประกอบให้เกิดการเน้น หรือเล่นพื้นผิวประกอบลาย ช่างบางคนอาจสอดแทรกความประทับใจที่ได้เห็นจากสภาพแวดล้อม เช่น ดอกไม้ เถาไม้ สัตว์ สิ่งของ โดยดัดแปลงสิ่งที่เห็นและรู้สึกให้เป็นลวดลายอย่างน่าพิศวง ลวดลายประเพณีแม้บางครั้งจะผิดแผกบ้าง แต่ดูเหมือนว่าช่างไม่พยายามสอดแทรกความคิดใหม่ๆ เข้าไปมาก เป็นการพัฒนารูปแบบหรือย้ายองค์ประกอบมากกว่าแก้ไขลวดลายอย่างถอนรากถอนโคน ด้วยเหตุนี้จึงไม่ค่อยเห็นชาวจีนที่เข้ามาชังคาบสมุทรมลายูละทิ้งศิลปะจีนอย่างสิ้นเชิงแล้วหันมาใช้ลวดลายตามท้องถิ่น แต่กลับนำติดตัวมาและปรับปรุงให้ผสมกลมกลืนกับลวดลายท้องถิ่น

ความคิดสร้างสรรค์เป็นเรื่องเฉพาะบุคคล ช่างแต่ละคนมีความสามารถไม่เหมือนกัน แม้จะฝึกฝนแสวงหาได้ แต่ถ้าไม่มีพรสวรรค์บ้างก็อาจไปไม่ถึงจุดสูงสุด จนบางครั้งดูราวกับว่าเป็นสิ่งที่เทพบันดาลให้ เป็นเรื่องลึกลับที่ไม่ใช่ใครก็ได้จะฝึกฝนให้เกิดอัจฉริยะทางความคิดสร้างสรรค์ ตามที่หลายๆ ชาติสงสัยเกี่ยวกับเรื่องนี้แตกต่างกัน ดังเช่น ชาวกรีกโบราณเชื่อว่า พระเจ้าเป็นผู้ประทานความคิดสร้างสรรค์ให้แก่เทพธิดามูส (Muse) 9 องค์ ทั้งเก้าองค์นี้จะเป็นผู้คอยพิทักษ์คุ้มครองให้แรงดลใจแก่ช่างหรือศิลปิน เมื่อเทพธิดาพ่นลมหายใจแห่งความคิดสร้างสรรค์แก่ผู้ใด ผู้นั้นก็จะเกิดความคิดสร้างสรรค์ ส่วนชาวจีนโบราณเชื่อว่า ความคิดสร้างสรรค์เป็นพลังของมังกร เป็นการรวมตัวของอำนาจ 2 อย่าง คือ หยินและหยาง พลังของอำนาจทั้งสองนี้ทำให้เกิดแรงจูงใจ และพฤติกรรมแห่งการสร้างสรรค์ต่างกัน (Feldman, 1992 : 225-226)

การถ่ายทอดความคิดสร้างสรรค์ผ่านลวดลายของช่างเป็นสิ่งมีคุณค่าอย่างยิ่ง จึงไม่อาจมองข้าม เพียงแค่รูปพรรณภายนอก หรือความสวยงาม แต่ให้มองทะลุปรุโปร่งถึงเจตจำนงค์เสรีของช่าง ซึ่งเกิดจากประสบการณ์ทางความงาม ทางเทคนิค หรือรสนิยมของสังคม ที่หล่อหลอมขึ้นเป็นพลังสร้างสรรค์ ลวดลายตกแต่งจึงมีคุณประโยชน์ ที่สามารถประเมินศักยภาพด้านความคิดสร้างสรรค์ของแต่ละคน



ภาพหัวเสาสมัยวิกตอเรียน

ภาพหัวเสาซึ่งช่างได้สร้างสรรค์ใหม่เป็นรูปต้าวตาวอยู่กึ่งกลาง

3.3.4.4 เพื่อความเป็นสิริมงคล

ลวดลายยังถูกนำมาถ่ายทอดเป็นสัญลักษณ์มงคลต่างๆ โดยเฉพาะการตกแต่งศาสนสถาน อันเป็นสถานศักดิ์สิทธิ์ สถานที่เคารพบูชา ผู้เข้าหานอกจากได้รับอานิสงฆ์ของสิ่งศักดิ์สิทธิ์แล้ว ภาพลวดลายต่างๆ ที่พบเห็นยังช่วยเสริมสิริมงคล ลวดลายไม่ว่าสืบเนื่องมาจากพุทธศาสนา ศาสนาคริสต์ หรือศาสนาอิสลามมักนำมาใช้ประดับตกแต่งอย่างต่อเนื่อง จากที่ใช้อยู่ภายในศาสนสถานต่อมาขยายสู่บ้านเรือน ปัจจุบันจึงพบเห็นลวดลายมงคลประดับทั้งศาสนสถานและบ้านเรือน แต่ก็คงพบอยู่ตามศาสนสถานมากกว่าอื่นใด ดังเช่นโบสถ์คริสต์โบราณที่มักตกแต่งด้วยรูปนกพิราบขาว รูปปลา รูปแพะหรือไม้กางเขน ซึ่งรูปเหล่านี้จะสื่อความหมายในทางที่ดี นกพิราบสีขาวมีความหมายถึงวิญญาณศักดิ์สิทธ์จากสวรรค์ และความสงบ (Stokstad, 1995 : 294) ในพุทธสถานฝ่ายมหายานจะพบเห็นลวดลายสวัสติกะ ซึ่งลายนี้ชาวจีนใช้ในความหมายของความเป็นอมตะ หากอยู่รวมกับลายอื่นๆ เช่น ลายสวัสติกะคั่นสลับกับลายค้างคาว 5 ตัว และมีอักษรมงคลที่หมายถึงอายุยืนยาวอยู่ตรงกลางก็จะหมายถึง ความสุข ความมีชีวิตยืนยาว ความมีโชคลาภเป็น 5 เท่า การทำลวดลายซ้ำหลายๆ อัน จึงเท่ากับทวีความโชคดีนั่นเอง (Eberhard, 1986 : 280-281) หากเปรียบเทียบหลายๆ ชาติแล้วกล่าวได้ว่า ไม่มีชาติใดนิยมสร้างสรรค์ภาพที่มีความหมายมงคลเท่ากับจีน ลวดลายมงคลจึงพบอยู่มากตามศาสนสถานหรือบ้านเรือนของชาวจีน ไม่ว่าการตกแต่งส่วนใดๆ ของอาคารชาวจีนมักเลือกหาภาพที่เป็นมงคลเท่านั้น เช่น ไผ่ ท้อ ทับทิม ปลา ค้างคาว แพะ เป็นต้น โดยเฉพาะมังกรพบมากที่สุด ทั้งการตกแต่งอาคารและเครื่องใช้ไม้สอย มังกรนี้ถือว่า เป็นสัญลักษณ์ของความอุดมสมบูรณ์ การสร้างสรรค์ ความคล่องแคล่วว่องไว ความมีอำนาจ ความมั่งมี ความโชคดี ความเป็นผู้คุ้มครอง (Katz, 1995 : 94) นอกจากนี้ยังมีหงส์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของคุณธรรมความดีงาม ลายเมฆซึ่งเป็นสัญลักษณ์ของความโชคดี ความสุข สันติภาพ ลายไทจิเป็นสัญลักษณ์ของหยิน-หยาง ลวดลายเหล่านี้ล้วนมีประวัติศาสตร์ความเป็นมายาวนาน และถูกถ่ายทอดกันมาตามประเพณี โดยดัดแปลงบ้างตามยุคสมัย ดังเช่น ลายเมฆที่เชื่อว่า นำมาใช้ตกแต่งสถาปัตยกรรมครั้งแรกตั้งแต่สมัยราชวงศ์ฮั่น (Rawson, 1984 : 66) ปัจจุบันก็ยังเห็นอยู่ทั่วไปตามศาลเจ้าหรือวัดจีน ส่วนสีที่ใช้ตกแต่งก็มักเลือกสีแดง ซึ่งมีความหมายเป็นสิริมงคลเช่นกัน

3.3.4.5 เพื่อบันทึกประวัติศาสตร์

ศิลปะในอดีตทุกแขนงสามารถนำมาใช้เป็นหลักฐานยืนยัน เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ได้เป็นอย่างดี เมื่อนักประวัติศาสตร์ต้องการยืนยันข้อมูลทางประวัติศาสตร์ นอกจากหลักฐานทางจารึกจดหมายเหตุ พงศาวดารแล้ว สิ่งหนึ่งที่ขาดไม่ได้คืองานศิลปะ และกล่าวได้ว่า เป็นหลักฐานข้อมูลที่มองเห็นง่าย สามารถคาดคะเนอธิบายปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในสังคมนั้นเกือบทุกแง่มุม ดังเช่น

ลวดลายจำหลักหินบนซุ้มประตูหลอกของปราสาทขอม ซึ่งมีลักษณะคล้ายลายจำหลักไม้ นักโบราณคดีจึงเชื่อว่า ขอมคงรู้จักสร้างอาคารหรือแกะสลักด้วยไม้มาก่อนการใช้หิน (Rooney, 1999 : 84-87) นอกจากนี้ในแง่ประวัติศาสตร์ศิลป์ ลวดลายยังถูกนำมาใช้ในการจำแนกยุคสมัยต่างๆ ทางศิลปะด้วย ทั้งสามารถเปรียบเทียบลวดลายกับชาติต่างๆ เพื่อมองหาความสัมพันธ์ การติดต่อเชื่อมโยง ดังเช่น ขอมกับอินเดีย ซึ่งมีลวดลายบางอย่างคล้ายคลึงกัน อันช่วยให้สมมติฐานที่กล่าวถึง ความสัมพันธ์ระหว่างขอมและอินเดียถูกต้องยิ่งขึ้น ปรากฏการณ์เหล่านี้มิให้เห็นมากมายในอารยธรรมต่างๆ อันเป็นผลจากปฏิกิริยาทางวัฒนธรรม ด้วยวิถีทางแตกต่างกัน เช่น สัมพันธภาพ (Relativity) การแพร่กระจาย (Diffusion) การผสมผสาน (Acculturation) และการกลืนกลาย (Assimilation)

ลวดลายซึ่งปรากฏตามโบราณสถานเป็นส่วนหนึ่ง ที่ช่วยสะท้อนประวัติศาสตร์ในแง่รสนิยมความงาม ดังจะเห็นว่า รสนิยมการตกแต่งความงามแต่ละสมัยแตกต่างกัน ดังเช่น อาคารชิโน-ปอร์ตุกีสในคาบสมุทรมลายู ที่ส่วนใหญ่มีอายุอยู่ในราวช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 19 อันเป็นผลมาจากวัฒนธรรมตะวันตก ที่ระยะนี้มีรสนิยมความงามแบบคลาสสิก และแบบโบราณสมัยต่างๆ (Nuttgens, 1992 : 148-151) ขณะเดียวกันก็เป็นผลจากการผสมผสานทางวัฒนธรรม ตามแบบตะวันตก (ยุโรป) และแบบตะวันออก (จีน) ผลลัพท์ที่ได้คือ ปรากฏการณ์ใหม่ทางศิลปะ ที่ให้ทั้งความงามและความหมายเชิงประวัติศาสตร์ และคือหลักฐานทางประวัติศาสตร์ ที่ยืนยันถึงความเข้มแข็งยาวนานของวัฒนธรรมจีน ซึ่งเมื่อชาวจีนอพยพไปที่ใดก็ยังคงสืบทอดศิลปะดั่งเดิมไม่ขาดหาย

3.3.5 สุนทรียภาพของลวดลาย

ความงามเป็นเรื่องของจิตใจที่สัมพันธ์กับวัตถุ ความงามของลวดลายจะเกิดขึ้นได้นอกจากขึ้นอยู่กับจิตใจแล้ว ยังขึ้นกับคุณภาพของลวดลายด้วย กล่าวคือเป็นความงามที่เกิดจากการประสานองค์ประกอบต่างๆ ทางทัศนศิลป์ไว้ด้วยกัน อันได้แก่

1 ดุลยภาพ (Balance) หมายถึง ความเท่ากันหรือถ่วงกัน ความเท่ากันนี้อาจเห็นได้ด้วยสายตาจริงๆ แต่บางครั้งเป็นเรื่องของความรู้สึกภายใน มี 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ

- ดุลยภาพที่ซ้ายขวาเท่ากันทุกประการ (Symmetrical Balance) หมายถึง ลักษณะการจัดวางที่ปรากฏให้เห็นว่า มีความสมดุลเหมือนกับมีเส้นแบ่งกึ่งกลางแยกซ้ายขวาเท่ากัน หรือเหมือนกันทุกประการ เช่น รูปร่างของมนุษย์ที่แบ่งซีกซ้ายขวาเท่ากันทุกประการ

นอกจากนี้ยังมีดุลยภาพอีกแบบหนึ่งที่มีซ้ายขวาบนล่างเท่ากัน แกนกลางของภาพอยู่กึ่งกลาง และมีส่วนอื่นๆ กระจายล้อมรอบ เรียกว่า "ดุลยภาพแบบรัศมี (Radial Balance)" เช่น ลายดาวกระจายในงานตกแต่งศิลปะไทย

- ดุลยภาพที่ซ้ายขวาไม่เท่ากัน (Asymmetrical Balance) หมายถึง ลักษณะการจัดวางที่ให้ความรู้สึกสมดุล ทั้งๆ ที่รูปร่างไม่เหมือนกันหรือมีขนาดไม่เท่ากัน เป็นการถ่วงน้ำหนักมากกว่าความเหมือนของรูปทรงเช่น ดาวเล็กๆ หล่ายดวงด้านซีกขวา ถ่วงกับดาวดวงใหญ่ 1 ดวงซีกซ้าย

2 สัดส่วน (Proportion) หมายถึง ความเป็นไปได้ในการจัดวางรูปทรงให้เหมาะสมกับความเป็นจริง และสัมพันธ์กับส่วนต่างๆ ทั้งด้านตัวมันเองและสิ่งแวดล้อมรอบด้าน ในการตกแต่งลวดลายสัดส่วนเป็นสิ่งจำเป็นสำหรับการคำนวณห้วงระยะระหว่างรูปกับพื้น ความเหมาะสมของสัดส่วนระหว่างลายกับพื้นที่ก่อให้เกิดความโดดเด่น

3 ความกลมกลืน (Harmony) หมายถึง ความพอเหมาะพอดีของส่วนประกอบต่างๆ ดูแล้วไม่ขัดตา การสร้างความกลมกลืนจะทำให้เกิดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวได้ง่าย ในขณะเดียวกันหากสร้างความกลมกลืนมากเกินไปก็อาจทำให้ภาพนั้นดูจืดชืด ราบเรียบ ซึ่งไม่ดึงดูดสายตามากนัก ดังนั้นจึงควรคำนึงว่าส่วนใดควรให้กลมกลืน ส่วนใดควรให้ตัดกัน

4 การตัดกัน (Contrast) หมายถึง การนำความแตกต่างมาใช้ในการจัดองค์ประกอบภาพที่มีส่วนประกอบตัดกันบ้างอย่างพอเหมาะย่อมจะช่วยแก้ปัญหาความน่าเบื่อ ความจืดชืดได้

ภาพที่น่าชมควรมีองค์ประกอบทั้งสองอย่าง ความกลมกลืนและการตัดกันทำได้หลายวิธีเช่น การวางทิศทาง รูปร่าง รูปทรง พื้นผิว เป็นต้น

5. ลีลาจังหวะ (Rhythm) หมายถึง การจัดองค์ประกอบที่ดูต่อเนื่องกันเป็นระยะๆ ในอัตราส่วนสม่ำเสมอ ซึ่งอาจทำด้วยวิธีซ้ำๆ กัน ลดหลั่นระดับ การค่อยๆ เปลี่ยนทิศทาง ความลื่นไหลวกวน หรือความต่อเนื่องของสี เส้น ขนาด รูปทรง ช่องไฟหรืออื่นๆ จังหวะของลวดลายก็เปรียบเสมือนจังหวะของดนตรี ที่ต้องการความต่อเนื่อง ท่วงทำนอง และจุดเร้าความสนใจ

6. เอกภาพ (Unity) หมายถึง ลักษณะองค์ประกอบต่างๆ ที่ให้ความรู้สึกเป็นหนึ่งเดียวไม่ขัดแย้งกัน

3.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กรมศิลปากร (2530 : 14-16) ได้ทำการสำรวจเมืองประวัติศาสตร์ภูเก็ตพบว่า กลุ่มอาคารเก่าภูเก็ตมีรูปแบบและองค์ประกอบสถาปัตยกรรมที่เป็นเอกลักษณ์ทั้งแบบจีน แบบยุโรป และแบบผสม ซึ่งบางลักษณะคล้ายกันหรือซ้ำกัน โดยอาจแยกลักษณะออกเป็นรูปด้าน โครงสร้าง และรายละเอียดต่างๆ ออกได้เป็นกลุ่มๆ อาคารรุ่นเก่าเหล่านี้มีทั้งบ้านเรือน ร้านค้า สถานที่ราชการ ตลอดจนธนาคาร และอื่นๆ บางส่วนอยู่ในรูปตึกแถว บางส่วนก็เป็นอาคารที่แยกออกเป็นพิเศษกว่าที่อื่นๆ และยังคงเหลืออยู่มาก

ฮันส์ เดทเดฟ คัมมัยเยอร์ และพรใจ ศิริรัตน์ (2527 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาการอนุรักษ์สถาปัตยกรรมและพัฒนาเมืองภูเก็ตพบว่า กลุ่มอาคารและตึกแถวเก่าแก่ในย่านการค้าใจกลางเมืองนับเป็นหลักฐานที่แสดงเอกลักษณ์ของเมือง อาคารเก่าเหล่านี้มีลักษณะผสมของสถาปัตยกรรมแบบจีนและยุโรป ซึ่งได้รับอิทธิพลจากปีนังในคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 มีความงดงามด้วยแบบอย่างการก่อสร้างซึ่งควรแก่การอนุรักษ์ไว้ แต่เป็นที่น่าเสียดายที่อาคารเหล่านี้นับวันจะถูกทอดทิ้งให้เสื่อมสภาพผุพังไป หรือถูกทำลายเพื่อทดแทนด้วยอาคารแบบสมัยใหม่ ด้วยเหตุผลการพัฒนาด้านธุรกิจและความตระหนักในคุณค่าของมรดกทางสถาปัตยกรรมที่มีอยู่น้อยเกินไป

ปิยะนาถ ลิ่มสกุล. (2542 : บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง อิทธิพลของต่างประเทศจากสถาปัตยกรรมในเมืองภูเก็ต ระหว่าง พ.ศ. 2411-2468. พบว่า ชาวต่างประเทศเข้ามามีบทบาทในภูเก็ตทั้งด้านการเมือง การปกครอง เศรษฐกิจ สังคมและวัฒนธรรม โดยชาวจีนเป็นชาติที่มีบทบาททุกด้าน ด้านเศรษฐกิจทั้งชาวจีนและชาวตะวันตกเข้ามามีบทบาทในกิจการเหมืองแร่ ทำให้เศรษฐกิจภูเก็ตขยายตัวเพิ่มขึ้น ส่วนด้านสังคมและวัฒนธรรม ภูเก็ตมีการติดต่อค้าขายกับปีนัง ซึ่งขณะนั้นอยู่ภายใต้การปกครองของอังกฤษ เนื่องจากระยะทางใกล้ สะดวกกว่ากรุงเทพ ประกอบกับชาวจีนที่อพยพอยู่ภูเก็ตมีญาติอยู่ปีนัง ทำให้การติดต่อระหว่างภูเก็ตกับปีนังเป็นไปอย่างต่อเนื่อง เกิดการรับวัฒนธรรมจากปีนังสู่ภูเก็ต ดังนั้นวัฒนธรรมของภูเก็ตจึงเป็นวัฒนธรรมที่หลากหลาย มีการผสมผสานวัฒนธรรมหลายเชื้อชาติ ทั้งไทย จีน อินเดีย และตะวันตก อีกทั้งวัฒนธรรมแบบจีนผสมตะวันตกที่รับมาจากปีนัง ที่เห็นเด่นชัดก็คือ สถาปัตยกรรมที่เรียกว่าแบบชิโน-ปอร์ตุกีส

อุดม หนูทอง และมโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2543 : 86) ได้ศึกษาสถาปัตยกรรมแบบจีน-ปอร์ตุเกสในเขตเมืองนครศรีธรรมราช พบว่า อาคารแบบจีน-ปอร์ตุเกสปรากฏประมาณ 80-100 ปีที่ผ่านมา โดยเจ้าของเป็นคนเชื้อสายจีน และได้รับอิทธิพลด้านรูปแบบจากปีนัง สร้างขึ้นเพื่อทำการค้าขาย ลักษณะเด่นของอาคารแบบจีน-ปอร์ตุเกสในเขตเมืองนครศรีธรรมราชคือ อาคารในช่วงแรกๆ จะคงลักษณะเฉพาะทางสถาปัตยกรรมของอาคาร เช่นเดียวกับอาคารแบบเดียวกันในพื้นที่อื่นๆ แต่ระยะหลังมีการปรับแปลงลดการตกแต่งลง เน้นการใช้สอยเชิงพาณิชย์เป็นหลัก จากการศึกษากรณีตัวอย่าง 1 หลังพบว่า ลักษณะรูปทรง โครงสร้าง ส่วนประกอบที่สำคัญและศิลปะการตกแต่ง มีการผสมผสานระหว่างคตินิยมแบบจีน ยุโรป และไทยพื้นบ้านภาคใต้อย่างเห็นได้ชัด โดยคำนึงทั้งในแง่ศิลปะ ประโยชน์ใช้สอย และความสอดคล้องกับสภาพภูมิอากาศ

สรุปคือ สถาปัตยกรรมชิโน-ปอร์ตุกีส เป็นแบบผสมระหว่างสถาปัตยกรรมจีนกับตะวันตก ทำนองเดียวกับลวดลายที่ผสมผสานระหว่างศิลปะจีนกับตะวันตก หรืออาจผสมเข้ากับท้องถิ่นด้วย จากสถาปัตยกรรมดังกล่าวช่วยสะท้อนถึงการติดต่อค้าขายกับชาวต่างประเทศ การอพยพเข้ามาของชาวจีน และการผสมกลมกลืนวัฒนธรรมชาติต่างๆ ที่มีลักษณะเฉพาะตัวแตกต่างจากที่อื่นๆ