# เปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับไทย

Submitted date: 5 January 2021*
Revised date: 15 January 2021
Accepted date: 4 February 2021

*เกรียงไกร ฮ่องเฮงเส็ง*[๑]

## บทคัดย่อ

ในเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ปรากฏวัฒนธรรมการทำเครื่องประดับมุกมาเป็นระยะเวลานับพันปี เป็นศาสตร์และศิลป์ที่ผสมผสานกันระหว่างวัตถุดิบที่เกิดขึ้นในป่าไม้และใต้ท้องทะเล กล่าวคือ ยางรักจากต้นรักและเปลือกหอยมุกที่มีสีสันสวยงาม ทั้งยังผสมผสานกันระหว่างงานช่างสองแขนงหลักคืองานช่างรักและงานช่างประดับมุก ได้แก่ ประเทศจีน ญี่ปุ่น เกาหลี ไทย เวียดนาม เมียนมา ลาว และกัมพูชา โดยงานศึกษาวิจัยด้านเครื่องประดับมุกในประเทศไทยส่วนใหญ่พบหนังสือและบทความวิชาการเกี่ยวกับงานประดับมุกของไทย จีน ญี่ปุ่น และเวียดนาม แต่จากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า องค์ความรู้ด้านงานประดับมุกของประเทศเกาหลีมีอยู่น้อยมากหรือแทบไม่ปรากฏเลย จึงเป็นที่มาของความสนใจเขียนบทความวิชาการเรื่องนี้เพื่อให้ข้อมูลด้านความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกของไทยและเกาหลี ทั้งในด้านวัตถุดิบ เครื่องมือ ลวดลาย เทคนิควิธีการ และการใช้ประโยชน์ เพื่อให้นักศึกษาด้านศิลปกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมศึกษา ได้เข้าใจประวัติความเป็นมาและคุณค่าของงานประดับมุกที่สามารถสะท้อนวิถีชีวิต สังคม และวัฒนธรรมของประเทศเกาหลีได้เป็นอย่างดี ขณะที่ช่างประดับมุกของไทยสามารถ

---

[๑] อาจารย์ประจำคณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหิดล

* วันรับ-ส่งบทความนี้อ้างอิงตามที่ปรากฏในระบบรับส่งบทความของเว็บไซต์ https://Journal.phra.in/ ซึ่งเพิ่งเปิดใช้ระบบเมื่อเดือนมกราคม พ.ศ. ๒๕๖๔ อย่างไรก็ตามกระบวนการพิจารณาบทความได้ทำมาตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๖๓ แล้ว

นำลวดลายและเทคนิควิธีการที่มีความแตกต่างกันมาใช้พัฒนาต่อยอดหรือปรับประยุกต์เป็นลวดลายใหม่ เพื่อรักษางานประดับมุกไทยทั้งในเชิงอนุรักษ์และริเริ่มผลงานแนวใหม่ในแบบศิลปะร่วมสมัยภายใต้แรงบันดาลใจจากงานประดับมุกเกาหลี

**คำสำคัญ:** เครื่องมุก, งานประดับมุก, ยางรัก

# The Comparison Between Thai and Korea Mother of Pearl Inlay

*Kriangkrai Honghengseng*[๒]

## Abstract

In East Asia and Southeast Asia, there has been mother of pearl inlay for more than a thousand years. Such work combines science and arts using materials from the land and sea, which are lacquer varnish and pearl oysters used by artisans of lacquer and mother of pearl inlay. Mother of pearl inlay appears in China, Japan, Korea, Thailand, Vietnam, Myanmar, Laos and Cambodia. Many books and academic articles in Thailand provide information about mother of pearl inlay in China, Japan and Vietnam, but only a few include information about the work in Korea. Accordingly, this article compares the differences between mother of pearl inlay in Thailand and Korea in terms of materials, tools, motifs, techniques and uses. The students in fine arts, history and cultural studies can learn about the origins and values of Thai and Korean mother of pearl inlay that reflects ways of life, societies and cultures. Furthermore, Thai mother of pearl inlay artists have used some particular techniques and motifs to create a new platform that can conserve traditional art in combination with contemporary art.

**Keywords:** Mother of pearl wares, Mother of pearl inlay, Lacquerware

---

[๒] A lecturer in Faculty of Liberal Arts, Mahidol University.

## บทนำ

ผู้เขียนมีความสนใจศึกษาประวัติความเป็นมาและขั้นตอนการผลิตงานประดับมุกของประเทศเกาหลีหลังจากได้เข้าร่วมงานเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ “มุก-มุม-ใหม่ งานหัตถกรรมเครื่องมุกกับการใช้วัตถุดิบเชิงสร้างสรรค์” จัดโดยศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ ณ หอศิลป์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เมื่อเดือนสิงหาคม ๒๕๖๒ โดยมีวิทยากรที่เป็นช่างมุกทั้งจากประเทศไทย ญี่ปุ่น และเกาหลีมาให้ความรู้ ทั้งยังศึกษาเรียนรู้เพิ่มเติมจากนิทรรศการภายในศูนย์วัฒนธรรมเกาหลีแห่งประเทศไทยบนถนนสุขุมวิทที่มีการจัดแสดงงานประดับมุก “นาจ็อนชีกี” (Najeon Chilgi) พบว่าเครื่องมุกของเกาหลีมีความแตกต่างจากเครื่องมุกไทยทั้งในด้านวัตถุดิบสำคัญอย่างสายพันธุ์ของหอยมุก สายพันธุ์ของยางรัก เครื่องมืออุปกรณ์ ขั้นตอนการผลิต สีสันลวดลาย และนัยความหมายเชิงสังคมและวัฒนธรรม

เมื่อได้ทบทวนวรรณกรรมจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่าในประเทศไทยมีงานวิจัยและบทความทางวิชาการเกี่ยวกับเครื่องมุกของไทย ญี่ปุ่น จีน และเวียดนามอยู่บ้างแล้ว ขณะที่บทความวิชาการหรืองานวิจัยเกี่ยวกับเครื่องมุกของเกาหลียังปรากฏน้อยมากหรือแทบไม่มีเลย ยกเว้นการจัดแสดงในรูปแบบนิทรรศการ ได้แก่ โครงการพัฒนาศิลปหัตถกรรมในวัฒนธรรมร่วม (Cross Cultural Crafts Project) โดยศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ (องค์การมหาชน) ภายใต้แนวคิด “Revival of the Forgotten Heritage” หรือการฟื้นฟูมรดกศิลป์ ภูมิปัญญาที่ถูกลืมด้านงานเครื่องมุก ระหว่างประเทศไทยและสาธารณรัฐเกาหลี เมื่อปีพุทธศักราช ๒๕๖๐ ผู้เขียนจึงต้องการสืบค้นข้อมูลเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาและขั้นตอนในการผลิตงานประดับมุกเกาหลีเพื่อเป็นประโยชน์ทั้งในเชิงประวัติศาสตร์และเชิงศิลปกรรมต่อไป

## วัตถุประสงค์ของการศึกษา

๑. เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา วัตถุดิบ เครื่องมือ เทคนิค และลวดลายของงานประดับมุกเกาหลี

๒. เพื่อเปรียบเทียบความแตกต่างระหว่างงานประดับมุกเกาหลีกับงานประดับมุกของไทย

## วิธีดำเนินการศึกษา

เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพโดยสืบค้นข้อมูลผ่านเอกสาร หนังสือ งานวิจัย และบทความวิชาการที่มีส่วนเกี่ยวข้องทั้งของไทยและเกาหลี รวมทั้งสัมภาษณ์เชิงลึก (In-depth Interview) จากผู้มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านงานประดับมุกและวัฒนธรรมเกาหลี ได้แก่ คุณจีจุงมิน ช่างประดับมุกชาวเกาหลี ที่มาเป็นวิทยากรในงานเสวนาทางวิชาการ หัวข้อ “มุกมุมใหม่ งานหัตถกรรมเครื่องมุกกับการใช้วัตถุดิบเชิงสร้างสรรค์” เมื่อวันที่ ๑๗ สิงหาคม พุทธศักราช ๒๕๖๒ โดยศูนย์ส่งเสริมศิลปาชีพระหว่างประเทศ เพื่อรวบรวมข้อมูลทั้งหมดมาประมวลให้เห็นถึงประวัติความเป็นมา วัตถุดิบ เครื่องมือ เทคนิคและลวดลายของงานประดับมุกเกาหลีและไทยเพื่อเปรียบเทียบความคล้ายคลึงและความแตกต่าง

## งานช่างประดับมุก

“งานช่างประดับมุก” (Mother of pearl inlay) เป็นการปฏิบัติงานช่างประณีตศิลป์แขนงหนึ่งที่นำเปลือกหอยทะเลซึ่งมีคุณสมบัติให้แสงสะท้อนและสีแวววาวจำพวกหอยอูด หอยมุกไฟ หอยโข่ง หอยนมสาว หอยเป๋าฮื้อ หอยจาน มาประดับลงบนพื้นผิวของวัตถุที่เรียกว่า “หุ่น” โดยหุ่นอาจเป็นไม้หรือตอกสานก็ได้ ส่วนใหญ่จะให้สีของมุกตัดสลับกับสีทึบดำของรัก เนื่องจากสายพันธุ์รักในประเทศไทยเมื่อทำปฏิกิริยาทางเคมีจะกลายเป็นสีดำหรือเกิดจากการนำมาผสมกับสมุก หมายถึง ถ่านจากการเผากะลามะพร้าวหรือใบตองแห้งให้เกิดสีดำ ขณะที่ในแถบเอเชียตะวันออกอย่างจีน เกาหลี และญี่ปุ่น จะเป็นยางรักคนละสายพันธุ์กับประเทศไทยที่ให้สีน้ำตาล จึงพบการประดับมุกบนพื้นผิวที่เป็นสีดำจากรักดำ สีแดงจากน้ำรักผสมกับแร่ซินนาบาร์ และพื้นผิวสีน้ำตาลของไม้สน หลังจากประดับแล้วจะเรียกงานนั้นว่า “เครื่องประดับมุก” หรือ “เครื่องมุก” ขณะที่ช่างซึ่งสร้างสรรค์ผลงานจะผสมผสานกันระหว่างฝีมือช่างหลากหลายแขนง ได้แก่ ช่างมุก ช่างเขียน ช่างลงลาย ช่างลงรัก ช่างแกะ ช่างต่อยมุก ทั้งนี้ งานช่างประดับมุกจะผูกลายและตัดลายเป็นช่องแตกต่างไปจากลายไทยในงานจิตรกรรมหรือลายรดน้ำ โดยการผูกลายหรือออกแบบลายจะต้องตัดส่วนลายเป็นช่องเนื่องจากธรรมชาติของเปลือกหอยมีความโค้งมนและมีพื้นที่จำกัด จึงไม่สามารถเขียนลวดลายทั้งหมดลงไปได้ จำเป็นต้องตัดเปลือกหอยเป็น

ชิ้นเล็กเพื่อให้แนบกับชิ้นงานทั้งหมด เมื่อฉลุเสร็จเรียบร้อยจึงนำมาเรียงตามแบบแล้วนำลายที่ประดับสมบูรณ์ไปติดลงบนชิ้นงาน ก่อนจะนำรักสมุกสีดำมาปาดถมลงในร่องระหว่างลายจนเรียบเสมอขอบเปลือกหอย แล้วถมเก็บรายละเอียดด้วยยางรักที่ผ่านการกรองแล้ว จากนั้นนำไปขัดมันด้วยกระดาษทรายและชักเงาด้วยน้ำมันพืชจนปรากฏสีสันแวววาวสวยงาม (Jamornmanj, 2016, p. 110-111)

ในอดีตนิยมทำเป็นเครื่องราชูปโภคใช้ภายในราชสำนักสำหรับพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ ใช้ประดับตกแต่งสถาปัตยกรรมบริเวณบานประตูหรือหน้าต่างภายในพระบรมมหาราชวังและวัดวาอาราม บ้านเรือนชนชั้นขุนนางอำมาตย์ราชบริพาร รวมทั้งใช้ตกแต่งเครื่องประกอบศาสนกิจทางพุทธศาสนา ได้แก่ พาน เตียบ โต๊ะหมู่บูชา เก้าอี้ ตู้พระธรรม และเป็นเครื่องใช้ในชีวิตประจำวันที่มีการประดับลายมุกบนภาชนะ อาวุธ เครื่องดนตรี เครื่องประดับ เป็นต้น (Thai Arts Academic Group, Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department, 2010, p. 1)

ขณะที่งานช่างประดับมุกในประเทศเกาหลี เรียกว่า “นาจ็อนชีกี” (Najeon Chilgi) หรือ “ชาแก พักกี” (Jagae Bakgi) เป็นคำที่สมาสกันระหว่างคำว่า “นาจ็อน” (Najeon) หมายถึง หอยมุก เป็นคำที่ยืมมาจากภาษาจีน โดย “นา” (Na) หรือ “รา” (Ra) แปลว่า หอย ส่วน “จ็อน” (Jeon) แปลว่า มุก บางครั้งเรียกหอยมุกว่า “จาเก” (Jagae) ซึ่งเป็นคำภาษาเกาหลี แต่นิยมใช้คำว่า “นาจ็อน” มากกว่า ผสมกับคำว่า “ชีกี” (Chilgi) หมายถึง ยางรัก เป็นคำที่ยืมมาจากภาษาญี่ปุ่นว่า “ชิกกิ” (Shikki) แปลว่า ยางรักเหมือนกัน ส่วนช่างประดับมุก เรียกว่า “นาจ็อนจอง” (Najeonjung) (Jeju National Museum, 2014)

สะท้อนให้เห็นการผสมผสานกันระหว่างศิลปะสองแขนงหลักคือช่างรักกับช่างมุก ส่งผลให้คำว่า “ชีกี” (Chilgi) เป็นคำสร้อยท้ายงานศิลปกรรมทุกแขนงของเกาหลีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการนำยางรักมาใช้ เช่น งานลงรักบนพื้นไม้ เรียกว่า “ม็อกแท ชีกี” (Moktae Chilgi) งานเครื่องเขินที่ลงรักบนไม้ไผ่สาน เรียกว่า “นัมแท ชีกี” (Namtae Chilgi) งานลายรดน้ำบนแผ่นทองคำ เรียกว่า “กึมแท ชีกี” (Geumtae Chilgi) งานลงรักบนหนัง ได้แก่ หนังปลากระเบน ซึ่งนิยมนำเข้าจากสยาม เรียกว่า “พีแท ชีกี” (Pitae Chilgi) งานลงรักบนกระดาษ เรียกว่า “ชีแท ชีกี” (Jitae

Chilgi) งานลงรักบนโลหะ เรียกว่า “พย็องทัล ชีกี” (Pyeongtal Chilgi) งานลงรักบนกัญชงหรือป่าน เรียกว่า “ฮย็อบชอแท ชีกี” (Hyeobjeotae Chilgi) และงานระบายสีบนมุก เรียกว่า “แชฮวา ชีกี” (Chaehwa Chilgi) เป็นต้น (Lee, 2003, p. 107-123)

## ประวัติศาสตร์เครื่องประดับมุกเกาหลีและไทย

เนื่องจากงานช่างประดับมุกเป็นศิลปะที่เกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับการใช้ยางรักด้วย ดังนั้นการสืบค้นหลักฐานทางประวัติศาสตร์เกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของศิลปกรรมประเภทนี้ของเกาหลีจึงต้องนับย้อนไปตั้งแต่สมัยที่มีการค้นพบเครื่องใช้จากยางรักในสุสานหินที่แหล่งโบราณคดีนัมซอง (Namseong-ri) จังหวัดชุงช็องใต้ ซึ่งมีความแตกต่างไปจากเครื่องรักที่ผลิตใน “เล่อลัง” (Lelang) ที่ได้รับอิทธิพลจากราชวงศ์ฮั่นของจีน สะท้อนให้เห็นว่าในคาบสมุทรเกาหลีมีการผลิตเครื่องรักใช้มายาวนานกว่า ๒,๕๐๐ ปีแล้ว นอกจากนี้ระหว่างศตวรรษที่ ๑-๓ ได้มีการขุดค้นพบเครื่องรักในแหล่งโบราณคดีที่สำคัญของเกาหลีหลายแห่ง ได้แก่ แหล่งโบราณคดีทาโฮ (Taho-ri) จังหวัดคย็องซังใต้ (Kyongsang) ต่อมาในสมัยแพ็กเจ ได้มีการขุดพบโบราณวัตถุที่ทำมาจากยางรักในสุสานกษัตริย์มูรย็อง (King Muryeong) หรือเรียกว่าแหล่งโบราณคดีซองซาน” (Songsan-ri) เป็นพนักพิงศีรษะสำหรับกษัตริย์และพระราชินีซึ่งใช้สีสันแตกต่างกัน โดยกษัตริย์จะใช้ยางรักสีดำ ขณะที่พระราชินีจะใช้ยางรักสีแดง ลวดลายตกแต่งด้วยงานลงรักบนโลหะ เรียกว่า “พย็องทัล ชีกี” (Pyeongtal Chilgi) เป็นรูปนก ปลา มังกร ดอกบัว และรูปนางฟ้า

สมัยอาณาจักรชิลลา (๕๗ BC-๖๕๔) ราวศตวรรษที่ ๕ ได้มีการขุดค้นพบโบราณวัตถุที่สุสานฮวังนัม (Hwangnam Great Tomb) ในเมืองเคียงจู (Kyongju) เป็นงานเครื่องเขินเขียนลวดลายภูเขาและสัตว์ด้วยรักแดงบนพื้นผิวที่ทาด้วยรักดำ ทั้งยังขุดค้นพบเครื่องเขินลาย “อันอั๊บจี” (Anap-chi) อันเป็นชื่อบ่อน้ำในเมืองเคียงจูที่สร้างขึ้นในปีที่ ๑๔ แห่งรัชสมัยของกษัตริย์มุนมู (Munmu) แห่งอาณาจักรชิลลา ชื่อเดิมของบ่อคือ “โวลชี” (Wolji) มีความหมายว่า สระน้ำที่สะท้อนดวงจันทร์ ตามบันทึกทางประวัติศาสตร์ของซัมกุกซากี (Samguk Sagi) บันทึกไว้ว่า *“ในยุคกษัตริย์มุนมูได้สร้างสระแห่งใหม่ในพระราชวัง สระน้ำเต็มไปด้วยดอกไม้และนกหลากชนิด”* (Lee, 1985, p. 51)

จนถึงสมัยโครยอเป็นยุคที่ปรากฏหลักฐานงานประดับมุกอย่างเด่นชัด โดยเฉพาะหลักฐานเชิงลายลักษณ์อักษรที่ปรากฏในบันทึกราชทูตจีนสมัยโครยอ เรียกว่า “เสวี่ยนเหอ เฟิ่งสื่อ เกาลี้ ถู่จิง” (Xuanhe Fengshi Gaoli tujing) ซึ่งเขียนโดย ซู่จิง (Xu Jing) (๑๐๙๑-๑๑๕๓) ที่เคยมาเยือนเมืองซองโด (Songdo) ศูนย์กลางของอาณาจักรโครยอในปี ๑๑๒๓ ตรงกับสมัยราชวงศ์ซ่งของจีน ได้กล่าวถึงงานประดับมุกบนอานม้าของทหารม้าโครยอว่ามีความสวยงาม ขณะที่งานลงรักบนแจกันของโครยออาจไม่ละเอียดประณีตแต่กลับมีการประดับมุกที่น่าชื่นชม (Choi, 1998, p. 15-16)

งานประดับมุกส่วนใหญ่เป็นภาชนะที่ใช้ในการประกอบศาสนกิจและสะท้อนความเชื่อตามแบบศาสนาพุทธ นิกายมหายาน ที่เจริญรุ่งเรืองในยุคสมัยนั้น ได้แก่ หีบพระคัมภีร์ ปิ่นโต และกล่องเครื่องประดับ โดยมีเมืองแทจ็อน (Daejeon) เป็นศูนย์กลางการผลิตเครื่องมุกโครยอ จนถึงสมัยโชซอนพระพุทธศาสนาเริ่มเสื่อมลง เพราะราชวงศ์ได้สนับสนุนให้ลัทธิขงจื๊อเป็นศาสนาประจำชาติ จึงกดขี่ผู้นับถือพระพุทธศาสนาและให้พระสงฆ์อพยพไปอยู่ตามชนบทหรือป่าเขา ส่งผลให้ลวดลายของเครื่องประดับมุกที่เคยได้รับแรงบันดาลใจในการออกแบบมาจากพระพุทธศาสนาเปลี่ยนเป็นรับอิทธิพลจากความเชื่อของลัทธิขงจื๊อแทน โดยเมืองที่มีชื่อเสียงในการทำเครื่องมุกของเกาหลี ได้แก่ เมืองวอนจู เมืองฮยองนัม จังหวัดคังวอน จังหวัดพย็องอัน จังหวัดคย็องซังใต้ เป็นต้น (Choi, 2001, p. 75-108)

สำหรับประเทศไทยปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงานประดับมุกตั้งแต่สมัยทวารวดีบนชิ้นส่วนปูนปั้นประดับองค์เจดีย์ ที่ตำบลคูบัว อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี อายุราว ๑,๔๐๐ ปี ช่วงเวลาดังกล่าวมีความนิยมประดับมุกบริเวณพระเนตรของพระพุทธรูป ได้แก่ พระพุทธรูปที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติกำแพงเพชร ในสมัยเชียงแสนพบพระพุทธบาทไม้ประดับมุก เป็นภาพมงคล ๑๐๘ ประการและภาพเขาพระสุเมรุ ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ จังหวัดเชียงใหม่ มีอายุสมัยพระเจ้าติโลกราช คือปลายพุทธศตวรรษที่ ๒๐ จนถึงสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นช่วงเวลาที่ปรากฏหลักฐานเกี่ยวกับงานประดับมุกของไทยอย่างเด่นชัด เนื่องจากการเข้ามาของพ่อค้าและช่างศิลป์ชาวจีนที่เผยแพร่งานประดับมุกภายในพระบรมมหาราชวัง ศาสนสถาน และบ้านเรือนของคหบดี โดยข้อความจากพระราชกำหนดในกฎมณเฑียรบาลได้กล่าว

ถึงเครื่องอุปโภคในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนต้น ความว่า *"กลดต่อค้ำ ประดับมุก ใบทาชาด เขียนลาดทอง"* ส่วนสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในจดหมายบันทึกเหตุการณ์เดินทางมาสยามของบาทหลวงกี ตาชาร์ (Guy Tachard) ได้กล่าวถึงการประดับมุกที่เรือในขบวนพยุหยาตราทางชลมารคว่า *"หัวเรือกับท้ายเรือเท่านั้นที่ทาสีและปิดทอง บางลำประดับเป็นภาพต่าง ๆ ด้วยวิธีฝังเกล็ดมุก"* (Komolbut, 2002, p. 86-87)

รัชสมัยพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศปรากฏการสร้างบานประตูประดับมุกถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระอารามหลวงถึง ๓ แห่ง ประกอบด้วย แห่งที่ ๑ บานประตูพระอุโบสถประดับมุกที่วัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเป็นต้นแบบอยู่ที่หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง แห่งที่ ๒ บานหน้าต่างและบานประตูประดับมุกพระวิหารหลวง วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก และแห่งที่ ๓ วิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดป่าโมก จังหวัดอ่างทอง ปัจจุบันอยู่ที่พระเศวตกุฎาคารวิหารยอด วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง

ในสมัยรัตนโกสินทร์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชทรงใช้ช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาถอดแบบงานประดับมุกมาทำบานประตูและหน้าต่างประดับมุกภายในพระบรมมหาราชวังและที่วัดพระพุทธบาทสระบุรี ขณะที่สมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ปรากฏบานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆตามแบบศิลปกรรมจีน ผ่านคติความเชื่อที่ว่ามังกรห้าเล็บเป็นสัญลักษณ์แทนความยิ่งใหญ่ขององค์พระมหากษัตริย์ ทั้งยังมีบานประตูประดับมุกลายรามเกียรติ์ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม หรือวัดโพธิ์ กับบานประตูที่วัดนางนองและวัดนางชี (Khumkaew, 2020, p.50-70)

หากวิเคราะห์ความคล้ายคลึงระหว่างประวัติศาสตร์งานประดับมุกของไทยและเกาหลีจะพบว่าทั้งสองประเทศต่างได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมในการสร้างงานประดับมุกและงานช่างรักมาจากจีนทั้งสองชาติ เนื่องจากจีนเป็นชาติที่ปรากฏวัฒนธรรมการใช้รักและงานประดับมุกมาเป็นระยะเวลาหลายพันปี ขณะที่เกาหลีซึ่งตั้งอยู่ในชัยภูมิที่ถูกรุกรานจากจีนและญี่ปุ่นมาอย่างต่อเนื่องยาวนาน โดยเกาหลีได้รับอิทธิพลด้านงานประดับมุกจากจีนอย่างน้อยที่สุดสมัยราชวงศ์ซ่ง แต่ปรากฏ

หลักฐานเด่นชัดที่สุดสมัยราชวงศ์ถัง โดยเครื่องมุกคือหนึ่งในรายการเครื่องบรรณาการที่เกาหลีต้องส่งไปให้จีน

ขณะที่ไทยได้รับอิทธิพลจากจีนอย่างน้อยที่สุดสมัยกรุงสุโขทัย แต่ปรากฏหลักฐานเด่นชัดที่สุดในสมัยกรุงศรีอยุธยา พบว่าหัวเมืองประเทศราชทางภาคใต้ต้องส่งหอยมุกเป็นเครื่องบรรณาการเข้ามายังเมืองหลวง และสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชนิยมในศิลปกรรมแบบจีน จึงโปรดเกล้าฯให้ช่างจีนมีส่วนร่วมในการสร้างบานประตูลายมังกรดั้นเมฆที่วัดราชโอรสาราม หากเทียบเคียงเวลาทางประวัติศาสตร์พบว่าสมัยกรุงสุโขทัยอยู่ในช่วงตอนปลายของยุคโชซอนเกาหลี ซึ่งยุคทองของการสร้างงานประดับมุกเกาหลีรุ่งเรืองถึงขีดสุดตั้งแต่สมัยโกคูรยอ (Kritchanavin, 2014, p. 1-20)

นอกจากนี้ ทั้งไทยและเกาหลีต่างได้รับอิทธิพลด้านงานประดับมุกจากประเทศญี่ปุ่นแต่แตกต่างกันตรงที่เกาหลีได้รับอิทธิพลโดยตรงจากการอยู่ภายใต้การปกครองของญี่ปุ่นมานานหลายร้อยปี ขณะที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลทางอ้อมจากการค้าขายและทางการเมืองการปกครองระหว่างสยามกับญี่ปุ่นและอาณาจักรริวกิว เนื่องจากสกุลช่างมุกของประเทศญี่ปุ่นที่มีความสำคัญจำแนกออกเป็น ๒ สกุลช่าง ได้แก่ ช่างมุกของนางาซากิ และช่างมุกริวกิวหรือในปัจจุบันคือจังหวัดโอกินาวาหลังการผนวกรวมเป็นส่วนหนึ่งของประเทศญี่ปุ่นแล้ว โดยในสมัยรัชกาลที่ ๓-๔ มีการว่าจ้างช่างมุกญี่ปุ่นให้ทำบานประตูประดับพระอุโบสถของวัดในประเทศไทยหลายแห่ง ได้แก่ บานประตูวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมารามราชวรวิหาร บานประตูพระอุโบสถวัดนางชี เป็นต้น (Takata, 2016, p. 58-59)

## วัตถุดิบและเครื่องมือในงานประดับมุกระหว่างเกาหลีและไทย

### ยางรักไทยและยางรักเกาหลี

“ต้นรัก” เป็นไม้ยืนต้นขนาดกลางขึ้นอยู่ตามป่าเบญจพรรณ และป่าแดงทางภาคเหนือ ภาคตะวันออกเฉียงเหนือ และภาคใต้ตอนบนของประเทศไทย นอกจากนี้ ยังพบได้ทั้งในภูมิภาคเอเชียตะวันออกและเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ในเอเชียตะวันออก ได้แก่ ประเทศจีน ญี่ปุ่น เกาหลี และไต้หวัน ขณะที่เอเชียตะวันออกเฉียงใต้

ได้แก่ ประเทศไทย เมียนมา ลาว และเวียดนาม สามารถแบ่งกลุ่มยางรักได้ตามองค์ประกอบหลักที่เป็นอนุพันธ์ของเคทิคอล (Catechol) ได้เป็น ๓ กลุ่ม ประกอบด้วย กลุ่มที่ ๑ อูรูช็อล (Urushiol) พบในรักจีน ญี่ปุ่น และเกาหลี มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Rhus Vernicifera กลุ่มที่ ๒ แลกคอล (Laccol) พบในรักเวียดนามและไต้หวัน มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Rhus Succedanea และกลุ่มที่ ๓ ทิตซ็อล (Thitsiol) พบในรักใหญ่ของประเทศไทยและเมียนมา มีชื่อทางวิทยาศาสตร์ว่า Gluta Melanorrhoea ยางรักของไทยและของเกาหลีจึงอยู่กันคนละกลุ่ม รักไทยมีสีดำ ขณะที่รักเกาหลีมีสีน้ำตาล (Boonjaeng, 2018, p. 92)

ชาวเกาหลีเรียกยางรักว่า “อดชิล” (Ottcil) ส่วนต้นรัก เรียกว่า “อดนามู” (Otnamu) หรือ “ฮวังชิล นามู” (Hwangchil namu) โดยต้นรักเกาหลีจะขึ้นใน ๔ พื้นที่หลัก ประกอบด้วย “ชีก็อก” (Chilgok) มณฑลทางตอนใต้ของจังหวัดคย็องซัง (Kyongsang) “นัมวอน” (Namwon) มณฑลทางตอนใต้ของจังหวัดช็อลลา (Cholla) อ็อกชอน (Okchon) มณฑลทางตอนใต้ของจังหวัดชุงช็อง (Chung Chong) และวอนจู (Wonju) ในจังหวัดคังวอน (Kangwon) โดยมีศูนย์กลางการผลิตยางรักอยู่ที่แทจ็อน (Taechon) ทางตอนเหนือของเกาหลี สำหรับต้นรักของเกาหลีต้องมีอายุตั้งแต่ ๑๐ ปีขึ้นไปจึงจะสามารถกรีดน้ำยางรักได้ โดยจะเริ่มเก็บผลผลิตระหว่างเดือนกรกฎาคมถึงตุลาคมของทุกปี ส่วนใหญ่นิยมเก็บในเดือนตุลาคม วิธีการกรีดยางจะกรีดเป็นเส้นวงกลมรอบลำต้นให้น้ำยางไหลออกมาจากโคนต้นจนถึงส่วนบนทิ้งระยะระหว่างรอยประมาณ ๕ เซนติเมตร ต้นหนึ่งจะได้ประมาณ ๒๐ รอย แล้วนำไม้ปาดยางรักมาใส่ในภาชนะ ซึ่งน้ำยางรักที่ได้จากสีขาวจะค่อยเปลี่ยนเป็นสีน้ำตาลอ่อนเมื่อทำปฏิกิริยาทางเคมีกับอากาศ ขณะที่การกรีดยางรักของไทยจะใช้มีดเซาะร่องปาดลิ้นแซะเปลือกเป็นรูปตัววี ให้ลึกจนถึงกระพี้แล้วเปิดเปลือกระหว่างตัววี เรียกว่า “แทงลิ้น” เพราะเปลือกที่เผยอแยกจากกระพี้มีลักษณะคล้ายลิ้น น้ำยางจะซึมไหลออกมาจากเปลือกใต้ลิ้นลงมาตามร่องตัววีที่เซาะไว้ น้ำยางที่ได้จะเป็นสีเทาอ่อนแต่เมื่อทำปฏิกิริยากับอากาศจะกลายเป็นสีดำ (Park, 2002, p. 109-116)

**หอยมุกไทยและหอยมุกเกาหลี**

หอยทะเลที่นำมาทำเป็นเครื่องประดับมุกของไทยมีหลากหลายชนิด ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยโข่ง หอยเป๋าฮื้อ หอยจาน หอยนมสาว หอยอูด หอยงวงช้าง หอยจอบ แต่ชนิดที่นิยมนำมาทำเป็นเครื่องประดับมุกมากที่สุด ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยโข่ง หอยอูด เพราะให้ความแวววาวสวยงามมากที่สุด หรือในภาษาช่างมุกเรียกว่า “มีไฟ” เนื้อของเปลือกหอยมีความเหนียวทนทานจึงสามารถฉลุลวดลายได้เป็นอย่างดี โดยเนื้อหอยจะไม่แตกหรือเปราะง่าย จึงมีราคาสูงเมื่อเทียบกับหอยชนิดอื่นที่กล่าวข้างต้น ส่วนเกาหลีก็มีหอยหลายประเภทเหมือนกัน ได้แก่ หอยสังข์ หอยงาช้าง หอยเป๋าฮื้อ แต่ที่ได้รับความนิยมมากที่สุดคือ หอยเป๋าฮื้อ เพราะมีสีสันสวยงามและเกิดความแวววาวมากกว่าหอยชนิดอื่น จะเห็นได้ว่าสายพันธุ์หอยที่นำมาใช้ทำงานประดับมุกระหว่างไทยและเกาหลีมีความแตกต่างกัน ของเกาหลีนิยมใช้หอยที่มีความบางมากกว่า หอยมีสีสันชัดเจนมากกว่า เกิดความแวววาวมากกว่า อาจด้วยอุณหภูมิของน้ำและบริบทแวดล้อมใต้ท้องทะเลที่ไม่เหมือนกัน ทั้งนี้ สมัยโครยอยังไม่มีเครื่องจักรช่วยตัดเปลือกหอยเหมือนในปัจจุบัน แต่จะใช้มีดตัดเปลือกหอยด้วยมือ เรียกว่า ช็อลมุน” (Jeolmun) ซึ่งวิธีการตัดหอยจะมี ๒ รูปแบบคือตัดให้เป็นเส้นตรง ยาว และบาง เรียกว่า “ซังซา” (Sangsa) กับตัดให้เป็นเส้นโค้งเกลียว เรียกว่า “ซาซ็อน” (Saseon) (Lee, 2019, p. 1-2)

## อุปกรณ์และเครื่องมือในงานประดับมุกไทยและเกาหลี

อุปกรณ์และเครื่องมือในงานประดับมุกไทยมีหลายชนิดและรูปแบบการใช้งาน เริ่มตั้งแต่อุปกรณ์สำหรับการขัดเปลือกหอย ประกอบด้วย หินเจียรหรือหินขัด ใช้สำหรับขัดหินปูน หินลูกจันทร์ ใช้สำหรับล้างขัดเพื่อลดขนาดและลบเหลี่ยม หินล้าง ใช้สำหรับล้างคมหินที่หน้าตรงให้เป็นหน้าโค้ง ใบตัดใช้สำหรับแบ่งตัดชิ้นหอยจำแนกออกเป็น ๔ ประเภท ประกอบด้วย ใบตัดพลอย ใบตัดทองแดง ใบตัดสเตนเลส และใบตัดกระเบื้อง โต๊ะปฏิบัติงานช่างมุกที่มีการติดตั้งไม้หางปลาหรือไม้หางเหยี่ยว ใช้สำหรับรองครีมจับหอยในขั้นตอนการฉลุ และขัดแต่งลวดลาย ต่อมาคือ โครงเลื่อยฉลุ มีอยู่ ๒ แบบ ประกอบด้วย ใบเลื่อยฉลุ ใบเลื่อยไม้ ตะไบหางหนู ตะไบเพชร คีมคีบ ปากคีบ มีดคัตเตอร์ กระดาษสาเขียนลาย กาวน้ำสำหรับติดกระดาษกับ

เปลือกหอย พู่กันใช้สำหรับทารัก แปรงจีนแบบแปรงขนสั้น เกรียงโป๊ใช้สำหรับผสมยางรักกับสมุก กระดาษทราย เครื่องขัดกระดาษทราย สว่าน หินกากเพชรหรือหินลับมีด เหล็กอกไก่หรือหินน้ำมันใช้สำหรับลายเขียนหรือขีดเส้นบนเนื้อหอย ตู้บ่มรักที่สร้างขึ้นมาใช้สำหรับงานประดับมุกโดยเฉพาะ เนื่องจากรักจะแห้งได้ดีในสภาพอากาศชื้น ขณะที่อุปกรณ์และเครื่องมือในงานประดับมุกของเกาหลีจะมีความคล้ายคลึงและใกล้เคียงกันกับประเทศไทย แต่มีอุปกรณ์พิเศษบางชนิดที่แตกต่างกันในบางขั้นตอน ได้แก่ เหล็กสำหรับนาบความร้อนจากเตาไฟลงไปบนพื้นผิวของหอยมุกที่ฝังลงไปบนหุ่นเพื่อช่วยให้ติดแน่นทนนานมากยิ่งขึ้น ขณะที่ตู้บ่มรักก็ปรากฏทั้งในวัฒนธรรมการทำเครื่องประดับมุกทั้งของเกาหลี ญี่ปุ่น และจีนด้วย (Thai Arts Academic Group, Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department, 2010, p. 18-33)

## เทคนิคงานประดับมุกระหว่างเกาหลีและไทย

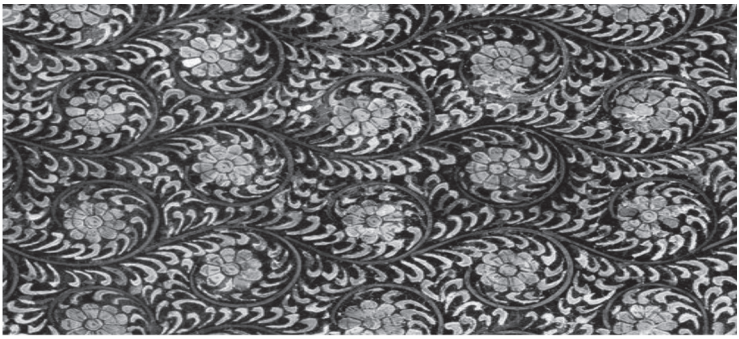
เทคนิคงานประดับมุกเกาหลีจำแนกออกเป็น ๔ ประเภทหลัก ประกอบด้วย “จูรึมชี” (Jureumjil) เป็นงานฝังมุกซึ่งพัฒนามาตั้งแต่สมัยโคกูรยอจนถึงสมัยโชซอน โดยเขียนลวดลายบนกระดาษสาหรือฮันจิเพื่อเป็นแบบ เรียกว่า “ชีโบ” (Chibo) สำหรับติดลงบนเปลือกหอยให้ง่ายต่อการตัดลวดลายที่มีความกว้างไม่เกิน ๑ เซนติเมตร ต่อมาคือ“กูนึมชี” (Kkeuneumjil) เป็นเทคนิคที่นำเปลือกหอยมาตัดเป็นเส้นเล็กขนาดยาว สำหรับติดเป็นลวดลายแบบเรขาคณิต ได้แก่ ลายกระดองเต่า ลายเพชร เป็นต้น “กูนึมชี” เป็นคำที่ใช้มาตั้งแต่สมัยโครยอตอนปลาย สมัยโชซอน เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ช่างมุกเกาหลีนิยมใช้น้ำลายเลียลงบนพื้นผิวของหุ่นเพื่อใช้ติดหอยที่ตัดออกเป็นชิ้นเล็กแทนกาวจากกระดูกปลาหรือกระดูกสัตว์ จนมีคำกล่าวว่าช่างมุกโบราณที่ชำนาญจริงจะต้องผ่านการเลียเพื่อทำงานประดับมุกด้วยน้ำลายไม่ต่ำกว่า ๕๐ ลิตรจึงจะได้รับการยอมรับ ขณะที่ “โมโชบ๊อพ” (Mojobeop) เป็นการประดับมุกหรือการถม หากมีการขีดลายเส้นลงบนพื้นผิวของเปลือกหอยเรียกว่า “โชแพบ๊อบ” (Jopaebeop) สุดท้ายคือ “ทาชัลบ๊อพ” (Tachalbeop) เป็นการใช้เครื่องมือที่มีความแข็งคล้ายค้อนเคาะหรือทุบเบาเบาให้เกิดรอยร้าวเกิดเป็นลวดลายบนพื้นผิวของเปลือกหอย คิดค้นโดยช่างมุกในสมัยโชซอนตอนกลาง อย่างไรก็ตาม ในแต่ละยุคสมัยย่อมมีรายละเอียดของเทคนิคที่แตกต่างกันออกไป เริ่มตั้งแต่เทคนิคที่พบในสมัยโครกูรยอ ได้แก่ การประดับกระดอง

เต่าผสมผสานกับการประดับมุกบนเครื่องรักสีดำ ส่วนใหญ่กระดองเต่าจะใช้ประดับเป็นขั้วเกสรตรงกลางของลายดอกไม้ที่เป็นงานประดับมุก นิยมทาทับด้วยสีเหลืองหรือสีแดง วิธีการทาสีทับเรียกว่า “พ็อกแช” (Pokchae) รวมทั้งเทคนิคการประดับด้วยเขาอ่อนของวัว (Reverse-Painted Ox Horn) เรียกว่า “ฮวาก๊ก” (Hwagak) ที่นำมาทาสีบนพื้นผิวของภาชนะที่พบในเอเชียตะวันออกตั้งแต่ศตวรรษที่ ๘ เป็นต้นมา ทั้งยังพบเทคนิคการประดับมุกลงไปบนพื้นผิวจนมองไม่เห็นสีเดิม (Concealed coloring) มักพบในการประดับตกแต่งกล่องเครื่องประดับ (Hwang, 2010, p. 12-13)

## ลวดลายบนงานประดับมุกระหว่างเกาหลีและไทย

ลวดลายบนงานประดับมุกของเกาหลีสามารถจำแนกได้เป็นสมัยโครยอ โชซอนตอนต้น โชซอนตอนกลาง และสมัยโชซอนตอนปลาย

## ลวดลายงานประดับมุกของเกาหลีสมัยโครยอ



**ภาพลายประดับมุกสมัยโครยอ ที่มาของภาพ: The British Museum, ๒๕๖๒.**

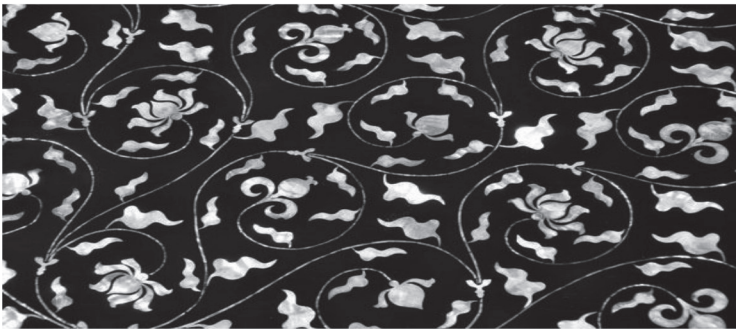
ลวดลายบนงานประดับมุกสมัยโครยอสามารถจำแนกได้เป็นสมัยโครยอตอนต้นราวศตวรรษที่ ๑๒ และโครยอตอนปลายราวศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ ในสมัยโครยอได้มีการก่อตั้งสำนักช่างศิลป์ เรียกว่า “ซุงซังซอ” (Jungsangseo) ต่อมาได้เปลี่ยนชื่อเป็น “ค็องโชซอ” (Gongjoseo) ในปี ๑๓๑๐ เพื่อผลิตงานหัตถศิลป์ให้แก่พระมหากษัตริย์

โดยมีงานประดับมุกเป็นหนึ่งในช่างศิลป์แขนงหนึ่ง สำหรับศตวรรษที่ ๑๒ นิยมสร้างงานประดับมุกบนหีบพระคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนา เป็นลวดลายดอกโบตั๋น ดอกเบญจมาศ หรือดอกเก๊กฮวย เรียกว่า “กุ๊กฮวามุน” (Gukhwamun) ซึ่งได้รับความนิยมในสมัยนั้น เพราะเป็นลวดลายที่ปรากฏบนเครื่องศิลาดลสมัยโครยอด้วย เส้นกรอบบริเวณขอบด้านซ้ายและขวาของตัวหีบเป็นการกำหนดขึ้นตามความเชื่อที่ได้รับอิทธิพลมาจากจีนว่าด้วยเรื่องสรวงสวรรค์และจักรวาล ขณะที่ขอบด้านบนและด้านล่างเป็นพื้นที่แทนโลกแห่งวิญญาณ เปรียบเทียบได้กับภาพจิตรกรรมแบบคลี่ดูของจีนสมัยโบราณจะมีการตีกรอบด้านบนแทนสรวงสวรรค์และด้านล่างแทนพื้นพิภพเช่นเดียวกัน (Contemporary Korean Crafts exhibition, 2015, p. 300-306)

เทคนิคพิเศษที่พบในสมัยโครยอเรียกว่า “แดโม บ็อกแช บ็อพ” (Daemo bokchae beop) คือการนำกระดองเต่ากระ เรียกว่า “คอบูกี” (Geo bugi) มาประดับเป็นส่วนเกสรดอกไม้ นิยมทาเป็นสีแดงเข้ม สีแดงอ่อน สีส้ม และสีเหลือง เทคนิคดังกล่าวปรากฏในงานประดับมุกสมัยราชวงศ์ถังของจีนเช่นกัน นอกจากจะสร้างงานประดับมุกบนหีบพระคัมภีร์แล้วยังพบการประดับมุกบนกล่องเก็บเครื่องสำอางที่เรียกว่า “กล่องแม่ลูก” หรือ “โมจาฮับ” (Mojahap) ที่ซ้อนชั้นกันระหว่างกล่องใหญ่กับกล่องเล็ก โดยกล่องเล็กเปรียบเป็นกล่องลูก เรียกว่า “จาฮับ” (Jahap) ส่วนกล่องใหญ่เปรียบเป็นกล่องแม่ เรียกว่า “โมฮับ” (Mohap) ปัจจุบันยังมีการผลิตกล่องเครื่องสำอางลักษณะดังกล่าวใช้กันอยู่ เรียกว่า “นาจ็อน จาฮับ” (Najeon Jahap) (Junia, 2019, p. 209-226) ขณะเดียวกันได้พบกล่องทรงกลมที่มีการจารึกตัวอักษรในภาษาสันสกฤตด้วยคำว่า “โอม” เป็นสัญลักษณ์ของการสร้าง การรักษา และการทำลาย สะท้อนให้เห็นถึงความรุ่งเรืองของศาสนาพุทธในสมัยโครยอ โดยลายพันธุ์พฤกษารูปดอกเบญจมาศและดอกโบตั๋นบนเครื่องประดับมุกสมัยโครยอได้ส่งอิทธิพลต่อการกำหนดสัญลักษณ์ประจำตระกูลโออุชิ (Ouchi) ซึ่งเป็นตระกูลใหญ่ที่มีอิทธิพลมากที่สุดตระกูลหนึ่งในประเทศญี่ปุ่นสมัยโชกุนอาชิกาก้า โยชิมิสุ (Ashikaga Yoshimitsu) ระหว่างศตวรรษที่ ๑๒-๑๔ ที่มีการติดต่อทางการทูตและการค้ากับเกาหลี ซึ่งตราสัญลักษณ์ประจำตระกูลก็เป็นรูปดอกเบญจมาศเช่นกัน (Natsu, 2007, p. 1-2)

ต่อมาสมัยโครยอตอนปลายระหว่างศตวรรษที่ ๑๓-๑๔ เกิดความเปลี่ยนแปลงด้านลวดลาย คือ ความนิยมที่มีต่อการประดับด้วยกระตองเต่าลดลงและหันมานิยมใช้เส้นลวดขนาดเล็กสำหรับเดินลายเรียกว่า “โมโชบ๊อพ” (Mojobeop) เป็นครั้งแรก ได้ลดทอนส่วนเกสรที่ทำจากกระดองเต่าออกไป ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นกับลายดอกเบญจมาศและดอกโบตั๋นในสมัยโครยอตอนปลายคือการซ้อนชั้นกลีบดอกจากชั้นเดียวเพิ่มเป็นสามชั้น และปรากฏเทคนิคการขีดเส้นเพื่อสร้างลวดลายบนพื้นผิวหอยมุกที่เป็นกลีบดอกไม้ในยุคนี้ด้วย ในยุคโครยอตอนปลายได้ปรากฏเทคนิคที่เรียกว่า “กึนนึมชี” (Kkeuneumjil) เป็นการตัดหอยมุกเป็นเส้นยาว เล็ก และบาง เรียกว่า “จอลแพ” (Jeolpae) เพื่อทำเป็นลวดลายเลขาคณิตที่ได้รับความนิยมไปจนถึงสมัยโชซอน คาดว่าน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานประดับมุกของจีนสมัยราชวงศ์หยวน ช่างจีนเรียกเทคนิคนี้ว่า “เฉี่ยงจิ้น” (Qiangjin) ปัจจุบันพบงานประดับมุกสมัยโครยอเหลือเพียง ๑๖ ชิ้นในพิพิธภัณฑ์ทั่วโลก ๑ ชิ้นอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติเกาหลี ๑๐ ชิ้น อยู่ที่ญี่ปุ่น แบ่งเป็นที่โตเกียว ๔ ชิ้น เกียวโต ๔ ชิ้น นารา ๑ ชิ้น และเป็นสมบัติส่วนบุคคลอีก ๑ ชิ้น ขณะที่ทวีปยุโรปอยู่ที่ประเทศอังกฤษ ๑ ชิ้น เนเธอร์แลนด์ ๑ ชิ้น และอีก ๓ ชิ้นอยู่ที่สหรัฐอเมริกา จำแนกเป็นที่บอสตัน ๒ ชิ้น และนิวยอร์ก ๑ ชิ้น (National Museum of Korea, 2011)

## ลวดลายเครื่องประดับมุกของเกาหลีสมัยโชซอน



**ภาพลายประดับมุกสมัยโชซอน ที่มาของภาพ: Korea National Museum, ๒๕๖๒.**

ลวดลายบนงานประดับมุกสมัยโชซอนระหว่างศตวรรษที่ ๑๕-๒๐ สามารถจำแนกได้ออกเป็น ๓ สมัยย่อย คือ โชซอนตอนต้น (ศตวรรษที่ ๑๕-๑๖) โชซอนตอนกลาง (ศตวรรษที่ ๑๗-๑๘) และโชซอนตอนปลาย (ศตวรรษที่ ๑๙-๒๐) ทั้งนี้ความเปลี่ยนแปลงสำคัญด้านศาสนาและความเชื่อในประเทศเกาหลีจากพระพุทธศาสนานิกายมหายานที่เคยเจริญรุ่งเรืองในสมัยโครยอมาเป็นลัทธิขงจื๊อในสมัยโชซอนได้ส่งอิทธิพลต่อความเปลี่ยนแปลงด้านลวดลายบนเครื่องประดับมุกเกาหลีอย่างเห็นได้ชัด โดยเฉพาะสมัยโชซอนตอนต้นลวดลายพันธุ์พฤกษาจำพวกดอกไม้มีขนาดดอกใหญ่ขึ้นด้วยเทคนิคที่เรียกว่า “ทาชัลบ็อพ” (Tachalbeop)

สมัยโชซอนตอนกลางเป็นช่วงเวลาที่เกาหลีถูกรุกรานจากชาติมหาอำนาจที่แวดล้อมคาบสมุทรเกาหลี ไม่ว่าจะเป็นญี่ปุ่นในช่วงปลายศตวรรษที่ ๑๖ ระหว่างปี ๑๕๙๒ และ ๑๕๙๘ การรุกรานจากแมนจูในปี ๑๖๒๗ และปี ๑๖๓๖ ถือเป็นช่วงเวลาที่เกิดลวดลายใหม่ เรียกว่า “๔ บุรุษแห่งมวลบุปผา” หรือ “ฮันกึล” (Hangul) กับ “ฮันจา” (Hanja) ส่วนภาษาจีนเรียกว่า “ซื่อจวินจื๋อ” ประกอบด้วยลายดอกไม้มงคล ๔ ชนิดที่เบ่งบานใน ๔ ฤดูกาลแตกต่างกัน ได้แก่ ๑) ดอกเหมย เป็นสัญลักษณ์ของฤดูหนาวแทนความอดทน เนื่องจากเบ่งบานท่ามกลางสภาพอากาศที่หนาวเย็น ๒) ดอกกล้วยไม้ เป็นสัญลักษณ์ของฤดูใบไม้ผลิ แทนความสงบเรียบง่าย เนื่องจากเป็นดอกไม้ที่ไม่มีสีสันฉูดฉาดและมีกลิ่นหอม ๓) ต้นไผ่ เป็นสัญลักษณ์ของฤดูร้อนแทนความอ่อนน้อมถ่อมตน จากธรรมชาติของกิ่งไผ่ที่ลู่ไปตามกระแสลม และ ๔) ดอกเบญจมาศ เป็นสัญลักษณ์ของฤดูใบไม้ร่วง แทนความสันโดษและสูงส่ง ในภาษาจีนเรียกดอกไม้ทั้ง ๔ ชนิดนี้ว่า “เหมย หลาน จู๋ จวี๋” นอกจากนี้ ยังเกิดลวดลายแบบทวิภาคหรือเป็นภาพคู่ ได้แก่ ภาพมังกรคู่ ภาพนกฟีนิกซ์คู่ ภาพนกกับดอกไม้ ภาพวานรกับพวงองุ่น เป็นต้น (Roh, 2019, p. 1-7)

ส่วนในสมัยโชซอนตอนปลายเกิดความเปลี่ยนแปลงเรื่องชนชั้นทางสังคมกับการใช้งานประดับมุก ซึ่งในอดีตเคยจำกัดเฉพาะพระมหากษัตริย์ พระราชินี พระบรมวงศานุวงศ์ และขุนนางชั้นสูงเท่านั้น แต่ในยุคสมัยนี้เป็นช่วงเวลาที่ชนชั้นพ่อค้าและประชาชนทั่วไปสามารถใช้งานประดับมุกได้อย่างทั่วถึง ส่งผลให้งานประดับมุกเป็นที่รู้จักแพร่หลายมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเกิดลวดลายอันเป็นสัญลักษณ์แห่งการมีอายุยืนยาว ๑๐ ประการ เรียกว่า “ชิพจังแซงโด” (Shipjangsaengdo) ประกอบด้วย ดวงอาทิตย์ หรือ

“เฮ” (Hae) ก้อนเมฆ หรือ “กูรึม” (Gureum) ภูเขา หรือ “ซาน” (San) สายน้ำ หรือ “ซู” (Su) ต้นสน หรือ “ซลนามู” (Sonamu) เต่า หรือ “คอบูกี” (Geobuk) กวาง หรือ “ซาซึม” (Saseum) นกกระสา หรือ “ฮังเซ” (Hwangsae) ก้อนหิน หรือ “ดล” (Dol) และเห็ดหรือว่านอายุวัฒนะ เรียกว่า “บุลโช” (Bullcho) ทั้งยังปรากฏลายอัฐมงคล “พัลโบ” (Palbo) หรือของมงคล ๘ อย่าง ได้แก่ ค้างคาว ซึ่งพ้องเสียงกับคำว่า “ฝู” ในภาษาจีนที่แปลว่า ความโชคดี นกกระเรียน เป็นสัญลักษณ์ของความซื่อสัตย์ มังกร เป็นสัญลักษณ์แทนอำนาจวาสนา ตัวอักษร “บก” (Bok) เป็นสัญลักษณ์แห่งความสุข ตัวอักษร “ซู” (Su) เป็นสัญลักษณ์แทนอายุยืน เป็นต้น นอกจากนี้ ยังพบการนำหนังปลากระเบนมาใช้สร้างพื้นผิวบนเครื่องประดับมุกอีกด้วย (Sadamu, 2008, p. 66-89)

## ลวดลายงานประดับมุกของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยา

หลักฐานเก่าแก่ที่สุดเกี่ยวกับงานประดับมุกสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ ตู้พระไตรปิฎกประดับมุก ปัจจุบันเก็บรักษาไว้ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร สันนิษฐานว่าสร้างในรัชสมัยสมเด็จพระสรรเพชญ์ที่ ๘ ส่วนรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศมีโรงทำเครื่องมุกอยู่ที่หน้าพระที่นั่งทรงปืนในพระราชวัง ปรากฏการสร้างบานประตูประดับมุกถวายเป็นพุทธบูชาแด่พระอารามหลวงถึง ๓ แห่ง ประกอบด้วย แห่งที่ ๑ บานประตูพระอุโบสถประดับมุกที่วัดบรมพุทธาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา สร้างขึ้นในรัชสมัยสมเด็จพระเพทราชา เมื่อปีมะแม ตรีศก จ.ศ. ๑๑๓ ซึ่งเป็นต้นแบบอยู่ที่หอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระบรมมหาราชวัง ใช้ช่างทั้งหมด ๒๐๐ คน รวมระยะเวลาการก่อสร้างทั้งสิ้น ๘๔ วัน ก่อนจะย้ายมาที่หอพระมณเฑียรธรรมเคยย้ายไปที่วัดศาลาปูน ปัจจุบันบานประตูคู่นี้เก็บรักษาไว้ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร ตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (Sammawutthi, 2015, p. 1-184)

ลวดลายของบานประตูในยุคสมัยนี้เป็นลายกนกก้านขดซึ่งปลายก้านขดออกเป็นรูปสัตว์หิมพานต์ ส่วนล่างของบานประตูเป็นรูปท้าวเวสสุวรรณ ถัดขึ้นไปเป็นรูปสิงห์อัดหรือสิงห์หันหน้าตรง มีรูปพระนารายณ์ทรงสุบรรณ รูปครุฑยกมือสองข้างเหนี่ยวเถากนกขนาบด้วยลายก้านขดออกเถาสิงห์และออกเถากิเลนอย่างละ ๑ คู่

รูปพระอินทร์ทรงช้างเอราวัณขนาบสองข้างด้วยลายก้านขดออกเถาเทพพนม ๑ คู่ ออกเถานกหัสดินอีก ๑ คู่ และรูปพระพรหมทรงหงส์ ส่วนด้านบนสุดของบานประตูเป็นลายอุณาโลมหรือโอม สถิตอยู่ในบุษบกทรงมณฑปขนาบสองข้างด้วยลายก้านขดออกเถาช่อหางโต ๒ คู่ ขอบรอบบานประตูเป็นลายประจำยามก้ามปูซึ่งล้อมด้วยลายเนื่อง

ถัดออกไปเป็นลายรักร้อย อกเลาประตูตอนกลางประดับเป็นลายพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าเทพยดา หัตถ์สองข้างถือเถากนก และลายพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าขบที่ขนาบสองข้างด้วยลายก้านขดออกเถาช่อกนกดอกไม้ ๑ คู่ ริมสองข้างมีลายกนกก้านแย่งประกอบช่องไฟ นมอกเลากลางประดับเป็นรูปหนุมานท่าเงื้อพระขรรค์ ลายรอบนมอกเลาประดับเป็นลายแข้งสิงห์ซึ่งบากเป็นจักรคล้ายใบระกา นมอกเลาเชิงล่างเป็นรูปหน้ายักษ์ซึ่งมีเฉพาะเศียร ลวดลายดังกล่าวคล้ายคลึงกับบานประตูมุกมณฑปพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี สร้างในสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ (Institute of Ayuddhaya Study, 2014, p. 11-12)

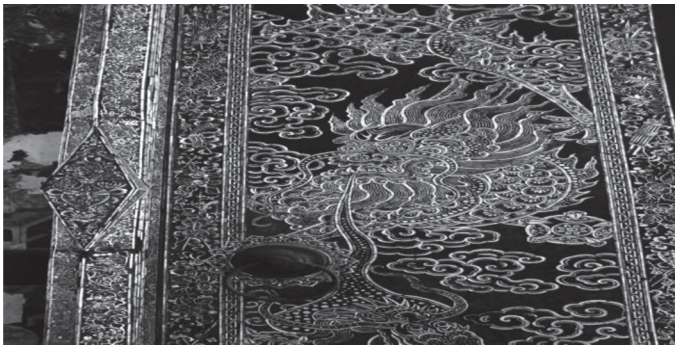
ส่วนบานประตูคู่ที่สองอยู่ที่วัดเบญจมพิตรดุสิตวนาราม และบานประตูคู่สุดท้ายนำมาตัดเป็นแผ่นใช้สร้างตู้เก็บหนังสือพระธรรมซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ประทานแก่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (Fine Arts Department, 2008, p. 141-142) เป็นลายกนกหางกินนรหรือกนกสามตัว มีภาพสัตว์ หิมพานต์ ราชสีห์ คชสีห์ หนุมานออกจากช่อกนก ซึ่งอยู่ในวงกลมคล้ายกะแปะจีน รอบวงกลมประดับด้วยดวงดาวล้อม ระหว่างวงกลมประดับลายหูช้างกับช่องไฟทั้ง ๔ ด้าน

ขณะที่บานประตูประดับมุกวิหารยอด วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ได้เคลื่อนย้ายมาจากศาลาการเปรียญวัดป่าโมกข์วรวิหาร จังหวัดอ่างทอง ซึ่งสร้างขึ้นในสมัยสมเด็จพระบรมราชาที่ ๓ แห่งกรุงศรีอยุธยา พุทธศักราช ๒๒๙๖ ใช้ช่าง ๑๘๕ คน รวมระยะเวลาการก่อสร้างทั้งสิ้น ๗๗ วัน สร้างขึ้นภายหลังประตูประดับมุกของวัดบรมพุทธาราม มีลวดลายแบบอีแปะหรือลายสัตว์หิมพานต์ที่ประดับลายไว้ภายในลายวงกลมเรียงกันในแนวตั้งลงมาจนถึงขอบล่างของบานประตู และมีลายธรรมชาติประกอบ เรียกว่า “ลายช่อง” ภายในช่องเป็นลวดลายกนกเปลวออกเถาครุฑ

ออกเถาหงส์ ออกเถาสิงห์ ออกเถาคชสีห์ ออกเถาสิงห์ผสมหรือโตเทพสิงหะ และออกเถาพญาวานรเชิญธงถือกระบี่ ภายนอกวงกลมมีลายประจำยาม และมีกนกหูช้างประกอบช่องไฟ ด้านบานประตูประดับมุกพระวิหารพระพุทธชินราช วัดพระศรีรัตนมหาธาตุ จังหวัดพิษณุโลก สร้างในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ มีลวดลายเช่นเดียวกับบานประตูประดับมุกวิหารยอด วัดพระศรีรัตนศาสดาราม แต่ขนาดบานประตูยาวกว่าและมีจำนวนวงกลมมากกว่าถึง ๒ วง ส่วนบานประตูประดับมุกมณฑปพระพุทธบาท วัดพระพุทธบาท จังหวัดสระบุรี ที่สร้างในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศเช่นเดียวกัน มีลวดลายเหมือนกับบานประตูประดับมุกหอพระมณเฑียรธรรม วัดพระศรีรัตนศาสดาราม แตกต่างกันในรายละเอียด เช่น มีภาพตัวละครสำคัญในเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ ท้าวลัสเตียน ชมพูพาน อินทรชิต กุมภกรรณ พระยาขร ทศคีรีธร มังกรกัณฐ์ บรรลัยกัลป์ และทศกัณฐ์ (Sanprasert, 2002, p. 7)

## ลวดลายงานประดับมุกของไทยสมัยรัตนโกสินทร์

งานประดับมุกที่บานประตูสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สมัยรัชกาลที่ ๑ ปรากฏที่บานประตูพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามจำนวน ๑๒ บาน จำแนกเป็นด้านหน้าและด้านหลังพระอุโบสถอย่างละ ๖ บาน ทรงใช้ช่างสมัยกรุงศรีอยุธยาถอดแบบงานประดับมุกสมัยสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวบรมโกศ คือ มีลายก้านขดและลายช่อ ลายพันธุ์พฤกษา ลายสัตว์ในป่าหิมพานต์ ลายเทพเจ้าในศาสนาฮินดู และลายตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ โปรดเกล้าฯให้สร้างพระที่นั่งพิมานรัตยาเพื่อใช้เป็นที่ประทับชั่วคราว โดยมีเจ้าพระยาอรรมหาเสนาเป็นผู้บังคับการกรมช่างมุก โปรดให้สร้างเครื่องราชูปโภคประดับมุก ได้แก่ พระแท่นบรรทม ตู้พระสมุด ตู้พระภูษา และพระแท่นเศวตฉัตรประดับมุกตั้งภายในพระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท (Kritchanavin, 2014, p. 35) ขณะที่สมัยรัชกาลที่ ๓ ปรากฏบานประตูประดับมุกลายมังกรดั้นเมฆ ล้อมกรอบด้วยลายดอกเบญจมาศสลับอาวุธจีน ภาษาแต้จิ๋วเรียกว่า “เท้งเล้ง” ตามคติความเชื่อที่ว่ามังกรห้าเล็บเป็นสัญลักษณ์แทนความยิ่งใหญ่ของพระมหากษัตริย์ ที่วัดราชโอรสารามอันเป็นวัดประจำรัชกาล ซึ่งศิลปะจีนเป็นศิลปะตามพระราชนิยมในรัชสมัยนี้



**ภาพบานประตูลายประดับมุกวัดราชโอรสาราม ที่มาของภาพ: วัดราชโอรสาราม, ๒๕๖๒.**

ทั้งยังมีบานประตูประดับมุกลายรามเกียรติ์ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม สร้างโดยหลวงวิศาลศิลปกรรม เป็นช่างเขียนลายและช่างมุกในคราวเดียวกัน ประตูหน้าด้านซ้ายเป็นภาพตอนวิรุญจำบังหนีไปซ่อนตัวในฟองน้ำ ประตูหน้าด้านขวาเป็นภาพตอนสหัสเดชะถูกหนุมานจับมัดกับต้นไม้ ประตูหลังด้านซ้ายเป็นภาพตอนพระมงกุฎและพระลบลาพระมารดาไปประพาสป่า ประตูหลังด้านขวาเป็นภาพตอนพระมงกุฎและพระลบไล่จับม้าอุปการ ขณะที่บานประตูประดับมุกที่พระอุโบสถวัดนางนอง สันนิษฐานว่าเป็นฝีมือช่างชาวจีน เป็นลายกระแหนะรักลายเครื่องบูชาสัตว์ ผลไม้ และดอกไม้มงคลของจีน ส่วนบานประตูวัดนางชีโชติการามเป็นเทคนิคการประดับมุกแบบญี่ปุ่น ลวดลายดอกไม้ ต้นไม้ และนก (Kritchanavin, 2014, p. 36-38)

**ภาพบานประตูลายประดับมุกวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม ที่มาของภาพ: วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม, ๒๕๖๒.**

สมัยรัชกาลที่ ๔ มีการแต่งตั้งตำแหน่งหมื่นมุกดาประดับ ปลัดกรมช่างมุก โดยปรากฏงานบานไม้ประมุกญี่ปุ่นที่พระวิหารหลวง วัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม เป็นงานประดับมุกชั้นสูงของญี่ปุ่น ผสมผสานเทคนิคการตัดมุกเป็นชิ้นประกอบเป็นโครงร่างแล้วระบายสีกับเทคนิคป่นมุกผงโรยลงบนไม้ทารัก เรียกว่า “มากิเอะ” (Makie) พระยาโชฎึกราชเศรษฐี (จ่อง) เป็นผู้ทำตามรับสั่งของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งโปรดลายประดับมุกหลังบานประตูและหน้าต่างของพระอุโบสถวัดนางชี บานประดับมุกตอนบนเป็นภาพนกหลายชนิด เช่น นกแก้ว นกกระเรียน นกอินทรี เป็นต้น กับลายต้นไม้ เช่น ต้นสน ต้นซากุระ ตอนล่างเป็นภาพทิวทัศน์บ้านเรือน สะพาน ท้องทะเลญี่ปุ่น ระหว่างบานเป็นแผ่นลงรักลายนูนแบบเครื่องเขินจีน แผ่นไม้ประดับมุกหลักบานประตูและหน้าต่างของพระวิหารหลวงผลิตขึ้นจากเมืองท่านางาซากิของญี่ปุ่นเพื่อส่งออกไปยังต่างประเทศโดยเฉพาะ ด้วยเป็นเมืองเดียวในญี่ปุ่นที่ยังคงรักษาการผลิตงานประดับมุกแบบนี้ในช่วงระยะเวลาเดียวกับที่สร้างพระวิหารหลวงวัดราชประดิษฐสถิตมหาสีมาราม (Trachuchat, 2014, P. 114-117)

สมัยรัชกาลที่ ๕ ปรากฏการสร้างบานประตูและหน้าต่างประดับมุกพระอุโบสถวัดราชบพิธสถิตมหาสีมาราม เป็นฝีพระหัตถ์ของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติ เป็นลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ชั้นหนึ่ง ๕ ตระกูล วางเรียงกันจากบนลง

ล่าง ได้แก่ นพรัตนราชวราภรณ์ มหาจักรีบรมราชวงศ์ ปฐมจุลจอมเกล้า มหาวราภรณ์ ช้างเผือก และมหาสุราภรณ์มงกุฎสยาม มีลายเป็นสายสะพายล้อมวงกลมและสร้อยทับอยู่บนสายสะพาย มีโบห้อยดวงตราอยู่อีกขั้นหนึ่ง เหนือดวงตราที่ ๑ เป็นภาพพรหมจตุรพักตร์ ใต้ดวงที่ ๑ เป็นภาพเทวดาพนมมือ ใต้ดวงที่ ๒ เป็นภาพเทพธิดาฟ้อนรำ ใต้ดวงที่ ๓ เป็นภาพกินนรร่ายรำ ใต้ดวงที่ ๔ เป็นภาพหนุมานเหาะ ใต้ดวงที่ ๕ เป็นภาพอินทรชิตเหาะ (Kritchanavin, 2014, p. 47)

จะเห็นได้ว่า ลวดลายงานประดับมุกของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยามีความหลากหลายของลวดลายมากกว่ายุคโครยอของเกาหลีที่ส่วนใหญ่เน้นลวดลายพันธุ์พฤกษาของดอกไม้มงคล ๒ ชนิดหลัก คือ ดอกโบตั๋นและดอกเบญจมาศ ขณะที่ลวดลายของไทยสมัยกรุงศรีอยุธยามีทั้งลายพันธุ์พฤกษา ลายสัตว์ในป่าหิมพานต์ ได้แก่ นาค ครุฑ นกหัสดิน ไกรสร ราชสีห์ คชสีห์ เป็นต้น มีลายสัญลักษณ์เกี่ยวกับเทพเจ้าตามความเชื่อในศาสนาฮินดู ได้แก่ พระพรหม พระนารายณ์ พระอินทร์ เป็นต้น ลายตัวละครในเรื่องรามเกียรติ์ ได้แก่ พระราม พระลักษมณ์ ท้าวลัสเตียน ชมพูพาน อินทรชิต กุมภกรรณ พระยาขร ทศคีรีธร มังกรกัณฐ์ บรรลัยกัลป์ และทศกัณฐ์ ซึ่งได้รับอิทธิพลทางวรรณกรรมจากมหากาพย์รามายณะของอินเดีย สะท้อนให้เห็นถึงอิทธิพลด้านศาสนาความเชื่ออันเกิดจากการผสมผสานกันระหว่างพระพุทธศาสนาและศาสนาฮินดู ซึ่งคล้ายกับในสมัยโครยอของเกาหลีที่ลวดลายต่างได้รับอิทธิพลจากศาสนาพุทธเช่นเดียวกัน แต่แตกต่างตรงที่เป็นนิกายมหายาน ส่วนลวดลายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ของไทยมีการต่อยอดลวดลายจากสมัยกรุงศรีอยุธยามาใช้ แต่ได้มีการริเริ่มลวดลายใหม่เข้ามาเพิ่มเติม ได้แก่ ลายเครื่องราชอิสริยาภรณ์ที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญของสถาบันพระมหากษัตริย์

โดยในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวถือเป็นช่วงเวลาแห่งการติดต่อสัมพันธ์ทางการค้ากับประเทศในแถบเอเชียตะวันออกอย่างจีนและญี่ปุ่น จึงมีการนำลวดลายแบบจีนและญี่ปุ่นเข้ามาประดับสถาปัตยกรรมทั้งวัดและวังอย่างแพร่หลาย สำหรับลวดลายแบบจีน ได้แก่ ลายมังกร ลายหงส์ ลายกิเลน ลายพันธุ์พฤกษา เป็นต้น ขณะที่ลวดลายแบบญี่ปุ่น ได้แก่ ลายนก ดอกไม้ และบ้านเรือนแบบญี่ปุ่น เป็นต้น ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับเกาหลีตรงที่ลวดลายได้รับอิทธิพลจากจีนและญี่ปุ่นเช่นกัน แต่เกาหลีจะได้รับอิทธิพลด้านลวดลายจากอินเดียน้อยกว่าไทยมาก

เพราะในยุคโชซอนเกาหลีเปลี่ยนศาสนาประจำชาติจากศาสนาพุทธเป็นลัทธิขงจื๊อ และเต๋า จึงทำให้นิยมภาพพันธุ์พฤกษาและสัตว์มงคลที่เกี่ยวข้องกับการมีอายุยืน การมีโชคลาภ อำนาจ และสุขภาพ ทั้งยังนิยมการใช้ลายเรขาคณิตมากกว่าลายประดับ มุกของไทยที่ปรากฏการใช้ลายเรขาคณิตในงานประดับมุกน้อยมาก อีกประการคือ เกาหลีนิยมประดับมุกเป็นตัวอักษรมงคลลงในชิ้นงานซึ่งต่างจากไทยที่ไม่นิยม การประดับมุกเป็นรูปอักษรไทย ปรากฏแค่เพียงการแสดงรายละเอียดเกี่ยวกับผู้สร้าง วันเดือนปีที่สร้าง และวัตถุประสงค์ในการสร้างเท่านั้น แต่ไม่ได้จารึกด้วยงานประดับมุก

## สรุปและอภิปรายผล

งานประดับมุกระหว่างไทยและเกาหลีมีทั้งความคล้ายคลึงและความแตกต่าง กันตามองค์ประกอบของการสร้างสรรค์ผลงานศิลปะชั้นสูงแขนงนี้ เริ่มตั้งแต่วัตถุดิบ ที่นำมาใช้ในการผลิตงานประดับมุกเป็นการผสมผสานกันระหว่างเปลือกหอยมุก และยางรัก สำหรับสายพันธุ์หอยมุกของไทยที่ได้รับความนิยมมากที่สุด ได้แก่ หอยมุกไฟ หอยอูด และหอยโข่ง เนื่องจากเนื้อหอยไม่เปราะบางทำให้ฉลุได้ง่าย ขณะที่เกาหลีนิยมใช้หอยเป๋าฮื้อมากที่สุด เพราะมีความแวววาวสูงและมีหลากหลาย สีสัน จะเห็นได้ว่าหอยของเกาหลีมีสีจัด มีเปลือกทั้งสีขาวและชมพู โดยเฉพาะสีชมพู จะมีราคาแพงมาก

ด้านยางรักแตกต่างกันตรงองค์ประกอบอนุพันธ์ของเคทิคอล (Catechol) ซึ่งของเกาหลีเป็นแบบอูรูช็อล (Urushiol) พบในรักจีน ญี่ปุ่น และเกาหลี ขณะที่รักของ ไทยเป็นแบบทิตซ็อล (Thitsiol) พบในรักใหญ่ของไทยและเมียนมา โดยให้ สีน้ำยางรักแตกต่างกัน รักเกาหลีจะมีสีน้ำตาลอ่อนส่วนยางรักของไทยจะเป็นสีดำ ส่วนวิธีการเก็บน้ำรักของเกาหลีจะใช้มีดตัดเป็นเส้นวงกลมตามลำต้นของต้นไม้จาก โคนไปจนถึงส่วนบน ขณะที่ของไทยจะตัดเป็นรูปตัววีแล้วเอาภาชนะรองให้น้ำยาง ไหลออกมา

สำหรับเครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการผลิตของไทยและเกาหลีมีความ คล้ายคลึงกัน ประกอบด้วย อุปกรณ์ในการขัดเปลือกหอย ได้แก่ หินเจียรหรือหินขัด ใบตัด ใช้สำหรับแบ่งตัดชิ้นหอย โต๊ะปฏิบัติงานช่างมุกที่มีการติดตั้งไม้หางปลาหรือไม้

หางเหยี่ยว ใช้สำหรับรองครีมจับหอยในขั้นตอนการฉลุและขัดแต่งลวดลาย โครงเลื่อยฉลุ ตะไบ คีมคีบ ปากคีบ มีดคัตเตอร์ กระดาษสาสำหรับเขียนลาย กาวน้ำสำหรับติดกระดาษกับเปลือกหอย โดยช่างเกาหลีสมัยโบราณนิยมใช้ลิ้นเลียให้น้ำลายช่วยประสานพู่กันใช้สำหรับทารัก กระดาษทราย และที่ขาดไม่ได้ คือ ตู้บ่มรักเพื่อช่วยอบรักให้แห้งได้ง่าย เนื่องจากรักจะแห้งได้ดีในสภาพอากาศที่ชื้น ทั้งนี้ เกาหลีมีอุปกรณ์พิเศษบางชนิดที่แตกต่างจากไทยในบางขั้นตอน ได้แก่ ก้านเหล็กสำหรับนาบความร้อนจากเตาไฟลงไปบนพื้นผิวของหอยมุกที่ฝังลงบนหุ่นเพื่อช่วยให้ติดแน่นทนนานมากยิ่งขึ้น รวมทั้งหัวค้อนขนาดเล็กสำหรับทุบให้เกิดรอยแตกร้าวเป็นลวดลายบนพื้นผิว

ขณะที่ลวดลายระหว่างงานประดับมุกของไทยและเกาหลีมีความแตกต่างกันมาก อันเนื่องมาจากบริบทด้านการเมืองการปกครอง ศาสนาความเชื่อ และสิ่งแวดล้อมที่เป็นปัจจัยต่อการคิดสร้างสรรค์ลวดลายของช่างประดับมุก สภาพภูมิศาสตร์ของเกาหลีตั้งอยู่ท่ามกลางประเทศมหาอำนาจทั้งจีนและญี่ปุ่น ส่งผลให้วัฒนธรรมการผลิตงานประดับมุกของจีนและญี่ปุ่นถ่ายทอดมายังเกาหลีในหลายยุคสมัย อย่างไรก็ตาม เกาหลีได้พยายามพัฒนาลวดลายที่เป็นเอกลักษณ์ของตัวเอง โดยเฉพาะพื้นผิวที่นิยมกะเทาะให้เกิดรอยแตกบนเปลือกหอย การตัดเปลือกหอยเป็นเส้นเล็กและบางมาก อันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ขณะที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลด้านการค้าจากจีนและศาสนาความเชื่อจากประเทศอินเดีย ส่งผลให้ได้รับอิทธิพลด้านลวดลายจากมหากาพย์รามายณะมาใช้ในการประดับตกแต่งศาสนสถานและพระราชวัง ส่วนอิทธิพลด้านลวดลายของจีนอยู่ภายใต้พระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ในแต่ละรัชสมัย เช่น ในสมัยรัชกาลที่ ๓ โปรดงานศิลปะจีนจึงให้สร้างลวดลายแบบจีนประดับบานประตูวัดประจำรัชกาล ได้แก่ ลวดลายมังกรห้าเล็บอันเป็นสัญลักษณ์ของจักรพรรดิ ลายหงส์ ลายพันธุ์พฤกษา และลวดลายมงคลตามความเชื่อของจีน เป็นต้น จะเห็นได้ว่าลวดลายบนงานประดับมุกแบบเกาหลีที่ไม่ค่อยปรากฏในประเทศไทย ได้แก่ การประดับมุกเป็นรูปตัวอักษรมงคลเพื่อสื่อถึงความโชคดี อายุยืนยาว หรือมีอำนาจวาสนา และลวดลายเรขาคณิต

สำหรับด้านศาสนาความเชื่อ ในยุคโครยอ เกาหลีได้รับอิทธิพลจากพระพุทธศาสนาแบบมหายานในการประดิษฐ์ลวดลายบนงานประดับมุก ได้แก่ ลายดอกเบญจมาศและลายดอกโบตั๋น ซึ่งแตกต่างจากพระพุทธศาสนานิกายเถรวาทหรือหินยาน

ของไทยต่อมาในสมัยโคกูเรียวได้เปลี่ยนศาสนาประจำชาติเป็นลัทธิขงจื๊อ ทำให้เกิดลวดลายใหม่ที่เปลี่ยนแปลงตามศาสนาความเชื่อ ได้แก่ ลวดลายสัญลักษณ์อายุยืน ลวดลายแบบทวิภาค เช่น มังกรคู่ นกฟินิกซ์คู่ หรือหงส์คู่ เพื่อแสดงออกถึงความสมดุลกันระหว่างเพศชายและเพศหญิง ลวดลายพันธุ์พฤกษาและดอกไม้ที่มีขนาดใหญ่มากกว่าสมัยโครยอ ลวดลายของสัตว์ที่มีเพิ่มมากขึ้นกว่าสมัยโครยอที่เน้นลวดลายของพืชและดอกไม้ เป็นต้น

## Reference


Boonjaeng, S. (2018). *Laksana chapor kong yang lak yai lae karn yeudtid bon peunpil ceramic*. [Characterization of Gluta Usitata Sap and adhesion on ceramic surfaces]. (Master degree dissertation). Chiang Mai Rajabhat University, Chiangmai, Thailand.

Choi, Y. (1998). *Arts of Korea. New York: The Metropolitan Museum of Art*, Yale University Press.

Choi, Y. (2001). *Goryeo Dynasty Lacquerware with mother of pearl inlay*. Seoul: Chungnam University.

Contemporary Korean Crafts exhibition. (2015). *Ottchil: Korean Lacquer*. Seoul: Korea craft & design foundation.

Fine Arts Department. (2008). *Boranstan nai changwat Phra Nakhon Sri Ayuddhaya* [Archaeological sites in Phra Nakhon Sri Ayutthaya Province]. Bangkok: Ministry of Culture.

Hwang, J. (2010). *Korean lacquerware inlaid with mother-of-pearl: the everlasting beauty*. Seoul: National Museum of Korea.

Hwang, J. and Kawada, S. (2010). *Korean lacquerware inlaid with mother-of-pearl: the everlasting beauty*. Seoul : National Museum of Korea.

Institute of Ayuddhaya Study. (2014). *Ekkasan prakob krongkarn laokan prawatsat Borombuddharam yon ramruek wanwan yan pratong.* [History of Borombuddharam Temple: The recognize of the Phatong

Area Project]. Phanakornsri Ayuddhaya: Phanakornsri Ayutthaya Rajabhat University.

Jamornman, O. (2020). *Boransil malang malueang leubleuam rueang rong rung* [The rainbow brilliant ancient art]. Booklet of Tourist Organization of Thailand, 60 (6), 110-111.

Jeju National Museum. (2014). *Jeju National Museum exhibits rare mother-of-pearl lacquerware*. Jeju: Korea.net.

Khumkaew, P. (2020). *Karn seuksa silpakham ngan phadabmukthai*. [A study Thai mother of pearl inlay for altar set design]. (An independence study). Master of science in technology education, King Mongkut's Institute of Technology Ladkrabang, Bangkok, Thailand.

Komolbut, S. (2002). *Jodmaihet karn derntang su pratej siam kong batluang takarn* [Journal of the journey of Guy Tachard to Siam]. Bangkok: Aksorncharoentat Printing.

Kritchanavin, M. (2014). *Pattana karn rae karn poenpang kong ngan pradabmook in praneetsil thai*. [Development and changes to mother of pearl inlay in Thai minor arts]. (An independence study). Master of arts program in arts history, Silpakorn University, Bangkok, Thailand.

Lee, E. (2019). *Mother of pearl: Dazing color of nature*. Korea: national folk museum of Korea.

Lee, J. (1985). *Lacquerware in the unified Silla period with special reference to the find at Anap-chi*. Tokyo: The Urushi Study Group.

Lee, N. (2003). *A technical analysis of a Goryeo dynasty lacquer incense box in the collection of the national museum of Korea*. Leiden: brill.com.

National Museum of Korea. (2011). *Lacquered Comb Box Inlaid with Mother-of-pearl. S*eoul: NMK's magazine.

Natsu, O. (2007). *Recent museum of art acquisition: Korean lacquer box*. Michigan: Asian Art University of Michigan Museum of Art.

Park, S. (2002). *Lacquerware in Korea*. Mayenne: UNESCO Publishing.

Roh, J. (2019). *Korean lacquer work craftsmen who went to Japan*. New York: Taylor & Francis.

Sadamu, K. (2008). *Korean Najeonchilgi of the Goryeo and early Joseon periods*. Seoul: National Museum of Korea.

Sammawutthi, A. (2015). *Karn jas sang banpratu pradabmuk horphamantientham puea karn anurak ban pratu derm*. [Mother of pearl doors at Phra Monthian Tham Hall]. Bangkok: Fine art department.

Sanprasert, C. (2002). *Lai sanyalak bon banpratoo pradabmook samai ayuddhaya tonpai Buddha satrawat tee 23* [Symbolism on the mother of pearl inlaid doors in the late Ayutthaya period, 17-18 A.D]. (An independence study). Master of arts program in arts history, Silpakorn University, Bangkok, Thailand.

Takata, T. (2016). *Ngan pradab mook Ryukyu kanton karn sang* [*Ryukyu mother of pearl inlay: The creation process*]. Bangkok: Siam University.

Thai Arts Academic Group, Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department. (2010). *Kongkarn sang tonbab puea jadtam ongkhamrue dan ngan changphadabmook* [Dissemination of mother of pearl inlay as a role model project]. Bangkok: Ten divisions of traditional Thai crafts, Fine Arts Department.