แบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง ๒๐๐ ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

(พ.ศ. ๒๓๒๕ – ๒๕๒๕)

สถาบันไทยคดีศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

751.73
W253 ว
อ๖๑๗ ค.3

แบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2325 - 2525)

หัวหน้าโครงการ ; ศาสตราจารย์ ดร.เพ็ญศรี ดุก
ผู้อำนวยการโครงการไทยศึกษา

ผู้ร่วมโครงการ ; อาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์
ภาควิชาศิลปะและวัฒนธรรม
คณะมนุษย์ศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

งานวิจัยนี้ได้รับทุนจากฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
เนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ครบรอบ 200 ปี

คำนำ

งานวิจัย เรื่องแบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2325 – 2525) นี้เป็นเอกสารทางวิชาการด้านศิลปะ และวัฒนธรรม ซึ่งได้รับการจัดทำขึ้นเป็นองค์ประกอบร่วมในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ที่ได้สถิตย์สถาพรมาบรรจบ 200 ปี โครงการวิจัยในด้านศิลปะและวัฒนธรรม เพื่อร่วมเฉลิมฉลองพระมหานคร เนื่องในโอกาสอันสำคัญยิ่งครานี้ ได้รับการริเริ่มและสนับ – สนุนโดย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทั้งในด้านโครงการวิจัย และด้านทุนในการดำเนินงานวิจัย

ในช่วงเวลา 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ผ่านมา มีงานจิตรกรรมประเภทที่เขียนบนฝาผนังภายในสถานที่ต่างๆ ทั้งที่ตั้งอยู่ภายในแวดวงกรุงรัตนโกสินทร์ และในชนบทรอบๆชานกรุงอยู่เป็นจำนวนมาก กับทั้งยังมีภาพเขียนฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นร่วมสมัยในระหว่าง 200 ปีที่ผ่านมา ตามหัวเมืองต่างๆทั้งที่อยู่ไม่ห่างและที่ไกลกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ยังมีอยู่จำนวนมิใช่น้อย งานวิจัยแบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง ได้กำหนดขอบเขตและเน้นการศึกษาวิจัยเฉพาะงานจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่ภายในแวดวงกรุงรัตนโกสินทร์เป็นสำคัญ กับงานจิตรกรรมฝาผนังในสถานที่อื่นซึ่งอยู่นอกกรุงรัตนโก – สินทร์บ้างแห่ง ซึ่งมีความสำคัญเกี่ยวเนื่องกัน

สาระสำคัญของการวิจัยจะเน้นหนักไปในการศึกษาความคิด คติความเชื่อ ขนบนิยม ประเพณีนิยม ในการสร้างสรรค์แบบอย่างของรูปภาพต่างๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยได้นำมาร่วมกันเขียนขึ้นเป็นภาพจิตรกรรม กับศึกษาวิจัยในด้านอุปสรรคและปัญหาในการนำเสนอแบบอย่างและการปฏิบัติงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมไทยในแต่ละสมัยระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ผ่านมา และช่วงเวลา 200 ปีอันค่อนข้างยาวนานนี้ มีเหตุการณ์ทางด้านสังคม การเมือง เศรษฐกิจ และการศึกษา เปลี่ยนแปลงไปในทางเจริญขึ้นโดยลำดับ ภาวะเช่นนี้ย่อมมีผลกระทบต่อการสร้างสรรค์งานศิลปกรรม โดยเฉพาะด้านจิตรกรรมฝาผนังด้วย มีความเปลี่ยน – แปลงที่เกิดขึ้นและเห็นได้ชัดในงานจิตรกรรมฝาผนัง คือ ความคิดในการสร้างสรรค์และถ่ายทอดแบบอย่างของรูปภาพต่างๆซึ่งมีมาโดยลำดับ การศึกษาวิจัยความเปลี่ยนแปลง

ทางด้านแบบอย่างของรูปภาพจิตรกรรมนี้ เป็นหัวข้อหนึ่งในการศึกษาวิจัยนี้ด้วย ในหัวข้อของวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง

เนื่องด้วยงานวิจัยแบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง ศึกษาในด้าน ความคิด คติความเชื่อ ขนบนิยม และประเพณีนิยมในการสร้างสรรค์นี้ ยังไม่มีผู้ใดริเริ่มดำเนินการศึกษาวิจัยขึ้นไว้ก่อน จึงเป็นอุปสรรคและมีปัญหาอยู่มากในการดำเนินการศึกษาวิจัย โดยเฉพาะข้อมูลทางด้านข้อมูลที่เป็นเอกสาร ดังนี้ การศึกษาวิจัยจึงได้ใช้วิธีการศึกษาเชิงวิเคราะห์ เปรียบเทียบ โดยตรงจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละสถานที่ ภาพถ่าย และสมุดพิมพ์ภาพจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งที่มีผู้พิมพ์ขึ้นบ้าง เป็นส่วนประกอบการศึกษาวิจัย

งานวิจัยเรื่องนี้ หากว่าจะได้กำหนดขอบเขตของเรื่องและขนาดของการศึกษาวิจัยไว้เพียงแต่ การศึกษาวิจัยงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีอยู่ภายในแวดวงกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งดูว่าค่อนข้างกับแคบก็ตาม แต่ทว่าการริเริ่มศึกษาในด้านความคิด คติความเชื่อ ขนบนิยม และประเพณีนิยมในส่วนที่เกี่ยวกับศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยโดยตรงนี้ออกจะเป็นสิ่งใหม่ที่ยังไม่มีผู้ใดได้ศึกษาวิจัยอย่างจริงจัง และนำเสนออย่างมีระบบทางวิชาการมาก่อน การศึกษาวิจัยเรื่องนี้ จึงเป็นเรื่องกว้างทางด้านความคิด ในการมองและพิจารณาศักยภาพของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยอย่างที่ไม่เคยปรากฏมีมาก่อน

งานวิจัยเรื่องแบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ผู้วิจัยมีความปรารถนาอย่างยิ่งต่อการดำเนินงานวิจัยจนสำเร็จลุล่วงเป็นบทเขียน รายงานผลแห่งการวิจัยปรากฏอยู่ ณ ที่นี้แล้ว ทั้งนี้ก็ด้วยความหวังว่า บทเขียนรายงานการวิจัยเรื่องนี้ จะได้เป็นพื้นฐานทางวิชาการ เพื่อการศึกษาทางด้านจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ประวัติศาสตร์ศิลป และเพื่อการวิจักษณ์ต่อคุณค่างานจิตรกรรมอันเป็นศิลปกรรมของชาติด้วยความเข้าใจโดยแท้ ผู้วิจัยหวังว่างานวิจัยเรื่องนี้คงจะยังให้สำเร็จประโยชน์ได้มากบ้างน้อยบ้างตามส่วนต่อผู้ที่สนใจในด้านศิลปะไทย จิตรกรรมแบบไทยประเพณี นักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลปะ ผู้ศึกษาจิตรกรรมไทย และบุคคลผู้มีความสนใจในศิลปะและวัฒนธรรมไทยตามสมควร

ศาสตราจารย์ ดร. เพ็ญศรี ดุก
ผู้อำนวยการโครงการไทยศึกษา
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อาจารย์ จุลทัศน์ พยาฆรานนท์
คณะมนุษย์ศาสตร์
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

กิตติกรรมประกาศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และโครงการไทยศึกษา แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งริเริ่มโครงการวิจัยเกี่ยวกับวิวัฒนาการของศิลปะและวัฒนธรรมไทย ในระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เพื่อเป็นองค์ประกอบร่วมเนื่องในการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่ง-สถิตย์สถาพรบรรจบ 200 ปี ได้ให้ทุนและสนับสนุนโครงการวิจัยเพื่อดำเนินการศึกษาวิจัย เรื่อง แบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ขอได้รับความขอบคุณในคุณูปการที่สถาบันทางการศึกษาชั้นสูงแห่งชาติแห่งนี้ได้กระทำแล้ว เพื่อ-ความถึงพร้อมและสำเร็จประโยชน์ในความรู้ ความเข้าใจ เกี่ยวกับศิลปะและวัฒนธรรมไทย อันเป็นมรดกแห่งความภาคภูมิใจในความเป็นชาติของประชาชนชาวไทย

ศาสตราจารย์ ดร. เพ็ญศรี ดุก ผู้อำนวยการโครงการไทยศึกษา และหัวหน้าโครงการวิจัยเรื่องนี้ ขอได้รับความขอบคุณยิ่งในคุณูปการ ซึ่งท่านได้ให้เกียรติรับภาระเป็นหัวหน้าโครงการวิจัย กับทั้งได้แสดงออกซึ่งความกรุณาอันหาที่สุดมิได้ต่อกิจการศึกษาวิจัยมาแต่ต้นจนกระทั่งงานวิจัยนี้ได้สำเร็จเสร็จสิ้นลงด้วยดี ผู้วิจัยขอคราพระคุณไว้ ณ ที่นี้

งานวิจัยเรื่องนี้ ได้อาศัยการศึกษาวิจัยข้อมูลโดยตรงจากภาพจิตรกรรมฝาผนังในศาสนสถานตามที่มีอยู่ในพระอารามหลวง อารามราษฎร์ และวัดเชลยศักดิ์ หลายที่หลายแห่งด้วยกัน การศึกษาวิจัยนี้สำเร็จลุล่วงลงได้ด้วยดี ก็ด้วยได้รับความอนุเคราะห์แต่ท่านเจ้าอธิการ ผู้ปกครองพระอาราม อาราม และวัดแต่ละแห่ง ซึ่งจะแสดงความขอบพระคุณให้ทั่วแต่ละแห่งในที่นี้ก็คงเป็นการไม่สะดวก จึงขอนมัสการระลึกถึงพระคุณในความกรุณาของท่านอธิการทุกๆท่าน ซึ่งมิสามารถออกนามในที่นี้ไว้ในสำนึกเป็นนิรันดร์

ในด้านการค้นคว้าหาข้อมูล ผู้วิจัยขอขอบคุณ คุณวรรณิภา ณ สงขลา ผู้เชี่ยวชาญการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง แห่งกองโบราณคดี และนางสาวบุหลง ศรีกนก แห่งกองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร ผู้ซึ่งกรุณาช่วยเหลือค้นคว้าและแนะนำทำแหล่งข้อมูล ตลอดจนให้การปรึกษาอันเป็นประโยชน์แก่การวิจัยมาก

บุคคลผู้มีคุณูปการ ซึ่งผู้วิจัยขอขอบพระคุณไว้ ณ ที่นี้อีกท่านหนึ่ง คือ ครูพิณ อินทรฟ้าแสง ช่างจิตรกรรมไทยฝีมือเอกแห่งจังหวัดเพชรบุรี ท่านผู้นี้ได้เป็นผู้ประสิทธิ์ประสาธน์วิชาช่างจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งเป็นวิชาช่างที่สืบทอดลงมาตาม

สายสกุลช่างขรัวอินโข่งภิกษุช่างจิตรกรรมลือชื่อสมัยรัชกาลที่ 4 แก่ผู้วิจัย ความรู้ที่ได้รับจาก ครูพิณ อินทรฟ้าแสง เป็นประโยชน์แก่การวิจัยเรื่องนี้เป็นอย่างยิ่ง

ผู้วิจัยขอขอบคุณ คุณนันทนา ตันติเวสส ในความกรุณาช่วยเหลือในด้านการแปลภาษาอังกฤษ นางสาวจามรี พยาฆรานนท์ ช่วยเหลือในด้านการดีดพิมพ์ดีด – ฉบับ พิสูจน์อักษร และการทำบรรณานุกรม กับ คุณอารยา ช้างศิริ ที่ได้อำนวยความสะดวกในการเดินทางไปศึกษาค้นคว้าภาพจิตรกรรมฝาผนังตามพระอาราม อาราม และวัดต่างๆ และการจัดพิมพ์บทเขียนรายงานการวิจัยเรื่องนี้ขึ้นเป็นเล่มสำเร็จตามกำหนด

ท้ายที่สุดนี้ ผู้วิจัยขอขอบพระคุณและสำนึกในคุณความดีของท่านนักวิชาการทั้งปวง ซึ่งผู้วิจัยได้รับความรู้และนำเอาข้อเขียนอันเป็นประโยชน์ซึ่งท่านได้เขียนขึ้นไว้มาอ้างอิงเพื่อสนับสนุนการศึกษาวิจัย ให้สำเร็จประโยชน์เป็นอย่างดี ผู้วิจัยขอขอบพระคุณเจ้าของบทเขียนทุกท่าน แม้ว่าจะมิได้กล่าวพระนามและนามไว้ ณ ที่นี้ อีกครั้งหนึ่งเป็นอย่างสูง

อาจารย์จุลทัศน์ พยาฆรานนท์

แบบอย่างและวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนัง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ.2325 - 2525)

บทคัดย่อ

การศึกษาวิจัยเรื่อง "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" ในระหว่างห้วงเวลา 200 ปีที่ผ่านมาโดยลำดับ ก็โดยวัตถุประสงค์เพื่อการศึกษาให้ได้มาซึ่งความรู้ ความเข้าใจ อันเนื่องด้วยเหตุและผล ตลอดจนคุณค่าในด้านแบบอย่างของรูปภาพในงานจิตรกรรม ประเภทที่ได้รับการเขียนระบายขึ้นไว้บนฝาผนัง ฯ จิตรกรรมสถานแต่ละแห่งๆที่มีอยู่ภายในวงจังหวัดกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้จะเป็นผลให้เกิดคุณประโยชน์แก่การศึกษาในด้านปฐะวัติศาสตร์ศิลปกรรม โดยเฉพาะประวัติความเป็นมา การวิวัฒนาการทางแบบอย่างของงานจิตรกรรมฝาผนัง ระหว่างห้วงเวลา 200 ปีในกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นการนำเสนอให้เกิดจิตรกรรมวิจักษ์แก่ผู้สนใจในศิลปะด้านจิตรกรรมไทย และเป็นหลักฐานทางด้านเอกสารเพื่อการพิจารณาและเป็นแนวทางในการอนุรักษ์ศิลปกรรมด้านจิตรกรรมฝาผนังอันนับถือว่าเป็นมรดกทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมของชาติสืบต่อไป

การศึกษาวิจัย "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" ดำเนินการไปได้และกระทำให้เป็นที่สำเร็จประโยชน์ด้วยการอาศัยข้อมูลขั้นต้นได้จากการสำรวจภาคสนามโดยตรง โดยการเก็บข้อมูล พิจารณาและวิเคราะห์จากแบบอย่างอันมีปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ละแห่งๆเป็นสำคัญ ทั้งนี้เนื่องด้วยรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏอยู่แต่ละแห่ง ล้วนเป็นหลักฐานและข้อมูลขั้นต้น และเป็นตัวปัญหาในการที่จะศึกษาวิจัยโดยแท้ ส่วนข้อมูลที่เป็นเอกสารขั้นต้น ภาพถ่าย ภาพวาดจำลองด้วยลายเส้น หรือแผนผัง จะได้ใช้เป็นเพียงข้อมูลประกอบการวิเคราะห์เป็นอันดับรอง ทั้งนี้เนื่องด้วยเอกสารที่ควรจะได้ใช้เป็นข้อมูล ซึ่งมีเนื้อหาสาระสำคัญในการที่จะค้นคว้าหรืออ้างอิงพอจะให้เป็นประโยชน์แก่การศึกษาวิจัยตามหัวข้อเรื่องนี้โดยตรง ไม่ปรากฏมีผู้ใดผู้หนึ่งได้ค้นคว้าอย่างเป็นหลักฐานและเขียนขึ้นไว้แต่ก่อน กับทั้งเอกสารจำนวนไม่มากที่พอมีอยู่ ควรจะอ้างขึ้นเป็นข้อมูลประกอบการวิเคราะห์ได้บ้างบ้าง ก็มักไม่แสดงสาระสำคัญเด่นชัดพอที่จะเป็นประโยชน์แก่การศึกษาวิจัยให้บรรลุวัตถุประส-

ได้โดยแท้ ฉะนั้นในการศึกษาวิจัยจึงได้อาศัยข้อมูลจากต้นแบบงานจิตรกรรมแต่ละแห่งๆ เป็นข้อมูลชั้นต้น และข้อมูลประเภทเอกสารเป็นข้อมูลประกอบ

การเสนอรายงานการศึกษาวิจัย "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" ได้อาศัยวิธีการนำเสนอในลักษณะและรูปแบบ "พรรณนา-เชิงวิเคราะห์" ประกอบร่วมไปกับ ภาพถ่าย ภาพวาดลายเส้น แผนผัง และแผนที่ในแต่ละส่วนๆโดยลำดับ

ในด้านเนื้อหาสาระของการศึกษาวิจัยตามหัวข้อเรื่องนี้ ได้จัดแบ่งเนื้อหาสาระออกเป็นบท มีจำนวน 8 บทด้วยกัน ดังต่อไปนี้

บทที่ 1 กล่าวด้วยเหตุผลการสืบทอดความเชื่อ ความคิด และแบบอย่างจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา เหตุผลและวัตถุประสงค์ในการสร้างงานจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ สภาพของงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ละห้วงเวลา ปัญหาและเหตุผลพื้นฐานอันจะนำไปสู่การวิเคราะห์ในบทต่อไป

บทที่ 2 กล่าวด้วยแนวการพิจารณา ความหมายของแบบอย่าง การวิเคราะห์ขนบนิยม ประเพณีนิยม และคติความเชื่อในแบบอย่างของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เหตุผลและหลักการกำหนด สร้างสรรค์รูปแบบและการนำเสนอรูปแบบ

บทที่ 3 การนำเสนอผลการวิเคราะห์แบบอย่างภาพมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ประเพณีนิยม ขนบนิยม การเปลี่ยนแปลง และวิวัฒนาการทางแบบอย่างภาพมนุษย์โดยลำดับ

บทที่ 4 การนำเสนอผลการวิเคราะห์แบบอย่าง ภาพสัตว์ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ประเพณีนิยม ขนบนิยม การเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางแบบอย่างภาพสัตว์โดยลำดับ

บทที่ 5 การนำเสนอผลการวิเคราะห์แบบอย่าง ภาพสิ่งก่อสร้าง ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ประเพณีนิยม ขนบนิยม การเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางแบบอย่าง ภาพสิ่งก่อสร้าง โดยลำดับ

บทที่ 6 การนำเสนอผลการวิเคราะห์ แบบอย่าง ภาพทิวทัศน์ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ประเพณีนิยม ขนบนิยม การเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางแบบอย่างในภาพทิวทัศน์ โดยลำดับ

บทที่ 7 การนำเสนอผลการวิเคราะห์แบบอย่าง องค์ประกอบของจิตรกรรมฝาผนัง การแก้ปัญหาพื้นที่ การนำเสนอการเห็น การลำดับภาพ ขนบนิยมในการจัดลำดับองค์ประกอบ แบบอย่างและวิวัฒนาการขององค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังโดยลำดับ

บทที่ 8 เป็นการเสนอสรุปผลการวิจัย และข้อเสนอแนะบางประการที่ได้รับจากการวิจัย

ABSTRACT

This Thesis on "Styles and Evalutions of the Mural Painting in Bangkok" during the past 200 years was carried out for the purpose of acquiring knowledge, understanding and appreciation of murals painted in each monastery within the bangkok precincts. Moreover, this paper aimed at serving not only as documentary evidence but also as a guideline for further renovation of the mural painting which is regarded as artistic and cultural heritage of the nation.

Since murals in each monastery are considered main factors and also primary sources of this thesis, mural surveys and comparative studies of this different styles were thoroughly made. And since literary references are somewhat limited, they are then viewed as secondary sources. So are photographs, reproductions, diagrams and maps.

This paper was presented in a form of "Analytical Description" together with photographs, reproductions, diagrams and maps.

The contents of the studies can be divided into 8 chapters as follows :-

1. Reasons for traditional beliefs, concepts and styles of the Ayudhya mural painting. Reasons and objectives for creating the mural painting in Bangkok. The charateristics of the mural painting in a different peroid of time. Basic problems and reasons as an introduction to analyses in the next chapters.

2. The trend of considerations. The meaning of a style. An analysis of customs, traditions and beliefs concerning styles of murals. Reasons and rules. Creation and presentation of a style.

3. An analysis of human prototypes in the mural painting customs, traditions, changes and evolution of human prototypes.

4. An analysis of animal prototypes in the mural painting. customs, traditions, changes and evolution of animal prototypes.

5. An analysis of building prototypes in the mural painting customs, traditions, changes and evolution of building prototypes.

6. An analysis of scenic prototypes in the mural painting customs, traditions, changes and evolution of scenic prototypes.

7. An analysis of style, compositional elements of the mural paintings. A solution of a space problem presentation of the perspective. Pictorial sequences. Sequences of compositional elements. Style and evolution of compositional elements of the mural painting.

8. Conclusions with same suggestions.

สารบาญ

หน้า

บทนำ

ความสำคัญของปัญหา ก

วัตถุประสงค์ในการวิจัย ข

ขอบเขตการวิจัย ค

คำจำกัดความ ค

วิธีดำเนินการศึกษาและวิจัย ง

ผลที่จะได้รับจากการวิจัย ง

บทที่ 1

สภาพทั่วไปของจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 1

- เหตุผลและวัตถุประสงค์ของจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 5
- ความเป็นมาของจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 8
- ลำดับการณ์จิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ 14
- จิตรกรรมฝาผนัง ระยะที่ 1 14
- จิตรกรรมฝาผนัง ระยะที่ 2 16
- จิตรกรรมฝาผนัง ระยะที่ 3 18
- จิตรกรรมฝาผนัง ระยะที่ 4 23
- จิตรกรรมฝาผนัง ระยะที่ 5 25

บทที่ 2

แบบอย่างของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง 27

- ขนบนิยมในแบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนัง 34
- ประเพณีนิยมของการสืบทอดแบบอย่างงานจิตรกรรมฝาผนัง 42
- ประเพณีนิยมในการศึกษาวิชาช่างเขียน 43
- ประเพณีนิยมในการสืบทอดแบบอย่าง 44

หน้า

- ประเพณีนิยมในหมู่ประชาชน 45
- ประเพณีนิยมเกี่ยวกับเรื่องที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม 46
- ประเพณีนิยมเนื่องในส่วนพระสงฆ์ที่เป็นช่างจิตรกรรม 47
- สาระสำคัญของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง 55
- สาระสำคัญทางด้านเอกลักษณ์ของรูปแบบ 55
- สาระสำคัญทางด้านความเชื่อต่อรูปแบบ 58
- สาระสำคัญทางด้านความงามของรูปแบบ 60
- ทัศนคติในการสร้างสรรค์และการนำเสนอแบบอย่างจิตรกรรม 63

บทที่ 3

แบบอย่างและวิวัฒนาการของรูปภาพมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง 68

- ความเชื่อของศิลปิน หรือ ช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์ 68
- คตินิยมในแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ 73
- ขนบนิยมในแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ 76
- แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพมนุษย์ 79
- วิวัฒนาการแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ 85
- สมัยที่ 1 91
- สมัยที่ 2 93
- สมัยที่ 3 99
- สมัยที่ 4 107
- สมัยที่ 5 120

บทที่ 4

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง 126

- ความเชื่อของศิลปิน หรือ ช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างของรูปภาพสัตว์ 126
- คตินิยมในแบบอย่างภาพสัตว์ 128

หน้า

- ขนบนิยมในแบบอย่างภาพสัตว์ 129
- ขนบนิยมในการกำหนดประเภทภาพสัตว์ 130
- ขนบนิยมในการกำหนดชนิดของภาพสัตว์ 131
- ขนบนิยมในการกำหนดความสำคัญของภาพสัตว์ 132
- แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพสัตว์ 133
- วิวัฒนาการแบบอย่างภาพสัตว์ 137
- สมัยที่ 1 137
- สมัยที่ 2 143
- สมัยที่ 3 149

บทที่ 5

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนัง 152

- ความเชื่อของศิลปิน หรือ ช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรม 154
- คตินิยมในแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม 155
- ขนบนิยมในแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม 157
- แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมจำลองจากสิ่งที่มีจริง 157
- แบบอย่างของเหย้าเรือนที่อาศัยทั่วไป 157
- แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมเขียนจากจินตนาการ 160
- แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม 160
- วิวัฒนาการแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม 165
- สมัยที่ 1 166
- สมัยที่ 2 168
- สมัยที่ 3 172
- สมัยที่ 4 176

หน้า

บทที่ 6

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง 179

- ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างภาพทิวทัศน์ 180
- คตินิยมในแบบอย่างภาพทิวทัศน์ 181
- ขนบนิยมในแบบอย่างภาพทิวทัศน์ 182
- แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพทิวทัศน์ 184
- วิวัฒนาการแบบอย่างภาพทิวทัศน์ 187
- สมัยที่ 1 187
- สมัยที่ 2 188
- สมัยที่ 3 190

บทที่ 7

แบบอย่างและวิวัฒนาการองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง 194

- คตินิยมในการจัดองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนัง 198
- ขนบนิยมในองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนัง 199
- แนวความคิดในการนำเสนอองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนัง 201
- วิวัฒนาการขององค์ประกอบภาพจิตรกรรม 206
- วิวัฒนาการในด้านสนามภาพ 207
- วิวัฒนาการในโครงสร้างของสีส่วนรวม 208
- วิวัฒนาการในด้านขนาดของกลุ่มภาพ 211
- วิวัฒนาการในการกำหนดเรื่องและลำดับองค์ประกอบ 213
- วิวัฒนาการด้านวิธีการ 222

บทที่ 8

บทสรุป 229

- สมัยที่ 1 231
- สมัยที่ 2 232
- สมัยที่ 3 234

หน้า

- สมัยที่ 4 236
- สมัยที่ 5 237

บรรณานุกรม 240

ภาคผนวก 245

บทนำ

ความสำคัญของปัญหา

งานจิตรกรรม เป็นศิลปกรรมประเภทหนึ่ง จัดร่วมอยู่ในกลุ่มทัศนะศิลปะ ซึ่งมีความหมายโดยเฉพาะว่า เป็นศิลปะที่สำแดงออกโดยอาศัยการเขียนระบายด้วยสีต่างๆลงบนพื้นระนาบ ให้ปรากฏเกิดเป็นรูปแบบต่างๆที่สามารถสื่อความหมายให้เข้าใจ และก่อให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจแก่ผู้ที่ได้ดูชม

รูปภาพจิตรกรรม ที่ได้เขียนประดับบนฝาผนังซึ่งเป็นพื้นระนาบชนิดหนึ่งอยู่ภายในอาคารสถาน เป็นงานจิตรกรรมประเภทหนึ่งที่มีชื่อเฉพาะเรียกว่า " จิตรกรรมฝาผนัง " งานศิลปะประเภทนี้ เป็นที่รู้จักและยอมรับกันอยู่ในหมู่คนไทยส่วนมากว่ามีความสำคัญทั้งในด้านรูปแบบที่น่าสนใจ สีสันที่ทำให้แลดูเพลิดเพลิน และเนื้อเรื่องมีสาระในการสอนใจ โดยเหตุที่จิตรกรรมฝาผนังมีคุณประโยชน์แก่การดูชมดังกล่าวนี้ จึงได้รับความนิยมเขียนระบายขึ้นบนฝาผนังภายในอาคารสถาน ในที่ซึ่งคนสามารถดูชมได้และเป็นสถานที่พึงรองรับรูปภาพจิตรกรรมนั้นได้ถาวร มีโดยลำดับมา

กรุงรัตนโกสินทร์ นับเนื่องแต่ปฐมกาลเมื่อแรกสถาปนาบ้านเมืองขึ้นเป็น – ราชธานี แล้วดำรงมั่นสืบต่อมาโดยลำดับจนกระทั่งปัจจุบันกาลเป็นเวลานาน 200 ปีเศษนี้ ศิลปกรรมประเภทจิตรกรรมฝาผนัง ก็ได้รับความสนใจและนิยมสร้างสรรค์ขึ้นประดับบนฝาผนังภายในอาคารสถาน ทั้งที่เป็นศาสนสถาน และราชสถานที่ได้รับการสถาปนาขึ้นในระหว่างช่วงเวลาสองศตวรรษของอายุกาลกรุงรัตนโกสินทร์มีอยู่เป็นจำนวนมากแห่ง

ในระหว่างเวลาสองศตวรรษแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ งานจิตรกรรมฝาผนังได้รับการสร้างสรรค์เขียนระบายขึ้นในอาคารสถานแต่ละประเภทแต่ละแห่ง เกิดขึ้นในช่วงเวลาที่ต่างๆกัน และโดยฝีมือของนายช่างจิตรกรรมหรือศิลปินต่างรุ่นกัน จึงยังให้เกิดและแลเห็นงานจิตรกรรมมีต่างๆกัน โดยเฉพาะ "แบบอย่าง" ของรูปแบบ สีสัน องค์ประกอบของรูปภาพ เนื้อหาสาระ ตลอดจนกระทั่งฝีมือของนายช่างจิตรกรรมที่แสดงออกมาให้ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ละแห่งๆ ลักษณะของ"แบบอย่าง"ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ระหว่างช่วงเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งมีลักษณะแตกต่างกันออกไปที่พึงสังเกตุเห็นได้โดยตรงจากงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่กล่าวนี้ เป็น

ปัญหาหนึ่งที่น่าสนใจ ในการที่จะศึกษาให้รู้ถึงมูลเหตุอันนำมาซึ่งลักษณะที่แตกต่างกันของ "แบบอย่าง" ในงานจิตรกรรมฝาผนัง อันมีมาโดยลำดับ

"แบบอย่าง" ในงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งปรากฏมีลักษณะแตกต่างกันในสถานที่แต่ละแห่ง และสร้างทำขึ้นในเวลาต่างๆกันนั้น ย่อมแสดงให้เห็นการเปลี่ยนแปลงไป-เป็นลำดับในแต่ละช่วงเวลาระหว่าง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ การเปลี่ยนแปลงไปของแบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนัง ย่อมเนื่องมาแต่สาเหตุที่สำคัญมากพอที่จะทำให้ - เกิดเป็นผลกระทบให้"แบบอย่าง"เกิดการเปลี่ยนแปลงได้ สาเหตุเช่นนี้ย่อมเป็นปัญหาหนึ่ง ควรแก่ความสนใจศึกษาให้ได้ความกระจ่างชัด และเป็นความรู้ที่ถูกต้อง

อนึ่ง ลักษณะของ"แบบอย่าง"ที่แตกต่างกันและการเปลี่ยนแปลงไปในแต่ละช่วงเวลาระหว่าง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ เป็นการแสดงให้เห็นวิวัฒนาการของ "แบบอย่าง"จิตรกรรมฝาผนังได้อย่างสำคัญ แต่ทว่าการศึกษา"แบบอย่าง"เพื่อการลำดับให้เห็นและเข้าใจในวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์อันเป็นไปตามระเบียบวิธีวิจัย ยังไม่สู้ปรากฏได้มีการศึกษากันอย่างจริงจัง ประเด็นในด้านวิวัฒนาการของ "แบบอย่าง"ของจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ จึงเป็นปัญหาที่ควรแก่ความสนใจอีกประการหนึ่ง

ด้วยเหตุแห่งความสำคัญของปัญหาแต่ละข้อที่ได้กล่าวมาตามลำดับแล้วนั้น ชักนำให้ผู้เสนอบทเขียนนี้เกิดความบันดาลใจ สนใจ และตั้งใจที่จะทำการศึกษาและวิจัย "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" ในช่วงระยะเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

<u>วัตถุประสงค์ในการวิจัย</u>

1. เพื่อศึกษา "แบบอย่าง" ของงานจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ในช่วงเวลาต่างๆระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. เพื่อศึกษา คติความเชื่อ รูปแบบ เนื้อหาสาระ และวัตถุประสงค์ในการนำเสนองานจิตรกรรมแต่ละช่วงเวลา

3. เพื่อศึกษาอิทธิพลต่างๆที่เป็นสาเหตุและผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยน - แปลง โดยเฉพาะแบบอย่างของงานจิตรกรรมสกุลช่างในกรุงรัตนโกสินทร์

4. เพื่อศึกษาและเปรียบเทียบ รูปแบบ องค์ประกอบจิตรกรรม และโครงสร้างของสี ตลอดจนวิธีการของจิตรกรรมแต่ละช่วง

5. เพื่อเป็นเอกสารสำหรับ งานฉลอง 200 ปีกรุงรัตนโกสินทร์

ขอบเขตการวิจัย

การศึกษาวิจัยแบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ ได้กำหนดขอบเขตการวิจัยเรื่องนี้ ไว้ดังนี้

1. ศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่ได้รับการเขียนขึ้นระหว่างเวลา 200ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

2. ศึกษาภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ปรากฏมีอยู่ตามศาสนสถานและราชสถาน สมัยรัตนโกสินทร์ ภายในเขตกรุงเทพพระมหานคร และชานพระนคร

3. ศึกษาในด้าน "แบบอย่างและวิวัฒนาการของแบบอย่าง" ในงานจิตร-กรรม สมัยรัตนโกสินทร์

คำจำกัดความ

1." แบบอย่าง " คำนี้ หมายถึง รูปแบบทางจิตรกรรมที่ศิลปินได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยความบันดาลใจ ความรู้สึกสะเทือนใจ ประสบการณ์ และความชัดเจนในการถ่ายทอด สิ่งมีชีวิตและสรรพวัตถุที่เขาได้พบเห็นออกมาให้ปรากฏเห็น สื่อความเข้าใจ และเราให้เกิดความรู้สึกสะเทือนใจแก่ผู้ดูได้บนพื้นระนาบ

"แบบอย่าง" ในที่นี้ยังจะหมายถึง "ขนบนิยม" ในรูปแบบที่ศิลปินสร้างขึ้นเป็นเฉพาะแต่ละสิ่ง และการนำเสนอรูปแบบร่วมกันโดยขนบนิยม ในแต่ละช่วงเวลาด้วย

อนึ่ง "แบบอย่าง" ให้หมายถึงแบบอย่างของเนื้อหาสาระ หรือเรื่องต่างๆที่ใช้นำความคิดให้เกิดการสร้างสรรค์รูปภาพจิตรกรรมด้วย

2. จิตรกรรมฝาผนัง หมายถึง รูปภาพที่เกิดและปรากฏขึ้นด้วยการอาศัยสีต่างๆ เขียนระบายเป็นรูปแบบต่างๆโดยลำดับ ให้เกิดเป็นเนื้อหาสาระ ที่ผู้ดูพึงเห็นแล้วรับรู้และเกิดความรู้สึกสะเทือนใจบนฝาผนังที่เป็นพื้นระนาบชนิดหนึ่งติดตรึงอยู่กับโครงสร้างของอาคารสถาน

จิตรกรรมฝาผนัง ในกรุงรัตนโกสินทร์ ยังหมายถึงรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการเขียนขึ้นและปรากฏอยู่บนฝาผนังภายในศาสนสถาน และราชสถาน ที่ตั้งอยู่ภายในขอบเขตกรุงรัตนโกสินทร์ และบางแห่งบริเวณชานเมือง

วิธีการดำเนินการศึกษาและวิจัย

การศึกษาและวิจัย "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" นี้ ดำเนินการศึกษาและวิจัยตามวิธีทางประวัติศาสตร์ (HISTORICAL - RESEARCH)

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย ดำเนินการด้วยการศึกษาจากแหล่งข้อมูลต่อไปนี้

1. ศึกษาและวิจัยสนาม โดยการออกสำรวจ ศึกษา สัมภาษณ์ ถ่ายภาพเขียนภาพจิตรกรรมตามสถานที่ที่มีรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ ภายในเขตกรุงรัตนโกสินทร์ และบางแห่งตามชานเมือง เพื่อรวบรวมข้อมูลต่างๆให้ได้เพียงพอและเป็นประโยชน์แก่การศึกษาวิจัย และประมวลขึ้นเพื่อเขียนรายงานเสนอผลงานการวิจัยเรื่องนี้ได้

2. ศึกษาและวิจัยเอกสาร โดยการศึกษา เก็บข้อมูลจากตำรา วารสาร หนังสือที่ตีพิมพ์ทั้งที่เป็นภาษาไทยและภาษาอังกฤษจากหอสมุดแห่งชาติ หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร หอสมุดมหาวิทยาลัยศิลปากร หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย หอสมุดมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หอสมุดสยามสมาคม ราชบัณฑิตยสถาน เพื่อรวบรวมข้อมูลต่างๆนำมาใช้เป็นแกนนำในการสำรวจภาคสนาม การวิเคราะห์ การตีความ และเป็นหลักฐานอันเป็นสาระในการศึกษาและวิจัยโดยลำดับ

อนึ่ง ผลสรุปการศึกษาและวิจัย "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" ได้จัดเสนอเป็นรายงานแบบพรรณนาวิเคราะห์ (ANALYTICAL - DESCRIPTION)

ผลที่จะได้รับจากการวิจัย

การศึกษาและวิจัย "แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์" นี้ คาดว่าจะได้รับผลต่อไปนี้

1. ทำให้เกิดมีเอกสารที่ประกอบด้วยสาระสำคัญ เกี่ยวกับความรู้ด้านแบบอย่าง และวิวัฒนาการของจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ที่อยู่ในชั้นสมบูรณ์ เป็นประโยชน์แก่การศึกษาและอ้างอิงได้

2. เป็นเอกสารที่ช่วยให้เกิดการอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ไว้ได้ ในรูปสิ่งพิมพ์

3. เป็นเอกสารที่ใช้ศึกษาประกอบการศึกษาประวัติศาสตร์ศิลป และวิชาพื้นฐานอารยธรรมไทยได้

4. เป็นเอกสารสำคัญในการฉลอง 200 ปี กรุงรัตนโกสินทร์

บทที่ 1

สภาพทั่วไปของจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

เมื่อกรุงรัตนโกสินทร์ได้รับการสถาปนาขึ้นสำเร็จเป็นราชธานีแห่งประเทศสยาม แต่เมื่อปี พ.ศ.2326 สมดังพระราชประสงค์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกแล้ว กรุงรัตนโกสินทร์ได้กลายเป็นศูนย์กลางของการบริหารราชการแผ่นดิน การปกครองประชากร การศาสนา การศึกษา และศิลปะวัฒนธรรมแห่งประเทศตลอดมาโดยลำดับ จนกระทั่งปัจจุบัน

กล่าวโดยเฉพาะกรุงรัตนโกสินทร์ในฐานะที่เป็นศูนย์กลางด้านศิลปะและวัฒนธรรม เราสามารถประเมินฐานะนี้ได้จากสถานภาพด้านรูปธรรมทางวัตถุของศิลปกรรมและปริมาณที่แลเห็นได้ ซึ่งจะแลเห็นได้ว่า ภายในจังหวัดอันเป็นแวดวงที่ตั้งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ บริบูรณ์ไปด้วยสรรพสิ่งศิลปกรรมประเภทต่างๆที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างวิจิตรประณีต เพียบพร้อมด้วยศิลปะลักษณะล้วนแต่เป็นสิ่งสวยงามพึงชมมีเป็นอเนกประการ โดยวิทยาการและความสามารถทางสรรพการด้านสถาปัตยกรรม ประติมากรรม จิตรกรรม และประณีตศิลปะ ฯลฯ ศิลปกรรมทั้งปวงเหล่านี้มีปรากฏทั้งที่ได้สร้างขึ้นเพื่อประโยชน์แก่กิจการด้านอาณาจักร และอำนวยประโยชน์ต่อศาสนจักรกับทั้งในส่วนบุคคล ประมูลมาโดยลำดับตลอดช่วงเวลา 200 ปี ไม่มีหัวเมืองอื่นใดจะอุดมและบริบูรณ์ด้วยสรรพสิ่งศิลปกรรมเสมอด้วยที่มีในแวดวงอันเป็นจังหวัดที่ตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏให้เห็นได้ดังกล่าวนี้ กรุงรัตนโกสินทร์จึงเป็นศูนย์กลางด้านศิลปะและวัฒนธรรมโดยแท้มาตลอดเวลา 200 ปี

ศิลปกรรมนานาประเภทที่ได้กำเนิดขึ้นเมื่อสมัยเริ่มแรกพร้อมกับการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ แล้วได้รับการฟูมฟักให้งอกงามเจริญขึ้นโดยลำดับนั้น ต่อมาไม่นานนักก็ได้กลายเป็นสกุลศิลปกรรมใหญ่และมีความสำคัญยิ่ง โดยเฉพาะคตินิยมและขนบนิยมหรือแบบอย่างเฉพาะของสกุลช่าง อันสำแดงให้ปรากฏแต่ละช่วงเวลาแต่ละสมัย ในระหว่างเวลาช่วง 200 ปีนี้ ควรกล่าวได้อย่างไม่พึงพักลังเลว่า เป็นอิทธิพลอย่างสำคัญต่อจิตใจและค่านิยมทั่วไปในหมู่ประชาชน ไม่จำเพาะแต่ในกรุงฯเท่านั้น แต่ผู้คนส่วนใหญ่ในหมู่หัวเมืองทั้งใกล้และไกลก็พอใจและยอมรับนำเอาทั้งความคิดที่เป็นคตินิยมและรูปแบบศิลปกรรมต่างๆที่มีปรากฏอยู่ในกรุงรัตนโกสินทร์ไปสร้างสรรค์ให้สำเร็จประโยชน์ทั้งด้านศาสนา สังคม และส่วนบุคคลในภูมิภาคต่างๆทั่วประเทศอีกด้วย

ศิลปกรรมหลากหลายประเภทที่ปรากฏในกรุงรัตนโกสินทร์ระหว่างช่วงเวลา 200 ปี และมีความสำคัญในฐานะเป็นสกุลช่างศิลปกรรมใหญ่และสำคัญยิ่งดังกล่าวแล้ว กล่าวโดยเฉพาะงานศิลปะด้านจิตรกรรมแบบประเพณีนิยม ก็เป็นศิลปกรรมสำคัญประเภทหนึ่งที่มีสถานภาพเป็นสกุลช่างจิตรกรรมใหญ่และสำคัญยิ่งสกุลหนึ่ง อยู่ในความนิยมและยอมรับในหมู่ประชาชนส่วนใหญ่มาโดยลำดับ ทั้งนี้เนื่องด้วยคนจำนวนไม่น้อยต่างตระหนักในความสำคัญของจิตรกรรมทั้งส่วนที่เป็นรูปแบบและสาระ อันมีคุณลักษณะพิเศษที่เป็นคุณค่าทางศิลปและคุณค่าสำคัญในด้านต่างๆต่อไปนี้

จิตรกรรมแบบประเพณีนิยม เป็นงานศิลปะที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นและนำเสนอด้วยรูปแบบที่มีลักษณะเป็นภาษาทางทัศน์สัญญลักษณ์ (Languae of Visual Sign) หรือภาษาที่มีลักษณะเป็นรูปภาพชนิดที่คนทั่วไปได้แลเห็นแล้วสามารถรับรู้และเข้าใจได้ง่าย และรูปแบบที่เป็นภาษาทางทัศน์สัญญลักษณ์ (Languae of Visual Sign) ยังอาจใช้เพื่อการถ่ายทอดความคิดและประสบการณ์อันพึงประสงค์ให้แก่บุคคลอื่นๆได้ทราบ โดยอาศัยรูปแบบเช่นนี้เป็นสื่อ นี้คือสาระสำคัญประการแรกที่คนทั่วไปตระหนักและยอมรับ

ในด้านรูปแบบของงานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยม เราอาจพิจารณาความสำคัญที่เห็นได้ง่ายและชัดเจน คือ ความงามอันเป็นลักษณะเด่นของรูปแบบ รูปแบบของจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมที่ปรากฏมาแต่สมัยเริ่มแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ และในสมัยต่อมาจนกระทั่งปัจจุบัน ล้วนได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นอย่างพิถีพิถันและประณีต เพียบพร้อมด้วยศิลปะลักษณะโดยฝีมืออันเชี่ยวชาญของศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิ การเขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นประดับบนฝาผนังในศาสนสถานแต่ละแห่งๆโดยเฉพาะในพระอารามหลวง รูปภาพจิตรกรรมจะได้รับการเขียนระบายอย่างประณีต มีรูปแบบสวยงามเป็นพิเศษ ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยโครงการเขียนภาพจิตรกรรมทั้งนั้นส่วนมากอยู่ภายใต้พระบรมราชูปถัมภ์ ศิลปินส่วนมากเป็นช่างหลวงหรือมิฉะนั้นก็เป็นช่างเชลยศักดิ์ที่ได้รับการคัดเลือกเป็นพิเศษให้ทำการเป็นเฉพาะแต่ละคราวๆ หรือในลางโอกาสก็ตั้งค่าจ้างเขียนภาพไว้สูงเพื่อให้เกิดการแข่งขันกันในการแสดงฝีมือ ความข้อนี้พึงพิจารณาเห็นได้จากหลักฐานลางตอนในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่งโดย นายมี ความว่า

" วัดทั้งหลายคล้ายกันเป็นอันมาก ไม่หนีจากอย่างเก่าเป็นเอาวสาน
แต่วัดเครื่องวัลย์ใหม่อำไพพาน หนีบุราณแปลกเพื่อนไม่เหมือนใคร
เขียนชาดกยกเรื่องโพธิสัตว์ ทอดประทัดศีตารางสว่างไสว
เป็นห้องห้องช่องละชาติออกดาษไป นับชาติได้หารอยสิบชาติศรา
ด้วยทรงพระศรัทธาเมตตาช่าง ให้สิ้นจ้างช่องละบาทดั่งปรารถนา
ด้วยบุญญาอานิสงส์ทรงศรัทธา ไม่ต้องหาช่างเขียนเพียรมาเอง
เอาเงินล่อพอใจไม่เจ็บหลัง อุตส่าห์นั่งพิเคราะห์ให้เหมาะเหม็ง
ที่ที่เขียนมาพบก็สบเพลง อลเวงชิงกันประชันมือ "[1]

รูปภาพจิตรกรรมเขียนประดับลงบนฝาผนังส่วนมาก จึงเป็นศิลปกรรมที่ประกอบด้วยรูปแบบและบริบูรณ์พร้อมเพียบด้วยความงาม เป็นสิ่งที่มีคุณค่าควรแก่การดูชม จิตรกรรมจึงเป็นสิ่งที่มีสาระได้รับการยอมรับว่าเป็นมหรสพชนิดหนึ่ง ซึ่งนำให้เกิดความเพลิดเพลินขณะดูชม

สาระสำคัญของจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมประการที่สาม ก็คือสาระในด้านคุณลักษณะพิเศษโดยเฉพาะทางด้านศิลปะ อันมีความหมายและความสำคัญต่อการตกแต่งภายในอาคารสถานให้มีคุณค่าควรแก่ความสนใจ และเพื่อการเสริมสร้างบรรยากาศภายในสถานที่แต่ละแห่งๆให้เกิดสภาวะอันกลมกลืน เหมาะสมกับวัตถุประสงค์และกิจกรรมอันจัดให้มีขึ้นในที่นั้นๆ สาระและความประสงค์ที่จะใช้สาระของจิตรกรรมให้เป็นไปเพื่อการประดับตกแต่งนี้ มีข้อความเป็นประจักษ์พยานให้เห็นได้จากพระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ให้จัดการตกแต่งพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรฯ ด้วยรูปภาพจิตรกรรม เมื่อปี พ.ศ.2445 มีความบางตอนว่า

" คือ คิดถึงการที่จะเป็นภาพอันงดงามมากกว่าที่จะให้เป็นการแสดงธรรม แต่ถ้าจะเขียนให้งาม แลมีธรรมในนั้นด้วยก็ยิ่งดี แต่คงจะถือรูปภาพเป็นสำคัญ เพราะถือว่าเป็นเครื่องประดับฝาผนัง ไม่ใช่เอาฝาผนังเป็นธรรมกถึก "[2]

โดยที่จิตรกรรมมีสาระสำคัญต่อการเป็นเครื่องประดับตกแต่ง จิตรกรรมแบบประเพณีนิยมจึงได้รับความนิยมและได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสนองความประสงค์ในสาระสำคัญนี้ตลอดมาเป็นลำดับ

---

1. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ
2. เอกสารกองจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ข 24/14

สาระสำคัญของจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมที่มีคุณค่าทางศิลปะอีกประการหนึ่ง คือ บรรดารูปภาพจิตรกรรมที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นโดยศิลปินที่มีฝีมือเป็นเอกในที่แต่ละแห่งๆ มักจะได้รับการยกย่องนับถือและยอมรับให้เป็นแบบอย่างชั้นครู สำหรับคนรุ่นหลังได้อาศัยเป็นแนวทางในการเรียนรู้และฝึกหัดเขียนเลียนเอาอย่าง โดยเฉพาะผู้ที่ใฝ่ใจในการที่จะเป็นช่างจิตรกรรมในเวลาต่อมาโดยลำดับ การเช่นนี้มีข้อควรอ้างเพื่อสนับสนุนให้เห็นแน่ชัดได้จากข้อความที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริสรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้ในลายพระหัตถ์ ฉบับลงวันที่ 2 ตุลาคม 2471 ว่า

" จำได้อยู่เมื่อเกล้ากระหม่อมยังเล็ก โปรดเกล้าฯมอบหน้าที่ให้เป็นคนประจำเลี้ยงพระฉันเวรทุกวัน เวลาเลี้ยงพระแล้วก็เลยเปิดประตูฉนวนเที่ยวดูรูปเขียนพระระเบียง แล้วจำสิ่งที่พึงใจไปเขียนที่เรือนบ้าง บนบานตู้ไม้ทาสีน้ำมันด้วยดินสอขาวก็เหมือนหนึ่งว่าเป็นกระดานชนวนแผ่นใหญ่ มานึกรู้สึกภายหลังว่า การเขียนรูปภาพตามวัดนั้นเป็นการดี เป็นทางชักนำให้เด็กรักวิชาช่าง ทำให้เกิดช่างขึ้นในแผ่นดิน " [1]

ความดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นสาระสำคัญของจิตรกรรมอีกประการหนึ่ง ที่สามารถชักนำให้คนเกิดความสนใจ แล้วฝึกฝนเขียนเลียนตามอย่างจนกระทั่งสามารถเกิดเป็นช่างสืบสร้างศิลปะต่อกันมาโดยลำดับได้ในแผ่นดิน การศึกษาวิชาช่างจิตรกรรมแต่ก่อนย่อมเป็นไปตามลักษณะเช่นกล่าวนี้ จึงมีช่างทำการเขียนภาพจิตรกรรมต่อเนื่องมิได้ขาดหายตลอดช่วงเวลา 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

งานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยมแห่งสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ยังมีสาระสำคัญด้านอื่นๆนอกเหนือสาระที่มีคุณค่าทางศิลปะโดยตรงดังกล่าวแล้ว สาระสำคัญในด้านที่จะกล่าวต่อไปนี้ จะเห็นได้จากคำกล่าวตอบของรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการ เนื่องในโอกาสเปิดนิทรรศการพิเศษ เรื่อง " จิตรกรรมไทยแบบประเพณี " ณ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 4 พฤษภาคม พ.ศ.2521 มีความตอนหนึ่งว่า

" งานจิตรกรรมแบบประเพณีของไทยนั้น นอกจากจะมีคุณค่าทางศิลปะอันเป็นลักษณะเฉพาะ และเป็นแบบอย่างของจิตรกรรมไทยมาแต่โบราณแล้ว ยังเป็นหลักฐานสำคัญทางประวัติศาสตร์ สะท้อนให้เห็นถึงลัทธิศาสนา วัฒนธรรม จารีตประเพณี การแต่งกายของคนไทยได้เป็นอย่างดีอีกด้วย " [2]

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 2
2. ปิน มาลากุล ม.ล. วารสารศิลปากร ปีที่ 3 พ.ศ.2502

โดยที่จิตรกรรมแบบประเพณีนิยมซึ่งส่วนมากที่ได้เขียนขึ้นไว้บนฝาผนัง มีคุณ-ลักษณะประกอบด้วยสาระสำคัญทั้งในกระบวนรูปแบบมีลักษณะเฉพาะทางศิลปะและคุณสมบัติอันปรากฏคุณค่าให้เห็นได้ทางประวัติศาสตร์ ศาสนา วัฒนธรรม รวมทั้งจารีตประเพณีดั่งแสดงมาโดยลำดับ จิตรกรรมจึงเป็นศิลปกรรมที่คนส่วนมากยอมรับ และส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์ขึ้นแต่ในสมัยเมื่อแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ แล้วเป็นผลให้เกิดการสืบทอดคตินิยมนี้สืบมาในภายหลังเป็นลำดับ

<u>เหตุผลและวัตถุประสงค์ของจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์</u>

งานจิตรกรรมแบบประเพณีนิยม สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะประเภทที่ได้รับการเขียนระบายประดับลงบนพื้นฝาผนังภายในอาคารต่างๆ ซึ่งมีชื่อกำหนดเรียกโดยเฉพาะว่า " จิตรกรรมฝาผนัง " นี้ปรากฏมีอยู่จำนวนมากที่อาจจะเห็นและเลือกดูชมได้ตามพระอารามหรือวัดต่างๆ ทั้งที่อยู่ภายในจังหวัดที่ตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ และที่อยู่ในที่ต่อออกไปตามชานกรุงกับในที่หัวเมืองต่างๆอันไม่สู้ห่างไกล รูปภาพจิตรกรรมเขียนบนฝาผนังที่มีอยู่ตามศาสนาคารต่างๆด้วยจำนวนมากด้วยกันทั้งนี้ ล้วนแต่ได้รับการเอาใจใส่และพิถีพิถันในการสร้างสรรค์ นับเนื่องแต่การแสดงออกทางความคิดที่มีสาระสำคัญ และเขียนระบายรูปภาพให้เกิดมีขึ้นด้วยฝีมือของศิลปินผู้ซึ่งเชี่ยวชาญการนิรมิตอย่างวิจิตรประณีต ซึ่งเป็นบุคคลลือนามที่ได้รับการยกย่อง ยอมรับในสังคมแต่ละสมัยมาโดยลำดับในช่วงเวลา 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ งานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งมีปรากฏอยู่ตามศาสนาคารแต่ละแห่งตามกล่าวมานี้ จึงเป็นงานศิลปกรรมที่มีคุณค่าสำคัญ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมส่วนหนึ่งของกรุงรัตนโกสินทร์โดยแท้

ศิลปกรรมโดยเฉพาะประเภท "จิตรกรรมฝาผนัง"ซึ่งได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในสถานที่แต่ละแห่งๆเป็นลำดับมาในระหว่างเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ รูปภาพส่วนใหญ่และจำนวนมากแห่ง ได้รับการเขียนระบายขึ้นประดับไว้บนฝาผนังภายในศาสนาคาร มีเป็นต้นว่า พระอุโบสถาคาร พระวิหาร ศาลาการเปรียญ ฯลฯ มากกว่าที่จะมีเขียนขึ้นไว้ตามเหย้าเรือนของสามัญชนทั่วไป การที่มีเขียนรูปภาพประดับขึ้นไว้บนฝาผนังตามศาสนาคารแพร่หลายมากแห่งด้วยกันดังเช่นจะเห็นได้ในปัจจุบัน ทั้งนี้ก็เนื่องมาแต่เหตุและผลแห่งวัตถุประสงค์ในการที่จะอาศัยรูปแบบและคุณลักษณะทางศิลปะของงานจิตรกรรม

เป็นสื่อเพื่อการให้ความรู้ ความเข้าใจ ในการบรรยายธรรม และปลูกฝังศรัทธาในหมู่ประชาชนให้เลื่อมใส ใส่ใจต่อพระศาสนาเป็นสำคัญ เหตุผลแห่งวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์จิตรกรรมโดยคตินิยมนี้ มีสาระสำคัญเป็นข้อความที่ควรอ้างให้เห็นได้จากพระนิพนธ์ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ที่ได้ทรงแสดงความเห็นเกี่ยวกับวัตถุประสงค์ดังกล่าว ปรากฏในลายพระหัตถ์ที่มีไปถวายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริสรานุวัดติวงศ์ ฉบับลงวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ.2484 มีความตอนหนึ่งว่า

" การเขียนฝาผนังวัด และวัง ดูมีหลักฐานโบราณต่างกัน การเขียนวัดเพื่อ-จะจูงใจคนให้เจริญความเลื่อมใสในพระศาสนา ย่อมเขียนเรื่องเนื่องด้วยพุทธประวัติ หรือว่าอีกอย่างหนึ่งว่าการเขียนฝาผนังโบสถ์ วิหาร เป็นส่วนหนึ่งในเจตนาการสร้างวัด วัดจึงมีภาพเขียนฝาผนังโดยมาก ไม่เลือกว่าวัดหลวง หรือวัดราษฎร์ อย่างว่าถ้าพอ - สามารถจะเขียนได้เป็นต้องเขียน "[1]

การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นโดยอาศัยวัตถุประสงค์ตามกล่าวข้างบนนี้ เป็นเหตุผลสำคัญประการหนึ่งก็ดี ยังมีเหตุผลอันสำคัญประการอื่นๆที่ทำให้เกิดวัตถุประสงค์ในการที่ต้องเขียนภาพจิตรกรรมขึ้นประดับไว้บนฝาผนัง โดยเฉพาะภายในศาสนาคาร ที่ควรนำมาแสดงในที่นี้ คือ เหตุผลในการที่จะใช้รูปแบบของงานจิตรกรรมซึ่งมีคุณลักษณะเป็นภาษาทางทัศน์สัญญลักษณ์ (Languae of Visul Sign) หรือภาษาที่มีลักษณะเป็นรูปภาพเพื่อสื่อความหมายหรือพรรณนา ความคิด จินตนาการ และประสบการณ์ให้ปรากฏแก่บุคคลทั่วไปรับรู้และเข้าใจได้ ด้วยเหตุผลดังกล่าวนี้คนแต่ก่อนจึงสมมติให้รูปภาพจิตร - กรรมซึ่งเขียนขึ้นประดับไว้บนฝาผนังมีสภาพเป็นดั่ง "ธรรมกถึก" เหตุผลสำคัญประการนี้พึงสังเกตุเห็นได้จาก พระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่อง การเขียนภาพจิตรกรรมตกแต่งพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร ความตอนว่า

" ... 2. การวาดรูป เขียนรูปภาพ หรือลวดลายอันใดก็มีเป็น 2 อย่าง เหมือนกัน คือ อย่างหนึ่ง เขียนให้ประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร หรือเป็นคำอุปมาในทางธรรม หรือเขียนไว้ให้พร้อมบริบูรณ์เป็นตำรา หรือเขียนไว้ให้เป็นที่เกิดสังเวช

---

1 สาส์นสมเด็จ เล่ม 22

สลดใจ เช่นกับจะเขียนรูปต้นไม้ใหญ่ มีโพรงไฟลุกอยู่ภายใน และเขียนรูปอสุภให้เป็นที่เกิดธรรมสังเวชเช่นนี้ ได้ประโยชน์ในทางธรรม แต่รูปอสุภเขียนนั้นไม่ใคร่งาม

อีกอย่างหนึ่ง เขียนเรื่องชาดกและปฐมสมโพธิ์ ซึ่งแสดงความอัศจรรย์ต่างๆ หรือแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ รูปมักจะเขียนได้งาม แต่ไม่สู้มีประโยชน์ หรือไม่น่าเชื่อ

ทั้งสองอย่างนี้ ขอเลือกเอาอย่างหลัง คือคิดการที่จะเป็นการอันงดงามมากกว่าที่จะให้เป็นการแสดงธรรม แต่ถ้าหากว่าจะเขียนภาพได้งามเช่นนี้ แลมีธรรมในนั้นด้วยก็ยิ่งดี แต่คงถือรูปภาพเป็นสำคัญ เพราะถือว่าเป็นแต่เครื่องประดับฝาผนัง ไม่ใช่เอาฝาผนังเป็นธรรมกถึก... "[1]

ข้อความในพระราชปรารภดั่งคัดมานี้ จะสังเกตุเห็นได้ว่า คตินิยมในการเขียนภาพจิตรกรรมแต่เดิมนั้นเนื่องด้วยเหตุผลสำคัญ จากการได้อ้างรูปภาพจิตรกรรม " เขียนให้ประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร หรือเป็นคำอุปมาในทางธรรม " แต่ได้อ้างรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็น "ธรรมกถึก" หรือ "ผู้กล่าวธรรม" ซึ่งแม้ข้อความตามพระราชปรารภจะได้ทรงไว้ว่า "เพราะถือว่าเป็นแต่เพียงเครื่องประดับฝาผนังไม่ใช่เอาฝาผนังเป็น ธรรมกถึก" ก็ดี ย่อมหมายความได้ว่า แต่ก่อนรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว การเขียนภาพจิตรกรรมส่วนใหญ่ดำเนินไปด้วยเหตุผลให้เป็น "ธรรมกถึก" หรือ "ผู้กล่าวธรรม" แต่เมื่อรัชกาลของพระองค์ ทัศนคติที่มีต่อเหตุผลในการใช้ประโยชน์จากภาพจิตรกรรมเปลี่ยนต่างออกไป ดั่งเช่นพระราชปรารภซึ่งเป็นวิวัฒนาการทางความคิดและวัตถุประสงค์ในสมัยหนึ่งแห่งสภาพการของจิตรกรรมฝาผนังในระหว่างช่วงเวลา 200 ปีที่ผ่านมา ที่จะกล่าวต่อไปโดยลำดับข้างหน้า อย่างไรก็ตาม ข้อความลางตอนในพระราชปรารภนี้แสดงให้เห็นและเชื่อได้ว่า การเขียนระบายรูปภาพจิตรกรรมขึ้นประดับบนฝาผนังแต่เดิมกระทำด้วยวัตถุประสงค์อันมีเหตุผลที่ได้อ้างรูปภาพจิตรกรรม เป็น "ธรรมกถึก" หรือ "ผู้กล่าวธรรม"

อนึ่ง เหตุผลและวัตถุประสงค์ของจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้อาจสรุปลงให้เป็นที่เข้าใจได้ง่ายด้วย ข้อความที่เป็นคำกล่าวอาราธนาของรัฐมนตรีว่าการกระทรวงศึกษาธิการอัญเชิญ สมเด็จพระวันรัตน์สังฆนายก เปิดงานแสดงภาพจิตรกรรม

---

1 เอกสารของกองจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ช. 24/14

ฝาผนัง ณ หอศิลป กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 21 กรกฎาคม พ.ศ.2502 มีความสำคัญตอนหนึ่ง ว่า

" เนื่องด้วยทางราชการเห็นว่า ภาพเขียนสีหรือจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีผู้ศรัทธาเขียนไว้เป็นพุทธบูชา ตามผนังโบสถ์ วิหาร ศาลาการเปรียญ ตลอดจนในคูหาภายในองค์พระปรางค์และพระสถูปเจดีย์ และที่ผนังถ้ำเป็นต้น ตามที่มีอยู่ในท้องที่ต่างๆหลายแห่งในประเทศไทย และที่เขียนลงไว้ในสมุดไทย เช่น สมุดภาพไตรภูมิ เป็นต้น ส่วนมากเขียนไว้เป็นรูปพระพุทธเจ้า และเรื่องราวที่มีอยู่ในพุทธประวัติและในนิบาตชาดก เชื่อกันว่า จิตรกรรมดังกล่าวนี้ นอกจากจะเขียนขึ้นประดับตกแต่งพื้นผนัง โบสถ์ วิหาร เป็นต้นแล้ว ความมุ่งหมายสำคัญ ก็เพื่อที่จะน้อมชักจูงให้ผู้ดู ผู้ชมเกิดความเลื่อมใสศรัทธาในพระบวรพุทธศาสนา ส่วนผู้ที่มีศรัทธาเลื่อมใสในพระบวรพุทธศาสนาอยู่ก่อนแล้ว เมื่อได้เห็นได้ชมภาพเหล่านี้ ก็จะได้ทราบซึ้งในรสพระธรรมคำสั่งสอนยิ่งขึ้น เพราะผู้ที่สดับตรับฟังพระธรรมเทศนาทางโสตประสาท ทราบเรื่องราวอยู่บ้างแล้ว เมื่อมาเห็นภาพเขียนแสดงเรื่องราวตามที่สดับตรับฟังมา คำสั่งสอน เรื่องราวในพระศาสนาก็จะติดตาและประทับอยู่ในความทรงจำยิ่งขึ้น นับเป็นวิธีประกาศพระศาสนาด้วยจิตรกรรมอีกทางหนึ่ง "[1]

<u>ความเป็นมาของจิตรกรรมสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์</u>

ด้วยสภาพความเป็นจริงตามเหตุผลทางประวัติศาสตร์การสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานี เมื่อต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกนั้น บรรดาผู้คนที่เป็นกำลังสำคัญในการปลูกบ้านสร้างเมือง ซึ่งทำการตั้งแต่งานก่อกำแพง ขุดคูทำประตู และหอรบประจำเมืองอันเป็นงานหยาบๆ ตลอดจนกระทั่งพวกที่จับการสร้างพระราชวัง มีเป็นต้นว่า พระมหาปราสาท พระราชมณเฑียร และวัดวาอารามต่างๆ ที่เป็นงานละเอียด ต้องการทั้งความประณีตและใช้ฝีมือมากนั้น ล้วนแต่มิได้ทำให้สำเร็จขึ้นได้ด้วยคนรุ่นใหม่ซึ่งเกิดขึ้นและเติบโตขึ้นในพื้นถิ่นเดิมตรงที่ได้สร้างกรุงฯในเวลาต่อมาทั้งสิ้น คนทั้งปวงที่ได้ร่วมมือร่วมกำลังกันก่อสร้างสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ในสมัยนั้น ส่วน

---

๑ ปิ่น มาลากุล, ม.ล. " เปิดการแสดงจิตรกรรมฝาผนังในเทศกาลเข้าพรรษา " วารสารศิลปากร ปีที่ 3 พ.ศ.2502 หน้า 25

มากเป็นคนรุ่นเก่า มีชีวิตทันได้เป็นพลเมืองอยู่ในกรุงศรีอยุธยา สมัยที่ยังดำรงฐานะเป็นราชธานีมาแต่ก่อนด้วยกันทั้งนั้น นับตั้งแต่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวซึ่งเป็นพระประมุขของประเทศ พระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนางข้าราชการ และประชาชน ส่วนมากเป็นคนที่เกิดทันและมีชีวิตอยู่ในกรุงศรีอยุธยาเมื่อยังเป็นราชธานี ซึ่งมีความเจริญเพียบพร้อมไปด้วยความอุดมสมบูรณ์ของตึกรามบ้านเรือน วัดวาอาราม และพระราชวัง ที่ได้รับการสถาปนาขึ้นอย่างสวยงาม อุดมด้วยศิลปกรรมและความวิจิตรประณีตนานาประการ เป็นที่ควรชื่นชมและพลอยยินดี มีปรากฏให้เห็นได้อยู่ทั่วๆไป ความรู้สึกประทับใจ ความภาคภูมิใจ และความนิยมยินดีที่คนรุ่นปลายกรุงเก่าได้เคยรับ จึงยากที่จะเลือนไปจากความทรงจำของคนไทยที่เป็นชาวกรุงศรีอยุธยามาก่อนในเวลานั้น ความรู้สึกเช่นว่านี้มีปรากฏด้วยข้อความในพระราชนิพนธ์ สมเด็จพระอนุชาธิราช กรมพระราชวังบวรมหาสุรสิงหนาท พรรณนาความเจริญรุ่งเรืองอันน่าประทับใจที่ไม่อาจรู้ลืมได้ของกรุงศรีอยุธยาเมื่อครั้งบ้านเมืองดี มีความตอนหนึ่งว่า

" ประกอบด้วยโภชนากระยาหาร ทุกถิ่นฐานบริบูรณ์หนักหนา
อยู่เย็นเป็นสุขทุกทิวา เช้าค่ำอัตราทั้งราตรี
ประหนึ่งว่าไม่มีค่ำคืน รวยรื่นเป็นสุขเกษมศรี
ไม่เห็นเช่นว่าจะเป็นถึงเพียงนี้ มายับเยินอัปรีย์ศรีศักดิ์คลาย
ทั้งถนนหนทางอารามราช มาวินาศสิ้นสุดสูญหาย
สารพัดย่อยยับกลับกลาย อันตรายไปจนพื้นปัถพี
เมื่อพระกาลจะมาผลาญดังทำนาย แสนเสียดายภูมิพื้นกรุงศรี
บริเวณอื้ออลด้วยชลธี ประดุจเกาะอสุรีลงกา
เป็นคันขอบชอบกลถึงเพียงนี้ มาเสียสูญไพรีอนาถา
ผู้ใดใครเห็นจะไม่น่าพา อยุธยาอาภัพลับไป
เห็นจะสิ้นอายุพระนคร ให้อาวรณ์ผู้รักษาหามีไม่
เป็นป่าหญ้ารกดังพงไพร แต่จะสาบสูญไปทุกทิวา
คิดมาก็เป็นน่าอนิจัง ด้วยกรุงเป็นที่ตั้งพระศาสนา
ทั้งอารามเจดีย์ที่บูชา ปฏิมาฉลององค์พระทรงญาณ
ก็ทลายยับยุ่ยเป็นยุยผง เหมือนพระองค์เสด็จดับสังขาร

ยังไม่สิ้นศาสนามาอันตรธาน
เสียพระนิเวศน์บุรีวัง
ตั้งเรียบระเบียบชั้นเป็นหลั่นไป
มุขโถงมุขเด็จมุขกระสัน
เพดานในไว้ดวงดารา
ที่ตั้งบัลลังก์แก้วทุกองค์
ปราบพื้นรื่นราบดังพระลาน
ทิมดาบคดลดพื้นกำแพงแก้ว
เป็นที่แยกเฝ้าเข้าวันทา
สืบทรงวงษ์กระษัตริย์มาช้านาน
พระที่นั่งชื่งตั้งอยู่ข้างใน
ชื่อที่นั่งบรรยงก์รัตนาศน์
ทางเสด็จเสร็จสิ้นสารพันปี
ก็สูญสิ้นศรีมลายหายหมด
อันถนนหนทางมรรคา
ร้านเรียบระเบียบด้วยรุกขา
ทั้งพิธีปีเดือนคืนวัน
ฤดูใดก็ได้เล่นเกมสุข
ตั้งแต่นี้แลหนาอกอา
จะหาไหนได้เหมือนกรุงแล้ว
นับวันแต่จะยับยับไป
ไปปรากฏเหตุเสียเหมือนดังนี้
ครั้งนี้มีแต่สิ้นพสุธา
ทั้งเจดีย์วิหารก็สูญไป
พระที่นั่งทั้งสามงามไสว
อำไพวิจิตรรจนา
เป็นเชิงชั้นลวดลายอวนุเลขา
ผนังฝาดาษแก้วดังวิมาน
ทวารลงอัฒจันท์หน้าฉาน
มีโรงคชาธารตระการตา
เป็นถ่องแถวยืดยาวกันหนักหนา
ดังเทวานฤมิตรประดิษฐ์ไว้
แต่บุราณแลวไม่นับพระองค์ได้
มีสระชลาไลยชลธี
ที่ประพาสมัจฉาในสระศรี
เป็นที่กษัตริย์สืบมา
จะปรากฏสักสิ่งไม่มีว่า
คิดมาก็เสียกายทุกสิ่งอัน
ขายของนานาทุกสิ่งสรรพ์
สารพันจะมีอยู่อัตรา
แสนสนุกทั่วเมืองหรรษา
อยุธยาจะสาบสูญไป
ดังดวงแก้วอันสิ้นแสงใส
ที่ไหนจะคืนคงมา
มีแต่บรมสุขา
อนิจจาสังเวทนาใจ "[1]

ด้วยเหตุแห่งความรู้สึกประทับใจ ความภาคภูมิใจในความเจริญรุ่งเรืองของราชธานีเดิมซึ่งได้ถูกทำลายสาบสูญไปเช่นนี้ จึงยังให้เกิดความอาลัย เสียดาย

---

1 พระราชนิพนธ์ สมเด็จกรมพระราชวังบวร

หวนระลึกถึงด้วยความปรารถนามิรู้จักที่จะผ่อนคลายได้ง่าย ดังนั้นเมื่อโอกาสสร้างพระนครสถาปนาขึ้นเป็นราชธานีใหม่ เหตุและผลแห่งความประทับครึ่งใจ จึงปรากฏออกมาในการสร้างสรรค์สิ่งศิลปกรรมต่างๆ ด้วยความหมายให้งดงามเพียบพร้อมด้วยคุณค่าเสมอดังที่เคยปรากฏมีแต่ในกรุง"รี"อยุธยา เมื่อครั้งบ้านเมืองดี เหตุผลข้อนี้ มีข้อความปรากฏควรอ้างถึงจากตำนานเรื่องวัตถุสถานต่างๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนาราชบัณฑิตรวบรวม ความตอนหนึ่งว่า

" เมื่อตั้งกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นแล้ว พระราชประสงค์ของสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวกับความประสงค์ของชาวพระนครทั้งปวง. ย่อมมีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ในการที่จะพยายามทำนุบำรุงกรุงเทพมหานครราชธานีใหม่ให้สมบูรณ์ เหมือนพระนครศรีอยุธยาซึ่งเป็นราชธานีมาแต่ก่อน แต่มีการมากมายหลายอย่างซึ่งจะให้สำเร็จหมดในคราวเดียว หรือแม้แต่ในรัชกาลเดียวไม่ได้ จึงทรงสถาปนามาเป็นอย่างๆ ตามโอกาสและความจำเป็นที่เกิดขึ้นอันพึงเห็นได้ในเรื่องพงศาวดาร จะยกพอเป็นตัวอย่างดังเมื่อพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกทรงสร้างพระนครนั้น แรกก็รีบสร้างป้อมปราการเตรียมรักษาพระนครต่อสู้ข้าศึกก่อนอย่างอื่น ส่วนพระราชมณเฑียรสถานที่เสด็จประทับทำแต่ด้วยเครื่องไม้พอเป็นที่อาศัยไปพลาง แต่ต้องสร้างราชูปโภคมีเบญจราชกกุธภัณฑ์เป็นต้น เพื่อจะทำการพระราชพิธีบรมราชาภิเษกให้ต้องตามขัตติยราชประเพณี นอกจากนั้นรอไว้จนรบชนะศึกใหญ่ 2 ครั้ง เห็นว่าศึกพะม่าจะห่างแล้ว จึงทรงสร้างวัตถุสถานอื่นๆขึ้นสำหรับพระนครเป็นอันดับมา รัชกาลที่ 1 เป็นเวลา 28 ปี ด้วยมีการสร้างวัตถุสถานต่างๆดังกล่าว ก็เกิดมีผู้ชำนาญการช่างต่างๆมากขึ้นในรัชกาลที่ 1 นั้น ข้อนี้พึงสังเกตุได้ในวัตถุสถานที่สร้างในสมัยรัชกาลที่. 1 ฝีมือดีกว่าครั้งกรุงธนบุรีมาก และบางทีดีกว่าของซึ่งสร้างครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาเสียอีก และพึงสังเกตุได้อีกสถานหนึ่งว่า แบบอย่างการช่างครั้งรัชกาลที่ 1 นั้น จำนงทำตามแบบครั้งกรุงศรีอยุธยาทั้งสิ้น ส่อให้เห็นว่ามีความประสงค์จะบำรุงกรุงเทพฯให้รุ่งเรืองเหมือนเมื่อสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งเรียกกันลงมาจนถึงรัชกาลที่ 3 ว่าเป็นสมัย "ครั้งบ้านเมืองดี" ด้วยประการทั้งปวง "[1]

ข้อความดังได้คัดมาแสดงไว้ ณ ที่เพื่อเป็นการยืนยันให้เห็น " พระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และความประสงค์ของชาวพระนครทั้งปวง ย่อมมีเป็น–

---

1 ตำนานวัตถุสถานต่างๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา พ.ศ.2472

อันหนึ่งอันเดียวกัน ในการที่จะพยายามทำนุบำรุงกรุงเทพมหานครราชธานีใหม่ให้สมบูรณ์เหมือนพระนครศรีอยุธยาซึ่งเป็นราชธานีมาแต่ก่อน "[1] และไม่จำเพาะแต่การที่จะพยายามทำนุบำรุงพระนครให้บริบูรณ์ขึ้นเท่านั้น ยังในด้านการทำนุบำรุงสรรพสิ่งศิลปกรรมและการช่างต่างๆอันเป็นสิ่งจำเป็นแก่บ้านเมือง เนื่องด้วยเป็นเครื่องจรรโลงจิตใจก็ได้รับการเอาใจใส่ส่งเสริมให้เกิดมีขึ้นโดยลำดับ ดังจะเห็นได้จากความที่กล่าวว่า

" ทรงสร้างวัดวุสถานอื่นๆขึ้นสำหรับพระนครเป็นอันดับมา รัชกาลที่ 1 เป็นเวลา 28 ปี ด้วยมีการสร้างวัดวุสถานต่างๆดังกล่าว ก็เกิดมีผู้ชำนาญการช่างต่างๆมากขึ้นในรัชกาลที่ 1 นั้น "[2]

ศิลปกรรมและการช่างศิลปะต่างๆ แต่สมัยโบราณกล่าวได้ว่าเป็นสมบัติอันมีค่ายิ่งสิ่งหนึ่งของชาติ บ้านเมืองจะสวยงามรุ่งเรืองเป็นที่ควรยกย่องขึ้นชื่อเป็นเกียรติยศก็ด้วยอาศัยการช่างศิลปะต่างๆเพื่อการสร้างสรรค์สิ่งศิลปกรรมนานาประเภทขึ้นประดับตกแต่งเสริมแต่งบ้านเมืองให้สวยงามมีคุณค่าควรแก่การชื่นชมและยกย่อง การช่างศิลปะและศิลปกรรมต่างๆจึงเป็นปัจจัยอันสำคัญประการหนึ่งในการบำรุงและพัฒนาบ้านเมืองให้เจริญรุ่งเรืองโดยลำดับ ชาติใดที่ขาดแคลนการช่างศิลปะและสิ่งศิลปกรรม ย่อมจะพัฒนาบ้านเมืองและสังคมไปได้ไม่สู้เป็นปกติ เหตุฉะนี้การช่างศิลปะและศิลปกรรมย่อมเป็นสิ่งพึงปรารถนาสำหรับสังคมที่ขาดแคลน และปวงชนเมื่อแรกเริ่มก่อบ้านสร้างเมืองขึ้นใหม่ซึ่งจำเป็นที่จะต้องแสวงหา หรือเพาะให้เกิดช่างศิลปะและสร้างศิลปกรรมใหม่ขึ้นไว้สำหรับบ้านเมือง

โดยเหตุดังกล่าวมานี้ จึงเมื่อกรุงรัตนโกสินทร์ได้รับการสถาปนาตั้งมั่นขึ้นเป็นราชธานีแล้ว ศิลปกรรมแต่ละประเภทก็ได้รับความเอาใจใส่ฟื้นฟู ปลูกสร้างและส่งเสริมให้เกิดมีขึ้นโดยลำดับต่อมาจนโดยพื้นฐานการปลูกสร้างศิลปกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์โดยเฉพาะด้านศิลปะประเภทจิตรกรรม ซึ่งเป็นศิลปกรรมที่มีคุณลักษณะพิเศษโดยธรรมชาติในตัวของมันเอง ดังพรรณนามาแล้วแต่ต้นก็ได้รับการเอาใจใส่ให้เกิดการสร้างสรรค์ขึ้นและส่งเสริมให้แพร่หลายมีจำนวนมากขึ้นเป็นลำดับ

---

1. ตำนานวัดวุสถานต่างๆซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา พ.ศ.2472
2. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2

การสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่เกิดมีขึ้นได้ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์นั้น เป็นผลเนื่องมาแต่มีบุคคลที่เป็นช่างจิตรกรรมแต่เมื่อตอนปลายกรุงศรีอยุธยาเหลืออยู่มาถึง และได้ทำการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมขึ้นในตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์ แล้วผลงานของท่านศิลปินเหล่านี้ที่ประกอบด้วยแบบอย่างและฝีมืออันงาม ได้กลายเป็นพื้นฐานแห่งการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมให้แก่ศิลปินในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มาโดยลำดับ ความข้อนี้มีเหตุผลอันควรอ้างประกอบได้ คือ ปรารภเหตุที่ช่างในรัชกาลที่ 1 ฝีมือดีที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริสรานุวัดติวงศ์ทรงไว้ในลายพระหัตถ์ ฉบับลงวันที่ 6 มีนาคม 2479 ความว่า

" ทำไมช่างในรัชกาลที่ 1 จึงแข็งมือหนัก คงล้วนแต่เป็นคนเก่าที่ตกทอดมาแต่แผ่นดินพระเจ้าบรมโกศ กรุงเก่า "[1]

และการช่างศิลปกรรมต่างๆรวมทั้งศิลปะด้านจิตรกรรมที่ได้มาเกิดขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์ก็เนื่องด้วยศิลปินที่ตกทอดมาแต่สมัยปลายกรุงศรีอยุธยาเป็นผู้วางพื้นฐานให้แก่ศิลปินที่ทำงานในเวลาต่อมา เหตุผลข้อนี้มีปรากฏด้วยพระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพในลายพระหัตถ์ฉบับลงวันที่ 11 มีนาคม พุทธศักราช 2479 ความว่า

" เรื่องฝีมือช่างโบราณนั้น ตามที่หม่อมฉันสังเกตุเข้าใจว่า ในสมัยครั้งกรุงธนบุรี ช่างไทยเห็นจะเหลือน้อยเต็มที ฝีมือของที่ทำครั้งกรุงธนบุรีอยู่ข้างหยาบมาก ฝีมือกลับดีขึ้นเมื่อรัชกาลที่ 1 เห็นจะเป็นช่างที่หัดขึ้นใหม่ทั้งนั้น และจะกวดขันการฝึกหัดมาก เพราะต้องการสร้างของต่างๆตั้งแต่โครื่องราชูปโภค ราชมณเฑียรสถาน ราชยาน ตลอดจนวัดวาอาราม และรัชกาลที่ 1 ถึง 28 ปี จึงเกิดช่างฝีมือขึ้นมาก พึงสังเกตุได้อย่างหนึ่งว่าของที่สร้างขึ้นในรัชกาลที่ 1 ทำตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยาทั้งนั้น ถึงรัชกาลที่ 2 จึงคิดแผลงไปต่างๆ "[2]

โดยอาศัยเหตุที่มาแห่งพื้นฐานของศิลปกรรมประเภทต่างๆที่เกิดมีขึ้นในสมัยเริ่มแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ ล้วนเนื่องมาแต่การสืบทอดโดยผู้เป็นศิลปิน แบบอย่างและกระบวนการมาแต่สกุลศิลปะที่มาแต่ปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาทั้งนั้น งานศิลปะประเภทจิตรกรรมโดยเฉพาะจิตรกรรมฝาผนังก็เนื่องด้วยเหตุเดียวกัน ได้รับการสืบทอดแบบอย่าง

---

1 สาส์นสมเด็จ เล่ม 11 หน้า 6

2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1

และกระบวนการของศิลปะประเภทนี้มาแต่กรุงเก่า มายับยั้งตั้งหลักขึ้นใหม่ในสมัยกรุงธนบุรีชั่วระยะเวลาหนึ่ง ความข้อนี้พึงเห็นได้จากพระอธิบายของสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในลายพระหัตถ์ลงวันที่ 20 มีนาคม 2479 ว่า

" ช่างครั้งกรุงธนบุรี สงสัยว่าจะไม่ได้ขาดคนดี สมุดภาพไตรภูมิโลกสัณฐานฉบับที่ฝรั่งซื้อไป กรมหมื่นวรวัฒน์ก็ว่าดี ยังฉบับที่อยู่ในหอพระสมุดเดี๋ยวนี้ฝีมือเชียนก็ดี ที่ของทำครั้งกรุงธนบุรีหยาบคาย จะเป็นด้วยรบทัพจับศึกไม่มีเวลาทำอะไร แต่พอมีเวลาทำเข้าก็ทำอย่างรีบร้อน "เร็วๆ" ฉะนั้นก็ได้ "[1]

ความเป็นมาของจิตรกรรมสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ อาศัยเหตุดังกล่าวมาโดยลำดับนี้ เป็นผลให้เกิดการสร้างสรรค์งานประเภทสืบเนื่องกันต่อๆมา

<u>ลำดับการณ์จิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์</u>

ตลอดระยะเวลานานล่วงไปถึง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีงานจิตรกรรมประเภทซึ่งเขียนขึ้นประดับไว้บนฝาผนังภายในอาคารสถาน โดยเฉพาะศาสนาคาร มีเป็นต้นว่าในพระอุโบสถาคาร พระวิหาร ศาลาการเปรียญ หอไตร มณฑป ในแต่ละวัด ในเขตกรุงรัตนโกสินทร์ถึง 70 กว่าวัด รูปภาพจิตรกรรมเขียนบนฝาผนังจำนวนมิใช่น้อยเหล่านี้ ได้รับการเขียนขึ้นในระหว่างเวลาแต่ละรัชกาลโดยบรรดาศิลปินที่มีความสามารถและฝีมือต่างระดับกัน กระบวนรูปแบบและเนื้อหาสาระที่แสดงออกและปรากฏตกค้างอยู่ในที่แต่ละแห่งก็มีต่างๆกันออกไปตามคตินิยมและความเชื่อในช่วงสมัยเวลาหนึ่งๆอันเป็นไปภายใต้พระราชดำริซึ่งเป็นพระราชนิยมในพระมหากษัตริย์ผู้ทรงโปรดให้สร้าง หรือเป็นไปด้วยความเห็นชอบของพระเถระผู้อำนวยการสร้าง และความประสงค์เป็นมกิของบุคคลผู้สร้างขึ้นถวายเป็นบูชาพระศาสนา จิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีการณ์อันประกอบด้วยสาระสำคัญต่างๆซึ่งจำกัดโดยสังเขปต่อไปนี้

<u>ระยะที่ 1</u>

งานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการสร้างขึ้นในช่วงเวลาระหว่างรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 พึงสังเกตุได้ว่าทำตามแบบอย่างและคตินิยมครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังที่

---

1 สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

" พึงสังเกตุได้อย่างหนึ่งว่าของที่สร้างในรัชกาลที่ 1 ทำตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยา ทั้งนั้น ถึงรัชกาลที่ 2 จึงคิดแผลงไปต่างๆ "[1] ในช่วงเวลาระหว่าง 2 รัชกาลตอนต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ งานจิตรกรรมฝาผนังมีลักษณะของรูปแบบและเนื้อหาสาระไม่สู้แตกต่างกัน งานจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่เป็นผลสืบเนื่องแต่อิทธิพลศิลปะจิตรกรรมสกุลช่างอยุธยาตอนปลายโดยตรงกับ แม้งานจิตรกรรมที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 " จึงคิดแผลงไปต่างๆ" บ้างแต่ไม่สู้หนีแบบศิลปะของจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นในรัชกาลที่ 1 ที่มีอิทธิพลศิลปะของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายไปกี่มากน้อย ตัวอย่างที่ควรอ้างเพื่อการเปรียบเทียบในกรณีนี้ พึงเห็นได้ดังนี้

รูปภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 นิยมเขียนเรื่อง เทพชุมนุม ทศชาติ และเรื่องมารผจญเป็นสำคัญ มีตัวอย่างเช่น ได้เขียนที่วัดพระเชตุพนฯ วัดราชสิทธา – รามฯ และวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น

การเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 2 ก็คงยังเขียนรูปภาพเรื่องทศชาติ เทพชุมนุม และเรื่องมารผจญเช่นกัน ในระหว่างรัชกาลมีตัวอย่าง เช่น ได้เขียนที่วัดดุสิดาราม เป็นต้น

ในด้านรูปแบบที่จัดว่าเป็นแบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังระยะที่ 1 ระ – หว่างรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 นี้ ศิลปินหรือนายช่างจิตรกรรมซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมส่วนมาก ยังเป็นคนที่ตกค้างมาแต่กรุงเก่า ศิลปินเหล่านั้นย่อมได้รับการเรียนรู้ฝึกหัดและเจนตาต่อแบบอย่างงานจิตรกรรมสมัยอยุธยา ครั้นเมื่อมีโอกาสสร้างสรรค์งานจิตรกรรม ย่อมอาศัยแบบอย่างที่ตนสั่นทัดจัดเจนมีอยู่ในตนแสดงออกมาให้ปรากฏ รูป– แบบทั้งที่เป็นภาพคน ภาพอาคารสถาน ภาพทิวทัศน์ที่เขียนขึ้นประกอบเป็นฉากหลังของภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 1 จึงเป็นแบบอย่างที่จำลองเอาแบบอย่างที่ – เคยมีอยู่ในกรุงเก่ามาประมวลขึ้นใหม่ได้อย่างครบถ้วนและสมบูรณ์

ในด้านโครงสร้างของสีในภาพจิตรกรรมช่วงแรกนี้ ศิลปินนิยมใช้สีพื้นส่วนที่เป็นฉากหลังของรูปภาพเป็นสีอ่อนๆ ได้แก่สีชมพูอ่อนบ้าง สีดินแดงอ่อนบ้าง วรรณะของสีส่วนรวมออกเป็นสีแดงเสียเป็นส่วนมาก อนึ่งการปิดทองคำเปลวเพื่อตกแต่งประดับบางส่วนของรูปภาพได้ทำแต่บางส่วนที่เป็นรูปภาพซึ่งมีความสำคัญเท่านั้น

---

1 สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

งานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการเขียนขึ้นต่อมาในระหว่างรัชกาลที่ 2 แสดงให้เห็นความคลี่คลายทางรูปแบบเล็กน้อย มีตัวอย่างเช่น ภาพคนมีขนาดเล็กลงและกระชับขึ้น การจัดกลุ่มภาพมีปริมาณหนาแน่นกว่าแต่ก่อน ความสัมพันธ์ระหว่างรูปภาพกับพื้นได้รับความพิถีพิถันในการจำคับวางเข้าด้วยกันเป็นอย่างดี การใช้สีส่วนรวมโดยเฉพาะส่วนที่เป็นฉากหลังของรูปภาพเป็นสีแดงเข้มหรือคล้ำมากขึ้น ส่วนที่ใช้ทองคำเปลวปิดประดับรูปภาพเพื่อตกแต่งเพิ่มให้งามนั้น ยังคงได้รับความนิยมทำต่อมา

<u>จิตรกรรมฝาผนังระยะที่ 2</u>

งานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นในช่วงเวลาระหว่างรัชสมัยแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กล่าวได้ว่าเป็นงานจิตรกรรมที่ได้พัฒนาทั้งแบบอย่างและคตินิยมพ้นจากอิทธิพลศิลปะสกุลจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างเด็ดขาด เกิดมีลักษณะพิเศษเป็นเอกลักษณ์ขึ้นเฉพาะในรัชกาลนี้ ทั้งนี้เนื่องมาแต่เหตุที่บรรดาศิลปินซึ่งเป็นผู้มีหน้าที่สร้างสรรค์โดยเฉพาะงานจิตรกรรมเป็นบุคคลรุ่นใหม่ซึ่งเติบโตขึ้นท่ามกลางสิ่งแวดล้อมของราชธานีแห่งใหม่ ไม่มีภาพประทับใจจากอดีตเช่นคนรุ่นก่อนที่ตกทอดมาแต่กรุงเก่าไว้คอยกระตุ้นเตือนใจ ความคิด หรือ การแสดงออกต่อรูปแบบอีกต่อไป ศิลปกรรมต่างๆ และงานศิลปะด้านจิตรกรรมจึงก้าวออกมาข้างหน้าและดำเนินไปด้วยความรู้สึกเป็นตัวเองอย่างแท้จริง แต่กระนั้นก็ดี ในระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเกิดมีการเคลื่อนไหวทางศิลปะและวัฒนธรรมซึ่งถูกนำเข้ามาจากภายนอกโดยชาวจีนในรูปแบบของสินค้าที่เป็นเครื่องใช้และเครื่องเรือน กับรูปแบบของเคหะสถานที่ชาวจีนพวกพ่อค้ามาตั้งขึ้นเป็นที่อยู่อาศัยและค้าขาย รูปแบบของศิลปะที่เป็นวัฒนธรรมของจีน มีอิทธิพลและเป็นผลกระทบต่อความรู้สึกและความคิดในการสร้างสรรค์ไม่แต่ศิลปกรรมไทยประเภทต่างๆ งานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลาดังกล่าวก็พลอยได้รับผลกระทบอย่างมาก ภาพจิตรกรรมซึ่งเขียนขึ้นโดยศิลปินคนไทย มักอาศัยพื้นส่วนที่เป็นฉากหลังเขียนถ่ายแบบอาคารเหย่า – เรือนแบบจีน ต้นไม้ และเขามอ ขึ้นเป็นส่วนประกอบโดยมีลักษณะและวิธีการเป็นแบบจีนเสียโดยมาก และยังไม่แต่อิทธิพลทางศิลปะและวัฒนธรรมอย่างจีนที่กระทบต่อสภาพความเป็นไปในด้านจิตรกรรมเท่านั้น แต่ยังมีอิทธิพลศิลปะและวัฒนธรรมทางตะวันตกเริ่มหลั่งไหลเข้ามา โดยชาวยุโรปเป็นผู้นำเข้ามาในรูปแบบของสิ่งบรรณาการและสินค้าต่างๆ สิ่งสำคัญที่มีอิทธิพลและเป็นผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแก่งานจิตรกรรมฝาผนัง คือ สิ่งพิมพ์ โดยเฉพาะรูปภาพพิมพ์สอดสี แสดงรูปภาพทิวทัศน์ ตึกรามตามแบบอย่างที่มีตาม

ประเทศต่างๆในทวีปยุโรปซึ่งล้วนแต่เป็นรูปแบบแปลกตา น่าสนใจ กว่ารูปแบบทิวทัศน์ – และภูมิสถานอันคุ้นตามีอยู่ทั่วไปในเมืองไทยสมัยนั้น อิทธิพลศิลปและวัฒนธรรมทางตะวันตกนี้ มีผลให้เกิดการถ่ายทอดรูปแบบของสถาปัตยกรรมแบบยุโรป ทิวทัศน์ที่แสดงบรรยากาศอันไม่เคยปรากฏมีมาก่อนในงานจิตรกรรมฝาผนังของไทย เขียนใส่ลงบนฝาผนังเพื่อเป็นฉากหลังหรือประกอบเรื่อง โดยตรงร่วมกันไปกับรูปแบบอาคารเหย่าเรือนแบบจีนดั่งกล่าวข้างต้น

งานศิลปกรรมประเภทจิตรกรรมฝาผนังในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แม้จะได้รับผลกระทบจากอิทธิพลทางแบบอย่างศิลปะจีนและฝรั่งบ้างตามสมัย แต่ก็ยังสามารถที่จะดำรงลักษณะพิเศษเฉพาะตัวที่เป็นประเพณีนิยมส่วนใหญ่เอาไว้ได้ ทั้งนี้ก็โดยอาศัยที่การแสดงออกและการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังอยู่ภายใต้วัตถุประสงค์ทางศาสนา เนื้อหาสาระส่วนใหญ่เป็นเรื่องชาดก พุทธประวัติ ธรรมนิยาย ฯลฯ ซึ่งจำต้องอาศัยรูปแบบมนุษย์ที่ถูกเขียนขึ้นเพื่อการพรรณนาให้เป็นภาพมนุษย์พวกเดียวกันกับผู้ดูเป็นเหตุบังคับอยู่ จึงเป็นผลให้รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังส่วนใหญ่ยังคงความเป็นแบบประเพณีนิยมได้มากอยู่

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการสร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์วัดวาอารามมีเป็นจำนวนมากกว่ารัชกาลอื่นๆในช่วงระยะ 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ วัดวาอารามแต่ละแห่งๆย่อมเป็นสถานที่ต้องการสร้างขึ้นด้วยความประณีตวิจิตรประดับขึ้นไว้ด้วยศิลปกรรมต่างๆให้เป็นที่ควรพึงตาพอใจเป็นเครื่องชักนำให้เกิดความศรัทธาเลื่อมใสแก่พระศาสนาอยู่เป็นอัตรา การที่มีสร้างพระอารามและบูรณะปฏิสังขรณ์วัดจำนวนมากๆก็เป็นเหตุสำคัญต่อความเจริญก้าวหน้าแห่งศิลปกรรมและงานจิตรกรรมฝาผนัง กล่าวคือ การสร้างวัดมากๆทำให้ช่างศิลปะมีโอกาสที่จะสร้างสรรค์งานและแสดงความสามารถออกมาได้ให้ปรากฏประการหนึ่ง กับการสร้างวัดมากๆทำให้ต้องการช่างศิลปะมาช่วยทำการให้พอแก่งานและเวลา จึงเป็นผลให้คนริฝึกหัดทำการช่างเกิดเพิ่มมากขึ้น อีกประการหนึ่งการเปิดโอกาสให้ช่างศิลปะแสดงความสามารถมีมากกว่าสมัยใด ช่างศิลปะโดยเฉพาะศิลปินผู้สร้างงานจิตรกรรมฝาผนังได้ใช้โอกาสและเวลาที่เขาได้รับมอบหมายสร้างสรรค์ผลงานในสถานที่ต่างๆมากมายหลายต่อหลายแห่ง เป็นผลให้เกิดประสบการณ์ ความชำนิชำนาญ ความรู้ และความสามารถในการที่จะพัฒนางานจิตรกรรมให้เจริญรุดหน้ามาโดยลำดับโดยเหตุเช่นนี้ งานจิตรกรรมฝาผนังในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงยกระ–

ดับขึ้นสู่ความเจริญสูงสุดกว่าสมัยใดในช่วง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์

จิตรกรรมฝาผนังที่ได้เขียนขึ้นในระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่วนใหญ่เป็นไปตามวัตถุประสงค์เพื่ออาศัยคุณลักษณะของรูปภาพจิตรกรรมพรรณนาสาระสำคัญของศาสนา การบรรยายความรู้เกี่ยวกับการแพทย์ วรรณคดี พงศาวดาร ตำนาน และยังเพื่อการตกแต่งโดยตรงอีกด้วย

เรื่องราวที่มีสาระสำคัญยิ่ง และเป็นประเพณีนิยมนำมาใช้เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในระหว่างรัชสมัยนี้ ได้แก่เรื่องพุทธศาสนา โดยเฉพาะที่จัดเป็นประเพณีนิยมเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีแพร่หลายมากได้แก่ ภาพเรื่องทศชาติ ภาพเรื่องปฐมสมโพธิ ภาพเทพชุมนุม ภาพเรื่องไตรภูมิ ภาพเรื่องมหาชาติ หรือเวสสันดรชาดก และเรื่องเอกนิบาตชาดก

การเขียนรูปภาพแสดงเครื่องตั้งที่บูชาอย่างจีน ประดับขึ้นไว้บนฝาผนังภายในอาคารที่เป็นศาสนสถานและราชสถาน ก็ได้เกิดริเริ่มขึ้นเป็นคราวแรกในรัชสมัยนี้ รูปภาพเครื่องตั้งที่บูชาอย่างจีน มีทั้งแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมอย่างจีนแท้ๆเขียนโดยช่างชาวจีนก็มี และแบบอย่างจีนที่ช่างจิตรกรรมคนไทยคิดดัดแปลงเขียนเป็นกระบวนจีนก็มี

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างรัชกาลนี้ สภาพทั่วไปของโครงสร้างสีที่เขียนระบายส่วนใหญ่ค่อนข้างหม่น โดยเฉพาะสีของพื้นส่วนที่เป็นฉากหลังของรูปภาพนิยมใช้และระบายด้วยสีน้ำเงินมืดๆหรือสีครามอมดำ การให้สีฉากหลังเป็นสีที่มีวรรณะค่อนข้างมืดเช่นนั้น ก็โดยประสงค์จะให้ช่วยหนุนกลุ่มภาพต่างๆให้ดูเด่นเห็นได้ชัดนั่นเอง

อนึ่งรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไปนิยมปิดทองคำเปลวทับประดับลงในส่วนที่เป็นเครื่องประดับร่างกาย ส่วนประกอบอาคารสถานและสิ่งของเครื่องใช้ต่างๆในรูปภาพซึ่งมีปริมาณและความแพรวพราวเพิ่มมากขึ้นกว่า การใช้ทองคำเปลวปิดประดับรูปภาพที่ได้เขียนขึ้นแต่ในระยะก่อน ระหว่างรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2

<u>จิตรกรรมฝาผนังระยะที่ 3</u>

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดมีขึ้นในช่วงระยะที่ 3 เป็นงานจิตรกรรมอยู่ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

วัตถุประสงค์ในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นบนฝาผนังในช่วงเวลาดังกล่าวนี้ สังเกตุเห็นได้ว่าวัตถุประสงค์ในงานจิตรกรรมส่วนมากยังคงดำเนินไปภายใต้วัตถุประสงค์เพื่อใช้รูปภาพจิตรกรรมพรรณนาเรื่องราวอันมีสาระเกี่ยวกับศาสนา รูปภาพเขียนเรื่องทศชาติ ยังจัดว่าได้รับความนิยมเขียนกันมีอยู่หลายแห่งในช่วงเวลาที่กล่าวนี้ แต่ช่วงเวลาตอนปลายระยะที่ 3 คือระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความเห็นในเรื่องวัตถุประสงค์ที่มีต่อการเขียนภาพจิตรกรรมได้เปลี่ยนไปจากเดิมที่ประสงค์จะใช้รูปภาพเพื่อการพรรณสาระสำคัญเกี่ยวกับศาสนา เป็นความประสงค์เพื่อใช้รูปภาพจิตรกรรมเป็นประโยชน์ในการตกแต่งมากกว่า ความเห็นอันแสดงวัตถุประสงค์ที่เปลี่ยนไปนี้ พึงเห็นได้จากพระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องการตกแต่งพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร ด้วยรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเมื่อปี พ.ศ. 2445 มีความที่ทรงพระราชปรารภต่อไปนี้

" การวาดรูป เขียนรูปภาพ หรือลวดลายอันใดก็มีเป็น 2 อย่างเหมือนกัน คืออย่างหนึ่ง เขียนให้ประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร หรือเป็นคำอุปมาในทางธรรม หรือเขียนไว้ให้พร้อมบริบูรณ์เป็นตำรา หรือเขียนไว้ให้เป็นที่เกิดสังเวชสลดใจ เช่นกับจะเขียนรูปต้นไม้ใหญ่ มีโพรงไฟลุกอยู่ภายใน และเขียนรูปอสุภให้เป็นที่เกิดธรรมสังเวชเช่นนี้ ได้ประโยชน์ในทางธรรม และรูปเขียนนั้นไม่ใคร่งาม

อีกอย่างหนึ่ง เขียนเรื่องชาดกและปฐมสมโพธิซึ่งแสดงความอัศจรรย์ต่างๆ หรือแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ รูปมักจะเขียนได้งาม แต่ไม่สู้มีประโยชน์ หรือไม่น่าเชื่อ

ทั้งสองอย่างนี้ ขอเลือกเอาอย่างหลัง คือคิดการที่จะเป็นการอันงดงามมากกว่าที่จะให้เป็นการแสดงธรรม แต่ถ้าหากว่าจะเขียนภาพได้งามเช่นนี้ แลมีธรรมในนั้นด้วยก็ยิ่งดี แต่คงถือรูปภาพเป็นสำคัญ เพราะถือว่าเป็นแต่เครื่องประดับฝาผนังไม่ใช่เอาฝาผนังเป็นธรรมกถึก "[1]

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในแวดวงจิตรกรรมฝาผนังในช่วงระยะเวลาที่กล่าวนี้ มิได้มีแต่ในส่วนที่เป็นวัตถุประสงค์การเขียนภาพเท่านั้น ประเพณีนิยมที่มีต่อเรื่องราวต่างๆซึ่งได้รับความนิยมมาแต่ก่อนก็เปลี่ยนแปลงไปมาก การเปลี่ยนแปลงทางด้านประเพณีนิยมทางด้านเรื่องราวที่เป็นสาระสำคัญเป็นต้นกำเนิดความบันดาลใจในการคิด

---

1. เอกสารของกองจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ข 24/14

สร้างสรรค์รูปภาพและเขียนพรรณนาออกมาให้ปรากฏนั้นพึงสังเกตุเห็นได้จากรูปภาพจิตร – กรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในระหว่างระยะเวลานี้ มีเรื่องที่ปรากฏคือ เรื่องพระราชพงศาวดารกรุงศรีอยุธยา ในหอราชกรมานุสรณ์ เรื่องพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ ตอนต้น ในหอราชพงศานุสรณ์ เรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวตอนต้นรัชกาล ที่ตำหนักทรงผนวช เรื่องวรรณคดี มีเป็นต้นว่า อิเหนา สามก๊ก เรื่องพระราชพิธี 12 เดือน เรื่องพุทธเจดีย์สถานสำคัญในเมืองไทย เป็นต้น เรื่องต่างๆ ที่ได้เขียนขึ้นเป็นรูปภาพดังกล่าวนี้ ล้วนแสดงให้เห็นความเปลี่ยนไปในด้านประเพณีนิยมที่มีมาแต่ก่อน ซึ่งได้อาศัยเรื่องราวทางศาสนาเป็นสำคัญในการเขียนรูปภาพ แต่ทั้งนี้ประเพณีนิยมที่จะเขียนรูปภาพพรรณนาเรื่องศาสนาก็มิได้หมดไปจากก็ความนิยมเสียเลย การเขียนรูปภาพแสดงสาระสำคัญทางศาสนาก็ยังคงได้กระทำกันต่อมา แต่ก็ได้เปลี่ยนแนวคิดในการนำเสนอสาระต่างจากอดีต ที่นิยมเขียนเรื่องชาดก หรือปฐมสมโพธิ ซึ่งแสดงความอัศจรรย์ต่างๆ หรือแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆมาเป็นการบรรยายธรรมะหรืออธิบายธรรมะโดยตรง มีเป็นต้นว่า รูปภาพปริศนาธรรม ในพระอุโบสถวัดบรมนิวาศและวัดบวรนิเวศ รูปภาพเรื่องธุดงค์วัตต ที่วัดมหาพฤฒาราม กับยังมีเรื่องที่เป็นตำนานพระพุทธสำคัญบางองค์ได้รับการนำมาเขียนเป็นรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นอีกด้วย เช่น รูปภาพแสดงตำนานพระพุทธสิหิงค์ในวัดบวรสุทธาวาส เป็นต้น

ในด้านขนบนิยมหรือรูปแบบต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นผลงานเกิดจากการสร้างสรรค์ของนายช่างจิตรกรรมหรือศิลปินในระหว่างรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5เป็นรูปแบบที่มีลักษณะแตกต่างหรือเป็นขนบนิยมที่ต่างกว่าก่อนและเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบซึ่งเป็นขนบนิยมและยอมรับกันมาแต่ก่อนเป็นอันมาก กล่าวคือ ขนบนิยมเกี่ยวกับรูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่ก่อนนั้น ถือว่ารูปแบบหรือรูปภาพจิตรกรรมเป็นภาพสมมติ มิใช่ภาพถ่ายแบบเรียนให้เหมือนจริง เหตุผลข้อนี้มีพระอธิบายในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงไว้ว่าด้วยขนบนิยมด้านรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ก่อนว่า ต่อไปนี้

" รูปภาพต่างๆที่เขียนกันในเมืองเรา เช่นเรื่องรามเกียรติ์ ที่เขียนพระระเบียงหรือเรื่องชาดกที่เขียนในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม คนดูก็ต้องรู้เรื่องก่อนแล้วไปดูรูปภาพจึงเข้าใจ ไม่แต่เท่านั้น รูปคนหรือรูปวัตถุต่างๆที่เขียนในรูปภาพเหล่านั้นก็เป็นแต่เขียนตามสมมติ ตามความคิดนั้นเหมือนกัน ยกตัวอย่างดังรูปทศกัณฐ์ บอกในตำ

ราแต่ว่ามี 10 หน้า ช่างพวกหนึ่งเขียนหัวโตออกไปให้หน้าอยู่แลวเดียวกันหมดทั้ง 10หน้า ช่างอีกพวกหนึ่งเขียนหน้า 10หน้าซอนๆกันขึ้นไปข้างบนให้ขนาดหัวคงอยู่ดังนี้ รูปภาพเรื่องต่างๆเช่นเรื่องชาดกหรือนิทานเช่นเรื่องอิเหนา เขียนตัวทาวพระยาใส่ชฎาเหมือนกันหมดก็รู้ได้ว่าเป็นใคร ดวยรู้อยู่ก่อนแล้ว สังเกตดูท่าทางหรือที่สถิตย์ของรูปภาพ ถ้าว่าโดยนัยนี้ ดูจักษะที่เขาเขียนกันมาแต่ก่อนก็ไม่น่าคิเตียน "[1]

พระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ดังความที่คัดมาลงไวนี้ แสดงให้เห็นว่า ขนบนิยมเกี่ยวกับรูปแบบหรือแบบอย่างที่เป็นภาพคนหรือรูปวัตถุต่างๆที่เขียนในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่กาลก่อน ควนเขียนโดยสมมติมาโดยตลอด ครั้นพอมาถึงระยะที่ 3 คือระหว่างรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 ความนิยมที่มีต่อรูปแบบเดิมได้เสื่อมคลายลง นายช่างจิตรกรรมหรือศิลปินได้เปลี่ยนทัศนคติและความเชื่อไปสู่ขนบนิยมทางรูปแบบเหมือนความจริง ตามรูปแบบอันเป็นขนบนิยมในงานจิตรกรรมของชาวยุโรป ทั้งนี้ก็เนื่องมาแต่เหตุที่เมืองไทยเริ่มเปิดประเทศติดต่อกับชาวต่างประเทศอย่างกวางขวางทั้งในด้านการเจริญทางพระราชไมตรี ด้านการค้า และการศาสนา ชาวยุโรปที่เดินทางเข้ามาสู่เมืองไทยได้นำแบบอย่างวัฒนธรรมและศิลปกรรมต่างๆที่มีในประเทศต่างๆทางตะวันตกเข้ามาสู่เมืองไทยในลักษณะต่างๆเช่น เครื่องบรรณาการ สินค้า สิ่งพิมพ์ เป็นต้น สิ่งเหล่านี้ล้วนมีแบบอย่างแปลกตาน่าพึงชมกว่าของในพื้นเมืองที่มีอยู่แต่เดิมแลชินตา รูปแบบของสิ่งของต่างๆที่ตกมาแต่ต่างประเทศทางด้านตะวันตกจึงเป็นที่พึงปรารถนา ใครหาไว้ใช้มักจะได้ไว้ชม ความต้องการเช่นนี้มีอยู่แพร่หลายในสังคมเมืองหลวงแต่เวลานั้นยิ่งนัก รูปแบบของวัฒนธรรมและศิลปกรรมอย่างยุโรปจึงโดกลายเป็นที่รู้จักและยอมรับอยู่ในคนหมู่มากและเป็นอิทธิพลอย่างสำคัญทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมและศิลปกรรมในพื้นเมืองเดิมไปอย่างมาก

อิทธิพลทางด้านแบบอย่างของศิลปกรรมยุโรป โดยเฉพาะรูปภาพจิตรกรรมที่นำเข้ามายังเมืองไทยในลักษณะเครื่องบรรณาการ รูปภาพในกิจกรรมเผยแพร่ศาสนา สิ่งพิมพ์ต่างๆ กระดาษปิดฝาผนัง ลายผ้า ฯลฯ ล้วนเป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้านรูปแบบ หรือแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมในจิตรกรรมไทยแต่เดิมมาอย่างรุนแรง ผลงานจิตรกรรมอันชื่อซึ่งเขียนโดยภิกษุช่างจิตรกรรมเอก ฯ ออรัวอินโด่ง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นประจักษ์พยานให้เห็นได้ว่า รูปแบบของศิลปกรรม

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

อย่างยุโรปได้ปรากฏอยู่อย่างเด่นชัดในผลงานจิตรกรรมของภิกษุช่างจิตรกรรมท่านนี้ ในสถานที่แต่ละแห่งที่ภิกษุช่างจิตรกรรมท่านนี้ได้ฝากฝีมือชั้นไว้ การลอกเรียนรูปแบบรูปภาพจิตรกรรมแบบยุโรปจากสิ่งพิมพ์ต่างๆ เพื่อนำมาเรียนเป็นฉากหลังของรูปภาพ หรือดัดแปลงเป็นรูปภาพขึ้นใหม่ให้เข้ากับเรื่องในบ้านเมืองไทย ได้กลายเป็นความนิยมแพร่หลายและคิดอยู่ในสำนึกของนายช่างจิตรกรรม ส่วนมากในช่วงเวลาที่กล่าวนี้รูปแบบที่เป็นแบบอย่างรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งได้รับการเรียนขึ้นระหว่างระยะที่ 3 จึงเป็นไปในรูปแบบที่เจือปนด้วยอิทธิพลแบบอย่างตามคติอย่างที่เป็นขนบนิยมของชาวยุโรป การพยายามเพิ่มน้ำหนักสีให้กับขอบของวัตถุให้แลดูกลม การที่พยายามเรียนวัตถุต่างๆให้ดูสมจริง การลดขนาด ส่วนสัดรูปคนและสิ่งก่อสร้างให้มีขนาดใกล้และไกลตามสภาพตาเห็น การเรียนภาพอาคารสถานด้วยประสงค์จะให้เป็นไปตามกฎทางทัศนียวิทยา

ความนิยมในขนบนิยมหรือแบบอย่างจิตรกรรมตามคติที่ชาวยุโรปนิยมดังกล่าวควรกล่าวได้ว่าเป็นการเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญต่อขนบนิยมในด้านแบบอย่างจิตรกรรมฝา – ผนังของไทย ผลของการเปลี่ยนแปลงนี้ สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงแสดงความเห็นว่า

" ดูเหมือนพู่กันกระหม่อมจะเป็นผู้เริ่มทรงพระราชดำริ ให้อาจารย์อินโข่งเรียนเรื่องพงศาวดารให้เป็นรูปภาพตามจริงแต่ก็สำเร็จผลเพียงแปลกกับรูปภาพแบบเก่า หาเป็นตามจริงได้ไม่ "[1]

และยังมีพระอธิบายในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงแสดงความเห็นถึงผลแห่งการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังเช่นนี้ว่า

" กังหม่อมฉันเคยทูลไปแล้ว ว่าปลงใจเสียว่า เรียนภาพสมมติก็อาจจะเรียนได้ทั้งให้งามและให้ถูกใจคนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติและให้เหมือนธรรมชาติด้วย มันพ้นวิสัยที่จะเป็นได้ ก็ชักยุ่งพาให้ภาพเวอะงะเท่านั้น "[2]

อิทธิพลและความนิยมในแบบอย่างจิตรกรรมอย่างยุโรปได้ทรงอยู่ในความสำนึกของช่างจิตรกรรมไทยเป็นจำนวนมากตลอดทั้ง 2 รัชกาล รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่ง – เรียนขึ้นโดยจะแสดงให้เห็นอิทธิพลแบบอย่างจิตรกรรมอย่างยุโรปเช่นนี้ มีแพร่หลายเป็นตัวอย่างที่จะเห็นได้ เช่น รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดระฆังโฆสิตาราม ใน

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 18
2. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

อุโบสถวัดราชประดิษฐาน ในอุโบสถวัดปทุมวนาราม ในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร เป็นต้น

ความนิยม มชอบในรูปแบบจิตรกรรมอย่างยุโรปได้ทวีมากขึ้นในตอนปลายสมัยรัชกาลที่ 5 จนกล่าวได้ว่าเป็นผลหักล้างความนิยมในรูปแบบหรือแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมในงานจิตรกรรมไทยแต่เดิมจนเกือบจะสูญสิ้นไป ช่างจิตรกรรมในเวลานั้นหากยังเขียนภาพตามแบบอย่างเดิมอยู่ก็มักจะถูกหาว่าเป็นคนครึ ไม่ทันสมัย จึงไม่สู้มีช่างเขียนภาพตามแบบอย่างเก่ากี่มากน้อย การสูญเสียคนที่เป็นช่างจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนตามขนบนิยมเดิมและความเสื่อมนิยมในรูปแบบเก่านี้ มีหลักฐานให้พึงเห็นได้จากลายพระหัตถ์ในสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กราบบังคมทูลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เรื่องที่พระองค์ทรงชันอาสาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังตามแบบอย่างโบราณ ที่เป็นขนบนิยมแต่ก่อนถวายที่ในพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตร เมื่อปี พ.ศ.2445 มีความโดยสังเขปว่า การที่ทรงชันอาสาเขียนรูปภาพนี้ก็โดยประสงค์จะสำแดงให้ปรากฏว่า การช่างจิตรกรรมอย่างไทยแต่ก่อน และผู้ที่เป็นช่างสามารถในการเขียนภาพอย่างเก่าแท้ๆ ยังมิได้สูญสิ้นไปจากกรุงสยามเสียเลย

สภาพของงานจิตรกรรมฝาผนังระยะที่ 3 ในกรุงรัตนโกสินทร์นี้ สรุปได้ว่าเป็นสมัยแห่งการเปลี่ยนแปลงอันเกิดจากผลกระทบที่มาแต่อิทธิพลแบบอย่างจิตรกรรมอย่างยุโรป และเป็นเหตุให้แบบอย่างที่เป็นขนบนิยมในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่เดิมได้เริ่มเสื่อมทรามลงโดยลำดับ

<u>จิตรกรรมฝาผนังระยะที่ 4</u>

จิตรกรรมฝาผนังระยะที่ 4 เป็นงานจิตรกรรมที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

งานจิตรกรรมฝาผนังยังคงได้รับความนิยมสร้างสรรค์สืบต่อมาถึงช่วงเวลานี้ภายใต้วัตถุประสงค์เพื่อการตกแต่งฝาผนังโดยตรง การเขียนภาพด้วยความประสงค์ที่จะได้ใช้รูปภาพให้เป็นประโยชน์แก่การพรรณนาความอันเป็นสาระสำคัญจากธรรมะ ดูจะเสื่อมคลายและหมดไป

...ในช่วงเวลาระหว่างรัชกาลที่ 8 จึงขาดตอนไปช่วงหนึ่ง

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช มีงานจิตรกรรมฝาผนังได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นใหม่บ้างแต่ไม่มากแห่งนัก รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่...ภายใต้พระบรมราชา...

ภาพจิตรกรรมฝาผนังยังคงได้รับความนิยมและเห็นสำคัญอยู่มาก แต่ก็มีอยู่ไม่มากแห่งนัก ทั้งนี้เนื่องด้วยในระหว่างรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 มิได้มีการสถาปนาพระอารามขึ้นใหม่ การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ทำแต่วัดที่ทรงบูรณะปฏิสังขรณ์บางกับเขียนในอาคารที่เป็นราชสถานซึ่งได้สร้างขึ้นใหม่หรือบูรณะปฏิสังขรณ์บาง รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในระหว่าง 2 รัชกาลนี้ มีตัวอย่างเช่น ที่พระวิหารทิศวัดพระ – ปฐมเจดีย์ ในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส ศาลาแดงในวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ใ
พระอุโบสถวัดสุวรรณดาราราม

บทที่ 2
แบบอย่างของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง

รูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง หมายถึงรูปภาพที่แสดงภาวะของสรรพสิ่งต่างๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นเพื่อจะใช้เป็นสื่อที่มีความหมายในการถ่ายทอดความคิด หรือพรรณนาความคิด จินตนาการออกมาให้ปรากฏเป็นรูปธรรม รูปแบบในงานจิตรกรรมจึงเป็นสิ่งแทนหรือภาพที่ถ่ายโยงหรือสะท้อนออกมาจากความคิด จินตนาการและความรู้สึกทางอารมณ์ของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ซึ่งอาศัยศิลปธาตุเป็นองค์ประกอบในการสร้างรูปแบบ อาศัยประสบการณ์เป็นแนวทางสร้างสรรค์รูปแบบ และได้ใช้ความสามารถในด้านฝีมือ สร้างรูปแบบให้มีความหมายชัดเจน เป็นสิ่งที่เป็นสื่อความหมายอันน่าสนใจ พึงชมร่วมกัน

รูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นจิตรกรรมแบบไทยประเพณี มีอยู่ตามศาสนสถานต่างๆเช่นในอุโบสถ วิหาร ศาลาการเปรียญ ศาลาราย ฯลฯ ในกรุงรัตนโกสินทร์และชานพระนครนั้น มีรูปแบบที่มีลักษณะพิเศษและเป็นข้อควรสังเกตุที่สำคัญเห็นได้ชัดอยู่อย่างหนึ่ง คือ รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆ ไม่จำเพาะแต่รูปภาพคนเท่านั้นที่เขียนขึ้นอย่างไม่เหมือนคนจริงๆ แต่รูปภาพสัตว์ รูปภาพเหย้าเรือน รูปภาพศึกกวานร้านโรง รูปภาพปราสาทราชมณเฑียร รูปภาพต้นไม้ ภูเขา ฯลฯ ล้วนเขียนขึ้นใหม่มีสภาพที่ดูไม่เหมือนของจริงไปเสียทั้งนั้น ข้อสังเกตุลักษณะของรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นเช่นนี้ ได้มีผู้ตั้งข้อสังเกตุเห็นมาก่อนไม่จำเพาะที่มีในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เท่านั้น แต่ลักษณะการเขียนรูปภาพอย่างไม่สมจริงนี้ได้มีมาแล้วในสมัยกรุงศรีอยุธยาตำรงเป็นราชธานี ข้อสังเกตุนี้ จะเห็นได้จากบันทึกเป็นจดหมายเหตุของชาวต่างประเทศที่เดินทางมาพักในเมืองไทยสมัยนั้น จดเป็นหมายเหตุไว้แต่ละคนๆมีข้อสังเกตุของนายเดอลาลูแบร์คนหนึ่งว่า

ในพระอุโบสถหลังหนึ่ง ข้าพเจ้าได้เห็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอันงดงาม สี

" ชาวสยามกับชาวจีน ไม่รู้จักวาดภาพสีน้ำมัน แม้วก็เป็นช่างเขียนฝีมือเอ
อยู่ด้วย รสนิยมของพวกเขาอยู่ที่ว่าภาพเหมือนนั้นเขียนง่ายเกินไป ไม่สมแก่เป็นคนช่าง
วาด ยิ่งถ้าจะทำกันจริงๆแล้วก็ไม่เห็นจะยากเย็นอะไร ชาวสยามชอบที่จะเสริมสิ่งวิจิตร
พิสดารลงในภาพวาด ดังที่พวกเรา(ชาวฝรั่งเศส)พอใจเสริมสิ่งพิศวงเกินจริงลงไปใน –
กาพย์กาอนของเราฉะนั้น เราประดิษฐ์คิดเขียนต้นไม้ ดอกไม้ นก และสัตว์อื่นๆ ซึ่งไม่
เคยมีตัวตนอยู่ในโลก ถ้างที่เขียนรูปคนก็จัดอริยาบถให้อย่างไม่น่าเป็นไปได้ และความ
ลับในข้อนี้ ก็คือ เขียนสักแต่จะเอาง่ายเข้าว่า เพื่อให้ดูคล้ายของจริงเท่านั้น นี่แลคือ
เรื่องเกี่ยวกับวิชาช่างของชาวสยาม "[1]

ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ก็มีผู้ตั้งข้อสังเกตุลักษณะอันไม่สมจริงของรูปแบบ
ในจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีในช่วงเวลานั้น ให้เห็นเป็นหลักฐาน ที่มีอยู่ในจด –
หมายเหตุของสังฆนายกคณะมิชชังโรมันคาทอลิก ประจำประเทศสยามชื่อ ปาลเลกัวซ์
ซึ่งพำนักอยู่ในเมืองไทยระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4
แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีความว่า

" คนไทย ถือเอาคนจีนเป็นแบบอย่างในการวาดภาพสีและภาพเขียน จนกระ
ทั่งทุกวันนี้ฝีมือก็ยังต่ำกว่าอาจารย์อยู่เป็นอันมาก ภาพเขียนของเขาฝีมือหยาบ น่าเกลียด
และไม่เลียนแบบธรรมชาติ "[2]

ในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุง–
รัตนโกสินทร์ มีชาวต่างประเทศอีกคนหนึ่งที่เข้ามาเมืองไทยในสมัยนั้น คือ นายคาร์ล
ป็อค นักธรรมชาติชาวนอร์เวย์ ได้ตั้งข้อสังเกตุลักษณะไม่สมจริงของรูปแบบในจิตรกรรม
แบบไทยประเพณีที่เขาได้พบเห็นแต่เวลานั้น เป็นข้อความสำคัญว่า

" ตามฝาผนังประดับประดาด้วยภาพฝาผนัง ที่ไม่มีทิวทัศน์อย่างที่มีอยู่ทั่วไป "[3]

กับอีกตอนหนึ่งเขาได้บันทึกข้อสังเกตุที่ได้เห็นรูปภาพเขียนแห่งหนึ่งในพระบรมมหาราชวังว่า

" ติดกับวัดพุทธนิเวศน์ ก็เป็นกุฏิเล็กๆ เป็นห้องปูดาดด้วยพรมทั้งหมด ซึ่งพระ
บาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเคยประทับอยู่ในระหว่างทรงผนวช สิ่งที่น่าสนใจในห้องนี้ ก็คือ

---

1. จดหมายเหตุลาลูแบร์ ฉบับสมบูรณ์
2. เล่าเรื่องกรุงสยาม
3. สมัยพระปิยะมหาราช

ชุดภาพฝาผนังฝีมือช่างไทย เป็นภาพไม่มีทิวทัศน์ที่เห็นไกลออกไป ตามแบบของไทย "[1] และบันทึกของนายคาร์ล ป็อค อีกตอนหนึ่ง ยังแสดงให้เห็นลักษณะพิเศษในทางรูปแบบในจิตรกรรมฝาผนังเพิ่มเติมว่า

" การวาดภาพในประเทศสยาม อยู่ในระดับต่ำมาก มีผู้ที่พอจะเรียกได้ว่าเป็นจิตรกรอยู่เพียงสองสามคน พวกนี้รับจ้างใช้ฝีมือ วาดลวดลายฝาผนังตามวัดต่างๆ และภาพเหล่านี้มักเป็นภาพไม่มีทิวทัศน์ตามแบบจีน รวมทั้งภาพพุทธประวัติและพุทธธรรมทุกตอน รูปสัตว์ร้ายมีบทบาทมากเหลือเกินในนิยายไทย เช่น หนุมาน ราชสีห์ "[2]

ข้อสังเกตุที่แสดงให้เห็นลักษณะพิเศษของรูปแบบในงานจิตรกรรมแบบไทย-ประเพณี อันเป็นไปในลักษณะที่ไม่สมกับความจริง ตามทัศนะของชาวต่างประเทศที่ได้คัดมาแสดงไว้ ณ ที่นี้เป็นหลักฐานแสดงให้เห็นและสนับสนุนให้ทราบได้ว่า ศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมไทยได้เขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นด้วยรูปภาพต่างๆที่เป็นไปในลักษณะไม่เหมือนของจริงหรือไม่สมความจริงมาเป็นเวลาช้านานแล้ว นับตั้งแต่รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้เขียนขึ้นแพร่หลายมีในสมัยอยุธยา และในเวลาต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ การเขียนรูปภาพจิตรกรรมก็ยังคงได้รักษาคติในการเขียนรูปแบบเป็นไปในลักษณะไม่เหมือนของจริงหรือสมความจริงต่อมาอีกนาน

การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย เขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ด้วยรูปแบบที่มีลักษณะพิเศษไม่เหมือนของจริงดังกล่าวนั้น น่าจะมีเหตุผลสำคัญกว่าที่จะเป็นไปตามข้อสังเกตุเช่นที่ชาวต่างประเทศหลายคนได้กล่าวไว้ คือ " ชาวสยาม กับชาวจีนไม่รู้จักวาดภาพสีน้ำมัน แล้วก็เป็นช่างเขียนฝีมือเลวอยู่ด้วย รสนิยมของพวกเขาอยู่ที่ว่าภาพเหมือนนั้นเขียนง่ายเกินไป "[3] หรือ " ภาพเขียนของเขาฝีมือหยาบน่าเกลียด และไม่เขียนแบบธรรมชาติ "[4] เหตุผลที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยเขียนรูปภาพจิตรกรรมโดยเขียนรูปแบบมีลักษณะไม่เหมือนหรือไม่เขียนแบบธรรมชาติเช่นนี้ มีพระอธิบายเรื่องเกี่ยวกับแนวความคิดในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างไทยประเพณี ซึ่งเป็นพระนิพนธ์

---

1. สมัยพระปิยะมหาราช
2. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1
3. จดหมายเหตุลาลูแบร์ ฉบับสมบูรณ์
4. อ้างแล้วที่เดียวกับ 3

ใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพทางไว้ใน "สาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 13 สิงหาคม พุทธศักราช 2483" มีความสำคัญว่า

" รูปภาพต่างๆที่เขียนกันในเมืองเรา เช่นเรื่องรามเกียรติ์ที่เขียนพระระเบียง หรือเรื่องชาดกที่เขียนในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม คนดูก็ต้องรู้เรื่องอยู่ก่อน แล้วไปดูรูปภาพจึงเข้าใจ ใช่แต่เท่านั้น รูปคนหรือรูปวัตถุต่างๆที่เขียนในรูปภาพเหล่านั้น ก็เป็นแต่เขียนตามสมมติตามความคิดนั้นเหมือนกัน ยกตัวอย่างดังรูปทศกัณฐ์บอกในตำราแต่ว่ามี 10 หน้า ช่างพวกหนึ่งเขียนหัวโตออกไปให้หน้าอยู่แลวเดียวกันทั้งหมด 10 หน้า ช่างอีกพวกหนึ่งเขียนหน้า 10 หน้าซ้อนๆกันขึ้นไปช้างบนให้ขนาดของหัวคงอยู่ดังนี้

รูปภาพเรื่องต่างๆ เช่นเรื่องชาดกหรือนิทาน เช่นเรื่องอิเหนา เขียนตัวท้าวพระยาใส่ชฎาเหมือนกันหมด ก็รู้ได้ว่าเป็นรูปใคร ด้วยรู้เรื่องอยู่ก่อนแล้ว สังเกตุดูท่าทางหรือที่สถิตย์ของรูปภาพ ถ้าว่าโดยนัยนี้ ดูลักษณะที่เขาเขียนกันมาแต่ก่อนก็ไม่น่าติเตียน การที่ช่างสมัยใหม่มาเกิดแก้ไขโดยประสงค์ที่จะให้เหมือนจริงนั้นเสียอีกน่าติ ดังเช่นเขียนรูปภาพท้าวพระยาใส่ชฎาตามแบบโบราณ ให้ถือซ้อนซ่อมเมื่อกินอาหารเป็นต้น เพราะกลัวทำให้ห่างไกลความจริงหนักขึ้น "[1]

เกี่ยวกับคติในการเขียนรูปภาพเป็นสมมติตามความคิดนี้ สมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพยังได้ทรงมีพระอธิบายให้เห็นว่า การเขียนรูปภาพเช่นนี้ แม้พวกฝรั่งแต่ในสมัยโบราณก็เขียนเช่นเดียวกับที่คนไทยเขียนกัน มีพระอธิบายว่า

" เรื่องรูปภาพพงศาวดารนั้น หม่อมฉันนึกถึงคำ "ฝรั่ง" กล่าวอย่างหนึ่งดูชอบกล เขาว่ารูปภาพพงศาวดารนั้นเป็นภาพสมมติ **Symbol** / สำหรับผู้รู้เรื่องแล้วเห็นเข้าก็รู้ว่าเป็นรูปใคร ยกตัวอย่างดังรูป นางมารีอุ้มพระเยซูเมื่อเป็นทารก ซึ่งพวกคริสตังชอบบูชามาแต่โบราณ ที่จริงช่างเขียนก็เขียนผิดกันทั้งหน้าภาพและเครื่องแต่งตัว คนรู้ประวัติของพระเยซู เมื่อเห็นรูปผู้หญิงอุ้มทารกก็เข้าใจได้ว่าเป็น รูปนางมารีอุ้มพระเยซู ดังนี้คิดดูก็เป็นความจริงมาจนรูปภาพต่างๆที่เขียนกันในเมืองเรา "[2]

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19
2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1

การเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังตามแบบไทยประเพณี โดยแสดงรูปแบบเป็นไปในลักษณะที่ไม่เหมือนความจริง ดังที่ปรากฏมาแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา และปรากฏต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นลำดับมานั้น ควรถือว่าเป็นคตินิยมที่เป็นไปโดยเขียนรูปภาพสมมติขึ้นตามความคิด และรูปภาพที่เป็นไปในลักษณะสิ่งสมมตินี้ จึงเป็นแบบอย่างของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีโดยแท

อนึ่ง ยังมีข้อสังเกตุบางประการที่เป็นลักษณะเด่นในแบบอย่างของรูปแบบในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ที่ชาวต่างประเทศบางคนได้ตั้งข้อสังเกตุไว้ และสิ่งที่ปรากฏในรูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังก็เป็นไปดังที่เขาตั้งข้อสังเกตุ นายเดอลาลูแบร์ อัครราชทูตจากราชสำนักพระเจ้ากรุงฝรั่งเศส ซึ่งเดินทางมาเมืองไทยในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เป็นบุคคลผู้ที่ตั้งข้อสังเกตุว่า " ชาวสยามชอบที่จะเสริมสิ่งวิจิตรพิศดารลงในภาพวาด ดังที่พวกเรา(ชาวฝรั่งเศส)พอใจเสริมสิ่งพิศวงเกินจริงลงในภาพยกลอนของเราฉะนั้น เขาประดิษฐ์คิดเขียนต้นไม้ ดอกไม้ นก และสัตว์อื่นๆซึ่งไม่เคยมีตัวตนอยู่ในโลก ลางทีเรียนรูปคนที่จัดอริยาบถให้อย่างไม่น่าเป็นไปได้"[1]

ข้อสังเกตุเช่นนี้ แม้เป็นสิ่งเล็กน้อยที่ดูราวกับว่าไม่สู้มีความสลักสำคัญ แต่ทว่ากลับเป็นข้อสังเกตุที่มีสาระสำคัญมาก ทั้งนี้คนจำนวนไม่น้อยเลยที่ได้ดูชมรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแล้วผ่านการสังเกตุลักษณะเด่นที่เป็นข้อสังเกตุเช่นที่นายเดอลาลูแบร์ได้เห็นแล้วจดบันทึกขึ้นไว้ อันที่จริงรูปภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่ได้เรียนรื้นแต่สมัยโบราณและเรียนในเวลาต่อมา ล้วนเป็นรูปภาพที่ประกอบขึ้นโดยอาศัย "ลวดลาย"เป็นสิ่งส่วนประกอบอันสำคัญและรูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมก็ล้วนแต่อุดมไปด้วยลวดลายที่แสดงเป็นส่วนรายละเอียดพราวไปหมดจริงๆ

อย่างไรก็ตามคตินิยมในหมู่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีที่ได้เรียนรูปภาพอันมีรูปแบบเป็นลักษณะประดิษฐ์ให้พิศดาร อย่างที่ไม่เคยมีตัวตนในโลก หรือประกอบไปด้วยลวดลายในรูปแบบนี้ มีพระอธิบายในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้ในสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 26 พฤศจิกายน พุทธศักราช 2483 มีความว่า

---

1. จดหมายเหตุลาลูแบร์ ฉบับสมบูรณ์

" นึกไปถึงที่ทำหน้ากระหนก เช่นหน้ายักษ์และหน้าสัตว์หิมพานต์ อันหน้ายักษ์ซึ่งทำเป็นกระหนกมากมายนั้น เข้าใจว่ามาเป็นไปในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เคยเห็นรูปยักษ์กรุงเก่าคอนกันทำเป็นหน้าคนดุจเงาะ ครั้นคอนปลายกรุงเก่าก็สยัดปลายหนวดและคิ้วเป็นกระหนกไปบ้าง ตกมาถึงชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็ทำเป็นกระหนกไปเสียเต็มตัวทีเดียว ส่วนหน้าสัตว์หิมพานต์ที่ทำเป็นกระหนกนั้นเห็นจะทำไปด้วยความหลงจากหน้าสัตว์ในลายลายนั้นเขาตั้งใจยกใบไม้ให้เป็นหัวสัตว์ ไม่ใช่ตัดเอาหัวสัตว์มาเสียบกิ่งไม้ จะเห็นได้จากทำรูปสัตว์โดยลำลอง ทำขนเป็นใบไม้ คนที่เขาทำเป็นเขาไม่ทำอย่างนั้น ที่ขนก็ทำเป็นขน แต่ก็ได้รูปกับที่ทำเป็นใบไม้นั้น ได้ไปเห็นลายเสาที่วัดพระนอนป่าโมก เขาทำเป็นลายทรงช้าวบิณฑ์เทพประนม แต่รูปเทพประนมนั้นเขาผูกเป็นกิ่งเป็นใบไม้ ให้ดูไปเองว่าเป็นเทพประนม ไม่ใช่ตัดเอาเทวดาครึ่งตัวมาเสียบเข้า "[1]

และคตินิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย เขียนรูปภาพประกอบด้วยลวดลายเป็นสำคัญนี้ ยังมีพระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นการสนับสนุนคตินิยมดังกล่าวว่าเป็นขนบนิยมอันสำคัญในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ในสาส์นสมเด็จ ฉบับลงวันที่ 3 ธันวาคม พุทธศักราช 2483 มีความว่า

" ที่ทรงปรารภ ถึงทำหน้าภาพเป็นกระหนกนั้น หม่อมฉันคิดพิเคราะห์เห็นว่าคติของช่างชาวประเทศทางตะวันตกกับชาวประเทศทางตะวันออกแต่โบราณก็เป็นอย่างเดียวกัน สิ่งต่างๆที่เขาเขียนๆแต่เป็นเครื่องหมาย ให้รู้ว่าสิ่งนั้น ดังลวดลายก็หมายเอาเครื่องประดับด้วย ดอกไม้ใบไม้และกิ่งก้านเป็นมูลรูปภาพก็หมายว่าสัตว์หรือคน เขียนรูปภาพคนต่างพันธุ์ก็เลือกเอาลักษณะที่ต่างกันเขียนหมายให้รู้ว่าเป็นพันธุ์ไหน เช่นเป็นมนุษย์หรือเป็นยักษ์เป็นต้น อันนี้เป็นมูล ต่อขึ้นไปอีกชั้นหนึ่ง ถ้าจะเขียนภาพพันธุ์เดียวกันให้รู้ว่าต่างกันตามชนิด เช่นเขียนภาพมนุษย์ให้ผิดกัน พอสังเกตุได้ด้วยพวกราชให้ใส่ชฎา พวกอำมาตย์มีแต่กรอบหน้า พวกราษฎรผมเปล่า เป็นต้น

ยังมีต่อไปอีกชั้น 1 เขียนภาพมนุษย์ชนิดเดียวกัน ให้รู้ว่าคนไหนเป็นเฉพาะตัว หม่อมฉันคิดว่า ที่ทำรูปพระนารายณ์มร 4 กร พระอิศวรมี 3 ตา พระพรหมมี 4 หน้า ก็จะเกิดแต่ประสงค์จะเขียนรูปพระเป็นเจ้าทั้ง 3 ให้รู้ว่ารูปองค์ไหนเป็นมูล คงเอากำยอพระเกียรติพระนารายณ์ที่ในมนต์ แสดงว่ามีฤทธิ์ที่พระกร มาเขียนพระกรขึ้น

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 20

เป็นเครื่องหมาย สำหรับพระอิศวรและพระพรหมก็ทำนองเดียวกัน ประสงค์จะให้เป็นแต่เครื่องหมาย ไม่ใช่ตัวช่างเชื่อ หรือจะทำให้คนเชื่อว่าพระเป็นเจ้ามีอวัยวะผิดธรรมดามนุษย์ ฉันใดก็ทำนองเดียวกับที่ทำพระเศียรพระพุทธรูปเป็นพระเสียรกษัตริย์ฉะนั้น "[1]

คตินิยมในการเรียนรูปภาพประกอบไปด้วยลวดลายดังกล่าวมาโดยลำดับนี้ ยังมีหลักฐานที่ควรนำมาแสดงเพื่อสนับสนุนคตินิยมอันเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์รูปแบบในจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีนี้อีกด้านหนึ่ง คือ รูปแบบของหนังใหญ่ ซึ่งมีรูปแบบคล้ายกันกับรูปแบบทางจิตรกรรม และมีวิธีการสร้างทำตัวหนังแต่ละตัวคล้ายกันกับวิธีการทางจิตรกรรม ดังจะเห็นได้จากคำพากย์หนังบางตอน ในการเบิกหนาพระว่า

" นายช่างฉลาดวาดเขียน เอาหนังพระโคเขียน
ให้พร้อมใช้งามตามวงศ์
ร่างเส้นรจนากระยาง ช่างจำหลักลายลง
มุกกัดแลเคียงเรียงรอย
วงแก้วกระหนาบลายพรายพรอย แรร่วงเครือลอย
ลดาประดับดอกแฝง
ขเนจรจับง่าเรี่ยวแรง สอดสีเขียวแดง
ประดุจจะเทียบเทียมองค์ "[2]

รูปแบบของตัวหนังใหญ่แต่ละตัว ล้วนได้รับการเรียนขึ้นโดยประกอบไปด้วยลวดลายคล้ายๆกันกับรูปแบบในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง รูปแบบของหนังใหญ่ที่ประกอบไปด้วยลวดลายเป็นสำคัญนี้ นอกจากจะเห็นได้จากตัวหนังใหญ่แล้ว ยังปรากฏพรรณนาเป็นหลักฐานปรากฏในคำพากย์หนังรุ่นเก่า ว่า

" นายช่างสลักรูปขุนมาร ทั้งพลทวยหาญ
ล้วนเชี่ยมกำแหงแรงรณ
กนกกระหนาบคาบเครือสร้อยสน แรร่องแกมกล
กระจ่างกระจัดชัชวาลย์
หรือในคำพากย์บางตอนว่า
" กลางวันโขนละคอนโสภา หุ่นเห็นแจ่มตา
ประดับด้วยเครื่องเรืองไร

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 20
2. ประชุมคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ ภาคที่ 1

ราตรีอัคคีแจ่มใส หนังส่องแสงไฟ

จึงเห็นวิจิตรลวดลาย

และในคำพากย์อีกตอนหนึ่งว่า

เครื่องเล่นโขนละคอนหุ่นประชัน เชิดชูกลางวัน

ด้วยเครื่องวิจิตรแต่งกาย

ราตรีรัศมีเพริศพราย หนังงามลวดลาย

กระหนกกระหนาบภาพหาญ[1]

อาศัยหลักฐานดังได้นำมาแสดงโดยลำดับนี้ คงจะเป็นประจักษ์พยานแสดงให้เห็นว่า รูปแบบในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีนั้น ยังมีข้อสังเกตุอีกประการหนึ่งนอกไปจากการเขียนรูปภาพมีลักษณะสมมติเป็นไปตามความคิด แล้วยังเขียนรูปภาพมีลักษณะประกอบไปด้วยลวดลาย หรือจะว่าถือคตินิยมนำเอาลวดลายมาประดิษฐ์ขึ้นเป็นรูปภาพต่างๆก็คงจะไม่เป็นเหตุผลที่ไกลเกินความเป็นจริง

แบบอย่างของรูปแบบในจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีที่ปรากฏมีมาแต่สมัยแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ และได้เขียนขึ้นต่อมาโดยลำดับเป็นเวลานานจนกระทั่งปัจจุบัน พอที่จะสรุปลักษณะแบบอย่างของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังตามแนวความคิดที่เป็นคตินิยมมีในหลักฐานต่างๆที่ได้แสดงโดยลำดับข้างต้น ได้ว่าแบบอย่างของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังนั้น มีลักษณะเด่นเป็นลักษณะเฉพาะ 2 ลักษณะ คือ

1. ลักษณะเป็นรูปภาพที่มีแบบอย่างสมมติขึ้นตามความคิด หรือจินตนาการ
2. ลักษณะเป็นรูปภาพที่มีแบบอย่างเป็นลวดลายประดิษฐ์เป็นรูปภาพ

<u>ขนบนิยมในแบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนัง</u>

ขนบนิยม หมายถึง แบบอย่างที่กำหนดขึ้นหรือแบบอย่างอันเป็นที่ยอมรับนับถือ ขนบนิยมในแบบอย่างจิตรกรรมฝาผนัง หมายถึง แบบอย่างที่กำหนดขึ้นอันเป็นที่ยอมรับนับถือในงานจิตรกรรมฝาผนัง

---

1. ประชุมคำพากย์เรื่องรามเกียรติ์ ภาค1

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยนับตั้งแต่สมัยโบราณ มาจนในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์มีเป็นจำนวนมาก ดำเนินการเรียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่มีรูปแบบเป็นไปตามขนบนิยมที่ได้รับการศึกษาและฝึกหัดไปแต่ครูบาอาจารย์ แล้วได้สืบทอดในลักษณะการอนุรักษ์รูปแบบที่เป็นขนบนิยมนั้นสืบมาโดยลำดับ คตินิยมในการสืบทอดแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมเช่นนี้ พึงเห็นได้จากบทกลอนเชิงบันทึกของนายมีซึ่งเป็นทั้งกวีผู้มีฝีปากดีและเป็นช่างจิตรกรรมผู้มีฝีมือเป็นเอกท่านหนึ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นายมีผู้นี้มีสมญาว่า "นายมีลงกาใหม่" ได้เรียนแสดงคตินิยมดังกล่าวขึ้นไว้ในนิราศสุพรรณ มีความต่อไปนี้

" มาถึงหน้าวัดเพลงวังเวงจิต นั่งพินิจศาลาที่อาศัย
มีตะพานลูกกรงตรงบันได จึงจำได้แน่จิตไม่ผิดเพี้ยน
แต่ก่อนพระวัดนี้ท่านดีมาก ชื่อชรัวนาคช่างฉลาดช่างวาดเขียน
มีคนจำแบบอย่างมาวางเรียน จนช่างเขียนประเดี๋ยวนี้ก็ดีจริง "[1]

"ชรัวนาค" ที่นายมีกล่าวถึงในบทกลอน คือ พระอาจารย์นาค ภิกษุช่างชเรียนฝีมือเอกในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก มหาราชาธิราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระอาจารย์นาคท่านนี้ได้เรียนภาพฝากฝีมือไว้ให้ปรากฏเป็นที่นับถือและยกย่องอยู่ในสถานที่ต่างๆหลายแห่งด้วยกัน สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ทรงพรรณนาคุณวุฒิและความสามารถของพระภิกษุช่างเชียนท่านนี้ไว้ในบันทึกฝีมือช่างแต่สมัยรัชกาลที่ 1 ตอนหนึ่งว่า

" วัดพระเชตุพน ยังมีสิ่งที่สร้างในรัชกาลที่ 1 เหลืออยู่ดูได้ คือ

ก. พระวิหารทิศทั้งสี่ มีรายหน้าบันเป็นเอก กับฐานพระพุทธรูปประจำพระวิหาร แต่ละทิศก็คิดทำอย่างงามประหลาดไม่มีเสมอสอง สมกับองค์พระพุทธรูปอันงาม ซึ่งเลือกคัดเชิญมาแต่หัวเมืองเหนือ แต่ก่อนรูปเขียนมารประจำในพระวิหารเบื้องบูรพทิศ เป็นฝีมือดีล้ำเลิศประเสริฐยิ่งกว่าที่ไหนหมดในพระราชอาณาจักร มีความเสียใจที่ไม่ได้รักษา ปล่อยให้หลังคารั่ว จนฝนชะลอกเสียเป็นอันมาก เหลืออยู่ดูได้เป็นย่อมๆ ครั้นซ่อมใหม่ฉูดฉาดช้า ฝีมืออันประเสริฐนั่นก็สูญสิ้น น่าเสียดายเป็นอย่างยิ่ง ผู้เขียนนั้นได้ทราบชื่อ พระอาจารย์นาค(ภิกษุ) ฝีมือยังมีอยู่อีกที่ด้านหลังพระอุโบสถวัด –

---

1 นายมี นิราศสุพรรณ .

ราชบูรณะแ ะที่หอพระไตรปิฎก วัดระฆัง "[1]

รูปภาพที่เป็นแบบอย่างที่เรียนขึ้นด้วยฝีมืออันประเสริฐของพระอาจารย์นาค ท่านนี้ คงจะเป็นแบบอย่างที่ดีเลิศประเสริฐไม่มีที่ใดเสมอ สมควรเป็นแบบอย่างให้คนรุ่นหลังได้ยึดถือเรียนถ่ายเอาไว้เป็นแบบอย่างสำหรับฝึกหัดเรียนตาม สมดังคำนายมีที่ได้เรียนไว้ว่า

" แต่ก่อนพระวัดนี้ท่านดีมาก ชื่อขรัวนาคช่างฉลาดช่างวาดเขียน
มีคนจำแบบอย่างมาวางเรียน จนช่างเขียนประเดี๋ยวนี้ก็ดีจริง "[2]

คตินิยมในการเลียนอย่างรูปแบบในงานจิตรกรรมของท่านผู้เป็นช่างจิตรกรรมที่มีฝีมือล้ำเลิศเช่นที่กล่าวมานี้ เป็นคตินิยมในหมู่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ได้ถือปฏิบัติกันมาเป็นปกติสามัญ โดยมิได้มีช่างจิตรกรรมคนใดรู้สึกว่าตนเองขาดเสรีภาพในการสร้างสรรค์สิ่งใหม่ๆเลย การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมถือคติในการเลียนแบบออกไปแต่แบบอย่างอันเป็นขนบนิยมของท่านจิตรกรผู้มีฝีมือล้ำเลิศนั้น ก็เป็นไปด้วยความศรัทธาเลื่อมใสและสมยอมที่จะรับคตินิยมเช่นนี้มาโดยลำดับ

อนึ่ง คตินิยมในการเลียนแบบ หรือสืบทอดโดยอนุรักษ์แบบอย่างที่เป็นขนบนิยมอันเชิดชูด้วยช่างจิตรกรรมฝีมือล้ำเลิศเช่นนี้ ยังได้รับการสนับสนุนอย่างเป็นหลักเป็นฐาน จากสถาบันพระมหากษัตริย์ ซึ่งทรงเป็นธุระในฐานะองค์อุปถัมภ์การโดยตรง พระราชปฏิบัติที่พระมหากษัตริย์ทรงดำเนินการในการนี้ มีตัวอย่างเห็นได้ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อสมัยที่โปรดให้บูรณะปฏิสังขรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในปีพุทธศักราช 2374 มีรูปภาพเขียนเรื่องมารวิชัย ที่ฝาผนังอุดด้านทิศตะวันออก เขียนโดยช่างจิตรกรรมฝีมือเอกในรัชกาลที่ 1 เป็นรูปภาพที่ควรรักษาไว้ให้เป็นแบบอย่างแก่คนรุ่นหลังที่มีน้ำใจจะฝึกหัดเป็นช่างเขียน จะได้ศึกษาและลอกเลียนเอาเป็นแบบอย่างสืบไป ก็ทรงโปรดให้รักษารูปภาพนี้ไว้โดยมิให้ซ่อมแปลงแก้ไขเวลานั้น ทั้งนี้ก็โดยที่ " รูปภาพจิตรกรรมเขียนเรื่องมารวิชัย และเรื่องไตรภูมิบนฝาผนังทั้งสองด้านที่คงเหลืออยู่มาจนกระทั่งปัจจุบันนี้ ได้ยินท่านผู้ใหญ่เล่าว่า เป็นด้วยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชปรารภว่า

---

1. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ม 1
2. นายมี นิราศสุพรรณ

รูปภาพจิตรกรรมเขียนแต่ในฝาผนังสองด้านนี้ เป็นฝีมือช่างชั้นครู เมื่อครั้งแรกสถาปนาพระมหานคร ควรรักษาไว้ เพื่อให้เป็นแบบอย่าง การช่างจิตรกรรม แก่ช่างในชั้นหลังได้พึ่งอาศัยเรียนรู้และเจริญรอยตาม พระราชปรารภนี้ เป็นเหตุให้คงรักษารูปภาพจิตรกรรมแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เอาไว้ได้ "[1] และคตินิยมในการรักษาแบบอย่างของรูปภาพจิตรกรรมที่เป็นขนบนิยมในที่นี้ยังดำรงอยู่ต่อมาเป็นลำดับดังจะเห็นได้จากบันทึกของสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เมื่อปีพุทธศักราช 2482 ที่ทรงเกี่ยวกับรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่นี่ว่า

" รูปมารประจญในพระอุโบสถวัดพระ"รีรัคน นั้นใครเขียนไม่ทราบ จะทาปูนทับไม่ได้ "[2]

ขนบนิยมในแบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนัง เป็นแบบอย่างที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี นิยมยึดถือเอาเป็นปทัสฐานในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมแพร่หลายมาโดยลำดับนี้ กล่าวในทางความคิดส่วนใหญ่ ซึ่งเพ่งไปในทางรูปแบบทั่วไปๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ลอกเลียนรูปแบบจากศิลปินหรือช่างจิตรกรรมชั้นครูสืบกันต่อมาเป็นทอดๆ รูปแบบต่างๆจึงคงรูปร่าง ท่าทาง คงที่กลอดมาตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น จนมาถึงในสมัยปัจจุบัน จะมีความต่างกันก็ตรงส่วนที่เป็นลายละเอียด ปลีกย่อย หรือฝีมือหย่อน ออนทรามบ้างเท่านั้น นี้เป็นขนบนิยมทางด้านโครงสร้าง

ขนบนิยมในแบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนัง ที่เป็นเสมือนหนึ่งข้อตกลงในส่วนย่อยทางรูปแบบ ก็ยังเป็นขนบนิยมอีกลักษณะหนึ่ง เป็นที่ยอมรับและนับถือเอาเป็นแนวทางไปใช้ในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแพร่หลายมีอยู่ทั่วไป ขนบนิยม หรือ แบบอย่างที่กำหนดขึ้นอันเป็นที่ยอมรับนี้ มีตัวอย่างต่อไปนี้

1. ขนบนิยมในการเขียนรูปภาพหงส์และม้า มีขนบนิยมที่ผูกไว้เป็นคำกลอนสั้นๆให้เป็นที่รู้จักและจำขึ้นใจง่ายในหมู่คนที่เป็นช่างจิตรกรรม ว่า " เขียนหงส์ให้มองฟ้า เขียนม้าให้มองดิน " ขนบนิยมในข้อนี้เป็นข้อตกลงเสมือนหนึ่งกฎทางวิชาการ ซึ่งเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป ว่าเมื่อเขียนรูปหงส์หรือทำรูปหงส์ จะต้องทำท่าคอตั้งเชิดให้ศีรษะเชิดขึ้น หน้าแหงนมองดูฟ้า จึงจะดูมีสง่างาม ส่วนเมื่อเขียนรูปภาพม้า จะต้องเขียน

---

1 จุฑาทัศน์ พยาฆรานนท์ , ศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1

2 สมเด็จฯกรมพระยานริศ , สาส์นสมเด็จ เล่ม 16

ให้มีช่วงคอโค้งค่อมลง ให้ศีรษะกับตามองต่ำลงที่พื้นดิน จึงจะแลดูว่าเป็นม้าที่มีกำลัง ฉะนี้รูปภาพหงส์ และรูปภาพม้าที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังส่วนมากจึงมีลักษณะท่าทางเป็นไปดังกล่าวทั้งสิ้น

2. ขนบนิยมในการเขียนภาพช้าง และภาพนักบวช มีขนบนิยมเป็นเสมือนหนึ่งข้อตกลงในการเขียนรูปภาพทั้งสองประเภท ผูกเป็นคำกลอนสั้นๆเช่นเดียวกันว่า " เขียนช้างให้คุพี เขียนฤาษีให้ดูผอม " ขนบนิยมนี้ก็เป็นข้อตกลงที่ได้รับความเชื่อถือแพร่หลายมากเช่นเดียวกัน คือ เมื่อจะเขียนรูปภาพช้างพังหรือช้างพลายก็ดี ต้องเขียนให้มีลักษณะพ่วงพีไม่ให้เขียนช้างผอมโกงโก ซึ่งจะดูว่าไม่มีกำลัง เขียนรูปภาพช้างต้องให้คุอวนกลม จึงจะเป็นรูปภาพที่มีกำลัง ท่านว่ากันมาดังนี้ และเมื่อเขียนรูปภาพฤาษีมีรูปร่างอ้วน ท่านว่าฤาษีอ้วนนั้นเป็นนักพรตประเภทกินแล้วนอน ไม่สมจริงตามเหตุผลว่าฤาษีต้องเป็นผู้บำเพ็ญพรต ปฏิบัติภาวนาอยู่เป็นนิจศีล จึงต้องเขียนรูปให้ดูผอมถึงจะแลดูน่าเลื่อมใส คตินิยมเช่นนี้ ได้กลายเป็นขนบนิยมหรือข้อตกลงในการเขียนรูปภาพที่เกี่ยวด้วยส่วนปลีกย่อยในรูปแบบ

3. ขนบนิยมในการเขียนหน้าภาพแสดงทิศทางการเคลื่อนไหว การเขียนรูปภาพโดยเฉพาะรูปภาพคนและรูปภาพสัตว์ที่ต้องการแสดงออกให้ผู้ดูแลเห็น แล้วรู้สึกว่ารูปภาพนั้นกำลังเดิน วิ่ง หรือเหาะไปในทิศทางใด ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนภาพโดยเฉพาะส่วนใบหน้าทางด้านข้าง (Profile) ที่มีชื่อเรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "หน้าซีก" แสดงให้เห็นว่ารูปภาพคน หรือรูปภาพสัตว์รูปนั้นๆกำลังเคลื่อนไปในทิศทางใด การแสดงรูปด้านข้างของใบหน้า ในความหมายการเคลื่อนที่ไปเช่นนี้ เป็นขนบนิยมลักษณะหนึ่งที่ปรากฏให้เห็นได้ในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป และเป็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมถือเป็นแนวทางปฏิบัติในการเขียนรูปภาพมาโดยลำดับ

4. ขนบนิยมในการเขียนท่าทาง การเขียนรูปภาพโดยเฉพาะรูปภาพคนที่แสดงกิริยาท่าทางต่างๆในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังนั้น มีขนบนิยมในการเขียนท่าทางแสดงกิริยาต่างๆเป็นไปตามแบบแผนที่ได้รับการกำหนดและตกลงกันให้เป็นขนบนิยมเกือบจะเรียกได้ว่า เป็นแบบตายตัวสำหรับนำไปใช้ในการเขียนภาพคนที่เป็นรูปภาพซึ่งสำคัญต่อการดำเนินเรื่องหรือพรรณนาความ การสร้างข้อตกลงและกำหนดท่าทางเป็นแบบตายตัวนี้ พึงเห็นได้อย่างไม่น่าประหลาดใจเลยถ้าผู้ดูรูปจะได้เห็นภาพพระเจ้ากรุงพาราณสี

กำลังโก่งศร เพื่อปล่อยลูกชนูไปต้องกุมารสุวรรณสามที่ในฝาผนังวัดใหญ่อินทาราม จังหวัดชลบุรี มีท่าทางของรูปแบบเหมือนกับที่ได้เขียนขึ้นไว้บนฝาผนัง ภายในอุโบสถวัดสุวรรณาราม ในกรุงเทพพระมหานคร การที่เป็นไปเช่นนี้ก็เนื่องมาแต่เหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมยึดถือขนบนิยมในการกำหนดท่าทางตายตัวเหมือนกัน เป็นแนวทางในการเขียนรูปภาพของเขา

ขนบนิยมในการกำหนดท่าทางต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังนี้ ได้จัดกำหนดท่าทางที่เป็นแบบอย่างพื้นฐานขึ้นไว้ประเภทหนึ่ง กับจัดกำหนดท่าทางที่เป็นแบบอย่างพิศดารขึ้นเป็นต่างหากอีกประเภทหนึ่ง แบบอย่างที่เป็นไปตามขนบนิยมทั้ง 2 ประเภทนี้ มีต่อไปนี้

1. ท่าทางที่เป็นแบบอย่างพื้นฐาน กล่าวโดยเฉพาะท่าทางของรูปภาพคนทั่วไป จะได้รับการจัดท่าทางของรูปแบบที่เป็นท่าสำคัญๆ มีตัวอย่างต่อไปนี้

1.1 ท่านั่งเมือง นิยมเขียนเป็นรูปภาพคนนั่งขัดสมาธิราบ

1.2 ท่ายืนแท่น นิยมเขียนเป็นรูปภาพคนยืน ขาทอดขนานคู่กันตรงๆ ใช้เขียนประจำหลังบานประตูและหลังบานหน้าต่างๆมีอยู่ทั่วไป

1.3 ท่าเดินหน นิยมเขียนเป็นรูปภาพคนยืน ขาข้างหนึ่งขยับแยกจากกันเข่างอเล็กน้อย แสดงอาการเดินทอดน่อง

1.4 ท่าย่าง นิยมเขียนเป็นรูปภาพคนยืน ขาทั้งสองข้างแยกห่างกันในลักษณะก้าวเท้าเดิน

1.5 ท่าคเนจร เขียนเป็นภาพคนทำท่าเดินอย่างเร็ว

1.6 ท่าง่า เขียนเป็นภาพคนแสดงท่าเหาะ

1.7 ท่าก่ง เขียนเป็นภาพคนกำลังขึ้นสายศร

1.8 ท่าแผลง เขียนเป็นภาพคนกำลังยิงธนู

1.9 ท่าฉากหนี เขียนเป็นภาพคนแสดงท่าย่อตัวค้อมไปข้างหน้าเพื่อหลบศัตรู

1.10 ท่าฉากไล่ เขียนเป็นภาพคนแสดงท่าโจนเข้าไล่ศัตรู

1.11 ท่าเรน เขียนเป็นภาพคนแสดงท่ายืนย่อเข่า แบกหรือถืออาวุธ

ใช้เขียนประกอบการเดินทัศ

1.12 ท่าลากชาย เขียนเป็นภาพคน แสดงท่าเดินอย่างสำรวย

1.13 ท่าพระโศก เขียนเป็นภาพผู้ชายนั่งขัดสมาธิราบ แขนข้างหนึ่งงอพับขึ้น ทำอาการกรีดนิ้ว ซับน้ำตา

1.14 ท่านางโศก เขียนเป็นภาพผู้หญิงนั่งแพนงเชิง แขนข้างหนึ่งงอพับขึ้น มือทำอาการกรีดนิ้วซับน้ำตา ส่วนแขนอีกข้างหนึ่งงอพับขึ้นใช้ฝ่ามือค่อนไว้ที่หว่างอก

1.15 ท่าไหว้ เขียนเป็นรูปคนนั่งท่าแพนงเชิง มือทั้งคู่ประนมอยู่ที่กลางหว่างอก

1.16 ท่าทรงรถ เขียนเป็นรูปคนยืน ขาข้างหนึ่งเหยียดยันพื้นราชรถ ขาอีกข้างหนึ่งยกขึ้นและงอพับเข้าข้างใน

1.17 ท่านอน เขียนเป็นรูปคนนอนท่าตะแคงแขนที่อยู่ข้างล่างจะงอพับขึ้นเพื่อใช้มือยันศีรษะไว้ แขนที่อยู่ข้างบนทอดไปตามยาวลำตัว ขาทั้งคู่เหยียดตรงขนานกัน

1.18 ท่านอนตาย เขียนเป็นรูปคนนอนท่าหงายค้านหน้าขึ้น แขนทั้งคู่ทอดขนานไปกับลำตัว ขาทั้งคู่ทอดขนานกัน ลำตัวงอขึ้นเล็กน้อย

1.19 ท่าเจรจา เขียนเป็นรูปคนนั่งงอพับขาข้างหนึ่งเข้าหาลำตัว ขาอีกข้างหนึ่งตั้งชันเข่า แขนข้างที่อยู่คู่กับเข่าชันจะทอดลงห้าวกับพื้น ถ้าเป็นรูปผู้หญิงจะเปลี่ยนท่านั่งเป็นท่าพับเพียบ

1.20 ท่าเบี่ยมหน้า รูปคนผู้ชายเขียนในท่านั่งชันเข่าข้างหนึ่ง แขนที่อยู่ตรงข้างเข่าที่ชันทอดห้าวลงกับพื้น ลำตัวเอี้ยวมาทางด้านเข่าที่ชัน แขนข้างที่อยู่ตรงกันข้ามจะงอพับขึ้น เอามือมาทาบไว้บนต้นแขนข้างที่ห้าวพื้น ส่วนรูปคนผู้หญิงทำท่าอาการเดียวกัน แต่จะต่างกันตรงท่าที่นั่งเปลี่ยนเป็นท่านั่งพับเพียบ

2. ท่าทางที่เป็นแบบอย่างพิศดาร คือ แบบอย่างของรูปภาพคน ภาพยักษ์ หรือภาพลิง และภาพสัตว์ นำมาเขียนร่วมอยู่ด้วยกันอย่างใกล้ชิด แสดงอาการต่อสู้กันบ้าง แสดงอาการเล้าโลมกันบ้าง แบบอย่างของรูปภาพในลักษณะเช่นนี้ มีชื่อเรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "ภาพจับ"

การเขียนรูปภาพที่มีแบบอย่างเป็น"ภาพจับ"นี้ ช่างจิตรกรรมโทยแต่โบราณเรียกวิธีการเขียนว่า "ผูกภาพ" คือ นำเอารูปภาพแต่สองรูปขึ้นไปนำมาจัดให้จับเข้าด้วยกันเป็นคู่ หรือเป็นหมู่ดังที่จะเห็นได้จากพระอธิบายตอนหนึ่งในสาส์นสมเด็จฯ ที่เป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้ในฉบับลงวันที่ 3 เมษายน พุทธศักราช 2480 ว่า

" ตามที่ตรัสพรรณนานึกถึง กรมหมื่นวรวัฒน์ ท่านชี้ให้ดูหนังภาพจับของอาจารย์ใจ (ซึ่งเป็นที่พระพรหมวิจิตร) ว่าแกเขียนอย่างโขนไม่ได้เขียนอย่างช่างเขียน ท่าโขนจับนั้นโอาแต่ดูงามและทำได้ด้วยง่ายผิดกันกับท่าภาพจับที่ช่างเขียนผูกขึ้น นึกให้เข้าคอดปล้ำกันแน่นแฟ้น แขนขาขัดกันเหมือนสานเสื่อ "

แบบอย่างของรูปภาพที่มีท่าทางพิศดาร ที่เรียกว่า "ภาพจับ" นี้มีขนบนิยมในการกำหนดแบบอย่าง ซึ่งมีตัวอย่างต่อไปนี้

2.1 แบบอย่างภาพจับหนึ่ง เป็นแบบอย่างรูปภาพ ที่ได้รับการผูกเขียนขึ้นเป็นภาพคน ยักษ์ หรือลิง แสดงอาการต่อสู้กันใกล้ๆตัว ลักษณะอาการที่แสดงท่าทางเป็นท่านองประลองเชิงกันก่อน หรือเรียกว่า จับกันห่างๆ

2.2 แบบอย่างภาพจับสอง เป็นแบบอย่างรูปภาพ แสดงอาการต่อสู้ประชิดตัว หรือเรียกว่า จับชิด

2.3 แบบอย่างภาพจับสาม เป็นแบบอย่างรูปภาพแสดงอาการต่อสู้ตะลุมบอน กอดปล้ำกันติดตัว เหมือนดังพระนิพนธ์ของสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงว่า " นึกให้เข้ากอดปล้ำกันแน่นแฟ้นแขนขาขัดกันเหมือนสานเสื่อ "

2.4 แบบอย่างภาพจับโลม เป็นแบบอย่างรูปภาพแสดงอาการเกี้ยวพาราสี เล้าโลมระหว่างผู้ชายกับผู้หญิง มีแบบอย่างที่เรียกว่าโลมนอก

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 11
2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1

แบบหนึ่ง กับโลมในอีกแบบหนึ่ง รูปภาพที่เขียนตามแบบอย่างโลมหอกเขียนแสดงท่าเกี้ยวพาราสีกันแต่ห่างๆ ส่วนรูปภาพที่เขียนตามแบบโลมในนั้น เขียนเป็นภาพแสดงท่าทางเจ้าโลมกอดรัดกันประชิดตัว

2.5 แบบอย่างภาพชี้สัตว์ เป็นแบบอย่างรูปภาพคน ยักษ์ หรือลิง นั่งขี่บนหลังสัตว์ชนิดต่างๆ รูปภาพแสดงอาการนั่งขี่ไปบนหลังสัตว์นี้ มีแบบอย่างเป็นสองลักษณะด้วยกัน คือ แบบแรก เขียนเป็นรูปภาพคน ยักษ์ หรือลิง นั่งขี่คร่อมบนหลัง ขาห้อยอยู่ข้างลำตัวสัตว์และงอพับไปทางด้านหลัง ส่วนแบบที่สอง เขียนเป็นรูปภาพแสดงท่านั่งหรือท่าเหาะ ครอมอยู่บนหลังสัตว์ที่เป็นพาหนะ

อนึ่ง แบบอย่างรูปภาพที่มีท่าทางพิศดาร หรือเรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "ภาพจับ" นี้ นับถือกันว่าเป็นแบบอย่างชั้นสูง เพราะต้องอาศัยความสามารถประสบการณ์ และความชำนิชำนาญมากในการผูกเขียนรูปภาพจับแสดงท่างามๆ ส่วนมากเป็นแบบอย่างที่ช่างจิตรกรรมชั้นครูที่มีฝีมือจัดจ้านผูกเขียนขึ้นไว้ทั้งนั้น ต่อภายหลังพวกช่างที่เป็นลูกศิษย์ขอลอกเลียนแบบไปใช้เขียนภาพ เหตุด้วยฝีมือยังไม่ถึงชั้นผูกภาพจับขึ้นได้ด้วยตนเอง รูปภาพประเภทนี้ก็แพร่หลายออกไป เมื่อไปเขียนขึ้นไว้ในที่ใดๆ มีคนชอบใจก็พากันลอกเลียนต่อๆกันมาโดยลำดับ จึงกลายเป็นแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมเกิดขึ้น

สาระสำคัญของขนบนิยมในแบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนังที่ได้บรรยายมาโดยลำดับ ก็เนื่องมาแต่เหตุที่อธิบายอยู่ในตอนท้ายนี้นั่นเอง

ประเพณีนิยมของการสืบทอดแบบอย่างในจิตรกรรมฝาผนัง

ประเพณีนิยม มีความหมายตามความเข้าใจในบรรดาช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีว่า ความเชื่อหรือการยอมรับที่เป็นไปด้วยความศรัทธาหรือนับถือ สาระสำคัญที่เป็นตัวอย่างแสดงให้เห็นความหมายของประเพณีนิยมในหมู่ช่างศิลปะนั้น มีคำกลอนสั้นๆติดปากบรรดาช่างศิลปะไทยอยู่ทั่วไป ว่า

" ช่างกลึงพึ่งช่างชัก ช่างสลักพึ่งช่างเขียน
ช่างตำหนิติเตียน ไม่ต้องพึ่งช่างใด "[1]

---

1 พิน อินฟ้าแสง

ในบรรดาช่างศิลปะไทยนั้น ช่างประเภทต่างๆยอมยกให้ช่างเขียนเป็นครูใหญ่ เพราะจะทำการใดใดต้องเขียนเป็นรูปภาพขึ้นดูเสียก่อนให้รู้ว่าสิ่งที่จะทำต่อไปนั้น รูปร่าง ทรวดทรง ขนาด ส่วนสัด และส่วนละเอียดเป็นอย่างไรจึงจะทำให้ถูกต้องได้ ช่างเขียนจึงเป็นหลักสำคัญของช่างอื่นๆ และช่างอื่นๆนั้นก็นับถือลดหลั่นกันลงไปตามลำดับ สิ่งนี้เป็นประเพณีนิยมในทางการช่างศิลปะไทย

กล่าวโดยเฉพาะประเพณีนิยมของการสืบทอดแบบอย่างในจิตรกรรมฝาผนังก็คือความเชื่อหรือการยอมรับแบบอย่างจิตรกรรมด้วยความศรัทธาหรือนับถือสืบทอดเนื่องๆกันมา

ความเชื่อถือหรือการยอมรับแบบอย่างจิตรกรรม อันเป็นประเพณีนิยมนี้ ศึกษาให้รู้ได้จากประเพณีที่มีอยู่และติดอยู่กับความคิดของช่างจิตรกรรม มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. <u>ประเพณีนิยมในการศึกษาวิชาช่างเขียน</u> การศึกษาวิชาช่างจิตรกรรมหรือแต่โบราณเรียกว่า ช่างเขียน มีความเชื่อในการศึกษาและฝึกหัดให้เขียนรูปภาพหรือลวดลายได้ ด้วยวิธีการลอกเลียนแบบอย่างที่เป็นรูปภาพ หรือลวดลายที่เขียนขึ้นสำเร็จแล้วและมีอยู่ก่อน การเล่าเรียนและฝึกหัดมิได้ปฏิบัติด้วยการเขียนรูปภาพจากของจริงที่เป็นคน สัตว์ หรือวัตถุต่างๆอย่างที่เป็นความเชื่อในหมู่ช่างเขียนในทวีปยุโรปเมื่อสมัยหลังคริสต์ศตวรรษที่ 17 เป็นต้นมา ประเพณีนิยมหรือความเชื่ออย่างไทยนี้ มีปรากฏในลำกลอนนิราศของนายมีกวีเอก ในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ความว่า

" มาถึงหน้าวัดเพลงวังเวงจิต นั่งพินิจศาลาที่อาศัย
มีตะพานลูกกรงตรงบันได จึงจำได้แน่จิตไม่ผิดเพี้ยน
แต่ก่อนพระวัดนี้ท่านดีมาก ชื่อขรัวนาคช่างฉลาดช่างวาดเขียน
มีคนจำแบบอย่างมาวางเรียน จนช่างเขียนประเดี๋ยวนี้ก็ดีจริง "[1]

ประเพณีนิยมทางการศึกษาวิชาช่างเขียน โดยเป็นไปตามความเชื่อและมีแนวปฏิบัติในการลอกเลียนแบบอย่างเช่นที่กล่าวมานี้ ยังมีพระนิพนธ์สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงบรรยายถึง การศึกษาวิชาช่างเขียนของพระองค์ เมื่อยังทรงพระเยาว์ว่า

---

1 นายมี , นิราศสุพรรณบุรี

" จำได้อยู่เมื่อเกล้ากระหม่อมยังเล็ก โปรดเกล้าฯมอบหน้าที่ให้เป็นคนประจำเลี้ยงพระฉันเวรทุกวัน เวลาเลี้ยงพระแล้วก็เลยเปิดประตูฉนวนเที่ยวดูรูปเรียนในพระระเบียง แล้วก็จำสิ่งที่พึงใจไปเรียนที่เรือนบ้าง บนบานตู้ไม้ทาสีน้ำมันด้วยดินสอขาว ก็เหมือนหนึ่งว่ากระดานชนวนแผ่นใหญ่ มานึกรู้สึกภายหลังว่า การเรียนรูปภาพตามวัดนั้นเป็นการดี เป็นทางนำให้เด็กรักวิชาช่าง ทำให้เกิดช่างขึ้นในแผ่นดิน "[1]

2. <u>ประเพณีนิยมในการสืบทอดแบบอย่าง</u> การเล่าเรียนหรือหัดเป็นช่างเรียนแต่กาลก่อน ผู้ที่มีความปรารถนาและตั้งใจจะเป็นช่างเรียนต้องพาตนเองไปฝากตัวเป็นศิษย์ต่อช่างเรียนที่มีชื่อและได้รับความนับถือ ยกย่องเป็นครูบาอาจารย์ ขอรับการสั่งสอน ฝึกหัด และรับใช้งานทางการช่างเรียนไปโดยลำดับ การศึกษาและการฝึกหัดเป็นไปในลักษณะเช่นนี้ มีประจักษ์หลักฐาน เป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงบรรยายว่า

" เมื่อครั้งปฏิสังขรณ์วัดพระแก้วคราวร้อยปี เกล้ากระหม่อมมีหน้าที่เป็นนายด้าน ปฏิสังขรณ์หอพระคันธารราษฎร์ แล้วก็กำลังใฝ่ใจในวิชาช่างเรียนอยู่ด้วย เสร็จธุระดูการในหน้าที่ของตนแล้ว ก็เดินเที่ยวดูเขียนรอบพระระเบียงรอบหนึ่งเป็นอย่างน้อย และประจบคนฝีมือดีเป็นลูกศิษย์เขาตลอดไป "[2]

คนไทยส่วนมากมีความรู้สึกเคารพนับถือผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นครูบาอาจารย์มาก ในหมู่พวกช่างศิลปะไทยประเภทต่างๆก็มีความเชื่อถือ เคารพในครูบาอาจารย์อย่างแน่นแฟ้น เหตุด้วยนับถือว่า ครูบาอาจารย์เป็นบุคคลที่ประกอบด้วยเมตตาธรรมและมีพระคุณยิ่ง ที่ได้ถ่ายทอดวิชาความรู้ แบบอย่าง แนะนำสั่งสอนการฝึกหัด และประสิทธิประสาทเคล็ดความรู้ต่างๆให้แก่ศิษย์โดยมิได้ปิดบัง จนสามารถเป็นช่างและประกอบอาชีพการช่างเลี้ยงชีพได้ ดังนี้บรรดาช่างกล่าวโดยเฉพาะด้านช่างเขียน จึงย่อมมีความเคารพนับถือในครูอาจารย์มาก และนอกจากนับถือตัวบุคคลแล้ว ยังนับถือแบบอย่างที่เป็นฝีมือของครูอาจารย์เสมอด้วยตัวครูผู้เป็นเจ้าของลายมือนั้นด้วย พฤติการณ์ของช่างเรียนส่วนมากเป็นดังนี้ จึงเป็นประเพณีนิยมในการรักษาและสืบทอดแบบอย่างของรูปภาพ

---

1 สมเด็จฯกรมพระยานริศฯ , สาส์นสมเด็จเล่ม 2

2 สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ , สาส์นสมเด็จ เล่ม 7

ต่างๆที่เป็นลายมือของครูบาอาจารย์สืบต่อๆกันมา

3. ประเพณีนิยมในหมู่ประชาชน แบบอย่างของรูปภาพในจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป เป็นรูปภาพที่มีแบบอย่างเป็นไปอย่างรูปภาพสมมติ รูปภาพที่เขียนขึ้นในลักษณะสมมติเช่นนี้ มีอยู่แพร่หลายมาก่อนที่จะถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ พอมาเขียนรูปภาพกันขึ้นบนฝาผนังในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ยังคงรับเอาอิทธิพลทั้งทางด้านความคิดและแบบอย่างของรูปภาพที่มีลักษณะสมมติที่ได้เขียนไว้แต่ก่อน เป็นแบบอย่างในการเขียนรูปภาพต่อๆกันมา

แบบอย่างของรูปภาพลักษณะสมมตินี้ ได้รับการเขียนขึ้นในสมัยแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ มีจำนวนไม่น้อย รูปภาพต่างๆที่ปรากฏจึงเป็นภาพที่ตาและประทับใจทำให้เกิดความรู้สึกยอมรับแบบอย่างของรูปแบบที่มีลักษณะสมมติ เป็นแบบอย่างเฉพาะของภาพเขียนที่เป็นจิตรกรรมฝาผนัง หรือเป็นแบบอย่างที่เป็นประเพณีนิยมขึ้น จะเปลี่ยนไปเขียนเป็นรูปแบบที่มีลักษณะต่างๆจากนี้ไป ย่อมเป็นสิ่งที่ไม่สู้ได้รับการยอมรับ เหตุผลเช่นนี้พึงเห็นได้ว่า ในระยะหลังคือ ตอนปลายสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เกิดมีแบบอย่างรูปภาพที่เขียนขึ้นตามความคิดคนในทวีปยุโรปแพร่หลายเข้ามาในเมืองไทย แบบอย่างรูปภาพพวกนี้ มีอิทธิพลและเกิดผลกระทบทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางรูปแบบที่มีลักษณะสมมติ ที่เป็นแบบอย่างประเพณีนิยมกันมาแต่เดิมมิใช่น้อย กระนั้นก็ตาม คนในสังคมส่วนใหญ่ก็ยังพอใจและติดอยู่กับการที่จะดูและชื่นชมต่อรูปภาพที่มีแบบอย่างเป็นลักษณะสมมติกันต่อมามิได้เสื่อมคลาย และปฏิกิริยาต่อรูปแบบที่เป็นไปตามแบบอย่างซึ่งได้รับอิทธิพลรูปภาพทางทวีปยุโรปนั้น พึงเห็นได้จากพระนิพนธ์ในสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปรารภว่า

" ดังหม่อมฉันเคยทูลไปแล้ว ถ้าปลงใจเสียว่า เรียนภาพสมมติก็อาจจะเรียนได้ ทั้งไม่งามและให้ถูกใจคนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติ และให้เหมือนธรรมชาติด้วย มันพ้นวิสัยที่จะเป็นไปได้ ก็ชักจะยุ่งพาให้ภาพเสียลงเท่านั้น "[1]

อาศัยเหตุที่คนส่วนใหญ่ในสังคม เกิดความรู้สึกยอมรับว่ารูปแบบของรูปภาพจิตรกรรม ที่มีแบบอย่างเป็นลักษณะสมมติ จนกลายเป็นประเพณีนิยมไปเช่นนี้ แบบอย่าง

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

ของรูปภาพที่เป็นไปในลักษณะสมมติ จึงมีความสำคัญได้รับการรักษาให้คงแบบอย่างไว้ได้ และได้เป็นแบบอย่างในการเขียนภาพจิตรกรรมสืบต่อมาเป็นลำดับ

4. <u>ประเพณีนิยมเกี่ยวกับเรื่องที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรม</u> รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีที่ได้รับการเขียนขึ้นในศาสนสถานต่างๆมีเป็นจำนวนมากนั้น ล้วนเขียนเป็นรูปภาพแสดงการพรรณาเรื่องต่างๆที่มีในคัมภีร์พุทธศาสนา เป็นต้นว่า เรื่องชาดก เรื่องปฐมสมโพธิ์ เรื่องไตรภูมิ ฯลฯ เรื่องประเภทนี้มีสาระเป็นไปในทางอุปมาอุปไมยอันประกอบด้วยธรรมเป็นสำคัญ การเขียนรูปภาพดำเนินไปในลักษณะสมมติตามความคิด และเป็นประเพณีนิยม มีมาก่อนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ประเพณีนิยมเขียนรูปภาพเพื่อพรรณนาทางธรรมนี้ มีพระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ในการที่ทรงพระราชดำริให้เขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นประดับฝาผนังในพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตร เป็นหลักฐานประกอบให้เห็นความสำคัญของประเพณีนิยมในกรณีนี้ว่า

" การวาดเขียนรูปภาพ หรือลวดลายอันใดก็มีเป็น 2 อย่าง เหมือนกัน คือ อย่างหนึ่ง เขียนให้ประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร หรือเป็นคำอุปมาในทางธรรม หรือเขียนไว้ให้พร้อมบริบูรณ์เป็นตำรา หรือเขียนไว้ให้พอเป็นที่เกิดสังเวชสลดใจ เช่นกับจะเขียนรูปต้นไม้ใหญ่มีโพรงไฟลุกอยู่ภายใน และเขียนรูปอสุภให้เป็นที่เกิดธรรมสังเวชเช่นนี้ ได้ประโยชน์ในทางธรรม แต่เขียนรูปนั้นไม่ใคร่งาม

อีกอย่างหนึ่ง เขียนเรื่องชาดก และปฐมสมโพธิ์ ซึ่งแสดงความอัศจรรย์ต่างๆ หรือแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆ รูปมักจะเขียนได้งาม แต่ไม่มีประโยชน์ หรือไม่น่าเชื่อ "[1]

อาศัยความนี้ในพระราชปรารภดังที่คัดมา ณ ที่นี้ พึงสังเกตุเห็นได้ว่า ประเพณีนิยมในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้เป็นไปในทางอุปมาอุปไมยประกอบด้วยธรรมที่เป็นแก่นสาร โดยดำเนินการเขียนรูปภาพในลักษณะสมมติ ตามความคิดที่เป็นไปทางความอัศจรรย์ หรือแสดงอิทธิปาฏิหาริย์ต่างๆนั้น เป็นสิ่งที่ได้รับการยอมรับและสืบทอดความคิดมาถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นลำดับมา จนกระทั่งถึงรัชสมัย พระบาทสม

---

1. เอกสารของกองจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ช 24/14

เด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งจะเห็นประเพณีนิยมนี้ได้ ในพระราชปรารภ ดังที่ได้คัดมาแสดงข้างต้น

โดยเหตุที่รูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้เขียนขึ้นเพื่อบรรยายเรื่องหรือพรรณนาความตามความคิดเชิงอุปมาอุปไมยในทางธรรม รูปภาพทั้งหลายจึงเป็นรูปภาพที่ได้รับการเขียนขึ้นใหม่รูปแบบเป็นลักษณะสมมติ เพื่อความประสานสัมพันธ์และสอดรับความคิดเชิงอุปมาอุปไมยไปด้วยกันได้ รูปภาพในจิตรกรรมฝาผนังจึงมีรูปแบบที่เป็นแบบอย่างประเพณีนิยม อันเป็นไปในลักษณะสมมติมีเช่นนี้มาโดยลำดับ อนึ่ง หากว่าการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง จะได้ใช้รูปแบบที่เขียนอย่างสมจริงตามธรรมชาติแล้ว ก็ย่อมจะขัดแย้งกับเรื่องราวที่เป็นไปในความอัศจรรย์ หรืออิทธิปาฏิหาริย์ หรือลักษณะของบุคคลในเรื่องที่สมมติขึ้น ลักษณะของความขัดแย้งกัน เมื่อรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังได้เปลี่ยนไปเขียนเป็นรูปภาพที่มีรูปแบบอย่างสมจริงตามธรรมชาตินี้ พึงเห็นได้จากพระอธิบายเกี่ยวกับรูปภาพจิตรกรรมในสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ ทรงไว้ตอนหนึ่งว่า

" รูปภาพเรื่องต่างๆ เช่น เรื่องชาดกหรือนิทาน เช่นเรื่องอิเหนา เขียนตัวท้าวพระยาใส่ชฎาเหมือนกันหมด ก็รู้ได้ว่าเป็นรูปใครด้วยรู้เรื่องอยู่ก่อนแล้ว สังเกตุดูท่าทางหรือที่สถิตย์ของรูปภาพ ถ้าว่ากันโดยนัยนี้ ดูลักษณะที่เราเขียนกันมาแต่ก่อนก็ไม่น่าติเตียน การที่ช่างสมัยใหม่มาคิดแก้ไข โดยประสงค์จะให้เหมือนจริงนั้นเสียอีกน่าติ ดังเช่นเขียนรูปภาพท้าวพระยาใส่ชฎาตามแบบโขราณ ให้ลื่อชอนซ่อมเมื่อกินอาหารเป็นต้น เพราะกลับทำให้ห่างไกลความจริงยิ่งหนักขึ้น "[1]

และพระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงไว้โดยนัยเดียวกันนี้ ว่า

" ถ้าบางใจเสียว่า เขียนภาพสมมติก็อาจจะเขียนได้ ทั้งให้งามและให้ดูชวนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติ และให้เหมือนธรรมชาติด้วย มันพ้นวิสัยที่จะเป็นไปได้ ก็ชักจะยุ่งพาให้ภาพเลวลงเท่านั้น "[2]

อาศัยเหตุเนื่องมาแต่ประเพณีนิยมเกี่ยวกับเรื่องที่นำมาเขียนภาพจิตรกรรมนี้

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19
2. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

เอง เป็นอิทธิพลทำให้เกิดประเพณีนิยมในทางแบบอย่างของรูปภาพ ที่ได้รับการเรียนเป็นจิตรกรรมฝาผนังขึ้น แล้วได้รับการนับถือ นำมาเป็นทางในการปฏิบัติเขียนรูปภาพสืบทอดกันมาโดยลำดับ

5. <u>ประเพณีนิยมเนื่องในส่วนพระสงฆ์ที่เป็นช่างจิตรกรรม</u> สถาบันทางด้านการช่างศิลปะไทยประเภทต่างๆที่มีมาแต่สมัยโบราณ และมีต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวโดยเฉพาะการช่างศิลปะไทยประเภทช่างจิตรกรรมนี้ มีสถาบันทางการช่างจิตรกรรมฝ่ายช่างหลวงพวก 1 กับสถาบันทางการช่างจิตรกรรมฝ่ายช่างพระภิกษุพวกหนึ่ง สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงบันทึกเรื่องสถาบันทางด้านช่างจิตรกรรมไว้เป็นหลักฐานในกรณีนี้ ว่า

" สาขาคดีที่จะพูดนั้น คือช่างเขียนแต่ก่อนมีแต่ 2 จำพวก คือช่างหลวงจำพวก 1 พระช่างเขียนจำพวก 1 ช่างหลวงสำหรับราชการ พระช่างเขียนน่าจะถือกันว่าสำหรับการกุศล เช่นเขียนผนังวัดและเขียนตู้ใส่พระธรรม เป็นต้น "[1]

ช่างเขียนรูปภาพจิตรกรรมที่เป็นช่างหลวงสำหรับราชการนั้น ถ้าพิจารณาดูจำนวนและตำแหน่งทางราชการในหมู่ช่างเขียนของกรมช่างสิบหมู่ ที่สังกัดอยู่ในราชการฝ่ายพระบรมมหาราชวังก็ดี หรือในพระบวรราชวังก็ดี มีตำแหน่งและตัวช่างไม่สู้มาก ซึ่งจะดูได้จากทำเนียบตำแหน่งช่างเขียน มีต่อไปนี้

หมู่ช่างเขียนในพระบรมมหาราชวัง

หลวงเพชรกรรม	เจ้ากรมช่างเขียนขวา
ขุนราชนุกิจ	ปลัดกรม
หลวงพรหมพิจิตร	เจ้ากรมช่างเขียนซ้าย
ขุนราชนิมิตร	ปลัดกรม

ขุนช่าง
หมื่นช่าง
พันช่าง
ช่างเลว

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 23

หมู่ช่างเขียนในพระบวรราชวัง

หลวงนิมิตรเวศุกรรม	เจ้ากรมช่างเขียนขวา
หลวงอำพนนิมิตร	ปลัดจางวาง
ขุนบรรจงเลขา	ปลัดกรม
หลวงพรหมประกาสิต	เจ้ากรมช่างเขียนซ้าย
หลวงรจนานิมิตร	ปลัดจางวาง
ขุนจำนง	ปลัดกรม [1]

ช่างเขียนรูปภาพจิตรกรรมที่เป็นช่างหลวงจำพวกนี้ เป็นที่ทราบกันว่าทางราชการรับไว้ทำการในส่วนของราชการมีจำนวนไม่มาก ในยามปกติก็ไม่สู้มีงานเขียนรูปภาพ ที่พวกช่างประเภทนี้ต้องทำเป็นประจำ เว้นไว้แต่เมื่อมีการสร้างวัดวาอารามขึ้นใหม่หรือมีการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดใดวัดหนึ่ง มีความต้องการเขียนรูปภาพจิตรกรรม หรือต้องเขียนซ่อมรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นโอกาสได้ทำงานเป็นชิ้นเป็นอันคราวหนึ่ง กระนั้นก็ตาม ช่างเขียนที่เป็นช่างหลวงมักมีจำนวนไม่พอแก่งาน ทางราชการต้องอาศัยพระภิกษุที่เป็นช่างเขียน โดยอาราธนาให้มาช่วยเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังอยู่เนืองๆ มีตัวอย่างเช่น ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อคราวที่โปรดให้ปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม บรรดาช่างของหลวงทำการไม่พอกับงานปฏิสังขรณ์ จึงต้องอาราธนาพระภิกษุที่เป็นช่าง โดยเฉพาะพระภิกษุช่างเขียนมาช่วยงานราชการ มีพระภิกษุช่วยทำการเวลานั้นจำนวนมาก ดังจะเห็นได้ในจดหมายเหตุเรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ โดยความต่อไปนี้

" พนักงานซ่อมศาลา 2 หลังนี้ จมื่นไชยาภรณ์ ปลัดกรมตำรวจใหญ่ขวากำกับการซ่อม ช่างเขียนพระสงฆ์ วัดสามระยา วัดระฆัง วัดปทุมคงคา นายด้วง สมุหวัน กำกับการเขียน ...

ศาลาอีกหลัง 1 จมื่นไชยาภรณ์ เป็นผู้กำกับการซ่อม ช่างเขียนพระสงฆ์ วัดกลาง วัดเครือวัลย์ วัดหงส์ เขียนภาพเรื่องชาดก ...

พระระเบียงรอบพระมหาเจดีย์ 3 องค์ ประดิษฐานพระพุทธรูปยืน ฐาน

---

1 ทำเนียบนาม ภาค 2

ละ 3 องค์ รวมทั้งสิ้น 135 ผนังเขียนเรื่องกฐินพยุหยาตราทางสถลมารค ช่างเขียนพระสงฆ์ 21 รูป พระฐานะกำกับ คือ พระสมุห์จัน พระสมุห์เพิก พระใบฎีกาวัดพระเชตุพน พระสมุห์ศรีวัดมหาธาตุ พระครูพุทธบาลวัดราชบุรณ...

ศาลาทิศตะวันออก หลวงราชโยธาเทพกำกับการซ่อม การเขียน ช่างพระสงฆ์วัดชนะสงคราม นายเรื่องมหาดเล็กกับพระครูพิจิตรโมฬา เขียนผนังใหม่เรื่องรามเกียรติ์ ...

ศาลาทิศใต้ พระอภัยสุรินทรเจ้ากรมพลพันซ้ายกำกับการซ่อม การเขียนช่างพระสงฆ์วัดมหาธาตุ...

ศาลาทิศตะวันตก พระยาอภัยสุรินทร์กำกับการซ่อมอีกแห่งหนึ่ง การเขียนช่างพระสงฆ์ วัดจักรวรรดิ์ วัดท้ายตลาด วัดราชสิทธิ ...

ศาลาทิศเหนือ หลวงราชโยธาเทพ กำกับการซ่อมอีกศาลาหนึ่ง การเขียนช่างพระสงฆ์วัดพระเชตุพน

การเปรียญของเดิมมีแต่ห้องในประธาน 9 ห้อง... รื้อซ่อมใหม่ การ – เขียนช่างพระสงฆ์ วัดราชสิทธาราม กับวัดชนะสงคราม พระมหาเนียม ฝีมือเอกเป็นผู้กำกับ ...

ศาลาที่ 7 ตำรวจใหญ่เป็นผู้กำกับการซ่อม ช่างเขียนพระสงฆ์วัดราชสิทธิ 3 รูป วัดจักรวรรดิ์ 5 รูป วัดโมลีโลกรูป 1 รวม 9 เขียนเรื่องทุกนิบาตชาดก 16 ...

ศาลที่ 9 หลวงอภัยเสนา กรมเรือดั้ง คู่เคียงขวากำกับการซ่อม นายด้วงมหาดเล็ก กับพระใบฎีกากำกับการเขียน พระมหาแตงวัดระฆัง รับเขียนรูปเดียวทั้งศาลา เขียนเรื่องจตุกนิบาท 36 นิทาน...[1]

อาศัยความบางส่วนที่คัดมาแต่จดหมายเหตุฯนี้จะพึงเห็นได้ว่าช่างเขียนของทางราชการนั้นมีจำนวนไม่สู้พอแก่งาน จึงต้องบอกบุญอาราธนาพระภิกษุที่เป็นช่างเขียนมาช่วยงานในราชการ โดยเฉพาะการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดวาอาราม และความต้องการของทางราชการในส่วนพระภิกษุช่างเขียนนี้ ทางราชการได้พิจารณาเห็นความสำคัญและ

---

1 ประชุมศิลาจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม 1 จำพวกความเรียง

ความจำเป็นที่จะต้องพึ่งความสามารถและกำลังของพระสงฆ์ช่าง มีมาโดยลำดับ ทั้งนี้จะเห็นได้จาก ประกาศในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เรื่องประกาศให้นำบาญชีพระสงฆ์ สามเณร ที่เป็นช่างทอง และช่างอื่นๆขึ้นทูลเกล้าฯถวาย (ณ วันศุกร์ เดือน 7 ขึ้น 6 ค่ำ ปีฉลู จุลศักราช 1215) มีรายละเอียดต่อไปนี้

" ด้วยพระธรรมการบดี ศรีวิสุทธิสาสนวโรประการ จางวางกรมพระธรรมการ รับพระบรมราชโองการใส่เกล้าฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯสั่งว่าพระสงฆ์ซึ่งเป็นพระราชาคณะ พระครู ฐานา เปรียญ เจ้าอธิการ พระอนุจร และ สามเณร เปรียญ อนุจร ที่อยู่ในพระอารามหลวง และวัดขึ้นกับพระอารามหลวงกรุงเทพฯ กับเมืองนครเขื่อนขันธ์ เมืองสมุทรปราการ เมืองสาครบุรี เมืองนครไชยศรี เมืองปทุมธานี กรุงเก่าและเมืองขึ้นแขวงกรุงเก่านี้เล่า ก็เป็นเมืองใกล้กรุงเทพฯจะมีพระสงฆ์สามเณรซึ่งเป็นช่างทำทองรูปพรรณต่างๆและช่างเงิน ช่างหุงทอง ช่างตีเหล็ก เป็นนักเลงเล่นแร่ แปรธาตุปรอท โดยที่สุดมีเตาต้มน้ำร้อนนั้นก็ดี มีอยู่มากน้อยเท่าใด จะทรงทราบให้พระครูทักษิณคณิสร พระครูอุดรคณารักษ์ พระครูอมรวิไชย เจาคณะใหญ่วัดพระเชตุพน มีลิขิตประกาศไปทุกพระอารามในกรุงเทพฯและเมืองขึ้น ซึ่งมีรายชื่อในบาญชี พระราชาคณะ พระครู พระฐานา พระเปรียญ เจ้าอธิการ พระสงฆ์อนุจร สามเณรเปรียญ อนุจร ซึ่งเป็นช่างทำทองรูปพรรณต่างๆและเป็นช่างเงิน ช่างหุงทอง ช่างตีเหล็ก มีเตาสูบไม่มีเตาสูบ และมีเตาสูบเล่นแร่แปรธาตุปรอท ต้มน้ำร้อน มาส่งเจ้าพนักงานผู้รับสั่งจงละเอียดละออ ให้จดวัสสาอายุ สังกัดเจ้านาย กับว่าสึกแล้วยังไม่ได้สึก ทั้งนายประกันผู้บอกด้วย ให้แน่นอนจงทุกกรม กำหนดให้เอาบาญชีมาถึงพระอารามหลวงนั้นกำหนดเอามาส่งให้เสร็จแต่ในวันเดือน 7 ขึ้น 15 ค่ำ ปีฉลู เบญจศก วัดบางที่ขึ้นกับพระอารามหลวง ส่งบาญชีให้เสร็จในวันเดือน 7 แรม 15 ค่ำ ปีฉลู เบญจศก แต่หัวเมืองนั้นให้ส่งบาญชีมาให้เสร็จที่สุดเพียง ณ วันเดือน 8 ขึ้น 15 ค่ำ ปฐมสาฆ ปีฉลู เบญจศกให้จงได้ จะได้ทำบาญชีรายชื่อนั้นกราบบังคมทูลพระกรุณาให้ทราบไว้ฝ่าละอองธุลี ถ้าจะทรงสร้างรูปพระปฏิมากรหรือพระเจดีย์เป็นทองคำ แลของที่เป็นพระราชกุศลต่างๆเมื่อใด ก็จะได้นิมนต์พระสงฆ์สามเณรที่เป็นช่างทองมาช่วยทำฉลองพระเดชพระคุณกับพวกช่างทองหลวง ให้แล้วโดยทันพระราชประสงค์ เหมือน –

อย่างพระสงฆ์ สามเณรที่เป็นช่างเขียน ช่างปั้นเหล่านั้น แต่ก่อนๆมาก็เคยนิมนต์มาช่วยช่างหลวง เขียน ปั้น พระอุโบสถ วิหาร แล้วมาเป็นหลายพระอารามหลวง จนบาญชีรายชื่อพระช่างก็ยังปรากฏมาเท่าทุกวันนี้นั้นฉันใด พระสงฆ์สามเณรที่เป็นช่างทองนั้น ก็จะได้มีบาญชีรายชื่อ ตำบล วัด และสังกัดให้แน่นอนไว้ในกรมพระธรรมการให้เหมือนกัน อนึ่ง หมายฉบับใหญ่ที่จะว่าให้ละเอียดนั้น เจ้าพนักงานเรียงเสร็จแล้ว จะให้นำขึ้นทูลเกล้าฯถวายเมื่อใด จะโปรดเกล้าฯประการใด จึงจะได้เอาคำประกาศหมายมาให้ทราบต่อครั้งหลัง อย่าให้ขาดได้ตามรับสั่ง

หมายมา ณ วันศุกร์ เดือน 7 ขึ้น 6 ค่ำ ปีฉลู เบญจศก "[1]

พระสงฆ์ที่เป็นช่างเขียนรูปภาพจิตรกรรม เป็นสถาบันทางการช่างจิตรกรรมที่สำคัญยิ่ง และมีฐานะที่ได้รับการยกย่องนับถือในสังคมเป็นสำคัญกว่าช่างเขียนของหลวง ทั้งนี้เนื่องด้วยพระภิกษุช่างมีโอกาสได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังในที่สาธารณะเป็นที่ประจักษ์แก่คนในสังคมทั่วไป มีอยู่เป็นจำนวนมาก กับยังเป็นที่ยกย่องนับถือเป็นครูอาจารย์ที่มีผู้ฝากตัวเป็นศิษย์ได้ง่าย และพระสงฆ์ยังมีเวลาว่างระหว่างวันมากพอแก่การฝึกฝนฝีไม้ลายมือให้ชำนิชำนาญ เป็นช่างเขียนที่มีความสามารถสูงอีกด้วย พระสงฆ์ช่างเขียนจึงเป็นสถาบันทางการช่างจิตรกรรมที่สำคัญในสังคมสมัยก่อน ได้เป็นกำลังในด้านสร้างสรรค์งานจิตรกรรม เป็นที่พึ่งของทางราชการมาโดยลำดับ เมื่อเกิดความต้องการและจำเป็นใช้ช่างเขียนรูปภาพจิตรกรรม ทั้งนี้จะเห็นได้ในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวถึงการมาช่วยราชการทางด้านการช่างของพระสงฆ์ที่เป็นช่าง ดังนี้

" ที่พี่ระสงฆ์องค์ไหนไตรครองหาย ก็ถวายทั่วสิ้นถิ่นสนาม
ไตรพระช่างต้างเพียรเขียนปั้นงาม สร้างอารามมาช่วยรวยทุกองค์
ทั้งไตรแพรแลผ้าศรัทธาถวาย ให้เพริศพรายในเกณฑ์เณรพระสงฆ์
ตลกบาตรย่ามโอภิญโญยง ได้ทั่วองค์ที่มาสถาวร "[2]

---

1 ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4

2 นายมี , กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ

และในกลอนเพลงยาวเรื่องเดียวกันนี้ ยังมีอีกตอนหนึ่งว่า

" ที่ลางโบสถ์โปรดระบายเป็นลายแย่ง วัดลางแห่งเขียนลายเป็นไม้ร่วง
บ้างเขียนเป็นลายช้ำชาวพัวพวง ลายฮ่อหน่วงเหนี่ยวรัดเครื่องศัสตรา
บ้างเขียนเรื่องเบื้องบทพสชาติ เรื่องนิบาตน้อยใหญ่ในคาถา
เรื่องปฐมสมโพธิรจนา เรื่องเทวาขับร้ำประจำงาน
บ้างเขียนเรื่องปิดตาหารักเร้น บ้างเขียนเป็นเรื่องโลกสัณฐาน
ทั้งเรื่องเทพชุมนุมประชุมการ เรื่องสระสนานบ้างจัดเรื่องอัฐรุดงค์
ครั้นแล้วช่างช่างคฤหัสถ์เบี้ยหวัดให้ พระเมรไตรย่ามงามระหง
เขียนลวายหลายวัดจับบรรจง ไตรทั้วองค์พระเมรุจนเจนการ "[1]

การที่มีพระสงฆ์เป็นช่างเขียน และได้ทำการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังมาแต่ก่อน และมีต่อมาในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์โดยลำดับ ทั้งได้รับความนับถือและยอมรับความสำคัญเป็นสถาบันการช่างศิลปะประเภทจิตรกรรมนั้น พระสงฆ์ช่างเขียนทั้งปวงที่เป็นองค์ประกอบแห่งสถาบันนี้ ล้วนเป็นบุคคลที่บันดาลให้เกิดอิทธิพลทางด้านแบบอย่างที่เป็นลักษณะประเพณีนิยม และมีส่วนสำคัญในการสร้างสรรค์ อนุรักษ์ และสืบทอดรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง ที่มีลักษณะเป็นแบบอย่างประเพณีนิยมมาเป็นลำดับ

อย่างไรก็ตาม ว่ากันในวิถีทางแห่งสมณเพศ หรือความเป็นอยู่ของบุคคล-ในฐานะนักบวชในพระพุทธศาสนา มีพระวินัยกำหนดห้ามมิให้พระภิกษุประกอบการเขียนรูปภาพจิตรกรรม เพราะเป็นบาปสมาจาร แต่การที่พระภิกษุเป็นช่างเขียน และได้เขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นประดับฝาผนังศาสนสถานต่างๆ เป็นต้นว่า พระอุโบสถ วิหาร การเปรียญ มีอยู่ทั่วไปนั้น สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงอธิบายว่า

" พระช่างเขียนน่าจะถือกันว่าสำหรับการกุศล เช่น เขียนผนังวัดและเขียนตู้ใส่พระธรรมเป็นต้น อ้างการกุศลคุ้มจะเมิดสิกขาบท ที่ห้ามมิให้พระภิกษุประกอบจิตรกรรม "[2]

โดยเหตุที่พระภิกษุที่เป็นช่างเขียน ซึ่งทำการเขียนรูปภาพจิตรกรรมประดับฝาผนังศาสนสถานต่างๆ ประกอบไปด้วยเรื่องราวอันเป็นไปในทางธรรม เป็นทางปฏิ-

---

1. นายมี , กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ
2. วินัยมุข เล่ม 2

ปฏิบัติไปในการกุศลเช่นนี้ ได้เป็นเหตุหนึ่งนำให้เกิดประเพณีนิยมในทางแบบอย่างของรูปภาพที่จะเขียนขึ้นอีกด้วย กล่าวคือ พระสงฆ์นั้นมีการดำเนินชีวิตไปตามพระวินัยบัญญัติ ในกรณีเกี่ยวกับการที่พระภิกษุที่เป็นช่างเขียนนี้ มีพระวินัยบัญญัติเป็นข้อห้ามอยู่ เช่น ห้ามมิให้ผู้อื่นเขียนรูปตน และห้ามมิให้ตน(ภิกษุ)เขียนรูปผู้อื่น กับห้ามมิให้ดูรูปนิมิตผู้หญิงแม้จะเป็นเงาในน้ำ[1] เป็นต้น ข้อห้ามตามวินัยบัญญัติเช่นนี้ หมายความมิให้พระภิกษุสนใจติดตา ในร่างกายบุคคลอื่นๆและที่สำคัญคือ รูปภาพสตรีเพศอันเป็นกัตรูสำคัญแก่สมณะเพศ กระนั้นก็ตามพระสงฆ์ที่เป็นช่างเขียน มีความจำเป็นในการสร้างทางกุศลด้วยการเขียนรูปภาพสำคัญเรื่องต่างๆในศาสนา ให้ปรากฏเป็นที่เข้าใจในธรรมแก่คนทั่วไปไว้ตามฝาผนังภายในหรือภายนอกศาสนสถานต่างๆ จึงต้องแก้ปัญหาในทางแบบอย่างของรูปภาพที่จะเขียน โดยหลีกเลี่ยงการเขียนรูปให้เหมือนของจริง หรือถ่ายแบบออกไปจากคนเป็นๆไม่ว่าจะเป็นผู้หญิงหรือผู้ชายที่พระภิกษุช่างได้พบเห็น หรือรู้จักคุ้นเคย ถ้ามิฉะนั้นแล้วก็จะเป็นเหตุให้ผิดพระวินัย พระสงฆ์ช่างเขียนจึงต้องกำหนดความคิดในการเขียนรูปภาพขึ้นเสียใหม่ให้เป็นแบบอย่างสมมติ เป็นรูปภาพเปรียบเทียบของจริงขึ้นแทน แบบอย่างของรูปภาพในจิตรกรรมฝาผนังที่มีลักษณะเป็นแบบอย่างสมมติ จึงเกิดเป็นแบบอย่างที่เป็นประเพณีนิยมที่สำคัญในงานจิตรกรรมฝาผนัง

สถาบันพระสงฆ์ช่างเขียน เป็นสถาบันที่มีความสำคัญยิ่งในวงการช่างจิตรกรรมในสมัยก่อน ดังที่ได้กล่าวมาแต่ต้นโดยลำดับ ด้วยเหตุแห่งความสำคัญอันเป็นที่ยอมรับนับถือในสถาบันนี้ แบบอย่างของรูปภาพที่มีลักษณะสมมติ ที่สถาบันพระสงฆ์ช่างเขียนได้กำหนดขึ้นเป็นแบบอย่างในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมเกี่ยวกับเรื่องศาสนา จึงได้รับความนิยมและยอมรับในบรรดาช่างเขียนทั่วไปด้วยและได้กลายเป็นประเพณีนิยมในแบบอย่างนั้น สืบทอดกันต่อมาโดยลำดับ

แบบอย่างของรูปแบบหรือรูปภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ควรสรุปได้จากการพิจารณาข้อมูลที่ได้นำเสนอมาโดยลำดับแต่ตนบทนี้ ได้ว่าแบบอย่างของรูปแบบหรือรูปภาพในงานจิตรกรรมฝาผนังเป็นแบบอย่างที่มีลักษณะสมมติตามความคิด รูปแบบของรูปภาพต่างๆเป็นไปในลักษณะรูปเปรียบเทียบแทนของจริง และแบบอย่างที่มีลักษณะดัง

---

1. วินัยมุข เล่ม 2

กล่าวได้เป็นแบบอย่างของประเพณีนิยม ได้รับการสืบทอดต่อมาและอนุรักษ์ไว้ได้โดยสถาบันพระสงฆ์ที่เป็นช่างจิตรกรรม

<u>สาระสำคัญรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง</u>

รูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นให้มีความหมายเป็นภาพคน ภาพสัตว์ ภาพเหยาเรือน หรือภาพปราสาท หรือเขาและต้นไม้ต่างๆ ในรูปภาพจิตรกรรมบนฝาผนังในแต่ละหลายแห่งหลายที่นั้น ล้วนแต่เป็นรูปแบบที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นด้วยเหตุผลอันประกอบด้วยสาระสำคัญต่างๆที่พึงพิจารณาเห็นได้เป็น 3 ประการด้วยกันคือ

1. เอกลักษณ์ของรูปแบบ
2. คติความเชื่อในรูปแบบ
3. ความงามของรูปแบบ

สาระสำคัญ 3 ประการของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังอันพึงเห็นได้จากผลของการวิเคราะห์ต่อไปนี้

1. <u>สาระสำคัญทางด้านเอกลักษณ์ของรูปแบบ</u> รูปภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณี มีรูปแบบที่เป็นลักษณะเด่นแสดงเอกลักษณ์ให้ปรากฏเห็นได้ ต่อไปนี้

1.1 รูปแบบที่แสดงความหมายแทนสรรพสิ่งต่างๆ เช่น รูปคน รูปสัตว์ รูปสิ่งก่อสร้างต่างๆเป็นต้น ได้รับการเขียนขึ้นเป็นรูปแบบที่แสดงลักษณะเป็นรูปร่างอย่างแบนราบ (Flat Pattern) แสดงความสำคัญต่างกันของสรรพสิ่งต่างๆด้วยรูปร่าง (Shape)ที่ต่างๆกัน และเน้นเส้นรูปนอก (Out Line) ของรูปร่างด้วยเส้นที่หนาและเข้ม ที่เรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "เส้นกาก"

1.2 รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆ ได้รับการเขียนขึ้นภายในขอบเขตที่จำกัดเพียง 2 มิติ (Tow Dimension) คือ กำหนดให้มีส่วนสูงกับส่วนกว้างหรือยาวเท่านั้น ไม่มีข้อกำหนดให้มีส่วนที่เป็นความหนา หรือความลึกลับ ดังนี้รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆในภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงมีเห็นเป็นรูปภาพแบนๆ ดูไม่สมด้วยความจริง คือ ไม่มีความหนาบาง

1.3 รูปแบบต่างๆได้รับการเขียนและแสดงให้เห็นโดยไม่อยู่ในขอบเขตของ

หรือความเชื่อในเรื่องแสงและเงา ทั้งนี้เนื่องด้วยสาระสำคัญของงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี แสดงการพรรณนาพฤติกรรมของคน ได้ใช้ท่วงท่าของแบบอย่างโดยเฉพาะท่าทางของรูปภาพคน แสดงออกให้ทราบได้ในเหตุการณ์ สถานที่ และกาลเวลาให้เป็นที่เข้าใจได้ง่ายอยู่แล้ว จึงไม่มีความจำเป็นต้องอาศัยแสงและเงาเป็นองค์ประกอบในการแสดงออกให้เห็นภาวะของรูปภาพในกาลเวลาต่างๆ หรือให้รู้สึกสมจริง ดังนี้รูปแบบต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงไม่มีแสงและเงาปรากฏเป็นองค์ประกอบร่วมอยู่ด้วย

1.4 รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เช่น รูปคน รูปสัตว์ รูปสิ่งก่อสร้าง รูปเขามอ และต้นไม้ เป็นต้น ได้รับการเขียนขึ้นมีขนาดเล็กๆ ดูเหมือนเป็นรูปภาพย่อส่วน (**Miniature Form**)ทั้งสิ้น ที่เป็นไปในลักษณะเช่นนี้ก็เนื่องด้วยความคิดในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นไปในวัตถุประสงค์เพื่อพรรณนาความ (**Description**) หรือบรรยายเรื่องราวแต่ต้นจนจบทั้งเรื่อง จึงต้องเขียนรูปภาพให้มีขนาดย่อส่วนลงเป็นรูปภาพขนาดเล็กๆ เพื่อที่จะได้เขียนบรรจุลงบนพื้นที่ที่มีขนาดจำกัด ให้สามารถพรรณนาหรือบรรยายเรื่องได้ทั้งหมด ดังนี้ รูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี จึงมีลักษณะเป็นรูปภาพที่ย่อส่วนทั้งสิ้น

1.5 รูปแบบของสรรพสิ่งต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนัง มีลักษณะเป็นรูปภาพสมมติขึ้นแทนสิ่งต่างๆ มีรูปร่าง ลักษณะ ส่วนปลีกย่อยไม่สมกับสภาพที่เป็นจริง หรือเป็นไปตามเหตุผลที่ถูกต้อง ลักษณะของรูปแบบที่เป็นไปในลักษณะสมมตินี้ เป็นอุดมคติและเหตุผลเฉพาะในหมู่ช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ที่มีประเพณีนิยมทางรูปแบบอันเป็นไปในลักษณะสมมติตามความคิด ซึ่งมีคำอธิบายโดยพิศดารแล้วในบทเรียนตอนต้นของบทนี้แล้ว อุดมคติและเหตุผลในการสร้างรูปแบบเป็นรูปภาพที่มีลักษณะสมมติตามความคิดนี้ไม่จำกัดอยู่ในแวดวงงานเขียนรูปภาพจิตรกรรมเท่านั้น แม้ในงานศิลปะไทยสาขาอื่นช่างที่สร้างรูปแบบคน สัตว์ หรือสิ่งอื่นๆ ก็ย่อมถือแนวปฏิบัติในประเพณีนิยมทางรูปแบบด้วยหลักการเดียวกัน มีตัวอย่างเช่น ช่างสลักหนังใหญ่ เมื่อทำรูปภาพตัวหนังก็จะทำอย่างรูปภาพสมมติเช่นกัน ดังจะเห็นได้จาก คำพากย์หนังใหญ่ตอนเบิกหน้าพระ บางตอนว่า

" นายช่างฉลาดวาดเขียน เอาหนังพระโคมาเจียน
ให้พร้อมให้งามตามวงศ์
ร่างเส้นรจนากระยาง ช่างจำหลักลายลง

มุกกัดแลเดียงเรียงรอย

รวงแก้วกระหนาบลายพรายพรอย แรร่วงเครือกอย

ดาประดับดอกแฝง

ชเนจรจับง่าเรี่ยวแรง สอดสีเขียวแดง

ประคุจจะเทียบเทียมองค์

วาดรูปพระราเมศสุริวงศ์ สีดาดวงอนงค์

เป็นเอกอัปสรกัญยา

วาดรูปพระลักษม์อนุชา รูปภาพนรพา

นเรศผู้เรืองฤทธิ์

วาดรูปราพณาสูรอสุรี ผู้ผ่านธานี

ลงกาทวีปเวียงชัย

วาดรูปมณโฑอรทัย อินทรชิตฤทธิไกร

พระยาพิเภกกุมภกรรณ์

รูปภาพพวกพลกุมภัณฑ์ ขี่ช้างชบชัน

คนเล่นเจรจาคำคนอง "[1]

ความคิดและกระบวนการสร้างทำตัวหนังใหญ่ที่ปรากฏในคำพากย์นี้ แสดงให้เห็นได้ว่ารูปแบบของหนังใหญ่นั้น มีความสัมพันธ์กับการเขียนภาพอยู่อย่างมาก และสาระสำคัญของรูปแบบก็ได้ดำเนินไปในประเพณีนิยมทางรูปแบบที่เป็นลักษณะสมมติตามความคิด ซึ่งทั้งนี้จะเห็นได้จากคำพากย์เบิกหน้าพระอีกตอนหนึ่งว่า

" สำเร็จสนธสานนท์สำแดง เขียนแล้วดัดแปลง

เป็นเกียรติยศพระรามา

เอาหนังพระโคมาจำหลัก ให้เห็นประจักษ์อยู่กับตา

เชิญท่านทั้งหลายมา ชมแต่รูปเงาแทน "[2]

ในคำพากย์ที่ว่า "ชมแต่รูปเงาแทน" ก็คือรูปภาพที่มีลักษณะสมมติเป็นภาพ-

---

1 ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ เล่ม 1

2. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1

ฉายแทนตัวด้วยการเขียนวาดหรือฉลุลัก

ในด้านรูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ก็จะมีลักษณะเป็นรูปภาพที่มีลักษณะสมมติเป็นภาพฉายแทนตัวที่เขียนระบายด้วยสีสันต่างๆ แทนที่จะเป็นภาพเงาเช่นรูปภาพหนังใหญ่ที่ปรากฏบนจอหนัง

อนึ่ง รูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ที่มีลักษณะสมมติเปรียบคล้ายภาพฉายแทนของจริงต่างๆนี้ เป็นคติที่เป็นประเพณีนิยมทางรูปแบบ ซึ่งคล้ายกันกับประเพณีนิยมทางรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังของชาวอียิปต์เมื่อ 6,000 ปีที่แล้ว โดยที่ช่างเขียนชาวอียิปต์ได้ลายทอดรูปเงา (Silhouette)ที่เป็นรูปร่างหยาบๆขึ้นเป็นรูปภาพต้นร่าง แล้วระบายสีในรูปภาพนั้นให้เห็นความต่างกันระหว่างรูปภาพกับพื้นที่รองรับเท่านั้น รูปภาพที่มีลักษณะเช่นนี้จึงเป็นรูปสมมติไม่มีความสมจริง รูปแบบในภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีก็มีแนวความคิดที่เป็นประเพณีนิยมทางรูปแบบคล้ายกัน

2. <u>สาระสำคัญทางด้านความเชื่อต่อรูปแบบ</u> ความเชื่อที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีต่อรูปแบบของรูปภาพต่างๆที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังนี้ หมายถึงการยอมรับเหตุผลขั้นพื้นฐานที่เป็นแนวความคิดในการกำหนดและการสร้างสรรค์รูปแบบขึ้น เพื่อให้เป็นรูปแบบที่มีสาระสำคัญ อาจนำมาเขียนขึ้นร่วมกันเป็นรูปภาพจิตรกรรมอย่างมีประสิทธิภาพในการสื่อความหมายให้บุคคลอื่นๆเข้าใจได้ด้วยรูปแบบที่สร้างขึ้น

สาระสำคัญทางด้านความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มีต่อรูปแบบซึ่งมีสาระสำคัญที่จะ อธิบายต่อไปนี้ เป็นผลที่ได้รับจากการวิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้ทำทางภาคสนาม มีสาระสำคัญโดยลำดับดังนี้

2.1 รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นรูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนสร้างรูปแบบขึ้นด้วยความเชื่อว่า เป็นรูปแบบที่แสดงภาวะสมมติ หรือเป็นรูปแบบปุคคลาธิษฐาน อันเป็นไปในลักษณะแปลความคิด หรือเรื่องราวต่างๆที่เป็นนามธรรม ให้ปรากฏเป็นรูปธรรมและยังประกอบกับเหตุที่รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในศาสนสถานทุกแห่งล้วนเขียนรูปภาพพรรณนาเรื่องต่างๆในพุทธศาสนาที่เป็นไปในเชิงอุปมาอุปไมย มิใช่เรื่องจริง รูปภาพบุคคล สถานที่ และสิ่งประกอบร่วมต่างๆจึงเป็นไปในลักษณะสมมติทั้งสิ้น ดังนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรจึงกลงที่จะสร้างรูปแบบที่เป็นไปในลักษณะ

หรือเป็นรูปภาพอันดับบุคคลาธิษฐานมาโดยลำดับ

2.2 รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง แสดงให้เห็นรูปร่างที่มีความหมายสำคัญ (Significant Form) ซึ่งมีประสิทธิภาพในการสื่อความหมายได้เป็นอย่างดี ด้วยเส้นรูปนอกที่ได้รับการขีดเขียนขึ้นถ้วนเป็นรูปร่างสมมติแทนสรรพสิ่งต่างๆ ความเชื่อในการสร้างรูปแบบของรูปภาพด้วยการใช้เส้นขีดเขียนขึ้นถอมให้เป็นรูปร่างนี้เป็นลักษณะเด่นในการกำหนดของเขตของรูปแบบให้ปรากฏแก่ตาอย่างเด่นชัด มีให้เห็นได้ในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป

2.3 รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ได้รับการสร้างขึ้นภายใต้เหตุผลและหลักการทางรูปแบบที่เป็นไปในลักษณะสมมติ หรือเป็นรูปภาพบุคคลาธิษฐาน ดังนี้ในส่วนที่เป็นกระบวนการสร้างรูปแบบจึงได้ทำขึ้นโดยอาศัยการถ่ายทอด รูปแบบออกไปจากความจำ ประสบการณ์ ของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม รูปแบบที่เกิดขึ้นจากกระบวนการสร้างสรรค์นี้ จึงปรากฏรูปแบบที่มีลักษณะตกหล่นหรือบกพร่องในส่วนย่อยเกี่ยวกับรายละเอียดต่างๆตามสภาพสมจริง - รูปแบบจะมีลักษณะที่ลดทอนจนดูเรียบง่าย ทั้งนี้เนื่องมาแต่ขอบเขตของความจำอันจำกัดเป็นเงื่อนไขนั่นเอง จึงทำให้รูปแบบของรูปภาพต่างๆมีลักษณะและสภาพไม่สมความจริง

2.4 รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นสิ่งที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เชื่อว่าเป็นทัศนสัญญลักษณ์ (Visual Sign)ที่มีเหตุผลและความหมายในการสร้างขึ้นมา คล้ายกันกับตัวอักษร กล่าวคือ ตัวอักษรแต่ละตัวมีข้อจำกัดของรูปแบบเพียง 2 มิติ คือ มีขนาดกว้างกับสูงเท่านั้น และตัวอักษรแต่ละตัวที่ได้เขียนขึ้นบนหน้ากระดาษโดยไม่จำกัดว่าจะอยู่ ณ ตำแหน่งใด ก็จะไม่แสดงสภาพตัวของมันเองให้เห็นว่าอยู่ในตำแหน่งสูงกว่า ต่ำกว่า หรือเบื้องขวา เบื้องซ้าย ในสายตาของผู้อ่าน รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ก็มีลักษณะเป็นไปในแนวทางและหลักการเขียนให้เป็นรูปภาพขึ้นคล้ายกันกับตัวอักษร คือ รูปแบบของรูปภาพสิ่งต่างๆจะได้รับการเขียนขึ้นให้เป็นรูปแบบที่ผู้ดูเห็นเป็นรูปภาพที่อยู่ในระดับตา (Multi View)ทุกๆภาพ โดยไม่จำกัดว่า รูปภาพนั้นๆจะได้รับการเขียนไว้บนปากฝาผนังที่อยู่สูงกว่าผู้ดู หรือเขียนไว้ที่เชิงฝาผนังที่ต่ำกว่าระดับตาของผู้ดู ก็จะเห็นรูปภาพนั้นๆมีรูปแบบที่อยู่ในระดับตา (Multi View)ทุกรูปเหมือนกันทั้งสิ้น

2.5 รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง คือ ภาพเขียนหรือช่างจิตรกรรมยอมรับว่าเป็นรูปภาพที่มีความหมายในทางภาษาทางทัศน์สัญญลักษณ์ (Languae of Visual Sign) ซึ่งแสดงความหมายให้รู้ได้ด้วยลายลักษณ์ในตัวของมันเอง เช่นเดียวกันกับตัวอักษรแต่ละตัว ด้วยเหตุผลที่รูปภาพแต่ละรูป มีความหมายที่เป็นภาษาทางทัศน์สัญญลักษณ์เช่นนี้ ภาพเขียนหรือช่างจิตรกรรมจึงได้สร้างรูปภาพขึ้นเพื่อสื่อความหมาย โดยอาศัยท่วงท่าหรือท่าทางที่แสดงอากัปกิริยาต่างๆเป็นสำคัญ กว่าที่จะแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์ต่างๆออกมาให้ปรากฏบนใบหน้า โดยเฉพาะในรูปภาพคน หรือไม่แสดงส่วนที่เป็นรายละเอียดตามเหตุผลที่เป็นจริงในรูปภาพเหยาเรือน ทั้งนี้ย่อมเป็นไปด้วยเหตุผลของความเชื่อที่ว่า ลักษณะเฉพาะของรูปแบบหรือท่าทางของรูปแบบมีความหมายในตัวของมันเองเป็นอย่างดี และยังสามารถแสดงหรือพรรณนาพฤติกรรมที่ภาพเขียนหรือช่างจิตรกรรมประสงค์ที่จะแสดงในการดำเนินเรื่องราวต่างๆให้เป็นที่เข้าใจแก่ผู้ดูได้ด้วย รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นภาษาทางทัศนสัญญลักษณ์ (Languae of Visual Sign)

3. <u>สาระสำคัญทางด้านความงามของรูปแบบ</u> วัตถุประสงค์ในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังประการหนึ่งที่สำคัญ คือ เพื่ออาศัยความสวยงามของรูปแบบทางจิตรกรรมประดับฝาผนังให้เป็นที่พึงตาพอใจแก่ผู้ที่ได้มาพบเห็น วัตถุประสงค์เช่นนี้จะเห็นได้จากพระราชปรารภในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อสมัยที่ทรงพระราชดำริให้เขียนรูปภาพฝาผนังที่ในพระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตร มีความว่า

" คือคิดถึงการที่จะเป็นภาพอันงดงามมากกว่าที่จะให้เป็นการแสดงธรรม แต่ถ้าจะเขียนให้งาม แลมีธรรมในนั้นด้วยก็ยิ่งดี แต่คงจะถือรูปภาพเป็นสำคัญ เพราะถือเป็นเครื่องประดับฝาผนัง ไม่ใช่เอาฝาผนังเป็นธรรมกถึก "[1]

สาระสำคัญทางด้านความงามของรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนัง เห็นได้จากผลการวิเคราะห์รูปแบบของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้ทำทางภาคสนามในศาสนสถานตามวัดต่างๆต่อไปนี้

---

1 เอกสารกองจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ข.24/14

3.1 ความงามของรูปแบบในรูปภาพต่างๆ ขึ้นอยู่กับเงื่อนไขที่เป็นไปในลักษณะประดิษฐ์ (Invention Form) ทั้งนี้เนื่องด้วยรูปแบบของรูปภาพทั่วไปเป็นรูปภาพที่มีลักษณะสมมติตามความคิด ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงไม่ติดอยู่กับเหตุผลอันเป็นจริง ย่อมมีอิสระในการประดิษฐ์เขียนรูปภาพให้งามได้ไม่จำกัด ซึ่งเป็นไปสมกับพระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้ว่า

" ถ้าปลงใจเสียว่า เขียนภาพสมมติก็อาจจะเขียนได้ทั้งให้งามและให้ถูกใจคนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติและให้เหมือนธรรมชาติด้วย มันพ้นวิสัยที่จะเป็นไปได้ ก็ชักจะพาให้ภาพเลวลงเท่านั้น "[1]

ฉะนั้น ความงามของรูปแบบประการแรก จึงเป็นความงามที่เกิดขึ้นจากการประดิษฐ์ (Invention Form) ที่มีลักษณะงามต่างไปกว่าความเป็นจริง หรือมีความงามเหนือความจริง ซึ่งจะเห็นตัวอย่างได้จากภาพใบหน้าคน หรือสัตว์ที่ได้รับการประดิษฐ์เขียนขึ้น มีลักษณ์ต่างกว่าใบหน้าคนหรือสัตว์เป็นๆที่แลเห็นได้ตามพื้นบ้าน

3.2 ความงามของรูปแบบในรูปภาพ ส่วนมากจะเน้นความงามที่เห็นได้ทางด้านหน้า หรือได้รับการจัดให้เห็นเป็นแนวราบขนานไปกับระนาบของสนามภาพ (Picture Field) ตัวอย่างเช่น ภาพคน จะเขียนให้เห็นลำตัวด้านตรงหน้าทั้งหมดไม่เคยปรากฏเขียนภาพคนแสดงให้เห็นลำตัวด้านข้างเลย หรือภาพ ศาลา เรือน ปราสาท จะได้รับการเขียนด้านหน้าของอาคารสถานให้เห็นชัดเจนกว่าด้านอื่นๆ ทั้งนี้เว้นไว้แต่รูปภาพสัตว์ที่ได้รับการเขียนให้เห็นรูปร่างทางด้านข้าง ซึ่งเป็นไปด้วยการจัดให้รูปภาพอยู่ในแนวราบ ขนานกับระนาบของสนามภาพ(Picture Field)นั่นเอง

3.3 ความงามของรูปแบบในรูปภาพ โดยเฉพาะในรูปภาพคนและรูปภาพสัตว์ มีลักษณะท่าทาง อากัปกิริยาเป็นไปและแสดงออกในเชิงนาฏลักษณ์ลีลา มากกว่าที่จะเขียนเป็นรูปภาพที่มีท่าทางเคลื่อนไหว เป็นไปตามปกติตามธรรมชาติ ความงามในรูปแบบที่เป็นไปในลักษณะเชิงนาฏลักษณ์ลีลานี้ มีตัวอย่างเห็นได้จากรูปภาพคนแสดงท่าแผลงศร หรือ รูปภาพคนแสดงท่าโลก

3.4 ความงามของรูปแบบในรูปภาพ ดำเนินไปตามข้อตกลงทางอุดมคติและค่านิยมอันเนื่องด้วยอิทธิพลทางวรรณคดี ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้รับความบัน

---

1 สาส์นสมเด็จ , เล่ม 19

ดาลใจนำมาประดิษฐ์เขียนขึ้น มีตัวอย่างเช่น

" สกุก ข้าแต่สมเด็จอมรินทราธิราช ข้าพระบาทจะจากไปสู่มนุษย์เมืองไกล จะขอรับเอาพระพรชัยทูลสนองเหนือเกศา ข้าพระบาทจะถวายบังคมลาลงไปเอาชาติกำเนิด ขอให้ข้าไปบังเกิดในปราสาทแห่งพระเจ้าสีริราชอันทรงศักดิ์ มีพระราชอาณาจักรปกแผ่ไปในสกลชมพูทวีป ให้หมู่ประชาชนอยู่เป็นสุขสำราญเกษมสันต์ดีงาม พระพรนี้เป็นประถมขอให้สมดังปรารถนา

นีลเนตตา ขอให้ข้ามีดวงเนตรทั้งสองดำเป็นสีเหมือนหนึ่งตามฤดีปลูกเนื้อทราย อันเกิดได้ขวบปีปลายเย็นกำหนด พรนี้เป็นคำรบสองจงปรากฏแก่ข้าพเจ้า

นีลภมู อนึ่งเล่าขอให้ขนคิ้วข้าเขียวดูงามดำบริสุทธิ์ เป็นสีระยับดุจสร้อยคอมยุระยูงงาม พีระพรนี้เป็นคำรบสามจงสมด้วยความปรารถนา... เมื่อข้าพระองค์ทรงพระครรภ์พระโอรส อย่าให้ครรภ์ข้าพระบาทปรากฏนูน เหมือนสตรีทั้งมูลดูเวทนา จาปวำ ลิขิตสัมำ ให้มีครรภ์โอรสาดูงามพร้อม เหมือนคันธนู ดูละม่อมอันนายช่างฉลาดเหลาเกลี้ยงเกลาพร้อมเสมอสมาน พระพรเป็นคำรบหกประการจงสำเร็จแก่ข้าพเจ้า

ถนา เม นปฺปวตฺเตยฺย อนึ่ง เล่าขุคลฉันทั้งสองของข้าพระบาท เมื่อทรงครรภ์อย่าวิปราสแปรผันดำปรากฏ แม้พระบวรปิโยรสจะเสวยทุกวันเวลา อย่าคล้อยเคลื่อนเลื่อนลดลงมาจากพระทรวง ให้เต่งตั้งดังปทุมบัวหลวงงามบริสุทธิ์วิเศษ - เสร็จ พระพรนี้เป็นคำรบเจ็ด ขอให้บรรลุดังปรารถนา

ปกิตา นสสนตุ อนึ่งขอให้เสนเกศาสีดำขลับสลวยบริสุทธิ์ ประดุจสีปีกแมลงก่อมทอง เป็นมันระยับย่องควรจะทัศนา พระพรเป็นคำรบแปดขอให้สมเจตนาฉะนี้

สุขุมฉวิ ขอให้ผิวเนื้อละเอียดเป็นนวละอองดั่งทองคำธรรมชาติ สกลกายใสสะอาดดูผ่องแผ้วหมดราคี พระพรเป็นคำรบเก้านี้ จงประสิทธิ์ "[1]

ข้อความที่คัดมานี้ แสดงให้เห็นค่านิยมในความงามอันเป็นที่หวังในหมู่สตรีเพศ กับยังมีตัวอย่างที่แสดงให้เห็นความงามที่เป็นอุดมคติ ต่อไปนี้

---

1 มหาเวสสันตรชาดก

" ...ดองค์ลงเหนือบัลลังก์แก้ว ผ่องแผ้วฉายทัยเกษมศรี
นั่งชิดพิสโฉมนางเทวี มีศรีเสาวภาคย์จำเริญตา
งามพักตร์ดั่งดวงศศิธร งามขนงก่งงอนดั่งเวขา
งามเนตรดั่งเนตรมฤคา งามนาสิกแสล้มงามกรรณ
งามโอษฐ์โอษฐ์เอี่ยมดังจะแย้ม งามเกศงามแกมงามถัน
งามจริตกิริยาวิลาวัณย์ สารพันพริ้มพร้อมทั้งกายา "[1]

หรือ

" เจ้านอนอยู่บนเตียงกจ้อยร่อย แบบบางร่างน้อยหน้าสวยสม
งามดิ้วผิวเนื้อแลนวลนม ไรช้ำชำคมอยู่ในที่
ดวงหน้าหมายคล้ายหน้าเทศ ดูแกมดังการเกดยังอ่อนสี
ปากนางอย่างจะยิ้มเยื้อนพาที คอดังกินรีเมื่อร่อนภา
นิ้วมือลำแขนเหมือนอย่างเขียน ประจงเจียนดังวิจิตรเวขา
เอวบางอย่างวาดสอาดตา ทั้งอุรานั้นก็ผายลมายที "[2]

ความงามในรูปแบบของงานจิตรกรรมฝาผนังกล่าวโดยเฉพาะในรูปภาพคน จะเห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้รับอิทธิพลทางด้านอุดมคติ และค่านิยมทางความงามไปจากวรรณคดีโดยตรง เมื่อเทียบรูปแบบของรูปภาพกับความคิดเกี่ยวกับความงามที่ปรากฏในวรรณคดี อย่างน้อยตามตัวอย่างที่คัดมาแสดงในที่นี้ จะเห็นว่าตรงกันมาก

อนึ่ง ความงามในรูปแบบยังได้รับการสร้างขึ้นตามประเพณีนิยมอีกด้วย เช่นการเขียนรูปภาพบางประเภท มีข้อกำหนดเป็นประเพณีนิยมในการสร้างรูปแบบไว้ว่า " เขียนหงส์ให้มองดูฟ้า เขียนม้าให้มองดูดิน เขียนช้างให้พังพี เขียนฉัตร์ให้ดูยอม" เป็นต้น

<u>ทัศนคติในการสร้างสรรค์และการนำเสนอแบบอย่างจิตรกรรม</u>

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นในคติสนสถานตามวัดต่างๆ ด้วยทัศนคติที่สังเกตุเห็นได้จากการวิเคราะห์รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในภาคสนาม เป็นผลทางทัศนคติที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงออกให้เห็น ต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพขึ้นด้วยความประสงค์ที่จะพรรณนา

---

1 รามเกียรติ์
2 บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนตอนกำเนิดพลายงาม

เรื่องราวที่เขาต้องการเล่าให้ผู้ดูได้ทราบและเข้าใจเรื่องแต่ต้นจนจบทั้งเรื่อง จึงเขียนบรรจุรูปภาพแสดงเหตุการณ์แต่ละตอนๆต่อเนื่องกันไปโดยลำดับ เป็นไปในลักษณะรูปภาพจิตรกรรมพรรณนาความ (Descriptive Painting) บนพื้นฝาผนัง จะมีกลุ่มภาพเรียงรายอยู่ในตำแหน่งต่างๆดูกลายกับเป็นกลุ่มองค์ประกอบภาพจิตรกรรมที่ไม่รู้จบ (Infinity Composition)

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสรรพสิ่งต่างๆที่ปรากฏบนพื้นฝาผนังหรือสนามภาพ (Picture Filed) ให้มีความชัดเจนเสมอกันหมดหมดทุกๆรูปภาพ ทั้งนี้เขาจะไม่คำนึงถึงกฎหรือเหตุผลของการเห็นวัตถุตามหลักการทางทัศนียวิทยา (Perspective) ที่เป็นความพยายามอธิบาย การเห็นวัตถุมีลภาวะต่างๆกันในขนาดความชัด ซึ่งอยู่ในตำแหน่งที่ต่างกันบนสนามภาพ อันเป็นวิธีเขียนรูปภาพจิตรกรรมในลักษณะสัจจะนิยม (Realistic) สำหรับศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีเขียนภาพออกไปจากความคิดเป็นลักษณะจิตนิยม (Realistic) การนำเสนอรูปแบบต่างๆในรูปภาพจิตรกรรมของเขา จึงไม่อยู่ในกฎเกณฑ์อันเป็นหลักวิชาทางทัศนียวิทยา

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพขึ้นเพื่อเล่าเรื่องซึ่งคนส่วนมากในสังคมทราบกันดีอยู่ก่อนแล้ว จากการที่ได้ฟังธรรมบรรยาย หรือได้อ่านหนังสือธรรมะ รูปภาพจิตรกรรมที่ได้รับการเขียนขึ้น ก็โดยวัตถุประสงค์เพื่อการจัดระเบียบ ประสบการณ์ในการฟังธรรมบรรยาย การอ่าน ซึ่งมีสาระเป็นนามธรรมอยู่ในความนึกเห็นของบุคคล ให้เกิดความรู้สึกสัมฤทธิ์ผล ชัดเจนด้วยรูปภาพที่มีลักษณะเป็นรูปธรรม ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเป็นผู้ช่วยสรุปมโนทัศน์นั้นให้ ดังนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะไม่แสดงสัญญลักษณ์อันแสดงความต่างกันของกาลเวลา คือแสงสว่างและเงาในลักษณะต่างๆลงเป็นส่วนประกอบในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เพราะเพียงแต่ใช้ทวงท่า อากัปกิริยาของรูปภาพ โดยเฉพาะรูปภาพคนก็สามารถระบุกาลเวลาให้เป็นที่ทราบได้ ตัวอย่างเช่น ภาพคนนอนในปราสาท ย่อมเป็นภาพแสดงให้เข้าใจได้ว่า เป็นเหตุการณ์ในตอนกลางคืน เป็นต้น

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม มีความรู้และประสบการณ์ในด้านชาติพันธุ์และวัฒนธรรมของชนชาติอื่นอย่างจำกัด โดยเฉพาะชาวอินเดียและวัฒนธรรมในบ้านเมืองนั้น ซึ่งเป็นแหล่งกำเนิดพุทธศาสนาและเรื่องต่างๆที่มีมาในพุทธศาสนา ที่ศิลปินหรือช่างจิตร

กรรมไทย ได้นำมาใช้เป็นปัจจัยทางความคิด เพื่อที่จะเขียนออกมาเป็นรูปภาพนั้นก็คือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีกับได้ใช้แบบอย่างที่ตนได้พบเห็น มีประสบการณ์คุ้นเคยอยู่กับตน สัตว์ เหย้าเรือน ความเป็นไปในราชสำนักหรือความเป็นอยู่ในพื้นบ้าน ในยุคสมัยเดียวกันกับที่ตนมีชีวิตร่วมอยู่ด้วยนั้น นำมาสร้างเป็นรูปแบบต่างๆ เพื่อเขียนพรรณนาเรื่องนั้น โดยมุ่งหมายให้ผู้ดูได้รับประโยชน์ทางด้านเนื้อหาสาระของเรื่องมากกว่าความถูกต้องด้วยเหตุผลทางชาติพันธุ์หรือวัฒนธรรมของชนชาติที่ได้ถูกนำเอาพฤติกรรมในการดำเนินชีวิตมาแต่งขึ้นเป็นเรื่องต่างๆ ทัศนคติทำนองเดียวกัน พึงเห็นได้จากการแสดงละคอนในเรื่อง อิเหนา ซึ่งเป็นตำนานกษัตริย์ในชวาสมัยโบราณ แต่ผู้แสดงแต่งกายด้วยเครื่องละคอน สมมติเป็นท้าวพระยามหากษัตริย์ตามแบบเครื่องต้น เครื่องทรงที่เป็นแบบประเพณีนิยมอย่างไทย คนดูละคอนส่วนมากก็ไม่รู้สึกประหลาดใจแต่อย่างไรที่เห็นกษัตริย์ชวาแต่งเครื่องทรงอย่างไทย แต่ถ้าตัวละคอนที่สมมติเป็นกษัตริย์ชวาแต่งเครื่องทรงอย่างชวานั่นเสียอีก จะเป็นสิ่งประหลาดไปทีเดียว ทัศนคติเช่นนี้ กลับมาดูความคิดเห็นการสร้างรูปแบบในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงได้สร้างรูปแบบสรรพสิ่งต่างๆในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นจากรูปแบบของสิ่งต่างๆที่เขาได้ประสบพบเห็น รู้จักคุ้นเคยในพื้นถิ่น พื้นบ้านของเขาเป็นสำคัญ แล้วได้ใช้รูปแบบที่ตนเองสร้างขึ้นเขียนพรรณนาเรื่องราวให้ปรากฏให้มีความง่ายแก่การสื่อความหมายสำหรับผู้ดูรูปภาพที่เป็นชนชาติเดียวกัน

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนประดิษฐ์รูปภาพต่างๆขึ้นเป็นรูปแบบนวภาพ(Reform) คือ สร้างรูปภาพขึ้นใหม่เป็นรูปภาพสมมติตามความคิด โดยนำเอารูปด้าน(Plane)แต่ละด้านนำมารวมเข้าด้วยกันด้วยวิธีร่วมด้าน (Sharing Plane) เกิดเป็นรูปภาพที่มีลักษณะแปลกใหม่ หรือนวภาพ (Reform) ตัวอย่างรูปภาพที่เป็นรูปแบบชนิดนวภาพนี้ พึงเห็นได้จากรูปภาพคน ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนส่วนศีรษะทางด้านข้าง(Profile) เขียนส่วนลำตัวแสดงด้านตรง(Front View) และเขียนส่วนท่อนขาทั้งคู่อยู่ในลักษณะที่เห็นได้จากด้านข้าง(Profile) รูปภาพตามตัวอย่างนี้ จึงมีลักษณะผิดไปจากความเป็นจริงตามปกติ แต่จะไม่ผิดความประสงค์ในการแสดงออกเพื่อสื่อความหมาย ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนประดิษฐ์รูปภาพเพื่อใช้บรรยาย ดำเนินเรื่องราวต่างๆบนฝาผนังด้วยรูปแบบประเภท"นวภาพ" (Reform) ทั้งสิ้น

6. ศิลปิน หรือ ช่างจิตรกรรม ใช้สีระบายลงบนรูปแบบของรูปภาพต่างๆ ด้วยเหตุผลให้เห็นความแตกต่างกันระหว่างรูปภาพกับส่วนพื้นที่รองรับรูปภาพ และเพื่อแสดงให้เห็นความต่างกันระหว่างรูปภาพที่เขียนสมมติขึ้นแทนสรรพสิ่งต่างๆให้เป็นที่หมายแก่ผู้ดูจะได้ดูได้ง่าย ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมิได้เอาใจใส่ หรือคำนึงถึงเหตุผลในการใช้สีให้ถูกต้องกับสภาพที่เป็นความจริงของสรรพสิ่งนั้นๆ รูปภาพคนบางรูป อาจได้รับการระบายสีเนื้อเป็นสีขาว หรือรูปราชสีห์อาจได้รับการระบายสีผิวหนังเป็นสีแดงสดก็ได้

อนึ่ง การใช้สีและระบายสี เช่นไปในลักษณะระบายสีเรียบให้ดูแบน (Flat Colour) และไม่แสดงความรู้สึกมีบรรยากาศ(Atmosphere) ระหว่างรูปภาพกับพื้นอีกด้วย

7. ศิลปิน หรือ ช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพคน หรือรูปภาพสัตว์ ซึ่งเป็นรูปภาพที่มีบทบาทสำคัญต่อการพรรณนาหรือลำดับเรื่องให้ดำเนินไปได้ มีขนาดเล็กๆทั้งนี้เป็นไปตามข้อตกลงที่เป็นเอกลักษณ์ของรูปแบบ เพื่อประโยชน์ในการบรรจุรูปภาพเล่าเรื่องให้ได้มากในพื้นที่อันจำกัดแล้วก็ดี ในส่วนรูปภาพ อาคารสถาน เช่น เหย้าเรือน ตึกกว้านร้านรวง ปราสาทราชมณเฑียร ภูเขา และต้นไม้ จะได้รับการเขียนให้มีขนาดย่อส่วน (Miniature) ลงจนแลดูต่ำเตี้ยหรือสั้นกว่าปกติ (Shorten) ตัวอย่างเช่น รูปภาพบรรพสาลา มีรูปฤาษีนั่งอยู่ที่มุข ศีรษะของรูปฤาษีจะจดอยู่ที่ขอบล่างของหน้าบัน ฤาษีรูปนั้นลุกขึ้นยืนเมื่อใด ก็จะต้องทะลุหลังคาขึ้นไปจึงจะยืนได้ รูปภาพที่ได้รับการเขียนขึ้นนี้ จึงน่าที่จะเขียนขึ้นด้วยเหตุผลให้เป็นเพียงส่วนประกอบร่วมในการแสดงออกทางพฤติกรรมของรูปภาพคน หรือสัตว์ ให้ผู้ดูได้ทราบและเข้าใจว่ารูปภาพคน หรือรูปภาพสัตว์สถิตย์อยู่ ณ ที่แห่งใด หรือมีฐานะสำคัญอย่างไรในตอนนั้นๆ รูปภาพย่อของอาคารสถาน ภูเขา และต้นไม้ จึงมีฐานะและความสำคัญเพียงที่หมายแสดงตำแหน่ง (Position) และฐานส่วนประกอบรอง (Subordination) กับได้รับการเขียนให้เป็นรูปภาพที่มีขนาดย่อ(Miniature) ซึ่งมีส่วนสัดและขนาดอย่างแสดงตำแหน่งย่อ

8. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สมมติพื้นภาพหรือสนามภาพ(Picture Field) ที่เขาเขียนรูปภาพต่างๆลำดับเป็นเรื่องราวบนนั้น มีลักษณะเป็นระนาบเสมอกันทั้งทางราบและทางดิ่ง เปรียบคล้ายกับว่ายกพื้น(Elevate Ground)ขึ้นขวางสายตาผู้ดู เหมือนกับ

ยกหนังสือขึ้นขวางสายตา เพื่อให้อ่านตัวหนังสือได้ชัดเท่าๆกันทั้งหน้ากระดาษ พื้นที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก็มีลักษณะที่ถูกยกตั้งขึ้นในลักษณะเดียวกันนี้ ผู้ดูจึงไม่มีโอกาสได้เห็นพื้นตรงที่สุดสายตา(Horizontal Line)ในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ดังนี้ถ้าใช้ความสังเกตุจะเห็นได้ว่ารูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนบรรจุลงบนพื้นภาพหรือสนามภาพ(Picture Field)มีสภาพเหมือนกับว่าเป็นรูปภาพที่เขียนบนกระดาษแล้วนำไปปะให้แขวนติดไว้กับฝาผนัง ฉะนั้น

9. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงความเฉลียวฉลาดในการแก้ปัญหาให้ผู้ดูสามารถแลเห็นภาพเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นภายในรูปภาพ เหย้าเรือน ตึก หรือปราสาท ซึ่งปกติย่อมมีฝาเรือนหรือผนังกำบังเหตุการณ์นั้นให้พ้นสายตาคนภายนอก หรือเหตุการณ์ที่ควรเป็นเรื่องปิดบังอยู่ภายในเหย้าเรือนที่ไม่พึงประสงค์ให้รูปคนในรูปภาพเห็นกันได้ แต่ยอมให้ผู้ดูแลเห็นภาพเหตุการณ์นั้นได้ โดยที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้วิธีเขียนรูปภาพให้มีลักษณะ"แขวะฝาผนัง"ออกเป็นช่อง หรือเปิดพื้นตรงที่กำบังสิ่งที่ถูกซ่อนอยู่ข้างหลัง(Inter Planate)ออกให้ผู้ดูสามารถแลเห็นภาพเหตุการณ์นั้นๆได้ชัดเจน การแก้ปัญหาเพื่อการนำเสนอให้ผู้ดูแลเห็นรูปภาพในที่ซ่อนเร้นพ้นสายตาตามปกติด้วยวิธีการและรูปแบบเช่นนี้เป็นวิธีการพิเศษพิศดารที่มีเฉพาะในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีโดยแท

10. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เพิ่มพูนความสำคัญและคุณค่าของรูปภาพบางรูปแบบ เช่นภาพท้าวพระยามหากษัตริย์ ภาพพระพุทธเจ้า หรือภาพปราสาทราชมณเฑียร หรือยานพาหนะบางชนิดและสัตว์หิมพานต์ด้วยการปิดทองคำเปลวเป็นส่วนประกอบร่วมกับการระบายสี

การปิดทองคำเปลวเป็นส่วนประกอบรูปภาพในงานจิตรกรรมฝาผนัง ยังช่วยให้เกิดเป็นผลดีในการที่จะแลเห็นรูปภาพซึ่งสมมติเป็นบุคคลสำคัญในเรื่องนั้นได้อย่างเด่นชัด หรือทำให้แลเห็นและเข้าใจง่ายว่ากลุ่มภาพใดเป็นกลุ่มเหตุการณ์ที่มีความหมายสำคัญของเรื่อง ตามที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีความประสงค์

อนึ่ง การใช้ทองคำเปลวปิดประกอบกับรูปภาพบางรูปในงานจิตรกรรมฝาผนังยังเป็นการแสดงให้เห็นค่านิยมในการใช้วัสดุที่มีค่านำมาใช้กับงานศิลปะประเภทนี้ เพื่อสนับสนุนคุณค่าและความสำคัญของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีมาโดยลำดับในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์

เอกสารอ้างอิง

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ , ศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 , พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมหลวงวงศ์ สุรวงศ์วิวัฒน ต.จ. , กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์บัณฑิตการพิมพ์ , พ.ศ.2522 .

ฉันท์ ชำวิไล , "กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ " ประชุมนิราศสุนทรภู่ , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , พ.ศ.2499 .

ฉันท์ ชำวิไล , " นิราศสุพรรณ " ประชุมนิราศสุนทรภู่ , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , พ.ศ.2499 .

นริสรานุวัตติวงศ์ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยา , ตำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา ,

สาส์นสมเด็จ เล่ม 1
สาส์นสมเด็จ เล่ม 2
สาส์นสมเด็จ เล่ม 7
สาส์นสมเด็จ เล่ม 11
สาส์นสมเด็จ เล่ม 16
สาส์นสมเด็จ เล่ม 19
สาส์นสมเด็จ เล่ม 20
สาส์นสมเด็จ เล่ม 23

กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ.2504 .

พุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช , พระบาทสมเด็จพระ , รามเกียรติ์ , กรุงเทพฯ , สำนักพิมพ์คลังวิทยา , พ.ศ.2506 .

ราชบัณฑิตย , สภา , บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ จางวางโท พระยามนตรี สุริยวงศ์ (ฉี บุนนาค) , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์พิพรรธนากร , พ.ศ.2468 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1 , พิมพ์ในงานยืนชิงช้า นายพลโท พระยากลาโหมราชเสนา (เสก ปาณิกบุตร์) , กรุงเทพฯ โรงพิมพ์พิพรรธนากร , พ.ศ.2471 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม 1 จำพวกความเรียง , พิมพ์ในงานพระศพ พระวิมาดาเธอ กรมหลวงสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปติวรัดา , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์พิพรรธนากร , พ.ศ.2472.

ศิลปากร , กรม , ประชุมประกาศรัชกาลที่ 4 , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระมหาโพธิวงศาจารย์ (อินทโชตเถระ) , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์คำรงธรรม , พ.ศ.2511 .

ศิลปากร , กรม , ท่าเนียบนาม ภาค 2 , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ รองเสวกตรี ขุนนาถจำนง ป.ม. , ร.จ.พ. (เจริญ นาถจำนง) , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์ไทยแบบเรียน , พ.ศ.2511 .

ศึกษาธิการ , กระทรวง , มหาเวสสันดรชาดก , กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ. 2498 .

สันต์ ท.โกมลบุตร , เดอะลาลูแบร์ , มร. , จดหมายเหตุลาลูแบร์ , กรุงเทพฯ , สำนักพิมพ์ก้าวหน้า , พ.ศ.2510 .

เสฐียร พันธ์รังษี , แปล , คาร์ล บอค , สมัยพระปิยมหาราช , กรุงเทพฯ , สำนักพิมพ์แพร่พิทยา , พ.ศ.2504 .

ภาษาอังกฤษ

R.H. Boothroyd : Egyptian Art. London : Hutchinson & Co. 1960.

บทที่ 3

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง

แบบอย่างของรูปภาพมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง หมายถึง รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพที่คล้ายกันกับมนุษย์ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้คิดประดิษฐ์เขียนขึ้นเป็นแบบอย่างใหม่มีลักษณะพิเศษเป็นไปภายใต้ประเพณีนิยมในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี

รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพที่คล้ายกันกับมนุษย์ ได้รับการจัดระเบียบทางรูปแบบเป็นไปตามคตินิยมในหมู่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม โดยมีระเบียบทางรูปแบบต่อไปนี้

1. ภาพมนุษย์เพศชาย เขียนเป็นรูปภาพท้าวพระยามหากษัตริย์ กำหนดชื่อให้เรียกว่า ภาพพระ (เทียบกับทางละคอนรำ คือ "พระเอก" หรือตัวยืนเครื่อง)

2. ภาพมนุษย์เพศหญิง เขียนเป็นรูปภาพนางพญา นางกษัตริย์ กำหนดชื่อให้เรียกว่า ภาพนาง (เทียบกับทางละคอนรำ คือ "นางเอก" หรือตัวยืนเครื่อง)

3. ภาพมนุษย์เพศชายหรือเพศหญิง เขียนเป็นรูปภาพพลเมืองสามัญทั่วไป กำหนดชื่อให้เรียกว่า "ภาพ"

4. ภาพมนุษย์เพศชาย เขียนเป็นรูปภาพมีลักษณะหน้าตาและร่างกายดูน่าเกลียดหรือพิกลต่างๆ แสดงท่าทางหรืออากัปกิริยากักขพะ ได้รับกำหนดชื่อให้เรียกว่า "กาก"

5. ภาพอมนุษย์ คือ รูปภาพที่คิดประดิษฐ์เขียนให้มีแบบอย่างต่างไปกว่ามนุษย์ ได้แก่รูปภาพที่มีชื่อเรียกว่า ภาพยักษ์ พวกหนึ่ง กับ "ภาพกษี" อีกพวกหนึ่ง (พวกลิง)

แบบอย่างและวิวัฒนาการของรูปภาพมนุษย์ที่ได้รับการจัดระเบียบตามคตินิยมของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีทั้ง 5 ประเภท มีสาระสำคัญอันเป็นผลที่ได้จากการสำรวจทางภาคสนามและการวิเคราะห์ประกอบกันกับหลักฐานทางเอกสารมีโดยลำดับต่อไปนี้

ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก่อแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์

แบบอย่างของรูปภาพมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังเป็นประจักษ์พยานที่ไม่ชัด

ซ้อนเกินกว่าการที่จะหยั่งทราบ ความคิด ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมทั้งหลาย ที่มีต่อแบบของรูปภาพที่เขาได้ประดิษฐ์เขียนขึ้นมา ทั้งนี้เนื่องด้วยวัตถุประสงค์ในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ย่อมเป็นไปเพื่อการสื่อความหมายให้คนทั่วไปดูแล้วเข้าใจเรื่องได้โดยง่าย ฉะนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมย่อมตระหนักดีว่า การผูกความคิดประดิษฐ์เขียนรูปภาพ โดยเฉพาะภาพมนุษย์ ซึ่งเป็นรูปภาพที่มีความสำคัญในการดำเนินเรื่องแต่ละตอนๆ จะต้องเขียนขึ้นเป็นรูปภาพอย่างง่าย ไม่ซับซ้อน เพื่อให้คนทั่วไปที่เป็นผู้ดูได้เห็นแล้วเข้าใจได้ทันที โดยไม่มีความสงสัยคลางแคลงอย่างไร การวิเคราะห์เกี่ยวกับความเชื่อในกรณีนี้ ได้กระทำตามแนวคิดดังกล่าว ปรากฏให้เห็นความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มีต่อแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์ต่อไปนี้

1. รูปภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ที่ได้รับการเขียนขึ้นให้ปรากฏแก่ผู้ดู มีสภาพเป็นเพียงทัศน์สัญญลักษณ์ที่จะได้ใช้เป็นสิ่งสื่อความหมายในการถ่ายทอดความคิด หรือจินตนาการที่เป็นลักษณะนามธรรม (**Abstract**) ออกมาเป็นรูปธรรม (**Concrete**) ความเชื่อเช่นนี้ พึงสังเกตุเห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมิได้เพ่งเล็งที่จะเขียนรูปภาพมนุษย์ให้ปรากฏตามสภาพที่เป็นจริง แต่ได้ประดิษฐ์เขียนเป็นรูปภาพสมมติแทนสิ่งที่เป็นจริงเท่านั้น รูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์จึงมีแบบอย่างที่เป็นไปตามความเชื่อว่า เป็นรูป – ลักษณ์ทางทัศน์ลักษณ์ที่ปรากฏเป็นที่ให้หมายให้รู้เท่านั้น แต่มิได้รวมเอาสภาวะที่เป็นอยู่ เช่น ขนาดสูงต่ำ ผิวดำขาว หรือลักษณะพิเศษเฉพาะบุคคลเข้าไว้ในรูปภาพมนุษย์แต่ละภาพนั้น

2. รูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ ได้รับการคิดประดิษฐ์เขียนขึ้น โดยอาศัยความจำ ประสบการณ์ และจินตนาการร่วมกัน ความเชื่อในกรณีนี้สังเกตุเห็นได้ว่ารูปแบบของรูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ มีลักษณะลดทอนส่วนที่เป็นรายละเอียดต่างๆ เช่น ลักษณะพิเศษที่แสดงความต่างกันทางโครงสร้างของร่างกายระหว่างเพศ รูปร่างภายนอกที่มีลักษณะเปลี่ยนแปลงไปจากการทำงาน (**Action**)ของกล้ามเนื้อ เป็นต้น รูปภาพที่เขียนขึ้นโดยมีแบบอย่างที่เกิดจากความจำ หรือประสบการณ์จึงเป็นรูปภาพที่มีลักษณะเรียบง่าย (**Simplicity**) เส้นรูปนอก (**Out Line**)เคลื่อนไหลไปโดยรอบรูปร่างอย่างอ่อนหวาน ไม่มีจุดหรือมุมหักกระทันหันที่ทำให้เส้นรูปนอกต้องเปลี่ยนทิศทางไปในลักษณะชัดแย้ง ในรูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ทั่วไป

อนึ่ง โดยเหตุที่รูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ได้รับการประดิษฐ์เขียนขึ้นจากความทรงจำเป็นสิ่งคลบันดาลใจ จึงไม่เป็นการประหลาดใจในลักษณะของแบบอย่างรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ที่มีลักษณะลดทอน(Distrotion) หรืองดเว้นที่จะแสดงส่วนย่อยๆในร่างกายจนดูเป็นรูปภาพที่มีลักษณะเรียบง่ายนั้น นั่นก็คือผลที่เหลือจากส่วนที่ลืมหรือผลที่ได้รับตามขนาดความจำที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสามารถทรงจำไว้ได้

3. รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ที่ได้รับการเขียนขึ้นจากความจำเป็นสิ่งกำบันดาลใจดังที่ได้กล่าวมาแล้วในข้อ 2 นั้น รูปภาพประเภทนี้ยังแสดงให้เห็นความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่แสดงออกในด้านความรู้และประสบการณ์ทางชาติพันธุ์เป็นไปอย่างจำกัด ย่อมไม่สามารถเขียนภาพบุคคลที่มีอยู่ในเรื่องราวทางศาสนาให้ถูกต้องตามเชื้อชาติที่ระบุไว้ในเรื่องนั้นๆได้ เขาจึงแก้ปัญหาด้วยการยอมรับเอารูปแบบที่เขาได้เห็น จำได้และมีประสบการณ์จากคนที่อยู่ร่วมในสังคมเดียวกับเขา นำมาเป็นสิ่งบันดาลใจในการคิดประดิษฐ์เขียนรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ รูปภาพที่มีลักษณะเช่นนี้ จึงเป็นประจักษ์พยานให้เห็นว่า สิ่งแวดล้อมโดยเฉพาะคนในสังคม มีอิทธิพลต่อความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยก่อนที่มีความรู้และประสบการณ์ทางด้านชาติพันธุ์อันจำกัด

4. รูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ มีลักษณะเป็นรูปภาพประดิษฐ์ผสมปนกันกับลวดลายคูราวกับตั้งใจผูกลวดลายขึ้นให้เป็นรูปภาพ ความเชื่อในกรณีนี้มีพระอธิบายในสมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้ว่า

" นึกไปถึงที่ทำหน้าเป็นกระหนก เช่นหน้ายักษ์และหน้าสัตว์หิมพานต์ อันหน้ายักษ์ซึ่งทำเป็นกระหนกมากมายนั้น เข้าใจว่ามาเป็นไปในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เคยเห็นรูปยักษ์กรุงเก่าตอนต้น ก็ทำเป็นหน้าคนดุจเงาะ ครั้นตอนปลายกรุงเก่า ก็สยัด-ปลายหนวดและคิ้วเป็นกระหนกไปบ้าง ตกมาถึงชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ทำเป็นกระหนกไปเสียเต็มตัวทีเดียว "[1]

เหตุผลที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมประดิษฐ์เขียนรูปภาพมีลวดลายกระหนกหรือลายอย่างอื่นผสมอยู่ด้วยกันนี้ สันนิษฐานว่า คงจะเนื่องด้วยการเขียนรูปภาพมนุษย์ หรืออมนุษย์แต่สมัยแรกๆมีลักษณะเรียบง่าย ดูเป็นภาพว่างๆจืดๆ ครั้นต่อมา คิดแก้ปัญหาด้วย

---

1 สาส์นสมเด็จ เล่ม 20

การเขียนลวดลายบรรจุลงในภาพ เป็นลายเครื่องนุ่งห่มบ้าง เครื่องประดับบ้าง จนชั้นที่สุดก็คิดประดิษฐ์ในหน้าและอวัยวะต่างๆให้มีแบบอย่างกลมกลืนไปกับลวดลาย โดยประสงค์ให้รูปภาพนั้นมีลวดลายละเอียดเป็นที่น่าสนใจ รูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์จึงเกิดเป็นแบบอย่างผสมด้วยลวดลายกระหนก ต่อมาโดยลำดับ ที่กล่าวมานี้จัดเป็นความเชื่ออีกประการหนึ่งของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม มีความเชื่อว่ารูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ก็ดี ที่เขาได้คิดประดิษฐ์ขึ้นนั้น จะต้องมีคุณลักษณะเสียบพร้อมด้วยความงาม ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมส่วนมากเชื่อว่า รูปแบบใดๆที่คนได้สร้างทำขึ้นมาอย่างมีศิลปะลักษณะ (Artistic Form) ย่อมเป็นสิ่งที่ชวนให้เกิดความรู้สึกพึงตาชวนให้น่าชมได้ง่าย ฉะนั้น รูปแบบที่เป็นแบบอย่างภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ก็ดี ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสร้างขึ้นเพื่อนำมาใช้ในการลำดับเหตุการณ์หรือพรรณนาเรื่องราว จึงได้รับการเอาใจใส่และพิถีพิถันในการประดิษฐ์คิดเขียนให้งามพร้อมไปด้วย ศิลปะลักษณะ(Artistic Form)

ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในเรื่องความงามหรือการสร้างสรรค์ศิลปะลักษณะให้ปรากฏในรูปแบบของแบบอย่างภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ เพื่อเป็นสื่อกระทบต่อผู้ดูให้เกิดความรู้สึกพึงตาพอใจใคร่ชมนี้ พอจะมีพระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงไว้บางตอนในสาส์นสมเด็จว่า

" อุดหลังในพระอุโบสถวัดราชบุรณะนั้น ก็เป็นฝีมือพระอาจารย์นาคเขียน เรื่องพระอินทร์ฉุดลูกสาวไพจิตราสูรพาหนีเมื่อเลือกคู่ ท่านตัดหน้านางไว้ที่นั่น ไปเห็นเข้าต้องยกมือไหว้ ผิดกับของใครๆทั้งงามจริงๆด้วย ความสามารถของพระอาจารย์นาคจะทำไปก็เห็นจะเข้าพระทัยได้ยาก แต่ก็ทรงประกอบอยู่ด้วยพระอุปนิสัยสามารถจะทรงทราบฝีมือที่ดีได้ จนได้ทรงฉายเอารูปเขียนของพระอาจารย์นาคไว้ จึงจะกราบทูลถวายเป็นตัวอย่างอันหนึ่ง ด้วยท่านเขียนรูปนางมารไว้ที่วิหารทิศตะวันออกแห่งวัดพระเชตุพน ตามเรื่องว่า พระพุทธเจ้าทรงบันดาลด้วยพุทธฤทธิ์ ทำให้นางมารอันมีรูปสวยกลายเป็นนางแก่ไป ใครๆเขียนก็ทำนางแก่ไปอย่างเขียนภาพกาก คนแก่ แต่พระอาจารย์นาคท่านไม่ทำตามท่านเขียนเป็นรูปภาพนาง อย่างที่เขียนกันอยู่ตามปกตินั้นเอง แต่ขีดเส้นเสียเล็กน้อย ทำให้เห็นเป็นแก่ไปได้ เกลากระหม่อมหลงฝีมือท่านเหลือเกิน "[1]

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 16

สาระสำคัญเกี่ยวกับความงามในพระอธิบายที่คัดมาแสดง ๒ ที่นี้ ย่อมเป็นประจักษ์พยานให้เห็นความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม โดยเฉพาะพระอาจารย์นาคที่สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงยกย่องนับถือท่านนี้ เป็นพระภิกษุช่างเขียน ที่มีความสามารถและฝีมือเป็นเลิศ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชาธิราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งแบบอย่างที่สำเร็จขึ้นด้วยฝีมือของพระอาจารย์นาคท่านนี้ ยังได้รับการยอมรับนับถือในบรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นถัดมาอาศัยเป็นแบบอย่างฝึกหัดลอกเลียนเรียนตาม มีอยู่แพร่หลายออกไป จรดึงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ยังมีผู้นิยมรับเอาแบบอย่างที่เป็นลายมือเขียนของพระอาจารย์นาค นำมาเป็นแบบฝึกหัด ดังที่ปรากฏในกลอนเพลงยาวเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่นายมีแต่งถวายในสมัยนั้น ความว่า

" แต่ก่อนพระวัดนี้ท่านดีมาก ชื่อขรัวนาคช่างฉลาดช่างวาดเขียน
มีคนจำแบบอย่างมาวางเรียน จนช่างเขียนประเดี๋ยวนี้เขาดีจริง "[1]

ฝีมือของพระอาจารย์นาค ที่คนทั้งหลายยอมรับและอาศัยเป็นแบบอย่างลอกเลียนเพื่อฝึกหัดลายมือเขียนสำหรับตนนั้น ก็เนื่องด้วยเป็นแบบอย่างที่งาม มีศิลปะลักษณะพร้อมอยู่ในนั้นและช่างจิตรกรรมในชั้นหลัง ที่มีความปรารถนาจะให้คนดูชื่นชมยอมรับผลงานภาพเขียนของตนได้ ก็จำต้องเขียนภาพให้งามเข้าไว้ เมื่อแรกฝึกหัดยังเขียนรูปภาพให้งาม ให้มีศิลปะลักษณะอยู่พร้อมในรูปภาพนั้นๆยังไม่ได้ ก็ต้องอาศัยแบบอย่างลายมือเขียน ที่สำเร็จขึ้นด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมชั้นครู หรือที่ฝีมือเอกเป็นแบบอย่างในชั้นต้นไปพลางก่อน กระนั้นก็ดี จะพึงเห็นความสำคัญได้ว่า แบบอย่างของรูปแบบที่งามนั้นเป็นที่นับถือและอาศัยเป็นพื้นฐานในการเลียนเอาอย่าง สำหรับการฝึกหัดทางจิตรกรรมเป็นเช่นนั้นมาโดยลำดับกับแบบอย่างของรูปภาพที่งามๆนั้นก็ยังเป็นสิ่งที่ควรยินดียกย่องและหลงชม ดังที่สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงตรัสชมไว้โดยแท้ แม้ว่าจะเป็นเวลาห่างนานจากสมัยแรกที่ภาพจิตรกรรมได้เขียนขึ้น กับสมัยที่ได้ทรงเห็นภาพจิตรกรรมนั้น กาลเวลาไม่เป็นอุปสรรคแก่การสัมผัสและซาบซึ้งต่อความงามในแบบอย่าง ที่ได้รับ

---

1. นายมี , นิราศสุพรรณ

ความพิถีพิถันก่อการสร้างแบบอย่าง ที่งามด้วยศิลปะลักษณะ โดยสาระดังกล่าวนี้แสดงให้เห็นว่า แบบอย่างของรูปภาพจิตรกรรมในความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะต้องงามและพร้อมไปด้วยศิลปะลักษณะ

<u>คตินิยมในแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์</u>

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมส่วนมาก ย่อมมีความสำนึกในความยอมรับนับถือแบบอย่างที่ดี ซึ่งคนพึงแสดงออกเป็นรูปภาพเพื่อผู้ดูได้เห็นแล้วเกิดทัศนคติที่ดี เกิดความรู้สึกในความหวังหรือความรู้สึกเชิงสร้างสรรค์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ก็ย่อมมีความสำนึกเห็นความสำคัญต่อคตินิยมในแบบอย่าง หรือการยอมรับนับถือแบบอย่างที่ดีเพื่อการแสดงออกให้เป็นที่สำเร็จประโยชน์แก่ผู้ดูชมรูปภาพของเขาในทางที่ดีเช่นกัน

คตินิยมในแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ที่แสดงออกในทางที่ไม่ดีเป็นอย่างไร พึงเห็นได้จากข้อความตอนหนึ่ง ที่เป็นพระอธิบายในสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดังนี้

" ช่างที่หมั่นเขียนภาพนอกเรื่องมากมาย ประกอบด้วยความคิด ลางทีก็มีบ้างเหมือนเมื่อครั้งซ่อมวัดพระแก้วคราวร้อยปี เกล้ากระหม่อมกำลังหนุ่ม รักการช่างเป็นชีวิตจิตใจ มีหน้าที่เป็นนายด้าน ซ่อมหอพระคันธารราษฎรอยู่ด้วย เมื่อไปดูงานแล้วก็ออกเดินดูเขาเขียนกันรอบพระระเบียง ในการไปเที่ยวเดินดูนั้น มักลากเอากรมหมื่นวรวัฒน์ซึ่งท่านไปรับเขียนห้องพระระเบียงฉลายอยู่นั้นไปด้วย ไปเห็นช่างคนหนึ่งชื่อนายอยู่ มีคนนับถือเรียกกันว่า ครูอยู่ ก็มี เห็นจะสังเกตให้สมกับที่เป็นครูเขียนภาพดีนห้องมากมาย เป็นรูปช่างน่ามันไปคน คนแตกหนีลมาตุกดุกดลาน ผ้านุ่งผ้าห่มหลุดลุย นุ่งผ้าไม่รู้จักแนบตามเลย ผู้รายยกกำมจมทับชายผ้าไว้ สกปรกเหลือทน เกล้ากระหม่อมเห็นไม่ไหว แต่ไม่กล้าพูดเพราะตัวว่าเป็นเด็กก็ กรมหมื่นวรวัฒน์ออกไม่ได้ถามว่า ที่เขียนนี้จะได้นึกหรือเปล่าว่า เมื่องานเสร็จแล้ว ในหลวงจะทอดพระเนตรตรวจงาน ลางทีจะมีช่างในตามเสด็จออกด้วย เมื่อท่านเห็นรูปนี้เขา ท่านจะว่ากระไรบ้าง ตาอยู่ได้ฟังตกใจมาก ว่าจริงเทียว เกล้ากระหม่อมไม่ทันคิด ต่อมาอีกสองสามวันไปดู เห็นลบหมดเขียนคนใบ้คนบ้าไว้สองสามตัวตามเลย "[1]

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

ตัวอย่างข้างบนนี้เป็นอุทาหรณ์ให้เห็นความรู้สึกที่ไร้สำนึกในคตินิยมต้อแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ในทางที่ดีที่มีขึ้นบางโอกาสในอดีต

ความสำนึกในคตินิยมต่อแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ต่อไปนี้เป็นผลได้จากการวิเคราะห์รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในภาพปฏิบัติการสนาม มีดังนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สร้างรูปแบบให้ปรากฏแก่ตาโดยแนวความคิดที่เป็นไปตามคตินิยม สมมติว่ารูปแบบภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์นั้น เป็นเพียงรูปภาพ ที่แสดงภาวะส่วนรวมของมนุษย์ที่คนดูทั่วไปพึงรู้จักและเข้าใจได้ง่ายซึ่งได้รับการเขียนขึ้นให้ปรากฏและเห็นได้บนพื้นภาพเท่านั้น มิได้เน้นหรือขยายความสำคัญในด้านบุคคลิกภาพเป็นรายบุคคลที่พึงเห็นได้จากคนมีชีวิตทั่วไป

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ทำให้รูปแบบมนุษย์หรืออมนุษย์ให้ปรากฏเป็นไปตามคตินิยมที่มีลักษณะเป็นแบบอย่างกลาง ไม่แสดงเค้ารอยให้เหมือนหรือพ้องกับรูปโฉมของคนที่มีชีวิตคนใดคนหนึ่งในสมัยนั้น ทั้งนี้เนื่องด้วยวิธีการเขียนรูปภาพมนุษย์ที่กระทำด้วยวิธีถ่ายโยงโดยตรงออกไปจากแบบคนที่มีชีวิตนั้น ยังไม่เป็นวิธีที่ได้รับการยอมรับและยังไม่เป็นวิธีที่นิยมกัน ทั้งนี้เนื่องด้วยคนไทยส่วนมากติดอยู่กับความเชื่อในเรื่องอายุสั้น ถ้ามีใครมาเขียนรูปภาพถ่ายโยงไปจากตัว ฉะนั้นศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงต้องสร้างรูปแบบภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ให้มีบุคลิกลักษณะเป็นแบบอย่างกลาง ระวังที่จะไม่เขียนใบหน้าให้ไปเหมือนหรือพ้องกับคนที่มีชีวิตอยู่ ในสมัยนั้น

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ถือคตินิยมในการสร้างและกำหนดแบบอย่างภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ขึ้นให้ต่างกันเป็นแต่ละประเภท เช่นแบบอย่างภาพมนุษย์ชั้นดีประเภทหนึ่ง ภาพมนุษย์ชั้นเลว ที่เรียกว่า "กาก"ประเภทหนึ่ง ภาพอมนุษย์ยังแบ่งออกเป็นภาพยักษ์ประเภทหนึ่ง ภาพกบี่ หรือภาพลิงอีกประเภทหนึ่ง

อย่างไรก็ดี รูปภาพแต่ละประเภทที่ได้สร้างขึ้นเหล่านี้มีข้อสังเกตุที่ควรถือเป็นเงื่อนไขหรือข้อกำหนดในทางแบบอย่างที่สำคัญอยู่อย่างหนึ่ง คือ แบบอย่างของใบหน้ารูปภาพแต่ละประเภทจะมีลักษณะเป็นแบบเฉพาะหมู่ ที่เรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "รัดรูป"(**Sterio Type**) กล่าวคือ รูปภาพใบหน้ามนุษย์จะมีแบบอย่างเฉพาะหมู่ เป็นแบบเดียวกันไปทั้งหมด ไม่ว่าภาพมนุษย์จะได้รับการเขียนขึ้น ณ ที่ใดที่หนึ่งไม่เลือกว่าจะเขียนภาพในกรงหรือนอกกรง เช่นเดียวกันรูปภาพใบหน้าอมนุษย์จำพวกภาพ

ยักษ์ ก็จะได้รับการเขียนให้เป็นแบบเฉพาะขึ้น มีแบบอย่างใบหน้าเหมือนเป็นอย่างทำขึ้นจากพิมพ์เดียวกันทั้งสิ้น หรือภาพกบี่หรือลิงก็ได้รับการเขียนส่วนใบหน้าให้มีแบบอย่างเหมือนเหล่ายออกมาจากแม่พิมพ์เดียวกันเช่นกัน แบบอย่างเช่นนี้เป็นไปโดยคตินิยมของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มีความพอใจและเพ่งเล็งถึงความสำคัญในการจัดระเบียบรูปแบบของใบหน้าให้มีแบบเฉพาะแต่ละประเภทเป็นต่างหากต่อกัน เพื่อเหตุผลแก่ความเข้าใจง่ายต่อผู้ดูที่จะพึงแยกแยะบุคลิกในทางดีหรือทางร้าย ที่พึงเห็นได้จากรูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนำเสนอ ในการลำดับเรื่องราวบนพื้นฝาผนังต่อเนื่องกันไป

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม มีสำนึกในคตินิยมทางด้านจริยธรรม มีความรู้สึกระมัดระวังในการนำเสนอแบบอย่างของรูปแบบที่แสดงออกโดยทำให้เป็นรูปแบบที่เรียบง่ายบริสุทธิ์ ไม่แสดงออกเด่นชัดทางเพศวิสัย อันชวนให้รู้สึกโน้มไปในทางอนาจาร ไม่ว่าภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์เพศชายหรือเพศหญิง ที่ได้รับการเขียนร่างกายท่อนบนเปลือยเปล่า หรือกึ่งเปลือยก็ตาม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะกลบเกลื่อนส่วนที่แสดงลักษณะทางเพศมิให้ปรากฏชัด ด้วยการเพิ่มเติมลวดลายตกแต่งให้มีส่วนละเอียดมาก เพื่อเบี่ยงเบนความสนใจผู้ดูให้รู้สึกไปเสียอีกทางหนึ่ง สาระสำคัญประการนี้ แสดงให้เห็นคตินิยมในแบบอย่างภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ อีกกรณีหนึ่ง

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ดำเนินการสร้างสรรค์แบบอย่างของรูปภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ เป็นไปภายใต้คตินิยมที่ถือเอาความงามเป็นเงื่อนไขสำคัญ เพราะมีความประสงค์ในการที่จะให้รูปภาพเป็นที่ต้องตาต้องใจแก่ผู้ดู ให้เกิดความสนใจที่จะติดตามดูรูปภาพและเข้าใจเรื่องราวโดยลำดับ ให้สมกับความประสงค์ของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมตั้งวัตถุประสงค์ไว้แต่แรก

โดยเหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ยึดถือคตินิยมดังกล่าวในการสร้างแบบอย่างของรูปภาพ รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์จึงมีรูปร่าง ลักษณะ ทรวดทรงอ่อนแอ้นอ่อนหวาน นุ่มนวล ไม่สู้ปรากฏมีเขียนรูปภาพแสดงรูปร่าง ลักษณะกำสันหรือกำยำใหญ่โต แม้ว่าจะเป็นรูปภาพยักษ์หรืออมนุษย์อื่นๆก็ตาม ย่อมเขียนเป็นรูปภาพมีทรวดทรงสันทัดสง่างามระหงทั้งนั้น

ในส่วนการแสดงออก เป็นท่าทาง หรืออากัปกิริยาต่างๆของรูปภาพก็ได้รับการประดิษฐ์ท่าแสดงกิริยา อาการ ให้สวยงามกว่า กิริยาอาการของคนตามปกติ ดัง

นี้ กิริยาท่าทางที่รูปภาพแสดงออกให้เห็น จึงเป็นแบบอย่างที่คล้ายคลึงกันกับท่าทางที่แสดงออกในท่าละคอนรำ ตัวอย่างเช่นท่าโศก ท่าแผลงศร ท่านอน เป็นต้น

การเอาใจใส่และพิถีพิถันต่อการเขียนรูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ให้มีลักษณะสวยงาม ประกอบไปด้วยท่าทาง แสดงอากัปกิริยาที่ดัดแต่งให้งามเป็นพิเศษที่แลเห็นได้ชัดเช่นนี้ ควรถือเป็นคตินิยมอีกประการหนึ่งในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี มีมาโดยลำดับนับตั้งแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์มาจนกระทั่งถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แบบอย่างในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ดำเนินมาโดยลำดับภายใต้คตินิยมดังกล่าวจึงได้เปลี่ยนแปลงไป ซึ่งจะได้กล่าวต่อไปข้างหน้า

<u>ขนบนิยมในแบบอย่างภาพมนุษย์และอมนุษย์</u>

รูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเพื่อลำดับและเล่าเรื่องต่างๆในกรุงรัตนโกสินทร์มีมาโดยลำดับนั้น สังเกตุเห็นได้ว่า มีแบบอย่างของรูปแบบมนุษย์และอมนุษย์หลากหลายรูปแบบด้วยกัน แบบอย่างเหล่านี้อาจจำแนกและจัดระเบียบแบบอย่างที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า รวบรวมข้อมูลทางภาคสนาม แสดงให้เห็นขนบนิยมของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มีต่อการจัดระเบียบแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. ขนบนิยมในการกำหนดลักษณะของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ ที่แสดงออกให้เห็นได้ในแบบอย่างของรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นและแสดงออกให้ปรากฏ ซึ่งจำแนกแบบอย่างออกได้ 3 ลักษณะด้วยกัน คือ

1.1 แบบอย่างภาพมนุษย์สามัญทั่วไป มีลักษณะที่ได้รับการประดิษฐ์รูปร่างทรวดทรง ส่วนสัดให้งามเป็นพิเศษ ซึ่งมีชื่อเรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า"ภาพ" ตัวอย่างเช่น ภาพเทวดา ภาพกษัตริย์ ภาพคนชั้นสูง เป็นต้น

1.2 แบบอย่างภาพมนุษย์ที่มีลักษณะไม่สู้งาม มีภาษาช่างจิตรกรรมเรียกว่า "กาก" ได้แก่ภาพชนชาวบ้าน ภาพชนชั้นต่ำ ภาพผู้ที่ได้รับการทรมานในนรก เป็นต้น

1.3 แบบอย่างภาพอมนุษย์ เป็นรูปภาพที่มีลักษณะพิเศษต่างกว่าภาพมนุษย์สามัญทั่วไป โดยได้รับการประดิษฐ์รูปร่าง ทรวดทรง และส่วนที่เป็นลักษณะย่อยให้พิศดารต่างๆกันออกไป แบบอย่างภาพอมนุษย์นี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเป็นแบบอย่างต่างๆซึ่งอาจจำแนกออกตามลักษณะพิเศษของแต่ละแบบอย่างได้ ต่อไปนี้

1.3.1 แบบอย่างรูปภาพยักษ์ เป็นรูปภาพที่มีลักษณะประดิษฐ์ โดยเฉพาะส่วนใบหน้า ได้รับการเอาใจใส่เป็นพิเศษด้วยการเขียนอวัยวะบนใบหน้า แสดงความรู้สึกโกรธ หรือแฝงไว้ด้วยความดุร้าย โดยอาศัยปลายกระหนกเป็นส่วนประกอบร่วมในการประดิษฐ์ให้ดูขึงขังดุดัน แบบอย่างรูปภาพยักษ์นี้ จัดเป็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมใช้เป็นแบบอย่างฝ่ายอธรรม

1.3.2 แบบอย่างรูปภาพกบี่หรือลิง เป็นรูปภาพที่มีลักษณะประดิษฐ์ให้มีรูปร่าง ทรวดทรง ลักษณะ ตลอดกระทั่งใบหน้าเป็นแบบอย่างพิเศษต่างไปกว่าภาพมนุษย์และภาพยักษ์ กล่าวคือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้ประดิษฐ์รูปร่างขึ้นเป็นอย่างรูปภาพประสมกันระหว่างมนุษย์กับลิง เขียนรูปร่างให้มีทรวดทรงอวบค่อนข้างอ้วน ซึ่งมีศัพท์ทางภาษาช่างจิตรกรรมว่า "กลม" มือและเท้าประดิษฐ์ให้งามขึ้นจากมือและตีนลิงสามัญ ส่วนใบหน้าประดิษฐ์อวัยวะบนใบหน้า คือ หู ตา จมูก ปาก เป็นเส้นอ่อนงามไปด้วยกระบวนลายกระหนกตามขนบนิยมเช่นเดียวกับที่ได้ทำในหน้าภาพยักษ์

1.3.3 แบบอย่างรูปภาพอมนุษย์ที่มีลักษณะเป็นแบบอย่างครึ่งมนุษย์ครึ่งสัตว์ เป็นรูปภาพที่ได้รับการเขียนขึ้นด้วยแนวความคิดของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม นำเอารูปภาพส่วนหัวท่อนบนของมนุษย์หรืออมนุษย์มาต่อเข้ากับส่วนหัวท่อนล่างของสัตว์ชนิดต่างๆ มีตัวอย่างเช่น

- ส่วนหัวมนุษย์ท่อนบน ต่อกับส่วนหัวท่อนล่างของไก่ เป็นภาพกินร กินรี เป็นต้น
- ส่วนหัวมนุษย์ท่อนบนต่อกับส่วนหัวท่อนล่างของราชสีห์ เป็นภาพสีหไกรสร เป็นต้น

– ลำตัวมนุษย์ท่อนบนต่อกับลำตัวท่อนล่างของปลา เป็นภาพนางเงือก เป็นต้น

– ลำตัวมนุษย์ท่อนบนต่อกับลำตัวท่อนล่างของกวาง เป็นภาพมารีศ เป็นต้น

– ลำตัวมนุษย์ท่อนบนต่อกับลำตัวท่อนล่างของนกอินทรี เป็นภาพอสุรปักษี กบี่ปักษิน เป็นต้น

2. ขนบนิยมในการกำหนดประเภทของรูปภาพมนุษย์และอมนุษย์ ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงออกให้ปรากฏเห็นได้ในแบบอย่างที่เขียนขึ้น โดยมีระเบียบที่สังเกตุเห็นได้จากสีของผิวเนื้อรูปภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ ซึ่งอาจจำแนกออกเป็นแต่ละประเภทได้ต่อไปนี้

2.1 รูปภาพที่ระบายผิวเนื้อเป็นสีทอง เป็นรูปภาพประเภทภาพพระพุทธเจ้า ภาพเทพดาบางองค์ ภาพพระโพธิสัตว์ เป็นต้น

2.2 รูปภาพที่ระบายผิวเนื้อเป็นสีขาว เป็นรูปภาพกษัตริย์ทั่วไป

2.3 รูปภาพที่ระบายผิวเนื้อเป็นสีขาวนวล เป็นรูปภาพประเภทบุคคลชั้นสูง

2.4 รูปภาพที่ระบายผิวเนื้อเป็นสีดำคล้ำ สีม่วงอมดำ เป็นรูปภาพประเภทคนชั้นเลว หรือประเภทที่เรียกว่า "กาก"

2.5 รูปภาพที่ระบายผิวเนื้อเป็นสีน้ำตาล หรือสีดินแดงเทศ เป็นรูปภาพประเภทบุคคลสามัญ ชาวบ้านทั่วไป

2.6 รูปภาพที่ระบายผิวเนื้อเป็นสีต่างๆ เช่น สีเขียว สีแดง สีคราม เป็นต้น เป็นรูปภาพประเภทอมนุษย์ต่างๆ

3. ขนบนิยมในการกำหนดฐานะหรือความสำคัญของแบบอย่างรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ ในแต่ละเรื่องที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้น ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แสดงให้เห็นฐานะหรือความสำคัญของรูปภาพมนุษย์ให้เห็นได้จากแนวคิดและรูปแบบที่เป็นไปตามขนบนิยมต่อไปนี้

3.1 ขนบนิยมในการกำหนดเครื่องสวมหัวให้มีรูปแบบต่างๆกัน ตัวอย่าง เช่น รูปภาพกษัตริย์ยืนเครื่อง ที่เป็นตัวสำคัญของเรื่อง สวมกีรีมะกุฎประดับด้วยชฎายอดชัย ถ้าเป็นท้าวพระยาต่างเมืองสวมกีรีมะกุฎประดับด้วยชฎายอด

บัด หรือชฎายอดเป็นอย่างอื่น เป็นต้น

3.2 ขนบนิยมในการกำหนดลักษณะพิเศษบนใบหน้า ตัวอย่างเช่น เขียนคาแบบคาจรเข้ เขียนคาโพรง เขียนปากขบ เขียนปากแสยะ เขียนจมูกเป็นงวงช้าง เป็นต้น

3.3 ขนบนิยมในการกำหนดสีผิวเนื้อให้แตกต่างกัน ตัวอย่างเช่น รูปภาพทศกัณฐ์ผิวเนื้อสีเขียว รูปภาพแสงอาทิตย์ผิวเนื้อสีแดง รูปภาพหนุมานผิวเนื้อสีขาว เป็นต้น

3.4 ขนบนิยมในการกำหนดให้มีลักษณะพิเศษต่างๆเฉพาะตัว คือ

3.4.1 กำหนดให้มีอวัยวะเพิ่มจำนวนมากกว่าปกติ ตัวอย่างเช่น รูปภาพทศกัณฐ์ มีใบหน้า 10 หน้า 20 แขน รูปภาพสหัสเดชะมีใบหน้า 100 หน้า 1,000 แขน เป็นต้น

3.4.2 กำหนดให้มีอวัยวะพิเศษเพิ่มเข้ามา ตัวอย่างเช่น รูปภาพมัจฉานุมีหางต่อออกไปเป็นหางปลา เป็นต้น

3.4.3 กำหนดให้มีศีรษะเป็นหัวสัตว์ต่างๆ มีตัวอย่างเช่น รูปภาพนางกากนาสูรมีศีรษะเป็นหัวกา พระพิฆเนศรมีศีรษะเป็นช้าง เป็นต้น

3.5 ขนบนิยมในการกำหนดสัญญลักษณ์หรืออาวุธที่ถือประจำกาย มีตัวอย่างเช่น พระอิศวรมีปิ่นรูปพระจันทร์เสี้ยวประดับที่มุ่นพระเมาลี พระอินทร์มีตาดวงที่ 3 ตรงหน้าผาก หนุมานถือศรีศูล พิเภกถือกระดานโหร เป็นต้น

<u>แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพมนุษย์</u>

แบบอย่างรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ที่เป็นศิลปหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีได้เขียนขึ้นไว้บนฝาผนัง มีโดยลำดับมาแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ จนกระทั่งถึงพุทธศักราช 2525 แสดงให้เห็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ที่เป็นไปตามแบบไทยประเพณีมีดังต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงแนวความคิดให้การสร้างรูปแบบภาพ -

มนุษย์ หรือภาพอมนุษย์ โดยมีวัตถุประสงค์ที่จะได้ใช้รูปภาพเป็นตัวแทนบุคคลในความคิด หรือบุคคลาธิษฐานเพื่อสำหรับเรื่องที่เขาประสงค์ที่จะพรรณนา หรืออธิบายความให้สำเร็จประโยชน์ดังที่เขาต้องการ เช่นเกี่ยวกับคนเชิดหุ่นกระบอก ประสงค์ที่จะเล่าเรื่อง – ต่างๆให้ผู้ดูรู้สึกสนุกสนาน โดยสำหรับเรื่องนั้นผ่านตัวหุ่น และการเคลื่อนไหวของหุ่นแต่ละตัวนั่นเอง

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้ใช้เส้นเป็นปัจจัยสำคัญในการเขียนก่อ–ล้อมพื้นที่บริเวณว่างขึ้นเป็นรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ รูปแบบที่เป็นแบบอย่างประเภทนี้แสดงให้เห็นทั้งรูปร่างและส่วนละเอียดด้วยเส้นเป็นสำคัญ ความสำคัญของเส้นที่เป็นปัจจัยสำคัญในการเขียนสร้างรูปภาพมนุษย์และอมนุษย์นี้ สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ ทรงอธิบายว่า "ปกติการหัดเขียนอย่างไทย เขาสอนให้เขียนหน้าภาพก่อน เกล้ากระหม่อมก็เรียนหมกมุ่นมาในทางนั้น จนอินทรีย์แก่กล้าถึงเขียนหน้าภาพศัดเส้นให้เห็นเป็นไปได้ต่างๆ เป็นเสี้ยใจ เป็นดีใจ เป็นคนแก่ เป็นคนหนุ่ม สาว เป็นเด็ก"[1] กับ "จะกราบทูลฉลายเป็นตัวอย่างอันหนึ่ง ด้วย(พระอาจารย์นาค)ท่านเขียนรูปนาง–มารไว้ที่วิหารทิศตะวันออกแห่งวัดพระเชตุพน ตามเรื่องว่าพระพุทธเจ้าทรงบันดาลด้วยพุทธฤทธิ์ ทำให้นางมารอันมีรูปสวยกลายเป็นนางแก่ไป ใครๆเขียนกันก็ทำนางแก่ไปอย่างเขียนภาพกาก คนแก่ แต่พระอาจารย์นาคท่านไม่ทำตาม ท่านเขียนเป็นรูปภาพนางอย่างที่เขียนกันอยู่ตามปกตินั้นเอง แต่ปิดเส้นเสียเล็กน้อยทำให้เห็นเป็นแก่ไปได้ "[2]

แบบอย่างของภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงเป็นแบบอย่างที่สำเร็จขึ้นด้วย "เส้น" เป็นปัจจัยสำคัญ

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สร้างแบบอย่างรูปภาพของเขามีลักษณะคล้ายกันกับกตินิยมและระบบการเขียนตัวอักษร ที่เป็นรูปลักษณะแสดงให้เห็นด้วยข้อจำกัด 2 มิติด้วยกัน คือ มีขนาดสูงกับขนาดกว้าง รูปแบบมนุษย์และรูปแบบอมนุษย์ก็เป็นแบบอย่างที่มีความจำกัดในการแสดงออกเพียง 2 มิติ คือ มีความกว้างกับความสูง เท่านั้น

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงรูปภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ซึ่งมี

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 16
2. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1

ข้อจำกัดในการปรากฏและการเห็นเป็นอย่างรูปภาพ 2 มิติแล้วตามนัยในข้อ 3 แล้ว ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมยังได้แสดงรูปภาพที่แลดูแบนราบเช่นนี้ ให้ปรากฏเป็นภาพประเภทรูปด้านที่แลเห็นในระดับตรงหน้า(Multi View) คือ ไม่แสดงด้านอื่นประกอบร่วมให้แลเห็นเป็นไปในลักษณะที่อยู่สูงกว่า หรือต่ำกว่าระดับตา หรืออยู่ในตำแหน่งเยื้องไปทางด้านซ้ายหรือเยื้องทางด้านขวา แต่อย่างไรรูปภาพที่ปรากฏจึงมีลักษณะเป็นรูปด้านเดียว (Multi View)

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงความสำนึกรับผิดชอบต่อผู้ดูที่มีความรู้สึกในเชิงสำรวจความสมจริงในแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ตามวิสัยที่คุ้นเคยต่อสิ่งที่เป็นจริงตามธรรมชาติ ดังนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงได้แสดงความเฉลียวฉลาดในการแก้ปัญหาการสร้างแบบอย่างให้เป็นรูปภาพที่ดูคล้ายความสมจริงตามธรรมชาติให้เห็น ด้วยการสร้างรูปแบบขึ้นใหม่(Reform)ด้วยวิธีการสับเปลี่ยนรูปด้าน(Inter Changed Plane) ตัวอย่างแบบอย่างที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นด้วยวิธีการดังกล่าวนี้ พึงเห็นได้จากภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ที่แสดงให้เห็น ส่วนศีรษะทางด้านข้าง(Profile) ส่วนลำตัวแสดงด้านหน้า(Front View) ส่วนขาทั้งคู่แสดงด้านข้าง(Profile) และส่วนเท้านั้นแสดงภาพพลิกกลับ (Everted)ขึ้นให้เห็นนิ้วเท้าเรียงกันคล้ายหวีกล้วย ทั้งนี้รูปด้านต่างๆจะปรากฏอยู่ในรูปแบบมนุษย์หรือรูปแบบอมนุษย์แต่ละรูป ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสร้างขึ้นและเขียนอยู่ในที่ต่างๆทั่วไป

6. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงแนวความคิดในการสร้างรูปภาพมนุษย์และอมนุษย์ขึ้นไม่แต่เพียงด้วยวิธีการสับเปลี่ยนรูปด้าน(Inter Changed Plane) เท่านั้น แต่ยังได้สร้างส่วนที่เป็นรายละเอียดในรูปแบบเป็นพิเศษ ด้วยวิธีสับเปลี่ยนตำแหน่ง(Disposition)ของอวัยวะบางอย่าง ตัวอย่างเช่น

6.1 เขียนภาพตาแสดงรูปด้านตรงหน้า ใส่ลงในใบหน้าที่แสดงภาพทางด้านข้าง

6.2 เขียนภาพเท้าแสดงด้านข้างทั้งคู่ ต่อกับขาทั้งคู่ที่หอดตรง ซึ่งเป็นภาพทางด้านหน้า

7. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพมนุษย์และอมนุษย์แสดงท่าทาง อากัปกิริยาต่างๆ โดยการหลีกเลี่ยงที่จะให้มีส่วนใดดูเหมือนกับว่า ยื่นออกมาจากพื้นระนาบ

ของฝาผนัง หรือกล่าวอีกลักษณะว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมหลีกเลี่ยงการเขียนภาพที่แสดงลักษณะลวงตา (Illusion)ให้เห็นแขน ขา ศีรษะ ยื่นออกมาจากพื้น หรือหดลึกเข้าไปในพื้น แต่เขากลับแก้ปัญหาด้วยการ หันเห(Fold)แขนขาให้ขนานไปกับพื้นระนาบ ด้วยวิธีร่วมด้าน (Sharing Plane) ตัวอย่างเช่น ภาพมนุษย์นั่งชันเข่าส่วนลำตัวแสดงภาพเห็นเต็มทางด้านหน้า ส่วนขาทั้งคู่จะหันเห (Fold)เบี่ยงขนานไปตามแนวระนาบของพื้นภาพ หรือภาพพระพุทธเจ้านั่งสมาธิ จะแสดงภาพศีรษะและลำตัวด้านตรงหน้า (Front View) ส่วนต่ำกว่าเอวและขาทั้งคู่ที่ไขว้กัน แสดงด้านผังพื้น (Plane) เป็นต้น รูปภาพที่แสดงออกเป็นแบบอย่างดังอธิบายมานี้เป็นแบบอย่างที่เรียกตามวิชาการทัศนศิลป์ว่า แบบอย่างเชิงพรรณนา (Descritive Perspective)

8. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้คิดเขียนรูปภาพมนุษย์และอมนุษย์เป็นภาพอย่างประดิษฐ์ให้งามเป็นพิเศษกว่ารูปร่างมนุษย์สามัญทั่วไป และไม่แต่เท่านั้น ยังเอาใจใส่และพิถีพิถันที่จะประดิษฐ์รายละเอียดด้วยลวดลายกระหนก ตกแต่งให้ดูวิจิตรเพื่อยมาก คตินิยมเช่นนี้ สมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัตติวงศ์ทรงแสดงความเห็นว่า " นึกไปถึงที่ทำหน้าเป็นกระหนก เช่นหน้ายักษ์ หน้าสัตว์หิมพานต์ อันหน้ายักษ์ซึ่งทำเป็นกระหนกมากมายนั้น เข้าใจว่ามาเป็นไปในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เคยเห็นรูปยักษ์กรุงเก่าตอนต้น ก็ทำเป็นหน้าคนดุจเงาะ ครั้นตอนปลายกรุงเก่า ก็สยัดปลายหนวดและคิ้วเป็นกระหนกไปบ้าง ตกมาถึงชั้นกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ทำเป็นกระหนกไปเสียเต็มตัวที – เดียว "[1] คตินิยมเช่นนี้ รูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีจึงมีแบบอย่างประดิษฐ์ด้วยลวดลายกระหนกเป็นสำคัญ

9. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สร้างรูปภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ก็ดี ได้สมมติรูปภาพเหล่านี้เป็นเพียงสื่อกลางในการลำดับเรื่องที่เขาจะเล่าสู่ผู้ดูเท่านั้น โดยที่มิได้กำหนดความสำคัญของรูปภาพให้มีลักษณะหรือบุคลิกเฉพาะตัวดังเช่นมนุษย์สามัญทั่วไป ซึ่งมีลักษณะ อ้วน ผอม สูง ต่ำเป็นต้น ดังนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จึงเขียนรูป–ภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ ที่ได้จัดระเบียบแบ่งออกเป็นแต่ละประเภทดังกล่าวมาแต่

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 20

ช่างคนแล้วนั้น ให้รูปภาพแต่ละประเภทมีแบบอย่างเป็นอย่างรูปภาพพิมพ์เดียวกัน (Sterio Type) คือรูปภาพมนุษย์ก็มีใบหน้าเหมือนเป็นพิมพ์เดียวกันพวกหนึ่ง รูปภาพยักษ์ก็มีใบหน้าเป็นแบบอย่างเหมือนพิมพ์เดียวกันพวกหนึ่ง และรูปภาพวิงก็มีใบหน้าเป็นแบบพิมพ์เดียวกันอีกพวกหนึ่ง เป็นต้น

10. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สร้างรูปแบบภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์มีขนาดไม่สูงใหญ่ รูปภาพมนุษย์ยืนตัวตรงจะสูงไม่เกิน 1 คืบ หรือ 8 นิ้ว และรูปภาพประเภทนี้จะมีขนาดสูงเสมอกันทั้งสิ้น โดยไม่จำกัดว่า รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์จะได้เขียนขึ้นในตำแหน่งที่ต่างกันตรงส่วนใดของฝาผนังก็ตาม จะได้รับการเขียนมีขนาดสูงเท่ากันทั้งสิ้น

11. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ที่เขียนบนฝาผนัง มีความชัดเจนทั้งส่วนรวมและส่วนย่อยที่เป็นรายละเอียดเสมอกันหมด ไม่จำกัดว่ารูปภาพใดจะเขียนขึ้นในตำแหน่งที่สูงกว่าระดับตาผู้ดูก็ตาม ผู้ดูสามารถแลเห็นรูปภาพทุกภาพได้ชัดเจนทั่วกันทั้งหมด

12. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพมนุษย์หรืออมนุษย์มีขนาดเล็กๆ อยู่กระจัดกระจายทั่วไปบนพื้นฝาผนัง แลดูคล้ายกับว่า รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์เป็นสิ่งประดับฝาผนัง คล้ายลวดลายบนพื้นผ้าม่านสีเข้ม การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ให้มีขนาดเล็กๆนี้ก็เนื่องด้วยเหตุผลที่ต้องการเล่าเรื่องหรือพรรณนาเรื่องให้ได้มากภายในพื้นที่ขนาดจำกัด โดยบรรจุกลุ่มภาพซึ่งประกอบด้วยรูปภาพมนุษย์ขนาดเล็กๆหลายภาพ ลงในพื้นฝาผนังได้ครบตามเรื่องราวที่ประสงค์จะแสดงการพรรณนา

13. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ไม่นิยมที่จะเขียนใบหน้าของรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ แสดงอารมณ์ หรือความรู้สึกดีใจ เสียใจ โกรธ ยิ้ม หัวเราะ ฯลฯ ออกมาให้ปรากฏเห็นได้ชัดเจน ทั้งนี้เนื่องด้วยขนาดของใบหน้ารูปภาพประเภทนี้มีขนาดเล็กมากประการหนึ่ง กับยังประกอบด้วยเหตุผลตามคตินิยมในทางช่างศิลปไทยพอใจที่จะเขียนหน้าภาพ เขียนหน้าหุ่น แต่งหน้าตัวละครรำ เป็นแบบเดียวกันหมด คือเขียนเป็นภาพนิ่ง (Rigidity) ไม่แสดงอารมณ์หรือความรู้สึกออกมาให้ปรากฏ

14. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์แสดงอารมณ์หรือความรู้สึกต่างๆออกมาให้ปรากฏแก่ผู้ดูให้เข้าใจได้ด้วยการแสดงออกผ่านทางท่าทางของรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้น ประกอบกับการบรรยายเรื่องราวแต่ละตอน และรูปภาพซึ่งได้เขียนขึ้นให้มีท่าทางแสดงอารมณ์หรือความรู้สึกต่างๆนี้ จะได้รับการประดิษฐ์ท่าแสดงอารมณ์ขึ้นเป็นแบบอย่างมาตรฐาน(Standard Type) โดยเฉพาะการแสดงออกอารมณ์หรือความรู้สึกเช่นนั้น เช่น ท่าแสดงความรู้สึกโศกเศร้า ก็จะได้รับการประดิษฐ์เป็นแบบอย่างมาตรฐาน (Standard Type) ขึ้นแบบหนึ่ง เมื่อศิลปินหรือช่างจิตรกรรมคนเดียวกันเขียนรูปภาพแสดงความรู้สึกโศกเศร้าขึ้นในสถานที่ใดๆ เขาก็จะเขียนด้วยรูปแบบท่าอาการโศกเศร้า ที่เป็นแบบอย่างมาตรฐาน(Standard Type) นี้ทุกแห่ง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีคนอื่นๆก็ประพฤติปฏิบัติทำนองเดียวกันนี้ เช่นกัน

15. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์แสดงอาการเคลื่อนไหว ด้วยท่าทางต่างๆที่เป็นไปในลักษณะดูราวกับเคลื่อนไหว (Virtual Movement) คือ เป็นอาการเคลื่อนไหวที่แสดงออกโดยท่าทางที่ผู้ดูรู้สึกนึกเห็นไปเช่นนั้นๆเช่น การเหาะไปในอากาศ คนไทยย่อมเข้าใจดีอยู่ว่า การเหาะนั้นเป็นไปได้อิทธิฤทธิ์ ไม่ได้เหาะด้วยการเคลื่อนไหวทางกายภาพ(Real Movement) เช่นใช้แขนและมือกวัดไกวอากาศอย่างเช่น นกกระพือปีก เพื่อบินไปให้ได้ แต่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี มิได้คิดเห็นที่จะเขียนรูปภาพให้แสดงอาการเคลื่อนไหวให้เป็นไปได้ทางกายภาพ (Real Movement) แต่ได้เขียนรูปภาพให้เคลื่อนไหวในลักษณะดูราวกับเคลื่อนไหว (Virtual Movement) ฉะนั้น ตัวอย่างรูปภาพมนุษย์หรือเทวดาเหาะ จึงแสดงท่างอขาทั้งคู่ขึ้น ให้เห็นอาการเท้าลอยจากพื้น เมื่อเท้าลอยเช่นนี้ คนดูรูปภาพย่อมจะเข้าใจได้เองว่า รูปภาพนั้นลอยอยู่ในอากาศ เพราะคนจะงอขาพับขึ้นทั้งสองข้างโดยเท้าไม่ติดพื้นนั้น ย่อมทรงตัวตั้งอยู่ไม่ได้ นี่เป็นตัวอย่างแบบอย่างหนึ่ง ในแนวความคิดที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ได้สร้างแบบอย่างให้แก่ภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง

วิวัฒนาการแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์

แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ที่บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีได้เขียนขึ้นและปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่างๆ มีมาโดยลำดับในช่วงเวลาอันยาวนาน 200 ปี นับแต่เมื่อสมัยแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา แบบอย่างของภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์อันเป็นรูปแบบที่สำคัญต่อการลำดับเรื่องหรือพรรณนา – ความ ล้ายทอดจินตนาภาพของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสู่คนทั่วไปที่เป็นผู้ดูชม มีแบบอย่างที่มีพื้นฐานตามประเพณีนิยมซึ่งตกทอดมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นต้นแบบ ต้นความคิด ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า "ทำไมช่างในรัชกาลที่ 1 จึงแข็งมือนัก คงลวนแต่เป็นเก่าที่ตกทอดมาแต่แผ่นดินพระเจ้าบรมโกศ กรุงเก่า "[1] และ "เรื่องฝีมือช่างโบราณนั้น ตามที่หม่อมฉันสังเกตุเข้าใจว่าในสมัยครั้งกรุงธนบุรี ช่างไทยเห็นจะเหลือน้อยเต็มที ฝีมือของที่ทำครั้งกรุงธนบุรีอยู่ข้างหยาบมาก ฝีมือกลับดีขึ้นเมื่อรัชกาลที่ 1 เห็นจะเป็นช่างที่พัดขึ้นใหม่ทั้งนั้น และจะกวดขันการฝึกหัดมาก เพราะต้องการสร้างของต่างๆตั้งแต่เครื่องราชูปโภค ราชมณเฑียรสถาน ราชยาน ตลอดจนวัดวาอาราม และรัชกาลที่ 1 ถึง 28 ปีจึงเกิดช่างฝีมือดีมีขึ้นมาก พึงสังเกตุได้อย่างหนึ่งว่า ของที่สร้างในรัชกาลที่ 1 ทำตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยาทั้งนั้น ถึงรัชกาลที่ 2 จึงคิดแผลงไปต่างๆ "[2]

แบบอย่างโดยเฉพาะทางด้านรูปแบบของภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ที่ได้เขียนขึ้นในสมัยแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ ก็ย่อม"ทำตามแบบอย่างครั้งกรุงศรีอยุธยา " อยู่สมัยหนึ่ง ทั้งนี้ " เมื่อว่าด้วยแบบอย่างการช่าง ที่บำรุงขึ้นในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ถ้าสังเกตุก็จะแลเห็นได้ว่า ของทำในรัชกาลที่ 1 ลวดลายและทรงสัณฐานลายแบบมาแต่ของครั้งกรุงเก่าทั้งนั้นก็ว่าได้ ตั้งแต่รัชกาลที่ 2 มาความนิยมจึงกว้างขวางออกไป ใช้แบบอย่างฝรั่งและจีนเข้ามาปะปนแผลงให้แปลกออกไปกว่าแต่ก่อน "[3]

แบบอย่างของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรม ในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ แม้ว่าจะได้ลายหรือทำตามแบบอย่างที่เคยมีมาแต่ก่อนในสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งได้รับการยกย่องนับถือกันในบรรดาช่างศิลปินไทย และนักวิชาการประวัติศาสตร์ศิลป์ ว่า

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 11
2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1
3. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2

เป็นแบบอย่างจิตรกรรมชั้นครู จัดอยู่ในชั้นศิลปะชั้นสูงก็ดี แต่เมื่อรับมาทำขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้ไม่นาน ก็มีการเปลี่ยนแปลงไปซึ่งเป็นอนิจจังตามธรรมดาโลก ทั้งนี้เนื่องมาแต่เหตุอันพึงสังเกตุเห็นได้ต่อไปนี้

1. ความเปลี่ยนแปลงแบบอย่าง อันเนื่องมาแต่เหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เกิดความคิดเห็นค่านิยมในแบบอย่างเป็นอย่างอื่น และมีความนิยมในการแสวงหาลักษณะเฉพาะตัวขึ้น ความเปลี่ยนแปลงอันเป็นวิวัฒนาการในทางแบบอย่างกรณีนี้ พึงเห็นได้จากตัวอย่าง ช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีท่านหนึ่งในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ชื่อนายมี หรือที่มีสมญาว่านายมีลงกาใหม่ ช่างจิตรกรรมผู้นี้ได้บันทึกประวัติของตนเองบางส่วนไว้ในบทกลอนที่ตนได้แต่งขึ้นหลายเรื่องด้วยกัน เช่นในนิราศสุพรรณ เขียนไว้ว่า

" ทุกวันนี้ผีมือเขาลือมาก แต่ผีปากอัปรีชื่อลือไม่ถึง
ไม่มีใครยอยกเหมือนตกบึง ต้องนอนซึ่งคิดอ่านสงสารตัว "[1]

และได้เขียนแสดงคุณวิเศษอันเป็นเหตุให้ได้สมญานามว่า นายมีลงกาใหม่ไว้ในเรื่องทศมูลเสือโคว่า

" ให้คิดถึงคุณเราผู้เจ้าของ ที่ตรึกตรองบทกลอนจนออนหู
ชื่อนายมีลงใหม่ได้เรียนรู้ มาแต่ครูผู้เฒ่าอันเผ่าพงษ์ "[2]

ครูผู้เฒ่าที่นายมีได้เล่าเรียนวิชาช่างจิตรกรรม จนมีวิชาและผีมือเขาลือมาก นายมีได้เขียนไว้ในนิราศสุพรรณเช่นกันว่า

" มาถึงหน้าวัดเพลงวังเวงจิต นั่งพินิจศาลาที่อาศัย
มีตะพานลูกกรงลงบันได จึงจำได้แน่จิตไม่ผิดเพี้ยน
แต่ก่อนพระวัดนี้ท่านดีมาก ชื่อชรัวนาคช่างฉลาดช่างวาดเขียน
มีคนจำแบบอย่างมาวางเรียน จนช่างเขียนประเดี๋ยวนี้ก็ดีจริง "[3]

และเหตุที่นายมีได้สมญานามว่า นายมีลงกาใหม่นั้น

" มีเรื่องที่ควรนำมากล่าวไว้ให้ปรากฏอีกเรื่องหนึ่ง คือ เรื่องเขียนภาพรามเกียรติ์ที่ระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม นายมีก็ได้เคยเขียนฝากผีมือไว้อย่างวิจิตรชรรจง เป็นตอนที่พระอินทร์ให้พาวิศณุกรรมลงมานฤมิตรพระนครลงกาให้แก่

1. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ
2. ทศมูลเสือโค
3. นายมี , นิราศสุพรรณ

ทศกรรฐ์ใหม่ เพราะพระนครลงกาเก่าถูกหนุมานเผาคราวลงไปฉายแหวน เล่ากันมาว่าระเบียงที่นายมีเขียนพระนครลงกาไว้นั้น นายมีได้เขียนอย่างไว้ฝีมือ โดยเขียนปรางค์ปราสาทแห่งพระนครลงกาขึ้นใหม่ตามหัสนที่ตนได้คิดเห็นตามจินตนาการ หาได้เป็นรูปปรางค์ ปราสาทมียอด มีชั้น มีช่อฟ้าหน้าบัน ใบระกาหางหงส์ เช่นที่เขียนกันมาแต่เดิมไม่ เล่ากันมาว่า นายมีเขียนรูปเสร็จผู้คนก็แตกตื่นมาดูเห็นรูปปราสาทราชวังไม่เหมือนกับที่โบราณได้เขียนกันมา คนทั้งหลายเลยให้ฉายานายมีว่า "นายมีลงกาใหม่" หมายถึง นายมีผู้วาดรูปพระนครลงกาแบบใหม่นั่นเอง "[1]

เรื่องราวของนายมีลงกาใหม่นี้ เป็นอุทาหรณ์ให้เห็นได้ถึงกรมีความเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่างที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเกิดความคิดเห็นค่านิยมแบบอย่างเป็นอย่างอื่นที่แปลกใหม่กว่า ซึ่งเป็นผลกระทบในด้านความเปลี่ยนแปลงทำให้เกิดวิวัฒนาการในด้านแบบอย่าง ทางหนึ่ง

2. ความเปลี่ยนแปลงแบบอย่าง อันเนื่องมาแต่เหตุแห่งพระราชนิยมในพระมหากษัตริย์แต่ละรัชกาล ซึ่งมีอิทธิพลและเป็นผลกระทบให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างไปได้อย่างสำคัญ ตัวอย่างในกรณีนี้จะเห็นได้ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อคราวสถาปนาวัดเครือวัลย์ราชวรวิหาร โปรดให้เขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นประดับฝาผนัง คราวนั้น มีความแสดงให้เห็นพระราชนิยมที่เปลี่ยนแปลงไปแต่คตินิยมในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่เดิมว่า

" วัดทั้งหลายคล้ายกันเป็นอันมาก ไม่ชนีจากอย่างเก่าเป็นเอาสาน
แต่วัดเครือวัลย์ใหม่อำไพพาน ชนีบุราณแปลกเพื่อนไม่เหมือนใคร
เขียนชาดกยกเรื่องโพธิสัตว์ ทอดประทัดศีดารางสว่างไสว
เป็นห้องห้องของละชาดิออกดาษไป นับชาดิได้ร้อยสิบชาดิดรา
ด้วยพระพรพระศรัทราเมตตาช่าง ให้สิ้นจ้างของละบาดกังปรารถนา
ด้วยบุญฌาอานิสงส์พรงศรัทรา ไม่ต้องหาช่างเขียนเวียนมาเอง
เอาเงินล่อช่อใจไม่เจ็บหลัง อุตส่าห์นั่งพิเคราะห์ให้เหมาะเหมาะ
ที่เที่ยวมาชาพบประสบเพลง อลเวงชิงกันประชันมือ "[2]

---

1. ทศมูลเสือโค
2. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ

ยิ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีอุทาหรณ์ให้เห็นในกรณีนี้ ที่สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงเล่าว่า "ดูเหมือนจุลกระหม่อม (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว)จะเป็นผู้เริ่มทรงพระราชดำริ ให้อาจารย์อินโข่ง เรียนเรื่องพระราชพงศาวดารให้เป็นรูปภาพตามจริง แต่ก็สำเร็จผลเพียงแปลกกับรูปภาพแบบเก่า ดาเป็นตามจริงได้ไม่ "[1]

ข้อความทั้งนี้ ยอมแสดงให้เห็นเป็นอุทาหรณ์ อันเป็นเหตุให้เกิดการ - เปลี่ยนแปลงทางแบบอย่างไปได้อีกทางหนึ่ง

3. การเปลี่ยนแปลงแบบอย่างอันเนื่องมาแต่อิทธิพลของแบบอย่างศิลปะที่เข้ามาแต่ภายนอก ซึ่งเป็นผลกระทบให้แบบอย่างอันเป็นขนบนิยมเดิมเปลี่ยนแปลงไป อิทธิพลของแบบอย่างศิลปะที่สำคัญในกรณีนี้ คือ อิทธิพลแบบอย่างศิลปะจีน ที่มีมาแต่ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น และอิทธิพลแบบอย่างศิลปะยุโรปในสมัยต่อมา

อิทธิพลของศิลปะทั้งสองฝ่ายที่มีผลกระทบ ให้เกิดการเปลี่ยนแปลงต่อแบบอย่างนี้ พึงเห็นได้ว่า " เมื่อว่าด้วยแบบอย่างการช่างที่บำรุงขึ้นในชนกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ถ้าสังเกตุก็จะแลเห็นได้ว่า ของทำในรัชกาลที่ 1 ดวดลายและทรงสัณฐานลายแบบมาแต่ครั้งกรุงเก่าทั้งนั้นก็ว่าได้ ต้นแต่รัชกาลที่2มา ความนิยมจึงกว้างขวางออกไปใช้แบบอย่างฝรั่งและจีนเข้ามาปะปนผสมให้แปลกออกไปกว่าแต่ก่อน "[2]

ว่าในส่วนอิทธิพลศิลปะจีนและการช่างอย่างจีน ที่แพร่หลายเข้ามาในเมืองไทย และได้รับความนิยมยินดีในชมมูลชนไทย ตั้งแต่ในราชสำนักซึ่งเป็นสถาบันทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมอันสำคัญยิ่ง ลงมาถึงระดับชาวบ้านนั้น พึงเห็นได้ว่า

" ช่างฝ่ายในพระนิเวศน์เขตสถาน ก็เสริจการบำรุงซึ่งกรุงศรี
ด้วนยักอย่างสร้างใหม่สดใสดี ไปหัวที่ในญี่นอยนับร้อยพัน
พวกช่างจีนสิ้นจ้างรางวัลเพิ่ม ช่างไทยเติมเปี่ยมหวังล้วนจังสรร
บ้างเลื่อนที่มีนามขึ้นตามกัน ทั้งช่างปั้นเขียนฉากสลักกลึง "[3]

และภาษิตที่ว่า " ช่างอยู่แก่จีน สินอยู่แก่ไทย "[4] ก็เกิดขึ้นในสมัยรัชกาล

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 18
2. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2
3. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ
4. สาส์นสมเด็จ เล่ม 10

ที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ นี้เป็นปฐม

ส่วนที่เป็นอิทธิพลศิลปะยุโรป หรือแบบอย่างศิลปะฝรั่งนั้น จะพึงเห็นได้ว่าแพร่เข้ามาและมีบทบาทมากในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ดังจะเห็นได้ว่า การสร้างวัดวาอารามอันเป็นแหล่งศิลปกรรมที่สำคัญของสังคม ศิลปะฝรั่งได้รับความนิยมและนำมาเป็นแบบอย่างสร้างศาสนสถานขึ้นเพราะหลายไม่แพ้ความนิยมศิลปะจีน ดังเช่น การสถาปนาวัดราชโอรสในสมัยนั้น ก็มีศิลปะฝรั่งปรากฏให้เห็นเป็นต้นว่า

" อันวัดวาอารามประหลาดสร้าง ยักย้ายชลายอย่างโยสดวิชาร
ช่อฟ้าห้างชิงส์พรึงบุราณ หน้าบันบันลดลายฝรั่ง
กระเบื้องเคลือบสอดสีมีพนัง เป็นอย่างนอกออกปลั่งปลายปลิว "[1]

หรืออย่างเมื่อคราวบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน เมื่อพุทธศักราช ก็มีจดหมายเหตุเป็นโคลงคุ้นเรื่องการปฏิสังขรณ์ แสดงให้เห็นความนิยมในกระบวนแบบอย่างศิลปะฝรั่งปรากฏอยู่หลายแห่งหลายตอนด้วยกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

" ชุกชีเชิงกอปหอม แล่งราว เสียนฉา
เสาเม็ดเพื่องฝรั่งยล เยี่ยงย้าย
ฉลักหาบทึบทองพราว พรายพราง พิศพ่อ
มากเม็ดแลสลายใด ดุจกัน
ชราลารแลวที่ขั้น เขตคูกลาง วัดแฮ
ร้อค่อใช่ควรชม เช่นย้าย
อย่างเรื่องฝรั่งรีรวาง แควนสกัด เกาะเฮย
ขรดพระระเบียงทอนหาย ผี่ล้อมเขตีย์
พวารกลางระหว่างวัดสร้าง สองประดิษฐ์ เดิมฉา
พรงยอดมีฉัตรพรรพ์ แบบใช
ชำรุดเร่งรื้อสฤษฎิ เรขนาด ใหม่นา
พรงฝรั่งชุมให้ตั้ง แต่งแปลง

---

1. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ

กระเบื้องลายประดับพิลาศล้ำ ลายเลิศ ฉลากแฮย
ยานเบิดหวารแสดงลาย เลขเลี้ยน
ชุมนาศิลาเพริศ อหราศิส หาพ่อ
อย่างฝรั่งสามชั้นเลี้ยว ลุกลาย
ลายน้ำมันจิตรจ้าง แรกพระ วจดนา
ยานลาดหลังฉลุลาย เล่นโฉล้
บุบผาผการะ ลาลาย ขนแฮ
สองประดุแต้มใช้ เช่นเคียว
ฝรั่งรูปสองคราบข้าง ดุหยัด ยืนเอย
ล้วนศิลาเรียวต่ำ ทั่วทั้ง
สูงแปดสอดสัดเทียม รานรับ สองนา
หวารละสีทั้งล้วน เล่ห์กัน
คึกฝรั่งทั้งก่อเบื้อง บูรพ์มูล สระแฮ
แดงพิดานสีเรือง หรามขาม
ลายเดละเรือรจู เรขเลข เหมเฮย
เครือฝรั่งอย่างสยามต้าม ล้อนใช้ รดนปน
เขียนผนังฝรั่งห้างสิบ สามคาม แผนนา
พื้นดามศิลาหนเวียง แว่นแคว้น
สุโขทัยท่านผลงนาม เนืองเนื่อง นานพ่อ
ระเบียงนอกนี้แม้นพื้น เพ่งเล็ง "[1]

ความนิยมแบบอย่างศิลปะฝรั่งเช่นนี้ยังปรากฏให้เห็นได้ในวรรณคดีสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ บางเรื่อง เป็นต้นว่า เรื่องขุนช้างขุนแผนตอนขุนแผนขึ้นเรือน มีความว่า

" ขุนแผนยืนอยู่คูหอขวาง ของขุนช้างสร้างขึ้นไว้ใหม่ใหม่
หอนั่งค้างฉากกลอกไป กระจกใสใส่อย่างยี่ปุ่นกลาง
รูปฝรั่งนั่งโพล่ในกระจก แล้วแขวนนกโนรีที่หน้าต่าง

---

1. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน ภาคที่ 2 จำพวกบทกลอน

ดูฝรั่งถังคาชาเลืองนาง เหมือนอย่างคมล้อนงอนคละเป็น "[1]

หลักฐานทางเอกสารดังได้แสดงมานี้ ย่อมเป็นอุทาหรณ์ให้เห็นอิทธิพลของแบบอย่างศิลปะจีนและศิลปะฝรั่งที่เข้ามามีบทบาทและอยู่ในความนิยมในหมู่คนไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเป็นเหตุให้มีการเปลี่ยนแปลงแบบอย่าง หรือทำให้เกิดวิวัฒนาการทางแบบอย่าง โดยเฉพาะในด้านจิตรกรรมฝาผนังด้วยทางหนึ่ง

วิวัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงในด้านแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ ระหว่างช่วงเวลา 200 ปี มีแบบอย่างที่เปลี่ยนแปลงหรือมีวิวัฒนาการไปในลักษณะต่างๆกัน โดยลำดับ ซึ่งย่อมเป็นไปในภาวะธรรมดาโลก แบบอย่างที่เปลี่ยนแปลงและกาลสมัยที่เป็นโอกาสรองรับความเป็นไปได้ของแบบอย่าง อาจแบ่งออกเป็นช่วงตอนกว้างๆได้ 5 สมัยต่อไปนี้

<u>สมัยที่ 1</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก กับรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ในระหว่างสมัยที่ 1 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามสถานต่อไปนี้

1. หอพระธรรม วัดระฆังโฆสิตาราม สมัยรัชกาลที่ 1
2. พระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม สมัยรัชกาลที่ 1
3. พระที่นั่งทุสิตมหาปราสาท พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ สมัยรัชกาลที่ 1
4. หอพระราชกุมมเทียร ในพระบรมมหาราชวัง สมัยรัชกาลที่ 2
5. พระอุโบสถวัดกุสินารามวรวิหาร สมัยรัชกาลที่ 2

แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ที่ปรากฏในจิตรกรรมฐานดังกล่าวนี้ เป็นแบบอย่างที่ดำเนินตามลักษณะของขนบนิยมและประเพณีนิยมที่มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ทั้งนี้เนื่องด้วยยังมีตัวช่างในสมัยกรุงศรีอยุธยาเหลือมาพอทำการได้อยู่บ้าง ดังนี้ " เมื่อว่าด้วยแบบอย่างลายช่างที่ทำรุงขึ้นในชั้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ถ้าสังเกตดูจะเห็นได้ว่า ของทำในรัชกาลที่ 1 ลวดลายและทรวดทรงลายแบบมาแต่ครั้งกรุงเก่าทั้งนั้น

---

1. บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน

ค่าได้ ตั้งแต่รัชกาลที่ 2 มา ความนิยมจึงกว้างขวางออกไป "[1]

แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานที่ต่างๆ ซึ่งได้รับการเรียนขึ้นในระหว่างสมัยที่ 1 นี้ มีแบบอย่างที่แสดงลักษณะเด่นให้เห็นได้ต่อไปนี้

1. ภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ เรียนขึ้นในลักษณะที่เป็นรูปร่างแบนๆเป็นรูปแบบจำลักเพียง 2 มิติ คือ มีความสูงกับความกว้างเท่านั้น

2. รูปร่างของภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ได้รับการเรียนขึ้นด้วยเส้น เป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนด รูปร่าง ขนาด และรายละเอียดของรูปภาพ

3. การระบายสีลงในภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมระบายสีเรียบๆ (Flat Colour) ทำให้ผิวเนื้อดูแบนๆคล้ายตัดกระดาษสีปิดหรือลงบนพื้นฝาผนัง ตรงส่วนที่เป็นรูปร่างภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ทั่วไป

4. ส่วนใบหน้า มีลักษณะเด่นที่แสดงให้เห็นผลกระทบจากอิทธิพลทางแบบอย่างจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ เรียนดวงตามีลักษณะยาวรี และเรียนตาดำแสดงอาการมองลงเบื้องล่าง ที่เรียกกันตามภาษาช่างจิตรกรรมไทยประเพณีว่า "ตาหลบต่ำ"

5. ส่วนลำตัว มีลักษณะเด่นที่แสดงออกให้เห็นได้ชัดว่าได้รับอิทธิพลทางแบบอย่างจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา คือ เรียนลำตัวผอม ระหง คุยืดๆ

6. ลวดลายที่ได้รับการเรียนขึ้นเป็นส่วนประกอบ ประดับส่วนต่างๆของร่างกายรูปภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ทำขึ้นด้วยการปิดทองคำเปลว แล้วตัดเส้นแสดงส่วนละเอียดต่างๆมีลักษณะค่อนข้างหยาบ ไม่รู้เอาใจใส่ในความประณีตของรายละเอียดของลวดลายเท่าที่ควร ทั้งนี้คงจะเนื่องด้วยเหตุผลส่วนตัวของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีความประสงค์ที่จะให้ส่วนที่ปิดทองมีความแวมวามเป็นพิเศษ จึงใช้เส้นตัดแสดงส่วนละเอียดแต่น้อย จะได้ไม่ไปกลบความแวมวามของผิวทองคำเปลว

7. การเรียนระบายสีในส่วนที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม โดยทั่วไปเรียนระบายสีส่วนที่เป็นลวดลายหยาบๆ และไม่นิยมปิดทองคำเปลวประกอบลวดลายที่อยู่ในเครื่องนุ่งห่ม

---

1. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2

8. ส่วนที่เป็นเครื่องสิราภรณ์ ประดับสีรษะรูปภาพกษัตริย์ เทวดา หรือยักษ์ ที่มีรูปแบบเป็นชฎา มงกุฎ ได้รับการเขียนเป็นลวดลายประดิษฐ์ลายกรวยดอกไม้มากกว่าที่จะเขียนให้ถูกต้องตามของจริง และรูปแบบชฎาและมงกุฎเหล่านั้น มักจะเขียนยอดตรงสั้นๆคล้ายกับแบบชฎาและมงกุฎที่ปรากฏในภาพจิตรกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา

9. รูปภาพมนุษย์ หรือ ภาพอมนุษย์ทั่วไป แสดงท่วงท่าอาการต่างๆ เป็นไปในลักษณะค่อนข้างกระด้าง (Rigidity) และนิ่งเฉย แม้จะเป็นรูปภาพแสดงอาการเดิน หรือเหาะก็ตาม ไม่สู้ให้ความรู้สึกเคลื่อนไหวเท่าที่ควร

10. รูปภาพมนุษย์ในจิตรกรรมสถานบางแห่ง เช่น รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งทุทไธสวรรย์ รูปภาพแสดงเรื่องมารวิชัยในพระอุโบสถวัดคุสิตคาราม แสดงภาพชาวต่างภาษา เช่น ฝรั่ง แขก จีน ปรากฏปนอยู่ในภาพมนุษย์ที่เป็นพวกคนไทยมีอยู่มากแห่งด้วยกัน การแสดงภาพชาวต่างภาษาเช่นนี้ น่าที่จะมีใช่เป็นไปด้วยอิทธิพลทางด้านสังคมที่ชนต่างภาษาเข้ามาอยู่ปะปนกับคนในพื้นถิ่น แล้วศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเกิดความรู้สึกประทับใจในรูปร่างหน้าตาของคนพวกนั้นๆ จึงเขียนจำลองรูปคนต่างๆภาษาใส่ลงเป็นส่วนประกอบในรูปภาพของเขา แต่ทว่า น่าจะเป็นคตินิยมที่สืบทอดรูปแบบที่เป็นแบบอย่างมีในสมัยกรุงศรีอยุธยาลงมามากกว่า โดยเฉพาะรูปฝรั่งที่เขียนขึ้นในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์นี้ ล้วนสวมเครื่องแต่งกายแบบทหารฝรั่งเศสซึ่งรับราชการในราชสำนักแห่งพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 เป็นพื้น มิได้มีรูปภาพฝรั่งที่เข้ามาในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ปรากฏอยู่ แบบอย่างของรูปภาพฝรั่ง จึงเป็นการสืบทอดขนบนิยมแบบอย่างรูปภาพฝรั่งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาลงมาโดยแท้

<u>สมัยที่ 2</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ในระหว่างสมัยที่ 2 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามวัดสนสถาน ต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม
2. พระอุโบสถ วัดเครือวัลย์
3. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
4. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวราราม

5. พระอุโบสถ วัดนายโรง

6. พระอุโบสถ วัดโพบางโอ

7. พระอุโบสถ วัดมุขราช

8. พระอุโบสถ วัดดาวดึงษาราม

9. พระอุโบสถ วัดชัยทิศ

10. พระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิต

แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ที่ปรากฏในจิตรกรรมสถานดังกล่าวในระหว่างรัชสมัยนี้ มีลักษณะของแบบอย่างที่ได้รับการเปลี่ยนแปลง หรือมีวิวัฒนาการทางแบบอย่างห่างออกจากแบบอย่างที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้เขียนขึ้นแต่ในสมัยที่ 1 มีอยู่หลายสิ่งหลายประการด้วยกัน โดยเฉพาะลักษณะที่มีอิทธิพลศิลปะจีน ลักษณะที่แสดงออกให้เห็นค่านิยมในความชักจ้านทางฝีมือ ลักษณะที่แสดงการแสวงหาลักษณะเฉพาะตัว หรือการสถาปนาสกุลช่างแต่ละสกุล มีปรากฏให้เห็นได้ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ในจิตรกรรมสถานต่างๆ ดังรายการที่กำหนดขึ้นเพื่อการศึกษาวิจัยข้างต้น

วิวัฒนาการ หรือความเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่างรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ในระหว่างสมัยที่ 2 พึงเห็นได้ตามรายงานที่เป็นผลจากการศึกษาเชิงวิเคราะห์ในภาคสนามจากจิตรกรรมสถานแต่ละแห่งๆ มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. รูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ ได้รับการเขียนขึ้นเป็นรูปร่างแบนๆ ตามขนบนิยมที่เขียนกันแพร่หลายอยู่ในสมัยที่ 1 คือเขียนเป็นรูปภาพแสดงลาวะจำกัดเพียง 2 มิติ คือ มีส่วนสูงกับส่วนกว้างเป็นข้อกำหนดรูปร่าง และใช้เส้นเป็นปัจจัยสำคัญในการกำหนด รูปร่าง ขนาด และรายละเอียดของรูปภาพทั่วไป

2. รูปภาพมนุษย์ และรูปภาพอมนุษย์ ยังคงได้รับการระบายสีเรียบๆ (Flat Colour) แสดงรูปร่างแบนราบ ไม่มีปริมาตรในด้านความหนาให้เห็น

3. รูปร่างกายทั่วไป ได้รับการเขียนขึ้นอย่างระมัดระวัง และเอาใจใส่เป็นพิเศษในเรื่องส่วนสัดของร่างกาย ขนาด และความสัมพันธ์ร่วมกันของอวัยวะต่างๆ รูปร่างของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ จึงมีลักษณะสมส่วน สวยงาม กลมกลืนกว่าแบบอย่างภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ในสมัยที่ 1 ซึ่งมีลำตัวผอมระหง และยืดยาวผิดปกติ

4. ใบหน้าของรูปภาพโดยเฉพาะใบหน้าภาพมนุษย์ มีลักษณะเด่นตรงกวง

ตา ซึ่งเขียนโค้งกลมขึ้นเหมือนคันธนู ไม่ทำเป็นรูปยาวรีดังที่เป็นลักษณะเด่นในสมัยที่ ๑ และดวงตาดำเขียนเบี้องมาอยู่ที่หัวตา ความนิยมเขียนดวงตาดำในลักษณะแสดงอาการ "มองหลบต่ำ" ได้หายไป ในสมัยนี้

5. การใช้เส้นตัดรูปนอก (Out Line) และเส้นตัดส่วนละเอียด (Contour Line) เป็นสิ่งที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนี้ ถือว่าเป็นประเพณีมือในการใช้เส้นเป็นพิเศษ กล่าวคือ เส้นที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นแต่ละเส้นนั้น เป็นเส้นที่ชัดคม เส้นเรียบเสมอกัน และลักษณะพิเศษยิ่ง คือ ใช้เส้นขนาดเล็กมาก คือเล็กขนาดที่พวกช่างจิตรกรรมเรียกว่า "เส้นหนวดหนู" ตัวอย่างรูปภาพมนุษย์ และรูปภาพอมนุษย์ที่เขียนด้วยฝีมือชั้นครูในสมัยนี้ ใช้เส้นตัดรูปภาพขนาด "เส้นหนวดหนู" คือ รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังฝีมือหลวงวิจิตรเจษฎา (ครูทองอยู่) เขียนเรื่องเนมิราช กับฝีมือครูคงแป๊ะ เขียนเรื่องมโหสถ ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

อนึ่ง ความนิยมเขียนเส้นตัดรูปภาพขนาดเล็กเท่าเส้นหนวดหนูนี้ เป็นความนิยมแพร่หลายขยายวงกว้างในสมัยนั้น รูปภาพมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตามจิตรกรรมสถานต่างๆภายในวัดพระเชตุพนฯ ก็เขียนเส้นตัดขนาดเล็กดั่งกล่าวทั้งสิ้น รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ก็ได้ตัดเส้นเล็กขนาดที่กล่าวปรากฏให้เห็นทั่วไปเช่นกัน

6. ลวดลายที่ได้รับการเขียนขึ้นเป็นเครื่องประดับ รูปภาพมนุษย์และอมนุษย์ ทำขึ้นด้วยการปิดทองคำเปลวตามขนบนิยม แล้วตัดเส้นแสดงรายละเอียดต่างๆ ลวดลายในส่วนต่างๆ เช่น กรองคอ พาหุรัด ทับทรวง สังวาลย์ สายสอิ้ง ทองกร ทองร้อยพระบาท ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะเขียนลวดลายด้วยเส้นเรียบคม และแสดงลวดลายชัดเจนเป็นระเบียบ สวยงาม เรียบร้อย กว่าที่ปรากฏในสมัยที่ ๑

7. ส่วนที่เป็นเครื่องนุ่งห่ม ของรูปภาพเทวดาหรืออมนุษย์ ได้รับการเขียนลวดลายในพื้น ผ้านุ่ง ผ้าห่ม สนับเพลา และเสื้ออย่างละเอียด และประณีตด้วยสีต่างๆ รูปภาพเทวดาบางภาพยังได้รับการปิดทองคำเปลวลงบนส่วนที่เป็นเครื่องทรง แล้วตัดเส้นเป็นลวดลายละเอียดประณีตเป็นพิเศษก็มีอยู่มาก ในส่วนที่เขียนเป็นเครื่องนุ่งห่มของชนชาวบ้าน ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก็มิได้ละเลยที่จะเขียนลวดลายให้ประณีต ลวดลายในผ้านุ่ง ผ้าห่ม ได้เขียนอย่างละเอียดไว้ฝีมือไปทุกๆแห่ง

อนึ่ง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ยังได้ถ่ายทอดเครื่องแบบ ข้าราชการ ทหาร ที่เป็นเครื่องแบบทางราชการในสมัยนั้นให้ปรากฏในรูปภาพมนุษย์ ที่สมมติเป็นขุนนาง ทหาร ตามที่มีในเรื่องไว้ได้อย่างชัดเจน และใกล้ความจริงมาก

8. ส่วนที่เป็นเครื่องศิราภรณ์ ประดับศีรษะรูปภาพเทวดา หรือรูปภาพอมนุษย์ ซึ่งมีรูปแบบเป็นชฎา มงกุฎ จะเขียนให้มียอดทรงสูงเป็นอย่างชฎาลอมหอก และชฎายอดชัย ใกล้เคียงกับความจริงมาก

9. รูปภาพมนุษย์ และรูปภาพอมนุษย์ทั่วไป ได้รับการเขียนจัดท่าทางให้มีการเคลื่อนไหวนุ่มนวล และเป็นธรรมชาติมากกว่า ท่วงท่าของรูปภาพในสมัยที่ 1 โดยเฉพาะรูปภาพชนชาวบ้านซึ่งเขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบเรื่อง หรือแก้พื้นที่ว่างตรงเชิงฝาผนังที่เรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "ภาพตีนห้อง" ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แสดงท่วงท่าของรูปภาพชาวบ้านให้มีชีวิต สนุกสนาน รบขัน ตามปกติในพื้นบ้านได้เป็นอย่างดี รูปภาพเช่นนี้พึงเห็นได้ตรงส่วน "ภาพตีนห้อง" ในจิตรกรรมสถานทั่วไปในสมัยนี้

10. แบบอย่างภาพมนุษย์ชาวต่างภาษา ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ มีรูปแบบต่างกว่ารูปแบบชาวต่างภาษาที่ได้รับการเขียนขึ้นในสมัยที่ 1 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เขียนภาพชาวต่างภาษาขึ้นจากประสบการณ์ ที่เขาได้พบปะคนต่างภาษานั้นด้วยตัวเขาเอง ซึ่งในสมัยที่กล่าวอยู่นี้ ชาวต่างภาษาโดยเฉพาะพวกฝรั่งต่างภาษาได้เดินทางมาสู่กรุงรัตนโกสินทร์เนืองๆ ที่มาตั้งหลักแหล่งเปิดห้างทำการค้าก็มี ที่มาตั้งสำนักทำการเผยแพร่ศาสนาก็มาก ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้พบปะคุ้นเคยอยู่เนืองๆ และศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนั้น ส่วนมากมีความหวั่นไหวเมื่อกระทบกับสิ่งภายนอกที่มาเร้าอารมณ์ ก็ถือเสียมิได้ที่นำประสบการณ์ต่อรูปแบบคนต่างภาษามาแสดงออกในงานจิตรกรรมของเขา ดังนี้จึงปรากฏรูปภาพชาวต่างภาษาในสมัยนั้น โดยเฉพาะรูปภาพชาวอังกฤษสวมกางเกงยาวขารวบ ใส่เสื้อแขนยาว ตัวเสื้อด้านหลังยาวปกลงมาถึงชายพับ สวมหมวกทรงกระบอกมีปีกสั้นให้เห็นได้ในที่ต่างๆ หรือรูปคนจีนในสมัยนั้น การเขียนเป็นภาพคนจีนโกนผมครึ่งศีรษะเหลือไว้เป็นเปียตรงท้ายทอย นุ่งหมกางเกงและเสื้อเช่นชาวจีนในเมืองจีนสมัยปลายราชวงศ์เช็ง รูปภาพคนต่างภาษาในลักษณะเช่นนี้ เป็นอุทาหรณ์ให้เห็นการเปลี่ยนแปลงทางด้านความคิดของศิลปิน และการแสวงหาทางวิวัฒนาการแบบ

อย่างใหม่ๆเพื่อการเสริมแต่งงานจิตรกรรมของเขาให้ฟุ่มเฟือย น่าสนใจไปด้วยรูปแบบอันหลากหลายกว่าสมัยที่ผ่านไป

อนึ่ง ในสมัยนี้มีรูปภาพมนุษย์ที่แสดงให้เห็นความคิดริเริ่มในการสร้างสรรค์แปลกใหม่อย่างหนึ่งที่ไม่ปรากฏมาแต่ในสมัยก่อน คือการเขียนรูปภาพคนต่างภาษาในพื้นเมืองคับคนต่างภาษาที่มาจากต่างประเทศ เป็นรูปภาพขนาดใกล้เคียงคนจริงๆลงบนพื้นไม้ด้านหลังบานประตูแสดงรูปพรรณ สัณฐาน และเครื่องแต่งกายตามเพศและภาษานั้นได้ดียิ่ง รูปภาพที่มีแบบอย่างเป็นคนต่างภาษาพวกนี้ ปรากฏเขียนไว้ข้างหลังบานประตูวิหารทิส ในวัดพระเชตุพนฯ แต่ละวิหาร มีจำนวนถึง 33 คู่ด้วยกัน และภาพคนต่างภาษาแต่ละคู่ มีโคลงอธิบายไว้ชัดเจน มีตัวอย่างเช่น

ภาพสิงหล

วิไชไชเยศมล้าง เหล่ามาร
สิงหะพาหุเอา รสไท
สิงหฬทวีปขนาน นามเกาะ ก่อนพ่อ
เพราะเพื่อพระไว้เชื้อ ชื่อวงศ์
รชเรชรูปเฉพาะใฬ้ ปรากฏ เพศแฮ
เสื้อหมวกภูษาทรง เสวตลวน
พัสตราหวาหส หอกนุ่ง พันพ่อ
พึงเพ่งอลังทั่วสิ้น ฉิ่นเมือง

ภาพอาฟริกัน

หัวพริฉหยิกหยาบเผ้า ผมเงาะ
ปากแสยะยิงฟันขัน คู่เบื้อ
อยู่เขตประเทศเกาะ อาฟริ กาแฮ
โฉดชาติฉวีเนื้อแมน หนึกเขมา
กางเกงริ้วมลิเลื่อย ลายสุหรัด
ใส่เชื่อสีขาวเขา ชอบใช
เช็ดหน้าชัตุรัสจัก จีบคาด เอวเอย
เครื่องแต่งร่างรายไร เพศพล

ภาพอิตาเลียน

ทุกพรรค์ทุกภาคล้น เหลือหลาย
ฝรั่งอิตาเลียนเหลา หล่อไว้
เขมแขงแต่งกายกล อังกฤษ
ทำเนียบเทียบเชื้อใช้ เช่นกัน
ประเทศอยู่เบื้องทิศ ทักษิณ
ฝ่ายฝั่งสาครสวัน ตกดาว
นามเมืองอิตาเลียนยิน สามารถ แสยงแอ
พลฝรั่งชาญหาวพร้อม พรั่งพล

ภาพฝรั่งเศส

ฝรั่งเศสสลัดหลากเสื้อ สีดำ ใส่แอ
อินทร์ธนูทองยล ยาบย้อย
กางเกงชักคุมดำ ช่องเคลือบ
นาฬิกานอยห้อย ห่อเป๋า
ประเทศถิ่งก้าเกือบ กับอัง กฤษเอย
ฝรันชินครเขา ใหญ่ล้ำ
ทหารปืยชิบช่ายรัง รักษ์ด่าน แคนแอ
ธรรโยษไพร่ฟ้าพ้น เผิดสยอง

ภาพยี่ปุ่น

เพศภาพพึงรักยิ้ง หยุดชม
รูปยี่ปุ่นปานยืน อย่างไว้
ส่องแหยมหยุกหยุยผม เปียมุ่น
เครื่องแต่งสรรเสื้อใช้ ต่างสี
อยู่เกาะยี่ปุ่นเวิ้ง วงเขา
เขาย่อมเป็นช่างดี แปดด้าน
โดยตำแต่งตาวเงา งามปลาบ
สบสิ่งสินค้าบ้าน ปิ่นโต

ภาพจีน

รูปจีนระบอบเก่าพ้น มีผม มวยนา
แปลงเปลี่ยนเปียเจือตาม ตาดเจ้า
ใส่เสื้อสะสวยสม สวมหมวก
เชิงสอดเหียบหุ้มเท้า หาบหนัง

ภาพมอญ

นี้ภาพเทลงเขตรแดวน พงสา วดีแอ
คือเหล่ารามัญฉบัง หนู่นี้
ไว้หวังเพื่อประชา ชมเล่น
เผื่อว่าภายหน้าลี้ ลับหาย
นุ่งผ้าตรางริ้วเช่น ชาวอัง วะแอ
พันโพกเกล้าแต่งกาย ใส่เสื้อ
มอญมักสักไหล่หลัง ลงเลข ยันต์หา
พลอยพับหิมน้ำเนื้อ นับถือ[1]

รูปภาพคนต่างภาษาซึ่งเขียนขึ้นที่วัดพระเชตุพนฯนี้ ควรถือว่าเป็นการริเริ่มความคิดใหม่ๆ อันเป็นแรงผลักดันให้เกิดความเอาใจใส่และสนใจแสวงหารูปแบบที่เป็นแบบอย่างใหม่ๆ เพื่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังในเวลาต่อมา ความคิดและการแสดงออกในทางรูปภาพดังนี้ นับว่าเป็นวิวัฒนาการทางรูปแบบของจิตรกรรมฝาผนังที่สำคัญอย่างหนึ่ง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

<u>สมัยที่ 3</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นแบบอย่าง ภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ในระหว่าง สมัยที่ 3 มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามสถานต่างๆ ต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส สมัยรัชกาลที่ 4
2. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดบวรนิเวศ สมัยรัชกาลที่ 4

---

1. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน ภาค 2 จำพวกบทกลอน

3. พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม สมัยรัชกาลที่ 4
4. พระอุโบสถ วัดราชประดิษฐาน สมัยรัชกาลที่ 4
5. พระอุโบสถ วัดปทุมวนาราม สมัยรัชกาลที่ 4
6. พระอุโบสถ วัดกัลยาณมิตรวรวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4
7. พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4
8. พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม สมัยรัชกาลที่ 4
9. พระอุโบสถ วัดบวรสุทธาวาส สมัยรัชกาลที่ 4
10. หอราชพงศานุสรณ์ หอราชกรมานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม สมัยรัชกาลที่ 4
11. พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร สมัยรัชกาลที่ 5
12. พระอุโบสถ วัดโพธินิมิต สมัยรัชกาลที่ 5
13. พระอุโบสถ วัดอรุณราชวราราม สมัยรัชกาลที่ 5
14. พระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตร สมัยรัชกาลที่ 5
15. พระอุโบสถ วัดบุปผาราม สมัยรัชกาลที่ 5

แบบอย่างภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆดังรายการข้างบนนี้ มีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นลักษณะความเปลี่ยนแปลง และวิวัฒนาการของแบบอย่างต่างออกมาจากสมัยที่ 2 มีต่างๆ ซึ่งพึงจะเห็นได้จากผลของการศึกษาเชิงวิเคราะห์ข้อมูลทางภาคสนาม และเอกสารประกอบการศึกษาต่อไปนี้

1. ภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ ที่ได้รับการเขียนขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนัง สมัยที่ 3 นี้ มีลักษณะของรูปแบบที่เปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการก้าวหน้า ต่าง – ออกมาจากแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมที่ยอมรับกันมาแต่เดิม ซึ่งเขียนภาพมนุษย์ หรือภาพอมนุษย์เป็นภาพสมมติ มีข้อจำกัดทางรูปแบบเพียง 2 มิติ มาเป็นการเขียนภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ให้เป็นแบบใกล้เคียงความจริงและเป็นธรรมชาติมากขึ้น ทั้งนี้เนื่องด้วย " ประเทศไทยในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว สภาพบ้านเมืองเริ่มพัฒนาเจริญก้าวหน้าทุกด้าน และเปิดสัมพันธไมตรีกับต่างชาติมากขึ้น โดยเฉพาะชาวตะวันตก ซึ่งได้นำความรู้ วิทยาการ ศิลปะ และวัฒนธรรม เข้ามาเผยแพร่ ทำให้

ชีวิต และความนิยมในสังคมปรับตัวเปลี่ยนแปลงไปตามกาลสมัย จิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งมีแบบอย่างเฉพาะประจำชาติศิลปลักษณะหนึ่ง ซึ่งนำเอาแบบอย่างวิธีการเขียนภาพแบบตะวันตกมาผสมผสานกับจิตรกรรมไทยประเพณี โดยใช้กฎเกณฑ์ทัศนียวิทยา ช่วยให้งานจิตรกรรมมีระยะใกล้-ไกล แสดงความลึกในแบบ 3 มิติ ตลอดจนการจัดองค์ประกอบ ให้บรรยากาศและสีสันประสานสัมพันธ์กับรูปแบบตัวปราสาทราชวัง และเรื่องที่เกี่ยวกับคติทางพุทธศาสนา จึงนับเป็นจิตรกรรมไทยแบบประเพณีแนวใหม่ซึ่งแสดงลักษณะศิลปะอุดมคติและศิลปะแบบเรียลลิสต์ ที่ประสานกลมกลืนเป็นเอกภาพขึ้น[1]

ความคิดริเริ่มนิยมเขียนรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ให้เป็นแบบอย่างใกล้เคียงความจริงและเป็นธรรมชาติมากขึ้น อย่างที่เรียกว่า ศิลปะแบบเรียลลิสท์นี้ " ลูกเหมือนหุ่นกระหม่อม (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) จะเป็นผู้เริ่มทรงพระราชดำริ ให้อาจารย์อินโข่ง เขียนเรื่องพงศาวดาร (ในหอราชพงศานุสรณ์ และหอราชกรมานุสรณ์ ที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม) ให้เป็นรูปภาพตามจริง "[2] และ " ขรัวอินโข่งเป็นอัจฉริยะจิตรกรหัวก้าวหน้า ผู้พัฒนาแนวทางจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ให้มีบรรยากาศแสดงระยะใกล้-ไกลด้วยกฎเกณฑ์ทางทัศนียวิทยาเป็นคนแรก และยังได้เนรมิตสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังในแนวความคิดใหม่ขึ้นอีกรูปแบบหนึ่ง โดยนำเอารูปแบบจิตรกรรมตะวันตกอันเกี่ยวกับการจัดองค์ประกอบ ยุคคน การแต่งกาย ศึกรามบ้านเมือง ทิวทัศน์ การใช้สี แสงเงา บรรยากาศ ที่ให้ความรู้สึกในระยะและความลึกมาใช้อย่างสอดคล้องเหมาะสมกับเรื่องที่ท่านแสดงออกเกี่ยวกับคติและปริศนาธรรม "[3] อนึ่ง " รูปภาพที่เขียนผนังหลังหน้าต่างในพระอุโบสถ (วัดบวรนิเวศวิหาร) คือ ที่พุทธกระหม่อม (พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว) โปรดให้อาจารย์อินโข่งเขียนปัจฉาธรรมเป็นภาพฝรั่ง... และยังประหลาดใจต่อไป ด้วยอาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แกได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาหีบห่อเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้งสมัยต้นพุทธศตวรรษที่ 19 ได้ "[4]

ความคิดริเริ่มที่มีต่อขนบนิยมทางด้านแบบอย่างใกล้เคียงความจริงและเป็น

---

1. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
2. สาส์นสมเด็จ เล่ม 18
3. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1
4. สาส์นสมเด็จ เล่ม 22

ธรรมชาติดังกล่าวนี้ ได้เป็นความนิยมสืบต่อมาและแพร่ขยายวงกว้างออกไปในบรรดาศิลปินและช่างจิตรกรรมตลอดจนบุคคลชั้นสูงในราชสำนัก ซึ่งมีบทบาทสำคัญต่อการสร้างสรรศิลปกรรมประเภทงานจิตรกรรมฝาผนังโดยลำดับ ความคิดริเริ่มและความนิยมในแบบอย่างของรูปภาพที่เขียนให้ใกล้เคียงความจริงนี้ มีตัวอย่าง " รูปภาพเรื่องรามเกียรติ์ที่ระเบียงวัดพระแก้วนั้น เดิมเขาก็ไม่ได้เขียนทศกัณฐ์ หรือภาพอื่นหลายแขนหลายมือเว้นแต่ตรงตัวภาพทำปาฏิหาริย์เฉพาะตัว หม่อมฉันยังจำได้ว่า สมเด็จพระราชปิตุลา - เป็นผู้สั่งให้เขียนแขนและมือมาก เมื่อท่านเป็นแม่กองการเขียนพระระเบียง ครั้งจะฉลองพร้อมกับงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี ในรัชกาลที่ 5 [1]

อนึ่ง ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว "เป็นระยะหัวเลี้ยวหัวต่อของศิลปะไทยแบบประเพณี และศิลปะสมัยใหม่ที่เริ่มก่อตัวพัฒนามาตั้งแต่รัชกาลที่ 4 และเป็นที่นิยมแพร่หลายอย่างกว้างขวางในสมัยนี้ตามสภาพความเจริญและความเปลี่ยนแปลงในชีวิตความเป็นอยู่ของสังคมไทย " [2] กระนั้นก็ดี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่มีความเห็นร่วมด้วยกับความคิดในการเปลี่ยนแปลง หรือวิวัฒนาการทางแบบอย่างในลักษณะใกล้เคียงความจริง ก็ใช่ว่าจะเปลี่ยนแปลงแบบอย่างไปได้โดยฉับพลันในเวลาสั้นๆ ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยมีพื้นความรู้ต่างกันกับความรู้ในการเขียนรูปภาพ โดยเฉพาะภาพมนุษย์ตามขนบนิยมอย่างในยุโรป กับยังยกพร่องในทางฝึกหัดตามหลักวิชาศิลปะในแนวศิลปะวิทยา (Academic Art) ดังนี้ในช่วงแรกแห่งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงเป็นช่วงแห่งความสับสนทางความคิดในการสร้างและแสดงออกแบบอย่างภาพมนุษย์ในแบบอย่างที่ใกล้เคียง หรือเหมือนความจริง ปัญหาและความขัดข้องในการปรับเปลี่ยนแปลงแบบอย่าง ซึ่งเป็นวิวัฒนาการทางด้านแบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังระยะนี้ มีอุทาหรณ์ให้เห็นได้ "เมื่อครั้งปฏิสังขรณ์วัดพระแก้วครบร้อยปี เกล้ากระหม่อมมีหน้าที่เป็นนายด้านปฏิสังขรณ์ของพระคันธารราษฎร์ แล้วก็กำลังใฝ่ใจในวิชาเขียนอยู่ด้วย เสร็จธุระดูการในหน้าที่ของตนแล้ว ก็เดินเที่ยวดูเขียนรอบพระระเบียงรอบหนึ่งเป็นอย่างน้อย และประจบคนฝีมือดีเป็นลูกศิษย์เขาตลอดไป วันหนึ่งไปหยุดดูพระอาจารย์แดง เขียนอยู่ที่ห้องหนุมานอาสา

---

1. สาส์นสมเด็จ
2. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

สมเด็จพระปิตุลาผู้เป็นนายด้านการเขียน พระระเบียงซีกหนึ่ง ครัสสั่งบังคับไว้ว่า รูปทศกัณฐ์ต้องเขียนให้ครบ 20 กรจริงๆ ซึ่งแต่ก่อนก็เขียนกันแต่ 2 กร อย่างคนธรรมดา แม้ว่าถึงที่สำแดงเดช จะใส่มากเข้าไปอีกก็เพียง 6 กรเท่านั้น ครั้นถูกบังคับให้ทำ 20 กรก็คิ้นกันขลุกขลัก ไม่ใช่ว่าจะเขียนไม่ได้ เขียนได้ดอก แต่ก็เต็มอนกับเอาหวีกล้วยกระหนาบไว้ทั้งสองข้าง จะทำกิริยาให้เห็นปรากฏว่าโกรธหรือว่าชอบใจอะไรก็ไม่ได้ อาจารย์แดงกำลังพยายามเขียนทศกัณฐ์ให้มีกิริยาโกรธ ประจุแขนให้สมกิริยา ลบๆ เขียนๆเลื่อนไปเลื่อนมาจนเหงื่อแตกก็ไม่สำเร็จ วางมือลงจากว่างร้าน มานั่งพิงเสา พระระเบียงเพ่งดูรูปที่เขียน ที่จะตรึกตรองว่าจะทำอย่างไรดี ในที่สุดก็พูดกับเกล้ากระหม่อมว่า ขอดวายพระพรทศกัณฐ์นี่อาตมภาพเห็นว่าจะดีอยู่อย่างเดียวก็แต่งมกุงเท่านั้น ขอดวายพระพร เป็นลอกไปข้างไหนไม่ได้เทียว "[1] ข้อความนี้เป็นตัวอย่างหนึ่งแสดงให้เห็นว่า ขั้นตอนของการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างจากขนบนิยมเดิมไปสู่แบบอย่างซึ่งเนื่องด้วยผลกระทบทางความคิดจากอิทธิพลความนิยมแบบอย่างเหมือนความจริงอย่างศิลปะในยุโรป ยังมีอุปสรรคอยู่มากในการปฏิบัติงานเขียนภาพของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ขาดความรู้ความเข้าใจในวิชาการศิลปะวิทยา (Academic Art)อย่างยุโรปในเวลานั้น

ในเวลาถัดมาไม่นาน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้เสด็จประพาสยุโรปถึงสองครั้ง ครั้งแรกเมื่อพุทธศักราช 2440 และครั้งหลังเมื่อพุทธศักราช 2450 " การเสด็จประพาสยุโรปของพระองค์ทั้งสองครั้ง ได้ทรงนำสถาปนิก จิตรกร ประติมากรชาวตะวันตกซึ่งส่วนใหญ่เป็นชาวอิตาเลียนเข้ามาปฏิบัติงานในประเทศ โดยโปรดเกล้าฯให้สร้างพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท พระที่นั่งอนันตสมาคม และพระที่นั่งอื่นๆ ซึ่งเป็นโอกาสให้ จิตรกร ประติมากร และสถาปนิกไทยได้ปฏิบัติงานร่วมกับบรรดาช่างชาวตะวันตก จึงต่างได้เรียนรู้ แลกเปลี่ยน เทคนิค แนวความคิด การทำงานศิลปะซึ่งกันและกัน อีกทั้งความเจริญก้าวหน้าของโลกในด้านต่างๆที่เข้ามามีอิทธิพลเปลี่ยนแปลงสภาพความเป็นอยู่ ความรู้สึกนึกคิด และความนิยมของชาวไทย จิตรกรรมซึ่ง – เป็นผลสะท้อนส่วนหนึ่งของสังคมก็ได้พัฒนา แนวความคิดและวิธีการแสดงออกเป็นรูปแบบ

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 7

จิตรกรรมสมัยใหม่ ที่มิได้ยึดมั่นอยู่กับทัศนะทางศิลปะแบบประเพณีนิยม "[1]

ในรัชสมัย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝีมือเอกหลายท่านที่ได้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่มีแบบอย่างเป็นไปในขนบนิยม เหมือนความจริง หรือแบบสัจจะนิยม (Realistic) " สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นทั้งปราชญ์ สถาปนิกและจิตรกร ที่มีชื่อเสียงปรากฏก้องทั้งในประเทศและต่างประเทศ ทรงมีพระปรีชาสามารถสันทัดจัดเจนในงานด้านสถาปัตยกรรมเป็นเอก ผลงานชิ้นเด่นที่สำคัญ คือ พระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม สำหรับงานจิตรกรรมนั้นส่วนใหญ่เป็นลายเส้น มีแบบอย่างลักษณะพิเศษเฉพาะพระองค์ โดยเฉพาะภาพคน จะทรงเน้นส่วนสัดและลักษณะกล้ามเนื้อในเรื่อง – กายวิภาคอย่างถูกต้องสมบูรณ์ ใช้เส้นอย่างกล้าหาญและแน่นอน แสดงถึงความชำนิชำนาญเป็นพิเศษ สมดังคำกล่าวสรรเสริญว่า พระองค์ทรงเป็นบรมครูทางศิลปะ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงโปรดปรานและเชื่อมั่นในพระปรีชาสามารถอย่างยิ่ง "[2]

อนึ่ง แนวความคิดริเริ่ม ของสมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ในการที่ทรงเขียนรูปภาพจิตรกรรมโดยเฉพาะภาพมนุษย์แสดงลักษณะสมจริง ประกอบด้วยส่วนสัด และรูปร่างประกอบด้วยกล้ามเนื้อ ถูกต้องตามหลักวิชากายวิภาค(Anatomy) นี้ ทรงแสดงความคิดริเริ่มในลักษณะเช่นนี้ในลายพระหัตถ์ที่ทรงประทานหม่อมเจ้าหญิงพิลัยเลขา ดิศกุล ว่า "ทางช่างกรีกเขาทำเอางามเป็นที่ตั้ง เอาเหมือนคนเข้าประกอบ ซึ่งมาคนทางเดียวกันเข้ากับอาว์พยายามจะทำ คือเอารูปทรงงามของรูปภาพตัวท้าว ตัวพญาของไทยเป็นที่ตั้ง เอาสิ่งที่เหมือนคนเข้าประกอบ "[3] แบบอย่างรูปภาพมนุษย์ หรืออมนุษย์ที่เกิดขึ้นเป็นขนบนิยมตามที่ทรงคิดริเริ่มขึ้นใหม่นี้ ในเวลาไม่นานได้กลายเป็นแบบอย่างที่ได้รับการยอมรับและนิยมแพร่หลายออกไปในบรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย ได้เจริญตามรอยฝีพระหัตถ์ นำไปเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัย

---

1. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
2. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1
3. พิไลยเลขา ดิศกุล

ต่อมาในหลายแห่งด้วยกัน ศิลปินในสมัยหลังที่ทำงานด้วยรูปแบบอันแบบอย่างตามแนวความคิดของสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีเป็นต้นเช่น พระเทวาภินิมมิต (ฉาย เทียมสินไชย) ซึ่งได้เขียนรูปภาพเรื่องรามเกียรติ์ในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อรัชกาลที่ 7 ในคราวเตรียมการฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ อายุได้ 150 ปี

2. ภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นในภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่ 3 นี้ มีแบบอย่างเป็นรูปร่างกึ่งแบน กล่าวคือ รูปร่างทั่วไป มีลักษณะจำกัดเพียง 2 มิติ แต่ได้รับการเขียนระบายสีเสริมส่วนริมรูปร่างให้ดูรู้สึกว่าเป็นรูปร่างกึ่งกลม ซึ่งยังไม่สมจริงตามธรรมชาติ

3. ส่วนใบหน้าของรูปภาพมนุษย์ มีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างมาก ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสนใจที่จะเขียนใบหน้าให้ดูสมจริงอย่างคนเป็นๆที่เห็นได้ทั่วไปตามพื้นบ้าน ด้วยการเพิ่มน้ำหนักสีเสริมที่ช่างคั้งจมูก เพื่อเน้นหรือคัดให้จมูกเป็นสันนูนขึ้น แต่ดูเหมือนว่า ยังไม่ประสบความสำเร็จเท่าที่ควร มีภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนเรื่องพระราชประวัติตอนต้นรัชกาล พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ที่ในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ได้แสดงการเขียนภาพส่วนใบหน้าของรูปภาพมนุษย์ มีลักษณะพิเศษกว่าในจิตรกรรมสถานแห่งอื่นๆที่ได้เขียนขึ้นในสมัยนี้ กล่าวคือ ภาพใบหน้าของรูปภาพบุคคลสำคัญ ที่ปรากฏภาพจิตรกรรม ได้รับการเขียนเป็นภาพเหมือน(Portrait) ใบหน้าบุคคลนั้นจริงๆ มีตัวอย่างเช่น พระบรมสาทิสลักษณ์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อทรงผนวชเป็นสามเณร และเมื่อแรกเสวยราชสมบัติ ศิลปินผู้เขียนภาพภาพที่นี้คือ พระองค์เจ้าจันทรสุเทพ (จัน คาราคร) ทรงเขียนภาพพระพักตร์เป็นภาพเหมือน (Portrait) ทั้งสิ้น ตัวอย่างเช่นนี้ แสดงให้เห็นการวิวัฒนาการในด้านความคิดและแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์ต่อมาอย่างสำคัญขั้นหนึ่ง

อนึ่ง ในส่วนที่เป็นภาพใบหน้ามนุษย์ที่มีตำแหน่งในเรื่องเป็นท้าวพญา มหากษัตริย์ ซึ่งเป็นภาพที่ลดจำนวนลงมากในสมัยนี้ ยังคงได้รับการเขียนใบหน้าตามแบบอย่างภาพสมมติ แต่ทว่าแบบอย่างค่อยคลายลง ไม่ชัดจ้าน ซึ่งยังเหมือนดังเช่นภาพใบหน้าที่เขียนกันในสมัยที่ 2

4. รูปร่างส่วนลำตัวและแขนขา ของรูปภาพมนุษย์ส่วนมากได้รับการเขียนขึ้นด้วยความพยายามที่จะให้สมจริงตามสภาพที่พบเห็นในพื้นบ้าน แต่ศิลปินหรือช่าง

จิตรกรรมบกพร่องความรู้ในวิชากายวิภาค (Human Anatomy) และยังมิได้เอาใจใส่ในการศึกษาฝึกหัดเขียนภาพมนุษย์อย่างจริงจัง โดยอาศัยคนจริงๆเป็นแบบในการฝึกหัด ดังนี้ รูปภาพมนุษย์สามัญทั่วไปจึงปรากฏรูปร่าง แขน ขา ให้เห็นในลักษณะรูปร่างบวมๆ คล้ายหมอนข้างยังนุ่นไม่แน่น เว้นไว้แต่แบบอย่างรูปภาพมนุษย์ที่ดำเนินตามรอยฝีพระหัตถ์ของสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เท่านั้น ที่เป็นแบบอย่างสมบูรณ์ลงตัวตามหลักวิชา

5. รูปภาพมนุษย์ และอมนุษย์ ที่สมมติเป็นท้าวพญามหากษัตริย์ หรือภาพเทวดาต่างๆ ได้รับการเอาใจใส่เป็นพิเศษในส่วนที่เป็นภูษา ผ้าทรง โดยจะปิดทองลำเพลาเป็นพื้น แล้วเขียนเส้นตัดเป็นลวดลาย แทนการระบายสีแล้วเขียนลวดลายดังที่นิยมกันในสมัยก่อนๆ

6. รูปภาพมนุษย์สามัญ ชนชาวบ้านทั่วไป ได้รับการเขียนให้นุ่งห่มเสื้อผ้าอาภรณ์ตามสมัยนิยม และฐานะของคนในสมัยที่กล่าวถึงนี้ ภาพขุนนาง ทหาร และท้าวนางในราชสำนักก็ได้รับการเขียนให้นุ่งห่มด้วยเครื่องแบบ หรือภูษาอาภรณ์ตามขนบนิยมกัน แต่ในเวลานั้นซึ่งแสดงออกตามขนาดของประสบการณ์และความสามารถของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแต่ละคน

7. แบบอย่างรูปภาพเครื่องสิราภรณ์ ประดับสีรัษะรูปภาพกษัตริย์ เทวดา และยักษ์ ที่เป็นรูปภาพชฎาและมงกุฎซึ่งมียอดชนิดต่างๆ ได้รับการเขียนให้เหมือนกับชฎาหรือมงกุฎที่เป็นของจริงยิ่งขึ้น การใช้เส้นเขียนแสดงส่วนละเอียด ก็ได้รับการเขียนอย่างละเอียด ประณีต และเรียบ จนดูกระด้าง กว่าที่ปรากฏในสมัยที่ 2

8. ท่วงท่า อากัปกิริยา ของรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ ได้รับการเขียนจัดท่าทางต่างๆให้แลดูเป็นธรรมชาติสมความจริงยิ่งขึ้น ลักษณะการเขียนจัดท่าทางรูปภาพมนุษย์ให้ดูสมจริงเป็นธรรมชาติเช่นนี้ มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในหอราชกรมานุสรณ์ หอราชพงศานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศวิหาร ในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม และในพระอุโบสถวัดราชประดิษฐาน เป็นต้น

อนึ่ง การเขียนจัดท่าทาง และกลุ่มภาพมนุษย์ให้ดูสมจริงและเป็นธรรมชาติดียิ่ง อีกแห่งหนึ่งซึ่งสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงชมด้วยเหตุผลว่า " ติดใจรูปเขียนในวัดบวรสุทธาวาส อยู่อีกห้องหนึ่ง เห็นว่าดีล้ำเลิศกว่าที่เคยเห็นมา เขียนเป็น

รูปกำลังทิ้งผลกัลปพฤกษ์ มีคนตั้งร้อยตั้งพัน โกงโค้งโกงขวิด แย่งกันเป็นกลุ่มๆ ไม่ได้เขียนให้เห็นลูกมะนาว แต่รู้ได้ว่าลูกมะนาวตกลงที่ตรงไหน เพราะมีรูปคนรุมกันเข้าที่ตรงนั้นเป็นวงๆ ที่ใกล้ต้นกัลปพฤกษ์มีคนอย่างเยียดยัด ห่างออกมาค่อยเบาบางลงทีละน้อย ดูเห็นเหมือนจริงอย่างที่สุด ไม่เคยเห็นฝีมือช่างผู้นี้ที่ไหนมาก่อนเลย กรมหมื่นวรวัฒน์บอกว่าชื่อ นายมั่น "[1]

9. ขนาดและส่วนสัดของรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ ได้รับการเขียนให้มีขนาดต่างกันตามสภาพที่เป็นจริง เท่าที่ตามองเห็นอยู่ในระยะใกล้ หรือไกล ซึ่งเป็นไปตามหลักวิชาทัศนียวิทยามากขึ้น กล่าวคือรูปภาพที่สมมติให้อยู่ในตำแหน่งใกล้ตัวผู้ดู จะเขียนให้มีขนาดสูงใหญ่พอสมควร ส่วนรูปภาพที่อยู่ในตำแหน่งไกลออกไปจากตัวผู้ดู จะเขียนขนาดเล็กและเตี้ยลง และความชัดเจนของรายละเอียดก็ลดลงตามลำดับ ตัวอย่างแบบอย่างในกรณีนี้มีเป็นต้น ภาพจิตรกรรมในฝาผนังพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร และในพระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

10. รูปภาพมนุษย์ และรูปภาพอมนุษย์ ที่เขียนเข้าในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆในสมัยนี้ได้แสดงให้เห็นวิวัฒนาการทางด้านความคิดและแบบอย่างมาสู่แบบอย่างสัจจะนิยม (Realistic)ยิ่งขึ้น กล่าวคือศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ให้มีขนาดสมจริงสัมพันธ์กับส่วนสัดของรูปภาพอาคารสถานต่างๆที่ปรากฏในพื้นฝาผนัง คือเขียนอาคารหรือเหย้าเรือนให้มีขนาดสูงใหญ่สมกับรูปภาพมนุษย์ที่เขียนเข้าไว้ภายในแล้ว แลดูรู้สึกว่าเป็นที่อาศัยอยู่เป็นปกติได้ ซึ่งทั้งนี้แบบอย่างภาพมนุษย์หรืออมนุษย์ก็ดี ที่ศิลปินเขียนใส่เข้าไว้ในเหย้าเรือน กุฏิ หรือ ปราสาท เป็นต้องมีขนาดโตคับอาคารชนิดนั้นๆทั้งสิ้น ซึ่งถ้าสมมติว่ารูปภาพมนุษย์ที่ในนั้นลุกขึ้นยืนได้ ก็ต้องทะลุเลยหลังคาออกไปทั้งนั้น แต่รูปภาพมนุษย์ที่เขียนขึ้นในสมัยที่ 3 นี้ ล้วนเขียนให้แลดูว่าอยู่ในอาคารชนิดต่างๆได้จริง ตามแบบอย่างสัจจะนิยม

สมัยที่ 4 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

รูปภาพจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ ในระหว่างสมัยที่ 4 มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน และสถานที่ราชการต่างๆ ต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดราชาธิวาส รัชกาลที่ 6
2. ศาลาแดง วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม รัชกาลที่ 6
3. พระอุโบสถ วัดระฆังโฆสิตาราม รัชกาลที่ 6
4. พระที่นั่งบรมพิมาน พระบรมมหาราชวัง รัชกาลที่ 6
5. พระที่นั่งอนันตสมาคม พระราชวังอัมพรสถาน รัชกาลที่ 6
6. พระวิหาร วัดสุวรรณดาราราม รัชกาลที่ 7
7. พระอุโบสถ และพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม รัชกาลที่ 7

แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตาม - จิตรกรรมสถานต่างๆ ดังรายการข้างบนนี้ มีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นลักษณะ ความเปลี่ยนแปลง และวิวัฒนาการ ทั้งในด้านความคิดและแบบอย่างมีต่างๆออกมาจากแบบอย่างที่นิยมกันในสมัยที่ 3 เป็นอันมาก ทั้งนี้ก็เนื่องมาแต่ "ช่วงระยะเวลาในรัชสมัยพระบาท-สมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว อาจกล่าวได้ว่าเป็นการเริ่มต้นพัฒนาจิตรกรรมไทยสมัยใหม่ให้เจริญก้าวหน้าขึ้นอย่างจริงจัง โดยที่ทางราชการได้ก่อตั้งโรงเรียนศิลปะขึ้นเป็นแห่งแรกในประเทศเมื่อ พ.ศ.2456 ซึ่งพระองค์ได้เสด็จพระราชดำเนินมาทรงเปิดโรงเรียน และพระราชทานนามว่า "โรงเรียนเพาะช่าง" ให้การศึกษาศิลปะวิทยาการหลายสาขา ทั้งในด้านศิลปหัตถกรรมอันเป็นงานช่างไทยแขนงต่างๆและจิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม ทั้งแบบประเพณีนิยม และแบบสากลนิยม สร้างสรรค์ความเจริญให้แก่ชาติบ้านเมืองสืบมาจนทุกวันนี้ "[1] และความเปลี่ยนแปลงอันเป็นไปในลักษณะวิวัฒนาการทางรูปแบบ ยังมีเหตุมาจาก "กระแสอิทธิพลอารยธรรมสมัยใหม่ที่หลั่งไหลเข้ามาในประเทศไทยนั้น นับวันยิ่งเพิ่มทวีขึ้นเรื่อยๆ สมัยนี้ เจ้าฟ้า ข้าแผ่นดินซึ่งรัชกาลที่ 5 ทรงส่งไปศึกษา ณ ต่างประเทศ เช่น อังกฤษ อิตาลี ฝรั่งเศส ได้สำเร็จการศึกษาในสาขาต่างๆ กลับมาพัฒนาประเทศชาติให้เจริญรุ่งเรืองยิ่งขึ้น สร้างความ

---

1. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ , 2525

เปลี่ยนแปลงให้เกิดขึ้นในสังคมไปตามสมัย ศิลปะซึ่งเป็นสัญญลักษณ์กำหนดความนิยมของสังคมสมัยใหม่ก็แพร่หลายอย่างกว้างขวาง มีการประดับตกแต่งพระที่นั่งภายในพระบรมมหาราชวัง สถานที่ราชการ สวนสาธารณะ อาคารพาณิชย์ ตลอดจนบ้านเรือนที่อยู่อาศัยของเจ้านายทั่วๆไปด้วยงานประติมากรรม และจิตรกรรมในรูปแบบภาพเหมือน ภาพทิวทัศน์ แบบศิลปะตะวันตก เพื่อให้ได้ความงามและความต้องการตามรสนิยม [1]

อนึ่ง กล่าวโดยเฉพาะในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทางราชการยังได้ริเริ่มส่งเสริมศิลปินหรือช่างจิตรกรรมให้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมขึ้นอย่างสำคัญ โดยจัดให้มีการประกวดฝีมือกันในเทศกาลพิเศษต่างๆ เช่น งานนักขัตฤกษ์ นมัสการพระพุทธชินราช วัดเบญจมบพิตรฯ ซึ่งในสมัยก่อนถือว่าเป็นงานวัดที่สำคัญยิ่ง การประกวดฝีมือเขียนรูปภาพจิตรกรรมที่วัดนี้ ควรถือว่ามีส่วนกระตุ้นให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในด้านแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์ขึ้นในสมัยนี้อย่างมาก ทั้งนี้พึงเห็นได้จากประกาศการประกวดฝีมือช่างเขียนในงานวัดเบญจมบพิตรฯ เมื่อปีพุทธศักราช 2459 มีใจความตามสำเนาประกาศว่า

ประกาศประกวดฝีมือช่างเขียน

กรรมการประกวดฝีมือช่างเขียน ขอประกาศให้ทราบทั่วกันด้วยทรงพระราชดำริพึงลึงฝีมือช่างเขียนอย่างดี ซึ่งมีอยู่ในบ้านเมืองเป็นฝีมือที่เขียนในประเทศนี้ก็มีที่เขียนมาจากต่างประเทศก็มาก ถ้าจะเลือกสรรเอาที่ดูงาม เขียนด้วยความคิดดี ฝีมือประณีต และ เหมือนจริง แล้ว ก็จะได้เป็นอันมาก แต่น่าเสียดายที่ของดีทั้งนั้นไปตกอับลับลี้เสียตามรั้ววังบ้านของ เป็นสมบัติของบุคคล ไม่มีโอกาสที่สาธุชนจะได้เห็นชมเล่นให้เพลินใจ ทรงพระราชปรารภจะใคร่ให้มีช่องโอกาส จึงทรงพระราชดำริว่า นักขัตฤกษ์นมัสการพระพุทธชินราช ณ วัดเบญจมบพิตรปีนี้ ควรจะจัดให้มีการประกวดฝีมือช่างเขียนในงานนั้น จึงมีพระบรมราชโองการดำรัสสั่งให้สร้างศาลาสำหรับประกวดฝีมือช่างเขียนขึ้นในท้องสนามพระราชวังดุสิต และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ทั้งกรรมการอันนี้ขึ้น ให้เป็นหน้าที่รับสิ่งซึ่งเป็นฝีมือช่างเขียนอย่างดี บรรดาซึ่งพระบรมวงษานุวงษ์ข้าทูลละอองธุลีพระบาท ทั้งคฤหบดีประชาราษฎร์จะได้นำมาส่ง สำหรับโอกาสประกวด

---

1. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

กันแล้วจัดลำดับไว้ให้เป็นระเบียบเรียบร้อย เปิดโอกาสให้สาธุชนเข้าชมได้ในงานนักขัตฤกษ์นั้นแล้วให้กรรมการพิจารณาตัดสิน ว่าฝีมืออันใด ดูงดงาม ทำด้วยความประณีตประกอบด้วยความคิดอันดี มีพรรณสัณฐานเหมือนจริง เป็นคุณวิเศษยิ่งและหย่อนกว่ากันกำหนดจัดเป็นชั้นใดอย่างไร ให้นำความขึ้นกราบบังคมทูลทราบฝ่าละอองธุลีพระบาท จะทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯพระราชทานรางวัลในสิ่งทั้งนั้นตามสมควรแก่คุณวิเศษ

โดยเหตุประการดังนี้ กรรมการจึงขอประกาศให้ทราบทั่วกันว่า ผู้หนึ่งผู้ใดมีฝีมือเขียนที่อย่างดี จะเป็นรูปเขียนสีน้ำหรือสีน้ำมันก็ตาม จะเป็นรูปเขียนด้วยทองเงิน ด้วยหมึก ด้วยดินสอสีหรือดินสอ ด้วยถ่านหรือด้วยอะไรก็ตาม หรือเขียนด้วยหลายอย่างปะปนกันก็ตาม จะเป็นเขียนระบายหรือเขียนเส้นเดียวก็ได้ จะเป็นเขียนบนกระดาษ บนผ้า บนไม้ บนงา บนเงินทอง บนกระจก บนกระเบื้องถ้วย หรือบนอะไรก็ได้ จะเป็นเขียนขึ้นในประเทศนี้ก็ตาม เขียนมาแต่ต่างประเทศก็ตาม สิ่งใดๆใจจะนำมาส่งสำหรับโอวาทประกวดกันแล้ว ขอให้นำมาส่งกรรมการจะมีความยินดีรับจัดประดับประดาไว้ให้สมควร แต่ขอให้เป็นอันแรกที่คิดเขียนขึ้น ไม่ใช่ลายฉลองหรือเลียนมา ถ้าเป็นรูปลายฉลองแล้ว กรรมการเสียใจที่จะรับจัดเข้าประกวดตัดสินรางวัลให้ไม่ได้

แต่กรรมการตั้งใจจะช่วยพวกช่างเขียนด้วยอีกแผนกหนึ่ง คือ รูปที่เขียนลายเลียนมาชิดชม ปรารถนาจะขาย หรือรูปที่เขียนไม่ดี ไม่มีหวังจะประกวด แต่ปรารถนาจะขายพอได้มูลค่าเป็นผลประโยชน์บ้าง กรรมการก็จะรับช่วยจัดให้ตามแต่ที่จะเป็นไปได้จะกันไว้แผนกหนึ่ง สำหรับผู้มาดูเลือกซื้อได้ตามชอบใจ กรรมการจะช่วยขายเก็บเงินไว้ให้หรือว่ารูปอันใดเป็นรูปคิดเขียนขึ้นอย่างดี มีปรารถนาจะประกวดรับรางวัลด้วยและขายด้วย กรรมการก็จะจัดให้สมประสงค์ได้เหมือนกัน

อันหนึ่งการนี้เป็นอันเหลือที่จะประมาณได้ ว่าจะมีผู้ส่งของมาอวดมากน้อยสักเท่าใด ด้วยเป็นคราวแรกยังไม่เคย ศาลาซึ่งปลูกไว้ก็โดยเดา อาจพอดีก็ได้หลวมก็ได้ ไม่พอก็ได้ เพราะเหตุฉะนั้นจึงขอแจ้งความให้เป็นที่เข้าใจกันไว้ ด้วยความสำคัญในใจของที่ว่าดีนั้นย่อมมีอยู่ต่างกัน คนที่เห็นของน้อยเลือกสิ่งใดว่าดีมักมีพลาดพรามไปกว่าของที่คนเห็นของมากเลือกมาว่าดี แต่ข้อนี้ไม่เป็นการสำคัญ ถ้าของที่ส่งมาไม่มากเกินกว่าที่จะจัดประดับประดาไว้ได้ในศาลาแล้ว กรรมการคงจะรับไว้โอวาทให้หมด

ถ้าเหลือบ่ากว่าแรงที่จะจัดไว้ให้หมดได้แล้ว มีความเสียใจที่จะต้องคัดของที่ฝีมือทรามสักหน่อยนั้นส่งคืน แต่หวังว่าคงจะไม่ถึงต้องทำดังนั้น

งานกำหนดว่าจะมีวันที่ 7 เดือนมกราคม เป็นต้นไป กำหนดที่จะนำของมาส่ง ขอให้นำมาตั้งแต่วันที่ 30 ธันวาคม จนถึงวันที่ 3 มกราคม ตั้งแต่เวลาเช้า 5 โมง ถึงบ่าย 5 โมง ต่อนั้นไปจะรับไม่ได้ ด้วยกรรมการจะได้มีเวลาจัดแต่งตั้ง และทำบัญชีของทั้งนั้นให้เรียบร้อย

กรรมการหวังใจว่า จะได้รับความเมตตาอุดหนุนจากพระบรมวงศานุวงศ์ข้าทูลละอองธุลีพระบาท และคฤหบดี ประชาราษฎร์ที่จะจัดของมาโอ่อวด ประกวดกันให้สาธุชนได้ชื่นชมกันทั่วหน้า เป็นศักดิ์ศรีแด่พระมหานคร กับทั้งเจ้าของด้วย

ประกาศมา ณ วันที่ 10 ธันวาคม พุทธศักราช 2459

(ลงพระนาม) นริศรานุวัตติวงศ์

กรรมการนายก [1]

ข้อความบางตอนในสำเนาประกาศฉบับนี้ แสดงให้เห็นและเป็นที่เข้าใจได้ว่าความนิยมแบบอย่างของภาพจิตรกรรมเป็นไปในลักษณะ "เขียนด้วยความคิดดี ฝีมือ - ประณีต และเหมือนจริง " หรือ " มีพรรณสัณฐานเหมือนจริง " เป็นเหตุผลและเงื่อนไขสำคัญยิ่งต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมขึ้นใหม่มีแบบอย่างเปลี่ยนแปลงไปจากแบบอย่างขนบนิยมที่เขียนกันมาจนเป็นประเพณีเนิ่นนานเป็นลำดับมา เปลี่ยนไปเป็นความนิยมเขียนตามความคิดและแบบอย่างศิลปะตะวันตก ที่จัดอยู่ในสกุลช่างศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic) รูปภาพจิตรกรรมซึ่งเขียนขึ้นใหม่ในสมัยนี้จึงอาศัยแบบอย่างศิลปะตะวันตกซึ่งมีอิทธิพลเป็นที่สนใจและยอมรับในหมู่คนชั้นสูงในสังคมเวลานั้น เป็นบรรทัดฐานในการเขียนรูปภาพจิตรกรรมแพร่หลายต่อมา

การที่ราชการจัดตั้งโรงเรียนศิลปะขึ้นก็ดี และกระแสอิทธิพลศิลปะตะวันตกที่หลั่งไหลเข้ามาในเมืองไทยเพิ่มมากขึ้นนี้ก็ดี ล้วนเป็นเหตุกระทบต่อแบบอย่างรูปแบบภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ในงานจิตรกรรมที่เป็นมาแต่เดิม ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างมาโดยลำดับ ทั้งในระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งจะเห็นตัวอย่างได้จากภาพ

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 2

จิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่ได้รับการเขียนขึ้นใหม่ทั้งหมดเมื่อพุทธศักราช 2475 ในโอกาสเฉลิมฉลองกรุงรัตนโกสินทร์มีอายุครบ 150 ปี " ให้มีการเขียนใหม่ทั้งหมด โดยมี พระเทวาภินิมมิต (ฉาย เทียมศิลปไชย) จิตรกรคนสำคัญ เป็นแม่กองควบคุม และมีจิตรกรเอกอีกหลายคน อาทิเช่น หลวงเจนจิตรยง ครูทองอยู่อินมี ครูเลิศ พ่วงพระเดช นายสวงษ์ ทิมอุดม และจิตรกรอื่นๆอีกกว่า 70 คน ภาพเขียนทั้งหมดมีลักษณะประสานกลมกลืนกันในรูปแบบจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ให้ระยะใกล้-ไกล แสดงความลึกมีวรรณะสีส่วนใหญ่คล้ายคลึงกัน เป็นเรื่องรามเกียรติ์ที่จิตรกรแต่ละคนสร้างสรรค์ขึ้นจากเนื้อเรื่อง ตามจินตนาการเฉพาะตน พระเทวาภิมิมมิต เขียนภาพห้องที่ 1 ตอนพระชนกฤาษีทำพิธีบวงสรวงไฉนาพบนางสีดาในผอบ เป็นภาพชิ้นสำคัญ ซึ่งให้ความงามอย่างวิจิตรบรรจง รูปตัวภาพแสดงลักษณะเด่นในเรื่องความถูกต้องสมบูรณ์ตามหลักทางกายวิภาค ใช้แสงและเงาเพื่อให้ปริมาตรมีความเป็นปึกแผ่นในมวลหมู่ สีนุ่มนวลอ่อนหวาน สอดประสานกลมกลืนกันอย่างสวยงามน่าเพลิดเพลิน แสดงถึงฝีมือช่างชั้นครูในสมัยนี้ "[1]

แบบอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์ที่ได้รับการเขียนขึ้นบนฝาผนังในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามแห่งที่กล่าวถึงนี้ แม้จะเป็นรูปภาพแสดงแบบอย่างให้เห็นความคิดที่ศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณี พยายามที่จะปริวรรตแบบอย่างของรูปภาพแบบชนบนิยม ที่เป็นมรดกทางด้านจิตรกรรมไทยประเพณี ซึ่งเป็นรูปภาพสมมติขึ้นตามความคิด (Idealistic) นำมาประสานประสม (Combination) กับแบบอย่างของรูปภาพในแนวสัจจะนิยม (Realistic) ตามหลักศิลปวิทยา (Academic Art) ที่แพร่หลายและเป็นที่นิยมกันมากในสังคมสมัยนี้ก็ดี ควรนับถือว่าเป็นการตื่นตัวและการเคลื่อนไหวต่อการปริวรรตแบบอย่างครั้งสำคัญยิ่ง เพราะการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามคราวฉลอง 150 ปี กรุงรัตนโกสินทร์นั้น ดำเนินการโดยทางราชการ บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ได้มาเขียนภาพล้วนแต่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีฝีมือเป็นเอกเป็นผู้ที่ทางราชการยอมรับและผ่านการคัดเลือกเป็นอย่างดีจากคณะกรรมการด้วยกันทั้งนั้น บรรดา

---

1. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งมาร่วมกันทำงานเขียนรูปภาพประดับลงบนฝาผนังแต่ละห้องๆ รายไปในพระระเบียงโดยรอบ ย่อมจะต้องประชันขันแข่งปลอยฝีไม้ลายมือกันสุดขีด เพราะเป็นช่องทางในการแสดงฝีมือและชื่อเสียงครั้งสำคัญยิ่ง ผู้ใดมีวิชา ความสามารถประสบการณ์ในเชิงศิลปะสมัยใหม่ในสมัยนั้นเท่าใดก็แสดงออกอวดกันจนหมดฝีมือด้วยกันในคราวนี้ทั้งนั้น

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ที่เขียนขึ้นในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดารามนี้ เขียนขึ้นครั้งแรกในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชาธิราช รัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ต่อมาได้รับการเขียนซ่อมหลายครั้งด้วยกัน มาถึงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ลบรูปภาพของเดิมที่ชำรุดมากออกทั้งหมด แล้วเขียนขึ้นใหม่ โดยมีพระอาจารย์แกง พระภิกษุช่างจิตรกรรมฝีมือเอก แห่งสำนักวัดหงส์รัตนาราม เป็นแม่กองควบคุมการร่างรูปวางเรื่องที่จะเขียนทั้งหมด รูปภาพจิตรกรรมเรื่องรามเกียรติ์ที่เขียนขึ้นแต่ครานั้น ยังได้เขียนภาพตามแบบอย่างจิตรกรรมไทยประเพณีเป็นสำคัญ นอกจากขึ้นของรูปภาพส่วนที่เป็นฉากหลังจะมีภาพทิวทัศน์เป็นส่วนประกอบทั่วไป ส่วนรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ได้เขียนเป็นอย่างรูปภาพสมมติตามขนบนิยมสืบมาแต่แบบอย่างในสมัยที่ 3 เป็นสำคัญทั่วไปตลอดทุกด้านพระระเบียง รูปภาพทั้งนั้นคงอยู่มาจนถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครบฉลอง 150ปี ทางราชการจึงจัดให้มีการเขียนขึ้นใหม่ โดยเหตุว่ารูปภาพเดิมชำรุดตามกาลเวลา การเขียนรูปภาพรามเกียรติ์ครานั้น นัยว่าได้ตกลงกันว่าจะดำเนินการเขียนภาพตามแบบโบราณ เพื่อการอนุรักษ์แบบอย่างศิลปะไทย หรือจิตรกรรมไทยแบบประเพณีไว้ให้ได้มากที่สุด ทั้งนี้จะเห็นจากวัตถุประสงค์ที่สมเด็จพระเจ้าพี่ยาเธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต นายกกรรมการจัดการบำรุงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ทรงมีลายพระหัตถ์กราบบังคมทูล มีความว่า

" ส่วนที่เป็นสำคัญของพระวิหารคดนั้น มีอยู่ที่ตรงรูปภาพของเดิม แต่ตามที่นายช่างได้กะรายการและประมาณการซ่อมมานั้นเป็นอันลบรูปภาพของเดิมเสียทั้งหมด จะกรุตารางเหล็กแบบผนังถือปูนใหม่ แล้วจึงเขียนภาพทับลงบนผนังใหม่นั้นอีกชั้น 1 ด้วยความมุ่งหมายที่จะป้องกันมิให้ชื้น ซึ่งจะทำให้ภาพลบเลือนไปได้โดยง่าย นับว่าเป็นความตั้งใจดีอย่างหนึ่ง แต่ด้วยเหตุที่เห็นด้วยเกล้าฯว่า รูปภาพของเดิมเป็นสิ่งสำ

คัญ แห่งใดที่ยังไม่ลบเลือนไป ยังสดใสอยู่ก็ควรรักษาไว้ และความจริงรูปภาพที่ยังดีอยู่นั้นก็ยังมีอีกเป็นส่วนมาก จึงควรเขียนซ่อมขึ้นใหม่แต่เฉพาะแห่งที่ลบเลือนเสียหาย นับว่าเป็นหนทางที่จะรักษาของเดิมไว้และตัดค่าใช้จ่าย ทั้งย่นเวลาเข้าได้อีกเป็นอันมาก "[1]

การเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ในพระระเบียงดังกล่าวนี้ นัยว่าเมื่อแรกเริ่มทำการ บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนรูปภาพเป็นไปตามแบบอย่างขนบนิยมอย่างรูปภาพสมมติอยู่ด้วยกันทั้งสิ้น แต่ครั้นพอดำเนินงานไปได้ชั่วระยะเวลาไม่นาน ก็เกิดความขัดแย้งในกันระหว่างบรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมกับแม่กองกำกับการเขียนภาพในเวลานั้น เกี่ยวกับข้อตกลงทางด้านแบบอย่างที่จะเขียนลงในฝาผนัง ความขัดแย้งกันนี้ สืบเนื่องมาแต่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ได้รับมอบหน้าที่ให้เขียนรูปภาพตามแบบอย่างรูปภาพสมมติ เพื่อรักษาแบบอย่างดั้งเดิมไว้ให้ได้มากเท่าที่จะทำได้ และได้รับแบ่งปันพื้นที่แต่ละห้องในพระระเบียงไปเรียบร้อยแล้วก็เริ่มเขียนรูปภาพไปตามหน้าที่ของแต่ละคน ส่วนแม่กองผู้กำกับการเขียนก็รับเขียนรูปภาพด้วยห้องหนึ่ง ในฐานะที่ตนเองเป็นศิลปินฝีมือเอกคนหนึ่ง แต่รูปภาพที่ผู้เป็นแม่กองกำกับการเขียนได้เขียนขึ้นในห้องที่ ๑ เป็นภาพเหตุการณ์ พระชนกไลนาค้นหานางสีดาในยอบนั้น ท่านผู้นี้ได้เขียนเป็นรูปภาพที่มีแบบอย่างสัจจะนิยม (Realistic) แสดงรูปภาพมนุษย์ตามที่เป็นจริง เป็นไปตามหลักกายวิภาค ระบายสีให้มีความกลมกลืน ให้มีแสง-เงา น้ำหนักสี มีบรรยากาศใกล้-ไกล ตามคตินิยมอย่างฝรั่งบริบูรณ์ไป ซึ่งเป็นรูปภาพสวยงามห้องหนึ่ง แต่การกระทำของแม่กองผู้กำกับการเขียนในกรณีนี้ เป็นการผิดข้อตกลงกันในชั้นต้นว่าจะต้องรักษาแบบอย่างดั้งเดิมไว้ประการหนึ่ง และการกระทำดังกล่าวยังเป็นการล้ำเส้นหรือหักหน้าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝีมือเอกที่รับเขียนรูปภาพร่วมอยู่ด้วยกันในที่นั้น ซึ่งถือว่าแม่กองผู้กำกับการเขียนภาพได้สบประมาทอย่างแรงต่อพวกเขา หลวงเจนจิตรยง(บุญ) ช่างจิตรกรรมฝีมือเอกผู้มีอาวุโสเป็นที่ยกย่องนับถือสูงกว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในหมู่นั้น ได้ประท้วงว่า การกระทำของพระเทวาภินิมมิต แม่กองกำกับการเขียนเป็นการหักหน้าทำเกินไปกว่าเพื่อนร่วมคณะโดยเขียนรูปภาพตามสมัยนิยม ส่วนศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มาเขียนร่วมอยู่ ถูกบังคับให้เขียนอย่างโบราณ ย่อมแพ้เปรียบกัน เพราะคนสมัยนั้นกำลังคลั่งรูปภาพตามสมัยนิยมแบบฝรั่งย่อมจะไปชื่นชมยินดีกับรูปภาพที่แม่กองผู้นั้นเขียนขึ้นล้ำพังตัว คนอื่นๆที่เขียนรูปภาพอย่างเก่าก็กลายเป็นคร่ำครึ ไม่เป็นที่ควรสนใจ และก็บรร-

---

1. จดหมายเหตุการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

คาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มาร่วมเขียนรูปภาพอยู่ด้วยกันเวลานั้น ก็ใช่ว่าจะเขียนรูปภาพตามสมัยนิยมอย่างเช่นที่แม่กองกำกับการเขียนนั้นไม่ได้ ก็หาได้เป็นเช่นนั้นไม่ ทุกคนทุกท่านล้วนมีความสามารถจัดเจนในเชิงเขียนรูปภาพตามสมัยนิยมอยู่ด้วยกันทั้งนั้น จะยอมให้พระเทวาภินิมมิตปิดทางขวางโอกาสสำแดงฝีมือมิให้สำแดงคุณวิเศษเฉพาะตัว มิให้ปรากฏก็กระไรอยู่ ย่อมจะเป็นที่เปลืองตัวเปล่าๆ ดังนั้นหลวงเจนจิตรยง (บุญ) ผู้ซึ่งเป็นบุคคลที่ได้รับความนับถืออย่างยิ่งทั้งในด้านคุณวุฒิและวัยวุฒิของบรรดาศิลปินและช่างจิตรกรรมในคณะนั้น จึงได้ลบรูปภาพที่เขียนไปบ้างแล้วอย่างโบราณออกทั้งหมด แล้วเขียนรูปภาพตามแบบสมัยนิยมขึ้นแทน บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในที่นั้นต่างก็เห็นด้วยกับการกระทำและพอใจที่จะเขียนรูปภาพแบบสมัยนิยมตามหลวงเจนจิตรยง (บุญ) ทั้งสิ้น พระเทวาภินิมมิตแม่กองกำกับการเขียน ซึ่งทำผิดข้อตกลงมาแต่แรกก็ไม่อาจว่ากล่าวให้แก้ไขอย่างไรได้ เพราะหลวงเจนจิตรยง (บุญ) เป็นบุคคลที่ได้รับความยกย่องนับถือในหมู่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมกว่าใครๆในคณะช่างจิตรกรรมเวลานั้น เป็นที่ควรเกรงใจยิ่ง จึงต้องปล่อยให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนภาพกันอย่างอิสระ

การเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ในพระระเบียงที่วัดพระศรีรัตนศาสดาราม กรุงฉลอง 150 ปี กรุงรัตนโกสินทร์นั้น แม้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต่างได้เขียนรูปภาพตามแบบอย่างสัจจะนิยม (Realistic) ออกมาให้ปรากฏเป็นประจักษ์พยานในความสามารถของแต่ละบุคคลได้อย่างเต็มที่ ซึ่งทั้งนี้เกิดจากสาเหตุดังกล่าวเป็นแรงกระตุ้นก็ดี แต่เมื่อได้วิเคราะห์คุณภาพของรูปแบบและภูมิหลังของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมผู้สร้างรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในที่นี้แล้ว จะพึงเห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจำนวนมากเป็นแต่มีความชำนิชำนาญและความสามารถในฝีมือและประสบการณ์ แต่บกพร่องในเชิงวิชาการศิลปะวิทยา (Academjc Art)โดยเฉพาะหลักการทาง – กายวิภาค หลักวิชาทัศนียวิทยา และอื่นๆ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จึงแสดงรูปภาพสิ่งต่างๆออกมาในลักษณะที่ ศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี วิจารณ์ว่า

" ในขณะเดียวกันศิลปะตะวันตกก็ได้แพร่เข้ามาในประเทศไทย และทุกคนก็ตื่นเต้นกับสิ่งแปลกๆนี้ เพราะเป็นของใหม่ เป็นธรรมดาอยู่เองที่ว่าช่างเขียนก็ย่อมจะได้รับอิทธิพลของศิลปะแบบตะวันตก ซึ่งค่อนข้างแข็งกระด้างและมีลักษณะคล้ายภาพถ่ายมากกว่าภาพเขียน ด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทยและเพื่อที่จะดัดแปลง

ให้เป็นของทันสมัย ช่างของเราจึงพยายามที่จะเลียนแบบศิลปะตะวันตกโดยวาดภาพวัตถุทั้งหลายให้เป็นแบบสามมิติ ทั้งในแบบมีทัศนียวิสัย (Perspective) และให้มีปริมาตร (Volume) แต่เนื่องจากภาพเขียนของไทยเป็นภาพสองมิติ (แบนราบ) และมีทัศนียวิสัยเป็นแบบเส้นขนานกัน (ซึ่งมิใช่แบบวิทยาการ) เพราะฉะนั้น เมื่อช่างเขียนยอมรับเอาคติทางตะวันตกมาใช้ภาพเขียนของเราก็เลยสูญเสียลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตนเอง กลายเป็นศิลปะครึ่งชาติไป ณ ที่นี้เห็นควรกล่าวไว้ด้วยว่า ภาพเขียนแบบดั้งเดิมของไทยนั้น เหมาะดีสำหรับใช้เขียนจิตรกรรมฝาผนัง แต่แบบของตะวันตกนั้นเหมาะที่จะใช้เป็นภาพเขียนบนผืนผ้าใบ

การเขียนภาพแบบดั้งเดิมในสมัยปัจจุบันนี้จะแสดงภาพที่สับสน โดยเขียนภาพคน หรือภาพสัตว์ไว้บนพื้นตอนหน้าของภาพอย่างภาพสมัยโบราณ คือเป็นรูปแบน ในขณะเดียวกันก็เขียนภาพทิวทัศน์เป็นแบบสามมิติ แต่เนื่องจากไม่มีความเข้าใจทัศนียวิสัยแบบวิทยาการ ผลที่ได้รับจึงผิดพลาดเป็นอย่างยิ่ง "[1]

ว่าถึงแบบอย่างและภาพจิตรกรรมในพระระเบียงที่กำลังกล่าวถึงอยู่นี้ ยังมีพระวิจารณ์ในสมเด็จฯกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงแสดงตอนหนึ่งว่า "ดังหม่อมฉันเคยทูลไปแล้ว ถ้าปลงใจเสียว่า เขียนภาพสมมติ ก็อาจจะเขียนได้ทั้งให้งามและให้ถูกใจคนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติและให้เหมือนธรรมชาติด้วยมันพ้นวิสัยที่จะเป็นได้ ก็ชักยุ่งพาให้ภาพเลวลงเท่านั้น "[2]

อนึ่ง รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นรูปภาพที่จัดว่ามีความสำคัญ ทั้งนี้เนื่องด้วยเขียนขึ้นในสถานที่สำคัญยิ่งกว่าที่อื่นใดในประเทศไทย ได้เขียนขึ้นด้วยฝีมือศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝีมือเอกทั้งสิ้น และยังเป็นงานที่ดำเนินการโดยราชการ เนื่องในโอกาสฉลอง 150 ปีแห่งรัตนโกสินทร์อีกด้วย โดยสามัญสำนึกของประชาชนทั่วไป ที่ได้พบเห็นก็ยอมยอมรับเห็นความสำคัญว่าเป็นงานจิตรกรรมที่ดีวิเศษ ในส่วนช่างจิตรกรรมรุ่นใหม่ที่ยังอ่อนต่อประสบการณ์ในการศึกษาแบบอย่างไทยประเพณีที่ดีๆลึกเข้าไปในอดีต ก็จำต้องยอมรับเอาแบบอย่างในที่นี้ไว้เป็นแบบอย่างจำไปฝึกหัดเขียนเป็นธรรมดา แต่จะประเมินคุณค่าของแบบอย่างรูปภาพจิตรกรรม

---

1. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย
2. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

ฝาผนังในสถานที่นี้อย่างตรงไปตรงมา ขอให้ดูพระวิจารณ์ต่อไปนี้

" หม่อมฉันเพิ่งเคยไปเดินดูรูปภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์ที่เจ้าพระยาวรพงศ์ฯ ให้เขียนใหม่ ก่อนนั้นเป็นแต่ได้ยินเขาอวด ดูเหมือนจะให้เข้าใจว่าดีขึ้นกว่าภาพเดิมที่เขียนเมื่อรัชกาลที่ 5 แต่ไปเห็นเข้าก็เสียใจ ด้วยเห็นเลวกว่าเก่ามาก คิดไปก็เห็นว่าทั้งนั้นทั้งนี้เป็นเพราะ "อวิชา" ครอบงำทั้งผู้อำนวยการและตัวช่างที่เขียนดูมุ่งหมายแต่ให้เห็นแปลกกว่าเก่า เท่านั้น " [1]

นอกจากนี้ยังมีพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งนายโหมด วองสวัสดิ์ ได้นำมากล่าวในการอภิปรายเรื่องการบูรณะภาพจิตรกรรมฝาผนังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อปีพุทธศักราช 2513 ที่หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี ว่าเมื่อการเขียนภาพในพระระเบียงสำเร็จลง เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ เสนาบดีกระทรวงวังเวลานั้น ได้นำเสด็จทอดพระเนตรภาพเขียนในพระระเบียง โอกาสหนึ่งได้กราบบังคมทูลถามถึงการเขียนภาพดีเลวอย่างไร นายโหมด วองสวัสดิ์ ซึ่งได้เข้ารับเสด็จอยู่ ณ ที่นั้นด้วยได้ยินพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงรับสั่งว่า "ดีกว่าฝาผนังขาวๆหนอยเดียวเท่านั้น " [2] นี่ก็เป็นอุทาหรณ์ของผลแห่งการเปลี่ยนไปของแบบอย่างในงานจิตรกรรมแบบอย่างหนึ่งในสมัยที่ 4 นี้

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการเขียนขึ้นโดยช่างจิตรกรรมชาวต่างประเทศ และช่างจิตรกรรมไทยที่แสดงแบบอย่างแบบสัจจะนิยม (Realistic) ซึ่งถูกต้องสมบูรณ์ตามหลักวิชาศิลปวิทยา (Academjc Art) อยู่หลายแห่งด้วยกัน มีตัวอย่างที่ปรากฏให้ศึกษาได้ต่อไปนี้

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ศิลปินไทยเป็นผู้ลิกแบบต้นร่างแล้วช่างจิตรกรรมชาวต่างประเทศเป็นผู้เขียนระบายสี คือ

- ภาพพระอาทิตย์ชักรถ บนเพดาน ในพระที่นั่งบรมพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง

- ภาพมารวิชัย บนผนังที่ศาลาแดง วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เขียนเมื่อพุทธศักราช 2464

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 26
2. โหมด วองสวัสดิ์

-ภาพมหาเวสสันดรชาดก บนผนังในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส เขียนเมื่อพุทธศักราช 2462

รูปภาพฝาผนังในกลุ่มแรกนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงเป็นผู้คิดแบบประทานให้นาย ซี วิโกลี ช่างจิตรกรรมชาวอิตาเลียนนำไปเขียนระบายสี โดยเฉพาะรูปภาพที่เขียนในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส ทรงมีบันทึกฉายสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ตอนหนึ่งว่า

" ขอประทานเอาเรื่องรูปเขียนวัดราชาธิวาสมาทูลต่อท้าย คือรูปที่ฉายไปนั้น เกล้ากระหม่อมผูกร่างด้วยเส้นดินสอ เล็กกว่าจริงสิบเท่า โปรเฟสเซอร์วิโกลีเอาไปขยายออกใหญ่เท่าที่ต้องการแก้ไขบ้าง แล้วเขียนลงสีเสร็จ สีสรรนั้นปรึกษากันช่วยกันคิด ที่แท้นั้นโปรเฟสเซอร์วิโกลีเป็นตัวการ คือ เขาเกณฑ์แกไปเขียน แกหมดปัญญาที่จะเขียนสัปเยกต์อย่างเรา แกจึงมาขอความแนะนำด้วยคุ้นเคยกัน เกล้ากระหม่อมจึงร่างท่าทางท่วงทีเป็นเค้าให้ไปเท่านั้น ขอได้โปรดทรงระวังอย่าคำที่จะเขียนบองลงไปที่รูป ถ้าจะว่าเกล้ากระหม่อมเขียนจะเป็นการผิดและไม่ดี ดูเป็นเกล้ากระหม่อมคุยโกงเอาความดีเสียคนเดียว ได้โปรดทรงจดอย่างใดให้เป็นที่เข้าใจได้ว่าเป็นการช่วยกันทำสองคนจะเป็นการถูกต้องเรียบร้อย ห้องนครกัณฑ์ซึ่งกำลังเขียนอยู่บัดนี้แกผูกเขียนเองทั้งหมด เพราะแกเข้าใจทางไทยพอจะทำเองได้แล้ว เกล้ากระหม่อมเป็นแต่บอกว่าควรจะมีอะไรบ้างเท่านั้น " [1]

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ศิลปินต่างชาติ เป็นผู้เขียนโดยตลอด คือรูปภาพประดับบนเพดานใต้โดม พระที่นั่งอนันตสมาคม ศิลปินผู้เขียนเป็นชาวอิตาเลียน ชื่อ เปอร์ ซี. อาเลกรี ช่างจิตรกรรมผู้นี้ได้เขียนภาพแสดงพระราชกรณียกิจที่สำคัญของพระมหากษัตริยาธิราชแต่ละพระองค์ในพระบรมราชจักรีวงศ์ โดยลำดับแต่รัชกาลที่ 1 ถึง รัชกาลที่ 7 แบบอย่างโดยเฉพาะภาพมนุษย์ในภาพจิตรกรรมนี้ เขียนตามแบบสัจจะนิยม (Realistic) สมบูรณ์ตามหลักศิลปะวิทยาทางตะวันตกโดยแท้

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนตามแบบอย่างสัจจะนิยม (Realistic)

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 2

โดยศิลปินไทยมีคุณค่าสมบูรณ์ตามหลักศิลปะวิทยาแห่งหนึ่ง คือ รูปภาพแสดงเรื่องพระราชประวัติสมเด็จพระนเรศวร ที่ในพระวิหาร วัดสุวรรณดาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ศิลปินไทยผู้เขียนภาพที่นี่ คือ พระยาอนุศาสน์จิตรกร (จัน จิตรกร) การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณารามนี้ มีบันทึกในสมุดประวัติของพระยาอนุศาสน์จิตรกร ว่า " ในพ.ศ.2473-2474 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้มีพระกระแสรับสั่งให้ไปเขียนภาพประวัติศาสตร์ เกี่ยวกับการกู้อิสรภาพของสมเด็จพระนเรศวรมหาราชในวิหารวัดสุวรรณดาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา งานชิ้นนี้ท่านได้ใช้ความอุตสาหะพากเพียรเป็นอย่างยิ่ง ในการค้นคว้าหาหลักฐาน นอกจากจะได้เขียนตามความนึกคิดของท่านเองที่ได้เค้ามาจากประวัติศาสตร์แล้ว เมื่อร่างแบบตอนใด ก็ได้นำไปถวายหรือ สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพเพื่อทรงพิจารณาก่อนที่จะนำไปเขียนทุกครั้ง ดังนั้นงานชิ้นนี้จึงนับได้ว่า เป็นงานที่สมบูรณ์และใกล้เคียงตามประวัติศาสตร์มากที่สุด ทั้งได้สำเร็จตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นที่พอพระราชหฤทัยเป็นอย่างยิ่ง "[1]

ยังมีรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนแบบสัจจะนิยม (Realistic)โดยศิลปินไทยอีกท่านหนึ่ง คือ พระวรรณวาควิจิตร (ทอง จารุวิจิตร) เป็นภาพแสดงเรื่องทศชาติ ในพระอุโบสถวัดระฆังโฆษิตาราม ซึ่งเขียนขึ้นระหว่างปีพุทธศักราช 2465 ถึง 2469 เป็นเวลาถึง 4 ปี คุณค่าของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังฝีมือพระวรรณวาควิจิตรนี้ มีบทเขียนแสดงความสำคัญและคุณค่าว่า "จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดระฆังโฆษิตาราม ซึ่งเขียนโดยพระวรรณวาควิจิตร (ทอง จารุวิจิตร) แสดงความประณีตด้วยสีทองแวววาวในบรรยากาศของสีที่หนักแน่น ประสานกลมกลืนกับเส้นตัดตัวภาพปราสาทราชวัง ด้วยความละเมียดละไมอ่อนหวาน และลีลาการจัดองค์ประกอบที่พิเศษเฉพาะตน เป็นงานจิตรกรรมยุคนี้ที่มีคุณค่าสูงในการเนรมิตมโนภาพส่วนตนของศิลปินได้อย่างสวยงามและลึกซึ้ง "[2]

แบบอย่างภาพมนุษย์และอมนุษย์ในงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการเขียนขึ้นระหว่างเวลาในสมัยที่ 4 นี้ พอจะสรุปลักษณะของแบบอย่างได้ต่อไปนี้

---

1. เที่ยวนครวัด นครธม พ.ศ.2493
2. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

1. แบบอย่างภาพมนุษย์ และภาพมนุษย์ปรากฏเป็นแบบอย่างที่สำคัญ 2ลักษณะด้วยกัน คือ

1.1 แบบอย่างภาพมนุษย์ที่เกิดขึ้นจากความพยายาม นำเอาแบบอย่างสมมติแทนความจริง ประสมประสานกับแบบอย่างที่เหมือนความจริง เกิดเป็นแบบอย่างกึ่งจริงกึ่งสมมติ ดังตัวอย่างที่ปรากฏให้เห็นได้จากภาพมนุษย์ในจิตรกรรมฝาผนังในพระระเบียง หรือในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

1.2 แบบอย่างภาพมนุษย์แบบสัจจะนิยม (Realistic)ที่เขียนขึ้นอย่างถูกต้องสมบูรณ์ตามหลักสรีรวิทยาทางตะวันตกโดยตรง มีตัวอย่าง เช่นภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชาธิวาสและในพระวิหารวัดสุวรรณดาราราม เป็นต้น

2. แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ได้รับการเขียนจัดท่าทาง อากัปกิริยา ให้เป็นธรรมชาติ มีความสมจริงยิ่งขึ้น

3. ส่วนใบหน้ามนุษย์ ได้รับการเขียนแสดงเค้าหน้ามีบุคลิกเฉพาะตัวและแสดงความรู้สึกเป็นธรรมชาติชัดเจน

4. เครื่องแต่งกาย ได้รับความสนใจเขียนให้เหมือนความจริง แสดงการนุ่งห่มได้สมจริง รอยย่นยับ กลีบผ้าเป็นธรรมชาติมาก

5. เครื่องศิราภรณ์ หรือเครื่องประดับตกแต่งร่างกายรูปภาพมนุษย์ หรืออมนุษย์ในระหว่างสมัยนี้ มีข้อควรสังเกตุว่า ศิลปินนิยมเขียนเป็นเครื่องประดับที่ร้อยกรองขึ้นด้วยดอกไม้สดนานาพันธุ์มากกว่าจะเขียนเป็นลวดลายตามขนบนิยมกันมาแต่เดิม

สมัยที่ 5 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

รูปภาพจิตรกรรมที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ในระหว่างสมัยที่ 5 มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน สถานที่ราชการ และอาคารสถานส่วนเอกชน ต่อไปนี้

1. พุทธรัตนสถาน ในพระบรมมหาราชวัง รัชกาลปัจจุบัน
2. หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี รัชกาลปัจจุบัน
3. หอประชุม วิทยาลัยสงฆ์จิตตภาวัน รัชกาลปัจจุบัน

4. ห้องรับรอง โรงแรมมณเฑียร รัชกาลปัจจุบัน

5. ห้องรับรอง โรงแรมบางกอกเพนนินซูล่า รัชกาลปัจจุบัน

งานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการเขียนขึ้นระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล และมีขึ้นในรัชกาลปัจจุบันโดยลำดับมาจนถึงพุทธศักราช 2525 ได้แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลง หรือวิวัฒนาการปรากฏขึ้นในแบบอย่างภาพมนุษย์ และอมนุษย์ ซึ่งเป็นไปทั้งในด้านความคิดนิยมทางด้านแบบอย่างสัจจะนิยม(Realistic) และแบบอย่างประยุกต์ (Applied)จากแบบอย่างดั้งเดิมที่นิยมในสมัยกรุงศรีอยุธยา และในสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ กับยังมีศิลปินบางกลุ่มได้ทำงานในลักษณะอนุรักษ์แบบ – อย่างจิตรกรรมไทยประเพณีร่วมอยู่ในสมัยนี้ด้วย ทั้งนั้นและทั้งนี้ล้วนเป็นผลกระทบจากความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การเมือง และการศึกษา ซึ่งเป็นอิทธิพลสำคัญ ดังจะเห็นได้ตั้งแต่เริ่มต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล " การเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบอบสมบูรณาญาสิทธิราชย์ มาเป็นระบอบประชาธิปไตยก็มีส่วนสำคัญเกี่ยวข้องกับวงการศิลปะสมัยใหม่ในรัชสมัยของพระองค์ด้วยเช่นกัน โดยเฉพาะทางราชการได้สนับสนุนให้มีการแสดงและประกวดงานศิลปะสมัยใหม่ในงานฉลองรัฐธรรมนูญ ซึ่งเป็นงานที่มีความหมายสำคัญยิ่งของชาติในขณะนั้น ศิลปินทั้งหลายต่างตื่นตัวแข่งขันกันสร้างงานศิลปะส่งเข้าประกวดเป็นจำนวนมาก โดยลงานศิลปะที่มีคุณค่าและเป็นอิทธิพลสืบ – เนื่องให้ศิลปินในยุคหลังได้แนวทางการสร้างสรรค์ที่พัฒนาก้าวหน้าเสมอมา ศิลปินในสมัยนั้นหลายคนเป็นศิลปินอาวุโสที่มีชื่อเสียงในปัจจุบัน

ในสมัยนี้ แม้ว่าจิตรกรรมร่วมสมัย จะเป็นสิ่งหนึ่งซึ่งปรากฏแพร่หลายขึ้นในสังคมไทยอย่างมิอาจหลีกเลี่ยงได้ก็ตาม แต่ความนิยมในจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งมีสายใยและความสัมพันธ์เชื่อมโยงมาแต่สมัยโบราณก็ยังฝังลึกอยู่ในจิตใจของคนไทยส่วนใหญ่อยู่ ยังมีความศรัทธาและต้องการสงวนรักษาไว้ซึ่งศิลปะประจำชาติ เพื่อให้เป็นมรดกทางศิลปะแก่อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาและชื่นชม เกิดความนิยมภาคภูมิในความเป็นไทย สถาบันศิลปะของทางราชการซึ่งได้ตระหนักถึงความสำคัญในการสงวนรักษาและพัฒนาจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ให้เป็นศิลปะที่แสดงเอกลักษณ์ของชีวิตและสังคมไทย จึงได้กำหนดหลักสูตรการศึกษาเกี่ยวกับวิชาความรู้และเทคนิคของงานจิตรกรรมไทยไว้ด้วย จึงนับเป็นบทบาทสำคัญส่วนหนึ่งในการปฏิบัติการสร้างสรรค์ศิลปะแบบประเพณีนี้สืบเนื่องต่อมา

มิได้ขาดสาย "[1]

ต่อมาในสมัยรัชกาลปัจจุบัน " ศิลปะที่แสดงคุณค่าเด่นชัดและเผยแพร่เป็นที่นิยมกว้างขวางในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช คือศิลปะร่วมสมัยซึ่งได้พัฒนามาแล้วตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ตามสภาพความเจริญก้าวหน้าและความเปลี่ยนแปลงในชีวิตความเป็นอยู่และสังคมตามยุคตามสมัยมาเป็นลำดับ ได้ปรากฏความจริงในสมัยนี้แน่ชัดว่า กระแสความนิยมศิลปะในรูปแบบใหม่ๆนั้น มีอิทธิพลอยู่ในวงสังคมปัจจุบันอย่างมาก ศิลปินได้เนรมิตงานศิลปะด้วยทัศนคติและความรู้สึกในความงามส่วนตนต่อ – ธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม เพื่อผลแห่งความชื่นชอบ และความสุขในสุนทรียรสของผู้ชมทั่วไป "[2]

ในส่วน "จิตรกรรมไทยแบบประเพณี ซึ่งมีส่วนสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับพุทธ – ศาสนาที่เป็นศาสนาประจำชาติ คงมีการบูรณะปฏิสังขรณ์และสร้างสรรค์ขึ้นใหม่หลายแห่ง เช่น พระอุโบสถพุทธรัตนสถานในพระบรมมหาราชวัง พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ จังหวัดเชียงใหม่ และได้มีการเขียนซ่อมครั้งใหญ่ ตลอดจนเขียนใหม่บางห้องในพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ฯลฯ นอกจากนี้สถาบันชั้นอุดมศึกษาบางแห่งได้ส่งเสริมให้นักศึกษาค้นคว้า เทคนิค และแบบอย่างจิตรกรรมไทยแบบประเพณีมาฟื้นฟูการทำงานศิลปะให้สอดคล้องกับความรู้สึกส่วนตน สิ่งแวดล้อมและสังคมในปัจจุบันทำให้จิตรกรรมไทยแบบประเพณีมีแนวโน้มการสร้างสรรค์ในรูปแบบใหม่เกิดขึ้น "[3]

แบบอย่างรูปภาพมนุษย์และรูปภาพอมนุษย์ในช่วงเวลาสมัยที่ 5 นี้ มีรูปแบบที่แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลง หรือลักษณะที่พัฒนาไปทางรูปแบบ มีอยู่ 3 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. แบบอย่างรูปภาพมนุษย์ และรูปภาพอมนุษย์ ที่ได้รับการเขียนขึ้นตาม – แบบอย่างศิลปะตะวันตกแบบสัจจะนิยม (Realistic) แสดงแบบอย่างรูปภาพมนุษย์ถูกต้องสมบูรณ์ตามหลักวิชากายวิภาค มีปริมาตรสมจริง ด้วยการใช้แสง–เงา และระ–

---

1. จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี
2. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1
3. อ้างแล้ว ที่เดียวกับ 1

ยะความใกล้–ไกลตามเหตุผลและหลักวิชาทัศนียวิทยา รูปแบบภาพมนุษย์ที่ได้รับการเขียนขึ้นสมจริงถูกต้องตามหลักวิชานี้ ล้วนเป็นผลเนื่องมาแต่บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งเป็นผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนัง ได้รับการศึกษาและฝึกหัดจัดเจนตามหลักวิชาศิลปะวิทยา (Academjc Art) จากสถาบันทางการศึกษาศิลปะเป็นอย่างดีด้วยกัน จึงสามารถแสดงออกแบบอย่าง รูปภาพมนุษย์ได้สมบูรณ์ถูกต้องตามหลักวิชา และแนวความคิดแบบสัจจะนิยม (Realistic) โดยแท้

อนึ่ง แม้รูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ จะได้รับการเขียนขึ้นถูกต้องและเป็นไปตามแนวศิลปะแบบสัจจะนิยมก็ดี แต่เนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ทำการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ยังเขียนภาพด้วยวัตถุประสงค์เพื่อพรรณาเรื่องอันเป็นประเพณีนิยมดั้งเดิมที่ตกทอด จึงเขียนรูปภาพมีขนาดเล็กๆดูคล้ายกับว่าไม่สัมพันธ์กับพื้นที่ขนาดกว้างใหญ่

ตัวอย่าง ภาพมนุษย์ ซึ่งเขียนขึ้นด้วยแบบอย่างศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic) นี้ คือ

– รูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ตั้งแต่เสด็จนิวัติพระนคร จนกระทั่งทรงผนวชในพุทธรัตนสถานพระบรมมหาราชวัง อำนวยการเขียนโดย ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ศิลปินที่ทำการเขียนภาพล้วนเป็นผู้ที่ผ่านการศึกษาจากมหาวิทยาลัยศิลปากรทั้งสิ้น รูปภาพจิตรกรรมในสถานที่นี้ดำเนินความคิดในการเขียนภาพ คล้ายกันกับภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนเรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในพระตำหนักทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ข้อสังเกตุในกรณีนี้ เห็นได้เด่นชัดจากภาพบุคคลต่างๆที่เป็นบุคคลสำคัญในเหตุการณ์แต่ละตอนๆนั้น ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนเป็นภาพเหมือน (Portrait)บุคคลนั้น ทั้งเค้าหน้าและรูปร่างทั้งตัว ตลอดจนลักษณะพิเศษเฉพาะตัวของบุคคลสำคัญคนนั้นๆอย่างชัดเจน

– รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องสังข์ทอง ในห้องรับรอง หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี เขียนโดย ประพัฒน์ โยธาประเสริฐ ศิลปินเหรียญทอง เกียรตินิยมจากสถาบันศิลปแห่งชาติ

2. แบบอย่างรูปภาพมนุษย์ และอมนุษย์ ที่ได้รับการเขียนขึ้นตามแนวความคิดในการนำเอารูปแบบจิตรกรรมไทยประเพณีมาประยุกต์เขียนขึ้นใหม่ตามทัศนคติและ

ความรู้สึกส่วนตน จึงเกิดเป็นแบบอย่างของรูปภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์ขึ้นใหม่ แบบอย่างเช่นนี้มีตัวอย่าง คือ งานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในห้องประชุมวิทยาลัยสงฆ์จิตตภาวัน บางละมุง ชลบุรี ฝีมือเขียนโดย อังคาร กัลยานพงศ์

3. แบบอย่างรูปภาพมนุษย์และอมนุษย์ที่ได้รับการเขียนขึ้นตามแนวจิตรกรรมไทยประเพณี (Thai Traditional Painting) ซึ่งดำเนินการด้วยวัตถุประสงค์เชิงอนุรักษ์นิยม ศิลปินบางคนมีความสำนึกเห็นความสำคัญและประทับใจในแบบอย่างภาพมนุษย์และภาพอมนุษย์แบบไทยประเพณีที่มีในจิตรกรรมฝาผนังสมัยกรุงศรีอยุธยา และสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ได้ศึกษาค้นคว้าแบบอย่างแล้วนำมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังตามแนวความคิดและทัศนคติของตนเอง โดยอาศัยโครงเรื่องบางตอนจากเรื่องราวทางพุทธศาสนาบ้าง นำมาจากวรรณคดี ตำนานปรัมปรา และกิจกรรมที่เป็นประเพณีพื้นบ้านบ้าง

แบบอย่างภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ตามแนวจิตรกรรมไทยประเพณี (Thai Traditional Painting) ซึ่งศิลปินผู้สร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังได้สร้างขึ้นในเวลาระหว่างสมัยที่กล่าวนี้ แม้จะเห็นได้ในความพากเพียรพยายามที่จะอนุรักษ์แบบอย่างไทยประเพณีไว้ให้ได้มากที่สุดก็ดี แต่ทว่าต้องยอมรับความจริงว่าทำได้ไม่ดีเสมอด้วยแบบอย่างของดั้งเดิม ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปินผู้ทำการเขียนรูปภาพในเวลานี้ทำงานในฐานะเจริญตามรอยแบบอย่างที่มีอยู่แล้ว ย่อมไม่สามารถจะอสเงความรู้สึกอารมณ์ของตนให้ปรากฏออกมาอย่างเสรีได้ดีเท่าศิลปินผู้เป็นต้นคิดและผู้ค้นประดิษฐ์เขียนรูปภาพอันเป็นแบบอย่างที่ศิลปินในปัจจุบันลอกเลียน นำมาเขียนขึ้นใหม่ รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีที่ได้รับการเขียนขึ้นใหม่ๆมีโดยลำดับมาในปัจจุบันก็จะเป็นงานจิตรกรรมที่มีลักษณะเป็นไปอย่างที่ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ได้แสดงความคิดเห็นไว้ในบทเรียนเรื่อง วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย ว่า

" หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง จะคัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่ก่อน โดยผู้คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกัน ต่อๆมาก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป ... นอกจากการวาดภาพแล้ว ระบบการใช้สีก็เสื่อมลงด้วย เนื่องจากช่างได้หันไปใช้สีสมัยใหม่ ในสมัยโบราณใช้กันแต่สีธรรมชาติเท่านั้น เมื่อว่าตามหลักแล้ว สีเหล่านั้นย่อมจะผสมกลมกลืนกันเป็นอย่างดี ปัจจุบันนี้สีวิทยาศาสตร์หลายอย่างหลายชนิดมีขายอยู่มาก

มายในท้องตลาด และช่างของเราก็หลงไปใช้สีเหล่านั้นเพราะเห็นว่าสวยดี ผลที่ได้รับก็คือ ทำลายความกลมกลืนอย่างเหมาะเจาะของสีต่างๆโดยสิ้นเชิง "[1]

แบบอย่างภาพมนุษย์ และภาพอมนุษย์ ซึ่งปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีในปัจจุบัน มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้ในสถานที่ต่อไปนี้

- ห้องรับรอง ในโรงแรมมณเฑียร ผู้เขียน ไพบูรณ์ สุวรรณกูฏ
- ห้องรับรอง ในโรงแรมบางกอกเพนนินซูล่า ผู้เขียน ไพบูรณ์ สุวรรณกูฏ
- พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท จำลอง ที่เมืองโบราณ บางปู ผู้เขียน ไพบูรณ์ สุวรรณกูฏ และ คณะ

---

1. วิริยานาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังในประเทศไทย

เอกสารอ้างอิง

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ , " หมื่นพรหมสมพัตสร (มี) " , ทศมูลเสือโค , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระสิรินันทมุนี (สนั่น ถาวโร ป.ธ 6) ณ เมรุวัดจักรวรรดิ์ราชาวาส , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2521 .

ฉันท์ ชำวิไล , " นิราสสุพรรณ " ประชุมนิราศสุนทรภู , กรุงเพทฯ , โรงพิมพ์รุ่ง - เรืองธรรม , พ.ศ. 2499 .

ทิพากรวงศ์ , เจ้าพระยา , พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 , กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ.2504 .

นริสรานุวัตติวงศ์ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยา , ดำรงราชานุภาพ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา ,

สาส์นสมเด็จ เล่ม 2
สาส์นสมเด็จ เล่ม 7
สาส์นสมเด็จ เล่ม 10
สาส์นสมเด็จ เล่ม 11
สาส์นสมเด็จ เล่ม 16
สาส์นสมเด็จ เล่ม 18
สาส์นสมเด็จ เล่ม 19
สาส์นสมเด็จ เล่ม 20
สาส์นสมเด็จ เล่ม 22
สาส์นสมเด็จ เล่ม 26

กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ.2504 .

พิไลยเลขา ดิศกุล , หม่อมเจ้าหญิง , หม่อมเจ้าหญิงพิไลยเลขา ดิศกุล พิมพ์เนื่องในวันประสูติครบ 6 รอบ , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์วัชรินทร์การพิมพ์ , พ.ศ. 2512 .

ราชบัณฑิตยสภา , ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน ภาคที่ 2 จำพวกบทกลอน , พิมพ์ในงานพระศพ พระวิมาดาเธอ กรมหลวงสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปติวรัดา , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ.

2472 .

ศิลปากร , กรม , จดหมายเหตุ เรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ครั้งรัชกาลที่ 3 และการซ่อมภาพผนังเรื่องรามเกียรติ์ ที่วัดพระศรี – รัตนศาสดาราม ในการสมโภชพระนคร ครบรอยปี พ.ศ.2475 , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ นายเล็ก ณ สงขลา จช.จม., กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย , พ.ศ.2516 .

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง , กรมศิลปากร , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2502 .

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย , หอศิลป, กรมศิลปากร , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2502 .

สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ , คณะกรรมการจัดงาน , จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี , จัดพิมพ์เป็นที่ระลึกเนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี , กรุงเทพฯ , อมรินทร์การพิมพ์ , พ.ศ.2525 .

อนุศาสน์จิตรกร , พระยา , เที่ยวนครวัด – นครธม พ.ศ.2467 , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระยาอนุศาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร) , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย , พ.ศ.2493 .

บทที่ 4

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง

แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง มีความหมายโดยนัยที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงออกให้ปรากฏเป็นที่เข้าใจได้ว่า รูปภาพสัตว์ทั้งปวงนั้นเป็นรูปลักษณ์ที่สมมติขึ้นแทนตัวจริงของสัตว์ต่างๆ แต่มิได้หมายความว่า เป็นรูปภาพที่เกิดขึ้นด้วยวิธีการที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนถ่ายโยงออกมาจากตัวจริงของสัตว์ชนิดใดชนิดหนึ่ง แบบอย่างของรูปสัตว์ต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ล้วนได้รับการสร้างสรรค์ออกมาให้ปรากฏโดยรูปแบบนั้นๆ เกิดขึ้นจากจิรตนาการและประสบการณ์ร่วมกันแล้วถ่ายทอดออกมาตามวิธีการอันตั้งอยู่บนพื้นฐานทางประเพณีนิยม

แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเพื่อเป็นเพียงส่วนประกอบรอง (Subordination) มีความสำคัญรองลงมาจากแบบอย่างภาพมนุษย์ หรือภาพอมนุษย์ ซึ่งมีฐานะเป็นประธาน (Subject)สำคัญของเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป กระนั้นก็ตามศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ก็มิได้ละเลยที่จะให้ความสำคัญในการคิดประดิษฐ์เขียนด้วยความประณีตและสวยงาม รูปภาพสัตว์ที่ปรากฏในจิตรกรรมสถานบางแห่ง มีคุณค่าทางความคิดในการประดิษฐ์รูปแบบและความงามไม่ด้อยไปกว่าภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์เลย

แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ต่างๆที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆในกรุงรัตนโกสินทร์ระหว่างช่วงเวลา 200 ปี ปรากฏแบบอย่างที่เป็นแบบประเพณีนิยมแบบอย่างที่เปลี่ยนแปลงไป โดยลักษณะของวิวัฒนาการที่เกิดขึ้นจากเหตุอันเนื่องมาแต่ ความเปลี่ยนแปลงทางสังคม การศึกษา การเมือง และด้านอื่นๆ อันเป็นไปบนพื้นฐานเดียวกันกับการเปลี่ยนแปลงและวิวัฒนาการทางแบบอย่างในรูปภาพมนุษย์และอมนุษย์ตามที่มีอธิบายแล้วในบทที่ 3 สาระสำคัญของแบบอย่างภาพสัตว์ที่ปรากฏในช่วงเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นผลที่ได้รับจากการสำรวจศึกษาทางภาพสนามจากจิตรกรรมสถานต่างๆและการวิเคราะห์ประกอบกับหลักฐานทางเอกสาร มีโดยลำดับต่อไปนี้

ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างภาพสัตว์

แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ต่างๆที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง แสดงให้

เห็นความสนใจและทัศนคติของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต่อสัตว์ต่างๆที่ปรากฏอยู่ตามพื้นบ้าน หรือรูปภาพสัตว์ประหลาดที่เขาคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นจากจินตนาการก็ดี ล้วนเป็นรูปภาพสัตว์ที่ประสงค์เป็นสิ่งแทนสิ่งมีชีวิตที่มีส่วนประกอบร่วมกับกิจกรรมของมนุษย์อย่างปกติธรรมดา รูปภาพสัตว์ต่างๆล้วนแต่ได้รับการเขียนขึ้นให้เป็นภาพที่มีลักษณะ สวยงาม บริสุทธิ์ และรู้สึกเชื่อง รูปภาพสัตว์ที่เขียนให้ดูน่ากลัว ดุร้าย เห็นแล้วให้รู้สึกน่าพรั่นพรึง ไม่ค่อยปรากฏให้เห็น

ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มีต่อแบบอย่างภาพสัตว์ที่เขาได้คิดประดิษฐ์เขียนขึ้นมา โดยลำดับในช่วง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ มีสาระสำคัญของความเชื่อต่อไปนี้

1. รูปภาพสัตว์ต่างๆที่ได้รับการคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นมาให้ปรากฏแก่ตาบนพื้นผนังนั้น เป็นเพียงรูปสมมติแสดงสภาพของสัตว์ออกมาเป็นรูปธรรมประเภทหนึ่ง ซึ่งรูปภาพเช่นนี้มีต้นกำเนิดจากจินตนาการและประสบการณ์ร่วมกันของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมโดยตรง รูปภาพสัตว์เป็นรูปภาพที่มิได้เกิดจากการเขียนถ่ายโยงโดยตรงจากตัวสัตว์เป็นๆ ทั้งนี้จะเห็นได้จากอุทาหรณ์เรื่องหนึ่ง ในสมัยหลังที่ศิลปินเกิดมีความคิดเขียนภาพตามศิลปะแบบสัจจะนิยม(Realistic) แล้วได้เกิดปัญหาทางการเขียนรูปภาพสัตว์ให้เหมือนจริงขึ้น สมเด็จฯพรมพระยานริสรานุวัดติวงศ์ทรงบันทึกปัญหาเช่นนี้ไว้ตอนหนึ่งว่า

" คือเมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าฯตรัสสั่งให้เขียนรูปลงสมุดพระราชนิพนธ์ "ธรรมาธรรมสงคราม" คิดจะเขียนรูปเทพอธรรมทรงรถเทียมหมี ด้วยเป็นสัตว์ร้ายสีดำสมแก่อธรรม แต่จะเขียนเดาไปก็เกรงจะไม่เหมือนหมี ที่แรกก็พลิกดูตำราสัตว์ซึ่งฝรั่งเขาทำขึ้นไว้ รูปหมีที่มีในนั้นมันเป็นหมีฝรั่งไปหมด ไม่เหมือนที่เคยเห็นในเมืองเรา จึงพยายามที่จะหาตัวจริงดู เขาบอกข่าวว่าที่วัดจักรวรรดิ์มีพระท่านเลี้ยงไว้ วิ่งไปดู ถูกจำหน่ายว่าให้เขาไปเสียแล้ว ตามถึงที่อยู่ผู้ที่รับไปท่านก็บอกให้ ตามรอยไปดูก็เหลือแต่หนัง แปลว่ามันตายเสียแล้ว เขาลอกเอาหนังไว้ สืบต่อไปได้ความว่าของพระศัลยเวทยวิสิษฐ์ (หมอสาย)มี วิ่งไปขอดู เป็นลูกหมีที่ยังอ่อน ดูเอาเป็นอย่างไม่ได้ ตกลงต้องเขียนเดาไปตามบุญตามกรรม "[1]

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 20

ที่กล่าวมานี้ จะพึงเห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแต่ก่อนเขียนรูปภาพสัตว์ขึ้นจากจินตนาการและประสบการณ์รวมกันมาก่อนทั้งสิ้น จึงไม่ต้องกังวลว่า รูปภาพนั้นเหมือนความจริงหรือไม่

2. รูปภาพสัตว์ เป็นรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นเป็นรูปภาพเชิงสัญญลักษณ์ หรือมีสภาพของรูปธรรมที่มีความหมายให้รู้ว่าเป็นสัตว์ มีรูปพรรณสัณฐานเป็นไปในเชิงพรรณนาให้รู้ชนิด หรือชาติพันธุ์ได้ แต่มิได้ประสงค์ที่จะแสดงความสมจริงตามธรรมอันเป็นปกติของสัตว์ชนิดนั้นเป็นสำคัญ

3. รูปภาพสัตว์ เป็นรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เอาใจใส่ในการคิดประดิษฐ์ให้งามด้วยศิลปะลักษณะไม่ต่อยไปกว่าความพิถีพิถันในการเขียนภาพมนุษย์ หรือภาพอมนุษย์ โดยเฉพาะรูปภาพสัตว์บางแบบอย่าง ที่เขียนประสมในกลุ่มภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ซึ่งประดิษฐ์ตกแต่งส่วนละเอียดอ่อนไปด้วยลวดลายต่างๆมาก รูปภาพสัตว์ในที่นั้นจะได้รับการประดิษฐ์ลวดลายตกแต่งให้สวยงามเพิ่มขึ้น เพื่อให้เกิดความกลมกลืนไปกันได้กับภาพมนุษย์ หรือภาพอมนุษย์ดังกล่าวนั้นด้วย

<u>คตินิยมในแบบอย่างภาพสัตว์</u>

รูปภาพสัตว์ที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามสถานที่ต่างๆ ซึ่งเขียนขึ้นโดยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์โดยลำดับมาในระหว่างเวลา 200 ปี มีรูปแบบของภาพสัตว์ที่เป็นแบบอย่างแสดงให้เห็นคตินิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงออกให้เห็นได้ต่อไปนี้

1. รูปภาพสัตว์ต่างๆ ได้ถูกกำหนดขึ้นโดยคตินิยมที่เป็นไปในลักษณะของรูปร่างที่เป็นรูปธรรมแบบหนึ่ง ที่ถูกกระทำให้ปรากฏ หรือเขียนขึ้นบนพื้นสนามภาพ โดยอาศัยเส้นเป็นปัจจัยในการกอล้อมกันเอาพื้นที่บริเวณว่าง (Spatjal Space) จำนวนหนึ่งขึ้นมาเป็นรูปร่าง ซึ่งมีความหมายในแบบอย่างของตัวมันเอง (Positive - Space) ซึ่งผู้ดูสามารถเข้าใจได้ด้วยประสบการณ์เดิมของแต่ละคน

2. รูปภาพสัตว์ต่างๆ ได้รับการคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นให้เห็นเพียงรูปร่าง (Shape)ส่วนรวมของสัตว์แต่ละชนิดเท่านั้น ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมิได้เอาใจใส่

ที่จะเขียนส่วนปลีกย่อย หรือลักษณะพิเศษของสัตว์ชนิดหนึ่งให้เห็นสมจริงตามชาติพันธุ์ของสัตว์ชนิดนั้นๆ

3. รูปภาพสัตว์ต่างๆ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้คิดประดิษฐ์เขียนขึ้นจากประสบการณ์ ความจำ และจินตนาการประสมประสานกัน ทั้งนี้พึงสังเกตุเห็นได้ว่ารูปภาพสัตว์ต่างๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นนั้น มีลักษณะเรียบง่าย ไม่มีส่วนที่เป็นธรรมชาติ เช่น ปุ่มโปนของ กระดูก เส้นเอ็นหรือรอยย่นของผิวหนัง หรือส่วนที่เป็นขน ทั้งนี้เนื่องด้วยขนาดของความจำได้ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีเหลืออยู่ในความนึกเห็นนั้นมีจำกัดซึ่งเป็นสิ่งปกติ ความจำนั้นจะพึงจำไว้ได้แต่ส่วนรวมๆ ในส่วนที่เป็นรายละเอียดนั้นมักจำไม่ได้ทั้งหมด ด้วยเหตุนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงเขียนรูปภาพ-สัตว์ออกมาในลักษณะเรียบง่าย ดูคล้ายเป็นภาพเงา (Silhouette) หรือบางรูปจะได้รับการเขียนขึ้นให้มีรูปแบบพิศดารเกินความจริงก็มี

4. รูปภาพสัตว์ต่างๆ เป็นรูปแบบทางทัศนศิลป เป็นสิ่งที่ได้ใช้เป็นเครื่องมือสื่อความหมายให้ผู้ดูได้เห็นแล้วเกิดความรู้สึกสนใจ หรือเขียนขึ้นเพื่อการชักนำความสนใจโดยเฉพาะ ฉะนั้น รูปภาพสัตว์ต่างๆจึงได้รับการประดิษฐ์เขียนขึ้นให้เพียบพร้อมไปด้วยรูปสมบัติที่งามด้วยศิลปะลักษณะ

5. รูปภาพสัตว์ต่างๆ ได้รับการเขียนขึ้นภายใต้คตินิยมที่เป็นไปในลักษณะรูปภาพประดิษฐ์ (Invention Form) ทั้งในส่วนที่เป็นรูปร่าง และลวดลายเข้ามาเป็นส่วนประกอบ ทั้งนี้เนื่องด้วยรูปภาพสัตว์ต่างๆได้ใช้เขียนประกอบร่วมกับรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ที่เป็นรูปภาพประดิษฐ์และประกอบด้วยลวดลายตกแต่งเป็นประธานสำคัญในภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป ฉะนั้น รูปภาพสัตว์ที่จะเขียนร่วมเข้าในหมู่ภาพมนุษย์ หรือภาพอมนุษย์ ให้มีความประสานกลมกลืนไปด้วยกันเป็นอย่างดี จึงต้องเขียนให้เป็นรูปภาพประดิษฐ์ ตามแนวคตินิยมในการคิดประดิษฐ์เขียนรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ดังได้แสดงอธิบายปรากฏอยู่ในบทที่ 3 นั้นแล้ว

<u>ขนบนิยมในแบบอย่างภาพสัตว์</u>

รูปภาพสัตว์ต่างๆที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตามจิตรกรรมสถานที่ต่างๆ ซึ่งเขียนขึ้นโดยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ มีมาโดยลำดับ

นับตั้งแต่สมัยแรกเริ่มสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์จนกระทั่งสมัยปัจจุบัน มีรูปแบบของภาพสัตว์ซึ่งเป็นแบบอย่างที่ดีก็มีอยู่มาก ที่เป็นแบบอย่างแปลกๆต่างกันออกไปตามกาลเวลาและความนิยมในแต่ละสมัยก็มีอยู่มิใช่น้อย รูปภาพสัตว์ซึ่งปรากฏอยู่หลากหลายเหล่านี้ได้แสดงให้เห็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝากแฝงแสดงไว้ในรูปแบบของภาพสัตว์ต่างๆที่เขาได้เขียนขึ้นมานั้นอยู่ด้วย และขนบนิยมที่ปรากฏอยู่ในรูปแบบของภาพสัตว์เหล่านั้นได้เป็นเงื่อนไขให้ง่ายแก่การวิเคราะห์ และจัดระเบียบแบบอย่างของรูปภาพสัตว์ออกเป็นแต่ละประเภทโดยไม่ยุ่งยาก รูปสัตว์ต่างๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สร้างสรรค์ขึ้นมาโดยลำดับในช่วงเวลานานถึง 200 ปี อาจจัดระเบียบแบบอย่างตามขนบนิยมออกได้ดังต่อไปนี้

1. <u>ขนบนิยมในการกำหนดประเภทรูปภาพสัตว์</u> รูปภาพสัตว์ต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป ปรากฏให้เห็นขนบนิยมในแบบอย่างต่างกันออกเป็น 3 ประเภทด้วยกัน คือ

1.1 แบบอย่างรูปภาพสัตว์สามัญ คือ รูปภาพสัตว์ที่มีอยู่ตามธรรมชาติในพื้นบ้าน เช่น ช้าง ม้า วัว ควาย หมา แมว เป็นต้น กับสัตว์ป่า เช่น เสือ หมี กวาง เป็นต้น รูปภาพสัตว์ประเภทนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นตามปริมาณประสบการณ์และความจำที่มีอยู่ในแต่ละบุคคล

1.2 แบบอย่างรูปภาพสัตว์ประดิษฐ์ประกอบกระหนก หรือบางแห่งเรียกว่าภาพสัตว์หิมพานต์ ที่เรียกรูปสัตว์ประเภทนี้ว่าสัตว์หิมพานต์ก็ "หมายความว่าสัตว์อย่างนั้นมีแต่ในป่าหิมพานต์ อันมนุษย์สามัญไม่สามารถจะเห็นตัวจริงได้ เพราะฉะนั้นสัตว์จตุบาทอย่างใดที่เห็นกันดาดดื่น ดังเช่น เสือ ช้าง ม้า วัว ควาย เป็นต้นก็ดี จึงไม่นับเป็นสัตว์หิมพานต์ "[1] และ " สัตว์ซึ่งประกอบด้วยกระหนกหกหวย อันเรียกว่าสัตว์หิมพานต์นั้น เห็นทีจะมาแต่สิงห์หรือสีห์มากกว่าอื่น เพราะในลางประเทศไม่มีตัว-จริงจนทำให้ไม่รู้จัก จึ่งเขียนเดาไปตามชอบใจ แล้วก็จำไปทำต่อๆกันไป "[2] อนึ่ง " เมื่อช่างผู้เป็นต้นคิด ได้ทำรูปสัตว์หิมพานต์อย่างใดให้ปรากฏขึ้นแล้ว ช่างภายหลังก็

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 20
2. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

ทำรูปสัตว์หิมพานต์อย่างนั้นตามที่ปรากฏ คือเป็นแบบอย่างต่อมา แม้จะแก้ไขดูสำเป็นแต่ในทางประดับ เช่น กระหนก เป็นต้น " รูปภาพสัตว์ประกอบด้วยกระหนก หรือ รูปภาพสัตว์หิมพานต์ จึงเป็นแบบอย่างที่เกิดขึ้นด้วยขนบนิยมอีกประเภท ซึ่งเป็นมาโดยอาศัยแนวความคิดดังกล่าวข้างต้น

1.3 แบบอย่างรูปภาพสัตว์นวรูป (Reform) คือ รูปภาพสัตว์ชนิดที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้คิดประดิษฐ์เขียนขึ้นใหม่จากจินตนาการ จากแนวความคิดที่กวีพรรณนาในวรรณคดี มีตัวอย่างเป็นต้นว่า ช้างเอราวัณ นกหัสดิลิงค์ นกทันทิกมา กิเลน ฯลฯ รูปภาพสัตว์ประเภทนี้ เป็นแบบอย่างที่ไม่เป็นไปตามเหตุผลที่เป็นไปได้ตามปกติของสัตว์ทั้งหลายที่มีอยู่ตามธรรมชาติเป็นแบบอย่างที่แสดงให้เห็นขนบนิยมในการสร้างสรรค์แบบอย่างอีกประเภทหนึ่ง

2. <u>ขนบนิยมในการกำหนดชนิดของรูปภาพสัตว์</u> รูปภาพสัตว์ต่างๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบรองในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป อาจนำมาจัดลำดับชนิดเข้าด้วยกันโดยระเบียบ ตามลักษณะแห่งรูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนแสดงไว้ได้ดังนี้

2.1 แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ชนิดอวบาท คือ รูปภาพสัตว์ชนิดที่ไม่มีตีน ได้แก่ ภาพเงือก ภาพปลาต่างๆ ภาพงูต่างๆ ภาพนาค เป็นต้น

2.2 แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ชนิดทวิบาท คือ รูปภาพสัตว์ชนิดมีสองตีน ได้แก่ ภาพนกต่างๆ ภาพหงส์ ภาพครุฑ ภาพออระหัน เป็นต้น

2.3 แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ชนิดจตุบาท คือ รูปภาพสัตว์ชนิดที่มีตีน 4 ตีน ได้แก่ ภาพราชสีห์ 4 จำพวก คชสีห์ ทักทอ ช้าง วัว ควาย ม้า เป็นต้น

2.4 แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ชนิดครึ่งน้ำครึ่งบก คือ รูปภาพที่เกิดขึ้นจากความนึกคิดของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เพื่อจะให้มีรูปภาพแปลกๆพิศดารขึ้นในภาพเขียน จึงได้นำเอาสัตว์น้ำกับสัตว์บกมาประสมเขียนเข้าด้วยกัน เกิดเป็นรูปภาพสัตว์ชนิด "นวรูป"(Reform) ได้แก่ ภาพช้างน้ำ (ท่อนบนเป็นช้าง ท่อนล่างเป็นปลา) ภาพม้าน้ำ (ท่อนบนเป็นม้าท่อนล่างเป็นปลา) ภาพเหรา ภาพกิเลน ภาพมังกร เป็นต้น

2.5 แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ชนิดครึ่งบกครึ่งอากาศ คือ รูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมคิดเขียนขึ้นโดยนัยเดียวกับข้อ 2.4 ได้นำเอาสัตว์บกประสมกับสัตว์ปีกที่บินไปในอากาศเขียนรวมเข้าด้วยกัน มีตัวอย่างเช่น ภาพเหมราช (ตัวเป็นสิงห์ศีรษะเป็นหงส์) ภาพสกุณไกรสร (ตัวเป็นสิงห์ศีรษะเป็นนกอินทรี) อัศดรวิหค(ตัวเป็นม้าศีรษะเป็นนกอินทรี) เป็นต้น

3. <u>ขนบนิยมในการกำหนดความสำคัญของรูปภาพสัตว์</u> รูปภาพสัตว์บางชนิดได้รับการประดิษฐ์ให้มีลักษณะพิเศษต่างกว่าสัตว์ในจำพวกเดียวกัน เพื่อแสดงความสำคัญเฉพาะตัวของรูปสัตว์นั้นก็มี หรือได้รับการประดิษฐ์เพื่อแสดงความหมายให้รู้ว่าเป็นสัตว์จำพวกใด ประจำอยู่ในถิ่นใดก็มี ขนบนิยมในกรณีนี้ พึงเห็นได้จากแบบอย่างของรูปภาพสัตว์ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นไว้ตามจิตรกรรมสถานต่างๆ เมื่อนำมาประ – มวลเข้าด้วยกันโดยระเบียบวิธี ก็จะเห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีขนบนิยมในการเขียนรูปภาพสัตว์ของเขาต่อไปนี้

3.1 จัดให้รูปภาพสัตว์บางชนิด มีจำนวนศีรษะเพิ่มมากขึ้นกว่าธรรมดา ตัวอย่าง เช่น ช้างเอราวัณ มีศีรษะมากถึงสามสิบสามเศียร ความวิจิตรพิศดารของช้างเชือกนี้ จินตกวีได้พรรณนาว่า

ช้างนิรมิตฤทธิแรงแข็งขัน เนื้อกผ่องผิวพรรณ
สีสังข์สอาดโอพาร์
สามสิบสามเศียรโสภา เศียรหนึ่งเจ็ดงา
กังเพชรรัตนรูจี
งาหนึ่งเจ็ดโยกชรณี สระหนึ่งย่อมมี
เจ็ดกออุบลชันดาล
กอหนึ่งเจ็ดดอกดวงมาลย์ ดอกหนึ่งแบ่งบาน
มีกลีบได้เจ็ดกลีบผกา
กลีบหนึ่งมีเทพธิดา เจ็ดองค์โสภา
แน่งน้อยลำเพานงพาล
นางหนึ่งย่อมมีบริวาร อีกเจ็ดเยาวมาลย์
ล้วนรูปนิรมิตมายา

จับระบำรำร่ายสายหา ชำเลืองหางตา
ทำทีดังเทพอัปสร
มีวิมานแก้วงามบวร ทุกเกศกุญชร
ดังเวไชยันต์อัมรินทร์
เครื่องประดับเก้าแก้วโกมิน ของหางกระวิล
สร้อยสายชนักฉักหอง
ตาข่ายเพชรรัตน์ร้อยกรอง ผ้าทิพปกตระพอง
ห้อยพู่ทุกหูคชสาร "[1]

และรูปภาพนาคที่ได้รับการเขียนศีรษะเพิ่มขึ้นเป็น 3 เศียร 5 เศียร และ 7 เศียร เป็นต้น

3.2 จัดให้รูปภาพสัตว์บางชนิด มีอวัยวะที่มีลักษณะพิเศษเพิ่มเติมเข้ามา ทำให้แลดูน่าประหลาด เป็นความพิศดารเฉพาะตัว ตัวอย่าง เช่น ภาพม้ามังกร ซึ่งมีรูปร่างสัณฐานตามที่กวีพรรณนาว่า

" พอพบม้าหน้าเหมือนมังกรร้าย แต่กีบกายเป็นม้าน่าฉงน
หางเหมือนอย่างหางนาคปากคำรน กายพิกลกำยำดูดำนิล "[2]

หรือรูปภาพเหรา ที่มีหน้าเป็นมังกรแต่กายเป็นจระเข้ เป็นต้น

3.3 จัดให้รูปภาพสัตว์บางชนิด มีสีประจำกายต่างๆ เพื่อระบุถิ่นที่อาศัยของสัตว์ชนิดนั้น ตัวอย่าง ภาพนาคที่อาศัยอยู่ในห้วงน้ำ ถูกกำหนดให้มีกายสีเขียว ส่วนภาพนาคที่อาศัยอยู่ในท้องฟ้าอากาศ กำหนดให้มีกายสีแดง เป็นต้น

<u>แนวความคิดในการสร้างแบบอย่างภาพสัตว์</u>

รูปภาพสัตว์ต่างๆที่เป็นแบบอย่างปรากฏอยู่ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตามจิตรกรรมสถานต่างๆที่ได้สร้างขึ้นระหว่าง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ แสดงให้เห็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างที่เป็นไปบนพื้นฐานความรู้ทางทัศนศิลป คตินิยม

---

1. ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1
2. พระอภัยมณี เล่ม 1

และขนบนิยมต่างๆ ซึ่งประมวลขึ้นให้เห็นได้จากการศึกษาเชิงวิเคราะห์จากข้อมูลโดยตรงทางภาคสนาม มีแนวคิดที่นำมาจัดระเบียบปรากฏดังต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสร้างสรรค์รูปแบบหรือแบบอย่างภาพสัตว์ขึ้นในฐานะเป็นสัญญลักษณ์ ที่มีความหมายให้ผู้ดูรับรู้และเข้าใจได้เพียงแต่ว่า รูปภาพนั้นมัน – แสดงตัวเองว่าเป็นสัตว์ชนิดใดเท่านั้น เขาไม่แสดงความประสงค์ที่จะให้รูปภาพสัตว์ที่เขาเขียนขึ้นมาเป็นส่วนประกอบรองจากรูปภาพมนุษย์ให้มีความสำคัญยิ่งไปกว่ารูปภาพมนุษย์จึงละเว้นที่จะแสดงส่วนที่เป็นรายละเอียดให้ยิ่งไปกว่า ซึ่งจะดูมีความสำคัญ ฉะนั้นรูปภาพสัตว์จึงเป็นรูปภาพค่อนข้างเรียบง่าย จนดูคล้ายเป็นรูปหยาบๆ

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสัตว์ชนิดต่างๆแสดงให้ปรากฏในลักษณะการคลายทอดรูปด้าน (Transform)ออกมาให้ผู้ดูเห็นได้เป็นรูปด้านเดียว (MultiView) โดยรูปด้านซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนิยมเขียนมาก คือ รูปด้าน–ข้าง (Profile) ทั้งนี้เนื่องด้วยเป็นรูปด้านที่แสดงรูปร่างและการเคลื่อนไหวของสัตว์ได้ชัดเจนและง่ายแก่การเขียนกว่ารูปด้านอื่นๆ

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงภาพสัตว์ชนิดต่างๆให้ปรากฏแก่ตาผู้ดูด้วยการวาดเส้นใช้เส้นเป็นปัจจัยสำคัญในการเขียนเพื่อกำหนดขอบเขตรูปร่าง และแสดงส่วนย่อยภายในรูปร่าง รูปภาพสัตว์จึงเป็นรูปภาพที่ทำให้สำเร็จขึ้นด้วยการใช้เส้นเป็นสำคัญ

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม กำหนดให้แบบอย่างรูปภาพสัตว์ที่เขาได้เขียนขึ้นมีรูปลักษณ์อยู่ภายใต้มิติอันจำกัดเพียง 2 มิติ คือมี ส่วนสูง กับส่วนกว้าง รูปภาพสัตว์ทั่วไปจึงมีลักษณะเป็นรูปร่าง(Shape)แบนๆ

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพสัตว์ทุกชนิดเป็นภาพที่แสดงออกและผู้ดูพึงเห็นได้เพียงด้านเดียว (MultiView) ฉะนั้น รูปภาพสัตว์ทุกภาพจึงเป็นภาพที่มองเห็นในระดับตาตรงหน้าผู้ดูเสมอไป ไม่ว่ารูปภาพสัตว์รูปใดจะเขียนอยู่ในที่สูงหรือต่ำกว่าตาผู้ดู ย่อมจะเห็นรูปภาพสัตว์อยู่ในสภาพเสมอระดับตาทั้งสิ้น

6. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสัตว์ชนิดใดชนิดหนึ่ง จะกำหนดให้มีขนาดและความชัดเจนเท่าเทียมกัน โดยไม่จำกัดว่ารูปภาพสัตว์ชนิดเดียวกันจะปรากฏในตำแหน่งที่ไกลออกไปในสนามภาพ (Picture Field) หรือไกลสายตาผู้ดูก็ตาม

ผู้ดูจะแลเห็นรูปภาพสัตว์มีขนาดและความชัดเจนเท่าเทียมกันทั้งหมดในพื้นผนังเดียวกัน

7. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนรูปภาพสัตว์เป็นรูปภาพที่มีลักษณะประดิษฐ์ (Invention Form) โดยจัดระเบียบรูปร่าง ท่าทาง อากัปกิริยาขึ้นใหม่ เช่น " เขียนหงส์ให้มองดูฟ้า เขียนม้าให้มองดูดิน " เป็นต้น ฉะนั้นรูปภาพสัตว์ทั่วไปจึงมีลักษณะที่ไม่สมจริงตามธรรมชาติ แต่เป็นรูปภาพที่มีลักษณะแปลกใหม่ หรือสวยงามประหลาดกว่าสัตว์เป็นๆ

8. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้สร้างแบบอย่างภาพสัตว์ขึ้นมาใหม่ เพื่อแสดงสิ่งที่ควรเห็นให้ได้มากที่สุดในสัตว์ชนิดนั้นๆ เขาจึงเขียนรูปภาพขึ้นด้วยวิธีนำด้านต่างๆที่น่าสนใจมารวมกัน (Sharing Plane) แล้วสร้างรูปภาพขึ้นใหม่ รูปภาพที่เกิดขึ้นด้วยวิธีการเช่นนี้ จะสังเกตุเห็นได้ว่า ลำตัวจะเป็นภาพที่เห็นในลักษณะด้านข้าง (Profile) ส่วนหัวจะเป็นภาพด้านตรงหน้า (Front View) เช่น ภาพช้าง หรือส่วนหัวและเห็นด้านสามในสี่ของใบหน้า เช่น ภาพวัว ภาพควาย และภาพเสือ เป็นต้น

9. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนภาพสัตว์ชนิดที่ไม่มีตัวจริงในธรรม - ชาติ เป็นรูปภาพประเภทที่เรียกตามภาษาช่างว่าสัตว์หิมพานต์ โดยคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นจากจินตนาการ หรือข้อมูลที่ปรากฏมาทางวรรณคดี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีแนวความคิดในการสร้างรูปภาพประเภทนี้ ดังนี้

9.1 สร้างรูปภาพขึ้นใหม่ ด้วยการเพิ่มเติมอวัยวะให้มีจำนวนมากกว่าธรรมดา เช่นทำรูปภาพช้าง หรือรูปภาพนาคให้มีศีรษะมากกว่า 1 ศีรษะ

9.2 สร้างรูปภาพขึ้นใหม่ด้วยการสับที่เปลี่ยนตำแหน่งอวัยวะ เช่น

9.2.1 เปลี่ยนศีรษะสัตว์ชนิดหนึ่งไปต่อแทนหัวของอีกชนิดหนึ่ง ตัวอย่างเช่น เหมราช มีศีรษะเป็นหงส์ ลำตัวเป็นสิงห์ เป็นต้น

9.2.2 เปลี่ยนหางสัตว์ชนิดหนึ่งไปต่อส่วนท้ายของสัตว์อีกชนิดหนึ่ง เช่น ช้างน้ำมีตัวท่อนบนเป็นช้าง ท่อนล่างเป็นหางอย่างปลา เป็นต้น

9.2.3 เปลี่ยนตีนสัตว์ชนิดหนึ่งไปให้กับสัตว์อีกชนิดหนึ่ง เช่น เกษรสิงห์ มีตัวและหัวเป็นอย่างภาพทักทอ แต่มีเท้าเป็นกีบ

อย่างวัว เป็นต้น

9.2.4 เปลี่ยนปีกของสัตว์ปีกมาใส่ให้แก่สัตว์ชนิดอื่นๆ มีตัวอย่าง เช่น เสือปีก อัศดรวิหค กิเลนปีก เป็นต้น

10. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้นำเอาลวดลายประหนกเข้ามาเขียนประกอบ หรือประสมเขียนส่วนหัว ใบหน้าของภาพสัตว์หิมพานต์ และปิดทองคำเปลวลงในส่วนที่เป็นลวดลายส่วนประกอบเพื่อเพิ่มความสำคัญให้แก่รูปภาพสัตว์ชนิดนั้นเป็นพิเศษ

11. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนระบายสีรูปภาพสัตว์มีลักษณะแบนๆ (Flat Colour) ไม่แสดงน้ำหนักอ่อนแก่ หรือทำให้เกิดปริมาตรสูง-ต่ำ โดยเฉพาะรูปภาพสัตว์ที่เป็นลักษณะจิตรกรรมไทยแบบประเพณี

12. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนระบายสีรูปภาพสัตว์โดยไม่คำนึงในการใช้สีว่า ตรงต่อความเป็นจริงของผิวหนังสัตว์ชนิดใดชนิดหนึ่งหรือไม่ เขาระบายสีเพื่อให้เห็นความต่างกันระหว่างรูปภาพสัตว์กับพื้นภาพที่รองรับรูปภาพเท่านั้น รูปภาพสัตว์บางชนิดจึงมีรูปร่างที่ได้รับการระบายสีต่างไปกว่าชาติพันธุ์ของมัน มีอยู่จำนวนมากในภาพ-จิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี

13. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงความรู้สึกคุกคามของสัตว์บางชนิดออกมาให้เห็นทางใบหน้า โดยเฉพาะส่วนปากจะได้รับการประดิษฐ์ให้แสยะเห็นเขี้ยวและฟันดูน่าสะพึงกลัว

14. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะเขียนรูปภาพสัตว์แต่ละชนิดให้แลดูรู้สึกว่ามีชีวิตและกำลังเคลื่อนไหวอยู่ตลอดเวลา ด้วยการจัดท่าทางของส่วนขาทั้งคู่ หรือทั้ง 4 ขา มิให้บัง หรือทับกัน กระนั้นก็ตาม การแสดงอาการเคลื่อนไหวก็เป็นไปในลักษณะเคลื่อนไหวด้วยความรู้สึก (Virtual Movement)อย่างนิ่ง มากกว่าเคลื่อนไหวทางกายภาพ (Real Movement)ที่รู้สึกเคลื่อนไหวจริง ซึ่งแสดงออกให้เห็นปฏิกิริยาหรือการทำงานของกล้ามเนื้อบนผิวหนาของรูปร่าง

15. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงแนวความคิดในการเขียนรูปภาพสัตว์ต่างๆ เป็นรูปภาพที่มีลักษณะสมมติมีมาโดยลำดับ ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยเหตุผลในด้าน-แบบอย่างที่จะต้องให้มีแบบอย่าง สอดคล้อง สัมพันธ์ กลมกลืนไปกันได้กับรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ ซึ่งเป็นแบบอย่างที่มีลักษณะสมมติเป็นประมานในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป ดังนี้ รูปภาพสัตว์จึงได้รับการเขียนขึ้นเป็นแบบอย่างสมมติทั้งสิ้น

อนึ่ง แนวความคิดในการเขียนรูปภาพสัตว์ต่างๆที่ได้ปริวัติ หรือเปลี่ยนแปลงไป โดยเฉพาะมีแบบอย่างเป็นศิลปะแบบสัจจะนิยม(Realistic) คือ เป็นรูปภาพสัตว์ที่เขียนขึ้นด้วยความพยายามให้เหมือนสัตว์เป็นๆตามธรรมชาตินั้นจะได้อธิบายในหัวข้อต่อไป

วิวัฒนาการแบบอย่างภาพสัตว์

แบบอย่างภาพสัตว์ต่างๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆในระหว่างเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ มีแบบอย่างภาพสัตว์หลากหลายเป็นที่น่าสนใจชมและมีคุณค่าควรแก่การศึกษาในด้านแบบอย่างที่เป็นงานทัศนศิลป์ ซึ่งสร้างขึ้นทั้งตามแนวจิตรกรรมแบบไทยประเพณี และแบบอย่างที่เปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการไปตามความนิยมแต่ละสมัย แบบอย่างภาพสัตว์ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงออกมาโดยลำดับในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้ มีสาระสำคัญแสดงให้เห็นแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมดั้งเดิม และแบบอย่างที่เปลี่ยนไปตามกาลสมัย อันเป็นไปทางในทางวิวัฒนาการและการประยุกต์ขึ้นโดยทัศนคติส่วนตัวของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ซึ่งสาระสำคัญของแบบอย่างและวิวัฒนาการแบบอย่างรูปภาพสัตว์นี้อาจจักระเบียบขึ้นจากผลของการศึกษาเชิงวิเคราะห์และเปรียบเทียบข้อมูลทางด้านแบบอย่างรูปภาพสัตว์ ทางภาคสนามตามจิตรกรรมสถานต่างๆในกรุงรัตนโกสินทร์ และตำบลใกล้เคียง ประกอบด้วยหลักฐานทางเอกสารร่วมในการศึกษาพิจารณา จำแนกแบบอย่าง และวิวัฒนาการแห่งแบบอย่าง ออกเป็นช่วงใหญ่ๆได้ 3 สมัย ซึ่งมีสาระสำคัญโดยลำดับต่อไปนี้

สมัยที่ 1 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กับ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพสัตว์ ในระหว่างเวลาสมัยที่ 1 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถาน ต่อไปนี้

1.	หอพระธรรม วัดระฆังโฆษิตาราม	รัชกาลที่ 1
2.	พระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม	รัชกาลที่ 1
3.	พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิทภัณฑสถานแห่งชาติ	รัชกาลที่ 1
4.	พระอุโบสถวัดคุสิตาราม	รัชกาลที่ 2

5. พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม รัชกาลที่ 3
6. พระอุโบสถ วัดเครือวัลย์ รัชกาลที่ 3
7. พระอุโบสถ วัดขายโรง รัชกาลที่ 3
8. พระอุโบสถ วัดโพบางโอ รัชกาลที่ 3
9. พระอุโบสถ วัดมุขราช รัชกาลที่ 3
10. พระอุโบสถ วัดคาวคิงษาราม รัชกาลที่ 3
11. พระอุโบสถ วัดชัยทิศ รัชกาลที่ 3
12. พระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิต รัชกาลที่ 3
13. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม รัชกาลที่ 3
14. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวรารามมหาวิหาร รัชกาลที่ 3
15. พระอุโบสถ วัดสังข์กระจาย

แบบอย่างรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่ 1 นี้ มีแบบอย่างเป็นไปตามขนบนิยมในงานจิตรกรรมไทยแบบประเพณี แต่ต่างกันเป็น 2 ขนบนิยม คือ แบบอย่างแบบแรกที่ได้เขียนขึ้นในระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ถึงกลางรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีแบบอย่างเป็นไปตามขนบนิยมที่รับทอดมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย ทั้งนี้ พึงเห็นได้จากตัวอย่างภาพช้าง ในหอพระธรรม วัดระฆังโฆษิตาราม ซึ่งเขียนขึ้นในรัชกาลที่ 1 โดยฝีมือพระอาจารย์นาค มีแบบอย่างคล้ายกับภาพช้างที่ในพระตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธสวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยอยุธยาตอนปลาย เป็นต้น ตัวอย่างในกรณีนี้ แสดงให้เห็นว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ทำงานเขียนภาพในสมัย – เริ่มแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ เป็นบุคคลที่ตกค้างมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ซึ่งทรงเป็นนักปราชญ์ทางศิลปะไทย และทรงเป็นศิลปินเอก ก็ทรงแสดงความเห็นในกรณีนี้ไว้ว่า " ทำไมช่างในรัชกาลที่ 1 จึงแข็งมือหนัก คงล้วนแต่เป็นคนเก่าที่ตกทอดมาแต่แผ่นดินพระเจ้าบรมโกศกรุงเก่า "[1] ดังนี้ จึงไม่น่าที่จะต้องสงสัยว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ในช่วงครึ่งแรกแห่ง

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

สมัยนี้ ได้เขียนรูปภาพสัตว์โดยยึดถือและสืบทอดแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมกันมาแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยามาโดยลำดับ

แบบอย่างรูปภาพสัตว์ที่ได้รับการเขียนขึ้นตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 2 และตลอดรัชกาลที่ 3 ได้ดำเนินไปตามความคิดและขนบนิยมซึ่งแสดงให้เห็นความพยายามแสวงหาลักษณะที่เป็นแบบอย่างใหม่ๆ ความรู้สึกตื่นตัว และความปรารถนาของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในการสร้างสรรค์ลักษณะพิเศษทางแบบอย่าง และการปลดปล่อยความคิด ความเชื่อออกจากขนบนิยมแบบดั้งเดิมที่ตกทอดมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย แล้วสร้างสรรค์แบบอย่างให้เป็นขนบนิยมที่มีความเหมาะสมแก่สมัยขึ้นใหม่ ในสมัยนี้จึงเกิดมีรูปภาพสัตว์ต่างๆที่เกิดขึ้นตามความคิดที่เป็นขนบนิยมใหม่นี้เป็นจำนวนมาก

ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์แบบอย่างรูปภาพสัตว์ขึ้นใหม่นี้ พึงเห็นได้ว่า เริ่มมีขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นสำคัญ ด้วยมีสมุดภาพตำราสัตว์หิมพานต์[1] เขียนขึ้นเป็นแบบอย่างสำหรับใช้ผูกหุ่นตั้งสังเคตใส่ไตรจีวร ในงานออกพระเมรุลายพระเพลิงพระบรมศพตามโบราณราชประเพณี มีขึ้นในรัชกาลนี้เป็นประจักษ์พยานอยู่ และแบบอย่างรูปภาพสัตว์หิมพานต์ในตำราเล่มนี้ ได้เป็นแบบอย่างซึ่งบรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนั้น จำไปเขียนในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแพร่หลายออกไป ดังตัวอย่างที่เห็นได้แห่งหนึ่ง ที่ในพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม มหาวิหาร มีรูปภาพสัตว์หิมพานต์เขียนตามแบบอย่างที่มีในสมุดตำราเล่มที่กล่าวทั้งสิ้น แบบอย่างรูปภาพสัตว์โดยเฉพาะรูปสัตว์หิมพานต์ที่ได้ริเริ่มคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นเป็นแบบอย่างใหม่ๆในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ ควรนับถือได้ว่ามีแบบอย่างมากกว่าสมัยก่อนหน้านี้ ทั้งนี้ " ชื่อว่าสัตว์หิมพานต์นั้น หมายถึงสัตว์ที่ทำประกอบด้วยกระหนกหกหวย ไม่ได้หมายความว่าเป็นสัตว์ที่อยู่ในป่าหิมพานต์ อันสัตว์ที่อยู่ในป่าหิมพานต์นั้น ก็เป็นสัตว์อย่างตรงๆ คือ เช่น พรรณนาถึงสระอโนดาตก็ว่า มีทางน้ำไหลออก 4 ทิศ ทางน้ำไหลออกนั้น เป็นหน้าม้า หน้าช้าง หน้าโค หน้าสิงห์ แล้วตกไปเป็นลำน้ำไหลไปสู่ที่สัตว์เหล่านั้นอยู่ ไม่ปรากฏว่ามีสัตว์อะไรซึ่งไม่มีอยู่ที่อื่น "[2] และ " รูปสัตว์หิมพานต์เดิมคงมี

---

1. สมุดภาพสัตว์หิมพานต์
2. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

น้อยอย่าง ดูเหมือนจะมีแต่สัตว์ที่ชื่อปรากฏในพระบาลี และเรียกชื่อเฉพาะตัวสัตว์นั้นๆ ที่มาเรียกรวมกันว่าสัตว์หิมพานต์น่าจะบัญญัติขึ้นต่อภายหลัง เมื่อมีรูปสัตว์พวกนั้นเพิ่มเติมขึ้นอีกมากมาย เหตุที่เพิ่มรูปสัตว์หิมพานต์มีมากขึ้นอาจจะมีเหตุที่หม่อมฉันยังไม่ได้คิด แต่ที่พอคิดเห็นนั้น เห็นว่าน่าจะเกิดแต่ทำเครื่องแห่พระบรมศพ เดิมทำแต่พอจำนวนเจ้านายชื่อมผ้าไตรไปในกระบวนแห่ ตั้งแต่เปลี่ยนเป็นทำบุษบกวางไตรบนหลังรูปสัตว์ จึงเพิ่มจำนวนสัตว์ขึ้น การที่เพิ่มนั้น จะเพิ่มด้วยเหตุใดก็ตาม ช่างต้องคิดรูปสัตว์ขึ้นใหม่ให้แปลกออกไป จึงจับโน่น ประสมนี่สุดแต่ให้แปลกกับรูปสัตว์เดิมที่มีอยู่ และอาลักษณ์ก็ต้องคิดชื่อเรียกสัตว์ที่คิดขึ้นใหม่ จึงเกิดรูปสัตว์นอกรีตต่างๆ ขึ้น[1] อย่างไรก็ตาม รูปภาพสัตว์หิมพานต์ที่ปรากฏในสมุดตำราภาพสัตว์หิมพานต์ เขียนขึ้นในรัชกาลที่ 3 โดย ช่างจิตรกรรมฝีมือเอก 2 ท่าน คือ หลวงพรหมประกาสิต และนายฉาย เมื่อปีพุทธศักราช 2374 มีจำนวนรูปภาพสัตว์หิมพานต์ที่เป็นแบบอย่างสำคัญที่ได้รับการคิดประดิษฐ์เขียนขึ้นใหม่ถึง 73 ภาพ เป็นตัวอย่างให้เห็นความคิดริเริ่ม แสวงหาแนวทางสร้างสรรค์แบบอย่างที่เป็นขนบนิยมต่อรูปภาพสัตว์ที่สำคัญมากสมัยหนึ่ง

อนึ่ง ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์รูปภาพสัตว์ขึ้นเป็นแบบอย่างใหม่นี้ ยังปรากฏให้เห็นได้ในการสร้างงานประติมากรรม ซึ่งมีแนวความคิดเป็นอย่างเดียวกันกับขนบนิยมในงานจิตรกรรมซึ่งอาจนำมาพิจารณาเทียบเคียงและสนับสนุนให้เห็นแนวความคิดในการริเริ่มสร้างสรรค์แบบอย่างรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมเด่นชัดขึ้น คือ การคิดประดิษฐ์รูป "สางแปลง" เป็นรูปประติมากรรมภาพสัตว์ หล่อด้วยโลหะสัมฤทธิ์ขึ้นใหม่ ตั้งประจำประตูกำแพงแก้วล้อมพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เมื่อคราวปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ เมื่อปีพุทธศักราช 2374 มีจดหมายเหตุว่า

" นอกทวารท่านให้ตก แต่งขจิต หล่อฤา
หล่อรูปสางแปลงเติม ต่างใช้
สิงหนัดและไกรสิต เทียมคู่ เคียงนา
ขนาบแห่งสองข้างไว้ หว่างทวาร "[2]

---

[1] สาส์นสมเด็จ เล่ม 20

[2] ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม 2

หรือในจดหมายเหตุความเรียงว่า " นอกประตูกำแพงแก้วหล่อรูปสางแปลงแทนสิงหนัก หรือสิงห์โต ไว้ 2 ข้างประตู รวม 16 รูป แทนรองสางทั้งหมดใช้ศิลาเขาสำเภอ แขวงเมืองลพบุรีมาฉลัก "[1] รูปสางแปลงเป็นรูปภาพสัตว์ประสมระหว่างสิงห์ชอบกับสิงห์ไทยจีนร่วมเข้าด้วยกัน และแบบอย่างรูปภาพ "สางแปลง" นี้ยังปรากฏเป็นแบบอย่างรูปภาพสัตว์หิมพานต์แบบหนึ่งในสมุดตำราภาพสัตว์หิมพานต์ ที่เขียนขึ้นในปีพุทธศักราช 2374 อีกด้วย ดังนี้จึงสรุปแนวคิดในเรื่องขนบนิยมในการเขียนรูปภาพสัตว์สมัยนี้ได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สร้างแบบอย่างรูปภาพสัตว์ขึ้นเป็นอย่างใหม่ พ้นจากขนบนิยมแบบดั้งเดิมที่รับมาแต่สมัยกรุง"รี"อยุ"ยาตอนปลาย และมีลักษณะเป็นแบบอย่างเฉพาะสกุลช่างขึ้นใหม่โดยแท้

แบบอย่างภาพสัตว์ ซึ่งปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตามจิตรกรรม - สถานต่างๆในสมัยที่ 1 นี้ มีแบบอย่างที่แสดงลักษณะเด่น ลักษณะที่เปลี่ยนแปลง และวิวัฒนาการของแบบอย่างต่อไปนี้

1. แบบอย่างภาพสัตว์ ในช่วงครึ่งแรกของสมัยที่ 1 คือ รัชกาลที่ 1 ถึงกลางรัชกาลที่ 2 เขียนขึ้นเป็นรูปร่าง (Shape) ลักษณะ 2 มิติ ระบายสีแบนๆ เป็นรูปแบบที่เรียบง่าย ตัวอย่างที่เห็นได้คือ ภาพวัว ภาพควาย ที่พระที่นั่งพุทไธ-สวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ ภาพช้าง และภาพเสือ ที่วัดราชสิทธาราม โดยเฉพาะภาพช้าง ยังนิยมเขียนระบายสีส่วนที่เป็นกระพองเหนือดวงตาด้วยสีเข้ม คล้ายกับที่มีอยู่ในภาพช้างซึ่งเขียนในสมัยกรุงศรีอยุธยา ภาพช้างในหอพระธรรม วัดระฆังโฆษิตาราม เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 1 ก็เขียนระบายสีเข้มบนกระพองเหนือดวงตาเช่นเดียวกัน

2. แบบอย่างภาพสัตว์ ในช่วงครึ่งหลังของสมัยที่ 1 คือต่อจากกลางรัช-กาลที่ 2 ถึงรัชกาลที่ 3 แบบอย่างส่วนใหญ่ยังคงเขียนเป็นรูปร่าง (Shape) ลักษณะ 2 มิติอยู่ด้วยกันเป็นส่วนมาก แต่การระบายสีที่เคยทำเรียบๆดูเป็นภาพแบนๆได้รับการเพิ่มเติมด้วยการโฉพสีอ่อนและเข้มแรสีแก่ลงในบางส่วนให้เห็นว่ามีความรู้สึกนูนขึ้นจากพื้น (Relief) เล็กน้อย แต่ไม่ถึงกับยื่นสูงออกมาจากพื้น ตัวอย่างเช่นนี้เห็นได้จากภาพสัตว์ต่างๆ เช่น ภาพช้าง ภาพม้า ภาพสัตว์หิมพานต์ เขียนในพระวิหาร พระอุโบสถ วัดสุทัศน์เทพวราราม พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม เป็นต้น

---

1. ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม 1

3. ท่าทางของรูปภาพสัตว์ที่เขียนขึ้นในช่วงครึ่งแรกสมัยที่ 1 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสัตว์มีท่วงท่าแข็งกระด้าง ไม่สู้รู้สึกมีชีวิต เป็นรูปภาพเขียนตามแบบขนบนิยมที่คัดลอกกันต่อๆมา จนเส้นแสดงท่วงท่าและอาการชาดคุณค่า กลายเป็นแบบอย่างสัตว์ที่ตายแล้ว หรือไม่ก็ให้ความรู้สึกเชื่องเสียจนเคลื่อนไหวไม่ได้ ตัวอย่างรูปภาพสัตว์ดังกล่าวมีปรากฏให้เห็นได้ที่ในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิทภัณฑสถานแห่งชาติ และพระอุโบสถ วัดคุสิดาราม เป็นต้น

4. ท่าทางของรูปภาพสัตว์ ที่เขียนขึ้นในช่วงครึ่งหลังของสมัยที่ 1 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ละทิ้งแบบอย่างที่เขียนตามขนบนิยมหรือห่างแบบขนบนิยมดั้งเดิมออกมามาก ดังจะเห็นได้จากกลุ่มรูปภาพสัตว์ต่างๆบนฝาผนังในพระอุโบสถ หรือตามเหลี่ยมเสาในพระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวราราม ศิลปินได้แสดงให้เห็นความพยายามในการถ่ายทอดประสบการณ์ และจินตนาการที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวออกมาให้ปรากฏได้เป็นอย่างดี โดยเฉพาะภาพช้างตระกูลต่างๆ 10 ตระกูล ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนได้ดีเป็นพิเศษ ส่วนภาพม้า ซึ่งเขียนแสดงความรู้สึกเคลื่อนไหวจริงๆ (Dynamic Movement)แสดงท่าโลดโผนต่างๆได้เป็นอย่างดี เป็นแบบอย่างที่หลุดจากวงขนบนิยมแต่เดิม ปรากฏให้เห็นได้ในผนังเขียนเรื่องมโหสถชาดก ฝีมืออาจารย์คงแป๊ะ ในพระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม เป็นตัวอย่าง ของแบบอย่างที่ดี แห่งหนึ่งในสมัยนี้

5. แบบอย่างรูปภาพสัตว์ ที่ได้รับการริเริ่มคิดประดิษฐ์ขึ้นเป็นแบบอย่างใหม่ๆมีมากกว่าแต่เดิม มาเริ่มขึ้นในสมัยครึ่งหลังของสมัยที่ 1 เป็นลำดับมา ทั้งนี้จะเห็นได้จากสมุดตำรารูปภาพสัตว์หิมพานต์ ที่เขียนขึ้นในปีพุทธศักราช 2374 มีจั่วหัวข้อความสำคัญไว้ที่ใบต้นสมุดว่า

" วัน 3 13/12 ค่ำ จุลศักราช 1197 ปีมแมสัพศก ข้าพระพุทธิจ้าวหลวงพรหมประกาสิต เขียรรูปสัตวต่างๆ ข้าพระพุทธิจ้าว นายฉายจำลองชุบเสนอักสร ทูลเกล้า ทูลกระหม่อมถวาย ขอเดชะ ฯะ "[1]

รูปภาพสัตว์หิมพานต์ที่ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ในสมุดเล่มนี้มีจำนวนถึง 73 ภาพ ประกอบกับสมุดเล่มนี้ได้ชุบเสนขึ้นทูลเกล้าถวาย พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

---

1. สมุดไทยตำรารูปภาพสัตว์หิมพานต์

ซึ่งทรงมีพระราชนิยมในการสร้างสรรค์ศิลปกรรมแบบใหม่ๆมีปรากฏเป็นเอนกนานาประการในรัชสมัยของพระองค์ จนมีผู้เขียนถึงพระราชนิยมนี้ว่า

" ล้วนยักอย่างยิ่งยงทรงประดิษฐ์
ผู้ใดได้เห็นแม้นพิศ ใคร้ต้องคิดตาชมนิยมยล
พระวงศ์วังทั้งหลายมาจ่ายอย่าง เลียนไปสร้างตั้งแต่งทุกแห่งหน
ทั้งขุนนางสร้างเลียนเจียนทุกคน ทั่วตำบลหน้าหลังสิ้นทั้งปวง
ออกอัดแอชช่เซ็งทั้งเก๋งตึก อึกทึกรอบทั้งพระวังหลวง
ดังดาวรอบขอบคันพระจันทรกวง ชื้นโชติช่วงอยู่ในชั้นพิมานรถ "[1]

ดังนี้ สมุดตำรารูปภาพสัตว์ที่ชุบชื้นทูลเกล้าฉวาย ก็คงจะเป็นด้วยพระราชตำริในการริเริ่มสร้างรูปแบบภาพสัตว์ขึ้นใหม่ แล้วพระราชทานลงมาให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนั้นได้คัดลอกเอาไว้เป็นแบบอย่าง นำไปเขียนประดับฝาผนังในจิตรกรรมสถานต่างๆ เช่นเดียวกับที่ทรงคิดประดิษฐ์ในการช่างศิลปกรรมอื่นๆพระราชทานช่างอยู่เนืองๆ ดังตัวอย่างที่ปรากฏ

" ให้นายช่างร่างแผนที่ฉวาย ไม่แยบคายเชินชัดให้จัดสรร
ทรงประดิษฐ์คิดสร้างละอย่างกัน ล้วนเหมาะมั่นอิฐไม่มีใครเปลือง "[2]

ดังนี้ สมุดตำรารูปภาพหิมพานต์เล่มที่กล่าว ควรถือว่าเป็นเอกสารที่แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะวิวัฒนาการทางแบบอย่างรูปภาพสัตว์ที่สำคัญยิ่งสมัยหนึ่งในแวดวงจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี สมัยกรุงรัตนโกสินทร์และรูปภาพสัตว์หิมพานต์ที่ได้รับการเขียนขึ้นแพร่หลายตามจิตรกรรมสถานต่างๆในสมัยรัชกาลที่ 3 หรือเขียนขึ้นในสมัยต่อมาล้วนเป็นรูปภาพที่ปรากฏให้เห็นได้แน่ชัดว่า ได้ลายแบบหรือเลียนแบบมาเขียนจากแบบอย่างที่ปรากฏในสมุดตำรารูปภาพสัตว์หิมพานต์ เล่มที่กล่าวนี้ด้วยกันทั้งนั้น

<u>สมัยที่ 2</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพสัตว์ที่ได้รับการเขียนขึ้นในระหว่างสมัย

---

1. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ
2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1

ที่ 2 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส สมัยรัชกาลที่ 4
2. พระอุโบสถ วัดบวรนิเวส สมัยรัชกาลที่ 4
3. พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม สมัยรัชกาลที่ 4
4. พระอุโบสถ วัดราชประดิษฐาน สมัยรัชกาลที่ 4
5. พระอุโบสถ วัดปทุมวนาราม สมัยรัชกาลที่ 4
6. พระอุโบสถ วัดกัลยาณมิตร สมัยรัชกาลที่ 4
7. พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร สมัยรัชกาลที่ 4
8. พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม สมัยรัชกาลที่ 4
9. พระอุโบสถ วัดบวรสุทธาวาส สมัยรัชกาลที่ 4
10. หอราชพงศานุสรณ์ หอราชกรมานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม สมัยรัชกาลที่ 4
11. พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม สมัยรัชกาลที่ 5
12. พระอุโบสถ วัดโพธินิมิต สมัยรัชกาลที่ 5
13. พระอุโบสถ วัดอรุณราชวราราม สมัยรัชกาลที่ 5
14. พระอุโบสถ วัดเบาวโรหิตย์ สมัยรัชกาลที่ 5
15. พระอุโบสถ วัดบุปผาราม สมัยรัชกาลที่ 5

แบบอย่างรูปภาพสัตว์ซึ่งปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆดังรายการที่แสดงไว้โดยลำดับนี้ แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงทางด้านแบบอย่างที่เป็นไปในลักษณะวิวัฒนาการทาง แบบอย่างใหม่ๆ และความคลี่คลายออกมาจากแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมต่อเนื่องมาแต่ในตอนปลายสมัยที่ 1

ความเปลี่ยนแปลงที่เกิดแก่แบบอย่างรูปภาพสัตว์ในระหว่างสมัยนี้ ก็ล้วนเนื่องมาแต่อิทธิพลทางด้านสังคม วัฒนธรรม ภายนอกทางด้านศิลปะ พระราชนิยมของพระมหากษัตริย์ ซึ่งเป็นแรงผลักดันอันสำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ซึ่งมีผลเช่นเดียวกับที่เกิดต่อแบบอย่างรูปภาพมนุษย์ และรูปภาพอมนุษย์ดังได้กล่าวแล้วในบทเขียนที่ 3

ความเปลี่ยนแปลงของแบบอย่างภาพสัตว์ต่างๆในระหว่างสมัยนี้ มีสาระสำคัญในด้านความคิดและแบบอย่างให้เห็นได้จากผลการศึกษาเชิงวิเคราะห์ทางภาคสนาม

จากข้อมูลที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานดังรายการข้างต้น มีโดยลำดับ ดอไปนี้

1. แบบอย่างรูปภาพสัตว์ ได้รับการเขียนขึ้นให้มีลักษณะใกล้เคียงธรรมชาติมากขึ้น แม้ว่ารูปภาพส่วนมากจะยังเขียนขึ้นด้วยการอาศัย "เส้น" เป็นปัจจัยสำคัญในการวาดรูปร่าง และแสดงรายละเอียดตามขนบนิยมในการเขียนระบายรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีก็ดี แต่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เพิ่มน้ำหนักอ่อนแก่ของสีที่ระบายลงในรูปร่างภาพสัตว์ให้รู้สึกนูนขึ้น (Relief) จากพื้น ให้รู้สึกว่าเป็นรูปภาพที่มีบริมาต(Massjve) ดูคล้ายจริงยิ่งขึ้น

2. แบบอย่างรูปภาพสัตว์ ที่ได้เขียนขึ้นในสมัยนี้ ศิลปินได้พยายามเขียนแสดงลักษณะเฉพาะของชาติพันธุ์สัตว์ชนิดใดชนิดหนึ่งให้ดูสมจริงยิ่งขึ้น ทั้งนี้เนื่องด้วยมีแบบอย่างรูปภาพสัตว์ที่เขียนอย่างเหมือนจริงตามธรรมชาติ เข้ามาในรูปสิ่งตีพิมพ์ซึ่งแบบอย่างเช่นนี้ได้เป็นแรงกระตุ้นให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมถือเอาเป็นแนวคิดและเลียนแบบอย่าง นำไปเขียนภาพสัตว์ขึ้นใหม่มีตัวอย่างให้เห็นได้ที่รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส และในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวสวิหาร ซึ่งเขียนโดยพระภิกษุช่างจิตรกรรม ชื่อ ขรัวอินโข่ง ในสมัยรัชกาลที่ 4

อนึ่ง นอกจากว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะได้เขียนรูปภาพสัตว์ขึ้นในแบบอย่างใกล้เคียงของจริงมากขึ้นแล้วนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมบางท่าน ยังได้แสดงให้เห็นความสนใจ สังเกตุลักษณะพิเศษของสัตว์บางชนิดอย่างถี่ถ้วน แล้วนำมาเขียนเพิ่มเติมแก่รูปภาพสัตว์ที่เขียนขึ้นให้ดูสมเหตุสมผลตามที่เป็นจริงอีกด้วย ตัวอย่างเช่นนี้มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดบวรสถาน เขียนเป็นรูปภาพการชนช้างในพงศาวดารตอนหนึ่ง รูปภาพตัวอย่างที่กล่าวถึงนี้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงชมว่า เขียนดีสมจริงในเวลานั้น ว่า

" รูปภาพเขียนในโบสถ์วัดบวรสถานนั้น หม่อมฉันก็ชอบห้องชนช้าง ยังจำได้ว่าช้างทรงของพระเจ้าเชียงใหม่ เขียนเป็นสีช้างเผือก แต่แต้มดำให้เป็นช้างกระ แต่เพิ่งทราบว่าเป็นฝีมืออาจารย์แดงวัดหงส์ "[1]

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

3. แบบอย่างรูปภาพสัตว์ ในช่วงเวลาที่กล่าวนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนให้ปรากฏเช่นรูปภาพที่มีขนาดและความชัดเจนตามที่ตามองเห็น กล่าวคือ รูปภาพสัตว์ที่ปรากฏในสนามภาพในตำแหน่งใกล้ตัวผู้ดู ก็จะเขียนให้มีขนาดใหญ่ ส่วนรูปภาพที่อยู่ในตำแหน่งบนสนามภาพห่างออกไปจากตัวผู้ดู ก็จะได้รับการเขียนให้มีขนาดเล็กลงตามลำดับ ซึ่งเป็นความเปลี่ยนแปลงในด้านขนาดและความชัดเจนที่เกิดขึ้นแก่แบบอย่างของรูปภาพสัตว์ในสมัยนี้อย่างสำคัญ แม้จะไม่ถูกต้องตามหลักวิชาทัศนียวิทยาก็ตาม

4. การเขียนท่วงทาง อากัปกิริยาของรูปภาพสัตว์ มีเป็นส่วนน้อยที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมยังเขียนท่าทางของรูปภาพสัตว์ตามแบบอย่างที่สืบทอดขนบนิยมเดิม แต่รูปภาพสัตว์จำนวนมากได้เขียนขึ้นใหม่ ให้มีท่วงท่า อากัปกิริยา แม้รูปด้านที่นิยมเขียนแต่ด้านข้าง (Profile) ก็เปลี่ยนไป เป็นแสดงด้วยรูปภาพที่มีท่วงท่าแปลกๆ และรูปด้านต่างๆ เช่น ภาพม้า หรือภาพช้าง เห็นได้จากทางส่วนหาง เป็นต้น

5. แบบอย่างรูปภาพสัตว์ โดยเฉพาะรูปภาพสัตว์กระหนก หรือ ภาพสัตว์หิมพานต์ ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นในสมัยนี้ สังเกตุเห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้แบบอย่างรูปภาพสัตว์หิมพานต์ซึ่งเป็นแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมกันแพร่หลายอยู่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นแบบอย่างในการเขียนรูปภาพประเภทนี้ กระนั้นก็ตาม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก็อดเสียมิได้ที่จะแก้ไข เปลี่ยนแปลงแบบอย่างภาพสัตว์หิมพานต์ตามขนบนิยมที่สืบมา ให้มีรูปร่างเป็นอย่างสัตว์เป็นๆ เขียนระบายสีให้มีน้ำหนักอ่อน-แก่ ทำให้แลดูตัวกลมหรือนูนขึ้นตามความคิดว่าดีที่สุดในสมัยนั้น แต่การเปลี่ยนแปลงแบบอย่างรูปภาพสัตว์หิมพานต์ ซึ่งเป็นรูปภาพลักษณะสมมติให้เป็นรูปภาพเหมือนธรรมชาติ หรือพยายามที่จะประสมสองลักษณะนี้เข้าด้วยกัน กลับไม่ประสบผลสำเร็จเท่าที่ควร ทั้งนี้จะเห็นได้จากพระวิจารณ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพที่ทรงวิจารณ์รูปภาพเรื่องรามเกียรติ์ เขียนฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เมื่อคราวงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี ในรัชกาลที่ 5 ว่า

" ดังหม่อมฉันเคยทูลไปแล้ว ถ้าปลงใจเสียว่าเขียนภาพสมมติ ก็อาจจะเขียนได้ทั้งให้งาม และให้ถูกใจคนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติ และให้เหมือนธรรม

ชาติด้วย มันพ้นวิสัยที่จะเป็นได้ก็ชักยุ่งพาให้ภาพเลวลงเท่านั้น "[1]
และความคิดที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แสดงออกด้วยการเขียนรูปภาพสัตว์เป็นแบบอย่างประสมรูปภาพสมมติกับรูปภาพเหมือนธรรมชาติเข้าด้วยกันนี้ ไม่ประสบความสำเร็จ ยังมีจดหมายเหตุชาวต่างประเทศชื่อ นายคาร์ล บอค์ เขียนวิจารณ์รูปภาพประเภทนี้ที่นำออกแสดงในงานสมโภชพระนครอายุครบ 100 ปี ที่ห้องแสดงศิลปะและหัตถกรรม ณ ท้องสนามหลวง เวลานั้น ว่า

" การวาดภาพในประเทศสยามอยู่ในระดับต่ำมาก มีผู้ที่พอจะเรียกได้ว่าเป็นจิตรกรอยู่เพียงสองสามคน พวกนี้รับช่างใช้ฝีมือวาดลวดลายฝาผนังตามวัดต่างๆ และภาพเหล่านี้ก็มักเป็นภาพไม่มีทิวทัศน์ตามแบบจีน รวมทั้งภาพตามพุทธประวัติและพุทธธรรมทุกตอน รูปสัตว์ร้าย มีบทบาทมากเหลือเกินในนิยายไทย เช่น หนุมาน ราชสีห์ และรูปช้างทั้งขาวและดำ มีช่างเขียนไทยคนหนึ่ง ที่เป็นช่างเขียนประจำพระองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทั้งที่เป็นทางการและเป็นส่วนพระองค์ ได้เอางานชิ้นใหม่ๆ ของแกมาให้ข้าพเจ้าชม มีทั้งรูปวาดของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว อดีตผู้สำเร็จราชการแผ่นดิน และรูปช้างเปนแถวๆ แกได้บอกข้าพเจ้าอย่างถ่อมตัวว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงซื้องานชิ้นเอกของแกไปหลายภาพแล้ว แถมยังบอกว่าแกมุ่งหมายจะส่งภาพของแกไปที่สถาบันศิลปะในลอนดอน ซึ่งแกมีน้องชายอยู่ที่นั่นคนหนึ่ง และพอจะดูแลผลประโยชน์ให้ได้ ข้าพเจ้าได้แนะนำแกไปว่าอย่าทำเลย โดยบอกแกว่า เรื่องราวที่แกวาดนั้นไม่เหมาะแก่สายตาและรสนิยมของชาวยุโรป "[2]

ความเปลี่ยนแปลงของแบบอย่างรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนังในระหว่างช่วงสมัยนี้ แสดงให้เห็นได้ว่า อิทธิพลแบบอย่างศิลปะตะวันตก ที่ดำเนินตามความคิดแบบสัจจะนิยม (Realistic) มีผลกระทบต่อศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยทำงานตามแบบอย่างจิตรกรรมไทยประเพณีสืบเนื่องกันมาโดยลำดับ ย่อมมีผลให้เกิดความรู้สึก ช้ำใจ จำเจ และการเรียนรู้วิชาจิตรกรรมไทยแบบประเพณี ก็ดำเนินไปด้วยวิธีการคัดลอกตามเส้น และรูปแบบ ที่ครูอาจารย์ลอกเลียนครูช่างจิตรกรรมรุ่น

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19
2. สมัยพระปิยะมหาราช

ก่อนๆต่อกันมา โดยไม่มีคำอธิบายชี้แจงสาเหตุให้เห็นและเข้าใจความหมาย สาระสำคัญ และคุณค่าของแบบอย่างจิตรกรรมไทยประเพณีให้ผู้เล่าเรียนเห็นสำคัญของขนบนิยมในแบบอย่างที่คนได้เรียนรู้และฝึกหัด ตลอดจนการนำไปผูกเขียนเป็นรูปภาพจิตรกรรม ลำดับเรื่องราวลงบนฝาผนัง การใช้แบบอย่างรูปภาพในลักษณะขนบนิยม เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในชั้นหลัง จึงเป็นการเขียนภาพที่ดำเนินไปในลักษณะของการเอาประเพณีนิยมของคนในสังคมมาเป็นเงื่อนไขในการเขียนรูปภาพ กล่าวคือ คนในสังคมส่วนมากได้เห็นและติดตาอยู่กับรูปภาพที่เป็นแบบอย่างขนบนิยมมาโดยลำดับ จนแบบอย่างประเภทนี้ได้รับความนิยมและยอมรับกันอยู่ทั่วไปในหมู่ชนพื้นบ้าน พื้นเมือง การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนภาพเป็นแบบอย่างอื่นๆย่อมเป็นที่เกรงว่าคนทั่วไปจะไม่ยอมรับ จึงจำเป็นต้องเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงด้วยแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมสืบๆกันมาโดยลำดับ ซึ่ง - อาจจะมีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมบางคนคิดเห็นหรือรู้สึกสำนึกไม่เห็นด้วยกับการเขียนภาพตามแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมหรือขนบนิยมที่ตีกรอบกำหนดการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมอย่างจำกัดจนศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่มีช่องที่จะสร้างสรรค์อย่างอิสระ แต่ก็จะยังไม่มีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมกี่มากน้อยที่กล้าหาญพอ พาตัวเองออกจากการทำงานไปจากแนวขนบนิยมดั้งเดิม ทั้งนี้เนื่องด้วยคนในสังคมส่วนใหญ่ยอมคิดอยู่กับประเพณีนิยมในรูปแบบอันเป็นขนบนิยมดั้งเดิมอยู่ และประเพณีนิยมนี้ ยังเป็นเงื่อนไขสำคัญในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังตลอดมาอีกด้วย ที่กล่าวมานี้ คือความเป็นไปในวงวงการศึกษา ฝึกหัดและการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ก่อนเวลาที่จะมีแบบอย่างรูปภาพที่เขียนตามแบบศิลปะตะวันตกแพร่เข้ามาในเมืองไทย ครั้นเมื่อสมัยที่มีสิ่งพิมพ์ มีรูปภาพเขียนเป็นแบบศิลปะตะวันตกแพร่เข้ามามีจำนวนมากพอที่คนในสังคมเวลานั้นเกิดความชื่นชมนิยมยอมรับกัน ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งเป็นบุคคลที่มีความคิด ความรู้สึกและอารมณ์อ่อนไหว มีความง่ายและพร้อมรับสิ่งใหม่ๆที่ทำให้เกิดความบันดาลใจในการสร้างสรรค์งานศิลปะอยู่แล้ว กับประกอบด้วยความรู้สึกจำเจอยู่กับแบบอย่างดั้งเดิมที่รับสืบทอดกันต่อๆมาโดยประเพณีนิยม ย่อมจะพอใจและกล้าหาญพาตัวเองออกมาจากวงที่ล้อมไว้ด้วยขนบนิยม มาสร้างสรรค์งานจิตรกรรมที่มีแบบอย่างใหม่ แม้ว่าจะเป็นการเลียนแบบศิลปะตะวันตกเขาอีกทีหนึ่ง ก็นับว่าเป็นการกระทำสิ่งใหม่ให้เป็นที่พึงตาแก่ผู้อื่นและ

พอใจสำหรับผู้สร้าง ซึ่งมีค่าเพียงพอคอบแทนการทำงานของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมผู้ซึ่งเป็นผู้นำความคิดใหม่ๆและการเขียนรูปภาพตามแนวสัจจะนิยม (Realistic) ในสมัยที่กล่าวนี้ จึงเกิดมีแบบอย่างรูปภาพที่เขียนเหมือนจริงขึ้นแพร่หลายทั่วไปในงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นระหว่างสมัยที่ 2 นี้

สมัยที่ 3 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึงรัชกาลปัจจุบัน รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพสัตว์ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นในระหว่างสมัยที่ 3 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถาน ต่อไปนี้

1.	พระที่นั่งอนันตสมาคม	รัชกาลที่ 6
2.	พระที่นั่งบรมพิมาน	รัชกาลที่ 6
3.	พระอุโบสถ วัดระฆังโฆษิตาราม	รัชกาลที่ 6
4.	พระอุโบสถ วัดราชาธิวาส	รัชกาลที่ 6
5.	พระอุโบสถ พระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม	รัชกาลที่ 7
6.	พระวิหาร วัดสุวรรณดาราราม	รัชกาลที่ 7
7.	หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี	รัชกาลปัจจุบัน

แบบอย่างรูปภาพสัตว์ ซึ่งปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆดังรายการที่ได้นำมาแสดงไว้โดยลำดับนี้ ได้เป็นหลักฐานแสดงให้เห็นแบบอย่างการเปลี่ยนแปลงทั้งที่เป็นไปในทางวิวัฒนาการมาสู่แบบอย่างใหม่ และการฟื้นกลับนำแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมมาใช้ใหม่ได้เป็นอย่างดี

การเปลี่ยนแปลง วิวัฒนาการของแบบอย่าง และการนำเอาแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมมาใช้ในลักษณะฟื้นกลับ จะพึงเห็นและเข้าใจได้ในสาระสำคัญที่เป็นรายงาน ซึ่งได้จากการศึกษาเชิงวิเคราะห์ทางภาคสนาม จากข้อมูลที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานดังรายการข้างต้น มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. นับเนื่องแต่ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา ได้มีการจ้างศิลปินที่เป็นชาวต่างประเทศจากทวีปยุโรปเข้ามารับราชการทั้งในส่วนราชการของราชสำนัก และราชการตามกรมกอง สังกัดในกระทรวงต่างๆ เช่น นาย ซี ริโกลี ช่างจิตรกรรมชาวอิตาเลียน นายอี ฮีลี ช่างออกแบบและครูสอนวิชาจิตรกรรม นายแฮรับ

ช่างจิตรกรรม นายซี เปอรอาเลกรี ช่างจิตรกรรม และนายคอราโด เฟโรจี ภายหลังได้เปลี่ยนชื่อเป็นไทยและมีตำแหน่งทางวิชาการว่า ศาสตราจารย์ ศิลปะ พีระศรี บุคคลที่ได้กล่าวนามมาโดยลำดับนี้ ล้วนแต่ได้มาทำงานสร้างสรรค์ศิลปะในแนวคิดและแบบอย่างสัจจะนิยม (Realistic)ทั้งสิ้น ตัวอย่างเช่น นายซี ริโกลี ได้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เพดานพระที่นั่งบรมพิมานในพระบรมมหาราชวัง เป็นรูปพระอาทิตย์ทรงรถเทียมม้า ซึ่งเขียนอย่างเหมือนจริง กับได้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องเวสสันดรชาดกในพระอุโบสถ วัดราชาธิวาส ที่นี่ได้เขียนรูปภาพสัตว์อย่างเหมือนจริงขึ้นหลายภาพ เช่น ภาพช้างที่พระเวสสันดรประทานแก่พราหมณ์ ภาพม้าเทียมราชรถ ภาพสุนัขไล่เนื้อของพรานเจตบุตร และภาพเสือ สิงห์โต ที่เทวดานิรมิตกายลงมาขวางหน้านางมัทรี เป็นต้น ย่อมเป็นแบบอย่างให้บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยที่ได้เห็นแล้วย่อมมีความตื่นตาตื่นใจ ใคร่เขียนใคร่แสดงความสามารถออกมาตามแบบอย่างสัจจะนิยมด้วย และศิลปินชาวตะวันตกดังที่ได้กล่าวนามมานั้น บางคนได้รับราชการในตำแหน่งครู อาจารย์สอยวิชาการศิลปะตามขนบนิยมอย่างศิลปะตะวันตกอีกด้วย เช่น นายแฮรับ ทำการสอนวิชาศิลปะในโรงเรียนเพาะช่างอยู่ระหว่างปลายสมัยรัชกาลที่ 6 ศาสตราจารย์ศิลป พีระศรี ทำการสอนวิชาศิลปะในมหาวิทยาลัยศิลปากรมาตั้งแต่เริ่มแรกตั้งมหาวิทยาลัยแห่งนี้ และได้สอนวิชาศิลปะมาโดยลำดับนานกว่า20 ปี มีผู้จบการศึกษาวิชาศิลปะตามแนวคิดและแบบอย่างศิลปะแบบสัจจะนิยม ออกไปทำงานตามแบบอย่างดังกล่าวเป็นจำนวนมาก จึงเกิดการเขียนภาพสัตว์ตามแบบเหมือนจริงปรากฏอยู่ในความนิยมขึ้นมากกว่ารูปภาพสัตว์ที่เขียนตามแบบขนบนิยมเดิมของไทย

2. ในสมัยที่กล่าวนี้ ได้เกิดการริเริ่มตั้งโรงเรียนสอนวิชาศิลปะอย่างตะวันตกขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทย คือโรงเรียนเพาะช่าง ซึ่งตั้งขึ้นเมื่อปีพุทธศักราช 2456 และในเวลาต่อมาได้เกิดมีมหาวิทยาลัยศิลปากร โรงเรียนช่างศิลป ตามลำดับ สถานศึกษาวิชาศิลปะทั้งนี้ได้วางแนวการศึกษาคล้ายกันตามแนวศิลปะวิทยา (Academic Art) แบบตะวันตก ให้การศึกษาและฝึกหัดอย่างเคร่งครัด และกวดขันในการเขียนวาดแบบเหมือนจริงมาก ดังนี้ บรรดาผู้ที่ได้รับการศึกษาและผ่านการฝึกหัดจากสถาบันต่างๆดังกล่าว จึงมีความชำนิชำนาญและพอใจในการทำงานตามแบบอย่างศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic)ยิ่งกว่าที่จะทำงานตามรูปแบบในขนบนิยมดั้งเดิม ตัวอย่าง

เช่นนี้ พึงเห็นได้จากรูปภาพสัตว์ที่เขียนบนฝาผนังในพระระเบียงในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น

3. นับตั้งแต่รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้นมาจนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลปัจจุบัน มีสรรพตำราเกี่ยวกับความรู้ทางด้านกายวิภาคของสัตว์ (Animal Anatomy)จากต่างประเทศ ได้แพร่เข้ามาให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยได้อาศัยศึกษา ค้นคว้า ลอกเลียน เขียนรูปภาพสัตว์ได้ถูกต้องเหมือนจริงเป็นอย่างดี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยจึงมีความมั่นใจ และพอใจที่จะเขียนรูปภาพสัตว์อย่างเหมือนจริงมากกว่าจะเขียนตามขนบนิยมดั้งเดิม รูปภาพสัตว์ที่แสดงความสามารถในความรู้ของศิลปินในกรณีนี้ พึงเห็นได้จากตัวอย่าง ภาพสัตว์ที่มีในงานจิตรกรรมฝาผนังเขียนเรื่องพระราชประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ในพระวิหาร วัดสุวรรณดาราราม เป็นต้น

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย ในระหว่างสมัยนี้มีเป็นจำนวนไม่น้อยที่เป็นผู้ทรงคุณวุฒิและมีความสามารถในฝีมือที่ฝึกหัดเขียนรูปภาพตามแนวคิดและแบบอย่างศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic) อาทิ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระวรรณวาดวิจิตร (ทอง จารุวิจิตร) พระสรลักษณลิขิต(มุ่ย จันทรลักษณ์) พระเทวภินิมิต (ฉาย เทียมสินชัย) นายเปรื่อง แสงเฉกิง นายบุญยัง แสนสมรส เป็นต้น จึงได้แสดงความสามารถในการเขียนรูปภาพสัตว์ตามแนวศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic) ปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป

5. ในสมัยที่กล่าวนี้ ได้มีการจัดแสดงงานศิลปะ โดยเฉพาะงานจิตรกรรมแบบตะวันตกในแนวศิลปะแบบสัจจะนิยมบ่อยครั้ง ย่อมเป็นแรงจูงใจให้บรรดาศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยตื่นตัวที่จะทำงานสร้างสรรค์และแสดงออกตามแนวศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic)ในงานจิตรกรรมฝาผนังบ้าง เพราะเป็นงานซึ่งอยู่ในที่เปิดเผยที่คนทั่วไปสามารถดูชม และยอมรับความสามารถของศิลปินได้ง่าย จึงเกิดมีแบบอย่างภาพสัตว์อย่างเหมือนจริง ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นในสมัยนี้เป็นจำนวนมาก

เอกสารอ้างอิง

ฉันท์ ขำวิไล , " กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ " ประชุมนิราศสุนทรภู่ , กรุงเทพ ฯ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , พ.ศ.2499 .

นริสรานุวัตติวงศ์ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยา , คำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา , สาส์นสมเด็จ เล่ม 11 สาส์นสมเด็จ เล่ม 19 สาส์นสมเด็จ เล่ม 20 กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ.2504 .

นายกรัฐมนตรี , สำนัก , ภาพสัตว์หิมพานต์ , คณะกรรมการพิจารณาและจัดพิมพ์เอกสารทางประวัติศาสตร์, กรุงเทพฯ , พ.ศ.2525 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ประชุมคำพากย์รามเกียรติ์ ภาค 1 , พิมพ์ในงานยืนชิงช้า นายพลโท พระยากลาโหมราชเสนา (เส็ก ปาณิกบุตร์) , กรุง - เทพฯ , โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ.2471 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม 1 จำพวกความเรียง , พิมพ์ในงานพระศพ พระวิมาดาเธอ กรมหลวงสุทธาสินีนาฏ ปิยมหา-ราชปติวรัดา , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ. 2472 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน เล่ม 2 จำพวกบทกลอน , พิมพ์ในงานพระศพ พระวิมาดาเธอ กรมหลวงสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราช ปติวรัดา , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ.2472.

ศิลปากร , กรม , สมุดตำรารูปภาพสัตว์หิมพานต์ หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี .

สุนทรภู่ , พระอภัยมณี เล่ม 1 , สำนักพิมพ์คลังวิทยา , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2506 .

เสฐียร พันธรังษี , สมัยพระปิยะมหาราช แปล , สำนักพิมพ์แพร่พิทยา , กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์เพื่องอักษร , พ.ศ.2504.

บทที่ 5

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนัง

รูปภาพจิตรกรรมไทยแบบประเพณีที่ได้รับการเขียนขึ้นประดับไว้บนฝาผนัง – ตามศาสนสถาน หรือจิตรกรรมสถานในที่ต่างๆนั้น มีมาโดยลำดับก็เนื่องด้วยวัตถุประสงค์เพื่อการพรรณนาเรื่องราวที่เป็นพฤติกรรมของมนุษย์ อันเป็นตัวอย่างที่นำมาแสดงเชิงอุปมาในการแสดงธรรมะให้เป็นที่เข้าใจได้ง่ายแก่คนทั่วไป การเขียนรูปภาพมนุษย์ให้มีท่วงท่าอาการ แสดงความหมายให้ผู้ดูเข้าใจในพฤติกรรมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมประสงค์ที่จะให้เป็นไปเช่นนั้นๆแต่เฉพาะเพียงรูปภาพมนุษย์ประเภทเดียวนั้น ย่อมจะยังไม่สู้แสดงความหมายของพฤติกรรมนั้นให้ทราบชัดเจนได้แท้เพราะโดยปกติแล้ว มนุษย์ทั่วไปมีการแสดงออกทางพฤติกรรมร่วมกับส่วนประกอบอื่นๆอยู่ตลอดเวลา เช่น การกิน การอยู่ การหลับนอน ย่อมจะต้องมีเหย้าเรือนเป็นส่วนประกอบร่วมที่จะให้มนุษย์มีพฤติกรรมเป็นไปได้โดยปกติ เป็นต้น ดังนี้ในงานเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นไปตามวัตถุ – ประสงค์ในการนำเสนอรูปภาพแสดงพฤติกรรมของมนุษย์อันเป็นตัวอย่างอุปมาธรรมะ จึงจำเป็นที่จะต้องเขียนสิ่งที่เป็นส่วนประกอบร่วม เพื่อช่วยขยายความหมายท่วงท่า อากัปกิริยาของรูปภาพมนุษย์ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้คิดประดิษฐ์เขียนเพื่อแสดงพฤติกรรมของรูปภาพนั้นๆให้กระจ่างชัดยิ่งขึ้น สิ่งประกอบร่วมอันสำคัญในการขยายความหมายในกรณีนี้ คือ รูปภาพสถาปัตยกรรม หรือรูปภาพสิ่งก่อสร้างต่างๆที่ได้รับการเขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบร่วมกับรูปภาพมนุษย์และรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีปรากฏให้เห็นได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมฝาผนังทุกแห่ง

รูปภาพสถาปัตยกรรม ในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ควรกล่าวได้ว่าเป็นแบบอย่างรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสมมติเขียนขึ้น โดยมิได้คำนึงถึง – ความเป็นจริง ทั้งในด้านส่วนสัด ขนาด พื้นที่บริเวณว่างที่จะเป็นไปได้ในการที่คนจะเข้าไปอยู่อาศัยได้ตามปกติ รูปภาพสถาปัตยกรรม ที่ได้รับการเขียนขึ้นตามแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมดั้งเดิมในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่โบราณ แสดงให้เห็นแนวความคิดของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมกำหนดให้รูปภาพสถาปัตยกรรมประเภทใดประเภทหนึ่งก็ดี มีสถานภาพเป็นเสมือนหนึ่งกรอบล้อมรูปภาพมนุษย์ เพื่อให้รู้ความหมายว่า มนุษย์รูปนั้นอยู่ที่ใด มีฐานะเช่นไร และรูปภาพสถาปัตยกรรมเช่นนี้ ส่วนมากจะเน้นความสำคัญในการแสดง

ออกค้านลวดลายมากกว่าความเป็นไปได้ทางด้านโครงสร้าง อนึ่ง คตินิยมในการเขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมประกอบรูปภาพมนุษย์เป็นกรอบประกอบด้วยลวดลายเช่นนี้ มีพระอธิบายในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่า

" ด้วยสังเกตุภาพเรื่องของเก่านั้นวางท่าเป็นลาย เป็นดอก เป็นแย่ง ทีหลังจึงกลายเป็นของจริงไป ที่กราบทูลว่าเป็นลายนั้น ยังมีเหลือที่จะทรงสังเกตุได้ เช่น เทวดานั่งในวิมาน เขาก็เขียนวิมานพอล้อมองค์เทวดา นั่นคือเขาทำวิมานให้เป็นลาย แต่คนภายหลังมาดูว่าถ้าเทวดายืนขึ้นหัวก็ทิ่มวิมาน คือนั่นคิดเอาวิมานเป็นเรือน ซึ่งผิดทางกันกับโบราณ เขาคิดเอาวิมานเป็นลาย "[1]

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานและจิตรกรรมสถานต่างๆในกรุงรัตนโกสินทร์ระหว่างช่วงเวลา 200 ปีที่ผ่านมานี้ มีแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมที่ได้เขียนขึ้นตามขนบนิยมตามแบบอย่างจิตรกรรมไทยประเพณี ก็มี ที่เขียนขึ้นเป็นแบบอย่างที่ได้รับอิทธิพลศิลปะของจีนก็มีและรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เขียนตามแบบอย่างศิลปะของชาวตะวันตกก็มี แต่มิได้หมายความว่า มีรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นทั้งแบบไทยประเพณี แบบศิลปะจีน และแบบศิลปะของชาวตะวันตก เขียนปะปนร่วมอยู่ด้วยกันอย่างสับสน ปราศจากระเบียบมิใช่เช่นนั้น ต่างแต่ว่าแบบอย่างของรูปภาพที่เป็นขนบนิยมดั้งเดิมนั้นค่อยเสื่อมไปจากความนิยม เมื่อมีแบบอย่างศิลปะของจีนเข้ามามีบทบาทให้เป็นที่ควรนิยม รูปภาพสถาปัตยกรรมอย่างจีนก็ได้รับการนำมาเขียนมีอยู่ดื่นกว่าแบบอย่างสถาปัตยกรรมตามขนบนิยมดั้งเดิม ครั้นเมื่อเกิดมีแบบอย่างศิลปะของชาวตะวันตกแพร่เข้าอีกในเวลาต่อมา คนส่วนมากพากันให้ความสนใจและนิยมชมชอบ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก็อดที่จะพลอยนิยมไว้ไม่ได้ ก็พากันเขียนรูปภาพตามแบบอย่างศิลปะของชาวตะวันตกกันแพร่หลาย การเขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมแบบศิลปะตะวันตกก็เข้ามามีบทบาทสำคัญขึ้นกว่ารูปภาพสถาปัตยกรรมที่เคยเขียนตามแบบอย่างศิลปะของจีน แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังย่อมมีแบบอย่างหลากหลาย ทั้งนี้ก็เนื่องมาแต่เหตุดังกล่าว และความหลากหลายของรูปแบบนั้นไป ความเปลี่ยนแปลงไปในลักษณะของวิวัฒนาการที่แสดงให้เห็นความไม่หยุดนิ่ง

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 22

ของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในช่วงเวลา 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ที่พยายามแสวงหาและริเริ่มสร้างสรรค์แบบอย่างของรูปภาพใหม่ๆ โดยเฉพาะแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งได้ใช้เขียนลงเป็นส่วนประกอบร่วมในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีมาเป็นลำดับ

แบบอย่างและวิวัฒนาการของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังในระยะเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ผ่านมามีสาระสำคัญต่างๆที่พึงทราบได้โดยผลซึ่งได้จากการสำรวจ ศึกษาเชิงวิเคราะห์ทางภาคสนามโดยตรงต่องานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานและจิตรกรรมสถานต่างๆ ประกอบกับการศึกษาหลักฐานทางเอกสารร่วมกัน มีสาระในด้านแบบอย่างและวิวัฒนาการของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนัง โดยลำดับต่อไปนี้

<u>ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม</u>

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยแบบไทยประเพณี ได้แสดงให้เห็นความเชื่อของเขาต่อแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมแบบต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานและจิตรกรรมสถานต่างๆ มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงความเชื่อให้เห็นได้จากรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เขาได้เขียนขึ้น โดยมิได้แสดงลักษณะที่เหมือนความจริง ทั้งนี้รูปภาพสถาปัตยกรรมจะได้รับการเขียนขึ้นเป็นภาพสมมติแทนของจริงที่มีอยู่ และไม่คำนึงถึงความเป็นไปได้ในด้านโครงสร้าง (Struoture) และผังพื้น (Plane) ซึ่งมนุษย์จะเข้าไปอาศัยอยู่ได้จริง ทั้งนี้ก็เพราะ "คนแต่ก่อนเขามิได้ใช้เหตุผลเหมือนพวกเราทุกวันนี้ เขาทำงานโดยไม่ต้องอาศัยความรู้ทางทฤษฎี แต่เขาก็สร้างสิ่งอัศจรรย์ขึ้นได้ด้วยสัญชาตญาณทางศิลปะของเขา "[1]

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมให้เห็นว่า เขาได้เขียนขึ้นบนพื้นฐานความเชื่อที่ว่า รูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆล้วนมีฐานะเป็นเพียงส่วนประกอบรอง(Subordination)ของรูปภาพมนุษย์ โดยทำหน้าที่เป็นส่วนกรอบ (Frame) หรือฉากหลัง (Back Ground) เพื่อรองรับรูปภาพมนุษย์ระบุ

---

1. คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง

บ่งสถานที่ๆภาพมนุษย์นั้นสถิตย์อยู่ หรือเพื่อแสดงภูมิสถานประกอบเหตุการณ์ที่ดำเนินไปด้วยรูปภาพมนุษย์ ให้เห็นความเหมาะสมตามเรื่องราว และขยายความเข้าใจของผู้ดูให้เข้าใจในเหตุการณ์นั้นๆชัดเจนยิ่งขึ้น

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมขึ้นเป็นส่วนประกอบร่วมกับรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์ ซึ่งมีแบบอย่างเป็นลักษณะสมมติประกอบด้วยการประดิษฐ์ลวดลายตกแต่งเป็น "ภาพที่ประดิษฐ์ขึ้น จึงดูละมุนละไมและเป็นทิพย์เสียจริงๆ เมื่อดูภาพเขียนชั้นฝีมือครูเหล่านี้ด้วยดวงจิตที่ช่างเขียนได้สร้างภาพขึ้น กล่าวคือ ลืม – ความยุ่งยากในชีวิตปัจจุบันเสียชั่วขณะหนึ่ง แล้วเราก็จะประสบความสงบสุขที่วาดมโนภาพไว้ในโลกสวรรค์ "[1] ดังนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงเขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมประกอบไปด้วยลวดลาย ประดิษฐ์ให้มีความกลมกลืนร่วมไปกันได้กับรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพ – อมนุษย์ ตลอดกระทั่งรูปภาพสัตว์ประดิษฐ์ ให้เป็นไปอย่าง " การจัดระเบียบอย่างสวยงามของลวดลายทางสถาปัตยกรรม ที่เขียนไว้บนแผ่นกระดานแต่ละแผ่น หรือแต่ละเรื่องที่ประกอบด้วยรูปพระสถูปเจดีย์ รูปศาลา หรือปราสาทราชวัง อันตกแต่งไว้อย่างงดงาม ซึ่งใช้เป็นโครงล้อมภาพเทวดาหรือมนุษย์กลุ่มต่างๆ ข้อสังเกตุประการที่ 2 ก็คือ ภาพเหล่านี้มีความประสานกลมกลืนกันระหว่างภาพกับภาพ และระหว่างภาพกับระวางพื้นที่ และเราจะสังเกตุเห็นได้ว่า ภาพทั้งหมดเหล่านี้ ประกอบเป็นเอกภาพของเส้นวาดอันอ่อนช้อยปราศจากเส้นขัดที่เป็นเหลี่ยมเป็นมุม หรือเส้นคัดกันตรงๆ นี่เป็นลักษณะพิเศษโดยแท้ของศิลปะตะวันออก "[2]

<u>คตินิยมในแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม</u>

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นบนฝาผนังตามศาสนสถาน และจิตรกรรมสถานต่างๆระหว่าง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นคตินิยมของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในการเขียนภาพของเขา มีโดยลำดับต่อไปนี้

---

1. คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง
2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1

1. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆ ล้วนแต่ได้รับการเขียนขึ้นตามคตินิยมที่มีสาระสำคัญเพียงว่าเป็นรูปแบบประเภทหนึ่ง ที่ถูกกำหนดขึ้นบนพื้นที่บริเวณว่าง (Spatial Space)บนสนามภาพ (Picture Field) ให้เกิดเป็นรูปแบบที่มีความหมาย โดยจำกัดขอบเขตของรูปแบบนั้นๆด้วยเส้นลอม ๆ โดยรอบรูปแบบเป็นสำคัญ ฉะนั้นแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม จึงเป็นรูปภาพที่เห็นได้ด้วยเส้นเป็นปัจจัยสำคัญ

2. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ได้รับการเขียนขึ้นให้มีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นสภาวะอันมีอยู่ของสิ่งที่เรียกว่า เหย่าเรือน ศาลา กุฏิ ปราสาท ตึก – กว้าน ฯลฯ แต่มิได้แสดงสภาวะที่สมจริงหรือความเป็นไปได้ตามเหตุผลที่เป็นจริง ทั้งนี้สันนิษฐานว่า "ศิลปินแต่ก่อนของเราเข้าใจจุดหมายของศิลปะกันมาช้านานแล้ว เขามิได้คัดลอกธรรมชาติ แต่เขาประดิษฐ์ธรรมชาติขึ้นในทางสวยงามคล้ายกับสร้างสรรค์โลกใหม่ แต่ถึงกระนั้น ภาพที่เขาประดิษฐ์ขึ้น ก็ยังแสดงให้เห็นสภาพของชีวิตจริง "[1]

3. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆในงานจิตรกรรมฝาผนังแสดงให้เห็นได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ขึ้นจากประสบการณ์ หรือความจำ มากกว่าที่เขาจะเขียนขึ้นด้วยความรู้ หรือการศึกษาจากของจริง ทั้งนี้สันนิษฐานว่า "คนแต่ก่อนเขามิได้ใช้เหตุผลเหมือนพวกเราทุกวันนี้ เขาทำงานโดยไม่ต้องอาศัยความรู้ทางทฤษฎี แต่เขาก็สร้างสิ่งอัศจรรย์ขึ้นได้ด้วยสัญชาตญาณทางศิลปะของเขา "[2]

4. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมส่วนมาก เป็นรูปภาพที่เขียนขึ้นในลักษณะประดิษฐ์ อุดมไปด้วยลวดลายอย่างงดงาม ทั้งนี้ก็ด้วยความประสงค์ที่จะให้เกิดความกลมกลืนกับรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ ที่ได้เขียนขึ้นเป็นประธานของรูปภาพส่วนใหญ่

5. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ได้รับการเขียนขึ้นให้มีลักษณะเป็น 2 มิติ คือ มีความกว้าง กับความสูง ไม่นิยมเขียนให้เป็นรูปภาพที่มีปริมาตร แสดงให้เห็นส่วนหนาหรือลึก ทั้งนี้เนื่องด้วย "ช่างเขียนของเราแต่ก่อนได้เขียนจิตรกรรมฝาผนังขึ้นโดยมิได้ตั้งใจจะสร้างระยะทางทัศนียวิทยา (Perspective)ตามความเป็นจริง ทั้งในภาพเขียนสีและภาพลายเส้น ด้วยเหตุนี้จิตรกรรมฝาผนังของเราจึงถูกต้องสมบูรณ์ตามความมุ่งหมายของช่างแต่ก่อน

---

1. คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง
2. อ้างแล้วที่เดียวกับ 1

ขนบนิยมในแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม

รูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งมีรูปลักษณ์เป็นแบบอย่างต่างๆกันในงานจิตรกรรมฝาผนังแต่ละแห่งๆในระหว่างเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อนำมาประมวลกันเข้าแล้วจัดระเบียบแบบอย่างโดยลำดับ ก็จะเห็นแนวความคิดและการแสดงออกที่เป็น – ขนบนิยม เป็น 2 ประเภทด้วยกัน ดังนี้

1. แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมจำลองจากสิ่งที่มีจริง แบบอย่างประเภทนี้ เป็นรูปภาพที่เกิดขึ้นโดยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนจำลองจากสิ่งที่มีจริงในพื้นบ้านพื้นเมืองคดยผ่านประสบการณ์ หรือความทรงจำของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเป็นรูปภาพเหย้าเรือน ศาลา ศึกกว้านต่างๆ

ขนบนิยมในรูปภาพประเภทที่กล่าวนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แสดงรูป – ลักษณะคล้ายสิ่งที่เป็นอย่จริง มีส่วนละเอียด ที่ได้รับการจัดระเบียบอย่างสวยงามกว่าที่เป็นปกติ แต่จะมีสิ่งที่น่าสังเกตุอันสำคัญอยู่อย่างหนึ่งในการแสดงให้เห็นแบบอย่างของรูปภาพที่มิได้เขียนให้เป็นไปตามสภาพที่ตาเห็น หรือความเป็นไปได้ที่มนุษย์ในรูปภาพจะเข้าไปอยู่ได้เป็นปกติ

แบบอย่างของรูปภาพประเภทนี้ มีแบบอย่างหลากหลายด้วยกัน ซึ่งได้นำมาจัดระเบียบในลักษณะเปรียบเทียบ แล้วจะมีแบบอย่างที่เป็นขนบนิยม ต่อไปนี้

1.1 แบบอย่างของเหย้าเรือนที่อาศัยทั่วไป แบบอย่างประเภทนี้ ได้รับการเขียนขึ้นให้มีรูปลักษณะคอนข้างสมจริงทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ย่อมได้แลเห็นเหย้าเรือนในพื้นถิ่น พื้นเมืองเป็นภาพติดตาอยู่เสมอ กับศิลปินหรือช่างจิตรกรรมส่วนมากก็ได้ใช้ชีวิตอยู่ในเหย้าเรือนชนิดที่มีแบบอย่างเช่นกับภาพเขียนของเขาด้วย อย่างไรก็ตามแบบอย่างของเหย้าเรือนที่อาศัยทั่วไปนี้ ยังมีแบบอย่างเป็นขนบนิยมต่างๆกันออกไปตามสภาพที่ศิลปินจะได้เขียนขึ้นให้เหมาะสมกับเรื่องราว หรือสมัยนิยมในแบบอย่างของสถาปัตยกรรมที่เกิดขึ้นใหม่ๆในสังคมสมัยหนึ่งๆ ซึ่งลำดับแบบอย่างได้ดังต่อไปนี้

1.1.1 แบบอย่างเรือนที่อยู่ของคนสามัญในพื้นถิ่น ศิลปินหรือช่าง – จิตรกรรมได้เขียนรูปภาพเรือนให้เห็นรูปลักษณะตามที่เขามีประสบการณ์ และสามารถถ่ายทอดจากความทรงจำออกมาเป็นรูปภาพ ที่มีรูปลักษณะเป็น 3 ชนิดด้วยกัน

1.1.1.1 รูปภาพเรือนที่มีแบบอย่างเป็นเรือนฝากระดานหรือเรือน

เครื่องสับ

1.1.1.2 รูปภาพเรือนที่มีแบบอย่างเป็นเรือนฝาชัดแตะ ฝาชัดจาก หรือเรือนเครื่องผูก

1.1.1.3 รูปภาพเรือนที่มีแบบอย่างเป็นเรือนแพ

1.1.2 แบบอย่างเรือนที่อยู่ชนิดที่เป็นศึกก่อ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนรูปภาพที่อยู่ชนิดที่เป็นศึกก่อตามที่เขามีประสบการณ์โดยตรงทางหนึ่ง จากอาคารประเภทนี้ซึ่งได้รับการสร้างขึ้นในพื้นถิ่น พื้นเมืองในสมัยที่เขามีชีวิตอยู่และได้เห็นในเวลานั้น กับได้เห็นแบบอย่างจากรูปภาพที่ส่งเข้ามาจากต่างประเทศในลักษณะภาพเขียน หรือสิ่งพิมพ์ ดังเช่น " รูปภาพที่เขียนผนังหลังหน้าต่างในพระอุโบสถ (วัดบวรนิเวส) คือ ที่ทูลกระหม่อมโปรดให้ อาจารย์อินโข่งเขียนปัญหาธรรม เป็นภาพฝรั่ง... และยังประหลาดใจต่อไป ด้วยอาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แกได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่ง ครั้งสมัยต้นศตวรรษที่ 19 ได้ "[1] จึงปรากฏรูปภาพชนิดนี้ขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังมาโดยลำดับ ซึ่งอาจจัดระเบียบได้ ดังนี้

1.1.2.1 รูปภาพเรือนชนิดศึกก่อแบบศิลปะจีน มีทั้งที่เป็นอาคารชั้นเดียว และอาคารพื้น 2 ชั้นขึ้นไป ได้รับการเขียนมีทรวดทรงและการตกแต่งตามกระบวนจีนอย่างสวยงาม รูปภาพชนิดนี้ สันนิษฐานว่าเริ่มได้รับความนิยมขึ้นในตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยเฉพาะพระราชนิยมในกระบวนศิลปะอย่างจีน ที่เห็นได้จากการสร้างสวนชวา และการตกแต่งสวนชวาด้วยศึกกวานอย่างจีนที่เรียกว่า "เก๋ง" มีความในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อรัชกาลที่ 2 ความอ้างถึงตอนหนึ่งว่า " ครั้นทำเก๋งและสระเสร็จแล้ว ถึงวันตรุษก็แต่งเก๋งแต่งแพช้างในแต่งตัวเสร็จแล้วสวมมงคลยน พายเรือเล่นไล่แต่เวลาบ่าย 3 โมงไปเสมอทุกวัน โปรดให้เจ้าต่างกรมฝ่ายหน้าบางพระองค์ กับขุนนางที่เป็นคนคุ้นเคยสนิทในพระองค์ เข้าไปเฝ้าในเก๋งเนืองๆ และในเวลานักขัตฤกษ์ พระราชทานอนุญาตให้ราษฎรผู้หญิงเข้าไปดูได้ตามสบายไม่ห้าม แต่งเก๋งคราวหนึ่งก็ประพาสไปหลายๆวันจึงเลิก ปีหนึ่งแต่งเก๋งคราวหนึ่ง สองคราวบ้าง ถ้าชาวต่างประเทศและหัวเมืองประเทศราชใหญ่น้อยเข้ามาเฝ้า ก็

---

1. สาส์นสมเด็จ , เล่ม 22

โปรดให้เจ้าพนักงานพาเข้าไปชมความงดงามของสวนขวา ซึ่งสร้างขึ้นในครั้งนั้น เป็นที่สรรเสริญพระเกียรติยศเลื่องลือปรากฏไปในนานาประเทศ "[1] แบบอย่าง "เก๋ง"ซึ่งได้รับการสร้างขึ้นโดยพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวแต่เวลานั้น น่าจะเป็นอิทธิพลอย่างสำคัญต่อศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนั้น ซึ่งบางท่านอาจมีส่วนเข้าร่วมในการสร้างสวนขวา ก็ได้จำแบบอย่างศึกเก๋งออกมาเขียนในภาพจิตรกรรมฝาผนัง และก็มีผู้นิยมเขียนตามอย่างกันแพร่หลายเป็นลำดับ

1.1.2.2 รูปภาพเรือนชนิดศึกก่อแบบศิลปะตะวันตก มีทั้งที่เป็นอาคารแบบพื้นชั้นเดียว และอาคารพื้น 2 ชั้นขึ้นไป รูปภาพเรือนชนิดศึกก่อแบบนี้ ควรสันนิษฐานว่าคงจะเนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้รับอิทธิพลแบบอย่างจากศึกฝรั่งที่ทางราชการสร้างขึ้น หรือชาวตะวันตกที่เข้ามาพำนักในเมืองไทยเมื่อรัชกาลที่ 2 สร้างขึ้นเป็นที่อาศัย โดยเฉพาะแบบศึกฝรั่งของทางราชการ ได้ปรากฏมีขึ้นแล้วในสวนขวา ที่พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โปรดให้สร้างขึ้นเป็นที่เสด็จประพาส ในพระบรมมหาราชวัง ซึ่งในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 มีความตอนหนึ่งเป็นหลักฐานในกรณีนี้ว่า "ตั้งแต่ประตูราชสำราญลงมาด้านใต้ ด้านตะวันตก ตลอดถึงประตูกลม และให้ทำพระที่นั่งอย่างฝรั่งพื้นสองชั้นขึ้นองค์หนึ่ง เป็นที่ทรงฟังมโหรี "[2] แบบอย่างเรือนชนิดศึกก่อแบบศิลปะตะวันตก จึงน่าจะเริ่มได้รับความนิยมเขียนลงในงานจิตรกรรมฝาผนังมาแต่ตอนปลายรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ในเวลาไม่ห่างกันกับแบบอย่างรูปภาพเรือนชนิดศึกก่ออย่างจีนที่ได้รับความนิยมเขียนขึ้นในจิตรกรรมฝาผนังเช่นกัน ซึ่งทั้งจะเห็นตัวอย่างบางภาพในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

1.1.3 แบบอย่างอาคารส่วนย่อย ได้แก่ ปภาพ ศาลา กุฏิ ท่าน้ำ สะพาน ร้านค้า เขื่อน ฯลฯ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนรูปภาพอาคารชนิดนี้ขึ้นตามประสบการณ์ของสิ่งที่มีในสมัยของตน ฉะนั้น อาคารที่ใช้ในหน้าที่อย่างเดียวกัน แต่ทว่ามีแบบอย่างต่างกันออกไป ย่อมหมายความว่า สิ่งนั้นได้เปลี่ยนแปลงไปตามสมัยนิยม

1.1.4 แบบอย่างของสถาปัตยกรรมประเภทเครื่องก่อล้อมได้แก่รูปภาพ กำ

---

1. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ , รัชกาลที่ 2

2. พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ , รัชกาลที่ 2

แพงเมือง ประตู ป้อมปราการ ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นจากประสบการณ์และความทรงจำ เพื่อการกำหนดสถานภาพของบุคคลและเหตุการณ์ตามที่กล่าวในเรื่องนั้น

2. <u>แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมเขียนจากจินตนาการ</u> แบบอย่างของรูปภาพประเภทนี้ ได้แก่รูปภาพวิมาน ปราสาท อันเป็นที่สถิตย์รูปภาพเทวดา หรือรูปภาพท้าวพญา มหากษัตริย์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพประเภทนี้เป็นแบบอย่างรูปภาพสมมติ ซึ่งมีที่มาแห่งความคิดและความบันดาลใจจากวรรณคดีทางศาสนา และวรรณคดีทั่วไป มากกว่าที่จะเขียนรูปภาพประเภทนี้ขึ้นจากประสบการณ์ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะพึงมีโอกาสได้เห็นวิมานหรือปราสาทจริงๆได้ ตัวอย่างวิมานอันเป็นที่มาแห่งความดลบันดาลใจให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นเป็นรูปภาพเช่นนี้ มีตัวอย่างเช่นในหนังสือไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา ซึ่งเป็นวรรณคดีที่มีความสำคัญมากต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี กล่าวให้เห็นเป็นตัวอย่างว่า " ปุรโต รถ์ เปเสตฺวา ลำดับนั้นพระมาตลีจึงขับไพชยนตรถไปในเบื้องหน้า สำแดงอากาสัฏฐพิมานแล้วด้วยแก้วผลึกอีกพิมานหนึ่ง พิมานนั้นประกอบด้วยกูฏาคาร ชุมแลบัน ประดับด้วยยอดเป็นอันมาก ชั้นน้อยชั้นใหญ่ สล้างสลอน "[1] เป็นต้น

อนึ่ง รูปภาพวิมาน หรือรูปภาพปราสาท ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นเป็นรูปภาพจากจินตนาการนี้ ส่วนมากก็จะมีแบบอย่างดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงตั้งเป็นข้อสังเกตุว่า "เขาก้เขียนวิมานพอลอมองศเทวดา นั่นคือ เขาทำวิมานให้เป็นลาย แต่คนภายหลังมาคิดว่า ถ้าเทวดายืนขึ้น หัวก็ทิ่มวิมาน คือ นั่นคิดเอาวิมานเป็นเรือน ซึ่งผิดทางกันกับโบราณ เขาคิดเอาวิมานเป็นลาย "[2]

<u>แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม</u>

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นนับตั้งแต่เริ่มแรกสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ และมีมาโดย

---

1. ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา , ฉบับหลวง
2. สาส์นสมเด็จ , เล่ม 22

ลำดับตลอดเวลา 200 ปี แสดงให้เห็นแบบอย่างที่มีรูปลักษณ์ต่างๆกัน ซึ่งทั้งนี้ล้วนแต่เป็นมาด้วยความสามารถในเชิงฝีมือและการแก้ปัญหาของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ได้ใช้ความพากเพียรในการสร้างแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมให้เป็นรูปลักษณะที่สามารถสื่อ – ความหมายให้เป็นที่เข้าใจง่ายแก่ผู้ดูชม แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังในศาสนสถานและจิตรกรรมสถานต่างๆ เป็นหลักฐานให้ศึกษาเห็นสาระสำคัญอันเกี่ยวกับแนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมมีโดยลำดับต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมขึ้น โดยอาศัยแนวคิดว่า รูปภาพเหย้าเรือน ตึกกว้าน หรือปราสาท พระราชวัง ฯลฯ ล้วนแต่เป็นรูปภาพที่เป็นแบบอย่างสมมุติเทียบของจริง มิใช่รูปภาพที่เขียนขึ้นด้วยวิธีถ่ายโยงออกมาจากของจริง เราจึงพบเห็นรูปภาพ เหย้าเรือน ตึกกว้าน ร้านโรง ฯลฯ ที่เป็นรูปภาพไม่สมจริงปรากฏแพร่หลายทั่วไป

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สร้างแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมของเขาขึ้นใหม่ตามความคิดเห็นที่เป็นไปได้ตามจินตนาการมากกว่าจะเขียนรูปภาพขึ้นตามเหตุผลที่พิสูจน์เอาความเป็นจริง หรือถูกต้องได้ ดังนี้ เราจึงได้เห็นรูปภาพเรือนบางหลัง รูปภาพมนุษย์ที่เขียนใส่ไว้ได้เพียงคนหนึ่งหรือสองคนเท่านั้น

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆขึ้นจากประสบการณ์ หรือความจำที่มีขนาดจำกัด ฉะนั้น รูปภาพสถาปัตยกรรมบางชนิดจึงเป็นรูปภาพที่มีลักษณะลดทอนส่วนที่เป็นรายละเอียดลงมา จนเป็นรูปภาพที่ดูเรียบง่ายเป็นส่วนมาก

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมแบบต่างๆอยู่ในสภาพสมบูรณ์ตลอดเวลา ไม่ปรากฏรูปภาพที่แสดงความเปลี่ยนแปลง ปรักพัง หรือชำรุดทรุดโทรมให้เห็นเลย

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมประเภทต่างๆ มีขนาดย่อมหรือสั้นกว่าปกติ(Shorten) ถ้าเทียบกับขนาดและส่วนสัดของภาพมนุษย์หรือภาพอมนุษย์ที่เขียนร่วมอยู่ด้วยกันในที่นั้น การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นเหย้าเรือน ตึกกว้าน ร้านโรงต่างๆ มีขนาดย่อมและส่วนสัดสั้นๆกว่าปกตินั้น วิเคราะห์เห็นเหตุผลได้ดังต่อไปนี้

5.1 แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นย่อมมีวัตถุประสงค์จำกัดเพียงให้ผู้ดูเข้าใจความหมาย ว่ารูปภาพมนุษย์ในภาพจิตรกรรมฝาผนังสถิตย์อยู่ที่ไหนเท่านั้น เขาคงจะไม่ประสงค์ให้มีความหมายเลยไปถึงว่า รูปภาพมนุษย์จะอยู่ได้อย่างไรในรูปภาพเหย้าเรือน หรือตึกกว้านที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้น ฉะนั้นจึงปรากฏรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เขียนขึ้นในลักษณะเหมือนกรอบล้อมรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพอมนุษย์ มีให้เห็นได้ทั่วไป

5.2 แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ได้รับการเขียนขึ้นให้มีขนาดและส่วนสัดสัมพันธ์กันกับขนาดและส่วนสัดรูปภาพมนุษย์ในลักษณะ "ส่วนสัดระบุตำแหน่ง" (Position Proportion) มิใช่ในลักษณะ "ส่วนสัดเท่าจริง"(Real Proportion) ดังนี้ รูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังจึงได้รับการเขียนให้มีขนาดและส่วนสัดย่อลง จนดูคล้ายอาคารจำลองย่อส่วน(Miniature Building) เหตุผลในกรณีนี้พึงวิเคราะห์ได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่นิยมเขียนรูปภาพอาคาร เหย้าเรือน ตึกกว้านฯลฯ ให้มีขนาดหรือส่วนสัดสูงใหญ่ สมเหตุผลตามความจริงหรือเป็นไปได้ที่จะเป็นอยู่ได้จริงสำหรับรูปภาพมนุษย์ในภาพจิตรกรรมฝาผนัง เพราะขนาดและส่วนสัดของอาคาร หรือเหย้าเรือน ซึ่งมีขนาดและส่วนสัดใหญ่กว่าย่อมจะดึงความสนใจและความสำคัญไปจากรูปภาพมนุษย์ที่ได้กำหนดให้เป็นประธานอันสำคัญในที่นั้นๆไปจนไม่มีความหมายได้ เหตุฉะนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงไม่นิยมเขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมให้มีลักษณะ "ส่วนสัดเท่าจริง" (Real Proportion) เว้นแต่ในสมัยหลังๆที่ความคิดในการเขียนภาพจิตรกรรมแบบตะวันตกแพร่เข้ามา จึงเกิดมีการเปลี่ยนแปลงทางด้านขนาดและส่วนสัดเป็นไปในลักษณะ "ส่วนสัดเท่าจริง" (Real Proportion)

5.3 แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ยังได้เขียนให้มีขนาดเล็กๆจนดูผิดขนาดและส่วนสัดที่เป็นไปตามสภาพความจริง ที่เป็นไปเช่นนั้นก็เนื่องด้วยเหตุว่า การเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังก็ " เพื่อที่จะใช้ภาพเหล่านี้บรรยายเรื่องให้มากเท่าที่จะมากได้ ฝาผนังโบสถ์ วิหาร จึงเต็มไปด้วยองค์ประกอบมากมาย แสดงเรื่องราวต่างๆ ภาพเรื่องราวต่างๆเหล่านี้มิได้แบ่งแยกออกจากกันเป็นสัดเป็นส่วน แต่ดูเหมือนจะสร้างองค์ประกอบขนาดใหญ่อันเดียวกันแผ่กระจายไปทั่วพื้นผนัง "[1] อย่างที่เรียกตามวิชาทัศนศิลป์ว่า

---

1. คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง

"องค์ประกอบไม่รู้จบ" (Infinity Composition) ดังนี้ ถ้าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนรูปภาพอาคาร เหย้าเรือน ตึกกว้าน ฯลฯ ให้มีขนาดและส่วนสัดใหญ่โตสมจริง ก็ย่อมจะกินพื้นที่มากเกินความจำเป็น และจะเหลือพื้นที่สำหรับเขียนรูปภาพมนุษย์เพื่อลำดับเรื่องได้น้อยกว่าที่ควร ฉะนั้นศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงนิยมที่จะเขียนรูปภาพอาคารเหย้าเรือน ให้มีขนาดและส่วนสัดย่อมๆไม่ใหญ่โตตามสภาพที่เป็นจริง

6. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ที่เขียนขึ้นตามขนบนิยมทั่วไป จะมีแบบอย่างที่ " เราอาจสังเกตุเห็นได้ว่า ตลอดพื้นผนังจากส่วนล่างขึ้นไปจนถึงส่วนบนรูปเคหสถานบ้านเรือนที่เขียนไว้ทั้งหมดต้องซ้อนๆกัน และใช้ทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน (Parallel Perspective)อย่างเดียวกัน เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทัศนียวิสัยแบบโบราณ (มิใช่ทัศนียวิสัยตามแบบวิชาการ) ผลของการใช้ทัศนียวิสัยแบบนี้ ก็คือ อาคารทุกหลังปรากฏอยู่บนพื้นเดียวกัน โดยไม่จำกัดจะต้องอยู่บนส่วนไหนของฝาผนัง "[1]

7. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นด้วยแนวคิดทางทัศนียวิสัยแบบโบราณ หรือทัศนียวิสัยแบบเส้นขนานนี้ มีข้อสังเกตุเห็นเป็นสำคัญ 2 ประการเกี่ยวกับข้อจำกัดของแบบอย่าง คือ

ประการที่ 1 รูปด้านหน้า (Front View)ของอาคาร เหย้าเรือน หรือตึกกว้านแบบต่างๆ มีเส้นแสดงความกว้างเป็นเส้นระดับขนานไปกับระดับตาทั้งสิ้น

ประการที่ 2 รูปด้านข้าง (Side View) ของอาคารเหย้าเรือน หรือตึกกว้าน แบบต่างๆ ได้รับการเขียนเส้นแสดงส่วนยาวเป็นเส้นทะแยง ขนานกันขึ้นไปตามรูปอาคาร หรือเหย้าเรือน มีทิศทางไปทางซ้ายบ้าง ทางขวาบ้าง

แบบอย่างของอาคารหรือเหย้าเรือน ที่มีรูปด้านเป็นเส้นระดับขนานกันคู่ – หนึ่ง กับเป็นเส้นทะแยงคู่หนึ่ง เช่นนี้ ทำให้เกิดเป็นรูปทรงชนิดที่เป็นรูปเย(Isometic) ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมทั่วไปในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี

8. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ประเภทที่เป็นอาคารขนาดใหญ่ เช่น ภาพปราสาท ภาพวิมาน ซึ่งมีลักษณะตามสภาพที่เป็นจริงค่อนข้างสลับซับซ้อนอย่าง

---

1. คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง

ที่ว่า "พิมานนั้นประกอบด้วยกูฏาคาร ชุมแลบัน ประดับด้วยยอดเป็นอันมาก ชั้นน้อย ชั้นใหญ่ สร้างสลอน "[1] ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้ความสามารถแก้ปัญหาในการนำเสนอรูปแบบของอาคารประเภทนี้ เป็นรูปภาพประเภท "รูปที่แลเห็นเพียงด้านเดียว "(Multi View) โดยเฉพาะแสดงภาพทางด้านหน้าเป็นสำคัญ

9. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ประเภท ปราสาท หรือ วิมาน ได้รับการเขียนขึ้นในตำแหน่งที่อยู่ในระดับสายตา (Horizontal line) ไม่แสดงสภาพให้เห็นในตำแหน่งที่อยู่ต่ำหรือสูงกว่าระดับตาของผู้ดูชม

10. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ประเภทปราสาท วิมาน เป็นรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้น " ด้วยสัญชาตญาณในการวินิจฉัยที่ถูกต้อง ช่างเขียนของเราแต่ก่อนได้เขียนจิตรกรรมฝาผนังขึ้น โดยมิได้ตั้งใจจะสร้างระยะทางทัศนียวิสัย (Perspective) ตามความเป็นจริง "[2] ดังนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จึงได้สร้างแบบอย่างของรูปภาพ ปราสาทก็ดี หรือวิมานก็ดี เป็นรูปภาพในลักษณะ "นวรูป" (Reform) มีลักษณะการนำด้านต่างๆที่พ้นจากการแลเห็นได้ตามปกติมาจัดระเบียบร่วมเข้าด้วยกัน (Sharing Plane) แสดงรูปภาพให้เห็นในลักษณะที่เป็น "ภาพคลี่" (Unfolded) ดังนั้น รูปภาพที่ปรากฏจึงเป็นแบบอย่างของภาพปราสาท หรือภาพวิมานที่ไม่เคยปรากฏมีที่ใดในโลก

11. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม โดยเฉพาะรูปภาพปราสาท และรูปภาพวิมานบางแบบศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมได้พยายามสร้างรูปภาพให้ดูเสมือนหนึ่งมีส่วนยื่นออกมาจากตัวอาคารหลัก ด้วยวิธีการต่อหรือสอดอาคารส่วนยอยเข้ากับอาคารหลักให้จับยึด (Interlocking)อยู่ด้วยกัน แต่รูปภาพส่วนรวมจะถูกเขียนตามหลักทัศนียวิสัยแบบโบราณ (Parallel Perspective) จึงดูไม่มีส่วนยื่นออกมาจากพื้นระนาบของฝาผนัง

12. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม จะได้รับการเขียนให้เห็นชัดเจนทั้งในส่วนรูปทรงส่วนรวม และรายละเอียดที่เป็นลวดลายตกแต่งเสมอกันทั้งหมด โดยไม่จำกัดว่า รูปภาพอาคารหรือรูปภาพเหย้าเรือนนั้นจะได้รับการเขียนขึ้น ณ ตำแหน่งใดบนฝาผนัง

---

1. ไตรภูมิโลกวินิจฉัย ฉบับหลวง
2. คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง

13. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม จะมีขนาดของแบบอย่างแต่ละแบบอย่าง ใหญ่หรือย่อมเสมอกัน ไม่ว่ารูปภาพที่มีแบบอย่างประเภทเดียวกันนี้ ได้รับการเขียนขึ้น ณ ตำแหน่งใดๆบนพื้นฝาผนัง เว้นแต่สมัยหลังๆ เมื่อศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้นำความคิดทางทัศนียวิสัยแบบตะวันตกเข้ามาปะปนกับแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมดั้งเดิมจึงเริ่มปรากฏมีแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมแสดงขนาดให้เห็นระยะใกล้-ไกล

14. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบรอง มีความสำคัญเพียงเป็นส่วนประกอบร่วมกับรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพอมนุษย์นี้ ได้รับการเขียนโดยเฉพาะระบายสี เป็นไปในลักษณะของการใช้สีเพื่อให้ผู้ดูแลเห็นความแตกต่างกันของพื้นภาพกับรูปภาพมากกว่าที่จะคำนึงหรือให้ความสำคัญต่อสีที่จะระบายให้ตรงตามสภาพที่เป็นจริง ดังนี้ เราจึงแลเห็นรูปภาพอาคาร เหย้าเรือน หรือตึกกว้านต่างๆ ได้รับการเขียนระบายสีซึ่งศิลปิน "มิได้คัดลอกธรรมชาติ แต่เขาประดิษฐ์ธรรมชาติขึ้นในทางสวยงาม คล้ายกับการสร้างสรรค์โลกใหม่"[1]

15. แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมบางแบบอย่าง เช่น ภาพปราสาท ภาพวิมาน ภาพกุฏิ ภาพพลับพลา ฯลฯ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะปิดทองคำเปลวเป็นส่วนประกอบลวดลายตกแต่ง หรือองค์ประกอบของรูปภาพอาคารสถานต่างๆดังกล่าว ทั้งนี้ก็เพื่อเพิ่มความสำคัญทำให้เกิดผิวแววความเป็นที่น่าสนใจต่อแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมอีกด้วย

<u>วิวัฒนาการแบบอย่างภาพสถาปัตยกรรม</u>

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบร่วมเพื่อการดำเนินไปด้วยรูปภาพมนุษย์ และรูปภาพสัตว์ในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน และจิตรกรรมสถานต่างๆ ในระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ล้วนมีแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆจำนวนหลากหลายเป็นที่น่าสนใจชม และมีสาระอันสำคัญในทางวัฒนธรรมควรค่าแก่การศึกษาและทำความเข้าใจ ทั้งนี้ถ้าเรายอมรับว่า งานจิตรกรรมฝาผนังนั้นเปรียบดังกระจกเงาที่รับเอา -

---

1.. คุณค่าจิตรกรรมฝาผนัง

ภาพสังคมแต่ละสมัยประทับเข้าไว้อย่างถาวร แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ก็น่าที่จะเป็นประจักษ์พยานด้านแบบอย่าง เหย้าเรือน คึก-กว้าน ร้านโรงในอดีตสมัย ส่องให้คนในปัจจุบันสามารถมองย้อนกลับเข้าไปสู่สภาพสังคมความเป็นอยู่ของคนแต่อดีตได้ ถึงจะไม่ถ้วนทั่วไปทุกสิ่ง แต่ก็เป็นรูปธรรมที่อาจทำความเข้าใจได้ง่ายกว่าสื่อชนิดอื่นๆ

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ได้รับการเขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบร่วมในการลำดับเรื่อง ซึ่งมีรูปภาพมนุษย์เป็นตัวหลัก มีในศาสนสถาน หรือจิตรกรรมสถานที่ได้สร้างขึ้นในคราวหรือสมัยที่ต่างกันเป็นลำดับมาในระหว่าง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ตลอดระยะเวลาค่อนข้างยาวนานถึง 200 ปีนี้ มีความเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทั้งในด้านสังคม เศรษฐกิจ การเมือง การศาสนา และศิลปกรรม เป็นไปต่างๆ ความเปลี่ยนแปลงเช่นนี้มีผลที่เป็นอิทธิพลก่อให้เกิดความเปลี่ยนแปลงต่อแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตย-กรรมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นในวาระและเวลาต่างกันในช่วง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ด้วย

ความเปลี่ยนแปลง หรือวิวัฒนาการของแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังระหว่าง 200 ปีที่ผ่านมา พึงพิจารณาเห็นได้จากผลของการศึกษาเชิงวิเคราะห์และเปรียบเทียบแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม อันเป็นข้อมูลที่ศึกษาได้จากแหล่งจิตรกรรมสถานต่างๆโดยตรง และประกอบกับการศึกษาทางด้านเอกสารร่วมกันในการศึกษาและวิเคราะห์ ซึ่งมีรายงานโดยลำดับต่อไปนี้

<u>สมัยที่ 1</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างสถาปัตยกรรมในระหว่างเวลาสมัยที่ 1 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่อไปนี้

1. หอพระธรรม วัดระฆังโฆษิตาราม รัชกาลที่ 1
2. พระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม รัชกาลที่ 1
3. พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิทภัณฑสถานแห่งชาติ รัชกาลที่ 1
4. พระอุโบสถ วัดกุสิดาราม รัชกาลที่ 2

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ในงานจิตรกรรมฝาผนังระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นรูปภาพที่ดำเนินการเขียนตามแบบอย่างขนบนิยมของจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลาย ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ได้สร้างงานจิตรกรรมฝาผนังขึ้นในสมัยแรกเริ่มสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ พวกหนึ่งจะเป็นศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่เป็นชาวกรุงศรีอยุธยามาก่อน ย่อมมีประสบการณ์ภาพติดตา และฝังใจในขนบนิยมของแบบอย่างรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในกรุงศรีอยุธยาแต่ครั้งบ้านเมืองดี เมื่อมีโอกาสมาเขียนรูปภาพขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์ ก็ยังติดอยู่ในแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมดั้งเดิม จึงเขียนภาพตามแบบอย่างที่ตนถนัดและอาศัยประสบการณ์เดิมเป็นเงื่อนไขในการกำหนดแบบอย่าง อีกพวกหนึ่งเป็นศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่เกิดใหม่ในกรุงรัตนโกสินทร์ โดยอาศัยเล่าเรียนและฝึกหัดจากศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝีมือชั้นครูที่เป็นคนตกค้างมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นใหม่มักทำงานในลักษณะสืบทอดขนบนิยมดั้งเดิมมาโดยมีประเพณีการประสิทธิ์ประสาทวิชาระหว่างอาจารย์กับศิษย์เป็นตัวการกำหนด โดยเฉพาะประเพณีนิยมที่สำคัญ คือ ห้ามมิให้ศิษย์ละเมิดทำนอกแบบของครู อาจารย์ ศิษย์ทั้งหลายในทางวิชาช่างจิตรกรรมจึงต้องถือการเจริญตามรอยลายมือและแบบอย่างของครูอาจารย์ที่ทำขึ้นไว้ก่อนเป็นสำคัญ เหตุฉะนี้ แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้ จึงมีแบบอย่างเป็นลักษณะขนบนิยมอย่างแบบที่เคยปรากฏมีมาก่อนแล้วแต่ในสมัยอยุธยา

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมที่ปรากฏเป็นแบบอย่างสืบทอดขนบนิยมมาแต่สมัยอยุธยา มีปรากฏให้เห็นได้ชัดเจนในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ หอพระธรรม วัดระฆังโฆษิตาราม ในพระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม และในพระอุโบสถ วัดคุสิดาราม รูปภาพพระมหาปราสาทที่มีส่วนยอดประธานเป็นปรางค์ใหญ่และมียอดแทรกเป็นปรางค์เล็กๆ เป็นแบบอย่างที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนี้ยังมีภาพติดตา หรือเขียนตามอย่างพระมหาปราสาทที่เคยมีจริงในพระราชวังหลวง ในกรุงศรีอยุธยาองค์หนึ่ง คือ พระที่นั่งวิหารสมเด็จมหาปราสาท พระที่นั่งองค์นี้มีหลังคาเป็นเครื่องยอดทรงปรางค์ ประกอบด้วยปรางค์ประธาน และปรางค์แทรก 5 ยอดด้วยกัน นอกจากนี้ฝาผนังข้างนอกยังเขียนลวดลายปิดทองรดน้ำ เรียกกันแต่สมัยนั้นว่า "ปราสาททอง" รูปภาพพระมหาปราสาทที่ศิลปิน

หรือช่างจิตรกรรมสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ที่เขียนฝาผนังพระมหาปราสาทเป็นลายปิดทอง ตามขนบนิยมที่มีมาในของจริงแต่สมัยอยุธยาด้วย

ภาพกำแพง ป้อม ประตูเมือง เป็นรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนตามแบบอย่างเค้าของเดิม อันเป็นแบบที่มีในสมัยอยุธยา รูปภาพประเภทนี้พึงเห็นตัวอย่างได้จาก ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม พระอุโบสถ วัดดุสิดาราม และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ โดยเฉพาะภาพประตูเมืองนิยมเขียนเป็นประตูเครื่องยอดทรงมณฑป ทาสีแดง เป็นแบบอย่างเดียวกันกับภาพประตูที่เขียนในฝาผนังอุโบสถวัดยม เมืองอยุธยา สมัยอยุธยา

ภาพ ตึกก่อ หรือศาลา ทิมต่างๆ ยังคงรูปลักษณ์ที่สืบทอดมาจากแบบอย่าง-ในสมัยอยุธยา โดยเฉพาะรูปทรงของอาคาร มีจั่วก่อตัน มุงหลังคาด้วยกระเบื้องกาบไผ่ หรือกระเบื้องกาบู มีปรากฏให้เห็นที่หอพระธรรมวัดระฆังโฆษิตาราม พระอุโบสถวัดดุสิดาราม และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์

ภาพเหย้าเรือนของชนสามัญตามพื้นบ้าน ทั้งที่เป็นแบบเรือนฝาปะกนและเรือนเครื่องผูก ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมยังคงได้เขียนตามรูปลักษณ์ที่เป็นแบบอย่างสืบทอดขนบนิยมเดิม โดยเฉพาะลักษณะที่ควรสังเกตุ คือ นิยมเขียนหน้าเรือนลงทางด้านจั่ว และพาดบันไดเรือนทางด้านนี้ ซึ่งเป็นคติรุ่นเก่าแท้

<u>สมัยที่ 2</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างสถาปัตยกรรม ในระหว่างรัชสมัยนี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ พระวิหาร ศาลาราย วัดพระเชตุพนฯ
2. พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม
3. พระอุโบสถ วัดนายโรง
4. พระอุโบสถ วัดเครือวัลย์
5. พระอุโบสถ วัดโพธิบางโอ
6. พระอุโบสถ วัดมุขราช
7. พระอุโบสถ วัดคาวคิงษาราม

8. พระอุโบสถ วัดชัยทิศ

9. พระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิต

10. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวราราม

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม อันประกอบไปด้วยภาพมหาปราสาท ตำหนักเรือนหลวง กำแพง ป้อม ประตูเมือง เหย้าเรือน และศึกกว้านต่างๆที่ได้รับการเขียนขึ้นสำหรับงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงในลักษณะวิวัฒนาการทั้งทางด้านแบบอย่าง และการนำเสนอแบบอย่างตามหลักการทัศนียวิสัยกว่าที่ปรากฏในแบบอย่างของสมัยที่ผ่านมา ทั้งนี้เนื่องด้วยเงื่อนไขอันเนื่องมาแต่พระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลนี้ ทรงพระราชนิยมริเริ่มและปรับปรุงแบบอย่างศิลปกรรมขึ้นใหม่ๆทุกแขนงและทรงสนับสนุนให้เกิดการดำริริสร้างศิลปกรรมแบบใหม่ๆขึ้นตลอดรัชสมัยของพระองค์ จึงเป็นเหตุให้เกิดการเคลื่อนไหวเป็นไปในทางเปลี่ยนแปลงแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมในจิตรกรรมฝาผนังอย่างสำคัญ และในสมัยนี้ยังมีแบบอย่างศิลปะในทางสถาปัตยกรรมอย่างจีน และสถาปัตยกรรมอย่างตะวันตกแพร่เข้ามาในเมืองไทย เป็นที่นิยมในหมู่ชนทั่วไป ตั้งแต่ในราชสำนักลงไปจนกระทั่งพลเมือง ดังนี้ในหมู่พวกศิลปินหรือช่างจิตรกรรมย่อมจะได้รับผลกระทบทางด้านแบบอย่างสถาปัตยกรรมที่อยู่ในความนิยมเวลานั้น เป็นเหตุบันดาลใจให้มีการเปลี่ยนแปลงความคิดและการแสดงแบบอย่างใหม่ๆออกมา ตัวอย่างเช่นนี้มีปรากฏเช่น การเขียนภาพเรื่องรามเกียรติ์ ห้องพระวิหารกรรมสร้างเมืองลงกาใหม่ประทานให้ทศกัณฐ์แทนเมืองลงกาเดิมที่หนุมานวางเพลิงเผาพินาศ ในสมัยนั้นผู้เป็นนายช่างจิตรกรรมทำการเขียนรูปภาพเมืองลงกาในห้องนี้ คือ นายมี หรือ ภายหลังได้รับบรรดาศักดิ์เป็นหมื่นพรหมสมพัตสร " นายมีได้เขียนอย่างไว้ฝีมือ โดยเขียนปรางค์ปราสาทแห่งพระนครลงกาขึ้นใหม่ตามทัศนที่คนได้คิดเห็นตามจินตนาการ หาได้เป็นรูปปรางค์ปราสาท มียอด มีชั้น มีช่อฟ้าหน้าบัน ใบระกาหางหงส์ เช่นที่เขียนกันมาแต่เดิมไม่ เล่ากันมาว่า นายมีเขียนเป็นรูปพระราชวังตามแบบอย่างฝรั่งลงไว้ เมื่อเขียนเสร็จ ผู้คนก็แตกตื่นมาดู เห็นรูปปราสาทราชวัง ไม่เหมือนกับที่โบราณได้เขียนกันมา คนทั้งหลายเลยให้ฉายานายมีว่า "นายมีลงกาใหม่" หมายถึง นายมีผู้วาดรูปพระนครลงกาแบบใหม่นั่นเอง "[1] ที่กล่าวมานี้พึงเห็น

---

1. ทศมูลเสือโค

เป็นอุทาหรณ์ได้ว่า อิทธิพลที่เนื่องมาแต่พระราชนิยมในส่วนพระมหากษัตริย์ประการหนึ่ง แบบอย่างศิลปะสถาปัตยกรรมอย่างจีน และอย่างฝรั่งชาวตะวันตกที่แพร่เข้ามาแต่สมัยนั้น อีกประการหนึ่ง ล้วนเป็นผลกระทบให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเกิดการเปลี่ยนแปลง ทั้งความคิด ความเชื่อ และการสร้างสรรค์แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมแปลกออกมาจากแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมมาแต่เดิม

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนังที่แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงอันเป็นไปในลักษณะวิวัฒนาการ มีดังรายงานต่อไปนี้

แบบอย่างรูปภาพปราสาท รูปภาพประเภทนี้มีเป็นจำนวนมาก เขียนเป็นปราสาทตามแบบที่พวกช่างเรียกว่าปราสาท 3 หน้า คือ แลเห็นหน้าบันปราสาททางด้านข้างซ้ายและทางด้านขวาพลิกออกมาให้เห็นได้ในลักษณะภาพคลี่ (UNFOLDED) และนิยมเขียนมุขเด็จเพิ่มออกมาทางด้านหน้า ดูคล้ายกับภาพส่วนนี้แขวนไว้กับพื้นฝาผนัง รูปภาพปราสาทบางแห่งเช่น ในวัดพระเชตุพน วัดสุวรรณาราม เขียนอาคารที่เรียกว่าปรัศว์คู่ทั้งซ้ายและขวารูปปราสาทอีกด้วย แบบอย่างของรูปภาพหมู่อาคารเช่นนี้ แสดงให้เข้าใจได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีความคิดริเริ่มในการเขียนและนำเสนอแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมให้ใกล้เคียงกับสภาพของสถาปัตยกรรมที่มีอยู่จริงในสมัยนั้น แทนการคิดและเขียนตามแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมที่ยึดถือเป็นบรรทัดฐานในการเขียนภาพประเภทนี้กันมาแต่เดิม

แบบอย่างรูปภาพ กำแพง ประตูเมือง และป้อมปราการ ซึ่งได้เขียนขึ้นในสมัยนี้ มีลักษณะที่เปลี่ยนแปลงไปกว่าแบบอย่างของรูปภาพในสมัยที่ผ่านมา คือ

แบบอย่างรูปภาพกำแพง ซึ่งมีในสมัยที่แล้ว เขียนส่วนที่กำบังคนบนหลังกำแพง เป็นรูปใบสีมาเรียงรายเว้นช่องไฟไว้ระเบียบเป็นระยะ แต่ในสมัยนี้นิยมเขียนเป็นแผงรูปสี่เหลี่ยม ที่เรียกว่า ลูกป้อม หรือเสมาวิหลั่น เรียงรายบนหลังกำแพง

แบบอย่างรูปภาพประตู เขียนขึ้นใหม่ในสมัยนี้ นิยมทำซุ้มหลังประตูเป็นทรงโค้งอย่างฝรั่ง มีปรากฏให้เห็นได้ทั่วไป ทั้งนี้เนื่องด้วย ในสมัยรัชกาลที่ 3 โปรดให้แก้ไขซุ้มประตูที่มีอยู่รอบพระบรมมหาราชวัง เปลี่ยนแบบเสียใหม่ให้เป็นทรงแบบฝรั่ง ประตูที่แก้ไขเปลี่ยนแปลงแบบใหม่นี้ ยังคงอยู่ให้เห็นได้ในปัจจุบันประตูหนึ่ง คือ ประตูสุนทรทิศา ริมถนนหน้าพระลาน เยื้องวังท่าพระข้าม แบบอย่างซุ้มประตูทรงฝรั่งที่เกิดขึ้นใหม่

นี้ น่าที่จะเป็นอิทธิพลอันสำคัญต่อจิตใจและความรู้สึกของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสมัยนั้นจึงได้จำอย่างไปเขียนเป็นรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีให้เห็นดื่นไปตามจิตรกรรมสถานต่างๆ

แบบอย่างรูปภาพป้อมปราการ รูปภาพป้อมเขียนในสมัยนี้ส่วนมากเขียนเป็นป้อมมีพื้นสองชั้น ทำทรวดทรงคล้ายหอรบแบบฝรั่ง ไม่นิยมทำหลังคาทรงเกี้ยวคลุมบนป้อม

แบบอย่างรูปภาพตึกอย่างจีน ชนิดที่เรียกว่า เก๋ง เป็นรูปภาพที่ได้รับความนิยมเขียนขึ้นประกอบเรื่องมากเป็นพิเศษ ซึ่งจะเห็นตัวอย่างได้จากรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ พระวิหารวัดพระเชตุพน พระอุโบสถ พระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวราราม พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ เป็นต้น รูปภาพตึกอย่างจีนซึ่งนิยมเขียนแพร่หลายอยู่ในสมัยนี้ มีทั้งแบบที่เป็นตึกพื้นชั้นเดียวและพื้นสองชั้น สำหรับลวดลายตกแต่งตัวอาคาร ล้วนเขียนได้อย่างสวยงามตามกระบวนศิลปะอย่างจีน มีขนาดของประสบการณ์ในศิลปะจีนเป็นอย่างดี

แบบอย่างรูปภาพตึกฝรั่ง รูปภาพที่มีแบบอย่างชนิดนี้ มีปรากฏอยู่โดยประ – ปราย ทั้งนี้น่าที่จะเชื่อได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนั้น มีประสบการณ์หรือได้รู้เห็นแบบอย่างของสถาปัตยกรรมอย่างฝรั่งไม่มากพอ แต่กระนั้นก็ตาม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมบางท่าน ก็ได้สำแดงความรู้และความสามารถให้เห็นด้วยการเขียนภาพตึกอย่างฝรั่งขึ้นไว้ในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังหลายแห่งด้วยกัน มีตัวอย่างให้เห็นด้วยรูปภาพงามๆ เช่น ภาพตึกฝรั่งประกอบเรื่องทศชาติ ในอุโบสถ วัดนายโรง ภาพตึกฝรั่งประกอบเรื่องพระ–พุทธประวัติ ในพระอุโบสถและพระวิหารวัดสุทัศน์เทพวราราม ภาพตึกฝรั่งประกอบเรื่องเอตกะทัคคะ ในพระอุโบสถ และพระวิหารพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพน เป็นต้น

แบบอย่างรูปภาพเหย้าเรือนในพื้นบ้าน รูปภาพชนิดนี้ แม้ส่วนมากศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะได้เขียนขึ้นตามขนาดความจำและประสบการณ์ที่ได้ประสบพบเห็น เหย้าเรือนที่อยู่ของคนตามพื้นบ้านในสมัยนั้นก็ตาม แต่มีข้อสังเกตุที่ควรถือเป็นสิ่งสำคัญสองประการคือ

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพเหย้าเรือน โดยเปลี่ยนตำแหน่งหน้า–เรือนลงทางด้านรี หรือด้านตามยาวเรือน แทนการเขียนรูปภาพด้านหน้าเรือนออกทางด้านจั่วอย่างที่เคยเป็นแบบอย่างนิยมเขียนกันแต่สมัยก่อน นี่เป็นข้อสังเกตุในความเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่าง ประการแรก

รูปภาพเหย้าเรือน ได้รับการเอาใจใส่เขียนแสดงรายละเอียดให้ใกล้เคียง

สภาพที่เป็นจริงยิ่งขึ้น รูปภาพเรือนในบางแห่ง เช่นที่วัดพระเชตุพนฯ วัดสุวรรณาราม วัดเครือวัลย์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมพยายามเขียนแสดงตัวไม้ การเข้าไม้ ฝา และการทำหลบหลังคามีรายละเอียดสมจริงเป็นพิเศษ นี้ก็เป็นตัวอย่างให้เห็นเป็นข้อสังเกตุในความเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่าง ประการหลัง

อนึ่ง ในสมัยนี้ แม้จะเกิดมีความเปลี่ยนแปลงในด้านแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมไปต่างๆดังที่ได้รายงานนี้ แต่ยังไม่ปรากฏมีรูปภาพแสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงทางด้านขนาดและส่วนสัดของอาคาร ซึ่งขยายส่วนขึ้นให้ดูสมจริงกับขนาดของรูปภาพมนุษย์ที่จะเข้าไปอยู่ในที่นั้นๆได้โดยไม่คับและเตี้ย

<u>สมัยที่ 3</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างสถาปัตยกรรม ในระหว่างสมัยนี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตามจิตรกรรมสถานต่างๆต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส
2. พระอุโบสถ วัดบวรนิเวส
3. พระอุโบสถ วัดชิโนรสาราม
4. พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม
5. พระอุโบสถ วัดทองธรรมชาติ
6. พระอุโบสถ วัดกัลยาณมิตรวรวิหาร
7. พระอุโบสถ วัดราชประดิษฐาน
8. พระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร
9. พระอุโบสถ วัดมกุฎกษัตริยาราม
10. หอราชกรมานุสรณ์ หอราชพงษานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม
11. พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตรฯ
12. พระอุโบสถ วัดอรุณราชวราราม
13. พระอุโบสถ วัดโพธินิมิต
14. พระอุโบสถ วัดภาวนาภิรตาราม
15. พระอุโบสถ วัดเปาโรหิตย์

แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นประกอบเรื่องต่างๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานและจิตรกรรมสถานในสมัยนี้ ปรากฏให้เห็นและเป็นที่เข้าใจในความเปลี่ยนแปลงในทางวิวัฒนาการของแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรม มีทั้งความแปลกใหม่ในขนบนิยม และการนำเสนอแบบอย่างใหม่ๆกว่าที่เคยปรากฏมีมาก่อนในสมัยที่ผ่านมา โดยเฉพาะแบบอย่างของศิลปอย่างฝรั่ง ซึ่งเริ่มได้รับความนิยมมีเขียนอย่างประปรายในสมัยก่อน พอมาถึงสมัยนี้ปรากฏว่าเป็นแบบอย่างที่ได้รับความนิยมแพร่หลายมากเป็นพิเศษ ส่วนรูปภาพศิลปอย่างจีนได้ตกไปจากความนิยม ไม่ปรากฏให้เห็นมากเสมอด้วยที่มีในสมัยก่อน

ความนิยมเขียนรูปภาพสถาปัตยกรรมแบบศิลปฝรั่งขึ้นแพร่หลายมีจำนวนมากในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้ ก็เนื่องมาแต่ผลกระทบอันเนื่องมาแต่ความเปลี่ยนแปลงพระราชนิยมในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยเฉพาะการสถาปนาพระราชมณเฑียรสถาน พระราชวังประทับแรมตามหัวเมือง ที่โปรดให้สร้างขึ้นใหม่ในรัชกาลนี้ มีตัวอย่างเช่น พระอภิเนาวนิเวส คือหมู่พระราชมณเฑียรสถาน ในพระบรมมหาราชวัง พระที่นั่งต่างๆในพระนครคีรี บนเขาสมณ จังหวัดเพชรบุรี พระที่นั่งต่างๆในวังจันทร จังหวัดอยุธยา พระที่นั่งต่างๆในพระนารายณ์ราชนิเวส จังหวัดลพบุรี เป็นต้น พระราชมณเฑียรสถานซึ่งได้รับการสถาปนาขึ้นใหม่ทั้งปวงนี้ล้วนแต่เป็นอาคารที่สร้างตามแบบศิลปฝรั่งในสกุลช่างสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance Period) แบบอย่างศิลปฝรั่งอันเป็นพระราชนิยมนี้ ย่อมเป็นสิ่งที่นำมาซึ่งความแปลกใหม่ ชวนให้ตื่นตาตื่นใจแก่ผู้ที่ได้มีโอกาสพบเห็นกันในเวลานั้น ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเองก็คงมีความรู้สึกเช่นนี้ จึงได้คิดจำแบบอย่างนำไปเขียนขึ้นตามขนาดที่ตนพอจะจดจำไปได้บางส่วนเท่าที่พอจะมีโอกาสเห็นได้ หรือมิฉะนั้นก็คงขวนขวายแสวงหาแบบอย่างศิลปฝรั่งเอาตามเหย้าเรือนของชาวฝรั่งที่มาปลูกขึ้นในกรุงเทพฯสมัยนั้นบ้าง หาแบบอย่างจากรูปภาพที่ตีพิมพ์เข้ามาในเมืองไทยเวลานั้นบ้าง นำมาใช้เป็นแบบเขียนตามอย่าง หรือแก้ไขประดิษฐ์เป็นรูปใหม่ตามความคิดและจินตนาการของตัวประกอบกันไป วิธีการเขียนรูปภาพศิลปแบบฝรั่งในสมัยเริ่มแรกนี้ ย่อมอาศัยแนวทางดังกล่าวทั้งนี้ยังมีข้อสันนิษฐานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงไว้ว่า "...รูปภาพที่เขียนผนังหลังหน้าต่างในพระอุโบสถ คือที่หลุกระหม่อม (พระบาท

สมเด็จพระจ อมเกล้าเจ้าอยู่หัว) โปรดให้ อาจารย์อินโข่งเขียนปัญหาธรรมเป็นภาพฝรั่ง ... และยังประหลาดใจต่อไป ด้วยอาจารย์อินโข่งไม่เคยไปยุโรปก็จริงอยู่ แต่แกได้อาศัยรูปภาพที่ฝรั่งทำกระดาษปิดฝาเรือนเข้ามาขาย เขียนรูปภาพฝรั่งครั้งสมัยต้นศต – วรรษที่ 19 ได้ "[1] นี้ก็เป็นอุทาหรณ์ให้เข้าใจได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแต่ก่อนคิดเขียนรูปภาพขึ้นเป็นแบบอย่างใหม่ๆได้อย่างไร

รูปภาพซึ่งเป็นแบบอย่างสถาปัตยกรรมอย่างไทย ก็ได้รับความนิยมเขียนแพร่หลายควบคู่กันมากับรูปภาพตึกฝรั่ง แต่ได้มีการแก้ไขเปลี่ยนแปลงทางด้านแบบอย่างซึ่งมีลักษณะแตกต่างออกมาจากแบบอย่างประเภทเดียวกันนี้ที่ได้เขียนขึ้นในสมัยก่อนหน้าสมัยนี้

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานและจิตรกรรมสถานต่างๆในระหว่างรัชกาลที่ 4 กับรัชกาลที่ 5 นี้ มีสาระสำคัญอันเนื่องมาแต่วิวัฒนาการหรือการเปลี่ยนแปลงแบบอย่างต่างๆ ดังต่อไปนี้

แบบอย่างรูปภาพปราสาท ราชมณเฑียร ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นในสมัยนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้พยายามเขียนเลียนแบบปราสาทราชมณเฑียรที่มีอยู่จริงๆ แต่ทว่าเพราะเหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมยังบกพร่องความรู้ด้านวิชาทัศนียวิสัย (Perspective) ตามหลักวิชาศิลปะฝ่ายตะวันตก จึงเขียนภาพอาคารออกมาในลักษณะบิดเบี้ยว หรือชัดแย้งในทิศทางที่พึงเห็นได้ปกติตามธรรมชาติ อาคารบางหลังดูคล้ายกับจะยื่นออกมาจากพื้นผนัง หรืออาคารบางหลังก็ดูราวกับว่าจมลึกลงในพื้นผนัง ที่เป็นเช่นนี้เพราะเหตุดังกล่าว คือ ยังขาดความรู้จริงในหลักการทัศนียวิสัย (Perspective) นั่นเอง

แบบอย่างของรูปภาพตึกฝรั่ง ได้รับความนิยมเขียนขึ้นมากเป็นพิเศษในสมัยนี้ มีทั้งที่เป็นรูปภาพตึกแบบพื้นชั้นเดียว แบบพื้นสองชั้น และแบบที่เป็นหอคอยทำหลังคารูปโดม อนึ่ง รูปภาพตึกฝรั่งในรุ่นนี้ นิยมเขียนมุขข้างหน้าตึกรายไปด้วยเสาหัวเสาเขียนเป็นลวดบัวอย่าง อิโอนิค หรือ คอริเตียน แต่ส่วนหลังคายังคงเขียนเป็นหลังคามุงกระเบื้องและถือปูนเป็นลอนลูกฟูกอย่างจีน หลังคาแบบที่ว่านี้เป็นหลักฐานยืนยันได้แน่ชัดว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ความคิด และมีประสบการณ์ไปจากหลังคาตึกฝรั่งในกรุงเทพฯสมัยนั้น ปัจจุบันตึกฝรั่งที่มีแบบหลังคาเช่นนี้ ยังมีอยู่ให้เห็นได้ เช่น ตำหนักในวังท่าพระ เป็นต้น รูปภาพตึกฝรั่งซึ่งแสดงให้เห็นแบบอย่างได้ในสมัยนี้ ปรากฏมีในงานจิตรกรรมฝา

---

1. สาส์นสมเด็จ เล่ม 22

ผนัง ในพระอุโบสถ วัดโสมนัสวิหาร พระอุโบสถวัดบรมนิวาส พระอุโบสถ วัดบวรนิเวส พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม พระอุโบสถ วัดโพธินิมิต พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร เป็นต้น

แบบอย่างรูปภาพศึกจีน รูปภาพศึกแบบนี้เขียนน้อยลงกว่าสมัยก่อน รูปภาพที่มีส่วนมากเป็นแบบที่ประสมเข้ากับศึกอย่างฝรั่ง ถ้าเขียนเป็นภาพศึกจีนก็มักเขียนอย่างลดทอนส่วนรายละเอียดลงมากกว่าเดิม

แบบอย่างรูปภาพเหย้าเรือนในพื้นบ้าน ศิลปินได้พยายามเขียนเลียนแบบ – ตามสภาพที่ตาเห็นของจริงให้มากที่สุด ทั้งนี้เนื่องด้วยความเชื่อในการเขียนรูปภาพลักษณะสมมติ ได้ถูกอิทธิพลศิลปะการเขียนภาพแบบสัจจะนิยม (Realistic)จากประเทศทางตะวันตกเข้ามามีบทบาท ชวนให้น่าสนใจกว่า จึงทำให้ความเชื่อเดิมเสื่อมความนับถือลงเป็นลำดับ รูปภาพเรือนแถวเปิดหน้าดังเช่นร้านค้าในสมัยรัชกาลที่ 4 เขียนบนฝา–ผนังวัดทองธรรมชาติ เป็นตัวอย่างที่เห็นได้ชัดเจนยิ่งในกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงรูปภาพเหย้าเรือนในพื้นบ้าน มีลักษณะเลียนแบบของจริง

อนึ่ง มีสาระสำคัญของแบบอย่างที่เปลี่ยนแปลงไปอย่างมากในสมัยนี้ 4 ประการด้วยกัน คือ

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนภาพอาคารแบบต่างๆขึ้นโดยการไขส่วนที่เคยเขียนสั้นๆเตี้ยๆ(Shorten) มีลักษณะคล้ายกรอบล้อมรูปภาพมนุษย์มาแต่เดิมนั้นให้มีขนาดกว้างและสูงขึ้น และเห็นได้ว่า ขนาดสูงพอที่รูปภาพมนุษย์ในที่นั้นๆ จะยืนขึ้นได้โดยศีรษะไม่ต้องทะลุหลังคาขึ้นไป

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้ใช้ความพยายามเขียนขนาดภาพของอาคารให้มีขนาดเล็กลงตามลำดับ ตามหลักการเห็น สิ่งใกล้ย่อมมีขนาดใหญ่ และสิ่งที่เห็นอยู่ไกลย่อมมีขนาดเล็กลงตามลำดับ อันเป็นกระบวนการของการเห็นวัตถุบนสนามภาพตามหลักวิชาทัศนียวิสัย(Perspective) แต่รูปภาพอันเป็นแบบอย่างที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นในสมัยนั้น เป็นที่เข้าใจได้ว่าเป็นรูปภาพที่เขียนขึ้นด้วยความสำนึกตามธรรมชาติของศิลปินเอง

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงให้เห็นความคิดริเริ่มระบายสีให้รู้สึกมีบรรยากาศ(Atmospheric) เป็นสีครามอ่อนๆคล้ายละอองหมอกชั้นภาพอาคารขนาดเล็กๆ

ที่แลเห็นอยู่ไกล กับรูปภาพอาคารที่อยู่ใกล้ ซึ่งมีขนาดใหญ่และชัดเจนกว่า

ลักษณะของความเปลี่ยนแปลงอย่างสำคัญในแบบอย่างอาคารประการสุดท้าย คือ ศิลปินได้ระบายสีผนังอาคารด้านที่แสดงความหนาให้มีน้ำหนักของสีแก่หรือเข้มกว่าสีบนผนังอาคารด้านแสดงความกว้าง หรือผนังที่อยู่ด้านหน้าอาคาร การกระทำเช่นนี้ช่วยให้ภาพอาคารมีความหนา หรือมีความเป็นกลุ่มก้อน (Mass)ขึ้น คล้ายกับเป็นรูปภาพ 3 มิติ

<u>สมัยที่ 4</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึง รัชกาลปัจจุบัน

รูปภาพที่แสดงให้เห็นเป็นแบบอย่างสถาปัตยกรรมในระหว่างสมัยนี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ตามจิตรกรรมสถานต่างๆต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดราชาธิวาส
2. พระอุโบสถ วัดระฆังโฆษิตาราม
3. พระอุโบสถ วัดสระเกศ
4. พระอุโบสถ พระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม
5. พระวิหาร วัดสุวรรณดาราราม
6. พุทธรัตนสถาน พระบรมมหาราชวัง
7. พระอุโบสถ วัดเบญจมบพิตร
8. พระที่นั่งอนันตสมาคม

แบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรม ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นเป็นสิ่งประกอบร่วมในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงเรื่องต่างๆในสมัยนี้ ปรากฏเห็นให้เป็นที่เข้าใจได้ว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ละทิ้งแบบอย่างรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เป็นขนบนิยมแต่เดิมโดยสิ้นเชิง ถ้าจะมีรูปภาพสถาปัตยกรรมแบบขนบนิยมได้เขียนขึ้นในบางที่สมัยนี้ ก็จะไปในลักษณะ " คัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน โดยผู้ที่คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกันต่อๆมาก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีกต่อไป "[1]

แบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรม ได้รับการเขียนขึ้นใหม่ตามแบบอย่างที่ " ได้รับอิทธิพลของศิลปะตะวันตก ซึ่งค่อนข้างแข็งกระด้างและมีลักษณะคล้ายภาพ

---

1. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย

ถ่ายมากกว่าภาพเขียน ด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทย และเพื่อจะดัดแปลงให้เป็นของทันสมัย ช่างของเราจึงพยายามเลียนแบบศิลปะตะวันตก โดยวาดภาพวัตถุทั้งหลายให้เป็นแบบ 3 มิติ ทั้งในแบบมีทัศนียวิสัย (Perspective) และให้มีปริมาตร (Volume) แต่เนื่องจากภาพเขียนของไทยเป็นภาพ 2 มิติ (คือแบนราบ) และมีทัศนียวิสัยเป็นแบบขนานกัน (ซึ่งไม่ใช่แบบวิทยาการ) เพราะฉะนั้น เมื่อช่างเขียนยอมรับเอาคติทางตะวันตกมาใช้ ภาพเขียนของเราก็เลยสูญเสียลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของคนเอง กลายเป็นศิลปะครึ่งชาติไป[1]

ลักษณะของความเปลี่ยนแปลงไปในด้านแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมที่สำคัญในระหว่างสมัยนี้ มีดังต่อไปนี้

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีความรู้และประสบการณ์ในหลักวิชาทัศนียวิสัยแบบวิทยาการ(Perspective)เป็นอย่างดี จึงสามารถเขียนรูปภาพอาคารสถานแบบต่างๆได้ถูกต้องตามหลักวิชากว่าสมัยที่ผ่านมาแล้ว เว้นแต่ช่างจิตรกรรมพื้นเมืองบางคนที่ยังชักเชินอยู่บ้าง คือเขียนภาพได้ไม่สู้ลงตัว เช่นภาพเขียนในพระระเบียงหรือบางส่วนในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม นำเสนอการเห็นรูปภาพสถาปัตยกรรมที่เขาได้เขียนขึ้น ในลักษณะของทัศนียวิสัยที่มองเห็นจากระดับที่สูง ที่เรียกว่า " Bird Eye View " เป็นส่วนมาก ตัวอย่างการนำเสนอรูปภาพแบบนี้พึงเห็นได้ทั่วไปในภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนังในพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงให้เห็นความคิดและการริเริ่มนำเอาระบบการเขียนภาพให้มีแสง-เงา เข้ามาใช้ร่วมกับการระบายสีรูปภาพอาคารสถานต่างๆ ทำให้เห็นเป็นรูปภาพเหมือนของจริงเป็นอย่างรูปภาพ 3 มิติ ตัวอย่างเช่นนี้เห็นได้จากรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดระฆังโฆษิตาราม พระระเบียง วัดพระศรีรัตน - ศาสดาราม เป็นต้น

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงให้เห็นความเอาใจใส่และเป็นผู้มีความสังเกตุเป็นอย่างดีต่อแบบอย่างของสถาปัตยกรรมแบบต่างๆของไทย รูปภาพสถาปัตยกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยนี้ แสดงทั้งโครงสร้าง และองค์ประกอบทางสถาปัตยกรรมได้ดีกว่าสมัยใดๆที่ผ่านมาแล้วทั้งสิ้น ทั้งนี้เนื่องด้วยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีภาพถ่ายหรือสิ่งพิมพ์ภาพ

---

1. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย

สถาปัตยกรรม ได้ใช้เป็นแบบอย่างในการศึกษา หรือเขียนตามอย่างให้ถูกต้อง ซึ่งหาได้ง่ายกว่าแต่ก่อน

ความเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่างประการหลังสุด คือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แสดงภาวะทางด้านกาลเวลาให้ผู้ดูเห็นความต่างกันของเหตุการณ์ที่เกิดขึ้น มีการเขียนภาพแสดงเวลากลางคืน หรือเวลาต่างกันในตอนกลางวัน โดยอาศัยเงาตกทอดของวัตถุเกิดขึ้นในตัวอาคารต่างๆ ปรากฏการณ์ทางรูปแบบนี้ ควรถือว่า เป็นความเปลี่ยนแปลงอันสำคัญทางด้านแบบอย่างของรูปภาพสถาปัตยกรรมในงานจิตรกรรมฝาผนัง

เอกสารอ้างอิง

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ , " หมื่นพรหมสมพัตสร (มี) " ทศมูลเสือโค , พิมพ์ในงานพระ-ราชทานเพลิงศพ พระสิรินันทมุนี (สนั่น ถาวโร ป.ธ.6) ณ เมรุวัดจักรวรรดิ์ราชาวาส , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2521 .

นริสรานุวัตติวงศ์ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา , ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยา , สาส์นสมเด็จ เล่ม 22 , กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ. 2504 .

ทิพากรวงศ์ , เจ้าพระยา , พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 , องค์การค้าคุรุสภา , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2504 .

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง , กรมศิลปากร , กรุง-เทพฯ , พ.ศ.2502 .

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย , หอศิลป , กรมศิลปากร , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2502 .

ศิลปากร , กรม , ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา ฉบับหลวง , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์กรม-การศาสนา , พ.ศ.2521 .

บทที่ 6

แบบอย่างและวิวัฒนาการรูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง

งานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี ไม่ปรากฏมีรูปภาพจิตรกรรมซึ่งเขียนเป็นภาพทิวทัศน์(Land Scape)โดยเฉพาะเลย แต่จะมีรูปภาพทิวทัศน์เขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบร่วมกับรูปภาพมนุษย์ หรือรูปภาพสัตว์ มีฐานะและความสำคัญเพียงเป็นฉากหลัง (Back Ground)หนุนรูปภาพมนุษย์ ภาพสัตว์ หรือภาพสถาปัตยกรรมให้ดูเด่นออกมาจากพื้นภาพ

รูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง เป็นแบบอย่างของรูปภาพประเภทหนึ่ง ประกอบด้วยพื้นดิน เขาเมือ ต้นไม้ ลำน้ำ ทะเล และท้องฟ้าอากาศ ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้คิดประดิษฐ์เขียนขึ้นเป็นรูปภาพสมมติตามประสบการณ์และจินตนาการมีมาโดยลำดับ ดังนี้ รูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงมีแบบอย่างและรูปลักษณะไม่เป็นอย่างธรรมชาติแท้ รูปภาพทิวทัศน์รุ่นก่อนๆที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นไว้ จะเป็นแบบอย่างที่กล่าวนี้ทั้งนั้น แม้ชาวต่างประเทศบางคนที่ได้เคยมาเห็นรูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณีแต่ก่อน ก็ได้ตั้งเป็นข้อสังเกตุลักษณะของรูปภาพทิวทัศน์นี้ไว้ตรงกับแบบอย่างของรูปภาพในสมัยก่อนที่คงเหลือมาให้เห็นได้ในปัจจุบัน มร.ปาลเลกัวซ์ เป็นบุคคลหนึ่งที่แสดงข้อสังเกตุและทัศนะของเขาในกรณีนี้ ว่า

" คนไทยถือเอาคนจีนเป็นแบบอย่างในการวาดภาพสีและภาพเขียน จนกระทั่งทุกวันนี้ ฝีมือยังต่ำกว่าอาจารย์อยู่เป็นอันมาก ภาพเขียนของเขาฝีมือหยาบ น่าเกลียด และ ไม่เลียนแบบธรรมชาติ เขาวาดภาพภูมิประเทศบนฉากตั้ง บนฝาผนังตึกภายในเรือน แต่โดยเฉพาะในพระบรมมหาราชวัง และในวัดแล้ว เขาแสดงฝีมือในการวาดภาพเต็มที่ ซึ่งมีสีทองเข้าปะปนกับสีฉูดฉาดเป็นอันมาก และภาพเหล่านี้แม้จะดูประหลาดเพียงไร ก็ไม่วายที่ต้องตาของชาวยุโรปที่มาประสบพบเห็น "[1]

รูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป ที่ได้รับการเขียนตามขนบนิยมเนื่องๆกันมานั้น มีสิ่งควรสังเกตุนอกเหนือจากแบบอย่างทั่วไปของต้นไม้ ภูเขา หรือ ลำน้ำ ฯลฯ ซึ่งเป็นรูปภาพลักษณะสมมติ ไม่เหมือนธรรมชาติแท้ๆแล้ว รูปภาพสิ่งต่างๆ

---

1. เล่าเรื่องกรุงสยาม

เป็นต้นว่า รูปภาพต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ หรือทะเล ยังได้รับการเขียนขึ้นเป็นภาพขนาดย่อ(Miniature)ส่วนลงกว่าที่เป็นจริง รูปภาพภูเขาเป็นตัวอย่างที่แลเห็นได้ชัดว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนเลียนแบบขึ้นมาจาก "เขามอ" คือภูเขาจำลองซึ่งนิยมก่อด้วยก้อนหินขนาดย่อมลงในอ่างและปลูกต้นไม้แคระประกอบเป็นป่าคอม ตั้งไว้ภูเลนตามชานเรือนในบ้านคหบดี หรือตามตำหนักเจ้านายแต่ก่อน เราจะไม่แลเห็นภาพภูเขาขนาดสูงใหญ่เกินกว่าภาพมนุษย์ในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังจะเอามือลูบยอดเขาเล่นได้เลย หรือรูปภาพต้นไม้ก็เช่นเดียวกัน ล้วนเป็นรูปภาพเขียนจำลองออกไปแต่ต้นไม้แคระเสียเกือบทั้งสิ้น เหตุผลที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนรูปภาพ ภูเขามีขนาดเล็กและเตี้ยอย่างเขามอ เขียนต้นไม้ขนาดสูงต่ำๆอย่างต้นไม้แคระ หรือเขียนแม่น้ำทะเล มีขนาดย่อๆเช่นนี้ วิเคราะห์ได้ว่า เนื่องมาแต่การเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เป็นไปด้วยวัตถุประสงค์ที่จะเขียนรูปภาพพรรณนาเรื่องให้ได้มาก จึงต้องเขียนรูปภาพต่างๆให้มีขนาดย่อเล็กๆไปเสียทั้งนั้น จะได้ไม่กินเนื้อที่โดยไม่จำเป็น ดังนี้ รูปภาพต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ ทะเลขนาดใหญ่โตเกินจำเป็นจึงถูกเขียนให้ขนาดย่อเล็กลงทั้งนั้น ความคิดและแบบอย่างของรูปภาพประเภทนี้จึงเป็นทั้งคตินิยมและขนบนิยมต่อการเขียนรูปภาพจิตรกรรมมาแต่การก่อน

แบบอย่างของรูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีนี้หากว่าในสมัยเริ่มแรกแห่งการสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ จะได้รับการเขียนระบายตามแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมส่วนมากยอมรับและเจริญรอยตามก็ดี แต่ในภายหลังได้เกิดมีความเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่างแปลกใหม่จากแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมมากจนดูเสมือนหนึ่งว่ามิได้มีต้นกำเนิดที่มาในพื้นฐานแห่งประเพณีนิยมเดียวกัน ทั้งนี้ย่อมเป็นไปตามธรรมดาโลก ซึ่งกาลเวลาและสภาพสิ่งแวดล้อมที่เปลี่ยนไปโดยมิได้หยุดยั้งย่อมเป็นเงื่อนไขและอิทธิพลสำคัญ ทำให้เกิดผลกระทบเป็นเหตุให้เกิดความเปลี่ยนแปลงไปทาง – แบบอย่างของรูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัย 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์มีตามรายงานจากการวิเคราะห์ต่อไปนี้

<u>ความเชื่อของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต่อแบบอย่างภาพทิวทัศน์</u>

รูปภาพทิวทัศน์ ซึ่งประกอบด้วยส่วนที่เป็นพื้นดิน ต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ ทะเล ท้องฟ้า ฯลฯ ในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน และจิตรกรรมสถานต่างๆ

แสดงให้เห็นและเป็นที่เข้าใจได้ว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีความเชื่ออย่างไรต่อสถานภาพของรูปภาพทิวทัศน์ที่เขาได้เขียนขึ้น สาระสำคัญของความเชื่อที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝากแฝงแสดงไว้ในรูปภาพ พึงทราบได้จากผลของการวิเคราะห์ต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้แสดงความเชื่อให้เห็นได้จากรูปภาพที่พวกเขาเขียนขึ้นเมื่อสมัยแรกว่า รูปภาพต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ หรือทะเล ล้วนเป็นรูปภาพที่มีลักษณะเป็นสิ่งสมมติเขียนขึ้นแทนของจริงทั้งสิ้น โดยเฉพาะภาพแม่น้ำหรือภาพทะเล เราจะไม่มีโอกาสได้พบเห็นทะเล หรือแม่น้ำที่ใดในโลก เหมือนกับในภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีได้เลย ทั้งนี้ก็เพราะศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สร้างมันขึ้นใหม่ตามความนึกเห็นของเขาเองทั้งสิ้น

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนรูปภาพทิวทัศน์ขึ้นไว้ในฐานะเป็นเพียงส่วนประกอบร่วมกับรูปภาพมนุษย์ รูปภาพอมนุษย์ รูปภาพสัตว์ และรูปภาพสถาปัตยกรรม โดยเขียนขึ้นเป็นฉากหลังเพื่อรองรับเรื่องราวที่ดำเนินอยู่ข้างหน้าภาพทิวทัศน์ทั้งปวงเท่านั้น

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพทิวทัศน์ตามความเชื่ออันเป็นทัศนคติส่วนตัว มากกว่าที่จะคำนึงถึงความเป็นไปได้ทางภูมิประเทศ ฉะนั้นรูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นภาพของภูมิประเทศที่ประกอบทิวทัศน์สวยงามตามจินตนาการส่วนตัวของศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมแต่ละคนๆ

<u>คตินิยมในแบบอย่างภาพทิวทัศน์</u>

คตินิยม หรือแนวทางในการดำเนินงานเขียนรูปภาพทิวทัศน์ด้วยแบบอย่างต่างๆ ตลอดมาในระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้ มีคตินิยมซึ่งได้วิเคราะห์จากภาพจิตรกรรมประเภทนี้ตามจิตรกรรมสถาน และศาสนสถานต่างๆ คล้ายๆกันกับคตินิยมในการเขียนรูปภาพประเภทต่างๆที่ได้อธิบายในรายงานของบทต้นๆบ้าง และมีคตินิยมที่แตกต่างกันอยู่บ้าง ซึ่งจะได้นำเสนอโดยลำดับต่อไปนี้

1. แบบอย่างของภาพทิวทัศน์ ได้รับการเขียนขึ้นด้วยความมุ่งหมายเป็นเพียงส่วนประกอบรอง (Subordination) ซึ่งมีความสำคัญน้อยกว่ารูปภาพอื่นๆที่ปรากฏในพื้นภาพเดียวกัน ฉะนั้นในสมัยแรกๆรูปภาพเหล่านี้จะมิได้รับการเอาใจใส่เขียนอย่าง

พิถีพิถัน ซึ่งเกือบจะไม่มีความหมายหรือความสำคัญในตัวของมันเอง

2. แบบอย่างของภาพทิวทัศน์ ได้รับการเขียนขึ้นเพื่อแสดงความต่างกันของภูมิประเทศ ที่จัดให้มีขึ้นตามเรื่องราวที่นำมาเขียนรูปภาพระบุไว้ ซึ่งไม่จำเป็นจะต้องคำนึงถึงเหตุผลอันเป็นไปได้ด้วยขนาด สภาพภูมิอากาศ หรือฤดูกาล ฉะนั้นรูปภาพทิวทัศน์ จึงเปรียบเหมือนฉากละครที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจัดสร้างขึ้นมาใหม่ให้เหมาะสมกับเรื่องราวนั้นๆเป็นเฉพาะตอนไป

3. แบบอย่างของภาพทิวทัศน์ทั่วไป ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนมันขึ้นมาจากประสบการณ์ ความจำ และจินตนาการ ที่เขาได้พบ หรือสั่งสมจากธรรมชาติอันแวดล้อมอยู่ภายในพื้นถิ่นของเขาเป็นสำคัญ ฉะนั้นเราจะเห็นภาพพระพุทธเจ้าแสดงธรรมเทศนาแด่พุทธบริษัท อยู่ในราวป่าที่อุดมไปด้วยพันธุ์พฤกษาที่มีในเมืองไทย ซึ่งไม่น่าจะ – ประหลาดใจเลย เพราะศิลปินหรือช่างจิตรกรรม มีความรู้และประสบการณ์ของเขาอย่างจำกัดอยู่เพียงในแวดวงธรรมชาติอันเป็นสิ่งแวดล้อมอย่างคับแคบรอบตัวของเขานั่นเอง

4. แบบอย่างของภาพทิวทัศน์ โดยเฉพาะภาพต้นไม้ได้รับการเขียนโดยมิได้คำนึงถึงลักษณะของต้น ใบ และดอกผลว่าเป็นต้นไม้ชนิดใด รูปภาพต้นไม้ทั่วไปจึงมีลักษณะเป็นรูปเปรียบเทียบ หรือเป็นรูปภาพที่เขียนออกมาจากจิตสำนึกของศิลปินเสียมากกว่าการเขียนด้วยวิธีถ่ายโยงจากต้นไม้จริง

5. แบบอย่างของภาพทิวทัศน์ ได้รับการเขียนระบายสีโดยมิได้คำนึงถึงการแสดงออกให้ดูสมจริงตามธรรมชาติ แต่ได้เขียนระบายสีไปตามสัญชาตญาณในการแก้ปัญหาให้ผู้ดูชมและเห็นรูปภาพต่างกันด้วยน้ำหนักของสีที่ต่างกันเท่านั้น

<u>ขนบนิยมในแบบอย่างภาพทิวทัศน์</u>

รูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนัง มีแบบอย่างแสดงให้เห็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ถือเป็นแนวปฏิบัติในการสร้างสรรค์รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีสืบต่อกันโดยลำดับ ในชั่วเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. รูปภาพต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ และทะเล ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนรูปภาพประเภทต่างๆเหล่านี้เป็นรูปภาพที่มีลักษณะเป็น 2 มิติ คือมีความกว้างกับความสูงเท่านั้น

2. รูปภาพทิวทัศน์ โดยเฉพาะรูปภาพต้นไม้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนภาพมีลักษณะเป็นขนบนิยมตรงกันอยู่อย่างหนึ่ง คือ เขียนกิ่ง ก้าน สาขาของต้นไม้แผ่ออกทางด้านข้างทั้งสองข้าง คล้ายการคลี่พัดคามติ้วกางออก รูปภาพต้นไม้ในงานจิตรกรรมแบบไทยประเพณี จะไม่ปรากฏรูปภาพต้นไม้ที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนกิ่งก้านให้แลดูรู้สึกยื่นออกมาตรงหน้าผู้ดูชมรูปภาพ หรือเขียนยื่นกลับเข้าไปข้างในพื้นภาพเลย

3. รูปภาพทิวทัศน์ พึงสังเกตุเห็นได้ว่า รูปแบบของก้อนหินที่ศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมผูกเขียนขึ้นเป็นภาพภูเขาทั้งนั้นล้วนแต่มีใช่หินผาที่ก่อตัวกันขึ้นเป็นภูเขาตามธรรมชาติทั่วไป แต่กลับเป็นรูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนจำลองแบบอย่างมาจาก "เขามอ" ซึ่งก่อขึ้นเป็นของชมเล่นกันในสมัยก่อนเป็นที่นิยมกันเมื่อสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังเช่นมีพรรณนาไว้ในเสภาเรื่องขุนช้าง ขุนแผน พระราชนิพนธ์สมเด็จพระ-บวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาศักดิ์พลเสพย์ ว่า

" เดือนเอยเดือนหงาย นอกชาลทำสบายเที่ยวนักหนา
ต้นไม้ใส่กระถางวางบนม้า เอนชายหลายท่าป่าทำนอง
มีภูเขาก่อกองด้วยฟองน้ำ ฉโงกงำฉำเหวเปลวปล่อง
ไม้พุ่มโกลนเกรียนเขียนเป็นรอง มีบึงหนองคลองน้ำลำธาร "[1]

ความนิยมเล่นก่อเขาด้วยก้อนหินขนาดเล็กๆลงในกระถาง แล้วปลูกต้นไม้แคระประดับลงไว้เป็นป่าย่อม อย่างปลูกไม้แคระ (Bonsei) เป็นสิ่งไว้ชมเล่นในปัจจุบัน สมัยนั้นคงเป็นเหตุจูงใจศิลปินหรือช่างจิตรกรรมให้นำแบบอย่าง "เขามอ" ที่เป็นภูเขาย่อมๆเขียนในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เพราะนอกจากจะมีขนาดสัมพันธ์กลมกลืนกับขนาดและส่วนสัดไม้ไปชมรูปภาพมนุษย์หรือรูปภาพสถาปัตยกรรมต่างๆแล้ว ยังเป็นรูปภาพย่อส่วนที่มีลักษณะเดิมเป็นสิ่งที่น่ารักน่าเอ็นดูอยู่ก่อน เมื่อจำมาเขียนขึ้นเป็นรูปภาพก็ย่อม – เป็นรูปภาพที่สวยงามพึงชม เพราะงามด้วยสีสันที่ได้รับการระบายเพิ่มเติมลงไป เหตุดังนี้ รูปภาพภูเขาในงานจิตรกรรมฝาผนัง จึงเป็นแบบอย่างภูเขาจำลองอย่างเขามอ ที่คนสมัยก่อนนิยมก่อในกระถางขึ้นไว้เล่นโดยแท

4. รูปภาพทิวทัศน์ ที่เป็นรูปแม่น้ำ ลำธาร ห้วงน้ำ ขนาดเล็ก ไปจนกระ

---

1. บทเสภาเรื่องขุนช้าง ขุนแผน

ทั้งขนาดใหญ่เป็นทะเล ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนส่วนที่เป็นน้ำ ด้วยรูปภาพที่มีลักษณะเป็นเกลียวคลื่น คล้ายเกล็ดนาคเรียงกันเป็นแถวยาวและซ้อนต่อกันขึ้นไปทางด้านบนโดยลำดับ รูปแบบของเกลียวคลื่นเช่นนี้ เป็นแบบอย่างซึ่งเป็นขนบนิยม ใช้แสดงความหมายว่าพื้นภาพตรงนั้นๆมีสภาพซึ่งสมมติว่าเป็นห้วงน้ำหรือลำน้ำ แต่มิได้หมายความว่าห้วงน้ำนั้นมีน้ำเป็นลักษณะเช่นนั้น ซึ่งทั้งนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่จำกัดในการระบายสีห้วงน้ำให้เหมือนน้ำโดยแท้ แต่เขียนรูปภาพเกลียวคลื่นให้ผู้ดูรู้เห็นเป็นที่หมายตำแหน่งของห้วงน้ำเท่านั้น

5. รูปภาพทิวทัศน์ จะเป็นรูปภาพต้นไม้ ภูเขา แม่น้ำ และทะเล ล้วนเป็นรูปภาพที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นให้มีความชัดเจนเสมอกันทั้งหมด ไม่จำกัดว่า รูปภาพสิ่งนั้นๆจะอยู่ในตำแหน่งห่างจากสายตาของผู้ดูขึ้นไปทางปลายฝาผนังก็ตาม ลักษณะเช่นนี้ จะเป็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมถือเป็นแนวปฏิบัติสืบทอดกันมาโดยลำดับประการหนึ่ง

<u>แนวความคิดในการสร้างสรรค์แบบอย่างภาพทิวทัศน์</u>

งานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีที่ได้รับการเขียนขึ้นระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ที่ผ่านมา รูปภาพจิตรกรรมประเภททิวทัศน์ ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นเป็นส่วนประกอบร่วมพรรณนาเรื่องราวให้สมบูรณ์แต่ละตอนๆก็มีอยู่เป็นจำนวนมาก รูปภาพประเภททิวทัศน์นี้ แม้ว่าจะมิใช่รูปภาพที่มีแบบอย่างสวยงามเด่นเป็นพิเศษเสมอด้วยแบบอย่างของรูปภาพต่างๆที่ได้อธิบายในบทเขียนแต่ข้างต้นก็ดี แต่ก็เป็นแบบอย่างของงานจิตรกรรมแบบหนึ่งที่มีสาระสำคัญควรค่าแก่ความสนใจศึกษา ทั้งนี้เนื่องด้วยเป็นรูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต้องอาศัยความพากเพียรในการเขียนระบายและความคิดในการแก้ปัญหาการนำเสนอแบบอย่างที่มีความหมายในตัวของมันเองมากอยู่

แนวความคิดในการสร้างสรรค์และการนำเสนอแบบอย่างภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี พึงทราบและเข้าใจได้จากผลของการศึกษาเชิงวิเคราะห์รูปภาพทิวทัศน์ต่างๆจากจิตรกรรมสถานในกรุงรัตนโกสินทร์ จากรายงานโดยลำดับต่อไปนี้

1. แนวความคิดในการเขียนตามพื้นดิน ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนระบายสีส่วนที่เป็นพื้นดินทั่วไปโดยไม่คำนึงถึงสภาพและสีสันของพื้นดินตามธรรมชาติ พื้นดินที่

ปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป จะได้รับการสมมติให้มีสีสันต่างๆกันตามความประสงค์ส่วนตัวของศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ทั้งนี้เพื่อความต้องการให้สีของพื้นดิน ซึ่งทำหน้าที่เป็นฉากหลัง(Back Ground)รองรับรูปภาพที่อยู่ข้างหน้า ช่วยขับรูปภาพให้เด่นชัดขึ้นมาเท่านั้น ฉะนั้น จะสังเกตุเห็นสีของพื้นดินในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป จะมีสีสันซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนิยมเขียนระบาย คือ สีมอคราม สีครามอมเขียว สีเขียว สีดินแดง สีดินแดงตัด และสีขาวนวล

อนึ่ง การเขียนภาพพื้นดินทั่วไป ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงให้เห็นในรูปภาพของเขาว่า มิได้รับการเอาใจใส่ หรือพิถีพิถันแต่อย่างไร ส่วนที่เป็นพื้นดินมักเขียนระบายสีค่อนข้างลวกๆ พอให้มีสีกลบพื้นฝาผนังเท่านั้น ผิวของพื้นดินที่มีลักษณะขรุขระ เป็นหลุมร่อง หรือแตกระแหง อะไรทำนองนี้จะไม่ปรากฏให้เห็นในส่วนพื้นดินเลย

2. แนวความคิดในการเขียนภาพต้นไม้ รูปภาพต้นไม้ ในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง อาจแบ่งแบบอย่างออกตามรูปแบบที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นไว้ตามจิตรกรรมสถานที่ต่างๆ ซึ่งมีมาโดยลำดับระหว่าง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เป็น 2 แบบอย่างด้วยกัน คือ

2.1 รูปภาพต้นไม้แบบเขียนพุ่มไม้เป็นช่อใบ แบบอย่างต้นไม้แบบนี้เขียนพุ่มแต่ละพุ่มตัดเส้นแบ่งเป็นช่อมีใบเรียงกันเป็นระเบียบให้เห็นชัดเจนเป็นกลุ่มๆอยู่ในต้นเดียวกันกับเขียนเป็นกิ่งก้านโครงๆ มีใบเขียวรวมกันเป็นช่อ ติดกิ่งอยู่ห่างๆกัน ที่เรียกตามภาษาช่างว่า "ไม้ชายเอน" ก็มี

2.2 รูปภาพต้นไม้แบบเขียนเป็นพุ่มไม้ใบฝอย แบบอย่างของต้นไม้แบบนี้ เขียนพุ่มแต่ละพุ่มด้วยสีดำ หรือสีเข้มเป็นพื้น และใช้สีน้ำหนักอ่อนแต้ม ประ หรือกระทุ้งให้เห็นเป็นช่อมีลักษณะใบเป็นฝอย

อนึ่ง ภาพทิวทัศน์ประเภทรูปต้นไม้นี้ มีข้อสังเกตุอย่างหนึ่งว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่เขียนหญ้าเป็นดงหรือเป็นกอปรากฏให้เห็น ทั้งๆที่บางแห่งเขียนเป็นดงไม้เป็นป่า แต่ส่วนที่เป็นพื้นดินใต้ร่มไม้ จะไม่มีหญ้าเขียนขึ้นไว้ คงปล่อยให้พื้นเตียนราบทั่วไป

3. รูปภาพเขามอ รูปภาพภูเขาในภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งได้อธิบายมาแต่ข้างต้นบ้างแล้วว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้รับความคิดและความบันดาลใจมาแต่

"เขามอ" หรือภูเขาจำลองก่อขึ้นในกระถาง ดังนี้ รูปภาพภูเขาในภาพจิตรกรรมจึงมีแบบอย่างเป็น"เขามอ" มีอยู่ทั่วไป ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนภูเขา มีลักษณะเป็นก้อนหินใหญ่น้อยตั้งพุ่งขึ้นแต่พื้นดิน โดยมิได้มีชานหรือเชิงเขาลาดขึ้นไปเลย และข้อสังเกตุที่สำคัญ คือ รูปภูเขาทั้งหลายจะเป็นเขาหินล้วน ไม่มีต้นไม้พุ่มเตี้ยหรือต้นไม้ยืนต้นเขียนประดับไว้ให้ดูร่มรื่นเช่นภูเขาในธรรมชาติทั่วไป

4. รูปภาพแม่น้ำ และทะเล ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนภาพแม่น้ำและทะเล ด้วยแบบอย่าง 3 แบบด้วยกัน คือ

4.1 แบบห้วงน้ำเขียนอย่างลายเส้นเป็นเกลียวคลื่น คล้ายเกล็ดนาค เป็นแถบยาวเรียงซ้อนกันขึ้นไปบนพื้นผนัง มีเส้นโค้งเขียนเป็นขอบเกลียวคลื่นแต่ละเกลียวเรียงกันลงมาให้ความรู้สึกเป็นสายน้ำ

4.2 แบบห้วงน้ำเขียนเป็นตาทะแยง แล้วระบายสีให้มีน้ำหนักอ่อน-แก่ในพื้นที่แต่ละช่อง ให้ความรู้สึกคล้ายคลื่นเคลื่อนไหวเป็นระลอกเบาๆ

4.3 แบบห้วงน้ำเขียนเป็นพื้นเรียบด้วยสีเข้ม แล้วใช้แปลงจุ่มสีอ่อนเขียนลากเป็นทาง เป็นเส้นระดับด้วยฝีแปลง พอให้ติดบ้างไม่ติดบ้าง ให้ความรู้สึกเป็นห้วงน้ำไม่มีคลื่นหรือห้วงน้ำที่มีพื้นน้ำนิ่งสงบ

5. รูปภาพท้องฟ้าอากาศ ส่วนที่เป็นรูปภาพท้องฟ้าไม่เป็นที่นิยมเขียนกันในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีกันมาแต่ก่อน ทั้งนี้ คงเนื่องด้วยเหตุที่ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สมมติพื้นฝาผนังให้เป็นเหมือนดั่งแผนที่แสดงสภาพพื้นดินทั้งหมด เพื่อจะได้เขียนรูปภาพเล่าเรื่องให้ได้มากๆตามความประสงค์ และไม่ต้องการให้เสียพื้นที่ ซึ่งกันออกไปเขียนเป็นท้องฟ้าโดยเปล่าประโยชน์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแต่ก่อนจึงไม่นิยม – เขียนรูปภาพท้องฟ้า

ต่อเมื่อในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงเริ่มปรากฏว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้กันพื้นภาพตอนบนเหลือไว้พอสมควร แล้วเขียนระบายสีขาวตรงส่วนที่พ้นทิวต้นไม้ หรือพื้นดินที่อยู่ส่วนบนไล่น้ำหนักเป็นสีคราม่อ่อนขึ้นไปจนเป็นสีมอครามตรงสุดปลายฝาผนัง ตัวอย่างภาพปลายฝาผนังมีลักษณะเช่นนี้ สังเกตุเห็นได้จากภาพจิตรกรรมที่วัดสุวรรณาราม วัดเครือวัลย์ และวัดพระเชตุพนฯ เป็นต้น

การกันพื้นที่ตอนปลายฝาผนัง เพื่อเขียนเป็นท้องฟ้า มาเริ่มเขียนกันอย่างจริงจังในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ทั้งนี้จะเห็นตัวอย่างได้จากภาพเขียนในพระอุโบสถวัดบวรนิเวส ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯให้ ขรัวอินโข่ง พระภิกษุช่างจิตรกรรมลือชื่อในสมัยนั้น เป็นผู้มาเขียนภาพ ขรัวอินโข่งได้เขียนภาพท้องฟ้า เป็นแบบเหมือนธรรมชาติขึ้น ณ จิตรกรรมสถานแห่งนี้อย่างสวยงามมาก

<u>วิวัฒนาการแบบอย่างภาพทิวทัศน์</u>

รูปภาพทิวทัศน์ในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีในช่วงเวลา 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีแบบอย่างที่แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงหรือแบบอย่างอันเป็นไปในลักษณะวิวัฒนาการตกค้างอยู่บนภาพจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานและจิตรกรรม – สถานต่างๆมาก การศึกษาวิวัฒนาการของแบบอย่างภาพทิวทัศน์ตามจิตรกรรมสถานที่ได้รับการสร้างขึ้นในกาลสมัยต่างๆกัน ย่อมเป็นแนวทางให้ทราบและเข้าใจวิวัฒนาการแบบอย่างรูปภาพทิวทัศน์เป็นอย่างดี เพราะอายุของศาสนสถานและจิตรกรรมสถานเป็นเงื่อนไขอย่างดีในการกำหนดอายุรูปภาพจิตรกรรมที่จะนำมาจัดระเบียบเข้าด้วยกัน เพื่อการศึกษาและวิเคราะห์ ต่อไปนี้

<u>สมัยที่ 1</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กับรัชสมัย–พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพทิวทัศน์ ในระหว่างเวลาสมัยที่ 1 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่อไปนี้

1. หอพระธรรม วัดระฆังโฆษิตาราม
2. พระอุโบสถ วัดราชสิทธาราม
3. พระอุโบสถ วัดดุสิดาราม
4. พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิทภัณฑสถานแห่งชาติ

แบบอย่างของรูปภาพทิวทัศน์ ที่ปรากฏให้เห็นแบบอย่างอันสำคัญมีต่อไปนี้

1. แบบอย่างรูปภาพต้นไม้ ได้รับการเขียนขึ้นเป็นต้นไม้อย่างที่มีพุ่ม เขียน

ใบเรียงเป็นระเบียบเป็นช่อๆรวมเข้าด้วยกันพวกหนึ่ง ซึ่งจะเห็นตัวอย่างได้ที่ในภาพเขียนในอุโบสถวัดราชสิทธาราม เป็นต้น กับแบบอย่างรูปภาพต้นไม้ ซึ่งเขียนเป็นลำต้น และมีกิ่งโหรงๆ ผูกเขียนใบเป็นช่อติดกับกิ่ง ห่างๆกันประกอบด้วยดอกเป็นระเบียบนั้นก็เป็นแบบอย่างของรูปภาพต้นไม้ที่นิยมเขียนกันแพร่หลายในสมัยนี้อีกพวกหนึ่ง เรียกกันว่า ไม้ค่อม หรือไม้ชายเอน

2. แบบอย่างรูปภาพภูเขา เขียนเป็นภาพจำลองเขามอ มีลักษณะพิเศษควรถือเป็นข้อสังเกตุได้อย่างหนึ่ง คือ เขียนเหลี่ยมเขาหรือกลีบหินที่ซ้อนกันอยู่ในก้อนหินแหลมและเป็นสันคมมาก รูปหินผาที่เขียนเป็นเขามอนี้ สันนิษฐานว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมคงได้รับอิทธิพลภาพเขียนรูปภูเขาแบบจีน นำมาเป็นแบบมากที่เดียว จึงมีรูปแบบของภูเขากระเดียดไปในแบบอย่างศิลปะการเขียนภูเขาของช่างจีน

3. แบบอย่างรูปภาพแม่น้ำและทะเล รูปภาพแบบนี้ได้เขียนขึ้นตามขนบนิยมที่สืบทอดกันมาแต่แบบอย่างที่เคยได้เขียนและเป็นที่นิยมมาแต่สมัยอยุธยา คือเขียนเป็นเส้นเกลียวคลื่นด้วยสีขาว บนพื้นสีมอคราม กับเขียนลายเส้นเป็นฟองน้ำ พุ่งขึ้นในเกลียวคลื่นแต่ละช่องๆคล้ายกัน

4. แบบอย่างพื้นดิน ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนระบายสีพื้นดินด้วยสีดินแดง สีดินแดงอ่อน สีเขียวอ่อน สีเขียวอมฟ้า และสีขาวนวล แต่สีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนิยมเขียนระบายและมีพื้นที่ขนาดกว้างกว่าสีอื่นใด คือ สีดินแดง

5. แบบอย่างภาพท้องฟ้า งานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ ไม่ปรากฏว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้กันพื้นที่ตอนปลายฝาผนังไว้เพื่อเขียนท้องฟ้าและเมฆ จึงมิได้มีภาพท้องฟ้าปรากฏในภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้

<u>สมัยที่ 2</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

รูปภาพที่แสดงให้เห็นแบบอย่างภาพทิวทัศน์ในระหว่างเวลาสมัยที่ 2 นี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามจิตรกรรมสถานต่างๆต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดพระเชตุพนฯ
2. พระอุโบสถ วัดสุวรรณาราม
3. พระอุโบสถ วัดนายโรง

4. พระอุโบสถ วัดเครือวัลย์

5. พระอุโบสถ วัดโพธิบางโอ

6. พระอุโบสถ วัดมุขราช

7. พระอุโบสถ วัดคาวคึงษาราม

8. พระอุโบสถ วัดชัยทิศ

9. พระอุโบสถ วัดใหม่เทพนิมิต

10. พระอุโบสถ พระวิหาร วัดสุทัศน์เทพวราราม

แบบอย่างรูปภาพทิวทัศน์ ในงานจิตรกรรมที่ปรากฏบนฝาผนังตามศาสนสถานหรือจิตรกรรมสถานดังกล่าว แสดงให้เห็นและเข้าใจได้ต่อความเปลี่ยนแปลงหรือวิวัฒนาการของแบบอย่าง มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. แบบอย่างรูปภาพต้นไม้ รูปภาพต้นไม้ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นในสมัยนี้ แสดงให้เห็นความเปลี่ยนแปลงไป โดยมีวิวัฒนาการในด้านเทคนิคการเขียนใหม่เกิดขึ้นแทน การเขียนพุ่มไม้ประกอบด้วยช่อซึ่งเขียนเป็นกลุ่มใบอย่างชัดเจนเป็นระเบียบด้วยเส้นพู่กัน เกิดมีพุ่มไม้ใบเขียนเป็นใบฝอยๆขึ้นมา และได้รับความนิยมแพร่หลายอย่างกว้างขวาง และรวดเร็ว การเขียนพุ่มไม้ใบฝอยนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้แปรงซึ่งทำขึ้นจากเปลือกต้นกระดังงา หรือทำขึ้นจากรากของต้นลำเจียก เป็นเครื่องมือของช่างเขียนภาพจิตรกรรมแต่โบราณ แต้มสี นำมาแตะ ประ หรือ กระทุ้ง ให้เกิดร่องรอยเป็นฝอย สมมติเป็นใบไม้ฝอยๆ การเขียนพุ่มไม้ใบฝอย ควรเชื่อตามรูปภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในสถานที่ดังกล่าวแต่ต้นของสมัยนี้ ว่าเป็นแนวความคิดและการริเริ่มสร้างสรรค์ขึ้นใหม่โดยแท้ ในสมัยดังกล่าวนี้

อนึ่ง แม้ว่าความนิยมเขียนต้นไม้แบบอย่างที่มีพุ่มไม้เป็นใบฝอยแพร่หลายมากในเวลานั้น ด้วยเป็นแบบอย่างและเทคนิคการเขียนเกิดใหม่ที่น่าสนใจและท้าทายให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเกิดความกระตือรือร้น ใคร่ประลองฝีมือและแสดงการเขียนระบายให้ปรากฏความสามารถก็ดี แต่การเขียนต้นไม้ตามแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมที่ได้เคยเขียนกันแพร่หลายอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่ 1 ก็ยังคงได้รับความนิยมเขียนควบคู่กันมา แม้ว่าจะมีรูปภาพแบบอย่างนี้ไม่มากเสมอด้วยแบบอย่างพุ่มไม้ใบฝอยก็ตาม

2. แบบอย่างรูปภาพภูเขา รูปภาพประเภทนี้เขียนก้อนหินที่จัดเป็นกลุ่มภูเขา

มีลักษณะกลมเกลี้ยงมากกว่าที่จะมีลักษณะเป็นสันแหลมและคมจนรู้สึกน่ากลัว

ลักษณะพิเศษของแบบอย่างเขามอในสมัยนี้ มีสิ่งที่ควรสังเกตุเป็นสำคัญอย่างหนึ่ง ซึ่งควรกล่าวว่าเป็นวิวัฒนาการในด้านแบบอย่างและสีสันอันเป็นเอกลักษณ์ของแบบอย่างรูปภาพภูเขาในสมัยนี้ คือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนระบายสีก้อนหินแต่ละก้อนเป็นสองสี คือซีกหนึ่งเป็นสีหนึ่ง และซีกตรงกันข้ามระบายด้วยสีตรงกันข้าม เช่นซีกหนึ่งเป็นสีคราม อีกซีกหนึ่งจะเป็นสีชมพู เป็นต้น แบบอย่างของรูปภาพภูเขาเช่นนี้ มีตัวอย่างให้เห็นได้ในภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนัง ในพระอุโบสถ วัดเครือวัลย์ เป็นต้น

3. แบบอย่างรูปภาพแม่น้ำและทะเล รูปภาพประเภทนี้ได้รับการเขียนมีทั้งที่เป็นแบบอย่างเกลียวคลื่น แบบตารางสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน และแบบระบายพื้นเรียบเขียนพรายน้ำเป็นเส้นระดับบางๆ

4. แบบอย่างรูปภาพพื้นดิน ส่วนที่เป็นพื้นดินในสมัยนี้ ได้รับการเขียนระบายเป็นสีครามอมเขียว ครามอมดำ สีดินแดงคล้ำๆ วรรณะของสีส่วนรวมของสีพื้นดินดูเป็นสีคล้ำค่อนข้างดำ ทั้งนี้คงจะเนื่องมาแต่ความต้องการใช้สีพื้นหลังมืดเพื่อช่วยขับกลุ่มรูปภาพมนุษย์ รูปภาพสัตว์ หรือรูปภาพสถาปัตยกรรมให้เห็นโดดเด่นขึ้นในพื้นภาพนั่นเอง

5. แบบอย่างรูปภาพท้องฟ้า ในสมัยนี้เป็นคราวแรกที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้กันพื้นภาพส่วนที่อยู่ตอนปลายฝาผนัง ทิ้งให้ว่างไว้โดยไม่เขียนรูปภาพใดๆ แต่จะลงพื้นเป็นสีขาว แล้วระบายสีครามอมดำโฉบสีอ่อนๆไล่น้ำหนักแก่และเข้มขึ้นไปจนสุดปลายฝาผนัง ดูคล้ายท้องฟ้ามีเมฆฝนลอยต่ำๆ ความคิดริเริ่มเขียนระบายสีโฉบออนแก่เช่นนี้สันนิษฐานว่าอาจได้ความคิดมาแต่รูปภาพอย่างจีนเขียนสีน้ำมันบนหลังกระจกที่ส่งเข้ามาขายในเมืองไทยสมัยนั้น และมีรูปภาพเช่นนี้เข้ากรอบติดกระจกอย่างสวยงาม ประดับเหนือช่องหน้าต่างในพระอุโบสถหลายแห่งเป็นหลักฐานให้เห็นได้อยู่มิใช่น้อย

<u>สมัยที่ 3</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึงรัชกาลปัจจุบัน

รูปภาพที่แสดงให้เห็นเป็นแบบอย่างภาพทิวทัศน์ในระหว่างสมัยอันค่อนข้างยาวนี้ มีปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน และจิตรกรรมสถาน ต่อไปนี้

1. พระอุโบสถ วัดบรมนิวาส
2. พระอุโบสถ วัดบวรนิเวส

3. พระอุโบสถ วัดราชประดิษฐาน

4. พระอุโบสถ วัดโสมนัส

5. พระอุโบสถ วัดมกุฏกษัตริยาราม

6. หอราชกรมานุสรณ์ หอราชพงษานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

7. พระอุโบสถ วัดมหาพฤฒาราม

8. พระอุโบสถ วัดปทุมวนาราม

9. พระที่นั่งทรงผนวช วัดเบญจมบพิตร

10. พระอุโบสถ วัดโพธินิมิต

11. พระอุโบสถ วัดอรุณราชวราราม

12. พระอุโบสถ วัดพระแก้ววังหน้า

13. พระอุโบสถ วัดราชาธิวาส

14. พระอุโบสถ วัดระฆังโฆษิตาราม

15. พระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

รูปภาพจิตรกรรมเขียนภาพทิวทัศน์ในจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน ที่ปรากฏนามตามรายการข้างบนนี้ ล้วนเป็นหลักฐานแสดงให้เห็นแบบอย่าง ความเปลี่ยนแปลงของแบบอย่าง รูปภาพทิวทัศน์ในระหว่างเวลาที่ผ่านมาโดยลำดับ ความเปลี่ยนแปลงที่แสดงให้เห็นวิวัฒนาการของแบบอย่างมีตามรายงานต่อไปนี้

1. แบบอย่างรูปภาพต้นไม้ รูปภาพต้นไม้ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นในสมัยนี้นับตั้งแต่เมื่อรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนรูปภาพขึ้นใหม่ตามแนวความคิดและชนบนิยมอย่างเหมือนความจริงตามธรรมชาติ ความนิยมและการเขียนรูปภาพต้นไม้แบบที่เป็นพุ่มประกอบด้วยใบเรียงเป็นระเบียบได้หมดไป ส่วนแบบอย่างต้นไม้ที่เขียนเป็นพุ่มไม้ใบฝอย ยังเป็นแบบที่อยู่ในความนิยมตลอดมา ส่วนแบบอย่างของรูปภาพต้นไม้ซึ่งเป็นแบบอย่างใหม่ คือ รูปภาพที่ได้รับการเขียนระบายด้วยวิธีแตะแต้ม เป็นช่อใบ ด้วยดอกพู่กัน ให้สีมีน้ำหนักอ่อนแก่ ดูคล้ายพุ่มกลมมีอากาศหมุนเวียนได้รอบตัว

อนึ่ง รูปภาพต้นไม้ ยังได้รับการเขียนให้มีขนาดเล็กและเตี้ยลง เมื่อภาพนั้นเขียนขึ้นเพื่อแสดงทิวไม้ ซึ่งอยู่ห่างออกไปไกลขอบฟ้า และรูปภาพต้นไม้ไกลๆนี้ยังเขียนระบายให้เห็นและรู้สึกว่ามีบรรยากาศ(Atmospheric) เป็นหมอก หรือละออง

น้ำสีคราม ก้อนอยู่ระหว่างดงไม้ใกล้ๆกับผู้คู

2. แบบอย่างรูปภาพภูเขา ภาพภูเขาซึ่งเขียนขึ้นในช่วงเวลาแห่งสมัยนี้ เป็นภาพภูเขาซึ่งมีลักษณะคล้ายภูเขาจริงๆตามธรรมชาติ แบบอย่างรูปภาพภูเขาที่เป็นชนิดเขามอ ได้เสื่อมคลายไปจากการนิยมเขียนมาก ถึงจะมีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมบางท่านได้เขียนขึ้นด้วยความสำนึกในเชิงอนุรักษ์แบบอย่างของโบราณบ้าง แต่ก็เป็นรูปภาพที่เปลี่ยนแปลงไปจากขนบนิยมดั้งเดิมมาก ทั้งนี้จะเห็นตัวอย่างภาพภูเขาที่เขียนขึ้นใหม่ด้วยความพยายามของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสมัยปัจจุบันที่จะเลียนแบบอย่างโบราณในจิตรกรรมฝาผนังที่พระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงออกมาได้ไม่ดีเสมอด้วยแบบอย่างของโบราณเลย แต่กลับมีลักษณะเป็นส่วนตัวเองมากกว่า

3. แบบอย่างรูปภาพแม่น้ำ และทะเล รูปภาพประเภทนี้มีแบบอย่างเป็นภาพเหมือนจริงไปโดยตลอด การเขียนห้วงน้ำด้วยเส้นเป็นเกลียวคลื่นหมดไปจากความนิยม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนห้วงน้ำตามสภาพของความจริงเท่าที่ตามองเห็นหรือความรู้สึกที่ถ่ายทอดออกมาจากประสบการณ์โดยตรงจากธรรมชาติ รูปภาพทะเลปั่นป่วนมีคลื่นลูกโตๆ ชัดสาดในฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่เขียนเป็นภาพนางผีเสื้อสมุทรรบหนุมานในทะเลใหญ่ ก็เป็นตัวอย่างที่ดีสำหรับรูปภาพห้วงน้ำที่เขียนขึ้นใหม่ตามแนวคิดและการเขียนภาพแม่น้ำ หรือทะเลอย่างเหมือนของจริง

4. แบบอย่างรูปภาพพื้นดิน โดยเหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งได้ทำการเขียนรูปภาพอยู่ในสมัยนี้ดำเนินไปตามแนวความคิดและการเขียนรูปภาพแบบเหมือนความ – จริง ดังนี้จึงได้ให้ความสนใจและเอาใจใส่ในการเขียนระบายส่วนที่เป็นพื้นดินเป็นพิเศษกว่าการเขียนรูปภาพพื้นดินในสมัยก่อนๆ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงให้เห็นความพยายามเขียนและให้สีพื้นดินให้เหมือนและใกล้เคียงธรรมชาติมากที่สุด ไม่แต่เท่านั้น ยังอาจเห็นความเอาใจใส่และความเป็นคนช่างสังเกตุของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมบางคน ในภาพเขียนพื้นดินของเขาที่มีรายละเอียดต่างๆจนดูเป็นสิ่งน่าพิศวง ตัวอย่างเช่น ภาพฉายาไฉนา ในเรื่องรามเกียรติ์ เขียนฝาผนังพระระเบียง วัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น

5. แบบอย่างรูปภาพท้องฟ้า นับตั้งแต่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ริเริ่มพื้นที่ปลายฝาผนังขึ้นไว้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยต่อมาจนกระทั่งปัจจุบันได้ประสานความคิดต่อ ด้วยการเขียนพื้นฟ้า และเมฆหมอกเติมลงไปจนสมบูรณ์ด้วยรูป

แบบเป็นลำดับมา

ขรัวอินโข่ง พระภิกษุช่างจิตรกรรมลือชื่อในสมัยรัชกาลที่ 4 ควรกล่าวได้อย่างแน่ชัดว่า เป็นบุคคลแรกที่ริเริ่มเขียนภาพท้องฟ้า ซึ่งมีเมฆลอยฟ่อง สมจริงที่สุดในสมัยนั้น และจากผลงานริเริ่มของท่านผู้นี้ ได้กลายเป็นอิทธิพลทั้งด้านความคิด และแบบอย่างในการเขียนภาพท้องฟ้า แก่ศิลปินและช่างจิตรกรรมในเวลาต่อมาเป็นลำดับ

เอกสารอ้างอิง

ปาลเลกัวซ์ , มงเซเญอร์ , สันต์ ท. โกมลบุตร แปล , เล่าเรื่องกรุงสยาม , กรุงเทพฯ , สำนักพิมพ์ก้าวหน้า , พ.ศ.2520 .

ราชบัณฑิตยสภา , บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพจางวางโท พระยามนตรีสุริยวงศ์ (ฉี่ บุนนาค) , กรุงเทพฯ, โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ. 2468 .

บทที่ 7

แบบอย่างและวิวัฒนาการองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ประกอบขึ้นด้วยภาพมนุษย์ อมนุษย์ สัตว์ อาคารสถาน และทิวทัศน์ต่างๆรวมเข้าด้วยกันให้เป็นกลุ่มรูปภาพที่มีความหมายเป็นที่เข้าใจได้แก่ผู้ดูชม การนำเอารูปภาพต่างๆมาจัดเรียนรวมเข้าด้วยกันให้เป็นเรื่องได้เช่นนี้ มีคำเรียกเป็นภาษาช่างจิตรกรรมว่า "ผูกภาพ" ซึ่งหมายถึงการนำเอารูปภาพมาเรียนผูกเข้าด้วยกันให้เป็นเรื่องนั่นเอง ส่วนในหลักวิชาทัศน์ศิลป(Visual Art)เรียกวิธีการนำเอารูปภาพต่างๆมาเรียนประมวลเข้าด้วยกันให้มีความหมาย เป็นเหตุการณ์หรือเรื่องราวต่างๆเป็นที่เข้าใจได้สำหรับผู้ดูนี้ว่า การจัดองค์ประกอบจิตรกรรม

ศิลปิน หรือช่างจิตรกรรมแต่ละคนๆ ย่อมมีความคิด ความรู้สึกพึงใจ พอตาในการเรียนผูกรูปภาพ หรือการจัดองค์ประกอบรูปภาพจิตรกรรมเป็นแบบอย่างต่างๆกันไม่มีที่จำกัด แต่กระนั้นก็ดี เมื่อพิจารณาโดยการวิเคราะห์ทางด้านโครงสร้างในการผูกภาพก็ดี การจัดองค์ประกอบจิตรกรรมก็ดี ล้วนแต่มีระบบโครงสร้างพื้นฐานเป็นระเบียบตามหลักวิชาทัศนศิลปอยู่ด้วยกันทั้งสิ้น จะมีส่วนที่ต่างกันก็ตรงส่วนปลีกย่อยของรูปภาพต่างๆซึ่งได้รับการตกแต่งด้วยรายละเอียดของอลังการที่เป็นเครื่องหมายทางด้านวัฒนธรรม และเทคนิควิธีในการสร้างสรรค์เท่านั้น

องค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี มีลักษณะของแบบอย่างพิเศษต่างออกไปจากองค์ประกอบภาพจิตรกรรมชนิดที่เรียนเข้ากรอบทั่วไป ทั้งนี้เนื่องด้วยการเรียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี มีเงื่อนไขสำคัญเป็นตัวการกำหนดแบบอย่างองค์ประกอบภาพจิตรกรรม มีดังนี้

1. พื้นที่บนฝาผนังภายในตัวอาคาร มีขนาดจำกัดและกำหนดขึ้นอย่างมีระเบียบตามแบบอย่างและโครงสร้างของอาคารที่นั้นๆ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่มีเสรีในการจะกำหนดขนาดของพื้นที่ที่จะเรียนภาพขึ้นเองได้ ดังนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงต้องแก้ปัญหาในการผูกรูปภาพเรียนลงให้เหมาะสมกับขนาดของพื้นที่ที่มีอยู่ก่อน ให้ได้เรื่องที่ดีที่สุดเท่าที่ความสามารถของตนจะทำได้

2. พื้นที่ฝาผนังภายในศาสนาคารแต่ละแห่ง มีพื้นที่ที่เกิดขึ้นเป็นระเบียบตามแบบอย่างสถาปัตยกรรมที่เป็นแบบชนบนิยมซึ่งเป็นที่ว่างสำหรับใช้เรียนรูปภาพจิตรกรรม

ได้ในที่ต่อไปนี้

2.1 ฝาหุ้มกลอง คือฝาผนังด้านสกัดอยู่ตรงหัวและท้ายศาสนาคาร มีพื้นที่ว่างเป็นส่วนที่จะเขียนรูปภาพได้ตั้งแต่เหนือช่องประตูขึ้นไป จนจดใต้ท้องขื่อ

2.2 ฝาคอสอง คือ ฝาผนังด้านรีขนานกันสองข้างศาสนาคาร หรือฝาผนังด้านข้าง มีพื้นที่ว่างเป็นส่วนที่จะเขียนรูปภาพได้ตั้งแต่เหนือช่องหน้าต่างขึ้นไปจนสุดปลาย-ฝาผนัง

2.3 ฝาประจำห้อง คือ ฝาผนังอยู่ตรงกลางระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละคู่ๆ มีพื้นที่ว่างเป็นส่วนที่จะเขียนรูปภาพได้ตั้งแต่ระดับเสมอธรณีล่างของช่องหน้าต่างขึ้นไปจดระดับไม้ตะพานรับฝาผนังเหนือช่องหน้าต่าง

2.4 ฝาใต้หุ้มกลอง คือ ฝาผนังอยู่ตรงกลางระหว่างช่องประตูเข้าทางด้านหน้าและทางด้านหลัง มีพื้นที่ว่างเป็นส่วนที่จะเขียนรูปภาพได้ตั้งแต่เหนือเชิงผนังขึ้นไปประมาณ 1 ศอก ไปจดคืนฝาผนังหุ้มกลองตรงระดับไม้ตะพานรับฝาผนังเหนือช่องประตู

2.5 ฝาผนังบานแผละ คือ ฝาผนังที่อยู่ตรงด้านข้างช่องหน้าต่าง หรือ ช่องประตูด้านข้างใน เมื่อเปิดหน้าต่างหรือประตู บานหน้าต่าง บานประตูจะไปอิงปกฝานี้ ฝาผนังบานแผละมีพื้นที่ว่างเป็นส่วนที่จะเขียนรูปภาพได้ตั้งแต่ระดับเชิงธรณีล่างของประตูหรือหน้าต่างขึ้นไปจดท้องไม้ตะพานรับฝาผนังเหนือช่องประตูและช่องหน้าต่าง

ด้วยเหตุที่พื้นที่ของฝาผนังภายในศาสนาคารทั่วไป ได้ถูกกำหนดขึ้นโดยระ - เบียบตามเหตุผลทางด้านโครงสร้างของสถาปัตยกรรมแบบขนบนิยม และมีพื้นที่บริเวณว่างอยู่ในตำแหน่งต่างๆที่จะใช้เขียนรูปภาพลงไปได้อย่างมีระเบียบเช่นที่กล่าวมานี้ จึงเป็นเงื่อนไขสำคัญในการกำหนดให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะต้องจัดวางองค์ประกอบ หรือผูกเขียนรูปภาพจิตรกรรมลงไปตามพื้นที่ที่มีอยู่อย่างเป็นระเบียบนั้นโดยลำดับ จะยักย้ายเปลี่ยนแปลงแก้ไขอย่างไรย่อมเป็นไปได้ยาก

3. ตำแหน่งของฝาผนังในศาสนาคาร มีตำแหน่งอยู่ในที่และระดับของการแลเห็นต่างๆกัน ฝาผนังหุ้มกลองสองด้านกับฝาผนังคอสองสองด้าน อยู่ในตำแหน่งสูงกว่าระดับสายตาตามปกติของผู้ดูชมภาพเขียน ฝาผนังประจำห้องและฝาผนังใต้หุ้มกลองเป็นพื้นที่บริเวณว่างอยู่ในระดับสายตาซึ่งผู้ดูชมภาพเขียนจะแลเห็นสิ่งที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนขึ้นไว้ได้ชัดเจนเสมอกันทั้งหมด สวนฝาผนังบานแผละนั้น เป็นพื้นที่บริเวณว่างอยู่ในที่ลี้ลับ

เพราะเมื่อเปิดประตูหรือหน้าต่าง บานประตู บานหน้าต่างจะไปอิงปกบังพื้นผนังส่วนนี้ให้พ้นไปจากสายตาของผู้ดู

ตำแหน่งของพื้นที่บริเวณว่างซึ่งอยู่บนฝาผนังในตำแหน่งที่ทำให้เกิดการเห็นของผู้ดูต่างกันออกไปนี้ ก็เป็นเงื่อนไขสำคัญ ซึ่งทำให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะต้องกำหนดการจัดวางองค์ประกอบ หรือผูกรูปภาพจิตรกรรมเขียนขึ้นบนพื้นที่บริเวณว่างมีลักษณะต่างๆกัน เช่น ในด้านขนาดที่จะทำให้ผู้ดูแลเห็นได้ชัดเจน การจัดวางเรื่องที่สำคัญไว้ในพื้นผนังที่จะเห็นได้สะดวก การควบคุมโครงสร้างของสีส่วนรวมให้สัมพันธ์กับแสงสว่างภายในตัวศาสนาคาร ทั้งนี้เพื่อมิให้เสียบรรยากาศของสถานที่ ซึ่งใช้ในการประกอบศาสนกิจ เป็นต้น

4. ประเพณีนิยมในการนำเรื่องต่างๆในพระพุทธศาสนามาเขียนลำดับลงบนฝาผนังเพื่อเป็นการแสดงธรรมด้วยรูปภาพแก่สาธุชนทั่วไป ก็เป็นเงื่อไขสำคัญต่อศิลปิน หรือช่างจิตรกรรม ที่จะต้องจัดวางองค์ประกอบโดยมีเรื่องที่จะเขียนนั้นเป็นตัวการกำหนด ตัวอย่างเช่นเรื่องทศชาติ มีเรื่องสำคัญรวมอยู่ด้วยกัน 10 เรื่อง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะต้องใช้ความพยายามบรรจุเรื่องแต่ละเรื่องลงบนพื้นที่ขนาดเดียวกันที่เรียงรายอยู่โดยภายในตัวศาสนาคารให้ครบทุกเรื่อง และในพื้นที่อันจำกัดแต่ละส่วน ซึ่งกำหนดให้เขียนภาพได้จบเรื่องหนึ่งนั้น ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะต้องใช้ความสามารถและพยายามแก้ปัญหาในการผูกภาพ หรือจัดวางองค์ประกอบเฉพาะตอนสำคัญของเรื่องแต่ละตอนให้มีความต่อเนื่อง ให้ผู้ดูสามารถเข้าใจได้แต่ต้นจนจบขึ้นภายในพื้นที่อันจำกัดอีกด้วย กรณีเช่นนี้จัดเป็นเงื่อนไขอันสำคัญยิ่งประการหนึ่ง

5. ขนบนิยมในการจัดลำดับเรื่องราวลงบนพื้นที่ ซึ่งเกี่ยวกับคติความเชื่อก็เป็นเงื่อนไขให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต้องสร้างองค์ประกอบลงบนพื้นที่ซึ่งอยู่ในตำแหน่งซึ่งเป็นไปตามความเชื่อ ตัวอย่างขนบนิยมหรือแบบอย่างที่นิยมวางเรื่องเขียนลงบนพื้นฝาผนังด้านต่างๆ มีให้เห็นเป็นที่เข้าใจได้จาก ขนบนิยมในการวางเรื่องขึ้นบนฝาผนังในพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม แต่สมัยรัชกาลที่ 1 และมีการแก้ไขเปลี่ยนแปลงในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังนี้

" พระอุโบสถ เปลี่ยนตัวไม้และกระเบื้องเครื่องบนใหม่ ฝาผนังข้างนอกเดิมเป็นลายทองรดน้ำพื้นแดง แก้เป็นลายปั้นปิดทอง พื้นประดับกระจก ฝาผนังข้างในรูป -

ภาพที่เขียนไว้แต่เดิม คงไว้แต่ภาพเรื่องมารวิชัยกับเรื่องไตรภูมิ ซึ่งเขียนผนังเหนือประตูด้านสกัด นอกนั้นเขียนใหม่ทั้งหมด สันนิษฐานว่ากระบวรที่เขียนแต่เดิมนั้น ฝาเหนือหน้าต่างด้านยาวเขียนภาพเทพชุมนุม เขียนใหม่เปลี่ยนเป็นเรื่องปฐมสมโพธิ์ ฝาผนังหว่างหน้าต่างเดิมเขียนเรื่องปฐมสมโพธิ์ เปลี่ยนเป็นเรื่องชาดกต่างๆ "[1]

การจัดเรื่องราวลำดับลงเพื่อเขียนภาพฝาผนังแต่ละด้านแต่ละแห่งภายในศาสนาคารดังตัวอย่างที่นำมาแสดงในที่นี้ ล้วนเป็นขนบนิยมที่มีความหมายในการสอนธรรมอยู่ในนั้นทั้งสิ้น ความหมายในกรณีนี้ พึงเข้าใจได้ดังนี้

5.1 ภาพไตรภูมิ จะได้รับการวางเรื่องและเขียนขึ้นบนฝาผนังด้านหลังพระพุทธปฏิมาประธานเป็นประจำ เพื่อแสดงความหมายว่า สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า พระบรมศาสดาทรงล่วงพ้นจากโลกทั้ง 3 อย่างแท้จริง โดยทิ้งโลกอันเป็นห้วงวัฏฏะสงสารไว้เบื้องหลัง ไม่ทรงหวนกลับมามองอีกเลย ภาพนี้เป็นอุทาหรณ์เพื่อชักนำสาธุชนให้มีกำลังใจละโลกอันวุ่นวายนี้ไปเสียให้พ้น

5.2 ภาพมารวิชัย ได้รับการเขียนขึ้นบนฝาผนังตรงข้ามพระพุทธปฏิมาประธาน เพื่อแสดงความสำเร็จอันสำคัญของสมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้า ที่ทรงชนะมารหรือกิเลสทั้งปวง ซึ่งเป็นตัวอย่างแก่มวลมนุษย์ทั้งหลาย พึงเจริญรอยตาม

5.3 ภาพทศชาติ หรือเรื่องพระเจ้าสิบชาติ ได้รับการเขียนขึ้นบนผนังระหว่างช่องหน้าต่างๆ เพื่อแสดงการสร้างสมบารมี หรือคุณความดี ซึ่งเป็นทางนำคนให้พ้นทุกข์ และพบสุขในบั้นปลาย ดังเช่น สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าได้

5.4 ภาพเทพชุมนุม เขียนขึ้นบนฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่าง เพื่อแสดงภาพบรรดาเทพยดาในจักรวาลร่วมกันแสดงความยินดีที่ สมเด็จพระสัมมาสัมพุทธเจ้าพระบรมศาสดาทรงชนะมาร อันเป็นชัยชนะที่สำคัญยิ่ง ควรเป็นตัวอย่างที่ดีในการบำเพ็ญธรรมของพุทธบริษัท

5.5 ภาพเขียนในฝาผนังบานแผละ ส่วนมากเขียนเรื่องสุภาษิต หรือเรื่องวรรณคดี มีคติธรรมเป็นเครื่องสอนใจ แต่ไม่สู้สำคัญเสมอด้วยเรื่องธรรมในพระพุทธศาสนาโดยแท้ จึงได้เขียนขึ้นบนฝาผนังซึ่งอยู่ในตำแหน่งค่อนข้างลับสายตา

---

1. ตำนานวัดฉลองต่างๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา

เงื่อนไข ต่างๆซึ่งเป็นตัวการกำหนดแบบอย่างองค์ประกอบที่จะเขียนเป็นรูปภาพจิตรกรรมลงบนฝาผนัง ดังได้กล่าวมาแต่ต้นนี้ ควรถือว่าเป็นอิทธิพลอย่างสำคัญต่อการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยก่อนคงตระหนักในเงื่อนไขที่กล่าวมา จึงได้จัดการแก้ปัญหาในการเขียนรูปภาพลงบนฝาผนังให้มีองค์ประกอบลงตัวเป็นระเบียบตามขนบนิยม หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งว่ากำหนดแบบอย่างองค์ประกอบจิตรกรรมขึ้นเป็นสูตรสำเร็จ สามารถนำไปเขียนลงบนฝาผนังที่ใดที่หนึ่งได้อย่างเหมาะสม โดยมิต้องเสียเวลาไปในการสร้างโครงร่างองค์ประกอบขึ้นใหม่

ตัวอย่างการจัดวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมที่เป็นสูตรสำเร็จรูปนี้ สังเกตุเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนขึ้นสมัยเริ่มสถาปนากรุงรัตนโกสินทร์ มาถึงกลางรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว มีปรากฏในพระอารามต่างๆซึ่งวางแบบอย่างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมภายใต้ความคิดที่เป็นสูตรสำเร็จ ดังนี้

ฝาผนังด้านสกัดหน้า เขียนภาพมารวิชัย

ฝาผนังด้านสกัดหลัง เขียนภาพแผนที่ไตรภูมิ

ฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่าง เขียนภาพเทพชุมนุม

ฝาผนังประจำห้อง เขียนภาพเรื่องทศชาติ หรือเรื่องเวสสันดรชาดก

ข้อความที่พรรณนามานี้ เป็นสาระที่เกี่ยวกับภูมิหลังของการผูกภาพ หรือการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งเป็นขนบนิยมกันอยู่ในช่วงแรกแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ส่วนแบบอย่างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งมีวิวัฒนาการต่อมาในภายหลัง และสาระสำคัญอันเนื่องด้วยองค์ประกอบภาพจิตรกรรม จะมีอธิบายต่อไปข้างหน้าโดยลำดับ

<u>คตินิยมในการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง</u>

รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นบนฝาผนังแต่ละแห่งๆ แสดงให้เห็นคตินิยมในการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง ต่อไปนี้

1. ศิลปิน หรือ ช่างจิตรกรรมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นในลักษณะ "การพรรณนาความ(Descriptive Painting)" หรือเล่าเรื่องด้วยรูปภาพให้จบลง

ทั้งเรื่องภายในพื้นที่ขนาดจำกัด

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะเขียนภาพขึ้นเป็นกลุ่มจำนวนมากมายหลายกลุ่ม เพื่อเล่าเรื่องและเชื่อมโยงเรื่องราวให้ต่อเนื่องกันแต่ต้นไปจนจบเรื่อง ลักษณะเช่นนี้ จึงปรากฏกลุ่มรูปภาพกระจายเต็มไปในพื้นภาพ ดูราวกับว่าเป็นกลุ่มภาพที่มีจำนวนไม่รู้จบ (Infinity Composition)

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพพรรณนาเรื่องราวต่างๆ โดยเฉพาะการแสดงพฤติกรรมของมนุษย์ ซึ่งเป็นไปตามวาระโอกาส สถานที่ต่างๆกันก็ดี แต่จะไม่เขียนภาพแสดงกาลเวลาเป็นกลางวัน กลางคืนปรากฏให้เห็นเลย รูปภาพต่างๆจะได้รับการเขียนให้ชัดเจนเสมอกันหมด โดยไม่เกี่ยวกับการใช้แสงและเงา

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนภาพจิตรกรรมขึ้นในลักษณะการสร้างสรรค์โลกส่วนตัวของเขาขึ้นมาใหม่โดยไม่ต้องคำนึงถึงเหตุผล ความเป็นไปได้ ต่อการเปรียบเทียบกับโลกในความเป็นจริง ฉะนั้นการให้สีสันในสรรพสิ่งต่างๆจึงไม่เป็นเหตุผลที่เป็นจริง ทั้งนี้รวมทั้งแบบอย่างของรูปภาพที่เขานำมาผูกร่วมด้วยกันขึ้นเป็นกลุ่มภาพย่อมจะเป็นภาพสมมติตามมโนทัศน์ทั้งสิ้น

5. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะเขียนภาพของสรรพสิ่งที่เขานำมาผูกร่วมกันขึ้นเป็นกลุ่มภาพ หรือการจัดลำดับรูปภาพต่างๆเป็นองค์ประกอบภาพจิตรกรรม สรรพสิ่งต่างๆที่ได้เขียนขึ้นเป็นรูปภาพนั้นๆ จะมีรูปลักษณะเป็นสิ่งใหม่ มีความสมบูรณ์ไม่บกพร่องในส่วนใดส่วนหนึ่ง ไม่มีรูปภาพที่แสดงความเก่า หรือชำรุดบกพร่องเลย

<u>ขนบนิยมในองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนัง</u>

งานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ประกอบขึ้นด้วยการผูกรูปภาพ หรือการจัดลำดับองค์ประกอบเป็นแบบอย่างต่างๆปรากฏให้เห็นจำนวนมาก แบบอย่างขององค์ประกอบเหล่านั้น มิได้มีความหมายเฉพาะเพื่อการนำเสนอการเห็นให้เป็นที่ควรสนใจเท่านั้น แต่ยังแฝงไว้ด้วยขนบนิยม หรือแบบอย่างอันสำคัญที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเห็นพ้องและนิยมตามๆกัน แล้วได้ใช้ในการสนับสนุนการนำเสนอองค์ประกอบภาพจิตรกรรมให้มีคุณลักษณะสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ขนบนิยมในองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังนี้ พึงทราบจากผลของการศึกษาเชิงวิเคราะห์ต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพลำดับเรื่องซึ่งเขาได้จัดองค์ประกอบขึ้นแต่ละเรื่อง โดยเริ่มเรื่องแรกขึ้นบนฝาผนังประจำห้องด้านในสุดของอาคารสถานก่อน จึงเขียนเรื่องที่สองและเรื่องที่ 3 ลงบนฝาผนังประจำห้องซึ่งอยู่ถัดออกมาจนหมดพื้นที่ด้านนั้น ตัวอย่างในกรณีเช่นเขียนภาพเรื่องพระเจ้าสิบชาติ หรือทศชาดก ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก็จะเขียนเรื่องวิฑูรทกะชาดกเรื่องแรกขึ้นบนฝาผนังประจำห้องด้านในสุด แล้วเขียนเรื่องภูริทัตชาดก เรื่องที่สองบนฝาผนังห้องถัดออกมา และเขียนนารทชาดกเป็นเรื่องที่สามในผนังห้องต่อออกมาตามลำดับ เป็นต้น

ส่วนที่ในศาสนาคารบางแห่ง อาจเขียนรูปภาพบนฝาผนังด้านข้างๆละเรื่อง เช่น ฝาผนังข้างขวาเขียนเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา ฝาผนังด้านข้างซ้ายเขียนเรื่องเวสสันดรชาดก ตามที่ปรากฏในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะเขียนภาพตอนต้นๆ องทั้งสองเรื่องขึ้นบนฝาผนังประจำห้อง ห้องในสุดของศาสนาคารด้านที่อยู่ตรงกันข้ามซึ่งกันและกัน แล้วเขียนรูปภาพตอนต่อๆมาของเรื่องในห้องถัดออกมาจนกระทั่งหมดพื้นที่ฝาผนังทางด้านข้าง ขนบนิยมในการวางองค์ประกอบลำดับเรื่องเช่นนี้เป็นขนบนิยมที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมถือเป็นแบบอย่างและปฏิบัติกันสืบมาโดยลำดับ

2. รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ที่ได้รับการเขียนขึ้นในลักษณะ "การพรรณนาความ" หรือเล่าเรื่องด้วยรูปภาพนี้ ย่อมประกอบไปด้วยกลุ่มภาพซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนขึ้นให้มีความหมายในตัวของมันเองแต่ละกลุ่ม หรือให้มีความหมายเชื่อมโยงกับกลุ่มอื่นๆเพื่อเดินเรื่องราวต่อไป มีอยู่มากมายหลายกลุ่ม จึง – ย่อมจะทำให้เกิดความสับสนหรือดูรูปภาพไม่เข้าใจเรื่องได้ตลอด ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แก้ปัญหากรณีนี้ให้พ้นไปได้ด้วยการจัดลำดับองค์ประกอบของรูปภาพแต่ละกลุ่มๆให้อยู่ในตำแหน่งต่างๆกันตามลำดับโดยระเบียบในการเห็น กล่าวคือ จะเขียนกลุ่มภาพเหตุการณ์ตอนต้นเรื่องขึ้นตรงส่วนบนใกล้กับปลายผนัง กลุ่มภาพตอนต่อมาจะเขียนในตำแหน่งถัดลงมาตามลำดับ ส่วนกลุ่มภาพตอนจบหรือท้ายเรื่อง จะได้รับการวางกลุ่มภาพไว้ใกล้ๆกับเชิงฝาผนัง

3. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นโดยไม่ปล่อยให้พื้นภาพเหลือว่างอยู่เปล่าๆหรือเว้นพื้นดิน พื้นน้ำให้โล่งๆมีขนาดกว้างโดยไม่มีความหมาย เขาจะเขียนรูปต่างๆที่มีความหมายไม่เกี่ยวกับเรื่องซึ่งเป็นหลักในรูปภาพนั้นลงประดับตาม

พื้นที่บริเวณว่างดังกล่าวเรียงรายเต็มไป คล้ายกับลวดลายบนพื้นผ้าสี ความคิดพอใจของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเช่นนี้ เป็นขนบนิยมอีกกรณีหนึ่งซึ่งได้รับการสืบทอดกันต่อๆมาโดยลำดับ ดังนี้จึงพบรูปภาพแสดงความเป็นอยู่ในชีวิตประจำวันของชาวบ้าน เขียนแทรกเพื่อแก้ปัญหาพื้นที่ว่างบนพื้นภาพมีอยู่ทั่วไป โดยเฉพาะใกล้เชิงผนัง รูปภาพเช่นนี้เรียกกันตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "ภาพคืนฝา"

4. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพแต่ละกลุ่มๆเรียงรายไปบนฝาผนังโดยมิได้เน้นจุดสนใจ (Point of Interest) เฉพาะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง แต่ได้จัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแต่ละกลุ่มให้มีความสมบูรณ์ลงตัวในกลุ่มของมันเอง และในกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่เน้นจุดสนใจขึ้นในกลุ่มใดกลุ่มหนึ่ง ก้เนื่องด้วย ประสงค์ให้ผู้ดูลำดับเรื่อง ซึ่งผู้ดูส่วนมากทราบเรื่องราวของภาพจิตรกรรมนั้นมาก่อน ติดตามกลุ่มภาพไปอย่างเช่นการอ่านหนังสือ

5. ขนบนิยมในองค์ประกอบภาพจิตรกรรมที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือการใช้สีแดงชาด ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนิยมระบายสีนี้ลงในช่องว่างภายในรูปปราสาท วิมาน หรือระบายพื้นรองรับกลุ่มภาพเหตุการณ์ตอนสำคัญของเรื่อง เช่นภาพมารประจญ ภาพสวรรค์ ภาพพื้นหลังเทวดาที่สมมติว่าหายตัว สีแดงชาดที่ใช้ระบายในกรณีนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมถือว่าเป็นขนบนิยมที่แสดงความว่างเปล่าหรือแสงสว่างที่เกิดจากทิพยอำนาจ

<u>แนวความคิดในการนำเสนอองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนัง</u>

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณี เขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นด้วยวัตถุประสงค์เพื่อ "การพรรณนาความ" หรือเพื่อการเล่าเรื่องด้วยรูปภาพ ฉะนั้นจึงต้องเขียนภาพขึ้นเป็นกลุ่มเล็กกลุ่มน้อย สำหรับพรรณนาเรื่องราวแต่ละตอนๆต่อเนื่องกันไปโดยลำดับแต่ต้นจนจบ การเขียนรูปภาพขึ้นมีจำนวนมากกลุ่มเช่นนี้ หากศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไม่สูสันทัดในการจัดลำดับวางองค์ประกอบของกลุ่มภาพให้อยู่ตามตำแหน่งที่เป็นระเบียบแล้ว ย่อมจะทำให้เกิดความสับสนแก่ผู้ดูในการติดตามให้เข้าใจเรื่องได้ แต่ถ้าศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีความเข้าใจและสันทัดจัดเจนในการจัดลำดับองค์ประกอบของกลุ่มภาพแต่ละกลุ่มๆให้อยู่ในตำแหน่งตามลำดับง่ายแก่การและเห็นและเป็นระเบียบแล้ว ย่อมทำให้ผู้ดูแลเห็นและเข้าใจได้ง่าย

อาศัยประสบการณ์และความสันทัดจัดเจนในการแก้ปัญหาการนำเสนอองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นก่อนๆได้แสดงไว้ในผลงานจิตรกรรมอย่างลงตัวและเป็นแบบอย่างที่ยอมรับเป็นขนบนิยม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นต่อมาซึ่งถือประเพณีนิยมในการสืบทอดแบบอย่างที่เป็นขนบนิยม ก็รับเอาขนบนิยมในการนำเสนอองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังมาใช้เป็นแนวความคิดในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมสืบมา

แนวความคิดในการนำเสนอองค์ประกอบจิตรกรรมฝาผนังในระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏให้เห็นได้ในภาพจิตรกรรมตามศาสนสถาน หรือจิตรกรรมสถานแต่ละแห่งๆ ซึ่งพอจะประมวลขึ้นเป็นรายงานจากผลของการศึกษาเชิงวิเคราะห์ มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม นำเสนอรูปภาพจิตรกรรมบนพื้นภาพที่มีลักษณะแบนราบและตัน (Flat Space) ฉะนั้นรูปภาพที่ได้เขียนขึ้นบนพื้นภาพที่มีลักษณะดังกล่าวนี้ จึงมีลักษณะเป็นรูปภาพแบนๆ มีลักษณะจำกัดอยู่เพียง 2 มิติ คือ มีส่วนกว้าง กับส่วนสูงเท่านั้น

2. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม สมมติพื้นภาพ (Picture Plane)ให้อยู่ในลักษณะยกตั้งขึ้นขวางสายตาผู้ดู คล้ายกันกับการอ่านหนังสือซึ่งต้องยกหน้ากระดาษขึ้นขวางกับสายตาของผู้อ่าน การสมมติพื้นภาพให้ยกตั้งขึ้นขวางสายตาเช่นนี้ จะทำให้ไม่มีพื้นที่เหลือเป็นท้องฟ้า เพราะขนาดของพื้นภาพจะกว้างไกลจนพื้นผนังไม่พอจะให้เขียนส่วนที่สุดขอบฟ้าได้

3. เนื่องด้วยเหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้สมมติพื้นภาพ (Picture Plane)ให้ยกขึ้นขวางกับสายตาของผู้ดู ดังนี้เขาจึงเขียนภาพขึ้นตามแนวความคิดเช่นเดียวกับการเขียนตัวอักษร คือ เขียนภาพประเภทเดียวกัน มีขนาดกว้างและสูงเท่ากัน เขียนรูปภาพให้มีความชัดเจนเท่ากันเหมือนเขียนตัวอักษร ซึ่งตัวอักษรที่ได้รับการเขียนบนหน้ากระดาษเริ่มแต่บรรทัดแรกไปจนบรรทัดสุดท้าย จะมีขนาดและความชัดเจนเท่ากันหมด

4. รูปภาพต่างๆซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้เขียนขึ้นบนพื้นภาพ (Picture Plane) แบบแบนราบ (Flat Space) ดังกล่าวในข้อที่ 1 นั้น

รูปภาพหรือกลุ่มภาพที่อยู่ไกลตัวผู้ดู หรือพรรณนาเรื่องราวตอนต้นๆ จะได้รับการเขียนในตำแหน่งที่สูงขึ้นไปตามลำดับ หรือกรณีรูปภาพที่บังทับกันอยู่ในระดับตา ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมก็จะเขียนเปลี่ยนตำแหน่งรูปภาพนั้นเสียใหม่ ให้รูปภาพที่ถูกบังทับนั้นอยู่ในตำแหน่งเหลื่อมเลื่อนสูงขึ้นไปบนระนาบของพื้นภาพ

5. รูปภาพซึ่งเขียนลงบนพื้นฝาผนังที่อยู่สูงเหนือระดับตาขึ้นไป เช่นภาพเรื่องพุทธประวัติ ตอนมารวิชัย เขียนบนฝาผนังหุ้มกลองด้านหน้าเหนือช่องประตูทางเข้าพระอุโบสถ จะได้รับการเขียนรูปภาพให้มีขนาดใหญ่กว่าขนาดของรูปภาพที่เขียนบนฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่าง ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ดูแลเห็นรูปภาพได้ชัดเจน

6. รูปภาพซึ่งตามเรื่องพรรณนาว่ารวมกันอยู่เป็นหมวดหมู่ มีตำแหน่งที่อยู่ซับซ้อน บังกันอยู่ไม่อาจแลเห็นสิ่งที่รวมกันในหมู่นั้นได้ทั้งหมด เช่น รูปเทพดาพากันมาเฝ้าพระพุทธเจ้า ต่างก็มานั่งล้อมเป็นวงๆซ้อนกันต่อออกไปหลายชั้น การที่จะเขียนรูปเทพดาเหล่านี้ให้เห็นได้ชัดแต่ละองค์ๆให้ได้จำนวนมากที่สุดเท่าที่จะบรรจุลงบนฝาผนังที่มีขนาดจำกัด ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แก้ปัญหาด้วยการเขียนตีเส้นบรรทัดแบ่งพื้นที่บนฝาผนัง โดยเฉพาะด้านข้างเหนือช่องหน้าต่าง จัดเป็นแถบยาวๆหลายแถบซ้อนกันขึ้นไปจนสุดปลายผนัง แล้วจึงเขียนรูปภาพเทพดานั่งประนมมือเรียงกันเป็นแถวในพื้นแถบยาวแต่ละแถบๆ วิธีการเขียนภาพลักษณะเช่นนี้ เป็นการนำเสนอองค์ประกอบจิตรกรรมแบบหนึ่ง ที่สืบเนื่องมาแต่ขนบนิยมในสมัยโบราณ ตัวอย่างเช่นการเขียนภาพพระอสีติพุทธ 28 พระองค์ เรียงเป็นแถวซ้อนกันขึ้นไปข้างบน ในพระพุทธปรางค์ วัดมหาธาตุ จังหวัดราชบุรี ซึ่งเป็นจิตรกรรมสมัยอยุธยา

7. ในกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ต้องเขียนภาพขึ้นเป็นกลุ่มหลายกลุ่มภาพร่วมกันในพื้นที่อันจำกัดนั้น ย่อมเป็นสิ่งไม่ง่ายแก่การลำดับกลุ่มภาพที่จะมิให้เกิดการสับสนแก่ผู้ดูรูปภาพ ปัญหาการจัดวางและนำเสนอองค์ประกอบภาพจิตรกรรมเช่นนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแก้ได้ด้วยการเขียนภาพทิวป่าเป็นแนวสั้นๆ ลำแม่น้ำ เขาหรือที่ตั้งขึ้นเป็นพืดไม่สูงยาวขึ้นสมมติเป็นเส้นกั้นแบ่งกลุ่มภาพแต่ละกลุ่มมิให้ปะปนกันจนไม่เป็นที่เข้าใจแก่ผู้ดู ให้เกิดมีขอบเขตของกลุ่มภาพแต่ละกลุ่มชัดเจนขึ้น

8. ในกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพแสดงเหตุการณ์ตอนสำคัญยิ่งลงในพื้นภาพ เขาประสงค์ที่จะนำเสนอกลุ่มภาพดังกล่าวนี้ให้แลดูเด่นกว่าภาพกลุ่มอื่น

ในพื้นภาพเดียวกัน ก็จะเขียนเส้นเป็นแถบต่อนช้างกว้างเป็นรูปหยักแหลมคล้ายรูปหน้าจั่วต่อเนื่องกันสามถึงสี่อัน ซึ่งเรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "เส้นแผลง" หรือ"สินเทา" ลอมอยู่ทางตอนบนกลุ่มภาพที่เป็นเรื่องตอนสำคัญๆนั้น

9. ในบางกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ต้องเขียนภาพแสดงเรื่องต่างๆ มีจำนวนนับร้อยเรื่องในพื้นฝาผนังเดียวกันแต่มีพื้นที่จำกัด เช่นเขียนภาพเรื่องชาดกพระเจ้าหารอยห้าสิบชาติ เป็นต้น ในกรณีเช่นนี้เราได้เห็นความสามารถต่อการแกปัญหาการนำเสนอองค์ประกอบภาพจิตรกรรมด้วยการตีเส้นแบ่งพื้นที่ฝาผนังออกเป็นตาตารางรูปสี่ - เหลี่ยมขนาดเท่าๆกัน ให้มีพื้นที่จำนวนพอแก่เรื่องที่จะเขียนลงไป ตัวอย่างการแกปัญหาแบ่งพื้นที่และการนำเสนอองค์ประกอบในกรณีนี้ พึงดูตัวอย่างได้จากงานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ ซึ่งนายมี หรือหมื่นพรหมสมพัตรสร ผู้เป็นช่างจิตรกรรมและกวีฝีปากเอกในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้บันทึกการเขียนภาพและการนำเสนอองค์ประกอบแบบนี้ มีปรากฏในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ว่าต่อไปนี้

" วัดทั้งหลายคล้ายกันเป็นอันมาก ไม่หนีจากอย่างเก่าเป็นอวสาน
แต่วัดเครือวัลย์ใหม่อำไพพรรณ หนีบุราณแปลกเพื่อนไม่เหมือนใคร
เขียนชาดกยกเรื่องโพธิสัตว์ ทอดประทัดตีตารางสว่างไสว
เป็นห้องห้องช่องละชาติออกคายไป นับชาติได้หารอยห้าสิบชาติตรา
ด้วยทรงพระศรัทธาเมตตาช่าง ให้สิ้นจ้างช่องละบาทดังปรารถนา
ด้วยบุญญาอานิสงฆ์ทรงศรัทธา ไม่ต้องหาช่างเขียนเวียนมาเอง "[1]

การนำเสนอองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังในลักษณะเช่นนี้ก็เป็นอีกแนวความคิดหนึ่งของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนี้

10. การนำเสนอองค์ประกอบรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในบางกรณี ในบางสถานที่ เพื่อการแลเห็นรูปภาพ หรือกลุ่มภาพเด่นชัดออกมาจากพื้นภาพ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้วิธีแกปัญหา โดยการระบายสีส่วนพื้นภาพ หรือฉากหลังให้เป็นสีที่มีวรรณะมืดคล้ำ หรือค่อนข้างดำ เพื่อทำให้รูปภาพหรือกลุ่มภาพซึ่งเขียนอยู่ข้างหน้าและระบายด้วยสีที่มีวรรณะอ่อน แลดูโดดเด่นขึ้นมาจากพื้นภาพหรือฉากหลัง

11. ในกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพขึ้นด้วยความประสงค์จะ

---

1. กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ

เน้นรูปภาพใดภาพหนึ่งในกลุ่มให้เห็นเด่น และมีความหมายสำคัญ เขาจะเขียนภาพส่วนประกอบร่วมให้มีลักษณะซ้ำๆกัน เพื่อผ่อนคลายความสนใจผู้ดูต่อการเห็นรูปภาพส่วนประกอบร่วม เช่นรูปภาพพระพุทธเจ้าประทับบนรัตนบัลลังก์ทรงแสดงธรรมเทศนา บรรดารูปภาพพุทธบริษัท จะได้รับการเขียนให้มีท่านั่งเป็นแบบเดียวกัน และจัดให้ซ้อนกันเป็นคับ เป็นภาพซ้ำๆกัน เป็นต้น

12. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม แสดงให้เห็นความพยายามนำเสนอองค์ประกอบภาพจิตรกรรม ซึ่งทำให้ผู้ดูสามารถมองเห็นภาพเหตุการณ์ในเรื่องที่เขียนเป็นรูปภาพขึ้นได้ทั้งหมด แม้ว่าเหตุการณ์นั้นจะดำเนินไปภายในอาคารขนาดใหญ่ ซึ่งตามเหตุผลและสภาพตามที่เป็นจริง ผู้ดูจะไม่สามารถแลเห็นสิ่งที่เกิดขึ้นทางอีกด้านหนึ่งของฝาผนังอาคารซึ่งกั้นอยู่ระหว่างกลางเหตุการณ์นั้นกับผู้ดู แต่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้แก้ปัญหาในการนำเสนอองค์ประกอบเช่นนี้ ด้วยวิธีเปิดฝาผนังด้านที่กันบังอยู่นั้นออกเป็นช่อง กลวิธีเช่นนี้เรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีว่า "แขวะ" ฝาผนัง เพื่อให้ผู้ดูแลเห็นเรื่องราวที่ถูกฝาผนังบังได้

13. องค์ประกอบภาพจิตรกรรม ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนิยมนำเสนอเป็นแบบที่แพร่หลายมากแบบหนึ่ง คือ การจัดวางองค์ประกอบแบบกลุ่มภาพซ้ายและขวาเท่ากัน (Symmetry) ตัวอย่างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบนี้ ได้แก่องค์ประกอบภาพจิตรกรรมเขียนเรื่องไตรภูมิ เรื่องมหาวิชัย เป็นต้น

14. รูปภาพบางชนิด เช่น รูปบ่อน้ำ ชุม หรือหลุมนรก ลำน้ำ เป็นต้น รูปภาพเหล่านี้ถ้าหากเขียนเป็นรูปภาพตามสภาพที่เป็นจริง ย่อมไม่สามารถแลเห็นส่วนที่ลึกลงไปจนถึงก้นบ่อก้นบึ้ง แต่ในกรณีที่เขียนขึ้นเป็นรูปภาพจิตรกรรมแบบไทยประเพณีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สร้างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมขึ้นใหม่ โดยเขียนให้เป็นภาพพลิกเอาส่วนปากบ่อ ปากชุมนรก หรือลำน้ำนั้นตั้งขึ้นขวางสายตาผู้ดู ซึ่งทำให้สามารถมองเห็นลึกลงไปถึงก้นบ่อ ก้นบึ้งของนรก หรือแลเห็นขนาดกว้างยาวของลำน้ำได้หมด

15. ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม นำเสนอองค์ประกอบภาพจิตรกรรมขึ้นโดยมิได้คำนึง หรือถือเป็นข้อสำคัญในเรื่องระยะและเวลา (Time and Distance) ในการดำเนินเรื่องราว รูปภาพแต่ละกลุ่มที่แสดงเหตุการณ์เกิดขึ้นต่างเวลากันหรือต่างแหน่งกลุ่มภาพซึ่งตามเรื่องพรรณนาว่าอยู่ต่างตำบลและห่างไกลกันมาก แต่กลุ่มรูปภาพที่

แสดงเหตุการณ์หรือสถานที่ต่างกันด้วยเวลาและระยะทางดังกล่าวนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้นำมาจัดลำดับสร้างองค์ประกอบขึ้นใหม่ โดยเขียนกลุ่มรูปภาพขึ้นใกล้เคียงต่อเนื่องกันไป จนดูราวว่ากลุ่มภาพทั้งนั้นเป็นเรื่องราวหรือเหตุการณ์เกิดขึ้นในเวลาเดียวกัน หรือเหตุการณ์นั้นๆเกิดอยู่ในตำบลเดียวกัน

การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสร้างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นตามลักษณะเช่นนี้ ก็เนื่องด้วยขนาดของพื้นที่ใช้เขียนรูปภาพมีขนาดจำกัดประการหนึ่ง และเหตุผลอีกประการหนึ่งที่เป็นตัวการกำหนด คือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีสำนึกอยู่แล้วว่า ผู้ดูชมรูปภาพในสมัยเดียวกับตน มีความรู้เรื่องที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังอยู่ก่อนแล้วเป็นส่วนมาก การมาดูชมรูปภาพก็เป็นการเพิ่มเติมจินตนาการให้สมบูรณ์เท่านั้น ฉะนั้นระยะเวลาเป็นส่วนของผู้ดูชมพึงเติมแต่งขึ้นเองในจินตนาการของแต่ละคน

<u>วิวัฒนาการขององค์ประกอบภาพจิตรกรรม</u>

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยแต่โบราณส่วนมาก ดำเนินการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง โดยอาศัยหลักวิชาและแบบอย่างที่เป็นไปตามความคิด ซึ่งมีประเพณีและขนบนิยมทางศาสนศิลป์เป็นเงื่อนไข และเป็นกรอบบังคับการดำเนินงานกันมาโดยลำดับ โดยเฉพาะการจัดวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง หรือเรียกตามภาษาช่างจิตรกรรมว่า "ผูกภาพ" โดยมากได้ดำเนินงานไปตามแบบอย่างภายใต้ขนบและประเพณีนิยมดังกล่าวเป็นไปค่อนข้างจะเคร่งครัด ทั้งนี้เนื่องด้วยวัตถุประสงค์ของการเขียนรูปภาพ ตำแหน่ง และขนาดของพื้นที่ซึ่งใช้ในการเขียน กับความสะดวกและง่ายแก่การแลเห็นของผู้ดู เหล่านี้ล้วนแต่เป็นเงื่อนไขให้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยดำเนินงานในลักษณะของการสืบทอดแบบอย่างอันเป็นขนบนิยม และแนวความคิดที่เป็นประเพณีนิยม ซึ่งทั้งแบบอย่างหรือแนวความคิดที่เป็นขนบและประเพณีนิยมนี้ ก็คือผลที่เกิดขึ้นโดยศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นแรกๆ หรือรุ่นทำการบุกเบิกสร้างงานจิตรกรรม ได้แก่ปัญหาในการเขียนรูปภาพจนเป็นผลดี ประสบการณ์ แนวความคิด และแบบอย่างที่ได้รับในการเขียนภาพของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นแรก หรือชั้นครูหมู่นั้น จึงเป็นที่นับถือ เป็นที่ยอมรับในหมู่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมรุ่นต่อมา แล้วได้สืบทอดแบบอย่างและแนวความคิด

อันเป็นขนบและประเพณีนิยมนั้นในการทำงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังต่อๆกันมาเป็นลำดับ ดังนี้องค์ประกอบของภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่ก่อนๆ จึงดำเนินการเขียนและแสดงออกภายใต้เงื่อนไขของขนบและประเพณีนิยมทางศาสนศิลป ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมชั้นครูได้วางแบบแผนไว้อย่างดีอยู่ก่อนแล้วเป็นพื้นความคิดและปฏิบัติการเนื่องๆกันมา

ครั้นภายหลังกาลเวลาที่เนิ่นนาน ย่อมเป็นเหตุให้แนวความคิดและแบบ – อย่างค่อยๆเปลี่ยนแปลงไปทีละน้อยๆจนชั้นหลังๆแบบอย่างและแนวความคิดซึ่งห่างจากต้นแบบและความคิดดั้งเดิมก็ได้กลายเป็นแบบอย่างและความคิดใหม่ขึ้น จึงเกิดเป็นลักษณะขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมที่แปลกออกมา

อิทธิพลของแบบอย่างและแนวความคิดในการจัดวางองค์ประกอบภาพจิตร–กรรมฝาผนัง ซึ่งเป็นแบบอย่างศิลปะตะวันตกที่แพร่เข้ามาในเมืองไทย เป็นแบบอย่างใหม่ๆที่ชวนให้สนใจก็มีส่วนที่เป็นอิทธิพลสำคัญต่อศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยในการสร้างสรรค์องค์ประกอบภาพจิตรกรรมมิใช่น้อย

ความเป็นมาและความเปลี่ยนแปลงขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังในระหว่างเวลา 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งเนื่องมาแต่ขนบและประเพณีนิยมภายในแวดวงศาสนศิลป์ หรืออิทธิพลทางด้านแบบอย่างศิลปะที่เข้ามาแต่ภายนอกประเทศหรือเงื่อนไขในด้านอื่นๆเป็นเหตุให้เกิดการเปลี่ยนแปลง โดยเฉพาะที่พึงเห็นตามลักษณะของวิวัฒนาการทางด้านองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีโดยลำดับต่อไปนี้

1. <u>วิวัฒนาการในด้านสนามภาพ</u> สนามภาพ (PictureField) คือ สภาพของพื้นซึ่งรองรับการเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป ปกติจะเป็นพื้นที่มีผิวระนาบตึง

ภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เริ่มลำดับที่มีมาแต่สมัยรัชกาลที่ 1 จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลที่ 3 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สมมติภาวะของสนามภาพ ให้มีลักษณะที่ถูกยกตั้งขึ้น (Erection)ขวางสายตาผู้ดู และมีลักษณะเป็นพื้นภาพแบนราบ (Flat Space) ไม่แสดงความลึกตื้นให้เห็นในพื้นภาพของงานจิตรกรรมฝาผนังระหว่างช่วงเวลาที่กล่าวนี้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้เขียนขึ้นในช่วงเวลาต่อมาระหว่างสมัยรัชกาลที่4 จนถึงสิ้นรัชกาลที่ 5 รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ได้รับการเขียนขึ้นในช่วงเวลานี้ แสดง

ให้เห็นความคิดและองค์ประกอบส่วนสนามภาพเปลี่ยนแปลงไปจากลักษณะที่เป็นพื้นภาพแบนราบ (Flat Space) มาก่อนนั้น ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมร่วมสมัยนี้ได้สมมติให้สนามภาพมีลักษณะเป็นพื้นที่ถลำเป็นช่องว่างคั้นๆ (Shallow Space) เข้าไปในพื้นระนาบของฝาผนัง จึงทำให้เกิดการเห็นวัตถุในพื้นภาพมีลักษณะหนา หรือคั้นลึกเกิดขึ้น

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งได้เขียนขึ้นโดยลำดับมาแต่ในสมัยรัชกาลที่ 6 จนกระทั่งที่มีปรากฏในรัชกาลปัจจุบัน โดยเฉพาะภาพจิตรกรรมฝาผนัง เขียนเรื่องราม - เกียรติ์ในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม มีขนาดฝาผนังยาวกว่า 500 เมตร เป็นพื้นที่เขียนรูปภาพฝาผนังขนาดยาวที่สุดในประเทศไทย ได้แสดงให้เห็นแนวความคิดในการสมมติสนามภาพขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเปลี่ยนไปในทางตรงกันข้ามกับลักษณะของสนามภาพที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวคือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สมมติสนามภาพใหม่มีลักษณะเป็นช่องว่างลึกเข้าไปในฝาผนังจนหาที่สุดมิได้ (Infinity Space) ดังนี้ พื้นระนาบที่ทึบตันจึงถูกเขียนภาพให้เกิดการลวงตา (Illussion) ให้ดูคล้ายกับว่า พื้นระนาบนั้นแลนลึกเข้าไปในฝาผนัง และรูปภาพของสรรพสิ่งต่างๆได้รับการเขียนให้อยู่ในตำแหน่งที่อยู่ต่ำกว่าสายตา เป็นสมมติการแลเห็นตามหลักทัศนียวิสัยแบบนกมอง (Bird Eye View Perspective) องค์ประกอบของส่วนสนามภาพที่ปรากฏในลักษณะดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นแนวความคิด และแบบอย่างการนำเสนอการแลเห็นองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เปลี่ยนแปลง หรือเป็นวิวัฒนาการทางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างสำคัญประการหนึ่ง

2. <u>วิวัฒนาการในด้านโครงสร้างของสีส่วนรวม</u> หากมีผู้ใดผู้หนึ่ง ได้เข้าไปดูชมรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในศาสนสถานที่สร้างในช่วงรัชกาลที่ 1 และในสมัยรัชกาลที่ 2 แล้ว จะสังเกตุเห็นวรรณะของสีหรือโครงสร้างของสีส่วนรวมของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังจะออกเป็นวรรณะของสีแดง ตัวอย่างเช่นนี้พึงเห็นได้จากภาพเขียนในอุโบสถวัดคุสิดาราม เป็นต้น และถ้าผู้ดูคนเดียวกันได้มีโอกาสดูชมรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ หรือในอุโบสถวัดนายโรงแล้ว จะเห็นวรรณะของสีส่วนรวมของรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นระหว่างสมัยรัชกาลที่ 3 มีวรรณะของสีเป็นสีคล้ำค่อนไปทางสีดำ ตัวอย่างวรรณะของสีส่วนรวมของภาพจิตรกรรมดังกล่าวนี้ แสดงให้เห็นวิวัฒนาการด้านโครงสร้างของสีในองค์ประกอบโดยสังเขปประการหนึ่ง

วิวัฒนาการในด้านโครงสร้างของสีส่วนรวมในภาพจิตรกรรมฝาผนังระหว่าง 200 ปี แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ อาจแบ่งช่วงที่มีการเปลี่ยนแปลงออกได้ต่อไปนี้

โครงสร้างของสีส่วนรวมรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งได้เขียนขึ้นระหว่างสมัยรัชกาลที่ 1 ต่อกับรัชกาลที่ 2 วรรณะของสีส่วนรวมที่ปรากฏให้เห็นได้ในช่วงนี้ เป็นสีออกวรรณะแดง ทั้งนี้เนื่องมาแต่แนวความคิดของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีความประสงค์ที่จะวางโครงสร้างของสีให้มีความสัมพันธ์กับปริมาณของแสงภายในตัวอาคาร ซึ่งส่องเข้ามาทางช่องหน้าต่าง และช่องประตูได้พอประมาณ ปริมาณของแสงสว่างนี้ไม่สู้มาก จึงวางโครงสร้างของสีส่วนรวมให้เป็นสีแดง เพราะจะช่วยสนับสนุนให้ความสว่างภายในอาคารมีให้มืดสลัวทั้งเนื่องด้วยสีแดงนี้ มีคุณสมบัติสะท้อนแสงได้ดีกว่าสีอื่นๆ เว้นแต่สีขาว กับสีเหลืองเท่านั้น และการใช้วรรณะของสีส่วนรวมในภาพจิตรกรรมฝาผนังเป็นวรรณะของสีแดง ยังช่วยให้มีบรรยากาศสดใส รุ่งเรือง ดูไม่น่ากลัว แม้ว่าจะมีบรรยากาศของแสงสว่างไม่สู้มากนักก็ตาม

โครงสร้างของสีส่วนรวมในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งได้เขียนขึ้นระหว่างสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีวรรณะของสีส่วนรวมเป็นสีครามคล้ำค่อนไปทางดำ (Darkness) การที่วรรณะสีส่วนรวมของรูปภาพจิตรกรรมระหว่างรัชกาลที่ 3 มีวรรณะเป็นสีดังกล่าวนั้น เนื่องมาแต่เหตุซึ่งในรัชกาลนี้สร้างศาสนาคารมีขนาดกว้างใหญ่และสูงมาก ตัวอย่างเช่น พระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นต้น ศาสนาคารแต่ละแห่งๆได้รับการเจาะฝาผนังทำเป็นช่องประตูและช่องหน้าต่างมีจำนวนมาก กับมีขนาดกว้างและสูงกว่าแต่ก่อน เป็นช่องทางให้แสงสว่างสอดส่องเข้าไปภายในอาคารได้เพิ่มมากกว่าอาคารทางศาสนาที่สร้างกันมาแต่ก่อน ภายในศาสนาคารสมัยที่กล่าวนี้ จึงมีปริมาณแสงสว่างจัด ทำให้บรรยากาศเจิดจ้าไม่สู้สงบ ดังนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงอาศัยการเขียนภาพให้มีสีส่วนรวมเป็นสีครามคล้ำไปทางดำๆมืดๆช่วยกลบพื้นฝาผนังซึ่งเป็นสีขาว มิให้สะท้อนแสงจ้า ทำให้บรรยากาศสว่างเกินกว่าจะเป็นความสงบ เมื่อสีของฝาผนังถูกกลบด้วยสีมืดๆคล้ำๆดังการสะท้อนแสงสว่างลงไปได้เช่นนี้ ก็ทำให้บรรยากาศภายในศาสนสถานมีปริมาณแสงสว่างปานกลาง ดูเป็นที่มีความสงบ อาศัยเหตุผลดังกล่าวมานี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแบบไทยประเพณีในสมัยนี้ จึงมีความนิยมและเห็นพ้องต้องกันในการเขียน

ระบายสีส่วนรวมภาพจิตรกรรมฝาผนังให้เป็นองค์ประกอบมีวรรณะของสีส่วนรวมเป็นสีครามคล้ำ ค่อนไปทางดำๆ

ในช่วงเวลาต่อมาระหว่างสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อกับรัชกาลที่ 5 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้เขียนระบายสีรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังใหม่มีโครงสร้างหรือวรรณะของสีส่วนรวม มีลักษณะเป็นวรรณะสีดำ คล้ายกับวรรณะของสีส่วนรวมในองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นระหว่างสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ทว่า การใช้วรรณะสีดำในสมัยนี้เป็นไปตามแนวความคิดและเหตุผลต่างกัน กล่าวคือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสมัยนี้ นิยมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังใหม่มีวรรณะของสีส่วนรวมของค์ประกอบเป็นสีดำ ก็เนื่องมาแต่ได้รับอิทธิพลแบบอย่างจากภาพจิตรกรรมซึ่งเป็นศิลปะตะวันตก โดยเฉพาะรูปภาพทิวทัศน์ (Land Scape) สกุลช่างหลังสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Late Renaissance Period) และสกุลช่างโรแมนติค (Romanticism) เป็นต้น ซึ่งรูปภาพจิตรกรรมสกุลช่างดังกล่าว นิยมเขียนภาพทิวทัศน์และฉากหลังเป็นสีวรรณะมืดๆ งานจิตรกรรมฝาผนังฝีมือชั้นครูอันโดดเด่น ที่ในพระอุโบสถวัดบรมนิวาส พระอุโบสถวัดบวรนิเวศและในหอราชพงศานุสรณ์ กับหอราชกรมานุสรณ์ เป็นตัวอย่างให้เห็นการริเริ่มเขียนระบายวรรณะสีส่วนรวมขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง และเป็นจุดเริ่มต้นแห่งวิวัฒนาการในการใช้โครงสร้างหรือวรรณะของสีส่วนรวมอีกขั้นหนึ่ง

ในช่วงเวลาภายหลังรัชกาลที่ 5 จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลปัจจุบัน การใช้วรรณะหรือโครงสร้างของสีส่วนรวมในองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง ก็ได้มีวิวัฒนาการต่อมาอีก กล่าวคือ ในสมัยหลังนี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นเป็นอิสระกว่าสมัยก่อน โดยเฉพาะการจัดวรรณะของสีให้มีความสัมพันธ์กันกับแสงสว่างภายในอาคารสถานเป็นสิ่งที่หมดความหมายไปเสียแล้ว ทั้งนี้เนื่องจากมีแสงสว่างที่จะจัดให้มีปริมาณมากหรือน้อยแต่อย่างไรก็ได้ตามกำลังของไฟฟ้า เหตุผลอีกประการหนึ่งคือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม กำหนดโครงสร้างหรือวรรณะของสีส่วนรวมขึ้นให้สัมพันธ์กับเรื่องราวหรือเหตุการณ์ที่จะได้เขียนเป็นภาพออกมามากกว่า โดยที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมหวังความสัมฤทธิ์ผลทางความรู้สึกและสร้างอารมณ์ให้เกิดแก่ผู้ดูชมเฉพาะในเรื่องที่เขาแสดงออกมาเท่านั้น เขาไม่จำเป็นที่จะต้องรับผิดชอบหรือรับเอาเงื่อนไขเก่าๆมาเป็นแนวทางในการปฏิบัติเพื่อกำหนดโครงสร้างหรือวรรณะของสีส่วนรวมในองค์ประกอบ

ภาพจิตรกรรมอีกต่อไป จึงปรากฏรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแต่ละภาพมีวรรณะของสีส่วนรวมขององค์ประกอบต่างๆกัน รวมอยู่ภายในอาคารสถานแห่งเดียวกัน ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส เป็นต้น

3. วิวัฒนาการในด้านขนาดของกลุ่มภาพ รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี มีขนบนิยมในการเขียนรูปภาพดังได้อธิบายแต่ช้างต้นแห่งบทเขียนรายงานการวิจัยนี้บ้างแล้วว่า เป็นรูปภาพจิตรกรรมที่มีลักษณะและเป็นไปเพื่อการพรรณนาความ (Descriptive Painting) จึงมีองค์ประกอบภาพจิตรกรรมประกอบไปด้วยกลุ่มรูปภาพขนาดย่อมจำนวนมากมายหลายกลุ่ม แสดงเหตุการณ์แต่ละตอนของเรื่อง จัดวางเป็นลำดับโดยระเบียบต่อเนื่องกันไป ดูราวกับเป็นกลุ่มภาพที่มีจำนวนนับไม่ถ้วน

การจัดวางองค์ประกอบด้วยกลุ่มรูปภาพขนาดย่อมๆต่อเนื่องกันเพื่อลำดับเรื่องต่างๆดังกล่าว จัดเป็นองค์ประกอบแบบขนบนิยมอย่างเก่า เหมาะแก่การแก้ปัญหาพื้นที่ขนาดจำกัด ให้สามารถบรรจุเรื่องใหญ่ลงไว้ได้ทั้งหมด โดยย่อส่วนรูปภาพให้ขนาดเล็กลง และเขียนเป็นกลุ่มขนาดเล็กได้มากกลุ่มมากตอน พอที่จะเล่าเรื่องเดียวจบ

คติและขนบนิยมในการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมโดยอาศัยกลุ่มภาพขนาดย่อมๆจำนวนมากนำมาจัดลำดับเหตุการณ์ให้ต่อเนื่องกันนี้ เป็นแบบอย่างอยู่ในความนิยมของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมและแสดงออกให้ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเขียนขึ้นตามศาสนาคารต่างๆระหว่างรัชกาลที่ 1 ต่อรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์

ในสมัยรัชกาลที่ 4 ต่อกับรัชกาลที่ 5 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยได้แสดงแนวโน้มทางความคิดในการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังต่างกว่าสมัยก่อน กล่าวคือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เบี่ยงเบนความคิดในการเขียนภาพในลักษณะการพรรณนาความ (Descriptive Painting)ไปเป็นการเขียนภาพลักษณะการสะท้อนความ (Effective Painting) คือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมแสดงความสนใจเฉพาะตอนใดตอนหนึ่งของเรื่องทั้งหมด เขาก็จะเขียนภาพเฉพาะตอนที่เขาสนใจ หรือเห็นความสำคัญเท่านั้น ตัวอย่างเช่นนี้จะเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในอุโบสถวัดสมณาราม พระอุโบสถวัดบวรนิเวศ เป็นต้น องค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังตามแหล่งที่ยกตัวอย่างมานี้ จะไม่มีกลุ่มภาพเล็กๆจัดลำดับเรื่องต่อๆกันให้เห็นอย่างที่เคยมีมาในสมัยก่อน และโดยเหตุที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสมัยนี้ มีความคิดที่จะเขียนภาพให้เป็นไปในลักษณะ

สมจริงทั้งรูปลักษณ์ของรูปภาพและเหตุการณ์ตามโครงเรื่อง จึงจัดกลุ่มภาพขึ้นเป็นเฉพาะกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งวางลงบนพื้นที่ ซึ่งอาจพรรณนาด้วยกลุ่มภาพขนาดเล็กหลายกลุ่มให้จบเรื่องได้ เพียงเฉพาะกลุ่มเดียว ดังนั้น จึงจำเป็นต้องขยายขนาดของรูปลักษณะที่ประกอบกันขึ้นเป็นกลุ่มภาพให้มีขนาดใหญ่กว่าขนาดของรูปลักษณ์ที่เป็นแบบขนบนิยมดั้งเดิม ตัวอย่างเช่นนี้ เห็นได้จากรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในอุโบสถวัดจักรวรรดิราชาวาส พระวิหาร วัดบวรนิเวศ เป็นต้น

ภายหลังรัชกาลที่ 5 จนกระทั่งถึงสมัยรัชกาลปัจจุบัน ศิลปินหรือช่างจิตร – กรรมฝาผนัง ได้ละทิ้งแนวคิดในการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังในลักษณะพรรณนาความหมดสิ้น ดำเนินการเขียนภาพจิตรกรรมลักษณะสะท้อนความกันมาโดยลำดับ ตัวอย่างการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมในลักษณะสะท้อนความนี้ มีให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ต่อไปนี้

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนเรื่องเวสสันดรชาดก ในพระอุโบสถวัดราชาธิ–วาส

ภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนเรื่องพุทธประวัติ ตอนธิดามารทั้งสามมายั่วพระพุทธเจ้า ในศาลาแดง วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง บนเพดานพระที่นั่งบรมพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง บนเพดาน พระที่นั่งอนันตสมาคม พระราชวังดุสิต

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในพระวิหาร วัดสุวรรณดาราราม

ภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในวิหารทิศ วัดพระปฐมเจดีย์

องค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังดังที่ยกตัวอย่างมานี้ แต่ละแห่งๆเขียนภาพโดยมีรูปลักษณ์ขนาดใหญ่ และมีกลุ่มภาพเพียงกลุ่มเดียว แทนการลำดับภาพหลายๆกลุ่มทั้งนั้น องค์ประกอบภาพจิตรกรรมแต่ละภาพๆจึงเป็นรูปภาพในลักษณะสะท้อนความ (Effective Painting) โดยแท้

อนึ่ง ในสมัยเดียวกันนี้ ยังมีรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังบางแห่ง เขียนขึ้นด้วยการจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบขนบนิยมดั้งเดิม คือ ประกอบขึ้นด้วยรูปภาพหลายๆกลุ่ม จัดลำดับให้เป็นระเบียบเข้าด้วยกันเพื่อพรรณนาเรื่องทั้งเรื่องให้จบลงในพื้นที่ขนาดจำกัด มีปรากฏอยู่ด้วยกันหลายแห่ง แต่ทั้งนี้ มิได้หมายความว่าเป็นผลงานของ

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมสมัยนี้ทำงานเขียนภาพในลักษณะของการฟื้นฟู หรือฟื้นกลับไปทำงานตามขนบนิยมเดิมมิได้ แต่เป็นการทำงานในลักษณะของการบูรณะภาพจิตรกรรมที่ได้จัดวางขึ้นด้วยองค์ประกอบแบบเดิมมีอยู่แล้ว ตัวอย่างงานเช่นภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในพระอุโบสถ วัดสระเกศ ในพระอุโบสถวัดปทุมคงคา เป็นต้น

4. <u>วิวัฒนาการในการกำหนดเรื่องและลำดับองค์ประกอบ</u> รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ที่ได้รับการเขียนขึ้นก่อนพุทธศตวรรษที่ 24 ล้วนแต่เป็นภาพเขียนพรรณนาเรื่องราวต่างๆที่มีมาในพระพุทธศาสนาเสียเป็นส่วนมาก จะมีเขียนเป็นรูปภาพแสดงเรื่องอื่นๆก็เป็นเพียงส่วนน้อย ดังนี้รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไปที่มีอยู่ตามศาสนสถาน จึงเป็นภาพจิตรกรรมเรื่องเกี่ยวกับศาสนาเป็นสำคัญ

ภาพจิตรกรรมฝาผนังแม้จะได้เขียนพรรณนาเรื่องในพุทธศาสนาก็ดี แต่ก็มีรูปภาพเขียนต่างๆเรื่องกัน ในสมัยหนึ่งอาจนิยมเขียนเรื่องชาดกเล่าเรื่องพระเจ้าสิบชาติ แต่อีกสมัยหนึ่งอาจนิยมเขียนตำนานทางพุทธศาสนาก็มี ความนิยมเลือกเรื่องในพุทธศาสนานำมาเขียนรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังมีต่างๆเรื่องกันนี้ ทำให้เกิดผลกระทบต่อการจัดลำดับองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วย กล่าวคือทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ตำแหน่งในการจัดวางองค์ประกอบ เป็นแบบอย่างต่างๆขึ้นบนฝาผนัง การเปลี่ยนแปลงหรือลักษณะอันเป็นไปในทางวิวัฒนาการขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเนื่องมาแต่ผลกระทบของความนิยมในการกำหนดเรื่องราวที่นำมาเขียนภาพแต่ละสมัยนี้ พึงเห็นได้จากการสำรวจ ศึกษา และวิเคราะห์องค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถาน และเอกสารที่มีสาระสำคัญเป็นหลักฐานเกี่ยวกับกรณีนี้ ดังต่อไปนี้

สมัยรัชกาลที่ 1 – รัชกาลที่ 2 เรื่องที่นิยมนำมาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังตามที่สำรวจได้มีดังต่อไปนี้

1. เรื่องพระปฐมสมโพธิกถา
2. เรื่องทศชาติ
3. เรื่องเวสสันดรชาดก
4. เรื่องเทพชุมนุม
5. เรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน
6. เรื่องนิยายรามเกียรติ์

7. เรื่องนิทานธรรมบท

8. เรื่องพระชาดกหารอยหาสิบพระชาติ

9. เรื่องพระโยคาวจรพิจารณาอศุภสิบและอุปรมาญาณสิบ

10. เรื่องพระเกษธาตุ

เรื่องต่างๆซึ่งเป็นที่นิยมนำมาเขียนขึ้นเป็นรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่กล่าวนี้ มีการลำดับองค์ประกอบเพื่อแสดงและพรรณนาเรื่องด้วยรูปภาพลงตามตำแหน่งต่างๆในศาสนาคารโดยเฉพาะในพระอุโบสถ มีตัวอย่างเห็นได้เช่นที่ในพระอุโบสถวัดราชสิทธาราม ซึ่งเป็นแบบอย่างที่เป็นองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบขนบนิยมแบบที่ 1 ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดหลังพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องไตรภูมิ

ฝาผนังด้านสกัดตรงหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องมารวิชัย

ฝาผนังเหนือหน้าต่างทางด้านข้างทั้งสองด้าน เขียนภาพเรื่องเทพชุมนุม

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างด้านเหนือ เขียนภาพเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างด้านใต้ เขียนภาพเรื่องเวสสันดรชาดก

ตัวอย่างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบขนบนิยมแบบที่ 2 ปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดคฤหัสถ์ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดด้านหน้าและด้านหลัง เขียนภาพเรื่องเดียวกับแบบที่ 1

ฝาผนังเหนือหน้าต่างทางด้านข้างทั้งสองด้านเขียนภาพเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา เริ่มแต่ฝาผนังข้างเหนือเวียนไปจบที่สุดฝาผนังด้านใต้

ตัวอย่างองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบขนบนิยมแบบที่ 3 ปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดสระเกศ ราชวรมหาวิหาร ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดด้านหน้าและด้านหลังเขียนภาพเรื่องเดียวกับแบบที่ 1

ฝาผนังเหนือหน้าต่างทางด้านข้างทั้งสองด้านเขียนภาพเรื่องเดียวกับแบบที่ 1

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างทั้ง 2 ด้านเขียนภาพเรื่องทศชาติ

มารวิชัยกับเรื่องไตรภูมิ ซึ่งเขียนผนังเหนือประตูด้านสกัด นอกนั้นเขียนใหม่ทั้งหมด สันนิษฐานว่ากระบวรที่เขียนแต่เดิมนั้น ฝาเหนือหน้าต่างด้านยาว เขียนภาพเทพชุมนุม เขียนใหม่เปลี่ยนเป็นเรื่องปฐมสมโพธิ์ ฝาผนังหว่างหน้าต่างเดิมเขียนเรื่องปฐมสมโพธิ์ เปลี่ยนเป็นเรื่องชาดกต่างๆ "[1]

แบบที่ 2 มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระที่นั่งพุทไธสวรรค์ พิพิทธภัณฑสถานแห่งชาติ ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดหน้าและหลัง กับฝาผยังด้านข้างเหนือหน้าต่างทั้ง 2 ด้าน เขียนภาพเทพชุมนุมเรียงรายไปโดยรอบ

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่าง และช่องประตูทั้ง 4 ด้านเขียนเรื่องพระปฐมสมโพธิกถา

แบบที่ 3 มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดหลังพระพุทธปฏิมาประธานเขียนภาพเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐานและพระพุทธประวัติ ตอนเสด็จลงจากดาวดึงษ์

ฝาผนังด้านสกัดหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องมารวิชัย

ฝาผนังเหนือช่องหน้าต่าง ทางด้านข้างทั้งสองด้าน เขียนภาพเทพชุมนุม

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่าง ด้านข้างขวาพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องเวสสันดรชาดก

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่าง ด้านข้างซ้ายพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องทศชาติ

แบบที่ 3 มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารและพระอุโบสถวัดสุทัศน์เทพวราราม ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดหลังและสกัดหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า

ฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่างทั้งสองด้าน เขียนภาพพระปัจเจกพุทธเจ้า

---

1. ตำนานวัดฤสถานต่างๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างๆ ด้านข้างซ้ายและด้านข้างขวา เขียนภาพเรื่องชาดกต่างๆ

แบบที่ 4 มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดโพธิบางโอ ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดหน้าและหลัง กับฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่างทั้งสองด้าน เขียนเป็นลายผ้าม่าน

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างทางด้านข้างซ้ายและข้างขวาเขียนภาพเรื่องสติปัฏฐาน

แบบที่ 5 จัดวางลำดับเรื่องและจัดองค์ประกอบลงในพื้นที่สี่เหลี่ยมล้อมด้วยกรอบเรียงลำดับกันคล้ายตาบนกระดานหมากรุก ตัวอย่างการลำดับเรื่องและองค์ประกอบแบบนี้ปรากฏให้เห็นได้ที่วัดเครือวัลย์วรวิหาร และวัดราชโอรสาราม เป็นต้น โดยเฉพาะการจัดวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ในพระอุโบสถวัดเครือวัลยวรวิหาร จัดว่าเป็นความคิดริเริ่มใหม่ในแบบอย่างนี้ ทั้งนี้พึงเห็นได้จากเอกสารกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งนายมีผู้รจนาได้เขียนเกี่ยวกับความคิดริเริ่มใหม่นี้ว่า

" วัดทั้งหลายคล้ายกันเป็นอันมาก ไม่หนีจากอย่างเก่าเป็นอวสาน
แต่วัดเครือวัลย์ใหม่อำไพพาน หนีบุราณแปลกเพื่อนไม่เหมือนใคร
เขียนชาดกยกเรื่องโพธิสัตว์ ทอดประทัดดีตารางสว่างไสว
เป็นห้องห้องช่องละชาติออกคาษไป นับชาติได้หารอยหาสิบชาติตรา "[1]

สมัยรัชกาลที่ 4 ถึงรัชกาลที่ 5 มีเรื่องที่นิยมนำมาเขียนภาพจิตรกรรมตามที่สำรวจได้ มีต่อไปนี้

1. เรื่องปริศนาธรรม
2. เรื่องชุดองค์วัตต
3. เรื่องทศชาติ
4. เรื่องเวสสันดรชาดก
5. เรื่องพระราชพิธี 12 เดือน
6. เรื่องพงศาวดารกรุงเก่า

---

1. เพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ

7. เรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

8. เรื่องอิเหนา

9. เรื่องรามเกียรติ์

10. เรื่องสุภาษิตต่างๆ

ระเบียบการลำดับเรื่องและจัดวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ดำเนินไปในสมัยนี้ มีขนบนิยมในการลำดับเรื่องและจัดวางองค์ประกอบออกเป็นแบบต่างๆ ต่อไปนี้

แบบที่ 1 มีตัวอย่างภาพจิตรกรรมให้เห็นขนบนิยมในการลำดับเรื่อง และวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรม เช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดบวรนิเวศ ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังเหนือช่องหน้าต่างทางด้านข้าง ทั้งสองด้านเขียนภาพปฤษฎาธรรมต่างเรื่อง แสดงด้วยรูปภาพฝรั่ง

ฝาผนังด้านสกัด ตรงหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพปฤษฎาธรรมต่างเรื่อง แสดงด้วยรูปภาพฝรั่ง

ฝาผนังประจำห้อง ระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละห้อง เขียนภาพเรื่องเทศกาลบุญ และพิธีสงฆ์

เสาในประธานจำนวน 6 คู่ หน้าเสาแต่ละต้น เขียนภาพเรื่องฉฬาภิชาติ แสดงปฤษฎาธรรมเปรียบด้วยน้ำใจคนหกประเภท

แบบที่ 2 มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดราชประดิษฐาน ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัด ตรงหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเทวดาเหาะอยู่ท่ามกลางท้องฟ้าเป็นหมู่ๆ ภาพเทวดาแต่ละหมู่ได้รับการเขียนและวางตำแหน่งเทียบหมู่ดาวฤกษ์ต่างๆ

ฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่างทั้งสองด้าน เขียนภาพหมู่เทวดาเทียบหมู่ดาวฤกษ์เหมือนกับฝาผนังด้านสกัด

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละห้องๆ เขียนภาพเรื่องพระราชพิธี 12 เดือน ห้องละเดือนๆ

แบบที่ 3 มีตัวอย่างปรากฏให้เห็นได้ จากภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดสมณาราม ลำดับเรื่องลงตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัด ตรงหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องเทศกาลไหว้พระพุทธบาท เมืองสระบุรี

ฝาผนังด้านสกัดหลังพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพเรื่องภูมิสถานเมืองลังกา

ฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่างทั้งสองด้านเขียนพระพุทธเจดีย์ที่สำคัญในเมืองไทย เช่น พระปฐมเจดีย์ พระบรมธาตุเมืองนครศรีธรรมราช เป็นต้น

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่าง แต่ละห้องเขียนภาพเรื่องปริศนาธรรม แสดงภาพการเกิด แก่ เจ็บ ตาย เป็นความทุกข์

แบบที่ 4 มีตัวอย่างรูปภาพจิตรกรรมปรากฏให้เห็นได้ที่ฝาพระที่นั่งทรง - ผนวช วัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม กับที่ในหอราชพงศานุสรณ์และหอราชกรมานุสรณ์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม

การเขียนรูปภาพในสถานที่ดังยกขึ้นมาเป็นตัวอย่างนี้ มิได้แบ่งพื้นที่ภายในอาคารออกตามขนบนิยมแต่เดิมว่า ฝาผนังด้านสกัดเขียนภาพเรื่องหนึ่ง ฝาผนังด้าน - ข้างเขียนภาพเรื่องต่างออกไปอีกเรื่องหนึ่ง แต่ได้เขียนภาพขึ้นโดยวางเรื่องและองค์ประกอบภาพจิตรกรรมลงเต็มฝาผนังด้านหนึ่ง ตั้งแต่เชิงฝาผนังขึ้นไปจนสุดปลายผนัง แล้วเขียนภาพดำเนินต่อโดยข้ามไปเขียนในฝาผนังด้านถัดไป เช่นนี้จนเต็มฝาผนังทั้ง 4 ด้าน ภายในตัวอาคารแห่งนั้น

สมัยรัชกาลที่ 6 ถึงรัชกาลปัจจุบัน มีเรื่องที่ได้รับความนิยมนำมาเขียนเป็นภาพจิตรกรรมตามที่สำรวจได้ มีต่อไปนี้

1. เรื่องเวสสันดรชาดก
2. เรื่องพระพุทธประวัติ
3. เรื่องทศชาติ
4. เรื่องพระราชพงศาวดาร
5. เรื่องรามเกียรติ์

การจัดลำดับเรื่องและวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมลงบนพื้นที่ภายในอา-

การสถานในช่วงสมัยนี้ มีขนบนิยมที่เป็นแบบต่างๆกัน ต่อไปนี้

แบบที่ 1 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมพยายามฟื้นความคิดในการวางเรื่องและองค์ประกอบภาพจิตรกรรมตามแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมกันแพร่หลายอยู่ในสมัยระหว่างรัชกาลที่ 1 ต่อรัชกาลที่ 2 กลับมาใช้เขียนภาพจิตรกรรมขึ้นใหม่ ตัวอย่างแบบขนบนิยมดั้งเดิมในลักษณะฟื้นกลับนี้ มีตัวอย่างเห็นได้ที่ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถ วัดระฆังโฆษิตาราม แสดงการลำดับเรื่องและองค์ประกอบภาพจิตรกรรม ตามตำแหน่งต่อไปนี้

ฝาผนังด้านสกัดหลังพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนเป็นภาพเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน และพระพุทธเจ้าแสดงธรรมในดาวดึงษ์พิภพ

ฝาผนังด้านสกัดตรงหน้าพระพุทธปฏิมาประธาน เขียนภาพพระพุทธประวัติตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงษ์

ฝาผนังด้านข้างเหนือช่องหน้าต่างทั้งสิงด้าน เขียนภาพเทพชุมนุม

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละห้อง ด้านทางทิศเหนือเขียนภาพเรื่องทศชาติ

ฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละห้อง ด้านทางทิศใต้เขียนภาพเรื่องเวสสันดรชาดก

แบบที่ 2 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ดำเนินการวางลำดับเรื่องและองค์ประกอบคล้ายกันกับแบบแรก แต่เขียนภาพเฉพาะเรื่องเดียวเท่านั้น ตัวอย่างการจัดลำดับเรื่องและองค์ประกอบแบบนี้ มีรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังเขียนเรื่องเวสสันดรชาดกในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส กับรูปภาพจิตรกรรมฝาผนัง เขียนเรื่องพระราชประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ในพระวิหาร วัดสุวรรณาราม

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้กำหนดให้พื้นที่ในฝาผนังประจำห้องระหว่างช่องหน้าต่างแต่ละห้อง เขียนภาพตอนที่มีความสำคัญอยู่ในอันดับรอง ส่วนฝาผนังเหนือช่องประตูด้านสกัดและฝาผนังเหนือช่องหน้าต่างทั้งสองด้าน มีขนาดกว้างและสูงมาก เขียนภาพตอนสำคัญของเรื่องที่เป็นอันดับเอก

แบบที่ 3 รูปภาพจิตรกรรมได้รับการเขียนขึ้นบนฝาผนัง ส่วนที่เป็นเพดานของโคมอาคารสมัยใหม่ ซึ่งลักษณะของการลำดับเรื่องและจัดองค์ประกอบภาพจิตรกรรม

แบบนี้ มีที่ในพระที่นั่งอนันตสมาคม พระราชวังดุสิต

แบบที่ 4 รูปภาพจิตรกรรมได้รับการลำดับเรื่องแต่เพียงตอนสำคัญเพียงตอนเดียว แล้วเขียนภาพองค์ประกอบขึ้นบนฝาผนังด้านในสุดของอาคาร ตัวอย่างของแบบนี้ มีปรากฏภาพจิตรกรรมฝาผนัง เขียนเรื่องชิดามารทั้ง 3 ในศาลาแดง วัด - พระเชตุพนวิมลมังคลาราม

แบบที่ 5 เป็นแบบอนุรักษ์แบบอย่างที่เป็นขนบนิยมดั้งเดิม ด้วยการลำดับเรื่องและวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมขึ้นเป็นกลุ่มจำนวนมากมายต่อเนื่องกันไปบนพื้นฝาผนังที่มีลักษณะเป็นแถบกว้างและยาวมาก ตัวอย่างการจัดลำดับเรื่องและวางองค์ประกอบภาพจิตรกรรมแบบนี้ ดูได้จากภาพเขียนเรื่องรามเกียรติ์บนฝาผนังพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เป็นต้น

5. <u>วิวัฒนาการด้านวิธีการ</u> รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีเป็นรูปภาพที่ได้รับการเขียนขึ้นด้วยวิธีการที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเรียกว่า "ภาพเขียนสีน้ำกาว" หรือในเวลาต่อมาเรียกเป็นอีกอย่างหนึ่งว่า "ภาพเขียนสีฝุ่น" อย่างไรก็ดีที่เรียกวิธีเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีต่างกันออกไปเป็นสองชื่อเช่นนี้ แท้ที่จริงมิได้มีความแตกต่างกันเป็นคนละวิธีมิได้ แต่ทว่าชื่อแต่ละชื่อที่ใช้กำหนดเรียกวิธีการเช่นนี้ ล้วนกำหนดขึ้นตามที่เห็นความสำคัญของวัสดุแต่เพียงสิ่งเดียว ซึ่งร่วมอยู่ในวิธีการเดียวกัน กล่าวคือ วิธีการเขียนระบายรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังตามแบบที่เป็นขนบวิธีแต่โบราณ ได้ใช้สีต่างๆมีลักษณะเป็นผงป่นละเอียดคล้ายกับฝุ่น จึงเรียกสีชนิดที่จะนำมาเขียนรูปภาพนี้ว่า สีฝุ่น(Pigment Powder) สีชนิดที่กล่าวนี้มีคุณลักษณะเป็นสีต่างๆ แต่ขาดคุณสมบัติในตัวของมันเองที่ไม่สามารถเกาะจับพื้นผิวชนิดใดๆทนอยู่ได้นานๆ ฉะนั้นเพื่อทำให้สีมีคุณสมบัติต่อการจับยึดพื้นอยู่ได้คงทน จึงต้องประสมด้วยน้ำกาวซึ่งมีคุณสมบัติเป็นยางเหนียว ทำหน้าที่ประสานสีให้จับยึดเมื่อเขียนระบายลงบนพื้นชนิดต่างๆ ดังนี้แม้ว่าวิธีการเขียนระบายภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีจะเรียกว่า "ภาพเขียนสีน้ำกาว" หรือ "ภาพเขียนสีฝุ่น" ย่อมเป็นที่เข้าใจตรงกันว่า เป็นวิธี - เขียนระบายภาพด้วยวิธีเดียวกัน

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยวิธีการดังกล่าว เป็นขนบวิธีกันมาแต่สมัยโบราณ เมื่อสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ก็ได้ใช้วิธีการแบบ

โบราณสืบต่อกันลงมาเป็นลำดับ แต่ที่จะมีสิ่งที่ต่างกันก็เป็นในส่วนการใช้วัสดุ กล่าวคือ วัสดุที่เป็นปัจจัยในการเขียนระบายรูปภาพ คือ สี สีซึ่งมีลักษณะเป็นผงฝุ่นนี้ ทำขึ้นจากวัสดุต่างๆกัน คือ

สี ชนิดที่ได้จากดิน เช่น ดินขาว ดินแดง เป็นต้น

สี ชนิดที่ได้จากพืช เช่น เหลืองรง เหลืองชมิ้น คราม แดงคำแสด เป็นต้น

สี ชนิดที่ได้จากสนิม (Oxide)ของโลหะ เช่น สีเขียวตังแช สีแดงเสน สีขาวฝุ่น เป็นต้น

สี ชนิดที่ได้จากสัตว์ เช่น สีดำ(ถ่านงาช้าง) เป็นต้น

สี ชนิดที่ได้จากแร่ เช่น เหลืองหรดาน ฟ้า (หินชื่นกการะเวก) เป็นต้น

สี ชนิดที่ได้จากการเผาวัสดุบางชนิด เช่น เขม่า เป็นต้น

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย ได้สีต่างๆเหล่านี้มาจากแหล่งต่างๆกัน สีบางสีนำมาจากต่างประเทศ เช่น มาจากจีน อินเดีย สีบางสีหาได้ในบ้านเมืองของเราเอง สีบางสีอาจหาได้ในพื้นถิ่นที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมอาศัยอยู่นั่นเอง กระนั้นก็ตาม การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจะได้สีมาเขียนรูปภาพ มิอาจซื้อหามาได้โดยง่ายดังเช่นในปัจจุบัน โดยเฉพาะสีชนิดที่ต้องส่งมาจากต่างประเทศ มิได้เป็นสินค้าชนิดที่จำเป็นสั่งเข้ามาวางขายกาดคึ่นตามร้านจำหน่ายเครื่องเขียนดังในสมัยนี้ การสั่งสีต่างๆเข้ามาใช้คราวละมากๆแต่สมัยก่อน เป็นเรื่องของทางราชการสั่งเข้ามาเก็บสำรองไว้ใช้ในการเขียนภาพตามวัดที่สร้างใหม่ หรือทางราชการอำนวยการเขียนซ่อมรูปภาพที่มีอยู่ก่อน กับได้ใช้ในกิจกรรมของทางราชการ ส่วนศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเชลยศักดิ์ก็ได้อาศัยซื้อสีที่เป็นส่วนเกินซึ่งพ่อค้ารับสั่งทางราชการสั่งเพิ่มเติมแต่เล็กน้อยนำเข้ามาขายเฉพาะผู้ที่จำเป็นและต้องการใช้ แต่สีที่สั่งมาแต่นอกนี้ มิใช่จะหาซื้อหรือสั่งมาได้เสมอทั้งนี้ขึ้นอยู่กับฤดูกาลที่เรือสินค้าจะไปมาได้สะดวกอีกด้วย สมัยก่อนถ้าจะซื้อหาของนอกประเทศ ก็ต้องรอฤดูเรือสำเภาเข้าเทียบ ซึ่งปีหนึ่งมีเข้ามาไม่กี่ครา และถ้าประจวบปีใดมีมรสุมจัดเป็นอันตรายต่อการเดินเรือในทะเล ก็ไม่มีเรือสำเภาบรรทุกสินค้นที่ต้องการซื้อหาเข้ามา ก็ต้องรอเนิ่นนานต่อไป อีกประการหนึ่ง ถ้าบ้านเมืองซึ่งเป็นที่

สั่งซื้อสีเกิดมีจลาจล มีการรบพุ่งกันขึ้น เรือสำเภาเข้าไปขายสินค้าและหาซื้อสินค้านำมาขายเข้าจอดเทียบท่าเมืองนั้นๆไม่ได้ การที่จะได้สีมาตามต้องการก็หมดโอกาส เหตุการณ์เช่นนี้ดูเป็นปกติธรรมดาของความเป็นไปในสังคมแต่ก่อน แต่ก็เป็นเหตุให้เกิดอิทธิพลต่อการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นมิใช่น้อย

ในสมัยรัชกาลที่ 1 ต่อรัชกาลที่ 2 เป็นสมัยแรกเริ่มสถาปนาราชอาณาจักรขึ้นใหม่ เมื่อเริ่มสร้างกรุงรัตนโกสินทร์ขึ้นเป็นราชธานีนั้น ก็ยังอยู่ในระหว่างยุทธภัยมีศึกสงครามมิได้หยุด ดังนั้นบรรดาเรือสินค้าของชาวต่างประเทศซึ่งเคยไปมาค้าขายแต่สมัยเมื่อกรุงศรีอยุธยายังเป็นราชธานีอยู่ ยังเห็นว่าไม่เป็นที่ปลอดภัย เรือสินค้าส่วนมากจึงไม่สู่กล้าเสี่ยงเข้ามาค้าขายถึงกรุงเทพฯ การณ์เป็นเช่นนี้ ย่อมเป็นเหตุให้พลอยอัตคัดสีบางสีซึ่งจำเป็นใช้ในการเขียนระบายรูปภาพไปด้วย อิทธิพลของเหตุการณ์เช่นนี้จะเห็นผ่านทางรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังที่ วัดคุสิดาราม รูปภาพที่นี้ มีโครงสร้างของสีส่วนรวมเป็นสีดินแดงอ่อนๆ สีนี้เป็นสีที่พึงหาได้ง่ายในพื้นถิ่นในบ้านเมืองของเรา แต่จะพบสีเขียวตังแช (Emerald Green) ซึ่งเป็นสีทำขึ้นจากสนิมโลหะทองแดง ต้องสั่งจากเมืองจีน มีใช้น้อยที่สุด และใช้กับรูปภาพที่มีความสำคัญยิ่งเท่านั้น นี่แสดงให้เห็นว่า สีเขียวตังแช เป็นสีที่ได้มายาก ย่อมจะใช้ดื่นๆไปไม่ได้

ในสมัยรัชกาลที่ 3 สภาพของบ้านเมืองและสังคมทั่วไป ตั้งมั่นอยู่ในความสงบ ทางราชการจัดให้มีการค้าทางทะเล โดยจัดสินค้าใส่เรือสำเภาไปค้าขายเองตามหัวเมืองต่างๆในต่างประเทศ แล้วซื้อสินค้าจำเป็นใช้กลับเข้ามาขายเองก็มาก กับยังมีเรือสำเภาต่างชาตินำเอาสินค้าเข้ามาขายถึงกรุงเทพฯมากขึ้นเป็นลำดับ สินค้าต่างๆรวมทั้งเครื่องสีเครื่องเขียนก็พลอยมีมาอุดมกว่าสมัยก่อนๆ เหตุการณ์เช่นนี้ได้มีอิทธิพลต่อการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างสำคัญ ทั้งนี้พึงเห็นได้จากภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งเขียนขึ้นใหม่ในรัชสมัยนี้ มีตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดสุวรรณาราม วัดราชสิทธาราม วัดสุทัศน์เทพวราราม วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม เป็นภาพจิตรกรรมพหุรงค์ ที่อุดมไปด้วยสีสันแพรวพราย สวยงามเป็นพิเศษกว่ารูปภาพจิตรกรรมประเภทเดียวกันที่เขียนขึ้นมาก่อนสมัยนี้ สีเขียวตังแช (Emerald Green) สีแดงชาด (Scarlet Red) สีครามอมฟ้า (Cerulean Blue) ซึ่งเป็นสีที่ต้องสั่งมาจากเมืองจีนและมีราคาค่อนข้างแพง ได้รับการนำมาเขียนระบายกันอย่างไม่

ยังมือ ภาพต้นไม้ในสมัยก่อนหน้านี้ ใช้สีเขียวมืด ทำจากดินชนิดหนึ่งระบายเป็นสีพุ่มไม้ แต่ในสมัยนี้ ใช้สีเขียวตังแชระบายแทนดื่นไป

สมัยรัชกาลที่ 4 ต่อรัชกาลที่ 5 สภาพบ้านเมืองและสังคมเจริญรุ่งเรืองขึ้นกว่าแต่ก่อน การคมนาคมไปมาก็สะดวกและรวดเร็วกว่าเดิม การนำสินค้าจากต่างประเทศมาสู่กรุงเทพฯ มีสินค้าแปลกใหม่เพิ่มเติมเข้ามามากยิ่งขึ้น ทั้งนี้รวมทั้งเครื่องสีและเครื่องเขียน คนไทย ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยได้เริ่มรู้จักสีน้ำมัน (Oil Colour) และภาพเขียนด้วยสีน้ำมัน (Oil Painting) เป็นครั้งแรกในสมัยนี้ แต่เป็นด้วยยังไม่อาจเรียนรู้วิธีการและประกอบด้วยสีน้ำมันในเวลานั้นจัดว่าเป็นวัสดุที่มีราคาแพง จึงยังไม่มีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมนำเอาสีน้ำมันมาเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง การเขียนภาพส่วนมากยังคงดำเนินการตามขนบวิธี และวัสดุที่เคยใช้กันมาแต่ก่อนสืบต่อกันมาตลอดสมัยที่กล่าวนี้

สมัยรัชกาลที่ 6 กระทั่งถึงรัชกาลปัจจุบัน ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว สำนักพระราชวังได้ว่าจ้างศิลปินต่างชาติชาวยุโรปเข้ามาเป็นช่างจิตรกรรมทำงานให้แก่ราชการหลายท่าน เช่น นายเปอร ซี อาเลกรี นายซี ลิโกรี เป็นต้น ศิลปินเหล่านี้ได้นำเอาวิธีการต่างๆในการเขียนภาพจิตรกรรมซึ่งคนไทย ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยไม่เคยเห็นไม่เคยรู้จักมาก่อน เช่น การเขียนภาพสีฝุ่น (Tempera Painting) การเขียนภาพสีบนผนังสด (Fresco Painting) การเขียนภาพสีน้ำมัน (Oil Painting) เป็นต้น เข้ามาปฏิบัติการเขียนภาพตกแต่งตามสถานที่ราชการ พระอารามหลวงที่ได้สถาปนาใหม่ เช่น เขียนภาพสีบนผนังสด (Fresco — Painting) บนเพดานใต้โดมพระที่นั่งอนันตสมาคม กับในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส เป็นต้น อย่างไรก็ดี ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยที่ได้เห็นแบบอย่างวิธีการใหม่ๆในการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังจากศิลปินฝรั่ง แต่ก็ยังไม่เป็นที่เข้าใจหรือเรียนรู้ได้มากพอที่จะนำไปลงมือทำขึ้นตามวิธีการอย่างใหม่ดังกล่าวได้ งานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังซึ่งมีวิวัฒนาการไปในด้านวิธีการใหม่ในสมัยนี้ จึงยังตกอยู่ในมือศิลปินฝรั่งมาโดยลำดับ

เมื่อสมัยรัชกาลที่ 7 ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยจำนวนไม่น้อยได้รับการศึกษา และฝึกฝนการเขียนภาพจิตรกรรมตามวิธีการอย่างตะวันตก มีความสามารถและเชี่ยวชาญกล้าแข็งขึ้น ศิลปินไทยบางท่านได้สำแดงฝีมือเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังด้วยวิธีใหม่นี้

ให้ปรากฏ มีตัวอย่างเช่น พระยาอนุศาสนจิตรกรรม (จันทร จิตรกร) เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระราชประวัติสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ด้วยวิธีเขียนภาพสีน้ำมัน (Oil Painting) ในพระวิหาร วัดสุวรรณดาราม จังหวัดอยุธยา เป็นต้น

อนึ่ง ในส่วนการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังตามวิธีเขียนภาพจิตรกรรมบนผนังปูนสด (Fresco Painting) นั้น เริ่มจัดให้มีการศึกษาและฝึกหัดขึ้น โดยการนำของ ศาสตราจารย์ ศิลป์ พีระศรี ในมหาวิทยาลัยศิลปากร เมื่อประมาณปีพุทธศักราช 2498 แต่วิธีการและเทคนิคในการเขียนภาพวิธีนี้ ค่อนข้างซับซ้อน และวัสดุที่ใช้มีราคาค่อนข้างสูง ไม่เหมาะแก่สภาพสังคมไทยจะรับไว้ในความนิยมทั่วไปได้ งานจิตรกรรมวิธีเขียนสีบนผนังปูนสด (Fresco Painting) จึงไม่สู้แพร่หลาย

วิธีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังอย่างตะวันตกที่ได้รับความนิยมเข้ามาแทนวิธีการอย่างไทย คือ การเขียนภาพจิตรกรรมสีฝุ่น (Tempera Painting) ชนิดสีฝุ่นผสมกาว (Glue Tempera) สีฝุ่นผสมไข่ (Yolk egg Tempera) โดยเฉพาะสีฝุ่นชนิดผสมกาว ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้กาวเมล็ดที่เรียกว่า กาวกะถิน Feronia (Elephantum Corr) แทนกาวหนังสัตว์ หรือยางมะขวิด ซึ่งใช้กันมาแต่โบราณ

วิวัฒนาการในด้านวิธีการที่มีผลต่อองค์ประกอบภาพจิตรกรรมที่สำคัญอีกด้านหนึ่ง คือ ด้านเครื่องมือที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย ได้ใช้สร้างสรรค์งานจิตรกรรม เครื่องมือที่สำคัญยิ่งสำหรับศิลปินหรือช่างจิตรกรรม คือ พู่กัน และแปรง ซึ่งใช้สำหรับระบายสี

สมัยโบราณ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ต้องทำพู่กันและแปรงสำหรับระบายสีด้วยตนเอง ผู้ที่ฝึกหัดเป็นช่างจิตรกรรมแต่ละคน จะต้องฝึกหัดทำพู่กันและแปรงจากครูอาจารย์ผู้สอนวิชาจิตรกรรมไปพร้อมๆกับการฝึกหัดเขียนรูปภาพ พู่กันทำขึ้นจากขนวัว เลือกเอาแต่ขนที่ขึ้นอยู่ตรงหน้าช่องหู นำมากรองเป็นดอกพู่กันขนาดต่างๆ แล้วยรรจุบ้อง ต่อด้ามให้พอเหมาะกับมือ ส่วนแปรงใช้เปลือกที่หุ้มลำต้นกระดังงา ลอกเอาแต่เปลือกนอกมาเจียนเป็นรูปแปรงขนาดต่างๆตามต้องการ แล้วทุบตรงปลายให้ช้ำ เปลือกจะแตกออกเป็นเส้นเรียงกันเป็นระเบียบ[1] เครื่องมือในการเขียนระบายสีแต่โบราณก็มี

---

1. พิน อินทรฟ้าแสง

อยู่เพียงสองชนิดเท่านี้ พู่กันใช้ระบายภาพและส่วนละเอียดตลอดจนตัดเส้นลวดลาย ส่วนใช้ระบายพื้นหยาบ เช่น พื้นดิน ระบายก้อนหิน ภูเขา ทะเล เป็นต้น การเขียนระบายสีส่วนมากก็ระบายเรียบแบนๆ แล้วตัดเส้นแสดงส่วนละเอียดตามลำดับ

ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีภาพจิตรกรรมฝาผนังจำนวนมากมายในสถานที่ต่างๆ แสดงให้เห็นวิวัฒนาการทางเทคนิค และวิธีการใช้พู่กันกับแปรงในลักษณะใหม่ๆหลายอย่างด้วยกัน คือ

วิธีการประ วิธีการนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้แปรงเปลือกกระดังงาจุ่มสีวรรณะอ่อนแตะทับลงบนพื้นวรรณะสีเข้ม โดยเฉพาะการเขียนต้นไม้พุ่มที่มีใบเป็นฝอยๆ วิธีการประเพื่อเขียนพุ่มไม้ใบฝอยเช่นนี้ เป็นวิธีการใหม่ๆซึ่งไม่เคยปรากฏในภาพเขียนที่เขียนขึ้นก่อนสมัยนี้

วิธีการกระทุ้ง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้รากต้นลำเจียกนำมาทุบให้เป็นแปรงชนิดหน้ากลม แล้วจุ่มสีวรรณะอ่อน กระทุ้งทับลงบนพื้นสีเข้ม โดยเฉพาะเพื่อการเขียนพุ่มไม้ใบฝอยที่เป็นพุ่มกลมๆ

วิธีการปัดฝีแปรง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ใช้แปรงเปลือกกระดังงา จุ่มสีวรรณะกลาง หรือเข้ม ลากบนพื้นสีอ่อนๆ ให้สีติดบ้างไม่ติดบ้างเป็นทางแปรง หรือฝีแปรงสั้นๆ เพื่อแรน้ำหนักของก้อนหิน หรือเขามอให้รู้สึกมีปริมาตรเป็นกลุ่มก้อน

วิธีการแรคีนฟ้า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม จะเขียนระบายส่วนพื้นภาพตรงส่วนใกล้ๆปลายฝาผนังด้วยสีวรรณะอ่อน แล้วใช้แปรงระบายสีวรรณะแก่แรเกลี่ยไล่น้ำหนักจากอ่อนขึ้นไปหาน้ำหนักเข้ม ซึ่งอยู่ติดปลายสุดฝาผนัง หรือพื้นภาพตอนบน ลักษณะของการเขียนสีแรคีนฟ้าเช่นนี้ ปรากฏขึ้นเป็นคราวแรกในภาพจิตรกรรมเฉพาะในรัชกาลนี้ ซึ่งช่วยทำให้องค์ประกอบของภาพจิตรกรรมเกิดความสมดุลย์ (Balance) เป็นอย่างดี

สมัยหลังรัชกาลที่ 3 มาจนถึงสมัยรัชกาลปัจจุบัน ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมส่วนมากไม่ต้องสร้างทำเครื่องมือ โดยเฉพาะพู่กันและแปรงขึ้นใช้เอง เพราะสามารถซื้อหาได้จากร้านเครื่องเขียน ซึ่งมีร้านค้าสินค้าประเภทนี้เกิดขึ้นแล้ว และมีจำนวนเพิ่มขึ้นเป็นลำดับ ยังแต่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมบางคนที่อยู่ในชนบท ซึ่งพอใจที่จะทำพู่กัน – หรือแปรงสำหรับให้เหมาะมือตนเอง หรือมิฉะนั้น จะหาซื้อตามร้านเครื่องเขียนไม่ได้

ก็คงยังทำเครื่องมือขึ้นใช้เองต่อมาก็มี

การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม มีโอกาสได้เลือกสรรค์เครื่องมือสำเร็จรูป ซึ่งมีขนาดต่างๆหลากหลาย และมีคุณภาพดีกว่าสิ่งประดิษฐ์ด้วยมือ จึงเป็นการส่งเสริมให้การเขียนภาพสะดวกสบายขึ้น กับทำงานมีประสิทธิภาพเรียบร้อยกว่าสมัยก่อนๆ ในกรณีที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมมีเครื่องมือ โดยเฉพาะ พู่กัน และแปรง ซึ่งมีคุณภาพต่างกว่าของโบราณเช่นนี้ ก็เป็นเหตุให้เกิดความเปลี่ยนแปลงไปในทางวิวัฒนาการในด้านองค์ประกอบภาพจิตรกรรมด้วย กล่าวคือ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมในสมัยนี้จะระบายรูปภาพด้วยวิธีเกลี่ยประสานสี (Blend Colour)ให้กลมกลืนได้ประณีต ผิวของสีที่เคยระบายอย่างหยาบๆไม่ปรากฏให้เห็นต่อมาอีก โดยเฉพาะการเขียนพุ่มไม้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้ใช้การแต้มสีเป็นช่อเป็นใบด้วยการป้ายพู่กันแทนวิธีประ หรือวิธีกระทุ้งอย่างโบราณ ซึ่งค่อยๆคลายไปจากความนิยม.

เอกสารอ้างอิง

ฉันท์ ขำวิไล , " กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ " ประชุมนิราศสุนทรภู่ , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , พ.ศ. 2499 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ตำนานเรื่องวัตถุสถานต่างๆ ซึ่งพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสถาปนา , กรุงเทพ ฯ , โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ.2472 .

ราชบัณฑิตย , สภา , ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน ภาคที่ 1 จำพวกความเรียง , พิมพ์ในงานพระศพ พระวิมาดาเธอ กรมหลวงสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปติวรัดา , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์โสภณพิพรรฒธนากร , พ.ศ. 2472 .

บทที่ 8

บทสรุป

เมื่อกรุงเทพพระมหานครอมรรัตนโกสินทร์ ได้รับการสถาปนาขึ้นเป็นราชธานีแห่งสยามประเทศ แต่เมื่อปีพุทธศักราช 2325 เป็นต้นมา ได้ดำรงฐานะและสภาพเป็นพระมหานครซึ่งเจริญรุ่งเรืองและเติบโตโดยขนาดเป็นลำดับมาจวบจนกระทั่งกาลปัจจุบันนานเกินกว่า 200 ปี ในระหว่างห้วงแห่งเวลานี่นานถึงสองศตวรรษเศษนี้ กรุงเทพพระมหานคร หรือกรุงรัตนโกสินทร์ได้เป็นแหล่งแห่งความรุ่งเรืองทางด้านศิลปะและวัฒนธรรม ความงอกงามทางด้านการศึกษาสรรพวิทยานานาประการ มีถาววัตถุสถานโอฬารตระการตาหลากหลายได้รับการสร้างขึ้นเนื่องๆกันจำนวนคับคั่ง สมดังฐานะราชธานีอันเป็นพระมหานคร

กล่าวโดยเฉพาะในด้านการบำรุงและสร้างสรรค์วัฒนธรรมด้านศิลปกรรม กรุงเทพพระมหานคร หรือกรุงรัตนโกสินทร์นี้ จัดว่าเป็นศูนย์กลางแห่งสกุลช่างศิลปะนานาประเภท เป็นแหล่งใหญ่ในการส่งเสริมและสร้างศิลปินหรือช่างศิลปกรรมสาขาต่างๆ เป็นย่านใหญ่ที่รวบรวมสรรพศิลปะวัตถุ ศิลปาคารต่างๆอันเป็นแบบอย่างที่แสดงออกในประจักษ์คุณค่าทางวัฒนธรรมและเอกลักษณ์แห่งชาติ และเป็นแหล่งอิทธิพลอย่างสำคัญในการแผ่กระจายวัฒนธรรมด้านศิลปกรรมออกไปสู่ภูมิภาคต่างๆทั่วประเทศโดยลำดับ นับตั้งแต่กาลก่อนจนกระทั่งปัจจุบันกาล

กรุงเทพพระมหานคร หรือกรุงรัตนโกสินทร์ นับตั้งแต่แรกเริ่มสถาปนาขึ้นเป็นราชธานี เป็นต้นมา พระมหากษัตริยาธิราช ข้าราชการ สมณะ คหบดี พ่อค้า และประชาชนพลเมืองชาวกรุงทั้งปวง ต่างก็เป็นพระราชธุระและเอาใจใส่ในการสร้างสรรค์และทำนุบำรุงสรรพสิ่งศิลปกรรมต่างๆ ขึ้นประดับตกแต่งไว้สำหรับพระมหานคร เพื่อเป็นสิ่งเชิญชวนและชักนำให้เกิดความพึงตา พอใจ อำนวยความสุขแก่จิตใจแก่มหาชนทั่วไปไม่จำเพาะแต่ชาวกรุง ยังชาวชนบท และคนต่างเมืองย่อมมีส่วนได้รับความสุขในสรรพสิ่งดังกล่าวนี้ด้วย เมื่อมีโอกาสมาเยี่ยมเยือนกรุงเทพพระมหานคร

ศิลปกรรมในกรุงรัตนโกสินทร์ กล่าวโดยเฉพาะงานจิตรกรรมประเภทที่เขียนขึ้นประดับบนฝาผนังภายในศาสนสถานและจิตรกรรมสถานที่ต่างๆในระหว่างห้วง - เวลา 200 ปีที่ผ่านมา ย่อมเป็นมรดกทางด้านศิลปกรรม ที่ได้รับการสร้างสะสมมาโดย

ลำดับ มีจำนวนมากมายและเป็นสิ่งที่ได้รับรู้จักแพร่หลายทั่วไปไม่จำกัดจำเพาะอยู่แต่ในหมู่ชนชาวไทยเท่านั้น แต่ยังเป็นสิ่งที่ประจักษ์แพร่ไปในหมู่ชนชาวต่างประเทศอย่างกว้างขวางด้วย

งานจิตรกรรมฝาผนัง ที่ได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในกรุงรัตนโกสินทร์จำนวนมากมีปรากฏอยู่ตามศาสนสถานในวัดวาอารามต่างๆ ทั้งในกรุง ชานพระนคร และชนบทที่ไม่ห่างไกล ทั้งนี้เนื่องด้วยในสมัยก่อน วัดวาอารามเป็นแหล่งที่ประชุมคนมาประกอบกิจกรรมทางศาสนาร่วมกันเป็นสำคัญกว่าในสมัยปัจจุบัน ผู้บริหารการศาสนาจึงได้จัดให้มีการเขียนรูปภาพจิตรกรรมขึ้นบนฝาผนังภายในศาสนาคาร เพื่อประโยชน์ที่สำคัญต่อปวงชนจะพึงได้รับ 3 ประการด้วยกัน คือ

เพื่อได้รับความรู้ ความเข้าใจธรรมในพระพุทธศาสนา โดยอาศัยรูปภาพเป็นสื่อในการพรรณนาความ

เพื่อได้อาศัยรูปภาพเป็นสิ่งพิจารณาธรรม เป็นไปในการปลงธรรมสังเวช

เพื่อการดูชมรูปภาพจิตรกรรมในลักษณะมหรสพชนิดหนึ่ง ที่ทำให้เกิดความพึงตา พอใจ ได้รับความเพลิดเพลิน และความสุข

งานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งได้เขียนขึ้นประดับบนฝาผนังด้วยเหตุดังกล่าวนี้ล้วนแต่ได้รับการสร้างสรรค์และนำเสนอด้วยรูปลักษณ์ทางจิตรกรรม อันเป็นแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมต่างๆมีหลากหลายด้วยกัน แบบอย่างอันเป็นขนบนิยมนี้เกิดขึ้นจากคติความเชื่อ ความนิยมชมชอบ ธรรมเนียมทางศาสนา ประเพณีแห่งสังคม ตลอดจนวัสดุและอุปกรณ์ที่ใช้ในการเขียนระบาย เป็นเงื่อนไขและเหตุผลในการกำหนดแบบอย่างที่ได้รับการสร้างขึ้นในสมัยเริ่มแรก ในเวลาต่อมา อิทธิพลทางด้านเศรษฐกิจและสังคม อิทธิพลทางด้านศิลปะและวัฒนธรรมที่เป็นของชนต่างชาติได้แพร่เข้ามายังกรุงรัตนโกสินทร์ก็ได้มีบทบาทอย่างสำคัญต่อการเปลี่ยนแปลงทางด้านแบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังทำให้เกิดขนบนิยมใหม่ขึ้นต่อแบบอย่างของงานจิตรกรรมในเวลาต่อมา

แบบอย่างของรูปลักษณ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังในกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้สร้างสรรค์และเขียนขึ้นไว้ตามศาสนาคาร หรือจิตรกรรมสถานต่างๆ ต่างเวลา และต่างวาระกัน ย่อมมีรูปลักษณ์แสดงให้เห็นแบบอย่างอันมีขนบนิยมแตกต่างกันออกไปในห้วงแห่งเวลานานกว่า 200 ปีที่ผ่านมา รูปลักษณ์อันหลากหลายไป

ด้วยแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมเช่นนี้ แสดงให้เห็นสาระสำคัญของแบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้เป็นอย่างดี

แบบอย่างและวิวัฒนาการจิตรกรรมฝาผนังในช่วง 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ผู้วิจัยได้สรุปจากข้อมูล และรายงานการวิเคราะห์ที่ได้นำเสนอมาในบทต้นๆโดยลำดับ โดยมีผลของการศึกษาวิจัยที่ประมวลเป็นประเด็นสำคัญๆดังนี้

สมัยที่ 1 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช กับ รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

แบบอย่างของจิตรกรรมฝาผนังในสมัยที่ 1 นี้ เป็นแบบอย่างที่มีลักษณะเป็นขนบนิยม ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งบางคนเป็นชาวกรุงศรีอยุธยามาก่อน หรือเป็นคนที่มาเติบโตในกรุงรัตนโกสินทร์ได้สืบทอดหรือลอกเลียนแบบอย่างรูปลักษณะของจิตรกรรมอันเป็นขนบนิยมกันแต่สมัยอยุธยา นำมาเขียนขึ้นในศาสนสถานต่างๆที่ได้สร้างขึ้นใหม่ระหว่างสมัยนี้ การที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ทำงานเขียนภาพในลักษณะสืบทอดแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมเช่นนี้ เป็นไปด้วยเหตุผล 3 ประการ คือ

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่ตกค้างมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ได้มาทำงานเขียนภาพ ก็ทำตามขนบนิยม และความถนัดที่ตนมีอยู่เดิม

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ยังมีความประทับใจและติดตาอยู่กับแบบอย่างศิลปกรรมสมัยกรุงศรีอยุธยา ซึ่งมักเรียกว่า "ครั้งบ้านเมืองดี" เช่นเดียวกับประชาชนพลเมืองส่วนมากที่ตกค้างมาแต่กรุงศรีอยุธยา พอมาสร้างบ้านทำเมืองขึ้นใหม่ ก็มีความปรารถนาจะสร้างตามแบบเดิมที่เคยชื่นชอบ "ครั้งบ้านเมืองดี" จึงมักทำตามขนบนิยมเดิม

ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ไม่สู้มีเวลาในการประดิษฐ์คิดค้นแบบอย่างใหม่ๆขึ้นเพื่อสร้างสรรค์งานศิลปกรรม ทั้งนี้เนื่องด้วยบ้านเมืองยังไม่อยู่ในภาวะสงบ มีการทำสงครามอยู่เนืองๆ และประกอบกับความบริบูรณ์ในด้านโภคทรัพย์ก็ยังไม่พร้อม การพัฒนาทางด้านสร้างสรรค์ศิลปกรรมจึงเป็นไปได้ยาก ดังนี้ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมจึงอาศัยการทำงานบนพื้นฐานขนบนิยมดั้งเดิม สืบมาโดยลำดับ

แบบอย่างที่แสดงให้เห็นขนบนิยม ซึ่งสืบทอดมาแต่จิตรกรรมสมัยอยุธยาที่เห็นได้ชัดคือ

แบบอย่างภาพมนุษย์และภาพสัตว์ แสดงภาพ 2 มิติ เป็นรูปภาพอย่างแบนราบ โดยเฉพาะภาพมนุษย์เน้นที่ดวงตาเขียนมองหลบต่ำ เครื่องสวมหัวของกษัตริย์เขียนยอดสั้นๆ ประดิษฐ์ลวดลายคล้ายพุ่มปักดอกไม้ การปิดทองเครื่องประดับตัดเส้นหยาบๆ

แบบอย่างอาคารสถานต่างๆ นิยมเขียนภาพทางด้านหน้ามีลักษณะเป็นภาพที่ใช้ทัศนียวิสัยอย่างโบราณ มีส่วนสัดสมมติเขียนขึ้นเป็นเพียงกรอบล้อมรูปภาพเท่านั้น

แบบอย่างภาพต้นไม้ เขียนเป็นพุ่มมีใบรวมเป็นช่อเห็นได้ชัดเจน และมักเขียนเป็นแบบรูปคลี่ให้เห็นเฉพาะทางด้านหน้า ภาพต้นไม้ส่วนมากมีลักษณะเขียนจำลองจากต้นไม้แคระ

แบบอย่างโครงสร้างของสีส่วนรวมในองค์ประกอบภาพจิตรกรรม ส่วนใหญ่มีวรรณะเป็นสีแดง หรือสีแดงอ่อน

สมัยที่ 2 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว

งานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นในระหว่างรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ ได้รับการยกย่องและนับถือว่าเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังที่รุ่งเรืองสูงสุดกว่าสมัยก่อนและสมัยต่อมาในภายหลัง ทั้งนี้เนื่องด้วย ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยได้รับการศึกษาและฝึกหัดจากแบบอย่างอันเป็นขนบนิยมชั้นสูงมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาประการหนึ่ง กับในสมัยนี้เกิดมีช่างจิตรกรรมหรือศิลปินที่เป็นคนที่เกิดและโตมาในกรุงรัตนโกสินทร์ ไม่ทันได้เห็นความรุ่งเรืองของกรุงศรีอยุธยาแต่ "ครั้งบ้านเมืองดี" จึงเป็นศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่มีความอิสระที่จะคิดและเขียนรูปภาพเป็นไปตามความเห็นชอบเป็นส่วนตัว ดังจะเห็นตัวอย่าง เช่น กรณี"นายมีลงกาใหม่" ช่างจิตรกรรมผู้มีความคิดริเริ่มเขียนภาพเมืองลงกาของท้าวทศกัณฐ์ในเรื่องรามเกียรติ์ เป็นศึกราม บ้านเรือนอย่างศึกฝรั่งไปทั้งเมือง เป็นต้น และในระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นเวลาที่กรุงรัตนโกสินทร์เริ่มตั้งมั่นอยู่ในความสงบ การศึกสงครามก็เบาบางมาก การเศรษฐกิจ การค้าต่างๆกลับเจริญรุ่งเรืองขึ้น เกิดมีโภคทรัพย์บริบูรณ์ขึ้นในบ้านเมืองกว่าแต่ก่อน สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวก็ทรงเอาพระทัยใส่ในการส่งเสริม และทำนุบำรุงการพระศาสนาเป็นลำ

คัญ บรรดาเจ้านายและคหบดีที่มีโภคทรัพย์อุดมมั่งคั่งก็โดยเสด็จตามพระราชนิยมสร้างวัดวาอารามถวาย มีจำนวนในกรุงและนอกกรุงรัตนโกสินทร์มากกว่าสมัยก่อนหรือในภายหลัง การสร้างวัดแต่ครั้งนั้นเป็นเรื่องลำลือกันต่อมานาน จนมีคำทำนายผู้ใหญ่เล่าขานติดมาว่า " ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ใครสร้างวัดถวายก็ได้เป็นคนโปรด" การสร้างวัดวาอารามนี้จัดว่าเป็นช่องทางในการบำรุงฝีมือช่างและทำให้เกิดช่างใหม่ๆตามมาโดยลำดับ และยิ่งในสมัยนี้มีการสร้างวัดวาอารามมากแห่ง ซึ่งผู้สร้างต่างก็หวังที่จะให้วัดของตนสวยงามไม่แพ้วัดอื่น หรือไม่ก็ต้องทำหนีแบบให้แปลกกว่าวัดที่ผู้อื่นสร้างไว้ก่อน จะได้ไม่เป็นที่ตำหนิติเตียนกันได้ว่า สิ้นปัญญา ต้องอาศัยเลียนแบบวัดอื่นมาสร้าง ดังนี้ การช่างศิลปกรรมรวมทั้งศิลปะด้านจิตรกรรมฝาผนัง จึงได้รับความเอาใจใส่ประกวดประชันกันอย่างยิ่งยวด เป็นเหตุให้มีความเฟื่องฟูรุ่งเรืองมากกว่าในสมัยใดๆ

จิตรกรรมฝาผนังตามศาสนสถานต่างๆ ซึ่งได้เขียนขึ้นในระหว่างรัชสมัยนี้ มีแบบอย่างในรูปภาพจิตรกรรมแสดงให้เห็นวิวัฒนาการออกมาแต่แบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเขียนขึ้นเมื่อสมัยที่ 1 ต่อไปนี้

แบบอย่างภาพมนุษย์ทั่วไป แม้ว่าจะได้รับการเขียนขึ้นตามแบบอย่างรูปภาพ 2 มิติตามขนบนิยมดั้งเดิมก็ตาม แต่ได้รับความพิถีพิถันในการเขียนให้มีส่วนสัดสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี การจัดท่าทางรูปภาพมีลักษณะนุ่มนวล มีลีลาโน้มไปในแบบนาฏลีลามาก

แบบอย่างรูปภาพสัตว์ มีการริเริ่มคิดแบบรูปภาพสัตว์ประดิษฐ์ ที่เรียกกันว่าสัตว์หิมพานต์ หรือภาพสัตว์กระหนกขึ้น มีมากแบบกว่าสมัยใด และแบบอย่างของรูปภาพสัตว์ประเภทนี้ ได้กลายมาเป็นแบบอย่างที่ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมยึดถือเป็นแบบอย่างในการเขียนต่อมาในภายหลัง

แบบอย่างอาคารสถานต่างๆในภาพจิตรกรรมฝาผนังได้ปรากฏรูปภาพอาคารที่ประดิษฐ์คิดเขียนขึ้นใหม่ เป็นแบบศึกอย่างจีนและศึกอย่างฝรั่ง มีปะปนอยู่ดาดดื่นกับรูปภาพอาคารแบบไทยประเพณี รูปภาพศึกอย่างจีนและศึกอย่างฝรั่งเหล่านี้ เป็นปรากฏการณ์ที่แสดงให้เห็นว่า ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยได้เสื่อมความนิยมจากแบบอย่างที่เป็นขนบนิยมดั้งเดิมลงไป ในเวลาเดียวกันก็พยายามที่จะแสวงหา หรือยอมรับแบบอย่างแปลกๆ นำมาร่วมในการสร้างสรรค์งานจิตรกรรมของเขาให้เห็นแปลกใหม่กว่า ดังในกรณีนี้

แบบอย่างภาพทิวทัศน์ รูปภาพต้นไม้ได้แสดงให้เห็นวิวัฒนาการทางด้านแบบ

อย่างอันเกิดจากการใช้เทคนิคใหม่ ซึ่งอาศัยฝีแปรง ประ หรือกระทุ้ง ทำให้เกิดแบบอย่างพุ่มไม้ใบฝอย ต่างกว่าแบบอย่างรูปภาพต้นไม้ในสมัยก่อน ซึ่งเขียนพุ่มไม้เป็นช่อใบชัดเจนด้วยการระบายสีแบนๆแล้วตัดเส้นใบแต่ละใบ การเขียนภาพเขามอ แสดงให้เห็นความคิดของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมเขียนภาพสิ่งนี้ขึ้นจากความคิดเลียนแบบ "เขามอ ซึ่งก่อขึ้นในอ่าง" ซึ่งเป็นเครื่องตกแต่งเรือนสำหรับคหบดี เป็นที่นิยมแพร่หลายแต่สมัยนั้น ภาพเขามอในรูปภาพจิตรกรรมหลายแห่งในสมัยนี้ ได้เป็นตัวอย่างให้เห็นความสามารถของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งใช้ฝีแปรงค่อนข้างหยาบ แต่มีความแม่นยำ และกล้าหาญในการตัดสินใจ จึงเต็มไปด้วยคุณค่าในรูปแบบ ภาพทะเล และภาพแม่น้ำ มีลักษณะก้าวหน้าออกมาจากแบบอย่างเก่าๆมิใช่น้อย การเขียนภาพทะเลแสดงผิวน้ำเป็นระลอกเรียงกันคล้ายตาตะแกรงตาสี่เหลี่ยมขนมเปียกปูน แล้วประสานสีอ่อนแก่คล้ายฟองคลื่นลูกน้อยๆ นับว่าเป็นแบบอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยนี้ ภาพแม่น้ำก็ได้รับการเขียนระบายพื้นน้ำเป็นสีเข้ม แล้วใช้แปรงลากเส้นสีอ่อนทำเป็นพรายน้ำเป็นทางยาวๆ นี่ก็เป็นรูปแบบแม่น้ำที่ประดิษฐ์ใหม่เช่นเดียวกัน

แบบอย่างขององค์ประกอบภาพจิตรกรรมในรัชสมัยนี้ มีการคิดแบ่งพื้นที่ในการเขียนภาพจิตรกรรมขึ้นใหม่เป็นพิเศษ เช่นที่วัดเครือวัลย์ และวัดราชโอรสาราม ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมต้องการเขียนภาพเรื่องต่างๆมากเป็นจำนวนร้อยๆเรื่องในพื้นที่จำกัด จึงแก้ปัญหาพื้นที่ไม่พอแก่การเขียนรูปภาพได้ครบทุกเรื่อง ด้วยการแบ่งพื้นที่ออกเป็นช่องสี่เหลี่ยมขนาดเล็กๆเรียงกันเป็นระเบียบ คล้ายตาบนกระดานหมากรุก

ในส่วนการใช้สีส่วนรวมขององค์ประกอบรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังสมัยนี้ มีลักษณะวรรณะของสีต่างกว่าวรรณะของสีส่วนรวมในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยที่แล้วซึ่งเป็นวรรณะของสีแดง แต่ในสมัยนี้มีวรรณะของสีส่วนรวมเป็นสีคราม อมดำ หรือคล้ำใกล้เป็นสีดำ

<u>สมัยที่ 3</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว

สภาพความเจริญรุ่งเรืองของบ้านเมือง ทั้งในด้านเศรษฐกิจ การเมือง สังคม การคมนาคม ศาสนา ในสมัยนี้ล้วนมีอิทธิพลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางด้าน

แบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีอย่างสำคัญด้วย

รูปภาพจิตรกรรมเขียนขึ้นตามแบบศิลปะตะวันตกได้ทยอยเข้ามาในเมืองไทยเป็นลำดับ เป็นสิ่งแปลกใหม่ทั้งในด้านแบบอย่างและวิธีการ ความนิยมยินดีในแบบอย่างรูปภาพจิตรกรรมแบบศิลปะตะวันตก เริ่มขึ้นในราชสำนัก แล้วแพร่ไปสู่สังคมขุนนางและคหบดีตามลำดับ ในแวดวงศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ซึ่งส่วนมากทำงานอยู่ภายใต้การอุปถัมภ์และสนับสนุนของทางราชการ หรือขุนนางและคหบดี จึงถูกดึงเข้ามารวมอยู่ในแนวความนิยมนี้โดยปริยาย ขรัวอินโข่ง ภิกษุช่างจิตรกรรมฝีมือเอกในสมัยรัชกาลที่ 4 เป็นบุคคลตัวอย่างที่ดำเนินการเขียนภาพตามแนวความนิยมแบบอย่างภาพจิตรกรรมแบบศิลปะตะวันตกนี้ โดยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดฯให้เขียนภาพปริศนาธรรมเป็นรูปฝรั่งขึ้นที่ในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ เป็นต้น

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นช่วงสมัยที่แนวความคิดนิยมแบบอย่างจิตรกรรมแบบศิลปะตะวันตกแพร่หลายอย่างกว้างขวาง ทั้งนี้เนื่องด้วยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้เสด็จประพาสประเทศต่างๆในทวีปยุโรปถึง 2 ครั้ง ด้วยกัน แต่ละคราวมีเจ้านายและขุนนาง ข้าราชการตามเสด็จออกไปด้วยคราวละมิใช่น้อย ย่อมมีความรู้สึกตื่นตา ประทับใจในแบบอย่างศิลปะตะวันตกในทวีปยุโรปซึ่งเป็นสิ่งแปลกใหม่สำหรับชาวตะวันออกในเวลานั้น จึงได้มีการซื้อและสั่งรูปภาพจิตรกรรมแบบศิลปะตะวันตกเข้ามาแต่คราวนั้น และในภายหลัง เพื่อนำมาตกแต่งพระราชวัง พระตำหนัก เป็นจำนวนไม่น้อย และเวลาต่อมา เจ้านายและบุตรผู้มีบรรดาศักดิ์ที่ได้เดินทางไปศึกษาเล่าเรียนในต่างประเทศทางทวีปยุโรปสำเร็จการศึกษากลับมาเมืองไทย ก็ได้นำเอารูปภาพจิตรกรรมแบบศิลปะตะวันตกเข้ามาตกแต่งตำหนักและเหย้าเรือนตามความนิยมกันมีอยู่ดื่น ส่วนชาวกรุงที่พอมีฐานะใครจะเล่นรูปภาพตามแบบที่นิยมกันบ้าง แต่จะสั่งซื้อโดยตรงจากต่างประเทศก็เป็นการสิ้นเปลือง จึงจัดการจ้างศิลปินหรือช่างจิตรกรรมฝีมือดี เขียนถ่ายแบบ หรือ ลอกเลียนรูปภาพแบบศิลปะตะวันตกขึ้นสำหรับดูชมติดประดับตามเหย้าเรือนเกิดขึ้น จึงมีศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทย สามารถเขียนรูปภาพแบบศิลปะตะวันตกขึ้น และมีผลกระทบต่อการเปลี่ยนแปลงทางแบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีอย่างมาก ผลของการเปลี่ยนแปลงนี้จะเห็นได้จากประเด็นต่อไปนี้

แบบอย่างภาพมนุษย์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรม ได้ริเริ่มเขียนภาพมนุษย์มี

แบบอย่างเลียนแบบธรรมชาติขึ้นมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 4 และในสมัยรัชกาลที่ 5 มีรูปภาพมนุษย์ซึ่งได้รับความพยายามเขียนให้เหมือนคนจริงเกิดขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังเป็นคราวแรก คือ ภาพเหมือนบุคคลในงานจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ณ พระที่นั่งทรงผนวช ในวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม

แบบอย่างภาพสัตว์ มีวิวัฒนาการทางแบบอย่างเช่นเดียวกับภาพมนุษย์ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมพยายามที่จะเขียนรูปภาพสัตว์เลียนแบบสัตว์เป็นๆ มากกว่าที่จะเขียนเป็นภาพสมมติจากความคิด

แบบอย่างอาคารสถานต่างๆในรูปภาพจิตรกรรมฝาผนังทั่วไป จะพบเห็นภาพศิลปแบบตะวันตกมีอยู่ปนกันอยู่ ปะปนกับอาคารแบบขนบนิยมซึ่งมีปริมาณลดลง การนำเสนอการเห็นแบบอย่างอาคารสถานได้กระทำด้วยหลักการทางทัศนียวิสัยตามหลักวิชาแบบตะวันตก แต่ทว่าศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เขียนภาพออกมาด้วยความสำนึกเห็น โดยขาดความรู้และการศึกษาหลักการนี้อย่างถูกต้อง จึงกลายเป็นลบบอย่างของอาคารที่โย้เย้ ชัดแย้ง ซึ่งกันและกันทั่วไป อนึ่ง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมได้พยายามไขส่วนรูปภาพอาคารสถานต่างๆให้สูงใหญ่เป็นไปตามส่วนของความเป็นจริง เพื่อให้เหมาะสมกับขนาดของภาพมนุษย์ ซึ่งได้รับการเขียนขึ้นไว้ในที่นั้น ให้ดูรู้สึกว่าไม่อึดอัดหรือคับแคบ ลักษณะเช่นนี้ แสดงให้เห็นวิวัฒนาการทั้งด้านความคิดและแบบอย่างของอาคารสถาน ซึ่งศิลปินหรือช่างจิตรกรรม เปลี่ยนแปลงไปจากขนบนิยมเดิม มาเขียนรูปภาพจิตรกรรมตามแนวความคิดที่เป็นแบบสัจจะนิยม

แบบอย่างภาพทิวทัศน์ ในระหว่างสมัยนี้ ภาพทิวทัศน์ซึ่งประกอบด้วยท้องฟ้า ต้นไม้ ภูเขา ทะเล ลำน้ำ ได้รับการเขียนขึ้นด้วยแบบอย่างเหมือนธรรมชาติ มีการเขียนแสดงขนาด ความชัดเจน ซึ่งเห็นในตำแหน่งและระยะที่ต่างกันบนพื้นภาพ กับมีการใช้สีแสดงบรรยากาศคล้ายหมอกหรือไอน้ำ กั้นอยู่ระหว่างกลุ่มภาพทิวทัศน์แต่ละกลุ่ม ให้รู้สึกว่ามีอากาศผ่านไปมาระหว่างทิวไม้แต่ละหมู่

แบบอย่างขององค์ประกอบภาพจิตรกรรม จัดวางกลุ่มภาพในลักษณะการลำดับพรรณนาเรื่องลดจำนวนลง แต่เกิดแบบอย่างจัดกลุ่มภาพเป็นไปในเชิงอธิบายเฉพาะตอนใดตอนหนึ่งขึ้นมาแทน องค์ประกอบภาพจิตรกรรมฝาผนังบางแห่งได้รับการจัดกลุ่ม

ภาพขึ้นในลักษณะกึ่งสะท้อนความ (Effective Painting) เช่น ภาพปริศนาธรรม ในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศ เป็นต้น

ในส่วนการใช้วรรณะของสีส่วนรวมขององค์ประกอบรูปภาพจิตรกรรมทั่วไปในช่วงสมัยนี้ มีวรรณะของสีส่วนรวมเป็นสีค่อนข้างดำคล้ำ โดยเฉพาะส่วนที่เป็นพื้นดิน นอยมใช้สีเขม การใช้วรรณะของสีส่วนรวมในภาพจิตรกรรมเป็นสีมืดๆค่อนข้างดำ เป็นเหตุเนื่องมาแต่ความนิยมเลียนแบบวรรณะของสีที่เขียนเป็นฉากหลัง (Back Ground) ในภาพทิวทัศน์แบบศิลปะตะวันตก ซึ่งเข้ามามีบทบาทเป็นที่นิยมในหมู่คนไทยชาวกรุงแต่สมัยนั้น

<u>สมัยที่ 4</u> ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว กับรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว

งานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนัง ในระหว่างสมัยที่ 4 นี้ แม้ว่าจะมีอยู่ไม่มากแห่งพอที่จะเทียบได้กับงานจิตรกรรมฝาผนัง ซึ่งเขียนขึ้นในสมัยอื่นๆ กระนั้นก็ตาม งานจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดมีขึ้นในสมัยนี้ ก็เป็นงานที่แสดงให้เห็นวิวัฒนาการทางด้านแบบอย่างอันสำคัญอยู่อย่างมาก กล่าวคือ รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในสถานที่หลายแห่ง ได้รับการเขียนด้วยฝีมือศิลปินหรือช่างจิตรกรรมที่เป็นชาวต่างประเทศ ซึ่งทางราชการจ้างเข้ามาทำงานด้านสร้างสรรค์ศิลปกรรมโดยตรง ตัวอย่างเช่น ภาพเขียนบนเพดานพระที่นั่งบรมพิมาน ในพระบรมมหาราชวัง ภาพเขียนบนเพดานใต้โดมพระที่นั่งอนันตสมาคม ภาพเขียนเรื่องธิดามารที่ศาลาแดง ในวัดพระเชตุพนฯ ภาพเขียนเรื่องเวสสันดรชาดก ในพระอุโบสถวัดราชาธิวาส เป็นต้น รูปภาพเหล่านี้ ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมชาวตะวันตกได้เขียนเรื่องอย่างไทย แต่บรรยายด้วยภาพที่มีแบบอย่างเหมือนจริงตามธรรมชาติทั้งสิ้น การทำงานของศิลปินชาวต่างชาติด้วยรูปแบบอันเป็นขนบนิยมแนวศิลปะแบบสัจจะนิยม (Realistic) เช่นนี้ ยังให้เกิดผลเป็นอิทธิพลแก่ความคิด และการทำงานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังของศิลปินหรือช่างจิตรกรรมไทยในช่วงเวลาต่อมา คือ ได้มีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง พระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราช ณ. วิหารวัดสุวรรณดาราราม จังหวัดอยุธยา โดยพระยาอนุศาสน์จิตรกร (จันทร์ จิตรกร) ภาพจิตรกรรม ณ ที่แห่งนี้ ได้ใช้แบบอย่างเหมือนจริงตามธรรมชาติทั้งสิ้นและ

ยังมีภาพจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งเขียนขึ้นโดยการผสมประสานแบบอย่างเหมือนจริงตามธรรมชาติเข้ากับแบบอย่างภาพสมมติอีกสองแห่งด้วยกัน คือ รูปภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถวัดระฆังโฆษิตาราม ซึ่งเขียนโดย พระวรรณวาควิจิตร (ทองจารุวิจิตร) กับภาพจิตรกรรมฝาผนังเรื่องรามเกียรติ์ ในพระระเบียงวัดพระศรีรัตนศาสดาราม เขียนโดยช่างจิตรกรรมไทยหลายท่านด้วยกัน เมื่อคราวฉลอง 150 ปีกรุงรัตนโกสินทร์

สมัยที่ 5 ระหว่างรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอนันทมหิดล กับรัชกาลปัจจุบัน

งานเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยนี้ ได้ทำขึ้นใหม่ในศาสนสถานมีอยู่น้อยแห่ง เท่าที่ปรากฏมีตัวอย่างภาพจิตรกรรมฝาผนังแสดงเรื่องพระราชประวัติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวพระองค์ปัจจุบัน ตั้งแต่เสด็จนิวัติพระมหานครจนกระทั่งทรงผนวชในพระอุโบสถ พุทธรัตนสถานภายในพระบรมมหาราชวัง รูปภาพที่นี่อำนวยการเขียนโดยศาสตราจารย์ ศิลป พีระศรี และศิษย์ของท่าน แบบอย่างของรูปภาพเป็นไปในลักษณะเหมือนจริงตามธรรมชาติ แม้ว่าศิลปินจะได้ใช้ความพยายามประสมประสานการจัดวางองค์ประกอบแบบดั้งเดิมร่วมในการนำเสนอ แต่ทว่ายังเป็นรูปภาพที่มีอิทธิพลศิลปะตะวันตกอยู่มาก

งานจิตรกรรมฝาผนังในเวลาต่อมา ได้รับการเขียนขึ้นตามความต้องการของเอกชนเพื่อการตกแต่งภายในอาคารสถานต่างๆมีอยู่หลายแห่ง ศิลปินหรือช่างจิตรกรรมซึ่งทำงานในสถานที่สาธารณะของเอกชนดังกล่าว ได้พยายามรื้อฟื้นแบบอย่างของภาพจิตรกรรมสกุลช่างอยุธยา สกุลช่างรัตนโกสินทร์สมัยแรกๆ นำมาปรับเขียนขึ้นใหม่แสดงพรรณนาเรื่องศาสนา และประเพณีในเทศกาลต่างๆ เป็นไปในลักษณะงานจิตรกรรมตกแต่งเพื่อความสวยงาม และเสริมสร้างบรรยากาศภายในสถานที่นั้นให้ดูรู้สึกเป็นเมืองไทยในสายตาของชาวต่างประเทศ แบบอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นไปในลักษณะฟื้นกลับนี้ เป็นไปในลักษณะที่ว่า

" หลังจากต้นพุทธศตวรรษที่ 25 แล้ว จิตรกรรมฝาผนังไทยซึ่งเขียนขึ้นตามแบบดั้งเดิมก็เสื่อมลง จะคัดลอกกันไปตามตัวอย่างภาพที่สวยงามที่มีอยู่แต่ก่อน โดยผู้คัดลอกไม่มีความเข้าใจในความงาม รูปที่เขียนซ้ำแบบกันต่อๆมา ก็ไม่มีชีวิตจิตใจอีก-

เอกสารอ้างอิง

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย , หอศิลป กรมศิลปากร , กรุงเทพฯ , พ.ศ. 2502 .

นริสรานุวัดติวงศ์ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยา , ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา , สาส์นสมเด็จ เล่ม 19, กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ. 2504 .

ต่อไป "[1]

สภาพของงานจิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณี ซึ่งได้รับการสร้างสรรค์ขึ้นประดับไว้ตามศาสนสถาน เพื่อการพรรณนา หรือ บรรยายธรรมในพระพุทธศาสนาด้วยรูปภาพอันสวยงามวิจิตรต่างๆ เป็นไปด้วยคุณค่าแสดงให้เห็นขนบ ประเพณีนิยมตลอดจนสภาพฐานะของสังคม หล่อหลอมเข้าด้วยกันอย่างประณีต เป็นแบบอย่างที่แสดงเอกลักษณ์ เป็นที่ประจักษ์ชัดเจน ควรแก่ความชื่นชมยินดีต่อการได้มีศิลปะแบบไทยประเพณีเป็นมรดกแห่งชาติมาแต่สมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์โดยลำดับ แต่ครั้นภายหลังนับแต่ต้นพุทธศตวรรษที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีก็เสื่อมลง ทั้งนี้เป็นเหตุมาแต่ " ศิลปะตะวันตกก็ได้แพร่เข้ามาในประเทศไทย และทุกคนก็ตื่นเต้นกับสิ่งแปลกใหม่นี้ เพราะเป็นของใหม่ เป็นธรรมดาอยู่เองที่ว่าช่างเขียนก็ย่อมจะได้รับอิทธิพลของศิลปะ-แบบตะวันตก ซึ่งค่อนข้างแข็งกระด้าง และมีลักษณะคล้ายภาพถ่ายมากกว่าภาพเขียน ด้วยความปรารถนาที่จะฟื้นฟูจิตรกรรมของไทยและเพื่อจะดัดแปลงให้เป็นของทันสมัย ช่างของเราจึงพยายามที่จะเลียนแบบศิลปะตะวันตก โดยวาดภาพวัตถุทั้งหลายให้เป็นแบบ - สามมิติ ทั้งในแบบมีทัศนวิสัย (Perspective) และให้มีปริมาตร (Volume) แต่เนื่องจากภาพเขียนของไทยเป็นภาพสองมิติ และมีทัศนียวิสัยเป็นแบบเส้นขนานกัน เพราะฉะนั้น เมื่อช่างเขียนยอมรับเอาคติทางตะวันตกมาใช้ ภาพเขียนของเราก็เลยสูญเสียลักษณะพิเศษโดยเฉพาะของตนเอง กลายเป็นศิลปครึ่งชาติไป "[2]

จิตรกรรมฝาผนังแบบไทยประเพณีนั้น มีเอกลักษณ์เด่นเป็นของตัวเอง คือเป็นภาพที่มีแบบอย่างสมมติ " ถ้าปลงใจเสียว่า เขียนภาพสมมติก็อาจจะเขียนได้ทั้งให้งาม และให้ถูกใจคนดู แต่ที่จะให้เป็นทั้งภาพสมมติและให้เหมือนธรรมชาติด้วย มันพ้นวิสัยที่จะเป็นได้ ก็ชักยุงพาให้ภาพเลวลงเท่านั้น "[3]

---

1. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย
2. วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย
3. สาส์นสมเด็จ เล่ม 19

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

จุลทัศน์ พยาฆรานนท์ , ศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 1 , พิมพ์เป็นอนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ หม่อมหลวงวงศ์ สุรวงศ์วิวัฒน์ ต.จ. , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์บัณฑิตการพิมพ์ , พ.ศ. 2522 .

ฉันท์ ชาวิไล , "กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติ" ประชุมนิราศสุนทรภู่ , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , พ.ศ. 2499.

ฉันท์ ชาวิไล , "นิราศสุพรรณ" ประชุมนิราศสุนทรภู่ , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์รุ่งเรืองธรรม , พ.ศ. 2499.

ฉันทิชย์ กระแสสินธุ์ , "หมื่นพรหมสมพัตสร (มี)" ทศมูลเสือโค , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระสิรินันทมุนี (สนั่น ถาวโร ป.ธ.6) ณ เมรุวัดจักรวรรดิ์ราชาวาส , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2521.

คำรงราชานุภาพ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา , พระราชพงศาวดาร กรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พลเรือเอกหลวงอาจณรงค์ (อิง สุขวนิช) ป.ช., ป.ม., กรุงเทพฯ , พ.ศ. 2511 .

ทิพากรวงศ์ , เจ้าพระยา , พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 , กรุงเทพฯ , องค์การค้าคุรุสภา , พ.ศ. 2504 .

นริสรานุวัดติวงศ์ , สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยา , คำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา

สาส์นสมเด็จ เล่ม 1

สาส์นสมเด็จ เล่ม 2

สาส์นสมเด็จ เล่ม 7

สาส์นสมเด็จ เล่ม 10

สาส์นสมเด็จ เล่ม 11

ศิลปากร , กรม , ไตรภูมิโลกวินิจฉัยกถา ฉบับหลวง , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์กรมการศาสนา , พ.ศ.2521.

ศิลปากร , กรม , เอกสารของกองจดหมายเหตุแห่งชาติ เลขที่ ช.24/14 , กองจดหมายเหตุแห่งชาติ ท่าวาสุกรี.

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , คุณค่าของจิตรกรรมฝาผนัง , กรมศิลปากร , กรุงเทพฯ, พ.ศ.2502.

ศิลป พีระศรี , ศาสตราจารย์ , วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย , หอศิลป , กรมศิลปากร , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2502.

ศึกษาธิการ , กระทรวง , มหาเวสสันดรชาดก , กรุงเทพฯ , องค์การค้าของคุรุสภา, พ.ศ.2498.

สมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ , คณะกรรมการจัดงาน , จิตรกรรมกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี , กรุงเทพฯ , อมรินทร์การพิมพ์ , พ.ศ.2525.

สุนทรภู่ , พระอภัยมณี เล่ม 1 , สำนักพิมพ์คลังวิทยา , กรุงเทพฯ , พ.ศ.2506.

เสฐียร พันธรังษี , สมัยพระปิยะมหาราช แปลจาก , กรุงเทพฯ , สำนักพิมพ์แพร่พิทยา , พ.ศ.2505.

อนุศาสน์จิตรกร , พระยา , เที่ยวนครวัด – นครธม พ.ศ.2467 , พิมพ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ พระยาอนุศาสน์จิตรกร (จันทร จิตรกร) , กรุงเทพฯ , โรงพิมพ์มหามงกุฎราชวิทยาลัย , พ.ศ.2493.

ภาษาอังกฤษ

R.H. Boothroyd : Egyptian Art. London; Hutchinson & Co. 1960

ลำดับ	รัชกาล	ชื่อสถานที่	ตำแหน่ง	จังหวัด
62.		วัดชุมพลนิกายาราม	พระอุโบสถ	อยุธยา
63.	รัชกาลที่ 6	วัดราชาธิวาส	พระอุโบสถ	กรุงเทพฯ
64.		วัดพระเชตุพนฯ	ศาลาแดง	กรุงเทพฯ
65.		พระบรมมหาราชวัง	พระที่นั่ง – บรมพิมาน	กรุงเทพฯ
66.		วัดพระปฐมเจดีย์	พระวิหาร	นครปฐม
67.	รัชกาลที่ 7	วัดสระเกศ	พระอุโบสถ ซ่อมใหม่	กรุงเทพฯ
68.		วัดพระศรีรัตนศาสดาราม	พระอุโบสถ พระระเบียง หอมณเฑียร ธรรม	กรุงเทพฯ
69.		วัดสุวรรณดาราราม	วิหาร	อยุธยา
	รัชกาลที่ 8	———	———	———
70.	รัชกาลปัจจุบัน	พระบรมมหาราชวัง	พุทธรัตน – สถาน	กรุงเทพฯ
71.		วิทยาลัยสงฆ์จิตตภาวัน	หอประชุม	ชลบุรี
72.		หอสมุดแห่งชาติท่าวาสุกรี	ห้องประชุม	กรุงเทพฯ
73.		โรงแรมมณเฑียร	ห้องรับรอง	กรุงเทพฯ
74.		โรงแรมบางกอก เพนนินซูลา	ห้องรับรอง	กรุงเทพฯ