ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3

โดย
นายกวิฎ ตั้งจรัสวงศ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3

โดย
นายกวิฎ ตั้งจรัสวงศ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต
สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ปีการศึกษา 2562
ลิขสิทธิ์ของบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร

VARIETY OF STORIES ON MURAL PAINTING IN THE REIGN OF KING RAMA III

By

MR. Kawit TANGCHARATWONG

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for Doctor of Philosophy (ART HISTORY)

Department of Art History

Graduate School, Silpakorn University

Academic Year 2019

Copyright of Graduate School, Silpakorn University

หัวข้อ	ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3
โดย	กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์
สาขาวิชา	ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร ได้รับพิจารณาอนุมัติให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปรัชญาดุษฎีบัณฑิต

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.จุไรรัตน์ นันทานิช)

พิจารณาเห็นชอบโดย

.....ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก
(ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายใน
(รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม)

.....ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก
(รองศาสตราจารย์ ดร.เนื้ออ่อน ขรัวทองเขียว)

57107901 : ประวัติศาสตร์ศิลปะ แบบ 1.1 ระดับปริญญาดุษฎีบัณฑิต
คำสำคัญ : จิตรกรรมฝาผนัง, รัชกาลที่ 3, เรื่องราวในพระพุทธศาสนา

นาย กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์: ความหลากหลายของเรื่องราวและการแสดงออกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ : ศาสตราจารย์ ดร. ศักดิ์ชัย สายสิงห์

เรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีหลายหลากประเภท เรื่องราวที่เลือกมาเขียนแต่ละอาคารต่างแสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์ในการสร้างวัดนั้นๆ โดยทั่วไปมักเขียนภาพตามแบบแผนประเพณี เช่น ภาพพุทธประวัติ ทศชาติ และไตรภูมิโลกสัณฐาน ซึ่งในกลุ่มภาพนี้มุ่งเน้นการนำเสนอเรื่องราวของพระพุทธเจ้า และการสร้างความหมายของอาคารให้เป็นศูนย์กลางจักรวาล แต่ก็ได้มีการการปรับเปลี่ยนการนำเสนอใหม่ โดยการเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน จึงทำให้มีพื้นที่มากขึ้นและเรื่องราวก็สามารถเขียนรายละเอียดได้มากยิ่งขึ้น ส่วนเรื่องราวอื่นๆ ได้นำเสนอแนวคิดการสร้างซึ่งแตกต่างไปจากในอดีตทั่วไป ดังเช่น ภาพมโหสถชาดกที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ถึงแม้ว่าจะเป็นเรื่องที่เคยเขียนมาแล้ว แต่ได้นำมาเขียนให้เป็นเรื่องหลักของอาคาร เพราะเนื้อเรื่องอาจสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ในการสร้างวัดที่เกี่ยวข้องกับการเป็นแหล่งรวบรวมองค์ความรู้รวมทั้งตำราการรักษาโรคต่างๆ อีกทั้งการเขียนภาพบุคคลที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเอตทัคคะและภาพมหาวงศ์ ยังน่าจะสอดคล้องกับแนวความคิดเรื่องการส่งเสริมด้านการศึกษาให้แก่ประชาชนและการฟื้นฟูพระพุทธศาสนาด้วย

การแสดงของตัวละครในภาพพุทธประวัติ ชาดก มักเขียนตามงานช่างในอดีต แสดงให้เห็นถึงการรักษาระเบียบแบบแผนเดิมซึ่งง่ายต่อการเข้าใจเรื่อง นอกจากนี้ การนำเสนอเรื่องอาจเปลี่ยนแปลงตามความรู้จากศาสตร์อื่นๆ เช่น ภาพม้ากัณฐกะที่มีสีต่างกัน หรือภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามาร อาจเป็นเหตุการณ์ไม่สำคัญนักจึงไม่พบทุกวัด การนำเสนออาจไม่ได้ยึดตามลำดับเหตุการณ์ในคัมภีร์ แต่อาจยึดตามการนำเสนอตามแบบงานช่างในอดีต

เทคนิคการเขียนได้ปรับเปลี่ยนมาจากงานช่างในสมัยก่อนหน้า บางอย่างเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก เช่น การเขียนภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างอาจสัมพันธ์การปรับเปลี่ยนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 2 ประกอบกับความนิยมศิลปะจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่นิยมการเขียนภาพทิวทัศน์ขนาดใหญ่ การออกแบบภาพบนผนังสกัดให้เกิดความสมมาตร เป็นเทคนิคที่พบในภาพมารผจญและไตรภูมิโลกสัณฐานมาก่อน แต่สำหรับอาคารที่ไม่ได้เขียนภาพดังกล่าว จึงใช้ภาพเมืองขนาดใหญ่เขียนในตำแหน่งกึ่งกลางแทน

การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 แสดงให้เห็นถึงพัฒนาการของงานที่ในช่วงแรกมีการรับงานช่างมาจากศิลปะจีน จนกระทั่งอิทธิพลจากชาติตะวันตกเริ่มเข้ามา รูปแบบงานจิตรกรรมจึงมีการปรับเปลี่ยนตามไปด้วย ซึ่งจะส่งผลต่องานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 4 ที่แสดงความเป็นงานจิตรกรรมแบบตะวันตกมากขึ้น

57107901 : Major (ART HISTORY)

Keyword : Murals, King Rama III, Buddhist themes

MR. KAWIT TANGCHARATWONG : VARIETY OF STORIES ON MURAL PAINTING IN THE REIGN OF KING RAMA III THESIS ADVISOR : SAKCHAI SAISINGHA

In the reign of King Rama III, there were various themes and artistic styles used in murals. The selected themes show the relationship with the historical background of each temple. Normally, most of the murals followed the Thai traditional way, such as the paintings of the Buddha's life, the Buddha's ten previous lives (Jataka) and Buddhist cosmology. This group of paintings focuses on the story of the Lord Buddha and on the establishment of the building as the center of universe. However, the artisans employed the new artistic styles for paintings these aforementioned themes; the scenes were painted continuously on the four side walls, which led the artisans to have some more space for painting many more details. Another interesting theme is Mahosot Jataka (one of the Buddha's ten previous lives). Unlike the past, this story was painted as the main theme of the ordination hall of Wat Phrachetuphon probably due to the purpose of establishing this temple as the center of knowledge including medicine. In the same temple, the theme of the Lord Buddha's great disciples and Mahavamsa should be related to the court's aim to promote education among people and revitalize Buddhism.

As for the styles, the artisans employed both Thai traditional and new artistic styles to paint some characters in the paintings, such as the three daughter of the Great Demons. The chronological order was not in accordance with the Buddhist scriptures but with the Thai convention in the past.

Some painting techniques were invented during this period, such as painting one story on the four side walls continuously. Moreover, like the past, the artisans still gave an importance on symmetry but employed a new way. In the previous times, either the scene of subduing Mara or the Buddhist cosmology was chosen and painted on the middle part of the rear wall. Nevertheless, the artisans of King Rama III either followed the traditional way or painted the scene of a big city instead.

The change in the murals during the reign of King Rama III reflected the influx of Chinese influence in the early stage and then that of the western one in the later period. This phenomenon had an impact on the murals in the era of King Rama IV, during which the murals show the western influence much more than the previous reign.

กิตติกรรมประกาศ

งานจิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอารามต่างๆ ถือเป็นงานที่ทรงคุณค่ายิ่งทั้งในเรื่องงานช่างและหลักฐานทางประวัติศาสตร์ จึงขอกล่าวคำยกย่องเทิดทูลผู้สร้างสรรค์งานศิลปะทุกท่านมา ณ โอกาสนี้ รวมทั้งกราบขอบพระคุณพระคุณเจ้า รวมทั้งเจ้าหน้าที่วัดต่างๆ ที่อนุญาตให้เข้าไปเก็บข้อมูล

ขอกราบขอบพระคุณ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ และศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม ที่ให้คำปรึกษา คำแนะนำด้านเรียนและการทำงานมาโดยตลอด ขอกราบขอบพระคุณคณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ให้คำแนะนำในการปรับปรุงแก้ไขด้านต่างๆ เพื่อนำไปใช้ในงานวิชาการอื่นๆ ต่อไป

ขอขอบคุณ ภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ที่สนับสนุนทุนการศึกษาเพื่อพัฒนาบุคลากรภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ และขอขอบคุณ โครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก (คปก.) ที่มอบทุนการศึกษาจากโครงการปริญญาเอกกาญจนาภิเษก (คปก.) รุ่นที่ 18 เป็นอย่างยิ่ง

ขอขอบคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง หัวหน้าภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์ และนางสาวสุธาทิพย์ แสงเดชะ ที่ให้คำแนะนำ คอยช่วยเหลือเป็นอย่างดีมาโดยตลอด

ขอขอบคุณ อาจารย์ ดร.สายัณห์ แดงกลม รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี รองศาสตราจารย์ ดร.ประภัสสร์ ชูวิเชียร อาจารย์ ดร.ธนาวิ โชติประดิษฐ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เอกสุดา สิงห์ลำพอง อาจารย์ ดร.วิภาช ภูริชานนท์ รวมทั้งคณาจารย์ในคณะโบราณคดีทุกท่าน ที่มอบคำแนะนำและข้อเสนอแนะด้านวิชาการ

ขอขอบคุณเพื่อนๆ พี่ๆ ร่วมรุ่นปริญญาเอก และเพื่อนคณะโบราณคดีทุกคนที่ให้กำลังใจซึ่งกันและกัน เป็นที่ปรึกษางานวิชาการกันมา ขอขอบคุณ นายอรรถชัย ลิ้มเลิศเจริญวนิช และเพื่อนมัธยมโรงเรียนสามเสนวิทยาลัย ที่ออกไปสำรวจเก็บข้อมูลภาคสนาม ช่วยขับรถและถ่ายรูป

ในท้ายที่สุดนี้ ต้องขอบคุณอีกครั้งสำหรับ “ครอบครัวตั้งจรัสวงศ์ทุกคน” ที่สนับสนุนด้านการศึกษามาโดยตลอด และหากไม่ได้กล่าวชื่อของบุคคลใดลงไป ก็ขออภัยไว้ ณ ที่นี้ด้วย

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญภาพ ..... ญ

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา 1

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา 5

3. สมมติฐานของการศึกษา 5

4. ขอบเขตของการศึกษา 5

5. ขั้นตอนการศึกษา 6

6. วิธีการศึกษา 6

บทที่ 2 เหตุแห่งการสถาปนาวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ 7

1. การสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์วัดในสมัยรัชกาลที่ 3 7

1.1 ข้อมูลจากเอกสารประวัติศาสตร์ 7

1.2 จุดประสงค์ในการสร้างงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 10

1.3 วัตถุประสงค์ในการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง 12

2. ความสัมพันธ์กับต่างประเทศในสมัยรัชกาลที่ 3 16

2.1 จีน 16

2.2 ชาวตะวันตก 19

บทที่ 3 เรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 26

1. จุดเริ่มต้นเรื่อง ลำดับการเวียนเรื่องและการดำเนินเรื่องราวบนผนังด้านต่างๆ 26
1.1 จุดเริ่มต้นเรื่องบนผนังสกัดหน้า 29
1.2 การเริ่มต้นเรื่องราวบริเวณกลางผนังแปที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 30
1.3 การเริ่มต้นเรื่องราวที่ผนังสกัดหลัง 33
1.4 การกำหนดทิศทางการเริ่มต้นเรื่องกับเส้นทางสัญจร 36
1.5 ลำดับการเวียนเรื่องในจิตรกรรมฝาผนัง 38
2. การเขียนเรื่องพุทธประวัติในสมัยรัชกาลที่ 3 45
2.1 การกำหนดตอน การเริ่มต้นและการจบเรื่องราวพุทธประวัติ 45
2.2 ลำดับเรื่องราวพุทธประวัติกับการเขียนภาพมารผจญบนผนังสกัดหน้า 49
2.3 การแสดงออกภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังเปรียบเทียบกับพระปฐมสมโพธิกถา ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส 66
เหตุการณ์ตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติ 66
ลักษณะม้ากัณฑกะการแสดงออกที่เหมือนและต่างกับพระปฐมสมโพธิกถา 73
พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 กับตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 84
พุทธประวัติตอนตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ 92
3. การเขียนเรื่องชาดกในสมัยรัชกาลที่ 3 102
3.1 กลุ่มที่ 1 วัดที่เขียนเรื่องทศชาติ 102
3.2 กลุ่มที่ 2 วัดที่เขียนเรื่องชาดก 550 พระชาติ 128
3.3 กลุ่มที่ 3 วัดที่เขียนพระชาติใดพระชาติหนึ่งอย่างละเอียด กรณีงานจิตรกรรม เรื่องมโหสถชาดกที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 132
บทที่ 4 เทคนิค การนำเสนอเรื่องราวและการกำหนดอายุงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 155
1. ข้อสังเกตเทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 155
1.1 การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่และการเขียนภาพทิวทัศน์ 155

1.2 การออกแบบภาพบนผนังสกัดหน้าให้เกิดความสมมาตร 179
1.3 สัดส่วนบุคคลกับปราสาท บ้านเรือน และธรรมชาติ 185
1.4 การเขียนภาพทิวทัศน์ข้ามกรอบภาพ 194
2. ภาพธรรมชาติ 196
2.1 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ 196
2.2 ภาพก้อนเมฆ 226
2.3 ภาพภูเขาและโขดหิน 237
2.4 ภาพต้นไม้ 253
3. ภาพบุคคล 285
3.1 ภาพบุคคลที่มีใบหน้าอย่างภาพตัวพระ ภาพตัวนาง 285
3.2 ภาพบุคคลที่มีความเป็นธรรมชาติ 292
3.3 ภาพชาวต่างชาติ 300
บทที่ 5 บทสรุป 313
รายการอ้างอิง 326
ประวัติผู้เขียน 333

มหาวิทยาลัยศิลปากร

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า 27

ภาพที่ 2 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า 27

ภาพที่ 3 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง 27

ภาพที่ 4 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง 28

ภาพที่ 5 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังสกัดหน้า 28

ภาพที่ 6 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานบริเวณกลางผนัง 28

ภาพที่ 7 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังสกัดหลัง 28

ภาพที่ 8 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถและพระวิหารวัดพระเชตุพนฯ 29

ภาพที่ 9 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม 30

ภาพที่ 10 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 32

ภาพที่ 11 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 32

ภาพที่ 12 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง อุโบสถวัดอ่างแก้ว 33

ภาพที่ 13 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 35

ภาพที่ 14 ภาพทศกัณฐ์และสหัสเดชะบริเวณประตูกลางด้านทิศตะวันตก ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 35

ภาพที่ 15 ด้านหน้าของวัดเครือวัลย์ (ทิศเหนือ) มีคลองมอญไหลผ่าน 37

ภาพที่ 16 การเข้า-ออกพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ จะใช้ประตูด้านหลังทางขวา 37

ภาพที่ 17 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 39

ภาพที่ 18 แผนผังพระบรมมหาราชวังในกรุงเทพมหานคร 40

ภาพที่ 19 แผนผังพระราชวังในพระนครศรีอยุธยา 40

ภาพที่ 20 แผนผังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 1 41

ภาพที่ 21 แผนผังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 3 41

ภาพที่ 22 ภาพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินี เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วย สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าพัชรกิติยาภา นเรนทิราเทพยวดี ไปยังพระบรมมหาราชวัง ในการพระราชพิธีพืชมงคล ณ พระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง ได้เสด็จผ่านทางซุ้มประตูทางเข้าด้านทิศตะวันตกของระเบียงคดที่มีทศกัณฐ์และสหัสเดชะยืนเป็นทวารบาล 42

ภาพที่ 23 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดนางนอง 44

ภาพที่ 24 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดนางนอง 44

ภาพที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังแปด้านทิศใต้ที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 46

ภาพที่ 26 แผนผังที่ 1 การลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดดุสิดาราม 47

ภาพที่ 27 แผนผังที่ 2 การลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดดุสิดาราม 47

ภาพที่ 28 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 49

ภาพที่ 29 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 50

ภาพที่ 30 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 51

ภาพที่ 31 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 51

ภาพที่ 32 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดบางยี่ขัน 52

ภาพที่ 33 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 52

ภาพที่ 34 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี 53

ภาพที่ 35 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 54

ภาพที่ 36 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 54

ภาพที่ 37 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน 55

ภาพที่ 38 ภาพแสดงทิศทางการบุกเข้ามาของพระยาวัสวดีมารตามที่กล่าวไว้ใน พระปฐมสมโพธิของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส 57

ภาพที่ 39 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ในคูหาเจดีย์หมายเลข 659 (winodo-hpaya)..... 58

ภาพที่ 40 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ภายในถ้ำทัมพุลละ (Dambulla Cave) ประเทศศรีลังกา 59

ภาพที่ 41 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ที่ผนังโคปุระของปราสาทตาพรหม ประเทศกัมพูชา.. 59

ภาพที่ 42 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน..... 61

ภาพที่ 43 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี 61

ภาพที่ 44 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ อุโบสถวัดโบสถ์สามเสน..... 62

ภาพที่ 45 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนทับหลังของปราสาทพิมาย ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย จังหวัดนครราชสีมา..... 63

ภาพที่ 46 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนหน้าบันจากปราสาท Tep Pranam ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ National Museum of Cambodia ประเทศกัมพูชา 63

ภาพที่ 47 ภาพพุทธประวัติตอนสหัมบดีพรหมทูลอาราธนาให้เทศนาธรรมแก่สัตว์โลก พระอุโบสถวัดดุสิดาราม 65

ภาพที่ 48 พระมารวิชัย ในสมุดไทยดำ ตามพระมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส 66

ภาพที่ 49 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ..... 69

ภาพที่ 50 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม 70

ภาพที่ 51 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม..... 70

ภาพที่ 52 สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก 71

ภาพที่ 53 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 72

ภาพที่ 54 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ อุโบสถวัดไชยทิศ 72

ภาพที่ 55 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ..... 74

ภาพที่ 56 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน 74

ภาพที่ 57 ม้ากัณฐกะ จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 74

ภาพที่ 58 ม้ากัณฐกะ สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก 75
ภาพที่ 59 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดไชยทิศ 75
ภาพที่ 60 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม 75
ภาพที่ 61 ม้าที่มีลักษณะมงคล ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง 76
ภาพที่ 62 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 78
ภาพที่ 63 ม้ากัณฐกะ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 79
ภาพที่ 64 ม้ากัณฐกะ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 79
ภาพที่ 65 ม้าที่มีลักษณะมงคล ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง 79
ภาพที่ 66 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม 82
ภาพที่ 67 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม อำเภอบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 82
ภาพที่ 68 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดจังหวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี 83
ภาพที่ 69 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดอ่างแก้ว 83
ภาพที่ 70 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดจันทบุรี อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี 83
ภาพที่ 71 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 84
ภาพที่ 72 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดเทพอุปการ อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 84
ภาพที่ 73 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 89
ภาพที่ 74 ภาพพุทธประวัติตอนสัตตมหาสถาน ที่วัดสุทัศนเทพวราราม 89
ภาพที่ 75 พระพุทธเจ้าพบธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 กลุ่มสัตตมหาสถาน ที่วัดสุทัศนเทพวราราม 90
ภาพที่ 76 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 90
ภาพที่ 77 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พระอุโบสถวัดบางขุนเทียนใน 91
ภาพที่ 78 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พระอุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี 91

ภาพที่ 79 ปูนปั้นประดับหน้าบันอุโบสถ วัดหนองไผ่ไพศาลี อำเภอไพศาลี จังหวัดนครสวรรค์ .. 92
ภาพที่ 80 โทณพราหมณ์ระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ... 96
ภาพที่ 81 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม..... 96
ภาพที่ 82 โทณพราหมณ์ในตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร.. 97
ภาพที่ 83 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 97
ภาพที่ 84 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม..... 98
ภาพที่ 85 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร 98
ภาพที่ 86 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม..... 99
ภาพที่ 87 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี 99
ภาพที่ 88 มโหสถชาดกตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 99
ภาพที่ 89 มโหสถชาดก ตอนมโหสถห้ามกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัต พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 100
ภาพที่ 90 มโหสถชาดกตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ อุโบสถวัดบางยี่ขัน 100
ภาพที่ 91 มโหสถชาดกตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ อุโบสถวัดกำแพงบางจาก.. 101
ภาพที่ 92 ลายปูนปั้นเรื่องมโหสถชาดก วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี..... 101
ภาพที่ 93 มโหสถชาดก อุโบสถวัดบางยี่ขัน 102
ภาพที่ 94 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดชมภูเวก..... 103
ภาพที่ 95 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี 103
ภาพที่ 96 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหลังที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี 104
ภาพที่ 97 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหน้าที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี..... 105

ภาพที่ 98 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหลังที่อุโบสถวัดชมภูเวก 105
ภาพที่ 99 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหน้าที่อุโบสถวัดชมภูเวก 106
ภาพที่ 100 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดบางยี่ขัน 107
ภาพที่ 101 ผนังแปด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานฝั่งใกล้กับผนังสกัดหลัง อุโบสถวัดบางยี่ขัน 107
ภาพที่ 102 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งของวัดสุวรรณาราม วัดภุมรินทร์ราชปักษี วัดบางยี่ขันและวัดใหม่เทพนิมิตร 109
ภาพที่ 103 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 109
ภาพที่ 104 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถและตำแหน่งกุฏิ วัดสุวรรณาราม 110
ภาพที่ 105 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถและตำแหน่งกุฏิ วัดใหม่เทพนิมิตร 111
ภาพที่ 106 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถและตำแหน่งกุฏิ วัดชมภูเวก 111
ภาพที่ 107 ภาพภูริทัตตชาดกที่วัดไลย์ ลพบุรี 113
ภาพที่ 108 ภาพภูริทัตตชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 114
ภาพที่ 109 ภาพภูริทัตตชาดกในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร 114
ภาพที่ 110 ภาพภูริทัตตชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 115
ภาพที่ 111 ภาพภูริทัตตชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก 115
ภาพที่ 112 ภาพจันทกุมารชาดกที่วัดไลย์ ลพบุรี 116
ภาพที่ 113 ภาพจันทกุมารชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 117
ภาพที่ 114 ภาพจันทกุมารชาดกในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร 117
ภาพที่ 115 ภาพจันทกุมารชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 118
ภาพที่ 116 ภาพจันทกุมารชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก 118
ภาพที่ 117 ภาพจันทกุมารชาดกในวิหารวัดภุมริมราชปักษี 119

ภาพที่ 118 ภาพนารทชาดกที่วัดไลย์ ลพบุรี 120
ภาพที่ 119 ภาพนารทชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 120
ภาพที่ 120 ภาพนารทชาดกภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร 121
ภาพที่ 121 ภาพนารทชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 121
ภาพที่ 122 ภาพนารทชาดกในอุโบสถวัดบางยี่ขัน 122
ภาพที่ 123 ภาพนารทชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก 122
ภาพที่ 124 ภาพเนมิราชชาดกภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 124
ภาพที่ 125 ภาพเนมิราชชาดกภายในวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี 124
ภาพที่ 126 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดบางยี่ขัน 125
ภาพที่ 127 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดป่าเกด จังหวัดสมุทรปราการ 125
ภาพที่ 128 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี 127
ภาพที่ 129 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร 127
ภาพที่ 130 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ 130
ภาพที่ 131 ลายปูนปั้นทศชาติที่วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี 130
ภาพที่ 132 แผนผังจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง 550 พระชาติ ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ 131
ภาพที่ 133 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 132
ภาพที่ 134 จารึกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ 133
ภาพที่ 135 ภาพทิศทางการเวียนและการลำดับเรื่องราวแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือช่องหน้าต่างทั้ง 4 ด้านภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 135
ภาพที่ 136 ตอนพระมหาสัตว์จุติลงมาที่ครรภ์ของนางสุมนาเทวี พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 136
ภาพที่ 137 ตอน 4 บัณฑิตก็แอบมาเกี้ยวนางอมรเทวี พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 136
ภาพที่ 138 ตอน กองทัพจาก 101 เมือง บุกเข้าโจมตีเมืองมิถิลา พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ... 137
ภาพที่ 139 ตอน พระมโหสถโยนมณีรัตนะไปให้ตก ณ นิ้วมือที่เหยียดรับเกวัฏพราหมณ์ ไม่อาจรับน้ำหนักได้ เกวัฏพราหมณ์ก็น้อมกายลงเก็บ พระมโหสถก็จับคอกดไม่ให้ เกวัฏลุกขึ้นได้ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 137

ภาพที่ 140 ตอน กองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ ของพระเจ้าวิเทหราช ที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ..... 138

ภาพที่ 141 ภาพมโหสถชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 139

ภาพที่ 142 ภาพมโหสถชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี 140

ภาพที่ 143 ภาพมโหสถชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8..... 140

ภาพที่ 144 ภาพมโหสถชาดกในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร..... 141

ภาพที่ 145 ภาพมโหสถชาดกในอุโบสถวัดบางยี่ขัน 141

ภาพที่ 146 บานประตูด้านในประดับลายรดน้ำรูปพัดหน้านางตำแหน่งพระราชาคณะ ฝ่ายวิปัสสนาธุระ (พัดงาสาน) พระฐานานุกรม พระครูสัญญาบัตร และพระเปรียญ 145

ภาพที่ 147 บานหน้าต่างด้านในเป็นลายรูปตราประจำตำแหน่งเจ้าคณะสงฆ์..... 146

ภาพที่ 148 โกญฑัญเถระวัตถุ 1 ใน 41 พระสาวกเอตทัคคะ บนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง 147

ภาพที่ 149 ภาพแผนผังการกดจุดต่างๆ ในร่างกายและประติมากรรมฤาษีดัดตน..... 150

ภาพที่ 150 ภาพแสดงการแบ่งพื้นที่ผนังอาคารสำหรับเขียนจิตรกรรมฝาผนัง..... 156

ภาพที่ 151 ภาพอัฐมหาสถานบนผนังแปที่เขียนต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี..... 160

ภาพที่ 152 การเขียนภาพทศชาติให้ต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 160

ภาพที่ 153 ภาพจิตรกรรมภายในหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม..... 162

ภาพที่ 154 ภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง ภายในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม..... 162

ภาพที่ 155 ภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติเขียนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมบนผนัง ทั้ง 4 ด้าน ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์..... 163

ภาพที่ 156 ภาพจิตรกรรมภายในสุสาน สมัยราชวงศ์จิ้น พบทางตะวันออกเฉียงใต้ของเมือง Shanxi 166

ภาพที่ 157 จิตรกรรมเรื่องสามก๊ก ในศาลเจ้ากวนอู เมือง Yu County มณฑล Hebei อายุราว พุทธตวรรษที่ 24..... 167

ภาพที่ 158 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดประเสริฐสุทธาวาส..... 167

ภาพที่ 159 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในศาลเจ้าเกียนอันเกง 168
ภาพที่ 160 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในศาลเจ้าแสงธรรม (เต่งกองต๋อง) จังหวัดภูเก็ต 168
ภาพที่ 161 จิตรกรรมฝาบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้านทิศใต้ในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 169
ภาพที่ 162 ภาพรั้วเหล็ก พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 171
ภาพที่ 163 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้านทิศเหนือ ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 172
ภาพที่ 164 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังด้านทิศตะวันตกภายในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม 173
ภาพที่ 165 ลายทิวทัศน์ภายในอ่างลายคราม ศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง 176
ภาพที่ 166 ฉากลับแลในสมัยราชวงศ์ชิง อายุราวพุทธศตวรรษที่ 22-25 176
ภาพที่ 167 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง 177
ภาพที่ 168 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง 177
ภาพที่ 169 ภาพ “Robert Andrews and His Wife” ผลงานของ Thomas ainsborough ... 178
ภาพที่ 170 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 180
ภาพที่ 171 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า (ทิศตะวันออก) ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 181
ภาพที่ 172 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 183
ภาพที่ 173 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 183
ภาพที่ 174 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดนางนอง 184
ภาพที่ 175 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหลัง ภายในพระอุโบสถวัดนางนอง..... 184
ภาพที่ 176 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดนางนอง 185
ภาพที่ 177 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 186
ภาพที่ 178 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคาร ภายในหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรสวัดพระเชตุพนฯ 186
ภาพที่ 179 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร 187

ภาพที่ 180 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดบางยี่ขัน 188

ภาพที่ 181 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 188

ภาพที่ 182 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดไชยทิศ..... 189

ภาพที่ 183 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคาร ภายในอุโบสถวัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี 189

ภาพที่ 184 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดปทุมวนาราม..... 191

ภาพที่ 185 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดภาวนาภิรตาราม..... 192

ภาพที่ 186 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดอ่างแก้ว 192

ภาพที่ 187 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเอตทัคคะในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 193

ภาพที่ 188 ภาพอาคารพาณิชย์และที่อยู่อาศัย ในเมือง Guangzhou ประเทศจีน มีอายุราว ค.ศ. 1807 (พ.ศ.2350) ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Civilisations Museum ประเทศสิงคโปร์..... 193

ภาพที่ 189 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร..... 194

ภาพที่ 190 ภาพพระชาติที่ 26 และ 27 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์..... 195

ภาพที่ 191 ภาพพระชาติที่ 191 193 194 และ 195 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์..... 195

ภาพที่ 192 ภาพพระชาติที่ 247 248 และ 472 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ 195

ภาพที่ 193 จิตรกรรมฝาผนังเขียนภาพฉากลับแลที่วัดในเมือง Yuxian มณฑล Hebei มีอายุราว พ.ศ.2253 - 2328..... 196

ภาพที่ 194 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี พระอุโบสถวัดพระเชตพนฯ 197

ภาพที่ 195 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี อุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี 198

ภาพที่ 196 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 198

ภาพที่ 197 ภาพพุทธประวัติในคูหาเจดีย์วินิโด-พยา (หมายเลข 659)..... 199

ภาพที่ 198 ลายคลื่นน้ำแบบเป็นเส้นคลื่น พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร..... 200

ภาพที่ 199 ลายคลื่นน้ำแบบเป็นเส้นคลื่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ..... 200

ภาพที่ 200 ลายคลื่นน้ำแบบเป็นเส้นคลื่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 201
ภาพที่ 201 ลายคลื่นน้ำเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง 201
ภาพที่ 202 ลายคลื่นน้ำเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิง 202
ภาพที่ 203 ลายคลื่นน้ำบนภาพสลักเรื่องสามก๊ก พนักระเบียงพระอุโบสถวัดพิชยญาติการาม ... 203
ภาพที่ 204 ลายคลื่นน้ำจีน ของ Ma Yuan (馬 遠, c.1160-1225) สมัยราชวงศ์ซ่ง 203
ภาพที่ 205 ลายคลื่นน้ำในจิตรกรรมฝาผนังจีน สมัยราชวงศ์หยวน ณ Yougle Palace 204
ภาพที่ 206 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบไล่เกลี่ยสี พระอุโบสถวัดนางนอง 205
ภาพที่ 207 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบไล่เกลี่ยสี ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 205
ภาพที่ 208 เครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิงที่ขอบจานเขียนด้วยกระบวนลายน้ำ 206
ภาพที่ 209 เครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิงที่เชิงเขียนด้วยกระบวนลายน้ำ 206
ภาพที่ 210 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 207
ภาพที่ 211 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 208
ภาพที่ 212 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ บนสมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอม เลขที่ 1 208
ภาพที่ 213 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ บนเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง 209
ภาพที่ 214 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร 209
ภาพที่ 215 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น ที่ได้รับการซ่อมแซม ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 210
ภาพที่ 216 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น ที่ได้รับการซ่อมแซม ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 210
ภาพที่ 217 ภาพสายน้ำ ท้องน้ำ ในศิลปะจีนที่รับอิทธิพลตะวันตก Porto Interior, Macau ศิลปะจีน มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 24 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ ASIAN CIVILISATIONS MUSEUM ประเทศสิงคโปร์ 211
ภาพที่ 218 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบคล้ายธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 212

ภาพที่ 219 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 212
ภาพที่ 220 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 213
ภาพที่ 221 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 213
ภาพที่ 222 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร 214
ภาพที่ 223 ภาพท้องน้ำ สายน้ำภายในอ่าง ที่หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม 214
ภาพที่ 224 ภาพท้องน้ำ สายน้ำภายในอ่าง ที่หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม 215
ภาพที่ 225 ภาพท้องน้ำ สายน้ำบนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 216
ภาพที่ 226 ภาพท้องน้ำ สายน้ำบนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 217
ภาพที่ 227 ภาพท้องน้ำ สายน้ำบนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม 217
ภาพที่ 228 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 218
ภาพที่ 229 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ พระอุโบสถวัดนางนอง 218
ภาพที่ 230 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 219
ภาพที่ 231 ภาพขอบตลิ่งในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง ณ Guandi Hall of the Jinci Temple 219
ภาพที่ 232 ภาพขอบตลิ่ง พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 220
ภาพที่ 233 ภาพขอบตลิ่ง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 220
ภาพที่ 234 ภาพขอบตลิ่ง พระอุโบสถวัดนางนอง 220
ภาพที่ 235 ภาพขอบตลิ่ง จากสมุดภาพแผนที่ไตรภูมิโลกวินิจฉัย อักษรขอม-ไทย ภาษาบาลี-ไทย เลขที่ 91 221
ภาพที่ 236 ภาพขอบตลิ่ง หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม 221
ภาพที่ 237 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 223
ภาพที่ 238 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 224

ภาพที่ 239 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 224

ภาพที่ 240 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม 224

ภาพที่ 241 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม .. 225

ภาพที่ 242 ภาพท้องน้ำ สายน้ำในศิลปะจีนที่ได้รับอิทธิพลตะวันตก Porto Interior, Macau ศิลปะจีน มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 24 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ ASIAN CIVILISATIONS MUSEUM ประเทศสิงคโปร์ 225

ภาพที่ 243 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 226

ภาพที่ 244 ภาพลายก้อนเมฆแบบจีน อุโบสถวัดบางยี่ขัน 227

ภาพที่ 245 ภาพลายเมฆหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม 228

ภาพที่ 246 ลายเมฆบนเครื่องถ้วยจีน สมัยราชวงศ์หมิง 228

ภาพที่ 247 ภาพลายเมฆสมัยราชวงศ์จิ้น ณ Amitabha Hall of the Chongfu Temple in Shuozhou City 228

ภาพที่ 248 ภาพลายเมฆแบบจีน พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 229

ภาพที่ 249 ภาพลายเมฆแบบจีน พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 229

ภาพที่ 250 ลายเมฆบนเครื่องถ้วยจีน สมัยราชวงศ์ชิง 230

ภาพที่ 251 ปูนปั้นลายเมฆ วัดเกาะกลาง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน 230

ภาพที่ 252 ภาพลายเมฆแบบจีนและลายเส้นมีความอิสระมากขึ้น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม . 231

ภาพที่ 253 ภาพลายเมฆแบบจีนและลายเส้นมีความอิสระมากขึ้น พระอุโบสถวัดนางนอง 231

ภาพที่ 254 ภาพลายเมฆแบบจีนและลายเส้นมีความอิสระมากขึ้น หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 232

ภาพที่ 255 ภาพลายฮ่อบนภาพเนมียราชชาดก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 233

ภาพที่ 256 ภาพลายเมฆเขียนคล้ายลายฮ่อที่ช่วยแบ่งฉากในภาพวิธุรชาดก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 233

ภาพที่ 257 ภาพลายเมฆเขียนคล้ายลายฮ่อ อุโบสถวัดโพธิ์บางโอ 234

ภาพที่ 258 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 235
ภาพที่ 259 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดนางนอง 235
ภาพที่ 260 ลายเมฆบนภาพเขียนสีน้ำมัน ศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง 236
ภาพที่ 261 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร 236
ภาพที่ 262 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดปทุมวนาราม 237
ภาพที่ 263 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ อุโบสถวัดอ่างแก้ว 237
ภาพที่ 264 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 239
ภาพที่ 265 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดนางนอง 239
ภาพที่ 266 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 240
ภาพที่ 267 ภาพโขดหิน ภูเขา สมัยอยุธยาตอนปลาย อุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี 240
ภาพที่ 268 ภาพโขดหิน ภูเขา สมัยอยุธยาตอนปลาย ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 241
ภาพที่ 269 สวนภายในบ้านโบราณที่เมือง Suzhou ประเทศจีน 241
ภาพที่ 270 ภาพโขดหิน ที่ Duofu Temple เมือง Taiyuan สมัยราชวงศ์หมิง (1911-2187) ... 242
ภาพที่ 271 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 242
ภาพที่ 272 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 243
ภาพที่ 273 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 244
ภาพที่ 274 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ อุโบสถวัดบางยี่ขัน 244
ภาพที่ 275 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ พระอุโบสถวัดนางนอง 245
ภาพที่ 276 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม 245
ภาพที่ 277 ภาพโขดหิน ที่ Jingxin Temple เมือง Taigu สมัยราชวงศ์หมิง (1911-2187) 246
ภาพที่ 278 ภาพโขดหิน ที่ Jingxin Temple สมัยราชวงศ์ชิง (2187-2454) 246
ภาพที่ 279 ภาพโขดหินบนเครื่องถ้วยจีน สมัยราชวงศ์ชิง 247

ภาพที่ 280 ภาพโขดหินบนลับแล สมัยราชวงศ์ชิง....247
ภาพที่ 281 ภาพที่ (ก ข ค) ภาพภูเขาและโขดหิน พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวาราม....249
ภาพที่ 282 ภาพภูเขาและโขดหิน อุโบสถวัดอ่างแก้ว....249
ภาพที่ 283 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดนางนอง....250
ภาพที่ 284 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม....251
ภาพที่ 285 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม..251
ภาพที่ 286 ภาพภูเขาและโขดหินในภาพจิตรกรรมจีน สมัยราชวงศ์ชิง....252
ภาพที่ 287 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ วิหาร วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....252
ภาพที่ 288 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ....254
ภาพที่ 289 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม....254
ภาพที่ 290 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ อุโบสถวัดบางยี่ขัน....254
ภาพที่ 291 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม....255
ภาพที่ 292 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี....255
ภาพที่ 293 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....256
ภาพที่ 294 ต้นไม้ในจิตรกรรมจีน....256
ภาพที่ 295 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ....257
ภาพที่ 296 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม....257
ภาพที่ 297 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....258
ภาพที่ 298 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดนางนอง....258
ภาพที่ 299 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ อุโบสถวัดบางยี่ขัน....259
ภาพที่ 300 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ อุโบสถวัดอ่างแก้ว....260

ภาพที่ 301 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ อุโบสถวัดนายโรง 260

ภาพที่ 302 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการตวัดแปรง อุโบสถวัดโบสถ์สามเสน 261

ภาพที่ 303 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการตวัดแปรง ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 261

ภาพที่ 304 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 262

ภาพที่ 305 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 263

ภาพที่ 306 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 263

ภาพที่ 307 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 264

ภาพที่ 308 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบโดยไม่ตัดเส้น พระอุโบสถวัดนางนอง ... 265

ภาพที่ 309 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบโดยไม่ตัดเส้น อุโบสถวัดบางยี่ขัน 265

ภาพที่ 310 เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งหรือจิ้มให้เกิดเป็นพุ่มไม้ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 266

ภาพที่ 311 ภาพต้นไม้ที่ Jingxin Temple ที่ Taigu สมัยราชวงศ์ชิง 267

ภาพที่ 312 ภาพต้นไม้ใน View of Penang with Mount Erskine and George Town อายุประมาณ พ.ศ.2357-2362 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Civilisations Museum ประเทศสิงคโปร์ 267

ภาพที่ 313 ภาพต้นไม้ใน View of Singapore อายุประมาณ พ.ศ.2393 ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Civilisations Museum ประเทศสิงคโปร์ 268

ภาพที่ 314 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งให้เป็นพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 269

ภาพที่ 315 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งให้เป็นพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 269

ภาพที่ 316 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งให้เป็นพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดนางนอง 270

ภาพที่ 317 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม....270
ภาพที่ 318 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ....271
ภาพที่ 319 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร....271
ภาพที่ 320 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการกระทุ้งในต้นเดียวกัน พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ 272
ภาพที่ 321 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการกระทุ้งในต้นเดียวกัน พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 272
ภาพที่ 322 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม....273
ภาพที่ 323 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....273
ภาพที่ 324 เทคนิคการปาดสีจนเป็นแถบหนา พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม....274
ภาพที่ 325 เทคนิคการปาดสีจนเป็นแถบหนา อุโบสถวัดกำแพงบางจาก....275
ภาพที่ 326 การใช้สีขาวในการเขียนส่วนสว่างบนพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ....275
ภาพที่ 327 การใช้สีขาวในการเขียนส่วนสว่างบนพุ่มไม้ อุโบสถวัดอ่างแก้ว....275
ภาพที่ 328 ภาพต้นไผ่ พระอุโบสถวัดนางนอง....276
ภาพที่ 329 ภาพต้นตาล พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม....277
ภาพที่ 330 ภาพกอบัวในอ่าง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม....277
ภาพที่ 331 ภาพต้นกล้วย พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม....278
ภาพที่ 332 ภาพต้นหางนกยูง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม....278
ภาพที่ 333 ภาพต้นมะพร้าว จันทร์ผา ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา....279
ภาพที่ 334 ภาพต้นสาเก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี....279
ภาพที่ 335 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ....280
ภาพที่ 336 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ....281

ภาพที่ 337 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม..... 281

ภาพที่ 338 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 282

ภาพที่ 339 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม..... 282

ภาพที่ 340 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม..... 283

ภาพที่ 341 ภาพต้นไม้ในภาพจิตรกรรมจีน สมัยราชวงศ์ชิง..... 283

ภาพที่ 342 ภาพต้นไม้ที่ Jiyi Temple ที่ Xinjiang สมัยราชวงศ์หมิง..... 284

ภาพที่ 343 ภาพไม้ดัดประดับสถานที่ พระอุโบสถวัดนางนอง..... 284

ภาพที่ 344 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 286

ภาพที่ 345 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม..... 286

ภาพที่ 346 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม..... 287

ภาพที่ 347 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม..... 287

ภาพที่ 348 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดนางนอง..... 288

ภาพที่ 349 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม..... 288

ภาพที่ 350 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ 289

ภาพที่ 351 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดนางนอง..... 289

ภาพที่ 352 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา..... 290

ภาพที่ 353 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี..... 290

ภาพที่ 354 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดบางยี่ขัน..... 291

ภาพที่ 355 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ..... 291

ภาพที่ 356 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดไชยทิศ..... 292

ภาพที่ 357 ภาพทหาร อุโบสถวัดบางยี่ขัน..... 293

ภาพที่ 358 ภาพทหาร อุโบสถวัดไชยทิศ 293
ภาพที่ 359 ภาพทหารและองค์ประกอบอื่นๆ อุโบสถวัดบางยี่ขัน 294
ภาพที่ 360 ภาพทหารและองค์ประกอบอื่นๆ อุโบสถวัดไชยทิศ 294
ภาพที่ 361 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดนางนอง 295
ภาพที่ 362 ภาพบุคคลทั่วไป อุโบสถวัดบางยี่ขัน 295
ภาพที่ 363 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 296
ภาพที่ 364 ภาพกลุ่มบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดนางนอง 297
ภาพที่ 365 ภาพกลุ่มบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 298
ภาพที่ 366 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดนางนอง 299
ภาพที่ 367 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 299
ภาพที่ 368 ภาพบุคคลทั่วไปในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม 300
ภาพที่ 369 ภาพบุคคลทั่วไปในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 อุโบสถวัดอ่างแก้ว 300
ภาพที่ 370 ภาพชาวต่างชาติ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 301
ภาพที่ 371 ภาพชาวต่างชาติ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี 301
ภาพที่ 372 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 303
ภาพที่ 373 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร 303
ภาพที่ 374 ภาพชาวตะวันตก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี 304
ภาพที่ 375 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม 304
ภาพที่ 376 ภาพชาวตะวันตก อุโบสถวัดบางยี่ขัน 305
ภาพที่ 377 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร 305
ภาพที่ 378 ภาพชาวตะวันตก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี 306
ภาพที่ 379 ภาพชาวจีน ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา 307

ภาพที่ 380 ภาพชาวจีน อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี 308
ภาพที่ 381 ภาพชาวจีนกลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูง พระอุโบสถวัดนางนอง 309
ภาพที่ 382 ภาพชาวจีนกลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 309
ภาพที่ 383 ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน พระอุโบสถวัดนางนอง 310
ภาพที่ 384 ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ 310
ภาพที่ 385 ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร 311

บทที่ 1
บทนำ

1. ความสำคัญและความเป็นมาของปัญหา

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว งานจิตรกรรมฝาผนังเป็นหนึ่งในงานศิลปกรรมที่ได้รับการสนับสนุนให้สร้างขึ้นเป็นจำนวนมากมีทั้งงานบูรณะและงานเขียนขึ้นใหม่ โดยในระยะเวลานี้เองเป็นช่วงที่มีการกล่าวถึงประวัติการสร้างไว้อย่างชัดเจนหลายวัดทำให้เราสามารถทราบถึงกลุ่มบุคคลสำคัญที่ทำให้เกิดการสร้างงานขึ้น ซึ่งประกอบด้วยพระมหากษัตริย์ พระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนาง กลุ่มคหบดี โดยมูลเหตุของการสร้างงานเหล่านี้ คือ เพื่อการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนา และเพื่อถวายเป็นพระราชกุศล เป็นสำคัญ นอกจากนี้ยังมีหลักฐานทางด้านลายลักษณ์อักษรบางอย่างที่ทำให้ทราบถึงรายละเอียดเกี่ยวกับการสร้าง ดังเช่น การบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ซึ่งมีจารึกกล่าวถึงรายนามช่างผู้สร้างสรรค์งานมีทั้งกลุ่มฆราวาสและพระสงฆ์ จำนวนเงินที่ใช้ในการบูรณะและเรื่องราวที่นำมาเขียน

ความหลากหลายของเนื้อหาทางศาสนาและงานวรรณกรรมอื่นๆ ในงานจิตรกรรมฝาผนัง น่าจะมีมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่ในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ ได้พบความหลากหลายมากขึ้นกว่าสมัยก่อนหน้าและยังนำมาอธิบายสภาพสังคมได้ เรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังมักเล่าเรื่องเกี่ยวกับศาสนาและความเชื่อ ซึ่งถือเป็นหนึ่งในหลักฐานที่ทำให้เห็นภาพประวัติศาสตร์ในช่วงรัชกาลที่ 3 ได้เป็นอย่างดี โดยทั่วไปแล้วภายในอุโบสถหรือวิหารมักเขียนเรื่องที่เกี่ยวกับศาสนาทั้งภาพพุทธประวัติ ทศชาดก และภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน ซึ่งเป็นกลุ่มภาพที่สืบเนื่องตามแบบแผนไทยประเพณี วัดที่มีการเขียนจิตรกรรมลักษณะดังกล่าวเช่น วัดสุวรรณาราม วัดทองธรรมชาติ กรุงเทพฯ การแสดงออกของภาพในกลุ่มนี้มีวิธีการเล่าเรื่องเหตุการณ์สำคัญคล้ายคลึงกัน โดยช่างมักเขียนภาพมารผจญและไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดหน้าและหลังตามลำดับ ส่วนผนังด้านแปในส่วนพื้นที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติหรือทศชาดก และผนังเหนือกรอบหน้าต่างขึ้นไปนิยมเขียนภาพเทพชุมนุม แต่ก็มีปัจจัยบางประการที่ทำให้เกิดลักษณะแตกต่างกันออกไปตามแต่ละสถานที่ เช่น ขนาดอาคาร ขนาดพื้นที่ของผนัง จำนวนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และเทคนิคการเขียน ซึ่งล้วนแล้วแต่ส่งผลให้การเล่าเรื่องราวต้องมีการอธิบายเรื่องเพิ่มเติมให้มากขึ้น

ในสมัยรัชกาลที่ 3 การเขียนเรื่องราวภายในอาคารหลักอย่างอุโบสถหรือวิหารมีการออกแบบการจัดวางเรื่องราวอย่างใหม่ด้วยซึ่งน่าจะเกิดขึ้นจากในช่วงเวลานี้เป็นยุคที่มีการ

สร้างสรรค์งานศิลปกรรมทางพระพุทธศาสนาอย่างมากไม่เฉพาะเพียงแต่งานจิตรกรรมฝาผนัง หากยังรวมถึงงานประติมากรรม และสถาปัตยกรรม ทั้งหมดเจริญขึ้นพร้อมกับการสร้างสรรค์งานวรรณกรรมอย่างมากมาย รวมไปถึงการส่งเสริมการศึกษาพระพุทธศาสนา อันเป็นนโยบายหนึ่งที่รัชกาลที่ 3 ทรงเอาพระทัยใส่อย่างมาก ตัวอย่างงานจิตรกรรมที่แสดงถึงแนวทางใหม่ เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามซึ่งเขียนเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 และพระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามเขียนเรื่องพระอดีตพุทธเจ้า พระอุโบสถวัดเครือวัลย์เขียนภาพ 550 พระชาติ เป็นต้น หรือแม้แต่ที่วัดนางนองที่เน้นภาพพุทธประวัติตอนทรมานพญาชมภูบดีเพื่อให้สอดคล้องกับพระพุทธรูปประธานที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง[1]

งานจิตรกรรมฝาผนังที่จะทำการวิจัยไม่เพียงแต่ที่ปรากฏตามผนังอุโบสถหรือวิหารเท่านั้น หากยังรวมถึงตามอาคารประเภทอื่นด้วย ไม่ว่าจะเป็นหอไตรหรือพระที่นั่ง เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ภายในพื้นที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร มีการเขียนภาพพุทธประวัติและเทพชุมนุมทั้งที่ไม่ได้เป็นอาคารภายในวัด หอไตรของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ ที่เขียนภาพเกี่ยวกับตำราการดูดวงดาวและสัตว์ต่างๆ ไว้ ความสำคัญของอาคารในกลุ่มนี้ จะเห็นได้ว่าบางหลังมีการเขียนภาพเช่นเดียวกับในอุโบสถหรือวิหารแต่ไม่ได้ใช้เป็นสถานที่ในการประกอบสังฆกรรม หรือบางหลังก็เขียนเป็นที่รวบรวมสรรพวิชาความรู้ไว้ การเลือกเรื่องราวมาเขียนในอาคารกลุ่มนี้จึงเป็นสิ่งที่น่าสนใจถึงปัจจัยของการเขียนเรื่องราวเหล่านั้น

นอกจากภาพที่เกี่ยวเนื่องกับเรื่องราวในพระพุทธศาสนาโดยตรงแล้ว ยังมีภาพที่สะท้อนถึงวิถีชีวิตผู้คนในสังคมของช่วงเวลานั้นที่น่าจะนำมากล่าวถึงด้วย เช่น ภาพเรือนคหบดีขนาดใหญ่ที่อยู่ด้านสกัดหลังพระประธานภายในพระอุโบสถ วัดทองธรรมชาติ ที่เขียนพิเศษขึ้นมาอยู่ใต้ภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน รวมถึงภาพกากที่สอดแทรกตามภาพต่างๆ ก็น่าจะเป็นหลักฐานที่สำคัญ ที่ควรมีการนำมาอธิบายสภาพสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เป็นอย่างดี

จากเรื่องราวเหล่านี้ สิ่งที่จะศึกษาควบคู่ด้วยก็คือ จุดประสงค์ในการเขียนภาพ ซึ่งเท่าที่ทำการรวบรวมสามารถแบ่งออกเป็นเขียนเพื่อสั่งสอนโดยแสดงเป็นพุทธประวัติ ไตรภูมิโลกสัณฐาน หรือทศชาดกและได้จัดวางเรื่องราวต่างๆ นี้ ตามแบบแผนประเพณีทั่วไป นอกจากนี้พบว่าจิตรกรรม

---

[1] จากภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดนางนองที่ด้านหลังเขียนเรื่องชมพูบดีสูตรจึงทำให้สันนิษฐานว่าพระพุทธรูปประธานที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องน่าจะสร้างขึ้นตามคติเดียวกับภาพจิตรกรรมฝาผนัง ใน ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2551), 238.

ฝาผนังบางแห่งอาจเขียนเพื่อส่งเสริมความหมายให้กับพระพุทธรูปประธาน หรืออีกนัยคือ เขียนให้มีความสัมพันธ์กับประติมากรรม

การลำดับเรื่องราวหรือการจัดวางโครงเรื่องเป็นอีกหนึ่งประเด็นที่น่าสนใจ เนื่องจากเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงภูมิปัญญาของช่างในการถ่ายทอดงานวรรณกรรมออกมาเป็นงานจิตรกรรม การผูกเรื่องราวนี้ถือเป็นเครื่องสะท้อนถึงความเข้าใจของช่างว่ามีความเข้าใจในเนื้อเรื่องที่นำมาเขียนมากน้อยแค่ไหน ซึ่งอาจจะได้รับแรงบันดาลใจในการวางโครงเรื่องมาจากงานจิตรกรรมในอดีตหรืออาจจะเป็นการสร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่

จากการศึกษาที่ผ่านมามีนักวิชาการหลายท่านได้ทำการศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ แต่โดยส่วนใหญ่แล้วมักกล่าวถึงเรื่องการตีความภาพทางประติมานวิทยาเพื่อให้ความหมายรวมทั้งเทคนิคการเขียนภาพ อย่างการศึกษาเรื่องราวที่ผ่านมาโดยมากมักเป็นการศึกษาเป็นอาคาร หรือ เรื่องราว เพียงอย่างหนึ่งอย่างใด เช่น การศึกษาคติการสร้างภาพนิบาตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร ของรองศาสตราจารย์ ดร. สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง ก็เป็นการกล่าวถึงแนวคิดและที่มาของการเลือกเรื่องชาดก 550 พระชาติ โดยพยายามอธิบายสภาพสังคมที่น่าจะเกี่ยวข้องกับงานจิตรกรรม[2] การอธิบายเพียงวัดเดียวแม้มีประโยชน์แต่การศึกษาแหล่งเดียวก็มีข้อจำกัดเพราะขาดการเปรียบเทียบ ตรวจสอบกับแหล่งข้อมูลอื่นที่เกี่ยวข้อง

ในส่วนการศึกษาเทคนิคและแนวความคิดของงานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงรัชกาลที่ 3 นักวิชาการที่สำคัญ คือ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม ได้ทำการวิจัยเรื่อง “จิตรกรรมสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกก็เปลี่ยนตาม” งานวิจัยฉบับนี้มีสิ่งที่น่าสนใจคือการนำเสนอที่ทำให้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงทางสังคมไปพร้อมๆ กับการนำเสนองานจิตรกรรม เช่น การปรับเปลี่ยนทัศนคติให้มีความเป็นสัจนิยม ทำให้ภาพมีความสมจริงมากขึ้น น่าจะทำตามวิธีคิดอย่างตะวันตกซึ่งให้ความสำคัญกับความเป็นเหตุเป็นผล[3] นอกจากนี้ ยังมีงานวิทยานิพนธ์ของผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช ที่ศึกษาเรื่อง “อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3” เป็นการศึกษางานจิตรกรรมที่ได้รับอิทธิพลจากจีน

---

[2] อ่านรายละเอียดได้ใน สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง, "การศึกษาคติการสร้างภาพนิบาตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร" (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545).

[3] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่** 3 : **ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548), 78.

ทั้งในเรื่องเทคนิคและความหมาย[4] ซึ่งทำให้เกิดข้อสงสัยถึงแนวคิดและเทคนิคในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ว่าเป็นไปได้หรือไม่ว่าเทคนิคบางอย่างในงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีความสมจริงนั้น เป็นอิทธิพลจากจีนที่เรียนรู้รูปแบบมาจากตะวันตก จนมีความชำนาญก่อนจะส่งมาให้งานจิตรกรรมในไทย[5]

และอีกท่านหนึ่ง คือ ศาสตราจารย์ ดร.ศักดิ์ชัย สายสิงห์ ได้รวบรวมและศึกษางานศิลปกรรมในช่วงรัชกาลที่ 3 ในส่วนของงานจิตรกรรมฝาผนังได้มีการสรุปแนวความคิดและประเภทเรื่องราวไว้และทำให้เห็นภาพรวมของงานจิตรกรรมที่สะท้อนสภาพสังคมออกมา แต่ยังไม่ได้ลงในรายละเอียดของแต่ละวัดไว้[6]

การศึกษาในครั้งนี้จึงเน้นถึงการอธิบายเรื่องราวที่ปรากฏขึ้น ไม่ใช่เพียงเฉพาะสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง หากแต่เป็นการมองในภาพรวมและตรวจสอบการศึกษาในอดีตที่ผ่านมา เพื่อให้เห็นภาพสาเหตุของการเลือกเรื่องราวต่างๆ มาเขียนได้อย่างชัดเจนมากยิ่งขึ้น เนื่องจากลักษณะงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้สร้างสรรค์ ปรับปรุง เปลี่ยนแปลงเรื่องราวที่นำมาเขียนทำให้เกิดความหลากหลาย ผ่านการแสดงออกทั้งในเรื่องการเลือกเรื่องราว วิธีการเล่าเรื่องและเทคนิควิธีการเขียน โดยนำความเป็นแบบแผนประเพณีมาผนวกกับอิทธิพลจากภายนอกจนเกิดรูปแบบและแนวคิดใหม่ที่น่าสนใจ อาทิ การสืบเนื่องความเป็นไทยประเพณีจากการเขียนเรื่องทศชาติ พุทธประวัติ แต่ในขณะเดียวกันสังเกตได้ว่า ได้มีการขยายเรื่องราวบางช่วงบางตอนมากยิ่งขึ้นพร้อมกับนำเทคนิคการเขียนภาพแบบใหม่เข้ามาใช้ในการนำเสนอ เช่น การเน้นภาพทิวทัศน์หรือวิถีชีวิตของผู้คนมากยิ่งขึ้นและมีความเหมือนจริง ความเหมือนงานในช่วงก่อนหน้าและความแตกต่างที่มาจากแหล่งบันดาลใจใหม่นี้เอง ที่สามารถใช้เป็นหลักฐานเพื่ออธิบายเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ สภาพสังคม คติความเชื่อทางศาสนา และยังสามารถสะท้อนถึงความหลากหลายทางวัฒนธรรม อันแสดงให้เห็นความสัมพันธ์กับโลกภายนอกได้เป็นอย่างดีและน่าสนใจ

ดังนั้น การวิจัยในครั้งนี้นอกจากจะศึกษาความหลากหลายของเรื่องราวและรูปแบบศิลปกรรมแล้ว ยังศึกษาหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่เป็นลายลักษณ์อักษรควบคู่กันไปด้วยเพื่อ

---

[4] อ่านรายละเอียดใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, "อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547).

[5] สัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 15 พฤษภาคม 2558

[6] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556), 420-467.

ตรวจสอบประเด็นข้อสงสัยต่างๆ อันจะนำไปสู่การทำความเข้าใจประวัติศาสตร์ในช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ในยุคกระแสอิทธิพลตะวันตกเริ่มเข้ามาก่อนการเปลี่ยนผ่านมายังรัชกาลต่อมา

2. ความมุ่งหมายและวัตถุประสงค์ของการศึกษา

1. เพื่อศึกษาความหลากหลายของเรื่องราวที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ว่า มีการสืบทอดต่อมาหรือมีการเปลี่ยนแปลงอย่างไรบ้าง และปัจจัยของการเขียนเรื่องนั้นๆ น่าจะมาจากสาเหตุใดได้บ้าง พร้อมทั้งนำการแสดงออกนั้นมาอธิบายให้เห็นในภาพรวม

2. เพื่อให้ทราบถึงแนวความคิดที่สอดแทรกในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งในเรื่องสภาพสังคมและการศาสนา เพื่อเป็นการอธิบายสภาพสังคมในช่วงเวลาดังกล่าวโดยศึกษาผ่านงานจิตรกรรมฝาผนัง

3. เพื่อศึกษาเทคนิคการนำเสนอเรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ว่ามีแรงบันดาลใจจากใดบ้าง

3. สมมติฐานของการศึกษา

ความหลากหลายของเรื่องราวและเทคนิคการนำเสนอเรื่องในงานจิตรกรรมฝาผนังตามวัดวาอาราม รวมทั้งอาคารประเภทต่างๆ ที่สร้างขึ้นและบูรณปฏิสังขรณ์ในช่วงรัชกาลที่ 3 นี้ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดและการแสดงออกที่มีทั้งการสืบเนื่องงานในอดีตรวมทั้งงานที่เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้น งานจิตรกรรมในอดีตที่ผ่านมาโดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นกลุ่มภาพที่เขียนเรื่องตามแบบแผนประเพณี คือ ภาพพุทธประวัติ ภาพทศชาดก และภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน ประกอบกับเมื่อมีการเปลี่ยนแปลงทางสังคมอันเป็นผลสืบเนื่องมาจากการกำหนดนโยบายแนวทางการพัฒนาบ้านเมืองและงานช่างที่ได้รับอิทธิพลจากภายนอกมา ทำให้เกิดการนำแนวคิดและเทคนิคการเขียนอย่างใหม่เข้ามาปรับปรุงให้มีความหลากหลาย เช่น การนำเรื่องราวทางศาสนาใหม่ๆ มาเขียน การนำเสนอเรื่องเพียงเรื่องเดียวแบบเต็มพื้นที่ของผนังอาคาร เป็นต้น

4. ขอบเขตของการศึกษา

การศึกษาในหัวข้อดังกล่าวนี้ เป็นการศึกษาเรื่องราวและเทคนิคการนำเสนอด้วยงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เกี่ยวเนื่องกับงานวรรณกรรมในพุทธศาสนา รวมทั้งปรากฏการณ์ทางสังคมในรัชกาลนั้น โดยทำการศึกษาในกลุ่มวัดที่มีประวัติว่ารัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างและโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์ รวมทั้งวัดที่มีประวัติว่าได้รับการสร้างหรือซ่อมแซมโดยพระบรมวงศานุวงศ์ ขุนนาง และกลุ่มคหบดี ซึ่งเป็นงานที่มีอายุราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 ในเขต

พื้นที่กรุงเทพมหานครและปริมณฑลเป็นหลัก โดยเฉพาะวัดสำคัญ เช่น วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม วัดสุทัศนเทพวราราม วัดเคลือวัลย์ วัดกัลยาณมิตร วัดสุวรรณาราม วัดทองธรรมชาติ วัดนางนอง วัดบางยี่ขัน เป็นต้น

5. ขั้นตอนการศึกษา

1. เก็บรวบรวมข้อมูลทั้งระดับปฐมภูมิและทุติยภูมิ ที่สามารถทำการศึกษาเบื้องต้นได้ทั้งด้านเอกสารและงานศิลปกรรม

2. ออกภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูลจากแหล่งศิลปกรรมจริง

3. ศึกษาข้อมูลจากที่เก็บรวบรวมมา และวิเคราะห์งานศิลปกรรมกับข้อมูลทางด้านประวัติศาสตร์

4. สรุปผลที่ได้จากการวิเคราะห์ข้อมูลและนำเสนอผลงาน

6. วิธีการศึกษา

1. ค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลจากหลักฐานทางด้านเอกสาร การศึกษาที่ผ่านมา และจากภาพถ่ายก่อนการบูรณะในปัจจุบัน เพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้นในการศึกษาวิจัยต่อไป

2. สำรวจเพื่อเก็บข้อมูลภาคสนาม

3. ศึกษารูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 เปรียบเทียบกับงานสมัยก่อนหน้าและงานที่เขียนในช่วงเวลาเดียวกันนี้

4. วิเคราะห์งานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ควบคู่กับหลักฐานทางประวัติศาสตร์

6. สรุปผลและตั้งข้อเสนอแนะ

7. เสนอผลงานวิจัยในรูปแบบของเอกสาร

บทที่ 2

เหตุแห่งการสถาปนาวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์

1. การสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์วัดในสมัยรัชกาลที่ 3

1.1 ข้อมูลจากเอกสารประวัติศาสตร์

หลักฐานทางประวัติศาสตร์ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ได้สะท้อนให้เห็นว่าพระองค์เป็นองค์อัครศาสนูปถัมภก เป็นพระมหากษัตริย์ที่ใฝ่ในพระพุทธศาสนา และยังโปรดเกล้าฯ ให้สร้างและปฏิสังขรณ์วัดวาอารามอย่างมากมาย และทรงสนับสนุนให้ขุนนางและพ่อค้าคหบดีต่างสร้างและปฏิสังขรณ์วัดตามพระราชประสงค์[7] บางวัดเมื่อสร้างขึ้นแล้วก็ได้มีการถวายให้แก่รัชกาลที่ 3 โดยให้เป็นวัดหลวงก็มี ดังปรากฏหลักฐานในเอกสารโบราณ เช่น

จาก จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 หมู่ จ.ศ.1187 (พ.ศ.2368) เลขที่ 14 ประเภทสมุดไทยดำ ความว่า

“พระบรมราชโองการ จุลศักราช 1187 ปีระกา สัปตศก ว่าด้วยเรื่องการซ่อมแซมพระนคร มีใจความว่า ศุภมัสดุ 1186 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จเถลิงถวัลย์ราชสมบัติ เป็นพระมหากษัตริย์ผู้ทรงทศพิธราชธรรม ทรงมีพระราชหฤทัยตั้งมั่นในบวรพุทธศาสนา และทำนุบำรุงบ้านเมืองให้วัฒนาถาวรสืบไป จึงมีพระบรมราชโองการ ประกาศให้ซ่อมแซม บำรุงพระนคร ตลอดจนวัดวาอาราม และก่อสร้างบ้านเมืองให้งดงาม มั่นคง พร้อมทั้งโปรดเกล้าฯ สั่งว่าพระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนข้าราชบริพาร ข้าราชการ ล้วนต้องทำงานด้วยความอุตสาหะ ฉลองพระเดชพระคุณในการรักษาแผ่นดิน และบำรุงพระพุทธศาสนา สืบไป”[8]

---

[7] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, แปลโดย นิจ ทองโสภิต (กรุงเทพฯ : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2514), 65.

[8] ศิริรักษ์ เบลฌอง, **เครื่องมือช่วยค้นเฉพาะเรื่อง เอกสารโบราณสมัยรัชกาลที่** 3 **เกี่ยวกับการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งปลูกสร้าง** (กรุงเทพฯ : กลุ่มงานสำรวจเอกสารโบราณ กลุ่มหนังสือตัวเขียนและจารึก สำนักหอสมุดแห่งชาติ, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์), 2.

จาก กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ของนายมี มหาดเล็ก ความว่า

"...ทูลเรื่องอื่นมิได้ชื่นเหมือนเรื่องวัด เวียนแต่ตรัสถามไต่ให้ใฝ่ฝัน
ถึงวัดนั้นวัดนี้เป็นนิรันดร์ ถึงเรื่องปั้นเขียนถากสลักกลึง
วัดโน้นแล้ววัดนี้ยังรับสั่งเร่ง เตือนตำเบ็งทำไปให้ขำขึง
พวกนายด้านนายงานเร่งการตะบึง ให้ทั่วถึงถ้วนวัดจังหวัดราย
โบสถ์วิหารการเปรียญก็เขียนวาด เพดานดาดชาดทองอันผ่องฉาย
โบสถ์ผนังอย่างเก่าทำลาย บุบสลายมัวมอมก็ซ่อมแปลง..."[9]

"...พระวงศาแลพระยาที่สร้างวัด ก็แจ่มจัดปรากฏลือยศถา
ทูลถวายพระกุศลผลผลา ทรงโมทนาปราโมทย์โปรดภิปราย
ที่ได้สร้างฟังชื่นดังกลืนแก้ว มีใจแผ้วผ่องเหมือนหนึ่งเดือนหงาย
ที่ใครไม่ได้สร้างระคางอาย ไม่สบายหมองก้มลงตรมตรอง
พิเคราะห์ความตามกระแสพระกุศล เห็นเป็นผลยอดยิ่งกว่าสิ่งของ
โสมนัสศรัทธาทูลฝ่าละออง ตามทำนองที่ทางสร้างอาราม..."[10]

การสร้างและปฏิสังขรณ์วัดในสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างมากมายหลายวัดนี้ มีการสันนิษฐานว่า คงเป็นเพราะนอกจากรัชกาลที่ 3 ทรงเอาพระทัยใส่ในการบำรุงพระพุทธศาสนาอย่างมากแล้วนั้น พระองค์น่าจะทรงเล็งเห็นว่าวัดถือเป็นสถานที่ในการให้ความรู้ เป็นที่เล่าเรียนของราษฎร การสร้างวัดจึงเสมือนเป็นการส่งเสริมการศึกษาได้อีกทางหนึ่งด้วย[11]

จากข้อความที่ปรากฏในเอกสารโบราณยังทำให้ทราบข้อมูลในการสร้างและปฏิสังขรณ์วัดในช่วงเวลานี้อีกว่า วัดแต่ละวัดที่มีขนาดใหญ่ใช้ระยะเวลาในการก่อสร้างหลายปีกว่าจะแล้วเสร็จ

---

[9] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2517), 41.

[10] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 54.

[11] สมใจ นิ่มเล็ก, "สถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว," ใน **200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว** (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531), 102.

เพราะมีการเกณฑ์แรงงานและวัสดุอุปกรณ์จากเมืองต่างๆ เข้ามาหลายครั้ง อย่างกรณีวัดกัลยาณมิตรมีปรากฏในเอกสารว่าได้เกณฑ์วัสดุเพื่อใช้การสร้างวัดอยู่ตลอดหลายปี แต่ในเอกสารบางฉบับก็ไม่ได้กล่าวว่านำไปสร้างหรือบูรณะส่วนใดของวัดไว้ชัดเจน จึงอาจเป็นประเด็นข้อสงสัยถึงการเกณฑ์วัสดุเข้ามาในแต่ละครั้ง ดังที่ในจดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 กล่าวว่า

“วัน 4 ค่ำ จุลศักราช 1198 ปีวอกนักษัตร อัฐศก พระยาพิพิทโพคัย ทูลเกล้าฯ ถวายบัญชีรายจ่ายพระราชทรัพย์ในการพระราชกุศลต่างๆ มีรายการสิ่งปลูกสร้างที่สร้างและบูรณปฏิสังขรณ์ ได้แก่ วัดอมรินทราราม วัดบวรนิเวศ ตำหนักเจ้าฟ้ามงกุฎ วัดราชบูรณะ วัดเทพธิดาราม วัดอรุณราชวราราม วัดระฆังโฆษิตาราม วัดภคินีนาถ วัดโมลีโลก วัดจอมสุดาราม วัดเครือวัลย์ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม วัดสุทัศน์ วัดกัลยาณมิตร วัดอัมพวา จ.สมุทรสงคราม วัดโอรสราชธาราม (วัดราชโอรส) วัดจันทาราม”

จาก จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 หมู่ จ.ศ.1198 (พ.ศ.2379) เลขที่ 76 ประเภทสมุดไทยดำ[12]

“วันศุกร์ เดือน 12 ปีระกา นพศก เจ้าพระยาศรีสุรีราชราชาอภัยพิริยภาหะ และกรมการเมืองพิชัย มีใบบอกมายัง ฯพณฯ ลูกขุน ณ ศาลา เรื่อง ขอส่งไม้ตามจำนวนเกณฑ์ สำหรับทำพระวิหาร วัดกัลยาณมิตร เป็นไม้ขอนสักเพื่อใช้ทำขื่อ ลำยอง ช่อฟ้า รวม 117 ต้น โดยให้หลวงทิพย์ภักดี ข้าหลวงคุมไม้ดังกล่าวเข้ามาส่ง ณ กรุงเทพฯ”

จาก จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 หมู่ จ.ศ.1199 (พ.ศ.2380) เลขที่ 56 ประเภทกระดาษเพลา[13]

“บัญชีไม้ขอนสักตามจำนวนเกณฑ์ จากหัวเมืองต่างๆ จ.ศ.1204 เพื่อใช้สำหรับทำขื่อ ลำยอง ช่อฟ้า บานประตู ลักแพ ในการทำวัดกัลยาณมิตร หัวเมืองต่างๆ ที่ส่งไม้ขอนสัก ตามจำนวนเกณฑ์ ได้แก่ เมืองพิชัย เมืองพิจิตร เมืองนครเขื่อนขันธ์ เมืองกำแพงเพชร เมืองสุโขทัย เมืองสวรรคโลก”

จาก จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 หมู่ จ.ศ.1204 (พ.ศ.2385) เลขที่ 24 ประเภทสมุดไทยดำ[14]

---

[12] ศิริรักษ์ เบลฌอง, **เครื่องมือช่วยค้นเฉพาะเรื่อง เอกสารโบราณสมัยรัชกาลที่ 3 เกี่ยวกับการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งปลูกสร้าง**, 17.

[13] ศิริรักษ์ เบลฌอง, **เครื่องมือช่วยค้นเฉพาะเรื่อง เอกสารโบราณสมัยรัชกาลที่ 3 เกี่ยวกับการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งปลูกสร้าง**, 18.

[14] ศิริรักษ์ เบลฌอง, **เครื่องมือช่วยค้นเฉพาะเรื่อง เอกสารโบราณสมัยรัชกาลที่ 3 เกี่ยวกับการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งปลูกสร้าง**, 33.

นอกจากนี้ ยังทำให้ทราบถึงรายชื่อบุคคลที่มีส่วนในการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์บางท่านนั้นมีชื่อปรากฏอยู่หลายวัด ซึ่งอาจจะเข้าไปมีส่วนร่วมในการออกแบบงานศิลปกรรมด้วย ทำให้วัดที่ท่านนั้นๆ เข้าไปร่วมสร้างมีรูปแบบการแสดงออกงานจิตรกรรมเหมือนกันก็เป็นได้ ดังเช่นตัวอย่างจาก จดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 หมู่ จ.ศ.1193 (พ.ศ.2374) เลขที่ 1/ค ประเภทสมุดไทยดำ ความว่า

"ร่างจดหมายเหตุว่าด้วยการปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระแก้วมรกต มีบันทึกหมายเหตุว่า วันจันทร์ เดือน 3 ขึ้น 13 ค่ำ นายน้อยนำจดหมายเหตุวัดพระศรีรัตนศาสดารามไป 6 เล่ม ในร่างจดหมายเหตุมีใจความว่า จุลศักราช 1193 ปีเถาะ ตรีนิศก พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงมีพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นศรีสุเทพ (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าดารากร กรมหมื่นศรีสุเทพ) และพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นไกรษรวิชิต (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสุทัศน์ กรมหมื่นไกรสรวิชิต) เป็นผู้กำกับการปฏิสังขรณ์พระอุโบสถ พระมณฑปหอพระมณเฑียรธรรม หอพระเชษฐ์บิดรและสถานที่ต่างๆ ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นอินทร์อำมเรศ (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าโต กรมหลวงมหิศวรินทรามเรศร์) พระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้ามรกต (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ามรกฎ กรมขุนสถิตย์สถาพร) และพระเจ้าน้องยาเธอ พระองค์เจ้ากลาง (พระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากลาง กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์) เป็นผู้ตรวจตรา พนักงานและช่างในการปฏิสังขรณ์"[15]

1.2 จุดประสงค์ในการสร้างงานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3

ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการสร้างและปฏิสังขรณ์วัดจำนวนมาก จึงทำให้เกิดงานศิลปกรรมที่มีความหลากหลายแตกต่างๆ กันออกไป มีทั้งกลุ่มวัดที่สร้างขึ้นตามแบบอย่างประเพณีนิยมและกลุ่มวัดที่มีการออกแบบให้แตกต่างจนกลายเป็นรูปแบบใหม่ ซึ่งได้แสดงออกมาให้เห็นในรูปแบบงานสถาปัตยกรรม ประติมากรรม และงานจิตรกรรม

ความหลากหลายของงานศิลปกรรมนี้ นอกเหนือจากการสร้างขึ้นเพื่อทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาเป็นสำคัญแล้ว รัชกาลที่ 3 ยังมีพระราชประสงค์อื่นร่วมอยู่ด้วย ประการสำคัญคือการสืบทอดพระราชปณิธานสืบต่อมาจากรัชกาลที่ 1 คือการสร้างกรุงเทพฯ ให้เหมือน "เมื่อครั้งบ้านเมืองยังดี" อันหมายถึงให้เหมือนกับเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี ดังจะเห็นได้จากการสร้างวัดวาอารามที่มีขนาดใหญ่เพื่อแสดงความเป็นศูนย์กลางทางศาสนา รวมทั้งได้นำรูปแบบงาน

---

[15] ศิริรักษ์ เบลฌอง, **เครื่องมือช่วยค้นเฉพาะเรื่อง เอกสารโบราณสมัยรัชกาลที่ 3 เกี่ยวกับการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งปลูกสร้าง**, 7.

ศิลปกรรมบางวัดในสมัยอยุธยามาเป็นแบบในการสร้าง เช่น วัดกัลยาณมิตร ที่สร้างโดยสายสกุลกัลยาณมิตร มีพระพุทธรูปและพระวิหารใหญ่เป็นหลักของวัด ก็เพื่อสร้างให้คล้ายกับวัดพนัญเชิงในสมัยอยุธยา[16] และยังเป็นการสืบต่อแนวคิดในการสร้างเพื่อเป็นการสืบต่อพระพุทธศาสนาให้ครบ 5,000 ปี ดังเช่น การบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ที่โปรดเกล้าฯ ให้รื้อพระอุโบสถหลังเก่าและสร้างขึ้นใหม่ให้ใหญ่กว่าเดิม โดยทรงอธิษฐานให้พระพุทธศาสนาให้อยู่ครบ 5,000 ปี[17]

ประการที่ 2 คือ การสถาปนาวัดวาอารามในรัชกาลที่ 3 อาจจะเพื่อเป็นการรวบรวมศิลปวิทยาการด้านต่างๆ รวมอยู่ที่วัดให้เป็นแหล่งศึกษาหาความรู้ เช่น การบูรณปฏิสังขรณ์วัดยานนาวา โดยทรงสร้างพระเจดีย์แบบเรือสำเภาขึ้น จากในบันทึกหลักฐานและเหตุการณ์สมัยกรุงเทพฯ กล่าวว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพยากรณ์ว่าเรือสำเภาคงจะสูญไป เพราะต่อไปในภายภาคหน้าเรือกำปั่นอย่างฝรั่งจะมีมากขึ้นและจะแทนที่เรือสำเภา ทำให้พระองค์ทรงมีพระราชประสงค์จะสร้างพระเจดีย์ในแบบที่แปลกไปจากเดิม อีกทั้งพระองค์ทรงระลึกถึงพระบารมีธรรมทั้งหลายซึ่งพระเวสสันดรโพธิสัตว์อุปมาด้วยสำเภายานนาวา จึงโปรดเกล้าฯ ให้หล่อประติมากรรมรูปพระเวสสันดร กัณหา ชาลี เพื่อประดิษฐานไว้ในเรือ (แต่ปัจจุบันได้สูญหายไปแล้ว) ดังนั้นทำให้นอกจากการสร้างพระเจดีย์แบบเรือสำเภาจะเป็นการบันทึกภาพความทรงจำในอดีตแล้วยังน่าจะเกี่ยวข้องกับการเชื่อมโยงไปถึงการบำเพ็ญทานบารมีของพระเวสสันดร เพื่อให้หลุดพ้นจากวัฏสงสาร ดุจดังสำเภาที่พาข้ามห้วงแห่งวัฏสงสารอีกด้วย[18]

สำหรับเหตุผลประการที่ 3 คือ การรับรู้เรื่องต่างๆ จากคัมภีร์ทางศาสนาที่มากขึ้นสอดคล้องกับการสร้างงานศิลปกรรมหลายอย่างที่มาจากคัมภีร์ทางศาสนา[19] เช่น การสร้างโลหะปราสาทที่วัดราชนัดดา รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้นตามแบบอย่างของลังกา ซึ่งปรากฏในหนังสือคัมภีร์มหาวงศ์พงศาวดารลังกา[20]

---

[16] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 12.

[17] นรินทรเทวี, กรมหลวง, **จดหมายเหตุความทรงจำ : เอกสารประวัติศาสตร์บันทึกเรื่องราวตั้งแต่เสียกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ.2310 จนถึงรัชกาลที่ 3 พ.ศ.2381** (กรุงเทพฯ : กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2516), 55.

[18] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 195-197.

[19] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 12.

[20] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 192.

1.3 วัตถุประสงค์ในการเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

การแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังพบว่ามีการนำเรื่องราวหลายเรื่องมาเขียน นอกเหนือไปจากเรื่องพุทธประวัติและทศชาติตามแบบแผนประเพณี หรือถึงแม้จะเป็นที่เคยนำมาเขียนแต่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการแสดงออกอย่างใหม่ ตัวอย่างเช่น การเขียนพุทธประวัติให้เรื่องราวละเอียดเพิ่มเติมมากยิ่งขึ้นและปรับเปลี่ยนการนำเสนอใหม่ให้มาเขียนเป็นภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

เรื่องราวที่นำมาเขียนในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 มีหลายเรื่อง นอกจากเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าแล้ว ยังพบว่ามีการเขียนเรื่องราวอื่นๆ อีก วัตถุประสงค์ในการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในแต่ละเรื่องก็แตกต่างกันออกไป โดยหลักแล้วคงสอดคล้องกับจุดประสงค์ในการสร้างวัดและงานศิลปกรรมต่างๆ บางเรื่องราวเคยมีผู้ทำการศึกษาและได้เสนอแนวคิดของแต่ละวัดเอาไว้ก่อนแล้ว โดยสามารถแบ่งวัตถุประสงค์สำคัญได้ ดังนั้น

1. การเขียนจิตรกรรมฝาผนังเพื่อให้สอดคล้องกับจุดประสงค์ในการสร้างวัดสร้างเมือง เช่น งานจิตรกรรมภายในพระวิหารพระศรีศากยมุนีและพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ที่ออกแบบให้สัมพันธ์กับงานศิลปกรรมอื่นๆ ภายในวัด เพื่อสร้างความหมายให้วัดแห่งนี้เป็นศูนย์กลางจักรวาล

ภายในพระวิหารพระศรีศากยมุนี เขียนเรื่องประวัติของพระอดีตพุทธเจ้า ซึ่งในอดีตเขียนเพียงเป็นภาพพระอดีตพุทธเจ้าแต่ละพระองค์เรียงเป็นแถวเท่านั้น แต่ในสมัยนี้เขียนเป็นประวัติพระอดีตพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ตั้งแต่ตอนประสูติ ตรัสรู้ จึงนับได้ว่าเกิดขึ้นเป็นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งนอกเหนือไปจากภาพประวัติของพระอดีตพุทธเจ้าแล้ว ภายในพระวิหารยังเขียนจิตรกรรมเพื่อการสื่อความหมายถึงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลด้วย เห็นได้จากการเขียนภาพที่คอสองเป็นเรื่องสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ การเขียนภาพที่เสาภายในพระวิหารเป็นภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน[21] อีกทั้งการพบทั้งภาพพระอดีตพุทธเจ้าและภาพไตรภูมิโลกสัณฐานภายในพระวิหาร อาจเกี่ยวข้องกับคติมหาธาตุกลางเมืองที่ปรากฏมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา ดังที่มีการพบภาพพระอดีตพุทธเจ้าเขียนไว้ภายในปรางค์ประธาน โดยให้ความหมายขององค์ปรางค์ประธานนั้นเปรียบได้กับเขาพระสุเมรุ อันเป็นสัญลักษณ์คติความเชื่อเรื่องศูนย์กลางจักรวาล[22]

---

[21] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, 421-429.

[22] ลัดดากร เนียมประพันธ์, "การวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555), 83.

ภาพประวัติของพระปัจเจกพุทธเจ้า ซึ่งพบเพียงแห่งเดียวที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม[23] พระปัจเจกพุทธเจ้าทรงเป็นพระพุทธเจ้าที่ตรัสรู้เฉพาะองค์ มิได้สั่งสอนโปรดเวไนยสัตว์ สิ่งที่พระปัจเจกพุทธเจ้าและพระพุทธเจ้าแต่ละพระองค์เหมือนกัน คือ จะประสูติและตรัสรู้เฉพาะชมพูทวีปเท่านั้น โดยสำหรับพระปัจเจกพุทธเจ้าเมื่อตรัสรู้แล้ว ก็จะพากันไปชุมนุมอยู่ภายใต้เงื้อมผาที่เขาคันธมาทน์ ในป่าหิมพานต์ชายขอบของชมพูทวีป จากนัยยะของการเลือกเขียนภาพพระปัจเจกพุทธเจ้านี้ ได้สอดสอดคล้องกับการสมมุติให้พระอุโบสถหมายถึงชมพูทวีป[24] ที่ได้มีการวางตำแหน่งของพระอุโบสถให้อยู่ทางด้านทิศตะวันตกของพระวิหารที่สมมุติให้เป็นศูนย์กลางจักรวาล ยังอาจเกิดขึ้นจากการกำหนดเรื่องราวที่จะเขียนในภาพรวมของวัดสุทัศนเทพวรารามเองด้วย กล่าวคือ พระวิหารเขียนเรื่องราวประวัติพระอดีตพุทธเจ้า ส่วนพระอุโบสถเขียนประวัติพระปัจเจกพุทธเจ้า แต่ด้วยเหตุที่ธรรมเนียมการสร้างพระอุโบสถจำเป็นจะต้องเขียนเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระศรีศากยมุนี (พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน) จึงออกแบบให้ภาพเหนือกรอบหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติและผนังระหว่างกรอบหน้าต่างเขียนเรื่องพระปัจเจกพุทธเจ้า ดังนั้น เรื่องราวที่เขียนภายในวัดสุทัศนเทพวรารามจึงเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าเป็นหลัก

2. เพื่อส่งเสริมการศึกษา การศาสนาและการฟื้นฟูองค์ความรู้ด้านต่างๆ ความมุ่งหมายดังกล่าวปรากฏให้เห็นเด่นชัดที่วัดพระเชตุพนฯ ในงานบูรณปฏิสังขรณ์สมัยรัชกาลที่ 3 การเขียนภาพภายในพระอุโบสถรวมทั้งพระวิหารพระพุทธไสยาสน์น่าจะสะท้อนให้เห็นถึงแนวความคิดดังกล่าว

การเขียนจิตรกรรมเรื่องมหาวงศ์ (พงศาวดารลังกาทวีป) ไว้บนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน ภายในพระวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนฯ อาจมีความความสัมพันธ์กับแนวคิดการสร้างโลหะปราสาทที่วัดราชนัดดา ในประเด็นการฟื้นฟูคติเดิมที่ปรากฏในคัมภีร์มหาวงศ์ของลังกา[25] แสดงให้เห็นถึงการศาสนาในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นยุคแห่งการปฏิรูปพระพุทธศาสนาให้เจริญก้าวหน้าอีกครั้ง ทั้งจากการนำองค์ความรู้ที่สยามเคยรับมาจากลังกากลับมารื้อฟื้นใหม่ เพราะจากเหตุการณ์ความสัมพันธ์ทางศาสนากับลังกาในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่าสยามเพิ่งจะมีการติดต่อกับ

---

[23] สน สีมาตรัง, **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522), พิมพ์เนื่องในงานนิทรรศการภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังไทย มหาวิทยาลัยขอนแก่น 14-19 ธ.ค. 2522, 15.

[24] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24** (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539), 150.

[25] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 13.

คณะสงฆ์ลังกาที่ได้เดินทางเข้ามาสยามอีกครั้งในปี พ.ศ.2383 และการปฏิรูปโดยเจ้าฟ้ามงกุฎที่เริ่มตั้งแต่ช่วงต้นรัชกาลที่ 3 จนกระทั่งทรงตั้งนิกายธรรมยุติกนิกายขึ้นมา[26]

การเขียนเรื่องประวัติพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ภายในพระอุโบสถ และประวัติพระสาวิกาเอตทัคคะ 13 องค์ อุบาสกเอตทัคคะ 10 คน และอุบาสิกาเอตทัคคะ 10 คน ภายในพระวิหารพระพุทธไสยาสน์ ที่วัดพระเชตุพนฯ แต่เดิมนั้นงานจิตรกรรมที่เขียนภาพประวัติพระสาวกมักปรากฏเพียงไม่กี่องค์เท่านั้น เช่น พระโมคคัลลานะ พระสารีบุตร แต่งานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเขียนกลุ่มพระสาวกที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเอตทัคคะในแต่ละด้านด้วย การเขียนภาพบุคคลที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเลิศในด้านต่างๆ นี้ อาจมองได้ว่าเพื่อแสดงให้เห็นบุคคลที่เป็นตัวอย่างที่ดีในพุทธกาลเพื่อเป็นแบบอย่างการประพฤติปฏิบัติของบุคคลกลุ่มต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 3 นอกจากนี้ในการเขียนภาพประวัติพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ อาจมีความเกี่ยวข้องกับการเป็นพระสาวกที่อยู่รวมกันภายในพระอุโบสถจึงเปรียบได้กับเป็นสังฆมณฑล โดยมีพระพุทธเทวปฏิมากร พระพุทธรูปประธานเป็นดั่งอธิบดีแห่งสังฆมณฑลนี้ด้วย[27]

3. เพื่อการสั่งสมบุญบารมีและเพื่อการหลุดพ้นจากสังสารวัฏ งานจิตรกรรมที่สื่อถึงแนวคิดนี้ เช่น ภาพชาดกในชุด 550 พระชาติ ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ ถือเป็นเรื่องที่เคยสร้างเป็นงานศิลปกรรมมาแล้วตั้งแต่ครั้งรัชสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ แห่งกรุงศรีอยุธยา และได้ปรากฏอีกครั้งในสมัยรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการนำภาพชาดก 550 พระชาตินี้ มาเขียนให้แต่ละพระชาติอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมเรียงต่อกันจนเต็มผนังทั้ง 4 ด้าน สาเหตุแห่งการสร้างงานที่เกี่ยวข้องกับอดีตพระชาติของพระพุทธเจ้าเช่นนี้อาจเป็นเพราะรัชกาลที่ 3 ทรงมุ่งหวังที่จะสั่งสมบารมีธรรมด้วยทรงปรารถนาในพระโพธิญาณภายภาคหน้า และเพื่อที่จะนำพาสัตว์โลกให้พ้นจากสงสารทุกข์เช่นเดียวกับพระโพธิสัตว์ที่ปรากฏในภาพ[28]

การเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนชมพูบดีสูตร ที่พระอุโบสถวัดนางนอง นับเป็นการเขียนภาพพุทธประวัติตามคัมภีร์ทางศาสนาอีกแห่งหนึ่ง[29] การเลือกเรื่องชมพูบดีสูตรมาเขียนนี้ น่าจะเป็นเพราะพระสูตรนี้มีความเกี่ยวข้องระหว่างสถาบันพระมหากษัตริย์และพระพุทธศาสนา เพราะ

---

[26] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 75-78.

[27] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**, 160.

[28] สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง, “การศึกษาคติการสร้างภาพนิบาตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร,” 44-48.

[29] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, 421.

สาระสำคัญของพระสูตรนี้ต้องการสื่อว่า ถึงแม้พระจักรพรรดิราชจะเป็นใหญ่เหนือกษัตริย์ทั้งหลายก็ตาม แต่ก็ไม่ได้ยิ่งใหญ่ไปกว่าพระธรรมและการหลุดพ้น โดยในตอนท้ายพระเจ้าชมพูบดีก็ยังออกผนวชจนสำเร็จเป็นพระอรหันต์อันเป็นแบบอย่างของพระมหากษัตริย์ผู้ทรงธรรม[30]

หลักฐานการเขียนภาพชมพูบดีสูตรนี้ นอกจากหลักฐานที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์แล้ว ยังมีหลักฐานว่าพระอุโบสถหลังเดิมของวัดพระเชตุพนฯ ที่เป็นงานในสมัยรัชกาลที่ 1 เคยเขียนภาพชมพูบดีสูตรมาก่อนเช่นกัน ดังปรากฏในจารึกเรื่องทรงสร้างวัดพระเชตุพนครั้งรัชกาลที่ 1 ความว่า

"...ประดิษถานเปนพระประธานในพระอุโบสถ บันจุพระบรมธาตุ์ถวายพระนามว่าพระพุทธเทวะปติมากร แลผนังอุโบสถเขียนเรื่องทศชาติ์ ทระมานท้าวมหาชมพู แลเทพชุมนุม..."[31]

ตำแหน่งของภาพอาจเขียนอยู่ในตำแหน่งผนังสกัด เนื่องจากในจารึก ได้ระบุว่ามีการเขียนภาพทศชาติ ซึ่งโดยปกติทั่วไปมักเขียนอยู่ในตำแหน่งผนังระหว่างช่องหน้าต่าง มีการเขียนภาพเทพชุมนุมที่มักอยู่บนผนังแปในตำแหน่งเหนือกรอบหน้าต่าง ภายหลังจากรัชกาลที่ 3 ทรงบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถใหม่ จิตรกรรมภายในก็ได้เปลี่ยนแปลงเรื่องราวตามไปด้วย ดังนั้นภาพชมพูบดีสูตรถือว่าเป็นพุทธประวัติตอนหนึ่งที่ช่างในสมัยรัตนโกสินทร์ก่อนรัชกาลที่ 3 ได้มีความคุ้นเคยมาก่อนแล้ว เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และอาจจะมีความประสงค์ที่ต้องการอนุรักษ์เรื่องชมพูบดีสูตรให้คงอยู่ ประกอบกับพระอุโบสถวัดนางนองได้มีการอัญเชิญพระพุทธรูปทรงเครื่องประดิษฐานเป็นพระประธานอยู่ก่อนแล้ว[32] แต่ภายในพระอุโบสถยังไม่ได้เขียนจิตรกรรม จึงอาจจะนำเรื่องชมพูบดีสูตรนี้ที่สอดคล้องกับความหมายของพระพุทธรูปทรงเครื่องที่ปางแสดงทรมานพญามหาชมพูไปเขียนก็เป็นได้ เนื่องจากปีการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เริ่มขึ้นก่อนการผูกพัทธสีมาวัดนางนองเกือบ 10 ปี

---

[30] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **เจดีย์ พระพุทธรูป ฮูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน** (นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2555), 239.

[31] "จารึกเรื่องทรงสร้างวัดพระเชตุพนครั้งรัชกาลที่ 1," ใน คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554), 54-55. อ้างจาก **พระอุโบสถวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562), 56.

[32] พระพุทธรูปทรงเครื่องที่เป็นพระพุทธรูปประธานภายในพระอุโบสถวัดนางนองอาจจะประดิษฐานตั้งแต่ปี พ.ศ.2376 อ้างจาก ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, 289.

2. ความสัมพันธ์กับต่างประเทศในสมัยรัชกาลที่ 3

ความสัมพันธ์กับต่างประเทศในสมัยรัชกาลที่ 3 มีชาติสำคัญที่ติดต่อระหว่างกันอยู่ 2 กลุ่ม คือ จีน และชาติตะวันตก จากหลักฐานลายลักษณ์อักษรและงานศิลปกรรมพบว่าทั้ง 2 กลุ่มนี้เข้ามาในสยามตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ บางชาติอาจมีการติดต่อสัมพันธ์กันมาก่อนแล้วเมื่อครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี

จากความสัมพันธ์ที่มีระหว่างกันนี้เองน่าจะมีผลต่อการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังไม่มากก็น้อย ทั้งในเรื่องการแสดงออกของเรื่องราวและเทคนิคการเขียน เนื่องด้วยหากสังเกตจากเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่าเกือบจะตลอดรัชกาลความสัมพันธ์กับจีนเป็นไปด้วยดีมาโดยตลอด จนต่อมาในช่วงครึ่งหลังรัชกาลความสัมพันธ์กับชาติตะวันตกเริ่มมีมากขึ้นเรื่อยๆ สอดคล้องกับสถานการณ์โลกที่ชาติตะวันตกเริ่มเข้ามามีบทบาทในเอเชียแทนจีน ซึ่งส่งผลต่องานศิลปกรรมที่จากเดิมมีการผสมผสานตามรสนิยมศิลปะจีนประเพณี ก็ปรับเปลี่ยนนำศิลปะตะวันตกเข้ามา อาจจะมีทั้งการเข้ามาทางตรง คือ รับรูปแบบงานศิลปะตะวันตกโดยตรง หรืออาจจะผ่านมาทางอ้อมผ่านงานที่ช่างชาวจีนเขียนเลียนแบบเทคนิคตะวันตก

2.1 จีน

ความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจปรากฏให้เห็นเด่นชัดตั้งแต่ในสมัยที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ยังทรงเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ที่โปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดราชโอรสจนเกิดรูปแบบศิลปะจีนมาผสมผสานงานแบบประเพณี ต่อมาเมื่อพระองค์ขึ้นครองราชย์ ได้ทรงจัดส่งราชทูตอัญเชิญพระราชสาสน์และเครื่องราชบรรณาการไปเจริญพระราชไมตรีกับจีนใน พ.ศ.2368 การค้าระหว่างสยามกับจีนก็ดำเนินไปได้ด้วยดีตลอดรัชสมัย[33] ส่งผลให้ภาวะเศรษฐกิจของสยามมีการเติบโตมากยิ่งขึ้น

สยามเจริญสัมพันธ์ไมตรีกับจีนเพื่อมุ่งหวังที่จะส่งเสริมการค้าขายเป็นส่วนใหญ่ การค้าขายกับจีนควบคู่กันไปกับการส่งเครื่องบรรณาการไปจิ้มก้องเจ้ากรุงจีนด้วย โดยทั่วไปแล้วแทนที่สยามจะส่งเครื่องบรรณาการไปจิ้มก้องเจ้ากรุงจีนไป 3 ปี ต่อครั้ง กลับปรากฏว่าได้ส่งไปปีเว้นปี แสดงให้เห็นว่าสยามทราบดีว่าการส่งคณะทูตนำเครื่องบรรณาการไปจิ้มก้องเจ้ากรุงจีน จะได้รับผลประโยชน์อย่างมหาศาลนอกเหนือไปจากการค้าขายทั่วไป เพราะยังทำให้เกิดความสะดวกในทางการค้าขาย

---

[33] ระหว่าง ค.ศ.1825-1842 (พ.ศ.2368-2385) ซึ่งเป็นปีที่จีนถูกประเทศตะวันตกบังคับให้เปิดประเทศนั้น คณะทูตสยามก็ยังคงเดินทางไปจีนเกือบจะทุกๆ ปี ในช่วงสมัยเดียวกันนี้ อ้างจาก สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853** (กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525), 150.

ด้วย เห็นได้จากสยามได้รับอนุญาตให้จัดส่งเรือสำเภา 2 ลำ นำคณะไปแต่ละครั้ง และให้ค้าขายกับเมืองกวางตุ้งได้โดยไม่ต้องเสียภาษีอากรแต่อย่างใด[34] แต่ถึงกระนั้นการส่งเครื่องบรรณาการไปจิ้มก้องเจ้ากรุงจีนได้ยุติลงในสมัยรัชกาลที่ 4 อาจเป็นเพราะสยามได้มีการค้าขายติดต่อกับประเทศฝ่ายตะวันตกมากยิ่งขึ้น ทำให้การส่งคณะทูตไปเมืองจีนไม่มีความจำเป็นทางเศรษฐกิจอีกต่อไป[35]

สินค้าที่สยามได้ดำเนินธุรกิจการค้าเป็นจำพวก น้ำตาล ไม้ฝาง รังนก หูฉลาม รง ครามฝ้าย งาช้างและสินค้าอื่นๆ อีกมากมาย สินค้าเหล่านี้เป็นที่ดึงดูดใจพ่อค้าชาวจีนจำนวนมากที่แล่นเรือสำเภามาสยามทุกๆ ปี ในราวเดือนกุมภาพันธ์ มีนาคม และต้นเดือนเมษายน ชาวจีนพวกนี้แล่นเรือสำเภามาจากไห่หนาน กว่างตง โซกาหรือซานเกียว ในมณฑลเฉาโจวฝู่ เอ้หมึง หนิงโป เซี่ยงไห้ ในมณฑลเกียงหนัน และเมืองอื่นๆ สินค้าที่บรรทุกสำเภาเข้ามาขายได้แก่โภคภัณฑ์ต่างๆ ของชาวจีน ทองแท่ง และเงินแท่ง เป็นต้น เวลาที่เดินทางกลับพวกเขาจะเลือกสรรสินค้าที่จะนำกลับไปขายโดยคำนึงถึงจุดมุ่งหมายปลายทางที่จะเดินทางไป...เรือสำเภาเหล่านี้เรียกว่า เรือปักเท่าซุน (Pak-tow-sun) หรือ แป๊ะเท่าจุ๊น (Pih-tow-chuen) หรือเรือหัวขาว โดยปกติเรือพวกนี้จะต่อในประเทศสยาม มีขนาดระวางเรือประมาณ 290-300 ตัน[36]

นอกเหนือจากการส่งบรรณาการไปจิ้มก้องแล้ว ทางสยามได้ให้ความสะดวกแก่ฝ่ายจีนเป็นอันมาก โดยชนชาวจีนที่มาพำนักอยู่ในสยาม ซึ่งส่วนมากเข้ามาทำการค้าขาย ได้รับสิทธิหลายประการ เหมือนกับคนสยาม เช่น สิทธิในการเดินทางไปได้ทั่วประเทศ สิทธิในการซื้อที่ดินและที่อยู่อาศัย[37]

การอพยพเข้ามาของคนจีนนี้ ได้เดินทางเข้ามาเป็นจำนวนมากตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา เห็นได้จากบันทึกการเดินทางของชาวต่างชาติ เช่น ครอว์ฟอร์ด (John Crawfurd) ได้ประเมินว่า ในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 2 นั้นได้มีชาวจีนอพยพเข้ามาในดินแดนไทยประมาณปีละ 7000 คน[38]

---

[34] John Crawfurd, **Journal of an Embassy from the Governor-General of India to the Courts of Siam and Cochin China**, 2nd ed. (London : Colburn and Bentley, 1830), 157. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 230-231.

[35] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 230-231.

[36] "บันทึกรายวันเกี่ยวกับความเป็นอยู่ในกรุงสยาม (ตรงกับรัชกาลที่ 3 เดือนพฤษภาคม ค.ศ.1831 พ.ศ.2374)," แปลโดย ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์ ใน **รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์**, แปลโดย นันทนา ตันติเวสส (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2532), 91.

[37] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 230-231.

[38] สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853**, 163.

ดร. รุสเซนเบอร์เกอร์ (Dr. W.S.W. Ruschenberger) ผู้บันทึกเหตุการณ์ชาวอเมริกันซึ่งร่วมเดินทางมาในคณะทูตชุด เอดมัน โรเบิร์ตส์ (Edmund Roberts) ได้กล่าวว่า เขาเห็นเรือสำเภาจีนจอดอยู่เป็นแถวยาวมากกว่า 2 ไมล์ ในแม่น้ำเจ้าพระยา[39]

การอพยพเข้ามาของชาวจีนมีจำนวนมากขึ้นเรื่อยๆ สกินเนอร์ (Skinner) ประมาณการว่าชาวจีนเพิ่มจำนวนจาก 230,000 คน ใน ค.ศ.1825 (พ.ศ.2368) เป็น 300,000 คน ในปี ค.ศ.1850 (พ.ศ.2393) หรือเท่ากับเพิ่ม 3000 คนต่อปี[40] และยังมีการประเมินว่าในตอนปลายรัชกาลที่ 3 นั้น ชาวจีนอพยพเข้ามาในสยามปีละ 15,000 คน[41] จากตัวเลขดังกล่าวถึงแม้จะเป็นการประมาณการก็ตาม แต่ได้แสดงให้เห็นว่าชาวจีนที่เดินทางเข้ามาในสยามนั้นมีเป็นจำนวนมาก ซึ่งก็มีชาวจีนบางคนเข้ามารับจ้างเป็นช่างก่อสร้างและหากคนใดมีความสามารถในการเขียนภาพก็มาเป็นช่างเขียนจิตรกรรมด้วย ดังที่มีการกล่าวในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เขียนขึ้นโดยนายมี มหาดเล็ก ความว่า

“...ข้างฝ่ายในพระนิเวศน์เขตสถาน ก็เสร็จการบำรุงซึ่งกรุงศรี
ล้วนยักอย่างสร้างใหม่สมใสดี ไปทั่วที่ใหญ่น้อยนับร้อยพัน
พวกชาวจีนสินจ้างรางวัลเพิ่ม ช่างไทยเติมเบี้ยหวัดล้วนจัดสรร
บ้างเลื่อนที่มีนามขึ้นตามกัน ทั้งช่างปั้นเขียนถากสลักกลึง...”[42]

---

[39] W.S.W. Ruschenberger, **A Voyage Rosend the World : Including an Embassy to Muscat and Siam, in 1835, 1836, 1837** (London : Bentley, 1838), 280-281. อ้างจาก สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853**, 164.

[40] Skinner, G.W., **Chinese Society in Thailand : An Analytical History** (Ithaca : Cornell U. Press, 1957), 68-72. อ้างจาก สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853**, 164.

[41] Wales, H.G.Q., **Ancient Siamese Governmant and Administration** (New York : Paragon Book Reprint Corp., 1965), 68. อ้างจาก สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853**, 164.

[42] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 13.

ภายหลังจากมีการเจริญสัมพันธไมตรีทางการค้ากับจีนได้ไม่นาน รัชกาลที่ 3 ก็เริ่มมีพระราชประสงค์บูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่างๆ มากมาย คงด้วยเพราะสภาพที่ชำรุดทรุดโทรม ประกอบกับเป็นช่วงที่สยามมีเศรษฐกิจดี จึงมีเงินมาใช้ในการสร้างและซ่อมแซม

ในระยะเวลาต่อมาความสัมพันธ์ระหว่างสยามกับจีนจะลดน้อยลง เนื่องจากจีนมีกรณีพิพาทกับอังกฤษ และด้วยการขยายอำนาจของตะวันตกที่เริ่มเข้ามาในสยาม ทำให้สยามเริ่มมีการทำสนธิสัญญาทางการค้ากับชาติตะวันตกแทน

2.2 ชาวตะวันตก

ในสมัยรัชกาลที่ 3 ความสัมพันธ์กับชาวตะวันตกเริ่มปรากฏขึ้นเมื่อคณะทูตของ John Crawfurd ซึ่งเป็นผู้แทนทางการทูตของข้าหลวงใหญ่อังกฤษประจำอินเดีย ได้เดินทางมาสยาม ในปี พ.ศ.2364 โดยมีจุดประสงค์สำคัญ คือ การเจรจากับฝ่ายสยามเพื่อเปิดการค้าแบบเสรีขึ้น แต่ต้องประสบกับความยากลำบากในการพยายามที่จะเปิดสัมพันธ์กับสยาม เนื่องด้วยสยามไม่เห็นความจำเป็นที่จะต้องทำการค้าขายกับฝรั่ง และไม่ปรารถนาที่จะค้าขายแข่งกับพวกพ่อค้าฝรั่ง จึงไม่ยอมเซ็นสัญญาใดๆ อีกทั้งยังเกรงว่าจะมีอันตรายจากการแทรกแซงการทางเมืองด้วยการยกเรื่องการค้ามาเป็นข้ออ้าง

การที่สยามไม่มีความจำเป็นจะต้องค้าขายกับชาวตะวันตก คงเป็นเพราะแต่เดิมนั้นมีเรือสินค้าสยามได้ค้าขายติดต่อกับเมืองท่าต่างๆ ที่เป็นเมืองขึ้นของชาวตะวันตกอยู่ก่อนแล้ว ประมาณการว่ามีเรือสำเภาถึง 44 ลำ ได้ไปมาค้าขายกับเมืองท่าแถบมะละกา ในปี พ.ศ.2367 คาดว่ามีจำนวนรวมถึง 28,000 ตัน ในปีนั้น[43] สยามยังสามารถทำการค้าตามแบบอย่างของสยามได้ สามารถจัดหาซื้อสินค้าของตะวันตกได้จากเกาะหมาก มะละกา สิงคโปร์ สุรัท และกวางตุ้ง[44] แต่อย่างไรก็ตามสยามยังต้องการที่จะติดต่อกับชาวตะวันตกอยู่เนื่องจากความต้องการอาวุธปืน โดย John Crawfurd ได้บันทึกไว้ว่า

---

[43] John Crawfurd, **Journal of an Embassy from the Governor-general of India to the Courts of Siam and Cochin China**, 2nd ed., 165. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 236.

[44] J.H. Moor., **Notices of the Indian Archipelago, and Adjacent Countries** (Singapore, 1837), 236. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 236.

"ความประสงค์ที่จะให้จัดส่งอาวุธปืนให้...เป็นเรื่องสำคัญที่สุดที่ฝ่ายสยามต้องการจะติดต่อด้วย"[45]

นอกจากนี้ ยังมีข้อสันนิษฐานถึงการที่สยามไม่เต็มใจที่จะติดต่อค้าขายกับชาวตะวันตกว่าคงเพราะเนื่องด้วยความไม่ไว้วางใจฝรั่ง โดยเฉพาะชาวอังกฤษ พวกจีนได้เตือนให้ระมัดระวังชาวอังกฤษให้ดี เพราะพวกนี้จะใช้อุบายหว่านล้อมเอาการค้าขึ้นบังหน้า แล้วก็จะขอตั้งโรงงานอุตสาหกรรม และในที่สุดก็จะหาโอกาสเข้ายึดเอาบ้านเอาเมืองเสียเลย วิธีการอันนี้อังกฤษได้กระทำมาแล้วในอินเดีย[46]

ถึงแม้ว่าสยามจะไม่ยอมทำสนธิสัญญาการค้ากับชาวตะวันตก แต่ด้วยภายหลังจากสงครามที่เกิดขึ้นในประเทศพม่า ระหว่างปี พ.ศ.2367-2369 เป็นปัจจัยประการแรกที่ทำให้สัมพันธภาพระหว่างสยามกับประเทศตะวันตกเริ่มเปลี่ยนแปลงไป เมื่อพม่าซึ่งสยามถือว่าเป็น "ผู้ที่ไม่มีใครจะเอาชนะได้" ต้องพ่ายแพ้แก่อังกฤษ จึงเป็นผลให้สยามเริ่มเกิดความเกรงกลัวต่อชาติตะวันตก จนต่อมาสยามยอมที่จะทำสนธิสัญญาทางการค้ากับอังกฤษได้[47]

สนธิสัญญาฉบับแรกที่สยามได้ลงนามกับประเทศตะวันตก เกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2369 โดยมี Henry burney เป็นตัวแทนเข้ามาเสนอร่างสนธิสัญญา[48] ถึงแม้จะกล่าวกันว่ารัชกาลที่ 3 ไม่โปรดที่รับทำหนังสือมากนัก แต่ก็ต้องยอม เนื่องจากกรมพระราชวังบวรสถานมงคล กรมหมื่นสุรินทรรักษ์ เจ้าพระยาพระคลัง และเจ้าพระยานครศรีธรรมราช ได้กราบทูลวิงวอนว่าอังกฤษได้มาขอทำสัญญาถึง 2 ครั้งแล้ว ถ้าปฏิเสธอีกครั้ง คงจะเกิดความขัดแย้งได้[49]

ภายหลังจากมีการทำสนธิสัญญากับอังกฤษแล้ว ในช่วงปี พ.ศ.2369-2382 ได้มีจดหมายเหตุบันทึกไว้ว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ทูตฝรั่งเข้าเฝ้าถึง 6 ครั้ง ซึ่งนับได้ว่าไม่มีประเทศเอกราชใดๆ ในทวีปเอเชียในสมัยนั้น ได้ติดต่อกับต่างประเทศมากเท่ากับสยาม นอกจากทูตต่างประเทศที่ได้เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวตามที่ได้กล่าว

---

[45] John Crawfurd, **Journal of an Embassy from the Governor-General of India to the Courts of Siam and Cochin China**, 1st ed. (London : Colburn and Bentley, 1830), 137-138. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 236.

[46] John Crawfurd, **Journal of an Embassy from the Governor-general of India to the Courts of Siam and Cochin China**, 1st ed., 138-139. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 237.

[47] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 239-240.

[48] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 244-245.

[49] วิราวรรณ นฤปิติ, **การเมืองเรื่องพระพุทธรูป** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 114.

ไว้ ยังได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พ่อค้าชาวอังกฤษชื่อ J.H. Moore ได้เข้าเฝ้าในปี พ.ศ.2375[50] อีกทั้งยังมีพ่อค้าชาวอังกฤษชื่อ Robert Hunter เข้ามาตั้งบริษัททำการค้าขายอยู่ในกรุงเทพฯ จนเมื่อปี พ.ศ.2378 ได้เข้ารับราชการอยู่กับรัฐบาลสยาม ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นหลวงอาวุธวิเศษประเทศพาพิช และนับเป็นผู้มีอำนาจและอิทธิพลมากอยู่ในราชสำนักผู้หนึ่ง มีเรือพาณิชย์อยู่ในครอบครองถึง 4 ลำ[51]

ความสัมพันธ์ทางการค้าขายมีความสำคัญเพิ่มมากขึ้นเรื่อยๆ จนในปี พ.ศ.2385 มีเรือสินค้าถึง 55 ลำ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นของชนชาติอังกฤษ ได้เข้ามาติดต่อค้าขายที่ท่าเรือกรุงเทพฯ ในจำนวนนี้มีอยู่ 9 ลำ ที่เดินรับส่งสินค้าเป็นประจำ ส่วนใหญ่มาจากบอมเบย์ สิงคโปร์ และเมืองจีน[52] มีอยู่ 3-4 ลำ ที่มาจากอังกฤษ[53]

ถึงแม้ว่าสยามจะมีการทำสนธิสัญญาทางการค้ากับอังกฤษตั้งแต่ปี พ.ศ.2369 แล้วก็ตาม แต่ความสัมพันธ์ทางสังคมระหว่างชาวสยามกับตะวันตกยังไม่พัฒนาไปในทางที่ดีและเป็นที่ยอมรับของชาวสยามมากเท่าที่ควร ชาวสยามส่วนมากไม่คุ้นเคยและบางคนก็ดูถูกเหยียดหยาม หวาดระแวงชาวตะวันตก เห็นได้จากบันทึกของชาวต่างชาติ ที่บันทึกไว้ช่วงปี พ.ศ.2374 ที่กล่าวว่า

"ในประเทศสยามชาวยุโรปมักจะได้รับการปฏิบัติอย่างไม่ได้รับความไว้วางใจและดูถูกดูหมิ่น ถ้าชาวสยามจะกระทำได้โดยที่ไม่มีความผิด ชาวยุโรปต้องประสบกับเรื่องจุกจิกน่ารำคาญซึ่งทำให้พวกเขาท้อแท้ใจและต้องจำยอมกับการถูกกดขี่ชนิดที่ไม่เคยได้ยินมาก่อน ชาวยุโรปบางคนได้เสนอที่จะนำศิลปวิทยาการที่เป็นประโยชน์บางอย่างเข้ามาเผยแพร่ในประเทศสยามเป็นต้นว่า เครื่องจักรไอน้ำ โรงเลื่อยจักร โรงหล่อปืนใหญ่ การเพาะปลูกครามและกาแฟ ซึ่งสิ่งเหล่านี้จะสามารถเพิ่มอำนาจและความร่ำรวยให้แก่ชาวสยามได้ ยกเว้นชาวฝรั่งเศสเพียงคนเดียวแล้ว ชาวสยามได้ปฏิเสธข้อเสนอทั้งหมดของชาวยุโรปเหล่านี้ พวกเขาต้องเดินทางออกจากประเทศสยามไปอย่างน่าอับอาย หลังจากที่ได้เริ่มสร้างเครื่องจักรเพื่อหล่อปืนใหญ่แล้ว แต่ถึงแม้ว่าชาวยุโรปจะปฏิบัติงานของเขาเป็นผลสำเร็จ ชาวสยามก็ไม่ได้ให้คุณค่ากับงานเหล่านี้สักเท่าใด เพื่อที่จะทำให้เห็นว่า

---

[50] J.H. Moor., **Notices of the Indian Archipelago, and adjacent countries**, 212-213. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 257.

[51] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 258-259.

[52] Adey Moore เรื่อง An Early British Merchant in Bangkok ซึ่งลงใน JSS เล่ม 11 (ค.ศ.1914-1915) หน้า 27. อ้างจาก วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 258.

[53] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 258.

ไม่จำเป็นต้องให้อะไรเป็นการตอบแทนผลงานของชาวยุโรป และเพื่อจะได้ไม่ต้องยอมรับในความสามารถที่เหนือกว่าของชาวยุโรป

เมื่อก่อนนี้ความคิดของชาวสยามส่วนใหญ่เกี่ยวกับลักษณะนิสัยของชาวยุโรปได้มาจากชาวคริสเตียนส่วนน้อย ซึ่งเกิดในประเทศสยาม และบางส่วนที่สืบเชื้อสายมาจากชาวโปรตุเกส คนพวกนี้ยอมอ่อนน้อมให้กับเจ้านายเยี่ยงสุนัขและต้องทำงานเยี่ยงคนรับใช้ และบางโอกาสยังต้องถูกเกณฑ์ไปเป็นทหาร หรือทำหน้าที่ศัลยแพทย์ ถ้อยคำที่รุมประณามพวกเขาได้กลายเป็นความจริงในที่สุดและลักษณะนิสัยของชาวคริสเตียนนิกายโรมันคาทอลิกเหล่านี้ก็แสดงออกมาอย่างเปิดเผยด้วยการเมาเหล้าและชนไก่ ไม่มีความอุตส่าหะ เฉลียวฉลาด และซื่อสัตย์ในหมู่คนพวกนี้ ยกเว้นอยู่เพียงคนเดียวที่มีสิทธิ์กล่าวอ้างถึงคุณธรรมประการหลังได้ ด้วยความเข้าใจผิดเกี่ยวกับลักษณะนิสัยของชาวยุโรปนี้เองทำให้ความประพฤติที่เสื่อมเสียของชาวยุโรปเหล่านี้แพร่สะพัดออกไปในช่วงสงครามระหว่างพม่ากับบริษัท (บริษัท West East Indies ของอังกฤษ ซึ่งมาแสวงหาผลประโยชน์ทางการค้าในแถบ Asia และมีบทบาทสำคัญในการแผ่ขยายลัทธิจักรวรรดินิยมของอังกฤษ)”[54]

จากข้อความในบันทึกดังกล่าว ทำให้สันนิษฐานได้ว่าในช่วงการสร้างงานศิลปกรรมระยะแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 งานศิลปกรรมตะวันตกยังไม่เข้ามามีอิทธิพลต่องานจิตรกรรม ต่างกับศิลปะจีนที่มีบทบาทมาตั้งแต่สมัยก่อนรัชกาลที่ 3 จะขึ้นครองราชย์ จนกระทั่งเมื่อการขยายอิทธิพลของชาวตะวันตกมีมากยิ่งขึ้น ชาวสยามเริ่มคุ้นเคยกับชาวตะวันตก จึงทำให้ปรากฏงานศิลปกรรมอย่างตะวันตกเข้าผสมผสาน ชาวตะวันตกที่น่าจะมีบทบาทในการสร้างมิตรสัมพันธ์อันดี เช่น หมอบรัดเลและภรรยาได้เดินทางมาถึงสยามในปี พ.ศ.2378 หมอบรัดเลผู้นี้มีชื่อเสียงโด่งดังในฐานะที่เป็นนายแพทย์ที่ดีที่สุดเพียงคนเดียวในสมัยนั้น และเป็นผู้ก่อตั้งโรงพิมพ์ขึ้นเป็นครั้งแรกในสยาม ในปี พ.ศ.2380 และได้หล่อตัวพิมพ์อักษรไทยขึ้นเป็นครั้งแรกในประเทศไทยใน ปี พ.ศ.2384[55]

---

[54] “บันทึกรายวันเกี่ยวกับความเป็นอยู่ในกรุงสยาม (ตรงกับรัชกาลที่ 3 เดือนพฤษภาคม ค.ศ.1831 พ.ศ.2374),” แปลโดย ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์ ใน **รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์**, 74-75.

[55] “บันทึกรายวันเกี่ยวกับความเป็นอยู่ในกรุงสยาม (ตรงกับรัชกาลที่ 3 เดือนพฤษภาคม ค.ศ.1831 พ.ศ.2374),” แปลโดย ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์ ใน **รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์**, 116.

ตัวอย่างที่ถือเป็นจุดเริ่มต้นสำคัญ คือ วัดบวรนิเวศวิหาร เจ้าฟ้ามกุฎ (รัชกาลที่ 4) ขณะยังทรงผนวชได้เสด็จมาครองตำแหน่งเจ้าอาวาสวัดบวรนิเวศวิหาร เมื่อปี พ.ศ.2379[56] ในระยะหลังจากนี้ ซึ่งไม่ทราบปีที่แน่ชัด พระองค์คงโปรดให้สร้างพระอุโบสถขึ้นใหม่และอาจรวมทั้งการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังด้วย[57]

หากเป็นดังนั้นแล้ว จากการมีตัวอย่างงานศิลปกรรมตะวันตกในพุทธศาสนสถาน รวมทั้งการติดต่อขายค้าและการเข้ามาดำเนินนโยบายทางการเมืองของชาวตะวันตกที่เข้ามาแทนที่ชาวจีนในช่วงครึ่งหลังของรัชกาล ทำให้งานศิลปกรรมต่างๆ มีการแปรเปลี่ยนความนิยมตามจีนไปเป็นแบบตะวันตกมากขึ้นเรื่อยๆ นอกจากการติดต่อสัมพันธ์ที่มีมากขึ้นแล้ว ยังอาจเป็นเพราะเหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์ที่จีนได้เริ่มทำสงครามกับอังกฤษในปี พ.ศ.2383[58]

จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ข้างต้น ทำให้ทราบถึงช่วงเวลาแห่งการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์วัด บางเอกสารทำให้ทราบถึงอาคารต่างๆ ภายในวัดว่าเริ่มสร้างขึ้นเมื่อใด แต่ก็ไม่ได้แจ้งให้ทราบถึงปีที่สร้างแล้วเสร็จสมบูรณ์ มีเพียงกล่าวถึงปีสมโภชฉลองวัด อาจจะด้วยวัดส่วนใหญ่ที่กล่าวถึงในเอกสารโบราณมักเป็นวัดขนาดใหญ่มีการสร้าง ซ่อมแซมหลายปี และในเอกสารก็ไม่ได้ระบุว่าดำเนินการสร้างซ่อมแซมในส่วนใด อีกทั้งบางเอกสารยังได้กล่าวถึงผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างทำให้นำไปใช้เปรียบเทียบกับวัดที่ท่านเหล่านั้นได้เข้าไปมีส่วนร่วมในการสร้างว่ารูปแบบที่ปรากฏมีความสัมพันธ์กันหรือไม่

นอกจากนี้ ความสัมพันธ์กับต่างประเทศโดยเฉพาะจีนและตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังน่าจะนำมาใช้เป็นข้อสันนิษฐานถึงที่มาของรูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดการเปลี่ยนแปลงนอกเหนือไปจากการนำรูปแบบของงานศิลปะในประเทศนั้นๆ มาเปรียบเทียบ โดยจากข้อมูลความสัมพันธ์กับจีนและตะวันตก ทำให้สันนิษฐานได้ว่า การเปลี่ยนแปลงรูปแบบงานจิตรกรรมในช่วง

---

[56] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา, **ความทรงจำ** (พระนคร : เจริญกิจ, 2518), 63. อ้างจาก พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, **วัด-วัง ในพระราชประสงค์พระจอมเกล้าฯ** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2560), 9.

[57] จิตรกรรมฝาผนังอุโบสถของวัดบวรนิเวศวิหาร มีปัญหาว่าเป็นงานเขียนก่อนรัชกาลที่ 4 เสวยราชย์ หรือเป็นงานเขียนขึ้นใหม่เมื่อเสวยราชย์แล้ว เพราะเรื่องราวและลักษณะจิตรกรรมมีการเปลี่ยนแปลงไป การเปลี่ยนแปลงอย่างฉับพลันนี้ อาจเกิดขึ้นได้ในภาวะที่เกิดการปรับเปลี่ยนทัศนคติครั้งสำคัญ ซึ่งเริ่มขึ้นแล้วในสมัยรัชกาลที่ 3 อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 213.

[58] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 282.

ครึ่งแรกของรัชกาลที่ 3 น่าจะมีผลมาจากการติดต่อกับจีนทั้งจากการค้าและการเดินทางอพยพเข้ามาอยู่อาศัยที่มีมาแล้วตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 2 และพอเข้าสู่รัชกาลที่ 3 สยามกับจีนก็ยังคงมีความสัมพันธ์อันดีต่อกันอยู่ ต่างกับความสัมพันธ์กับชาวตะวันตกซึ่งในระยะแรกจากข้อมูลทางประวัติศาสตร์ โดยเฉพาะจากบันทึกของชาวตะวันตกเองทำให้ทราบว่า สยามไม่ได้ให้ความสำคัญกับชาวตะวันตกมากนัก ในบางครั้งก็มีการเหยียดหยาม จนกระทั่งเมื่ออังกฤษสามารถรบชนะพม่า และทำสงครามกับจีน สยามจึงเริ่มมีปฏิสัมพันธ์อันดีมากขึ้นตามลำดับ

จากความสัมพันธ์ดังกล่าว น่าจะส่งผลต่อรูปแบบงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่มากก็น้อย ซึ่งจะพบว่าในระยะแรกงานจิตรกรรมยังคงมีความคล้ายคลึงกับงานช่างในอดีตและงานศิลปกรรมจีน จนกระทั่งเมื่ออิทธิพลทางการเมืองของชาติตะวันตกเริ่มมีมากขึ้นในพื้นที่ทวีปเอเชีย งานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงพบเทคนิคและรูปแบบศิลปะตะวันตกเข้ามาผสม แต่ถึงกระนั้นรูปแบบที่เข้ามาอาจจะเป็นการรับมาจากตะวันตกโดยตรง หรือไม่แล้วก็อาจจะมาจากการรับรูปแบบตะวันตกผ่านมาจากช่างชาวจีนที่มีความชำนาญในการเขียนภาพแบบตะวันตกมาก่อนแล้ว โดยจิตรกรรมจีนนี้อาจจะเริ่มมีการรับอิทธิพลตะวันตกในสมัยราชวงศ์หมิง (พ.ศ.1911-2187)[59]

เหตุแห่งการสถาปนาวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 จากข้อมูลทางประวัติศาสตร์

จากการศึกษาพบว่า เหตุของการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 คงเกิดจากสภาพสังคมที่เปลี่ยนแปลงไป อันเป็นช่วงเวลาที่สยามมีเศรษฐกิจดี รัชกาลที่ 3 ทรงเอาพระทัยใส่ในการส่งเสริมพัฒนาด้านต่างๆ เป็นอย่างมาก รวมทั้งการพระพุทธศาสนาก็มีการส่งเสริมทั้งด้านการศึกษาของพระสงฆ์และการสร้างบูรณปฏิสังขรณ์วัดวาอารามต่างๆ มากมาย

การเลือกเรื่องราวมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไปจะเลือกเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน เพื่อสื่อถึงการเป็นศูนย์กลางจักรวาล และเขียนภาพเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระศรีศากยมุนี (พระพุทธเจ้าองค์ปัจจุบัน) ทั้งในอดีตพระชาติและพระชาติในปัจจุบันเพื่อให้เห็นถึงการสั่งสมบุญบารมีของพระพุทธเจ้าและยังถือเป็นตัวอย่างให้กับพระสงฆ์ในการปฏิบัติตัว

นอกจากนี้ยังมีการเขียนเรื่องราวอื่นๆ ทั้งเรื่องราวใหม่ที่ไม่เคยนำมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมและเรื่องราวที่เคยเขียนมาก่อนแต่ได้นำมาเสนอในรูปแบบใหม่ เช่น วัดสุทัศนเทพวราราม ที่คงสร้างขึ้นเพื่อแสดงความเป็นศูนย์กลางจักรวาลของพระนคร พระวิหารซึ่งเป็นอาคารหลักของวัดเลือกเขียนภาพประวัติพระอดีตพุทธเจ้า และภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน เพื่อแสดงความเป็นศูนย์กลาง

---

[59] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, **เอกสารคำสอนศิลปะจีน**, ทุนอุดหนุนการจัดทำเอกสารคำสอนจากภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีงบประมาณ 2555, (เอกสารอัดสำเนา), หน้า 164.

จักรวาลหรือเขาพระสุเมรุ ส่วนพระอุโบสถเขียนภาพประวัติปัจจุบันพุทธเจ้า และพระปัจเจกพุทธเจ้า ซึ่งเป็นเรื่องราวที่ล้วนเกี่ยวข้องกับชมพูทวีป ประกอบกับตำแหน่งของพระอุโบสถตั้งอยู่ทางด้านทิศใต้ของพระวิหาร จึงสะท้อนให้เห็นถึงการเป็นชมพูทวีปมากยิ่งขึ้น

วัดพระเชตุพนฯ เป็นวัดที่น่าจะสร้างขึ้นในวัตถุประสงค์เพื่อส่งเสริมการศึกษาการศาสนาและการฟื้นฟูองค์ความรู้ด้านต่างๆ โดยพระอุโบสถเขียนเรื่องมโหสถชาดก และพระเอตทัคคะ 41 องค์ พระวิหารพระพุทธไสยาสน์ เขียนเรื่องคัมภีร์มหาวงศ์ และสาวกกลุ่มต่างๆ ที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเอตทัคคะ จากการเลือกเรื่องดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการเล็งเห็นถึงความสำคัญด้านการศึกษา โดยได้สร้างวัดพระเชตุพนฯ ให้เป็นแหล่งเรียนรู้สำหรับบุคคลทุกกลุ่มทั้งพระสงฆ์และฆราวาส

การเขียนภาพมโหสถชาดกภายในพระอุโบสถ เป็นเรื่องราวที่เน้นเรื่องปัญญาบารมีของพระพุทธเจ้า แสดงให้เห็นถึงประโยชน์ของการมีปัญญา อีกทั้งเรื่องราวของมโหสถในช่วงต้นเรื่องก็มีความเกี่ยวข้องกับการรักษาโรคก็ยังสัมพันธ์กับการที่วัดพระเชตุพนฯ เป็นสถานที่รวบรวมตำรายารักษาโรคต่างๆ โดยคงเป็นการสืบเนื่องแนวความคิดมาจากรัชกาลที่ 1

วัดนางนอง ภายในพระอุโบสถ เขียนเรื่องพุทธประวัติตอนทรมานพญาชมภูบดี นอกจากเป็นการเขียนเรื่องเพื่อให้สอดคล้องกับพระพุทธรูปประธานของอาคารแล้ว ยังมีนัยยะถึงการแสดงความเป็นพระมหาจักรพรรดิของพระมหากษัตริย์ด้วย รวมทั้งอาจจะเป็นการสืบทอดเรื่องราวที่เคยปรากฏมาก่อนซึ่งเหมือนกับเป็นการอนุรักษ์เรื่องชมพูบดีสูตรให้คงอยู่ดังที่เคยเขียนอยู่ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ภายในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร และยังเคยมีประวัติว่าเป็นเรื่องที่เขียนอยู่ภายในพระอุโบสถหลังเดิมของวัดพระเชตุพนฯ ก่อนที่รัชกาลที่ 3 จะโปรดเกล้าฯ ให้รื้อและสร้างขึ้นใหม่

จากตัวอย่างดังกล่าวทำให้ทราบได้ว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ มีการนำเรื่องราวต่างๆ ในคัมภีร์ทางพระพุทธศาสนามาถ่ายทอดในรูปแบบของงานจิตรกรรมมากกว่ายุคก่อนๆ เพื่อให้ผู้คนได้เข้าถึงได้ง่ายขึ้น โดยการสื่อออกมาเป็นงานจิตรกรรมและการจารึกเรื่องย่อติดไว้ที่ผนัง และการเลือกเรื่องราวมาเขียนคงเกิดขึ้นจากวัตถุประสงค์ที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวัด

ความสัมพันธ์กับต่างประเทศในสมัยรัชกาลที่ 3 กลุ่มที่สำคัญ คือ ชาวตะวันตกและชาวจีน จากการมีปฏิสัมพันธ์ทั้งทางด้านการค้าและการเดินทางอพยพเข้ามาอยู่อาศัย ซึ่งก่อให้เกิดแรงบันดาลใจที่มีผลต่อการแสดงออกของงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างมาก

บทที่ 3
เรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการนำเสนอเรื่องราวและการเลือกเรื่องราวมาเขียนที่แตกต่างกันออกไปในแต่ละวัด โดยทั่วไปจะเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน เพื่อสื่อถึงการเป็นศูนย์กลางจักรวาล แต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเขียนเรื่องราวอื่นๆ ทั้งเรื่องราวใหม่ที่ไม่เคยนำมาเขียนเป็นงานจิตรกรรมและเรื่องราวที่เคยเขียนมาก่อนแต่ได้นำมาเสนอในรูปแบบใหม่ คงเกิดความแตกต่างในการสร้างความหมายหรือวัตถุประสงค์ของแต่ละวัดที่ต่างกัน อีกทั้งการนำเสนอเรื่องราวโดยเฉพาะเรื่องพุทธประวัติและชาดกก็มีหลากหลายประเด็น โดยการแสดงออกในแต่ละตอนนั้นก็มีปัจจัยที่ทำให้เกิดความแตกต่างกันไปในแต่ละวัดเช่นกัน จึงเลือกตอนหรือเหตุการณ์บางตอนมานำเสนอเพื่อแสดงให้เห็นถึงปัจจัยดังกล่าว

1. จุดเริ่มต้นเรื่อง ลำดับการเวียนเรื่องและการดำเนินเรื่องราวบนผนังด้านต่างๆ

ลำดับการเวียนเรื่องและการวางเรื่องราวบนผนังด้านต่างๆ ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 น่าจะเกิดจากการกำหนดโครงเรื่องหรือปัจจัยบางประการที่ส่งผลต่อการออกแบบส่วนใหญ่ไม่ว่าเรื่องนั้นจะเขียนในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบช่องหน้าหรือผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่างก็มักเริ่มต้นเรื่องบนผนังสกัดหน้าหรือผนังแป

จากการศึกษาวัดที่มีงานจิตรกรรมที่สามารถกำหนดอายุในสมัยรัชกาลที่ 3 จำนวน 9 วัด พบว่า จุดเริ่มต้นเรื่องจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีด้วยกันทั้งหมด 6 ตำแหน่ง ได้แก่

1. ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า เช่น พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 1)

2. ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 2)

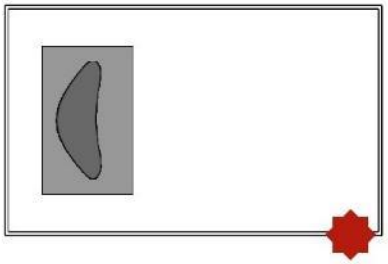
3. ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 3)

4. ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 4)

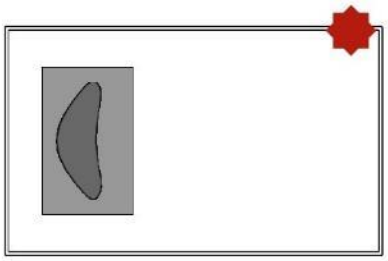
5. ผนังสกัดหน้า เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง พระอุโบสถวัดพระเชตุพน พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 5)

6. ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานบริเวณกลางผนัง เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 6)

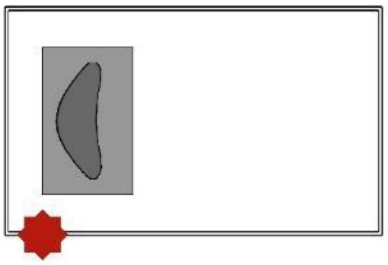
7. ผนังสกัดหลัง เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ 7)



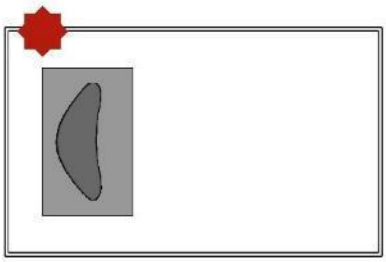
ภาพที่ 1 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า



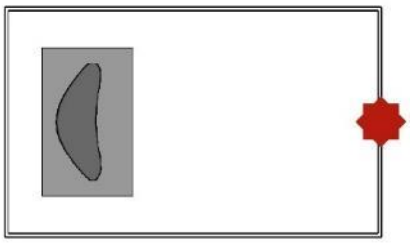
ภาพที่ 2 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า



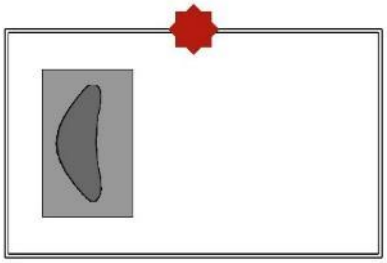
ภาพที่ 3 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง



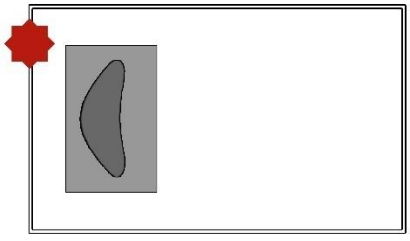
ภาพที่ 4 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง



ภาพที่ 5 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังสกัดหน้า



ภาพที่ 6 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานบริเวณกลางผนัง



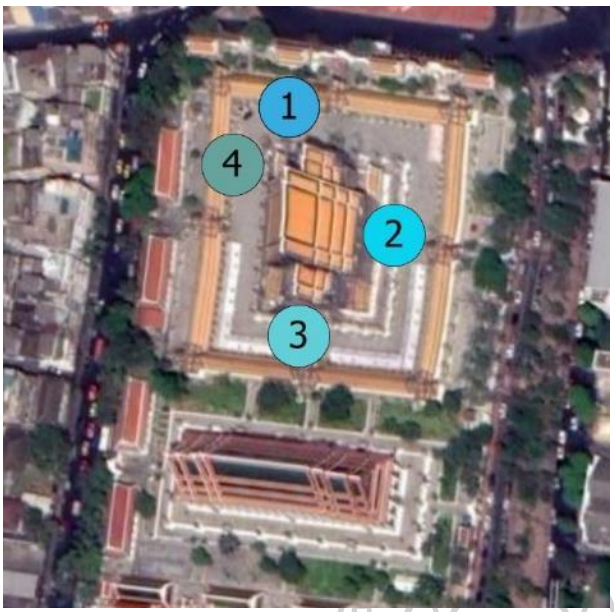
ภาพที่ 7 จุดเริ่มต้นอยู่ที่ผนังสกัดหลัง

1.1 จุดเริ่มต้นเรื่องบนผนังสกัดหน้า

การเริ่มเรื่องราวที่เขียนบนผนังสกัดหน้าในตำแหน่งผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่าง (ลักษณะที่ 5) พบที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เขียนเรื่องมโหสถชาดก พระวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนฯ เขียนเรื่องมหาวงศ์ (พงศาวดารลังกาทวีป) (ภาพที่ 8) พระวิหารวัดสุทัศนเทพวรารามเขียนเรื่องประวัติพระอดีตพุทธเจ้า (ภาพที่ 9) พระอุโบสถวัดนางนองเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนชมพูบดีสูตร คงเป็นเพราะทั้ง 3 วัด เขียนเรื่องในตำแหน่งผนังเหนือช่องหน้าต่างเพียง 1 เรื่อง แบบต่อเนื่องกันไว้บนผนังทั้ง 4 ด้าน การออกแบบเช่นนี้พบในกลุ่มพระอุโบสถที่ไม่ได้เขียนเรื่องพุทธประวัติตั้งแต่ต้นจนจบหรือทศชาติมาเขียน แต่เป็นการนำเรื่องใดเรื่องหนึ่งมานำเสนอใหม่ให้โดดเด่นเป็นพิเศษ

การปรับตำแหน่งมาเริ่มที่ผนังสกัดหน้าดังกล่าวคงเป็นเพราะการออกแบบอย่างใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ไม่จำเป็นต้องเขียนภาพมารผจญหรือภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัด เห็นได้จากการออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังในช่วงเวลานี้โดยเฉพาะวัดสำคัญๆ ก็ไม่ได้เขียนมารผจญหรือภาพไตรภูมิโลกสัณฐานให้โดดเด่นหรือเต็มพื้นที่อย่างแต่ก่อน เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ ประกอบกับเรื่องราวในนำมาเขียนไม่ได้มีเกี่ยวข้องกับภาพมารผจญหรือภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน

ภาพที่ 8 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง
พระอุโบสถและพระวิหารวัดพระเชตุพนฯ



ภาพที่ 9 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม

1.2 การเริ่มต้นเรื่องราวบริเวณกลางผนังแปที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

การเริ่มต้นเรื่องราวบนผนังเหนือช่องหน้าต่างที่บริเวณกลางผนังแปในสมัยรัชกาลที่ 3 (ลักษณะที่ 6) เชื่อว่าอาจจะมีเพียงที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม การเริ่มต้นเรื่องบนผนังแปด้านทิศเหนือเริ่มจากตอนพราหมณาจารย์ทั้ง 8 ออกตามหาผู้ที่จะมาเป็นอัครมเหสีของพระสิริสุทโธทนะราชกุมารแล้วเวียนตามเข็มนาฬิกา (เวียนขวา) ไปที่ผนังสกัดหน้าเริ่มที่ตอนพระสิทธัตถะกำลังเสด็จไปยังโพธิมณฑลมีเหล่าเทพยดาตามเสด็จ หลังจากนั้นมาที่ผนังแปด้านทิศใต้เริ่มที่ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 6 ประทับประทับใต้ต้นจิก จนมาถึงตอนพระพุทธเจ้าปราบพญานาคนันโทปนันท์แล้วดำเนินเรื่องเข้าสู่ผนังสกัดหลังเป็นเรื่องราวของหล่าอัครสาวก จนกระทั่งถึงตอนพระพุทธเจ้าปราบช้างนาฬาคีรี จนกระทั่งเรื่องราวเวียนกลับมาที่ผนังแปด้านทิศเหนืออีกครั้ง เริ่มที่ตอนพระยาวัสวดีมารทูลเตือนให้พระพุทธเจ้าเสด็จสู่ปรินิพพานและดำเนินเรื่องจนไปถึงบริเวณกลางผนังแปจบเรื่องที่พุทธประวัติตอนพระอุปคุตจึงขอให้พระยามาร แสดงรูปพระพุทธเจ้า พระยาวัสวดีมารจึงจำแลงเป็นพระพุทธเจ้า (ภาพที่ 10, 11)

จากลักษณะการดำเนินเรื่องราวดังกล่าว จนจำเป็นต้องกำหนดจุดเริ่มต้นเรื่องอยู่ที่กลางผนังแปด้านทิศเหนือนี้ คงเกิดจากความประสงค์ให้เรื่องราวเป็นไปอย่างต่อเนื่อง โดยไม่มีภาพเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งมีขนาดและสัดส่วนบุคคลและตัวละครที่แตกต่างกัน นอกจากนี้อาจจะด้วยความตั้งใจที่จะให้พุทธประวัติตอนมารผจญอยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหน้าตามแบบแผนประเพณีเดิม แต่เนื่องจากต้องการให้การดำเนินเรื่องเป็นไปในทิศทางเวียนตามเข็มนาฬิกาส่งผลให้ภาพมารผจญ

ด้านบนสุดของผนังจึงจำเป็นต้องเขียนให้กองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้ามาทางด้านขวาของรูปพระพุทธเจ้าและภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารพ่ายแพ้ไปอยู่ทางด้านซ้ายของรูปพระพุทธเจ้าด้วย

อีกข้อสันนิษฐานหนึ่งที่น่าจะมีส่วนทำให้เรื่องราวพุทธประวัติในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามเริ่มต้นบริเวณกลางผนังแปนั้น คงเป็นเพราะต้องการให้สัมพันธ์กับระบบแผนผังของวัดที่วางตัวในแนวแกนเหนือ-ใต้ โดยมีพระวิหารทางด้านทิศเหนือของพระอุโบสถเป็นอาคารสำคัญที่สุดของวัด (พระวิหารเปรียบได้กับศูนย์กลางจักรวาล) การดำเนินเรื่องที่พระอุโบสถ (เปรียบได้กับชมพูทวีป) จึงได้เริ่มต้นที่ผนังแปด้านทิศเหนือในตำแหน่งกลางอาคารให้สอดคล้องกับทิศทางภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระวิหารด้วย ดังนั้นเมื่อทิศที่สำคัญหรือด้านหน้าของวัดอยู่ทางด้านทิศเหนือประกอบกับมีความต้องการให้ภาพดำเนินเรื่องแบบต่อเนื่องตลอดทั้งผนังและให้ภาพตอนมารผจญอยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหน้าแล้ว จุดเริ่มต้นเรื่องจึงได้มาอยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางผนังแปด้านทิศเหนือ

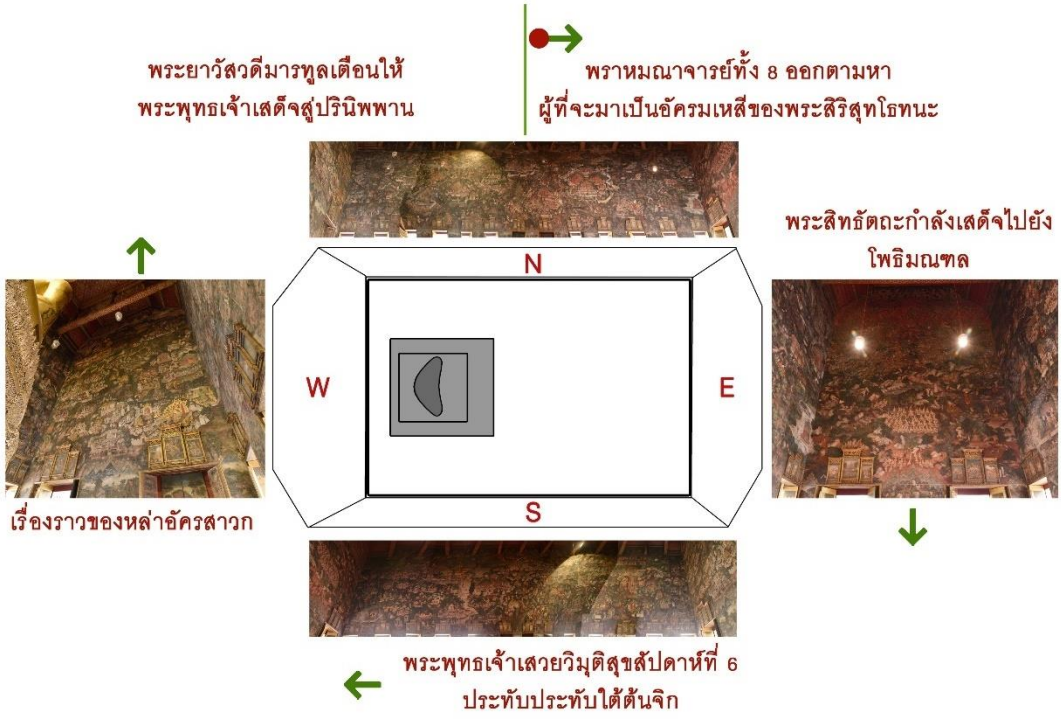
ลักษณะการวางโครงเรื่องเช่นนี้ ปรากฏให้เห็นในสมัยรัชกาลที่ 5 ด้วย เช่น อุโบสถวัดอ่างแก้ว กรุงเทพฯ[60] (ภาพที่ 12) โดยเรื่องราวพุทธประวัติจะเขียนแบบต่อเนื่องตลอดผนังเหนือหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน และเริ่มเรื่องบริเวณกลางผนังแปเช่นเดียวกับพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม หากแต่อุโบสถวัดอ่างแก้ว การดำเนินเรื่องจะเวียนแบบทวนเข็มนาฬิกาเริ่มต้นเรื่องบนผนังแปด้านทิศใต้ในตอนพระอินทร์อาราธนาพระมหาสัตว์ที่สถิตอยู่บนสวรรค์ชั้นดุสิต ให้จุติลงสู่พระครรภ์ของพระพุทธมารดา เวียนซ้ายไปที่ผนังสกัดหน้าเขียนตอนมารผจญ เข้าสู่ผนังแปด้านทิศเหนือเริ่มที่ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ จนมาถึงตอนพระพุทธเจ้าแสดงยมกปาฏิหาริย์ เข้าสู้ผนังสกัดหลังเขียนตอนพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และเข้าสู่ผนังแปด้านทิศใต้อีกครั้งในตอนพระพุทธเจ้าประชวร ประทับไสยาสน์บนพระแท่นภายในป่าสาละวัน จนกระทั่งเรื่องพุทธประวัติในตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุให้แก่เหล่ามัลลกษัตริย์

การออกแบบโครงเรื่องให้จุดเริ่มต้นเรื่องพุทธประวัติให้มาอยู่ในตำแหน่งกลางผนังแปด้านทิศใต้และการดำเนินเรื่องเวียนทวนเข็มนาฬิกาที่อุโบสถวัดอ่างแก้วนี้ คงเป็นเพราะช่างต้องการให้ภาพมารผจญมาอยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหน้าและภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่แทรกพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ อยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหลัง ให้ตรงตามแบบแผนประเพณีก็เป็นได้

---

[60] วัดอ่างแก้ว สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยพระเดชพระคุณท่านเจ้าคุณพระภาวนาโกศลเถร (รอด) อ้างจาก พระราชปัญญาภรณ์, **ทัศนาพิพิธจิตรกรรมวัดอ่างแก้ว** (กรุงเทพฯ : อาทรการพิมพ์, 2555), 16.

ภาพที่ 10 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม



ภาพที่ 11 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 12 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง อุโบสถวัดอ่างแก้ว

1.3 การเริ่มต้นเรื่องราวที่ผนังสกัดหลัง

จุดเริ่มต้นเรื่องอีกแบบหนึ่ง คือ เริ่มต้นทางด้านผนังสกัดหลังแล้วดำเนินเรื่องแบบตามเข็มนาฬิกาถือเป็นลักษณะพิเศษแตกต่างไปจากอาคารโดยทั่วไป ดังพบที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ 13) พระที่นั่งองค์นี้สร้างขึ้นโดยสมเด็จพระบวรราชเจ้ามหาสุรสิงหนาท ทรงโปรดให้สร้างขึ้นเพื่อใช้ทำการพระราชพิธีต่างๆ เช่น พระราชพิธีตรุษสารท พระราชพิธีโสกันต์พระเจ้าลูกยาเธอ แต่ภายหลังจากที่พระองค์เสด็จไปเมืองเชียงใหม่ในปี พ.ศ.2330 และได้อัญเชิญพระพุทธสิหิงห์ลงมาด้วย พระองค์จึงทรงพระราชอุทิศพระที่นั่งองค์นี้เป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงห์[61] มีหน้าที่เป็นหอพระประจำพระราชวังหน้า ในคราวนี้เองอาจจะมีส่วนทำให้ภาพภายในพระนั่งเขียนเรื่องราวพระพุทธประวัติและเขียนภาพเทพชุมนุมเช่นเดียวกับภาพภายในพระอุโบสถ แต่การที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์มีหน้าที่เป็นเพียงหอพระ ไม่ใช่พระอุโบสถที่ใช้เป็นสถานที่ทำสังฆกรรม จึงไม่จำเป็นต้องเน้นภาพพุทธประวัติตอนมารผจญหรือภาพไตรภูมิโลกสัณฐานให้มีขนาดใหญ่ การวางลำดับเรื่องราวจึงมีความแตกต่างกับอาคารหลังอื่นๆ โดยเริ่มเรื่องจากผนังด้านทิศตะวันตกเขียนเป็นภาพพุทธประวัติเริ่มเรื่องตั้งแต่พระราชพิธีอภิเษกสมรสพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายา แล้วเวียนขวาจนมาจบที่ผนังด้านทิศตะวันตกอีกครั้งในตอนถวายพระเพลิงพระบรมศพและแจกพระบรมสารีริกธาตุ

การวางตำแหน่งให้เรื่องเริ่มต้นเรื่องที่ผนังสกัดหลังของพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ อาจจะเป็นผลมาจากการออกแบบตำแหน่งโดยภาพรวมของอาคาร ดังที่กล่าวไปแล้วว่าการที่ไม่มีฐานะเป็น

---

[61] อลงกรณ์ เทียมจันทร์, **อนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ : กลุ่มอนุรักษ์จิตรกรรมและประติมากรรม กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2558), 2.

อุโบสถไว้ใช้เพื่อประกอบสังฆกรรมจึงอาจไม่จำเป็นต้องออกแบบตามแบบอย่างประเพณี เมื่อออกแบบให้ผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้านเขียนเป็นภาพเทพชุมนุมโดยรอบ เริ่มจากกลางผนังสกัดหน้า เป็นรูปเทพเจ้าประทับนั่งหันหลังชนกัน แล้วแยกออกเป็น 2 ทาง จนมาบรรจบกันที่กลางผนังสกัดหลัง ตรงกลางผนังเหนือกรอบประตูช่องกลางทั้งสองด้านเขียนเป็นรูปเจดีย์ทุสสะเจดีย์ (ผนังสกัดหน้า) และเจดีย์จุฬามณี (ผนังสกัดหลัง) แทนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญหรือภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน จุดเริ่มต้นและจุดจบที่เปลี่ยนมาอยู่กลางผนังสกัดนี้เอง อาจจะส่งผลให้จุดเริ่มต้นเรื่องพุทธประวัติมาอยู่ที่กลางผนังสกัดหลัง แล้ววนรอบอาคารจนกระทั่งมาจบที่กลางผนังสกัดเช่นเดิม เพราะยังคงยึดการเริ่มต้นโดยทั่วไปอยู่ที่การดำเนินเรื่องจะเริ่มจากทางผนังแปฝั่งผนังสกัดหลัง แต่ปรับเปลี่ยนให้มาอยู่ทางผนังสกัดแทนความความสมมาตรและสอดคล้องกับภาพชุมนุม

การเริ่มต้นเรื่องในตำแหน่งผนังสกัดหลัง (ด้านทิศตะวันตก) อาจสันนิษฐานได้ว่าอาคารดังกล่าวแต่เดิมนั้นสร้างเพื่อใช้เป็นพระที่นั่งในการพระราชพิธีต่างๆ ของวังหน้าเหมือนกับพระมหาปราสาทในพระบรมมหาราชวัง[62] ดังที่ภายหลังจากมีการสร้างพระที่นั่งอิศราวินิจฉัยเสร็จก็ได้ทรงย้ายพระแท่นเศวตฉัตรออกไป[63] ทำให้เชื่อว่าแต่เดิมนั้นสมเด็จพระบวรราชเจ้ารวมทั้งกลุ่มเจ้านายชั้นสูงเวลาเสด็จเข้ามาอาจจะเข้ามาทางประตูด้านหน้าทิศตะวันตกนี้ เพราะอยู่ใกล้กับเขตที่ประทับมากกว่า ภายหลังจากเปลี่ยนเป็นที่ประดิษฐานพระพุทธสิหิงห์ ก็ยังคงยึดตำแหน่งจุดเริ่มต้นที่ผนังสกัดหลังให้สอดคล้องกับการใช้งานแต่เดิมอยู่ก็เป็นได้ อีกทั้งหลักฐานสำคัญอันแสดงให้เห็นถึงการใช้ประตูกลางด้านหลังขององค์พระที่นั่งเป็นประตูเข้า-ออกของสมเด็จพระบวรราชเจ้าก็คือ จิตรกรรมเทพชุมนุมบริเวณเหนือกรอบประตูในตำแหน่งขนาบข้างกรอบประตูทั้งสองข้างที่เขียนเป็นรูปยักษ์กลายสีเขียวหลายเศียรหลายกร คือ ทศกัณฐ์ และยักษ์กลายสีขาวหลายเศียรหลายกร คือ สหัสเดชะ นั่งพนมมือหันหน้าเข้าหาสู่เจดีย์จุฬามณี (ภาพที่ 14) ซึ่งการเขียนภาพยักษ์ทั้งสองตนที่ประตูเช่นนี้ สอดคล้องกับประติมากรรมทศกัณฐ์และสหัสเดชะที่ยืนเป็นทวารวบาลหน้าประตูทางเข้าระเบียงคดด้านทิศตะวันตกของวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ซึ่งใช้เป็นประตูหลักของพระมหากษัตริย์ในการเสด็จประกอบพระราชพิธี

---

[62] **ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 13** (พระนคร : โรงพิมพ์ตีรณสาร, 2509) , 114.

[63] อลงกรณ์ เทียมจันทร์, **อนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์**, 2.

ภาพที่ 13 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 14 ภาพทศกัณฐ์และสหัสเดชะบริเวณประตูกลางด้านทิศตะวันตก ภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

1.4 การกำหนดทิศทางการเริ่มต้นเรื่องกับเส้นทางสัญจร

ประเด็นเรื่องการออกแบบจุดเริ่มต้นเรื่องให้สัมพันธ์กับเส้นทางสัญจรโดยเฉพาะทางน้ำพบในกลุ่มอาคารที่หันหน้าไปทางเส้นทางสัญจร มีจุดเริ่มต้นเรื่อง 3 ตำแหน่ง คือ กลุ่มวัดที่จุดเริ่มเรื่องอยู่บนผนังสกัดหน้า เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดนางนอง กลุ่มวัดที่จุดเริ่มเรื่องอยู่บนผนังแปใกล้กับผนังสกัดหน้า ตัวอย่างที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (เริ่มจากผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธาน) พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (เริ่มจากผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธาน) เป็นต้น

จากการที่กำหนดจุดเริ่มต้นเรื่องราวให้สัมพันธ์กับเส้นทางสัญจรที่จะเข้ามาภายในวัด นอกจากจะสะดวกกับศาสนิกชนเวลาเข้ามากราบไหว้พระในอาคารแล้ว ก็ยังสะดวกต่อการรับรู้เรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังที่อยู่ด้านหน้า โดยไม่จำเป็นต้องเดินเข้ามาด้านหลัง

ตัวอย่างกรณีพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ จุดเริ่มต้นเรื่องจิตรกรรมฝาผนังอยู่บนผนังแปด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า ทางฝั่งด้านหน้าวัดติดกับคลองมอญที่น่าจะใช้เป็นเส้นทางสัญจรเวลาเดินทางเข้ามา (ภาพที่ 15) ส่วนการเข้าไปใช้งานพระอุโบสถของพระสงฆ์ จะเปิดประตูเข้าจากทางด้านหลังพระพุทธรูปประธาน ส่วนประตูด้านหน้าช่างออกแบบให้มีเดือยไว้เสียบไม้เพื่อล็อคประตูจากข้างใน (ภาพที่ 16) เนื่องจากพระอุโบสถตั้งอยู่ทางด้านหน้าของกุฏิสงฆ์ จากกรณีพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ทำให้ทราบว่าการกำหนดจุดเริ่มต้นของเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง ช่างจะคำนึงถึงตำแหน่งด้านหน้าวัดหรือตำแหน่งที่ตรงกับเส้นทางสัญจรเวลาผู้คนจะเข้ามาประกอบศาสนกิจเป็นหลักมากกว่าที่จะกำหนดตามการออก-เข้าประตูอาคารของพระสงฆ์ ถึงแม้ว่าอาคารนั้นจะเป็นพระอุโบสถซึ่งใช้เป็นอาคารประกอบสังฆกรรมก็ตาม ลักษณะดังกล่าวนี้มีตัวอย่างแสดงตำแหน่งหมู่กุฏิอยู่ทางด้านหลังพระอุโบสถและจุดเริ่มต้นเรื่องอยู่ทางด้านเส้นทางสัญจร (บางวัดหมู่กุฏิจะอยู่ทางด้านข้างพระอุโบสถ) เช่น พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร เป็นต้น

ภาพที่ 15 ด้านหน้าของวัดเครือวัลย์ (ทิศเหนือ) มีคลองมอญไหลผ่าน

ภาพที่ 16 การเข้า-ออกพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ จะใช้ประตูด้านหลังทางขวา

1.5 ลำดับการเวียนเรื่องในจิตรกรรมฝาผนัง

จากการกำหนดจุดเริ่มต้นดังกล่าวเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ส่งผลต่อทิศทางการเวียนเรื่องราว โดยส่วนใหญ่จิตรกรรมฝาผนังจะดำเนินเรื่องด้วยการเวียนตามเข็มนาฬิกา (เวียนขวา) เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ บางวัดออกแบบให้ดำเนินเรื่องด้วยการเวียนทวนเข็มนาฬิกา (เวียนซ้าย) เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน เป็นต้น

ในกลุ่มอาคารในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เขียนเรื่องราวแบบเวียนตามเข็มนาฬิกา ส่วนใหญ่พบในกลุ่มอาคารที่เขียนเรื่องราวพุทธประวัติไม่ว่าจะเขียนในตำแหน่งผนังระหว่างช่องหน้าต่างหรือเขียนบนผนังเหนือช่องหน้าต่าง และไม่ว่าจะเริ่มต้นเรื่องจากไหนก็ตาม เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ คงเพราะเป็นแบบแผนตามอย่างประเพณีที่สืบต่อกันมา ดังจะเห็นได้จากหลักฐานงานจิตรกรรมฝาผนังที่มีประวัติและเชื่อว่าเขียนขึ้นก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม[64] พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม อุโบสถวัดไชยทิศ เป็นต้น แต่ก็มีบางอาคารในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เขียนภาพพุทธประวัติแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกา ดังเช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

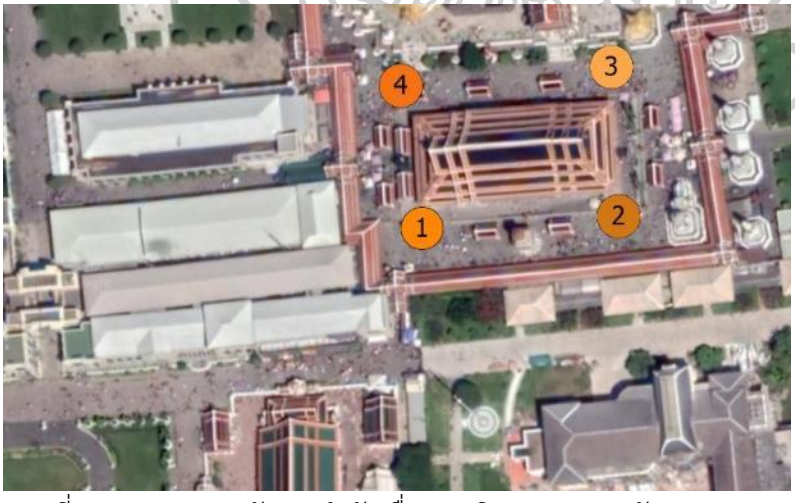
สำหรับกลุ่มอาคารในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่เขียนเรื่องราวแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกา พบว่าภายในนิยมเขียนภาพทศชาติ เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน โดยส่วนใหญ่จะเป็นการเขียนบนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง จากการศึกษากลุ่มอาคารที่เขียนภาพชาดกในสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 พบว่ามีการเขียนเรื่องชาดกให้เล่าเรื่องแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกามาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังเช่น ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และคงสืบต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นที่อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร นอกจากนั้นวิธีการเล่าเรื่องลักษณะนี้ยังสืบทอดต่อไปยังสมัยหลังรัชกาลที่ 3 ด้วย เช่น อุโบสถวัดกำแพงบางจากที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5

---

[64] วัดดุสิดารามไม่ปรากฏหลักฐานที่บ่งบอกประวัติความเป็นมาชัดเจนนัก ทราบแต่เพียงว่า เดิมวัดแห่งนี้มีชื่อว่า วัดเสาประโคน และและมีการกล่าวถึงใน นิราศภูเขาทอง ที่ประพันธ์โดยสุนทรภู่เมื่อปี พ.ศ.2371 ส่วนนามวัดดุสิดารามนี้ สมเด็จพระบวรราชเจ้า กรมพระราชวังบวรมหาเสนานุรักษ์ (วังหน้าในสมัยรัชกาลที่ 2) ได้พระราชทานภายหลังจากที่ทรงปฏิสังขรณ์พระอารามแห่งนี้ รวมถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็ได้มีเจ้านายเข้ามาบูรณปฏิสังขรณ์ต่อด้วย อ้างจาก อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, **จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิดาราม**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556), 110-111.

จากเรื่องราวที่ปรากฏในกลุ่มอาคารที่เขียนเรื่องพุทธประวัติและกลุ่มอาคารที่เขียนเรื่องชาดกดังกล่าว จึงอาจสันนิษฐานได้ว่ากลุ่มอาคารที่เขียนเรื่องพุทธประวัตินิยมเขียนภาพแบบเวียนตามเข็มนาฬิกาและกลุ่มอาคารที่เขียนเรื่องทศชาตินิยมเขียนเวียนทวนเข็มนาฬิกา ซึ่งระเบียบวิธีเช่นนี้ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 คงสืบแบบมาจากงานในสมัยก่อนหน้าที่ปรากฏมาแล้วอย่างช้าในสมัยอยุธยาตอนปลาย

กรณี**พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม**ที่การลำดับเรื่องราวจะเริ่มจากผนังแปด้านทิศใต้ฝั่งผนังสกัดหลังแล้วเรื่องราวเวียนไปทางผนังสกัดหน้าแบบทวนเข็มนาฬิกานั้น (ภาพที่ 17) สันนิษฐานว่าจากตำแหน่งที่ตั้งของพระอุโบสถอยู่ทางด้านทิศตะวันออกเฉียงเหนือของเขตพระราชฐานชั้นกลาง (ภาพที่ 18) ซึ่งคล้ายคลึงกับแผนผังของพระราชวังในพระนครศรีอยุธยาที่ให้วัดพระศรีสรรเพชญ์ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงเหนือของเขตพระราชฐานเช่นกัน (ภาพที่ 19) อีกทั้งลักษณะการวางตัวของพระที่นั่งองค์ต่างๆ ก็วางตัวตามแนวทิศตะวันออก-ตะวันตก ขนานไปกับแม่น้ำ รวมถึงอาคารต่างๆ ภายในวัดพระศรีสรรเพชญ์ก็หันไปในทิศทางเดียวกันด้วย เพราะพระราชวังติดกับแม่น้ำลพบุรี (คลองเมือง) ที่อยู่ทางทิศเหนือทำให้ตัวอาคารต่างๆ สามารถหันไปทางทิศตะวันออกได้ แตกต่างกับพระบรมมหาราชวังในกรุงเทพมหานครที่ติดกับแม่น้ำเจ้าพระยาทางด้านทิศตะวันตก ส่งผลให้การวางตัวของพระที่นั่งองค์ต่างๆ วางตัวขนานไปกับแม่น้ำเจ้าพระยาตามแนวทิศเหนือ-ใต้ คล้ายแบบแผนประเพณีเมื่อครั้งสมัยอยุธยา ส่วนลักษณะการวางผังวัดพระศรีรัตนศาสดารามกลับสร้างตามแนวทิศตะวันออก-ตะวันตก จึงทำให้วางผังอาคารไม่เหมือนกัน



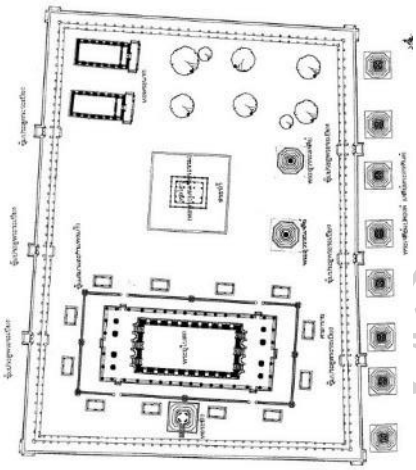
ภาพที่ 17 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง
พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ภาพที่ 18 แผนผังพระบรมมหาราชวังในกรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 19 แผนผังพระราชวังในพระนครศรีอยุธยา

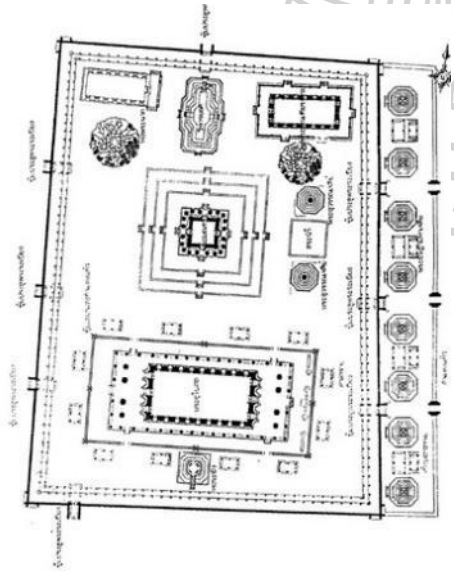
ด้วยเหตุนี้เองส่งผลต่อการวางตำแหน่งพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่ตั้งอยู่ภายในพระบรมมหาราชวัง มีส่วนท้ายของพระอุโบสถหันมาอยู่ใกล้กับเขตพระราชฐาน ซึ่งจากแผนผังวัดพระศรีรัตนศาสดารามในสมัยรัชกาลที่ 1-3 (ภาพที่ 20, 21) พบว่ามีการสร้างประตูที่เชื่อมกับพระบรมมหาราชวังไว้ทางด้านหลังพระอุโบสถ (ทิศตะวันตกของวัด) อาจจะเพื่อประโยชน์ในการใช้

งาน เห็นได้จากงานพระราชพิธีในปัจจุบันพระมหากษัตริย์ยังคงเสด็จเข้าวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ทางประตูด้านทิศตะวันตกมุมฝั่งใต้ของฐานไพทีพระศรีรัตนเจดีย์ที่มี ทศกัณฐ์และสหัสเดชะ ยืนเป็นทวารวบาล (การเลือกยักษ์ 2 ตนนี้มายืน ย่อมแสดงให้เห็นถึงความสำคัญของช่องประตูนี้ได้เป็นอย่างดี) ก่อนจะเสด็จอ้อมมาเข้าทางประตูด้านหน้าพระอุโบสถ (ภาพที่ 22)



ภาพที่ 20 แผนผังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 1

ที่มา: https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=noel&month=01-2009&date=15&group=3&gblog=2 เข้าถึงเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2562



ภาพที่ 21 แผนผังวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในสมัยรัชกาลที่ 3

ที่มา : https://www.bloggang.com/m/viewdiary.php?id=noel&month=01-2009&date=15&group=3&gblog=2 เข้าถึงเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2562

ภาพที่ 22 ภาพพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินี เสด็จพระราชดำเนินพร้อมด้วย สมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าพัชรกิติยาภา นเรนทิราเทพยวดี ไปยังพระบรมมหาราชวัง ในการพระราชพิธีพืชมงคล ณ พระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในพระบรมมหาราชวัง ได้เสด็จผ่านทางซุ้มประตูทางเข้าด้านทิศตะวันตกของระเบียงคดที่มีทศกัณฐ์และสหัสเดชะยืนเป็นทวารบาล

ที่มา: https://www.innnews.co.th/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 9 มกราคม 2563

จากลักษณะการใช้งานและตำแหน่งที่ตั้งของวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่มาอยู่ทางด้านทิศตะวันตกนี้ น่าจะส่งผลต่อการวางโครงเรื่องงานจิตรกรรมฝาผนังที่ได้มาเริ่มเรื่องจากผนังแปด้านตะวันตก และการที่เรื่องราวจำเป็นต้องดำเนินเรื่องแบบเวียนซ้ายหรือทวนเข็มนาฬิกา โดยเริ่มเรื่องจากผนังแปด้านทิศใต้ฝั่งผนังสกัดหลังแล้ววนไปทางผนังสกัดหน้านั้น อาจจะเนื่องมาจากผู้ออกแบบมีความประสงค์ให้การดำเนินเรื่องวนไปอย่างต่อเนื่องในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือ เมื่อเรื่องเวียนมาจนสุดผนังในตอนพระพุทธเจ้าประทับบนบัลลังก์เพื่อเจริญภาวนา ก็จะเข้าสู่ผนังสกัดหน้าที่เป็นภาพตอนมารผจญ ซึ่งลักษณะโดยทั่วไปแล้วพระยาวัสวดีมารจะเข้ามาทางด้านซ้ายของรูปพระพุทธเจ้า ก่อนที่พระแม่ธรณีจะบิดมวยผมทำให้เกิดน้ำท่วมกองทัพพระยาวัสวดีมารจนพ่ายแพ้ไปทางด้านขวาของรูปพระพุทธเจ้า การดำเนินเรื่องจึงสามารถส่งต่อไปยังผนังแปด้านทิศเหนือฝั่งผนังสกัดหน้าที่เขียนตอนเหตุการณ์พระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ ได้อย่างต่อเนื่องด้วยทิศทางการเข้ามาของพระยาวัสวดีมารและการพ่ายแพ้ต่อพระพุทธเจ้า ส่วนผนังด้านสกัดหลังได้ออกแบบให้เน้นความสำคัญไปที่ความหมายของแผนภูมิจักรวาลโดยไม่ได้สอดแทรกเนื้อหาอื่นลงไป

การกำหนดทิศทางการลำดับเรื่องเช่นนี้ นอกจากจะสามารถเขียนเรื่องราวพุทธประวัติได้อย่างต่อเนื่องแล้ว ยังเป็นการรักษาแบบแผนประเพณีเดิมที่นิยมเขียนภาพมารผจญไว้ที่ผนังสกัดหน้าและภาพไตรภูมิโลกสัณฐานไว้ที่ผนังสกัดหลัง

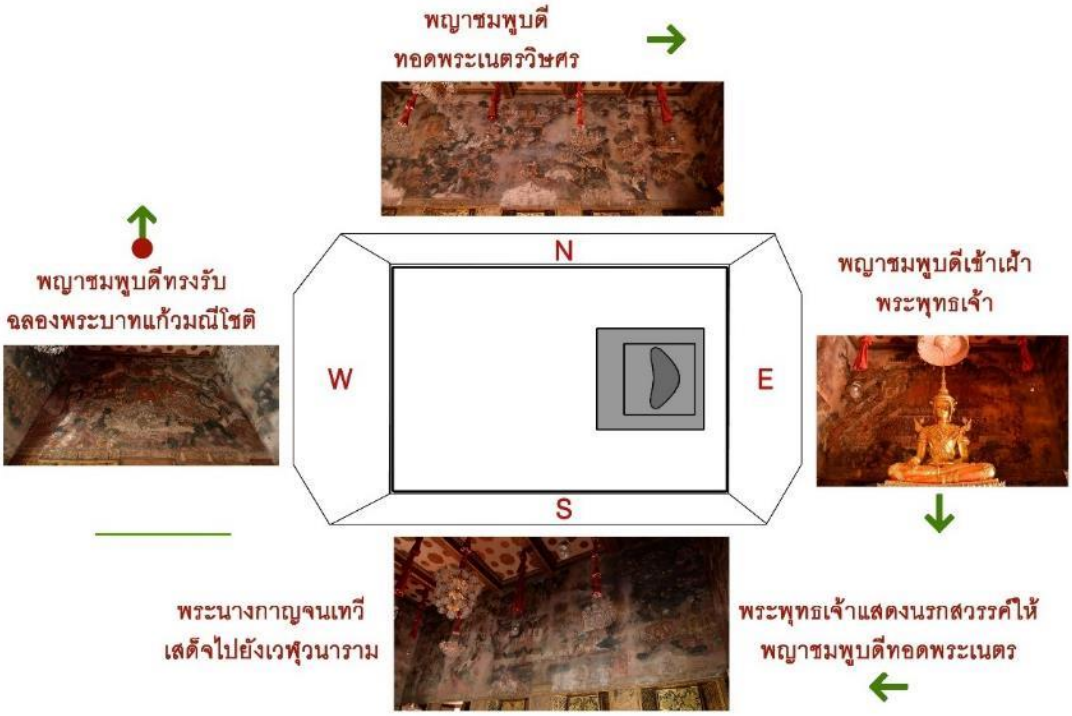
อีกทั้งเนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถ โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในใหม่ โดยยังคงภาพเขียนมารผจญและไตรภูมิโลกสัณฐาน ที่ผนังสกัดทั้งสองด้าน ส่วนผนังแปโปรดเกล้าฯ ให้เขียนใหม่ทั้งหมดโดยผนังเหนือช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพเทพชุมนุมเป็นภาพปฐมสมโพธิกถา ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพปฐมสมโพธิกถาเป็นภาพพุทธชาดกต่างๆ[65] การเปลี่ยนแปลงตำแหน่งการเขียนภาพพุทธประวัติให้ขึ้นมาอยู่ในตำแหน่งผนังเหนือช่องหน้าต่างแทนภาพเทพชุมนุม ทำให้การออกแบบการดำเนินเรื่องจำเป็นต้องสอดรับภาพหลักเดิมของพระอุโบสถอย่างภาพมารผจญ เพราะอยู่ในระดับผนังเดียวกัน ประกอบกับลักษณะการเขียนภาพมารผจญโดยทั่วไปจะเขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารเข้ามาทางซ้ายของรูปพระพุทธเจ้าและพ่ายแพ้ไปทางด้านขวาของรูปพระพุทธเจ้า เมื่อธรรมเนียมการเขียนภาพมารผจญเป็นดังนี้และการยกภาพพุทธประวัติให้ขึ้นไปอยู่บนผนังเหนือช่องหน้าต่างๆ ส่งผลให้ช่างออกแบบจำเป็นต้องเริ่มเรื่องพุทธประวัติที่ผนังแปด้านทิศใต้ฝั่งผนังสกัดหลังและเวียนซ้ายจนกระทั่งจบเรื่องราว

กรณี**พระอุโบสถวัดนางนอง** ภายในเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนชมพูบดีสูตร (ภาพที่ 23, 24) การดำเนินเรื่องเวียนตามเข็มนาฬิกา เริ่มต้นจากผนังด้านสกัดหน้าด้วยตอนพญาชมพูบดีทรงรับฉลองพระบาทแก้วมณีโชติ และวนไปที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานที่ตอนพญาชมพูบดีทอดพระเนตรวิษศร ผนังสกัดหลังเขียนตอนพญาชมพูบดีเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า วนเข้าผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานซึ่งเป็นด้านสุดท้ายที่ตอนพระพุทธเจ้าแสดงนรกสวรรค์ให้พญาชมพูบดีทอดพระเนตร จากการดำเนินเรื่องเช่นนี้ เห็นได้ว่ามีการออกแบบให้ภาพบนผนังสกัดหน้าและผนังสกัดหลังมีความเหมือนกันคือ ให้เป็นภาพปราสาทราชวัง เนื่องจากสันนิษฐานว่าช่างผู้ออกแบบมีความประสงค์ให้ภาพเหตุการณ์สำคัญของเรื่องในตอนพญาชมพูบดีเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าอยู่บนผนังด้านหลังพระพุทธรูปประธานซึ่งสัมพันธ์กับการประดิษฐานพระพุทธรูปประธานที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องอย่างพระมหาจักรพรรดิ จึงเสมือนกับว่าพระพุทธรูปเป็นองค์ประกอบหนึ่งในภาพเหตุการณ์ตอนดังกล่าวด้วย

---

[65] กรมศิลปากร, กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, **จดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2525), 19.

ภาพที่ 23 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดนางนอง



ภาพที่ 24 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดนางนอง

2. การเขียนเรื่องพุทธประวัติในสมัยรัชกาลที่ 3

2.1 การกำหนดตอน การเริ่มต้นและการจบเรื่องราวพุทธประวัติ

การเขียนภาพพุทธประวัติในอาคารที่สร้างขึ้นหรือได้รับการบูรณะซ่อมแซมในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเขียนอยู่ 2 ตำแหน่ง ด้วยกัน คือ บริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่างและผนังที่อยู่เหนือช่องหน้าต่างขึ้นไป โดยจะเลือกเขียนอยู่ในตำแหน่งใดตำแหน่งหนึ่งเท่านั้น เช่น พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร กับพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ เขียนภาพที่ผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม กับพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม เขียนภาพบนผนังเหนือช่องหน้าต่างโดยเขียนเรื่องราวให้ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องกันทั้งหมด

การกำหนดตอนในพุทธประวัติที่จะนำมาเขียนสิ่งหนึ่งที่ช่างได้คำนึงถึงคือ ขนาดของอาคาร หากอาคารมีขนาดเล็ก ตอนที่เลือกมาเขียนจะเขียนเฉพาะตอนสำคัญเท่านั้น ส่วนอาคารที่มีขนาดใหญ่ขึ้นมาก็จะมีการเพิ่มตอนให้มากขึ้นและแต่ละตอนยังได้เพิ่มรายละเอียดลงไปด้วย อย่างเช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ที่มีช่องหน้าต่างมากถึง 13 ช่อง มากกว่าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่มีหน้าต่าง 9 ช่อง หรือ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร ที่มีหน้าต่างเพียง 5 ช่อง ทำให้พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม มีรายละเอียดมากกว่าอุโบสถของวัดอื่นๆ

การเล่าเรื่องโดยทั่วไปจะเล่าเรื่องเวียนไปทางด้านขวาหรือตามเข็มนาฬิกาไม่ว่าจะเริ่มจากผนังด้านใด ยกเว้นที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่เล่าเรื่องเวียนไปทางด้านซ้ายหรือทวนเข็มนาฬิกาเพียงวัดเดียวเท่านั้น ซึ่งสันนิษฐานว่าภาพดังกล่าวน่าจะเป็นการวางแผนผังมาตั้งแต่เมื่อครั้งสมัยรัชกาลที่ 3 บูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในปี พ.ศ.2374 ก่อนที่จะมีการซ่อมแซมงานจิตรกรรมฝาผนังครั้งใหญ่ในสมัยรัชกาลที่ 4[66] และคงได้รับการซ่อมแซมในสมัยหลังต่อมาอีกด้วย

การวางโครงเรื่องพุทธประวัติมักมีการจัดวางให้ด้านสกัดหน้าเป็นภาพมารผจญและด้านสกัดหลังเป็นภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน โดยการวางตำแหน่งจุดเริ่มต้นของเรื่องไม่ว่าจะเริ่มจากตำแหน่งใดก็ตาม พบว่าส่วนใหญ่มีการวางโครงเรื่องให้ดำเนินไปบรรจบสัมพันธ์กับผนังด้านสกัดด้านใดด้านหนึ่งเสมอ กล่าวคือ ถ้าโครงเรื่องดำเนินไปสัมพันธ์กับภาพมารผจญก็จะไม่สอดรับกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หากโครงเรื่องดำเนินไปสัมพันธ์กับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานก็จะไม่สอดรับกับภาพมารผจญ

ตัวอย่าง พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ 25) เรื่องเริ่มจากผนังแปดด้านทิศใต้ฝั่งผนังสกัดหลัง (ฝั่งพระแก้วมรกต) เริ่มขึ้นในตอนพราหมณ์เมืองกบิลพัสดุ์ 8 คน พบพระนาง

---

[66] กรมศิลปากร, **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมฝาผนัง สารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนัง** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2502), 67.

สิริมหามายา แล้วเวียนซ้าย (ทวนเข็มนาฬิกา) จนมาจบผนังในตอนพระพุทธเจ้าประทับบนบัลลังก์เพื่อเจริญภาวนา หลังจากนั้นมาที่ผนังด้านสกัดหน้าเป็นภาพมารผจญ ต่อเนื่องมาที่ผนังแปด้านทิศเหนือฝั่งผนังสกัดหน้าด้วยเหตุการณ์พระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ จนกระทั่งถึงเหตุการณ์พระอุปคุตทรมานพระยามาร และเหล่าเทพดามายังสถานที่ที่พระบรมธาตุมารวมตัวกัน ส่วนผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่ไม่ได้สอดแทรกเหตุการณ์พุทธประวัติหรือเรื่องราวของพระมาลัยลงไป มีเพียงภาพพระอินทร์พร้อมเหล่าเทวดาและเจดีย์จุฬามณีบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์เท่านั้น

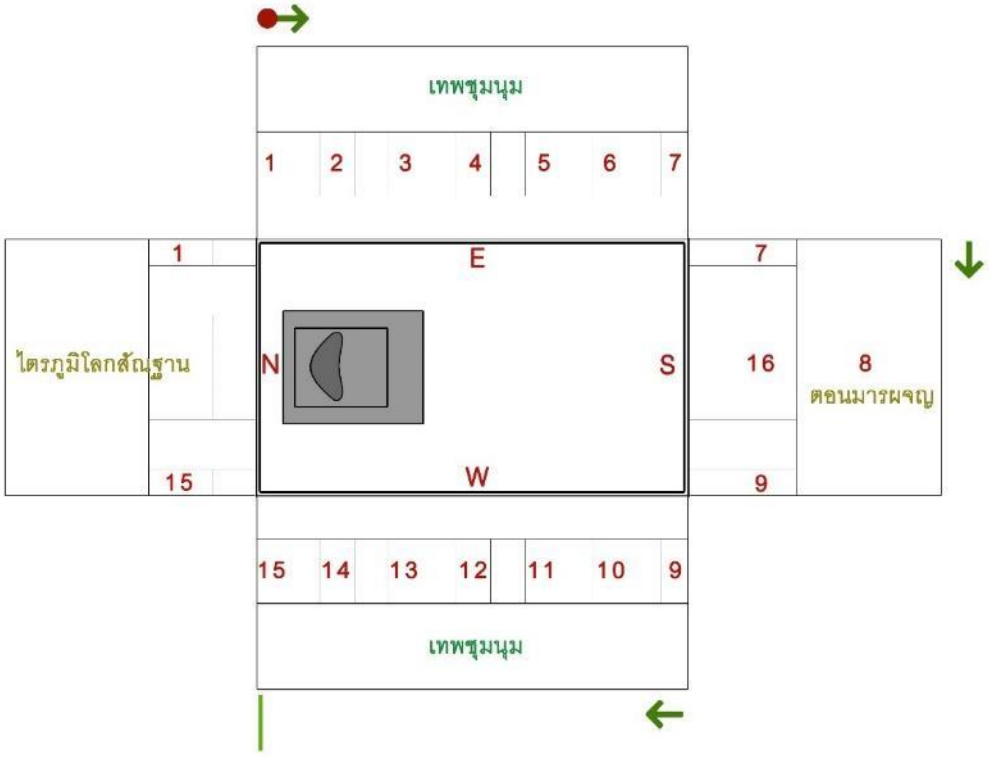
ภาพที่ 25 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังแปด้านทิศใต้ที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ที่มา: https://suvacobhikkhu.wordpress.com/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 22 พฤศจิกายน 2562

ลักษณะการวางโครงเรื่องดังกล่าวคงเกิดขึ้นมาก่อนแล้วที่พระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 26, 27) สันนิษฐานว่าจิตรกรรมฝาผนังภายในเป็นงานที่เขียนขึ้นในช่วงรัชกาลที่ 1 และคงได้รับการซ่อมแซมในสมัยรัชกาลที่ 3[67] การดำเนินเรื่องเริ่มจากผนังแปด้านทิศตะวันออกฝั่งผนังสกัดหลังในตอนพระอินทร์ทูลอาราธนาท้าวสันตดุสิตเทวราชบนสวรรค์ชั้นดุสิตให้เสด็จมาจุติในพระครรภ์ของพระนางสิริมหามายา (หมายเลข 1 ในแผนผังที่ 2) จนมาจบผนังในตอนพระสิทธัตถะทรงลอยถาดทองเสี่ยงทาย (หมายเลข 7 ในแผนผังที่ 2) พอมาที่ผนังด้านสกัดหน้าก็เขียนเป็นภาพมารผจญ (หมายเลข 8 ในแผนผังที่ 2) ต่อมาที่ผนังแปด้านทิศตะวันตกฝั่งผนังสกัดหน้าเขียนเหตุการณ์หลังจากตอนมารผจญ คือ ภาพพระพุทธเจ้าตอนเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์ (หมายเลข 9 ในแผนผังที่ 2) แล้วเวียนตามเข็มนาฬิกาไปทางผนังสกัดหลัง ซึ่งจะเห็นได้ว่าจุดเริ่มต้นเรื่องได้เริ่มจากบริเวณผนังแปฝั่งผนังสกัดหลัง แล้วเวียนมาจนจบตอนก่อนพระพุทธเจ้าตรัสรู้ (หมายเลข 1-7 ในแผนผังที่ 2) เขียน

[67] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 56.

ผนังสกัดหน้าให้เป็นภาพมารผจญ และผนังแปอีกด้านก็เริ่มเขียนในตอนหลังจากพระพุทธเจ้าตรัสรู้ (หมายเลข 9-15 ในแผนผังที่ 2) มีลักษณะเช่นเดียวกับพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม หากแต่การเวียนเรื่องและตำแหน่งของภาพพุทธประวัติแตกต่างกัน

ภาพที่ 26 แผนผังที่ 1 การลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

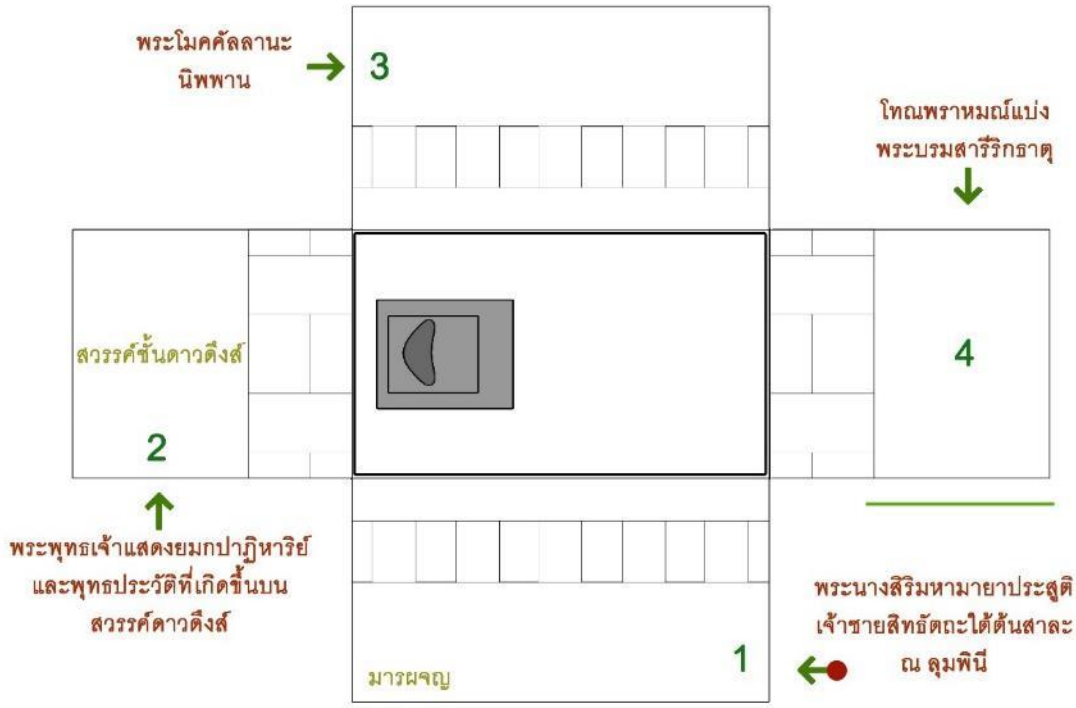


ภาพที่ 27 แผนผังที่ 2 การลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม เขียนเรื่องพุทธประวัติอย่างละเอียดมากกว่าวัดอื่นๆ เนื่องจากเป็นอาคารขนาดใหญ่และเขียนในตำแหน่งผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่าง ก็ยังคงยึดตำแหน่งภาพตอนมารผจญเป็นภาพหลักในการวางโครงเรื่องแบบนี้อยู่ โดยที่ผนังด้านทิศเหนือจบที่ตอนพระสิทธัตถะทรงลอยถาดทองเสี่ยงทาย ต่อมาบนผนังด้านสกัดหน้าเริ่มต้นด้วยตอนโสตถิยะนำหญ้าคา 8 กำ มาถวายพระสิทธัตถะ พระสิทธัตถะประทับนั่งใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์จนกระทั่งถึงตอนผจญมารที่อยู่ด้านบนของผนัง ซึ่งเหตุการณ์ทั้งหมดของผนังด้านนี้ล้วนแล้วแต่เป็นตอนที่มีความเกี่ยวข้องกับต้นพระศรีมหาโพธิ์ทั้งสิ้น

ส่วนวัดที่ออกแบบให้เรื่องสัมพันธ์กับภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 28) ที่เรื่องพุทธประวัติจะเริ่มจากผนังทางด้านทิศใต้ฝั่งประตูทิศตะวันออก โดยเริ่มเรื่องจากตอนพระนางสิริมหามายาประสูติเจ้าชายสิทธัตถะใต้ต้นสาละ ณ ลุมพินี (หมายเลข 1) จนมาถึงตอนคหบดีอุคคะถวายภัตตาหารแด่พระพุทธเจ้า? พอเข้าสู่ผนังสกัดหลังมีภาพตอนพระพุทธเจ้าแสดงยมกปาฏิหาริย์ (หมายเลข 2) ถัดมาเป็นตอนพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งภาพที่กล่าวมานี้มีความเกี่ยวข้องกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน ที่จะมีการเขียนภาพเขาพระสุเมรุอันเป็นศูนย์กลางจักรวาล ภาพสวรรค์รวมทั้งภาพนรก ส่วนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญถูกลดบทบาทลงเป็นเพียงภาพพุทธประวัติตอนหนึ่งเท่านั้น โดยจัดวางอยู่บนผนังแป (หมายเลข 1) ฝั่งผนังสกัดหลังแทน แสดงให้เห็นว่าการออกแบบเรื่องราวพุทธประวัติที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรต้องการเน้นภาพตอนที่เกี่ยวข้องกับสวรรค์ชั้นดาวดึงส์บนผนังสกัดหลังกับภาพตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุบนผนังสกัดหน้าแทน และยังทำให้จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบหน้าต่างสามารถดำเนินเรื่องพุทธประวัติได้อย่างต่อเนื่องกันทั้ง 4 ด้าน

จากการดำเนินเรื่องให้มีความสัมพันธ์กับภาพตอนมารผจญและภาพไตรภูมิโลกสัณฐานนี้อาจจะเป็นสาเหตุหนึ่งที่ช่างได้ใช้เป็นตัวกำหนดจุดเริ่มต้นของเรื่องว่าควรจะเริ่มจากผนังด้านใดก่อน ถ้าหากเริ่มที่ผนังแปฝั่งผนังสกัดหลังภาพก็จะสัมพันธ์กับภาพตอนมารผจญ หากเริ่มที่ผนังแปฝั่งผนังสกัดหน้าภาพก็จะสัมพันธ์กับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่มักเขียนภาพพุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ และตามด้วยตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์



ภาพที่ 28 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

2.2 ลำดับเรื่องราวพุทธประวัติกับการเขียนภาพมารผจญบนผนังสกัดหน้า

ลักษณะการเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญตั้งแต่สมัยก่อนรัชกาลที่ 3 และในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังคงนิยมเขียนในตำแหน่งผนังสกัดหน้าบริเวณเหนือช่องประตูแบบเต็มพื้นที่ องค์ประกอบต่างๆ ในภาพมีขนาดใหญ่เนื่องจากอยู่เหนือระดับสายตาเช่นเดียวกับการเขียนภาพเทพชุมนุมหรือภาพเล่าเรื่องอื่นๆ ที่เขียนในตำแหน่งนี้ก็จะเขียนให้ภาพมีขนาดใหญ่กว่าภาพบริเวณผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่อยู่ในระดับสายตา

การแสดงออกของภาพมารผจญในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไป มีองค์ประกอบหลักอยู่ 4 อย่าง ได้แก่ ตรงกลางภาพจะเป็นภาพพระพุทธเจ้าพบทั้งที่แสดงปางสมาธิและปางมารวิชัยประทับอยู่ด้านบนของภาพ ด้านล่างมีภาพพระแม่ธรณีบิดมวยผม ด้านซ้ายของพระพุทธเจ้าเป็นภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้าโจมตีส่วนด้านขวาพระพุทธเจ้าเป็นภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารถูกน้ำจากมวยผมของพระแม่ธรณีพัดพาไป เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 29-32) ซึ่งเป็นธรรมเนียมที่สืบมาก่อนรัชกาลที่ 3 เช่น ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี สมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 (ภาพที่ 33-35) เป็นต้น แต่ก็มีบางอาคารเขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้าโจมตีสลับด้านกับภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารถูกน้ำ

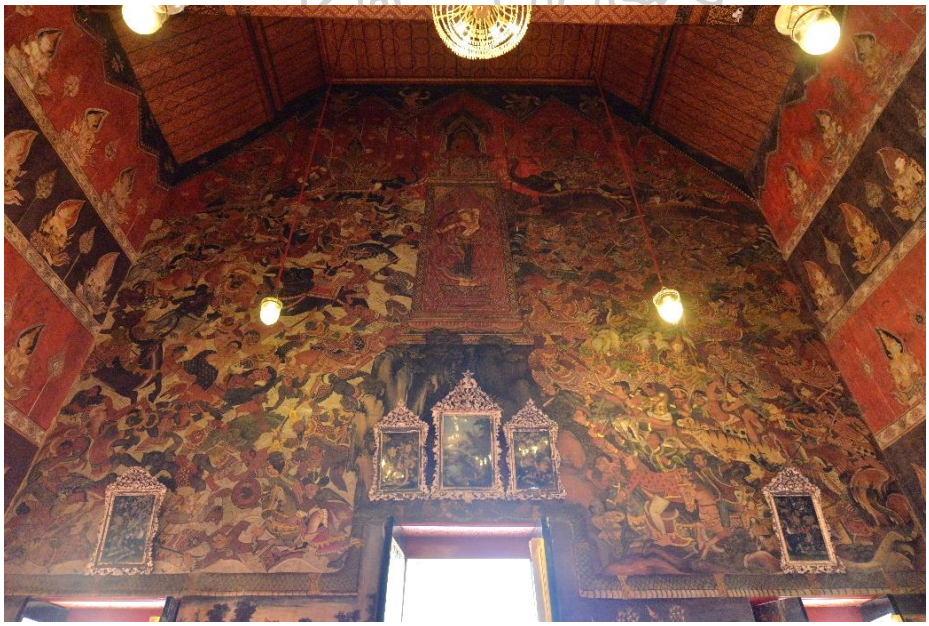
จากมวยผมของพระแม่ธรณีพัดพาไป ตัวอย่างเช่นที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน[68] (ภาพที่ 36, 37)

ภาพที่ 29 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม
ที่มา: อำไพ สุจริตกุล และสุชิน ทองหยวก, จิตรกรรมพระพุทธประวัติในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (กรุงเทพฯ : สำนักพระราชวัง, 2547), 65.

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[68] งานจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบางขุนเทียนในนี้ คงเป็นงานที่ได้รับการปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 3-4 อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 180.

ภาพที่ 30 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ



ภาพที่ 31 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 32 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระอุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 33 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ
ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 34 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

มหาวิทยาลัยศิลปากร

ภาพที่ 35 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ
จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10
ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, เล่ม 2 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 80.

ภาพที่ 36 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 37 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน

การเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญตามที่นิยมเขียนให้ภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้าโจมตีพระพุทธเจ้าทางด้านซ้าย รวมทั้งเหตุที่ภาพพระยาวัสวดีมารจำเป็นต้องทรงช้างนั้นคงเกี่ยวข้องกับข้อความที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิ ดังเช่น พระปฐมสมโพธิฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่กล่าวว่า

“พระมหาสัตว์เสด็จไปฝ่ายข้างบุรพทิศ ผันพระพักตร์มาสู่ปัจฉิมทิศที่สถิตแห่งพระมหาโพธิ์ แลที่อันนั้นก็ตั้งมั่นมิได้กัมปนาทหวาดไหว ก็เข้าพระทัยจระหนักว่าภูมิสถานที่นี้ เป็นที่ตั้งรัตนบัลลังก์แห่งพระสรรเพชญ์พระพุทธเจ้าแต่ปางก่อน เป็นที่ขจัดเสียซึ่งมารพลแลสรรพกิเลสปัจจามิตร ให้ปราชิตประไลยลาญปานประดุจกระทำซึ่งมหันตบรรพตให้วิจุณแหลกละเอียดเป็นภัศมธุลี เมื่อทรงทราบฉะนี้แล้ว ก็ทอดลงซึ่งติณกลาปทั้ง 8 พลางทางออกพระโอษฐ์ทรงพระสัตยาธิษฐานว่า ถ้าอาตมะจะได้ตรัสแก่พระสัพพัญญุตญาณแล้ว ขอจงบังเกิดเป็นรัตนบัลลังก์อจลาอาสน์ปรากฏในที่นี้ ขณะนั้นอันว่าวชิรอาสน์บัลลังก์สมุชลิตพิพิธรัตนโอฬารมีประมาณสูง 14 ศอก ก็อุบัติบังเกิดด้วยบุญญาภิสัมภารานุภาพแห่งพระโพธิสัตว์ปรากฏพร้อมในลำดับสัตยาธิษฐาน... สมเด็จพระมหาสัตว์ก็เสด็จขึ้นทรงนิสีทนาการ สถิตเบื้องบนบวรสมุชลิตวชิรรัตนบัลลังก์ บ่ายพระพักตร์ไปฝ่ายปราจีนโลกธาตุ แปรพระปฤษฎางข้างพระมหาโพธิพฤกษ์ คู้เข้าซึ่งพระเพลาเป็นบัลลังก์สมาธิตั้งพระกายตรงดำรงพระสติมั่นเฉพาะพระอานาปานสมาธิภาวนา”[69]

(จาก พุทธบูชาปริวรรต)

---

[69] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29** (กรุงเทพฯ : เลี่ยงเซียงจงเจริญ, 2547), 170-171.

“ฝ่ายพระยาวัสวดีมาราธิราช เมื่อตรวจตราพลาพลเสนามารให้ยาตราพยุหโยธาหาญมา ดังนั้น พระองค์ก็ทรงขึ้นสถิตเหนือคอเทพหัตถีมีนามคิริเมขลมหาคชสารสูงประมาณ 150 โยชน์ เป็นคชาธารพระที่นั่งแลนฤมิตรพระพาหาทั้งซ้ายขวาข้างละ 1,000 ทรงสรรพาวุธต่างๆ คือ ดาบและหอก ธนูศรโตมรแลจักรสังข์อังกุสคทา ก้อนศิลาแลหลาวเหล็กแลครกเหล็กขวานถากขวานผ่า และอาวุธมีคมข้างหนึ่งแลสองคมสามคมก็มีกับทั้งตรีศูลเป็นต้น..ตรัสสั่งบังคับหมู่มารเสนาว่าท่านทั้งหลายจงจับพระสิทธัตถราชกุมารพันธนาการประหารหั่นฟันแทง เข่นฆ่า ผ่าอุระขยี้หฤทัย จับสองบาทขว้างไปยังฝั่งสมุทรฟากโน้น”[70]

(จาก มารวิชัยปริวรรต)

“พระมหาสัตว์ทรงสถิตเหนือรัตนบัลลังก์พระองค์เดียวดุจท้าวมหาพรหมอันสถิตในสุญวิมาน อันปราศจากบริวารทั้งปวง เมื่อทอดพระเนตรเห็นประเทศทิศโดยรอบอันสิ้นสูญปราศจากศัพท์อันตรธานก็ทราบว่า เทพยดาปลาตนาการไปสิ้น จึงผินพระพักตร์ไปทัศนาในอุดรทิศาภาค เห็นพลเสนามารยกมามากปานประหนึ่งว่าจะครอบงำย่ำเหยียบโพธิมณฑลให้วิจลทำลาย”[71]

(จาก มารวิชัยปริวรรต)

จากข้อความดังกล่าว ทำให้ทราบว่าพระพุทธเจ้าได้ประทับนั่งใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์โดยหันพระพักตร์ไปทางด้านทิศตะวันออกเพื่อเจริญสมาธิภาวนา ต่อมาพระพุทธเจ้าได้เบือนพระพักตร์ไปทางทิศเหนือได้เห็นกองทัพพระยาวัสวดีมาร โดยที่พระยาวัสวดีมารทรงช้างที่ชื่อว่าคิริเมขลมหาคชสารกำลังบุกเข้ามา (ภาพที่ 38) ดังนั้น เวลาแสดงออกมาเป็นภาพจิตรกรรมฝาผนังจึงมักเขียนภาพให้กองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้าโจมตีทางด้านซ้ายมือของพระพุทธเจ้า เพื่อให้สอดคล้องกับเนื้อหาในพุทธประวัติ

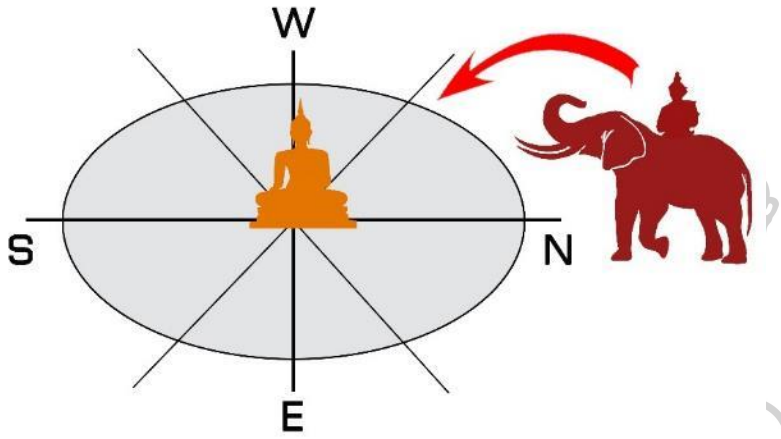
ประเด็นต่อมาคือเรื่องระเบียบแบบแผนการเขียนภาพมารผจญให้มีภาพด้านหนึ่งเขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารใน 2 ลักษณะ และพระยาวัสวดีมารทรงช้าง ที่พบตั้งแต่สมัยอยุธยา ดังกล่าวอาจมีความเกี่ยวข้องกับภาพตอนมารผจญทั้งในศิลปะพุกาม ศิลปะลังกา หรือศิลปะเขมร เพราะต่างก็เขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารแบ่งเป็น 2 ข้าง ด้านหนึ่งเป็นด้านกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้ามาและด้านที่กองทัพพระยาวัสวดีมารพ่ายแพ้ไป เช่นกัน ดังตัวอย่างที่คูหาเจดีย์หมายเลข

---

[70] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 178-179.

[71] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 180.

659 (winodo-hpaya) ในประเทศเมียนมา กำหนดในสมัยพุกามตอนปลาย[72] ราวพุทธศตวรรษที่ 18-19 (ภาพที่ 39) จิตรกรรมภายในถ้ำทัมพุลละ (Dambulla Cave) ประเทศศรีลังกา สมัยแคนดี อายุราวปลายพุทธศตวรรษที่ 23 - ต้นพุทธพุทธศตวรรษที่ 24[73] (ภาพที่ 40) และภาพมารผจญบนผนังโคปุระของปราสาทตาพรหม ในศิลปะเขมรสมัยบายน มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 18 ประเทศกัมพูชา (ภาพที่ 41) ความคล้ายคลึงกันดังกล่าวคงเกิดขึ้นจากการติดต่อสัมพันธ์กันในด้านการศาสนามาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่ถึงกระนั้นในแต่ละศิลปะก็มีความแตกต่างกัน เช่น ลักษณะปางของพระพุทธเจ้า ลักษณะของพระยาวัสวดีมาร



ภาพที่ 38 ภาพแสดงทิศทางการบุกเข้ามาของพระยาวัสวดีมารตามที่กล่าวไว้ใน พระปฐมสมโพธิของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[72] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **จิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม : รูปแบบและความหมายของศิลปะแห่งศรัทธา**, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2559), 126.

[73] รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง, **พุทธศิลป์ลังกา** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2556), 205.

(ก)

(ข)

ภาพที่ 39 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ในคูหาเจดีย์หมายเลข 659 (winodo-hpaya)

ที่มา: เสมอชัย พูลสุวรรณ, **จิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม : รูปแบบและความหมายของศิลปะแห่งศรัทธา**, เล่ม 2 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2559), 150.

ภาพที่ 40 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ
ภายในถ้ำทัมพุลละ (Dambulla Cave) ประเทศศรีลังกา
ที่มา: https://www.inditales.com/dambulla-caves-rock-temple-sri-lanka/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 28 พฤศจิกายน 2562

ภาพที่ 41 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ
ที่ผนังโคปุระของปราสาทตาพรหม ประเทศกัมพูชา

ในกรณีการเขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้าทางขวาของพระพุทธเจ้า เขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารถูกสายน้ำจากมวยผมของพระแม่ธรณีพัดพาไปทางด้านซ้าย และพระแม่ธรณีก็สลับด้านท่าทางการบิดมวยผมตามไปด้วยนั้น ดังเช่นที่ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม อุโบสถวัดบางขุนเทียนในนั้น (ภาพที่ 42) พบว่าทั้งสองอาคารนี้เหมือนกันตรงที่เขียนภาพพุทธประวัติแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือช่องหน้าต่างทั้ง 4 ด้านและดำเนินเรื่องแบบเวียนตามเข็มนาฬิกาเช่นเดียวกัน ซึ่งน่าจะเป็นเหตุผลหนึ่งที่ทำให้เขียนภาพมารผจญผิดไปจากปกติทั่วไป

เทคนิควิธีการดำเนินเรื่องเช่นนี้ได้แพร่กระจายออกไปตามต่างจังหวัดในช่วงหลังด้วย เช่น อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี เขียนขึ้นในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25[74] (ภาพที่ 43) ได้เขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญสลับด้านกันระหว่างภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารที่กำลังยกกองทัพมากับภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารที่พ่ายแพ้ ทำให้การเล่าเรื่องมีความต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง เนื่องจากการดำเนินเรื่องเริ่มจากพระราชพิธีอภิเษกสมรสของพระเจ้าสุทโธทนะกับพระนางสิริมหามายาบนผนังแปด้านทิศใต้ฝั่งผนังสกัดหน้า จนกระทั่งไปถึงตอนโสตถิยะนำหญ้าคามาถวายเพื่อรองที่ประทับแต่พระสิทธัตถะ ก่อนจะเข้าสู่ผนังสกัดหลังด้วยภาพมารผจญ และเข้าสู่ผนังแปด้านทิศเหนือฝั่งผนังสกัดหลังด้วยภาพตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุตติสุข 7 สัปดาห์

จากการศึกษาเรื่องการดำเนินเรื่องพุทธประวัติที่ยึดตำแหน่งภาพมารผจญต้องเขียนบนผนังสกัดหน้า รวมทั้งที่อุโบสถวัดบางขุนเทียนในยังยึดภาพไตรภูมิโลกสัณฐานต้องเขียนบนผนังสกัดหลังแล้ว ทำให้สันนิษฐานได้ว่าสาเหตุที่เขียนภาพมารผจญแตกต่างไปจากปกติทั่วไปก็เพื่อให้เรื่องราวพุทธประวัตินั้นเวียนลำดับแบบตามเข็มนาฬิกาไปได้ต่อเนื่องแบบไม่มีการวนกลับมาทางเดิม ซึ่งเป็นกรณีเดียวกับพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่มีความประสงค์จะยึดภาพมารผจญให้อยู่บนผนังสกัดหน้าและเขียนให้ภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้ามาหาพระพุทธเจ้าทางด้านซ้ายตามแบบแผนประเพณี ทำให้ต้องปรับเปลี่ยนทิศทางการดำเนินเรื่องให้เวียนแบบทวนเข็มนาฬิกาแทน

ในกรณีที่การเล่าเรื่องราวในผนังด้านอื่นไม่ได้ยึดติดกับภาพตอนมารผจญ ทำให้สามารถเขียนภาพตอนมารผจญได้ตรงตามแบบแผนประเพณีบนผนังสกัดหน้า คงเป็นเพราะผนังเหนือช่องหน้าต่างของผนังแปซึ่งอยู่ในระนาบเดียวกับภาพตอนมารผจญเขียนเป็นภาพเทพชุมนุม ส่วนภาพระหว่างช่องหน้าต่างนั้นก็สามารถเขียนภาพพุทธประวัติเล่าเรื่องแบบเวียนตามเข็มนาฬิกาได้โดยไม่จำเป็นต้องเวียนทวนเข็มนาฬิกา เพราะตำแหน่งอยู่คนละระดับกับภาพตอนมารผจญ เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ และพระอุโบสถวัดดุสิดาราม

---

[74] กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์, "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 -25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552), 41-42.

ที่อุโบสถวัดโบสถ์สามเสน เป็นอุโบสถอีกหลังหนึ่งที่เขียนภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารบุกเข้ามาหาพระพุทธเจ้าทางด้านขวา (ภาพที่ 44) ในกรณีนี้ถือเป็นลักษณะพิเศษที่ภาพตอนมารผจญไม่ได้มีความสัมพันธ์ใดๆ กับภาพอื่นๆ บนผนัง เนื่องจากผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนภาพเวสสันดรชาดก จำนวน 13 กัณฑ์ โดยรอบผนัง ส่วนผนังแปเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสองข้างซึ่งเป็นผนังระดับเดียวกับภาพมารผจญก็เขียนภาพเทพชุมนุม การสลับด้านภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารจึงอาจเป็นการออกแบบให้สัมพันธ์กับทิศทางการดำเนินเรื่องของภาพเวสสันดรชาดกที่เวียนตามเข็มนาฬิกา ทำให้มีการออกแบบภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารสลับด้านกัน

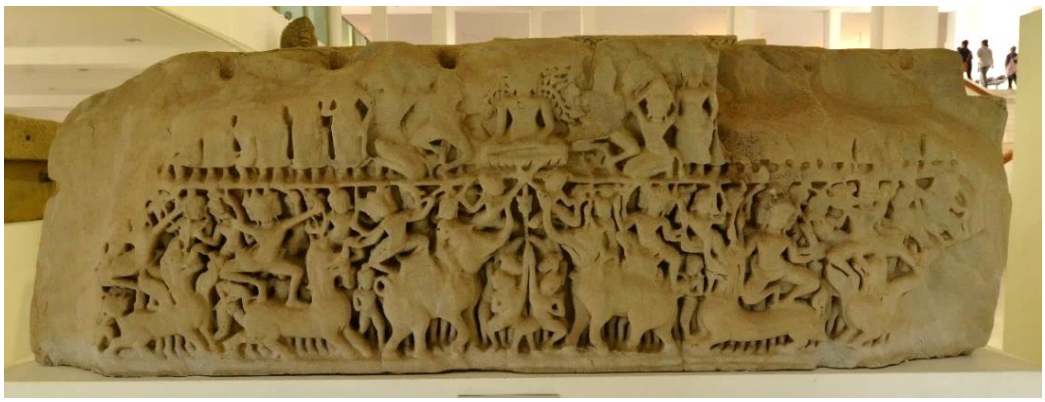
ภาพที่ 42 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน

ภาพที่ 43 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

ภาพที่ 44 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ อุโบสถวัดโบสถ์สามเสน

มีประเด็นที่น่าสนใจเกี่ยวกับลักษณะของพระยาวัสวดีมาร คือ การเขียนภาพพระยาวัสวดีมารตั้งแต่ในสมัยอยุธยาสืบเนื่องมาถึงงานที่สร้างและบูรณะปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 1[75] จะมีลักษณะเป็นยักษ์มีหลายเศียรหลายกรคล้ายกับทศกัณฑ์ในเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับลักษณะพระยาวัสวดีมารในศิลปะเขมรช่วงพุทธศตวรรษที่ 16-19 ดังเช่น ภาพสลักตอนมารผจญบนทับหลังปราสาทพิมาย มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 16-17 (ภาพที่ 45) ภาพบนหน้าบัน จากปราสาท Tep Pranam ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ National Museum of Cambodia ประเทศกัมพูชา มีอายุพุทธศตวรรษที่ 18-19 (ภาพที่ 46) พระยาวัสวดีมารสลักให้มีหลายกรเช่นกัน ต่างกับศิลปะพุกามและศิลปะลังกา ที่มีลักษณะเป็นบุคคลธรรมดา 1 เศียร 2 กร แต่งกายอย่างกษัตริย์ ดังนั้นจึงอาจเป็นไปได้ว่าลักษณะของพระยาวัสวดีมารที่มีหลายเศียร หลายกร จนนำไปสู่การใช้ภาพลักษณ์ของทศกัณฑ์เข้ามาแทนที่ตั้งแต่สมัยอยุธยาเป็นต้นมานี้ อาจมีความเกี่ยวข้องกับภาพพระยามารในศิลปะเขมรก็เป็นได้

[75] มลฤดี สายสิงห์, **รายงานวิจัยเรื่องบทบาทของรามเกียรติ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น** (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550), 9, 68.



ภาพที่ 45 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนทับหลังของปราสาทพิมาย
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พิมาย จังหวัดนครราชสีมา

ภาพที่ 46 ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนหน้าบันจากปราสาท Tep Pranam
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ National Museum of Cambodia ประเทศกัมพูชา

ลักษณะการแสดงปางของพระพุทธเจ้าในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ พบว่ามีการแสดงปางอยู่ 2 ลักษณะ คือ ปางสมาธิ เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน อาจจะแสดงให้เห็นถึงตอนพระพุทธเจ้ากำลังเจริญสมาธิภาวนาก่อนตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า และปางมารวิชัยอาจจะแสดงให้เห็นถึงตอนพระพุทธเจ้าทรงเรียกพระแม่ธรณีเป็นพยานว่าพระองค์ทรงสั่งสมบุญบารมีมามากมาย โดยการชี้พระดัชนีลงไปที่พื้นดิน เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ อุโบสถวัดบางยี่ขัน ดังข้อความในพระปฐมสมโพธิฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่กล่าวว่า

“ในลำดับนั้น ...พระยามารจึงกล่าวว่า พยานของเรามากหลายก็อ้างสมสิ้นแล้ว แลผู้ใดเป็นพยานของท่านเล่า จึงตรัสตอบว่า พยานของเราอันประกอบด้วยเจตนามิได้มีในที่นี้ อาตมะจะกระทำพระธรณีอันปราศจากเจตนาเป็นพยาน ..แลพื้นปฐพีอันปราศจากเจตนาได้สดับคำอาตมะในครั้งนี้ จงรับเป็นสักขีพยานแห่งข้า แล้วเหยียดพระหัตถ์เบื้องขวาอันประดับด้วยจักรลักษณะอันงามดุจงวงไอยรารุ่งเรืองด้วยพระนขามีพรรณอันแดง ...ยกพระดัชนีชี้เฉพาะพื้นมหินทราจึงออกพระวาจาประกาศแก่นางพระธรณีว่า ดูก่อนวนิดาดลนารีตั้งแต่อาตมะบำเพ็ญพระสมดึงสบารมีมา ตราบเท่าถึงอัตภาพเป็นพระเวสยันดรราช...ซึ่งจะกระทำเป็นสักขีพยานในที่นี้ก็มิได้มี แต่พสุนธรานารีนี้แลรู้เห็นเป็นพยานอันใหญ่ยิ่ง เป็นไฉนท่านจึงนิ่งมิได้เป็นพยานอาตมาในกาลบัดนี้”[76]

(จาก มารวิชัยปริวรรต)

จากการศึกษาการแสดงปางในงานจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญนี้ พบว่าในตั้งแต่สมัยอยุธยา จนถึงสมัยรัชกาลที่ 1-3 ในสมัยรัตนโกสินทร์ นิยมแสดงปางสมาธิแถบทั้งสิ้น เช่น อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร อุโบสถวัดไชยทิศ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

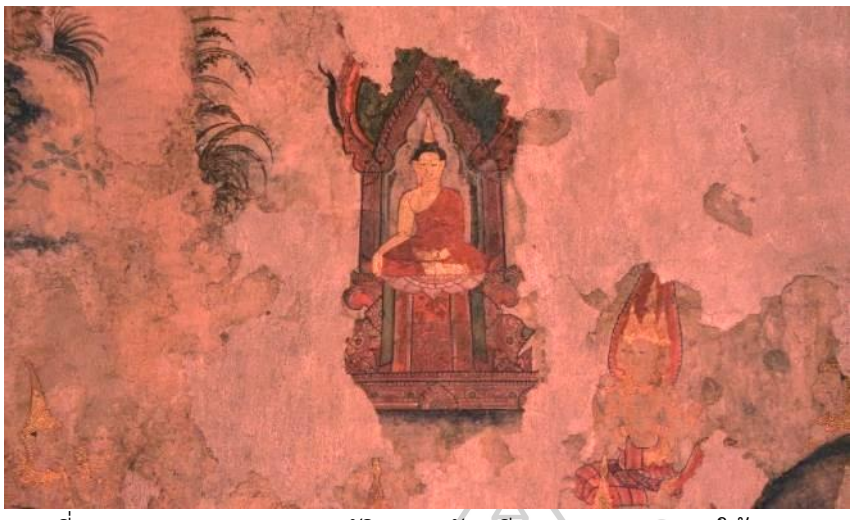
การเขียนรูปพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยในภาพจิตรกรรมฝาผนังตอนมารผจญ จากการศึกษาพบว่าวัดที่เขียนภาพเช่นนี้ส่วนใหญ่งานจิตรกรรมเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3

เมื่อทำการตรวจสอบอาคารที่มีการเขียนภาพพุทธประวัติ ว่าลักษณะปางของพระพุทธรูปในช่วงหลังจากตอนมารผจญน่าจะเป็นเช่นไรนั้น พบว่าในกลุ่มวัดที่เขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยและปางสมาธิไว้ในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ จะมีทั้งที่เขียนและไม่เขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยไว้ในเหตุการณ์ช่วงหลัง เช่น วัดที่เขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยอย่างพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามและพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ จะไม่มีการเขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยอีก โดยจะเล่าเรื่องในเหตุการณ์พระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุข 7 สัปดาห์

พระอุโบสถวัดดุสิดาราม ภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ พระพุทธเจ้าจะแสดงปางสมาธิแต่ภาพตอนสหัมบดีพรหมทูลอาราธนาให้เทศนาธรรมแก่สัตว์โลก (ภาพที่ 47) พระพุทธเจ้าจะแสดงปางมารวิชัย ลักษณะดังกล่าวอาจเป็นเพียงการแสดงท่าวางพระหัตถ์คว่ำไว้บนพระเพลาเท่านั้นก็เป็นได้

---

[76] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 191-192.



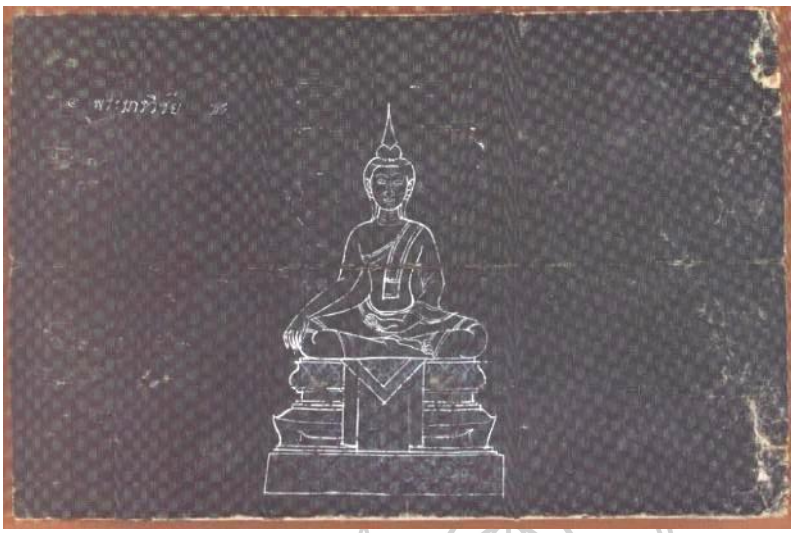
ภาพที่ 47 ภาพพุทธประวัติตอนสหัมบดีพรหมทูลอาราธนาให้เทศนาธรรมแก่สัตว์โลก พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

กรณีวัดที่สันนิษฐานว่าอาจจะเป็นงานในสมัยรัตนโกสินทร์ก่อนรัชกาลที่ 3 เช่น พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม และอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี ก็มีการเขียนรูปพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยเช่นกัน อาจจะเนื่องจากทั้งสองวัดนี้ภายในเขียนภาพทศชาติและอาจต้องการแสดงภาพเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าทรงเรียกพระแม่ธรณีเป็นพยานด้วย การแสดงในอุโบสถที่เขียนภาพทศชาติเช่นนี้ในสมัยรัชกาลที่ 3 เองก็มีการพบที่ อุโบสถวัดบางยี่ขัน เป็นต้น

จากหลักฐานเกี่ยวกับการเขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางในภาพตอนมารผจญที่กล่าวมา จึงสันนิษฐานว่า ตั้งแต่ในสมัยอยุธยาเป็นต้นมานิยมเขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางสมาธิทั้งในกลุ่มวัดที่เขียนภาพพุทธประวัติและทศชาติ ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการออกแบบให้ฉากตอนมารผจญเขียนภาพพระพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัย (แต่ไม่นิยมเท่ากับการเขียนปางสมาธิ) คงเพื่อให้ตรงกับตอนที่พระพุทธเจ้าทรงเรียกพระแม่ธรณีเป็นพยาน สอดคล้องกับภาพจิตรกรรมเพราะองค์ประกอบในภาพมีทั้งภาพกองทัพพระยาวัสวดีมารกำลังบุกเข้าเมื่อพระพุทธเจ้าเรียกพระแม่ธรณีมาเป็นพยานทำให้กองทัพพระยาวัสวดีมารถูกน้ำพัดพาไป อาจสอดคล้องกับการที่รัชกาลที่ 3 โปรดเกล้าฯ ให้สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสทรงมีพระมติเกี่ยวกับปางต่างๆ ของพระพุทธรูป โดยพระองค์ได้ทรงตรวจสอบพระอิริยาบถพระพุทธเจ้าซึ่งปรากฏตามคัมภีร์ต่างๆ รวมได้ 40 ปาง แล้วทรงออกแบบเป็นลายเส้นในสมุดไทยดำ (ภาพที่ 48) ก่อนที่รัชกาลที่ 3 จะโปรดเกล้าฯ ให้หล่อพระพุทธรูปปางต่างๆ นี้ ด้วยทองแดงปางละองค์[77]

---

[77] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, 322-323.



ภาพที่ 48 พระมารวิชัย ในสมุดไทยดำ
ตามพระมติของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส
ที่มา: เสาวณิต วิงวอน, บรรณาธิการ, **ตำราพระพุทธรูปปางต่างๆ ตามมติสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ : คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, 2550), 64.

2.3 การแสดงออกภาพพุทธประวัติในจิตรกรรมฝาผนังเปรียบเทียบกับพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

จากการศึกษางานจิตรกรรมที่เขียนเรื่องพุทธประวัติในปัจจุบันมีการอ้างอิงถึงพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส อยู่บ่อยครั้ง เนื่องจากเป็นงานประพันธ์ที่กล่าวถึงเรื่องราวของพระพุทธเจ้าตั้งแต่ต้นจนจบสมบูรณ์เล่มหนึ่ง แต่หากกล่าวถึงงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 บางวัดอาจเขียนงานจิตรกรรมก่อนที่สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรสจะพระนิพนธ์เสร็จในปี พ.ศ.2388 ดังนั้นการศึกษาเรื่องราวพุทธประวัติจากงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงอาจจะรูปแบบการนำเสนอภาพในเหตุการณ์พุทธประวัติบางตอนที่ไม่คล้องกับข้อความในพระปฐมสมโพธิกถาก็เป็นได้

เหตุการณ์ตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติ

จากกรณีงานจิตรกรรมเหตุการณ์ตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติที่เขียนภาพพระนางสิริมหายาประทับยืนเหนี่ยวต้นรัง มีข้าราชบริพารคอยรับใช้ มีผ้าม่านล้อมรอบ ภายนอกม่านมีพระอินทร์อัญเชิญพานทองรองรับพระโพธิสัตว์และมีพระพรหมกางฉัตร เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ลักษณะการแสดงออกดังกล่าวมีทั้งที่ตรงตามรายละเอียดที่กล่าวไว้ในพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า

กรมพระปรมานุชิตชิโนรส และแตกต่างไปจากเนื้อเรื่อง โดยในพระปฐมสมโพธิกถาได้เล่าเหตุการณ์ตอนดังกล่าวไว้ว่า

“พระสิริมหามายาทรงลงจากสุวรรณสีวิกาพระวอทองเข้าไปยังป่ารัง ปรารถนาจะทรงจับกิ่งรังแต่ก็ไม่อาจเอื้อมพระหัตถ์ ขณะนั้นกิ่งรังได้โน้มยอดกิ่งลงมาให้พระสิริมหามายาทรงจับ หลังจากทรงจับกิ่งรังก็เกิดประชวรพระครรภ์

ข้าราชบริพารต่างช่วยกันผูกม่านล้อมต้นรังไว้ พระสิริมหามายาทรงอาภรณ์พร้อมด้วยทรงนุ่งโกไสยพัสตร์ (ผ้าไหม ผ้าแพร) ประดับด้วยทอง ทรงผ้าอย่างดีคลุมพระองค์ลงไปถึงหลังพระบาท ประทับยืนอิงพระปฤษฎางค์เข้ากับต้นรัง พระหัตถ์ขวาเหนี่ยวกิ่งรังแล้วทอดพระเนตรไปยังทิศตะวันออก

เมื่อพระมหาบุรุษประสูติจากพระครรภ์ ยังไม่ทันถึงพื้นปฐพีท้าวสุทธาวาสมหาพรหมทั้ง 4 ก็รองรับพระกายด้วยตาข่ายทอง

หลังจากนั้นท้าวจตุโลกบาลทั้ง 4 ก็รับพระองค์ไปจากพระหัตถ์ท้าวมหาพรหม และนางนมทั้งหลายก็นำผ้ามารองรับพระองค์จากพระหัตถ์ของท้าวจตุโลกบาล

พระมหาบุรุษเสด็จออกจากหัตถ์ของนางนมลงเหยียบยืนลงบนพื้น ท้าวมหาพรหมก็ทรงกางฉัตรขาวกางกั้น พระสุยามเทวราชถือพัดวาลวีชนี มีเหล่าเทพบุตรถือพระขรรค์ ฉลองพระบาท มหามกุฎ และเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ทั้ง 5

พระโพธิสัตว์บ่ายพระพักตร์ไปทางทิศเหนือแล้วย่างพระบาทไป 7 ก้าว บนพื้นแผ่นทองที่ท้าวจตุโลกบาลถือรองรับแล้วหยุดยืนบนดอกบัว เมื่อพระมหาบุรุษย่างพระบาทดำเนินไปนั้น ไปโดยพื้นแผ่นดิน แต่มหาชนทั้งหลายเห็นดุจเสด็จไปโดยอากาศ”[78]

(จาก คัพภานิกขมนปริวรรต)

ประเด็นแรกที่แตกต่างไปจากการเล่าเรื่องในพระปฐมสมโพธิกถา คือ การเหนี่ยวกิ่งรังของพระนางสิริมหายาที่ในงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 พบทั้งการเหนี่ยวกิ่งรังด้วยพระหัตถ์ขวาตรงตามที่กล่าวในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม และการเหนี่ยวกิ่งรังด้วยพระหัตถ์ซ้ายซึ่งไม่ตรงกับในพระปฐมสมโพธิกถา เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศน-เทพวราราม

---

[78] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 178-179.

การเหนี่ยวต้นรังของพระนางสิริมหายาถึงแม้ในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา จะระบุชัดเจนว่าใช้พระหัตถ์ขวาเหนี่ยวกิ่งรัง แต่ในงานจิตรกรรมพบทั้งใช้พระหัตถ์ชวาและซ้าย ซึ่งเหตุที่เป็นเช่นนั้นเนื่องจากขึ้นอยู่กับตำแหน่งของภาพตอนประสูติว่าอยู่ติดกรอบภาพทางด้านซ้ายหรือขวา ถ้าภาพติดอยู่ที่ผนังทางด้านซ้ายช่างก็จะเขียนภาพต้นรังไว้ชิดกรอบและพระนางสิริมหายาเหนี่ยวกิ่งด้วยพระหัตถ์ขวา เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 49, 50)

กรณีพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 51) ที่ภาพพระนางสิริมหายาเหนี่ยวกิ่งต้นรังด้วยพระหัตถ์ซ้าย ไม่ได้ขึ้นอยู่กับการอยู่ชิดกรอบภาพหรือขอบผนัง โดยเขียนภาพพุทธประวัติตอนประสูติไว้บนกลางผนังแปดด้านทิศเหนือ ภาพที่ออกมามีการจัดวางให้ต้นรังอยู่ทางด้านซ้ายของพระนางทำให้พระนางสิริมหายาเหนี่ยวกิ่งต้นรังด้วยพระหัตถ์ซ้าย ลักษณะการวางทิศทางดังกล่าวคงเกิดขึ้นจากการวางโครงเรื่องที่ดำเนินต่อไปทางด้านซ้ายมือในเหตุการณ์ตอนพระกาฬเทวิลขอพบพระราชกุมาร และพระมหาสัตว์แสดงปาฏิหาริย์ขึ้นไปยืนประดิษฐานอยู่บนชฎาของพระกาฬเทวิล

การที่พบลักษณะการเหนี่ยวกิ่งรังของพระนางสิริมหายาที่ไม่จำเป็นตรงต้องตามเนื้อเรื่องในพระปฐมสมโพธิกถาเช่นนี้ คงเป็นเพราะงานจิตรกรรมในช่วงก่อนรัชกาลที่ 3 ก็พบว่ามีภาพที่พระนางสิริมหายาเหนี่ยวกิ่งรังด้วยพระหัตถ์ซ้ายอยู่บ่อยครั้ง ทั้งในสมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก และที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 52, 53) ซึ่งเป็นงานที่ออกแบบก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่าช่างก็ไม่ได้คำนึงถึงการเขียนภาพที่จำเป็นจะต้องเหมือนที่กล่าวไว้ในคัมภีร์หากแต่เน้นไปที่การจัดองค์ประกอบภาพโดยรวมให้สวยงามมากกว่า

นอกจากนี้ ยังมีประเด็นที่ในพระปฐมสมโพธิกถาได้กล่าวถึงเมื่อตอนที่พระมหาบุรุษเสด็จออกจากหัตถ์ของนางนมลงเหยียบยืนลงบนพื้น ได้มีท้าวมหาพรหมก็ทรงกางฉัตรขาวกางกั้น พระอินทร์ถือพัดวาลวีชนี มีเหล่าเทวดาถือพระขรรค์ ฉลองพระบาท มหามกุฎ และเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ทั้ง 5 จากข้อความในส่วนนี้เมื่อได้นำไปเปรียบเทียบกับการแสดงออกในงานจิตรกรรมก็จะเห็นได้ว่า ช่างเขียนภาพไม่ได้เขียนให้ตรงตามเนื้อหาในคัมภีร์ทุกอย่าง ไม่ว่าจะเป็นในภาพไม่ได้นิยมเขียนให้พระโพธิสัตว์ยืนอยู่บนพื้นดินหากแต่มีพระอินทร์ถือพานทองรองรับ พระอินทร์ไม่เคยถือพัดวาลวีชนี ในงานจิตรกรรมไม่นิยมเขียนภาพเหล่าเทวดาถือพระขรรค์ ฉลองพระบาท มหามกุฎ และเครื่องเบญจราชกกุธภัณฑ์ทั้ง 5 จากการศึกษาพบเพียงอุโบสถวัดไชยทิศ (ภาพที่ 54) ซึ่งเป็นงานสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 เท่านั้นที่มีการเขียนภาพเทวดาอันเชิญเครื่องสูง ส่วนการแสดงออกในสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่นิยมเขียนภาพดังกล่าวเลยนิยมเพียงแค่มีภาพพระอินทร์ถือพานทองรองรับพระโพธิสัตว์และมีพระพรหมถือฉัตรเท่านั้นถึงแม้ว่าพื้นที่จะกว้างมากอย่างพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

จากกรณีศึกษาภาพตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจกล่าวได้ว่าช่างเขียนงานจิตรกรรมไม่ได้คำนึงถึงการดำเนินเรื่องและตัวละครให้ตรงตามพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส หรือแม้ตอนเจ้าชายสิทธัตถะประสูติในชินมหานิทาน[79] และในปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา[80] ซึ่งล้วนแล้วแต่แต่งขึ้นก่อนพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสก็ไม่ได้กล่าวถึงข้อความที่ตรงกับการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนัง หากแต่งานในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังคงสืบต่อการแสดงออกมาจากงานช่างในอดีตมากกว่า ดังเช่น ภาพพระนางสิริมหามายาเหนี่ยวกิ่งรังด้วยพระหัตถ์ข้างใดก็ได้ นิยมเขียนภาพพระอินทร์ถือพานทองรองรับพระโพธิสัตว์และมีพระพรหมถือฉัตร เป็นต้น

ภาพที่ 49 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

[79] อ่านรายละเอียดใน มหาเถรสมาคม, **ชินมหานิทาน**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : วัดบวรนิเวศวิหาร, 2558), 298-300.

[80] อ่านรายละเอียดใน บำเพ็ญ ระวิน, **ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา** (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2535), 13-14.

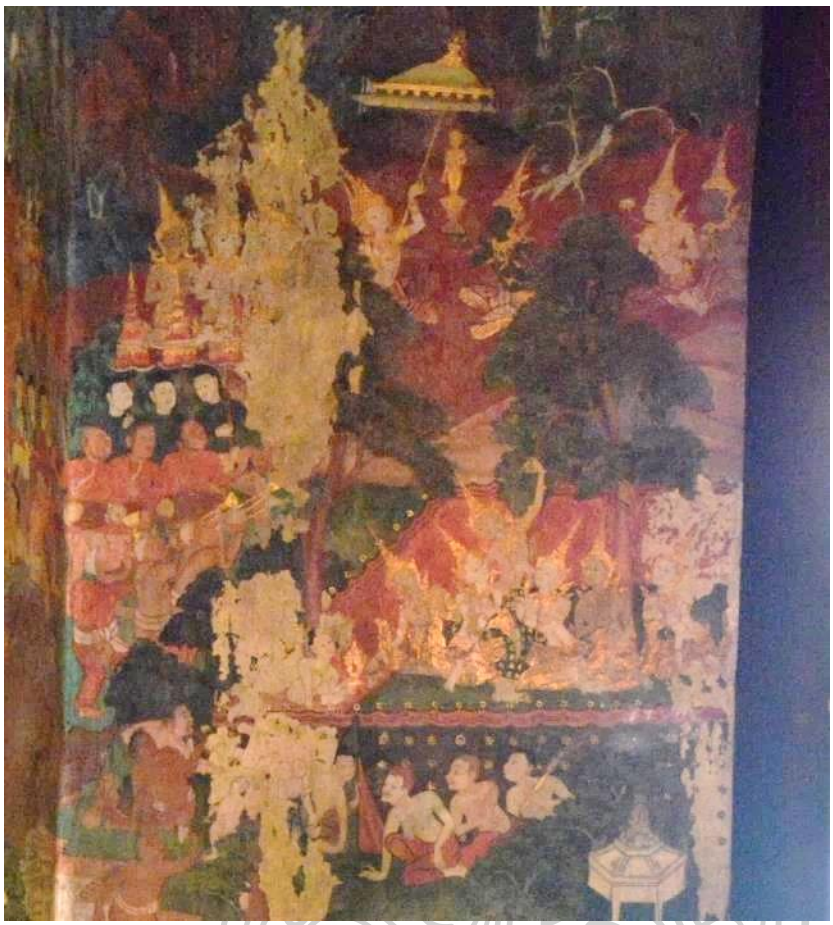
ภาพที่ 50 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ภาพที่ 51 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 52 สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก

ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี, เล่ม 2 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 161.

มหาวิทยาลัยศิลปากร



ภาพที่ 53 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 54 ภาพพุทธประวัติตอนประสูติ อุโบสถวัดไชยทิศ

ลักษณะม้ากัณฑกะการแสดงออกที่เหมือนและต่างกับพระปฐมสมโพธิกถา

ม้ากัณฑกะเป็นม้าที่มีความสำคัญมากตัวหนึ่งในเรื่องพุทธประวัติเนื่องจากเป็นม้าที่เจ้าชายสิตธัตถะทรงใช้ในการเดินทางเพื่อออกมหาภิเนษกรมณ์ ดังนั้นม้ากัณฑกะจึงน่าจะต้องมีการแสดงออกถึงการเป็นม้าที่มีลักษณะมงคลด้วย

ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 พบลักษณะม้ากัณฑกะอยู่ 2 ลักษณะ คือ

1. เขียนม้ากัณฑกะให้มีกายสีขาวตลอดทั้งตัว

2. เขียนม้ากัณฑกะให้มีกายสีขาว ส่วนหัวมีสีดำสนิท

การเขียนภาพม้ากัณฐกะสีขาวตลอดทั้งตัว เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน เป็นต้น (ภาพที่ 55, 56) พบว่าช่างในรัชกาลที่ 3 คงรับแบบอย่างมาจากงานในสมัยก่อนหน้า ดังเช่น สมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10 สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก อุโบสถวัดไชยทิศ พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม เป็นต้น (ภาพที่ 57-60) นิยมเขียนมากกว่าม้ากัณฑกะกายสีขาว ส่วนหัวมีสีดำสนิท ลักษณะสีม้าขาวทั้งตัวเช่นนี้ถือเป็นหนึ่งในม้ามงคลที่มีการกล่าวในตำราม้าซึ่งน่าจะเป็นตำราที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3[81] ว่า เป็นลักษณะม้าโท “ชื่อว่าพลาหก มีกำลังมาก สีขาวทั้งตัว”[82] (ภาพที่ 61)

สีกายพรายเลื่อมพร้อย มีพรรณ
เฉกมณีรัตนอัน เพริศแพร้ว
วิรุฬหกฤทธิมหันต์ ทรงผาด โพยมแฮ
เร็วดั่งวายุพัดแผ้ว แกว่นร้ายรณหาญฯ[83]

[81] กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2512), คำนำ.

[82] กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง**, 3.

[83] กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง**, 47.

ภาพที่ 55 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 56 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดบางขุนเทียนใน

ภาพที่ 57 ม้ากัณฐกะ จากสมุดภาพไตรภูมิฉบับหลวงสมัยกรุงธนบุรี เลขที่ 10

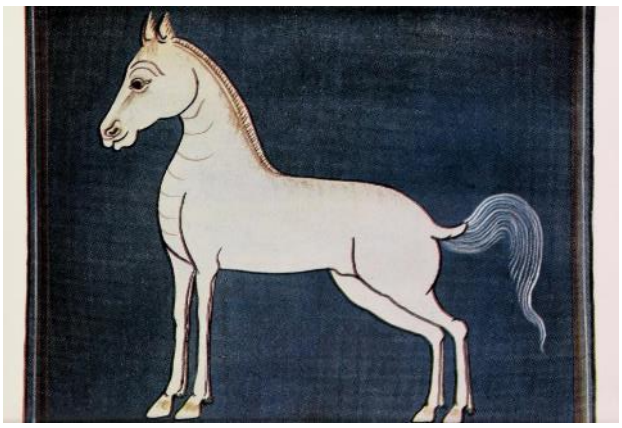
ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 45.

ภาพที่ 58 ม้ากัณฐกะ สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงธนบุรี เลขที่ 10/ก

ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, เล่ม 2 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 213.

ภาพที่ 59 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดไชยทิศ

ภาพที่ 60 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม



ภาพที่ 61 ม้าที่มีลักษณะมงคล ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง
ที่มา: กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2512), 46.

สำหรับม้ากัณฐกะที่มีกายสีขาวและหัวสีดำสนิท เช่นที่ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร เป็นต้น (ภาพที่ 62, 63) ซึ่งเป็นรูปแบบที่พบน้อยกว่า แต่กลับเป็นม้าที่ตรงตามที่มีการกล่าวไว้ในพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่กล่าวว่า

“...ได้ทัศนาการเห็นพญาม้ากัณฐกอัศวราช อันมีกายโดยยาวตั้งแต่คอจดท้ายมีประมาณได้ 18 ศอก โดยสูงก็สมควรกับกายอันยาว สีขาวบริสุทธิ์ดุจสังข์อันขัดใหม่ ศีรษะนั้นดำดุจสีแห่งกา มีเกศาในมุขประเทศขาวผ่องดุจไส้หญ้าปล้องงามสะอาด กอปรด้วยพหลกำลังมาก สมควรเป็นราชพาหนะพระที่นั่งทรงองค์บรมจักรพรรดิ”[84]

(จาก มหาภินิกขมนปริวรรต)

ลักษณะม้ากัณฐกะเช่นนี้ ถือเป็นหนึ่งในลักษณะม้ามงคลตรงตามภาพที่ปรากฏอยู่ในหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 64) ซึ่งได้กล่าวไว้ในตำราม้าที่ระบุ

[84] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 135.

ว่า เป็นลักษณะหนึ่งของม้าเอก 7 อย่าง คือ “ขาวล้วนเศียรดำ ท่านว่าประเสริฐนัก สมควรด้วยพระมหากษัตริย์”[85] (ภาพที่ 65)

ม้าบูรรณยักษ์ไซร้ มหิมา
กายผ่องเพียงสังข์ปรา- กฎแท้
ศีรษะดั่งปีกกา ดำขลับ
เชื้อชาติพลาหกแล้ กล่าวเบื้องบาลีฯ

ทั้งสองพลาหกนี้ ฮึกหาญ
ฦๅเดชฦๅฤทธิชาญ ทั่วด้าว
เหาะรอบขอบจักรวาล เร็วรวด
เฉกหนึ่งชายคะนองห้าว แกว่งดุ้นเพลิงเวียนฯ[86]

นอกจากนี้ ยังมีข้อความในอรรถกถาที่กล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะ ว่าชื่อ พลาหก เช่นเดียวกับลักษณะม้าเอก 7 อย่าง ในตำราม้า คือ อรรถกถา มัชฌิมนิกาย อุปริปัณณาสก์ สุญญตวรรค (พาลบัณฑิตสูตร) ความว่า

“...ครั้งนั้น พญาม้าชื่อพลาหกอันอานุภาพแห่งบุญของพระเจ้าจักรพรรดินั้นตักเตือนแล้ว มีความสง่างามสีหมอกเหมือนกลุ่มวลาหกขาวในสรทกาลอันคาดด้วยสายฟ้า มีเท้าแดง ปากแดง มีร่างประกอบด้วยข้อลำล้วนสนิทแนบเนียน เหมือนกลุ่มแสงดวงจันทร์ มีศีรษะคล้ายศีรษะกา เพราะประกอบด้วยศีรษะมีสีดำ เหมือนคอกาและเหมือนมณีแกมแก้วอินทนิล มีเส้นผมสลวยเหมือนหญ้าปล้อง เพราะประกอบไปด้วยเส้นผมที่มีปอยละเอียดเหยียดตรงคล้ายกับหญ้าปล้องที่เขาบรรจงวางเรียงไว้ เหาะไปในอากาศได้ มาจากตระกูลม้าสินธพ...”[87]

---

[85] นิยะดา เหล่าสุนทร, **หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส : แหล่งเรียนรู้พระพุทธศาสนาและภูมิปัญญาไทยในวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพน, 2548), 238. อ้างจาก กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง**, 1.

[86] กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง**, 55.

[87] https://84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=14&i=467 เข้าถึงเมื่อ 22 พฤษภาคม 2563.

ในอรรถกถาที่น่าสนใจที่เล่าถึงลักษณะม้ามงคล ตัวมีสีขาว หัวมีสีดำ และอาจจะมีผลการการนำไปเป็นลักษณะม้ากัณฐกะในคัมภีร์เล่มอื่นๆ ด้วย คือ อรรถกถาที่กล่าวถึงเรื่องรัตนะ 7 ประการของพระมหากษัตริย์ หรือ อรรถกถา ขุททกนิกาย สุตตนิบาต จูฬวรรค (รตนสูตร) โดยได้กล่าวถึงม้าว่าเป็น 1 ในแก้ว 7 ประการ ดังความว่า

“...ม้าแก้ว (อัสสรัตนะ) ซึ่งเกิดติดตามพระราชาแม้นั้น ก็เป็นม้าสีขาว เท้าแดง ศีรษะดำขนเหมือนหญ้าปล้อง มาจากสกุลม้าวลาหก. คำที่เหลือในเรื่องม้าแก้วนี้ ก็เช่นเดียวกับเรื่องช้างแก้วนั้นเอง...”[88]

รวมทั้งในอรรถกถา ขุททกนิกาย ขุททกปาฐะ รัตนสูตรในขุททกปาฐะ (พรรณนาคาถาว่า ยงฺกิญฺจิ) ก็มีข้อความที่คล้ายกัน ความว่า

“...อัสสรัตนะ ก็เกิดติดตามหัตถิรัตนะแม้นั้นนั่นแล คือม้าขาวปลอด เท้าแดง ศีรษะดังกามีผมดังหญ้ามุงกระต่าย มาจากตระกูลพระยาม้าพลาหก. ในข้อนี้ คำที่เหลือก็เช่นเดียวกับหัตถิรัตนะนั่นแหละ...”[89]

ภาพที่ 62 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

[88] https://84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=25&i=314 เข้าถึงเมื่อ 22 พฤษภาคม 2563.

[89] https://84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=25&i=7 เข้าถึงเมื่อ 22 พฤษภาคม 2563.

ภาพที่ 63 ม้ากัณฐกะ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 64 ม้ากัณฐกะ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 65 ม้าที่มีลักษณะมงคล ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง

ที่มา: กรมศิลปากร, **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2512), 54.

จากการพบรูปแบบของม้ากัณฐกะ 2 รูปแบบ อาจกล่าวได้ว่าการเขียนม้ากัณฐกะสีขาวตลอดทั้งตัวเป็นรูปแบบที่สืบต่อมาจากงานจิตรกรรมในสมัยก่อนหน้า สำหรับการเขียนภาพม้ากัณฐกะให้มีสีขาวตลอดทั้งตัว นอกจากในจิตรกรรมไทยแล้วยังพบในงานจิตรกรรมศิลปะลังกาภายในถ้ำทัมพุลละ (Dambulla Cave) โดยเขียนม้ากัณฐกะมีสีขาวตลอดทั้งตัวเช่นกัน อีกทั้งยังมีปรากฏในอยู่ข้อความตามคัมภีร์เล่าเรื่องพุทธประวัติที่เขียนขึ้นก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างในชินมหานิทานที่กล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะไว้ว่า

"...ม้ากัณฐกะนั้นวัดจากคอถึงปลายหางยาวถึง 18 ศอก มีความสูงได้สัดส่วนกับรูปร่างสมบูรณ์ด้วยรูปร่างทั้งกำลังและความเร็ว มีสีขาวปลอดเหมือนสังข์ที่เขาขัดดีแล้ว..."[90]

ในส่วนอรรถกถา เอกกนิบาตชาดก อปัณณกวรรค (นิทานกถา ว่าด้วยทูเรนิทาน อวิทูเรนิทาน สันติเกนิทาน อปัณณกชาดก ว่าด้วยการรู้ฐานะและมิใช่ฐานะ) ก็มีการกล่าวถึงม้ากัณฐกะตัวสีขาวด้วยเช่นกัน ดังข้อความที่กล่าวว่า

"...พระโพธิสัตว์เสด็จลงจากพื้นปราสาทโดยประการนี้แล้ว ไปใกล้ม้าแล้วตรัสว่า นี่แน่ะพ่อกัณฐกะ วันนี้ เจ้าจงให้เราข้ามฝั่งสักคืนหนึ่งเถิด เราอาศัยเจ้าเป็นพระพุทธเจ้าแล้ว จักให้โลกพร้อมทั้งเทวโลกข้ามฝั่งด้วย. ทีนั้น พระโพธิสัตว์ก็ทรงกระโดดขึ้นหลังม้ากัณฐกะ. ม้ากัณฐกะโดยยาววัดได้ 18 ศอก เริ่มแต่คอประกอบด้วยส่วนสูงก็เท่ากัน สมบูรณ์ด้วยกำลังและความเร็ว ขาวล้วนประดุจสังข์ที่ขัดสะอาดแล้ว..."[91]

ในขณะที่การเขียนภาพม้ากัณฐกะตัวสีขาวและหัวมีสีดำสนิท ซึ่งน่าจะเกิดขึ้นอย่างช้าในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจจะภายหลังจากที่เขียนตำราม้าหรืออาจจะนำมาจากลักษณะม้ามงคลในรัตนะ 7 ประการ ของพระมหากษัตริย์ ก็เป็นได้ เมื่อช่างเขียนจิตรกรรมได้รับรู้ตำราดังกล่าวจึงมีการนำไปเขียนเป็นภาพจิตรกรรม

ส่วนข้อความที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับข้อความในตำราม้าพบว่ามีการอธิบายไว้เหมือนกัน คือ ลักษณะสีตัวของม้ากัณฐกะที่ขาวดุขหอยสังข์ หัวมีสีดำเหมือนกา และเป็นม้ามงคล

---

[90] มหาเถรสมาคม, **ชินมหานิทาน**, 326.

[91] https://84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=27.0&i=1&p=6 เข้าถึงเมื่อ 22 พฤษภาคม 2563.

สมควรแก่พระมหากษัตริย์ (ในอรรถกถากล่าวแค่เพียงมีสีขาวล้วนประดุจสังข์) จึงสันนิษฐานว่าสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสอาจนำข้อความในตำราม้าฉบับนี้มาเขียนอธิบายลักษณะม้ากัณฐกะไว้ในพระปฐมสมโพธิกถาที่พระประพันธ์ขึ้นในช่วงปี พ.ศ.2387-2388 เนื่องจากหลักฐานงานศิลปกรรมในช่วงก่อนรัชกาลที่ 3 ยังไม่พบว่ามีการเขียนภาพม้ากัณฐกะให้มีหัวสีดำนั่นเอง

นอกจากนี้ ยังอาจจะเป็นไปได้ว่าพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส อาจจะได้คัดลอกลักษณะม้ากัณฐกะมาจากปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา ซึ่งเขียนขึ้นก่อนประมาณ 10 ปี (ราวปี พ.ศ.2377-2378)[92] เนื่องจากการลำดับเรื่องราวที่กล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะก็อยู่ในตำแหน่งเดียวกัน คือ อธิบายลักษณะในตอนที่นายฉันนะออกไปหาม้าทรงให้กับเจ้าชายสิทธัตถะ ต่างจากการลำดับเรื่องราวในชินมหานิทานที่กล่าวในตอนนายฉันนะพาม้ากัณฐกะมาพบกับเจ้าชายสิทธัตถะแล้ว รวมทั้งในปฐมสมโพธิสำนวนล้านนายังกล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะใช้คำเปรียบเทียบลักษณะม้ากัณฐกะเช่นเดียวกัน ดังความที่ว่า

“...พระยาม้าตัวชื่อกัณฐกะอันประกอบด้วยกำลังไพพลันนัก เปนดั่งลม มีผมดำเปนดั่งหัวกานั้น มีตนทังมวลขาว เปนดั่งหอยสังข์อันขัดไสอันควรเปนของปริโภคะแห่งพระยาจักกวัตตินั้นแล ม้ากัณฐกะตัวนั้นอันยาวสิบแปดสอก...”[93]

ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้ว่าการเขียนภาพม้ากัณฐกะในสมัยรัชกาลที่ 3 มีทั้งเขียนให้มีสีขาวตลอดทั้งตัว เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ คงมาจากการสืบต่อของงานช่างในอดีตรวมทั้งสันนิษฐานว่าคงเขียนขึ้นตามคัมภีร์ที่กล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะมาก่อนดังที่กล่าวไว้ในชินมหานิทาน สำหรับม้ากัณฐกะที่มีหัวสีดำและตัวสีขาว ซึ่งอาจเกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น น่าจะสัมพันธ์กับการเขียนตำราลักษณะม้า และลักษณะม้ามงคลในรัตนะ 7 ประการ ของพระมหากษัตริย์ในอรรถกถา หรืออาจมีความสัมพันธ์กับคัมภีร์พุทธประวัติอย่างปฐมสมโพธิสำนวนล้านนาก็เป็นได้

ต่อมาภายหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ภาพม้ากัณฐกะตัวสีขาวมีหัวสีดำเหมือนว่าจะได้รับความนิยมมากขึ้น เห็นได้จากมีการสืบงานต่อมารวมทั้งกระจายตัวไปยังจังหวัดต่างๆ เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม (ภาพที่ 66) พระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 67) อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี (ภาพที่ 68) เป็นต้น และถึงแม้ว่าพระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสจะพระประพันธ์เสร็จ ยังพบว่าม้ากัณฐกะที่มีสีขาวทั้งตัว ก็มีการเขียนอย่างต่อเนื่องเช่น อาจแสดงเห็นว่าช่างผู้เขียนไม่ได้รับรู้ถึงข้อความที่

---

[92] บำเพ็ญ ระวิน, **ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา**, บทนำ.

[93] บำเพ็ญ ระวิน, **ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา**, 43.

กล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับใหม่นี้ จึงได้เขียนตามแบบงานช่างในอดีตก็เป็นได้ เช่นที่ อุโบสถวัดอ่างแก้ว (ภาพที่ 69) อุโบสถวัดจันทบุรี จังหวัดสระบุรี (ภาพที่ 70) อุโบสถวัดม่วง อุโบสถวัดเทพอุปการ ในจังหวัดจพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 71, 72) เป็นต้น

ภาพที่ 66 ม้ากัณฐกะ พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม

ที่มา: อำไพ สุจริตกุล และสุชิน ทองหยวก, **จิตรกรรมพระพุทธประวัติในพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม** (กรุงเทพฯ : สำนักพระราชวัง, 2547), 50.

ภาพที่ 67 ม้ากัณฐกะ

พระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม อำเภอบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 68 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดจังหวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

ภาพที่ 69 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดอ่างแก้ว

ภาพที่ 70 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดจันทบุรี อำเภอเสาไห้ จังหวัดสระบุรี

ภาพที่ 71 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 72 ม้ากัณฐกะ อุโบสถวัดเทพอุปการ อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 กับตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5

เหตุการณ์พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 กับตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 ใต้ต้นอัชปาลนิโครธ (ต้นไทร) การแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ละแห่งก็มีความแตกต่างกันออกไป บางแห่งเลือกจะนำเสนอภาพในช่วงที่พระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 ใต้ต้นอัชปาลนิโครธ พร้อมกับตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาทั้ง 3 ของพญามาร เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 73) ถึงแม้ว่าภาพจะอยู่บนผนังในตำแหน่งก่อนภาพพระพุทธเจ้าผจญมารก็ตาม แต่จากภาพตอนอื่นๆ เช่น พระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 6 บนผนังเดียวกันทำให้ทราบว่าช่างออกแบบให้เหตุการณ์พระพุทธเจ้าผจญมารอยู่บนผนังสกัดหน้าซึ่งเป็นการวางภาพตามแบบแผนประเพณี ทำให้ช่างเลือกที่จะเขียนเหตุการณ์ภายหลังพระพุทธเจ้า

ตรัสรู้ 7 สัปดาห์ ไว้ก่อน ส่วนผนังในลำดับถัดจากภาพมารผจญก็เขียนเรื่องตั้งแต่ตอนพระพุทธเจ้าแสดงปฐมเทศนาแก่เหล่าปัญจวัคคีย์ทั้ง 5

พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 74) เลือกเขียนภาพพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 ใต้ต้นอัชปาลนิโครธ และมีภาพเหล่าคนผู้เลี้ยงแพะโดยไม่พบพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 การแสดงออกเช่นนี้สัมพันธ์กับงานศิลปกรรมอื่นๆ ภายในวัดสุทัศนเทพวราราม เช่น สัตตมหาสถาน (ภาพที่ 75) สร้างขึ้นสมัยรัชกาลที่ 3 พร้อมกับการหล่อพระพุทธรูปประจำสัปดาห์ต่างๆ ตามที่ปรากฏหลักฐานในหมายรับสั่งสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่องหมายกำหนดการเกณฑ์แห่พระพุทธรูปไปประดิษฐานยังสัตตมหาสถานในปี พ.ศ.2389[94] โดยทำประติมากรรมประกอบกับต้นไม้ ซึ่งในเหตุการณ์สัปดาห์ที่ 5 มีพระพุทธรูปแสดงปางประทานอภัย ประทับนั่งใต้ต้นไทร ด้านหลังมีประติกรรมหินสลักรูปควาย 2 ตัว และวัว 2 ตัว รองศาสตราจารย์ ดร.เชษฐ์ ติงสัญชลี สันนิษฐานว่าเป็นสัญลักษณ์แทนฝูงแพะ ส่วนประมาติกรรมพระพุทธเจ้า ธิดาทั้ง 3 ของพญามาร นั้นคงเป็นงานมาประดับในภายหลัง[95]

จากการนำเสนอภาพตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 ใต้ต้นอัชปาลนิโครธ ของพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติและพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ถึงแม้จะแสดงออกแตกต่างกัน แต่เนื้อเรื่องก็สัมพันธ์กับพระปฐมสมโพธิกถาฉบับของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่พระองค์อาจนำข้อความเช่นนี้อิงมาจากชินมหานิทานที่กล่าวว่าธิดาทั้ง 3 ของพญามาร เข้ามายั่วยวนพระพุทธเจ้าในตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5[96] ก็เป็นได้ เพราะในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส มีข้อความบางช่วงบางตอนที่ยึดตามชินมหานิทาน[97] รวมทั้งยังสอดคล้องกับพระสุตตันตปิฎก สังยุตตนิกาย สคาถวรรค มารสังยุตต์ มารธีตสูตร (สยุตต. ๑/๕๐๕-๒๑) ว่าเหตุการณ์ตอนนี้เกิดขึ้นในขณะที่พระพุทธเจ้าประทับใต้อัชปาลนิโครธภายหลังที่พระพุทธเจ้าได้ตรัสรู้[98]

---

[94] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 270.

[95] เชษฐ์ ติงสัญชลี, **สัตตมหาสถาน : พุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขกับศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2555), 362.

[96] อ่านรายละเอียดใน มหาเถรสมาคม. **ชินมหานิทาน**, 359.

[97] ดังเช่นมีข้อความที่ปรากฏว่า “บัดนี้จะรับพระราชทานแทรกพิสดารตามพระบาลีในชินมหานิทานว่า...” อ้างจาก บำเพ็ญ ระวิน. **ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา**, บทนำ.

[98] อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล, "ปฐมสมโพธิกถาภาษาไทยฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น" (วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546), 237.

เนื้อเรื่องในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสได้กล่าวถึงเหตุการณ์ตอนนี้ว่า

"ครั้นล่วงเข้า 7 วันเป็นคำรบ 5 พระบรมศาสดาก็เสด็จไปทรงนั่งด้วยเอกบัลลังก์สมาธิ ณ ภายใต้ไม้อัชปาลนิโครธอันสถิตในบุริมทิศาภาคแห่งพระมหาโพธิ เสวยวิมุตติผลสมาบัติอยู่ในที่นั้นอีก 7 วันเป็นกำหนด ดังจะรู้มานิโครธพฤกษฉายาตำบลนั้นเป็นที่หมู่ชนผู้เลี้ยงแพะทั้งหลายไปนั่งอาศัยร่มไม้นั้นเป็นนิรันตรกาลแต่ก่อน เหตุดังนั้น ไม้ไทรต้นนั้นจึงได้นามบัญญัติเรียกว่า อัชปาลนิโครธ ในลำดับนั้น จึงนางมารธิดาทั้งหลาย 3 คือ นางราคา 1 นางอรดี 1 นางตัณหา 1 ...แลนางทั้ง 3 จึงกราบทูลว่า พระบิดาอย่าได้ทรงพระปริวิตกไปเลย ข้าพเจ้าทั้ง 3 จะอาสาไปกระทำพระสิทธัตถะให้อยู่ในอำนาจแห่งตน แล้วจะนำมาถวายพระองค์ให้จงได้ ... แล้วนางมารธิดาทั้ง 3 ก็ทูลลาบิดามาสู่สำนักพระศาสดาจารย์ อันเสด็จนิสัชนาการอยู่ ณ ภายใต้อัชปาลนิโครธรุกขมูล แล้วกราบทูลว่าข้าแต่พระมหาสมณะ ข้าพเจ้าจะบำเรอบาทยุคลแห่งพระองค์ สมเด็จพระสัพพัญญูก็มิได้เอาพระทัยใส่ในถ้อยคำแห่งนางมารธิดาทั้ง 3 แลมิได้ลืมพระเนตรขึ้นทัศนาการ ทรงดุษณีภาพนิ่งอยู่เป็นปรกติ ... แลนางมารธิดาทั้ง 3 ก็นฤมิตอัตภาพแห่งตนๆ คนละร้อยๆ เป็นรูปตรุณกุมารียังไม่มีบุตรบ้าง ที่มีบุตรแล้วคนหนึ่งบ้างสองคนบ้าง ที่เป็นรูปสตรีมัชฌิมวัยบ้าง ปัจฉิมวัยบ้างถึง 6 อย่าง 6 ครั้ง ตามแต่จะต้องพระทัยปรารถนา ไปแวดล้อมพระศาสดาแล้วก็ทูลเล้าโลมดุจกาลก่อน สมเด็จพระบรมครูก็ทรงนิ่งมัธยัสถ์มิได้ตรัสประการใด แลนางมารธิดาทั้งหลายก็กระทำอิตถีมายาโดยการลีลาศชำเลืองเนตรฟ้อนรำขับร้องมีประการต่างๆ ก็มีอาจสามารถจะยังพระทัยพระพิชิตมารให้กัมปนาการกำเริบได้

ในลำดับนั้น พระภควันตบพิตรจึงมีพระพุทธฎีกาตรัสขับนางมารธิดาทั้งหลายว่า ท่านจงหลีกออกไปเสียให้พ้นจากที่นี้ ...นางมารธิดาทั้ง 3 ได้สดับจึงกล่าวว่า คำซึ่งพระบิดาดำรัสนั้นเป็นความจริงอันพระสัมมาสัมพุทธเจ้าแล้ว บุคคลผู้ใดในโลกจะพึงนำไปสู่อำนาจแห่งตนมิได้โดยแท้ แล้วก็พากันไปสู่สำนักพระบิดา"[99]

(จาก โพธิสัพพัญญูปริวรรต)

นอกจากนี้ยังมีประเด็นที่น่าสนใจในเรื่องการแสดงออกของภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารที่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ซึ่งแสดงด้วยภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารมีรูปร่างสวยงาม และภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารร่างกายแห้งเหี่ยว ผิดกับในข้อความที่กล่าวว่าเมื่อธิดาทั้ง 3 ของพญามารเข้าไปถึงสำนักของพระพุทธเจ้าแล้ว นางทั้ง 3 จะบำเรอแก่พระพุทธเจ้า ได้แปลงเพศเป็นสตรีรูปร่างและ

---

[99] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 211-214.

วัยต่างๆ กัน ด้วยคิดว่า บุรุษแต่ละคนย่อมพอใจสตรีลักษณะต่างกัน และหวังว่าพระพุทธเจ้าจะพึงใจสตรีรูปร่างอย่างใดอย่างหนึ่งและวัยใดวัยหนึ่ง และได้ฟ้อนรำเพื่อยั่วยวนพระพุทธเจ้า แต่พระพุทธเจ้าก็ตรัสขับไล่ธิดาพญามารออกไป โดยไม่มีการกล่าวว่าธิดาทั้ง 3 ของพญามารพ่ายแพ้แก้พระพุทธเจ้าทำให้ร่างกายแห้งเหี่ยว จากการศึกษาแสดงให้เห็นว่าการแสดงออกดังกล่าวไม่สอดคล้องกับเรื่องราวในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสและในชินมหานิทาน หากไปสัมพันธ์กับลักษณะของธิดาทั้ง 3 ของพญามารที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร (ภาพที่ 76)

ลักษณะการดำเนินของภาพพระพุทธเจ้าผจญธิดาทั้ง 3 ของพญามารภายในพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร นั้น เล่าเรื่องตรงตามสำนวนปฐมสมโพธิสำนวนล้านนาและปฐมสมโพธิภาษาบาลี อักษรขอม สำนวนเดิม[100] ที่เล่าเรื่องตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาทั้ง 3 ของพญามาร ไว้ก่อนพระพุทธเจ้าผจญพญามาร โดยไม่ได้นำไปรวมกับตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 ใต้ต้นอัชปาลนิโครธ ซึ่งเขียนทั้งสองตอนนี้ไว้ในมารวิชยปริวรรต โดยเรื่องเล่าว่า

ธิดาทั้ง 3 ของพญามารพร้อมด้วยบริวารคนละ 500 ตบแต่งอาภรณ์งดงามแล้วเข้าไปสู่สำนักของพระโพธิสัตว์ นางราคาเข้าไปหาพระโพธิสัตว์ก่อน เมื่อยั่วยวนพระโพธิสัตว์ไม่สำเร็จจึงกลับออกมา และนางอรตีและนางตัณหาก็เข้าไปหาพระโพธิสัตว์ตามลำดับ พระโพธิสัตว์ได้สนทนาโต้ตอบกับนางราคา อรตี และตัณหาตามลำดับ เมื่ออยู่เฉพาะพระพักตร์ของพระโพธิสัตว์ ธิดาพญามารได้ขับให้พระโพธิสัตว์ลงจากโพธิบัลลังก์ พระโพธิสัตว์ได้ตรัสถามชื่อของนาง และความสามารถของนาง ภายหลังที่ธิดามารแต่ละนางกล่าวถึงชื่อและความสามารถของตน พระโพธิสัตว์ได้กล่าวโทษเมื่อบุคคลตกอยู่ในอำนาจแห่งราคะ โทสะ (อรตี) และตัณหา คำของพระโพธิสัตว์นี้ในปฐมสมโพธิภาษาบาลีสำนวนล้านนา ปฐมสมโพธิสำนวนนิสสัยให้ไว้เป็นคาถา เมื่อธิดาทั้ง 3 ของพญามารขับพระโพธิสัตว์ลงจากโพธิบัลลังก์ไม่สำเร็จนางกับบริวารก็ได้ฟ้อนรำเพื่อยั่วยวนพระโพธิสัตว์ ธิดาพญามาร และบริวารยั่วยวนพระโพธิสัตว์ไม่สำเร็จ พระโพธิสัตว์ทรงหักราคะ โทษะ และตัณหาลงได้ ยังให้เกิดเป็นอานุภาพบรรดาลให้ธิดาพญามารและบริวารมีรูปร่างอัปลักษณ์ไปกลายเป็นหญิงชรา ผิวหนังเหี่ยวแห้ง ร่างกายผิดรูปไป ผมหงอก ฟันหลอ ธิดาพญามารและบริวารบังเกิดความอับอายในรูปร่างของตน จึงหนีไปจากสำนักของพระโพธิสัตว์ หลังจากนั้นธิดาพญามารทั้ง 3 ได้พากันไปสู่สำนักของพญามารแล้วเล่า

---

[100] อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล, “ปฐมสมโพธิกถาภาษาไทยฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น,” 344.

เรื่องราวทั้งหมดให้ฟัง พญามารโกรธมากที่ธิดาของตนพ่ายแพ้แก่พระโพธิสัตว์ จึงได้สั่งเกณฑ์กองทัพไปรบกับพระโพธิสัตว์[101]

ดังนั้นการแสดงออกภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารมีทั้งรูปร่างสวยงาม และภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารร่างกายแห้งเหี่ยว ที่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ช่างอาจได้รับรูปแบบมาจากการแสดงออกของงานช่างในอดีตอย่างเช่นที่ พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร หากแต่การลำดับเรื่องราวได้แยกให้ตอนพระพุทธเจ้าผจญพญามารไว้ในมารวิชยปริวรรต ส่วนเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพญามารทั้ง 3 ไว้ในโพธิสัพพัญญูปริวรรต เช่นเดียวกับเรื่องราวที่กล่าวในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

ส่วนภาพเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขในสัปดาห์ที่ 5 ที่พระอุโบสถวัดสุทัศน-เทพวรารามนั้น คงไม่ได้ให้ความสำคัญกับตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพญามารทั้ง 3 จึงเขียนแค่เพียงภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งใต้ต้นอัชปาลนิโครธ บริเวณใกล้ๆ กันนั้น ก็มีภาพคนเลี้ยงแพะ อาจจะเพราะต้องการเน้นไปที่ภาพตอนพระพุทธเจ้าผจญพญามารที่อยู่ด้านบนของผนังเดียวกันก็เป็นได้

จากการศึกษาภาพพระพุทธเจ้าผจญธิดาพญามารทั้ง 3 ในช่วงหลังรัชกาลที่ 3 ยิ่งทำให้เป็นการแน่ชัดว่าหากช่างจะเขียนภาพพระพุทธเจ้าผจญธิดาพญามารทั้ง 3 จะต้องเขียนภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารมีทั้งรูปร่างสวยงาม และภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารร่างกายแห้งเหี่ยวเสมอ ไม่ว่าธิดาทั้ง 3 ของพญามารจะเข้ามาผจญกับพระพุทธเจ้าก่อนหรือหลังตรัสรู้ก็ตาม โดยไม่ปรากฏว่ามีการเขียนภาพธิดาทั้ง 3 ของพญามารตามเนื้อเรื่องที่ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ตามที่กล่าวว่าธิดาทั้ง 3 ของพญามารแปลงกายในรูปร่างและวัยต่างๆ เพื่อยั่วยวนพระพุทธเจ้า หากแต่แสดงถึงการที่ธิดาทั้ง 3 ของพญามารพ่ายแพ้จนร่ายกายที่เคยงดงามกลายเป็นหญิงชรา ดังเช่น พระอุโบสถวัดบางขุนเทียนใน (ภาพที่ 77) วัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี (ภาพที่ 78) ปูนปั้นประดับหน้าบันอุโบสถ วัดหนองไผ่ไพศาลี อำเภอไพศาลี จังหวัดนครสวรรค์ (ภาพที่ 79) เป็นต้น

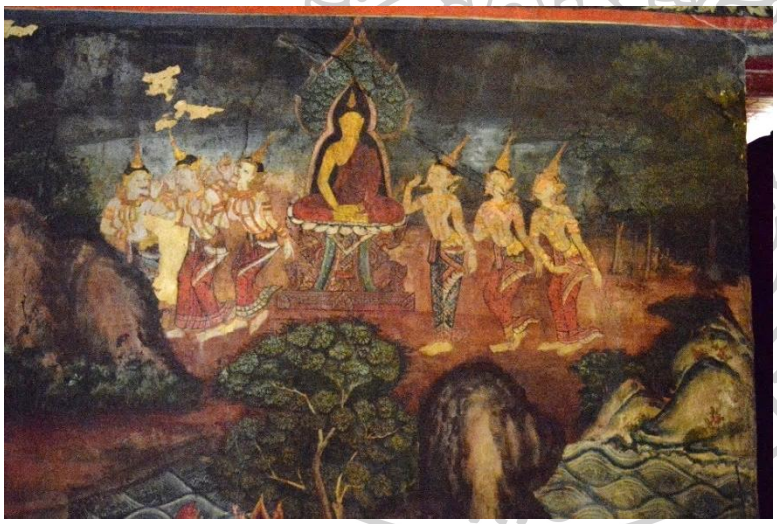
---

[101] อ่านรายละเอียดใน ปริจเฉทที่ 6 มารวิชยปริวัตต์ พระยามารให้ธิดาไปประเล้าประโลมโพธิสัตต์ จาก บำเพ็ญ ระวิน, **ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา**, 67-69. และ อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล, “ปฐมสมโพธิกถาภาษาไทยฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น,” 235-237.

ภาพที่ 73 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

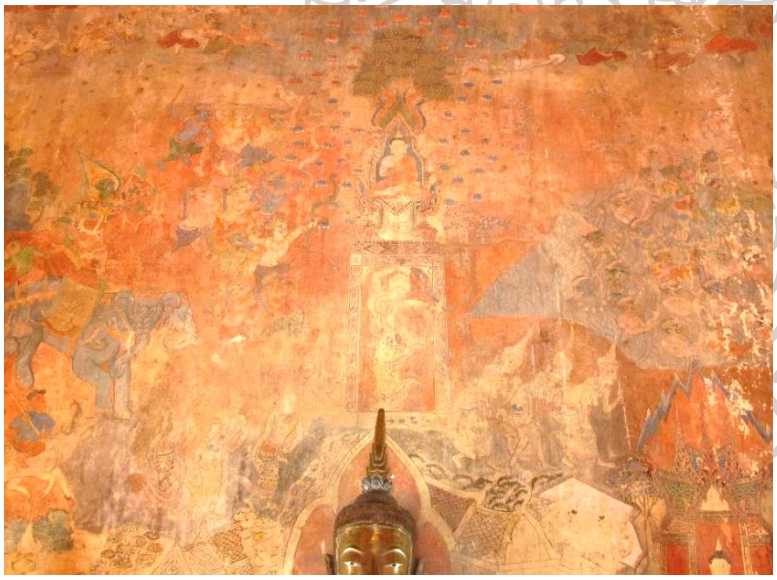
ภาพที่ 74 ภาพพุทธประวัติตอนสัตตมหาสถาน ที่วัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 75 พระพุทธเจ้าพบธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3
กลุ่มสัตตมหาสถาน ที่วัดสุทัศนเทพวราราม



ภาพที่ 76 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 77 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พระอุโบสถวัดบางขุนเทียนใน



ภาพที่ 78 ภาพพุทธประวัติตอนธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3
พระอุโบสถวัดทุ่งศรีเมือง จังหวัดอุบลราชธานี

ภาพที่ 79 ปูนปั้นประดับหน้าบันอุโบสถ
วัดหนองไผ่ไพศาลี อำเภอไพศาลี จังหวัดนครสวรรค์

พุทธประวัติตอนตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ

จิตรกรรมที่เล่าเรื่องเหตุการณ์พุทธประวัติตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไป นิยมเขียนเหตุการณ์สำคัญอยู่ 2 เหตุการณ์ คือ ตอนที่ 1 โทณพราหมณ์ระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ หลังจากพิธีสมโภชพระบรมธาตุ กษัตริย์จาก 7 นคร ได้ทราบข่าวว่าเมืองกุสินารายได้พระบรมธาตุไปเก็บไว้สักการะ จึงเกิดความประสงค์จะได้พระบรมธาตุไว้บ้าง จึงได้ยกกองทัพมาล้อมเมืองกุสินาราย และตอนที่ 2 โทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุให้แก่เหล่ามัลลกษัตริย์ทั้งหลาย มีพระอินทร์เสด็จมาอัญเชิญพระทันตธาตุซึ่งโทณพราหมณ์ซ่อนไว้ในมวยผม ไปประดิษฐาน ณ พระจุฬามณีเจดีย์ เช่น บนผนังแปด้านทิศเหนือภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 80, 81) บนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 82, 83) เป็นต้น การแสดงออกนี้สอดคล้องกับข้อความในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส รวมทั้งชินมหานิทาน[102] ที่ระบุไว้เช่นเดียวกัน คือ

“ในกาลนั้น จึงโทณพราหมณาจารย์อยู่ในเมืองกุสินาราย เมื่อได้สดับซึ่งเหตุวิวาทกถาแห่งกษัตริย์ทั้งหลายดังนั้น จึงจินตนาการว่ากษัตริย์ทั้งหลายนี้มากระทำซึ่งยุทธกลหะแก่กันในที่ปรินิพพานแห่งพระศาสดาจารย์ฉะนี้บมิได้สมควร สมควรอาตมาจะรำงับเสียซึ่งมหากลหยุทธนาใน

[102] อ่านรายละเอียดใน มหาเถรสมาคม, **ชินมหานิทาน**, 527-528.

กาลบัดนี้ จึงขึ้นไปยืนบนที่สูงแล้วร้องประกาศห้ามซึ่งการสงครามออกไป...ส่วนโทณพราหมณ์เห็นกษัตริย์ทั้งหลายชวนกันโศกศัลย์รันทดถึงซึ่งประมาท จึงถือเอาซึ่งพระทักษิณฑาฒธาตุเบื้องบนขึ้นซ่อนไว้ ณ ภายในผ้าโพกศีรษะแห่งอาตมา แล้วก็วิภัชนาพระสรีรธาตุออกเป็นอัฏฐโกฏฐาสเท่าๆ กัน ..."[103]

(จาก ธาตุวิภัชน์ปริวรรต)

จากภาพของโทณพราหมณ์ในตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรทำให้เกิดข้อประเด็นสงสัยว่า เหตุใดโทณพราหมณ์จึงแต่งองค์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์และมีลักษณะแตกต่างไปจากภาพโทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุที่อยู่บริเวณกลางผนังสกัดหน้าซึ่งมีลักษณะเป็นคนแก่ผิวเข้มแต่งกายห่มขาวแบบพราหมณ์

ลักษณะการเขียนภาพโทณพราหมณ์ในสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ไม่ว่าจะเป็นภาพโทณพราหมณ์ตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ หรือภาพโทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ในอาคารเดียวกันก็จะเขียนให้มีลักษณะเหมือนกันทั้งสองตอน จากหลักฐานที่ปรากฏพบว่ามีการเขียนภาพโทณพราหมณ์อยู่ 2 ลักษณะด้วยกัน คือ ลักษณะแรกเขียนเป็นภาพคนแก่ผิวขาว ผมสีดอกเลา ครองผ้าขาว แต่งกายแบบพราหมณ์ เช่น พระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 84) และพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ (ภาพที่ 85) ลักษณะที่ 2 เขียนเป็นภาพผู้ชาย ผมสีดำ สวมเครื่องประดับเหมือนตัวพระทั่วไป ส่วนศีรษะสวมกระบังหน้ามีกรรเจียก ไม่สวมมงกุฎ เช่น พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม (ภาพที่ 86)

กรณีการเขียนภาพโทณพราหมณ์ทั้งสองเหตุการณ์ในลักษณะที่แตกต่างกันภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร อาจเป็นไปได้ว่าภาพโทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุเป็นการนำรูปแบบมาจากโทณพราหมณ์ในรูปแบบการแต่งกายแบบพราหมณ์ที่นิยมเขียนกันโดยทั่วไปทั้งพระอุโบสถวัดดุสิดารามและพระที่นั่งพุทไธสวรรย์ แต่เขียนให้มีผิวเข้มซึ่งพบได้น้อยเพราะส่วนใหญ่จะเขียนให้มีผิวขาว อาจจะเป็นการแสดงออกในรูปแบบหนึ่งของภาพโทณพราหมณ์ก็เป็นได้ เนื่องจากมีการพบภาพโทณพราหมณ์มีผิวเข้มในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 อยู่บ้าง เช่น อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี (ภาพที่ 87)

ในส่วนการเขียนภาพโทณพราหมณ์ตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ ให้โทณพราหมณ์แต่งองค์ทรงเครื่องอย่างกษัตริย์ที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร ซึ่งไม่พบมาก่อนทั้งในงานจิตรกรรมสมัยก่อนและหลังรัชกาลที่ 3 ถึงแม้ว่าภาพโทณพราหมณ์ที่พระอุโบสถวัดราชสิทธารามจะ

---

[103] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**, 472-473.

แต่งตัวแบบตัวพระแต่ก็ไม่ได้สวมมงกุฎ กรณีดังกล่าวเป็นไปได้หรือไม่ว่าช่างที่เขียนภาพโทณพราหมณ์ตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ อาจจะนำลักษณะภาพมโหสถ ในเหตุการณ์ตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ มาเป็นแบบอย่างในการเขียน เนื่องจากด้วยลักษณะท่าทางของมโหสถที่ยืนและยกมือขึ้น สถานที่ยืนอยู่บนกำแพงเมือง นอกกำแพงมีภาพกองทัพทั้งช้าง ม้ากำลังจะโจมตีเข้ามา คล้ายคลึงกับองค์ประกอบภาพพุทธประวัติตอนโทณพราหมณ์ระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุเป็นอย่างยิ่ง

เหตุที่สันนิษฐานว่าเป็นเรื่องมโหสถชาดกในตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ เนื่องจากนำมาเปรียบเทียบกับงานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 88, 89) ที่เขียนเรื่องมโหสถชาดกอย่างละเอียด พบว่าฉากที่แสดงภาพมโหสถออกมายกมือห้ามกองทัพของพระเจ้าจุลนีพรหมทัตจะอยู่ในเหตุการณ์ตอนที่พระเจ้าจุลนีพรหมทัตออกอุบายพระราชทานพระราชธิดาแก่พระเจ้าวิเทหราช แต่มโหสถก็ได้แก้อุบายนี้โดยการสร้างพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ พร้อมกับขุดอุโมงค์เพื่อใช้หลบหนีและลักพาพระนางสลากเทวีพระราชมารดา พระนางนันทาเทวีพระมเหสี พระปัญจาลจันทะพระราชโอรส พระนางปัญจาลจันทีพระพระราชธิดา รวม 4 องค์ เข้ามาหลบอยู่ภายในอุโมงค์นี้ แต่ในส่วนฉากเหตุกาณ์ตอนพระเจ้าจุลนีพรหมทัตพร้อมกองทัพ 101 เมือง บุกเข้าล้อมเมืองมิถิลา ไม่ได้ปรากฏภาพของมโหสถออกมาห้ามทัพแต่อย่างใด เช่นเดียวกับจิตรกรรมที่อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 90) ก็เขียนภาพในเหตุการณ์ดังกล่าวด้วย โดยฉากทางด้านซ้ายเป็นตอนที่กองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตกำลังยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราช ด้านซ้ายของภาพมีมโหสถยืนยกมือห้ามบริเวณกำแพง ด้านขวาเป็นภาพพระราชวังของพระเจ้าจุลนีพรหมทัต ตอนที่พระญาติทั้ง 4 องค์ ถูกมโหสถวางแผนลักพาตัวออกมา ถึงแม้ภาพที่อุโบสถวัดบางยี่ขันจะลบเลือนไปมาก แต่สามารถเทียบได้กับภาพมโหสถชาดกที่อุโบสถวัดกำแพงบางจาก (ภาพที่ 91) ซึ่งเป็นงานในช่วงหลังรัชกาลที่ 3 ที่เขียนเหตุการณ์ตอนเดียวกันมีการจัดองค์ประกอบภาพทั้งตำแหน่งเหตุการณ์และลักษณะบุคคลคล้ายกัน เพราะอาจจะได้แบบอย่างไปจากอุโบสถวัดบางยี่ขันก็เป็นได้

จากการแสดงออกในงานจิตรกรรมยังสอดคล้องกับข้อความในอรรถกถาว่ามโหสถแสดงตัวต่อหน้ากองทัพของพระเจ้าจุลนีพรหมทัต ในเหตุการณ์ตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละเท่านั้น แต่ไม่ได้กล่าวว่ามโหสถออกมาแสดงตัวต่อหน้ากองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตเมื่อครั้งบุกล้อมเมืองมิถิลา ดังความในอรรถกถาว่า

“พระเจ้าจุลนีตรัสคุกคามพระเจ้าวิเทหราชอย่างนี้แล้ว ทรงทำในพระหฤทัยว่า เราจักจับเป็นพระเจ้าวิเทหราชให้ได้ในบัดนี้ จึงทรงเตือนช้างที่นั่งด้วยพระแสงขออันประดับเพชร แล้วตรัสสั่งเสนาว่า พวกเจ้าจงจับ จงทำลาย จงแทง เสด็จถึงอุปการนครประหนึ่งจะถมทับเสีย ลำดับนั้น บุรุษทั้งหลายที่มโหสถวางไว้ ก็พาพวกของตนแวดล้อมมโหสถไว้ ด้วยคิดว่า ใครจะรู้ อะไรจักมี ขณะนั้น พระโพธิสัตว์ลุกจากที่นอนอันเป็นสิริ ชำระร่างกายแล้ว บริโภคอาหารเช้า ประดับตกแต่งตัวนุ่งผ้ามาแต่แคว้นกาสีราคาตั้งแสน ห่มรัตกัมพล เฉียงอังสา ถือไม้เท้าทองที่สำหรับใช้อันหนึ่ง ซึ่งขจิตด้วยรัตนะ ๗ สวมรองเท้าทอง เหล่าสตรีที่ตกแต่งแล้วดุจเทพอัปสรพัดอยู่ด้วยวาลวีชนี เปิดสีหบัญชรบนปราสาทซึ่งตกแต่งแล้ว แสดงตนแด่พระเจ้าจุลนี เดินกลับไปกลับมา ด้วยลีลาดังท้าวสักกเทวราช”[104]

การแสดงออกในงานศิลปกรรม ลักษณะองค์ประกอบมโหสถชาดกในตอนดังกล่าว รวมทั้งรูปลักษณ์ของมโหสถที่แต่งองค์อย่างกษัตริย์ สามารถพบมาแล้วตั้งแต่ในศิลปะอยุธยาตอนกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 21-22 เช่น ลายปูนปั้นประดับผนังด้านนอกที่วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 92) ถึงแม้ว่าส่วนศีรษะรายละเอียดจะหลุดหายไปแต่ยังคงปรากฏร่องรอยของการมีกรอบกระบังหน้าและมงกุฎที่อยู่ด้านหลังฉาก สวมเครื่องประดับต่างๆ ทั้งสร้อยคอรูปตัว U พาหุรัด ผ้านุ่งเป็นผ้านุ่งลายดอก แตกต่างกับภาพบุคคลอีก 4 คน ที่นั่งขนาบข้างคนตรงกลางภาพ สันนิษฐานว่าน่าจะเป็นราชบัณฑิตทั้ง 4 ของพระเจ้าวิเทหราช ที่แต่งกายเรียบง่ายมีคาดสายสังวาลเฉียงคล้ายสายยัชโญปวีตของพราหมณ์ และมือข้างหนึ่งจับที่หน้าอกแสดงอาการตกใจ และการแสดงออกเช่นนี้ยังสืบเนื่องต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 ด้วย ดังพบที่อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 93) จากลักษณะการแต่งกายของมโหสถชาดกที่เป็นตัวพระสวมมงกุฎนั้น คงเป็นเพราะพระเจ้าวิเทหราชทรงรับมโหสถเป็นราชบุตร จึงเท่ากับเป็นชนชั้นสูง ซึ่งแตกต่างกับภาพโทณพราหมณ์ในงานจิตรกรรมโดยทั่วไปและข้อความที่กล่าวไว้ในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรสที่พอจะคาดเดาได้ว่าโทณพราหมณ์แต่งกายแบบนักบวช เพราะมีการกล่าวว่า โทณพราหมณ์มีผ้าโพกศีรษะ (ในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่พบว่าโทณพราหมณ์มีผ้าโพกศีรษะ แต่จะมีเพียงการทำผมเกล้าเรียบมีมวยที่ด้านหลังเท่านั้นซึ่งเป็นการเขียนสืบต่อมาจากในสมัยก่อนหน้า) และใช้สรรพนามตนเองว่า อาตมา

ดังนั้น จากข้อมูลดังกล่าวจึงสันนิษฐานว่า ภาพโทณพราหมณ์ในพุทธประวัติตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร ที่เขียนให้มีลักษณะเป็นตัวพระ สวมมงกุฎต่างไปจากภาพโทณพราหมณ์ที่อยู่ในฉากแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ ซึ่งมีลักษณะเป็นชายแก่ผิวเข้ม

---

[104] http://www.84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=28&i=600 เข้าถึงเมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2563.

แต่งกายชุดขาวแบบพราหมณ์ โดยอาจจะได้แบบอย่างมาจากลักษณะของมโหสถในฉากตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ เพราะจากการจัดองค์ประกอบภาพของภาพพุทธประวัติตอนโทณพราหมณ์ระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุและภาพของมโหสถในฉากตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชนี้มีการแสดงออกที่คล้ายคลึงกัน จนอาจเป็นไปได้ว่าทำให้เขียนตัวละครผิดไปจากเรื่องราวในพุทธประวัติ

ภาพที่ 80 โทณพราหมณ์ระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 81 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 82 โทณพราหมณ์ในตอนระงับสงครามแย่งชิงพระบรมธาตุ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 83 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 84 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

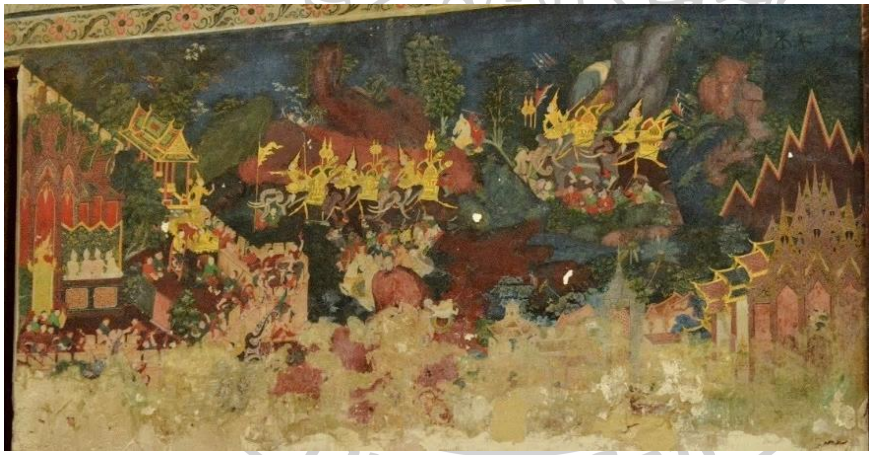
ภาพที่ 85 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ
พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ พิพิธภัณฑสถานแห่งชาติ พระนคร

ภาพที่ 86 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม

ภาพที่ 87 โทณพราหมณ์ในตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ
อุโบสถวัดอุโปสถาราม จังหวัดอุทัยธานี

ภาพที่ 88 มโหสถชาดกตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 89 มโหสถชาดก ตอนมโหสถห้ามกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัต พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ



ภาพที่ 90 มโหสถชาดกตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 91 มโหสถชาดกตอนกองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ อุโบสถวัดกำแพงบางจาก

ภาพที่ 92 ลายปูนปั้นเรื่องมโหสถชาดก วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี

ภาพที่ 93 มโหสถชาดก อุโบสถวัดบางยี่ขัน

3. การเขียนเรื่องชาดกในสมัยรัชกาลที่ 3

การเขียนภาพชาดกในสมัยรัชกาลที่ 3 พบตัวอย่างสำคัญ เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี อุโบสถวัดบางยี่ขัน อุโบสถวัดชมภูเวก พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ โดยสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ

1. วัดที่เขียนเรื่องทศชาติ ได้แก่ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี อุโบสถวัดบางยี่ขัน และอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี

2. วัดที่เขียนเรื่อง 550 พระชาติ ได้แก่ พระอุโบสถวัดเครือวัลย์

3. วัดที่เขียนพระชาติใดพระชาติหนึ่งอย่างละเอียด ได้แก่ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

การเขียนภาพชาดกในกลุ่มวัดที่กล่าวมา พบว่าบางวัดมีการเขียนร่วมกับเรื่องราวอื่นๆ ด้วย โดยจากการศึกษาพบว่า เรื่องที่นำมาเขียนร่วมกันกับภาพชาดกนั้นไม่น่าจะมีความเกี่ยวข้องกัน เนื่องจากบางวัดเขียนร่วมกับภาพเทพชุมนุม บางวัดเขียนคู่กับแถวพระอดีตพุทธเจ้า บางวัดเขียนร่วมกับภาพพุทธประวัติ ดังนั้นจึงอาจกล่าวได้แต่เพียงว่าเป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าหรือพระศรีศากยมุนีเช่นกัน

3.1 กลุ่มที่ 1 วัดที่เขียนเรื่องทศชาติ

เรื่องทศชาติ ซึ่งถือเป็นบารมียิ่งใหญ่ 10 ประการ ก่อนพระโพธิสัตว์จะจุติลงมาเป็นพระพุทธเจ้านี้ โดยทั่วไปจะเขียนอยู่บนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง ส่วนผนังเหนือกรอบหน้าต่างมักเขียนภาพเทพชุมนุม โดยพบว่ามีการแบ่งพื้นที่ในการเขียนเรื่องทั้ง 10 พระชาติ ออกเป็น 2 ลักษณะ

คือ ลักษณะแรกเขียนแต่ละพระชาติในพื้นที่ที่เท่ากัน กับลักษณะที่ 2 เขียน 9 พระชาติแรกอยู่ในพื้นที่จำกัด อาจจะช่องผนังละพระชาติหรือช่องผนังละ 2 พระชาติ แล้วเน้นเรื่องเวสสันดรชาดกซึ่งเป็นพระชาติสุดท้ายอย่างละเอียด

การเขียนทศชาติในลักษณะแรกพบที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี และอุโบสถวัดชมภูเวก ทั้งสองวัดนี้ช่างได้เขียนภาพทศชาติบนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง โดยแบ่งเรื่องออกเป็นผนังแปซ้าย-ขวา ด้านละ 5 พระชาติ อาจจะด้วยเป็นอาคารขนาดเล็กประมาณ 4-5 ห้อง มีประตูทางเข้าเพียงประตูตรงกลางประตูเดียว การแบ่งสัดส่วนภาพดังกล่าวจึงดูเป็นการออกแบบที่เหมาะสมกับพื้นที่อาคารที่ไม่ใหญ่มากนัก การเริ่มเรื่องจะเริ่มที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้าซึ่งเป็นด้านหน้าของวัดและวนแบบตามเข็มนาฬิกาไปทางผนังสกัดหลัง แล้วจบเรื่องเวสสันดรชาดกที่ผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า (ภาพที่ 94, 95)

ภาพที่ 94 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดชมภูเวก

ภาพที่ 95 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี

ผนังสกัดหน้าและสกัดหลังของวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี อุโบสถวัดบางยี่ขัน และอุโบสถวัดชมภูเวก เขียนเรื่องแตกต่างกัน โดยบนผนังสกัดหลังของวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษีเขียนภาพพุทธประวัติตอนเสด็จโปรดพุทธมารดา ต่อเนื่องด้วยตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งภาพดังกล่าวก็เป็นภาพที่นิยมเขียนไว้ด้านหลังพระพุทธรูปประธาน เพราะสื่อความหมายถึงเขาพระสุเมรุ ซึ่งเป็นหนึ่งในองค์ประกอบสำคัญของภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน (ภาพที่ 96) ส่วนผนังสกัดหน้าเขียนภาพเล่าเรื่องขนาดใหญ่เป็นภาพเมืองซึ่งน่าจะเป็นงานซ่อมเขียนใหม่ในภายหลัง[105] (ภาพที่ 97)

ภาพที่ 96 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหลังที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี

[105] งานจิตรกรรมฝาผนังภายในวิหารอาจเขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3-4 ลงมา โดยเรื่องที่เขียนนั้นอาจเป็นฉากในพุทธประวัติหรือชาดกในพุทธศาสนาเรื่องใดเรื่องหนึ่ง อ้างจาก ประภัสสร์ ชูวิเชียร, **วัดร้างในบางกอก** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2559), 20.

ภาพที่ 97 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหน้าที่วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี

อุโบสถวัดชมภูเวกภาพบนผนังสกัดหลัง ตรงกลางผนังเขียนภาพปราสาทช่องภายในลงพื้นสีแดงเพื่อเขียนให้เป็นกรอบแก่พระพุทธรูปประธานของอุโบสถ ขนาบข้างด้วยภาพพระอดีตพุทธเจ้าแสดงปางมารวิชัยขนาดใหญ่ 2 องค์ ส่วนผนังสกัดหน้าเหนือกรอบประตูขึ้นไปเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญซึ่งเป็นภาพที่มักปรากฏทั่วไปบนผนังด้านนี้ภายในอุโบสถ จากการลำดับภาพทศชาติในตำแหน่งผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่เวียนตามเข็มนาฬิกา ซึ่งอยู่คนละตำแหน่งกับภาพพุทธประวัติตอนมารผจญทำให้การดำเนินเรื่องไม่จำเป็นต้องเวียนเรื่องราวไปในทิศทางเดียวกันหรือมีความเกี่ยวข้องกัน ทำให้การเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญสามารถเขียนตามแบบแผนประเพณีตรงตามทิศทางที่กล่าวในพุทธประวัติได้ หรือเขียนแบบเวียนแบบทวนเข็มนาฬิกา ในขณะที่ภาพทศชาติก็สามารถเล่าเรื่องทั้ง 10 พระชาติ แบบเวียนตามเข็มนาฬิกาได้ (ภาพที่ 98, 99)

ภาพที่ 98 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหลังที่อุโบสถวัดชมภูเวก

ภาพที่ 99 ภาพจิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหน้าที่อุโบสถวัดชมภูเวก

อุโบสถวัดบางยี่ขัน ก็เป็นอีกหนึ่งวัดที่พบภาพพทศชาติ ถึงแม้ว่าภาพจะเสียหายไปมากแต่ก็พอจะศึกษาอยู่ได้บ้าง การเรียงลำดับเรื่องที่อุโบสถวัดบางยี่ขันแตกต่างไปจากวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษีและอุโบสถวัดชมภูเวก เพราะเขียนเรื่องแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกา เริ่มเรื่องเตมียชาดกจากผนังแปด้านขวาของพระพุทธรูปประธานในห้องที่ 2 (ไล่ลำดับเรื่องจากผนังสกัดหลัง) บนผนังสกัดหน้าระหว่างประตูทางเข้าเขียนภาพมโหสถชาดก แล้วดำเนินเรื่องจนไปถึงห้องที่ 2 ของผนังแปด้านซ้ายของพระพุทธรูปประธานเขียนภาพวิธูรชาดก (ภาพที่ 100, 101) การที่ไม่พบภาพเวสสันดรชาดกในปัจจุบันจึงอาจจะสันนิษฐานได้ว่าห้องภาพที่ 1 ของผนังแปทั้งสองข้างอาจจะเคยมีภาพเวสสันดรชาดกมาก่อน ดังตัวอย่างเช่นที่ อุโบสถวัดคงคาราม จังหวัดราชบุรี ก็เขียนภาพเวสสันดรชาดกไว้บนผนังแปติดฝั่งกับผนังสกัดหลังทั้งสองข้าง หรือไม่อาจจะเนื่องมาจากอุโบสถวัดบางยี่ขันเป็นอาคารขนาดใหญ่กว่าวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษีและอุโบสถวัดชมภูเวก ทำให้ห้องภาพมีมากกว่าตามไปด้วย และช่างได้เขียน 1 พระชาติ ต่อ 1 ห้องภาพ โดยไม่ได้ขยายเรื่องพระชาติใดพระชาติหนึ่งเป็นพิเศษ อีกทั้งบริเวณด้านหลังพระประธานออกแบบให้มีช่องทางเดินรอบพระประธานได้ จึงน่าจะเป็นหนึ่งในสาเหตุที่ออกแบบให้ภาพเวสสันดรชาดกเขียนบนผนังแปทั้งสองฝั่ง และให้ภาพมโหสถชาดกซึ่งเป็นพระขาติในลำดับที่ 5 อยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหน้า

เทคนิคการเว้นช่องผนังแปห้องที่ 1 ซึ่งติดกับพระพุทธรูปประธานไว้สำหรับเขียนเรื่องอะไรบางอย่างที่พิเศษ ก็พบที่อุโบสถวัดชมภูเวกเช่นกัน หากแต่อุโบสถวัดชมภูเวกห้องภาพที่ 1 ของผนังแปด้านด้านขวาของพระพุทธรูปประธานเขียนเรื่องพระมาลัยซึ่งเป็นฉากเกี่ยวกับสวรรค์ ส่วนผนังแปด้านด้านซ้ายของพระพุทธรูปประธานเขียนฉากนรก ซึ่งทั้งสองเรื่องนี้น่าจะเป็นการเขียนแทนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่เป็นเรื่องจากนรก สวรรค์นั่นเอง

จากลักษณะการวางเรื่องราวทศชาติในรูปแบบแรกนี้ จะพบว่าการออกแบบภาพบนผนังสกัดหน้าและสกัดหลังสามารถเขียนเรื่องที่แตกต่างกันได้ และถ้าเขียนคนละเรื่องแล้วก็ไม่จำเป็นต้องดำเนินเรื่องไปในทิศทางเดียวกันกับภาพทศชาติก็ได้

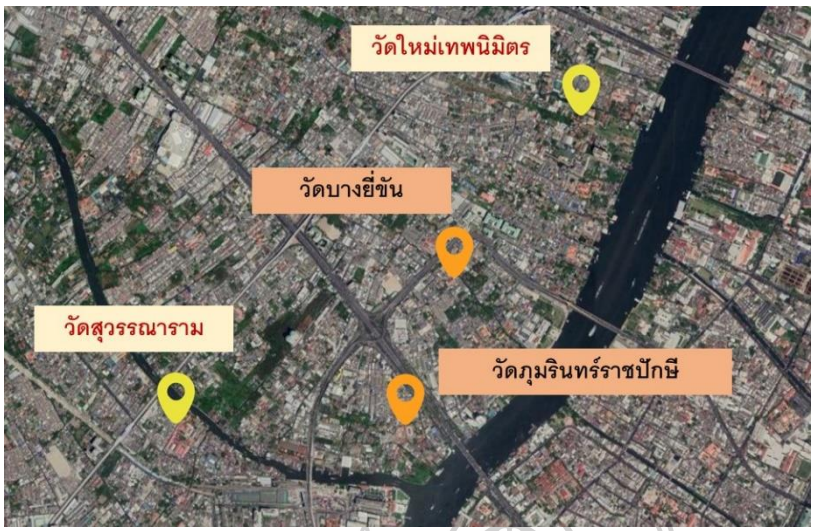
ภาพที่ 100 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 101 ผนังแปด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานฝั่งใกล้กับผนังสกัดหลังอุโบสถวัดบางยี่ขัน

การเขียนทศชาติในลักษณะที่ 2 คือ เขียน 9 พระชาติแรกอยู่ในพื้นที่จำกัด อาจจะช่องผนังละพระชาติหรือช่องผนังละ 2 พระชาติ แล้วเน้นเรื่องเวสสันดรชาดกซึ่งเป็นพระชาติสุดท้ายอย่างละเอียด ดังเช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ถึงแม้จะเขียนครบทั้ง 10 พระชาติ แต่การดำเนินเรื่องก็แตกต่างกับ 3 วัดที่กล่าวข้างต้น โดยพระอุโบสถวัดสุวรรณารามจะเรียงเรื่องทั้ง 9 พระชาติ อยู่บนผนังแปด้านซ้ายของพระพุทธรูปประธาน ส่วนเรื่องเวสสันดรชาดกมีการเขียนให้เต็มทุกห้องภาพของผนังแปด้านขวาของพระพุทธรูปประธาน โดยการวางผังดังกล่าวอาจจะมีความสัมพันธ์กับอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร ซึ่งเป็นตัวอย่างจิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะนอกจากจะเรียงเรื่องทศชาติเช่นเดียวกันแล้ว ที่ผนังสกัดหน้าและสกัดหลังยังดำเนินเรื่องคล้ายคลึงกันด้วย โดยผนังสกัดหน้าเขียนเรื่องพุทธประวัติ เริ่มจากผนังระหว่างกรอบประตูเขียนตั้งแต่ตอนเสด็จออกผนวชจนกระทั่งถึงปลงพระเกศา และที่ผนังเหนือกรอบประตูเขียนเรื่องมารผจญ ผนังสกัดหลังเขียนฉากเหตุการณ์ในพุทธประวัติที่เกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุอย่างตอนเสด็จโปรดพุทธมารบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ นอกจากนี้การเขียนภาพทศชาติของทั้งสองวัด ได้เขียนแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกาเช่นเดียวกัน จากการพบตัวอย่างการดำเนินเรื่องของทั้งสองวัดนี้ ทำให้ทราบว่าขนาดพื้นที่ของอาคารไม่ได้มีผลต่อการออกแบบการวางระบบเรื่องราว เนื่องจากอุโบสถวัดสุวรรณารามมีขนาดใหญ่กว่าอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรอย่างมาก แต่อาจจะสันนิษฐานได้ว่าช่างผู้เขียนภาพวัดสุวรรณารามอาจได้แบบอย่างการวางโครงเรื่องมาจากอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรก็เป็นได้

จากรูปแบบของกลุ่มที่ 1 วัดที่เขียนเรื่องทศชาติ มีการเขียนอยู่ 2 แบบ คือ แบบเขียนแต่ละพระชาติบนพื้นที่ที่เท่ากัน และแบบเขียนเรื่องเวสสันดรอย่างละเอียดกว่าพระชาติอื่นๆ จากตำแหน่งที่ตั้งของวัดในกลุ่มที่เขียนเรื่องทศชาติทั้งวัดสุวรรณาราม วัดภุมรินทร์ราชปักษี วัดบางยี่ขัน และวัดใหม่เทพนิมิตร ตั้งอยู่ในพื้นที่ใกล้เคียงกัน (ภาพที่ 102) อาจจะหนึ่งในสาเหตุที่ทำให้กลุ่มวัดดังกล่าวเลือกที่เขียนภาพทศชาติ หากแต่มีการวางโครงเรื่องแตกต่างกัน

การเขียนทศชาติในบางวัดมีข้อสังเกตที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งคือ มีการออกแบบการดำเนินเรื่องแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกา เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน ลักษณะดังกล่าวอาจเป็นรูปแบบวิธีการเล่าเรื่องทศชาติแบบหนึ่งที่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 สืบต่อมาจากในงานในสมัยก่อนหน้า เห็นได้จากทั้งพระตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เขียนขึ้นในสมัยอยุธยาปลาย (ภาพที่ 103) และอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรเขียนขึ้นในราวรัชกาลที่ 1-3



ภาพที่ 102 แผนที่แสดงตำแหน่งที่ตั้งของวัดสุวรรณาราม วัดภุมรินทร์ราชปักษี วัดบางยี่ขัน และวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ 103 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนัง พระตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

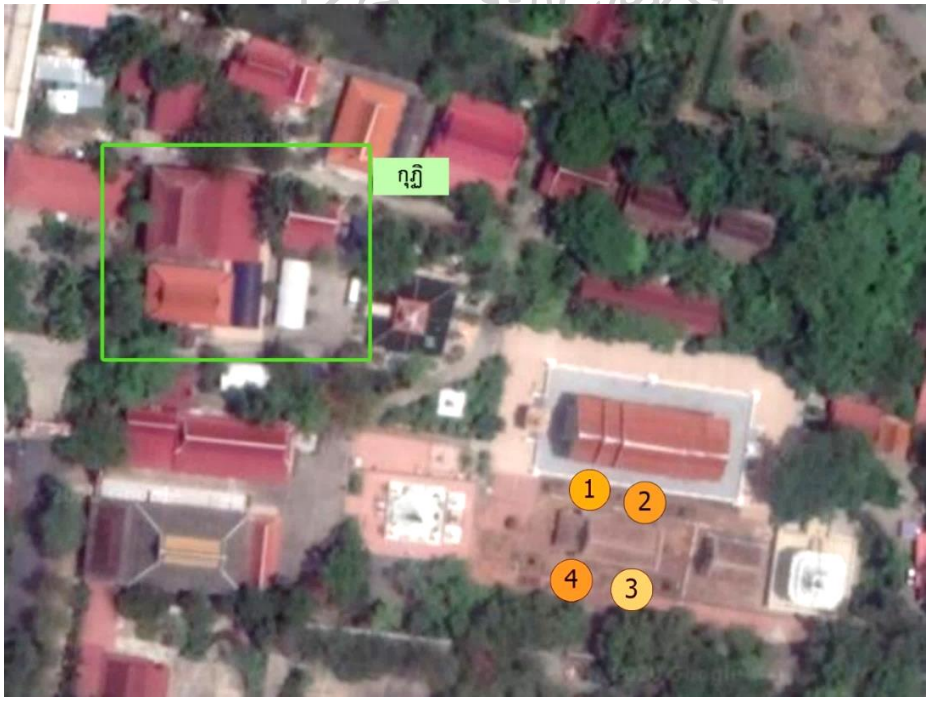
ลักษณะการดำเนินเรื่องแบบเวียนทวนเข็มนาฬิกาที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม ยังอาจเกิดขึ้นจากปัจจัยเรื่องความสัมพันธ์กับตำแหน่งที่ตั้งของหมู่กุฏิกับพระอุโบสถ หากสังเกตจากแผนผังวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 104) หมู่กุฏิกับตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกของพระอุโบสถโดยเยื้องไปทางทิศเหนือ ซึ่งตำแหน่งดังกล่าวสัมพันธ์กับจุดเริ่มต้นเรื่องที่อยู่บนผนังแปด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานฝั่งผนังสกัดหน้า การกำหนดจุดเริ่มต้นเรื่องและการเวียนลำดับเรื่องจึงสัมพันธ์กับเข้ามา

ประกอบสังฆกรรมของพระภิกษุสงฆ์ เช่นเดียวกับการจัดวางผังวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 105) ที่อาจเป็นแม่แบบในการวางเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถรวมทั้งการวางผังวัดด้วย หากกล่าวถึงกรณีการกำหนดเรื่องราวในอุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 106) ก็อาจเป็นไปได้ว่าการที่เรื่องราวถูกกำหนดให้อยู่ในบนผนังแปด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานฝั่งผนังสกัดหน้าอาจจะเป็นเพราะการวางผังวัดที่หมู่กุฏิตั้งอยู่ทางทิศตะวันตกเฉียงเหนือของพระอุโบสถก็เป็นได้ นอกจากนี้จุดเริ่มต้นเรื่องของกลุ่มวัดดังกล่าวอยู่ทางด้านหน้าวัดที่หันไปในทิศทางเส้นทางสัญจรเช่นเดียวกัน ดังนั้นไม่ว่าจะเวียนในระบบใดก็ยังคงจุดเริ่มต้นก็อยู่ทางด้านหน้า เวลาที่พุทธศาสนิกชนเข้ามาในอุโบสถก็สามารถรับรู้เรื่องราวได้อย่างเป็นลำดับ[106]

ภาพที่ 104 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถและตำแหน่งกุฏิ วัดสุวรรณาราม

[106] ประเด็นการกำหนดจุดเริ่มต้นเรื่องราวน่าจะสัมพันธ์กับตำแหน่งที่ตั้งหมู่กุฏิสงฆ์นี้ อาจจะมีหลักฐานสนับสนุนน้อยเกินไป จากคำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิและอาจารย์บางท่าน ที่เป็นคณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์, 19 พฤษภาคม 2563

ภาพที่ 105 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถและตำแหน่งกุฏิ วัดใหม่เทพนิมิตร



ภาพที่ 106 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังอุโบสถและตำแหน่งกุฏิ วัดชมภูเวก

การแสดงออกของพระชาติต่างๆ ในกลุ่มวัดที่เขียนเรื่องทศชาติ

การเขียนเรื่องทศชาติให้ครบทั้ง 10 พระชาติ ภายในอาคารมีปัจจัยเรื่องของพื้นที่เป็นข้อจำกัดสำคัญในการกำหนดเรื่องเล่า ช่างจะเลือกเฉพาะตอนสำคัญๆ ของพระชาตินั้นๆ มาเขียน บางแห่งอาจเขียนให้ 1 ห้องภาพเขียนเพียงพระชาติเดียว หรือในบางแห่งที่มีขนาดเล็กมากก็อาจจะเขียนให้ 1 ห้องภาพเขียน 2 พระชาติ อย่างที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เป็นอาคารที่มีขนาดพื้นที่มาก จำนวนห้องภาพมากที่สุดในกลุ่มวัดที่เขียนภาพทศชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงสามารถเลือกเหตุการณ์มาเขียนได้มากกว่าหรือใช้วิธีการเพิ่มภาพทิวทัศน์และภาพกากลงไป แต่ก็มีบางตอนที่ยังคงใช้เหตุการณ์เช่นเดิมอยู่คือ จันทกุมารและพรหมนารท อาจจะด้วยตัวเนื้อเรื่องเป็นเรื่องสั้นไม่ยาวมากนัก ไม่มีเหตุการณ์ที่เป็นจุดเด่น จึงใช้เหตุการณ์ที่เป็นจุดเปลี่ยนของเรื่องหรือการชนะสิ่งไม่ดีมาเป็นภาพเล่าเรื่อง ส่วนอาคารที่มีขนาดเล็กกว่าอย่างเช่น อุโบสถวัดบางยี่ขัน อุโบสถวัดชมภูเวก วิหารวัดภุมริมราชปักษี รายละเอียดของทศชาติจะถูกจำกัดด้วยพื้นที่อาคาร

การแสดงออกของภาพทศชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเล่าเรื่องและเลือกตอนมานำเสนอคล้ายคลึงกับในอดีตตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยา และคงมีการสืบต่อมาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ราวพุทธศตวรรษที่ 24 โดยมีการสืบทอดรูปแบบทั้งลักษณะบุคคลสำคัญในเรื่อง อากัปกิริยาท่าทางต่างๆ ซึ่งบางเรื่องราวมีความคล้ายคลึงกับงานศิลปกรรมที่พบมาแล้วตั้งแต่ช่วงพุทธศตวรรษที่ 18 มากก่อน จากหลักฐานที่ปรากฏภาพจิตรกรรมบางวัดลบเลือนไปมาก แต่ก็พอที่อาจจะอนุมานส่วนที่หายไปได้ว่าแสดงตอนอะไร เนื่องจากการแสดงออกภาพทศชาติในแต่ละวัดแต่ละยุคสมัยมีความคล้ายคลึงกันทั้งในเรื่องเหตุการณ์และการเรียงโครงเรื่อง

การสืบทอดรูปแบบการแสดงออกของเรื่องราว

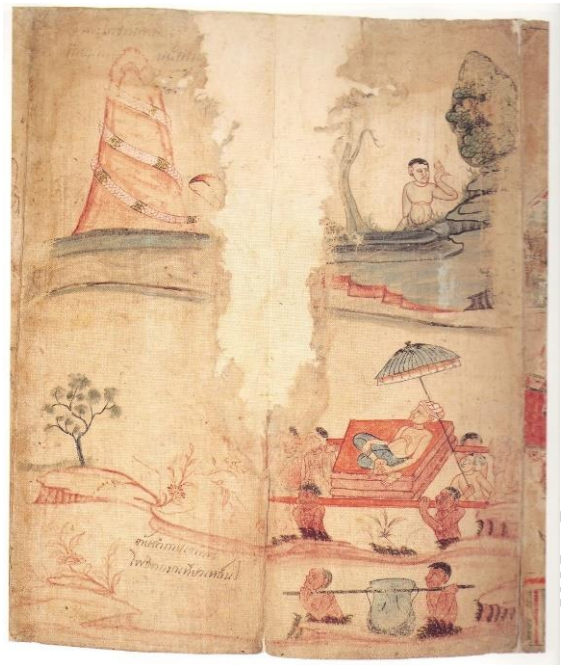
ในกลุ่มเรื่องทศชาติที่มักเขียนภาพเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งอยู่บ่อยครั้งจนถือเป็นเหตุการณ์สำคัญที่สุดในเรื่องถึงแม้พื้นที่ในการเขียนจะมีมากขึ้นก็ตามแต่ช่างก็แสดงออกเพียงเหตุการณ์เดียวกันนี้เสมอโดยไม่ได้เพิ่มเหตุการณ์อื่นๆ เข้ามาด้วย ได้แก่ ภูริทัตตชาดก นารทชาดก จันทกุมารชาดก

ภูริทัตตชาดก เหตุการณ์ที่นำมาเขียนอยู่เสมอคือ ตอนพระภูริทัตขึ้นไปรักษาอุโบสถศีลอยู่ที่จอมปลวกใกล้ต้นไทรริมแม่น้ำยมุนา ซึ่งพบมาแล้วในศิลปะอยุธยาตอนกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 21-22 เช่น ลายปูนปั้นประดับผนังด้านนอกที่วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 107) และสืบต่อมาในสมัยอยุธยาตอนปลายและสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น ในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 (ภาพที่ 108) อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 109) เป็นต้น การเขียนภาพพระภูริทัตในร่างของพญานาคพันรอบจอมปลวกยังคงนิยมต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังพบที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 110, 111) สาเหตุที่เน้นเหตุการณ์ตอนนี้อาจจะเนื่องจากภูริทัตตชาดกเป็น

พระชาติที่เน้นในเรื่องการบำเพ็ญศีลบารมี คือ การควบคุมกายและวาจาไม่ให้ประพฤติผิดประพฤติชั่ว ดังนั้นเหตุการณ์ตอนที่พระภูริทัตอาศัยอยู่ที่จอมปลวกจึงเหมือนกับเป็นจุดเริ่มต้นก่อนที่พระองค์จะพบกับความยากลำบาก

ถึงแม้ว่าจะเขียนพระภูริทัตพันรอบจอมปลวกเป็นหลัก แต่สิ่งที่ทำให้ภาพภูริทัตตชาดกแต่ละแห่งมีความแตกต่างกัน คือ การเลือกเหตุการณ์อื่นที่เกี่ยวข้องกับตอนพระภูริทัตอาศัยอยู่ที่จอมปลวกมาเขียน เช่น ภาพที่วัดไลย์เลือกการเล่าเรื่องตั้งแต่พรานเนสาทพร้อมลูกชายชื่อโสมทัตได้ไปพบกับพราหมณ์ที่ไปเรียนมนต์อาลัมพายน์มาจากพระฤๅษีเดินถือดวงแก้วของนาคมา พรานเนสาทเกิดความอยากได้ดวงแก้วจึงแลกเปลี่ยนโดยการบอกทางไปหาพระภูริทัต ส่วนภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนภาพตอนที่พราหมณ์เข้ามาจับพระภูริทัตพบทั้งที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม และอุโบสถวัดชมภูเวก จากเหตุการณ์ตอนพราหมณ์เข้ามาจับพระภูริทัตที่จอมปลวกนี้เองทำให้ทราบว่าช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่ได้เขียนภาพพราหมณ์ที่เข้าไปจับพระภูริทัตแต่งกายตามแบบพราหมณ์ หากแต่แต่งกายเป็นชาวบ้านหรือคนธรรมดาทั่วไป แตกต่างกับลายปูนปั้นในสมัยก่อนหน้าที่ยังคงแสดงให้เห็นว่าคนที่มาจับพระภูริทัตเป็นพราหมณ์ เห็นได้จากวัดไลย์ที่พราหมณ์จะห่มหนังสัตว์ และภาพในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 พราหมณ์จะมีผ้าโพกหัวคล้ายแขก ความเข้าใจที่คาดเคลื่อนนี้อาจเกิดขึ้นมาแต่ตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ดังที่อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรก็เขียนภาพพราหมณ์ที่ไปเรียนมนต์อาลัมพายน์มาจากพระฤๅษีเป็นชาวบ้านธรรมดาไม่มีสัญลักษณ์ใดที่บ่งบอกความเป็นพราหมณ์

ภาพที่ 107 ภาพภูริทัตตชาดกที่วัดไลย์ ลพบุรี



ภาพที่ 108 ภาพภูริทัตตชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8
ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 209.

ภาพที่ 109 ภาพภูริทัตตชาดกในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ 110 ภาพภูริทัตตชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

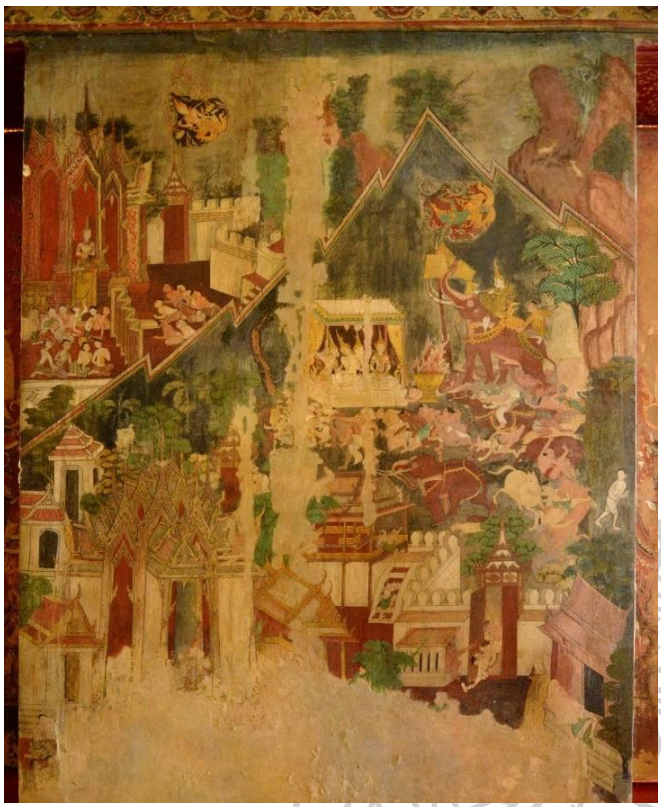
ภาพที่ 111 ภาพภูริทัตตชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก

จันทกุมารชาดก เป็นอีกหนึ่งเรื่องที่พบว่านิยมการแสดงออกเพียงเหตุการณ์ตอนเดียวกันนี้มาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ เหตุการณ์ตอนที่พระจันทกุมารถูกจับตัวมาสังเวยในพิธีบูชายัญ แล้วพระอินทร์ได้ถือค้อนเหล็กเหาะลงมาทำลายปะรำพิธีโดยการหักฉัตร ดังเช่น งานในสมัยอยุธยาที่วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 112) สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 (ภาพที่ 113) งานในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 114) งานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่นที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดชมภูเวก และวิหารวัดภุมริมราชปักษี (ภาพที่ 115-117) นอกจากเหตุการณ์จะเขียนตอนเดียวกันสืบเนื่องจนมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 แล้ว ลักษณะของพระอินทร์ยังคงเหมือนเดิมด้วย ทั้งลักษณะท่าทางการเหาะ ทิศทางการเหาะลงมาจะเป็นในทิศทางจากด้านบนขวาลงมาด้านล่างซ้าย ท่าทางการยกค้อน พระหัตถ์ขวาหักฉัตรและพระหัตถ์ซ้ายยกค้อน ก็ไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปแต่อย่างใด อีกทั้งลักษณะพระอินทร์หักฉัตรในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนให้ก้านฉัตรหักลงไปทางด้านขวา พบทั้งที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน อุโบสถวัดชมภูเวก และวิหารวัดภุมริมราชปักษี ซึ่งหลักฐานสมัยก่อนหน้านี้ทิศทางของฉัตรมีความหลากหลายมากกว่า ทำให้อาจสันนิษฐานได้ว่าภาพพระอินทร์ในจันทกุมารชาดกใช้ต้นแบบโครงร่างจากต้นฉบับเดียวกันก็เป็นได้

ภาพที่ 112 ภาพจันทกุมารชาดกที่วัดไลย์ ลพบุรี

ภาพที่ 113 ภาพจันทกุมารชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8
ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 210.

ภาพที่ 114 ภาพจันทกุมารชาดกในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร



ภาพที่ 115 ภาพจันทกุมารชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 116 ภาพจันทกุมารชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก

ภาพที่ 117 ภาพจันทกุมารชาดกในวิหารวัดภุมริมราชปักษี

นารทชาดก พบหลักฐานงานศิลปกรรมตั้งแต่ในช่วงสมัยอยุธยา เช่น วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 118) ภาพในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 (ภาพที่ 119) และในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 120) เรื่อยมาจนถึงสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน อุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 121-123) การแสดงออกนิยมเขียนเพียงเหตุการณ์เดียวคือ ฉากตอนพระพรหมนารทหาบสาแหรกทองคำลงมาหาลงมาหาพระเจ้าอังคติราชและพระธิดารุจาที่เมืองมิถิลา อาจจะด้วยเหตุว่าเป็นชาดกที่มีเนื้อเรื่องไม่ยาวมากนัก จุดสำคัญของเรื่องมีเพียงเหตุการณ์เดียว จึงพบเฉพาะตอนนี้เท่านั้น เพื่อเป็นการเน้นย้ำชาดกเรื่องนี้ที่กล่าวถึงอุเบกขาบารมี หรือการวางเฉยไม่ยินดียินร้าย วางใจเป็นกลางไม่หวั่นไหวง่าย เหตุการณ์ที่มีพระโพธิสัตว์และเป็นจุดเปลี่ยนของเรื่องซึ่งก็คือตอนพระพรหมนารทลงมาสั่งสอนพระเจ้าอังคติราชนั่นเอง

ภาพที่ 118 ภาพนารทชาดกที่วัดไลย์ ลพบุรี

ภาพที่ 119 ภาพนารทชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 210.

ภาพที่ 120 ภาพนารทชาดกภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ 121 ภาพนารทชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 122 ภาพนารทชาดกในอุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 123 ภาพนารทชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก

เนมิราชชาดกการแสดงออกที่สัมพันธ์กับห้องภาพ

วัดที่มีการเขียนภาพเนมิราชชาดก เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี และอุโบสถวัดชมภูเวก จากกลุ่มวัดดังกล่าวพบว่าการแสดงออกของเรื่องราวมีด้วยกันอยู่ 2 ลักษณะ ซึ่งจะสัมพันธ์กับกรอบภาพ

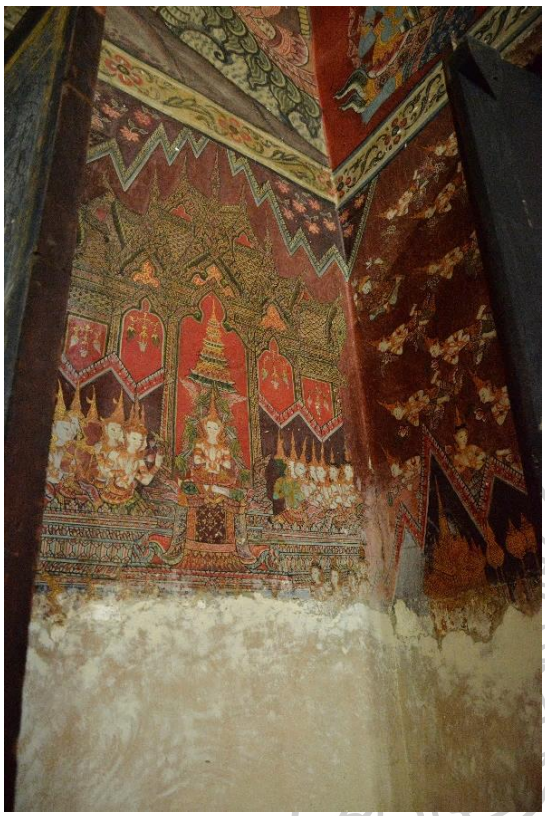
ลักษณะแรกเขียนเต็มห้องภาพภายในกรอบสี่เหลี่ยม ได้แก่ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม วิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี อุโบสถวัดบางยี่ขัน ภาพที่ปรากฏเป็นพระเจ้าเนมิราชประทับอยู่ในภายในวิมานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ มีพระอินทร์และเหล่าเทพยดามาเข้าเฝ้าจำนวนมาก จากภาพที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 124) แสดงให้เห็นว่าใต้กรอบเส้นสินเทา มีภาพพระเจ้าเนมิราชประทับอยู่บนเวชยันตราชรถมีมาตุลีเป็นเทพสารถีนำชมนรกภูมิ ในส่วนนี้ทำให้นำไปสันนิษฐานภาพด้านล่างที่ลบเลือนไปของวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษีได้เพราะนอกจากการวางโครงเรื่องด้านบนที่เหมือนกับพระอุโบสถวัดสุวรรณารามแล้ว เส้นสินเทาที่เหลือร่องรอยอยู่ก็เขียนเป็นแบบลายฮ่อเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 125)

กรณีภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดบางยี่ขันที่อยู่บนผนังบริเวณมุมอาคาร (ภาพที่ 126) ภาพที่เหลืออยู่เป็นภาพส่วนบนเขียนภาพพระเจ้าเนมิราชประทับอยู่ในภายในวิมานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ พระอินทร์และเหล่าเทพยดามาเข้าเฝ้า การที่เขียนอยู่ในตำแหน่งมุมของอาคารภาพจึงมีทั้งบนผนังสกัดหน้าและผนังแป ช่างได้เขียนภาพวิมานไว้บนผนังสกัดหน้าและผนังแปเขียนเป็นภาพเหล่าเทวดาที่กำลังเหาะมาเข้าเฝ้า ด้านล่างภาพเหล่าเทวดาใต้เส้นสินเทามีร่องรอยของภาพเวชยันตราชรถซึ่งแสดงให้เห็นว่าส่วนล่างนี้เป็นภาพนรกภูมิ

จากทิศทางของภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดบางยี่ขันได้แสดงให้เห็นว่าลักษณะทิศทางการเคลื่อนไหวของตัวละครยังสัมพันธ์กับทิศทางการลำดับภาพทศชาติที่เวียนแบบทวนเข็มนาฬิกาด้วย สังเกตได้จากทิศทางการเหาะของเหล่าเทวดาที่มาเข้าเฝ้าพระเจ้าเนมิราช และทิศทางของเวชยันตราชรถที่หันไปในทิศทางเดียวกัน เทคนิคดังกล่าวยังคงพบต่อมาในสมัยหลังเช่นที่อุโบสถวัดป่าเกด จังหวัดสมุทรปราการ (ภาพที่ 127) ถึงแม้ว่าภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดป่าเกดจะไม่ได้อยู่ที่มุมอาคารแต่ก็ได้เขียนภาพวิมานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ของพระอินทร์อยู่ริมกรอบส่วนด้านล่างพบร่องรอยของกรอบเส้นสินเทาทำให้ทราบว่าส่วนล่างนี้เขียนภาพนรกภูมิ และอาจเป็นไปได้ว่าใต้กรอบเส้นสินเทาที่เหลือนี้อาจเป็นภาพเวชยันตราชรถ หากเป็นดังนั้นแล้วทั้งทิศทางการเข้ามาของเหล่าเทวดาและทิศทางของเวชยันตราชรถก็จะสัมพันธ์กับการลำดับเรื่องทศชาติของอุโบสถวัดป่าเกดที่เวียนตามเข็มนาฬิกา

ภาพที่ 124 ภาพเนมิราชชาดกภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 125 ภาพเนมิราชชาดกภายในวิหารวัดภุมรินทร์ราชปักษี



ภาพที่ 126 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 127 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดป่าเกด จังหวัดสมุทรปราการ

ลักษณะการแสดงออกภาพเนมิราชชาดกแบบที่ 2 เช่น อุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 128) ห้องภาพนี้ได้เขียนมโหสถชาดกร่วมกับภาพเนมิราชชาดก โดยช่างได้ใช้เส้นสินเทาแบ่งชาดกออกจากกัน จากลักษณะดังกล่าวทำให้กรอบภาพไม่ได้อยู่ในกรอบสี่เหลี่ยมแบบในลักษณะแรก ลักษณะกรอบเช่นนี้ไม่มีการพบว่าเขียนตอนที่พระเจ้าเนมิราชประทับอยู่ในภายในวิมานบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์มีพระอินทร์และเหล่าเทพยดามาเข้าเฝ้า หากแต่เลือกใช้ตอนที่เกี่ยวข้องกับเวชยันตราชรถ อย่างที่อุโบสถวัดชมภูเวกเลือกตอนมาตุลีเทพสารถีนำพระเจ้าเนมิราชชมนรกภูมิ กรณีการเขียนภาพเนมิราชชาดกร่วมกับพระชาติอื่นในห้องภาพเดียวกันและช่างได้เลือกเขียนตอนอื่นที่ไม่ใช่พระเจ้าเนมิราชประทับอยู่ในภายในวิมาน พบมาก่อนแล้วที่อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 129) โดยที่วัดแห่งนี้เลือกเขียนตอนที่มาตุลีเทพสารถีนำเวชยันตราชรถมีไปรับพระเจ้าเนมิราชที่ประทับอยู่ภายในปราสาท

จากการปรากฏภาพทศชาติที่เขียนเหตุการณ์ซ้ำๆ กัน ของงานช่างจิตรกรรมฝาผนังในช่วงรัชกาลที่ 3 หรือราวครึ่งหลังพุทธศตวรรษที่ 24 นี้ บางชาดกได้เลือกตอนมาแสดงออกคล้ายคลึงกับช่วงสมัยอยุธยา หรือบางตอนก็ได้แสดงออกด้วยท่าทางของบุคคลที่สืบทอดรูปแบบต่อมาตั้งแต่สมัยอยุธยา อีกทั้งนี้เรื่องราวต่างๆ ในทศชาติ มักเขียนภาพเหตุการณ์เดิมๆ ไม่มีการขยายความเหมือนกับพุทธประวัติ หรือเลือกตอนใหม่ๆ มาเขียนมากนัก

บางวัดเน้นเขียนเรื่องเวสสันดรชาดกมากกว่าพระชาติอื่นๆ เนื่องจากได้รับความนิยมนับถือมาก เป็นพระชาติสุดท้าย ที่ตัวละครในเรื่องเวสสันดรชาดกจะกลับมาเกิดใหม่และมีความสัมพันธ์กับพระพุทธเจ้า ดังเช่น พระสิริมหามายา ชาลี แล้ว การเขียนเวสสันดรชาดกจึงเท่ากับว่าเป็นการเล่าประวัติของพระพุทธเจ้าแบบต่อเนื่องตั้งแต่อดีตพระชาติสุดท้ายก่อนเข้าสู่พระชาติที่จะตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้าด้วย ด้วยเนื้อเรื่องเวสสันดรชาดกยังมีความยาวถึง 13 กัณฑ์ มีการประพันธ์เรื่องเวสสันดรชาดกอยู่บ่อยครั้ง และยังมีความเกี่ยวข้องกับประเพณีงานบุญใหญ่อย่างการเทศน์มหาชาติ ซึ่งเกี่ยวข้องกับการบุญที่หวังจะอยากไปเกิดในยุคของพระศรีอาริย์ พระชาติอื่นๆ จึงเขียนขึ้นเพื่อให้ครบ 10 พระชาติ ซึ่งความนิยมเรื่องเวสสันดรชาดก นอกจากจะสะท้อนออกมาให้เห็นในรูปแบบของการเขียนบนพื้นที่ผนังอาคารมากสุดแล้ว งานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นหลังรัชกาลที่ 3 บางวัดก็เขียนเฉพาะภาพเวสสันดรชาดกในตำแหนงผนังระหว่างกรอบหน้าต่างเท่านั้น เช่น วัดโบสถ์สามเสน

ภาพที่ 128 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี

ภาพที่ 129 ภาพเนมิราชชาดกภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

3.2 กลุ่มที่ 2 วัดที่เขียนเรื่องชาดก 550 พระชาติ

เรื่องชาดก 550 พระชาติ จัดอยู่ในประเภทนิบาตชาดกเป็นเรื่องการบำเพ็ญบารมีของพระโพธิสัตว์ก่อนที่จะตรัสรู้เป็นพระพุทธเจ้า แต่จำนวนพระชาติที่มีการระบุจริงๆ นั้น คือ จำนวน 547 พระชาติ[107] แต่ก็มักเรียกรวมกันว่า 550 พระชาติ โดยวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มีการเขียนภาพดังกล่าว ได้แก่ วัดเครือวัลย์ ตามประวัติวัดแห่งนี้เจ้าจอมเครือวัลย์บุตรีเจ้าพระยาอภัยภูธรสร้างใหม่แต่ยังไม่แล้วเสร็จก็ถึงแก่กรรมเสียก่อน รัชกาลที่ 3 จึงโปรดเกล้าฯ ให้สร้างต่อไป แล้วพระราชทานชื่อว่า วัดเครือวัลยวรวิหาร[108] นอกจากนี้ยังพบหลักฐานที่กล่าวถึงวัดเครือวัลย์อยู่ในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้ แต่งขึ้นราวปี จ.ศ.1195 (พ.ศ.2376) โดยนายมี มหาดเล็ก[109] นั้น แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมที่วัดแห่งนี้น่าจะเขียนเสร็จก่อนปี พ.ศ.2376

ลักษณะการดำเนินเรื่องชาดก 550 พระชาติ ที่วัดเครือวัลย์ (ภาพที่ 130) แต่ละพระชาติอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมเท่าๆ กัน เรียงตั้งแต่ผนังในตำแหน่งระหว่างกรอบหน้าจนขึ้นไปสุดผนังด้านบน เต็มผนังทั้ง 4 ด้าน จำนวนทั้งหมด 510 กรอบภาพ การจัดวางภาพชาดกหลายๆ ตอนบนผนังเดียวกัน ให้แต่ละตอนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมนี้พบมาก่อนแล้วในงานศิลปกรรมสมัยอยุธยา เช่น ลายปูนปั้นทศชาติที่วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี (ภาพที่ 131)

มีการสันนิษฐานว่าเนื่องมาจากบางพระชาติมีเนื้อหาที่ใกล้เคียงกันจึงตัดออกไป[110] รวมทั้งภาพชาดกบางตอนก็มีการเขียนซ้ำกันด้วยก็มี[111] ทำให้โดยรวมทั้งหมดแล้วปรากฏภาพนิบาต

---

[107] สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ, **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา** (กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524), 70. อ้างจาก สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง. “การศึกษาคติการสร้างภาพนิบาตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร,” 8.

[108] ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, เจ้าพระยา, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2538), 144.

[109] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 43-44.

[110] พระมหาอำพล บุดดาสาร, "การศึกษาวิเคราะห์พุทธปรัชญาและพุทธศิลป์จากภาพจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องบาลีชาดกวัดเครือวัลย์วรวิหาร" (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนศึกษา, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546), 227.

[111] ปรุงศรี วัลลิโภดม, **วรรณวิจิตรจากนิบาตชาดก**, เล่ม 3 (กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2545), 382.

ชาดกอยู่ในกรอบช่องสี่เหลี่ยมนี้เพียง 498 พระชาติ[112] ประกอบกับบริเวณบานแผละประตู-หน้าต่างยังมีการเขียนภาพนิบาตชาดกแทรกอยู่ด้วย[113] แต่ถึงกระนั้นก็เขียนไม่ครบตามจำนวน 547 พระชาติ

จากหลักฐานที่กล่าวถึงการจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ทำให้ทราบว่าระเบียบความนิยมภาพเทพชุมนุมบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างที่ด้านแปตามแบบประเพณีนิยมเริ่มมีปรากฏการเปลี่ยนแปลงชัดเจนขึ้นในช่วงเวลานี้ ก่อนจะมีการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในปี พ.ศ.2374 และมีการฉลองวัดในปี พ.ศ.2381 จึงถือเป็นหนึ่งในจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลงการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

การเล่าเรื่องราวใช้ระบบแบบเวียนตามเข็มนาฬิกา เริ่มต้นบนผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า แล้วเวียนวนไปตามผนังแปฝั่งด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานมาทางผนังสกัดหลัง จากแผนผังแสดงตำแหน่งเรื่องราว (ภาพที่ 132) พบว่ามีได้มีการจัดวางภาพเรียงตามลำดับพระชาติแต่จะมีการสลับสับเปลี่ยนตำแหน่งกัน รวมทั้ง 10 พระชาติสุดท้าย ซึ่งถือเป็นพระชาติที่สำคัญที่สุด ก็ไม่ได้จัดวางให้เรียงลำดับต่อเนื่องกัน (หมายเลข 1-10) โดยเตมียชาดกโดยทั่วไปมักเขียนอยู่บนผนังแปฝั่งด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานมาทางผนังสกัดหน้า แต่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์เขียนที่เตมียชาดกมาอยู่บนผนังสกัดหน้าในแถวล่างสุด (หมายเลข 1) และเวียนไปตามเข็มนาฬิกาต่อด้วยมหาชนกชาดก (หมายเลข 2) สุวรรณสามชาดก (หมายเลข 3) เนมิราชชาดก (หมายเลข 4) มโหสถชาดก (หมายเลข 5) เข้าสู่ผนังแปด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานด้วยเรื่องภูริทัตตชาดก (หมายเลข 6) จันทกุมารชาดก (หมายเลข 7) พระพรหมนารทชาดก (หมายเลข 8) และวิธูรชาดก (หมายเลข 9) ส่วนเวสสันดรชาดก (หมายเลข 10) ซึ่งเป็นพระชาติสุดท้ายกลับมีการนำไปจัดวางในตำแหน่งแถวสุดท้ายของผนังแปด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานฝั่งผนังสกัดหลัง

การเลือกเรื่อง 550 พระชาติ รองศาสตราจารย์ ดร.สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง ได้สันนิษฐานว่าอาจเป็นพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 3 ในการสืบต่อภาพจากศาลาราย วัดพระเชตุพนฯ ที่รัชกาลที่ 1 โปรดให้เขียน และอาจจะเป็นการสืบคติความเชื่อเรื่องการสร้างงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระชาติต่างๆ ในสมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถที่โปรดเกล้าฯ ให้หล่อประติมากรรมพระโพธิสัตว์ไว้พระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 3 ดังกล่าวยังถือเป็นการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาให้คงอยู่ โดย

---

[112] พรกนก สดากร, "จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร" (วิทยานิพนธ์ศิลปบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ (ทฤษฎีศิลป์), ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 28.

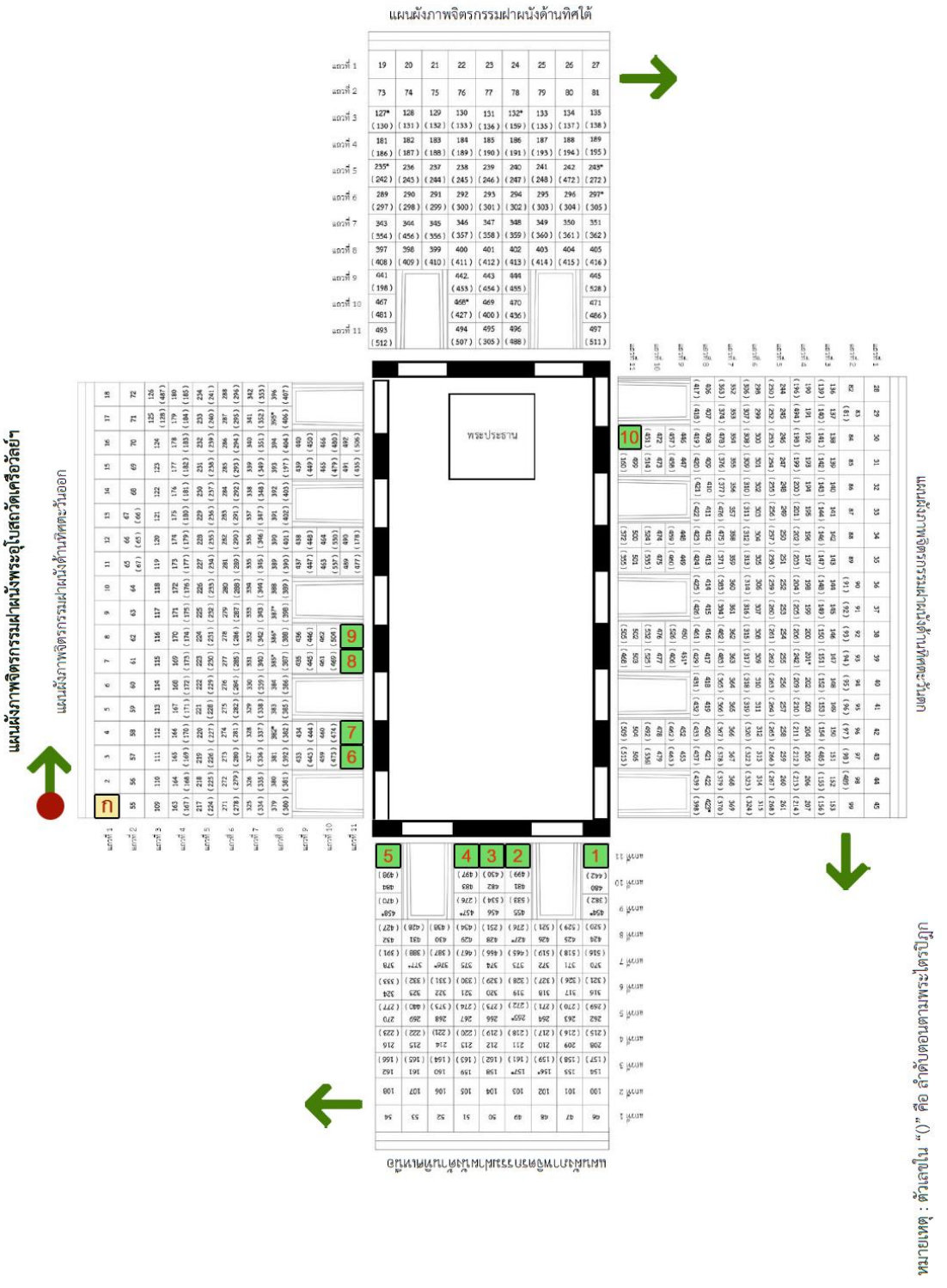
[113] พรกนก สดากร, “จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร,” 82.

พระองค์ทรงปรารถนาว่า การกระทำนี้เป็นส่วนหนึ่งในการสั่งสมบารมีธรรมให้บรรลุพระโพธิญาณในภายภาคหน้า สอดคล้องกับภาพ 550 พระชาติ ที่เป็นเรื่องของการสั่งสมบุญบารมีเช่นเดียวกัน[114]

ภาพที่ 130 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

ภาพที่ 131 ลายปูนปั้นทศชาติที่วัดไลย์ จังหวัดลพบุรี

[114] สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง. “การศึกษาคติการสร้างภาพนิบาตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร,” 55.



ภาพที่ 132 แผนผังจิตรกรรมฝาผนังเรื่อง 550 พระชาติ ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

ที่มา: พรกนก สดากร, “จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร,” (วิทยานิพนธ์ศิลปบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ (ทฤษฎีศิลป์) ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559), 91. (ปรับปรุงโดย กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์)

3.3 กลุ่มที่ 3 วัดที่เขียนพระชาติใดพระชาติหนึ่งอย่างละเอียด กรณีงานจิตรกรรมเรื่องมโหสถชาดกที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

วัดที่พบเรื่องราวในกลุ่มนี้ ได้แก่ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เขียนเรื่องมโหสถชาดกอยู่ที่ผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน ลักษณะการเขียนจิตรกรรมดังกล่าวพบได้น้อยซึ่งอาจเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก และการเขียนชาดกเฉพาะเรื่องนี้คล้ายคลึงกับจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดนางนองที่เขียนพุทธประวัติเพียงตอนชมพูบดีสูตรเพียงตอนเดียวเพื่อให้สัมพันธ์กับการประดิษฐานพระพุทธรูปประธานที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องอย่างพระมหาจักรพรรดิ

การเขียนภาพเรื่องมโหสถชาดกที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

เรื่องราวที่เขียนภายในพระอุโบสถ ประกอบด้วย 2 เรื่องหลัก ได้แก่ ผนังเหนือหน้าต่างขึ้นไปเขียนเรื่องอุมังคชาดก (มโหสถชาดก) ผนังระหว่างช่องหน้าต่างเขียนเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ (ภาพที่ 133) ในอรรถกาอังคุตรนิกาย การที่ช่างยกเรื่องมโหสถชาดกขึ้นไปเขียนไว้บนผนังเหนือกรอบหน้าต่าง คงด้วยเหตุผลว่าเป็นเรื่องที่สามารถเล่าต่อเนื่องทั้งผนังได้ ประกอบกับเป็นเรื่องของพระโพธิสัตว์จึงยกให้อยู่สูงกว่าภาพที่ผนังระดับกรอบหน้าต่างที่เขียนภาพพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ และภาพในส่วนนี้เอง ไม่สามารถเขียนเรียงต่อกันได้ เพราะอาจจะทำให้สับสนเนื้อหา เนื่องจากประวัติของพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ ต่างมีความเกี่ยวข้องกับพระพุทธเจ้าในแต่ละช่วงเวลา จึงไม่มีแกนหลักที่จะเป็นจุดเริ่มเรื่องและดำเนินเรื่องให้สัมพันธ์กันได้

ภาพที่ 133 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

เรื่องราวที่เขียนภายในพระอุโบสถนี้มีศิลาลายปิดทองอธิบายเรื่องติดไว้ทุกห้อง (ภาพที่ 134) ด้วยการที่วัดพระเชตุพนฯ เป็นวัดที่มีการจารึกทั้งประวัติการสร้าง รวมทั้งคำอธิบายภาพ จึงถือเป็นหลักฐานสำคัญที่ทำให้ทราบถึงเรื่องราวที่นำมาเขียนได้อย่างชัดเจน ดังเช่น เรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ มีกล่าวในจารึกวัดพระเชตุพนฯ ว่า

ผนังกลางหว่างช่องชั้น บัญชระ ทวารฤๅ
เรียบเรื่องเอตะทัคะ วาดไว้
จัดจ้างช่างคหัษฐพระ มือเลอศ ล้วนเฮย
กหาปนะเบญจให้ ละห้องของหลวงฯ[115]

ภาพที่ 134 จารึกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์

ในโคลงต้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ พระนิพนธ์โดยสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ก็มีการกล่าวถึงจำนวนพระสาวกเอตทัคคะ ว่า

ผนังหว่างหน้าต่างล้วน เลขา เรื่องฤๅ
สี่สิบเอ็ดนิทานแผน ภาพย์สร้าง
อังคุดรอัฐกถา ทำเนียบ นานพ่อ
เอตะทัคะอ้างแจ้ง แจกความ
สราพกยกรเบียบเบื้อง บรรพชิต คุณนา
ล้วนยิ่งละหย่างเสนอนาม เนกตั้ง
สิลาลายลักษณ์ลิขิตสรรค์ เส้นมาด ตราเอย
บอกเรื่องทกห้องทั้ง ทั่วแสดง[116]

[115] คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, 355.

สำหรับเรื่องมโหสถชาดกนั้น ก็มีกล่าวในโคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ว่า

บนแกลฉลุพินาศด้วย ดำนาน พู้นพ่อ
อุมังคชาฎกแจง แจกจ้าง
ศอสองแห่งในประธาน โทวาด ไว้แฮ
รังเรขเรื่องเบื้องข้าง เขตรแมน[117]

และ โคลงบอกด้านการปฏิสังขรณ์ (จารึกผนังด้านหน้าพระอุโบสถ) ว่า

ผนังบนถกลเรื่องสร้าง สมภาร พระนา
มโหศถพิศฎารนิทาน ถี่ถ้อง
ราคาค่าธนะสาร ประสาตรช่าง ฉลุเฮย
กระสาปณ์สัพนับละห้อง จ่ายจ้างรางวรรฯ[118]

การแสดงออกของเรื่องมโหสถชาดก

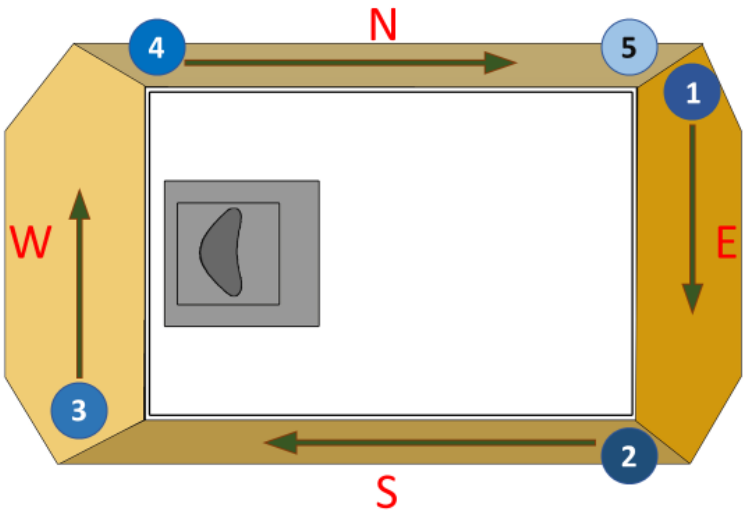
เทคนิคที่ใช้ในการเขียนเรื่องมโหสถชาดก ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ได้นำเสนอในลักษณะของภาพเล่าเรื่องแบบเต็มพื้นที่ของผนังทั้ง 4 ด้าน โดยเริ่มจากผนังสกัดหน้าใกล้กับผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธาน (ด้านทิศตะวันออก) แล้วเวียนแบบตามเข็มนาฬิกาไปที่ผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธาน (ทิศใต้) จนกระทั่งมาจบเรื่องราวบนผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหน้า (ทิศเหนือ) (ภาพที่ 135) โดยช่างได้ใช้วิธีการเขียนให้ภาพดูมีความต่อเนื่องโดยใช้ภาพทิวทัศน์ ต้นไม้ ภูเขา รวมทั้งอาคารมาเป็นกรอบให้กับภาพแทนเส้นสินเทาอันเป็นเทคนิคที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 ทำให้เรื่องราวแต่ละตอนดูกลมกลืนไปตลอดทั้งผนัง

---

[116] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **โคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน** (กรุงเทพฯ : สหธรรมิก, 2547), 43.

[117] ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ, **โคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน**, 44.

[118] คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, 355.



ภาพที่ 135 ภาพทิศทางการเวียนและการลำดับเรื่องราวแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือช่องหน้าต่างทั้ง 4 ด้านภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

เรื่องราวที่ปรากฏภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ บนผนังแต่ละด้านได้แบ่งออกตามเหตุการณ์สำคัญของเรื่อง กล่าวคือ

1. ผนังด้านทิศตะวันออก (ผนังสกัดหน้า) เป็นจุดเริ่มต้นของเรื่อง เป็นด้านที่กล่าวถึงชีวิตวัยเด็กของพระมโหสถ (ภาพที่ 136)

- เริ่มตั้งแต่ตอนพระมหาสัตว์จุติลงมาที่ครรภ์ของนางสุมนาเทวีภรรยาของเศรษฐีชื่อสิริวัฒกะ

- ท้าวสักกเทวราชเสด็จลงมาบนโลกมนุษย์ เพื่อมาวางแท่งโอสถไว้ที่หัตถ์ของพระมหาสัตว์ จนเป็นที่มาของชื่อ “มโหสถ”

- เหตุการณ์ตอนที่พระมโหสถช่วยแก้ไขปัญหาต่างๆ รวมทั้งปัญหาที่พระเจ้าวิเทหราชกษัตริย์แห่งเมืองมิถิลา ตั้งมาเพื่อทดสอบปัญญาของพระมโหสถ จนกระทั่งรับมโหสถเข้าไปรับเลี้ยงเป็นราชบุตร

ภาพที่ 136 ตอนพระมหาสัตว์จุติลงมาที่ครรภ์ของนางสุมนาเทวี พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

2. ผนังด้านทิศใต้ (ผนังแป) เป็นชีวิตหลังจากที่พระมโหสถได้เข้ามาอาศัยเป็นบัณฑิตอยู่ภายในวังของพระเจ้าวิเทหราช (ภาพที่ 137) มีฉากที่สำคัญ เช่น

- พระมโหสถแสวงหานางอมราเทวี
- บัณฑิตทั้ง 4 ร่วมกันคิดใส่ร้ายมโหสถ โดยแอบขโมยราชาภรณ์ของพระราชาใส่ในภาชนะ แล้วให้นางทาสีนำไปให้นางอมรเทวีที่บ้าน
- 4 บัณฑิตก็แอบมาเกี้ยวนางอมรเทวี นางจึงขุดหลุมเทอุจจาระลงไปแล้วปิดกระดานไว้ล่อให้บัณฑิตทั้ง 4 ตกลงไป แล้วจึงนำทั้ง 4 โกนผม นำผูกเชือกเข้าวังไปทูลความจริงทั้งหมดให้พระราชาทรงทราบ

ภาพที่ 137 ตอน 4 บัณฑิตก็แอบมาเกี้ยวนางอมรเทวี พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

3. ผนังด้านทิศตะวันตก (ผนังสกัดหลัง) เป็นฉากการทำสงครามระหว่างเมืองมิถิลากับพระเจ้าจุลนีพรหมทัตพร้อมกับกษัตริย์ 101 เมือง เข้าทำสงคราม โดยมีเกวัฏพราหมณ์ที่ยุยงวางแผนอยู่เบื้องหลัง (ภาพที่ 138) มีเหตุการณ์ที่สำคัญ เช่น

- พระมโหสถทราบข่าวว่าพระเจ้าจุลนีพรหมทัตจะวางยาฆ่ากษัตริย์ 101 เมือง จึงเข้าไปขัดขวางทำลายข้าวปลาอาหาร

- พระเจ้าจุลนีพรหมทัตพร้อมกับกษัตริย์ 101 เมือง เข้าล้อมเมืองมิถิลา

- พระมโหสถออกอุบายให้เกวัฏพราหมณ์ยอมไหว้ตนในการสู้แบบธรรมยุทธ์ ทำให้พระเจ้าจุลนีพรหมทัตและพระราชาร้อยเอ็ดพ่ายแพ้หนีไปแล้ว (ภาพที่ 139)

ภาพที่ 138 ตอน กองทัพจาก 101 เมือง บุกเข้าโจมตีเมืองมิถิลา พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 139 ตอน พระมโหสถโยนมณีรัตนะไปให้ตก ณ นิ้วมือที่เหยียดรับเกวัฏพราหมณ์ไม่อาจรับน้ำหนักได้ เกวัฏพราหมณ์ก็น้อมกายลงเก็บ พระมโหสถก็จับคอกดไม่ให้เกวัฏลุกขึ้นได้ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

4. ผนังด้านทิศเหนือ (ผนังแป) เป็นผนังด้านสุดท้าย เขียนตอนการทำสงครามครั้งใหม่และการแก้ปัญหาระหว่างพระมโหสถกับพระเจ้าจุลนีพรหมทัต จนกระทั่งถึงฉากตอนเภรีปริพาชิกาพบกับพระเจ้าจุลนีพรหมทัต (ภาพที่ 140) เหตุการณ์ที่สำคัญ เช่น

- กองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ

- พระเจ้าวิเทหราชอภิเษกกับพระนางปัญจาลจันทีภายในอุโมงค์โดยมีพระญาติของพระเจ้าจุลนีพรหมทัตประทับอยู่ด้วย

ภาพที่ 140 ตอน กองทัพพระเจ้าจุลนีพรหมทัตยกทัพเข้าล้อมพระราชนิเวศน์ของพระเจ้าวิเทหราชที่พระมโหสถสร้างไว้ระหว่างแม่น้ำคงคากับกรุงปัญจาละ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

จากรูปแบบการแสดงออกของเรื่องราวมโหสถชาดกที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พบว่าบางเหตุการณ์นิยมเขียนตามภาพมโหสถชาดกโดยทั่วไปในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะเหตุการณ์ตอนพระมโหสถวางแผนเพื่อให้เกวัฏพราหมณ์ก้มตัวลงแล้วจับกดคอไม่ให้เกวัฏพราหมณ์ลุกขึ้นได้ พบเช่นที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดชมภูเวก (ภาพที่ 141, 142) ซึ่งการแสดงออกดังกล่าวคงเป็นงานที่สืบต่อมาจากสมัยอยุธยาและช่วงต้นรัตนโกสินทร์ เช่น สมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8 และภาพจิตรกรรมที่อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 143, 144) กับอีกเหตุการณ์ที่พบคือฉากตอนกองทัพพระเจ้าจุลนียกทัพเข้าล้อมวังของพระเจ้าวิเทหราชโดยมีพระมโหสถออกไปพบพระเจ้าจุลนีที่กำแพงวัง เช่นที่ อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 145)

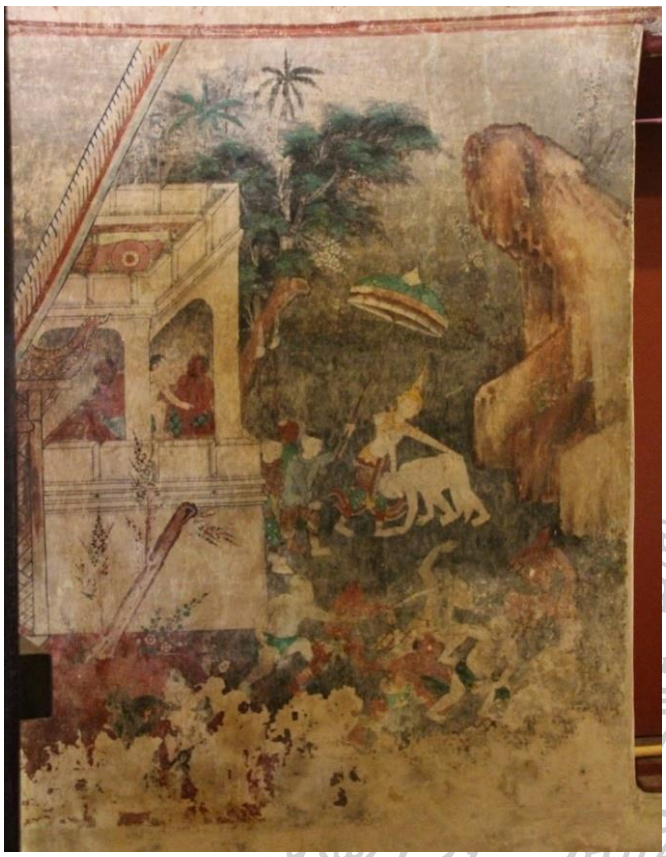
จากข้อมูลดังกล่าวแสดงให้เห็นว่าฉากสำคัญที่สุดของมโหสถชาดกคือตอนที่พระมโหสถกดศีรษะเกวัฏพราหมณ์เพราะนิยมเขียนเหตุการณ์ตอนนี้มากตั้งแต่สมัยอยุธยาและสืบมาจนถึงงานใน

สมัยรัชกาลที่ 3 จากความสำคัญนี้เองน่าจะนำไปสู่การวางตำแหน่งเหตุการณ์ต่างๆ บนผนัง โดยการวางจุดสำคัญของเรื่องมักถูกวางให้อยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหลังพระพุทธรูปประธานและผนังสกัดหน้าพระพุทธรูปประธาน ซึ่งพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ นี้ ได้วางจุดเริ่มต้นเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการกำเนิดพระมโหสถและการแก้ปัญหาต่างๆ ไว้ที่ผนังสกัดหน้า และวางเรื่องสงครามที่พระเจ้าจุลนีกับกองทัพจาก 101 บุกโจมตีกรุงมิถิลา รวมถึงตอนพระมโหสถเกรงทำดวงแก้วหล่นลง เกวัฏพราหมณ์รีบก้มลงเก็บพระมโหสถจึงกดศีรษะเกวัฏพราหมณ์ไว้ที่ผนังสกัดหลัง วิธีการนำเสนอดังกล่าวปรากฏที่พระอุโบสถวัดนางนองเช่นเดียวกัน

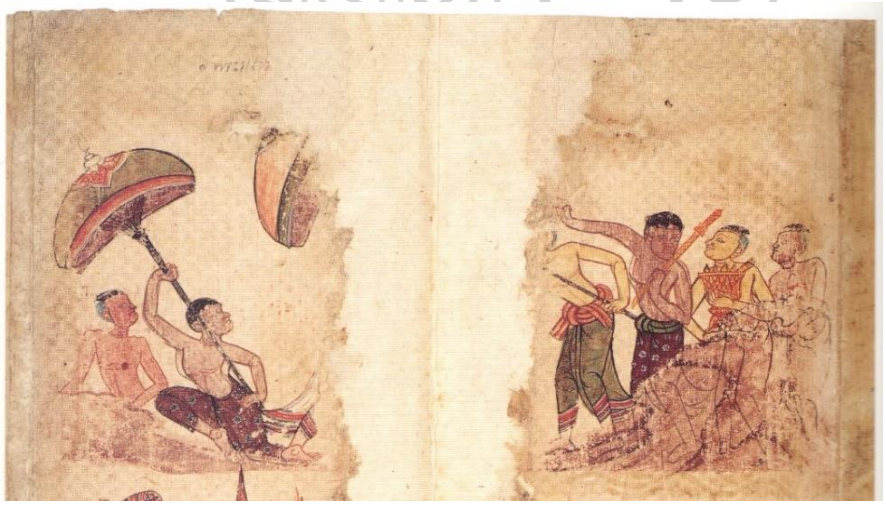
(ก)

(ข)

ภาพที่ 141 ภาพมโหสถชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 142 ภาพมโหสถชาดกในอุโบสถวัดชมภูเวก จังหวัดนนทบุรี



ภาพที่ 143 ภาพมโหสถชาดกในสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับกรุงศรีอยุธยา เลขที่ 8

ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับกรุงศรีอยุธยา-ฉบับกรุงธนบุรี**, เล่ม 1 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2542), 208.

ภาพที่ 144 ภาพมโหสถชาดกในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

ภาพที่ 145 ภาพมโหสถชาดกในอุโบสถวัดบางยี่ขัน

แรงบันดาลใจในการเลือกเรื่องราว

การเลือกเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ และมโหสถชาดกมาเขียนในพระอุโบสถนี้พบว่า เป็นเรื่องราวที่มีความพิเศษแตกต่างไปจากประเพณีดั้งเดิมอย่างมาก โดยผู้มีส่วนในการเลือกเรื่องราวอาจจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากปัจจัยหลายด้าน เช่น

1. การสืบทอดต่อจากงานในสมัยรัชกาลที่ 1

แนวความคิดในการรวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ จากเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก โปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดโพธารามจนกลายมาเป็นวัดพระเชตุพนฯ พระองค์ได้ทรงรวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ ทั้งทางด้านการศาสนาและการแพทย์ไว้ในรูปแบบของงานศิลปกรรมและจารึกมากมาย ดังที่พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพประดับผนังภายในพระอุโบสถด้วยเรื่องนิทานทศชาติ พุทธประวัติตอนทรมานท้าวมหาชมภู และตอนเทพชุมนุม[119] รวมทั้งภาพบนผนังศาลารายที่เขียนภาพพระชาดก 550 พระชาติ ตามหลักฐานในประชุมจารึกวัดพระเชตุพน จารึกเรื่องทรงสร้างวัดพระเชตุพน ครั้งรัชกาลที่ 1 ว่า

"...ขุดสระน้ำปลูกพรรณไม้ทำศาลารายห้าห้องเจ็ดห้องเก้าห้องเปนสิบเจ็ดศาล เขียนเรื่องพระชาฎกห้าร้อยห้าสิบชาติทังตำรายาและฤๅษีดัดตนไว้เปนทาน ทำกำแพงแก้วล้อมรอบนอก..."[120]

จากจุดเริ่มต้นการรักษาองค์ความรู้ด้านต่างๆ ดังกล่าวคงมีการสืบทอดต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 อันเป็นสาเหตุหนึ่งที่ทำให้มีการนำเรื่องราวใหม่ๆ มาเขียนในพระอุโบสถซึ่งเป็นอาคารหลักของวัดแทนเรื่องราวตามอย่างประเพณีเพื่อให้สอดคล้องกับแนวคิดการบูรณปฏิสังขรณ์วัดในครั้งนี้ และสิ่งที่เน้นย้ำถึงแนวคิดการสืบทอดต่อมาจากงานในสมัยรัชกาลที่ 1 ของรัชกาลที่ 3 นั้น พบว่าพระองค์โปรดเกล้าฯ ให้จารึกตำรายาไว้ที่วัดราชโอรสารามเช่นเดียวกับพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกเคยจารึกตำรายาและฤๅษีดัดตนไว้ที่วัดพระเชตุพนฯ มาก่อนแล้ว[121]

---

[119] คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, 52. อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **ข้อมูลกับมุมมอง : ศิลปะรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548), 118.

[120] สันติ เล็กสุขุม, **รายงานผลการวิจัย จิตรกรรมไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกที่เปลี่ยนแปลงตาม (ฉบับร่าง)** (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2544), 52. อ้างจาก บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2550), 143.

[121] บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 141.

อีกทั้ง พระนิพนธ์ของสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ในปี พ.ศ. 2388 ได้ระบุว่าในปี พ.ศ.2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินไปทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายผ้าพระกฐิน ณ วัดพระเชตุพนฯ ทรงเห็นว่าวัดชำรุดทรุดโทรมปรักหักพังเป็นอันมาก จึงมีพระบรมราชโองการให้บูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ ใหม่ทั้งอาราม พร้อมทั้งให้จารึกสรรพวิชาไว้อีกด้วย[122]

2. พัฒนาการด้านการศาสนา

การเปลี่ยนแปลงเรื่องราวในงานจิตรกรรมนี้ ยังอาจเกิดขึ้นจากการพัฒนาด้านพระพุทธศาสนาในช่วงรัชกาลที่ 3 เห็นได้จากพระองค์ทรงสนพระทัยการศึกษาเป็นอย่างมาก รวมทั้งการศึกษาของพระสงฆ์ด้วย ดังตัวอย่างจากข้อความใน กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ความว่า

"...บ้างเรียนมูลเรียนคัมภีร์อยู่มี่ฉาว ตั้งแต่เช้าจนบ่ายไม่วายเสียง
ที่แม่นยำจำได้ออกไล่เลียง แล้วชุบเลี้ยงเป็นมหาแลบาเรียน..."[123]

และ

"...ถวายปัจจัยไตรปีมิได้ขาด ที่เณรราชบัณฑิตพินิจเสถียร
ให้บิณฑบาตในพระราชวังเวียน บำรุงเพียรปัญญาวิชาธรรม
ที่เรียนน้อยพลอยเพียรเล่าเรียนกล้า ด้วยพระศรัทธาเลี้ยงชุบอุปถัมภ์
เพราะพระราชกุศลเป็นต้นนำ พระสัทธรรมจึงฟุ้งอยู่รุ่งเรืองฯ..."[124]

---

[122] คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, "จดหมายเหตุ เรื่องการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน ถอดจากโคลงต้นพระนิพนธ์กรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส," ใน **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544), 57-73. อ้างใน บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 139.

[123] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 29.

[124] นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 29.

นอกจากนี้ พระองค์ยังทรงส่งเสริมการศึกษาของพระสงฆ์สามเณร[125] โดยการจัดสอบพระปริยัติธรรมให้เป็นระบบมากยิ่งขึ้น จากในอดีตการจัดสอบพระปริยัติธรรมในรัชกาลที่ 1 และรัชกาลที่ 2 ไม่มีการกำหนดเวลาที่แน่นอน ทำให้นานๆ ครั้ง จึงจะมีการจัดสอบ เมื่อมีพระภิกษุที่เล่าเรียนมีความรู้พอจะสอบเป็นเปรียญได้จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้มีการสอบพระปริยัติธรรมครั้งหนึ่ง ครั้นถึงแผ่นดินพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชดำริว่าการเล่าเรียนเจริญขึ้น จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้กำหนดการสอบพระปริยัติธรรม 3 ปีครั้งหนึ่ง ซึ่งใช้เป็นแบบต่อมาในรัชกาลที่ 4 จนถึงในรัชกาลที่ 5[126] และส่งเสริมการเรียนพระปริยัติธรรมโดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จ้างอาจารย์บอกพระปริยัติธรรมทุกพระอารามหลวง และยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างเก๋งจีนขึ้นที่ข้างหอพระปริตรในบริเวณพระที่นั่งอมรินทรวินิจฉัย เพื่อเป็นที่ศึกษาพระปริยัติธรรม ต่อมาเมื่อมีพระภิกษุสามเณรเข้ามาศึกษาพระปริยัติธรรมมากขึ้นจนที่เก๋งไม่พอจึงให้ย้ายการบอกพระปริยัติธรรมไปที่พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท ซึ่งพระสงฆ์ที่เป็นเปรียญจะได้รับพระราชทานสิทธิ์พิเศษต่างๆ เป็นการกระตุ้นให้พระสงฆ์ตั้งใจศึกษาพระปริยัติธรรมอย่างตั้งใจ พระราชพงศาวดารกล่าวไว้ว่า

"...ในแผ่นดินนั้น พระสงฆ์สามเณรอุตสาหะเล่าเรียนพระไตรปิฎกทั้งในกรุงนอกกรุงและหัวเมืองเป็นอันมาก ถึงคราวไล่หนังสือ พระสงฆ์สามเณรก็ได้เป็นเปรียญเอก โท ตรี คราว ๑ เป็นอันมาก ถ้าพระสงฆ์ที่ได้แปลพระคัมภีร์เป็นเปรียญและพระเปรียญได้เลื่อนเป็นพระราชาคณะแล้ว ญาติโยมที่ตกทุกข์ได้ยากเป็นไพร่หลวงไพร่สมอยู่ก็ดี โปรดยกพระราชทานให้เป็นโยมสงฆ์ ถ้าลาสิกขาบทแล้วจะไปทำราชการอยู่กรมใดก็โปรดให้ตามใจสมัคร..."[127]

ภายในพระอุโบสถเองยังได้สะท้อนให้เห็นถึงการที่รัชกาลที่ 3 ทรงสนพระทัยการศาสนาและการศึกษาของพระสงฆ์เป็นอย่างมาก จากการประดับลายรดน้ำปิดทองบนบานประตูด้านใน

---

[125] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา, "อธิบายเรื่องการสอบพระปริยัติธรรม," ใน **ชุมนุมพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ** (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บรรณกิจ (1991) จำกัด, 2543), 399-414, อ้างจาก บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 129.

[126] ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา, "อธิบายเรื่องการสอบพระปริยัติธรรม," ใน **ชุมนุมพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**, 399-414, อ้างจาก บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 130.

[127] ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, เจ้าพระยา, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ *3***, พิมพ์ครั้งที่ 6 (กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2538), 146.

ประดับลายรดน้ำรูปพัดหน้านางตำแหน่งพระราชาคณะ ฝ่ายวิปัสสนาธุระ (พัดงาสาน) พระฐานานุกรม พระครูสัญญาบัตร และพระเปรียญ (ภาพที่ 146) ส่วนบานหน้าต่างด้านในเป็นลายรูปตราประจำตำแหน่งเจ้าคณะสงฆ์ (ภาพที่ 147) ดังที่ปรากฏในจดหมายเหตุรัชกาลที่ 3 เรื่องสำเนาจารึกแผ่นศิลาว่าด้วยการปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนที่กล่าวถึงรายละเอียดของการก่อสร้างพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ขึ้นใหม่ไว้ด้วย ดังนี้

"...บานประตูพระอุโบศถนั้นข้างนอกประดับมุกเป็นเรื่องรามเกรียติยศ ข้างในเขียนลายรดน้ำเปนรูปตาลิปัตสำหรับพระราชาคณะพระครูถานานุกรมบาเรียน ฝ่ายคามวาษี อรัญวาษีครบตำแหน่ง

แลบานหน้าต่างนั้นข้างนอกจำหลักลายชิงดวงปิดทองประดับกระจก ข้างในเขียนลายรดน้ำเปนรูปดวงตราพระราชาคณะพระครูถานานุกรมในกรุงนอกกรุงทั้งสีน..."[128]

ภาพที่ 146 บานประตูด้านในประดับลายรดน้ำรูปพัดหน้านางตำแหน่งพระราชาคณะ ฝ่ายวิปัสสนาธุระ (พัดงาสาน) พระฐานานุกรม พระครูสัญญาบัตร และพระเปรียญ

ที่มา: พระราชเวที, **พระอุโบสถวัดโพธิ์**, (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562), 84.

[128] ศานติ ภักดีคำ, "บทที่ 1 พระอุโบสถวัดโพธิ์ ประวัติความเป็นมา," ใน **พระอุโบสถวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562), 44.

ภาพที่ 147 บานหน้าต่างด้านในเป็นลายรูปตราประจำตำแหน่งเจ้าคณะสงฆ์

การสนับสนุนการศึกษานี้เองทำให้พระสงฆ์มีการศึกษาที่ดีขึ้น จนมีพระสงฆ์ที่เป็นผู้มีความรู้ความสามารถมากมายเกิดขึ้นในยุคสมัยนี้ พระสงฆ์หลายรูปเข้ามาเป็นช่างเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในวัดพระเชตุพนฯ เนื่องจากเป็นการบูรณปฏิสังขรณ์ทั้งอาราม มีการสร้างอาคารใหม่หลายหลังและแต่ละหลังมักโปรดเกล้าฯ ให้เขียนจิตรกรรมเรื่องราวต่างๆ ประดับไว้

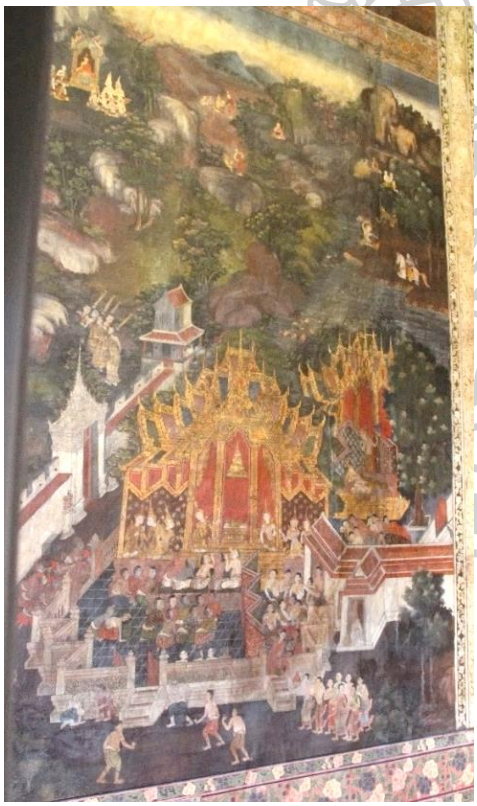
พระสงฆ์ที่สำคัญได้แก่ กรมหมื่นนุชิตชิโนรส (พระยศก่อนที่จะทรงดำรงพระยศเป็นสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส) พระองค์เป็นหนึ่งในผู้มีส่วนร่วมในการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ จากประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ ที่กล่าวว่า กรมหมื่นนุชิตชิโนรส เป็นผู้ดูแลจารึกประกอบพระอุโบสถ ประกอบกับกรมหมื่นนุชิตชิโนรสยังประทับจำพรรษาอยู่ที่วัดพระเชตุพนฯ ด้วย[129] จึงสันนิษฐานว่าพระองค์น่าจะมีส่วนเกี่ยวข้องกับการวางโครงเรื่องภาพภายในพระอุโบสถด้วย เนื่องจากภาพเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 เรื่อง เป็นเรื่องที่ไม่ปรากฏให้เห็นในงานจิตรกรรมฝาผนังมาก่อนและเป็นเรื่องราวที่คนทั่วไปไม่รู้จัก และเรื่องมโหสถชาดกเขียนอย่างละเอียดตั้งแต่ต้นจนจบบนผนังทั้ง 4 ด้าน ซึ่งแตกต่างไปจากภาพทศชาติหรือพุทธประวัติที่พบโดยทั่วไป อีกทั้งเป็นเรื่องยาว มีรายละเอียดของเรื่องมาก จำเป็นต้องใช้ผู้ที่มีความเชี่ยวชาญและรอบรู้ เข้าใจงานวรรณกรรมทางศาสนาอย่างมากและงานศิลปกรรมมาจัดวางโครงเรื่องให้เหมาะสมกับขนาดอาคาร

---

[129] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, **200 ปี สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาปรมานุชิตชิโนรส** (กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2533), 25.

3. จุดมุ่งหมายเพื่อสั่งสอนพระสงฆ์

ในส่วนผนังระหว่างช่องหน้าต่างมีการเขียนเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 เรื่อง ขณะเดียวกันมีการเขียนเรื่องราวพุทธประวัติของพระศรีศากยมุนีแทรกลงไปด้วย แต่น่าสังเกตว่าไม่มีการเน้นให้สำคัญและเป็นเพียงส่วนน้อยเมื่อเทียบกับภาพประวัติพระสาวก มีเพียงผนังช่องแรกที่มีการเขียนเรื่องราวพุทธประวัติ โดยปรากฏภาพตอนโหรทั้งแปดคนถวายคำทำนายแก่เจ้าชายสิทธัตถะและออกผนวช ฉากตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงอำลาพระชายาและพระราชโอรส ฉากตอนเจ้าชายสิทธัตถะทรงปลงพระเกศา มีพระอินทร์เสด็จมารับพระเกศาไว้ (ภาพที่ 148) นอกนั้นในผนังช่องอื่นๆ เป็นเพียงฉากที่พระพุทธเจ้าพบกับพระสาวกเอตทัคคะเท่านั้น สาเหตุของการไม่เน้นเหตุการณ์ทางพุทธประวัตินี้สันนิษฐานว่า พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชประสงค์เลือกเขียนภาพประวัติพระสาวกเพื่อเป็นการอนุสติเตือนพระภิกษุที่มาทำอุโบสถสังฆกรรมและทำกิจวัตรประจำวันได้เอาอย่าง[130]



ภาพที่ 148 โกญฑัญเถระวัตถุ 1 ใน 41 พระสาวกเอตทัคคะ บนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง

[130] สน สีมาตรัง, "พิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพน," ใน **วิหารพระนอนวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, 2549), 162.

ภาพพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ต่างแสดงให้เห็นถึงประวัติของเหล่าพระอริยสงฆ์ที่ประพฤติปฏิบัติตนจนมีความเป็นเลิศด้านต่างๆ ดังเช่น พระโกณฑัญญะเป็นพระเอตทัคคะโดยการสำเร็จเป็นพระอรหันต์ก่อนพระสาวกทั้งปวง พระมหากัสสปะเป็นพระเอตทัคคะในทางถือธุดงค์อย่างเคร่งครัด พระมหากัจจานะเป็นพระเอตทัคคะฝ่ายจำแนกซึ่งอรรถแห่งพระธรรมได้ลึกซึ้ง เป็นต้น เรื่องราวของพระเอตทัคคะจึงถือเป็นชีวประวัติบุคคลสำคัญให้พระสงฆ์ได้ศึกษาและนำไปเป็นตัวอย่างในการประพฤติปฏิบัติ

หากวัตถุประสงค์ของการเขียนเพื่อสั่งสอนพระสงฆ์เป็นหลักแล้ว ก็จะสัมพันธ์กับงานศิลปกรรมและงานวรรณกรรมอื่นๆ ภายในวัดพระเชตุพนฯ ที่เน้นเรื่องราวการสั่งสอน ให้ความรู้แก่บุคคลประเภทต่างๆ เช่น ภาพสุภาษิต ภาพฤาษีดัดตน เป็นต้น รวมทั้งงานจิตรกรรมภายในพระวิหารพระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพนฯ ที่เขียนเรื่องพระสาวิกาเอตทัคคะ 13 องค์ อุบาสกเอตทัคคะ 10 คน และอุบาสิกาเอตทัคคะ 10 คน[131] ถึงแม้จะสร้างขึ้นภายหลังพระอุโบสถแต่ยังคงรักษาจุดประสงค์ในการสร้างวัดอยู่เช่นเดิม และเรื่องราวดังกล่าวก็แสดงให้เห็นถึงกลุ่มบุคคลต่างๆ ที่น่ายกย่องเช่นเดียวกับภาพพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ภายในพระอุโบสถ หากแต่ด้วยสถานะของการเป็นพระวิหารที่ไม่ใช่สถานที่ในการประกอบสังฆกรรม การเขียนภาพบุคคลกลุ่มอื่นและเป็นผู้ได้รับการยกย่องให้เป็นเอตทัคคะที่พระวิหารจึงถือเป็นการรวบรวมบุคคลตัวอย่างในสมัยพุทธกาลให้กับประชาชนที่เข้ามาได้เห็นเป็นตัวอย่าง

นอกจากนี้ บริเวณบานหน้าต่างผูกลายเป็นตราเจ้าคณะในดอกบัว ประกอบลายดอกพุดตาน มีตัวอักษรขอมเขียนบอกตำแหน่งและสมณศักดิ์ โดยจัดวางตำแหน่งของภาพตามโครงสร้างการบริหารภายในสยามสังฆมณฑลขณะนั้น อีกทั้งรัชกาลที่ 3 ได้ทรงพระราชศรัทธา โปรดเกล้าฯ ให้สร้างพัดแฉกขนาดใหญ่พร้อมทั้งบริขารถมปัด ซึ่งเป็นเครื่องประกอบสมณศักดิ์ของพระราชาคณะชั้นสูง ถวายแก่พระพุทธเทวปฏิมากร พระพุทธรูปประธานภายในพระอุโบสถ จากองค์ประกอบต่างๆ ดังกล่าว ศาสตราจารย์ ดร.เสมอชัย พูลสุวรรณ ได้ให้ข้อเสนอว่าอาจเพื่อเป็นการแสดงสถานะของพระพุทธเจ้า ในฐานะที่ทรงเป็นอธิบดีแห่งสังฆมณฑล ส่วนประติมากรรมพระสาวกบนฐานชุกชีรวมทั้งพระสาวกในภาพพระสาวกเอตทัคคะ 41 พระองค์ ก็น่าจะเป็นองค์ประกอบทางสัญลักษณ์เพื่อเสริมความสมบูรณ์ของพระอุโบสถในสัญลักษณ์แทนสังฆมณฑลก็เป็นได้[132]

---

[131] สน สีมาตรัง, “พิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพน,” 175.

[132] เสมอชัย พูลสุวรรณ, **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**, 158-160.

ความสัมพันธ์ระหว่างมโหสถชาดกและแนวคิดบางประการเกี่ยวกับความเป็นวัดพระเชตุพนฯ

มโหสถชาดก ที่วัดพระเชตุพนฯ ถือเป็นปรากฏการณ์อย่างใหม่ของการเลือกเรื่องราวมาเขียนบนผนังพระอุโบสถ เนื่องด้วยในอดีตนั้นนิยมเขียนภาพเวสสันดรชาดกอย่างมาก เพราะถือเป็นพระชาติสุดท้ายก่อนพระโพธิสัตว์จะประสูติเป็นเจ้าชายสิทธัตถะและตรัสรู้เป็นพระสัมมาสัมพุทธเจ้า จึงนิยมใช้พื้นที่ในการเขียนเวสสันดรชาดกมากกว่าชาดกตอนอื่นๆ สำหรับพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ นี้ ถ้าหากวิเคราะห์ในประเด็นที่ว่า เหตุใดจึงไม่เขียนภาพเวสสันดรชาดกซึ่งเป็นเรื่องที่นิยมอย่างมาก เป็นเรื่องยาว มีรายละเอียดมาก ก็อาจมองได้ว่าเรื่องราวพระเวสสันดรมุ่งเน้นไปที่ทานบารมี เมตตาบารมีและศีลบารมี ซึ่งไม่สอดคล้องกับวัตถุประสงค์การบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ เพื่อให้เป็นแหล่งเรียนรู้ โดยการจะเรียนรู้เรื่องต่างๆ ได้นั้น จำเป็นจะต้องมีปัญญา ไม่ใช่ใช้ทานบารมี เหมือนกับการเสวยพระชาติเป็นมโหสถที่แสดงถึงการมีปัญญาบารมี ดังที่ในเนื้อเรื่องก็แสดงให้เห็นถึงการใช้ปัญญาแก้ไขปัญหาต่างๆ ของมโหสถ

การเขียนเรื่องมโหสถชาดก เพียงเรื่องเดียวลงบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้านที่มีขนาดใหญ่นั้น ยังไม่พบว่ามีการเขียนในวัดอื่นๆ[133] การเลือกเรื่องมโหสถชาดกมาเขียนอาจเกี่ยวข้องกับที่มาของเรื่องราวก็เป็นได้ เพราะเรื่องมโหสถชาดกนี้เป็นเรื่องที่พระพุทธเจ้าตรัสแก่เหล่าพระสาวกในขณะที่ประทับอยู่ ณ พระเชตวันมหาวิหาร ซึ่งสอดคล้องกับชื่อวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาวาส โดยชื่อวัดบอกศักดิ์และความหมายว่าในสมัยพุทธกาลมีเศรษฐีชื่ออนาถบิณฑิกะ มีจิตเลื่อมใสศรัทธาในองค์พระพุทธเจ้าอย่างยิ่ง ได้ใช้ทรัพย์เป็นอันมากซื้อที่ดินและก่อสร้างวิหารเชตุพนถวายเป็นที่ประทับแก่องค์พระพุทธเจ้าและแก่ภิกษุสงฆ์พำนัก[134] หากเป็นดังนั้นแล้ว ภายในพระอุโบสถก็เปรียบได้กับการจำลองเหตุการณ์เมื่อครั้งที่พระพุทธเจ้าทรงตรัสเรื่องมโหสถชาดกในพระเชตวันมหาวิหาร และพระสงฆ์ทั้งจากในภาพพระสาวกเอตทัคคะและพระสงฆ์ที่เข้ามาประกอบกิจพิธีในพระอุโบสถก็เปรียบได้กับเหล่าพระสาวกที่เข้าร่วมฟังธรรมเทศนาในครั้งนั้น

อีกประการหนึ่งเรื่องมโหสถชาดกเป็นเรื่องที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับการรักษาโรค จากเนื้อเรื่องเมื่อครั้งที่พระมหาสัตว์จุติจากดาวดึงส์ลงมาที่ครรภ์ของนางสุมนาเทวี ภรรยาของเศรษฐีชื่อสิริวัฒกะ มีท้าวสักกเทวราชวางแท่งโอสถแท่งหนึ่งที่หัตถ์พระมหาสัตว์ แท่งยาที่ติดมานี้สามารถช่วยรักษาชาวบ้านให้หายจากโรคภัยไข้เจ็บต่างๆ ได้อย่างอัศจรรย์ ซึ่งวัดพระเชตุพนฯ มีจารึกตำรายาตำราการแพทย์แผนไทย แผนผังการกดจุดต่างๆ ในร่างกายและฤาษีดัดตน (ภาพที่ 149) เกี่ยวข้องกับการรักษาโรคภัยที่เปิดโอกาสให้ประชาชนทั่วไปได้เข้ามาศึกษาหาความรู้ นอกจากความรู้เกี่ยวกับการรักษาโรคแล้วภายในวัดพระเชตุพนฯ ยังเป็นสถานที่ที่รัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้

---

[133] สน สีมาตรัง, “พิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพน,” 163.

[134] สน สีมาตรัง, “พิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพน,” 141.

รวบรวมเลือกสรรตำรับตำราต่างๆ มาแก้ไขปรับปรุงบ้าง และให้ประชุมนักปราชญ์เพื่อแต่งตั้งขึ้นใหม่บ้าง แล้วโปรดฯ ให้จารึกแผ่นศิลาประดับไว้ในบริเวณวัดพระเชตุพนฯ เพื่อให้ผู้ที่สนใจมาศึกษาได้[135] นอกจากนี้ประเด็นในเรื่องการพัฒนาวัดพระเชตุพนฯ ให้เป็นสถานที่รวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ เสมือนกับเป็นวิธีการส่งเสริมให้ประชาชนมีความรู้ มีปัญญา สอดคล้องกับพระโพธิสัตว์เสวยพระชาติเป็นมโหสถบัณฑิต ผู้มีปัญญาความสามารถ ทำให้พระเจ้าวิเทหราชรอดพ้นจากภัยอันตรายต่างๆ และเป็นผู้แก้ไขคดีความด้วยความยุติธรรมและถูกต้อง[136]

(ก)

(ข)

ภาพที่ 149 ภาพแผนผังการกดจุดต่างๆ ในร่างกายและประติมากรรมฤๅษีดัดตน

---

[135] กุสุมา รักษมณี, **ลักษณะเฉพาะของวรรณคดีพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว** (เอกสารประกอบการบรรยายเนื่องในวาระ 200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 31 มีนาคม 2530 ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ. (เอกสารอัดสำเนา), 2530), 3.

[136] วรรณิภา ณ สงขลา, **วรรณกรรม**, ชุดที่ 1, เล่มที่ 2 (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2534), 65.

การเป็นสถานที่รวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ นี้ วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา (Walter F. Wella) ผู้ที่รวบรวมเอกสารทางประวัติศาสตร์ทั้งของไทย อังกฤษและฝรั่งเศส มาเรียบเรียงเรื่องราวที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ไว้ในหนังสือชื่อ “Siam Under Rama III” ว่า “ที่วัดพระเชตุพนนี้ไม่สู้จะมีคุณค่าในแง่ของวรรณคดีมากนักแต่พระราชประสงค์ที่ได้กระทำขึ้น ก็เพื่อให้เป็นตำหรับตำราคล้ายกับสารานุกรม มากกว่าที่จะให้เป็นศิลปะ”[137] จากข้อความดังกล่าวเป็นหนึ่งในมุมมอง

พระราชประสงค์ของรัชกาลที่ 3 ในการสร้างวัดพระเชตุพนฯ ขึ้นมา และความเห็นของ สน สีมาตรัง ได้กล่าวว่า เรื่องวรรณกรรมที่จะเขียนไว้ที่วัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามมีการพิจารณาเลือกสรรมีความหมายและมีหน้าที่เหมาะสมกับศักดิ์ของสถานที่[138] หากเป็นดังนั้นแล้ว เรื่องราวที่เลือกสรรมาเขียนภายในวัดก็น่าจะเกี่ยวข้องกับองค์ความรู้ที่ได้รวบรวมขึ้นและส่งเสริมให้ประชาชนมีปัญญา ใช้ปัญญาในการดำเนินชีวิตเช่นเดียวกับมโหสถ ดังอาจจะเป็นหนึ่งในพระราชประสงค์ที่อยากจะให้ความรู้เหล่านี้แพร่หลายสู่ประชาชนโดยทั่วไป[139]

นอกจากนี้ภายในวัดยังมีวรรณคดีคำสอนต่างๆ เช่น คัมภีร์วุฒิโตทัย คติสอนที่สำคัญได้แก่ เรื่องการเลือกภรรยา การคบมิตร การหลีกเลี่ยงอบายมุข และการปฏิบัติหน้าที่ราชการในราชสำนัก เช่น ว่าด้วยโทษของอบายมุข 6 ประการ โทษของการเสพย์สุรา โทษการเที่ยวกลางคืน โทษความเกียจคร้าน ลักษณะอุปการมิตร และหน้าที่ของข้าราชสำนักที่ดี (ราชวสดิวัตร) ซึ่งสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาปรมานุชิตชิโนรส ทรงนิพนธ์ไว้และติดไว้ที่เสาระเบียง[140] รวมทั้งภาพสุภาษิตที่เชิงบานหน้าต่างพระอุโบสถซึ่งเป็นภาพตามพระราชดำริในรัชกาลที่ 3[141] จนมีบางท่านเสนอว่าเนื้อหาของตำราต่างๆ ที่ชำระหรือแต่งขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีลักษณะเป็นแนวทางปฏิบัติของบุคคลต่างๆ ในสังคม เช่น สนม พระมเหสี สตรีทั่วไป เจ้านายที่เป็นฆราวาสและบรรพชิต ขุนนาง และข้าราชบริพาร เป็นต้น อาจจะแสดงให้เห็นถึงความพยายามของบ้านเมืองในการจัดระเบียบทางสังคม อันเป็นหนึ่งในขบวนการจัดการความสัมพันธ์ของกลุ่มคนในสังคม[142]

---

[137] วอล์เตอร์ เอฟ. เวลลา, **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, 106.

[138] สน สีมาตรัง, “พิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพน,” 141.

[139] ศักดิ์ชัย สายสิงห์, **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**, 428.

[140] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, **200 ปี สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาปรมานุชิตชิโนรส**, 289.

[141] นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา, **สาส์นสมเด็จ**, เล่ม 18 (กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, 2504-2506), 38.

[142] บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **“ภัยฝรั่ง” สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 135.

การพยายามสร้างวัดพระเชตุพนฯ ให้เป็นสถานที่รวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ นี้ สอดคล้องกับหลักฐานประเภทงานวรรณกรรมจำนวนมากที่แสดงให้เห็นว่าในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงให้ความสำคัญกับการศึกษา โดยเฉพาะตำราและวรรณกรรมต่างๆ ที่ได้รับการชำระหรือแต่งขึ้นในสมัยนี้ ที่แสดงให้เห็นชัดเจนถึงแนวทางพระราชนิยมทางด้านวรรณกรรมในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว คือ พระองค์ไม่ได้ให้ความสนพระทัยในวรรณกรรมที่มีเนื้อเรื่องเป็นนิยายเพื่อความบันเทิง แต่ให้ความสนพระทัยวรรณคดีเพื่อสาระและวิชาการ[143]

เรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

จากการศึกษาข้างต้น รูปแบบการแสดงออกและการนำเสนอเรื่องราวในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเริ่มต้นเรื่องอยู่หลายตำแหน่ง สันนิษฐานว่าจุดเริ่มต้นเรื่องนี้เกิดจากปัจจัยสำคัญ คือ เกิดจากการวางจุดเริ่มต้นให้สัมพันธ์กับเส้นทางคมนาคม หรือด้านหน้าของอาคาร เช่น พระอุโบสถ พระวิหาร พระพุทธไสยาสน์วัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดนางนอง และอีกปัจจัยหนึ่ง คือ การกำหนดเรื่องราวหลักบนผนังซึ่งมักจะเกิดขึ้นกับวัดที่เขียนเรื่องพุทธประวัติ โดยทั่วไปจะกำหนดตอนสำคัญอยู่ 2 ตอน ได้แก่ การกำหนดตอนมารผจญให้อยู่บนผนังสกัดหน้า เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กับการกำหนดตอนที่เกี่ยวข้องกับสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ให้อยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหลัง เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ลักษณะการเวียนลำดับเรื่องบนผนังในกลุ่มวัดที่เขียนภาพทศชาติ มีบางวัดเขียนเวียนซ้าย เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน อาจเป็นการสืบรูปแบบมาจากงานช่างในอดีตสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ดังเช่น ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร อีกทั้งลักษณะการจัดวางผังเรื่องราวทศชาติของพระอุโบสถวัดสุวรรณารามอาจจะเกี่ยวข้องกับอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรด้วย เนื่องจากการแบ่งภาพพระชาติแต่ละพระชาติมาเขียนบนผนังเหมือนกัน อีกทั้งการจัดวางตำแหน่งของพระอุโบสถกับหมู่กุฏิก็คล้ายคลึงกัน จึงน่าจะเป็นไปได้ว่ารูปแบบการวางผังวัดสุวรรณารามอาจจะได้แบบอย่างมาจากวัดใหม่เทพนิมิตรซึ่งอยู่บริเวณกันเคียงกันเป็นได้

ในกลุ่มวัดที่เขียนเรื่องพุทธประวัติเป็นหลักในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไปนิยมเรียงลำดับเรื่องแบบเวียนขวา และมักเริ่มต้นจากผนังด้านหน้าอาคาร เนื่องจากสัมพันธ์กับทิศทางเส้นทางคมนาคมในการเดินทางเข้าวัด เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ยกเว้นบางวัดเขียนในตำแหน่งอื่นๆ ซึ่งเกิดจากปัจจัยบางประการ เช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม นอกจากการดำเนินเรื่องจะ

---

[143] กุสุมา รักษมณี, **ลักษณะเฉพาะของวรรณคดีพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 2. อ้างจาก บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **"ภัยฝรั่ง" สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 125-126.

เวียนซ้ายแล้ว จุดเริ่มต้นเรื่องยังเริ่มจากด้านหลังทางทิศตะวันตกด้วย คงเป็นผลมาจากการวางปรับแผนผังพระบรมมหาราชวังจากอยุธยา ทำให้การเสด็จพระราชดำเนินเข้าวัด จำเป็นจะต้องเข้าทางด้านทิศตะวันตก หรือไม่แล้วอาจจะเกี่ยวข้องกับการกำหนดตำแหน่งเรื่องราวใหม่เพราะได้ยกภาพพุทธประวัติขึ้นไปอยู่บนผนังเหนือกรอบหน้าต่าง โดยต้องการให้ภาพมารผจญอยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหน้าเช่นเดิม และต้องการให้ทิศทางการเข้ามาของกองทัพพญามารเป็นไปตามแบบประเพณีนิยมที่เข้ามาทางด้านซ้ายของรูปพระพุทธเจ้า ดังนั้นเรื่องราวจึงจำเป็นจะต้องเริ่มจากด้านหลังและเวียนซ้ายเพื่อให้เรื่องสัมพันธ์ต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง

กรณีพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ได้เริ่มต้นเรื่องพุทธประวัติที่กลางผนังแป เนื่องจากพระอุโบสถเป็นอาคารขนาดใหญ่มีพื้นที่มากกว่าพระอุโบสถทั่วไป โดยมีความประสงค์ให้ภาพดำเนินเรื่องไปในทิศทางเวียนขวา ต่อเนื่องตลอดทั้งผนัง และยังกำหนดให้ภาพมารผจญอยู่บนผนังสกัดหน้า ทำให้พระอุโบสถเกิดความพิเศษทั้งการเริ่มเรื่องที่เริ่มจากกลางผนังแปและภาพตอนมารผจญซึ่งทิศทางการเข้ามาของกองทัพพญามารเปลี่ยนทิศทางมาเป็นเข้าทางด้านขวามือของรูปพระพุทธเจ้าแทน

การแสดงออกของเรื่องราวในเรื่องพุทธประวัติและชาดกโดยทั่วไปนั้น การแสดงออกของตัวละครจะสืบเนื่องต่อมาจากงานช่างในอดีต มีทั้งที่ตรงและไม่ตรงตามคัมภีร์ระบุไว้ สิ่งที่น่าสนใจในภาพพุทธประวัติสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น การเหนี่ยวกิ่งรังของพระนางสิริมหามายาในพุทธประวัติตอนประสูติ ตามคัมภีร์ที่กล่าวถึงตอนดังกล่าวระบุว่า พระนางสิริมหามายาเหนี่ยวกิ่งรังด้วยพระหัตถ์ขวา วัดที่เขียนตรงตามคัมภีร์ เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ส่วนวัดที่เขียนไม่ตรงตามคัมภีร์ เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม อาจด้วยเหตุผลที่ขึ้นอยู่กับการกำหนดทิศทางการดำเนินเรื่องว่าไปในทิศทางไหนด้วย ซึ่งช่างก็ไม่จำเป็นตรงเขียนให้ตรงตามคัมภีร์ จึงแสดงให้เห็นว่าช่างต้องการเน้นถึงความสวยงามของภาพมากกว่านั่นเอง

ลักษณะม้ากัณฑกะ ในงานจิตรกรรมก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนภาพม้าให้มีสีขาวตลอดทั้งตัว แต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 เกิดการเขียนม้ากัณฑกะรูปแบบใหม่คือหัวสีดำตัวสีขาว ซึ่งลักษณะเช่นนี้อาจปรับเปลี่ยนไปตามตำราลักษณะม้าหรืออาจจะมาจากม้าแก้วที่ปรากฏในรัตนะ 7 ประการของพระมหากษัตริย์ โดยม้าหัวดำตัวขาวนี้ก็ถือเป็นม้ามงคลเช่นกัน

ในเหตุการณ์พุทธประวัติตอนพระพุทธเจ้าเสวยวิมุติสุขสัปดาห์ที่ 5 ใต้ต้นอัชปาลนิโครธกับตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 พบตัวอย่างกรณีวัดที่เขียนตอนดังกล่าว คือ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม กับพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ถึงแม้จะเป็นช่วงเวลาเดียวกันแต่พบว่าการแสดงออกของทั้ง 2 วัดมีความแตกต่างกัน โดยพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม เขียนเพียงภาพคนและฝูงแพะเท่านั้น อาจจะด้วยต้องการสื่อถึงเพียงตำแหน่งสถานที่เกิดเหตุการณ์เท่านั้น แต่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติเขียนภาพพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 ไว้ในสัปดาห์ที่ 5

นี้แทน ในส่วนลักษณะธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 ถึงแม้การปรากฏตัวจะตรงกับข้อความในคัมภีร์พระปฐมสมโพธิกถา แต่การแสดงออกกลับแตกต่างออกไป โดยช่างได้เขียนภาพธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 ตอนเดินออกไปมีร่างกายเหี่ยวแห้งเป็นหญิงชรา ซึ่งผิดกับข้อความในคัมภีร์ที่กล่าวถึงตอนนี้ว่ามีการจำแลงร่างกายหลายรูปแบบ และไม่ได้มีร่างกายเป็นหญิงชราพ่ายแพ้กลับไป การแสดงออกเช่นนี้คงนำมาจากภาพตอนพระพุทธเจ้าผจญธิดาพระยาวัสวดีมารทั้ง 3 ก่อนการตรัสรู้ ในสมัยก่อนหน้า เช่นที่พระที่นั่งพุทไธสวรรย์ ทำให้การแสดงออกไม่สอดคล้องไปตามเนื้อเรื่อง

จากตัวอย่างการนำเสนอเรื่องราวที่ยกตัวอย่างนี้ แสดงให้ว่าช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มักเขียนตัวละครหลักตามแบบช่างในอดีต ทำให้การนำเสนอเรื่องราวยังเป็นไปตามแบบแผนประเพณี แต่ละวัดจะมีความแตกต่างกันไปบ้างขึ้นอยู่กับปัจจัยต่างๆ เช่น ขนาดพื้นที่ ตำแหน่งของเรื่อง ส่งผลให้การนำเสนออาจจะกลับทิศทางซ้าย-ขวาไปบ้าง หรืออาจจะเกิดจากการเขียนตามคัมภีร์คนละฉบับทำให้เรื่องราวในจิตรกรรมดำเนินเรื่องแตกต่างกันไป

มหาวิทยาลัยศิลปากร

บทที่ 4
เทคนิค การนำเสนอเรื่องราวและการกำหนดอายุงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

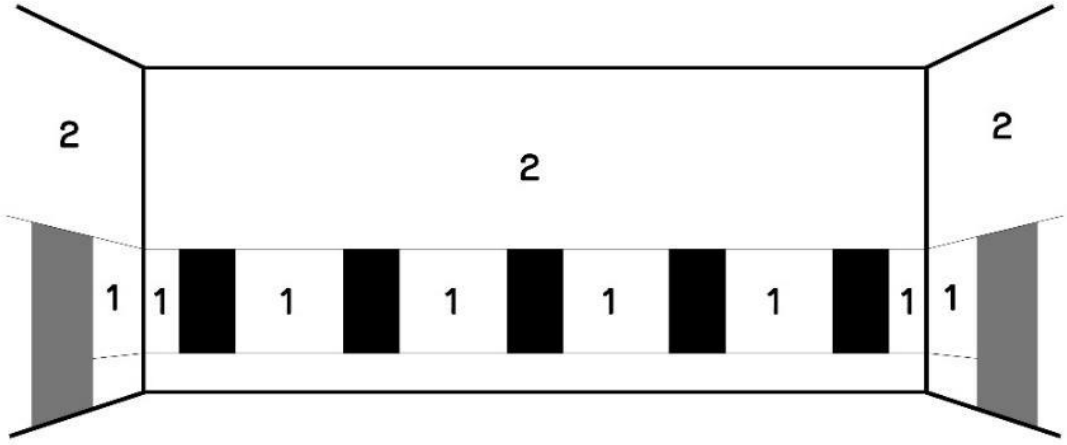
ภาพจิตรกรรมในฝาผนังแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 มีเทคนิคการเขียนที่น่าสนใจและสามารถนำมาใช้เป็นประเด็นในการกำหนดอายุภาพได้ เช่น การเขียนภาพน้ำ ต้นไม้ โขดหิน บุคคล รวมทั้งเทคนิคการจัดองค์ประกอบในภาพรวมต่างๆ ซึ่งการศึกษาในบางครั้งจำเป็นจะต้องดูบริบทอื่นๆ ภายในภาพ ไม่สามารถดูเพียงจุดใดจุดหนึ่งได้ เพื่อจะนำไปสู่ข้อมูลที่มีความแม่นยำมากยิ่งขึ้น ลักษณะการเขียนภาพต่างๆ นี้จึงพยายามแสดงให้เห็นถึงการเปรียบเทียบรูปแบบเพื่อให้เห็นถึงความแตกต่างระหว่างงานที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 และงานในสมัยหลังหรือในราวช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เนื่องจากวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยส่วนใหญ่มักได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์แล้ว แต่ถึงกระนั้นก็เชื่อว่าการวางตำแหน่งเรื่องราวหลักยังคงอยู่ในตำแหน่งเดิม ยกเว้นการเขียนภาพกากหรือภาพประกอบอื่นๆ ที่อาจมีการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งและรูปแบบไปบ้าง

1. ข้อสังเกตเทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

1.1 การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้งสี่ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่และการเขียนภาพทิวทัศน์

การเขียนภาพภายในอุโบสถและวิหาร จะมีการแบ่งพื้นที่สำหรับเขียนภาพอยู่ 2 ส่วน (ภาพที่ 150) คือ ส่วนผนังระหว่างกรอบหน้าต่าง (หมายเลข 1) และส่วนผนังเหนือกรอบหน้าต่าง (หมายเลข 2) โดยส่วนใหญ่แล้วจะเขียนเรื่องที่แตกต่างกัน เช่น ผนังระหว่างกรอบหน้าต่างบางแห่งเขียนเรื่องทศชาติ บางแห่งเขียนเรื่องพุทธประวัติ และผนังเหนือกรอบหน้าต่างโดยทั่วไปจะเขียนภาพคนละอย่างกัน ผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หรืออาจจะเขียนแทนด้วยภาพพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาและภาพเสด็จลงมาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ซึ่งเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุและเจดีย์จุฬามณีที่ตั้งอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนการเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน และผนังแปเขียนภาพ

เทพชุมนุม ซึ่งเป็นภาพที่แสดงเหตุการณ์ต่อเนื่องภายหลังการตรัสรู้ของพระพุทธองค์[144] จึงเป็นเรื่องราวที่สัมพันธ์กับภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ดังตัวอย่างงานในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ลักษณะดังกล่าวคงเป็นการสืบรูปแบบมาจากงานจิตรกรรมในสมัยอยุธยา



ภาพที่ 150 ภาพแสดงการแบ่งพื้นที่ผนังอาคารสำหรับเขียนจิตรกรรมฝาผนัง

นอกจากการนำเสนองานจิตรกรรมฝาผนังในรูปแบบที่สืบทอดงานประเพณีดังกล่าวในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ยังพบเทคนิคการนำเสนอภาพเล่าเรื่องบนผนังอย่างใหม่ โดยการเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแบบเต็มพื้นที่ ดังเช่น พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม และพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร ที่เขียนภาพพุทธประวัติแทนการเขียนภาพเทพชุมนุม

การเปลี่ยนแปลงที่มีหลักฐานปรากฏเด่นชัด คือ การบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในปี พ.ศ.2374 สมัยรัชกาลที่ 3 โดยทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ซ่อมพระอุโบสถใหม่ทั้งหลัง ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถที่ผนังสกัดทั้งสองด้านยังคงเขียนภาพมารผจญและไตรภูมิโลกสัณฐาน ส่วนผนังแปโปรดเกล้าฯ ให้เขียนใหม่ทั้งหมด โดยผนังเหนือช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพเทพชุมนุมเป็นภาพปฐมสมโพธิกถา (พุทธประวัติ) และผนังระหว่าง

[144] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 104.

ช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพปฐมสมโพธิกถาเป็นภาพพุทธชาดกต่างๆ[145] จะเห็นได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามครั้งนี้มีการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญ ได้แก่ การยกภาพพุทธประวัติขึ้นไปเขียนบนผนังแปเหนือกรอบหน้าต่างแทนการเขียนภาพเทพชุมนุม แต่ถึงกระนั้นก็ไม่ได้เขียนให้ต่อเนื่องกันตลอดผนังทั้งสี่ด้าน เพราะยังคงเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่ผนังสกัดหน้าและเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานที่ผนังสกัดหลังตามแบบแผนประเพณีเดิมอยู่

ภายหลังจากที่มีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามทั่วทั้งพระอารามในปี พ.ศ.2374 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ด้วย โดยเริ่มสร้างใหม่ในปี พ.ศ.2378 ตามที่ปรากฏในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนฯ ว่า

“ถึงวันพฤหัสบดี เดือน 5 ขึ้น 11 ค่ำ ปีมะเมีย พ.ศ.2378 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พร้อมด้วยพระบรมวงศานุวงศ์ข้าทูลลอองธุลีพระบาทเสด็จพระราชดำเนินไปทรงวางอิฐ ทอง นาก เงิน 3 แผ่น เป็นพระฤกษ์การก่อรากพระอุโบสถ เสร็จแล้วเจ้าพระพนักงานจึงจับการสร้างต่อไป” [146]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[145] กรมศิลปากร, กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, **จดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์**, 19. และ การบูรณะปฏิสังขรณ์พระอารามในรัชกาลนี้ ทรงปฏิสังขรณ์ทั่วทั้งพระอาราม โปรดให้กรมหมื่นศรีสุเทพและกรมหมื่นไกรสรวิชิต เป็นผู้อำนวยการปฏิสังขรณ์ กรมหมื่นอินทร์อมเรศร์ (กรมหลวงมหิศวรินทรามเรศ) พระองค์เจ้ากลาง (กรมพระเทเวศร์วัชรินทร์) พระองค์เจ้ามรกฎ (กรมขุนสถิตย์สถาพร) ทรงตรวจตราการช่างต่างๆ พระยาศรีพิพัฒน์ (สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาพิไชยญาติ) และพระยาเพ็ชร์พิไชย เป็นนายงาน อ้างจาก กรมศิลปากร, **จดหมายเหตุการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวัง ในการฉลองพระนครครบ 200 ปี พุทธศักราช 2525 : ภาคที่ 1 วัดพระศรีรัตนศาสดาราม** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2525), 34.

[146] คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, 58.

รวมทั้งยังพบว่ารายชื่อบุคคลที่มีส่วนในการบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม รัชกาลที่ 3 ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เข้ามาบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ[147] ด้วย เช่น กรมหมื่นไกรสรวิชิตเมื่อครั้งบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามมีหน้าที่เป็นผู้อำนวยการปฏิสังขรณ์ และในคราวบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพนฯ มีหน้าที่ทรงกำกับการทั่วไป โดยถ้าหากกล่าวถึงความสำคัญของบุคคลท่านนี้ กรมหมื่นไกรสรวิชิตยังเป็นผู้ไปอาราธนาสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส มาทรงชำระพระปฐมสมโพธิกถาในปี พ.ศ.2387[148] ด้วย

จากข้อมูลดังกล่าวอาจสันนิษฐานได้ว่า กลุ่มบุคคลที่มีส่วนเข้าไปบูรณปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดาราม อาจจะมีส่วนในการร่วมออกแบบงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ทำให้พบเทคนิคการเขียนภาพแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่าง และยังมีการเปลี่ยนเรื่องราวโดยการนำเรื่องมโหสถชาดกมาเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องกันให้เต็มผนังทั้งสี่ด้าน

การปรับเปลี่ยนรูปแบบการนำเสนอเรื่องราวที่เป็นภาพเล่าเรื่องโดยนำขึ้นมาเขียนในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ อาจเริ่มต้นครั้งแรกที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร จากประวัติการสร้างที่เริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ.2368[149] โดยในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 กล่าวว่า “...เจ้าพระยานิกรบดินทร์ยกที่บ้านเดิมของท่าน แล้วซื้อที่บ้านข้าราชการและบ้านเจ๊สัว เจ้าภาษี นายอากรอื่นอีกหลายบ้านสร้างเป็นวัดใหญ่ พระราชทานชื่อ

---

[147] ในประชุมจารึกวัดพระเชตุพนยังทำให้เราทราบรายชื่อบุคคลที่มีส่วนในการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เช่น กรมหมื่นอมเรนทรบดินทร เป็นผู้กำกับการสร้างพระอุโบสถ และกรมหมื่นนุชิตชิโนรส เป็นผู้ดูแลจารึกประกอบพระอุโบสถ จาก คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, 70-73. นอกจากนี้ ที่จารึกผนังด้านหน้าพระอุโบสถซึ่งได้จารึกโคลงบอกด้านการปฏิสังขรณ์ มีข้อความที่ทำให้ทราบนามของช่างผู้เขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังเอาไว้ด้วย คือ หลวงชาญภูเบศ (หลวงราชภูเบศ) ดังความว่า

หลวงชาญภูเบศได้ กำกับ เขียนเอย
อีกชิดภูบาลสรัพ เสรจ์รู้
รายงานทุกด้านจับ แล้วและ ยังฤๅ
เบดเสรจ์จ่ายงผู้ หนึ่งได้ตรวจตราฯ

(จาก คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน, **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**, 356.)

[148] บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ, **“ภัยฝรั่ง” สมัยพระนั่งเกล้าฯ**, 132.

[149] พระปริยัติธาดา และธัชชัย ยอดพิชัย, **วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร** (กรุงเทพฯ : วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร, 2553), 15.

วัดกัลยาณมิตรวัด 1 แต่วิหารใหญ่เป็นของหลวง..."[150] อีกทั้งภายในพระอุโบสถพบภาพนักโทษ 2 คน ที่คอมีห่วงคอโยงติดกันด้วยโซ่ ทั้งสองพายเรือขอเรี่ยไรจากผู้คนที่พายเรือผ่านไปมา ภาพเช่นนี้ปรากฏในรายงานของร้อยเอกเฮนรี่ เบอร์นี่ ที่อ้างว่าบันทึกเมื่อวันที่ 2 ธันวาคม พ.ศ.2369 ซึ่งบันทึกขึ้นภายหลังปีที่เริ่มสร้างพระอุโบสถเพียง 1 ปี ดังนั้นภาพนักโทษในภาพเขียนอาจจะเป็นนักโทษพม่าตามในบันทึกของเฮนรี่ เบอร์นี่ ก็เป็นได้[151] จากข้อมูลดังกล่าวจึงทำให้สันนิษฐานได้ว่างานจิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรน่าจะเขียนขึ้นก่อนที่จะมีการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามในปี พ.ศ.2374

จิตรกรรมภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติตลอดผนังทั้ง 4 ด้าน เริ่มต้นเรื่องที่ผนังแปด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานฝั่งผนังสกัดหน้าตั้งแต่ตอนประสูติ? แล้วเวียนแบบตามเข็มนาฬิกามาที่ผนังสกัดหลังเขียนตอนพระพุทธเจ้าเสด็จไปโปรดพุทธมารดาและตอนเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ เข้าสู่ผนังแปด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานเขียนตอนพระพุทธเจ้าเสด็จไปโปรดพุทธบิดาจนกระทั่งถึงตอนปรินิพพาน ผนังสกัดหน้าเป็นผนังด้านสุดท้ายเขียนตอนแบ่งพระบรมสารีริกธาตุ

หากจะกล่าวถึงอาคารที่เขียนภาพเล่าเรื่องตลอดผนังคงเกิดขึ้นมาก่อนในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 151) บนผนังสกัดเขียนภาพพุทธประวัติกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน และบนผนังแปเขียนภาพสัตตมหาสถานและอัฐมหาสถาน ตัวอาคารไม่มีกรอบหน้าต่างเป็นเครื่องมือในการแบ่งตอน ช่างได้ออกแบบจัดวางภาพโดยใช้แม่แบบจากลายกรวยเชิงที่แม่ลายอยู่ในกรอบสามเหลี่ยมทางด้านหน้าและแทรกลายกรอบสามเหลี่ยมอีกชั้นที่ด้านหลัง ตัวอย่างงานในสมัยอยุธยาตอนปลายอีกแห่งคือ ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 152) ภายในเขียนภาพทศชาติ ภาพพระพุทธบาทบนผนังแป และเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัด ถึงแม้ว่าจะเป็นอาคารที่มีช่องประตู-หน้าต่าง ช่างก็จัดวางเรื่องราวไปตามพื้นที่ผนังที่มีอยู่ อย่างไรก็ตามภาพเล่าเรื่องในแต่ละผนังของทั้งสองวัดก็ไม่ได้เชื่อมต่อเนื่องเป็นผืนเดียวกัน การเชื่อมโยงเรื่องแต่ละเรื่องได้ใช้เทคนิคการ

---

[150] ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี, เจ้าพระยา, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์รัชกาลที่ 3**, 146.

[151] อย่างไรก็ตาม ภาพนักโทษดังกล่าว อาจจะไม่ใช้บุคคลในบันทึกของเฮนรี่ เบอร์นี่ ก็ได้ โดยอาจเป็นนักโทษซึ่งออกเพ่นพ่านไปทั่ว เพราะพบภาพทำนองเดียวกันนี้มีปรากฏที่พระวิหารพระศรีศากยมุนี วัดสุทัศนเทพวราราม อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 174.

เขียนเส้นสินเทาแบ่งคั่นอยู่ และยังได้พบว่ามีการยึดติดกับระบบตำแหน่งภาพบนผนังสกัดว่าต้องเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญกับภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดตามแบบแผนประเพณี

ภาพที่ 151 ภาพอัฐมหาสถานบนผนังแปที่เขียนต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

ภาพที่ 152 การเขียนภาพทศชาติให้ต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง ภายในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ตัวอย่างงานในสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่ช่วงครึ่งแรกของพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา มีการพบงานจิตรกรรมในอาคารขนาดเล็ก เช่น หอนอนของหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 153) ภายในเขียนไว้หลายเรื่องราว เช่น ไตรภูมิโลกสัณฐาน เรื่องประวัติพระอินทร์ แต่เนื่องจากเป็นอาคารที่ไม่ใช่อุโบสถและวิหาร จึงมีความแตกต่างทางด้านรูปแบบและหน้าที่ใช้งาน ตัวอาคารมีผนังสูงไม่มากนักเทคนิคการนำเสนอเรื่องราวจึงใช้วิธีเดียวกับตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ คือ การใช้เส้นสินเทาในการแบ่งตอนของเรื่องและเขียนภาพให้เต็มทั้งผนังแม้ว่าพื้นที่เหนือกรอบประตู-หน้าต่างจะมีไม่มากนักก็ตาม สำหรับอาคารประเภทอุโบสถที่เขียนภาพเรื่องราวอื่นๆ แทนภาพเทพชุมนุมบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแบบเต็มพื้นที่ขึ้นเป็นอาคารแรกในสมัยรัตนโกสินทร์ได้ปรากฏในช่วงปลายรัชกาลที่ 2 ได้แก่ พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม (ภาพที่ 154) สร้างขึ้นโดยกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ (ต่อมาจะเสวยราชสมบัติเป็นรัชกาลที่ 3) ซึ่งน่าจะสร้างเสร็จก่อนปี พ.ศ.2365[152] ภายในเขียนภาพชั้นวางของขนาดใหญ่ที่น่าจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากเครื่องเรือนแบบจีน[153] เต็มผนังทั้ง 4 ด้าน ช่องของชั้นวางดังกล่าวประกอบด้วยช่องลักษณะต่างๆ ขนาดไม่เท่ากัน ภายในเขียนภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง และเครื่องประดับบ้านแบบจีน[154]

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[152] John Crawfurd, **Journal of an Embassy from the Governor – General of India to the Courts of Saim and Cochin China** (London : Oxford University Press, 1967), 130-131, อ้างถึงใน อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3,” 19.

[153] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3,” 24.

[154] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, "เส้นแสดงระยะลวงตาและแสงเงาในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น," ใน หนังสือประกอบโครงการ **“บันทึกไว้ในงานจิตรกรรม,” โครงการเสวนาวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเนื่องในโอกาส 72 ปี ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม ราชบัณฑิต** (กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2560), 30.

ภาพที่ 153 ภาพจิตรกรรมภายในหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 154 ภาพเครื่องเรือน เครื่องตั้ง ภายในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

ลักษณะการจัดวางโครงภาพดังกล่าวได้สืบต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่มีการสร้างวัดเครือวัลย์ขึ้น โดยเจ้าพระยาอภัยภูธร (น้อย บุณยรัตพันธุ์) พร้อมด้วยธิดา คือ เจ้าจอมเครือวัลย์ในรัชกาลที่ 3 ได้ปฏิสังขรณ์วัดเครือวัลย์แล้วถวายเป็นพระอารามหลวง[155] จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถสันนิษฐานว่าเขียนขึ้นก่อนปี พ.ศ.2376 เนื่องจากได้ถูกกล่าวถึงใน

[155] กรมศิลปากร, กองจดหมายเหตุแห่งชาติ, **จดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์**, 376.

กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้แต่งคือ นายมี มหาดเล็ก ที่แต่งขึ้นราวปี พ.ศ.2376[156]

จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ (ภาพที่ 155) ซึ่งเขียนภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติจะเลือกฉากเพียงตอนใดตอนหนึ่งมาเขียนไว้ภายในกรอบสี่เหลี่ยม ทั้งพระอุโบสถวัดราชโอรสารามและพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ต่างนำเสนอเรื่องราวและเขียนภาพประดับภายในพระอุโบสถแตกต่างไปจากแบบแผนประเพณีเดิมที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยอยุธยา จึงถือเป็นสิ่งใหม่ที่เกิดขึ้นโดยการเขียนภาพต่อเนื่องในแบบฟอร์มเดียวกันให้เต็มผนังทั้งสี่ด้าน จึงถือเป็นการเขียนงานนอกกรอบที่เริ่มปรากฏชัดเจนขึ้นในช่วงเวลานี้

ภาพที่ 155 ภาพชาดก 550 ชาติ แต่ละพระชาติเขียนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมบนผนังทั้ง 4 ด้าน ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

---

[156] สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นก่อนปี พ.ศ.2376 เนื่องจากได้ถูกกล่าวถึงในกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้แต่งคือ นายมี มหาดเล็ก ที่แต่งขึ้นราวปี พ.ศ.2376 มีบทบางช่วงกล่าวถึงวัดเครือวัลย์ ไว้ว่า

“วัดทั้งหลายคล้ายกันเป็นอันมาก ไม่หนีจากอย่างเก่าเป็นอวสาน
แต่วัดเครือวัลย์ใหม่อำไพพาน หนีบุราณแปลกเพื่อนไม่เหมือนใคร
เขียนชาดกยกเรื่องโพธิสัตว์ ทอดประทัดตีตารางสว่างไสว
เป็นห้องห้องช่วงละชาติออกดาษไป นับชาติได้ห้าร้อยสิบชาติตรา
ด้วยทรงพระศรัทธาเมตตาช่าง ให้สินจ้างช่องละบาทดังปรารถนา
ด้วยบุญญาอานิสงส์ทรงศรัทธา ไม่ต้องหาช่างเขียนเวียนมาเอง”

อ้างจาก นายมี มหาดเล็ก, **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, 43-44.

จากการเกิดรูปแบบการเขียนภาพประเภทอื่นในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างแทนการเขียนภาพเทพชุมนุมที่ผนังแป แทนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดหน้า แทนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดหลัง ดังปรากฏที่พระอุโบสถวัดราชโอรสารามเขียนภาพเครื่องเรือนเครื่องตั้ง ซึ่งเป็นลายมงคล เต็มผนังทั้งสี่ด้าน รูปแบบการเขียนภาพเครื่องตั้งเต็มผนังอาคารถึงแม้จะไม่พบในศิลปะจีน แต่การประดับลวดลายดังกล่าวย่อมแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์กับงานศิลปกรรมแบบจีน เพราะในช่วงต้นรัตนโกสินทร์มีการนำสินค้าประเภทนี้มาจากประเทศจีนด้วย ประกอบกับความนิยมในศิลปะจีนของกลุ่มชนชั้นนำในช่วงเวลานั้น ทำให้เกิดการเขียนงานจิตรกรรมรูปแบบใหม่ขึ้นมา[157]

รูปแบบการนำเสนอเรื่องราวอย่างใหม่เช่นนี้ อาจจะเป็นหนึ่งในแรงบันดาลใจให้ช่างออกแบบ**การจัดองค์ประกอบภาพชาดก 550 พระชาติ ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์** นอกเหนือไปจากการเคยแสดงภาพชาดกในกรอบสี่เหลี่ยมที่ลายปูนปั้นประดับผนังด้านนอกอุโบสถวัดไลย์ จังหวัดลพบุรี ซึ่งมีอายุอยู่ในศิลปะอยุธยาตอนกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 21-22[158] เพราะแต่หลังจากนั้นเท่าที่ทำการศึกษายังไม่พบหลักฐานว่ามีการแสดงออกภาพทศชาติเพียงตอนใดตอนหนึ่งในกรอบสี่เหลี่ยมเรียงต่อกันอีก โดยทั่วไปแต่ละพระชาติจะใช้กรอบเส้นสินเทามาคั่น ดังนั้นอาจเป็นไปได้หรือไม่ว่าการแสดงออกภาพชาดก 550 พระชาติ ในกรอบสี่เหลี่ยมที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ อาจจะได้รับแรงบันดาลมาจากงานศิลปกรรมที่ได้รับความนิยมในช่วงสมัยนั้นอย่างงานศิลปะจีนเช่นเดียวกับการเปลี่ยนแปลงลายประดับภายในพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม

เทคนิคการเขียนภาพในกรอบสี่เหลี่ยมช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 สันนิษฐานว่าอาจจะได้รับมาจากศิลปะจีน เพราะจากการศึกษารูปแบบการเขียนภาพเล่าเรื่องและนำมาเขียนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยมนั้น เป็นหนึ่งในรูปแบบการจัดองค์ประกอบภาพเล่าเรื่องในศิลปะจีนมานานแล้ว ตัวอย่างเช่น ภาพจิตรกรรมในสุสาน สมัยราชวงศ์จิ้น ตั้งอยู่ทางทิศตะวันออกเฉียงใต้ของเมือง Shanxi มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 9-10[159] (ภาพที่ 156) ในศาลเจ้ากวนอู เมือง Yu County มณฑล Hebei ผนัง

---

[157] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3,” 23 และ 84.

[158] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 2 (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2557), 8.

[159] http://www.minagao.com/2018/04/17/china-found-in-shanxi-jin-dynasty-tomb-murals-provides-new-data-for-the-study-of-the-funeral-custom/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

ด้านข้างเทพเจ้าประธานทั้งสองข้างเขียนจิตรกรรมเรื่องสามก๊ก อายุราวพุทธตวรรษที่ 24[160] (ภาพที่ 157)

นอกจากพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ พบการเขียนภาพในกรอบสี่เหลี่ยมแบบจีนในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ดังเช่น อุโบสถวัดประเสริฐสุทธาวาส ที่น่าจะสร้างขึ้นในปี พ.ศ.2381 เรื่องที่เขียน คือ สามก๊ก[161] ลักษณะภาพเป็นภาพเขียนขาว-ดำ ไม่ลงสีซึ่งงานประเภทเป็นงานช่างท้องถิ่นของเมืองเจียงจิว มณฑลฮกเกี้ยน[162] (ภาพที่ 158) รวมทั้งยังมีการพบตามศาลเจ้าจีนด้วย เช่น ศาลเจ้าเกียนอันเกง ซึ่งเป็นศาลเจ้าที่ตั้งอยู่ไม่ไกลกับวัดเครือวัลย์ และคงได้รับการซ่อมแซมในช่วงรัชกาลที่ 3 ภายในอาคารบริเวณผนังด้านข้างของเทพเจ้าประธานเขียนเรื่องสามก๊ก[163] เช่นกัน (ภาพที่ 159) และศาลเจ้าแสงธรรม (เต่งกองต๋อง) จังหวัดภูเก็ต สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ราวปี พ.ศ.2434 โดยชาวจีนฮกเกี้ยน แซ่ตัน สายสกุลหล่วนแจ้[164] ภาพจิตรกรรมภายในเขียนด้วยหมึกจีนเป็นเรื่องในพงศาวดาร “ซิยิ่นกุ้ย” ก็เขียนตอนต่างๆ อยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม (ภาพที่ 160)

---

[160] http://twosmall.ipower.com/murals/2019/06/17/the-temple-to-lord-guan-at-ever-peaceful-fort/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

[161] วัดประเสริฐสุทธาวาส พบจารึกสลักเป็นภาษาจีนและไทย โดยระบุว่าได้รับการปฏิสังขรณ์ในปีที่ 18 สมัยจักรพรรดิเจ้าเต้ากวง ซึ่งเทียบกับไทยคือ พ.ศ.2381 โดยพระประเสริฐวานิช ซึ่งใช้ชื่อเป็นภาษาจีนว่า แต้ป๋อ จากมณฑลฮกเกี้ยน อ้างจาก ชูพล เอื้อชูวงศ์, ""สามก๊ก" จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดประเสริฐสุทธาวาส" (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 1.

[162] พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร และเศรษฐพงษ์ จงสงวน, **ศิลปะในชุมชนจีนประเทศไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 4 (กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2561), 19.

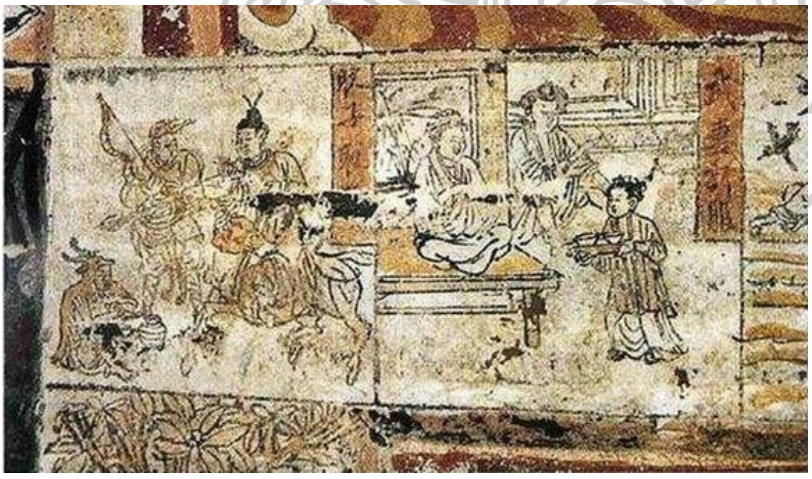
[163] ภายในศาลเจ้าพบระฆังเก่าแก่ซึ่งมีจารึกอักษรจีนระบุปีสร้างระฆัง ในข้อความได้กล่าวว่าสร้างถวายเจ้าแม่กวนอิมในปี พ.ศ.2391 ตรงกับรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว และบนคานไม้ใต้หลังคาภายในศาลเจ้ามีข้อความว่า ศาลเจ้าสร้างเสร็จในปี พ.ศ.2442 ตรงกับรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงสันนิษฐานว่าศาลเจ้าเกียนอันเกงน่าจะสร้างขึ้นตั้งแต่รัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว แล้วได้รับการบูรณะในรัชสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว อ้างจาก สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร, **ศาลเจ้าศรัทธาสถานแห่งบางกอก** (กรุงเทพฯ : สำนักผังเมือง, 2559), 80-83.

[164] ป้ายคำบรรยายประวัติด้านหน้าศาลเจ้าแสงธรรม (เต่งกองต๋อง) จังหวัดภูเก็ต เก็บข้อมูลเมื่อวันที่ 29 กันยายน พ.ศ.2559

จากข้อมูลดังกล่าวจึงอาจสันนิษฐานได้ว่าลักษณะการเขียนภาพชาดก 550 พระชาติ ณ พระอุโบสถวัดเครือวัลย์นี้ อาจได้รับแรงบันดาลมาจาก 2 ลักษณะ คือ

1. การเขียนภาพเรื่องราวหรืองานประดับอื่นๆ บนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแทนการเขียนภาพเทพชุมนุมที่ผนังแป แทนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญบนผนังสกัดหน้า แทนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดหลัง ที่พระอุโบสถวัดราชโอรสาราม หรืออาจจะนำลักษณะกรอบภาพที่เกิดขึ้นจากเทคนิคการวางกรอบภาพแบบเครื่องเรือนจีนบนผนังพระอุโบสถวัดราชโอรสาราม ทำให้ผนังเหนือกรอบหน้าต่างเกิดกรอบภาพหลายกรอบเต็มผนังทั้งสี่ด้านแต่ถึงกระนั้นกรอบภาพแต่ละกรอบก็มีขนาดไม่เท่ากัน

2.การเขียนภาพเล่าเรื่องในกรอบสี่เหลี่ยมต่อเนื่องกันจนเต็มผนังอาจจะมาจากการเขียนภาพเล่าเรื่องในงานจิตรกรรมจีน เช่น ในศาลเจ้ากวนอู เมือง Yu County มณฑล Hebei หรือที่อุโบสถวัดประเสริฐสุทธาวาส เป็นต้น เนื่องจากมีการแบ่งตอนต่างๆ เขียนภายในกรอบสี่เหลี่ยมที่เรียงกันอย่างเป็นระเบียบเช่นเดียวกับการเขียนภาพชาดก 550 พระชาติ ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์ นอกจากนี้ จากการพบข้อมูลว่าศาลาราย วัดพระเชตุพนฯ ที่รัชกาลที่ 1 โปรดเกล้าฯ ให้เขียนภาพชาดก 550 พระชาติ นั้น ก็อาจจะมีลักษณะการเขียนชาดกภายในกรอบสี่เหลี่ยมเช่นเดียวกัน หากแต่ในปัจจุบันภาพได้ลบเลือนไปหมดแล้วจึงขาดหลักฐานเพื่อนำมาเปรียบเทียบ



ภาพที่ 156 ภาพจิตรกรรมภายในสุสาน สมัยราชวงศ์จิ้น
พบทางตะวันออกเฉียงใต้ของเมือง Shanxi
ที่มา: http://www.minagao.com/2018/04/17/china-found-in-shanxi-jin-dynasty-tomb-murals-provides-new-data-for-the-study-of-the-funeral-custom/
เข้าถึงเมื่อวันที่ 2 มิถุนายน 2561

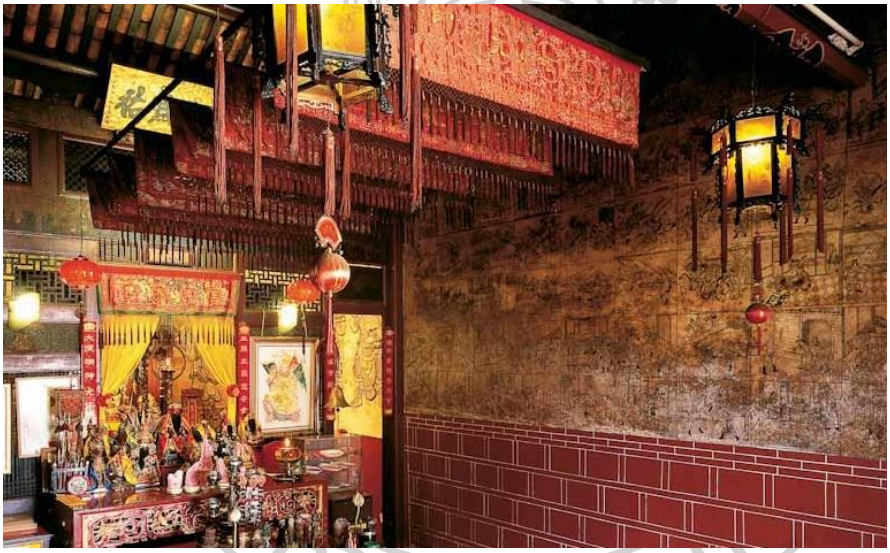
ภาพที่ 157 จิตรกรรมเรื่องสามก๊ก ในศาลเจ้ากวนอู เมือง Yu County มณฑล Hebei อายุราวพุทธตวรรษที่ 24

ที่มา: http://twosmall.ipower.com เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 158 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดประเสริฐสุทธาวาส

ที่มา: http://topicstock.pantip.com/blueplanet/topicstock/2011/10/E11166745/E11166745.html เข้าถึงเมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 159 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในศาลเจ้าเกียนอันเกง



ภาพที่ 160 ภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในศาลเจ้าแสงธรรม (แต่งกองต๋อง) จังหวัดภูเก็ต
ที่มา: http://asaconservationaward.com/index.php/2016-06-13-15-22-21/temple2540/176-wat-supattanaram-worawihan เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

กรณี**การเขียนภาพเล่าเรื่องแบบเต็มพื้นที่ โดยใช้ภาพทิวทัศน์มาเป็นเครื่องมือในการแบ่งตอนต่างๆ ออกจากกัน** แทนการใช้เส้นสินเทาในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่าง เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และพระอุโบสถวัดนางนอง เป็นต้น จากข้อมูลประวัติการสร้างที่กล่าวข้างต้น อาจทำให้สันนิษฐานได้ว่าวิธีการนำเสนอเรื่องราวแบบเต็มพื้นที่บนผนังเหนือกรอบหน้าต่างในกลุ่มวัดนี้ อาจเกิดขึ้นที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรเป็นแห่งแรกซึ่งเริ่มสร้างเมื่อปี พ.ศ.2368 และน่าจะแล้วเสร็จในปี พ.ศ.2370

การที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรสร้างขึ้นโดยเจ้าพระยานิกรบดินทร์หรือเจ้าสัวโต ว่าที่สมุหนายก ชื่อจีนว่า เต๋า แซ่อึ้ง[165] การออกแบบงานศิลปกรรมจึงน่าจะไม่จำเป็นต้องยึดตามระเบียบแผนแบบประเพณีมากนักเหมือนอย่างวัดที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้าง การปรับเปลี่ยนรูปแบบยังอาจได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระอุโบสถวัดราชโอรสารามที่มีการออกแบบภาพเขียนบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างอย่างใหม่ประกอบกับความต้องการเขียนภาพพุทธประวัติแทน จึงเขียนผนังตำแหน่งนี้ด้วยภาพพุทธประวัติต่อเนื่องกันทั้ง 4 ด้าน นอกจากนี้ยังน่าจะมีการใช้เทคนิค ลักษณะการเขียนจะเห็นว่ามีพุทธประวัติหลายตอนอยู่บนผนังด้านเดียวกัน การแบ่งภาพแต่ละตอนแยกออกจากกันด้วยเส้นแบ่งที่เขียนเป็นภาพทิวทัศน์และสิ่งก่อสร้างต่างๆ ทำให้ฉากแต่ละตอนมีความต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนัง (ภาพที่ 161)

ภาพที่ 161 จิตรกรรมฝาบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้านทิศใต้ในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

จากความคลุมเครือเรื่องของอายุภาพจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรว่าเขียนเสร็จภายใน พ.ศ.2370 หรือไม่นั้น แต่ถึงอย่างไรในระยะเวลาไม่ห่างกันมากนักรัชกาลที่ 3 ก็โปรดเกล้าฯ ให้บูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ในปี พ.ศ.2374 และเขียนจิตรกรรมที่ผนังแปทั้งสองข้างใหม่ โดยผนังเหนือช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพเทพชุมนุมเป็นภาพพุทธประวัติ และผนังระหว่างช่องหน้าต่างเปลี่ยนจากภาพพุทธประวัติเป็นภาพพุทธชาดกต่างๆ แทน ส่วนผนังสกัดหน้ายังคงเป็นภาพพุทธประวัติตอนมารผจญและผนังสกัดหลังเป็นภาพไตรภูมิโลกสัณฐานเช่นเดิม ทำให้ภาพพุทธประวัติเขียนต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนังเพียง 3 ด้าน การที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามได้ปรับเปลี่ยนเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังภายในแต่ในความหมายของพระอุโบสถยังคงรักษาอยู่ คือ เรื่องราวที่เขียนทั้งพุทธประวัติและชาดกต่างก็เป็นเรื่องราวของ

[165] พระปริยัติธาดา และธัชชัย ยอดพิชัย, **วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร**, 15.

พระพุทธเจ้า และการยังคงภาพไตรภูมิโลกสัณฐานก็เป็นการรักษาความหมายของการเป็นศูนย์กลางจักรวาลอยู่

การเขียนภาพพุทธประวัติบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างภายหลังจากพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร และพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แล้วยังได้มีการสืบรูปแบบต่อมาที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ดังปรากฏข้อความในพระราชพงศาวดาร รัชกาลที่ 3 ว่าในปี พ.ศ. 2377 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอ กรมหมื่นพิทักษ์เทเวศร เป็นผู้ทำพระอุโบสถใหญ่และระเบียงล้อมพระวิหาร[166]

การกำหนดอายุงานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามอาจใช้ภาพรั้วเหล็กที่ปรากฏในภาพพุทธประวัติมาช่วยในการกำหนดอายุคร่าวๆ ได้ (ภาพที่ 162) เนื่องจากในการประดับรั้วเหล็กจริงๆ นั้น มีประวัติว่าวัดประยุรวงศาวาส ชาวบ้านบางคนเรียกวัดนี้ว่า “วัดรั้วเหล็ก” เพราะมีรั้วเหล็กล้อมเป็นกำแพงอยู่ตอนหน้าพระอุโบสถ วิหารและศาลาการเปรียญ รั้วเหล็กสูง 1 เมตร 50 เซนติเมตร ทำเป็นรูปอาวุธ คือ หอก ดาบ และขวาน รั้วเหล็กนี้สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์สั่งมาจากประเทศอังกฤษ เพื่อทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวจะได้ใช้ล้อมเป็นกำแพงในพระราชวัง แต่พระองค์ไม่โปรด จึงขอรับพระราชทานมาใช้เป็นกำแพงในวัดได้จัดการฉลองวัด เมื่อวันที่ 13 มกราคม พ.ศ.2379[167] จากประวัติของรั้วเหล็กที่วัดประยุรวงศาวาสนี้เองทำให้สันนิษฐานได้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามน่าจะเขียนขึ้นก่อน พ.ศ.2379 เล็กน้อย หรืออาจจะภายหลัง พ.ศ.2379 ไปแล้วก็เป็นได้

---

[166] ทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์**, เล่ม 2 (พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2504), 164-165. อ้างถึงใน สองศตวรรษวัดสุทัศนเทพวราราม : ศูนย์กลางจักรวาล ศูนย์กลางพระนคร, (กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง, 2550), 52-53.

[167] วัดประยุรวงศาวาส ประวัติความเป็นมา สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ที่เรียกกันว่า สมเด็จเจ้าพระยาองค์ใหญ่ เมื่อยังดำรงตำแหน่งเจ้าพระยาพระคลัง ว่าที่พระคลังและว่าที่สมุหพระกลาโหมด้วย ได้อุทิศที่สวนกาแฟสร้างวัดขึ้นเมื่อ พ.ศ.2371 แล้วนำขึ้นน้อมเกล้าฯ ถวายในรัชกาลที่ 3 พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานนามวัดว่า “วัดประยุรวงศาวาส” แล้วต่อมาจึงได้พระราชทานนามเจ้าพระยาพระคลังใกล้เคียงกับนามวัดว่า สมเด็จเจ้าพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ อ้างจาก สุริยา รัตนกุล, **พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร**, เล่มที่ 1 (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550), 411.

ภาพที่ 162 ภาพรั้วเหล็ก พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

การเรียงเรื่องราวพุทธประวัติจะแตกต่างไปจากพระอุโบสถทั้งสองแห่งข้างต้น โดยพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม จะเริ่มจากผนังด้านทิศเหนือที่กลางผนังแล้ววนตามเข็มนาฬิกามาจบเรื่องที่ผนังด้านทิศเหนือเช่นเดิม (ภาพที่ 163) เรื่องพุทธประวัติที่เขียนจะเขียนเนื้อเรื่องอย่างละเอียด เนื่องจากเป็นอาคารขนาดใหญ่ มีช่องหน้าต่างมากถึง 13 ช่อง มากกว่าพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่มีหน้าต่าง 9 ช่อง และน่าจะเป็นพระอุโบสถในสมัยรัชกาลที่ 3 เพียงหลังเดียวที่วางโครงเรื่องเช่นนี้

การสร้างพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ก็คงเป็นงานพร้อมกับพระอุโบสถ ตามที่รัชกาลที่ 3 มีพระราชศรัทธาปฏิสังขรณ์วัด โดยสร้างพระวิหารต่อและสิ่งปลูกสร้างอื่นๆ จนแล้วเสร็จ ดังปรากฏในพระราชดำริเมื่อปี พ.ศ.2377 ว่า “วัดพระโตเสาชิงช้า พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เมื่อปลายแผ่นดินก็โปรดให้ทำพิหารใหญ่ขึ้น การยังไม่ทันแล้วเสร็จ เชิญเสด็จพระศรีศากยมุนีขึ้นประดิษฐานไว้ การอื่นยังมิได้ทำก็พอสิ้นแผ่นดินไป ครั้งนี้ต้องทำเสียให้เป็นวัดขึ้นให้ได้ จึงให้พระยาศรีพิพัฒน์รัตนโกษาเป็นแม่กองดูทั่วไปทั้งวัด...”[168]

ภายในเขียนเรื่องราวแตกต่างไปจากอาคารหลังอื่นๆ ที่ผ่านมา คือ เขียนเรื่องประวัติพระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ เต็มผนังทั้งสี่ด้าน ลักษณะการเรียงตำแหน่งจะเริ่มจากผนังสกัดหน้าด้านทิศเหนือวนตามเข็มนาฬิกาไปทางผนังแปด้านทิศตะวันออกและมาจบประวัติพระอดีตพุทธเจ้าองค์ที่ 27 ที่ผนังด้านทิศตะวันตก โดยใช้พื้นที่ทั้งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างและผนังเหนือกรอบ

---

[168] ทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค), เจ้าพระยา, **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์**, เล่ม 2, 164-165.

หน้าต่าง ซึ่งแตกต่างกับการเขียนจิตรกรรมฝาผนังโดยทั่วไปที่มักจะแบ่งผนัง 2 ส่วนนี้ออกจากกันและเขียนภาพคนละเรื่อง การเขียนภาพต่อเนื่องกันเช่นนี้จึงถือเป็นลักษณะพิเศษ เพราะโดยทั่วไปการเขียนภาพเรื่องเดียวกันตลอดผนังจะพบในกลุ่มอาคารขนาดเล็ก เช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ยกเว้นพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ที่ใช้กรอบสี่เหลี่ยมในการเชื่อมเรื่องชาดก 550 พระชาติ แต่ที่พระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม ช่างได้ออกแบบโดยใช้ภาพทิวทัศน์ในการเชื่อมต่อประวัติพระอดีตพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ให้เป็นภาพผืนเดียวกันทั้งผนังและแยกประวัติของพระอดีตพุทธเจ้าแต่ละพระองค์ด้วยภาพแม่น้ำ

การเลือกเฉพาะเรื่องประวัติพระอดีตพุทธเจ้ามาเขียนตั้งแต่ผนังระหว่างกรอบหน้าต่างและผนังเหนือกรอบหน้าต่าง อาจเนื่องจากมีการวางเรื่องราวต่างๆ ไปเขียนตามองค์ประกอบของอาคารด้วย เช่น ตัวเสารับน้ำหนักด้านในพระวิหารเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน ทำให้ตัวอาคารยังคงความหมายของการเป็นศูนย์กลางจักรวาลอยู่ อีกทั้งตัวเสาเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐานยาวตลอดทั้งเสาไม่มีกรอบคั่นจังหวะ หากผนังอาคารมีการใช้เส้นกรอบแบ่งเรื่องเป็นแนวยาวบริเวณขอบหน้าต่างด้านบนเหมือนกับอาคารหลังอื่นๆ อาจทำให้มุมมองของภาพที่ผนังขัดกับภาพที่ตัวเสาภายในอาคารได้ อย่างไรก็ตามช่างยังคงเขียนสัดส่วนของบุคคลและองค์ประกอบภาพอื่นๆ ให้แตกต่างกันอยู่ จะเห็นได้ว่าภาพบริเวณผนังระหว่างกรอบหน้าต่างจะเขียนสัดส่วนของบุคคลและองค์ประกอบภาพให้มีขนาดเล็กกว่าภาพบริเวณผนังเหนือกรอบหน้าต่าง เพื่อจะได้สามารถมองเห็นภาพที่อยู่ด้านบนสุดได้นั่นเอง (ภาพที่ 164)

ภาพที่ 163 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้านทิศเหนือ ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 164 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังด้านทิศตะวันตกภายในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม

นอกจากจะพบการเขียนภาพพุทธประวัติ ภาพประวัติพระอดีตพุทธเจ้า ในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างแล้ว การบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลารามครั้งใหญ่ ในปี พ.ศ.2378 ซึ่งเป็นช่วงเวลาไล่เลี่ยกับการบูรณปฏิสังขรณ์วัดสุทัศนเทพวราราม ภายในพระอุโบสถได้มีการนำเรื่องมโหสถชาดกมาเขียนให้เต็มผนังทั้งสี่ด้านด้วย โดยเริ่มต้นเรื่องจากผนังด้านทิศตะวันออกเวียนมาทางผนังด้านทิศใต้ ทิศตะวันตก และมาจบเรื่องที่ผนังด้านทิศเหนือ

เทคนิคการเขียนภาพเล่าเรื่องเช่นนี้ ได้พบต่อมาอีกที่พระอุโบสถวัดนางนอง เป็นวัดที่พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้รื้อและสร้างใหม่ทั้งอาราม นอกจากนี้ยังโปรดให้หล่อพระพุทธรูปประธานเป็นพระพุทธรูปทรงเครื่อง และเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังขึ้นใหม่ แล้วเสด็จพระราชดำเนินทางชลมารทไปผูกพัทธสีมาเมื่อ พ.ศ.2384[169] พระอุโบสถวัดนางนองก็เป็นอีกหนึ่งอาคารที่เลือกเรื่องพิเศษบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้าทั้ง 4 ด้าน โดยเขียนจิตรกรรมเฉพาะเรื่องชมพูบดีสูตรซึ่งเป็นหนึ่งในเรื่องราวพุทธประวัติ ก็ใช้เทคนิคการแสดงออกแบบใหม่นี้เช่นกัน โดยจะเริ่มจากผนังด้านสกัดหน้า (ทิศตะวันตก) เนื่องจากเป็นทิศตรงกับเส้นทางสัญจรทางน้ำอย่างคลองบางขุนเทียน แล้วเวียนตามเข็มนาฬิกาไปที่ผนังแปด้านทิศเหนือ ผนังสกัดหลัง (ทิศตะวันออก) และมาจบเรื่องที่ผนังแปด้านทิศใต้ มีการออกแบบให้เหตุการณ์สำคัญของเรื่องในตอนพระเจ้าชมพูบดีเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าอยู่บนผนังสกัดหลัง อาจจะด้วยเหตุความจงใจของช่างที่ต้องการเน้นเหตุการณ์สำคัญที่สุดของเรื่องให้อยู่บนผนังสกัดหลัง ซึ่งคล้ายคลึงกับเทคนิคการจัดวางเรื่องราวในพระอุโบสถ

---

[169] ศานติ ภักดีคำ และนวรัตน์ ภักดีคำ, **สามก๊ก : ศิลปกรรมจีนวัดไทยในบางกอก** (กรุงเทพฯ : มติชน, 2549), 553.

วัดพระศรีรัตนศาสดาราม ที่ต้องการเน้นภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน และภาพตอนมารผจญ ในตำแหน่งของผนังสกัดตามแบบแผนประเพณี

การใช้ภาพทิวทัศน์มาเขียนเพื่อแบ่งเรื่องราวออกเป็นตอนๆ แทนการเขียนเส้นสินเทา เป็นหนึ่งในเทคนิคที่นำมาเขียนบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทำให้ภาพมีความต่อเนื่องกลมกลืนกันตลอดทั้งผนัง คงเกิดขึ้นเมื่องานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการเปลี่ยนแปลงวิธีการเล่าเรื่องอย่างใหม่โดยเฉพาะบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างให้เป็นการเขียนเรื่องเดียวกันแบบต่อเนื่อง

การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเกิดจากการผสมผสานเทคนิคงานศิลปกรรมในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ซึ่งให้ความสำคัญแก่ฉากธรรมชาติที่เป็นพื้นหลังให้ดูสมจริงและมีสัดส่วนที่เพิ่มมากขึ้น โดยสันนิษฐานว่าอาจจะได้รับแรงบันดาลใจมาจากงานศิลปะจีนเป็นสำคัญ สังเกตจากการเปลี่ยนแปลงภาพโดยรวมของงานจิตรกรรมที่ให้การดำเนินเรื่องสอดแทรกไปกับภาพทิวทัศน์ซึ่งเขียนขึ้นมาประกอบเนื้อเรื่อง และยังนิยมเขียนภาพทิวทัศน์และวิถีชีวิตของผู้คนทั่วไปลงไป เทคนิคนี้อาจมาจากการนำรูปแบบของภาพที่พบบนเครื่องถ้วยจีนรวมทั้งเครื่องเรือนที่เป็นสินค้านำเข้ามา เช่น อ่างลายคราม ศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง ราวพุทธศตวรรษที่ 24[170] (ภาพที่ 165) หรือภาพบนฉากลับแลขนาดใหญ่ (ภาพที่ 166) หรือจากภาพเขียนจีนที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ในมุมมองกว้างแบบ bird eye view โดยจะเห็นพื้นดิน แม่น้ำเป็นส่วนใหญ่ของพื้นที่ เส้นขอบฟ้าที่ใช้อาคารหรือภูเขาเป็นเส้นแบ่งและภาพท้องฟ้ามักจะอยู่สูงจนเกือบถึงกรอบภาพด้านบน (ภาพที่ 167, 168) อันเป็นลักษณะเดียวกับงานจิตรกรรมฝาผนังของไทยที่ปรากฏหลักฐานเด่นชัดในราวพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา เพราะหากสังเกตงานจิตรกรรมฝาผนังที่เป็นภาพเล่าเรื่องแล้ว ก็มีความคล้ายคลึงกับรูปแบบการจัดองค์ประกอบภาพของจีนในลักษณะของภาพขนาดใหญ่ในกรอบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าเช่นกัน ทั้งฉากลับแลหรือบังตาและภาพเขียนจีนนี้น่าจะเป็นหนึ่งในสินค้าจีนที่นำเข้ามาในช่วงเวลานั้น ดังมีข้อความที่ได้เล่าถึงการประดับตกแต่งฉากลับแลหรือบังตาในอาคารจากบันทึกของคณะทูตมิสเตอร์ครอว์เฟิดที่เข้ามาในสมัยรัชกาลที่ 2 ราวปี พ.ศ.2365 (ค.ศ.1822) ได้กล่าวว่า

[170] **เครื่องถ้วยวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนท์พับลิชชิ่ง, 2545), 166.

“กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ประทับอยู่กลางห้องโถงใหญ่ซึ่งตกแต่งเน้นหนักไปทางแบบจีน มีกระจกเงา เครื่องแก้วของฮอลันดา บังตา ตะเกียง และโคมแบบจีนประดับอยู่ตามผนังและแขวนห้อยลงมาจากเพดาน กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ทรงให้การต้อนรับคณะทูต เมื่อคณะทูตเข้ามา”[171]

และ

“...ท้องพระโรง ที่หน้าประตูมีฉากกั้นแบบจีนซึ่งเขียนเป็นภาพภูมิประเทศและประดับกระจกเงาแผ่นเล็กๆ ฉากนั้นปิดบังไม่ให้เห็นห้องข้างใน เราหยุดอยู่ที่ธรณีประตูครู่หนึ่ง จึงเดินเลี้ยวไปทางขวา 2-3 ก้าวอ้อมฉากกั้น...”[172]

เทคนิคดังกล่าวแตกต่างกับงานจิตรกรรมตะวันตกที่มีอายุร่วมสมัยกัน ที่นิยมการเขียนเส้นขอบฟ้าในระดับกึ่งกลางภาพ อีกทั้งการเล่าเรื่องและการดำเนินเรื่องราวในจิตรกรรมตะวันตกมักจะเล่าเรื่องเพียงเหตุการณ์ใดเหตุการณ์หนึ่งโดยไม่เล่าหลายๆ เหตุการณ์ในภาพเดียว หรือมีบุคคลคนเดียวกันในภาพอยู่ในตำแหน่งต่างๆ ของภาพ ดังเช่นภาพ “Robert Andrews and His Wife” ผลงานของ Thomas Gainsborough (ภาพที่ 169) วาดขึ้นราวปี ค.ศ.1750[173]

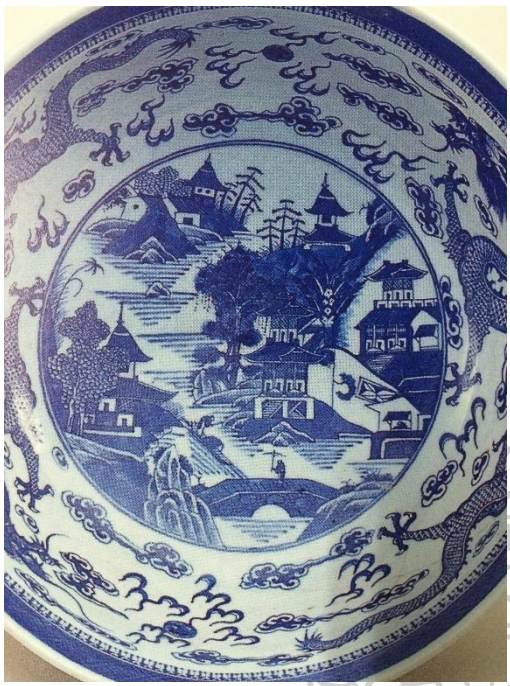
มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[171] **รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์**, แปลโดย นันทนา ตันติเวสส (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2532), 9.

[172] **รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์**, 19.

[173] H.W. and Dora Jane Janson, **ประวัติจิตรกรรม (จากถ้ำถึงสมัยปัจจุบัน)**, แปลจาก the Story of Painting, แปลโดย กิติมา อมรทัต (กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ, 2533), 201.



ภาพที่ 165 ลายทิวทัศน์ภายในอ่างลายคราม ศิลปะจีนสมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: **เครื่องถ้วยวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนท์พับลิชชิ่ง, 2545), 136.

ภาพที่ 166 ฉากลับแลในสมัยราชวงศ์ชิง อายุราวพุทธศตวรรษที่ 22-25

ที่มา: http://www.thecityreview.com/f09schinawoa.html เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 167 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: https://www.metmuseum.org/toah/hd/qing_1/hd_qing_1.htm เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 168 ภาพทิวทัศน์ ในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: http://www.china-history.net/qing_d.HTM เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 169 ภาพ “Robert Andrews and His Wife” ผลงานของ Thomas ainsborough ที่มา: https://mydailyartdisplay.wordpress.com, pic. online เข้าถึงเมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม 2561

เทคนิคการเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแบบเต็มพื้นที่ ยังคงได้รับความนิยมต่อมาในสมัยหลังด้วย เช่น อุโบสถวัดอ่างแก้วเขียนขึ้นในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 ช่างได้ออกแบบการวางตำแหน่งเรื่องราวพุทธประวัติคล้ายกับพุทธประวัติภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ที่เขียนเรื่องต่อเนื่องตลอดผนังทั้งสี่ด้าน และเริ่มเรื่องจากบริเวณกลางผนังแปด้านทิศเหนือ แต่แตกต่างกันที่อุโบสถวัดอ่างแก้ว เขียนวนทวนเข็มนาฬิกา จนมาจบที่ผนังด้านทิศเหนืออีกครั้งหนึ่ง สิ่งที่น่าสนใจ คือ อุโบสถวัดอ่างแก้วได้ออกแบบให้เรื่องสำคัญอย่างตอนมารผจญ และพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ (ซึ่งยังคงเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเขาพระเมรุและเจดีย์จุฬามณีที่ตั้งอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์) ไว้ในตำแหน่งผนังสกัดเช่นเดิมตามแบบแผนประเพณี

จากการเปลี่ยนแปลงรูปแบบการนำเสนอเรื่องราวโดยใช้ภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติต่างๆ เข้ามาช่วยทำให้เรื่องราวมีความต่อเนื่องตลอดทั้งผนังเหนือกรอบหน้าต่างได้นี้ คงเนื่องด้วยตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 2 ทรงสนับสนุนการค้าขายและมีการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐานของชาวจีนต่อเนื่องมาจากรัชกาลที่ 1 ซึ่งส่งผลให้การค้าระหว่างสยาม-จีน เจริญเติบโตอย่างมาก และจากการมีชาวจีนอพยพเข้ามาอยู่อาศัยก็มีทั้งชนชั้นนำและชนชั้นแรงงานซึ่งก็รวมไปถึงกลุ่มช่างที่เข้ามาพร้อมกับการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมด้วย ข้อความดังกล่าวนี้สัมพันธ์กับข้อมูลในบันทึกของครอว์ฟอร์ด (J. Crawfurd) ชาวต่างชาติที่เดินทางเข้าในไทยและบันทึกเรื่องราวไว้ว่า ชาวจีนไม่เป็นเพียงชาวต่างประเทศผู้ทำการค้าที่ได้รับความยุติธรรม ยังได้รับอนุญาตให้ซื้อและขายโดยไม่ต้องอยู่ใต้กฎเกณฑ์ยุ่งยากใดๆ ทั้งยังประเมินว่า ในตอนปลายรัชกาลที่ 2 ชาวจีนอพยพเข้ามาในสยามประมาณ

ปีละ 7,000 คน[174] จากเหตุการณ์ดังกล่าวอาจเป็นหนึ่งในเหตุผลทางประวัติศาสตร์ซึ่งส่งผลต่อภาพจิตรกรรมฝาผนังที่เทคนิคการเขียนมีความคล้ายคลึงงานจิตรกรรมจีน

1.2 การออกแบบภาพบนผนังสกัดหน้าให้เกิดความสมมาตร

การวางองค์ประกอบภาพต่างๆ บนผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเฉพาะบนผนังสกัดหน้า พบว่ามีความพยายามวางองค์ประกอบให้ภาพเกิดความสมดุลกันทั้งด้านซ้ายและขวา ดังเช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม เป็นกลุ่มอาคารที่เขียนภาพสืบต่อเนื่องมาจากงานตามแบบแผนประเพณีทั่วไปตั้งแต่ก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 คือ ภาพในตำแหน่งเหนือกรอบหน้าต่างบนผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังแปเขียนภาพเทพชุมนุม และผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน ส่วนผนังระหว่างกรอบหน้าต่างเขียนภาพพุทธประวัติและทศชาติ การเขียนภาพต่างๆ ที่พระอุโบสถวัดสุวรรณารามเช่นนี้ แต่ละภาพช่างได้ออกแบบให้เกิดความสมดุลกันทั้งด้านซ้ายและขวา เห็นได้จากภาพบนผนังสกัดหน้าที่เขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ องค์ประกอบภายในภาพจะแบ่งออกแบ่ง 3 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 คือแกนกลางภาพเป็นภาพพระพุทธเจ้าประทับนั่งบนบัลลังก์ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ ถัดลงมาเป็นภาพพระแม่ธรณีบีบมวยผม ส่วนที่ 2 คือ ภาพกองทัพพญามารบุกเข้าโจมตีพระพุทธเจ้า และส่วนที่ 3 เป็นภาพกองทัพพญามารพ่ายแพ้ต่อพระพุทธเจ้า โดยทั้งภาพส่วนที่ 2 และ 3 ต่างเขียนให้พญามารมองมาที่พระพุทธเจ้า ทำให้ภาพโดยรวมเกิดความสมมาตรกัน จากความสมมาตรบนผนังสกัดหน้าได้ต่อเนื่องมาในภาพเทพชุมนุมที่อยู่เป็นแถวอย่างเป็นระเบียบ จนกระทั่งมาที่บนผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน การออกแบบก็ยังคงเน้นความสมดุลของภาพ ตั้งแต่การเขียนภาพเขาพระสุเมรุให้อยู่กลางผนังและเขียนเขาสัตตบริภัณฑ์ทั้ง 7 ลูก ให้ไล่ระดับความสูงในกรอบสามเหลี่ยม ทำให้ภาพบนผนังสกัดหลังเกิดความสมมาตรเช่นกัน

นอกจากนี้ ในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าประตูที่พระอุโบสถวัดสุวรรณารามยังมีการเขียนภาพให้มีความสมดุลกันด้วย สังเกตได้จากผนังที่อยู่ระหว่างประตูตรงกลาง ผนังฝั่งด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานเริ่มที่ตอนขบวนของพระนางสิริมหามายาเสด็จไปเมืองเทวทหนครเพื่อประสูติพระโพธิสัตว์ในตำแหน่งตรงกลาง (เนื่องจากในราชยานของพระนางสิริมหามายาประทับอยู่เพียงพระองค์เดียว) และถัดลงมาด้านล่างเขียนภาพตอนพระนางสิริมหามายาประสูติพระโพธิสัตว์ ด้านบนของกรอบผนังนี้เขียนตอนเจ้าชายสิทธัตถะปลงพระเกศา ณ ริมฝั่งแม่น้ำอโนมา ส่วนผนังฝั่งด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานเขียนภาพพุทธประวัติเริ่มจากด้านล่างเขียนฉากเจ้าชายสิทธัตถะพบเทวทูตทั้ง 4 เจ้าชายสิทธัตถะเสด็จเข้าไปยังห้องของพระพิมพาราชเทวีเพื่อทอดพระเนตร

---

[174] สืบแสง พรหมบุญ, **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853**, 161-163.

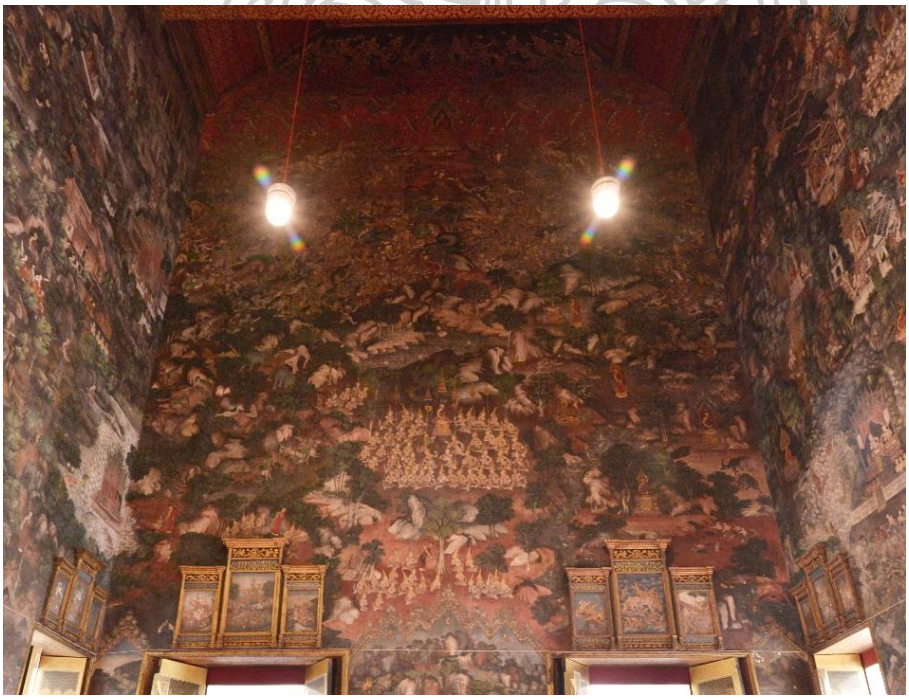
พระพิมพาราชเทวีกับพระราหุล ก่อนจะออกสู่มหาภิเนษกรมณ์ ส่วนด้านบนเขียนตอนพระยาวัสวดีมารออกมาขัดขวางยกพระหัตถ์ขึ้นร้องห้ามไม่ให้เจ้าชายสิทธัตถะออกบรรพชา (ภาพที่ 170)

ลักษณะการเล่าเรื่องพบว่ามีการเขียนให้เริ่มจากกลางผนังฝั่งด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานและวนมาจบที่ด้านบนของผนังฝั่งด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานอีกครั้ง ซึ่งพุทธประวัติตอนดังกล่าวเป็นตำแหน่งเดียวกันกับที่พบที่อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร จากการวางโครงเรื่องดังกล่าวได้มีการออกแบบกรอบภาพให้ทั้ง 2 ผนังเกิดความสมดุลกัน โดยเหตุกาณ์ตอนขบวนของพระนางสิริมหามายาเสด็จไปเมืองเทวทหนครมีการวางกรอบขบวนให้เกิดเหลี่ยมมุม กรอบขบวนนี้มีความคล้ายคลึงกับกรอบของกำแพงพระราชวังในกรุงกบิลพัสดุ์ในฉากที่เจ้าชายสิทธัตถะเสด็จเข้าไปยังห้องของพระพิมพาราชเทวี อีกทั้งยังมีฉากตอนบนของกรอบผนังที่คล้ายคลึงกันด้วย โดยผนังฝั่งด้านขวามือของพระพุทธรูปประธานเขียนตอนพระยาวัสวดีมารออกมาขัดขวางห้ามไม่ให้เจ้าชายสิทธัตถะออกบรรพชา ส่วนด้านบนของผนังฝั่งด้านซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานเขียนตอนเจ้าชายสิทธัตถะปลงพระเกศา ณ ริมฝั่งแม่น้ำอโนมา นอกจากจะอยู่ในตำแหน่งใกล้เคียงกันแล้ว ยังเป็นฉากที่ประกอบด้วยกลุ่มบุคคลจำนวนมากรายล้อมเจ้าชายสิทธัตถะ ลักษณะการเขียนเหตุการณ์ข้ามไปมาระหว่างผนังที่พระอุโบสถวัดสุวรรณารามนี้ อาจจะเกิดขึ้นจากการยึดเรื่องราวตามแบบอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตรซึ่งเป็นงานในช่วงก่อนรัชกาลที่ 3 แต่มาจัดวางใหม่ให้ภาพบนผนังทั้ง 2 ข้างประตูเกิดความสมดุลกัน

ภาพที่ 170 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังสกัดหน้าภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ในกรณีของอาคารที่เขียนเรื่องราวแบบต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม และพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ก็มีการออกแบบให้ภาพบนผนังสกัดหน้ามีความสมดุลกันด้วย อย่างที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ได้วางโครงเรื่องให้ผนังด้านนี้เน้นเหตุการณ์หลังจากที่พระสิทธัตถะลอยถาดทองเพื่อเสี่ยงทายจนกระเข้าสู่ช่วงหลังตรัสรู้ 7 สัปดาห์ ผนังด้านนี้ได้ออกแบบเช่นเดียวกับภาพพุทธประวัติตอนมารผจญตามแบบแผนประเพณีที่มีการแบ่งภาพออกจาก 3 ส่วน คือภาพแกนกลางผนัง และภาพที่อยู่ขนาบข้าง

ภาพที่ในตำแหน่งแกนกลางผนัง ได้มีการเลือกเหตุการณ์ที่สามารถเขียนองค์ประกอบให้สมดุลกันได้ จากขอบด้านล่างเขียนภาพตอนพระสิทธัตถะปูหญ้าคาที่ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์มีเหล่าเทวดามาเข้าเฝ้า ถัดมาไปเป็นภาพพระสิทธัตถะประทับนั่งเหนือบัลลังก์ใต้ต้นพระศรีมหาโพธิ์ และด้านบนสุดเป็นภาพตอนมารผจญ จะเห็นได้ว่าภาพในตำแหน่งแกนกลางผนังนี้ได้ยึดเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับต้นพระศรีมหาโพธิ์เป็นหลัก โดยต้นพระศรีมหาโพธิ์ในแต่ละฉากจะอยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางผนังเสมอ นอกจากนี้ยังคงให้ความสำคัญกับภาพตอนมารผจญเช่นกับกลุ่มอาคารตามแบบแผนประเพณีที่เขียนภาพมารผจญไว้เต็มผนัง ส่วนด้านข้างแบ่งเป็นฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานเขียนภาพก่อนเหตุการณ์มารผจญและฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานเขียนภาพหลังเหตุการณ์มารผจญ โดยแต่ละตอนเป็นเหตุการณ์ที่มีตัวละครไม่มากนัก (ภาพที่ 171)



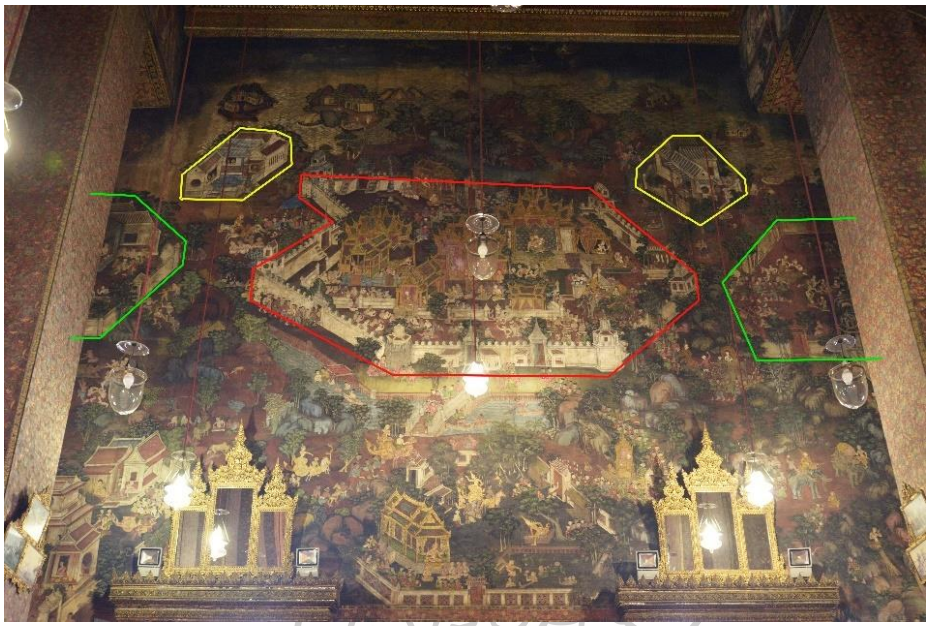
ภาพที่ 171 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า (ทิศตะวันออก) ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ เรื่องราวที่เขียนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้าน เขียนเรื่องมโหสถชาดก ทำให้การเลือกตอนมาเขียนจึงมีความแตกต่างไปอาคารที่เขียนภาพพุทธประวัติโดยทั่วไป จากแต่เดิมที่มีการเน้นภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ก็เปลี่ยนมาเป็นเลือกสถานที่ในเรื่องราวเป็นหลักแล้วจึงใส่เหตุการณ์ต่างๆ ลงไป จากภาพตรงกลางผนังเขียนภาพกรุงมิถิลาและพระราชวังของพระเจ้าวิเทหราชให้เป็นภาพสำคัญที่สุดของผนัง ขนาบข้างด้วยกรอบบ้านของมโหสถและสำนักพระราชเทวีอุทุมพร ด้านบนของพระราชวังของพระเจ้าวิเทหราชทั้งด้านซ้ายและขวาเขียนเป็นภาพบ้านเรือนทั่วไป (ภาพที่ 172) การเล่าเรื่องที่ผนังด้านนี้จึงมีลักษณะย้อนกลับไปกลับมา ไม่ได้เรียงลำดับเรื่องจากซ้ายไปขวา

ลักษณะการวางภาพเมืองหรือพระราชวังเป็นภาพหลักแทนการเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ยังพบอีกที่พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 173) และพระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 174, 175) โดยพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรเลือกที่จะเขียนพุทธประวัติตอนโทณพราหมณ์แบ่งพระบรมสารีริกธาตุให้แก่เหล่ามัลลกษัตริย์ทั้งหลายที่เมืองกุสินารา ส่วนพระอุโบสถวัดนางนองในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้านนี้เขียนพุทธประวัติตอนชมพูบดี ได้มีการจัดวางเรื่องราวให้ผนังสกัดหน้าและผนังสกัดหลังเขียนเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับภาพเมืองหรือพระราชวัง โดยผนังสกัดหน้าซึ่งเป็นจุดเริ่มต้นเรื่องได้เขียนตอนที่พระอินทร์จำแลงกายเป็นราชทูตมาทูลเชิญพระเจ้าชมพูบดีให้ไปเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้า ฉากในตอนนี้จึงเป็นภาพเมืองปัญจาละของพระเจ้าชมพูบดี และผนังสกัดหลังเขียนตอนพระเจ้าชมพูบดีไปเข้าเฝ้าพระพุทธเจ้าที่จำแลงกายเป็นพระมหาจักรพรรดิ เหตุการณ์ตอนนี้จึงเป็นภาพพระเวฬุวันวิหารที่พระพุทธเจ้าเนรมิตให้เป็นเมืองพระมหาจักรพรรดิ

จากข้อมูลที่กล่าวมาข้างต้นจะเห็นได้ว่าการออกแบบองค์ประกอบภาพที่ผนังสกัดโดยเฉพาะผนังสกัดหน้าในสมัยรัชกาลที่ 3 นั้น นอกจากจะเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่มีการจัดองค์ประกอบภาพให้เกิดความสมมาตรด้านซ้าย-ขวา ตามแบบแผนประเพณีที่นิยมการวางภาพตอนนี้ไว้บนผนังสกัดหน้าแล้ว เมื่อในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการนำเรื่องราวอื่นๆ มาเขียนบนผนังสกัดหลังในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้วย ดังเช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร และพระอุโบสถวัดนางนอง ซึ่งจากตัวอย่างของทั้ง 3 วัด พบว่ามีการเลือกฉากที่เกี่ยวข้องกับปราสาทราชวังมาเขียนให้เป็นภาพขนาดใหญ่และอยู่กึ่งกลางผนัง หากภายในอาคารมีเสาร่วมอยู่ด้านใน ก็จะมีการออกแบบให้ภาพปราสาทราชวังนั้นไม่ใหญ่ไปกว่าความห่างของช่วงเสาเพื่อไม่ให้เหตุการณ์สำคัญที่อยู่ภายในปราสาทถูกเสาบดบัง เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และ

พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร แต่ถึงกระนั้นก็มีผู้เสนอว่าการจัดวางภาพให้สมมาตรกันนี้เป็นเพียงสุนทรียศาสตร์ของช่างมากกว่าจะเป็นเรื่องของเทคนิคการเขียน[175]



ภาพที่ 172 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 173 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า ภายในพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

[175] คำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิและอาจารย์บางท่าน ที่เป็นคณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์, 19 พฤษภาคม 2563

ภาพที่ 174 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้า
ภายในพระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 175 จิตรกรรมฝาผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหลัง
ภายในพระอุโบสถวัดนางนอง

1.3 สัดส่วนบุคคลกับปราสาท บ้านเรือน และธรรมชาติ

การเขียนสัดส่วนบุคคลในภาพเมื่อเทียบกับขนาดของอาคารในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 จะมีขนาดใหญ่เกินจริงตามธรรมชาติอยู่ แต่สัดส่วนของคนกับสถาปัตยกรรมเริ่มคำนึงถึงความสมจริงขึ้น แต่ยังไม่ใช่ภาพเหมือนจริง[176] ขนาดของบุคคลยังคงใหญ่จนเกือบเต็มพื้นที่ของกรอบช่วงเสาและเพดานอาคาร บุคคลในอาคารมักเขียนในท่านั่งขัดสมาธิหรืออาจจะนั่งในท่าพับเพียบ ส่วนของยอดชฎาหรือหากบุคคลใดมียอดเปลวรัศมีก็จะสูงในระดับถึงฝ้าเพดาน หากบุคคลที่เขียนในท่านั่งนี้ยืนขึ้นในอาคารก็จะมีความสูงจนเลยชั้นหลังคาขึ้นไป เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 176) พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 177) หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 178) เป็นต้น แต่ขนาดสัดส่วนจะมีความแตกต่างกันมากน้อยแล้วแต่ช่างผู้เขียน เทคนิคดังกล่าวเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นมาแล้วตั้งแต่ก่อนช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 โดยพบมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา เช่น ตำหนักสมเด็จพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม อุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร (ภาพที่ 179) การเขียนภาพสัดส่วนบุคคลให้มีขนาดใหญ่นี้ อาจต้องการเน้นภาพบุคคลที่เป็นตัวละครในการเล่าเรื่องราวเป็นหลัก มากกว่าจะเน้นการเขียนฉากประกอบเหตุการณ์ให้สมจริงตามธรรมชาติ

ภาพที่ 176 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดนางนอง

[176] สน สีมาตรัง, **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, 21. และ ปรีชา เถาทอง, **จิตรกรรมไทยวิจักษ์** (กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548), 32.

ภาพที่ 177 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 178 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคาร
ภายในหอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 179 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดใหม่เทพนิมิตร

นอกจากนี้งานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ยังมีการเขียนภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดอาคารอีกรูปแบบหนึ่ง คือ ภาพบุคคลในปราสาทมีฉากลับแล ลักษณะกรอบด้านบนหยักเหมือนฟันปลาและสีฉากเป็นสีพื้นคล้ายสินเทา เป็นพื้นหลังให้กับบุคคล ส่วนของยอดชฎาหรือหากบุคคลใดมียอดเปลวรัศมีก็จะสูงในระดับเดียวกับขอบบนของฉากลับแล ส่วนฝ้าเพดานและชั้นหลังคายกให้สูงขึ้น โดยพื้นที่ระหว่างฉากลับแลและฝ้าเพดานลงพื้นด้วยสีแดง เช่น อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 180) พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 181) รูปแบบดังกล่าวก็เป็นอีกรูปแบบหนึ่งที่สืบทอดรูปแบบมาจากสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 เช่น อุโบสถวัดไชยทิศ (ภาพที่ 182) และในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เองก็ยังคงพบลักษณะดังกล่าวอยู่ดังเช่นที่ วัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี (ภาพที่ 183)

ภาพที่ 180 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 181 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 182 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดไชยทิศ

ภาพที่ 183 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคาร
ภายในอุโบสถวัดหน่อพุทธางกูร จังหวัดสุพรรณบุรี

จากลักษณะสัดส่วนบุคคลในภาพเมื่อเทียบกับขนาดของอาคารทั้ง 2 ลักษณะในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้มีการปรับเปลี่ยนไปในสมัยต่อมาโดยงานในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 เป็นต้นมา นิยมเขียนสัดส่วนบุคคลเมื่อเทียบกับขนาดอาคารให้สมจริงเป็นธรรมชาติมากขึ้น ส่งผลให้ภาพบุคคลในช่วงเวลานี้นิยมเขียนให้มีสัดส่วนเล็กลง เช่น พระอุโบสถวัดปทุมวนาราม (ภาพที่ 184) อุโบสถวัดภาวนาภิรตาราม (ภาพที่ 185) แม้แต่ภาพบุคคลในปราสาทมีฉากลับแลเป็นพื้นหลังยังเขียนให้

บุคคลมีสัดส่วนที่เล็กลงไปด้วย เช่น อุโบสถวัดอ่างแก้ว (ภาพที่ 186) จากรูปแบบสัดส่วนบุคคลที่แตกต่างกันนี้ทำให้ทราบว่าในงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 บางแห่งได้รับการเขียนใหม่ในสมัยหลัง เช่น จิตรกรรมฝาผนังเรื่องเอตทัคคะในพระอุโบสถวัดพระเชตุพน ฯ (ภาพที่ 187) เนื่องจากสัดส่วนบุคคลในภาพมีขนาดเล็กสมจริงเมื่อเทียบกับสัดส่วนของอาคาร

การเปลี่ยนแปลงสัดส่วนบุคคลให้สมจริงตามธรรมชาติมากขึ้นนี้ คงเป็นอิทธิพลจากงานจิตรกรรมตะวันตกที่เข้ามาพร้อมกับการติดต่อค้าขายในพื้นที่แถบนี้หลายประเทศ ดังเช่น งานของจิตรกรชาวจีนที่เขียนภาพอาคารพาณิชย์และที่อยู่อาศัย ในเมือง Guangzhou ประเทศจีน มีอายุราว ค.ศ.1807 (พ.ศ.2350) (ภาพที่ 188) สำหรับงานจิตรกรรมไทยนั้นคงมีหลักฐานเด่นชัดในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ดังเช่น ภาพจิตรกรรมที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 189) มีการเขียนภาพบุคคลและอาคารต่างๆ มีการใช้เทคนิคแสงเงา มีมิติ การจัดระยะกับสัดส่วนสิ่งต่างๆ มีความสมดุลกันตามแบบตะวันตก อาจารย์ประยูร อุลุชาฎะ กล่าวไว้ว่า หลังจากสมัยรัชกาลที่ 4 ช่างรุ่นต่อๆ มาได้ปรับเปลี่ยนวิธีการเขียนภาพเป็นระบบทัศนียวิทยา มีการศึกษาภาพคนในระบบกายวิภาควิทยา ภาพที่ออกมาในระยะหลังๆ จึงมีลักษณะเหมือนจริงมากกว่าในยุคแรก[177]

ประเด็นการรับเทคนิคแบบตะวันตกเข้ามาในช่วงระยะนี้ อาจจะเป็นการรับมาจากทางตะวันตกโดยตรงหรือไม่แล้วก็อาจจะเข้ามาช่างชาวจีนที่ฝึกการเขียนแบบตะวันตกจนชำนาญก็เป็นได้ เนื่องจาก สน สีมาตรัง ได้กล่าวว่า ช่างชาวจีนอาจได้เรียนรู้มาจากช่างชาวตะวันตกที่เข้าไปทำการค้าขายและมีการตั้งสถานีการค้าในเมืองกวางเจาราว พ.ศ.2350 นอกจากนี้งานจิตรกรรมที่ช่างจีนได้ฝึกเขียนจนเป็นแบบตะวันตก ยังมีการว่าจ้างให้ช่างเขียนจีนเขียนภาพลงบนกระจกเป็นจิตรกรรมตกแต่งส่งไปขายยังประเทศตะวันตกด้วย[178]

ภายหลังจากที่มีการรับรูปแบบการเขียนสัดส่วนบุคคลให้สมจริงตามธรรมชาติแบบตะวันตกแล้ว น่าจะส่งผลให้งานจิตรกรรมฝาผนังตามแบบประเพณีมีการปรับเปลี่ยนตามไปด้วย เมื่อบุคคลมีขนาดเล็กลงทำให้เห็นพื้นที่ภายในอาคารมากยิ่งขึ้น จึงมีการใช้เทคนิคเรื่องแสงเงาให้เกิดมิติ แต่ในเรื่องการใช้ perspective ยังคงเป็นการเขียน perspective ตามแบบเดิม ไม่ใช่การเขียนแบบ

---

[177] ประยูร อุลุชาฎะ, **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544), 14.

[178] สน สีมาตรัง, **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**, 21.

ตะวันตกที่จะมีจะจุดรวมสายตา[179] การเขียนภาพอาคารในสมัยหลังจึงมีลักษณะทัศนียวิสัยแบบเส้นขนาน[180]

กล่าวโดยสรุป เทคนิคการเขียนสัดส่วนบุคคลกับขนาดอาคารในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ นิยมเขียนบุคคลให้มีขนาดใหญ่กว่าความเป็นจริง ซึ่งเป็นเทคนิคที่สืบมาจากในสมัยก่อนหน้า บางรูปแบบพบมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา เนื่องจากยังคงต้องการเน้นถึงท่าทางของบุคคลที่เป็นตัวละครในการเล่าเรื่อง จนกระทั่งต่อมาเมื่อมีการรับรูปแบบการเขียนแบบตะวันตกในช่วงสมัยรัชกาลที่ 4 สัดส่วนของบุคคลมีความสมจริงมากยิ่งขึ้น ทำให้ภาพบุคคลมีขนาดเล็กลง การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวจึงมีการเพิ่มรายละเอียดที่เป็นฉากบรรยากาศ ทิวทัศน์เพิ่มเติมมากขึ้น

ภาพที่ 184 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดปทุมวนาราม

[179] อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “เส้นแสดงระยะลวงตาและแสงเงาในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น,” 33.

[180] กรมศิลปากร, **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมฝาผนัง สารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนัง**, 30.

ภาพที่ 185 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดภาวนาภิรตาราม

ภาพที่ 186 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในอุโบสถวัดอ่างแก้ว

ภาพที่ 187 จิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระเอตทัคคะในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 188 ภาพอาคารพาณิชย์และที่อยู่อาศัย ในเมือง Guangzhou ประเทศจีน
มีอายุราว ค.ศ.1807 (พ.ศ.2350)
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Civilisations Museum ประเทศสิงคโปร์

ภาพที่ 189 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร

1.4 การเขียนภาพทิวทัศน์ข้ามกรอบภาพ

ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ มีการเขียนภาพชาดก 550 พระชาติ บนผนังทั้งในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าต่าง และผนังเหนือกรอบหน้าต่าง ไว้ทั้ง 4 ด้าน จนเต็มพื้นที่ โดยแต่ละพระชาติได้ออกแบบให้เขียนอยู่ภายในกรอบสี่เหลี่ยม ทำให้เกิดเป็นภาพตารางเต็มทั้งผนัง บางกรอบที่เขียนติดกันมีการเขียนองค์ประกอบหรือภาพที่มีรูปทรงคล้ายคลึงกันไว้ชิดติดกันเป็นกลุ่มๆ โดยเป็นความจงใจให้จัดวางไว้ติดกัน ทำให้ภาพเกิดความกลมกลืน ซึ่งบางช่วงของผนังการเวียนลำดับพระชาติไม่ได้เขียนเรียงลำดับ[181] อาจจะด้วยมีความจงใจให้เกิดความสวยงามมากกว่าจะยึดการเวียนลำดับเรื่องราว เช่น ภาพพระชาติที่ 26 และ 27 ได้เขียนฉากโรงช้างเชื่อมต่อกัน ด้านหลังของภาพเขียนมีแนวกำแพงเขียนในระดับเดียวกัน (ภาพที่ 190) ภาพพระชาติที่ 191 193 194 และ 195 จากกรอบด้านซ้ายไปด้านขวา มีการเชื่อมกรอบภาพเข้าด้วยกันทั้งการเขียนภาพโขดหิน กำแพงเมือง (ภาพที่ 191) ภาพพระชาติที่ 247 248 และ 472 ในส่วนการเชื่อมโยงนี้ ได้เขียนภาพปราสาทราชวังและกำแพงเพื่อเชื่อมกรอบต่อกัน (ภาพที่ 192)

จากรูปแบบดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกับการเขียนภาพบนฉากลับแลรวมทั้งภาพม้วนในศิลปะจีน ดังเช่นในงานจิตรกรรมฝาผนังเขียนภาพฉากลับแล โดยบนฉากนั้นเขียนรูปทิวทัศน์ ที่วัดในเมือง Yuxian มณฑล Hebei มีอายุราว พ.ศ.2253 - 2328[182] (ภาพที่ 193) ด้วยลักษณะของภาพเกิด

---

[181] พรกนก สดากร, “จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร,” 37.

[182] http://twosmall.ipower.com/murals/2019/05/27/unnamed-goddess-temple-01/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม 2562

จากการนำแผ่นกรอบภาพมาต่อกันจนมีขนาดใหญ่ โดยที่ยังคงเห็นกรอบของแต่ละภาพอยู่ ดังนั้น ลักษณะการเขียนภาพเชื่อมกันในแต่ละพระชาติที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์จึงอาจจะนำรูปแบบการเรียงภาพในศิลปะจีนมาใช้ก็ได้ เนื่องจากรูปแบบการนำเรื่องราวมาเขียนภายในกรอบสี่เหลี่ยมที่ต่อเนื่องกันเช่นนี้พบได้น้อยและหากนำไปเปรียบเทียบกับงานปูนปั้นบนหน้าบันวัดไลย์ จังหวัดลพบุรี มีอายุในสมัยอยุธยาตอนกลาง ราวพุทธศตวรรษที่ 21-22 ที่ปั้นเรื่องราวทศชาติไว้ภายในกรอบสี่เหลี่ยมแล้ว ก็พบว่าไม่มีการออกแบบองค์ประกอบภาพให้เชื่อมต่อกัน

ภาพที่ 190 ภาพพระชาติที่ 26 และ 27 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

ภาพที่ 191 ภาพพระชาติที่ 191 193 194 และ 195 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

ภาพที่ 192 ภาพพระชาติที่ 247 248 และ 472 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

ภาพที่ 193 จิตรกรรมฝาผนังเขียนภาพฉากลับแลที่วัดในเมือง Yuxian มณฑล Hebei มีอายุราว พ.ศ.2253 - 2328

ที่มา: http://twosmall.ipower.com เข้าถึงเมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม 2562

2. ภาพธรรมชาติ

รูปแบบการเขียนกลุ่มภาพธรรมชาติ อย่างภูเขา ต้นไม้ สายน้ำ ที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 3 ช่างยังคงรักษาระเบียบแบบแผนงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายและรัตนโกสินทร์ตอนต้น ซึ่งมีแหล่งบันดาลใจที่สำคัญมาจากศิลปะจีน[183] โดยช่างไทยได้มีการรับและปรับเปลี่ยนรูปแบบจนมีรายละเอียดบางอย่างแตกต่างไปงานศิลปะจีน รูปแบบโดยทั่วไปที่ปรากฏแสดงให้เห็นถึงการรับอิทธิพลจากภายนอกเข้ามารวมถึงการสืบเนื่องงานช่างในอดีต และบางงานมีการปรับเปลี่ยนในเรื่องรายละเอียดตามความถนัดของช่างแต่ละคน ทำให้กลายเป็นรูปแบบการเขียนที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง จากรูปแบบและเทคนิคดังกล่าวทำให้ภาพธรรมชาติมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

2.1 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ

ท้องน้ำ สายน้ำ มีลักษณะการเขียนที่แสดงให้เห็นถึงการเคลื่อนไหวของผิวน้ำอยู่ตลอดเวลา ทำให้ภาพดูไม่นิ่งสงบจนเกินไป สอดรับกับการเป็นองค์ประกอบของเรื่องราวที่มีการเคลื่อนไหวและสร้างความแตกต่างกับพื้นผิวอื่นๆ ทำให้เข้าใจได้ว่าภาพดังกล่าวคือ ท้องน้ำ สายน้ำ โดยสามารถแบ่งออกได้ 2 ลักษณะใหญ่ๆ คือ

---

[183] กรมศิลปากร, **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมฝาผนัง สารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนัง**, 19.

แบบที่ 1 แบบอุดมคติหรือแบบประเพณี ในสมัยรัชกาลที่ 3 กลุ่มที่เป็นอิทธิพลจากภายนอกเข้ามารวมถึงการสืบเนื่องงานช่างในอดีต มีลักษณะโดยทั่วไป คือ **เขียนโดยใช้เส้นโค้งซ้อนกัน สลับกันอย่างเป็นระเบียบ คล้ายเกล็ดปลา** ระลอกคลื่นแต่ละระลอกมีขอบบนชัดเจน อาจจะใช้วิธีการเขียนด้วยสีเข้มหรือเขียนขอบหนา ในบางแห่งมีการเขียนภาพหัวคลื่นแทรกเป็นจังหวะ เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 194) รูปแบบดังกล่าวเป็นภาพเชิงสัญลักษณ์ที่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 สืบทอดต่อมาจากช่างในสมัยอยุธยา ตัวอย่างเช่น อุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี (ภาพที่ 195) ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 196) โดยสันนิษฐานว่าช่างในสมัยอยุธยานั้นรับรูปแบบมาจากลายคลื่นน้ำในกระบวนลายจีน[184]

จากเทคนิคการเขียนวงคลื่นเป็นวงโค้งเรียงต่อกันไปเรื่อยๆ ทำให้จุดตัดเป็นปลายแหลมที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ นี้ มีการพบเฉพาะบนเครื่องถ้วยเท่านั้น เพราะในจิตรกรรมจีนที่เป็นกระดาษหรือบนฝาผนังนั้นมักจะเขียนเป็นเส้นโค้งซ้อนกันมากกว่าการเขียนเป็นแถบสี และหากเปรียบเทียบกับจิตรกรรมฝาผนังพม่าในสมัยพุกาม เช่น ภาพพุทธประวัติในคูหาเจดีย์วินิโด-พยา (หมายเลข 659) พบลายคลื่นน้ำที่วงโค้งคลื่นเขียนไม่ต่อเนื่องกัน แต่เขียนให้ทับซ้อนกันไปเรื่อยๆ เมื่อนำมาเปรียบเทียบกับจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายแล้ว ยังมีข้อแตกต่างกันมากเพราะจิตรกรรมพม่าในสมัยพุกาม คลื่นน้ำแต่ละวงซ้อนกันไม่เป็นระเบียบและไม่ได้เรียงซ้อนกันในแนวระนาบ (ภาพที่ 197) ดังนั้น จากรูปแบบคลื่นน้ำ สายน้ำเช่นนี้เอง อาจจะเป็นหลักฐานหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่าลักษณะคลื่นน้ำในจิตรกรรมตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายได้สืบต่อมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยมีที่มาที่ไปจากศิลปะจีน

ภาพที่ 194 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี พระอุโบสถวัดพระเชตพนฯ

[184] พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร และเศรษฐพงษ์ จงสงวน, **ศิลปะในชุมชนจีนประเทศไทย**, 58.

ภาพที่ 195 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี
อุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี

ภาพที่ 196 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 197 ภาพพุทธประวัติในคูหาเจดีย์วินิโด-พยา (หมายเลข 659)
ที่มา: เสมอชัย พูลสุวรรณ, **จิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม : รูปแบบและความหมายของศิลปะแห่งศรัทธา**, เล่มที่ 2 (กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2559), 151.

นอกจากนี้ยังพบว่ามีการใช้เทคนิควิธีการเขียน**ลายคลื่นน้ำให้เป็นเส้นคลื่นขนาดเล็กแต่โค้งไปมาซ้อนทับกันไม่เป็นระเบียบ** เช่น พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 198) จากสภาพที่ปรากฏในปัจจุบันตำแหน่งภาพดังกล่าวคงได้รับการซ่อมแซมในสมัยหลัง แต่เชื่อว่ายังคงร่องรอยของภาพน้ำเดิมอยู่โดยช่างได้เขียนซ่อมตามรูปแบบเดิม เนื่องจากฝีแปรงแสดงความเป็นงานช่างโบราณแตกต่างกับงานช่างในสมัยหลังที่มักจะใช้แปรงเส้นใหญ่เขียนทำให้เขียนไม่ละเอียด รูปแบบเช่นนี้ยังมีพบอีกที่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 199) เป็นต้น

ลักษณะการใช้เส้นเช่นนี้คล้ายกับงานที่เกิดขึ้นแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลาย ตัวอย่างที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ (ภาพที่ 200) หากแต่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังคงใช้เทคนิคการเกลี่ยสีให้ไม่เท่ากัน ขนาดเส้นคลื่นน้ำก็ไม่เท่ากัน ต่างกับงานสมัยอยุธยาตอนปลายที่ช่างจะลงพื้นสีขาวแล้วเขียนเส้นโค้งที่ไม่สม่ำเสมอกัน แต่ละเส้นมีความหนาไม่เท่ากัน ซึ่งคงคล้ายคลึงกับงานแม่แบบจากศิลปกรรมจีน ดังที่พบในลายบนเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง (ภาพที่ 201)

ภาพที่ 198 ลายคลื่นน้ำแบบเป็นเส้นคลื่น พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 199 ลายคลื่นน้ำแบบเป็นเส้นคลื่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

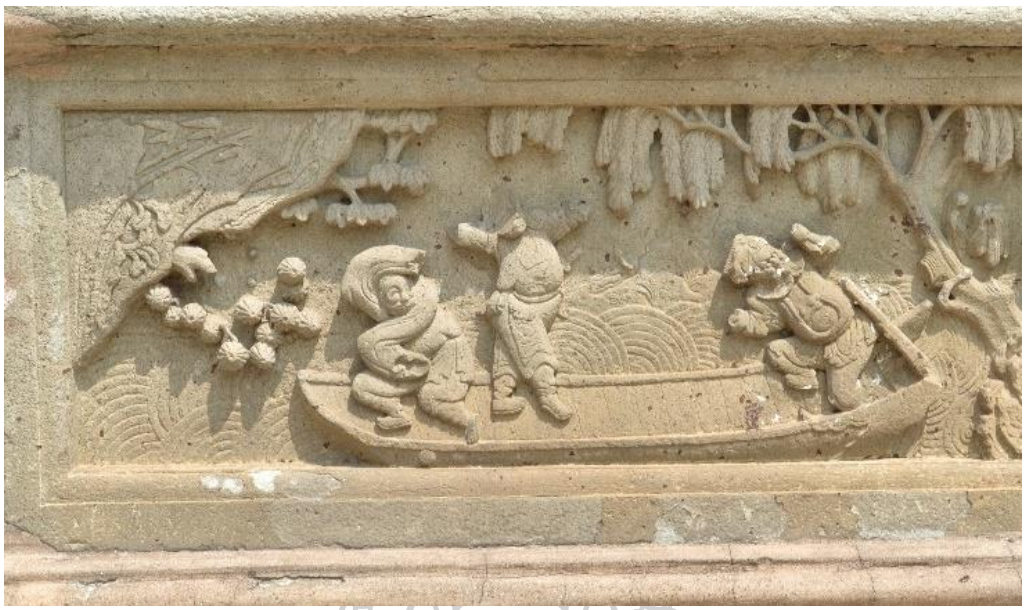
ภาพที่ 200 ลายคลื่นน้ำแบบเป็นเส้นคลื่น
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 201 ลายคลื่นน้ำเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง
ที่มา: https://www.liveauctioneers.com/news/auctions/upcoming-auctions/m-chaits-mar-20-auction-chinese-ceramics-art-auspicious-west-coast-finale-asia-week-visitors/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 15 มกราคม 2561

จากลักษณะลายคลื่นน้ำเขียนเป็นเส้นวงโค้งต่อกันทั้ง 2 รูปแบบนี้ สามารถพบได้โดยทั่วไปในจิตรกรรมจีน หากแต่รูปแบบของคลื่นในจิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยาอาจมีที่มาจากคลื่นน้ำบนเครื่องถ้วยมากกว่าการนำรูปแบบมาจากภาพจิตรกรรมบนกระดาษหรือฝาผนัง เนื่องด้วยหากสังเกตวงคลื่นที่ซ้อนกันขึ้นไปบนเครื่องถ้วย (ภาพที่ 202) หรือแม้แต่ในภาพสลักหินซึ่งเป็นสินค้านำเข้าจากจีนในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น ภาพสลักเรื่องสามก๊ก ประดับพนักระเบียงรับเสาไพทีของพระอุโบสถวัดพิชยญาติการาม[185] จะเขียนวงโค้งเกือบเป็นรูปวงกลมและในอยู่ในตำแหน่งกึ่งกลางของแต่ละวง (ภาพที่ 203) แต่หากเขียนในภาพจิตรกรรมฝาผนังหรือบนกระดาษพบว่ามักเขียนลักษณะวงคลื่นให้ด้านหนึ่งสูงแล้วลาดลงมาอีกด้าน ทำให้วงคลื่นออกไปตามแนวระนาบมากกว่า (ภาพที่ 204, 205)

ภาพที่ 202 ลายคลื่นน้ำเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิง
ที่มา: http://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2014/kangxi-porcelain-n09110/lot.17.html เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

[185] แผงสลักหินเรื่องสามก๊ก สั่งเข้ามาจากประเทศจีนเพื่อใช้ประดับระเบียงรับเสาไพทีของอุโบสถ วัดพิชัย สร้างในสมัยรัชกาลที่ 3 อ้างจาก วิชิตวงศ์วุฒิไกร (ม.ร.ว. คลี่ สุทัศน์ ณ อยุธยา), เจ้าพระยา, **ตำนานพระอาราม แล ทำเนียบสมณศักดิ** (กรุงเทพฯ : สำนักราชเลขาธิการ, 2542), 34.



ภาพที่ 203 ลายคลื่นน้ำบนภาพสลักเรื่องสามก๊ก พนักระเบียงพระอุโบสถวัดพิชยญาติการาม

ภาพที่ 204 ลายคลื่นน้ำจีน ของ Ma Yuan (**馬 遠**, c.1160-1225) สมัยราชวงศ์ซ่ง
ที่มา: https://www.faena.com/aleph/articles/a-study-on-the-properties-of-water-by-ma-yuan/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 25 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 205 ลายคลื่นน้ำในจิตรกรรมฝาผนังจีน สมัยราชวงศ์หยวน ณ Yougle Palace
ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 210.

การเขียนลายน้ำประเภทแบบเส้นโค้งซ้อนกัน สลับกันอย่างเป็นระเบียบนี้ ยังพบลักษณะที่น่าจะเกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น **ลายน้ำแบบเส้นโค้งซ้อนกัน สลับกันอย่างเป็นระเบียบ มีการไล่แสงเงาจากสีอ่อนด้านบนไล่ลงมาเป็นสีเข้มสุด** อย่างที่พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 206) รูปแบบนี้ได้ปรับเปลี่ยนรายละเอียดบางประการมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น ตำหนักพระพุทธ-โฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ (ภาพที่ 207) ช่างสมัยอยุธยาจะเขียนส่วนโค้งด้านบนเป็นสีเข้ม ด้านล่างเป็นสีอ่อน คงเพราะช่างในสมัยอยุธยายังไม่เข้าใจเรื่องแสง เงา ที่ช่วยให้เกิดความเหมือนจริงมากนัก หรืออาจมีความต้องการที่จะตัดเส้นเพื่อเน้นกรอบวงโค้งใช้ชัดเจนขึ้น ความแตกต่างดังกล่าวน่าจะทำให้รูปแบบการเขียนลายน้ำแบบไล่แสงเงาที่พระอุโบสถวัดนางนองกลายเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง

ที่มาของลายสายน้ำแบบเป็นเส้นโค้งซ้อนกัน สลับกันอย่างเป็นระเบียบ มีการไล่แสงเงาที่พบตั้งแต่สมัยอยุธยา สันนิษฐานว่ามาจากลวดลายบนเครื่องถ้วยจีน ที่มีการแต้มสีแทนการเขียนเป็นเส้นวงโค้งซ้อนกันหลายเส้นเนื่องจากลายน้ำบนเครื่องถ้วยมีขนาดเล็กมาก (ภาพที่ 208) แต่หากวงคลื่นมีขนาดใหญ่ก็จะเขียนวงด้านบนเป็นแถบสีขาวและเขียนวงแถบสีน้ำเงินซ้อนลดหลั่นกันลงมา (ภาพที่ 209)

อีกทั้งข้อสังเกตลักษณะท้องน้ำแบบไล่เกลี่ยสีเช่นนี้ ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 จะใช้เขียนในตำแหน่งลายน้ำทั่วไป แต่ไม่ปรากฏบนผนังสกัดหลังและสกัดหน้าในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญและภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน ซึ่งยังคงใช้การเขียนวงคลื่นแบบเส้นวงโค้งเรียงซ้อนกัน แสดงให้เห็นว่าทั้งสองเรื่องราวนี้เป็นเรื่องราวที่สืบมาจากในอดีต เป็นภาพหลักและสำคัญที่สุดของอาคาร ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงยังคงการรักษารูปแบบอย่างประเพณีเอาไว้

ภาพที่ 206 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบไล่เกลี่ยสี พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 207 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบไล่เกลี่ยสี
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 208 เครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิงที่ขอบจานเขียนด้วยกระบวนลายน้ำ

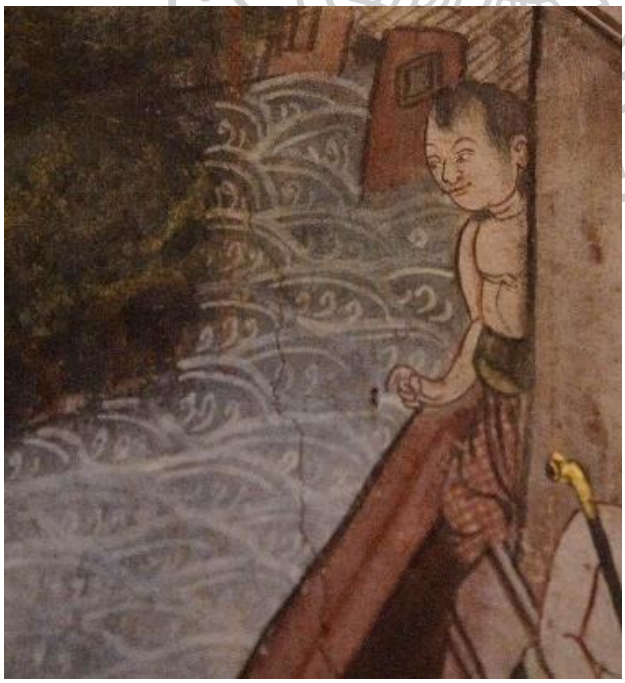
ที่มา: http://www.onlinegalleries.com/art-and-antiques/detail/blue-chrysanthemum-shipwreck-porcelain-large-crane-dish-kangxi-c1660/323914 เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 209 เครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์ชิงที่เชิงเขียนด้วยกระบวนลายน้ำ

ที่มา: http://www.comuseum.com/ceramics/qing/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

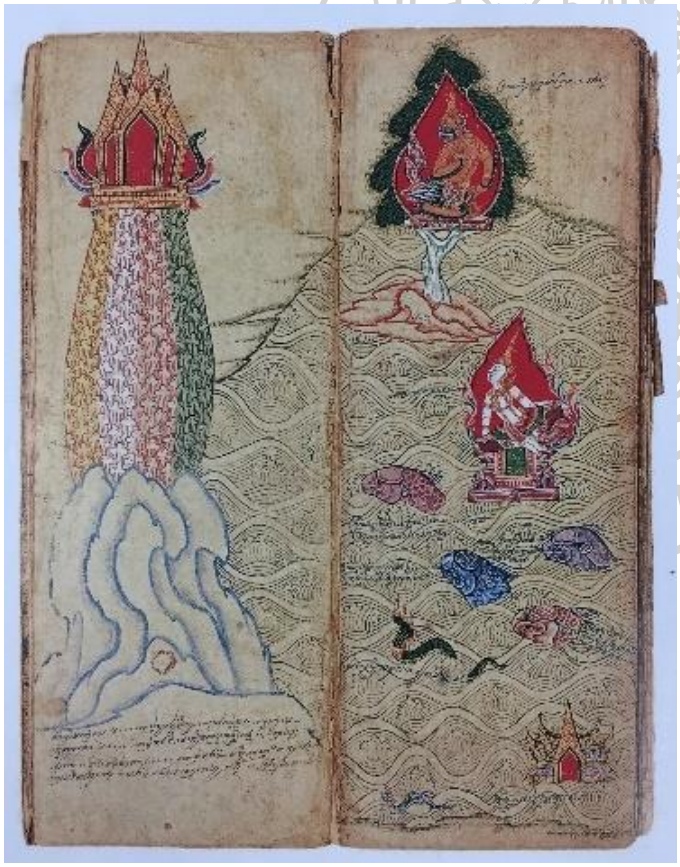
ลักษณะสายน้ำที่พบเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 อีกแบบหนึ่ง คือ **การเขียนลายหัวคลื่นน้ำที่เกิดจากคลื่นกระทบกัน อยู่ใต้วงโค้งของคลื่นแต่ละวง คล้ายกับหัวคลื่นเกิดขึ้นมาจากตรงกลางซึ่งเป็นจุดตัดกันของวงคลื่น** เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 210, 211) ลักษณะดังกล่าวเกิดขึ้นมาก่อนแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลายตามที่พบได้ในตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอม เป็นต้น (ภาพที่ 212) โดยคงดัดแปลงมาจากงานจิตรกรรมจีนซึ่งมีความแตกต่างตรงที่โดยทั่วไปภาพหัวคลื่นในศิลปะจีนจะเขียนไม่อยู่ตรงกลางวงโค้งของคลื่นแต่จะอยู่ริมด้านใดก็ด้านหนึ่งเท่านั้น ดังเช่นภาพสายน้ำบนเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง (ภาพที่ 213)

ต่อมาช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 บางกลุ่มได้ลดทอนความละเอียดลง โดยการไม่เขียนเส้นวงโค้งซ้อนกันแบบถี่มากๆ อย่างแต่ก่อน เพื่อให้เขียนง่ายและรวดเร็วขึ้น ซึ่งน่าจะถือเป็นลายคลื่นน้ำที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 การลดทอนรายละเอียดนี้ ทำให้ลักษณะท้องน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณีมีความหลากหลาย รูปแบบที่แสดงออกมาจึงเป็นการเขียนขอบวงคลื่นน้ำให้หนา ภายในไม่เขียนเส้นซ้อนกัน อาจจะมีลายหัวคลื่นแทรกเป็นเพียงลายเส้นตวัดขึ้น ปลายม้วนลงอย่างง่ายๆ หรือไม่มีก็ได้ ดังที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 214, 215) หรืออีกรูปแบบหนึ่งช่างยังคงเขียนคลื่นน้ำด้วยเส้นวงโค้งซ้อนกันหลายเส้นเช่นเดิม แต่ลดรายละเอียดการเขียนลายคลื่นน้ำให้เหลือเพียงการเขียนเส้นตวัดขึ้นด้านบน เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 216)



ภาพที่ 210 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 211 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม



ภาพที่ 212 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ บนสมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอม เลขที่ 1

ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **หนังสือสมุดภาพไตรภูมิ ฉบับอักษรธรรมล้านนาและอักษรขอม** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2547), 176.

ภาพที่ 213 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ บนเครื่องถ้วยจีนสมัยราชวงศ์หมิง

ที่มา : https://www.christies.com/features/Chinese- Ceramics-How-to-decode-the-meanings-of-traditional-symbols-7229-1.aspx เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 214 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 215 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น ที่ได้รับการซ่อมแซม ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 216 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น ที่ได้รับการซ่อมแซม ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

แบบที่ 2 แบบคล้ายธรรมชาติ เป็นรูปแบบที่เริ่มปรากฏเด่นชัดในงานจิตรกรรมฝาผนังในรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา[186] คงเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบพร้อมกับความนิยมศิลปะจีนหลังจากการรับอิทธิพลตะวันตกเข้าไปผสมผสานแล้ว ดังเช่น ภาพ Porto Interior, Macau ศิลปะจีน มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 24 (ภาพที่ 217) ลักษณะระลอกคลื่นมีความสมจริงมากขึ้น ซึ่งช่างจะไล่เกลี่ยสี และทำลักษณะผิวน้ำให้เคลื่อนไหวโดยการเติมแนวเส้นเป็นจังหวะๆ แทนการเขียนคลื่นน้ำเป็นรูปวงโค้ง ลักษณะท้องน้ำเช่นนี้มีอยู่หลายรูปแบบตามลักษณะของเส้นคลื่นน้ำ เช่น ท้องน้ำที่ใช้วิธีลงสีพื้นหรืออาจมีการเกลี่ยสี แล้วจึงขีดเส้นลูกคลื่นไม่สม่ำเสมอ เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 218) อ.ประยูร อุลุชาฎะ ให้ข้อสังเกตไว้ว่าเป็นฝีมือของครูคงแป๊ะ เพราะท่านนิยมเขียนภาพให้เป็นแบบธรรมชาติ ซึ่งถือเป็นจุดเริ่มต้นของการเปลี่ยนแปลง[187] และการไม่ต้องเขียนคลื่นน้ำเป็นรูปวงโค้งแล้วทำให้ช่างสามารถเขียนเงาที่สะท้อนบนผิวน้ำทำให้เกิดความสมจริงมากยิ่งขึ้นได้อีกด้วย

ภาพที่ 217 ภาพสายน้ำ ท้องน้ำ ในศิลปะจีนที่รับอิทธิพลตะวันตก
Porto Interior, Macau ศิลปะจีน มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 24
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ ASIAN CIVILISATIONS MUSEUM ประเทศสิงคโปร์

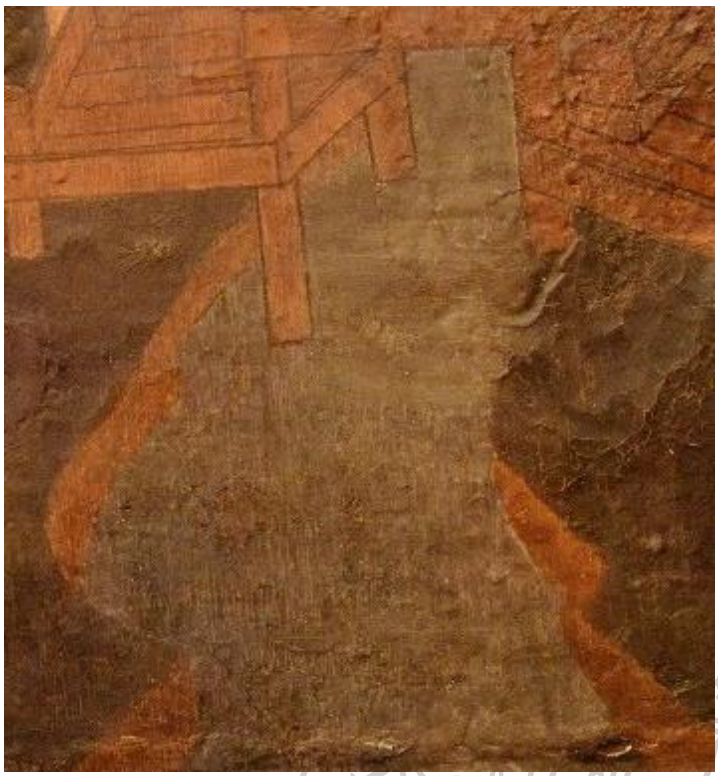
[186] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 104.

[187] ประยูร อุลุชาฎะ, **ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ : สองจิตรกรเอกแห่งยุคทอง ของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530), 14.

ภาพที่ 218 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบคล้ายธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ลักษณะสายน้ำ ท้องน้ำ ที่**เส้นคลื่นน้ำเขียนอย่างอิสระดูเป็นธรรมชาติ** อันเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ มีหลากหลายรูปแบบมาก บางแห่งวิธีการขีดเป็นเส้นๆ ไม่สม่ำเสมอ บางแห่งเขียนเส้นโค้งต่อกันตามแนวนอน สลับกับสีพื้น รูปแบบที่ออกมาเกิดจากการใช้แปรงขนาดใหญ่ขึ้นแล้วจึงเขียนเป็นเส้นโค้งไปโค้งมาหรือเขียนตามแนวนอน เส้นที่ออกมาจึงมีขนาดและความเข้มไม่เท่ากัน ทำให้รูปแบบของคลื่นมีความแตกต่างกับแบบประเพณีที่ใช้แปรงขนาดเล็กกว่ามาก เช่น หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถและพระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 219-222)

ภาพที่ 219 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ



ภาพที่ 220 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 221 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 222 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระ พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร

นอกจากนี้ลายคลื่นน้ำที่เขียนเส้นคลื่นน้ำอย่างอิสระดูเป็นธรรมชาติ ยังพบว่าช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการนำไปเขียนในอ่างหรือสระน้ำขนาดเล็ก จากในสมัยก่อนที่งานจิตรกรรมนิยมเขียนแบบลายคลื่นน้ำแบบประเพณีหรือแบบคลื่นน้ำเป็นรูปวงโค้งอย่างหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 223, 224) ก็ได้มีการเปลี่ยนแปลงไปกลายมาเป็นแบบธรรมชาติมากขึ้น

ภาพที่ 223 ภาพท้องน้ำ สายน้ำภายในอ่าง ที่หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 224 ภาพท้องน้ำ สายน้ำภายในอ่าง ที่หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ข้อสังเกตการเขียนแหล่งน้ำ แม่น้ำลำคลองต่างๆ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ประเด็นแรกคือลักษณะมุมมองมีการเขียนอยู่ 3 ลักษณะ คือ

แบบที่ 1 เขียนแบบสายน้ำให้เป็นเส้นขอบฟ้าโดยไม่มีการเขียนขอบริมตลิ่งที่ด้านบนทำให้สายน้ำในลักษณะนี้ดูไกลออกไปมากไม่มีที่สิ้นสุด มุมมองดังกล่าวสามารถพบได้ทั่วไปในภาพไตรภูมิโลกสัณฐานบนผนังสกัดหลังในสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 225, 226) จากการศึกษางานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังไม่พบว่ามีการนำรูปแบบการเขียนแม่น้ำลำคลองให้มีขอบดินริมตลิ่งที่ด้านบนในภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน คงเป็นเพราะภาพไตรภูมิโลกสัณฐานเป็นภาพในเชิงอุดมคติ ไม่เน้นเรื่องมิติหรือมุมมอง และช่างอาจยังคงยึดระเบียบแบบแผนลักษณะการเขียนสายน้ำในภาพไตรภูมิสัณฐานมาตั้งแต่ครั้งสมัยอยุธยาและมีการสืบต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น เช่น หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 227)

แบบที่ 2 มุมมองแบบ bird eye view ในมุมเฉียง การเขียนแม่น้ำลำคลองต่างๆ จะมีการเขียนริมตลิ่ง มีขอบดิน ดูเป็นธรรมชาติมากขึ้น มุมมองแบบนี้เส้นขอบน้ำจะโค้งไปมา สามารถพบได้โดยทั่วไป เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 228) ภาพท้องน้ำ สายน้ำ พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 229) รูปแบบดังกล่าวเป็นหนึ่งในหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่าจิตรกรรมจีน มีอิทธิพลต่องานจิตรกรรมในไทยมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลาย จากลักษณะริมตลิ่งที่ยกขอบพื้นดินเป็นสันตรงแล้วเขียนให้โค้งไปโค้งมาหรือซิกแซก ตามที่มีความพยายามเขียนขอบตลิ่งที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 230) คล้ายกับงานจิตรกรรม

ในสมัยราชวงศ์ชิง (ภาพที่ 231) ต่างกับเทคนิคตะวันตกที่มุมมองจะอยู่ในแนวระนาบหรือในตำแหน่งสายตาแบบคนอื่นมองบนพื้นดิน เส้นขอบฟ้าจะอยู่ในระดับกึ่งกลางภาพ แต่ในจิตรกรรมไทยและจีนจะมีมุมมองที่กว้างขึ้นคล้ายกับมองในตำแหน่งที่สูงกว่า ตำแหน่งเส้นขอบฟ้าก็จะอยู่จนเกือบถึงกรอบด้านบนของภาพ

ลักษณะการเขียนขอบริมตลิ่งในบางภาพเขียนภาพเขื่อนที่สร้างขึ้นเพื่อกันตลิ่งพังและเขียนเป็นองค์ประกอบหนึ่งภายในเมือง เขื่อนดังกล่าวนี้ในบางครั้งสร้างขึ้นจากไม้ ในบางภาพแสดงให้เห็นว่าสร้างขึ้นจากการก่ออิฐ ซึ่งริมตลิ่งที่มีเขื่อนกั้น พบอย่างช้าในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 232-234) เพราะจากการศึกษาจิตรกรรมในสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 พบว่าไม่มีการเขียนภาพเขื่อนกันตลิ่งมาก่อน แม้จะเป็นภาพเมืองก็เขียนเพียงสายน้ำธรรมดามีลักษณะเป็นแถบยาวคดโค้งไปมาคล้ายกับมองจากบนท้องฟ้า แบบ bird eye view ลงมาตรงๆ อย่างในสมุดภาพแผนที่ไตรภูมิโลกวินิจฉัย อักษรขอม-ไทย ภาษาบาลี-ไทย เลขที่ 91 (ภาพที่ 235) หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 236) จึงอาจเป็นข้อสังเกตเพื่อนำไปใช้ในการกำหนดอายุงานจิตรกรรมที่เขียนเขื่อนกั้นตลิ่งว่ามีอายุตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมาได้

ภาพที่ 225 ภาพท้องน้ำ สายน้ำบนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 226 ภาพท้องน้ำ สายน้ำบนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 227 ภาพท้องน้ำ สายน้ำบนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 228 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 229 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 230 ภาพท้องน้ำ สายน้ำ
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 231 ภาพขอบตลิ่งในศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง
ณ Guandi Hall of the Jinci Temple

ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 274.

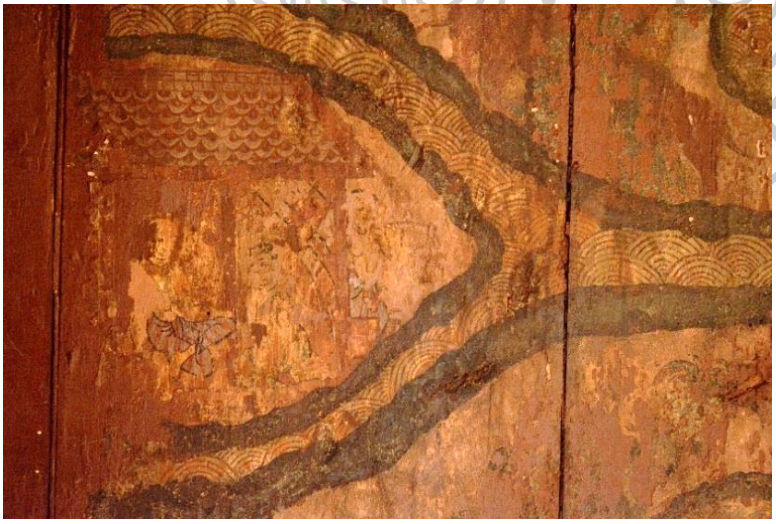
ภาพที่ 232 ภาพขอบตลิ่ง พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 233 ภาพขอบตลิ่ง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 234 ภาพขอบตลิ่ง พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 235 ภาพขอบตลิ่ง

จากสมุดภาพแผนที่ไตรภูมิโลกวินิจฉัย อักษรขอม-ไทย ภาษาบาลี-ไทย เลขที่ 91 ที่มา: กรมศิลปากร, หอสมุดแห่งชาติ, **สมุดภาพไตรภูมิฉบับอักษรขอมภาษาไทย** (กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2552), 222.



ภาพที่ 236 ภาพขอบตลิ่ง หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

จิตรกรรมฝาผนังที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อเวลาผ่านไปจิตรกรรมฝาผนังย่อมเกิดความชำรุดเสียหาย จึงได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ ซึ่งงานซ่อมแซมในช่วงหลังนี้ช่างจะพยายามเขียน

ตามแบบเดิม หรือไม่แล้วช่างจะออกแบบภาพขึ้นใหม่แต่พยายามเขียนให้กลมกลืนกับงานช่างเดิม ทำให้พบงานจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 เขียนควบคู่กับงานที่เขียนขึ้นใหม่ ในบางครั้งงานการซ่อมแซมได้มีการเขียนทับภาพเขียนเก่าไปด้วย

ลักษณะท้องน้ำ สายน้ำ ที่เกิดขึ้นใหม่ในช่วงหลังสมัยรัชกาลที่ 3 คลื่นน้ำจะเขียนเป็นรูปสามเหลี่ยมแทนการเขียนเส้นโค้ง โดยช่างจะใช้เทคนิคการเขียนอยู่ 2 แบบ คือ แบบที่ 1 สีพื้นน้ำนิยมสีฟ้าหรือน้ำเงินเข้ม แล้วจึงใช้แปรงขนาดใหญ่ตวัดเป็นเส้นโค้งทีละวงต่อกันไปเรื่อยๆ ทำให้ปลายที่ชนกันเป็นมุมแหลมและมีขนาดไม่เท่ากัน หรือใช้แปรงขนาดใหญ่เขียนเฉียงขึ้นและลง เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร[188] พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม[189] (จากภาพช่างได้เขียนคลื่นน้ำทับภาพเรือลงไป) (ภาพที่ 237, 238)

แบบที่ 2 ช่างใช้วิธีการเกลี่ยสีโดยใช้แปรงขนาดใหญ่ เริ่มจากการตวัดเส้นโค้งด้านล่างด้วยสีเข้มและตวัดเส้นโค้งสีขาวด้านบนเป็นยอดคลื่น เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 239)

จากการศึกษาพบว่าลักษณะคลื่นน้ำเป็นรูปสามเหลี่ยมทั้งสองรูปแบบนี้ คงเป็นงานเขียนซ่อมภายหลังในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มาแล้ว เนื่องจากจะพบตามจิตรกรรมฝาผนังในช่วงรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา เช่น พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม[190] พระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม[191] (ภาพที่ 240,

---

[188] พระอุโบสถ วัดกัลยาณมิตร คงได้รับการบูรณปฏิสังขรณ์ ในสมัยรัชกาลที่ 5 เนื่องด้วยหลังจากเหตุการณ์เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินถวายผ้าพระกฐินหลวงพระราชทาน เมื่อ พ.ศ.2445 นั้น เจ้าพระยารัตนบดินทร์ (รอด กัลยาณมิตร บุตรเจ้าพระยานิกรบดินทร) กราบบังคมทูลถึงความชำรุดทรุดโทรมของวัดและขาดทุนทรัพย์ในการซ่อมแซม จึงโปรดเกล้าฯ ให้กรมโยธาธิการจัดการซ่อมแซม อ้างจาก พระปริยัติธาดา และธัชชัย ยอดพิชัย, **วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร**, 21.

[189] ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 และ 5 โปรดให้มีการซ่อมแซมพระวิหารพระศรีศากยมุนี และซ่อมพระอุโบสถเพิ่มเติม รวมทั้ง อาจารย์ น. ณ ปากน้ำ ยังแสดงความเห็นว่าคงมีฝีมือช่างสมัยรัชกาลที่ 4 และรัชกาลที่ 5 อยู่ด้วย อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 161.

[190] ในปลายปีกุน พ.ศ.2394 หรือ ต้นปีชวด พ.ศ.2395 รัชกาลที่ 4 ได้เสด็จมาทอดพระเนตรดูวัดมหาพฤฒาราม ซึ่งขณะนั้นยังมีชื่อว่าวัดท่าเกวียน เพื่อจะทรงสถาปนา (สร้าง) ขึ้นโดยต้องเปลี่ยนแปลงใหม่ทั้งหมด อ้างจาก **ประวัติวัดมหาพฤฒาราม** (พระนคร : บริษัทประชุมช่าง จำกัด, 2511. พิมพ์โดยเสด็จพระราชกุศลพระกฐินเสด็จพระราชทานที่วัดมหาพฤฒาราม 12 ต.ค. 2511).

241) โดยอาจนำรูปแบบของคลื่นทะเลที่มีเกลียวคลื่นสีขาว ในภาพจิตรกรรมแบบตะวันตกมาปรับใช้ เช่น ภาพ Porto Interior, Macau เขียนโดยช่างชาวจีนที่ได้มีการเรียนรู้งานแบบตะวันตกจนทำให้งานประเภทนี้กลายเป็นสินค้าส่งออกของจีนด้วย มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 24 (ภาพที่ 242) ดังนั้นในกรณีของพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามจึงน่าจะเป็นงานบูรณปฏิสังขรณ์ในสมัยรัชกาลที่ 5 ที่เริ่มในราวปี พ.ศ.2442 และแล้วเสร็จในปี พ.ศ.2444[192]

ภาพที่ 237 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

มหาวิทยาลัยศิลปากร

---

[191] ในสมัยรัชกาลที่ 5 พระอุโบสถหลังนี้ได้เกิดเพลิงไหม้ ส่วนของหลังคาพระอุโบสถและจิตรกรรมฝาผนังได้รับความเสียหายสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ประทานความเห็นในการซ่อมภาพจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถว่าให้รักษาของเก่าไว้ อ้างจาก สุริยา รัตนกุล, **พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร**, 168.

[192] กรมศิลปากร, **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมฝาผนัง สารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนัง**, 59.

ภาพที่ 238 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 239 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 240 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดมหาพฤฒาราม

ภาพที่ 241 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดอรุณราชวราราม

ภาพที่ 242 ภาพท้องน้ำ สายน้ำในศิลปะจีนที่ได้รับอิทธิพลตะวันตก
Porto Interior, Macau ศิลปะจีน มีอายุราวพุทธศตวรรษที่ 24
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ ASIAN CIVILISATIONS MUSEUM ประเทศสิงคโปร์

ตัวอย่างการซ่อมแซมที่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ช่างในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 ได้พยายามเขียนภาพคลื่นน้ำตามแบบประเพณีที่สายน้ำเป็นเส้นวงโค้งและมีหัวคลื่นในตำแหน่งเดิม หากแต่ได้เขียนทับภาพดั้งเดิมไปด้วย ดังเช่น เขียนทับพระหัตถ์และพระบาทของพระพุทธเจ้าในพุทธประวัติตอนพระสิทธัตถะทรงลอยถาดทองเสี่ยงทาย ซึ่งอาจจะเป็นหลักฐานของการเขียนคลื่นน้ำตามแบบอดีตอยู่ แต่จากรูปแบบทำให้ไม่สามารถแยกได้ว่าเป็นงานสมัยรัชกาลที่ 3 หรืองานซ่อมใน

สมัยหลังหากช่างซ่อมงานจิตรกรรมไม่ได้เขียนทับภาพพระสิทธัตถะ และจากตัวอย่างที่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ถ้าสังเกตที่สีคลื่นน้ำที่ใช้สีพื้นสีน้ำตาลอ่อน ซึ่งไม่เคยปรากฏในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 ที่มักใช้สีพื้นเป็นสีฟ้าหรือน้ำเงิน จึงอาจจะนำไปใช้ในการกำหนดอายุเบื้องต้นได้ (ภาพที่ 243)

ภาพที่ 243 ภาพท้องน้ำ สายน้ำที่เขียนซ่อมแซมในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

2.2 ภาพก้อนเมฆ

ลักษณะก้อนเมฆที่พบในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 มีอยู่ 3 ลักษณะ คือ **แบบที่ 1 เขียนเป็นลายขมวดคล้ายเลข ๑ เรียงตัวกันให้เป็นกลุ่มก้อน**[193] รูปแบบนี้ได้พบอยู่หลายลักษณะแต่ใช้เทคนิคเดียวกัน คือ ช่างจะเขียนขอบด้านนอกด้วยสีขาว ด้านในมีสีเข้ม ส่วนปลายจะตวัดม้วนข้างหนึ่งหรืออาจจะม้วนทั้งสองข้าง พบตัวอย่างที่ อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 244) ลายเมฆมีการใช้โทนสีที่แตกต่างไปจากที่อื่นๆ โดยการเขียนขอบนอกสีขาวแต่ด้านในมีสีแดง อาจเนื่องจากช่างต้องการแสดงให้เห็นถึงการกระจายแสงจากดวงอาทิตย์ที่ตกกระทบบนเมฆ ลักษณะลายเมฆดังกล่าวคงเป็นงานที่สืบเนื่องมาจากรูปแบบลายเมฆที่ปรากฏมาแล้วตั้งแต่สมัยรัตนโกสินทร์ ราวรัชกาลที่ 1 เช่น หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม[194] (ภาพที่ 245) ซึ่งคงเป็นอิทธิพลมาจากลายเมฆในศิลปะจีนตามที่

---

[193] พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร และเศรษฐพงษ์ จงสงวน, **ศิลปะในชุมชนจีนประเทศไทย**, 56.

[194] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 65.

พบบนเครื่องถ้วยลายคราม เช่น ลายเมฆบนชามเขียนลายสีครามใต้เคลือบ สมัยราชวงศ์หมิง ราวครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 22[195] (ภาพที่ 246) เค้าโครงดังกล่าวพบมานานแล้วในศิลปะจีนดังเช่นจิตรกรรมฝาผนังสมัยราชวงศ์จิ้นที่ Amitabha Hall of the Chongfu Temple in Shuozhou City (ภาพที่ 247)

บางแห่งเขียนลายเมฆจากวงโค้งปลายม้วนเข้าเรียงตัวกัน โดยทั่วไปจะเขียนเป็นวงโค้ง 3 วง ต่อกันแล้วปลายม้วนเข้า เช่น พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 248, 249) ซึ่งคงเป็นอิทธิพลมาจากลายเมฆในศิลปะจีนเช่นเดียวกัน (ภาพที่ 250) ลักษณะลายดังกล่าวปรากฏในดินแดนไทยมาแล้วตั้งแต่ราวปลายพุทธศตวรรษที่ 20 - ต้นพุทธศตวรรษที่ 21 เช่น ปูนปั้นลายเมฆหรือลายเปลวไข่มุกที่เจดีย์หน้าวัดเกาะกลาง จังหวัดลำพูน[196] (ภาพที่ 251) แสดงให้เห็นลายเมฆที่เป็นลายปลายม้วนเช่นนี้เป็นอิทธิพลที่รับมาจากศิลปะจีนและได้มีการปรากฏเรื่อยมาจนกระทั่งในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

ภาพที่ 244 ภาพลายก้อนเมฆแบบจีน อุโบสถวัดบางยี่ขัน

มหาวิทยาลัยศิลปากร

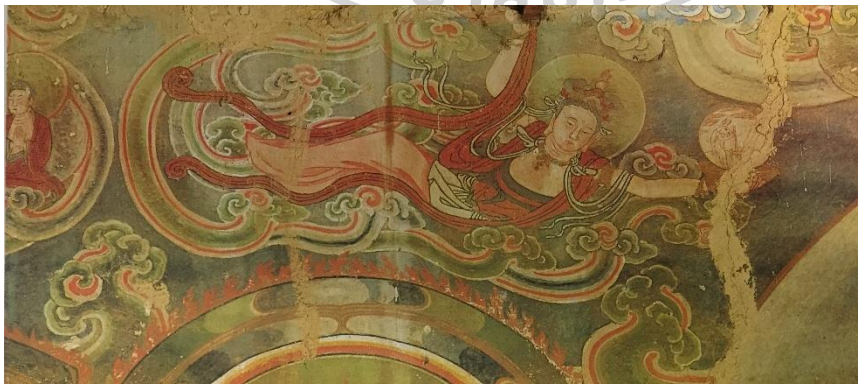
[195] ปริวรรต ธรรมาปรีชากร, **ศิลปะเครื่องถ้วยในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ : แอคมี พรินติ้ง, 2533), 219.

[196] สุรชัย จงจิตงาม และศิริวรรณ เกตตะพันธุ์, "ปูนปั้นวัดเกาะกลาง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน : การศึกษาเบื้องต้นด้านเทคนิค วัสดุ และความสัมพันธ์ที่มีต่อรูปแบบศิลปกรรม," **วิจิตรศิลป์** 6, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2558): 194. อ้างจาก สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์, **รายงานการศึกษาวิจัยเรื่อง งานปูนปั้นล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย และยุคที่เกี่ยวเนื่อง** (เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541), 57.

ภาพที่ 245 ภาพลายเมฆหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 246 ลายเมฆบนเครื่องถ้วยจีน สมัยราชวงศ์หมิง

ที่มา: ปริวรรต ธรรมาปรีชากร, **ศิลปะเครื่องถ้วยในประเทศไทย** (กรุงเทพฯ : แอคมี พรินติ้ง, 2533), 219.



ภาพที่ 247 ภาพลายเมฆสมัยราชวงศ์จิ้น
ณ Amitabha Hall of the Chongfu Temple in Shuozhou City

ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 187.

ภาพที่ 248 ภาพลายเมฆแบบจีน พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 249 ภาพลายเมฆแบบจีน พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 250 ลายเมฆบนเครื่องถ้วยจีน สมัยราชวงศ์ชิง
ที่มา: **เครื่องถ้วยวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนท์พับลิชชิ่ง, 2545).

ภาพที่ 251 ปูนปั้นลายเมฆ วัดเกาะกลาง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน
ที่มา: สุรชัย จงจิตงาม และศิริวรรณ เกตตะพันธุ์, “ปูนปั้นวัดเกาะกลาง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน : การศึกษาเบื้องต้นด้านเทคนิค วัสดุ และความสัมพันธ์ที่มีต่อรูปแบบศิลปกรรม,” **วิจิตรศิลป์** 6, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2558): 195.

รูปแบบลายก้อนเมฆในกลุ่มนี้ นอกจากช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 จะใช้รูปแบบที่เคยปรากฏมาก่อนแล้วยังพบว่าได้มีการออกแบบขึ้นใหม่ด้วย สังเกตุได้จากลายเส้นก้อนเมฆมีความอิสระมากยิ่งขึ้นทำให้รูปทรงที่เคยดูเป็นกลุ่มก้อนดูแผ่กระจายไปทั่วท้องฟ้า แต่ยังคงใช้เทคนิคการเขียนเช่นเดิม คือ มีส่วนปลายเส้นที่เป็นวงโค้ง ขอบด้านนอกเขียนด้วยสีขาว ด้านในมีสีน้ำเงินเข้ม เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระอุโบสถวัดนางนอง หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 252-254)

ภาพที่ 252 ภาพลายเมฆแบบจีนและลายเส้นมีความอิสระมากขึ้น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 253 ภาพลายเมฆแบบจีนและลายเส้นมีความอิสระมากขึ้น พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 254 ภาพลายเมฆแบบจีนและลายเส้นมีความอิสระมากขึ้น
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

แบบที่ 2 เขียนคล้ายลายฮ่อ ลักษณะแม่แบบของลายฮ่อนี้จะเป็นลายคดโค้งคล้ายแถบผ้าสะบัดกลับไปมาอย่างจีน ลายฮ่อได้ถูกนำมาเขียนเป็นเส้นสินเทา เพื่อกั้นแบ่งฉากให้เป็นสัดส่วน[197] เช่น ภาพเนมียราชชาดกในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 255) ช่างได้ดัดแปลงลายดังกล่าวมาเขียนเป็นลายเมฆ โดยใช้สีขาวและไล่เกลี่ยสีให้เข้มขึ้นเป็นสีเทา ลายเมฆแบบนี้คงเป็นแบบที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างช้า เช่น ภายในพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 256) ซึ่งที่พระอุโบสถวัดสุวรรณารามนี้ ลายเมฆยังมีความพิเศษตรงที่ยังคงรักษาหน้าที่ในการช่วยแบ่งฉากให้กับภาพอยู่เช่นเดิม แม้แต่ในสมัยต่อมายังพบว่ามีการเขียนอยู่บ้างแต่พบไม่มากนัก เช่น ภาพลายเมฆในตำแหน่งคนธรรพ์ที่ขอบด้านบนของผนังอุโบสถวัดโพธิ์บางโอ[198] จังหวัดนนทบุรี (ภาพที่ 257) เป็นต้น

---

[197] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 116.

[198] วัดโพธิ์บางโอตั้งอยู่ไม่ไกลจากริมคลองอ้อมนนท์ ไม่ทราบประวัติการสร้างที่แน่ชัด ครั้นล่วงมาถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว กรมหลวงเสนีบริรักษ์ (ต้นตระกูลเสนีวงศ์) ได้รับมอบหมายจากสมเด็จพระศรีสุลาลัย พระราชมารดาในพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวให้ปฏิสังขรณ์ อ้างจาก เลื่อง เสนีวงศ์ ณ อยุธยา, "วัดโพธิ์บางโอ," ใน **อนุสรณ์งานทอดกฐินสามัคคีวัดโพธิ์บางโอ ต.วัดชะลอ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี** (กรุงเทพฯ : กรมสารบรรณทหารเรือ, 2513), 40.

หากแต่จิตรกรรมในอุโบสถคงเขียนขึ้นราวรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หรือหากล่วงมาถึงสมัยรัชกาลที่ 4

ภาพที่ 255 ภาพลายฮ่อบนภาพเนมียราชชาดก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 256 ภาพลายเมฆเขียนคล้ายลายฮ่อที่ช่วยแบ่งฉากในภาพวิธุรชาดก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 257 ภาพลายเมฆเขียนคล้ายลายฮ่อ อุโบสถวัดโพธิ์บางโอ

แบบที่ 3 เขียนเลียนแบบธรรมชาติ ในสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มมีการเขียนภาพก้อนเมฆให้มีความสมจริงมากขึ้นตามการเปลี่ยนแปลงการเขียนภาพท้องฟ้าที่มีการไล่เกลี่ยสี ลักษณะเมฆจึงเป็นการไล่เกลี่ยสีตามไปด้วย จากการลงพื้นสีฟ้าเข้มไล่ไปจนถึงสีขาว ประกอบกับการใช้พู่กันเขียนเป็นลายปุยเมฆ ดังเช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 258, 259) การเปลี่ยนแปลงให้ภาพจิตรกรรมดูเป็นธรรมชาติในช่วงนี้อาจเกิดจากช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการรับรู้งานศิลปะแบบตะวันตกที่เน้นความสมจริง หรืออาจจะเกิดจากการรับรู้ศิลปะจีนอีกรูปแบบหนึ่งที่มีการใช้เทคนิคแสงเงามาใช้ในภาพ ซึ่งภาพเขียนเหล่านี้ยังเป็นหนึ่งในสินค้าส่งออกของจีนอีกด้วย[199] (ภาพที่ 260)

รูปแบบเมฆที่เขียนเลียนแบบธรรมชาตินี้ จะได้รับความนิยมและพบมากขึ้นในจิตรกรรมฝาผนังตั้งแต่รัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ดังเช่น พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร พระอุโบสถวัดปทุมวนาราม อุโบสถวัดอ่างแก้ว (ภาพที่ 261-263) เป็นต้น อันเป็นการแสดงให้เห็นถึงความนิยมรูปแบบงานศิลปะที่สมจริงตามธรรมชาติในช่วงปลายรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมามากยิ่งขึ้น และยังคงได้รับความนิยมในช่วงหลังต่อมา

---

[199] ชาวจีนน่าจะมีการรับรู้เทคนิคการเขียนแสงและเงาแบบตะวันตกตั้งแต่สมัยราชวงศ์หมิง และมีการใช้แพร่หลายมากยิ่งขึ้นในสมัยราชวงศ์ชิง อ้างจาก อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, “เส้นแสดงระยะลวงตาและแสงเงาในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น,” 34-36.

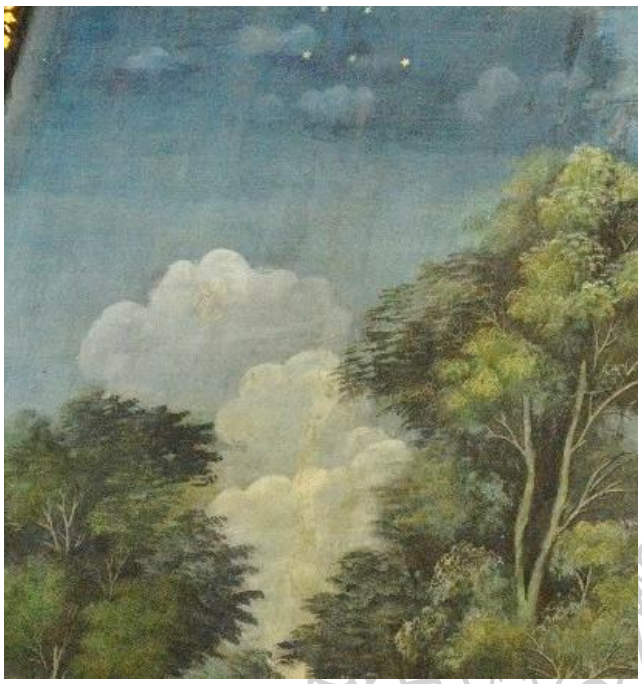
ภาพที่ 258 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 259 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 260 ลายเมฆบนภาพเขียนสีน้ำมัน ศิลปะจีน สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: https://www.bukowskis.com/en/auctions/556/1526-an-oil-painting-of-the-factories-at-canton-by-an-anonymous-artist-qing-dynasty-19th-century เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 261 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร



ภาพที่ 262 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ พระอุโบสถวัดปทุมวนาราม

ภาพที่ 263 ภาพลายเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ อุโบสถวัดอ่างแก้ว

2.3 ภาพภูเขาและโขดหิน

ภูเขาและโขดหินถือเป็นองค์ประกอบสำคัญอย่างหนึ่งในภาพทิวทัศน์ มีหน้าที่ช่วยในการแบ่งภาพให้เป็นสัดส่วน แบ่งระยะใกล้-ไกล และสร้างบรรยากาศให้ภาพมีความงดงาม ซึ่งความนิยมนี้คงมีที่มาจากภาพทิวทัศน์ของจีนเป็นสำคัญ

ลักษณะของภูเขาและโขดหินมีอยู่ 2 ลักษณะ ได้แก่ **แบบที่ 1 เขียนตามแบบประเพณี** เป็นรูปแบบที่สืบทอดมาจากสมัยอยุธยาจนมาถึงในสมัยรัตนโกสินทร์ **เชื่อว่ามีต้นเค้าจากภาพเขียนแบบจีน**[200] ลักษณะการลงสีมีการไล่เกลี่ยสีเข้มอ่อนคล้ายการแรเงาทำให้เกิดปริมาตรและความสมจริง สีที่ใช้มีความหลากหลายเช่น สีน้ำตาล สีน้ำเงิน สีเทา ลักษณะสำคัญของภาพภูเขาและโขดหินตามแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ ช่างไม่นิยมการตัดเส้นรอบนอกของภูเขาและโขดหินทั้งลูกด้วยสีดำเข้มเนื่องจากพบน้อยลงและบางแห่งไม่ตัดเส้นอีก เหมือนอย่างที่เคยนิยมตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายสอดคล้องกับการเขียนภาพอื่นๆ ที่มีการแสดงออกให้ความสมจริงกว่าแต่ก่อน[201]

ลักษณะของเขาแบบประเพณีในสมัยรัชกาลที่ 3 มีด้วยกัน 2 ลักษณะ คือ

1. เขาไม้ มีลักษณะรูปทรงจะคดโค้งมีหยัก มีปุ่มปมดูคล้ายรากไม้ ยอดเขามักโค้งงุ้มลงมา ทำให้เกิดเพิงผาที่ด้านล่าง และศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายความหมายของเขาไม้ไว้ว่า คือ ภาพโขดหินเป็นแท่งงคดโค้ง เลื่อนไหล มีแง่มุม ปุ่มปมยักเยื้องคล้ายลำต้นไม้ บ้างก็มีโพรงน้อยทำนองตอไม้ใหญ่[202] ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 เขาไม้ที่พบมีความหลากหลายแตกต่างกันตามแต่ละวัด แต่สิ่งที่คล้ายคลึงกันในสมัยนี้คือ ส่วนยอดมักโค้งมน **เช่น** พระอุโบสถ**วัดสุวรรณาราม** พระอุโบสถ**วัดนางนอง พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ** (ภาพที่ 264-266) เป็นต้น รูปแบบดังกล่าวได้สืบทอดต่อมาจากภาพภูเขาในสมัยอยุธยาตอนปลาย ดังเช่น อุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ (ภาพที่ 267, 268) โดยภาพที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ เขาไม้นิยมเขียนส่วนยอดเป็นรูปสามเหลี่ยมและมีความโค้งเว้ามากกว่าในสมัยรัชกาลที่ 3 ส่วนอุโบสถวัดปราสาท ภูเขาประเภทนี้จะตัดเส้นให้ยอดเขาด้านบนแต่ละยอดมีปลายม้วนเข้าทั้งสองด้าน ซึ่งจากหลักฐานทั้งสองแหล่งมีความแตกต่างกับวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 อย่างมาก จึงอาจกล่าวในเบื้องต้นได้เพียงว่าช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการเขียนภาพภูเขาไปจากในสมัยก่อนหน้ามาแล้ว โดยที่มาของการเขียนเขาไม้ตั้งแต่ในสมัยอยุธยาสันนิษฐานงานช่างในสมัยอยุธยาน่าจะนำรูปแบบมาจากภาพภูเขาและโขดหินนี้ในงานจิตรกรรมจีน (ภาพที่ 269) **ซึ่งคงได้รับแรงบันดาลใจมาจากหินที่ประดับภายในสวนแบบจีน เนื่องจากหินแต่ละก้อนมีรูปทรงที่อิสระ มีส่วนโค้ง เว้า มาก** (ภาพที่ 270)

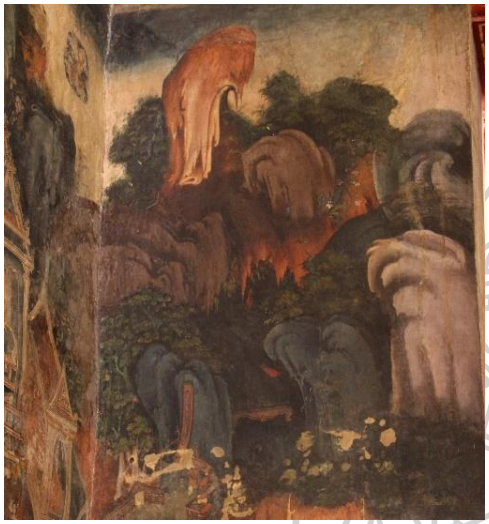
---

[200] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 45.

[201] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 31.

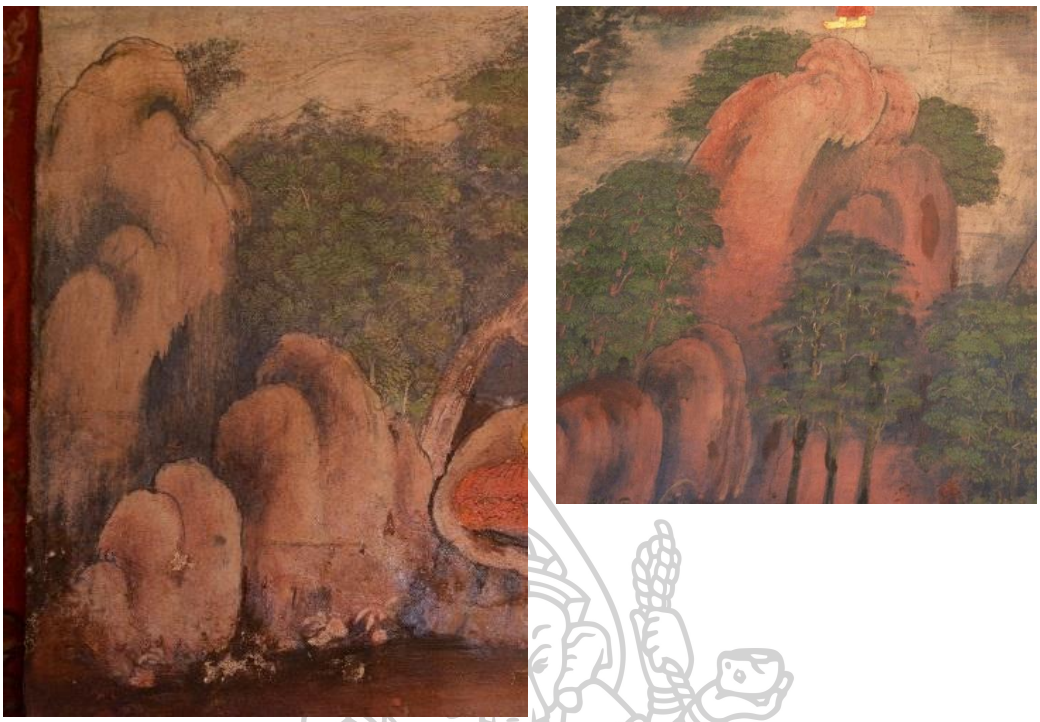
[202] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, 27.

นอกจากรูปแบบการเขียนภาพภูเขาและโขดหินในสมัยรัชกาลที่ 3 จะใช้เทคนิคการเพิ่มแสงเงาและการตัดเส้นโดยทั่วไปแล้ว ภาพภูเขาบางภาพได้เพิ่มลายเส้นการตกแต่งอื่นๆ เข้าไปด้วย เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ มีการเขียนเส้นวงโค้งสีขาว หรือใช้สีดำตวัดแปรงเป็นวงโค้งเล็กๆ หลายวงเรียงต่อกัน (ภาพที่ 271) ซึ่งถือเป็นรูปแบบเฉพาะอย่างหนึ่งที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3



ภาพที่ 264 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 265 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดนางนอง



ภาพที่ 266 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 267 ภาพโขดหิน ภูเขา สมัยอยุธยาตอนปลาย อุโบสถวัดปราสาท จังหวัดนนทบุรี

ภาพที่ 268 ภาพโขดหิน ภูเขา สมัยอยุธยาตอนปลาย
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 269 สวนภายในบ้านโบราณที่เมือง Suzhou ประเทศจีน
ที่มา: https://www.anomadontheloose.com/gardens-of-suzhou-things-to-do/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 270 ภาพโขดหิน ที่ Duofu Temple เมือง Taiyuan สมัยราชวงศ์หมิง (1911-2187)
ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 239.

ภาพที่ 271 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขาไม้ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

2. เขามอ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร. สันติ เล็กสุขุม ได้อธิบายว่า คือ โขดหินที่ก่อจำลองในสวน หรือที่วาดเป็นภาพทิวทัศน์ของจิตรกรรมไทยโบราณลักษณะคล้ายโขดหินตามธรรมชาติ[203]

[203] สันติ เล็กสุขุม. **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, 26.

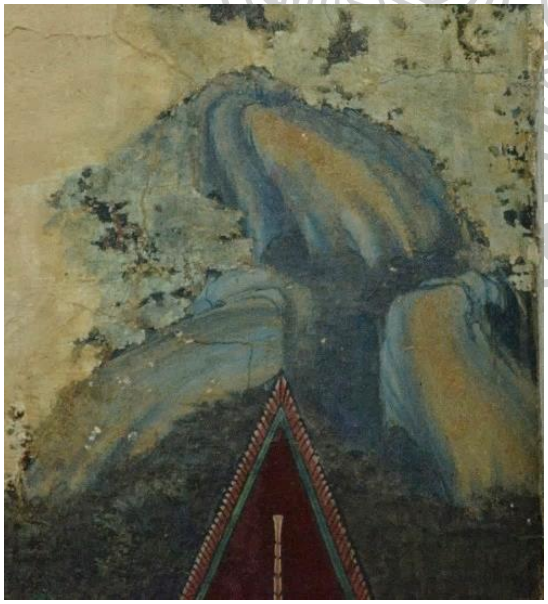
โขดหินประเภทนี้ในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนมากกว่าเขาไม้ มีทั้งแบบเขียนเป็นโขดหินเดี่ยวๆ และเขียนเป็นภูเขาขนาดใหญ่ เทคนิคที่ใช้เปลี่ยนจากการตัดเส้นขอบคมเข้มเป็นกรอบนอกของภูเขาที่เคยนิยมตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายก็เริ่มลดน้อยลง บางแห่งไม่ตัดเส้นอีก สอดคล้องกับการเขียนภาพอื่นๆ ที่มีการแสดงออกให้ความสมจริงกว่าแต่ก่อน[204] ซึ่งเป็นการเปลี่ยนแปลงลักษณะเดียวกับการเขียนเขาไม้ เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ อุโบสถวัดบางยี่ขัน พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 272-275) เป็นต้น

รูปแบบของเขามอเป็นรูปแบบหนึ่งที่เขียนสืบต่อมาจากงานช่างสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 เช่น ที่หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 276) ในสมัยรัชกาลที่ 1 คงได้รับอิทธิพลมาจากภาพจิตรกรรมจีนและภาพบนเครื่องถ้วย (ภาพที่ 277-280) ดังเห็นได้จากงานช่างสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ใช้เทคนิคการตัดเส้นขอบด้านนอก มีการเกลี่ยสีหรือเติมเส้นสีให้เกิดมิติ รวมทั้งในงานจิตรกรรมจีนยังพบรูปแบบการเขียนวงโค้งขอบเขาซ้อนกันเป็นชั้นๆ ซึ่งก็พบในงานจิตรกรรมในงานช่างสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ด้วยเช่นกัน

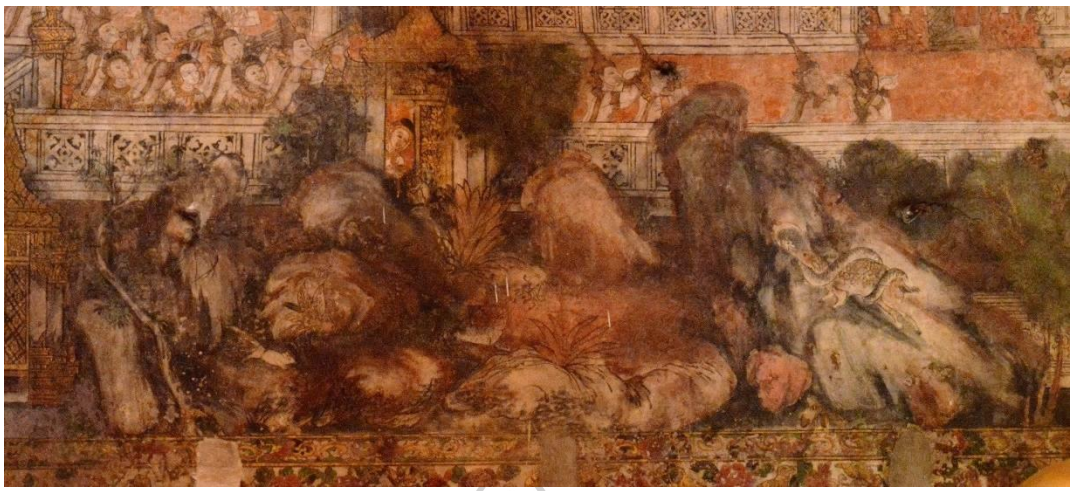
ภาพที่ 272 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

[204] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 31.

ภาพที่ 273 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ



ภาพที่ 274 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ อุโบสถวัดบางยี่ขัน



ภาพที่ 275 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 276 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 277 ภาพโขดหิน ที่ Jingxin Temple เมือง Taigu สมัยราชวงศ์หมิง (1911-2187)

ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 284

ภาพที่ 278 ภาพโขดหิน ที่ Jingxin Temple สมัยราชวงศ์ชิง (2187-2454)

ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 275.

ภาพที่ 279 ภาพโขดหินบนเครื่องถ้วยจีน สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา : http://www.comuseum.com เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 280 ภาพโขดหินบนลับแล สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: **เครื่องถ้วยวัดโพธิ์** (กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนท์พับลิชชิ่ง, 2545).

วัดที่เขียนภาพจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 บางวัด พบภาพภูเขาที่เป็นงานซ่อมในชั้นหลังราวพุทธศตวรรษที่ 25 โดยภูเขาและโขดหินในสมัยหลังนี้จะมีลักษณะแตกต่างไปจากงานในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ การเขียนภูเขาจะเป็นเหลี่ยมเป็นมุมชัดเจนมากขึ้น ไม่โค้งมนดูนุ่มนวลเหมือนอย่างแต่ก่อน และส่วนยอดมักเขียนปลายตัดทำให้ส่วนยอดแบนราบ รูปทรงเป็นเรขาคณิตมากขึ้น เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวาราม ซึ่งลักษณะงานซ่อมแซมในช่วงหลังนี้สามารถเทียบเคียงได้กับงานช่างในช่วงต้นพุทธศตวรรษที่ 25 นี้ ดังที่อุโบสถวัดอ่างแก้ว[205] (ภาพที่ 281, 282)

(ก)

(ข)

[205] วัดอ่างแก้ว สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 ราวปี พ.ศ.2417 ภายหลังจากที่มีการขุดคลองภาษีเจริญเสร็จเรียบร้อยแล้ว 8 ปี โดยท่านเจ้าคุณพระภาวนาโกศลเถร (รอด) อ้างจากพระราชปัญญาภรณ์, **ทัศนาพิพิธจิตรกรรมวัดอ่างแก้ว**, 19.

(ค)

ภาพที่ 281 ภาพที่ (ก ข ค) ภาพภูเขาและโขดหิน พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวาราม

ภาพที่ 282 ภาพภูเขาและโขดหิน อุโบสถวัดอ่างแก้ว

แบบที่ 2 ภาพภูเขาและโขดหินเขียนเลียนแบบธรรมชาติ ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 เขียนแนวภูเขาคล้ายธรรมชาตินี้ ให้เป็นรูปสามเหลี่ยมธรรมดาอย่างง่ายๆ มีทั้งแบบที่เขียนในตำแหน่งด้านหน้าภาพเช่นเดียวกับเขาไม้และเขามอ เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 283) แต่โดยส่วนใหญ่ช่างมักเขียนให้อยู่ตรงเส้นขอบฟ้า อาจเขียนให้ซ้อนเหลื่อมกันเพื่อให้เกิดมิติ หรือทำเป็นภาพภูเขาลางๆ เทคนิคการเขียนภูเขารูปแบบนี้จึงใช้ในการเขียนผลักระยะให้เกิดมิติขึ้นในภาพ เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 284, 285) เทคนิคเช่นนี้คงเกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก ซึ่งอาจจะเกี่ยวข้องงานจิตรกรรมจีนที่ถึงแม้ด้านหน้าของภาพจะเขียนภาพภูเขาอย่างละเอียดแต่ภาพภูเขาที่อยู่ด้านหลังจะเขียนเป็นเพียงเงาในกรอบ

สามเหลี่ยมเท่านั้น (ภาพที่ 286) แตกต่างกับงานในช่วงก่อนหน้าที่มักจะทำพื้นหลังให้เป็นสีพื้น เช่น สีแดง[206]

เทคนิคการเขียนภูเขาแบบธรรมชาติเพื่อช่วยในการผลักระยะนี้ ยังมีเขียนสืบต่อมาในสมัยหลังด้วย ดังเช่น วิหารวัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นงานจิตรกรรมที่เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5[207] (ภาพที่ 287)

ภาพที่ 283 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดนางนอง

[206] ประยูร อุลุชาฎะ, **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม**, 17.

[207] หม่อมเจ้าเกษรเป็นผู้บูรณปฏิสังขรณ์วัดม่วง ในสมัยรัชกาลที่ 5 อ้างจาก กรมศิลปากร, งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง กองโบราณคดี, **รายงานการสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**, เล่มที่ 3 (กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2538), 105. และบนผนังด้านสกัดหน้ามีข้อความระบุว่า “พระพุทศาสนาล่วงได้ ๒๔๔๔ วิหานนี้ของแม่แสงกับท่านทั้งหลายพล้อมใจกันศะระทรับออกเขียนวิหานไว้ในพระพุทธ์สาศนา ขอให้สมเร็ตแก่พระนิพาน ณ ปัจโจโยโหตุ” ระยะเวลาที่เขียนตรงกับสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งสันนิษฐานได้ว่าน่าจะมีการบูรณปฏิสังขรณ์วัดม่วงครั้งใหญ่ในช่วงเวลานี้ พร้อมทั้งเขียนจิตรกรรมประดับฝาผนังทั้งสี่ด้าน อ้างจาก ห้างหุ้นส่วนจำกัดเอกพรไพศาล, รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา, (เสนอ สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา, 2545), 8.

ภาพที่ 284 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 285 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 286 ภาพภูเขาและโขดหินในภาพจิตรกรรมจีน สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา : https://www.metmuseum.org/toah/hd/qing_1/hd_qing_1.htm เข้าถึงเมื่อวันที่ 24 พฤษภาคม 2561

ภาพที่ 287 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ วิหาร วัดม่วง อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

2.4 ภาพต้นไม้

ภาพต้นไม้ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 มีรูปแบบที่หลากหลายจากการใช้เทคนิคต่างๆ เพื่อช่วยสร้างบรรยากาศภายในภาพให้มีความสมจริงตามเรื่องราวที่นำมาเขียน และยังเป็นหนึ่งในองค์ประกอบที่ช่างใช้แบ่งตอนของเรื่องด้วย ต้นไม้มีทั้งขนาดใหญ่และขนาดเล็ก รูปแบบที่ปรากฏมีการสืบต่อจากงานประเพณีดั้งเดิมและงานที่สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่จากการผสมผสานเทคนิคดั้งเดิมกับเทคนิคอย่างใหม่ซึ่งนำมาปรับเปลี่ยน จึงทำให้พบต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ เทคนิคการเขียนทีละใบ และเทคนิคการกระทุ้งจนเกิดเป็นพุ่มไม้ หรือบางแห่งก็มีการนำเทคนิคมาใช้ร่วมกัน โดยพุ่มไม้ของต้นไม้ขนาดใหญ่ ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมสร้างมิติโดยการใช้สีเข้มเป็นพื้นและเพิ่มสีอ่อนกว่าลงไป ทำให้ต้นไม้ดูไม่ราบแบนเช่นเดียวกับการเขียนลำต้นที่มีการไล่สีเช่นกัน

แบบที่ 1 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ ในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 พบลักษณะการเขียนต้นไม้โดยการตัดเส้นใบอยู่หลายลักษณะ โดยมีพื้นฐานมาจากงานในสมัยก่อนหน้า ส่วนใหญ่ช่างใช้วิธีการตัดเส้นใบไม้ทั้งใบไม้ขนาดเล็กและขนาดใหญ่ รูปทรงของใบไม้ส่วนใหญ่เป็นรูปวงรีปลายแหลม หรือตัดเส้นให้เป็นพุ่มขนาดใหญ่

รูปแบบการตัดเส้นใบไม้ลักษณะแรก คือ ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบเพียงอย่างเดียว ลักษณะใบไม้เป็นรูปวงรีปลายแหลม ภาพต้นไม้ส่วนใหญ่ที่พบ ช่างมักลงพื้นด้วยสีเขียวเข้มจนเกือบดำ แล้วใช้สีที่อ่อนกว่าเกลี่ยสีเป็นรูปพุ่มไม้ใหญ่ ก่อนตัดเส้นด้วยสีดำ เขียนรูปใบไม้ทีละใบเป็นรูปใบไม้ยาวปลายแหลมโดยให้ปลายด้านหนึ่งชนกัน บางต้นเรียงตัวเป็นรูปวงกลม บางต้นแต่ละพุ่มเรียงตัวเป็นรูปครึ่งวงกลมคล้ายหวีกล้วย หากต้นไหนใบไม้มีขนาดใหญ่ก็อาจจะเขียนลายก้านใบตรงกลางด้วย ดังพบที่หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม และอุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 288-290) บางต้นตัดเส้นรูปวงรีปลายแหลมให้ปลายชนกันและเรียงตัวเป็นรูปวงกลม หรืออาจเพิ่มลายเส้นวงโค้งเรียงต่อกันคล้ายเกล็ดปลาแทรกเข้าไปตรงกลางพุ่ม เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 291)

ลักษณะการตัดเส้นใบไม้รูปวงรีเช่นนี้พบมาก่อนตั้งแต่ในสมัยอยุธยาตอนปลายและสืบต่อมาในสมัยรัตนโกสินตร์ตอนต้น หากแต่รูปแบบใบไม้ในช่วงนี้นิยมการเขียนใบปลายมนมากกว่าส่วนการเขียนใบปลายแหลมนั้นพบได้น้อย ดังเช่น อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา และหอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 292, 293) โดยรูปแบบดังกล่าวนี้คงได้รับมาจากภาพต้นไม้ในจิตรกรรมจีน (ภาพที่ 294) ดังนั้น อาจกล่าวได้ว่าลักษณะเขียนใบไม้ตัดเส้นทีละใบที่เขียนให้ปลายแหลมนี้อาจจะเป็นลักษณะที่นิยมในสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะในสมัยก่อนหน้านั้นนิยมการเขียนให้ปลายมน

ภาพที่ 288 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 289 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ภาพที่ 290 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

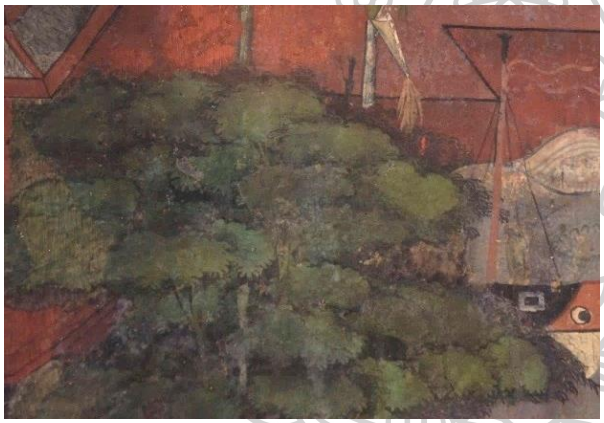
ภาพที่ 291 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 292 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

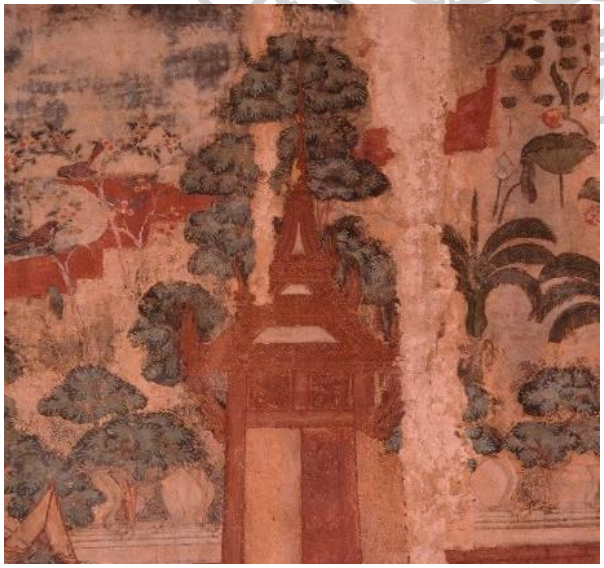
ภาพที่ 293 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 294 ต้นไม้ในจิตรกรรมจีน
ที่มา: Annie Chen, **The What and how of Chinese painting** (Taipei : Art Book, 1978).

ภาพต้นไม้ในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้แบบตัดเส้น ยังพบอีกรูปแบบหนึ่งคือ การเขียนเป็นพุ่มใหญ่ โดยช่างจะลงพื้นด้วยสีเขียวอ่อนเป็นพุ่มใบก่อนแล้วจึงใช้สีดำตัดเส้นเฉพาะกรอบด้านนอกจนเกิดเป็นรูปใบไม้ยาวขึ้น เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม (ภาพที่ 295, 296) รูปแบบพุ่มไม้ที่พบนี้คงเป็นงานที่สืบมาจากงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลาย เช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 297) แต่ก็มีรูปแบบที่แตกต่างกับงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ การเขียนใบไม้ลักษณะนี้ในสมัยรัชกาลที่ 3 จะใช้สีดำที่ตัดเส้นใบเขียนขยายออกมาด้านนอกทำให้พุ่มไม้แต่ละพุ่มคล้ายกับมีเงาซ้อนอยู่ด้านหลัง ส่วนช่างในสมัยอยุธยาช่างเน้นเฉพาะเพียงการตัดใบ และปลายใบของแต่ละพุ่มในสมัยอยุธยาส่วนใหญ่ปลายจะแหลม แต่งานสมัยรัชกาลที่ 3 ส่วนปลายนิยมเขียนให้มนมากกว่า



ภาพที่ 295 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ



ภาพที่ 296 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดดุสิดาราม

ภาพที่ 297 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

นอกจากนี้ ยังพบรูปแบบต้นไม้แบบตัดเส้นใบที่น่าจะเป็นรูปแบบที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากไม่เคยพบมาในสมัยก่อนหน้า ต้นไม้ประเภทนี้จะมีใบไม้ขนาดใหญ่ ใบแผ่ออกคล้ายพัด ตัวใบช่างจะลงพื้นส่วนโค่นใบด้วยสีเข้ม แล้วจึงเกลี่ยสีด้วยสีที่อ่อนกว่าจนถึงส่วนปลายใบ ก่อนจะตัดเส้นทำให้ใบไม้มีมิติ เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง และอุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 298, 299)

ภาพที่ 298 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดนางนอง

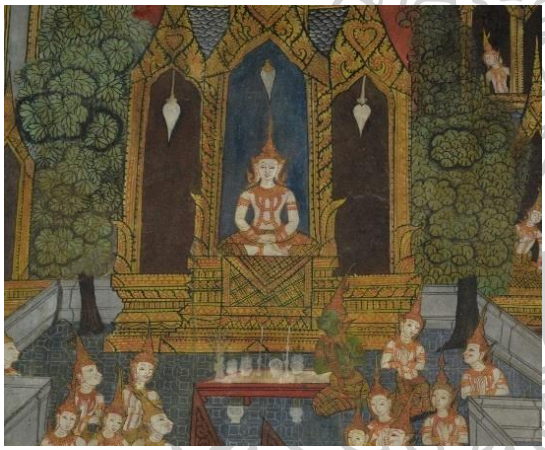
ภาพที่ 299 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบ แบบตัดเส้นใบยังคงพบต่อมาในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 หากแต่ความละเอียดและการไล่สีมีความแตกต่างกับงานในช่วงรัชกาลที่ 3 อยู่บ้าง เช่น ช่างในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 จะลงพื้นสีเขียวแบบเกลี่ยสีแต่เฉดสีไม่ค่อยมีความต่างเท่าใดนัก บางครั้งก็ไม่มีการเกลี่ยสีแต่ลงสีพื้นอย่างเดียว ขอบพุ่มด้านนอกบางครั้งจะเขียนแถบสีดำวงเป็นกรอบพุ่มอย่างชัดเจน หลังจากนั้นจึงจะลงเส้นสีดำเพื่อตัดเส้นเป็นรูปใบไม้ ตัวอย่างเช่น อุโบสถวัดนายโรง[208] และอุโบสถวัดอ่างแก้ว (ภาพที่ 300, 301)

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[208] วัดนายโรง สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 ราวปี พ.ศ.2394 โดยมีนายกลับหรือเจ้ากลับ ซึ่งเป็นผู้เล่นละคร ได้สร้างวัดนี้ขึ้น อ้างจาก กองพุทธศาสนสถาน, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, เล่มที่ 2 (กรุงเทพฯ : กองพุทธศาสนสถาน, 2525), 127. แต่บางก็ว่า เจ้ากรับสร้างอารามแห่งใหม่ บริเวณปากคลองบางบำหรุ ในช่วงปี พ.ศ.2403 อ้างจาก พระมหาเจิม สุวโจ, **150 ปี วัดนายโรง** (กรุงเทพฯ : วัดนายโรง, 2553), กาลานุกรม วัดนายโรง 150 ปี.

ภาพที่ 300 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ อุโบสถวัดอ่างแก้ว



ภาพที่ 301 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ อุโบสถวัดนายโรง

ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการตวัดแปรงในต้นเดียวกันในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังพบแบบที่สืบมาจากงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายด้วย เช่น อุโบสถวัดโบสถ์สามเสน (ภาพที่ 302) ลักษณะภาพต้นไม้ที่ช่างลงพื้นสีพุ่มไม้แต่ละพุ่มให้ตรงกลางมีสีเขียวเข้มและปลายพุ่มใช้สีอ่อนกว่า ส่วนที่เป็นสีเขียวเข้มนั้น ช่างตัดเส้นเป็นรูปวงโค้งเรียงซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา ส่วนปลายพุ่มที่เป็นสีอ่อนตัดเส้นเป็นใบยาวรูปวงรี ทำให้พุ่มแต่ละพุ่มที่ซ้อนกันเป็นต้นไม้ใหญ่ดูมีมิติ กรอบด้านนอกของต้นไม้อาจใช้แปรงตวัดเป็นเส้นวงโค้งที่ขนาดวงไม่เท่ากันให้เป็นภาพพุ่มไม้ในระยะไกลด้วยสีดำ รูปแบบดังกล่าวคล้ายกับภาพต้นไม้ในสมัยอยุธยาตอนปลายที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 303) เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 3 พบการเขียนรูปแบบนี้ได้น้อยทำให้ไม่สามารถเปรียบเทียบถึงความแตกต่างกันได้ จึงกล่าวได้เพียงว่าเป็นรูปแบบพุ่มต้นไม้ที่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 สืบต่อมาจากงานในสมัยอยุธยาตอนปลาย

ภาพที่ 302 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการตวัดแปรง อุโบสถวัดโบสถ์สามเสน

ภาพที่ 303 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการตวัดแปรง
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

รูปแบบพุ่มไม้ของต้นไม้ใหญ่ดังกล่าวนอกจากจะสืบทอดรูปแบบเช่นเดียวกับงานในสมัยอยุธยาตอนปลายอย่างเช่นภาพต้นไม้ที่อุโบสถวัดโบสถ์สามเสนแล้ว ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังได้ปรับเปลี่ยนให้มีหลายรูปแบบมากกว่าแต่ก่อน โดยการขยายเส้นวงโค้งเรียงซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลาให้ใหญ่ขึ้น ภายในแต่ละวงโค้งเขียนลายเส้นใบไม้รูปวงรีปลายแหลม 3 ใบ บางต้นอาจจะการใช้แปรง

ตวัดเป็นวงโค้งสีดำไว้โดยรอบ เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 304, 305) บางต้นมีเฉพาะกรอบรูปวงโค้งเรียงซ้อนกันคล้ายเกล็ดปลา ภายในแต่ละวงโค้งเขียนลายเส้นใบไม้รูปวงรีปลายแหลม 3 ใบ เช่น หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 306) นอกจากนี้ ยังพบลักษณะการเขียนรูปแบบใบไม้ที่ใช้แปรงเขียนรูปวงกลมด้วยสีอ่อนเรียงต่อกันทั่วทั้งต้นไม้ แล้วจะใช้สีดำตัดเส้นตามกรอบวงกลมและเขียนเส้นแบ่งส่วนวงกลมแต่ละวง เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 307)

ภาพที่ 304 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 305 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 306 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 307 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

แบบที่ 2 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบโดยไม่ตัดเส้น เป็นการใช้เทคนิคป้ายพู่กันเป็นใบไม้กับดอกไม้ ลักษณะต้นไม้ที่เขียนโดยเทคนิคดังกล่าวนี้ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีความคล้ายกับต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบรูปวงรีปลายแหลม หากแต่ต้นไม้ในกลุ่มนี้ช่างจะลงสีเขียวเข้มเป็นพื้น แล้วจึงใช้สีอ่อนกว่าเขียนเป็นใบยาวที่เรียงเป็นรูปวงกลม เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 308, 309) เทคนิคการเขียนใบไม้แบบไม่ตัดเส้นนี้ อาจารย์ประยูร อุลุชาฎะให้ความเห็นว่าเป็นการนำเอาวิธีการแบบจีนมาใช้[209] เทคนิคเช่นนี้ถึงแม้จะพบมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแต่ก็เป็นเพียงการเขียนพุ่มไม้ขนาดเล็กหรือดอกไม้เท่านั้น ดังนั้นการใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบโดยไม่ตัดเส้นกับต้นไม้ต้นใหญ่จึงน่าจะพบครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็เป็นได้

[209] ประยูร อุลุชาฎะ, **ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ : สองจิตรกรเอกแห่งยุคทอง ของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์**, 13.

ภาพที่ 308 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบโดยไม่ตัดเส้น พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 309 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้ทีละใบโดยไม่ตัดเส้น อุโบสถวัดบางยี่ขัน

แบบที่ 3 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งหรือจิ้มให้เกิดเป็นพุ่มไม้ ช่างมักนิยมใช้แปรงจากเปลือกไม้อย่างเปลือกกระดังงา นำมาทุบที่ส่วนปลายแล้วประลงไปบนภาพเป็นรูปใบไม้ อาจารย์ประยูร อุลุชาฎะได้กล่าวกันว่าครูคงแป๊ะ เป็นคนแรกที่นำแบบแผนการกระทุ้งเปลือกไม้ โดยนำเทคนิคมาจากภาพเขียนจีน[210] จากการศึกษาพบว่าเทคนิคเช่นนี้ปรากฏอย่างช้ามาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนปลายแต่พบหลักฐานเพียงไม่กี่แห่ง ดังเช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์

[210] ประยูร อุลุชาฎะ, **ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ : สองจิตรกรเอกแห่งยุคทอง ของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์**, 13.

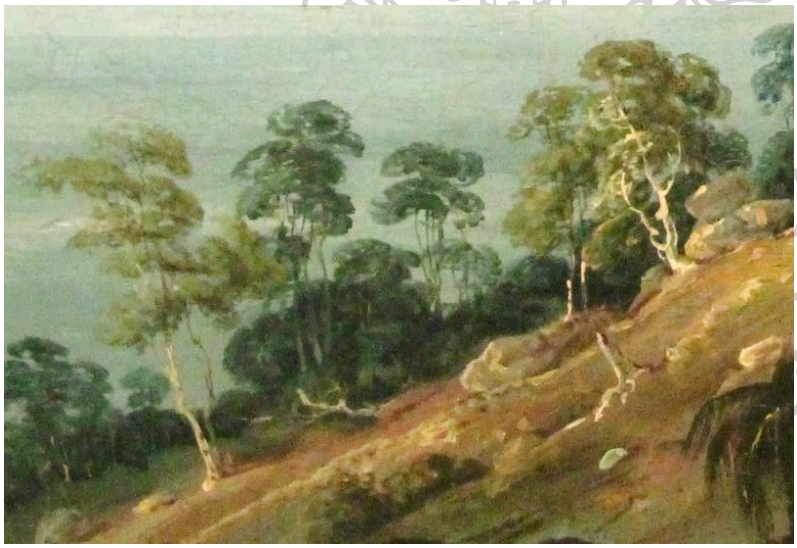
วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 310) หากแต่เทคนิคดังกล่าวนิยมอย่างมากในสมัยรัชกาลที่ 3[211] เป็นต้นมา จากการที่เทคนิคกระทุ้งจนเกิดเป็นพุ่มใบไม้นี้ คงได้รับมาจากศิลปะจีน สามารถพบทั้งในงานแบบประเพณี (ภาพที่ 311) และจากงานเขียนแบบตะวันตกโดยช่างชาวจีน (ภาพที่ 312, 313) ที่ต้นไม้จะมีการระบายให้สีฟุ้ง มีการเกลี่ยสีเข้มอ่อนเพื่อให้เกิดมิติ โดยไม่เน้นในรายละเอียดมากนัก หากแต่รูปแบบที่ออกมาจะแตกต่างกันด้วยอุปกรณ์ที่ใช้ในการกระทุ้งหรือกดประทับลงไป

ภาพที่ 310 เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งหรือจิ้มให้เกิดเป็นพุ่มไม้
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

[211] ปรีชา เถาทอง, **จิตรกรรมไทยวิจักษ์**, 43.

ภาพที่ 311 ภาพต้นไม้ที่ Jingxin Temple ที่ Taigu สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 284, 285.

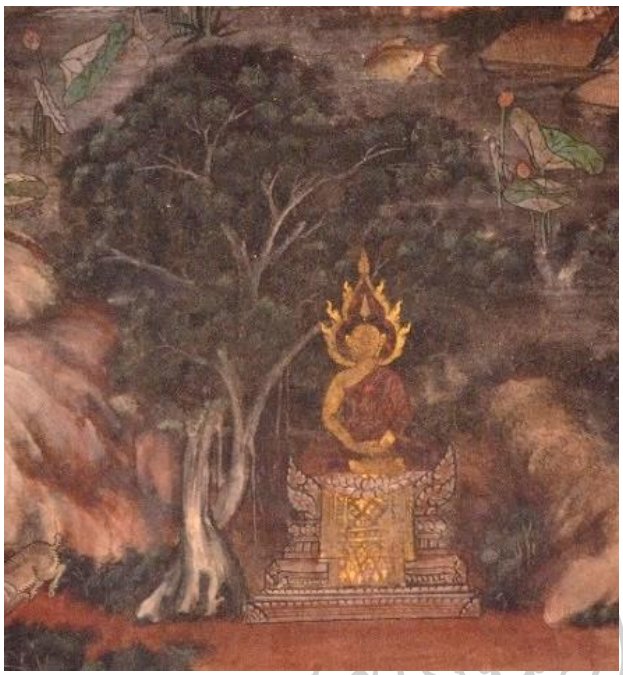


ภาพที่ 312 ภาพต้นไม้ใน View of Penang with Mount Erskine and George Town
อายุประมาณ พ.ศ.2357-2362
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Civilisations Museum ประเทศสิงคโปร์

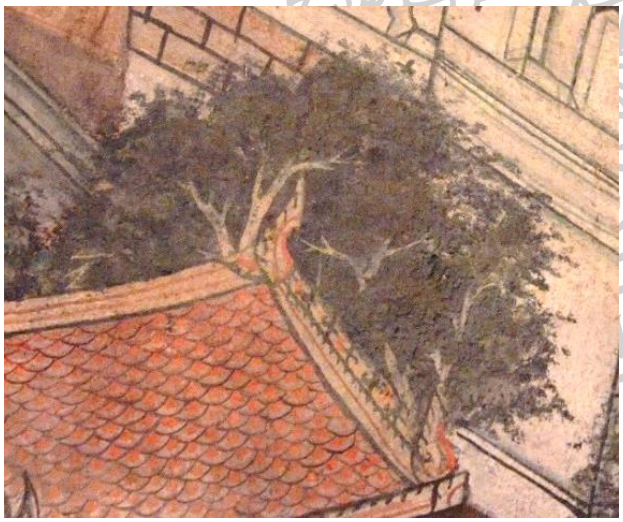
ภาพที่ 313 ภาพต้นไม้ใน View of Singapore อายุประมาณ พ.ศ.2393
ปัจจุบันเก็บรักษาอยู่ที่ Asian Civilisations Museum ประเทศสิงคโปร์

รูปแบบการกระทุ้งและจิ้มนี้พุ่มไม้ในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนด้วยเขียวแก่จนถึงดำเป็นพื้นหลังแล้วใช้สีเขียวอ่อนหรือสีที่อ่อนกว่ากระทุ้งให้เป็นรูปพุ่มใบทำให้ต้นไม้เกิดมิติขึ้นมาได้ พบด้วยกัน 2 ลักษณะ ได้แก่ การกระทุ้งจนแพร่กระจายเป็นพุ่ม และการกระทุ้งหรือจิ้มลงไปจนเกิดเป็นรูปวงโค้งมีทั้งลักษณะที่เป็นวงโค้งแบบเส้นหนาและวงโค้งที่มีจุดๆ กระจายตัว

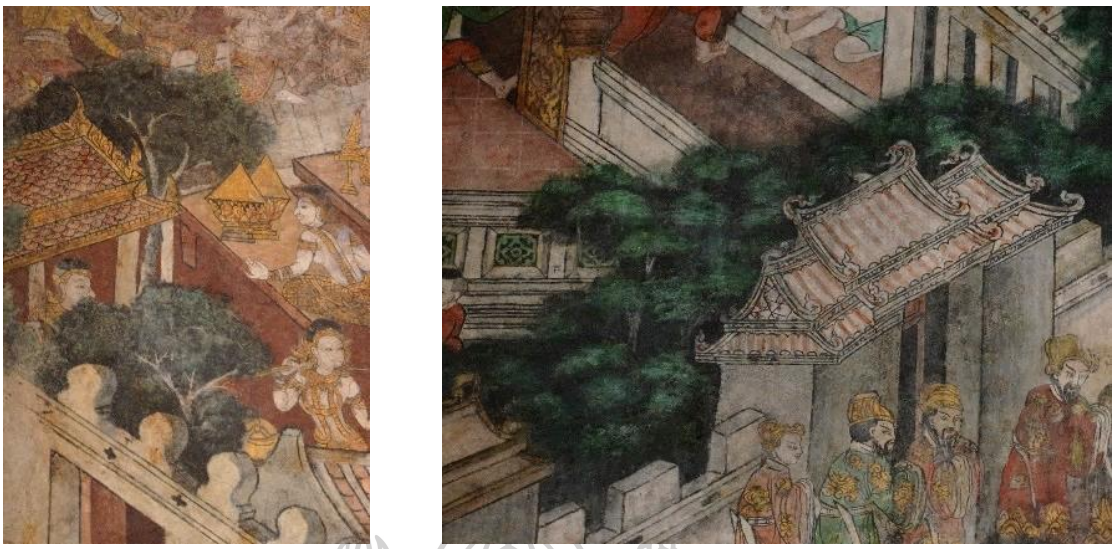
ตัวอย่างภาพพุ่มไม้ที่ใช้แปรงกระทุ้งจนแพร่กระจายเป็นพุ่มใหญ่ขึ้นมา เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ และพระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 314-316) ลักษณะงานในกลุ่มนี้ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 จะเขียนรูปแบบพุ่มให้แตกต่างไปจากงานในสมัยก่อนหน้า เช่น ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 จะกระทุ้งสีจนกลายเป็นพุ่มขนาดใหญ่ต่อเนื่องกัน ส่วนช่างในสมัยอยุธยาจะกระทุ้งเป็นพุ่มเล็กๆ กระจายไปตามกิ่งก้านสาขา



ภาพที่ 314 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งให้เป็นพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม



ภาพที่ 315 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งให้เป็นพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ



ภาพที่ 316 ต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการเขียนใบไม้โดยวิธีการกระทุ้งให้เป็นพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการกระทุ้งหรือจิ้มเป็นรูปวงโค้งทั้งพุ่ม เป็นรูปแบบที่คงพบครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากงานในสมัยอยุธยาพบเพียงการกระทุ้งแบบเป็นพุ่มกลมๆ หรือกระทุ้งแบบเป็นเส้นวงโค้งที่ขอบพุ่มเท่านั้น ลักษณะการกระทุ้งหรือจิ้มเป็นรูปวงโค้งมี 2 ลักษณะ คือ หากช่างจุ่มสีมาดๆ การกระทุ้งแต่ละครั้ง พุ่มที่ออกมาสีจะกระจายเป็นจุดๆ แต่หากจุ่มสีไม่มาดพอหรือชุ่มจนเกินไปพุ่มไม้ที่ออกมาจะเป็นเส้นโค้งแบบหนาทึบ ลักษณะแนวการวางทิศทางของแปรงนิยมการเขียนเป็นรูปตัวยู (U) คว่ำ เรียงซ้อนกัน เช่น พระโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 317) ยกเว้นบางต้นที่ใช้วิธีการลงแปรงให้เป็นเส้นทึบนั้น จะมีการเปลี่ยนทิศทางเอียงซ้ายเอียงขวา หรือในบางครั้งการเรียงทับกัน เช่น พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 318, 319)

ภาพที่ 317 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 318 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 319 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

จากเทคนิคการเขียนภาพต้นไม้ที่พบในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังกล่าวแล้ว ยังพบว่าช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการนำเทคนิคต่างๆ เหล่านั้นมาใช้เขียนร่วมกันในต้นไม้ต้นเดียวกันด้วย เช่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ใช้เทคนิคการกระทุ้งด้วยสีเขียวเข้มจนเกือบดำเป็นพื้นหลัง แล้วจึงเขียนรูปใบไม้โดยการตวัดแปรงทีละใบด้วยสีที่อ่อนกว่า (ภาพที่ 320) ภาพต้นไม้ที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ใช้แปรงกระทุ้งทั้ง 2 รูปแบบ คือ พื้นหลังช่างจะกระทุ้งให้เกิดเป็นพุ่ม ก่อนจะใช้แปรงจุ่มสีให้ชุ่มจิ้มเป็นรูปวงโค้งตัดกันไปมาที่ขอบพุ่ม (ภาพที่ 321)

ภาพที่ 320 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการกระทุ้งในต้นเดียวกัน พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 321 ภาพต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบและการกระทุ้งในต้นเดียวกัน พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

นอกจากนี้ จิตรกรรมฝาผนังภายในวัดที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ปรากฏภาพต้นไม้ที่น่าจะเป็นงานซ่อมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 มีลักษณะ คือ นิยมการกระทุ้งเป็นพุ่มขนาดใหญ่ การกระทุ้งหรือจิ้มแต่ละครั้งเป็นใบวงกลม แต่จะมีขอบเป็นรูปวงโค้ง บางครั้งสีจะออกชมพูอมเทา กิ่งก้านที่นิยมการหักลงมาด้านข้าง เช่น พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 322) ซึ่งรูปแบบการเขียนใบไม้ในช่วงเวลานี้มีตัวอย่างเช่น พระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา[212] (ภาพที่ 323)

---

[212] งานจิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดชุมพลนิกายาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เขียนขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 อ้างจาก พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์, **วัด-วัง ในพระราชประสงค์พระจอมเกล้าฯ**, 223.

ภาพที่ 322 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 323 การกระทุ้งพุ่มใบให้เป็นวงกลม
พระอุโบสถวัดชุมพลนิกายาราม จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

รูปแบบพุ่มไม้ในช่วงหลังรัชกาลที่ 3 ยังพบอีกที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 324) มีการใช้เทคนิคปาดพู่กันไปทางซ้าย-ขวา จากด้านบนลงด้านล่าง บางแห่งใช้วิธีการปาดสีจนเป็นแถบหนา เทียบได้กับงานจิตรกรรมฝาผนังในอุโบสถวัดกำแพงบางจาก[213] (ภาพที่ 325) อีกทั้งยังพบว่าในช่วงเวลานี้นิยมใช้สีเหลืองกับสีขาวในการเขียนส่วนสว่างและเขียนในลักษณะวงโค้งเรียงทับซ้อนกันหรือมีลักษณะปาดสีไปทางซ้ายและขวา อย่างที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 326) คล้ายกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดอ่างแก้ว (ภาพที่ 327)

ภาพที่ 324 เทคนิคการปาดสีจนเป็นแถบหนา พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

มหาวิทยาลัยศิลปากร

[213] สันนิษฐานจากสิ่งก่อสร้างในวัดว่า สร้างปลายรัชกาลที่ 2 ราว พ.ศ.2367 และได้รับพระราชทานวิสุงคามสีมาประมาณ พ.ศ.2393 อ้างจาก กองพุทธศาสนสถาน, **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**, เล่มที่ 2, 23. แต่จากรูปแบบงานจิตรกรรมน่าจะเป็นงานซ่อมแซมในช่วงพุทธศตวรรษที่ 25 อ้างจาก วิรินทร์ วิริยะพาณิชย์, "วัดกำแพง (คลองบางจาก) : สถาปัตยกรรมและวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง" (สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549), 91.

ภาพที่ 325 เทคนิคการปาดสีจนเป็นแถบหนา อุโบสถวัดกำแพงบางจาก

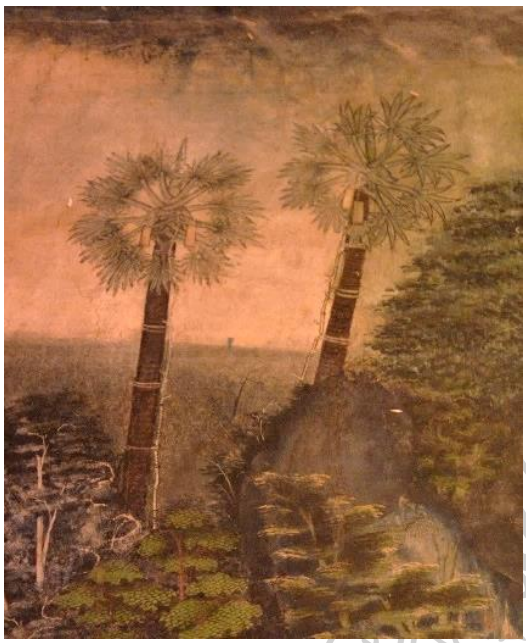
ภาพที่ 326 การใช้สีขาวในการเขียนส่วนสว่างบนพุ่มไม้ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 327 การใช้สีขาวในการเขียนส่วนสว่างบนพุ่มไม้ อุโบสถวัดอ่างแก้ว

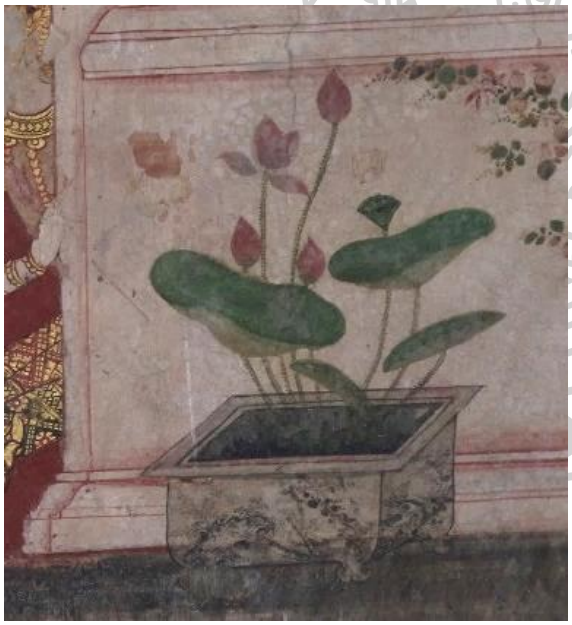
แบบที่ 4 ภาพต้นไม้เขียนเลียนแบบธรรมชาติ รูปแบบของต้นไม้สมจริงตามธรรมชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 มีหลายรูปแบบตามประเภทของต้นไม้ เช่น ภาพต้นมะพร้าว ต้นหมาก ต้นตาล ต้นกล้วย ต้นตะไคร้ ต้นไผ่ บัว (ภาพที่ 328) ต้นไม้บางประเภทไม่ค่อยพบในงานจิตรกรรมก็ถูกนำมาเขียนเพื่อสร้างบรรยากาศให้เกิดความสมจริงด้วยอย่างต้นหางนกยูงที่พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 329-332)

การที่ต้นไม้แต่ละต้นเขียนให้มีความเป็นธรรมชาติทำให้ลักษณะใบมีความพิเศษไม่เหมือนกับต้นไม้ที่เป็นพุ่มใหญ่ เทคนิคการเขียนก็มีความแตกต่างไปตามประเภทของต้นไม้ และยังเป็นการเพิ่มความสมจริงไม่ให้ภาพดูราบเรียบมากจนเกินไปด้วย การเขียนภาพต้นไม้ประเภทนี้ เป็นลักษณะงานที่พบมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา เช่น ภาพต้นมะพร้าว จันทร์ผา ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ภาพที่ 333) ภาพต้นไม้สาเก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 334) แต่ก็พบไม่มากนักเพราะโดยส่วนใหญ่จะเขียนต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบ

ภาพที่ 328 ภาพต้นไผ่ พระอุโบสถวัดนางนอง



ภาพที่ 329 ภาพต้นตาล พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม



ภาพที่ 330 ภาพกอบัวในอ่าง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 331 ภาพต้นกล้วย พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 332 ภาพต้นหางนกยูง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 333 ภาพต้นมะพร้าว จันทร์ผา
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 334 ภาพต้นสาเก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

นอกจากนี้ การเขียนภาพต้นไม้ยังพบลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยวจนดูผิดธรรมชาติ หรือมีลักษณะคล้ายไม้ดัด มีรายละเอียดบางอย่างที่ไม่น่าสนใจ เช่น กิ่งถูกตัดจนเป็นวงตาขนาดใหญ่ ผสมกับการใช้เทคนิคการตัดเส้นใบไม้ หรือเขียนใบไม้ ดอกไม้ขนาดใหญ่แทรกเข้าไป ดังพบที่หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ และพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 335-337) ลักษณะของต้นไม้ดังกล่าวสืบรูปแบบมาจากกลุ่มต้นไม้ที่ลำต้นบิดงอและใบไม้ดอกไม้มีขนาดใหญ่ในสมัยอยุธยาตอนปลายต่อเนื่องมายังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น

เช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หอไตรวัดระฆังโฆสิตาราม พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม[214] (ภาพที่ 338-340) เป็นต้น และหลังจากพุทธศตวรรษที่ 24 เป็นต้นมา ภาพต้นไม้ในลักษณะดังกล่าวได้รับความนิยมน้อยลง ลำต้นไม่บิดเบี้ยว อ่อนโค้งมากเหมือนแต่ก่อน เพราะรูปแบบเปลี่ยนไปเน้นความสมจริงตามธรรมชาติมากยิ่งขึ้น

ลักษณะของลำต้นที่บิดเบี้ยวนั้นเชื่อว่าได้รับรูปแบบมาจากศิลปะจีน[215] และยังนิยมเขียนกับไม้ประเภทต้นสน (ภาพที่ 341) ซึ่งชาวจีนนั้นนิยมไม้ดัดในการตกแต่งสวนเช่นเดียวกับเขามอ ข้อสังเกตบางประการเกี่ยวกับความนิยมไม้ดัดในไทยนี้ ถึงแม้จะมีการกล่าวว่าไทยมีการเลี้ยงไม้ดัดมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา หากในส่วนงานจิตรกรรมไทยในช่วงสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ยังไม่พบหลักฐานการเขียนภาพไม้ดัดที่ใช้ในการตกแต่งสถานที่ จึงอาจเป็นไปได้ว่าลักษณะลำต้นที่บิดงอในจิตรกรรมไทยคงเป็นการรับมาจากรูปแบบในงานจิตรกรรมจีนมากกว่าจะเป็นการเห็นจากไม้ดัดจริงๆ (ภาพที่ 342) แต่เมื่อมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงเริ่มมีการปรากฏไม้ดัดมาประดับสถานที่ เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 343)

ภาพที่ 335 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

---

[214] วัดราชสิทธาราม เป็นวัดที่สร้างขึ้นตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่ได้บูรณะซ่อมแซมตลอดทั้งอารามในสมัยรัชกาลที่ 1 ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 เรื่อยมาจนถึงรัชกาลที่ 4 ก็ได้มีการบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่อีกครั้ง อ้างจาก วรรณิภา ณ สงขลา, **จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1**, ชุดที่ 1, เล่มที่ 5 (กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537), 51.

[215] สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, **วัดช่องนนทรี** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525), 80.

(ก)

(ข)

(ค)

ภาพที่ 336 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 337 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 338 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 339 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 340 ภาพต้นไม้ที่มีลักษณะการเขียนลำต้นบิดเบี้ยว พระอุโบสถวัดราชสิทธาราม

ภาพที่ 341 ภาพต้นไม้ในภาพจิตรกรรมจีน สมัยราชวงศ์ชิง

ที่มา: https://www.metmuseum.org/toah/hd/qing_1/hd_qing_1.htm

ภาพที่ 342 ภาพต้นไม้ที่ Jiyi Temple ที่ Xinjiang สมัยราชวงศ์หมิง

ที่มา: **Temple Murals in Shanxi Province**, 263.

ภาพที่ 343 ภาพไม้ดัดประดับสถานที่ พระอุโบสถวัดนางนอง

3. ภาพบุคคล

ประเด็นการศึกษาภาพบุคคลในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แบ่งภาพบุคคลออกเป็น 2 ประเภท ตามลักษณะใบหน้าและการแสดงออก คือ ภาพบุคคลที่มีใบหน้าอย่างภาพตัวพระ ภาพตัวนาง หรือบุคคลแบบอุดมคติ และภาพบุคคลที่มีความเป็นธรรมชาติ เนื่องจากเทคนิคการเขียนใบหน้าจะมีความแตกต่างกันตามความสำคัญของตัวละคร แต่ลักษณะรูปร่าง มือ แขน ขา ส่วนใหญ่ช่างได้ใช้เทคนิคการเขียนแบบเดียวกัน และความแตกต่างของใบหน้านี้อาจบ่งบอกถึงการสืบทอดงานช่าง หรือการเป็นงานกลุ่มช่างเดียวกันได้

3.1 ภาพบุคคลที่มีใบหน้าอย่างภาพตัวพระ ภาพตัวนาง

คำนิยามของ ภาพตัวพระ ภาพตัวนาง ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม อธิบายว่า นอกจากภาพตัวพระ ภาพตัวนาง แล้วยังรวมถึงภาพราชวงศ์ชั้นสูง และภาพเทวดา นางฟ้าด้วย ภาพบุคคลกลุ่มนี้แสดงอากัปกิริยาอย่างนาฏลักษณ์ แช่มช้อยมียศศักดิ์ วาดอย่างประณีตปิดทองตัดเส้นอาภรณ์เครื่องประดับอย่างวิจิตรบรรจง[216] ในที่นี้จึงรวมถึงภาพบุคคลชั้นสูงและบุคคลธรรมดาที่มีใบแบบภาพตัวพระ ภาพตัวนางด้วย

จากลักษณะท่าทางแบบนาฏลักษณ์จนดูเกินธรรมชาติแบบอุดมคติของภาพบุคคลที่มีใบหน้าอย่างภาพตัวพระ ภาพตัวนางแล้ว ใบหน้าและร่างกายก็มีลักษณะผิดไปจากคนธรรมดาทั่วไป ไม่มีการแสดงอาการ อารมณ์ความรู้สึก มีเพียงใบหน้าแสดงความนิ่งเฉยหรือแสยะยิ้มที่มุมปาก ใช้ดวงตาที่แสดงถึงทิศทางการมอง กับการสื่อความหมายด้วยท่าทางแบบนาฏลักษณ์เท่านั้น คล้ายกับท่าทางของตัวละคร อย่าง โขน[217] ลักษณะใบหน้าเป็นรูปไข่ คิ้วโก่ง รูปแบบดังกล่าวเป็นงานที่สืบต่อมาจากในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 จนมีความคล้ายคลึงกันอย่างมาก จะแตกต่างกันตรงลักษณะการแต่งกายที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย

ข้อสังเกตทางเทคนิคบางอย่าง เช่น ภาพผู้หญิงในจิตรกรรมสมัยอยุธยาตอนปลายและในสมัยรัตนโกสินทร์ช่วงรัชกาลที่ 1 ภาพบุคคลค่อนข้างเจ้าเนื้อ แตกต่างจากรูปร่างบางกว่าที่ได้พบเสมอในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3[218] นิยมเขียนผมทรงมหาดไทยที่จะแสกกลางและปล่อยผมยาวลงมาเลยบ่า

---

[216] สันติ เล็กสุขุม, **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, 182.

[217] อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์, **จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์** (กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2555), 147.

[218] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 71.

ดังพบที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม (ภาพที่ 344, 345) แต่หากเป็นภาพผู้หญิงในจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมผมทรงมหาดไทยแบบสั้นหรือยาวประบ่า และผมทรงปีก เป็นทรงผมที่จะไว้ผมยาวแต่เฉพาะกลางกระหม่อม คล้ายผมทรงมหาดไทยแต่เกล้าไปด้านหลังไม่แสกกลาง ส่วนใหญ่จะไว้ผมสั้น หากไว้ผมยาวประบ่าปลายที่ตกลงมาจะไม่เขียนให้หนาเท่ากับผมยาวของผู้หญิงในจิตรกรรมสมัยอยุธยาโดยจะเขียนให้แนบมาตามลำคอ เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 346, 347)

ภาพที่ 344 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 345 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ หอไตร วัดระฆังโฆสิตาราม

ภาพที่ 346 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 347 ภาพผู้หญิงแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ความแตกต่างของใบหน้าบุคคลในกลุ่มนี้ ระหว่างงานช่างในสมัยอยุธยาตอนปลายจนถึงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 กับงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 พอมีข้อสังเกตบางประการ อย่างเช่น หากเป็นงานจิตรกรรมในสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 พบว่ามักเขียนลักษณะคิ้วเหมือนกันคือ เขียนให้หางคิ้วตวัดขึ้นเล็กน้อย แต่ถ้าเป็นงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ภาพตัวพระ ภาพตัวนาง กับบุคคลที่ไม่สวมมงกุฎ จะเขียนคิ้วแบบหางคิ้วจะตวัดโค้งขึ้นและหางคิ้วเขียนเป็นวงโค้งลงมาธรรมดาแล้วแต่ช่างจะเลือกเขียน ดังที่ พระอุโบสถวัดนางนอง พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม (ภาพที่ 348, 349)

ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนขนาดเส้นต่างๆ บนใบหน้า ยกเว้นขอบตา ให้มีขนาดเท่ากันไม่ว่าจะเป็นคิ้ว จมูก ปาก กรอบใบหน้า เช่น หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 350, 351) แต่ถ้าเป็นใบหน้าในสมัยอยุธยาตอนปลายนิยมเขียนเส้นบนใบหน้าด้วยน้ำหนักที่ต่างกันคือ จะใช้พู่กันเส้นเล็กๆ ตัดเส้นรอบนอกใบหน้าด้วยสีแดงหรือน้ำตาลค่อนข้างแดงไม่เข้มนัก ส่วนที่จะเน้นให้ดูคมสัน จะเขียนด้วยเส้นหนักตรงรอบขอบตา

เขียนคิ้ว และเส้นกลางระหว่างริมฝีปากบนกับล่างเป็นเส้นหนาหนักกว่า[219] เช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 352, 353) ข้อสังเกตดังกล่าวอาจใช้ได้เฉพาะภาพบุคคลที่ไม่เล็กจนเกินไปนัก เพราะถ้าภาพบุคคลมีขนาดเล็กมากๆ แล้ว ช่างอาจจะลดทอนรายละเอียดบางอย่างลงไป

ภาพที่ 348 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 349 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

[219] ประยูร อุลุชาฎะ, **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม**, 17.

ภาพที่ 350 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์
หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส วัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 351 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 352 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 353 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

ใบหน้าบุคคลแบบนาฏลักษณ์ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีอยู่กลุ่มหนึ่งที่มีรูปแบบคล้ายคลึงกัน คือ การเขียนเส้นเน้นขอบตาเข้ม ส่วนเส้นกรอบหน้า จมูก เขียนด้วยเส้นสีแดงซึ่งมีความอ่อนกว่า ดวงตาดำเป็นจุดเล็กๆ สามารถแสดงทิศทางการมองของบุคคลนั้นๆ ได้ ช่องระหว่างริมฝีปากเขียนสีเข้มชัด หนา เป็นเส้นโค้ง อยู่ในลักษณะแสยะยิ้มที่มุมปากเล็กน้อย ดังพบที่ อุโบสถวัดบางยี่ขัน พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ (ภาพที่ 354, 355) ใบหน้าเช่นนี้อาจแสดงให้เห็นถึงกลุ่มช่างเดียวกันในสมัยรัชกาลที่ 3 และยังพบว่ามีการพบในวัดที่สร้างขึ้นก่อนรัชกาลที่ 3 ดังเช่นที่อุโบสถวัดไชยทิศ (ภาพที่ 356) ในที่นี้สามารถมองได้ 2 กรณี คือ ประการแรกอาจเป็นการสืบทอดมาจากงานในช่วง

ก่อนรัชกาลที่ 3 เนื่องจากมีการพบมาก่อนแล้วที่อุโบสถวัดไชยทิศ หรือประการที่ 2 ภาพที่อุโบสถวัดไชยทิศอาจเป็นงานซ่อมของช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 โดยเป็นกลุ่มเดียวกันกับช่างที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังภายในอุโบสถวัดบางยี่ขัน พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ ก็เป็นได้

ภาพที่ 354 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 355 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพที่ 356 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดไชยทิศ

3.2 ภาพบุคคลที่มีความเป็นธรรมชาติ

ภาพบุคคลในกลุ่มนี้ ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มักเขียนให้เป็นภาพบุคคลทั่วไป มีการแต่งกายดูสมจริงเป็นธรรมชาติ สีหน้าและกิริยาท่าทางมีความหลากหลายเพื่อสื่อถึงอารมณ์ต่างๆ ได้อย่างชัดเจนมากกว่าในสมัยก่อนหน้า[220]

จากความหลากหลายของใบหน้าที่มีมากขึ้น ยังพบว่ามีการเขียนภาพบุคคลที่มีความคล้ายคลึงกันด้วย ดังพบภาพทหารมีศักดิ์มียศที่อุโบสถวัดบางยี่ขัน อยู่ในภาพมหาชนกชาดก และอุโบสถวัดไชยทิศ เขียนในภาพพุทธประวัติ ตอนพระราชิธีพิธีอภิเษกสมรสของเจ้าชายสุทโธทนะกับเจ้าหญิงสิริมหามายา ณ อโศกอุทยาน กรุงเทวทหะ (ภาพที่ 357, 358)

ลักษณะของทหารมีศักดิ์มียศทั้งสองคนนี้ เป็นชายมีอายุ ใบหน้าค่อนข้างกลม หัวคิ้วหนา หางคิ้วบาง หางตาตก ผิวหนังระหว่างตาทั้งสองข้างเป็นปม 2 ปม จมูกบาน หนวดยาวลงมาที่มุมปาก คางเป็นปุ่มปม สวมหมวกปีกกว้าง สวมเสื้อแขนยาว ความคล้ายคลึงไม่ได้มีเฉพาะภาพบุคคลทั้งสองแต่รวมไปถึงภาพฉากโดยรวม ทั้งภาพบุคคลในเชิงนาฏลักษณ์ที่เป็นภาพตัวพระ ภาพช้าง ภาพภูเขา 2 ลูกที่ไขว้กัน (ภาพที่ 359, 360) สิ่งต่างๆ เหล่านี้ล้วนแสดงให้เห็นถึงความเกี่ยวข้องระหว่างกันไม่ทางใดก็ทางหนึ่ง อาจจะการเป็นงานกลุ่มช่างเดียวกัน หรืออาจจะเป็นช่างเขียนคนเดียวกันก็เป็นได้ เนื่องจากทำเลที่ตั้งของทั้งสองวัดก็ไม่ห่างไกลกันมากนัก ความคล้ายคลึงเช่นนี้ยังมองได้อีกว่าอาจเกิดจากเป็นแรงบันดาลใจที่เกิดขึ้นกับช่างในการเขียนและวางองค์ประกอบภายในภาพ

---

[220] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 102.

การเขียนใบหน้าคล้ายคลึงกันยังสามารถพบได้อีกเช่น ภาพชายที่พระอุโบสถวัดนางนอง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม อุโบสถวัดบางยี่ขันด้วย (ภาพที่ 361-363) ใบหน้าค่อนข้างกลม คิ้วมีหัวคิ้วหนา ตากลม ระหว่างตาทั้งสองข้างมีผิวหนังขมวดเป็นรูปตัว U จมูกเชิดขึ้นจนเห็นรูจมูกชัดเจน การพบบุคคลที่มีใบหน้าเช่นนี้จึงแสดงให้เห็นว่าเป็นหนึ่งในใบหน้าที่นิยมใช้เขียนเป็นบุคคลทั่วไป และเป็นที่รับรู้ในกลุ่มช่างสมัยรัชกาลที่ 3 จนกระทั่งมีการนำไปเขียนในหลายๆ ที่

ภาพที่ 357 ภาพทหาร อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 358 ภาพทหาร อุโบสถวัดไชยทิศ

ภาพที่ 359 ภาพทหารและองค์ประกอบอื่นๆ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 360 ภาพทหารและองค์ประกอบอื่นๆ อุโบสถวัดไชยทิศ

ภาพที่ 361 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 362 ภาพบุคคลทั่วไป อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 363 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

การเขียนภาพบุคคลธรรมดาให้มีใบหน้า อายุ รูปร่าง อารมณ์ที่หลากหลายพบได้ทั่วไปในงานจิตรกรรมสมัยรัชกาลที่ 3 แม้แต่วัดขนาดไม่ใหญ่มากนักอย่างพระอุโบสถวัดนางนอง (ภาพที่ 364) อาจจะเนื่องด้วยเรื่องราวที่เขียนคือพุทธประวัติตอนมหาชมพูบดี เรื่องราวเน้นบรรยากาศภายในเมืองที่มีผู้คน ชาวบ้านจำนวนมาก ช่างจึงได้ออกแบบให้ภาพบุคคลมีความหลากหลายปะปนกับภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ซึ่งเป็นตัวละครหลักของเรื่อง ภาพบุคคลธรรมดาเขียนอย่างง่าย ๆ รายละเอียดน้อย บางภาพเขียนได้สมจริง แสดงให้เห็นว่าช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 รู้จักเทคนิคการเขียนภาพบุคคลให้มีความสมจริงมากขึ้น โดยอาจจะเริ่มเด่นชัดในช่วง พ.ศ.2376 เป็นมา ซึ่งเป็นช่วงเวลาที่มีการซ่อมและเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังตามวัดต่างๆ มากมาย ตามข้อสันนิษฐานการกำหนดอายุพระอุโบสถวัดนางนองว่าน่าจะสร้างขึ้นในหลังปี พ.ศ.2376[221] เนื่องจากในสมัยรัชกาลที่ 3 โปรดให้รื้อสถาปนาใหม่ทั้งพระอาราม[222] และคงแล้วเสร็จภายในปี พ.ศ.2384 เนื่องจากเมื่อสร้างเสร็จแล้ว

---

[221] การเข้าใจว่า พระอุโบสถวัดนางนองสร้างขึ้นในหลังปี พ.ศ.2376 นั้น เนื่องจากเป็นปีที่นายมี มหาดเล็ก แต่งกลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติฯ เสร็จ รัชกาลที่ 3 คงยังไม่ได้มีพระราชดำริให้ปฏิสังขรณ์วัดนางนองหรือไม่ก็อยู่ในระยะเริ่มงานบูรณะ เมื่องานยังไม่เป็นรูปเป็นร่างนายมี มหาดเล็ก จึงไม่ได้กล่าวไว้ เป็นอันว่าการบูรณปฏิสังขรณ์ในรัชกาลที่ 3 คงอยู่ในราวๆ พ.ศ. 2376 นั่นเอง อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 206.

[222] สุริยา รัตนกุล, **พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร**, เล่มที่ 2 (นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550), 783.

รัชกาลที่ 3 ได้สถาปนาเป็นพระอารามหลวง พระองค์ได้เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคไปประกอบพิธีผูกพัทธสีมาพระอุโบสถในปี พ.ศ.2384 (ดังปรากฏในหมายรับสั่งรัชกาลที่ 3 จ.ศ.1203 เล่มที่ 3)[223]

ภาพบุคคลธรรมดาที่มีความหลากหลายและเขียนอย่างง่าย ๆ มีรายละเอียดน้อยนี้ พบได้อีกที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามซึ่งงานจิตรกรรมฝาผนังมีอายุในช่วงเวลาใกล้เคียงกับพระอุโบสถวัดนางนอง ความพิเศษของงานจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถแห่งนี้เป็นอาคารขนาดใหญ่จึงพบว่ามีช่างหลายคนช่วยกันเขียน ทำให้ปรากฏเทคนิคการเขียนบุคคลที่หลากหลายตามไปด้วย (ภาพที่ 365) ซึ่งหนึ่งในเทคนิคการเขียนอาจจะสัมพันธ์กับงานช่างที่พระอุโบสถวัดนางนอง สังเกตได้จากใบหน้ากลม ตาโต ตาดำมีขนาดใหญ่ จมูกใหญ่ ปีกจมูกเล็ก หูมีขอบใบหูหนา มือเรียว ปลายนิ้วงอนขึ้นเล็กน้อย (ภาพที่ 366, 367) หากเป็นดังข้อสันนิษฐานแสดงให้เห็นว่าช่างที่เขียนจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามได้มาเขียนที่พระอุโบสถวัดนางนองก็เป็นได้

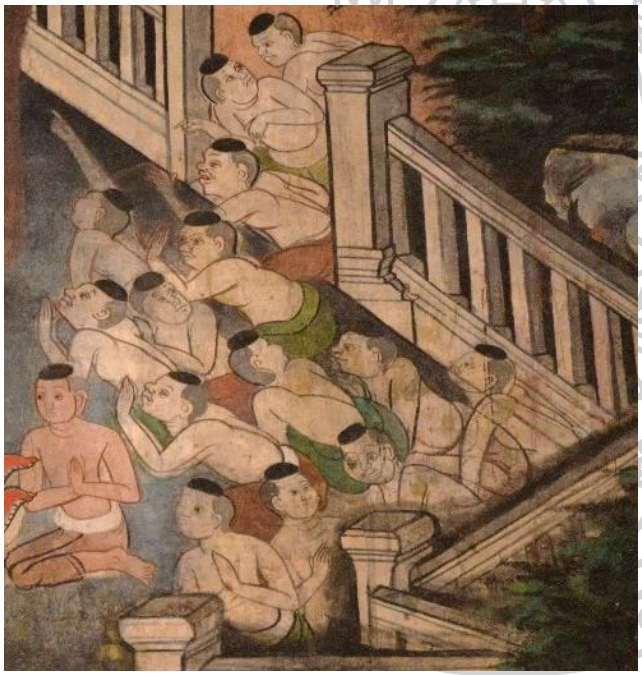
(ก)

(ข)

ภาพที่ 364 ภาพกลุ่มบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดนางนอง

[223] สุริยา รัตนกุล, **พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร**, เล่ม 2, 784.

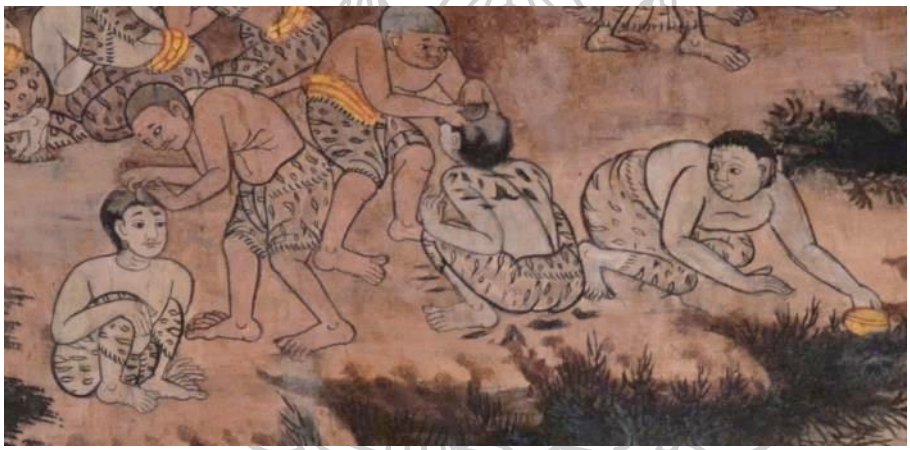
(ก)



(ข)

ภาพที่ 365 ภาพกลุ่มบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 366 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดนางนอง



ภาพที่ 367 ภาพบุคคลทั่วไป พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

นอกจากนี้พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม ได้พบภาพบุคคลธรรมดาที่เขียนซ่อมในช่วงหลังรัชกาลที่ 3 (ภาพที่ 368) สังเกตจากเทคนิคการเขียนอย่างง่ายๆ เส้นแปรงมีขนาดหนาขึ้น องค์ประกอบบนใบหน้าเขียนด้วยน้ำหนักเส้นที่เท่ากัน ลดรายละเอียดลง รูปแบบดังกล่าวคล้ายคลึงกับงานจิตรกรรมฝาผนังที่อุโบสถวัดอ่างแก้ว (ภาพที่ 369) ในสมัยรัชกาลที่ 5 ดังนั้นภาพบุคคลในกลุ่มนี้ที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวรารามจึงน่าจะเป็นงานซ่อมในสมัยรัชกาลที่ 5 เช่นกัน จากหลักฐานการพบงานจิตรกรรมที่เป็นซ่อมแซมในช่วงหลังรัชกาลที่ 3 แต่ภาพยังคงแสดงเรื่องราวหลักได้เช่นเดิม จึงแสดงให้เห็นว่าการซ่อมแซมภาพในช่วงหลังนี้ไม่ได้ทำให้การเล่าเรื่องราวหลักบนผนังมีการเปลี่ยนแปลงไป

ภาพที่ 368 ภาพบุคคลทั่วไปในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ภาพที่ 369 ภาพบุคคลทั่วไปในสมัยหลังรัชกาลที่ 3 อุโบสถวัดอ่างแก้ว

3.3 ภาพชาวต่างชาติ

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 พบภาพชาวต่างชาติหลากหลายกลุ่มชาติพันธุ์ อาจเนื่องมาจากช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ตั้งใจเพิ่มตัวละครประกอบอยู่ในฉากเพื่อเพิ่มความสมจริงให้แก่ฉาก นอกเหนือจากที่สะท้อนสภาพบ้านเมืองในระยะนั้นที่มีการติดต่อสัมพันธ์กับชาวต่างชาติมากหน้าหลายตา[224] แต่ที่นิยมนำมาเขียนมากมีอยู่ 4 กลุ่ม ด้วยกัน ได้แก่ ชาวตะวันตก ชาวจีน ชาวเวียดนาม (ญวน) และชาวอาหรับ-เปอร์เซีย ชาวต่างชาติทั้ง 4 กลุ่มนี้ ปรากฏในงานจิตรกรรมเป็นทั้งตัวละครหลักและตัวประกอบภายในฉากมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา เช่น ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 370, 371)

---

[224] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 95.

ภาพที่ 370 ภาพชาวต่างชาติ
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 371 ภาพชาวต่างชาติ อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

เทคนิคการเขียนภาพชาวต่างชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 แสดงให้เห็นถึงรูปแบบการเขียนภาพเสมือนจริงตามธรรมชาติมากขึ้น เช่นเดียวกับภาพบุคคลทั่วไป จากใบหน้าที่มีความหลากหลาย เครื่องแต่งกายที่เหมือนจริงก็สอดรับกับใบหน้าที่สมจริงด้วย เพราะหากเขียนใบหน้าแบบตัวพระภาพตัวนาง คงไม่เหมาะสมและแบ่งแยกกลุ่มคนได้ยากลำบาก

ความหลากหลายทางชาติพันธุ์พบว่านอกจากจะใช้เครื่องแต่งกายเพื่อสื่อถึงชาติพันธุ์แล้ว ลักษณะใบหน้าและสีที่ใช้ยังแสดงออกมาได้อย่างชัดเจน ดังเช่น

ชาวตะวันตก

ช่างมีการเลือกใช้สีในการเขียนภาพชาวตะวันตกให้แตกต่างไปบุคคลทั่วไป เนื่องจากเป็นคนผิวขาวต่างกับคนในดินแดนไทย จึงมีการให้สีผิวมีสีขาวหรือสีออกชมพูอ่อน นิยมใช้สีน้ำตาลตัดเส้นใบหน้าและเขียนเส้นผม เส้นผมมักใช้เทคนิคการเขียนทีละเส้นแตกต่างกับภาพตัวพระ ตัวนางที่จะใช้การระบายสีให้เสมอกัน ผู้ชายมักมีใบหน้าอ้วน คางใหญ่ เช่น ภาพชาวตะวันตกที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 372, 373) โดยความเข้าใจในภาพลักษณ์เช่นนี้คงเป็นการสืบทอดมาแล้วตั้งแต่ในสมัยอยุธยา เช่น อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 374) การที่ช่างแต่ละสมัยต่างเขียนภาพชาวต่างชาติให้สมจริง ทำให้การแยกลักษณะร่างกายจึงทำได้ยาก แต่สิ่งที่สามารถใช้ในการกำหนดอายุว่าเขียนขึ้นในสมัยใดนั้นอาจใช้เรื่องการแต่งกายมาเป็นเครื่องมือ เนื่องจากแต่ละสมัยการแต่งกายของชาวตะวันตกก็มีความแตกต่างกันออกไป โดยภาพชาวตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 3 ภาพผู้ชายมีความแตกต่างกับในสมัยอยุธยา เช่น ภาพผู้ชายตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 3 มักผมสั้น ในขณะที่ภาพผู้ชายตะวันตกในสมัยอยุธยาตอนปลายจะไว้ผมยาวเป็นลอน แต่ถึงกระนั้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็มีการพบผู้ชายตะวันตกที่ไว้ผมยาวเป็นลอนอยู่บ้าง เช่น พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 375, 376) โดยอาจเป็นไปได้ว่าช่างนำรูปแบบชาวตะวันตกในช่วงก่อนรัชกาลที่ 3 มาเป็นแบบในการเขียนอยู่ สำหรับภาพผู้หญิงตะวันตกนั้นคงเริ่มปรากฏมากขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ เพราะจากการศึกษาแถบไม่พบภาพผู้หญิงตะวันตกเลย

นอกจากนี้เทคนิคการเขียนภาพชาวตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 3 ยังพบว่ายังคงใช้เทคนิคเช่นเดียวกับงานในสมัยก่อนหน้า เพราะการนำไปเปรียบเทียบกับภาพชาวตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 4 เช่นที่ พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร (ภาพที่ 377) พบว่ามีการใช้เทคนิคการเขียนที่ต่างกันโดยงานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 เน้นการตัดเส้นและมีการเกลี่ยสีให้เกิดแสงเงาและมิติเท่านั้น แต่ภาพชาวตะวันตกที่พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหารใช้เทคนิคอย่างใหม่ตามแบบการเขียนตะวันตก คือ การไม่ใช้การตัดเส้นแต่จะใช้การเกลี่ยสีให้เกิดมิติและปริมาตรที่จะดูตื้น-ลึกกว่างานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3

ภาพที่ 372 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

ภาพที่ 373 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร

ภาพที่ 374 ภาพชาวตะวันตก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

ภาพที่ 375 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ภาพที่ 376 ภาพชาวตะวันตก อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 377 ภาพชาวตะวันตก พระอุโบสถวัดบวรนิเวศวิหาร

มีข้อคิดเห็นเกี่ยวกับการเขียนภาพชาวตะวันตกที่มักปรากฏอยู่ภายในภาพพุทธประวัติตอนมารผจญเด่นชัดกว่าชนชาติอื่นๆ ว่า ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 มีข้อระแวงรังเกียจทีท่าของชาวตะวันตก ซึ่งมีแสนยานุภาพทางทหาร ดังตอนหนึ่งในหนังสือของจอห์น ครอเฟิร์ด ที่กล่าวถึงโอกาสที่อังกฤษจะยึดครองกรุงเทพฯ ได้อย่างง่ายดายนั้น[225] หากแต่การเขียนภาพที่แสดงถึงการล้อเลียนมีอยู่บ้างแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ดังปรากฏอยู่ในภาพจิตรกรรมฝาผนังของอุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี[226] (ภาพที่ 378)

---

[225] วิไลเลขา ถาวรธนสาร, **ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก** (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2545), 26-27. อ้างจาก สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 103.

[226] สันติ เล็กสุขุม, **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**, 103.

ภาพที่ 378 ภาพชาวตะวันตก อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

การที่ชาวสยามในสมัยรัชกาลที่ 3 ดูถูกดูหมิ่นชาวตะวันตกหรือชาวยุโรปนี้ ยังได้ปรากฏในบันทึกรายวันเกี่ยวกับความเป็นอยู่ในกรุงสยาม ในช่วง พ.ศ.2374 ว่า ในประเทศสยามชาวยุโรปมักจะได้รับการปฏิบัติอย่างไม่ได้รับความไว้วางใจและดูถูกดูหมิ่น ชาวยุโรปต้องประสบกับเรื่องจุกจิกน่ารำคาญซึ่งทำให้พวกเขาท้อแท้ใจและต้องจำยอมกับการถูกกดขี่ชนิดที่ไม่เคยได้ยินมาก่อน ถึงแม้ว่าชาวยุโรปจะปฏิบัติงานของเขาเป็นผลสำเร็จ ชาวสยามก็ไม่ได้ให้คุณค่ากับงานเหล่านี้สักเท่าใด เพื่อที่จะทำให้เห็นว่า ไม่จำเป็นต้องให้อะไรเป็นการตอบแทนผลงานของชาวยุโรป และเพื่อจะได้ไม่ต้องยอมรับในความสามารถที่เหนือกว่าของชาวยุโรป เมื่อก่อนนี้ความคิดของชาวสยามส่วนใหญ่เกี่ยวกับลักษณะนิสัยของชาวยุโรปได้มาจากชาวคริสเตียนส่วนน้อย ซึ่งเกิดในประเทศสยาม และบางส่วนที่สืบเชื้อสายมาจากชาวโปรตุเกส คนพวกนี้ยอมอ่อนน้อมให้กับเจ้านายเยี่ยงสุนัขและต้องทำงานเยี่ยงคนรับใช้[227]

จากความเข้าใจในสถานะของชาวตะวันตกที่มีต่อมุมมองของชาวสยามในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ จึงน่าจะเป็นหนึ่งในเหตุผลที่ทำให้ภาพชาวตะวันตกมักถูกนำไปเขียนในฉากพุทธประวัติตอนมารผจญ ในอากัปกิริยาที่แปลกประหลาด ดูตลก อยู่เสมอ ซึ่งรวมทั้งกลุ่มชาติพันธุ์ที่ชาวสยามมองว่าต่ำกว่าตน เช่น ชาวจีนที่เข้ามาเป็นแรงงาน ชาวปกาเกอะญอ เป็นต้น หรืออาจจะถูกมองว่าชาวต่างชาติเป็นพวกเดียรถีย์ พวกนอกศาสนา ต่างศาสนา ด้วยก็เป็นได้ จึงถูกนำมาเขียนให้กลุ่มบุคคลนี้อยู่ฝั่งตรงข้ามกับพระพุทธเจ้า เพราะเหตุการณ์ตอนพระพุทธเจ้าแสดงยมกปาฏิหาริย์ก็มักจะเขียนภาพชาวต่างชาติให้เป็นตัวแทนของพวกเดียรถีย์

---

[227] ศุกลรัตน์ ธาราศักดิ์, ผู้แปล, “บันทึกรายวันเกี่ยวกับความเป็นอยู่ในกรุงสยาม (ตรงกับรัชกาลที่ 3 เดือนพฤษภาคม ค.ศ.1831 พ.ศ.2374),” ใน **รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์**, 74.

ชาวจีน

การเข้ามาของชาวจีนในดินแดนไทยมีประวัติการติดต่อสัมพันธ์มาอย่างยาวนาน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ความสัมพันธ์ยังคงเป็นไปด้วยดีตลอดรัชสมัย เห็นได้จากการที่พระองค์จัดส่งราชทูตอัญเชิญพระราชสาสน์และเครื่องราชบรรณาการไปเจริญพระราชไมตรีกับจีนใน พ.ศ.2368 รวมทั้งยังมีชาวจีนจำนวนมากเดินทางเข้ามาค้าขายและอพยพเข้ามาตั้งหลักแหล่งในสยามด้วย

ในภาพจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 พบการเขียนภาพชาวจีน อยู่ 2 ประเภท คือ กลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูง และกลุ่มชาวบ้าน โดยทั้งสองกลุ่มมีการแต่งกายและลักษณะท่าทางที่แตกต่างกัน ซึ่งพบหลักฐานของกลุ่มคนทั้งสองนี้มาก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 เช่น ภาพขุนนางหรือชนชั้นสูงที่ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ภาพชาวบ้านที่อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี (ภาพที่ 379, 380)

ภาพที่ 379 ภาพชาวจีน
ตำหนักพระพุทธโฆษาจารย์ วัดพุทไธศวรรย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

ภาพที่ 380 ภาพชาวจีน อุโบสถวัดเกาะ จังหวัดเพชรบุรี

เทคนิคการเขียนยังคงใช้การเขียนให้สมจริงตามธรรมชาติ รูปแบบใบหน้ามีหลายรูปแบบ โดยส่วนใหญ่ ใบหน้ามักเขียนตาเล็ก หางตาและคิ้วชี้ขึ้นด้านบน หากหางคิ้วไม่ชี้ขึ้นด้านบน คิ้วจะเขียนเป็นเส้นโค้งตามธรรมชาติ การแต่งกายของชาวจีนแต่ละกลุ่ม ก็มีความไม่เหมือนกัน และเนื่องจากการแต่งของชาวจีนไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงมากนักเหมือนกับการแต่งกายของชาวตะวันตก เพราะจากลักษณะของชาวจีนที่ปรากฏในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการแต่งกายของชาวจีนในสมัยราชวงศ์ชิงที่สวมใส่กันมานานแล้วและยังคงใส่ตามแบบเดิม ทำให้ภาพของชาวจีนนี้ยากที่จะนำมาใช้ในการกำหนดอายุงานจิตรกรรมได้

ภาพชาวจีนกลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูง จะสวมใส่ชุดคลุมยาวถึงข้อเท้า มักสวมหมวกแบบขุนนางจีน ที่เรียกว่า “ฝูโถว” เช่น พระอุโบสถวัดนางนอง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ (ภาพที่ 381, 382) การแต่งกายของทั้งสองวัดมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน สังเกตได้จากลวดลายบนเสื้อคลุมที่ชาวจีนในพระอุโบสถวัดนางนองจะเขียนลายสีเหลืองทองประดับตามด้านหลัง แขนเสื้อและชายผ้าด้านล่าง ส่วนชาวจีนในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ จะสวมเสื้อคลุมแบบผ้าพื้นเรียบ ความแตกต่างกันระหว่าง 2 วัดนี้ อาจจะเกิดจากแรงบันดาลใจที่ต่างกัน โดยภาพชาวจีนในพระอุโบสถวัดนางนองอาจได้แบบอย่างมาจากตัวละครที่แสดงงิ้ว เนื่องจากแต่ละคนสวมเสื้อคลุมคนละสี ต่างกับการแต่งกายของขุนนางจีนในช่วงนี้ทั่วไปที่จะสวมชุดสีดำ มีลายในกรอบสี่เหลี่ยมบริเวณหน้าอก สำหรับภาพชาวจีนที่พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ ดูจะเป็นภาพชนชั้นสูงที่มีความสมจริง คล้ายกับการแต่งกายของชนชั้นสูงในสมัยนั้นมากกว่าพระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 381 ภาพชาวจีนกลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูง พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 382 ภาพชาวจีนกลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

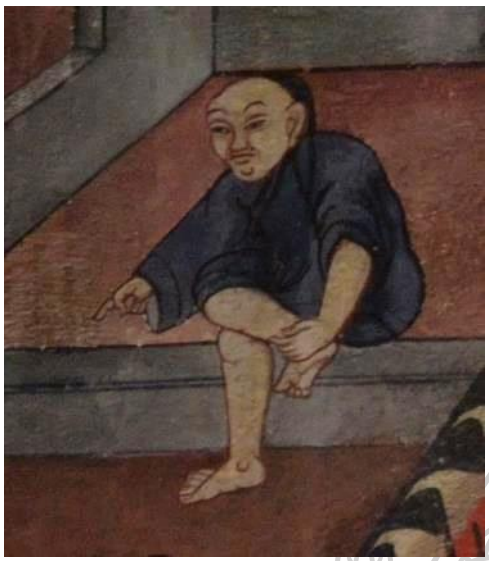
ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน สังเกตได้จากการไว้ผมเปีย สวมเสื้อคอกลมแขนยาว นุ่งกางเกงขาก๊วย ซึ่งการแต่งตัวดังกล่าวนี้ เริ่มขึ้นในสมัยราชวงศ์ชิงหรือราชวงศ์แมนจูปกครองประเทศ เนื่องจากพวกแมนจูบังคับให้เปลี่ยนมาไว้ผมเปีย แล้วโกนผมที่ด้านหน้าและด้านหลังออกให้หมด เหลือผมเฉพาะไว้เพื่อถักเปียเท่านั้น นอกจากนี้พวกแมนจูยังบังคับให้แต่งตัวแบบแมนจูด้วย คือให้นุ่งกางเกง สวมเสื้อยาวติดกระดุมด้านขวา[228] บางคนอาจสวมหมวกสานที่ชาวจีนเรียกว่า

[228] เลียง เสถียรสุต, **ประวัติวัฒนธรรมจีน**, พิมพ์ครั้งที่ 3 (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ ก.ไก่, 2529), 246.

“โก่ยโล้ย” หรือ “กุยเล้ย” ลักษณะการแสดงอาการจะมีหลายอากัปกริยาต่างกับภาพชาวจีนกลุ่มขุนนางหรือชนชั้นสูงที่อยู่ในการสำรวมมากกว่า ดังเช่น พระอุโบสถวัดนางนอง พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร (ภาพที่ 383-385)

ภาพที่ 383 ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน พระอุโบสถวัดนางนอง

ภาพที่ 384 ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน พระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ



ภาพที่ 385 ภาพชาวจีนกลุ่มชาวบ้าน พระวิหารน้อยวัดกัลยาณมิตร

เทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

กล่าวโดยสรุป จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่ามีเทคนิคการเขียนที่มีความหลากหลายทั้งเทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพ การเขียนภาพธรรมชาติและภาพบุคคล โดยทั้งหมดนั้นสามารถแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่ๆ คือ กลุ่มเทคนิคที่สืบต่อมาจากงานช่างในอดีต และกลุ่มที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3

กลุ่มเทคนิคที่สืบต่อมาจากงานช่างในอดีต คือ เทคนิคที่ปรากฏมาก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 ทั้งจากงานในสมัยอยุธยาและจากงานที่เขียนในช่วงรัชกาลที่ 1-2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ รูปแบบที่สืบทอดกันมาส่วนใหญ่จะเป็นการเขียนภาพบุคคลกลุ่มตัวพระ ตัวนางและภาพธรรมชาติ เช่น ภาพคลื่นน้ำ สายน้ำที่เป็นวงโค้ง ภาพโขดหินที่เป็นเขามอ เขาไม้ อันแสดงให้เห็นถึงอิทธิพลจีนที่เข้ามาในงานจิตรกรรมในช่วงก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 แล้ว

เทคนิคการจัดองค์ประกอบภาพที่สืบมาจากช่างในอดีต เช่น สัดส่วนของบุคคลเมื่อเทียบกับธรรมชาติหรืออาคาร ทำให้ทราบว่าการนำเสนอเรื่องราวยังคงยึดตัวละครเป็นหลัก เพื่อต้องการเน้นถึงการนำเสนอเรื่องราวมากกว่าจะเน้นภาพบรรยากาศ เนื่องจากช่างใช้ท่าทางของตัวละครในการสื่อสารเรื่องของอารมณ์ ความรู้สึกให้กับผู้ที่มาชมภาพได้

กลุ่มที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3 คือ เทคนิคที่น่าจะเริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก เทคนิคที่เกิดขึ้นเหล่านี้มาจากการปรับเปลี่ยนรูปแบบ เทคนิคที่มีอยู่เดิม หรืออาจจะนำเทคนิคอย่างใหม่จากภายนอกโดยเฉพาะงานจิตรกรรมจีนและตะวันตกเข้ามาผสมผสานจนเกิดเป็นรูปแบบ เทคนิคอย่างใหม่ เช่น การเขียนภาพธรรมชาติให้สมจริงตามธรรมชาติมากขึ้น บางภาพสามารถช่วยในการผลักระยะใกล้ไกลได้ เช่น ภาพภูเขาสามเหลี่ยมในตำแหน่งเส้นขอบฟ้าที่มักจะ

ลงสีลางๆ เช่นที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม โดยน่าจะได้รับอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรมจีน การเขียนภาพวิถีชีวิตของผู้คนเข้าไปในภาพมากขึ้น การเปลี่ยนแปลงนี้คงเกิดขึ้นพร้อมๆ กับการปรับเปลี่ยนการนำเสนอเรื่องราวอย่างใหม่ จากแต่เดิมนิยมเขียนภาพมารผจญ เทพชุมนุมและไตรภูมิโลกสัณฐาน มาเป็นการเขียนภาพเรื่องราวให้เป็นแผ่นภาพเดียวกันตลอดทั้งผนัง จนเกิดเป็นภาพผืนเดียวกันที่สามารถเล่าเรื่องแบบต่อเนื่อง ช่างได้เลือกใช้การเขียนภาพทิวทัศน์ ธรรมชาติมาเป็นเครื่องมือแบ่งตอนต่างๆ ของเรื่องราวออกจากกันแทนการใช้เส้นสินเทา หรือกรอบสี่เหลี่ยมทั่วไป ทำให้ภาพแต่ละตอนมาอยู่ในกรอบภาพเดียวกันได้อย่างกลมกลืน เหตุของการเปลี่ยนแปลงนอกจากอาจเกิดขึ้นจากภาพวิวทิวทัศน์ในจิตรกรรมจีนซึ่งเป็นแรงบันดาลใจใหม่แล้ว ยังอาจเกิดขึ้นจากการสร้างอาคารให้มีขนาดใหญ่ขึ้น ทำให้พื้นที่ในการเขียนภาพมีมากขึ้นตามไปด้วย และคงเกิดขึ้นจากการที่ในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการส่งเสริมด้านพระพุทธศาสนา ทั้งงานด้านการศึกษาและงานศิลปกรรมที่เกี่ยวข้องกับพระพุทธศาสนา ทำให้เกิดการเขียนนำเสนอเรื่องราวเป็นภาพจิตรกรรมที่ละเอียดมากยิ่งขึ้น สอดคล้องกับพื้นที่ผนังอาคารที่ใหญ่ขึ้นนั่นเอง

เทคนิคการเขียนภาพบนผนังสกัดหน้าให้มีความสมมาตรกัน โดยแต่เดิมในตำแหน่งดังกล่าวมักเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญที่มีความสมมาตรกันทั้งด้านซ้ายและขวา แต่เมื่อมีการเปลี่ยนแปลงโดยการนำเรื่องราวใหม่มาเขียน ช่างก็ยังคงเขียนให้ภาพบนผนังด้านนี้มีความสมมาตรกันโดยการจัดองค์ประกอบต่างๆ ในภาพทั้งอาคาร แม่น้ำ ภูเขา

นอกจากนี้ ยังพบข้อสังเกตเกี่ยวกับประเด็นเรื่องกลุ่มช่างจากภาพบุคคลว่า ช่างที่เขียนอาจเป็นคนเดียวกัน หรืออาจจะมาจากกลุ่มช่างเดียวกัน เนื่องจากลักษณะใบหน้ามีความคล้ายคลึงกัน ดังเช่นกรณี ภาพตัวพระ ตัวนาง ที่พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติกับอุโบสถวัดบางยี่ขัน และกรณีภาพทหารอุโบสถวัดบางยี่ขันและอุโบสถวัดไชยทิศ

บทที่ 5
บทสรุป

การศึกษางานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้แสดงให้เห็นถึงเทคนิคการเขียนรูปแบบการแสดงออก และกลวิธีเชิงช่างในการนำเสนอเรื่องราวที่มีความหลากหลาย มีทั้งสืบต่องานช่างจากอดีตและการปรับเปลี่ยนงานบางประการ สอดคล้องกับการติดต่อสัมพันธ์กับโลกภายนอกตลอดช่วงสมัยรัชกาลที่ 3 ทำให้รูปแบบงานศิลปกรรมที่ปรากฏถือเป็นหลักฐานสำคัญในการนำมาอธิบายเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ได้

1. เรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

เรื่องราวและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีความหลากหลายอย่างมาก ทั้งการสืบเนื่องมาจากอดีตและการนำเสนอเรื่องราวแบบใหม่ๆ การเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นมาพร้อมกับเทคนิคการเขียนจิตรกรรมในรูปแบบใหม่

เรื่องราวภายในอุโบสถสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ส่วนใหญ่ นิยมเขียนภาพพุทธประวัติ หรือภาพทศชาติ บนผนังแปในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าต่าง ผนังแปในตำแหน่งเหนือกรอบหน้าต่างเขียนภาพเทพชุมนุม ผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ และผนังสกัดหลังเขียนเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน ซึ่งจะสังเกตเห็นว่าเป็นเรื่องราวที่เน้นถึงประวัติของพระศรีศากยมุนี และการสร้างอาคารให้มีความหมายเป็นศูนย์กลางจักรวาล การจัดวางเรื่องราวดังกล่าวถึงแม้จะพบในสมัยรัชกาลที่ 3 อยู่หลายวัด แต่ก็มีบางวัดได้นำเสนอเรื่องราวภายในอุโบสถ วิหาร ให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

การนำเสนอเรื่องราวที่หลากหลาย อาจเริ่มขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 ดังเช่นภาพเครื่องโต๊ะเครื่องตั้งที่วัดราชโอรสาราม หรือถึงแม้จะเป็นเรื่องราวที่เคยปรากฏมาก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 แต่ด้วยการนำมาเสนอในตำแหน่งสำคัญ หรือมีการเน้นให้เรื่องนั้นกลายเป็นเรื่องราวสำคัญที่สุดของอาคาร ทำให้อาคารหลังนั้นมีความหมายในการสร้างแตกต่างกันไปด้วย ดังเช่น การเขียนเรื่องชาดก 550 พระชาติ ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร สันนิษฐานว่ารัชกาลที่ 3 อาจมีพระราชประสงค์ให้สืบคติมาจากในสมัยอยุธยา และยังถือเป็นการทำนุบำรุงพระพุทธศาสนาให้คงอยู่ โดยพระองค์ทรงปรารถนาว่า การกระทำนี้เป็นส่วนหนึ่งในการสั่งสมบารมีธรรมให้บรรลุพระโพธิญาณในภายภาคหน้า สอดคล้องกับภาพ 550 พระชาติ ที่เป็นเรื่องของการสั่งสมบุญบารมีเช่นเดียวกัน การเขียนเรื่องพุทธประวัติตอนชมพูบดีสูตร ภายในพระอุโบสถวัดนางนอง เพื่อให้สัมพันธ์กับการประดิษฐานพระพุทธรูปประธานที่เป็นพระพุทธรูปทรงเครื่องต้นอย่างพระมหาจักรพรรดิ การเขียนภาพประวัติ

พระอดีตพุทธเจ้า 27 พระองค์ ภายในพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม เพื่อเป็นการเน้นเรื่องราวของพระศรีศากมุนีที่สอดแทรกอยู่ในประวัติพระอดีตพุทธเจ้า

กรณีพระอุโบสถวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม ภายในพระอุโบสถมีการเขียนจิตรกรรมฝาผนังเรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ บนผนังระหว่างช่องหน้าต่าง และเรื่องมโหสถชาดกบนผนังเหนือกรอบช่องหน้าต่าง การเลือกทั้งสองเรื่องนี้มาเขียนอาจเป็นการย้ำให้เห็นถึงการที่รัชกาลที่ 3 ทรงสนพระทัยและให้ความสำคัญต่อการศึกษาทั้งในส่วนฆราวาสและสมณเพศตามพระราชประสงค์ในรัชกาลที่ 1 ที่พระองค์โปรดเกล้าฯ ให้รวบรวมองค์ความรู้ต่างๆ ไว้ที่วัดแห่งนี้

เรื่องมโหสถชาดก เป็นเรื่องที่พระพุทธเจ้าตรัสแก่เหล่าพระสาวก ณ พระเชตวันมหาวิหาร หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า “พระเชตุพน” จึงอาจสอดคล้องทั้งเรื่องราวที่เขียนและชื่อของวัด อีกทั้งในเนื้อเรื่องมโหสถชาดกได้กล่าวถึงการรักษาโรค ซึ่งตรงกับการที่วัดพระเชตุพนฯ เป็นแหล่งรวบรวมจารึกตำรายาและฤษีดัดตนให้ประชาชนได้เข้ามาศึกษาและเอาไปใช้ เรื่องพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ เป็นเรื่องที่น่าจะเกี่ยวข้องกับความต้องการแสดงตัวอย่างที่ดีและสั่งสอนเหล่าพระสงฆ์ สอดคล้องกับเรื่องมโหสถชาดกที่แสดงให้เห็นถึงความสำคัญของการมีสติปัญญา การนำมาเขียนในตำแหน่งผนังระหว่างช่องหน้าต่างที่สามารถชมได้อย่างใกล้ชิด จึงอาจมีวัตถุประสงค์เพื่อต้องการให้พระสงฆ์เห็นถึงตัวอย่างที่ดีและปฏิบัติตามพระสาวกเอตทัคคะ 41 องค์ อีกทั้งภาพพระสาวกเหล่านี้ยังอาจเป็นหนึ่งในการสร้างสัญลักษณ์ให้พระอุโบสถกลายเป็นสังฆมณฑลที่สมบูรณ์โดยมีพระพุทธรูปประธานเป็นอธิบดีแห่งสังฆมณฑล

จากการเขียนเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่มีความหลากหลายในสมัยรัชกาลที่ 3 นี้ แสดงให้เห็นถึงจุดประสงค์ในการเขียนที่แตกต่างไปจากในอดีต ที่มุ่งเน้นเพียงการเขียนประวัติของพระพุทธเจ้าทั้งอดีตพระชาติและพระชาติในปัจจุบัน รวมทั้งการสร้างความหมายของการเป็นศูนย์กลางจักรวาลที่แสดงออกด้วยภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หากแต่เรื่องราวในจิตรกรรมฝาผนังได้สะท้อนให้เห็นถึงนัยยะต่างๆ เช่น การเขียนเพื่อให้สอดคล้องกับพระพุทธรูปประธานหรือเพื่อเป็นการเสริมสร้างความหมายให้กับพระพุทธรูปประธาน การเขียนภาพให้สอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของการสร้างวัด การสร้างเขียนภาพเพื่อเป็นการสั่งสมบารมีธรรมให้บรรลุพระโพธิญาณในภายภาคหน้า และอาจเป็นการสร้างงานศิลปกรรมเพื่อเป็นพุทธบูชาและเป็นการสืบทอดพระพุทธศาสนาให้คงอยู่สืบไป เป็นต้น ด้วยความหมายและวัตถุประสงค์ในการเขียนงานจิตรกรรมนี้เอง ย่อมสะท้อนให้เห็นถึงสภาพสังคมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้เป็นอย่างดีว่า เป็นยุคที่การศึกษาด้านพระพุทธศาสนามีพัฒนาการอย่างมากควบคู่ไปกับการสร้างสรรค์งานศิลปกรรมในรูปแบบใหม่ขึ้นมา

รูปแบบการแสดงออกของเรื่องราวที่สืบทอดมาจากงานในอดีต เช่น การเวียนเรื่องราวแบบทวนเข็มนาฬิกาหรือการเวียนซ้ายกับการเขียนเรื่องทศชาติ ในกรณีพระอุโบสถวัดสุวรรณาราม น่าจะเป็นการสืบมาจากกลุ่มวัดที่เขียนเรื่องทศชาติในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าต่างในสมัย

อยุธยาตอนปลายสืบมาในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น แต่พอมาถึงในสมัยรัชกาลที่ 3 วัดที่เขียนเรื่องทศชาติโดยทั่วไปมักเขียนให้ดำเนินเรื่องแบบตามเข็มนาฬิกาหรือการเวียนขวามากกว่า อีกทั้งยังอาจเกิดจากการวางผังวัดให้หมู่กุฏิกับพระอุโบสถมีความสัมพันธ์กัน เห็นได้จากการกำหนดจุดเริ่มต้นเรื่องและการเวียนลำดับเรื่องให้สัมพันธ์กับการเข้ามาประกอบสังฆกรรมของพระภิกษุสงฆ์ ลักษณะการจัดวางตำแหน่งหมู่กุฏิกับอุโบสถและการวางเรื่องทศชาติเช่นนี้คล้ายคลึงกับวัดใหม่เทพนิมิตร ซึ่งอาจเป็นหนึ่งในแม่แบบที่ใช้ในการบูรณะวัดสุวรรณารามในสมัยรัชกาลที่ 3 ก็เป็นได้ (ภาพที่ 104)

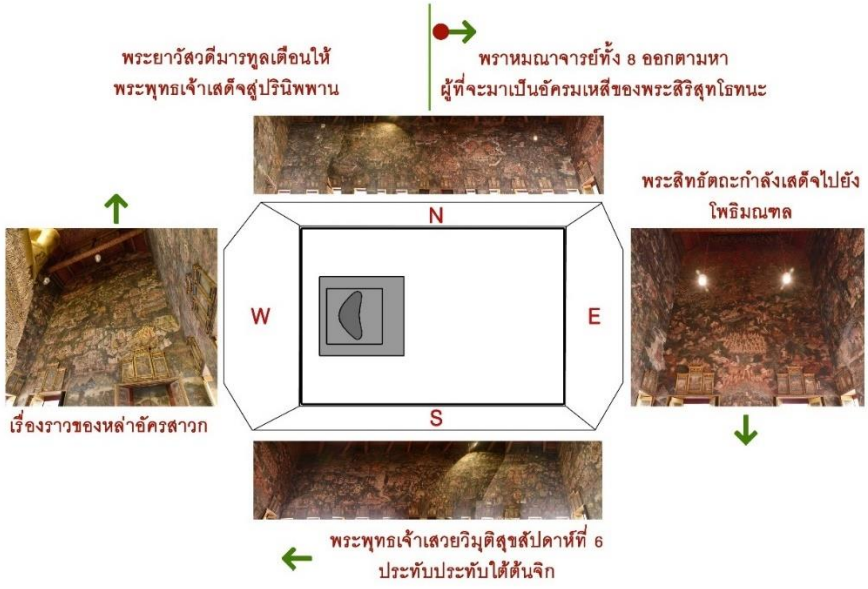
ภาพที่ 104 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังพระอุโบสถและตำแหน่งกุฏิที่วัดสุวรรณาราม

การเขียนภาพทศชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่าส่วนใหญ่มักเขียนภาพเหตุการณ์สำคัญที่สุดในเรื่องให้มีองค์ประกอบ การแสดงออกท่าทางของตัวละครคล้ายคลึงกับสมัยอยุธยา เช่น ภูริทัตตชาดก นารทชาดก จันทกุมารชาดก นอกจากนี้บางวัดมีการสลับตำแหน่งและทิศทางการเคลื่อนไหวของตัวละครให้สัมพันธ์กับทิศทางการลำดับภาพทศชาติเรื่องอื่นๆ ภายในอาคารด้วย

การแสดงออกเรื่องที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากอดีต เช่น การเปลี่ยนแปลงตำแหน่งจุดเริ่มต้นเรื่องพุทธประวัติ โดยในสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 นั้น เรื่องพุทธประวัติมักเขียนอยู่ในตำแหน่งผนังระหว่างกรอบหน้าต่าง การเริ่มต้นเรื่องจะอยู่ตามมุมของอาคาร แต่เมื่อเกิดเทคนิคการนำเสนอเรื่องราวอย่างใหม่โดยการเขียนภาพเล่าเรื่องไว้บนผนังเหนือกรอบหน้าต่างแบบต่อเนื่องบนผนังทั้ง 4 ด้าน ประกอบกับการใช้ภาพทิวทัศน์เป็นเครื่องมือในการแบ่งตอนต่างๆ ออกจากกันแทนการใช้เส้นสินเทา ทำให้ภาพดูกลมกลืนเป็นภาพผืนเดียวกัน จากเทคนิคดังกล่าวนี้เอง การนำเสนอเรื่องราวในสมัยรัชกาลที่ 3 จึงมีการเปลี่ยนแปลงจุดเริ่มต้นได้หลากหลายมากยิ่งขึ้น

งานจิตรกรรมบางวัดในสมัยรัชกาลที่ 3 กำหนดตำแหน่งจุดเริ่มเรื่องราวจากการยึดเหตุการณ์หรือเรื่องราวบางอย่าง เช่น บางวัดที่เขียนภาพพุทธประวัติแล้วยึดเหตุการณ์พุทธประวัติ

ตอนมารผจญให้อยู่ที่ผนังสกัดหน้า หากเรื่องราวเวียนแบบตามเข็มนาฬิกา จุดเริ่มต้นเรื่องมักจะอยู่บนผนังแปฝั่งซ้ายมือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง หากเรื่องราวเวียนแบบทวนเข็มนาฬิกา จุดเริ่มต้นเรื่องก็จะอยู่บนผนังแปฝั่งขวามือของพระพุทธรูปประธานใกล้ผนังสกัดหลัง หรือในกรณีพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 11) จุดเริ่มต้นเรื่องพุทธประวัติจะอยู่กลางผนังแปด้านทิศเหนือแล้วเรื่องราวจะวนมาจบที่ผนังแปด้านเดียวกัน อีกทั้งยังได้ยึดภาพพุทธประวัติตอนมารผจญเป็นหลักให้อยู่ในตำแหน่งผนังสกัดหน้า จากกรณีการกำหนดภาพพุทธประวัติตอนมารผจญเป็นเรื่องราวหลักบนผนังและการกำหนดจุดเริ่มต้นเรื่อง ยังส่งผลต่อทิศทางการเข้ามาของกองทัพพระยาวัสวดีมารด้วย ทำให้วัดที่เขียนเรื่องพุทธประวัติในสมัยรัชกาลที่ 3 พบการบุกเข้ามาของกองทัพพระยาวัสวดีมารทั้งทางด้านซ้ายและขวาของภาพพระพุทธเจ้า



ภาพที่ 11 แผนผังการลำดับเรื่องราวจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ส่วนบางวัดที่ยึดภาพพุทธประวัติในตอนพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาบนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์และตอนพระพุทธเจ้าเสด็จลงจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ไว้บนผนังสกัดหลังซึ่งเกี่ยวข้องกับคติเรื่องไตรภูมิโลกสัณฐาน จุดเริ่มต้นเรื่องมักจะอยู่บนผนังแปใกล้ผนังสกัดหน้า

การแสดงออกเรื่องราวในพุทธประวัติ ลักษณะท่าทางของตัวละครที่เป็นภาพหลักของเรื่องมักแสดงออกเป็นงานที่สืบต่อมาจากในอดีตแต่จะมีความแตกต่างกันไปบ้างในรายละเอียด เมื่อทำการศึกษาควบคู่ไปกับเนื้อเรื่องในคัมภีร์ ดังเช่น พระปฐมสมโพธิกถาของสมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระปรมานุชิตชิโนรส ที่เรียบเรียงขึ้นในปลายรัชกาลที่ 3 หรือคัมภีร์ที่เขียนขึ้นก่อนหน้าอย่างเช่น พระปฐมสมโพธิฉบับล้านนา พบว่าการแสดงออกในงานจิตรกรรมมีทั้งที่ตรงตามที่กล่าวไว้

ในคัมภีร์และที่ไม่ตรงกับคัมภีร์แต่กลับเป็นลักษณะที่คล้ายคลึงกับงานในช่วงก่อนพุทธศตวรรษที่ 19 สิ่งนี้เองแสดงให้เห็นว่าช่างมีทั้งการเขียนตามรูปแบบที่คุ้นเคยกันในอดีตและบางงานก็มีการปรับเปลี่ยนให้สอดคล้องกับคัมภีร์ ทำให้บางเรื่องบางตอนในพุทธประวัติมีการแสดงออกที่ไม่เหมือนกัน

ภาพม้ากัณฐกะในสมัยรัชกาลที่ 3 มีอยู่ 2 ลักษณะ คือ ม้ามีสีขาวตลอดทั้งตัว คงมาจากการสืบต่อของงานช่างในอดีตรวมทั้งสันนิษฐานว่าคงเขียนขึ้นตามคัมภีร์ชินมหานิทานที่กล่าวถึงลักษณะม้ากัณฐกะมาก่อน และภาพม้ากัณฐกะที่มีหัวสีดำและตัวสีขาว ซึ่งอาจเกิดขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 น่าจะสัมพันธ์กับการเขียนตำราลักษณะม้า ลักษณะม้าแก้วในรัตนะ 7 ประการ ของพระมหากษัตริย์ที่กล่าวในอรรถกถา หรืออาจมีความสัมพันธ์กับคัมภีร์พุทธประวัติอย่างปฐมสมโพธิสำนวนล้านนาก็เป็นได้ ซึ่งภาพม้ากัณฐกะที่มีหัวสีดำและตัวสีขาวยังได้ปรากฏในพระปฐมสมโพธิกถาฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส

2. เทคนิคการเขียนจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3

เทคนิคและการแสดงออกในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 โดยทั่วไป สืบรูปแบบงานช่างมาจากในอดีต บางรูปแบบพบมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา แต่บางรูปแบบก็น่าจะปรากฏขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก เทคนิคอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นนี้ส่วนใหญ่คล้ายคลึงกับงานศิลปกรรมจีน โดยไม่เพียงแต่จะคล้ายกับงานจิตรกรรมประเพณีจีนเท่านั้น แต่อาจจะคล้ายคลึงกับงานศิลปะจีนที่รับรูปแบบศิลปะตะวันตกเข้ามาผสมผสานด้วย ทำให้ประเด็นการศึกษาอิทธิพลจากศิลปะตะวันตกในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจเกิดขึ้นได้ใน 2 กรณี คือ การรับอิทธิพลจากตะวันตกโดยตรง หรืออาจจะเป็นงานศิลปกรรมจีนที่ช่างชาวจีนรับอิทธิพลมาจากศิลปะตะวันตกก่อนจะนำมาเผยแพร่ในสยาม เนื่องด้วยมีกลุ่มช่างชาวจีนที่ฝึกการเขียนภาพแบบตะวันตกจนชำนาญแล้ว การเข้ามาของอิทธิพลจีนทั้งสองกรณีนี้สอดคล้องกับความสัมพันธ์ระหว่างชาวจีนกับชาวสยามที่มีอย่างมากตั้งแต่ช่วงต้นกรุงรัตนโกสินทร์เป็นต้นมา ทั้งจากการติดต่อค้าขายและการอพยพเข้ามาตั้งถิ่นฐาน

2.1 เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 ที่สืบต่อมาจากงานช่างในอดีต

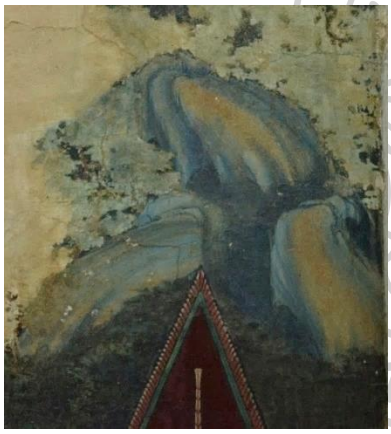
จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 มีเทคนิคการเขียนภาพโดยทั่วไปสืบมาจากงานช่างในอดีต บางรูปแบบสืบมาจากงานจิตรกรรมในสมัยอยุธยาโดยเฉพาะการเขียนภาพธรรมชาติและการเขียนภาพบุคคลในกลุ่มตัวพระ ตัวนาง

1. กลุ่มภาพธรรมชาติที่เป็นงานสืบทอดมาจากงานในอดีต เช่น ภาพสายน้ำแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี มีลักษณะเป็นเส้นโค้งเรียงซ้อนกัน สลับกันอย่างเป็นระเบียบ คล้ายเกล็ดปลา ภาพสายน้ำแบบใช้เทคนิควิธีการเขียนลายคลื่นน้ำให้เป็นเส้นคลื่นขนาดเล็กแต่โค้งไปมาซ้อนทับกันไม่

เป็นระเบียบ ลักษณะสายน้ำทั้งสองแบบนี้คล้ายกับงานที่เกิดขึ้นแล้วในสมัยอยุธยาตอนปลาย สันนิษฐานว่าช่างในสมัยอยุธยานั้นรับรูปแบบมาจากศิลปะจีน โดยคลื่นน้ำบางรูปแบบน่าจะมีต้นแบบมาจากคลื่นน้ำบนเครื่องถ้วยมากกว่ามาจากภาพจิตรกรรมบนกระดาษหรือฝาผนังของจีน

การเขียนภาพภูเขาและโขดหินมีด้วยกันอยู่ 2 ลักษณะ คือ เขาไม้กับเขามอ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ช่างนิยมเขียนภาพเขามอมากกว่าเขาไม้ โดยทั้งสองรูปแบบนี้คงเป็นอิทธิพลมาจากงานจิตรกรรมจีนเช่นเดียวกับภาพน้ำที่เข้ามาอย่างช้าในสมัยอยุธยา

เขาไม้ จิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 เขาไม้ที่พบมีความหลากหลายแตกต่างกันตามแต่ละวัด แต่สิ่งที่คล้ายคลึงกันคือ ส่วนยอดมักโค้งมน รูปแบบดังกล่าวได้สืบทอดมาจากภาพภูเขาในสมัยอยุธยาตอนปลาย นอกจากนี้การเขียนภาพภูเขาและโขดหินในสมัยรัชกาลที่ 3 จะใช้เทคนิคการเพิ่มแสงเงาและการตัดเส้นแล้ว ยังได้เขียนเส้นวงโค้งสีขาว ซึ่งมีความคล้ายคลึงกับภาพบนเครื่องถ้วยของจีนด้วย ส่วนเขามอถึงแม้รูปแบบโดยทั่วจะมีลักษณะสืบทอดมาจากสมัยอยุธยาตอนปลาย แต่ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 ปรับเปลี่ยนเทคนิคจากการตัดเส้นขอบคมเข้มมาเป็นการไล่สีให้มีความสมจริงแทน (ภาพที่ 274)

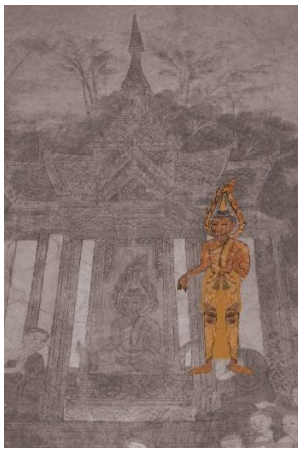


ภาพที่ 274 ภาพภูเขาและโขดหินแบบเขามอ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพต้นไม้ที่เขียนเลียนแบบธรรมชาติในสมัยรัชกาลที่ 3 มีหลายรูปแบบตามประเภทของต้นไม้ รูปแบบดังกล่าวพบมากขึ้นในช่วงเวลานี้ โดยเป็นลักษณะที่พบมาแล้วตั้งแต่สมัยอยุธยา ส่วนใหญ่จะเขียนต้นไม้ที่ใช้เทคนิคการตัดเส้นใบมากกกว่า

2. เทคนิคการเขียนสัดส่วนบุคคลในภาพเมื่อเทียบกับขนาดของอาคาร ปราสาท บ้านเรือน และธรรมชาติ บุคคลจะมีขนาดใหญ่เกินจริงตามธรรมชาติ อาจเนื่องด้วยต้องการเน้นภาพบุคคลที่เป็นตัวละครในการเล่าเรื่องราวเป็นหลัก มากกว่าจะเน้นการเขียนฉากสถานที่ประกอบ

เหตุการณ์ เทคนิคเช่นนี้ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 สืบทอดต่อมาจากงานช่างในอดีตก่อนจะมีการปรับเปลี่ยนใหม่ในช่วงรัชกาลที่ 4 ที่ปรับเปลี่ยนไปตามอิทธิพลงานจิตรกรรมตะวันตก (ภาพที่ 176)



ภาพที่ 176 ภาพสัดส่วนบุคคลกับขนาดของอาคารภายในพระอุโบสถวัดนางนอง

3. ภาพชาวต่างชาติ ในสมัยรัชกาลที่ 3 ช่างได้ใช้รูปแบบการเขียนภาพเสมือนจริงตามธรรมชาติมากขึ้น เช่นเดียวกับภาพบุคคลทั่วไป ในกรณีภาพชาวตะวันตกช่างมีการเลือกใช้สีให้แตกต่างไปบุคคลทั่วไป เนื่องจากเป็นคนผิวขาว จึงมีการให้สีผิวมีสีขาวหรือสีออกชมพูอ่อน นิยมใช้สีน้ำตาลตัดเส้นใบหน้าและเขียนเส้นผม ความเข้าใจในภาพลักษณ์เช่นนี้คงเป็นการสืบทอดรูปแบบมาตั้งแต่ในสมัยอยุธยา

2.2 เทคนิคงานจิตรกรรมฝาผนังที่เกิดขึ้นใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3

จิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 พบเทคนิคการเขียนที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เองโดยส่วนใหญ่เป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบมาจากงานช่างในอดีต ประกอบกับการรับอิทธิพลงานศิลปกรรมจากภายนอกมาผสมผสานเข้าด้วยกัน เช่น

1. การเขียนภาพเล่าเรื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้านแบบต่อเนื่องเต็มพื้นที่ รูปแบบดังกล่าวถือได้ว่าเป็นรูปแบบการนำเสนอเรื่องราวอย่างใหม่ที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นครั้งแรก ตำแหน่งการเขียนภาพด้วยกลวิธีดังกล่าวส่วนใหญ่แล้วจะอยู่ในตำแหน่งผนังเหนือกรอบหน้าต่าง โดยทั่วไปรูปแบบการจัดวางผังเรื่องราวในงานจิตรกรรมภายในอุโบสถตั้งแต่สมัยก่อนรัชกาลที่ 3 ผนังสกัดหน้าเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญ ผนังสกัดหลังเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน หรืออาจจะเขียนแทนด้วยภาพพระพุทธเจ้าเสด็จโปรดพุทธมารดาและภาพเสด็จลงมาจากสวรรค์ชั้นดาวดึงส์อันเป็นเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องกับเขาพระสุเมรุและเจดีย์จุฬามณีที่ตั้งอยู่บนสวรรค์ชั้นดาวดึงส์ ซึ่งเป็นสัญลักษณ์แทนการเขียนภาพไตรภูมิโลกสัณฐาน และผนังแปเขียนภาพเทพชุมนุม

การเปลี่ยนแปลงนี้มีหลักฐานปรากฏเด่นชัด ในราว พ.ศ.2370 เป็นต้นมา โดยวัดที่น่าจะพบเป็นแห่งแรก คือ พระอุโบสถวัดกัลยาณมิตร หรือไม่แล้วการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวอาจเกิดขึ้นภายหลังการบูรณปฏิสังขรณ์พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามที่มีการเปลี่ยนแปลงตำแหน่งเรื่องราวในงานจิตรกรรมฝาผนังใหม่ในสมัยรัชกาลที่ 3

ภายหลังจากมีการเขียนภาพจิตรกรรมฝาผนังที่พระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระอุโบสถวัดกัลยาณมิตรแล้ว เทคนิคดังกล่าวมีพบเรื่อยมาแต่มักพบในวัดที่มีการสร้างหรือบูรณปฏิสังขรณ์ครั้งใหญ่ทั้งอาราม เช่น พระอุโบสถกับพระวิหารวัดสุทัศนเทพวราราม (ภาพที่ 163) พระอุโบสถกับพระวิหารพระพุทธไสยาสน์ วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม พระอุโบสถวัดนางนอง เป็นต้น

ภาพที่ 163 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างด้านทิศเหนือ ภายในพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

จากประเด็นการเขียนภาพเล่าเรื่องแบบต่อเนื่องบนผนังเหนือกรอบหน้าต่างทั้ง 4 ด้านในสมัยรัชกาลที่ 3 อาจกล่าวได้ว่างานจิตรกรรมฝาผนังในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นการพัฒนารูปแบบมาจากงานจิตรกรรมในช่วงปลายสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นต้นมา จากการรับอิทธิพลงานศิลปะจีน ก่อนที่จะมีการนำเทคนิคการเขียนภาพทิวทัศน์แบบจีนมาผสมผสานกัน ทำให้สามารถเขียนเรื่องราวแบบต่อเนื่องกันตลอดทั้งผนังโดยไม่จำเป็นต้องใช้กรอบหรือเส้นสินเทามาแบ่งเรื่องอย่างแต่ก่อน

การให้ความสำคัญกับฉากธรรมชาติหรือภาพทิวทัศน์ในศิลปะจีนเขียนขึ้นมาเพื่อประกอบเนื้อเรื่องให้ดูสมจริงเพิ่มมากขึ้น และยังสอดแทรกภาพวิถีชีวิตของผู้คนทั่วไปลงไปด้วย เทคนิคนี้อาจมาจากการนำรูปแบบของภาพที่พบบนเครื่องถ้วยจีน หรือภาพบนฉากลับแลหรือบังตาขนาดใหญ่ หรือจากภาพเขียนจีนในลักษณะของภาพขนาดใหญ่ในกรอบรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าที่นิยมเขียนภาพทิวทัศน์ในมุมมองกว้างแบบ bird eye view โดยจะเห็นพื้นดิน แม่น้ำเป็นส่วนใหญ่ของพื้นที่ เส้นขอบฟ้าที่ใช้อาคารหรือภูเขาเป็นเส้นแบ่งและภาพท้องฟ้ามักจะอยู่สูงจนเกือบถึงกรอบภาพด้านบน

2. การเขียนภาพบนผนังสกัดหน้าให้มีความสมมาตรกันทั้งด้านซ้ายและขวานี้ พบมาก่อนแล้วกับภาพพุทธประวัติตอนมารผจญตามแบบแผนประเพณีทั่วไปตั้งแต่ก่อนสมัยรัชกาลที่ 3 เมื่อได้ปรับเปลี่ยนเรื่องราวและการนำเสนอใหม่ ทำให้ภาพบนผนังสกัดเปลี่ยนแปลงไป แต่ยังคงออกแบบให้มีความสมมาตรอยู่ เช่น ผนังสกัดหน้าของพระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม มีการเขียนภาพพุทธประวัติตอนมารผจญและตอนอื่นๆ เข้าไปด้วย แต่ยังคงเขียนองค์ประกอบให้สมดุลกันได้ (ภาพที่ 172)

ภาพที่ 172 จิตรกรรมฝาผนังบนผนังเหนือกรอบประตูด้านสกัดหน้าภายในพระอุโบสถวัดพระเชตุพนฯ

3. การเขียนภาพทิวทัศน์ข้ามกรอบภาพ พบได้ที่ภาพชาดก 550 พระชาติ ในกรอบสี่เหลี่ยม ภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์ การที่แต่ละพระชาติเขียนภาพอาคาร ทิวทัศน์ เป็นฉากประกอบเรื่องอยู่แล้ว บางกลุ่มภาพจึงเขียนภาพโขดหิน กำแพงเมือง ภาพปราสาทราชวังและกำแพงเพื่อเชื่อมกรอบแต่ละกรอบเข้าไว้ด้วยกัน รูปแบบดังกล่าวมีความคล้ายคลึงกับการเขียนภาพบนฉากลับแลรวมทั้งภาพม้วนในศิลปะจีน ด้วยลักษณะของภาพเกิดจากการนำแผ่นกรอบภาพมาต่อกันจนมีขนาดใหญ่ โดยที่ยังคงเห็นกรอบสีขาวของแต่ละภาพอยู่ (ภาพที่ 190)

ภาพที่ 190 ภาพพระชาติที่ 26 และ 27 ในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์

4. ในกลุ่มภาพธรรมชาติ มีบางรูปแบบที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เอง เช่น ภาพสายน้ำตามแบบอุดมคติหรือแบบประเพณี เขียนโดยใช้เส้นโค้งซ้อนกัน สลับกันอย่างเป็นระเบียบ คล้ายเกล็ดปลา และมีการเพิ่มลายหัวคลื่นน้ำที่เกิดจากคลื่นกระทบกัน สายน้ำกลุ่มนี้ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 บางกลุ่มได้ลดทอนรายละเอียดลงจากงานในสมัยก่อนหน้าเพื่อให้เขียนง่ายและรวดเร็วขึ้น ภาพสายน้ำแบบที่เขียนโครงคล้ายเกล็ดปลาอีกกลุ่มแต่ใช้เทคนิคการไล่แสงเงาจากสีอ่อนด้านบนไล่ลงมาเป็นสีเข้มสุด (ภาพที่ 210) ที่มาของลายสายน้ำลักษณะนี้ สันนิษฐานว่ามาจากลวดลายที่เขียนบนเครื่องถ้วยจีน

ภาพที่ 210 ภาพท้องน้ำ สายน้ำแบบมีลายหัวคลื่น พระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ

ภาพสายน้ำแบบคล้ายธรรมชาติเป็นรูปแบบที่เริ่มปรากฏเด่นชัดในงานจิตรกรรมฝาผนังในรัชกาลที่ 3 เป็นต้นมา คงเป็นการปรับเปลี่ยนรูปแบบพร้อมกับความนิยมศิลปะจีน ภายหลังจากการรับอิทธิพลตะวันตกเข้าไปผสมผสานแล้ว การเขียนสายน้ำประเภทนี้ยังมีข้อสังเกตว่า ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มักจะเขียนสายเช่นนี้กับน้ำที่อยู่ภายในอ่างหรือสระน้ำขนาดเล็ก แทนการเขียนลายคลื่นน้ำแบบประเพณีหรือแบบคลื่นน้ำเป็นรูปวงโค้งที่นิยมมาก่อนในอดีต

ภาพริมตลิ่ง ในบางภาพมีการเขียนเขื่อนที่สร้างขึ้นเพื่อกันตลิ่งพังและเขียนเป็นองค์ประกอบหนึ่งภายในเมือง เขื่อนดังกล่าวนี้ในบางครั้งสร้างขึ้นจากไม้และการก่ออิฐ ริมตลิ่งที่มีเขื่อนกั้นเช่นนี้ พบอย่างช้าในสมัยรัชกาลที่ 3 เพราะจากการศึกษาจิตรกรรมในสมัยก่อนรัชกาลที่ 3 พบว่าไม่มีการเขียนภาพเขื่อนกันตลิ่งมาก่อน จึงอาจเป็นข้อสังเกตเพื่อนำไปใช้ในการกำหนดอายุงานจิตรกรรมว่ามีอายุตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 เป็นต้นไปได้

ภาพภูเขาและโขดหินเขียนที่เลียนแบบธรรมชาติ ช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 เขียนให้เป็นรูปสามเหลี่ยมธรรมดาอย่างง่ายๆ โดยส่วนใหญ่มักเขียนให้อยู่ตรงเส้นขอบฟ้า บางที่เขียนซ้อนเหลื่อม

กันเพื่อให้เกิดมิติ หรือทำเป็นภาพภูเขาลางๆ เทคนิคการเขียนภูเขารูปแบบนี้จึงใช้ในการเขียนผลักระยะให้เกิดมิติขึ้นในภาพ (ภาพที่ 285) โดยอาจจะเกี่ยวข้องงานจิตรกรรมในศิลปะจีน

ภาพที่ 285 ภาพภูเขาและโขดหินแบบสมจริงตามธรรมชาติ พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม

ลายก้อนเมฆที่ใช้ลายฮ่อมาเป็นแม่แบบ มีลักษณะเป็นลายคดโค้งคล้ายแถบผ้าสะบัดกลับไปมาอย่างจีน (ภาพที่ 256) ลายเมฆแบบนี้คงเป็นแบบที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เป็นอย่างช้า ซึ่งลายเมฆยังมีความพิเศษตรงที่ยังคงรักษาหน้าที่ช่วยในการแบ่งฉากให้กับภาพอยู่เช่นเดิม

ภาพที่ 256 ภาพลายเมฆเขียนคล้ายลายฮ่อที่ช่วยแบ่งฉากในภาพวิธุรชาดก พระอุโบสถวัดสุวรรณาราม

ลายก้อนเมฆเขียนเลียนแบบธรรมชาติ ในสมัยรัชกาลที่ 3 เริ่มมีการเขียนภาพก้อนเมฆให้มีความสมจริงมากขึ้นตามการเปลี่ยนแปลงการเขียนภาพท้องฟ้าที่มีการไล่เกลี่ยสี การเปลี่ยนแปลงให้ภาพจิตรกรรมดูเป็นธรรมชาติในช่วงนี้อาจเกิดจากช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 มีการรับรู้งานศิลปะแบบ

ตะวันตกที่เน้นความสมจริง หรืออาจจะเกิดจากการรับรู้ศิลปะจีนอีกรูปแบบหนึ่งที่มีการใช้เทคนิคแสงเงามาใช้ในภาพ

5. ภาพบุคคลที่มีใบหน้าอย่างภาพตัวพระ ภาพตัวนาง เป็นงานที่สืบต่อมาจากในสมัยอยุธยาและรัตนโกสินทร์ในช่วงครึ่งแรกพุทธศตวรรษที่ 24 งานในสมัยรัชกาลที่ 3 มีความคล้ายคลึงกับงานในอดีตอย่างมาก จะแตกต่างกันตรงลักษณะการแต่งกายที่เปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย นอกจากนี้งานช่างในสมัยรัชกาลที่ 3 นิยมเขียนขนาดเส้นต่างๆ บนใบหน้า ยกเว้นขอบตา ให้มีขนาดเท่ากันไม่ว่าจะเป็นคิ้ว จมูก ปาก กรอบใบหน้า แต่ถ้าเป็นใบหน้าในสมัยอยุธยาตอนปลายนิยมเขียนเส้นบนใบหน้าด้วยน้ำหนักที่ต่างกัน

การเขียนใบหน้าบุคคลในสมัยรัชกาลที่ 3 พบว่าบางวัดมีลักษณะเหมือนกันจึงน่าจะแสดงถึงการเป็นกลุ่มช่างเดียวกัน กลุ่มใบหน้าแบบนาฏลักษณ์แบบเดียวกันพบที่อุโบสถวัดบางยี่ขัน (ภาพที่ 354) และพระอุโบสถวัดทองธรรมชาติ กลุ่มใบหน้าบุคคลที่มีความเป็นธรรมชาติ เช่น ภาพชายที่พระอุโบสถวัดนางนอง พระอุโบสถวัดสุทัศนเทพวราราม อุโบสถวัดบางยี่ขัน

ภาพที่ 354 ภาพบุคคลแบบนาฏลักษณ์ อุโบสถวัดบางยี่ขัน

จากการแสดงออกทั้งเรื่องราวและรูปแบบเทคนิคการเขียนงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 แสดงให้เห็นว่ารูปแบบงานจิตรกรรมมีการเปลี่ยนแปลงมาโดยตลอด ในระยะแรกนั้นงานจิตรกรรมโดยทั่วไปสืบทอดรูปแบบมาจากงานประเพณีรวมทั้งปรับเปลี่ยนผสมผสานเทคนิคที่เข้ามาใหม่จากงานจิตรกรรมจีน จนกระทั่งต่อมาเมื่อตะวันตกเริ่มเข้ามามีอิทธิพลจากการเข้ามาค้าขายและความสัมพันธ์ทางด้านการเมือง ทำให้รูปแบบงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ปรับเปลี่ยนไปตามเทคนิคและแนวคิดตามงานศิลปะแบบตะวันตกมากขึ้น

รูปแบบจิตรกรรมในสมัยรัชกาลที่ 3 ได้รับการสืบทอดงานช่างต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 4 โดยงานช่างแบบประเพณีในช่วงเวลาหลังสมัยรัชกาลที่ 3 ไม่ได้เพียงพบเฉพาะในเขตพื้นที่กรุงเทพฯ และปริมณฑลหรือตามหัวเมืองหลักเท่านั้น หากแต่มีการกระจายไปตามเมืองต่างๆ ด้วย บางวัดช่างที่

ไปเขียนอาจจะมีฝีมือดีเทียบได้กับงานช่างจากกรุงเทพฯ หรือบางวัดอาจจะเป็นช่างที่พอจะมีฝีมือรู้รูปแบบและเทคนิคเบื้องต้น เมื่อเขียนงานจิตรกรรมออกมาจึงกลายเป็นงานแบบท้องถิ่นนั้นๆ ไป โดยเรื่องราวที่เขียนส่วนใหญ่ยังคงเป็นภาพพุทธประวัติ ทศชาติ ไตรภูมิโลกสัณฐานอยู่เช่นเดิม หากเป็นวัดที่พระมหากษัตริย์ทรงสร้างงานจิตรกรรมภายในอาจจะเปลี่ยนแปลงเรื่องราวไปตามแนวคิดแบบใหม่ที่เรื่องราวไม่จำเป็นจะต้องเขียนเกี่ยวกับพระพุทธเจ้าเท่านั้น แต่เน้นในเรื่องการประพฤติปฏิบัติของบุคคลในสังคมมากขึ้น ซึ่งการปรับเปลี่ยนดังกล่าวอาจมีแรงบันดาลมาจากการเปลี่ยนแปลงเรื่องราวที่นำมาเขียนเป็นภาพหลักภายในอุโบสถ วิหาร ตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 3 ดังเช่นภาพบุคคลที่ได้รับยกย่องให้เป็นเอตทัคคะด้านต่างๆ แล้วก็เป็นได้

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์. "งานจิตรกรรมฝาผนังช่วงพุทธศตวรรษที่ 24 -25 ภาพสะท้อนสังคมของกลุ่มชนลุ่มแม่น้ำสะแกกรัง อำเภอเมือง จังหวัดอุทัยธานี." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2552.

กุสุมา รักษมณี. **ลักษณะเฉพาะของวรรณคดีพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**. เอกสารประกอบการบรรยายเนื่องในวาระ 200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว 31 มีนาคม 2530 ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร วังท่าพระ. (เอกสารอัดสำเนา), 2530.

กรมศิลปากร. **จดหมายเหตุการบูรณะปฏิสังขรณ์วัดพระศรีรัตนศาสดารามและพระบรมมหาราชวังในการฉลองพระนครครบ 200 ปี พุทธศักราช 2525 : ภาคที่ 1 วัดพระศรีรัตนศาสดาราม**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2525.

———. **ตำราม้าของเก่าและตำราม้าคำโคลง**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2512.

———. **วิวัฒนาการแห่งจิตรกรรมฝาผนังของไทย สถานจิตรกรรมฝาผนัง สารบาญภาพจิตรกรรมฝาผนัง**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2502.

กรมศิลปากร, กองจดหมายเหตุแห่งชาติ. **จดหมายเหตุการอนุรักษ์กรุงรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2525.

กรมศิลปากร, งานอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนัง กองโบราณคดี. **รายงานการสำรวจจิตรกรรมฝาผนังจังหวัดพระนครศรีอยุธยา**. เล่มที่ 3. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว, 2538.

กองพุทธศาสนสถาน. **ประวัติวัดทั่วราชอาณาจักร**. เล่มที่ 2. กรุงเทพฯ : กองพุทธศาสนสถาน, 2525.

คณะสงฆ์วัดพระเชตุพน. **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2554.

———. **ประชุมจารึกวัดพระเชตุพน**. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2544.

เครื่องถ้วยวัดโพธิ์. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนท์พับลิชชิ่ง, 2545.

ชูพล เอื้อชูวงศ์. "“สามก๊ก” จิตรกรรมฝาผนังในพระอุโบสถ วัดประเสริฐสุทธาวาส." สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

เชษฐ์ ติงสัญชลี. **สัตตมหาสถาน : พุทธประวัติตอนเสวยวิมุตติสุขกับศิลปกรรมอินเดียและเอเชียอาคเนย์**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2555.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. **ความทรงจำ**. พระนคร : เจริญกิจ, 2518.

———. "อธิบายเรื่องการสอบพระปริยัติธรรม." ใน **ชุมนุมพระนิพนธ์สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์บรรณกิจ (1991) จำกัด, 2543.

ทิพากรวงศ์มหาโกษาธิบดี (ขำ บุนนาค) เจ้าพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3 ของเจ้าพระยาทิพากรวงศ์**, เล่ม 2. พระนคร : องค์การค้าคุรุสภา, 2504.

ทิพากรวงศมหาโกษาธิบดี เจ้าพระยา. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3**. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2538.

———. **พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 3**, พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2538.

นรินทรเทวี, กรมหลวง. **จดหมายเหตุความทรงจำ : เอกสารประวัติศาสตร์บันทึกเรื่องราวตั้งแต่เสียกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ.2310 จนถึงรัชกาลที่ 3 พ.ศ.2381**. กรุงเทพฯ : กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2516.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จกรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ**. เล่ม 18. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, 2504-2506.

นายมี มหาดเล็ก. **กลอนเพลงยาวสรรเสริญพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**, พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2517.

นิยะดา เหล่าสุนทร. **หอไตรกรมสมเด็จพระปรมานุชิตชิโนรส : แหล่งเรียนรู้พระพุทธศาสนาและภูมิปัญญาไทยในวัดโพธิ์**. กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพน, 2548.

บัณฑิต ลิ่วชัยชาญ. **“ภัยฝรั่ง” สมัยพระนั่งเกล้าฯ**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2550.

บำเพ็ญ ระวิน. **ปฐมสมโพธิสำนวนล้านนา**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2535.

ปรมานุชิตชิโนรส, สมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระ. **โคลงดั้นเรื่องปฏิสังขรณ์วัดพระเชตุพน**. กรุงเทพฯ : สหธรรมิก, 2547.

———. **พระปฐมสมโพธิกถา พิสดาร ปริเฉท 29**. กรุงเทพฯ : เลี่ยงเชียงจงเจริญ, 2547.

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ 13. พระนคร : โรงพิมพ์ตีรณสาร, 2509.

ประภัสสร์ ชูวิเชียร. **วัดร้างในบางกอก**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2559.

ประยูร อุลุชาฎะ. **ครูคงแป๊ะและครูทองอยู่ : สองจิตรกรเอกแห่งยุคทอง ของศิลปะจิตรกรรมรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2530.

———. **จิตรกรรมฝาผนังหนึ่งในสยาม**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2544.

ประวัติวัดมหาพฤฒาราม. พระนคร : บริษัทประชุมช่าง จำกัด, 2511, พิมพ์โดยเสด็จพระราชกุศลพระกฐินเสด็จพระราชทานที่วัดมหาพฤฒาราม 12 ต.ค. 2511.

ปริวรรต ธรรมาปรีชากร. **ศิลปะเครื่องถ้วยในประเทศไทย**. กรุงเทพฯ : แอคมี พรินติ้ง, 2533.

ปรีชา เถาทอง. **จิตรกรรมไทยวิจักษ์**. กรุงเทพฯ : สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.

ปรุงศรี วัลลิโภดม. **วรรณวิจิตรจากนิบาตชาดก**, เล่ม 3. กรุงเทพฯ : องค์การค้าของคุรุสภา, 2545.

พรกนก สดากร. "จิตรกรรมฝาผนังภายในพระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร." วิทยานิพนธ์ศิลปบัณฑิต สาขาวิชาทัศนศิลป์ (ทฤษฎีศิลป์), ภาควิชาทฤษฎีศิลป์ คณะจิตรกรรมประติมากรรมและภาพพิมพ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2559.

พระปริยัติธาดา และธัชชัย ยอดพิชัย. **วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร**. กรุงเทพฯ : วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร, 2553.

พระมหาอำพล บุดดาสาร. "การศึกษาวิเคราะห์พุทธปรัชญาและพุทธศิลป์จากภาพจิตรกรรมฝาผนังเล่าเรื่องบาลีชาดกวัดเครือวัลย์วรวิหาร." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาพุทธศาสนศึกษา, คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2546.

พระมหาเจิม สุวโจ. **150 ปี วัดนายโรง**. กรุงเทพฯ : วัดนายโรง, 2553.

พระราชปัญญาภรณ์. **ทัศนาพิพิธจิตรกรรมวัดอ่างแก้ว**. กรุงเทพฯ : อาทรการพิมพ์, 2555.

พระอุโบสถวัดโพธิ์. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562.

พัสวีสิริ เปรมกุลนันท์. **วัด-วัง ในพระราชประสงค์พระจอมเกล้าฯ**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2560.

พิมพ์ประไพ พิศาลบุตร และเศรษฐพงษ์ จงสงวน. **ศิลปะในชุมชนจีนประเทศไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : มูลนิธิพิริยะ ไกรฤกษ์, 2561.

มลฤดี สายสิงห์. **รายงานวิจัยเรื่องบทบาทของรามเกียรติ์ในงานจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2550.

มหาเถรสมาคม. **ชินมหานิทาน**, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : วัดบวรนิเวศวิหาร, 2558.

รวมเรื่องแปลหนังสือและเอกสารทางประวัติศาสตร์, แปลโดย นันทนา ตันติเวสส. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2532.

รุ่งโรจน์ ธรรมรุ่งเรือง. **พุทธศิลป์ลังกา**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2556.

ลัดดากร เนียมประพันธ์. "การวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนังเรื่องอดีตพระพุทธเจ้าในวิหารหลวงวัดสุทัศนเทพวราราม." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2555.

เลียง เสถียรสุต. **ประวัติวัฒนธรรมจีน**, พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์ ก.ไก่, 2529.

เลื่อง เสนีวงศ์ ณ อยุธยา. "วัดโพธิ์บางโอ." ใน **อนุสรณ์งานทอดกฐินสามัคคีวัดโพธิ์บางโอ ต.วัดชะลอ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี**. กรุงเทพฯ : กรมสารบรรณทหารเรือ, 2513.

วรรณิภา ณ สงขลา. **จิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 1**, ชุดที่ 1, เล่มที่ 5. กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2537.

———. **วรรณกรรม**, ชุดที่ 1, เล่มที่ 2. กรุงเทพฯ : ฝ่ายอนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังและประติมากรรมติดที่ กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2534.

วอล์เตอร์ เอฟ, เวลลา. **แผ่นดินพระนั่งเกล้าฯ**, แปลโดย นิจ ทองโสภิต. กรุงเทพฯ : สมาคมสังคมศาสตร์แห่งประเทศไทย, 2514.

วิชิตวงศ์วุฒิไกร (ม.ร.ว. คลี่ สุทัศน์ ณ อยุธยา), เจ้าพระยา. **ตำนานพระอาราม แล ทำเนียบสมณศักดิ**. กรุงเทพฯ : สำนักราชเลขาธิการ, 2542.

วิราวรรณ นฤปิติ. **การเมืองเรื่องพระพุทธรูป**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2560.

วิรินทร์ วิริยะพาณิชย์. "วัดกำแพง (คลองบางจาก) : สถาปัตยกรรมและวิเคราะห์จิตรกรรมฝาผนัง." สารนิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2549.

วิไลเลขา ถาวรธนสาร. **ชนชั้นนำไทยกับการรับวัฒนธรรมตะวันตก**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เมืองโบราณ, 2545.

ศักดิ์ชัย สายสิงห์. **งานช่าง สมัยพระนั่งเกล้าฯ**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2551.

———. **เจดีย์ พระพุทธรูป ฮูปแต้ม สิม ศิลปะลาวและอีสาน**. นนทบุรี : มิวเซียมเพรส, 2555.

———. **พุทธศิลป์สมัยรัตนโกสินทร์ : พัฒนาการของงานช่างและแนวคิดที่ปรับเปลี่ยน**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556.

ศานติ ภักดีคำ. "บทที่ 1 พระอุโบสถวัดโพธิ์ ประวัติความเป็นมา." ใน **พระอุโบสถวัดโพธิ์**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2562.

ศานติ ภักดีคำ และนวรัตน์ ภักดีคำ. **สามก๊ก : ศิลปกรรมจีนวัดไทยในบางกอก**. กรุงเทพฯ : มติชน, 2549.

ศิริรักษ์ เบลฌอง. **เครื่องมือช่วยค้นเฉพาะเรื่อง เอกสารโบราณสมัยรัชกาลที่ *3* เกี่ยวกับการสร้างและบูรณปฏิสังขรณ์สิ่งปลูกสร้าง**. กรุงเทพฯ : กลุ่มงานสำรวจเอกสารโบราณ กลุ่มหนังสือตัวเขียนและจารึก สำนักหอสมุดแห่งชาติ, ไม่ปรากฏปีที่พิมพ์.

สน สีมาตรัง. **จิตรกรรมฝาผนังสกุลช่างรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : อมรินทร์การพิมพ์, 2522, พิมพ์เนื่องในงานนิทรรศการภาพถ่ายจิตรกรรมฝาผนังไทย มหาวิทยาลัยขอนแก่น 14-19 ธ.ค. 2522.

———. "พิจารณาจิตรกรรมฝาผนังวัดสุทัศนเทพวรารามและวัดพระเชตุพน." ใน **วิหารพระนอนวัดโพธิ์**. กรุงเทพฯ : วัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม, 2549.

สมใจ นิ่มเล็ก. "สถาปัตยกรรมแบบพระราชนิยมในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว." ใน **200 ปี พระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2531.

สฤษดิ์พงศ์ ขุนทรง. "การศึกษาคติการสร้างภาพนิบาตชาดกในจิตรกรรมฝาผนังสมัยรัชกาลที่ 3 ที่พระอุโบสถวัดเครือวัลย์วรวิหาร." สารนิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาโบราณคดี, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2545.

สองศตวรรษวัดสุทัศนเทพวราราม : ศูนย์กลางจักรวาล ศูนย์กลางพระนคร. กรุงเทพฯ : อมรินทร์พริ้นติ้ง, 2550.

สันติ เล็กสุขุม. **ข้อมูลกับมุมมอง : ศิลปะรัตนโกสินทร์**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.

———. **งานช่างคำช่างโบราณ : ศัพท์ช่างและข้อคิดเกี่ยวกับงานช่างศิลป์ไทย**, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร, 2557.

———. **จิตรกรรมไทยสมัยรัชกาลที่ 3 : ความคิดเปลี่ยนการแสดงออกก็เปลี่ยนตาม**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2548.

———. **รายงานผลการวิจัย จิตรกรรมไทยสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว : ความคิดเปลี่ยน การแสดงออกที่เปลี่ยนแปลงตาม (ฉบับร่าง)**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวิจัยแห่งชาติ, 2544.

สันติ เล็กสุขุม และกมล ฉายาวัฒนะ. **จิตรกรรมฝาผนังสมัยอยุธยา**. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2524.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **200 ปี สมเด็จพระมหาสมณเจ้ากรมพระยาปรมานุชิตชิโนรส**. กรุงเทพฯ : สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2533.

สำนักผังเมือง กรุงเทพมหานคร. **ศาลเจ้าศรัทธาสถานแห่งบางกอก**. กรุงเทพฯ : สำนักผังเมือง, 2559.

สำนักพิมพ์เมืองโบราณ. **วัดช่องนนทรี**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2525.

สืบแสง พรหมบุญ. **ความสัมพันธ์ในระบบบรรณาการระหว่างจีนกับไทย ค.ศ. 1282-1853**. กรุงเทพฯ : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2525.

สุรชัย จงจิตงาม และศิริวรรณ เกตตะพันธุ์. "ปูนปั้นวัดเกาะกลาง อำเภอป่าซาง จังหวัดลำพูน : การศึกษาเบื้องต้นด้านเทคนิค วัสดุ และความสัมพันธ์ที่มีต่อรูปแบบศิลปกรรม." **วิจิตรศิลป์** 6, 1 (มกราคม - มิถุนายน 2558): 170-203.

สุรสวัสดิ์ สุขสวัสดิ์. **รายงานการศึกษาวิจัย เรื่อง งานปูนปั้นล้านนาสมัยราชวงศ์มังราย และยุคที่เกี่ยวเนื่อง**. เชียงใหม่ : มหาวิทยาลัยเชียงใหม่, 2541.

สุริยา รัตนกุล. **พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร**, เล่มที่ 1. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.

———. **พระอารามหลวงในกรุงเทพมหานคร**, เล่มที่ 2. นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2550.

เสมอชัย พูลสุวรรณ. **จิตรกรรมพุทธศาสนาสมัยพุกาม : รูปแบบและความหมายของศิลปะแห่งศรัทธา**, เล่ม 1. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2559.

———. **สัญลักษณ์ในงานจิตรกรรมไทยระหว่างพุทธศตวรรษที่ 19 ถึง 24**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2539.

ห้างหุ้นส่วนจำกัดเอกพรไพศาล. **รายงานการบูรณะวัดม่วง โครงการบูรณะวัดม่วง ตำบลโพธิ์สามต้น อำเภอบางปะหัน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา**. เสนอ สำนักงานโบราณคดีและพิพิธภัณฑสถาน

แห่งชาติที่ 3 พระนครศรีอยุธยา, 2545.

อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช. "เส้นแสดงระยะลวงตาและแสงเงาในจิตรกรรมสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น." ใน หนังสือประกอบโครงการ **“บันทึกไว้ในงานจิตรกรรม,” โครงการเสวนาวิชาการด้านประวัติศาสตร์ศิลปะเนื่องในโอกาส 72 ปี ศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.สันติ เล็กสุขุม ราชบัณฑิต**. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, 2560.

———. "อิทธิพลศิลปะจีนในงานจิตรกรรมแบบนอกอย่างสมัยรัชกาลที่ 3." วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2547.

———. **เอกสารคำสอนศิลปะจีน**. ทุนอุดหนุนการจัดทำเอกสารคำสอนจากภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร ปีงบประมาณ 2555, (เอกสารอัดสำเนา).

อนันต์ เหล่าเลิศวรกุล. "ปฐมสมโพธิกถาภาษาไทยฉบับสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระปรมานุชิตชิโนรส ความสัมพันธ์ด้านสารัตถะกับวรรณกรรมพุทธประวัติอื่น." วิทยานิพนธ์อักษรศาสตรดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

อภิวันทน์ อดุลยพิเชฏฐ์. **จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2555.

———. **จิตรกรรมฝาผนังวัดดุสิดาราม**, พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เมืองโบราณ, 2556.

อลงกรณ์ เทียมจันทร์. **อนุรักษ์จิตรกรรมฝาผนังพระที่นั่งพุทไธสวรรย์**. กรุงเทพฯ : กลุ่มอนุรักษ์จิตรกรรมและประติมากรรม กองโบราณคดี กรมศิลปากร, 2558

ภาษาต่างประเทศ

H.W. and Dora Jane Janson. **ประวัติจิตรกรรม (จากถ้ำถึงสมัยปัจจุบัน)**, แปลจาก the Story of Painting. แปลโดย กิติมา อมรทัต. กรุงเทพฯ : กรมวิชาการ, 2533.

J.H. Moor. ***Notices of the Indian Archipelago, and Adjacent Countries***. Singapore, 1837.

John Crawfurd. **Journal of an Embassy from the Governor-general of India to the Courts of Siam and Cochin China**, 1st ed.. London : Colburn and Bentley, 1830.

———. **Journal of an Embassy from the Governor-General of India to the Courts of Siam and Cochin China**, 2nd ed.. London : Colburn and Bentley, 1830.

———. **Journal of an Embassy from the Governor – General of India to the Courts of Saim and Cochin China**. London : Oxford University Press, 1967.

Skinner G.W. **Chinese Society in Thailand : An Analytical History**. Ithaca : Cornell U. Press, 1957.

W.S.W. Ruschenberger. **A Voyage Rosend the World : Including an Embassy to Muscat and Siam, in 1835, 1836, 1837**. London : Bentley, 1838.

Wales H.G.Q. **Ancient Siamese Governmant and Administration**. New York : Paragon Book Reprint Corp., 1965.

เอกสารอื่นๆ

ป้ายคำบรรยายประวัติด้านหน้าศาลเจ้าแสงธรรม (เต่งกองต๋อง) จังหวัดภูเก็ต เก็บข้อมูลเมื่อวันที่ 29 กันยายน พ.ศ.2559

การสัมภาษณ์

สัมภาษณ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. อชิรัชญ์ ไชยพจน์พานิช, อาจารย์ประจำภาควิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร, 15 พฤษภาคม 2558

คำแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิและอาจารย์ ที่เป็นคณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์, 19 พฤษภาคม 2563

สื่ออิเล็กทรอนิกส์

http://www.84000.org/tipitaka/attha/attha.php?b=28&i=600 เข้าถึงเมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2563.

http://www.minagao.com/2018/04/17/china-found-in-shanxi-jin-dynasty-tomb-murals-provides-new-data-for-the-study-of-the-funeral-custom/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

http://twosmall.ipower.com/murals/2019/06/17/the-temple-to-lord-guan-at-ever-peaceful-fort/ เข้าถึงเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2561

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	กวิฎ ตั้งจรัสวงศ์	
วัน เดือน ปี เกิด	25 ธันวาคม 2526	
สถานที่เกิด	อุทัยธานี	
วุฒิการศึกษา	พ.ศ. 2550	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ เกียรตินิยมอันดับ 2 คณะโบราณคดี มหาวิทยาลัยศิลปากร
	พ.ศ. 2553	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาประวัติศาสตร์ศิลปะ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร
ที่อยู่ปัจจุบัน	134/45 หมู่บ้านบุราสิริ สนามบินน้ำ ถนนนนทบุรี ตำบลท่าทราย อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี 11000	